پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

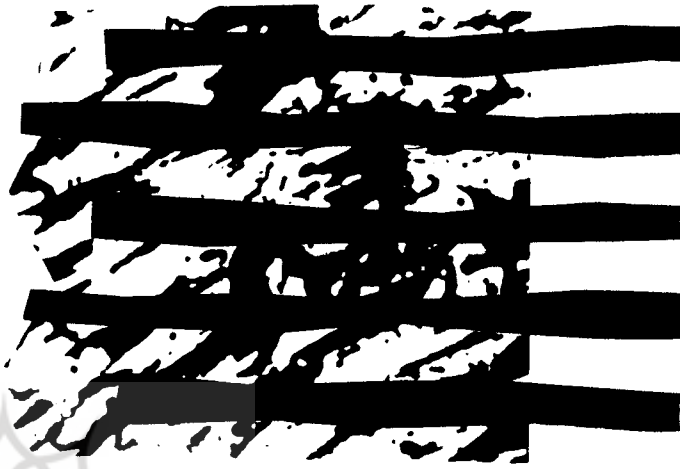
# موسیقی

کتابخانه
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

# اتنوموزیکولوژی

## یک‌بازبینی شناخت‌شناسانه و پیشنهاد دو مدل تحقیق

ساسان فاطمی



### نیم‌نگاه تاریخی

اگر بگوییم این تنها یک کنجکاوی ساده بود که باعث تولد اتنوموزیکولوژی شد حرف تازه‌ای نزده‌ایم. همه علوم زاییده کنجکاوی‌اند. اما اینکه ظهور یک علم تا چه اندازه با استعمار پیوند داشته باشد پاره‌ای از آنها را از پاره‌ای دیگر سخت متمایز می‌کند. اتنوموزیکولوژی از آن دسته‌ای است که بسیار "مدیون" استعمار است. کنجکاوی‌های مارکوپولویی و کلمبی راه را برای استعمار گشودند و این آخری به نوبه خود موجد کنجکاوی‌های تازه شد. شناخت اقوام تحت سلطه پایندگی سلطه را تضمین می‌کرد. گذشته از آن ضرورت داشت که قلب‌های رقیق و ارواح پر عطوفت با یک تئوری جامعه‌شناسی و زیست‌شناسی متقن که برتری نژاد سفید، به خصوص از نوع اروپایی‌اش را اثبات می‌کرد خلع سلاح شوند: اقوام تحت سلطه یا انسان نبودند یا از نوع درجه دوم و سوم آن بودند.

در دوره جنینی‌اش، این علم، واقع‌بینی و وسعت نظر امروزینش را نداشت. بلندپروازی‌های مرسن (۱۶۸۴ ـ ۱۵۸۸)برای کشف هارمونی جهانی باعث شد چند ملودی سرخپوستی به ثبت برسد اما خود محوری قومی‌اش (ethnocentrisme) به صدور حکم تنگ نظرانه‌ای رهنمون شد که بر مبنای آن می‌بایست گام دیاتنیک یونانی طبیعی‌ترین گام جهان به شمار آید. روسو، که در فرهنگ لغت موسیقی خود آوانگاری چند ملودی چینی، ایرانی، سرخپوستی و سوئیسی را آورده بود، همان‌گونه که انتظار می‌رود، برخورد بسیار روشن‌بینانه‌تری با موسیقی و مساله تنوع موسیقایی در جهان داشت. نزد او طبیعی یا غیر طبیعی بودن نبود که دو موسیقی را از یکدیگر متمایز می‌کرد بلکه وی ریشه‌های تنوع موسیقایی را در فرهنگ جوامع مختلف جست و جو می‌کرد: اعصای فرهنگ‌های مختلف عکس‌العمل‌های متفاوتی ـ ر برابر موسیقی‌های فرهنگ‌های گوناگون از خود نشان می‌دهند (ر.ک. به Ellingson 1992).

نخستین آثار اتنوموزیکولوژیک را مدیون پدرامیو و ویلتو هستیم که به ترتیب رساله‌ای در باب موسیقی چینی‌ها (۱۷۷۹) و رساله‌ای در باب موسیقی مصر باستان (۱۸۱۶) را به رشته تحریر در آوردند. اما تاریخ تولد واقعی این علم را معمولاً سال ۱۸۸۵ یعنی تاریخ نگارش کتاب جان الیس درباره اشل‌های موسیقایی ملل مختلف می‌دانند. از آن پس تحقیقات روی موسیقی‌های غیر غربی سرعت بیشتری به خود گرفت، به ویژه که اختراع فنوگراف استوانه‌ای توسط ادیسون امکان ضبط و آرشیو کردن این موسیقی‌ها را فراهم کرده بود.

تا دهه ۳۰ قرن حاضر وقت موسیقی‌شناسان قومی صرف گردآوری و تجزیه و تحلیل صرفاً فنی موسیقی‌های ملل مختلف غیر غربی و یا ملودی‌های فولکلوریک اروپایی شد. تنها از آن به بعد بود که تحقیقات دامنه وسیع‌تری به خودگرفت تا علاوه بر جنبه‌های موسیقایی صرف جنبه‌های انسان‌شناسانه و

حتی روانشناسانه فرهنگ‌های مورد مطالعه را نیز در بربگیرد (ر.ک. به Rouget, 1968 و Brandily, 1989). با چنین تحولی لزوم پیش کشیدن و تعمیق بحث‌های شناخت‌شناسانه بیش از هر زمان دیگری حس شد. سرانجام باید روشن می‌شد که موضوع اتنوموزیکولوژی چیست و حیطه تحقیقاتش کدام است.

## یک عنوان ناکافی

اصطلاح اتنوموزیکولوژی برای نخستین بار توسط یاپ کونست در سال ۱۹۵۰ پیشنهاد شد تا جایگزین "موسیقی‌شناسی تطبیقی" شود. اگر عنوان قبلی این علم با اهداف آن سازگاری تام داشت (چه انگیزه‌های تحقیق تنها کشف مبانی فنی سیستم‌های موسیقایی مختلف بود) عنوان جدید، از یک سو، فاقد این قابلیت بود که ابعاد انسان‌شناسانه تحقیقات نوین را در خود منعکس کند و، از سوی دیگر، تلویحاً میدان تحقیقات را چه از نظر جغرافیایی و چه از نظر نوع موسیقی محدود می‌کرد. بدیهی است که این عنوان با نظرات مبدع آن، یاپ کونست، که موسیقی کلاسیک و فرهنگ شهری غرب را از حوزه این علم خارج می‌کرد تطابق کامل داشت. آن دسته از صاحب‌نظران که عقیده متفاوتی داشتند یا نخواستند و یا نتوانستند عنوان تازه‌ای را جایگزین عنوان پیشنهادی کونست کنند. مشکل، در واقع، اینجا است که هنوز اجماعی در تعیین موضوع این علم حاصل نشده است و تا رسیدن به توافق نهایی، همگان به میل یا به اکراه، به استفاده از این عنوان رضایت داده‌اند.

اتنوموزیکولوژی را می‌توان موسیقی‌شناسی قومی یا موسیقی‌شناسی اقوام ترجمه کرد (پاره نخست این عنوان از ریشه یونانی ethnos = قوم، در فرانسه ethnie است). در عین حال باید دانست که چنین عنوانی می‌تواند معنایی دوگانه داشته باشد. از یک سو امکان آن هست که آن را شاخه‌ای از موزیکولوژی در نظر گرفت که به شناخت موسیقی اقوام مختلف می‌پردازد و، از سوی دیگر، شاخه‌ای از اتنولوژی‌اش فرض کرد که بعد موسیقایی فرهنگ قومی خاص را مورد مطالعه قرار می‌دهد. در هر دو صورت مشکلات اساسی زیر بروز می‌کند.

در مورد نخست گامی به زحمت فراتر از محدوده مطالعاتی پیشگامان این علم که آن را "موسیقی‌شناسی تطبیقی" می‌نامیده‌اند برداشته‌ایم. موضوع علم به جنبه‌های فنی موسیقی اقوام مختلف منحصر شده جنبه‌های دیگر فرهنگ مورد مطالعه مهمل می‌ماند. چنین رویکردی هم‌چنان طرفدارانی در اروپا دارد. هر چند رهروان امروزین این مکتب بیش از پیش برای نسبیت فرهنگ موسیقایی اهمیت قایل‌اند و تلاش می‌کنند که دریافت‌ها و بینش‌های موسیقایی ویژه فرهنگ مورد مطالعه را در تجزیه و تحلیل موسیقی آن فرهنگ ملحوظ کنند، اما، به هر حال، جای یک تحلیل انسان‌شناسانه جامع که بتواند میان تظاهرات مختلف فرهنگی قوم مورد مطالعه با بینش موسیقایی آن رابطه‌ای برقرار کند در آثار اینان خالی است. از اینکه بگذریم وجود پیشوند اتنو (با تمام ابهامات معنایی این واژه) در عنوان دانشی که پیروان این مکتب پژوهش‌های خود را به آن منسوب می‌کنند کاملاً موجه است. در واقع روشن است که موسیقی کلاسیک غربی به حوزه این علم تعلق ندارد. این موسیقی و فرهنگ مربوطه‌اش موضوع علم موزیکولوژی کلاسیک‌اند که پیش از ظهور اتنوموزیکولوژی وجود داشته است.

در مورد دوم، عنوان اتنوموزیکولوژی همان ایرادی را دارد که عنوان مادرش اتنولوژی. پیش از هر چیز خود کلمه ethnie مشکل زاست. تعریف دقیق آن نامشخص است. فرهنگ لاروس اتنی را "گروهی از انسان‌ها که ساختار خانوادگی، اقتصادی و اجتماعی همگنی دارند و وحدتشان مبتنی بر اشتراک زبان و

فرهنگ است" تعریف می‌کند. در این صورت تا چه حد مثلاً می‌توانیم از قوم یا اتنی ایرانی سخن بگوییم؟ مرزهای چنین قومی تا کجا امتداد می‌یابد؟ تا چه حد می‌توانیم مازندرانی‌ها، گیلانی‌ها یا خراسانی‌ها را اتنی‌های جداگانه و همه آنها را مجزا از قوم ایرانی تصور کنیم؟

مساله دوم، بعد تاریخی استفاده از این اصطلاح است که ابهامات آن را دو چندان می‌کند. تا مدت‌ها این عنوان به علمی اطلاق می‌شد که موضوع تحقیقاتش جوامع فاقد خط و یا فاقد ماشینیسم، آنچه زمانی "بدوی"اش می‌نامیدند، بود. بعد از آن میدان این علم تا همه جوامع با ابعاد کوچک، جوامع روستایی، جوامع منزوی و حتی زیر گروه‌های اجتماعی جوامع شهری، گسترده شد. در فرانسه این اصطلاح تا مدت‌ها به علمی اطلاق می‌شد که پیوند بسیار نزدیکی با آنتروپولوژی فیزیک داشت که اختلافات میان تمدن‌ها را در اختلافات بیولوژیک (بگوییم "نژادی") میان انسان‌ها جست و جو می‌کرد. اما امروزه به نظر می‌رسد که این اصطلاح تنها در مراکز آکادمیک، به عنوان نام رشته یا مدرک تحصیلی، به کار می‌رود و در محافل پژوهشی عنوان انسان‌شناسی anthropologie ترجیح داده می‌شود، و این تحت تأثیر کشورهای انگلیسی زبان، از یک سو، و زیر سؤال رفتن مفهوم نژاد و تصویر منفی‌ای که اتنولوژی به عنوان یک علم استعماری از خود به جا گذاشته بود، از سوی دیگر است (برای همه این مباحث ر.ک. به ۱۱ـ۸: Lombard ۱۹۹۴ ).

همان‌گونه که تلویحاً گفته شد، کشورهای انگلیسی زبان اصطلاح آنتروپولوژی anthropology یا انسان‌شناسی را بر اتنولوژی ترجیح داده‌اند چرا که دومی نزد آنان مطالعات تاریخی تمدن‌ها و سیر تحولی نهادهای اجتماعی، آن هم به طریقی نه چندان علمی و بیشتر فرضیه‌ای، را به خاطر می‌آورد که در قرن نوزدهم انجام می‌گرفت (ایضا). آنتروپولوژی جایگزین اتنولوژی شد تا تمایزی به وجود آید میان تحقیقات گذشته با تحقیقات امروزی که گرایشش معطوف به یک تحلیل همه جانبه از عملکرد کلی جوامع انسانی است در وضعیت کنونی‌اش.

اما شاید تمایزی که لوی ـ استروس میان اتنولوژی و آنتروپولوژی قایل می‌شود به نحو گویاتری مسأله را روشن کند. نماینده اصلی انسان‌شناسی ساختاری (anthropologie structurale) فرانسه در کتابی به همین نام اتنوگرافی، اتنولوژی و آنتروپولوژی را نه سه رشته متمایز و نه حتی سه برداشت مختلف از یک رشته مطالعاتی واحد بلکه سه مرحله متفاوت از یک نوع تحقیق می‌داند. مرحله نخست، یعنی اتنوگرافی، عبارتست از مشاهده و تشریح مشاهدات و مرحله دوم، یعنی اتنولوژی، که نخستین گام به سوی سنتز است، عبارتست از تحلیل داده‌ها. سومین مرحله، همان که در کشورهای آنگلوساکسن آنتروپولوژی نامیده می‌شود، " به یک شناخت جامع از انسان نظر دارد و موضوع تحقیق خود را با تمام گستردگی تاریخی و جغرافیایی‌اش در بر می‌گیرد. [...] [هدف آن دستیابی به] نتیجه‌گیری‌هایی [...] معتبر برای تمام جوامع بشری، از شهرهای بزرگ مدرن گرفته تا کوچک‌ترین قبیله ملانزی است" (۴۱۳ ـ ۴۱۲: Lévi - Strauss ۱۹۵۸). به عبارت دیگر اتنوگرافی و اتنولوژی، به ترتیب، بررسی‌های تشریحی و تحلیلی جوامع مشخص و آنتروپولوژی مطالعه تحلیلی کلیت جامعه بشری یا حتی فراتر از آن، علم مطالعه انسان به‌طور کلی است که از داده‌های دو مرحله نخست به عنوان ابزار این مطالعه استفاده می‌کند.

در رابطه با اتنوموزیکولوژی اما مشکل اینجا است که در همه کشورها، یعنی حتی نزد انگلیسی زبانان نیز، که برای رشته مادر عنوان آنتروپولوژی را ترجیح می‌دهند، این اصطلاح رایج است. در ضمن از آنجا که پیشوند اتنو، از سویی، به جامعه‌ای مشخص (و نه کل

جامعه بشری) اشاره می‌کند و، از سویی دیگر، به علت سابقه ذهنی‌ای که از این علم وجود دارد، این جامعه مشخص را، کوچک، منزوی و روستایی در نظر می‌گیرد اصطلاح اتنوموزیکولوژی بلاواسطه موضوع این علم را در رابطه با میدان تحقیقاتش تعریف می‌کند: جوامع شهری، یا حداقل جوامع شهری غربی، از حوزه این علم خارج می‌شوند.

به این ترتیب عنوان اتنوموزیکولوژی یا تماماً نوعی تحقیق را تداعی می‌کند که به کلی جنبه‌های انسان‌شناسانه را نادیده می‌گیرد، یا نوعی مطالعه را به خاطر می‌آورد که این جنبه‌ها را با محدودیت‌های جغرافیایی مورد توجه قرار می‌دهد. در هر دو صورت، این اصطلاح هدف غایی و بلند پروازانه انسان‌شناسی را، در معنای لوی ـ استروسی یا آنگلوساکسن آن، یعنی پرداختن به "انسان کلی" و به کل جامعه بشری، القا نمی‌کند.

## یک عنوان دیگر

به نظر می‌رسد که سابقه‌های تاریخی یک علم، هم چنان که سابقه‌های ذهنی‌ای که از عنوان آن وجود دارد، موانع بزرگی در تبیین دقیق شناخت‌شناسانه آن علم در مراحل بعدی تحول آن باشند. اتنوموزیکولوژی با موسیقی "دیگران" شروع کرد و از آنجا که خود در غرب ریشه گرفت این "دیگران" لزوماً همواره غیر غربی بودند یا حداکثر، باز از آنجا که طبعاً خاستگاه این علم، چون همه دیگر علوم، جامعه شهری بود محدوده "دیگران" تا جوامع روستایی غربی نیز گسترده شد. در ضمن اتنوموزیکولوژی از ابتدا بر آن بود که به موسیقی‌هایی بپردازد که موزیکولوژی کلاسیک به آنها نمی‌پرداخت، در نتیجه با حساسیت خاصی همواره خود را از موسیقی علمی غرب، و به تبع آن از جوامع و فرهنگ‌هایی که بستر این موسیقی بودند دور نگه داشت. هم از این‌روست که پاره‌ای از اتنوموزیکولوگ‌ها سخت از اینکه میدان تحقیقات این علم را تا جوامع شهری غربی گسترش دهند سرباز می‌زنند. از آن جمله‌اند کورت زاکس، ماریوس اشنایدر، رُدِس و نیز یاپ کونست، مبدع اصطلاح اتنوموزیکولوژی (ر. ک. به نتل ۱۵: ۱۳۶۵) که معتقداست: «موضوع مطالعات اتنوموزیکولوژی [...] موسیقی سنتی و سازهای موسیقی همه لایه‌های فرهنگی نوع بشر، از جوامع موسوم به بدوی گرفته تا ملت‌های متمدن، است. بنابر این، این دانش در مورد همه موسیقی‌های قبیله‌ای و فولکوریک و همه انواع موسیقی به جز موسیقی هنری غرب تحقیق می‌کند. در کنار آن، هم‌چنین به مطالعه جنبه‌های جامعه‌شناسانه موسیقی، چون پدیده برخورد فرهنگی (acculturation) و تأثیر عوامل موسیقی بیگانه در موسیقی مورد مطالعه می‌پردازد. موسیقی هنری و عامه‌پسند (تفریحی) غرب به این حوزه تعلق ندارند." (به نقل از Merriam, 1964 :6).

بنابر این اگر کونست عنوان اتنوموزیکولوژی را برای این علم پیشنهاد می‌کند روشن است که در نظر او، اولاً این علم بیشتر شاخه‌ای از اتنولوژی و نه موزیکولوژی است (وگرنه نیازی به یک عنوان تازه که جایگزین موسیقی شناسی تطبیقی شود نبود). ثانیاً برداشتی که وی از اتنولوژی دارد همان است که لوی ـ استروس به عنوان دومین مرحله تحقیق مطرح می‌کند، علاوه بر آنکه وی (کونست) محدودیتی جغرافیایی برای میدان تحقیقات قایل می‌شود که ریشه در برداشت‌های گذشته از اتنولوژی دارد.

امروزه بسیاری از اتنوموزیکولوگ‌ها چنین محدودیت جغرافیایی‌ای را نمی‌پذیرند. نتل، مریام، سیگر، کولینسکی و چیس فرهنگ موسیقایی غربی را از حوزه مطالعات اتنوموزیکولوژی خارج می‌کنند. با این اصطلاح اتنوموزیکولوژی هم‌چنان مورد استفاده قرار می‌گیرد و کسی درصدد تغییر آن بر نیامده است. در این

مورد شاید مریام تنها محققی باشد که، با انتخاب نام The Anthropology of Music (انسان‌شناسی موسیقی) برای اثر مهمش، که هنوز جزو آثار کلاسیک ادبیات اتنوموزیکولوژیک محسوب می‌شود، بدون آنکه صراحتاً پیشنهاد تازه‌ای داده باشد، در جهت ارایه یک تعریف جامع‌تر از این رشته گام برداشته است. برای مریام مطالعه موسیقی در فرهنگ اساس این شاخه از علوم را تشکیل می‌دهد.

وی با استناد به مالینفسکی دو بعد متفاوت در فرهنگ‌های انسانی تشخیص می‌دهد. یکی آنکه مستقیماً با نیازهای زیستی (بیولوژیک) انسان پیوند دارد و دیگری آنکه فاقد این پیوند است. اولی سیستم‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی را شامل می‌شود و دومی سیستم‌های هنری، مذهبی و فلسفی را. اولی موضوع علوم اجتماعی است و دومی موضوع آنچه او به سیاق مکاتب آمریکایی humanities (جنبه‌های انسانی فرهنگ) می‌نامد. علوم اجتماعی به روش‌هایی که بشر به وسیله آنها زندگی خود را به پیش می‌برد می‌پردازد در حالی که humanities با نحوه تفکر بشر درباره زندگی سر و کار دارد. اولی حقیقتاً اجتماعی است اما دومی پیش از هر چیز فردی و روانی است. به عقیده او "اتنوموزیکولوژی،" "دانشگری" sciencing درباره موسیقی است. وظیفه آن بحث درباره تولید هنری به زبان آشنا برای هنرمندان نیست، بلکه بیشتر شناخت قوانین حاکم بر رفتار هنری و تولید هنری است. هدف اولیه آن تفحص در تجربه زیباشناسانه به خاطر خود این تجربه نیست [...] بلکه بیشتر جست و جو برای کشف معنی تجربه زیباشناسانه دیگران از نقطه نظر رفتار انسانی است. بنابر این اتنوموزیکولوژی از نظر راهکردها و هدف‌ها جزو علوم اجتماعی به حساب می‌آید در حالی که موضوع آن مربوط به جنبه‌های انسانی زندگی بشر است. [...] رویکردها و آماج‌هایش بیشتر علمی‌اند تا انسانی humanistic در حالی که موضوع آن بیشتر انسانی است تا علمی" (Merriam 1964:25). کاملاً روشن است که میدان هیچ‌گونه محدودیتی برای مدیام تحقیقات از نظر جغرافیایی یا قومی قایل نیست. در تعاریفش ملاحظات منطقه‌ای یا ملاحظاتی که به ابعاد جامعه مورد مطالعه اشاره کند جایی ندارد. مریام به جامعه انسانی و انسان به‌طور عام، به فرهنگ به عنوان پدیده‌ای جهانی، با همه تنوع و گونه گونی‌اش، که نتیجه تفکر انسان در مورد زندگی و محصول تلاش وی برای فایق آمدن بر مشکلات آن است و نیز به جایگاه موسیقی در فرهنگ می‌اندیشد. با اینکه خود وی علی‌رغم عنوان اثرش، مصرانه، یا شاید بهتر باشد بگوییم، محتاطانه اصطلاح اتنوموزیکولوژی را حتی برای تعریف این علم، در سراسر کتاب به کار می‌برد، اما واضح است که تصور او از این دانش با آنچه لوی ـ استروس به عنوان تحقیقات سه مرحله‌ای با طبیعت واحد معرفی می‌کند سنخیت دارد. وی علم مورد بحث را شاخه موسیقایی چنین تحقیقاتی به حساب می‌آورد، امری که عنوان کتاب، یعنی انسان‌شناسی موسیقی، را موجه می‌کند.

در نتیجه می‌توانیم بدون آنکه چندان از اندیشه‌های مریام دور شویم، دانش مزبور را علم بررسی رابطه انسان با موسیقی تعریف کنیم. چنین تعریفی با همه سادگی آن تمامی ابعاد مطالعات مورد بحث را دربرمی‌گیرد. اولاً برای بررسی این رابطه شناخت فنی این شاخه از فعالیت‌های انسانی که موسیقی نام دارد ضروری است. ثانیاً آنچه از مفهوم رابطه درک می‌شود بر این واقعیت تأکید می‌کند که موسیقی نه یک پدیده قایم به ذات و مستقل از انسان بلکه پدیده‌ای است که توسط انسان "تولید" شده توسط او نیز "مصرف" می‌شود و رابطه مورد نظر همان شیوه‌ها، علل و انگیزه‌های این "تولید و مصرف" است. ثالثاً، همان‌طور که از مورد دوم می‌توان برداشت کرد، انسان در این تعریف از دو بُعد برخوردار است، یکی "تولید کننده" و

دیگری "مصرف کننده" موسیقی. این علم خود موسیقی، انسان سازنده و شنونده موسیقی و شیوه‌ها و انگیزه‌های آفرینش موسیقایی و دریافت موسیقایی را بررسی می‌کند.

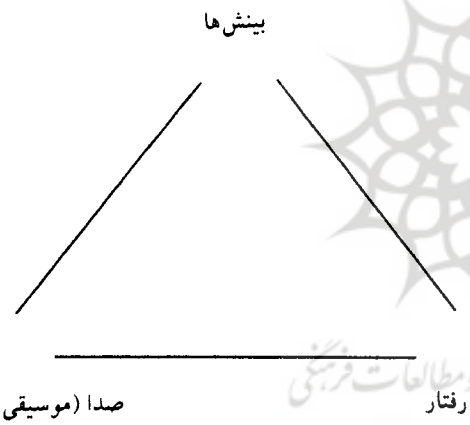
علاوه بر آن، باید گفت که این دانش نیز، چون دانش مادرش، شامل تحقیقات سه مرحله‌ای است، یعنی می‌توان از اتنوموزیکوگرافی، اتنوموزیکولوژی و آنتروپولوژی موسیقی سخن گفت. اولی پژوهش تشریحی رابطه انسان و موسیقی در یک جامعه مشخص، دومی پژوهش تحلیلی آن و سومی جمع بند پژوهش‌های تحلیلی جوامع مشخص به منظور رسیدن به نتیجه‌ای تمام شمول و جامع در مورد انسان و موسیقی است.

## مدل‌های تحقیق

هر مدل روش‌شناسانه‌ای méthodologique لزوماً وابسته به برداشت شناخت‌شناسانه épistémologique از یک علم است. آنجا که تعریف دقیقی از یک دانش وجود ندارد مدل واحدی نمی‌توان ارایه داد. مورد انسان‌شناسی موسیقی نیز از همین نوع است. مدل‌های مختلفی برای تحقیق پیشنهاد شده که هیچ‌کدام اجماع صاحب‌نظران را کسب نکرده است. در عمل نیز به ندرت اتفاق می‌افتد که مدلی جوابگوی همه موضوعات مورد تحقیق همه پژوهشگران باشد. با این حال، آشنایی با این مدل‌ها فایده بسیار دارد. کم نیست مواردی که در آن پژوهشگر به سختی قادر است تشخیص دهد از چه دری وارد میدان تازه تحقیقاتش شود یا انبوه داده‌ها و اطلاعاتش را چگونه دسته‌بندی و تجزیه و تحلیل کند. این مدل‌ها اگر هم راه حل کاملاً قابل قبولی ارایه ندهند حداقل می‌توانند منابع الهام مناسبی برای پژوهشگران باشند تا آنها بر حسب موضوع تحقیقاتشان مدل‌های شخصی خود را طرح‌ریزی کنند. در زیر به معرفی سه نمونه از آنها می‌پردازیم.

## مدل مریام

برای تشریح مدل مریام از جملات خود وی استفاده می‌کنیم: "برای فهمیدن اینکه چرا یک ساختار موسیقایی به شکلی که هست وجود دارد، باید هم‌چنین بدانیم چرا و چگونه رفتاری behavior که آن را به وجود آورده چنین است که هست، و چرا و چگونه بینش‌هایی concepts که پشت این رفتارها خوابیده‌اند به نحوی به نظم درآمده‌اند که شکل مطلوب خاصی از صدای سازماندهی شده [موسیقی] را تولید می‌کنند." (Merriam, 1964 :7). در واقع، مریام به یک مدل مثلثی به شکل زیر می‌اندیشد.




بینش‌ها "برداشت‌ها و طرز تلقی‌هایی هستند که در پس عمل موسیقایی و تولید واجرای موسیقی وجود دارند" (ایضا: ۶۳). اینکه چه چیزی موسیقی است و چه چیزی موسیقی نیست، اینکه آیا در جامعه مورد نظر مفهوم استعداد موسیقایی وجود دارد یا نه، تا چه اندازه موسیقی در یک جامعه اهمیت دارد، چه مقدار وقت صرف آن می‌شود، تا چه حد و در چه جهتی به آن توجه می‌شود، ریشه موسیقی چیست، منبع آفرینش موسیقایی کدام است، جنبه‌های زیباشناسانه و احساسی

تا چه حد مورد توجه قرار می‌گیرند و غیره به مسأله بینش‌ها مربوط می‌شود.

"ترجمان این طرز تلقی‌ها رفتار موسیقایی است که به نوبه خود صوت موسیقایی‌ای را که نظر فرهنگی قابل قبول باشد به وجود می‌آورد" (ایضا: ۱۰۳). چهار رفتار موسیقایی می‌توان در هر فرهنگی تشخیص داد: رفتار فیزیکی، رفتار گویشی، رفتار اجتماعی و رفتار آموزشی. رفتار فیزیکی به فنون نوازندگی و خوانندگی ارتباط می‌یابد. اینکه چگونه در یک فرهنگ از حنجره و حفره دهان برای تولید صدای آوازی و شکل دادن به آن و چگونه از دست‌ها، انگشتان، لب‌ها و دیافراگم برای تولید صدای سازی استفاده می‌شود. رفتار گویشی به کیفیت آنچه نمایندگان یک فرهنگ در مورد موسیقی خود می‌گویند مربوط می‌شود که به ویژه در نظر انتقادی آنها نسبت به اجراهای مختلف انعکاس می‌یابد؛ در این گونه موقعیت‌ها است که، مشخصاً در فرهنگ‌هایی که تئوری موسیقی صریحی وجود ندارد، استانداردهای موسیقی مورد مطالعه توسط موسیقیدان ان یا شنوندگان به نحو غیر مستقیم بیان می‌شود. رفتار اجتماعی در رابطه با موقعیت موسیقیدان در جامعه قابل بررسی است. اینکه موسیقیدان به صورت حرفه‌ای به کار موسیقی می‌پردازد یا به صورت غیر حرفه‌ای. اینکه آیا کار موسیقی در این یا آن جامعه به تخصص احتیاج دارد یا همه افراد جامعه می‌توانند بدون تفاوت در همه نوع تظاهرات موسیقایی شرکت کنند. حرفه موسیقی اکتسابی است یا از سوی جامعه به عده خاصی، به کاست خاصی، مثلاً آهنگران یا دلاکان، چنان که در بسیاری از جوامع به چشم می‌خورد، نسبت داده می‌شود؟ موسیقیدان از چه موقعیت اجتماعی‌ای برخوردار است؟ مورد احترام است یا مورد تحقیر؟ و غیره. رفتار آموزشی عبارتست از نحوه آموزش موسیقی در یک جامعه یا شیوه انتقال دانش موسیقایی و نیز ملودی‌ها و آهنگ‌ها از نسلی به نسل دیگر. مثلاً در جوامع غیر غربی غالباً شیوه تقلید و جذب به مرور زمان برای انتقال ملودی‌ها به کار می‌رود. در بسیاری از فرهنگ‌ها رابطه استاد ـ شاگردی از حد آموزش موسیقی فراتر رفته همه زندگی مادی و معنوی شاگرد را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. در پاره‌ای جوامع آموزش در خانواده صورت می‌گیرد، در پاره‌ای دیگر تنها در میان عاملان اصلی یک مراسم خاص و در برخی فرهنگ‌ها نیز در هنرستان‌های موسیقی.

سرانجام با پرداختن به رأس سوم مدل یعنی تحلیل فنی موسیقی مریام در جهت ارایه یک تصویر کلی و جامع از یک فرهنگ موسیقایی مشخص گام برمی‌دارد.

## مدل ملینو

هر چند مُلینو مدل تحلیل موسیقایی‌اش را نه مشخصاً برای اتنوموزیکولوژی که برای موسیقی به‌طور عام، و موسیقی به عنوان یک سیستم نمادها، ارایه می‌دهد و رویکرد او اساساً نشانه‌شناسانه sémiologique است، اما مزایای مدل وی برای تحقیقات موسیقی‌شناسی قومی و انسان‌شناسی موسیقی غیر قابل انکار است. نتیه Nattiez، شارح و مرید ملینو، مدل وی را این‌گونه تشریح می‌کند:

"اثر موسیقایی تنها آن چیزی نیست که، تا همین چندی پیش، متن یا مجموعه ساختارها نامیده می‌شد [...]، بلکه هم‌چنین روندهایی است که آن را به وجود می‌آورند (آهنگسازی) و نیز روندهایی که به واسطه آن [یعنی به واسطه اثر موسیقایی] به وقوع می‌پیوندند: تفسیر و دریافت.

به این سه مرحله [...] نام‌های مرحله تولید poïétique مرحله خنثی neutre و مرحله دریافت esthésique داده شده است. (Nattiez, 1987: 15)

شکل زیر رابطه این سه مرحله را با یکدیگر نشان می‌دهد.

تولید ← خنثی ← دریافت

مرحله خنثی خود وجود قایم به ذات اثر موسیقایی است، نفس آنچه اجرا و شنیده می‌شود بدون دخالت مراجع فرا یا پیراموسیقایی. مرحله تولید به تمام شرایط آفرینش موسیقی مربوط می‌شود و مرحله دریافت به نحوه گیرندگی شنونده موسیقی. اگر جهت پیکان میان دو مرحله نهایی به سمت مرحله خنثی است به این علت است که، به عقیده نتیه، شنونده با نحوه دریافتش اثر را به شیوه خود بازسازی می‌کند. در نتیجه یک اثر موسیقایی تنها از دید خنثی وحدت دارد و از دیدگاه دریافت به تعدادشنوندگانش دارای کثرت است.

تحلیل موسیقایی نیز این سه مرحله را دنبال می‌کند. روشن است که در مرحله خنثی (یا، همان‌طور که نتیه می‌گوید، تحلیل درجه صفر) عامل انسانی در نظر گرفته نمی‌شود. اما در دو مرحله دیگر، یعنی تولید و دریافت، این عامل حضور دایمی دارد. در یکی با انسان پدیدآورنده سر و کار داریم و در دیگری با انسان شنونده. به این ترتیب مدل ملینو جامعیتی را داراست که باتعریف ما از رشته مورد بحث این مقاله، یعنی بررسی رابطه انسان با موسیقی، تطابق دارد. تحلیل پئی یه تیک یک اثر موسیقایی شرایط در وجود آمدن آن را بررسی می‌کند. این شرایط بسیار گسترده‌اند و از نحوه آموزش و انتقال موسیقی تا چگونگی بینش اسطوره‌ای در مورد ریشه موسیقی را در برمی‌گیرد. اینکه موسیقی مزبور برای چه مراسمی در نظر گرفته شده است (اگر با موسیقی آیینی سر و کار داریم)، چه کسانی در آفرینش آن نقش دارند، منبع الهام آن چیست و چگونه است و غیره همه به این مرحله از تحلیل ارتباط دارند. تحلیل استه زیک بینش شنونده را مورد بررسی قرار می‌دهد. مقولاتی از قبیل مرزبندی میان موسیقایی و غیر موسیقایی، زیبایی‌شناسی موسیقی، مرزبندی سلیقه‌ای میان گروه‌های سنی یا زیر گروه‌های فرهنگی یک جامعه و غیره در این مبحث می‌گنجد. مثل مدل مریام، مدل ملینو نیز با یک مرحله تحلیل فنی موسیقی تکمیل می‌شود که در اینجا همان تحلیل مرحله خنثی است.

## مدل رایس

تیمتی رایس، در مقاله‌ای تحت عنوان "پیش به سوی یک مدل‌سازی تازه برای اتنوموزیکولوژی" بدون آنکه قصد نفی مدل مریام را داشته باشد، کوشیده است آن را به نحوی تکمیل کند. همان‌طور که وی به درستی تشخیص داده است مدل مریام تنها وضعیت فعلی یک فرهنگ موسیقایی را مدنظر دارد. به عبارت دیگر این مدل یک متد یا یک روش آنالیتیک است که به تحلیل هم‌زمانی synchronique فرهنگ موسیقایی می‌پردازد در حالی که برای رایس روندهای شکل‌گیری formative یک فرهنگ به صورت در زمانی diachronique نیز باید مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرند. سه عامل در شکل‌گیری و تغییر و تحول یک فرهنگ موسیقایی مؤثرند، یکی پشتوانه تاریخی فرهنگ موسیقایی مزبور، دیگری نیروهای اجتماعی‌ای که در تثبیت، و نیز تعدیل یا تغییر، عوامل این فرهنگ نقش بازی می‌کنند و سرانجام قدرت خلاقه و تجربیات شخصی موسیقیدان ان.

به گفته رایس، "پشتوانه تاریخی[1] شامل دو روند مهم است: روند تغییرات با گذر زمان و روند بازسازی و بازآفرینی فرم‌ها و میراث گذشته در هر لحظه حال" (Rice, 1987: 474). برای یک تحلیل هم زمانی synchronique در نظر داشتن ریشه‌های تاریخی شکل‌های مختلف موسیقایی فعلی، شناخت روش‌های آموزشی و شیوه‌های خلاقیت موسیقایی و مفاهیم و رفتارهایی که میراث گذشته‌اند ضرورتی تام دارد. "پشتوانه تاریخی می‌تواند هم‌چنین به عنوان مطالعه در زمانی diachronique تغییرات موسیقایی و تاریخ موسیقی تفسیر شود" (ایضا: ۴۷۵). برای رایس آشنایی با تاریخ موسیقی یک جامعه و شناخت روندهای تغییرات و قوانین حاکم بر این روندها دریک فرهنگ

موسیقایی اهمیت اولیه در تحقیقات اتنوموزیکولوژیک دارد.

نیروهای اجتماعی، یعنی نهادها و سیستم باورهایی، که در تثبیت و یا تغییر فرهنگ موسیقایی نقش بازی می‌کنند می‌توانند به شکل زیر فهرست‌بندی شوند: "[نهادهای] زیست محیطی، اقتصادی و حمایتگر موسیقی: ساختار اجتماعی موسیقی و موسیقیدان ؛ اعتراض، سانسور و سیاست‌های موسیقایی؛ زمینه‌ها و قراردادهای اجرای موسیقی؛ اعتقادات درباره قدرت و ساختار موسیقی؛ آموزش موسیقی و غیره" (ایضا: ۴۷۵). این نهادها می‌توانند در مقطعی از زمان، محافظه‌کارانه، از تفکرات سنتی و سیستم موسیقایی موجود دفاع کنند و آنها را دست نخورده برای نسل آینده حفظ کنند و می‌توانند، برعکس، در مقطعی دیگر از زمان، همگام با تغییراتی که در خود آنها و در سیستم باورها به وجود می‌آید فرهنگ موسیقایی را دستخوش دگرگونی سازند.

رایس خود به این امر آگاهی دارد که به حساب آوردن عامل فردی در تجزیه و تحلیل‌های اتنوموزیکولوژیک مساله‌ای کاملاً متأخر و تازه است. بسیاری از پژوهشگران همواره از این امر خودداری کرده‌اند و تحقیقات اتنوموزیکولوژیک، بر خلاف همتاهای کلاسیکش، اطلاعات چندانی درباره نحوه تفکر فرد آهنگساز یا اجراکننده و روندهای خلاقیت او در جوامع سنتی ارایه نمی‌دهند. با این حال، رایس معتقد است که دوران تازه‌ای از حیات اتنوموزیکولوژی شروع شده است که می‌توان آن را مرحله سوم تاریخ آن به حساب آورد. اگر مرحله نخست را، یعنی مرحله موسیقی‌شناسی تطبیقی را، دوره جست و جو برای پاسخ به پرسش‌های مربوط به تاریخ و تحول موسیقی و مرحله دوم را، یعنی مرحله پس از انتشار The Anthropology of Music مریام را، دوره بررسی موسیقی در زندگی اجتماعی محسوب کنیم این سومین مرحله را باید دوره مطالعه فرد موسیقیدان در تاریخ و در جامعه به حساب آوریم. رایس مباحثی را که در این زمینه می‌توانند مطرح شوند به شرح زیر فهرست‌بندی کرده است: "آهنگسازی، بداهه‌نوازی (یا خوانی) و اجرای قطعات خاص، ریز توارها و سبک‌ها؛ دریافت فرم و ساختمان موسیقایی؛ تجربیات احساسی، فیزیکی، روحی و چند حسی به واسطه موسیقی؛ و ساختارهای معرفتی فردی برای سازمان دادن به تجربیات موسیقایی و همراه کردن آن با تجربیات دیگر" (ایضا: ۴۷۶).

رایس کوشیده است تا مدل مریام را در مدل خود ادغام کند. در واقع در هر مرحله از مدل او سه مرحله مدل مریام می‌توانند به راحتی رسوخ کنند. به این ترتیب، پشتوانه تاریخی در سه بعد صدا، بینش و رفتار مورد بررسی قرار می‌گیرد همچنان که نیروهای اجتماعی و خلاقیت‌ها و تجربیات فردی. در زیر مدل رایس در شکل نهایی خود، یعنی ادغام شده با مدل مریام، نشان داده شده است:

| پشتوانه تاریخی | نیروهای اجتماعی<br>تثبیت و تعدیل | خلاقیت و تجربه فردی |
|---|---|---|
| صدا | صدا | صدا |
| بینش | بینش | بینش |
| رفتار | رفتار | رفتار |

## دو مدل دیگر

در اینجا، بدون اینکه مدعی باشیم جایگزین‌هایی برای مدل‌های فوق یافته‌ایم، دو مدل دیگر پیشنهاد می‌کنیم که می‌توانند، از یک سو، گام‌های دیگری در جهت تبیین هر چه بیشتر محتوای اصلی رشته اتنوموزیکولوژی به حساب آیند و، از سوی دیگر، ابزار متدولوژیک دیگری باشند برای تحقیقات آتی. واقعیت

این است که هیچ مدلی به تنهایی جوابگوی همه مشکلات پژوهشی نیست و طراحان مدل‌ها نیز مدعی حل همه معضلات تحقیق نیستند. مساله این است که یک پژوهش پربار باید قادر باشد سؤالات بسیاری در مورد موضوع مورد مطالعه‌اش مطرح کند. قبل از حل مسأله صورت مساله‌ای باید وجود داشته باشد. بزرگ‌ترین مشکل یک محقق تازه کار این است که سؤالاتش به سختی از حد عنوان اصلی پژوهشش (موسیقی تعزیه چیست؟ موسیقی زورخانه چیست؟ موسیقی مذهبی چیست؟ و غیره) فراتر می‌رود. مدل‌ها، پیش از هر چیز، به ذهن پژوهشگر عمق بخشیده وی را قادر می‌سازند تا موضوع مورد مطالعه‌اش را با ژرفای بیشتری بکاود. هدف کمتر پاسخ دادن به پرسش‌ها است تا مطرح کردن آنها، پربار بودن یک تحقیق نه با میزان پاسخ‌ها که با کمیت پرسش‌ها و نیز نحوه طرح آنها سنجیده می‌شود.

مدل‌های پیشنهادی ما نیز بر آنند که پرسش‌های لازم در بدو یک کار پژوهشی را سازماندهی کرده در مجرای صحیح اندازد. مدل نخست در ارتباط مستقیم با تعریفی است که ما از رشته مورد بحث این مقاله داده‌ایم. دومی از آن مشتق شده است و نگاه تازه‌ای را ارایه می‌دهد.

## مدل نخست

برونو نتل در مقاله‌ای تحت عنوان "موسیقی کلاسیک ایرانی در تهران: روند تغییرات"[۲] مبحث زندگی موسیقایی را به بررسی موارد زیر اختصاص می‌دهد: ظهور کنسرت، جایگاه موسیقیدان در جامعه، طرز تلقی وی از موسیقی، رسانه‌های گروهی، آموزش و غیره (Nettl, 1978: 151-156). یک نگاه دقیق به موارد مطالعه وی نشان می‌دهد که مدل ضمنی تحقیق او شامل سه جزء موسیقی، موسیقیدان و شنونده و رابطه میان این سه جزء است. چنین مدلی اساس پاره‌ای از تحلیل‌های ژیلبر روزه (۱۹۸۰) را نیز، در اثر کلاسیکش پیرامون نقش موسیقی در مراسم درمانی همراه با وجد و خلسه، تشکیل می‌دهد. محقق اخیر آگاهانه این مدل را به کار گرفته و اجزای آن را به ترتیب musiquant, musique و musiqué نامگذاری کرده است که می‌توان به موسیقی، موسیقی‌گر و موسیقی‌گیر یا پذیر (؟) ترجمه کرد.[۳]

همان‌طور که گفتیم تعریف ما از اتنوموزیکولوژی نیز، که مبتنی بر بررسی رابطه میان انسان و موسیقی است، با این مدل سازگاری دارد. دو بعدی که برای انسان در این تعریف قایل شدیم، یعنی انسان "تولید کننده" و "مصرف کننده"موسیقی با موسیقیدان و شنونده یا موسیقی‌گر و موسیقی‌گیر منطبق است. بررسی روابط فوق‌الذکر به هدف ما مبنی بر طرح حداکثر سؤالات برای یک پژوهش اتنوموزیکولوژیک نزدیک می‌شود.

**رابطه موسیقیدان و موسیقی** به طرز تلقی موسیقیدان از موسیقی، نحوه آموزش و انتقال دانسته‌ها و ملودی‌ها، به اینکه آیا موسیقی مورد مطالعه برای یادگیری و اجرا به تخصص نیاز دارد یا نه، آیا انواع مختلف موسیقی یک جامعه توسط گروه‌های سنی یا فرهنگی خاصی فراگرفته و اجرا می‌شود یا نه و غیره می‌پردازد. در عین حال روندهای خلاقیت موسیقایی، بداهه‌نوازی و بداهه‌خوانی، نقش و اهمیت مهارت‌های اجرایی، عوامل اصلی سبک‌های موسیقایی و تأثیرپذیری موسیقیدان از موسیقی‌های بیگانه و مسایلی از این دست به این قسمت از تحقیق مربوط می‌شود.

**رابطه شنونده با موسیقی** را، که در واقع بازتاب جایگاه موسیقی در جامعه است به شکل زیر می‌توان فهرست‌بندی کرد: نحوه نگرش شنونده (جامعه) به موسیقی؛ معیارهای زیبایی‌شناسی؛ گرایش گروه‌های مختلف سنی، اجتماعی یا فرهنگی به این یا

آن نوع موسیقی؛ چه نوع موسیقی‌ای در کجا، کی، چرا و چگونه اجرا می‌شود؟ کارآیی و کاربرد موسیقی کدامست؟ تا چه حد شنونده خود می‌تواند با موسیقی سر و کار داشته باشد؟ و غیره.

**رابطه شنونده با موسیقیدان** جایگاه موسیقیدان در جامعه را تبیین می‌کند. اینکه شنونده چگونه به موسیقیدان می‌نگرد؛ موسیقیدان به کاست یا گروه اجتماعی خاصی تعلق دارد یا نه؛ از موقعیت پستی برخوردار است یا فعالیت موسیقایی موقعیت متمایزی برایش به وجود نمی‌آورد؛ شنونده خدمت وی را از نظر مادی جبران می‌کند یا نه، به عبارت دیگر کار وی حرفه‌ای است یا غیر حرفه‌ای؛ اینکه آیا اصولاً مرزی میان شنونده و موسیقیدان وجود دارد یا نه و غیره از مسایلی هستند که در این رابطه مطرح می‌شوند.

بدیهی است که اینجا نیز، مثل مدل‌های دیگر، یک تحلیل فنی از موسیقی نهایت ضرورت را دارد. در حقیقت یک پژوهش مطلوب آن است که میان عوامل ساختاری یک موسیقی و سه رابطه فوق پیوندی حاصل کند. شاید مشکل‌ترین وظیفه یک اتنوموزیکولوگ ایجاد همین پیوند باشد که در عین حال بلندپروازانه‌ترین هدف این رشته نیز هست. پژوهشگران اندکی به این هدف نایل شده و توانسته‌اند نشان دهند که عوامل ساختاری موسیقی مورد مطالعه‌شان بازتاب‌دهنده همه یا بخشی از روابط فوق‌الذکر است. در واقع احاطه یافتن به همه عوامل شکل‌دهنده ساختار موسیقایی از نظر تاریخی بسیار دشوار است. می‌توان فرض کرد که در هر فرهنگی یک انتخاب اولیه از نظر فرم و عوامل موسیقایی وجود داشته که امکانات بالقوه دیگر را خارج از دسترس قرار داده است. یعنی از "ابتدا" سیستمی پذیرفته شده که به‌طور خود به خودی و "طبیعی" عوامل بیگانه با آن سیستم را به خود راه نداده است. اما، اولا تشخیص علل این انتخاب اولیه، با توجه به بعد زمانی‌ای که ما را از این مبدا جدا می‌کند، بسیار دشوار است و ثانیاً تشخیص قطعی خود این انتخاب تقریباً غیر ممکن است، چه، در طی زمان، بدون تردید این انتخاب دستخوش تغییرات شده از عوامل بیگانه تأثیر پذیرفته است. مشکل بعدی این است که نمی‌توان دانست تا چه اندازه تغییر در روابط فوق‌الذکر موجب تغییر در ساختارهای موسیقایی می‌شود. به عبارت دیگر میزان وابستگی عوامل موسیقایی به این روابط و میزان انعطاف‌پذیری آنها را نمی‌توان به‌طور قطع تعیین کرد. باید اذعان کرد که مدل اول ما کلید حل این مشکل را در اختیار محقق نمی‌گذارد، چه در آن جای بینش شنونده و موسیقیدان نسبت به ابعاد دیگر زندگی بشری خالی است. شاید مدل پیشنهادی بعدی توانایی این را داشته باشد که به شکل جامع‌تری مشکلات پژوهش‌های اتنوموزیکولوژیک را حل کند.

## مدل دوم

وقتی از انسان صحبت می‌کنیم ناگزیر می‌بایست دو بعد اساسی وجود انسانی را مدنظر قرار دهیم: یکی آنچه انسان را ساخته و به او شکل بخشیده است و دیگری آنچه انسان خود ساخته و به آن شکل بخشیده است. اولی شامل عوامل بیولوژیک وجود انسان است و دومی شامل عوامل فرهنگی هستی او. انسان از یک سو زاییده عوامل طبیعی و از سوی دیگر فرهنگ ساز است. فرهنگ‌سازی او، همان‌طور که مریام توضیح داده، برای پیش‌برد زندگی وی و نیز به منظور جستن پاسخ به چرایی و چگونگی هستی است. یکی در ارتباط مستقیم با نیازهای زیستی‌اش و دیگری بدون ارتباط مستقیم با آنها. در عین حال در اینجا با یک دور بسته سر و کار داریم. آنچه ساخته انسان است به نوبه خود در ساختن و شکل دادن او نقش بازی می‌کند. فرهنگ انسان‌ساز شده انسان، موجود بیولوژیک، انسان، موجود فرهنگی، نیز می‌شود. در نتیجه هنگامی



کتابخانه

که از رابطه انسان با موسیقی سخن می‌گوییم در واقع به رابطه میان وجود فرهنگی انسان با موسیقی نظر داریم. این رابطه را می‌توان در قالب مدل زیر بررسی کرد.

فرض می‌کنیم که انسان در مرکز دایره‌ای قرار دارد کـه پیرامـون آن را مـظاهر مـتعدد فـرهنگی تشکـیل می‌دهند:

طبق این مدل پژوهشگر به سه نوع تحلیل دست می‌زند که ما نام آنها را تحلیل نقطه‌ای، تحلیل شعاعی و تحلیل پیرامونی گذاشته‌ایم.

**تـحلیل نـقطه‌ای** هـمان تـجزیه و تـحلیل صـرفاً مـوسیقایی است. هـمان مـطالعه سیستم، فـرم‌هـا و ساختارهای موسیقی که در همه مدل‌ها مشترک است.

**تحلیل شعاعی** همان بررسی رابطه میان موسیقی و انسان موسیقیدان و شـنونده است کـه در مـدل قـبلی توضیح دادیم. در واقع مدل اول در بطن مدل دوم جا می‌گیرد مثل مدل مریام که در مدل رایس ادغـام شـده بود.

**تحلیل پیرامونی**، اما، ویژگی اصلی این مدل است. هدف، در اینجا، بررسی رابطه مـیان مـوسیقی و دیگـر مظاهر فرهنگی جامعه مورد مطالعه است. این بررسی مـی‌توانـد، مـثل تـحلیل‌های فـوق، در زمـانی diachronique یا هم زمانی sychronique بـاشد. یک تحلیل در زمانی کمک بزرگی بـه شـناخت ریشـه‌های تفکر موسیقایی یک جامعه می‌کند. اسطوره، مذهب و فلسفه یک قوم شاید گویاترین و صریح‌ترین مدارک را در زمینه بینش فرهنگی آن قوم در مورد موسیقی ارایه می‌دهند. باید متذکر شد که تحلیل پیرامونی لزوماً در جست و جـوی یک رابـطه مـستقیم مـیان پـدیده‌های فـرهنگی مـختلف و مـوسیقی نـیست. هـدف اصـلی بررسی این پـدیده‌ها احـاطه یـافتن بـه روانشـناسی و شخصیت فرهنگی جامعه مورد مطالعه است. فـقط بـا درک این شخصیت فرهنگی است که می‌توان به عـلل وجودی ساختارهای موسیقایی، از یک سو، و چرایی نتایج تحلیل شـعاعی، یـعنی بـررسی رابـطه انسـان بـا مـوسیقی، از سـوی دیگـر، دست یـافت. یک سیستم موسیقایی خاص، یک بینش موسیقایی مشـخص، یک شیوه آموزش موسیقایی معین اگر توجیهی داشته باشد باید آن را در تأثیرات متقابل عوامل تفکیک‌ناپذیر یک مجموعه کامل فرهنگی در گذر زمان جست و جو کرد شیوه **سازماندهی اجتماعی** که زندگی سیاسی یک جامعه را مشخص می‌کند شـاید مستقیماً بـا مـوسیقی ارتباطی نداشته بـاشد امـا شـناخت آن مسـلماً کـمک بزرگی بـرای تـوجیه مـوقعیت مـوسیقیدان در جـامعه خواهد بـود. آشـنایی بـا **سـاختارهای اقـتصادی** می‌تواند در توضیح نحوه اجرا و ارایه موسیقی در یک جامعه مؤثر باشد: وجود کنسرت در یک جامعه و ارایه مـوسیقی در مـحافل بسـته و صـمیمانه و بـه دور از ملاحظات مادی در جامعه دیگر. **زبان** نه تنها یکی از بزرگ‌ترین شـاهدان و بـازتاب‌دهندگان هسـتی‌شناسی onthologie یک مـلت است بـلکه، بـه عـلت ارتـباط تنگاتنگ میان کلام و موسیقی در تقریباً هـمه جـوامع بشـری، یکـی از عـوامـل تـعیین کـننده سـیستم‌ها و ساختارهای موسیقایی نیز هست. به ویژه سیستم‌های ریتمیک بسیاری از فرهنگ‌ها تنها با مراجعه به زبان آنها توضیح داده می‌شود.

**هنرهای دیگر**، نقاشی، مجسمه‌سازی، نمایش، ادبیات، خطاطی، صنایع‌دستی و غیره، منابع خوبی برای تبیین چرایی ساختارهای موسیقایی و مبانی زیبایی‌شناسی یک ملت است: رعنایی طرح یک اسلیمی را در تحریرهای آواز ایرانی می‌توان ردیابی کرد.(۴) هر چند **علوم محض** به لحاظ موضوعی از علوم انسانی کاملاً متمایز است اما خود آن، یعنی میزان آشنایی یک جامعه از علوم محض یا به عبارت دیگر چگونگی دانش یک قوم درباره طبیعت، می‌تواند موضوع علوم انسانی باشد(۵). شناخت این شاخه از فرهنگ یک جامعه جنبه‌هایی از ساختارهای موسیقایی فرهنگ مربوطه را روشن می‌کند. این امر به میزان آشنایی یک ملت با ریاضیات که می‌تواند در محاسبات آکوستیکی او مؤثر باشد محدود نمی‌شود. اقوامی هستند که شناختشان از طبیعت تأثیر مستقیم در ساختارهای موسیقی‌شان دارد مثل پاره‌ای از اقوام اقیانوسیه که پرندگان را با دقت بسیار طبقه‌بندی می‌کنند و بخشی از رپرتوار موسیقی‌شان را نماینده دسته خاصی از پرندگان دانسته می‌کوشند تا عوامل موسیقایی بازتاب‌دهنده خصوصیات پرندگان مربوطه باشد. همان‌طور که اشاره کردیم **اسطوره، مذهب و فلسفه** یک ملت کلیدهای اصلی را برای درک فرهنگ موسیقایی آن ملت ارایه می‌دهند. اینکه موزهای یونانی، که به لحاظ لغوی ریشه کلمه موزیک در این زبان‌اند، در عین حال تاریخ و نجوم را نمایندگی می‌کنند همان‌قدر می‌تواند معنی‌دار باشد که بی‌توجهی یا کم توجهی اساطیر ایرانی در مورد موسیقی. به نظر می‌رسد که مطالعه این پدیده‌های فرهنگی که جهان‌بینی ملت را بازتاب می‌دهند ما را در یافتن علل و انگیزه‌های انتخاب اولیه‌ای که در فصل گذشته از آن سخن گفتیم بیش از هر چیز دیگری یاری دهد.

در مجموع همه مدل‌ها به نحوی می‌توانند مورد استفاده پژوهشگر قرار گیرند. هر کدام از آنها امتیازات و نقصان‌هایی دارد که دیگری فاقد آن است. انتخاب یک مدل به موضوع تحقیق و گستردگی آن بستگی دارد. بدیهی است که تحقیق پیرامون یک نوع موسیقی خاص یا تنها یک آیین ویژه که با موسیقی همراه است با تحقیق پیرامون زندگی موسیقایی یک ملت تفاوت دارد. و نیز مراحل مختلف تحقیق، اتنوموزیکوگرافی (موسیقی‌نگاری قومی)، اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی قومی) و انسان‌شناسی موسیقی راهکردهای متفاوتی می‌طلبد. مدل‌ها به جای آنکه یک حکم قطعی در مورد شیوه‌های تحقیق صادر کنند و سرمشق‌های مکتبی جزمی‌ای باشند بیشتر در تبیین موضوع علمی که به آن تعلق دارند نقش‌بازی می‌کنند. آنها بیشتر به پژوهشگر مردد، که نمی‌داند از کجا شروع کند و به چه چیز بپردازد. مجموعه‌ای از موضوعات مطالعه ارایه می‌دهند. اینکه این موضوع به چه نحو و تحت چه مدلی دسته‌بندی شده باشد اهمیت ثانوی دارد مضافاً بر اینکه هیچ چیز مانع از آن نیست که پژوهشگر از دسته‌بندی یا مدل شخصی خود پیروی کند.

## منابع


کیانی، مجید
۱۳۶۸، هفت دستگاه موسیقی ایران، ناشر: مولف، تهران.

نتل، برونو
۱۳۶۵ اتنوموزیکولوژی، روش بررسی و شناخت موسیقی اقوام و ملل، ترجمه م. خوش ضمیر، کتاب آفرین، تهران.

Brandily, Monique 1989: Ethnomusicologie, musiques et civilisation, in *Clarté - Encyclopédie du Présent - l'Homme et les sciences de la vie*, n 9, fasc 4895-4898.

Ellintgson, Ter 1992: Transcription, in: Heleln Myers(ed) *Ethnomusicology, An Introduction*, The Grove Handbooks in Music. The Macmillan Press.

Levi- Strauss, Claude 1958: *anthropologie structurale*,

## پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ اصطلاح رایس historical construction است که در واقع مفهوم ساخته و پرداخته شدن [موسیقی] در طی تاریخ را القاء می‌کند.

۲ ـ Persian Classical Musicin Tehran: Processes of Change ر. ک. به فهرست منابع

۳ ـ اصطلاحات روژه کلماتی هستند که توسط خود او ابداع شده‌اند (بعضاً با مراجعه قدیمی به کلمات مهجور در زبان فرانسه). طبعاً ترجمه آنها همان‌قدر در زبان فارسی غرب جلوه می‌کند که اصل آنها در زبان فرانسه.

۴ ـ و نیز رجوع کنید به تشبیه فوق‌العاده م. کیانی (۱۳۶۸) که انحنای ظریف انتهای حرف ب در خطاطی را با تکنیک اشاره در موسیقی مقایسه کرده است.

۵ ـ کما اینکه هست. شاخه‌ای از انتولوژی ethnoscience نام دارد به بررسی دانش اقوام و ملل مختلف می‌پردازد


(2émé édition, 1974). Plon, Paris.

Lombard, Jacques 1994: *Introduction à l'ethnologie,* Armand Colin, Paris.

Merriam, Alan P.1964 : *The Anthropology of Music,* Northwestern University Press, u. s. A

Nattiez, Jean - Jacques 1987: *Musicologie générale et sémiologie,* Christian Bourgois, paris.

Nettl, Bruno 1978: Persian Classical Music in Tehran: The Processes of Change, in *Eight Urban Musical Cultures, Tradition and Change,* Ed., B. Nettl, Urbana, Chicago, Lodon.

Rouget, Gilbert 1968: l'ethnomusicologie, in *Ethnologie générale, Encyclopédie de la Pléiade.* Paris, Gallimard. 1980 *Lamusiqu et La transe, Gallimard,* Paris



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی