آهنگ‌سازی در موسیقی کلاسیک ایرانی؛
گفتمان‌ها و مسئله‌ی هویت

نوشته‌ی

سپهر سراجی

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور

تهران ۱۴۰۳

مقدمه ۸
یادداشت نویسنده ۱۳
فصل اول: درباره‌ی هویت و هویت در موسیقی ایرانی ۱۷
مقدمه ۱۷
۱. پیدایش مسئله‌ی هویت ۱۹
۱ـ۱. هویت و موسیقی ۳۱
۲ـ۱. هویت و موسیقی ایرانی ۳۴
۳ـ۱. چالش هویت در سنتِ ایرانی ۳۹
۱ـ۳ـ۱. موسیقی ملی ۴۱
۲ـ۳ـ۱. موسیقی سنتی ۴۳
۳ـ۳ـ۱. موسیقی دستگاهی ۴۴
۴ـ۳ـ۱. موسیقی کلاسیک ایرانی ۴۶
۴ـ۱. گفتمان‌های مطرح هویتی در موسیقی ایرانی ۴۸
۲. ویژگی‌های مرکزی به‌عنوان عناصر هویت‌ساز در موسیقی کلاسیک ایرانی ۵۰
۱ـ۲. تأثیر غرب و فرایندهای دگرگونی ۵۱
۲ـ۲. مفاهیم طرح‌شده در بدنه‌ی منابع مکتوب ۵۴
نتایج به‌دست‌آمده از بررسی منابع مکتوب ۶۲
۳ـ۲. مفاهیم طرح‌شده در مصاحبه‌ها ۶۳
نتایج به‌دست‌آمده از مصاحبه‌ها ۶۵
۴ـ۲. ویژگی‌های مرکزی: عناصر پنج‌گانه‌ی هویت‌ساز موسیقی کلاسیک ایرانی ۶۶
گروه اول: مجموعه مفاهیم راجع‌به ساختار و تنوع مُدال ۶۶
گروه دوم: مجموعه مفاهیم راجع‌به گام بالقوه ۶۷

گروه سوم: مجموعه مفاهیم راجع‌به بیان موسیقایی ۶۸
گروه چهارم: مفاهیم راجع‌به ریتم ۶۹
گروه پنجم: مفاهیم راجع‌به ویژگی‌های گونه‌شناختی ۷۰
۵ـ۲. هویت موسیقایی و فرهنگ‌های هم‌خانواده ۷۰
۳. طبقه‌بندی کارگان موسیقی ایرانی از منظر عناصر هویت‌ساز ۷۳
۱ـ۳. کارگان کلاسیک غربی بر مبنای موسیقی ایرانی ۷۴
۲ـ۳. مدل‌سازی الگوی مجموعه‌ی کارگان مرتبط با موسیقی ایرانی از منظر هویت ۸۲
فصل دوم: «آهنگ‌سازی»؛ تعاریف و مفاهیم وابسته ۸۹
مقدمه ۸۹
۱. پیشینه‌ی آهنگ‌سازی در موسیقی ایرانی ۹۴
۲. ردیف، سنت‌های محلی و آهنگ‌سازی ۹۷
۳. مفاهیم و تعاریف فنی ۱۰۲
۱ـ۳. گونه، فرم، صنایع یا فرایندهای آهنگ‌سازی ۱۰۳
۲ـ۳. بافت ۱۰۶
۳ـ۳. تلفیق شعر و موسیقی ۱۰۸
۴ـ۳. سازآرایی ۱۱۰
۴. تصنیف، آهنگ‌سازیِ آوازی ۱۱۳
۵. قطعه، گونه‌ی نوپدید موسیقی کلاسیک ایرانی ۱۱۳
قطعه و زبان موسیقایی مستقل ۱۲۰
نتیجه‌گیری فصل ۱۴۴
فصل سوم: گفتمان‌های آهنگ‌سازی درون سنت ۱۵۱
مقدمه ۱۵۱
۱. گفتمان آهنگ‌سازی دستگاهی ۱۵۳
۱ـ۱. گونه‌ها، صنایع و فرم ۱۵۴
۲ـ۱. تلفیق شعر و موسیقی ۱۵۶
۲. گفتمان آهنگ‌سازی ملی ۱۵۷

۱ـ۲. گونه، فرم و صنایع آهنگ‌سازی ۱۵۹
۲ـ۲. بافت ۱۶۳
۳ـ۲. تلفیق شعر و موسیقی ۱۶۹
۴ـ۲. سازآرایی ۱۶۹
۳. گفتمان آهنگ‌سازی کلاسیک ایرانی ۱۷۱
۱ـ۳. گونه‌ها، صنایع و فرم ۱۷۵
۲ـ۳. بافت ۱۸۴
۳ـ۳. تلفیق شعر و موسیقی ۱۹۲
۴ـ۳. سازآرایی ۱۹۴
۴. گفتمان آهنگ‌سازی نوکلاسیک ۱۹۶
۱ـ۴. گونه، صنایع و فرم ۲۰۰
۲ـ۴. بافت و سازآرایی ۲۰۲
۳ـ۴. تلفیق شعر و موسیقی ۲۰۳
ملاحظات نهایی و نتیجه‌گیری فصل ۲۰۳
نتیجه‌گیری نهایی ۲۰۸
مراجع ۲۱۱

مقدمه

آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایرانی پیش از هر چیز یک معضل است: معضلِ مفاهیم، معضلِ تعاریف، معضلِ دیدگاه‌ها و، بالاتر از همه، معضلِ هویتی؛ و به‌هیچ‌وجه دور از واقعیت نخواهد بود اگر بگوییم که همه‌ی این انواع معضلات، در طی این صد سالِ اخیر، تقریباً همیشه بحران‌زا بوده‌اند؛ بحران از همه‌ی انواعِ آن، به‌خصوص، بحرانِ هویتی.

خودِ عبارتِ «آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایرانی» مسئله‌ساز است؛ نه‌فقط به‌خاطرِ ماهیتِ پدیده‌ای که موضوعِ این عبارت است، بلکه به‌خاطرِ اینکه نوعی از آهنگسازی را از انواعِ دیگر جدا می‌کند، و حتی به‌خاطرِ مشکلی که پیکربندیِ آن می‌تواند از نظر دستوری داشته باشد: استفاده از حرفِ اضافه‌ی «در» برای مربوط‌کردنِ آهنگسازی به موسیقی کلاسیک ایرانی احتمالاً کمی آزاردهنده است.

اما، از این مشکلِ کوچک و احتمالیِ دستوری که بگذریم، مشکلِ جداکردنِ آهنگسازی‌ها از یکدیگر برای خیلی‌ها، حتی برای بسیاری از موسیقیدانان، می‌تواند سؤال‌برانگیز باشد: مگر آهنگسازی با آهنگسازی فرق می‌کند؟ این پرسش به‌خصوص در ذهن کسانی مطرح می‌شود که برای آنها موسیقی با موسیقی فرق ندارد و مایل‌اند با شور و حرارتِ فراوان از یک ماهیتِ واحد به‌نامِ «موسیقی» صحبت کنند و هرگونه تفاوتِ میان موسیقی‌ها را اساساً به مسئله‌ی کیفیت، در معنایی که از آن «مرغوبیت» استنباط می‌شود، ارتباط دهند. برای اینها، طبیعتاً آن حرفِ اضافه‌ی «در»، دقیقاً به‌علتِ اینکه آنچه در پیِ آن خواهد آمد چیزی جز حشو نخواهد بود، بیش از دیگران آزاردهنده است. در واقع، با توجه به اینکه نزد اینها موسیقی‌ها تفاوتی با یکدیگر، جز در درجه‌ی مرغوبیت‌شان، ندارند، عبارتِ مورد

نظرِ ما فقط می‌تواند به‌صورتِ «آهنگسازی در موسیقی» پیکربندی شود که آن هم یک حشوِ ناشیانه است: آهنگسازی جز در موسیقی در جای دیگری قابل‌تصور نیست، پس ذکرِ کلمه‌ی «آهنگسازی» به‌تنهایی کفایت می‌کند و مقصودِ گوینده یا نویسنده را، به‌کمال، می‌رساند.

مبالغه نخواهد بود اگر بگوییم که تقریباً تمام معضلات و حتی بحران‌هایی که حول مفهومِ آهنگسازی در فرهنگِ معاصرِ ایران به وجود آمده است از همین شیوه‌ی تفکر ناشیَ می‌شود. بر اساسِ این نحله‌ی فکری، موسیقی واحد است و، بنابراین، اصولِ واحدی دارد که به‌زیبایی و روشنی در غرب به‌صورتِ علمی تدوین شده است و هیچ‌گونه آهنگسازی‌ای جز با مراجعه به اصولِ آهنگسازی‌ای که بر پایه‌ی این اصولِ اولیه تدوین شده و آموزش داده می‌شود متصور نیست و، بنابراین، هرگونه خلاقیتِ به‌ظاهر آهنگسازانه‌ی دیگر ــ چه «در» موسیقیِ ایرانی باشد چه «در» موسیقی‌های نامرغوبِ دیگر ــ حرکت‌های موسیقاییِ ابتدایی‌اند و باید نام دیگری بر آنها گذاشت. از اینجا می‌آید اصرارِ عمومیت‌یافته، حتی نزدِ خودِ عمل‌کنندگان به موسیقیِ ایرانی، در به‌کارگیریِ اصطلاحاتِ «نغمه‌پردازی» و «ملُدی‌سازی» و «نواسازی» و غیره برای آنچه ممکن است با «آهنگسازیِ واقعی» اشتباه گرفته شود.

سه چیز کاربردِ این اصطلاحاتِ تازه را موجه جلوه داده است: معنای تحت‌اللفظیِ اصطلاحاتِ اروپاییِ برای آهنگسازی که تبدیل به اصطلاحاتِ مرجعِ اهل موسیقی در ایران برای قضاوت درباره‌ی کیفیتِ این عمل خلاقانه شده‌اند؛ تفوقِ بداهه‌پردازی در عرصه‌ی خلاقیتِ موسیقیِ ایرانی؛ و هنجارهای عملیِ موسیقیِ مردم‌پسند. اصطلاحاتِ «composer» در زبانِ انگلیسی و «compositeur» در زبانِ فرانسوی، در اصل، به‌معنای «ترکیب‌کردن» و «کنارهم‌گذاشتن»، باعث شده است که حداقل اهلِ موسیقی در ایران چنین از آنها استنباط کنند که آهنگسازی یعنی کنارهم‌گذاشتن و ترکیب‌کردنِ ملُدی با هارمُنی یا چند ملُدی با یکدیگر و به‌طور همزمان، و، در نهایت، ترکیب‌کردنِ سازهای مختلف برای اجرای همین بافتِ ترکیبی. به‌این‌ترتیب، واضح است که خلقِ یک آهنگِ تک‌خطی برای یک یا چند ساز، که البته همه یک چیز واحد می‌نوازند، به‌زعمِ آنها چیزی از «ترکیب‌کردن» در خود ندارد و بنابراین چنین عملی شایسته‌ی چنان عنوانی نیست و می‌بایست از اصطلاحاتِ دیگری مثل «نغمه‌پردازی» و «ملُدی‌سازی» و «نواسازی» و از این قبیل برای ارجاع به آن استفاده کرد.

این قضاوت را البته عملِ رایج در موسیقیِ ایرانی موجه کرده است. مرگِ آهنگساز در حوزه‌ی این موسیقی که از اواخرِ دوره‌ی صفوی به‌تدریج رخ داد و عرصه را برای یکه‌تازیِ بداهه ــ که در واقعیت و ماهیتِ آن هم تردید هست ــ خالی گذاشت چنان موسیقیدانان را از ابزارها و مصالحِ فنیِ آهنگسازی‌ای که پیشینیان، به‌خصوص در دوره‌ی تیموری، آنها را به‌زیبایی و دقت ساخته و پرداخته بودند محروم کرد که خلاقیتِ غیربداهه‌ی آنها تا به‌امروز، به‌واقع، محدود به ساختنِ یک مُلدیِ ساده‌ی تک‌بُعدیِ بی‌پیرایه شده است. هرچند، به‌هرحال، ساختنِ یک مُلدیِ ساده هم ترکیبِ اصوات و انگاره‌ها و مُدها و ریتم‌های مختلف با یکدیگر است، اما ظاهراً چنین ترکیباتی معترضین را، که توقعات‌شان بعد از آشنایی با موسیقی غرب بالا رفته است، راضی نمی‌کند و آنها همچنان اطلاقِ واژه‌ی «آهنگسازی» به این عملِ ساده و بی‌دردسر را مناسب نمی‌دانند.

آخرین موردْ مربوط به روش‌های تولید موسیقی مردم‌پسند است که، به‌خصوص از زمانِ تأسیسِ رادیو و گسترش رسانه‌ها در ایران، مثل همه‌جای دیگر در دنیا، دهه‌هاست که یکه‌تازِ میدانِ موسیقی است و در ایران نیز ــ مشابه آنچه در کشورهای همسایه برای موسیقی‌های کلاسیک‌شان پیش آمد ــ موسیقیِ کلاسیکِ ایرانی و تولیداتِ آن را، حداقل در یک دوره‌ی نسبتاً طولانی، طوری تحت‌تأثیر قرار داد که نمایندگانِ آن اساساً از هنجارهای تولیدِ مسلط بر این حوزه تبعیت می‌کردند. روشِ رایجِ آفرینش در این نوع موسیقی ساختِ مُلدیِ تک‌خطیِ ساده و فاقدِ همراهیِ هارمُنیک و سازآرایی است. این دو مورد، یعنی *هارمُنیزه‌کردن* و *ارکستره‌کردن*، به شخصِ دیگری که معمولاً او را «تنظیم‌کننده» می‌نامند سپرده می‌شود و اولی را که مُلدی‌سازی می‌کند غالباً «songwriter» می‌نامند و نه «composer» ــ اصطلاحی که برای آهنگسازانِ حوزه‌ی کلاسیک محفوظ نگه‌داشته شده است. موسیقیدانانِ حوزه‌ی کلاسیکِ ایرانی که به‌خصوص از دوره‌ی پهلویِ دوم تقریباً همه‌ی فعالیتِ خلاقانه‌ی غیربداهه‌شان یک پا در حوزه‌ی موسیقی مردم‌پسند داشته است، یعنی ترانه‌سازانِ عصر شکوفاییِ رادیو، همگی، به‌تبعیت از شیوه‌ی تولید موسیقی‌های مردم‌پسند، بنابراین، نه *کامپُزر*، بلکه *سانگ‌رایتر* بوده‌اند و، به‌این‌ترتیب، به‌نحوی دیگر، اطلاقِ اصطلاحِ «آهنگساز» به موسیقیدانانِ حوزه‌ی موسیقیِ ایرانی را ناموجه می‌کرده‌اند.

اما آهنگسازی در ایران همواره وجهِ دیگری هم داشته که نه به موسیقیِ مردم‌پسند مربوط می‌شده است و نه به شکل‌های کاملاً سنتیِ موسیقیِ کلاسیکِ ایرانی، و در این

وجهش هم، که طیفِ وسیعی را در برمی‌گیرد، همان طرزِ تفکری که موسیقی را واحد می‌داند را می‌توان، حداقل در بخش‌هایی از این طیف، به‌شکلِ کمی منعطف‌تر دید. این طیفِ وسیعْ آثاری که کاملاً به‌زبانِ غربی‌اند را تا آثاری که غربی‌اند اما رنگ‌وبوی شرقی، مثلاً ایرانی، دارند و از آنجا تا آثاری که کمابیش ابزارهای فنیِ غربی را با مصالحِ ایرانی و گاه شاید حتی، به‌ندرت، ابزارهای فنیِ ایرانی را با مصالحِ غربی ترکیب می‌کنند شامل می‌شود. اینجا، در انتهای طیف، دیگر می‌توان کمابیش «ایرانیتِ» موسیقی، و البته نه هنوز «ایرانیتِ» آهنگسازی، را مطرح کرد. آهنگسازانِ این بخش از طیف مایل‌اند آثارشان ایرانی محسوب شود، هرچند شاید هیچ‌کدام از آنها تصورشان این نباشد که «در» موسیقیِ ایرانی یا «در» موسیقیِ کلاسیکِ ایرانی آهنگسازی می‌کنند، بلکه بیشتر احتمال می‌رود مایل باشند عمل‌شان را نوعی آهنگسازی «با» موسیقی ایرانی یا نزدیک‌کردنِ موسیقیِ ایرانی به امکانِ آهنگسازی بدانند. درهرحال، لازم به تأکید نیست که در اینجا «آهنگساز» به رسمیت شناخته می‌شود؛ او دیگر «نغمه‌پرداز» یا «نواساز» نیست، چون از فنونِ ترکیبِ موسیقیِ غربی که علمی و جهانی دانسته می‌شود استفاده می‌کند.

اما آنچه در کلِّ این رویکردْ مشکل‌زا و حتی بحران‌زاست مسئله‌ی هویت است؛ مسئله‌ای که بسیاری از موسیقیدانان، از جمله مؤلفِ این کتاب، دغدغه‌ی آن را دارند. آیا به‌راستی آهنگسازی هرگز نمی‌تواند به‌تمامی خصلتِ بومی داشته باشد؟ آیا آن «آهنگسازی»ای که رهروانِ رویکردِ فوق تنها به آن اعتقاد دارند خودْ «آهنگسازی در موسیقیِ غربی» و بنابراین نوعی آهنگسازیِ بومی نیست؟ آیا نباید «آهنگسازی» را دوباره اندیشید و با دیدی تازه به آن نگریست؟ آیا ممکن نیست یک «آهنگسازیِ ایرانی» با اصول و قوانینِ خاصِ خودش وجود داشته باشد؟ آیا آثارِ برخی موسیقیدانانِ خوش‌قریحه‌ی برخاسته از نهضتِ «حفظ و اشاعه» و، بعدتر، آثارِ برخی احیاگرانِ موسیقیِ قدیم را نمی‌توان تلاش‌هایی برای پایه‌گذاریِ اصولِ یک «آهنگسازیِ ایرانی» تلقی کرد؟ این کتاب کوشیده است تا بنیان‌های لازم را برای پاسخ به این پرسش‌ها و پرسش‌هایی دیگر، که همه باز بنیادین‌اند، فراهم آورد.

سپهر سراجی موسیقیدانی باقریحه و آهنگسازی خوش‌ذوق است که عملاً تجربیاتِ شنیدنی و قابل‌توجهی در زمینه‌ی «آهنگسازی در موسیقیِ کلاسیکِ ایرانی» داشته است. نخستین انگیزه‌های او برای تحقیقِ فعلی همان یافتنِ اصولی برای آهنگسازیِ ایرانی یا، همان‌طور که عنوان کتاب نشان می‌دهد و در بابِ آن بحث کردیم، برای «آهنگسازی در

موسیقیِ کلاسیک ایرانی» بود. یافتن و، از آن مهم‌تر، وضعِ اصول و قوانینِ آهنگسازی طبیعتاً، در وهله‌ی نخست، از عملِ موسیقایی استخراج می‌شود و در خلاء رخ نمی‌دهد. پس، نخستین قدم‌ها می‌بایست در جهتِ تحلیلِ آثارِ موجود برداشته می‌شد تا داده‌هایی به دست آید که بر اساسِ آنها بتوان امکاناتِ فنیِ آهنگسازیِ موردنظر را شناسایی، دسته‌بندی و مدون کرد. اما می‌توان تصور کرد که بلافاصله پس از این تصمیمِ عقلایی و منطقی و ظاهراً به‌راحتی قابل‌اجرا، مشکل آغاز شود؛ چراکه اکنون پاسخ به این سؤال ضرورت می‌یابد که کدام آثارِ موجود تحلیل شوند. به‌عبارت دیگر، باید روشن شود که هرکدام از دیدگاه‌ها، رویکردها و گفتمان‌های آهنگسازی‌ای که، به‌نحوی، این عملِ موسیقایی را با موسیقیِ ایرانی پیوند داده‌اند و می‌دهند ــ چه، به‌قولی، «ملُدی‌سازان» موسیقیِ سنّتیِ ایرانی، چه احیاگرایان، چه اصالت‌گرایان، چه آنهایی که بیشتر معتقد به برکشیدنِ امکاناتِ موسیقیِ ایرانی، به‌کمکِ ابزارهای فنیِ غربی، به درجه‌ی رفیعِ آهنگسازی‌اند و چه دیگررویکردها و طرزتلقی‌ها ــ چگونه خود را بیان می‌کنند، چگونه عملاً منویات‌شان متحقق شده است و چگونه می‌توان آنها را با معیارهای هویتِ موسیقاییِ ایرانی محک زد.

سپهر سراجی، در این کتاب، از همین نقطه‌ی بنیادین شروع کرده است که بی‌تردید بحث‌های پیچیده و دشواری را پیش می‌کشد. این کتاب نخستین گام در جهتِ دسته‌بندیِ این گفتمان‌ها و بحث درباره‌ی ویژگی‌های فکری و فنیِ آنهاست. لازم به ذکر نیست که صِرف دسته‌بندیِ این گفتمان‌ها، با همه‌ی دشواری‌هایش و با همه‌ی مرزهای مبهمی که میان آنها وجود دارد ــ ابهامی که در بسیاری از موارد به‌ناچار باید به آن تن داد ــ تا چه حد ما را به شناختِ موضوع نزدیک می‌کند. اعتقاد من این است که مؤلف به‌خوبی از عهده‌ی برداشتنِ این گامِ نخست بر آمده است و برای او آرزوی ثبات قدم در این راه و ادامه‌ی تحقیقاتش تا دست‌یابی به اصولی هرچه روشن‌تر برای آهنگسازی‌ای هرچه ایرانی‌تر دارم.

ساسان فاطمی

یادداشت نویسنده

در دوران نوجوانی که بسیار پیگیر مباحث نظری، به‌ویژه مسئله‌ی نوگرایی و ضرورت آن، در حوزه‌ی موسیقی ایرانی بودم، موضوع چندصدایی در موسیقی ایرانی بحثی داغ و پرطرفدار بود. دغدغه و سودای موسیقی ایرانیِ چندصدایی‌شده به اَشکال مختلف در آثار و گفتار موسیقی‌دانان ایرانی موج می‌زد و همچنان نیز کمابیش ادامه دارد. در همین دوران و هنگام تحصیل در رشته‌ی آهنگ‌سازی کم‌کم متوجه شدم که اگر به جای طرح این سؤال که «موسیقی ایرانی را چرا و چگونه باید چندصدایی کرد؟»، بپرسیم: «بنیادها و مبانی نظری آهنگ‌سازی در موسیقی ایرانی چیست؟»، آنگاه می‌توانیم به سؤال نخست نیز راحت‌تر پاسخ دهیم، چراکه چندصدایی خود یکی از سرفصل‌های دانش و فنی بزرگ‌تر، یعنی آهنگ‌سازی، محسوب می‌شود. بنابراین با مرور زمان به این نتیجه رسیدم که باید پرسش‌ها به‌جای چندصدایی، هارمُنی و کنترپوان، به چیستی، چرایی و چگونگی «آهنگ‌سازیِ موسیقیِ ایرانی» معطوف شود.

نخستین گام برایِ سروشکل‌دادن به مفهوم آهنگ‌سازی موسیقی ایرانی به‌عنوان یک موضوع منسجم و کلیدواژه‌ای تخصصی، یافتن دلایلی محکمه‌پسند مبنی بر وجود یک سنت آهنگ‌سازیِ زنده در موسیقی ایرانی بود. برای متقاعدشدن اهالی فن، لازم بود این فعالیت آهنگ‌سازانه به‌صورتی روشن، اثبات و مشخص شود تا جای هیچ شک و شبهه‌ای باقی نماند. این مهم البته، به لطف کوشش‌های زمان‌بر موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان کاری صعب و غیرممکن نبود. اما پیش از هر چیز، پیدا و مشخص‌کردنِ مرزهای این کارگان و مجموعه آثار مورد بحث این تحقیق، در میانه‌ی یک بی‌نظمی بزرگ، یعنی آثار آهنگ‌سازی‌شده‌ی متنوعی که هریک به‌شکلی به سنت ایرانی مرتبط می‌شوند، چندان

هم آسان نمی‌نمود. در نهایت با طرح این پرسش که هویت چه خط و ربطی می‌تواند میان آثار ایرانی ایجاد کند، توانستم با استفاده از کلیدواژه‌ی هویت، کارگان‌های مرتبط با موسیقی ایرانی را از این منظر طبقه‌بندی کنم و به‌این وسیله صورت‌بندیِ مشخص‌تری از مسیر پیشِ رو پدیدار شد. در ادامه، با معرفی مفاهیم مرتبط با آهنگ‌سازی در موسیقی ایرانی و سپس ارتباط این مفاهیم با کارگان‌ها و گفتمان‌های هویت در نهایت به نظر می‌رسد بحث به یک نتیجه‌ی مشخص و منظم رسید و به معرفی گفتمان‌های آهنگ‌سازی در موسیقی ایرانی انجامید. امیدوارم مقبول طبع صاحب‌نظران باشد.

همه‌ی این جست‌وجوها از جایی آغاز شد که شخصاً به این نتیجه رسیدم که آهنگ‌سازی به یکی از کلیدواژگان مهم و تعیین‌کننده‌ی مرتبط با سنت ایرانی تبدیل شده است. اگر در سال‌های گذشته، مفاهیمی مثل ردیف و تحلیل آن، دستگاه و ساختار آن، چگونگی ارتباط موسیقی معاصر با موسیقی قدیم ایران یا چندصدایی، پرسش‌های اساسیِ فراروی سنت بودند، با به‌نتیجه‌رسیدنِ بعضی از آن پرسش‌ها و یافتن پاسخ‌هایی (البته نسبی نه مطلق) برای آن‌ها، حالا می‌بایست به مسئله‌ی آهنگ‌سازی در سنت پرداخته می‌شد تا بتوانیم در صورت امکان به پاسخی درخور دست یابیم (که امیدوارم یافته باشیم). با توجه به حجم عظیم کارگان آهنگ‌سازی‌شده و اهمیت فزاینده‌ی آن در سنت، به نظر می‌رسید بخش بزرگی از مفاهیم و مبانی نظری موسیقی ایرانی، در گرو تحلیل و تشریح این کارگان باشد. از سوی دیگر، باید پذیرفت که عمده‌ی رویدادهای ذهنیِ خلاقه‌ی سنت در دهه‌های اخیر یا مستقیماً مربوط به کارگان آهنگ‌سازی‌اند، یا به‌نوعی به فعالیت آهنگ‌سازانه مرتبط‌اند. ازاین‌رو، اولویت و ضرورت تحقیق و پژوهش در این زمینه به‌شدت احساس می‌شد.

این کتاب، به بازتعریف و تحلیل کارگان ازپیش‌ساخته‌شده در سنت موسیقی ایرانی پرداخته است. این تحقیق کوشیده جریان‌های آهنگ‌سازی در درون سنت ایرانی را بررسی کرده و بشناساند. برای معرفی این گفتمان‌های آهنگ‌سازی، با استفاده از کلیدواژه‌ی هویت به‌عنوان یکی از عوامل مهم تمایزگذاری در کارگان، در گام نخست ویژگی‌های مرکزی موسیقی ایرانی به‌عنوان عناصر هویت‌ساز سنت جست‌وجو و معرفی شده و با بهره‌گیری از این عناصر، الگویی برای طبقه‌بندی کارگان به‌دست آمده است. سپس مفاهیم اصلی مرتبط با آهنگ‌سازی در موسیقی ایرانی را تعریف کرده که نخستینِ آن‌ها بازتعریف معنای آهنگ‌سازی و آهنگ‌ساز در سنت است. در ادامه، مفاهیم وابسته به

این کارگان که عبارت‌اند از: گونه‌ها، صنایع، فرایندها، فرم، بافت، تلفیق شعر و موسیقی و همچنین سازآرایی، شناسانده شده‌اند. در گام بعدی، با کنارهم قراردادن رهیافت‌های اولیه، یعنی گفتمان‌های هویت و کارگان‌های متناظر آن، و همچنین، مفاهیم آهنگ‌سازی در موسیقی ایرانی، گفتمان‌های سه‌گانه‌ی آهنگ‌سازی ایرانی، یعنی گفتمان‌های دستگاهی، ملی و کلاسیک، معرفی و تحلیل شده‌اند. گرچه این گفتمان‌ها همگی برآمده از سنت هستند، بااین‌حال، هریک نگاه و رویکرد خود را به سنت دارند و درنهایت، با اضافه‌شدن یک جریان متأخر، چهار گفتمان متفاوت با ویژگی‌های فنی به‌خصوص در آهنگ‌سازی موسیقی ایرانی برشمرده و معرفی شده‌اند.

نکته‌ای که لازم است در اینجا اضافه کنم، توضیح درباره‌ی استفاده از واژه‌ی گفتمان[۱] است. گفتمان، کلیدواژه‌ای مهم در مطالعات علوم انسانی و نظریات فلسفی معاصر است که به‌خصوص در نیمه‌ی دوم قرن بیستم به‌طور فزاینده مورد استفاده‌ی متفکران اروپایی قرار گرفته است. گفتمان در یک معنا به نظامی اشاره می‌کند که زبان به‌وسیله‌ی آن معنا می‌گیرد. سطحی بسیار عمیق‌تر از زبان و متن که پدیدآورنده‌ی نظام‌های اجتماعی و سیاسی است (Vide. Focault, 2002). باید یادآوری کنیم که منظور ما از گفتمان ارتباط چندانی با آن اصطلاح به‌خصوص ندارد. درواقع، منظور ما از گفتمان‌های آهنگ‌سازی، مجموعه تفکرات، دیدگاه‌ها و برداشت‌ها درباره‌ی آهنگ‌سازی در سنت، و به عبارت بهتر، منش آهنگ‌سازانه‌ی موسیقی‌دانان در سنت موسیقایی است که نهایتاً ممکن است سبب تشخیص سبک‌ها یا مکاتب آهنگ‌سازی شود. جریان‌های آهنگ‌سازی، نزدیک‌ترین واژه برای توضیح این مفهوم است، هرچند به‌اندازه‌ی واژه‌ی انتخاب‌شده جامع نیست. این جریان‌ها هرکدام نماینده‌ی ذوق و سلیقه‌ای برای آهنگ‌سازی بر بستر سنت هستند. گفتمان‌های آهنگ‌سازی در امتداد همان کارگان‌های دسته‌بندی‌شده برمبنای گفتمان‌های هویتی در فصل اول پدید آمده‌اند. به سخن دیگر، مجموعه‌ی فعالیت‌های معطوف به آهنگ‌سازی در درون یک گفتمان هویتی و شکل‌دهی به بخشی از آن کارگان پیش‌زمینه‌های لازم برای تشخیص گفتمان‌های آهنگ‌سازی را فراهم کرده است. درنهایت، در درون این گفتمان‌های آهنگ‌سازی، زمینه‌های تشخیص سبک‌های خاص در آهنگ‌سازی موسیقی ایرانی نمایان می‌شود؛ گفتمان‌ها و، به‌تبع آن‌ها، کارگان‌هایی که هنوز در قید حیات بوده و کمابیش تا سال‌های اخیر به زیست خود ادامه داده‌اند. دلیل اینکه در عنوان کتاب و فصل

---

۱. Discourse

آخر از واژه‌ی سبک‌ها، مکتب یا مکاتب آهنگ‌سازی استفاده نشده است هم مشخص است، نخست آنکه گفتمان، کلی‌تر از سبک و شیوه است. آنچه به‌عنوان گفتمان‌ها بر بستر سنت پدید می‌آید، مجموعه‌ای از ویژگی‌هاست که خود در سطحی جزئی‌تر باعث پیدایش سبک‌ها می‌شود. دیگر آنکه پیش از تحقیق نمی‌توان با اطمینان از وجود سبک(ها) یا مکتب(ها)یی در آهنگ‌سازی سخن گفت. آیا موسیقی ایرانی دارای سبک‌ها یا مکاتب آهنگ‌سازی است؟ اگر هست این مکاتب چه ویژگی‌هایی دارند؟ این‌ها خود پرسش‌هایی هستند که تحت عنوان گفتمان‌های آهنگ‌سازی می‌توانیم به پاسخ آن نزدیک شویم. به نظر می‌رسد واژه‌ی گفتمان، اعم از اصطلاحات مشکل‌ساز و تعهدآوری همچون مکتب و سبک بوده و بهتر از آن‌ها در این مطالعه معنا می‌دهد.

در پایان، مراتب سپاس خود را از استادان، دوستان و خانواده‌ام که مرا در به‌ثمررساندن این کتاب یاریگر بودند، ابراز و اعلام می‌کنم. این کتاب، برگرفته از رساله‌ی دکتری من در دانشگاه تهران است که در این مسیر نقش دکتر ساسان فاطمی، استاد راهنمای گران‌قدرم، بسیار تعیین‌کننده و حیاتی بود و به این وسیله از بزرگواری‌ها و لطف همیشگی‌شان به بنده مراتب قدردانی را به‌جای می‌آورم. همچنین، لازم می‌دانم از دکتر هومان اسعدی و دکتر مهرداد پاکباز برای یاری‌شان در پیشبرد برخی مباحث تشکر کنم. در آخر، از همسر همیشه همراهم خانم فاطمه دلفانی بلوچ و برادر هم‌پای و همکارم سهیل سراجی که یاری‌شان همواره شامل حالم بوده، سپاسگزاری می‌کنم.