دانشگاه الزهراء(س)

دانشکده هنر

پایان نامه

جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته پژوهش هنر

عنوان

تاثیر تجدد بر موسیقی ایران

از دوره قاجار (عهد ناصری) تا پایان دوره پهلوی اول

استاد راهنما

دکتر مصطفی مختاباد

استاد مشاور

دکتر اشرف موسوی لَر

دانشجو

سمیه خواجه پور

مهرماه سال 1388

چکیده

این نوشتار، چنانکه از عنوان اش نیز هویداست، به بررسی تاثیر تجدد(Modernity) بر موسیقی ایرانی می پردازد و این تاثیر را بر حسب ابعادی چون فرم های موسیقایی، محتوای موسیقی، تکنیک های موسیقایی و نیز نهادهای دست اندر کار موسیقی ایرانی، مورد توصیف و تبیین قرار می دهد. چنین بررسی اما موکول به دوره ای تاریخی ست که از بدو تاسیس شعبه موزیک نظام دارالفنون را در عهد ناصری تا آخر دوره پهلوی اول در بر می گیرد. هم از این روست که این نوشتار از روش پژوهشی تاریخی–هرمنوتیکی در جامعه شناسی سود می برد و بر آن است که به مسائلی چون چگونگی و چرایی تاثیرات ناشی از ورود تجدد به ایران بر موسیقی به لحاظ ابعاد مذکور پاسخ گوید. این مهم، نیز از طریق استخراج شاخص های تجدد از برخی آثار موسیقی ایرانی طی بازه تاریخی که ذکر شد و با توسل به روش تحلیل محتوای کیفی این آثار، میسر می گردد. آنچه از این تحلیل مدّنظر قرار داشته، مدرج ساختن شدت تاثیر پدیده تجدد در قالب تیپ های ایده آل سنتی، میانه رو و متجددبر موسیقی ایرانی و نیز کوشش در تایید این فرض بر مبنای شواهدی تاریخی ست که تلقی از موسیقی به مثابه هنر، تنها تحت تاثیر تجدد است که در ایران نضج گرفته و پیش از آن موسیقی صرفا کارکردی اجتماعی داشته است. به عبارت دیگر، یکی از آثار مهم تجدد در این زمینه در ایران، تغییر آن معنایی ست که از موسیقی مستفاد می شده است: تغییر از طرب به هنر موسیقی.

کلیدواژگان: *تجدّد(Modernity)، موسیقی ایرانی، روضه خوانی، نوحه خوانی، تعزیه خوانی، عمله طرب، عمله طرب خاصه، تیپ سنتی، تیپ میانه رو، تیپ متجدد*

فهرست مندرجات

چکیده.....1

مقدمه.....5

طرح مساله.....6

مفهوم شناسی(Terminology).....12

روش شناسی(Methodology).....19

چارچوب نظری.....21

1. تاریخیّت تجدد

1-1: زمینه های فکری، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی ظهور تجدّد در اروپا.....27

1-1-1: رنسانس.....27

1-1-2: عصر روشنگری.....32

1-1-3: انقلاب صنعتی و پیامدهای آن.....35

1-2: نخستین مواجهات جامعه ایرانی با تجدد.....39

1-2-1: تجدّد در ایرانِ عهد صفوی.....39

1-2-2: تجدد در ایران عهد قاجار.....41

1-2-3: تجدّد در ایران عهد پهلوی اول.....44

2. تاریخیّت موسیقی ایرانی

پیش گفتار.....50

2-1: موسیقی ایرانی در عهد قاجار.....56

2-1-1: روضه خوانی، نوحه خوانی، تعزیه خوانی، عملگی طرب، عملگی طرب خاصه.....57

2-1-2: خاندان هنر و تدوین ردیف موسیقی ایرانی.....63

2-1-3: تأسیس دارالفنون و شعبه موزیک نظام.....65

2-1-4: ورود گرامافون به ایران و اولین دوره ضبط صفحه.....67

2-1-5: درویش خان و ابداع فرم پیش درآمد.....67

2-2: موسیقی ایرانی در عهد پهلوی اول.....69

2-2-1: کلنل علینقی وزیری 70

2-2-1-1: تاسیس نخستین هنرستان موسیقی در ایران.....71

2-2-1-2: تاسیس شعبه هنرستان موسیقی در رشت.....71

2-2-1-3: تدوین و انتشار متدهای مکتوب تدریس سازهای ایرانی(تار و سه تار).....72

2-2-1-4: انتشار کتاب «سرودهای مدارس».....73

3.تجدد و موسیقی ایرانی

3-1: تجدد و موسیقی ایرانی در عصر قاجار.....74

3-1-1: نظام سیاسی و تجدد.....74

3-1-2: تاثیر تاسیس شعبه موزیک نظام دارالفنون بر موسیقی ایرانی.....75

3-1-3: پدیده درویش خان.....76

3-2: تجدد و موسیقی ایرانی در عصر پهلوی اول.....80

3-2-1: نظام سیاسی و تجدّد.....80

3-2-2: تاثیر تاسیس هنرستان موسیقی بر موسیقی ایرانی.....81

3-2-3: پدیده وزیری.....83

4. تیپ سنت، میانه رو و متجدّد در موسیقی ایرانی

4-1: ویژگی های فرمی، محتوایی، تکنیکی و نهادی تیپ سنت.....85

4-2: ویژگی های فرمی، محتوایی، تکنیکی و نهادی تیپ میانه رو.....86

4-3: ویژگی های فرمی، محتوایی، تکنیکی و نهادی تیپ متجدّد.....87

5.نتیجه گیری.....92

فهرست منابع.....95

مقدمه:

جدال میان کهنه و نو، میان تجدد و سنت، میان فرهنگ غربی و فرهنگ شرقی، میان فرهنگ خودی و فرهنگ ناخودی، میان هویت ملی و هویت جهانی از دیرباز در ایران زمین در همه حوزه های اجتماعی، در جریان بوده است. یکی از این حوزه ها، که دقیقا چنین مناقشه ای را تجربه کرده و هنوز هم تجربه می کند، حوزه موسیقی است. از همین روست که در این نوشتار برآنم تا به ایضاح نخستین مواجهات موسیقی ایرانی، با امر اجتماعی تجدد بپردازم. بدین منظور ست که در تاریخ ایران زمین تا عهد ناصری پس خواهم رفت و این مواجهه را تا آخر دوره پهلوی اول پی خواهم گرفت. برای مدرج ساختن شدت این مواجهه است که بر مبنای فردیت های تاریخی دست به برساختن تیپ هایی می زنم که همین جا ادعا می کنم که بر مبنایشان می توان حتی به موسیقی ورزان(Musicians)وموسیقی شناسان(Musicologists) موسیقی ایرانی بعد از انقلاب نیز رجوع کرد و به همان ترتیب و در همان تیپ ها که گفتم توزیع شان نمود. حتی می توان نشان داد که در هر دوره تاریخی کدام تیپ در مقایسه با سایر تیپ ها عمومیت یافته و کدام بدین لحاظ سیری قهقرایی را پیموده ست. بدیهی ست که فراز و فرود و اوج و حضیض هر یک از این تیپ ها را می توان شاخصی در نظر گرفت برای بررسی و تشخیص پدیده اجتماعی فراگیری که منجر به تشکیل چنین تیپ هایی شده ست. تجددی که من از آن در اینجا سخن می رانم همان پدیده اجتماعی بزرگتر ست.

نیز در این نوشتار در صدد تبیین این امر نیز بر خواهم آمد که چه عواملی دست اندرکار تفوق گفتمان تجدد بر جامعه ایرانی به طور عام و بر موسیقی ایرانی به طور خاص بوده است. هم از این روست که به تشریح چارچوبی

نظری خواهم پرداخت که تبیین این مهم تنها از رهاورد آن میسر خواهد بود. این امر را در فصول آتی مفصلاً مورد بحث قرار خواهم داد.

در همین مقدمه اجمالاً می گویم که آنچه من از فردیت تاریخی مراد می کنم، آن افرادی اند که در دوره تاریخی خاصی و تحت تاثیر یک پدیده اجتماعی بزرگتر(در اینجا تجدد) شکل گرفته اند و در صورت حضور آن پدیده اجتماعی می توان در دوره های دیگر تاریخی نیز شاهد حضورشان چه در فراز و چه در فرود به لحاظ مقبولیت و عمومیت یافتگی اجتماعی بود. این افراد می توانند یک شخص باشند و یا یک نهاد اجتماعی. این امر را در بخش مربوط به روش شناسی بیشتر باز خواهم کرد.

طرح مساله

طی قرون چهارده و پانزده میلادی، یعنی آن هنگام که نسیم رنسانس در اروپا وزیدن گرفت، انقلاباتی در حوزه معرفتی و فکری و علمی به وقوع پیوست که مانند هر انقلاب دیگری نه تنها شالوده های معرفتی قرون پیش از خود را در هم کوفت بلکه زمینه ای فکری را فراهم آورد تا اروپا طی قرون پس از آن هم عصر روشنگری را و هم انقلاب صنعتی را در قرن هیجده میلادی تجربه کند. این دیگرگونی ها شرایط ایجاد جامعه ای را فراهم آوردند که مدرن اش می خوانند. جامعه ای با عرصه های سیاسی و فرهنگی و اقتصادی نوینی که نه تنها با همتای خودشان در جامعه پیشین تفاوت داشتند بلکه در اغلب اوقات در تعارض با آنها شکل گرفته بودند. تغییراتی که این جامعه را ایجاد کرد و تغییراتی که پس از شکل گیری این جامعه ایجاد کرد آنقدر بزرگ دامنه بودند که دامن کشورهایی بسیار دور از کشورهای اروپایی را نیز گرفتند و به ایران نیز رسیدند. در اینجا از مفهوم«جامعه مدرن» سود بردم و می خواهم بگویم که «جامعه متجدد» را دقیقاً معادل همین مفهوم به کار می برم. بنابراین مشتقات این کلمه نیز یعنی «تجدد» معادل Modernity یا همان کلمه ای ست که چندگاهی ست در فارسی باب شده یعنی «مدرنیّت». تعریف مفهوم تجدد را به فصل «تعریف مفاهیم» موکول می کنم اما در اینجا تحدیدی اجمالی بر این مفهوم به عمل می آورم و آن اینکه در کسوت یک تقلیلگرای تاریخی، تاریخ را دوری از جوامع سنتی و مدرن در نظر نمی گیرم که طی حیات جمعی بشری یکی بعد از دیگری جای یکدیگر را گرفته اند. گفتم تقلیلگرا چرا که چنان رویکرد دوری به تاریخ، تقلیل یا فروکاستن تاریخ است با همه تنوعات و خصوصیات دوره های گوناگونش به دو صورت بسیار کلی سنت و مدرن. بحث بیشتر در این باب را به فصل روش شناسی موکول می کنم و فقط این را متذکر می شوم که تجددی که من در اینجا به کار می برم دوره تاریخی خاص و تجربه منحصربفردی ست که یک قلمرو مکانی خاص از سر گذرانده است یعنی اروپا و تغییرات خاصی را نیز موجب شده است که در قلمروهای زمانی و مکانی باز هم خاصی منجر به

تبعات خاصی گشته ست. این است که مانند نویسندگان دیگری که به چنان رویکرد دوری از تاریخ قائل اند در مثلاً تاریخ بیهقی یا تذکرۀ الاولیاء دنبال تجدد یا دغدغه تجدد نمی گردم:

«گرچه بازار این بحث[تجدد] در چند سال اخیر نزد ایرانیان داخل و خارج کشور رونقی بی سابقه یافته است، تجربه تجدد در ایران سابقه ای بس دیرینه تر دارد. از زمانی که بیهقی می خواست «داد این تاریخ» بدهد تا روزگاری که گلشیری سوگی بر سرزمین سترون می نوشت، از روزی که عطار شرح حال اولیاء تصوف را باز می گفت تا دورانی که دکتر صدیقی شرحی بر آرای ارسطو می نگاشت و سعیدی سیرجانی از ضحاک ماردوش سخن می گفت، انگار همواره محور و مفصل مهم ترین مباحث فرهنگی جامعه ما، گاه به تصریح و گاه به تقریب، همین مساله تجدد بود.»(میلانی،9:1387)

با آنکه در دوره های تاریخی مختلف این سرزمین، شدت مواجهه با تجدد و دامنه این مواجهه متفاوت است اما نخستین این مواجهات در عصر صفوی صورت پذیرفت. یعنی همان دوره ای که سیل جهانگردان اروپایی در قالب بازرگان و دریانورد و سرباز و مبلغ دینی به سوی این سرزمین روانه شد:

«عصر مورد نظر در ایران به دوره صفویه باز می گردد. جهانگردان این دوره را عمدتاً بازرگانان، دریانوردان، سربازان و مبلغان تشکیل می دهند به این صورت که فرستادگان امپراطوران و پادشاهان، دیپلمات ها، پژوهشگران و مبلغان مسیحی و کسانی دیگر برای عقد قراردادهای سیاسی و اقتصادی به سرزمین شرق مسافرت می کنند.»(ذاکر اصفهانی،12:1386)

گسترده ترین و شدیدترین مواجهات ایران با تجدد در عصر قاجار است که آغاز می شود. در همین دوران است که به واسطه آغاز زوال سیاسی ایران، تجدد که همه عرصه های حیات اجتماعی اروپا را در نوردیده بود حالا منجر به تغییراتی در تمام عرصه های جامعه ایرانی می شود. یعنی در این دوره است که امواج خروشان تجدد، به تقریب تمامی حوزه های جامعه ای را درگیر می کند که گویی برای این مواجهه آمادگی کافی ندارد. هم از این روست شاید که عباس میرزا چنین مرثیه سر می دهد، مرثیه ای که گرچه عمدتاً از سر ناتوانی سیاسی و

نظامی ست اما گویی که تمام تغییرات اقتصادی و فرهنگی را که در آینده نزدیک آن دوره در کمین جامعه نشسته بود پیش پیش باز می گوید:

«بیگانه! تو این ارتش، این دربار و تمام دستگاه قدرت را می بینی. مبادا گمان کنی که من مردی خوشبخت باشم...به سان موج ها خروشان دریا که در برابر صخره های بی حرکت ساحل در هم می شکنند، دلاوری های من در برابر سپاه روس شکست خورده ست....مشتی سرباز اروپایی همه دسته های سپاه مرا با ناکامی روبرو کرده و با پیشرفت های دیگر خود ما را تهدید می کند.»(طباطبایی،133:1386)

تاثیر تجدد بر عرصه سیاست البته فقط محدود به قلمروهای سیاسی ایران نبود بلکه شکل سیاست ورزی و اعمال قدرت پادشاهان این دوره را نیز تحت تاثیر خود قرار داد. به عنوان مثال ناصرالدین شاه «پس از سفر دوم اش به اروپا مستشاری برای تنظیم امنیت داخلی شهر استخدام کرد. همین کنت اتریشی«قانون کنت» را تنظیم و به تصویب شاه رساند. در واقع کنت نخستین دستگاه پلیس مدرن را در تهران بنا گذارد.»(میلانی،138:1387)

باز تاثیری را که تجدد بر اقتصاد ایران در این دوره بر جای نهاد می توان در دو سطح اقتصاد داخلی ایران و اقتصاد خارجی آن دید. در مورد اقتصاد خارجی:

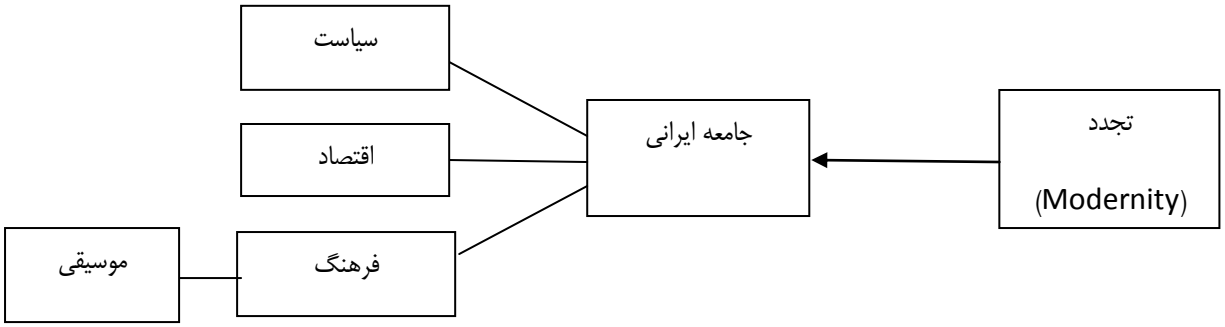
«از آغاز نیمه دوم قرن نوزدهم، در نتیجه بهبود نسبی راه های ارتباطی و استفاده از راههای دریایی، صدور کالا به ایران فزونی گرفت–بازار نواحی شمالی و مرکزی ایران در اختیار روسهای تزاری و بازار نواحی جنوبی در اختیار انگلیسیها بود. عمده محصولات صادراتی ایران *مواد خام[تاکید از من است]* بود و اجناس وارداتی عبارت بودند از چلوار، چیت، پارچه های پیراهن سفید و خاکستری....اسلحه و مهمات از انگلستان....کالسکه و سماور از روسیه...قند و شیشه آلات و ظروف چینی از فرانسه...شیشه، بلور، قاشق...از آلمان و اتریش ...چای چیوا و دارو...از هندوستان »(راوندی،576:1383)

این شکل جدید از وابستگی اقتصادی در قالب صدور مواد خام و ورود فرآورده های صنعتی به ایران دقیقاً از رهاورد تجدد بود که بوجود آمد. مواد خامی که بعدتر یعنی پس از کشف نفت در مسجد سلیمان جای خود را به آن دادند. اما در مورد اقتصاد داخلی، عده ای از متمولین ایرانی که پیشرفت جوامع اروپایی را در گرو صنعتی شدن ایشان می دیدند بر آن شدند تا ایران را نیز صنعتی کنند:

«به این ترتیب در سال 1275، کارخانه ریسمان ریسی و در سال 1276 کارخانه تفنگ سازی در تهران دایر شد. کارخانه شکرریزی در مازندران و کارخانه کاغذسازی و چلواربافی در نزدیکی تهران و کارخانه بلورسازی در حدود 1285 در نزدیکی تهران به کار افتاد.»(همان:582)

اینها همه شمه ای بود بر تاثیر تجدد بر دو ساحت سیاست و اقتصاد جامعه ایرانی، به طور بسیار اجمالی مطرح گردید چرا که شرح و تبیین دقایق چنان تاثیراتی از حوصله این بخش که هدف اش تنها طرح مساله یا به عبارت بهتر روشن تر ساختن مساله یا مسائلی ست که در این نوشتار قصد دارم به آنها پاسخی در خور بدهم بیرون است و اگر همین شمه را گفتم از دو جهت بود: یکی آنکه بعدتر با رجوع به این دو عرصه می توان شکل برخی تغییراتی را که در عرصه فرهنگ به وقوع پیوست تبیین کرد. و دیگر آنکه گستردگی دامنه مواجهات جامعه ایرانی با تجدد به این ترتیب قدری روشن تر می شود. به همین دو منظور این مواجهات را در این عرصه ها در فصول آتی یعنی آنجا که زمینه اجتماعی شکل گیری فرهنگ متجددانه را شرح خواهم داد، مفصل تر خواهم کاوید.

اما در این نوشتار به طور خاص کار ما با فرهنگ و آن هم نه فرهنگ در تمامیت آن بلکه در قالب یکی از نظامات نمادین آن یعنی موسیقی ست. یعنی اگر که فرهنگ را مجموعه نظام های نمادین به علاوه معنای این نظام ها در نظر بگیریم، نظاماتی چون زبان، آداب و رسوم، شکل روابط اجتماعی و....آنوقت موسیقی را نیز می توان جزئی از آن دانست. این تعریف از فرهنگ را در فصل تعریف مفاهیم بیشتر شرح خواهم داد. تا به اینجای کار مدلی که از تاثیر تجدد بر جامعه ایرانی مدنظر من است به صورت زیر خواهدبود:



میان فرهنگ و موسیقی واسطه «هنر» را قرار ندادم و علت اش را کمی جلوتر توضیح خواهم داد. اما آنچه در این نوشتار مدنظراست، تاثیری است که تجدد بر موسیقی ایرانی داشته است. در فصل تعریف مفاهیم خواهم گفت که مرادم از موسیقی ایرانی کدام موسیقی ست. این تاثیر را بر موسیقی ایرانی از چهار بعد می توان وارد دانست:

1) بعد فرم موسیقی ایرانی

2) بعد محتوای موسیقی ایرانی

3) بعد تکنیک های سازی و آوازی در موسیقی ایرانی

4) بعد نهادهای موسیقی ایرانی

بدیهی است تبیین هر امری در گرو در اختیار داشتن توصیفی دقیق از آن است. یعنی از چگونگی است که می توان به چرایی راه برد. بنابراین در وهله اول می کوشم تا به این مسائل پاسخ بگویم:

1) شاخصه های تجدد در موسیقی چیستند؟

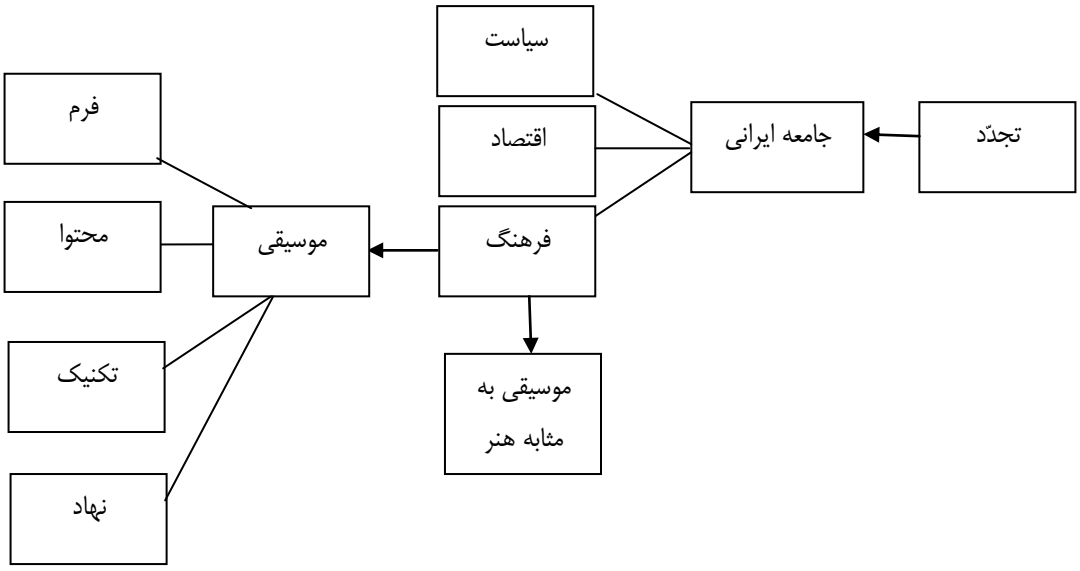
2) این شاخصه ها چگونه موسیقی ایرانی را در ابعاد یاد شده تحت تاثیر قرار داده اند یا به عبارت دیگر شاخصه های آنچه که ما تغییرشان می نامیم کدامند؟

3) شدت چنین تاثیرگذاری چقدر بوده است؟ یعنی که موسیقی متحول شده از رهاورد تاثیر تجدد آیا تفاوتی ماهوی و هستی شناختی با قبل از آن تاثیر دارد؟

پس از پاسخگویی به مسائل فوق است که راه بر تبیین گشوده خواهد شد. مساله تبیینی که می کوشم تا در این نوشتار بدان پاسخ بگویم این است که چرا این تجدد بوده است که بر موسیقی ایرانی تاثیر گذاشته است؟ به عبارت دیگر چرا چنین تاثیری، متقابل نبوده است و یا اساسا چرا این موسیقی اروپایی در همه ابعاد آن است که توانسته در موسیقی ایرانی حضور پیدا کند و نه بالعکس؟ پاسخ این مساله به هیچ وجه بدیهی نیست. ما با کنشگرانی انسانی مواجه ایم که می توانند در باب آن چه به ایشان عرضه می شود بیندیشند آن را بپذیرند یا نپذیرند. مساله اینجاست که چه چیزی موجب شده است تا کنشگران موسیقی ایرانی مولفه هایی از تجدد را بپذیرند و آن را در موسیقی خود ادغام کنند. پاسخ به این مساله بی شک چارچوبی نظری می طلبد که در قالب آن بتوان مناسبات قدرتی را که دست اندرکار چنین تاثیری بوده است توجیه کرد. این امر را در فصل چارچوب نظری محقق خواهم کرد.

علاوه بر مسائلی که تا به حال طرح کردم سعی خواهم کرد صحت این گزاره را نشان دهم که معنایی که جامعه ایرانی از موسیقی مراد می کرده است بعد از تجدد دستخوش تحول شده است. به عبارت دیگر موسیقی تا پیش از رواج اندیشه های متجددانه در ایران هنر تلقی نمی شده است و صرفاً کارکردی شغلی یعنی اجتماعی

داشته است. یعنی که هیچ کدام از ارزش های منضم به هنر را در دیدگاه جامعه ایرانی نداشته است. می خواهم بگویم که *موسیقی به مثابه هنر* معنا و تلقی ای زاییده تجدد است. تصور می کنم حالا دلیل آنکه در مدلی که ارائه کردم هنر را واسطه میان فرهنگ و موسیقی قرار ندادم روشن شده باشد. حال با این اوصاف که گفتم مدل ساده پیشین را قدری کامل تر خواهم کرد و به این ترتیب به این فصل نیز خاتمه خواهم داد:



مفهوم شناسی(Terminology)

در این فصل به تعریف آن دسته از مفاهیمی می پردازم که با توجه به مقاصد این نوشتار، کلیدی اند و وجود ابهام در آنها ممکن است به تفاهمی که میان مولف، متن و مخاطب لازم است، لطمه بزند و مقاصد مورد نظر را برآورده نکند. اولین این مفاهیم که به منظور تعریف، دشوارترین آنها نیز هست همین مفهوم تجدد ست. اما پیش از پرداختن به تعریف این مفهوم، بهتر است تا نخست آن را از مفهوم دیگری که گاه و بیگاه با این اولی خلط می شود متمایز کنم. منظورم مفهوم نوسازی ست. برای آنکه این تفکیک در سطحی فقه اللغوی نیز مرعی داشته شده باشد این را بگویم که اولی را یعنی «تجدّد» را معمولاً معادل فارسی «Modernity» می دانند و دومی را یعنی «نوسازی» را معادل «Modernization» می خوانند. این تفکیک نیز کمک خواهد کرد نخست تعریف مفهوم تجدد را به طور سلبی روشن سازیم و سپس در جهت تعریف ایجابی آن حرکت کنیم. یعنی ابتدا بیان داریم که تجدد چه *نیست* و سپس به بیان اینکه تجدد چه هست بپردازیم.

تجدّد، نوسازی نیست چرا که در نوسازی نوعی نیت مندی و اراده معطوف به تغییر به چشم می خورد. به عبارت دیگر، نوسازی تلاشی ست در جهت متجدد ساختن جامعه ای که بنا بر معیارهای متجددانه، سنتی خوانده می شود. اینجاست که همان بحثی که در بخش طرح مساله مطرح کردم به کار می آید؛ یعنی تجدد را تجربه ای زمان مند و مکان مند دانستن که در پی همان انقلابات فکری عصر رنسانس و انقلابات صنعتی پس از آن منجر به بروز تغییراتی در همه ساحات جامعه اروپایی و بعدتر صدور این تغییرات به جامعه ای که شرف تاسیس بود یعنی جامعه آمریکایی گردید. این بحث به کار می آید چرا که تعیین معیارهای متجددانه موکول به همین امر است. بنا به تعبیری که روستو (Rostow) عنوان می دارد، کشورهای حال حاضر جهان را به دو دسته

کشورهای ثروتمند صنعتی (که در شمال واقع اند) و کشورهای فقیر غیر صنعتی(که واقع در جنوب اند) می توان تقسیم کرد. برای آنکه، کشورهای فقیر نیز بتوانند از چنبره فقر و سنت به درآیند و توسعه و پیشرفت را تجربه کنند باید که پذیرای تغییراتی از جنس تغییرات زیر باشند:

1) تامین پیش نیازهای نوسازی به منظور توسعه اقتصادی که «در آن یک بازار اقتصادی ظهور می کند که مشخصه آن استخراج معادن و فروش محصولات آن، توسعه جاده ها و خطوط راه آهن و شکل گیری برگزیدگان سیاسی و اجتماعی ست.

[2) گذشتن از مرحله جهش] که در آن، صنعتی شدن گسترش پیدا می کند، سرمایه گذاری اقتصادی افزایش می یابد و ساختارهای اجتماعی، سیاسی و تشکیلاتی در مسیر توسعه قرار می گیرند.

[3] حرکت به سوی پختگی که شامل شهرگرایی، آموزش و پرورش همگانی،سرمایه گذاری بالا و رشد هم بخش های اقتصادی(نه فقط برخی از کارخانجات) است.

[4] مصرف بالای توده ها که در آن طیف وسیعی از مصرف کنندگان(تولیداتی مانند اتومبیل، ماشین های ظرفشویی و خدمات) ظهور می کنند، برنامه های رفاهی آغاز می گردد و شان و منزلت یک کشور در سطح بین المللی تثبیت می شود» (عضدانلو: 643-644، 1384) از مواردی که ذکر کردم این را مد نظر داشتم که نیت مندی نوسازی را در برابر اتفاقیت تجدد نشان دهم. یعنی که نوسازی تلاشی بود به منظور ایجاد تغییر در آن دسته از کشورهای جهان که صنعتی نشده بودند درست در همان راستایی که اروپای غربی و آمریکای شمالی از سر گذرانده بودند. به عبارت دیگر نوسازی یعنی ایجاد نوعی تجدد به طور مصنوعی و همین تلاش هم بود که قدری بعدتر در دهه 1950 و 1960 میلادی، در قالب نظریات چندی از جامعه شناسان آمریکایی، صورت بندی شد و صورت تئوری را به خود گرفت.(همان:642) با ذکر موارد فوق همچنین آن معیارهای متجددانه که گفتم نیز روشن می شود. معیارهایی که می توان در قالب صنعتی بودن، توسعه یافتگی اقتصادی به لحاظ امکان سرمایه گذاری بالا در همه بخش های اقتصادی و به وجود آمدن شهرگرایی و آموزش و پرورش برای همه-یعنی نوعی دموکراتیزاسیون آموزشی- خلاصه کرد.

مفهوم تجدد اما، حائز آن نیت مندی که گفتم در مفهوم نوسازی هست، نیست. تجربه تجدد طی همان بازه زمانی که در ابتدای فصل طرح مساله گفتم اتفاق افتاد؛ یعنی که فرآیند آن از ابتدای دوره رنسانس به راه افتاد، با وقوع انقلاب صنعتی در اواسط قرن هیجدهم میلادی و از رهاورد ابداع ماشین نساجی در انگلستان تقویت شد(نولان: 326، 1380) و از رهاورد تاسیس دولت- ملت های مدرن(Modern Nation-States) در اواخر قرن نوزدهم میلادی به شکل گیری پایدار جامعه مدرن یا متجدد انجامید. اما در ایدئولوژی تجدد، عناصری عمومی درج است که با بر شمردن آنها می توان به مفهوم تجدد، روشنی بیشتری بخشید. این عناصر را به شکلی مدوّن می توان در آراء فیلسوفان روشنگری اروپا در قرن هیجدهم میلادی پیدا کرد. به ویژه در آراء همان اندیشمندان فرانسوی که «اصحاب دانشنامه» نامیده می شدند چون دیدرو و دالامبر و نیز آنها که سهمی اندک در تدوین نخستین «دانشنامه»(Encyclopedia) داشتند چون ولتر، روسو، هلوسیوس و هولباخ.(گلدمن: 39، 1385) این عناصر را در اجمالی ترین صورت آن می توان به شکل زیر فهرست کرد:

«1) اعتماد به توانایی علم و عقل انسان برای معالجه بیماری های اجتماعی

2) باور به اینکه زیان های اجتماعی، ثمره تشکیلات اند و انسان ذاتاً وطبیعتاً خوب است

3) باور به ایده پیشرفت

4) مخالفت آشکار با دین

5) تجلیل طبیعت و پرستش خدای طبیعی»(عضدانلو: 560)

به عناصر فوق می توان و باید تایید آزادی های فردی، مشروعیت بخشی به انتخاب خود افراد در گزینش راه خود و رها ساختن افراد را از سلطه آمریت های سنت، افزود.(همان:561)

بنا بر آنچه گفته شد *تجدد*

«فرآیندی مشتمل بر مجموعه تغییرات اقتصادی، فرهنگی و سیاسی ست که از دوره رنسانس در اروپا آغاز گشت و در اواخر قرن هیجدهم و اوایل قرن بیستم از رهاورد برکندن نهادهای سنتی و بنیان نهادن نهادهای جدید، تثبیت گردید و عناصری ایدئولوژیک چون فردگرایی و عقلانیت را به زیان عناصری سنتی چون جمع گرایی و غیر عقلانی گری تقویت نمود» همین جا این نکته را اضافه می کنم که از آنجا که تعریفی که از تجدد ارائه کرده ام تعریفی ست تاریخی، بنابراین هر نوع شاخصی که به منظور شناسایی تاثیر تجدد بر فرهنگ ایرانی به طورعام و موسیقی ایرانی به طور خاص به دست داده می شود، مشتمل بر همان تغییرات تاریخی ست که زمانی در اروپا و در فرهنگ و موسیقی ایشان اتفاق افتاده است.

مفهوم دیگری که در اینجا تعریف آن را بسیار مهم می دانم، مفهوم بدیهی نما و به ظاهر روشن «موسیقی سنتی ایرانی» ست. اجزای اصلی این مفهوم که منشاء ابهام واقع می شوند–البته اگر که موسیقی را و تشخیص این امر را که چه نوع آوایی موسیقی هست و چه نوع آوایی موسیقی نیست، بدیهی در نظر بگیریم و از همه مناقشاتی که در این باب وجود دارد(مانند مناقشه ای که کِیج مطرح می کند و می گوید که هر آوایی موسیقی ست) چشم بپوشیم– یکی «سنتی» و دیگری «ایرانی» است. در اینجا برآنم تا برای روشن تر شدن مفهوم فوق تعریفی از سنت نیز ارائه کنم. این تعریف بسیار مفید فایده خواهد بود چرا که بخش بزرگی از معرفتی که ما کسب می کنیم از رهاورد تعریف مفاهیم از روی متضاد ایشان است و بنابراین، با ارائه تعریفی از سنت، مفهوم تجدد را نیز حتی بیش از پیش روشن می یابیم. اما سنت معادل«Tradition» ست که داریوش آشوری آن را «فراداد» ترجمه کرده

«مجموعه احساسات و باورهایی است که از نسلی به نسل دیگر منتقل می شود»(عضدانلو: 369) به عبارت دیگر، سنت امری مستقر است یا مجموعه باورها و احساسات مردم یک جامعه است که خود را در قالب نهادهای سیاسی، اقتصادی و فرهنگی متبلور می سازند. درست از آنجا که سنت امری ست مستقر می تواند«فراداده» شود یعنی از نسلی به نسل دیگر منتقل شود. این استقرار و نهادینگی سنت را اگر با تجدد در تضاد قرار دهیم می بینیم که ویژگی بنیادین تجدد، فرآیندی بودن آن است. در حالی که سنت، نهاد است تجدد

اما فرآیند یا فرآیندهایی متشکل از تغییرات بنیادین است که به نفی احساسات و باورهای سنتی می پردازد. بنابراین موسیقی سنتی یعنی:

«مجموعه فرم ها، محتواها،تکنیک ها–اعمّ از سازی و آوازی– و نهادهای موسیقایی که بر احساسات و باورهای مستقر و نهادینه مردم یک جامعه در یک دوره تاریخی خاص مبتنی اند و از نسلی به نسل دیگر، فراداده می شوند و تداوم می یابند.»

چنین تعریفی، بی شک انتزاعی است اما با الصاق پسوند«ایرانی» به آن می توان قدری انضمامی تر و زمینه مندترش ساخت. اما مساله ای که وجود دارد آن است که در جامعه ای مانند ایران که تقریبا همواره، جامعه ای متکثر و مشتمل بر قومیت های گوناگون به همراه فرهنگ ها و در نتیجه انواع سنن موسیقایی خاص هر کدام بوده است، چگونه می توان از «موسیقی سنتی ایرانی» دم زد؟ برای حل این مساله با توجه به منظورم از موسیقی سنتی ایرانی، موسیقی سنتی اقوام ایرانی را وا می نهم و به آن نوع موسیقی اشاره می کنم که خود را در قالب «ردیف» متبلور ساخته است. منظورم از «ردیف موسیقی ایرانی»، مجموعه ای از گوشه ها و قطعات ضربی و سازی و آوازی خاص نیست که مثلا می توان آنها را به صورتی به نت درآمده در «ردیف موسیقی سنتی ایرانی» به روایت نورعلی برومند یافت، بلکه منظورم فواصل و گام هایی ست که شاکله موسیقی سنتی ایران اند و به ساختار آن ویژگی می بخشند. مبنا را که فواصل و گام های سنتی قرار دهیم آنوقت می توانیم تکثر روایات ردیف را نیز تحت کنترل درآورده و بی اثر کنیم. یعنی بگوییم که ما نه با گوشه ها که با فواصل و گام هایی خاص موسیقی ایرانی مواجهیم که در همه روایات، دیده می شوند و دقیقا قاعده و نظمی را پدید می آورند که از روی آن می توان این نوع موسیقی را از انواع دیگر موسیقی، تمییز داد. حال اینکه، چرا تنها، این فواصل و گام های خاص را «فواصل و گام های موسیقی سنتی ایرانی» تلقی می شود و از تکثر فواصل و گام های موسیقی سنتی اقوام ایرانی صرفنظر می شود، امری ست که آن را می توان از رهاورد چارچوب نظری که بعدتر عنوان خواهم کرد، تبیین نمود. خیلی مختصر بگویم، هنگام که تکثر قومی بخواهد خود را در قالبی ایرانی یا به بیانی تجریدی تر، در قالبی ملّی متبلور سازد–تکثر قومی در هر زمینه ای و قالب ملی در هر زمینه ای؛ در

مورد خاص منظور نظر من، تکثر فواصل و گام های موسیقی اقوام و قالب موسیقی ایرانی یا ملی–ناگزیر از *تاکید* بر شباهت ها و اشتراکات و ناچار از *حذف* بسیاری از تفاوت هاست و این فرآیند تاکید و حذف نیز عمیقاً با شکل توزیع قدرت در میان اقوام و مناسبات قدرت حاکم بر یک ملت در رابطه است. بنابراین موسیقی سنتی ایرانی:

«مجموعه ای است از روایات موسیقایی که به لحاظ قاعده ای که بر فواصل و گام هایشان حاکم است، مشترک اند و همگی انشعاباتی هستند از کلان روایت ردیف به روایت میرزاعبدالله و آقاحسینقلی»

به عبارت دیگر، مجموعه فواصل و گام های سنتی موسیقی ایرانی را می توان در روایتی که میرزا عبدالله و آقاحسینقلی از ردیف ارائه کرده اند، یافت. روایت این دو برادر را مبنا قرارداده ام چرا که اول کسانی بودند که ردیف موسیقی ایرانی را از پراکندگی به تدوین اعتلاء بخشیدند.(خالقی: 115، 1385)

در بخش طرح مساله، این فرضیه را طرح کردم که موسیقی در ایران تا پیش از تاثیر پذیری از تجدد، «هنر» تلقی نمی شد و صرفاً کارکردهایی اجتماعی داشت. این امر را بعدتر، به طور مبسوط خواهم کاوید، اما می خواهم بگویم که اگر در اینجا به تعریف مفاهیم «روضه خوان»، «نوحه خوان»،«تعزیه خوان»، «عمله طرب»و«عمله طرب خاصه» می پردازم از جهت روشن ساختن همان کارکرد های اجتماعی موسیقی در فصول آتی ست.

از باب مزاح بگویم که روضه خوان کسی بود که روضه می خواند!! اما اگر تعریف روضه را نیز به این مزاح بیفزاییم آنوقت به تعریفی از روضه خوان دست یافته ایم. روضه:

«مشتمل بر آن منظومات و منثوراتی بود که در قالب آواز موسیقی سنتی ایرانی در ذکر و رثا و منقبت اهل بیت، بدون ساز خوانده می شد.» پس روضه خوان:

«کسی بود که از ردیف موسیقی سنتی ایرانی آگاهی داشت و منظومات و منثوراتی را که در ذکر و رثاء و منقبت اهل بیت سروده و گفته شده بود در قالب آواز موسیقی سنتی و بدون ساز می خواند.»