آلِیناسیونِ موسیقایی

علی خاکسار

کارشناس ارشد پژوهش هنر ، دانشگاه تهران

Ali_khaksar_gharib@Yahoo.com

چکیده

در این مقاله، ضمن اشاره به مقوله فرهنگ و نقش تعیین کننده آن در سرنوشت جوامع، در مورد یکی از بیماری‌های فرهنگی و اجتماعی انسان در قرون اخیر، تحت عنوان آلِیناسیون (Aliénation) بحث شده است. در ادامه، پس از بررسیِ نقشِ تغییرات فرهنگی و موسیقایی و رابطه آن با الیناسیون، به واژه ترکیبی الیناسیونِ موسیقایی به عنوان محور اصلی مقاله پرداخته شده است. در راستای تبیین و تشریح الیناسیونِ موسیقایی، این مقوله به دو بخش اساسی منقسم شده است که تحت عناوین الیناسیونِ موسیقاییِ برون فرهنگی و الیناسیونِ موسیقاییِ درون فرهنگی نام‌گذاری شده‌اند. در راستای اهداف مقاله که همانا بررسی و روشنگری جریان‌های انحرافی و تجدد گرایانه در موسیقی ایران و علل پیدایش آن می‌باشد، هر یک از این مقوله‌ها با تقسیم‌بندی انشعابی و علمی به چندین زیر مجموعه منقسم شده‌اند. در این راستا، الیناسیون موسیقایی برون فرهنگی در قالب سه زیر مجموعه، در حیطه‌های اصول نظری، فرآورده‌های موسیقایی و فرهنگ مادی موسیقایی و همچنین الیناسیون موسیقایی درون فرهنگی تحت دو زیر مجموعه و درحیطه‌های فرهنگ شهری و فرهنگ‌های بومی مورد بررسی دقیق قرار گرفته‌اند.

واژه های کلیدی

فرهنگ، موسیقی، تغییرات فرهنگی، آلِیناسیون، آلِیناسیون موسیقایی، آلِیناسیون موسیقایی برون فرهنگی، آلِیناسیون موسیقایی درون فرهنگی.

مقدمه

هر انسان و هر جامعه‌ای دارای مجموعهٔ داشتن‌های انسانی مختص به خویش است، به طوری که اگر داشتن‌هایش را از وی بگیرند چیزی از او باقی نخواهد ماند. این داشتن‌ها که اساساً اندوخته‌های تاریخی و بشری و انسانی اویند، «خودِ» آن جامعه یا انسان را تشکیل می‌دهند که فرهنگ نام دارد. به عبارت دیگر فرهنگ مجموعه‌ای است از ارزش‌هایی که اعضای یک گروه معین دارند، هنجارهایی که از آن پیروی می‌کنند، شیوه‌های زندگی‌ای که انتخاب می‌کنند و کالاهای مادی و همچنین فرآورده‌های متعالی ذهنی‌ای از قبیل هنر، ادبیات، موسیقی و نقاشی که تولید می‌کنند (گیدنز، ۱۳۸۱ : ۵۶). و بالاخره شامل تمامی عادات و اعمالی است که فرد از راه تجربه و سنت آموخته است و در آثار هنری وی متجلی می‌گردد (روح الامینی،۱۳۸۱ : ۱۹). فرهنگ مجموعه ایست منحصر به فرد و شاید متفاوت با دنیای فرهنگ‌های دیگر. چنانکه هگل می‌گوید فاصلهٔ ما با دنیای فکری و حسی مردمان فرهنگ‌های دیگر آنچنان زیاد است که به فاصلهٔ ما با جهان جانوران می‌نماید (احمدی، ۱۳۸۱ : ۴۲). بنابراین گوناگونی فرهنگ‌های انسانی بسیار چشمگیر است و ارزش‌ها و هنجارهای رفتاری از فرهنگی به فرهنگ دیگر بسیار متفاوت است. در این راستا عوامل مهمی باعث بریدگی از گذشته و فاصله گرفتن یک نسل با تاریخ خویش می‌گردد که مهم‌ترین آن ها را می‌توان در مواجه ی بین دو فرهنگ و پذیرفتن فرهنگ دیگر به عنوان یک فرهنگ برتر دانست. حالتی که در این میان، بصورت سه مرحلهٔ متوالی رخ می‌دهد، نخست دور شدن از خویش، دوم نزدیک شدن به فرهنگ بیگانه و در آخر شبیه شدن به دیگری است که در نهایت، همه این عوامل به الیناسیون می‌انجامند.

اَلیِناسیون (Aliénation)

اَلیِناسیون (Aliénation) از ریشهٔ «اَلیِنه» (Aliéné) به معنای حلول جن در انسان است و به معنای کسی است که «جن» در او حلول کرده و خصلت او را به جای خود و وجود انسانی خود احساس می‌کند (شریعتی، ۱۳۵۹ : ۲۳۷). مجنون (به معنای جن زده) در زبان عربی، و دیوانه (دیو زده) در زبان فارسی و «اَلیِنه» در زبان اروپایی (به معنای جن زده) همگی بر یک معنا دلالت دارند (فیاض، ۱۳۶۱ : ۳۹). به هر حال«اَلیِنه» را می‌توان به تعبیری دیگر به معنای انسانی دانست که شخصیت و عقل و خود آگاهیش را فراموش کرده، مجهول و مستور مانده است و در نتیجه خودش و شخصیت خود را احساس نمی‌کند و در مقابل، شخصیت فرد یا طبقه‌ای دیگر را به جای خویش احساس می‌کند. واژه الیناسیون، از خود بیگانگی نیز ترجمه شده است که با اینکه معنی تقریباً درستی است، ولی معنای دقیق و مستقیمِ لغت مذکور نیست بلکه مفهوم التزامی و تضمنی آن است.

بحث الیناسیون را ابتدا هگل در ایده الیسم خاص خود، بعد سوسیالیست‌های اخلاقی هگلی در بورژوازی و پول‌زدگی انسانِ بورژوا و سپس مارکس که ابتدا جزء شاگردان هگل و سپس جزء سوسیالیست‌های اخلاقی آلمان بود، در فلسفه تاریخ و نظام طبقاتی و استثمار و شکل کار تولیدی و روابط ناهنجار انسانی در جامعهٔ ضد انسانی در برابر مفهوم «انسان تمام» و در ادامه مارکس شناس معروف معاصر فرانسوی هانری لوفور و نیز به گونه‌ای عمیق و فلسفی، اگزیستانسیالسم از کی‌یرکه‌گارد در قرن ۱۹ تا یاسپرس و بخصوص هایدگر و به شکلی تازه ژان پل سارتر مطرح کرده است. الیناسیون به صورت‌های مختلفی وجود دارد که می‌توان از آن جمله از الیناسیون به وسیلهٔ ابزار کار، فکر و فرهنگ بیگانه، فردی قوی‌تر، اعتقاد،

پول و... نام برد. تمامی انواع مختلف الیناسیون در یک چیز مشترکند. بدین معنا که در همهٔ آن ها عوامل الینه کننده در شخصیت حقیقی انسان حلول می‌کنند و در نتیجه انسان آن ها را بجای خویش احساس می‌نماید (شریعتی، ۱۳۵۹ : ۲۳۸).

در این مقاله با استفاده از واژهٔ الیناسیون و ایجاد واژه‌ای بدیع و ترکیبی برای نخستین بار توسط نگارنده، تحت عنوان «الیناسیون موسیقایی»، به بررسی پدیدهٔ الیناسیون در حیطهٔ موسیقی به طور اخص در ایران و در نتیجه، رخدادها و پیامدهای این موضوع پرداخته می شود.

رابطه‌ی تغییرات موسیقایی و الیناسیون موسیقایی

هر فرهنگی به طور اعم، و موسیقی به عنوان پدیده‌ای فرهنگی به طور اخص، بنابر مقتضیاتِ زمان و مکان و برحسب نیازهای فطری‌اش، در طول تاریخ دستخوش تغییراتی می‌گردد. این تغییر و تحولات، به صورت پیوسته و تدریجی، در امتداد سنت‌ها و پایه‌های اصلی مستقر در فرهنگ ایجاد می‌گردند. بنابراین در این نوع تغییر، توازن و هماهنگیِ میان موسیقی و سایر زمینه‌های فرهنگی جامعه حفظ می‌گردد، که این مسئله خود باعث جلوگیری از رکود، سکون و یکنواختی فرهنگ موسیقایی یک قوم می‌گردد. از طرفی گاه در این راستا، عناصری از فرهنگ‌های موسیقایی دیگر وارد می‌گردد که اگر مغایر با اصول بنیادین فکری و موسیقایی فرهنگِ پذیرنده نباشند، می‌توانند در آن حل شوند و بدون تخریب عناصر ساختاری اولیه به حیات خویش ادامه دهند. تا این مرحله نه تنها، در اثر تغییرات، ضربه‌ای به پیکر فرهنگ موسیقایی وارد نمی‌گردد بلکه باعث حیات و نمو فرهنگ مربوطه می‌گردد. اما در مرحله‌ای که نرخ و میزان تغییرات، افزایش چشمگیر یابد و یا عناصر وام گرفته شده به از هم پاشیدگی بنیان‌های اساسی موسیقی منجر گردد، جنبه‌های منفی خود را آشکار خواهد کرد و باعث کم رنگ شدن و مضمحل شدن فرهنگ موسیقایی قومی خاص می گردد. این روند که اساساً با استقبال و گرایش فرهنگ مغلوب به ظهور رسیده است، را می‌توان الیناسیون موسیقایی نامید.

الیناسیون موسیقایی

اساساً الیناسیون در موسیقی یا بر اساس ساز و کار درونی جامعه صورت می‌گیرد و در خود آن فرهنگ رخ می‌دهد و یا این که بر اثر ارتباط با فرهنگ‌های مختلف ناشی می‌شود و تحت تأثیر عوامل بیرون فرهنگ خود و در نتیجه الگو قرار دادن فرهنگِ غیر به وجود می‌آید. این مسئله همیشه در طول تاریخ بشر بیش و کم وجود داشته اما آن چیزی که در این میان مشهود می باشد اوج گیری آن در قرون اخیر است. امروزه همه فرهنگ‌های دنیا با فرهنگ غرب چنین ارتباطی را دارا هستند که البته باید اذعان داشت اگرچه غرب نیز با گرفتن مواد خام وارد شده از فرهنگ‌های دیگر تأثیر می‌پذیرد اما از آنجا که این کار حساب شده تر انجام می‌شود، ساختار اصلی آن ها تغییری پیدا نمی‌کند. اما متأسفانه در فرهنگ‌های دیگر معمولاً چنین تغییری ساختاری رخ می‌دهد. بدین معنا که غرب با خالی کردن آنان از هویت اصیل خویش باعث می‌گردد که فرهنگ‌های دیگر برتری غرب را بپذیرند و در نتیجهٔ این ارتباط، لطمات جبران ناپذیری به فرهنگ مغلوب وارد می‌گردد. حتی گاه خود فرد بر اثر گرایش فراوان به فرهنگی دیگر، و در نتیجه الینه شدن به وسیلهٔ فرهنگ دیگر در این مسیر گام بر می‌دارد و در نتیجه وی نه تنها زندان آنتولوژیک و هستی شناختی خود را گسترش نمی‌دهد بلکه زندان شخص دیگری را می‌پذیرد.

با توجه به گستردگی مفهوم الیناسیون موسیقایی، می‌توان آن را در دو حیطه اساسی بررسی نمود. بدین ترتیب، مسائلی را که در برخورد فرهنگ موسیقایی ایرانی و فرهنگ موسیقایی غربی ایجاد شده است را تحت عنوان الیناسیون موسیقایی برون فرهنگی و هم چنین مواردی که در درون بطن فرهنگ موسیقایی ایرانی که از برخورد خرده فرهنگ‌ها[1] با دیگر به وجود آمده است تحت عنوان الیناسیون موسیقایی درون فرهنگی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

الیناسیون موسیقایی برون فرهنگی

هویت فرهنگی یک ملت اساساً یکی از جنبه‌های بسیار قوی در موسیقی آن قوم محسوب می‌گردد و همچنین است موسیقی در نظام باورهای آن فرهنگ. چنانکه در بعضی از فرهنگ ها، موسیقی کاملاً جنبهٔ الهی و در برخی دیگر کاملاً انسانی است و از طرفی در گونه‌ای دیگر از فرهنگ‌ها وسیله‌ای برای ارتباط با ماوراء الطبیعه است. از این روی آنچه شایان توجه است این که بایستی موسیقی هر قومی در داخل آن فرهنگ و در رابطه با باورهای آنان بررسی شود چرا که به قول مونتنی انسان به طور کامل بر اساس عادات خویش که در پیکره ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی او شکل می‌گیرند، زندگی می‌کند و هیچ قانونی بر پایهٔ طبیعت استوار نیست، بلکه بر اساس سنت و گزینش‌های متکی به قراردادهای انسانی و عُرف محکم است (احمدی، ۱۳۸۱ : ۴۶_۴۷). با این نگرش، درمی یابیم که علاوه بر اصوات، رفتارها و بینش‌ها نیز جزء هویت موسیقایی هر قومی محسوب می‌گردند. پس اصولاً هر قوم، موسیقی خاص خود را دارد که قابل مقایسه و ارزش‌گذاری با موسیقی سایر اقوام نیست چرا که باور به تفاوت محیط‌ها و افق‌های فرهنگی متفاوت، ناتوانی جهان‌بینی‌ای خاص در ارایهٔ حکم قطعی و مطلق دربارهٔ ارزش‌ها و کنش‌ها و باورهای فرهنگ‌های دیگر را زیر سئوال می‌برد. علاوه بر مسائل یاد شده در حوزهٔ نظام باورها، هر قوم نگرش زیبایی شناسانه خاصی به موسیقی دارد و ممکن است یک جنس صدایی در یک فرهنگ خوشایند و در فرهنگ دیگر ناخوشایند باشد (البته در جایی که به تکنیک‌های شخصی مربوط می‌شود، به هویت فردی نزدیک می‌گردد اما این مسئله از دیدگاه شخصی و در داخل آن سیستم بیشتر مطرح است و اگر کسی از فرهنگی دیگر آن را بشنود ممکن است متوجه تفاوت‌های فردی نشود و مسائل کلی‌تر برایش مطرح گردد). بنابراین با توجه به مسائل یاد شده، نتیجهٔ نادیده انگاشتن چنین حقایقی ظهور برخی نگرش‌های موسیقایی است که با پیش داوری‌ها و ذهنیت‌های برتری برخی موسیقی‌ها (از جمله موسیقی غربی) و برگزیدنِ عناصرِ ساختاری آن و وارد نمودن آن در فرهنگ موسیقی خودی همراه است که به اَشکال مختلف و در درجات متفاوتی ظاهر می‌گردد.

آغاز دوره نوگرایی و تجدد در موسیقی ایرانی را می‌توان تقریباً با زمان افزایش ارتباطات ایران و اروپا مقارن دانست. اگرچه تا پیش از آن داد و ستدهایی فرهنگی میان ایران و برخی فرهنگ‌ها انجام می‌شد، اما از آنجا که به بدنه اصلی و بنیان‌های موسیقی سنتی ایران خدشه‌ای وارد نمی‌شد، کمابیش مورد پذیرش قرار می‌گرفت. در اواخر عهد فتحعلی شاه قاجار، روند تحولات موسیقایی و وام‌گیری‌های موسیقایی در جنبه‌های مختلف افزایش یافت. در آن دوره، با اعزام متخصصان از اروپا و همچنین ورود مستشاران به ایران زمینه‌های نفوذ فرهنگی و هنری و بالاخص موسیقایی به داخل کشور ایجاد شد و این رویداد در دوره ناصرالدین شاه، به ویژه با افزایش اعزام

محصل به فرانسه و دیگر کشورهای اروپایی زمینه را برای تحول و نوگرایی در موسیقی فراهم نمود (سپنتا، ۱۳۸۱). به هر حال آشنایی با فرهنگ و موسیقی غربی باعث ایجاد تحولاتی بنیادین در نظام فکری و نگرش برخی موسیقیدانان نسبت به سنت موسیقایی خود گشت. این موسیقیدانان در برخورد با فرهنگ موسیقایی و تئوری نظام‌مند غربی، درصدد هماهنگ ساختن نظام موسیقایی سنتی ایرانی با آن برآمدند. شاید بتوان یکی از دلایل ظهور این نگرش را در کم رنگ شدن مبانی نظری در دوره قاجار و احساس نیاز به سیستماتیک نمودن مبانی نظری موسیقی ایرانی دانست. چرا که اساساً موسیقی ایرانی با همه پشتوانه قدرتمند خویش در گذشته، در دوره صفویه و به خصوص در عهد قاجار و پس از آن با چنین کمبودی مواجه گردیده بود و متاسفانه موسیقیدانان زمان، به جای بازگشت به تاریخ گذشته و رجوع به کتب و رسالات و بنیان‌های نظریِ قویِ پیش از صفویه در قالب طرح یک رنسانسِ موسیقایی، به فکر ایجاد یک سیستم تئوریک جامع از طریق مطابقت با مبانی نظری موسیقی غربی افتادند. مجموعه این عوامل، نگرش موسیقیدانان و گرایش آنان را به موسیقی غرب تشدید نمود، به طوری که تظاهرات مختلف آن را به گونه‌های مختلف در حوزهٔ الیناسیون موسیقایی برون فرهنگی می‌توان مشاهده نمود.

الیناسیون موسیقایی برون فرهنگی از نقطه نظر اصول نظری

با بررسی و مروری اجمالی بر تاریخ موسیقی ایران به ویژه در دوره اسلامی، می‌توان دریافت که در این دوره ارتباطی تنگاتنگ میان علم و عمل در موسیقی (مباحث عملی و نظری موسیقایی) وجود داشته است؛ به طوری که از آغاز دوره اسلامی، در حوزه‌های مختلف نظری موسیقی ایرانی، و به طور اعم موسیقی در جهان اسلام، صدها رساله و کتاب به زبان عربی و فارسی، در طی زمانی قریب به یک هزاره نوشته شده است (اسعدی، ۱۳۸۲ : ۴۴). مؤلفانی که در این دوران، طی قرون سوم تا سیزدهم هجری به کار موسیقی در جهان اسلام پرداخته‌اند، پیش از هر چیز فیلسوف بودند. آنان می‌کوشیدند همه دانش‌های بشری را فراگیرند، میانشان پیوندی عقلانی و استوار بنا کنند و آن ها را در سلسله مراتبی منطقی جای دهند. مجموعه دانش‌های این فیلسوفان، فلسفه عام را تشکیل می‌داد. موسیقی نیز یکی از این علوم به حساب می‌آمد و در کنار ریاضیات جای می‌گرفت (فارابی، ۱۳۷۵: هفده). با چنین نگرشی پر واضح است که علم نظری و عملی موسیقی در آن دوران از چه جایگاه دقیق، استوار و یگانه‌ای برخوردار بوده است. اما علی رغم توجه موسیقیدانان ایرانی به این گونه مسائل که در ادوار پیشین یافت می‌شد، متأسفانه در قرون اخیر، به تدریج ارتباط میان مقوله‌های نظری و عملی موسیقی در فرهنگ موسیقایی ایرانی تنزل نمود و اگرچه در دوره صفویه رسالاتی چند در باب موسیقی نگاشته شد، اما به هیچ وجه جنبه‌های عمیق و دقیق دوره‌های پیش از خود را دارا نبود و این سیر تنزلی در عهد قاجار شدت بیشتری یافت. در سدهٔ اخیر، پس از مدت‌ها گسست میان مقوله‌های نظری و عملی در موسیقی ایرانی، تعدادی از موسیقیدانان به منظور برقراری پیوند مجدد میان این دو مقوله، و تبیین مبانی نظری موسیقی ایرانی گام‌هایی را برداشتند که با دیدگاه‌های مختلفی ارائه گردید. یکی از این دیدگاه‌ها رهیافت‌های غرب‌گرایانه بود که می‌توان برجسته‌ترین فرد این مکتب را علی نقی وزیری دانست (اسعدی،۱۳۸۲ : ۴۴). در این دیدگاه، هدف، تئوریزه کردن موسیقی ایرانی به وسیله اندیشه نظری موسیقی غرب بود، که اگرچه سودمندی این

نگـرش را در برخـی از بررسـی‌هـای تئوریـک و همچنین فراگیری آکادمیک بعضی از مباحث نظری و عملی موسیقی ایرانی نمی‌توان انکار کرد ولـی بـه دلیل عدم انطباق این نظریات با واقعیـات موسـیقی ایرانی، از اهمیت چندانی برخوردار نشد. در ادامهٔ این گرایش شاهد تلاشی بودیم در جهت حذف تدریجی فواصـل ایرانـی و گـرایش بیشـتر بـه سـمت نـیم پرده‌های غربی که اثری منفـی بـر جـای گذاشـت. نکته‌ای که در ایـن نگـرش هویـدا اسـت، نگـرش جانبدارانه و ارزش گذارانه بـه موسـیقی غربـی بـه عنوان موسـیقی علمـی!! و پـذیرفتن آن بـه عنـوان ملاکی به منظور سنجش موسیقی ایرانی، کـه خـود نگرشی ناروا بود. زیرا همان طور که دستور زبان هـر فرهنگـی از درون همـان زبـان تـدوین مـی‌گـردد، تئوری موسیقی هر ملتـی نیـز صـرفاً بـا شـناخت و تحلیـل درون مایـه‌هـا، بنیـآن هـا و ویژگـی‌هـای موسیقایی همان ملت به وجود مـی آیـد و قواعـد و اصول موسیقایی دیگر ملت‌هـا لزومـاً قابـل تعمـیم نیستند. بدین ترتیب این گونه تئوری‌هایی که متـأثر از موسیقی غربی هستند، نمی‌توانند قواعـد و اصـول موسیقی ایرانـی را آنچنـان کـه بایـد نشـان دهنـد (طلایی، ۱۳۷۲ : ۸_۹)، و از طرفی بنیـان موسـیقی ایرانی بر مبنای فضای مُدال و مُدالیته اسـت، چنـان که دستگاه‌های موسیقی ایرانی که مجموعاً ردیـف[۲] (رپرتوار موسیقی ایرانی) را تشکیل می‌دهند، خود به عنوان مجموعه‌ای چند مُدی قلمـداد مـی‌شـوند. در حالی که موسیقی اروپایی بیشتر استوار بـر تونالیتـه[۳] است. بنابراین جذب تفکر تونال، خود به خود باعـث ایجاد تئوری‌ای نامناسب با اصول بنیـادین موسـیقی ایرانی خواهد شد. جنبه دیگر الیناسیون از بعد نظری را می‌توان در استفاده از روش نت‌نویسی غربـی بـه منظور ثبت موسیقی ایرانی دانست کـه اگرچـه ایـن روش کار نت‌نویسی را بسـیار آسـان مـی‌نمـود امـا باعث ساده‌سـازی و حـذف برخـی پیچیـدگی‌هـای ملودیکی موسیقی سنتی ایران گردید. و به هر حـال نت‌نویسی‌های کنونی، بر خلاف نگارش‌هـای دوران باسـتان (کـه هـر درجـه‌ای چـه دیاتنیـک[۴]، چـه کروماتیک[۵] و چه آنهارمونیک[۶] نشـانه ویـژه خـود را داشت) صرفاً بهانه‌ای است برای یادآوری آنچـه کـه باید خوانده یا نواخته شود (بیضایی، ۱۳۸۳ : ۱۵).

مسئلهٔ دیگری را که به عنـوان الینـه شـدن برخـی موسیقیدانان ایرانـی در برخـورد بـا موسـیقی غـرب مـی‌تـوان یافـت طـرح نابخردانـه واژه «موسـیقی جهـانی» اسـت کـه بـه موسـیقی غربـی منسـوب می‌دارند که حتی به نظر نمی‌رسد خود غربی‌ها نیـز، چنین عناوینی را بپذیرند. نکته‌ای که در مـوردِ ذکـر شده باید اظهار نمود این است که اگر سایر ملل دنیا اساساً فاقد فرهنگ و هنر و موسـیقی بودنـد، آنگـاه کاملاً منطقی بود که موسـیقی اروپـایی بـه عنـوان موسیقی همه مردم جهان مطرح گـردد. در صـورتی که چنین نیست و هر منطقه و کشور و جامعه‌ای بـر اساس نگرش‌هـای زیباشناسـانه خـویش، موسـیقی خاص خود را دارند چنان که در مقـام مقایسـه، آثـار منتشر شدهٔ سایر ملل و موسیقی کلاسـیک اروپـایی با یکدیگر برابری می‌کنند. از طرفـی چـه مـلاک و محک و معیاری منطقی وجود دارد که بر مبنـای آن یک ساز (در اینجا ساز غربی)، و یـک موسـیقی (در اینجا موسیقی غربی)، جهـانی قلمـداد شـود و مگـر ایران و سایر ملل جزء جهان محسـوب نمـی‌گردنـد که سازها و موسیقی آن ها از جهان جدا شده اسـت (کیانی، ۱۳۷۹ : ۳۲).

الیناسیون موسـیقایی بـرون فرهنگـی از نقطه نظر فرآورده‌های موسیقایی

بی‌شک هر قومی با سـازوکاری خـاص و فرآینـدی معرفتـی بـه دریـافتی دسـت یافتـه اسـت کـه در چگونگی سـازماندهی اجـزاء و بنیـان‌هـای اساسـیِ موسیقاییِ خود از قبیل ریتم[۷] و ملـودی نقـش دارد.

برهمین اساس، هر موسیقی‌ای دارای خصوصیاتی مرکزی است به‌طوریکه سایر ویژگی‌های سیستم موسیقایی، حول این ویژگی ها ایجاد می‌گردند و حذف یا تغییر آن ها باعث از بین رفتن هویت آن سیستم موسیقایی می‌گردد.

اگرچه در اینجا به هیچ وجه مقصود، ارزش‌گذاری و جانب‌داری و همچنین برخوردی متعصبانه با هیچ موسیقی‌ای نیست اما باید اذعان داشت که موسیقی غربی در مقابل گستردگی و قدرت چند صدایی و نیز تنوع سازها، از قدرت زیادی در زمینه ریتم و مُدها برخوردار نیست در صورتی که در موسیقی ایرانی این مسئله برعکس است. بنابراین موسیقی غربی تا حدودی در زمینه ریتم، به منظور جبران کمبود خویش از مناطق دیگر تأثیر پذیرفته است (اما به صورتی حساب شده) در صورتی که این تأثیرپذیری در موسیقی ایرانی در زمینه هارمونیزه کردن اصوات (به صورتِ حساب نشده‌ای) انجام شده است. در این مورد، اگرچه تغییرات، کوچک به نظر می‌آیند ولی رفته رفته منجر به تغییرات بنیادین و از بین رفتن هویت مُدها و جایگزین شدن سیستم تُنال و همچنین چند صدایی می‌گردند.

ویژگی محوری موسیقی غربی، هارمونی[8] است که ویژگی‌های دیگر موسیقایی تحت تأثیر آن قرار دارند که در نهایت باعث ایجاد ارکستر، مدهای ماژور و مینور، ریتم‌ها و تزیینات ساده می‌گردد. در صورتی که در سیستمِ چند مُدی ایران، هارمونی چنین محوریتی ندارد. اما در مقابل، ریتم و تزییناتِ ملودیکی از پیچیدگی خاصی برخوردار است. آنچه زمینهٔ بحث الیناسیون موسیقایی در حیطهٔ فرآورده‌های موسیقایی (آهنگسازی) را فراهم می‌آورد، این است که با ترویج اندیشه‌های نوگرایانه و پذیرفتن عناصر موسیقایی غربی، هارمونی غربی (به عنوان ویژگی‌ای ناسازگار) وارد موسیقی ایرانی می‌گردد و تبدیل به ویژگی‌ای مرکزی می‌شود. آنچه که در ادامه این رویداد رخ می‌دهد تغییر نمودن سایر ویژگی‌ها حول این محور است که در نهایت باعث از بین رفتن تنوع مُدال، ریتم و تزیینات پیچیده می‌گردد. و در این حالت، موسیقی ایرانی به تدریج هویت اصیل خود را از دست داده و به زیر مجموعه‌ای از موسیقی غربی مبدل می‌گردد. البته نکته حائز اهمیت این که ممکن است چند صدایی صرفاً به عنوان یک «ایده درباره ی موسیقی» وارد گردد و باعث چنین تغییرات شدیدی نگردد. به‌هرحال روندی که در ادامه این جریان به گونه‌ای دیگر رخ می‌دهد، بازسازی ملودی‌های یک نظامِ موسیقایی بر اساس قوانین ِیک نظامِ موسیقایی دیگر، تحت عنوان واژه مُحمَل «ترجمه موسیقایی» است. اما آنچه که نباید نادیده گرفت این است که اساساً به عنوان نمونه در تنظیم یک آواز محلی ایرانی با استفاده از قوانین هارمونی و نظام ماژور_مینور برای یک ارکستر غربی و کارهایی از این قبیل، یا آنچه که در چند دهه اخیر تحت عنوان موسیقی جهانی یا موسیقی ملل باب شده است، آنچه که بیش از همه ملموس است فدا شدن ظرافت‌ها و پیچیدگی‌های موسیقایی است و نه تنها قطعه اولیه، به واسطه انتقال در نظام مقصد یا تلفیق با دیگر موسیقی‌ها در چهارچوبِ یک زیبایی‌شناسیِ غالب متکامل و متحول نمی‌شود بلکه حتی این امر به فهم بهتر موسیقی‌هایی که با فرهنگ تودهٔ شنوندگان بیگانه‌اند، کمکی نخواهد کرد (فاطمی، ۱۳۸۲ : ۱۳۴_۱۴۱). در نهایت به منظور نتیجه‌گیری از بحث فوق باید گفت در این نوع الیناسیون، با تنظیم یک قطعه موسیقیِ مربوط به یک فرهنگ موسیقایی، بر اساس قواعد نظامی دیگر، نوعی تغییر ماهیت در قطعه اصلی از نظر شکل با فدا کردن قابلیت‌های تداعی‌گرایانه یا دلالت گرایانه آن رخ می‌دهد.

الیناسیون موسیقایی برون فرهنگی از نقطه نظر فرهنگ مادی موسیقایی

ساز، جزئی از فرهنگ مادی موسیقایی محسوب می‌گردد، و همچنین هر شیئی که با خلق و اجرای موسیقی در ارتباط باشد در این حیطه گنجانیده می‌شود. در این مجال، به سازها به عنوان فرهنگ مادی موسیقایی پرداخته می‌شود و الیناسیون موسیقایی برون فرهنگی از این منظر مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.

بی‌شک هر فرهنگ و هر قومی به منظور خلق موسیقی از آلات موسیقی خاصی، متناسب با فرهنگ موسیقایی و شرایط محیطی و اجتماعیِ خویش استفاده می‌کند و اساساً ارتباطی تنگاتنگ میان این دو مقوله وجود دارد. شاید بتوان پذیرش سازهای غربی را از بارزترین نمود پذیرش موسیقی غربی دانست. که در این راستا، به کار گیری سازهای سنتی و غربی در کنار یکدیگر و گنجانیدن عناصر موسیقی غربی و ساختار سازهای غربی در پیکر سازهای سنتی را می‌توان مشاهده نمود.

یکی از برجسته‌ترین خصوصیت‌های صحنهٔ موسیقایی در ایران معاصر، گرایش شدید به ویولن غربی در بسیاری از انواع موسیقی از قبیل موسیقی کلاسیک ایرانی، موسیقی مردم پسند و موسیقی کاملاً غربی است. با ورود ویولن به ایران، این ساز به سرعت به عنوان یک ساز ایرانیِ واقعی مورد پذیرش واقع شد و به تدریج جایگزین کمانچه و قیچک (که از سازهای کهن ایرانی بودند) گردید. سازهایی که شاید اگر کوشش‌های شاخه فرهنگی دولت نبود، هر دو اکنون به فراموشی سپرده شده بودند. موفقیت پذیرش ویولن در ایران شاید بازتابی از موفقیت قبلی آن در اروپا باشد که شامل قابلیت‌های این ساز در تولید گستره عظیمی از رنگ‌های صوتی، شدت‌ها[۹] و صدا دهی‌ها است. اما دلیل مهم تر این بود که این ساز هم در موسیقی غربی و هم در موسیقی ایرانی می‌توانست مورد استفاده قرار گیرد. اما اِشکال اینجا بود که به هر حال نوازندهٔ ایرانیِ ویولن، هر چند هم که از تکنیک‌های تزیینی متفاوتی استفاده می‌کرد، باز سبک نوازندگی از همان بُن غربی بود. ماجرای مقبولیت ویولن در جمع نوازندگان بدین جا ختم نشد، چرا که در قدم بعد، موسیقیدانان در صدد هماهنگ ساختن دیگر سازها با ویولن برآمدند؛ چنانکه دست به تغییراتی در ساز قیچک زدند؛ تعداد سیم‌های آن از هشت به چهار کاهش یافت و کوک آن نیز طوری تغییر داده شد تا صدای آن با ویولن شباهت بیشتری پیدا کند. در ادامهٔ این روند، خانوادهٔ سازهای غربی نیز به تدریج جای خود را در موسیقی ایران باز کردند که از آن جمله می‌توان از خانوادهٔ سازهای زهی (از قبیل ویولن، ویولا، ویلنسل و کنترباس) و همچنین خانواده‌ای از فلوت‌ها (شامل فلوت و پیکولو) نام برد. موسیقی‌دانان و نوازندگان ایرانی، پس از آشنایی با موسیقی غربی، شروع به تقلید از آنچه در نظرشان ارزشمندترین جنبه موسیقی اروپایی بود، نمودند و در راستای این تقلید، اُرکستر به همراه خانواده سازی‌اش پا به عرصه موسیقی ایران نهاد. در ادامه، به تقلید از اندیشهٔ غربی و خانواده سازهای غربی، به ساختن قیچک‌های آلتو، تنور و باس مبادرت نمودند. در موسیقی ایرانی قرن بیستم، ارکسترهای متشکل از سازهای سنتی و غربی رفته رفته اهمیت قابل توجهی یافت و حتی گاهی از سازهای سنتی‌ای که بر اساس اصل غربیِ ساختار خانوادگی ساخته شده بودند، در این ارکسترها استفاده می‌شد. به طور مثال، ارکستر نمونه ایرانی که در رادیو به اجرای موسیقی مردم پسند می‌پرداخت شامل حدود ده ویولن، دو یا سه ویلنسل، دو کنترباس، دو سنتور، دو عدد ضرب و یک دایره زنگی بود (نتل،

۱۳۸۲ : ۱۹_۱۶). بدین ترتیب موسیقیدانان ایرانی با ایجاد ملغمه‌ای از سازهای غربی و ایرانی، بار دیگر تجددگرایی خویش را به محک آزمون نهادند و متأسفانه آنچه که در این روند چشمگیر بود، الینه شدن به وسیله فرهنگ مادی موسیقایی غرب بود. آنچه لازم به ذکر است این که، در اینجا مراد و مقصود، به هیچ وجه پافشاری بر لایتغیر بودن سازها و تثبیت شکل کنونی آن نیست؛ چرا که اساساً ساز بنابر صیرورتی تاریخی، ازنقطه پیدایش اولین گونه‌های ابتدایی‌اش، در طول قرن‌های متمادی_بر اساس مقتضیات جغرافیایی و اجتماعی و فرهنگی_تکوین و تکامل یافته و بی شک این سیر تکاملی، در طول تاریخ و تا آینده‌های دور باید ادامه داشته باشد؛ در غیر این صورت منجر به سکون و زوال خواهد شد اما این نیاز جبری و فطری ساز به تحول و تکامل را نمی‌توان در قالب‌های ناسازگار دیگر_که ذکر گردید_گنجانید.

الیناسیون موسیقایی درون فرهنگی

این قسمت از الیناسیون موسیقایی بر خلاف الیناسیون موسیقایی برون فرهنگی که تاریخ شکل‌گیری آن به چند قرن باز می‌گردد، مربوط به سده اخیر و به خصوص نیم قرن اخیر است. در این گونه از الیناسیون، دوستداران و علاقه‌مندان به موسیقی و به طور کل، مخاطبین در آن نقش عمده‌ای را ایفا می‌کنند. الیناسیون موسیقایی درون فرهنگی از طرفی حلقه‌ای از زنجیره الیناسیون در سایر ابعاد فرهنگی و اجتماعی است که حاصل زایش تفکرات تجددگرایانه در مصرف است. الیناسیون موسیقایی درون فرهنگی را می توان از افق‌های مختلفی مورد بررسی قرار داد که در این مجال، از نقطه نظر فرهنگ موسیقایی شهری و فرهنگ‌های موسیقایی بومی مورد تحلیل قرار گرفته است.

الیناسیون موسیقایی درون فرهنگی در فرهنگ موسیقایی شهری

موسیقی را می توان در جامعه کنونی ایران به دو گروه کلی منقسم نمود. یکی موسیقی جدی و معتبر که اساساً با الهام از رپرتوار موسیقی کلاسیک ایرانی (ردیف) به حیات خویش ادامه می‌دهد و هنوز پیوند عقلانی و فلسفی خویش را با این گنجینه فرهنگی حفظ نموده است. دیگری موسیقی مردم‌پسند و سطحی که به گونه‌ای دیگر طی چند دهه اخیر پا گرفته است. به دور از هرگونه ارزش‌گذاری باید اذعان داشت که موسیقی نوع اول که حاصل دست رنجِ استادان بزرگ و برگرفته از موسیقی اصیل ایرانی است (البته نباید فراموش شود که منظور موسیقی‌ای است که دچار الیناسیون موسیقایی برون فرهنگی نشده باشد)، همیشه در باروری اندیشه‌ها و پویایی افکار نقش خود را ایفا کرده؛ در صورتی که آنچه از آثار موسیقایی نوع دوم بر می‌آید با بازار فروش و عرضه و تقاضا پیوند تنگاتنگ دارد چرا که سلایق مخاطبین است که آثار را به وجود می‌آورد. این نوع موسیقی، شامل آثاری فاقد تفکر، دارای جنبه های تفریحی صِرف و فاقد فرم و محتوایی قابل قبول است. این نوع موسیقی که حدود نیم قرن از حیاتش می‌گذرد باعث الینه شدن مخاطبین و دور شدن آن ها از رمز و رازهای نهفته در موسیقی اصیل ایرانی گشته است. به طوری که گاه در برخی از دوره‌ها دیده شده است اینگونه موسیقی‌ها به عنوان نماینده موسیقی کلاسیک ایرانی عرضه شده‌اند. آنچه هویدا است اوج‌گیری ارائه ی موسیقی های مردم پسندِ دهه‌های ۴۰ و ۵۰، به وسیله خواننده‌های بدون اوریجینالیتهٔ امروزی، به گونه‌ای تداوم همان مسیر سطحی قبلی است. نتیجهٔ چنین روندی، الینه شدن مخاطبین موسیقی کلاسیک و اصیل ایرانی به وسیله موسیقی‌های مردم پسند است. البته انتقادی

نیز به موسیقی سنتی ایران از طرف علاقه‌مندان موسیقی‌های مردم‌پسند گرفته می‌شود بدین معنا که آنان چنین اظهار می‌دارند که موسیقی در راستای جریان جامعه و ذائقه‌ها و آرمان‌های نسل پر انرژی امروزی نیست. به هر حال اگر در مواردی هم چنین باشد، آیا راه حل پناه بردن به هر نوعی موسیقی‌ای است که بر آن ها عرضه می‌گردد؟

الیناسیون موسیقایی درون فرهنگی در فرهنگ های موسیقایی بومی

مسئله‌ای که به خصوص در دهه‌های اخیر متوجه فرهنگ‌های بومی مناطق گشته است و به ویژه دلیل آن را می‌توان در ارتباطاتِ وسیع امروزیِ خُرده فرهنگ‌ها با یکدیگر و بالاخص با فرهنگ شهری دانست، کم رنگ شدن پایبندی به ایمان و اندیشه‌های اصیل و سنتی و تاریخی این جوامع است. اندیشه‌ای که در طول تاریخ، تبلوراتش در فرهنگ، هنر و موسیقی آنان دیده شده است.

یگانه دلیلی که باعث دوام و پا برجایی و حیات این جلوه‌های فرهنگی و بالاخص موسیقی است، همانا تعصب و اعتقاد راسخ به خویشتن خویش است. در دهه‌های اخیر، بر اثر افزایش ارتباطاتِ این خرده فرهنگ‌ها با فرهنگ شهری و ظهور نگرش ارزش‌گذارانه نسبت به فرهنگ شهری به عنوان فرهنگ متمدن و برتر، متأسفانه برخی از فرهنگ‌های بومی دست به متمدن ساختن خویش از طریق تزریق عناصر و شاخصه‌های فرهنگ شهری از قبیل لباس، آداب و هنر به درون فرهنگ خویش زده‌اند که حاصلی جز تجدد نداشته است. که یکی از جنبه‌های برجسته این الیناسیون را می‌توان در موسیقی یافت.

هر فرهنگ بومی‌ای اساساً دارای نوع خاصی از موسیقی و همچنین ریتم‌ها و ملودی‌های خاص و مرتبط با پیشینه خویش است که در طول تاریخ بر حسب آرمان‌ها، نگرش‌ها، احساسات و نیز شرایط جغرافیایی و اقتصادی تکوین یافته و به صورت مقوله‌ای خودجوش دوام یافته است. در این اقوام، موسیقی دارای نوعی غایتِ کارکرد گرایانه است چنان که درحالت‌های مختلف و در سایر شئونات و مراسم از قبیل سور و سوگ و... با آنان همراه است. از طرفی بنا به نوع روحیات خویش، سازهای ویژه‌ای را در این حالات می‌نوازند و همچنین از ملودی‌های خاص، متناسب با تفکرات زیباشناسانه خود استفاده می‌کنند. با رواج اندیشه‌ها و سلایق فرهنگ شهری در فرهنگ‌های بومی، نوع موسیقی و حتی سازها جای خود را به عناصر شهری داده است. به عنوان نمونه سُرنا و دهلی که در مراسم عروسی با ملودی‌هایی خاص نواخته می‌شد، جای خود را به آلات موسیقی الکترونیکی از قبیل اُرگ و سینتی سایزر داده است. مسئله بغرنج‌تر، گرایش فرهنگ‌های بومی به موسیقی مردم‌پسند از میان گونه‌های مختلف موسیقی رایج در شهر است؛ چرا که اگر این الیناسیون لااقل به وسیله موسیقی کلاسیک ایرانی انجام می‌گرفت باز جای تأسف کمتری داشت. به هرحال، روندی که ذکر شد، اگرچه حیات یافته است اما نمی‌توان آن را قابل تعمیم به همه فرهنگ‌های بومی دانست، چرا که هنوز فرهنگ هایی بومی وجود دارند که هم چنان بر اساس اعتقاد تاریخی خویش دست نخورده باقی مانده‌اند.

نتیجه گیری

هر ملتی بر اساس فرهنگ حاکم بر جامعه خویش هویت می‌یابد. اگرچه تغییرات فرهنگی در حوزه‌های مختلف، همیشه در طول تاریخ، به طور تدریجی و بدون صدمه زدن به ساختار بنیادین فرهنگ در هر جامعه‌ای وجود داشته و دارد، و نیز با این که تغییر و تحول تدریجی نیازی اساسی و از

مقتضیات جبری و فطری هر فرهنگی است و موجبات تکامل آن را در طول قرن‌ها فراهم آورده و می‌آورد، اما این تغییرات، بالاخص در حیطه موسیقی طی چند قرن اخیر، با افزایش ارتباطات مختلف با غرب و در نتیجه فرهنگ‌پذیری از آن، به الیناسیون موسیقایی مبدل گشته است. با بررسی سیر تاریخی الیناسیون موسیقایی در ایران، درمی‌یابیم که در قرون اخیر و به ویژه در سدهٔ معاصر، نه تنها در فرهنگ موسیقایی شهری در مقابلِ فرهنگ موسیقایی غرب پدیده الیناسیون اتفاق افتاده است بلکه در خُرده فرهنگ‌های موسیقایی نیز از قبیل موسیقی‌های بومی مناطق نسبت به فرهنگ موسیقایی شهری نیز چنین الیناسیونی رخ داده است. در الیناسیون موسیقایی برون فرهنگی، فرهنگ موسیقایی غرب به وسیله برخی موسیقیدانان به عنوان موسیقی علمی پذیرفته شد و آنان به منظور علمی کردن موسیقی ایرانی درصدد هماهنگ ساختن اصول نظری موسیقی ایرانی با موسیقی کلاسیک غرب برآمدند. اما از آنجا که بنیان‌های نظری موسیقی ایرانی تا حدود زیادی با فرهنگ موسیقیایی غرب مغایرت دارد، در نتیجه، این وام‌گیری‌ها و تغییرات تا حدودی موجب از بین رفتن هویت موسیقی ایرانی گردید؛ که حذف تدریجی فواصل ایرانی (در دوره‌ای) به منظور هماهنگی با نیم پرده‌های غربی و نیز، فداشدن تزیینات ملودیکی در نتیجه چند صدایی نمودن اصوات در حیطه آهنگسازی، و همچنین کمرنگ شدن هویت برخی از سازهای ایرانی از عواقب آن به شمار می‌آیند. به موازات این تغییرات، به ویژه در دهه‌های متأخرتر، الیناسیون در بطن فرهنگ موسیقایی جامعه، با گرایش موسیقیدانان و نیز مخاطبین نسبت به موسیقی‌های مردم‌پسند آغاز گردیده است و همانگونه که برخی موسیقیدانان و مخاطبین در فرهنگ موسیقایی شهری به وسیله این گونه موسیقی‌ها «الینه» شده‌اند، در سوی دیگر، موسیقی بومی برخی مناطق نیز به واسطه جذب مخاطبین و موسیقیدانانش به این گونه موسیقی‌ها تا حدودی رو به فراموشی نهاده شده است.

در کلام آخر، آنچه را که می‌توان به عنوان راهکارِ الیناسیون در عصر جدید به طور اعم و نیز الیناسیون در موسیقی به طور اخص مطرح نمود، آیا چیزی نیست جز رجعت و بازگشت به خویشتنِ خویش، خویشتنِ تاریخی خویش و رسیدن به نوعی خود آگاهیِ روشنفکرانهٔ تاریخی و انسانی و اجتماعی در زمان خویش؟

پی نوشت

۱. افراد جامعه برحسب این که متعلق به کدام گروه اجتماعی و شغلی هستند و به چه طبقه‌ای بستگی دارند و خود را از چه طایفه‌ای می‌دانند و به کدام گرایش فکری منسوبند، دارای نمود و ظهور و مختصات فرهنگی متفاوتی هستند. این تفاوت‌ها و ویژگی‌های داخلی هر فرهنگ را «خرده فرهنگ» یا جوانه‌ها و شاخ و برگ‌های تنه فرهنگ اصلی جامعه می‌نامند.

۲. ردیف، مجموعه ملودی‌های موسیقی ایرانی است که تحت این عنوان نظم و ترتیب یافته‌اند.

۳. تونالیته، رابطه سازمان یافته نت‌ها پیرامون یک نت مرکزی (تونیک) است که به طریقی به وسیله نت‌های دیگر حمایت و تثبیت می‌شود.

۴. هر گام دیاتنیک زیر مجموعه هفت نت غیر هم نامِ پی در پی از گام کروماتیک با احتساب فواصل نیم پرده‌ای و یک پرده‌ای است.

۵. گام کروماتیک مجموعه همه نت‌هایی است که معمولاً در محدوده یک اُکتاو (دوازده نیم پرده متوالی) مورد استفاده قرار می‌گیرند.

۶. فواصل آنهارمونیک فواصلی هستند که صدای یکسان دارند ولی هم اسم نیستند.

۷. قرار گرفتن اصوات در زمآن ها مختلف به صورت پی‌درپی ایجاد ریتم می‌کند که در موسیقی معمولاً بر اساس روندی از تضادهای منظم در شدت و ضعف اصوات، کشش‌ها و تأکیدهای مختلف و متناوب آن ها ماهیت می‌یابد.

۸. هارمونی علمی است که قواعد آن به منظور ایجاد نظمی در ترکیب و تسلسل اصوات موسیقی و آکوردها پایه گذاری شده است.

۹. قوی‌تر یا ضعیف‌تر بودن صداهای موسیقی را شدت صدا گویند.

منابع

• احمدی، بابک (۱۳۸۱) *"کتاب تردید"* چ ۴، نشر مرکز، تهران.

• اسعدی، هومان (۱۳۸۲) *"بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران"* دستگاه به عنوان مجموعه‌ای چندمُدی. فصلنامه موسیقی ماهور، سال ششم، ش ۲۲.

• بیضایی، سیاوش (۱۳۸۳) *"نگارش و نامگذاری فاصله‌ها و آکوردها در موسیقی ایرانی"* فصلنامه موسیقی ماهور، سال هفتم، ش ۲۵.

• روح الامینی، محمود (۱۳۸۱) *"زمینه فرهنگ‌شناسی"* چ ۶، انتشارات عطار، تهران.

• سپنتا، ساسان (۱۳۸۱) *"بررسی تاریخی نوآوری در موسیقی ایرانی"* فصلنامه موسیقی ماهور، سال پنجم، ش ۱۷.

• شریعتی، علی (۱۳۵۹) *"مجموعه آثار شماره ۱۲ (تاریخ تمدن ۲)"* چ ۱، دفتر تدوین و تنظیم مجموعه آثار، تهران.

• طلائی، داریوش (۱۳۷۲) نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی، چ ۱؛ مؤسسه فرهنگی_هنری ماهور. تهران.

• فارابی، ابونصر (۱۳۷۵) *"کتاب موسیقی کبیر"* ترجمه آذرتاش آذرنوش، چ ۱، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. تهران.

• فاطمی، ساسان (۱۳۸۲) *"شنود موسیقایی"* فصلنامه موسیقی ماهور، سال ششم، ش۲۰.

• فیاض، علی (۱۳۶۱) *"فرهنگنامهٔ شریعتی"* چ۱، نشر مهدی، تهران.

• کیانی، مجید (۱۳۷۹) *"موسیقی ملی"* ارکستر ملی و موسیقی جهانی. فصلنامه موسیقی ماهور، سال سوم، ش ۸.

• گیدنز، آنتونی (۱۳۸۱) *"جامعه شناسی"* منوچهر صبوری، چ ۷، ، نشرنی، تهران.

• نتل، برونو (۱۳۸۲) *"نقش موسیقی در فرهنگ : ایران ملتی تازه توسعه یافته"* ناتالی چوبینه، فصلنامه موسیقی ماهور، سال ششم، ش ۲۱.