شکل‌گیری گفتمان موسیقی سنتی در حوزه موسیقی ایران، از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷

سارا اباذری[1]
عضو هیئت علمی گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

مطالعات جامعه‌شناختی
(علمی ـ پژوهشی)
دوره ۲۴، شماره دو: ۵۳۵-۵۲۳
شاپا ۲۸۰۹-۱۰۱۰
نمایه در ISC

دریافت ۹۶/۸/۱۵ پذیرش ۹۶/۱۲/۱۰

چکیده

این مقاله به بررسی و تحلیل عوامل تعیین‌کننده‌ای می‌پردازد که از دهه چهل منجر به فراهم شدن زمینه‌ای برای ترویج ارزش‌هایی همچون "معنویت" و "سُنت" و "اصالت" و "ایرانیت" (به مثابه‌ی مشخصه‌ای ملی) شدند که نه فقط به ردیف موسیقی ایرانی جایگاه و معنایی نمادین در آگاهی جمعی (به ویژه در میان اعضای حوزه موسیقی) دادند، بلکه آن را به ارزشی "مقدس" بدل ساختند. مکانیسم‌هایی که به این ارزش‌ها اجازه ایفای چنین نقشی را دادند، هم ریشه در هابیتوس و هم در گفتمان‌ها و کنش‌های موسیقیایی (آثار و عقاید) عاملین غالب حوزه موسیقی در ایران داشته‌اند (و دارند؛ زیرا که خود را بازتولید می‌کنند). برای این منظور، حلقه‌های نهادی و اجتماعی و همچنین مباحثاتی بررسی می‌شوند که از یک سو، در فرآیند "رفرم" و "مدرنیزاسیون" از بالا، یعنی در پرتوی سیاست‌های رژیم پهلوی از اوایل دهه چهل و از سوی دیگر، در قالب گفتمان "بازگشت به خویش" و به طور کلی مواجهه با غرب به نمایندگی گروه‌های مخالف، به برآمدن موسیقی سُنتی کمک کردند.

واژگان کلیدی: موسیقی سُنتی، ارزش، اصالت، بازگشت به خویش، مدرنیزاسیون.

1 Email: sara.abazari@ut.ac.ir.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

ایران بین سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ از نظر اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی جامعه‌ای در حال گذار بود. از یک سو، رِفرم‌های سیاسی و مدنی (حق رأی برای زنان)، فرهنگی و اقتصادی برای بخش گسترده‌ای از طبقه متوسط سُنت‌گرا، تخطی از ارزش‌ها و عادات و مناسکِ سُنتی حاکم به شمار می‌رفتند. از سوی دیگر، همان رفرم‌ها، چه در روستاها و چه در مناطق شهری، به تغییرات ساختاری در بخش‌های مختلفی از اقشار اجتماعی انجامیدند.[1] این امر در نهایت به ایجاد پایگاه گسترده‌ای برای تقاضاهای جدید برای ژانرهای موسیقی نوین، از جمله موسیقی پاپ و عامه‌پسند منجر شد. در همین دوره است که حوزه فکری نیز دستخوش دگرگونی‌های عمیقی گشت که نتیجه دست‌کم دو مجموعه از نیروهای ایدوئولوژیک ناهمگون بودند؛ دو مجموعه از افراد و گروه‌ها و نهادهای گوناگون، که نظر و کنشی متفاوت در مورد هنر، موسیقی و روابط قدرت (به ویژه میان موسیقی و سیاست) داشتند. *در مورد آنچه به فضای موسیقیایی مربوط می‌شود، ناهمگونی این دو مجموعه خود را در حمایت از ژانرهای خاصِ موسیقی و راه‌حل‌های متفاوت برای توجیه و مشروعیت‌بخشی به گفتمان‌ها و کنش‌های موسیقیایی آشکار می‌سازند.*

در واقع، این دو مجموعه از نیروهای سیاسی، اجتماعی و ایدئولوژیک، در پرتوی اهداف و منافع و استراتژی‌های متناقضی تبلور می‌یابند. مجموعه اول، از "بالا"، از سوی رژیم سیاسی حاکم و دستگاه‌های متفاوتش حمایت می‌شود و مجموعه دوم، از "پایین"، عمدتاً از سوی بخشی از گروه‌ها و متفکرین مخالف مذهبی و سکولار.

۱. سیاست و گفتمان موسیقیایی رژیم پهلوی از ۱۳۴۰

اولین مجموعه از این نیروهای ایدئولوژیک و سیاسی، خود را در زمینه‌ای فکری حول دو جهت مستقر ساختند: ستایش سُنت و هم زمان حمایت از مدرنیزاسیون. به بیان دیگر می‌توان گفت که سیاست فرهنگی نوین رژیم پهلوی به طور مشخص برای تحقق بخشیدن به این استراتژی دوگانه پایه‌ریزی شد. از یک طرف، باید از طریق برجسته ساختن ارزش‌های خاصی (همچون "معنویت" و "سُنت" و "اصالت" و "ایرانیت" و غیره) به ساخت آمرانه و مصنوعی هویتی فرهنگی و تصوری ملی از جامعه ایرانی کمک می‌کرد. از طرف دیگر، همان زمینه فکری و

1Eric J. Hooglund, 1982, Land and Revolution in Iran, 1960-1980, Austin, University of Texas.

Archive of SID

www.SID.ir

فرهنگی باید جایگزینی برای گفتمان‌های سُنت‌گرا ارائه می‌داد، تا جامعه ایرانی را از "عقب‌ماندگی" برهاند و آن را به سمت "مدرنیته" غربی و سرمایه‌داری جهانی سوق دهد. این دو استراتژی از خلال ایجاد نهادهای فرهنگی نوین (همچون اُپرا، باله، تالار رودکی، جشنواره‌های موسیقی و غیره) و استفاده سیاسی گزینشی از رسانه‌های متفاوت برای ترویج "ژانرهای موسیقی ممتاز" (شامل موسیقی آوانگارد، سُنتی و پاپ) محقق شدند.

بدون شک، برگزاری *کنگره بین‌المللی موسیقی ۱۳۴۰* در تهران را نیز می‌توان گامی تعیین‌کننده در این جهت دانست، رویدادی مهم در ابتدای شکل‌گیری و طرح پرسش‌های نظری، پیشنهادها و اختلاف‌نظرهای حوزه موسیقی. مضمون اصلی این کنگره تحت عنوان "حفظ شکل‌های سُنتی موسیقی عالمانه و مردمی در کشورهای شرق و غرب" مطرح گشت.[۱] در مورد این مضمون، به نوعی تفسیری اصلی حاکم شد که بیان‌گر ضرورت ترویج ارزش‌های خاصی، چون "سُنت" و "اصالت" بود و هر گونه دورگه‌سازی[۲] میان موسیقی غرب و شرق را رد می‌کرد. این موضع حاکم، از جمله از آنِ موسیقی‌شناس فرانسوی، آلن دانیلو، و زاوِن هاکوپیان، رئیس اداره روابط بین‌المللی و انتشارات اداره هنرهای زیبا، بود.

دانیلو در این کنگره رویکردی را ارائه داد که می‌توان آن را حول دو محور اصلی خلاصه کرد. نخست، به نظر ما، دیدگاه او بر پایه پیش‌فرضی اصلی استوار بود: میان موسیقی غرب و شرق همولوژی بنیادینی وجود دارد، به این مفهوم که آن‌ها به دلیل تفاوت‌های ساختاری و غیر قابل تقلیل‌شان از هم دورند؛ ولی هر دوی آن‌ها، به صورت تناظری، دارای وجهی "سُنتی" و "کلاسیک"[۳] هستند که از سوی دشمنی مشترک در خطر است، یعنی موسیقی عامه‌پسند.[۴]

---

۱ برای مطالعه گزارش‌ها و مقالات مختلف این کنگره رجوع کنید به فصلنامه ماهور، شماره ۲۲ تا ۲۵.

2 hybridization

۳ دانیلو در این‌جا اصطلاح "موسیقی کلاسیک" را معادل با اصطلاح "موسیقی سُنتی" می‌گیرد و آن‌ها را در تضاد با موسیقی سبُک و پاپ (مردم‌پسند) قرار می‌دهد. او در این رابطه می‌گوید: "در واقعیت امر، اگر هم نارساییِ واژگان به ما اجازه می‌دهد تا پرسش را اندکی منحرف کنیم، باید، به اعتقاد من، بپذیریم که مبارزه برای دفاع از هنر موسیقیِ کلاسیک در همه تمدن‌ها علیه هجوم موسیقیِ سبُکِ حرامزاده مبارزه‌ی مشترک ماست: دفاع از هنرِ فاخر علیه سیلِ موسیقیِ ساده و عوامانه‌ی کاباره و ترانه‌های مردم‌پسند که در همه جا گرایش به غرق‌کردنِ موسیقی هنری دارند. (دانیلو ۱۳۸۳، ص. ۱۷۱)"

۴ "اما مسئله‌ی اساسی‌ای که بسیاری از ما آن را احساس کرده‌ایم، ولی در بیان آن تردید داشته‌ایم –مسئله‌ای که به

Archive of SID

www.SID.ir

دوم، بر اساس این پیش‌فرض، دانیلو پیشنهادی اصلی و منفی را طرح می‌کند، که بنا بر آن هم بر موسیقی غرب و هم شرق واجب است که هر گونه دورگه‌سازی را رد کنند. این نپذیرفتن خود دارای دو وجه است. از یک طرف، از منظری موسیقایی-تکنیکی، هرگونه ادغام این دو سیستم، از آن جا که از لحاظ ساختاری کاملاً متفاوتند، به نابودی ویژگی‌های مربوطه و جوهره آن‌ها می‌انجامد. به این مفهوم است که دانیلو اظهار می‌کند:

"علت وجود نظام‌های موسیقایی مختلف این است که مبنای آن‌ها اصول تنال بسیار متمایز و اغلب متضادی است. معمولاً، این نظام‌ها نمی‌توانند، بدون اینکه یکدیگر را نابود کنند، با هم ترکیب شوند. برای مثال، نظامی که بیان آن مبتنی بر فواصل یک گام پایین‌رونده است نمی‌تواند عناصر یک نظام بالارونده را، بدون از شکل‌انداختن آن یا از بین بردنِ معنای اساسیِ آن، به خود بپذیرد.[۱]"

از طرف دیگر، موضع‌گیری او ضد دورگه‌سازی ریشه در مسئله "ارزش‌ها" دارد. در واقع، دانیلو، پیشنهاد می‌کند که برای حفظ و درک "ارزش‌های فرهنگی اصیل"، هر دوی این نظام‌ها باید همان‌جا که هستند باقی بمانند، اما شاید بتوان از راه آموزش حرفه‌ای موسیقی غرب، به درک درستی از این "ارزش‌ها" رسید. به این دلیل است که او تأکید می‌کند:

"مسئله دورگه‌سازی به نظر من اغلبْ مسئله‌ی ناآگاهی [جهالت] است. موسیقیدانانی که دانش واقعی و عمیقی از هر دو نظام دارند، همچون، مثلاً، آقای تران وان‌که، چنین چیزی را غیرممکن می‌دانند و آن را راهبرْ به نوعی بی‌ریشگی می‌پندارند. من اغلب از خودم می‌پرسم آیا بهترین راه برای حفظ موسیقی سُنتیِ کشورهای مختلف شرق آموزش نظام‌مندِ موسیقی غربی در بالاترین سطح ممکن نیست، زیرا چنین روشی می‌تواند درست‌ترین درک از ارزش‌های فرهنگیِ اصیل[۲]—چه غربی و چه شرقی- را احیا کند.[۳]"

گمانِ من باید، با این حال، بر آن تأکید شود -این است که جنگِ بین هنر سُنتی و هنر دورگه شاید فقط نقابی باشد که مسئله‌ی واقعی را که بین‌المللی است و همه‌ی ما با آن آشنائیم می‌پوشاند: مسئله‌ی موسیقی کلاسیک و موسیقی سبُک، مسئله‌ی سمفونی و ترانه‌ی مردم‌پسند. (همانجا، ص. ۱۷۰)"

۱ همانجا.

۲ جالب توجه است که مسئله "اصالت" و "بی‌ریشگی(debasement) "، یکی از وسواس‌های اصلی متفکرین ایرانی در طول دهه‌ی پنجاه، برای اولین بار شاید در حوزه‌ی موسیقی مطرح شد .

۳ همانجا.

Archive of SID

www.SID.ir

در آخر، به دلیل انگاشت دوگانه‌اش از موسیقی شرق و غرب، دانیلو، برای حفظ تفاوت‌های فرهنگی، خطابه‌اش را با برجسته کردن خطر "امپریالسیم فرهنگی" به پایان می‌برد:

"قدرتِ مبادله‌ی ما دقیقاً در تنوع ما نهفته است. فقط زمانی که هرکس حقیقتاً خودش باشد همه‌ی ما می‌توانیم با هم مساوی باشیم و با سرِ افراشته سخن بگوئیم. بیایید تحت‌تأثیرِ اَشکالِ مختلفِ امپریالسیم فرهنگی قرار نگیریم.[۱]"

دیدگاه دانیلو و راه‌حل‌هایش با مخالفت برخی از شرکت‌کنندگان کنگره مواجه شدند، به ویژه از سوی احمد عدنان سایگون، آهنگساز اهل ترکیه، که در واکنش به هشدار دانیلو انتقادی اساسی را مطرح کرد.[۲] انتقاد او در اساس طبیعتی سیاسی و ایدئولوژیک داشت، زیرا آنچه را او محکوم کرد، دیدگاهی "استعمارگرایانه" بود، که به نظرش گرایش حاکم بر کنگره (از سوی هاکوپیان، دانیلو و غیره) را نشان می‌داد:

"در کنگره‌ی تهران، ما به مسئله‌ی 'حفظ اشکال سُنتی موسیقی عالمانه‌ی غرب' کاری نداشتیم. نمی‌شد مثلاً از بازگشت به موسیقی قرن دهم صحبت کرد؟ یا از باززاییِ مکتب چندصدایی؟ یا، از آن هم بهتر، از حفظ تنالیته...که در حقیقت مسئله‌ای است فوری، چرا که شاهد مرگ آن هستیم؟ برعکس به نظر می‌رسد که همه‌ی توجه ما روی مسئله‌ی 'حفظ اشکال سُنتی موسیقی عالمانه (و..مردمی؟) شرق' متمرکز شد. من یک بار دیگر 'گزارش' مورد بحث را، که در آخرین جلسه‌ی کنگره ارائه شد، و 'توصیه‌ها'یی را که در پیِ آن آمد، می‌خوانم و قویاً اعلام می‌کنم که، در این کنگره، 'موسیقی‌شناس' از ظرفیت های خود در این که خود را شایسته‌ی نشان دادن راهی بداند که باید در 'این کشورهای شرقی'، چه برای آفرینش هنری و چه برای حفظ آن، در پیش گرفته شود فراتر رفته است. از هنرمند شرقی خواسته شده است تا آثارش را به روشِ نیاکانش خلق کند، فقط به این دلیل که باید 'سُنت‌ها را حفظ کند'؛

[...] در حقیقت این همان تفکرِ استعماری است که، هر چند ناخودآگاهانه، در اندیشه‌ی این آقایان به حیات خود ادامه می‌دهد.[۳]"

---

۱ همانجا. ص. ۱۷۳.

۲ برخی از گفته‌های سایگون یادآور کتاب شرق‌شناسیِ ادوارد سعید هستند که هفده سال بعد از آن تاریخ به چاپ رسید:

(Edward W. Said, 1978, Orientalism, New York, Pantheon).

۳ سایگون ۱۳۸۳، ص. ۱۷۷-۱۷۶.

Archive of SID

www.SID.ir

در واقع، برپایه چنین تفسیری است که سایگون دو نتیجه اصلی این (به نظر او) "تفکر استعمارگرایانه" را محکوم می‌کند. نخست، از دیدگاهی نظری، او تفسیر ضمنی دانیلو را، مبنی بر اینکه حرکت به سوی موسیقی چندصدایی فقط "حق ویژه" آهنگسازان "غربی" است، رد می‌کند. دوم، در حوزه فرهنگی–سیاسی، او پیشنهاد دانیلو برای "حفظ سُنت" در کشورهای شرقی را نمی‌پذیرد:

"اگر باور کنیم که چندصدایی امتیاز آنانی است که خود را 'غربی' به حساب می‌آورند و آهنگسازان موسوم به 'شرقی'، به بهانه‌ی نوسازی، فقط می‌توانند از موسیقی مرسوم به 'غربی' تقلید کنند، عمیقاً دچار توهم شده‌ایم. زیرا به هیچ رو صحبت بر سرِ تقلید از غرب نیست، بلکه مسئله بیشتر خلقِ یک زبان موسیقاییِ چندصدایی و چندخطی بر مبنای بنیان‌های موسیقی مدال است.

برخی موسیقی‌شناسان غربی خود را باستان‌شناس تصور می‌کنند. اینها آرزو می‌کنند که شرقی‌ها پاسداران وفادار گنجینه‌ی موسیقایی‌ای باشند که نیاکان‌شان به آنها سپرده‌اند. آنها باید شب و روز مراقبِ این گنجینه باشند، اما حق ندارند به آن دست بزنند. و دلیلی که برای این کار اقامه می‌کنند: این میراث مشترک ماست. [...] برخی دیگر از موسیقی‌شناسان (و هنرمندان) عشقی افلاطونی از خود بروز می‌دهند: اِگزُتیسمِ جهان شرقی، بازارهایش، شترهایش، لابیرَنتِ کوچه‌پس‌کوچه‌هایش، قبرستان‌هایش،... و موسیقی‌هایش، همه جذاب‌اند. و شرقی‌ها باید همه‌ی اینها را برای خوشامدِ این طبایعِ هنرمندانه حفظ و نگهداری کنند."[1]

با وجود جدل‌ها و مباحث فوق، در نهایت نتایج حاصل از رویکرد دانیلو و حامیانش در پایان کنگره – و به طور عمومی‌تر دیدگاه رژیم سیاسی، یعنی، تولید آمرانه و مصنوعی هویتی فرهنگی و مدرنیته‌ی غربی– بودند که بر حوزه موسیقی ایران در دهه‌ی چهل و پنجاه چیره شدند. این دیدگاه همچنین نقش مهمی را در ایجاد دو نهاد ایفا کرد: "جشن هنر شیراز" در سال ۱۳۴۶، معروف به پلی میان هنر شرق و غرب، و "مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی" در ۱۳۴۷ با حمایت رادیو و تلویزیون ملی ایران. این دو نهاد خود به صحنه‌ای برای ادامه بحث حول ارزش‌های تشکیل دهنده موسیقی بدل شدند.

نقل قول زیر که در کتابچه *پنجمین جشن هنر شیراز* به چاپ رسیده است، نمونه‌ای است از

۱ همانجا.

Archive of SID

www.SID.ir

تلاش برای تعریف این هویت فرهنگی مصنوعی:

"اینک، حس تحقیر موسیقی ایرانی، در میان گروه‌های روشنفکر و شبه روشنفکر فرو می‌کشد. شبه روشنفکر، چشم به قضاوت غریبان دوخته است، و روشنفکر، گوش به بهترین‌ها سپرده است؛ بهترین نواها و بهترین نقدها از همه‌جا. و این هر دو امکان را جشن هنر فراهم آورده است. زمانی که منتقدان و موسیقی‌شناسانی مانند اشتوکن اشمیت، تران‌وان که، آنتوان گوله‌آ و امثال اینها، در برابر نوای تار جلیل شهناز و نوازندگانی چون او، مغلوب می‌شوند و اعلام می‌کنند که 'آنها از موسیقیدانان بزرگ جهان هستند'، این اعلام، دو سویه عمل می‌کند: نخست، شبه روشنفکران را هشدار می‌دهد که دست از تحقیر و سرزنش هنر اصیل موسیقی سرزمین خویش بردارند، و دیگر، هنرمندان و دوستداران هنر را دل گرم می‌دارد که می‌توانند با کوشش بیشتر، راهی به جهان هنر بیابند و جاودانگی خویش را ملتزم رکاب جاودانگی هنر میهن خویش کنند.

دیگر سخن از 'تار و تنبور زنان'، با چنان لحنی که در گذشته بود، در میان نیست؛ چرا که تار، تنبور و سُنتور، در جشن هنر شیراز، جایی برای نمود ارزش‌های واقعی خویش یافته‌است، و در آنجاست که شرق و غرب، از نوای بهشتی این سازهای ایرانی، در بهت فرو می‌رود.[۱]"

در واقعیت، "مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی" مرکزِ شاخصی شد برای ترویج، تحقیق و پراتیکِ موسیقی سُنتی. با نگاهی به گذشته، می‌توان گفت که دو جریان اصلی تأثیری ژرف بر پراتیکِ موسیقیایی این مرکز گذاشتند: جریان اول، قویاً تحت‌تأثیر ارزش‌های معنوی صوفی‌گرایانه قرار داشت و از سوی ریاست نهاد، داریوش صفوت حمایت می‌شد؛ جریان دوم، به نمایندگی نورعلی برومند، در جستجوی نوعی کمال‌گرایی در موسیقی بود که در قالب اجرای دقیق و پخته از ردیف موسیقی ایران تعریف می‌شد. از لحاظ پراتیک، تفاوت میان این دو رویکرد در رابطه آن‌ها با موضوع شرکت در "جشن هنر شیراز" و همچنین برنامه‌های رادیو و تلویزیون نمود یافت. در واقع، جریان منصوب به صفوت، که از سوی رژیم نیز حمایت می‌شد، اصرار بر ضرورت شرکت گروه‌های موسیقی سُنتی، به عنوان معرف بخشی از آن هویت فرهنگی، در کنسرت‌های عمومی داشت، در حالیکه جریان دوم، تحت نفوذ برومند، قبل از شرکت در هر کنسرت عمومی‌ای، در جستجوی پختگی و کمال در اجرای موسیقی بود.

---

۱ باز اندیشی درباره‌ی جشن هنر، ۱۳۵۰، بدون شماره صفحه.

Archive of SID

www.SID.ir

۲. دیدگاه گروه‌های مخالف رژیم پهلوی

عمدتاً در گسست با فرآیند آمرانه مدرنیزاسیون غربی است که گرایش دوم فکری و فرهنگی، تحت‌تأثیر ارزش‌های سُنتی، دینی و همچنین ارزش‌های سکولار ظهور می‌کند. به واقع، برخلاف ناهمگنی فکری و سیاسی گروه‌های مخالف رژیم، آن‌ها با یکدیگر در نقد "کالاهای فرهنگی" از یک‌سو و مبارزه با "ظواهر فرهنگ غرب" از سوی دیگر سهیم بودند. اما، در پس این نقد مشترک، تفاوت‌های عظیمی در راه‌حل‌ها و پیشنهادات آنان نهفته بود. در این زمینه، می‌توان دو گروه اصلی را از هم متمایز ساخت.[1]

گروه اول از جمعی از افراد و گروه‌های سکولار تشکیل می‌شد. برخلاف مخالفین مذهبی سُنت‌گرا، این گروه با تمامی جنبه‌های مدرنیسم ضدیت نداشت، اما اعتراضش معطوف به فرآیندی از مدرنیسم بود، که سویه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی جامعه ایران را نادیده می‌گرفت. نقد معروف شاملو به ششمین جشن هنر شیراز، که در سال ۱۳۵۱ در روزنامه کیهان به چاپ رسید، واکنشی است که دو هدف دارد. هدف اول اعتراض به روند هنر معاصر در غرب، به ویژه به موسیقی اشتوکهاوزن، بود. اشتوکهاوزن در آثار متأخرش به شدت تحت‌تأثیر عرفان شرق بود و جشن هنر شیراز آن سال به بررسی و اجرای آثار وی تخصیص داشت:

"اشتوکهاوزنِ قدیس و ویلسونِ[2] معجزه‌گر، در یک کلام: نشانه‌های مضاعف ابتذال و سقوط اروپا هستند. هنر قاره‌ای که تاخت و تازهایش را کرده است، حرف‌هایش را گفته است، شاهکارهایش را ساخته است، به اوج ترقی‌هایش رسیده است، و دست آخر – هنگامی که سقوط را ناگزیر دیده – ایدئولوژی‌های یکی از یکی مضحک‌تر رو کرده، و برای سرنگون نشدن هیتلرها پرورانده، قربانی‌ها داده و قربانی‌ها گرفته، زورها زده و عربده‌ها کشیده و سرانجام، راه درویش‌مسلکی برگزیده. و حالا که برادر دیگرش از آن سوی اقیانوس، اوضاع رو خراب دیده و سر پا ماندن او را به عنوان سپر بلا برای خود لازم تشخیص داده و لاجرم چوبی از دلار زیر بغل او داده و معده‌اش را از مرغ و بوقلمون انباشته است تا قالب مثالی‌اش 'اولولووار' سرپا

1 Mehrzad Boroujerdi, 1996, Iranian Intellectuals and the West. The Tormented Triumph of Nativism, Syracuse, Syracuse University Press.

۲ احتمالاً واکنش شاملو به KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: a story about a family and some people changing، نمایشی با طول ۱۶۸ ساعت اثر رابرت ویلسن است که در همان سال ۱۳۵۱ در جشن هنر شیراز به اجرا درآمد.

Archive of SID

www.SID.ir

بماند، سیر و تنبل و احمق با چشم‌های لوچ، آروغ‌های شکم‌سیرش را به حساب 'هنر سال ۲۰۰۰' تحویل شرق می‌دهد. آن هم با این فروتنی بزرگوارانه که 'قابلی ندارد. این را از خود شما گرفته‌ایم. یعنی از عرفان مشرق زمین. بفرمایید لطفاً فیض ببرید!'"[۱]

هدف دوم به رفتار هشت‌هزار تماشاچی خانگی و هوادار هنر مدرن غربیِ حامی این جشن هنر مربوط می‌شد:

"آن آقا یا خانمی که به شیوه‌ای عاقل‌اندر سفیه، از بالا به تو نگاه می‌کند و در رد اعتراضت نسبت به ریشخند حضرت رابرت ویلسون افاضه می‌کند که 'این یکپارچه شعر است'"، همان موجودی "که از هضم و درک شعر معاصر وطن خودش هم عاجز است و تا دیروز 'اسم او بود علیمردان خان' را حد نهایی اعجاز شعر و کلام می‌شناخت. این را فرنگی‌ها به‌اش می‌گویند اسنوبیسم، و فارسی ندارد، چرا که اصولاً یک پدیده‌ی غربی است و تنها در ذات پاک غرب‌زدگان و ژیگولوتاریای کبیر تجلی می‌کند".[۲]

گروه دوم مخالفین سیاسی و فرهنگی رژیم، به ویژه به نمایندگی شریعتی و آل‌احمد، تحت‌تأثیر باورهای مذهبی قرار داشت. برای بخش بزرگی از طبقه متوسط سُنت‌گرا، رفرم‌های سیاسی، فرهنگی و اقتصادی در دهه چهل، با ارزش‌ها، باورها و عادات سُنتی تا آن زمان حاکم در جامعه در تضاد بود. بدون شک، این عدم هماهنگی یکی از دلایل تحولات فرهنگی و موسیقیایی است که جامعه ایران با آن در قالب گفتمان جدیدی رو به رو شد: گفتمان "بازگشت به خویش".[۳] در واقع، این گفتمان به تدریج از همان دوره تا پس از انقلاب به گفتمان غالب حوزه موسیقی بدل گشت. تا آنجا که امروز نیز، بخش عظیمی از تاریخ‌نویسی (هم رسمی هم غیر رسمی) مرتبط با بررسی فرهنگی-تاریخی حوزه موسیقی در ایران زیر سایه همین گفتمان صورت می‌گیرد. از این منظر، مقاله عین‌الله مسیب‌زاده - در مورد پراتیک "موسیقی سُنتی" در "مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی"، نمودی از این نوع بررسی است.[۴]

بر اساس خوانشی رِتروسپِکتیو از مقاله مسیب‌زاده، می‌توان در مورد دیدگاه و رویکرد

---

۱ شاملو ۱۳۸۹، ص. ۱۸.

۲ شاملو ۱۳۸۹، ص. ۱۹.

3 Farzin Vahdat, 2000, "Return to Which Self? : Jalal Al-e Ahmad and the Discourse of Modernity", Journal of Iranian Research and Analysis, vol. 16, n° 2, November, pp. 55-71.

۴ مسیب‌زاده ۱۳۸۲، ص. ۷۷-۹۵.

Archive of SID

www.SID.ir

گروه‌های غالب در حوزه موسیقی سُنتی به دو نتیجه رسید. اولین نتیجه به تضادهایی ربط دارد که مشخصه رویکرد این گروه‌ها به دوگانه مفهومی "سُنتی/غرب‌گرا" است. به طور مؤثر، تحت‌تأثیر شریعتی و آل احمد، این گروه‌ها ستاینده "سُنت" و "اصالت" به عنوان ارزش‌های اساسی‌اند و به همین دلیل خود را حامیان گفتمان "بازگشت به خویش" می‌دانند. نقل قول زیر از حسین علیزاده را می‌توان در همین متن فهمید:

"فرهنگ غرب مقوله‌ای است که باید آن را شناخت، نه باید شیفته آن شد و در برابر آن احساس حقارت نمود و نه بدون شناخت صحیح با آن در ستیز قرار گرفت. کسانی که این همه از غرب سخن می‌گویند دچار خودباختگی هستند. فرهنگ غرب در واقع آمیزه‌ای است از جنبه‌های منفی و مثبت، سازنده و مخرب. فرهنگ غرب از سویی منادی علم و هنر و فلسفه و تکنولوژی و دموکراسی است و از سویی نمایانگر فرهنگ تهاجم و تجاوز... و الحاد است. آیا نمی‌توان این دو جنبه را از یکدیگر جدا کرد؟ به نظر من اگر با اندیشه و منطق پیش بیاییم، می توان بی‌هیچ دلباختگی و هوشیارانه به تبادل نظر پرداخت. آنچه ما را به رویارویی با غرب می‌کشاند، چهره‌ی کریه سوداگری، سلطه طلبی و تجاوز و تهاجم است. برای پرهیز از این دام، ما راهی جز بازگشت به 'خود' و شناخت ارزش‌های ملی و فرهنگی و در نهایت، رسیدن به 'اقتدار فرهنگی خویش' نداریم. اقتدار ملی و فرهنگی، چهره‌ی دیگر خودباوری است و ریشه‌های خودباوری، از سرچشمه‌ی عمیق شناخت و آگاهی آب می‌خورد. باید بپرسیم ما کی هستیم؟ و پیداست که باید به ریشه‌ها برگردیم. هستی ما در هویت ما متجلی است.[۱]"

دومین نتیجه به هنجارها و اصولی (صریح یا ضمنی) برمی‌گردد که مشخصه‌ی رفتار گروه‌های متفاوت موسیقی سُنتی است. در این متن، نقل قول زیر از مسیب‌زاده درباره روابط استادی/شاگردی حول فراگیری ردیف در "مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی" موضوع را روشن‌تر می‌سازد:

"هدف این است که ردیف –غالباً ردیف میرزاعبدالله– به صورت کامل توسط بچه‌های مرکز آموخته شود و با تأکید روی ساختار و عملکردهای انتزاعی و حتا اخلاقی و معنوی آن که ریشه در فرهنگ و تاریخ ایرانی دارد روح تعهد و تشخیص سره از ناسره در کار موسیقی بچه‌های مرکز دمیده شود. برای این کار از روش آموزش سینه به سینه و محشور شدن بچه‌ها با اساتید

۱ مسیب‌زاده ۱۳۸۲، ص. ۷۸.

Archive of SID

www.SID.ir

قدیمی استفاده می‌شود. در مراحل بعدی ردیف به عنوان ابزاری کارآمد برای انتقال اسرار موسیقی قدیم به نسل جدید مورد استفاده قرار می‌گیرد و ناقلان آن اعضاء مرکزاند. این اهداف و عملکردهای مرکز، فرآیند طبیعی انتقال فرهنگ شفاهی موسیقی نسلی به نسل دیگر را تسریع می‌کرد. همزمان با این جریان‌ها، بچه‌ها در اثر مصاحبت با اساتید قدیمی و تکیه‌ی این اساتید روی مباحث اخلاقی می‌آموختند که چگونه همدیگر را بپذیرند و چگونه برای تکامل یکدیگر گام بردارند. محصول این آموزش 'همدلی' بین بچه‌های مرکز بود که بازده فعالیت‌های آموزشی مرکز را بسیار بالا می‌برد.[۱]"

به واقع، در نقل قول فوق، نویسنده به خوبی هنجارهای رفتاری و تفوق روش آموزش ردیف مبتنی بر شیوه استاد/شاگردی برای انتقال "اسرار" را روشن می‌سازد. اما به نظر می‌آید که آن را به عنوان تبلوری از روشی "طبیعی" و برگرفته از "همدلی" میان دانشجویان ("بچه‌ها") مشروعیت می‌بخشد. اساساً، مسیب‌زاده – و بخشی عظیم از ادبیات معاصر درباره موسیقی ایرانی – طالب روش تحقیقی‌ای بر پایه استنتاج هستند که در آن نقطه حرکتشان از چیزهایی است که به عنوان ویژگی‌های "طبیعی" حوزه موسیقی تلقی می‌کنند، تا در آخر، با قیاس، آن‌ها را به اصول و قوانین عمومی این حوزه بدل کنند. بر اساس همین روش است که این رویکرد، مجموعه ارزش‌ها (چون معنویت و اصالت و ...) و مجموعه رفتارها (استفاده از رمز و راز...) و چگونگی ساز و کار (انتقال شفاهی ردیف) و اَشکالی از روابط اجتماعی (همدلی...) را که از راه تجربی و شخصی مشاهده می‌کند، به هنجارهای عمومی حوزه موسیقی بدل می‌کند. اما با این کار، بخش اعظمی از این رویکردها، از مواجه با مجموعه‌ای از پرسش‌های اساسی طفره می‌روند. به طور مثال در مورد مقاله مسیب‌زاده می‌توان این پرسش‌ها را مطرح کرد: منظور از "ساختار و عملکردهای انتزاعی و حتا اخلاقی و معنوی" چیست؟ به چه مفهوم، و به چه دلایلی، این "ساختارها و عملکردها ریشه در فرهنگ و تاریخ ایرانی دارند"؟ چرا انتقال فرهنگ شفاهی موسیقی نمایان‌گر "فرآیندی طبیعی" است؟ "اسرار موسیقی قدیم" چه هستند؟ و سؤالی اساسی که باید در آخر مطرح شود: منطق و حکمت واقعی روابط درونی گروه‌های متفاوت تشکیل‌دهنده حوزه موسیقی در ایران چیست؟

در مورد سؤال آخر، به نظر ما، این روابط همان روابط قدرت و سلطه در بطن قطب‌بندی

۱ مسیب‌زاده ۱۳۸۲، ص. ۸۰.

Archive of SID

www.SID.ir

میان علایق مختلف در حوزه موسیقی هستند. در مورد موسیقی سُنتی، این روابط قدرت شکل "استاد–شاگردی" به خود می‌گیرند. در واقع، "استاد" فرد حاکمی است، که دانشش را از خلال فَره‌اش منتقل می‌کند و قدرتش در دانستن "اسراری" است که در اختیار تام او قرار دارند. به سبب این انحصار، فقط او می‌تواند آن‌ها را انتقال دهد. این "اسرار" نمایان‌گر سرمایه سمبلیک او هستند و هم موقعیت غالب او را در حوزه تضمین می‌کنند هم قدرت او بر دانشجویان را.

نتیجه

در این مقاله، ما به بررسی پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک و پیشنهادات نظریِ دو مجموعه از نیروهای سیاسی، اجتماعی و فکری (حامیان رژیم پهلوی و گروه‌های مخالف)، که در دهه‌های چهل و پنجاه در صحنه فرهنگی و سیاسی ایران حاضر بودند، پرداختیم. با این کار، ما محتوای دکترین مربوطه (به ویژه ارزش‌ها، اهداف و توصیه‌های سیاسی) آنان را شرح دادیم و همچنین اصول کلی رابطه آنان با حوزه موسیقی را تبیین کردیم.

در آخر می‌توان نتیجه گرفت که گرچه نقطه مشترک رویکرد دو گروه حامیان رژیم پهلوی و گروه‌های سُنت‌گرا در تلاش آنان برای تبیین و ترویج ارزش‌ها و قوائد جدیدی برای تعریف و برساختن یک هویت فرهنگی نوین قرار داشت، اما برخلاف این هم‌سویی ظاهری، تفاوت‌ها و تضادهای عمیقی میان رویکرد این دو گروه به چشم می‌خورد. به واقع، گروه اول مولد دو جریان اصلی بود، یعنی صوفی‌گرایی (معنویت) در "موسیقی سُنتی"، و اصالت و ملی‌گرایی در "موسیقی کلاسیک و مدرن" تا سازه‌ای مصنوعی از این هویت فرهنگی نوین به دست دهد. اما فقط گروه اندکی از جامعه خود را با این هویت فرهنگی این‌همان می‌پنداشتند. گروه دوم، به نمایندگی متفکرین سُنت‌گرا، هویت فرهنگی را در ارزش‌ها و باورهای مذهبی جامعه ایران جستجو می‌کرد. سیاست‌های دهه اول انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷، گرچه روند صعودی استیلای موسیقی سُنتی را کند کرد، اما در نتیجه حذف و محدود کردن ژانرهای دیگر موسیقی، جا را برای ژانر موسیقی سُنتی و ارزش‌های منسوب به آن باز کرد.

به بیان دیگر، جریان‌هایی با ریشه‌های متفاوت فکری در برهه‌ای از زمان (آغاز دهه چهل)، ناخواسته، با هم گره خوردند و از این آمیزش سازه‌ای حاصل شد با نام "موسیقی سنتی ایرانی" که وجه ممیزه‌اش "معنویت" و "اصالت" و "ایرانیت" بود. به عبارت دیگر، ارزش‌های فوق

Archive of SID

www.SID.ir

برساخته‌های نظری هستند که این نوع موسیقی را مشروعیت می‌بخشند. محتوای این سازه همان ردیف موسیقی است که در ساختار خود به نوعی با سلسله‌مراتبِ بسته و اقتدارگرایانه دیرباز جامعه ایران همگن است، تحلیل این رابطه نیازمند مقاله‌ای دیگر است.

منابع

- دانیلو، آلن، ۱۳۸۳، "گزارش سخنرانی‌ها"، *فصلنامه ماهور*، شماره ۲۵، ص. ۱۷۴-۱۶۹.
- شاملو، احمد، ۱۳۸۹، "نوشتاری از احمد شاملو همزمان با حضور اشتوکهاوزن در ایران"، *ماهنامه فرهنگ و آهنگ*، شماره ۲۹. ص. ۲۰-۱۸.
- سایگون، عدنان، ۱۳۸۳، "تأملی بر گزارش"، *فصلنامه ماهور*، شماره ۲۵، ص. ۱۷۸-۱۷۵.
- مسیب زاده، عین الله، ۱۳۸۲، "نگاهی به تاریخچه‌ی مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی ایرانی"، *فصلنامه ماهور*، شماره ۲۰، ص. ۹۶-۷۷.
- گرگین، ایرج (زیر نظر)، ۱۳۵۰، "باز اندیشی درباره‌ی جشن هنر"، *پنجمین جشن هنر شیراز*، روابط عمومی سازمان جشن هنر، تخت جمشید.
- Boroujerdi, Mehrzad, 1996, *Iranian Intellectuals and the West. The Tormented Triumph of Nativism*, Syracuse, Syracuse University Press.
- Gluck, Robert, 2007, "The Shiraz Arts Festival: Western Avant-Garde Arts in 1970s Iran", *Leonardo*, vol. 4, n° 1, S. 20-28.
- Hooglund, Eric J., 1982, *Land and Revolution in Iran*, 1960-1980, Austin, University of Texas.
- Said, Edward W. , 1978, *Orientalism*, New York, Pantheon.

Archive of SID

www.SID.ir