بررسی گفتمان سنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر(۱۳۸۵- ۱۲۸۵)

حسین سروی*

تاریخ دریافت: ۸۸/۱۱/۲۱
تاریخ پذیرش: ۸۹/۲/۱۸

چکیده

این مقاله تحقیقی، با هدف بررسی گفتمان سنت گرای موسیقی در ایران معاصر(۱۳۸۵- ۱۲۸۵) به بررسی خصوصیات و عناصر اصلی شکل گیری و تکوین گفتمان یاد شده پرداخته است. تاضمن تبار شناسی تاریخی و معرفی ویژگی‌های گفتمانی این دوره، تفسیر و بازشناسی معنا کاوانه‌ای از این گفتمان ارائه نماید. این مقاله از منظر مطالعات فرهنگی، به کمک روش تبار شناسی و تحلیل تاریخی گفتمان نشان می‌دهد که چگونه بسترهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بر گفتمان یاد شده تأثیر مستقیم و غیر مستقیم گذاشته‌اند. در این دوران، گفتمان سنت‌گرای موسیقی در مقابل گفتمان‌های تجدد گرا، بازشناسی می‌شود؛ این گفتمان تحت تأثیر شرایط سیاسی،

* کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی دانشگاه علامه طباطبایی.

اجتماعی و فرهنگی ایران معاصر شکل گرفته و تکوین یافته است. همچنین در این دوران برگزاری کنگره بین المللی موسیقی تهران ۱۳٤۰(ه. ش). و تأسیس مرکز حفظ و اشاعه موسیقی، نقطه عطفی در شکل گیری درون مایه‌های اصلی گفتمان سنت گرا به شمار می‌آیند.

واژه‌های کلیدی: *گفتمان، سنت، تحلیل گفتمان، سنت گرایی، موسیقی*

کلیات پژوهش

مقدمه

در آستانهٔ سده‌ای پیش، و اندکی پیش از آن، مواجهه با فرهنگ موسیقایی غرب در مقیاسی وسیع تر از پیش رخ نمود. آشنایی ایرانیان با اندیشهٔ «تجدد»[1] و چالش‌هایی که در نتیجهٔ رویارویی آن با «سنت»[2] بر انگیخته شد؛ تا امروز نیز با همان قوت پا برجاست (اسعدی، ۲۱۱:۱۳۸۵). در واقع از هنگامی که «تجدد» ظهور یافت، مفهوم«سنت» نیز مطرح شد و پیدایی این مفهوم نشانه‌ای از ظهور دورانی جدید در فرهنگ موسیقایی ایران محسوب می‌شود که به تدریج اندیشه‌های «سنتی» جای خود را به دیدگاه‌های «سنت گرایانه» می‌دادند. ارزیابی وآسیب شناسی این وضعیت پیچیده دشوار بوده و مستلزم آن است که از زوایای مختلفی مانند: جامعه‌شناسی،[3] مطالعات فرهنگی،[4] اقتصاد سیاسی فرهنگ[5] و موسیقی شناسی[6] بررسی شود. جامعه شناسان و اندیشمندان علوم انسانی در ایران با توجه به شرایط تخصصی و زبان فنی موسیقی کمتر به سراغ موسیقی و تحلیل تاریخی آن رفته و این عنصر فرهنگی کمتر مورد توجه و عنایت کارشناسان امر واقع شده است. در حال حاضر تحقیق پیرامون موسیقی، فعالان موسیقی و حواشی

1 . modernity
2 . tradition
3 . socialogy
4 . cultural studies
5 . culture politic economy
6 . musicology

جریان‌ها و مسائل آن در فرهنگ ایران، شکلی حاشیه‌ای و کم اهمیت به خود گرفته است. حال این مقالهٔ آغازی برای ورود به این قبیل بحث‌های پر اهمیت ولی مغفول در حوزه فرهنگ، هنر و موسیقی ایران است.

شرح و بیان مسئله

موسیقی در ایران در صدو چند سال اخیر دستخوش تغییر و تحولات بسیاری شده است. برخورد فزاینده با غرب، از سویی و دو رویداد مهم ملی، انقلاب مشروطه ۱۲۸۵ (ه.ش) و انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ (ه.ش)، از سوی دیگر هر یک تحولات بنیادین در وجوه و شئون مختلف حیات و فرهنگ ایرانی پدید آورده شد، که موسیقی نیز از این تحولات مستثنا نبوده است. در این مقالهٔ تحقیقی موضوع مطالعه، «گفتمان سنت گرای موسیقی» و مکان مورد مطالعه، «ایران» و دوره تاریخی مطالعه، «۱۳۸۵-۱۲۸۵» است. " این مقاله با اتکا به دو مفهوم کلیدی " قدرت"[1] و "گفتمان" در مطالعات فرهنگی و پیوندی که این مفاهیم با مناسبات اجتماعی- فرهنگی و تولید دانش، دارد؛ مفاهیم سنت و سنت گرایی را با روش تبار شناسی و تحلیل تاریخی گفتمان در ادبیات مفهومی و نیز در ادبیات موسیقی ایران معاصر بررسی کرده است. در این مقاله برش‌هایی از تاریخ موسیقی در ایران معاصر گزینش شده‌اند که هم بتوانند در تبار شناسی مفاهیم و مقولات گفتمانی به محقق کمک کنند و هم در راستای پاسخ گویی به سؤال اصلی تحقیق باشند. اما درمورد اینکه چرا در این تحقیق نگاه گفتمانی به موسیقی انتخاب شده و چرا این چند گفتمان برای تحلیل انتخاب شده‌اند، باید گفت: اولاً: موسیقی در ایران معاصر و در تمامی ادوار خود همواره با بستر و زمینه‌های سیاسی- اجتماعی و فرهنگی ایران در گیر بوده و رابطه‌ای تنگاتنگ با آن‌ها داشته است. ثانیاً: امکان تجزیه و تحلیل یک بخش از موسیقی (یک گفتمان) بدون در نظر گرفتن سایر بخش‌ها (گفتمان‌ها) امکان پذیر نیست. به

1 . power

عبارت دیگر از آنجا که گفتمان‌ها در خلأ وجود ندارند و اساساً در تعارض با یکدیگر شکل می‌گیرند؛ مجبور به انتخاب چند گفتمان شده‌ایم. که در این مقاله به گفتمان سنت‌گرا می‌پردازیم و بررسی گفتمان‌های تجدد گرا و موسیقی مردم پسند را به زمانی دیگر موکول می‌کنیم.

هدف پژوهش و پرسش اصلی

هدف اصلی پژوهش حاضر، رسیدن به شناختی انتقادی از شکل گیری و تکوین گفتمان‌های سنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر است. این گفتمان‌ها در تقابل با گفتمان‌های تجدد گرا و به واسطه برگزاری کنگره بین المللی موسیقی تهران ۱۳٤۰(ه.ش)، تأسیس مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایران و رشد محافل آکادمیک شکل گرفته‌اند. همچنین هدف ما در این پژوهش یافتن عوامل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مؤثر در شکل گیری و تکوین گفتمان‌های یادشده است.

سؤال اصلی و فرضیه‌های تحقیق:

- عوامل سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی تا چه اندازه بر شکل گیری و تحول گفتمان سنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر تأثیر گذاشته‌اند؟

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

- نگاه به مفهوم سنت در نزد سنت گرایان و فعالان موسیقی، در باز شناسی و شکل گیری گفتمان سنت گرا مؤثر بوده است.
- گفتمان سنت گرا تحت تأثیر شرایط و وقایع سیاسی، اجتماعی وفرهنگی در ایران شکل گرفته و تکوین یافته است.

- سنت به طور اعم و موسیقی سنتی بطور اخص، مفهومی ایستا نیست بلکه کاملاً پویا است ولی سرعت تحول و تغییر در آن پایین است.

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

ضرورت و اهمیت تحقیق

به طور کلی، اهمیت موضوع را می‌توان با دو هدف عام و خاص بررسی کرد:

۱. افزایش شناخت و معرفت موضوع. ۲. استفاده از نتایج، برای برنامه ریزی و سیاست گذاری.

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

پیشینه تحقیق:

بررسی تاریخ موسیقی ایران از منظر رشته‌های تاریخ و پژوهش هنر رویکرد تازه ای در این حوزه به شمار نمی‌آید. تحقیقات، کتاب‌ها، مقالات و آثار به چاپ رسیدهٔ فراوانی

در این خصوص وجود دارد که با توجه به دامنه موضوع می‌تواند اغلب مباحث مربوط به تاریخ موسیقی در ایران معاصر را پوشش دهد. ولی آنچه در این تحقیق اهمیت پیدا می‌کند موارد زیر است:

۱-نگاه گفتمانی به موسیقی ایران معاصر

۲- بررسی بسترهای سیاسی- اجتماعی و فرهنگی شکل‌گیری و تکوین گفتمان‌های موسیقی ایران معاصر

۳- رویکرد مطالعات فرهنگی به موسیقی ایران معاصر و استفاده از مفاهیم این رشته در تحلیل و تبیین مسائل مورد بحث.

٤- نگاه مفهومی، تبارشناسانه و انتقادی به واژه سنت.

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

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

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

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

۱- گفتمان موسیقی علمی ۲- گفتمان موسیقی غربی ۳- گفتمان موسیقی سنتی ٤- گفتمان موسیقی ترکیبی ٥- گفتمان موسیقی پاپ

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

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

ب- دومین نقد نوع تقسیم بندی و صورت بندی گفتمان‌ها در ایران معاصر است. بطور مثال گفتمان موسیقی علمی، غربی و ترکیبی، همگی با توجه به مؤلفه‌هایی که

دارند؛ می‌توانند در زیر مجموعه گفتمان تجدد گرا قرار گیرند و اصطلاح موسیقی پاپ، تنها به یکی از انواع موسیقی مردم پسند اطلاق می‌شود.

ج- سومین نقد به مباحث نظری و بررسی زمینه‌های اجتماعی - سیاسی و فرهنگی شکل گیری گفتمان‌ها است. البته با توجه به اینکه کوثری مباحث را تنها در قالب یک مقاله ارائه کرده است، این نقطه ضعف قابل چشم پوشی است. در خصوص بند ب، تحقیقات، مقالات و مطالب بیشتری برای مرور و مطالعه وجود داشت؛ که به فراخور هر گفتمان از آن‌ها بهره لازم گرفته شده است.

مبانی و چار چوب نظری تحقیق

مطالعهٔ حاضر در چارچوب نظری به طرح دیدگاه‌ها، نظریه‌ها، مفاهیم و سابقه تاریخی مربوط به گفتمان، نظریه پسا استعماری هنر و نقد و تبار شناسی مفهوم سنت، در ایران معاصر می‌پردازد. در ابتدا به مفهوم تحلیل گفتمان پرداخته می‌شود. سپس با نگاهی گذرا به مفاهیم«استعمار» و «امپریالیسم» از دیدگاه ادوارد سعید، رویکردهای "پسا استعماری به هنر" بررسی می‌شوند. در ادامه به تبار شناسی مفهوم سنت از دیدگاه سه متفکر داخلی (سید احمدفردید، سید حسین نصر و مرتضی فرهادی) می‌پردازیم و مفاهیم مرتبط با آن در ادبیات موسیقی ایران بررسی می‌شود.

مفاهیم نظری

تحلیل گفتمان

تحلیل گفتمان، « یک گرایش مطالعاتی بین رشته ای است که از اواسط دههٔ ۱۹۶۰ تا اواسط دهه ی ۱۹۷۰ در پی تغییرات گسترده ی علمی - معرفتی در رشته‌هایی چون زبان شناسی، نشانه شناسی، نقد ادبی، قوم نگاری، جامعه شناسی خرد، روان شناسی ادراکی و اجتماعی، معانی، بیان، انسان شناسی و سایر رشته‌های علوم اجتماعی علاقه

مند به مطالعات نظام مند ساختار و کارکرد و فرایند تولید گفتار و نوشتار ظهور کرده است» (van dijk,108:1991). «یکی از مباحث عمده در سازمان دادن و پردازش گفتمان به صورت متن و استخراج و استنتاج معنی از متن مبحث معرفت زمینه‌ای یا اطلاعات قبلی است» (یارمحمدی، ۳۰:۱۳۸۳).[۱] میشل فوکو در بحث از گفتمان بسیار فراتر از زبان می‌رود. واحد اولیه تحلیل و بررسی برای او عبارت است از، گفتمان، که به عنوان یک سیستم از امکان برای درک دانش تعریف شده است (فیلیپ، ۱۶۱:۱۳۸۱). فوکو در بستر تبار شناسی، هر نوع گفتمانی را گرفتار ساختار اجتماعی برآمده از قدرت می‌بیند. او قدرت را توزیع شده، غیر آشکار و غیر متمرکز می‌بیند و معتقد است که قدرت از زیر می‌جوشد، نه از بالا (همان). نورمن فرکلاف به عنوان یکی دیگر از اندیشمندان این عرصه، برای گفتمان وجهی تأسیس کننده قائل است؛ به نظر وی گفتمان چنان نیست که مستقل و از طریق تحلیل ساختارهای یک متن قابل تحقق باشد، بلکه در منظومه تعاملات گفتمانی و در روابط پیچیده با شرایط اجتماعی و سیاسی قابل فهم و تحلیل است. او در مطالعات‌اش، نسبتی روش‌مند میان متن و زمینهٔ اجتماعی و سیاسی برقرار می‌کند که این موضوع از نحوه تبیین او از رابطهٔ میان زبان و قدرت نشأت می‌گیرد (تاجیک، ۵۹:۱۳۸۲). چارچوب نظری این مقاله با استفاده از نظریه نورمن فرکلاف در کنار نظریه گفتمان و تبار شناسی فوکو با رویکرد به نظریه پسا استعماری هنر ارائه می‌شود.

نظریهٔ پسا استعماری هنر

نظریهٔ پسا استعماری هنر به تولید و مصرف هنر در کشورهای مستعمره یا هنر تولید شده در کشورهای استعمار گر که در باب استعمار یا مستعمرات است می‌پردازد.

۱- برای آگاهی بیشتر درخصوص نظریات پیرامون تحلیل گفتمان ر. ک به **تحلیل گفتمان‌های موسیقی در ایران معاصر سروی حسین۱۳۸۸ صفحه ۱۶**پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی دانشکده علوم اجتماعی.

این نظریه که در کنار نظریه گفتمان، پایه‌های اساسی و چارچوب نظری این پژوهش را تشکیل می‌دهد از مباحث مهم و قابل تأمل می‌باشد. این نظریه دو نکته را مورد توجه قرار می‌دهد:

۱. شیوه‌ای که با آن فرهنگ استعمار گر تجربه و واقعیات مردم مستعمره را تحریف می‌سازد و فرو دستی را در ایشان درونی می‌کند.

۲. به هنر مردم استعمار شده که در آن می‌کوشند بر هویت خود تأکید کرده و گذشته‌شان را در مواجهه با "دیگری" باز تعریف کنند.

برای ارائهٔ تعریفی در خور موضوع به آراء ادوارد سعید به عنوان یکی از تأثیرگذارترین نظریه پردازان در این زمینه مراجعه می‌کنیم. وی سوءاستفادهٔ استعمار از «فرهنگ» جهت انواع بهره‌کشی‌ها را مورد توجه قرار می‌دهد (سعید، ۱۷:۱۳۸۲).[۱] برای تدوین چارچوب نظری این مقاله از این نظریه که مردم استعمار شده در آن می‌کوشند بر هویت خود تأکید کرده و گذشته‌شان را در مواجهه با "دیگری" باز تعریف کنند، استفاده می‌شود. به عبارت دیگر آنچه این مقاله دنبال می‌کند توجه به هنر "خودی" به منظور بازتعریف و ایجاد نوعی مقاومت فرهنگی است.

روش شناسی تحقیق

در این مقالهٔ تحلیل گفتمان به مثابه یک روش کیفی و با تکیه بر الگوی تحلیل گفتمان نورمن فرکلاف در کنار روش تبارشناسی تاریخی انجام می‌پذیرد. و ابعاد آن در سه سطحِ توصیف، تفسیر و تبیین بررسی خواهد شد؛ که در ذیل عنوان توصیف، واژگان، ساختارهای نحوی و ساختار متنی و ذیل عنوان، تفسیر، تفسیر متن، و تفسیر

۱- برای آگاهی بیشتر از آراء سعید در زمینه فرهنگ، امپریالیسم و استعمار، ر. ک به سعید، ادوارد، شرق شناسی، ترجمه عبدالرحیم گواهی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران۱۳۸۳.

زمینه متن بررسی می‌شود.[۱] همچنین در تبار شناسی می‌خواهیم ریشه‌های تاریخی پیدایش مفاهیم کلیدی یا واژگان بنیادی و مسئله انگیز را در حیطهٔ موسیقی ایران معاصر بشناسیم.

روش تحلیلی و گردآوری اطلاعات

گردآوری اطلاعات در این پژوهش در وهله اول به علت ویژگی تاریخی آن، بر بنیاد جمع آوری اسناد تاریخی (نگاه کنید به سارو خانی، ۱۳۸۱: ۲٦۰ -۲٥٤) و در وهله دوم به علت ارتباط آن با حیات موسیقایی، وقایع و رویدادهای پیرامون گفتمان‌های موسیقی و تا حدودی بر پایه تجربه زیسته محقق بنا شده است. قابل توجه اینکه در تاریخ ایران، در مورد وقایع و اتفاقات مورد نظر این پژوهش، بین مورخان بر سر بسیاری از مسائل اصلی اختلاف نظرهای بنیادین بسیاری وجود دارد که البته همین اختلاف نظرها به مرزبندی گفتمان‌ها شکل می‌دهد. با توجه به این امر، تک خوانی اسناد ثانویه به ندرت ممکن است جوانب مختلف یک واقعه یا گفتمان تاریخی را از منظر کلی روشن کند. گذشته از این در هر پژوهش تاریخی حتی اسناد دست اول نیز اساساً نیازمند نوعی ارزیابی هستند. برای عبور از این وضعیت‌ها در پژوهش حاضر دو راهبرد پیش روی ما قرار دارد:اول: تلاش برای گسترش حوزه مطالعه به منظور پیدا کردن منابع ثانویه بیشتر با هدف رسیدن به وضعیتی که در آن، منابع جدید، حاوی هیچ داده و تحلیل اصلی جدیدی دربارهٔ موضوع مطالعه نباشد و هرچه در این باره آمده پیش تر در منابع قبل نیز بوده و به اصطلاح به اشباع رسیده باشد.

دوم: بررسی تطبیقی اسناد. برای انتخاب متن‌ها و تعیین هر جامعهٔ مورد نظر، مطالعه، بررسی و مرور شده و سپس از میان آن‌ها، متن‌هایی که جنبهٔ نمونه و کاربردی

۱-برای آشنایی بیشتر با روش‌های تحلیل گفتمانی ر. ک به فرکلاف، نورمن۱۳۷۹. تحلیل انتقادی گفتمان، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها

داشته‌اند، یا به بیانی دیگر بیشترین نقش را در بازنمود گفتمان حاکم داشته‌اند، انتخاب شده‌اند. به این ترتیب "نمونهٔ" این تحقیق متن‌های "معرف" بوده است که به تناسب دوره زمانی و ساختار هر گفتمان متن انتخاب شده است. در واقع نمونه‌گیری در این پژوهش "هدفمند" می‌باشد، زیرا در تحلیل گفتمان و تبار شناسی اساساً کیفیت حضور یا غیبت مفاهیم در متن مورد نظر است و روش نمونه‌گیری هدفمند، پاسخگوی هدف‌های تحقیق می‌باشد.

دلایل انتخاب متن‌ها:

در این متن‌ها شارح به طور شفاف و عریان نظریات خود را بیان کرده‌اند. به طور مثال، گفتگویی که محسن شهرناز دار با شارح گفتمان سنت گرای ایستا داشته است، که شارح در گفتگو به صراحت مواضع و خط کشی‌های خود را اعلام می‌دارد.

باز خوانی مفهوم سنت (با نگاهی به نظریات سید احمد فردید، سید حسین نصر و مرتضی فرهادی)

«چنگ زدن به گذشته از جمله متداول‌ترین تدبیرها برای تفسیر زمان حال است. آنچه چنین دستاویزی را زنده جلوه‌گر می‌سازد، تنها عدم توافق بر اتفاقات گذشته و اینکه گذشته چیست؛ نیست، بلکه تردید در این نکته است که گذشته واقعاً گذشته است، یا همچنان- به رغم صورت‌های مختلف آن، ادامه دارد» (سعید، ۳۹:۱۳۸۲). اساساً مفهوم سنت مفهومی است که در امتداد مفهوم تجدد باز شناخته شده است. پرداختن به مفهوم تجدد و بازشناسی آن خود نیاز به تدقیق و پژوهشی مفصل دارد. در ادامه نیز اندیشمندانی که سنت‌گرا خوانده شدند؛ - چه در شکل افراطی و چه در شکل متعادل - هر یک در راستای باز شناخت این مفهوم بحث‌های مفصلی ارائه داده‌اند. در این بخش پیش از تبار شناسی مفهوم سنت در ادبیات موسیقی ایران، نگاهی گذرا به تعاریف و

تعبیراتی می‌اندازیم که به بازشناختن مفهوم سنت کمک خواهند کرد. این تعاریف برگرفته از اندیشه سه تن از اندیشمندان این حوزه است؛ سید حسین نصر، سید احمد فردید و مرتضی فرهادی.

سنت چیست؟ پرسشی بنیادین و پردامنه که در دورهٔ جدید اندیشه متفکران و یا کسانی که ادعای اندیشه ورزی دارند را به خود مشغول کرده و موجب بروز اختلافات بسیاری حتی میان سنت گرایان شده است. نوع این اختلافات به شیوهٔ نگاه و یا نحوهٔ پرسش از ماهیت و حقیقت سنت و به نسبتی که متفکر با سنت برقرار می‌کند، باز می‌گردد. نصر در تعریف سنت تحت تأثیر سنت گرایان قرن بیستم است و به تبع آن سنت را نوعی فلسفه و جهان بینی می‌داند. سنت از دیدگاه وی نه تنها به معنای دین است بلکه دین را در دل خود جای داده است؛ و همهٔ هنرهای سنتی که شامل موسیقی سنتی، معماری سنتی و همچنین علوم سنتی می‌شود، جملگی بر اساس مجموعه‌ای از حقایق مابعدالطبیعه پدید آمده است.[۱] وی تجدد که در دورهٔ نوزایی شروع شد را نقطه مقابل سنت می‌داند؛ بنا بر نظر نصر، انسان پیشامدرن به قدری در جهان سنت غرق شده بود که نیاز ی به تعریف این اصطلاح نداشت. نصر معتقد است که انسان متعادل پیش از مدرن تمام حقایق را ذیل سنت گرایی می‌دید و انسان متجدد به علت دوری از سنت به دنبالش می‌گردد (نصر، ۵٦:۱۳۸۰). به نظر نصر، معنای سنت بیشتر از هر چیزی دیگر به آن حکمت جاویدان مرتبط است که در قلبگاه هر دینی جای دارد و چیزی جز سوفیا نیست که یکی از اصلی ترین بخش‌های سنت را تشکیل می‌دهد (نصر، ۵۸:۱۳۸۰). به عبارت دیگر وی دل سنت را مابعد الطبیعه و متافیزیک یونانی می‌داند. نصر امر قدسی و سنت را جدایی ناپذیر می‌داند و قائل است که انسان سنتی هرگز از معنای امر قدسی جداشدنی نیست و علاوه بر این، امر قدسی بیشتر شبیه خونی است که در رگهای سنت

۱- برای آگاهی بیشتر ر. ک به نصر، سید حسین، زندگینامه خودنوشت، ترجمه امیر نصری و امیر مازیار، سایت تبیان، ۱۳۸٤/٦/۸.

جاری است (نصر، ٦٦:۱۳۸۰). در نظر وی سنت حضور امر قدسی را به سرتاسر یک جهان بسط می‌دهد و تمدنی خلق می‌کند که معنای امرقدسی در آن، همه جا حاضر است؛ سنت از این واقعیت غافل نیست که پاره ای از دستگاه فلسفی معاصر شاید درست و بعضی از نهادهای مدرن شاید ویژگی‌های مثبت داشته باشند و آنچه سنت در جهان جدید، مخالف آن است، جهان‌بینی کلی، مقدمات و بنیان‌هایی است که از دیدگاه سنتی کاذب محسوب می‌شوند. لذا هر خیری که در جهان جدید جلوه می‌کند، تصادفی است و نه ذاتی. در واقع سنت مخالف تمامی آن چیزی نیست که در جهان جدید وجود دارد و همهٔ آن چیزی را که امروز وجود دارد، مدرنیزم نمی‌داند. اما برای نزدیک شدن به تفکر "سید احمد فردید" می‌بایست به سه مبدأ تفکر وی که شاگرد او – سید عباس معارف– در مقدمه کتاب «نگاهی دوباره به مبادی حکمت اُنسی» نقل کرده است واقف شویم:

۱– حکمت اُنسی یا همان عرفان اسلامی.

۲– تفکر مارتین هیدگر، که نگاه فردید به تفکر هیدگر مبدئی سلبی داشت تا به مدد آن می‌کوشید از حوالت تاریخی غرب جدید، یعنی نیست انگاری مضاعف و موضوعیت نفسانی بگذرد.

۳– اسم شناسی یا «اتیمولوژی» که علم اشتقاق است و به ریشه ی کلمات می‌رویم. . . (معارف، ٦۱:۱۳۸۰).

فردید سنت را به معنای فرادهش اطلاق می‌کند. یعنی به معنای هر آنچه که از آسمان داده شده باشد. با این تعریف همه چیز شامل سنت می‌شود. به عبارت دیگر ذیل اسمی از اسماء الهی قرار می‌گیرد؛ وی در پی کشف معنای وجود بود و تاریخ را فقط تاریخ وجود می‌داند ولاغیر(همان). به نظر فردید آخرالزمان تاریخ به پنج دوره تقسیم می‌شود که در هر دوره اسمی از اسمای الهی تجلی می‌کند «دورهٔ پریروز، دیروز، امروز، فردا و پس فردا» و غفلت از ادوار و اکوار تاریخی، غفلت از تذکر به اسماء الله در تاریخ است (معارف، ٦۱:۱۳۸۰). فردید به این قائل است که غفلت از وجود از دیروز تاریخ

یعنی طلوع فلسفهٔ یونان آغاز شد و این غفلت را طاغوت زدگی می‌نامد. فردید تاریخ ۲۵۰۰ سالهٔ متافیزیک را تاریخ غفلت از وجود می‌داند (معارف، ۱۳۸۰:٦١). فردید معتقد است که حقیقت متافیزیک آن است که انسان نسبت جدیدی با آدم و عالم و مبدأ عالم و آدم پیدا می‌کند و فلسفه، سیاست، اقتصاد، هنر و آداب اجتماعی نیز ذیل آن قرار می‌گیرد (معارف، ۱۳۸۰:٦٢). وی مدرنیزم را هم تحت سنت الهی و مظهر اسمی‌از اسماء می‌داند. فردید دوران جدید را دوران ظهور اسم قهر الهی می‌داند و تاریخ غفلت از وجود را، ذیل غرب زدگی بیان می‌کند(معارف، ۱۳۸۰:٤٦١).

همچنین وی تنها راه نجات انسان دوران جدید را گذشتن از حوالت تاریخ غرب، یعنی موضوعیت نفسانی می‌داند. به عبارت دیگر انسان جدید باید از نو اُنسی با حقیقت وجود حاصل کند (همان). با بررسی اجمالی دو دیدگاه فوق دربارهٔ سنت، تجدد و غرب به این نتیجه می‌رسیم که تفاوت‌های بارز و بسیاری میان این دو تفکر وجود دارد که می‌توان به شرح ذیل بیان کرد:

۱- نوع نگاه و نسبتی که فردید با سنت برقرار کرده، ذیل علم الاسماء معنی پیدا می‌کند و پرسش از حقیقت و کُنه سنت و غرب می‌باشد. ۲- نصر سنت را با سوفیای یونان معادل می‌داند، ولی فردید هیچ نسبتی را بین سنت و سوفیای یونان نمی‌داند. ۳- تلقی نصر از غرب، تلقی جغرافیایی است و فلسفهٔ جدید را که با دکارت آغاز می‌شود، منفک از یونان می‌داند. ٤- تلقی فردید از غرب نه نگاهی جغرافیایی و مکانی بلکه وجودی است. فردید به غرب و شرقِ وجود، نظر دارد و دوران جدید را ثمرهٔ متافیزیک یونان می‌داند. ٥- دیگر تفاوت بنیادین فردید و نصر در پرسش از وجود است. فردید با طرح پرسشی از وجود خواهان گذر از موضوعیت نفسانی دورهٔ جدید می‌باشد و نصر غرب را مجموعه‌ای از خوبی‌ها و بدی‌ها می‌بیند که باید بدی‌ها را رها و خوبی‌ها را بدست آورد. حال آن که نزد فردید، غرب یک «کل» واحد است که همهٔ اجزای آن در نسبت با یکدیگر، معنای واحدی را صادر می‌کنند. اما عقاید "مرتضی فرهادی" و نگاه او

به مفهوم سنت تا حدودی با نظریات نصر و فردید متفاوت است. اساساً فرهادی سنت را لازمهٔ [فهم] «صنعت» و «تجدد» می‌داند.[۱] مبانی نظری و دیدگاه‌های فرهادی تا اندازهٔ زیادی شبیه به استاد خود – جلال آل احمد– است. و برخلاف فردید به غرب به عنوان یک وحدت کلی نمی‌نگرد، و به مبانی تمدن غربی توجه ندارد. همچنین با مطالعهٔ آثار وی در می‌یابیم که فرهادی همچون آل احمد مخالف مقهور غرب شدن است. وی نیز معتقد است مهم ترین گام در راه شناخت "غرب"، گذشتن از سودای رد و اثبات است و این ممکن نمی‌شود مگر با خواندن مدام و تأمل فراوانِ بدون شیفتگی یا نفرت. فرهادی در پاسخ به سؤالی که از وی در خصوص تفاوت «سنت» و «سنت پرستی» پرسیده می‌شود؛چنین پاسخ می‌دهد:

«... اما درباره «سنت پرستی»، من نیز همچون شما بر این باورم که پرستش، با دانش و فلسفه سازگار نیست، اما ما این قوانین و اسلوب و اصول را متأسفانه تنها برای نیمی از واقعیت به کار می‌بریم. سخن این است که پرستش سنت نادرست است، اما عبودیت در بُتکده «تجدد» نیز به همان اندازه، نادرست و غیر علمی است...به قول حسین ملک، سنت به روال و روش کار و رفتار اجتماعی اجتماعی‌ای گفته می‌شود که تجارب گذشته آن را تثبیت کرده باشد. منظور من نیز از سنت در نوشته‌ها و گفته‌هایم به طور اخص، بخشی از سنت است که تجارب گذشته، آن را اثبات و تثبیت کرده باشد. از این منظر، «سنت» یعنی تجارب عینی یک ملت» (جاوید، نجاری، ۹۳:۱۳۸۸).

فرهادی معتقد است: «فهم سنت و به خاطر داشتن سنت و پندآموزی از سنت‌های جمعی و ملی، و نیز سنت‌های جهانی، لازم و واجب است» (همان). فرهادی، گذشتن فرد یا جامعه را از تجارب خود، به مثابه نفی خود می‌داند. همچنین معتقد است که جامعهٔ ایران همچون بسیاری از جوامع کهن فرهنگ دیگر، در «گسل فرهنگی» و گرایش به فرهنگ مصرفی– زیر سایه ی دکل‌های نفت– و اقتصاد بادآورده، فرهنگ و

۱-برای اطلاع بیشتر ر. ک به فرهادی، مرتضی۱۳۷۶، «صنعت بر فراز سنت یا دربرابر آن»، فصلنامه نمایه ی پژوهش، سال اول، شماره ۱.

عناصر مثبت و واجب را از کف داده و به فراموشی سپرده است (جاوید، نجاری، ۹٤:۱۳۸۸). فرهادی بر این باور است که سنت، در حوزه‌های دیگر نیز برخلاف تصور، عقیم و نازا نیست. که از این جمله می‌توان سنت‌های فلسفی، هنری و مذهبی را نام برد که تحت شرایطی می‌توانند به نوزایی و نواندیشی و حتی انقلاب بیانجامند. و بالاخره مایکل اوکشاف معتقد است «. . . سنت مانند آلت موسیقی است که با آن می‌نوازیم، نه آهنگی که باید نواخته شود»(همان). همچنین سنت در نگاه فرهادی چونان ابر بارنده و باران زا است. با نگاهی گذرا به آثار و گفته‌های فرهادی در می‌یابیم که فرهادی تشابهات و تفاوت‌هایی با نصر و فردید دارد. که از آنجمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

۱- فرهادی نیز مانند فردید نگاهی فلسفی و خاص به مفهوم زمان دارد. وی معتقد است که فردای آیندهٔ ما در«پس فردای » تاریخ، گذشتهٔ ما خواهد بود.[۱] ۲- وی نیز همانند نصر، به نوعی جغرافیا در خصوص غرب و شرق قائل است. ۳- فرهادی همانند نصر به نقاط مثبت غرب و تجدد معتقد است. ولی برخلاف نصر، مفهوم تجدد در باور وی منفی نیست. و اساساً وی سنت را پایهٔ تجدد می‌داند و تجدد را پای گرفته بر «پایه‌های سترگ» سنت می‌داند. ٤- وی بر خلاف فردید، به «فرا دهش» و« فرو دهش» معتقد نیست. و آن نگاه افراطی فردید را به سنت ندارد. ٥- فردید و نصر، با کمی تفاوت تجدد، غرب زدگی و نیست انگاری وجود را در یک راستا می‌انگارند، ولی فرهادی بین این دو مفهوم تفاوت قائل است. ٦- فرهادی فرهنگ‌هایی مانند چین، ژاپن و هند را از جمله فرهنگ‌هایی می‌داند که با تلاش خستگی ناپذیر در راستای حفظ و اشاعه فرهنگ خود کوشش می‌کنند و این در حالی است که صنعت و نوسازی را بر پایه‌های سنت‌های کهن خود بنا کرده‌اند. ولی نصر این نگاه خوشبینانه را به شرق ندارد و اساساً تمامی

۱-برای اطلاع بیشتر ر. ک به جاوید، علیرضا، نجاری، محمد۱۳۸۸. نقد ساختار اندیشه، گفتگو با مرتضی فرهادی، تهران، نشر آشیان

فرهنگ‌های شرقی را آلوده به گناه غربزدگی می‌داند. ۷- فرهادی برخلاف نصر سنت را تنها دین نمی‌داند و به وجوه فرهنگی و واقعیت‌های بیرونی آن توجه دارد.

در نهایت با نگاهی به تقابل‌های گفتمانی یاد شده، نگارنده نظریات فرهادی پیرامون مفهوم سنت را که با اهداف این پژوهش و بویژه مبانی نظری تحقیق مقاربت بیشتری دارد، مورد توجه قرار می‌دهد. در ادامه با تبار شناسی مفهوم سنت در ادبیات موسیقی ایران به بحث و جرح این مفهوم می‌پردازیم.

تبار شناسی مفهوم سنت در ادبیات موسیقی ایران معاصر

اطلاق صفت سنتی به برخی از انواع موسیقی به حدی متداول شده که انگار معنای آن برای همگان روشن است. صفت سنتی را - با وجود این که مفهومی غربی است- بدون رعایت احتیاط، در خصوص فرهنگ‌های غیر غربی به کار می‌برند. در این فرهنگ‌ها، تعبیری برای مفهوم«سنتی» به معنای غربی آن وجود ندارد، مگر آن که تعبیر را اخیراً از فرهنگ‌های غربی به عاریت گرفته باشند و حتی در چنین مواردی نیز لفظ سنت نه الزاماً معنای دقیق غربی آن، و نه مصادیق و موارد استعمال آن را دارد (دورینگ، ۵:۱۳۷۹). با توجه به تنوع و تحرک گرایش‌های موسیقی ایران، امروزه مفهوم واژه سنتی، قدری متزلزل به نظر می‌آید (دورینگ، ٦:۱۳۷۹). در حدود سال ۱۸۵۰ میلادی مکتب جدیدی در موسیقی ایران بوجود آمد که خاستگاه آن روشن نیست. این مکتب نوظهور به یک سنت تازه با ردیف‌های جدیدی تبدیل شد که هنوز هم رواج دارد (دورینگ، ٦:۱۳۷۹). اما از بیست یا سی سال پیش به این طرف و خصوصاً از انقلاب ۵۷ به بعد ناظر دگرگونی‌های عمیقی هستیم که نخست به سبب جذبهٔ فرهنگ غربی و سپس جریان تجدید حیات فرهنگ بومی و داخلی به وجود آمد. تاریخ شاهد گسیختگی‌های دیگری نیز در جاها و عهدهای دیگر است، مثلاً موسیقی صفوی همان موسیقی‌ای نبوده است که در زمان مراغی در قرن چهاردهم رواج داشته است.

ارزیابی تغییرات

در گذشته برای ارزیابی تغییرات وسایل عینی در دست نبود. موسیقی‌ها از میان می‌رفتند و به فراموشی سپرده می‌شدند ودانستن این که شصت سال پیش از این در عرصهٔ موسیقی چه می‌گذشته است، کار دشواری بود (دورینگ، ۷:۱۳۷۹). از این رو از لحاظ نظری به دو نوع عقیده می‌شود گرایش یافت؛ اول آنکه در گذشته نیز موسیقی به روال کنونی آن بود و دوم آن که یقیناً نوپردازی در کار بوده است. با توجه به این دو نگاه می‌توان دو نوع گفتمان را در حوزه موسیقی سنتی ایران تبار شناسی کرد، اول: گفتمان سنت گرای ایستا و دوم: گفتمان سنت گرای پویا.

ریشه‌ها و معانی ضمنی سنت و سنتی

همان طور که اشاره شد، مبدأ شروع این بحث، کلمهٔ سنت بود و مراد ما از موسیقی سنتی ایران، موسیقی ای است که جوهر آن یکسره با بعضی موسیقی‌های دیگر متفاوت است. اما اگربه قضیه از نزدیک بنگریم این پرسش را می‌توانیم مطرح کنیم که آیا این غرب نیست که مفاهیم مخصوص موسیقی خود را به موسیقی ایرانی اِسناد داده است. ؟ مفهوم سنت دراسلام وجود دارد و غرض از آن سنت فرزانه واری است که حامل اقوال و سیرهٔ پیغمبر(ص) است (دورینگ، ۱۰:۱۳۷۹). اما ما در ایرانِ شیعی هستیم و نه در خانهٔ اهل سنت. شیعه هم سنن خاص خود را دارد که به ائمهٔ اظهار می‌رسد، ولی در شیعه هم دو مکتب اخباری و اصولی - یعنی اهل پوست و ظاهر و اهل مغز و باطن – وجود دارد (دورینگ، ۱۰:۱۳۷۹). لذا در آخر قرن هجدهم علمای اصولی اهل تفسیر وتأویل بودند که پیروز شدند و تا ابتدای عصر جدید دوام آوردند. اما در مورد موسیقی، تأکید بر این نکته اهمیت دارد که واژه سنتی اولین بار در دوره‌های اخیر پیدا شد و بارِ آن، بدونِ تردید، ابلاغ یک مفهوم غربی بود. شاید هم اروپایی‌ها بدون این که نظر ایرانیان را جویا شوند این واژه را به کار بردند. (قابل توجه اینکه واژه سنتی فقط در

ایران به کار گرفته می‌شود. در آسیای مرکزی می‌گویند عنعنوی یا خلقی یا مقام و در کشورهای شمال آفریقا می‌گویند تقلید- به معنای مثبت)خلاصه پیدا شدن کلمهٔ سنت حاکی از آن است که دو نیروی متضاد با سنت، یعنی تجدد و دگرگونی قبلاً مستقر شده بوده‌اند. در عرض بیست و چند سال معنی واژهٔ سنت تغییر یافت و واژهٔ «اصیل» بجای سنت بکار برده شد. واژه اصیل در غرب هم از ۲۸ سال پیش به این طرف متداول شد. و سرانجام کلمهٔ دیگری پیدا شد که مفاهیم سنتی و اصیل و غیر آن را در بر می‌گرفت و آن کلمهٔ «ملی» بود. از آنجاکه معنای هر کلمه‌ای در تضاد با کلمهٔ دیگری روشن می‌شود (دورینگ، ۱۰:۱۳۷۹)، باید تصریح کرد که واژه‌ای اصیل که معرف عالی ترین و ثابت ترین صورت یک موسیقی است، در مقابل واژهٔ مبتذل واقع شده است که صفتی طعنه آمیز است. صفت اصیل را به موسیقی عامهٔ مردم می‌توان اطلاق کرد، بر خلاف صفت سنتی که به ندرت به موسیقی عامه ی مردم اطلاق می‌شده است. صفت ملی نیز که از لفظ ملت مشتق شده، مربوط به آخر قرن نوزدهم است. این کلمه با این که منشأِ مذهبی داشته، طنین و انعکاس آن کاملاً غیر دینی (دین رسته، لائیک) بوده است. در پشت مفهوم زیبای «سنتی» مفهوم بسیار نیرومند «ناسیونال» پنهان شده است. به نظر می‌رسد که وظیفه موسیقی هنری ایران همانند زبان فارسی، گرد هم آوردن و یکی کردن قاطبهٔ افراد ملت ایران، قطع نظر از تعلاقات نژادی و دینی آن‌ها بوده است (دورینگ، ۱۱:۱۳۷۹). تمام این کوشش‌ها در عهدی انجام می‌گرفت که موسیقی ایرانی اعتبار خود را در خارج از مرزها از دست داده بود. یکی از خصوصیات غریب عبارت « موسیقی سنتی ایرانی» این است که آن چه را که موسیقیدانان در غرب «موسیقی» می‌نامند را شامل نمی‌شود؛ زیرا لفظ سنتی در موسیقی ایرانی فقط به موسیقی هنری اطلاق می‌شود و انواع موسیقی عامهٔ مردم را در بر نمی‌گیرد (دورینگ، ۱۱:۱۳۷۹). به عبارت دیگر، آنچه سنتی و غیر جدید (غیر مدرن) نامیده می‌شود، ناشی از تقید آن به ناسیونالیسم (ملی گرایی) است. یکی از تعاریف کلمهٔ اصالت که در تمام بحث‌ها مطرح می‌شود این است که اصالت یعنی خلوص و آلوده نبودن به هیچ عنصر بیگانه. و یا آلوده نبودن به هیچ عامل

غیرایرانی. واژهٔ ایرانی در اینجا به معنای سیاسی آن است و همهٔ ایرانیان خارج از ایران را از محدوده ی خود بیرون می‌گذارد (مانند افغانی، تاجیکی و غیره)، اما ترک و ترکمن و عرب زبانانِ ایران را کم و بیش از خود می‌داند. این جا می‌توان این نتیجه را گرفت که، موسیقی قدیم ایران نه اصیل بود، نه سنتی و نه ملی، زیرا میان همهٔ جوامع خاورمیانه مشترک بود. به علت همین ملاحظات مربوط به اصالت نژاد، ترک‌های بعد از دوران عثمانی نیز خواستند موسیقی هنری خود را از بین ببرند، چون آن را غیر ترک یعنی ممزوجی از موسیقی یونانی، عرب و ایرانی می‌پنداشتند.

تعاریف نوازندگان سنتی از سنت

ژان دورینگ[1] این طور اظهار می‌کند که : «عبارت موسیقی سنتی که منحصراً به موسیقی هنری ایرانی اطلاق می‌شود؛ واجد طیف یا حوزه ای، با شبکه ای از ویژگی‌ها و مشخصات است. در تعاریف مختصری که اشخاصِ طرف صحبت من به دست داده‌اند، سنت هرگز به معنای یک پدیدهٔ پیش پا افتاده و یا چیزی که قابل انتقال باشد مطرح نمی‌شود. سنت، تلویحاً یا تصریحاً مقید به ارزش‌ها یا معانی‌ای است که در گفت و گوها [گفتمان‌ها] به چشم می‌خورند. این ارزش‌ها و این ویژگی‌ها ی مشخص عبارتند از: سابقه، قدمت، سماعی بودن، انتقال بلاواسطه از استاد به شاگرد و مرجعیت استادان و بویژه استادانی که خود بنیانگذار و مؤسس بوده‌اند» (دورینگ، ۱۱:۱۳۷۹). اما این نکته را هم باید گفت که ویژگی‌های یاد شده چون در خود دارای تناقض‌هایی هستند، مفهوم سنت را کاملاً روشن نمی‌کنند. با این نگاه به سنت و از بحث دورینگ در

۱-ژان دورینگ موسیقی دان، موسیقی شناس و خاور شناس، مدیر بخش تحقیقات در مرکز ملی تحقیقات علمی در پاریس که سالیان متمادی از عمر خود را صرف تحقیق و شناخت فرهنگ و موسیقی ملل شرق، بخصوص ایران، آسیای میانه، افغانستان، آذربایجان و. . . کرده است؛ به گفته ی خود، پس از ساعت‌ها بحث و گفتگو با موسیقی دانان ایرانی، با گرایش‌های گوناگون و دارای شناخت عمیق از ردیف موسیقی قدیم ایران به تعریف زیر از سنت دست زده است.

این خصوص می‌توان اینگونه نتیجه گرفت که اساساً مفهوم «سنت» نیز مانند «تجدد» امری گفتمانی است.

چند مفهوم:

قدمت

هر چند که همه بر سر معیارِ قدمت_ به عنوان تعریف فنی سنت موسیقی_ اتفاق نظر دارند، اما به نظر نمی‌رسد که کسی سنت موسیقی را صرفاً به علت قدمتِ آن سنت بداند. بعضی قدمتِ موسیقی ایران را به باربد و برخی به اعصار باستانی می‌رسانند. به این گونه ملاحظات در باب تاریخِ قدمتِ موسیقی ایرانی نباید قناعت کرد، زیرا روشن است که هرچقدر هم در گسترهٔ تاریخ ایران به عقب برگردیم، باز کسانی را می‌یابیم که به کار موسیقی پرداخته باشند.

مرجعیت

همهٔ نوازندگان ایران بر مرجعیت استادان خود تأکیدی از سر احترام دارند. «ریشهٔ موسیقی کنونی ایران به میرزا عبدالله و پیش‌تر از او به علی اکبر [فراهانی] (اواسط قرن نوزدهم) می‌رسد» (دورینگ، ۱۳:۱۳۷۹). نوازندگان ایران به درستی منقولاتِ انتقال دهندگان سنت موسیقی اطمینان دارند و معتقدند که آن‌ها ردیف را مقلوب و فاسد نکرده‌اند. اما از سوی دیگر مرجعیت و اعتبارِ استاد یکی از شرایط مهم و لازم برای وارد کردن عناصر تازه در ردیف سنتی به شمار می‌رود.

اصطلاحات رایج برای انواع موسیقی در ایران

در یک نگاه کلی بیش از چهل واژهٔ مختلف برای توصیف انواع موسیقی رایج در کشور به کار برده می‌شود (صدرنوری، ۲۳:۱۳۸٤)[۱]. در اینجا با توجه به اینکه این

۱- برای آگاهی بیشتر ر. ک به سروی، حسین۱۳۸۸ **تحلیل گفتمان‌های موسیقی در ایران معاصر** پایان نامه کارشناسی ارشد دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی **صفحه ٦٢**

مقاله تنها به باز شناسی گفتمان‌های سنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر می‌پردازد، پس تنها به ارائه صورت بندی از گفتمان‌های یاد شده اکتفا می‌کند.

صورت‌بندی گفتمان‌های سنت گرا ی موسیقی در ایران معاصر

با توجه به تقسیم بندی‌های فوق، در حوزه اول می‌توان دو نظام گفتمانی را به شرح ذیل در موسیقی کلاسیک ایران باز شناخت :

۱-گفتمان تجدد گرا/تجدد طلب ۲- گفتمان سنت گرا

این گفتمان‌ها خود به گفتمان‌های جزئی تری تقسیم می‌شوند که بر اساس زمینهٔ شکل‌گیری آن و شارحان اصلی هر گفتمان شناخته می‌شوند. اولین گفتمان موسیقی کلاسیک ایران را می‌توان، گفتمان "تجددگرا" مشخص کرد. که بررسی و تحلیل آن به مجالی دیگر موکول می‌شود. اما گفتمان سنت گرا که داریوش صفوت نقش برجسته‌ای در تکوین و بسط این گفتمان داشت را می‌توان به گفتمان‌های دیگری به صورت زیر تقسیم کرد؛ ولی آنچه در فضای گفتمانی در حوزهٔ موسیقی سنت‌گرا ایجاد چالش کرده گفتمان سنت‌گرای ایستا بوده که در این مقاله بیشتر به تحلیل آن می‌پردازیم. شایان ذکر است صفوت مدیر مرکز حفظ و اشاعه موسیقی بود وشالوده این مرکز را بر حفظ و اشاعه موسیقی ایران بنا نهاد. که اغلب شاگردان پرورش یافته در این مرکز خود شارح گفتمان‌های سنت‌گرا شدند.

تقسیم‌بندی گفتمان‌های سنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر:

گفتمان سنت‌گرا (ایستا)، با رویکرد حفظ میراث گونه و با نگاهی موزه ای به موسیقی ایران(مجید کیانی)

گفتمان سنت گرا(پویا)، ایده نقد و باز خوانی موسیقی ایرانی به منظور ایجاد تحول و حفظ پویایی این موسیقی با رویکرد استفاده از مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی (داریوش صفوت).

گفتمان‌های سنت گرا در موسیقی ایران معاصر

امروزه بحث سنت در موسیقی ایران معمولاً با ابهاماتی همراه است. عدم وجود تعریفی روشن از سنت در موسیقی و آمیختگی مفاهیمی چون موسیقی سنتی، به عنوان یک نوع خاص موسیقی، و سنت موسیقایی که بعضاً با به کار گیری نابجای این دو مفهوم متفاوت در معنایی یکسان همراه است، و روشن نبودن ارتباط سنت با مقوله‌هایی چون اصالت و قدمت و نیز تناقض در دیدگاه‌های موسیقیدانان در مباحث مذکور از مشکلات جامعهٔ موسیقی در این حوزه به حساب می‌آیند. با آنکه می‌دانیم ارائهٔ تعریفی دقیق که مورد اتفاق نظر همگان باشد در مقولاتی از این دست میسر نیست و بستر این مباحث چنان سیال و انعطاف پذیر است که نمی‌توان حد ثابت و محدودی برای آن تعیین کرد؛ اما در همهٔ علومی که چنین ویژگی‌ای دارند ادامهٔ بحث و انطباق آن با مسائل روز، سعی در ارائهٔ نقدهای سازنده و ایجاد زمینه‌ای برای تبادل افکار می‌تواند در روشن شدن برخی ابهامات کارساز باشد. «سنت گرایی در موسیقی ایران عکس العملی در برابر جریان‌های تجددگرای موسیقی قلمداد می‌شود» (کلانتری، ۱۳۸۳:۱۳٤). اگر بخواهیم فضای فکری حاکم بر موسیقی ایران در آستانهٔ رواج دیدگاه‌های سنت گرا را بررسی کنیم، می‌توان گفت از زمان رواج تفکر تجدد طلبانهٔ متأثر از غرب، که بیشتر به عصر مشروطه باز می‌گردد، و تأثیر آن بر قلمرو موسیقی، به مدت نیم قرن اندیشه‌های نوگرا عمدتاً نگاهی به موسیقی غربی داشتند. هر چند رویکردهای متفاوتی در گرایش به موسیقی غربی وجود داشت که در برخی از آنها حذف کامل موسیقی ایرانی و جایگزینی آن با اصول موسیقی غربی و در برخی دیگر تحول موسیقی ایرانی بر اساس قواعد موسیقی غربی مدنظر بوده و ما در تشکیلات رسمی موسیقی کشور نیز با کشمکش‌هایی در میان طرفداران این دو دیدگاه مبادله می‌شد. در این مدت استادان شیوهٔ سنتی اجرا و آموزش موسیقی ایرانی، از گرایش‌های جدید حاکم بر محیط موسیقی کنار بودند و در خلوت‌های خصوصی خود به روش سنتی فعالیت می‌کردند. در دهه‌های ۳۰ و ٤۰ سدهٔ معاصر، دیدگاه جدیدی در موسیقی ایران مطرح شد که خواهان حفظ سنت‌های موسیقی

و توجه به اصالت در موسیقی بود. نکتهٔ قابل توجه در این زمینه آن است که روحیهٔ دفاع از سنت را ایرانیان از شرق شناسان غربی آموختند و نخستین بار این غربیان بودند که لزوم دفاع از ارزش‌های سنت موسیقایی را به ایرانیان و سایر شرقیانی که با پدیدهٔ تجدد روبرو شده بودند، گوشزد کردند. دفاع از سنت مستلزم مطالعهٔ دقیق بر روی جوانب گوناگون آن است و همین نکته یکی از وجوه افتراق «سنتی» از «سنت گرا»ست. دیدگاه سنتی (سنت گرای ایستا) به خاطر حفظ تقدس سنت، اغلب اجازهٔ واکاوی و زیر و رو کردن آن را نمی‌دهد؛ در حالی که دیدگاه سنت گرای پویا به هدف شناخت کامل آنچه ادعای حفظ آن را دارد، سنت را مورد واکاوی قرار می‌دهد و برای این منظور به روشی نظام مند نیاز دارد. «از آنجا که سنت گرایان پویا پروردهٔ جامعهٔ مدرن غرب بودند و با الگوهای مدرن مطالعه، تحقیق و نقد پرورش یافته بودند، و با توجه به اینکه یکی از نقاط قوت مدرنیته نظام‌مند بودن روش‌های مطالعه، تحقیق و نقد آن است، سنت گرایان پویا در اغلب موارد برای مطالعهٔ سنت و دفاع از آرمان‌های آن از الگوهای مدرن بهره می‌بردند. « این روش به صورت الگویی برای سنت گرایان شرقی نیز درآمد» (شایه، ۱۳٤۰ : ۷۹). آنچه بیش از همه مورد تأکید سنت گرایان بود حفظ اصالت سنت‌های موسیقی و پرهیز از ترکیب اصول نامتجانس فرهنگ‌های موسیقایی مختلف بود. در دههٔ ۳۰ (ه. ش) شاخص ترین چهره ای که تأثیری عمیق بر روند بحث «اصالت موسیقی» در ایران گذاشت، موسیقیدان و موسیقی شناس فرانسوی آلن دانیلو بود (فیاض، ۱۳۷۷ : ۱۰۱). دانیلو با انتقاد از میل اندیشهٔ غربی به جهانشمولی و یکسان سازی ارزش‌های حاکم بر فرهنگ‌های مختلف، عنوان می‌کند که اندیشهٔ ایجاد یک جهان و یک قلمرو موسیقی واحد نفی همهٔ ارزش‌های موسیقی است و این یکسان سازی تنها در نازل ترین سطح، امکان تحقق دارد (فیاض، ۱۳۷۷ : ۱۰۱). وی معتقد بود که باید از تأثیرپذیری اشکال مختلف امپریالیسم فرهنگی پرهیز کرد، چرا که در حوزه‌های اجتماعی، اخلاقی و موسیقایی معیار مطلقی وجود ندارد (دانیلو، ۱۳۸۳ ب: ۱۷۳).

یکی از اقدامات دانیلو برگزاری کنگره‌های موسیقی در کشورهای مختلف بود که در آنها بحث‌هایی پیرامون مسائل مختلف موسیقی مطرح می‌شد. از جمله مسائلی که تحت تأثیر جریان‌های سنت گرا در کنفرانس‌های موسیقی بیان می‌شد؛ تأکید بر دور نگه داشتن موسیقی‌های جریان‌های سنت گرا در کنفرانس‌های موسیقی و تأکید بر دور نِگه داشتن موسیقی‌های غیرغربی از دایره ی نفوذ موسیقی غربی و سعی در حفظ اصالت هنری این موسیقی‌ها بود. در سال ۱۳٤۰ (ه. ش)، ۳۵ کشور از جمله ایران در شورای بین المللی موسیقی عضویت داشتند (کلانتری، ۱۳۸۳:۱۳۷).

کنگره بین المللی موسیقی تهران

در سال ۱۳٤۰ (ه. ش) کنگره بین المللی موسیقی با عنوان «ضرورت حفاظت از سنت‌های اصیل ملی» در تهران برگزار شد. «این کنگره در زمینه اجرای طرح یونسکو راجع به شناسایی متقابل ارزش‌های هنری شرق و غرب ترتیب داده شد و وسیله ای بود برای آنکه هنرمندان کشورهای شرق و غرب جهان با آثار و مفاهیم هنری یکدیگر آشنایی حاصل کنند» (موزیک ایران، ش ۱۲، ۱۳٤۰). به این ترتیب می‌توان دریافت که گردانندگان بحث در کنگرهٔ مذکور، سنت گرایان بودند و نشان می‌دهد که در کنگرهٔ تهران با وجود آنکه ابتکار عمل در دست سنت گرایان بوده ولی مباحث با تبادل نظر میان سنت‌گرایان و تجددطلبان پیش می‌رفته است. این کنگره نقطهٔ عطفی بود برای شکل‌گیری گفتمان‌های سنت‌گرا.[1] یکی از تأثیراتی که مطرح شدن دیدگاه‌های سنت‌گرا در موسیقی ایران باقی گذاشت، شکل‌گیری برخی از نهادها و مؤسسات برای فعالیت در زمینهٔ حفظ، پژوهش، آموزش و اجرای موسیقی سنتی ایران بود. یکی از این مراکز مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایران بود که تشکیل آن توسط "داریوش صفوت" نتیجهٔ دغدغهٔ

۱ برای آگاهی بیشتر درخصوص مباحث مورد بحث و نتایج به دست آمده در کنگره ر. ک به سروی، حسین۱۳۸۸ **تحلیل گفتمان‌های موسیقی در ایران معاصر صفحه** پایان نامه کارشناسی ارشد دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی صفحه ۱۳۵.

سنت‌گرایان نسبت به حمایت و گسترش موسیقی سنتی ایران بود (صفوت، ۱۳۸۲ : ۲۰۸-۱۹۵). داریوش صفوت که می‌توان او را از پایه گذاران اصلی این مرکز دانست، مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی را در سال ۱۳٤۷ با حمایت مالی و اعتباری سازمان تلویزیون ملی تأسیس کرد. که هستهٔ اولیهٔ اعضای این مرکز را دانشجویان موسیقی دانشکده ی هنرهای زیبا تشکیل می‌دادند (صفوت، ۱۳۸۲ : ۲۰۵).[۱]

حیات مر کز حفظ و اشاعه پس از انقلاب۵۷

با وجود تغییراتی که در ساختار مدیریتی مر کز از سال ۱۳۵۲ رخ داد، (مسیب زاده، ۱۳۸۲ : ۸٦-۸٤) این نهاد تا زمان انقلاب اسلامی بدون وقفه به فعالیت‌های خود ادامه داد. آنچه در طول این مدت(۱۳٤۷ تا ۱۳۵۷) دستخوش نوسان می‌شد میزان توجه به هر یک از حوزه‌های آموزش، پژوهش و اجرا بود (مسیب زاده، ۱۳۸۲ : ۸۹-۸۲). پس از انقلاب اسلامی، صفوت از ریاست مرکز کنار رفت و چون سیاست‌های جاری در سازمان صدا و سیما با اشاعهٔ موسیقی چندان موافق نبود، عنوان مرکز تغییر یافت. ولی مرکز تنها کانون فعالیت موسیقایی بود که بعد از انقلاب تعطیل نشد، هرچند که پویایی و فعالیت دوران قبل از انقلاب را از دست داد. عنوانی که در سال‌های بعد برای این مرکز در نظر گرفته شده «مرکز حفظ و پژوهش موسیقی » بود. داریوش صفوت که در تقسیم‌بندی اولیه ما در زمره شارحان گفتمان سنت‌گرای پویا قرار گرفته است (البته از نگاهی دیگر خود صفوت اکنون در جایگاه موسیقی دان سنتی است) مباحثی را درخصوص زنده و پویا بودن موسیقی ارائه می‌دهد که با تحلیل آثار و مباحث او می‌توان گفت که وی به پویایی و تحرک رو به جلوی موسیقی ایران معتقد است. وی هم مانند دورینگ به پویایی این موسیقی از درون خود اعتقاد دارد. ولی صفوت نیز مانند پیروان

۱- برای آگاهی بیشت درخصوص نحوه شکل گیری مرکز حفظ و اشاعه ر. ک به «زمینه‌های شکل گیری مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایران» مسیب زاده، عین الله ۱۳۸۲.

سنت‌گرا، دخل و تصرف و هرگونه ایجاد تغییر را در چارچوب موسیقی ایران بـه دیـدهٔ وسواس و تا حدودی امتناع می‌بیند. ولی نمی‌توان هر چه را که از گذشته به ما رسیده به بهانهٔ حفظ اصالت و بدون بازنگری برای تطبیق با شرایط موجـود دسـت نخـورده بـاقی گذاشت. مخالفت فعلی سنت گرایـان بـا تحـولات مـوردنظر تجـددگرایان بیشـتر از آن روست که طرفداران تجدد برای تحول در موسیقی ایران اغلب روش صحیحی در دست ندارند و در این میان آنان که چشم به غرب دوختـه‌انـد عمـدتاً تفـاوت‌هـای بنیـادی دو فرهنگ موسیقایی شرق و غرب را از نظر دور می‌دارند. این در حالی است که برخـی از ویژگی‌های موسیقی غربی، که تجددطلبان قصـد جـایگزینی آنهـا در موسـیقی ایـران را دارند، نه تنها با بنیان موسیقی ایرانی سازگاری ندارد بلکه در آنها برتری وجود ندارد.

در انتهای این بخش با تحلیل گفتمانی مصاحبه ای که با یک تن از شاگردانِ قدیم مرکز، و شارح امروز گفتمان سنت گرای ایستا انجام شده است، بحث سنت‌گرایی را بـه پایان می‌بریم. در این بخش به عنوان نمونه متن مصاحبه محسن شهرنازدار با مجید کیانی را انتخاب کرده ایم.

تحلیل گفتمانی متن مصاحبه با مجید کیانی[1] (شارح گفتمان سنت گرای ایستا) در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین

توصیف و تفسیر:

الف- تعداد واژگان تکرار شونده در متن‌ها به شرح زیر می‌باشند:

سنت (۹۰)، سنتی (۷۰) ، فرهنگ (۷۰) ، غربی (۵۰) ، تحول (۳۱)، فرهنگـی (۳۰)، ملی (۲۷) ، تفکر (۲۱) ، هنری (۱۷) ، غرب (۱۵)، نقـد (١٤) ، سیاسـت (۱۳)، سیاسـی (۱۲)، طریقت (۱۲) ، دولتی (۱۲)، عرفان (۱۰)، استاندارد (۱۰)، تجربه (۱۰)، شرقی (۹)،

۱ -برای آگاهی بیشتر ر. ک به سروی، حسین۱۳۸۸ **تحلیل گفتمان‌های موسیقی در ایران معاصر صفحه** پایان نامه کارشناسی ارشد دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی جلد ضمائم، بخش متن مصاحبه‌ها صفحه۱۷.

آموختنی (۸)، ایمان (۸)، شریعت (۷)، غیرهنری (۷)، بیمار (۵)، شهود (۵)، شهید (۲)، پیامبران (۳)، علملدنی (۳)، روشنفکر(۳)، فقه (۲)، مذهب (۳)، ایستا (۵)، مقلد (۲)، نوپذیری (۲)، معنوی (۳)، عمودی (٤)، افقی (۵)، تحریف، (۵)، نوآوری (۳)، بداهه سرایی (۳)، ردیف (۷)، خبره (۲)، متخصص (٤)، مردم پسند، (۵)، پاپ (٦)، ارزشی(۳)، عزلت نشینی(۲)، تخدیری (۳)، هویت (۲)، علم / علمی / باطن / اکتسابی / اصالت (۳)، روحانی(۲)، امانتداری (٤)، پزشک (۳).

ب- گروه واژگانی که بصورت مترادف به کار رفته‌اند به شرح ذیل می‌باشند:

۱-شریعت، سنت، طریقت، سلوک، عرفان، شناخت، باطن، خلوت، عزلت نشینی، صبر. ۲- تغییر، تحول، پیشرفت افقی، الگوبرداری، عقب ماندگی. ۳- تغییر، تحول، پیشرفت عمودی، ترقی. ٤- آموزش، شفاهی، سینه به سینه، علم لدنی، ردیف، اکتسابی. ۵- سیاسی، دغل بازی، کلاهبرداری، آلوده سازی.٦- دولت، سیاست، برنامه ریزی. ۷- الگوبرداری، تقلید، تحریف. ۸- موسیقی پاپ، موسیقی غربی. ۹- عامه پسند سنتی، تخدیری، تحریف شده. ۱۰- موسیقی غیر هنری، موسیقی بد. ۱۱- موسیقی ایرانی، موسیقی ارزشی، موسیقی سنتی. ۱۲- متخصصان، پیامبران، خواص، پزشک. ۱۳-عوام، غیر متخصص، بیمار. ١٤- هویت، اصالت. ۱۵- کهن، محلی، سنتی.

ث- گروه واژگان ارزشی:

موسیقی سنتی (اغلب بصورت مثبت و در ۲ مورد بصورت منفی)، عقب افتادگی فرهنگی (بصورت منفی)، سنت ایستا (بصورت منفی)، سنت پویا (بصورت مثبت)، پیشرفت افقی (بصورت منفی)، پیشرفت عمودی (بصورت مثبت)، فرهنگ ایرانی(بصورت مثبت)، سنت پرستی (بصورت منفی)، بت پرستی (بصورت منفی)، موسیقی تفننی (بصورت منفی)، موسیقی جدی (بصورت مثبت)، شیرین نوازی (بصورت منفی)، تحول گرایی افقی (بصورت منفی)، موسیقی ملی (اغلب بصورت منفی و در ۳ مورد بصورت مثبت)، موسیقی دولتی (بصورت منفی)، متدهای غربی (بصورت منفی)،

موسیقی نوین (بصورت منفی)، موسیقی امروز (بصورت منفی)، فرهنگ ارزشی (بصورت مثبت)، موسیقی افسرده (بصورت منفی)، زندگی روزمره (در یک مورد بصورت مثبت و در دو مورد بصورت منفی)، نظام ارزشی (بصورت مثبت)، موسیقی غیر هنری (بصورت منفی)، موسیقی مصرفی (بصورت منفی)، موسیقی پاپ (بصورت خنثی)، فرهنگ عزلت نشینی (بصورت مثبت)، نمره پرستی (بصورت منفی)، کنکور پرستی (بصورت منفی)، موسیقی تفریحی (بصورت منفی)، امانت داری موسیقی (بصورت مثبت) تحریف شد (بصورت منفی)، گوش بیمار (بصورت منفی)، موسیقی استاندارد شده (بصورت منفی)، موسیقی ایرانی (بصورت مثبت).

ج- واژگانی که محل منازعات گفتمانی هستند به شرح زیر می‌باشند:

سلطه گری، عقب افتادگی فرهنگی، تحول گرایی افقی، سنت ایستا، گوش بیمار، فرهنگ ارزشی، پیشرفت عمودی، موسیقی ارزشی، امانت داری، تحریف.

د- واژگان متضاد:

ظاهر/ باطن، عمودی/ افقی، ایستا/ پویا، معنوی/ مادی، تفننی/ جدی، تک نوازی/ ارکستر، دولتی/ ملی، خوبی/ بدی، حق/ باطل، هنری/ غیر هنری، شعف/ افسردگی، کهن/ نو.

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

ش- در متن‌ها **۵۳** مورد « ما» بصورت جامع و در **۲۳** مورد «ما» بصورت مانع بکار رفته است.

ز- متن از آنجا که بصورت مصاحبه ویا به عبارت بهتر بصورت گفتگو است، مخاطب با لحنی تقریباً غیر رسمی -البته نه به صورتی که علیزاده سخن می‌گفت- با مصاحبه گر سخن می‌گوید. مصاحبه گر از میان سؤالات مصاحبه شونده سؤالات خود را مطرح می‌کند. مصاحبه با توجه به آگاهی مصاحبه شونده از حال و احوال موسیقی ایران چندان یک طرفه نیست.

س- جملات و گزاره‌های گفتمانی و محل منازعه:

۱- سنت به معنای راه، روش، سیره و طریقه است. ۲- در فقه، گفتار و کردار پیامبران و امامان را سنت گویند. ۳- منظور از موسیقی سنتی آن موسیقی‌ای است که طریقه و آداب گذشته آن موسیقی را به نسل بعد منتقل می‌کند و حاوی آن آداب است. ٤- بسیاری از قواعد سنت موسیقی غیر قابل تغییر است. ٥- ایستایی بستگی به نگرش ما از سنت دارد. ٦- سنت پویاست. ۷- انفعالات جزئی از سنت است. ۸- آزادی در ادبیات و در فرهنگ ما وجود دارد. ۹- زمانی که سالک درشریعت است حق ندارد به چیزی دست پیدا کند. ۱۰- تحول می‌تواند به معنای پیشرفت باشد. ۱۱- پیشرفت مطلوب پیشرفت عمودی است. ۱۲- پیشرفت با معیار معنوی و زیبایی شناسی مشخص می‌شود. ۱۳- ابتدا باید در خدمت استاد، فرهنگ موسیقی را یاد بگیریم. ١٤- فرهنگ موسیقی ایرانی، همان گوشه‌ها است که ردیف شده‌اند و اسمش هم ردیف است. ۱٥- اساس موسیقی ایرانی نوآوری است. ١٦- موسیقی سنتی ما عامه پسند شده است. ۱۷- خالقی اولین کسی است که استادش را نقد می‌کند. ۱۸- مفهوم و معنای واژه« ملی» را مثل« سنت» قاطی کرده ایم. ۱۹- موسیقی باید به روز باشد. ۲۰- فرهنگ غرب معیارهای زشت و زیبا را کنار گذاشته و هر کس هر کاری که می‌کند سرافکنده و خجل نیست. ۲۱- فرهنگ ما فرهنگ ارزشی است. ۲۲- فرهنگ ما برای خوبی وبدی ارزش می‌گذارد. ۲۳- نظام ما ایرانی‌ها ارزشی است. ٢٤- فرهنگ سنتی ما مبتنی بر عزلت و گوشه نشینی فردی و انزواست. و بصورت ریاضت کشیدن مفرط به ثمر می‌نشیند. ۲٥- موسیقی ایرانی اجتماعی است. ٢٦- زمانی کارکرد موسیقی برای رضایت خدا بودو در بین مردم جایگاهی داشت. ۲۷- امروزه چون موسیقی ایرانی میخواهد اصالت خود را حفظ کند منزوی شده است. ۲۸- هنرمند سنتی باید امانت دار باشد. ۲۹- مردم باید به سمت موسیقی دان سنتی بگرایند. ۳۰- اگر موسیقی دان به سمت خواسته‌های مردم گرایش پیدا کند در امانت خیانت کرده است. ۳۱- روشنفکران ودولتمردان درباره ی هنر و بخصوص در زمینه موسیقی اطلاعات و شناخت کافی ندارند. ۳۲- مطبوعات باعث

شیوع بیماری خودنمایی هستند. ۳۳- موسیقی ما دچار تحریف شده است. ۳٤- من ترجیح می‌دهم با هیچ نوع جریان گروه گرایی و سیاسی، خودم و هنرم را آلوده نکنم. ۳۵- باید برویم و حقیقت را پیدا کنیم. ۳٦- با دید اصطلاح «ساینس» غربی دیگر موسیقی ما علمی نخواهد بود. ۳۷- اغلب موسیقی‌های شرقی در اجرا بر پایه تکنوازی و بداهه سرایی بنا شده‌اند. ۳۸- موسیقی ایران نیاز به استاندارد سازی ندارد. ۳۹- اصل موسیقی ما، درواقع همان موسیقی قومی است. ٤۰- اول باید به امر آموزش سرو سامان دهیم. ٤۱- باید نفی کردن‌ها را کنار بگذاریم. ٤۲- برای یکدیگر ارزش قائل شویم و به همدیگر احترام بگذاریم. ٤۳- سازمان‌ها، نهادهای مرتبط و مطبوعات باید به مردم شناخت درست بدهند. ٤٤- مردم عادی توانایی تمییز موسیقی خوب و بد را از هم ندارند. ٤۵- برخی از انواع موسیقی به دلیل سادگی غمگین به نظر می‌رسند.

ی- کیانی زمانی که به خارج از متن ارجاع می‌دهد مصاحبه گر را نیز با خود به خارج از متن می‌برد. اساساً کیانی در تمام متن با لحنی سخن می‌گوید که گویی مصاحبه‌گر با او هم عقیده است. همانطور که اشاره شد کیانی در هنگام استفاده از ضمیر «ما» بیشتر از «ما» ی جامع استفاده می‌کند و مصاحبه‌گر را به داخل بحث وارد می‌کند.

ک- کیانی اساساً معتقد به نوعی سیر و سلوک در راه یاد گیری موسیقی است. وی همانند طرق عرفانی معتقد است که شاگرد باید مراحل شریعت و طریقت را طی سالها ریاضت‌های مفرط طی کند تا به جایی برسد و به اصطلاح مجتهد شود. وی در سراسر متن با توجه به ارجاعات و مثال‌هایی که از مذهب و شریعت می‌آورد به کلام خود مشروعیت می‌بخشد. کیانی در جای جای متن به پویایی سنت اشاره دارد ولی وقتی از امانت داری و ضرورت حفظ و انزوای هنرمند سنتی صحبت می‌کند دیگر آن پویایی را درکلامش مشاهده نمی‌کنیم. یا دست کم همان طور که خود در جای جای کلام به آن اشاره می‌کند شاگرد باید صبوری به خرج دهد و سال‌ها مرارت بکشد تا به مقصود برسد که اگر وی را متهم به ایستایی نکند، وی متهم به «سنت گرا ی کُند» می‌شود. وی در متن به طور مستقیم وغیر مستقیم به دنبال رفع اتهام است. افرادی با هویت‌های مجهول،

موسیقی وی را ایستا می‌خوانند. کیانی دولتمردان و به ویژه روشنفکران را به اینکه دانش لازم را پیرامون موسیقی ندارند متهم می‌کند. کیانی در متن نوعی مظلوم نمایی را از خود نشان می‌دهد. وی موسیقی سنتی امروز ایران را تحریف شده می‌داند. وی افراد مجهول الهویه‌ای را متهم به سنت پرستی می‌کند. وی معتقد است گوش مردم ایران بیمار شده، توانایی و قابلیت تشخیص موسیقی هنری و غیر هنری، خوب و بد را ندارد و باید در نظام آموزش موسیقی ایران بازنگری شود. جوامع غربی ارزش‌ها را کنار گذاشته‌اند ولی جامعه ایران و نظام اجتماعی ایران را نظامی‌ارزشی می‌خواند. از نظر وی دموکراسی یعنی به همدیگر احترام گذاشتن و برای هنر یکدیگر ارزش قائل شدن. از کل مصاحبه آنچه به نظر می‌رسد کیانی خود می‌داند که در جامعه موسیقی به ایستایی و تحجر متهم است. وی مدام با مشروعیت بخشی به کلام خود در پی کسب وجهه ای پویا در موسیقی است. در جایی که وی بین مردم وحفظ موسیقی سنتی قرار می‌شود یکی را انتخاب کند؛ وی موسیقی سنتی را در غالب امانت انتخاب می‌کند و اساساً با ادعای اینکه موسیقی باید در خدمت مردم جامعه باشد، موافق نیست و نگاهی نخبه گرایانه دارد. وزیری را نقد می‌کند البته نه به شدت علیزاده، – چون خود را از طرفداران دموکراسی نشان می‌دهد. ولی درعمل و از کل متن اینطور به نظر می‌رسد که به طور کلی با آرای وزیری مخالف است. وی نیز همانند علیزاده معتقد به علمی‌بودن (دارای مبانی نظری خاص خود) موسیقی ایران است و تعبیر غم را در موسیقی ایرانی مربوط به آن حزنی می‌داند که در عرفان ایرانی موجود است. کیانی آینده را پیش بینی نمی‌کند و تنها وظیفه خود را امانت داری به همان شیوه عزلت نشینی و به اصطلاح سنتی می‌داند. وی نیز مانند علیزاده فرهنگ را محل مناقشه می‌داند. اما معنویت را برخلاف او نسبی نمی‌بیند و بطور غیر مستقیم آن را در اسلام و شریعت وطریقت می‌بیند. با افزودن پسوند«سنتی» به موسیقی ایران مخالف است و بیان می‌دارد، ترجمه‌ای که معانی سنت را می‌دهد باعث

بوجود آمدن این مشکلات شده و باید گفت «موسیقی ایرانی». ولی در بیش از نود مورد وی از این واژه برای توضیح و تبیین آرای خود استفاده می‌کند.

تبیین:

بستر سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ای که کیانی در آن، فضای گفتمانی خود را شکل داده است، تا حدود بسیاری مشابه همان فضایی است که علیزاده در آن رشد کرده است. هر دو با اختلاف چند سال در مرکز حفظ و اشاعه اساس کار خود را شکل داده‌اند. ولی علیزاده از دانشگاه پای خود را به مرکز باز کرد و کیانی بصورت تجربی وارد مرکز شد. کیانی با توجه به دغدغه‌های دینی و مذهبی خود همانند صفوت این مسائل را با دنیای موسیقی خود درهم آمیخته است. سنت، اصالت و آموزش موسیقی را به مثابه راه روی یک سالک راه عرفانی می‌بیند و اساساً جهان بینی او به موسیقی اش قوام می‌دهد. این شرایط برای یک هنرمند چیز نا مربوطی نیست ولی آنجایی مشکل آفرین می‌شود که عقاید فردی حالت تعمیم به خود بگیرد و با استفاده از مشروعیت بخشی دست به خط کشی‌های گفتمانی بزند. دلیل اینکه ما برای بخش سنت گرایی، متنی از کیانی را انتخاب کرده ایم همین خط کشی‌ها، خوب وبد جلوه دادن‌ها است. در نهادهای تأثیر گذاری چون آموزش و پرورش، دانشگاه تهران و خود مرکز حفظ و اشاعه دارای سمت‌های گوناگونی در رابطه با سیاست گذاری موسیقی بوده و سعی داشته اعمال نظر گفتمانی خود را در این فضاهای آموزشی اجرا نماید. اگر به متن مراجعه شود می‌بینیم که وی مثالی از پزشک و بیمار ارائه می‌دهد. این مثال در ادامه مطلبی آمد که بیان گر این موضوع بود : وقتی بیمار به پزشک مراجعه می‌کند؛دستور پزشک را اجرا می‌کند و آن را می‌پذیرد. شاگرد نیز باید اینچنین باشد ودستور معلم را بپذیرد. این مثال همان مثال آموزگار و دانش آموز است که در فصل نظری و نیز در بخش تحلیل گفتمان به آن اشاره کردیم و اینکه چگونه قدرت مجاب می‌کند و و نوعی تسلیم در مخاطب ایجاد می‌کند.

از این روش در مصاحبه خود بسیار استفاده می‌کند و همانطور که گفته شد با مشروعیت بخشی و همگام سازی مصاحبه گر سعی در قانع سازی مخاطب می‌کند. در فضایی مذهبی موسیقی خود را ارائه می‌کند و اساساً معتقد به گوشه گیری و عزلت نشینی است و شاید همین بستر فکری او است که وی را به ایستایی و تحجر متهم می‌کند. وی برعکس علیزاده که در کانون چاووش به فعالیت‌های سیاسی دست می‌زد و از موسیقی به مثابه نوعی قدرت مقاومت فرهنگی نام می‌برد، هیچ دیدگاهی در این خصوص ارائه نمی‌دهد و اساساً خود را بی طرف معرفی می‌کند. وی در فضای سیاسی کشور بصورت علنی حضور نداشته ولی با توجه به اینکه در سیاست گذاری‌های عالی موسیقی حضور داشته نمی‌تواند بی طرف باشد، چون خط مشی موسیقی ایران بویژه از انقلاب ۵۷ به بعد کاملاً در راستای ارزش‌های مذهبی و انقلابی بوده است. همان طور که بارها در متن به آن اشاره می‌کند فرهنگ و نظام ما یک نظام ارزشی است، این ادبیات، ادبیات خاص دولتمردان است. به نظر می‌رسد آنگونه که اظهار می‌دارد بی طرف نیست. وی در متن روشنفکران را به بی اطلاعی و کم خبری از موسیقی متهم می‌کند و اساساً دیدگاه مثبتی به این قشر ندارد. با توجه به نمونه‌هایی که در گفتمان سنت گرا تحلیل شد، می‌توان گفت آنچه در موسیقی ایران در رویارویی با موسیقی غرب اتفاق افتاده اخذ ویژگی‌های مرکزی موسیقی غرب است که بسیاری از این ویژگی‌ها با فرهنگ موسیقایی ایران سازگاری ندارد. به این ترتیب موسیقی ایرانی از این مسیر به سمت غرب زدگی پیش می‌رود و این وضعیتی است که سنت گرایان به درستی تشخیص داده‌اند. در واقع این گروه در تشخیص عارضه موفق بوده‌اند، ولی روشی که برای هشدار، جلوگیری یا جبران آن به کار می‌برند، برای آنکه صورتی منسجم و مؤثر یافته و تناقضات آن برطرف شود، نیازمند برخی بازنگری‌ها و اصلاحات است. آنچه در سال‌های نخست سدهٔ اخیر فضای جامعهٔ موسیقی ایران را به خود اختصاص داده بود این برداشت قالب بود که هر آنچه در فرهنگ موسیقایی غرب وجود دارد از معادل ایرانی آن بهتر، غنی‌تر یا علمی تر است.

امروز این دیدگاه کم رنگ‌تر شده است. این کم رنگ شدن را می‌توان حاصل شکل‌گیری دیدگاه سنت‌گرا و تقابل آراء سنت‌گرایان و تجددطلبان دانست. به عبارتی این دو گروه در طی نزاع‌های خود، تا حدی یکدیگر را تعدیل کرده‌اند. بنابراین سنت گرایان در ایجاد تعادل در فضای موسیقی کشور پس از یک دورهٔ شیفتگی نسبت به موسیقی غربی نقش مهمی ایفا کردند.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با روش تحقیق تبار شناسی تاریخی و تحلیل گفتمانی با الگوی نورمن فرکلاف، با توصیف، تفسیر و تبیین متون گفتمانی سنت گرا ی موسیقی در ایران معاصر، یافته‌های ذیل را دربر داشته است:

۱-اساساً عوامل سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی تا حد زیادی بر شکل گیری و تحول گفتمان‌های سنت گرای موسیقی در ایران معاصر تأثیر گذاشته‌اند. عواملی چون برگزاری کنگره بین المللی موسیقی تهران در سال۱۳٤۰، جریان‌های روشنفکری ایرانی گرا، انقلاب اسلامی و... که هریک به نوعی در جایگاه تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بازخوانی می‌شوند.

۲- نگاه به مفهوم سنت در نزد سنت گرایان و فعالان موسیقی، در باز شناسی و شکل گیری گفتمان‌های سنت گرا مؤثر بوده است. به نحوی که هرگاه قدرت در شکل آموزش موسیقی در اختیار کنشگران عرصه موسیقی قرار می‌گیرد؛خط کشی‌ها و تعاریف از مفاهیم نیز تغییر می‌کند گفتمان رنگ رویکرد شارح را به خود می‌گیرد.

۳- با نگاهی به اندیشه‌های سنت گرای پویا در می‌یابیم که سنت به طور اعم و موسیقی سنتی بطور اخص مفهومی ایستا، نیست بلکه کاملاً پویا است ولی سرعت تحول و تغییر در آن پایین است.

٤- در گفتمان سنت گرای پویا که صفوت و برخی شاگردان مرکز شارح آن هستند، این ایده وجود دارد که موسیقی ایرانی باید پویایی خود را در کنار اصالتش حفظ کند. مجال تجربه به هنرجو داده می‌شود(البته نه به اندازهای که به ساختار اصلی موسیقی خدشه وارد کند). نگاه موزه ای به موسیقی وجود ندارد و خلاقیت بیشتری در آن به چشم می‌خورد.

٥- در گفتمان ایستا، تجربه تا زمانی که هنرجوبه درجه استادی نرسد؛ معنی ندارد. به نظر کیانی (شارح گفتمان سنت گرای ایستا) ردیف موسیقی همان است که در زمان باربد و نکیسا بوده. نگاه به موسیقی بیشتر جنبه موزه ای دارد. البته بداهه نوازی و خلاقیت نیز در این گفتمان مطرح می‌شود. ولی اساساً از آنجا که یادگیری موسیقی به طی طریق در مراحل عرفانی و بخصوص شریعت تشبیه شده است؛ سرعت تغییر و تحول در این گفتمان خیلی کُند و نزدیک به صفر است.

عواملی که در ظهور و تکوین گفتمان‌های سنت گرا در ایران معاصر نقش مؤثری داشته‌اند به شرح ذیل می‌باشد:

۱-برگزاری کنگره بین المللی موسیقی تهران در سال۱۳٤۰، ۲- گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، ۳- ورود اندیشه‌های فرانسوی- ایرانی به ایران و ایده ی بازگشت به خود، ٤- تأسیس مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایران، ٥- روشنفکران ایرانی‌گرا، ٦- مخاطب خاص، ۷- قشر دانشگاهی و فرهیخته، ۸- انقلاب اسلامی، ۹- موسیقی دانان داخلی(با گرایش ایرانی).

این عوامل هر یک در قالب یک الگوی تأثیرگذار قدرت در طول چندین سال در بسترهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، موسیقی ایران را تحت تأثیر قرار داده‌اند. بطور خلاصه می‌توان گفت؛ آنچه در موسیقی ایران در رویارویی با موسیقی غرب اتفاق افتاده، اخذ ویژگی‌های مرکزی موسیقی غرب است که بسیاری از این ویژگی‌ها با فرهنگ موسیقایی ایران سازگاری ندارد. به این ترتیب موسیقی ایرانی از این مسیر به سمت

غرب زدگی پیش می‌رود و این وضعیتی است که سنت گرایان به درستی تشخیص داده‌اند. در واقع این گروه در تشخیص عارضه موفق بوده‌اند، ولی روشی که برای هشدار، جلوگیری یا جبران آن به کار می‌برند برای آنکه صورتی منسجم و مؤثر یافته و تناقضات آن برطرف شود، نیازمند برخی بازنگری‌ها و اصلاحات است. آنچه در سال‌های نخست سدهٔ اخیر فضای جامعه ی موسیقی ایران را به خود اختصاص داده بود، این برداشت قالب بود که هر آنچه در فرهنگ موسیقایی غرب وجود دارد از معادل ایرانی آن بهتر، غنی تر یا علمی تر است. امروزه این دیدگاه کم رنگ تر شده است. این کم رنگ شدن را می‌توان حاصل شکل گیری دیدگاه سنت گرا و تقابل آراء سنت گرایان و تجددطلبان دانست. به عبارتی این دو گروه در طی نزاع‌های خود، تا حدی یکدیگر را تعدیل کرده‌اند. بنابراین سنت گرایان در ایجاد تعادل در فضای موسیقی کشور پس از یک دورهٔ شیفتگی نسبت به موسیقی غربی نقش مهمی ایفا کردند.

پیشنهادهای تحقیق:

از آنجا که پژوهش حاضر، گام نخست در راه تحقیق به شیوه تحلیل گفتمانی در حوزه موسیقی ایران است، می‌توان این راه را در خصوص سایر عناصر مرتبط با موسیقی مانند: حوزه تولید و مصرف، به ویژه در دهه اخیر ادامه داد. همچنین با این روش تحلیلی می‌توان بصورت مطالعه‌ای تطبیقی، گفتمان‌های حاکم درحوزه موسیقی کشورهای همسایه و بویژه فارسی زبان را به تفکیک مناطق و دامنه‌های حیات موسیقایی تحلیل گفتمانی کرد. می‌توان، اقتصاد موسیقی و تأثیر گفتمان‌های اقتصادی را بر حیات گفتمان‌های موسیقی ایران معاصر بررسی کرد. از دیگر پیشنهاداتی که به پژوهشگران این عرصه داده می‌شود، تحقیق در خصوص تأثیرگفتمان‌های موسیقی در ایران معاصر بر هویت جوانان است که انشاءالله دانش پژوهان و بویژه دانشجویان رشته مطالعات فرهنگی بتوانند وارد عرصه‌های موسیقی ایران شوند که به اعتراف اکثر اساتید فن مغفول واقع شده‌اند.

منابع

– اسمیت، فیایپ. (۱۳۸۳)، **درآمدی بر نظریه فرهنگی**، ترجمه حسن پویان، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی؛ مرکز بین المللی گفتگوی تمدنها.

– اسعدی، هومان. (۱۳۸۵)، «تصلب سنت، انجماد ردیف»، **فصلنامهٔ موسیقی ماهور**، ش ۳٤.

– تاجیک، محمدرضا. (۱۳۸۳)، **گفتمان، پاد گفتمان و سیاست**. تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.

– جاوید، علیرضا، نجاری، محمد. (۱۳۸۸)، **نقد ساختار اندیشه**، تهران، آشیان.

– جوادی، غلامرضا. (۱۳۷۹)، **موسیقی ایران از آغاز تا امروز**. جلد ۳، تهران، انتشارات موسسه همشهری.

– چلبی، مسعود. (۱۳۷۵)، **جامعه شناسی نظم**، تهران: نشر نی.

– خالقی، روح الله. (۱۳۳۳)، **سرگذشت موسیقی ایران**، ج۳، ۲، ۱، تهران: صفی علیشاه.

– دانیلو، آلن. (۱۳٤۲)، «موسیقی شرقی در مغرب زمین»، ترجمهٔ نسرین آذرین، **مجلهٔ موسیقی**، ش ۷۷، خرداد.

– درویشی، محمدرضا. (۱۳۸۰)، «چگونه روح و ارزش‌های موسیقی سنتی را حفظ کنیم»، **فصلنامهٔ موسیقی ماهور**، ش ۱۱.

– دورینگ، ژان. (۱۳۷٦)، «قدمت و موسیقی سنتی ایران»، ترجمهٔ نیلوفر خوانساری، **کتاب سال شیدا**، ج ۲، تهران : مؤسسهٔ فرهنگی ـ هنری شیدا.

– ساروخانی، باقر. (۳۸۱)، **روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی**. جلد اول: اصول و مبانی. تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی چاپ هفتم.

– سپنتا، ساسان. (۱۳٦۹)، **چشم انداز موسیقی ایران**. تهران: انتشارات مشعل.

– سروی، حسین. (۱۳۸۸)، **تحلیل گفتمان‌های موسیقی در ایران معاصر (۱۳۸۵-۱۲۸۵)**. پایان نامه کارشناسی ارشد دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی.

– سعید، ادوارد، (۱۳۸۳)، **شرق شناسی**، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

– سعید، ادوارد. **فرهنگ و امپریالیسم**، ترجمه اکبر افسری، تهران: توس.

شایه، ژاک (۱۳٤۰)، «خاطراتی از کنگره تهران»، مجلهٔ موسیقی، ش ۵۵.

– شهرنازدار، محسن. (۱۳۸۳)، **گفتگو با مجید کیانی درباره موسیقی ایران**. تهران: نشر نی.

– صدرنوری، بردیا. (۱۳۸٤)، **طرح جامع موسیقی کشور**، تهران: راد نواندیش.

– صفوت، داریوش. (۱۳۸۲)، «زمینه‌های شکل‌گیری مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایران»، گفتگو گر عین اللّه مسیب زاده، **فصلنامهٔ موسیقی ماهور**، ش ۲۲.

– صفوت، داریوش. (۱۳۸٦)، **هشت گفتار درباره فلسفه موسیقی**. تهران: کتابسرای نیک.

– فرکلاف، نورمن. (۱۳۷۹)، **تحلیل انتقادی گفتمان** (گروه مترجمان، تهران)، مرکز مطالعات و تحقیقالت رسانه‌ها.

– فرهادی، مرتضی. (۱۳۷٦)، «صنعت بر فراز سنت یا دربرابر آن»، فصلنامه **نمایهٔ پژوهش**، سال اول، شماره ۱.

– کردونی، روزبه. (۱۳۸۷)، **گفتمان‌های رفاه در دوران اصلاحات**. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی

– کلانتری، سارا. (۱۳۸۳)، «روند سنت گرایی در موسیقی ایران» **فصلنامهٔ موسیقی ماهور**، ش ۲٦، پاییز.

– کوثری، مسعود. (۱۳۸٦)، «گفتمان‌های موسیقی در ایران». **مجله اینترنتی هفت سنگ**.

گزارش سخنرانی‌ها. (۱۳۸۳)، [کنگرهٔ موسیقی تهران]، ترجمهٔ ساسان فاطمی، **فصلنامهٔ ماهور**، ش ۲۵.

– مسیب زاده، عین اللّه. (۱۳۸۲)، «نگاهی به تاریخچه مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایران»، **فصلنامهٔ موسیقی ماهور**.

– معارف، سیدعباس. (۱۳۸۰)، **نگاهی دوباره به مبادی حکمت اُنسی**، تهران: رایزن.

نصر، سید حسین. (۱۳۸۰)، **هنر و معنویت اسلامی**، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی.

– نصر، سید حسین. (۱۳۸٤)، **زندگی نامه خود نوشت**، ترجمه امیر نصری و امیر مازیار، سایت تبیان.

– نصر، سید حسین. (۱۳۸۰)، **معرفت و امر قدسی**، ترجمه فرزاد حاجی میرزایی، تهران: فرزان.

– وزیری، علینقی. (۱۳۸۳)، «نت نگاری، ابزاری برای حفظ یا تخریب موسیقی‌ای که به طور سنتی نت نگاری نمی‌شود»، **فصلنامهٔ موسیقی ماهور**، ش ۲٤.

جوادی، غلامرضا. (۱۳۸۰)، **موسیقی ایران از آغاز تا امروز**. جلد ۳ تهران: انتشارات موسسه همشهری.

– یارمحمدی، لطف ا... . (۳۸۳)، **مجموعه مقالات گفتمان و تحلیل گفتمان**، تهران، فرهنگ گفتمان، گفتمان شناسی رایج و انتقادی، تهران: هرمس.

- Fairclough. N. (9003), **Analysing Discourse**, New york.

- Nettl,Bruno (1983). **The study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts**. Illinois and Chicago: University of Illinois presss.

- Van dijk, A. (1993), **Discourse analysis, indiscourse & society**, Vol 4.