



موسیقی هزارساله

تاریخ جدید سنت‌های موسیقایی ایران

ان ایی. لوکاس

ترجمه‌ی سه‌نند سلطان‌دوست



موسیقی هزارساله

تاریخ جدید سنت‌های موسیقایی ایران



موسیقی هزارساله

تاریخ جدید سنت‌های موسیقایی ایران

ان‌ای. لوکاس

ترجمه‌ی سهند سلطاندوست



Music of a Thousand Years
A New History of Persian Musical Traditions
by
Ann E. Lucas

موسیقی هزار ساله

تاریخ جدید سنت‌های موسیقایی ایران

ان ای. لوکاس

ترجمه‌ی سه‌نند سلطاندوست

ویرایش فنی: تحریریه‌ی نشرمرکز

حروف‌چینی، نمونه‌خوانی، صفحه‌آرایی: بخش تولید نشرمرکز

طرح جلد: فریبا معزی

چاپ اول ۱۴۰۱، شماره‌ی نشر ۱۴۰۶، ۵۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۲۱۳-۵۳۱-۸

نشرمرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبه‌روی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸

تلفن: ۳-۸۹۷۰۴۶۲ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹

www.nashremarkaz.com

Email: info@nashr-e-markaz.com

 [nashremarkaz](https://www.instagram.com/nashremarkaz)

همه‌ی حقوق چاپ و نشر این ترجمه برای نشرمرکز محفوظ است.

تکثیر، انتشار و بازنویسی این اثر یا قسمتی از آن به هر شیوه، از جمله فتوکپی، کتاب الکترونیکی (e-book)،

کتاب صوتی (Audio book) و ضبط و ذخیره در سیستم‌های بازیابی و بخش بدون

دریافت مجوز قبلی و کتبی از ناشر ممنوع است.

این اثر تحت حمایت «قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان ایران» قرار دارد.



- سرشناسه لوکاس، ان ای. Lucas, Ann E. • عنوان و نام پدیدآور موسیقی هزار ساله: تاریخ جدید سنت‌های موسیقایی ایران / ان ای. لوکاس؛ ترجمه‌ی سه‌نند سلطاندوست • مشخصات قاهره: ده، ۳۰۲ص: مصور، نقشه، جدول.
- یادداشت عنوان اصلی، Music of a thousand years: a new history of Persian musical traditions, 2019، کتابنامه.
- موضوع موسیقی - ایران - تاریخ و نقد؛ گام‌های موسیقی. • شناسه‌ی افزوده سلطاندوست، سه‌نند، ۱۳۶۸ - مترجم.
- رده‌بندی کتنگره ML ۳۴۴ • رده‌بندی دی‌وی ۹۵۵ / ۷۸۰ • شماره‌ی کتابشناسی ملی ۹۰۹۱۵۷۴

نشرمرکز از کاغذ پارانه‌یی استفاده نمی‌کند

تقدیم به سو

ان ایی. لوکاس

پیشکش به سیما...

به یاد و پاسِ واپسین روزهای بازخوانی پایانی

سهند سلطان دوست

فهرست

۱	قدردانی مؤلف
۳	مقدمه مترجم
۹	۱. موسیقی باستانی، افسانه امروز
۱۴	موسیقی باستانی، افسانه امروز: تحقیق درباره ایدئولوژی‌ها در موسیقی ایران
۲۲	نگارش و بازنویسی تاریخ موسیقی ایرانی
۲۶	موسیقی ایرانی در تاریخ فرهنگی: رویکردی تازه

بخش نخست: فرهنگ مقامی

۳۵	۲. امپراتوری‌های موسیقایی
۳۷	نظام دوازده مقام: هماهنگی و اشتقاق
۴۲	ساخت موسیقی: نظام دوازده مقام در ریتم و آهنگسازی
۴۷	موسیقی شاه، سلطان، و صوفی‌گری
۵۵	نظام دوازده مقام در عصر باروت
۵۹	زمینه نظام دوازده مقام: موسیقی سلطنتی، صورت طبیعی
۶۲	۳. ساختار موسیقایی (کیهان‌شناسی و نظم جهانی، ح. ۱۸۰۰-۱۱۰۰م/ ۱۲۰۰-۵۰۰ق)
۶۷	جهان‌شمول بودن نظام دوازده مقام
۷۰	نگهبانان دانش موسیقایی: حکمت و کلام مکتوب
۷۷	نتیجه‌گیری
۸۰	۴. موسیقی و سلوک اخلاقی (گوش‌سپردن به مخاطرات درون‌کیهانی)
۸۳	اساس حرمت و اباحت غنا در متون سماع

۸۷	قدرت موسیقی و صوت
۹۲	معضلات نقص و امکان معصیت در وضع بشر
۹۶	نتیجه‌گیری
۹۸	۵. سیاست خنیاگری (موسیقی شاهان، موسیقی امپراتوری، ج. ۱۷۲۲-۱۴۰۰م/۱۱۳۵-۸۰۰ق)
۱۰۶	آوازهای جلایریان و تیموریان
۱۱۳	آوازهای صفویان
۱۱۷	موسیقی و سیاست‌های متغیر امپراتوری

بخش دوم: فرهنگ دستگاہی

۱۲۵	۶. ساختار موسیقایی، ملت موسیقایی (ج. ۱۹۵۰-۱۸۰۰م/۱۳۳۰-۱۲۸۰ش)
۱۳۰	ردیف به مثابه کلیت موسیقایی
۱۳۷	ظهور قاجاریه و پیدایش دولت‌ملت
۱۴۱	ملی‌سازی تمام‌عیار ایران: ظهور رضاشاه
۱۴۳	موسیقی و تجدد: تغییر جایگاه موسیقی و موسیقی‌دانان در ایران مدرن
۱۴۹	نتیجه‌گیری
۱۵۱	۷. موسیقی ملت (کاوش و بازسازی دستگاه)
۱۵۶	موسیقی ایرانی به روایت فرصت‌الدوله در بحور/الاحان
۱۶۵	هدایت و موسیقی ایرانی: مجمع‌الادوار
۱۷۸	علینقی وزیری و موسیقی هزارساله
۱۸۸	نتیجه‌گیری: ملودی‌های کهن ایرانی در مقابل مدهای ایرانی
۱۹۳	۸. موسیقی و اخلاقیات (احیای یک ملت، ج. ۱۹۴۰-۱۸۸۰م/۱۳۲۰-۱۲۶۰ش)
۱۹۴	جدال علینقی وزیری و عارف قزوینی
۱۹۷	وزیری: تجدد در امر کهن
۲۰۴	عارف قزوینی: نجات ملت از دست وزیری
۲۰۸	نتیجه‌گیری
۲۱۳	۹. آواز ملت (کلام مردمان، موسیقی در خدمت ایران)
۲۱۶	اشعار تاریخ ایران - غزل، تصنیف، و دستگاه

۲۱۹	شعر کهن و ساختارهای ملودیک دستگاهی
۲۲۳	مضامین شعری و نمادگرایی در اشعار دستگاهی
۲۲۵	تصنیف: از غزل پررمز و راز تا ترانه‌های مردمی
۲۳۵	نتیجه‌گیری
۲۳۹	۱۰. تاریخ، عاملیت، و قدرت موسیقی
۲۴۵	نظام دوازده مقام در چشم‌انداز تاریخی
۲۴۷	موسیقی ایرانی در چشم‌انداز تاریخی
۲۵۳	یادداشت‌ها
۲۶۵	فهرست آثار موسیقی
۲۶۷	منابع فارسی
۲۷۹	منابع انگلیسی
۲۹۱	واژه‌نامه
۲۹۷	نمایه

قدردانی مؤلف

مدیون بسیاری از افرادی هستم که مستقیم و غیرمستقیم زمینه را برای تحقیق من و تألیف این کتاب مهیا کردند. ابتدا باید از امیرحسین پورجوادی، محسن محمدی، علی جهاد راسی، آنتونی سیگر و جیمز ال. گلوین تشکر کنم که از همگی بی‌واسطه آموختم. ایشان در شکل‌گیری این کتاب راهنمایم بودند و انتشار آن را میسر کردند. ممنون تمام نقد و نظرهای عمیقی‌ام که همه شما در طول ماه‌ها و سال‌ها به من ارزانی داشتید. همچنین سپاس بسیار دارم از حمیدرضا ملکی که در تسهیل اولین سفرم به ایران بسیار کارساز بود. ممنونم از تو حمیدرضا بابت همه کمکی که کردی و قدردان خانواده گرانقدرت هستم که در طول مدت حضورم در آنجا مرا به گرمی پذیرفتند. از ساسان طباطبایی هم تشکر می‌کنم که خیلی از ترجمه‌هایم از متن آهنگ‌ها را خواند و سنجید. امید داشتم که از ترجمه اشعار فارسی (در متن انگلیسی) بهره‌م، چون هر ترجمه‌ای از آنها در مقایسه با اصل‌شان به شدت ناخوشایند است. بابت اینکه در طول نگارش کتابم کمک کردید تا از عهده چنین چالش‌هایی درباره ترجمه شعر برآیم، سپاسگزارم.

در ایران پژوهشگران توانمند موسیقی بسیارند و برای آنکه از عهده انجام تحقیق درباره موسیقی ایرانی برآیم اتکای مستقیم بر تحقیقات باکیفیتی داشته‌ام که محققان ایرانی در چند دهه اخیر انجام داده‌اند. از میان این خیل محققان، مدیون هومان اسعدی، تقی بینش، هرمز فرهت، ساسان فاطمی، مجتبی خوش‌ضمیر، علیرضا میرعلی‌نقی، فرامرز پایور، منصوره ثابت‌زاده و ساسان سپینتا هستم. همچنین مدیون میراث عظیم تحقیقات قوم‌موسیقی‌شناسی در ایرانم که شامل کار محققانی چون استیون بلام، مارگارت کاتون، ژان دورینگ، لوید کلیفتون میلر، اُئن رایت و اِلا زونیس می‌شود. به‌خصوص مایلم از برونو نِتل تشکر کنم که فرضیه‌های او در باب تاریخ موسیقی ایران و کاوش‌های نظری‌اش درباره تاریخ موسیقی نخستین بار مرا به نحوه روایت تاریخ موسیقی ایران علاقه‌مند کرد.

من به واقع قدم بر جای پای بزرگان پرشماری گذاشته‌ام که کارشان به طرق مختلف تحقیق مرا ممکن ساخت. لطفاً سپاس صمیمانه مرا به خاطر همه آنچه در گذر سال‌ها به من آموخته‌اید بپذیرید. من نمی‌توانستم بدون کمک مؤثر دیگر محققان، تحقیقات کتاب حاضر را به انجام برسانم، و نیز ممکن نبود کارم را بدون بهره‌گیری از تحقیقات متعددی پیش ببرم که پژوهشگران پیش از من انجام داده‌اند.

مقدمه مترجم

اگرچه مرغ آتش تمدن ایرانی هر بار توانست از خاکستر خود زندگی نوینی را آغاز کند، اما هر بار بخشی از وجود خود را نیز در مسلخ پایداری از دست داد.
جواد طباطبایی*

عنوان کتابی که پیش رو دارید در اصل مأخوذ از زبان فارسی است و در واقع مؤلف آن را ترجمه کرده، نه مترجم. بر طبق آنچه در پایین صفحه ۸۵۴ مجله مهر (سال پنجم، شماره ۹) ثبت شده، زنده یاد علینقی وزیری در «خطابه» خود درباره «موسیقی ایران؛ نقائص و مزایا و راه اصلاح آن» به تاریخ دوشنبه ۳۰ آذرماه ۱۳۱۵ در تالار دانشسرای عالی چنین گفته که: «موسیقی امروز ما یک موسیقی هزارساله‌ای است که اصول آن دست نخورده است...». اگر بخواهم لب مطلب و ماحصل تحقیق مفصل مؤلف کتاب حاضر را در این مقدمه مختصر به خلاصه‌ترین وجه بیان کنم عبارت از این خواهد بود که، بدبختانه یا خوشبختانه، قضیه به همان سادگی که کلنل خان وزیری خیال می‌کرده، یا خوش داشته‌اند، نیست. به بیان سراسر است، نه تنها موسیقی ایرانی امروز ما، مشخصاً نظام ردیف دستگاهی در صورت‌بندی فعلی، با هیچ موجودیت هزارساله‌ای سربه‌سر نیست، بلکه پدیده‌ای است یکسره مدرن و برآمده دوران تجدد در ایران عصر قاجار؛ که بنابراین، نمی‌توان عمر دراز آنچنانی برایش قائل شد. تمام هم و غم نگارنده در طی دوره تحصیلات تکمیلی، چه در پایان‌نامه کارشناسی ارشد و چه در رساله دکتری، معطوف به همین بود که به سهم ناچیز خود بکوشم تا نشان دهم آنچه در افواه عام و خاص به «موسیقی سنتی» یا «اصیل» از آن یاد می‌شود تقریباً همان قدر قدمت و سابقه دارد که مثلاً مکتب کمال‌الملک در نقاشی، یا خط شکسته نستعلیق قاجاری در خوشنویسی. البته معترفم

* سیدجواد طباطبایی، دیباچه‌ای بر نظریه انحطاط ایران (تهران: نشر نگاه معاصر، ۱۳۸۰)، ص. ۴۴۷.

که انتخاب مقصد مدنظر در شروع یک تحقیق علمی شاید به دور از قواعد اخلاقی تجویزی در زمینه پژوهش باشد و موجب شود عامدانه فرضیه یا نظریه بر واقعیت بچربد؛ اما مایلم این طور دفاع کنم که این انگیزه از آنجا آب می خورد و نیرو می گرفت که می دیدم و می شنیدم که بسیاری از استادان عمل موسیقی سنتی، بی هیچ تردیدی و تحقیقی، با بهره گیری از گونه ای «ژیمناستیک فکری»^{*}، اصرار داشتند — و هنوز دارند — که موسیقی ردیفی ریشه در اعماق اعصار باستان ایران دارد، و تو گویی وحی منزل است، و تخطی از آن مستوجب کیفر. حال آنکه کمتر مسئله بغرنجی در تاریخ هنر ایران هست که به اندازه پیدایش ردیف، یا به عبارتی تغییر نظام نظری و عملی و آموزشی موسیقی از مقامی به دستگاهی، تا این اندازه کلان و گران، اما مبهم و مجهول و تا حدی لاینحل، و نیز محل مجادله و منازعه محققان باقی مانده باشد.

خانم دکتران لوکاس در این کتاب کوشیده با پی گیری روند تاریخ سیاسی و موسیقایی مناطق فارسی زبان، گره گاه های گسست را برجسته تر سازد تا از این رهگذر بتواند بر روی نظریه پُرزور و زور آور تداوم تاریخی فرهنگ موسیقایی ایران خط بطلان بکشد. ایشان مُنکر وجود چیزی تحت عنوان تاریخ یگانه و یکتای موسیقی ایرانی است و در جایی از کتاب به این نکته مهم اشاره می کند که برخلاف برخی موسیقی شناسان ایرانی، که انگار به دنبال تکه گمشده ای از جورچین تصویر تمام نمای موسیقی تاریخی در یک فرهنگ واحد ایرانی بوده اند، او در مقاطع زمانی و مواضع مکانی مختلف، عوالم موسیقایی متفاوتی را در این منطقه می دیده که طبعاً سخن گفتن از «اصول دست نخورده» را منتفی می کند. گرچه پاره ای از انگاره ها و پیش داورهای ریشه دار و سخت جان را، برای نمونه قضاوت های فوق العاده منفی قائل به انحطاط کامل موسیقی در عصر صفوی را، به چالش می کشد؛ در عین حال و به بیان کلی تر، بی آنکه به صراحت از تقابل یا تخاصم دو چارچوب نظری و دستگاه فکری باورمند به «تداوم» / «گسست» در تحلیل تاریخ و فرهنگ ایران نام ببرد، دست آخر در اردوگاه افرادی جای می گیرد که گسست و ناهمگونی ها را پررنگ تر از تداوم و همسانی ها ارزیابی می کنند. در جبهه مقابل عموماً صاحب نظرانی ایستاده اند که شواهد و قرائنی همچون تداوم زبانی را، یعنی زنده ماندن زبان فارسی — دست کم در مقام زبان میانجی — در فلات ایران را، که به حق می توان از عوامل قوام و انسجام هویت ملی قلمداد کرد، ساده انگارانه و سهل گیرانه به ساحات و سپهرهای گوناگون فکری، فرهنگی و حتی هنری بسط و تعمیم می دهند. گفت آورد پیشانی این یادداشت از جواد طباطبایی هم ناظر بر همین واقعیت است که تداوم در برخی جنبه ها در پی احیای چندباره تمدن ایران از پیش و

* این تعبیر جالب را، که مدت هاست در ذهنم جا خوش کرده، از این مقاله وام گرفته ام: سعید افزونتر، «مراغی به چه نیازی در موسیقی امروز ایران پاسخ می دهد؟»، در داریوش طلایی، *گزیده مقالات همایش بین المللی عبدالقادر مراغی* (تهران: فرهنگستان هنر - متن، ۱۳۹۱)، ص. ۶۳.

پس از اسلام را نباید به سادگی به معنای سیطرهٔ تداومی همه‌جانبه دانست، و چشم بر آنچه از دست رفته یا دگرگون شده فروبست. مهم‌ترین انگیزه‌ام برای ترجمهٔ این کتاب، به‌رغم آنکه می‌دانم شاید محتوای آن خوشایند عده‌ای نباشد، همین موضوع بود. وانگهی با خود گفتم چنین کتابی که به قلم قوم موسیقی‌شناسی غربی و با طبع انتشاراتی دانشگاهی در آمریکا سخن از زبان ما می‌گوید، با وجود همهٔ سهوها و نقص‌هایی که ناگزیر به آن راه یافته، نسبت به پژوهش‌های رهرو نوپایی چون من در این حوزه، لابد بیشتر و بهتر خریدار دارد و می‌تواند خلأ جدی آثار جدید در تاریخ‌نگاری موسیقی ایرانی را، و نیز فقر نشر کتاب در زمینهٔ موسیقی با مخاطب عمومی و خارج از حلقهٔ نخبگان دانشگاهی را، تا حدی و به‌نحوی مقتضی مرتفع کند.

نکتهٔ دیگری که ای کاش هرگز لازم نمی‌شد در این مقدمه بازگو کنم راجع به مشقات عدیده‌ای است که در آغاز نمی‌اندیشیدم گریبان‌گیر کار ترجمه شود: در جست‌وجوهای دامنه‌داری که طی مدت طولانی تحقیق و تدوین رسالهٔ دکتری داشتم، حتی پیش از آنکه این کتاب ابتدا به صورت چاپی و سپس الکترونیکی، و برای دسترسی آزاد و رایگان، منتشر شود، از وجودش باخبر شدم و برای گرفتن و خواندن آن روزشماری می‌کردم. نیز مترصد فرصتی بودم تا کار ترجمه‌اش را شروع کنم که بعد از دفاع و فراغت از تحصیل، این مجال دست داد. ترجمهٔ کتاب دشواری‌هایی داشت؛ از جمله اینکه مؤلف فقرات فراوانی را از متون قدیم و جدید فارسی، مثلاً آثار عرفانی در باب سماع، مجموعه‌های متون آوازی از دورهٔ تیموری و صفوی، اشعار مندرج در ردیف‌های آوازی و تصانیف قدیمی، و نیز مطالبی را از مکتوبات فارسی و عربی در باب موسیقی از رسالات *الأدوار* صفی‌الدین ارموی و *درةالتاج* قطب‌الدین شیرازی و آثار عبدالقادر مراغی گرفته تا نوشته‌های مهدی‌قلی‌خان هدایت در *مجمع‌الأدوار* و آثار علینقی وزیر و عارف قزوینی را قاعداً از فارسی به انگلیسی برگردانده است.

بدیهی است که در مورد این نقل قول‌ها منطقی و پذیرفتنی نبود که آنها را به اصطلاح «ترجمه از ترجمه» کنم و باید بر اساس ارجاعات بعضاً نادرست یا نادقیق نویسنده، می‌گشتم و نسخهٔ اصل تک‌تک این آثار را می‌جُستم و می‌جویدم تا اصل آن فقره را پیدا و در ترجمه جاگذاری کنم. با وجود آنکه در غالب مواقع و اکثر موارد به لطایف الحیلی، بعضاً با کمک گرفتن از دوستان، در به‌انجام رساندن این کار طاقت‌فرسا موفق شدم؛ اما باز هم دست آخر، یکی دو مورد، به‌خصوص نسخه‌های خطی موجود در کتابخانه‌های خارج از کشور که دیجیتالی نشده‌اند، ماندند که هرچه بیشتر گشتم کمتر یافتم و به در بسته خوردم. در ابتدای امر، خیال خام می‌بختم که «ریاضت بگذرد سختی سرآید» و لابد می‌توانم از طریق مکاتبه با نویسنده از او برای این مهم مدد بجویم. پس بلافاصله بعد از اتمام مسودهٔ ترجمه، دست به کار شدم و نامهٔ مبسوطی به مقصد نشانی الکترونیکی ایشان نوشتم تا اولاً باب آشنایی گشوده شود و در جریان ترجمهٔ اثرشان قرار بگیرند و نیز، با توجه به آشنایی دست‌وپاشکسته‌ای که با زبان فارسی دارند،

ترجمه مرا بخوانند و نظرشان را اعلام کنند. در ثانی، گرچه واقفیم قوانین کپی‌رایت بین‌الملل در ایران چندان محلی از اعراب ندارند، اخلاقاً خود را ملزم به کسب اجازه و جلب رضایت ایشان می‌دانستم و حتی امیدوار بودم دیباچه‌ای بر ترجمه فارسی بنگارند. سوم اینکه یگانه کسی که ممکن بود گره کار و سد راه مرا در دستیابی به تصاویر نسخ خطی بگشاید هم ایشان بود. اما متأسفانه بعد از ارسال چندین ایمیل و حتی پیام و درخواست در شبکه‌های اجتماعی، و کلاً هر جایی که ذره‌ای احتمال می‌دادم تلاشم به بار بنشیند، مطلقاً هیچ پاسخی نگرفتم. گفتم «ولیکن آدمی را صبر باید». چند ماه گذشت و «بیخ صبر» هم کنده شد. به ناچار مزاحم شماری از استادان و پژوهشگران سرشناس موسیقی شدم تا آنها را میانجی کنم؛ دکتر بابک خضرائی، دکتر سعید کردماfi، دکتر امیرحسین پورجوادی، و سرانجام دکتر محسن محمدی، که این عزیز اخیر که نزدیک‌ترین رابطه را در بین موسیقی‌شناسان ایرانی با خانم لوکاس داشته و دارند، با وجود لطف و مرحمت‌شان، ظاهراً نتوانستند مؤلف را به پاسخ‌گویی مجاب کنند. فقط همین قدر فهمیدم که مؤلف ترجمه را خوانده است — العهدة علی الراوی. دیگر متقاعد شدم که امکان و احتمال آنکه رأساً عازم فرنگ شوم و به کتابخانه بریتانیا و آکسفورد مراجعه کنم، بسی بیش از آن است که گفت‌وگوی کارسازی با ایشان در بگیرد.

گفتمنی‌ست در این بین چیزی نمانده بود که نشر مرکز هم، که تجربه افتخارآمیز و خاطره‌انگیز همکاری با ایشان را در ترجمه کتاب مکتوبات فارسی در باب موسیقی داشتم، به دلیل مذکور از چاپ کتاب منصرف شود. جا دارد از میان نخستین کسانی که در این مقدمه از آنها قدردانی می‌کنم، از سرکار خانم لیلی برات‌زاده و جناب آقای رضا ولی‌یاری یاد و عذرخواهی کنم که حقیقتاً اسباب دردسرشان شدم، و خاصه صمیمانه سپاسگزار اعتماد جناب آقای علیرضا رضانی، مدیر محترم نشر مرکز، باشم که در نهایت با چاپ کتاب موافقت فرمودند.

اگر بستر گفت‌وگویی با مؤلف شکل می‌گرفت احتمالاً می‌توانستم خطاهایی را که در نگارش کتاب دیده می‌شود به ایشان یادآور شوم تا احیاناً در چاپ‌های بعدی کتاب اصلاح شود. این اشتباهات، به لحاظ اهمیت، از ضبط و ترانویسی اسامی و اصطلاحات خاص عربی و فارسی (مثلاً نمونه خروار: غلط‌نویسی عبدالمفاخر و الریاضی و صفی‌علی و شیرازی و کرمانیه، به جای صورت درست ابوالمفاخر و الراضی بالله و صفاعلی و شهنازی و کرامیه)، تا اشتباه در ارجاع به منبع (مثلاً خلط صاحب آثار در مورد آقا مؤمن مصنف و امیرخان گرجی) آغاز می‌شود و تا جاهایی می‌رود که شکل خطرناکی به خود می‌گیرد و عمدتاً ناشی از عدم آشنایی کافی مؤلف با دقایق و ظرایف زبان فارسی، یا کم‌دقتی است که موجب کج‌فهمی می‌شود. تعدادی از این موارد مهم را در پانویس‌ها — که همه از مترجم است — توضیح داده‌ام و از کنار موارد کم‌اهمیت‌تر گذشته‌ام. اما دو مورد جالب را حیف می‌آید که در اینجا متذکر نشوم:

یکی در ترجمه مؤلف از بندی در تصنیف «چه شورها» اثر عارف قزوینی است که می‌گوید: «صدای شیون شیرین، به چرخ بوقلمون شد». می‌دانیم که هم «چرخ» و هم «بوقلمون»، مثل تقریباً هر لفظ دیگری در هر زبانی، فقط یک معنا ندارند. «چرخ بوقلمون» ترکیبی وصفی است که در اشعار قدما، از قبیل عراقی و خواجهی کرمانی و عبید زاکانی و جامی، و نیز شاعران معاصر عارف، مثل ادیب‌الممالک و ملک‌الشعراى بهار، استفاده شده و می‌تواند به فراخور، معنای «آسمان رنگارنگ» یا «روزگار غدار و متلون» داشته باشد. اما عجیب است که مؤلف این ترکیب را به صورت اضافی فهمیده و به «wheel of Turkey» ترجمه کرده و خود تعجب نکرده که چرخ پرنده‌ای به نام بوقلمون، یا کشوری به نام ترکیه (به قرینه T بزرگ)، در اینجا چه معنایی توانست داشت.

دومی که باز در برگردان کلامی از عارف، این بار در نثر او، رخ داده جمله‌ای است که خطاب به علینقی وزیرى نوشته: «هرگاه کتابی راجع به موسیقی ایران نوشته‌اید، عکس او [یعنی میرزا عبدالله] را در آنجا گراور کرده‌اید...». کمی طول کشید تا دریابم مؤلف که ترجمه جمله را این گونه آورده: You recorded the opposite [of Mirza 'Abdullah] there؛ چرا چنین کرده است! پیداست که فکر کرده مراد از «عکس او»، به جای «تصویر او»، برعکس نظر اوست و وجود واژه «گراور» در همان جمله هم مؤلف را متوجه خبط خودش نکرده است. در واقع در مورد قبلی دلالت مجازی دورتر را واگذشته و اینجا معنای لفظی نزدیک را. از این دست نمونه‌ها باز هم هست که توضیح تمام آنها از حوصله این مقدمه خارج است. آنچه نباید از نظر دور داشت اینکه توصیه‌ام به خوانندگان کتاب، به ویژه پژوهشگران موسیقی، آن است که این اثر را به دید انتقادی بخوانند و، با وجود همه مزایای انکارناپذیر آن، مبدا مرعوب یا مقهور لحن نسبتاً مطمئن و متیقن آن شوند که شیوه شرق‌شناسان است. جالب آنکه خود ما ایرانی‌ها، حتی پس از سال‌ها تحقیق و تفحص، اغلب کمتر جرئت و جسارت در خود می‌یابیم که چنین بی‌شک و شبهه دست به قلم ببریم و تاریخ موسیقی خود را بنویسیم. عمیقاً امیدوارم ترجمه این کتاب و تحلیل انتقادی آرای مطرح‌شده در آن از سوی صاحب‌نظران، زمینه‌ای را برای بحث و نقد و نظر پیرامون تاریخ موسیقی ایران بگشاید و بگستراند.

آخرین نکته‌ها درباره ترجمه اینکه، با توجه به وجود تعداد معتناهی از اصطلاحات تخصصی موسیقی در متن کتاب، که البته خواندن و بهره‌گرفتن از آن را برای مخاطب عام که لزوماً با نظریه موسیقی آشنا نیست ناممکن نمی‌کند، بر آن شدیم تا واژه‌نامه‌ای را در انتهای کتاب قرار دهیم. نمایه نام اشخاص و آثار هم، متفاوت با اصل کتاب، تهیه و تنظیم شده است. مؤلف در بخش منابع، آثار متعددی را، از کتاب و مقاله، فهرست کرده که در متن کتاب لزوماً ارجاع مستقیم به آنها نداده است. در مورد همه منابعی که ترجمه فارسی از آن موجود است، به جای اصل به ترجمه اشاره و ارجاع شده تا بیشتر به کار مخاطب ایرانی بیاید.

در پایان، سپاس از برخی عزیزان که مرا در تهیه این ترجمه یاری کرده‌اند بر بنده واجب است. از رفیق شفیق، آقای امیرحسین داوودوندی، تشکر می‌کنم که هم پیش‌نویس ترجمه را حین کار می‌خواندند و هم مرا در دسترسی به برخی منابع از جمله مجموعه کامل آثار عارف قزوینی کمک کردند. جناب آقای دکتر محسن محمدی را سپاس بسیار می‌گویم که به‌جز تماس با مؤلف اثر، تصویر یکی - دوتا از نسخه‌های خطی نادر را که نیاز مبرم به آن داشتم گشاده‌دستانه در اختیارم نهادند. بی‌نهایت مدیون و ممنون جناب آقای ادریس بی‌سخن هستم که با آثار درخشان عملی و نظری خود، از سال‌ها پیش، نطفه کاوش در ریشه‌های ردیف و تردید و تشکیک در اقوال و اعمال رایج حول منشأ قدسی و سرشت ازلی - ابدی آن را در فکرم کاشتند؛ ضمن اینکه با مطالعه ترجمه مرا به انجام دادن آن تشویق و تهییج کردند. از مادر و پدرم و نیز همسر مهربانم سیما زنگی که همواره پیگیر امور و صبور بودند تا زمینه پرداختن به مشغله‌هایی برایم فراهم باشد که آب و نان ندارد ممنونم. استادان نازنین و فرهیخته‌ام در گروه پژوهش هنر دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، آقایان دکتر مهدی کشاورز افشار، دکتر رضا افهمی و دکتر اصغر فهیمی‌فر، طی هفت سال تحصیل در آنجا همواره راهنما و پشتیبان تحقیقاتم در حوزه موسیقی قدیم ایران بوده‌اند که شاید در دیگر محافل آکادمیک، چندان که باید و شاید، وقعی به آن گذاشته نمی‌شود. قدردان‌شان هستم. و بالاخره از عزیزان نشرمرکز، در بخش‌های مختلف حروفچینی و ویراستاری و طراحی و تولید، سپاسگزارم که کتاب را به شکل خواسته و آراسته به منزل مقصود رساندند. همچون همیشه و به عادت وسواس شدیدم، تمام توان و تلاشم را در حد وسع محدود و دانش تُنک‌مایه‌ام به کار بسته‌ام که ترجمه‌ای روان و خوش‌خوان و کم‌نقص ارائه کنم؛ اما شک ندارم که کارم خالی از خطا و خلل نیست. پیشاپیش بابت آنها پوزش می‌طلبم و مسئولیت را، به‌خصوص در مواردی که ممکن بود معادل‌های بهتری برای بعضی از اصطلاحات برگزینم، برعهده می‌گیرم و با آغوش باز دست نیاز به‌سوی متخصصان و منتقدان می‌گشایم تا مگر در آینده اغلاط احتمالی به حداقل برسد. و آخر دعوانا ان الحمد لله رب العالمین.

سهند سلطاندوست

تیرماه ۱۴۰۱

۱. موسیقی باستانی، افسانه امروزی

گذشته سرزمینی بیگانه است؛ روال کارها در آنجا فرق دارد.

ال. پی. هارتلی، واسطه

گذشته سیاره‌ای دیگر است.

نیل دِ گراس تایسون، کیهان

در پائیز سال ۲۰۰۰، سر یکی از کلاس‌هایم در دانشگاه یوسی‌ال‌ای نشسته و مشتاقانه در انتظار سخنران مدعو بودم. قرار بود این مرد بیاید تا به ما دربارهٔ موسیقی سنتی ایرانی، یکی از سنت‌های موسیقایی بزرگ ایران، درس بدهد. من هیجان‌زده بودم چون از قبل چیزهایی دربارهٔ موسیقی عربی و ترکی می‌دانستم، اما آن زمان آشنایی خیلی کمتری با موسیقی ایرانی داشتم. موسیقی عربی و ترکی شباهت‌های بسیاری دارند و تاریخ مشترکی نیز داشته‌اند؛ بنابراین، به نظر می‌رسید موسیقی ایرانی هم به‌نحوی ربطی به این فرهنگ‌های دیگر خاورمیانه داشته باشد. اما مفهوم موسیقی ایرانی چیزی به‌کلی متفاوت را در تصورم تداعی می‌کرد. این تصویر متعلق به عصر باستان بود. امپراتوری‌های عظیم ایرانی، مدت‌ها قبل از آنکه مغلوب فتوحات اعراب و کوچ ترکان شوند، در نواحی غربی و مرکزی آسیا برپا بودند؛ پس بی‌شک موسیقی ایرانی می‌توانست قدیمی‌تر از موسیقی دیگر فرهنگ‌های بزرگ منطقه‌ای از این دست باشد. انگارهٔ موسیقی ایرانی بی‌تردید حس تاریخی بی‌همتا و شأن فرهنگی والایی را، در قیاس با دیگر گروه‌های زبانی بزرگ منطقه، به ذهنم متبادر می‌کرد.

مدرس مدعو از راه رسید و به ارائهٔ تاریخی از موسیقی ایرانی پرداخت که با انتظاراتم می‌خواند. نخست بنا را بر این گذاشت که پارس و ایران یک چیز بوده‌اند. وقتی افراد از موسیقی ایرانی دم می‌زدند، در واقع دربارهٔ آن موسیقی ایرانی سخن می‌گفتند که با زبان پارسی ارتباط داشت. در ادامه اذعان کرد که پژوهشگران اطلاعات خیلی کمی دربارهٔ موسیقی ایران باستان داشته‌اند، اما بعضی شواهد مبهم از اجرای موسیقی ایرانی را در قالب نقش‌برجسته‌ها و دیگر آثار باستانی یافته‌شده در ویرانه‌های امپراتوری هخامنشی (۳۳۰-۷۰۰ پیش از میلاد) و امپراتوری ساسانی (۶۵۰-۲۲۴ پس

از میلاد) هنوز می‌توان مشاهده کرد. او تدریس تاریخ متعارف موسیقی ایرانی را از همان دوره تاریخی آغاز کرد که روایات تاریخ موسیقی عربی اغلب شروع می‌کنند: پس از ظهور اسلام، و از حدود قرن نهم میلادی / سوم هجری به بعد. مفروضاتم صحیح بود: تاریخی که او روایت کرد به واقع ایرانیان را در مقام اعضای مؤثری از یک فرهنگ موسیقایی فرامرزی نشان می‌داد، نخست در جمع اعراب و سپس در کنار اقوام ترک و حتی مردمان مغول. اساساً مجموعه‌ای کلی از اصول موسیقایی با اسناد گسترده وجود داشت که ایرانیان طی قرون متمادی با دیگر گروه‌های زبانی خاورمیانه، در بستر فرهنگ مشترکی که اسلام را با یک نظام سلطنت سلسله‌ای جفت‌وجور می‌کرد، به اشتراک گذاشته بودند. مدرس مدعو ضمن روایت این تاریخ، با تمرکز بر نقش بسیار اساسی ایرانیان در این فرهنگ موسیقایی گسترده و پیچیده، بر جایگاه مکتوبات و منابع تاریخی درباره موسیقی به زبان فارسی تأکید می‌کرد.

وقتی مهمان ما، در حدود اواسط کلاس، به قرن شانزدهم میلادی / دهم هجری رسید، روایت این تاریخ را متوقف و حاضران را ملتفت کرد که موسیقی ایرانی چندین قرن رو به افول گذاشت و پس از آن موسیقی سنتی ایرانی به چیزی یکسره متفاوت با هر آنچه تا آن لحظه درباره‌اش بحث کرده بود بدل شد. بعد شروع کرد به توضیح اینکه موسیقی سنتی ایرانی اکنون چیست، و از نظام موسیقایی جدیدی سخن گفت که در قرن نوزدهم میلادی / سیزدهم هجری پدید آمد و با اصول موسیقایی تاریخی که تا آنجا توصیف کرده بود تمایز داشت. تا آنجا که شخص مهمان ما از تاریخ موسیقی ایرانی اطلاع داشت، آن موسیقی که در نیمه نخست کلاس وصفش رفت پدیده‌ای بود به کلی متفاوت با موسیقی ایرانی از قرن نوزدهم به این سو. دومی در دوران مدرن پدید آمد، در حالی که موسیقی تاریخی ایرانی روی هم رفته چیز دیگری بود.

با اینکه بخش اول ارائه او مطابق انتظاراتم درباره موسیقی ایرانی پیش رفت، بخش دوم آن با مفروضاتم در باب تاریخ‌مندی موسیقی ایرانی مغایرت کامل داشت. ایشان به ما می‌گفت که موسیقی سنتی ایرانی نه از گردوغبار اعصار باستان ایران برآمده، و نه حاصل نوزایی فرهنگی شکوهمندی است که در پی برآمدن امپراتوری اسلامی در سده‌های میانه رخ داد. موسیقی سنتی ایرانی از کشور متجدد ایران در اوایل قرن نوزدهم میلادی / سیزدهم هجری نشئت گرفت که نمودار زمان و مکانی با آشفتگی ژرف بود. تصوراتم از حاکمی قرون وسطایی، که بزم دربارش سرشار از سرگرمی‌های سطح‌بالای موسیقی‌دانان بود، بر باد رفت. این موسیقی از آن مکانی بسیار غامض و متجدد بود که دو انقلاب، استبداد شاهنشاهی، و به‌تازگی نظام اسلامی شیعی ضدطاغوتی را از سر گذرانده بود. روایت تاریخی موسیقی ایران باستان به‌وضوح در درک موسیقی ایرانی مهم بود، اما جنبه‌های اساسی موسیقی بومی ایران در عصر مدرن را، که ساختار و نیز بافتار متفاوتی داشت، روشن نمی‌کرد.

نکته‌ای بس ژرف را در این روایت و این تغییر دیدم. قرن نوزدهم برهه‌ای بنیادی را در رشد تأثیرات و مداخلات جهانگیر اروپا رقم زد. ایالات متحده سرانجام وجوه مختلف این مداخلات اروپا را در دست گرفت، و بخش عمده‌ای از تاریخ نوین ایران را می‌توان بر این مبنا روایت کرد که کدام قدرت غربی بر حاکمیت ملی آن تسلط داشته است، و مناطق مختلف تحت نفوذشان در ایران چگونه کوشیده‌اند تا تسلط بومی خود را علیه این مداخلات خارجی متفاوت باز یابند. با این اوصاف، جای تعجب نیست که ایرانیان هرگز به کلی از اجرای موسیقی باریشه‌های بومی دست نکشیدند. اگرچه موسیقی غربی در همه‌جای ایران رواج داشته (و هنوز هم، به طرق متعددی، رایج است)، در عین حال ایرانیان پاسدار سنت منحصر به فردی از موسیقی ایرانی‌اند که هیچ نشانه بازری از غربی‌شدن را بروز نمی‌دهد.

این نظام موسیقایی متأخر درون چارچوبی بومی عمل می‌کند که پیرو پاره‌ای اصول اساسی در کل موسیقی خاورمیانه است. چنین نظامی چندین مُد ملودیک را دربردارد که زیربوم‌های مختلفی را، هم در گستره گام‌های رایج در غرب و هم فرای آن، به کار می‌گیرند. اجرای موسیقی اغلب شامل مقادیر متفاوتی از بداهه‌نوازی بر پایه عبارات اساسی ملودیک است. ریتم‌هایی وجود دارند که با سازهای کوبه‌ای نواخته می‌شوند و ممکن است ملودی را همراهی کنند. اجراها هم شامل بداهه‌نوازی‌های ضرب آزاد سازهای تنه‌است و هم بخش‌های ضربی که اغلب از پیش ساخته می‌شوند. آهنگ‌های ضربی را ممکن است تکنواز یا گروه بزرگ‌تری از سازها اجرا کنند، و وقتی سنخ اخیر به‌طور گروهی اجرا می‌شود، ملودی‌های ضربی با سازهای متفاوتی، که ملودی واحدی را به شیوه اندک متفاوتی می‌آریند، دگر صدا می‌شوند. سازهای رایج در این سنت عبارت‌اند از عودهای درازدسته، زیتراها [قانون / سنتور]، کمانچه و نی که همگی با سازهای موسیقی سایر نواحی خاورمیانه، آسیای میانه و حتی جنوب آسیا مرتبط‌اند. با وجود اینکه حضور خواننده برای اجرای این موسیقی الزامی نیست، اما مطلوب است. وقتی خواننده‌ای حاضر باشد، سازها بر همراهی با او تمرکز می‌کنند؛ اما روند اساسی کار از طریق بداهه‌نوازی ضرب آزاد و آهنگسازی ضربی همچنان ادامه می‌یابد.

موسیقی سنتی ایرانی از قرن نوزدهم تاکنون در این نوع و ویژگی‌های موسیقایی با دیگر موسیقی‌های بومی مناطق همجوار خود اشتراک داشته است. این امر اگر به مقایسه موسیقی سنتی ایرانی با شیوه‌های اجرایی تاریخی پیردازیم صادق است؛ در عین حال اگر آن را با سنت‌های موسیقایی بومی معاصر در بین فرهنگ‌های خاورمیانه، آسیای میانه و شمال آفریقا قیاس کنیم نیز صدق می‌کند. از این نظر، تجلی امروزی موسیقی سنتی ایرانی پدیده موسیقایی بیرونی و بیگانه از بافت جغرافیایی و تاریخی آن نیست. اما خود شیوه اجرا — نحوه تصمیم‌گیری نوازندگان در قبال سازماندهی به موسیقی خود برای تعیین شیوه عملی آموزش و اجرای آن — هم به شکل شگفت‌انگیزی ویژه است و هم شباهتی به موسیقی تاریخی‌ای ندارد که سابقه آن را به ایران باستان نسبت داده‌اند.

با ترک کلاس و در شروع تحقیقاتم، محور مسائل مرا ویژگی‌های سازماندهی و ساختارمندی مذکور تشکیل می‌داد. امروز قلب تپنده موسیقی سنتی نوین ایرانی رپرتوار (کارگان) ملودیک است که آن را «ردیف» می‌نامند. ردیف در قالب مجموعه‌های مجزایی از ملودی‌ها با عنوان «دستگاه» سازمان یافته است. موسیقی‌دانان و پژوهشگران هردو درباره ماهیت منحصر به فرد ردیف، که اساس تعلیم و اجرای موسیقی سنتی ایرانی را در قرن بیستم تشکیل داده است، اظهار نظر می‌کنند. در لابه‌لای اسناد تاریخی، به نظر می‌رسد که ردیف حول یک شیوه اجرایی متمایز در اواخر قرن نوزدهم شکل گرفته باشد، و دیرین‌ترین پیشینه هر خانواده‌ای از موسیقی‌دانان را که با این شیوه اجرا نسبت دارند می‌توان تا قرن نوزدهم پی گرفت. دورترین تاریخی که هر پژوهشگر موسیقی می‌تواند با احتیاط بر مبنای شواهد تاریخی اعلام کند اواخر قرن هجدهم خواهد بود، و حتی این امر هم به حدس و گمان‌های فراوانی حول احتمالات احتیاج دارد.^۱ اگر چنین فرض شود که به‌واقع فرهنگ ایرانی پیوسته‌ای با هستی چند هزارساله وجود دارد، ۱۵۰ تا ۱۷۰ سال سابقه تاریخی را دشوار بتوان بازه‌ای قابل اعتنا برای اجرای یک سنت خاص موسیقایی در نظر گرفت. اما حتی اگر تاریخ مردمان فارسی‌زبان از زمان ظهور اسلام در نظر گرفته شود، باز تاریخ این سنخ خاص از موسیقی نماینده میراث بسیار مختصری است.

عناصر ملودیک ردیف از موتیف‌های کوتاه تا قطعات چندبخشی را دربرمی‌گیرد و می‌تواند به‌عنوان مبنایی برای بداهه‌پردازی سازی یا آوازی و نیز آهنگسازی به کار رود. گرچه در آغاز فقط هفت دستگاه وجود داشت که این عناصر ملودیک در قالب آنها ترتیب یافته بود، بخش‌هایی از هفت دستگاه آغازین در قرن بیستم در قالب زیرمجموعه‌هایی درآمدند تا در مجموع یازده یا دوازده مجموعه ملودیک را ایجاد کنند. هفت دستگاه همچنان بخش اعظم این مجموعه‌های ملودیک را تشکیل می‌دهند، در حالی که چهار تا پنج مجموعه کوچک‌تر دیگر را نیز ممکن است به نام دستگاه یا «آواز» بخوانند. در مقام نظر، هریک از این مجموعه‌های ملودیک دارای تعدادی ملودی هستند که در گستره کمابیش متمایزی از زیروبمی خاص خود کارایی دارند. به همین دلیل، هم موسیقی‌دانان و هم پژوهشگران مایل‌اند آنها را گام یا مد تلقی کنند. با این حال، این خود ملودی‌های ردیف‌اند که توالی سنتی بداهه‌نوازی ضرب‌آزاد و آهنگسازی ضربی را در اجرا مشخص می‌کنند. این ملودی‌ها، که هریک را «گوشه» می‌خوانند، تعیین‌کننده زیروبمی مورد استفاده در اجرای دستگاه، و نیز ترتیب توالی مجموعه‌های مشخصی از آن هستند.

از لحاظ تاریخی، هر اجرای این سنت ردیف‌دستگاهی شامل آن بوده که نوازندگان یک دستگاه — یا شاید یک آواز از دستگاه — را انتخاب کنند و اجرایی را حول عناصر ملودیک خاص منتخب انجام دهند. نوازندگان می‌توانستند بر مبنای گوشه‌ای از هر دستگاه به طرزی تقریباً منظم بداهه‌نوازی کنند،

در حالی که برخی از ملودی‌ها، در عین اینکه اغلب ضرب آزاد بودند، بیشتر از بقیه مبنای بداهه‌پردازی واقع می‌شدند. دیگر تصنیف‌های ضربی که به‌ندرت جزئی از ردیف هستند در مقاطع زمانی معینی از اجرای دستگاه به میان می‌آیند تا مکمل بداهه‌نوازی عمدتاً ضرب آزاد باشند. این تصنیف‌ها بر اساس شمار ریتم‌هایشان نامگذاری می‌شوند و ارتباط آنها با یک دستگاه مفروض بستگی به این دارد که کاربست اصوات در آنها زیروبمی آن گوشه از دستگاه را چگونه آینگی می‌کند.

در طول انجام تحقیقاتم، می‌خواستم بدانم که چرا و چگونه این شیوه خاص اجرا، که به‌تناوب با ردیف و دستگاه مرتبط است، به‌عنوان موسیقی ویژه ایران در دوران مدرن توسعه یافته و چرا در طول شش قرن پیش از آن، رویکرد متفاوتی به ساخت موسیقی تا آن حد در میان جماعت درباری تعلیم‌دیده در سرزمین‌های فارسی‌زبان اهمیت داشته است. اصول قدیمی‌تر ساخت موسیقی که سابق بر این از جایگاه روایی سنت ردیف‌دستگاهی در تاریخ موسیقی پارسی در ایران برخوردار بودند، از جهات قابل توجهی با ردیف یا دستگاه تفاوت اساسی داشتند. به این نتیجه رسیدم که از این اصول قدیمی‌تر با عنوان نظام دوازده مقام یاد کنم، چرا که کلیت آنها بر دوازده مُد ملودیک استوار بود که، با اختلاف در اسامی، «مقام»، «شد»، یا «پرده» نامیده می‌شدند. دوازده مقام مُدهای ملودیکی بودند که به طرق مختلفی به‌تناوب تقسیم یا ترکیب می‌شدند تا مُدهای بیشتری را ایجاد کنند. این التزام بارز به اشتقاق و استخراج نظام‌مند در محدوده مُدهای ملودیک در مفهوم نظام دوازده مقام محوریت داشت. درون این نظام بسته از مُدهای ملودیک، هر موجودیت مُدال معینی باید با چرخه‌های ریتمیک [ادوار ایقاعی] موسوم به «اصول» مطابقت می‌داشت تا یک ملودی واقعی و کاربردی را ایجاد کند. این ملودی‌ها در ادامه به مجموعه‌ای از اقسام تصانیف در حال تغییر مربوط می‌شدند. بعضی از اقسام مذکور آوازهایی به زبان فارسی، عربی یا ترکی دربرداشتند، در حالی که برخی دیگر قطعاتی سازی بودند؛ اما همگی ترتیب‌های متنوعی از ملودی‌های اصلی و ثانوی، ارجاع مجدد [تشییع] و پایان‌بندی [خاتمه] را در برمی‌گرفتند. برای ساخت موسیقی در نظام دوازده مقام، موسیقی‌دانان باید کاربست یک مقام یا مُدهای ملودیک مربوط به آن را با اصولی در اجرای این اقسام ترکیب می‌کردند، که به لحاظ ساختاری با هر کدام از گوشه‌ها یا اقسام تصانیف در سنت ردیف‌دستگاهی تمایز داشت.

هم سنت ردیف‌دستگاهی و هم نظام دوازده مقام تا حدودی ناگهانی در اسناد تاریخی پدیدار می‌شوند و، در مورد هر کدام، این پیدایش ناگهانی با رخدادی تاریخی همبستگی دارد. سنت ردیف‌دستگاهی در دوره اوج استعمار و مداخله اروپا در منطقه ظاهر شد که البته در تاریخ بشر، برهه‌ای سرنوشت‌ساز از استحاله جهانی بود؛ ادغام کامل خاورمیانه در نظام اقتصاد جهانی و نظام جهانی دولت‌ملت‌ها. ولی شروع تسلط نظام دوازده مقام بر گفتمان موسیقایی عالمانه منطقه در بحبوحه حمله مغول بود؛ مقطعی که قوای عظیم چنگیز خان به هدف چیرگی بر سراسر آسیا بر بخش‌های مهمی

از جهان اسلام غلبه کردند. این دو زمان متفاوت تاریخی مقدمه‌ای بر اتفاقات غیرمترقبه مختلفی شد که مسیر تاریخ را در آسیای غربی و مرکزی تغییر داد، تا آنجا که تغییرات متعاقبش برای مردم تکان‌دهنده بود. در حالی که موسیقی‌دانان امروزی ایرانی قائل به تداوم عظیمی در تاریخ موسیقی ملی کشور خود بودند، من اما سندی تاریخی دال بر گسست بزرگ سیاسی و اجتماعی می‌دیدم که اغلب تحت شرایط غیرمترقبه‌ای شدت می‌گرفت. عمده تاریخ مکتوب این منطقه را می‌توان در قالب سلسله مداومی از تهاجمات خارجی، مهاجرت‌ها و دیگر تحولات تحمیل‌شده از خارج بیان کرد که گروه‌های مختلف زبانی در طول یک هزاره با آن درگیر بوده‌اند. اگر چنین دگرگونی‌ها و گسست‌هایی به حد کافی عظیم بوده باشند، می‌توانند برهه‌های حساس تحول فرهنگی تلقی شوند که به تحول موسیقایی مربوط بوده است.

موسیقی باستانی، افسانه امروزی: تحقیق درباره ایدئولوژی‌ها در موسیقی ایران

در مورد سنت ردیف‌دستگاهی، پژوهشگران قوم‌نگاری بودند که نخستین بار به میزان نقض و حفظ هنجارهایی پرداختند که در جهان فارسی‌زبان، طی تاریخ قوام و رواج یافته بود. نظر ژان دورینگ این بود که نظام ردیف‌دستگاهی به‌طور مستقیم از نظام دوازده مقام نشئت نمی‌گیرد، بلکه در اصل بیشتر آذری به نظر می‌رسد. در واقع، سلسله قاجار — که دربار آن در تهران طی قرن نوزدهم حامی سنت ردیف‌دستگاهی بود — ترکانی از قلمرو آذری‌زبان بودند. آنها علاوه بر حمایت از سنت ردیف‌دستگاهی در تخته‌گاه قدرتشان در تهران، حامی سنت موسیقی مشابهی بودند که به زبان ترکی آذری در دربار تبریز اجرا می‌شد. همین موسیقی درباری تبریز شالوده موسیقی مقامی آذری قرار گرفت.^۱ بعدها برونو نتل اظهار کرد که سنت ردیف‌دستگاهی، گرچه فی‌نفسه غربی نشده بود، همچنان می‌توانست نشان‌دهنده تغییراتی باشد که به موازات ظهور سلطه موسیقایی غربی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در ایران روی داد. او معتقد بود که ردیف به‌ویژه ممکن است حاصل حس مدرن ملی‌گرایی ایرانی بوده باشد.^۲ دورینگ و نتل، به‌رغم ناسازگاری فرضیه‌هایشان، هر دو متوجه میزان تفاوت سنت ردیف‌دستگاهی در قیاس با تاریخ موسیقی ایرانی شده بودند و به دنبال راهی می‌گشتند تا توضیح دهد که چرا پدیده مدرن موسیقی سنتی ایرانی این همه با هنجارهای تاریخی مستند در منابع فارسی‌زبان فرق داشت.

نتل و دورینگ تنها دو تن از محققان متعدد خارجی بودند که به بررسی موسیقی ایران، آنچنان که در اواخر قرن بیستم رایج بود، پرداختند. تمرکز عمده بر قوم‌نگاری رایج در آن زمان، آنچه را پژوهشگران می‌توانستند درباره تغییرات موسیقایی قبل از دوران مدرن و در طول آن استنتاج کنند

محدود می‌کرد. این امر البته از علاقه محققان به تفصیل ایده‌ای در باب تاریخ موسیقی ایران باستان کم نکرد، همچنین مانع از حدس و گمان در این باره نشد که سنت ردیف‌دستگاهی چگونه از مرده‌ریگ تاریخ موسیقی ایرانی تحول یافته است. تلاش‌های دورینگ و نتل در حل معمای پیدایش امروزی سنت ردیف‌دستگاهی گویای نکاتی است، و در عین حال کار این دو در قیاس با همه تلاش‌های مردم‌نگارانه برای تاریخ‌مند کردن سنت امروزی بی‌نظیر است. پژوهشگران قوم‌نگاری با اطمینان منشأ اصلی موسیقی ایرانی را به دوره‌های تاریخی قبل و بعد از ظهور نظام دوازده مقام نسبت داده‌اند. بنابراین، خاستگاه موسیقی ایرانی ممکن است دوران پیشاسلامی (ح. ۵۵۰ ق.م تا ۶۵۰ ب.م)، یا دوره اوج خلافت عباسی (ح. ۹۵۰-۷۵۰ م / ۳۳۸-۱۳۲ ق)، یا چندی پس از فروپاشی نهایی خلافت عباسی در قرن سیزدهم میلادی / هفتم هجری بوده باشد، یعنی زمانی که زبان فارسی دوباره به‌سان زبانی میانجی کاربردی گسترده یافت، و مکتوبات شروع به تشریح مبانی اساسی نظام دوازده مقام کردند.^۴

وقتی برای اولین بار در سال ۲۰۰۳ برای انجام تحقیقات وارد ایران شدم، به موسیقی‌شناسان ایرانی برخوردی که در باب مسئله منشأ ردیف از جنبه‌های کمابیش مشخص تاریخی بحث می‌کردند. دو پژوهشگر، هومان اسعدی و محسن محمدی، مناظره‌ای را درباره تأثیر غرب که نتل پیش نهاده بود، و جنبه‌های مشخصی از تحول موسیقایی در دوران مدرن آغاز کرده بودند. موسیقی‌شناسی ایرانی در حال عطف توجه گسترده‌تری به موسیقی قرون شانزدهم تا هجدهم، یعنی دوره‌ای بود که پژوهش‌های پیش از دهه ۱۹۹۰ [۱۳۷۰ش] تا حد زیادی نادیده گرفته بودند.^۵ موسیقی‌شناسان ایرانی به سراغ دوره‌ای از تاریخ رفتند که دوران افول موسیقایی قلمداد شده بود و نشان دادند که این دوره حاوی چه حجم انبوهی از فعالیت‌های موسیقایی بوده است. یافته‌های تازه آنها نشان داده که اجرای موسیقی ایرانی چطور از عصر نظام دوازده مقام تا دوران مدرن ردیف و دستگاه تداوم داشته است، و همین امر توجه بیشتری را به این نظر جلب کرده که شاید دوازده مقام به تدریج به رویکردهای تازه در اجرای موسیقی در قرن نوزدهم تحول یافته و اساس سنت ردیف‌دستگاهی را، چنان که در قرن بیستم به وجود آمد، ریخته باشد. در نتیجه، این مسئله تاریخی که چطور ایرانیان از کاربرد نظام مقامی به نظام دستگاهی و سرانجام ردیف عزیمت کرده‌اند اهمیتی یافته است که در اواخر قرن بیستم از آن بی‌بهره بود. این پرسش به‌ویژه برای پژوهشگران ایرانی اهمیت وافری دارد.

با مطالعه آثار، مشاهده آرا و مصاحبه با موسیقی‌شناسان ایرانی دریافتیم که علایق من در حوزه تاریخ موسیقی ایرانی با [دغدغه‌های] آنها تمایز اساسی دارد. آنها در پی نگارش یگانه تاریخ واقعی موسیقی ایرانی بودند. این امر نیازمند توضیح قاطعی برای نحوه تبدیل نظام دوازده مقام به نظام امروزی موسیقی سنتی ایرانی است. در نگاه آنها، شکاف میان مقام و دستگاه تکه گمشده‌ای از

جورچین موسیقی تاریخی یک فرهنگ واحد بود. من به خلاف آنها، فرهنگ‌های متفاوتی را می‌دیدم که در مقاطع مختلف زمانی تسلط داشتند، و نیز روش‌های متمایزی در ساخت موسیقی را که به این فضاها، فرهنگی متمایز از نظر زمانی مربوط بودند. دست کم درباره دو معمای فرهنگی متمایز تحقیق می‌کردم و در جست‌وجوی تناظرهایی بین تحول فرهنگی و مفاهیم متغیر موسیقی بودم.

دیدگاه من آن چیزی نبود که برای همکاران موسیقی‌شناس ایرانی‌ام چندان معنایی داشته باشد. فرهنگ موسیقایی ردیف که در قرن بیست و یکم به آن برخوردیم در تاریخ موسیقی پیشاردینی فرو رفته بود، و شواهد مردم‌نگاران پیشین از سرشت کهن موسیقی ایرانی به‌طور مستقیم ناشی از تصوراتی درباره تاریخ موسیقی بود که موسیقی‌دانان ایرانی همکارشان روایت می‌کردند. شماری از موسیقی‌دانان در سنت ردیفی موسیقی‌شناسانی بودند که به مطالعه و تصحیح نسخه‌های رسالات فارسی موسیقی مکتوب مابین قرون دوازدهم و نوزدهم میلادی / ششم تا سیزدهم هجری می‌پرداختند، و در عین حال رسالاتی به زبان عربی را بررسی می‌کردند که معتقد بودند قبل از قرن دوازدهم میلادی به دست ایرانیان نوشته شده است. اما لازم نبود که افراد به اطلاعات خاص تاریخی در باب موسیقی چندان وارد باشند تا دیدگاه تاریخ‌باستانی را مبنای درک موسیقایی قرار دهند. برخی نوازندگانی که با آنها دیدار کردم اطلاعات بسیار کمتری درباره ویژگی‌های این مکتوبات تاریخی داشتند، اما با وجود این، در بحث‌ها، درس‌ها و سخنرانی‌های خود به فرازهایی از این تاریخ پیشامردن اشاره می‌کردند. یکی از رایج‌ترین روش‌ها در انجام این کار آن بود که به اشتراکات در اصطلاحات خاص موسیقی و زبان بپردازند. از یک سو، کاربرد مشترک و عمومی زبان فارسی شاهی بر یک فرهنگ موسیقایی مداوم و مشترک بود. از طرف دیگر، هم نوازندگان و هم موسیقی‌شناسان قادر بودند به همپوشانی در نامگذاری اصطلاحات اشاره کنند: اصطلاحاتی که برای توصیف ساختارهای نظام دوازده مقام به کار می‌رفت در اصطلاحات سنت ردیف‌دستگاهی نیز به چشم می‌خورند.

این اتکا به تحلیل زبانی برای ایجاد اشتراک فرهنگی در تاریخ موسیقی مرا مجذوب خود کرد. برای دستیابی به روایتی از یک میراث خاص مشترک فرهنگی از موسیقی ایران باستان، تفسیر فراتر زبان نسبت به موسیقی ضرورت داشت. زبان فرصت‌هایی را برای تفسیر فراهم می‌آورد که موسیقی نمی‌توانست، اما این تفسیر باید بسیار گرینشی می‌بود. در سراسر خاورمیانه، ذخیره اصطلاحات همپوشانی وجود دارد که خیلی از انواع سنت‌های موسیقایی متعلق به گروه‌های زبانی متعدد در به‌کارگیری اصطلاحات تخصصی موسیقی از آن بهره می‌برند. به‌خصوص اصطلاحات فارسی حتی در مصطلحات موسیقایی غیرفارسی‌زبانان بسیار رایج‌اند. انواع اصطلاحاتی که به منظور جدیدی به کار می‌روند اغلب به کلی انتزاعی‌اند و گاهی هیچ معنای موسیقایی شرح‌پذیری در هیچ سنت خاصی ندارند. اگر هم معنا بدهند، معنای موسیقایی می‌تواند چندین تفسیر احتمالی داشته باشد. وقتی امکان

مقایسه موسیقی واقعی با اصطلاحات آن فراهم باشد، سرشت چندچهره‌ی زبان آشکار می‌شود، حتی اگر همه به فارسی صحبت کنند. برای مثال، در سنت ردیف‌دستگاهی، اصطلاح «آواز» چند معنای مختلف دارد. گاه برای اشاره به دستگاه کوچک‌تر به کار می‌رود، اما در آن واحد به بخش بداهه‌ی اجرایی مبتنی بر آواز خوانی دلالت دارد. همچنین ممکن است معادل ملودی یا آهنگ به معنای عام کلمه باشد. این لغت در تداول کلی امروزی فارسی می‌تواند به معنای هر نوع صدا، موسیقایی یا غیر آن، باشد.

این نمونه از پیوند لرزان میان موسیقی و زبان نادر نیست. چارلز سیگر نخستین کسی بود که این واقعیت کلی را دریافت که زبان نمی‌تواند به‌درستی موسیقی را نمایندگی کند، یا به‌جای تحلیل موسیقی تحلیل شود.^۶ به هر حال زبان همچنان ابزاری است که امروز هر کس می‌تواند برای ساختن هویت‌های موسیقایی به کار ببرد، هویت‌هایی که شاید خود موسیقی بتواند یا نتواند به آنها اعتبار بخشد. تمرکز بر ویژگی‌های عمومی و مشترک زبانی بین انواع خاصی از موسیقی در زمینه‌های ویژه‌ای موجب شده که هویت قومی‌زبانی مضمون بنیادین تاریخ موسیقی ایران باقی بماند. موسیقی‌دانان قادرند درباره‌ی آنچه به اسامی اعظم تاریخ موسیقی ایران بدل شده سخن بگویند، به این ترتیب که مطالب رساله‌های پیشامدرن نویسندگانی چون فارابی (ف. ح. ۹۵۰/۳۳۹ق) و عبدالقادر مراغی (ف. ح. ۴۳۵/۸۳۸ق) را با اسامی اولین مجریان معروف ردیف، از قبیل میرزا عبدالله (ح. ۱۹۱۸-۱۸۴۳/۱۲۹۷-۱۲۲۲ش) و [آقا] حسینقلی (ف. ح. ۱۹۱۵/۱۲۹۴ش) بیامیزند. آنها متوجه‌اند که نظام موسیقی مورد استفاده‌ی میرزا عبدالله و حسینقلی محل بحث رساله‌نویسان پیشامدرن نبوده است. اما این دو در بعضی اصطلاحات موسیقایی اشتراکاتی داشته‌اند و محتمل است که در شباهت به زبان والد واحدی نیز مشترک باشند. این همپوشانی زبانی یک نحو بلاغی را برای روایت تاریخ یگانه موسیقی ایران در زبان فارسی ایجاد می‌کند، حتی وقتی که روایت متکی بر اشتراکات فرهنگی بین واقعیت‌های گوناگون تاریخی و مفاهیم ناهمگون آنها از موسیقی باشد. مادامی که پیوند قومی‌زبانی در هریک از اصطلاحات عام یا خاص زبان برقرار باشد، تفاوت‌های عمده در مفاهیم موسیقی، ساختار و جایگاه آن در مقاطع مختلف زمانی نمی‌تواند هیچ تغییر مهمی را در نظم فرهنگی نشان دهد. از این منظر، هیچ کس در انتظار فهم طریق خاصی که موجب تحول مقام به دستگاه شده نمی‌ماند، به شرط آنکه نخست ادعای وجود تاریخی طولانی برای موسیقی ایرانی را معتبر بشمارد. کسی به این نیاز ندارد که بداند این تحول به‌راستی چگونه رخ داده تا از آنجا به این آگاهی برسد که این دو نظام می‌بایست با یک فرهنگ واحد مشترک، مرتبط و متعین می‌شده‌اند.

نظر من درباره‌ی وجود موسیقی‌های مختلف در مقاطع زمانی متفاوت به قرینه‌ی تمایزات فرهنگی در گذر زمان فقط به این دلیل ساده از گستره‌ی پژوهش‌های موسیقی ایرانی خارج نبود که به نوعی با نازک‌طبعی ایرانیان بیگانه بود. در مورد موسیقی ایرانی، روایت یک تاریخ موسیقی واحد، قومی‌زبانی و ملی بر

تحقیقات غربی‌ها، به‌خصوص بعضی از اولین تحقیقات صورت گرفته در باب موسیقی خاورمیانه در اروپا ذیل روال مطالعات شرق‌شناسی قرن نوزدهم، اتکا داشته است. تا دهه ۱۹۳۰، برخی مجریان سنت ردیف‌دستگاهی در اروپا تعلیم دیده و باخبر بودند که اروپایی‌ها درباره موسیقی باستانی جهان عرب و فارسی‌زبان تحقیق کرده‌اند، و نیز می‌دانستند که این تحقیقات تاریخ ممتاز و قابل توجهی را عرضه کرده که اروپاییان سرشت آن را ایرانی دانسته‌اند. اطلاعاتی مربوط به آثار موسیقی‌شناسان مستشرق نظیر رافائل یورگ کیزوتر (۱۸۵۰-۱۷۷۳)، و یان پیتر نیکولاس لند (۱۸۹۷-۱۸۳۴) در برخی از مکتوبات اولیه در باب نظام ردیف‌دستگاهی به چشم می‌خورد. نخستین کوشش‌های موسیقی‌دانان ردیف‌دستگاهی برای ردیابی یگانه تاریخ موسیقی ایرانی روی برقراری پیوندی میان نظام قدیمی دوازده مقام، که شرق‌شناسان ارزیابی کرده بودند، با سنت ردیف‌دستگاهی خودشان تمرکز داشت.^۷

هرچند دانشمندان شرق‌شناس تأثیر بزرگی در نحوه نهایی بیان تاریخ موسیقی ایرانی داشتند، ایرانیان همواره ترجمان خاص خود را از چگونگی پیوند فرهنگ ایرانی با تاریخ موسیقی ایران عرضه می‌کردند. در سال ۱۳۲۱، نشریه ایرانی روزگار نو دو مقاله منتسب به هنری جورج فارمر (۱۸۸۲-۱۹۶۵)، موسیقی‌شناس پرکار مستشرق، را منتشر کرد: یکی با عنوان «علمای بزرگ ایران در فن موسیقی» و دیگری «تأثیر و نفوذ ایران در طبیعت آلات موسیقی».^۸ این مقالات تشریح وطنی اطلاعاتی بودند از فصلی به قلم فارمر در مجموعه سترگ چندجلدی آرتور اپهام پوپ با عنوان سیری در هنر ایران: از دوران پیش از تاریخ تا امروز که در سال ۱۹۳۸ منتشر شده بود. نکته طنزآمیز اینکه فارمر در نگارش این فصل بسیار بر منابع عربی و ترجمه‌های فرانسوی از متون فارسی اتکا داشت و بیشتر به تأثیرات متقابل بین ایرانیان و اعراب پرداخته بود. برعکس، ترجمه اثر او به زبان فارسی کمتر از اعراب و بیشتر درباره ایران سخن گفته و از مقاله فارمر برای اعتباربخشی به میراث تاریخی موسیقی ایران بهره برده بود. از طرف دیگر، انتشار ترجمه‌ای از اثر فارمر به زبان فارسی با نام او، حتی بیش از تحقیقات منتشرشده به نام ایرانیان، صحت و اهمیت این اطلاعات را اعتبار می‌بخشید.

پس این وام‌گیری از تحقیقات موسیقی پژوهی شرق‌شناسانه درباره موسیقی خاورمیانه و تفسیر مجدد آن، پیش از آنکه بعدها پژوهش‌های قوم‌نگارانه در باب سنت ردیف‌دستگاهی در قرن بیستم آغاز شود، تداوم و شیوع داشت. اروپایی‌ها به ایرانیان می‌گفتند که شما صاحب تاریخ عظیمی از موسیقی ایرانی بوده‌اید که ارزش حفظ و حراست دارد. این شاید لب مطلبی نبوده باشد که از اروپا می‌آمد، اما همان پیامی بود که مردمان بومی خاورمیانه از اروپا می‌گرفتند و از قضا گوش تیزی هم برای شنیدنش داشتند. هنری جورج فارمر در همایش موسیقی عربی به سال ۱۹۳۲ حاضر، و در آنجا یکی از چند سخنران اروپایی بود که برای اعراب استدلالی را به نفع میراث موسیقایی منحصره‌فردشان علیه نفوذ فزاینده و فراگیر موسیقی غربی مطرح می‌کردند. موسیقی‌شناسان تطبیقی اروپایی این

دیدگاه را بر پایه گسترده‌تری پیش راندند که اعراب به دلیل ویژگی‌های نژادی متمایز خود موسیقی متفاوتی نسبت به اروپا داشته‌اند. بسیاری از سخنرانان عرب در این همایش سازگاری با زیباشناسی موسیقی غربی را ترجیح می‌دادند، اما سخنرانان برجسته اروپایی آنجا بودند تا به نفع موسیقی بومی دلیل بیاورند.^۹ فارمر این گرایش‌ها را در فصل خود درباره موسیقی ایرانی در سال ۱۹۳۸ بازتاب می‌دهد. او با بیان این گزاره آغاز می‌کند که «به‌رغم بسیاری آثار قابل بازجست از تأثیرات بیگانگان بابلی، آشوری، یونانی، آرامی، هندی و عربی بر فرهنگ ایرانی طی دورانی چند هزارساله، چه‌بسا چیزی یگانه و یکتا در موسیقی ایرانی وجود دارد».^{۱۰} او فصل مذکور را با این انتقاد خاتمه می‌دهد که ورود موسیقی‌های نظامی غربی به تهران در آن زمان «به ضرر هنرهای بومی، در حال غربی کردن گوش و شنود موسیقایی ایرانیان هستند».^{۱۱}

گرچه ثابت شده که پژوهش‌های شرق‌شناسانه و موسیقی‌شناسی تطبیقی بر مبنای مفروضات مشکوک و مسائل تعصب نژادی استوارند، لزوماً همه موسیقی‌پژوهان یا موسیقی‌دانان «مشرق‌زمین» مایل به جداسازی خود از میراث مشترک‌شان نیستند. در ایران، موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان اغلب تمرکز شرق‌شناسی را بر «دیگربودگی» تاریخ موسیقی شرقی، که به نظر آنها بیشتر تاریخ موسیقی ایرانی می‌آید، ارج می‌نهند. از منظر آن متفکران موسیقی ایرانی که دیدار کردم، آشکار بود که شرق‌شناسان موسیقی گم‌شده ایران از دیرباز دوران باستان را یافته و نشان داده‌اند که موسیقی شرقی ایران از چه پیچیدگی موسیقایی عالی و تاریخ عظیمی برخوردار است که هردو ممتاز و در عین حال قابل قیاس با اروپا هستند. برخورداری ایران از فرهنگ موسیقایی فاخر و تاریخ موسیقی متمایز خود در برابر غرب جزئی از گفتمان‌های کلی‌تر بومی‌گرا علیه سلطه فرهنگ غربی بر ایران است که تعدادشان کم هم نیست.

اولویت‌های موسیقی‌پژوهی شرق‌شناسانه و موسیقی‌شناسان تطبیقی نیز حاوی بسیاری از ایده‌های قرن نوزدهمی بود که سایه آن همچنان بر آموزش عالی آمریکا سنگینی می‌کند. موسیقی‌پژوهی شرق‌شناسانه بر تاریخ و مکتوبات تاریخی به زبان‌های عربی و فارسی متمرکز بود که به فلسفه یونان باستان، یعنی بخشی اساسی در آموزش دانشگاهی غرب حتی تا به امروز، ارجاع داشت. نگارش درباره موسیقی در سده‌های میانه، نخست به زبان عربی بین قرون نهم تا سیزدهم میلادی / سوم تا هفتم هجری پدید آمد، و سپس از حدود قرن سیزدهم به بعد در زبان فارسی ادامه یافت. علاقه اولیه موسیقی‌پژوهی شرق‌شناسانه به موسیقی تاریخی عربی و ایرانی به‌واسطه ارتباط آن با موسیقی یونان باستان بود که تاریخ موسیقی شرق را به غرب گره می‌زد. اما سهم متمایز اعراب و ایرانیان بر اساس تاریخ خاص و تمایزات نژادی آنها سرانجام اهمیت یافت، تا آنجا که حتی این قبیل تمایزات نژادی نیز مبنای تجزیه و تحلیل موسیقی در موسیقی‌شناسی تطبیقی قرار گرفت.^{۱۲}

همچنین شرق شناسان با تمرکز بر مکتوبات منفرد نویسندگان انگشت شماری، تا حدی «نظریه ابرمرد» را وارد موسیقی شناسی خود کردند که بر طبق آن، هر نویسنده سده های میانه نمودار نبوغ موسیقایی بود که وجوه منحصر به فرد نبوغ در بین نژادهای خاور میانه را مشهود می ساخت. اروپا سیاهه بی پایانی از آهنگسازان و نظریه پردازان، باخ، برامس و بتهوون را داشت، در حالی که خاور میانه باستان بیشتر صاحب نظریه پردازان بزرگ موسیقی همچون الکندی (ح. ۸۷۳-۸۰۱ م / ۲۵۶-۱۸۵ ق)، فارابی، ابن سینا (۱۰۳۷-۹۸۰ م / ۴۲۸-۳۷۰ ق)، صفی الدین ارموی (ف. ۱۲۹۴ م / ۶۹۳ ق)، قطب الدین شیرازی (ف. ح. ۱۳۱۱ م / ۷۱۰ ق) و عبدالقادر مراغی بود. کیزوتر بر همین اساس، لقب مشهور «زارلینوی شرق» را به صفی الدین ارموی اعطا کرد تا یکی از نوابغ شرق انعکاس تصویر نابغه ای از غرب باشد.^{۱۳} نزد اعراب و ایرانیان، هریک از نوابغ برخی جنبه های حقیقت موسیقایی و فرهنگی نژاد خود را آشکار می کردند. نوشته های موسیقی پژوهی شرق شناسانه از رهگذر شناسایی اشخاص صاحب نبوغ در پی دستیابی به یک حقیقت یگانه، آزمون پذیر و بی نقص از تاریخ موسیقی در بین نژادهای منطقه بود.

میراث ماندگار مطالعات شرق شناسی در حوزه مطالعات موسیقی خاور میانه مایل است برخی چارچوب های عمل گرا را بر مفهوم محتمل موسیقی و تحول موسیقایی اعمال کند. اگر هویت پارسی ایران یگانه و یکتا باشد، پس صرف نظر از میزان تحول موسیقی و جامعه، موسیقی سنتی ایرانی همواره فقط بازتابی از فرهنگ پارسی در ایران خواهد بود. در بزنگاه انقلاب های عظیم اجتماعی، موسیقی تنها می تواند به خدمت حفظ و حراست از کلیت پیچیده فرهنگ ایرانی درآید. دیگر سنت های موسیقایی جهان نشان دهنده کنشگری موسیقی در همسویی با اعتراضات جمعی و وارونگی هنجارهای اجتماعی، و یا حتی تقویت خرده فرهنگ های خاص خود هستند، در حالی که موسیقی سنتی ایرانی بیشتر به نمایش تداوم یک نظم فرهنگی از پیش تعیین شده اکتفا می کند.

در حال حاضر عمده تاریخ نگاری امروزی موسیقی ایرانی در همین چارچوب نظری عمل گرا / اثبات پذیر — و درک ایرانیان از آن — است که جریان دارد. البته این مسئله مبهم فقط به موسیقی پارسی یا ایرانی محدود نیست. در بسیاری از کشورهای همجوار ایران، موسیقی دانان و پژوهشگران اغلب مایل اند بدانند که موسیقی گذشته به واقع چگونه بوده است؛ و سنت های بومی تاریخی چقدر به سنت های معاصر شباهت دارند. مسیرهای تحقیق این چینی اغلب از دسته بندی های قومی زبانی مشخصی می گذرد. بنابراین، دسته بندی های فرهنگی مانند فارسی، عربی، ترکی (آذری، کردی، ازبک یا افغان) می توانند به مثابه مقوله پیشینی حاضر باشند، و در همان حال محققان بر تجزیه و تحلیل خود موسیقی و انتساب آن به یکی از دسته بندی های فرهنگی از پیش تعیین شده در تحول تاریخی تمرکز کنند. تجزیه و تحلیل موسیقایی در این بستر، تا حد زیادی از این فرض برمی خیزد که هویت های

قومی‌زبانی مدرن در تاریخ متعارف موسیقی خاورمیانه همواره وجود داشته‌اند، مهم نیست که روایت تاریخی حاصل چقدر غریب یا ناقص باشد.

تمرکز بر بازسازی تاریخ موسیقی منفرد قومی‌زبانی محققان را قادر ساخته تا تحلیل خود را، گاهی اوقات با جزئیات فراوان، بر این متمرکز کنند که موسیقی گذشته ممکن است چطور بوده باشد. از طرف دیگر، مفهوم آن به تمامی به روی تفسیر باز باقی مانده و اختلاف نظر لاینحل درباره مفهوم موسیقی انگار بی پایان است. امروزه ایرانیان، اعراب، ترک‌ها، افغان‌ها، ازبک‌ها و تاجیک‌ها می‌توانند تا ابد در این باب جدل کنند که ادعای تملک بر میراث تاریخی اندیشمندان بزرگ موسیقی مانند فارابی، صفی‌الدین ارموی و مراغی نصیب کدام گروه می‌شود. این ادعاها از ابهامی نشئت می‌گیرد که در بستر تاریخی این شخصیت‌ها در قیاس با واقعیت‌های قومی‌زبانی فعلی وجود دارد.^{۱۴} وجود مادی و معنوی این افراد بین گروه‌های زبانی دست‌به‌دست شده است، بی‌آنکه عقیده‌ای درباره زادگاه آنها یا زبان مادری‌شان مانع باشد. این افراد در عوض، حیات خود را در فضاهای شهری، که می‌توانستند حامیان خود را در آنجا بیابند، سپری کرده‌اند و به هر زبان میانجی رایج در زمان و مکان خود نگاشته‌اند. بنابراین، گرچه نظام دوازده مقام یک دایره عمل کلی در منطقه داشت، در تصرف هیچ‌یک از گروه‌های زبانی، نژادی، یا ملی نبود.

در مقابل، سنت امروزی موسیقی ایرانی به یک هویت قومی‌زبانی ملی اطلاق شده است. سنت ردیف‌دستگاهی فقط و فقط به ایران تعلق دارد، که موسیقی‌دانان و پژوهشگران با عناوینی از قبیل «موسیقی سنتی ایرانی» و «موسیقی اصیل ایرانی» از آن یاد می‌کنند. شاید مجریان سنت ردیف‌دستگاهی ایران را ترک بگویند و تقریباً در هر نقطه‌ای از جهان زندگی کنند، اما این سنت موسیقایی همچنان ایرانی خواهد بود. هیچ سند تاریخی در بحث موسیقی، پیش از پیدایش این سنت، از ایران به عنوان یک مفهوم جغرافیایی یاد نمی‌کرد تا روی نقشه نشان دهد که اجرای این موسیقی از کجا شروع یا در کجا تمام خواهد شد. خواه در مورد موسیقی نظری محض، خواه شیوه‌های پیچیده موسیقی شهری (غناء)، یا ملودی و ریتم اصلی (لحن و ایقاع)، صفت ایرانی ربطی به موسیقی نداشت. افراد در گذشته از تفاوت‌های مردمان، زبان‌ها و مکان‌های مختلف بی‌خبر نبودند. در واقع، موسیقی‌دانان تمایل داشتند موقعیت‌های اغلب فرامرزی را به چنگ بیاورند که در آنجا ساخت موسیقی باید چنین تفاوت‌هایی را در نظر می‌گرفت. ساختن موسیقی برای مردم فارسی‌زبان (عجم) کفایت نمی‌کرد. موسیقی باید فراتر از زبان‌ها سخن می‌گفت.

با ادامه مطالعه رساله‌های موسیقی درباره نظام دوازده مقام که به زبان فارسی و عربی از قرن سیزدهم میلادی / هفتم هجری به بعد نوشته شده، اختلافاتی که بین سنت ردیف‌دستگاهی و نظام دوازده مقام دیدم چشمگیرتر شد. نظام دوازده مقام به وضوح در ویژگی‌هایی با سنت‌های موسیقایی

خاورمیانه و آسیای میانه اشتراک بینا فرهنگی دارد، چنان که سنت ردیف‌دستگاهی چنین است.^{۱۵} اما ظهور موسیقی سنتی ایرانی بر اساس اصول سازماندهی دستگاه و ردیف در قرن نوزدهم به طرق قابل توجهی از اصول سازماندهی نظام دوازده مقام فاصله داشت. هارولد پاورز موسیقی‌شناس در تحلیل جامع خود از مفاهیم مُدال در خاورمیانه و جنوب آسیا، مفاهیم مُدال ترکی و عربی را کنار هم قرار داد، اما مجبور بود مفاهیم مُدال سنت ردیف‌دستگاهی را جداگانه تحلیل کند.^{۱۶} نظام تاریخی دوازده مقام، هم از نظر ساختار و هم اجرا، به دومی بیش از اولی شبیه بود.

البته فرای ویژگی‌های ساختاری اساسی نیز، نظام دوازده مقام به لحاظ معرفت‌شناختی با سنت ردیف‌دستگاهی اختلاف داشت. ویژگی‌های ساختاری و فرآیندهای ساخت موسیقی متفاوت بود، و این ویژگی‌های متفاوت ساختاری معانی و اهداف مختلفی داشتند تا آنجا که مستلزم فرآیندهای متفاوت ساخت موسیقی در بسترهای خاص خود بودند. این دو نظام موسیقایی به مقاطع مختلف زمانی تعلق، و بنابراین با نظم فرهنگی متفاوتی ارتباط داشتند. موسیقی‌دانان امروزی خاورمیانه و همین‌طور موسیقی‌پژوهان پیشگام تغییراتی در موسیقی شدند تا تحولات فرهنگی را، در صورت تمایز بین موسیقی مناطق و گروه‌های زبانی متفاوت، نشان دهند. البته تغییرات در نظم فرهنگی نیز در گذر زمان رخ داد. با در نظر داشتن فرهنگ‌های متمایز از نظر زمانی با ویژگی‌های خاص خود در طول تاریخ می‌توان پرسش‌هایی را پیرامون تاریخ موسیقی پاسخ داد که موسیقی به‌تنهایی نمی‌تواند. با توجه به جایگاه محوری نظام دوازده مقام در تاریخ موسیقی چند منطقه، این نظام نمی‌توانسته به‌سادگی از یک مسیر فرهنگی واحد ایرانی به سنت ردیف‌دستگاهی تحول یابد. همچنین تحول آن به قالب هیچ‌یک از سایر سنت‌های امروزی مقامی [ترکی / عربی] مستلزم ارتباط با یک مسیر فرهنگی واحد ترکی یا عربی نبوده است. محوریت ثبات فرهنگی در فهم امروزی تاریخ موسیقی در خاورمیانه، فارغ از منشأ بومی یا بیگانه آن، نافی مصادیق مهم تحول موسیقایی و آن چیزی است که در مورد تفاوت‌های فرهنگی گذشته و حال آشکار می‌سازد. با در نظر گرفتن سهمی بالقوه برای تغییر قابل توجه در موسیقی که مؤید وجود نظم‌های فرهنگی متفاوت در مقاطع زمانی متمایز است، نظام دوازده مقام چیزی فراتر از یک نیای محض برای سنت ردیف‌دستگاهی خواهد بود. سنت ردیف‌دستگاهی نیز چیزی بسیار فراتر از بازگشت چندباره صرف به فرهنگی جاودانه است.

نگارش و بازنویسی تاریخ موسیقی ایرانی

در سال‌های اخیر، خوانش‌های انتقادی بیشتر از تاریخ موسیقی و روایت‌های تاریخی موسیقی‌دانان در نواحی اطراف ایران، زمینه‌ای را برای تفکیک معرفت‌شناسی موسیقایی گذشته از حال مهیا کرده

است. برای نمونه، جانان‌شانون نوستالژی امروزی موسیقی دانان خاورمیانه از اندلس سده‌های میانه را همچون تخیلی فرهنگی می‌داند که در سخنان موسیقی دانان معاصر، به دور از واقعیت‌های اسپانیای مسلمان سده‌های میانه، می‌زید.^{۱۷} در آسیای جنوبی، تحقیقات کاترین باتلر و بانی وید نشان داده است که تصرفات امروزی و اشتراکات فرهنگی به آفرینش سنت بومی موسیقی هندوستانی تا قرن نوزدهم منجر شده است.^{۱۸} فراتر از این واسازی‌های منطقه‌ای در گفتمان تاریخی، کلیت رشته مردم‌شناسی نیز به مدد تحلیل بازاندیشانه این رشته در خصوص موضوع فرهنگ و مردمان بومی، نقدهای بسیار گسترده‌ای را درباره پارادایم فرهنگی آن برانگیخته است. بخشی از نقد درونی مردم‌شناسی از پی بردن به این نکته نشئت گرفته که بسیاری از سنت‌های بومی که پژوهشگران در ابتدا آنها را بسیار قدیمی می‌دانستند در واقع کاملاً جدیدند.^{۱۹}

ایران در میان این تلقیات در حال تغییر از موسیقی، تاریخ، فرهنگ و سنت، تا حد زیادی غایب بوده است. بخشی از این امر به دلیل معضلات صرفاً تدارکاتی در تحقیقات قوم‌شناسی و اجرای موسیقی است. انقلاب سال ۱۳۵۷ و ناآرامی ناشی از آن، تحریم‌های بین‌المللی متعاقبش، سیاست‌های منع سفر، و اقدامات دولت در نظارت بر موسیقی، همگی شرایط خاصی را هم برای اجرای موسیقی ایرانی و هم تحقیق درباره آن ایجاد کرده است. وضع تاریخ‌نگاران اجتماعی و فرهنگی در حکومت کنونی ایران تا حدودی بهتر بوده است. تحقیقات از سال ۱۳۵۶ درباره ایران اوایل قرن بیستم توانسته تصرفات امروزی دخیل در ظهور ملت مدرن ایران را، با استفاده از خوانش‌های بومی از گرایش‌های فکری اروپایی نظیر شرق‌شناسی، ملی‌گرایی و کنشگری سیاسی، آشکار سازد.^{۲۰}

اما حکومت ایران در طول قرن بیستم و بیست‌ویکم تا حد زیادی روایت‌های ملی‌گرایانه خود را از تاریخ ایران جا انداخته، و بدین ترتیب امکان انواع تعبیرات بدیل از تاریخ موسیقی ایرانی را دشوارتر ساخته است. تا دهه ۱۹۶۰، بسیاری از موسیقی‌دانان و پژوهشگران بومی برای کارشان به وزارت فرهنگ [و هنر] و وزارت اطلاعات [و گردشگری] پهلوی وابسته بودند، چرا که حکومت پهلوی برای چندین دهه در تصویر کردن ایران مدرن به عنوان میراث‌دار امپراتوری‌های بزرگ باستانی پارسی سرمایه‌گذاری کرده بود.^{۲۱} در چنین محیطی، انگیزه پژوهشگران این بود که تاریخ موسیقی ایرانی را به روایتی بنویسند که رژیم پهلوی ترجیح می‌داد، تا ایران را به باستانی‌ترین دریافت ممکن از فرهنگ پارسی پیوند دهند.^{۲۲} وقتی انقلاب در اواخر قرن بیستم هویت اسلامی شیعی را برکشید، تأکید روی سرچشمه‌های هویت ایرانی در قرن شانزدهم میلادی/دهم هجری، یعنی زمانی که اسلام شیعی بر فلات ایران حاکم شد، قرار گرفت. تاریخ پیشااسلامی و حتی اوایل دوره اسلامی دیگر چارچوب اصلی هویت سیاسی ایران را فراهم نمی‌کرد، و بنابراین تحقیقات تاریخی درباره موسیقی ایران اکنون بیشتر روی موسیقی متعلق به بازه قرن شانزدهم میلادی تا امروز تمرکز دارند. تأثیر

جمهوری اسلامی بر موسیقی در درجهٔ اول مستقیماً از طریق نظارت بر اجرای موسیقی اعمال شده، که ماهیت شیوه‌های کنونی اجرای موسیقی را به طرق بدیعی تغییر داده است، ولی ادعا می‌شود این موسیقی نوعی خلوص بومی را دربردارد.^{۲۳} در عین حال، دیدگاه‌های حکومت دربارهٔ اینکه ایران چیست، از کجا آمده، و جوهر فرهنگی آرمانی آن چه هست چارچوب ادراک موسیقی را بسی فراتر از اجرای آن تغییر داده است.

همین اواخر، مسئولان حکومت سعی کرده‌اند وجوه مختلفی از هویت پیش و پس از اسلام را با منافع سیاسی خاص خود بر اساس مناسبات خاورمیانهٔ امروز بیامیزند و پیوند دهند. بارزترین مثال برای این گرایش اخیر، عضویت تشریفاتی کوروش کیسر (۵۲۹-۶۰۰ پیش از میلاد)، پادشاه ایران باستان، در نیروی بسیج حکومت شیعه در سال ۱۳۸۹ بود.^{۲۴} برای این کار لازم بود دولت هنروری را برای ایفای نقش حاکم باستانی زرتشتی بیابد، تا رئیس‌جمهور چفیه را به گردنش بیندازد.*

گرچه برگزاری مراسمی رسمی برای عضویت نمادین پادشاه پارسی پیش از تاریخ [اسلامی] در یک نیروی حکومت امروزی غریب و متظاهران به نظر می‌رسد، همین نشان می‌دهد که روایت ملی‌گرای پیشااسلامی که طی بخش اعظم قرن بیستم بر سیاست ایران حاکم بود همچنان قدرت و موضوعیت خود را حفظ کرده است. یافتن راه‌هایی برای تشریح و یا تلفیق روایت ملی‌گرای پیشااسلامی با تاریخ متأخر و گفتمان‌های ملی‌گرای جمهوری اسلامی ابتکاری عملی در سیاست جاری ایران است. این در عین حال نشان می‌دهد که انگاشت گفتمان امروزی دربارهٔ هویت ملی ایرانی به‌عنوان حقیقت تاریخی هویت در جهان فارسی‌زبان برای همهٔ زمان‌ها بیهوده است. مناظر پرزرق‌وبرق این چینی تردستی به‌شدت بصری را در تصویرگری تناقض‌آمیز نشان می‌دهند و میزان زیادی از تصرفات دخیل در آفرینش و بازآفرینی هویت ملی مدرن را برجسته می‌سازند. آن تداومی که در گفتمان‌های تاریخی حول موسیقی ایران دوران باستان بر آن تأکید شده — چه از سوی موسیقی‌دانان و چه پژوهشگران، خواه ایرانی و خواه غربی — با ساختار ناماندگار وحدت در فرهنگ و تاریخ واحد ایرانی متناقض است. ایرانیان امروزی تاریخ خود را می‌نویسند و بازنویسی می‌کنند، چنان که مردمان در دولت‌ملت‌های اطراف چنین می‌کنند، و بدین ترتیب همپوشانی و نیز

* در مورد این مثال که نویسنده آورده می‌توان توضیح داد که حرکت محمود احمدی‌نژاد، رئیس‌جمهور وقت، و حلقهٔ همفکرانش در تجلیل از مقام کوروش هخامنشی، و از آن خود ساختن او، لزوماً در راستای گفتمان غالب انقلاب قرار ندارد. در ادامه هم روشن شد که چنین استثنائات غربی قاعدهٔ کلی تمرکز بر تاریخ دورهٔ اسلامی و به‌خصوص شیعی را نقض نمی‌کند. در واقع، روایت ملی‌گرای حاکم امروز بیشتر حول مفهوم قدیمی لفظ «ملت» است، نه دلالت مدرن آن. - م.

ناسازگاری در گفتمان تاریخی ایجاد می‌شود. موسیقی شواهدی فراهم می‌کند که بر اساس آنها می‌توان تفسیرهای ذهنی متعددی را از واقعیت‌های گذشته برای توضیح لحظه همواره در حال تغییر کنونی و چشم‌اندازهای آینده پدید آورد.^{۲۵}

حصول اطمینان از اینکه ایران در نقشه سیاسی امروز جهان جایگاهی دارد مستلزم همین مذاکره مداوم بر سر هویت ایرانی و تحکیم عینی ماهیت ذهنی آن است. به‌رغم تقارن تاریخی مفروض بین ایران و زبان فارسی، فقط حدود ۵۰ درصد از ایرانیان فارسی را به‌عنوان زبان اول خود در گفتار به کار می‌برند. ایران گوناگونی موسیقایی و فرهنگی فراوانی دارد. ایرانیان حتی صاحب سنت‌های موسیقایی منحصر به یک منطقه یا حتی شهر خاص هستند.^{۲۶} بعضی از اقلیت‌های زبانی بزرگ‌تر آن طی قرن گذشته تحرکاتی برای دستیابی به استقلال ملی داشته‌اند، از جمله اقوام آذری، بلوچ و کرد، که همگی صاحب مناطق زبانی همجوار خود هستند که از مرزهای ایران و نیز ملت‌های اطراف آن درمی‌گذرد. داخل خود ایران، احتمالات متعددی برای تقسیمات ملی وجود دارد که ایران مدرن ناچار به مواجهه با آنها بوده است.

فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی در دهه ۱۹۹۰ و متعاقب آن، استقلال مردمان تاجیک و ترک‌زبان در آسیای میانه، چالش‌های باز هم بیشتری برای نمای پارسی تاریخی ایران ایجاد کرده است. در حالی که ایران در بخش اعظم قرن بیستم به برچسب اروپایی «پارس» سنجاق شده بود، با رشد آگاهی مردمان فارسی‌زبان در آسیای مرکزی و جنوبی، اصطلاح فارسی‌مآب برای توصیف جوامعی که از تاریخ ملی ایران جدا افتاده بودند رواج یافت. وقتی در دهه ۱۹۹۰ و در سایه انقلاب اسلامی ایران، آسیای میانه به‌عنوان ناحیه‌ای در دسترس تحقیقات جلوه کرد، کاربرد صفت فارسی‌مآب اوج گرفت. در حالی که ایران در انزوا باقی مانده است، آسیای مرکزی و جنوبی به نواحی عمده مدنظر تحقیقات بدل شده‌اند.

همه این‌ها نشان می‌دهد که ایران دولت‌ملت مدرنی است که باید فعالانه در خلق و حفظ [هویت] خود به‌عنوان یک موجودیت فرهنگی متمایز که جایگاهی سیاسی در دنیای امروزی دارد بکوشد. بدین منظور ایران، همچون همه دولت‌ملت‌ها، نیازمند چنگ‌انداختن به روایت‌های همواره متغیری است که هستی تاریخی خود را در هنگامه شرایط در حال تغییر و شقوق ملی دیگر توجیه کند. هویت ملی ایران مورد مذاکره و مذاقه قرار می‌گیرد و با توجه به دیگر ملت‌هایی تحکیم می‌شود که به‌نوبه خود مشغول مذاکره و مذاقه بر سر هویت‌های ملی خود هستند.

موسیقی هم در چنین چانه‌زنی‌هایی نقشی دارد. از این رو، یک تصنیف قدیمی [از عارف قزوینی] در سنت ردیف از اوایل قرن بیستم، با توصیف آذربایجان به‌عنوان «کلید ایران، امید ایران، شهید ایران» بر چانه‌زنی ایران برابر آذربایجان این‌گونه انگشت می‌گذارد که با بیان «ز ترک و از زبان ترک

پیرهیز^{۳۰} علیه هویت ترکی آذربایجان ترانه سردهد.^{۳۱} در این اواخر، ایران برای تأیید سهم موسیقایی داشته‌های فرهنگی خود چرخشی رسمی به سوی غرب داشته است. یونسکو در سال ۲۰۰۹ درخواست ایران را برای قرارگیری ردیف در «فهرست نماینده میراث فرهنگی ناملموس بشریت» پذیرفت. در اینجا جامعه بین‌المللی به‌طور رسمی ردیف را، که «بازتابنده هویت فرهنگی و ملی مردمان ایران است»، به‌عنوان وجهی مهم از موسیقی ایرانی به رسمیت شناخت.^{۳۲} این‌ها از جمله کنش‌های موسیقایی هستند که در مذاکره‌ای مداوم بر سر فرهنگ ملی صورت گرفته‌اند. ایران درخواست خود را برای ثبت ردیف در این فهرست یک سال پس از طرح اولیه آن از سوی یونسکو آماده کرد. یونسکو در سال نخست، سنت‌های موسیقایی متعددی از همسایگان ایران، از جمله مقام آذری، شش مقام ازبک و تاجیک، و مقام او یغوری را نیز افزود. ایران در شرایطی که همه ملت‌های اطرافش به واسطه موسیقی از یونسکو اعتبار فرهنگی کسب می‌کردند، نمی‌توانست عقب‌افتادن از قافله را برتابد. در واقع ایران نسبت به جایگاه خود در میان مناطق همجوارش بسیار حساس است. این حساسیت در حال حاضر بیشتر متمرکز است بر روی کشورهای اطراف و آنچه شاید از آنها برای تهدید موقعیت ایران سر بزند، از جمله ظرفیت آنها در رویارویی با منافع سیاسی و هویت فرهنگی ایران.

موسیقی ایرانی در تاریخ فرهنگی: رویکردی تازه

افرادی که به مطالعه موسیقی عملی مناطقی از جهان با مستندات مادی اندک راجع به تاریخ موسیقی می‌پردازند، شاید بتوانند ایده تاریخ به مثابه کندوکاو محض در اسطوره‌شناسی امروزی را بپذیرند، اما این ایده برای مناطقی مانند خاورمیانه که اسناد تاریخی از عمل و نظر موسیقایی آنها قرن‌ها قدمت دارد، مسئله‌ای غایت‌شناختی ایجاد می‌کند. در دیدار با موسیقی‌دانان ایرانی قرن بیستم و تجربه بی‌واسطه موسیقی آنها و فهم‌شان از فرهنگ خود، می‌خواستم تحقیقاتم دیدگاه‌های آنها، از جمله تعبیرشان را از تاریخ موسیقی، محترم بشمارد. احساس تعهد به موهبتی که تجربه کردم بدیهی و غریزی بود.

همین امر معضلی را در واکاوی معنای گذشته موسیقایی ایجاد می‌کند. من می‌توانم درباره گذشته موسیقایی مطالعه کنم، اما نمی‌توانم واقعیتی را مستقیم از قرون گذشته ببینم یا بشنوم. می‌توانم درباره اینکه آن نوازندگان متعلق به گذشته چگونه موسیقی‌های مختلف را تحت شرایط بسیار متفاوت اجرا می‌کرده‌اند ببیندیشم، اما هستی آنها نمی‌تواند آن گونه که فرهنگ موسیقایی کنونی ایران با من هست

* افراط‌کاری‌های عارف قزوینی که از غلیان مهارنشده احساسات غلیظ او برمی‌خاست در مورد بسیاری از وقایع سیاسی- اجتماعی و مواضع او، از جمله این ملی‌گرایی متعصبانه و ستیز با هویت قومی، امروز پذیرفتنی نیست و مایه نقدهایی بر اوست. -م.