بررسی گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر (۱۳۸۵- ۱۲۸۵)

نعمت‌اله فاضلی*

حسین سروی**

تاریخ دریافت: ۸۹/۲/۱۹

تاریخ پذیرش: ۸۹/۷/۲۰

چکیده

این مقاله تحقیقی، با هدف بررسی گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر (۱۳۸۵- ۱۲۸۵) به بررسی خصوصیات و عناصر اصلی شکل‌گیری و تکوین گفتمان‌های یاد شده پرداخته است تا ضمن تبار شناسی تاریخی و معرفی ویژگی‌های گفتمانی این دوره، تفسیر و بازشناسی معنا کاوانه‌ای از گفتمان‌های یادشده ارائه نماید. این مقاله، از منظر مطالعات فرهنگی و به کمک روش تحلیل تاریخی گفتمان، نشان می‌دهد که چگونه

* دانشیار انسان‌شناسی پژوهشگاه علوم انسانی. nfazeli@hotmail.com

** کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی دانشگاه علامه طباطبائی. (مکاتبه کننده) sarvi۱۹۷۹@yahoo.com

بسترهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بر گفتمان‌های یاد شده، تأثیر مستقیم و غیر مستقیم گذاشته‌اند. نتایج این مقاله، به کمک روش کیفی و از طریق تکنیک تحلیل گفتمان و تبار شناسی تاریخی به دست آمده است. در این دوران، این گفتمان‌ها تحت تأثیر شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران معاصر شکل گرفته و تکوین یافته‌اند. همچنین در این دوران، ورود موسیقی نظامی، انقلاب مشروطه، پروژه نوسازی رضاشاه، سفر روشنفکران به غرب، عوامل فراملی، برنامه نوسازی موسیقی قدیم ایران، برنامه اداره موسیقی کشور، تأسیس رادیو، تأسیس هنرستان‌های موسیقی و در نهایت عزل و نصب مین باشیان و وزیری، تأسیس مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایران و رشد محافل آکادمیک، نقاط عطفی در شکل‌گیری درون مایه‌های اصلی گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرا به شمار می‌آیند، یعنی قدرت شرحه شرحه، بر موسیقی اعمال شده است.

واژه‌های کلیدی: *گفتمان، تجدد، تحلیل گفتمان، تجددگرایی، موسیقی*

کلیات تحقیق

مقدمه

در آستانه سده‌ای پیش و اندکی پیش از آن، مواجهه با فرهنگ موسیقایی غرب در مقیاسی وسیع‌تر از پیش، رخ نمود. آشنایی ایرانیان با اندیشه «تجدد»[1] و چالش‌هایی که در نتیجه رویارویی آن با «سنت»[2] بر انگیخته شد، تا امروز نیز با همان قوت پا برجاست برجاست (اسعدی، ۲۱۱:۱۳۸۵). در واقع، از هنگامی که «تجدد» ظهور یافت، مفهوم «سنت» نیز مطرح شد. ارزیابی وآسیب شناسی این وضعیت پیچیده، دشوار و مستلزم آن

. modernity
. tradition

است که از زوایای گوناگونی مانند جامعه شناسی،[۱] مطالعات فرهنگی،[۲] اقتصاد سیاسی فرهنگ[۳] و موسیقی شناسی[٤] بررسی شود. جامعه‌شناسان و اندیشمندان علوم انسانی در ایران با توجه به شرایط تخصصی و زبان فنی موسیقی، کمتر به سراغ موسیقی و تحلیل تاریخی آن رفته و این عنصر فرهنگی، کمتر مورد توجه و عنایت کارشناسان امر واقع شده است. اصحاب مطالعات فرهنگی، با رویکرد و اندیشه توجه به موضوعات حواشی جوامع، گروه‌ها و اجتماعاتی که در نگاه کلان نادیده گرفته می‌شوند، سعی دارند تا مباحث مربوط به این اقلیت‌ها را پی‌گیری کنند. در حال حاضر، تحقیق پیرامون موسیقی، فعالان موسیقی و حواشی جریانات و مسائل آن در فرهنگ ایران، شکل حاشیه‌ای و کم اهمیت به خود گرفته است. حال این مقاله تحقیقی، آغازی است برای ورود به‌این گونه بحث‌های پر اهمیت ولی مغفول در حوزه فرهنگ، هنر و موسیقی ایران

بیان مسأله

موسیقی در ایران در صدو چند سال اخیر، دستخوش تغییر و تحولات بسیاری شده است. برخورد فزاینده با غرب، از سویی و دو رویداد مهم ملی، انقلاب مشروطه (۱۲۸۵) و انقلاب اسلامی (۱۳۵۷)، از سوی دیگر، هر یک تحولاتی بنیادین را در وجوه و شئون مختلف حیات و فرهنگ ایرانی پدید آورده‌اند که موسیقی نیز از این امر مستثنا نبوده است. این مقاله، از منظر «مطالعات فرهنگی موسیقی در ایران » و با روش تحلیل گفتمان و تبارشناسی صورت پذیرفته است. در این تحقیق، به بررسی روابط بین مفاهیم چالش بر انگیز مطالعات فرهنگی و رابطه آن با موسیقی در ایران می‌پردازیم. پیوندی که‌این مفاهیم با مناسبات اجتماعی- فرهنگی و تولید دانش دارند، مهم است. از دیگر

. socialogy
. cultural studies
. culture politic economy
. musicology

مؤلفه‌هایی که مطالعات فرهنگی به آن اهمیت می‌دهد، مفهوم گفتمان است. رویکرد مطالعات فرهنگی به موضوعاتی نظیر موسیقی با رویکردی که سایر رشته‌ها نظیر پژوهش هنردارند متفاوت است؛ چرا که مطالعات فرهنگی، به وجوه فنی و زیبایی شناختی موسیقی کمتر اهمیت می‌دهد و وجوهی را بررسی می‌کند که مسأله آمیز بوده و رابطه‌ای تنگاتنگ با مفاهیمی چون قدرت دارند. شایان ذکر است که این بررسی، در متن مدرنیزاسیون رضاشاهی و پس از شروع اولین جنبش‌های ناشی از مدرنیته مانند انقلاب مشروطه، انجام شده است. این شرایط، از آن‌رو در این مقاله پژوهشی بررسی می‌شود که سنت موسیقی ایرانی را در رویارویی با سنت‌های متفاوت موسیقی غرب با چالشی جدی روبه‌رو ساخت. تحقیق حاضر به هیچ وجه نبایستی چنین تداعی کند که مسأله اصلی موسیقی در ایران، تنها وجود گفتمان‌های متعارض است و اگر این تعارض‌ها حل شود، نظام موسیقایی کشور سامانی کامل پیدا خواهد کرد. افزون بر این، آنچه در این مقاله برسی شده است تنها گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرایی موسیقی در ایران معاصر است و بررسی گفتمان‌های دیگر، مجالی دیگر می‌طلبد؛ چرا که عوامل متعددی بر حیات موسیقی در ایران تأثیر گذار هستند. این مقاله تحقیقی، ادعای تاریخ نگاری و رویکرد تاریخی اجتماعی به موسیقی در ایران معاصر را نیز ندارد. اگرچه داده‌ها رویکرد تاریخی دارند، ولی هدف، تاریخ نگاری نبوده و لزومی هم به‌این کار نیست. از این رو، تنها به دنبال ابعاد گفتمانی تحقیق بوده‌ایم. در این مقاله تحقیقی، به صورت گزینشی، برش‌هایی از تاریخ موسیقی در ایران معاصر انتخاب شده است که هم بتوانند در تبار شناسی مفاهیم و مقولات گفتمانی به محقق کمک کنند و هم در راستای پاسخ گویی به سؤال اصلی تحقیق باشند. اما در مورد این که چرا در این تحقیق، نگاه گفتمانی به موسیقی انتخاب شده و چرا این گفتمان برای تحلیل انتخاب شده است، باید گفت: اولاً، موسیقی در ایران معاصر و در تمامی‌ادوار خود همواره با بستر و زمینه‌های سیاسی- اجتماعی و فرهنگی ایران در گیر بوده و رابطه‌ای تنگاتنگ با آن‌ها داشته است. ثانیاً، امکان تجزیه و تحلیل یک بخش از موسیقی (یک گفتمان) بدون در نظر گرفتن سایر

بخش‌ها (گفتمان‌ها) امکان پذیر نیست. به عبارت دیگر، گفتمان‌ها در خلأ وجود ندارند و اساساً در تعارض با یکدیگر شکل می‌گیرند. از این رو، مقاله حاضر، به گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرا می‌پردازیم و بررسی گفتمان‌های سنت‌گرا و موسیقی مردم پسند را به زمانی دیگر موکول می‌کنیم.

هدف پژوهش

هدف اصلی پژوهش حاضر، رسیدن به شناختی انتقادی از شکل‌گیری گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر است. همچنین هدف ما در این تحقیق، یافتن عوامل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مؤثر بر شکل‌گیری و تکوین گفتمان‌های تجددگرای موسیقی در ایران معاصر است.

سؤال اصلی و فرضیه‌های تحقیق

-عوامل سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی تا چه‌اندازه بر شکل‌گیری و تحول گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر تأثیر گذار بوده‌اند؟

گرچه بسیاری از تحلیل‌های گفتمانی، فاقد فرضیه پیشینی هستند و در غالب آن‌ها محقق با فرضیه‌های پسینی سروکار دارد، اما برای این پژوهش با توجه به مطالعات تاریخی و بررسی‌های نظری، می‌توان فرضیه‌های زیر را در نظر گرفت:

-نگاه به مفهوم تجدد در نزد تجددگرایان، نوسنت‌گرایان و فعالان موسیقی، در باز شناسی و شکل‌گیری گفتمان‌های تجددگرا مؤثر بوده است.

-گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرا تحت تأثیر شرایط و وقایع سیاسی، اجتماعی وفرهنگی در ایران شکل گرفته و تکوین یافته‌اند.

-قدرت، تنها قدرت سیاسی و قدرت حکومت نیست، بلکه صاحبان دانش موسیقی، نهادهای اجتماعی، مخاطبان، بازارهای تولید، قدرت‌های فراملی و... نیز در بازتولید قدرت نقش دارند و قدرت، شرحه شرحه و غیر متمرکز است.

ضرورت و اهمیت تحقیق

به طور کلی، اهمیت موضوع را می‌توان با دو هدف عام و خاص بررسی کرد. در هدف عام، بیشتر شناخت همه جانبه از مسأله مد نظر است. بیشتر آثار و تحقیقات انجام شده مرتبط با این تحقیق، تنها یکی از ابعاد مسأله را پوشش می‌دهند و آن، بُعد تاریخی و توصیفی موسیقی در ایران معاصر است؛ ولی درباره بسترها و زمینه‌های سیاسی- اجتماعی و فرهنگی موضوع، کمتر بحث به میان آمده است. به عبارت دیگر نگاه گفتمانی و شناخت تقابل آن به مقوله موسیقی در ایران معاصر، رویکرد جدیدی در حوزه تحقیقات اجتماعی است. مقاله تحقیقی حاضر همچنین می‌تواند در راستای هدف خاص برای پاسخ گویی به نیازهای بخش اجرایی، برنامه ریزی‌ها و سیاست گذاری‌های نهادهای دولتی مثل وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و یا نهادهای غیر دولتی، به کار رود. همچنین می‌توان از آن در برنامه ریزی‌ها توسعه و چشم اندازهای بیست ساله توسعه فرهنگی و اقتصادی و دیگر جهت گیری‌های راهبردی استفاده کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیشینه تحقیق

بررسی تاریخ موسیقی ایران از منظر رشته‌های تاریخ و پژوهش هنر، رویکرد تازه‌ای در این حوزه به شمار نمی‌آید. تحقیقات، کتب، مقالات و آثار به چاپ رسیده بی شماری در این خصوص وجود دارد که با توجه به دامنه موضوع می‌تواند اغلب مباحث مربوط به تاریخ موسیقی در ایران معاصر را پوشش دهد. ولی آنچه در این تحقیق اهمیت پیدا می‌کند موارد زیر است:

۱- نگاه گفتمانی به موسیقی ایران معاصر؛ ۲- بررسی بسترهای سیاسی- اجتماعی و فرهنگی شکل‌گیری و تکوین گفتمان‌های موسیقی ایران معاصر؛ ۳- رویکرد مطالعات فرهنگی به موسیقی ایران معاصر و استفاده از مفاهیم این رشته در تحلیل و تبیین مسائل مورد بحث و ٤- نگاه مفهومی، تبارشناسانه و انتقادی به مفهوم تجدد.

با توجه به جوان بودن رشته مطالعات فرهنگی در ایران و بالطبع فقر تحقیقات انجام شده در خصوص رویکرد مطالعات فرهنگی به موسیقی ایران، باعث شد تا در هنگام جستجو و مرور ادبیات تحقیقات انجام شده در این زمینه، با مشکلات عدیده‌ای روبه‌رو شویم. ولی اگر بخواهیم مطالبی را که چارچوب فکری محقق را ساخته‌اند بررسی کنیم، باید گفت که دو نوع مطالعه برای بررسی ادبیات و پیشینه تحقیق انجام داده‌ایم:

الف- مطالبی که به طور مستقیم به موضوع تحقیق مربوط می‌شوند

ب- مطالبی که به طور غیر مستقیم به موضوع تحقیق مربوط می‌شوند.

در خصوص بند الف باید گفت تنها مطلبی که با موضوع این تحقیق رابطه مستقیم داشت، مقاله‌ای از مسعود کوثری با نام "گفتمان‌های موسیقی در ایران" است. که در سال ۱۳۸٦ در مجله اینترنتی ۷ سنگ منتشر شده است. کوثری در این مقاله می‌کوشد تا با بررسی وضعیت موسیقی کشور، تصویری از گفتمان‌های رایج موسیقی در ایران به دست دهد. وی گفتمان‌های موسیقی در ایران معاصر را به صورت زیر دسته‌بندی می‌کند:

۱- گفتمان موسیقی علمی؛ ۲- گفتمان موسیقی غربی؛ ۳- گفتمان موسیقی سنتی؛ ٤- گفتمان موسیقی ترکیبی و ۵- گفتمان موسیقی پاپ.

در این مقاله به صورت اجمالی، شکل‌گیری و تکوین هر گفتمان، ارائه و در پایان هر یک، مؤلفه‌های آن در قالب جدولی ارائه شده است. در انتها نیز کوثری اشاره‌ای کوتاه به سیاست گذاری در حوزه موسیقی می‌کند. مقاله مذکور، ایده اصلی این تحقیق را به دست داد، ولی تجربه زیسته و مطالعاتی که محقق، پس از اخذ ایده اصلی با آن مواجه شد باعث شد تا چند نقد اساسی، متوجه مقاله مذکورشود:

الف- اولین و مهم‌ترین نقد وارد شده به مقاله مذکور، نگاه غیرتخصصی و غیرحرفه‌ای به گفتمان‌های موسیقی در ایران است. به عبارت دیگر، از آن‌جا که کوثری در انتهای هر گفتمان، مؤلفه‌های اصلی و سازنده آن را در قالب جدولی ارائه می‌دهد، این جدول برای خوانندگانی که می‌خواهند نگاهی اجمالی به گفتمان‌های موسیقی در ایران معاصر داشته باشند ایجاد یک چارچوب ذهنی می‌کند. حال اگر در انتخاب و چیدمان مؤلفه‌ها نقش تجربه زیسته و آشنایی با موسیقی را در نظر نگیریم، چه بسا مؤلفه‌ای را که اصلاً شاخص یک گفتمان نیست، به اشتباه به عنوان شاخص گفتمانی مطرح کنیم. به عبارت دیگر، کوثری با خلاصه کردن گفتمان‌ها در قالب جدول، دچار نوعی ساده سازی و ساده انگاری شده است. برای مثال، وقتی کوثری در گفتمان موسیقی علمی، از ساختار موسیقی علمی‌سخن می‌گوید، آن را وصفی می‌داند و یا در جایی دیگر در همین گفتمان، بیان موسیقایی را در گفتمان علمی، بسیار قوی و اصولی می‌داند. ناگفته روشن است که اساساً این نوع نگاه و تحلیل کیفی موسیقی اولاً نیاز به تجربه زیسته کافی دارد. ثانیاً چگونه و با چه ابزاری می‌توان قدرت موسیقی را (در وضعیت کیفی) سنجید؟ ثالثاً آیا موسیقی مقامی و فولک ایران قوی نیست؟

اساساً این نوع مؤلفه سازی برای گفتمان‌ها صحیح نیست و برای این کار به ابزار بهتری نیاز است.

ب- دومین نقدی که به مقاله مذکور وارد است، نوع تقسیم بندی و صورت بندی گفتمان‌ها در ایران معاصر است. به طور مثال، گفتمان موسیقی علمی، غربی و ترکیبی، همگی با توجه به مؤلفه‌هایی که دارند می‌توانند در زیرمجموعه گفتمان تجددگرا قرار گیرند و اصطلاح موسیقی پاپ تنها به یکی از انواع موسیقی مردم پسند اطلاق می‌شود.

ج- سومین نقدی که به مقاله کوثری وارد است، مباحث نظری و بررسی زمینه‌های اجتماعی ° سیاسی و فرهنگی شکل‌گیری گفتمان‌ها است. البته با توجه به این که کوثری مباحث را تنها در قالب یک مقاله ارائه کرده است این نقص، قابل چشم پوشی است، ولی خواننده نمی‌تواند علت داشتن نگاه گفتمانی به موسیقی را از مقاله دریافت نماید.

در خصوص بند ب، تحقیقات، مقالات و مطالب بیشتری برای مرور و مطالعه وجود داشت که به فراخور هر گفتمان، از آن‌ها بهره لازم گرفته شده است.[۱]

مبانی و چارچوب نظری تحقیق

با توجه به موضوع اصلی این مقاله پژوهشی «تحلیل گفتمان‌های تجددگرای موسیقی در ایران معاصر» مطالعه حاضر در بخش چارچوب نظری به طرح دیدگاه‌ها، نظریه‌ها، مفاهیم و سابقه تاریخی مربوط به گفتمان، نظریه پسا استعماری هنر، تجدد و وضعیت موسیقی در ایران معاصر می‌پردازد و تلاش می‌شود تا بررسی مفاهیم و طرح چارچوب نظری، تکیه گاه و بستر مناسب برای تحلیل، ارزیابی و توصیف داده‌های تحقیق را فراهم سازد. در ابتدا به مفهوم تحلیل گفتمان پرداخته می‌شود و مفهوم، تعریف و ابعاد آن از منظرهای گوناگون ارائه می‌شود. سپس با نگاهی گذرا به مفاهیم «استعمار» و «امپریالیسم» از دیدگاه ادوارد سعید، رویکردهای "پسا استعماری به هنر "بررسی می‌شوند. در ادامه به تبار شناسی مفهوم تجدد از دیدگاه متفکران داخلی و خارجی می‌پردازیم و در نهایت نیز به تبارشناسی این مفهوم در ادبیات موسیقی ایران معاصر خواهیم پرداخت.

مفاهیم نظری

تحلیل گفتمان

«یک گرایش مطالعاتی بین رشته‌ای است که از اواسط دهه ۱۹۶۰ تا اواسط دهه ۱۹۷۰ در پی تغییرات گسترده علمی ° معرفتی در رشته‌هایی چون زبان شناسی، نشانه شناسی، نقد ادبی، قوم نگاری، جامعه‌شناسی خرد، روان‌شناسی ادراکی و اجتماعی، معانی بیان، انسان‌شناسی و سایر رشته‌های علوم اجتماعی علاقه‌مند به مطالعات نظام مند ساختار و کارکرد و فرایند تولید گفتار و نوشتار ظهور کرده است» (Van Dijk,

- برای کسب اطلاع دقیق تر در خصوص نشانی منابع مورد مطالعه در این پژوهش، ر. ک به بخش منابع.

۱۰۸ :۱۹۹۱). «یکی از مباحث عمده در سازمان دادن و پردازش گفتمان به صورت متن و استخراج و استنتاج معنی از متن مبحث معرفت زمینه‌ای یا اطلاعات قبلی است» (یارمحمدی، ۳۰:۱۳۸۳). میشل فوکو، در بحث از گفتمان، بسیار فراتر از زبان می‌رود. «واحد اولیه تحلیل و بررسی برای او عبارت است از "گفتمان" که به عنوان یک سیستم از امکان برای درک دانش تعریف شده است» (فیلیپ، ۱۶۱:۱۳۸۱). فوکو در بستر تبار شناسی، هر نوع گفتمانی را گرفتار ساختار اجتماعی برآمده از قدرت می‌بیند. او قدرت را توزیع شده، غیر آشکار و غیر متمرکز می‌بیند و معتقد است که قدرت از زیر می‌جوشد، نه از بالا (همان). نورمن فرکلاف به عنوان یکی دیگر از اندیشمندان این عرصه، برای گفتمان، وجهی تأسیس کننده قائل است. به نظر وی، گفتمان چنان نیست که مستقل و از طریق تحلیل ساختارهای یک متن قابل تحقق باشد. بلکه در منظومه تعاملات گفتمانی و در روابط پیچیده با شرایط اجتماعی و سیاسی، قابل فهم و تحلیل است. او در مطالعات خود، نسبتی روشمند میان متن و زمینه اجتماعی و سیاسی برقرار می‌کند که این موضوع از نحوه تبیین او از رابطه میان زبان و قدرت، نشأت می‌گیرد (تاجیک، ۵۹:۱۳۸۲). در این مقاله چارچوب نظری بر اساس نظریه نورمن فرکلاف در کنار نظریه گفتمان و تبار شناسی فوکو با رویکرد به نظریه پسا استعماری هنر ارائه گردیده است.

نظریه پسااستعماری هنر

نظریه پسااستعماری هنر، به تولید و مصرف هنر در کشورهای مستعمره یا هنر تولید شده در کشورهای استعمارگر که در باب استعمار یا مستعمرات است می‌پردازد. این نظریه که در کنار نظریه گفتمان، پایه‌های اساسی و چارچوب نظری این پژوهش را تشکیل می‌دهد از مباحث مهم و قابل تأمل به شمار می‌آید. این نظریه دو نکته را مورد توجه قرار می‌دهد:

۱- شیوه‌ای که با آن، فرهنگ استعمارگر، تجربه و واقعیات مردم مستعمره را تحریف می‌سازد و فرو دستی را در ایشان درونی می‌کند. (سعید، ۱۳۸۲).

۲- به هنر مردم استعمار شده، که در آن می‌کوشند بر هویت خود تا کید کرده و گذشته‌شان را در مواجهه با "دیگری"، باز تعریف کنند (سعید، ۱۳۸۳).

اما آنچه در این مقاله برای ساختن چارچوب نظری استفاده می‌شود، مورد اول، یعنی آن جنبه از نظریه است که بیان کننده شیوه‌ای است که فرهنگ استعمارگر، با آن تجربه و واقعیات مردم مستعمره را تحریف می‌سازد و فرودستی را در ایشان درونی می‌کند.

روش شناسی تحقیق

در این مقاله، تحلیل گفتمان به مثابه یک روش کیفی و با تکیه بر الگوی تحلیل گفتمان نورمن فرکلاف در کنار روش تبارشناسی تاریخی انجام می‌پذیرد. و ابعاد آن، در سه سطحِ توصیف، تفسیر و تبیین، بررسی می‌شود؛[1] ما در تبار شناسی می‌خواهیم ریشه‌های تاریخی پیدایش مفاهیم کلیدی یا واژگان بنیادی و مسأله انگیز را در حیطه موسیقی ایران معاصر بشناسیم. علاوه بر تحلیل گفتمان، تجربه زیسته نگارنده نیز در تبار شناسی گفتمان‌های مذکور به کمک می‌آید تا زمینه فرهنگی، اجتماعی و سیاسی ظهور گفتمان، نحوه به دست آوردن جایگاه اجتماعی، تقابل‌ها، تعامل‌ها و تعارض‌های گفتمان در حین بررسی داده‌های تاریخی و تجربیات روزمره بررسی شود.

روش تحلیلی و گردآوری اطلاعات

گردآوری اطلاعات در این پژوهش در وهله اول، به علت ویژگی تاریخی آن، بر بنیاد جمع آوری اسناد تاریخی (سارو خانی، ۱۳۸۱: ۲٦۰-۲٥٤) و در وهله دوم، به علت

- برای آشنایی بیشتر با روش‌های تحلیل گفتمانی، ر. ک به: فرکلاف، نورمن، ۱۳۷۹، تحلیل انتقادی گفتمان، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

ارتباط آن با حیات موسیقایی، وقایع و رویدادهای پیرامون گفتمان‌های موسیقی و تا حدودی بر پایه تجربه زیسته محقق بنا شده است. منظور از گردآوری اسناد تاریخی، گردآوری دو دسته سند درباره هر رویداد تاریخی مورد مطالعه است: اول، «اسناد ثانویه»، یعنی تحلیل‌های تاریخی دیگر نویسندگان و محققان که به طور غیرمستقیم، با مورد مطالعه در ارتباط هستند. شایان توجه این که در تاریخ ایران، در مورد وقایع و اتفاقات مورد نظر این پژوهش، بین مورخان بر سر بسیاری از مسائل اصلی اختلاف نظرهای بنیادین بسیاری وجود دارد که البته همین اختلاف نظرها به مرزبندی گفتمان‌ها شکل می‌دهد. با توجه به‌این امر، تک خوانی اسناد ثانویه در این‌جا به ندرت ممکن است جوانب مختلف یک واقعه یا گفتمان تاریخی را از منظر کلی روشن کند. گذشته از این، در هر پژوهش تاریخی، حتی اسناد دست اول نیز اساساً نیازمند نوعی ارزیابی هستند. دوم، "بررسی تطبیقی اسناد"، یعنی کنار هم قرار دادن تمامی منابع گردآوری شده درباره مورد مطالعه و مقایسه آن با یکدیگر، با هدف آشکار کردن نا همخوانی‌ها و اختلافات یا همپوشانی‌ها و توافقات. برای انتخاب متن‌ها و تعیین هر جامعه مورد نظر، متن‌ها، مطالعه، بررسی و مرور و سپس از میان آن‌ها، متن‌هایی که جنبه نمونه و کاربرد داشته‌اند، یا به بیانی دیگر، دارای بیشترین نقش در بازنمود گفتمان حاکم بوده‌اند، انتخاب شده‌اند. بدین ترتیب، "نمونه" این تحقیق، متن‌های "معرف" بوده است که به تناسب دوره زمانی و ساختار هر گفتمان، انتخاب شده‌اند. در واقع، نمونه‌گیری در این پژوهش، "هدفمند" است؛ زیرا در تحلیل گفتمان و تبار شناسی اساساً کیفیت حضور یا غیبت مفاهیم در متن مورد نظر است و روش نمونه‌گیری هدفمند، پاسخگوی هدف‌های تحقیق است.

دلایل انتخاب متن‌ها

در این متن‌ها شارح به طور شفاف و عریان، نظریات خود را بیان کرده است. در مورد متن‌های انتخاب شده در خصوص علینقی وزیری، شایان ذکر است که در فاصله بین

متن اول و دوم که چیزی در حدود بیست سال است، وزیری به عنوان شارح گفتمان تجددگرا، از موضع خود، کناره‌گیری نکرده و بر نظریه و عقاید خود در خصوص موسیقی ایران و مبانی نظری آن پافشاری می‌کند. از این رو، چون در هر دو متن، وزیری بر یک سری عناصر واحد تکیه می‌کند، لذا هر دو متن به صورت متنی واحد، بررسی می‌شوند.

تبار شناسی مفهوم تجدد در گفتمان فرهنگی ایران معاصر

تجدد، تاریخی طولانی و پیچ در پیچ دارد که در آن، هر عصر جانشین عصری دیگر می‌شود. تجدد، تجربه‌ای جدید برای جهان بود که از قرن ۱۷ یا ۱۸ میلادی با عنوان‌های گوناگون، موضوع بحث و گفتگو قرار گرفت (فاضلی، ۲۷:۱۳۸۷). مراد از گفتمان تجدد در این‌جا مجموعه بحث‌ها، نظریات، مسائل و مفاهیمی است که افراد و گروه‌ها درباره چیستی و چرایی سنت و تجدد ارائه کرده‌اند. این گفتمان، اشکال گوناگون دارد و مواردی شامل تحقیقات دانشگاهی، بحث‌های روشنفکران عمومی و نیز محصولات فکری و هنری را که در قالب موسیقی، فیلم، شعر، داستان و هنر به طور کلی ارائه می‌شوند، در بر می‌گیرد. از این نظر می‌توان بین دو دسته امور تفکیک قائل شد. نخست، پدیده‌ها و چیزهایی که برچسب سنتی یا متجدد بر آن‌ها تعلق می‌گیرد و دوم، «ایده‌ها و تلقی‌هایی که درباره مفاهیم سنت و تجدد و رابطه بین آن‌هاست. مقوله دوم، از جنس معرفت است و می‌توان آن را گفتمان سنت و تجدد نامید. اما مقوله نخست، از جنس واقعیت عینی و بیرون ذهنی است و می‌توان آن را امر اجتماعی و فرهنگی نامید (همان). در این‌جا وقتی از گفتمان تجدد سخن می‌گوییم، مراد امور سنتی یا امروزی نیست، بلکه فهم‌ها و دیدگاه‌های شکل گرفته درباره آن‌هاست.

ظهور گفتمان تجدد در ایران معاصر

در سال ۱۲٦٤ قمری، نخستین برنامه دولت ایران برای واکسن زدن به فرمان امیرکبیر آغاز شد. این طرح که برای آبله کوبی مردم برنامه ریزی شده بود به عنوان یکی از وقایعی برشمرده می‌شود که در شروع جریان گفتمان تجدد در ایران معاصر، مؤثر بوده است.[۱] با مرور تاریخچه آبله کوبی در ایران می‌توان دسته بندی زیر را ارائه کرد؛ چرا که شروع فرایند تجدد در ایران، از دهه‌های نخست قرن سیزدهم قمری بوده و مثال فوق در این دوره زمانی می‌گنجد. دسته‌بندی مذکور بدین شرح است: ۱) نقش دولت و ورود آن به عرصه عمومی جامعه و سیاست‌گذاری برای سلامتی جسمی و روحی شهروندان؛ ۲) وضعیت جامعه ایران پیشامدرن؛ ۳) واکنش ما نسبت به تجدد در مراحل اولیه و ٤) شاخصی برای نشان دادن تحول جامعه ایران طی دو سده گذشته (کجا بودیم و اکنون کجا هستیم).

این‌ها نکاتی است که مسأله تجدد را در بعد اجتماعی آن در ایران تشکیل می‌دهند. در زبان انگلیسی، واژه «مدرن» نخستین بار در سده شانزدهم به کار رفت و مربوط به بحثی می‌شد که میان دو مکتب فکری - «قدیمی‌ها» و «مدرن‌ها» - جریان داشت. امروزه متون ادبی، فلسفی، جامعه‌شناختی، رسانه‌ای یا متون محاورات عامیانه، هر کدام هر چند با ابهام، منظور و معنایی را از استعمال این واژه، مراد و افاده می‌کنند. هر یک از مقولات مذکور، دارای گفتمان خاص خود هستند. از این رو، "مدرن"، در بستر گفتمان خاص، معنا می‌شود یا معنا می‌پذیرد؛ اگرچه در هر مقوله، همچنان شاهد تنوّع گفتمان‌ها هستیم. نظریه‌پردازان اجتماعی، اغلب "مدرن" را به مثابه نوعی وضعیت یا ساختار اجتماعی و فرهنگی تلقی می‌کنند. اینان معمولاً اروپای قرن هفدهم را خاستگاه تجدد می‌دانند و معتقدند در قرن بیستم بود که فرایندهای مدرن شدن، با میزان‌های متفاوت به دیگر

- برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به: فاضلی، نعمت‌الله؛ انسان شناسی تجدد، تجدد بومی و بومی شدن تجـدد در ایـران امروز؛ صفحه ۲۵ (کتاب در دست چاپ).

جهان‌ها، بسط یافت. (فاضلی، ۲۹:۱۳۸۷). با توجه به آنچه گفتیم، سه معنای هنری، فلسفی و اجتماعی از مدرن‌شدن را می‌توان از یکدیگر تفکیک کرد. ما در این تحقیق از «تجدد» و «امروزی شدن» استفاده می‌کنیم. هر جا نیز واژه تجدد یا مدرنیته به کار رفته، مراد همان "امروزی شدن" است. منظور از "مدرن شدن" نیز، مفهوم اجتماعی یا جامعه‌شناختی آن است. نظریه پردازان اجتماعی بر اساس این فرایندها، تعاریف مختلفی از "مدرن شدن"، ارائه کرده‌اند. برخی نیز اساسا تجدد را نوعی شیوه زندگی می‌دانند. گیدنز در ابتدای کتاب «پیامدهای مدرنیت» (۱۳۷۷) در تعریف تجدد می‌نویسد: «تجدد به شیوه زندگی اجتماعی، تشکیلات و سازمان‌های اجتماعی اشاره دارد که از قرن هفدهم به‌این طرف در اروپا ظاهر شد و دامنه تاثیر و نفوذ آن نیز کم و بیش در سایر نقاط جهان بسط یافت» (مهدیزاده، ۱۳۸۰: ۹۵-٦). تجربه تجدد در جوامع گوناگون، متفاوت بوده و لزوما راه اروپا و غرب را دنبال نکرده‌اند. برخی معتقدند فرایند تجدد در ایران، از دوره صفویه و چهار قرن پیش و همزمان با اروپا آغاز شد. برخی نیز سرآغاز آن را دو قرن گذشته می‌دانند. گفتمان سنت و تجدد یا گفت و گو درباره تجدد و سنت، سابقه مشخص‌تری دارد و به بیش از دو قرن نمی‌رسد. سید جواد طباطبائی مورخ تاریخ اندیشه‌ها در این زمینه معتقد است «ایرانیان کمابیش از زمان اصلاحات زمان عباس میرزا متوجه‌این مساله شده بودند».[۱] در نیمه دوم سلطنت ناصرالدین شاه، شکاف بین سنت قدمایی و تحولات جدید به جایی رسید که‌این دو دیگر قابل جمع نبودند. بدین ترتیب، رفته رفته روشنفکران پیدا شدند. روشنفکران سعی می‌کردند با آوردن فکر غربی، مسائل ما را حل کنند[۲] (فاضلی، ۳٦:۱۳۸۷). با مطالعه دوره زمانی مورد نظر این تحقیق، می‌توان فهرست وار گفت مطالعات یا «گفتمان تجدد پژوهی ایران» از جهات زیر قابل نقد است:

- گفت و گو با دکتر سید جواد طباطبائی. **روزنامه اعتماد ملی**، ۲۱ و ۲۲ آبان ماه ۱۳۸۵، موجود در وب سایت زیر:
http://zavalandishe. blogfa. com/post-۷. aspx

- دو نظام تولید علم در ایران، سخنرانی سیدجواد طباطبائی به دعوت گروه علمی ـ تخصصی علم و تکنولوژی انجمن جامعه‌شناسی ایران و مرکز تحقیقات سیاست علمی کشور. موجود در وب سایت

گفتمان سنت و تجدد ایرانی، «ایدئولوژی محور»، عمدتا «فلسفه محور»، «متن محور» و مبتنی بر تجزیه و تحلیل متن‌ها شامل متن اندیشگی (کتاب‌ها و مقالات و سخنرانی) و متن‌های هنری (آثاری هنری در رشته‌های مختلف موسیقی، معماری، نقاشی، سینما، تئاتر و ادبیات) بوده. این گفتمان، همچنین «شهر محور» و «نخبه محور» است و براساس تحلیل کنش‌های کلامی‌و رفتاری نخبگان سیاسی (دولت و مخالفان و رقیبان آن) و نخبگان فکری و فرهنگی (اعم از دینی یا عرفی) شکل گرفته است. کنش‌ها و نقش‌های «عامه» یا «مردم»، کمتر کانون توجه‌این گفتمان بوده و ذات محور است. همچنین در بحث تجدد، به نوعی ذات انگاری معتقدند که غرب با یک ذات و شرق با ذاتی دیگر در نظر گرفته شده است و نوعی نگاه یک سونگرانه در این مسأله مطرح می‌شود و در آخر این که «مرد محور» یا مذکر گراست. از این‌رو، نه تنها عمده شارحان و سخنگویان این گفتمان، مردان هستند؛ بلکه حتی نمی‌توان یک شارح بزرگ[1] زن نیز در بین آن‌ها پیدا کرد. اساساً در این گفتمان، جز در چند سال اخیر، تجربه و مفاهیم یا زبان زنانه در این مقوله، کمتر جای داشته و مسأله زن، نقش کانونی در آن ندارد (فاضلی، ۳۹:۱۳۸۷). پرسش اکنون، تبیین علل و دلایل این موضوع است که چرا گفتمان سنت و تجدد ایرانی، صورت‌بندی با این ویژگی‌ها پیدا کرده است؟ مسلماً نمی‌توان گفت این صورت‌بندی، حاصل ارائه یا توطئه‌ای در اندیشه ایرانیان بوده باشد؛ زیرا این گفتمان، حاصل کنش جمعی نیروها و افراد بسیار با جهت گیرهای متفاوت در یک بستر تاریخی طولانی بوده است. اساساً نمی‌توان پدیده‌های فکری و گفتمانی را با دیدگاه‌های توطئه‌اندیشانه یا تبیین‌های از نوع روان شناختی و فردی، تحلیل نمود (فاضلی،

---

http://zavalandishe. blogfa. com/post-۲. aspx

- از فهرست بلند بالای روشنفکران تجددپژوه از گذشته تا به امروز می توان آخوندزاد، ملکم خان، طالبوف تبریزی، تقی زاده، جمالزاده، هدایت، کسروی، بازرگان، شریعتی، آل احمد، سروش، طباطبائی، آجودانی، ملکیان، مجتهدشبستری، اشکوری و دیگران را نام برد که در میان آنان، حتی یک زن هم نیست. زنانی هستند که در زمینه توسعه تجدد تلاش کرده اند. انبوهی از زنان نوگرا و فعال سیاسی و اجتماعی می توان نام برد؛ اما هیچ یک، شارح و گفتمان ساز نبوده و اغلب، فعال سیاسی و اجتماعی بوده اند

٤١:١٣٨٧). البته، عده‌ای از متفکرین داخلی مثل جلال آل احمد، مرتضی فرهادی و... نیز بر این باورند که در پانصد سال گذشته، غرب و نیروهای آزادی بخش و نوآور و خردمند استعماری، جز به خیر و صلاح کشورهای توسعه نیافته نیندیشیده‌اند و تصور توطئه از جانب ایشان برای شرقیان، فاقد هرگونه وجاهت علمی است. اجمالا می‌توان گفت، گفتمان سنت و تجدد ایرانی به دلایل پی‌آیند نمی‌توانست چندان متمایز از شکل کنونی تاریخی کنونی آن باشد: ۱- گفتمان سنت و تجدد ایرانی، اغلب دستور کار روشنفکران عمومی ایران بوده و در آکادمی‌ها و بین محققان دانشگاهی، کمتر مطرح بوده است؛ ۲- گفتمان سنت و تجدد ایرانی، به شدت متاثر از اندیشه‌های فلسفی و روشنگران اروپا بوده است و ۳- گفتمان تجدد، نه تنها در ایران، بلکه در سطح جهانی، به مثابه گفتمان نخبه‌گرایانه مطرح بوده است.

تجدد بومی ایرانی

بسیاری از روشنفکران، محققان و فعالان فرهنگی ایران معتقدند ایران نیز از جمله کشورهایی است که "در نیمه راه فرایند تجدد مانده‌اند" (جهانبگلو، ۱۳۷۹: ۱۰). این تلقی از تجدد را هر دو رویکرد رادیکال عرفی و محافظه کار مذهبی مطرح ساخته‌اند. برخی نیز با این استدلال که تجدد، نوعی «تحول فکری» حول نوع خاصی از «خرد» و «فرد» است، این گونه بیان می‌کنند که این تحول در ایران، هرگز رخ نداده و شاید هرگز نیز رخ ندهد. با وجود آنچه نظریه پردازان این حوزه می‌گویند، در دو سده گذشته، جامعه ایران، نوع خاصی از تجدد را تجربه و تثبیت کرده است؛ تجددی که البته، گرته‌برداری و کپی محض از تجربه غرب؛ چرا که تحقق تام و تمام الگوی غربی تجدد در کشورهای غیرغربی، نه تنها ناممکن، بلکه در تعارض با روح مدرن‌بودن است (فاضلی، ٤٦:١٣٨٧). تجدد ایرانی، تجددی محلی یا بومی است که مختصات ایرانی را داراست و فهم آن نیز در پرتو درکی انسان‌شناختی از فرهنگ ایرانی، میسر است. سهم

دولت در ایران در زمینه تجدد، بسیار مهم بوده است. اما دولت نیز همواره نسبت به تمام کنش‌هایش آگاه نبوده است و مهم‌تر این که برنامه‌هایی که دولت‌ها دلخواهانه اجرا می‌کنند لزوماً نتایج دلخواهانه آن‌ها را در پی نداشته است.

اصطلاحات رایج برای انواع موسیقی در ایران

در یک نگاه کلی، بیش از چهل واژه گوناگون برای توصیف انواع موسیقی رایج در کشور به کار برده می‌شود (صدرنوری، ۲۳:۱۳۸٤). گروه مطالعات موسیقی پژوهشکده هنر، وابسته به پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، دسته‌بندی پی آیند را برای موسیقی در ایران قائل است (صدرنوری، ۳۵:۱۳۸٤) که در این تحقیق، برای صورت بندی گفتمانی، این تقسیم بندی را الگو قرار می‌دهیم: ۱- موسیقی کلاسیک ایران؛ ۲- موسیقی مردمی(فولک) ایران و ۳- موسیقی مردم پسند (پاپ) ایران.

با توجه به‌این که مقاله حاضر، تنها به باز شناسی گفتمان‌های تجددگرای موسیقی در ایران معاصر می‌پردازد در این‌جا تنها به ارائه صورت بندی از گفتمان‌های یاد شده، بسنده می‌شود. اولین گفتمان موسیقی کلاسیک ایران را می‌توان گفتمان "تجددگرا" مشخص کرد. این گفتمان، بر اساس پیش زمینه شکل‌گیری و نوع رویکرد، خود به این خرده گفتمان‌ها تقسیم می‌شود: گفتمان تجددگرا با پیش زمینه غربی و ایده جایگزینی موسیقی غربی به جای موسیقی ایرانی (سالار معزز، مین باشیان) و گفتمان تجددگرا با پیش زمینه‌ایرانی، با رویکرد غربی و به دنبال ایجاد تحول و به روز رسانی موسیقی ایران بر مبنای قواعد موسیقی غربی (علی نقی وزیری).

گونه شناسی گفتمان تجددگرا

درآمدی بر ظهور گفتمان‌های تجددگرا در موسیقی ایران معاصر

بیش از نیم قرن است که مباحث پیرامون تجدد در موسیقی ایران، منشأ آثار مکتوب و شفاهی بسیاری بوده است. ولی با دقت و اندیشه کافی در می‌یابیم که به ندرت، اثری به طور کامل در این مورد به بحث پرداخته است و در بیشتر آثار، از تجدد در موسیقی ایران به طور گذرا و هنگام طرح مباحث موسیقایی دیگر، سخن به میان آمده است. مسائلی همچون عدم توجه به زمینه‌های فکری و اجتماعی لازم برای تجدد، بی توجهی به برخی از تفاوت‌ها در زیر ساخت‌های حاکم بر خاستگاه تجدد، یعنی غرب، با شرایط متناظر در ایران و در نظر نداشتن مشکلاتی که تجددگرایی ناهمگنِ یکی از ارکان فرهنگی در بافت جامعه‌ای سنتی یا نیمه سنتی ایجاد می‌کند، معضلاتی را به همراه داشته است. در این بخش، ضمن پرداختن به مفهوم نوآوری به شکل تجدد در فرهنگ موسیقایی ایران، سیر تحول دیدگاه‌های تجددگرا مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این پژوهش، لحظات تاریخی که در آن‌ها قدرت و دانش، دست یاری به هم می‌فشارند تا جریان‌های موسیقی و به تبع آن، آموزش موسیقی را به نفع خود رقم زنند، عیان می‌شوند.

مفهوم تحول موسیقایی

با آن که دیدگاه‌های متفاوتی درباره تحول در موسیقی وجود دارد، ولی به ندرت می‌توان نظری را یافت که معتقد به ثبات فرهنگ‌های موسیقایی در همه ادوار باشد. دیدگاه‌های مخالف تغییر، معمولاً با ماهیت آن مخالفت کرده و آنچه را که تغییر یافته، عنصری فرعی، مغشوش و منحرف می‌دانند. بدین ترتیب، تغییر را باید فرایندی شاخص و همیشگی در طول تاریخ موسیقی در نظر گرفت. برونو نتل،[1] اتنوموزیکولوگ امریکایی، در این مورد تعبیری گویا ارائه می‌دهد: «*در واقع اگر تنها یک فرایند ثابت، پایدار و همیشگی در موسیقی وجود داشته باشد، آن، حضور همیشگی تغییر است* (Nettl, ۱۹۸۳: ۱۷۳). موسیقی ایران نیز از این قاعده پیروی می‌کند. با نگاهی به تاریخ ایران در می‌یابیم

. Nettle ۱۹۸۳

که هنر موسیقی در میان ایرانیان، با عوامل گوناگون، دچار تغییر و تحول شده است. در بررسی نظام تغییرات، معمولاً تغییر و تحول را به دو گروه تقسیم می‌کنند: ۱- تغییر و تحولی که حاصل از تغییر در نظام داخلی یک جامعه باشد و ۲- تغییر و تحولی که در نتیجه برخورد بین فرهنگ‌های مختلف حاصل می‌شود (Ibid: ۱۷٤).

یک تئوری جامع درباره تغییرات یک فرهنگ موسیقایی باید هردو تغییر را مد نظر داشته باشد. در واقع، یک پدیده موسیقایی، حاصل تعادلی میان تداوم تغییرات تدریجی داخلی و دگرگونی‌های حاصل از تماس‌های خارجی است. «تغییرات داخلی در یک فرهنگ موسیقایی معمولاً بر پایه درک فرهنگ مزبور از موسیقی، تغییر در ساختار اجتماعی و نیز بر اساس نیازی که از درون سیستم موسیقایی به تغییر احساس می‌شود صورت می‌پذیرد و به طور طبیعی الگوهای استقرار یافته در فرهنگ را دنبال می‌کند» (Ibid: ۱۷۵). این گونه تغییرات، عمدتاً تدریجی، پیوسته و در امتداد سنت‌های مستقر در فرهنگ هستند. همچنین در نتیجه تغییرات درونی، توازن و هماهنگی بخش‌های مختلف یک فرهنگ موسیقایی و نیز بین موسیقی و دیگر حوزه‌های فرهنگ حفظ می‌شود. تغییرات بیرونی اغلب به‌اندازه تغییرات درونی تدریجی و ممتد نیستند و نیز معمولاً بخش خاصی از فرهنگ موسیقایی را هدف قرار می‌دهند. در فرهنگ موسیقایی ایران، هر دو نوع تغییر در غالب دوره‌ها، قابل تشخیص است؛ ولی کمیت و کیفیت هرکدام در دوره‌های گوناگون، متفاوت است. از آن‌جا که تجددگرایی، تحت تأثیر فرهنگ مدرنیته غربی در ایران رواج یافت، در این‌جا بحث را بر تغییرات بیرونی متمرکز می‌کنیم. می‌توان تاریخ تغییرات بیرونی در موسیقی ایران را متناسب با موضوع بحث که گفتمان‌های تجددگرای موسیقی ایران است به دو دوره تقسیم کرد: دوره اول، که تغییرات بیرونی تا پیش از سده معاصر و آشنایی ایرانیان با اندیشه‌های غربی را در بر می‌گیرد و دوره دوم، که تحولات سده اخیر و تجددگرایی متأثر از غرب را مدنظر دارد.

با توجه به روابط گسترده ایران با فرهنگ‌های مجاور و بعضاً غیر مجاور در طول تاریخ و با توجه به شباهت‌هایی که بین برخی از عناصر موسیقی ایران با عناصر متناظر آن‌ها در

برخی از فرهنگ‌ها همچون هند، ماوراءالنهر، عثمانی، ممالک غربی و حتی کشورهای شمال افریقا وجود دارد، به نظر می‌رسد که تغییرات ناشی از تماس خارجی همواره در موسیقی ایران تأثیر گذار بوده است (کلانتری، ۳۹:۱۳۸۳). هرچند که در موارد زیادی فرهنگ‌های مذکور از موسیقی ایران تأثیر گرفته‌اند، ولی این تأثیرات نمی‌توانسته صرفاً یک جانبه بوده باشد. درباره دوره دوم تاریخی که متمرکز بر تغییرات موسیقی ایران با تأثیرپذیری از غرب و شکل‌گیری گفتمان تجددگرا ست و هدف اصلی این بحث را نیز شامل می‌شود، آنچه این نوع تغییر را از تغییرات بیرونی و تبادل فرهنگی متداول در دوره‌های قبلی متمایز می‌کند تغییر در نگرش ایرانیان نسبت به سنت موسیقایی است. آشنایی ایرانیان با فرهنگ غرب، تغییراتی اساسی در بنیان فکری و نگرش آن‌ها نسبت به تغییر سنت‌ها به وجود آورده است. تا پیش از سده اخیر، اهل فن در حوزه‌های فرهنگی از جمله موسیقی، با قصد آگاهانه برانداختن سنت و زیر و رو کردن بنیان‌ها به نوآوری نمی‌پرداختند. آنچه به عنوان پدیده‌ای جدید وارد فرهنگ موسیقایی می‌شد در ساختار به هم تنیده سنت جای خود را باز می‌کرد و مورد قبول واقع می‌شد (ناخودآگاه). در چنین شرایطی حساسیت خاص یا حالت تدافعی در برابر تحولات وجود نداشت. تغییرات تا پیش از سده اخیر تدریجی و عمیق بود. در سده معاصر با حرکت به سمت جذب مدرنیته غرب، ایرانیان جنبه نقد سنت را نیز چون بسیاری از جنبه‌های دیگر مدرنیته از غرب اخذ کردند. در واقع وقتی ایران با مدرنیته آشنا شد از حالت یک جامعه سنتی خارج شد. گرچه نتوانست مدرنیته را باهمه ابعاد آن جذب کند ولی تابعیت مطلق از سنت، چنانچه پیش از آن معمول بود، برای جامعه‌ای که بر سر دو راهی سنت و تجدد قرار گرفته بود عملاً مقدور نبود. بنابراین بازنگری در مفهوم سنت در جهت حذف یا کاستن از قدرت آن و در مواردی در جهت هماهنگ ساختن سنت با زندگی مدرن، از عمده‌ترین دغدغه‌های قشر تجددطلب در سده معاصر شد. به همین ترتیب، در زمینه تحول در موسیقی ایرانی، دیدگاه تجددگرا با الگوپذیری از جریان‌های فکری غرب و معیارهای موسیقی غربی، سنت‌های موسیقی ایران را هدف تحول قرار داد.

تأثیرات موسیقی غربی بر موسیقی ایران در سه حوزه، قابل بررسی است: ۱- مسائل نظری ۲- صدا دهی موسیقی ۳- مسائل اجتماعی پیرامون موسیقی.

با بررسی تحولات مذکور در این بحث، تقسیم بندی موضوعات و رویدادها بنا بر تقدم و تأخر زمانی است و از آن‌جا که انقلاب مشروطه (۱۲۸۳ هـ ش) را می‌توان همزمان با اوج گیری روابط ایران و غرب دانست، این رویداد به عنوان یک مرکزیت تاریخی در نظر گرفته شده و تحولات بر اساس تقدم و تأخر نسبت به انقلاب مشروطه مورد بررسی قرار می‌گیرند. بررسی گفتمانی و تاریخی تحولات، این امکان را فراهم می‌آورد که به جای پرداختن به تغییرات یک فرهنگ موسیقایی در کلیتی مبهم، تغییرات هرحوزه از موسیقی را با گفتمان‌های دیگر آن حوزه، بررسی کنیم. بنابراین، بررسی از دیدگاه گفتمان تاریخی، کمک می‌کند که میان حوزه در حال تغییر در هر مقطع زمانی، با حوزه‌هایی که در همان زمان، ثابت مانده‌اند و یا تغییر را پشت سر گذارده‌اند تفکیک قائل شویم.

تأثیر پذیری از موسیقی غرب در اوائل عصر قاجار

با آن که پیش از دوره قاجار و در عهد صفوی، شاهد ورود برخی از سازهای غربی به‌ایران هستیم که نشانه آشنایی ایران با موسیقی غربی در دوره صفوی است (سپنتا، ۸۱:۱۳۶۹)، ولی به دلیل حجم اندک ارتباطات، موسیقی غربی در دوره صفوی در سطح محدودی در ایران شناخته شده و مهم‌تر این که این موسیقی تا پیش از عصر قاجار تأثیری بر بنیان‌های سنتی موسیقی ایرانی نگذاشته بود. در دوره قاجار به دلیل رشد کمی‌و کیفی روابط با غرب، میزان آشنایی ایرانیان با موسیقی غربی افزایش یافت (کلانتری، ٤١:١٣٨٣). از این رو، نه تنها اجرای موسیقی غربی در ایران با اقبال روز افزونی مواجه شد، بلکه‌گرایش به تغییر موسیقی ایرانی برای نزدیک کردن آن به ویژگی‌های موسیقی

غربی پدید آمد. در بررسی موسیقی غربی رایج در ایرانِ دوره یقاجار می‌توان موسیقی نظامی را از موسیقی غیر نظامی تفکیک کرد. یکی از علل این تفکیک آن است که دو نوع مذکور، از دو مجرای متفاوت وارد ایران شدند. موسیقی نظامی، زیر نظر مستقیم دربار وارد ایران شد؛ در حالی که موسیقی غیرنظامی، بیشتر حاصل نفوذ تکنولوژی غرب و به تبع آن، تغییر در نظام طبقات اجتماعی و شیوه زندگی و نیز حاصل آمد و شد روشنفکران و طبقه مرفه به غرب بود (کلانتری، ۴۱:۱۳۸۳).

موسیقی نظامی و نقش آن در تحولات موسیقی ایران

می‌توان پیدایش موسیقی نظامی متأثر از غرب را از تحولات مهم دوره ناصرالدین شاه قاجار عنوان کرد (درویشی، ۳۰:۱۳۷۳). نکته قابل توجه در مورد این موسیقی آن است که موسیقی نظام، در خدمت تشکیلات دولتی بود و حکومت، حامی و مشوق این موسیقی اساساً غربی در ایران به شمار می‌آمد. ناصرالدین شاه پس از سفرهایی به فرانسه، به فکر تشکیل نهادی مشابه ارکستر نظامی فرانسه در ایران افتاد (صهبایی، ۱۳۸۱). از این رو، در سال ۱۲٤۷هـ ش به درخواست دولت ایران یک کارشناس فرانسوی موسیقی نظامی به نام آلفرد ژان باتیست لومر به تهران آمد تا ارکستر نظامی ایران را که در آن زمان حالت نیمه تعطیل داشت، نظم و ترتیب دهد (درویشی، ۱۳۷۳؛ سپنتا، ۱۳٦۹). این دسته جدید موزیک، جانشین موسیقی قدیمی نقاره خانه شد. موافقان آن که عمدتاً شاگردان لومر در دارالفنون بودند، این شیوه را راهی برای علمی‌کردن موسیقی ایرانی می‌دانستند (ظهور گفتمان تجددگرا با زمینه غربی و جایگزین کردن موسیقی غربی با موسیقی ایران)؛ در حالی که مخالفان آن معتقد بودند تک صدایی بودن موسیقی ایران، ضعف این موسیقی به حساب نمی‌آید تا بخواهیم در صدد رفع آن باشیم، بلکه این شیوه، بخشی از سنت و ویژگی بخصوص موسیقی ایرانی است که باید در حفظ آن کوشا بود. اهمیت کارهای لومر بیشتر بخشی از دیدگاه تاریخ موسیقی و نیز از

جهت بنیان نهادن یک شیوه جدید نگرش به موسیقی ایرانی است که بعد از وی نیز در گرایش‌های متنوع‌تری پیگیری شد. با مرگ لومر در ۱۲۸۸هـ ش (۱۹۰۷م) غلامرضا سالارمعزز، جانشین وی شد. وی شعبه موزیک نظام را در دارالفنون تأسیس کرد که تأثیر بسیاری بر نظام آموزش موسیقی گذاشت. در حقیقت، آشنایی موسیقی‌دانان ایرانی با موسیقی غرب، از طریق موسیقی نظام بود و تحصیل کردگان این مدرسه بعدها از چهره‌های نام‌آور گفتمان‌های موسیقی در ایران معاصر و به ویژه در گفتمان تغییر و تجدد آن به شمار آمدند.

تأثیر موسیقی غیر نظامی غربی بر موسیقی ایران

در بحث از تأثیر پذیری موسیقی ایران از موسیقی غربی، خارج از حوزه موسیقی نظامی، توجه به ارتباط تغییرات موسیقی با تغییرات اجتماعی در ایران عصرِ قاجار، امری ضروری است. «مقدمه تأثیرپذیری ایران از موسیقی غرب، ورود تکنولوژی غرب و آشنایی ایرانیان با سایر شئون زندگی غربی بود» (Netll,۱۹۸۳:۱۸۰). با تغییراتی در سیاست گذاری‌های حکومت که منجر به ورود تکنولوژی و فرهنگ متجدد غربی به ایران شد، در بنیان‌های نظام اجتماعی ایران، تغییرات ژرفی روی داد. ورود صنایع جدید و نحوه جدید تقسیم کار، تقسیم بندی جدیدی از طبقات اجتماعی را پدید آورد (کلانتری، ۴۳:۱۳۸۳). طبقه صاحب ثروت و مرفه که عموماً صاحبان صنایع و نهادهای جدید بودند در سبک زندگی خویش بیشتر تابع الگوهای غربی بودند. این طبقه که معمولاً با فرهنگ موسیقایی غرب آشنا شده بودند غالباً سلیقه موسیقایی متفاوتی نسبت به اقشار دیگر داشتند. به‌این ترتیب، در نتیجه ساختارهای جدید اجتماعی، تحولاتی در زمینه صدادهی موسیقی و رفتارهای اجتماعی فرهنگی پیرامون موسیقی صورت گرفت.

تحولات موسیقی ایران در جریان انقلاب مشروطه

انقلاب مشروطه ایران (۱۲۸۳هـ ش) همزمان با اوج گیری روابط ایران و غرب به وقوع پیوست و از الگوی انقلاب‌های مشابه در چند دهه قبل از آن در اروپا تأثیر بسیاری پذیرفت (کلانتری، ۴۳:۱۳۸۳). مشروطیت به عنوان یک حرکت بزرگ سیاسی – اجتماعی، همه شئون زندگی ایرانیان را تحت تأثیر قرار داد. در این میان، موسیقی نیز از فضای فرهنگی جدید تأثیر گرفت و دچار تحولاتی شد. در تحولاتی چون وقوع یک انقلاب، حوزه‌های فرهنگی، هنری، عمدتاً دو نقش «تأثیر پذیر» و «تأثیر گذار» را همزمان ایفا می‌کنند. موسیقی نیز به عنوان هنری که شاید بتوان گفت بیش از هر هنر دیگری در متن جامعه حضور دارد و انواع مختلف آن، اقشار گوناگون جامعه را مخاطب قرار می‌دهد، در جریان انقلاب مشروطه، هم از تحولات جامعه تأثیر گرفت و هم بر آن تأثیر گذارد. در واقع، هماهنگی سیر موسیقی با جریان مشروطه، ادامه مسیر همیشگی موسیقی در جهت نیازهای اجتماع است که در دوره‌های قبل، به گونه‌های دیگر تجلی داشته است. دو دسته از تحولات موسیقی عصر مشروطه از سوی صاحب نظران بیشتر مورد تآکید قرار می‌گیرند: ۱- شکل‌گیری تصانیف ملی و وطنی و ۲- برگزاری نخستین کنسرت‌های موسیقی ایرانی.

در توضیح تأثیرگذاری این تصانیف می‌توان گفت هرچند که تغییرات موسیقی معمولاً متأثر از تغییر در سایر ارکان اجتماع است؛ ولی گاه روند آن، جهت متفاوتی را طی می‌کند و در حالی که حوزه‌های دیگر، شاید به دلیل فشارهای موجود از طرف طبقه حاکم هنوز دستخوش تغییر نشده‌اند، موسیقی تغییر می‌کند. این دگرگونی‌ها در موسیقی به دلیل ایفای نقشی است که در جامعه، حوزه‌های دیگر از انجام آن عاجزند. به عنوان مثال، زمانی که بیان ایده‌های سیاسی – اجتماعی در کلام می‌تواند مشکل ساز باشد، این مفاهیم در آواز و ترانه و در قالب موسیقی بیان می‌شوند (همان اتفاقی که امروز در ایران

شاهد آن هستیم؛ یعنی رشد موسیقی زیرزمینی). تصانیف ملی و وطنی در جریان انقلاب مشروطه با مضامین سیاسی و اجتماعی خود می‌توانستند راه گشای تغییرات حوزه‌های دیگر اجتماع شوند. در چنین حالتی، موسیقی یک تجلی خلاف فرهنگ حاکم بود که نقش پادزهر را برای اختناق موجود در حوزه‌های دیگر اجتماع ایفا می‌کرد. گرچه عامل اصلی پیدایش تصانیف ملی، یعنی انقلاب مشروطه، از جریان مشابه در غرب تأثیر پذیرفته بود، ولی مضمون این شیوه از بیان هنری، کاملاً در اندیشه‌های ملی ریشه داشت و بازتاب دغدغه خاطر هنرمند ایرانی در رابطه با اوضاع سیاسی و اجتماعی آن دوره بود. بنابراین، آنچه تحول در شیوه عرضه موسیقی محسوب می‌شود، تغییر در نگرش نسبت به شرایط و ویژگی‌های اجرا برای جمع است و نمی‌توان صِرفِ اجرای موسیقی برای مردم را ویژگی مختص مشروطه دانست. دراین زمینه می‌توان گفت چنانچه انقلاب مشروطه به وقوع نمی‌پیوست، باز شیوه ارائه موسیقی به صورت کنسرت، به مفهوم غربی آن، با توجه به تاثیری که ازآن الگو پذیرفته بود در ایران رواج می‌یافت.

تحولات موسیقی ایران بعد از انقلاب مشروطه

از دوره مشروطه، ارتباط با غرب و مظاهر تمدن آن بیشتر شد. در عرصه موسیقی نیز اقبال ایرانیان به موسیقی غربی افزایش یافت و سازهای اروپایی، نوازندگان بیشتری یافتند. اصلی‌ترین جریان‌های تجددگرای این دوره، در مرکز رسمی آموزش موسیقی کشور که هسته اصلی آن شعبه موزیک دارالفنون بود، اتفاق افتاد. شاگردان لومر در شکل‌گیری این جریان‌ها نقش به سزایی داشتند. یکی از این شاگردان، غلامرضا مین‌باشیان، ملقب به سالار معزز، بود. سالار معزز پس از بازگشت از روسیه به‌ایران در سال ۱۲۸۹ هـ ش، به ریاست ارکستر سلطنتی منصوب شد (نصیری فر، ۱۳:۱۳۷۲). در سال ۱۳۰۰ ، سازمانی به نام "اداره کل موزیک ارتش" ایجاد شد و سالار معزز با درجه سرتیپی، به ریاست کل موزیک و مدرسه موسیقی که در سال ۱۲۹۷، به پیشنهاد وی از دارالفنون جدا شده بود، منصوب شد. بدین ترتیب، در این دوره، مدرسه موسیقی به

عنوان نهاد رسمی‌آموزش موسیقی، ارتباطی نزدیک با ارتش و تشکیلات نظامی داشت. سالار معزز در مدرسه مذکور در کنار موسیقی غربی به موسیقی ایرانی نیز توجه داشت. این تفکر و اندیشه هنوز هم با وجود اثبات مبانی نظری موسیقی ایرانی و بحث‌هایی از این دست، در سیاست گذاری کلان موسیقی کشور دخیل است. بدین ترتیب، در یک دوره زمانی از حدود سال ۱۲۹۳ تا ۱۳۲۷، این نهاد دستخوش تحولات زیادی شد و به عرصه‌ای برای کشمکش و جابه‌جایی قدرت در دست جناح‌های گوناگون تبدیل شد. نکته شایان اهمیت در این مورد، نقش چشمگیر تغییرات سیاسی در تغییر سیاست‌های آموزش موسیقی بود. به‌این ترتیب که هر تغییر در سیاست‌های حکومتی و یا تغییر رئیس دولت و کابینه که روی کار آمدن وزیر فرهنگ جدیدی را در پی داشت، معمولاً با یک جابه‌جایی قدرت در اداره موسیقی کشور همراه بود. در سال ۱۲۹۳، به پیشنهاد سالار معزز و تصویب وزارت معارف، شعبه موزیک نظام دارالفنون پس از چند سال تعطیلی، به صورت یک آموزشگاه با عنوان «کلاس موزیک» آغاز به کار کرد که در آن‌جا به جز موزیک نظام، رشته‌های دیگر موسیقی غربی نیز آموزش داده می‌شد. کلاس موزیک در ۱۲۹۷، به صورت یک مدرسه مستقل از دارالفنون، زیر نظر وزارت فرهنگ قرار گرفت (درویشی، ۳٤:۱۳۷۳). از سال ۱۳۰۷ هـ ش، علی‌نقی وزیری، رئیس مدرسه موزیک شد (ظهور گفتمان تجددگرا با پیش زمینه‌ایرانی) و نام مدرسه به «مدرسه موسیقی دولتی» تغییر یافت (میر علی نقی، ۱۳۷۷: ۵۸۰). در این سال رشته موزیک نظام از برنامه آموزشی مدرسه حذف شد (نصیری، ۲۲:۱۳۷۲). تا پیش از ریاست وزیری برنامه آموزشی مدرسه منحصر به موسیقی غربی بود. وزیری آموزش موسیقی ایرانی را وارد برنامه مدرسه کرد. وزیری، ایجاد تغییراتی را در ساختار سنتی موسیقی ضروری می‌دانست (کلانتری، ٤٦:۱۳۸۳). در این جا شاهد شکل‌گیری گفتمان تجددگرا با زمینه‌ایرانی و با نیت ایجاد تحول بر پایه اصول و قواعد موسیقی غربی هستیم. وزیری، تغییر در موسیقی متناسب با شرایط روز را راه بقای موسیقی ایرانی می‌دانست و برای این تغییر در موارد زیادی، مبانی موسیقی غربی را الگو قرار می‌داد. بدین ترتیب، وی با دو دسته

از مخالفان روبه‌رو بود. یک گروه که خواهان حفظ سنت‌های موسیقی ایران بدون هیچ تغییری بودند (علیزاده، ۱۳۷۲) (سنت‌گراها) که از نظر وزیری، این گروه، از لزوم تغییر موسیقی متناسب با زمان غافل بودند و گروه دیگر که خواهان غربی شدن کامل موسیقی ایران و از بین رفتن سنت‌های آن بودند (تجددگرا با نیت جایگزینی) و وزیری از آنان با عنوان حامیان متعصب موسیقی غربی یاد می‌کرد. در سال ۱۳۱۳، مدرسه موسیقی تحت ریاست غلامحسین مین باشیان، فرزند سالار معزز، قرار گرفت و به هنرستان موسیقی تغییر نام یافت. مین باشیان با اعتقاد به غیر علمی‌بودن موسیقی ایران، به منظور ایجاد تحولات بنیادی علمی، برنامه موسیقی ایرانی را از برنامه آموزش مدرسه حذف کرد (کلانتری، ٤٨:١٣٨٣) – کاری که در پس از انقلاب اسلامی نیز در هنرستان‌ها موسیقی شاهد آن هستیم. مین باشیان، بدون این که در صدد باشد موسیقی ایرانی را با آرمانی که از موسیقی غربی در سر داشت سازگار کند به کلی این موسیقی را از برنامه آموزشی هنرستان کنار گذاشت و در جهت غربی کردن کامل فضای هنرستان گام برداشت. مین باشیان تا سال ۱۳۲۰، تصدی همه امور موسیقی کشور را بر عهده داشت. موسیقی وزیری، مورد پسند قشر تحصیل کرده بورژوازی ملی نیز بود و این در حالی بود که وزیری با وجود سنت ستیزی آشکار و غرب شیفتگی نهانش، داعیه‌ای ازمیهن پرستی و ملی‌گرایی داشت و درعین حال ظاهراً نمی‌خواست سلطه غرب و غربی را در بست بپذیرد. عزل وزیری موجب فروپاشی موقّت گفتمان موسیقی او شد.

برنامه اداره موسیقی

در سال ۱۳۱۷، با دستور رضا شاه، اداره موسیقی کشوردر وزارت فرهنگ ایجاد شد و هدف و برنامه کار اداره موسیقی طی نامه رسمی‌به مین باشیان ابلاغ شد، با نگاه به رئوس و بندهای این برنامه (٦ بند) می‌توان دریافت که سیاست گذاری دولت کاملاً بر

پایه موسیقی غربی و متداول در جهان آن روز غرب بوده است. با نگاهی به مفاد برنامه، در می‌یابیم که تغییر مورد نظر، نه تنها در بخش آموزش، بلکه در مواجهه با مخاطبین و بازار مصرف نیز مد نظر بوده است. فرار رضاشاه، سقوط عوامل او در تمامی کشور و تغییر افراد، دکتر صدیق را در جایی قرارداد که اولین کار او، صدور حکم عزل مین‌باشیان از سمت‌های پیشین و انتصاب مجدد وزیری به ریاست هنرستان بود. یکی از خصوصیات بسیار مهم و اساسی گفتمان موسیقی در سال‌های حکومت پهلوی دوم، درهم ریختن مرزهای تفکیکی در کل انواع آن است که تا آن زمان، هرکدام از انتظام و تفکیک ویژه‌ای برخوردار بودند و کار خود را می‌کردند. بعد ازتصدی وزیری بر کل تشکیلات اداره موسیقی کشور (۱۳۱۳) برنامه‌های موسیقی رادیو نیز تغییراتی کرد. وزیری، ارکستری مرکب از سازهای ایرانی و غربی تشکیل داد و با کمک گرفتن از شاگردان سابق خود و دیگر افراد، به اجرای آثاری ازساخته‌های خود و دیگران همّت گماشت. سخنرانی او در روز یکشنبه دوم آذرماه ۱۳۲۰ از رادیو تهران را می‌توان بیان آرزوهای تحقّق نیافته او دانست. متن این سخنرانی، در مجله موسیقی نیز چاپ شده است.[1] در این قسمت، به تحلیل گفتمانی دو متن موجود از وزیری به روش فرکلاف می‌پردازیم؛ یکی، متن سخنرانی وزیری در سال ۱۳۲۰ در رادیو و دیگری، سخنرانی وی در کنگره بین المللی موسیقی تهران در سال ۱۳٤۰، با عنوان «نت‌نگاری، ابزاری برای حفظ یا تخریب موسیقی‌ای که به طور سنتی نت‌نگاری نمی‌شود». علت انتخاب دو متن از وزیری با فاصله زمانی بیست سال آن است که در طول این بیست سال (۱۳٤۰-۱۳۲۰)، رویکرد وزیری، تغییری نداشته و همان عقاید خود را در خصوص موسیقی ایران حفظ کرده و مواضع گفتمانی خود را تغییر نداده است. از این رو، در

- برای اطلاع بیشتر نک :«موسیقی ایرانی و رادیو» (سخنرانی علی نقی وزیری). موسیقی، دوره ۲، س۳، ش۸-۹ (آبان-آذر ۱۳۲۰).

بخش زیر، تحلیل هر دو سخنرانی، به صورت تلفیق شده و در قالب یک الگوی تحلیلی واحد ارائه می‌شود.

تحلیل گفتمانی سخنرانی‌های وزیری

توصیف، تفسیر و تبیین متن

در این‌جا هر دو متن وزیری – با این که زمان زیادی بین ارائه دو متن از سوی وی می‌گذرد – به عنوان یک متن در نظر گرفته می‌شود.

توصیف و تفسیر

الف– واژگان تکرار شونده در متن‌ها به شرح زیر است:

نت‌نگاری (۷) ارکستر (۷)، علمی(٦) رادیو (٦)، جهانی (۵) غرب (۵)، سنتی (۵)، تحول (٤)، علم (٤) ایرانی (٤)، بین‌المللی (٤)، همزیستی (٤)، اروپایی (۳)، غربی (۳)، پیشرفت (۳)، جدید (۲)، شرقی (۲)، معنوی (۲)، ملی (۲)، تغییر (۲)، تازه (۲).

ب– واژگانی که به صورت مترادف به کار رفته‌اند به شرح زیر است؛

۱– جدید، نوین، تازه، زنده؛ ۲– علمی، جهانی، بین المللی، اروپایی، غربی؛ ۳– ایرانی، ملی، شرقی؛ ٤– تغییر، تحول، پیشرفت؛ ۵– درک متقابل، همزیستی، جهانی.

ج– واژگانی که محل منازعات گفتمانی است به شرح زیر است:

اروپایی، علمی، جهانی، ارکستر، بین المللی، نت نگاری، تحول، پیشرفت. (تمامی واژگان به صورت مثبت بکار رفته‌اند).

د– واژگان متضاد:

حفظ/ نابودی، غربی/ شرقی، سنتی/ علمی.

هـ – گروه واژگان ارزشی:

موسیقی ایرانی، موسیقی جهانی، موسیقی بین المللی، موسیقی زنده، موسیقی ملی، موسیقی علمی، موسیقی غربی، نظام بین المللی نت نگاری، موسیقیدان حرفه‌ای.

و– تعابیر به کار رفته در متن، اغلب حالت دوستانه دارد.

ز- در متن‌ها در ۸ مورد، واژه «ما» به صورت مانع و در ۲ مورد به صورت جامع به کار رفته است.

ح- متن از آن‌جا که به صورت سخنرانی و اعلام وضعیت (گزارش) است، یک گوینده دارد و شنونده و مخاطب، کاملاً شنونده هستند. در متن اول، مخاطب خاص و عام، با هم هستند؛ چون سخنرانی از رادیو پخش می‌شود. در متن دوم، مخاطب، خاص است؛ چون جمعی از اصحاب موسیقی دنیا و ایران در آن محل حضور دارند.

ط- واژگان اغلب به صورت رسمی به کار رفته‌اند که البته با توجه به شرایط سخنرانی و روحیه نظامی وزیری، چندان دور از ذهن نیست.

ی- جملات بکار رفته در متن، اغلب حالت مثبت و خبری دارند و جز یک مورد که در ابتدای متن اول، حالت شکوه دارد، اغلب حالت مثبت دارند.

ک- جملات و گزاره‌های گفتمانی و محل منازعه:

۱- آشنایی با موسیقی اروپایی برای ما مفید است؛ ۲- ما باید موسیقی مان با تکیه بر اساس قواعد و اصول موسیقی اروپایی شکل بگیرد؛ ۳- ما باید موسیقی مان را به صورت علمی درآوریم؛ ٤- نت نگاری به شیوه اروپایی باعث حفظ موسیقی ایران می‌شود؛ ۵- نت نگاری به شیوه اروپایی باعث ایجاد همزیستی و وفاق بین شرق و غرب می‌شود.

ل- وزیری در دو جای متن اول، به طور صریح و در اغلب متن دوم، به صورت ضمنی، یافته‌ها، ابداعات و نوآوری‌های خود را حاصل سال‌ها تلاش و زحمت و تجربه می‌داند. وی از سفر خارج کشور، ایام تحصیل و کسب تجربه خود در آن‌جا یاد می‌کند.

م- وزیری در تمام متن‌ها از نوعی وفاق در حوزه موسیقی سخن می‌گوید و البته در اوایل متن اول، به این نکته اشاره می‌کند که این حرکت وی موافقان و مخالفانی دارد و در ادامه اظهار می‌دارد که به نوعی وفاق ملی دسترسی پیدا کرده است. در متن دوم با توجه به ابداع نت نگاری بین المللی، به دنبال جهانی کردن موسیقی ایرانی و ایجاد وفاق بین المللی است.

ن- وزیری هرگاه از متن به بیرون آن ارجاع می‌دهد شرایط را به صورتی ترسیم می‌کند که در زمینه موسیقی ما به یک توافق ملی رسیده‌ایم و دیگر موسیقی‌دانان، خود را با سیستم وی منطبق کرده‌اند. در خصوص راه‌اندازی ارکستر رادیو نیز شرایط به صورتی مطرح می‌شود که گویی این نوع موسیقی، علمی، درست و هنری است.

ص- در ظاهر کلام، وزیری با استفاده از واژگان ملی و ایرانی در کنار واژگان غربی، اروپایی، علمی و بین‌المللی، موسیقی ایران را کاملاً استاندارد شده و نظام‌مند معرفی می‌کند. وی با استفاده ازواژه «نظام» پیش از نت نگاری و تحول، سعی در ظاهر کلام و استاندارد سازی موسیقی قدیم ایران دارد.

ع- متن اول، در پی تشکیل مجدد ارکستر رادیو است و متن دوم، ارائه گزارش در خصوص ایجاد نت نگاری برای حفظ موسیقی سنتی ایران است. در متن اول، وزیری ابتدا ابراز خوشحالی می‌کند که توانسته دوباره ارکستر (تلفیقی) خود را تشکیل دهد و سپس ابراز می‌دارد که توانسته مخالفان خود را نیز قانع کند. وی در ادامه با اشاره به این نکته که آشنایی و ارتباط با موسیقی اروپایی برای ما خوب است، سعی در توجیه تشکیل ارکستری می‌کند که با قواعد موسیقی غربی، راه‌اندازی شده است.

در سراسر متن دوم، وزیری به دنبال این است که نشان دهد شیوه نت نگار که وی ابداع کرده، هم باعث شده موسیقی سنتی ایران حفظ شود و هم باعث ایجاد همزیستی و وفاق بین ملت‌ها، موسیقی ایرانی و شرقی با همتایان اروپایی و غربی خود می‌شود.

غ- ساختار متن اول، حول تشکیل ارکستر ملی (تلفیقی) موضوع کانونی و مورد نزاع گفتمانی است. این شیوه سامان دهی ارکستر بعد از آن ارکستری بود که مورد نظر سالار معزز و مین باشیان بود؛ چرا که ارکستر مورد نظر ایشان، تنها از سازهای غربی و به اصطلاح فنی آن، ارکستر سمفونیک بود؛ ولی ارکستری که وزیری به اصطلاح ابداع کرده بود، به قول خودش، سازهای مهجور ایرانی را در کنار سازهای پرتوان غربی قرار داده بود. این ایده بعدها توسط سنت‌گرایان (تمام‌گرایش‌ها) مورد نقد واقع شد.

تبیین

پیش از ارائه متن‌ها، که زمینه و بستر شکل‌گیری گفتمان تجددگرا (ایده جایگزینی و ایده نوسازی) و مفاهیم تجدد را در موسیقی ایران، تبار شناسی کردیم، گفته شد که وزیری در چند مقطع و با فواصل زمانی کوتاه و بلند، زمامدار سامان‌دهی و اداره موسیقی کشور شد. وی تمام سعی خود را کرد تا در فضایی بین موسیقی غربی- اروپایی و موسیقی سنتی ایران حرکت کند. وی از سویی، موافق جایگزینی موسیقی اروپایی به جای موسیقی سنتی ایران نبود، یعنی با عقاید سالار معزز و مین باشیان مخالف بود و از سوی دیگر، عملاً در پی بازسازی و بنای موسیقی ایرانی بر مبنای نظام و قواعد موسیقی غربی بود. تعبیر وی از موسیقی علمی/ جهانی - که هنوز هم محل انتقاد در محافل موسیقایی و آکادمیک است- باعث شد تا موسیقی سنتی ایران که شالوده آن پیوند با سیستم آموزش شفاهی داشت، به حاشیه رانده شود. وی عملاً با ابداع نظام نت نگاری به شیوه اروپایی، موسیقی سنتی و نوازندگان حرفه‌ای آن را در سطح آموزش و ملی، از مرکز گفتمان، به حاشیه راند. زیرا شاگردانی که به نت خوانی عادت کرده بودند، دیگر برایشان یادگیری تار به شیوه سینه به سینه و شفاهی، امری مضحک، دشوار، غیر امروزی و علمی می‌نمود. از این رو، همان طور که گفته شد با توجه به‌این نوع‌گرایشی که در هنرستان و به تبع آن در فضای آموزش رسمی کشور بوجود آمده بود عملاً اساتید و نوازندگان این سازها که با شیوه سنتی، موسیقی را آموزش می‌دادند به حاشیه رفتند و عرصه را خالی گذاشتند. وزیری، نه به شدت سالار معزز و مین‌باشیان، ولی تا حدود زیادی تحت تأثیر پروژه نوسازی پهلوی اول قرار گرفت. در آن دوره زمانی که وزیری متصدی امور موسیقایی بود، فضای موسیقایی کشور، بی‌تشابه به فضای سیاسی، فرهنگی و اجتماعی ایران نبود. ورود فناوری‌های ضبط و پخش موسیقی، تأسیس رادیو، سفر روشنفکران به غرب، ماجرای کشف حجاب و به طور کلی، فضای مدرنیزاسیون رضا شاهی، بر فضای

موسیقایی کشور تأثیر به سزایی گذاشته بود. وزیری در آن زمان، نت نگاری را وسیله‌ای برای ایجاد همزیستی، وفاق و درک متقابل ملت‌ها می‌دانست و این امر را ایجاد پلی بین شرق و غرب می‌دید. وزیری با توجه به بستر اجتماعی آن زمان، به دنبال جهانی سازی و جهانی کردن موسیقی ایران بود. عقاید و اقدامات وزیری در سیر تحول گفتمان تجددگرای موسیقی ایران در سده معاصر نقش به سزایی داشته است. پیش از این گفتیم که وزیری، خواهان ایجاد تغییر متناسب با زمان در موسیقی ایرانی بود، ولی راهکارهایی که برای این تغییر پیشنهاد می‌کرد، گاه با روح موسیقی ایرانی سازگار نبود و ویژگی‌های این موسیقی را نادیده می‌گرفت. وزیری در مواردی، دو هدف متضاد را دنبال می‌کرد. او از یک سو می‌خواست موسیقی ایرانی را با قواعد موسیقی غربی انطباق دهد و از سوی دیگر، درصدد حفظ موسیقی ایرانی بود. وی معتقد بود : ما باید قواعد موسیقی غربی را اخذ کرده و موسیقی ایرانی را بر اساس این اصول استوار کنیم. مسأله قابل بحث در نظریات او، عنوان «موسیقی ملی» است که وزیری و طرفدارانش در مورد سبک او و موسیقی ترکیبی ابداعی اش به کار می‌برند. در این سبک، اغلب ملودی‌های موسیقی ایرانی را بر اساس قواعد موسیقی غربی برای اجرا توسط ارکستری مرکب از سازهای ایرانی و غربی تنظیم کرده است. بدون قضاوت در مورد درست یا نادرست بودن این سبک آنچه آن را به چالش می‌طلبد شبهه برانگیز بودن عنوان آن، یعنی «موسیقی ملی» است. از آن‌جا که موسیقی ملی با توجه به بار معنایی واژه «ملی» در ادبیات سیاسی معاصر، یعنی موسیقی‌ای که به ملت ساکن در قلمرو جغرافیایی ایران تعلق دارد، استدلال برخی از مخالفان در رد این عنوان، منطقی به نظر می‌رسد (انتقادی که هم اکنون نیز به "ارکستر ملی" و مسئولین دفتر موسیقی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در خصوص این نام گذاری، وارد است). آن‌ها معتقدند چنانچه موسیقی ایران، تنها موسیقی مکتب وزیری و پیروان او بود، عنوان «موسیقی ملی» صحیح به نظر می‌رسید؛ ولی موسیقی ایرانی انواع زیادی دارد که موسیقی ترکیبی مکتب وزیری، یکی از این انواع است. بنابراین، واژه «موسیقی ملی» در مورد انواع موسیقی ایرانی از قبیل موسیقی ردیف،

مناطق، مذهبی و آیینی، عامیانه و نیز سبک‌های جدید موسیقی که اساس شکل‌گیری آن‌ها بر پایه ویژگی‌های موسیقی ایرانی است و همگی، هم در جغرافیای ملی ایران رایجند و هم با فرهنگ ملی ایرانیان در ارتباطند، قابل اطلاق است. هر که نظرات وزیری در برخی موارد، قابل انطباق عملی با موسیقی ایرانی نبود و بعضی از این نظرات از لحاظ علمی دارای پشتوانه محکم و قابل اتکایی نبود، اما وزیری راه گشای گفتمانی در موسیقی ایران بود که شاید در آن شرایط برای فضای موسیقی کشور ضروری به نظر می‌رسید. وی از نخستین افراد در سده معاصر بود که پس از سال‌ها بی‌توجهی جامعه موسیقی ایران به مبانی نظری موسیقی، بحث‌های نظری را در حوزه موسیقی مطرح کرد و سعی در پیوند علم و عمل در موسیقی داشت (اسعدی، ٤٤:۱۳۸۲). تا پیش از سال ۱۳۲۷، دو گفتمان تجددگرا که خواهان حضور یا عدم حضور موسیقی ایرانی در برنامه درسی هنرستان بودند هریک برای مدتی اداره امور هنرستان را به عهده گرفتند که در این مدت عقاید خود را در اداره امور موسیقی کشور پیاده می‌کردند و نقش جناح رقیب را در تصمیم‌گیری پیرامون موسیقی کشور، به کمترین حد ممکن کاهش می‌دادند. اگرچه از دهه ۳۰ سده حاضر تا به امروز، همواره با تغییر سیاست گذاری‌های فرهنگی، تغییراتی در برنامه ریزی و شیوه اداره نهادهای آموزش موسیقی به وجود آمده است، اما این تغییرات، گستره و سرعت تغییرات دهه‌های ۱۰ و ۲۰ را نداشته‌اند. در واقع می‌توان سه دهه اول سده معاصر را دوره اوج تجددگرایی در موسیقی ایران دانست (کلانتری، ۵۱:۱۳۸۳). زیرا در این سال‌ها با وجود ورود و رواج موسیقی غربی در ایران و سعی برخی از موسیقی‌دانان برای انطباق فرهنگ موسیقایی غرب با موسیقی ایران، دیدگاهی که بتواند برای دفاع از سنت‌های موسیقی ایرانی به شیوه‌ای منسجم در مقابل جناح تجددگرا جبهه‌گیری کند شکل نیافته بود و مخالفت‌ها، نه به صورت جریان‌های گروهی که بیشتر به شکل ابراز عقیده فردی بود. در دهه‌های بعد، با انسجام یافتن گفتمان‌های سنت‌گرا که به شیوه‌ای هدفمند سعی در مقابله با سیر غرب‌گرایی در موسیقی ایرانی داشتند از جزمیت و سرعت غربی مآب شدن موسیقی ایرانی کاسته شد و تقابل آرای

گفتمان‌های تجددگرا، و سنت‌گرا فضای فکری جامعه موسیقی ایران را تا حدی تعدیل کرد که با ظهور و شکل‌گیری گفتمان موسیقی پاپ (مردم پسند) و به نوعی، اتحاد دو گفتمان تجددگرا و سنت‌گرا در مقابل آن، شاهد تغییرات محسوسی در گفتمان‌های موسیقی ایران امروز هستیم که در بخش مربوط به خود بررسی خواهند شد.

تجددگرایی پس از انقلاب ۱۳۵۷ و ظهور گفتمان نوسنت‌گرا

پس از انقلاب اسلامی‌در سال ۱۳۵۷ و نیز پس از فرمان امام خمینی(ره) مبنی بر تشکیل شورای عالی انقلاب فرهنگی در ایران- که یکی دیگر از نقاط عطف در حیات گفتمان‌های موسیقی درایران معاصر است تغییر نظام معرفتی که در نظام فرهنگی - هنری کشور به وقوع پیوست و به تبع آن، موسیقی که در تقابل با گفتمان‌های فقهی و تحریم‌ها و... قرار گرفت، تحولات عظیمی در تکوین و شکل‌گیری گفتمان‌های جدید تر و قدیمی‌تر ایجاد کرد. پس از انقلاب و جریان‌های فقهی و قوت گرفتن بحث مشروعیت یا عدم مشروعیت موسیقی (انواع موسیقی)، گفتمان‌های موسیقی عمدتاً در قلمرو هنرستان‌های موسیقی - که اکنون دیگر، پسرانه و دخترانه شده بودند به حیات خود ادامه دادند. با نگاهی به فهرست مدیران هنرستان در قبل و پس از انقلاب ۱۳۵۷ خواهیم فهمید که مدیران هنرستان‌ها که پس از انقلاب منصوب شدند اغلب دارای تحصیلات و تجربیات موسیقی نبوده‌اند (بویژه در دهه اخیر). این موضوع، این مطلب را به ذهن متبادر می‌سازد که قدرت گفتمان‌ها بیشتر در دست کسانی بود که خود، هنرآموز هنرستان بودند (تجددگراهای غرب‌گرا و تجددگراهای پیرو وزیری). اینان توانسته بودند از سویی، هنرآموزان هم فکر خود را در دایره قدرت‌شان گردآورند و از سویی، با توجه به بی‌تجربگی و کم اطلاعی مدیر وقت هنرستان، عقاید و نظریات خود را بر نظام آموزش هنرستان تحمیل کنند. البته مدیرانی هم که خود، موسیقی‌دان بودند بسته به زمینه فکری خود، در برنامه‌های هنرستان اعمال نظر می‌کردند. این گفتمان که

پس از انقلاب اسلامی و بویژه در دهه اخیر میان شاگردان و فارغ‌التحصیلان هنرستان موسیقی، مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایران و نیز در محافل دانشگاهی ایران شکل گرفت، ایده نقد و باز خوانی موسیقی ایرانی به منظور ایجاد تحول و حفظ پویایی این موسیقی با رویکرد استفاده از مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی (هومان اسعدی و حسین علیزاده) است. این گفتمان هنوز در حال شکل‌گیری و نوپایی است. فعالان این گفتمان، با چاپ مقاله‌های گوناگونی که اغلب در فصلنامه موسیقی ماهور به چاپ رسیده‌اند، از سویی، با نقد آرای وزیری و شاگردان وی و از سوی دیگر، با نقد سنت‌گرایان ایستا که نگاه موزه‌ای به موسیقی ایرانی دارند چالش و بحث جدیدی را در محافل دانشگاهی و آموزشی ایجاد کرده‌اند. ایشان را نیز می‌توان در زمره سنت‌گرایان پویا نامید. ولی نقدهای تندی که در بعضی مواقع، ریشه‌ها سنت‌گرایی را هدف قرار می‌دهد و نیز ساختار شکنی‌ها و شالوده شکنی‌هایی که این جریان در راستای تحقق اهداف خود دنبال می‌کند ما را بر آن داشته تا ایشان را در زمره تجددگرایان با پسوند «نوسنت‌گرا» قرار دهیم. برای تحلیل گفتمانی این گفتمان ترجیح داده شده تا متن مصاحبه آقای شهرنازدار را که با حسین علیزاده انجام داده است انتخاب کنیم. زیرا همان طور که در روش به آن اشاره شد، انتخاب‌ها هدفمند هستند و محقق، متونی را از میان متن‌های موجود انتخاب کرده است که شارحان گفتمان‌ها عقاید خود را صریحاً پیرامون موسیقی در ایران مطرح کرده‌اند.

تحلیل گفتمانی متن مصاحبه با حسین علیزاده (شارح گفتمان نوسنت‌گرایی)

توصیف و تفسیر

الف- واژگان تکرار شونده در متن‌ها به شرح زیر است:

فرهنگ (۵۱)، غرب (۵۰)، سنت (۳۷)، غربی (۳۶)، سنتی (۳۰)، هویت (۲۵)، سیاسی (۲۳)، سیاست (۲۱)، ابزار (۱۸)، اجتماعی (۱۰)، ریشه (۱۰)، تجربه (۹)،

الگوبرداری (۸)، دولتی (۸)، هنری (۸)، علمی (۷)، انتقال (۷)، مرکز (۷)، معنوی (۷)، تحریف (٦)، خودباختگی (٦)، نت (٦)، تمدن (٥)، تحول (٥)، معنویت (٥)، ارکستر (٥)، آموزش (٥)، جایگزینی (٥)، تکرار (٥)، دگرگونی (٥)، ارکستر (٥)، غیرهنری (٥)، شعور (٥)، درک (٤)، ضد دولتی (٤)، مقاومت (٤)، سلطه گری (٤)، تقلید (٤)، انتقاد (٤)، فرانسوی (٤)، انقلاب (٤)، قدرت (٤)، شناخت (٤)، واردات (٤)، مردمی (٤)، فاخر (۳)، خوب (۳)، جهانی (۳)، الگو (۳)، دولت (۳)، پاپ (۳)، خودی (۳)، غیر خودی (۲)، جرم (۲)، فاجعه (۲)، ردیف (۲).

ب- واژگانی که به صورت مترادف به کار رفته‌اند به شرح زیر است:

۱- هویت، ریشه، خودی، فاخر، فرهنگ، خوب، سنت؛ ۲- درک، شناخت، شعور؛ ۳- آموزش، انتقال، شفاهی، تکرار؛ ٤- دولتی، سیاسی؛ ٥- دولت، سیاست، قدرت؛ ٦- الگوبرداری، شیفتگی، تقلید، خودباختگی، بی ریشگی، تحریف، فاجعه؛ ۷- نت، ابزار؛ ۸- معاشرت، واردات، مهمان نوازی، صاحب خانه؛ ۹- غیر هنری، بد؛ ۱۰- پاپ، مردمی؛ ۱۱- اعتراض، مقاومت، ضد دولتی، انقلاب؛ ۱۲- تکرار، پیشرفت.

ج- گروه واژگان ارزشی و حالات مثبت یا منفی به کارگیری واژگان:

خودباختگی فرهنگی (۳) (به صورت منفی)، هویت ملی (٥) (۳ مرتبه به صورت مثبت و دو مرتبه به صورت منفی)، هویت ایرانی (٤) (به صورت مثبت)، هویت فرهنگی (۷) (به صورت مثبت)، هویت جهانی (٥) (به صورت منفی)، هویت ملت‌ها (۱) (به صورت منفی)، ریشه‌های فرهنگی (۲) (به صورت مثبت)، فرهنگ بی گانه (۲) (به صورت منفی)، فرهنگ سلطه گری (۳) (به صورت منفی)، فرهنگ تهاجم پذیری (۱) (به صورت منفی)، فرهنگ مهمان نوازی (۱) (به صورت منفی)، عقب ماندگی فرهنگی (۱) (به صورت منفی)، موسیقی هنری (٤) (به صورت مثبت)، موسیقی غیر هنری (۳) (۲ مرتبه به صورت منفی و یک مرتبه به صورت منفی)، موسیقی مردمی(۳) (به صورت مثبت)، گروه‌های خوب (۱) (به صورت مثبت)، تئوری غلط (۱) (به صورت منفی)، تفکر فرانسوی (۱) (به صورت خنثی)، تفکر فرانسوی - ایرانی (۲) (به صورت خنثی).

د- واژگانی که محل منازعات گفتمانی هستند به شرح زیر است:

سلطه گری، خودباختگی، هویت، فرهنگ، تجربه، تحول، الگوبرداری، سنت، مردمی، سیاست، تئوری، ابزار.

هـ- واژگان متضاد:

خودباختگی/ ریشه دار بودن، الگوبرداری/ تفکر، مقاومت/ مهمان نوازی، تحریف/ تفکر، ریشه / بی‌ریشگی.

و- تعابیر به کار رفته در متن، اغلب حالت انتقادی دارند و دارای بار منفی و بدبینی هستند.

ز- در متن، واژه «ما» در ٤٣ مورد به صورت مانع و در ٢١ مورد به صورت جامع به کار رفته است.

ز- متن از آن‌جا که به صورت مصاحبه ویا به عبارت بهتر به صورت گفتگو است، مخاطب با لحنی تقریباً غیررسمی با مصاحبه‌گر سخن می‌گوید. مصاحبه‌گر از داخل سؤالات مصاحبه شونده سؤالات خود را مطرح می‌کند. مصاحبه با توجه به آگاهی مصاحبه شونده از حال و احوال موسیقی ایران چندان یک طرفه نیست. مصاحبه شونده با توجه به سوابق هنری خود، از موضع قدرت و با ارجاع به تجربیات خود، سوار بر گفتگو است. مصاحبه شونده بدون محافظه کاری و بدون لفافه صحبت می‌کند.

ط- جملات و گزاره‌های گفتمانی و محل منازعه:

١- ارتباط غرب با شرق، رابطه‌ای مسلط است؛ ٢- تئوری علی نقی خان وزیری سرتا پا غلط است؛ ٣- تحول جوابگوی ابزار جدیدی است که انسان می‌سازد و خود به صورت یک سنت در می‌آید؛ ٤- مشکل ما بی ریشگی است؛ ٥- مشکل ما بی هویتی است؛ ٦- اول هویت فرهنگی مهم است و بعد هویت ملی؛ ٧- معیار تشخیص موسیقی هنری از غیر هنری را نمی‌توان به شنونده عام ارجاع داد؛ ٨- موسیقی غربی یک موسیقی جهانی نیست؛ ٩- موسیقی از بستر اجتماعی جدا نیست؛ ١٠- موسیقی تحت تأثیر دولتمردان و سیاست است؛ ١١- موسیقی هند کاملاً در بافت فرهنگی و مذهبی آن کشور

جای دارد؛ ۱۲- در ایران مذهب در مقابل موسیقی قرار دارد؛ ۱۳- وضعیت آموزش موسیقی در ایران مناسب نیست؛ ١٤- ما ابزار خود را برای حفظ موسیقی می‌خواستیم؛ ۱۵- شیوه نت نگاری وزیری ابزار درستی در اختیار ما قرار نداد؛ ١٦- موسیقی ایران بر اساس تکنوازی است؛ ۱۷- یک جوان باید جایی برای تجربه داشته باشد؛ ۱۸- موسیقی در لحظه‌ها خلق می‌شود؛ ۱۹- شیوه آموزش و انتقال موسیقی ایران شفاهی و سینه به سینه است؛ ۲۰- موسیقی می‌تواند بیان گر اعتراض و مقاومت در جامعه باشد؛ ۲۱- باید در سیستم آموزش ایران باز نگری شود؛ ۲۲- تکرارها درزندگی انسان‌ها به عادت‌هایی تبدیل می‌شود که ما به آن سنت می‌گوییم؛ ۲۳- همیشه کار تجربی بی اهمیت شناخته می‌شود؛ ٢٤- در ایران متأسفانه برای تجربه اهمیت قائل نمی‌شوند؛ ۲۵- من رنگ آینده را صد در صد روشن می‌بینم؛ ۲۵- حق خود می‌دانم که دراین مملکت کار و زندگی کنم. ٢٦- کسی که از موسیقی ممانعت کند، مثل این است که از عشق ممانعت کرده باشد و این محال است؛ ۲۷- معنوی بودن یا نبودن موسیقی را می‌توان از زوایای مختلف نگاه کرد؛ ۲۸- تأسیس مرکز حفظ و اشاعه موسیقی رنسانسی، موسیقی ایران معاصر بوده است؛ ۲۹- مراکز دانشگاهی به عنوان پشتوانه‌های معرفتی موسیقی ایران نقش مهمی را ایفا می‌کنند.

ی- علیزاده وقتی به خارج از متن ارجاع می‌دهد با استفاده از تجربیات خود و با استفاده از «ما»ی مانع، سخن می‌گوید. و وقتی به داخل متن ارجاع می‌دهد نیز از دریچه اقتدار وارد می‌شود. مظلوم نمایی در سراسر متن به چشم نمی‌خورد و به دنبال رفع اتهام از خود نیست.

ک- علیزاده بر خلاف وزیری چندان به وفاق و جهانی شدن فکر نمی‌کند و اساساً این تفکر را در حوزه موسیقی اشتباه می‌داند. وی بر خلاف وزیری نت نگاری را وسیله‌ای برای علمی‌شدن و جهانی شدن نمی‌داند. خصوصیت مهمان پذیری ایرانیان را علت اصلی پذیرش فرهنگ غربی می‌داند. وی نقش استعمار را در کنار بی ریشگی برخی از ایرانیان عامل اصلی این بحران هویت می‌داند. وی فرهنگ امروز ایران را دچار

عقب ماندگی می‌داند و از وضعیت آموزش فعلی در ایران امروز نیز همانند زمان وزیری انتقاد می‌کند. با وجود این که عقاید وزیری را در خصوص موسیقی ایرانی اشتباه می‌داند، ولی تلاش او را برای موسیقی ایران می‌ستاید و اندیشه راه‌اندازی مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایران را اساساً اندیشه‌ای فرانسوی- ایرانی می‌داند.

ل- علیزاده به دنبال استاندارد سازی در موسیقی نیست. وی سنت را اساساً در حال تحول می‌داند و سنت امروز را نتیجه تحول دیروز و تحول امروز را ریشه دار در سنت دیروز می‌داند. علیزاده موسیقی ایران امروز را دچار رخوت دانسته و نقش مراکز دانشگاهی را به عنوان پشتوانه‌ای معرفتی برای موسیقی می‌داند. همچنین معتقد است چون موسیقی در هند، ریشه در بافت مذهبی و فرهنگی آن کشور دارد پویایی خود را حفظ کرده است. او به‌ایجاد فضایی برای تجربه در موسیقی ایرانی معتقد است و اظهار می‌دارد که در این فضا جوان می‌تواند آزمون و خطا کند و شکوفا شود. البته وی نقش دولت را در شکوفایی موسیقی ایران بسیار با اهمیت می‌داند وبر این باور است که در ایران امروز، موسیقی وسیله‌ای برای اعمال نظر سیاسی شده است. وی ارتباط موسیقی با زندگی مردم را ارتباطی تنگاتنگ عنوان می‌کند و نقش خبرگان موسیقی و خواص را برای شناخت موسیقی هنری از غیر هنری، با اهمیت جلوه می‌دهد. اساساً مخاطب عام را دارای صلاحیت تشخیص خوب و بد نمی‌داند و این گونه اذعان می‌دارد که تا درک و شعور ایجاد نشود این مهم صورت نمی‌گیرد. وی از فرهنگ و هویت به عنوان محلی برای مناقشه یاد می‌کند و اولویت را با هویت فرهنگی می‌داند و اساساً ریشه‌های هویت ملی را در هویت فرهنگی می‌بیند. وی معتقد است ممانعت از موسیقی، آسیبی جبران ناپذیر به آن می‌زند، ولی با ممانعت نمی‌توان مانع این جریان شد. موسیقی ایران را علمی، یعنی دارای تئوری و مبانی نظری خاص خود بیان می‌کند که دارای الگوهای آموزشی مختص به خود است و الگوبرداری به سبک وزیری را نا درست و غلط می‌داند. وی معنویت را امری نسبی و مرتبط با جهان بینی فرد می‌داند. با وجود انتقاداتی

که در سراسر متن می‌کند، نسبت به آینده خوش بین است. نظر او درخصوص موسیقی پاپ این است که در آن موسیقی هم، گروه‌های خوبی هستند، مثل بیتل‌ها.

تبیین

اساساً فضا، بستر سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران که علیزاده و همتایانش در مرکز حفظ و اشاعه در آن پرورش یافتند کاملاً با زمینه اجتماعی، فرهنگی و سیاسی وزیری متفاوت است. البته این فضا را باید به دو بخش قبل و بعد از انقلاب اسلامی تقسیم کرد. در بخش اول، فرمان‌های مستقیم دربار جای خود را به بخشنامه‌های دولتی و اداری داده، نهادها و ساز مان‌های فرهنگی تشکیل شده بودند. دیگر آن استبداد و خط کشی‌های زمان پهلوی اول به چشم نمی‌خورد. اندیشمندان و موسیقی دانان ایرانی که به شیوه سنتی فعالیت می‌کردند توانسته بودند خود را به مرکز گفتمان موسیقایی کشور نزدیک کنند. آرای موسیقی شناسان قومی در اندیشه موسیقی پژوهان و فعالان موسیقی ایران تأثیر گذاشته بود. مبانی فکری بازگشت به خویشتن فرهنگی و احیای سنت‌ها در فضای گفتمانی موسیقی کشور احیا شده بود. تأسیس مر کز حفظ و اشاعه موسیقی ایران که اساس فکری آن در دانشگاه تهران شکل گرفته بود در کنار خواست داریوش صفوت و نورعلی برومند و با حمایت قطبی، رییس تلویزیون وقت، موجی جدید را ایجاد کرد. حمایت از موسیقی سنتی با روش و اسلوب خاص خود، و نیز تحت پوشش درآوردن موسیقی دانان سنتی در آن مرکز، باعث شد سنت‌گرایی، به مرکز گفتمان موسیقی ایران بازگردد و تا حد زیادی، اندیشه تجددگرایی وزیری را به حاشیه برد. ولی هنوز هنرستان موسیقی، به سبک و سیاق وزیری، خالقی و... اداره می‌شد که هنوز هم بعد از گذشت سال‌ها شیوه خالقی بر هنرستان حکم فرماست. سنت‌گرایی جایگاه ویژه‌ای در آن زمان بویژه در محافل آکادمیک باز کرد. در این فضا بود که ریشه‌های نقد سنت نیز مطرح شد و در ادامه در دهه سوم انقلاب اسلامی، به موضعی گفتمانی در تقابل با سنت‌گرایی ایستا و تجددگرایی وزیری در آمد.

پس از انقلاب ۵۷، شرایط به گونه‌ای دیگر شد. دیگر تجددگرایی و سنت‌گرایی مطرح نبود؛ بلکه اساس موسیقی و مشروعیت آن زیر سؤال بود. موسیقی، جزو تابوهای حکومتی و به تعبیر علیزاده، جزو جرم‌ها قرار گرفت و زمانی هم که فعالیت‌های آن از سر گرفته شد همواره در فضایی برزخ مانند و در حال و هوای بلاتکلیفی به سر می‌برد که هنوز هم این فضا بر موسیقی ایران حاکم است. موسیقی در خدمت اندیشه‌های سیاسی دولت مردان درآمد و در اختیار و نظارت تام دولت قرار گرفت. در چنین فضایی که علیزاده در آن سخن می‌گوید و اظهار نظر می‌کند، به طبع، لحن انتقادی آن طبیعی به نظر می‌آید. امروز، گفتمان‌های سنت‌گرا، تجددگرا و نوسنت‌گرا، گفتمانی را در مقابل خود می‌بینند که همان گفتمان موسیقی مردم پسند است که آن را به دو بخش هنری و خوب و غیر هنری و بد تقسیم می‌کند. دیگر، این دولت نبود که حامی گفتمان باشد؛ بلکه خواست و نیاز جامعه و مخاطب جوانی بود که طالب و خواهان آن بود. به هر حال، وی در بستری ملتهب و متشنج (انقلاب، جنگ، تحریم موسیقی و...) سخن می‌گوید که تأثیرات این بستر را در سراسر متن مشاهده می‌کنیم. آنچه درتحلیل فوق در خصوص مخاطب به چشم می‌خورد آن است که این گفتمان، جایی در بین مخاطبین عام باز نکرده است و فقط در محافل آکادمیک و فضای نظری حضور دارد.

نتیجه‌گیری

با توجه به نمونه‌هایی که در گفتمان تجددگرا (بویژه نوع اول و دوم) بررسی شد، می‌توان گفت آنچه در موسیقی ایران در رویارویی با موسیقی غرب اتفاق افتاده، اخذ ویژگی‌های مرکزی موسیقی غرب است که بسیاری از آن‌ها با فرهنگ موسیقایی ایران سازگاری ندارد. بدین ترتیب، موسیقی ایرانی از این مسیر به سمت غرب زدگی پیش می‌رود و این، وضعیتی است که سنت‌گرایان به درستی تشخیص داده‌اند. در واقع، این گروه در تشخیص عارضه، موفق بوده‌اند، ولی روشی که برای هشدار، جلوگیری یا

جبران آن به کار می‌برند، برای آن که صورتی منسجم و مؤثر پیدا کند و تناقضات آن برطرف گردد نیازمند برخی بازنگری‌ها و اصلاحات است. آنچه در سال‌های نخست سده اخیر، فضای جامعه موسیقی ایران را به خود اختصاص داده بود این برداشت غالب بود که هر آنچه در فرهنگ موسیقایی غرب وجود دارد، از معادل ایرانی آن، بهتر، غنی تر یا علمی‌تر است. امروز این دیدگاه، کم رنگ تر شده است. این کم رنگ شدن را می‌توان حاصل شکل‌گیری دیدگاه سنت‌گرا و تقابل آرای سنت‌گرایان و تجددطلبان دانست. به عبارتی، این دو گروه در طی نزاع‌های خود، تا حدی یکدیگر را تعدیل کرده‌اند. بنابراین، سنت‌گرایان در ایجاد تعادل در فضای موسیقی کشور، پس از یک دوره شیفتگی نسبت به موسیقی غربی، نقش مهمی‌ایفا کردند. در زمینه تحول در موسیقی ایرانی، دیدگاه تجددگرا با الگوپذیری از جریان‌های فکری غرب و معیارهای موسیقی غربی، سنت‌های موسیقی ایران را هدف تحول قرار داد. این هدف‌گذاری، در پاره‌ای موارد، تعمدی – مثل اندیشه‌های استعماری و امپریالیستی غرب– و زمانی نیز به ظاهر، غیرعمدی بوده است. این برنامه‌ریزی در دوره پهلوی اول، با استفاده از مهره‌های داخلی، مثل شخص شاه انجام شده و در دوران پهلوی دوم و پس از انقلاب اسلامی نیز به انحای دیگر صورت پذیرفته است. بررسی گفتمانی و تاریخی تحولات، این امکان را فراهم ساخت که به جای پرداختن به تغییرات یک فرهنگ موسیقایی در کلیتی مبهم، تغییرات هرحوزه از موسیقی را با گفتمان‌های دیگر آن حوزه بررسی کنیم. با بررسی سیر تاریخی گفتمان‌های تجددگرا در موسیقی ایران در یافتیم که اندیشه تجدد، در اوایل سده معاصر و تقریباً همزمان با ورود این تفکر در سایر حوزه‌ها، از خاستگاه تجدد، یعنی غرب، به موسیقی وارد شد و الگوی اصلی آن موسیقی غربی قرار گرفت. با وجود این که برخی تغییرات در ساختار اجتماعی، همچون وقوع انقلاب مشروطه، در ایجاد تغییر در موسیقی ایران تأثیری به سزا داشتند، ولی تغییرات ساختار اجتماعی در ایرانِ عصر مشروطه نیز از تحولات اجتماعی مشابه در غرب تأثیرات زیادی گرفت. تأثیر پذیری از موسیقی غرب، در دو گروه از موسیقی دانان ایران بازتاب یافت. گروهی که خواهان جایگزین کردن

کامل موسیقی ایران با موسیقی غرب بودند و گروه دیگری که خواهان انطباق اصول موسیقی غرب بر موسیقی ایران بودند. ایده‌های هریک از این دو گروه، در مقطع زمانی خاصی، از سوی مسئولین امور فرهنگی کشور و هنرمندان طرفدار آن سبک، مورد حمایت قرار می‌گرفت و نقشی بسیار با اهمیت ایفا می‌کرد و این در حالی است که هنوز هم شاهد حضور پررنگ نقش سیاست گذاری‌های دولت بر گفتمان‌های موسیقی در ایران هستیم.

حال، آنچه در نهایت اهمیت پیدا می‌کند، اثبات فرضیه‌های این پژوهش است که:

-نگاه به مفهوم تجدد در نزد تجددگرایان و فعالان موسیقی، در باز شناسی و شکل‌گیری گفتمان‌های تجددگرا مؤثر بوده است.

-گفتمان‌های تجددگرا تحت تأثیر شرایط و وقایع سیاسی، اجتماعی وفرهنگی در ایران شکل گرفته و تکوین یافته‌اند.

-قدرت تنها قدرت سیاسی و قدرت حکومت نیست بلکه صاحبان دانش موسیقی، نهادهای اجتماعی، قدرت‌های فراملی و... نیز در بازتولید قدرت نقش دارندو قدرت شرحه شرحه و غیر متمرکز است.

منابع

- اسعدی، هومان. (۱۳۸۵)، «تصلب سنت، انجماد ردیف»، ***فصلنامه موسیقی ماهور***، ش ۳٤.
- اسمیت، فیایپ. (۱۳۸۳). ***درآمدی بر نظریه فرهنگی***، ترجمه: حسن پویان، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی؛مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها.
- تاجیک، محمدرضا. (۱۳۸۳)، ***گفتمان، پاد گفتمان و سیاست***، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی

- جهانبگلو، رامین. (۱۳۷۹)، *ایران و تجدد: گفت و گوهای رامین جهانبگلو با پژوهشگران ایرانی و خارجی*، ترجمه: حسین سامعی، تهران: انتشارات گفتار.
- جوادی، غلامرضا. (۱۳۷۹)، ***موسیقی ایران از آغاز تا امروز***، جلد **۳** تهران: انتشارات موسسه همشهری.
- خالقی، روح الله. (۱۳۳۳)، **سرگذشت موسیقی ایران، ج ۳، ۲، ۱**، تهران: صفی علیشاه.
- درویشی، محمدرضا. (۱۳۷۳)، **نگاه به غرب**، تهران: ماهور.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷)، ***لغتنامه دهخدا*، ج ۲**، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- ساروخانی، باقر. (۱۳۸۱)، **روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی**، جلد اول: اصول و مبانی. تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی چاپ هفتم.
- سپنتا، ساسان. (۱۳٦۹)، **چشم انداز موسیقی ایران**، تهران: انتشارات مشعل.
- سروی، حسین. (۱۳۸۸)، تحلیل گفتمان‌های موسیقی در ایران معاصر (۱۳۸۵-۱۲۸۵)، ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد*** دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبائی.
- سعید، ادوارد. (۱۳۸۳)، **شرق شناسی**، ترجمه: عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- سعید، ادوارد. (۱۳۸۲)، **فرهنگ و امپریالیسم**، ترجمه: اکبر افسری، تهران: توس.
- صدرنوری، بردیا. (۱۳۸٤)، **طرح جامع موسیقی کشور**، تهران: راد نواندیش.
- فاضلی، نعمت‌الله. **انسان شناسی تجدد، تجدد بومی و بومی شدن تجدد در ایران امروز** (کتاب در دست چاپ)

- فرکلاف، نورمن. (۱۳۷۹)، **تحلیل انتقادی گفتمان** (گروه مترجمان، تهران)، مرکز مطالعات و تحقیقالت رسانه‌ها.
- کلانتری، سارا. (۱۳۸۳)، «ورود و رواج دیدگاه‌ها تجددگرا در موسیقی ایران»، ***فصلنامه موسیقی ماهور***، ش ۲۵، پاییز.
- کوثری، مسعود. (۱۳۸٦)، «گفتمان‌های موسیقی در ایران»، ***مجله اینترنتی هفت سنگ***.
- گیدنز، آنتونی. (۱۳۷۷)، ***پیامدهای مدرنیت***، ترجمه: محسن ثلاثی، تهران: نشر مرکز.
- مهدیزاده، شراره. (**۱۳۸۰**)، تلویزیون و نوگرایی، ***رسالهٔ دکتری*** در رشتهٔ جامعه‌شناسی، دانشگاه تهران.
- میرعلی‌نقی، سیدعلیرضا. (۱۳۷۷)، ***موسیقی نامه وزیری*** (مجموعه آثار قلمی و گفتاری استاد علینقی وزیری)، تهران: انتشارات معین.
- نتل، برونو. (۱۳۸۲)، «تأثیر غرب بر موسیقی ملل»، ترجمه: حمیدرضا ستار، ***فصلنامه موسیقی ماهور***، ش ۱۹.
- جوادی، غلامرضا. (۱۳۸۹)، **موسیقی ایران از آغاز تا امروز جلد ۳** تهران: انتشارات موسسه همشهری
- یارمحمدی، لطف ا... (۱۳۸۳)، مجموعه مقالات گفتمان و تحلیل گفتمان، تهران، فرهنگ گفتمان، گفتمان شناسی رایج و انتقادی، تهران، هرمس.

- Nettl, Bruno. (۱۹۸۳). ***The study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts***. Illinois and Chicago: University of Illinois presss .
- Van d ijk, A. (۱۹۹۳). ***Discourse analysis***, indiscourse & society, Vol ٤

http://zavalandishe. blogfa. com/post-۲. aspx

http://zavalandishe. blogfa. com/post-۷. aspx

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی