بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

پیدایش موسیقی مردم پسند در ایران

تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم پسند

ساسان فاطمی

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور

تهران، خیابان حقوقی، شماره‌ی ۴۲، طبقه‌ی همکف
کدپستی ۱۶۱۱۹، صندوق پستی ۴۷۷-۱۹۵۷۵
تلفن: ۷۷۶۰۱۰۲۰ فکس: ۷۷۵۰۶۵۵۳

www.mahoor.com

info@mahoor.com

پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران

تأملی بر مفاهیمِ کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند

نوشته‌ی ساسان فاطمی

طرح جلد: محیا فرمانی
صفحه‌آرا: سمانه سرافراز
چاپ اول: ۱۳۹۲
تعداد: ۲۰۰۰ جلد
لیتوگرافی: کارا
چاپ: جباری

© حق چاپ محفوظ است.

شابک: ۷-۳۵-۸۷۷۲-۹۶۴-۹۷۸ ISBM: 978-964-8772-35-7

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست

پیشگفتار ۷

فصل اول: یک گونه‌ی سبُکِ شهری: تصنیف ۱۳
۱.۱. تعریفِ تصنیف ۱۴
۲.۱. تصنیف در رساله‌های قدیم ۱۸
۳.۱. تصنیف: موسیقی‌ای که «همه‌ی مردم» آن را می‌سازند ۲۱
تصنیف‌های روز یا تصنیف‌های خیابانی ۲۱
تصنیف‌های مطرب‌ها ۲۸
نفوذِ متقابلِ حوزه‌ها در یکدیگر ۳۱

فصل دوم: تحول تصنیف ۳۵
۱.۲. دوره‌ی اول: تا اواسط سال‌های ۱۳۱۰ ..... ۳۵
۱.۱.۲. مرحله‌ی اول: تا مشروطیت (۱۲۸۵) ۳۷
انتخاب شعر ۴۰
رابطه‌ی میان برش لحن و برش کلام ۴۶
حشو ۴۸
۲.۱.۲. مرحله‌ی دوم: از مشروطیت تا اواسط سال‌های ۱۳۰۰ ..... ۶۲
۳.۱.۲. مرحله‌ی سوم: از ۱۳۰۴ تا اواسط سال‌های ۱۳۱۰ ..... ۶۵
۲.۲. دوره‌ی دوم: از اواسط سال‌های ۱۳۱۰ تا سال ۱۳۵۷ ..... ۶۸
۳.۲. دوره‌ی سوم: از ۱۳۵۷ به بعد ۷۴

فصل سوم: طبقه‌بندیِ موسیقی‌های شهری ۷۹
۱.۳. مبانی و شرایطِ طبقه‌بندی ۸۰
مبانیِ اجتماعی ۸۰
مبانیِ موسیقایی ۸۴
شرایطِ طبقه‌بندی ۹۱
۲.۳. معیارهای موسیقاییِ طبقه‌بندی ۹۵
دوگانه‌ی ساده/پیچیده و پیدایشِ موسیقی‌های کلاسیک ۹۵
دوگانه‌ی عالمانه/غیرعالمانه ۱۰۳
۳.۳. معیارهای مربوط به موسیقیدان و رابطه‌ی او با موسیقی و شنونده ۱۰۵
۴.۳. معیارهای مربوط به شنونده و رابطه‌ی او با موسیقی ۱۰۹

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ملاحظاتِ نهایی ۱۱۳

فصل چهارم: موسیقی مردم‌پسند در فرهنگ ایرانی ۱۱۷

۴. ۱. پیدایش یک نوع موسیقی ۱۱۹
موسیقی مردم‌پسند همچون موسیقی‌ای سرچشمه گرفته از موسیقی کلاسیک ۱۲۱
پیوند و جدایی دو نوعِ مردم‌پسند و کلاسیک ۱۲۲
مِزو میوزیک ۱۲۴

۴. ۲. موسیقیِ مردم‌پسند در ایران ۱۲۷
ترانه‌های دستگاهی:
موسیقیِ مردم‌پسندِ مشتق‌شده از موسیقیِ کلاسیک ۱۲۷
دو شاخه‌ی دیگرِ موسیقیِ مردم‌پسند:
موسیقی کافه‌ای و شاخه‌ی برآمده از موسیقیِ غربی ۱۳۳

۴. ۳. موسیقی مردم پسند در فرهنگ های ایرانیِ برون‌مرزی ۱۳۵

نتیجه‌گیری ۱۳۹

فهرست مراجع ۱۴۷

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فصل اول

یک گونه‌ی سبُکِ شهری: تصنیف

سوای موسیقی‌های جشنِ سنّتی، گونه‌های دیگری از موسیقیِ سبُک نیز در محیط‌های شهریِ فعلی هست که امروزه بدنه‌ی موسیقی‌های رادیویی، رسانه‌ای یا تجاری را در هر کشوری می‌سازند. این موسیقی‌ها، عموماً، ترانه‌های کوتاه، سبُک و «قابل‌حمل» و در دسترس عموم و، به تعدادِ کمتر، آهنگ‌های کوتاهِ رقص با همان ویژگی‌هااند که لزوماً برای جشن ساخته نشده‌اند، اما بخش اعظم آنها به‌وفور در موقعیت‌های جشن به کار برده می‌شوند.

این ترانه‌ها برای فروش روی صفحه‌های ۷۸ دور، سپس ۴۵ دور، بعد از آن روی نوارهای کاسِت و، سرانجام، امروزه روی سی‌دی تولید می‌شده و می‌شوند. استفاده از آنها در جشن‌ها به انتخابِ شخصیِ برگزارکنندگان جشن‌ها بستگی دارد. آنها را نمی‌توان، مثل موسیقی مطربی یک تمامیتِ منسجم برای یک استفاده‌ی نهادین یا همچون کارگانِ (رپرتوارِ) خاصِ موسیقیدانانی خاص در نظر گرفت. مجموعه‌ی این موسیقی‌ها کارگانی نیست که عناصرِ آن به‌طورِ قطع برای استفاده‌ای معین توسط قشر خاصی از موسیقیدانان حرفه‌ای ترتیب یافته باشد، بلکه کارگانی است که عناصرِ پراکنده‌ی آن، بعضاً و بسته به موقعیت، در این یا آن بستر به هم می‌پیوندند و سپس دوباره از هم جدا می‌شوند.

البته این مسئله، تا حدودی، برای موسیقی‌های جشن‌های سنتی نیز صادق است. این موسیقی‌ها نیز، یا دقیق‌تر بگوییم، عناصرِ این موسیقی‌ها در موقعیت‌هایی غیر از جشن‌ها

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

هم اجرا می‌شوند. می‌توان آنها را در مجالسِ خودمانی‌تر، در کافه‌ها یا جاهای دیگر اجرا کرد. اما آنها همواره یک شکل نهایی و کامل دارند که به یک موقعیتِ اصلی برای ارائه‌شدن پیوند خورده است و آن شکلِ نهایی و کامل در این موقعیتِ اصلی، که جشن باشد، ارائه می‌شود. همین ویژگی است که معادلی در کارگان موسیقیِ رسانه‌ای ندارد.

درست است که این شاخه از موسیقیِ سبُکِ شهری محصولِ مدرن‌سازیِ کشورهاست، اما این نیز درست است که شاخه‌ی مذکور از هیچ متولد نشده است و می‌توان ریشه‌های آن را در انواعِ قبلاً موجود، در آنهایی که بهتر می‌توانسته‌اند خود را با توقعاتِ مدرن‌سازی سازگار کنند، یافت. در این فصل و فصلِ بعدی به یکی از این ریشه‌ها (شاید مهم‌ترینِ آنها) خواهیم پرداخت.

۱.۱. تعریفِ تصنیف

تصنیف مهم‌ترین گونه‌ی سبُکِ موسیقی ایرانی است. محبوبیتِ آن، از یک سو، و رابطه‌ی آن با موسیقی دستگاهی که در تخصصِ موسیقیدانانِ خاصِ دربار بود، از سوی دیگر، جایگاهی ویژه به آن اعطا می‌کند و آن را بینِ موسیقی‌ای قابل‌دسترس برای همه و موسیقی‌ای که درک و دریافتِ آن درجه‌ای از معرفتِ موسیقایی می‌طلبد قرار می‌دهد. تصنیف در ردیف وجود ندارد، اما بخشی از نوبتِ (سوئیتِ) سنّتیِ موسیقیِ ایرانی است که آن هم «دستگاه» نام دارد و عالی‌ترین فرمِ اجراییِ این موسیقی به حساب می‌آید. این فرمِ ترکیبی با یک پیش‌درآمدِ موزون شروع می‌شود و، به طور سنتی (امروزه به‌ندرت رعایت می‌شود)، با توالیِ قطعات زیر ادامه می‌یابد: یک چهارمضراب (قطعه‌ی سازیِ موزون)، یک آواز (قسمت اصلیِ نوبت که می‌تواند آوازی یا سازی باشد، اما همواره غیرضربی یا با وزن آزاد است)، یک تصنیف و یک رنگ یا موسیقیِ رقص.

دستگاه از اصولِ تقریباً همه‌ی نوبت‌های سنّتِ موسیقاییِ ایرانی- عربی- ترکی پیروی می‌کند که مهم‌ترین بخشِ فرمِ آنها (در ایران، آواز) در لفافه‌ی یک مقدمه‌ی اغلب سازی (اینجا، پیش‌درآمد) و یک خاتمه‌ی همواره سبُک و مناسبِ رقص (اینجا، تصنیف و رنگ) پیچیده شده است و از تُندایی سنگین و رسمی به سمتِ تندایی نسبتاً بالا حرکت می‌کند. این اصول در همه‌ی نوبه‌های عربی- آندُلُسی، در وصله‌ی سوری، در مقام‌العراقیِ عراق و در شش‌مقامِ تاجیکی- ازبکی رعایت می‌شود. بااین‌حال، باید این را هم تذکر داد که در مواردی که موسیقیِ موزون (ضربی) جایگاهی مهم‌تر از موسیقیِ غیرضربی یا با وزن آزاد در نوبت اشغال می‌کند (مثل موردِ تقریباً همه‌ی سنت‌های موسیقاییِ ایرانی- عربی- ترکی، به‌جز سنتِ ایران و آذربایجان)، مقدمه معمولاً، برخلافِ موردِ عکس، حداقل یک بخشِ غیرضربی نیز دارد.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

این واقعیت که تصنیف در اواخر نوبت جای می‌گیرد بر خصلتِ سبُک و فاقد تنشِ آن تأکید می‌کند. همین را می‌توان درباره‌ی خَلاص یا مَخلَص یا ختمِ نوبه‌های موسیقیِ مغربِ عربی، قُدودِ وصله‌ی سوری، پسته‌ی مقام‌العراقی و اوفَرهای شش‌مقام گفت. بااین‌حال، یک ویژگیْ تصنیف را از همتایانِ عربی و تاجیکی- ازبکیِ خود متمایز می‌کند. اگر این دو موردِ اخیر از دیگرقسمت‌های نوبتِ مربوطه‌شان با دورِ ریتمیِ کوتاه‌تر و سریع‌ترِ خود متمایز می‌شوند، تفاوت اصلیِ تصنیف با دیگرقسمت‌های نوبتِ ایرانی، یعنی دستگاه، این است که تنها قسمتِ آوازیِ ساخته‌شده و موزونِ نوبت است. امکان این هست که خواننده، هنگامِ اجرای قسمت اصلیِ دستگاه، یعنی آواز، گذرها یا قطعاتی به‌صورتِ موزون بخواند که آنها را معمولاً «ضربی» یا «آواز ضربی» می‌نامند (نک. فرهت ۱۳۸۰: ۴۷ و Caron et Safvat 1966: 156)، اما این قطعات یا گذرها عموماً بداهه‌اند و به هسته‌ی اصلیِ نوبت، جایی که خواننده یا نوازنده باید همه‌ی هنرِ بداهه‌پردازیِ خود را عرضه کند، تعلق دارند. به این ترتیب، تصنیف، به‌طورِ انکارناپذیری، تنها قطعه‌ی آوازیِ ساخته‌شده (بنابراین، موزونِ) نوبت باقی می‌ماند.

می‌توان حتا از این هم پیش‌تر رفت و، با کنارگذاشتنِ آن بخش از قطعاتِ آوازیِ ردیف که آنها هم «ضربی» نامیده می‌شوند، گفت که تصنیف تنها گونه‌ی آوازیِ ساخته‌شده‌ی موسیقیِ موسوم به «سنّتی» ایران است. این تعریف، با اینکه بسیار ساده است، و دقیقاً به همین دلیل، ما را از گم‌شدن در جزئیاتِ بیهوده و بی‌فایده و در بسیاری موارد غیردقیقی که تعریف‌های رایج ارائه داده‌اند و بخشی از آنها توسطِ کِیتُن (Caton 1983: 318-323) در رساله‌ی دکترای وی فهرست شده است بازمی‌دارد.

برخی از تعریف‌های مذکور می‌کوشند تا مسئله را با رویکردی تاریخی بررسی کنند (تعریفِ بهار، خوش‌ضمیر، ملاح، مشحون، زُنیس و غیره) و این گونه را گاه حتا به گونه‌های آوازیِ پیشااسلامی ارتباط دهند. برخی دیگر از ویژگی‌های وزنیِ اشعار یا شاخصه‌های ریتمیِ موسیقی سخن گفته‌اند (آریان‌پور، فرهت، خوش‌ضمیر و غیره) و آنها را هجایی یا عروضی یا هردو دانسته‌اند. در یک مورد نیز (آریان‌پور) ریتمِ موسیقیْ ایقاعی تلقی شده است. تعریف‌هایی نیز وجود دارند که تصنیف را گونه‌ای شعری به حساب آورده‌اند (کریمی، ملاح، سرودی) و تعریف‌های دیگری که محتوای اشعار را ملاک قرار داده‌اند (برومند، خالقی). گاه تعریف‌ها هیچ نیستند جز ارائه‌ی اقسامِ مختلفِ تصنیف (خاچی، ملاح)؛ بسیاری نیز برای تعریفِ این گونه، آن را معادلِ بالادِ اروپایی گرفته‌اند (فرهت، براون، زُنیس، صادقی، سرودی، تسوگه و غیره).

این جزئیاتْ گاه بسیار گمراه‌کننده‌اند و، به جای روشن‌کردنِ مطلب، آن را مبهم‌تر می‌کنند. رویکرد تاریخی، در بیشترِ موارد، یا بی‌اساس است یا غیرمنسجم. وقتی بهار

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

(۱۳۵۱: ۱۱۵) خودش اعتراف می‌کند که «از تصنیف‌های [(که البته اینجا آن را معادلِ «ترانه» می‌گیرد)] قبل از اسلام متأسفانه چیزی باقی نیست»، نمی‌توان فرضیه‌ی او مبنی بر اینکه «ترانه»ی پیشااسلامی به تصنیفِ امروزی شبیه بوده است (همان) را جدی گرفت. به همین شکل، تقسیم تصنیف توسط ملاح (Caton 1983: 320) به سه نوع، یعنی «سرود» و «چامه» و «ترانه»، کاملاً غیرگاه‌شناختی است، زیرا اصطلاحاتِ پیشااسلامی (سرود، چامه، ترانه) را برای اقسامِ گونه‌ای به کار گرفته است که با اصطلاحی به‌وضوح پسااسلامی (تصنیف) شناخته می‌شود.

برخی ملاحظات که در تعریف‌های مذکور آورده شده‌اند اساساً غلط‌اند. مثلاً تصنیف در وضعیتِ فعلیِ آن، که از سنّتِ موسیقاییِ قاجار برخاسته است، کاملاً با ایقاعات (دورهای ریتمی) بیگانه است؛ چنانکه کل نظامِ موسیقاییِ ایرانی از حداقل دو قرنِ پیش به این طرف دیگر با دورهای ریتمی سروکاری ندارد. نکته‌ی دیگر اینکه هجایی فرض‌کردنِ وزنِ برخی از اشعارِ تصانیف پایه‌ای ندارد. این تصور از یک گرایش عمومی سرچشمه می‌گیرد که همه‌ی اشعار فارسی یا غیرفارسی‌ای را که عروضی نیستند هجایی می‌داند، در حالیکه ممکن است، خیلی ساده، موضوع بر سرِ کلامِ ساخته‌شده بر روی لحن (ملُدی) باشد، بدون اینکه این کلام از هیچ اصلِ وزنی‌ای تبعیت کند. اینکه تصنیف را گونه‌ای شعر بدانیم (کریمی، ملاح و سرودی) نیز خطاست، چراکه بسیاری از تصانیف با ملحون‌کردنِ اشعارِ کلاسیکِ قبلاًموجود خلق شده‌اند. تنوعِ چشمگیرِ مضامینِ تصانیف نیز باید ما را از این بازدارد که برای تعریفِ این گونه به محتوای اشعار مراجعه کنیم (برومند و خالقی). سرانجام، اصطلاحِ «بالاد» (فرهت، برومند و غیره)، با توجه به اینکه معانیِ مختلفی در خودِ فرهنگِ موسیقاییِ غرب دارد، به نظر مرجعِ خوبی برای تعریفِ تصنیف نمی‌آید.

تعریف متأخرتری که در فهرست تعاریفِ کِیتُن نیامده از آنِ مجید کیانی (۱۳۶۸: ۶۷) است که بیش از همه‌ی تعریف‌ها به پیشنهاد من نزدیک است: «تصنیف آهنگی است ساخته‌شده و موزون، همراه کلام». می‌توان دقیق‌تر (و تاحدی موجزتر) بود و گفت که در حوزه‌ی این موسیقی که موسیقی‌شناسان آن را «جدی» یا «کلاسیک» می‌دانند، در این موسیقی که مرجعِ همه‌ی رساله‌های معاصری است که موضوع مطالعه‌ی آنها نظام موسیقاییِ ایرانی است، «همه‌ی قطعاتِ آوازیِ ساخته‌شده، خارج از ردیف، تصنیف‌اند». طبیعتاً این چنان معنی می‌دهد که تصنیف تنها گونه‌ی آوازیِ ساخته‌شده‌ی (تصنیف‌شده‌ی) این موسیقی است.

این تعریف ما را، چنانکه پیش از این گفتم، از افتادن در دامِ توضیحاتِ اضافی و/یا نادقیق درباره‌ی ویژگی‌های فرضیِ این گونه که به‌خصوص با طبیعتِ آزادِ این قطعات سازگاری ندارند بازمی‌دارد. به این ترتیب، حتا لازم نیست تأکید شود که تصنیف گونه‌ای موزون است، چراکه، خارج از ردیف، هیچ قطعه‌ی ساخته‌شده‌ای وجود ندارد

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

گذشته از دو نوع موسیقیِ کلاسیک و مردمی، جوامع شهری در دو قرن اخیر شاهد شکل‌گیری نوع دیگری از موسیقی، یعنی موسیقی مردم‌پسند، بوده‌اند. این نوع موسیقی محصول جامعه‌ی مدرن است و برای نخستین بار در غرب شکل گرفت و به انحاء مختلف با دو نوعِ بزرگِ دیگر، یعنی کلاسیک و مردمی، پیوند دارد.

موسیقی مردم‌پسند در جوامعی که فرهنگ موسیقاییِ دوقطبی (کلاسیک/مردمی) دارند از رسانه‌ای شدن و کالایی‌شدنِ گونه‌های ساده‌ی موسیقی کلاسیک به وجود می‌آید و در مراحلِ ابتداییِ پیدایشِ خود با موسیقیِ کلاسیکِ همان فرهنگ در هم می‌آمیزد. در ایران نیز پیدایش موسیقی مردم‌پسند از همین قاعده پیروی کرده است. گونه‌ی ساده و همه‌پسندِ موسیقی کلاسیک ایرانی، یعنی «تصنیف»، در چارچوب مناسباتِ اقتصادِ بازار و رسانه گسترش یافته و موسیقیِ مردم‌پسندِ ایرانی را شکل داده است. این موسیقی در ابتدای پیدایشِ خود، در سبکی رادیویی موسوم به سبکِ «گلها»، با موسیقی کلاسیک ایرانی آمیختگی داشته است.

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
Mahoor Institute of Culture and Art
www.mahoor.com info@mahoor.com

9 789648 772357