صفحات ۶۹ - ۷۶
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۱، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

غزل‌خوانی و جایگاه آن در فرهنگ موسیقاییِ 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

غزل‌خوانی، که در محافل رسمی بیشتر با نام «کوچه‌باغی» یا با نام خودساختهٔ «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 نمایندهٔ 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. غزل‌خوانی، درواقع مانند چهارپاره‌خوانیِ با وزن آزاد در مناطق مختلف ایران، نوعی شعرخوانیِ ملحون است که، به‌علت پیوندش با سنت شاعری در فرهنگ ایرانی، نمادی از فرهیختگی در دل فرهنگِ عامیانه یا مَردمی به حساب می‌آید و به این ترتیب، حداقل برای گردن‌کلفت‌های خوش‌نام و جوانمردی که از این هنر بهره‌مندند، مایهٔ 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 فنیِ آواز کلاسیک بهره نمی‌برد.

واژه‌های کلیدی

غزل، چهارپاره، داش‌مشدی، کوچه‌باغی، بیات تهران.

* این تحقیق بخشی از پژوهشی بزرگتر دربارهٔ موسیقی غزل‌خوانی و بسترهای فرهنگی- اجتماعی آن است که با حمایت "صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور" انجام شده است.
** تلفن: ۶۶۴۱۲۹۲۰-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: sasanfatemi358@gmail.com.

مقدمه

تعریف و تعیین هویتِ «غزل‌خوانی» در حوزه فرهنگ مردمی یا عامیانهٔ شهری کار ساده‌ای نیست؛ نه فقط به این علت که این اصطلاح می‌تواند، چه از نظرِ سبک و سیاق و چه از نظر نحوه نگرشِ خودِ فرهنگ‌های مربوطه و حتی اجراکنندگانش به آن، حوزه‌های مختلفِ موسیقایی، از مذهبی و غیرمذهبی، را در بر بگیرد، بلکه همچنین به علت بدفهمی‌ها و برداشت‌های نادرستِ فرهنگِ رسمی و به‌ویژه، رسانه‌ای از آن.[1] غزل‌خوانی را معمولاً در این محیطِ رسمی با نام «کوچه‌باغی» می‌شناسند یا، هر چند به‌ندرت، با نام درواقع جعلیِ «بیات تهران». به محض این که از این محیط دور می‌شوید و جهت انجامِ یک کارِ میدانیِ عمیق، به محیطِ واقعیِ رواجِ این موسیقی قدم می‌گذارید، مسائل شکلِ دیگری به خود می‌گیرند.

من در این مقاله کوشیده‌ام تا حدی به مشخصاتِ واقعیِ این نوع آواز و وجوهِ تمایزِ آن با انواع دیگر، چه انواعِ شهری و چه انواعِ روستایی یا بومی- محلی، نزدیک شوم و درباره اصطلاح رفع شبهه کنم. همچنین تلاش کرده‌ام جایگاه این آواز در فرهنگِ موسیقاییِ مردمیِ ایران، به‌خصوص در حوزه شهری، را در مقایسه با گونه‌های «رسمی» و محلی تا آنجا که ممکن است به‌روشنی نشان دهم و سرانجام با بحثی ساختاری، که آن هم از مقایسه تهی نیست، درباره برخی جنبه‌های فُرمیِ این آواز مطلب را خاتمه دهم.

واژه‌های مرتبط با غزل‌خوانی در موسیقی

معمولاً به نوعِ موسیقیِ مورد نظرِ ما با دو اصطلاح ارجاع داده می‌شود: یکی «غزل‌خوانی»، که در محیطِ اصلیِ اجرای این موسیقی رواج دارد، و دیگری «کوچه‌باغی»، که بیشتر در محیطِ رسمی از آن استفاده می‌کنند. این که واژه «غزل» در نامیدنِ گونه‌های موسیقایی به کار رود، سابقه‌ای طولانی در فرهنگِ 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 فوتِ مؤلف (همان، مقدمه مصحح، ۸۲) به احتمال قوی در قرن دهم هجری قمری یا ابتدای قرن یازدهم نوشته شده است، در صحبت از «نثرخوانی»، ذیل مبحثِ «تلحین و خوشخوانی»، به‌صراحت از اصطلاحِ «غزل‌خوانی» استفاده کرده می‌نویسد: «هرچند نثرخوانی داخل تلحین نیست، به‌جهت آن‌که موزون‌بودن یعنی با اصول بودن جزء مفهوم اوست، اما در این فصل به‌طفیل مذکور می‌شود، و خوانندگی نیز بر دو قسم است: عربی و فارسی. عربی را نشید نام است و فارسی به چندین اسم معروف است؛ دوبیت‌خوانی، غزل‌خوانی و [در] خوانندگی در قدیم این قسم را خسروانی می‌گفته‌اند و اما خوشخوانی به نظم یعنی نغماتی که به اصول خاصی بیشتر مقرون باشد» (قلاب 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» به‌معنی دور ریتمیک) که آن را «نثرخوانی» قلمداد کرده است و دیگری آواز موزونِ ضربی که «موزون بودن یعنی با اصول بودن جزء مفهوم اوست» و آن را «تلحین»، «خوشخوانی» و یا «خوشخوانیِ به نظم» (در مقابلِ «نثرخوانی» که «داخلِ تلحین نیست») نامیده است. در وهله بعد، مؤلفْ نوع اول را ظاهراً ــ هرچند نحوه نگارش به آن اندکی ابهام بخشیده است ــ «خوانندگی» نامیده و آن را به «دو قسم» تقسیم کرده است: یکی عربی که «نشید» است و دیگری فارسی که نام‌های گوناگونی، مثل «دوبیت‌خوانی» و «غزل‌خوانی» دارد و خسروانی‌های باستانی را نیز از همین نوع، یعنی «خوانندگی» یا «نثرخوانی»، تلقی کرده است.[2] از این گفته‌ها مسلم می‌شود که غزل‌خوانی در این دوره به نوعی آواز با وزن آزاد اطلاق می‌شده که قابل‌مقایسه با نشید عربی بوده است.

اما از خودِ اصطلاحِ «غزل‌خوانی» 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 موردِ آن، یکی از اصنافِ تصانیفِ قدیم است که قسمتی از نوبت مرتب را تشکیل می‌داده و من آن را، در جایی دیگر، گروه اول از فرم‌های تقلیل‌یافته یک فرم کلیِ رُندومانند دانسته‌ام که فاقد میانخانه، به‌صورتِ سرخانه، بازگوی، اعاده سرخانه (فرم آ ب آ)، بوده است. این فرم، برخلاف غزل‌خوانیِ مذکور در رساله میرصدرالدین، با وزن آزاد نبوده و معمولاً در دورهای 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 موسیقیِ مردمیِ شرقِ خراسان، که تعدادی از گونه‌های آوازی، براساس آنچه در آلبوم‌های منتشرشده توسط انجمن موسیقی دیده می‌شود، نامِ فرمِ شعری بر خود دارند، در کنار «دوبیتی» و «مخمس» و «مثنوی»، به نام «غزل» هم برمی‌خوریم که عموماً آوازی است موزون بر روی اَشعاری به فرم غزل و همچنین مسمط (بشنوید اردلان، ۱۳۷۵، شیارهای ۴، ۱۱ و ۱۳).

به همین نام، یعنی «غزل»، در موسیقی هندوستان نیز، به‌عنوان یک گونه موسیقایی کلاسیک سبُک 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). غزلِ هندی، که اجراکنندگان اصلی آن، روسپیان «فرهیخته» درباری بوده‌اند (همان، ۱۰)، از نظر فرم بی‌شباهت 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 *آنترای* 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 دورهای ریتمیک سبُک 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 *Gezéller* I, II & III). در این نمونه‌ها، غزل به‌صورت بداهه و با وزن آزاد، به‌همراهی یک یا چند ساز مُلدیک، 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 مُلدیک، احیاناً به‌همراه یک ساز ضربی، یک پایه ضربی در دور چیفته‌تلی (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 *الالحان* 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 ــ که درضمن خود اینها هم بسیار به هم شبیه‌اند ــ 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 (ازجمله، بشنوید، درپور و عسگری‌پور، شیارهای ۱، ۲ و ۶). هرچند امروزه تفاوت میان آوازهایی که به این نام خوانده می‌شوند با آوازهای دیگر (سرحدی و جمشیدی و غیره) و نیز با خود آوازِ چهاربیتی چندان روشن نیست، اما شاید زمانی این سبک از چهاربیتی، سبکی ساده‌تر و سبُک‌تر 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 سبُک می‌خوانند (Youssefzadeh, 2002, 56).

دیگراصطلاح مرتبط با غزل‌خوانی، «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 گرامافُن 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، غزل‌خوانی تهرانی متضمن مقام متمایزی خاص تهران و تهرانی‌ها نیست و در همان مقام‌های موسیقی کلاسیک ایرانی خوانده می‌شود. این که شهری (۱۳۷۶، ج۲، ۱۵۹) می‌گوید این آواز در «نوعی دستگاه موسیقی مخصوص به‌خودِ تهرانی‌ها» خوانده می‌شود اعتباری ندارد.

ویژگی‌های غزل‌خوانی و مقایسهٔ آن با گونه‌های مشابه

غزل‌خوانی در واقع نوعی آواز غیرضربی یا با وزن آزاد است که توسط خوانندگان غیرحرفه‌ای به‌خصوص در تهران و شهرری 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. نسبتِ غزل‌خوانی با آوازهای موسیقی کلاسیک ایرانی به‌خوبی نشان می‌دهد که در اینجا با یک موسیقی مردمیِ هم‌نظام با موسیقی کلاسیک سروکار داریم که از شکل ساده‌شده یا تقلیل‌یافته نظام موسیقایی مشترک استفاده می‌کند (برای این مفاهیم، نک. فاطمی، ۱۳۹۲الف، ۷۹-۱۱۵). غزل‌خوانی، 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 یُدِل سریع (تناوب صدای سر و صدای سینه) استفاده می‌کند (برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ این فن، نک. فاطمی، ۱۳۸۴، ۲۲-۲۷) و به آن اصطلاحاً «چهچه» می‌گویند می‌خوانند و همراهی سازی در آن راهی ندارد. به این ترتیب،

می‌تـوان آن را، از جهات مختلف، سـاده‌تر و بی‌پیرایه‌تر از آواز کلاسیک ایرانی دانست.

نسـبتِ این آواز با چارپاره‌خوانیِ با وزن آزاد نیز، که بیشتر به محیط‌های روسـتایی تعلق دارد، این واقعیت را آشـکار می‌کند که در محیط‌های شـهری گرایش به قالب‌های شـعریِ بلندتر بیشتر به چشـم می‌خورد و این را احتمالاً باید ناشی از نزدیکیِ بیشـترِ فرهنگ‌های مردمیِ شـهری با فرهنگ رسمی دانست. امـا آنچه می‌تواند وجه مشـترکِ دو فرهنـگِ چارپاره‌خوانی با وزن آزاد و غزل‌خوانی محسـوب شـود این است که هر دو آنها اساسـاً توسـط خوانندگان غیرحرفه‌ای اجرا می‌شوند که نسبت بـه موسـیقیدانان حرفه‌ای در هر دو محیـط از جایگاه بالاتری برخوردارند. موسـیقیدانان حرفه‌ای حوزهٔ مردمی در بسـیاری موارد موسیقیدانان جشن‌ها و مراسم شادمانی‌اند که در روستاها معمولاً با سرنا و دهل (یا سازهای هم‌خانواده) در اینگونه مراسم ظاهر می‌شـوند و در شـهرها، به‌خصوص در شـهرهای بزرگ، به‌عنوان «مطرب»، با سازهایی مثل تار و کمانچه و تمبک. در هر دو مورد، این موسـیقیدانانِ حرفه‌ای از جایگاه اجتماعی پایینی برخوردارند (نک. فاطمـی، ۱۳۹۳، ۲۴-۲۹). توجه به این نکته به‌خصوص از این نظر حائز اهمیت اسـت که غالباً این دو محیط با یکدیگر خلط می‌شـوند و بسیار اتفاق می‌افتد که غزل‌خوانی و مطربی با هم اشـتباه گرفته می‌شوند؛ به‌طوری که اولی جزئی از کارگان یا رپرتوآر دومی محسوب می‌شود.

دیگـر وجـه مشـترک چهارپاره‌خوانی‌های بـا وزن آزاد و غزل‌خوانی، این اسـت کـه در هر دو آنچه اهمیت دارد شـعر اسـت و، درواقع، این نوع آواز، در هر دو مورد، نوعی شعرخوانیِ موسیقایی اسـت؛ به‌طوری که در یکی چهارپاره (به معنی انواعِ شعر دارای چهار مصرع) خوانده می‌شود و در دیگری قالب‌های شعریِ بلندتر که می‌تواند، به‌رغم نام این آواز، قالب‌های دیگری غیـرِ از غزل، مثل مسـمط و انواعِ آن (به‌خصـوص مخمس و مسـدس) باشـد. همان‌گونه که منوئل دربارهٔ غزل اردو در هند گفته اسـت، «غزل برای آن سـروده نشـده که در دل خوانده شـود، بلکه باید آن را شـنید ــ بهترین حالت آن است که در یک شـعرخوانی (مشاعره) باشـد» (منوئل، ۱۳۸۵، ۹). باید در این خصوص، ضمـن اضافه‌کردن قالب‌های دیگـر غیر از غزل بـرای غزل‌خوانی تهرانی، این را هـم اضافه کرد که حالت بهتر حتی این اسـت که شـعر مورد نظر به آواز خوانـده و ملحون شود. قریشی نیز، در صحبت از سنتِ به‌آوازخواندنِ شعرِ اردو یا «ترنم»، همچون منوئل، بر اهمیتِ بلندخوانیِ شـعر تأکید کرده است: «شـعر طبق سنت به‌طور شـفاهی و از راه قرائت انتقال می‌یابد. شـعر را بیشتر برای شنیدن می‌سـرایند تا روخوانی و آشنایی با یک شـعر برای بیشتر مردم تجربه‌ای شنیداری است نه دیداری» (قریشی، ۱۳۹۰، ۱۳). او تأثیرِ شعرخوانی به آواز را از قول یکی از شعرای شـعر اردو چنین نقل می‌کند: «گوش از شنیدن ترنم لذت می‌برد، عقل از معنا[ی شعر] لذت می‌برد، اگر ترنم خوب باشـد، دل و عقل بیشتر لذت می‌برند» (همان، ۳۵).

درواقع، چنان که در مورد غزل‌خوانیِ تهرانی هم اتفاق می‌افتد، به نظر می‌رسـد هدف خواندنِ شعر است به‌نحوی که بیشترین تأثیر را بر مخاطب بگذارد و به همین دلیل خوانندگانِ شعر آن را به آواز می‌خوانند. قریشی بر محوریت شعر در شعرخوانیِ اردو به این شـکل تأکید کرده اسـت: «بدین ترتیب به این واقعیت اشاره می‌شـود که ترنم، در مقام قرائت، یکی از اجزای اساسی مفهوم بزرگ‌تری به‌نام شعر قلمداد می‌شود [...]» (همان، ۳۴)؛ چیزی که می‌توان آن را به همه‌ی سـنت‌های مشـابه، ازجمله سنت غزل‌خوانیِ تهرانی، تعمیم داد.

به این ترتیب، در غزل‌خوانی، مثل آنچه درباره چهارپاره‌خوانیِ با وزن آزاد می‌توان گفت، بایـد همچون نوعی نماد فرهیختگی در چارچوب فرهنگِ مردمی نگریست. غزل‌خوان خود را از بقیهٔ افراد قشـر اجتماعی‌ای که متعلق به آن است به‌دلیل تماسی که با واسطهٔ هنر آوازخوانی‌اش با ادبیات دارد متمایز می‌کند. او شعر می‌داند و شعر را به آواز خوش می‌خواند، بنابراین از نوعی تشخص برخوردار است. این به‌ویژه از آن رو مهم و همچنین جالب است که غزل‌خوانان اساساً متعلق به قشر داش‌ها و داش‌مشدی‌هااند که از اعتبار اجتماعی بالایی برخوردار نیست. داش‌ها یا گردن‌کلفت‌ها را معمولاً در موقعیـتِ برهم‌زنندگانِ نظمِ عمومی و خلاف‌کاران می‌یابیم، هرچند شـخصیتِ دوگانه‌شان می‌تواند آنها را در عین حال همچون افـرادی جوانمرد و حامی ضعفا معرفی کند (برای اطلاعات بیشـتر دربارهٔ شـخصیت دوگانهٔ داش‌ها، نک. فاطمی، ۱۳۸۱ و ۱۳۹۳، ۱۳۱-۱۳۷؛ زرین‌کـوب، ۱۳۶۳، ۳۵۵؛ Cahen 1965). ایـن دوگانگی، و قضاوت دوگانـهٔ جامعه دربارهٔ آنها، به عرصهٔ غزل‌خوانی هم کشیده می‌شود. درواقع، آنچه را که در بالا دربـارهٔ جایگاه غزل‌خوانان گفتیم بایـد کمی تعدیل کنیم، زیرا واقعیت این است که تنها گردن‌کلفت‌های خوش‌نام یا داش‌های «واقعی»انـد که در صورت غزل‌خوان‌بودن از جایگاه ممتازی که گفتیم برخوردار می‌شـوند. آنها را مثـلاً در ترنابازی‌ها همواره، درازای خواندنِ غـزل، از ترناخوردن معاف می‌کنند؛ رفتاری که فقط در حق سادات می‌شود. اما حتی مطرب‌ها از اینکه اعتباری برای غزل‌خواندنِ لات‌های صرفاً خلاف‌کار که بویی از جوانمردی نبرده‌اند قائل شوند سر باز می‌زنند.

این گونهٔ آوازی را باید، به این ترتیب، نوعی «شعرخوانی» در نظر گرفت که نام آن نیز از همین واقعیت سرچشمه می‌گیرد. به نظر می‌رسـد، از آنجا که در فرهنگ ایرانی، قالب غزل عالی‌ترین قالب شعری محسوب می‌شـود و این نوع شعر از جایگاه رفیعی برخوردار است، واژهٔ «غزل» در نام‌گذاری این آواز به‌معنای مطلقِ شعر استفاده شده باشد. به همین دلیل است که کاربرانِ این واژه، در محیطی که این آواز به آن تعلق دارد، اصطلاح «غزل‌خوانی» و «غزل‌خوان» را برای چنان طیف وسـیعی از شـعرخوانی‌های ملحونِ با وزن آزاد و خوانندگان آنها به کار می‌برند که گاه تمییز آنها از یکدیگر بسـیار دشوار می‌شود. و نیز به همین دلیل است که محیط رسمی، احتمالاً در جستجوی یک وجه تمایز روشن‌تر، اصطلاح «کوچه‌باغی» را، که ممکن اسـت، مثل «خراباتی»، نام

یکی از سبک‌های اجرای غزل‌خوانی بوده، ترجیح داده و حتی به این هم رضایت نداده اصطلاح تازه‌ای که همان «بیات تهران» باشد برای نامیدنِ آن ابداع کرده است. به هر حال، باید بر این تأکید کرد که تصورِ محیط رسمی و خوانندگان آن از این گونهٔ آوازی، از بسیاری جهات نادرست و مغلوط است؛ چه از نظر لهجهٔ 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. این‌همه بحث مفصلی می‌طلبد که در حوصلهٔ این مقاله نمی‌گنجد.

تخمین قدمت غزل‌خوانی، 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 گونهٔ موسیقایی حداقل از اواخر دورهٔ قاجار بین داش‌ها رواج داشته است. شهری (۱۳۶۷، ج۱، ۴۰۲ و ج۶، ۴۶۷) توضیح می‌دهد که در تهران قدیم گاه مجالس رقابت در غزل‌خوانی 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 سِمَت پیش‌کسوتی در شعردانی و آوازخوانی داشت و یا در غزلخوانی که نوعی دستگاه موسیقی مخصوصِ به‌خود تهرانی‌ها (بیات تهران) [کذا] مورد توجه بود، قهوه‌چی پس از سلام وتعارف و ادای احترام و پذیرائی، تبرزینی 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 دستهٔ آن را بوسیده به دست می‌گرفت، شروع به خواندن می‌نمود و به تشویق و سپاس او هم با هر دهن، «ناز نطقت، ناز نفست»ی بود که در فضا طنین انداخته مجلس را زیاده حال و سرور می‌بخشید" (شهری، ۱۳۷۶، ج۲، ۱۵۹).

ساختارهای شعری ـ موسیقایی غزل‌خوانی

محتوی و نوع شعر نقش بزرگی در تعیین هویت غزل‌خوانی ایفا می‌کند. چنانکه گفتیم، برخلاف آنچه از نام این آواز بر می‌آید، اشعار آن منحصر به غزل نمی‌شود و از قالب‌های شعریِ دیگر، به‌ندرت 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 حسین‌بابا 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 و اندرز، به‌ویژه از زبان یک زندانی که از خطاهای گذشته و بربادادن مال و آبرو در راه هوس‌های زودگذر پشیمان است؛ مثل نمونهٔ 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 باختم اندر قمار بی‌حساب
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 می خواستم 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
باختم 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 [...][۳] کن
باده فقر و شرافت تا توانی نوش کن
شعله‌های نفس سرکش را همی خاموش کن
بشنو از من کاندرین زندان سیر از جان شدم[۴]

غزل‌خوانی یک فرمِ ترکیبیِ مشخص دارد که به‌صورت یک نوبت مرتب اجرا می‌شود. همواره قبل از شعر اصلی (غزل یا مخمس یا، خیلی به‌ندرت، مثنوی)، به‌عنوان مقدمه، یک یا دو و پس از شعر اصلی، به‌عنوان مؤخره، یک شعر چهارمصرعی می‌آید که در بسیاری موارد رباعی‌اند. نخستین شعر چهار مصرعیِ مقدمه می‌تواند حکمِ «بسم‌الله» (با ذکر «بسم‌الله» در حداقلِ

جدول ۱- ساختار فرمالِ غزل‌خوانی.

مقدمه		شعر اصلی	مؤخره
چهارپاره یا رباعی اول (بسم‌الله)	چهارپاره یا رباعی دوم	غزل یا مسمط	چهارپاره یا رباعی آخر (صلوات)
از نـام خوشـت ادا کنم بسم‌الله / هستی تو علی و نیست مثلت بالله / پرسند اگر ز قوتت می‌گویم / لا حول و لا قوت الا بالله	سـردفتر عالم معانی عشق اسـت / سـربیت قصیـدهٔ جوانی عشـق است / ای آن که نداری خبر از عالم عشق / این نکته بدان که زندگانی عشق است.	بس تازه و تری، چمن‌آرای کیستی؟ / نخل امید و شاخ تمنای کیستی؟ / روز آفتاب روز و بام که می‌شوی؟ / شـب‌ها چراغ خلوت تنهای کیستی؟ / رنگت چو بوی دلکش و بویت چو روی خوش / حوری‌سرشت من گل رعنای کیستی؟...	آدینه به بازار شدم وقت صلوة / شـاید ز خدا طلب کنم راه نجات / دیدم که منادی اذان می‌گویـد / بر خواجهٔ کائنات، احمد، صلوات

یکی از مصرع‌ها) یا «سلام» (با استفاده از صنعت توشیح و آوردن حروف چهارگانهٔ «سـلام» در ابتدای هر مصرع) را داشته باشد و شـعر چهارمصرعیِ مؤخره حکم «صلوات» را (با ذکر «صلوات» در یکـی از مصرع‌ها یا ذکر نام پیغمبـر (ص) جهت برانگیختن شـنوندگان به ادای صلوات). این ساختار را می‌توان به شکل زیر نشان داد (جدول ۱).

چنین ترتیبی، با همین خصوصیات، کاملاً قابل‌مقایسه با ترتیب شـعرخوانی در «سخنوری» یا «سردم‌خوانی» است که در اصطلاح سخنوران «دستگاه» نامیده می‌شود. محجوب در این باره می‌نویسد:

"نخسـتین گام آن است که از سخنور نسخه غزل یا مسمطی را بگیرند و از بر کنند و پیش از آنکه مراسـم سخنوری آغاز شود، آن را با صوتی جلی و لحن خاصی بخوانند. تمام کسانی که پیش از شروع سـخنوری در قهوه‌خانه غزل می‌خوانند از اینگونه دوسـتدارانند. بعضی از ایشـان به همین مرتبه قانع می‌شـوند و گروهی معدود با خود می‌اندیشند که بهتر است به‌جای این غزل، یک «دسـتگاه» بخوانند، یعنی «بسم‌الله» و «سـلام» و حمد خدا و پیغمبر را نیز با غزل همراه سـازند و آن را آراسته‌تر و پسـندیده‌تر کنند. از این روی، چند رباعیِ سـلام و بسـم‌الله و جواب‌های آن را نیز به دسـت می‌آورند و حفظ می‌کنند تا وقتی چماق سـخنور (مطراق) به سـوی آنان دراز شد بتوانند هنر خویش را به معرض نمایش گذارند و «دسـتگاه» کاملـی بخوانند" (محجـوب، ۱۳۳۷، ۷۷۹). گذشـته از آن، این فـرم را می‌توان بـا ضربی‌خوانی فکاهی مطرب‌هـای تهرانی نیز مقایسـه کرد کـه در آن، قبل و بعد از شعر اصلی، اشـعار چهارمصرعی خوانده می‌شود، هرچند در این مورد، اشعار مذکور نقش «بسم‌الله» و «سلام» و «صلوات» را ایفا نمی‌کنند (نک. فاطمی، ۱۳۹۳، ۱۷۳-۱۷۴).

از دیگر نکات قابل‌ذکر این است که غزل‌خوان معمولاً در ابتدا و انتهای شـعر، یا در انتهای مصرع‌ها، از کلمات اضافی مثل «ای دوست»، «محبوب من»، «محبوب همه عاشقان، علی»، «علی‌جان» و غیره استفاده می‌کند. این‌گونه 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 شـرح داده و به‌ترتیب «پیش‌بیت» و «پس‌بیت» نامیده‌ام (فاطمی، ۱۳۹۲ب، ۹۲). در میان آواز ممکن اسـت یکی از شنوندگان با گفتن «مزد دهنِ (مثلاً) عباس‌آقا صلوات بلند ختم کن» به تشویق خواننده بپردازد، اما حداقل من تا به‌حال ندیده‌ام که، به‌گفتهٔ 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، ج۵، ۶۲۲)، اکبـر غزل‌خـون، غلام غزل‌خون (شـهری، ۱۳۶۷، ج۶، ۴۶۹)، هوشنگ امینی (که مرتکب قتل‌های متعدد شده بود) (شهری، ۱۳۷۶، ج۲، ۱۶۰)، رضا باباشملی، اصغر ننه، حسـین کبابی (احمدی، ۱۳۷۸، ۸۲)، حسـن شهرستانی، رضا کدخدایی، رضا خوش‌نویـس (معروف به رضا خرمهره)، درویش عبدالحسـین، علی گاوی، محمد خروسـی و عبـاس قربانی‌پور (معروف به عباسِ دایی مد [محمد] آقا).

نتیجه

غزل‌خوانی در فرهنگِ مردمیِ شهر تهران به نوعی شعرخوانیِ ملحونِ با وزن آزاد گفته می‌شـود که قابل‌مقایسه با آواز با وزنِ آزاد در موسـیقی کلاسیک ایرانی و «غزل» ترکی است و ظاهراً در حوزهٔ موسـیقی کلاسیک این خطه سابقه‌ای طولانی، حداقل از دوران صفوی، دارد. این گونهٔ آوازی در حوزهٔ عامیانه یا مردمی با چهارپاره‌خوانی‌های با وزن آزادِ محلی خویشاوند است و در آن، همچون همین چهارپاره‌خوانی‌ها و نیز همتای کلاسیکش، شعر اهمیـت اولیه دارد؛ به‌طوری که ایـن آواز درواقع همچون ادای

موسیقایی و فاخرِ شعر جلوه می‌کند. به همین دلیل، این آواز را می‌توان، به‌رغم شهرتِ گاه بدِ نمایندگان اصلی آن، در بسترهای خاصی، همچون نمـــاد فرهیختگیِ ادبیِ یـــک محیط اجتماعیِ شـــهری با فرهنگ مردمی تلقی کرد. این آواز از چارچوب فرمالِ مشـــخصی برخوردار است و، در مقایسه با همتاهای کلاسیکش، ساده‌تر و بی‌پیرایه‌تر و فاقد فنون آوازیِ پیچیده است.

محیط رســـمی، در کل، این آواز را به‌خوبی نشناخته و همواره از آن و نمایندگانِ آن برداشـــت‌های غلطی داشـــته است. گذشته از اینکه عمومـــاً این آواز را به‌عنوان «کوچه‌باغی» شـــناخته و نه «غزل‌خوانـــی»، تقریباً همواره دربارهٔ ماهیت آن و محتوای ادبی و موسیقاییِ آن اشتباه کرده اســـت؛ به‌خصوص به نظر می‌رسد که این محیطِ همواره غزل‌خوانی داش‌مشدی‌ها را با گونه‌های فکاهی و ضربیِ موســـیقیِ مطربی خلط کرده و قـــادر به تمییز میان آنها نبوده اســـت. این را می‌توان از مضامینی که معمولاً برای اشـــعار سروده‌شده توسط این محیط برای کوچه‌باغی‌ها یا، به‌تعبیرِ دیگر نمایندگان این محیط، بیات تهران‌هایی که خوانندگان رادیوییِ آنها را می‌خواندند دریافت. نیرســـینا در مطلبی در مجلهٔ رادیو تهران، سال ۱۳۳۸، از بیات تهرانی صحبت کرده که توسط پروین ، به‌نام «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 تیپا بزنندت، خود من تک چاکرتم، چاکرتم...» (نیرســـینا، ۱۳۳۸، ۱۸). با توجه به داده‌هایی که من طی چندین سال کار میدانی در محیط غزل‌خوانیِ سال‌های اخیر گرد آورده‌ام، ارتباط دادن شـــعری با چنین مضمونی بـــه غزل‌خوانیِ فرهنگ مردمیِ تهران می‌بایســـت نشانه یک ناآگاهی عمیق نسبت به این فرهنگ از سوی محیط رسمی به حساب آید. درواقع، غزل‌خوانی و محیط غزل‌خوانی، هرچند به‌ندرت از هزل و مطایبه هم استفاده می‌کند، بیش از آن از ادبیاتی جدی، خشـــک و اخلاقی برخوردار اســـت 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.

پی‌نوشت‌ها

۱ تمام تلاش‌های من برای آن که از مســـئولین دانشـــنامه‌ی *ایرانیکا*، که نـــگارشِ مدخلِ مربوطه را به من واگذار کرده بودند، درباره‌ی «کوچه‌باغی» و «غزل‌خوانی» رفع شـــبهه کنم، با شکست مواجه شد و سرانجام نپذیرفتند که عنوانِ مدخلِ مربوطه «غزل‌خوانی» باشد.

۲ به نظر می‌رسد میثمی (۱۳۸۹، ۱۵۴)، جملات میرصدرالدین را صحیح‌تر خوانده باشد: «[...] اما در این فصل به‌طفیل مذکور می‌شود... خوانندگی نیز بر دو قســـم است: عربی و فارسی. عربی را «نشید» نام است و فارسی به چندین اسم معروف اســـت: «دوبیت‌خوانی»، «غزل‌خوانی» و «خوانندگی». در قدیم این قسم را «خسروانی» می‌گفته‌اند».

۳ نامفهوم است.

۴ این شـــعر توســـط حســـن شهرســـتانی خوانده شده اســـت (بشنوید شهرستانی، ۱۳۸۱).

فهرست منابع

احمـــدی، مرتضی (۱۳۷۸)، *مـــن و زندگی: خاطـــرات مرتضی احمدی*، ققنوس، تهران.

بدیع‌زاده، ســـیدجواد (۱۳۸۰)، *گلبانگ محراب تا بانگ مضراب*، به‌کوشش الهه بدیع‌زاده، نشرنی، تهران.

بنایـــی، علی‌بن محمد معمار (۱۳۶۸)، *رســـاله در موســـیقی*، مرکز نشـــر دانشگاهی، تهران.

پایور، فرامرز (۱۳۷۵)، *ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت اســـتاد عبدالله دوامی*، گردآورنده: فرامرز پایور، ماهور، تهران.

راینهارد، اورسولا (۱۳۸۳)، موسیقی ترکیه: یک چشم‌انداز کلی، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، پاییز، شماره ۲۵، صص. ۵۹-۸۹.

زرین‌کوب، 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.

شـــیرازی، فرصت‌الدوله (۱۳۷۵)، *بحور الالحان: زیباترین اشـــعار از شعرا*، فروغی، تهران.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۱)، لوطی‌ها و موسیقی، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، تابستان، شماره ۱۶، صص. ۸۳-۱۱۸.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۴)، *آواهای سرزمین ایران: سبک‌ها و فنون آوازی در ایران*، دفترچهٔ سی‌دی، M.CD-139، ماهور، تهران.

فاطمی، ساســـان (۱۳۸۷)، فرم و موســـیقی ایرانی، *فصلنامه‌ی موســـیقی ماهور*، بهار، شماره ۳۹، صص. ۱۰۳-۱۳۴.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۲الف)، *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران: تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند*، ماهور، تهران.

فاطمی، ساســـان (۱۳۹۲ب)، چهارپاره‌خوانـــی در ایران و برخی جنبه‌های فُرمالِ آن، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، بهار، شماره ۵۹، صص. ۷۹-۹۹.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۳)، جشن و موسیقی در *فرهنگ‌های شهریِ ایرانی*، ماهور، تهران.

قریشـــی، رگولا (۱۳۹۰)، ترنم: آواخوانی شـــعر اردو، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، زمستان، شماره ۵۴، صص. ۹-۶۱.

قزوینـــی، میرصدرالدیـــن محمـــد (۱۳۸۱)، رســـاله‌ی علم موســـیقی اثر میرصدرالدیـــن محمد قزوینی، تصحیح و مقدمه‌ی آریو رســـتمی، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، زمستان، شماره‌ی ۱۸، صص. ۸۱-۹۶.

محجوب، محمدجعفر (۱۳۳۷)، «سخنوری»، سخن، دورهٔ نهم، شماره‌های ۶ و ۷ و ۸، صص. ۵۳۰-۵۳۵، ۶۳۱-۶۳۷، ۷۷۹-۷۸۶.

مراغی، عبدالقادر (۲۵۳۶)، *مقاصد الالحان*، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

مَنوئل، پیتر (۱۳۸۵)، مروری بـــر تاریخچه‌ی غزل اردو در هند، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، تابستان، شماره ۳۲، صص. ۷-۲۳.

میثمی، سیدحسین (۱۳۸۹)، *موسیقی عصر صفوی*، فرهنگستان هنر، تهران.

نیرســـینا، هدایت‌الله (۱۳۳۸)، سرگذشتی از ســـرود و ترانه در ایران، *رادیو تهران*، دی‌ماه، شماره ۴۱، صص. ۱۸-۲۰.

Cahen, Cl. (1965), "Futuwwa", in *Encyclopédie de l'Islam*, Maisonneuve et Larose, Paris.

Reinhard, Ursula & Kurt (1969), *Musique de Turquie*, Buchet/Chastel, Paris.

Manuel, Peter (1988), *Popular Music of the Non-Western*

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 عسگری‌پور (۱۳۷۸)، موسیقی *تربت جام*، 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, Istanbul: Kalan.

Gezeller II: 78 Devirli Taş Plak Kayıtları (Ottoman-Turkish Vocal Improvisations in 78 rpm Records) (1997), CD 072, Istanbul: Kalan.

Gezeller III: 78 Devirli Taş Plak Kayıtları (Ottoman-Turkish Vocal Improvisations in 78 rpm Records) (2006), CD 360, Istanbul: Kalan.