Journal of Iranian Cultural Research, 14(4), 69-99, Winter 2022

Mokhtari, M., Azadehfar, M. (2022). A synthesis of the encounter between tradition and modernity in Iranian classical music; castudy of Chavosh Ensemble. *Journal of Iranian Cultural Research*, 14(4), 69-99. doi: 10.22035/jicr.2022.2892.3246

http://dx.doi.org/10.22035/jicr.2022.2892.3246 URL: http://www.jicr.ir/article_455.html

2008-1847 / © The Authors. This is an open access article under the CC BY 4.0 license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

A Synthesis of the Encounter Between Tradition and Modernity in Iranian Classical Music; Case Study of Chavosh Ensemble

Mehdi Mokhtari1, Mohammadreza Azadehfar2

Received: May. 26, 2021; Accepted: Dec. 21, 2021

ABSTRACT

The central enquiry of the present study is how modern and traditional discourses of revolution influenced in shaping, living and dying Chavosh in the context of Iranian traditional music? In this study, we try to adopt an analytical method with a descriptive approach to examine the process of formation and collision of the way a musical discourse may superseded by a new one based on social and political changes within the society. We are particularly seeking to find how new musical discourses appeared over political activates led to 1979 Islamic revolution superseded previous life Iranian traditional music. Chavosh was one of the Iranian band shaped in this stream and tried to combine Iranian traditional music with revolutionary lyrical themes. The musical dimension of Chavosh's works includes components that are related to the "modern discourse" on the one hand and to the "traditional discourse" on the other, and their expression can be clearly traced in Chavosh's works. The intellectual and ideological field of Chavosh music, which is mainly reflected in the song contents, is influenced by the revolutionary tendencies and political atmosphere of the years leading to the 1979 revolution. This style gradually turned to build a new music genre among Iranian traditional music ensembles which continued its life even after Chavosh ended its life. Our findings show that Chavosh's discourse is a synthesis of modernism and traditionalism discourses in between the middle of the Nasseri period in second half of the 19th century and Islamic revolution in 1979.

Keywords: Chavosh, musical discourse, tradition and modernity, Iranian classical music, musical dialectics

1. M.A in Ethnomusicology, Department of Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author)

✉ m.mokhtari@student.art.ac.ir

2. Professor of Ethnomusicology, Department of Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran

Iranian Cultural Research

Vol. 14
Issue 4
Winter 2022

INTRODUCTION

The increase of public demand for new musical styles in the late nineteenth-century and early twentieth-century encouraged musicians to develop the existing music styles and create new forms. Added to that, the expansion of new forms and styles was partly a result of establishing the bigger ensembles in urban areas which required pieces with more predetermined rhythmic and melodic outlines. Some scholars (see, for instance, Farhat 2001) suggest that one of the motivations for this development came from the Western music—similar comments are seen in other sources about the expansion of musical styles in Egypt, Turkey and other music cultures (see for instance Racy 1985). It is certainly true that since late nineteenth century cultural exchanges have had inescapable influences on different aspects of life including music creation. However, looking at the history of nineteenth and twentieth centuries music of Iran (see, for instance, Khāleqi 2016) reveals that the new music styles have more often been developed in the hands of traditional musicians than graduated musicians of Western schools—even though Western notation was later employed to notate the outcome.

"Returning to self-identity" RSI through reforms and changes from kingdom to republic was aim of most people who took part in Iran's1979 revolution. At the time of revolution, it was believed that what is central to achieve RSI was looking at traditions with new angles. In the meantime, Iran music experienced a new transformation, which resulted in the formation of bands with revolutionary tendencies, and consequently, new themes in music composition focused on "revolutionary lyrics" and "national unity songs".

PURPOSE

We are particularly seeking to find how new musical discourses appeared over political activates led to 1979 Islamic revolution superseded previous life Iranian traditional music. We are also interested to investigate to what extend new musical discourses can stay firm over the time and on what circumstances they may collapse or overtake by another musical discourse over time. Margaret Caton (1983: xv) in The Classical Tasnif: A Genre of Persian Vocal Music suggests that "tasnif, or composed song, as found today refers to a form that developed in the late Qājār period (c. 1880-1925)." With the appearance of three musicians, Āref, Sheydā and Amir Jāhid, in the early decades of twentieth century, the genre of tasnīf entered a new phase of development. All three were both poet and musician. This versatility enabled them to introduce new topics in the texts of songs and new poetic formats. The traditional subjects of songs before this period were mostly love, religion and the descripttion of nature (particularly spring). In this period, the circums-tancees of the country and associated political events caused the song-texts of the taṣnīf-ha to change according to the new situation. Perhaps that is why Edward G. Brown

(1928: 17, cited in Zonis 1973: 139) defined the tasnīf of this period as a "topical ballad." The leading character of this movement was Āref.

METHODOLOGY

The study has used qualitative approach by taking into account historical method and analytical approach based on available sonic data. In the first approach the historical documents of Nasseri period and pre-revolutionary resources regarding the musical discourse examined. In sonic analysis the available musical pieces survived from 1979 Islamic revolution examined. In analyzing musical pieces, we both looked at musical structure and lyrical contents. The result showed the process of musical changes happened significantly on musical contents and less on musical structure.

FINDINGS

Chavosh was one of the Iranian bands shaped in this stream and tried to combine Iranian traditional music with revolutionary lyrical themes. The central enquiry of the present study is how modern and traditional discourses of revolution influenced in shaping, living and dying Chavosh in the context of Iranian traditional music? In this study, we try to adopt an analytical method with a descriptive approach to examine the process of formation and collision of the way a musical discourse may superseded by a new one based on social and political changes within the society. The musical dimension of Chavosh's works includes components that are related to the "modern discourse" on the one hand and to the "traditional discourse" on the other, and their expression can be clearly traced in Chavosh's works. Our findings show that Chavosh's discourse is a synthesis of modernism and traditionalism discourses in between the middle of the Nasseri period in second half of the 19th century and Islamic revolution in 1979. The new discourse, in addition to having the characteristics of the previous discourses, shows prominent signs of musical innovation which helps to capture the attention of people of its time particularly youngsters. New musical discourse in Iran used some older musical forms such as *Tasnif* as a vehicle of presenting its own ideology. The ideological dimension of Chavosh's discourse is related to the themes of the new form of *Tasanif*. The changes happened not only on lyrics and song text but also structural elements such melody, rhythm and orchestration and even intonation of music performances.

CONCLUSION

New pieces created and performed by Chavosh played a significant role in musical life of Iran for at least two decades. The impact of Chavosh ensemble can be examined from two different perspectives: musical influences and ideological entities. The Chavosh's works benefits "traditional" and "modern" musical elements at the same time. The intellectual and ideological field of Chavosh music, which is

mainly reflected in the song contents, is influenced by the revolutionary tendencies and political atmosphere of the years leading to the 1979 revolution. This style gradually turned to build a new music genre among Iranian traditional music ensembles which continued its life even after Chavosh ended its life.

NOVELTY

This study provides a new outlook toward impact of spreading ideological entities in society via musical creation and musical performances. This piece of research also offers an instance of using the power of music to unite the people in political movements and civil revolutions.

BIBLIOGRAPHY

Abrahamian, E. (2005). Irān beyn-e do Enqelāb: Darāmadi bar jāme'e šenāsi-ye Irān-e Mo'āser [Iran between two revolutions, an introduction to the sociology of contemporary Iran] (A. Golmohammadi, & M.E. Fattahi Vilayi, Trans.). Tehrān, Irān: Našr-e Ney. (Original work published 1982)

Arastu (1998). Metāfizik [Metaphysics] (Sharaf Al-din Khorasani, Trans.). Tehrān, Irān: Hekmat.

Arianpour, A. (2014). Musiqi-ye Irān az enqelāb-e mašrutiat tā enqelāb-e Jomhuri-e Eslāmi-ye Irān [Iranian music from the Mašrutiat Revolution to the Revolution of the Islamic Republic of Iran]. Tehrān, Irān: Farhangestān-e Honar.

Asadi, H. (2006). Tasallob-e Sonnat, Enjemād-e radif: Porseši az Sonnat-e musiqā-yi [Tradition hardening, freezing the row: A question of musical tradition]. *Māhoor Music Quarterly*, 35, 219-209.

Azdanloo, H. (2001). Goftmān va jāme'e [Discourse and society]. Tehrān, Irān: Našr-e Ney.

Azizi, M.M. (2003). Tahavol va degarguni-e goruhhā-ye āmuzeši-e dāneškade-ye Honarhā-ye Zibā [Transformation and transformation of the departments of the Faculty of Fine Arts]. *Journal of Fine Arts - Performing Arts and Music*, 14 (14), 4-15.

Barkeshli, M. (2004). Moqadame-yi bar kongere-ye beynol-melali [Introduction to the international congress] (S. Fatemi, Trans.). *Māhoor Music Quarterly*, 25, 159-163.

Bayegi, A., Mohammadi, I. (2000). Asnādi az musiqi, te'ātr va sinemā dar Irān [Documents on music, theater and cinema in Iran (Vol 2)]. Tehrān, Irān: Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Brown, E.G. (1928). *A Literary History of Persia* (VI vols. Vol. I). London: Cambridge.

Caton, M. (1983). *The Classical 'Tasnif': A Genre of Persian Vocal Music* (Unpublished doctoral dissertation). Los Angeles, University of California.

Chehabi, H. E. (1999). From Revolutionary Taṣnīf to Patriotic Surūd: Music and Nation-Building in Pre-World War II Iran. *Iran*, 37, 143. doi:10.2307/4299999

Danielo, A. (2004). Gozāreš-e soxanrānihā [Lecture report] (S. Fatemi, Trans.). *Māhoor Music Quarterly*, 25, 169-174.

Farhat, H. (2001). Iran. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (Vol. 12, Pp. 521-530). S. Sadie (Ed.). London: Macmillan.

Fatemi, S. (2014). Seyr-e nofuz-e musiqi-e gharbi be Irān dar asr-e Qājār [The influence of western music on Iran in the Qajar Era]. *Journal of Fine Arts - Performing Arts and Music*, 19 (2), 5-16. doi: 10.22059/JFADRAM.2014.51688

Fathi, H., & Musazadeh. S (2011). Diālektik-e Hegel: santezi az diālektik-e Kānt dar barābar-e diālektik-e Aflātun [Hegel's dialectic: a synthesis of Kant's dialectic vs. Plato's Dialectic]. *Tārix-e Falsafe,* 2 (1), 49-80.

Fayyaz, M.R. (2015). Tā bar-damidan-e Golhā: motāle'e-ye jāme'e-šenāxti-e musiqi dar Irān az sepide-dam-e tajaddod tā 1334 [Until the Flowering of Flowers, A Sociological Study of Music in Iran from the Dawn of Modernity to 1334]. Tehrān, Irān: Sure-ye Mehr.

Fazeli, N., & Sarvi, H. (2013). Barresi-e goftmānha-ye tajaddod-gerā va now-sonnat-gerā-ye musiqi dar Irān -e mo'āser (1285-1385) [A Study of Modernist and Neo-Modernist Discourses of Music in Contemporary Iran (1285 - 1385)]. *Quarterly Journal of Social Sciences*, 20 (63), 244-291. doi: 10.22054/QJSS.2013.809

Foulquie, P. (1983). Diālektik [Dialectic] (M. Rahimi, Trans). Tehrān, Irān: āgah. (Original work published 1953)

Ghajri, H.A., & Nazari, J (2013). Tahlil-e goftmān dar tahqiqāt-e ejtemā'i [Discourse analysis in social research]. Tehrān, Irān: Jame'e-šenasān.

Haghighi, M. (2015). Tajzi-ye va tahlil-e musiqiyāyi-ye Chāvosh [Chavosh musical analysis] (Master Thesis). College of Fine Arts, University of Tehran, Tehrān, Irān.

Hegel, G.W.F. (2000). Aql dar tārix [Reason in history] (Motarjem: Hamid Enayat). Tehrān, Irān: Entesārāt-e Shafiei. (Original work published 1970)

Howarth, D. (1998). Nazarie-ye goftmān [Theory of discourse] (S.A.A. Soltani, Trans). *Journal of Olum Siāsi*, 1 (2), 156-183.

Jorgensen, M., & Phillips. L. (2013). Nazari-ye va raveš dar tahlil-e goftmān [Theory and method in discourse analysis] (H. Jalili, Trans). Tehrān, Irān: Našr-e Ney. (Original work published 2002)

Khaleghi, R. (2016). Sargozašt-e musiqi-ye Irān [The history of Iranian Music] (3rd ed). Tehrān, Irān: Māhoor.

Khansari, M. (1397). Manteq-e suri [Formal logic]. Tehrān, Irān: Didār.

Kowsari, M. (2007). Goftmānhā-ye musiqi dar Irān [Music discourses in Iran]. *Journal of the Farhangestān Honar*, 1 (2), 103-120.

Laclau, E., & Mouffe, Ch. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. (2nd ed.). London: Verso.

Livingston, T. (2005). Jonbešhā-ye ehyā-e musiqi: be su-ye yek nazariye-ye kolli [Music revival movements: towards a general theory] (N. Chubineh, Trans). *Māhoor Music Quarterly*, 28, 115-96.

McDonnell, D. (1998). Moqadame-i bar nazariehā-ye goftmān pāyān-e dahe-ye 1960 [Introduction to Discourse Theories in the Late 1960s]. *Journal of Goftmān [Discourse]*, 2, 25-58.

Milanloo, H. (2012). Motāle'e-ye tatbiqi-e jaryānhā-ye now-gerā-i va ehyā dar Musiqi-e Irāni: Barresi-e zaminehā-ye ejtemā'i [A comparative study of the currents of modernity and revival in Iranian Music; study of social contexts] (Master Thesis). College of Fine Arts, University of Tehrān, Tehrān, Irān.

Moghaddami, M.T. (2011). Nazarie-ye tahlil-e goftmān Laclau va Mouffe va naqde ān [Theory of Laclau and Mouffe discourse analysis and its critique]. *Journal of Ma'refat-e Farhangi Ejtemā'i*, 2 (2), 91-124.

Mosaybzadeh, E. (1393). Ehyā-e sonnathā bā ruykardi now [Revival of Traditions with a New Approach]. Tehrān, Irān: Sure-ye Mehr.

Mosayebzadeh, E. (2003). Zaminehā-ye šekl-giri-e Markaz-e Hefz Va Ešāe-ye Musiqi-e Irāni [Backgrounds for the formation of the Center for the Preservation and Dissemination of Iranian Music]. *Māhoor Music Quarterly*, 21, 195-208.

Mouffe, Ch. (2012). Darbāre-ye amr-e siāsi [On political affairs] (M. Ansari, Trans). Tehrān, Irān: Rokhdād-e Now. (Original work published 2005)

Nematollahi, K. (2012). Tasirāt-e enqelāb-e mašrute bar musiqi-e kelāsik-e Irān [The effects of the constitutional revolution on Iranian Classical Music] (Master Thesis). College of Fine Arts, University of Tehrān, Tehrān, Irān.

Nooshin, L. (2013). Two Revivalist Moments in Iranian Classical Music. In *The Oxford Handbook of Music Revival* (pp. 275-297). C. Bithell & J. Hill (Eds.). UK: Oxford University Press. doi:10.1093/oxfordhb/9780199765034.013.016

Norris, Ch. (1998). Goftmān [Discourse] (H.A. Nozari, Trans). *Journal of Goftmān*, 1, 17-38.

Rabbani Khorasgani, A., & Mirzaei, M. (2014). Ideoložy, suže, hežemoni, va amr-e siyāsi dar bestar-e nazarie-ye goftmān [Ideology, subject, hegemony, and politics in the context of discourse theory]. *Qarbšenāsi Bonyādi*, 5 (1), 23-46.

Racy, A.J. (1985). *Musical change and commercial recording in Egypt, 1904-1932* (Unpublished doctoral dissertation), University of Illinois at Urbana-Champaign.

Saeed, E. (2011). šarq šenāsi [Orientalism] (L.Khonji, Trans). Tehrān, Irān: Amirkabir. (Original work published 1979)

Samim, R. (1399). Darbār-ye naqš-e monāqeše-barangiz-e musiqi-e mardom-pasand dar Fazā-ye tolid-e musiqi dar Irān (1355 to 1367) [On the controversial role of popular music in the production of music in Iran (1355 to 1367)]. *Māhoor Music Quarterly*, 90, 149-131.

Saraei, P. (2014). Majlā-ye bāzxordhā va amal-e ejtemā'i: Jostāri tahlili bar albumhā-ye Chāvosh Va ta'sirāt-e ān bar musiqi-e moāser-e Irān [Feedback and social aspirations: An analytical essay on Chavosh Albums and Its effects on contemporary Iranian music]. *Journal of Mehrnāme*, 36, 187-185.

Sedaghat Kish, A. (1399). Tahavolāt-e musiqi-e pāp-e Irāni va ertebāt-e ān bā goftmānhā-ye musiqa-yi-e čire [Developments of Iranian pop music and its relationship with dominant musical discourses]. *Māhoor Music Quarterly,* 90, 129-101.

Sedaghat Kish, A. (2007). Barresi-e jonbeš-e ehyā-ye musiqi-e dastgāhi dar nime-ye sade-ye hazer [A Study of the Instrumental Music Revival Movement in the Middle of the Present Century]. *Sheida Book of The Year*, 8 & 9, 113-131.

Sepanta, S. (2002). Barresi-e tārixi-e nowāvari dar musiqi-e Irān [Historical study of innovation in Iranian music]. *Māhoor Music Quarterly*, 17, 103-109.

Soltani, S.A.A. (2004). Tahlil-e goftmān be masābe nazariye va raveš [Discourse Analysis as Theory and Method]. *Journal of Olum Siāsi*, 7 (28), 153-179.

Vahdat, F. (2014). ruyārui-e fekri-e Irān bā moderniat [Iran's intellectual encounter with modernity] (M. Haghighatkhah, Trans). Tehrān, Irān: Qoqnus. (Original work published 2002)

فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۱۴(۴)، ۹۹-۶۹، پیاپی ۵۶، زمستان ۱۴۰۰
مختاری، مهدی؛ و آزاده‌فر، محمدرضا (۱۴۰۰). سنتز رویارویی سنت و تجدد در موسیقی کلاسیک ایران؛ مورد مطالعه، گروه چاووش. فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۱۴(۴)، ۹۹-۶۹. doi: 10.22035/jicr.2022.2892.3246
شاپا: ۱۸۴۷-۲۰۰۸ URL: http://www.jicr.ir/article_455.html http://dx.doi.org/10.22035/jicr.2022.2892.3246
© نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانین کریتیو کامانز CC BY 4.0 آزاد است. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

سنتزِ رویارویی سُنت و تجدد در موسیقی کلاسیک ایران؛ مورد مطالعه، گروه چاووش

مهدی مختاری*[۱]، محمدرضا آزاده‌فر[۲]

دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۵؛ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۰۳

چکیده

موسیقی کلاسیک ایران پس از تأسیس شعبهٔ موزیک دارالفنون، که مدخلی بود برای حضور موسیقی غربی در ایرانِ معاصر، دستخوش تحولات گوناگونی شده است. شکل‌گیری جریان‌های مختلف در حیات موسیقایی ایران، ازجمله پیامدهای ورود مدرنیته و تصادم آن با موسیقی ایرانی بود. دراین‌راستا، جریان‌های تأثیرگذار موسیقایی، به‌مثابه گفتمان‌هایی در نظر گرفته شده‌اند که در فرایندی دیالکتیکی، نوعی پویایی را در موسیقی کلاسیک ایرانی به‌دنبال داشته‌اند. برای بررسی بازهٔ زمانی مذکور، سه گفتمانِ تجددگرا، سنت‌گرا و انقلاب (که به‌نمایندگی مجموعهٔ چاووش در بستر موسیقی ایرانی پدیدار شد) موردتوجه قرار گرفته‌اند. مسئلهٔ اصلی در مطالعه حاضر معطوف به این پرسش است که حضور و نیز تصادمِ گفتمان‌های تجددگرا و سنت‌گرا در حیات موسیقایی ایران معاصر، چگونه به شکل‌گیری و ظهور چاووش در قالب یک گفتمان جدید منتج شده است. تبیینِ چگونگی ظهورِ یک گفتمان جدید پس از فروپاشی گفتمان‌های متخاصمِ پیشین به‌عنوان هدف اینِ مطالعه لحاظ شده است. در این مقاله، سعی شده با اتخاذ روش توصیفی ــ تحلیلی، روند شکل‌گیری و تصادم گفتمان‌های موردمطالعه و نیز چگونگیِ گذار از گفتمانی به گفتمانِ دیگر، موردبررسی قرار گیرد. مفهوم «دیالکتیکِ» هگل و همچنین مفاهیم «نظریهٔ گفتمانِ» لاکلو و موف، در مقامِ چارچوب نظری، برای تبیین مسئلهٔ پژوهش استفاده شده‌اند. یافته‌های این پژوهش مبین آن است که چاووش تا حد زیادی محصول سنتزِ دو گفتمان متجدد و سنت‌گرای موسیقی ایرانی است. نتایج نشان می‌دهد که خلق و رسیدن به یک آگاهیِ تازه و نوین در موسیقی کلاسیک ایرانی، به‌واسطهٔ فرایند دیالکتیکیِ حاصل از تصادمِ این دو گفتمان به دست آمده است.

کلیدواژه‌ها: چاووش، گفتمان موسیقایی، سُنت و تجدد، موسیقی کلاسیک ایرانی، دیالکتیک موسیقایی

---

۱ . کارشناس ارشد موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولوژی)، گروه موسیقی‌شناسی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
✉ m.mokhtari@student.art.ac.ir
۲ . استاد موسیقی‌شناسی(اتنوموزیکولوژی)، گروه موسیقی‌شناسی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

۱. مقدمه

فضای حاکم بر جامعهٔ ایران در سال‌های منتهی به انقلاب ۱۳۵۷ مؤلفه‌های تحول‌خواهانه‌ای را در بر می‌گیرد که «بازگشت به خود» از جملهٔ آنها است. این رجعت به خود در بازهٔ زمانی مذکور، عمدتاً با گرایش‌های سنت‌گرایانه همراه شد؛ بدین‌ترتیب که «بازگشت به خود» به‌مثابهٔ «بازگشت به سنت‌ها» موردتوجه قرار گرفت. در این میان، حیات موسیقایی ایران نیز هم‌سو با تحولات یادشده، دگرگونی‌های جدیدی را تجربه می‌کرد که ماحصل آن شکل‌گیری گروه‌های موسیقی با گرایش‌های انقلابی بود و به‌تبع آن، گونه‌ای از تصنیف‌سازی تحت‌عنوان «سرود»های انقلابی، مرسوم شد. گروه چاووش که فعالیت و آثار آنها در حیطهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی قابل‌بررسی است از جمله گروه‌هایی به‌شمار می‌آید که درون‌مایهٔ آثارشان (در اشعار) غالباً مضامینی را شامل می‌شود که ارزش‌ها و مؤلفه‌های انقلاب ایران را بازنمایی می‌کنند. آثار و تولیدات موسیقاییِ «کانون چاووش»، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین جریان‌های تأثیرگذار بر حیات موسیقایی ایرانِ پس‌از انقلاب ۱۳۵۷ (در حیطهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی) در دو ساحتِ عمدهٔ «موسیقایی» و «ایدئولوژیک» قابل‌بررسی است. بُعد موسیقایی آثار چاووش مؤلفه‌هایی را در بر می‌گیرد که عمدتاً ریشه در دو جریان «متجدد» و «سنتیِ» موسیقی ایران دارد؛ بدین‌صورت که ترکیبی از مؤلفه‌های موسیقاییِ وام‌گرفته از جریان‌های متجدد و سنتی، به‌گونه‌ای برجسته در آثار چاووش قابل پیگیری‌اند. ساحتِ فکری و ایدئولوژیک این آثار، که عمدتاً در مضامین اشعارِ تصانیف، نمود عینی پیدا کرده است، تحت تأثیر گرایش‌های انقلابی و فضای سیاسیِ سال‌های منتهی به انقلاب ۱۳۵۷ قرار دارد. این رویکرد لیدئولوژیک که بخش عمده‌ای از درون‌مایهٔ آثار چاووش را تشکیل می‌دهد، در سال‌های پس از انقلاب ـــ خصوصاً دههٔ اول ـــ به یک جریان غالب در موسیقی ایران تبدیل می‌شود. از این‌رو، به‌نظر می‌رسد تبیین شرایطی که به شکل‌گیری «چاووش» در بستر موسیقی کلاسیک ایران انجامید، در فهم و شناخت چگونگی تغییرات و نحوهٔ شکل‌گیری این فرایند، مؤثر باشد. لازم‌به‌ذکر است که در این مقاله هرگاه از «گفتمان چاووش» نام برده می‌شود، منظور «گفتمان انقلاب» است که مجموعهٔ چاووش به‌عنوان نمایندهٔ آن (گفتمان انقلاب) در حوزهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی، درنظر گرفته شده است. مسئلهٔ مقاله حاضر معطوف به این

پرسش است که گفتمان‌های متجدد و سُنت‌گرا ـــــ به‌عنوان بسترهایی آموزشی برای اعضای چاووش ـــــ چگونه در فرایندی که به شکل‌گیری و پیدایش این گروه منتج شده است، مؤثر بوده‌اند؟

اهداف مقاله حاضر، از یک‌سو شناخت عناصر تأثیرگذار بر مفصل‌بندیِ گفتمان‌های موسیقایی مذکور را موردتوجه قرار می‌دهد؛ و از دیگرسو، در پی تبیینِ چگونگی ظهورِ یک گفتمان جدید، پس از فروپاشی گفتمان‌های متخاصمِ پیشین است. عدم ثبات همیشگیِ معنا در گفتمان‌ها را می‌توان به‌عنوان عاملی تأثیرگذار در ارتباط با موردِ اخیر (ظهور گفتمان جدید) درنظر گرفت؛ چراکه، تثبیت معنا در گفتمان‌ها امری موقتی است و ثبات آنها همواره از سوی جریان‌هایی که در تلاش‌اند خود را در قالب گفتمان‌های جدید مفصل‌بندی کنند، تهدید می‌شود. از این‌رو، خوانشِ دیالکتیکی گفتمان‌های موردمطالعه (تز: گفتمان تجددگرا، آنتی‌تز: گفتمان سنت‌گرا و سنتز: گفتمان چاووش)، در فهمِ چگونگی شکل‌گیری یک گفتمان جدید (در قالب سنتز) پس از تصادمِ گفتمان‌های متخاصم (از طریق مواجههٔ تز و آنتی‌تز) مؤثر است.

پرداختن به مسئلهٔ مطرح‌شده در این پژوهش مستلزم صورت‌بندی جریان‌های مذکور در قالب گفتمان‌هایی مجزا است؛ بدین‌منظور، سعی بر آن است تا از طریقِ بررسی سیر دیالکتیکی موسیقی ایرانی ـــــ به‌مثابه یک عنصر فرهنگیِ سیال ـــــ در بازه‌ای زمانی که دورهٔ تجدد، تقابل سُنت با آن، و در نهایت شکل‌گیری مجموعهٔ چاووش را در بر می‌گیرد، چگونگیِ ساخته‌شدن و تغییر هریک از ساختارهای مزبور در قالب یک گفتمان جدید، مورد توجه و تدقیق قرار گیرد. در این راستا، با بهره‌گیری از «نظریهٔ گفتمان» لاکلو[1] و موف[2] و همچنین نظریهٔ «دیالکتیک» هگل[3]، به‌عنوان ابزاری برای بررسی گفتمان‌های موردمطالعه، تلاش شده است تا هریک از جریان‌های یادشده را در قالب یک گفتمان مستقل، صورت‌بندی کرده و علاوه‌بر شناسایی عناصر تشکیل‌دهندهٔ این گفتمان‌ها، چگونگیِ برساخته‌شدن و مفصل‌بندی آنها نیز مورد ارزیابی قرار گیرد. بدین‌منظور، «سازمان‌دهی گفتمانیِ» هریک از جریان‌های

1. Ernesto Laclau
2. Chantal Mouffe
3. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831)

تجددگرا، سُـنت‌گرا و چاووش، با اسـتفاده از مفاهیم و ترمینولوژیِ «نظریهٔ گفتمان» لاکلو و موف، در یک روند دیالکتیکی تبیین خواهد شد.

مقاله حاضـر می‌تواند از دو منظر در مطالعات موسـیقی ایرانی مهم و ضـروری ارزیابی گردد: الف) رویکردها و آراء متضـاد در بسـتر موسـیقی ایرانی اگر در قالـب نهادهای سازمان‌یافتهٔ آموزشی، متمرکز و پیگیری شوند، امکانی فراهم می‌شود تا جریان‌های موجود، به‌صـورت دیالکتیک‌وار و پویا گفتمان‌های جدیدی را بازتولید کنند؛ ب) شـناسـایی عناصـر، ابعاد و گره‌گاه‌هایی (مانند سُـنت، تجدد و غیره) که منجر به مفصـل‌بندی یک گفتمان می‌شوند، مسیر را برای بررسی نحوهٔ سامان‌یافتگیِ گفتمانی هموار می‌کند و به‌تبع آن روشن خواهد شد که چه عواملی در پیدایش یک گفتمان جدید مؤثر بوده‌اند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

منابعی که بخش عمدهٔ پیشینهٔ این پژوهش را تشکیل می‌دهند، بازه تاریخیِ ورود موسیقی غربی (به‌واسـطهٔ موسـیقی نظامی) به ایران در دورهٔ قاجار تا تشـکیل و فعالیت کانون چاووش را در برمی‌گیرند. از جمله پژوهش‌هایی که مشـخصاً کانون چاووش را موردتوجه قرار داده‌انـد، می‌توان بـه پـایـان‌نـامـه‌ای بـا عنوان «تجزیـه‌وتحلیـل موسـیقـایی چـاووش» (حقیقی، ۱۳۹۴) اشـاره کرد. یافته‌های این پژوهش چاووش را به‌عنوان یک تشـکُل موسیقاییِ آزاد و مستقل از دولت معرفی می‌کند و همچنین تجزیه‌وتحلیل آثار موسیقایی چاووش و نیز ابعاد اجتماعی ـــ سیاسی این کانون موردتوجه قرار گرفته است. پژوهش دیگری که در قالبِ مقاله‌ای با عنوان «جسـتاری تحلیلی بر آلبوم‌های چاووش و تأثیرات آن بر موسیقی معاصر ایران» تألیف شده است، آلبوم‌های چاووش را مورد تجزیه‌وتحلیل ساختاری قرار داده و اشاراتی گذرا به شرایط حاکم بر تولید آثار چاووش، به‌عنوان معلولی از شـرایط سیاسـی و اجتماعیِ مصـادف با انقلاب ۱۳۵۷، شـده اسـت (سـرایی، ۱۳۹۳، ۱۸۷-۱۸۵). پژوهش‌های دیگری نیز در قالب پایان‌نامه و مقاله صـورت گرفته اسـت که مشـخصـاً ارتباط مسـتقیمی با آثار چاووش نداشـته، اما در بخش‌هایی از این پژوهش‌ها، به‌صورت مختصر، به کانون چاووش اشاره شده است (نک. نعمت‌الهی، ۱۳۹۱؛ میلانلو،

۱۳۹۱). «گفتمان‌های موسیقی در ایران» (کوثری، ۱۳۸۶)، و «از تصنیف‌های وطنی تا سرودهای انقلابی» (شهابی[1]، ۱۹۹۹)، «تحولات موسیقیِ پاپ ایرانی و ارتباط آن با گفتمان‌های موسیقایی چیره» (صداقت‌کیش، ۱۳۹۹) از دیگر پژوهش‌های صورت‌گرفته در این حوزه‌اند. از این‌رو پژوهش‌های انجام‌شدهٔ مرتبط با موضوع این مقاله، در چهار محور اصلی، صورت‌بندی می‌شوند:

الف) زمینه‌های شکل‌گیری گروه‌های موسیقی کلاسیک ایرانی با اهداف و مضامین انقلابی: بیش از آنکه بسترهای شکل‌گیری موسیقی کلاسیک ایرانی در دوره انقلاب ــ به‌ویژه در آثار چاووش ــ به‌واسطهٔ گفتمان‌های موجود و رویارویی آنها موردبررسی قرار گیرد، حضور جریان‌ها و گفتمان‌های پیشین (تجددگرا و سنت‌گرا) به ایجاد مرزبندی‌هایی در جهت تفکیک چاووش از سایر جریان‌های موسیقایی دامن زده است.

ب) بررسی ساختار موسیقایی آثار کلاسیک اوایل انقلاب: پرداختن به مؤلفه‌هایی مانند ریتم، ارکستراسیون، تلفیق شعر و موسیقی (به‌ندرت) و نیز، شیوه‌های آهنگسازی یا تصنیف‌سازی که عموماً نشان‌دهندهٔ گرایش‌های آهنگساز ــ مثلاً پای‌بندی آهنگساز به شیوهٔ تصنیف‌سازی قدما ـ است.

ج) بررسی‌های گفتمانی (در حیطهٔ مطالعات فرهنگی): فاضلی و سروی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «بررسی گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر (۱۳۸۵-۱۲۸۵)» به بررسی گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرا ــ با هدف رسیدن به شناختی انتقادی از شکل‌گیری گفتمان‌های مزبور در فضای موسیقایی ایران ــ پرداخته‌اند. نویسندگان به‌صراحت مطرح می‌کنند که موضوع موردبررسی آنها «تنها گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر» است (همان، ۲۴۷). تحلیل داده‌ها به روش تحلیل گفتمانیِ متن‌محور (از طریق تحلیل سخنرانی‌ها و مصاحبه‌های مکتوبِ نمایندگانِ گفتمان‌های موردبررسی) انجام شده است. آنچه پژوهش حاضر را از مقالهٔ مذکور متمایز می‌کند عبارت است از: ۱) تمرکز بر فعالیت‌های موسیقایی چاووش در قالب یک گفتمانِ برآمده از انقلاب که حاصل سنتزِ گفتمان‌های تجددگرا و سنت‌گرا است؛ ۲) صورت‌بندی

1. Chehabi

گفتمانیِ جریان‌های تأثیرگذار بر موسیقی ایرانی که در قالب گفتمان‌هایی مجزا و نیز با قرارگرفتن در یک فرایند دیالکتیکی، منجر به ظهورِ یک گفتمان جدید (چاووش) شده‌اند؛ ۳) عدم بهره‌گیری از تحلیل گفتمان به‌گونه‌ای «متن‌محور» و استفاده از مفاهیم نظریهٔ گفتمان لاکلو و موف، صرفاً در مقام ابزاری برای تبیین اجزای جریان‌های موردبررسی، در قالب گفتمان‌های موسیقایی.

د) پژوهش‌های جامعه‌شناختی: مقالهٔ «درباره نقش مناقشه‌برانگیزِ موسیقیِ مردم‌پسند در فضای تولید موسیقی در ایران (۱۳۵۵ تا ۱۳۶۷)» (صمیم، ۱۳۹۹)، که در حیطهٔ مطالعات جامعه‌شناختیِ موسیقی قابل‌بررسی است، هرچند با محوریتِ موسیقی مردم‌پسند به نقش راهبردی این ژانر در «فضای تولید موسیقی» ایران اشاره دارد، اما مقاله حاضر از دو منظر می‌تواند با این مقاله وارد بحث شود: ۱) پرداختن به برهه‌ای تاریخی تحت‌عنوان «زمانهٔ انحصار» (نک. همان، ۱۴۱)؛ صمیم، چاووش را به‌مثابه مجموعه‌ای موسیقایی درنظر گرفته که در ابتدای بازهٔ زمانی مذکور (بین سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۰) انحصار تولیدات موسیقایی و کنسرت‌ها را در اختیار داشته است. چنین‌خوانشی از فعالیت چاووش، هرچند در بستر «فضای تولید موسیقی» قابل‌بررسی است و در خوانشِ دیالکتیکی ـ گفتمانیِ موردنظر پژوهش حاضر، مجالی برای برجسته‌کردن آن نیست، اما می‌تواند در راستای مباحث مطرح‌شده در این پژوهش ارزیابی شود؛ چراکه چاووش ــ نزد ما ــ به‌عنوان گفتمانی «برآمده از انقلاب» درنظر گرفته شده و بدیهی است که محتوای هم‌سو با انقلاب در آثار چاووش، موردتأیید حکومتِ تازه‌استقراریافته باشد؛ ۲) صمیم، نزاع میان سُنت و مدرنیته را با این استدلال رد می‌کند که موسیقی سنتی به‌عنوان پدیده‌ای تولیدشده در یک بستر مدرن، نمی‌تواند به‌شکلی ناب سُنتی‌بودنش را حفظ کند. درواقع نویسندهٔ مقالهٔ مذکور آنچه را در یک بستر مدرن «تولید» می‌شود به‌مثابه پدیده‌ای مدرن درنظر می‌گیرد؛ اما در مقالهٔ حاضر ــ به این دلیل که تولید موسیقی به‌مثابه یک صنعت فرهنگی، درنظر گرفته نشده ــ هرگاه سخن از سنت به‌میان می‌آید، لزوماً یک «پدیدهٔ سنتی» مدنظر نبوده، بلکه «ذهنیتی سنت‌گرا» موردتوجه است که هرچند در بستری مدرن با گفتمانِ رقیب در تقابل و تخاصم به‌سر می‌برد، اما عناصری که در مفصل‌بندیِ گفتمانی‌اش به‌کار می‌گیرد، اعتبارشان را از ذهنیتِ سنتیِ نمایندگان گفتمان و مصادیق مرتبط با آن (سنت) کسب می‌کنند.

با توجه به اینکه در تحقیقات مرتبط با «چاووش»، ابعاد گفتمانیِ این جریان موسیقایی در ارتباط با سایر گفتمان‌ها مورد بررسی قرار نگرفته است؛ بنابراین، در مقالهٔ حاضر، تلاش بر آن است تا با در نظر گرفتنِ یک رویکرد دیالکتیکی و همچنین بررسی جریان‌های موسیقایی ــ بازهٔ زمانیِ تجدد تا چاووش ــ در قالب گفتمان‌های موسیقایی، خوانشی متفاوت و متمایز از سایر پژوهش‌های صورت‌گرفته، ارائه شود.

۳. چارچوب نظری

در جست‌وجوی ریشهٔ کلمهٔ یونانی «دیالکتیک»، پیشوند «دیا» مفهومِ دوسویه‌بودن و مبادله را می‌رساند. دیالکتیک به‌معنای مبادلهٔ گفتار و استدلال است و اسمی که از آن مشتق می‌شود، مباحثه و گفت‌وگو معنی می‌دهد. بنابراین، دیالکتیک از لحاظ لغوی در وهلهٔ نخست، هنرِ گفتار است؛ نه گفتاری که تحت‌تأثیر قرار می‌دهد بلکه گفتاری مراد است که می‌فهماند و متقاعد می‌کند و سپس، به هنرِ مباحثه‌کردن اطلاق می‌شود. در این معنا، دیالکتیک شامل هنرِ اثبات‌کردن و هنر رَد کردن است؛ به‌بیان‌دیگر دیالکتیک، هنر انطباق شناسایی قواعدِ منطق بر مباحثه است (فولکیه، ۱۳۶۲، ۱۱-۱۰).

اصل امتناع یا عدمِ تناقض[1] تا زمان هگل پایهٔ اصلی دیالکتیک و منطق بود (همان، ۱۱). ارسطو، اصل امتناعِ تناقض را مبدأیی در نظر می‌گیرد که خطا و اشتباه به آن راهی ندارد. وی بر این عقیده است که «وجود» و «عدم وجود» یک چیز، در آنِ واحد، غیرممکن است. درواقع، این قضیه بیانگر محال‌بودنِ «تناقض» است (ارسطو، ۱۳۷۷، ۱۳۲-۱۳۱). تا پیش‌از هگل، این اصل به‌عنوانِ بدیهی‌ترین قضیه در منطق اعتبار داشت؛ اما هگل منطقِ فلسفهٔ خود را بر خلافِ این عقیدهٔ مرسوم که دو قضیهٔ متناقض، هم‌زمان با یکدیگر «جمع» نمی‌شوند و نیز هم‌زمان با هم «رفع» نمی‌شوند (خوانساری، ۱۳۹۷، ۳۶۷-۳۶۶)، بنیان گذاشت؛ بدین‌صورت که در منطقِ هگل، اصل امتناع تناقض جایگاهی ندارد و تناقض امکان‌پذیر است. مسئلهٔ چالش‌برانگیزی که هگل مطرح می‌کند، اساساً مسئله‌ای متناقض‌نما[2] است؛

1. Non-contradiction
2. Paradoxical

روش برگزیدهٔ هگل برای حل این مسـئله، «دیالکتیک» اسـت. نظریات هگل در ارتباط با دیالکتیک در مجموعه‌هایی سه‌جزئی بیان شـده‌اند؛ بدین‌صـورت که هر امری در روند خود، ضـدِ خود را ایجاد می‌کند؛ اولی «تِز»[1] (وضـع، نهاد)، دومی «آنتی‌تز»[2] (وضـع مقابل، برابر نهاد) و از برخورد و ترکیب این دو، «سـنتز»[3] (وضـع مجامع، هم‌نهاد) به وجود می‌آید که درعین‌حال، هم دربردارندهٔ آن‌دو و هم فرا رفته و برگذشـته از آن‌ها اسـت. سـنتز نیز در چرخهٔ دیالکتیک، تبدیل به تزِ جدیدی می‌شود (فتحی و موسی‌زاده، ۱۳۹۰، ۶۸). لازم به ذکر است که دیالکتیک لزوماً مبتنی بر روند تکامل نیسـت؛ بنابراین، نگارندگان چنین نظری را پیگیری نمی‌کنند و دیالکتیک هگلی صـرفاً به‌عنوان دسـت‌مایه‌ای برای بررسـی تأثیر گفتمان‌ها بر یکدیگر مورد توجه قرارگرفته است.

گفتمان در گسترهٔ مفهومی خود و صرفاً در بیان، به‌معنای «صحبت»، «مکالمه» و یا «گفت‌وگو» است که بعضاً به‌صورت تلویحی، نوعی هدف آموزشی و تعلیمی نیز به شمار می‌آید (نوریس، ۱۳۷۷، ۱۹). ریشهٔ گفتمان به فعل لاتین «Discurrere» به معنای سرگردان، آواره بودن، گمراه‌شدن و غیره باز می‌گردد و درواقع هرگاه این واژه در کاربردهای متفاوتِ آن در رشته‌های تخصصیِ مختلف موردبررسی قرار گیرد، همین ابهام در معنا یا معانی متضاد آن ظاهر می‌شود (همان). گفتمان، جریان و بستری است که دارای زمینهٔ اجتماعی بوده و به‌بیان‌دیگر، بسترِ زمانی، مکانی، مواردِ استفاده و سوژه‌های استفاده‌کنندهٔ هر مطلب یا گزاره، نوع و محتوای گفتمان‌ها را تشکیل می‌دهند (مک دانل، ۱۳۷۷، ۳۰). اما در بسیاری از موارد منظور از گفتمان این است که «زبان» در چارچوبِ قالب‌هایی، ساختاربندی شده است و مردم به هنگام مشارکت در حوزه‌های مختلف حیاتِ اجتماعی در گفتار خود از این قالب‌ها ــ مانند گفتمان سیاسی ــ تبعیت می‌کنند و تحلیل گفتمان نیز تحلیل این قالب‌ها است (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۰، ۱۷). نظریهٔ گفتمانِ ارنستو لاکلو و شانتال موف درواقع، بسط‌دهندهٔ نظریهٔ میشل فوکو در حوزهٔ فلسفهٔ سیاسی ـ اجتماعی است (سلطانی، ۱۳۸۳، ۱۵۵). نظریهٔ گفتمان، با این ایدهٔ پساساختارگرایانه آغاز می‌شود که گفتمان، جهانِ اجتماعی

1. Thesis
2. Antithesis
3. Synthesis

را در قالبِ معنا، برمی‌سازد و از آنجا که زبان به‌نحوی بنیادین بی‌ثبات است، معنا به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند برای همیشه ثابت بماند؛ بنابراین، هیچ گفتمانی ثابت نیست بلکه به‌واسطهٔ تماس با سایر گفتمان‌ها دستخوش تغییر می‌شود (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۰، ۲۶). از آنجا که در بخشی از پژوهش حاضر، نظریهٔ گفتمان لاکلو و موف به‌عنوان راهبردی برای تبیین چگونگیِ شکل‌گیریِ گفتمان‌ها مورد استفاده قرار گرفته است، ضروری به نظر می‌رسد که طرحی کلی از برخی مفاهیم بنیادین این نظریه ارائه شود:

۱) «**عناصر**»[1]: نشانه‌هایی‌اند که معنای آن‌ها هنوز تثبیت نشده است. نشانه‌هایی که به‌صورت بالقوه معانی متعددی دارند (یورگنسن و فیلیپس، همان، ۵۹)؛

۲) «**مفصل‌بندی**»: عبارت است از قرارگرفتن پدیده‌هایی در کنار یکدیگر که به‌طور طبیعی در کنار هم قرار ندارند. «این مفهوم به گردآوری عناصر مختلف و ترکیب آن‌ها در هویتی نو اشاره می‌کند» (هوارث، ۱۳۷۷، ۱۶۳)؛

۳) «**ابعاد**»[2]: مواضع مبتنی بر تفاوتی هستند که در قالب یک گفتمان، مفصل‌بندی شده‌اند (نک. یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۰، ۵۶)؛

۴) «**گره‌گاه یا دال مرکزی**»[3]: دالی است که سایر دال‌ها در اطراف آن جمع می‌شوند و نقطهٔ ثقل همهٔ دال‌ها و انسجام‌بخش آن‌ها است (مقدمی، ۱۳۹۰، ۹۹)؛

۵) «**دال‌های سیال**[4]»: «نشانه‌هایی‌اند که گفتمان‌های مختلف تلاش می‌کنند به روش خاص خودشان به آن‌ها معنا ببخشند» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۰، ۶۰)؛

۶) «**تثبیت معنا**»: از در کنار هم قرارگرفتن عناصری به‌وجود می‌آید که در یک مفصل‌بندی، ابعادِ گفتمان را تشکیل داده‌اند.

لازم‌به‌ذکر است، از فرایندی که با درکنارهم قرارگرفتن عناصر و ابعاد مختلف، حولِ یک دال مرکزی مفصل‌بندی را تشکیل می‌دهد و به تثبیت معنا می‌انجامد، با عنوان «بلورینه‌شدن»[5] یاد می‌کنند. «در ثقل نظریهٔ گفتمان لاکلو و موف این اصل محوری وجود

1. Elements
2. Moments
3. Master Signifier
4. Floating Signifier
5. Crystallisation

دارد که یک امر اجتماعی، پدیدهٔ اجتماعی یا یک هویت اجتماعی هیچ‌گاه پایان‌یافته و تمام‌شده نیست. زیرا طبق این رویکرد، بستِ معنا موقتی است و معنا هیچ‌گاه دائمی و ثابت نیست» (ربانی خوراسگانی و میرزایی، ۱۳۹۳، ۲۵)؛

۷) «**هژمونی**»: لاکلو و موف تحت‌تأثیر نظریه‌پرداز ایتالیایی، آنتونیو گرامشی، مفهوم «هژمونی» را مقوله‌ای مرکزی در تحلیل سیاسی خود قرار داده‌اند. هژمونی به‌بیان‌سادهٔ سازمان‌دهی رضایت است، به‌گونه‌ای که در این سازمان‌دهی و کسب رضایت، اِعمال زور و خشونتی صورت نپذیرد (ربانی خوراسگانی و میرزایی، ۱۳۹۳، ۳۸). به‌عبارت‌دیگر، «کردارهای مفصل‌بندی‌شده که از طریق آن‌ها نظم خاصی برقرار می‌شود و به‌مثابه نهادهای اجتماعی تثبیت می‌شوند، کردارهای هژمونیک هستند» (موفه، ۱۳۹۱، ۲۵)؛

۸) «**میدان گفتمان**[1]»: درواقع، محلی است که مازادِ معانی تولیدشده در فرایند مفصل‌بندی، توسط گفتمان غالبی که تثبیت معنا در آن صورت گرفته است، به آنجا طرد می‌شوند (لاکلو و موف[2]، ۱۹۸۵، ۱۱۱). تثبیت معنا در گفتمان‌ها، همیشه از جانبِ عناصری که به میدان گفتمان رانده شده‌اند در معرض تهدید است. به‌بیان‌دیگر، عناصر طردشده به «میدان گفتمان» را می‌توان به‌مثابه کردارهای ضدهژمونیکی درنظرگرفت که نظم هژمونیکِ موجود را به چالش می‌کشند؛ این کردارهای ضدهژمونیک، همواره در تلاش‌اند تا نظم موجود را به‌منظور ایجاد شکل دیگری از هژمونی، منهدم کنند (موفه، ۱۳۹۱، ۲۵).

۴. روش تحقیق

در این مقاله سعی شده است با اتخاذ روش توصیفی ـ تحلیلی، روند شکل‌گیری و تصادم گفتمان‌های موردمطالعه و نیز چگونگی گذار از گفتمانی به گفتمان دیگر موردبررسی قرار گیرد؛ بدین‌منظور، توصیفی تاریخی از روند جریان‌های موسیقی کلاسیک ایرانی در یک بازهٔ تقریباً ۱۵۰ ساله ــ از مواجههٔ موسیقی ایرانی با موسیقی غربی در عصر ناصری تا انقلاب ۱۳۵۷ ــ ارائه شده است. از آنجایی که لاکلو و موف در آثارشان، بیش از آنکه به‌دنبال ابزاری

1. Field of Discursivity
2. Laclaou & Mouffe

عملی برای تحلیل «گفتمان‌های متن‌محور» باشند، به «نظریه‌پردازی» ارجحیت می‌دهند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۲، ۵۳)؛ بنابراین، سعی شده است با به‌کارگیری مفاهیم و ترمینولوژی مطرح‌شده در «نظریهٔ گفتمان» لاکلو و موف، چگونگی مفصل‌بندی و نیز تغییرات ناشی از تصادم‌های گفتمانی در حیات موسیقایی ایرانِ معاصر، در قالب یک «سیر دیالکتیکی» موردبررسی قرار گیرد. در این راستا، روند موسیقی ایرانی در بازهٔ تعریف‌شده، در قالب یک سیر دیالکتیکی که شامل تجدد (تِز)، سُنت (آنتی‌تز) و چاووش (سنتز) می‌شود، مورد ارزیابی قرار گرفته است. بدین‌ترتیب، هر یک از اجزای این سیر دیالکتیکی (تز، آنتی‌تز و سنتز) به‌واسطهٔ مفاهیمی که «نظریهٔ گفتمان» ارائه می‌دهد در قالب یک گفتمان مجزا صورت‌بندی می‌شوند و سپس، سازوکارِ قرارگیری این سه گفتمان در یک روند دیالکتیکی موردبررسی قرار می‌گیرد. بنابراین، استفاده از نظریهٔ گفتمان در این مقاله، نه در جهت تحلیل گفتمان‌های مذکور، بلکه به‌عنوان یک ابزار در راستای صورت‌بندیِ گفتمانیِ اجزای این سیر دیالکتیکی (تجدد، سنت و چاووش) مدنظر است.

جامعهٔ آماری این پژوهش، منابع و اسناد مرتبط با گفتمان‌های یادشده را در بازهٔ تاریخی بین آغاز مواجههٔ موسیقی ایران با موسیقی کلاسیک غربی (در عهد ناصری) تا سال‌های آغازین دههٔ ۱۳۶۰ شمسی (مصادف با پایان‌یافتن فعالیت‌های کانون چاووش) در بر می‌گیرد. مصاحبه‌ها و گفت‌وگوهای منتشرشده (نوشتاری، دیداری، شنیداری) با نمایندگان این گفتمان‌ها از دیگر مواردی محسوب می‌شوند که به‌عنوان جامعهٔ آماری در این تحقیق، مورد استفاده قرار گرفته‌اند. خوانش گفتمان‌های موسیقایی ایرانِ معاصر با اتخاذِ راهبردهای فوق، این فرضیه را مطرح می‌کند که چاووش، حاصل تصادمِ دو گفتمان تجددگرا و سنت‌گرا بوده و در یک فرایند دیالکتیکی ایجاد شده است.

۵. بسترهای شکل‌گیری گفتمان تجددِ موسیقایی

فرایند تجدد در موسیقی ایران معلول وقایعی است که سرآغاز آن را می‌توان در سال‌های نخست قرن ۱۹ میلادی و سلطنت قاجاریه بر ایران جست‌وجو کرد. شکافِ میان ایران و غرب ـــ در ابعاد گوناگون ـــ که پس از شکست‌ها و تجاوزاتی که قاجاریه از جانب قشون

روس و انگلیس متحمل شـــد، نمودی عینی پیدا کرد، چاره‌اندیشـــی حکومت وقت را در جهت رفع این عقب‌ماندگی و مقابله با سلطهٔ اروپای مدرن در پی داشت. اعزام دانشجویان ایرانی به اروپا و اسـتخدام کارشـناسـان اروپایی، به‌ویژه مشـاوران نظامی، از جمله‌اقداماتی است که در این راستا صورت گرفت (آبراهامیان، ۱۳۸۴، ۶۴؛ وحدت، ۱۳۹۳، ۵۸). نفوذ موســیقی غربی از مجرای موســیقیِ نظامی به فرهنگ موســیقاییِ ایران نیز در ادامهٔ همین اقدامات محقق شـــد (فاطمی، ۱۳۹۳، ۶). به‌بیان‌دیگر، از آنجا که معنابخشـــی به عناصـــر موجود در هر گفتمان از طریق موقعیت‌های تشـــکیلاتی و اجتماعیِ مورداســـتفاده توســـط به‌کارگیرندگان گفتمان‌ها به‌دســت می‌آید (عضـدانلو، ۱۳۸۰، ۱۸)، می‌توان پیش‌زمینهٔ تجدد موســیقایی را در شـــرایط اجتماعی و ســیاســیِ برهه‌ای از تاریخ ایران جســـت‌وجو کرد که هم‌راستا با نوگراییِ گسترده در سطوح مختلف جامعهٔ ایرانی، «موسیقی غربی» نیز از طریق عنصری به نام «موسیقی نظامی» به حیات موسیقایی ایران راه پیدا کرد.

گرایش به تجدد در میان اهالی موسیقی را می‌توان بازنمودی از موج تجددخواهی که در دورهٔ مزبور، جامعهٔ ایران را فرا گرفته بود به‌حساب آورد. متولیان و اهالی موسیقی نیز همسو با سایر تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در جامعه، به‌سوی تجددی گام برمی‌داشتند که گرایش به غرب و مظاهرِ آن یکی از مؤلفه‌های اصـلی این تحولات بود. گرایش به مظاهر موســیقی غربی را حتی می‌توان در انعطاف‌پذیریِ مهم‌ترین میراث‌داران موســیقی ایرانی، یعنی خاندان فراهانی ـــ در ارتباط با نغمه‌نگاری دستگاه‌های موسیقی ایرانی توسط علینقی وزیری ـ مشاهده کرد (خالقی، ۱۳۹۵، ۳۵۵-۳۵۳).

۵-۱. طیف‌های تجددخواه موسیقی در ایران (بازهٔ زمانیِ تجدد)

بسترهای شکل‌گرفته برای آموزش موسیقی غربی، در شعبهٔ موزیک دارالفنون، مقدمه‌ای بود برای ظهور نوازندگان، آهنگســازان، مصـنفان و خوانندگانی که در دورهٔ مشـروطه سـردمدارِ تجدد در موسیقی ایرانی شـدند و از جمله می‌توان به غلامرضـا مین‌باشـیان (سـالار معزز)، غلامحسین درویش، عارف قزوینی و قمرالملوک وزیری ـــ که حتی حضورش به‌عنوان یک زن در عرصهٔ موسیقی، رفتاری تجددمآبانه بود ـــ اشاره کرد. برای نمونه، تجددی که عارف قزوینی در جســـت‌وجوی آن بود در آفرینش تصـــانیف اعتراضـــیِ او نمود پیدا کرد؛ او از

تصنیف به‌عنوان ابزاری در جهت اهداف آزادی‌خواهانهٔ مشروطه‌خواهان سود برد. لازم‌به‌ذکر است که وجه‌تمایز عارف با شخصیت‌هایی چون علینقی وزیری در این نکته بود که وی در مسیر تجددخواهی، بیش از آنکه تجددِ عاریتی و وام‌گرفته‌شده از غرب را بپذیرد، به نوزایی درونیِ این سیستم توجه داشت (فیاض، ۱۳۹۴، ۱۲۸).

نکته‌ای که در بحبوحهٔ تمایلِ اهالی موسیقی به نوگرایئ قابل‌تأمل به‌نظر می‌رسد، گرایش حداکثریِ موسیقی‌دان‌های دورهٔ مذکور به نوآوری و همگام شدن با «روحِ زمانه»، یعنی «تجدد» است. لازم‌به‌ذکر است که مفهومِ «روح زمانه» در فلسفهٔ هگل را می‌توان آگاهیِ حاکم بر یک بازهٔ تاریخی (زمانه یا دوران) درنظر گرفت که این آگاهی (روح)، تمامی مناسبات، روابط و تولیداتِ انسانیِ موجود در یک جامعه ــ اعم از موسیقی ــ را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد (نک. هگل، ۱۳۷۹، ۵۸-۵۷). از این‌رو، بازنمود تجددخواهیْ در آثار، رفتار و حتی کنش‌های اجتماعی اهالی موسیقی ایرانی به‌صورتی برجسته قابل‌مشاهده است و هرکدام به‌نوعی بر آن‌اند تا «حرفی نو» برای ارائه داشته باشند. در این میان، دو جریان فکری مهم با عقایدی متفاوت، به‌نمایندگی غلامرضا مین‌باشیان و فرزندش غلامحسین از یک‌سو و علینقی وزیری از سوی دیگر، اهداف و افکار تجددگرایانهٔ خود را پس از یک دوره تحصیلات آکادمیک در غرب، در قالب ایجاد نهادهای موسیقایی که بعضاً حمایت‌های دولتی را نیز در پی داشت، دنبال می‌کنند؛ اما در این کشمکش، تنها وزیری بود که توانست خود را به‌عنوان نمایندهٔ تمام‌عیار تجدد در موسیقی ایران معرفی کند.

آمریت‌های متفاوت در جریان‌های متجدد موسیقایی، بین وزیری و مین‌باشیان‌ها، سبب شد تا خوانش‌های متفاوتی از تجدد حاصل شود. لذا، تعیین و «تثبیتِ معنا» و همچنین تأثیراتی که خوانش‌های یادشده از مقولهٔ تجدد برجای گذاشتند، نه صرفاً از جانب طیف وزیری یا مین‌باشین‌ها؛ بلکه حاصلِ موقعیت‌های اجتماعی و تشکیلاتی موجود بود که قرائت‌کنندگانِ تجدد موسیقایی (وزیری و مین‌باشیان‌ها)، از درون آن موقعیت‌ها سخن می‌گفتند (نک. عضدانلو، ۱۳۸۰، ۱۸). آنچه در کشمکش بین آمریتِ جریان‌های تجددخواهانهٔ وزیری و مین‌باشیان حائز اهمیت است، چگونگیِ چیرگی گفتمان وزیری در این کارزار است. به‌بیان‌دیگر، این سؤال مطرح می‌شود که گفتمان وزیری با استفاده از چه

ابزاری و از اتحاد با چه مراجعی توانست گفتمان خود را هژمونیک کند؟ محمدرضا فیاض، برخی از ویژگی‌های برجستهٔ مکتب وزیری را این‌گونه برمی‌شمارد: الف) همه‌جانبگی و چندسویگی. وزیری تجدد موسیقایی را نه همچون امری موردی، بلکه در فرایندی کلی مدنظر قرار داد: از آموزش تا اجرا، از آهنگسازی تا نهادسازی، از نظریه‌پردازی تا فعالیت‌های تبلیغی و غیره؛ ب) پیگیری و مداومت. درحالی‌که دیگر طیف‌های تجددگرا، رهیافت‌های خود را به شکلی پراکنده و مقطعی پیش می‌بردند، وزیری به شکلی هدفمند و منضبط راهبردهای خود را پی می‌گرفت؛ ج) هم‌راستایی با سیاست‌های دولت رضاشاهی. دست‌کم تا سال ۱۳۱۳ شمسی (فیاض، ۱۳۹۴، ۱۲۷).

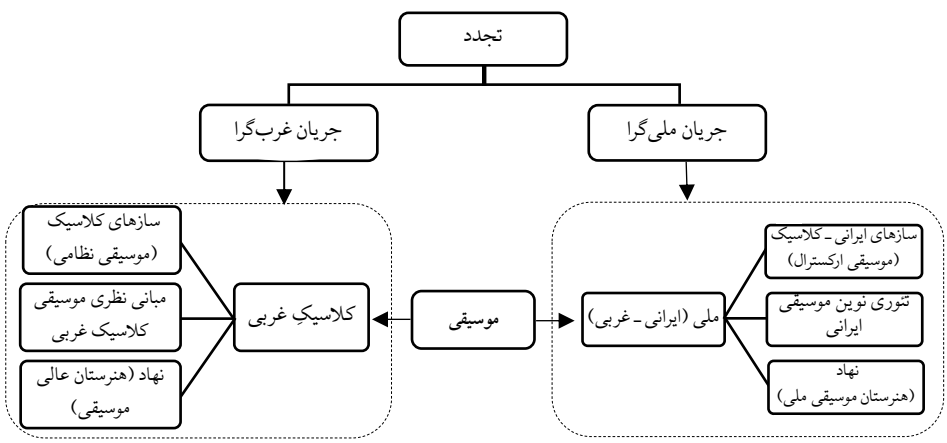
با توجه به مطالبِ یادشده در سطورِ پیشین، می‌توان این‌گونه برداشت کرد که تثبیت معنا در گفتمانِ تجددخواهانهٔ وزیری و نیز ارجحیت آن نسبت به سایر گفتمان‌های موجود، نه به‌علت ویژگی‌های ذاتیِ آن، بلکه به این دلیل بود که گفتمان وی تنها «ساختِ» نسبتاً منسجم در میان وضعیت بی‌ثباتِ سایر گفتمان‌های موجود بود (نک. قجری و نظری، ۱۳۹۲، ۷۸). گفتمانِ وزیری، از دلِ موسیقیِ دوران قاجار ــ که بعدها به نفع سُنت مصادره شد ــ سر برآورد و به تعبیری می‌توان گفت که این جریان، ریشه در موسیقیِ دوران قاجار داشت اما با اندیشه‌ای مُلهم از موسیقی کلاسیک غربی، تئوریزه شده بود. بنابراین، گفتمان وزیری را می‌توان به‌عنوان گفتمانی میانه‌رو در نظر گرفت. هرچند که او معتقد بود ضعف و سستی، موسیقی ایرانی را فراگرفته است (سپنتا، ۱۳۸۱، ۱۰۷) و ایجاد تغییرات اساسی را امری ضروری برای موسیقی ایرانی می‌دانست، اما در عین‌حال با حذف کامل آن مخالف بود؛ از این‌رو، به‌نظر می‌رسد موسیقی غربی درنظرِ وزیری، به‌مثابه ابزاری در راستای پویاییِ موسیقی ایرانی، اهمیت داشت.

طیف‌های متجدد در بازهٔ زمانی یادشده را می‌توان در سه گروه، دسته‌بندی کرد: ۱) طیفِ صرفاً غرب‌گرا که رویکردی رادیکال را در مواجهه با موسیقی ایرانی در پیش گرفتند و به‌جز موسیقی کلاسیک غربی، موسیقی دیگری را به‌رسمیت نمی‌شناختند (به نمایندگی سالار معزز و خصوصاً پسرش، غلامحسین مین‌باشیان)؛ ۲) طیفی که گرایش به غرب را باتوجه به مؤلفه‌های ملّی و موسیقی کلاسیک ایرانی دنبال می‌کرد و رویکردی معتدل را در پیش گرفت (به‌نمایندگی علینقی وزیری)؛ ۳) طیف متمایل به تجدد که به نوزاییِ درونی

سیستم موسیقایی توجه داشت؛ به‌همین دلیل، تجددِ صرفاً عاریتی و وام‌گرفته‌شده از غرب را بر نمی‌تابید (به‌نمایندگی امثال عارف قزوینی و درویش‌خان).

۵-۲. عناصر و ابعادِ گفتمان‌های متجدد موسیقی ایران

شناسایی عناصرِ پیرامون دال مرکزی (تجدد) که در قالب ابعادی از یک مفصل‌بندی، پدیدآمدنِ گفتمان‌ها را به‌دنبال دارند، درک مناسباتِ منتج به تثبیت معنا و نیز شکل‌گیری یک گفتمان را تسهیل می‌کند. همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد، طیف‌های متخاصمِ وزیری و مین‌باشین ـــ که رویکردهای متفاوتی نسبت به مقولهٔ تجدد داشتند ـــ انشعاباتی برآمده از فضایی تجددگرایانه بودند که فرایند نوسازی در موسیقی ایران از مجرای آنها صورت گرفت. «تجدد» را می‌توان به‌مثابه مفهومی درنظر گرفت که عناصرِ گفتمان‌های موسیقایی ایران (در بازهٔ زمانی موردنظر)، پیرامون آن شکل‌گرفته‌اند. به‌بیان‌دیگر، مرکز ثقل یا گره‌گاهی که این عناصر پیرامون آن بلورینه شده‌اند، «تجدد موسیقایی» است. به‌رغم اینکه طیفِ وزیری و مین‌باشی‌ها، هر دو در پی یک هدف مشترک یعنی ایجاد تغییر و تحولات (تجدد موسیقایی) در موسیقی ایران بودند، اما عناصر و ابعاد متفاوتی در مفصل‌بندی گفتمانیِ هریک وجود دارد که به تمایزاتی بنیادین، میان این دو گفتمان دامن زده است.



نمودار ۱. مفصل‌بندی گفتمان‌های متجدد در حیات موسیقایی ایران

۶. رویارویی سنت و تجدد در موسیقی ایران؛ زمینه‌های شکل‌گیری گفتمان سنت‌گرا

پس از مواجههٔ ایرانیان با مدرنیتهٔ غربی، فعالیت‌ها در حوزهٔ موسیقی نیز همسو با سایر جنبه‌های فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و غیره، تحت‌الشعاع مفهوم «تجدد» قرار گرفت. در این میان بخش مهمی از بدنهٔ موسیقی ایرانی که میراث پیشینیان خود را به‌مثابه سُنتی ارزشمند درنظر می‌گرفت و نیز تمایل چندانی به همراهی با تحولاتِ صورت‌گرفته نداشت ــ یا لااقل تجدد موسیقایی را از مجرای غرب‌گرای آن پیگیری نمی‌کرد ــ به «میدان گفتمانِ تجدد»، طرد و به‌نوعی از متن به حاشیه رانده شدند. طیف مذکور، بازگشت به سُنت‌ها را ــ که با مدرنیزاسیون موسیقی، رو به فراموشی بود ــ تنها راه نجات موسیقی ایرانی می‌دانست. «ادارهٔ هنرهای زیبای کشور» هستهٔ اولیه‌ای است که این بخش از اهالی موسیقی، اقدام به ایجاد پایگاهی برای ترویج اندیشه‌های خود، حول آن صورت دادند. همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، «تثبیت معنا» در یک گفتمان، هیچ‌گاه به‌طور کامل صورت نگرفته و فرایندی موقتی است، چراکه «تثبیت معنا» همواره از جانب عناصری که به میدان گفتمان طرد شده‌اند در معرض فروپاشی قرار دارد. به‌بیان‌دیگر، این طیف از اهالی موسیقی که به میدان گفتمان طرد شده بودند، با قدرت‌گرفتن از جانب نهادهای دولتی، جبهه‌ای را در برابر جریان‌های متجدد موسیقی به‌وجود آوردند که این عمل، تثبیت معنا را در «گفتمان تجدد موسیقایی» دچار تزلزل می‌کرد. درواقع، جریان سنتی موسیقی را می‌توان یک «آنتی‌تز» برای گفتمان تجددگرا به‌حساب آورد.

زمینهٔ تعاملات طیفِ سنت‌گرا با جهان غرب به‌واسطهٔ فعالیت‌های برون‌مرزیِ افرادی مانند مهدی برکشلی؛ از جمله سخنرانی او در دانشگاه سوربن (بایگی و محمدی، ۱۳۷۹، ج ۲، ۷۰۷)، قوتِ بیشتری گرفت. به‌نظر می‌رسد همین تعاملات فرهنگی با جهان غرب از سوی طیفی که مسئلهٔ اصلی آن‌ها، احیای «موسیقی اصیل ایرانی» بود و نیز آشنایی آن‌ها با موسیقیدان‌ها و قوم‌موسیقی‌شناسانی[1] چون، ژاک شایه، آلن دانیلو، نلی کارُن و غیره، زمینه‌هایی را فراهم آورد تا افرادی با پیشینهٔ تخصصی در زمینهٔ موسیقی ایرانی (با رویکردهای

1. Ethnomusicologists

سـنت‌گرایانه) به‌عنوان معلم موسـیقی ایرانی با مرکز مطالعات موسـیقی شـرقی[1] در پاریس همکاری داشته باشند. بدین‌منظور داریوش صفوت با بودجه‌ای که از سوی ادارهٔ کل هنرهای زیبا تأمین شد، در سال ۱۳۳۹ شمسی فعالیت خود را در مرکز یادشده آغاز کرد (مسیب‌زاده، ۱۳۹۳، ۵۱-۵۴). نکته‌ای که در رویکرد سـنت‌گرایانی مانند برکشـلی و صـفوت قابل‌تأمل به‌نظر می‌رسد، وجه اشتراک آن‌ها با تجددگرایان است. بدین‌صورت که اندیشه‌های غربی در شکل‌گیری ذهنیتِ به‌کارگیرندگان هر دو گفتمان (تجددگرا و سنت‌گرا) دخیل‌اند. به‌بیان‌دیگر، سـنت‌گرایان ایرانی از سـنتی دفاع می‌کردند که مبانی نظری آن (جنبش‌های احیا) توسـط غربی‌ها بنا شده بود. یا آن‌گونه که ادوارد سعید (نظریه‌پرداز آمریکایی ــ فلسطینی) در «نظریهٔ شرق‌شناسی» اعتقاد دارد مردم مشرق‌زمین، شرق را به‌واسطهٔ آثار مستشرقینِ غربی شناختند (سـعید، ۱۳۹۰: ۲۵). اما باید به این نکته نیز توجه داشـت که جریان سـنت‌گرا برای تثبیت گفتمان خود و نیز ایجاد تمایز با گرایش‌های غرب‌گرایانه، به مصادیق و مظاهری اتکاء داشتند که مستقیماً با سنت‌های وام‌گرفته از گذشته (غالباً موسیقی دورهٔ قاجار) مرتبط بود.

۶-۱. احیای سنت‌ها؛ دالِ مرکزیِ گفتمان سنت‌گرا

پیش از آنکه عناصر مؤثر در شکل‌گیری و تثبیت معنای گفتمانِ سنت‌گرا مورد بررسی قرار گیرند، اشاره به این نکته ضروری است که نمایندگان گفتمان یادشده (برکشلی، برومند و صفوت)، احیاگرانِ بخشی از بدنهٔ موسیقی ایرانی بودند که به دلایلی (نفوذ مدرنیته و پیامدهای آن) مورد غفلت واقع شد و در حال فراموشی بود؛ بنابراین، سایر نشانه‌های این گفتمان، با مرکزیت مفهومِ «احیای سنت‌های موسیقایی» معنا یافته و حول آن شکل گرفته‌اند. ریشهٔ این نگرش (احیای سنت‌ها) از سوی طیف مزبور را می‌بایست در بازه‌ای جست‌وجو کرد که مواجههٔ موسیقی ایرانی با موسیقی غربی صورت پذیرفت و در پی آن، مفهومی با نام «موسیقی سنتی» پدید آمد که تا پیش از آن، میراثی از جانب گذشتگان محسوب می‌شد. به‌بیان‌دیگر، موسیقی‌ای که «سنتی» نام گرفت، هرچند تا پیش از مواجهه با مدرنیته موجودیت داشت؛ اما در اثر این تصادم، پدیدهٔ جدیدی (موسیقی سنتی) خلق شد که از دیدِ پدیدآورندگانش، بقای این میراث (موسیقیِ پیشا ـ تجدد) در گرو تقابل با روند تجددگرایی

1. Center d'Etudes de Musique Orientale (CEMO)

قرار داشت. لذا، اهالیِ آن‌بخش از بدنهٔ موسیقی ایرانی که نسبت به میراث گذشتهٔ خود تعلق‌خاطر بیشتری داشتند در صدد حفاظت و احیای آن (موسیقی سنتی) برآمدند.

احیای موسیقایی را می‌توان نوعی جنبش اجتماعی به‌حساب آورد که هدفش برقراری دوباره و حفظ یک سنت موسیقاییِ روبه‌زوال و یا به‌کلی متعلق‌به‌گذشته است. احیای یک موسیقیِ روبه‌زوال می‌تواند مقصودی دوگانه را در پی داشته باشد: ۱) عمل‌کردن به‌عنوان مخالف‌خوانِ فرهنگی و اعلام وجود به‌عنوان بخشی از جریان اصلی فرهنگ؛ ۲) بهبود فرهنگ موجود، از طریق ارزش‌هایی که مبتنی بر ارزش تاریخی و ـــ به‌تعبیر احیاگران ـــ «اصالت» است. درعین‌حال، ملاحظاتی از جمله امکان‌پذیربودنِ احیا و مهیا بودن منابع، در کنار شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی (که در وهلهٔ نخست، احیاگران را به حرکت وا می‌دارد) نقش مهمی در شکل‌گیری زمینه‌های احیای یک سنتِ روبه‌فراموشی دارند (لیوینگستن، ۱۳۸۴، ۹۷).

۶-۲. تثبیت معنای جریان سُنتی در قالب گفتمان سنت‌گرا

یک سال پس از حضورِ داریوش صفوت در مرکز مطالعات شرقی (سال ۱۳۴۰) همایشی تحت عنوان «کنگرهٔ بین‌المللی تهران» در ایران برگزار شد و آن‌گونه که مهدی برکشلی در سخنرانی خود بیان می‌کند، هدف از برگزاری این همایش «حفظ شکل‌های سنتی موسیقی عالمانه و مردمی در کشورهای شرق و غرب» بود (برکشلی، ۱۳۸۳، ۱۶۰). از دیگر سخنرانان این کنگره می‌توان به ژاک شایه (ریاست مرکز مطالعات شرقی) و آلن دانیلو (مدیر مطالعات و دروس مرکز مطالعات شرقی) اشاره کرد. لذا حضور یک ایرانی (داریوش صفوت) در مرکز مطالعات شرقی را نمی‌توان در برگزاری این کنگره در تهران بی‌تأثیر دانست. آلن دانیلو، در سخنرانیِ خود ـــ که به‌نوعی حکمِ یک جمع‌بندی و نتیجه‌گیری را برای این کنگره داشت ـــ سخن از «دورگه‌سازیِ» موسیقی که در کشورهای شرقی مرسوم شده بود به‌عنوان پدیده‌ای مذموم یاد می‌کند (دانیلو، ۱۳۸۳، ۱۷۰). بنابراین، پیامدهای آمیزش موسیقی شرق و غرب، مورد نکوهش اعضای کنگره قرار گرفت. به‌طورکلی نتایج این کنگره، همسویی نزدیکی با اندیشه‌های گفتمان سنت‌گرای موسیقی در ایران داشت و همچنین مُهر تأییدی درجهتِ به‌رسمیت شناخته‌شدن و یافتنِ اعتباری بین‌المللی برای این گفتمان محسوب می‌شد. «این

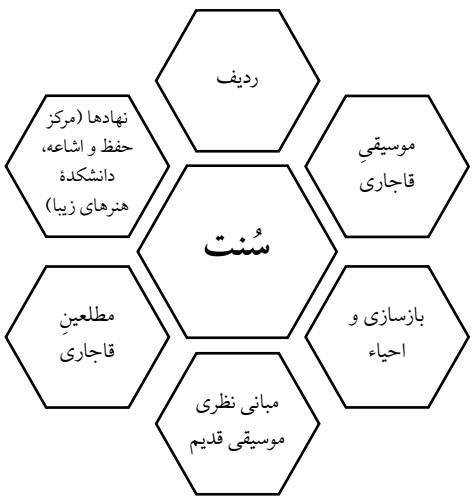
موضـــوع روی مراکز دولتی که در آن زمان برای ایجاد نوعی نوگراییِ وابســته به غرب فعالیت می‌کردند تأثیر زیادی گذاشت؛ در ضمن پشتیبانی جهانی را نیز برای اندک‌اندیشمندانی که در ایران، احیا را لازم می‌دانستند فراهم کرد» (صداقت کیش، ۱۳۸۶، ۱۱۸).

فعالیت‌های گفتمان ســنت‌گرا در ادامه، با تمرکز در ایجاد نهادهایی با حمایتِ دولتی پیگیری شد. تأسیس گروه موسیقی دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران در مهرماه ۱۳۴۴ به سرپرستی مهدی برکشلی و کریستین داوید، یکی از مهم‌ترین دستاوردهای این گفتمان به شـــمار می‌آید (عزیزی، ۱۳۸۲، ۱۲). تأســیس بخش موســیقی ایرانیِ گروه موســیقی در دانشــکده هنرهای زیبا، گام مهمی از ســوی نمایندگان گفتمان ســنت‌گرا، در جهت هژمونیک‌کردن این گفتمان بود.

«مرکز حفظ‌واشــاعهٔ موســیقی ایرانی»، نهاد مهم دیگری بود که پس از گروه موســیقی هنرهای زیبا ـــ در راستای اهداف گفتمان سنت‌گرا ـــ تأسیس شد. اندیشهٔ تأسیس این نهاد به زمانی باز می‌گردد که داریوش صفوت در مرکز مطالعات شرقی پاریس مشغول به فعالیت بود و پیشــنهاد آن را در کتابی با عنوان «ســنت‌های موســیقی» مطرح کرد. این مرکز در بهمن‌مــاه ۱۳۴۷ بــا حمایــت ســازمــان رادیو و تلویزیون ملی و بــه‌عنوان یکی از ادارات زیرمجموعه این سازمان، فعالیت خود را آغاز می‌کند (مسیب‌زاده، ۱۳۹۳، ۵۵-۴۸).

لازم‌به‌ذکر اســت که داریوش صــفوت (به‌همراه نورعلی برومند)، پیش از تأســیس مرکز حفظ‌واشاعه، در بخش موسیقی ایرانیِ دانشکدهٔ هنرهای زیبا، مسئولیت تدریس «ردیف» را بر عهده داشت. با تأسیس مرکز، شرایطی فراهم شد تا این دو نهاد مهم و قدرتمند، به‌واسطهٔ حمایت‌های دولتی، اهداف گفتمان ســنت‌گرا را به‌صــورت موازی و همســو، در شــرایطی مســاعد و آرمانی به‌پیش برند. بنابراین، در این راســتا، دانشــجویان مســتعدی که از لحاظ اخلاقی و فنی مورد تأیید برومند و صفوت بودند ـــ و بعدها، هستهٔ اولیهٔ کانون چاووش را تشکیل دادند ـــ به‌موازات تحصیل در دانشگاه، به استخدام مرکز نیز درآمدند (مسیب‌زاده، ۱۳۹۳، ۲۰۸). با تدقیق در رویکرد گردانندگان مرکز حفظ‌واشــاعه در نخســتین روزهای فعالیت، می‌توان نقشی دوگانه را برای خروجی و بازدهی آن متصور شد: نخست، به‌عنوان یک نهاد با گرایش به حفظ سنت‌های موسیقی کلاسیک ایران از گزند گفتمانی که نمایندهٔ

مدرنیتهٔ غربی بود؛ و سپس، به‌مثابه یک دستگاه تولید موزیسینِ پای‌بند به سُنت و نیز تربیت آن‌ها به‌عنوان نسـل جدیدی از نوآوران که از اواسـط تا اواخر دههٔ ۱۹۷۰ میلادی پای به این عرصه گذاشتند (نوشین[1]، ۲۰۱۴، ۲۸۰).



نمودار ۲. مفصل‌بندی گفتمان سنت‌گرا در حیات موسیقایی ایران

۷. آثار چاووش؛ زمینه‌های شکل‌گیری

اگر هویت‌های موسـیقایی را به‌مثابه یک میدان نبرد درنظر بگیریم که منظومه‌های مختلفی از عناصـر گفتمانی در آن برای تفوق یافتن، با یکدیگر مشـغول نزاع‌اند (یورگنسـن و فیلیپس، همان، ۸۹)، درک این مسئله تسهیل خواهد شد که چاووش ـــ به‌عنوان جریانی منشعب از دو گفتمان تجددگرا و سـنت‌گرا ـــــ چگونه در میان سـایر گفتمان‌های موسـیقایی، هویتی مستقل را برای خود تعریف می‌کند.

شـرایط فراهم‌شـده برای نسـل جدید موسـیقی‌دان‌های ایرانی، پیامدهای مهمی را به‌همراه داشت و این نسل را می‌توان به‌نوعی «هم‌نهاد» یا «سنتزی» در نظر گرفت که از دلِ تقابل سنت و تجدد سـر برآورده بود. از طرفی، تأثیر آموزه‌های صـفوت و برومند، نسـل جدید را با یک

1. Nooshin

جهان‌بینیِ نو ــ هرچند که میراثِ روبه‌فراموشی گذشتگان بود ــ آشنا ساخت و از دیگرسو، پیامِ گفتمان سنت‌گرا که در واقع نوعی «بازگشت به خود» بود، نه‌تنها در میان اهالی موسیقی، بلکه در میان اکثریت اقشار جامعهٔ ایرانی قابل‌مشاهده بود و همان‌گونه که در برخی از جریان‌های سیاسی و روشنفکریِ قبل از انقلاب ۵۷، ریشه‌های بازگشت به خویش، در آموزه‌های دینی و سنت اسلامی قابل جست‌وجو است، معادل این رویکرد در گفتمان سنت‌گرای موسیقی، به‌گونه‌ای برجسته در قالب بازگشت به سنتِ موسیقایی دوران قاجار نمود پیدا کرد. همین امر سبب شد تا موسیقی‌دانان جوانی که جذب گفتمان سنت‌گرا شده بودند، همگام با سایر تغییرات و تحولات سیاسی در کشور، با جنبش‌های مردمی و انقلابی نیز همراه شوند.

درنظرگرفتنِ چاووش به‌مثابه مجموعه‌ای که یک گفتمان جدید (ترکیبی از سنت و تجدد) را در بطنِ خود می‌پروراند، مستلزمِ بررسی نحوهٔ شکل‌گیری این کانون و گرد هم آمدن اعضای آن، پیش از انقلاب ۱۳۵۷ در ایران است. پیش‌زمینهٔ فعالیت‌های رسمی و حرفه‌ای اعضای چاووش در دو بستر مهم شکل‌گرفت که اولی (مرکز حفظ‌واشاعه)، گرایش‌های سنت‌گرایانهٔ آن‌ها را تقویت و دومی (دانشگاه تهران) نیز، بستری برای شکل‌گیری گرایش‌های سیاسی و مَشیِ ایدئولوژیکِ اعضای این گروه بود. موضعِ گردانندگان مرکز حفظ‌واشاعه، که همان تقابل با تجدد و نوسازی بود را می‌توان هم‌راستا با کنش‌های سیاسیِ جاری در ایران ارزیابی کرد؛ به‌بیان‌دیگر، تقابل سنت و تجدد در موسیقی ایران، که به‌صورت کشمکشی چندین‌ساله تداوم داشت، سنت‌گرایان را به سمتی سوق داد که راهی به‌جز «مداخلهٔ هژمونیک[1]»، برای مفصل‌بندی گفتمان خویش نمی‌دیدند. بنابراین، تخاصم میان این دو، نتیجه‌ای جز حذف یکی از آن‌ها را در پی نداشت. در این میان، جریانات و گروه‌های سیاسی و اجتماعیِ مخالف با حکومتِ وقت نیز، عاملی مؤثر در نضج‌گیری و تفوق‌یافتنِ گفتمان سنت‌گرای موسیقی بودند. چراکه هر دو هدفی مشترک ــ یعنی حذف مظاهر و نمودهایی که در ارتباط با گفتمان تجددگرا وجود داشت ــ را دنبال می‌کردند. بنابراین، در بحبوحهٔ انقلاب که وزنهٔ تولیدات موسیقایی در ایران، به سمت موسیقیِ مردم‌پسند، سنگینی می‌کرد اعضای چاووش، هویتی را برای خود تعریف کردند که در وهلهٔ نخست، هم‌راستا با تحولات روز

1. Hegemonic Intervention

بود و همچنین به‌واسطهٔ این انتخاب، خود را از دیگر جریان‌های موسیقایی متمایز کردند. همین امر سبب شد تا چاووش به‌عنوان یک جریان موسیقاییِ برآمده از گفتمانیْ «انقلابی» مطرح شود.

۷-۱. چاووش به‌مثابه نمود موسیقاییِ گفتمان انقلاب

هرچند خط مشی مرکز حفظ‌واشاعه، به‌گونه‌ای بود که تولید موسیقی را به‌صورت جدی دنبال نمی‌کرد، اما تحت فشار سازمان رادیو و تلویزیون ــ به‌منظور توجیهِ بودجه‌ای که به مرکز تخصیص می‌داد ــ اعضای مرکز، اعم از اساتید و دانشجویان، هر سال اجراهایی را در «جشن هنر شیراز» تدارک می‌دیدند. همین مسئله مقدمه‌ای بود برای مطرح‌شدن گروه‌هایی چون شیدا (به سرپرستی لطفی) و عارف (به سرپرستی مشکاتیان و علیزاده) که آثار چاووش نیز کمی پیش از انقلاب ۱۳۵۷ از گرد هم آمدن و همکاری این دو گروه، خلق شد. فعالیت‌های دو گروهِ عارف و شیدا (در قالبِ مجموعهٔ چاووش) را می‌توان در یک بازهٔ زمانی هفت‌ساله، به دو دورهٔ پیش و پس از انقلاب ۱۳۵۷ تقسیم‌بندی کرد. پیش از انقلاب، این آثار در قالب کاسِت‌هایی که به‌صورت خانگی و زیرزمینی ضبط می‌شد و به‌نوعی، آثاری ممنوعه به‌حساب می‌آمد، منتشر و در اختیار مخاطبین قرار می‌گرفت. پس از انقلاب نیز، اعضای این دو گروه در قالبِ نهادی با نام «کانون چاووش» که مجموعه‌ای خصوصی بود، فعالیت‌های خود را پیگیری کردند.

استعفای اعضای دو گروهِ عارف و شیدا از رادیوی ملی، در پی اتفاقات ۱۷ شهریور ۱۳۵۷ شمسی را می‌توان سرآغازی برای نضج‌گیری چاووش ـــــ به‌مثابه شکل‌دهندهٔ یک گفتمان ـــــ درنظر گرفت که در واقع، واکنشی سیاسی و اعتراضی به شرایط موجود بود. این کنش سیاسی، مرزبندی‌های جدیدی را برای اعضای چاووش، در قالب یک گفتمان، مشخص کرد و نیز هویتِ چاووش را حولِ یک جریان سیاسی ـــ مردمی به‌نام «انقلاب»، بلورینه کرد. از این‌رو، مجموعهٔ چاووش را می‌توان به‌مثابه گفتمانی موسیقایی که تحت‌تأثیر انقلاب ایران شکل گرفت، مورد ارزیابی قرار داد. با این اوصاف، اگر دال مرکزی را برای گفتمان‌های «متجدد» و «سنت‌گرا»، به ترتیب، «تجدد» و «سنت» در نظر بگیریم، دال مرکزیِ گفتمان چاووش «انقلاب» خواهد بود که درواقع، ترکیبی از دو گفتمانِ پیشین است.

باید به این نکته توجه داشت که آثار چاووش از دو منظر «موسیقایی» (پیشینهٔ موسیقایی اعضا، شیوهٔ آهنگسازی و غیره) و نیز «فراموسیقایی»، که غالباً موضوعاتی پیرامون انقلاب را در قالب اشعارِ سرودها پوشش می‌دهد، قابل‌بررسی‌اند.

۷-۲. وجهِ موسیقایی آثار چاووش

اگر برای آثار چاووش، ساحتی دو-وجهی (موسیقی و مضمون آثار) قائل شویم، می‌توان روندِ تفوق‌یافتن این گفتمان را به‌گونه‌ای دقیق‌تر موردبررسی قرار داد. بدین‌صورت که وجهِ موسیقایی آثار چاووش را بازتاب‌دهندهٔ آموزه‌های دو گفتمانِ متجدد و سنت‌گرا درنظر گرفت که بسترهای آموزشیِ اعضای گروه محسوب می‌شدند. تأثیر گفتمان تجددگرا بر اعضای چاووش به دو صورت قابل‌پیگیری است: ۱) تأثیر مستقیم؛ برای آن‌دسته از اعضای چاووش که حضور در هنرستان موسیقی ملی را مستقیماً تجربه کرده و از آموزه‌ها و تعلیمات گفتمان مذکور ــ که عمدتاً تحت‌تأثیر وزیری و به‌واسطهٔ شاگردان او منتقل می‌شد ــ بهره‌مند شده بودند؛ ۲) تأثیر غیرمستقیم؛ از جمله، می‌توان به ترویج این گفتمان در برنامه‌سازی‌های رادیویی، تألیفات مکتوب و شنیداری و غیره نیز اشاره کرد و سایر اعضای گروه که محیط هنرستان را تجربه نکرده بودند، از این مجاریِ غیرمستقیم تأثیر پذیرفته بودند.

حضور در دانشگاه تهران را می‌توان نخستین گردهمایی و مواجههٔ اعضای چاووش ــ در قالب دانشجویان رشتهٔ موسیقی ــ با گفتمان سنت‌گرا به‌حساب آورد؛ البته این نکته را باید در نظر داشت که رشتهٔ موسیقی در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، در بازهٔ زمانیِ یادشده، مختص به موسیقی ایرانی نبود و این رشته تحت‌عنوان «موسیقی»، در این دانشگاه ارائه می‌شد و سرفصلِ دروس آن، مبانی موسیقی کلاسیک غربی را نیز در بر می‌گرفت؛ لذا اعضای چاووش از محضر اساتید موسیقی کلاسیک نیز بی‌بهره نبودند و گذراندن دروسی چون هارمونی و کُنترپوان و غیره را می‌توان تکمیل‌کنندهٔ آموزه‌های هنرستان به‌حساب آورد. با این اوصاف، نفوذ تجدد در گروه موسیقی دانشگاه تهران همچنان پابرجا است.

از جمله بازنمایی‌های گفتمان تجدد در آثار چاووش، می‌توان به قطعهٔ «سواران دشت امید»، اثر حسین علیزاده اشاره کرد که در آن، سه خطِ مجزای تنبک و دو خط کاملاً متمایز تار و کمانچه، بافتی پُلی‌ریتمیک را به‌وجود آورده است (حقیقی، ۱۳۹۴، ۸۹). همچنین

استفاده از طبلِ ریز در آهنگسازی محمدرضا لطفی که برخی از آثارش در مجموعهٔ چاووش تداعی‌کنندهٔ فرم مارش هستند. و نیز، ادای دین به تجددخواهانی چون عارف قزوینی و قمرالملوک وزیری، که آثارشان سنخیت بیشتری با رویکرد سنت‌گرایان داشت را می‌توان به‌ترتیب در چاووش ۱ و چاووش ۵ مشاهده کرد. تأثیر آموزه‌های صفوت و برومند ــ در قالب مرکز حفظ‌واشاعه ــ در دو اثرِ یادشده، کاملاً مشهود است و همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، آن‌بخش از تجددخواهان که به‌علت تفاوت در رویکرد و نگاه به مقولهٔ «تجدد»، با گفتمان‌های غالبِ تجددخواهی زاویه داشتند، به «میدان گفتمان» رانده شدند؛ اما هم‌زمان با قدرت‌گیریِ گفتمان سنت‌گرا، موسیقیِ آن‌ها توسط سنت‌گرایان، مصادره‌به‌نفع شد. عارف قزوینی، قمرالملوک وزیری و درویش‌خان را می‌توان در زمرهٔ این تجددخواهان قرار داد. به‌بیان‌دیگر، آنچه صرفاً به لحاظ موسیقایی در آثار چاووش شنیده می‌شود، سنتزی از گفتمان‌های متجدد و سنت‌گرای موسیقی است که هریک به نوبهٔ خود، سهمی پررنگ در این آثار دارند.

۷-۳. تأثیر مضامین بر تفوق‌یافتن گفتمانِ چاووش

شکل‌گیری چاووش به‌مثابه سنتزی از دو گفتمان یادشده و تفوق‌یافتن در میان جریان‌های موسیقایی موجود که تثبیت معنای آن را در قالب یک گفتمان انقلابی به‌دنبال داشت، ارتباط مستقیمی با گرایش‌های سیاسی و هم‌سوییِ مشی فکریِ چاووش با انقلاب ۱۳۵۷ در ایران دارد. ارجحیتِ مضامین ــ در قالب اشعارِ سرودها ــ نسبت به وجهِ صرفاً موسیقایی آثار، در دو گفتمانِ متجدد و سنت‌گرای موسیقی، امری بی‌سابقه بود؛ چراکه در گفتمان‌های یادشده، آنچه در اولویت قرار گرفت و تصادمِ گفتمان‌ها را در پی داشت، نوعِ موسیقی و نیز خوانش و روایتی خاص از موسیقی کلاسیک ایرانی بود که هریک از گفتمان‌ها، به‌نوعی سعی در تثبیت معنا و هژمونیک‌کردنِ آن داشتند.

اگرچه همراهی موسیقی‌دان‌ها با یک انقلاب (در ایران) امری بی‌سابقه نبود اما برای مثال، تأثیری که انقلاب مشروطه در تولید آثار موسیقایی و سایر جنبه‌های مربوط به موسیقی، بر جای گذاشت، بیش‌از آن‌که همراهیِ موسیقیدان‌ها را با مضامین انقلابی و سیاسی در پی داشته باشد، نوسازیِ موسیقی و وام‌گیری از دستاوردهای موسیقی کلاسیک غربی ــ در جهت نوسازی

موسیقی ایرانی ــ مدنظر بود. اما وجه‌تمایز آثارِ چاووش نسبت به آثار افرادی مانند عارف قزوینی که تصانیف انقلابی یا وطنی، بخشی از آثارشان به شمار می‌آمد در این نکته نهفته بود که اولاً چاووش، قائم به یک فردِ مشخص نبود و در قالب یک مجموعه، آثار موسیقایی خود را منتشر می‌کرد. ثانیاً، چاووش به‌واسطهٔ همراهی با انقلاب توانست سایر گفتمان‌های موسیقایی را پس زده و گفتمان خود را هژمونیک کند؛ درصورتی‌که سرنوشتِ متجددینی چون عارف، درویش‌خان و غیره، رانده‌شدن به «میدان گفتمان» بود و در عمل، این وزیری بود که توانست گفتمانش را به‌عنوان گفتمانی متجدد ــ در چهارچوب موسیقی کلاسیک ایرانی ــ هژمونیک و تثبیت کند. ثالثاً، «واقعه‌محور»بودنِ آثار چاووش (مشخصاً، چاووش‌های ۲ تا ۸)، مخاطب را با رویدادهای مرتبط با «پیش»، «وقوع» و «پس» از انقلاب ۱۳۵۷ همراه می‌کند و به تعبیرِ دیگر، گفتمان چاووش، ویترینی از «رخدادهای انقلاب» است. در واقع، اعضای چاووش؛ این سنت‌گرایانی که بستر تجدد را نیز تجربه کرده بودند، خود را در شرایطی مشابه با آنچه تجددخواهانِ دورهٔ مشروطیت، مانند وزیری، مین‌باشیان و غیره تجربه کرده بودند، بازیافتند. به‌بیان‌دیگر، آگاهی‌ای که در دورهٔ مشروطه به‌وجود آمد و بازتاب آن در موسیقی به شکل گسترده‌ای نمود پیدا کرد، وارد مرحلهٔ جدیدی از شکوفایی شده بود.

۸. نتیجه‌گیری

رویکرد گفتمانی به حیات موسیقایی ایران معاصر، در قالب صورت‌بندی‌های صرفاً گفتمانی ــ که عموماً به‌صورت تحلیل‌های گفتمانیِ متن‌محور ارائه شده‌اند ــ امری بی‌سابقه نیست. از این‌رو، در پژوهش حاضر با دخیل‌کردن فرایندی دیالکتیکی (تز، آنتی‌تز، سنتز) در این حیاتِ گفتمانی، کانون چاووش که در پژوهش‌های پیشین، یا به‌عنوان بخشی فرعی، ذیلِ گفتمان‌های سنت‌گرا / نوسنت‌گرا و یا در فضای تولید موسیقایی، مورد ارزیابی قرار گرفته بود، در مقامِ گفتمانی درنظر گرفته می‌شود که واجدِ دو ساحت «موسیقایی» و «ایدئولوژیک» است. ساحت موسیقایی آثار چاووش، مؤلفه‌هایی را در بر می‌گیرد که از یک‌سو با گفتمان تجددگرا و از دیگرسو با گفتمان سنت‌گرا مرتبطند و نمود آنها به‌روشنی در آثار چاووش قابل پیگیری است. ساحت ایدئولوژیک چاووش که مشخصاً به مضامین اشعارِ تصانیف معطوف

است عامل مهمی در راستای تفوق‌یافتن و نیز تثبیت معنای آن به‌مثابه یک گفتمان به‌شمار می‌آید؛ چراکه همسوییِ مضامین تصانیف با وقایع مربوط به انقلاب ۱۳۵۷، مفصل‌بندی و به‌تبع آن، شکل‌گیری وجههٔ گفتمانیِ این جریان موسیقایی را تسریع و تضمین کرد. از آنجا که مؤلفه‌های موسیقاییِ آثار چاووش در هر دو گفتمانِ تجددگرا و سنت‌گرا قابل پیگیری‌اند، می‌توان این‌گونه درنظر گرفت که چاووش ــ در غالب آثارش ــ وفاداریِ صرف به گفتمان‌های مزبور را پس زده و از این رهگذر، هویتی مستقل را برای خود تعریف کرده است. لذا برای تبیین این فرایند دیالکتیکی، ابتدا در یک روند تاریخی، ورود موسیقی غربی ــ از مجرای موسیقی نظامی ــ به ایران در اواخر دورهٔ قاجار موردبررسی قرار گرفت. سپس، جریانِ غالبی که تحت‌تأثیر ورود مدرنیته به ایران شکل‌گرفت و در موسیقی نیز نمود پیدا کرد، به‌عنوان گفتمان تجددگرا و نیز در ادامه، گفتمانی که در رویارویی با تجدد در موسیقی ایرانی خود را سامان بخشید به‌عنوان گفتمان سنت‌گرا و در آخر، گفتمانی که از گرد هم آمدنِ دانش‌آموختگانِ دو گفتمان مذکور، در قالب کانون چاووش، شکل گرفت به‌عنوان گفتمان سوم در نظر گرفته شد. روند تاریخی و زمینه‌های شکل‌گیری سه گفتمانِ مزبور، در قالبِ یک سیر دیالکتیکی ــ گفتمان تجددگرا (تز)، گفتمان سنت‌گرا (آنتی‌تز) و گفتمانِ چاووش به‌مثابهٔ سنتزی از آن‌ها ــ موردبررسی قرار گرفت و فرضیهٔ پژوهش حاضر، مبنی بر اینکه گفتمان چاووش حاصلِ فرایندی دیالکتیکی است، قوتِ بیشتری یافت. برای تشریح مباحث مطرح‌شده در این پژوهش و شرایطِ حاکم بر سه گفتمانِ یادشده نیز، سعی شد تا از مفاهیم و ترمینولوژیِ «نظریهٔ گفتمان» لاکلو و موف برای روشن‌تر شدن هرچه بیشتر موضوع، بهره گرفته شود.

اعضای کانون چاووش که بستر هر دو گفتمانِ تجددگرا و سنت‌گرا را تجربه کرده بودند، در این فرایند دیالکتیکی، گفتمانِ خویش را به‌واسطهٔ شرایط اجتماعی و سیاسیِ روز و همراهی با انقلاب ۱۳۵۷ در ایران، هژمونیک و تثبیت کردند. درواقع، رویارویی گفتمان‌های تجددگرا و سنت‌گرا، بستری را فراهم کرد تا آگاهی جدیدی از درون آن‌ها خلق شود؛ بنابراین، گفتمانِ چاووش به‌عنوان گفتمانی که آموزه‌های دو گفتمانِ پیشین در آثارش قابل‌پیگیری است، راه جدیدی را پیشِ روی موسیقی ایرانی قرار داد. به‌بیان‌دیگر، فرایند دیالکتیکی

به‌صورتِ خطی و در یک بسترِ تاریخی شکل می‌گیرد و پویایی و حرکتِ نهفته در آن، باعث باروری و شکوفایی این بستر می‌شود و هویتی جدید را ــ در امتداد هویت‌های پیشین ــ به‌دنبال خواهد داشت. بنابراین، اگر در ارتباط با این فرایند دیالکتیکیِ موسیقی ایرانی، ایران را به‌مثابه یک بستر و نیز تحولات و سیاست‌های فرهنگیِ شکل‌گرفته در حیطهٔ موسیقی را به‌عنوانِ زمینه‌سازِ یک سیر دیالکتیکی در نظر بگیریم، گفتمان‌های تجددگرا، سنت‌گرا و چاووش به‌نوعی در رسیدن به خودآگاهی و شکوفاییِ عقلانیت در موسیقیِ ایرانی دخیل بوده‌اند و ازآنجاکه همواره، گفتمان‌های متعدد و درعین‌حال متعارضی در بستر یک جامعه یا فرهنگ وجود دارد و نیز تضمینی برای ثبات همیشگیِ هیچ‌یک از این گفتمان‌ها فراهم نیست، می‌توان شکوفایی این آگاهی را در ابعادی جدید، امری دنباله‌دار در نظر گرفت.

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۴). ایران بین دو انقلاب: درآمدی بر جامعه‌شناسی ایران معاصر (مترجمان: احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی ولیلایی). تهران: نشرنی. (تاریخ اصل اثر ۱۹۸۲)

آریان‌پور، امیر اشرف (۱۳۹۳). موسیقی ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب جمهوری اسلامی ایران. تهران: فرهنگستان هنر.

ارسطو (۱۳۷۷). متافیزیک (مترجم: شرف‌الدین خراسانی). تهران: حکمت.

اسعدی، هومان (۱۳۸۵). تصلب سنت، انجماد ردیف: پرسشی از سنت موسیقایی. فصلنامه موسیقی ماهور، ۳۴، ۲۱۹-۲۰۹.

بایگی، علی‌اکبر؛ و محمدی، ایرج (۱۳۷۹). اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینما در ایران (جلد دوم). تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

برکشلی، مهدی (۱۳۸۳). مقدمه‌ای بر کنگره بین‌المللی (مترجم: ساسان فاطمی). فصلنامه موسیقی ماهور، ۲۵، ۱۶۳-۱۵۹.

حقیقی، مهدی (۱۳۹۴). تجزیه‌وتحلیل موسیقایی چاووش (پایان‌نامه کارشناسی ارشد). دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

خالقی، روح‌الله (۱۳۹۵). سرگذشت موسیقی ایران (چاپ سوم). تهران: ماهور.

خوانساری، محمد (۱۳۹۷). منطق صوری. تهران: دیدار.

دانیلو، آلن (۱۳۸۳). گزارش سخنرانی‌ها (مترجم: ساسان فاطمی). فصلنامه موسیقی ماهور، ۲۵، ۱۷۴-۱۶۹.

ربانی خوراسگانی، علی؛ و میرزایی، محمد (۱۳۹۳). ایدئولوژی، سوژه، هژمونی، و امر سیاسی در بستر نظریه گفتمان. دوفصل‌نامه غرب‌شناسی بنیادی، ۵ (۱)، ۴۶-۲۳.

سپنتا، ساسان (۱۳۸۱). بررسی تاریخی نوآوری در موسیقی ایران. فصلنامه موسیقی ماهور، ۱۷، ۱۰۳-۱۰۹.

سرایی، پویا (۱۳۹۳). مجلای بازخوردها و آمال اجتماعی: جستاری تحلیلی بر آلبوم‌های چاووش و تأثیرات آن بر موسیقی معاصر ایران، مهرنامه، ۳۶، ۱۸۷-۱۸۵.

سعید، ادوارد (۱۳۹۰). شرق‌شناسی (مترجم: لطفعلی خنجی). تهران: امیرکبیر. (تاریخ اصل اثر ۱۹۷۹).

سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۸۳). تحلیل گفتمان به‌مثابه‌ی نظریه و روش. فصلنامه علوم سیاسی، ۷ (۲۸)، ۱۷۹-۱۵۳.

صداقت کیش، آروین (۱۳۸۶). بررسی جنبش احیای موسیقی دستگاهی در نیمه‌ی سده‌ی حاضر. کتاب سال شیدا، ۸ و ۹، ۱۳۱-۱۱۳.

صداقت کیش، آروین (۱۳۹۹). تحولات موسیقیِ پاپ ایرانی و ارتباط آن با گفتمان‌های موسیقایی چیره. فصلنامه موسیقی ماهور، ۹۰، ۱۲۹-۱۰۱.

صمیم، رضا (۱۳۹۹). درباره‌ی نقش مناقشه‌برانگیزِ موسیقیِ مردم‌پسند در فضای تولید موسیقی در ایران (۱۳۵۵ تا ۱۳۶۷). فصلنامه موسیقی ماهور، ۹۰، ۱۴۹-۱۳۱.

عزیزی، محمدمهدی (۱۳۸۲). تحول و دگرگونی گروه‌های آموزشی دانشکده‌ی هنرهای زیبا. نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، ۱۴ (۱۴)، ۱۵-۴.

عضدانلو، حمید (۱۳۸۰). گفتمان و جامعه. تهران: نشر نی.

فاضلی، نعمت‌الله و حسین سروی (۱۳۹۲). بررسی گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر (۱۳۸۵-۱۲۸۵). فصلنامه علوم اجتماعی، ۲۰ (۶۳)، ۲۴۴-۲۹۱. doi: 10.22054/QJSS.2013.809

فاطمی، ساسان (۱۳۹۳). سیرِ نفوذِ موسیقی غربی به ایران در عصرِ قاجار. نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، ۱۹ (۲)، ۱۶-۵. doi: 10.22059/JFADRAM.2014.51688

فتحی، حسن و موسی‌زاده، صدیقه (۱۳۹۰). دیالکتیک هگل: سنتزی از دیالکتیک کانت در برابر دیالکتیک افلاطون. نشریه تاریخ فلسفه، ۲ (۱)، ۸۰-۴۹.

فولکیه، پل (۱۳۶۲). دیالکتیک (مترجم: مصطفی رحیمی). تهران: آگاه. (تاریخ اصل اثر ۱۹۵۳)

فیاض، محمدرضا (۱۳۹۴). تا بردمیدن گُل‌ها، مطالعه جامعه‌شناختی موسیقی در ایران از سپیده‌دم تجدد تا ۱۳۳۴. تهران: سوره مهر.

قجری، حسینعلی و نظری، جواد (۱۳۹۲). تحلیل گفتمان در تحقیقات اجتماعی. تهران: جامعه‌شناسان.

لیوینگستن، تامارا (۱۳۸۴). جنبش‌های احیای موسیقی: به‌سوی یک نظریه کلی. ترجمهٔ ناتالی چوبینه، فصلنامه موسیقی ماهور، ۲۸، ۱۱۵-۹۶.

کوثری، مسعود (۱۳۸۶). گفتمان‌های موسیقی در ایران. پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ۱ (۲)، ۱۲۰-۱۰۳.

مسیب‌زاده، عین‌الله (۱۳۸۲). زمینه‌های شکل‌گیری مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی ایرانی. فصلنامه موسیقی ماهور، ۲۱، ۲۰۸-۱۹۵.

مسیب‌زاده، عین‌الله (۱۳۹۳). احیای سنت‌ها با رویکرد نو. تهران: سوره مهر.

مقدمی، محمدتقی (۱۳۹۰). نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلا و موف و نقد آن. فصلنامه معرفت فرهنگی اجتماعی، ۲(۲). ۹۱-۱۲۴.

مک دانل، دایان (۱۳۷۷). مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان پایان دهه ۱۹۶۰ (مترجم: حسینعلی نوذری). فصلنامه گفتمان، ۲، ۵۸-۲۵.

میلانلو، هادی (۱۳۹۱). مطالعه تطبیقی جریان‌های نوگرایی و احیا در موسیقی ایرانی؛ بررسی زمینه‌های اجتماعی (پایان‌نامه کارشناسی ارشد). پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

موفه، شانتال (۱۳۹۱). درباره‌ی امر سیاسی (مترجم: منصور انصاری). تهران: رخداد نو. (تاریخ اصل اثر ۲۰۰۵)

نعمت‌الهی، کامیار (۱۳۹۱). تأثیرات انقلاب مشروطه بر موسیقی کلاسیک ایران (پایان‌نامه کارشناسی ارشد). پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

نوریس، کریستوفر (۱۳۷۷). گفتمان (مترجم: حسینعلی نوذری) فصلنامه گفتمان، ۱، ۳۸-۱۷.

وحدت، فرزین (۱۳۹۳). رویارویی فکری ایران با مدرنیت (مترجم: مهدی حقیقت‌خواه). تهران: ققنوس. (تاریخ اصل اثر ۲۰۰۲)

هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش (۱۳۷۹). عقل در تاریخ (مترجم: حمید عنایت) تهران: انتشارات شفیعی. (تاریخ اصل اثر ۱۹۷۰)

هوارث، دیوید (۱۳۷۷). نظریه گفتمان (مترجم: سید علی‌اصغر سلطانی). فصلنامه علوم سیاسی، ۱ (۲)، ۱۸۳-۱۵۶.

یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۲). نظریه و روش در تحلیل گفتمان (مترجم: هادی جلیلی). تهران: نشر نی. (تاریخ اصل اثر ۲۰۰۲)

Brown, E.G. (1928). *A Literary History of Persia* (VI vols. Vol. I). London: Cambridge.

Caton, M. (1983). *The Classical 'Tasnif': A Genre of Persian Vocal Music* (Unpublished doctoral dissertation). Los Angeles, University of California.

Chehabi, H. E. (1999). From Revolutionary Taṣnīf to Patriotic Surūd: Music and Nation-Building in Pre-World War II Iran. *Iran*, 37, 143. doi:10.2307/4299999

Farhat, H. (2001). Iran. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 12, Pp. 521-530). S. Sadie (Ed.). London: Macmillan.

Laclau, E., & Mouffe, Ch. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. (2nd ed.). London: Verso.

Nooshin, L. (2013). Two Revivalist Moments in Iranian Classical Music. In *The Oxford Handbook of Music Revival* (pp. 275-297). C. Bithell & J. Hill (Eds.). UK: Oxford University Press. doi:10.1093/oxfordhb/9780199765034.013.016

Racy, A.J. (1985). *Musical change and commercial recording in Egypt, 1904-1932* (Unpublished doctoral dissertation), University of Illinois at Urbana-Champaign.

Zonis, E. (1973). *Classical Persian Music: An Introduction.* Cambridge, Mass: Harvard University Press.