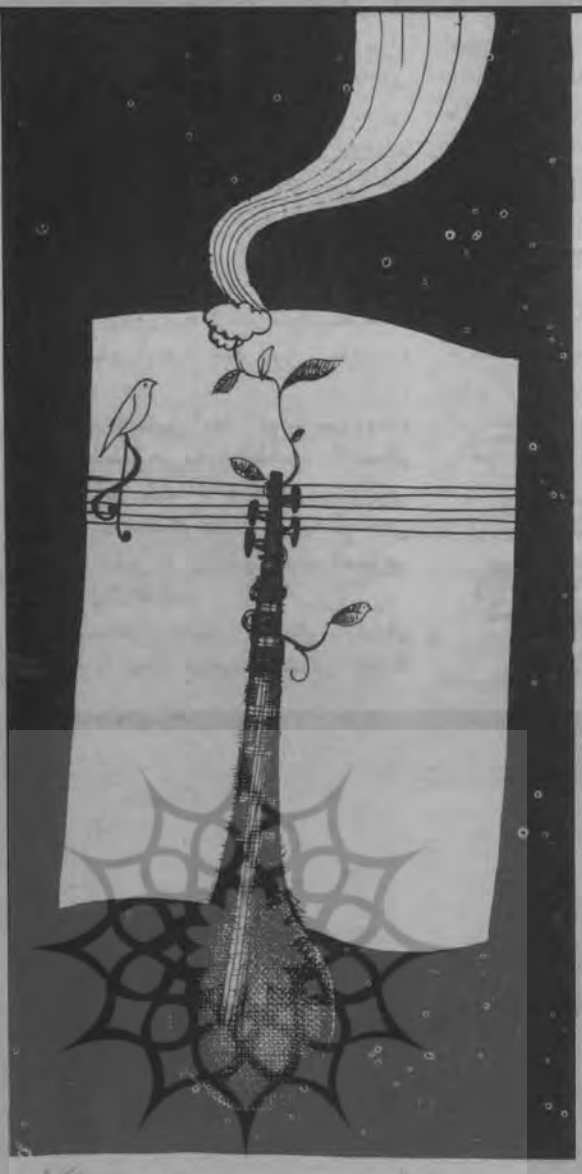


محمدرضا درویشی

موسیقی محلی ایران سنت یا نوآوری

موسیقی‌محلی در ایران به دو صورت کلی عرضه شده و می‌شود: یکی شکل اصلی آن که در محل توسط اجراکنندگان بومی اجرا شده و سابقه‌اش به قدمت آن نوع موسیقی و قدمت تاریخ و فرهنگ آن قوم برمی‌گردد. شکل دیگر ارائه آن به صورت تنظیم‌های گوناگون است که با ورود امکانات نظری و عملی موسیقی غربی به ایران، تشکیل ارکسترها، همنوازیها و گروههای کر آغاز شده و سابقهٔ آن را باید از اواخر دورهٔ قاجار به این‌طرف جستجو کرد، هرکدام از این دو نحوهٔ ارائه خود حاوی اشکال اصیل یا تحریف‌شدهٔ موسیقی محلی نیز بوده و هستند نکتهٔ قابل توجه آن است که اشکال تحریف‌شدهٔ موسیقی محلی را نباید صرفا در تنظیم‌ها و آنچه که در شهر و با استفاده از امکانات موسیقی به اصطلاح علمی صورت گرفته است، جستجو کرد. نوازندگان و خوانندگان محلی نیز به سبب خصلت فرهنگ‌پذیری، خود تحت تاثیر انواع دیگر موسیقی به طرق مختلف قرار می‌گیرند. محمدتقی مسعودیه متذکر شده است که در حین آوانویسی یکی از نغمات محلی ایران پی می‌برد که آنچه اجراکننده ارائه می‌دهد حاوی تاثیراتی از موسیقی بی‌ریشه‌ای است که از وسائل ارتباط جمعی شنیده شده است.

نگاهی به چگونگی کار بر روی نغمات محلی در ایران نشان می‌دهد که موسیقیدانان مختلف هرکدام به نحوی با دست یازیدن به امکانات مختلف و متنوع ارکستری و سازی در صدد ارائهٔ موسیقی محلی در اشکال مختلف بوده‌اند. این اشکال را به طور اجمال می‌توان چنین طبقه‌بندی کرد:

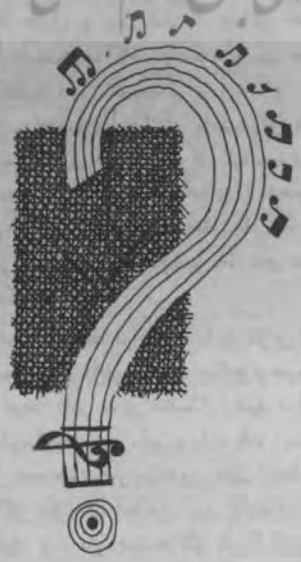
۱ ــ اجرای موسیقی محلی به‌شکل اصلی خود و با استفاده از ساز، نوازنده و خواننده محلی.

۲ ــ تنظیم به قصد ارائه موسیقی‌محلی برای ارکسترهای مختلف و گاهی همراه با خوانندهٔ بومی یا شهری.

موسیقی محلی* در کنار اشکال دیگر موسیقی همیشه مطرح بوده و هست. بیشتر آهنگسازان در گیراترین و عاطفی‌ترین لحظات آثار خویش با بهره‌جوئی از خصوصیات موسیقی محلی کشور خود و به‌خصوص خصوصیات ملودیک آن، بیان خویش را رساتر ساخته و با بهره‌گیری از امکانات این موسیقی و ارتباط وسیع آن با توده‌های مردم، در جهت برقراری ارتباط بیشتر میان خود و شنونده گام برداشته‌اند.

قبل از پیدایش جوامع بشری، یگانه موسیقی که در زندگی و کار تمام مردمان حضور دائم و فعال داشته، ترانه‌هائی بوده که در درجهٔ اول با کار ارتباط داشته است. کار و به‌خصوص کار جمعی نیازمند حرکات موزون بوده ر اصوات ناشی از حنجره (فریاد کار) و نیز اصوات ناشی از برخورد ابزار کار

موسیقی و شعر زائیدهٔ کار



"آیا می‌دانید که سر و کار شما با چیست؟ آیا اساس و حیات این آهنگها را دریافته‌اید؟ حیاتی که شکل خود را به وجود آورده و آنطور که هست خود را ارائه می‌دهد. این بی‌تفاوتی از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ از پی نبردن به واقعیتی که کلید آن را در دست ندارید؟... نشود که در آتیه گویند که این دورهٔ سیاه موسیقی بود، همه را از بین بردند چون ایمان و عشق از نهاد آنها گریخته بود. .."(۱)

۳ ــ برداشتی از موسیقی محلی به عنوان دستمایه و جوهر تماتیک، بدون اینکه نتیجه شباهت زیادی به لحاظ صدادهندگی و یا مجموعهٔ کیفیات بیانی با اصل موسیقی محلی داشته باشد.

۴ ــ ساختن نغماتی با استفاده ازکیفیات موسیقی محلی به قسمی که گاهی تشخیص اینکه این موسیقی اصلا محلی است یا ساخته و پرداختهٔ دست آهنگساز است مشکل است.

بهاران‌آبیدر، موسیقی فارس، مال‌کنون و قسمتهائی از موسیقی خلق لر، قطعاتی از موسیقی لرستان و کوهسار که در چند سالهٔ اخیر منتشر شده‌اند می‌توانند شاهد مثالهائی برای مورد دوم باشند (واضح است که هرکدام از آثار فوق با روشهای گوناگون و بیانهای متفاوت از یکدیگر تنظیم و ساخته شده‌اند و با وجود برخی فاصله‌گیریها نسبت به کیفیات محلی در بعضی از آنان بازهم در دسته‌بندی نوع دوم قرار می‌گیرند).

برخی از آثار حسین دهلوی (قسمتهائی از بالهٔ بیژن منیژه و ...)، هوشنگ استوار (قسمتهائی از سویت سمفونیک و ...)، محمدتقی مسعودیه (قسمتهائی از دومومان برای ارکستر زهی و ...)، احمد پژمان، هرمز فرهت و ... شاهد مثالهائی برای شیوهٔ سوم است و شاهد برای مورد چهارم را می‌توان از لابه‌لای موارد دوم و سوم به‌دست داد.

"بارتوک" که یکی از پیشقراولان اتنوموزیکولوژی*** و نیز از استفاده‌کنندگان موسیقی محلی در ساخته‌های خود است، شیوه‌های سوم و چهارم را با مهارت بسیار در آثار خود به کار گرفته و با توجه به حساسیت کار بر روی نغمات محلی می‌گوید: "برای من نزدیک شدن به موسیقی محلی به مراتب دشوارتر و پرمسئولیت‌تر از آن است که خود نغمه‌ای بسازم".

رویهٔ بارتوک بر سه اصل استوار است:

"۱ ــ ملودیهای روستائی را بدون هیچگونه تغییر و یا با کمی تغییر و فقط با اضافه کردن یک همراهی مورد استفاده قرار می‌دهد.

۲ ــ ایمیتاسیونهای انفرادی (در شکل تحول‌یافتهٔ زیاد) آنها را مورد استفاده قرار می‌دهد.

۳ ــ خود موسیقی و یا اثر بدون آنکه از ملودیهای محلی و یا ایمیتاسیونهای آنها (تحولات زیاد آنها) استفاده شده باشد نوعی آتمسفر و یا فضا و لحن آن فرهنگ موسیقی را مشخص می‌کند". (۸)

تاثیر موسیقی محلی بر انواع دیگر موسیقی

پیداست که استفاده از فولکلور دارای ابعادی جهانی بوده و دارای سابقه‌ای بس طولانی است. شدت تاثیر موسیقی محلی بر انواع مختلف موسیقی در دیروز و امروز جهان به قدری است که می‌توان با جرات گفت ریشه و اساس همه نوع موسیقی از غرب تا شرق، از موسیقی به اصطلاح کلاسیک غربی گرفته تا انواع موسیقیهای سنتی را باید در کیفیات موسیقی محلی جستجو کرد. جدا از استفاده‌های مشخص و متنوعی که آهنگسازان جهان از موسیقی محلی کشور خویش کرده‌اند و از ظاهر و حالات آن موسیقی قابل تشخیص است****، توجه به ریشه‌های قدیمی موسیقی کلاسیک غرب نیز نشان‌دهندهٔ آن است که در شکل‌دهی آوازهای "گرگواری" که بدوا به ایتالیا و از آنجا به فرانسه و اسپانیا راه یافتند، موسیقی قومی نقش پایه‌ای داشته است:

"ریشهٔ این آوازها (آوازهای گرگواری) در موسیقی کلیسائی بیزانس و ملودیهای سوریه‌ای قابل‌جستجو است. آوازهای کلیسائی بیزانس خود از لیتورژی سوریه‌ای ــ فلسطینی نشات گرفته‌اند و ملودیهای سوریه‌ای فلسطینی موروث لیتورژی یهودیت به شمار می‌آیند. در این تاثیرپذیری نفوذ فرهنگ هلنیسم نیز حائز یادآوری است". (۹)

"معهذا می‌توان ادعا کرد که اروپا در این‌مورد (چندصدائی) از ملل دیگر به‌خصوص کشورهای مدیترانه‌ای چندصدائی را اقتباس کرده است. فرمهای موسیقی چندصدائی حتی امروز به طور مستقل در اشکال کهن خود از مالرکا، کرسیکا، قسمت شرقی آدریاتیک، آلبانی الی قفقاز وجود دارند.... وجود تزئینات زیاد در موسیقی دوران نهائی قرون وسطی و یا حتی وجود فرمهای آوازی دوران بدوی باروک بدون شک می‌توانند از موسیقی قسمت شرقی فرهنگ مدیترانه‌ای موثر باشند که در اثر جنگهای صلیبی در آنجا راه یافته و یا اینکه نفوذی از موسیقیها و استیل آوازی ملل جنوب اروپا بوده که خود از اعراب فرا گرفته‌اند." (۱۰)

تاثیر موسیقی محلی بر موسیقی سنتی

تقریبا همهٔ فرهنگهای پیشرفته علاوه بر موسیقی محلی که در نقاط مختلف قلمرو هریک از این‌فرهنگها رواج دارد دارای موسیقی دیگری هستند که به آن "موسیقی سنتی" می‌گویند. این موسیقی دارای خصوصیات زیر است:

"۱ ــ ارائهٔ موسیقی سنتی پیوسته همراه است با ایجاد آتمسفر و تاثیر بر شنونده.

۲ ــ جلب توجه شنونده و ارائه برای او.

۳ ــ برخورداری از قواعد تئوریک مدون.

(صدای ابزار) در واقع اولین اصوات هماهنگی بودند که در زندگی انسان پیدا شده و در روند تکاملی خود به ترانه‌های ابتدائی بدل شدند. بستگی موسیقی به زندگی واقعی را از ترانه‌های مردمی که در عصر حاضر به شیوهٔ ابتدائی زندگی می‌کنند نیز می‌توان استنباط کرد.

"بنابراین می‌توان پذیرفت که شعر و موسیقی ابتدائی نیز مانند هنرهای دیگر زادهٔ کار و بخشی از زندگی تولیدی اولیه‌اند." (۲)

محتوای این نظریه که اول بار توسط "کارل بوخر" مطرح شد، در آغاز سخت مورد مخالفت و انتقاد قرار گرفت ولی به تدریج توانست بیش از نظریه‌های دیگر مورد قبول افتد.

"کارل بوخر در کتاب خود** نشان داده است که در همه جا اوزان ترانه‌ها متناسب با حرکاتی است که با مدلول آنها ملازمه دارد. نویسندگان قدیم اسلامی متذکر شده‌اند که اوزان شعر از اوزان اصوات زندگی واقعی مأخوذ است." (۳)

بنابراین ادبیات عامیانهٔ مردم در کنار کوششهای آنان برای تامین نیازمندیهای زندگی آغاز گشت و تکامل یافت. ترانه‌های ابتدائی که با نوع زندگانی انسان متناسب بوده و از آن ناشی می‌شده است اغلب خصلت جمعی داشته و از آنجا که از دل مردم برمی‌خاسته مبین آرزوها، خواهشها و تمایلات آنان بوده و به همین دلیل از اهمیت بسیاری برخوردارند:

ویژگیهای موسیقی محلی

به طور کلی در ترانه‌های فولکلور چند ویژگی مهم وجود دارد. این ترانه‌ها سرشار از افسانه‌ها، داستانها و سرودهائی دربارهٔ مبارزات اجتماعی مردم بوده و با تاثیرپذیری از اعتقادات محرومان، بازگوکنندهٔ آمال، آرزوها، احساسات میهن‌پرستانه و انسان‌دوستانه آنهاست. در ترانه‌های محلی مضامینی عالی چون نفرت از حق‌کشی و ظلم، دفاع از استقلال و آزادی و دعوت به آینده‌ای عاری از جور و نابرابری دیده می‌شود. این ترانه‌ها هم‌چنین مبلغ صفات پسندیده‌ای چون حقیقت‌دوستی، صداقت، آینده‌نگری و واقع‌بینی‌اند. ترانه‌های محلی سرایندهٔ مشخصی‌نداشته و قلب همهٔ محرومان لانه‌های این پرندگان زیبایند و در آنها وقایع با زبانی ساده، طبیعی و روان بیان می‌شود.

به عقیدهٔ "والتر ویورا" "ترانهٔ توده تحت سه عامل مشخص می‌شود:

۱ ــ خلق ترانه به وسیلهٔ توده‌ٔ مردم.

۴ ـ ارائه به وسیلهٔ موسیقیدانان حرفه‌ای.

۵ ـ گرایش به سوی ویرتوئوزیته. ارائه کنندهٔ موسیقی سنتی سعی می‌کند تبحر و تسلط خود را به معرض نمایش گذارد. . . . گرچه ظاهرا موسیقی سنتی یا هنری تحت خصوصیاتی که فوقا گذشت از موسیقی به اصطلاح محلی متمایز می‌گردد، معهذا نمی‌توان به سهولت حدود تمایز آن را نسبت به موسیقی محلی دقیقا مشخص نمود." (۱۱)

در ایران نیز در باب ارتباط موسیقی محلی و ردیف سنتی بحثهای زیادی شده است. "با وجود این لازم به یادآوری است که مقابلهٔ ردیف حاضر با موسیقی محلی ایران روشن می‌کند، چگونه خصوصیات ملودی و توالی اصوات اکثر گوشه‌ها با ترانه‌های برخی از نقاط ایران همبستگی دارند." (۱۲)

"بررسیهائی که نگارنده تاکنون دربارهٔ ردیف موسیقی سنتی و موسیقی سایر نقاط ایران نموده است ثابت می‌کند که از یک طرف بین موسیقی بعضی از مناطق ایران همبستگی وجود دارد و از جانب دیگر موسیقی این مناطق با ردیف سنتی قابل مقایسه است". (۱۳)

نظرات مختلف و گاه متضادی که در مورد چگونگی ارتباط میان موسیقی محلی و سنتی طرح شده است در یک مورد برهم منطبق هستند و آن این است که این دو نوع موسیقی با هم ارتباط داشته و تاثیری متقابل روی هم گذاشته‌اند. به دو نمونهٔ مختلف از این نظرات اشاره می‌شود:

"در این بحث موسیقی فولکلوری و موسیقیهای ترکیب‌شدهٔ دیگر مانند تصنیف به میان نیامده است چه این دو نوع، ریشه و اساس خود را از ردیف سنتی موسیقی ایران گرفته‌اند" (۱۴)

"ردیف سنتی نیز با موسیقی برخی از نقاط ایران همبستگی دارد. این همبستگی در درجهٔ اول بین موسیقی بوشهر و آواز دشتی به چشم می‌خورد. اصولا عنوان دشتی و یا عناوین گوشه‌هائی مثل گیلکی، بیدکانی، جوپانی، دشتستانی و حاجیانی خود رابطهٔ آواز دشتی را با موسیقی سایر نقاط ایران نشان می‌دهند. عناوین دشتی، بیدکانی، دشتستانی و حاجیانی امکان می‌دهند که بتوان ادعا کرد، ریشه‌های آواز دشتی ردیف سنتی در موسیقی منطقهٔ دشتستان قابل جستجو است" (۱۵)

غیر از این نظرات حکایتها و روایتهای زیادی دال بر اینکه بسیاری از نغمات ردیف ریشه در موسیقی محلی داشته وجود دارد.

"دوامی" از قول میرزا حسینقلی نقل می‌کند که: روزی از مقابل قهوه‌خانه‌ای می‌گذشتم، نوازنده‌ای سازی شبیه به نی (دوزله) می‌زد، آهنگی می‌زد که گریلی نام داشت و همراه با واخوان بود. وقتی به خانه رفتم آن آهنگ را روی تار نواختم و واخوان آن را توسط انگشت شست اجرا کردم و نام آن را گریلی شستی گذاشتم و . . . به این ترتیب بر تعداد نغمات ردیف افزوده می‌شد. . . ." (۱۶) (نقل به مفهوم است).

به هر حال آنچه باعث پیوند میان موسیقی محلی و موسیقی سنتی می‌شود، خصوصیات مشترک این دو موسیقی است. شدت و ضعف این پیوند بستگی به کمی یا زیادی خصوصیات مشترک دارد.

بنابراین غیر از ارتباط موسیقی محلی با انواع دیگر موسیقی و غیر از اینکه ریشهٔ همهٔ آنها را در موسیقی محلی باید جستجو کرد، واضح است که موسیقی محلی به اشکال مختلف مطرح بوده و خواهد بود. تشخیص اینکه کدامیک از این اشکال تحریف بوده و

---

۲ ـ مالکیت ترانه توسط توده.

۳ ـ بازتاب و توصیف خصوصیات طبقهٔ زیربنائی جامعه در ترانه ـ گرچه هر سه عامل توده‌ها اکثرا ناخودآگاهانه آنچه را در درون خود دارند، آنچه هستند و آنچه را که می‌خواهند، در قالب ترانه بیان می‌کنند. ترانه فرهنگ توده به ندرت حاوی لحن تحکم، متضمن وعده ووعید یا اجبار و الزام اخلاقی است، خصوصیات ملودی در آن به گونه‌ای است که ندرتا خواست اجباری تودهٔ مردم را نشان می‌دهد. توده در ترانه‌های کنایه‌وار و طنزآمیز و مستهزیانه خود به صورت دادگستری تودهٔ مردم در برابر مظالم طبقهٔ حاکم ظاهر می‌شود." (۴)

بدین‌ترتیب طبیعی است که این موسیقی که از ابتدا با اصلی‌ترین فعالیت بشر یعنی کار مرتبط بوده و بر روی هم تاثیری متقابل داشته‌اند، منعکس‌کنندهٔ خصوصیات زندگی واقعی انسان بوده و از همین رو به مثابهٔ آینه‌ای است که در آن تاریخ تکامل اجتماعی انسان با تمام خصوصیاتش در آن منعکس می‌شود.

"لازم است یادآور شد که در واقع تنها به وسیلهٔ موسیقی ملتهاست که می‌توان به روحیات و طرز تفکر آنها تا حدود زیادی پی برد. این سخن که زبان موسیقی زبانی جهانی است" به این مفهوم نیست که هرفردی قادر به فهم و درک موسیقیهای ملل دیگر است بلکه این برداشت شامل این است که از موسیقی بهتر به روحیات و طرز تفکر یک ملت می‌توان پی برد." (۵)

با قوام یافتن زندگی انسان در شرایط مختلف و تفاوت در شیوهٔ زندگی و کار، موسیقی که منعکس‌کنندهٔ واقعیت زندگی او بود نیز برای هر قوم و ملتی ویژگی خاص یافت. موسیقی هر ملتی دارای استتیک و یا طرز برداشتی خاص خود بوده و هست. آنچه که امروز به عنوان موسیقی و در این بحث موسیقی محلی مطرح است همان آینه‌ای است که نمایانگر زندگی واقعی ملتی در طول تاریخ بوده و یا نمایانگر زندگی واقعی انسان در حال یا زمان نزدیک به حال است.

"موسیقی نزد قبایل بدوی و فرهنگهای نیمه‌توسعه‌یافته مربوط به تمام زندگی روزمرهٔ آنها می‌شود. هیچ واقعهٔ مهم در اینجا نمی‌تواند بدون همراهی با ساز و آواز عملی گردد. . . . موسیقی در اصل مهمترین عاملی است که شامل کلیه فونکسیونها، چه مادی و چه معنوی است." (۶)

طبیعی است که این موسیقی به علت ارتباط تنگاتنگ آن با زندگی مردم همراه آن

کدامیک تحریف نیست با معیارهای علمی و البته بنا بر دیدگاه هنری موسیقیدان میسر است.

طرح چند نگرش

"آلن دانیلو" در کتابی که با همکاری "ژاک برونه" نوشته است، با تاسف اثرات زیان‌آور پیوند موسیقیها را گوشزد کرده و می‌گوید:

"بدون توجه به مساله‌ٔ عدم توافق مد و هارمونی، قالبهای ملودیک موسیقی را که مشتق از سیستم مُدال هستند هارمونیزه می‌کنند و این عمل بخاطر امکان اجرا در ارکسترهای مدرن صورت می‌گیرد. . . ." (۱۷)

محقق دیگر پیوند فرهنگها را به دو دسته‌ٔ کلی تقسیم کرده می‌گوید:

"۱ ـ پیوند تضعیف‌کننده، که گاهی ویژگی ملی یکی از دو سنت موسیقی مورد نظر از بین می‌رود، این حالت در مورد انواع موسیقیهای مشرق زمین و آفریقائی که با موسیقی غربی تماس می‌یابند صادق است. . . (همراهی ترانه‌هائی که بر اساس اشل خاصی ساخته شده‌اند و مطابق گام معتدل با پیانو ـ برای اجرای قطعات موسیقی سنتی از قرنی، ساکسیفون و گیتار برقی استفاده می‌شود ـ تشکیل ارکستر بزرگ سازهای سنتی به تقلید از ارکستر سمفونیک). *****

۲ ـ در مقابل حالتهای دیگری از پیوند تقویت‌کننده که عناصری بیرون از سنت خاص خود را پذیرفته، منجر به شکفتگی موسیقی شده است. این پیوند عمدتا بین آن موسیقیهائی صورت می‌گیرد که دارای ریشه‌های نزدیکتری می‌باشند". (۱۸)

نظر همین پژوهشگر در زمینه‌ٔ پدیده‌ٔ فرهنگ‌پذیری چنین است:

"فرهنگ‌پذیری برای سنتهای موسیقی جوامع غیرصنعتی مانند یک بیماری واگیر بوده و خرابیهای زیادی به بار آورده است. موضوعی که مطرح است مساله‌ٔ سازگاری و ناسازگاری موسیقیهاست. ترکیب عناصر متجانس می‌تواند پیوند موفقی باشد درحالی که تلاقی عناصر نامتجانس سبب طرد عنصر پیوندی می‌شود. بنابراین باید فرهنگ‌خویش و فرهنگ قرض‌دهنده را عمیقا شناخت تا از پدیده‌ٔ "طرد" اجتناب شود. . . ." (۱۹)

چگونگی برخورد "بلا بارتوک" با ملودیهای محلی که فوقا ذکر شد نیز معرف نظریات او در مورد چگونگی نگرش به موسیقی محلی و یا مساله‌ٔ پیوند موسیقیهاست.

حفظ یا ارتقاء سنت

بسیاری از موسیقیدانان چنان خود را به سنت چسبانده و در "برج عاج" زندانی کرده‌اند که خود و سنت خود را برتر از همه کس و همه چیز می‌دانند و هرگونه پیوند، فرهنگ‌پذیری و نوآوری را طرد می‌کنند و صرفا سنت موسیقی خویش را معتبر دانسته و به جز آن هیچ شکل دیگری را برای طرح موسیقی قبول نمی‌کنند. کدامیک از این نظرات درست است؟ هرکدام از آنها به نوع موسیقی، امکانات آن و مهمتر از همه بینش موسیقیدان در چگونگی مواجهه با سنت بستگی تام دارد. در حقیقت پاسخ مساله در چگونگی برخورد با سنت نهفته است. حفظ و گردآوری، ضبط و ثبت سنت امری است لازم و بسیار ضروری ولی ثبت و ضبط فولکلور با خلق یک اثر هنری تفاوت دارد. اثر هنری آرشیو نیست، بلکه بیان‌کننده‌ٔ مسائل انسانی است که همین امروز می‌زید. برای بیان این، هرکجا و هر اندازه که لازم باشد باید از سنت استفاده کرد. استفاده از سنت با حفظ آن به انگیزه‌ٔ آرشیو و پژوهش تفاوت دارد. در اینجا سنت سکوی پرش است و هدف، ارتقاء آن است نه لمیدن بر آن و ایستادن بر صندوقچه‌ٔ کهنه‌ای که حاوی اسلوبها، معیارها، تفکرات، احساسات و مسائل زندگی انسان دیروز است. حفظ و اجرای عین موسیقی محلی تنها شکل ایستادن بر سنت نیست. بسیاری از آثار مرتکب‌شده بر مبنای موسیقی محلی نیز با تمام زرق و برقشان (اگرچه با انگیزه‌ٔ خلق اثری به اصطلاح هنری انجام گرفته است) باز از محتویات همان صندوقچه‌ٔ کهنه است و در شکل نازلترش تحریف همان واقعیتی است که آن را سنت می‌نامیم. جالب آنکه لمیدگان بر صندوقچه‌ٔ کهنه، اغلب خود ادراک درستی از محتویات آن ندارند. طبعاً نمی‌توانند درباره‌ٔ آن به دیگران توضیح دهند و از همه مهمتر آنکه نمی‌توانند آن را دستمایه و سکوی پرش هنر خود قرار دهند.

به هر حال در میان این انبوه نظرات و اندیشه‌ها پیرامون استفاده از سنت دو نگرش عمومی را می‌توان تشخیص داد: چرت زدن بر بستر سنت ـ و یا ـ حرکت از سنت برای دستیابی به افقهای تازه. بنابراین مساله تنها تحریف سنت نیست، بلکه نوع برخورد با سنت است. اینکه یک اثر هنری به اصطلاح راوی تحریف‌گر موسیقی محلی نباشد کافی باشد اما هدف آنان متفاوت است.

موسیقی محلی و سنت

دانستن اینکه موسیقی محلی چیست و ریشه‌اش از کجا سیراب می‌شود تنها گام نخست بررسی است. به غیر از آن باید دانست که: "شیوه‌های مختلف برخورد با موسیقی محلی چگونه بوده و هر موسیقی یا هر اثری را تا چه میزان می‌توان محلی دانست؟ به علاوه این مساله را باید تحلیل کرد که تفاوت در غلظت عنصر محلی در آثار مختلف تا چه حد به جنبه‌های فرهنگی، هنری اثر و خاستگاه آن لطمه وارد می‌کند؟ و این نکته‌ٔ مهم را باید در نظر داشت که نزدیک شدن به شکل درونی هر موسیقی و در این مورد موسیقی محلی یگانه راهی است که می‌تواند به آشنائی با واقعیت ظاهری آن منجر شود. بدون رعایت ضرورتهای یادشده قادر نخواهیم بود به بررسی نوعی از موسیقی که مستقیم یا غیرمستقیم، کم یا زیاد با موسیقی محلی مرتبط است بپردازیم و اگر معیارهای اصولی در کار نباشد، پیداست که سلیقه و احساسات شخصی به راحتی جایگزین برخورد اصولی خواهد شد. "یک اثر فولکلور زمانی موجودیت می‌یابد که به وسیله‌ٔ گروهی از افراد جامعه پذیرفته شود. در صورتی که نیازهای این گروه تغییر کند، ترانه نیز تغییر می‌یابد. آنچه که فولکلور را به طور اصولی و صریح در تمام دورانها، نزد همه‌ٔ ملل و در کلیه‌ٔ فرمها از ادبیات متمایز می‌سازد منحصراً تغییر و تحول آن است که محصول انتقال شفاهی است. بنابراین متن و ملودی در ترانه‌ٔ توده با تبعیت از سبک انفرادی و سبک متداول زمان پیوسته تغییرپذیر است." (۷)

برخورد هر موسیقی‌دانی نیز با این پدیده‌ٔ تاریخی ـ فرهنگی از همین زاویه قابل درک است. آیا آن را یک پدیده‌ٔ جزمی، غیرقابل تحول، و سنتی مجرد می‌نگرد و یا مانند زندگی خود انسان پویا، متحول و زنده می‌بیند. انگیزه‌ٔ هر دو گروه در نگریستن به موسیقی محلی شاید واحد متحول می‌شود. بنابراین این موسیقی نیز مانند بسیاری دیگر از پدیده‌های اجتماعی، یک پدیده‌ٔ جزمی و مجرد نیست. فرهنگی است زنده و پویا و در نگریستن به آن، باید زنده بودن و پویائی آن را درک کرد. و مساله درست از همین‌جا آغاز می‌شود. مساله چگونگی برخورد و نگرش به این موسیقی به عنوان یک سنت و یک پدیده‌ٔ فرهنگی با پشتوانه‌ٔ تاریخی کهن است.

نیست. چه بسا اثری که از سنت استفاده کرده، در مقایسه با عین سنت تحریف‌شده تلقی شود اما در ارزیابی موسیقائی اثری هنرمندانه به شمار آید. و در مقابل اثری که به عین سنت وفادار مانده باشد اما هیچگونه دید و خلق تازه‌ای و هیچگونه اندیشه‌ای متعلق به انسان امروز در آن یافت نشود. این دومی اگرچه تحریف نیست، به لحاظ هنری ناقص و نارسا نیز هست.

چیزی که می‌تواند به ما کمک کند آن است که به سراغ شاخصهای هر اثر برویم، این شاخصها را با امکانات گوناگون طرح موسیقی محلی بسنجیم، هدف آهنگساز یا تنظیم‌کننده را دریابیم، ببینیم که هدف او حرکت از سنت است و یا لمیدن بر آن، مسائل را تفکیک کرده ببینیم که سونوریته‌ٔ ساز یا ارکستر، کیفیت فواصل، نحوهٔ گردش ملودی، ریتم، تزئینها و تحریرها، توانسها، شعر و بالاخره نحوهٔ بیان و درمجموع کیفیت اجرا در مقایسه با اصل موسیقی محلی چگونه است. پس از این سنجش، نتیجه را با ذهنیت و هدف آهنگساز و نیز ادراک او از سنت مقایسه کنیم. آنگاه تازه به شرط وجود معیارهائی اصولی برای رویکرد به سنت و فولکلور و نیز ادراک درستی از ماهیت‌فرهنگ قرض‌دهنده و قرض‌گیرنده، قادر به ارزیابی خواهیم بود. هم‌چنین این شاخصها را می‌توان با معیارهای سلیقه‌ای و فکری خود نیز سنجید ولی باید قید کنیم که این نوع سنجش صرفا جنبهٔ شخصی داشته و آن را تعمیم ندهیم.

اگر کسی با معیار پذیرش کامل از طرف اهالی یک منطقه به ارزیابی نوعی موسیقی که به گونه‌ای از شکل و مضمون محلی بهره جسته ولی کمی از بیان خاص بومی‌اش دور شده بپردازد و آن را تحریف‌شده تلقی نماید دچار خطا شده است. او غافل است که چسبیدن مطلق به سنت در خلق یک اثر هنری امروز، تحریفی است با دامنهٔ بسیار وسیع‌تر، منتها نه تحریف در سنت، که تحریف در بیان مسائل فرهنگ امروز. این بینش، ایستا و سنت‌گراست زیرا می‌خواهد روستائی و موسیقی‌اش را تنها و تنها از روزن چشمهای اجراکنندهٔ بومی ببیند و واضح است که هیچ کس مانند اجراکنندهٔ بومی نمی‌تواند موسیقی محلی را در سنتی‌ترین و در نتیجه ایستاترین شکل خود ارائه دهد. هنر اجراکنندهٔ بومی بسیار ارزشمند است، منتها در چهارچوب ارائه و حفظ سنت منطقه‌اش. در بیان اجرا کنندهٔ بومی ما گذشتهٔ آن قوم را با تمام مشقات و سختیهایش به وضوح می‌بینیم. نوازهٔ روستا و ایل نیز اگر بخواهد کماکان راوی حقیقت بین مردم خود باشد ناچار است که پابه‌پای تحولات گسترده‌ای که از سالیان پیش در سیستم و بافت روستا و ایل آغاز شده و حبرا ادامه خواهد یافت حرکت کند و الا بیان او نیز از مردمش فاصله خواهد گرفت. حال که اجراکنندهٔ بومی خود نیز مجبور به حرکت و انطباق با شرایط و مسائل جدید مردمش می‌باشد چگونه می‌توان به هنرمندی که با انگیزه‌ای غیر از حفظ و آرشیو کردن موسیقی محلی به سراغ آن می‌رود

فرمان دهیم که صرفا باید همانطور ببیند که نوازندهٔ محلی در گذشته دیده است. در اینجاست که سنت‌گرائی شنونده در پشت برخورد شخصی و صرفا احساسی‌اش با موسیقی محلی پنهان است. آنجا که او احساس شخصی خویش را به جای معیارهای اصولی بر ارزیابی حاکم می‌کند، در واقع در مقابل دو شکل برخورد با سنت موضع می‌گیرد و در مقام انتخاب نهایتا جانب حفظ ایستای سنت را می‌گیرد.

موسیقیدان امروز، سنت و فولکلور

موسیقیدانان امروز ایران حق ندارند در ارزیابی سنت و فولکلور دیگر چشم و گوش بسته حرکت کنند ــ نزدیک به یک قرن از ورود امکانات نظری و عملی موسیقی غرب

زیرنویسها

* *"تقریبا همهٔ فرهنگهای پیشرفته علاوه بر موسیقی سنتی دارای موسیقی دیگری هستند که در نقاط مختلف قلمرو هریک از این فرهنگها رواج دارد. در ایران به آن موسیقی محلی می‌گویند.... معهذا مفهوم موسیقی محلی پیوسته مصداق پیدا نمی‌کند و مورد قبول همهٔ موسیقی‌شناسان نیست.... "یوهان گوتفرید هردر" (۱۷۴۴ – ۱۸۱۳ م.) برای اولین بار مفهوم فولکس‌لید (Volkslied) یعنی ترانهٔ توده را به کار برد... که مورد قبول همهٔ موسیقی‌شناسان نیست... به جای فولکس‌لید، اصطلاح ترانهٔ گروهی (Cruppenlied) نیز عنوان می‌شود."* به نقل از مبانی اتنوموزیکولوژی، ص. ۱۷۸. *نظریهٔ "هردر" در مورد ترانهٔ توده (فولکس لید) امروزه از طرف برخی موسیقی‌شناسان مردود شناخته شده است. دلیل آنان این است که قشری از افراد جامعه که به فرمهای ساده قناعت می‌ورزند در همهٔ سطوح جامعه وجود دارد و در نتیجه نمی‌توان عنوان قشر بنیادی را برای این طبقه به کار برد. چنانکه پیداست مفاهیم و اصطلاحات محلی، فولکلوریک، قومی، منطقه‌ای، توده‌ای و... هنوز مورد بحث اتنوموزیکولوگهای جهان بوده و هرکدام یکی از آنها را بسته به نوع و موقعیت موسیقی پیشنهاد می‌کنند. در این مقاله با این مفاهیم برخوردی آزادتر صورت گرفته و فرض بر تشابه معانی گذاشته شده است. برای کاوش بیشتر در این مورد به مبانی اتنوموزیکولوژی، محمدتقی مسعودیه و اتنوموزیکولوژی، برونونتل، مجتبی خوش‌ضمیر مراجعه شود.*

K. Buecher: Arbeit und Rhythmus, 1899.

هم‌چنین در این زمینه می‌توان به منابع زیر رجوع کرد:

G.H. Gerould: The Ballad of Tradition, 1932.

H. Sachs: The Rise of Music in The Ancient World, 1944.

S. Finkelslein: How Music Expresses Idieas, 1952.

*** *اتنوموزیکولوژی، موسیقی‌شناسی تطبیقی دارای مباحث زیر است:*

مباحث اصلی اتنوموزیکولوژی: الف) موسیقی فرهنگهای بدوی. ب) موسیقی محلی یا بومی. ج) موسیقی سنتی یا هنری فرهنگهای پیشرفته غیرغربی و موسیقی مذهبی فرهنگهای پیشرفته.

مباحث سیستماتیک اتنوموزیکولوژی: ۱) پیدایش یا مراحل ابتدائی تکامل موسیقی. ۲) رابطهٔ موسیقیهای غیرغربی در هر سطح فرهنگی با موسیقی غرب. ۳) سیستمهای تنال. ۴) موسیقی و اساطیر. ۵) سازها و سیمتاتیک آنها.

**** *سویتهای باخ و هندل و نیز برخی ساخته‌های هایدن، موتزارت، بتهوون، برامس، لیست، شوپن، مالرو...، آهنگسازانی که مکتب موسیقی ملی کشور خویش را بنا نهادند، مانند اسمتانا، دورژاک ویاناچک (چکسلواکی)، سیبلیوس (فنلاند)، بارتوک وکودای (مجارستان)، گرشوین (آمریکا)...،*

به ایران می‌گذرد، با ورود این امکانات نظرات و اندیشه‌های برخی محققین جهان در مورد جامعه‌شناسی هنر، سنت و فولکلور و ... به تدریج به ایران آمد. نزدیک به چهل سال از اولین تنظیمهای موسیقی محلی برای ارکستر و کر در ایران می‌گذرد ــ در دو سه دهه‌ٔ اخیر جامعه‌ٔ موسیقی ایران امکان تبادل فرهنگی[1] ــ هنری را با برخی ملل جهان دارا بوده است ــ از بعد از جنگ دوم جهانی که اتنوموزیکولوژی در اروپا رشد بی‌سابقه‌ای پیدا نمود و از حدود بیست سال گذشته که به تدریج برخی از مباحث اتنو ــ موزیکولوژی در ایران مطرح شد این امکان به وجود آمده که با دیدی همه‌جانبه‌تر نسبت به دهه‌های گذشته به مسائل فرهنگی هنری، جامعه‌شناسی هنر، سنت و فولکلور و ... نگاه کنیم. این نگرش اگر درست و اصولی باشد، کمک می‌کند تا واقعیاتی‌راکه‌در دیروز و امروز بر سنت و فولکلور ایران گذشته است ببینیم. دیدن این واقعیات به ما کمک می‌کند که در استفاده از سنت و فولکلور در پایه‌ریزی اشکال نوین موسیقی ملی ایران و دست‌یابی به افقهای تازه‌تر در این موسیقی دچار خطا نشویم. دوران ما، دوران تحولات شگرف اجتماعی، تاریخی و فرهنگی است. انسان جهانی با سرعت و فشردگی بیشتری در حال تکوین و تحول است. با معیارهای کهنه به نظاره‌ٔ این تحول نشستن نتیجه‌اش بازماندن از کاروان متحول انسان امروز و تاریخ است.

گروه پنج‌نفری روسیه و موسیقی نوین شوروی: *شوستاکویچ، کاراکاریف، پروکفیف، خاچاطوریان، حاجی‌بیگف، مقامایف، امیرف و ...*

***** به *کتابهای ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران، موسیقی بوشهر، موسیقی تربت جام، موسیقی بلوچستان، مبانی اتنو ــ موزیکولوژی از تالیفات محمدتقی مسعودیه و نیز بیست ترانه‌ٔ محلی فارس تالیف نگارنده* رجوع شود.

****** همچنین در *این مورد می‌توان به مقاله‌ٔ "ارکستر در موسیقی ایرانی"* نوشته‌ٔ هرمز فرهت ــ مجله‌ٔ موسیقی، دوره‌ٔ سوم، شماره‌ٔ ۳۳، خرداد ۱۳۳۸، رجوع نمود.

منابع:

۱ ــ نفیرنامه، نوشته‌ٔ فوزیه مجد، انتشارات جشن هنر، شهریور ۱۳۵۱، ص ۱۷.

۲ ــ اجمالی از جامعه‌شناسی هنر، ا.ح. آریان‌پور، ص ۳۱. انجمن کتاب دانشجویان، دانشکده‌ٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ۱۳۵۴.

۳ ــ همان کتاب، ص ۳۳.

۴ ــ مبانی اتنوموزیکولوژی، محمدتقی مسعودیه، انتشارات سروش، ۱۳۶۵، ص ۱۷۹ ــ ۱۷۸.

۵ ــ جزوه‌ٔ اتنوموزیکولوژی، محمدتقی مسعودیه، ص ۳ ــ گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

۶ ــ همان جزوه، ص ۲۴.

۷ ــ مبانی اتنوموزیکولوژی، ص ۱۸۰.

۸ ــ بارتوک، نوشته‌ٔ ویتولد روجینسکی.

۹ ــ مقاله‌ٔ تغییر و تحول ملودی در ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران، محمدتقی مسعودیه، از کتاب یادنامه‌ٔ محمود کریمی، ص ۱۰۰.

۱۰ ــ جزوه‌ٔ اتنوموزیکولوژی، ص ۲ ــ ۱.

۱۱ ــ مبانی اتنوموزیکولوژی، ص ۱۷۷.

۱۲ ــ ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران، گردآورنده محمود کریمی، آوانویسی و تجزیه و تحلیل محمدتقی مسعودیه، ص ۸، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر انتشارات سروش

۱۳ ــ موسیقی تربت‌جام، محمدتقی مسعودیه، انتشارات سروش، ص ۲۹.

۱۴ ــ شرح ردیف موسیقی ایران به قلم مهدی برکشلی، از کتاب ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی، گردآورنده موسی معروفی، ص ۵۵

۱۵ ــ موسیقی تربت‌جام، ص ۳۱

۱۶ ــ موسیقی آوازی ایران، دستگاه شور، ردیف عبدالله دوامی، نوشته‌ٔ محمدرضا لطفی، ص ۱۸.

۱۷ ــ مجله‌ٔ فرهنگ و زندگی، شماره‌ٔ ۲۶ ــ ۲۵، مقاله‌ٔ موسیقیهای سنتی و تحول فرهنگی، ترجمه‌ٔ مقاله‌ای از نشریه‌ٔ کولتور تحت عنوان موسیقی و جامعه، ص ۱۰۷.

۱۸ ــ همان مقاله، ص ۱۰۸ ــ ۱۰۷.

۱۹ ــ همان مقاله، ص ۱۰۹ (مطالعه‌ٔ این مقاله و نیز مقاله‌ٔ "مساله‌ٔ حفظ سنتهای هنری"، نوشته‌ٔ "آلن دانیلو"، مجله موسیقی دوره‌ٔ سوم، شماره‌ٔ ۲۹، بهمن ۱۳۳۷ به تمام دست‌اندرکاران موسیقی ایران توصیه می‌شود).