تعامل موسیقی و جامعه

دکتر وحید قاسمی

عضو هیأت علمی گروه علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان

چکیده:

موسیقی در جوامع، یک عنصر فرهنگی مهم تلقی می‌شود. اهمیّت موسیقی در نظام فرهنگی را می‌توان در عینیت‌های اجتماعی مختلف مشاهده کرد. کمتر مراسم و مناسک اجتماعی یا مذهبی است که موسیقی جزئی از آن نباشد. گردهمایی‌های سیاسی نیز اغلب با موسیقی و سرود همراه است. در مسابقات ورزشی مهم، موسیقی حضور آشکار دارد. سرود ملّی به عنوان یک اثر موسیقایی، با هدف پیوند دادن و معرفی کردن هویّت یک ملّت به نظام جهانی مطرح است. در مراسم مختلف اجتماعی، هر کجا انسانها می‌خواهند شادی خود را آشکار کنند و یا با غم و اندوه مواجهند، موسیقی اغلب به عنوان ابزاری برای تقویت احساسات جمع حضور دارد. به هنگام جنگ به عنوان پدیده‌ای اجتماعی، موسیقی در تهییج جنگجویان و سربازان، نقشی اساسی ایفا می‌کند. در انقلابهای سیاسی، آهنگسازان می‌توانند به عنوان عامل مهمی در ایجاد همبستگی و برادری بین انقلابیون، نقش مهمی داشته باشند و...

از سوی دیگر، حضور نظام یا شرایط اجتماعی بر محتوای موسیقی حاکم بر نظام فرهنگی یک دورهٔ تاریخی خاص، پررنگ و آشکار است. موسیقی حاکم در دوران جنگ با موسیقی حاکم بر زمان صلح، آشکارا تفاوت دارد. با مقایسهٔ دوران جنگ تحمیلی عراق علیه ایران و دوران پس از آن و همچنین با بررسی موسیقی حاکم در هر دوره، می‌توان اثر نظام و شرایط اجتماعی بر موسیقی را دریافت. شرایط اجتماعی و سیاسی پس از دوم خرداد ۱۳۷۶ نسبت به قبل از آن (فاصلهٔ سالهای پس از جنگ تحمیلی تا خرداد ۱۳۷۶ در ایران) آشکارا

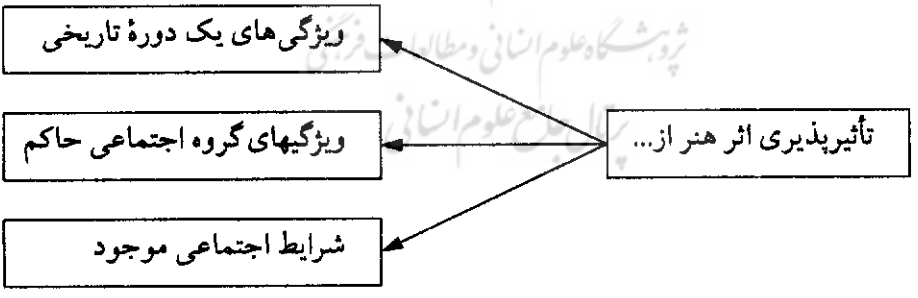
با یکدیگر متفاوت است و مقایسهٔ انواع موسیقی حاکم بر جامعه در این دو دوره نیز، تأثیر شرایط اجتماعی را بر موسیقی نشان می‌دهد.

در مقالهٔ حاضر، با طرح موضوع‌هایی نظیر رابطهٔ اثر موسیقایی و شرایط اجتماعی، موسیقی و همبستگی اجتماعی، موسیقی و گروههای اجتماعی، موسیقی و سیاست و موسیقی و مذهب، سعی خواهد شد تا تعامل موسیقی و جامعه به طور دقیق‌تر و جزئی‌تری مورد بررسی قرار گیرد.

واژه‌های کلیدی: موسیقی، جامعه، هنر، فرهنگ، اثر موسیقایی، تأثیر موسیقی

رابطه اثر موسیقایی و شرایط اجتماعی

به طور کلی هر اثر هنری تا حدّ زیادی محصول دورهٔ تاریخی و شرایط اجتماعی است که در آن به وجود می‌آید. "دووینیو" در این خصوص معتقد است: «از آنجا که موجودیت اثر هنری با ویژگیهای یک دورهٔ تاریخی، یک گروه اجتماعی یا یک فرد ارتباط دارد و از طرف دیگر، از آنجا که اثر هنری در جوامعی با مناسبات انسانی و عواطف متفاوت نیز یافت می‌شود، برای سنجش ژرفای ریشه‌ای که هنر در جامعه دارد لازم است این دو عامل را هم در رابطه با نگرش هنری و هم در رابطه با کارکردی مشخص کنیم که هنر در یک جامعهٔ معیّن دارد (دووینیو، ۱۳۷۹، ص ۷۵)



نمودار (۱)؛ تأثیرپذیری اثر هنری از ویژگی‌های اجتماعی یک دوره تاریخی و گروه‌های اجتماعی حاکم

وجود انواع موسیقی در نظامهای مختلف اجتماعی در وهلهٔ اوّل ارتباط بین شرایط اجتماعی و خلق آثار هنری نظیر موسیقی را تأیید می‌کند. هر شنونده یا مخاطب آثار

موسیقی می‌تواند حداقل تفاوتی را که به لحاظ "ملودی"، "ریتم" و شیوه و ابزار اجرا در موسیقی کشورهایی نظیر هند، ژاپن، ایران، کشورهای غربی، کشورهای غریب و یا روسیه وجود دارد، دریابد.

تأثیر شرایط اجتماعی و تاریخی براثر هنری و اثر موسیقایی تا حدی است که "سیدنی فینکلشتاین" در اثر خود، «بیان اندیشهٔ موسیقی»، آن را چنین عنوان می‌کند: هر جامعه، موسیقی خاصی برای خود دارد که از انواع آوازها، رقص‌ها، ملودی‌ها و جمله‌های موسیقایی ترکیب شده است (فینکلشتاین، ۱۳۶۲: ۱۵).

نظامهای اجتماعی مختلف، اهداف متفاوتی را برای مردم خود معرفی و ابزارهای خاصی را برای دستیابی به آن اهداف تعریف می‌کنند. نگاه فایده‌گرایانهٔ انسان عصر مدرن، باعث می‌شود که هر پدیده‌ای نظیر موسیقی به عنوان ابزاری برای دستیابی به هدف خاص، مفید و مطلوب تلقی شود. در واقع، همان که «عقلانیت ابزاری» خوانده می‌شود. چنین نگاهی باعث پیوند بیشتر اثر موسیقایی با اهداف نظام اجتماعی می‌شود.

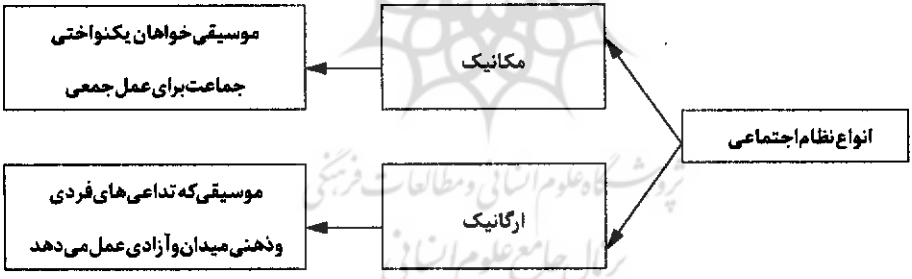
"پلخانف" به نقل از "چرنشفسکی"، می‌نویسد: «هنر برای هنر، در دورهٔ ما همانقدر غریب و دور از ذهن است که ثروت برای ثروت یا علم برای علم و جز اینها. هر نوع فعّالیّت بشری باید در خدمت انسان باشد و در غیر این صورت، جز مشغله‌ای بیهوده و بی‌ثمر نخواهد بود. ثروت برای آن است که انسان از آن استفاده کند. علم برای راهنمایی بشر است، هنر هم باید هدفش یک خدمت اساسی باشد نه آنکه به صورت انگیزهٔ لذتی بی‌ثمر باقی بماند» (پلخانف، ۱۳۵۸: ۶).

رابطهٔ اثر موسیقایی با شرایط اجتماعی را می‌توان در دوره‌های تطور تاریخ انسانی مشاهده کرد. چنین به نظر می‌رسد که در هر دورهٔ تاریخی نظیر دوران سنت، مدرن و پست مدرن یا دوران ربانی، متافیزیک و اثباتی یا دوران مکانیک و ارگانیک، نوع موسیقی حاکم بر عرصهٔ اجتماعی متفاوت می‌شود. "ارنست فیشر" معتقد است که موسیقی چندآوایی به دورهٔ "فئودالیته" و موسیقی تک‌آوایی به عصر "بورژوازی" مربوط است.

به طور کلی، موسیقی چندآوایی را می‌توان به عنوان موسیقی عصر زمینداری تلقی کرد، یعنی دارای سامانی که در آن هر صوت وضعی به تناسب خود دارد و هریک از آنها

بدون پیشی‌گرفتن و طبق قوانین ترتیب موسیقی چند آوایی به دنبال دیگری می‌آید؛ در حالی که موسیقی تک آوایی متعلق به بورژوازی نوخاسته و عصر تحول‌های اجتماعی است که طی آن، نخست اصل رقابت (مکتب مانهایم) و سپس مبارزهٔ طبقاتی از موسیقی می‌طلبند تا تعارض دم افزون مضامین را بیان کند (فیشر، ۱۳۴۹:۲۷۲).

در همین زمینه، با تأثیرپذیری از امیل دورکیم (دورکهیم)، فیشر موسیقی در دو نوع نظام اجتماعی مکانیک و ارگانیک را دارای تفاوت اساسی با یکدیگر قلمداد می‌کند. بین موسیقی که تنها قصد آن پدید آوردن اثری یکنواخت و تعمدی است تا بدین ترتیب جماعتی از مردم را برای عمل جمعی مورد نظر برانگیزد و موسیقی که معنای آن فی‌نفسه بیان احساسات، اندیشه‌ها، هیجانات و تجارب است و به جای آنکه مردم را فقط به صورت توده‌ای همگن و یکپارچه، با واکنشهای یکسان درآورد به تداعی‌های فردی ذهنی میدان و آزادی عمل می‌دهد، باید وجه افتراق اساسی قائل شد (فیشر، ۱۳۴۹، ص ۲۷۰).



نمودار (۲): نظامهای اجتماعی مکانیک و ارگانیک و ویژگیهای نوع موسیقی

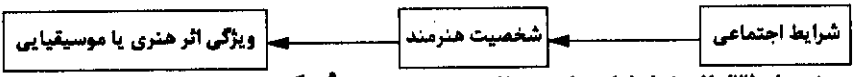
خانواده به عنوان مهمترین و پایه‌ای‌ترین خرده نظام یا نهاد اجتماعی تعریف می‌شود. اهمیت آن هم به لحاظ تاریخ بسیار طولانی آن نسبت به سایر نهادهای اجتماعی و هم به لحاظ تأثیری که تغییرات در آن بر دیگر خرده نظامهای اجتماعی دارد، مشخص می‌شود. ساختار خانواده به لحاظ تعداد نسل (هسته‌ای یا گسترده بودن و یا به لحاظ توزیع قدرت (پدرسالار، مادرسالار یا برابری یافته)، می‌تواند بر نوع موسیقی حاکم بر جامعه تأثیر داشته باشد یا با آن در رابطهٔ متقابل قرار گیرد.

"روژه باستید" دربارهٔ رابطهٔ نهاد خانواده و موسیقی معتقد است: روابط اجتماعی میان دو گروه برحسب آنکه کدام یک بر دیگری مسلط خواهد بود، تغییر می‌کند. با مطالعهٔ این روابط است که مادرسالاری، پدر سالاری یا برابری زن و مرد را تشخیص داده‌اند. هر هنری طبیعتاً با یک نوع از این روابط هم بسته است؛ مثلاً در مادرسالاری، رقص که در هر حال فقط زنانه نیست و مردان نیز انجام می‌دهند و در پاره‌ای موارد جنبه مذهبی دارد، در پدرسالاری، حماسه که ستایش قهرمان مرد است و زن را فقط همسر مرد می‌بیند و نه معشوقه (باستید، ۱۳۷۴، ص۱۷۳).

بخش مهمی از نظام اجتماعی و فرهنگی هر جامعه را خرده نظام دینی آن تشکیل می‌دهد. براین اساس می‌توان گفت تطور اجتماعی در جهت دینی شدن یا در جهت غیردینی شدن، بر موسیقی حاکم بر جامعه تأثیر خواهد گذاشت. نوع موسیقی حاکم بر ایران قبل از انقلاب اسلامی و پس از آن تا حد زیادی متفاوت و یا متعارض ارزیابی می‌شود. این تفاوت یا تعارض را باید در جهت‌گیری نظام اجتماعی به سمت دین جستجو کرد. در همین باره، "ارنست فیشر" چنین اظهارنظر می‌کند: اگر ما روند طولانی و پرتناقض غیردینی شدن موسیقی را مورد پژوهش قرار دهیم ناگزیریم بپذیریم که موسیقی پدیدهٔ اجتماعی بارزی است؛ یعنی بپذیریم که موسیقی از اصوات سازمان یافته‌ای تشکیل شده است، لکن سازمان همین اصوات با سازمان جامعه در زمانی خاص مطابقت می‌کند (فیشر، ۱۳۴۹، ص ۲۷۰).

محمدرضا لطفی (۱۳۷۳) نیز تأثیرگذاری تغییرات اجتماعی ـ از جمله تغییرات ناشی از انقلاب اسلامی ـ را بر فرمهای رایج موسیقی مورد توجه قرار داده است. موسیقی نیز مانند سایر هنرها نمی‌تواند از مسیر تحولات اجتماعی برکنار بماند و عوامل تعیین‌کنندهٔ این هنر را نیز باید در روند قانون‌مندیهای اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی جستجو کرد. ... اگرچه تلاش می‌شود تا عوامل فرهنگی و هنری جدا از مسائل فوق و به صورت خودجوش دیده شود، اما وقوع انقلاب مشروطه و دوران مصدق و انقلاب اسلامی به خوبی نشان داد که حرکتهای اجتماعی و دگرگونی نظام‌ها چگونه می‌تواند شکل و محتوای موسیقی را پویا و یا در بعضی عرصه‌ها، ایستا کند (لطفی، ۱۳۷۳، ص۳).

در پایان باید گفت شخصیت هر هنرمند به طور عام و هر موسیقیدان به طور خاص تا حدّ زیادی محصول شرایط اجتماعی است که در آن پرورش می‌یابد. هر هنرمند یا موسیقی‌دان تحت تأثیر نیروهای سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، مذهبی یا فلسفی قرار دارد. آثار چنین تأثیری بر اثری که خلق می‌شود تأثیری قطعی و حتمی دارد که به طور ضمنی، تأیید و تأکیدی مجدد بر رابطهٔ اثر موسیقایی یا فرم‌های موسیقایی با نظام اجتماعی ارزیابی می‌شود.



نمودار (۳): اثر شرایط اجتماعی بر اثر هنری از طریق تأثیرگذاری بر شخصیت هنرمند

۲-۴-۲ موسیقی و همبستگی اجتماعی

عناصر مختلف یک نظام اجتماعی، همچون تار و پودهایی هستند که در یکدیگر گره خورده، دوام نظام اجتماعی را باعث می‌شوند. در واقع انتظار داریم که عناصر به گونه‌ای با یکدیگر ترکیب شوند که کارکرد پیوند و همبستگی اجتماعی را با خود به همراه آورند. همبستگی اجتماعی در دو نوع ناب و خالص به لحاظ نظری امکان‌پذیر است.

جامعه نظم و همبستگی خود را حفظ می‌کند به این علت که در آن افراد با یکدیگر تفاوتی ندارند؛ مانند هم فکر می‌کنند و رفتارهایشان نیز مشابه است. در چنین نظامی، اصولاً چون این نظام اجتماعی است که نگرش و رفتار انسانها را تعیین می‌کند، واحدهای انسانی با یکدیگر شبیه می‌شوند. قبایل سنتی و ابتدایی را می‌توان دارای چنین ویژگی دانست.

در چنین نظامهایی تفاوت و ناهمگونی به هیچ وجه پذیرفته نیست و افراد غیرهمشکل توسط گروه تنبیه می‌شوند. در هر حال، به این وسیله، نظام می‌تواند به بقای خود ادامه دهد. در حالت دوم، همبستگی اجتماعی ناشی از تفاوت است. نظام اجتماعی بقا می‌یابد، نه به این علت که واحدهای انسانی با یکدیگر تشابه دارند، بلکه به این علت که افراد انسانی با یکدیگر تفاوت دارند. این چنین همبستگی «ارگانیک» خوانده می‌شود. همچون ارگانهای موجود زنده که هریک با دیگری تفاوت دارد، اما به

نحوی با یکدیگر ترکیب می‌شوند که کلیت به وجود آمدهٔ ناشی از تفاوتها، یک کلیت منظم و هماهنگ است که به خوبی از تفاوتها و ناهمگونی در جهت برآوردن کارکردهای متفاوت، یاری گرفته و نظمی را به وجود می‌آورد که بسیار کارآمدتر از نظم ناشی از هم شکلی است.

نوع موسیقی و نوع همبستگی اجتماعی با یکدیگر در رابطه‌اند. موسیقی می‌تواند به گونه‌ای سازمان یابد که نظام اجتماعی را در جهت ایجاد یا تقویت یک همبستگی مبتنی بر هم شکلی حرکت دهد و یا به نوعی ساخت و ترکیب شود که تقویت‌کننده یا موجد یک نظام مبتنی بر همبستگی ارگانیک و مبتنی بر تفاوت باشد.

نمودار (۴): انواع اثر موسیقایی با توجه به تقویت نوع نظام اجتماعی

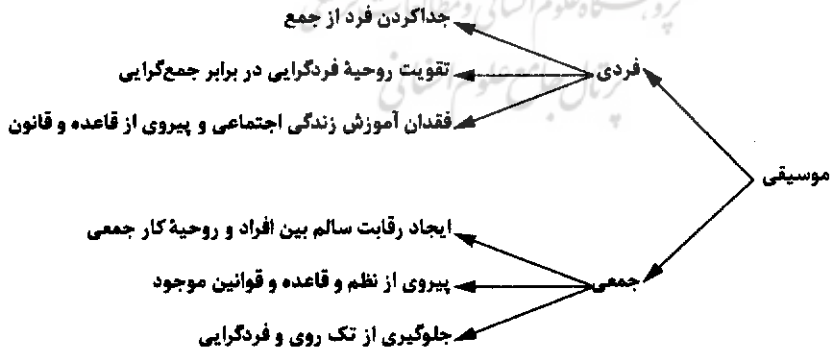
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ارنست فیشر در اثر ارزندهٔ خود به «نام ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی»، به این موضوع توجه خاص نشان داده و بر آن تأکید کرده است که موسیقی می‌تواند در جهت این دو نوع نظام با همبستگی متفاوت حرکت کند. «در نظر برخی از محققان مانند بلیک (Bellaigue) تک‌خوانیهای پرصلابت سرودهای گریگوری (Chant Gregorien) کاملترین وحدت اجتماعی و ژرف‌ترین احساس همنوایی را ایجاد می‌کند. در نظر برخی دیگر مانند آقای "دولالورانسی" (De La Laurencie) که به تمایز معروف دورکیم در مورد تقسیم کار اجتماعی باز می‌گردد، اتحاد ناشی از نغمه‌های گریگوری حداکثر می‌تواند همبستگی اجتماعی مکانیکی ایجاد کند. همبستگی واقعی یعنی آن نوع

همبستگی که دورکیم آن را همبستگی ارگانیک می‌نامد فقط در عملکرد چند صدایی ایجاد می‌شود؛ بدین معنی که این همبستگی ناشی از تنوع صداهای "سوپرانو"، "کنترالتو"، "تنور" و "باس" است که هریک کارکرد خاص خود را - در عین حال که در حالت برابری کامل با دیگر صداها قرار دارد - انجام می‌دهد»(فیشر، ۱۳۴۹، ص ۲۷۵).

می‌توان انواع دیگری از همبستگی های اجتماعی را نیز تعریف کرد. به عنوان مثال می‌توان از همبستگی مبتنی بر فردگرایی یا همبستگی اجتماعی مبتنی بر جمع‌گرایی سخن به میان آورد. اصولاً می‌توان از موسیقی به عنوان ابزاری برای تقویت جمع‌گرایی و حرکت در جهت اهداف جمعی یاری گرفت. این نکته‌ای است که آقایان کمال طراوتی و حسین دهلوی بر آن تأکید کرده‌اند.

موسیقی گروهی باعث می‌شود حس رقابتی سالم بین کودکان شکوفا شود. این موسیقی باعث می‌شود نظم و قاعده و پیروی از قوانین موجود تقویت شود (طراوتی، ۱۳۷۵، ص ۷۷۹). یکی از مهمترین آثار فعّالیّتهای موسیقی جمعی آن است که ما را از تک روی و فردگرایی جدا کرده و به مرور، به کارهای جمعی علاقه‌مند می‌کند. همان روحیه‌ای که ریشه و دورنمای اصلی ساختمان فرهنگی یک اجتماع را تشکیل می‌دهد (دهلوی، ۱۳۷۰، ص ۵۱).



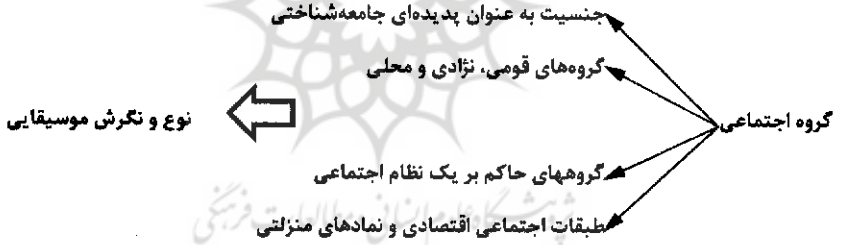
نمودار (۵): انواع موسیقی فردی و جمعی و پیامدهای اجتماعی هریک

موسیقی و گروههای اجتماعی

رابطهٔ بین موسیقی و گروههای اجتماعی را به شیوه‌های مختلفی می‌توان مورد توجه قرار داد. به عنوان مثال، گروه‌های قومی، نژادی یا محلی هرکدام دارای نوع خاصی از موسیقی هستند. تاریخ متفاوت هریک از این گروه‌های اجتماعی به تدریج، انواع خاصی از موسیقی را برای هریک از آنها باعث گردیده است.

می‌توان بر دو گروه جنسیتی مرد و زن به عنوان دو گروه اجتماعی و نه صرفاً دو گروه بیولوژیک نظاره کرد و تفاوت تمایلات موسیقایی را و یا به طور کلی تفاوت تمایلات هنری آنان را مورد توجه قرار داد.

در هر دورهٔ اجتماعی از حیات سیاسی یک نظام اجتماعی کلان، یک گروه یا طبقهٔ اجتماعی خاص بر سایرین حکومت می‌کند. ویژگی‌های گروه‌های اجتماعی مسلط تا حدّ زیادی تعیین‌کنندهٔ موسیقی حاکم بر نظام فرهنگی جامعه خواهد بود.



نمودار (۶): رابطه بین گروههای اجتماعی و تمایلات موسیقایی

هر گروه اجتماعی نمادهای منزلتی خاصی برای خود دارد که پیوند افراد را به گروه اجتماعی‌شان تقویت کرده و در عین حال معرفی برای یک گروه اجتماعی به سایر گروه‌هاست. در این میان، اثر موسیقایی که فرد متعلق به یک گروه اجتماعی خلق می‌کند یا به شنیدن آن تمایل نشان می‌دهد به عنوان یک نماد منزلتی برای فرد متعلق به گروه تعریف می‌شود.

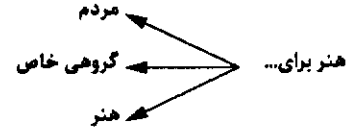
در میان نویسندگان جامعه‌شناسی هنر، بیش از همه "روژه باستید" به بحث رابطه میان گروه‌های اجتماعی و موسیقی توجّه کرده است که خلاصه‌ای از دیدگاه نامبرده در

زیر ارائه شده است.

موسیقی به عنوان نشانی از تمایز گروههای اجتماعی است. هنر به عنوان نشانهٔ تمرکز گروههای اجتماعی از یکدیگر، با گروه بستگی بسیار نزدیک و تنگاتنگی دارد. هر گروه اجتماعی می‌کوشد با سجایایی از قبیل اخلاقیات، زبان خودمانی و پوشش خود را از دیگر گروه‌ها متمایز کند. هنر نیز یکی از این تظاهرات یا تجلیات است (باستید، ۱۳۷۴، ص ۱۶۹).

نمودار (۷): نمادهای منزلتی گروه‌های اجتماعی برای حفظ همبستگی و تمایز از سایر گروه‌ها

موسیقی به گروهی خاص یا به کلّیهٔ گروه‌های اجتماعی تعلق دارد. می‌دانیم که دو نوع هنرمند وجود دارد. گروهی از آنان می‌خواهند با هنرشان یا به جامعه‌ای به طور کلی خدمت کنند مانند رمانتیک‌ها و یا به گروهی خاص مثلاً هنرمندان دینی که می‌خواهند هنرشان را در خدمت "ژزوئیت‌ها" بگذارند و هنرمندان مارکسیست در خدمت کارگران و گروهی هم طرفدار هنر برای هنر هستند (باستید، ۱۳۷۴، ص ۲۸۴).



نمودار (۸): اهداف سه گانه هنر و هنرمندان

هر گروه مسلط، تعیین‌کنندهٔ نوع یا ژانر (genere) هنری حاکم است. همواره در هر دورهٔ تاریخی گروه مسلطی وجود دارد. برحسب آنکه این یا آن گروه مسلط باشد، هنر

نیز گوناگون خواهد شد. به عنوان مثال، ادبیات آزادیخواهانهٔ آغاز قرن هیجدهم که منتسکیو و ولتر در فرانسه نمایندگان بزرگ آن هستند وابسته به تسلط روزافزون عقاید و افکاری است که طبقهٔ بورژوا و اشراف از آن بهره‌مند می‌شوند. برعکس، هنگامی که یک طبقه اجتماعی جدید جای طبقهٔ اجتماعی قدیم را می‌گیرد، زمانی که گردش نخبگان امکان‌پذیر است، تغییراتی در ذوقها و سلیقه‌ها ونوعی دگردیسی در هنر بروز می‌کند. به همین دلیل است که گذر از کلاسیسیم به رئالیسم در پی شورشها و انقلابهای جامعه یونان که در نتیجه جنگهای "پلوپونز" رخ داده‌اند صورت می‌گیرد و نیز به همین سبب است که ظهور رمانتیسم با صعود یک قشر اجتماعی که مردمی‌تر و به طبیعت نزدیک‌تر است و جای اشراف قدیم درباری را می‌گیرد همزمان است.

نکتهٔ آخر این که بارها پیش می‌آید که به جای آنکه یک گروه اجتماعی به عنوان گروه رهبر جامعه جای گروهی دیگر را بگیرد، این گروه‌های متعارض با هم همبر می‌شوند و در این صورت، در یک کشور، با همزیستی هنرهای متفاوت روبه‌رو خواهیم شد؛ هنر عوام جدا خواهیم داشت و هنر فرهیختگان جدا. هنر دینی خواهیم داشت و در کنار آن، «هنر غیردینی» (باستید، ۱۳۷۴، ص ۱۶۶).

موسیقی متعلق به گروه‌های مختلف اجتماعی به علت تعارض این گروه‌ها با یکدیگر، در حال مبارزه با یکدیگر است. در حوزهٔ موسیقی همانند حوزهٔ موجودات زنده، مشکل بتوان منکر تنازع برای بقا شد. در تمام دوره‌های تاریخی همیشه تعارض میان قریحه‌هایی که به گونه‌ای نابرابر با جامعه سازگار یا ناسازگار بوده‌اند و نیز تعارض مکتب‌ها، نظریه‌ها و ژانرها وجود داشته است. پدیده "سمفونی" موسیقی مذهبی را از میدان به در کرد و "اپرا" در کار آن است که سمفونی را نابود کند. در موسیقی مانند حوزه‌های دیگر، قوی‌ترها پیروز می‌شوند و تنازع از سر گرفته می‌شود تا اینها نیز به نوبهٔ خود به دست حریفهایی نیرومندتر از خود از میان بروند (باستید، ۱۳۷۴، ص ۲۶۶).

دو گروه زن و مرد به علت پرورش متفاوت، تمایلات هنری و موسیقایی متفاوتی دارند. چون دو گروه جنسی وجود دارد دو نوع هنر هم وجود دارد. یکی هنر مردانه که با مواد سخت سر و کار دارد مانند سنگ، چوب از طریق مجسمه‌سازی و موزیک "ملودیک" و دیگری هنری زنانه که با مواد نرم مانند خاک، زیورآلات و ریتم مشخص

می‌شود (باستید، ۱۳۷۴، ص ۱۷۲).

موسیقی و سیاست

به طور ساده و آشکار می‌توان گفت سیاست‌مدار حاکم، می‌تواند از هنر به طور کلی و از موسیقی به طور خاص در جهت تحکیم قدرت خود بهره ببرد و در جهت تهییج هواداران خود برای به حرکت درآمدن یاری گیرد. معترضان به سیاستمداران حاکم نیز می‌توانند از موسیقی به عنوان ابزاری برای انتقال و اشاعهٔ پیامهای اعتراض‌آمیز کمک بگیرند. آنها می‌توانند در جهت تهییج و تحریک مخالفان در برابر حاکمان استفاده کنند و به این ترتیب، همبستگی درون گروهی را در برابر رقیبان یا حاکمان افزایش دهند.

نمودار (۹): اهداف سیاسی حاکمان و معارضان در استفاده از موسیقی

در نظامهای "توتالیتر" که همه چیز تحت کنترل و اختیار حکومت در می‌آید، موسیقی نیز به تبع آن، ابزاری در دست حاکمان و در خدمت آنان است. در چنین نظامهایی، اصولاً هیچ عنصر فرهنگی جز عناصر مورد تأیید حکومت، نمی‌تواند خود را بروز و ظهور دهد و موسیقی نیز اینگونه است.

شوروی سابق نمونهٔ تقریباً ناب و خالصی از نظامهای سیاسی است که "توتالیتر" خوانده می‌شوند. روژه باستید نگاه حزب کمونیست حاکم بر شوروی به هنر را چنین توصیف می‌کند: «روسیهٔ شوروی می‌خواست هنر را نظم و نسق بدهد و آن را به خدمت

دولت کمونیست درآورد. نویسندگان و هنرمندان به قول ماکسیم گورکی، مهندسان جان آدمی‌اند؛ بدین معنا که هدف آنها این است که شعلهٔ شور و شوق را گرداگرد دولت جدید برافروزند، انسانهایی نو بسازند که برای دنیای شوراها همان باشند که شهروندان آتن و فلورانس برای کشورهای کوچک خود بودند. ... انقلابی سیاسی تقریباً همیشه در هنر محافظه کار است» (باستید، ۱۳۷۴، ص ۲۱۰).

از سوی دیگر، همانطور که ذکر شد موسیقی ابزاری در دست انقلابیون و معترضان است. دکتر ساسان سپنتا در این باره چنین نوشته است: «مضامینی از قبیل آزادی و آزادگی و دادخواهی و ذکر خدمتگزاران و مدافعین حیثیت و شرافت انسانی در موسیقی ایران از انقلاب مشروطیت آغاز می‌شود که نه فقط در برخی انواع موسیقی، بلکه بر حیات اجتماعی و فردی و فرهنگی ایران تأثیر نهاد. ... قصاید طولانی که بیشتر در مدح سلاطین و ارباب قدرت بود از بین رفت و افکار آزادیخواهی و اصلاح‌طلبی جایگزین آن شد و افراط در غزلهای عاشقانه به ذکر مسائل اجتماعی بدل شد و اهمّیّت دادن به صنایع لفظی که به حدّ افراط رسیده بود کمتر و توجه به معانی و مضامین دلنشین بیشتر شد. ...»

«مقارن همین ایام، ابوالقاسم عارف قزوینی که خود خاطرات تلخی از دورهٔ استبداد داشت با استواری وامید به آزادیخواهان پیوست. او اولین تصنیف‌سازی است که مضامین اجتماعی و انتقاد از اوضاع زمان خود را در قالب شعر عرضه کرد. به‌تدریج، وی با سرودن اشعار و تصنیف‌های انقلابی و اجتماعی و اجرای کنسرت‌های خود بر اشاعهٔ افکار آزادیخواهی تأثیر بسیار نهاد» (سپنتا، ۱۳۶۹، صص ۴۷-۴۸).

در نهایت، باید گفت نظام اجتماعی برای سیاسی شدن افراد، می‌تواند از موسیقی یاری گیرد. داریوش صفوت این موضوع را چنین بیان می‌کند: «آن جنبه از موسیقی که به ترویج و فرهنگ ملی کمک می‌کند مقوله‌هایی نظیر عشق به وطن، دفاع از مظلوم در مقابل ظالم، تجلیل از قهرمانان، آموزش تاریخ نیاکان و تقویت و ترویج زبان را شامل می‌شود» (صفوت، ۱۳۷۰، ص ۲۸).

موسیقی و مذهب

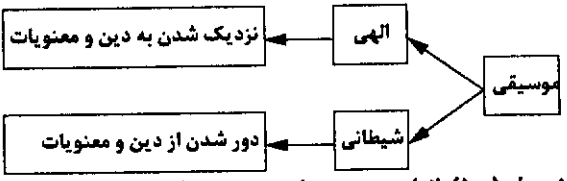
پیوند موسیقی و مذهب، تاریخچه‌ای طولانی دارد. این پیوند، علاوه بر گسترش زمانی به لحاظ مکانی و جغرافیایی نیز از غرب تا شرق را دربر می‌گیرد. به عبارت دیگر، این پیوند به مذهب یا کشور خاصی مربوط نیست و جنبه‌ای عام دارد. در واقع، پیوند مذهب و موسیقی به این دلیل در زمان و مکان عمومیت یافته است که هدف هر دو می‌تواند یکی شده و در جهت تقویت یکدیگر از پتانسیل‌های طرف مقابل بهره گیرند. همانطور که مذهب هدفش را ارتقای معنوی انسان و نزدیکی به خدا یا پاکی‌ها تعریف می‌کند، موسیقی نیز می‌تواند چنین کارکردی را از خود بروز دهد. این موضوعی است که موسیقیدانان معروفی به آن اذعان کرده‌اند.

به عنوان مثال، "راوی شانکار" (به نقل از کامی ین، ۱۳۷۶، ص ۴۸) که از مهم‌ترین موسیقی‌دانان هند است، در یکی از نوشته‌های خود اذعان می‌دارد که: «ما موسیقی را به مثابهٔ انضباطی معنوی می‌دانیم که درون آدمی را به مسالمت و رحمت الهی می‌رساند. بالاترین هدف موسیقی ما آشکار ساختن جوهرهٔ جهانی است که این موسیقی بازتابی از آن است. از طریق موسیقی، انسان به خدا می‌رسد».

خانم پروانه واعظی (۱۳۷۱، ص۲) نیز چنین می‌گوید: «موسیقی همیشه برای من، چه در دوران قبل و چه بعداز انقلاب، یک حالت تقدس داشته است و من حقیقتاً با موسیقی عبادت می‌کردم». محمد اسماعیلی (۱۳۷۰، ص۴۹) در تعریف موسیقی الهی و شیطانی چنین اظهار عقیده می‌کند: «اگر توانستی با موسیقی نفس مطمئنه‌ات را قوی کنی، این موسیقی الهی است وگرنه شیطانی است» و داریوش صفوت (۱۳۷۰، ص۲۹) نیز در این باره معتقد است که: «یکی از اهداف موسیقی دور شدن از جسم و حالات نفسانی است. دور شدن از هوا و هوس و حرکت به سوی خداست. حالات نفسانی را می‌توان با هنرهای ظریف مثل خوش‌نویسی و سوزن زنی تعدیل نمود. حالات نفسانی را می‌توان به کمک موسیقی رمانتیک و رؤیایی تعدیل کرد».

کمال طراوتی (۱۳۷۰، ص۲۵) نیز به اهمیت آموزش گروهی موسیقی و اثرگذاری آن بر تعالی روحی و معنوی کودکان تأکید کرده است. هنر و کار گروهی موسیقی علاوه بر جنبه‌های زیبایی شناختی و لذت بردن از زیبایی و خلاقیت، یک نهاد تربیتی نیز هست.

در همان حال که احساس و درک زیبایی شناسانه تقویت می‌شود، کودکان به سرعت موسیقی خوب را از موسیقی مبتذل و بازاری تشخیص می‌دهند و به نوع متعالی آن دل می‌بندند و از نظر اخلاقی و روحی نیز غنی‌تر می‌شوند.



نمودار (۱۰): انواع موسیقی با توجه به معیار دینی و اخلاقی

اکبر ایرانی در کاوشی برای تعیین تاریخ پیوند موسیقی و مذهب می‌نویسد: «از آن زمان که مخترع و مبدع علم موسیقی، فیثاغورث، حکیم یونانی قرن پنجم قبل از میلاد با آن صفای باطن و ضمیر پاک و ذهن روشن، جان خود را به عالم بالا عروج داد و نغمه‌های افلاک و اصوات حرکات کواکب را سماع کرد و بر اساس آن، علم الحان و ایقاع موسیقی را ترتیب نهاد، تا این روزگار موسیقی و سماع الحان و اشعار در مذاهب و ادیان و فرهنگ‌های گوناگون بشری صور و اشکال متفاوتی داشته و براساس مبانی و اصول سلوک عملی و عرفان نظری آنها تکامل یافته است» (ایرانی، ۱۳۷۱، ص ۲۹۶).

در ادیان بزرگ نظیر مسیحیت، اسلام، زردشت، بودیسم، تائوئیسم و...، به وضوح می‌توان نشانه‌ها و نمادهایی از پیوند موسیقی و مذهب را یافت که نمونه‌هایی از آن به دنبال آمده است.

در مسیحیت، مقصود موسیقی از ابتدا این بوده که عواطف جمعی را برانگیزد و عامل تحریک کار و التذاذ ناشی از جشنهای مذهبی یا جنگ باشد. موسیقی وسیلهٔ تخدیر و تحریک حواس، افسون‌سازی یا تحرک به عمل بود. کار آن فرو بردن انسان در حالات گوناگون بود نه بازتاب پدیده‌های جهان خارج. تمام نهادهای دینی و بیش از همه مذهب کاتولیک رم به طور منظم از این قدرت ویژهٔ موسیقی بهره‌برداری کرده‌اند. کلیسای کاتولیک در اوایل قرون وسطی از موسیقی انتظار زیبا بودن نداشت، بلکه عکس آن را طالب بود.

نقش ویژهٔ موسیقی در آن هنگام فرو بردن مؤمنین در حالت خضوع و خشوع برده‌وار و فروتنی محض، در هم کوبیدن تمام آثار فردیت و درآوردن آنها در قالب یک جمع فرمانبردار بود. گرچه گناهان فردی هر شخص را به یادش می‌آورند، لکن موسیقی به وی کمک می‌کرد که در حس معصیت عمومی و رهایی‌جویی همگانی فرو رود.

محتوای این قبیل موسیقی همواره یکسان بود: «تو موجودی بی‌ارزش، ناتوان و گناهکاری. خود را با مسیح رنج دیده همنوا پندار، باشد که رستگار شوی» (فیشر، ۱۳۴۹، ص۲۶۷). به عبارت دیگر، این موسیقی نیرومند مذهبی احساس نامشخصی برنمی‌انگیزد که بتواند تداعی‌های زیاد و گوناگونی در ذهن فرد راه دهد (مانند موسیقی سمفونی جدید) برعکس، به شنونده واکنشی مشخص را تحمیل می‌کند چنانکه جایی برای هیچ گونه ذهنیت باقی نمی‌گذارد (فیشر، ۱۳۴۹: ۲۶۸).

نمودار (۱۱): تفاوت تأثیرگذاری موسیقی مذهبی قرون وسطایی و سمفونی جدید بر شنونده

یوحنّا کسیان، راهب شهیر مسیحی در قرن پنجم قبل از میلاد، کتابی به نام «النّظم» تألیف کرد و در آن، آداب محفل سماع رهبانیت را در قالب تازه‌ای مطرح ساخت. از آن زمان به بعد، در مجلس سماع، گروهی راهب گرد هم جمع می‌شدند و شخصی خوش صدا در میان آنها، به خواندن «مزامیر» و سرودهای مقدس و اشعار مذهبی می‌پرداخت. مزامیر برحسب حالات و مقتضیات و استعداد مستمعان با انتخاب معانی متفاوت خوانده می‌شود و در این گونه مجالس، دعا، حرکات بدنی صعقه و فریاد و اظهار تواجد سخت رواج داشت (ایرانی، ۱۳۷۱، ص ۲۹۶).

یکی از فلاسفهٔ غرب می‌گوید: هرگاه بخواهید ملتی را بشناسید، ببینید به چه نوع موسیقی گوش می‌دهد. موسیقی نماینده روح آدمی است. طرفدرای مذهب از موسیقی یکی از علل پیشرفت آن به شمار می‌رود. در اروپا، مذهب، موسیقی را به درون کلیسا

آورد. نقاشی و مجسمه‌سازی را هم آورد. اساس تئوری موسیقی و نت‌نویسی از همان جا آغاز شد، بدین گونه که وقتی فردی تصمیم می‌گرفت که برای کشیش شدن به صومعه برود، می‌بایست که مراحلی را در طی چند سال بگذراند، ریاضت بکشد، ترک دنیا گوید و چیزهایی را یاد بگیرد، من‌جمله موسیقی، ریاضیات و علوم دیگر. اصلاً آنها به نت‌نویسی موسیقی پرداختند و این امر در آنجا رشد پیدا کرد و جنبهٔ روحانی به خود گرفت. در روزهای یکشنبه، عبادات با موسیقی آغاز و ختم می‌شد و مردم با این دید موسیقی را شروع کردند (پژمان، ۱۳۷۷، ص ۹۷).

در شرق، موسیقیدان علاوه بر به دست آوردن عنوان هنرمند بزرگ، در هالهٔ پر رمز و رازی از مقامات معنوی هم فرو می‌رود. هاله‌ای از چشم اجتماع، به عنوان ارزشی روحانی، که اعطا شده از مقام الهی است تعبیر می‌شود و این خود حاکی از آن است که شنوندهٔ موسیقی در شرق علاوه بر اینکه موسیقی را به عنوان هنر ارج می‌گذارد، تقدس و معنویتی کمال‌بخش را نیز در آفاق این هنر جستجو می‌کند. و ای بسا که قطعاً از همین روی باشد که موسیقی در مناسک و مراسم مذهبی نقش عمده‌ای را برعهده دارد و ما می‌دانیم که شرق، سرزمین ادیان است و به همین دلیل از مناسک مذهبی بی‌شماری نیز برخوردار است (زاهدی، ۱۳۷۲، ص ۷۵).

در زمان زرتشت پیامبر، موسیقی با سرود «گاتها» و آهنگ همراه و هدف از این موسیقی انتقال اندیشهٔ زرتشت، گفتار نیک، پندار نیک و کردار نیک، بوده است (صفوت، ۱۳۷۰، ص ۲۸).

برخلاف اروپا، که در آنجا موسیقی اصولاً با مذهب و کلیسا پیوند خورده و اروپایی‌ها زیباترین و عالی‌ترین سمفونی‌های خود را به کلیسا اهدا کرده‌اند که جنبهٔ مذهبی دارد، موسیقی در ایران بیشتر در نظر مردم جنبهٔ عیش و نوش و وقت‌گذرانی در دربار داشته و این رسالتی بوده که به نادرستی بر دوش موسیقی ایرانی گذاشته‌اند.

اگر حتی به صورت ظاهری، به ردیف موسیقی ایرانی نگاه و اساس گوشه‌های ردیف را تعقیب کنیم، می‌بینیم که گوشه‌ای مثل گوشهٔ "حسینی" در مقام "شور" یا گوشهٔ "حسین" در "نوا" و یا "رضوی" در شور داریم. این گوشه‌ها و نظایر آن که بسیار است همه براین اشعار دارد که موسیقی ایران نیز با مذهب پیوند داشته است و یکی از

زمینه‌های حفظ و تدوین آن نیز در قالب تعزیه بوده است که ما اکثر گونه‌های تعزیه را به صورت تدوین شده در ردیف خود موجود داریم. حتی علمای به نام که برخی مرجع تقلید هم بوده و دستی در شعر داشته‌اند گوشه‌های موسیقی را می‌شناخته‌اند (سراج، ۱۳۷۱، ص ۵۳).

در اسلام خواندن قرآن با صدای خفیف و بدون صوت در نماز تشریع شد و نیز بر تلاوت آیات کلام‌الله با آهنگ خوش موسیقایی، همچون الحان عرب، تأکید و تصریح گردید. از این روی، تلاوت قرآن با آهنگ دلنشین، روح‌بخش و حزین، مطابق الحان صحیح عربی به عنوان موسیقی اصیل در اسلام مورد تنصیص و توصیه از طرف رسول اکرم(ص) و امامان معصوم(ع) قرار گرفت (ایرانی، ۱۳۷۱، ص ۲۹۶).

براساس نگاه بودیست‌ها و تائوئیست‌ها به موسیقی و مذهب، همان گونه که نسیمی خنک می‌تواند به گردباد تبدیل شود، موسیقی نیز می‌تواند ما را شاد کند یا نابود سازد. به هر حال، موسیقی در مرحله کمال به ما اجازه می‌دهد که جنبهٔ معنوی در آن ببینیم و براساس یکی از اعتقادات بودایی، موسیقی به پالوده‌ترین هنرها و راهی به سوی رستگاری تبدیل می‌شود. براساس اعتقاد تائوئیستی، موسیقی به بشر اجازه می‌دهد که پاک، ساده و صمیمی باشد و به این طریق، احساسات ابتدایی خود را دوباره کشف کند (لی مار، ۱۳۷۲، ص ۶۷).

در کنار سبک موسیقایی و وضع جغرافیایی سرزمین‌ها، اعتقادهای مذهبی نیز برگزینش مواد سازنده آلات موسیقی تأثیر گذارده است. مثلاً در تبّت، ترومپت (شیپور) و طبل از استخوان و جمجمهٔ جنایتکاران ساخته می‌شود تا خشم اهریمنان فرونشانده شود. آلات موسیقی اغلب تداعی‌های نمادین دارند و با خدایان و الهه‌های خاصی مرتبطند (کامی ین، ۱۳۷۶، ص ۴۷).

سخن پایانی

مقالهٔ حاضر در حوزهٔ جامعه‌شناسی موسیقی قرار داشت. جامعه‌شناسی موسیقی شاخه‌ای از جامعه‌شناسی هنر است که به دنبال یافتن روابط متقابل بین موسیقی و ساختارهای اجتماعی است. سؤال اصلی که جامعه‌شناسی موسیقی با آن روبه‌روست

این است که: شرایط یک نظام اجتماعی چگونه بر نوع موسیقی غالب بر فرهنگ یک جامعه یا خرده فرهنگ یک گروه مؤثر است و در مقابل گرایش مردم به نوع خاصی از موسیقی چگونه می‌تواند بر نظام اجتماعی و ویژگیهای آن مؤثر واقع شود؟ موسیقی‌دان یا متخصص موسیقی، به این پدیده بیشتر به عنوان یک علم، فن یا هنر نگاه می‌کند، در حالی که جامعه‌شناس به عنوان پدیده‌ای فرهنگی به آن می‌نگرد که در درون نظام یا سازمان فرهنگ قرار داشته و با سایر عناصر فرهنگی در ارتباط و تأثیرگذاری متقابل قرار دارد.

از شرایط مهم تداوم نظام اجتماعی، هماهنگی و همسویی خرده نظامهای مختلف آن است. هنر به عنوان بخش مهم نظام فرهنگی با کارکرد الگوبخشی، از عناصر مختلفی تشکیل شده است. موسیقی، تآتر، سینما، نقاشی و... از اجزای مهم نظام هنر به شمار می‌روند. موسیقی رابطه‌ای تنگاتنگ با نظام فرهنگ هر جامعه دارد. شناخت وضعیت موجود موسیقی به عنوان یک ابزار فرهنگی، در واقع جزئی از شناخت فرهنگ عمومی جامعه است. با شناخت صحیح و واقع‌بینانه است که می‌توان این ابزار را به نحو مطلوب گسترش داد و از این رهگذر، در تعمیق فرهنگ ملی و اسلامی گامهای مؤثرتری برداشت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

۱ـ اسماعیلی، محمد (۱۳۷۰)، موسیقی و تهذیب نفس، ادبستان، شماره ۱۸، ص ۴۸-۵۱.

۲ـ ایرانی، اکبر، (۱۳۷۱)، تحلیل مفاهیم فقهی غناء ادبستان، شماره ۳۶، ص ۵۲-۵۹.

۳ـ باستید، روژه، (۱۳۷۴)، هنر و جامعه (ترجمه غفار حسینی)، تهران: انتشارات توس.

۴ـ پژمان، احمد، (۱۳۷۷)، موسیقی الکترونیک، شبکه، شماره ۳، ص ۹۶-۹۹.

۵ـ پلخانف، گ. و. (۱۳۵۸)، هنر و زندگی اجتماعی (ترجمه منوچهر هزارخانی)، تهران: انتشارات آگاه.

۶ـ دوونیو، ژان، (۱۳۷۹)، جامعه‌شناسی هنر (ترجمه مهدی سبحانی)، تهران: نشر مرکز.

۷ـ دهلوی، حسین، (۱۳۷۰)، موسیقی ایرانی باید از قفس فردیت رها و به سوی کارهای جمعی برود، ادبستان، شماره ۲۳، ص ۵۲-۵۰.

۸ـ زاهدی، تورج، (۱۳۷۳)، نقش شنونده در موسیقی ایرانی، دنیای سخن، شماره ۶۰، ص ۷۹-۷۴.

۹ـ سپنتا، ساسان، (۱۳۶۹)، آزادیخواهی و ظلم ستیزی در موسیقی ایران، ادبستان، شماره ۶، ص ۴۸-۴۶.

۱۰ـ سراج، حسام‌الدین، (۱۳۶۸)، موسیقی شعر، سوره، شماره ۸، ص ۵۷-۵۶.

۱۱ـ صفوت، داریوش، (۱۳۷۰)، پیرامون موسیقی سنتی ایران و تطور آن، ادبستان، شماره ۱۹، ص ۲۹-۲۸.

۱۲ـ طراوتی، کمال، (۱۳۷۰)، موسیقی کودک، مرز میان سادگی و ابتذال، ادبستان، شماره ۲۷، ص ۶۳-۶۲.

۱۳ـ ــــــــ (۱۳۷۵)، کارگروهی موسیقی و تأثیر آن بر کودکان، چیستا، شماره ۱۰، ص ۷۸۳-۷۷۷.

۱۴ـ فینکلشتاین، سیدنی، (۱۳۶۲)، بیان اندیشه در موسیقی (محمدتقی فرامرزی)، تهران: انتشارات نگاه.

۱۵ـ فیشر، ارنست، (۱۳۴۹)، ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی (ترجمه فیروز شیروانلو)، تهران: انتشارات توس.

۱۶ـ کامی ین، راجر، (۱۳۷۶)، موسیقی غیر غربی و موسیقی آیینی (ترجمه مسعود اوحدی)، سروش، شماره ۸۵۶، ص ۴۹-۴۸.

۱۷ـ لطفی، محمدرضا، (۱۳۷۳)، اوضاع کنونی موسیقی ایران و شناخت فرمهای موسیقی ایرانی، ادبستان، شماره ۵۳، ص ۷۷-۶۶.

۱۸ـ لی مار، ایزابل (۱۳۷۲)، دنیای غرق در موسیقی، پیام یونسکو، مرداد و شهریور ماه، ص ۵۵-۵۱.