موسیقی مردمی موسیقی کلاسیک

ساسان فاطمی

مشکلات طبقه بندی

می‌توان گفت که در تمام جوامع پیچیده، اعم از تمدن‌های قدیمی و تمدن‌های نوپا، دو نوع موسیقی متمایز اغلب در کنار، و گاه مقابل همدیگر حضور دارند. این دو نوع را معمولاً با دو اصطلاح کلاسیک (یا هنری، جدی، عالمانه) و پاپیولار (مردمی) از هم متمایز می‌کنند، هر چند اصطلاح دوم اندکی ابهام دارد و غالباً همان قدر برای موسیقی شهری، موسیقی رادیویی و رسانه‌ای به کار می‌رود که برای موسیقی معروف به روستایی و فولکلوریک. به همین جهت، شاید مردمی یا عامه معادل بدی برای این اصطلاح کلی که دو مفهوم عامیانه، بر آمده از توده مردم، و عامه پسند، مورد پسند توده مردم، را در بر می‌گیرد نباشد؛ اولی موسیقی‌ای است ساخته شده توسط مردم و دومی توسط بخشی از جامعه موسیقی‌دانان آموزش دیده به شکل آکادمیک، اما برای توده مردم[1].

واژه‌های کلاسیک و مردمی تعاریف لغزنده و چندگانه‌ای دارند. فرهنگ لاروس واژه کلاسیک را از زوایای مختلف بررسی می‌کند: از زاویه‌ای بسته، هر آنچه که به یونان و رم باستان تعلق دارد یا از مدل‌های زیبایی‌شناسی این دو تمدن الهام می‌گیرد، کلاسیک به حساب می‌آید و از زاویه‌ای گسترده‌تر و عمومی‌تر این صفت به "هر دوره‌ای از تحول هنری یک تمدن که طی آن تعادل و کیفیت فنی بالا با هم پیوند می‌خورند (۳۳۰-۴۸۰ قبل از میلاد برای یونان و ۹۵۰-۲۵۰ بعد از میلاد برای تمدن مایاها)" اطلاق می‌شود. از طرف دیگر کلاسیک ممکن است معنی سنتی دهد و نیز در معنای بسیار خاص به اثری اطلاق شود که در نوع خود ممتاز است و به عنوان مدل مورد استفاده قرار می‌گیرد. گذشته از آن، برای لاروس، موسیقی کلاسیک به آثار موسیقی‌دانان بزرگ غربی در مقابل آثار موسیقی‌دانان جاز و واریته گفته می‌شود.

جای دیگر، موسیقی‌شناسی چون دنیس آرنُلد، با نارسا دانستن تعاریف رایج که موسیقی کلاسیک را همواره "جدی" می‌دانند و یا نوع سازهای استفاده شده در آن را ـ آکوستیک و یا سنتی در مقابل سازهایی چون سینتی سایزر و ساکسفن ـ ملاک تشخیص آن از موسیقی غیر کلاسیک به حساب می‌آورند، نحوه دریافت انواع موسیقی را وجه ممیزه آن‌ها می‌داند: موسیقی کلاسیک موسیقی‌ای است که باید "فهمیده" و نه فقط "احساس" شود. هرچند وی تلویحاً شرط رعایت سنت‌های کهن را برای کلاسیک بودن یک موسیقی می‌پذیرد و به نظر نمی‌رسد که تصور رایج را مبنی بر کلاسیک بودن هر موسیقی‌ای که پاپیولار محسوب نمی‌شود رد کند، اما برای ارائه احتمالاً دقیق‌ترین تعریف به یک قضاوت عمیقاً ارزشی دست می‌زند: موسیقی کلاسیک "موسیقی‌ای است که توسط اشخاص محترم قابل احترام به حساب می‌آید" (Arnold, 1988:431).

تعاریفی که به یونان و رم باستان ارجاع می‌دهند و نیز تعریفی که اثر کلاسیک را اثر ممتاز در نوع خود می‌داند به بحث ما مربوط نمی‌شوند. از میان تعاریف دیگر ـ چه از "کلاسیک" به طور عام و چه از "موسیقی کلاسیک" به طور خاص ـ آن که وفاداری به سنت‌ها را ملاک تشخیص قرار می‌دهد قطعاً نارساست. با چنین ملاکی به سختی می‌توان مثلاً موسیقی‌های محلی ایران

را از موسیقی دستگاهی متمایز کرد. و نیز، حداقل برای یک فرهنگ در دنیا، یعنی فرهنگ غربی، که در همه زمینه‌ها گرایش عمده آن از پنج سده پیش به این طرف سنت شکنی بوده است توسل به چنین ملاکی سخت نابجا جلوه خواهد کرد. "احتمالا دقیق‌ترین" تعریف آرنُلد نیز با "اشخاص محترم"اش بیش از آن ارزشی است که ارزش بحث کردن داشته باشد.

تعاریفی که بر تقابل میان موسیقی کلاسیک و موسیقی پاپیولار یا واریته استوارند، تنها به نوعی تأیید وجوه تمایزند و از ارائه یک تعریف دقیق طفره می‌روند. با گفتن این که "بدی مخالف خوبی است" نه بدی را تعریف کرده‌ایم و نه خوبی را. معروف است که کارل فریدریش گُس وقتی با یک مسئله روبه‌رو می‌شد می‌گفت: "از همین حالا می‌دانم جواب چیست، می‌ماند این که بدانم چگونه به جواب رسیده‌ام". دریافت شهودی intuitive باید با دریافت مبتنی بر تجزیه و تحلیل تقویت و یا حتی محک زده شود. گزاره "دو نوع موسیقی متمایز کلاسیک و مردمی وجود دارد" چه به شکل "صورت مسأله" مطرح شود و چه به شکل "جواب مسأله"[۲] تنها یک نقطه شروع است، باید دید مسأله چگونه حل می‌شود، یا به قول گُس چگونه حل شده است، و این فقط با تعیین ویژگی‌های هر دو موسیقی ممکن می‌شود. تعاریفی که به هنر کلاسیک تعادل و کیفیت فنی بالا نسبت می‌دهند و یا بر تمایز دریافت، یکی با "فهمیدن" و دیگری با "احساس" کردن، تکیه می‌کنند به این مقصود، یعنی تعیین ویژگی‌های دو موسیقی مورد نظر، نزدیک می‌شوند.

در مورد اصطلاح پاپیولار نیز تعاریف وضعیت بهتری ندارند. سه تعریف لاروس از این واژه هر کدام جنبه‌ای از مفهوم مورد نظر را منعکس می‌کند: ۱- آن‌چه به مردم تعلق داشته باشد، به مردم ارتباط داشته باشد، از مردم برآمده باشد، ۲- آن‌چه مخاطب آن مردم باشند، پر شمارترین مخاطب را داشته باشد، مطابق ذوق اشخاصی باشد که بسیار کم فرهیخته‌اند. ۳- آن‌چه همه یا اکثریت مردم می‌شناسند و دوست دارند. کاربرد این واژه اما در ادبیات موسیقی‌شناسی با ابهاماتی همراه است. بلَکینگ با در نظر گرفتن معنی وسیع کلمه معتقد است که در نود و نه درصد تاریخ بشر همه موسیقی‌ها پاپیولار بوده است چرا که همه اعضای یک جامعه در خلق آن سهیم بوده‌اند و از آن لذت می‌برده‌اند (Blacking, 1981:9). اما از زاویه‌ای دیگر، هنگامی که تنها محبوبیت موسیقی بدون ملاحظات غیر موسیقایی مد نظر باشد، به اعتقاد وی پاپیولار بودن موسیقی یک نوع ارزش به حساب می‌آید که می‌تواند به همه سبک‌های موسیقایی نسبت داده شود. [موسیقی پاپیولار] موسیقی‌ای است که عمدتاً محبوب و مورد تحسین مردم است و می‌تواند شامل آثار باخ، بتهوون، بیتل‌ها، راوی شانکار و نیز مارش‌های سوزا و آواز لاندُن دری شود" (ibid: 13).

بلَکینگ در عین حال خاطر نشان می‌کند که پیش از این‌ها موسیقی پاپیولار موسیقی‌ای به حساب می‌آمد که ذوق پالوده یا کلاسیک نمی‌طلبید و عموماً شامل موسیقی فولکلوریک هم می‌شد. اما بعداً توجه به موسیقی فولکلوریک و علاقه به گردآوری و حفظ آن موجب شد که اجراکنندگان این نوع موسیقی خود را از دست اندر کاران موسیقی "بازار" متمایز کنند. از آن پس دیگر "یک موسیقی پاپیولار خوب و خالص وجود داشت که موسیقی اصیل مردم بود و می‌توانست "فولک" یا احتمالاً "سنتی" نامیده شود، و یک موسیقی بی‌ریشه و آلوده مردمی که پس از نسبت دادن اصطلاحات تحقیرآمیز "پاپیولار"، "تجاری" و یا "شهری" به آن طرد می‌شد" (ibid: 11).

همین تمایزگذاری ارزشی میان موسیقی فولکلوریک و موسیقی پاپیولار بود که طرفداران راک اند رُل نوظهور در دهه ۵۰ و سبک‌های مشتق از آن در دهه ۶۰ را بر آن داشت تا این موسیقی را، به رغم

تجاری بودن آن فولکلوریک به حساب آورند،" زیرا معتقد بودند که راک بازتاب تجربیات یک اجتماع است (اجتماع شنوندگان راک) که در آن فاصله ای میان تجربیات اجتماعی شنونده و اجرا کننده وجود ندارد، ادعایی که البته بدون مخالف نماند (cf. Frith, 1981).

به نظر می‌رسد هر جا که صحبت بر سر موسیقی پاپیولار است توجه پژوهشگران عمدتاً بر موسیقی تجاری و رسانه‌ای متمرکز می‌شود، موسیقی‌ای که، از سوی همین پژوهشگران، یکجا در برابر نوع دیگرموسیقی، یعنی آن که "جدی"، "هنری" یا کلاسیک به حساب می‌آید، قرار می‌گیرد. در پاره‌ای موارد حتی موسیقی پاپیولار معنای فشرده‌تری به خود می‌گیرد. چارلز هام این موسیقی را نه تنها از نوع "جدی" یا "هنری" بلکه حتی از جاز و راک و البته فولک متمایز می‌کند. برای وی (و به گفته خودش، برای همه حرفه‌ای‌های موسیقی در آمریکا) موسیقی پاپیولار بخشی از موسیقی رایج کنونی است که با سبک‌های متعارف قرن‌های هجدهم و نوزدهم اروپا پیوند دارد (Hamm, 1975: 128). با این حال، حتی اگر این تعریف آخر را هم با دقت قابل تحسینش ـ حداقل در آنچه به دهه هفتاد مربوط می‌شده ـ کنار بگذاریم، تکلیف موسیقی موسوم به فولکلوریک تا حدود زیادی نامعلوم می‌ماند: جای این موسیقی، که ظاهراً نه "هنری" یا "کلاسیک" و نه "بازاری" است کجاست؟

برای روشن کردن تمایزها و انجام یک طبقه‌بندی تا حد امکان دقیق نباید خود را تنها به یک پارامتر محدود کرد: مثلاً تنها به ماده موسیقایی با مقابل هم قرار دادن محصول استاندارد شده، به قول آدُرنو (1941)، و محصول خلاقیت متفکرانه، یا تنها به موسیقی‌دان (آهنگسازان بزرگ غرب در مقابل آهنگسازان موسیقی واریته). مفاهیم کلاسیک (یا "هنری"، "جدی"، "عالمانه")[3] و مردمی در موسیقی مفاهیمی سه بعدی‌اند. ویژگی‌هایی که این دو نوع را از هم متمایز می‌کند باید در هر سه سطح موسیقی، موسیقی‌دان و شنونده مورد مطالعه قرار بگیرند. این مجموعه موسیقی، موسیقی‌دان، شنونده و نوع رابطه میان آن‌هاست که در یک جا فرهنگ موسیقایی کلاسیک را شکل می‌دهد و در جای دیگر فرهنگ موسیقایی مردمی را. برای شناخت این دو فرهنگ باید همه اجزای تشکیل دهنده آن‌ها را زیر ذره‌بین گذاشت.

با این حال، هر چقدر هم که تعریف‌ها دقیق باشند انواعی وجود دارند که تن به این طبقه بندی نمی‌دهند، یا به عبارت دیگر در حالت بینابینی قرار می‌گیرند. گذشته از آن بسیار اتفاق می‌افتد که این دو فرهنگ، در جایی و به نحوی، در هم نفوذ می‌کنند، این عواملی از آن را به خود می‌پذیرد و آن ویژگی‌هایی از این را به نمایش می‌گذارد، چه در یک بُعد منزوی و چه در همه ابعاد. حتی پیش از این که تعریفی از کلاسیک و مردمی داشته باشیم، یک حس اولیه به ما می‌گوید که جا دادن موسیقی تعزیه در هر یک از این دو دسته ـ هر کدام باشد ـ دقت ادعایی هر تعریفی را زیر سؤال می‌برد: به لحاظ موسیقی، تعزیه می‌تواند مدعی یک کلاسیک گرایی بی چون و چرا باشد، اما، به لحاظ شنونده ـ یا بهتر بگوئیم: گستردگی شنونده ـ باز هم بی چون و چرا، در نوع مردمی ثبت نام می‌کند. دورینگ تمایل دارد بعضی از انواع موسیقی‌های محلی را که آشکارا متعلق به نوع عامیانه‌اند "نیمه کلاسیک" یا "کلاسیک کوچک" بنامد[4]، زیرا آن‌ها پاره‌ای از ویژگی‌های موسیقی کلاسیک را ارائه می‌دهند. بسیاری از آوازهای با وزن آزادمحلی را می‌توان از این دسته دانست، نه فقط به دلیل خویشاوندی‌های آن‌ها با نوع کلاسیک از نظر صرفاً موسیقایی، بلکه نیز به خاطر شباهت‌هایی که در دو بُعددیگر، یعنی شنونده و موسیقی‌دان، با این نوع دارند: شنونده خاص و موسیقی‌دانی که به تمامی سنت موسیقایی مربوطه را نمایندگی می‌کند.

می‌توان تا حد زیادی، با محدود کردن میدان عمل

به موسیقی غیر موقعیتی و اقدام به طبقه بندی "مکرر"، بر مشکلات ذکر شده فائق آمد. توضیح آن که، دوگانه کلاسیک ـ مردمی را تنها برای موسیقی غیرموقعیتی به کار بریم و انواع موسیقی‌موقعیتی[5]، مثل لالایی‌ها، آوازهای کار، آوازهای مذهبی و غیره را از شمول این دسته بندی خارج کنیم. در این صورت مشکل طبقه‌بندی تعزیه به سطح دیگری از تحقیق ارجاع داده می‌شود. چنین اقدامی، بر خلاف آنچه ممکن است به نظر آید، یک "شیادی علمی" نیست. واقعیت این است که دوگانه کلاسیک ـ مردمی در فرهنگ‌هایی وجود دارد که با لذت صرفاً زیباشناسانه از شنود موسیقی آشنا هستند، فرهنگ‌هایی که در آن‌ها خصوصیت صرفاً "هنری" و "غیر کاربردی" موسیقی امکان وجود یک نوع غیر موقعیتی در کنار انواع موقعیتی را فراهم آورده است. به عبارت دیگر، قبل از کلاسی‌سیزه شدن‌موسیقی، یک نوع قائم به ذات حساب خود را از دیگر انواع سوا کرده و درست به همین علت قائم به ذات بودن، به کلاسی‌سیزه شدن تن داده است: فقط با نگریستن به موسیقی به عنوان یک پدیده مستقل می‌توان قوانین آن را کشف و مدون کرد، یعنی نخستین قدم را جهت کلاسی‌سیزه کردن برداشت.

و اما منظور از طبقه بندی مکرر این است که در دل دو دسته کلاسیک و مردمی یک بار دیگر اقدام به همین شکل طبقه بندی شود. به این ترتیب، انواع کلاسیک و مردمی، هر کدام، باز به دو دسته کلاسیک و مردمی، یا شاید به تعبیر دقیق‌تر، نیمه کلاسیک و نیمه مردمی تقسیم می‌شوند. یک مثال ملموس: تصنیف زیر گروه مردمی (نیمه مردمی) موسیقی کلاسیک به حساب می‌آید و آوازهای با وزن آزاد محلی زیر گروه کلاسیک (نیمه کلاسیک) موسیقی مردمی.

در مورد کلاسیک

"واژه کلاسیک، معانی گوناگونی به خود می‌گیرد. در معنای محدود به موسیقی آوازی هندوستانی اطلاق می‌شود ولی به معنای وسیع کلمه نیز کاربرد دارد. یک بار موسیقی‌دانی افغانی برای من توضیح داد که کلاسیک یعنی "مشکل"، و معتقد بود که همه کشورها موسیقی کلاسیک خودشان را دارند. در هرات، امیرجان، هنگامی که در حال شنیدن اجرایی از یک دستگاه ایرانی بودیم گفت: "این هم کلاسیک است". در موقعیتی متفاوت، موسیقی‌دان دیگری کلاسیک بودن همین قطعه را تکذیب می‌کرد و اصطلاح مذکور را فقط برای موسیقی سازی یا آوازی هندوستانی به کار می‌برد". جملات بالا، نقل شده از کتاب جان بیلی در مورد موسیقی افغانستان) تنها (انگاری یاBaily, 1988:74بازتاب دهنده ساده دودلی موسیقی‌دان افغانی در تبیین مفهوم کلاسیک نیست، بلکه همچنین بر این واقعیت گواهی می‌دهد که به هر حال، هر چقدر هم در بیان وجوه تمایز میان موسیقی "کلاسیک" و غیر کلاسیک نارسایی وجود داشته باشد، خود این تمایز حقیقی و واقعی است. دو فرهنگ موسیقایی متمایز وجود دارد، دو نوع موسیقی متفاوت، و این دوگانگی عمیقاً احساس می‌شود. یک موسیقی‌دان که هر دو را می‌شناسد و در هر دو زمینه کار می‌کند اگر هم زبانش در تعیین ویژگی‌های دقیق این دو نوع قاصر باشد احساسش به او خیانت نمی‌کند. معادل دانستن کلاسیک با "مشکل" ممکن است لبخند به لب شنونده آورد، اما مطمئناً سهمی از واقعیت در این معنی کردن وجود دارد. جایگاه موسیقی‌دان کلاسیک، به طور غیر مستقیم، این ادعا را تأیید می‌کند، چرا که اولاً تنها موسیقی‌دانان حرفه‌ای هستند که به این نوع می‌پردازند و ثانیاً، در میان موسیقی‌دانان حرفه‌ای، آن که شناخت بیشتر و توانایی‌های بیشتری در اجرای آثار کلاسیک دارد می‌تواند مدعی مرتبت بالاتری باشد. "امیرجان، با تأکید بر ارزش موسیقی‌دانان کابلی، نظامی مبتنی بر سلسله مراتب را در میان موسیقی‌دانان هرات می‌طلبد که خود (به عنوان تنها کسی که شاگرد یک استاد کابلی

بـوده) در آن بـالاترین مـوقعیت را اشـغال کـند" (همان:۱۶۳).

در جای دیگری از همان کتاب، موسیقی‌دانی به نام سلطان وَردَک بـه شـدت از مـتن یکـی از تـرانـه‌های رادیویی انتقاد می‌کند: "این آی بچه، آی بچه را از رادیو شنیده‌اید؟ این را مـی‌گویند شـعر خـراب، اصـلاً شـعر نـیست. [...] شـعر سـبک است، مـعنی نـدارد. اشـعار شعرا[ی بزرگ] پر از معنی است، هیچ کس نمی‌تواند به طور کامل آن‌ها را بفهمد" (همان:۶۱). یک اظهار نـظر دیگر، این بار در مورد کلام آهنگ، کـه از هـمان تـبار اظهار نظر نخستین است. متن نیز به تقسیم بـندی تـن می‌دهد و پرمعنا و سخت فهم از سبک و بی معنا جدا می‌شود.

از طرف دیگر، واکـنش طـرفداران مـوسیقی غـیر کلاسیک در برابر موسیقی کلاسیک می‌تواند بسیار پر معنی باشد. بیلی اعتراف می‌کند که "شنونده‌های هراتی در علاقه سازنده‌ها (=موسیقی‌دانان) نسبت به موسیقی هندوستانی سهیم نیستند. اگـرچـه مـمکن است آن‌هـا موسیقی کلاسیک را به خاطر مهارت‌های فنی‌اش محترم بدارند و حتی آن را تحسین کنند، اما غیر از یک گـروه کوچکی از افراد مطلع هیچ‌کس تلاشی برای شنیدن آن نمی‌کند." (همان:۱۱۱). از آن بدتر، نویسنده نقل می‌کند کـه بـعضی از شـنوندگان مـوسیقی یکـی از اسـتادان کلاسیک در طی یک جشن عروسی نحوه آواز خوانی او را مضحک و خنده دار یافته‌اند و چنین ادامه می‌دهد که "تقلید از موسیقی آوازی هندوستانی گـاهی بـرای ایجاد حالت‌های کـمیک صـورت مـی‌گیرد و یکـی از عوامل رپرتوار "اصوات مسخره" به حساب می‌آید که مختص خوانندگان شوخ است" (همان). احترام‌آمیخته به تمسخر، همراه با بی علاقگی را مـی‌توان یک واکـنش همگانی ـ در همه جوامع ـ در برابر موسیقی کلاسیک از سوی طرفداران موسیقی غیرکلاسیک دانست.

این همه معیارهای پیش پا افتاده‌ای‌اند کـه بـه یک نتیجه‌گیری همان قدر پیش پا افتاده رهنمون می‌شوند: موسیقی کلاسیک دشوار است، چه در ساخت و اجرا و چه در دریافت، و به همین دلیل شنوندگانش اندک‌اند و موسیقی‌دانانی که به آن می‌پردازند، به اعتبار تلاشی که برای تسلط بر رموز پیچیده آن می‌کنند احترام بیشتر و جایگاه بلندتری دارند. **موسیقی دشوار، موسیقی‌دان معتبر و شنونده اندک:** یک نتیجه‌گیری ابتدایی که، اما، اساس و بنیان تجزیه و تـحلیل‌های بـعدی را تشکـیل می‌دهد.

گفتن این که مـوسیقی کـلاسیک دشـوار است بـر خلاف آنچه که آدُرنو تصور می‌کند (1941:3) به معنی دشوار بودن یا پیچیده بودن همه آثار خلق شده در این نوع موسیقی نیست. آدُرنو، به ناحق، ساده‌ترین شکـل ظهور عوامل مـوسیقایی در سـاده‌ترین آثـار مـوسیقی کلاسیک غرب را با پیچیده‌ترین شکل ظهور آن‌ها در پیچیده‌ترین انـواع یـا آثـار مـوسیقی پـاپیولار مـقایسه می‌کند (ملودی کم افت و خیز هایدن در مقابل برخی از ملودی‌های پر از پرش در برخی آوازهای پاپیولار، اما شوپن هم با ساختار پر اعوجاج ملودی‌هایش به دنیای کلاسیک تعلق دارد). گذشته از آن، وی، باز هم به ناحق، به جـای ایـن کـه دو رویکـرد مـتفاوت در درون یک سیستم موسیقایی واحد را با هم مقایسه کند، دو سیستم موسیقایی مختلف را رو در روی هم قرار می‌دهد: ریتم ساده همه آثار اولیه مکـتب کـلاسیک ویـن در مـقابل ریتم‌های پیچیده جاز (ibid). گـفتن ایـن کـه مـوسیقی کلاسیک دشوار است تنها یک شیوه ساده بـرای ادای این مطلب اساسی است که این موسیقی به بیشترین حد از یک سیستم موسیقایی معین بهره برداری می‌کند. در ضمن همین امر، به طور تـلویحی، عـامل زمـان را بـه عنوان یکی از عوامل مهم در تعیین ویژگی‌های این نوع مـوسیقی دخـالت مـی‌دهد. در یک تـحلیل هـمزمانی (سَنکرُنیک) هیچ موسیقی‌ای نمی‌تواند کلاسیک باشد، بـرای اطـلاق ایـن صـفت بـه یک فـرهنگ مـوسیقایی

بررسی درزمانی (دیاکرُنیک) آن فرهنگ ضرورت تام دارد. فقط در طی زمانی طولانی است که یک فرهنگ می‌تواند رفته رفته گسترش یافته به چنان غنایی برسد که نظام‌مند کردن آن اجتناب‌ناپذیر شود. یک سیستم موسیقایی، در یک زمینه فرهنگی پویا، به مرور متحول می‌شود، غنا می‌یابد و با یاری اذهان خلاق امکانات بالقوه آن کشف شده به فعل در می‌آید. نبوغ تک تک موسیقی‌دانان، در طول تاریخ، ظهور ایده‌های تازه موسیقایی را ممکن می‌سازد و همین نبوغ با کشف توانایی‌های پنهان سیستم، در هر دوره، شیوه‌ها، شکل‌ها، ساختارها و فنونی را عملی می‌کند که در دوره‌های قبل تصور آن‌ها ممکن نبوده است. به تدریج کالبد موسیقایی تنومند می‌شود، ریپرتوار گسترش می‌یابد، عوامل موسیقایی اشکال متنوعی به خود می‌گیرند و ضرورت کشف قوانین حاکم بر این سیستم حجیم، مدون کردن این قوانین و به بیان لفظی در آوردن آن احساس می‌شود.

با این تفاصیل، قدمت، تئوریزه کردن و به بیان لفظی در آوردن را باید از ویژگی‌های اساسی یک موسیقی کلاسیک به حساب آورد. ویژگی‌هایی که همه با خصوصیت‌بنیانی بهره برداری حداکثر از سیستم پیوند دارند. چنین موسیقی‌ای دشوار است، چرا که هم شکل یافتن آن به عنوان یک سیستم نیازمند یک فعالیت ذهنی گسترده، عمیق و طولانی بوده و هم درک امروزین آن، تسلط بر جزئیات آن، کسب توانایی لازم برای آفرینش موسیقایی تحت مقیدات آن و خود این آفرینش، فی نفسه، به یک فعالیت ذهنی متمرکز نیاز دارد.

پیش پا افتادگی جمله اخیر نیز می‌تواند همچون موارد قبلی در این مقاله (موسیقی دشوار و...) ناخوشایند جلوه کند. اما گفتن این که موسیقی کلاسیک "فعالیت ذهنی متمرکز" می‌طلبد یک شیوه ساده برای اشاره به آن چیزی است که نزد ادوارد هال شناخت یا آگاهی فنی به حساب می‌آید و نزد ژان دورینگ "موسیقی پدری" در مقابل "موسیقی مادری". ادوارد هال (Hall, 1984:91-98) در یک بحث مفصل پیرامون فرهنگ، سه نوع شناخت و آگاهی را از هم متمایز می‌کند: شناخت رسمی formel، غیررسمی informel و فنی technique. اولی طبیعتی دو قطبی دارد: بکن - نکن، بگو - نگو... بدون استدلال و تجزیه و تحلیل. کودک یاد می‌گیرد که بگوید "دوختم" اما نگوید "می‌دوخم"، به او گوشزد می‌کنیم که: بگو "می‌دوزم" و نه "می‌دوخم"، و در مقابل "چرا؟"ی احتمالی پاسخ مستدلی وجود ندارد.

شناخت غیر رسمی، در اکثر موارد با انتخاب یک مدل و تقلید از او صورت می‌گیرد. این تقلید اغلب ناآگاهانه است و عمدتاً خود مدل در این نوع آموزش شرکت نمی‌کند. معمولاً کسی نحوه چانه زدن بر سرقیمت را به ما آموزش نمی‌دهد، خود آن را با تقلید از دیگران می‌آموزیم (یا نمی‌آموزیم). شناخت فنی، اما، با تجزیه و تحلیل سروکار دارد. این معلم یا استاد است که با توانایی‌های خود در استدلال و تجزیه و تحلیل مطالب دانسته‌های خود را به ما منتقل می‌کند. و هر چه این توانایی‌ها بالاتر باشد امکان انتقال غیر مستقیم این دانسته‌ها از راه دور (مثلاً به صورت کتبی) بیشتر می‌شود. همه شاخه‌های علوم، علوم محض و علوم انسانی، با این نوع شناخت پیوند دارند. می‌توان گفت که عموماً فرهیختگان یا نخبگان فکری جامعه به دریافت آگاهی به شیوه فنی گرایش دارند و شاید این امر مهم‌ترین عاملی باشد که آن‌ها را از دیگران متمایز می‌کند. نیز این همان عاملی است که کلاسیک (کتبی[۶]، مستدل، تحلیلی) را از مردمی (مبتنی بر آموزش رسمی و یا غیر رسمی) جدا می‌کند.

مفاهیم "موسیقی پدری" و "موسیقی مادری" دورینگ به نحو دیگری تمایز فوق را بیان می‌کنند. برای دورینگ (During, 1994:152-154) "موسیقی مادری" موسیقی‌ای است که همچون زبان مادری "در خون"

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

افراد جامعه‌ای معین است؛ کسب آن نیازی به تلاش فکری ندارد، به صورت شفاهی، طبیعی و ناخودآگاهانه و توسط نیمکره راست مغز آموخته می‌شود و "خلوص" آن با دخالت ندادن تعقل و تفکر در روند یادگیری و حتی خلاقیت ضمانت می‌شود. برعکس "موسیقی پدری" به سطح فرهنگی دیگر و انواع موسیقایی دیگری مربوط می‌شود که روند یادگیری آن‌ها بر "تفکر، فن technique، عقلایی کردن، به بیان لفظی درآوردن و مفهوم سازی کردن" مبتنی است. دورینگ تصریح می‌کند که "همه آنچه که موسیقی هنری نامیده می‌شود از این نوع [اخیر] اند، در صورتی که موسیقی‌های پایه‌ای و اولیه (که نوع هنری عموماً بر پایه آن‌ها استوار است) مربوط به موسیقی‌های مادری می‌شوند" (ibid).

اشاره دورینگ به کیفیت‌های متفاوت نیمکره‌های مغز ما را به سمت نوعی بیان دیگر از واقعیت‌های مربوط به دوگانه مورد بحث‌مان هدایت می‌کند. در نشانه شناسی، زبان‌شناسی و علوم ارتباطات دو مفهوم متمایز وجود دارد که با دو شیوه متضاد برای درک و دریافت ارتباط پیدا می‌کند: یکی مفهوم آنالوگ و دیگری مفهوم دیجیتال، اولی با پیوستگی و تمامیت مرتبط است و دومی با ناپیوستگی و اجزاء. ذهن آنالوژیک تمامیت یک پدیده را یکجا دریافت می‌کند و قادر به تجزیه آن به اجزاء تشکیل دهنده‌اش نیست (جنگل را می‌بیند اما قادر به دیدن درخت‌ها نیست. جواب مسأله را می‌داند اما راه حل را نه). برعکس ذهن دیجیتالی اجزاء تشکیل دهنده را دریافت می‌کند بدون آن که قادر باشد نتیجه نهایی پیوند این اجزاء را درک کند (درخت‌ها را می‌بیند بدون آن که قادر به دیدن جنگل باشد). عمدتاً این دو توانایی را، که قابل تطبیق به همان "احساس" کردن و "فهمیدن"ی است که دنیس آرنُلد از آن صحبت می‌کند (ن.ک. به بخش اول این مقاله)، به ترتیب به نیمکره‌های راست و چپ مغز نسبت می‌دهند: یکی دارای قابلیت دریافت شهودی و دیگری دارای قابلیت تجزیه و تحلیل (cf. Watzlawick, 1980). و نیز یک تفکر رایج وجود دارد که زوج آنالوژیک/دیجیتالی را با زوج طبیعی/مصنوعی موازی می‌کند، رویکردی که بسیار نزدیک به رویکرد دورینگ در صحبت از زوج مادری ـ پدری است.

به این ترتیب، شناخت فنی، دریافت دیجیتالی، قابلیت تجزیه و تحلیل و موسیقی پدری با ویژگی‌هایی که دورینگ برای آن در نظر می‌گیرد با آنچه ما در مورد موسیقی کلاسیک گفتیم مطابقت می‌کند (عقلایی، تئوریزه شده و به بیان لفظی در آمده) و شناخت رسمی (ویا غیر رسمی)، دریافت تمامیت‌گرا، رویکرد آنالوژیک و "موسیقی طبیعی" یا "مادری" دورینگ با نقطه مقابل این موسیقی، یعنی موسیقی مردمی.

به محض این که از "فعالیت ذهنی متمرکز" یا رویکرد تحلیلی و دیجیتالی صحبت می‌کنیم موقعیت برتر موسیقی‌دان کلاسیک نیز توجیه می‌شود. در محیط موسیقایی اعتبار خواننده، نوازنده و آفریننده‌ای که می‌تواند بر دشواری‌های این موسیقی پیچیده فائق آید و بر فنون آن تسلط پیدا کند بالا می‌رود. چنین موسیقی‌دانی به طور طبیعی خود را از همتایانش که این قابلیت‌ها را به نمایش نمی‌گذارند متمایز می‌کند و برتر می‌شمارد. تمایز حرفه‌ای موسیقی‌دان کلاسیک همواره با نوعی تمایز اجتماعی همراه بوده است، چرا که این دسته از موسیقی‌دانان، در طول تاریخ، توانسته‌اند از حمایت دربار، کلیسا یا دولت[7] برخوردار شوند. این حمایت، در ضمن، یکی از شرایط مهم کلاسی‌سیزه کردن موسیقی به حساب می‌آید[8]. امکانات مادی و بعضاً معنوی تدوین یک سیستم کلاسیک را چنین نهادهایی فراهم آوردند و اگر قیمومت patronage آن‌ها، در دوره‌های طلایی فرهنگی، نبود شاید هیچ سیستم موسیقایی‌ای نه گسترش می‌یافت و نه مدون می‌شد.

نبود سنت کلاسیک موسیقی عربی در یمن امروز (و وجود موسیقی کلاسیک در ترکیه، هندوستان و ایران) را می‌توان با این جملات ژان لامبر توجیه کرد: "در چهار قرن اخیر در یمن [...] یک سلسله با عمر طولانی از حکمرانان موسیقی دوست وجود نداشته است. حکمرانان این دوره شاید به اندازه کافی ثروتمند نبوده‌اند تا بتوانند [...] مثل دربارهای عثمانی، مغول و ایرانی از یک طبقه موسیقی‌دان به طور دائمی حمایت کنند" (Lambert, 1997:183). در آسیای میانه، این منقیت‌ها بودند که پس از یک دوره فترت نسبتاً طولانی، موجب شکل‌گیری و رشد شش مقام بخارا شدند. از این جملات شوشینسکی (به نقل از During, 1988:22) می‌توان هم به وجود نوعی طبقه بندی سلسله مراتبی از موسیقی‌دانان در جامعه آذربایجانی و هم به اهمیت رابطه میان فرهیختگان و طبقات ممتاز این جامعه با موسیقی‌دانانی که در رأس این سلسله مراتب قرار می‌گرفته‌اند پی برد: "خواننده‌های درجه یک در جمع ادبا و فضلا حاضر می‌شدند [...] در این محافل موسیقی کلاسیک شرقی اجرا می‌شد و آماتورهای ممتاز، بازرگانان و اشراف تنها شرکت کنندگان در این محافل بودند. خوانندگان مقام‌ها را به شکل کامل و عالی اجرا می‌کردند. آهنگ‌های مردمی در این محافل خوانده نمی‌شد."

اندک بودن شمار شنوندگان موسیقی کلاسیک خود تا حدی معلول همین قیمومت فوق الذکر است. پیتر کراسلی خاطر نشان می‌کند که: "از آنجا که موسیقی [کلاسیک هندی] بیشتر تحت حمایت اشراف [دربار شاهان مغول] رشد کرده بود تا میان مردم و محبوبیت مردمی آن کاهش یافته بود" (Crossley-Holland, 1974:38). موردی که به همه فرهنگ‌های موسیقایی کلاسیک در دوره طلایی رشد و گسترش آن‌ها قابل تعمیم است. شایه (Chailley, ?:99) قرن هفدهم را نقطه شروع و گسترش روز افزون شکاف میان دو موسیقی عالمانه و مردمی در اروپا می‌داند. موسیقی رنسانس که از نظر شنونده مرز میان طبقات اجتماعی را تا حدود زیادی نادیده می‌گرفت جای خود را به موسیقی تازه‌ای می‌دهد که زائیده گرایشات روشنفکرانه کامراتاهای فلورانسی نخبه گراست. موسیقی‌دانان برجسته دیگر مخاطبی که به درک محصول فعالیت ذهنی پیچیده آن‌ها نائل آید در میان توده مردم نمی‌یافتند، چرا که درک این موسیقی نیز به نوبه خود به فعالیت ذهنی متمرکزی نیاز داشت که تنها از اقشار فرهیخته جامعه بر می‌آمد. در دوران ما، با دمکراتیزه شدن فرهنگ، اوضاع چندان تفاوتی نکرده است. تمایز همچنان وجود دارد، هر چند دیگر این تمایز نه لزوماً وابسته به خاستگاه طبقاتی (از نظر اقتصادی) و یا پیوندهای خونی بلکه صرفاً وابسته به عوامل فرهنگی است.

موسیقی مردمی

موسیقی مردمی یا موسیقی عامه را می‌توان، به طور خیلی ساده، موسیقی غیر کلاسیک تعریف کرد و برای آن خصوصیاتی برشمرد که درست عکس خصوصیات موسیقی کلاسیک باشند: **موسیقی** ساده، **موسیقی‌دان** کم اعتبار و **شنونده** بسیار. از آنجا که موسیقی مردمی از همه امکانات یک سیستم موسیقایی (که می‌تواند در یک جامعه واحد همان سیستم موسیقی کلاسیک باشد) بهره برداری نمی‌کند نه از نظر کیفی گسترش می‌یابد و نه از نظر فنی پیچیده می‌شود. موسیقی‌دان نیز به علت عدم تسلط بر ریزه کاری‌های سیستم (یا، در مواردی که سیستم مذکور با سیستم کلاسیک تفاوت دارد، به علت ساده بودن و گسترش نیافتگی خود سیستم) اعتبار پائین‌تری نسبت به یک موسیقی‌دان کلاسیک دارد و سهل‌الوصول بودن موسیقی بر شمار شنوندگان آن می‌افزاید.

اما وضعیت موسیقی عامه (مردمی) در دوره‌های

اخیر پاره‌ای از پژوهشگران را در ارائه یکه تعریف دقیق به تردید واداشته است. ناشرین نشریه Popular Music در شماره یکم سال ۱۹۸۱ دو تعریف زیر را پیشنهاد می‌کنند:

"از یک نقطه نظر موسیقی عامه (پاپیولار) در همه جوامع دارای اقشار مختلف وجود دارد و موسیقی توده مردم... در مقابل موسیقی نخبگان به حساب می‌آید. و از نقطه نظر دیگر، چه در معنای اصطلاح و چه در روندی که حیات موسیقی به آن وابسته است، در جوامع صنعتی تغییری کیفی به وجود می‌آید. از این نقطه نظر موسیقی مردمی ویژه جوامعی است با تقسیم کار بسیار توسعه یافته و تمایز روشن میان تولید کننده و مصرف کننده که در آن‌ها محصولات فرهنگی به شکل وسیعی توسط اشخاص حرفه‌ای تولید شده در بازار به فروش می‌رسند و توسط رسانه‌های گروهی باز تولید می‌شوند".

بیلی که این دو تعریف را مورد بررسی قرار داده (Baily, 1981:105) به حق اشاره می‌کند که تعریف نخست بسیار عمومی است و تمایزی میان موسیقی پاپیولار و موسیقی فولک قائل نمی‌شود و تعریف دوم بسیار محدود است چرا که موسیقی پاپیولار را تنها مخصوص جوامع صنعتی به حساب می‌آورد. به عبارت دیگر، طبق آنچه تا کنون در این مقاله آمده است، تعریف نخست با تعریف ما از موسیقی مردمی به عنوان موسیقی غیرکلاسیک به طور عام و بدون جدا کردن عامیانه از عامه پسند تطبیق می‌کند و دومی تنها به موسیقی عامه پسند می‌پردازد. واقعیت این است که، به هر حال، تعریف نخست به عنوان یک تعریف جامع مشکلی ندارد، و اگر قصد یک تقسیم بندی ثانوی در دل موسیقی مردمی (عامه) را داشته باشیم، خواهیم دید که، تعریف دوم حق مطلب را ادا نمی‌کند.

اما پیش از هر چیز سؤالی مطرح می‌شود که باید به آن پاسخ داد: این موسیقی عامه پسند چه ویژگی‌هایی دارد که آن را نوع خاصی از موسیقی مردمی جلوه می‌دهد؟ چه دلیلی وجود دارد که ما به تعریف نخست اکتفا نمی‌کنیم؟ چه چیزی باعث می‌شود که این حس در ما به وجود آید که نوع خاصی از موسیقی مردمی وجود دارد که باید حساب آن را از انواع دیگر جدا کرد؟ حقیقت این است که امروزه نوعی موسیقی سبک، با تمام ویژگی‌های غیر کلاسیک، در تقریباً تمام جوامع بشری وجود دارد که پدیده‌ای کاملاً شهری است، با تجددگرایی جوش خورده و سخت وابسته به رسانه‌های گروهی است. ویژگی نخست نیاز به تدقیق دارد: اگر این موسیقی را پدیده‌ای کاملاً شهری دانسته‌ایم تنها از لحاظ تولید و بینش‌های حاکم بر روند تولید است، مصرف این نوع موسیقی، برعکس، عمیقاً همگانی است. به یمن ویژگی آخر (رسانه‌ها)، این موسیقی در دور افتاده‌ترین مناطق و پرت افتاده‌ترین روستاهای کوهستانی، که حتی از موهبت برق نیز برخوردار نیستند، شنیده می‌شود و دوستدار دارد. و اما در مورد دو ویژگی آخر، باید گفت که هر دوی آن‌ها ما را به سرچشمه‌های این نوع موسیقی، یعنی غرب، ارجاع می‌دهند. رشد طبقه میانه، اقتصاد بازار و صنعتی شدن تولید از عوامل اولیه ظهور و گسترش این نوع موسیقی‌اند و همه پدیده‌هایی هستند که قبل از هرجا در غرب ظهور کردند. تحت تأثیر دو عامل نخست، در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم، موسیقی ساده و مردم پسندی از دل موسیقی کلاسیک غربی سر بر می‌آورد و به تدریج، در اشکال مختلف موسیقی، اپرت، کمدی موزیکال و ترانه‌های مردم پسند و غیره حساب خود را از موسیقی کلاسیک جدا می‌کند تا با رشد امکانات صنعتی تولید، در قرن گذشته (بیستم)، و ظهور رسانه‌های گروهی، به ویژه رادیو، تبدیل به یک شاخه مجزا از موسیقی مردمی شود. در این قرن، و صرفاً به علت مقرون به صرفه کردن تولید موسیقایی، سیستم ستاره سازی شکل می‌گیرد و این نوع موسیقی

مبدل به کالایی می‌شود که تولید و عرضه آن بدون یک برنامه ریزی دقیق صورت نمی‌گیرد[9]. با ظهور رادیو، ابتدا در غرب و سپس در همه کشورهای در حال رشد، این موسیقی، یا حداقل بینش‌های موسیقایی‌ای که به این نوع تعلق دارند، مورد پسند جوامع دیگر قرار می‌گیرد و، برای ثبت نام در روند تجددگرایی هم که شده، نسخه‌های بومی یا معادل‌های بومی این نوع موسیقی به سرعت در همه نقاط جهان شروع به نشو و نما می‌کند. در چنین شرایطی طبیعی است که بخش اعظم این نوع موسیقی در جوامع غیر غربی عمیقاً تحت تأثیر زبان موسیقایی غرب قرار بگیرد و عوامل بسیاری از این فرهنگ در موسیقی عامه پسند این جوامع راه یابد: سازهای غربی، مفهوم ارکستر (کوچک و بزرگ)، استفاده از عوامل موسیقی تُنال (در بسیاری موارد) و غیره.

اما شاید یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این نوع، بر خلاف نوع عامیانه، سهم بالای موسیقی‌دانان آموزش دیده به شیوه کلاسیک در تولید آن باشد. در اینجا دیگر با موسیقی‌دان "عامی" به مفهوم واقعی کلمه سر و کار نداریم. در اغلب کشورها، در ایران، در کشورهای آسیای میانه، در افغانستان و غیره شمار قابل ملاحظه‌ای از موسیقی‌دانانی که به این نوع روی می‌آورند (حداقل آن‌هایی که به عنوان بهترین‌ها شناخته می‌شوند) یا فارغ‌التحصیلان هنرستان‌های موسیقی‌اند (خواننده‌ها در اغلب موارد مستثناء هستند) یا استادان معروف حوزه کلاسیک و، حتی در بسیاری موارد، سرایندگان اشعار شخصیت‌های کمابیش شناخته شده محیط‌های ادبی‌اند. در تاجیکستان، ارکسترهای رادیویی و رهبران و آهنگسازهای آنها از میان تحصیل کرده‌های موسیقی انتخاب می‌شوند. در ازبکستان نیز وضع به همین منوال است، مضافاً بر این که برخی چهره‌های مشهور موسیقی استرادی (= پاپ) این کشور، مثل یولدوز عثمانُوا، از هنرجویان با استعداد کنسرواتوار بوده‌اند. در افغانستان استاد محمد عمر، آموزش دیده مکتب موسیقی هندوستانی، از برجسته‌ترین چهره‌های موسیقی عامه پسند رادیویی بوده است (cf. Baily, 1988:31) و مورد ایران نیز احتیاجی به ذکر مثال ندارد.

به این ترتیب، دومین تعریف ناشرین Popular Music از موسیقی عامه، که این نوع را تنها مختص کشورهای صنعتی می‌داند، با واقعیت تطابق نمی‌کند. هر چند خاستگاه این نوع موسیقی کشورهای صنعتی بوده، اما گسترش آن بستگی به وجود این شرط در جامعه مهمان نداشته است. اگر هم ایران را تا حدودی یک کشور صنعتی به حساب آوریم افغانستان، همان طور که بیلی هم به حق اشاره کرده است (۱۹۸۱:۱۲۰)، و حتی کشورهای آسیای میانه، نمی‌توانند صنعتی، به معنی غربی آن، به حساب آیند. نه در آسیای میانه و نه در افغانستان زمان تحقیق بیلی (دهه هفتاد) هیچ شرکت تولید موسیقی، به مفهوم واقعی کلمه، وجود ندارد و نداشته است. در نتیجه پدیده موسیقی-کالا در این جوامع پدیده‌ای ناشناخته است و حتی سیستم ستاره سازی، بر خلاف آنچه که بیلی در مورد افغانستان تصور می‌کند (همان: ۱۱۱) (هر چند که به صراحت از آن سخن نمی‌گوید)، نیز در زندگی موسیقایی این جوامع جایی ندارد. مشکل این است که گاه محبوبیت با ستاره سازی اشتباه گرفته می‌شود. با وجود رسانه‌های گروهی و امکان پخش ترانه‌های خوانندگان به مقیاس وسیع، تردیدی نیست که پاره‌ای از چهره‌های موسیقایی، خواه ناخواه، بیش از سایرین مورد توجه و علاقه مردم قرار می‌گیرند. حتی اگر در چنین شرایطی بخش‌های غیر موسیقایی رسانه‌ها یا رسانه‌های غیر موسیقایی به شکل مبالغه‌آمیزی، برای بالا بردن فروش تولیدات خود، بر معرفی این چهره‌ها و خبرسازی در مورد آن‌ها تکیه کنند این امر هنوز از ستاره سازی، که در مقایسه با آنچه گفته شد درست یک روند معکوس طی می‌کند، فاصله دارد: ستاره سازی یعنی محبوب

کردن یک چهره با مطرح کردن او از طریق همه انواع رسانه‌ها به منظور اجتناب از پراکندگی تولید. شرکت‌های صفحه پرکنی ترجیح می‌دهند با آفریدن یکی دو چهره پولساز از طریق رسانه‌ها فعالیت اصلی و سودآور خود را تنها به آن‌ها محدود کنند چراکه مقرون به صرفه بودن معادل است با تولید هر چه کمتر صفحه مادر با شمارگان حداکثر[10]. در جوامعی که هنوز چنین شرکت‌هایی وجود ندارند تصور وجود یک سیستم ستاره سازی ممکن نیست.

بنابراین، تعریف ما از موسیقی مردمی همان است که با نخستین پیشنهاد ناشران‌مذکور بیشتر تطابق دارد، همان که جامع‌تر است و موسیقی مردمی را به طور یکپارچه دارای ویژگی‌های عکس موسیقی کلاسیک می‌داند. این تعریف دست ما را باز می‌گذارد تا بتوانیم در بطن موسیقی مردمی نیز یک تقسیم بندی انجام دهیم که در آن، یک طرف موسیقی عامیانه قرار می‌گیرد و طرف دیگر موسیقی عامه پسند. نوع اول دارای همان ویژگی‌های کلی نوع مردمی است: موسیقی ساده که با از همه امکانات یک سیستم قبلاً تئوریزه شده و به بیان لفظی در آمده (یک سیستم کلاسیک) بهره برداری نمی‌کند و یا از سیستمی پیروی می‌کند که تئوریزه نشده و به بیان لفظی در نیامده است می‌توان گفت، با این تفاصیل، موسیقی عامیانه قدیمی‌ترین نوع موسیقی در زندگی بشر است. به عبارت دیگر، عمر موسیقی عامیانه به اندازه عمر موسیقی به معنی مطلق کلمه است.

نوع عامه پسند، بر عکس، یک پدیده تازه در جوامع بشری است. خاستگاه آن غرب است و علل ظهور آن پیش از هر چیز رشد طبقه میانه شهری و اقتصاد بازار است و، پس از آن، صنعتی شدن تولید. این موسیقی صرفاً شهری است و سخت وابسته به رسانه‌های گروهی یا، به عبارت دیگر، تحت قیمومت این رسانه‌ها. همین امر باعث می‌شود که این نوع، به مددحضور "همه جا"یی رسانه‌ها، به ویژه رادیو، در جوامعی رسوخ کند که هنوز در آن‌ها نه طبقه میانه از رشد گسترده‌ای برخوردار است و نه اقتصاد بازار، به معنی واقعی کلمه، ریشه دار. تجدد گرایی، یکی دیگر از ویژگی‌های این موسیقی (هم ویژگی خود موسیقی و هم عامل گرایش به آن)، باعث می‌شود که در این جوامع نوعی تقلید از مدل غربی (یا اصیل) این نوع (چه در زمینه‌های موسیقایی و چه در زمینه‌های پیراموسیقایی، یعنی نحوه ارائه موسیقی و عواملی که به طور جنبی به آن وابسته‌اند) صورت بگیرد. پیامدهای اولیه و اصلی این نوع تقلید، ظهور پدیده "ستاره پروری" به جای "ستاره سازی" و درصد نسبتاً بالاتری از نفوذ موسیقی عامیانه در این نوع موسیقی است.

پی‌آمد دوم به قلمرو موسیقی‌دان تعلق دارد: در حالی که یکی از وجوه تمایز میان این نوع و نوع عامیانه را باید در نحوه آموزش دیدن موسیقی‌دان جستجو کرد (موسیقی‌دانان عامه پسند غالباً آموزش‌های کلاسیک دیده‌اند یا، به هر حال، تحصیل کرده و با سوادند[11])، هر چه به سمت جوامع کمتر صنعتی پیش می‌رویم این وجه تمایز کمرنگ‌تر می‌شود. بسیاری از موسیقی‌دانان عامی، به تقلید از مدل‌های موجود این نوع، به تولید موسیقی، رسانه‌ای کردن آن، "ستاره پروری" و غیره دست می‌زنند.

ویژگی‌هایی که برای موسیقی کلاسیک و مردمی (عامیانه و عامه پسند) بر شمردیم باید با ارائه مثال‌های واقعی روشن‌تر شوند. گذشته از آن، برای تدقیق این مفاهیم ضروری است که، علاوه بر شکاف‌ها، پیوندهای میان این انواع نیز مورد بررسی قرار گیرد. این همه، اما، به طور قطع، در حوصله این مقاله نمی‌گنجد و فرصت دیگری می‌طلبد.

سخن آخر

چند نکته که ذکر آن‌ها را ضروری می‌دانیم: اولاً به

نظر می‌رسد که باید کلاسی‌سیزه کردن را یک پدیده تاریخی و مربوط به تمدن‌های قدیمی و واحدهای فرهنگی بزرگ و مجزای گذشته به حساب آورد که دیگر عمرش به سر رسیده است. بعید به نظر می‌رسد که دیگر امروزه با تلاقی سیستم‌ها و فرهنگ‌ها و تمدن‌ها و با وجود رسانه‌ها و گرایش روزافزون به نوآوری، دیگر فرهنگی بتواند یا تمایل داشته باشد پایه‌های چیزی را بگذارد که در آینده دور کلاسیک به حساب آید.

ثالثاً ممکن است طبقه بندی و تعریف‌های ما نوعی گرایش به ارزش گذاری تلقی شود. اما چنین نیست. "پیچیده" لزوماً با ارزش‌تر از "ساده" نیست، و نه "دشوار" گرانقدرتر از "آسان"، چرا که هیچ کدام لزوماً انسانی‌تر از دیگری نیستند. کم و بیش آنچه ما "فعالیت ذهنی" نامیدیم نیز منشاء یک قضاوت ارزشی نمی‌تواند به حساب آید. چه بسیار اتفاق می‌افتد که "تراکم اندیشه" در آثار پاره‌ای از آهنگسازان کلاسیک حاصل کار را سنگین و فاقد "هوای تازه" می‌کند.

دایی گوتفرید ژان کریستف لجوجانه همه تصنیفات خواهر زاده خردسالش را زشت می‌شمرد. حتی وقتی که این خواهرزاده شیطان آثار آهنگسازان بزرگ را به عنوان تصنیفات خودش برای وی زمزمه می‌کرد تغییری در قضاوت دایی دوره گرد و قلندر به وجود نمی‌آمد: باز هم آن‌ها زشت بودند، بسیار زشت. کریستف فریاد پیروزی سر می‌داد، چرا که دایی "عامی" و "نادان‌اش" را سرانجام به دام انداخته بود. اما دایی گوتفرید نه سرخ می‌شد و نه خود را می‌باخت: "شاید خوب نوشته شده باشد، ولی چیزی ندارد که بگوید [...] موسیقی‌توی خانه مثل آفتاب توی اطاق است. موسیقی در بیرون است، آنجا که هوای صاف و لطیف خدای مهربان را نفس می‌کشی". هر چقدر هم که این همه، در نزد بعضی‌ها، رمانتیک جلوه کند، قدرت داوری‌ای که رومن رولان به شخصیت رمانش اعطاء کرده همه طرفداران "علمی بودن"، "پیچیدگی"، "دشواری"، "بزرگی" و مفاهیمی از این دست را خلع سلاح می‌کند.

سخن را با یک نقل قول دیگر پایان می‌دهیم، از بُلکینگ، اتنوموزیکولوگ فقید، که کم از دایی گوتفرید دغدغه "عامل انسانی" را نداشت: "در جهانی مثل جهان ما، در این دنیای ظلم و بهره برداری که بی وقفه "بدلی" و "کم بها"، تنها با هدف کسب منفعت اقتصادی، تولید می‌شود، درک این نکته ضروری است که چرا یک مادریگال از جزوالدو، یک پاسیون از باخ، یک ملودی برای سی‌تار هندی یا یک ترانه آفریقایی، وُژک برگ یا رکوئیم جنگ بریتن، یک گملان بالیایی یا یک اپرای چینی، یا یک سمفونی از موتزارت، از بتهوون یا از مالر می‌توانند، مستقل از این که نمونه‌های خوبی از خلاقیت و پیشرفت فنی به حساب آیند، عمیقاً برای بقای بشر ضروری باشند. توضیح این نکته نیز غیر قابل چشم پوشی است که چرا، در پاره‌ای شرایط، یک ترانه "ساده" "مردمی" "Popular" می‌تواند بیش از یک سمفونی "پیچیده" ارزش انسانی بیابد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- برای جزئیات بیشتر در این مورد ر.ک. به فاطمی:۱۳۷۹.

۲- برای کسی مثل بوردیو نه تنها خود تمایز بلکه نتایج اجتماعی آن نیز "جواب مسأله" است، آنجا که پس از گوشزد کردن این نکته که نفی لذت عامیانه اثبات برتری کسانی است که می‌دانند چگونه از لذت‌های عالی و ممتاز برخوردار شوند چنین ادامه می‌دهد: "همین امر است که باعث می‌شود هنر و مصرف هنری، چه بخواهیم چه نخواهیم، چه بدانیم چه ندانیم، آمادگی ابقای نقشی اجتماعی را داشته باشند که عبارت است از حقانیت بخشیدن به تفاوت‌های اجتماعی" (Bourdieu, 1979:VIII).

۳- این که کاربرد کدام یک از این چهار واژه، که معمولاً در ادبیات

موسیقی‌شناسی معادل هم به کار می‌روند، برای مقصود ما مناسب‌تر است موضوع بحث این مقاله نیست. آنچه اهمیت دارد این است که همه این اصطلاحات ـ در ضمن، یکی از یکی نارساتر ـ به انواعی از موسیقی اطلاق می‌شوند که خود را یکجا از انواع دیگری که پاپولار، مردمی یا عامیانه به حساب می‌آیند جدا می‌کنند. با این حال، در این مقاله ما اصطلاح کلاسیک، به معنای عام کلمه، را که از نظر ارزشی خنثی‌تر است ترجیح داده‌ایم.

۴- در سمینار **رشد فرهنگ موسیقی سنتی در آسیای میانه و ایران** (دوشنبه ۱۹۹۹)، و در During, 1998:157 پیرامون موسیقی **دَرْواز** (در تاجیکستان).

۵- یعنی موسیقی‌هایی که برای اجرا در موقعیتی خاص، و فقط در آن موقعیت، خلق می‌شوند؛ توضیحات بیشتر در فاطمی: در دست چاپ.

۶- کتبی بودن نحوه انتقال دانش موسیقایی و نه انتقال خود موسیقی.

۷- ر.ک به Levin, 1996:46 که موسیقی شش مقام را، حداقل امروزه، حمایت شده از بالا توسط "سیاست دستگاه فرهنگی‌ازبکستان" می‌داند.

۸ - توجه به این نکته را مدیون ژان دورینگ هستم که طی یک گفت و گوی شخصی آن را تذکر داد.

۹ و ۱۰- برای توضیحات بیشتر ر.ک به فاطمی:۱۳۷۹.

۱۱- بعضی‌ها از طبقات بالای اجتماعی‌اند، مثل احمد ظاهر، فرزند یکی از نخست وزیرهای سابق افغانستان.

منابع و مآخذ:

فاطمی، س.

۱۳۷۹ موسیقی عامه و اقتصاد بازار، **فصلنامه هنر**، شماره ۴۳.

موسیقی مازندران و مسئله تغییرات، در دست چاپ.

Adorno, T

1941 On popular music, (with George Simpson), in *Studies in Philosophy and Social Sciences*, 11.

Arnold, D.

1988 *Dictionnarie encyclopédique de la musique,(The New Oxford Companion to Music)*, Traduit de l´anglais par Marie Stella Pâris, Sous la direction de Denis Arnold, Paris, Robert Lafont.

Baily, J.

1981 Cross-cultural perspectives in popular music: the case of Afghanistan, in Richard Middelton and David Horn (eds.), *Popular Music 1.* Cambridge: Cambridge University Press.

1988 Music of Afghanistan, Cambridge, Cambridge University Press.

Blacking, J.

1981 Making artisitc popluar music: the goal of true folk, in *Popular Music*, no.1.

Bourdieu, P.

1979 *La distinction*, Paris, Minuit.

Chailley, J.

? *Cours d´histoire de la musique*, tome I, Paris, Alphonse Leduc.

Crossley-Holland, P.

1974 *The Pelican History of Music*, edited by Alec Robertson and Denis Stevens, Penguin Books.

During, J.

1988 *La musique traditionnelle de l´Azerbayjan et la science des muqams*, Baden-Baden, Bouxwiller:Koerner.

1994 *Quelque chose se passe*, Paris, Verdier.

1998 *Musiques d´Asie Centrale*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.

Frith, S.

1981 The magic that can set you free: the ideology of folk and the myth of the rock community, in *Popular Music*, no 1.

Hall, E.T.

1984 *Le langage silencieux*, Paris, Seuil.

Hamm, Ch.

1975 The Acculturation of Musical Styles: Popular Music, U.S.A., in Nettl and Byrnside, *Contemporary Music and Music Cultures*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall.

Lambert, J.

1997 *La médecine de l´âme*, Nanterre, Société d´ethnologie.

Levin, T.

1996 *The Hundred Thousand Fools of God*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Watzlawick, P.

1980 *Le langage du changement*, Paris, Seuil.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی