چالش مفهوم «موسیقی دستگاهی» در مطالعات زیبایی‌شناختیِ موسیقی ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۰۵ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۵

پویا سرایی*

استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

چکیده

مفهوم موسیقی دستگاهی در مواردی به سوی مفهوم موسیقی کلاسیک ایرانی میل کرده و در مواردی حتی متقابل با آن نیز ظاهر می‌شود. موسیقی کلاسیک ایران، در سده معاصر، نظامی دستگاهی دارد. اما به راستی چگونه می‌توان آثار متکثرِ معاصر را همچنان کلاسیک تلقی کرد؟ این در حالی است که بنیان مایگیِ آثارِ مذکور، نظام دستگاهی است. در این مقاله، با بازنگری به حوزه مفهومی موسیقی دستگاهی سعی بر تفکیک آن با موسیقی کلاسیک ایرانی است. پدیدارشناسیِ این مفهوم، با در نظر گرفتن جنبه‌های فراموسیقایی آن، بیانگر آن است که ویژگی‌های زیبایی‌شناختی این دو گونه موسیقایی، کاملاً منفک از یکدیگر هستند. به طوری که حوزه موسیقی دستگاهی، با ابتناء به مفهوم دستگاه، وسعتی بسیار بیشتر از موسیقی کلاسیک ایرانی داشته و بطور بالقوه منبعی برای زایش دیگر گونه‌های غیر کلاسیک موسیقی ایرانی است.

واژگان کلیدی: دستگاه، موسیقی کلاسیک ایرانی، زیبایی‌شناسی، مطالعات فراموسیقایی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* pouya.sarai@gmail.com

مقدمه و طرح مسئله

نظام موسیقی کلاسیک ایرانی در سده معاصر، نظام دستگاهی است. این نظام در دوره تاریخی دیگر، شقی دیگر از موسیقی مدالِ خاورمیانه است؛ چنانکه موسیقی مقامی، در عصر صفوی این چنین بود. نظام‌مندی این موسیقی، هنجارها و جهان‌بینی‌های کمابیش ثابت با مصادیق و اسالیبِ هنریِ تقریباً واحدی را رقم می‌زند. تا جایی که بنیادِ آراء متفکرانی چون متفکران سنت‌گرا، بر پایه شباهت‌ها و همانندی‌های این اسالیب و مصادیق در ذیلِ مفهوم سنت است.

اما درست در نقطه مقابلِ این دیدگاهِ تمرکزگرا، تمایزگریز و همگرا، دیدگاهی تمرکزگریز، تمایزگرا و واگرا نیز قد علم می‌کند و آن درست زمانی است که رویکرد بنیادین به موسیقی کلاسیک ایرانی، بنیادیِ فراموسیقیایی[1] باشد و نه موسیقایی صرف.

یکی از بارزترین مطالعات فراموسیقایی، زیبایی‌شناسی موسیقی است. تا آنجا که به زیبایی‌شناسی ساختاری مربوط است، مفهوم *ویژگی زیبایی‌شناختی* در این‌گونه مطالعات بسیار برجسته می‌نماید.

ویژگی‌های زیبایی‌شناختی است که در برخی از منابع مکتوب مورد استفاده قرار می‌گیرد. منظور از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، کُنش‌ها، ابژه‌ها، موقعیت‌های زمانی-مکانی وتمامی آگاهی‌ای هنری-فراهنری از یک اثرهنری و به طور کلی، هرآن چیزی است که همواره در ادراک زیبایی‌شناختی هر اثر (حتی «مصادیق»ی از «نمونه»های آن اثر در مورد هنرهایی چون موسیقی و ادبیات) نقشی اندام‌واره دارند.

در این معنا هر اثر هنری، به واسطه گزینش، چینش و نسبت این عناصر با یکدیگر، هستی زیبایی‌شناختیِ یگانه و تکرارناشدنی دارد و با کوچکترین تغییر در میان این سازواره، ادراک زیبایی‌شناختی آن نیز دگرگون خواهد شد.

این مفهوم از *ویژگی‌های زیبایی‌شناختی* در مباحث هستی‌شناختی متفکرینی چون: سیبلی (۱۹۶۵ :۱۴۵)، گودمن (۱۹۶۸ :۱۲۳-۹۹) مورد توجه قرار گرفته است.

با این تعریف، مشخص است حال که تغییری اندک در فیزیک ادراک اثر این‌گونه می‌تواند، کیفیتِ زیبایی‌شناختی نوینی را رقم بزند، شناخت ابعاد و ماهیتِ «گونهٔ» موسیقایی نیز می‌تواند تحولی عظیم در ادراک هر گونه را سبب شود.

به علاوه، این شناخت از گونه‌های مختلف، مؤلفه‌ای است مهم برای نقد و ارزیابیِ صحیحِ آثار موسیقایی و نیز پویشِ دقیق‌تر تولیدات موسیقایی.

بخصوص که در کتابخانه فرهنگ موسیقایی ایران،تعریفی جامع و متقن از همه ابعاد فرهنگی-موسیقایی موسیقی دستگاهی و حتی تبارشناسیِ روشنی از مفاهیمی مؤدی به صیرورت زمانی نظیر: معاصر، جدید، مدرن و یا تعابیری از این دست وجود ندارد.

این موضوع، نتیجه‌ای جز عدم پیشرفت جدی در مباحث نظری موسیقی، نخواهد داشت. براستی چگونه می‌توان بالندگیِ رویکردهای مختلف به مباحث نظری موسیقی را طلب کرد و هیچ پیگیریِ دانشورانه در اجماعِ تعاریف و مفهوم‌شناسی نداشت؟ (صداقت کیش ۱۳۹۱ : ۵-۶).

بدین ترتیب، مفهوم‌شناسی پیشنهادیِ حاضر، تلاشی است برای ارائه مختصاتی جامع‌تر و نیز مبتنی بر وجوه تمایزی از مفاهیم که آنها را دیگر گونه‌های مشابه مفهومی متمایز می‌کند.

ملاحظهٔ نخست در پیشنهادِ این تعاریف، توجه به زمینهٔ

---

[1] مفهوم مطالعات فراموسیقایی در مقابل مطالعات موسیقایی از بحث جالب توجه ماتیاکوبوف (Matyakubov۱۹۹۲ ۳۹۸:) در مورد پدیده مقام گرفته شده است. طبق تقسیم‌بندی او، در بررسی مقام باید دو جنبه اصلی را در نظر داشت:۱- جنبه‌های فراموسیقایی (Extra-Musical) و ۲- جنبه‌های درون موسیقایی (Intra - Musical) که در این مورد، مقام به عنوان یک سیستم موسیقایی مورد بررسی قرار می گیرد.

فرهنگیِ مفاهیم است؛ چرا که:

«... موسیقی بر پایهٔ اصولِ خاصِ فرهنگی بنا شده است و باید آن را طبق ضوابط خودِ آن فرهنگ تحلیل کرد. بنابراین مفهوم‌سازی‌های (Conceptualization) خودِ فرهنگ دربارهٔ موسیقی بیش از همه به دردِ ساختنِ چارچوبی برای تحلیلِ گونه‌ها یا زبان‌های موسیقاییِ خاص در حیطهٔ آن فرهنگ می‌خورد...قابل پیش‌بینی است که این حکم درمورد برخی سنت‌های موسیقی هنری مصداق یافته که مولفه‌های موسیقایی‌شان مفهوم‌سازی شده و به بیان لفظی درآمده‌اند و به همین خاطر همچون یک تئوری موسیقی بومی در دسترس تحلیل گر قرار دارند.» (قریشی ۱۳۸۶: ۱۵۳).

آنچه مؤلف دنبال می‌کند الزاماً آن چیزی نیست که موسیقی شناسِ صرف در پی آن بوده است. بدین ترتیب، تعاریفِ پیشنهادیِ پیشِ رو، بر مبنای هنرانگاشتگیِ موسیقی از دیدگاهی کل نگر[۲] است.

این مقاله درپی پاسخگویی به این سؤالات بنیادین است:

۱) آیا مفهوم موسیقی کلاسیک ایرانی می‌تواند دربردارندهٔ پدیداریِ همهٔ ابژه‌های موسیقی دستگاهی باشد؟

۲) آیا میتوان تمایزی مفهوم‌شناختی بین موسیقی دستگاهی و موسیقی کلاسیک ایرانی قائل شد؟

۳) حدود و ثغور این دو مفهوم چگونه است؟

۴) در صورت وجود تمایز، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی این دو مفهوم چیست؟

روش پژوهش

روش تحقیق در این مقاله، روش توصیفی-تحلیلی است. چرا که در این روش،متغیرهای توصیفی- که متغیرهای توصیف کننده کیفی-کمیِ صفات و ویژگی‌های یک پدیده‌اند (حافظنیا ۱۳۸۷ :۴۶)- برای کشف و تصویرسازی ماهیت و وضعیت موجود مسئله بررسی شده (همان :۶۲) با تطبیق جزئیات تحقیق با گزاره‌های کلی، به نتیجه‌گیری می‌پردازد(همو).

شیوه تجزیه و تحلیل مورد استفاده نظریه سازی است (نک علی احمدی و ...۱۳۸۲ : ۲۵۴). مؤلف در این اثر، با نگاهی پدیدارشناسانه به نسبت محتوا و زمینه، سعی بر تدقیقِ مفهوم‌شناختی متغیرها دارد.

تجزیه و تحلیل و گردآوریِ داده‌ها در این مقاله، به شیوه *نمونه‌برداریِ جهت‌دار*، مطابق تحقیقات کیفی (علی احمدی...: همان) توأمان انجام خواهد شد. به طوری که، نتایج توصیف و تحلیلِ هر نمونه، زمینه نمونه بعدیِ تحقیق خواهد شد.

در پدیدارشناسیِ متغیرها،حیث التفاتی مد نظر قرار داشته است. در حیث التفاتی، تفکر لزوماً و ضرورتاً متغیری می‌خواهد و نیز ناظر به غیر است؛ بدین معنی که آگاهی همواره دربارهٔ چیزی و روی‌آورنده به چیزی است (ریخته گران ۱۳۸۸ : ۱۷-۱۸). از این حیث، فاعل شناسایی (سوبژه) و موضوع شناسایی (ابژه) به نحوی تعامل دارند که با تغییر ابژه‌ها سوبژه‌ها هم تغییر می‌کنند.

بنا بدین رویکرد، تعاریف و سوبژه‌های موقوف به موسیقی دستگاهی، نباید از ابژه‌های موسیقایی آن جدا باشند. پس مفهوم (سوبژه) موسیقی دستگاهی باید آن‌گونه طرح شود که برتابانندهٔ ابژه‌های متکثر این موسیقی (اعم از شکل کلاسیک یا غیرکلاسیکِ آن) باشد.

چهارچوبِ پدیدارشناختی معنایِ موسیقی دستگاهی:

موسیقی کلاسیک ایرانی که مبتنی برچرخه منظم مدها(نک اسعدی ۱۳۸۳)، الگوهای انتزاعی ردیف و نیز در بر دارنده بنیان‌های زیبایی‌شناختی و وجودشناسانه درشکل-محتوای موسیقی است؛ حدِ فاصل نخستین بارقه‌های ظهورِ آن از اواخر صفوی یا آغاز عصر قاجار تا آثار معاصر که [حداقل] می‌توان بنیادی‌ترین مولفه‌های موسیقایی و فراموسیقایی «دستگاه» را در آنها جست، کانونِ حیاتِ موسیقی دستگاهی است.دو دیدگاه

---

۲ Holistic Approach

درگونه‌شناسی موسیقی دستگاهی می‌توان قائل شد:

الف) دیدگاه سنت گرایانه-محتوایی:

در این نگرش، موسیقی دستگاهی، علاوه بر تأکید بر منطق چرخه‌ای دستگاه‌ها، در شیوه نگرش به دستان‌بندیِ فواصل، ملودی، فرم، تندا (تمپو)، مبادی زیبایی‌شناختی ارائه موسیقی (نظیر ساختار سنتی سازها و شیوه‌های نوازندگی و...) و مبادی اعتقادی-آیینی موسیقی (استفاده از اشعاری خاص در موقعیت‌هایی خاص، لزوم تزکیه و اخلاق‌مندی مجریِ موسیقی، شیوه نگرش به آموزش، شیوه رویکرد به مسئله آفرینش موسیقی...) متکی بر ردیف موسیقی دستگاهی است (کیانی ۱۳۶۸: ۱۱۱- ۱۱۲، لطفی ۱۳۸۰ : ۱۸۴، صفوت ۱۳۸۹ نیز قس درویشی ۱۳۷۳ : گفتار چهارم، همو ۱۳۸۲، شهرنازدار ۱۳۸۳ : ۳۳ به بعد).

این گونه موسیقی، در نگرش مجید کیانی (همان) -یکی از معدود محققانی که بطور مکتوب با نگاهی گونه‌شناختی به تمایز هستیِ موسیقی دستگاهی با گونه‌های دیگر موسیقی رایج در ایران پرداخته است- موسوم به «موسیقی سنتی (ردیف)» عنوان شده است؛ مشتمل بر دو قسمت:

۱- موسیقی ردیف مجلسی (محتوای سنتی ردیف‌ها با آنسامبل ایرانی یا تکنوازی که خالی از تفنن و مهارت نیست) و

۲- موسیقی ردیف که شکل ناب موسیقی دستگاهی است؛ بررسی شده است (نک همو: ۱۲۹و۱۲۲).

در این نگرش، موسیقی کلاسیک ایران، موسیقی«زنده»ای است که «کّنشی متعامل-پیوسته و پویا» با مخاطبانِ ایرانی دارد.

این موسیقی سنتی است. عدول از این بنیان‌ها در این نگرش، ورود به گونه‌های دیگر موسیقایی نظیر:

الف) «شیرین نوازی» یا «موسیقی اصیل ایرانی» (احساس نمایی تخدیری)

ب) «موسیقی ملی ایران» (استفاده از سازهای موسیقی کلاسیک غربی تئوری‌های علمی معاصر) است. در این تلقی، تلویحاً موسیقی کلاسیک ایرانی، نه موسیقی دستگاهی، که موسیقی ردیفی است و عمده احتجاجاتِ پیروان این مکتب، از شواهدِ تاریخی مربوط به موسیقی قاجار و نوازندگان و خوانندگان این دوره است.

در این نگرشِ محتوایی-تاریخی، تنها استفاده از سازهای سنتی نظیر: سنتور، کمانچه، نی و... (نک کیانی: همان) مورد توجه و دارای مشروعیتِ اجرایی است. تحلیل‌های ریتمیک-ملودیک و زیبایی‌شناختی این گونهٔ موسیقایی نیز تنها در سازکارهای بنیان‌های موسیقایی قاجار قابل قبول و موجه است (همان).

ب)دیدگاه مدرن[۳]- صورت گرایانه[۴]:

این نگرش، نوعی نگاه صورت‌گرایانه همراه با تعلیق و یا حداقلِ نظر به محتوای سنتی هنر موسیقی ردیفی-دستگاهی است. بدین اعتبار، به نظر می‌رسد در نحوهٔ تلقی پیروانِ این رویکرد، استفاده از بنیادی‌ترین هنجارهای هنری-فراهنری موسیقی ردیفی برای شکل‌دهی به این رویکرد، کافی به نظر آید.

لازم به ذکر اینکه، پیروانِ این تلقی از موسیقی کلاسیک ایرانی، برخلاف آباءِ تلقی سنت‌گرایانه که نوازنده-تئوریسین هستند، عموماً هنرمندانی‌اند (به معنای عام) فاقد داعیه نظریه‌پردازی. هرچند مباحثی جالب توجه از پیدایش تئوری‌هایی جدید که پشتوانه این نگرشِ فرمالیستی موسیقی دستگاهی ایران است، در چند سالهٔ اخیر به چشم می‌خورد (برای نمونه نک اسعدی:۱۳۸۳).

---

۳ دراین جا تنها تقابل با دیدگاه سنت گرایانه مطمح نظربوده است؛این بدین معنا که استفاده از واژه مدرن دراینجا،مؤدی به کلیه وجوه مفاهیم مشابهی چون: مدرن، مدرنیسم یا پست مدرنیسم نیست. همنیطور واژه ی فرمالیسم که ذکرآن به سنتِ آثار نظریِ زیبایی‌شناختی، تنها، کارکردی گونه‌شناسانه در قیاس با مورد قبل (دیدگاه سنت گرایانه) دارد.

۴ Formalistic

در این تلقی، استفاده از سازهای سنتی خاص-آن‌چنان که درنگرش سنت‌گرایانه گزینش می‌شد- دارای موازین و هنجارهای محدود و متقنی نیست. برای مثال استفاده از سازهایی چون: قیچک آلتو یا باس، دف، تارباس به شرط «تقیدِ نسبی به بنیان‌های اصلی موسیقی ردیفی»، باعث دربرگرفتگی این موسیقی و عدم خروج آن از موسیقی کلاسیک ایرانی است.

موضوع «تقید نسبی بنیان‌های موسیقی ردیفی» نیز آنچنان که بارز است، مفهومی واگراست؛ چرا که هنرمندانِ در این دایره وسیع اندیشگی، به درجات و با تفاسیر گوناگون بنیان‌های موسیقی ردیفی را مورد گزینش، هم‌نشینی و استفاده قرار می‌دهند.

برای مثال در نگاهی، شاید تنها شیوه سازبندی اثر، نسبت به موسیقی ردیفی متفاوت باشد و یا در نگرشی دیگر، تنها شیوه حرکت ملودیها در استقرار نت‌های قطبی مورد استحاله ذهن هنرمند قرار گیرد؛ در مقابل، در نگرش هنرمند سوم، بنیان‌های شناخته شدهٔ مایگیِ ردیف نفی و تنها صورت «منطق چرخه‌ای مدها با آغاز و فرود به مدی فرضی» (نک اسعدی؛ همو) فارغ از محتوا و زمینهٔ فرهنگی-تاریخی خود، مورد نظر قرار گیرد.

امری که در آلبوم «راز نو» (۱۳۷۷) –اثر حسین علیزاده- برای نخستین بار عرضه شد و درآن مُدی بعنوان مد مبنا (مُد داد) انتخاب و از آن به مدهای دیگر، پرده‌گردانی صورت می‌گرفت و در انتها به همان مد «داد» فرود می‌آید.

بدین ترتیب، تنها صورتِ منطق سیکلیک مدها -که سابقا در ردیف قابل ادراک بود- با انگارهایی از مدهای «داد وبیداد»، اخذ شده است و ما بقی بنیان‌های موسیقی ردیفی، مورد تعلیق واقع شده‌اند.

همان‌گونه که اسعدی نیز در مقاله‌ای (۱۳۸۳)- مابه‌ازای تئوریکِ این نگرش را تبیین نموده است: همو، همان‌جا، از این منطق به گوهر بنیادین ردیف و نظام دستگاهی تعبیر نموده است و این اقدام (استفاده ازصورتِ منطقِ دستگاهی در جهتِ خلقِ دستگاه‌های جدید) را راهکاری مهم برای فرار از انجماد امروزی موسیقی کلاسیک ایرانی و طرحِ خلاقیت در بستر سنت معرفی کرده است (۵۳).

آنچنان که دیده می‌شود، طرح این موضوع، در رویکرد سنت گرایانه-محتوایی به موسیقی دستگاهی، امکان بروز ندارد.

خاتمه:

چنانکه قابل استنتاج است، اگر تعبیری از موسیقی دستگاهی معاصر صورت پذیرد،، مؤدی به همین رویکردِ پویای نوین- صورت گرایانهٔ موسیقی دستگاهی است.

دراین نحوه تلقی، امکان بروز چندصدایی بر مبنای هارمونیِ اخذ شده از مبادیِ دستگاه‌ها و آوازها و یا حتی مبتنی بر آموزه‌های موسیقی تونال غرب وجود دارد. فیگورهای ریتمیک و یا مترهایی نوین، بر خلاف ارکان ایقاعی-عروضی منصه ظهور دارند. ژانرهای انتخابی می‌توانند ژانرهایی خارج از ژانرهای سوئیت وارِ پنج قسمتیِ موسیقی کلاسیک ایرانی (نک مسعودیه ۱۳۶۵) باشند. حتی سازبندیِ اثر نیز می‌تواند خارج از حوزه موسیقی کلاسیک ایرانی باشد؛ اما همچنان اثر در گونهٔ موسیقی دستگاهی تلقی شود.

آنگونه که نمایان است، محتوای مدالی و تطابق این محتوا با بنیادهای مایگیِ ردیف موسیقی دستگاهی مهمترین شاخص برای رده‌بندی آثار در دو ردهٔ موسیقی دستگاهی یا موسیقی کلاسیک ایرانی است. آنچه برای مخاطبان و مجریان مهم است، بهره‌مندی اثر از بنیادهای موسیقایی و فراموسیقاییِ دستگاه‌هاست؛ اگر چنین چیزی محقق شد، علی‌رغم همه تفاوت‌های دیگر، اثر مذکور اثری دستگاهی است. در آن سو، اگر علاوه بر این تطابقِ محتوای مایگی، سایر وجوه و ابعادِ اثر با روش مندیِ موسیقی ردیفی مطابقت داشته باشد، گونهٔ موسیقاییِ حاصله، موسیقی کلاسیک ایرانی است.

نکتهٔ دیگر اینکه تشخیص حدود و ثغورِ حوزه موسیقی دستگاهی، نظر به عواملی چون:

الف) گستردگی وسایل ارتباط جمعی و در نتیجه آن، تحول معیارهای زیبایی‌شناختی مخاطبان

ب) پلورالیسم هنری،دموکراسی ارائه هنرها

ج) گرایش به ویرتئوزیته (تکنیک نمایی) (نک کیانی: همان)

د) گرایش به ساختار گریزی و ایجاد بدعت‌های بی‌سابقه در ذاتِ هنر سنتی موسیقی دستگاهی و...، در مواردی ناممکن جلوه کرده و نیز ادراک زیبایی‌شناختی پیچیده و متکثری در جامعه معاصر را سبب می‌شود.

آنچه به تشتت و واگراییِ گونه‌های موسیقایی موسیقی دستگاهی و به تبعِ آن ادراک زیبایی‌شناختی حاصله از آن دامن می‌زند؛ و آن اینکه در جامعه‌شناسی مصرف محصولات فرهنگی، موسیقی، ابزاری است که گاه از سوی طبقه از پایین‌تر به لحاظ اقتصادی-اجتماعی،برای جبرانِ استقرار در طبقه دونِ اجتماع مورد توجه قرار می‌گیرد؛ بدین ترتیب موسیقی، همواره به جای آنکه بیانگرِ مرزهای طبقاتی و «سبک زندگی» (See Bourdieu 1984:) باشد، «مرزشکنِ» طبقات اجتماعی نیز هست.

بدین علت،کشف مولفه‌ها و بنیانهای مشترک میان گونه‌ای از آثار موسیقایی دستگاهی، مربوط به یک دوره تاریخیِ خاص در جامعه امروزین موسیقی دستگاهی، که بتوان، همه آن آثار را به دلیل دارا بودنِ این بنیان‌ها، ذیل مفهوم معاصر طبقه‌بندی نمود، شاید تقریباً دست‌نیافتنی باشد (قس فاضلی ۱۳۸۴ :۳۵).

منابع مکتوب

- اسعدی، هومان، (۱۳۸۳).«*بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران:دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چند مُدی*»، در *فصلنامه ماهور*، شماره ۲۲. صص ۴۲-۵۵.
- حافظ‌نیا، محمدرضا، (۱۳۷۸)، *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*، تهران، چاپ پانزدهم، سمت.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۷۳)، *نگاه به غرب: بحثی در تاثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران*. تهران: ماهور.
- ----------(۱۳۸۲)، *لیلی کجاست؟ (:تأملات کوتاه و پراکنده در موسیقی و فرهنگ)*، تهران: ماه ریز.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۸)، *تأملی در مبانی نظر هنر و زیبایی*، تفکر، تهران، ساقی.
- شهرنازدار، محسن (۱۳۸۳)، *گفت‌وگو با محمدرضا درویشی دربارهٔ موسیقی ایران*، تهران: نی.
- صداقت کیش، آروین، (۱۳۹۱)، «در بزرگداشت دیگرگونه اندیشیدن» در دوفصلنامه پژوهشی *مهرگانی*، شماره ۵، پاییز و زمستان، صص ۵-۷.
- صفوت، داریوش (۱۳۸۹)، *هشت گفتار درباره فلسفه موسیقی*، چ ۲، تهران: کتابسرای نیک.
- فاضلی، محمد (۱۳۸۴)، «جامعه‌شناسی مصرف موسیقی»، در *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*.صص۲۷-۵۲.
- قریشی، رگولا بورکهارت (۱۳۸۶)، «صدای موسیقایی و ورودی بستر موسیقی: یک مدل اجرا برای تحلیل موسیقی». در فصلنامهٔ موسیقی *ماهور*، ترجمهٔ ناتالی چوبینه، تهران: ماهور. شمارهٔ ۳۶: ۱۷۹-۱۴۹.
- کیانی، مجید، (۱۳۶۸)، *هفت دستگاه موسیقی ایرانی*، تهران: مؤلف.
- علی احمدی، علیرضا و غفاریان، وفا، (۱۳۸۲)، «اصول شناخت وروش تحقیق با نگاهی به مطالعات تاریخی» در *فصلنامه علمی-پژوهشی علوم انسانی*.سال سیزدهم، شماره ۴۶ و۴۷، تهران: دانشگاه الزهرا. صص۲۴۱-۲۶۶.
- لطفی، محمدرضا (۱۳۸۰)، «شیوه نوازندگی و نگرش استاد برومند به موسیقی سنتی ایران» در *نورعلی برومند زنده‌کننده موسیقی اصیل ایران*، به کوشش احمد کریمی، تهران: دوست. صص۱۸۳ – ۱۸۸.
- مسعودیه، محمدتقی، (۱۳۶۵)، *مبانی اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی تطبیقی)*، تهران: سروش.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*.Routledge.
- Goodman, N. 1968 *Languages of Art*, Oxford University press.

- Matyakubov, Otanazar 1989 “Sasmaqam v XX veke (Der Sasmaqam im 20.jahrhundert)” in Maqâm,-Raga-Zrilenmelodik: Konzeptionen & Prinzipien der Musikproduktion. Materialien del 1. Arbeistagung der Study group “ maqâm” beim International Council for Traditional Music vom 28.Jun ibis 2. Juli in Berlin. Jüsrgen Elsner(ed.), Berlin: National-Komitee DDR des International council for Traditional Music, pp.181-199.
- Sibley, F. 1965 *Aesthetic and Nonaesthetic*, Philosophical Review, Oxford UP.
- Landscape” in *Journal of Information Technology*, pp 271-283, 17

منابع صوتی

- راز نو (۱۳۷۷)، آهنگ‌ساز: حسین علیزاده، خواننده: محسن کرامتی و گروه هم‌آوایان، تهران: ماهور.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The Challenge of Concept of Dastgāhi Music in Aesthetics Studies

Abstract

In some cases, the concept of Dastgāhi Music will take to the concept Classical Music of Iran and in some other cases it will appeared oppositional. The system of Classical music of Iran in recent Century is Dastgāhi, But How we can categorize all of the Contemporary Plural works as Classical Music of Iran? It has been occurred if the Basis of those works are based on Dastgāh.

In this Article, by revision on the concept of Dastgāhi music, has tried to show the disjunction between Dastgāhi Music and Classical Iranian Music as two different Types. The phenomenology of this Concept in an Extra – Musical Study, reveals that the Aesthetics Specifications of these two types are completely different from each other.

Consequently, The Dastgāhi Music based on Dastgāh concept will have more expanded territory in compare of Classical Music of Iran. And it does appear as the potential source for other Non-Classical types in Dastgāhi Music.

Keywords: Dastgāh , Classical Music of Iran , Aesthetics , Extra –Musical Studies.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی