رِفُرماسیونِ موسیقایی

بررسی و نقد «موسیقی سنتی ایران» با رویکردی به« سنت موسیقایی ایرانی»، در دورهٔ معاصر*

علی خاکسار**

چکیده

اساساً موسیقی ایرانی، با دو اصطلاح بنیادین و مهم، همواره درگیر و در ارتباط بوده و هست. یکی سنت موسیقایی و دیگری موسیقی سنتی؛ که اولی متضمن گونه‌ای هویت تاریخی است و بنیانی ستوار برای موسیقی سنتی، و موسیقی سنتی نیز به نوبهٔ خود، تبلوری از آنچه که سنت موسیقایی اش می‌نامیم. اگر چه درون مایهٔ این دو، مدام در حال تغییر و دگردیسی است و جبراً و ضرورتاً نیز می‌باید که چنین باشد، اما با این حال، شکوفایی و پویایی یک موسیقی، مستلزم همراهی توأمان این دو در طول تاریخ می‌باشد.

در یک نگرش اجمالی، می‌توان دریافت که موسیقی سنتی ایران در دورهٔ معاصر، پیوند خویش را با سنت موسیقایی ایرانی تا حدود زیادی گسسته است. از این روی، بازتاب این مفارقت، ظهور تکثر و تعدد و گونه‌گونی ژانرهای موسیقایی‌ای است که در دورهٔ معاصر بازتابیده شده است. بنابراین، از برای برقراری پیوندی مجدد میان حال و گذشته و بازسازی حال، لاجرم نیازمند یک رِفُرم موسیقایی در موسیقی سنتی خواهیم بود.

واژه‌گان اصلی: پارادایم، رِفُرماسیون موسیقایی، رِفُرم، سنت، سنت موسیقایی ایرانی، موسیقی سنتی ایران.

دریافت: ۸۷/۹/۴ پذیرش: ۸۸/۴/۳۱

* این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری تخصصی اینجانب در گروه مطالعات عالی هنر پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، تحت عنوان "مطالعهٔ جامعه شناختی الیناسیون در موسیقی ایرانی" می باشد.

**مدرس دانشگاه و دانشجوی دکتری تخصصی(P.H.D) رشتهٔ پژوهش هنر، از گروه مطالعاتِ عالی هنر، پردیسِ هنرهای زیبای دانشگاه تهران. ali_khaksar_gharib@yahoo.com

مقدمه

در نگاهی اجمالی به موضوع بحث، درخواهیم یافت که این جستار بر آن است تا با رویکردی جامعه شناختی و نه صرفاً موسیقایی و البته با دوری جستن از ارائهٔ اصطلاحات غامض موسیقایی، به دو مقولهٔ منفک و در عین حال مرتبط با هم و اما نه آمیخته با هم، که امروزه به گونه‌ای غریب و حتی عجیب با هم درآمیخته اند، به جای هم به کار می‌روند و اصولاً خواسته یا ناخواسته، دانسته یا نادانسته با یکدگر خلط شده‌اند، بپردازد. و آن، یکی «موسیقی سنتی ایران» است و دیگری «سنت موسیقایی ایرانی». بر همین مبنا، مجموعه پرسش‌هایی که در آغاز مطرح می‌گردد، سعی در تبیین نسبت میان این دو مقوله دارند؛ که آیا رابطه و نسبتی میان موسیقی سنتی در ایران و سنت موسیقایی ایرانی وجود دارد یا خیر؟ یا به بیانی گویاتر، آیا چنین ارتباطی الزاماً می‌باید فی نفسه وجود داشته باشد یا خیر؟ و اگر پاسخ مثبت است، این ارتباط در موسیقی سنتی معاصر ایران به چه گونه‌ای تبیین می‌گردد؟ بنابراین، در نگاهی اجمالی با چند محور مواجهیم، یکی نقد، دیگری سنت و سوم موسیقی و ترکیبی از این هر سه.

مفاهیم نظری

از آنجا که در این نوشتار، سخن از نقد به میان آمده است، باید در آغاز، منظور از نقد را به گونه‌ای مشخص تفسیر نمود. در اینجا، هدف منتقد، آن نیست که چیز تازه‌ای به وجود بیاورد، بلکه بر آن است تا چیزی را که وجود دارد، تحلیل و توصیف کند و عناصر و اجزاء آن را بشناساند. چراکه به قول «ماتیو آرنولد»، _نقاد و شاعر انگلیسی_، نقد، سعی و مجاهده‌ای است عاری از شائبهٔ اغراض و منافع، تا بهترین چیزی که در دنیا دانسته شده است یا به اندیشهٔ انسان درگنجیده است، شناخته گردد و شناسانده آید (زرین کوب،۱۳۸۰ : ۲۱). از طرفی، «دیدرو»، گرامی‌داشتن تقوی و پست شمردن رذائل و نمایان کردن معایب، را هدف و غایت هر

مرد شریف و آزاده ای می‌شمارد که قلم یا قلم مو یـا قلـم حجـاری را بـه دسـت گرفتـه اسـت. (همان ۶۷ و ۶۶).

«اِدموند فِلدمن»، - مورخ و مدرس هنر- ، نقد را صحبتی با بصیرت دربارهٔ هنر مـی‌دانـد. «موریس وایتس»، نقد را شکلی از سخن گفتن سنجیده دربارهٔ اثر هنری و استفاده از زبانی که برای آسان ساختن و وسعت دادن به درک هنر طراحـی شـده اسـت، برمـی‌شـمارد. در نهایـت، «هَری برودی»، آن را «برخورد روشنگر» می‌نامد. بدین معنا که او معتقـد اسـت کـه اندیـشه و احساس، اجزائی ضروری هستند که الزاماً در هم می‌آمیزند تا بـه درک و ارزیـابی منجـر شـوند (برت ۱۳۸۵: ۵ و ۴).

از طرفی، تفکر نوین در نقد، بر این اصرار می‌ورزد که باید در روند نقد، اندیشهٔ آفریننده و اندیشهٔ آفریده را کنار بگذاریم. چرا که به قول «رولان بارت»، دیگر مـؤلفی وجـود نـدارد، بلکـه هرچه هست، متن است (ایوتادیه ۱۳۷۸ : ۱۰). حال با این نگرش، بـه موضـوع بحـث خـواهیم پرداخت:

برای پاسخ گفتن به پرسش‌های پیش آمده و حداقل ترسیم افقی معنایی به منظور طـرح کلی پاسخ‌هایی نسبتاً قانع کننده، ابتدا باید بدانیم که «سنت موسیقایی ایرانی» را از نظـر افـق زمانی چگونه می‌توان متصور شد و آیا اصولاً سنت موسیقایی بایـد در افقـی زمـانی درگنجیـده شود یا خیر. و دیگر آنکه، چه فراسنج‌ها و المان‌هایی آن را برساخته‌اند و پس از آن، با جستاری مشابه، ساختار کنونی موسیقی ایرانی را مورد واکـاوی و همچنـین واسـازی قـرار دهـیم تـا در نهایت، از قیاس جزء به جزء این دو، به پاسخی بتوان رسید. بنابراین، قبـل از درغلتیـدن در دو مفهوم «سنت موسیقایی» و «موسیقی سنتی»، شـاید ارائـهٔ چنـد تعریـف اجمـالی از سـنت، از متفکران مختلف، سوای نقدهایی که بر هر یک از این تعاریف می‌تواند وارد باشد، به منظور وسعت بخشیدن به افق دید مخاطب، خالی از لطف نباشد و پس از آن به سراغ این دو خواهیم آمد.

در ابتدا باید سخن را در مورد تعاریف سنت از اینجا آغاز کرد که اصلی‌ترین باور سنت گرایان، اعتقاد به سنت به‌عنوان راهی است که انسان را به خداوند می‌رساند. و از این روی آن را Tradition می‌نامند. یعنی آنچه که از منشاء الهی دست به دست گشته و بی هیچ دخل و تصرفی به ما رسیده است (خندق آبادی، ۱۳۸۰).

از نگاهی دیگر و بر همین اساس، Tradition از نقطه نظر ریشه شناسی، به «انتقال» مربوط می‌شود. به معنای انتقال معرفت، عمل، قوانین و به‌طور کلی اصولی که منشاء الهی داشته و بر تمامی قلمرو کیهانی و بشری وحی شده است. این وحی، آنچنان که «نصر» می‌گوید، اساساً به صورت شفاهی یا مکتوب و انتقال آن در میان نسل‌ها معمولاً به‌صورت شفاهی بوده و بر همهٔ شئون زندگی بشر از ساختار اجتماعی گرفته تا هنر و زندگی فردی نتایج و تأثیراتی داشته است (نصر، ۱۳۷۵و ۱۳۷۰).

باید گفت که در زبانهای سنتی، معادل‌هایی برای لفظ Tradition وجود دارد. از جمله در اسلام «الدین»، در آئین هندوئی ـ بودائی، « دارما dharma »، و در آئین تائوئی «تائو» است. اما باید دانست که این واژگان دقیقاً با Tradition تطابق کامل نداشته و یکی نیستند. زیرا در این جوامع، نیازی به تبیین دقیق این کلمه وجود ندارد (نصر، ۱۳۷۵).

از سوی دیگر، «آنتونی گیدنز»، در کتاب «پیامدهای مدرنیته» اظهار می‌دارد که در فرهنگ‌های شفاهی، سنت به‌معنای کامل آن شناخته شده نیست، هرچند که این فرهنگ‌ها، سنتی‌ترین فرهنگ‌ها به شمار می‌آیند (گیدنز، ۱۳۷۷: ۴۶). در همین راستا، نصر ابراز می‌دارد که در چنین جامعه‌هایی، سنت با تمام شئون زندگی افراد آمیخته شده و مفهوم دیگری غیر از سنت وجود ندارد تا نیازی به مرز بندی بین دو مفهوم باشد (نصر، ۱۳۷۰).

از نقطه نظری دیگر، سنت‌گرایان در پاسخ به آنان که هنر سنتی را فاقد خلاقیت توصیف کرده‌اند و مدعی‌اند که صور و اشکال مادی در هنر، محکوم به زمان و مانند همهٔ پدیدارهای تاریخی پس از توسعه، محکوم به زوال هستند، استدلال می‌کنند که گرچه صورت، محدود و

محکوم به زمان است، اما می‌تواند حاکی از حقیقتی مافوق زمان باشد کـه موجـب مـی‌گـردد بـه عنوان ارزش‌های جاویدان در قلمرو هنر استقرار یابد (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۶۶). از دیگر سوی، سنت گرایان معتقدند که استعداد فردی نمی‌تواند جدا از عوامـل لایتغیـری کـه خـود، سـازندۀ نمونـه و امثال است و معیار سنجش خود استعداد است، معنایی داشته باشد (شوان، ۱۳۷۲ : ۱۱۹).

با این تفاسیر و تعاریف، هنگامی ارائۀ تعریف از سنت ضروری به‌نظر می‌رسد که دیدگاهی نوین و متفاوت از دیدگاه سنتی، به تدریج در اندیشه‌های جوامع رسوخ کرده و نیـاز بـه تعریـف دیدگاه قبلی را ایجاب کند، تا از این طریق بتوان مرز بین این دیدگاه را روشن نمود؛ آنچنان که در برابر مفهوم سنت در موسیقی سنتی، چنین تغییر و اخـتلاف برداشـتی، چـه توسـط سـنت گرایان و چه به واسطۀ متجددین ایجاد گردیده است.

اما شاید بتوان بهترین معنا را برای سنت، همانا «روش» دانـست. یعنـی سـنت بـه مثابـه «روش». از این روی، بهترین تعریفی را که می‌توان با نگرۀ ارائه شده در ایـن تحقیـق هـم سـو پنداشت، همانا تعریفی است که پروفسور«پل ریکـور» تحـت عنـوان «سـنت زنـده» بـه دسـت می‌دهد. وی در این باب اذعان می‌دارد که سنت رسوبی مرده نیست، یا باری که نـاگزیر در پـی خود حمل کنیم. سنت حامل مکانیکی الگوهایی نیست که یک بار و برای همیشه ثابت شده‌اند، بلکه با واریاسیونها (دگرگونی‌ها) سروکار دارد. و به یک معنای کلی، قاعدۀ طبیعی سنت، انتقال به تولید مورد نو، از راه تأویل مجدد است (ریکور، ۱۳۸۶: ۵۸و۵۷). از این روی، سنت، نـه الگـو است و نه دستورالعمل؛ که نمی‌تواند باشد. چرا که نیازهای انسان در هـر عـصر متفـاوت و گـاه مغایر است و هم، زمان در حال تغییر است و هم انسان و در عین حال، جامۀ سنت هـر لحظـه تنگ‌تر و در نتیجه نیازمند تحول و رویارویی با تحولات جدید.

اگر بخواهیم به بحث اول خویش بازگردیم، باید گفت که گرچه دو واژۀ ترکیبی «موسیقی سنتی» و «سنت موسیقایی» تشابهی ظاهری با هم دارند اما این تشابه بیشتر بـه خطـای دیـد! ارتباط دارد تا به همسانی آن دو با هم. درست همانند دو واژۀ گفتمان و گفتگو! در واکاوی ایـن

دو اصطلاح باید اذعان داشت که «سنت موسیقایی»، از جهت همبستگی‌اش با لفظ و ذات سنت، متضمن مقولهٔ هویت است و در این رویکرد، در حیطهٔ فرهنگ و همچنین میراث فرهنگی در خواهد گنجید. بنابراین، این هویت، همچنان که از گذشته تا اینکِ «من» را شامل می‌شود، روی در آینده نیز دارد و از این روی حرکت در زمان از خصوصیات ذاتی آن است. به همین سبب، هنگامی‌که از «سنت موسیقایی» سخن به میان می‌آید، منظور موسیقی‌ای است که به سان یک سنت، سریان یافته و چهار چوب فکری و استخوان بندی یک فرهنگ موسیقایی را برمی‌سازد و بیشتر مربوط به «روش» است و همچنین مربوط به اندوخته‌های تاریخی. بنابراین، آنچنان که «گیدنز»، در تعریف سنت می‌گوید و آن را هر فعالیت یا تجربهٔ خاص می‌داند که در رشتهٔ تداوم گذشته، حال و آینده جای می‌گیرد، آنچنان که این رشتهٔ تداوم نیز به نوبهٔ خود با عملکردهای اجتماعی تکرار شونده، ساختار گیرد(گیدنز، ۱۳۷۷ : ۴۵)، سنت موسیقایی نیز افقی زمانی از گذشته تا حال و از حال تا آینده را شامل می‌شود، بی آنکه داعیهٔ آن را داشته باشد که در عصر و عهد و زمانی مشخص خود را درگنجاند.

بنابراین، خصوصیتی بنیادین را می‌توان به عنوان پایهٔ بحث، از برای سنت موسیقایی قائل شد، و آن این است که، در سنت موسیقایی، «شدن» مفهوم دارد و نه «بودن». چرا که موسیقی بنا بر صیرورتی تاریخی، تکوین می‌یابد و جبراً و ضرورتاً می‌باید که مدام در حال حرکت بوده و نه به عنوان یک الگو و دستورالعمل، بلکه به مثابهٔ یک «روش»، با نو کردن خود در قالب‌های جدید، و با به خدمت گرفتن عناصر مدرن در بطن خویش، به عنوان یک پدیده و پیکرهٔ زنده و پویا تکوین یابد. و اینچنین است که موسیقی می‌تواند وارد تاریخ گردد. چرا که تاریخ یعنی «شدن» و «شدن» نیز یعنی تاریخ. با تکیه بر این رهیافت، و بنا بر پیش فرض و تعریف حقیقی آن، سنت موسیقایی نه به عنوان امری ایستا، ساکن و متحجر بلکه به مثابهٔ امری پویا و سیال و دائماً در حرکت قلمداد می‌گردد. و از این روی هرگونه تعریف از سنت موسیقایی که بر ایستایی سنت تکیه دارد به محاق می‌رود.

و اما موسیقی سنتی، همان گونه که از نامش بر می‌آید داعیهٔ آن را دارد که می‌خواهد بـر سنت موسیقایی استوار باشد و از آن قوام گیرد و بر آن تکیه زند. و البته نیز باید اینچنین باشد. اما نکتهٔ حائز اهمیت آن است که، تحقق بالفعل و راستین یک موسیقی سـنتی بـر پایـهٔ سـنت موسیقایی، یکی بستگی به نوع تکیه‌ای دارد کـه بـه آن سـنت موسـیقایی مـی‌شـود و دیگـری بستگی به سنتِ موسیقایی‌ای دارد که به آن تکیه داده می‌شود. و این، دو مسألهٔ قابـل بحـث و چالش برانگیز است که می‌تواند به روشنی، علل گسست این دو مقوله را در موسـیقی ایـران در دورهٔ معاصر بیان کند. چرا که، در این نوشـتار فرضـیه آن اسـت کـه طـی چنـد قـرن اخیـر و بخصوص در دورهٔ معاصر، موسیقی سنتی علی رغم همهٔ داعیه‌هایش بر سر سـنت، رفتـه رفتـه، خواسته یا ناخواسته، خود را از پیکرهٔ سنت موسیقایی ایرانی جدا کرده و در تعارض با آن واقـع شده است.

روش مطالعه

اگر بخواهیم از فراسنجهای سنت موسیقایی ایرانی سخن به میان آوریم، از آنجا که اصولاً در حیطهٔ تاریخ موسیقی در ایران، با فقر منبع رویاروی هـستیم و از آنجـا کـه تـاریخ موسـیقی ایران هنوز به درستی، به گونه‌ای مدون و دقیق و سامان مند درنیامده است، لـذا ایـن معـضل، خود بررسی را صد چندان دشوار می‌کند. اما ناچاراً، با توجه به مکتوبات و اسناد قلیلی که به هر حال، می‌تواند روندی کلی از سیر تحول موسیقی ایرانی را ترسیم نماید و بـا ایجـاد بـرش‌هـای تاریخی در این روند، به اجمال سخن خواهیم گفت. بنابراین در این پژوهش از روش تـاریخی و اسنادی استفاده خواهیم کرد و با مراجعـه بـه منـابع تـاریخی و نیـز منـابع مکتـوب در حـوزه موسیقی ایرانی و تحولات آن سعی خواهیم کرد تا شکل گیری و تحولات پارادایم‌های موسیقی ایرانی را در طول زمان و با توجه به تحولات اجتماعی توضیح دهیم.

همانگونه که اشاره شد، گسست و در نتیجه تـضاد «موسـیقی سـنتی ایـران» بـا «سـنت موسیقایی ایرانی» را می‌توان در دو بُعد گنجانید: یکی گسستی است کـه بـا نفـس و جـوهره و حقیقت سنت دارد و متضمن نوعِ تکیه‌ای است که بدان دارد و البته خود به آن اذعـان نـدارد و شاید از آن بی خبر است و دیگری گسستی است که با سنت موسـیقایی ایرانـی دارد کـه خـود بیانگر، نوع سنت موسیقایی‌ای است که به آن تکیه داده شده است.

در حوزهٔ دوم بحث، باید اول بدانیم که اساس سنت موسیقایی ایرانی بر چیست تا در گام بعد به بررسی نسبت موسیقی سنتی ایران با آن بپردازیم. از آنجا که پرداختن به تمامی‌جوانـب در چنین مجالی منطقاً میسر نخواهد بود، لذا به اجمال در این مقاله به شرح پارادایم‌هـای موجـود در موسیقی معاصر ایران می‌پردازیم و مقایسه با اساس سنت موسیقایی را به فرصتی دیگر موکول می‌کنیم. اما در زمینهٔ اول به روشنی می‌توان با استفاده از مفاهیم و قیاسِ آن‌ها بـه نتیجـه رسـید که بحثی نظری است و سعی شده است در این مقاله در حد وسع بدان پرداخته شود.

تاریخچه موضوع

درنگاهی اجمالی به سیر تحول موسیقی ایرانی به درستی درخواهیم یافـت کـه موسـیقی سنتی ایران از دورهٔ صفویه و بالاخص دورهٔ قاجار به بعد، بر جای خود و در چهارچوبی سـخت و تکرار شونده ایستاده است و آنچه که امـروزه بـه عنـوان موسـیقی سـنتی مـورد اسـتیفاد قـرار می‌گیرد، مجموعه‌ای از قراردادهای موروثی هنرمندان سنتی اسـت کـه در غالـب چهـار چـوبی مشخص در گنجیده اند. بنابراین، در اینجا یک پارادوکس شکل می‌گیرد، و آن این که، موسیقی سنتی خود را بر سنت موسیقایی منطبق می‌داند، در حالی که خواسته یا ناخواسته به مقابلهٔ بـا سنت به معنای حقیقی آن پرداختـه اسـت. چـرا کـه سـنت یعنـی «روش» و از خـصوصیاتش، حرکت و تکامل و به روز شدن است؛ در صورتی که موسیقی سـنتیِ کنـونی، چنـین رونـدی را عمداً یا سهواً مانع می‌گردد. چنین دیدگاهی خود متضمن درک ناصـحیح مجریـان موسـیقی و

مشعله داران سنت موسیقایی است و به خود سنت چندان مرتبط نیست. بـه دیگـر سـخن، بـه برداشت ما از سنت ارتباط دارد و نه به ذات سنت. بنابراین، اگـر حرکـت، و تـداوم را از صـفات درون ذاتی سنت بدانیم، هر آنچه که موجب سلب این صفت گردد از دایرۀ بحـث سـنت خـارج است و از این روی، خود نمی‌تواند داعیۀ سنت را داشته باشد.

با مروری بر تاریخ موسیقی ایران به ویژه در دورۀ پس از ظهور اسلام در ایـران، مـی‌تـوان دریافت که در این دوره، ارتباطی تنگاتنگ میـان علـم و عمـل در موسـیقی (مباحـث عملـی و نظری موسیقایی) وجود داشته است؛ به‌طوری که از آغاز دورۀ اسلامی، در حـوزه‌هـای مختلـف نظری موسیقی ایرانی، و به طور اعم موسیقی در جهان اسلام، صـدها رسـاله و کتـاب بـه زبـان عربی و فارسی، در طی زمانی قریب به یـک هـزاره نوشـته شـده اسـت (اسـعدی ۱۳۸۲ : ۴۴). مؤلفانی که در طی قرون سوم تا قرن دهم هجری به کار موسیقی در جهان اسلام پرداختـه‌انـد، پیش از هر چیز فیلسوف بودند. آنان می‌کوشیدند همه دانش‌های بشری را فراگیرنـد، میانـشان پیوندی عقلانی و استوار بنا کنند و آنها را در سلـسله مراتبـی منطقـی جـای دهنـد. مجموعـۀ دانش‌های این فیلسوفان، فلسفۀ عام را تشکیل می‌داد. موسیقی نیز یکی از این علوم به حـساب می‌آمد و در کنـار ریاضـیات جـای مـی‌گرفـت (فـارابی ۱۳۷۵ : هفـده). امـا علـی رغـم توجـه موسیقیدانان ایرانی به این گونه مسائل که در ادوار پیشین یافـت مـی‌شـد، متأسـفانه در قـرون اخیر، به تدریج ارتباط میان مقوله‌های نظری و عملی موسـیقی در فرهنـگ موسـیقایی ایرانـی دچار تنزل گشت و اگرچه در دوره صفویه، رسالاتی چند در باب موسیقی نگاشته شـد، امـا بـه هیچ‌وجه جنبه‌های عمیق و دقیق دوره‌های پیش از خود را دارا نبود و این سیر تنزلـی در عهـد قاجار به اوج خود رسید. بنابراین، در این خط سیر، مـی‌تـوان پـارادایمی را در موسـیقی ایرانـی متذکر شد، که اساس آن بر ارتباط میان اصول نظری و عملی موسیقی نهاده می‌شود. لـذا ایـن مهم را می‌توان یکی از فراسنج‌های سنت موسیقایی ایرانی دانست که به عنوان یک روش، قرنها

به حیات خویش ادامه داده و آرام آرام به دلایل مختلف، متوقف شده است. بنابراین، گسست میان مباحث نظری و عملی، نوعی گسست از سنت موسیقایی ایرانی به شمار خواهد آمد.

بنابراین، با در نظر گرفتن و انگشت نهادن بر نسبت میان دیروز، امروز و فردا در سنت موسیقایی، درخواهیم یافت، همانگونه که یک سنت موسیقایی با دیروز «من» و در دیروز«من» و برای امروز«من» بازتعریف می‌شود، امروز نیز در نسبت با فردا حکم دیروز را دارد با امروز. از این روی، اگر یک سنت و در اینجا یک سنت موسیقایی در یک بازهٔ زمانی به هر دلیلی متوقف گردد، با شکل‌گیری یک خلاء زمانی میان دیروز و امروز، بی‌درنگ نسبت خود را با امروز از دست خواهد داد و به یک عنصر ناکارآمد مبدل خواهد شد. بنابراین، خواهیم دید، پس از اوج و شکوفایی موسیقی ایرانی در دوران طلایی ایران اسلامی‌توسط نوابغ بزرگی، همچون فارابی، ابن سینا، قطب الدین شیرازی، عبدالقادر مراغه‌ای، صفی الدین ارموی و دیگر بزرگان، رفته رفته موسیقی ایرانی از سدهٔ نهم به بعد، پای در دوران رکود خود نهاده و در نتیجه، سنت موسیقایی ایرانی، که تکیه‌اش بر اصول نظری، هم‌پا و حتی فرای موسیقی عملی بوده، دچار گسستی چهار قرنه می‌گردد. درصورتی‌که در طی این چهار قرن که به تعبیری خواب موسیقایی آغاز شده است، چرخ‌های جامعه و تاریخ از حرکت باز نایستاده و مسیر خود را طی نموده است.

پارادایم‌های موسیقی در ایران معاصر

اگر نگاهی اجمالی به جریان‌های موسیقایی در دورهٔ معاصر بی‌افکنیم، درخواهیم یافت که پارادایم‌های کاملاً متفاوت و متناقضی در موسیقی ایرانی در جامعه شکل یافته است که جملگی عکس‌العمل موسیقیدانان را در مقابل پارادایم موسیقی سنتیِ گسسته از سنت موسیقایی_ آنچنان که ذکر شد_ بر می‌تابد، که می‌توان به اختصار چنین بازگو کرد:

پارادیم نخست که بازتاب و عکس العمل طبیعی موسیقیدانان در مقابل رکود و سکون موسیقی سنتی و در عین حال، مواجههٔ همزمان با فرهنگ موسیقایی غرب را در بر دارد، معلول

امتزاج این دو علت است. از این روی، پس از مدت‌ها گسست میان مقوله‌های نظری و عملی در موسیقی ایرانی، با برخورد و تماس ایران و غرب، به‌خصوص از دورهٔ قاجار به بعد، تعدادی از موسیقیدانان با نگرش‌هایی متفاوت، جریان‌هایی را موجب شدند که با دیدگاه‌های متعدد و کمابیش هم راستایی ارائه گردید که می‌توان مجموعهٔ نگره‌های آنان را در قالب رهیافتی غرب گرایانه در گنجاند.

در این پارادایم، از نقطه نظر مواجههٔ «من» با غرب به عنوان «دیگری»، نوعی گرایش و کشش شدید برای اخذ فرهنگ موسیقایی غرب رخ داده است که در نهایت منجر به زایش پدیده‌ای تحت عنوان الیناسیون موسیقایی برون فرهنگی گردیده که «شگفت گراییِ موسیقایی[1]»، از مظاهر عینی آن است. از نقطه نظری تاریخی می‌بایست تکوین این پارادایم را با دورهٔ قاجار و اوج گیری ورود مختصصان از اروپا به ایران و اعزام محصل به فرانسه و کشورهای اروپایی مقارن دانست. غلامرضا مین باشیان معروف به سالار معزز، فرزندش غلامحسین مین باشیان، خالقی و کلنل علی نقی وزیری را می‌توان از پیش قراولان این مکتب فکری برشمارد. و شاید بتوان وزیری را برجسته ترین فرد در این رهیافت محسوب نمود. اگر چه سالار معزز در مدرسهٔ موسیقی در کنار موسیقی غربی به موسیقی ایرانی نیز نظری داشت، اما بر آن بود تا با انطباق موسیقی ایرانی با موسیقی غربی، هنرجویان را با شیوهٔ علمی! موسیقی ایرانی آشنا کند، که این خود بیانگر گرایشی غیر دانشورانه و افراطی به موسیقی غرب و برگزیدن شیوه‌ای ناصحیح برای ارتقاء سطح کیفی موسیقی ایرانی بود. از سوی دیگر، غلامحسین مین‌باشیان از آن روی که به گمان خویش موسیقی ایرانی را فاقد اصول علمی می‌پنداشت، با حکم به غیرعلمی بودن آن، خواستار حذف کامل موسیقی ایرانی از برنامه‌های درسی مدرسهٔ موسیقی و همچنین جایگزینی آن با موسیقی غربی شد، علی نقی وزیری نیز با نگره‌ای دیگر، با رهیافتی غرب گرایانه به منظور تبیین مبانی نظری موسیقی ایرانی سعی در علمی‌کردن موسیقی ایرانی داشت (نک درویشی:

1 . Exoticism Musical

۱۳۷۳) در دیدگاه وی، هدف، نظریه مند کردن موسیقی ایرانی به‌وسیلهٔ اندیشهٔ موسیقایی غرب بود، که اگر چه سودمندی این نگرش را در برخی از بررسی‌های تئوریک و همچنین فراگیری آکادمیک بعضی از مباحث نظری و عملی موسیقی ایرانی نمی‌توان انکار کرد، ولی به دلیل عدم انطباق این نظریات با اصول و بنیان‌های موسیقی ایرانی، از اهمیت چندانی برخوردار نشد. در ادامهٔ این گرایش، شاهد تلاشی بودیم در جهت حذف تدریجی فواصل ایرانی و گرایش بیشتر به سمت نیم پرده‌های غربی که اثری منفی برجای گذاشت. چرا که، همان‌طور که دستور زبان هر فرهنگی از درون همان زبان تدوین می‌گردد، تئوری موسیقی هر ملتی نیز صرفاً با شناخت و تحلیل درون مایه‌ها، بنیان‌ها و ویژگی‌های موسیقایی همان ملت به وجود می‌آید و قواعد و اصول موسیقایی دیگر ملت‌ها لزوماً قابل تعمیم نیستند. بنابراین، نظریه‌هایی که متأثر از سنت موسیقایی غرب هستند، نمی‌توانند به درستی قواعد و اصول موسیقی سنتی ایرانی را آنچنان که باید نشان دهند (طلایی ۱۳۷۲ : ۸ – ۹). برونو نتل، اتنوموزیکولوگ برجستهٔ امریکایی، معتقد است که در برخورد موسیقی‌های غیر غربی و غربی پاسخ‌های متفاوتی دریافت می‌گردد که اهم آنها سه پاسخ است. تلفیق شدن، غربی شدن و مدرن شدن. وی بر این اعتقاد است که در هر موسیقی « ویژگی‌هایی مرکزی و محوری» وجود دارند که از اهمیت بیشتری برخوردارند. هنگامی‌که ویژگی‌های مرکزی دو موسیقی با یکدگر سازگاری داشته باشند، تأثیر پذیری می‌تواند به تلفیق بیانجامد. از سوی دیگر، هنگامی‌که یک فرهنگ غیرغربی ویژگیهای مرکزی نامتجانسی با ویژگی‌های مرکزی موسیقی خود ازموسیقی غربی وام گیرد، نتیجهٔ تأثیرپذیری، غربی شدن خواهد بود و در نهایت، اگر ویژگی‌های وام گرفته شده، سازگار با فرهنگ میهمان باشند اما ویژگیهای مرکزی موسیقی غربی نباشند، با پدیدهٔ مدرن شدن سرو کار داریم. با بررسی موسیقی ایرانی و موسیقی غربی درمی‌یابیم که در این برخورد، موسیقی ایرانی، دچار حالت دوم می‌گردد؛ یعنی غربی شدن متحقق شده است. چراکه ویژگی محوری موسیقی غربی، هارمونی[1] است که ویژگی‌های دیگر موسیقایی تحت تأثیر آن قرار دارند که در نهایت باعث

ایجاد ارکستر، مدهای ماژور و مینور، ریتم‌ها و تزئینات ساده می‌گردد. در صورتی که در سیستم چند مُدی موسیقی ایرانی، هارمونی چنین محوریتی ندارد. اما در مقابل، ریتم و تزئیناتِ ملودیکی از پیچیدگی خاصی برخوردار و جزء خصوصیت محوری موسیقی ایرانی محسوب می‌گردند. از سوی دیگر، بنیان و پارادایم موسیقی ایرانی بر مبنای فضای مُدال و مُدالیته است، چنان که دستگاه‌های موسیقی ایرانی که مجموعاً ردیف[۲] (رپرتوار موسیقی ایرانی) را تشکیل می‌دهند، خود به عنوان مجموعه‌ای چند مُدی قلمداد می‌شوند. در حالی که بنیان موسیقی غربی بیشتر استوار بر تونالیته[۳] است. بنابراین جذب تفکر تونال، خود به خود، باعث ایجاد تئوری نامناسب با اصول بنیادین موسیقی ایرانی گردید. بنابراین، خواهیم دید اتصال و امداد از شالوده‌های موسیقایی فرهنگ موسیقیایی غرب که اساساً دارای بنیان ها، و اصول و خصوصیات محوری متفاوتی با موسیقی ایرانی است، موجب تحقق نتیجه‌ای مقبول و کارآمد نگردید. و تنها پیامد آن غربی شدن در حیطهٔ موسیقی بود.

در پارادایم دوم، از نقطه نظر مواجههٔ «من» با غرب به‌عنوان «دیگری»، و به‌عنوان عکس العملی ناگزیر در واکنش به دیدگاه‌های غرب گرایانه، و نیز متأثر از شرایط فرهنگی و اجتماعی دوران برای جستجوی هویت موسیقایی خویش (اسعدی، ۱۳۸۲: ۴۵)، بر اساس رهیافتی تاریخ گرایانه، نوعی دافعهٔ شدید در مقابل فرهنگ موسیقایی غرب رخ داده، که با ترد هرگونه تعاملی با عناصر موسیقی غربی و بعضاً هرگونه تغییر و تحولی درونی در موسیقی سنتی ایران همراه شده است. که «خود شیفتگی موسیقایی[۱]» و «یادبود گرایی موسیقایی[۲]» از جمله خصوصیات آن محسوب می‌شود. در این پارادایم، هدف، نشان دادن پیشینهٔ تاریخی علم موسیقی در ایران و مطرح نمودن بحث تداوم تاریخی است. باید گفت که دیدگاه‌ها و نظریات استاد مجید کیانی، در این حوزه، به ویژه در دو دههٔ اخیر بیشترین تأثیر گذاری را داشته است (همان، ۱۳۸۲: ۴۵).

1 . Musical Narcissism
2 . Musical Monumentalism

در این رهیافت، «موسیقی سنتی ایران»، توسط موسیقیدانان طرفدار این جریان، به عنوان پدیده‌ای لایتغیر تلقی شده و با توسل مدام به گذشته‌ای تاریخی، هرگونه آینده نگری و هرگونه تحول و ترقی به محاق رفته است.

این پارادایم در حالتی افراطی و سطحی و البته غیر دانشورانه، می‌تواند به واسطهٔ سنت گرایان افراطی به پارادایمی‌کاملاً ایستا دگردیسی داشته باشد. شاخصهٔ موسیقایی که در این میان بازتابی از این نگرش را بر میتابد، پرداخت مجموعهٔ تکرارهای مکرراتی است که در نهایت، به صورت بازخوانی و تقلید آثار اجرا شدهٔ پیشین، صرفاً با تغییر و تنوع در اجرا کنندگان اثر، اعم از خواننده یا نوازنده یا تصنیف آثار جدید در همان روندها و قالب‌های تثبیت شدهٔ پیشین شکل یافته است. در این مقوله که اصولاً سنت گرایان متعصب ــ و نه سنت‌گرایان حقیقی ــ در آن می‌گنجند، «سنت» با استناد به معنای حقیقی آن که همانا «روش» است، از بین رفته و گونه-ای «شبه سنت» که ایستایی و جمود از خصوصیات آن است، به جای آن اتخاذ شده است.

در بعد دیگر، یعنی تیرگی و حزن آلودگی موسیقی سنتی معاصر، عکس العمل طبیعی اش را در ایجاد ژانرهای دیگر و در یک شکل کلی، پارادایم موسیقی مردم پسند، چه از نوع روزمینی! و چه از گونهٔ زیر زمینی! می‌توان دریافت. پارادایمی‌که شاخصهٔ آن ریتم‌های تند و گاه تحرک برانگیز، ملودی تغزلی و شعر عاشقانه و گاه عامیانه! بوده و به گونه‌های مختلفِ موسیقی‌های مردم پسندِ منشعب از موسیقی مردم پسند غربی اعم از پاپ و راک و ...، به صورت پاپ ایرانی و راک ایرانی نمود یافته است. در همین راستا یکی از انتقادهایی که از سوی مخاطبین و به خصوص نسل جوان در مورد موسیقی سنتی مورد ایراد واقع می‌گردد، همان خصوصیت حزن آلودگی آن است. اما مسأله اینجاست که از آنجا که موسیقی سنتی نتوانست یا نخواست خود را با نیازهای امروزین نسل امروز که همانا حرکت، نیرویافتن و شادی است، منطبق نماید. لذا عکس العمل طبیعی آن، ظهور ژانرهای موسیقی غیرسنتی و مردم پسندی شد، که بتواند ظاهراً این آرمان‌ها را برآورد.

رویکردی را که می‌توان به عنوان نگره‌ای منطقی، دانش پژوهانه، هویت‌گرا و در عین حال نوآور بدان اشاره داشت، در حیطهٔ رهیافتی پدیدار شناسانه قابل درک است. آنچه که بر رجحان این رهیافت تأکید دارد، همانا آن است که، می‌کوشد تا به تبیین و تشریح بنیان‌های نظری موسیقی سنتی ایرانی بر اساس رپرتوارهای موجود، نه بر مبنای دیدگاه‌های غرب گرایانه و نه بر مبنای انطباق صرف امروز بر گذشتهٔ موسیقایی مان بپردازد. چرا که دیروز و امروز موسیقایی خویش را نمی‌توان با پُلی کاذب از نقطه‌ای در قرن‌ها پیش به امروز پیوند زد؛ بل چنین پیوندی مستلزم شناخت عمیق و دقیق هر یک به تفکیک و نیز آگاهی از سیر تحول و تطور پدیده‌های موسیقایی در محورهای زمانی و مکانی در فاصلهٔمیان این دو نقطه است (اسعدی ۱۳۸۲ : ۴۵). از پیشگامام این رهیافت در ایران می‌توان به پژوهشگران و موسیقیدانانی همچون دکتر محمد تقی مسعودیه، دکتر هرمز فرهت، استاد داریوش طلایی و استاد حسین علیزاده اشاره کرد. در یک کلام این رهیافت توانایی آن را در خود دارد تا بر اساس نگره‌ای که در پیش گرفته است، بر امکانات و قابلیت‌های بالقوهٔ موسیقی ایرانی انگشت نهاده و با به فعلیت رساندن آن در روش‌ها و قالب‌های نو، از انسداد موسیقی سنتی ایرانی جلوگیری و در راه پیوند آن با سنت موسیقایی ایرانی گام بردارد. بنابراین، به منظور ایجاد و تحقق یک رِفُرم موسیقایی در بطن راکد موسیقی سنتیِ گسسته از سنت موسیقایی، می‌توان از مجرای این رهیافت وارد گردید.

جمع بندی و نتیجه‌گیری

در یک نگرش کلی به موسیقی، با دو مقوله مواجه خواهیم شد. یکی سنت موسیقایی و دیگری موسیقی سنتی. اولی یک اندیشه و تفکر حاکم بر موسیقی را که شامل همهٔ خصوصیاتی است که به مثابه یک «روش»، اصولاً «موسیقیّت» یک موسیقی را در یک فرهنگ برمی‌سازد. موسیقی دیگر بر آن است تا خود را با آن سازگار کند و در نهایت با آن نسبت خود را متعین

کند. بنابراین، این حکم، نه‌تنها در مورد موسیقی ایرانی که در مورد موسیقی دیگر فرهنگ‌ها نیز لازم الاجرا است.

در تعمیم این قانون به موسیقی ایرانی، درخواهیم یافت که سنت موسیقایی ایرانی، به عنوان هستهٔ مرکزی هویت موسیقی ایرانی، به دلایل متعددی در دوره‌ای از تاریخ از جریان باز می‌ایستد، و این در حالی است که جامعه و زمان در حرکت است و نیاز مخاطب در هر عصر متغیر. بنابراین، موسیقی سنتی، در عصر حاضر، با گسستی چهارصد ساله مواجه شده است و این در حالی است که نه می‌تواند به آن اصول بازگردد و مو به مو آن‌ها را به اجرا درآورد؛ که نه تاریخ اجازه می‌دهد و نه زمان، و نه می‌تواند آنرا رها کند. چرا که در جستجوی هویت خویش است. به دیگر سخن، سنت موسیقایی ایرانی در قرن شانزدهم میلادی متوقف می‌گردد، در حالی که موسیقی سنتی در قرن بیستم ــ یعنی اکنون ــ می‌باید و می‌خواهد که زنده بماند و از طرفی موسیقی قرن شانزدهم، نسبتش را با امروز قرن بیستم نمی‌تواند حفظ کند، زیرا انسان و جامعهٔ امروز همانند دیروز نیست. حال این پرسش پیش خواهد آمد که چه باید کرد؟ نه می‌توان از سنت موسیقایی بُرید، که در این حالت هویت و تاریخ خود را از کف داده‌ایم و نه هم می‌توان به قرن شانزدهم بازگشت، که انسان امروزیم.

اگر به موسیقی سنتی با نگرشی واقع گرایانه بنگریم و از پذیرش نقد و قبول گسست با سنت موسیقایی روی برنتابیم و همچنین اگر به سنت موسیقایی ایرانی، نه به‌عنوان یک دستورالعمل، و نه به‌عنوان یک الگو، بلکه فقط و فقط به مثابه یک روش بنگریم، شاید بتوان به راهکاری نائل آمد. و آن، واکاوی و واسازی موسیقی سنتی معاصر، و تشخیص نقاط ضعف و قوتش بی هر شائبه‌ای از اغراض است، در کنار واسازی سنت موسیقایی، در قالب تصفیهٔ عناصر موسیقایی آن، و زدودن هر آنچه که امروز به کار نمی‌آید و برگرفتن هرآنچه که از سنت موسیقایی گذشته می‌تواند به گونه‌ای ما را رهنما باشد، و نیز امروزی کردن گذشته با نو کردن خود در قالب‌های جدید، و با به خدمت گرفتن و برگرفتن و چینش عناصر جدید در بطن

موسیقی سنتی خویش. و در این حالت خواهد بود که نه با شبیه دیگری شدن و نه با گسست از گذشته و نه حتی با بازگشتِ مطلق به گذشته‌ای تاریخی، می‌توان به امروز رسید. به تعبیر دکتر علی شریعتی: «بازگشت به خویش، پس از عصیان علیه خویش».

پی نوشت

۱. هارمونی علمی‌است که قواعد آن به‌منظور ایجاد نظمی در ترکیب و تسلسل اصوات موسیقی و آکوردها پایه گذاری شده است.

۲. ردیف، مجموعه ملودیهای موسیقی ایرانی است که تحت این عنوان نظم و ترتیب یافته‌اند .

۳. تونالیته، رابطهٔ سازمان یافتهٔ نت‌ها پیرامون یک نت مرکزی (تونیک) است که به طریقی به وسیلهٔ نت‌های دیگر حمایت و تثبیت می‌شود.

منابع

اسعدی، هومان. (۱۳۸۲). بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به عنوان مجموعه‌ای چندمُدی. تهران: فصلنامه موسیقی ماهور.سال ششم. شماره ۲۲.

ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۸). نقد ادبی در قرن بیستم. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول.

بَرِت، تری. (۱۳۸۵). نقد عکس. ترجمهٔ اسماعیل عباسی و کاوه میر عباسی. تهران: نشر مرکز. چاپ ششم.

بورکهارت، تیتوس.(۱۳۷۲). ارزشهای جاویدان هنر اسلامی. ترجمهٔ سید حسین نصر. مبانی هنر معنوی (مجموعه مقالات). تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.

خندق آبادی. حسین.(۱۳۸۰). حکمت جاویدان. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ دانش و پژوهش ایران.

درویشی، محمد رضا.(۱۳۷۳). نگاه به غرب: بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران. تهران: موسسهٔ فرهنگی ماهور.

ریکور، پل.(۱۳۸۶). زندگی در دنیای متن. ترجمهٔ بابک احمدی. چاپ پنجم. تهران: نشر مرکز.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۰). آشنایی با نقدادبی. تهران: انتشارات سخن. چاپ ششم.

شوان، فریتهوف.(۱۳۷۲). اصول و معیارهای هنر جهانی. ترجمهٔ سید حسین نصر. مبانی هنر معنوی (مجموعه مقالات). تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.

طلائی، داریوش. (۱۳۷۲). نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی. چاپ اول. تهران: مؤسسه فرهنگی– هنری ماهور.
فارابی، ابونصر. (۱۳۷۵). کتاب موسیقی کبیر. ترجمه آذرتاش آذرنوش. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
گیدنز، آنتونی.(۱۳۷۷). پیامدهای مدرنیته. ترجمۀ محسن ثلاثی. تهران: نشر نی.
نتل، برونو.(۱۳۸۱). تأثیر غرب بر موسیقی ملل. ترجمه حمید رضا ستار. تهران: فصلنامه موسیقی ماهور.سال پنجم. شماره ۱۹.
نصر، سید حسین.(۱۳۷۰). هنر قدسی در فرهنگ ایران. ترجمۀ سید محمد آوینی. جاودانگی در هنر (مجموعه مقالات). تهران: انتشارات برگ.
نصر، سید حسین. (۱۳۷۵). هنر و معنویت اسلامی. ترجمۀ رحیم قاسمیان. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.