فرهیختگی در محیط مردمی

غزل‌خوانی تهرانی و بسترهای فرهنگی‌ـ اجتماعی آن

نوشته‌ی ساسان فاطمی

استاد گروه موسیقی دانشگاه تهران

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
تهران ۱۳۹۸

فهرست مطالب

مقدمه ۷

فصل اول

افسانه‌زدایی از یک آواز: یک گونه‌ی موسیقاییِ غیرحرفه‌ای و مردانه‌ی شهری ۱۹

واژه‌های مرتبط با غزل‌خوانی در موسیقی ۲۳

شهری در برابر روستایی ۲۸

غیرحرفه‌ای در برابر حرفه‌ای ۳۳

غیرضربی در برابر ضربی، آوازی در برابرِ سازی ۳۹

مردانه در برابر زنانه، اخلاقی در برابر غیراخلاقی ۴۳

یک تصویر دقیق‌تر ۴۸

فصل دوم

مؤلفه‌ها و ویژگی‌های ادبی و موسیقایی غزل‌خوانی ۵۹

۲. ۱. کلامِ غزل‌خوانی ۶۰

۲. ۱. ۱. سرایندگان اشعار ۶۰

شعرای محبوب غزل‌خوانان ۶۱

۲. ۱. ۲. انواع شعر و مضامین آنها ۷۲

۲. ۱. ۳. صنایع ادبی و لفظی ۸۱

۲. ۲. موسیقیِ غزل‌خوانی ۸۹

۲. ۲. ۱. فرم غزل‌خوانی ۹۰

۲. ۲. ۲. جریان‌های مختلف غزل‌خوانی ۹۹

جریان کوچه‌باغی یا رادیویی ۱۱۲

سبک‌های موسوم به «کوچه‌باغی» و «خراباتی» ۱۲۱

فصل سوم

یک قشر فرهنگیِ پُرتناقض ۱۴۷
۳. ۱. داش‌ها و لوطی‌ها ۱۴۸
۳. ۲. فتوت و جوانمردی ۱۷۴
۳. ۲. ۱. فتوت اصناف ۱۸۹
۳. ۲. ۲. فتوت عیاران ۱۹۹
سمک عیار ۲۰۵
۳. ۳. از جوانمردان قدیم تا داش‌های معاصر ۲۱۴

فصل چهارم

جایگاه غزل‌خوانی و بسترهای اجرای آن ۲۲۳
۴. ۱. فرهیختگیِ عامیانه ۲۲۳
شعر و ادب ۲۲۵
حکمت ساختگی یا حکمت کاذب ۲۳۲
موسیقی و غزل‌خوانی ۲۴۳
۴. ۲. از تکیه تا خرابات ۲۵۲
۴. ۳. زورخانه ۲۵۶
۴. ۴. تُرنابازی ۲۷۵
۴. ۵. گروی کبوتر ۲۸۷

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری ۳۰۳

مراجع ۳۱۳

نمایه ۳۲۹

محتوای لوح فشرده‌ی ضمیمه ۳۳۵

مقدمه

زمانی که مشغول تحقیق درباره‌ی موسیقی مطربیِ تهران بودم، بسیاری این سؤال را مطرح می‌کردند که چگونه دو موسیقیِ مطربی و «سنتی» یا «دستگاهی» از هم متمایز می‌شوند و چرا باید آنها را دو موسیقیِ متمایز به حساب آورد. پرسشگران همواره حالتِ کسانی را داشتند که از تحملِ بارِ معمایی حل‌ناشده، یا شاید حتی حل‌نشدنی، رنج می‌کشند. برای من البته این پرسشِ مهمی نبود یا، بهتر بگویم، پرسشی که مرا رنج بدهد نبود. در وهله‌ی نخست، کافی بود دو مفهوم، یکی نظامِ موسیقایی و دیگری کارگانِ (رپرتوآرِ) موسیقایی، را از هم متمایز کنیم و این دو موسیقی را در نظامْ مشترک اما در کارگانْ متفاوت بدانیم تا بتوانیم شب را آسوده بخوابیم. این اولین قدم مطمئناً همه‌ی ماجرا نبود و، اگر وحشتِ مقابله با یک معمای حل‌نشدنی را مرتفع می‌کرد، پرسش‌های تازه‌ای پیش می‌کشید. در جستجوی پاسخِ همین پرسش‌ها بود که توانستم به مفاهیمی مثل «موسیقیِ مردمیِ شهریِ هم‌نظام با موسیقی کلاسیک» و «میزان بهره‌برداری از نظامِ مشترک»، که تمایزِ میان یک موسیقی مردمی با موسیقیِ کلاسیکِ هم‌نظامش را تعریف می‌کردند، شکل دهم (نک. فاطمی ۱۳۹۲الف) و، در عین حال، با بررسی موسیقی مطربی در بسترِ اصلیِ آن، یعنی جشن‌های شهری، «معنا»ی آن را، در مقابلِ «معنا»ی موسیقیِ موسوم به «سنتی» یا، به‌تعبیر بسیاری دیگر از جمله خودِ من، «کلاسیک» ایرانی قرار دهم.

آنچه در این کتاب به‌عنوانِ «غزل‌خوانیِ» تهرانی، یعنی آوازِ با ریتم ــ یا وزنِ ــ آزادی که اغلبْ داش‌مَشدی‌های تهرانی آن را اجرا می‌کنند، معرفی می‌شود دقیقاً همین پرسش‌ها را برمی‌انگیختند. چگونه می‌شد فهمید که غزل‌خوانی چیست و چگونه می‌شد آن را از آوازِ کلاسیکِ ایرانی متمایز کرد؟ این پرسش‌ها به‌خصوص از این نظر در مقایسه با پرسش‌های مشابه درباره‌ی موسیقی مطربی دشوارتر می‌نمودند که، برخلافِ موسیقی مطربی که تقریباً در محیط رسمی هیچ اظهارنظرِ خاصی درباره‌ی خود برنیانگیخته بود، غزل‌خوانی،

البته تحت عنوانِ «کوچه‌باغی»، از مدت‌ها پیش موضوعِ اظهارنظرها و حتی دست‌مایه‌ی هنرنمایی‌های این محیط شده بود. نتیجه‌ی این «دست‌اندازی»های محیط رسمی در محیط مردمی ترسیم تصویری کلیشه‌ای، نادقیق و در مواردی حتی مغلوط از این نوع آواز بود که هرگونه پاسخ به آن پرسش‌های اصلی را به تأخیر می‌انداخت و با مشکل مواجه می‌کرد. پیش از هرچیز ضروری می‌نمود که این تصویرِ کلیشه‌ای تغییر کند و مشخصات واقعی این آواز دیده شود. اما مشکل اینجا بود که پیشرفت در بَزَک‌زدایی از تصویری که محیط رسمی از غزل‌خوانی، یا به‌قول خودش «کوچه‌باغی»، ارائه داده بود ــ پیشرفتی که البته خیلی سریع حاصل شد ــ لزوماً با پیشرفت در پاسخ به پرسشِ اصلی همراه نبود. وقتی همه‌ی پرده‌ها کنار رفت و همه‌ی شبهات برطرف شد، باز این پرسشْ همچنان خیره‌سرانه بر جای خود استوار ماند که: «چه تفاوتی هست میان غزل‌خوانی و آوازِ کلاسیکِ ایرانی؟»

اگر در مورد موسیقی مطربی تمایز میان نظام موسیقایی و کارگان موسیقایی می‌توانست کلید حل معما باشد، اینجا، در مورد غزل‌خوانی، چنین کلیدی به کار نمی‌آمد، چراکه اساساً چیزی به‌عنوانِ کارگانِ غزل‌خوانی قابل‌تصور نبود. نظام حرف اول را می‌زد؛ و این نظام به نظر نمی‌آمد که در خطوط کلی تفاوتی با نظامِ موسیقی کلاسیکِ ایرانی داشته باشد؛ هرچند می‌بایست این مسئله تدقیق می‌شد. بنابراین، ضرورت داشت که برنامه‌ی تحقیق بر این متمرکز شود که آیا مثلاً تفاوتی میان نظامِ مُدالِ غزل‌خوانی و نظامِ مُدالِ موسیقی کلاسیک ایرانی وجود دارد و آیا این تفاوتْ معنادار و تعیین‌کننده است یا نه. گذشته از آن، حتی با اینکه کارگانی در غزل‌خوانی وجود نداشت، در صورتی که نظام‌های موسیقایی هم متمایز نمی‌بودند، ممکن بود ویژگی‌های سبْکی عامل افتراق باشند. آیا سبْکِ متفاوتی در غزل‌خوانی به کار می‌رفت که آن را از آواز کلاسیک متمایز می‌کرد؟ آیا، اگر جواب مثبت بود، این سبْکْ عامدانه و آگاهانه برای تمایزگذاری میان دو نوع آوازِ متفاوت به کار می‌رفت که نمی‌بایست با هم خلط شوند؟ به‌عبارت‌دیگر، آیا باز این سبکِ فرضی معنادار و تعیین‌کننده بود؟

شناختِ یک موسیقی بی‌تردید، مثل شناختِ هر پدیده‌ی دیگری، پیوندی ناگسستنی دارد با شناختِ وجوهِ متمایزکننده‌ی آن. اگر قوم‌موسیقی‌شناسی علمِ شناختِ موسیقی‌هاست، پس باید قادر باشد وجوه تمایزِ موسیقی‌ها از یکدیگر و عواملی که موجد تمایزند را شناسایی کند. نخستین قدم‌ها در این راه زمانی برداشته می‌شود که موسیقیِ موردمطالعه در فرهنگِ خودش، با تمایزی معنادار، متمایز محسوب شود. بنابراین، برای اینکه من بتوانم ادعا کنم که «غزل‌خوانی» را شناخته‌ام، باید بتوانم نشان دهم که فهمیده‌ام این موسیقی چه تفاوتی با دیگرموسیقی‌ها، به‌خصوص با موسیقی‌ای که بسیار به آن شبیه

است، دارد و، چنانکه گفتم، گام نخست در راهِ این شناخت برداشته نمی‌شود، مگر زمانی که مطمئن شویم فرهنگِ موردمطالعه، خود، قائل به تفاوت است.

در مورد غزل‌خوانی، با دو فرهنگِ متمایز و، درواقع، دو «جامعه»ی متمایز، سروکار داریم: یکی آنکه در اینجا، و نیز در مکتوبات دیگرم، «فرهنگ رسمی»اش نامیده‌ام و، بدون اینکه تعریف خاصی از آن ارائه دهم، به‌طورکلی، چنان رسانده‌ام که منظورم فرهنگ غالبی است که اساساً با جریان‌های اصلیِ فرهنگی پیوند دارد و از «بیرون»، و از «بالا»، آشکارترین فرهنگی است که به چشم می‌خورد؛ و دیگری فرهنگ یا «خرده‌فرهنگی» است که حامل غزل‌خوانی است و این نوع آواز در دل آن نشو و نما کرده است. در خصوصِ اولی، با نوعی آگاهیِ پرابهام از تمایز مواجهیم. فرهنگ رسمی مدعی است که نوعی آوازِ متفاوت با آوازِ موسوم به «سنتی» در میان اقشاری از جامعه رواج دارد و حتی تا آنجا پیش رفته است که آن را نام‌گذاری کند و به آن برچسبِ «بیات تهران» بزنند. دقیقاً همین نام‌گذاری نشان می‌دهد که آگاهی از وجوه تمایز تا چه اَندازه مبهم و نادقیق است و همین که به عرصه‌ی عملِ موسیقایی وارد می‌شویم، این ابهام باز هم روشن‌تر آشکار می‌شود. نمایندگانِ موسیقیِ فرهنگ رسمی هنگامی که قصد دارند در اجرای این آوازِ «متفاوت» طبع‌آزمایی کنند به‌سختی چیزی فراتر از آواز معمولِ خودشان، البته با برخی چاشنی‌های اجراییِ اغلب «من‌درآوردی»، می‌خوانند. درواقع، آنها نه‌تنها چندان آگاهیِ دقیقی از این وجوه تمایز ندارند، بلکه در مواردی تمایزها را حذف و در مواردی دیگر، به‌طور تصنعی، تمایز ایجاد می‌کنند.

با فرهنگ دوم مشکل باز هم بیشتر است. این فرهنگ یا خرده‌فرهنگ، درحقیقت، کمتر از آنچه که ممکن است تصور شود متوجهِ تمایز است یا، بهتر بگوییم، تمایز نزد آن کمتر از آنچه تصور می‌شود برای تعیین هویتِ غزل‌خوانی اهمیت دارد. یک پرس‌وجوی ساده از حاملینِ این فرهنگ درباره‌ی اینکه «غزل‌خوانی» و «کوچه‌باغی» و «خراباتی» و «آواز سنتی» هریک با دیگری چه تفاوت یا تشابهی دارد فقط به یک آشفتگیِ آزاردهنده در تعاریف می‌انجامد که نتیجه‌ای جز سرگشتگیِ پرسشگر ندارد. سرانجام، هنگامی که همین پاسخ‌دهندگانْ افتخاری و شجریان را به‌عنوان بهترین غزل‌خوانان معرفی می‌کنند، برای اینکه محققْ بساط خود را جمع کند و به دنبال موضوعِ دیگری برای تحقیق بگردد فقط یک قدم باقی می‌ماند.

اما تنها چیزی که موجب می‌شود این یک قدم برداشته نشود همان است که چالشِ اصلیِ قوم‌موسیقی‌شناسی از چندین دهه به این سو را شکل داده است. اگر دو موسیقی در بسیاری از چیزها به هم شبیه‌اند و یکی شکلِ دیگری از آن دیگری است، پس تمایزی

که یک فرهنگ ــ اینجا فرهنگِ رسمی، هرچقدر هم با ابهام ــ میان این دو موسیقی، حداقل با نام‌گذاری‌اش به‌شکلی متمایزکننده، قائل می‌شود باید حتماً ریشه در چیزی غیر از خودِ موسیقی داشته باشد. این می‌تواند کلیدِ فهمِ آن چیزی باشد که امروزه گرایش به نفیِ آن، به‌نفعِ بازگشت به موسیقی‌شناسی تطبیقی و قوم‌موسیقی‌شناسیِ مبتنی بر تحلیلِ موسیقایی، وجود دارد. این می‌تواند اهمیتِ آن چیزی را برجسته کند و نشان دهد که امروزه برخی، شاید بسیاری، از پژوهشگرانِ این رشته، خسته از زیاده‌روی‌های پیشینیان در تمرکز بر مطالعه‌ی «موسیقی در فرهنگ» و نادیده‌گرفتن یا غفلت‌کردن از «موسیقی همچون موسیقی»، در به‌جابودنِ آن تردید کرده‌اند.

امروزه صداهای اعتراض‌آمیزی از این سو و آن سو بلند می‌شود که می‌خواهد، در مقابلِ گرایشِ افراطیِ مطالعه‌ی بستر فرهنگی در قوم‌موسیقی‌شناسی، اهمیتِ مطالعه‌ی خود موسیقی و ساختارهای صوتی را در این رشته احیا کند. اعتراض می‌شود که بسترِ موضوعْ اصلِ موضوع را تحت‌الشعاع قرار داده است. برخی از پژوهش‌ها که بیش از حد بر جنبه‌های مردم‌شناختی، جامعه‌شناختی یا روان‌شناختی متمرکزند این پرسش را پیش می‌کشند که آیا آنها واقعاً به حوزه‌ی قوم‌موسیقی‌شناسی تعلق دارند یا نه (نک. Reyes 2009: 4). حتی در متأخرترین تعاریف از قوم‌موسیقی‌شناسی بر اهمیتِ خودِ موسیقی چنانکه باید تأکید نمی‌شود. تیمُتی رایس، در نخستین سطرِ کتابِ اخیرِ خود، قوم‌موسیقی‌شناسی را «مطالعه‌ی اینکه بشر چرا و چگونه موسیقایی است» تعریف می‌کند، به این معنی که چرا و چگونه بشر ظرفیتِ خلق، اجرا و سازماندهیِ اصوات را دارد و چرا و چگونه به‌صورت فیزیکی و عاطفی به آن واکنش نشان می‌دهد و آن را معنا و تفسیر می‌کند (Rice 2014: 1). آنچه در مرکز توجه قرار می‌گیرد، بنابراین، فرآیندِ موسیقی‌سازی و موسیقی‌پذیریِ بشر است و نه خودِ موسیقی به‌عنوانِ محصولِ نهاییِ موسیقایی‌بودنِ او.

مِروین مک‌لین، در مقاله‌ای کوتاه اما مؤثر، نشان داده است که این زیاده‌روی با تفکراتِ جان بلَکینگ در این رشته آغاز شد و نه با نظراتِ آلن مریام که ــ گرچه از مهم‌ترین نظریه‌پردازانی بود که انسان‌شناسی را به مطالعاتِ قوم‌موسیقی‌شناسی پیوند زدند ــ مطالعه‌ی خودِ موسیقی را به اندازه‌ی بسترِ فرهنگی‌اش مهم می‌دانست:

> تفاوت بنیادی میان آنها [یعنی بلَکینگ و مِریام] متضادبودنِ نگاه‌های آنها به طبیعتِ ساختارِ موسیقی در ارتباط با بسترِ فرهنگیِ آن بود. مریام به این دو مقوله مجزا از هم، اما با اهمیتِ یکسان، برخورد می‌کرد. بلَکینگ، بدون ارائه‌ی شواهدِ کافی برای حمایت از ادعایش، اصرار داشت که این دو به‌طورِ ذاتی به هم مرتبط‌اند و ساختار موسیقی نمی‌تواند درک شود مگر همچون ضمیمه‌ای بر بستر اجتماعی‌اش [...] نکته‌ی اساسیِ بحثِ او این بود که ساختار موسیقی و ساختار اجتماعی به‌طورِ جدایی‌ناپذیری

با هم در ارتباط‌اند. این عقیده وسیعاً و عمیقاً برای قوم‌موسیقی‌شناسان، که آن را بسیار جدی گرفتند و برای توجیهِ نادیده‌گرفتنِ «صوتِ صِرف» به‌عنوان موضوعِ تحقیق از آن استفاده کردند، جاذبه داشت. (McLean 2007: 136)

هرچند بسیاری از قوم‌موسیقی‌شناسان مایل‌اند ظفرمندانه نمونه‌هایی از این ارتباطِ ذاتی میان موسیقی و بستر اجتماعی‌ـ فرهنگیِ آن فهرست کنند ــ از جمله مثلاً تیمُتی رایس، که در تعریفی که از قوم‌موسیقی‌شناسی ارائه می‌دهد (نک. بالا)، آشکارا، و به‌اعترافِ خود، از بلَکینگ متأثر است (Rice 2014: 1) و می‌کوشد نمونه‌هایی از این نوع ارتباط را در موسیقیِ هندوستانی و موسیقیِ آیماراهای پِرو ارائه دهد ــ مک‌لین، به‌درستی، معتقد است که پژوهشگرانِ متأثر از این عقیده در قوم‌موسیقی‌شناسی هیچ‌گاه قادر به برقراریِ چنین ارتباطی نشدند. حتی، باز به‌درستی، معتقد است که دو اثرِ کلیدی و شاخص در این زمینه که نزد طرفدارانِ این نظریه موفقیت‌های بزرگی محسوب می‌شوند، یعنی کتاب‌های معروفِ *صوت و احساس* و *چرا سویا می‌خواند؟*، به‌ترتیب از استیون فِلد و آنتونی سیگِر، نتوانسته‌اند این ارتباط را به‌دقت واکاوی کنند و بیش از حد درباره‌ی آنها اغراق شده است (ibid.: 137).

بدون اینکه این بحثِ نظری را، در تنگنای این مقدمه، بیش از این پیش ببرم، باید اذعان کنم که در آنچه به پیوند میان ساختار موسیقی و ساختار اجتماعی و مبالغه‌هایی که قوم‌موسیقی‌شناسی در این زمینه کرده است مربوط می‌شود، از پیش، همواره معتقد به این بوده‌ام که این ارتباط، حتی اگر هم وجود داشته باشد، نه‌تنها تاکنون در هیچ پژوهشی به‌روشنی نشان داده نشده است، بلکه ــ به‌خصوص اگر منظور از «ساختارهای موسیقی» ساختارهای، به‌قولِ بلکینگ، عمقیِ موسیقی و ساختارهای مرتبط با نظام موسیقایی (و نه ساختارهای سطحی‌ترِ مربوط به اجرا و خلقِ آثار) باشد ــ اساساً غیرممکن است بتوان آن را با هیچ پژوهشی نشان داد. نظامِ موسیقاییِ یک قوم محصولِ قرن‌های قرن تجربیاتِ صوتی‌ـ عاطفیِ آن قوم و تبادلاتِ آنَ با دیگراقوام است و پیگیریِ آن در طول تاریخ (جز در مقطعی برای موسیقی اروپای غربی) غیرممکن است. مطالعه‌ی وضعیتِ اجتماعی‌ـ فرهنگیِ یک قوم در حالِ حاضر و تلاش برای ارتباط برقرارکردن میان ساختارهای اجتماعیِ فعلیِ آن با ساختارهای نظامِ موسیقایی‌اش که می‌تواند در بسیاری از جنبه‌ها بسیار کهن باشد ساده‌انگارانه و بدحاصَل است. بعید می‌دانم با هیچ ابزار روش‌شناختی‌ای بتوان نشان داد که مثلاً ریتم‌های آکساکِ شبه‌جزیره‌ی بالکان چه ارتباطی با ساختارهای اجتماعیِ جوامعِ ساکن در این منطقه دارند؛ نه‌فقط به این دلیل که به‌سختی می‌توان چنین ارتباطی را موجه کرد، بلکه به‌خصوص به این دلیل که ابداع و پذیرشِ ریتم‌های

آکساک در این منطقه مربوط به زمانی ناشناخته در دل تاریخ است که معلوم نیست بتوان ساختارهای اجتماعیِ آن را با ازآنِ امروز یکی دانست.

به‌این‌ترتیب، وقتی مک‌لین، به‌صراحت، اعلام می‌کند که «مواردِ کالولی‌ها و سویاها [اقوام مورد مطالعه در دو کتابِ معروفِ فِلد و سیگر] جذاب‌ترین نمونه‌های ارتباطِ امروزعموماً‌پذیرفته‌شده میان ساختار اجتماعی و ساختار موسیقی‌اند، اما هر دو پژوهش فاقدِ قدرتِ توضیح درباره‌ی کلیتِ نظام موسیقایی‌اند» (McLean 2007: 137) به‌درستی گوشزد می‌کند که اگر منظور «نظام موسیقایی» باشد، که باید چنین باشد، قوم‌موسیقی‌شناسی در تحقق آرزوی بلندپروازانه‌اش بعد از بلکینگ، حتی در موفق‌ترین پژوهش‌هایش، موفق نبوده است؛ و باید افزود، بسیار بعید است که هرگز بتواند موفق شود.

طبیعتاً من چنین وسوسه و بلندپروازی‌ای در تحقیقِ حاضر نداشته‌ام؛ هم چون اعتقادی به آن ندارم و هم چون خودِ مسئله این وسوسه را منتفی می‌کند و خودبه‌خود امکان برقراریِ چنین پیوندی را کنار می‌گذارد. اگر، از یک سو، غزل‌خوانی از همان نظام آوازِ کلاسیکِ ایرانی تبعیت می‌کند و، از سوی دیگر، این دو آواز متعلق به دو فرهنگ و جامعه با ارزش‌ها و ساختارهای متفاوت‌اند، دیگر چگونه می‌توان از ارتباطِ ذاتیِ میان ساختار اجتماعی و ساختار موسیقی سخن گفت؟ چگونه دو اجتماعِ متفاوتْ دو ساختارِ موسیقاییِ مشابه به وجود آورده‌اند یا چه لطفی دارد که در ویژگی‌های اجتماعی‌ـ فرهنگیِ جامعه‌ای که غزل‌خوانی به آن تعلق دارد بکاویم تا بفهمیم اینها هم همان‌گونه آواز می خوانند که جامعه‌ی بزرگ‌تر و حاملینِ فرهنگِ رسمی؟ این ویژگی‌ها احتمالاً در انتخابِ موسیقایی بی‌تأثیر بوده‌اند و، به‌این‌ترتیب، فهمِ غزل‌خوانی از رهگذرِ فهمِ آوازِ کلاسیکِ ایرانی و ــ منطبق با بلندپروازیِ قوم‌موسیقی‌شناسانه ــ از رهگذرِ فهمِ ساختارهای اجتماعیِ جامعه‌ی ایرانی، به‌طور کلی، ممکن می‌شود و تأمل بر ویژگی‌های فرهنگیِ جامعه‌ای که کاربَرِ غزل‌خوانی است ضرورت خود را از دست می‌دهد. بنابراین، یک بار دیگر محقق تا جمع‌کردنِ بساط خود و اندیشیدن به موضوعی دیگر یک قدم فاصله پیدا می‌کند.

بااین‌حال، باز این یک قدم برداشته نمی‌شود، و این دقیقاً به دلیلِ اینکه قوم‌موسیقی‌شناسیِ معاصر به محقق وعده‌ی دیگری هم، غیر از آن وعده‌ی بلندپروازانه‌ای که، به‌گفته‌ی مک‌لین، بلَکینگ داده است، می‌دهد. پژوهشگر، بدون اینکه برای یافتنِ پیوند ذاتی میان ساختارهای اجتماعی و ساختارهای موسیقایی وسوسه شود، آموخته است که درباره‌ی خصوصیاتِ فرهنگی‌ـ اجتماعیِ حاملینِ موسیقیِ موضوعِ پژوهشش تحقیق و بر آنها تعمق کند. به چه امیدی؟ به امید آنکه عواملِ مؤثری برای فهمِ موسیقیِ

مورد نظرش و درکِ آنچه آن را از موسیقی‌های دیگر متمایز می‌کند از میان آنها به دست آورد. به‌این‌ترتیب، آستین‌ها بالا زده می‌شود تا انبوهی از داده‌های فرهنگی و اجتماعی و تاریخی گرد آورده و تحلیل شوند. ناگهان پژوهشگر خود را در یک سفرِ دور و درازِ کاوشگرانه می‌یابد که او را از ساحلِ «موسیقی»، با این امید که سرانجام با دستِ پُر به آن بازگردد، رفته‌رفته بسیار دور می‌کند.

آنچه از این سفرِ دور و دراز به دست می‌آید چیست؟ بستری فرهنگی‌ـ اجتماعی که موسیقی در آن اجرا می‌شود و به آن وابسته است؟ این سفر، خود، به چه معناست؟ مطالعه‌ی موسیقی در بسترِ فرهنگی‌ـ اجتماعی‌اش؟ دقیقاً همین تصور است که در بسیاری از مواردْ مطالعاتِ قوم‌موسیقی‌شناختی را در مظان این اتهام قرار می‌دهد که همچنان با مشکلی اساسی روبروست؛ یعنی ــ درست برخلافِ و علی‌رغم آنچه این رویکرد در پیِ آن است ــ جداییِ موسیقی از بسترش. تمام دشواریِ کار در این است که چنان رابطه‌ای میان موسیقی و بسترِ اجتماعی‌ـ فرهنگی‌اش پیدا شود (نه دیگر رابطه‌ای ساختاری؛ این بلندپروازی را دیگر کنار گذاشته‌ایم) که بتوان با آن موسیقیِ موضوعِ پژوهش را بهتر از وقتی شناخت که آگاهی از این بستر وجود ندارد. دشوارتر حتی این است که، وقتی موسیقی‌ای را با تجزیه‌وتحلیلِ ساختارش، مبانی اجرایی‌اش و تمام قوانینِ حاکم بر آن شناختیم، ثابت کنیم که هنوز آن را به اندازه‌ی کافی نشناخته‌ایم و می‌بایست برای تکمیلِ شناخت‌مان به مطالعه‌ی این بسترها توجه کنیم. مطالعه‌ی بسترها، بنابراین، هنوز هم از نظرِ بسیاری بدیهی نیست که گرهی باز کند و حتی احتمالاً اینکه اساساً گرهی در شناختِ موسیقی همچون موسیقی وجود دارد که می‌بایست با این رویکرد باز شود اعتقادِ همه‌کس نیست. به‌قولِ آدِلایْدا رِیِس، «در فقدان معیارِ روشن برای معنای "فراموسیقایی"، [...] با امرِ فرهنگی ممکن است همچون *پُرتِزی* رفتار کرد که می‌توان آن را، به‌دلخواه، از مطالعه‌ی "خودِ موسیقی" جدا کرد یا به آن پیوند داد. بنابراین، ارزشِ امرِ "فراموسیقایی" [...] می‌تواند از تردیدبرانگیز، تا جالب اما نه اساسی، و تا ضروری تاب بخورد» (Reyes 2009: 14).

برای جوش‌دادنِ هرچه‌بیشترِ فرهنگ به موسیقی، به‌طوری‌که دیگر همچون *پُرتِز* به نظر نیاید، رِیِس بر مفهوم «فرهنگِ بیانی» (expressive culture) (در مقابلِ مثلاً «فرهنگِ مادی») تکیه می‌کند. فرهنگِ بیانی، به‌گفته‌ی او، نه‌تنها نیاز به قوانینی، مثل دستور زبان، دارد تا مؤلفه‌های درونی‌اش را سازماندهی کند،

> بلکه شامل چارچوب مرجعی است که به‌صورتِ تاریخی شکل گرفته است؛ گنجینه‌ای از تجربیاتِ جمعی و ارجاعاتی که اعضای یک فرهنگ از آنها معناهایی

> بیرون می‌کشند که از معنای لفظی یا *سِمانتیک* فراتر می‌رود تا تبدیل به معنای فرهنگی شود. این همان نوع از معناست که «شوخی‌های درون‌فرهنگی» را فقط برای کسانی که دانشِ افرادِ بومی از آن فرهنگ را دارند فهمیدنی می‌کند. (ibid.)

سپس، چنین جمع‌بندی می‌کند که

> موسیقی همچون فرهنگِ بیانی با موسیقی در بسترِ فرهنگی یا فرمول‌بندی‌های مشابه در تبعاتِ روش‌شناختیِ آن تفاوت دارد. موسیقی، هنگامی که همچون فرهنگِ بیانی در نظر گرفته می‌شود، فرهنگ را شرایطی لازم به حساب می‌آورد که بدون آن موسیقی فاقد معنا می‌شود. (ibid.)

شاید موردِ غزل‌خوانیِ تهرانی یکی از شاخص‌ترین مواردی باشد که این معناسازیِ فرهنگی را به‌روشنی نشان می‌دهد. اگر پژوهشگر در مواجهه با چنین موردی از ادامه‌ی تحقیق صرف‌نظر نمی‌کند و کمر به کاوش در ویژگی‌های فرهنگی‌ـ‌اجتماعیِ اجراکنندگان و شنوندگانِ این موسیقی می‌بندد، این کار را نه برای جای‌دادنِ مکانیکیِ موسیقی در بسترِ فرهنگی‌ـ‌اجتماعی‌اش و تبعیتِ کورکورانه از دستورالعمل‌های قوم‌موسیقی‌شناختی، بلکه برای کشف معنای غزل‌خوانی به‌عنوان آوازی انجام می‌دهد که خود را همچون آوازی متمایز به فرهنگ رسمی تحمیل می‌کند. آنچه باید از این کاوش‌های غیرِموسیقایی یا «فراموسیقایی» حاصل شود شناساندنِ غزل‌خوانی همچون فرهنگی متعلق به یک قشر اجتماعی‌ـ‌فرهنگیِ خاص و کشفِ آن چیزی است که این موسیقی‌ـ‌فرهنگ بیان می‌کند. درحقیقت، همین کشف است که ما را از معنای این موسیقی، این آواز، این رفتار موسیقایی یا این موسیقی‌ـ‌فرهنگ آگاه می‌کند و این معنا هیچ نیست مگر همان وجه تمایزی که برای شناختنِ غزل‌خوانی و علت افتراقش با آواز کلاسیک به دنبال آنیم.

تحقیقِ حاضر، در چهار فصلِ خود، همه‌ی راه‌های استدلالی‌ای را که تا اینجا مطرح کردم، به‌ترتیب، دنبال می‌کند. در فصل اول، کوشیده‌ام از مفاهیمِ «غزل‌خوانی» و «کوچه‌باغی» ابهام‌زدایی کنم و نشان دهم که تصور محیط رسمی از این آواز چگونه است و این تصور تا چه حد با واقعیتِ غزل‌خوانی تباین دارد. درواقع، در این فصل مشخصات کلی این آواز را تبیین کرده‌ام تا در فصل بعدی به ساختارهای شعری‌ـ‌موسیقاییِ آن بپردازم. در همین فصلِ دوم است که تحلیلِ ساختاریْ ناکافی‌بودنِ خود را آشکار می‌کند. وجود این فصل نشان می‌دهد که به‌هیچ‌رو معتقد نیستم که یک پژوهشِ قوم‌موسیقی‌شناختی، در نوعی که این کتاب با آن سروکار دارد، می‌تواند از تحلیلِ خودِ موسیقی به‌کلی صرف‌نظر کند. همواره در مواضع دیگر نیز تأکید کرده‌ام که با زیاده‌رویِ شعارِ فرانسویِ «موسیقی

همیشه چیزی بیش از موسیقی است» میانه‌ای ندارم و معتقدم که موسیقی پیش از هرچیز موسیقی است. بااین‌حال، سهم کمی که تحلیل موسیقی در این پژوهش به خود اختصاص داده است تنها می‌تواند تأییدی بر این نکته باشد که در مواردی، که احتمالاً نادر هم نیستند، رویکردِ تحلیلی چندان وعده‌ی شناخت نمی‌دهد و، به همین دلیل، پژوهشگر را از اینکه تجزیه‌وتحلیل‌هایش را پیش ببرد و آنها را تعمیق ببخشد بازمی‌دارد. دو فصلِ بعدی، که به همان سفرِ دور و دراز برای کشف ویژگی‌های اجتماعی‌ـ فرهنگیِ حاملانِ این فرهنگ موسیقایی، یک جا (فصل سوم) با رویکردی تاریخی و درزمانی و جای دیگر (فصل چهارم) با رویکردی هم‌زمانی، می‌پردازد را همین ناکافی‌بودنِ تحلیلِ ساختاری در فصل دوم موجه می‌کند. اینجا امیدوارم به‌خوبی نشان داده شده باشد که زیرسؤال‌بردنِ مطالعاتِ قوم‌موسیقی‌شناسی با تمرکز بر «فرهنگ‌پژوهی» و تاحدودی بی‌اعتنا به «خودِ موسیقی» می‌تواند ناموجه باشد. زیاده‌روی در این اعتراض هم به همان اندازه‌ی زیاده‌روی در برجسته‌کردنِ بسترهای فرهنگی‌ـ اجتماعی زیان‌بار است.

گمان من این است که آنچه از این تحقیق حاصل می‌شود تنها شناختِ یک نوع آواز از رهگذرِ شناختِ معنای فرهنگیِ آن نیست، بلکه همچنین شناختِ گوشه‌ای از یک فرهنگِ خاص از رهگذرِ شناختِ موسیقیِ آن است. به همین دلیل است که من عنوانِ اصلیِ این کتاب را عنوانی فاقدِ اشاره به خودِ موسیقیِ موردبحث و، به‌جای آن، معطوف به پدیده‌ی فرهنگی‌ای انتخاب کردم که معتقدم رفتار موسیقاییِ محیطِ موردنظرِ این کتاب بیانگرِ آن است. شاید بتوان این پژوهش را، به‌دلیل همین نتیجه و رویکردش، نوعی، به‌قولِ آنتونی سیگر، انسان‌شناسیِ موسیقایی به حساب آورد؛ هرچند به‌هیچ‌رو موسیقی در جامعه‌ی مورد نظر ما به‌اندازه‌ی موسیقی در جامعه‌ی موردمطالعه‌ی سیگر، یعنی جامعه‌ی سویاهای برزیل، همه‌جاحاضر نیست و «*بسیاری* از جنبه‌های فرهنگ و زندگیِ اجتماعیِ» جماعتِ مورد بحثِ ما را نمی‌سازد (Seeger 2004: xiii). اما من کوشیده‌ام نشان دهم که با مطالعه‌ی موسیقی و فرهنگِ اجرای موسیقی در این جامعه می‌توان برخی جنبه‌های مهمِ فرهنگ و زندگیِ اجتماعیِ آن را که در آن‌چیزی متبلور می‌شود که از آن به‌عنوان «فرهیختگیِ عامیانه» یاد کرده‌ام درک کرد.

یقیناً نه ابهام‌زدایی از کلیشه‌های برساخته‌شده توسط محیط رسمی، نه درکِ درستِ غزل‌خوانی و فرهنگ غزل‌خوانی تنها با تکیه بر منابعِ رسانه‌ای‌شده، مثل کوچه‌باغی‌های خوانندگان رادیو و غزل‌خوانی‌های منتشرشده بر روی نوارِ کاست از سوی خوانندگانِ کافه‌ای یا کوچه‌بازاری، امکان‌پذیر نمی‌بود و می‌بایست این آواز در محیطِ غیرحرفه‌ای و غیررسانه‌ای‌ای که در آن به‌طور «طبیعی» رشد کرده است دنبال می‌شد. بنابراین، بخش

بزرگی از این پژوهش مبتنی است بر یک کارِ میدانیِ طولانی که از سال ۱۳۸۳ در شهر ری آغاز شد و با وقفه‌هایی تا هنگام نگارشِ کتاب و حتی در طیِ نگارش کتاب ادامه پیدا کرد. در سال ۱۳۹۴، طی قراردادی با «صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور»، این نهاد با اعطای بورسی جهت انجام این طرحِ پژوهشی موافقت کرد که منجر به پیگیریِ جدی‌ترِ تحقیقات و به‌سرانجام‌رساندنِ آن شد. پژوهش‌های میدانی‌ای که کتابِ حاضر بر آن استوار است از شرکت در مجالسِ غزل‌خوانیِ خصوصی و عمومی، مثل زورخانه، گروی کبوتر و تُرنابازی، تا گفتگو با خبرگان و شعرشناسانِ محیطِ موردمطالعه، علاقه‌مندان و شنوندگانِ این موسیقی و خودِ غزل‌خوانان، حتی در یک مورد یکی از نمایندگان غزل‌خوانیِ رسانه‌ای، یعنی جواد یساری، را در بر می‌گیرد. هرچند اساساً شهر ری، به‌علتِ کثرتِ غزل‌خوانان و زنده‌بودنِ این سنت در آن، مرکز توجهِ این پژوهش بوده، اما دامنه‌ی این پژوهش، به‌خصوص در آنچه به موقعیت‌های اجرا در زورخانه و گروی کبوتر مربوط می‌شود، به مناطقِ دیگرِ تهران هم کشیده شده است.

از آنجا که غزل‌خوانی در زورخانه و گروی کبوتر به حضورِ غزل‌خوانان در میان ورزشکاران یا دعوت‌شدگانِ به مجلسِ گرو وابسته است و حضور این غزل‌خوانان در چنین مجالسی کاملاً اتفاقی است و نه در زورخانه و نه در گروی کبوتر هیچ غزل‌خوانی را از پیش دعوت نمی‌کنند، می‌بایست مرتباً در چندین و چند مجلس شرکت کرد تا برحسب اتفاق با صحنه‌ی غزل‌خوانی در این محافل مواجه شد. این امر هرچند گاه موجب دلسردی می‌شد، اما حضور مکرر در این مجالس، حتی وقتی در آنها غزل‌خوانی نمی‌شد، فرصتی عالی برای تماس با فرهنگ موردمطالعه و درک ویژگی‌های آن فراهم می‌کرد. حتی مجالسِ ترنابازی که از نظر تعداد محدود بودند و من فقط در دو موردِ آن به‌همراهِ غزل‌خوانِ معروفِ شهر ری، مرحوم محمد مؤذنی، شرکت کردم چشم‌اندازی تماشایی از این ویژگی‌ها ارائه می‌داد. در مجالسِ ترنا و یک مجلسِ گروی کبوتر بخت آن را داشتم که مستندساز محترم و متخصص سینمای مردم‌نگارانه، ایرج اسماعیل‌پور قوچانی و همکار ایشان علی آخرتی، را با خود همراه و از توانایی‌های تصویربرداریِ آنها بهره‌مند شوم. در بقیه‌ی موارد نیز، خودِ من بیشتر به ثبتِ تصویریِ غزل‌خوانی‌ها اکتفا کردم و کمتر به ضبطِ صوتیِ صرف پرداختم. این تصویربرداری‌ها با *هَندی‌کَم* انجام شده است و متأسفانه کیفیتِ استانداردی ندارند، اما از آنجا که سندهای باارزشی محسوب می‌شوند آنها را نیز در لوحِ ضمیمه گنجانده‌ام. بخشی از منابعِ صوتی را که، چنانکه در فصل دوم آورده‌ام، به جریان‌های رسانه‌ایِ غزل‌خوانی مربوط می‌شده‌اند (مثل جریان کوچه‌بازاری و رادیویی)، یا از بازار تهیه کردم یا از اینترنت.

در اینجا لازم است پیش از هرکس از سعید نایب‌محمدی تشکر کنم که چهارده سال پیش نه‌تنها مرا از این امر آگاه کرد که غزل‌خوانی هنوز یک سنتِ زنده است، بلکه برای نخستین بار، با یاری و همراهی پدر بزرگوارش، آقای حسین نایب‌محمدی، که مرا مرهون خود ساختند، امکان حضور در یک مجلس غزل‌خوانی، یک مجلس گروی کبوتر و آشنایی با غزل‌خوانان و خبرگانِ این آواز در شهر ری را برایم فراهم کرد. از یک‌یک غزل‌خوانان، خبرگان و داده‌رسانانی که در این کتاب از آنها یاد شده و ذکر نام همه‌ی آنها در این مقدمه ممکن نیست بی‌نهایت سپاسگزارم، به‌ویژه از آقایان قدرت‌الله نفر و عباس قربانی‌پور که بیش از دیگران مجبور بودند مرا تحمل کنند. برخی از داده‌رسانان و مطلعینی که بدون آنها کارِ میدانیِ این پژوهش بدون شک ناقص می‌ماند متأسفانه دیگر در میان ما نیستند. مرحومین قاسم صادقیان، قاسم فخاری، رضا عشقیار و محمد مؤذنی، بدون هیچ چشمداشتی، دانسته‌های بسیار ارزشمند خود را در اختیار من گذاشتند و با کمک‌های بی‌شائبه‌شان مرا سپاسگزار و مرهون خود کردند.

دوستانی در تهیه‌ی منابع بسیار ارزشمند و کمیاب به من کمک کردند. محمدرضا شرایلی چندین ضبطِ قدیمی و تصویرِ برچسبِ صفحه‌های ۴۵دور و بریده‌های جراید که برخی از آنها بسیار دشواریاب بودند، ازجمله فایل‌های صوتیِ صفحه‌ی *بیات طهرانِ* بدیع‌زاده و آواز عبدالعلی همایون، را بدون هیچ چشمداشتی در اختیارم قرار داد. همچنین فرشاد توکلی یک ضبطِ خصوصی از یک مجلسِ غزل‌خوانیِ قدیمی در اختیارم گذاشت، که سند صوتیِ بااهمیتی به حساب می‌آید. ایرج اسماعیل‌پور قوچانی و علی آخرتی اجازه دادند تا بخش‌هایی از تصویرهایی که از مجالس ترنابازی و گروی کبوتر برداشته بودند را در لوحِ ضمیمه‌ی کتاب بیاورم. از همه‌ی این دوستان و نیز از دوست عزیزم، حسین مهرانی، که با لطف بسیار و بدون چشم‌داشت، نت‌چینی‌ها را با دقت و سرعتی مثال‌زدنی انجام داد، به‌خاطر کمک‌های ارزنده و حسن نیت‌شان عمیقاً سپاسگزاری می‌کنم.

همچنین می‌بایست مراتب سپاس و تشکرم را یک بار دیگر از فرشاد توکلی، و این بار به‌خاطر مشاوره‌ای که با حوصله و دقت در تحلیلِ تقریباً تک‌تکِ آوازها داد و نکات جالب و ارزشمندی که در این خصوص مطرح کرد و نیز از بابک خضرائی که بخشِ مربوط به ادبیاتِ فصل دومِ کتاب را مطالعه و نکات ارزشمندی را یادآور شد ابراز کنم. بدیهی است که مسئولیت هَر خطایی در هر زمینه‌ای تنها به عهده‌ی من است.