تأثیرات موسیقی مردم‌پسند بر فرهنگ موسیقایی اقوام

مورد مطالعه: فرهنگِ موسیقاییِ مردمان عربِ خوزستان

محمود مشهودی[۱۸]

دانشجوی کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

چکیده

امروزه شاید نتوان کشورِ توسعه‌یافته یا در حال توسعه‌ای را مشاهده کنید که تحت‌تأثیر موسیقی مردم‌پسند قرار نگرفته باشد و یا به بیان دیگر به جزء دو گونهٔ موسیقی کلاسیک یا هنری و مردمی یا فُلک (Folk)، گونه‌های نوظهور موسیقایی موسوم به «موسیقیِ مردم‌پسند» یا «پاپیولار» (Popular) در بین توده‌های مردم آنان هنوز راه پیدا نکرده باشند. تاکنون محققین بسیاری با رویکردهای مختلفی بر روی پدیدهٔ موسیقی مردم‌پسند تحقیق نموده‌اند، البته جامعه‌ای هدفِ اکثر این پژوهشگران، بیشتر معطوف به محیط‌های مراکز شهریِ بزرگ و غیر روستایی بوده است، درصورتی‌که با گسترش ارتباطات و خصیصهٔ فرهنگ‌پذیریِ اقوام، شاهد ظهور گونه‌های جدید موسیقی در حوزه‌های موسیقیِ مردمیِ غیرشهری بزرگ و یا روستایی نیز خواهید بود، به‌صورتی که دیگر نمی‌توان آن‌ها را صرفاً نوع دیگر از موسیقیِ مردمی یا محلی آن قوم دانست؛ بلکه با توجه به ساختار موسیقایی این گونه‌های نوظهور، می‌توان آن‌ها را گونه و جریان‌های جدیدی از موسیقیِ مردم‌پسند دانست. در این پژوهش، تلاش بر این بود که در مرحلهٔ نخست با ارائهٔ نظرات پژوهشگران و صاحبِ اندیشان در حوزهٔ موسیقی مردم‌پسند، به یک تعریف مشخص از این گونهٔ موسیقی ارائه شود و در پی آن، در کنار سه جریان اصلی، میانه و فرعی، جریان متمایز دیگری نیز معرفی شد که در این مقاله به نام «موسیقی مردم‌پسند قومی» نام‌گذاری شده است. با در نظر گرفتن تعاریف، مصاحبه‌ها، تحقیقات میدانی و تجزیه‌وتحلیل موسیقایی این‌گونه، می‌توان این پدیدهٔ نوظهور را در بین فرهنگِ موسیقایی مردمان عرب خوزستان این‌گونه بیان کرد: نوع اول، موسیقی مردم‌پسندِ شَعَبی که در اوایل دههٔ ۷۰ تحت‌تأثیر موسیقی مردم‌پسند عراق ظهور پیدا کرد؛ نوع دوم، موسیقی مردم‌پسند عربی_خلیجی موسوم به «حَرارِه» که در اوایل دههٔ ۸۰ تحت‌تأثیر موسیقی مردم‌پسند خلیجی ظهور رشد کرد؛ نوع سوم، موسیقی مردم‌پسند عربی_ترکی موسوم به «پاپ عربی» که در اواسط دههٔ ۸۰ تحت‌تأثیر موسیقی پاپ (Pop) در کشورهای عربی و ترکی صورت گرفت.

کلیدواژه‌ها: موسیقی مردم‌پسندِ قومی، موسیقی قومِ عرب، عرب خوزستان، موسیقی مردم‌پسند، فرهنگ موسیقایی.

---

۱ . m.mashhodi@gmail.com ۸

مقدمه

امروزه شاید نتوان کشورِ توسعه‌یافته یا در حال توسعه‌ای را مشاهده کنید که تحت‌تأثیر موسیقی مردم‌پسند قرار نگرفته باشد و یا به بیان دیگر، به جزء دو گونهٔ موسیقی کلاسیک یا هنری و مردمی یا فُلک (Folk)، گونه‌های نوظهور موسیقایی موسوم به «موسیقیِ مردم‌پسند» یا «پاپیولار» (Popular) در بین توده‌های مردم آنان هنوز راه پیدا نکرده باشند. موسیقی مردم‌پسند موضوع بسیار سیال و پویایی است؛ زیرا با ورود به هر فرهنگ و حوزه‌ای، جغرافیای انسانی شکلی جدید به خود پیدا می‌کند و بعضاً تعریف پژوهشگرانِ پیشین را نیز تغییر می‌دهد (نک. بیلی، ۱۹۸۱).

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون محققین بسیاری با رویکردهای مختلفی بر روی پدیدهٔ موسیقی مردم‌پسند تحقیق نموده‌اند، البته جامعهٔ هدفِ اکثر این پژوهشگران، بیشتر معطوف به محیط‌های مراکز شهریِ بزرگ و غیر روستایی بوده است، درصورتی‌که با گسترش ارتباطات و خصیصهٔ فرهنگ‌پذیریِ اقوام، شاهد ظهور گونه‌های جدید موسیقی در حوزه‌های موسیقیِ مردمیِ غیرشهری بزرگ و یا روستایی نیز خواهید بود، به‌صورتی‌که دیگر نمی‌توان آن‌ها را صرفاً نوع دیگر از موسیقیِ مردمی یا محلی آن قوم دانست؛ بلکه با توجه به ساختار موسیقایی این گونه‌های نوظهور، می‌توان آن‌ها را گونه و جریان‌های جدیدی از موسیقیِ مردم‌پسند دانست. در این تحقیق نیز به این گونه‌های نوظهور در موسیقی اقوام با ویژگی‌هایی که ذکر خواهد شد، «موسیقیِ مردم‌پسندِ قومی » گفته شده است.

از پژوهشگرانی که تاکنون بر روی موسیقیِ مردم‌پسند در فرهنگِ موسیقایی اقوام تحقیق کرده‌اند، می‌توان به مقالهٔ جان بیلی (John Baily 1981) با عنوان «چشم‌اندازهای چندفرهنگی به موسیقی مردم‌پسند: موردِ افغانستان» اشاره کرد؛ در این مقاله بیلی به بررسی موسیقی مردم‌پسند در محیطِ مردمی هرات (با ساختار چند قومیتی) واقع در غربِ افغانستان می‌پردازد. در این پژوهش، بیلی موسیقی مردم‌پسندی به نام «کیلی‌والی» را در شهر هرات که ساختاری چندفرهنگی و قومی دارد، مورد تحقیق قرار می‌دهد. از پژوهش‌های داخل کشور می‌توان به پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مهدی باقری در سال ۱۳۹۷ با عنوان «الگوی مصرف موسیقی مردم‌پسند کردی در کردستان ایران» دانست. در این پایان‌نامه، باقری سعی در ارائهٔ الگوی مصرفی برای گونهٔ موسیقی مردم‌پسند کُردی در بین قوم کُرد ساکن ایران، دارد.

روش تحقیق

لازم به ذکر است که این پژوهش به‌صورت میدانی در مناطق عرب‌نشین در استان خوزستان صورت گرفته است، جامعهٔ تحقیقی مورد نظر، مرکز، جنوب و جنوبِ غربی استان خوزستان بوده (نقشه ۱) که بر پایهٔ مشاهده، مصاحبه و تجزیه‌وتحلیل ساختاری است. تجزیه‌وتحلیل براساسِ نمونه‌های صوتی و تصویری که توسط نگارنده در محل ضبط گردیده، انجام گرفته‌است. ازاین‌رو، ابتدا در این پژوهش، به شناخت موسیقی مردم‌پسند و مسئلهٔ تعریف، موسیقی مردم‌پسند قومی و در ادامه به بررسی گونه‌های موسیقایی مردمان عرب خوزستان پرداخته شده‌است.

نقشه ۱: استان خوزستان (منبع: www.researchgate.net)

موسیقی مردم‌پسند و مسئلهٔ تعریف

قبل از اینکه به مسئلهٔ اصلی پژوهش پرداخته شود، نیاز است تعریفِ مشخصی از موسیقی مردم‌پسند مشخص بشود. پس در همین راستا نگاهی اجمالی به نظریات پژوهشگرانِ صاحب اندیشه در این حوزه خواهیم داشت. در ابتدا می‌توان تعریف‌های ارائه شده را از نظر رویکردهای پژوهشگران به این موضوع دسته‌بندی کرد (جدول۱):

أ. رویکرد کمی؛ به این معنا که موسیقی مردم‌پسند، موسیقی مورد قبول طیف وسیعی از مخاطبین است؛ یعنی موسیقی‌ای با میزان بالای مصرف یا مقبولیت اکثریت. به بیان دیگر، در رویکرد کمی، پژوهشگران معیار تعیین مردم‌پسند بودن یک موسیقی یا نبودن آن را «اکثریت مخاطبین» می‌دانند. در این رویکرد، به جنبه‌ها و طبقه‌بندی موسیقایی مسئله، کمتر توجه می‌شود؛ برای مثال، کوثری در مقالهٔ خود موسیقی مردم‌پسند را چنین تعریف می‌کند:

---

[۱] .تیُمتی رایس در کتاب خود به گونهٔ موسیقی پساسوسیالیستی مدرن در بین مردمان بلغارستان به نام «پاپ_فلک» اشاره می‌کند، از ویژگی‌های این گونهٔ موسیقی نوظهور می‌توان به سازبندی ویژهٔ آن اشاره کرد؛ در کنار سازهای مدرنی مانند سینتی‌سایزرها، درام‌ست‌ها و گیتارالکتریک‌ها، از سازهای سنتی مانند: نی‌انبانِ، به همراه اشعاری به زبان بلغاری استفاده می‌شود (نک. رایس، ۱۳۹۹: ۱۹۸-۱۲۹)؛ اما اصطلاح «پاپ»ی (Pop) که رایس در کتاب خود برای این گونهٔ نوظهور به‌کار می‌برد، در اصل یکی از گونه‌های موسیقی مردم‌پسند و فقط محدود به یک گونهٔ خاص است، و نمی‌توان به کل موسیقی مردم‌پسند آن را تعمیم داد، پس به‌همین دلیل در این مقاله از اصلاح «موسیقی مردم‌پسند قومی» استفاده شده است.

«ازاین‌رو، برخی از موسیقی‌های کلاسیک که طرفداران زیادی در بین مردم دارند، اتفاقاً باید مردمی‌پسند تلقی شوند و برخی از موسیقی‌های پاپ (نظیر «تراش متال») که طرفداران اندکی دارند، انحصاری و غیرمردم‌پسند هستند» (کوثری، ۱۳۸۲: ۱۲). بلام و حسن‌پور نیز مردم‌پسند بودن یک موسیقی را به میزان پذیرفتن آن موسیقی توسط اکثریت یک جامعه می‌دانند:

> «مردم‌پسند بودن ناگزیر، مسئلهٔ درجه‌بندی است که از بازتولیدهای همه‌جا حاضر در لحظهٔ مشخص تا شکست کامل (هنگامی که هیچ‌کس قصد بازتولید یا شنیدن یک اثر را دارد) دربرمی‌گیرد. آهنگ‌هایی که برای مشخصاً گروه محدودی از شنوندگان هستند، تا زمانی که توسط «عموم بزرگ‌تر شنونده» پذیرفته نشوند، مردم‌پسند نیستند» (blum and hassanpour, 1996: 339).

«اکثریت» را می‌توان یکی از مؤلفه‌های موسیقی مردم‌پسند نیز در نظر گرفت؛ اما الزاماً یک مؤلفهٔ قطعی نیست و نمی‌تواند به تنهایی تعریف جامعی را در این مورد به ما ارائه بدهد. به اعتقاد فیشر (John Andrew Fisher) ادعای مردم‌پسند بودن «لابوهم »، به این معناست که این موسیقی در بین اپراها و مردمی که به این موسیقی‌ها گوش می‌دهند، به‌طور گسترده‌ای مورد قبول است. مردم‌پسند بودنِ کمیتی، دستهٔ موسیقایی ایجاد نمی‌کند و به جای توصیف ویژگی‌هایی که نوع خاصی از موسیقی را تعریف کند، بیشتر، موسیقی را در ارتباط با مخاطب بررسی می‌کند. در نتیجه، این موسیقی با درصد مردمی که آن موسیقی را ترجیح می‌دهند یا دوست می‌دارند، درجه‌بندی می‌شود. پس مثلاً «عروسی فیگارو» از موتزارت از اثر دیگر او «تمسخر تیتوس» مردم‌پسندتر است؛ اما از دیدگاهِ دسته‌بندیِ موسیقایی {رویکرد کیفی} هیچ‌کدام مردم‌پسند نیستند؛ بی‌تردید مردم‌پسند بودنِ کمیتی هرگونه گفتمان موسیقی مردم‌پسندی را که با دسته‌بندی مشخص گردیده است، در سایه قرار می‌دهد؛ ازاین‌رو، در این رویکرد عجیب به نظر می‌رسد که برخی موسیقی‌های گروه‌های آلترناتیوی را که به لحاظ کمیتی غیرمردم‌پسند هستند، به‌عنوان مردم‌پسند توصیف شود (Fisher, 2011: 409).

ب. رویکرد مردمی؛ در این رویکرد شاخص تشخیص موسیقی مردم‌پسند از غیرمردم‌پسند «مردم» هستند، جان بلکینگ (John Blacking) می‌گوید: «آن دسته از موسیقی که موسیقی اصیل مردم و معتبر نزد آنان است، موسیقی مردم‌پسند «خوب» و «خالص» است که می‌تواند موسیقی «مردمی» یا حتی «سنتی» خوانده شود» (Balcking, 1981: 11). شاید بتوان گفت از لحاظِ لفظی چنین تعریفی جالب توجه می‌کند؛ اما از لحاظ فنی و تخصصی هنوز نیاز به داشتن یک تعریف جامع و دقیق است، پس با این رویکرد، اکثریت آهنگ‌ها و ترانه‌های مردمی (فلُک) هم به نوعی موسیقی مردم‌پسند محسوب می‌شوند که خود این نگاه نیز مسئله را پیچیده‌تر و دست یافتن به یک تعریف مشخص را سخت‌تر می‌کند. جان اندرو فیشر (John Andrew Fisher) به نقل از نوئل کارل (Noël Caroll) می‌نویسد: «اگر با گفتن هنر مردم‌پسند منظور ما هنر مردم عادی است، پس در واقع موسیقیِ مردمی مد نظر ماست. به علاوه اگر هنر مردم‌پسند، هنری است که مورد علاقهٔ بسیاری از مردم است، پس بهتر است بگوییم که هر جامعه‌ای [صنعتی یا غیر صنعتی] به نوعی هنر مردم‌پسند را دارد» (Fisher, 2011: 407).

ج. رویکرد دوقطبی (موسیقی میانه یا مِزو میوزیک)؛ در این رویکرد، محققین معتقد هستند که موسیقی مردم‌پسند در جوامعی با ساختار موسیقایی دو قطبی «کلاسیک» و «مردمی» وجود دارد، به‌صورتی که فاطمی در کتاب خود به نقل از مقالهٔ از کارلوس وِگا (Carlos vega) در سال ۱۹۶۶ این موضوع را این چنین بیان می‌کند:

> «وِگا در یک مقالهٔ مهم که به موسیقیِ توده‌ها می‌پردازد، نوعی از موسیقی را تعریف می‌کند که میانِ دو نوع موسیقیِ کلاسیک و مردمی در نوسان است و مرزهای همهٔ طبقاتِ اجتماعی را در می‌نوردد. این نوع که وی آن را مِزو میوزیک (موسیقی میانه) می‌نامد، اساساً شامل ترانه‌ها، موسیقی‌های رقص و ترانه‌های ساخته‌شده براساسِ موسیقی‌های رقص است» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۲۴).

۲۰- La Boheme: اپرایی در چهار پرده است که توسط جاکومو پوچینی ساخته شده است. اپرانامهٔ این اثر به زبان ایتالیایی و نوشتهٔ لویجی ایلیکا (Luigi Illica) است.

۲۱- Le nozze di Figaro: یک اپرای کمیک در چهار پرده است که توسط ولفگانگ آمادئوس موتسارت ساخته شده‌است. اپرانامهٔ این اثر به زبان ایتالیایی و نوشتهٔ لرنزو دا پونته (Lorenzo Da Ponte) است.

۲۲- La Clemenza di Tito: یک اپرای جدی در دو پرده است که توسط ولفگانگ آمادئوس موتسارت ساخته شده‌است. اپرانامهٔ این اثر به زبان ایتالیایی و نوشتهٔ کاترینا ماتزولا (Caterino Mazzola) است.

سوزل آنا ریئیلی (Suzel Ana Reily) نیز معتقد است که موسیقی مردم‌پسند در جایی بین موسیقی کلاسیک و مردمی قرار دارد، به‌طوری که فاقد پیچیدگی‌های موسیقی کلاسیک و از موسیقی مردمی به فضای شهری، نزدیک‌تر است (ریئیلی، ۱۳۹۵: ۵۵). البته فاطمی متذکر پیوند این سه موسیقی شده و ارتباط موسیقی مردم‌پسند را با موسیقی‌های کلاسیک و مردمی توصیف کرده‌است. او معتقد است که مطالعهٔ موسیقی مردم‌پسند براساس سه محور؛ موسیقی، موسیقی‌دان و شنونده، آن را همچون شاخه‌ای از موسیقی مردمی جلوه می‌دهد و از طرفی آن را سربرآورده از نظام موسیقی کلاسیک می‌داند. به عقیدهٔ او، چیزی که موسیقی مردم‌پسند را از آن دو متمایز می‌کند، پیدایش موسیقی مردم‌پسند در جامعه‌ای لیبرال با اقتصاد بازار است (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۲۶).

د. رویکرد رسانه‌هایِ جمعی؛ بیلی موسیقی مردم‌پسند را گونهٔ موسیقاییِ تولیدشده توسط رسانه‌های جمعی می‌داند:

> وقتی رسانهٔ گروهی در یک جامعه راه‌اندازی می‌شود، احتمال پیدایش گونه‌های مردم‌پسند زیاد است. فناوری رسانهٔ دستاورد صنعتی شدن است؛ اما رسانه می‌تواند آزادانه در جامعه‌های غیرصنعتی به کار گرفته‌شود (بیلی، ۱۳۸۲: ۲۲).

البته برخی پژوهشگران دیگر مانند ادوارد سعید (Edward Said) فقط به جنبهٔ تجاری‌سازی موسیقی مردم‌پسند توجه کرده‌اند و از نیروی سیاسی آن غافل بودند (Captain, 2017: 2). بلام نیز موسیقی مردم‌پسند را موسیقی‌هایی می‌داند که توسط رسانه‌های جمعی بازتولید می‌شوند (Blum & Hassanpour, 1996: 339).

ه. رویکرد کیفی (موسیقایی)؛ گروهی از پژوهشگران نیز معتقد هستند برای رسیدین به یک تعریف مشخص، باید به خصوصیاتِ موسیقی مردم‌پسند نیز بررسی شود؛ برای مثال، افتخاری در بخشی از مقاله خود، برای مقایسهٔ جریان اصلی و آلترناتیو در موسیقی مردم‌پسند در فرهنگِ موسیقایی ایران، به بررسی ساختارهای فرمال، مدال، هارمُنیک، ملُدیک و ریتمیک و همچنین سازبندی، جنسیتِ خوانندگان، متن ترانه و اشعار این دو جریان می‌پردازد (افتخاری، ۱۳۹۹). فیاض در مقاله‌ی خود عام‌ترین خصوصیات موسیقایی موسیقی‌های مردم‌پسند را این‌چنین بیان می‌کند:

> « **الف) قالب:** موسیقی مردم‌پسند اعم از پاپ یا غیرپاپ، تقریباً همیشه در قالب تک آهنگ ارائه می‌شود. چنانچه این موسیقی به‌صورت زنده اجرا شود، فاصلهٔ تک آهنگ‌ها با رابطهٔ پویایی مخاطبین و مجریان پر می‌شود.
>
> **ب) مهندسی زمان:** اگرچه موسیقی مردم‌پسند، در همهٔ جوانب، موسیقی میانگین‌ها است؛ ولی معدل‌گیری مناسب از طول زمان تک آهنگ از بنیادی‌ترین اصول است: در کل موسیقی‌های مردم‌پسندِ موفقِ عالم، نادر بتوان تک آهنگی کوتاه‌تر از ۲ دقیقه یافت. از طرف دیگر، عبور از مرز ۶ دقیقه تقریبا تنها به افول خصلت مردم‌پسندانهٔ اثر منجر می‌شود. حوالی ۴ دقیقه؛ یعنی نقطهٔ سربه‌سر و بهینه، یعنی بالاترین میزان افزایش ضریب مردم‌پسندی.
>
> **ج) خوانده محوری:** چه به‌خاطر سِحر صدای انسانی و چه به‌خاطر به میان کشیدن پای کلام و تغزل، موسیقی مردم‌پسند همیشه خواننده‌محور می‌ماند. حتی بخش عمدهٔ موسیقی‌های مردم‌پسندِ بی‌کلام، روزی روزگاری، خوانده شده بودند.
>
> **د) وضوح فُرمال:** موسیقی مردم‌پسند، به همان دلیل تکیه زدن بر میانگین ادراک‌ها، ناگریز است که از ساختار فُرمال سهل الوصول و آشکاری برخوردار باشد: ABA و ABACADAE پرکاربردترین‌ها هستند. موسیقی مردم‌پسند تا بیشترین حد ممکن تقارن محور عمل می‌کند.
>
> **ه) محدودیت مواد و مصالح:** پیش از این اشاره شد که بنیادهای مردم‌پسند هیچ تفاوتی با مبانی فنی موسیقی کلاسیک ندارند؛ اما همان تکیه بر میانگین ذوق‌ها و ادراک‌ها موجب می‌شود که موسیقی مردم‌پسند، به‌نحوی مقتصدانه به سراغ مصالح و فنون بروند. این صرفه‌جویی، هم در ماهیت کوتاه ایده‌ها و هم در میزان شاخ و برگ دادن به ایده‌ها، زمینهٔ مشارکت شمار بیشتری را برای همراهی و هم‌دلی با تک آهنگ فراهم می‌کند.
>
> **و) خلاقیت فردی:** اینجا هم به نوعی با معدل‌گیری سروکار داریم. موسیقی مردم‌پسند محدودیت مقتصدانهٔ موادومصالح و فنونِ به کار گرفته‌شده در ساختارش را با خلاقیت فردی اجراکننده یا اجراکنندگان اصلی جبران می‌کند. از یک مجری موسیقی کلاسیک توقع می‌رود که فردیت خود را در پایبندی سختگیرانه به یک فرهنگِ کلانِ از پیش موجود ذوب کند. در مقابل، از هنرمند موسیقی مردم‌پسند توقع می‌رود که همان مصالح محدودش را به‌نحو متفاوت و خلاقانه‌ای ارائه کند. در نبودِ یک شِگردِ خاص و تمایزگر، بدون یک قِلقِ توجه برانگیز، هرچه که باشد، از ویژگی‌های صدا تا قدوبالا و از پوشش و عینک تا مواضع سیاسی_اجتماعی، حتی اگر همهٔ اصول پیشین نیز رعایت شود، خطر آن است که فقط موسیقی هیچ‌کس‌پسند تولید شود. موسیقی مردم‌پسند برای هستی‌یابی غالباً ناگزیر است بسیاری عناصر پیراموسیقایی و غیرموسیقایی را هم در خدمت بگیرد» (فیاض، ۱۳۹۹: ۴۴_۴۵).

برای جمع‌بندی در پایان این بخش و دست‌یافتن به یک تعریفِ مشخص باید به دو نکتهٔ مهم دقت کرد، اولین نکته، مفهوم سیال و پویایی موسیقیِ مردم‌پسند است، در همین مورد فشر می‌گوید: مفهوم موسیقی مردم‌پسند یک مفهوم سیال و روان است و برخلاف موسیقی مردمی یا موسیقی سنتی که مفاهیم ثابت‌شده‌تری هستند، در حرکت

است. حتی بازخوانی و بازسازی یک اثر موسیقی مردمی ـچه در همان فرهنگ مبدأ و توسط هنرمندانش اجرا شود و چه خواننده یا نوازنده از فرهنگ دیگر و برای مخاطبینی از فرهنگ دیگر آن را اجرا کند_ می‌تواند به‌عنوان موسیقی مردم‌پسند مطرح شود (Fisher, 2011: 410).

نکتهٔ دوم، اجتناب از نگاه تقلیل‌گرایانه در مورد بررسی موسیقی مردم‌پسند، میثمی در مجموعهٔ درس گفتارهای خود این موضوع را این‌گونه بیان می‌کند:

«در کُل نمی‌توان با نگاهی «تقلیل‌گرایانه» موسیقی مردم‌پسند را مورد بررسی قرار داد. نگاه تقلیل‌گرایانه همواره به یک مؤلفه اهمیت بیشتری می‌دهد و به این ترتیب، گاه نقش دیگر مؤلفه‌ها را کمتر می‌کند؛ درحالی‌که علاوه بر جنبه‌های تخصصی، مسائل فرهنگی و اجتماعی در جوامع مختلف می‌تواند در این فرایند نقش مهمی ایفا کند و هریک از موارد مذکور اهمیت خود را دارد، فقط می‌توان بیان داشت که در هر بررسی یک یا چند مورد بیشتر از موارد دیگر اهمیت داشته باشد» (میثمی، ۱۴۰۰).

پس در نتیجه، با در نظر گرفتن این دو نکته، به نظر می‌رسد تعریفِ فاطمی از این پدیده (موسیقیِ مردم‌پسند) را بتوان به‌عنوان یک چهارچوب نظری در این پژوهش در نظر گرفت: «این موسیقی اساساً شهری است و مخاطبین وسیعی دارد و وجود و گستردگیِ آن به رشد طبقهٔ متوسط جامعه و به‌طور خاص‌تری، به اقتصاد بازار، تولیدِ انبوه و رسانه‌های گروهی عمیقاً وابسته است» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۱۹).

جدول ۱. رویکردهای پژوهشگران در مورد موسیقی مردم‌پسند

	کیفی	مردمی	دوقطبی	رسانه صنعت	کمی	تقلیل گرایانه
کوثری	*					
بلام و حسنپور	*			*		
فشر		*				*
بلکنیگ		*				
کارل		*				
وِگا			*			
ریئیلی			*			
میثمی						*
فاطمی	*	*	*			*
افتخاری						
بیلی						
سعید						
فیاض						

موسیقی مردم‌پسند قومی

بعد از اینکه یک تعریف مشخص از موسیقی مردم‌پسند به‌دست آمد، می‌توان سؤالات اصلی پژوهش را مجدداً مطرح کرد؛ آیا موسیقی مردم‌پسند در این مناطق، همان‌گونهٔ موسیقی مردم‌پسند شهری است؟ تأثیرات موسیقی مردم‌پسند بر فرهنگِ موسیقایی مناطقِ غیرشهری به چه صورت است؟ چطور می‌توان، این گونه‌های نوظهور را، در موسیقی اقوام ایران طبقه‌بندی کرد؟ آیا این گونه‌های موسیقی همان موسیقی مردمی (فُلک) هستند که تحت تأثیر مسائل فرهنگی‌پذیری دچار تغییراتی شده‌اند؟

برای جواب دادن به این سؤالات نیاز است؛ اولاً، جریان‌های اصلی، فرعی و میانه، در موسیقی مردم‌پسند از یکدیگر مشخص شود، دوماً، ارائهٔ یک تعریف مشخص برای این گونه‌های نوظهور در حوزه‌های موسیقی اقوام (مورد مطالعه قرار گرفته؛ مردمان عربِ خوزستان).

جریان‌های اصلی، فرعی و میانه در موسیقی مردم‌پسند:

اصطلاح مین‌استریم (Mainstream) که معادل فارسی آن «جریانِ اصلی» است، در زمینه‌های گوناگونی، از علوم سیاسی و سیاست‌های اجتماعی گرفته تا هویت فرهنگی و هویت مردم‌پسند، و نیز در متون آکادمیک و ژورنالیستی و بحث‌های عمومی استفاده شده است (افتخاری، ۱۳۹۹: ۱۵۴).

اَلیسون هوبر(Alison huber) در تعریف جریان اصلی (مین استریم) می‌گوید: «مین‌استریم را می‌توان یک مرکز چند منظوره نسبت به حاشیه پنداشت؛ از منظر مطالعات فرهنگی، یک «دیگری» در مقابل خرده فرهنگ، موسیقی زیرزمینی، موسیقی آلترناتیو(alternative)، موسیقی فُلک و موسیقی هنری یا کلاسیک» (Huber, 2013: 4).

افتخاری در مقالهٔ خود جریان اصلی را این‌گونه تعریف می‌کند: «می‌توان گفت هر آنچه در مورد ویژگی‌های موسیقی مردم‌پسند نام برده شده، در حد عالی و بی‌کم‌وکاست به موسیقی جریان اصلی قابل

تعمیم است؛ یعنی موسیقی که تبدیل به کالایی تجاری شده، به شدت تحت تأثیر اقتصاد بازار و رسانه است، تحت فرایند استانداردسازی اصالت خود را از دست داده و «بیشترین تعدادِ شنونده را به خود جلب می‌کند» (فاطمی، ۱۳۹۸: ۵۵). در واقع، موسیقی جریان اصلی، نمونهٔ اعلاء و درجه یکی از گونه‌های مختلف موسیقی مردم‌پسند است» (افتخاری، ۱۳۹۹: ۱۵۴).

واژهٔ «آلترناتیو» در اصل به معنای «جایگزین» است. اگر موسیقی جریان اصلی را فرهنگِ موسیقایی غالب متصور شویم، موسیقی آلترناتیو «خرده فرهنگ»ی فرعی است که با هدفِ ایجادِ تمایزی از نوع نخبه/ توده» (فاطمی، ۱۳۹۸: ۵۵) در حاشیهٔ موسیقی مردم‌پسند وجود دارد (افتخاری، ۱۳۹۹: ۱۵۵).

پس اگر این بَندها نه در جریانِ اصلی قرار می‌گیرند و نه در جریان فرعی در کجای بازارِ موسیقی قرار می‌گیرند؟ قلی‌زاده معتقد است «جایگاهِ وسط» برای این بَندها مناسب است و من آن را «جریانِ میانه» می‌نامم. این بَندها به همان اندازه که در جریانِ اصلی قرار می‌گیرند، به همان اندازه نیز از این جریان فاصله دارند. به این معنا که معیارهای موسیقیِ پاپ؛ از جمله گستردگیِ مخاطب را به همراه دارند؛ اما از سوی دیگر، دارای تفاوت‌هایی هستند که نمی‌توان از آن‌ها چشم‌پوشی کرد (اصل، ۱۳۹۹: ۱۸۴).

موسیقیِ مردم‌پسند قومی

در ابتدا، نمونه‌هایی از این گونهٔ موسیقایی نوظهور در بین اقوام ایران مورد بررسی قرار خواهد گرفت؛ در بین قوم کُرد، استفان بلام (Stephen Blum) و امیر حسن‌پور در مقالهٔ خود به سال ۱۹۹۶در مورد موسیقی کُردی در دیاسپورا، دو دستهٔ گستردهٔ موسیقی را که آن‌ها «موسیقی مردمی» و «موسیقی مردم‌پسند» نامیده‌اند، شناسایی می‌کنند (Blum & Hassanpour, 1996: 340). آن دو اشاره کرده و می‌گویند که موسیقی مردم‌پسند پیوسته از موسیقی مردمی وام می‌گیرد و از سویی به برساخت موسیقی مردمی نیز کمک می‌کند (همان، ۳۳). صمیم هم اشاره کرده که برخی گونه‌های موسیقی محلی، در جامعه-های شهری به موسیقی مردم‌پسند با ویژگی‌های خاص خود تبدیل شده‌اند (صمیم، ۱۳۹۲ب:۱۲۱). بیلی نیز در مقالهٔ خود چهار گونهٔ رایج را در شهر هرات معرفی می‌کند که شامل موسیقی کلاسیک، غزل-خوانی، موسیقی محلی و کیلی‌والی است. و در ادامه «کیلی‌والی» را گونه‌ای موسیقی مردم‌پسند معرفی می‌کند که در اصل مشتق شده از موسیقی محلی قوم «پَشتُو» است:

> «لازم است چند کلمه‌ای دربارهٔ چگونگیِ استفاده‌ام از واژهٔ کیلی‌والی بگویم. این کلمهٔ پشتو به معنای «روستایی» است و وقتی در زبان پشتو به کار می‌رود، به درستی به موسیقی محلیِ پشتو؛ یعنی موسیقی «قومیِ» پشتوها اشاره می‌کند. در هراتِ فارسی زبان، واژه‌ای کیلی‌والی توسط عده‌ای، به‌خصوص موسیقیدانان، برای ارجاع به آن دسته از گونه‌های موسیقی به کار می‌رود که {...} عنوان «موسیقی مردم‌پسند» گرفته‌اند» (بیلی، ۱۳۸۳: ۱۰).

آیا این گونه‌ها همان موسیقیِ مردمی و مقامی اَقوام هستند که تحت تأثیر مسائل فرهنگی‌پذیری دچار دگرگونی شده‌اند؟ اگر جواب این سؤال مثبت باشد، پس چرا از سه جنبهٔ مهم «موسیقی، موسیقیدان و شنونده» با یکدیگر متفاوت هستند و اگر جواب منفی است، پس چرا از نظر ساختاری به سه جریان ذکر شده نیز شباهتی ندارد؟ آیا می‌توان در کنار سه جریان اصلی، میانه و فرعی، جریان «قومی» را نیز در نظر گرفت؟

به اعتقاد فاطمی مهم‌ترین عامل تمایز بین موسیقی مردم‌پسند از موسیقی مردمی،یک جامعهٔ لیبرال، با اقتصاد بازار است:

> «رشد طبقهٔ میانه، اقتصاد بازار و رسانه‌های گروهی شدیداً در موسیقی مردم‌سند و شکل‌گیری آن اثرگذارند؛ اما چیزی که سبب تمایز موسیقی مردم‌پسند از موسیقی مردمی می‌شود، پیدایش آن در یک جامعهٔ لیبرال، با اقتصاد بازار است. به معنایی، این حرکت‌ها و نیروهای اجتماعی-اقتصادی‌اند که موسیقی مردم‌پسند را از موسیقی کلاسیک بیرون می‌کشند یا استخراج می‌کنند و در نتیجه، سرنوشتی متفاوت با سرنوشت شاخهٔ همانندش در موسیقی مردمی (هم‌نظام با کلاسیک) برای آن رقم می‌زنند» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۲۶).

بعد از اینکه تعریفی از موسیقی مردم‌پسند و سه جریان اصلی، فرعی و میانه ارائه شد، نیاز است تعریفی هم از «قُوم» نیز ارائه شود، کاظمی قوم را این‌چنین تعریف می‌کند: «قوم به معنی اجتماعی از افراد است که دارای مشترکاتی در زبان، رسوم، دین، منشأ خیالی یا واقعی، قلمرو، سرزمین و احساسات باشند. همچنین، از نظر روانی و احساسی خود را در قالب یک گروه واحد فرض نمایند و براساس ویژگی‌های مشترک در مقابل گروه‌ها و سایر اقوام از خود هویتی جمعی و واحد بروز دهند» (کاظمی، ۱۳۹۰: ۲۱). با در نظر گرفتن تعاریف، مصاحبه‌ها، تحقیقات میدانی و تجزیه‌وتحلیل موسیقایی این گونه، می‌توان این پدیدهٔ نوظهور را در بین فرهنگِ موسیقایی مردمان عرب خوزستان این‌گونه بیان کرد:

أ. این گونهٔ موسیقی اساساً در محدودهٔ حوزهٔ جغرافیای قومی خود قرار می‌گیرد.
ب. مخاطبین و شنوندگان اصلی این گونهٔ موسیقی، معمولاً جوانان و نوجوانان در آن قوم هستند.
ج. از عامل اساسی موسیقی‌های مردم‌پسند؛ یعنی رسانه‌های گروهی، تجاری‌سازی و اقتصادِ بازار، رسانه‌های گروهی را می‌توان نقطه مشترک جریان اصلی و قومی دانست.
د. از نظر نظامِ موسیقایی این گونه‌ها، غالباً دارای ساختاری هم‌نظام، با موسیقیِ کلاسیکِ هم زبان خود می‌توانند نداشته باشند.
ه. زبان تنها مؤلفهٔ مشترک بین تمام جریان‌های موسیقی مردم‌پسند قومی است.

ساختار موسیقی

افتخاری به نقل از کاتو (Stephanie Frances kato) فرم اغلب موسیقی‌های مردم‌پسند را «رندو» و «ترنری » موسیقی کلاسیک

غربی، و فرم‌های مشابه که مؤلفهٔ «تکرار» در آن‌ها نقش محوری دارند (Kato, 2011: 54):

«فرمِ ABA'BCB از دو تم فرعی (A) و یک تم اصلی (B) تشکیل شده است: A «ورِس» (Verse) یا بندِ شعری که در آن هر بار کلامی متفاوت بر روی ملُدی ثابت خوانده می‌شود، B قسمت «کُرِس» (Chorus) یا «ریفرین» (refrain) (ترجیع‌بند و یا برگردان)، بخشی است که در طول قطعه چندین بار عیناً_چه از لحاظ ملُدیک و چه از لحاظ کلام_تکرار می‌شود. این بخش برگردان قسمت اوج مانندی است که مخاطب عام به راحتی آن را تشخیص می‌دهد، اولین بخشی است که شنونده را به وجد می‌آورد و احتمالاً به‌خاطر ملُدی شاخص و تکرار چندین باره‌اش در طول قطعه، آن را از بر می‌شود. قسمت C یا «بریج» فرصت مناسبی است برای تکنوازی نوازندگان متبحر چیره‌دست تا توانایی‌هایشان را به رخ بکشند» (افتخاری، ۱۳۹۹: ۱۶۹).

بررسی ساختار مُدال موسیقی مردم‌پسند نشان می‌دهد، بعضی از قطعات آلترناتیو در گوشه‌های موسیقی دستگاهی ایران (مثل آثاری از محسن نامجو)، گرایش اکثر آثار این گونه‌های موسیقایی، مانند نمونه‌های جریان اصلی (نک. فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۳۴) به استفاده از مدهای ماژور و مینور و مُدهایی از موسیقی دستگاهی ایرانی که به گوش مخاطب عام آشناست (مثل شور و همایون) است (همان، ۱۷۰)؛ اما از نظر ساختار هارمُنیک، افتخاری به نقل از کاتو بیان می‌کند. بعضی از انواع موسیقی‌های مردم‌پسند «الزاماً از الگوی‌های هارمُنیک ساده و قابل پیش‌بینی استفاده نمی‌کنند» (همان). در ادامهِ افتخاری ملُدی را در موسیقی مردم‌پسند مورد بررسی قرار می‌دهد:

تکرار عینی مُتیف‌های ملُدیک و یا تکرار آن‌ها به‌صورت سکانس‌های پایین‌رونده یا بالارونده، هم در بخش‌های آوازی و هم در بخش‌های سازی، بارزترین ویژگیِ ساختاریِ موسیقی جریان اصلی در ایران است. معرفی ایده‌های جدید به ندرت در این موسیقی اتفاق می‌افتد، مگر در بخش بریج. فواصل ساختاری ملُدهای این موسیقی‌ها معمولاً به هم پیوسته، بدون پرش و حد فاصل دو یا سه نت است، شاید به این دلیل که مخاطبِ این موسیقی به راحتی بتواند با آن همخوانی کند (همان).

در مؤلفهٔ بعدی، افتخاری تأثیر ساختار ریتمیک در موسیقی مردم‌پسند را بر روی حرکات شنونده بررسی می‌کند:

از آنجا که موسیقیِ جریان اصلی ارتباط مستقیمی با لذت بدنی (نک. Manuel, 1988). و پاسخ جسمانی (مریام، ۱۳۸۳: ۱۴۴). دارد، عجیب نیست اگر از ریتم موسیقی انتظارِ برآورده کردن این کارکرد را داشته باشیم. علاوه بر وزن‌های دوضربی ترکیبی؛ یعنی ۶/۸ چهارضربی ساده؛ یعنی ۴/۴، هم نقشی محوری در ساختار ریتمیکِ قطعات مردم‌پسند در ایران دارد. {...} با این حال، معدود آثاری در ساختار ریتمیک خود از وزن‌های لنگ و توالی ادوار بهره برده‌اند (همان).

«ارکستر ثابت موسیقی‌های پاپ و راک معمولاً متشکل از سینتی‌سایزر، گیتار (الکتریک یا آکوستیک)، گیتارباس و درامز بوده است» (همان، ۱۷۱). و در پایان، افتخاری به بخش متن ترانه و اشعار و مضامینی که اغلب ترانه‌سراها اشعار را می‌سرایند، توجه می‌کند. «در موسیقی جریان اصلی، ترانه‌سرا و خواننده این امکان را اغلب نه برای خود؛ بلکه برای مخاطب فراهم می‌کنند، مخاطبی که به اقتضای شرایط روحیِ زمانِ گوش کردن به قطعه ممکن است ترانه‌ای با مضامین دلتنگی، حسرت، سفر، خانواده، از دست دادن، عشق و یا حتی مضامین اجتماعی، سیاسی و یا مذهبیِ به‌خصوصی را نمود عقاید و عواطفی که در حالت عادی مجال ابرازشان را ندارد بپندارد» (افتخاری، ۱۳۹۹: ۱۷۳).

گونه‌های رایج موسیقی عربِ خوزستان

بیلی در ابتدا مقالهٔ خود را برای اینکه گونهٔ موسیقی مورد تحقیقش را متمایز از سایر گونه‌های رایج نشان بدهد و در اصل آن را نوعی موسیقی مردم‌پسند معرفی نماید، سعی می‌کند انواع گونه‌های اصلی موسیقی هرات را از دید خود موسیقی‌دانان محلی دسته‌بندی بکند و این روش را یکی از اصول مهم شناخت دقیق گونه‌های موسیقی یک قوم معرفی می‌کند:

قوم‌نگاریِ موسیقایی باید به این مسئله بپردازد که مردم چگونه انواع موسیقی‌های مورد استفادهٔ خود را دسته‌بندی می‌کنند. این موضوع اهمیت اساسی دارد؛ چون همان‌گونه که قبلا توضیح داده شده، فقط وقتی می‌توان در مورد یک گونهٔ موسیقی به‌عنوان «موسیقی مردم‌پسند» صحبت کرد که برابر نهادی مفهومی در ذهنیت محلی داشته باشد (بیلی، ۱۳۸۲: ۹).

پس در ابتدا نیاز است انواع گونه‌های رایج موسیقی مردمان عربِ خوزستان از دیدگاه موسیقی‌دانان محلی دسته‌بندی شود: الف) موسیقی کلاسیکِ عرب، ب) موسیقی شَعبی–رِیفی (مردمی_روستایی) و ج) موسیقی مردم‌پسندِ قومی (نمودار۱).

الف) موسیقی کلاسیکِ عرب: موسیقی «کلاسیکِ عرب» نوعی از موسیقی اصیل و هنری، و مشترک در کل مکاتب عرب است؛ به بیان دیگر، این نوع از موسیقی به مثابهٔ یک زبان رسمی، در کل حوزه‌های موسیقایی عرب رواج دارد. فاطمی در این مورد در کتاب خود می‌گوید: «همهٔ کشورهای عربی، عربی زبانند و به‌طورکلی، نظامِ موسیقاییِ واحدی دارند که روایت‌های متفاوتِ آن، منطبق بر تقسیم‌بندیِ مشرق و مغربِ عربی، خیلی از هم فاصله ندارند» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۳۹). البته این در حالی است که هر کدام از این کشورها، موسیقی تُراثی (اصیل) خود را نیز حفظ کرده‌اند. کارگان (رپرتوار) موسیقی «کلاسیک عرب» بیشتر تحت تأثیر موسیقی مکتب مصر و شامات قرار

گرفته‌است. البته در عَصر حاضر، تمام مکاتب، به‌نوعی نقشی در به کمال رساندن موسیقی کلاسیک عرب را در جهان داشته‌اند. این نوع موسیقی در بین عرب‌های خوزستان به موسیقی «مَقامی» نیز شهرت دارد.

ب) موسیقی شَعبی-رِیفی (مردمی_روستایی):

این موسیقی را نیز می‌توان به دو بخش موسیقی «رِیفی» (روستایی) و موسیقی «بَدَوی» (چادرنشینان) تقسیم‌بندی کرد:

- **موسیقی «رِیفی» (شبه‌کلاسیک) :** به عقیدهٔ فیلیپ بُلمن، هرجا قدرت سیاسی و تمدن هست، موسیقیِ وابسته به دربار، به موسیقی کلاسیک و دارای ادبیات ویژهٔ خود تبدیل می‌شود که به‌صورت یک شیوهٔ ویژه توسط موسیقی‌دانان تقلید و به‌تدریج تئوریزه شده و به‌عنوان سنت تثبیت می‌شود (آزاده‌فر، ۱۳۹۹). کلاسیک شدن موسیقی مردمان عرب خوزستان را به‌صورت رسمی می‌توان با آغاز حکومت مشعشیان دانست؛ مشعشعیان یا آل مشعشع (حکومت ۸۴۵ تا ۹۱۴ه.ق)، خاندانی از حکمرانان شیعیان اثنی عشری هستند که از سال (۸۴۵ تا ۹۱۴ ه.ق) در خوزستان حکومت می‌کردند. این سلسله با اعتقاد به اصل مهدویت توسط سید محمد بن فلاح (متوفای ۸۷۰ ه.ق) حیات خود را آغاز و حکومت مستقل شیعه به مرکزیت حویزه (هویزه) را ایجاد کرد، مشعشعیه با ظهور صفویان تا سال (۱۱۵۰ه.ق) حکومت خودمختار و سکه ضرب دارند (نک. رنجبر، ۱۳۷۸). احمد کسروی در کتاب «تاریخ پانصد ساله خوزستان» قلمرو مشعشعیان را به این‌گونه ترسیم می‌کند:

> در ابتدا، قلمرو نفوذ محمد بن فلاح، اطراف واسط، بغداد و جزایر شرقی آن بود؛ اما به مرور مرکزیت دولت مشعشعی در شوشتر استقرار یافته و حوزهٔ اصلی قدرت آنان منطقه‌ای حدّ فاصل شوشتر، دزفول تا هویزه و بصره گردید. مشعشعیان برای مدتی مناطق جنوبی عراق تا بغداد را نیز تحت تسلط خود داشتند که البته این مناطق با قدرت یافتن دولت عثمانی به مرور از سلطهٔ آنان خارج شد (کسروی، ۱۳۸۴: ۲۰-۱۸).

«خاندان مشعشعیان یا خود عالم، ادیب و شاعر بوده یا بستر مناسب برای پیشرفت علما و ادبا فراهم می‌نموده‌اند» (چلداوی، ۱۳۷۳: ۱۸) «سید محمد بن فلاح» مؤسس دولت مشعشعی، خود درس خواندهٔ مکتب «شیخ احمد بن فهد» و از شاگردان ممتاز او و عالمان روزگار خود بود: «کان عالماً بجمیع العلوم، المعقول و منقول» (عاملی، ۱۳۷۸: ۳۸) سید محمد بن فلاح به محض به دست گرفتن حکومت مستقل به مرکزیت حویزه (هویزه)، آنجا را به مرکز علوم دینی، سیاسی و فرهنگی-هنری تبدیل نمود. مشعشعیان از بین تمام علوم به شعر و موسیقی توجه ویژه‌ایی داشتند که در همین مورد می‌توان به کتاب «رساله فی الموسیقی» از «عبد العلی بن ناصر بن رحمه حویزی» از قرن ۱۱ه.ق نسخه خطی (قمی، ۱۳۸۵: ۲۳۸) که در سال ۱۳۹۴ در نمایشگاهی در اهواز با عنوان «اهواز در گذر تاریخ اسلامی» رونمایی شد (ایسنا، ۱۳۹۴) اشاره کرد. در مورد موسیقی این دوران می‌توان به مقام «حُویزاوی» اشاره کرد؛ این مقام یکی از مقامات موسیقی دوران مشعشعیان، که منسوب به مکتب موسیقی حُویزه (هویزه) در قرن ۱۱ه.ق است (عبدالله، ۲۰۱۳ و العامری، ۱۹۸۹: ۱۸۵). مقام «حویزاوی» در حال حاضر یکی از مقامات فرعی، مقام «حجاز» در موسیقی مقامی و شَعبی-رِیفی و همچنین یکی از اَطوار (جمع: طُور) موسیقی بَدوی عرب خوزستان، و یکی از مقامات موسیقی المقامی (موسیقی کلاسیک عراقی) و رِیفی (موسیقی جنوب) عراق است (الشعوبی، ۱۹۸۲: و العامری، ۱۹۸۹: ۱۸۵). این موارد نشانه‌ای از توجه ویژه حکومت مشعشعیان به هنر موسیقی در آن عَصر بوده‌است.

موسیقی«رِیفی» (شبه کلاسیک) عرب‌های خوزستان نیز خود به دو دستهٔ موسیقی عرب‌های مرکز و جنوب استان (اهواز، باوی، کارون، شادگان، خرمشهر، آبادان و بندر ماهشهر) و موسیقی عرب‌های غرب استان (حمیدیه، هویزه و دشت‌آزادگان) تقسیم می‌شود که هر کدام از این مکاتب نیز دارای ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود هستند. گروه‌های موسیقی شَعبی_رِیفی عرب خوزستان به اسامیِ «کِیفچِیه» یا «الخَشابِه» نیز شناخته می‌شوند. سازهای رایج در این گروه‌ها شامل سنطور (۱۲خرک)، قانون، نای (نی)، مُطبگ (نی جفتک)، کمان (ویولون)، جُوزه (کَمنجِه)، طَبلا (داربُوکا)، رَق (دایره‌زنگی) و کاسُورِه (خَشابِه) هستند (تصویر ۱). «کاسُوره» مهم‌ترین ساز ضربی این گروه موسیقی است؛ به بیان دیگر، نام گذاری این گروه به «خَشابِه»، به دلیل وجود ساز «کاسُورِه» در این گروه است. مهم‌ترین تمایز گروه‌های موسیقی شَعبی-رِیفی با سایر سبک‌های موسیقی عرب خوزستان وجود این ساز و ایجاد ساختارهای ریتمیک منحصربه‌فرد در این گروه‌ها می‌توان نام برد.

درویشی در جلد دوم «دایرهٔ المعارف سازهای ایران»، ویژگی‌های ظاهری و ساختاری «کاسُوره» را به این صورت شرح می‌دهد:

> کاسوره از گروه پوست صداهای یک طرفه (یک طرف باز) است که با دست نواخته می‌شود و متشکل از یک بدنهٔ چوبی و یک قطعه پوست است. ویژگی اصلی این ساز در مقایسه با سازهای هم خانوادهٔ خود (انواع تمبک‌ها) شکل منحصربه‌فرد بدنه و صدای کاملا شاخص آن است [...] کاسوره در میان سازهای هم خانواده کوچک‌ترین دهانه را دارد و از لحاظ ویژگی‌های ظاهری، سطح بسیار محدود پوست، تکنیک اجرایی و صدادهی، یک ساز استثنایی و منحصربه‌فرد است (درویشی، ج۲، ۱۳۸۴: ۳۳۷).

تکنیک‌های رایج «کاسُوره» در کنار دیگر سازهای ضربی همچون «تِمپُو» (داربُوکا) و «رَق» (دایره‌زنگی)، ایجاد واریاسیون‌های متنوع ریتمیک، فضاسازی، ایجاد آکسان‌ها و ضدضرب‌های ناگهانی، رنگ‌آمیزی و پُر کردن و گاه اشباعِ ساختار ریتمیک (نقاط عطف قالب‌های ریتمیک) است. بنابراین در میان سازهای یاد شده، نقش کاسوره از همه مهم‌تر و مشکل‌تر است (همان، ۳۳۸).

تصویر ۱. گروه موسیقی کلاسیک عربِ خوزستان، (از سمت راست به چپ)، طبلا (داربوکا)، رق، عود، سنطور (۱۲ خرک)، خواننده، کمان و عود (منبع: پژوهشگر).

اِیقاعات (صورت مفرد: اِیقاع) ویژگیِ دیگر موسیقی شَعبی–رِیفی عرب خوزستان است؛ این ایقاعات دارای یک ساختار و الگوی مشخص هستند. کاظمی در کتاب «موسیقی قوم عرب» این مدهای ریتمیک محلی موسیقی عرب را این‌گونه معرفی می‌کند:

> ترانه‌های قوم عرب از تنوع ریتم فراوانی برخودارند. ریتم‌های معمول شامل: ۶/۸ ، ۲/۴ ، ۳/۴ ، ۵/۸ ، ۴/۴ ، ۸/۸ است که البته هر یک از ریتم‌های فوق اسامی مختص به خود دارند [...] ریتم‌های عربی براساس فیگورها و مکان‌های مختلف ضرب‌های قوی وضعیف اسامی متفاوتی دارند (کاظمی، ۱۳۹۰: ۶۴)؛ برای مثال، دو ایقاع «هَجَع» و «وحده» از دید تئوری موسیقی غربی، هردو دارای یک میزان‌نمای ۲/۴ هستند؛ اما تفاوت اصلی آن دو در ساختار منحصربه‌فرد و الگوی ریتمیک هر کدام از آن دو است. به بیان دیگر، جایگاه دُم (ضرب قوی) و تَک (ضرب ضعیف)ها در هر کدام از ایقاعات با یکدیگر متفاوت است.

مُدهای ملودیک مورد استفاده در موسیقی شَعبی–رِیفی به نوعی گرفته شده از «اَطوار» (جمع کلمه طُور) موسیقی بَدوی و «مَقامات» (صورت مفرد: مَقام) موسیقی کلاسیک عرب هستند. البته در موسیقی شَعبی–رِیفی بیشتر از مقاماتِ فرعی موسیقی؛ همچون «بِهیرزاوی» و« اُورفا» (زیرمجموعه: بیات)، «حُویزاوی» و «مَدمی» (زیرمجموعه: حجاز)، «حَکیمی» و «مُخالف» (زیرمجموعه: سِیکاه)، شرقی رَست، صبا و... کاربرد دارد. اغلب این مقامات با شیوه‌ای متمایز با موسیقی کلاسیک عرب اجرا می‌شوند و اشتراکات بسیار نزدیکی با مکتب موسیقی جنوبِ عراق دارند.

اشعار در موسیقی شَعبی–رِیفی معمولاً در قالبِ «قصیده»های شعبی (مردمی) و «اَبوذیه» (نوعی شعر چهار مصرعی محلی) و غالباً با مضامینِ عاشقانه، عامیانه و اجتماعی خواننده می‌شود.

- **موسیقی بَدوی (چادرنشینان):** این سبک موسیقی برخواسته از فرهنگِ چادرنشینی مردمان عرب است که برآمده از آداب و رسوم، لهجه و فرهنگِ حاکم بر آن قبایل است. شاخصهٔ اصلی این موسیقی، آوازهایی با ساختار ساده و خاصِ هر قبیله است که به این آوازها، «طُور» گفته می‌شود. این کلمه در زبان عربی به معنی «حالت» و «سبک» است. از رایج‌ترین اَطوار (جمع: طُور) موسیقی عرب خوزستان می‌توان به «عَلوانی»، «اِبنیه»، «دُورَگی» (منسوب به شهر شادگان) و «عَمُوری» اشاره کرد.

وسعت صوتی «اَطوار» معمولاً کمتر از یک اکتاو و در حدود ۳/۵ پرده است؛ به‌عنوان مثال، خوانندگان در طُور «علوانی» تا درجهٔ پنجمِ طور را بیشتر اجرا نمی‌کنند. در کل می‌توان گفت که اطوار شبیه به نوعی شعر خوانی بسیار محزون هستند و در درجهٔ اول، انتقالِ مفهومِ شعر حائز اهمیت است، تا تکنیک‌های نوازندگی و خوانندگی، در اطوار از شعرهای با قالبِ «اُبوذیه» خوانده می‌شوند.

تنوع جملات موسیقی در اطوار نسبت به مقامات بسیار کم است؛ به این معنا که در اطوار جملاتی با الگوهای ملودیک خاص، مرتباً تکرار می‌شوند و برخلافِ مقامات در اجرای اطوار از«تحویلات» (مدلاسیون) کمتری استفاده می‌گردد و غالباً در اجرای اطوار از درجاتِ صوتی بالاتر از جواب (اکتاو) استفاده نمی‌شود.

سازهای رایج برای اجرای اطوار از نظر ساختمان بسیار ساده هستند و اجزای آن متشکل از موادی کاملا ابتدایی و سهل الوصول در محیط زندگی مردمان عرب بدوی بوده است؛ برای مثال، ساز «رُبابِه» که از پوستِ بز، دمِ اسب، کُندر، چوب درخت سِدر (کُنار) یا درخت انار ساخته می‌شود (تصویر ۲) و یا ساز «گَلِن» که در گذشته توسط کولی‌های (غَجَر) منطقه، از حَلبِ روغن به جای پوست و چوب، موی اسب برای آرشه و وترِ ساز و کُندر برای ایجاد اصطکاک ساخته می‌شده است.

تصویر ۲. یاسر مشکوکی نوازندهٔ ربابه (منبع: پژوهشگر)

ج) موسیقی مردم‌پسند: در این مقاله، سه نوع از موسیقی مردم‌پسندِ مردمان عرب خوزستان مورد بررسی قرار می‌گیرد: نوع اول، «موسیقی مردم‌پسندِ شَعبی»، نوع دوم، «موسیقی مردم‌پسند پاپِ عربی» و نوع سوم، موسیقی مردم‌پسند خلیجی موسوم به «حَرارِه».

- **موسیقی مردم‌پسند شَعبی:** به جزو دو گونهٔ موسیقی «کلاسیکِ عربی» و «شَعبی» گونهٔ نسبتاً جدیدی در اواخر دههٔ هفتاد تحت‌تأثیر موسیقی‌های مردم‌پسند کشورهای عربی (الخصوص مکتب موسیقی عراق و مصر) در فرهنگِ موسیقایی عرب خوزستان نیز به‌وجود می‌آید. این گونهٔ

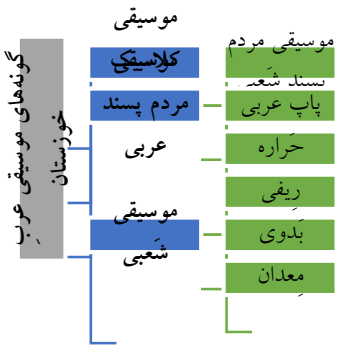
جدید موسیقی که در این مقاله، اسم آن، موسیقی «مردم‌پسندِ شَعبی» نامیده شده است، سیری شبیه به موسیقی مردم‌پسند در فرهنگِ موسیقایی ایران را طی نموده، البته با این تفاوت که موسیقی مردم‌پسند در ایران از موسیقی کلاسیک ایرانی مشتق شده است (نک. فاطمی، ۱۳۹۳)؛ اما ساختار این نوع از موسیقیِ مردمی (فُلک) برگرفته شده است. به اعتقاد حیاوی، موسیقی مردمان عرب خوزستان بسیار به فرهنگ و موسیقی مردمان جنوب عراق شباهت دارد؛ به‌صورتی‌که به گفتهٔ ایشان بارها خوانندگان معروف عراقی؛ همچون رعد ناصری، سلمان منکوب و... به دعوت شیوخ عرب خوزستان به اینجا می‌آمدند و می‌خواندند، در آن موقع (دههٔ هفتاد شمسی) تازه اُرگ بین گروه‌های موسیقی محلی رواج پیدا کرده بود، اغلب هم در کنار آن، از سازهای کمان (ویولون) و کاسُوره استفاده می‌شد (حیاوی، ۱۴۰۰). به نظر هواشمی نیز این ارتباط فرهنگی به دلیل کارگان (رپرتوار) مشترک بین خوانندگان عرب خوزستانی با موسیقی‌دانان عراق بوده است، به گفتهٔ ایشان زمانی که به مراسمات جشن و عروسی می‌رفتیم، به درخواست مردم و مخاطبین در کنار «بَستات» (ترانه) محلی خودمان باید از «اُغنیه» (آهنگ) های معروف آن زمان عراق نیز می‌خواندیم (هواشمی، ۱۳۹۵). سعید کعبی خواننده و سرپرست گروه موسیقی عربی می‌گوید، در گذشته برای حضور در یک جشن عروسی ما باید نزدیک ۸ نوازنده و حداقل دو خواننده باشیم تا بتوانیم آن جشن را برگزار کنیم؛ اما با ورود اُرگ، دیگر یک ساز به تنهایی کار یک اُرکستر محلی را برای ما انجام می‌دهد که هم از نظر مالی به سود ما بود و هم از نظر راحتی کار. البته این را هم باید بگویم که نوازندگان ارگ اغلب به ظرافت‌های اجرای مقامات تُراثی (اصیل) آگاه نبودند و بیشتر به اجرای یک مقدمهٔ مقام مثلاً «بیهرزاوی»، در کنار چند «مَوال» (آواز) و چندین «بَسته» (ترانه) بسنده می‌کردند (کعبی، ۱۳۹۷). از ویژگی‌های این نوع موسیقی، می‌توان به سازی‌بندی مشابه به موسیقی شَعبی البته با وارد سازهای الکتریکی مانند سنتی سایزرهای با صدای شبیه به قانون و سنطور در کنار سازهای آکوستیک و شَعبی؛ همچون سنطور (۱۲خرک)، کمان (ویولون)، عود، قانون، نای، طبلا (داربوکه) و کاسُورِه (تصویر ۳) و همچنین استفاده کردن از مقام‌هایی با فواصل تعدیل شده (تامپره) و حذف مقاماتی با ساختار موسیقایی پیچیده‌تر. در این نوع موسیقی، بیشتر از گونهٔ بسته (ترانه) که اشعار آنان از کلماتی عامیانه ساخته شده است، از خوانندگان این نوع موسیقی می‌توان به صالح مزرعه، عباس السحاگی، ضاحی الاهوازی و... اشاره کرد.

تصویر ۳. سازبندی متداول گروه‌های موسیقی مردم‌پسند شَعبی، (از راست به چپ) طبلا (داربوکا)، پرکاشن الکتریکی (جایگزین ساز کاسوره)، سینتی‌سایزر، سنطور (۱۲خرک)، عود الکتریکی و کمان الکتریکی (منبع: https://fajrmusicfestival.com)

- **موسیقی مردم‌پسند عربی-ترکی موسوم به «پاپِ عربی»:** در اواخر دههٔ هشتاد با رشد ارتباطات و در دسترس بودن اینترنت برای عموم مردم و همگام با رشد گونهٔ جدیدی از موسیقی مردم‌پسند در کشورهای عربی و ترکیه، گونهٔ جدیدی از موسیقی مردم‌پسند در بین نسلِ جوان عرب‌های خوزستان نیز رواج پیدا می‌کند که در این مقاله به این نوع از موسیقی مردم‌پسند «پاپِ عربی» نام‌گذاری شده است. به اعتقاد حیاوی با تغییر ذائقهٔ مستعمین و مخاطبین، نسل جدید خوانندگان عربِ خوزستان نیز دیگر ادامه‌دهندهٔ شیوهٔ گذشتگان خود نبودند؛ آنان، خوانندگان پاپِ جهان عرب و ترک را الگوی خود قرار دادند (حیاوی، ۱۴۰۰). این تغییر ذائقهٔ شنیداری به قدری زیاد بود که حتی خوانندگان که زمانی شیوهٔ کلاسیک عربی یا شعبی داشتند، به تدریج سبک خود را تغییر دادند و شروع به خواندن پاپ عربی کردند و برای ضبط کلیپ‌های موسیقی خود به لبنان و یا ترکیه می‌رفتند. ساختار موسیقایی این گونه، شباهت زیادی با رایج‌ترین گونهٔ موسیقی مردم‌پسند؛ یعنی «پاپ» دارد. از ویژگی‌های این گونه، استفادهٔ بیشتر از مدهای غربی ماژور و مینور به جای مقام‌های شَعبی، استفاده از سازهای الکتریکی، استفاده از اشعار در قالب ترانهٔ عربی می‌توان اشاره کرد. شاید تنها مؤلفهٔ عربی این نوع از موسیقی، فقط زبان عربی آن باشد، به‌صورتی‌که اگر یک آهنگ را از این نوع موسیقی با کلام فارسی یا ترکی، خوانندهٔ دیگر آن را بازخوانی بکند، کمتر کسی متوجهٔ عربی بودن اصل آهنگ خواهد شد. از خوانندگان این نوع موسیقی می‌توان به مهدی یراحی، سعیدی سیاحی، علی کارونی، مهدی سعیدی و... اشاره کرد.

- **موسیقی مردم پسند عربی-خلیجی موسوم به «حَرارِه»:** «حَرارِه» در اصل مشتق شده از موسیقی جنوب استان معروف به «بندری» و ترکیب آن با مؤلفه‌های دیگر موسیقی عربی است. آغاز این نوع از موسیقی مردم‌پسند را می‌توان با ورود سِنتی‌سایزرها و جایگزینی آن با سازهای آکوستیکی؛ همچون نی‌انبان، مطبگ (نی جفتک)، کاسُوره، طبلا (داربوکا) و رَق دانست. به اعتقاد هواشمی، «حَرارِه» یک گونهٔ نوظهور به فرهنگ موسیقایی مردمان عرب خوزستان است. در گذشته چنین چیزی در مراسمات اجرا نمی‌شد، مردم در «حفله» (جشن) و «گعده» (نشست)های خود از گروه‌های موسیقی «کفچیه» (خشابه) دعوت می‌کردن، ما به محض ورود به درخواست مستمعین خود، چندین مقام مختلف را اجرا می‌کردیم و سپس «بسته» (ترانه)های درخواستی را برای هر کس می‌خواندیم، و در نهایت هم «چوبیه» به همراه رقصی به همین نام اجرا می‌شد؛ اما امروزه بعد از یک اجرای یک مقام به همراه چند «بسته» (ترانه)، به درخواست جوانان، برای رقص و پایکوبی برای آنان «حَرارِه» توسط نوازندگان اُرگ پخش می‌شود (هواشمی، ۱۳۹۷).

از ویژگی موسیقایی این گونه می‌توان به اجرای الگوهای ریتمیکی که از موسیقی عربی و خلیجی، به نام «ایقاعات الخلیجی» گرفته شده است، اشاره کرد. معمولاً این گونه موسیقی بی‌کلام و همراه با مجموعه‌ای از جملات کوتاه خوانده می‌شود، اجرای «حَرارِه» بیشتر توسط دی‌جی‌ها در محافل عروسی و یا به‌وسیلهٔ فایل‌های تنظیم شده با سَمپل‌های صوتی در استودیو صورت می‌گیرد.



نمودار ۱. گونه‌های رایج در موسیقی عرب‌های خوزستان

نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش بر این بود که در مرحلهٔ نخست با ارائه نظرات پژوهشگران و صاحبِ اندیشان در حوزهٔ موسیقی مردم‌پسند، به یک تعریف مشخص از این گونهٔ موسیقی ارائه شود، به اعتقاد فاطمی «این موسیقی اساساً شهری است و مخاطبین وسیعی دارد و وجود و گستردگیِ آن به رشد طبقهٔ متوسط جامعه و به‌طورِ خاص‌تری، به اقتصاد بازار، تولیدِ انبوه و رسانه‌های گروهی عمیقاً وابسته است» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۱۹).

و در پی آن، در کنار سه جریان اصلی، میانه و فرعی، جریان متمایز دیگری نیز معرفی شد که در این مقاله به نام «موسیقی مردم‌پسند قومی» نام‌گذاری شده است؛ با در نظر گرفتن تعاریف، مصاحبه‌ها، تحقیقات میدانی و تجزیه‌وتحلیل موسیقایی این گونه، می‌توان این پدیدهٔ نوظهور را در بین فرهنگِ موسیقایی مردمان عرب خوزستان این گونه بیان کرد:

الف) این گونهٔ موسیقی اساساً در محدودهٔ حوزهٔ جغرافیای قومی خود قرار می‌گیرد.

ب) مخاطبین و شنوندگان اصلی این گونهٔ موسیقی معمولاً جوانان و نوجوانان در آن قوم هستند.

ج) از عامل اساسی موسیقی‌های مردم‌پسند؛ یعنی رسانه‌های گروهی، تجاری‌سازی و اقتصادِ بازار، رسانه‌های گروهی را می‌توان نقطه مشترک جریان اصلی و قومی دانست.

د) از نظر نظامِ موسیقایی، این گونه‌ها غالباً دارای ساختاری هم‌نظام، با موسیقیِ کلاسیکِ هم‌زبان خود می‌توانند نداشته باشند.

ه) زبان تنها مؤلفهٔ مشترک بین تمام جریان‌های موسیقی مردم‌پسند قومی است.

از ویژگی‌های این گونهٔ نوظهور در فرهنگِ موسیقایی مردمان عرب خوزستان، پیوند دو مؤلفهٔ اصلی «هویتِ قومی» و جریانِ «مردم‌پسند شدگی» را می‌توان در این گونهٔ موسیقی مشاهده کرد و در ادامه برای اینکه بتوان نگاه دقیقی به این موضوع داشت، این گونهٔ نوظهور را در فرهنگ موسیقایی عرب خوزستان مورد بررسی قرار داده؛ نوع اول، موسیقی مردم‌پسندِ شَعَبی که در اوایل دههٔ ۷۰ تحت‌تأثیر موسیقی مردم‌پسند عراق ظهور پیدا کرد. طبق مصاحبه‌ها و تحقیقات میدانی، دو مؤلفهٔ اصلی در به وجود آمدن این نوع موسیقی مؤثر است؛ اولاً، کارگان (رپرتوار) و فرهنگِ موسیقایی مشترک بین مردمان عرب خوزستان و جنوب عراق، و ثانیاً، ورود سینتی‌ساز (اُرگ) به جای نوازندگان در گروه‌های موسیقی محلی به نام «کِیفچیه» (خَشابه).

نوع دوم، موسیقی مردم‌پسند عربی_خلیجی موسوم به «حَرارِه» که در اویل دههٔ ۸۰ تحت‌تأثیر موسیقی مردم‌پسند خلیجی ظهور و رشد کرد؛ دلیل ظهور این نوع از موسیقی طبق مصاحبه‌های صورت گرفته از موسیقی‌دانان و خوانندگان محلی را می‌توان، تحت‌تأثیر از موسیقی خلیجی (بندری) در جنوب استان خوزستان و تغییر ذائقهٔ شنیداری و مصرفی موسیقایی جوانان و تمایل بیشتر برای رقص (غیر تُراثی) و پایکوبی‌ای خارج از تمام سنت‌های قومی دانست.

نوع سوم، موسیقی مردم‌پسند عربی_ترکی موسوم به «پاپ عربی» که در اواسط دههٔ ۸۰ تحت تأثیر موسیقی پاپ (Pop) در کشورهای عربی و ترکی صورت گرفت؛ طبق مشاهدات و مصاحبه‌های صورت گرفته از خوانندگان این نوع از موسیقی، می‌توان گفت که تغییر ذائقهٔ شنیداری مخاطبان؛ به‌صورتی که خیلی از خوانندگان محلی بعد از مدتی شیوهٔ خوانندگی کلاسیک عربی و یا شَعبی (مردمی) خود را به «پاپ

عربی» تغییر دادند، و دلیل مهم‌تر دیگر میل به همسو شدن و راه پیدا کردن به جهان موسیقی «پاپِ عرب»، و به دست آوردن مخاطبین بیشتر به جای محدود شدن در یک حوزهٔ جغرافیای کوچک، با مخاطبین خاص به خود را می‌توان دانست.

منابع

بیلی، جان. (۱۳۸۲)، «چشم‌اندازهای چندفرهنگی در موسیقی مردم‌پسند: مورد افغانستان»، ترجمهٔ ناتالی چوبینه. فصلنامهٔ ماهور، شمارهٔ ۶، (۷–۲۳).

رئیلی، سوزل آنا. (۱۳۹۵)، «موسیقی مردمی، موسیقی هنری، موسیقی مردم‌پسند: امروزه این دسته‌بندی‌ها چه معنایی دارند؟»، ترجمهٔ هادی سپهری و حامد قنواتی. ماهنامهٔ گزارش موسیقی، شمارهی ۱۱، (۵۵_۵۸).

رایس، تیمتی. (۱۳۹۹)، *اتنوموزیکولوژی، یک مقدمهٔ بسیار کوتاه*، ترجمهٔ مریم قرسوه و رضا حسینی بقانام، تهران: پارت.

شوکر، روی. (۱۳۸۴)، *شناخت موسیقی مردم‌پسند*، ترجمهٔ محسن الهامیان، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری ماهور.

صمیم، رضا. (۱۳۹۲)، «برساخت سوژه در فرایند مصرف فرهنگ مردم‌پسند: مطالعه‌های کیفی بر روی مصرف‌کنندگان موسیقی مردم‌پسند در تهران». فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی.

فاطمی، ساسان. (۱۳۹۲)، *پیدایش موسیقی مردم‌پسند*؛ تهران: مؤسسهٔ فرهنگی هنری ماهور.

کوثری، مسعود. (۱۳۹۰)، *درآمدی بر موسیقی مردم‌پسند*؛ تهران: دریچه نو.

مارکوس، اسکات. (۱۳۹۶)، *موسیقی مصر*، ترجمهٔ شایا شهابی، تهران: ماهور.

مسگری، جواد. (۱۳۸۵)، *نغمه وحی ۲*، چاپ دوم، تهران: فرهنگ قرآنی.

میثمی، سید حسین. (۱۳۹۹)، «درس‌گفتارهای موسیقی مردم‌پسند»، ترم بهمن، دانشگاه هنر، کرج.

نتل، برنو. (۱۳۱۱)، *اتنوموزیکولوژی*، ترجمهٔ مجتبی خوش‌ضمیر، تهران: کتاب آفرین.

اسعدی، هومان. (۱۳۷۸)، «شش مقام به‌عنوان یک سیستم موسیقایی»، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، شماره ۶، ۹–۳۹.

ستایشگر، مهدی. (۱۳۷۵). *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین*، جلد دوم، چاپ اول، تهران: اطاعات.

شاه میوه اصفهانی، غلامرضا. (۱۳۹۰)، *پژوهشی در جلوه‌های موسیقایی هنر تلاوت*، چاپ چهارم؛ تهران: تلاوت.

فاطمی، ساسان. (۱۳۸۹)، «فرم ترکیبی نوبت در موسیقی مردمی فرهنگ‌های ایرانی»، تهران: نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه هنر، شماره۱، ۷۷–۹۱.

قمی، عباس. (۱۳۸۵)، *فواید رضویه*، ویرایش: عبدالرحیم عقیقی بخشایشی؛ قم: نوید السلام.

کاظم‌پورچلداوی،کاظم. (۱۳۷۳)، *خوزستان در زمان شیخ خزعل*؛ اهواز: آیات.

کاظمی، بهمن. (۱۳۹۰)، *موسیقی قوم عرب*؛ تهران: متن.

Location map of (a) Khuzestan Province (b) in Iran | Download Scientific Diagram
www.researchgate.net

تصاویر گروه موسیقی عربِ خوزستان، جشنواره فجر
https://fajrmusicfestival.com

حیاوی، محمود. (۱۴۰۰). گفت‌وگوی شفاهی نگارنده همراه با ضبط تصویر و صدا، اهواز.

دیلمی، لفته. (۱۳۹۷). گفت‌وگوی شفاهی نگارنده همراه با ضبط تصویر و صدا، شیبان.

کعبی، سعید. (۱۳۹۷). گفت‌وگوی شفاهی نگارنده همراه با ضبط تصویر و صدا، اهواز.

هواشمی، سعید. (۱۳۹۵). گفت‌وگوی شفاهی نگارنده همراه با ضبط تصویر و صدا، اهواز.

Blacking, John. 1981. "Making artistic popular music: the goal of true folk". Popular music, 1: 9-14.

Blum, Stephen and Amir Hassanpour. 1996. ""The morning of freedom rose up": Kurdish popular song and the exigencies of cultural survival". Popular Music, 15(3): 325-343.

The effects of popular music on the musical culture of ethnic groups (case study: the musical culture of the Arab people of Khuzestan)

Abstract
Nowadays, the influence of popular music, including classical, artistic, and folk genres, on developed and developing countries is inevitable. Additionally, emerging forms of music, known as popular music, have garnered significant interest in these countries. Although numerous researchers have studied this phenomenon using various techniques, they have primarily focused on large urban cities, neglecting non-urban or rural areas as a key factor. However, with the expansion of communication and the characteristic of cultural adaptation of ethnic groups, new types of non-urban or rural music have emerged in a way that cannot be classified as local music of those lands. Furthermore, due to the structure of these types of music, they can be classified as new forms of popular music.
To provide a clear definition of this genre of music, this research first presents the opinions of scholars and thinkers in the field. In addition to the three main streams (classical, artistic, and folk) and the middle streams, a fourth distinct stream is introduced in this article and referred to as "Ethnic Popular Music." By considering definitions, conducting interviews, performing fieldwork, and analyzing the music, the following observations are made regarding this new occurrence in Khuzestan's Arab musical culture: the first type is popular Shaabi music, which was influenced by Iraqi popular music during the last decade of the 20th century; the second type is popular Arab-Khaliji music, also known as "Harara," which was influenced by Khalij music during the first decade of the 21st century; and the third type is Arabic-Turkish music or Arabic pop, which is influenced by pop music in Arabic countries and Turkey simultaneously with the second type.

Key words: Popular ethnic music, Arab folk music, Khuzestan Arabs, Popular music, musical culture.