نشریه هنرهای زیبا -هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۶، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰

طبقه‌بندیِ مجموعه کارگان مرتبط با موسیقی کلاسیک ایرانی بر مبنای گفتمان‌های هویت در درون سنت

سپهر سراجی[1]، ساسان فاطمی[2]**

[1] دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[2] استاد گروه موسیقی، دانشکده موسیقی و هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله :۹۹/۰۶/۲۸،تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۵/۰۶)

چکیده

کارگان مرتبط با سنت موسیقی کلاسیک ایرانی، حاوی آثار موسیقایی متنوعی است که نسبت‌های متفاوتی با ردیف به‌عنوان کارگان مرجع برقرار می‌کنند. طبقه‌بندی این مجموعه کارگان‌های مرتبط با سنت ایرانی برای تحقیق و پژوهش در خصوص جوانب گوناگون سنت موسیقایی امری ضروری به‌نظر می‌رسد. تحقیق حاضر می‌کوشد تا با معرفی جریان‌های معطوف به هویت در درون سنت، به چارچوب‌ها و مرزهایی برای دسته‌بندی کارگان‌های موسیقی ایرانی دست‌یافته و الگویی برای آن ترسیم کند. بنابراین، در مرحلهٔ نخست، چگونگی پیدایش هویت به مثابه یک مسأله طرح خواهد شد. در این مرحله با استفاده از مفاهیم هویت مرجع، دیگری و گسترش ارتباط با دیگری، سازوکار شکل‌گیری هویت به مثابه یک مسأله تحلیل می‌شود. در مرحلهٔ دوم، گفتمان‌های معطوف به هویت در موسیقی ایرانی را با نگاهی استقرایی از طریق تبارشناسی نام‌گذاری‌های سنت موسیقایی بررسی می‌کند. اصطلاحات ملی، سنتی، دستگاهی و کلاسیک معمول‌ترین عناوین برای توصیف سنت موسیقایی هستند. به‌نظر می‌رسد یکی از شاخص‌ترین موقعیت‌ها برای بروز مسألهٔ هویت، رواج و به‌کارگیری همین عناوین متعدد است. پس از معرفی ویژگی‌های این گفتمان‌ها، با استفاده از نتایج تحقیقی دیگر از همین نگارندگان با عنوان بازشناسی ویژگی‌های مرکزی موسیقی کلاسیک ایرانی به‌عنوان عناصر هویت‌ساز در این سنت، با استفاده از روشی قیاسی، الگویی هویت‌محور برای طبقه‌بندی کارگان‌های مرتبط با موسیقی ایرانی ارائه می‌شود.

واژه‌های کلیدی

موسیقی کلاسیک ایرانی، طبقه‌بندی کارگان، هویت، موسیقی ملی، موسیقی سنتی، موسیقی دستگاهی.

* مقاله حاضر مستخرج از رساله دکتری نگارنده اول، با عنوان «گفتمان‌های آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایرانی در نسبت با مسأله هویت در این موسیقی» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم و با حمایت «صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور» ارائه شده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۶۷۵۰۹۹۹۳، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: s.seraji@ut.ac.ir.

مقدمه

هویت به مثابه یک مسأله، آنگونه که انسان امروز با آن مواجه است، اساساً پدیده‌ای معاصر و محصول جهان مدرن است (هال، ۱۳۸۳، ۳۱۹). در زبان فارسی، کلمهٔ هویت به‌طور دقیق هم‌ارز واژهٔ لاتینی نیست که برای آن معادل‌سازی و به‌کاربرده شده است. واژهٔ *Identity* در لایه‌های زیرین معنایی با اصل واژهٔ هویت در زبان فارسی یکسان نیست. واژهٔ هویت در تاریخ تفکر و اندیشه در حوزهٔ فرهنگی ایران خبر از مفهوم دیگری می‌دهد. مفهومی دارای ماهیت عمدتاً انفرادی که رنگ و بویی از عنصر چیرهٔ فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی یعنی عرفان به خود دارد (کدکنی، ۱۳۹۷). در این دیدگاه، این‌همانیِ انسان با مبدأ وجود، تنها عنصر حقیقیِ هویت‌ساز است و انسان را به اصل خویش بازمی‌گرداند. بنابراین معنای مدرن هویت، بر این کلمه بار شده و وجه جدیدی به خود گرفته است. پس بدیهی است که چرا در رسالات قدیم موسیقی ایران کلیدواژگانی معطوف به هویت هم‌چون موسیقی ایرانی یا موسیقی جهان اسلام اصلاً وجود ندارد یا دربارهٔ اینکه برای ایرانی‌شدن موسیقی باید به چه طریقی عمل کرد سخنی گفته نمی‌شود؛ زیرا این مسایل در آن زمینه و شرایط تاریخی موضوعیتی نداشته‌است. با این وجود، از اواخر دوران قاجار به این سو، همان‌گونه که سایه‌ای از مسألهٔ هویت همواره بر فضای اندیشهٔ ایران حاکم بوده، در زمینهٔ موسیقی نیز موسیقیدان ایرانی، در نهان خویش با مسألهٔ هویت درگیر بوده‌است. نخست باید دید این مسأله با چه ساز و کاری به‌وجود می‌آید. سپس این پرسش مطرح است که هویت در موسیقی ایرانی به چه صورتی بروز یافته و در چه گفتمان‌هایی قابل ردیابی است. به‌نظر می‌رسد با شناسایی این جریان‌های هویت‌محور در نسبت با یکدیگر، و با استفاده از پنج ویژگی هویت‌سازِ طرح‌شده در مقاله‌ای دیگر از همین نگارندگان، طبقه‌بندی کارگان‌های مرتبط با سنت ایرانی، با وجود گوناگونی زیاد و نسبت‌های متفاوتی که از کارگان مرجع یعنی ردیف دارند، امکان‌پذیر خواهد بود. این پنج ویژگی عبارت‌اند از ساختار و تنوع مُدال، گام بالقوه و فواصل، بیان موسیقایی، ریتم و ویژگی‌های گونه‌شناختی. دسته‌بندی کارگان‌ها برای تحقیقات بعدی پیرامون ویژگی‌های فنی این جریان‌ها امری ضروری و کاربردی به‌نظر می‌رسد.

۱- روش پژوهش

این تحقیق به لحاظ روش‌شناختی دارای سه مرحلهٔ اصلی است. متن در نخستین گام چگونگی پیدایش مسألهٔ هویت را بررسی می‌کند. شرایط پدیدآمدن این مسأله در سطح اجتماع طبیعتاً معلول شرایط و مؤلفه‌های به‌خصوصی است که مبانی نظری بحث حاضر را می‌سازد. در این مرحله، مؤلفه‌هایی که در پدیدآمدن مسأله مؤثر هستند و اشکافته و سپس تحلیلی از نمودِ مسأله بر بستر موسیقی ایرانی به‌دست می‌آید. در مرحلهٔ دوم، تحقیق می‌کوشد تا چالش هویت در سنت موسیقایی را با نگاهی استقرایی معرفی و چگونگی برخورد با آن را توسط گفتمان‌ها و شخصیت‌های درون سنت پاسخ داده و تحلیل کند. عناوین و اصطلاحات متعددی که توسط اهالی سنت برای معرفی و توصیف سنت موسیقایی به‌کار گرفته می‌شوند به‌عنوان نمودی از شکل‌گیری گفتمان‌ها پیرامون این چالش در نظر گرفته شده‌است. بنابراین از طریق تبارشناسی این اصطلاحات به گفتمان‌هایی هویت‌محور می‌رسیم که می‌کوشند به بازتعریفی از سنت موسیقایی و هویت آن دست یابند. در گام آخر، با بهره‌گیری از مفهوم پنج ویژگی هویت‌سازِ درون سنت (سراجی و فاطمی، ۱۳۹۹، ۵۵-۵۶) با استفاده از روشی قیاسی الگوی طبقه‌بندی کارگان‌های مرتبط با موسیقی ایرانی ارائه شده‌است. مقالهٔ حاضر اطلاعات مکتوب را به‌صورت مطالعات کتابخانه‌ای جمع‌آوری کرده و بحث را با روش توصیفی تحلیلی پیش می‌برد. بنابراین در طول تحقیق، در مرحلهٔ دوم با استدلال استقرایی و در مرحلهٔ پایانی با استدلال قیاسی به‌پرسش‌ها پرداخته شده‌است. نخست با استفاده از استدلال استقرایی به تحلیل داده‌ها برای تبارشناسی گفتمان‌ها پرداخته و در آخر با نگاهی قیاسی گفتمان‌ها را برای حصول نتایج تحقیق در برابر یکدیگر نهاده است.

۲- پیشینهٔ پژوهش

تحقیق حاضر برای طبقه‌بندی کارگان‌های موسیقی ایرانی که براساس و در قالب گفتمان‌های هویتی پدیدآمده‌اند، از مبانی نظری به‌دست‌آمده در مقالهٔ بازشناسی ویژگی‌های مرکزی موسیقی کلاسیک ایرانی به‌عنوان عناصر هویت‌ساز این سنت (همان)، بهره می‌برد. این متن، با مشخص‌کردن پنج ویژگیِ هویت‌ساز درون سنت موسیقایی ایران که از طریق مصاحبه با شخصیت‌های مرجع سنت و هم‌چنین بررسی منابع مکتوبِ معطوف به سنت به‌دست آمده‌است، سنجه‌هایی را برای ایرانی‌بودگی در اثر موسیقایی برمی‌شمارد که عبارت‌اند از ساختار و تنوع مُدال، گام بالقوه و فواصل، بیان موسیقایی، ریتم و ویژگی‌های گونه‌شناختی. این پنج مفهوم به‌ترتیب مهم‌ترین عناصری هستند که روی هویت اثر موسیقایی در سنت ایرانی اثر می‌گذارند. با برابرنهادنِ این ویژگی‌ها در مقابل گفتمان‌های هویتی موسیقی ایرانی، در نهایت الگویی برای طبقه‌بندیِ کارگان مرتبط با موسیقی ایرانی بر مبنای هویت ارائه می‌شود.

۳- مبانی نظری پژوهش: پیدایش مسألهٔ هویت

به نظر می‌رسد پیدایش مسألهٔ هویت در جهان مدرن و شکل‌گیری آن به‌عنوان یک ضرورت به حضور سه مؤلفه وابسته است. نخست وجود نوعی از دسته‌بندی که گروهی از انسان‌ها را براساس ویژگی‌های مشترک آن‌ها در یک اجتماع بازتعریف کند. در قالب مفاهیمی هم‌چون ملت، قومیت، جنسیت یا هر شکلی از دسته‌بندی؛ این اجتماع انسانی از جنبه‌های گوناگون از جامعهٔ غیر خود متمایز می‌شود. این مؤلفه را می‌بایست قلمروی هویت نامید. جان مک‌گرِگور وایز[1] نظریه‌پرداز آمریکایی علوم ارتباطات، در کتاب خود با عنوان جهانی‌سازی فرهنگی: راهنمای کاربری[2] در ارتباط با قلمرو چنین بیان می‌کند: «هویت همواره گرفتار کشمکش میان نیروهای قلمروسازی است و قلمروسازی خود شامل دوگروه از فرآیندها است: بی‌قلمروسازی[3] و بازقلمروسازی[4]. بی‌قلمروسازی عبارت است از پاک و سرکوب‌کردن قلمروها» (Wise, 2008, 16). برای مثال ایجاد محله‌ای ایرانی و فارسی‌زبان در یکی از محله‌های شهر لس‌آنجلس آمریکا مصداقی از بازقلمروسازی است، به‌طوری که تاحد ممکن مظاهر فرهنگ ایرانی را در آن منطقه بازآفرینی می‌کند. مؤلفهٔ دوم آگاهی به‌وجود هویت دیگری، یعنی آگاهی به‌وجود یک اجتماع غیرخودی و بیگانه که احیاناً از جنبه‌هایی در

تقابل با این اجتماع قرار دارد. اجتماع خارجی به علت وجود تفاوت‌های ذاتی با اجتماع مرجع و هم‌چنین تلاش برای نفوذ به درون هویت این اجتماع (که شاید فقط چنین پنداشته می‌شود) به‌صورت خودکار در موقعیت تقابل با اجتماع مرجع قرارمی‌گیرد. تا زمانی که آگاهی چندانی از وجود عنصر دیگری وجود نداشته باشد، اساساً هیچ‌گونه تزاحم و تقابلی میان دو دسته ایجاد نمی‌شود. اما به محض شکل‌گیری این آگاهی، رقابت‌ها و تقابل‌ها شکل‌گرفته و اجتماع مرجع حالتی تدافعی به خود می‌گیرد. خصوصاً اجتماعی که خود را در این تقابل در حال مغلوب‌شدن می‌پندارد و هویت خود را، که شاکلهٔ اصلی جهان‌شناسی خود می‌داند، در خطر انقراض به نفع هویت دیگری می‌بیند، خواسته یا ناخواسته دیدگاهی ذات‌گرا [۵] در پیش گرفته و به وسیلهٔ آن با هویت دیگری دست به مقابله می‌زند. به نظر می‌رسد در نهایت بخش اصول‌گرای اجتماع مرجع تاحدودی از متقاعدنمودن آحاد خود برای عدم پذیرش برخی عناصر هویت دیگری ناتوان می‌ماند.

سومین مؤلفه را باید گسترش ارتباطات، اطلاعات و هم‌چنین مهاجرت میان جوامع در نتیجهٔ رشد فناوری دانست که دستهٔ مرجع را از کیفیت و چند و چون زیست اجتماع دیگری باخبر می‌کند. هال هویت را با کلیدواژهٔ ماهیت تغییر به مفهوم نوظهور جهانی‌سازی پیوند می‌زند. یکی دیگر از جنبه‌های مسألهٔ هویت، به ماهیت خاصی از تغییر در مدرنیتهٔ متأخر مربوط است؛ به‌طور خاص فرآیندی در جهت تغییر که به جهانی‌سازی معروف است. موضوع اصلی این است که تغییر در این دوران دارای ماهیت و سرشت بسیار مشخصی است. هرچند آنتونی گیدنز[۶] نظریه‌پرداز علوم اجتماعی نظام اقتصادیِ سرمایه‌داری، ملت-دولت[۷] یا دولت ملی، نظم نظامی جهانی و توسعهٔ صنعتی را چهار وجه مجزا برای جهانی‌سازی معرفی می‌کند (Giddens, 1990, 71-78)، اما مطالعات بعدی در موضوع جهانی‌سازی، از تفوق حوزهٔ فرهنگ در این فرآیند خبر می‌دهد. رولند رابرت‌سون[۸] جامعه‌شناس انگلیسی با بخش عمده‌ای از تحلیل گیدنز موافق نیست و می‌نویسد: «امروز وسوسه‌هایی وجود دارد معطوف به اینکه جهان یگانهٔ ما را، حاصل یک فرآیند یا عامل مشخص به‌شمار آورد.... اما ورای الگوهای ساده نظیر نظام اقتصادی و نظام سیاسی، ما از نیروهای مستقل فرهنگ جهانی به‌عنوان وجوه فرهنگیِ جهانی‌سازی با عنوان عامل فرهنگی سخن می‌گوییم» (Robertson; Lechner, 1985, 103). مارتین آلبرو[۹]، جامعه‌شناس انگلیسی نیز دیدگاهی مشابه رابرت‌سون دارد. او از سلطهٔ فرهنگی غرب به وسیلهٔ رسانه‌ها و تضعیف فرهنگ‌های غیرغربی به‌عنوان پیامدهای جهانی‌سازی نام می‌برد (Albrow, 1997). بنابراین گفتارها، تغییر در دوران مدرن دارای سرشت و ماهیتی مشخص است که سردمدار و نمایندهٔ اصلی این سرشت مشخص فرهنگ غربی است. در حقیقت بزرگ‌ترین هویت دیگری را در این دوران باید هویت غربی دانست. هم‌چنان که مشاهده می‌شود، کلیدواژهٔ جهانی‌سازی، یکی از مفاهیم پیوندخورده با موضوع هویت فرهنگی در جوامع مدرن است.[۱۰]

ویژگی‌های عمدتاً فرهنگی دستهٔ مرجع را از دیگری جدا می‌کند. نکته اینجاست که جداسازی ایران از غیرایران صرفاً ارجاع به مرزهای سیاسی نبوده و چیزی به نام فرهنگ ایرانی یا به‌طور دقیق‌تر، هویت ایرانی یک واقعیت خارجی است. بدین معنا، انسان ایرانی و به طبع جامعهٔ ایرانی، حائز مجموعه‌ای از ویژگی‌های مشخص است که خارج از این فرهنگ وجود ندارد. مفهوم ایرانِ فرهنگی یا ایرانِ بزرگ، قلمروی تحت سیطرهٔ این هویت را معرفی می‌کند. در حقیقت ایران بزرگ مرز اصلیِ رواج هویت و فرهنگ ایرانی است (Vid. Ricks, 2007) و هم‌اکنون نیز اَشکال گوناگون این ظهور و بروز در گسترهٔ فرهنگ کشورهایی هم‌چون افغانستان، تاجیکستان و بخش‌هایی از ازبکستان، با محوریت زبان فارسی در قالب هم‌زبانی و یا در کشورهای عراق، آذربایجان و ترکیه به‌صورت رسوم مشترک مشاهده می‌شود. برای مثال نمونه‌ای از حضور مفهوم ایران بزرگ در مطالعات معطوف به موسیقی‌شناسی را می‌توان در کتاب جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهریِ ایرانی (فاطمی، ۱۳۹۳) دید، که در آن به بررسی موسیقی جشن‌های شهری سنتی در تهران، بخارا، دوشنبه و باکو و نقاط اشتراک و تفاوت‌های آن‌ها پرداخته شده‌است.

کلیدواژهٔ فرهنگ غرب به همان اندازه که مفهومی کلی و غیردقیق است، قلمرویی عریض و گسترده نیز دارد و جنبه‌های گوناگون فرهنگ را در بر می‌گیرد. اینجا فقط موسیقی ایرانی نیست که دوگانه‌ای تقابلی با موسیقی غرب می‌سازد، بلکه دوگانه‌هایی هم‌چون هنر ایرانی/هنر غربی، سبک زندگی ایرانی/سبک زندگی غربی، چهرهٔ ایرانی/چهرهٔ غربی و بسیاری ترکیبات دیگر نیز کاربرد دارند که در نهایت به دوگانهٔ اساسی فرهنگ ایرانی/فرهنگ غربی می‌رسد. جامعهٔ ایرانی، در واحدی می‌گنجد که آن را یک ملت می‌گویند. مفهوم ملت بسیار کلی، پیچیده و ناملموس است. تاریخ اندیشهٔ غرب غالباً، ملت و ملیت را پدیده‌ای قرن نوزدهمی می‌داند. امر ملی، نتیجهٔ شکل‌گیری گفتمان ملت-دولت[۱۱] است؛ پدیده‌ای کاملاً وابسته به سیاست. این برداشت از مفهوم ملت، نتیجهٔ روند تاریخی عمدهٔ جوامع غربی بوده و بدیهی است که برای یک اروپایی مفهوم ملیت با یک ایرانی متفاوت باشد. ملی‌گرایی در چارچوب تفکر غربی قدمتی بیش از دویست سال ندارد و جامعه‌شناس انگلیسی آنتونی گیدنز[۱۲] آن را به مفهوم سیاسیِ ملت-دولت وابسته می‌داند (گیدنز، ۱۳۸۴، ۳۴۱). سید جواد طباطبایی، یکی از متفکران هویت‌پژوه ایرانی است که گرچه نظریات خود را در زمینهٔ علوم سیاسی با محوریت فلسفه و اندیشهٔ سیاسی ارائه داده، دارای اشارات بسیار به موضوع هویت در ایران است. او هویت ملی ایرانیان را دارای بنیادهای تاریخی و فرهنگی می‌داند.

در دیدگاه طباطبایی مشکل ایران و ایرانی‌بودگی فارغ از گرایش‌های ملی‌گرایانهٔ معمولِ محصولِ دوران روشنگری اروپا، مسأله‌ای علمی است. در واقع این موضوع یک واقعیت تاریخی است که هم‌چون هر پدیدهٔ طبیعی پیش از ایجاد مفاهیم مربوط به آن وجود داشته است. بدین معنا که پدیده‌هایی هم‌چون ملت و کشور پیش از آنکه چنین مفاهیمی در جهان غرب باب شود در این جغرافیا وجود داشته‌است. در حالی‌که آنچه در اغلب کشورها با عنوان ملی‌گرایی مشاهده می‌شود، عمدتاً شکلی از تبلیغات سیاسی بوده و هیچ پایه و اساس علمی ندارد. اما دربارهٔ ایران وضع به کلی متفاوت است. آن چیزی که ایران را به‌عنوان کشوری یکپارچه می‌نمایاند بافت فرهنگی آن و به‌طور کلی مفهومی بسیار پیچیده و مشکل‌ساز و نیازمند یک بحث گستردهٔ علمی در عرصهٔ علوم انسانی و فلسفه البته با تعریفی غیر از تعابیر رایج است. بنابراین، شناخت چیستی ایران، با ناسیونالیسم کاملاً متفاوت است. البته برای مواجههٔ درست با مسائل ایران معاصر، غیر از شناخت گذشته‌نگر باید مجتهد در علم و تفکر غرب بود و از آن برای برخورد با مسائل خود استفاده کرد (Url.1).

۴. چالش هویت در سنتِ ایرانی

هویت در موسیقی ایرانی، هم‌چون دیگر جنبه‌های هویت، تابع و بازتاب الگوی معرفی‌شده در بالا است؛ یعنی پیدایش آن وابسته به سه مؤلفهٔ هویت مرجع، دیگری و ارتباط با دیگری است. از زمان ورود رسمی موسیقی غربی به ایران از طریق شکل‌گیری موسیقی نظام به‌جای نقاره‌خانهٔ سابق، دست‌وپنجه نرم‌کردن‌های موسیقی ایرانی به‌عنوان هویت مرجع با موسیقی غربی به‌عنوان دیگری آغاز شده و تا به امروز به نتیجه‌ای نهایی نینجامیده است. منظور از موسیقی غربی در ادبیات موسیقایی ایران، موسیقی کلاسیک غربی و به‌طور دقیق‌تر موسیقی کلاسیک اروپا است که به نظر می‌رسد با گذشت زمان به موسیقی پاپ غربی گسترش یافته است. در سیر تاریخی فرهنگ موسیقایی ایران در سدهٔ اخیر، گفتمانی بسیار جدی و محوری پیرامون هویت شکل گرفته‌است. اجتماع مرجع از همهٔ فرصت‌های خود برای اثبات و نمایش هویت در موسیقی استفاده می‌کند و می‌توان ردپای حالتی دفاعی در برابر فرهنگ دیگری را (که در اینجا فرهنگ غربی است) به‌عنوان عنصری بیگانه در مکتوبات معطوف به سنت موسیقایی مشاهده کرد. موسیقی ایرانی به‌عنوان هویت مرجع در مطالعهٔ حاضر، خود را حائز ویژگی‌هایی می‌داند که شخصیت و هویت موسیقی ایرانی را تشکیل می‌دهد. این ویژگی‌ها هویت مرجع را از هویت دیگری جدا می‌کند. اما مؤلفهٔ سوم یعنی گسترش ارتباطات در سدهٔ اخیر، در مواردی احتمال جذب موسیقی ایرانی به سمت ویژگی‌های هویت غربی را افزایش داده‌است. این همان‌چیزی است که برونو نتل[۱۳] موسیقی‌شناس آمریکایی، در مطالعات خود پیرامون موسیقی ایران بدان پرداخته و آن را تحت عنوان فرآیندهای دگرگونی معرفی می‌کند (نک. نتل، ۱۳۸۱). این درحالی‌است که با مقایسهٔ سیر نفوذ موسیقی غربی به ایران و کشورهای بزرگی هم‌چون ترکیهٔ عثمانی یا مصر می‌توان دریافت موسیقی ایرانی دیرتر و کم‌تر در معرض نفوذ هویت دیگری قرارگرفته‌است. در واقع تأثیر موسیقی غربی در موسیقی ایرانی بیشتر معطوف به نحوهٔ برخورد با موسیقی بود و نه ایجاد تغییرات عمده در ساختارها (فاطمی، ۱۳۹۳، ۱۵).

تغییراتی هم‌چون استفاده از ثبت و نت‌نگاری موسیقی، راه‌اندازی مدرسهٔ موسیقی، ورود پدیدهٔ کنسرت، تغییر جایگاه اجتماعی موسیقی‌دانان و نهایتاً گسترش گونه‌هایی آهنگسازی‌شده هم‌چون پیش‌درآمد و تصنیف. «باوجود گسترش موسیقی اروپایی در قالب موسیقی نظام و در چارچوب آموزش‌های مدرسهٔ موزیک دارالفنون، تأثیر و نفوذ موسیقی غربی را باید بیشتر از نظر تجددگرایی و گرایش به مدرن‌کردن موسیقی و فرهنگ موسیقایی ایران دانست و نه کنارگذاشتن این موسیقی و فرهنگ به نفع همتاهای غربی اش» (همان). این روند در ادامه با فرازونشیب‌هایی روبه‌رو است. با وجود عدم نفوذ محتوایِ موسیقی غرب در برخورد نخست، جریان داخلی موسیقی ایرانی در اثر ارتباط پیوسته با سنت موسیقی غربی، شروع به تغییراتی می‌کند که در قالب مدرن‌سازی فرهنگ موسیقایی قابل بررسی است.

اما در ادامه، با شکل‌گیری جریاناتی در برابر این الگوی مدرن‌سازی، فرآیند نیروهای وارد بر سنت ایرانی وارد مراحل جدیدی شد. مجموعهٔ این جریان‌های پرقدرتِ حاکم بر حیات موسیقایی، خود را در مفهوم‌سازی و عمل موسیقایی سدهٔ اخیر نشان می‌دهد. مبدأ این جریان را باید آغاز رواج‌یافتن تفکرات وزیری دانست. اولین جریان سازمان‌یافته‌ای که اصطلاحاً پس از سنتِ قدمایی بر موسیقی ایران قد برافراشت. استفاده از عناوین گوناگون هم‌چون موسیقی سنتی (دورینگ، ۱۳۸۳؛ صفوت، کارن، ۱۳۸۸، ۲۶۱؛ کیانی، ۱۳۸۳)، موسیقی ملی (خالقی، ۱۳۷۸؛ فخرالدینی، ۱۳۹۴)، موسیقی دستگاهی (کیانی، ۱۳۸۳) و موسیقی کلاسیک (طلایی، ۱۳۷۲؛ فاطمی، ۱۳۹۲؛ اسعدی، ۱۳۸۵، ۲۱۰)، که برای معرفی اَشکال و گرایش‌هایی در بستر موسیقی ایرانی به‌کار می‌رود، به چه علت است؟ کارکرد این عناوین عملاً مرزبندیِ کارگان و تقسیم آن به گروه‌های کوچک‌تر است؛ به‌گونه‌ای که هرکدام از این اسامی، نشان می‌دهد آگاهی موسیقایی معطوف به کدام جنبه از هویت است.

در هر یک از این اصطلاحات، وجه خاصی از سنت موسیقایی مورد توجه و تأکید کاربرانِ آن قرار دارد. برای مثال در اصطلاح موسیقی ملی، ملی‌بودگی مهم‌ترین ویژگی این موسیقی فرض شده است؛ یا عنوانِ موسیقی سنتی نیز به غیر از تأکید بر وجه تاریخی و سنت‌بودگی، عمدتاً بر موسیقی دوران قاجار و کارگانی که مبتنی بر آن شکل‌گرفته دلالت می‌کند. این اصطلاحات، عموماً کارگان به‌خصوصی را نیز به همراه خود می‌کشند و هر مورد دارای کارگان مرکزی مختص خود است. چون نیک بنگریم رواج این عنوان‌های مختلف از سوی موسیقیدانان ایرانی، به برخورد با مسألهٔ هویت بازمی‌گردد، چرا که همهٔ این عناوین درصدد بهترین مدل مرزبندی کارگان با موسیقی غیرخودی است. در حقیقت هر یک از این نام‌ها شکلی از تفسیر هویت موسیقایی را نشان می‌دهد. با بررسی نوع و نحوهٔ به‌کارگیری این عناوین، به‌نظر می‌رسد استفاده‌کنندگان(گان) هر یک از این اصطلاحات، چند هدف دارند؛ نخست خط‌کشی میان موسیقی ایرانی از غیر آن و دوم مرزبندی میان موسیقی ایرانی و موسیقی به‌زعم آنان ایرانی‌تر، به‌طور خاص توسط اصول‌گرایانِ درون سنت. بنابراین دغدغهٔ طبقه‌بندی کارگان و جداسازیِ به‌زعم ایشان سره از ناسره را باید نمادی از جریان کلی هویت‌پویی در موسیقی ایران دانست. در ادامه پرکاربردترین نمونه‌های این عناوین معرفی و تبارشناسی می‌شود.

۴-۱. موسیقی ملی

اصطلاح موسیقی ملّی ایران توسط شاگردان علینقی وزیری، از جمله روح‌الله خالقی (خالقی، ۱۳۹۰، ۵۹۱) باب شد و توسط دیگر موسیقیدانان تربیت شده این مکتب استفاده شده‌است (نک. فخرالدینی، ۱۳۹۴، ۸). وزیری و پیروانش پایه‌گذار نوعی از حرکت تجددخواهانه در موسیقی ایران بودند. در این نگرش سعی شده‌است مبانی نظری موسیقی ایران با استفاده از اصول موسیقی کلاسیک بازتعریف و ایجاد شده و مبانی نظری، اصول اجرایی و شیوه آموزشی جدیدی منطبق بر معیارهای موسیقی کلاسیک اروپا وارد موسیقی ایرانی شود. وجه بارز این نام‌گذاری که تأکید روی کلمهٔ ملی است، از یک‌سو در جهت معرفی یک شیوه و سبک خاص موسیقی به‌عنوان یک موسیقی معیار و رسمی در سطح ملی و از سوی دیگر به نوع نگاه و آرمان‌های بلند وزیری برای موسیقی ایران بازمی‌گردد. به‌نظر می‌رسد ملی شدنِ موسیقی یعنی بالابردن جایگاه آن به‌عنوان یک امر ملی در کشور، (خصوصاً در زمانی که این هنر از اعتبار بالایی در میان مردم برخودار نیست) در ناخودآگاه این نام‌گذاری مستتر است. در کتاب *سرگذشت موسیقی ایران* (۱۳۷۸)، خالقی ضمن آسیب‌شناسی فرهنگ موسیقایی ایران، بارها مفهوم موسیقی ملّی را در برابر موسیقی بین‌المللی به‌کار می‌برد که منظور وی موسیقی کلاسیک اروپا است و به‌خاطر گسترش نفوذ آن در جهان از این

عنوان استفاده می‌کند. امروز نیز در برخی موارد، موسیقی کلاسیک را در زبان فارسی موسیقی جهانی می‌نامند. می‌توان نتیجه گرفت در این بینش، موسیقی ملّی که حداقل از دید وزیری و پیروانش شکل تکامل‌یافته و استانداردشدهٔ موسیقی ایران است، می‌بایست در برابر موسیقی بین‌المللی (بخوانید موسیقی کلاسیک اروپا) به‌عنوان نمادی از فرهنگ ایران در برابر دیگر ملّت ها و دُوَل جهان قرار گیرد. واضح است که واژهٔ ملّی به خودی خود مفهومی خارج از اصل و ذات سنّت موسیقایی است. این واژه در بطن خود به مفاهیمی چون میهن، ملّت و ملیّت اشاره دارد و مشخصاً برساخته از عناصر فراموسیقایی است.

این واژه به کلمهٔ موسیقی اضافه شده‌است تا آن را مقیّد به ویژگی‌ها و وظایف مشخصی کند که لزوماً در ذات این سنّت هنری وجود نداشته است. امتداد این رویکرد، البته به‌صورت نسخه‌ای نسبتاً مردم‌پسندشده در آثار نسل دوم شاگردان وزیری عمدتاً در قالب سبک رادیو که به اعتبار برنامه‌هایی هم‌چون گل‌های جاویدان، گل‌های رنگارنگ، گل‌های صحرایی که کلمه «گل‌ها» در آنها ثابت بود به «دورهٔ گل‌ها» و «سبک رادیو» نیز معروف است و تا اوایل دههٔ پنجاه به زندگی خود ادامه می‌دهد. وجه بارز این کارگان، اجرای نغمات موسیقی ایرانی با استفاده از سازهای موسیقی کلاسیک غربی است که از اواخر دوره قاجار وارد ایران شد و هم‌چنین بهره‌گیری از اصول هارمونی و چندصدایی موسیقی کلاسیک و اهمیت یافتن سازهایی هم‌چون ویلن (با تکنیک نواختن ایرانی) که به ویلن ایرانی معروف شده و جایگاه ویژه‌ای در میان موسیقیدانان و مردم پیدا کرد. مجموعهٔ این ویژگی‌ها هویت خاص دورهٔ گل ها را معرفی می‌کند. امروزه کاربرد این اصطلاح قبض معنایی پیدا کرده و به معنای گونه یا شیوه‌ای از آهنگسازی و اجرای موسیقی ایرانی مطرح است، که در آن نغمات و ماده موسیقایی برگرفته از سنت موسیقایی ایران عموماً به‌صورت چندصدایی و با ارکسترهایی تلفیق شده از سازهای کلاسیک و ایرانی اجرا می‌شود. ارکستر موسیقی ملّی ایران را که در سال ۱۳۷۹ به رهبری فرهاد فخرالدینی شکل گرفت، می‌توان مهم‌ترین زیستگاه این اصطلاح در سال‌های اخیر دانست. ساختار این ارکستر، تلفیق گروهی از سازهای ارکستر سمفونیک و سازهای ایرانی است و در آن کارگان مربوط به سنت موسیقی ایران با بهره‌گیری از فنون آهنگسازی موسیقی کلاسیک هم‌چون هارمونی، کنترپوان و ارکستراسیون اجرا می‌شود.

۴- ۲. موسیقی سنتی

این نام از دهه پنجاه شمسی که به دوره بازگشت در موسیقی ایران نیز معروف است، رفته‌رفته مورد استفاده قرارگرفته‌است (خضرایی، فاطمی و[دیگران]، ۱۳۸۷، ۱۶۸). دوره بازگشت با تأسیس مرکز حفظ و اشاعه موسیقی در سال ۱۳۴۷ با مدیریت داریوش صفوت و نورعلی برومند آغاز و شروع به رشد و نمو کرده و از جهاتی در برابر تحولات رویداده در ساختار و زیبایی‌شناسی موسیقی ایران (که ملهم از شیوه وزیری بود) جبهه‌گیری می‌کند (شهرنازدار، ۱۳۹۱). علت اساسی بروز این دو نگرش، برخاسته از تلقی متفاوت از هویت موسیقایی سنت است. پیش از وقوع این حرکت، جریان اصلی موسیقی ایرانی را سبک رادیو یا گل‌ها راهبری می‌کرد. در برابر این شیوه، به نظر می‌رسد رویکرد جدید به سنت موسیقایی ایران، تحت تأثیر ورود دانش اتنوموزیکولوژی و دانشمندان این حوزه هم‌چون برونو نتل و ژان دورینگ شکل گرفته‌است. بنابر اصول این علم، هر فرهنگ موسیقایی دارای زمینه و شرایط خاص خود است و می‌بایست در شکل اصلی خود به‌عنوان میراثی فرهنگی بررسی و دیده‌شود (نک. دورینگ، ۱۳۸۳، ۹).

در نتیجه، الگوی پیشنهادیِ پیروان وزیری معطوف به تجددخواهی در موسیقی ایران، بهره‌گیری از عناصر خارجی تلقی می‌شود و برای موسیقیدانان دوران بازگشت از اعتبار می‌افتد. این جنبش در جهت زنده‌کردن سنت‌های پیشین موسیقی ایرانی شکل‌گرفت و اصطلاح موسیقی سنتی به تدریج بر سر زبان‌ها افتاد. این مفهوم عموماً به منظور معرفی شکل دست نخورده و برابر با اصل اجرای سنت موسیقی ایرانی استفاده می‌شود. (همان،۱۰) می‌توان این نام‌گذاری را به‌طور مستقیم در جهت متمایز ساختنِ نوع نگرش به سنت موسیقایی دانست. کتاب *موسیقی ملّی ایران*[۱۴] احتمالاً اولین متن مکتوب با محوریت این نگرش است و در فرانسه به قلم دکتر داریوش صفوت با همکاری نلی کارن در سال ۱۳۴۶ نگارش شده‌است. در این متن، اصطلاح موسیقی سنّتی برای معرفی میراثی به‌جامانده از گذشته و برای جداکردن آن از موسیقی‌های رایج دیگر به‌کار رفته است. می‌توان این کتاب را مبدأ تبدیل و تحویل دو پارادایم در موسیقی ایران دانست که طیّ آن عنوان رسمی سنت موسیقایی از موسیقی ملّی به موسیقی سنّتی تغییر می‌کند (نک. صفوت، کارن، ۱۳۸۸).

در اصطلاح موسیقی سنتی، عامل سنّت مرکز ثقل قرار گرفته و به مثابه یک ارزش مورد توجه است. مفهوم کلمه سنّت، خصوصا به‌عنوان مفهومی در برابر مدرنیسم و نوگرایی، خود در پنج دهه اخیر همواره محل بحث و تبادل نظر صاحب‌نظران موسیقی در ایران بوده است (نک. میرمنتهایی،۱۳۸۱). سنّت، عموماً به‌عنوان ترجمهٔ مفهوم *Tradition* در فرهنگ اروپا به‌کار گرفته شده است (کیانی، ۱۳۸۳، ۵۸). مجید کیانی به نوع تفسیر این مفهوم انتقاد می‌کند و سنّت را به‌عنوان مفهومی روش شناختی و آن را یک شیوه و روشمندی (*Style*) می‌داند (همان). هر چند برخلاف این نظر، امروزه در ذهن موسیقیدان و مخاطب موسیقی ایرانی، واژهٔ موسیقی سنتی عمدتاً دلالت بر انجماد و تصلّب سنّت در دوره خاصی از تاریخ دارد (نک: اسعدی، ۱۳۸۵، ۲۰۹-۲۱۸). خاستگاه این نگرش انتقادی برگرفته از نگاه سیدجواد طبابایی است که تصلب سنت را کلیدواژهٔ مسألهٔ هویت ایرانی در دوران معاصر می‌داند. حال آنکه می‌بینیم با تحولاتی که در محتوای موسیقایی اکثر شاگردان مرکز حفظ و اشاعه که خود اساتید موسیقی دورهٔ بعد شدند، دیگر نمی‌توان عنصر سنّت را مرکز ثقل موسیقی ایشان دانست و ماهیت این اصطلاح، برای نام‌گذاری آثار حداقل گروهی از ایشان ناکارآمد است.

۴- ۳. موسیقی دستگاهی

در اصطلاح موسیقی دستگاهی، نظام موسیقایی فعلی و یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم سنت موسیقایی صدوپنجاه سال اخیر یعنی مفهوم دستگاه، به‌عنوان مبنای نام‌گذاری قرار گرفته است. اصطلاح موسیقی دستگاهی را می‌توان در آثار نویسندگان و هنرمندان گوناگونی یافت. برخی آن را به‌طور کلی برای سنّت موسیقی ایرانی به‌کار می‌برند (نک. شهرنازدار، ۱۳۹۱) و در مواردی نیز به‌عنوان جایگزینی برای موسیقی سنتی به‌کار برده می‌شود و دلالت بر شکل اصیل و دست‌نخورده تدریس و اجرای موسیقی ایرانی دارد (نک. میرمنتهایی، ۱۳۸۱، ۱۱۸). اصلی‌ترین ویژگی این اصطلاح، دارابودن دلالت موسیقایی خودبسندهٔ آن است. به عبارت دیگر،

بارزترین ویژگی این نام‌گذاری، استفاده از دستگاه به‌عنوان یکی از مفاهیم اصلی درون سنت موسیقایی برای نام‌گذاری آن است، یعنی کلمه‌ای که به عنصری درون سنّت موسیقایی ارجاع می‌دهد و نه مفهومی خارج از آن؛ در واقع یکی از مهم‌ترین مفاهیم و به عبارت دقیق‌تر نام نظامی که سنّت موسیقایی بر آن بنا شده، دستمایه نام‌گذاری بوده است.

در حالی که در موارد دیگر، کلماتی فراموسیقایی که اشاره به چیزی غیر از خود موسیقی داشتند مبنای نام‌گذاری است؛ کلماتی هم‌چون سنت، ملیت، اصالت، که با خودِ موسیقی رابطه انضمامی پیوندی دارند. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت اصطلاح موسیقی دستگاهی نسبت به موسیقی ملی و سنتی، اشاره‌ای مستقیم به ماهیت هویت موسیقایی داشته و ارتباطی ساختاری با سنت موسیقایی برقرار می‌کند. اصطلاح موسیقی دستگاهی که آن را به‌صورت موسیقی ردیفِ دستگاهی نیز در بیان موسیقیدانان می‌بینیم، محتوای همان را که با نام موسیقی سنّتی شناخته می‌شود، به‌عنوان مبانی اجرایی و آموزشی می‌شناسد و دلالت بر همان هویت موسیقایی دارد که آن را موسیقی سنّتی می‌دانیم. به نظر می‌رسد این اصطلاح محصول تفکر و نگرش برخی از موسیقیدانان مرکز حفظ و اشاعه و در جهت اصلاح و تکاملِ هویتیِ لفظ موسیقی سنّتی است. در این نگرش، ساختار دستگاه‌ها، آوازها و گوشه ها که ارکان تشکیل‌دهنده ردیف موسیقی ما هستند باید حفظ شود و اصول اجرای موسیقی باید مطابق با نگرش سنّتی باشد. این درحالی‌است که نگرش بسیاری از هنرمندان موسیقی ایرانی، چه قبل از دوره بازگشت (هنرمندان دوره گل‌ها) و چه بعد از آن (از زمان تشکیل گروه چاووش تا امروز) نسبت به نحوه خوانشِ اصول موسیقی دستگاهی متفاوت بوده و هنرمندان از ساختار آن به‌طرز متفاوتی استفاده کرده‌اند.

در میان هنرمندان دوره گل‌ها تکنوازانی مانند جلیل شهناز، فرهنگ شریف، و آهنگسازانی چون علی تجویدی و همایون خرم نسبت به موسیقیدانان مرکز حفظ و اشاعه خوانش دیگری از موسیقی دستگاهی دارند و آثار آنها لزوما بر آنچه که موسیقی دستگاهی نامیده می‌شود، منطبق نیست. پس از دوره بازگشت نیز با وجود رونق‌گرفتنِ نگاه سنت‌گرایانه و آرمان زنده کردن اصول آن، هنرمندانی هم‌چون پرویز مشکاتیان و حسین علیزاده که پرورش‌یافتهٔ همین نگرش بودند، از اصول و قواعد موسیقی دستگاهی به‌عنوان الفبا و عناصر بنیادی استفاده کردند و به‌طور واضحی در آثار خود، پا را از اجرای صِرف آنچه که موسیقی ردیف دستگاهی می‌دانیم فراتر نهادند.

این حرکتِ برگرفته از اصول، از چارچوب اولیه خود بیرون می‌رود؛ به این معنا که در هویت موسیقی دستگاهی رفته‌رفته تغییراتی ایجاد شده که باعث به‌وجودآمدن نیازهای جدید معنایی و محتوایی می‌شود. این تغییرات تا حدی است که کیانی آن را موسیقی دستگاهی نوین می‌نامد (شهرنازدار، کیانی، ۱۱۷،۱۳۸۳). به‌نظر می‌رسد که امروز دامنه این تحولات بسی بیشتر از تعریف مفهوم موسیقی دستگاهی نوین شده است و در چندین شاخه و به‌صورت‌های گوناگون در حال پیگیری است. برای نمونه، برخی آثار علیزاده هم‌چون رازِ نو و یا آثاری که بر اساس موسیقی قدیم ایران (به‌طور خاص پیش از دورانِ صفوی) تولید شده‌اند، به راحتی نمی‌توان مصداقی از موسیقی دستگاهی نامید و آثاری را می‌یابیم که در ذاتِ خود مربوط به این سنّت هستند اما بسیاری از ویژگی‌های آن تغییر کرده‌است. اگر با معیار نام‌گذاری موسیقی دستگاهی مصداق‌های این موسیقی جدید که امروز فراوانی آن هم کم نیست، بررسی شود؛ شاید عنوان پسادستگاهی برای این جریان مناسب‌تر باشد. اکنون به‌نظر می‌رسد بسیاری از مصداق‌های سنت موسیقی ایرانی تنها الفبا و مبادی هویت موسیقایی مرجع را با خود حمل می‌کنند و نه بیشتر.

۴- ۴. موسیقی کلاسیک

نسل دوم موسیقی‌شناسان آکادمیک ایران که عمدتاً در طول بیست‌سال گذشته فعال بوده‌اند، اصطلاح موسیقی کلاسیک را بر اساس نام‌دهی قوم‌موسیقی‌شناسان اروپایی به موسیقی ایرانی به‌کار گرفته‌اند. اتنوموزیکولوگ‌های غیرایرانی در مواجهه با این سنت، معمولاً آن را با اصطلاح *Persian Traditional Music* و یا *Classical Music Iranian* معرفی کرده‌اند و به‌نظر می‌رسد برای اولین‌بار در زبان فارسی، در دهه پنجاه توسط هرمز فرهت و هوشنگ استوار (خضرایی، فاطمی و [دیگران]، ۱۶۴،۱۳۸۷) که موسیقیدانانی درحوزه موسیقی کلاسیک اروپا هستند، استفاده شده بوده‌است. احتمالاً اولین استفاده جدی از این اصطلاح مربوط به کتاب *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی* (۱۳۷۲) نوشتهٔ داریوش طلایی است (طلایی، ۱۳۷۲، ۱۱).

این اصطلاح را باید تازه‌ترین نام مطرح‌شده‌ای دانست که در میان اغلب موسیقی‌شناسان و فعالان سنت موسیقایی استفاده شده‌است. مدافعان این اصطلاح، معنی واژهٔ کلاسیک را بر اساس مفاهیم اتنوموزیکولوژی، هماهنگ با هویت سنت موسیقایی ایران می‌دانند؛ در کنار نام‌های دیگر که هر کدام به زعم ایشان نارسایی و ابهاماتی دارد. طبق تعریف فاطمی، (فاطمی، ۱۳۹۲، ۹۵) موسیقی در هرجای دنیا، می‌بایست دارای مجموعه‌ای از ویژگی‌ها باشد تا بتوان آن را یک سنت موسیقایی کلاسیک نامید و موسیقی ایرانی یکی از این سنت‌ها است. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: مبانی نظری و ساختار مدون و مکتوب، استفاده حداکثری از سامانه موسیقایی، وابستگی به نخبگان و قشر فرهیخته جامعه، شکل گرفته (کلاسیک‌شده) در طی زمان متمادی و اینکه موسیقی کلاسیک یک مفهوم تاریخی است و امروز دیگر شاهد شکل‌گیری یک موسیقی کلاسیک نخواهیم بود (همان، ۸۰-۱۱۵).

در ضمن، نظریه‌پردازان اظهار می‌کنند که این نام‌دهی با بررسی و تطبیق سنن موسیقایی گوناگون (هم شرقی و هم غربی) به‌وجود آمده‌است. با توجه به ریشه‌های فرهنگی موسیقی، فارسی نبودن این نام در مقایسه با موسیقی ملی و دستگاهی، اصطلاحی که از خارج بدنه اصلی سنت موسیقایی بر آن نهاده شده‌است، حداقل در بادی امر تا حدودی دافعه ایجاد می‌کند. ممکن است این سؤال مطرح شود که چرا باید با کلمه‌ای عاریتی یک پدیدهٔ هویت‌مند را توضیح داد؟ و اگر این موسیقی ذاتاً هنری کلاسیک است چرا در طول سالیان درازِ عمر این سنت هیچ واژه‌ای در درون آن نمی‌تواند این مفهوم را توصیف کند؟ و پرسش‌هایی از این دست که به‌طور طبیعی می‌تواند برای رواج و استقبال گسترده از این اصطلاح موانعی ایجاد کند. موسیقی کلاسیک ایرانی به‌طور خاص، نوعی از نگرش به سنّت موسیقایی است که می‌کوشد در جهت تلفیق، هم‌گرایی و یکپارچه‌سازی سامانه‌های موسیقایی پیشادستگاهی در دوران اوج شکوفایی این سنت (دوره‌های تیموری و قبل از حمله مغولان) با دوران اخیر (پس از قاجار و نظام دستگاهی) گام بردارد و به مفهومی یکپارچه از هویت موسیقایی دست‌یابد. البته در این مسیر به رهیافت‌های جدیدی در ساختار سنت رسیده است که از جمله ویژگی‌های

آن، نگرش دقیق و متکامل به مقوله فرم، نگاهی نو به تلفیق شعر و موسیقی و هم‌چنین تلاش برای گسترش و ایجاد تنوع در نظام ریتمیک است (نک. فاطمی، ۱۳۸۷)، (نک: فاطمی، ۱۳۸۸). از سویی دیگر با توجه به نظرات گوناگون در میان مدافعان و منتقدان این اصطلاح، پیرامون میزان تطابق مفهوم کلاسیک به‌عنوان یک اصطلاح و مفهوم مشخص در اتنوموزیکولوژی با واقعیات سنت موسیقایی به لحاظ مفهوم‌شناختی (نک. فاطمی، ۱۳۸۷، ۱۶۳-۱۷۹) و هم‌چنین نسبتاً تازه‌بودن استفاده از این اصطلاح، به‌نظر می‌رسد باید قضاوت نهایی آن به عهدهٔ اهالی سنت و به‌طور کلی عامل تعیین‌کنندهٔ زمان گذاشته شود.

در جدول زیر اطلاعات این چهار اصطلاح متداول در موسیقی ایرانی به‌طور تطبیقی مشاهده می‌شود.

جدول ۱- مقایسه اصطلاحات به ترتیب زمان رواج و مقایسه مبنای ارجاعات معنایی.

اصطلاح	تاریخ به‌کارگیری	مبدأ به‌کارگیری	نوع ارجاع	توجه آگاهی موسیقایی بر...
ملّی	≈۷۵ سال،از ۱۳۲۳	سال راه‌اندازی انجمن موسیقی ملی	فراموسیقایی/سلیقه تاریخی (نقش تبلیغی)	هویت ملی
سنتی	≈۵۰ سال، از ۱۳۴۶	استفاده در کتاب موسیقی ملی ایران	فراموسیقایی/سلیقه تاریخی (احیای مشروعیت)	هویت فرهنگی
دستگاهی	≈۴۰ سال، از دهه پنجاه	آغاز فعالیت هنرجویان مرکز حفظ و اشاعه	اصطلاح موسیقایی (نام نظام موسیقایی)	هویت موسیقایی
کلاسیک ایرانی	≈۳۰ سال، از ۱۳۷۲	چاپ اول کتاب نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی	اصطلاح موسیقایی(ارجاع گونه‌شناختی)	هویت موسیقایی

۴ -۵. ویژگی‌های چهار گفتمان معطوف به هویت

- گفتمان ملی، با نگرش تجددخواهانه با تمرکز بر حفظ محتوای موسیقی ایرانی سعی در به‌روزنمودن سنت دارد. در این رویکرد، هویت موسیقایی به‌عنوان بخشی از ساختمان هویت ملی بررسی می‌شود و تلاش می‌شود تا موسیقی ایرانی به‌عنوان یک نماد ملی مطرح شود. در عمل موسیقایی، تغییرات هویت موسیقایی به‌صورت مدرن‌سازی موسیقی ایرانی در اقداماتی هم‌چون استفاده از سازهای موسیقی کلاسیک اروپا، تلاش برای ایجاد بافت چندصدایی در زمینهٔ موسیقی ایرانی در کارگانی منسوب به این گفتمان مشاهده می‌شود. تمایل به گونه‌های مردم‌پسند تصنیف و ترانه در قالب کارگان گل‌ها به‌عنوان شاخه‌ای از این گفتمان امتداد می‌یابد.

- گفتمان سنتی، تلاشی است برای بازگشت هویت موسیقایی به شکل اصلی خود در دوران قاجار؛ بهره‌گیری از مفاهیم هویت فرهنگی، به‌خصوص توجه به دیدگاه عرفانی در محدودهٔ سنت، و در متن عمل موسیقایی، اهمیت ردیف البته به‌صورت یک محتوای متصلّب و منجمدشده که جنبه‌های ایدئولوژیک و عقیدتی پیدا می‌کند و به‌عنوان کارگان راهنما و مرجع عمل موسیقایی به‌کارگرفته می‌شود، تلاش برای پایبندبودن به همهٔ اصول و مراتب سنت موسیقایی در دوران قاجار از فرآیند آموزش تا اجرا در این گفتمان اهمیت دارد.

- گفتمان دستگاهی، به‌دنبال توضیح هویت موسیقایی از طریق خود سنت است. اگرچه مادهٔ موسیقایی و کارگان مورد اشارهٔ این گفتمان، با گفتمان سنتی تقریباً مشترک است، اما رویکرد گفتمان دستگاهی به این کارگان مشترک، با گفتمان سنتی متفاوت است. در این گفتمان، برای اولین بار آگاهی موسیقایی به‌جای توجه به مفاهیم فراموسیقایی به ذات سنت موسیقایی معطوف می‌شود و به همین علت دارای اهمیت ویژه است. تفاوت عمدهٔ دیگر میان این دو، پذیرش تغییرات معطوف به برخورد با موسیقی در گفتمان دستگاهی است که در جریان نفوذ موسیقی غربی در سنت موسیقایی آغاز شده بود.

- گفتمان کلاسیک، تلاشی برای یکپارچه‌سازی هویت موسیقایی از طریق پیوند موسیقی دوران معاصر با دوران‌های تاریخیِ این سنت با بهره‌گیری از مطالعات موسیقی‌شناختی است. با وجود تلاش برای بهره‌گیری از موسیقی قدیم و ارتباط محتوایی با موسیقی ایران در ادوار تاریخی که تا حدودی ماهیت تجویزی پیدا کرده‌است، در این گفتمان، آگاهی موسیقایی به سمت برداشتی کلان از هویت موسیقایی رفته و در متقاعدنمودن اهالی سنت موفق بوده است. گفتمان کلاسیک در واقع دو نمای کلی دارد؛ یک نمای دور و دیگری نمای نزدیک. در نمای دور هویت موسیقی ایرانی را فراگیر می‌بیند و تلاش می‌کند، با افزایش رواداری هویتی، بیشترین بخش از کارگان را به درون سنت راه دهد و چالش هویتی را از میان بردارد. با این نگاه، کارگان موسیقی ملی نیز بخشی از موسیقی کلاسیک ایران بر شمرده می‌شود. اما نمای نزدیکی که از گفتمان کلاسیک به چشم می‌خورد، تلاشی است برای ایجاد حرکت در سنت بر بستر تاریخ موسیقی ایران. بنابراین نکته می‌بایست گفتمان کلاسیک را از کارگان مختصِ منسوب به این گفتمان جدا کرد. نتیجتاً در برخورد با این گفتمان کارگانی را در نظر می‌گیریم که منطبق با نمای دور این گفتمان است و آن را کارگان کلاسیک می‌نامیم.

۵- طبقه‌بندی کارگان موسیقی ایرانی از منظر عناصر هویت‌ساز

سومین گام این تحقیق به‌دنبال ایجاد ارتباط میان پنج عنصر هویت‌ساز موسیقی ایرانی یعنی ساختار و تنوع مُدال، گام بالقوه و فواصل، بیان موسیقایی، ریتم و ویژگی‌های گونه‌شناختی با کارگانِ رنگارنگ برخاسته از گفتمان‌های هویتی درونِ سنت خواهد بود. بازشناسی عناصر هویت‌ساز در سنت موسیقایی، دسته‌بندی کارگان‌های مرتبط با موسیقی ایرانی را از منظر عامل هویت ممکن کرده است. در نتیجهٔ فرآیندهای دگرگونیِ رخداده بر بستر سنت، بخشی از کارگان، از هستهٔ مرکزی عناصر هویت‌ساز در سنت فاصله گرفته است. بدین معنا، که ممکن است قطعاتی مرتبط با این کارگان، لزوماً واجد همهٔ ویژگی‌های مرکزی نباشند. آثار گوناگونِ ساخته و اجراشده در بستر موسیقی ایرانی، کارگانی بسیار متنوع است که هر دسته از آثار نسبت خاص و معینی با هستهٔ موسیقی ایرانی دارد.

- کارگان سنتی/دستگاهی: کارگانی مشترک میان دو گفتمان سنتی و دستگاهی، عملاً نزدیک‌ترین کارگان به هستهٔ مرکزی موسیقی ایرانی است. کارگانی که واجد هر پنج گروه عناصر هویت‌ساز است اما به علت از پیش ساخته بودن توسط موسیقیدان اغلب مشخص، ذاتاً از کارگان مرجع

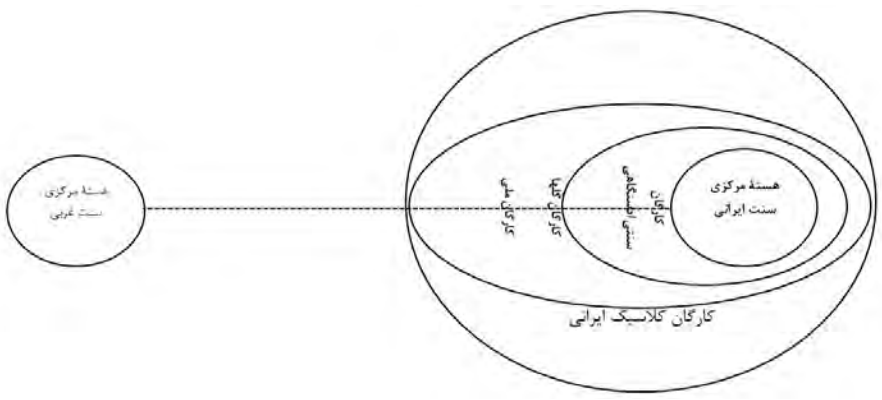
یعنی متنِ ردیف جدا است. نخستین نمونه‌های شناخته شده از این کارگان، تصانیف شیدا، عارف، تصانیف بدون شناسنامه و قطعات به‌جا مانده از اواخر دوران قاجار است.

- کارگان ملی و گل‌ها: حیات گفتمان موسیقی ملی در دو دسته از آثار مشاهده می‌شود، یکی کارگان ملی، آثاری با رویکرد وزیری و پیروان او به موسیقی ایران و دیگری کارگان گل‌ها امتداد این گفتمان که به نسبت شکلی مردم‌پسند به خود گرفت و مهم‌ترین تولیدات موسیقایی رادیوی ایران در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ بود. کارگان ملی، عمدتاً شامل آثار وزیری، خالقی، صبا، محجوبی و کارگان گل‌ها شامل آثار نسل دوم مکتب وزیری هم‌چون تجویدی، خرم، یاحقی، معروفی و فخرالدینی است. در این دسته آثار، عناصر پنج‌گانهٔ هویت‌ساز موسیقی ایرانی حضور دارند اما در ظاهر عمل موسیقایی کم‌رنگ شده‌اند. تأکید بر استفاده از سازهای سنت غربی به‌خصوص ویلن به‌عنوان نمادی برای معرفی این جریان درآمده است. درحالی‌که به‌نظر می‌رسد موسیقی ایرانی در این جریان دستخوش دگرگونی و استحاله شده باشد، با این وجود هنوز حائز ویژگی‌های هویت‌ساز درون سنت هست. این دو گروه کارگان، دو نسخه از یک گفتمان هویتی است. بنابراین هر دو را می‌توان تحت عنوان کارگان ملی جمع کرد؛ چرا که ریشه و آبشخور فکری شکل‌گیری کارگان گل‌ها نیز در همین گفتمان است.

- کارگان کلاسیک ایرانی: کارگانی با دو مفهوم، یکی تجمیع‌کنندهٔ همهٔ گفتمان‌های موسیقی ایرانی و دیگری کارگانی به‌خصوص که بخشی از آن تحت تأثیر هم‌گرایی جریان‌های ملی و دستگاهی و بخشی دیگر با هدف ایجاد ارتباط میان گفتمان دستگاهی و موسیقی قدیم ایران شکل‌گرفته است. بنابراین، کارگان کلاسیک همهٔ کارگان‌های پیش از خود را در برمی‌گیرد اما خود صاحب کارگانی به‌خصوص است که خارج از دیگر گفتمان‌های موسیقی ایرانی قابل دسته‌بندی است (تصویر ۱).

۶- کارگان کلاسیک غربی بر مبنای موسیقی ایرانی

آیا همهٔ کارگان مرتبط با موسیقی ایرانی در دسته‌بندی گفته شده جای می‌گیرد؟ کارگان وسیعی در پهنهٔ موسیقی ایران یافت می‌شود که نه تنها واجد ویژگی‌های مرکزی موسیقی ایرانی نیست، اساساً نمی‌تواند جزئی از کارگان کلاسیک ایرانی به حساب بیاید. این کارگان عمدتاً از طریق این عناصر هویت‌ساز، خود را به هویت موسیقایی مرجع نزدیک می‌کند. یکی از ویژگی‌های دورهٔ رُمانتیک در قرن نوزدهم میلادی، گسترش ملی‌گرایی بود. در حالی‌که فرانسه، آلمان و ایتالیا به‌عنوان شکل‌دهندگان اصلی موسیقی کلاسیک غربی شناخته می‌شوند، در دورهٔ رمانتیک موسیقیدانان دیگر کشورهای اروپایی به‌عنوان ملت‌های اقماریِ بعضاً تازه‌استقلال‌یافته، کوششی در جهت خوانشی ملی‌گرایانه از موسیقی کلاسیک آغاز کردند. بدین معنا که می‌کوشیدند تا نسخه‌ای نمایانگر فرهنگ موسیقایی خود از سنتِ کلاسیک ارائه دهند. بدین‌صورت مکتب‌های ملی و نسلی از آهنگسازان ملی شکل‌گرفت. این آهنگسازان با استفاده از مواد و مصالح موسیقی مردمی خود، می‌کوشیدند تا به یک زبان موسیقایی مستقل از دورهٔ کلاسیک، که عمدتاً توسط آلمان شکل گرفته بود دست‌یابند. آهنگسازانی هم‌چون آنتونین دووژاک[15] در چک، ادوارد گریگ[16] در نروژ و ژان سیبلیوس[17] در فنلاند شخصیت‌های مطرح این نوع از ملی‌گرایی بودند. در میان مکاتب ملی پدیدار شدهٔ تقریباً کم فروغ که معمولاً متکی به یک شخص هستند، مکتب موسیقی روس از همه گسترده‌تر و زایاتر بود. گروه پنج در روسیه توسط کُرساکف[18]، بالاکیرف[19]، موسورگسکی[20]، کویی[21] و بُرُدین[22] شکل گرفت و شیوه‌ای روسی از موسیقی کلاسیک را سامان داد. به‌نظر می‌رسد این تلاش‌ها برای ایجاد مکاتب ملی، بهترین سرمشق آهنگسازان ایرانی بود تا کوششی را برای دستیابی به نسخهٔ ایرانیِ موسیقی کلاسیک آغاز کنند. با گسترش موسیقی کلاسیک اروپا در ایران و پرورش یافتن آهنگسازانی در این حوزه، آثاری پدیدار شدند، قابل دسته‌بندی در زمرهٔ کارگان موسیقی کلاسیک غرب که یک ویژگی مهم متمایز کننده از آثار تماماً غربی داشتند؛ کوشش خودآگاهانهٔ آهنگساز برای خلقِ موسیقی ایرانی بر بستر سنت موسیقایی غرب. در بخش پنجم متن حاضر به سیر نفوذ موسیقی غربی در اواخر دوران قاجار اشاره شد. نقطهٔ آغازین این نفوذ، مدرسهٔ موزیک دارالفنون برای آموزش موسیقی نظام بود و تحت نظارت آلفرد ژان باتیست لُمر رخ داد. نخستین کوشش‌ها در زمینهٔ خلق کارگانی منطبق با زبان موسیقایی کلاسیک بر مبنای موسیقی ایرانی، قطعات شخصِ لُمر است. هرچند لُمر ایرانی نبود، اما آغازگر الگویی بود که بارهاوبارها در آثار آهنگسازان ایرانیِ پس از او تکرار شد و از این پس کارگان وسیعی از قطعات کلاسیک با نگاه به موسیقی ایرانی پدید آمد. این طبع‌آزمایی‌ها البته، هیچ‌گاه شکل یک مکتب منسجم به خود نگرفت اما، منجر به ایجاد کارگانی وسیع شد که هر یک شکلی از برخورد با موسیقی ایرانی و تلاش برای به‌کارگیری عناصر، مصالح و گونه‌های این فرهنگ را نشان می‌دهند. در این کارگان حداقل یکی از عوامل زیر به‌عنوان مصالح ایرانی برای بروز هویت ایرانی در اثر به‌کارگرفته می‌شود:

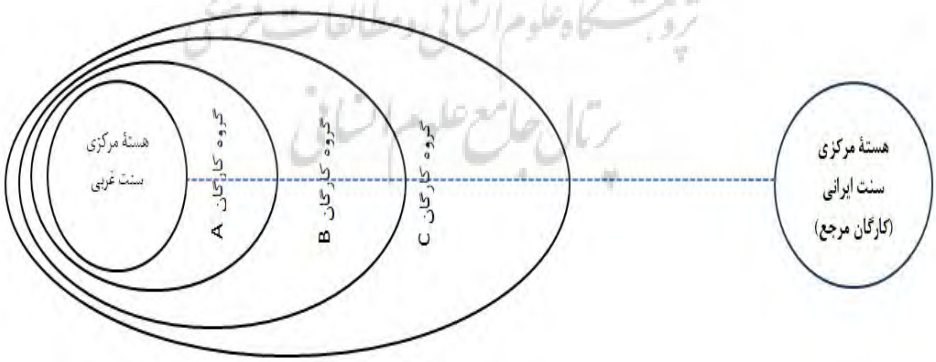


تصویر ۱- پیوستار کارگان موسیقی ایرانی از منظر عناصر هویت‌ساز.

- تلاش برای بازنمایی ساختار مُدال منسوب به سنت موسیقایی (از طریق شبیه‌سازی بسترصوتی، سلسله‌مراتب درجات یا الگوهای نغمگی)؛
- نغمات، ملودی یا گوشه‌هایی مربوط به ردیف و یا سنت مردمی؛
- انگاره‌های شاخص موسیقی ایرانی؛
- ویژگی‌های ریتمیک شامل الگوهای ریتمیک و وزن‌های عروضی؛
- الگوها و شیوه‌های بسط و گسترش؛
-بهره‌گیری از گونه‌های مختص موسیقی ایرانی هم‌چون رِنگ یا چهار مضراب؛
- بهره‌گیری از گام بالقوه و فواصل خاص موسیقی ایرانی؛
- سازها و اصوات مربوط به سنت موسیقایی.

همان‌گونه که مشخص است، عمدهٔ اقدامات برشمرده‌شده، به ویژگی‌های مرکزی و عناصر هویت‌ساز به‌دست‌آمده مرتبط است. به‌طور کلی باید این مجموعه آثار را، کارگان کلاسیکِ ایرانی تبار نام نهاد. شرط ایرانی تبار بودن یک اثر، ارتباط آن با سنت موسیقایی به‌وسیلهٔ حداقل یکی از عناصر هویت‌ساز و لازمهٔ این ارتباط، بهره‌گیری از مصالح واقع در سنت است. به غیر از نام‌گذاری قطعه که ادعای ایرانی‌بودگی اثر را اعلام می‌کند، گاهی مواقع تشخیص رگه‌های ارتباط با هویت موسیقایی خصوصا در آثار نوگرایانه بسیار سخت می‌شود. در حقیقت چالش اصلی هویت در این دسته آثار، پیچیدگی درک آهنگساز از مصالح موسیقی ایرانی، و بازتاب آن در واقعیت صوتی اثر است. بدین معنا که درک آهنگساز از یک انگاره یا مُد ایرانی، به‌قدری در لایه‌های صوتی انباشته و پیچیده شده، که نمود آن برای شنوندهٔ دارای گوش ایرانی، مبهم می‌شود. آنچه که مسلم است، این دسته آثار در ارتباط با هویت موسیقایی مرجع، خود دارای مراتب گوناگون‌اند. در واقع، می‌بایست ایرانی‌بودگی را در این کارگان، براساس بسامد و چگونگی بهره‌گیری از عوامل هویت‌ساز رتبه‌بندی کرد. بر این اساس، وضوح ایرانی‌بودگی آثار قابل تحلیل و قیاس است. بنابراین پیوستاری از قطعات صورت‌بندی خواهد شد. در این پیوستار، به تدریج وضوح نمود ایرانی‌بودگی در قطعات بیشتر می‌شود (تصویر ۲).

نکتهٔ مهمی که باید اینجا در نظر داشت، رواج کارگانی با همین مشخصات در فرهنگ ایرانیِ برون مرزی، به‌طور خاص در منطقهٔ قفقاز است. آهنگسازان این مناطق کارگان نسبتا وسیعی از آثار، با همین ویژگی‌های گفته شده در بالا به‌وجود آورده‌اند. به علت نفوذ فرهنگی شوروری و طبیعتاً ارتباط زیاد با مکتب روس، سیطرهٔ این گونهٔ موسیقایی در این مناطق وسیع است. کارگانی موسوم به سمفونیک موقام شاید مطرح‌ترین انواع این موسیقی است. کارگانی که در آن آهنگساز دستگاه‌های موسیقی موقام آذربایجان را، با روایتی شخصی و با استفاده از ویژگی‌های زبان موسیقی غربی بازآفرینی می‌کند. عناصری که در این کارگان از دستگاه‌ها وام گرفته می‌شود، عبارت است از بستر صوتی و نغمات دستگاه (البته به‌صورت تامپره‌شده) الگوهای نغمگی دستگاه، ملودی‌ها و تِم‌های معروفی که نمایندهٔ دستگاه هستند و تلاش برای بازنمایی بیان موسیقایی از طریق درج ظرایف و انگاره‌های خاص سنت موسیقایی که بیشتر در قسمت‌های تکنوازی و توسط یک ساز نمود دارد. جالب اینجا است که همان ظرافت‌ها و دقایقی که به‌صورت خرده‌تفاوت‌هایی موجود میان خانوادهٔ موسیقی‌های ایرانی می‌شناسیم، در مورد این کارگان ایرانی‌تبار از بین می‌رود. در واقع این کارگان، مجموعه‌ای نسبتاً همگن می‌نماید، از آنجا که کلیهٔ آثاری از این دست، تقریباً به‌شکلی هم‌گرا در تلاش برای نمایش ویژگی‌های موسیقی‌هایی با ماهیتی نزدیک صورت می‌گیرد و ضمناً این تلاش‌ها بر بستر سنت غربی است که آن نیز حاوی اصول و هنجارهای مشترکی است؛ نتیجهٔ این کوشش‌ها در نهایت نزدیک به هم صدا می‌دهد. زمانی‌که برخی از آثار آهنگسازان قفقاز به‌صورت ناشناس به‌عنوان نمونه‌هایی برای تعیین هویت در برابر شخصیت‌های مرجع موسیقی ایرانی نهاده شد؛ این استادان، رأی بر ایرانی‌تبار بودن این قطعات دادند. البته منظور ایشان نوع خاصی از ایرانی‌بودگی است و طبیعتاً آن را جزء بدنهٔ اصلی موسیقی کلاسیک ایرانی نمی‌دانند. با این وجود، آن قطعات را عضوی از این فرهنگ موسیقایی برمی‌شمارند (مصاحبه شخصی با داریوش طلایی و مجید کیانی، ۱۳۹۷).



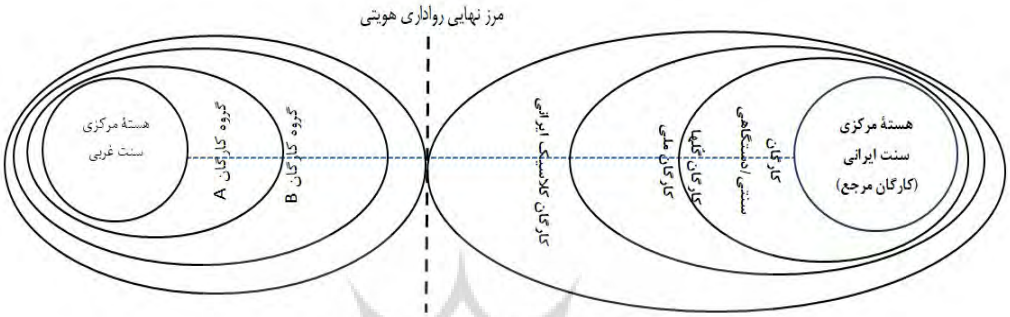
تصویر ۲- پیوستار نمود ایرانی‌بودگی قطعات موسیقی کلاسیک ایرانی‌تبار.

نتیجه

مدل‌سازی الگوی مجموعهٔ کارگان مرتبط با موسیقی ایرانی از منظر هویت

کارگان بسیار متنوعِ گرداگرد هستهٔ مرکزی موسیقی کلاسیک ایرانی در نسبت با پنج ویژگی هویت‌ساز سنت موسیقایی، پیوستاری را تشکیل داد که یک سوی آن هستهٔ مرکزی موسیقی کلاسیک ایرانی و سوی دیگر آن هستهٔ مرکزی موسیقی کلاسیک اروپا است. این پیوستارها مجموعهٔ کارگان را در برگرفته و جهت حرکت آن را توضیح می‌دهد. جهت حرکت این کارگان به سمت هستهٔ مرکزی موسیقی کلاسیک اروپا است که نتل آن را البته با تردید، اصول و قواعد هارمونی می‌داند (۱۹۷۸). این گرایش عمدتاً با

کلیدواژهٔ چندصدایی در موسیقی ایرانی توسط موسیقیدانان ایرانی پیگیری شده‌است. چنان‌که پیشتر گفته شد، به‌غیر از موضوع چندصدایی، اقدامات دیگری وابسته به عمل موسیقایی تمایل و جهت‌گیری سنت موسیقایی به سمت موسیقی کلاسیک اروپا را نشان می‌دهد. اقداماتی خارج از مادهٔ موسیقایی هم‌چون استفاده از سازهای غربی و هم‌چنین پدیدهٔ کنسرت که پیش از این بحث شد و به نظر می‌آید بیش از آنکه غربی‌سازی باشد، عمدتاً مربوط به مدرن‌سازی یا نوسازی فرهنگ موسیقایی است. در این مدل، کارگان مرجع موسیقی ایرانی روایات ردیف موسیقی ایرانی در نظر گرفته شده‌است که نمایندهٔ هستهٔ مرکزی هویت موسیقی ایرانی است و گروه‌های گوناگونی از کارگان‌های اقماری، گرداگرد این هسته شکل گرفته‌است. این کارگان‌ها هر کدام ویژگی خود را دارند و نسبتی معین با این هستهٔ مرکزی برقرار می‌کنند. از طرف دیگر کارگان کلاسیکِ ایرانی‌تبار وجود دارد، که تلاش نموده خود را عمدتاً از طریق همین عناصر هویت‌ساز به هستهٔ مرکزی موسیقی ایرانی نزدیک کند. این آثار نیز در گروه‌های گوناگونی می‌گنجند که هر یک نسبتی معین با هستهٔ مرکزی موسیقی کلاسیک غربی و موسیقی ایرانی داشته و خود در گروه‌های متنوعی قابل تقسیم‌بندی هستند (تصویر ۳).



تصویر ۳- مدلسازی الگوی هویت در کارگان موسیقی ایرانی.

پی‌نوشت‌ها

1. J. Macgregor Wise.
2. Cultural Globalization: A User's Guide.
3. Deterritorialization.
4. Reterritorialization.
5. Essentialist.
6. Anthony Giddens (1938).
7. Nation-state.
8. Roland Robertson (1938).
9. Martin Albrow (1937).

۱۰. هر چند وجوهی از جنبهٔ برون مرزیِ هویت موسیقی ایرانی در مقالهٔ بازشناسی ویژگی‌های... بیان شده است، اما با توجه به محدودیت‌های حجمی نگارش و انتشار مقاله، از ارائهٔ عمدهٔ مطالب مربوط به این موضوع در این تحقیق صرف‌نظر شده‌است. توضیحات کامل این بحث در متن رساله‌ای که این تحقیق مستخرج از آن است ارائه شده‌است.

11. Nation-State.
12. Anthony Giddens (1938).
13. Bruno Nettl (1930-2020).

۱۴. عنوان *موسیقی ملی* به‌درستی در اینجا متناقض با نظریات صفوت به‌نظر می‌رسد. این عنوان، توسط مترجم بر کتاب نهاده شده است و در اصل اسم کتاب *صرفاً ایران* است. مجلدی که بخشی از سری کتب سنت‌های موسیقایی است.

15. Antonín Dvořák (1841-1904).
16. Edvard Grieg (1843-1907).
17. Johan Julius Christian Sibelius (1865-1957).
18. Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908).
19. Mily Balakirev (1837-1910).
20. Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881).
21. César Cui (1825-1918).
22. Alexander Borodin (1833-1887).

فهرست منابع

اسعدی، هومان (۱۳۸۵)، «تصلب سنت، انجماد ردیف: پرسشی زسنت موسیقایی»، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۳۴، تهران، صص ۲۱۸-۲۰۹.

پورتراب، مصطفی کمال [و دیگران] (۱۳۸۶)، مبانی نظری موسیقی ایرانی [کتاب‌های درسی: ۱۳۳۱]، *برنامه‌ریزی محتوا و نظارت بر تألیف دفتر برنامه‌ریزی و تألیف آموزش‌های فنی و حرفه‌ای و کاردانش*، وزارت آموزش و پرورش، نشر چشم‌انداز، تهران.

خالقی، روح‌الله (۱۳۷۸)، *سرگذشت موسیقی ایران*، (دوره دو جلدی) انتشارات صفی‌علی‌شاه، تهران.

خالقی، روح‌الله (۱۳۹۰)، *سرگذشت موسیقی ایران* (سه جلد در یک مجلد)، چاپ دوم، مؤسسه فرهنگی هنری ماهور، تهران.

خضرایی (گفت‌وگوکننده)، فاطمی (الف)، اسعدی، فیاض، بابک، ساسان، هومان، محمدرضا (۱۳۸۷)، «اصطلاح موسیقی کلاسیک ایرانی»، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۴۲، زمستان، صص ۱۶۳-۱۷۸.

دورینگ، ژان (۱۳۸۳)، *سنت و تحول در موسیقی ایرانی*، ترجمه سودابه فضائلی، چاپ اول انتشارات توس، تهران.

ستاری، جلال (۱۳۷۰)، هویت ملی و هویت فرهنگی، فصلنامه *تئاتر*، شماره ۱۶، صص ۱۳-۳۶.

شهرنازدار، محسن (۱۳۸۳)، *گفت‌وگو با مجید کیانی درباره موسیقی ایران*، نشرنی، تهران.

شهرنازدار، محسن (۱۳۹۱)، «مرکز حفظ و اشاعه؛ پایانی بر سنت موسیقی ایرانی»، ماهنامه *سیاسی فرهنگی نسیم بیداری*، شماره ۲۸، تهران، صص ۱۲۵-۱۳۰.

طباطبایی، سیدجواد (۱۳۸۲) تأملی دربارهٔ ایران، جلد نخست، دیباچه‌ای بر نظریهٔ انحطاط ایران، چاپ سوم، تهران، مؤسسهٔ نگاه معاصر.

طباطبایی، سید جواد (۱۳۹۵) «سخنرانی در همایش ایران همینجا است که ایستاده ایم»، خانه اندیشمندان علوم انسانی.

طلایی، داریوش (۱۳۷۲)، *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی*، مؤسسه فرهنگی هنری ماهور، تهران.

فخرالدینی، فرهاد (۱۳۹۴)، *هارمونی موسیقی ایرانی*، انتشارات معین، چاپ اول،

تهران.
فاطمی، ساسان (۱۳۹۲)، *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران، تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند*، ماهور، تهران.
فاطمی، ساسان (۱۳۸۷)، «به سوی درک دیگری از موسیقی ایران: پشتوانه های نظری یک پروژه آهنگسازی»، فصلنامه *ماهور*، شماره ۴۲، زمستان، صص ۶۵-۹۰.
فاطمی، ساسان (۱۳۸۸)، «معرفی یک اثر تازه: سرخانه، آهنگسازی به سبک موسیقی قدیم ایران»، فصلنامه *ماهور*، شماره ۴۶، زمستان، صص ۲۰۳-۲۰۶ .
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۷)، *درس گفتارها*، فایل تصویری، [فایل منتشر نشده].
کارن، نلی؛ صفوت، داریوش، و سلیم‌زاده، سوسن (۱۳۸۸)، *موسیقی ملی ایران*، ترجمه سوسن سلیم‌زاده، کتابسرای نیک، چاپ اول (در ایران)، تهران.
کیانی، مجید (۱۳۸۳)، *چگونگی پژوهش در موسیقی ایران*، مؤسسه فرهنگی هنری سرو ستاه، تهران.
نتل، برونو (۱۹۷۸)، «موسیقی کلاسیک ایرانی در تهران، فرآیندهای دگرگونی» (۱۳۸۱)، ترجمه حمیدرضا ستّار، فصلنامه *ماهور*، شماره ۱۶، صص ۹-۴۷.
وزیری، علی‌نقی (۱۳۸۳)، *تئوری موسیقی*، ویراستار، سعید درودی، چاپ سوم، انتشارات صفی‌علیشاه، تهران.
میرمنتهایی، مجید (۱۳۸۱)، *سنت و مدرنیسم در موسیقی ایران- گفت‌وگویی با موسیقیدانان معاصر*، پژوهش فرزان، تهران.
هال، استوارت (۱۳۸۳)، «هویت‌های قدیم و جدید، قومیت‌های قدیم وجدید»، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، فصلنامه *ارغنون*، شماره ۲۴، صص ۳۱۹-۳۵۲.

Albrow, martin. (1997), *The Global Age*: State and Society beyond Modernity, California: Stanford University press.
Giddens, Anthony. (1990), The Consequences of Modernity, Cambridge: polity press.
Ricks, T. (2007), *Richard N. Frye Greater Iran*: A 20th-Century Odyssey (Costa Mesa, Calif.: Mazda Publishers, Inc., 2005). Pp. 377, International Journal of Middle East Studies, 39(2), pp. 307-309.
Rose, Nikolas. (1996), *"Identity, Genealogy, History*", Questions of Cultural Identity, Stuart Hall and Paul du Gay, eds. London: Sage Publications, pp. 128–150.
Robertson, R. Lechner, F. (1985), *"Modernization*, Globalization and the Problem of Culture in World Systems Theory", Theory, Culture and Society, vol. 2, no. 3, pp. 103-19.
Turino, Thomas. (1999), "*Signs of Imagination*, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music", Ethnomusicology 43: 221–255.
Wise, J. Macgregor. (2008), *Cultural Globalization*: A User's Guide, by Malden, MA: Blackwell, 2008.
Url1: https://www.youtube.com/watch?v=3napeA23IEk

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Classification of Iranian Classical Music Repertoire Based on Discourses of Identity

Sepehr Seraji[*1], Sasan Fatemi[2]

[1]Ph.D of Research in Art, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

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

(Received: 18 Sep 2020, Accepted: 28 Jul 2021)

The question of "identity" has been a critical problem in the context of Iranian musical tradition. A three step approach is used in this article in order to best address this important and pending issue. First, the authors identify *how* this problem is built in a society focusing on a musical culture. Secondly, the number and more specifically *which* discourses are formed around this issue are introduced and discussed. Lastly, the authors propose *how* to classify Iranian classical repertoire using these data.

Initially it is important to explain the conditions of recognizing "identity" as a problem. It seems that reference identity, other's identity, communication and information development are three critical components in forming the issue. The first refers to a society which has some specific characteristics. The second, "other's identity" is a reference to a comparison of other cultures with different identity characteristics. In the 20th century, the most significant comparison of other's identity is with the western culture. The third component has become effective since information technology is influencing cultures specifically in the second part of the 20th century. The second step is analysis of discourses about identity, is discussed through a genealogy of several expressions that are used for naming and explaining Iranian tradition, by different classes of opinions in the culture. The first expression is *Melli* (national) music. This thought of musical identity comes from an idea that tradition is closely related to national identity which is the conclusion of Alinaghi Vaziri's school of thought. One of the most prominent characteristics of the discourse, is that it accepts some western musical values as a means to modernizing music. The second expression is *Sonnati* (Traditional) music which is focusing on a historical heritage as the main identical idea. Reference and the main source of authentication in this thought, is the *Radif* as classified repertoire of the Qajar era which is the central repertoire of the discourse. The third expression is *Dastagahi* music which is the name of traditional Iranian musical language. The importance of this expression is due to the specific musicological approach rather than nonmusical nomenclature from the previous categories mentioned. Its approach to the internal content of music is unique and significant in the tradition as a whole. The content of the music in these two last discourses are intergrade able. The last cornerstone expression is 'Iranian classical music'. This is a music-based terminology and has been used frequently in the last 30 years. This expression tries to overcome the identity challenge by collecting various aspects of words that represent a comprehensive musical perspective. This expression has a wide and unified view about the identity of tradition; while representing its own ideal repertoire that is a continuation from the historical tradition of Iranian music. With reference from another research by the same authors: *Recognition of Central Features as Characteristic Elements in Iranian Classical Music (2020)*, the classification of terminology and repertoire representation brings together the categories of *Sonnati* and *Dastgahi* whilst separating *Melli* repertoire as another genre and using 'Iranian classical repertoire' as a general term that represents all of these aforementioned categories. On the other hand, there is a repertoire that could not be classified as part of the Iranian classical context but it's a part of western classical repertoire which apply some characteristic elements of Iranian music. They are referred to as Iranian-based (western) classical repertoire.

Keywords

Iranian Classical Music, Identity, repertoire, National Music, Traditional Music, Dastgahi Music.

[*]The article is extracted from the first author's doctoral thesis, entitled: "Discourses about "composition" related to the question of identity in Iranian classical music" under supervision of the second author that is under support of INSF (Iran National Science Foundation).

[**]Corresponding Author: Tel: (+98-936) 7509993, Fax: (+98021) 66461504, E-mail: ms.seraji@ut.ac.ir