

غزل خوانی و جایگاه آن در فرهنگ موسیقایی ایران*

ساسان فاطمی**

دانشیار دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۲/۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۷/۱۱)



چکیده

غزل خوانی، که در محافل رسمی بیشتر با نام «کوچه‌باغی» یا با نام خودساخته «بیات تهران» شناخته شده است، نوعی آواز با وزن آزاد بر روی اشعار شعرای فرهنگ شفاهی، و گاه شعرای کلاسیک است که به‌ویژه در تهران و شهر ری خوانده می‌شود. جایگاه این آواز در فرهنگ موسیقایی رسمی به‌طور وسیعی متأثر از جایگاه اجراکنندگان آن در جامعه است که غالباً به قشری که به‌نام‌های مختلف، مثل داش، داش‌مشدی، گردن‌کلفت، جاهل و غیره خوانده شده، تعلق دارند. این قشر فرهنگی-اجتماعی، همواره نماینده دو خصلت متضاد بوده و با نوسان میان جوانمردی و اوباشی‌گری، گاه احترام و گاه انزجار افراد جامعه و تقریباً همواره، سوءظن و بی‌اعتمادی آنها را برانگیخته است. غزل خوانی، در واقع مانند چهارپاره‌خوانی با وزن آزاد در مناطق مختلف ایران، نوعی شعرخوانی ملحون است که، به‌علت پیوندش با سنت شاعری در فرهنگ ایرانی، نمادی از فرهیختگی در دل فرهنگ عامیانه یا مردمی به حساب می‌آید و به این ترتیب، حداقل برای گردن‌کلفت‌های خوش‌نام و جوانمردی که از این هنر بهره‌مندند، مایه تشخص و تمایز اجتماعی است. این نوع آواز، از یک فرم ترکیبی معین تبعیت می‌کند و از نظر نظام موسیقایی، وابسته به نظام موسیقی کلاسیک ایرانی است، اما از پیچیدگی‌های فنی آواز کلاسیک بهره نمی‌برد.

واژه‌های کلیدی

غزل، چهارپاره، داش‌مشدی، کوچه‌باغی، بیات تهران.

* این تحقیق بخشی از پژوهشی بزرگتر درباره موسیقی غزل خوانی و بسترهای فرهنگی-اجتماعی آن است که با حمایت صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور انجام شده است.

** تلفن: ۰۲۱-۶۶۴۱۲۹۲۰، نمابر: ۰۲۱-۶۶۴۶۱۵۰۴، E-mail: sasanfatemi358@gmail.com

مقدمه

به محیط واقعی رواج این موسیقی قدم می‌گذارید، مسائل شکل دیگری به خود می‌گیرند.

من در این مقاله کوشیده‌ام تا حدی به مشخصات واقعی این نوع آواز و وجوه تمایز آن با انواع دیگر، چه انواع شهری و چه انواع روستایی یا بومی - محلی، نزدیک شوم و درباره اصطلاح رفع شبهه کنم. همچنین تلاش کرده‌ام جایگاه این آواز در فرهنگ موسیقایی مردمی ایران، به خصوص در حوزه شهری، را در مقایسه با گونه‌های «رسمی» و محلی تا آنجا که ممکن است به روشنی نشان دهم و سرانجام با بحثی ساختاری، که آن هم از مقایسه تهی نیست، درباره برخی جنبه‌های فرمی این آواز مطلب را خاتمه دهم.

تعریف و تعیین هویت «غزل خوانی» در حوزه فرهنگ مردمی یا عامیانه شهری کار ساده‌ای نیست؛ نه فقط به این علت که این اصطلاح می‌تواند، چه از نظر سبک و سیاق و چه از نظر نحوه نگرش خود فرهنگ‌های مربوطه و حتی اجراکنندگان به آن، حوزه‌های مختلف موسیقایی، از مذهبی و غیرمذهبی، را در بر بگیرد، بلکه همچنین به علت بدفهمی‌ها و برداشت‌های نادرست فرهنگ رسمی و به‌ویژه، رسانه‌ای از آن.^۱ غزل خوانی را معمولاً در این محیط رسمی با نام «کوچه‌باغی» می‌شناسند یا، هر چند به‌ندرت، با نام درواقع جعلی «بیات تهران». به محض این که از این محیط دور می‌شوید و جهت انجام یک کار میدانی عمیق،

واژه‌های مرتبط با غزل خوانی در موسیقی

نحوه نگارش به آن اندکی ابهام بخشیده است - «خوانندگی» نامیده و آن را به «دو قسم» تقسیم کرده است: یکی عربی که «نشید» است و دیگری فارسی که نام‌های گوناگونی، مثل «دوبیت خوانی» و «غزل خوانی» دارد و خسروانی‌های باستانی را نیز از همین نوع، یعنی «خوانندگی» یا «نثر خوانی»، تلقی کرده است.^۲ از این گفته‌ها مسلم می‌شود که غزل خوانی در این دوره به نوعی آواز با وزن آزاد اطلاق می‌شده که قابل مقایسه با نشید عربی بوده است.

اما از خود اصطلاح «غزل خوانی» که بگذریم، واژه‌ی «غزل»، چنانکه گفتیم، در چند مورد برای نامیدن گونه‌های موسیقایی در فرهنگ ایرانی و فرهنگ‌های متأثر از آن به کار رفته است. شناخته‌شده‌ترین مورد آن، یکی از اصناف تصانیف قدیم است که قسمتی از نوبت مرتب را تشکیل می‌دهد و من آن را، در جایی دیگر، گروه اول از فرم‌های تقلیل یافته یک فرم کلی رندمانند دانسته‌ام که فاقد میانخانه، به‌صورت سرخانه، بازگویی، اعاده سرخانه (فرم آ ب آ)، بوده است. این فرم، برخلاف غزل خوانی مذکور در رساله میرصدرالدین، با وزن آزاد نبوده و معمولاً در دوره‌های ثقیل اول، ثقیل ثانی یا ثقیل رمل ساخته می‌شده است (فاطمی، ۱۳۸۷، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۳۱؛ نیز از جمله نک. مراغی، ۲۵۳۶، ۱۰۴؛ بنایی، ۱۳۶۸، ۱۲۷؛ قزوینی، ۱۳۸۱، ۹۳).

در موسیقی مردمی شرق خراسان، که تعدادی از گونه‌های آوازی، براساس آنچه در آلبوم‌های منتشرشده توسط انجمن موسیقی دیده می‌شود، نام فرم شعری بر خود دارند، در کنار «دوبیتی» و «مخمس» و «مثنوی»، به نام «غزل» هم برمی‌خوریم که عموماً آوازی است موزون بر روی اشعار به فرم غزل و همچنین مسسط (بشنوید اردلان، ۱۳۷۵، شیارهای ۴، ۱۱ و ۱۳).

معمولاً به نوع موسیقی مورد نظر ما با دو اصطلاح ارجاع داده می‌شود: یکی «غزل خوانی»، که در محیط اصلی اجرای این موسیقی رواج دارد، و دیگری «کوچه‌باغی»، که بیشتر در محیط رسمی از آن استفاده می‌کنند. این که واژه «غزل» در نامیدن گونه‌های موسیقایی به کار رود، سابقه‌ای طولانی در فرهنگ ایرانی و فرهنگ‌هایی که احتمالاً باید در این زمینه آنها را بیشتر متأثر از فرهنگ ایرانی دانست، دارد. میرصدرالدین محمد قزوینی (قزوینی، ۱۳۸۱، ۹۲، ۹۳)، در رساله خود که با توجه به سال فوت مؤلف (همان، مقدمه مصحح، ۸۲) به احتمال قوی در قرن دهم هجری قمری یا ابتدای قرن یازدهم نوشته شده است، در صحبت از «نثر خوانی»، ذیل مبحث «تلحین و خوشخوانی»، به‌صراحت از اصطلاح «غزل خوانی» استفاده کرده می‌نویسد: «هرچند نثر خوانی داخل تلحین نیست، به‌جهت آن که موزون بودن یعنی با اصول بودن جزء مفهوم اوست، اما در این فصل به‌تفصیل مذکور می‌شود، و خوانندگی نیز بر دو قسم است: عربی و فارسی. عربی را نشید نام است و فارسی به چندین اسم معروف است؛ دوبیت خوانی، غزل خوانی و [در] خوانندگی در قدیم این قسم را خسروانی می‌گفته‌اند و اما خوشخوانی به نظم یعنی نغماتی که به اصول خاصی بیشتر مقرون باشد» (قلاّب از مصحح است). از این جملات چنین بر می‌آید که مؤلف، در وهله‌ی نخست، دو نوع آواز را از هم تفکیک کرده است: یکی آواز با وزن آزاد و غیرضربی یا فاقد اصول («اصول» به معنی دور ریتمیک) که آن را «نثر خوانی» قلمداد کرده است و دیگری آواز موزون ضربی که «موزون بودن یعنی با اصول بودن جزء مفهوم اوست» و آن را «تلحین»، «خوشخوانی» و یا «خوشخوانی به نظم» (در مقابل «نثر خوانی» که «داخل تلحین نیست») نامیده است. در وهله بعد، مؤلف نوع اول را ظاهراً - هرچند

۶. هرچند امروزه تفاوت میان آوازهایی که به این نام خوانده می‌شوند با آوازهای دیگر (سرحدی و جمشیدی و غیره) و نیز با خود آواز چهاربیتی چندان روشن نیست، اما شاید زمانی این سبک از چهاربیتی، سبکی ساده‌تر و سبک‌تر بوده است. این گمان وقتی تقویت می‌شود که اصطلاح «کوچه‌باغی» را در شمال خراسان با بار معنایی نه‌چندان مثبتی در اطلاق به بخشی‌هایی می‌یابیم که گفته می‌شود اشعار سبک می‌خوانند (Youssefzadeh, 2002, 56).

دیگر اصطلاح مرتبط با غزل خوانی، «بیات تهران» است که در محیطی خارج از محیط اصلی اجرای این آواز و در محافل رسمی و روشنفکری باب شده و کاملاً جدید است. بدیع‌زاده (۱۳۸۰، ۲۲۷) پیشنهاد این اصطلاح را به ذکاء‌الملک فروغی نسبت می‌دهد که در محفلی به دفاع از ارزش‌های مردمی این آواز برخاسته و موجب تشویق او به خواندن این نوع آواز و ضبط آن بر روی صفحه‌ی گرامافن شده است. این اصطلاح که رواج چندان‌ی هم نیافت ظاهراً با الهام از اصطلاحات مشابه در موسیقی کلاسیک ایرانی، مثل «بیات اصفهان»، «بیات ترک» و «بیات شیراز»، ساخته شده است. با این حال، به‌کاربردن چنین اصطلاحی برای این آواز کاملاً ناموجه جلوه می‌کند؛ زیرا، برخلاف موارد مشابه، غزل خوانی تهرانی متضمن مقام متمایزی خاص تهران و تهرانی‌ها نیست و در همان مقام‌های موسیقی کلاسیک ایرانی خوانده می‌شود. این که شهری (۱۳۷۶، ج ۲، ۱۵۹) می‌گوید این آواز در «نوعی دستگاه موسیقی مخصوص به خود تهرانی‌ها» خوانده می‌شود اعتباری ندارد.

ویژگی‌های غزل خوانی و مقایسه آن با گونه‌های مشابه

غزل خوانی در واقع نوعی آواز غیرضربی یا با وزن آزاد است که توسط خوانندگان غیرحرفه‌ای به‌خصوص در تهران و شهری خوانده می‌شود. آن را می‌توان، از یک سو، با آواز با وزن آزاد موسیقی کلاسیک ایرانی که بسیار با آن نزدیکی دارد مقایسه کرد و، از سوی دیگر، با چهارپاره‌خوانی‌های با وزن آزاد در مناطق مختلف ایران. نسبت غزل خوانی با آوازهای موسیقی کلاسیک ایرانی به‌خوبی نشان می‌دهد که در اینجا با یک موسیقی مردمی هم‌نظام با موسیقی کلاسیک سروکار داریم که از شکل ساده‌شده یا تقلیل‌یافته نظام موسیقایی مشترک استفاده می‌کند (برای این مفاهیم، نک. فاطمی، ۱۳۹۲ الف، ۷۹-۱۱۵). غزل خوانی، مقام‌ها و دستگاه‌های محدودی را به کار می‌گیرد و بیشتر در سه‌گاه، ولی همچنین در همایون و دشتی و گاه برخی مقام‌های دیگر، خوانده می‌شود. آن را بدون تحریرهای خاص موسیقی کلاسیک ایرانی که غالباً از فنِ یُدِلِ سریع (تناوب صدای سر و صدای سینه) استفاده می‌کند (برای اطلاعات بیشتر درباره این فن، نک. فاطمی، ۱۳۸۴، ۲۲-۲۷) و به آن اصطلاحاً «چهچه» می‌گویند می‌خوانند و همراهی سازی در آن راهی ندارد. به این ترتیب،

به همین نام، یعنی «غزل»، در موسیقی هندوستان نیز، به‌عنوان یک گونه موسیقایی کلاسیک سبک یا نیمه‌کلاسیک (منوئل، ۱۳۸۵، ۷، ۱۵) برمی‌خوریم که، در تحولات متأخرش، امروزه تبدیل به نوعی «ترانه‌ی تجاری مردم‌پسند در شمال هند و پاکستان» نیز شده است (همان). غزل هندی، که اجراکنندگان اصلی آن، روسپیان «فرهیخته» درباری بوده‌اند (همان، ۱۰)، از نظر فرم بی‌شبهت به غزل نوبت مرتب مذکور در کتب و رسالات قدیم ایران نبوده است: همان فرم کلی رُندومانند مبتنی بر بند و برگردان (در اصطلاح‌شناسی هندی، آنتارا-ستهایی)، اما به‌شکل تقلیل‌نیافته آن (همان، ۱۲). این آواز نیمه‌کلاسیک، که قسمت آنتارای آن سهمی از بداهه‌خوانی برده اما امروزه این سهم به فراخور مردم‌پسندشدن آن محدودتر شده است (Manuel, 1988, 189)، همواره ضربی است و در تال‌ها یا دوره‌های ریتمیک سبک و کوتاه خوانده می‌شود (همان، ۱۲، ۱۳).

«غزل» را در ترکیه نیز می‌یابیم (Reinhard, 1969, 136)؛ جایی که این اصطلاح به یک موسیقی با وزن آزاد اطلاق می‌شود که به اجراکنندگان آن «حافظ» می‌گویند و مبتنی است بر بداهه‌خوانی (Poché & Moussali, 1995, 6). ظاهراً این نوع آواز در قرن نوزدهم رواج بیشتری داشته و در قرن بیستم به‌ندرت خوانده می‌شده است (راینهارد، ۱۳۸۳، ۸۰). چندین نمونه از «غزل» ترکی که در ابتدای قرن بیستم بر روی صفحه‌های ۷۸ دور ضبط شده‌اند، شواهد خوبی بر چگونگی اجرای این گونه آوازی عثمانی‌اند (بشنوید Gezeller I, II & III). در این نمونه‌ها، غزل به‌صورت بداهه و با وزن آزاد، به‌همراهی یک یا چند ساز ملدیک، اجرا می‌شود، به‌طوری که در بسیاری موارد، ساز تنها قبل و بعد از اجرای قسمت‌های مختلف شعر توسط خواننده ظاهر می‌شود و در هنگام اجرای آواز سکوت می‌کند. در مواردی که ساز ملدیک، احیاناً به‌همراه یک ساز ضربی، یک پایه ضربی در دور چپ‌تلی (یا بَمب) نیز نگه‌می‌دارد، می‌توان صدای آن را در تمام طول اجرای با وزن آزاد و بداهه خواننده شنید (Gezeller I/3, 9).

اصطلاح بعدی نیز، یعنی «کوچه‌باغی»، در موارد متعددی، چه در موسیقی کلاسیک و چه در موسیقی مردمی ایران به کار رفته است. آن را در ردیف آوازی موسیقی ایرانی به روایت دوامی جزو گوشه‌های آواز دشتی می‌یابیم (پایور، ۱۳۷۵، ۶۷) که سابقه آن را می‌توان در جدول «آوازهای متعلق به دستگاه شور» بحور الالحن نیز یافت (شیرازی، ۱۳۷۵، ۲۶). در موسیقی‌های مردمی، باز هم در شرق خراسان، نوعی آواز با وزن آزاد به این نام وجود دارد که اجراهای منتشرشده از آن تفاوتی با آوازهای سرحدی، جمشیدی، هزارگی و چهاربیتی — که در ضمن خود اینها هم بسیار به هم شبیه‌اند — نشان نمی‌دهد و به احتمال قوی باید نام‌گذاری متفاوت آن را، به‌همراه نام‌گذاری آوازهای مشابه، نشانگر سبکی متفاوت از اجرای یک آواز واحد دانست که شاید نام اصلی آن همان چهاربیتی یا دوبیتی بوده باشد (از جمله، بشنوید، درپور و عسگری‌پور، شیاری‌ها، ۱، ۲ و

می‌توان آن را، از جهات مختلف، ساده‌تر و بی‌پیرایه‌تر از آواز کلاسیک ایرانی دانست.

نسبت این آواز با چارپاره‌خوانی با وزن آزاد نیز، که بیشتر به محیط‌های روستایی تعلق دارد، این واقعیت را آشکار می‌کند که در محیط‌های شهری گرایش به قالب‌های شعری بلندتر بیشتر به چشم می‌خورد و این را احتمالاً باید ناشی از نزدیکی بیشتر فرهنگ‌های مردمی شهری با فرهنگ رسمی دانست. اما آنچه می‌تواند وجه مشترک دو فرهنگ چارپاره‌خوانی با وزن آزاد و غزل خوانی محسوب شود این است که هر دو آنها اساساً توسط خوانندگان غیرحرفه‌ای اجرا می‌شوند که نسبت به موسیقیدانان حرفه‌ای در هر دو محیط از جایگاه بالاتری برخوردارند. موسیقیدانان حرفه‌ای حوزه مردمی در بسیاری موارد موسیقیدانان جشن‌ها و مراسم شادمانی‌اند که در روستاها معمولاً با سرنا و دهل (یا سازهای هم‌خانواده) در اینگونه مراسم ظاهر می‌شوند و در شهرها، به‌خصوص در شهرهای بزرگ، به‌عنوان «مطرب»، با سازهایی مثل تار و کمانچه و تمبک، در هر دو مورد، این موسیقیدانان حرفه‌ای از جایگاه اجتماعی پایینی برخوردارند (نک. فاطمی، ۱۳۹۳، ۲۴-۲۹). توجه به این نکته به‌خصوص از این نظر حائز اهمیت است که غالباً این دو محیط با یکدیگر خلط می‌شوند و بسیار اتفاق می‌افتد که غزل خوانی و مطربی با هم اشتباه گرفته می‌شوند؛ به‌طوری که اولی جزئی از کارگان یا رپرتوار دومی محسوب می‌شود.

دیگر وجه مشترک چارپاره‌خوانی‌های با وزن آزاد و غزل خوانی، این است که در هر دو آنچه اهمیت دارد شعر است و، در واقع، این نوع آواز، در هر دو مورد، نوعی شعرخوانی موسیقایی است؛ به‌طوری که در یکی چارپاره (به معنی انواع شعر دارای چهار مصرع) خوانده می‌شود و در دیگری قالب‌های شعری بلندتر که می‌تواند، به‌رغم نام این آواز، قالب‌های دیگری غیر از غزل، مثل مسمط و انواع آن (به‌خصوص مخمس و مسدس) باشد. همان‌گونه که منوئل درباره غزل اردو در هند گفته است، «غزل برای آن سروده نشده که در دل خوانده شود، بلکه باید آن را شنید - بهترین حالت آن است که در یک شعرخوانی (مشاعره) باشد» (منوئل، ۱۳۸۵، ۹). باید در این خصوص، ضمن اضافه کردن قالب‌های دیگر غیر از غزل برای غزل خوانی تهرانی، این را هم اضافه کرد که حالت بهتر حتی این است که شعر مورد نظر به آواز خوانده و ملحون شود. قریشی نیز، در صحبت از سنت به‌آواز خواندن شعر اردو یا «ترنم»، همچون منوئل، بر اهمیت بلندخوانی شعر تأکید کرده است: «شعر طبق سنت به‌طور شفاهی و از راه قرائت انتقال می‌یابد. شعر را بیشتر برای شنیدن می‌سرایند تا روخوانی و آشنایی با یک شعر برای بیشتر مردم تجربه‌ای شنیداری است نه دیداری» (قریشی، ۱۳۹۰، ۱۳). او تأثیر شعرخوانی به آواز را از قول یکی از شعرای شعر اردو چنین نقل می‌کند: «گوش از شنیدن ترنم لذت می‌برد، عقل از معنای شعر لذت می‌برد، اگر ترنم خوب باشد، دل و عقل بیشتر لذت می‌برند» (همان، ۳۵).

درواقع، چنان که در مورد غزل خوانی تهرانی هم اتفاق می‌افتد، به نظر می‌رسد هدف خواندن شعر است به‌نحوی که بیشترین تأثیر را بر مخاطب بگذارد و به همین دلیل خوانندگان شعر آن را به آواز می‌خوانند. قریشی بر محوریت شعر در شعرخوانی اردو به این شکل تأکید کرده است: «بدین ترتیب به این واقعیت اشاره می‌شود که ترنم، در مقام قرائت، یکی از اجزای اساسی مفهوم بزرگ‌تری به‌نام شعر قلمداد می‌شود [...]» (همان، ۳۴)؛ چیزی که می‌توان آن را به همی سنت‌های مشابه، از جمله سنت غزل خوانی تهرانی، تعمیم داد.

به این ترتیب، در غزل خوانی، مثل آنچه درباره چارپاره‌خوانی با وزن آزاد می‌توان گفت، باید همچون نوعی نماد فرهیختگی در چارچوب فرهنگ مردمی نگریست. غزل خوان خود را از بقیه افراد قشر اجتماعی‌ای که متعلق به آن است به‌دلیل تماسی که با واسطه هنر آواز خوانی‌اش با ادبیات دارد متمایز می‌کند. او شعر می‌داند و شعر را به آواز خوش می‌خواند، بنابراین از نوعی تشخیص برخوردار است. این به‌ویژه از آن رو مهم و همچنین جالب است که غزل خوانان اساساً متعلق به قشر داش‌ها و داش‌مندی‌ها هستند که از اعتبار اجتماعی بالایی برخوردار نیستند. داش‌ها یا گردن‌کلفت‌ها را معمولاً در موقعیت برهم‌زنندگان نظم عمومی و خلاف‌کاران می‌یابیم، هرچند شخصیت دوگانه‌شان می‌تواند آنها را در عین حال همچون افرادی جوانمرد و حامی ضعف معرفی کند (برای اطلاعات بیشتر درباره شخصیت دوگانه داش‌ها، نک. فاطمی، ۱۳۸۱ و ۱۳۹۳، ۱۳۱-۱۳۷؛ زرین‌کوب، ۱۳۶۳، ۳۵۵؛ Cahen 1965). این دوگانگی، و قضاوت دوگانه جامعه درباره آنها، به عرصه غزل خوانی هم کشیده می‌شود. در واقع، آنچه را که در بالا درباره جایگاه غزل خوانان گفتیم باید کمی تعدیل کنیم، زیرا واقعیت این است که تنها گردن‌کلفت‌های خوش‌نام یا داش‌های «واقعی»‌اند که در صورت غزل خوان بودن از جایگاه ممتازی که گفتیم برخوردار می‌شوند. آنها را مثلاً در ترنابازی‌ها همواره، درازای خواندن غزل، از ترناخوردن معاف می‌کنند؛ رفتاری که فقط در حق سادات می‌شود. اما حتی مطرب‌ها از اینکه اعتباری برای غزل خواندن لات‌های صرفاً خلاف‌کار که بویی از جوانمردی نبرده‌اند قائل شوند سر باز می‌زنند.

این گونه آوازی را باید، به این ترتیب، نوعی «شعرخوانی» در نظر گرفت که نام آن نیز از همین واقعیت سرچشمه می‌گیرد. به نظر می‌رسد، از آنجا که در فرهنگ ایرانی، قالب غزل عالی‌ترین قالب شعری محسوب می‌شود و این نوع شعر از جایگاه رفیعی برخوردار است، واژه «غزل» در نام‌گذاری این آواز به‌معنای مطلق شعر استفاده شده باشد. به همین دلیل است که کاربران این واژه، در محیطی که این آواز به آن تعلق دارد، اصطلاح «غزل خوانی» و «غزل خوان» را برای چنان طیف وسیعی از شعرخوانی‌های ملحون با وزن آزاد و خوانندگان آنها به کار می‌برند که گاه تمییز آنها از یکدیگر بسیار دشوار می‌شود. و نیز به همین دلیل است که محیط رسمی، احتمالاً در جستجوی یک وجه تمایز روشن‌تر، اصطلاح «کوچه‌باغی» را، که ممکن است، مثل «خراباتی»، نام

و اندرز، به‌ویژه از زبان یک زندانی که از خطاهای گذشته و بر باددان مال و آبرو در راه هوس‌های زودگذر پشیمان است؛ مثل نمونه زیر که در آن شاعر در زندان از گذشته‌ی خود می‌گوید:

من هم آخر روزگاری در جهان آزاد بودم
 فارغ از اندوه دوران، خرم و دلشاد بودم
 نوجوانی همچنان شاخ گل شمشاد بودم
 کارگر بودم به کار خویشتن استاد بودم
 لیک می‌بینی که چون در کار خود حیران شدم

روز و شب با دوستان سرمست از جام شراب
 تشنه افیون و هم از باده گلگون خراب
 هستی‌ام را باختیم اندر قمار بی حساب
 آه از این دوستان هرگز نکردم اجتناب
 تا درون منجلاب زندگی غلطان شدم

سپس تعریف می‌کند که چگونه وقتی سرمایه‌اش به آخر می‌رسد، دوستان از او روگردان می‌شوند:

دوستان رفتند و تنها مانده‌ام اندر دیار
 کیسه‌ام خالی، ولی معتاد افیون و خمار
 جرعه‌ای می‌خواستم کز خود کنم دفع خمار
 چون ز دستم بر نیامد هیچ کار
 راه کج را پیشه کردم هم‌ره دزدان شدم

چون مرا اندر جوانی خواب غفلت در ربود
 در سرم عقل و خرد هرگز نیامد گر چه بود
 باختیم اندر قمار زندگانی هر چه بود
 مست و لایعقل فتادم فارغ از بود و نبود
 ناگهان بیدار پشت میله زندان شدم

پس از این ابیات، به نصیحت جوانان می‌پردازد:

ای جوان هم‌وطن از من نصیحت گوش کن
 سرگذشت تیره‌ام بشنو ز دل [...] کن
 باده فقر و شرافت تا توانی نوش کن
 شعله‌های نفس سرکش را همی خاموش کن
 بشنو از من کاندترین زندان سیر از جان شدم

غزل خوانی یک فرم ترکیبی مشخص دارد که به صورت یک نوبت مرتب اجرا می‌شود. همواره قبل از شعر اصلی (غزل یا مخمس یا، خیلی به ندرت، مثنوی)، به عنوان مقدمه، یک یا دو و پس از شعر اصلی، به عنوان مؤخره، یک شعر چهارمصرعی می‌آید که در بسیاری موارد رباعی‌اند. نخستین شعر چهارمصرعی مقدمه می‌تواند حکیم «بسم‌الله» (با ذکر «بسم‌الله» در حداقل

یکی از سبک‌های اجرای غزل خوانی بوده، ترجیح داده و حتی به این هم رضایت نداده اصطلاح تازه‌ای که همان «بیات تهران» باشد برای نامیدن آن ابداع کرده است. به هر حال، باید بر این تأکید کرد که تصور محیط رسمی و خوانندگان آن از این گونه آوازی، از بسیاری جهات نادرست و مغلوط است؛ چه از نظر لهجه غلیظِ داشی‌ای که در تقلید از این سبک به کار می‌برند، چه از نظر مضمون اشعاری که برای «بیات تهران»‌های‌شان می‌سرایند و چه از نظر تعامل میان خواننده و شنونده. این همه بحث مفصلی می‌طلبد که در حوصله این مقاله نمی‌گنجد.

تخمین قدمت غزل خوانی، که با نام‌های دیگر همچون «لاتی»، «لشی»، «باباشملی» (احمدی، ۱۳۷۸، ۸۱) و «خراباتی» نیز خوانده می‌شود، مثل اکثر موسیقی‌های مردمی یا عامیانه، دشوار و حتی غیرممکن است، اما می‌توان مطمئن بود که این گونه موسیقایی حداقل از اواخر دوره قاجار بین داش‌ها رواج داشته است. شهری (۱۳۶۷، ج ۱، ۴۰۲ و ج ۶، ۴۶۷) توضیح می‌دهد که در تهران قدیم گاه مجالس رقابت در غزل خوانی نیز میان داش یک محله و داشی دیگر از محله‌ای دیگر در قهوه‌خانه‌ها با آداب خاصی برگزار می‌شده است:

”دیگر شعرخوانی و آوازخوانی در قهوه‌خانه بود که چون کسی وارد قهوه‌خانه می‌گردید که سَمَت پیش‌کسوتی در شعردانی و آوازخوانی داشت و یا در غزلخوانی که نوعی دستگاه موسیقی مخصوص به‌خود تهرانی‌ها (بیات تهران) [کذا] مورد توجه بود، قهوه‌چی پس از سلام و تعارف و ادای احترام و پذیرایی، تبریزی را دودستی گرفته و آورده بود خم شده جلوی زانوانش می‌گذاشت و این علامت آن بود که استدعای خواندن شعر تازه و یا آواز و غزلی از او کرده است که او هم تبرزین را برداشته دسته آن را بوسیده به دست می‌گرفت، شروع به خواندن می‌نمود و به تشویق و سپاس او هم با هر دهن، «ناز نطق، ناز نفست» می‌بود که در فضا طنین انداخته مجلس را زیاده حال و سرور می‌بخشید“ (شهری، ۱۳۷۶، ج ۲، ۱۵۹).

ساختارهای شعری - موسیقایی غزل خوانی

محتوی و نوع شعر نقش بزرگی در تعیین هویت غزل خوانی ایفا می‌کند. چنانکه گفتیم، برخلاف آنچه از نام این آواز بر می‌آید، اشعار آن منحصر به غزل نمی‌شود و از قالب‌های شعری دیگر، به ندرت مثنوی و بیشتر انواع مسمط، در آن استفاده می‌شود. غیر از شعر شعرای نامی، مثل حافظ، سعدی، شیخ بهایی، شهریار، پروین اعتصامی و دیگران، اکثر اشعار به شعرای گمنامی تعلق دارند که متعلق به فرهنگ شفاهی‌اند. از جمله مهم‌ترین آنها می‌توان به حسین بابا مشکین، شکوهی، رضا آگهی و طلوعی خراسانی اشاره کرد.

محتوای این اشعار، طیف نسبتاً وسیعی را در بر می‌گیرد: از مسائل مذهبی و عرفانی گرفته تا هزل و مطایبه و نیز پند

جدول ۱- ساختار فرمال غزل خوانی.

مؤخره	شعر اصلی	مقدمه	
چهارپاره یا رباعی آخر (صلوات)	غزل یا مسط	چهارپاره یا رباعی دوم	چهارپاره یا رباعی اول (بسم‌الله)
آدینه به بازار شدم وقت صلوة / شاید ز خدا طلب کنم راه / نجات / دیدم که منادی اذان می‌گوید / بر خواجه کائنات، احمد، صلوات	بس تازه و تری، چمن‌آرای کیستی؟ / نخل امید و شاخ / تمنای کیستی؟ / روز آفتاب روز و بام که می‌شوی؟ / شب‌ها چراغ خلوت تنهای کیستی؟ / رنگت چو بوی دلکش و بویت چو روی خوش / حوری سرشت من گل رعنا کیستی؟...	سردفتر عالم معانی عشق است / سربیت قصیده جوانی عشق است / ای آن که نداری خبر از عالم عشق / این نکته بدان که زندگانی عشق است.	از نام خوشست ادا کنم بسم‌الله / هستی تو علی و نیست مثلت بالله / پرسند اگر ز قوت می‌گویم / لا حول و لا قوت الا بالله

مطرب‌های تهرانی نیز مقایسه کرد که در آن، قبل و بعد از شعر اصلی، اشعار چهارمصرعی خوانده می‌شود، هر چند در این مورد، اشعار مذکور نقش «بسم‌الله» و «سلام» و «صلوات» را ایفا نمی‌کنند (نک. فاطمی، ۱۳۹۳، ۱۷۳-۱۷۴).

از دیگر نکات قابل ذکر این است که غزل خوان معمولاً در ابتدا و انتهای شعر، یا در انتهای مصرع‌ها، از کلمات اضافی مثل «ای دوست»، «محبوب من»، «محبوب همه عاشقان، علی»، «علی جان» و غیره استفاده می‌کند. این گونه استفاده از کلمات خارج از متن در ابتدا و انتهای اشعار در سرتاسر ایران رایج است و من در جای دیگر آنها را با جزئیات شرح داده و به ترتیب «پیش‌بیت» و «پس‌بیت» نامیده‌ام (فاطمی، ۱۳۹۲، ب، ۹۲). در میان آواز ممکن است یکی از شنوندگان با گفتن «مزد دهن (مثلاً) عباس آقا صلوات بلند ختم کن» به تشویق خواننده بپردازد، اما حداقل من تا به حال ندیده‌ام که، به گفته شهری، «با هر دهن ناز نطقت، ناز نفست» بگویند.

نام برخی از غزل‌خوان‌های معروف قدیمی و امروزی به قرار زیر است: ابرام غزلخون، اسماعیل تنها، حسینعلی چاروادار (شهری، ۱۳۶۷، ج ۵، ۶۲۲)، اکبر غزل‌خون، غلام غزل‌خون (شهری، ۱۳۶۷، ج ۶، ۴۶۹)، هوشنگ امینی (که مرتکب قتل‌های متعدد شده بود) (شهری، ۱۳۷۶، ج ۲، ۱۶۰)، رضا باباشملی، اصغر ننه، حسین کبابی (احمدی، ۱۳۷۸، ۸۲)، حسن شهرستانی، رضا کدخدایی، رضا خوش‌نویس (معروف به رضا خرمهره)، درویش عبدالحسین، علی گاوی، محمد خروسی و عباس قربانی‌پور (معروف به عباس دایی مد [محمد] آقا).

یکی از مصرع‌ها) یا «سلام» (با استفاده از صنعت توشیح و آوردن حروف چهارگانه «سلام» در ابتدای هر مصرع) را داشته باشد و شعر چهارمصرعی مؤخره حکم «صلوات» را (با ذکر «صلوات» در یکی از مصرع‌ها یا ذکر نام پیغمبر (ص) جهت برانگیختن شنوندگان به ادای صلوات). این ساختار را می‌توان به شکل زیر نشان داد (جدول ۱).

چنین ترتیبی، با همین خصوصیات، کاملاً قابل مقایسه با ترتیب شعرخوانی در «سخنوری» یا «سردم‌خوانی» است که در اصطلاح سخنوران «دستگاه» نامیده می‌شود. محبوب در این باره می‌نویسد: «نخستین گام آن است که از سخنور نسخه غزل یا مسطی را بگیرند و از بر کنند و پیش از آنکه مراسم سخنوری آغاز شود، آن را با صوتی جلی و لحن خاصی بخوانند. تمام کسانی که پیش از شروع سخنوری در قهوه‌خانه غزل می‌خوانند از اینگونه دوستدارانند. بعضی از ایشان به همین مرتبه قانع می‌شوند و گروهی معدود با خود می‌اندیشند که بهتر است به جای این غزل، یک «دستگاه» بخوانند، یعنی «بسم‌الله» و «سلام» و حمد خدا و پیغمبر را نیز با غزل همراه سازند و آن را آراسته‌تر و پسندیده‌تر کنند. از این روی، چند رباعی سلام و بسم‌الله و جواب‌های آن را نیز به دست می‌آورند و حفظ می‌کنند تا وقتی چماق سخنور (مطراق) به سوی آنان دراز شد بتوانند هنر خویش را به معرض نمایش گذارند و «دستگاه» کاملی بخوانند» (محبوب، ۱۳۳۷، ۷۷۹). گذشته از آن، این فرم را می‌توان با ضربی خوانی فکاهی

نتیجه

از دوران صفوی، دارد. این گونه آوازی در حوزه عامیانه یا مردمی با چهارپاره‌خوانی‌های با وزن آزاد محلی خویشاوند است و در آن، همچون همین چهارپاره‌خوانی‌ها و نیز همتای کلاسیک، شعر اهمیت اولیه دارد؛ به طوری که این آواز در واقع همچون ادای

غزل‌خوانی در فرهنگ مردمی شهر تهران به نوعی شعرخوانی ملحون با وزن آزاد گفته می‌شود که قابل مقایسه با آواز با وزن آزاد در موسیقی کلاسیک ایرانی و «غزل» ترکی است و ظاهراً در حوزه موسیقی کلاسیک این خطه سابقه‌ای طولانی، حداقل

را می‌خواندند دریافت. نیرسینا در مطلبی در مجلهٔ رادیو تهران، سال ۱۳۳۸، از بیات تهرانی صحبت کرده که توسط پروین، به نام «اول هیکل»، با این شعر از ابوالقاسم حالت خوانده شده است: «ز وفا کن یارا نظری به غلامت / دروغ از من نشنو به علی می‌خوامت / منم که بوده‌ام عمری واست ول معطل / میون جاهلان امروز تویی اول هیکل / همه گر تپیا بزبندت، خود من تک چاکرتم، چاکرتم...» (نیرسینا، ۱۳۳۸، ۱۸). با توجه به داده‌هایی که من طی چندین سال کار میدانی در محیط غزل خوانی سال‌های اخیر گرد آورده‌ام، ارتباط دادن شعری با چنین مضمونی به غزل خوانی فرهنگ مردمی تهران می‌بایست نشانه یک ناآگاهی عمیق نسبت به این فرهنگ از سوی محیط رسمی به حساب آید. در واقع، غزل خوانی و محیط غزل خوانی، هر چند به ندرت از هزل و مطایبه هم استفاده می‌کند، بیش از آن از ادبیاتی جدی، خشک و اخلاقی برخوردار است که بتوان اجرای چنین شعری را در ساحت آن تصور کرد. بعید به نظر می‌رسد که این امر متأخر بوده باشد و نتوان آن را به ۵۰ یا ۶۰ سال پیش تسری داد.

موسیقایی و فاخر شعر جلوه می‌کند. به همین دلیل، این آواز را می‌توان، به‌رغم شهرت گاه بد نمایندگان اصلی آن، در بسترهای خاصی، همچون نماد فرهیختگی ادبی یک محیط اجتماعی شهری با فرهنگ مردمی تلقی کرد. این آواز از چارچوب فرمال مشخصی برخوردار است و، در مقایسه با همتهای کلاسیک، ساده‌تر و بی‌پیرایه‌تر و فاقد فنون آوازی پیچیده است. محیط رسمی، در کل، این آواز را به‌خوبی نشناخته و همواره از آن و نمایندگان آن برداشت‌های غلطی داشته است. گذشته از اینکه عموماً این آواز را به‌عنوان «کوچه‌باغی» شناخته و نه «غزل خوانی»، تقریباً همواره دربارهٔ ماهیت آن و محتوای ادبی و موسیقایی آن اشتباه کرده است؛ به‌خصوص به نظر می‌رسد که این محیط همواره غزل خوانی داش‌مشدی‌ها را با گونه‌های فکاهی و ضربی موسیقی مطربی خلط کرده و قادر به تمییز میان آنها نبوده است. این را می‌توان از مضامینی که معمولاً برای اشعار سروده‌شده توسط این محیط برای کوچه‌باغی‌ها یا، به‌تعبیر دیگر نمایندگان این محیط، بیات تهرانی‌هایی که خوانندگان رادیویی آنها

پی‌نوشت‌ها

- ۱ فاطمی، ساسان (۱۳۸۱)، لوطی‌ها و موسیقی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، تابستان، شماره ۱۶، صص. ۸۳-۱۱۸.
- ۲ فاطمی، ساسان (۱۳۸۴)، آواهای سرزمین ایران: سبک‌ها و فنون آوازی در ایران، دفترچهٔ سی‌دی، M.CD-139، ماهر، تهران.
- ۳ فاطمی، ساسان (۱۳۸۷)، فرم و موسیقی ایرانی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، بهار، شماره ۳۹، صص. ۱۰۳-۱۳۴.
- ۴ فاطمی، ساسان (۱۳۹۲ الف)، پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران: تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند، ماهر، تهران.
- ۵ فاطمی، ساسان (۱۳۹۲ ب)، چهارپاره‌خوانی در ایران و برخی جنبه‌های فرمال آن، فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، بهار، شماره ۵۹، صص. ۷۹-۹۹.
- ۶ فاطمی، ساسان (۱۳۹۳)، جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی، ماهر، تهران.
- ۷ قریشی، رگولا (۱۳۹۰)، ترنم: آواخوانی شعر اردو، فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، زمستان، شماره ۵۴، صص. ۹-۶۱.
- ۸ قزوینی، میرصدرالدین محمد (۱۳۸۱)، رساله‌ی علم موسیقی اثر میرصدرالدین محمد قزوینی، تصحیح و مقدمه‌ی آریو رستمی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، زمستان، شماره ۱۸، صص. ۸۱-۹۶.
- ۹ محجوب، محمدجعفر (۱۳۳۷)، «سخنوری»، سخن، دورهٔ نهم، شماره‌های ۶ و ۷، صص. ۵۳۰-۵۳۵، ۶۳۱-۶۳۷، ۷۷۹-۷۸۶.
- ۱۰ مراغی، عبدالقادر (۲۵۳۶)، مقاصد الالحان، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
- ۱۱ منوئل، پیتر (۱۳۸۵)، مروری بر تاریخچه‌ی غزل اردو در هند، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه، فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، تابستان، شماره ۳۲، صص. ۷-۲۳.
- ۱۲ میثی، سیدحسین (۱۳۸۹)، موسیقی عصر صفوی، فرهنگستان هنر، تهران.
- ۱۳ نیرسینا، هدایت‌الله (۱۳۳۸)، سرگذشتی از سرود و ترانه در ایران، رادیو تهران، دی‌ماه، شماره ۴۱، صص. ۱۸-۲۰.
- ۱۴ Cahen, Cl. (1965), "Futuwwa", in *Encyclopédie de l'Islam*, Maisonneuve et Larose, Paris.
- ۱۵ Reinhard, Ursula & Kurt (1969), *Musique de Turquie*, Buchet/Chastel, Paris.
- ۱۶ Manuel, Peter (1988), *Popular Music of the Non-Western*

- ۱ تمام تلاش‌های من برای آن که از مسئولین دانشنامه‌ی ایرانیکا، که نگارش مدخل مربوطه را به من واگذار کرده بودند، درباره‌ی «کوچه‌باغی» و «غزل خوانی» رفع شبهه کنم، با شکست مواجه شد و سرانجام نپذیرفتند که عنوان مدخل مربوطه «غزل خوانی» باشد.
- ۲ به نظر می‌رسد میثی (۱۳۸۹، ۱۵۴)، جملات میرصدرالدین را صحیح‌تر خوانده باشد: «[...] اما در این فصل به‌تفصیل مذکور می‌شود... خوانندگی نیز بر دو قسم است: عربی و فارسی. عربی را «نشید» نام است و فارسی به چندین اسم معروف است: «دوبیت خوانی»، «غزل خوانی» و «خوانندگی». در قدیم این قسم را «خسروانی» می‌گفته‌اند».
- ۳ نامفهوم است.
- ۴ این شعر توسط حسن شهرستانی خوانده شده است (بشنوید شهرستانی، ۱۳۸۱).

فهرست منابع

- احمدی، مرتضی (۱۳۷۸)، من و زندگی: خاطرات مرتضی احمدی، ققنوس، تهران.
- بدیع‌زاده، سیدجواد (۱۳۸۰)، گلبانگ محراب تا بانگ مضراب، به‌کوشش الهه بدیع‌زاده، نشرنی، تهران.
- بنایی، علی‌بن محمد معمار (۱۳۶۸)، رساله در موسیقی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.
- پایور، فرامرز (۱۳۷۵)، ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی، گردآورنده: فرامرز پایور، ماهر، تهران.
- راینهارد، اورسولا (۱۳۸۳)، موسیقی ترکیه: یک چشم‌انداز کلی، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه، فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، پاییز، شماره ۲۵، صص. ۵۹-۸۹.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳)، جستجو در تصوف ایران، امیرکبیر، تهران.
- شهری، جعفر (۱۳۶۷)، تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم، رسا، تهران.
- شهری، جعفر (۱۳۷۶)، طهران قدیم، معین، تهران.
- شیرازی، فرصت‌الدوله (۱۳۷۵)، بحور الالحان: زیباترین اشعار از شعرا، فروغی، تهران.

M.CD-42، ماهور، تهران
 شهرستانی، حسن (۱۳۸۱)، ادب غزل.
Gezeller I: 78 Devirli Taş Plak Kayıtları (Ottoman-Turkish
 Vocal Improvisations in 78 rpm Records) (1997), CD 067, Is-
 tanbul: Kalan.
Gezeller II: 78 Devirli Taş Plak Kayıtları (Ottoman-Turkish
 Vocal Improvisations in 78 rpm Records) (1997), CD 072, Is-
 tanbul: Kalan.
Gezeller III: 78 Devirli Taş Plak Kayıtları (Ottoman-Turkish
 Vocal Improvisations in 78 rpm Records) (2006), CD 360, Is-
 tanbul: Kalan.

World: An Introductory Survey, Oxford University Press, Oxford.
 Poché, Christian et Bernard Moussali (1995), *Turquie: Archives
 de la musique turque (2)*, Notice de CD, C 560082, Ocora, Paris.
 Youssefzadeh, Ameneh (2002), *Les bardes du Khorassan
 iranien: Le bakhshi et son répertoire*, Peeters, Paris.

منابع صوتی

اردلان، حمیدرضا (۱۳۷۵)، موسیقی خراسان (۲)، کاست ۷، روی الف،
 شماره ۱۳ از مجموعه‌ی موسیقی نواحی ایران، تهران.
 درپور، نورمحمد و ذوالفقار عسگری پور (۱۳۷۸)، موسیقی تربت جام،

