Research Article Volume 28, No. 3, Fall 2023

The Origins of the Urban Music of Guilan; The Birth of an Invented Tradition*

Arya Tavallaei** iD

Master of Musicology (Ethnomusicology), Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran.

(Received: 7 Aug 2023; Received in revised form: 5 Sep 2023; Accepted: 10 Sep 2023)

There is a duality between urban and rural Gilân. This research focuses on music that has been created in urban centers of Gilân. After the Constitutional Revolution in Iran, urbanization and modernization began in the province of Gilân and it sped up remarkably during the reign of Reza Pahlavi, from 1920s to 1940s. At this time, this new urbanized culture tried to introduce a modernized local identity and tradition. There were three main influential elements that contributed to the formation of Gilak urbanized culture: a) Co-existence and migration of different ethnic groups in the city of Rasht that introduced varied artistic forms to the existing culture; b) Efforts of intellectuals who tried to change the mindset of people against superstitions by performing moral theaters and music; c) Presentation of Iranian classical music by classical musicians from the capital in the area that introduced classical music to the Gilak people. These transformations caused the emergence of a modern urban culture, an amalgamation of urban transformation and preservation of the indigenous traditions in an effort to resist the influence of immigrant ethnic minority cultures. The first efforts for reclaiming and preserving the ethnic identity in the 1940s and the 1950s led to the birth of a hybrid and urbanized music. We call this period "the birth of the urban music of Gilân". The musicians of this period tended to introduce a modernized indigenous music in competition with imported modernity, thus creating a kind of new exotic music which was unprecedented in the area. These efforts, consciously or unconsciously, caused the cultural border between the city and the countryside to become stronger and a new character to be created specifically in the urban settings. Although the music of the cities in Gilân originated in the rural tradition, it had changed so much that the final product could not be recognized as the original indigenous folk music. In the process of formation, this music has three influential factors that are recognized: a) development and growth of the middle class in cities that dreamed about modernity and pursued unprecedented desires; b) competition with foreign cultures such as Russian, Armenian, Georgian and Caucasian influences in order to introduce a modern local identity that could stand against cultural hegemony; c) and the role of the musicians of central Iran that prepared the first material of this music. Due to these cited factors, the music in urban Gilan accepted significant changes from different sources and re-shaped its music thus creating a new genre. The information of this research has been found by field research in addition to library resources such as books, articles, and notes available in various publication. Use of theoretical resources, especially non-Persian resources, have a key role in shaping the theoretical ideas of this project.

Keywords
Urbanization, Urban Music, Music of Gilan, Invented Traditions.

Citation: Tavallaei; Arya (2023). The origins of the urban music of guilan; the birth of an invented tradition, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(3), 67-77. (*in Persian*) DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.363094.615785

CC BY NC

* This article is extracted from the author's master thesis, entitled: "Historical background and characteristics of the urban music of Guilan and its relation to the folk music of the area", under the supervision of Dr. Sasan Fatemi at the university of Tehran.

** Tel: (+98-0935) 5760179, E-mail: tavallaei.arya@gmail.com

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۲

زمینه‌های پیدایش موسیقی شهری گیلان؛ تولد یک سنت ابداعی*

آریا تولائی**

کارشناسی‌ارشد، موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولوژی)، گروه موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۱۶، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۶/۱۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۶/۱۹)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

هدف از پژوهش حاضر بررسی زمینه‌ی شکل‌گیری گونه‌ای از موسیقی گیلکی است که در مراکز شهری گیلان از دهه‌ی ۱۳۲۰ رواج می‌یابد. پرسش اصلی مقاله‌ی پیش‌رو مبتنی بر این است که سبک موسیقی‌ای که در شهرهای گیلان شنیده می‌شود چگونه متولد شده و آیا با موسیقی روستایی منطقه نسبتی دارد؟ براساس یافته‌های تحقیق، نگارنده مدعی است موسیقی‌شهری گیلان محصول یک سنت ابداعی است که در دهه‌ی ۱۳۲۰ تحت تأثیر عوامل مختلف و خلط عناصر موسیقایی بومی و وارداتی شکل گرفته است جامعه‌ی تازه شهری‌شده‌ی گیلان از اوایل قرن گذشته به دنبال‌نشان دادن هرچه بیشتر تمایز خود با فرهنگ روستا و از طرف دیگر حفظ سنت‌های بومی خود در برابر فرهنگ اقلیت‌های قومی مهاجر بوده است. اطلاعات این پژوهش علاوه بر منابع کتابخانه‌ای به شیوه‌ی میدانی و مصاحبه با افراد مطلع به‌دست آمده است. استفاده از منابع نظری، به ویژه منابع غیرفارسی، در شکل‌گیری ایده‌ی نظری پژوهش نقش به سزایی داشته‌اند. نتیجه‌ی پژوهش این است که موسیقی شهری گیلان، تحت تأثیر سه عامل رشد و توسعه‌ی طبقه‌ی شهری متوسط، مقابله با فرهنگ بیگانه و نقش موسیقی‌دانان مرکزی به وجود آمده است. این موسیقی موجب به وجود آمدن سبک‌های متنوع و چشم‌گیر در موسیقی گیلکی شده است.

واژه‌های کلیدی

شهری‌سازی، موسیقی شهری، موسیقی گیلان، سنت‌های ابداعی.

استناد: تولائی، آریا (۱۴۰۲)، زمینه‌های پیدایش موسیقی شهری گیلان؛ تولد یک سنت ابداعی، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۳)، ۶۷-۷۷.
DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.363094.615785

CC BY NC

* مقاله‌ی حاضر بخشی از فصل دوم پایان‌نامه‌ی نگارنده با عنوان «بررسی تاریخی و ویژگی‌های موسیقی شهری گیلان و نسبت آن با موسیقی روستایی» است که با راهنمایی دکتر ساسان فاطمی در دانشگاه تهران ارائه شده است.

** تلفن: ۰۹۳۵۵۷۶۰۱۷۹، E-mail: tavallaei.arya@gmail.com.

مقدمه

در گیلان با دوگانه‌ی موسیقی شهری و روستایی مواجهیم. آنچه در شهرهای گیلان به‌عنوان موسیقی فولک شناخته می‌شود با موسیقی روستا متفاوت است. این موسیقی‌های شکل‌گرفته در مراکز شهری هرچند نیم‌نگاه مختصری به اصالت روستایی خود دارند اما آنقدر با حوزه‌های دیگر آمیخته شده و رنگ و لعاب متفاوتی گرفته‌اند که به سختی می‌توان آن‌ها را نماینده‌ی موسیقی فولک منطقه دانست. این گونه‌ی موسیقایی را که تماماً در مناسبات شهری تولید شده و نمایندگان آن برآمده از سنت زندگی شهری هستند، برای تمایز بهتر، «موسیقی شهری» نامیده‌ایم. «موسیقی شهری» در برابر «موسیقی روستایی» قرار می‌گیرد. در فرهنگ‌های مناطق مختلف ایران می‌توان چنین گونه‌ی مشابهی را شناسایی کرد؛ مثلاً ترانه‌های حسن زیرک و مظهر خالقی در کردستان و برخی دیگر نمایندگان شیرازی و مشهدی نمونه‌هایی از اختلاط موسیقی روستایی و شهری هستند. نمونه‌ی گیلان به‌طور مشخص در مراکز شهری رشت و بندرانزلی شکل گرفته است که به تفصیل در این پژوهش بررسی خواهد شد. پرسش ما این است که موسیقی شهری گیلان چگونه متولد شده و آیا با موسیقی روستایی منطقه در تعامل است؟

پیدایش موسیقی شهری گیلان، در ابتدا نتیجه‌ی جریان‌های غربی‌سازی و مدرن‌سازی موسیقی محلی در نظر گرفته شده است؛ تلاشی در جهت شهری‌سازی یک موسیقی بومی. اولین تلاش‌ها برای زنده نگه‌داشتن زبان و هویت بومی گیلکی در دهه‌ی ۱۳۲۰ با تولید گونه‌ای از موسیقی که محلی خوانده می‌شد در گیلان آغاز شد. از آنجا که این جریان موسیقی را عنصری اثرگذار در راستای اهداف خود می‌دانست، خیلی زود، خواسته یا ناخواسته، بستر تولد موسیقی‌ای را فراهم کرد که نماینده‌ی هویت و فرهنگ محلی قومش شد. موسیقی به وجود آمده، تفسیری از موسیقی مردمی گیلان بود. فعالیت نمایندگان دوره‌ی اول موسیقی شهری گیلان (از اوایل دهه‌ی ۱۳۲۰ تا نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۳۳۰) یک سنت جدید موسیقایی در شهر به وجود آورده که تا امروز زنده مانده است. این سنت جدید یک شخصیت موسیقایی جدید برای شهر به ارمغان می‌آورد که نه تماماً بومی است و نه تماماً وارداتی؛ آنچه به وجود آمده آمیزه‌ای از میل جامعه به زندگی شهری و مدرنیته و هم‌زمان تمایل به حفظ سنت‌ها و هویت بومی است. با گذشت زمان این سنت جدید، که با استفاده از اصطلاح‌شناسی هابزباؤم (Hobsbawm, 1983) مایلیم آن را یک «سنت ابداعی» بنامیم، از چنان مقبولیتی بین عوام و خواص بهره‌مند می‌شود و چنان مشروعیتی می‌یابد که خود تبدیل به ریشه‌و مرجع بسیاری از آثار بعدی قرار می‌گیرد. پژوهش پیش‌رو به نخستین زمینه‌های پیدایش موسیقی شهری گیلان می‌پردازد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر پژوهشی کیفی است که بخشی از آن تاریخی و بخش دیگر تحلیلی است. داده‌های پژوهش در کنار منابع کتابخانه‌ای، از طریق مصاحبه با افراد مطلع و موسیقی‌دانان در دسترس به‌دست آمده است. هم‌چنین گفتگوهای منتشرشده از نمایندگان موسیقی شهری گیلان در مطبوعات و یا خاطرات مکتوب مبنای تحلیل تفکرات و عقاید آن‌ها بوده است. پایه‌ی نظری بحث بر اساس نمونه‌های مطالعه‌شده در مقالات و کتاب‌های غیرفارسی بوده است.

پیشینه پژوهش

مطالعات انجام‌شده در حوزه‌ی موسیقی گیلان بسیار محدود بوده و اغلب نوشته‌ها به بخش موسیقی روستایی پرداخته‌اند. تنها منبعی که به‌طور مشخص به موسیقی غیرروستایی پرداخته، *تاریخ موسیقی گیلان* نوشته‌ی کریم کوچکی‌زاد (۱۳۸۸) است. او با رویکردی تاریخی بر اساس برخی اسناد و مدارک و بیش از همه تاریخ شفاهی تاریخچه‌ی مختصری از تحولات موسیقایی در رشت و بندرانزلی از سال‌های دهه‌ی ۱۲۹۰ خورشیدی تا سال‌های پس از انقلاب اسلامی ارائه داده است. داده‌های او بیش از همه مبتنی بر مشاهدات شخصی و گفته‌های دیگران است. ازاین‌رو عدم استناد به منابع موثق و تکیه‌ی بیش‌ازحد بر صرف تاریخ شفاهی صحت داده‌های او را نیازمند بررسی دقیق‌تر می‌کند. هرچند داده‌های او گاهی اشاره به نکات ارزنده‌ای در تاریخ پنهان موسیقی شهری گیلان است اما حجم اطلاعات ارائه‌شده بدون رویکرد تحلیلی خاصی و بدون توجه به تمایز گونه‌های موسیقی است. درواقع داده‌های او شامل هرآن چیزی است که در ارتباط با موسیقی در بازه‌ی زمانی یادشده در گیلان اتفاق افتاده است.

جدا از عدم وجود مطالعه‌ای عمیق در بحث مربوطه، برخی نوشته‌ها به‌طور موردی نمایندگان این حوزه را مورد مطالعه قرار داده‌اند. مورد مطالعاتی آنان نیز بیش از همه احمد عاشورپور است. سعیدی راد در یادداشتی در مورد احمد عاشورپور با اشاره به مبحث تغییرات در علم اتنوموزیکولوژی به این نکته اشاره می‌کند که: «با توجه به پیشینه‌اش و محیط پیرامونش فضای موسیقایی او [عاشورپور] به‌گونه‌ای شکل می‌گیرد که تلفیقی از فرهنگ تغییریافته‌ی او و فرهنگ تغییریافته‌ی بیگانه است. بنابراین شرایط به‌وجودآمدن فرهنگ موسیقایی جدیدی مهیا می‌شود که سابقه نداشته است» (سعیدی‌راد، ۱۳۹۷، ۴۱). بی‌سابقه بودن فرهنگ موسیقایی عاشورپور اشاره‌ی درستی است زیرا قبل از او ما نمونه‌ی صوتی مشابهی را در دسترس نداریم. موسیقی عاشورپور و هم‌نسلانش هرچند در برخی نمونه‌ها تغییریافته‌ی موسیقی فولک است اما این تغییر در ادامه به‌سوی ابداع سبک جدیدی از موسیقی گیلکی حرکت کرده است. در نظر ما این موسیقی هرچند بی‌سابقه است اما شکل تکامل‌یافته و شهری‌شده، یا به تعبیر نتل (Nettl, 1978)، مدرن‌شده‌ی موسیقی مردمی روستایی است. یعنی برداشت‌ها و تفاسیر شخصی از موسیقی گیلان مطرح است. ضمن اینکه این موسیقی نیز خود ادامه پیدا می‌کند، تغییر می‌یابد و انشعاباتی از آن منشعب می‌شود و عاشورپور تنها نماینده‌ی آن نیست.

از آنجا که در دوره‌هایی موسیقی گیلان با تئاتر گره خورده است، منابع این حوزه نیز در پژوهش‌های موسیقایی پیش‌برنده خواهند بود. *تاریخچه‌ی نمایش در گیلان* نوشته‌ی فریدون نوزاد اولین منبعی است که در این حوزه نوشته شده و اشاراتی به موسیقی نیز داشته است. کتاب شامل دو بخش است که بخش اول مبتنی بر اسناد و تاریخ شفاهی و بخش دوم مشاهدات شخصی نویسنده است. نوزاد (۱۳۶۸) دسته‌بندی دوره‌های تاریخی خود را با الفاظ اوج، ابتذال یا دیگر الفاظ ارزش‌گذارانه انجام می‌دهد. *تاریخ تئاتر گیلان* (طالبی، ۱۳۸۸) نیز پژوهشی تاریخی بر اساس بررسی اسناد نایاب

است که اشاراتی هرچند گذرا به موسیقی رشت، به‌خصوص سال‌های پیش از ۱۳۰۰ خورشیدی دارد.

مبانی نظری پژوهش

برونو نتل در بحث مسئله‌ی تغییرات موسیقایی گونه‌شناسی خاصی ارائه می‌دهد. تقسیم‌بندی نتل از تغییرات بر انواع واکنش‌هایی که فرهنگ‌های مختلف در مواجهه با فرهنگ وارداتی دیگری ممکن است نشان دهند استوار است. معیار دسته‌بندی او از این گونه‌شناسی بر پایه‌ی مفهوم «انرژی موسیقایی» هر فرهنگ است. منظور نتل از انرژی موسیقایی «حداکثر انرژی‌ای است که برای خلق و فعالیت موسیقایی وجود دارد» (Nettl, 1978, 129). او از تغییر میزان این مفهوم انتزاعی برای شناخت گونه‌های تغییر و دسته‌بندی آن‌ها استفاده می‌کند. برای مثال ممکن است انرژی موسیقایی یک فرهنگ در مواجهه با فرهنگ غرب کاهش یابد. به این معنا که افرادی که در آن موسیقی سنتی فعالیت می‌کنند، یا زمانی که برای این موسیقی صرف می‌شود، یا تعداد سبک‌ها و ژانرها و سازهای موسیقی سنتی مورد نظر کاهش می‌یابد (Nettl, 2015, 283). او به کمک این مفهوم علاوه بر گونه‌شناسی تغییرات در مواجهات دو فرهنگ با یکدیگر، سه گونه‌ی منحصربه‌فرد را نام می‌برد که تنها در هنگام مواجهه‌ی فرهنگ‌های غیرغربی با فرهنگ غربی رخ می‌دهد. این سه‌گونه «تلفیق‌کردن»[1]، «غربی‌سازی»[2] و «مدرن‌سازی»[3] است. غربی‌کردن یا غربی‌شدن هنگامی رخ می‌دهد که مؤلفه‌های مرکزی یک موسیقی غیرغربی در مواجه با موسیقی غربی تغییر می‌کند. اما مدرن‌کردن یا مدرن‌شدن حالتی است که مؤلفه‌های غیرمرکزی در این مواجهه تغییر می‌کند (Ibid., 134). مثلاً عادات اجرا و شنیدن موسیقی در یک جامعه به شیوه‌ی غربی دچار تغییر می‌شود.

فرایندهای مدرن‌سازی و غربی‌سازی ممکن است منجر به پیدایش سنت‌های تلفیقی جدیدی شوند که اگرچه مایل‌اند خود را اصیل و قدیمی معرفی کنند اما به نظر چندان ریشه‌دار و قدیمی نمی‌رسند. فرایند «سنت‌سازی»[4] در نظر رنستروم مبتنی بر عمل مشاهده، دسته‌بندی و طبقه‌بندی است. تمامی سنت‌ها بخشی از زندگی را این‌گونه طبقه‌بندی می‌کنند تا به‌عنوان ابژه‌ای ملموس برای مردم قابل درک باشند. جریان‌های احیا نیز با عینیت‌بخشی دقیقاً همین فرایند را انجام می‌دهند اما تفاوت آن‌ها با سنت‌ها در این است که در احیاها این عمل کاملاً عامدانه و هشیارانه انجام می‌شود. در نظر او «پدیداری»[5] نتیجه‌ی عمل عینیت‌بخشی به امور فرهنگی است (Ronström, 2010, 320). به زبان ساده، پدیداری یعنی یک امر وقتی پدیدار می‌شود، راحت‌تر درک می‌شود و پایدار می‌ماند. اما رنستروم نیز مانند هابزباؤم معتقد است که این عمل سنت‌سازی منجر به ایجاد سنت‌های جدیدی خواهد شد.

هابزباؤم از اصطلاح «سنت‌های ابداعی»[6] در توصیف چنین پدیده‌هایی و پژوهش در امر تغییرات فرهنگی استفاده می‌کند. ایده‌ی اصلی او مبتنی بر این است که برخی از سنت‌هایی که به نظر می‌رسد یا ادعا می‌کنند قدیمی هستند، اغلب کاملاً ریشه‌های متأخری دارند و گاه ابداع شده‌اند. او معتقد است این سنت‌ها پاسخ‌هایی به وضعیت‌های جدید در زمانه‌ی مدرن هستند که مردمان یک فرهنگ خاص با ارجاع خود به وضعیت گذشته سعی در مقاومت علیه نوآوری‌های دنیای مدرن دارند. به عقیده‌ی او این مردمان تلاش می‌کنند تا از جنبه‌هایی از زندگی اجتماعی در برابر تغییر و نوآوری محافظت کنند تا تداوم تاریخی خود را حفظ کنند (Hobsbawm, 1983). تداوم تاریخی آن عنصر اصلی است که ارجاع به آن ادعای «اصالت» را ثابت می‌کند و صفت ارزش‌گذارانه‌ی «اصیل» در اشاره به این تداوم تاریخی استفاده می‌شود. درواقع به عقیده‌ی لوینگستن «اصالت»[7] واژه‌ای است که اختیار شده تا تمایز برخی موسیقی‌ها را از دیگر موسیقی‌ها نشان دهد. چون یک موسیقی ارجاع به گذشته دارد، اصیل شناخته می‌شود (Levingston, 1999, 74). نکته‌ی هابزباؤم در اشاره به تصنعی بودن این تداوم تاریخی است و تأکید او بر این است که: «تا جایی که چنین ارجاعی به یک گذشته‌ی تاریخی وجود داشته باشد، ویژگی عجیب سنت‌های ابداعی این است که تداوم درآنها عمدتاً تصنّعی است» (Hobsbawm, 1983, 2). موسیقی شهری گیلان نتیجه‌ی ابداع یک سنت جدید در شهر دانسته شده که با گذر از فرایندهای مدرن‌سازی و غربی‌سازی شخصیت موسیقایی جدیدی برای اولین بار در دهه‌ی ۱۳۲۰ برای شهرنشینان گیلان به ارمغان می‌آورد.

دوره‌ی جنینی؛ حیات فرهنگی-اجتماعی گیلان از ۱۲۹۰ تا ۱۳۲۰

ایده‌ی اصلی ما در تولد گونه‌ای از موسیقی که با عنوان موسیقی شهری گیلان نام‌گذاری کردیم، در تمایز فرهنگی شهر و روستا است. اینکه چگونه تحولات و گسترش شهرنشینی در رشت و بندرانزلی پس از سال‌های مشروطه بستر شکل‌گیری طبقه‌ای متوسط با روحیه‌ای ترقی‌خواه را ایجاد کرد کلید ما در جست‌وجوی پیدایش این موسیقی است. طبقه‌ای که خود را نیازمند به فرهنگ و سنت‌های شهری مدرن می‌دید. این تحولات ترقی‌خواهانه در عرصه‌ی فرهنگ از دهه‌ی ۱۲۹۰ خورشیدی در رشت شروع و با آغاز حکومت پهلوی اول، در راستای سیاست‌های کلی کشور در ترقی و تجددخواهی، تسریع شد (عظیمی، ۱۳۹۹). در شهریور ۱۳۲۰، که آغاز دوره‌ی تولد موسیقی شهری گیلان در نظر گرفته شده، دوره‌ی حدوداً سی‌ساله‌ای که رشت از سر گذرانده بود شکل کاملاً متفاوتی از شهر و شهرنشینان را به وجود آورده بود (همانجا). در شکل‌گیری و تغییر و تحول این فرهنگ شهری سه عامل اصلی دخالت دارند که سبب معرفی اشکال هنری مختلفی به گیلان می‌شوند. بعدها در دهه‌ی ۱۳۲۰، به عقیده‌ی من به دلیل گذراندن این دوره‌ی حدوداً سی‌ساله، نمایندگان فرهنگی گیلان در مقابل این پرسش قرار می‌گیرند که هنر بومی منطقه کجاست و چه شکلی باید داشته باشد؟ این سه عامل عبارتند از اولاً همزیستی اقوام و فرهنگ‌های مختلف در کنار یکدیگر که جدا از تأثیر و تأثراتی که بر یکدیگر داشتند و موسیقی تلفیق‌شده‌ای را به وجود آوردند، باعث واکنش میهن‌پرستانه‌ای نیز از سوی نمایندگان بومی شدند. این واکنش به سلطه‌ی فرهنگی اقوام مهاجم پس از شهریور ۱۳۲۰ شکل تندروانه‌تری به خود گرفت. روس‌ها، ارمنی‌ها، قفقازی‌ها و گرجی‌ها اقلیت‌های قومی‌ای بودند که در شهرهای گیلان، به ویژه رشت، حضور پررنگی در عرصه‌های هنری داشتند و هم‌زیستی آن‌ها با بومی‌ها سبب نوعی از آمیختگی فرهنگی شد که بعدها نمودی از آن را در موسیقی می‌بینیم (نک: عظیمی، ۱۳۹۹؛ طالبی، ۱۳۸۵؛ فخرایی، ۱۳۵۵). ثانیاً تلاش‌های روشن‌فکرانه‌ای که از سوی نمایندگان فرهنگی پس از سال‌های مشروطیت‌خواهی در راستای ارتقای فرهنگ و تفکرات عقیدتی مردم به‌عنوان خرافه‌زدایی آغاز شده بود و هنر را ابزاری مناسب در این راستا می‌دید. جمعیت فرهنگ یکی از مهم‌ترین این تشکل‌های روشن‌فکرانه است که در زمینه‌ی موسیقی نیز فعالیت‌هایی داشته است (نک: نوزاد،

۱۳۶۸؛ خسروپناه، ۱۳۹۶). ثالثاً نقش موسیقی‌دانان مرکز در مراودات خود با منطقه که موسیقی کلاسیک ایرانی را به گیلان وارد کردند و بعدها باعث تأثیر گفتمان‌های موسیقایی پایتخت در توجه به موسیقی‌های بومی در دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ شدند (نک: کوچکی‌زاد، ۱۳۸۸؛ خالقی، ۱۳۹۵).

سه عامل یادشده، حضور اقلیت‌های قومی-مذهبی درحیات‌فرهنگی شهر رشت، تلاش‌های روشن‌فکران برای خرافه‌زدایی و ارتقای سطح فکر مردم عامه و حضور و مراوده‌ی فرهنگی پایتخت‌نشینان، در کنار دیکته‌ی زندگی شهری و نیازهای فرهنگی آن به مردم گیلان حیات موسیقایی متنوعی در مراکز شهری رشت و بندرانزلی تا پیش از شروع دهه‌ی ۱۳۲۰ به وجود آورده بود. درحالی که موسیقی‌دانان بومی نظیر عاشورپور و سرتیپ‌پور در این دوره بیش از همه به موسیقی‌های غیرایرانی تمایل نشان می‌دادند و آمیزه‌ای از اپراها و اپرت‌های فارسی در فاصله‌ی بین سال‌های ۱۳۰۶ تا۱۳۲۰ که تقلیدی از نمونه‌های روسی و قفقازی بود در رشت، مخصوصاً توسط سرتیپ‌پور، ساخته و اجرا می‌شد، موسیقی دستگاهی ایرانی بیشتر توسط پایتخت‌نشینانی که به رشت مهاجرت کرده بودند رواج می‌یافت. تا پیش از ضبط‌های عاشورپور در ۱۳۲۶، نخستین و تنها نمونه‌ی ضبط‌شده‌ی موسیقی با کلام گیلکی تصنیفی گیلکی از حسن سنجرانی روی شعری از حسین‌خان کسمایی است که در سال ۱۳۰۸ روی صفحات زردرنگ کمپانی *پولیفون* در تهران ضبط شده است. ضبط‌های سنجرانی در این نوبت مجموعاً شامل چهار روی صفحه است که شامل تصنیف‌هایی به زبان فارسی، ترکی و گیلکی است. از این چهار روی تنها یک تصنیف به زبان گیلکی خوانده شده است. به ادعای کوچکی‌زاد شعر این تصنیف که متعلق به حسین‌خان کسمایی است برای میرزاکوچک‌خان و رشادت‌های جنگلی‌ها پیش از شکست‌شان سروده شده بود (کوچکی‌زاد، ۱۳۸۸، ۵۳). تصنیف سنجرانی کاملاً به سبک و سیاق تصانیف قاجاری ساخته و خوانده شده است. تنها تفاوت آن در استفاده از کلام گیلکی است. اگرچه این تصنیف سنخیت چندانی با نمونه‌های بعدی که ما با عنوان موسیقی شهری گیلان معرفی می‌کنیم ندارد اما به هر حال نخستین اثری است که به زبان گیلکی خوانده شده و مصداقی از توجه موسیقی‌دانان مرکزی به موسیقی گیلکی است. به نظر می‌رسد نمایندگان بومی به موسیقی وارداتی اقوام مهاجر روی خوش بیشتری نشان می‌دادند تا به موسیقی دستگاهی ایران مرکزی. به نظر می‌رسد آن‌ها تحت تأثیر سیاست‌های فرهنگی شوروی در ترویج موسیقی‌های روستایی در جوامع شهری در تلاش برای ارائه‌ی نوعی موسیقی محلی مدرن‌شده بودند؛ موسیقی‌ای که رنگ و بوی محلی خود را حفظ کرده اما با معیارهای جهان مدرن نیز سازگاری دارد.[۸] درویشی نیز با اشاره به عوامل سه‌گانه‌ای که ما نام بردیم، تأثیرگذاری موسیقی غربی در گیلان را دلیل نابودی موسیقی مردمی گیلان می‌داند. او معتقد است متداول‌شدن پدیده‌ی ارکستر و تشکیل ارکسترهای خانگی، تشکیل انجمن‌ها و جمعیت‌های مختلف و آموزش سازهای فرنگی در این انجمن‌ها، مطرح‌شدن بالت و اپرا و اپرت در منطقه و هم‌چنین حضور ارامنه، عرصه‌هایی بودند که موسیقی غربی (یا به تعبیر ما موسیقی غیرایرانی) را به منطقه معرفی کردند و باعث اثرگذاری مستقیم یا غیرمستقیم بر موسیقی محلی منطقه شدند. او می‌نویسد: «این تأثیر تا آن حد بوده است که می‌توان ادعا کرد در پروسه‌ی اضمحلال تدریجی موسیقی‌های نواحی ایران در نیم‌قرن اخیر-تا زمان حال- شاید گیلان گوی سبقت را نسبت به سایر مناطق ایران ربوده است» (درویشی، ۱۳۹۴، ۴۸). هرچند نظر ما در تأثیرگذاری عوامل یادشده بر موسیقی منطقه با درویشی هم‌راستاست اما نگاه تند خلوص‌گرایانه‌ی او از «اضمحلال» موسیقی محلی سخن می‌گوید درحالی‌که ما، به قول رنستروم، به یک «جابه‌جایی» معتقدیم. به اعتقاد نگارنده این تأثیرگذاری نه اضمحلال یا نابودی موسیقی منطقه بلکه نوعی جایگزینی با گونه‌ی موسیقایی تازه متولدشده است. موسیقی محلی گیلان در شکل جدیدی به حیات خود ادامه می‌دهد. همه‌ی عوامل یادشده در کنار شدت‌گرفتن عوامل دیگری در دهه‌ی ۱۳۲۰ منجر می‌شوند که گونه‌ای جدید از موسیقی گیلکی زاده شود. موسیقی‌ای که در شهر با آمیختن سنت‌های مختلف ابداع‌شده جای موسیقی روستایی را که توانایی ارضای نیازهای جامعه‌ی شهری‌شده‌ی مدرن را نداشت پر می‌کند. فرهنگ فولک گیلکی باید مدرن می‌شد.

پیدایش موسیقی شهری گیلان

پیدایش موسیقی شهری گیلان در نظر ما با ابداع سنت جدیدی در موسیقی فولک منطقه برای اولین بار در دهه‌ی ۱۳۲۰ گره خورده است. نخستین نمونه‌ها از موسیقی شهری گیلان با رویکردی تلفیق‌گرایانه از موسیقی روستا تولید شده‌اند. اگرچه تمام نگرانی نمایندگان این دوره از دست رفتن فرهنگ و زبان بومی است و تلاش‌ها در جهت ترویج و زنده نگه‌داشتن آن انجام می‌شود اما مسئله‌ی اصالت و ارجاع به ریشه‌های اصلی قطعات فولک در میان نمایندگانش نه‌تنها مطرح نیست، بلکه آزادانه دستخوش تغییر می‌شود. استفاده از موسیقی سرمشقی برای مقابله با فرهنگ بیگانه و حرکت‌کردن هم‌پای جامعه‌ی مدرن اما با چاشنی بومی‌گرایی است. فرایند مدرن‌سازی از این دوره در شهرهای گیلان اغاز می‌شود. مهم‌ترین انگیزه‌ی نمایندگان موسیقایی دهه‌ی۱۳۲۰ گیلان به نظر می‌رسد رقابت فرهنگی با عناصر وارداتی و درعین‌حال تقلید از همان سیاست‌های فرهنگی، به‌خصوص سیاست‌های روسیه‌ی شوروی در حمایت از موسیقی‌های روستایی برای حفظ هویت‌های بومی، است. نفوذ سیاسی و فرهنگی روسیه از سال‌ها قبل تا دهه‌ی۱۳۲۰ در گیلان مشهود است. بنابراین دور از ذهن نیست که تحت برخوردهای فرهنگی راه تقلید از نمونه‌های مشابه شوروی در پیش گرفته شود. به‌علاوه اینکه با تشکیل حزب توده در ابتدای دهه‌ی۱۳۲۰ و توجه بیش‌ازحد روشنفکران عصر به سیاست‌های شوروی و عضویت مهم‌ترین چهره‌ی این دوره، احمد عاشورپور به‌عنوان یکی از مقامات عالی‌رتبه‌ی حزب، این تقلید چندان ناخواسته و اتفاقی نیز به نظر نمی‌رسد.

حفظ استقلال و هویت قومی در مقایسه با پای‌بند بودن به‌سنت‌های اصیل محلی و ارائه‌ی سنت‌های خالص در نظر نمایندگان فرهنگی گیلان در دهه‌ی۱۳۲۰ اولویت اول است؛ حتی اگر منجر به ابداع سنت یا فرهنگ جدید تلفیق‌شده‌ای شود. اگرچه بیان هویت قومی به نظر با ارائه‌ی سنت‌ها گره خورده است اما نمونه‌ی گیلان راه دیگری برای بیان غلوشده‌ی هویت خود در پیش می‌گیرد؛ نوآوری و ابداع را مهم‌تر از حفظ سنت منجمد می‌داند. رد پای این آزادی عمل را در گفته‌های آنان می‌توان پیدا کرد. مثلاً عاشورپور در مصاحبه‌ای اشاره می‌کند که گاهی ملودی‌هایی از مردم بومی منطقه می‌شنیده که بدون شعر خوانده می‌شده یا شعر آن دچار نقص (به ادعای او) بوده است. در این موارد او نقل می‌کند که خود شعری برای این ملودی‌های محلی می‌نوشته است (حقانی، ربوخه و رضایی راد،

۱۳۸۴، ۲۰). هم‌چنین در آثار او قطعات فولک دیگر مناطق از جمله تالشی دیده می‌شود که به ادعای او چون مفهوم شعر برای مخاطب گیلک قابل فهم نبوده، خود شعر آن را عوض کرده و شعر جدیدی برایش سروده است (بی‌نام، ۱۳۷۲، ۱۳). مهم‌ترین مسئله در ذهن نمایندگان این دوره مسئله‌ی ارائه‌ی فولکلور است اما تعریف و تفسیرهای آن‌ها از این فولکلور و نحوه‌ی ارائه‌ی آن آزادانه‌تر است. عاشورپور اشاره می‌کند: «...فکر کردم همان‌طور که آذربایجانی‌ها فولکلور دارند، ما هم باید برای حفظ و جمع‌آوری این فولکلور کار کنیم. البته در آن زمان هنوز عده‌ای بی‌رغبتی نشان می‌دادند» (حقانی، ربوخه و رضایی راد، ۱۳۸۴، ۲۱).

اشاره به فولکلور آذربایجانی‌ها توجه او به جریان‌های رایج اقمار شوروی در ضمن سیاست‌های فرهنگی شوروی را نشان می‌دهد. در زمانه‌ای که توجه به موسیقی فولک نه‌تنها در شوروی که در ملل اروپایی نیز اوج گرفته بود، فولکلور گیلکی نیز باید ارائه می‌شد و در مرکز توجه قرار می‌گرفت. اما مسئله‌ی اصلی آن است که این فولکلور باید مطابق با نیازهای روز زمانه و در بستر رقابتی روح مدرن‌سازی جامعه شکل گیرد. فولکلوری که بوی عقب‌ماندگی و جامعه‌ی روستایی پیش از روزگار تجدد را ندهد اما ریشه در سنت‌های بومی داشته باشد؛ سکه‌ی دورویی که منجر به تولید نوع خاصی از فولکلور و بعدها موسیقی مردم‌پسند گیلکی شد. حفظ و جمع‌آوری فولکلور در نظر عاشورپور بیش از آنکه مستلزم تحقیق و تفحص در روستاها و تعمق در اصیل‌بودن یا نبودن آن‌ها باشد، نیاز به تولید و به جریان‌انداختن زبان گیلکی با محصولات فرهنگی در جریان اصلی جامعه دارد؛ یعنی فولکلور بیش از آنکه پیدا شود، باید تولید شود.

موسیقی علاوه بر آنکه به ادعای او «فولکلور» را حفظ می‌کرد، مهم‌ترین کارکردش، به قول رنستروم، پدیداری زبان بود. نمایندگان دوره‌ی اول موسیقی شهری گیلان برای حفاظت و ترویج زبان گیلکی و ارائه‌ی به قول خودشان فولکلور، سبکی از موسیقی را ابداع می‌کنند که بیش از آنکه معیارهای موسیقایی آن به منطقه مربوط باشد، از زبان گیلکی برای اشعار ترانه‌ها استفاده می‌کند. در واقع، زبان گیلکی به‌عنوان نمادی از فرهنگ و هویت قومی در موسیقی متجلی می‌شود و نتیجه‌ی این تجلی حفظ ارزش‌های قومی است؛ جدا از اینکه خود موسیقی لزوماً مرتبط با منطقه باشد یا خیر. هرچند در نمونه‌های قابل توجهی موسیقی نیز مورد توجه بوده است و از میان موسیقی‌های محلی انتخاب شده اما وجود برخی نمونه‌ها در آثار عاشورپور و سرتیپ‌پور نشان می‌دهد که این جریان بیش از موسیقی به زبان و هویت قومی توجه نشان می‌دهد؛ یعنی زبان در موسیقی پدیدار می‌شود تا از بین نرود. در راستای اثبات چنین ادعایی کافی است به گفته‌های عاشورپور و سرتیپ‌پور نگاهی بیاندازیم.

عاشورپور اشاره می‌کند که از دوره‌ی نوجوانی از طریق صفحات سنگی ۷۸ دوری که توسط مهاجرین (احتمالاً روس‌ها و قفقازی‌ها) به بندرانزلی آورده شده بود با موسیقی آن‌ها آشنا می‌شود و اولین تلاش‌هایش در آهنگسازی ترجمه‌ی ترانه‌های روسی به گیلکی است. او اشاره می‌کند که بعدها روی والس‌های روسی و اروپایی، رامپای ترکی و تانگوهای ایتالیایی اشعار گیلکی می‌سرود و به زبان گیلکی اجرا می‌کرد (بی‌نام، ۱۳۷۲؛ حقانی، ربوخه و رضایی‌راد، ۱۳۸۴). سرتیپ‌پور نیز، که با عقاید تند میهن‌پرستانه به مخالفت شدید با اقوام بیگانه می‌پرداخت و با ساخت موسیقی سعی در تشویق و ترویج جوانان به زبان و موسیقی گیلکی داشت، در خاطراتش به ماجرای وام‌گیری از یک ترانه‌ی ترکی در جریان شرکت در کنسرتی از یک گروه آذری در رشت اشاره می‌کند:

> *رقص‌های یک‌نفره دختر و پسر بسیار سبک و زیبا بود، موزیک دلپذیر، در بین هنرمندان شخصی را با نام «بلبل» معرفی کردند که آمد و خواند. واقعاً «بلبل» بود، صدایش جالب و تسلطش به موسیقی جالب‌تر. یک صحنه هم تصنیف خواند و شخصاً با چالاکی و زیبایی دف را به کار گرفت. به هنگام خواندن آواز و تصنیفی اعلام کرد که نوای سن سیز به معنی بی‌تو را که شعرش از شاعر نامی آذربایجان نظامی است، خواهد خواند. شعری به ترکی خواند که هیچ‌گاه در دیوان نظامی دیده نشده و از لحاظ موضوع هم سبک دست بود که نمی‌توانست متعلق به نظامی باشد... از آهنگ و نحوه‌ی اجرا خیلی خوشم آمد....*
>
> *... فردای آن روز محسن اکبر و خانمش [فهیمه اکبر] که شب قبل در نمایش حضور داشتند از من خواهش کردند بر روی آهنگ «سن سیز» شعری بسازم و من به یاد اولین عید بعد از اشغال که به کدورت گذشت شعری ساختم. بدین مضمون «سال ببو تازه، ولی جور نبو هفسین، بی تو، سه تا سین کم بو می هفسین نبو رنگین، بی تو...» الی آخر و دادم به خانم فهیمه که بخواند و تمرین کند و در اختیار هم‌قدمان بگذارد و او نیز چنان کرد.* (سرتیپ‌پور، ۱۳۹۸ج، ۱۲)

بنابراین با چنین رویکردی، با استفاده از چهارچوب فکری هابزباؤم، سبکی جدید از موسیقی گیلکی در شهر ابداع می‌شود. سبک ابداع‌شده‌ی موسیقی نیز جنبه‌ای از پدیداری فرهنگ گلیکی است. تولیدات این دوره از موسیقی گیلکی را می‌توان در دو دسته قرار داد. اولاً نمونه‌هایی که با نیم‌نگاهی به موسیقی روستایی تولید شده‌اند و ثانیاً نمونه‌هایی که از نظر موسیقایی به کلی با موسیقی گیلان غریب‌اند. دسته‌ی اول را می‌توان رویکردی تلفیق‌گرایانه در ارائه‌ی موسیقی بومی دانست در حالی که تصنعی بودن، که در گفتار هابزباؤم آمده، در نمونه‌های دسته‌ی دوم کاملاً مبرز و واضح است (برای نمونه بشنوید در ترانه‌های *شب‌بو بیابان بو*، *نوروز* و *نوشو نوشو* در آثار سرتیپ‌پور). سنتی ابداع شده و اصالتی مصنوعی به موسیقی برچسب زده شده تا با انگیزه‌هایی که در ادامه بررسی می‌شوند، هویتی جدید برای شهرنشینان گیلک دست و پا شود. هویتی که میل شدید به رقابت با مدرنیته‌ی وارد شده نه با مخالفت و عدم پذیرش آن بلکه با ارائه‌ی سنتِ بومیِ مدرن‌شده‌ای دارد. در بررسی دلایل و زمینه‌های ایجاد این جریان پیدایش موسیقی شهری گیلان، که تأکید می‌کنیم نه فقط منحصر به موسیقی بلکه به ابعاد فرهنگی دیگر از جمله زبان گیلکی است و موسیقی را تنها ابزاری در جهت رسیدن به خواسته‌هایش می‌داند، سه عامل اصلی را برمی‌شمریم: ۱) توسعه و گسترش پرسرعت شهری که پس از شکست نهضت جنگل شروع شد و منجر به شکل‌گیری طبقه‌ی متوسط شهری در شهرهای گیلان شد؛ ۲) حضور اقوام بیگانه که با اشغال گیلان توسط قوای متفقین، به ویژه روس‌ها، در شهریور ۱۳۲۰ قوت گرفت و نوعی رقابت و مقابله‌ی فرهنگی را از سوی بومی‌ها شکل داد؛ ۳) گفتمان‌های احیاگرایانه‌ی پایتخت‌نشینان که از زمان حکومت پهلوی اول آغاز شده بود و در دهه‌ی ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ قوت گرفته بود درکنار تأثیر فعالیت موسیقی‌دانان مرکزی در حفظ و ترویج موسیقی‌های مردمی.

توسعه‌ی شهری و رشد طبقه‌ی متوسط

رشت و بندرانزلی به‌عنوان دو مرکز شهری مهم ولایت گیلان پس از مستقرشدن تیپ مستقل شمال مرکز توجهات و گسترش و تحولات شهری قرار گرفتند. احداث ساختمان بلدیه‌ی رشت، ساخت خیابان پهلوی به شیوه‌ی مدرن غربی، احداث سالن تئاتر شاهنشاهی و برخی دیگر اقدامات همگی از تغییر ظاهر شهر از سنت به مدرنیته خبر می‌دادند. عظیمی اشاره می‌کند که تحولات شهری و شهرسازی مدرن در رشت از آغاز دوره‌ی پهلوی اول شروع می‌شود و پیش از آن سابقه نداشته است (عظیمی، ۱۳۹۹، ۳۱۳). در کنار این نوسازی که رشت را به‌عنوان قلب تپنده‌ی تجدد در گیلان معرفی می‌کند جمعیت شهری رو به افزایش می‌رود. به سبب بهبود وضعیت معاش و رونق زندگی در شهرها، بر اساس سرشماری رسمی دولت در ۱۳۱۹ خورشیدی، جمعیت رشت در آغاز دهه‌ی ۱۳۲۰ حدوداً بیش از دو و نیم برابر میزانی است که از سرشماری‌های سال ۱۲۹۱ و ۱۳۰۹ خورشیدی به‌دست آمده است (همان، ۳۰۸). وضعیت آموزش در دو دهه‌ی نخست ۱۳۰۰ خورشیدی رشد چشم‌گیری می‌یابد و به گزارش عظیمی تنها تعداد مدارس مختلط، که نماینده‌ی شیوه‌ی نوین نظام آموزشی بودند، از ۶ واحد در سال ۱۳۱۴-۱۳۱۵ به ۷۵ واحد در سال ۱۳۱۹-۱۳۲۰ رسیده بود (همان، ۴۰۵).

بنابراین با رشد جمعیت شهری، بهبود آموزش و گسترش طبقه‌ی متوسط حقوق‌بگیران در دستگاه حکومتی پهلوی اول، جمعیتی از طبقه‌ی متوسط شهری در رشت و بندرانزلی شکل می‌گیرد که در آغاز دهه‌ی ۱۳۲۰ از طرفی با اعمال فشار روس‌ها در تنگنای هویتی است و احیا و استقلال هویت خود را می‌جوید و از طرف دیگر با تغییر سلطنت و برداشته‌شدن فشار استبدادی رضاشاه در یک سرگشتگی ایدئولوژیک است. این طبقه‌ی متوسط شهری از طرفی خواهان ترقی و زندگی مدرن به شیوه‌ی غربی است و از طرف دیگر نگران سنت‌ها و فرهنگ بومی خود است که در مقابله با هجوم فرهنگ‌های وارداتی از بین نرود. این کشمکش فرهنگی طبیعتاً به عرصه‌ی موسیقی نیز کشیده می‌شود و موسیقی‌ای مورد پسند این طبقه‌ی نوظهور است که علاوه بر سازگاری با معیارهای مدرنیته، ارزش‌های بومی را نیز حفظ و ترویج کند. این وضعیت در اشل بزرگ‌تر در جامعه‌ی موسیقایی مرکز نیز به وجود می‌آید که نبوی از آن با عنوان «تنگنای اصالت» یاد می‌کند که از طرفی موسیقی ایرانی باید بر اساس موسیقی غربی تغییر کند اما اصالت محلی خود را نیز حفظ کند (نک: نبوی، ۲۰۰۳).

میزان توسعه‌ی شهری که در گیلان تا آغاز دوره‌ی پهلوی دوم صورت گرفته بود، به حدی بود که پایتخت‌نشینانی که تا پیش از شهریور ۱۳۲۰ به گیلان مسافرت می‌کردند آمال و آرزوهای تجددخواهانه‌ی خود را جایی بیرون از پایتخت می‌دیدند و لب به تعریف و تمجید غلوشده می‌گشادند (نک: سید قطبی،۱۳۹۷؛ مسعودی،۱۳۹۱). اظهارات این مسافران، چه از سر ذوق‌زدگی اغراق‌آمیز باشد و چه ناشی از عدم انتظار تحولات شهری بیرون از پایتخت، نشان از تغییر و تحول و توسعه‌ی نمادهای زندگی شهری در شهرهای گیلان دارد. روشن است که این فرهنگ جدید که ادعای تجدد و مدرنیته دارد، در عرصه‌ی موسیقی نیز عقاید ترقی‌خواهانه و متجدد خود را اعمال می‌کند. این اعمال سلیقه هرچند تا پیش از دهه‌ی ۱۳۲۰ به‌صورت اجراهای زنده، کنسرت و نمایش رواج داشت در این دهه است که پایش به صنعت ضبط و رادیو باز می‌شود. از آنجا که نمونه‌های صوتی در دسترس ما از این دهه آغاز می‌شود، تاریخ تولد موسیقی شهری گیلان را از این دهه در نظر گرفته‌ایم.

مقابله با فرهنگ بیگانه

فوران از ۱۳۰۴ تا ۱۳۲۰ را دوره‌ی «فشردگی اجتماعی» می‌نامد. به این دلیل که تا پیش از شهریور ۱۳۲۰ نیروهای اجتماعی زیر فشار دولت توانایی ابراز وجود نداشتند اما پس از برکناری رضاشاه و شروع سلطنت شاه جوان، هرچند به عقیده‌ی او در اقتصاد همان رویه‌ی سابق ادامه پیدا می‌کند، حوزه‌ی سیاست دچار تحولی عظیم می‌شود و فضای باز سیاسی ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ خورشیدی نتیجه‌ی آزادشدن انرژی جمع‌شده‌ی نیروهای اجتماعی است (فوران، ۱۹۹۳، ۳۷۵-۳۸۰). این آزادی نیروهای اجتماعی با آزادی عمل بیشتر روس‌ها در مناطق شمالی همراه می‌شود. از آنجا که رضاشاه عملاً بریتانیا را به چشم دوست و متحد احتمالی در برابر تهدید کمونیستی شوروی می‌دید، تبلیغات فرهنگی و سیاسی روس‌ها به‌شدت تحت کنترل و زیر ذره‌بین بود (همان، ۳۶۷). این روی خوش نشان ندادن حکومت مرکزی به روس‌ها فعالیت‌های آنان را در مناطق شمالی، به‌ویژه رشت، محدود کرده بود اما با وقایع شهریور ۱۳۲۰ و اشغال ایران توسط قوای متفقین و برکناری رضاشاه کلیه‌ی معادلات به‌سوی دیگری چرخید. حزب توده بلافاصله پس از برکناری شاه تشکیل شد و در همان سال‌های اولیه پایگاه‌های زیادی در مناطق شمالی به‌ویژه بندرانزلی پیدا کرد (نک: آبراهامیان، ۱۹۸۲). تبلیغات سیاسی و فرهنگی روس‌ها شدت گرفت و اعمال نفوذ فرهنگی آن‌ها در شکل و شمایل جدید شدیدتر از دوره‌ی قبل از ۱۳۰۴ دوباره رونق گرفت.

بازگشت قدرتمند روس‌ها پس از شهریور ۱۳۲۰ در جوامع شهری گیلان، جدا از فشار سیاسی و اقتصادی، با اعمال نفوذ و فشار فرهنگی، چه بر مردم و چه بر سیاست‌مداران و نمایندگان فرهنگی، همراه شد. پس از شهریور ۱۳۲۰ آن‌ها برای تبلیغات سیاسی-فرهنگی گروه‌های تئاتری از قفقاز به رشت می‌فرستادند و با در اختیارگرفتن سالن تئاتر ساختمان بلدیه و تبدیل آن به سینما پایگاه اصلی تبلیغاتی خود را به وجود آوردند. طالبی اشاره می‌کند که *سینما شرق* در محل سالن تئاتر شاهنشاهی توسط خانمی به نام سوریا (ثریا) که با گروه‌های تئاتری قفقازی به دستور روس‌ها به رشت آمده بود احداث شد (طالبی، ۱۳۸۸، ۱۰۸). این سینما به محل اصلی تبلیغات کمونیستی با ارائه‌ی فیلم‌ها و تئاترهای آن‌ها تبدیل شده بود. سرتیپ‌پور در اشاره به هژمونی فرهنگی آن‌ها و اجباری بودن شرکت در این همایش‌ها برای مقامات رده‌بالای دولتی در خاطرات خود می‌نویسد:

> *روس‌ها هر هفته یا ده روز یک‌بار مردم را دعوت به تماشای فیلم‌های تبلیغاتی خود می‌کنند. برای من هم کارت دعوت فرستاده می‌شود و من حضور بهم نمی‌رسانم. آقای مجد [شهردار وقت رشت] توصیه کرد در یکی از دعوت‌ها حاضر شوم. چون روس‌ها کنترل می‌کنند و با غائبین حساب باز می‌کنند و آن‌ها را فاشیست می‌خوانند. عذر خواستم، گفتند حتماً باید یکی از دعوت‌ها را بپذیری تا سوءظن ایجاد نشود و من در مخمصه نیافتم. گفتم ممکن است شما مرا همراه ببرید که لااقل خود را تسکین دهم که با حاکم ایرانی و به امر او در مجلس آن‌ها رفته‌ام.*
> (سرتیپ‌پور، ۱۳۹۸الف، ۱۳)

این تبلیغات فرهنگی که در قالب آثار هنری ارائه می‌شد در کنار آثار دیگر قومیت‌هایی که تا پیش از ۱۳۲۰ حیات فرهنگی-هنری رشت را در

دست داشتند، منجر شد که هویت و زبان گیلکی تهدیدشده تلقی شود. در زمانی‌که تئاترهای روی صحنه اکثراً به زبان ترکی یا روسی اجرا می‌شدند، موسیقی‌ها نیز آثار ارمنی‌ها و قفقازی‌ها را شامل می‌شد، دغدغه‌مندان بومی که نگرانی از بین رفتن یا به حاشیه رانده‌شدن زبان و سنت‌های فرهنگی گیلکی را داشتند، برای رقابت و خودنمایی فرهنگی، در صحنه‌ی هنر ظاهر شدند. در این میان تئاتر و موسیقی دو راه مبارزه‌ی فرهنگی در برابر هجوم خواسته یا ناخواسته‌ی اقوام مهاجم بود. اصولاً تئاتر نمی‌توانست گزینه‌ی مناسبی باشد زیرا اولاً خود عنصری وارداتی بود و صحنه‌های تئاتری در دست این اقلیت‌های قومی. اگرچه سرتیپ‌پور تلاش‌هایی با تقلید از اپراهای ترکی در ساخت تئاترهای موزیکال ایرانی با انجمن *آکتورال آزاد ایران* کرده بود اما موسیقی، برعکس سال‌های پس از مشروطه، ابزار مناسب‌تری برای بیان هویت قومی و این مقابله‌ی فرهنگی شناخته شد.

دو نماینده‌ی اصلی این دوره، عاشورپور و سرتیپ‌پور، هر دو تحت تأثیر حضور روس‌ها به فعالیت پرداختند اما در دو قطب متفاوت؛ سرتیپ‌پور میهن‌پرستی بود که هیچ‌گونه حضور خارجی‌ها را برنمی‌تابید و به حزب توده هم روی خوشی نشان نمی‌داد اما عاشورپور چپ‌گرایی بود که از همان روزهای نخست به یکی از مقامات بلندمرتبه‌ی حزب توده بدل شد. اما نکته‌ی جالب این است که بر خلاف جبهه‌گیری سیاسی این دو، آثار آن‌ها ویژگی‌های برعکسی دارد. آثار سرتیپ‌پور تحت تأثیر موسیقی‌های غیرایرانی به‌ویژه روس‌ها ساخته شده و آثار عاشورپور بیشتر به موسیقی‌های محلی توجه نشان داده است. سرتیپ‌پور در راستای مبارزه‌ی فرهنگی‌اش با بیگانگان و ترویج زبان گیلکی به همراه عقاید میهن‌پرستانه‌اش می‌نویسد:

> *در این روزگار [سال‌های پس از شهریور ۱۳۲۰ که تبلیغات سیاسی-فرهنگی روس‌ها چشم‌گیر شده است] من غالباً اشعار و تصانیف گیلکی بر روی آهنگ‌هایی که مقبول مردم بود می‌سرودم که زبان به زبان می‌شد و غالباً طعم وطنی داشت. در ترویج آن اشعار، خانم فهیمه اکبر همسر آقای محسن اکبر که هردو دوست نزدیک بودند سهم فراوان داشت.* (همان، ۱۵)

هرچند منظور از «آهنگ‌هایی که مقبول مردم بود» واضح نیست اما با نگاهی به آثار او می‌توان به‌روشنی دریافت که تحت تأثیر اتمسفر فرهنگی رشت در دهه‌ی ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ موسیقی اروپایی را مقبول مردم و ارزش‌مند می‌داند. هرچند نفرت او از اقوام مهاجم مبرهن است اما در عمل آثار او نه‌تنها تأثیرگرفته از موسیقی این اقوام بلکه در مواردی استفاده‌ی عین‌به‌عین همان ملودی‌ها با اشعار گیلکی است. درحالی‌که سرتیپ‌پور در ظاهر ابراز انزجار از روس‌ها می‌کند و در عمل خود تحت تأثیر آن‌هاست، عاشورپور در طرف دیگر این طیف، نه‌تنها به بیگانه‌هراسی و وطن‌پرستی سرتیپ‌پور بی‌اعتناست بلکه از همان ابتدا به عضویت حزب توده درمی‌آید و علاوه بر فعالیت فرهنگی، به فعالیت جدی سیاسی با سران این حزب می‌پردازد.

بنابراین همان‌طور که نشان دادیم، علاوه بر هم‌زیستی اقوام مختلف از سال‌های پس از مشروطه تا دهه‌ی ۱۳۲۰، حضور متفقین، به‌ویژه روس‌ها، در دهه‌ی ۱۳۲۰ شرایط خاصی را در گیلان به‌ویژه رشت و بندرانزلی به وجود می‌آورد که در آن تحت دیالکتیکی فرهنگی، موسیقی شهری گیلان تولید می‌شود. حضور روس‌ها از دو جهت با اهمیت است. اولاً با حضور آن‌ها نه‌تنها موسیقی، بلکه مهم‌تر از آن زبان، فرهنگ و هویت قومی گیلکی تهدید شده و در خطر زوال تلقی می‌شود. بنابراین جرقه‌ی توجه به ارائه‌ی فولکلور یا تولید آن زده می‌شود اما از آنجایی که داده‌های موجود از موسیقی روستایی جمع‌آوری شده تا آن زمان به اندازه کافی نیست و از طرف دیگر موسیقی روستایی صِرف احتمالاً نیازهای تجددخواهانه و مدرن‌شده‌ی نمایندگان فرهنگی را ارضا نمی‌کرده، از خود این موسیقی‌ها برای بیان مضامین میهن‌پرستانه با اشعار گیلکی استفاده می‌شده است. بنابراین جنبه‌ی دوم مهم حضور اقوام مهاجر این است که هرچند موسیقی‌های غیرایرانی تهدیدی برای موسیقی گیلکی بودند، خود بخشی از این موسیقی شهری را به وجود آوردند. درواقع در هر دو حوزه‌ی عمل و نظر الگوی تقلیدی موسیقی شهری گیلان قرار گرفتند.

نقش موسیقی‌دانان مرکزی

توجه به جمع‌آوری سنت‌ها و فرهنگ مردم مناطق مختلف ایران از دوره‌ی حکومت پهلوی اول آغاز شده بود. با تأسیس فرهنگستان و بنگاه مردم‌شناسی در ۱۳۱۴ نخستین توجهات رسمی دولت به جمع‌آوری فرهنگ مناطق جلب شد (دالوند، ۱۳۸۷) و کمیسیون موسیقی سازمان پرورش افکار نیز در اساسنامه‌ی خود در سال ۱۳۱۷ به «جمع‌آوری آهنگ‌های محلی به‌وسیله‌ی دستگاه مخصوص از نقاط مختلف کشور» اشاره می‌کند (علی‌اکبری، ۱۳۹۷، ۴۳). کوهی کرمانی با مأموریتی از سوی دولت در سال ۱۳۱۶ به جمع‌آوری ترانه‌های محلی مناطق مرکزی ایران پرداخت و در سال ۱۳۱۷ کتاب *هفت‌صد ترانه از ترانه‌های روستایی* را منتشر کرد (دالوند، ۱۳۸۶، ۱۱). از دو سال قبل، ۱۳۱۵، جریانی تحت عنوان «نهضت معارفی» به راه افتاده بود که طبق دستور وزارت فرهنگ به مدیران، معلمان و دانش‌آموزان سراسر کشور آن‌ها موظف به گردآوری، ثبت و ارسال ترانه‌های مردمی منطقه‌ی خود به مرکز بودند (دالوند، ۱۳۸۷).

نخستین اقدامات در جمع‌آوری موسیقی محلی گیلان سال‌ها پیش‌ازاین و با اقدامات شخصی صبا در دوره‌ی حضورش در رشت شکل گرفته بود. صبا که کنجکاو و علاقه‌مند به موسیقی محلی گیلان شده بود، برای جمع‌آوری و آشنایی با این ملودی‌های محلی به مناطق کوهستانی و دوردست گیلان می‌رفت و به یادگیری و ثبت این ملودی‌ها می‌پرداخت. جدا از اینکه این گردآوری به‌عنوان مواد خام آهنگسازی در آثار خود صبا به‌کار گرفته شد، آوانگاری‌های او از ملودی‌های محلی منبعی برای پژوهش‌های بعدی و بازسازی موسیقی گیلکی بود. اما مهم‌ترین موسیقی‌دانی که تا پیش از دهه‌ی ۱۳۵۰ و فعالیت‌های پژوهشی پوررضا در گیلان به جمع‌آوری و ثبت موسیقی محلی گیلکی پرداخت لطف‌الله مبشری بود. او به گفته‌ی خودش از ۱۳۱۲ تا ۱۳۲۰ به جمع‌آوری موسیقی‌های محلی و آوانگاری آن‌ها می‌پردازد. به ادعای خودش این آوانگاری‌ها را در اختیار انجمن موسیقی ملی قرار می‌دهد و با عنوان *نغمه‌های زیبا* به چاپ می‌رسد (مبشری، ۱۳۳۲، ۷). وزیری در پیش‌گفتار *کتاب آهنگ‌های محلی: ترانه‌های ساحل دریای مازندران* که در دی‌ماه ۱۳۲۳ منتشرشده اشاره می‌کند که اداره‌ی موسیقی جمع‌آوری آهنگ‌های محلی را از ده سال پیش به‌وسیله‌ی «هنرآموزان سرود شهرستان‌ها» شروع کرده بود اما در دو سال اخیر روش دیگری اتخاذ کرده و این کتاب حاصل این تلاش‌ها است (مبشری، ۱۳۲۳، ۲). روش دیگری که وزیری از آن یاد می‌کند مأموریت مبشری برای سفر به نوار ساحلی دریای خزر و جمع‌آوری ملودی‌ها و ترانه‌های محلی است. خالقی در مقدمه‌ی همان منبع اشاره می‌کند که در جریان «نهضت معارفی» و آثاری که از شهرستان‌ها رسیده بود، نت‌نگاری‌هایی وجود داشت که

با دقت زیادی ثبت شده بود. به ادعای خالقی، مبشری از معدود کسانی بود که منظور دولت‌مردان از ترانه‌های محلی را به‌درستی درک کرده بود و نمونه‌های ارزش‌مندی فرستاده بود. بنابراین با دستور اداره‌ی موسیقی مأمور جمع‌آوری ترانه‌های خطه‌ی شمالی ایران -گرگان، مازندران، تنکابن و گیلان- شد (همان، ۵). این ترانه‌ها یک‌بار در کتاب نام‌برده منتشر شد و بعدها با تأسیس *صداخانه‌ی ملی ایران* در دهه‌ی ۱۳۳۰ پژوهش‌ها کامل‌تر شد و در کتاب دیگری تحت عنوان *آهنگ‌های محلی گیلان* منتشر شد. با توجه به آثاری که عاشورپور در دهه‌ی ۱۳۲۰ روی صفحات سنگی ضبط کرده، آشنایی مبشری و عاشورپور، احتمالاً در رادیو ایران، نقش به سزایی در بازآفرینی ترانه‌های گیلکی داشته است. نخستین آثار ضبط‌شده‌ی عاشورپور اکثراً ترانه‌هایی است که مبشری پیش از آن در منطقه جمع‌آوری و منتشر کرده بود. بر اساس فرضیات نگارنده به نظر می‌رسد عاشورپور که به دنبال محتوای موسیقایی برای شعرهایش بود، آثار مبشری را بهترین گزینه دید و با تغییردادن شعرهای غیرگیلکی به گیلکی، به قول خودش، به تولید موسیقی فولکلور گیلان پرداخت. عاشورپور نیز در یکی از مصاحبه‌های خود به این نکته اشاره می‌کند:

> *موسیقی‌دانی به نام مبشری که ویولونیست و نوازنده رادیو بود برای جمع‌آوری موسیقی محلی گشتی در نقاط مختلف ایران از جمله تالش زده و تعدادی آهنگ جمع‌آوری کرده بود، مثل شوخ و شنگه که محلی تالشی است. ولی من قسمتی از اشعارش را که مفهوم شنونده گیلک باشد خودم ساختم و قسمتی را هم که محلی ولی مفهوم بود تغییر ندادم.* (حقانی، ربوخه و رضایی راد، ۱۳۸۴، ۲۱)

رویداد دیگری نیز از سوی موسیقی‌دانان مرکزی در به جریان‌انداختن فعالیت عاشورپور دخیل بود. در همان اوایل دهه‌ی ۱۳۲۰ با اوج‌گرفتن توجه به موسیقی‌های محلی دو گروه در سال‌های ۱۳۲۴ و ۱۳۲۵ برای ضبط صفحه به هند سفر کرده و به ضبط ترانه‌های محلی پرداختند. نوبت اول که ضبط کمپانی «بانگ ایران» با اجرای علی زاهدی بود شامل ترانه‌هایی محلی از مناطق مختلف از جمله مناطق شمالی بود. ترانه‌های مربوط به شمال، شامل چهار مورد، همگی از نمونه‌هایی بود که مبشری جمع‌آوری کرده بود. شعرها و ملودی‌ها با نمونه‌هایی که در کتاب *ترانه‌های ساحل دریای مازندران* آمده کاملاً مطابقت دارد. ضبط‌های نوبت دوم در ۱۳۲۵ در بمبئی با آواز دلکش همراه بود که تعداد بیشتری ترانه را در برمی‌گرفت. از میان هشت ترانه‌ای که به زبان مازندرانی خوانده شد، هفت قطعه از نمونه‌های مبشری بود که بعضاً در شعرها تفاوت‌هایی داشت. یک ترانه نیز از آوازهای محلی تالشی در کتاب نامبرده وجود ندارد اما بعدها در کتاب *آهنگ‌های محلی گیلان* آورده شده که بعید نیست این نمونه نیز از گردآوری‌های مبشری به‌دست آمده باشد. این نمونه‌ها تنها آثار ضبط‌شده از موسیقی محلی شمال کشور تا پیش از ۱۳۲۶ است.

سال ۱۳۲۶ تاریخ ضبط‌های صفحات ۷۸ دور عاشورپور با دو کمپانی «ادئون» و «کلمبیا» است. با مقایسه‌ی این ضبط‌ها (که در دو نوبت ضبط شده و مجموعاً ۲۱ روی صفحه شامل ۱۷ ترانه‌ی منحصربه‌فرد است) با ضبط‌های زاهدی و دلکش نشان می‌دهد که تمامی آثار او در دهه‌ی ۱۳۲۰ اجرای دوباره‌ی همان ملودی‌های محلی مبشری است. با این تفاوت که شعرهای ملودی‌های غیرگیلکی نظیر مازندرانی یا تالشی نیز به گیلکی برگردانده شده و حتی در برخی موارد شعرهای گیلکی نیز تغییر داده شده است. عاشورپور در مورد این ضبط‌های زاهدی و دلکش در مصاحبه‌ای اشاره می‌کند که آن‌ها اشعار گیلکی را با لهجه‌ی نامناسبی خوانده بودند و از ادای درست واژگان محلی عاجز بودند. ازاین‌رو او تصمیم گرفت که تمام آن آثار را بازخوانی کند (بی‌نام، ۱۳۷۲). اما در مصاحبه‌ای دیگر انگیزه‌ی این ضبط‌ها را جلوگیری از سرقت ساخته‌های خودش معرفی می‌کند:

> *سال ۱۳۲۶ بود که من صفحه پر کردم، قبل از این دلکش، خالدی و زاهدی که نوازنده ضرب بود به هندوستان رفته و چند صفحه پر کرده بودند. در میان آثار ضبط شده چند ترانه‌ی مازندرانی هم بود. آن نوازنده‌ی ضرب [زاهدی] هم چند ترانه‌ی مرا خواند. بعد از بازگشت، من که از این کار دلگیر شده بودم، از او به دلیل خواندن این ترانه‌ها، آن هم با لهجه غلیظ گله کردم. به همین دلیل، من برای این که بقیه ترانه‌های مرا اجرا نکنند، تصمیم به پرکردن صفحه گرفتم. به نمایندگی کمپانی صفحه پرکنی کلمبیا و ادئون در ایران رفتم. از ۲۰ آهنگ، ۱۰ صفحه پر کردم.* (حقانی، ربوخه و رضایی راد، ۱۳۸۴، ۳۰)

در ترانه‌های ضبط‌شده‌ی کلمبیا دو مورد (ترانه‌ی *حاج خانمی و جنگل پر*) و در ادئون هم یک مورد (*رعنا*) وجود دارند که از همکاری عاشورپور و سرتیپ‌پور است و در نمونه‌های مبشری وجود ندارد.

در واقع، عاشورپور که از ۱۳۲۲ وارد رادیو ایران شده بود و پیش از آن نیز به‌طور نیمه‌حرفه‌ای به اجرای موسیقی گیلکی در کنسرت‌ها می‌پرداخت، در راستای اهداف خود که حفظ و ترویج زبان و فرهنگ گیلکی بود در دهه‌ی ۱۳۲۰ به منبعی ارزش‌مند دست پیدا کرد؛ آوانگاری‌های مبشری و ضبط‌های دلکش و زاهدی که محتوای موسیقایی را حاضر و آماده تحویل او می‌داد. تغییر کلام اشعار به گیلکی کار آسان‌تری نسبت به گردآوری ملودی‌ها یا ساخت قطعات بود. از طرفی یک خواننده‌ی بومی که به اجرای دقیق اشعار محلی بپردازد بهتر از خواننده‌های غیربومی بود. ازاین‌رو همکاری مبشری و عاشورپور شکل گرفت. بنابراین نقش عاشورپور در شکل دادن به موسیقی‌ای که ما به‌عنوان موسیقی شهری گیلان معرفی می‌کنیم، نه به‌عنوان پژوهش‌گر است، که او هیچ اقدامی برای سفر به مناطق روستایی و جمع‌آوری موسیقی‌های فولک نمی‌کند و خود نیز به این موضوع اعتراف می‌کند (نک بی‌نام، ۱۳۷۲؛ حقانی، ربوخه و رضایی راد، ۱۳۸۴)، و نه آهنگساز؛ او فقط خواننده‌ای با دغدغه‌های بومی است که در جریان مدرنی که در کشور از دوره‌ی حکومت پهلوی اول آغاز شده و در دهه‌ی ۱۳۲۰ با معرفی رادیو به‌سرعت در حال گسترش است به دنبال معرفی موسیقی بومی است. از آنجا که خود آموزش چندانی در موسیقی ندیده از موسیقی‌های حاضر و آماده برای معرفی یک گونه از موسیقی محلی ساختگی استفاده می‌کند.

نتیجه

در آغاز دهه‌ی ۱۳۲۰، پس از گذراندن دوره‌ی پهلوی اول طبقه‌ی متوسط نوظهوری در شهرهای گیلان شکل گرفته که نیازهای نویی دارد. تمایل شدید به مدرنیته و رقابت فرهنگی با اقلیت‌های قومی در عین حفظ هویت قومی از ویژگی‌های اصلی این قشر نوپدید است. از دهه‌ی ۱۳۲۰ با شدت گرفتن تبلیغات فرهنگی-سیاسی روس‌ها در جامعه‌ی شهری گیلان، هویت و سنت‌های بومی گیلکی به حاشیه رانده‌شده تلقی شد. نمایندگان

فرهنگی این دوره برای رقابت با مدرنیته وارد یک رابطه‌ی پیچیده با سنت‌های بومی شدند. از طرفی خود مرعوب جامعه‌ی مدرن‌شده و خواهان تحولات بنیادی در فرهنگ و سبک زندگی شهرنشینان بودند، از طرف دیگر نیم‌نگاهی به سنت‌های بومی خود از جمله زبان گیلکی داشتند و نمی‌خواستند هویت قومی خود را از دست دهند. آن‌ها در چنین تنگنایی وارد رقابت هنری با عناصر وارداتی می‌شوند و برای تقویت هویت قومی اقدام می‌کنند. از جمله‌ی این اقدامات معرفی و تولید نوعی موسیقی بومی است. مشکل آنجا است که دانش به‌دست آمده از موسیقی بومی گیلان تا دهه‌ی ۱۳۲۰ به اندازه‌ی کافی نیست و این مشکل سرگشتگی این نمایندگان را تشدید می‌کند. پس برای تولید یک موسیقی بومی از هر دستاویزی استفاده می‌کنند. این دستاویز برای سرتیپ‌پور استفاده از ملودی‌های حاضر و آماده‌ی غیرایرانی و سرودن اشعار گیلکی بر روی آن‌ها است. عاشورپور نیز با آشنایی با مبشری در رادیو ملودی‌های مرتبط‌تری با منطقه پیدا می‌کند تا به بازسازی و ارائه‌ی آن‌ها بپردازد. ضمن اینکه قابل ذکر است نگرانی این نمایندگان در این دوره معطوف به موسیقی نیست؛ بلکه آن‌ها نگران از دست رفتن هویت و زبان گیلکی هستند. موسیقی به‌عنوان ابزاری اثرگذار می‌تواند باعث تقویت این هویت تضعیف‌شده باشد. به‌علاوه بازار داغ توجه به فولکلور و موسیقی‌های فولک در دنیا، به‌ویژه روسیه‌ی شوروی، نمایندگان این دوره را نسبت به ارائه‌ی فولکلور گیلکی و رقابت با فرهنگ‌های همسایه ترغیب می‌کند. با این اوصاف موسیقی تلفیق‌شده‌ای در شهر شکل می‌گیرد که سنگ بنای موسیقی شهری گیلان است و آن را به تمامی از موسیقی روستا جدا می‌کند. موسیقی شهری گیلان نتیجه‌ی ابداع سنت جدیدی است که در شهر برای همیشه باقی می‌ماند.

پی‌نوشت‌ها

1. Syncretism.
2. Westernization.
3. Modernization.
4. Traditionalization.
5. Visibility.
6. Invented traditions.
7. Authenticity.

۸. برای اطلاع از سیاست‌های فرهنگی شوروی در توجه به موسیقی‌های محلی برای مثال نک: ولیچکینا ۱۰۴۱.

فهرست منابع

[بی‌نام] (۱۳۷۲)، برای مردم بود که خواندم: پای صحبت مهندس احمد عاشورپور خواننده‌ی زیباترین ترانه‌های فولکلوریک، دوماهنامه *گلیه‌وا*، (۲) ۶، ۱۱-۱۶.

[بی‌نام] (۱۳۷۷)، در جست‌وجوی گمشده: مصاحبه با لطف‌الله مبشری، *سروش*، ۳۷۳، ۲۱-۲۸.

آبراهامیان، یرواند (۱۹۸۲)، ایران بین دو انقلاب: از مشروطه تا انقلاب اسلامی، ترجمه کاظم فیروزمند، حسن شمس‌آوری و محسن مدیرشانه‌چی (۱۳۷۷)، تهران: نشر مرکز.

حقانی، حسین؛ ربوخه، بابک و رضایی‌راد، محمد (۱۳۸۴)، *آفتاب خیزان، دریا توفان*: زندگی و آثار احمد عاشورپور، تهران: نشر چشمه.

خالقی، روح‌الله (۱۳۹۵)، *سرگذشت موسیقی ایران*، تهران: مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور.

خسروپناه، محمدحسین (۱۳۹۶)، *جمعیت فرهنگ رشت: ۱۲۹۶-۱۳۱۰* شمسی، تهران: انتشارات شیرازه.

دالوند، حمیدرضا (۱۳۸۷)، تاریخ پژوهش‌های فرهنگ مردم و مردم‌شناسی (۵): کارنامه‌ی پژوهشی بنگاه مردم‌شناسی (۱۳۱۵-۱۳۲۷)، نشریه *فرهنگ مردم*، ۲۴-۲۵، ۱۷۸-۲۰۶.

دالوند، حمیدرضا (۱۳۸۶)، تاریخ پژوهش‌های فرهنگ مردم در ایران (۴): نخستین فرهنگستان و بنگاه مردم‌شناسی (روزگار پهلوی اول)، نشریه *فرهنگ مردم*، ۲۱-۲۲، ۷-۳۳.

درویشی، محمدرضا (۱۳۹۴)، *نگاه به غرب: بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران*، تهران: مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور.

سرتیپ‌پور، جهانگیر (۱۳۷۱)، *نام‌ها و نامداران گیلان*، رشت: گیلکان.

سرتیپ‌پور، جهانگیر (۱۳۹۶)، تاریخ معاصر گیلان: یادداشت‌های شادروان جهانگیر سرتیپ‌پور (قسمت اول)، دوماهنامه *گلیه‌وا*، ۱۴۸، ۱۰-۱۵.

سرتیپ‌پور، جهانگیر (۱۳۹۷)، تاریخ معاصر گیلان: یادداشت‌های شادروان جهانگیر سرتیپ‌پور (قسمت هفتم)، دوماهنامه *گلیه‌وا*، ۱۵۴، ۸-۱۵.

سرتیپ‌پور، جهانگیر (۱۳۹۸الف)، تاریخ معاصر گیلان: یادداشت‌های شادروان جهانگیر سرتیپ‌پور (قسمت دهم)، دوماهنامه *گلیه‌وا*، ۱۵۷، ۸-۱۶.

سرتیپ‌پور، جهانگیر (۱۳۹۸ب)، تاریخ معاصر گیلان: یادداشت‌های شادروان جهانگیر سرتیپ‌پور (قسمت یازدهم)، دوماهنامه *گلیه‌وا*، ۱۵۸، ۶-۱۳.

سرتیپ‌پور، جهانگیر (۱۳۹۸ج)، تاریخ معاصر گیلان: یادداشت‌های شادروان جهانگیر سرتیپ‌پور (قسمت دوازدهم)، دوماهنامه *گلیه‌وا*، ۱۵۹، ۶-۱۳.

سید قطبی، سید مهدی (۱۳۹۷)، *پنج سفرنامه‌ی گیلان: به‌قلم روزنامه‌نگاران دوره‌ی قاجار و پهلوی*، رشت: فرهنگ ایلیا.

طالبی، فرامرز (۱۳۸۵)، *تاریخ ارمنیان گیلان*، رشت: فرهنگ ایلیا.

طالبی، فرامرز (۱۳۸۸)، *تاریخ تئاتر گیلان* (۱)، رشت: فرهنگ ایلیا.

عاشورپور، احمد (۱۳۲۶)، کاتالوگ صفحات ضبط‌شده در کمپانی کلمبیا.

عظیمی، ناصر (۱۳۹۶)، *تاریخ گیلان: از ورود شاه‌عباس اول به گیلان تا پایان انقلاب جنگل*، رشت: فرهنگ ایلیا.

عظیمی، ناصر (۱۳۹۹)، *تاریخ گیلان: از برآمدن سردار سپه تا برافتادن رضاشاه*، رشت: فرهنگ ایلیا.

علی‌اکبری، محمد (۱۳۹۷)، *دولت و فرهنگ در ایران*، تهران: مؤسسه انتشاراتی روزنامه‌ی ایران.

فخرایی، ابراهیم (۱۳۵۵)، گیلان در گذرگاه زمان، رشت: نشر گیلکان.

فخرایی راد، ارمغان (۱۳۹۷)، بررسی جریان‌های احیاگرایانه و اصالت‌گرایانه در موسیقی مردمی نواحی ایران، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* در رشته اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر تهران، پردیس بین‌المللی فارابی.

فوران، جان (۱۹۹۳)، *مقاومت شکننده: تاریخ تحولات اجتماعی ایران*، ترجمه احمد تدین (۱۳۸۶)، تهران: رسا.

قلی‌پور، علی (۱۳۹۷)، *پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی*، تهران: نشر نظر.

کشاورز، کریم (۱۲۹۹الف)، سرود ملی ما و مارسه‌یز، مجله *فرهنگ*، (۱)۴.

کشاورز، کریم (۱۲۹۹ب) سرود ملی ما و مارسه‌یز، مجله *فرهنگ*، (۱) ۵.

کوچکی‌زاد، کریم (۱۳۸۸)، *تاریخ موسیقی گیلان*، رشت: نشر گیلکان.

مبشری، لطف‌الله (۱۳۲۳)، *آهنگ‌های محلی: دفتر اول، ترانه‌های ساحل دریای مازندران*، تهران: انتشارات اداره موسیقی.

مبشری، لطف‌الله (۱۳۳۲)، فولکلور، مجله *موزیک ایران*، ۶، ۱۶.

مبشری، لطف‌الله (۱۳۳۶)، صبا و آهنگ‌های محلی، مجله *موسیقی*، ۱۸، ۳۵-۴۰.

مبشری، لطف‌الله (۱۳۳۸)، *آهنگ‌های محلی گیلان*، تهران: انتشارات صداخانه‌ی ملی ایران.

مسعودی، عباس (۱۳۹۰)، *یادداشت‌های مسافرت گیلان (۱۳۰۷ خورشیدی)*، به کوشش علی امیری، رشت: فرهنگ ایلیا.

نبوی، نگین (۲۰۰۳)، *روشنفکران و دولت در ایران: سیاست، گفتار، و تنگنای*

اصالت، ترجمه حسن فشارکی (۱۳۸۸)، تهران: نشر و پژوهش و شیرازه کتاب.
نوزاد، فریدون (۱۳۶۸)، *تاریخ نمایش در گیلان*، رشت: نشر گیلکان.

Hobsbawm, Eric (1983). *Introduction: Inventing Traditions*, In The Invention of Tradition, Eric Hobsbawm, Terence Ranger (eds.), London: Cambridge University Press, 1-15.

Levingston, Tamara (1999). Music Revivals: Toward a General Theory, *Ethnomusicology*, 43 (1), 66-85.

Levingston, Tamara (2014). *An Expanded Theory for Revivals as Cosmopolitan Participatory Music Making*, In Oxford Handbook of Music Revival, Caroline Bithell, Juniper Hill (eds.), London: Oxford University Press, 60-69.

Nettl, Bruno (1978). Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems and Concepts, *Ethnomusicology,* 22 (1), 123-136.

Nettl, Bruno (2015). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions,* 3rd ed, Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

Ronström, Owe (2010). Revival Reconsidered, *The World of Music,* 52 (1), 314-329.

Rosenberg, Neil V. (1993). *Introduction*, In Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined, Neil V. Rosenberg (ed.), Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 1–25.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی