

# Shiraz-Beethoven.ir

فهرست

پیشگفتار

۱۱	.....	
۱۷	.....	بخش اول: موسیقی و موسیقیدانان جشن‌های سنتی شهری در ایران

۱۹	.....	موسیقیدانان جشن‌ها: مطرب‌ها	فصل اول:
۱۹	.....	معنی کلمه‌ی مطرب	۱.۱
۲۴	.....	شمایل اجتماعی	۲.۱
۲۹	.....	جامعه‌ی مطربی	۳.۱
۳۵	.....	کار و اصول اخلاقی آن	۴.۱
۳۸	.....	لوتر	۵.۱
۴۳	.....	مخاطبین	۶.۱

۴۷	.....	مطرب‌های گذشته: از صفویه تا اواخر قاجاریه	فصل دوم:
۴۹	.....	از صفویه تا زنده	۱.۲
۵۶	.....	قاجاریه: سالم‌سازی فرهنگی	۲.۲
۵۷	.....	۱.۲.۲. حوزه‌ی موسیقایی زنانه	
۷۲	.....	۲.۲.۲. حوزه‌ی موسیقایی مردانه	
۷۷	.....	۳.۲.۲. تداخل دو حوزه‌ی زنانه و مردانه	
۸۰	.....	۴.۲.۲. موسیقی و نمایش	
۸۶	.....	۵.۲.۲. سازماندهی حرفه‌ای	

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

۹۳	.....	عصر طلایی موسیقی مطربی	
۹۵	.....	نمایش روحی	۱.۳
۱۱۴	.....	دسته‌های بزرگ مطربی	۲.۳
۱۲۲	.....	انواع دیگر مطرب	۳.۳
۱۲۸	.....	لوطی به‌عنوان شنونده‌ی موسیقی	۴.۳

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

# Shiraz-Beethoven.ir

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
۲۲۵	موسیقی و موسیقیدانان جشن‌های سستی شهری در فرهنگ‌های ایرانی برون‌مرزی	بخش دوم:
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 فرمی	۲.۹
۳۶۷		نتیجه‌گیری
۳۷۵		فهرست مراجع
۳۸۷		نمایه

**Shiraz-Beethoven.ir**

نظر می‌رسد حضور سردسته‌ها، به‌طور مقطعی، همچون یک عضو معمولی در دسته‌های دیگر رواج داشته است، زیرا ظاهراً حاجی قدم‌شاد حتا در زمان مظفرالدین‌شاه هنوز دسته‌ی خود را داشته است. تاج‌السلطنه (۱۳۷۱: ۷۱) در مذمت برادرش (مظفرالدین‌شاه) می‌نویسد: «یک مدتی، دختر ناقابل بدترکیبی که از دسته‌ی حاج قدم‌شاد بود مطمح نظر و طرف مهر برادرم بود. و این دختر ملقب به «کشورشاهی» شده بود و تقریباً چندین هزار تومان پول دولت و ملت صرف این دختر ناقابل شد».

داستان نعل‌زدن به پای حاجی قدم‌شاد در زمان مظفرالدین‌شاه که مونس‌الدوله (۱۳۸۹: ۱۷۵-۱۷۶) نقل کرده است، با توجه به برخی نکات که اعتبار این منبع را زیر سؤال می‌برد، به نظر نامحتمل می‌آید.

۴. **دسته‌ی ماشاءالله:** سردسته‌ی آن رقاصه‌ای بوده به‌نام ماشاءالله که «گویند [...] در حال رقص، کمانچه هم می‌زد[ه] و در حال حرکت ساز را روی شکم خود می‌گذازد[ه است]» (خالقی ۱۳۷۶، ج ۱: ۴۷۸). رقص با کمانچه را عین‌السلطنه (۱۳۷۴: ۶۵۷) هم تأیید می‌کند. ماشاءالله، ظاهراً در قدیم، هم نام مرد بوده است و هم نام زن. جنسیت این سردسته در یک رباعی که، به‌گفته‌ی خالقی (همان)، دوست‌علی‌خان معیر‌الممالک در وصف او و خواهرش گوهر، که او نیز رقاصه بوده، سروده است به‌صراحت عنوان شده است: «باشد که سال دیگر انشاءالله / گوهر بزند طعنه به ماشاءالله / بس دل که ز دست این دو خواهر خون است / لاجول ولا قوه الا بالله». دسته‌ی ماشاءالله نیز از جمله چهار- پنج دسته‌ای بوده است که به‌گفته‌ی معیر‌الممالک (۱۳۶۲: ۴۹ و ۶۳)، در مهمانی‌های قصر قاجار و عید مولود حضرت فاطمه در دربار شرکت می‌کرده‌اند.

درباره‌ی ترکیب این دسته چیزی نمی‌دانیم، به‌جز اینکه گوهر، خواهر ماشاءالله، و زن دیگری به‌نام زهراسلطان در آن حضور داشته‌اند (عین‌السلطنه ۱۳۷۴: ۶۵۷). اما عین‌السلطنه که شیفته‌ی ماشاءالله بوده است اطلاعات جالبی از او به دست می‌دهد. در خاطرات او، یک بار این دسته را به‌همراه دسته‌ی حاجی‌خانم در مراسم اسم‌گذاری (یا شب شش) پسر عمادالسلطنه، در یازدهم ذی‌قعدة‌ی سال ۱۳۰۶ ق، می‌یابیم (همان: ۲۱۳). شش سال بعد، عین‌السلطنه (همان: ۶۵۵) می‌نویسد: «شب شنبه خانه‌ی عمادالسلطنه وعده دادیم. ماشاءالله رقاص، که مدتی بود مخفی بود و حالا مجدداً داخل کار شده، خواهد بود». روشن است که مدتی کسی از ماشاءالله خبری نداشته و در این سال (۱۳۱۲) وی کار خود را از سر گرفته است. باین حال و با وجود وعده‌ی مذکور، ماشاءالله، که ظاهراً خواهان بسیار دارد، شب موعود در خانه‌ی صدراعظم در مراسم عقدکنان دختر امین حضرت برای پسر دبیرالملک حاضر می‌شود و عین‌السلطنه و دوستان، ناگزیر، به حاجی قدم‌شاد

! دارد: «خاله رو رو رو / رشته پلو / عدس پلو / گندم و جو / چن ماهه داری؟ / خاله حرا نمی زایی؟». نزد لوطی ها و مطرب ها این گونه پرت و پلاگویی، هر چند باز هم به قصد ایجاد تأثیرات خنده آور است، اما رنگ و بوی نوعی دهن کجی به هر چیز متعارف را به خود می گیرد؛ چیزی که با یکی از خصلت های اصلی یک لوطی واقعی، یعنی بی قیدی و بی باکی، دقیقاً هماهنگی دارد.

## پاضربی

مدت پاضربی را نمی توان به سادگی تعیین کرد. این امکان وجود دارد که این گونه نیز میان لوطی ها و مطرب ها مشترک بوده باشد. چند شعری که شهری (۱۳۷۶، ج ۲: ۸۷ و ج ۴: ۱۴۲، ۱۵۸) از کارگان لوطی های قدیم نقل کرده است نشانگر یک خویشاوندی طبعی، از نظر محتوا (خنده آور) و وزن، میان این اشعار و اشعار پاضربی های مطربی است.<sup>۱۷</sup> اما دقیقاً نمی توان دانست اشعار نقل شده توسط شهری، که عادت دارد آزادانه در زمان سفر کند، متعلق به چه تاریخی اند. اگر صرفاً بر اشعاری که مطرب های قدیمی در حافظه نگه داشته اند تکیه کنیم، از دوره ی مدرن عقب تر نمی رویم. کلماتی مثل «کالباس»، «اتوموبیل»، «کارخانه»، «کافه»، «اداره»، «سیگار»، «ماتیک»، «لاستیک»، «اتوبوس»، «شیک»، «بالن»، «کامیون»، «مینی ژوپ» و «سکس» متأخر بودن این اشعار را لو می دهند.

می توان تصور کرد که موج تازه ی شعر طنز آمیز، که اساساً به مسائل سیاسی- اجتماعی دوره ی مشروطه می پرداخت، نقطه ی شروع این گونه ی موسیقایی بوده باشد. می دانیم که شعار فکاهی اشرف الدین گیلانی (نسیم شمال) که به گفته ی آرین پور (۱۳۷۲، ج ۲: ۶۴-۶۷) متأثر از اشعار صابر، چهره ی مهم ادبی و سیاسی آذربایجان برون مرزی، بود در آن دوره بسیار محبوبیت داشت. حتی می دانیم که حداقل یکی از اشعاری که امروزه توسط مطرب ها خوانده می شود، با برگردان «بُزک نمیر بهار میاد، کمبزه با خیار میاد»، ساخته ی وست (سید اشرف الدین ۱۳۷۱: ۳۷۰). احمدی (۱۳۸۰: ۱۰۹)، در مجموعه اشعاری که از کارگان مطرب ها گردآوری کرده، بدون ذکر مرجع، شعر دیگری نقل کرده است با برگردان «حال که می روی برو، د برو که رفتی بامبولی»، که می توان آن را نیز در مجموعه اشعار سید شرف الدین (۱۳۷۱: ۲۲۴) یافت.

ولی واقعیت این است که مطرب ها فقط بخش بسیار کوچکی از اشعار نسیم شمال را به عاریت گرفته اند: یک یا دو شعر، در میان تقریباً ۳۰۰ شعر. شاید این کمیت در دوره ای

۱۷. بخشی از یکی از این اشعار (شهری ۱۳۷۶، ج ۴: ۱۴۲): سیزده سال پیشتر / من بودم و آبجی اختر / من بودم وخاله همدم / من بودم و عمه مریم / بار و بونه رو بستیم / توی گاری نشستیم / سمور و فرش و قلیون / سیخ کباب، کماجدون...

کمابیش استفاده از اصطلاح «سیکل» یا «فرم سیکلیک» را برای توالی ترانه‌ها توجیه می‌کند. اما این نیز هست که برخی نوبت‌ها، مثل روایت متأخر زنگ، به تنها یک واحد فرمی این چینی قناعت می‌کنند. طرح ریتمی این واحد فرمی به شکل زیر است:

۱. واحد عموماً با یک (یا دو) قطعه‌ی کمابیش سنگین با وزن لنگ یا دوتایی آغاز می‌شود (نک. آوانگاری‌های ۱-۷ و ۱-۲-۷ و C1, B1, A1-۲-۷). حتا وقتی که وزن سه‌تایی است (مثل مورد آوانگاری ۳-۷، حامل اول) ریتم دایره با ریتم سه‌تایی قطعات بعدی تفاوت دارد. به نظر می‌رسد، در کل، طرح ریتمی بوم بگ بوم همواره، به نحوی، در این قطعات حاضر است.

۲. فضای ریتمی دوم شامل قطعات ۶/۸ است که فرمول ریتمی آنها (اجراشده توسط دایره) تقریباً همواره  $\underline{m} \underline{m} \underline{m} \underline{m} \underline{m}$  یا بدیل‌های آن است (نک. آوانگاری‌های ۳-۱-۷، ۳-۲-۷-۲). فضای اول (۳-۷ و C2, B2, A2) در این قسمت، عموماً، از همان خانواده‌ی پاضربی‌های مطرب‌های تهرانی است (نک. قسمت ۲.۲.۴، جدول ۱-۴). یادآوری کنم که این پاضربی‌ها نیز ۶/۸ بودند و خویشاوندی وزن آنها با ریتم کودکانه‌ی ایرانی نشان داده شد. در شکل ۶-۷، نمونه‌هایی از اشعار این فضای ریتمی آمده است تا خواننده بتواند آنها را با فرمول‌های ریتمی جدول ۱-۴ مقایسه کند.

$\text{♩} = 78$

Bi - yâ del - ba - ram sho - mâ - yi - d(ey) Bi - yâ del - ba - re del - ro - bâ - yi - d(ey) etc.

$\text{♩} = 132$

Toy mo - bâ - rak bâ - shad bâz mo - bâ - rak bâ - shad etc.

- Shi - rin shi - ri - ne - Yâ - re

آوانگاری ۳-۷. بخشی از بخارچه، اجرای تحفه‌خان

۱۸۹۵ در یکی از روستاهای باکو و متوفای ۱۹۶۵ در خود باکو را ذکر کرد. زندگی هنری واحد به گونه‌ای است که باید او را شاعری نیمه‌کلاسیک- نیمه‌مردمی دانست. او عضو «مجمع‌الشعرا»ی آذربایجان بود که بزرگ‌ترین شعرای کشور را، مثل مشهدی آذر، آقاداتاش منیری، هاشم‌بی ثاقب و دیگران، گرد هم می‌آورد. واحد در معاشرت با این شعرای بزرگ، به‌خصوص با مشهدی آذر که بزرگ‌ترین آنها بود، زبان شعری خود را پخته کرد و به سطح بالایی از این هنر دست یافت. از سوی دیگر، شخصیتِ مردمی واحد او را در تماس با مردم معمولی قرار می‌داد، به طوری که او توانست در جهان توی‌ها رخنه کند و کوشید تا بر هنر بداهه‌سرایی میخانه مسلط شود (Imâmaliev 1993: 26). واحد چندین بار در جشن‌ها در کنار بزرگ‌ترین میخانه‌چی‌های عصر که با او به مسابقه می‌پرداختند ظاهر شد.

هرچند همه‌ی میخانه‌چی‌ها، بدون استثنا، دوست دارند از علی‌آقا واحد همچون یکی از بزرگ‌ترین چهره‌های میخانه نام ببرند، اما در عین حال تأکید می‌کنند که او در بداهه‌سرایی به اندازه‌ی کافی قوی نبوده است. برخی حتی تا آنجا پیش می‌روند که، در مقایسه با چهره‌ی بزرگی مثل آقاحسین افسون، او را یک میخانه‌چی واقعی به حساب نمی‌آورند. کسانی هستند، حداقل در آذربایجان ایران، که حتی قابلیت‌های او به‌عنوان یک شاعر کلاسیک را هم، با انتقاد از عدم تسلط کامل او بر قوانین عروض، زیر سؤال ببرند. این تناقض از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ بگوییم که، علیرغم تردیدهای برخی‌ها درباره‌ی کیفیت اشعار کلاسیک واحد، شکی نیست که محیط ادبی به او احترام می‌گذاشته است و شاید کلید پاسخ به پرسش مطرح‌شده در بالا در همین واقعیت نهفته باشد. این احترام میخانه‌چی‌ها را برمی‌انگیخته است تا او را، صرف‌نظر از ضعف‌هایش در بداهه‌سرایی و برای ارزش‌بخشیدن به هنر میخانه، در جمع خود بپذیرند. بی‌پایه نخواهد بود اگر این گرایش را با گرایش مطرب‌های تهرانی به ارزش‌بخشیدن به هنر خود، با تلاش برای کسب تأیید از محیط رسمی، مقایسه کنیم.

برخی شعرای غیرحرفه‌ای نیز در میخانه طبع‌آزمایی کرده‌اند. اینها در اصل بیشتر ادبا، روزنامه‌نگارها، معلم‌ها، تاریخ‌نویس‌ها و نیز شعرایی بوده‌اند که هم شعر کلاسیک تصنیف می‌کرده‌اند و هم اشعاری به‌سبک اشعار ادبیات شفاهی. ظاهراً آنها هرگز، مثل واحد، تماس مستقیمی با سنت توی‌ها نداشته‌اند. میخانه‌های آنها در بستر خاص این گونه‌ی شعری تصنیف نشده‌اند و شاید حتی بداهه هم سروده نشده باشند. اینها اشعاری «مکتوب» با قلم و وزن و زبان میخانه‌های سنتی‌اند. کتاب امام‌علی‌اف (Imâmaliev: 1993) نمونه‌هایی از این اشعار را ارائه می‌دهد.