

جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی

نوشته‌ی ساسان فاطمی
دانشیار دانشگاه تهران



مؤسسه‌ی فرهنگی - هنری ماهور

تهران ۱۳۹۳

در جهانی که قدرتِ نافذالحکم با برتریِ فنی حفظ می‌شود و جایی
که برتریِ فنی نشانه‌ی انحصارِ قدرتِ فهم است [...] ضروری است
توضیح داده شود که چرا، در برخی شرایط، یک ترانه‌ی «ساده»
می‌تواند بیش از یک سمفنیِ «پیچیده» ارزش انسانی داشته باشد.

جان بلکینگ

فهرست

پیشگفتار

۱۱.....

بخش اول: موسیقی و موسیقیدانان جشن‌های سنتی شهری در ایران

فصل اول: موسیقیدانان جشن‌ها: مطرب‌ها

- | | | |
|---------|----------------------|-----|
| ۱۹..... | معنی کلمه‌ی مطرب | ۱.۱ |
| ۱۹..... | شمایل اجتماعی | ۲.۱ |
| ۲۴..... | جامعه‌ی مطربی | ۳.۱ |
| ۲۹..... | کار و اصول اخلاقی آن | ۴.۱ |
| ۳۵..... | لوثر | ۵.۱ |
| ۳۸..... | مخاطبین | ۶.۱ |

فصل دوم: مطرب‌های گذشته: از صفویه تا اواخر قاجاریه

- | | | |
|---------|--------------------------------------|-----|
| ۴۷..... | از صفویه تا زندیه | ۱.۲ |
| ۴۹..... | قاجاریه: سالم‌سازی فرهنگی | ۲.۲ |
| ۵۶..... | ۱.۲.۲ حوزه‌ی موسیقایی زنانه | |
| ۵۷..... | ۲.۲.۲ حوزه‌ی موسیقایی مردانه | |
| ۷۲..... | ۳.۲.۲ تداخل دو حوزه‌ی زنانه و مردانه | |
| ۷۷..... | ۴.۲.۲ موسیقی و نمایش | |
| ۸۰..... | ۵.۲.۲ سازمانده‌ی حرفه‌ای | |

فصل سوم: مطرب‌های گذشته: از اواخر قاجاریه تا دهه‌ی ۳۰

عصر طلایی موسیقی مطربی

- | | | |
|----------|-------------------------------|-----|
| ۹۳..... | نمایش روحی | ۱.۳ |
| ۹۵..... | دسته‌های بزرگ مطربی | ۲.۳ |
| ۱۱۴..... | انواع دیگر مطرب | ۳.۳ |
| ۱۲۲..... | لوطی به عنوان شنونده‌ی موسیقی | ۴.۳ |

فصل چهارم: موسیقی مطربی

- | | | |
|----------|--|-----|
| ۱۳۹..... | کلیات | ۱.۴ |
| ۱۳۹..... | ۱.۱.۴ گروه | |
| ۱۴۱..... | ۲.۱.۴ موسیقی مطربی: یک سبک یا یک کارگان؟ | |

۱۴۵	۳.۱.۴. سه گونه‌ی موسیقایی متمایز	
۱۵۷	موسیقی مطربی به معنای واقعی کلمه	۲.۴
۱۵۸	۱.۲.۴. رنگ‌ها	
۱۷۳	۲.۲.۴. ضربی خوانی	

۲۰۱	تحول محیط مطربی	فصل پنجم:
۲۰۲	کافه‌ها	۱.۵
۲۱۰	سالن‌های تئاتر	۲.۵
۲۱۵	رادیو، تلویزیون و سینما	۳.۵
۲۱۷	موسیقی کافه‌ای	۴.۵

	موسیقی و موسیقیدانان جشن‌های سنتی	بخش دوم:
۲۲۵	شهری در فرهنگ‌های ایرانی برون‌مرزی	

۲۲۷	آسیای میانه: جشن و موسیقیدانان آن	فصل ششم:
۲۲۷	توی، موسیقی و جامعه	۱.۶
۲۲۷	۱.۱.۶. یک سنت زنده	
۲۳۱	۲.۱.۶. توی‌ها	
۲۳۶	۳.۱.۶. نحوه‌ی برگزاری توی‌ها	
۲۴۸	موسیقیدانان	۲.۶
۲۴۸	۱.۲.۶. موسیقیدانان و موسیقی آنها	
۲۵۷	۲.۲.۶. موسیقیدانان و جامعه	

۲۶۹	آسیای میانه: موسیقی جشن‌ها	فصل هفتم:
۲۶۹	بخارچه	۱.۷
۲۷۰	۱.۱.۷. نوبت‌ها	
۲۸۶	۲.۱.۷. ترانه‌های منفرد	
۲۹۲	مروگی	۲.۷
۲۹۵	۱.۲.۷. نوبت‌ها	
۳۰۴	۲.۲.۷. ترانه‌های منفرد (میدۀ غزل‌ها)	

۳۱۵	جمهوری آذربایجان: جشن و موسیقی آن	فصل هشتم:
۳۱۵	تناقضات یک جامعه	۱.۸
۳۲۰	توی و موسیقی آن	۲.۸
۳۳۰	موقام و شادمانی جمعی	۳.۸

۳۴۱		جمهوری آذربایجان: میخانه	فصل نهم:
۳۴۱		کلیات	۱.۹.
۳۵۲		جنبه‌های فُرمی	۲.۹.
۳۶۷			نتیجه‌گیری
۳۷۵			فهرست مراجع
۳۸۷			نمایه

پیشگفتار

اگر بگوئیم اهمیتی که برای پژوهشگر و کارِ او قائل می‌شوند — حتا گاهی اوقات در محیط‌های علمی — به قضاوتِ ارزشی‌ای بستگی دارد که موضوع تحقیقِ او برمی‌انگیزد، مبالغه نکرده‌ایم. وقتی روی موسیقیِ مطربی و کافه‌ای که موضوعِ بخشِ مهمی از این کتاب است کار می‌کنید، اغلب شما را جدی نمی‌گیرند. موضوعِ پژوهش شما لبخند به لب افراد می‌آورد و شوخی‌هایی برمی‌انگیزد که، هرچند هرگز بدخواهانه نیستند، به‌طورِ ضمنی این را می‌رسانند که موضوعِ کارِ شما از ارزشِ کافی در جامعه برخوردار نیست تا برای یک تحقیقِ علمی مورد توجه قرار گیرد. حتا محیط دانشگاهی هم از این قضاوتِ ارزشی بَری نیست. هنگامی که در یک سمینارِ دانشگاهی کارشناسی ارشد در سُرُبنِ جدید طرح تحقیقِ فعلی را ارائه می‌دادم، استاد مربوطه، یک جامعه‌شناسِ ایرانی، نتوانست پس از خاتمه‌ی مطالبم، علی‌رغم توجهِ پرلطفی که به آن ابراز داشته بود، از گفتنِ «بسیار خوب! حالا بپردازیم به چیزهای جدی» خودداری کند.

این «چیزهای جدی»، البته در آن سمینار، موضوعاتِ سیاسی-اجتماعی بودند و در جای دیگر، در حوزه‌ی تحقیقاتِ موسیقایی، موضوعاتِ مربوط به نظامِ موسیقاییِ «بزرگ» دستگاه‌ها یا در نهایت موسیقی‌های محلی‌اند که «خالص» و «اصیل» ارزیابی می‌شوند. اینجا نیز البته اگر روی مفاهیمِ فنیِ بسیار «پیچیده»ی موسیقیِ دستگاهی، روی مُدها، نظامِ ریتمی، فنونِ آوازی و سازی و غیره کار کنید، پژوهشگرِ «علمی» تری محسوب می‌شوید تا

روی موسیقی‌های روستایی، با موسیقیدان‌های «بی‌سواد» و نظام‌های موسیقایی «ابتدایی» آنها. این گونه درجه‌بندی کردن تحقیقات و محققین بی‌تردید بازتاب گرایشی است ضمنی یا صریح به درجه‌بندی کردن موسیقی‌ها که ظاهراً در جامعه گسترش و قدرت نسبتاً وسیعی دارد.

من شاهد واکنش دیگری نیز در تقابل با اولی و این بار از سوی کسانی که موسیقی مطربی را در کنار این گونه‌های «خالص» و «اصیل» مربوط به حوزه فرهنگ عامه (فُلکُلُر) قرار می‌دادند بودم. آنها عمیقاً از اینکه این موسیقی فراموش شده را که در قدیم، به گمان آنها، «موسیقی پاپ سنتی» ایران را تشکیل می‌داده است برای موضوع تحقیق انتخاب کرده بودم به من تبریک می‌گفتند. نزد آنها تفاوت چندانی میان موسیقی مطربی و موسیقی دستگاهی وجود نداشت، چرا که به اعتقاد آنها هر دو موسیقی از قواعد واحدی تبعیت می‌کردند. موسیقی‌ای که من آن را، در این کتاب، «کافه‌ای» نامیده‌ام نیز مورد عنایت آنها که آن را از موسیقی مطربی به مفهوم واقعی کلمه متمایز نمی‌کردند بود.

این دو گرایش متضاد هر دو دام‌هایی‌اند که باید از آنها اجتناب کرد. قضاوت ارزشی در گرایش اول همان‌قدر ناصواب است که خلط کردن گونه‌ها — فُلکُلُرِیک (مردمی)، دستگاهی، کافه‌ای، پاپ — در گرایش دوم. بنابراین، باید به یک طبقه‌بندی تاحد ممکن عینی بدون ترس از اتهام ارتکاب به قضاوت ارزشی دست زد. آیا واکنش ما علیه هرگونه برچسب‌زنی و دسته‌بندی موسیقی‌ها، با ذهنی تلقی کردن آنها و منسوب کردن آنها صرفاً به مسائل اجتماعی یا با تصور کردن آنها همچون ثمره‌ی تفکر غربی‌ای که غیرمنصفانه و بی‌تناسب بر تفکر شرقی تحمیل شده است، ناشی از این پیش‌فرض نیست که همه‌ی طبقه‌بندی‌ها ضرورتاً در یک محور عمودی، که انواع مختلف را یکی بر روی دیگری می‌چیند، صورت می‌گیرد؟ به عبارت دیگر، آیا اگر از برچسب‌گذاری پرهیز می‌کنیم، به این علت نیست که گونه‌شناسی را با ارزش‌گذاری، یا طبقه‌بندی را با درجه‌بندی خلط می‌کنیم؛ به‌ویژه از آن‌رو که اصطلاحاتی که برای تعیین کیفیت گونه‌ها به کار می‌بریم خود حامل قضاوت ارزشی‌اند: «سُبُک» در مقابل «جدی»، «ساده» در مقابل «پیچیده» و غیره؟ اما آیا نمی‌توانیم، به‌جای اجتناب از این صفت‌ها (که می‌توانند در ضمن موجه باشند) و به‌جای تسکین وجدان‌های مان با انتخاب واژه‌های «ختنا» تر، همین صفت‌ها را با تغییر تصویری که از آنها داریم، با ردّ این آموزش هزاران ساله که بر مبنای آن «پیچیده» لزوماً بهتر است، که «ساده» و «سُبُک» اجباراً پست‌تر از «جدی» است، از جنبه‌های جانبدارانه‌شان تهی کنیم؟ هدف تحقیق حاضر مطالعه‌ی جشن و موسیقی سُبُک شهری در فرهنگ‌های ایرانی، در عین جادادن آن در یک چشم‌انداز گسترده‌تر است که انواع اصلی موسیقی‌ها را شامل

می‌شود؛ چیزی که مستلزم تأملی بر طبقه‌بندی‌های رایج و نیز بر دوگانه‌ی کلاسیک/مردمی است. من این تأمل را جای دیگر کرده و کوشش کرده‌ام یک طبقه‌بندی تاحدممکن روشن از عوامل تشکیل‌دهنده‌ی این موسیقی سبک شهری با مراجعه به این دوگانه ارائه دهم (نک. فاطمی ۱۳۹۲). در آنجا رابطه‌ی میان انواع موسیقی کلاسیک و مردمی در بطن این موسیقی سبک را روشن کرده‌ام و کوشیده‌ام نشان دهم که چگونه این دو موسیقی موجب ظهور نوع دیگری — موسیقی مردم‌پسند — می‌شوند و هرکدام از این سه نوع موسیقی در بستر کلی حضور موسیقی‌های سبک در قرن بیستم، چه راهی دنبال می‌کنند.



نقشه‌ی ۱. مناطق جغرافیایی بررسی شده در این تحقیق

در این کتاب، اما، من صرفاً به بخشی از موسیقی‌های سبک شهری می‌پردازم و می‌کوشم ویژگی‌های آنها را روشن کنم. منظور من از «موسیقی شهری» موسیقی‌های مهم‌ترین مراکز شهری فرهنگ‌های ایرانی مثل تهران، بخارا، دوشنبه و باکو است (نک. نقشه‌ی شماره‌ی ۱).^۱ در منطقه‌ی فرهنگی بزرگ ایرانی-عربی-ترکی، می‌توان مناطقی دورگه مثل ماوراءالنهر و آذربایجان تشخیص داد که در آنها فرهنگ‌های ایرانی و ترکی وسیعاً با هم درآمیخته‌اند. با وجود حضور قوی فرهنگ ایرانی در تاجیکستان فارسی‌زبان،

۱. در مورد افغانستان به پاره‌ای تذکرات درباره‌ی موضوعات مربوطه، اساساً با استفاده از نوشته‌های جان بیلی، اکتفا کرده‌ام.

و نیز در مراکز شهری فارسی‌زبانِ ازبکستان، بدیهی است که نمی‌توان تأثیر فرهنگ ترکی را انکار کرد و، برعکس، در جمهوری آذربایجان (ترکی‌زبان) حضور فرهنگ ایرانی غیرقابل انکار است. این فرهنگ ایرانی همان نظام ارزش‌ها و اعتقادات، مجموعه‌ی آداب و رسوم، جهان‌بینی، زبان و موسیقی‌ای است که در طی قرن‌ها در این منطقه‌ی جغرافیایی گسترده حکمروایی کرده، هرچند گاهی اوقات، اینجا و آنجا، تحت‌الشعاع عناصر فرهنگ ترکی قرار گرفته است. موضوع بر سر فرهنگِ مردمانِ ایرانی است که بخشی از آنها در حال حاضر در کشوری به نام ایران زندگی می‌کنند. استفاده از اصطلاح «فرهنگ ایرانی برون مرزی» برای مشخص کردنِ ماوراءالنهر و جمهوری آذربایجان صرفاً برای تأکید بر این واقعیت است که فرهنگِ مشترکی این مناطق جغرافیایی را، که یا در داخل یا در خارج کشوری به نام ایران قرار دارند، متحد می‌کند. بنابراین، کاربرد اصطلاح یادشده نباید همچون نشانه‌ی آن ملی‌گرایی، یا بدتر، آن توسعه‌طلبیِ کودکانه‌ای تلقی شود که در همه‌ی کشورهای با فرهنگ ایرانی، عربی و ترکی گسترده است و باعث شده است همه‌ی آنها، تقریباً از یک قرن پیش به این طرف، بنیان‌های مشترک فرهنگ‌های خود را از یاد ببرند، مسئولیت توسعه‌نیافتگی خود در جهان معاصر را به گردن یکدیگر اندازند و، بسته به مورد، مبادرت به عربی‌زدایی، فارسی‌زدایی و ترکی‌زدایی رقت‌انگیز در فرهنگ‌های خود کنند.

با این حال، باید تأکید کرد که نیتِ کتاب حاضر بررسی همه‌ی انواع موسیقی‌های سبکِ شهری، از موسیقی‌هایی که پیوند محکمی با یک کاربردِ دقیق و محدود دارند گرفته تا موسیقی‌هایی که کمتر به یک موقعیتِ خاص شوند وابسته‌اند، نیست. این کتاب قصد دارد، با توجه به گونه‌هایی که تاکنون کمتر مطالعه شده‌اند، بر موسیقی تفریحی متمرکز شود؛ چیزی که اختصاصِ بخشِ مهمی از این مطالعه به مسئله‌ی جشن‌ها را توجیه می‌کند. جشن درضمن نهادِ بزرگی در آسیای میانه است که بخشِ قابل ملاحظه‌ای از انرژی موسیقاییِ جامعه را، انرژی‌ای که در این منطقه از دنیا به همان بزرگیِ نهادِ جشن است، به خود جذب می‌کند. موضوع بر سر یک رویداد اجتماعی-موسیقایی است که در آن، با وجود غلبه‌ی انکارناپذیرِ موسیقی سبک، می‌توان شاهد حضورِ گاه‌به‌گاهِ عناصرِ حوزه‌ی مقابل — بگوئیم «جدی» — چه از نظرِ موسیقی و چه از نظرِ موسیقیدان بود. در جمهوری آذربایجان، که یک جشن عروسی واقعی در مراکز شهری مهم بدون اجرای موسیقیِ موقام برگزار نمی‌شود، این حضورِ «جدی» در آغوشِ جشنِ باز هم قوی‌تر است. بررسیِ جشن‌ها امکانِ پرداختن به این مسئله‌ی گیج‌کننده را فراهم می‌آورد که موردِ آذربایجان — با نادیده گرفتن ناسازگاری (بر مبنای تفکر عمومی) میان جشن یا شادمانی جمعی، از

یک سو، و این گونه‌ی موسیقایی که معمولاً جدی تلقی می‌شود، از سوی دیگر — پیش می‌کشد. بدون اینکه از زیرسؤال بردن «تفکر عمومی» و تلقی از مقام همچون موسیقی جدی غفلت کنم، کوشش خواهم کرد تا دریابم که آیا آذربایجانی حقیقتاً موفق شده است میان این دو مفهوم آشتی برقرار کند یا یکی را به‌ضرر دیگری تغییر شکل داده است. در دو بخش کتاب، جهان موسیقایی جشن‌های سنتی به ترتیب در ایران، ماوراءالنهر و آذربایجان بررسی شده است. موسیقی کافه‌ای، گونه‌ای موسیقی سبک که از تحول محیط مطربی پدید آمد، به علت پیوندهای آن با این محیط، در انتهای بخش اول مطالعه می‌شود. برای این کار تحقیقات میدانی‌ای در آسیای میانه (دو ماه اقامت در بخارا و دوشنبه، در اوت و سپتامبر ۱۹۹۹) و در باکو (اکتبر و نوامبر ۲۰۰۱)، برای شناختن موسیقی جشن در این مراکز شهری، با حضور در چندین جشن عروسی و مصاحبه با موسیقیدانان، موسیقی‌شناسان و مردم عادی صورت گرفت. با توجه به اینکه محل اقامت دائمی من تهران است، توانستم در تمام طول تحقیقات ارتباطی تقریباً مداوم با مطرب‌ها و محیط مطربی داشته باشم.^۲ لازم می‌دانم مراتب سپاس و قدردانی خود را از مهمان‌نوازی و بردباری دوست و موسیقیدان تاجیک، عبدالولی عبدالرشید، و خانواده‌ی محترم او که به گرمی از من پذیرایی کردند و امکان اقامت طولانی من در منزل‌شان در دوشنبه را فراهم آوردند اعلام کنم. بی‌چون‌وچرا، نیمی از کار خود درباره‌ی موسیقی‌های آسیای میانه را مدیون آنها هستم. همین‌گونه است مورد دوست آذربایجانی و موسیقیدانم، حبیب صیرفی، که مرا در سفر باکو همراهی کرد و، با بردباری، مترجم پژوهشگر ملال‌آوری شد که مدام پرسش‌های واحدی را تکرار می‌کرد. از او و نیز از خانواده‌ی مهربان او که مرا در تبریز نزد خود پذیرفتند تشکر می‌کنم؛ همچنین از برخی دیگر از دوستان آذربایجانی، به‌ویژه مازیار هرگلی، که بدون آنها اقامت و تحقیقات من در باکو با مشکلات بسیاری مواجه می‌شد. سپاسگزار همه‌ی محققین تاجیک، ازبک و آذربایجانی نیز هستم که سخاوتمندانه دانش گرانبهای خود را در اختیار من گذاشتند: فیض‌الله کرامت‌اف، اَلَمَس رسول‌اف، عارف عطاوف، عبدالولی عبدالرشید، اصل‌الدین نظام، نظام نورجان‌اف، رامیز ژهراب‌اف و عارف اسدالله‌یف. ارائه‌ی فهرست کاملی از موسیقیدانان تهرانی، آذربایجانی، تاجیک و ازبک که در این کار به من کمک کردند و عمیقاً از آنها سپاسگزارم غیرممکن است. با این حال، لازم می‌دانم به‌ویژه از آکا مهدی عبادف، مروگی‌خوان سالخورده، یاد کنم که شخصیت مجذوب‌کننده‌اش نام او را، نزد من، از نام بخارای هزاران‌ساله جدایی‌ناپذیر کرده است.

۲. نخستین تماس‌های من با مطرب‌ها که به نخستین ضبط‌های من از موسیقی آنها منجر شد، در واقع، به سال ۱۳۷۶، پیش از اینکه تحقیقات مربوط به این کتاب را به‌طور جدی آغاز کنم، باز می‌گردد.

دوستان بسیاری به من در تهیه منابع مکتوب و صوتی، و نیز در ترجمه‌ی برخی متون روسی، کمک کردند: هومان اسعدی، امیرحسین پورجوادی، محمد افتخاری، سیدمحمد موسوی، امیر منصور، آذر دخت عامری، محسن محمدی، منصور میرزابابایی، سارا هیربد، عباس شیرزادی آهودشتی، جهانگیر نصری اشرفی و نیز پرفسور استیون بلام، که از همه‌ی آنها صمیمانه سپاسگزاری می‌کنم.

سرانجام، باید از پرفسور ژان دورینگ که هدایت این تحقیق را به عهده گرفت و مرا به سوی فرهنگ‌های ایرانی خارج از مرزهای ایران رهنمون شد، برای اعتمادی که به کار من داشت، برای حمایت‌هایش، تشویق‌ها و تذکرات ارزشمندش، به‌ویژه درباره‌ی مسائل نظری عمیقاً تشکر کنم.

این سپاس‌نامه را با تشکر ویژه از کسانی که پایان می‌برم که امکان اقامت و تحصیل من در فرانسه را فراهم آوردند، از برادرم حسین، همسر او اولین (که درضمن بردبارانه نسخه‌ی فرانسوی کتاب حاضر را تصحیح کرد)، و دوستم دکتر علی طاهباز که این اثر ناچیز را به آنها تقدیم می‌کنم.

ساسان فاطمی

مرداد ۱۳۹۲