نامهٔ انسان‌شناسی
دورهٔ اول، شمارهٔ دوم، پائیز و زمستان ۱۳۸۱
صص. ۱۳۳-۱۴۵

موسیقی و جشن در فرهنگ‌های ایرانی
(بررسی نمونه‌هایی از ایران، آسیای میانه، قفقاز و افغانستان)[1]

ساسان فاطمی*

چکیده

جشن و موسیقی شبیه به هم‌اند. هر دو بر اساس طرحی کلی که اجازه بداهه‌پردازی در یک چارچوب از پیش تعیین شده را می‌دهد "اجرا" می‌شوند. هر دو نقاط اوج و فرود و نقاط تنش و آرامش دارند و در زمان رخ می‌دهند. در ضمن، جشن، به عنوان محل عالی ارایه و اجرای موسیقی، یک کنسرواتوار موسیقی به حساب می‌آید. جشن به کمک موسیقی به بسیج عمومی دست می‌زند و با تقسیم زمان بر اجتماعیت، تمایزها و تقسیم‌های اجتماعی که در بطن این اجتماعیت است، تأکید می‌کند. موسیقی و جشن در فرهنگ‌های ایرانی، چه کشور ایران و چه حوزهٔ فرهنگی ایرانی شامل ازبکستان، تاجیکستان، افغانستان و جمهوری آذربایجان، در بسیاری موارد ویژگی‌های فوق را به نمایش می‌گذارند.

کلید واژگان: آسیای میانه، اتنوموزیکولوژی، بخارا، تهران، جشن، قفقاز، مازندران، مردم‌شناسی موسیقی، نظام موسیقایی، هرات.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ـ بخش عمده اطلاعات مربوط به جشن و موسیقی در دوشنبه، بخارا و باکو مبتنی است بر مشاهدات شخصی طی پژوهش‌های میدانی در تابستان ۱۳۷۸ (برای دو شهر اول) و پائیز ۱۳۸۰ (برای آخری).

* عضو هیات علمی دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران

مقدمه

این که جشن و شادمانی عمومی بدون موسیقی قابل تصور نیست به نظر بدیهی می‌آید. با وجود این‌که ابراز شادمانی، بنا بر فرهنگ‌های مختلف، بدون تردید، شکل‌های متفاوتی دارد، اما گمان نمی‌رود در هیچ فرهنگی بتوان مجلس جشن و سروری بدون موسیقی پیدا کرد. با این وجود ،چگونگی و چرایی این پیوستگی عمیق و جهان‌شمول میان جشن وموسیقی، موضوع تحقیقات زیادی در حوزهٔ مردم‌شناسی موسیقی (اتنوموزیکولوژی) نبوده و تا کنون نظریه منسجمی دربارهٔ این پیوند ارایه نشده است. این کوتاهی، به‌خصوص وقتی ناموجه جلوه می‌کند که به نکات مشترک قابل ملاحظه‌ای که میان مراسم جشن و شادمانی (به ویژه مراسم عروسی) در بسیاری از نقاط جهان وجود دارد می‌اندیشیم. در نهایت به نظر می‌رسد که قابلیت بنیادی موسیقی در به حرکت درآوردن بدن یا برانگیختن "چیزی" (با همه ابهامی که این کلمه دارد) در بدن، پیوند آن را با احساسات مختلف، از جمله شادمانی، طبیعی جلوه می‌دهد. موسیقی می‌تواند همچون کاتالیزوری فرض شود برای برون افکنی حس شادی یعنی عاملی که راه برون‌شدی برای تحرکات داخلی بدن فراهم می‌آورد. وقتی موسیقی با جنبش درونی جسم هم‌بسامد می‌شود به تبدیل این جنبش به جنبش بیرونی(مثلا در قالب رقص) یاری می‌رساند. وظیفه تبیین وتدقیق این پدیده، به احتمال قوی، بیش از همه برعهدهٔ روان‌شناس‌موسیقی است، اما تجربه‌های شخصی نیز، حداقل در برخی حوزه‌های بسیار وسیع فرهنگی، می‌توانند بر وجود چنین پیوندی میان موسیقی جشن و احساس شادمانی صحه بگذارند. آیا همین تجربه‌های شخصی، و همین بدیهی بودن ارتباط میان موسیقی و شادی در جشن‌ها مانع از تعمیق پژوهش‌ها برای کشف ابعاد دیگری از پیوند میان این دو پدیده نشده است؟ به هر حال، نظریهٔ مدونی در مورد این پیوند در ادبیات مردم‌شناسی موسیقی وجود ندارد، اما اندیشه‌های قابل توجهی برای تدوین یک نظریه از سوی عده‌ای از پژوهشگران مطرح شده است. در این میان، *موسیقی در جشن* اثر برنار لرتا ـ ژکب(۱۹۹٤) که سه فرهنگ متفاوت، یعنی بربرهای اطلس علیای مراکش، روستاهای ساردنی و نیز رومانی را مورد بررسی قرار می‌دهد، بدون تردید یکی از معتبرترین آثاری است که در این زمینه نوشته شده است. این مقاله می‌کوشد تا با تکیه بر پاره ای از اندیشه‌های مطرح شده توسط این پژوهشگر فرانسوی برخی از جنبه‌های رابطهٔ میان موسیقی وجشن را در فرهنگ‌های ایرانی روشن کند.

منظور از فرهنگ‌های ایرانی در این نوشتار وسیع‌تر از آن است که مرزهای جغرافیای سیاسی تعیین می‌کنند. در این‌جا ویژگی‌های قومی، با همه ابهامی که واژهٔ قوم می‌تواند داشته باشد، از محدوده‌های جغرافیایی فراتر می‌روند. به این ترتیب، افغانستان، ازبکستان، تاجیکستان و حتی، صرف نظر از تفاوت زبانی، قفقاز نیز به حوزهٔ مورد بحث این مقاله تعلق خواهند داشت. منطقهٔ اخیر، گذشته از پیوندهای تاریخی ـ فرهنگی‌ای که با حوزهٔ ایرانی دارد از نظر موسیقی حتی بیش از مناطق دیگر به ایران نزدیک است؛ سه منطقهٔ دیگر، یا بیشتر متمایل به

موسیقی هندی‌اند(مثل افغانستان) یا، علی‌رغم پیوندهای دیرینه وریشه‌های مشترک انکارناپذیر، نظام موسیقایی بسیار متفاوتی با نظام موسیقایی ایران دارند (مثل ازبکستان و تاجیکستان).

شباهت موسیقی و جشن

نخستین پنداره در ابتدای کتاب لُرتا ـ ژکب با طرح این سؤال مطرح می‌شود که: *"اگر جشن و موسیقی همراه هم می‌آیند آیا به این دلیل ساده نیست که به هم شبیه‌هستند؟"* (1994:7). ابعاد مختلف این شباهت را، مؤلف در صفحات بعد مورد بررسی قرار می‌دهد. جشن و موسیقی هر دو در زمان رخ می‌دهند. دومی، همان‌گونه که غالبا از آن صحبت می‌شود، یک هنر زمانی است و خود را از این جهت به روشنی از پاره‌ای هنرهای دیگر، مثلا هنرهای تجسمی، که هنرهای مکانی محسوب می‌شوند متمایز می‌کند. وقوع یک روی‌داد موسیقایی و دریافت آن، نیاز به گذر زمان دارد. یکی از عوامل پایه‌ای این هنر، یعنی ریتم، تجسم این گذر زمان است. جشن نیز هنر سازمان‌دهی یک روی‌داد در بستر زمان است. هم‌چون موسیقی، این یکی هم براساس یک طرح کلی اجرا می‌شود و بداهه‌پردازی در آن سهم دارد. به عبارت دیگر، جشن برانگیزانندهٔ یک نوع آزادی متناقض‌نما(پارادوکسال) ونهادی زایندهٔ خودانگیختگی است (ibid:13). از این رو، به عنوان یک نهاد، می‌توان جشن را با یک نظام موسیقایی (یعنی مجموعهٔ هم‌آهنگ و یک‌پارچه‌ای از قواعد و ارزش‌ها)، وظرفیت آن را برای ایجاد یا پذیرش رفتارهای خودانگیخته با امکانات زایای این نظام مقایسه کرد. در چارچوب قواعد ضمنی یا صریح یک نظام یا یک شکل موسیقایی، هم نظام و هم شکل امکان خلاقیت به موسیقی‌دان عرضه می‌کنند.

طرح کلی برای برگزاری جشن در همهٔ فرهنگ‌های ایرانی وجود دارد. اما دراین جا هم، تقریباً مثل همهٔ موارد مشابه در همه جای دنیا، طرح یک الگوی ذهنی است که هم‌چون همهٔ قانون‌مندی‌های آئینی از چنان سیالیتی برخوردار است که هرگز عیناً به وقوع نمی‌پیوندد. این الگویی است که به صورت آرمانی وجود دارد و به علت عدم صراحت‌اش، که ناشی از تبدیل نشدن آن به یک قانون مکتوب است، به انجماد تن نمی‌دهد. نظام‌های موسیقایی نیز تقریباً همه، این چنین‌اند، به ویژه آن‌هایی که قوانین‌شان به صورت ضمنی وجود دارند، بدون آن‌که به بیان لفظی درآمده باشد. این، در حالی است که الگوی ذهنی و آرمانی مبنای تقریباً همه نوع بداهه‌پردازی در عرصهٔ موسیقی است. به نظر می‌رسد که هرگونه خلق فی‌البداهه موسیقایی براساس الگو یا الگوهایی صورت می‌گیرد که تنها از یک نمای کلی برخوردارند و نه از اساس یک قطعهٔ موسیقی مشخص و تثبیت‌شده[۲]. این‌که یک فرایند قطعی وغیرقابل تخطی در جشن وجود ندارد را از مشکلی که مردم‌شناس در کسب اطلاع دقیق از اطلاع‌رسان‌های محلی با آن مواجه می‌شود می‌توان فهمید. روشن‌ترین توضیحی که از یک اطلاع‌رسان می‌شنویم خیلی زود

---

[۲] - برای آشنایی با پاره‌ای نظریات موسیقی‌شناسان در مورد بداهه‌پردازی موسیقایی نگاه کنید به: Lortat-Jacob 1987.

توسط خود او در جزئیات نقض می‌شود: *"گاهی هم می‌شود که..."*، *"بعضی‌ها این کار را نمی‌کنند..."*، *"همیشه نه، اما..."* و از این گونه اصلاحات به ظاهر کوچک که گاه منجر به سرگردانی بزرگ مردم‌شناس می‌شود. با این حال، آن‌چه اهمیت دارد امکان بداهه‌پردازی در شرایط خاص و با توجه به امکانات و موقعیت‌های ویژه و با در نظرداشتن خطوط کلی الگو تا حد ممکن،[۳] است.

این خطوط کلی در سنت مازندرانی به این شکل ترسیم می‌شود که جشن در طی روز در فضای باز (حیاط خانه) و با دستهٔ موسیقی لوطی‌ها (سرنا و نقاره، یا سرنا و دهل) که با رقص خود لوطی‌ها یا مهمانان همراه است، صورت می‌گیرد و بعد از غروب آفتاب داخل خانه با تشکیل مجالس مختلف، برحسب جنسیت و سن مهمانان، و به همراهی موسیقی مجلسی (آواز، دوتار، کمانچه و نی چوپانی) ادامه می‌یابد (فاطمی، ۱۳۸۱الف: ۷۳-۷۶). در تهران سنتی، عروسی‌هایی که در حیاط خانه‌ها و به همراهی مطرب‌های روحوضی برگزار می‌شد از شش بعد از ظهر تا نیمه شب به هنرنمایی مطرب‌های موسیقی‌دان اختصاص داشت و از نیمه شب، پس از صرف شام، به هنرنمایی مطرب‌های هنرپیشه که به اجرای نمایش‌های سیاه بازی می‌پرداختند (فاطمی، ۱۳۸۱ب: ۱۱۶-۱۱۷). در شهر هرات و در زمان تحقیق جان بیلی نیز جشن عروسی از حدود شش بعد از ظهر در حیاط خانه برگزار می‌شده و در مرحلهٔ اول، قبل از شام، که تا ساعت هشت و سی دقیقه یا نه شب طول می‌کشیده، مهمانان چای می‌نوشیده‌اند و تقریباً در سکوت به موسیقی گوش می‌داده‌اند. پس از شام مجلس سبک‌تر و بانشاط‌تر می‌شده و نوبت رقص مهمانان و اجرای نمایش‌های کوچک فرا می‌رسیده است. مرحلهٔ بعد، تخت داماد بوده که طی آن داماد را به مجلس مردانه می‌آورده‌اند و با اجرای چند ترانهٔ مخصوص و انجام بعضی اعمال آئینی او را روانه مجلس زنانه می‌کرده‌اند. پس از آن دوباره رقص ونمایش آغاز می‌شده و سرانجام مجلس با اجرای موسیقی سنگین و غزل‌های مذهبی به پایان می‌رسیده است (Baily 1988 : 127-129).

اما مهم‌ترین شباهت این است که جشن نیز هم‌چون موسیقی دارای لحظه‌های اوج و فرود است، لحظه‌های قوی و ضعیف و لحظه‌های تنش و آرامش. برای نمونه می‌توان مرحلهٔ بین شام و تخت داماد در جشن‌های مورد اشارهٔ بیلی در هرات به عنوان نقطه اوج جشن و مرحلهٔ پس از غروب آفتاب و پس از شام، به ترتیب در جشن‌های مازندرانی و تهرانی، به عنوان لحظات آرامش جشن را ذکر کرد. این مقایسه فقط وقتی که جشن و موسیقی را به

---

[۳]- این امر ظاهرا در تمام موارد آئینی صادق است. حتی سنتی‌ترین جوامع در مهم‌ترین مراسم جایی برای بداهه‌پردازی باقی می‌گذارند. نزد بورورهای آمازون، لوی استروس شاهد حذف بخش‌های مهم مراسم تدفین (بخش‌های مربوط به تدفین مضاعف) به علت عدم دسترسی افراد دهکده به جنازه فرد متوفی بوده است (نگاه کنید به: Lévi-Strauss 1955: 271)

عنوان دو ماهیت مستقل از هم در نظر می‌گیریم معتبر نیست، بلکه به نظر می‌رسد که حتی لحظه‌های متمایز در جشن تا حدود زیادی منطبق بر لحظه‌های مشابه در فرایند موسیقایی جشن می‌شوند. هم‌چون مورد موسیقی لائوتاری‌ها (کولی‌ها)ی رومانیایی، که لرتا ـ ژکب شاهد آن بوده است (۱۹۹٤ : ۱۰۸)، موسیقی لوطی‌های مازندرانی از قانون ازدیاد سرعت تدریجی تبعیت می‌کند و این ازدیاد سرعت، در هر نوبت اجرا ، با گرم شدن مجلس و اوج گرفتن جشن هم‌آهنگ است. فرایند افزایش سرعت در اجرای موسیقی را می‌توان در مروگی (یا مورگی) و بخارچه، دو رپرتوار قدیمی از جشن‌های مردم بخارا، و حتی گاه در رپرتوار مطرب‌های تهرانی نیز یافت.[۱]

آن چه در مورد شباهت موسیقی و جشن گفته شد متکی بر ماهیت جشن هم‌چون روی‌دادی قابل سازمان‌دهی شدن در زمان بود. در این زمینه، می‌توان اعتراض کرد که ویژگی‌های برشمرده شده برای جشن به همه روی‌دادهای از این دست قابل تعمیم است، اما همه این روی‌دادها با موسیقی همراه نیستند. آئین‌های مختلف هم‌چون جشن در زمان رخ می‌دهند و همه از طرح‌های کلی‌ای برخوردارند که قسابل تغییرند و به بداهه‌پردازی میدان می‌دهند.گرچه این‌که بسیاری از آئین‌ها با موسیقی همراه‌اند واقعیتی روشن است اما این را هم نمی‌توان انکار کرد که آئین‌های فاقد موسیقی نیز فراوان‌اند. نکتهٔ مهم شاید همین نزدیکی طبیعت همهٔ روی‌دادهایی باشد که در زمان و به صورت سازمان‌دهی شده رخ می‌دهند. اگر هم پندارهٔ لرتا ـ ژکب دربارهٔ مشابهت جشن و موسیقی برای توجیه حضور دومی در اولی‌در جایی که با پدیده‌ای خاص سروکار داریم، بیش از حدعمومی باشد، به هرحال نکته‌ای که وی مطرح می‌کند، از ارزش قابل توجهی در آن‌چه به معناشناسی موسیقایی ارتباط پیدا می‌کند برخوردار است. آیا معنای موسیقی همان معنای روی‌داد سازمان‌دهی شده نیست؟ به ویژه روی‌دادی که در اصل، بدون آن که نتیجهٔ عینی یا ملموسی از فرآیند آن حاصل شود، هدف درگیرکردن عواطف شرکت‌کنندگان درخود را به شیوه‌ای موزون و سازمان‌دهی شده دنبال می‌کند؟ و در این راه ازلحظه‌های آمادگی، اوج، فرود، تنش و آرامش گذر می‌کند، تا سرانجام به نتیجه‌ای ذهنی نایل شود؟ همین جا است که آئین‌ها و جشن‌ها با اهداف بیشتر نمادین و ذهنی خود از انواع دیگر روی‌دادهای سازمان‌دهی شده متمایز می‌شوند. اجرای یک طرح عمرانی یا اقتصادی نیز یک رویداد سازمان‌دهی شده است، اما این روی‌داد، با طرح مکتوب و تثبیت شده‌اش که دیگر یک الگوی ذهنی سیال نیست، با دقتی که اجرای آن می‌طلبد و از این رو محدودهٔ

---

[۱] محمدرضا درویشی، متخصص صاحب نام موسیقی نواحی ایران، هنگام مطالعه این متن توضیحات ارزنده‌ای ارائه داد که ما آن‌ها را، ضمن تشکر از ایشان، در جای خود می‌آوریم. وی از جمله درباره ویژگی‌هایی چون افزایش سرعت و اوج و فرود موسیقایی مواردی را نیز از موسیقی‌های آئینی دیگر ذکر کرد: در مراسم مذهبی عاشورایی (نوحه سرایی و سینه زنی)، آئین‌های خانقاهی (قادریه، نقشبندیه و ...)، آئین‌های موسیقی درمان (گواتی، زار، نوبان، مشایخ، لیوا و...) و غیره.

بداهه‌پردازی را تنگ می‌کند و با نتیجه عینی و روشنی که هدف قرار داده است، خود را از جشن و آئین‌ها متمایز می‌کند. و در نهایت، آیا به دلیل همین عدم شباهت این طرح‌ها با موسیقی نیست که همراهی موسیقی با آن‌ها مطرح نمی‌شود؟

جشن یک کنسرواتوار موسیقی است

جشن، محل اجرای موسیقی وحفظ و به خاطر سپردن عمل موسیقایی است، از این رو می‌توان آن را یک کنسرواتوار موسیقی دانست (Lortat-Jacob 1994 : 7). لرتا ـ ژکب خود شاهد این ویژگی جشن در فرهنگ‌های مورد تحقیق‌اش، به ویژه نزد بربرهای اطلس علیای مراکش، بوده است. در یمن یک جشن عروسی تقریباً همه رپرتوار موسیقایی را به خدمت می‌گیرد، از آوازهای مذهبی تا موسیقی رقص (Lambert 1997 : 60-68). نمونه‌ای دیگر از این دست را می‌توان در مازندران دید. هرچند، در این‌جا، سهم موسیقی مذهبی قابل توجه نیست، اما همه رپرتوارهای غیرموقعیتی موسیقی[۵] در مراسم عروسی مازندرانی اجرا می‌شود، از آوازهای روایتی و غیرروایتی گرفته تا موسیقی نی چوپانی. مسلم است که بخش مهمی از رپرتوار موقعیتی نیز که مخصوص عروسی و جشن است و توسط سرنا ونقاره اجرا می‌شود در این مراسم حضور دارد. موسیقی‌دانان مازندرانی همه متفق القولند که موسیقی آن‌ها از دل جشن‌ها بیرون آمده و جشن عروسی محل عالی پرورش و حتی پیدایش موسیقی بوده است. در آسیای میانه *توی* (عروسی، جشن)های مختلفی که در جریان عروسی برگزار می‌شوند انواع موسیقی موجود را عرضه می‌کنند. در *توی*‌های فاتحه و نکاح، موسیقی سبک *بخارچه*، برای مجلس زنانه و *مورگی*، برای مجلس مردانه اجرا می‌شود و در *توی آش* یا *آش پدری*، که به نوبت توسط خانواده عروس و داماد و فقط برای مردان برگزار می‌شود، موسیقی سنگین *شش مقام* (موسیقی کلاسیک منطقه و قابل مقایسه با موسیقی دستگاهی ایران) اجرا می‌شود.[۶]

اگر تنوع موسیقی و نگرش به جشن هم‌چون محل ارایه و آموزش موسیقی نزد مطرب‌های تهرانی غایب است، برعکس در جمهوری آذربایجان، به ویژه در پاره‌ای از مناطق مثل اطراف باکو، این هر دو، به خصوص دومی، با قدرت تمام حضور دارند. در این‌جا، موسیقی سبک، *ماهنی‌ها* (ترانه‌ها) در کنار موسیقی کلاسیک *موقام* در *توی*‌ها عرضه می‌شود و دومی، گاه بسته به منطقه، حتی وزن بیشتری دارد، چیزی که در تمام حوزهٔ فرهنگی مورد مطالعهٔ ما منحصر به فرد است. به گفتهٔ همهٔ استادان فن، *توی* یک موقعیت عالی است برای یادگیری موسیقی: *"توی یک مکتب بزرگی بود. من هر چه از موقام‌ها یاد گرفته‌ام در توی‌ها*

۵- موسیقی هایی که اجرای آن‌ها لزوما به موقعیت و شرایط خاصی وابسته نیست.

۶- آقای درویشی در تأیید خصلت کنسرواتواری جشن‌ها در فرهنگ ایرانی متذکر می‌شود: *"من بارها شاهد بوده ام که سرنانواز ادامه کار را به پسرش واگذار می‌کند و در توضیح می‌گوید که با این کار هم او کارکشته می‌شود و هم من استراحت می‌کنم".*

یاد گرفته ام [...] مثلا [خواننده استاد در توی] می‌گفت این رنگ را بزن آن رنگ را بزن، این طور بزن آن طور نزن، من می‌خوانم دم بده، من ذیل نرفته‌ام ذیل نزن. نزد این‌ها من یاد گرفته ام" (مصاحبه با وامق محمدعلی اف، نوازنده تار). *"ما خودمان را [در توی] کامل می‌کردیم. در توی خانه ما مسئولیت داشتیم. یکی دو نفر خوب می‌فهمیدند. غلط می‌خواندی، می‌گفتند. شعر را از لحاظ عروضی غلط می‌خواندی می‌گفتند. جبار قاریاغدی اوغلو می‌گوید توی مکتب بزرگی است"* (مصاحبه با علی بابا محمداف). (نمونه آذربایجان عالی‌ترین نمونه برای تأیید این پندارهٔ لرتا-ژکب مبنی بر معرفی جشن هم‌چون کنسرواتوار موسیقی است.)

جشن به موسیقی وجود اجتماعی می‌بخشد

موضوع جشن جامعه است و جشن به این موضوع ارزش می‌بخشد. در حقیقت، جشن نوعی خودبزرگداشت اجتماعی است (Lortat-Jacob 1994 : 9-10) و یکی از ابزارهای مهم این خودبزرگداشت بدون شک موسیقی است. اما رابطه ای نیز، به همین شکل و در سطحی دیگر، میان جشن و موسیقی برقراراست . این‌جا به یکی از ده مورد کارکرد موسیقی که آلن مریام آن‌ها را ذکر می‌کند نزدیک می‌شویم: ارزش بخشیدن به نهادها و آئین‌های مذهبی (Merriam 224 : 1964). به عبارت دیگر، موسیقی نیز به جشن ارزش و اعتبار ی‌بخشد و در بسیاری موارد یک جشن را زمانی موفق به حساب می‌آورند که موسیقی خوبی در طی آن اجرا شده باشد.

خدمت موسیقی به جشن بی‌اجر نمی‌ماند. به اعتقاد لرتا ـ ژکب، جشن در همان حال که به جامعه ارزش می‌دهد و از موسیقی به عنوان یکی از ابزارهای این امر استفاده می‌کند، متقابلاً به این ابزار وجود اجتماعی می‌بخشد (Lortat-Jacob 1994 : 7): موسیقی در یک فعالیت اجتماعی به شکل فعال شرکت می‌کند و این نشان می‌دهد که موسیقی صرفاً موضوع لذت زیباشناسانه فردی نیست. در بعضی موارد حتی جشن به موسیقی وجود صرف می‌بخشد. موسیقی در جشن از سوی جامعه تأیید می‌شود وصرف وجودش به رسمیت شناخته می‌شود. ممنوعیت‌های شنود موسیقایی، که در پاره‌ای جوامع سخت گیرانه‌اند، در زمان جشن برداشته می‌شوند. مثلاً نزد بربرهای اطلس علیای مراکش شنیدن موسیقی در حضور پدر، پدرزن و مادرشوهر برای فرزند، داماد و عروس شرم‌آور و ممنوع است (ibid.: 22) اما هنگام جشن عروسی این ممنوعیت به کلی برداشته می‌شود، چرا که مهم‌ترین بخش مراسم در میدان دهکده و با حضور همهٔ اهالی روستا، صرف‌نظر از رابطه‌ای که با یکدیگر دارند، برگزار می‌شود.[۷]

ارتباط جشن و موسیقی با جامعه از این حد فراتر می‌رود. در حقیقت، نه تنها این دو به جامعه امکان می‌دهند تا اجتماعیت خود را به نمایش بگذارد، بلکه، هر دو باهم، با تقسیم فضا

---

[۷]- درویشی نمونه‌ای دیگر از رفع ممنوعیت‌های اجتماعی در جشن را ذکر کرده است: رقص‌های دسته‌جمعی و مشترک زنانه و مردانه در بسیاری از نواحی ایران و به ویژه در میان ایلات و عشایر که محرمیت را در میدان نادیده می‌گیرد.

و زمان، بر تمایزهای اجتماعی تأکید می‌کنند. تقسیم زمان و فضا در بسیاری موارد بر تقسیم جنسی و سنی تأکید و گاه نیز مرزهای میان حوزهٔ خانوادگی و همگانی را مشخص می‌کند.

تقسیم فضا و زمان

در وهلهٔ اول، مراسم عروسی شامل مراحل مختلفی است که در تقسیم‌های بزرگ فضایی و زمانی رخ می‌دهند. عموماً، در فرهنگ‌های ایرانی می‌توان سه مرحلهٔ عمده در ازدواج تشخیص داد: مرحلهٔ رضایت دو خانواده به ازدواج فرزندانشان، مرحلهٔ ازدواج و مرحله پس از ازدواج. به‌طور معمول، در دو مرحلهٔ نخست جشن ابعاد وسیعی به خود می‌گیرد که موسیقی در آن از اهمیت بالایی برخوردار است.

در تهران قدیم، گذشته از *خواستگاری* و *بله‌بران*، که بدون حضور مطرب و موسیقی برگزار می‌شده است، مراسم دیگری، از قبیل *حنابندان* و *حمام عقد*، با همراهی موسیقی، به مرحلهٔ نخست تعلق داشته‌اند. مرحله ازدواج دو روی‌داد مهم را دربرمی گرفته است: یکی عقد و دیگری عروسی که هر دو با موسیقی همراه بوده‌اند[۸]. مرحله سوم شامل *پاتختی* و *مادرزن سلام* می‌شده که فقط اولی با موسیقی همراه بوده است.[۹]

در هرات، بیلی (Baily 1988 : 125) فقط از دو مرحله نخست سخن می‌گوید. در مرحلهٔ اول مراسم *نخ و سوزن* یا نامزدی و *فاتحه خوانی* یا *شیرینی‌خوری* جای می‌گیرند که هر دو با موسیقی همراه‌اند، و در مرحلهٔ دوم، مثل تهران، مراسم عقد و عروسی، که ظاهراً اولی بدون موسیقی برگزار می‌شود.

در بخارا، از مجموع مراسم متعدد و پیچیدهٔ مرحلهٔ اول، توی *فاتحه* و *آش‌پدری* از نظر همراهی موسیقی و اهمیت جشن قابل ذکر است. مرحلهٔ دوم شامل توی *نکاح* می‌شود که هم‌چون *فاتحه*، آن را، به علت اهمیت ابعاد آن وحضور قوی موسیقی، توی کلان یا بزرگ می‌نامند. مرحلهٔ سوم که شامل مراسمی هم‌چون *کلین‌بیاری* و *دامادسلام* و غیره است چندان بزرگ وبا اهمیت به حساب نمی‌آیند وحضور موسیقی در آن‌ها کم‌رنگ است.

این تقسیم‌بندی بزرگ زمانی با تقسیم فضا نیز همراه است. مثلا *نخ و سوزن* هراتی، *فاتحه* بخارایی و *حنابندان* تهرانی در خانهٔ عروس برگزارمی‌شود و عروسی‌های تهرانی و هراتی در خانه داماد و *آش‌پدری* بخارایی در دو نوبت، یکی در خانهٔ عروس و دیگری در

---

[۸]- شهری (۱۳۷۱: ۱۰۷) به صراحت از امکان دعوت مطرب در مراسم عقد سخن می‌گوید. مستوفی (۱۳۷۷: ۳٤٤)، برعکس، به یاد نمی‌آورد که در مجلس عقد از مطرب دعوت کرده باشند و در مجالسی که وی توصیف می‌کند فقط دسته موزیک نظام، که از زمان ناصرالدین شاه جای ساز و نقاره را در عروسی‌های اعیان و اشراف گرفته است، حضور دارد. در هر حال، همراهی موسیقی از سوی هر دو تأیید شده است.

[۹]- برای جزئیات بیشتر در مورد مراحل ازدواج در تهران قدیم نگاه کنید به: (شهری ۱۳۷۱: ۳۹-۱٤٥).

خانهٔ داماد. تقسیم‌بندی اخیر تقسیم جنسیت را به همراه می‌آورد: *پاتختی* و *حنابندان* تهرانی‌ها، همچنین *فاتحه* بخارایی‌ها، مجالسی عموما زنانه‌اند و *آش پدری* بخارا صرفاً مردانه است.

گذشته از این تقسیمات بزرگ زمانی، در وهلهٔ دوم، هر جشن به طور مستقل به تقسیم فضا و زمان دست می‌زند تا بخش همگانی (تمام روستا یا تمام محله) را از مهمان‌های خصوصی، زن‌ها را از مردها و مسن‌ترها را از جوان‌ترها جدا کند. موسیقی خود را با هر کدام از این تقسیمات تطبیق می‌دهد.[۱۰]

تقسیم فضا:

همگانی/ خانوادگی

در مازندران و تهران قدیم هنگام جابه‌جایی عروس و داماد و نیز هنگام بردن جهاز عروس به خانهٔ داماد فضای جشن به حوزهٔ همگانی تعلق دارد. در این‌گونه موقعیت‌ها، موسیقی بیشتر حالت خبررسان و جارزننده به خود می‌گیرد و توسط سازهای پر سروصدا، سرنا و دهل یا سرنا و نقاره، اجرا می‌شود. اجرای آن در تهران به عهدهٔ نوازندگان نقاره‌خانهٔ شاهی بوده که در زمان ناصرالدین شاه، جای خود را، برای خانواده‌های اعیان و اشراف، به دسته‌های نظامی می‌دهند. در مازندران این لوطی‌ها هستند که به اجرای موسیقی، در جلوی دسته‌ای که عروس و داماد را همراهی می‌کند، می‌پردازند. به محض این‌که دسته به محل جشن عروسی می‌رسد، فضای جشن تا حدودی تغییر می‌کند. در حیاط خانه لوطی‌ها هم‌چنان به نوازندگی و، این بار، رقص ادامه می‌دهند اما فضا خصوصی‌تر می‌شود. این مرحله را می‌توان نوعی مرحله بینابینی به حساب آورد که خصلتی نیمه‌همگانی دارد. این بعد از غروب آفتاب است که، همان‌گونه که گفته شد، جشن به داخل خانه منتقل شده، فضا کاملا خصوصی و خانوادگی می‌شود.[۱۱]

در بخارا، فضای جشن‌های مهمی مثل *فاتحه* به کوچه منتقل می‌شود، که یک انتهای آن را با پرده‌ای منقوش می‌بندند و محدودهٔ آن را به این ترتیب مشخص می‌کنند. هرچند فضای جشن در حقیقت خانوادگی وخصوصی است، اما تقریباً همهٔ اهالی محل که خانه‌هایشان در مجاورت آن بخش از کوچه قرار دارد که به جشن اختصاص داده شده است در تدارک روی‌داد و نیز در خود جشن شرکت می‌کنند. در سنت روحوضی عروسی‌های تهرانی تقریباً تمام زمان جشن، هم‌چون آن بخش از عروسی مازندرانی که در حیاط خانه برگزار می‌شود،

---

[۱۰] – نمونه‌ای که درویشی از رقص‌های دسته‌جمعی و مشترک زنانه و مردانه به ویژه در میان ایلات و عشایر ایران ذکر کرده است، می‌تواند جزو مواردی باشد که در آن‌ها تقسیم فضا بر اساس دوگانه زن/ مرد صورت نمی‌گیرد؛ مثل آنچه، به گفته لرتا-ژکب، نزد بربرهای اطلس علیا معمول است.

[۱۱] – در بعضی جاها، مثل صنعا در یمن، بخش همگانی مراسم که در کوچه و خیابان برگزار می‌شود و، به اعتقاد بعضی ها، قلب مراسم به حساب می‌آید، بخشی است عمدتا آئینی ـ مذهبی نگاه کنید به: (Lambert 1997:65).

فضا نیمه‌همگانی باقی می‌ماند و همسایگان و اهالی محل بر روی پشت بام‌های مشرف به حیاط محل عروسی، بدون این که رسما دعوت شده باشند، در جشن شرکت می‌کنند.

زن/ مرد و پیر/ جوان

اولین تقابل دوگانه، احتمالاً مهم‌ترین تقابلی است که فضا و زمان جشن آن را برجسته می‌کند. در تهران زمان قاجار، جشن عروسی در دو حوزهٔ مختلف زنانه و مردانه برگزارمی‌شد و همه چیز نشان می‌دهد که بخش زنانه از اهمیت بالاتری برخوردار بوده است. اندرون خانه‌ها و محافل زنانه، محل عالی جشن و سرور و شادمانی به همراه موسیقی، به ویژه در هنگام عروسی، بوده است. گاه امکان داشته است که، در خانواده‌های اعیانی، مجلس مردانه در یک خانه و مجلس زنانه درخانه‌ای دیگر، به طورهمزمان، برگزار شود. در هر صورت، این مجلس زنانه بوده که جشن واقعی در آن برگزار می‌شده است. به همین علت نیز گروه‌های مطربی زنانه هم از لحاظ تعداد و هم از لحاظ کیفیت بر گروه‌های مطربی مردانه کاملاً برتری داشته‌اند. اما سنت روحوضی، این وضعیت را تغییر می‌دهد. اجرای موسیقی و نمایش بر روی حوض خانه‌ها و بدون تفکیک قطعی و دقیق میان بخش زنانه و بخش مردانه، به سرکردگی زنان درِ جشن‌ها پایان می‌دهد. از آن پس دسته‌های مردانه که برای شنونده ـ بیننده مختلط برنامه اجرا می‌کنند بر دسته‌های زنانه برتری می‌یابند.

در بخارا معمولاً حوزه‌های زنانه و مردانه، نه فقط از نظر فضا بلکه از نظر زمان نیز از یک‌دیگر فاصله می‌گیرند. هرچند، در بسیاری از توی‌های *فاتحه*، مردان و زنان در یک حیاط اما در دو قسمت مختلف که توسط پرده‌ای از هم جدا شده است، شرکت دارند، اما در این *توی* عموماً تعداد بسیار کمی از مردان شرکت دارند و می‌توان آن را اساساً زنانه به حساب آورد. موسیقی این *توی*‌های زنانه همیشه از نوع سبک و رقصان است. زن‌ها خود کمتر می‌رقصند و این وظیفه را به عهدهٔ رقاصه‌ای حرفه‌ای که با گروه موسیقی‌دانان همراه است می‌گذارند. برعکس، *توی* مردانه، یا *آش پدری*، یک *توی* کاملاً سنگین و باوقار است و بیشتر به یک مراسم آئینی می‌ماند. این *توی* در روز دیگری غیر از روز *توی فاتحه*، و به نوبت در خانهٔ داماد و خانه عروس، برگزار می‌شود. در این‌جا، فقط مردان حضور دارند واز رپرتوار موسیقی کلاسیک آسیای میانه، یعنی *شش مقام*، قطعات کاملاً سنگین اجرا می‌شود. مدعوین معمولاً مدت زیادی در مجلس نمی‌مانند و پس از صرف *آش* (نوعی هویج پلو) جای خود را به تازه رسیده‌ها می‌دهند. تعداد بسیار زیادی از نزدیکان و بستگان هر دو خانوادهٔ عروس و داماد در این مراسم شرکت می‌کنند، اما خصلت "رفت و آمد"ی حضور در مجلس فضای بزرگی برای برگزاری آن نمی‌طلبد.

در هرات، در زمانی واحد، جشن عروسی در دو فضای متمایز، معمولاً دو حیاط مجاور هم‌دیگر، زنان و مردان را از یک‌دیگر جدا می‌کند. جشن زنانه طولانی‌تر از جشن مردانه است و در فضایی با تزئینات مشابه با فضای مخصوص مردان اما با شکوه و طمطراق کمتر برگزار

می‌شود. در این‌جا نیز، مثل مجلس مردانه، تمایز میان موسیقی برای شنیدن و موسیقی برای رقصیدن وجود دارد، اما خط ممیزهٔ میان این دو کم‌رنگ‌تر است. وجود بچه‌ها در مجلس زنانه مراسم را آزادتر و بی قیدتر از مراسم مردانه می‌کند و، در ضمن، موسیقی به کلی از نوع عامه‌پسند و شامل ترانه‌های هراتی است.

مازندران، نمونهٔ روشن‌تری از این تقسیم‌های سنی وجنسی را به نمایش می‌گذارد. بعد از غروب، همان‌گونه که پیش از این ذکر شد، فضای جشن به داخل خانه منتقل اما به سه مجلس مجزا تقسیم می‌شود: از یک سو مجلس زنانه و از سوی دیگر مجلس مردانه که این آخری خود به یک تقسیم دوگانهٔ دیگر برحسب سن، پیرمرد مجلس وجوانان مجلس، تن می‌دهد. هم‌چون در هرات، مجلس زنانه بیشتر به موسیقی رقص و موسیقی سبک گرایش دارد. گرایش به موسیقی سبک را در مجلس جوانان نیز می‌توان مشاهده کرد. در این‌جا بخشی از رپرتوار مازندرانی شامل آوازهای عمدتاً غیرروایتی مبتنی بر دوبیتی‌های عاشقانه وغیره اجرا می‌شود. این آوازها، در اکثر موارد، موزون‌اند و ترانه‌های کوچک بخش عمده‌ای از آن‌ها را تشکیل می‌دهند. در ضمن، اجرا کنندگان موسیقی اغلب غیر متخصص‌اند و هر جوانی که از صدای خوشی برخوردار است به نوبت شروع به خواندن می‌کند. برعکس، در پیرمرد مجلس، آوازها همچون مورد *آش پدری* در بخارا، سنگین و برای اجرا دشواراند. بخش بزرگ رپرتوار را موسیقی روایتی تشکیل می‌دهد که، باز در اکثر موارد، آوازهایی با وزن آزادند و فن بالایی از خواننده می‌طلبند. در نتیجه خواننده‌ها عمدتاً خواننده‌های متخصص‌اند که بر ظرایف آواز مازندرانی تسلط دارند.

شیوه‌های مختلف سازمان‌دهی جشن، وحدت یا عدم وحدت زمانی و فضایی را با سلیقه‌های موسیقایی پیر/ جوان و زن/ مرد پیوند می‌دهد. بعضی مواقع این تقابل‌های دوگانه، از نظر زمانی و مکانی از هم جدا نمی‌شوند، به عبارت دیگر، تمایزگذاری از نظر سن و جنس در سازمان‌دهی جشن صورت نمی‌گیرد، مثل آنچه لرتا ـ ژکب نزد بربرهای اطلس علیای مراکش شاهد بوده است. بعضی مواقع وحدت مکانی وجود دارد اما وحدت زمانی وجود ندارد؛ مثل مجالس مردانه و زنانه در جشن‌های عروسی مردم بخارا که جامعه را از نظر جنسی جدا می‌کند، تمایزی که از نظر موسیقایی نیز معنادار است (عمدتاً موسیقی سنگین برای مردان و موسیقی سبک برای زنان)، و به هر کدام زمان جداگانه‌ای اختصاص می‌دهد. بعضی مواقع وحدت زمانی وجود دارد اما وحدت مکانی وجود ندارد؛ مثل مورد هرات که دو مجلس در دو حیاط مجزا اما هم‌زمان برگزار می‌شود، یا در مازندران که به طور هم‌زمان مجالس مختلفی نه تنها بر حسب جنسیت بلکه برحسب سن نیز تشکیل می‌شود که هر کدام ویژگی موسیقایی خود را دارد.

در نتیجه، به نظر می‌رسد که تا حدود زیادی این خود موسیقی است که زمان و فضا را تقسیم می‌کند. حتی در یک مکان واحد و برای مخاطب واحد (مرد یا زن، پیر یا جوان) موسیقی به تقسیم زمان جشن دست می‌زند. در بخارا، رپرتوارهای مورگی و *بخارچه* در

نوبت‌های نسبتا بزرگ به نام پیت اجرا می‌شوند. به این ترتیب زمان توی به چند پیت تقسیم می‌شود که هر کدام از آن‌ها حدود ۳۰ تا ٤۰ دقیقه به طول می‌انجامد. در هرات این نوبت‌ها را *چاشنی* می‌گویند و در سنت روحوضی تهران دوپارگی جشن، یکی مربوط به موسیقی و دیگری مربوط به نمایش، بدون آن‌که نام خاصی داشته باشند همین وظیفهٔ تقسیم زمان را به عهده می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

موسیقی عنصری جدایی ناپذیراز جشن است. جشن بدون موسیقی وجود ندارد و کیفیت آن در بسیاری موارد به کیفیت موسیقی‌ای وابسته است که در طی آن اجرا می‌شود. این جدایی‌ناپذیری شاید واقعاً به این معنا باشد که این دو از یک جنس‌اند، هر دو در زمان رخ می‌دهند، هر دو از یک دستور زبان تبعیت می‌کنند، هر دو در عین حال نظام‌مند یا نهادی و برانگیزانندهٔ خودانگیختگی‌اند و شاید مهم‌تر از همه این‌که، هر دو عامل مهم ارتباط‌گیری و اجتماعیت‌اند. تقسیم فضا و زمان جشن برحسب معیارهای همگانی / خانوادگی، زن / مرد و پیر / جوان که با تقسیم نوع موسیقی یا شیوه ارایهٔ موسیقی موازی می‌شود بر همین ویژگی هر دو تأکید می‌کند. جشن همه را بسیج می‌کند. بسیج همگانی یعنی تأکید بر اجتماعیت. اما این اجتماع در درون خود تقسیم شده است (مرد و زن، پیر و جوان، همه و هسته‌های کوچک‌تر خانوادگی). جشن فضاهای این تقسیم‌های کوچک را از هم جدا می‌کند. در عین حال جشن هم موقعیتی آئینی است و هم موقعیتی برای شادمانی جمعی. موسیقی مهم‌ترین ابزاری است که می‌تواند به کار هر دو موقعیت بیاید. تمام این بسیج و سازمان‌دهی با یاری موسیقی صورت می‌گیرد. موسیقی با شرکت در این بسیج و سازمان‌دهی هم بر اجتماعیت تأکید می‌کند و هم بر تقسیم‌های درونی آن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

ـ شهری، جعفر، ۱۳۷۱، **طهران قدیم**، ج۳، تهران، معین.
ـ فاطمی، ساسان، ۱۳۸۱ الف، **موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران، مسئله‌ی تغییرات**. تهران، ماهور.
ـ ــــــــــ ۱۳۸۱ب، "**شکل‌گیری روحوضی و تحول سنت مطربی**"، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*.شمارهٔ ۱۸: ۱۱۵ـ۱۳٤
ـ مستوفی، عبدالله، ۱۳۷۷، **شرح زندگانی من**، ج۱ ،تهران، زوار.

- Baily, John,1988, **Music of Afghanistan**, *Professional Musicians in the City of Herat*. Cambridge : Cambridge University Press.

- Lambert, Jean, **1977, La médecine de l'âme,** Nanterre, Société d'ethnologie.
- Lévi-Strauss, Claude,1955, **Tristes tropiqes** ,Paris, Plon.
- Lortat-Jacob, Bernard1987, ***L'improvisation dans les muisques de tradition orale*** .Lortat-Jacob) éd, Paris Selaf.
- 1994, **Musique en fête, Maroc,** Sardaigne, Roumanie. Nanterre: Société d'ethnololgie.
- Merriam, Alan P., 1964, **The Anthropology of Music**, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی