صفحات ۱۳ - ۲۴ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا -هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۶، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۰

تاریخ مفهوم مکتب اصفهان: بررسیِ گفتمان‌های هویت‌ساز در تاریخ معاصر موسیقی دستگاهیِ شهر اصفهان[۱]

پویا نکویی*[۱]، هومان اسعدی[۲]

[۱]کارشناس ارشد موزیکولوژی (اتنوموزیکولوژی)، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲]استادیار گروه هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، ، دانشگاه تهران،تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله:۹۹/۰۹/۰۹،تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۱۲/۲۳)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

در مقالهٔ حاضر عنوان مکتب اصفهان با استفاده از رویکرد انتقادی-گفتمانی، در بستر تاریخ معاصر موسیقیِ دستگاهی شهر اصفهان بررسی شده است. این نوشتار نشان می‌دهد که عنوان مکتب اصفهان در بستر موسیقی دستگاهیِ شهر اصفهان تقریباً اوایل دههٔ چهل شمسی متولد شده و در سال‌های بعد رشد و قوام یافته است. دو طیف عمده از این شهر به تبیین ویژگی‌های مکتب اصفهان پرداخته‌اند: طیف سپنتا- کسائی- عمومی و طیف یاوری- کاظمی. طیف نخست نظراتش عمدتاً معطوف به سبکی در آواز بوده و به‌ویژه بر مؤلفه‌هایی چون بداهه و خلاقیت تأکید داشته است؛ طیف دوم عمدتاً بر مؤلفه‌هایی نظیر تَعَدُّد و قدمت گوشه‌ها تأکید داشته است. این مقاله نشان می‌دهد که نظرات طیف نخست غالباً معطوف به وقایع موسیقایی پایتخت بوده و رویکرد طیف دوم در تقابل با طیف نخست بوده است. این نوشتار با استفاده از رویکردهای نظری- انتقادیِ رایج در علوم انسانیِ معاصر، و رشته‌هایی چون اتنوموزیکولوژی، تاریخ و علوم-سیاسی در ارتباط با جنبش‌ها و گفتمان‌های احیاگر و اصالت‌گرا، به بررسی این مقوله در تاریخ معاصر موسیقی دستگاهی پرداخته است. این نوشتار نهایتاً مقولهٔ مکتب اصفهان را پدیده‌ای برخاسته از شرایط دوران مدرن و جدید در بستر تاریخ معاصر موسیقی دستگاهی می‌داند.

واژه‌های کلیدی

مکتب اصفهان، گفتمان هویت‌ساز، تاریخ معاصر موسیقی، موسیقی دستگاهیِ شهر اصفهان.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۳۱-۳۷۷۵۸۳۳۶، نمابر: ۰۳۱ -۳۷۷۷۵۳۱۷، E-mail: pouyanekouei2012@gmail.com.

مقدمه

ظهور گفتمان‌های اصالت‌گرا و احیاگر در موسیقیِ دستگاهیِ ایران را باید در دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی سراغ گرفت. همان‌طور که هومان اسعدی اشاره کرده است، آغاز به کار مرکز حفظ و اشاعه و دانشکدهٔ موسیقیِ دانشگاهِ تهران را می‌توان به‌طور نمادین سرآغاز ظهور این گفتمان دانست (اسعدی، ۱۳۸۵، ۲۱۲). شهر اصفهان نیز از مراکزی بود که به این تغییر و تحولات واکنش نشان داد. موسیقیدانان اصفهانی از دههٔ چهل به این سو به طرح دیدگاه‌های هویت‌ساز در ارتباط با پدیدهٔ ردیف و موسیقیِ دستگاهی پرداختند. این دیدگاه‌ها یا در واکنش به مباحثِ موسیقاییِ مطرح‌شده در تهران و یا واکنش به شرایط موسیقی در درون شهر اصفهان بود. به‌طورکلی دیدگاه‌های هویت‌ساز در عرصهٔ موسیقی شهر اصفهان در یک امر مشترک‌اند: همه‌ی آنها امر موسیقایی را در ارتباط با خوانشی از سنت موسیقایی مطرح کرده که مؤلفهٔ جغرافیای تاریخیِ شهر اصفهان و ایدهٔ قدمت، نقش محوری در تعریف آنها از مقولهٔ مکتب اصفهان دارند. نهایتاً این نظرات هویت‌ساز منجر به تولد مقولهٔ مکتب اصفهان در تاریخ معاصر موسیقیِ دستگاهی شده است. این نوشتار بر آن است تا تولد و شکل‌گیریِ این مقوله را در بستر حیات فرهنگی‌اجتماعیِ بخشی از موسیقی دستگاهیِ ایران بررسی کند. پیش از آغاز بحث، ذکر این نکته ضرورت دارد که نوشتار حاضر اساساً در راستای دفاع یا نفیِ این مقوله گام برنداشته است، و صرفاً تلاشی شده تا به صورت انتقادی به یکی از مقولات رایج در تاریخ معاصر موسیقیِ کلاسیک ایرانی پرداخته شود.

در دهه‌های اخیر افراد مختلف، نقطه‌نظرات متعددی در رابطه با این مقوله مطرح کرده‌اند، اما کماکان مختصات روشن و واحدی از آن، آنگونه که منادیانش بیان می‌کنند، وجود ندارد. در این راستا ایدهٔ پیش‌اپارادایمی توماس کوهن در کتاب مشهورش، ساختار انقلاب‌های علمی، در زمینه‌ای کاملاً متفاوت، می‌تواند مخاطب را در فهم وضعیت یادشده یاری دهد. بنا بر نظر کوهن «دورهٔ پیش‌اپارادایم، مرتباً با مباحثات عمیق و پیوسته در ارتباط با روش‌های معتبر، مسائل و راهکارهای استاندارد مشخص می‌شود، اگرچه (این مسائل) به‌جای ایجاد توافق و اجماع، به تعریف مکاتب می‌پردازد» (Kuhn, 1996, 47-48). این «مباحث عمیق و پیوسته» حاکی از آن است که یک ایدهٔ مدوّن با مختصاتِ دقیق شکل نگرفته و نظرات متفاوت بر سر ماهیت آن نشان‌دهندهٔ روند شکل‌گیری آن ایده است. این مسأله در رابطه با عنوانِ مکتب اصفهان نیز صادق است. این مقاله مقولهٔ مکتب اصفهان را پدیده‌ای نوظهور در تاریخ موسیقی دستگاهی تلقی کرده و طرح ایدهٔ «قدمت» در رابطه با آن را ناشی از برخی ویژگی‌های دوران مدرن می‌داند.

به‌طورکلی سه رویکرد در رابطه با این مقوله در عرصهٔ موسیقیِ ایرانی وجود دارد: ۱- گروهی که همواره بر نحوه‌ی خاصِ پیوند شعر و موسیقی تأکید داشته است؛ ۲- طیفِ دیگری که نظراتِ بنیادگرایانه‌ای در رابطه با این مقوله مطرح کرده و در مقابل طیف نخست قرار می‌گیرد؛ ۳- گروه سومی که خارج از حوزهٔ جغرافیاییِ شهر اصفهان به مقولهٔ مکتب اصفهان پرداخته است. این مقاله به بررسیِ دو مورد اول می‌پردازد، چراکه گروهِ سوم خارج از حوزهٔ شهر اصفهان قرار دارد و در نتیجه در این بررسی قرار نمی‌گیرد[۲]. در این نوشتار دسته‌ی اول تحت عنوان طیف «سپنتا- کسائی- عمومی» نام برده شده است. در این طیف مسألهٔ پیوند شعر و موسیقی آوازی و آنچه از آن ذیل عناوین «مناسب‌خوانی» و «مناسبت‌خوانی» نام برده شده است، عموماً موردتوجه بوده است. از طیف دوم در این مقاله ذیل عنوان «یاوری - کاظمی» نام برده شده است. همان‌طور که اشاره شد، این گروه آخر دیدگاه‌های بنیادگرایانه‌ای نسبت به پدیدهٔ ردیف بیان کرده و کِثرت و تَعدُد گوشه‌ها و هویت اصفهانی روایتش نزد آنها نقش بسیار مهمی دارند[۳]. همچنان‌که در ادامه اشاره خواهد شد، وجه اشتراک این دو طیف روایت آنها از اهمیت موسوم به «تصوری[۴]» تاریخیِ شهرِ اصفهان است.

روش پژوهش

این پژوهش با الهام از نگرش تاریخ مفهومی و رویکردهای موسوم به تبارشناسانه و باستان‌شناسانه به بررسیِ تولد و تطوّر این مقوله در بستر فرهنگی و ایدئولوژیک تاریخ معاصر موسیقیِ دستگاهی در شهر اصفهان پرداخته است. در این بررسی از نحوهٔ نگرش متفکرینی چون میشل فوکو و اومبرتو اکو در بررسیِ تاریخیِ تولد و تطوّر مفاهیم الهام گرفته شده است. بدین منظور از سه روشِ مشخص در صورت‌بندیِ موضوع این مقاله استفاده شده است: نخست، استفاده از روش مطالعات کتابخانه‌ای و آرشیوی. در این راستا از مندرجاتِ مطبوعات دههٔ سی به آن سو و منابع کتابخانه‌ای استفاده شده است. دوم، استفاده از منابع شفاهی مرتبط با موضوع پژوهش. در این راستا از یک سو از مصاحبه‌های از پیش ضبط‌شده بهره گرفته شده و از دیگر سو، با استفاده از رویکردهای انتقادی در روش تاریخ شفاهی، به جمع‌آوریِ روایت‌های فعّالان موسیقیِ دستگاهی در راستای موضوع پرداخته شده است. همچنین در صورت لزوم با استفاده از آوانگاری‌های موردی به توضیح نکات مطرح‌شده دربارهٔ موضوع پژوهش پرداخته شده است.

تعاریف: هویت‌سازان، گفتمان هویت‌ساز؛ تاریخ (عناصر زمان و مکان)؛ بداهه، «رپرتوار فیکس»

مقولاتی چون اصالت، قدمت، تداوم و تکوینِ پدیده‌هایِ تاریخی همواره نزد سنت‌گرایان، اصالت‌گرایان و هویت‌سازان دارای اهمیت بوده است. این مسأله تا حدی ناشی از این واقعیت‌است که سنت‌گرایان و احیاگران به‌طورکلی معتقدند که سنت‌های قدیمی در معرض خطر بوده و در نتیجه خود را ملزم به حفظ آنها می‌دانند. مسألهٔ حفظ و احیای سنت‌ها نزد سنت‌گرایان موسیقی نیز همواره دارای اهمیت بوده است. لِوینگستُن جنبش‌های احیای موسیقی را به‌عنوان جنبش‌هایی اجتماعی تعریف می‌کند که سعی در بازیابیِ سنتی دارند که به‌زعم منادیانشان، در معرض نابودی و یا فراموشی است (Livingston, 1999, 66).

همچنین وی دو هدف عمده برای جنبش‌های احیاگر قائل‌است: (۱) مخالفت فرهنگی و ارائهٔ آلترناتیو برای فرهنگ مسلط؛ (۲) بهبود شرایط فرهنگی با استفاده از ارزش‌های موردنظر خود (Livingston, 1999, 68). وی در ادامه شش ویژگیِ کلی برای جنبش‌های احیاگر برمی‌شمارد که به‌طور خلاصه از این قرار است: (۱) وجود فرد یا گروه کوچکی از

«هسته‌ی اصلی احیاگران»، (۲) منابع اصلی، (۳) گفتمان و ایدئولوژی احیاگرا، (۴) افراد دنباله‌رو که لایهٔ پایین این جنبش را ایجاد می‌کنند، (۵) فعالیت‌های احیاگرایانه (نهاد، نشست، جشنواره)، (۶) نهادهای غیرانتفاعی یا تجاری (Livingston,1990, 69)

این مقاله نیز در بررسی مقولهٔ مکتب اصفهان از نظرات لِوینگستُن، با اندک تفاوت‌هایی بهره برده است. ابتدا اینکه در زمینهٔ موردبحث این مقاله با افراد طبقهٔ متوسط روبه‌رو نیستیم؛ هویت‌سازان در اصفهان، به‌ویژه در سه دههٔ آغازین این مباحث، به دو گروه فرودست و فرادست جامعه تعلق داشته‌اند.[۵] همچنین گفتمان مکتب اصفهان باوجود اینکه در کل به طرح مسائل هویت‌ساز و اصالت‌گرایانه پرداخته، اما تاکنون به یک «جنبش» تبدیل نشده است. ریشهٔ این مسأله را احتمالاً می‌توان در نبود نهادهایی چون دانشگاه سراغ گرفت. بنابراین به‌جای استفاده از تعبیر «جنبش احیاگرِ» لوینگستن، از واژگانی مانند «هویت‌سازان اصفهانی» و «گفتمان هویت‌ساز» استفاده شده است. ویژگی‌های دیگری که لوینگستن برمی‌شمارد، در مورد گفتمان مکتب اصفهان نیز به‌طورکلی صادق هستند.دو مسألهٔ بسیار مهم در رابطه با اصالت‌گرایان و هویت‌سازان وجود دارد: نخست مسألهٔ ارجاع به تاریخ و دیگری تعمیم موقعیت جغرافیایی خود به یک کلیت جغرافیایی و فرهنگی است. این مسأله را می‌توان به استفاده از مؤلفه‌های زمان و مکان در راستای تلاشی هویت‌ساز تعبیروتفسیر کرد. مسألهٔ تاریخ و استفادهٔ هویت‌سازانه از مؤلفهٔ زمان برای این طیف‌ها، به زعم آنها نوعی اتصال و پیوند تاریخی ایجاد می‌کند. مؤلفهٔ مکان و تعمیم سنت و موقعیت جغرافیایی به یک کلیت نیز به‌تلویح نشان از گرایش آنها به تسلط بر گفتمان‌های دیگر دارد. لِوینگستُن نیز تا حدی به اهمیت تاریخ برای سنت‌گرایان اشاره می‌کند (Livingston,1999, 69).

دراین‌ارتباط نظرات مورخینی چون محمد توکلی طَرقی، کایوار و مَجومدار نیز روشنگر است. مطالعهٔ توکلی طرقی به‌طور کلی نشان می‌دهد که روایت‌های تاریخی و استفادهٔ هویت‌سازانه از مؤلفه‌های زمان و مکان منحصراً مربوط به دوران کنونی و شرایط تجدد نبوده و نمونه‌هایی از آن را می‌توان در بسترهایی چون دورهٔ مدرن آغازین نیز یافت(Tavakoli-Targhi, 2001).[۶] مجومدار و کایوار نیز در زمینه‌ای متفاوت به بررسیِ یکی از نمونه‌های گفتمان‌های احیاگر و هویت‌گرا و نسبت آن با مؤلفه‌های زمان و مکان پرداخته‌اند.[۷] آنها برخلاف توکلی طرقی، گفتمان‌های احیاگر را برخاسته از شرایط تجدد می‌دانند. بنا بر نظر آنها، این گفتمان‌ها با استفاده از عناصر زمان و مکان، خود را به «گذشته‌ای باشکوه» که دارای جغرافیای مشخصی است، متّصل می‌کنند. آنها همچنین اشاره می‌کنند که ایدهٔ «قدمت» در کانون مباحث این گفتمان‌ها قرار دارد و در نهایت بر این باورند که «تجدد اساساً بدون (ایدهٔ) قدمت ممکن نیست» (Kaiwar and Mazumdar, 2003, 262).

در همین راستا است که می‌توان به تأسی از اریک هابسبام به روند «ابداع سنت‌ها» اشاره کرد (Hobsbawm,1983). در حقیقت سنّت‌ها برخلاف ادعای منادیانشان مبنی بر استمرار بدون انقطاع تاریخی، طی روندی ابداع و به تعبیر میشل فوکو[۸] متولّد می‌شوند. هم توکلی طرقی و هم کایوار و مجومدار به این روند ابداع و استفاده از عناصر فوق‌الذکر اشاره کرده‌اند. به‌طور کلی می‌توان گفت تنها یک مورد، یعنی استفادهٔ طیف‌های هویت‌ساز موسیقی در اصفهان از بازار و عرضهٔ ردیف در سال‌های اخیر به‌عنوان کالایی با بار هویتی و ارزش اقتصادی، ما را بر آن می‌دارد تا در زمینهٔ مدرن‌بودن این مقولات با کایوار و مجومدار موافق باشیم. در همین راستا رویکرد عباس کاظمی در زمینه‌ای متفاوت ولی مرتبط، روشنگر است. وی با استفاده از آراءِ کوپیتوف و آرجون آپادورای به بررسی مسألهٔ «زندگی‌نامه‌ی فرهنگی اشیا» پرداخته است. کاظمی کالایی‌شدن را فرآیندی اقتصادی و فرهنگی می‌داند که طی آن «اشیا نه‌تنها به لحاظ مادی تولید می‌شوند، بلکه به لحاظ فرهنگی هم نشانه‌گذاری می‌شوند» (کاظمی، ۱۳۹۵، ۳۵). این مقاله نیز با الهام از بحث او، حیاتِ اجتماعی ردیف ـ در ایران معاصر و در این مورد اصفهان را به‌عنوان ابژه‌ای اقتصادی ـ فرهنگی تلقی کرده است. این نوشتار با استفاده از مفاهیم ارجاع به تاریخ، تعمیم سنت به یک کلیت و مطرح‌شدن ردیف به‌عنوان ابژهٔ اقتصادی و فرهنگی، گفتمان مکتب اصفهان را مقوله‌ای مدرن می‌داند. هویت‌سازان اصفهانی درنهایت سنت و گفتمانی ابداع کردند که‌اگرچه در ظاهر سنت‌گرایانه بود، اما در باطن ناشی از تغییر و تحولات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی دوران مدرن بود. به عبارت دیگر، این گفتمان به‌ظاهر سنتی منجر به تولد پدیده‌ای در تاریخ معاصر موسیقی دستگاهی شد که به تأسی از واترمن می‌توان آن را یک «سنت مدرن» تلقی کرد (Waterman,1990)این نوشتار همچنین از مفهوم ردیف به‌عنوانِ «رپرتوارفیکس» هومان اسعدی استفاده کرده است (نک. اسعدی، ۱۳۸۵). مسألهٔ دیگر، مفهوم «بداهه» است. این مقاله بداهه را به معنای عام آن به‌کار برده و درنتیجه وارد جزئیات مربوط به این مفهوم نمی‌شود.

جنبه‌هایی از حیات اجتماعیِ موسیقی در اصفهان

موسیقی کلاسیک ایرانی در شهر اصفهان عمدتاً با آواز و ساز نی شناخته می‌شود. اگرچه سازهای دیگر نظیر تار، کمانچه، سنتورویلن نیز در این شهر، نوازندگان شاخصی داشته، اما ردیف و سنت موسیقیِ دستگاهیِ شهر اصفهان، به‌ویژه در سال‌های اخیر با نی وآواز گره خورده است. نطفهٔ مکتب اصفهان بنابر برخی مستندات، به‌تدریج از دههٔ چهل به بعد شکل گرفته و تا به امروز نوازندگان نی و خوانندگان و البته کارشناسان و نظریه‌پردازان، نقشِ مهمی در شکل‌گیری آن داشته‌اند. تا کنون نشانه‌ای متقن مبنی بر وجود بحث و یا گفتمانی در رابطه با ردیف به‌عنوان «رپرتوار فیکس» در سنت موسیقیِ دستگاهیِ شهر اصفهان، پیش از دههٔ چهل در دست نیست. دانسته‌های ما از سال‌های پیش از دههٔ چهل اندک است، اما می‌توان تصور کرد که پیش از این تاریخ، ردیف برای موسیقیدانان احتمالاً مفهومی نسبتاً سیال داشته است.

بر پایهٔ داده‌های شفاهی، حیات موسیقاییِ شهر اصفهان را می‌توان به دو حوزهٔ موسیقایی تقسیم کرد: یکی حوزهٔ موسیقیِ کلاسیک که با ساز نی و خوانندگان گره خورده و دیگری حوزهٔ موسیقیِ مردمی دستگاهی شهری. به‌نظر می‌رسد این دو حوزه گاه با یکدیگر ارتباط داشته و نوازندگان سازهایی نظیر کمانچه و تار در هر دو حوزهٔ کلاسیک و مردمیِ دستگاهیِ شهری فعال بوده‌اند. از لحاظِ تاریخی معلوم نیست چه سازوکاری سبب پدیدآمدن ارتباط میان این دو حوزه در این شهر شده و چگونه خوانندگان و نوازندگان نی در حوزهٔ کلاسیک قرار گرفته‌اند.

اما بر پایهٔ مطالعات اخیر می‌دانیم که حیات اجتماعیِ موسیقی از اواخر دورهٔ صفوی در اصفهان احتمالاً روند متفاوتی را طی کرده است. ساسان

فاطمی در این راستا در بررسی خود از موسیقی دورهٔ صفویه از دو نوع سنت موسیقایی سخن می‌گوید که «یکی بیشتر عیاشانه و دیگری سخت فاضلانه» بوده است (فاطمی، ۱۳۹۳، ۴۸). فاطمی بر پایهٔ گزارش‌های سفرنامه‌نویسان، «زمان حکومت شاه‌عباس اول به بعد» را نقطه‌ای می‌داند که «موسیقی فاضلانه» که ریشه در سنت تیموری داشت، رو به افول نهاد و «موسیقی عیاشانه» در جامعه و دربار صفویه جای آن را گرفت و صورت رسمی‌تری پیدا کرد (همان). وی درنهایت به این نتیجه می‌رسد که «سیاست دموکراتیک‌کردنِ خوش‌گذرانی» که از زمان شاه‌عباس اول آغاز می‌شود، منجر به «مخدوش‌شدن مرزهای میان طبقات اجتماعی» شده و «فرهنگ کوچه و بازار» به دربار کشیده می‌شود (همان، ۵۱). می‌توان با استفاده از بحث فوق در کل به رشد نوعی از موسیقی و موسیقیدانانی اشاره کرد که از لحاظ اجتماعی و جایگاه، در هر دو حوزه فعالیت داشته‌اند.

اطلاعات ما در این رابطه در دوران معاصر، بر پایهٔ داده‌های شفاهی و اندک نوشته‌های مکتوب است. بنابر اظهارات حسن کسائی، اکبرخان نوروزی از نوازندگان اصفهانیِ تار، پیش از آغاز حرفهٔ نوازندگی‌اش در دسته‌های مطربی اصفهان فعالیت داشته است. چنان‌که کسائی نقل می‌کند، پس از آزادیِ حضور زنان در اجتماع، در دورهٔ رضاشاه و از رونق‌افتادن حرفهٔ «زن پوشان»، نوروزی به فراگیری تار نزد شکری ادیب‌السلطنه می‌پردازد (کسائی، ۱۳۷۷، ۱۷۵).

با وجود جریان «تجدد آمرانه[۹]» در دورهٔ رضاشاه، و همچنین نقش فزایندهٔ موسیقی در بستر عرصهٔ عمومی جامعهٔ ایرانی، گاه با مواردی مواجه هستیم که نشان از وضعیت دشوار موسیقی و حیات اجتماعی آن حکایت دارد. این مسأله حتی در تهران دههٔ بیست که تحت تأثیر تجدد قرار دارد، صدق می‌کند. روایت سیدجواد بدیع‌زاده از شکسته‌شدنِ سازِ عبدالحسین شهنازی در این دهه، آن‌هم در محله‌ای یهودی‌نشین در تهران، و چگونگی مراسمِ ختمِ او گویای این واقعیت است (بدیع‌زاده، ۱۳۸۳، ۹۳-۹۵). حساسیت موسیقی در عرصهٔ عمومی در شهری چون اصفهان به‌مراتب بیشتر بوده است. اسماعیل ادیب خوانساری از آوازخوان‌های تعلیم‌یافته در شهر اصفهان، به ذکر این خاطره پرداخته که در ابتدای این قرن خورشیدی مأموران کلانتری شبی وی و دوستانش را به جرم آواز خواندن دستگیر کردند (ادیب خوانساری، ۱۳۸۵، ۱۰۹). این نکته روشن می‌کند که حتی آواز که قرابت بیشتری با حوزهٔ کلاسیک داشته، از تعصبات جامعه مصون نبوده است. در چنین شرایطی محافل در حیات موسیقایی شهر اصفهان نقش مهمی ایفا کرده و بنا بر برخی مستندات، برخی از این محافل گاه نمایندگان دو حوزهٔ مذکور را در کنار یکدیگر قرار می‌داده‌اند.

صراحتاً نمی‌توان گفت که این افراد در حوزهٔ کلاسیک و مردمیِ دستگاهی چه تصوری از مفهوم ردیف داشته‌اند. همچنین نمی‌توان دقیقاً به این مسأله پی بُرد که چرا تنها نوازندگان نی و خوانندگان، در سال‌های مورد بحث این نوشتار، به طرح مباحث هویت‌سازانه در ارتباط با ردیف پرداختند و به‌عنوان مثال نوازندگان تار در این زمینه فعالیتی نداشتند. اما به‌هر صورت واضح است که خوانندگان و نوازندگان برداشت نسبتاً سیالی از کارگان موسیقی ایرانی و اجرای آن داشته‌اند. همچنین، تا دههٔ چهل خورشیدی، نشانی مبنی بر وجود یک گفتمان مشخص در رابطه با مقولهٔ مکتب اصفهان در دست نیست.

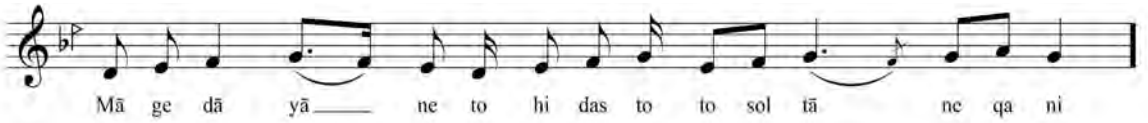
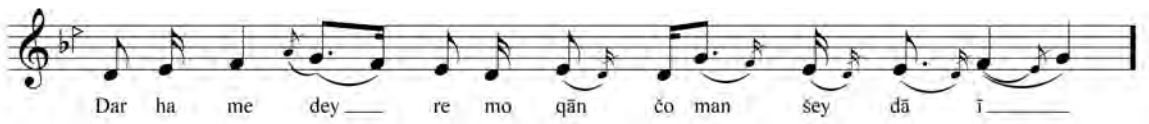
طیف سپنتا ــ کسائی ــ عمومی

سرآغاز ریشه‌های نظری؛ ساسان سپنتا و تولد مقولهٔ مکتب اصفهان

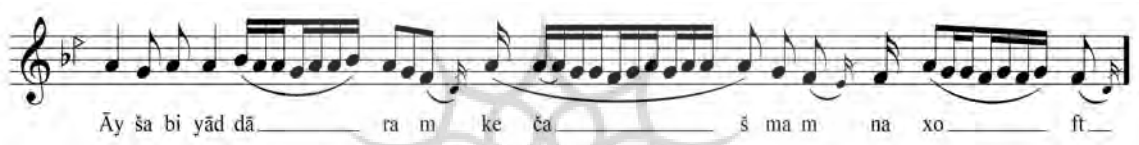
در عرصهٔ نظری ساسان سپنتا برای نخستین بار با انتقاد از محوریت سنت موسیقایی تهران، به طرح دیدگاه‌هایش در رابطه با سنت‌های موسیقایی شهرهای دیگر ایران می‌پردازد. وی در مجلهٔ موزیک ایران در اواخر دههٔ سی و اوایل دههٔ چهل خورشیدی به شرح دیدگاه‌هایش در رابطه با موسیقیِ آوازی و مکاتب موسیقی می‌پردازد. در مقالات وی تا ابتدای دههٔ چهل اشارهٔ صریحی به مکاتب موسیقی مشاهده نمی‌شود، و او صرفاً به بررسی سبک‌های موسیقایی قدیم می‌پردازد. در شمارهٔ فروردین‌ماه سال ۱۳۴۲ در مجلهٔ موزیک ایران، سپنتا مقاله‌ای تحت عنوان «تحقیقات جدید درباره: مکتب‌های موسیقی ایران در نیم‌قرن اخیر» می‌نویسد که آن را می‌توان سرآغاز بحث‌های نظری در رابطه با مکتب اصفهان دانست. سپنتا در این مقاله به بررسی مکتب‌های مختلف سازی و آوازی می‌پردازد. وی در بخشی تحت عنوان «مکتب تار» رویکردی انتقادی نسبت به روایت‌های میرزا عبدالله و میرزاحسینقلی اتخاذ می‌کند (نک. سپنتا، ۱۳۴۲، ۹). سپنتا همچنین ضمن طرح «اشتباه منتقدین و موسیقی‌شناسان در مورد روایت ردیف موسیقی ایرانی»، این پرسش را پیش می‌کشد که چرا روایت‌های رایج در پایتخت صرفاً به عنوان مرجع موسیقی ایرانی به‌شمار رفته‌اند (همان، ۱۰). در پایان او همچنین به این مسأله اعتراض می‌کند که چرا روایت‌های اساتیدی در شهرهایی چون اصفهان که به زعم او «یادگار تمدن صفویه» بوده، نباید به عنوان مرجع موسیقایی محسوب شوند (همان). این نگرش اگرچه هیچ‌گاه نتوانست از پشتوانهٔ یک نهاد قدرتمند بهره‌مند شود، اما در عرصهٔ نظری نشانه‌ای مهم از ظهور رویکردی هویت‌ساز با محوریت اصفهان بود که از سویی سنت رایج و غالب در تهران را نقد می‌کرد و از سویی دیگر، اکنون سنت موسیقایی را به اصفهان دورهٔ صفوی ارجاع می‌داد.

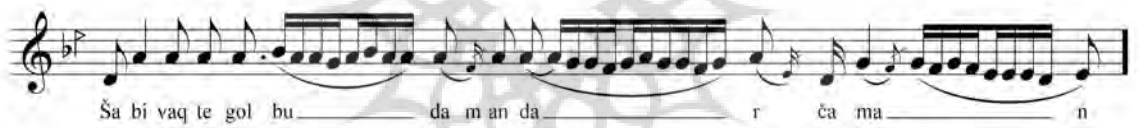
رویکردها نسبت به کارگان و پدیدهٔ ردیف

مسائل هویت‌ساز مطرح‌شده در این طیف بیشتر دلالت بر سبکی در آواز داشته و تمرکز عمده بر اصل جدایی شعر از تحریر و ادوات آن بوده است. این گروه بطورکلی نگرش و برخوردی نسبتاً سیال با مسألهٔ ردیف داشته است. دو مسأله در رویکرد این طیف نسبت به کارگان موسیقیِ ایرانی وجود دارد. مسألهٔ نخست وجود عناصر سیال و «بداهه» در ارائهٔ برخی از گوشه‌ها است. این به این معنا است که برای مثال اجراهای متعدد از یک گوشهٔ مشخص ممکن است به شیوه‌های نسبتاً متفاوتی اجرا شوند. البته موارد استثنا نیز وجود دارد. برای نمونه در روایت‌های حسن کسائی برخی از گوشه‌ها در اجراهای افراد دیگر نیز شنیده می‌شود. برای نمونه در آواز ابوعطا در ردیف آواز و سه‌تار کسائی در دههٔ هشتاد، گوشه‌ای تحت عنوان «درآمد، نوع دیگر» اجرا شده است که شباهت زیادی به اجرایی از آواز محمود محمودی خوانساری در برنامهٔ گل‌های تازهٔ ۱۲۳ دارد. این دو نمونه (تصاویر ۱ و ۲) در ادامه آوانگاری شده است:

تاحدی می‌توان چنین مواردی را مرتبط با تأثیرات متقابل در حوزهٔ موسیقیِ رادیو تلقی کرد. اما مسألهٔ دوم در رابطه با کارگان این طیف، وجود گوشه‌هایی است که عمدتاً به شخص مشخصی نسبت داده شده و می‌توان آن را وجه تمایز کارگان این طیف در مقایسه با روایت‌های ردیف

تصویر ۱- آوانگاری (۱) «درآمد ابوعطا، نوع دیگر». اجرای حسن کسائی.

تصویر۲- آوانگاری (۲) گل‌های تازه ۱۳۲. اجرای محمود محمودی خوانساری.

در پایتخت دانست. این بخش از کارگان اگرچه ممکن است در اجراهای گوناگون تفاوت‌هایی نیز داشته باشد، اما غالباً ثابت و مشخص است. این جنبه از کارگان این طیف، تا حدی نیمهٔ دیگر کارگان آن که ظاهراً مبتنی بر بداهه است را تعدیل می‌کند. برای مثال در ردیف حسن کسائی که در دههٔ هشتاد منتشر شده،گوشه‌ای نظیر «نغمه‌ی نوروزی» منسوب به اکبرخان نوروزی است و برخی‌دیگر نظیر «عشاق» و «دیلمان» برگرفته از تعلیمات ابوالحسن صبا هستند. بنابراین، جدا از جنبهٔ بداهه‌محور و سیال کارگان این طیف، یک‌کارگان مشترک نسبتاً ثابت نیز وجود دارد. برای نشان دادن این نکته گوشهٔ «حسن‌موسی» با اجرای ادیب خوانساری و حسن کسائی آوانگاری شده است (تصاویر ۳ و ۴):



تصویر۳- آوانگاری (۳) حسن‌موسی. اجرای ادیب خوانساری.

تصویر ۴-آوانگاری (۴) حسن‌موسی. اجرای حسن کسائی.

بررسی ریشه‌های موسیقایی

نمایندگان این طیف به‌طورکلی تا اواخر دههٔ چهل هیچ روایتی از ردیف ارائه نمی‌دهد، اما در سال ۱۳۵۳ حسن کسائی روایتی از ردیف را تحت عنوان «آشنایی با موسیقی سنتی ایرانی» در رادیو اصفهان اجرا می‌کند. کسائی نهایتاً در دههٔ هشتاد نیز دو اجرای کامل تحت عنوان «ردیف موسیقیِ ایران» منتشر می‌کند. در سال‌های اخیر نیز مجموعه‌ای با اجرای ادیب خوانساری تحت عنوان «موسیقی آوازی ایران» منتشر شده که ظاهراً برگرفته از کلاس آموزشیِ او در دههٔ پنجاه است؛ این اجرا دارای سلسله‌مراتبِ اجراییِ ردیف است، اما ادیب خوانساری شخصاً هیچ‌گاه مجموعه‌ای تحت عنوان ردیف منتشر نکرد.

جدا از اجرای مذکور کسائی در دههٔ پنجاه، اجرایی از آواز ابوعطا توسط جلال تاج اصفهانی به همراه نیِ حسن کسائی و تار جلیل‌شهناز در رادیو اصفهان ضبط شد. اسماعیل نواب‌صفا که از اواخر دههٔ چهل سرپرستی «اداره‌ی کل اطلاعات و رادیوی استان اصفهان» را بر عهده داشت، می‌نویسد وی طرحی پیشنهاد کرده بود تا «هفت مقام ردیفِ موسیقی ایرانی» با اجرای تاج و کسائی ضبط شود، اما «مدیرانِ در تهران نشسته» از این ایدهٔ وی استقبال نکردند (نواب صفا، ۱۳۸۸، ۵۷۳). او البته به این مسأله اشاره می‌کند که پیش‌ازاین تاریخ روایتی از ابوعطا توسط تاج، کسائی و عباس سُروری ضبط شده بود (همان، ۵۷۴). اشاره‌ی نواب‌صفا احتمالاً به همان اجرای تاج به همراه حسن کسائی و جلیل شهناز است. ظاهراً این تنها اجرایی است که تاج اصفهانی با ذکر اسامی گوشه‌ها، اجرایی مشابه سلسله‌مراتب ردیف از ابوعطا را ارائه می‌دهد.

روایت حسن کسائی از ردیف در دههٔ پنجاه را می‌توان تاحدی واکنش به تغییروتحولات موسیقایی در تهران و ظهور سنت‌گرایان در عرصهٔ موسیقی، و مشخصاً فعالیت‌های نورعلی برومند تفسیر کرد. وی طی مصاحبه‌ای با بهمن بوستان با ذکر اینکه ردیف او از لحاظ کمیت در مقایسه با ردیف برومند کم‌تر است، به‌طور تلویحی روایتش از ردیف را به لحاظ کیفی بهتر از ردیف برومند می‌داند (کسائی، ۱۳۸۱، ۱۴۸). ارجحیت کیفیت بر کمیت، تفکر حسن کسائی که به زعم خودش بر عناصر خلاقیت و بداهه متکی بود را در برابر طیف دیگر یعنی یاوری- کاظمی قرار می‌دهد، که حتی تا امروز بر مؤلفهٔ کمیت تأکید دارد. نگرش سیال خوانندگان قدیمی در اصفهان به ردیف و موسیقی آوازی وزن آزاد ردیف را می‌توان تا حدی از میان گفته‌های شاگردانِ آنها دریافت. سید رضا طباطبایی از افرادی است که در دههٔ چهل در مرکز رادیو اصفهان نزد تاج به فراگیری آواز می‌پردازد. طباطبایی پیش از این تاریخ نزد دو تن از آوازخوان‌های اصفهان، یعنی میرزا علی‌محمد قاضی‌عسکر و ملاحسین موسیقی در مرکز رادیواصفهان آموزش‌می‌بیند.

وی پیش از آمدن تاج به رادیو اصفهان، دستگاه سه‌گاه را از میرزا علی‌محمد قاضی‌عسکر و «چند آواز دیگر» را از ملاحسین یزدی مشهور به ملاحسین موسیقی فرامی‌گیرد (طباطبایی، مصاحبه شخصی). یکی از مشکلاتی که هنرجویان آن زمان، از جمله طباطبایی، با آن مواجه بودند، عدم دسترسی به امکانات ضبط بوده است. وی عنوان می‌کند که آموزش دستگاه سه‌گاه توسط قاضی‌عسکر حدود شش ماه طول کشیده چراکه هنرجویان، در غیاب فن‌آوری ضبط، با شنیدن موسیقی از رادیو، گوشه‌هایی که آموخته بودند را فراموش می‌کردند (همان). وی بااین‌حال تصریح می‌کند که اساتید اجرای قالبیِ گوشه‌ها توسط هنرجویان را انتظار نداشته و تنها اجرای فضا و «حالت گوشه» مدنظر بوده است (همان).

بررسی ریشه‌های فرهنگی ـ اجتماعیِ نظراتِ این طیف

ظهورِ گفتمان هویت‌ساز نزد این طیف را باید با توجه به زمینهٔ فرهنگی‌ـ تاریخی بررسی کرد. در عرصهٔ عمل، نقش کسائی در این طیف بسیار برجسته است. او تا اواسط دههٔ چهل از نوازندگان برنامهٔ گل‌های رادیو است. شخصیت کسائی و همچنین تبحرش در آن دوره در امر نوازندگی، تداوم گفتمان این طیف از دههٔ پنجاه تا زمان درگذشتش را تضمین می‌کند. وی از اواسط دههٔ سی تا اواسط دههٔ چهل در برنامه‌های گل‌های تحت سرپرستی پیرنیا شرکت می‌کند. کسائی حدوداً از اواسط دههٔ چهل در اصفهان ساکن شده و در سال ۱۳۴۶ همکاری‌اش با رادیو اصفهان را آغاز می‌کند[۱۰]. ریشهٔ نظرات کسائی را می‌توان احتمالاً در تغییروتحولات ایران اواخر دههٔ چهل و دههٔ پنجاه و نهایتاً رویدادهای یک دههٔ نخستین پس از انقلاب سراغ گرفت. نیم‌نگاهی کلی به ویژگی‌های فرهنگی و سیاسی آن دوره، به درک شکل‌گیری واکنش کسائی در بستر آن دوره کمک می‌کند.

در زمینه‌ای متفاوت و در رابطه با تحولات سیاسی‌ـ‌فرهنگی دههٔ چهل، عباس میلانی (۱۳۸۷) نشان داده که گروهی در سطوح سیاسی کشور حاکم شد که از نظر پیشینهٔ فرهنگی با نسل سیاست‌مداران ایرانیِ پیش از این تاریخ متفاوت بود. بنابر نظر میلانی، این سیاست‌مدران، برخلاف نسل پیشین، با فرهنگ خود نامأنوس بودند و «به لهجه‌های غریبِ فارسی خود می‌بالیدند و به جهلشان در ادب فارسی می‌نازیدند» (میلانی، ۱۳۸۷، ۱۵۱). این تغییر و تحولات بر فضای موسیقیِ کشور نیز تأثیر گذاشت و یکی از پیامدهای آن در عرصهٔ موسیقی رسمی کشور، استعفای داوود پیرنیا در اواخر دههٔ چهل بود (علیرضا میرعلی‌نقی؛ منوچهر معین‌افشار، گفتگوی شخصی). پیرنیا برخاسته از اشرافیت ایران‌گرایی بود که با وجود تحصیل در غرب، به مظاهر فرهنگ ایرانی چون ادبیات کلاسیک فارسی و موسیقی ایرانی سخت گرایش داشت (نک. لوئیسون، ۱۳۸۷؛ فیاض، ۱۳۹۴). به باور میرعلی‌نقی، پس از تغییرات مدیریتی در برنامهٔ گل‌ها، نوع نگاه پیرنیا در رابطه با محتوای این برنامه نیز افول می‌کند (میرعلی‌نقی، گفتگوی شخصی). کسائی هم ظاهراً پس از این دوره تقریباً همکاری‌اش با این برنامه را قطع می‌کند. واکنش کسائی همچنین تا حدی ریشه در تغییر در الگوهای مصرف موسیقی از دههٔ چهل به آن سو داشت. تغییروتحولات اجتماعی و سیاسیِ این دهه و آغاز اصلاحات ارضی، منجر به ظهور و نشوونمای طبقهٔ متوسط شهرنشین در ایران آن دوران شد. طبقهٔ متوسط جوان شهرنشین در سال‌های پس از دههٔ چهل، ذائقه‌های خاص موسیقایی خود را نیز می‌طلبید. ساسان فاطمی در طبقه‌بندی‌اش از انواع موسیقی مردم‌پسند در ایران از دو گونه‌ای سخن می‌گوید که «ارتباطِ مستقیمی با موسیقیِ کلاسیکِ ایرانی ندارند» و از آنها ذیل عناوین «موسیقی کافه‌ای و شاخه‌ی برآمده از موسیقیِ غربی» یاد می‌کند (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۳). بنا بر نظر وی موسیقی کافه‌ای خود به دو بخش تقسیم می‌شود: یکی «ترانه‌های عربی مآبِ موسوم به کوچه‌بازاری» است و دیگری «ترانه‌های تقریباً همواره فکاهی» (همان). وی همچنین به تأسی از پیتر مَنوئل ظهور این نوع موسیقی را وابسته به «بخش‌های حاشیه‌ای جامعه» می‌داند (همان). البته به نظر می‌رسد که آنچه فاطمی (۱۳۹۳) از آن به‌عنوان «فرآیند دوقطبی‌شدن فضای شهر» یاد می‌کند نیز، دست‌کم در انتساب بخشی از این نوع موسیقی مردم‌پسند به اقشار موسوم به فرودست دخیل باشد. این «دوقطبی‌شدن فضای شهر» تبعات طبقاتی در ارتباط با مسألهٔ مصرف موسیقی داشت. محمدرضا فیاض در رابطه با تقسیم فضای شهری و الگوی مصرف موسیقایی آن می‌نویسد: «درحالی‌که موسیقی مردمی متجدد در بالای شهر و البته بخصوص در میان طبقات متوسط سکنی می‌گزیند، موسیقی مردمی سنتی تا کوچه‌پس‌کوچه‌های خیابان سیروس ـ در هسته مرکزی تهران قدیم ـ عقب می‌نشیند» (فیاض، ۱۳۹۴، ۱۴۶).

آنچه فاطمی از آن به‌درستی تحت عنوان موسیقی مردم‌پسند نوع سوم نام می‌بَرَد، همین موسیقی‌ای است که به‌گمان فیاض «در بالای شهر» و «در میان طبقات متوسط» احتمالاً می‌توان مخاطبینش را سراغ گرفت. این موسیقی که «با بهره‌برداری از مزومیوزیکِ خارجی» (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۵) ایجاد شده، به‌نظر می‌رسد نیاز اقشار متوسط جوانی که پس از تغییرات سیاسی‌ـ‌اقتصادی دههٔ چهل شکل گرفت را برآورده کند؛ برنامهٔ گل‌ها و موسیقی «کوچه‌بازاری» نمی‌توانند نیاز این طبقه جدید را برآورده کنند. مجریان برنامهٔ گل‌ها و رویکرد کلی این برنامه بخصوص تا زمان تصدی پیرنیا بر آن، طبقهٔ اشرافیت قدیمی را نمایندگی می‌کند و موسیقی «کوچه‌بازاری» عرصهٔ مصرف موسیقایی طبقات «فرودست» اجتماع است. اگر به خاطر آوریم که در دههٔ پنجاه بسیاری از برنامه‌های تلویزیون اختصاص به موسیقی مردم‌پسند داشتند، کناره‌گیری اشخاصی نظیر کسائی را احتمالاًمی‌توان واکنشی در برابر این تغییرات تعبیر کرد. در همین راستاست که او طیّ مصاحبه‌ای از رواج «موسیقی پاپ و جاز» در آن سال‌ها انتقاد می‌کند (کسائی، ۱۳۸۱، ۹۹).

افول تأثیرگذاری اشرافیت در تهران، ظهور سیاست‌مداران فن‌سالار و ایجاد طبقه و اقشار متوسط جوان شهری، کسائی به‌عنوان نمایندهٔ لایه‌های موسوم به فرادست برخاسته از شهر اصفهان را در سپهر هنری شهر تهران با چالش روبرو می‌کرد. اگر عدم همکاری پیرنیا با مدیران جدید را تاحدی در جایگاه طبقاتی‌اش باید سراغ گرفت (میرعلی‌نقی، گفتگوی شخصی)، عدم ادامهٔ همکاری کسائی با برنامهٔ گل‌ها را نیز می‌توا در همین راستا تفسیر کرد. همچنین، طبقهٔ متوسط جوان شهری و نیازهای متفاوت موسیقایی آنها، جایگاه هنری کسائی به‌عنوان نمایندهٔ موسیقی ایرانیِ رایج در رسانه‌های آن زمان را با چالش مواجه می‌کند. این مسائل را می‌توان در نقدش از «گسترش روزافزون موج ابتذال در عرصهٔ موسیقی ایرانی» مشاهده کرد (همان، ۶۰). گلایهٔ او در مجلسی خصوصی، در سال ۱۳۵۹ مبنی بر اینکه «حتی یک‌بار هم تصویرش از تلویزیونِ» آن زمان پخش نشد، در حقیقت واکنشی به تغییرات فرهنگی و موسیقایی ایران در اواخر دههٔ چهل و دههٔ پنجاه بود (کسائی، مجموعهٔ شخصی). به هر صورت طرح روایتی از هویت موسیقایی مبتنی بر اهمیت شهر اصفهان در سال‌های دههٔ

پنجاه از سوی کسائی، جدا از جنبه‌های واکنشی آن نسبت به سنت‌گرایان تهران، ریشه در تغییروتحولات فرهنگی ـ اجتماعی آن دوره نیز داشت. در نگرش کسائی، اکنونِ اصفهان به اصفهان عصر صفوی بازمی‌گشت (کسائی، ۱۳۸۱، ۵۴) او همچنین، بر این باور بود که «اصل و اساس ردیف موسیقی در اصفهان نشو و نما کرده» و «موسیقی ریشه‌ای در اصفهان بوده است» (همان، ۵۵).

بررسی نقش و نظرات حسین عمومی

حسین عمومی (۱۳۰۶ـ۱۳۸۱) از دیگر افرادی است که در این طیف نقش مهمی در پیشبرد گفتمان مکتب اصفهان ایفا کرد. مفهوم «مکتب اصفهان» در این طیف از سوی حسین عمومی در سال‌های پس از انقلاب در سخنرانی‌ها و مصاحبه‌هایش برجسته می‌شود. در روایت وی نیز مقولهٔ مکتب اصفهان بیشتر دالِ بر سبکی در آواز است. عمومی بر این باور بود که «امروز دیگر مکتبی غیر از مکتب اصفهان در آواز وجود ندارد» (عمومی، ۱۳۸۳، ۲۲). در حقیقت با نظرات وی مکتب اصفهان بیشتر به‌عنوان سبکی در آواز برجسته می‌شود. در این راستا، عمومی «توجه دقیق به ردیف و درک صحیح از شعر و انتخاب شعر به مناسبت و ادای آن به کیفیت» را از ویژگی‌های مکتب اصفهان می‌داند (عمومی، ۱۳۸۵، ۲۲۷).

عمومی نیز از این قاعدهٔ کلیِ پیوند کارگان موسیقاییِ کنونی به نقطه‌ای در تاریخ پیروی می‌کند. او تبلور ویژگی‌های مذکور را تماماً مرتبط به مقولهٔ مکتب اصفهان می‌داند و به نقل از هُمایی سیری مستمر برای تکوین هنر از زمان صفویه به بعد در اصفهان قائل است (عمومی، ۱۳۸۵، ۲۲۷ـ ۲۲۸). عمومی نهایتاً سابقه‌ای چهارصد ساله برای این مقوله متصوّر است (عمومی، ۱۳۸۳، ۱۱۴). وی همچنین به ارائهٔ نام افرادی می‌پردازد که یا از استادان او بوده و یا پیشینهٔ آنها به اصفهان عهد ناصری می‌رسد، اما در عین حال اشاره می‌کند که هنرمندان بسیار دیگری از عصر صفوی در اصفهان بوده‌اند که امروزه اسمی از آنها برجای نمانده است (همان). وی درنتیجه مانند دیگر هویت‌گرایان نقطهٔ مرجعی در تاریخ را برجسته می‌کند. عمومی همچنین از مؤلفهٔ مکان و تعمیم سنت نیز استفاده می‌کند. ادعای او مبنی بر وجود تنها یک مکتب آوازی، و ظهور هنرمندان بسیاری از اصفهان، تا حدی حاکی از آن است که او این سنت موسیقایی را به کلیت جغرافیای ایران تعمیم می‌دهد.

طیف یاوری ـ کاظمی

نقش و نظرات حسین یاوری در ارتباط با ردیف و مسألهٔ سنت

در دههٔ چهل شمسی، حسین یاوری (۱۲۸۵ـ۱۳۵۷) برای نخستین‌بار

در دههٔ چهل شمسی، حسین یاوری (۱۲۸۵ـ۱۳۵۷) برای نخستین‌بار به طرح دیدگاه‌هایش در رابطه با اصالت و ردیف پرداخت. اطلاعات ما در ارتباط با نظرات او در رابطه با ردیف و موسیقی در شهر اصفهان بر پایهٔ گزارش‌های شاگردان وی استوار است. یاوری ظاهراً مدت کوتاهی نزد نایب اسدالله اصفهانی آموزش دید، اما به علت کهولت سن نایب اسدالله نزد شاگرد او، مهدی نوایی، به فراگیری موسیقی پرداخت (منوچهر شیخ‌صراف، مصاحبه شخصی). یاوری برای نخستین‌بار نقطه‌نظرات بنیادگرایانه‌ای در رابطه با مقولهٔ مکتب اصفهان بیان کرد. به‌طورکلی نمایندگان این طیف، از یاوری تاکنون، همواره سعی در متمایزکردن خود با دیگر موسیقیدانان دستگاهی در شهر اصفهان داشته‌اند. نظرات این طیف در ارتباط با ردیف و مقصودشان از مقولهٔ مکتب اصفهان با یاوری آغاز شده و امروزه به حسن منصوری می‌رسد.

بنابر روایت برخی از شاگردان یاوری، وی بر این باور بوده که تنها او بر روایت «اصیل» و «قدیمی» گوشه‌های موسیقی ایرانی اشراف داشته است. به گفتهٔ احمد هنرمند ـ از شاگردان یاری در نی ـ یاوری اعتقاد داشته که «موسیقی ایرانی بیست و چهار دستگاه و مقام داشته» که به‌تدریج بر اثر غفلت موسیقیدانان از بین رفته است (هنرمند، مصاحبهٔ شخصی). خلط مفاهیم دستگاه و مقام نشان‌دهندهٔ عدم آگاهیِ تاریخی‌ـموسیقاییِ این طیف نسبت به تغییروتحولات تاریخیِ موسیقی در ایران است. تغییر نظام موسیقیِ مقامی به دستگاهی روندی نسبتاً مشخص داشته است. اسعدی در مقاله‌ای به بررسی مبسوط تغییر و تحول نظام مقامی به دستگاهی پرداخته که شامل پنج مرحله است. بنا بر این نظر شکل‌گیری «ردیف در موسیقی کلاسیک ایران در طی یک روند تدریجی از اواسط دوران صفویه تا اواخر قاجاریه صورت پذیرفته است» (اسعدی، ۱۳۸۰، ۱۷). درنتیجه مفاهیمی مانند «مقام» و یا «دستگاه» سیر تاریخی نسبتاً مشخصی دارند.

مسألهٔ مهمی که سبب می‌شد یاوری روایت و نواخته‌های خود را نسبت به دیگران، به‌خصوص کسائی، اصیل‌تر بداند، ادعایش مبنی بر دانستن تعداد زیادی از «گوشه‌های قدیمی» بود. بنابراین، جدا از ادعای «اصالت» و «قدمت» گوشه‌ها، تَعَدُد گوشه‌ها نیز یکی از مسائلی است که تا امروز نقش مهمی در تعریف ردیف و مقولهٔ مکتب اصفهان برای این طیف ایفا کرده است. احمد هنرمند تَعَدُد گوشه‌ها را یکی از مسائل مهمی می‌داند که مکتب اصفهان را تعریف می‌کند (هنرمند، مصاحبه شخصی). وی همچنین مدعی است که آگاهی دیگر اساتید، نظیر تاج اصفهانی و یا ادیب خوانساری نسبت به ردیف و گوشه‌ها محدودتر از یاوری بوده است (همان). روایت اصفهان‌محور نزد این طیف همواره مسألهٔ قابل‌توجهی بوده و از این منظر این طیف، روایت طیف دیگر را از کارگان موسیقی ایرانی را «غیراصفهانی» می‌داند، که به‌زعم آنها ریشه در تعلیمات ابوالحسن صبا و شهر تهران دارد (منصوری، مصاحبهٔ شخصی). در همین راستا، از یاوری نقل می‌شود که «موسیقی از شیراز آغاز شده، در اصفهان به اوج خود می‌رسد و در تهران خراب می‌شود» (شیخ‌صراف؛ منصوری، مصاحبهٔ شخصی).

مسأله‌ای که در رابطه با ردیف روایت‌شده توسط یاوری مطرح می‌شود، جغرافیای غیر اصفهانیِ برخی از اسامیِ گوشه‌های این ردیف است. این «گوشه‌ها» ملودی‌های مرتبط با موسیقیِ نواحی هستند. این مسأله ادعایِ اصالت اصفهانی این ردیف را با چالش‌هایی مواجه می‌کند. با نگاهی اجمالی به این ردیف، به اسامیِ گوشه‌هایی برمی‌خوریم که ازلحاظ جغرافیایی به مناطق دیگری در ایران و یا حتی خارج از ایران تعلق دارند. برای نمونه در روایت حسن منصوری، در دستگاه سه‌گاه با گوشه‌هایی چون «اورامانات»، «سه‌گاه قفقاز» و «باکویی» مواجه‌هستیم. منصوری اشاره می‌کند که اورامانات را عباس غازی، یکی از شاگردان یاوری، در سفری به غرب کشور فراگرفته و وارد ردیف می‌کند (منصوری، مصاحبهٔ شخصی). ورود بسیاری از ملودی‌های موسیقی نواحی که به‌عنوان گوشه مطرح‌شده است را باید به خود یاوری نسبت داد. منوچهر شیخ‌صراف اشاره می‌کند که یاوری طی سفرهای بسیاری به مناطق قشقایی و بختیاری «گوشه‌های بسیاری را از این مناطق» جمع‌آوری کرد (شیخ‌صراف، مصاحبهٔ شخصی).

همچنین هنرمند از یاوری نقل می‌کند که مهدی نوایی از یاوری

می‌خواهد که به کرمانشاه سفر کند و گوشه‌هایی را از اساتید کرمانشاهی فرا بگیرد. هنرمند در ادامه نقل می‌کند که «یاوری پس از گذراندن چند ماهی در کرمانشاه، چند گوشه از آن منطقه فرا می‌گیرد» (هنرمند، مصاحبهٔ شخصی). ظاهراً این ملودی‌ها توسط یاوری به‌عنوان گوشه وارد روایت ردیفش می‌شوند.

بر پایهٔ اطلاعات شفاهی گفته می‌شود که موسیقیدانانِ اصفهانی از اواخر عهد قاجاریه با خَوانین بختیاری در ارتباط بوده و سفرهایی به آن منطقه داشتند. در این راستا، بهمن کاظمی بیان می‌کند که ظاهراً سید عبدالرحیم اصفهانی از خوانندگانی بوده که با منطقهٔ بختیاری و خوانین آن در ارتباط بوده است (کاظمی، ۱۳۸۹، ۲۰۴ـ۲۰۵). ادیب خوانساری نیز به منطقهٔ بختیاری مسافرت‌هایی داشت. وی آوازهایی از این منطقه را فرا گرفت که بر روی صفحات ۸۷ دور دههٔ بیست اجرا کرد (ذوالفنون، ۱۳۸۵، ۲۰۸). یکی از آوازهایی که ادیب خوانساری در صفحات ۸۷دور در دههٔ بیست اجرا کرده، موسوم به «شُلَیلِ بختیاری» در مایهٔ شوشتری است. این آواز را بعدها کسائی نیز وارد ردیف خود کرد. یاوری نیز ظاهراً به این منطقه بسیار سفر می‌کرده و با خوانین آنجا مرتبط بوده است (منوچهر شیخ‌-صراف، مصاحبهٔ شخصی). عدم وجود نهادهای پرقدرت در شهر اصفهان را می‌توان یکی از عللی دانست که برخی موسیقیدانان اصفهان پیوسته به این مناطق سفر می‌کردند. می‌توان احتمال داد که بسیاری از موسیقیدانان در اصفهان تحت فشارهای اقتصادی بوده‌اند. به عنوان نمونه، اکبر خان نوروزی، شعبان شهناز و غلامرضا سارنج در تنگدستی درگذشتند (نک. کسائی، ۱۳۷۷، ۱۷۶؛ همایی، ۱۳۷۵، ۲۴۷ـ۲۴۸). یاوری نیز از نظر اقتصادی به‌شدت ضعیف بوده است (هنرمند، مصاحبهٔ شخصی).

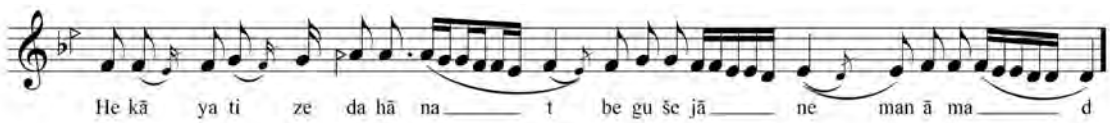
به هر صورت باوجود انتقادات مذکور در ارتباط با روایت منسوب به یاوری، نمی‌توان وجود گوشه‌هایی که منحصراً در شهر اصفهان اجرا شده است را کتمان کرد. در روایت منسوب به یاوری گوشه‌هایی وجود دارد که مختص شهر اصفهان هستند. اگر ملودی‌های منسوب به موسیقی نواحی را از روایت یاوری حذف کنیم، با اسامی عِبری و کَنیسه‌ای مواجه می‌شویم. این گوشه‌ها در دیگر روایت‌های ردیف مشاهده نمی‌شوند. برای نمونه گوشه‌ای تحت عنوان «مثنوی‌عبری» در روایت کسائی در ردیف منتشرشده در دههٔ هشتاد شمسی اجرا شده است. سیدرضا طباطبایی نیز این گوشه را در قالب آموزش آواز خود برای نگارندهٔ دوم اجرا کرده است. او در توضیحاتش تصریح می‌کند که این گوشه را تاج اصفهانی برای او اجرا کرده، اما اصل روایت آن متعلق به یاوری است (طباطبایی، مصاحبهٔ شخصی).

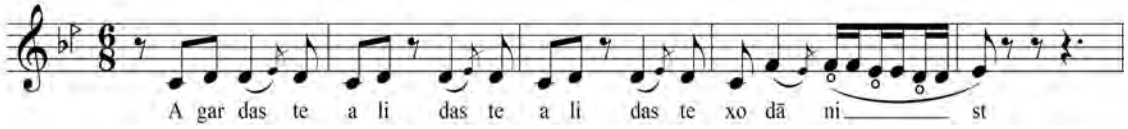
یهودیان ظاهراً تا حدی در حیات اجتماعی موسیقی اصفهان نقش داشته‌اند. میرزاحسین‌خان تحویلدار در روایت خود به هفت دستهٔ مطربی در اصفهانِ حوالی سال۱۲۷۳ شمسی اشاره می‌کند که یکی از آنها دستهٔ یهودی‌ها است (تحویلدار، ۱۳۸۸، ۲۴۸). یونس دردشتی از خوانندگان یهودی اصفهان بود که در ابتدای این قرن خورشیدی ظهور کرد، اما بحث‌های اندکی در رابطه با او از سوی طیف‌های مختلف مکتب اصفهان مطرح شده است. به هر صورت شاید نتوان مشخص کرد که آیا خود یاوری این گوشه‌ها را وارد ردیف کرده، یا پیش از او نیز رواج داشته است. اما وجود این گوشه‌ها در ردیف منسوب به او جنبهٔ هویت اصفهانی آن را تضمین می‌کند. اما به هر صورت نسبت دادن کل محتوای این روایت به شهر اصفهان، با توجه به پیشینهٔ برخی از «گوشه‌های» آن در موسیقی نواحی، نشان‌دهندهٔ روندی هویت‌سازانه است. گفتمان و رویکرد این طیف پس از یاوری، با عباس کاظمی ادامه می‌یابد.

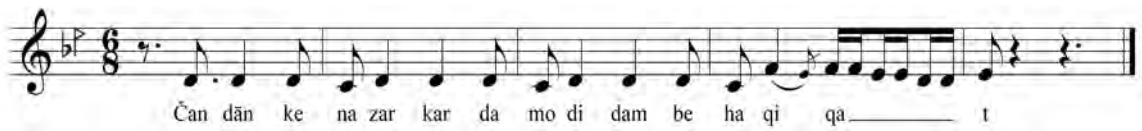
عباس کاظمی و مسألهٔ ردیف و مکتب اصفهان

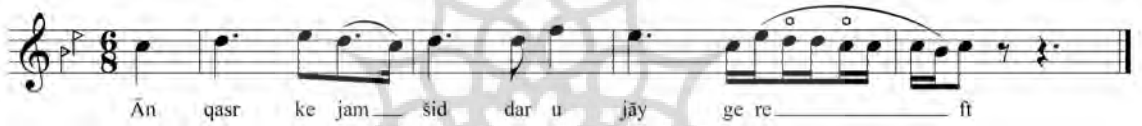
عباس کاظمی (۱۳۱۰-۱۳۸۱) علاوه بر فراگیری نی نزد یاوری، به فراگیری آواز نزد شخصی به نام میرزاعلی قاری می‌پردازد. منصوری، مصاحبهٔ شخصی). با ظهور کاظمی، نظرات این طیف مدون‌تر شده و و روایتی سخت هویت‌ساز و بنیادگرایانه از مقولهٔ مکتب اصفهان که به‌شدت سعی در تمایز خود از روایت طیف مقابل دارد، شکل می‌گیرد. منصوری که نمایندهٔ کنونی طیف یاوری‌ـ کاظمی است، بر این عقیده است که آموزش تاج اصفهانی و ادیب خوانساری نزد سیدرحیم اصفهانی کامل نبوده و تاج اصفهانی پس از ضبط صفحه و شهرتی که در جوانی به آن دست یافت، آموزشش را ناتمام گذاشت(همان)منصوری در ادامه تأکید می‌کند، تنها میرزاعلی قاری تا انتها نزد سیدرحیم اصفهانی به فراگیری پرداخت و گوشه‌های «مختلف و قدیمی»، ازجمله دستگاه راست‌وپنج‌گاه را از وی فراگرفت(همان). منصوری همچنین اضافه می‌کند که دستگاه راست‌وپنج‌گاه صورت «مقامی» و «پیشادستگاهی» موسیقی کلاسیک در شهر اصفهان است (همان).

چند نکته در رابطه با این ردیف وجود دارد. نکتهٔ نخست اینکه بخشی از این ردیف متشکل از ضربی‌های کوتاهی است که فضای برخی تصانیف و ترانه‌های مردم‌پسند رایج در سال‌های سیطرهٔ رادیو را یادآوری می‌کنند. تغییر محتوای گوشه‌هایی که امروزه درموسیقی دستگاهی ایرانی به لحاظ محتوای مُدال، دارای وضعیت نسبتاً تثبیت‌شده‌ای هستند، از دیگر نکات این روایت است. این مسأله حاکی از تلاش این طیف در راستای هویت‌سازی و تأکید بر تفاوت روایت اصفهانی‌اش از دیگر روایت‌ها است. به‌عنوان مثال، فضای مُدال دستگاه راست‌وپنج‌گاه و همچنین گوشهٔ قرچه در دستگاه شور با روایت‌های متداول موسیقیِ دستگاهی بسیار متفاوت است. در راستای این نکته گوشهٔ قرچه از دستگاه شور آوانگاری شده است (تصویر ۵):

اگر بپذیریم که واردشدن نغمات موسیقی نواحی به این ردیف تحت تأثیر رفت‌وآمدهای موسیقیدانانی نظیر یاوری بوده و همچنین اگر بپذیریم که وجود گونه‌های ضربی در این ردیف، بخش سازی عنوان آن یعنی «ردیف موسیقیِ‌سازی و آوازی» را توجیه می‌کند، مسألهٔ دیگری باقی می‌ماند و آن شباهت برخی از گوشه‌های این ردیف به ضربی‌های اجرا شده در رادیو است. برای نمونه در دستگاه شور، در ردیف ارائه‌شده توسط منصوری، گوشه‌ای به نام «سماع‌صوفیان» اجرا شده است که بسیار شبیه

تصویر ۵- آوانگاری (۵) گوشهٔ قرچه. «ردیف‌سازی و آوازی مکتب اصفهان». اجرای حسن منصوری.

به اجرایی است که توسط گروهی از خوانندگان در برنامهٔ برگ‌سبز شمارهٔ ۲۰۰ اجرا شده‌است. در ادامه گوشهٔ موسوم به «سماع صوفیان» و بخشی از اجرای برگ‌سبز شمارهٔ ۲۰۰ آوانگاری شده است (تصویر ۶):

تصویر۶- آوانگاری (۶) گوشهٔ سماع صوفیان. ردیف «سازی و آوازی مکتب اصفهان». اجرای حسن منصوری.

این ملودی با تفاوت‌های اندکی توسط گروهی از خوانندگان در برنامهٔ برگ سبز شمارهٔ ۲۰۰ اجرا شده که در ادامه نشان‌داده‌شده‌است(تصویر۷):

تصویر۷- آوانگاری (۷) برگ سبز ۲۰۰. برگرفته از اجرای گروهی از خوانندگان.

نمونهٔ دیگر در این راستا، گوشه‌ای تحت عنوان «طوسی» است که در دستگاه شور اجرا شده است. این گوشه شباهت بسیاری به یکی از تصانیف معروف روایت‌شده توسط عبدالله دوامی دارد. روایتی از آن توسط محمدرضا شجریان و گروه فرهنگ‌وهنر به سرپرستی فرامرز پایور در برنامهٔ گل‌های تازه‌ی ۱۶۶ اجرا شده است. این تصنیف معروف با مصرع «شبی یاد (و) دارم که چشمم نخفت» آغاز می‌شود (تصاویر ۸ و ۹).

تصویر ۸- آوانگاری (۸) گوشهٔ طوسی در دستگاه شور. ردیف «سازی و آوازی مکتب اصفهان». حسن منصوری.

تصویر ۹- آوانگاری (۹) برگرفته از نت‌نویسی فرامرز پایور (۱۳۷۵).

آوانگاریِ هر دو مورد در ادامه ذکر شده است: در تحلیل نهایی می‌توان گفت، این طیف نیز با اتصال و ارجاع سنت خود به نقطه‌ای در تاریخ و همچنین مطرح‌کردن ایدهٔ «قدمت» سعی در معرفی روایت خود از ردیف، به‌عنوان سنت قدیمی که دارای استمراری تاریخی است، دارد. در این طیف نیز می‌توان مسألهٔ ارجاع به تاریخ، به‌ویژه ارجاع به اصفهان عصر صفوی و گاه دورهٔ قاجاریه را مشاهده کرد. منصور اعظمی‌کیا در این راستا پیدایش «مکتبِ‌سازی ـ آوازیِ» اصفهان را به زمان صفویه ارجاع می‌دهد و به دو «شیوه‌ی خراسانی و عراقی در خوانندگی اصفهان» اشاره می‌کند (اعظمی‌کیا، ۱۳۹۲، ۱۱ـ۱۴). وی بر این باور است، آنچه امروز به‌عنوان «مکتب‌سازی‌ـآوازی اصفهان» مطرح شده است، «از زمان صفویه شکل گرفته و در دوران قاجاریه با ساختاری منحصربه‌فرد، سببِ پیدایشِ موسیقیدانانِ بزرگی شد» (همان). حسن منصوری ریشهٔ موسیقی در اصفهان را به دورهٔ حکومت صفویه در این شهر می‌رساند و به زعم وی، دور از ذهن نیست که روایتش از ردیف در امتداد سنت موسیقاییِ دوران صفویه باشد (منصوری، مصاحبهٔ شخصی). وی همچنین، ریشهٔ «مکتب اصفهان» را به ابراهیم آقاباشی، موسیقیدان دورهٔ قاجاریه پیوند می‌زند و آن را «یکی از مهم‌ترین مکاتب موسیقی کشور» می‌داند (منصوری، بی‌تا، ۱۱ـ۲۱).

مقولهٔ مکتب اصفهان در عرصهٔ نهادها، بازار، نشست و بزرگداشت

گفتمان مکتب اصفهان در سال‌های اخیر گاه در قالب برگزاریِ نشست‌ها، فعّالیت‌های آموزشی در برخی از نهادهای فرهنگی‌ـ هنریِ شهر، و نهایتاً نشر ردیف در جریان بوده است[۱۱]. البته شایان ذکر است که یکی از نخستین گام‌ها در راستای ایجاد مؤسسه‌ای که به حمایت از حیات موسیقایی شهر در قالب یک رویکرد هویت‌گرا بپردازد، فعّالیت‌های «انجمن شاهنشاهی موسیقی ملی» در اواخر دههٔ پنجاه بود[۱۲]. با این حال، پس از وقفه‌ای در سال‌های پس از انقلاب، مجدداً از اواخر دههٔ هفتاد به این سو، این بار نشست‌هایی در سطح شهر در ارتباط با این مقوله برگزار می‌شوند. تا اواخر دههٔ گذشته طیف نخست حضور چشمگیری در عرصهٔ برگزاریِ این نشست‌ها داشت، اما به‌تدریج نشست‌هایی با حضور و شرکت نمایندگان طیف یاوری ـ کاظمی نیز برگزار شده است و امروزه حجم قابل توجهی از این نشست‌ها را به خود اختصاص می‌دهد. برای سال‌ها بزرگداشت جلال تاج اصفهانی در آذرماه هر سال محلی به‌شمار می‌رفت که عمدتاً نمایندگان طیف نخست در آن حضور داشتند. در سال‌های اخیر مهمترین بزرگداشت دیگر، یادبود حسین یاوری است که غالباً با حضور نمایندگان طیف یاوری ـکاظمی برگزار می‌گردد. در نبود نهادهای رسمی دولتی دانشگاهی و

آموزشی، برخی نهادهای رسمی مانند هنرسرای خورشید، حوزهٔ هنری و خانه هنرمندان اصفهان مبدل به محلی برای برگزاری نشست‌های متعددی در رابطه با حیات موسیقاییِ شهر اصفهان و استمرار گفتمان مکتب اصفهان شده‌اند. نکتهٔ مهم این که در سال‌های اخیر بسیاری از این نشست‌ها توسط طیف یاوری- کاظمی و نمایندگان کنونی‌اش برگزار شده است. این امر بر خلاف روند اواخر دهه‌های هفتاد و هشتاد است که مشخصهٔ آن حضور پررنگ نمایندگان مهم طیف سپنتا- کسائی- عمومی در نشست‌های شهر بود. ظاهراً پس از درگذشت نمایندگان طیف سپنتا - کسائی - عمومی، نمایندگان طیف دیگر مجال یافته تا صحنهٔ نشست‌های شهر را بیش‌ازپیش از آن خود سازد.

از اواسط دههٔ هشتاد به این سو هر دو طیف به‌طور فزاینده‌ای در حوزهٔ نشر ردیف فعال بوده‌اند. حسن کسائی با نشر دو ردیف در اواخر دههٔ هشتاد، نخستین اجراهای ردیف در سال‌های پس از انقلاب را ارائه داد. طیف یاوری-کاظمی که اکنون توسط منصوری نمایندگی می‌شود، حاشیه‌نشینیِ خود را با نشر روایت «ردیف سازی و آوازی مکتب اصفهان» جبران کرده و سعی کرده با خوانشی به شدت هویت‌ساز از پیشینهٔ موسیقی دستگاهی در اصفهان، معادلات عرصهٔ عمومی در حوزهٔ نشر و ترویج ردیف را به نفع طیف خود رقم زند. تلاش‌های منصوری در سال‌های گذشته جهت جلب حمایت برخی از موسیقیدانان در تهران، یعنی فرامرز پایور، مجید کیانی، همایون خرم، علی تجویدی، محمدرضا لطفی و ارشد تهماسبی در این راستا قرار داشته است. منصوری در گفتگوهایی با اساتید مذکور روایتش را روایت اصیل و صحیح اصفهان مطرح می‌کند، که به زعم وی، تاکنون به‌واسطهٔ تسلط طیف مقابل مغفول مانده است (منصوری، مصاحبه شخصی). درنتیجه، با تأیید این اساتید و نشر «ردیف سازی و آوازی مکتب اصفهان»، این طیفِ حاشیه‌نشین، از بازار در سطح ملی به‌عنوان عرصه‌ای برای حضورش استفاده کرده است. در میان افراد نزدیک به طیف مقابل در سال‌های اخیر تمایلاتی جهت انتشار ردیف مشاهده شده است. به عنوان مثال سیدرضا طباطبائی که قرابت بیشتری با طیف سپنتا - کسائی - عمومی دارد، در سال‌های اخیر اقدام به انتشار دو مجموعه تحتی عناوین «اوجی در آواز مکتب اصفهان» و «ردیف آوازی مکتب اصفهان» کرده است.

یکی از فعالیت‌های هویت‌ساز منصوری و اعظمی‌کیا ورود به حوزهٔ مباحث نظری است. برای نمونه، منصوری با استفاده از واژگانی چون «برشو» و «فروشو» سعی در توضیح منطق ردیفش دارد (منصوری، مصاحبهٔ شخصی). مطرح‌کردن راست‌وپنج‌گاه به‌عنوان صورت «پیشا دستگاهیِ» و «مقامی» موسیقی در اصفهان از سویِ وی نیز در همین راستا است. مهم‌ترین فعالیت منصوری اما همان انتشار «ردیف سازی و آوازی مکتب اصفهان» است. فعالیت‌های اعظمی‌کیا بیشتر متمرکز بر انتشار کتبِ هویت‌سازانه جهت تبیین چارچوب و مبنای نظری برای موسیقی در اصفهان است. فعالیت‌های این طیف در عرصهٔ نشر کتاب، ردیف و آموزش به حد بی‌سابقه‌ای افزایش یافته که شاید تا حدی ناشی از فضای خالی ایجادشده از سوی طیف مقابل و همچنین حاشیه‌نشینیِ تاریخی این طیف است که اکنون مجالی برای تأثیرگذاری پیدا کرده است.

نتیجه

همان‌طور که نشان داده شد، دو طیف هویت‌ساز در اصفهان ظهور کرد که ریشه‌های آن به دههٔ چهل شمسی بازمی‌گردد. گفتمانِ این طیف‌ها منجر به تولد مقوله‌ای به نام «مکتب اصفهان» شد. همچنین، این دو طیف به‌عنوان نمایندگان هویت‌ساز در عرصهٔ موسیقی دستگاهیِ اصفهان تاکنون به یک جنبش مؤثر تبدیل نشده‌اند. واکنشِ این دو طیف البته معطوف به حوادث متفاوتی بود: طیف نخست بیشتر به تغییروتحولاتِ موسیقایی در تهران و ظهور سنت‌گرایان در آن شهر واکنش نشان داد، اما واکنش طیف یاوری- کاظمی متوجه طیف قبلی بود که از امکانات مالی مناسبی در شهر اصفهان برخوردار بوده و همچنین دارای پیشینه‌ی موسیقاییِ قدرتمندی بوده است. طیف سپنتا- کسائی- عمومی حضور و استمرارش را به مددِ وجودِ شخصیت‌های کاریزماتیک و دانشگاهی تضمین کرده است. در مقابل اما نمایندگان طیف یاوری- کاظمی تنها اخیراً به‌واسطه‌ی بازار و گفتمانی متمایزکننده، توانسته موفقیت‌هایی در راستای شناساندن خود به‌دست آورد.

طیف سپنتا- کسائی - عمومی در تقابل با سنت‌گرایان تهرانی همواره بر این نکته تأکید داشته که نگرشی سیال و خلاق به موسیقی دارد، اما طیف یاوری - کاظمی بیشتر بر اصل تَعَدُد، قدمت و اصالتِ اصفهانیِ روایتش از ردیف تأکید داشته است. همچنین غالباً اصفهانِ دورهٔ صفوی و در مواردی اصفهان دورهٔ قاجاریه نقطه‌ی ارجاع مشترک این دو طیف است. به گمان این طیف‌ها، گذشتهٔ صفوی نشان‌دهندهٔ سرآغاز «عصری درخشان» در تاریخ موسیقیِ شهر است. این گذشته به‌زعم هویت‌سازان موسیقاییِ این شهر امتدادی بدونِ انقطاع در طول تاریخ داشته است. همچنین نقطهٔ ارجاع زمانیِ دورهٔ قاجاریه که گاه در نظرات آنها متبلور شده است، احتمالاً تلاشی در جهت نشان‌دادن آن امتداد بدون انقطاع است. همچنین این ارجاع زمانی به دورهٔ قاجاریه حاکی از تلاشِ هویت‌سازانِ این شهر جهتِ نشان‌دادنِ اهمیت سنت قاجاریِ موسیقیِ این شهر در برابر موسیقیِ تهران دورهٔ قاجاریه است که در دهه‌های اخیر به‌شدت بر آن در گفتمانِ رسمیِ موسیقاییِ کشور تأکید شده است.

طیف یاوری-کاظمی، به نمایندگیِ منصوری به نشر «ردیف سازی آوازی مکتب اصفهان» بسنده کرده است. این طیف سعی دارد تا روایت خود را به‌عنوان اصیل‌ترین روایت اصفهان معرفی کند. این مسأله ریشه در این واقعیت دارد که طیف کسائی-عمومی دارای موسیقیدانان شناخته‌شده‌ای در سطح کشور است و طرح مباحث خود را معطوف به رقبایش در سطح ملی می‌کند. اما طیف یاوری-کاظمی به این سبب که به‌تازگی امکاناتی برای شناساندنِ خود به دست آورده، روایت خود را به‌عنوانِ روایتی محلی و ناب ارائه می‌دهد تا بر پایهٔ این ادعا بتواند مخاطبانی در پایتخت به دست آورد.

همان‌طور که اشاره شد هیچ‌یک از این دو نگرش هویت‌ساز مبدل به یک جنبش نشد و ریشهٔ اصلی آن به عدم وجود نهادهای تسهیل‌کنندهٔ این امر بازمی‌گردد. اما هر دو نگرش دارای شروط اصلی که لِوینگستُن برای جنبش‌های احیاگر و در مورد مطالعهٔ حاضر هویت‌ساز برمی‌شمارد، هستند؛ در میان هر دو طیف افرادی با گفتمان هویت‌ساز وجود دارند و

هر دو طیف دارای گروه‌های پیرو خاص خود هستند؛ با پیوندیافتن هرچه بیشتر ردیف و بازار در سال‌های پس از انقلاب، هر دو طیف نیز از بازار به‌عنوانِ عرصه‌ای برای عرضهٔ این کالای فرهنگی هویتی استفاده می‌کنند. استفاده از بازار تنها محدود به ردیف نمی‌شود. انتشار کتب و جزوات مختلف که به نشر مبانیِ فکری و هویت‌سازانهٔ این افراد منجر می‌شود، در ادامهٔ روند استفاده از بازار است. اما یکی از شرایط احیاگران یا هویت‌سازان فعالیت‌های موسوم به احیاگرایانه است که در قالب نشست و جشنواره برگزار می‌شود. این فعالیت‌ها در میان هر دو طیف در شهر اصفهان در قالب برگزاری نشست و بزرگداشت انجام شده و کماکان نیز ادامه دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. نسخهٔ متفاوت و مبسوطی از این مقاله برای نخستین‌بار به‌عنوان‌مقالهٔ پایان‌ترم درس«روش تحقیق» نگارندهٔ نخست در رشتهٔاتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی)، در دی‌ماه ۱۳۹۵ به گروه موسیقیِ دانشکدهٔ هنرهای‌نمایشی و موسیقیِ دانشگاه تهران ارائه شده است. نگارندهٔ نخست بر خود لازم می‌داند تا از راهنمایی‌های دکتر هومان اسعدی در شکل‌گیری این مقاله تشکر کند. نگارندگان همچنین سپاسگزاری خویش را از سعید ابراهیمی جهت‌نگاری رایانه‌ایِ نمونه‌ها ابراز می‌کنند.

۲. نکتهٔ مهم در رابطه با طیف‌های مهم درون شهر اصفهان اینکه، این دسته‌بندی کلی و بر مبنایِ رویکردهایِ کلی است. بنابراین از مجادله‌های درون‌جناحی و یا تغییرات در پیوند افرادی از طیفی مقابل با طیف دیگر در جهت دعواهای درون‌جناحی در این مقاله بررسی نگردیده است.

۳. اعظمی‌کیا از شاگردان علی‌اصغر شاه‌زیدی است، ولی ظاهراً از مواضع و روایتِ طیف یاوری‌ـ کاظمی که امروزه توسط حسن منصوری نمایندگی می‌شود، پشتیبانی می‌کند. این مسأله با توجه به گفتگویِ غیرمضبوطی که با وی در پاییزِ ۱۳۹۵ شد، مطرح شده است.

۴. واژه‌ی«تصوری»را با الهام از مفهوم Imagined Communities بندیکت اندرسون، متفکرِ مشهورِ حوزهی علوم سیاسی، به وام گرفته و به‌کار برده شده است. این مفهوم عنوانِ کتابی تحت عنوانِ همین نام از اوست.

۵. استفاده از واژگانِ «گروهِ فرادست‌و فرودست» در تبیینِ حیاتِ فرهنگیِ موسیقی در شهرِ اصفهان و مقوله‌ی «مکتب اصفهان»، صرفاً جهتِ ترسیم تمایز فرهنگی‌ـاجتماعی و اقتصادی میانِ دو گروهی است که به بحث در رابطه با «مکتب اصفهان» پرداخته‌اند. همچنان‌که به اشارت مطرح خواهد شد، طیفِ موسوم به سپنتا‌ـکسائی‌ـعمومی از منظر خاستگاهِ فرهنگی و برخورداری از منابعِ اقتصادی، به عنوان یک گروه فرادست تلقی شده، و طیفِ دیگر به سبب عدم برخورداری از آن منابع فرهنگی و اقتصادی به عنوانِ فرودستان به شمار رفته‌اند. پرواضح است که استفاده از این دو واژه برگرفته از معنای عمومی رایج آن در ادبیات علوم اجتماعی است.

۶. توکلی طرقی در این مطالعه به بررسیِ مهاجرت یک روحانیِ زرتشتی از ایران صفوی به دربارِ گورکانی پرداخته است.

۷. این دو متفکر منتسب به سنت پسااستعماری به بررسیِ مسائل گوناگونی چون ایدئولوژی در بستر تاریخ معاصر معاصرِ هندوستان پرداخته‌اند.

۸. فوکو در آثار متعددش از تولد مقولات و مؤسسات در تاریخ‌غرب‌مبسوط بحث کرده است. به عنوان مثال بنگرید به: Michel Foucault (1975) *Discipline and Punish*: *The Birth of the Prison*, Vintage, New York.

۹. Authoritarian Modernity. در سال‌های اخیر، این تعبیر را مورخین متعددی از جمله تورج اتابکی در مطالعهٔ روند تجدد در ایران عصر رضاشاه به‌کار برده‌اند. در این رابطه نک. تورج اتابکی(۱۳۹۶) *تجدّد آمرانه: جامعه و دولت در عصر رضاشاه*، ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه، تهران، ققنوس.

۱۰. کسائی البته در دهه‌ی پنجاه گاه در تهران حضور داشت‌ودربرنامه‌های محدودی به اجرا و ضبطِ آثارش پرداخت. برنامه‌های گل‌های تازه با شماره‌های ۱۰۰، ۱۲۱و۱۵۱ مربوط به همین دوران هستند. برای گاه‌شماری زندگی حسن کسائی، نک. به *از موسیقی تا سکوت: استاد حسن کسائی و نیم‌قرن آفرینش هنری*، به کوشش محمدجواد کسائی. تهران: نی.

۱۱. بررسی هر یک از موارد مذکور در حیاتِ موسیقاییِ شهر خود نیازمند مطالعهٔ جداگانه‌ای است و در اینجا صرفاً در جهت موضوع این پژوهش به آنها اشاراتی شده است.

۱۲. بررسیِ این نهاد موضوع مقالهٔ دیگری است که برگرفته از پایان‌نامهٔ نگارندهٔ دوم به راهنمایی دکتر هومان اسعدی است؛ این مقاله در آینده منتشر خواهد شد.

فهرست منابع

اسعدی، هومان(۱۳۸۰)، «از مقام تا دستگاه، نگاهی موسیقی‌شناختی‌به جنبه‌هایی از سیر تحول موسیقی کلاسیک ایران»، فصلنامه *موسیقی‌ماهور*، بهار، شماره‌ی ۱۱، صص ۵۹ـ۷۵.

اسعدی، هومان(۱۳۸۵)، «تصلب سنت، انجماد ردیف: پرسشی از سنت موسیقایی»، فصلنامه *موسیقی‌ماهور*، زمستان، شماره‌ی۳۴، صص ۲۰۹ـ۲۱۹.

اعظمی‌کیا، منصور (۱۳۹۱)، *موسیقی اصفهان در گذر زمان: بررسی سه‌واژه‌ی مکتب، سبک و شیوه*، اصفهان: کیاراد.

بدیعزاده، سید جواد (۱۳۸۳)، *گلبانگ محراب تا بانگ مضراب: خاطرات هنری سید جواد بدیعزاده*، به کوشش الهه بدیعزاده، نی، تهران.

تحویلدار، میرزاحسین‌خان پسر ابراهیم‌خان (۱۳۸۸)، *جغرافیای اصفهان: جغرافیای طبیعی و انسانی و آمار اصناف شهر*، به کوشش الهه تیرا، اختران، تهران.

دوامی، عبدالله (۱۳۷۵)، *ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی*، گردآورنده: فرامرز پایور، ماهور، تهران.

ذوالفنون، محمود (۱۳۸۵)، *«هنرمند، ادیب خوانساری»: ادیب خوانساری آوای جاویدان در موسیقی ایران*، به کوشش شیرین ادیب، آوای هنر و اندیشه، تهران.

سپنتا، ساسان (۱۳۴۲)، «مکتب‌های موسیقی ایران در نیم‌قرن اخیر»، *موزیک ایران*، ۱۱(۱)، صص۷-۱۰.

عمومی، حسین (۱۳۸۳)، «گفتگو با حسین عمومی»، در *چهره‌های ماندگار ترانه و موسیقی*، به کوشش فروغ بهمن‌پور، بدرقه جاویدان: تهران.

عمومی، حسین (۱۳۸۵)، *ادیب خوانساری: آوای جاویدان در موسیقی ایران*، به‌کوشش شیرین ادیب، آوای هنر و اندیشه، تهران.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۲)، *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران: تأملاتی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند*، ماهور، تهران.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۳)، *جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی*، ماهور، تهران.

فیاض، محمدرضا (۱۳۹۴)، *تا بردمیدن گل‌ها: مطالعه جامعه‌شناختی موسیقی در ایران از سپیده‌دم تجدد تا ۱۳۳۴*، سوره مهر (وابسته به حوزه هنری)، تهران.

کاظمی، بهمن (۱۳۸۹)، *گلبانگ سربلندی: مبانی و بررسی آواز ایرانی*. به اهتمام وهرز پوراحمد و مهدی فراهانی، فرهنگستان هنر، تهران.

کاظمی، عباس (۱۳۹۵)، «زندگینامه‌ی فرهنگی اشیا». *امر روزمره در جامعه‌ی پسانقلابی*، فرهنگ جاوید، تهران.

کسائی، حسن (۱۳۷۷)، «رقص آن دستمال، روایتی از حسن کسائی»، فصلنامه *موسیقی ماهور*، پاییز، شماره‌ی ۱، صص ۱۷۳ـ۱۷۷.

کسائی، حسن (۱۳۸۱)، *از موسیقی تا سکوت: استاد حسن کسائی و نیم‌قرن آفرینش هنری*، به کوشش محمدجواد کسائی، با مقدمهٔ بیژن ترقی، نشر نی، تهران.

منصوری، حسن (بی‌تا)، *ردیف‌سازی و آوازی مکتب اصفهان*، به اهتمام امید قبادی، حوزه‌ی هنری استان اصفهان، اصفهان.

میلانی، عباس(۱۳۸۷)، *معمای هویدا*، اختران، تهران.

نواب صفا، اسماعیل (۱۳۸۸)، *قصه‌ی شمع: خاطرات هنری پنجاه سال موسیقی معاصر*، پیکان، تهران.

همایی شیرازی اصفهانی، جلال‌الدین (۱۳۷۵)، *تاریخ اصفهان: مجلد هنر و هنرمندان*، به اهتمام ماهدخت بانو همایی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

Hobsbawm, Eric (1983), "Introduction: Inventing Traditions", In *The Invention of Tradition*, edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger, Cambridge University Press, Cambridge.

Kaiwar, Vasant. Sucheta Mazumdar. (2003), "Race, Orient, Nation in the Time – Space of Modernity", in *Antinomies of Modernity*: *Essays on Race*, *Orient and Nation*, Duke University Press, New Delhi.

Kuhn, Thomas S. (1996), *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago.

Livingston, Tamara. (1999), "Music Revivals: Towards a General Theory, *Ethnomusicology*, 43(1): 66-85.

Tavakoli – Targhi, Mohamad. (2001), "Contested Memories." In *Refashioning Iran*: *Orientalism*, *Occidentalism and Nationalist Historiography*. Palgrave, New York.

Waterman, Christopher A. (1990), "Our Tradition Is a Very Modern Tradition": Popular Music and the Construction of Pan – Yoruba Identity, *Ethnomusicology*, 34(3): 367– 379.

مراجع شنیداری

ادیب خوانساری، اسماعیل (۱۳۸۳)، *موسیقی آوازی ایران: آوازهای ادیب خوانساری*، سی دی شماره‌ی۱، قطعه‌ی۱۲.MCD.۱۳۳، ماهور، تهران.

کسائی، حسن (۱۳۵۳)، *آشنایی با موسیقی اصیل ایرانی*، با همکاری حسن کسائی، مجموعهٔ شخصی.

کسائی، حسن (۱۳۵۹)، *ابوعطا*، با همکاری محمدرضا شجریان، اجرای خصوصی، مجموعهٔ شخصی.

کسائی، حسن (۱۳۸۵)، *ردیف موسیقی ایران: با اجرای سه‌تار و آواز استاد حسن کسائی*. سی دی شماره‌ی۲: قطعه‌ی ۵۲، آوای باربد، تهران.

گلپایگانی، اکبر، حسین خواجه‌امیری (ایرج)، عبدالوهاب شهیدی، بهار غلامحسینی (الهه)، ملوک ضرابی، حسین قوامی (بیتا)، *برگ سبز شمارهٔ ۲۰۰*، تارنمای گل‌ها؛

(http://www.golha.co.uk/en/programmeitem/1053).

محمودی خوانساری، محمود (بیتا)، *گل‌های تازه‌ی تازه‌ی شمارهٔ ۱۳۲*. تارنمای گل‌ها؛

(http://www.golha.co.uk/en/programmeitem/19823).

منصوری، حسن (بی‌تا)، *ردیف‌سازی و آوازی مکتب اصفهان*. به اهتمام امید قبادی. حوزه‌ی هنری اصفهان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

A Conceptual History of Maktab-e-Esfahan: Identity- making Discourses in Contemporary History of Iranian Classical Music in the City of Esfahan

Pouya Nekouei*[1], Hooman Asadi[2]

[1]Master of Musicology (Ethnomusicology), School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

[2]Associate Professor, Department of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 29 Nov 2020, Accepted: 13 Mar 2021)

This article critically assesses the concept of Maktab-e-Esfahan in contemporary history of Iranian classical music in the city of Esfahan. As it is argued, Maktab-e- Esfahan is one of the concepts in Persian classical music that has associated music with the question of identity. It is argued that this term, unlike what is generally projected by its proponents, is a modern phenomenon. Therefore, the birth of Maktab-e- Esfahan is situated in the early 1960's and the exponents of this idea are divided in to two groups: (1) The Sepanta-Kasaei-Omumi faction and; (2) the Yavari-Kazemi group. This concept initially came into written discourse with the writings of Sasan Sepanta in the music journal of Muzik-e- Iran in the early 1960's. The debates concerning this term continued later in the 1970's with performances of a Radif narrative by Hassan Kasaei, the Ney virtuoso and were also reflected in his interviews. In the other faction, Hossein Yavari, also a Ney performer, proposed his orthodox ideas visa-vis Radif and its roots in the city of Esfahan in 1960's and 1970's. It is discussed that the orthodox views of Yavari were targeted against Hassan Kasaei's nationally recognized position as a Ney virtuoso.

On the other hand, Hassan Kasaei's views, early in 1970's were a reaction to the music revivalists of Tehran, and specifically the activities of Nourali Borumand, one of the leading revivalists in Tehran, and his emphasis on the significance of the late nineteenth century Qajar repertoire. As it is argued, Kasaei was for many years, one of the most important advocates of the idea. In addition, it is argued that Kasaei's views were formed as a reaction to the changing nature of audience in regards to classical Iranian music in the mid 1960's. Yavari's orthodox views, in post-revolutionary Iran, were pursued by one of his pupils, Abbas Kazemi, who gave a different impetus to a more orthodox narrative of Radif and its roots in Esfahan. His orthodox views too, like his predecessor, were directed against the other faction and the national and local status of Hassan Kasaei as a Ney performer.

This article also submits that the Sepanta-Kasaei-Omimi faction had always enjoyed an influential position within musical circles of the city. This authority was on the one hand related to the position of Hassan Kasaei as a virtuoso and on the other hand to the academic background of its experts. Moreover, this wing always enjoyed financial resources. In contrast, the Yavari-Kazemi wing was the subaltern of the city's musical life. This was partly because of the powerful position of the other faction and the weak economic resources of the musicians of this group. This article, in forming its argument has benefited from various theories regarding the questions of revival and identity from disciplines of Ethnomusicology and contemporary critical-case studies in history and political science. As result, throughout this article, Maktab-e-Esfahahn is considered as a discursive category that is associated with questions of identity and the process of identity- recognition.

Keywords

Maktab-e-Esfahan, Identity-making Discourses, Contemporary History of Iranian Music, Dastgahi Music in Esfahan.

*Corresponding Author: Tel: (+98-031) 37775317, Fax: (+98-031) 37758336, E-mail: pouyanekouei2012@gmail.com