تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۱۱/۱۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱/۲۷

محمدرضا آزاده‌فر [۱]

تفوق بستر اجتماعی بر مکتب آموزشی، در درک و دریافت موسیقی (مطالعه موردی: نوازندگان سازهای غربی ساکن در ایران) [۲]

چکیده

مطالعه حاضر از راهکاری بین‌رشته‌ای در «قوم ـ موسیقی‌شناسی» و «روان‌شناسی موسیقی» برای دستیابی به اهداف تعیین‌شده استفاده می‌کند. برای این منظور، اصول تئوریک موسیقی پرورش‌یافته در ایران برای بررسی نوازندگان سازهای غربی که در ایران زندگی می‌کنند مورد استفاده قرار می‌گیرد تا مشخص شود که چگونه تنفس در فرهنگ ایرانی، در شکل‌گیری ادراک آنها از موسیقی تأثیر نهاده است. بدین منظور دیدگاه دو گروه از نوازندگان ساکن در ایران به تعداد ۷۰ نفر، شامل نوازندگان سازهای غربی و نوازندگان سازهای ایرانی، در دو زمینهٔ اصلی «ذائقه موسیقایی» و «تشخیص موسیقایی» مورد پژوهش قرار گرفتند. مواد صوتی مورد استفاده در این پروژه شامل سه قطعه موسیقی مرکب از یک قطعه از اروپای غربی، یک قطعه از اروپای شرقی و یک قطعهٔ ایرانی است. تجزیه و تحلیل و مقایسهٔ پاسخ‌های نوازندگان سازهای ایرانی با آنانی که سازهای غربی می‌نوازند، مشخص کرد که تشابهات دیدگاه‌های دو گروه بسیار فراتر از افتراقات آنهاست. از آنجا که نوازندگان سازهای غربی شرکت‌کننده در این پژوهش، همگی در نظام آموزشی موسیقی کاملاً غربی پرورش یافته‌اند، می‌توان نتیجه گرفت که فاکتورهای فرهنگی ـ اجتماعی استیلا و نفوذ بیشتری بر درک و دریافت آنان از مکتب آموزشی ایران دارند؛ ولو سالیان متمادی تحت آموزش آن مکتب قرار گرفته باشند.

کلیدواژه‌ها: درک و دریافت موسیقی، مطالعات بین‌رشته‌ای موسیقی، جامعه‌شناسی‌موسیقی، موسیقی در بستر فرهنگی، نوازندگی موسیقی غربی در ایران.

---

۱. استادیار گروه موسیقی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
Email: Azadehfar@art.ac.ir

۲. نتایج این پروژه، پیش‌تر در نخستین کنفرانس بین‌المللی شیوه‌های تجزیه و تحلیل موسیقی جهانی تحت عنوان First International Conference on Analytical Approaches to World Music در دانشگاه ماساچوست آمریکا در تاریخ ۱۹ تا ۲۱ فوریه ۲۰۱۰ ارائه شد.

ART University Journal
www.art.ac.ir

مقدمه

اگر چه امروزه انسان می‌تواند به طیف گسترده‌ای از انواع موسیقی در پیرامون خود از اقصا نقاط عالم گوش فرادهد، تأثیر فرهنگی که وی در او زیست می‌کند بارزترین عامل در شکل دریافت ذهنی وی از موسیقی است. «مردم صرفاً از روی ادراکات حسی در برابر موسیقی واکنش نشان نمی‌دهند، بلکه اجتماعی که آنها در آن زیست می‌کنند و نقشی که در آن جامعه دارند نیز به عنوان عامل مؤثری در دریافتْ ایفای نقش می‌کند» (Kessler and Puhl, 2004, 2). اُمبِرتو اِکو در کتاب خود با نام The Open Work درصدد آن است که نشان دهد مفهوم "اثر موسیقایی" به صورت مجرد از تجسم مادی قابلت توصیف نمی‌یابد، چرا که در این صورت به شکل‌های بی‌شماری در ذهن انسان‌ها دریافت می‌شود که قابلیت هرگونه توصیف مشترک از بین می‌رود. میزان اطلاعاتی را که هر اثر موسیقایی با خود حمل می‌کند و انتقال می‌دهد، نمی‌توان به صورت تجریدی اندازه‌گیری کرد. چرا که این امر تا حدّ زیادی بستگی به شنوندگان آن اثر و زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی‌شان دارد (Eco, 1989, 132-139).

«این عادتِ دیرینه و عمومیِ دانشمندان علوم درک و دریافت است که دو فاکتور زمینهٔ روانی ـ اجتماعی [۱] و روانی‌ـ فرهنگی [۲] را فراموش کنند، با این باور که انسان‌ها را در زمینهٔ ررک و دریافت، می‌توان مستقل از زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی مطالعه و بررسی کرد» (De-schenes, 1998, 137). اگر هم برخی از آنان تا حدودی از شیوه‌های مردم‌شناسانه [۳] یا قوم‌ـ موسیقی‌شناسانه [٤] بهره جویند، موضوع مورد بررسی آنها به هیچ روی عمومیت نمی‌یابد و صرفاً در محدودهٔ نمونه‌ای خاص باقی می‌ماند. اندیشمندان انگشت‌شماری در بررسی موضوع درک و دریافت، فاکتورهای مردم‌شناسی یا قوم‌ـ موسیقی‌شناسانه را در مطالعات خود مد نظر داشته‌اند. از میان آنها می‌توان به مایکل ایمبرتی (Imberty, 1993) اشاره کرد که در اثر خود از شیوه‌ای مردم‌شناسانه در بررسی ادراک و دریافتِ مقایسه‌ای کار دو آهنگساز اروپایی بهره می‌جویند. پیش از وی نیز می‌توان از جِیمز کیپن (Kippen, 1988) نام برد، که روش قوم ـ ووسیقی‌شناسانه را در تجزیه و تحلیل درک و دریافت، در مقاله‌ای با عنوان "An Ethnomusi-cological Approach to the Analysis of Musical" به کار برد.هرگونه موسیقی براساس بستر فرهنگی ـ اجتماعی ویژگی‌هایی می‌یابد که بر آن اساس نحوهٔ آفریدن، اجرا، شنیدن، دریافت، تجزیه، نمادگذاری و آموزش آن به‌مثابهٔ تجربه‌ای اجتماعی تعریف و تبیین می‌شود. به تعبیر لو بالان (Le Blan, 1987, 139)«انتخاب و ترجیح موسیقی به وسیله شنونده براساس ارتباط چندسویهٔ محتوای اطلاعاتی ذهنی او، شخصیت وی، اطلاعاتی که اثر موسیقی در خود نهفته دارد و زمینهٔ فرهنگی ـ اجتماعی که اثر در آن شنیده و درک می‌شود، به وقوع می‌پیوندد». از آثاری که در میان تحقیقات و مطالعات انجام‌شدهٔ پیشین با مقالهٔ حاضر زمینه‌های مشترک دارند، می‌توان به مطالعه گیسلر (Geisler, 1990) اشاره کرد. وی در مطالعات خود، به بررسی شش نوازندهٔ حرفه‌ایِ چینی و سیزده نوازندهٔ حرفه‌ایِ غربی، در زمینه انتخاب و ترجیح موسیقی برای شنیدن پرداخت. از دیگر محققان می‌توان هیکن (Hicken, 1992) را نام برد که سلیقه شنیداری و ترجیح موسیقی را در مورد دو موسیقی‌دان ژاپنی و یک موسیقی‌دان هندی مورد مطالعه قرار داد، و نیز فانگ (Fung, 1992 and 1996) که ارتباط بین آشنایی قبلی شنونده با اثر و میزان تأثیر آن را در ترجیح شنیداری، بررسی کرد.

مقالهٔ حاضر حاصل پروژه‌ای است که در آن زاویهٔ دید نوازندگان سازهای غربی که نواختن

ART University Journal
www.art.ac.ir

ساز را در مکتب آموزشی غربی ـ اما خارج از جامعه غربی ـ آموزش دیده‌اند مورد بررسی قرار می‌گیرد. در تجزیه و تحلیل موسیقی غربی و اجرا و شنیدن آن به صورت معمول از شیوه‌های مطالعاتی استفاده می‌شود که در مکاتب غربی شکل گرفته و پرورش یافته‌اند. اما آیا آن‌گاه که فرایند فراگیری موسیقی غربی در مکتب غربی، لیکن در خارج از جامعهٔ آن رخ می‌دهد، باز همان شیوه‌های مطالعات سنتی غربی کافی است؟ مبحث بهره‌برداری از شیوه تجزیه و تحلیل شنکر [۵] در موسیقی‌های غیرغربی را جاناتان استاک (Stock, 1993) به تفصیل در مقاله‌ای با نام: "Application of Schenkerian Analysis to Ethnomusicology: Problems and Possibilities" مورد بررسی قرار داده است. اما مسیر معکوس آن، یعنی بهره‌برداری از شیوه‌های تجزیه و تحلیل غیرغربی برای مطالعه اجرای موسیقی غربی قابلیت کار فراوانی دارد ـ که مقالهٔ حاضر تا حدودی به بررسی آن می‌پردازد.

تجزیه و تحلیل موسیقی فرهنگ‌ها با بهره‌گیری از ابزارهای شکل گرفته و گسترش یافته به وسیلهٔ خود آن فرهنگ‌ها، شیوه‌ای مطلوب و ارجح در دست یافتنِ پژوهشگران متعلق به همان فرهنگ به بنیان‌های اساسی و ساختاری است. یافته‌هایی که با بهره‌گیری از چنین شیوه‌ای به دست می‌آیند، قادر به نمایش زوایایی از موسیقی یک قوم‌اند که به هیچ روی نمی‌توان آنها را از پنجره‌هایی که با بهره‌گیری از شیوه‌های پرورش‌یافته در جامعهٔ خارجی شکل گرفته‌اند، مشاهده کرد. نمونه‌ای از بهره‌گیری از نظام تجزیه و تحلیل شکل‌گرفته و پروردهٔ یک فرهنگ خاص در بررسی موسیقی همان فرهنگ، در یکی از مطالعات قبلی نگارنده در زمینهٔ بررسی ساختار ریتم موسیقی ایرانی یافت می‌شود (Azadehfar, 2006). آنچه که شیوهٔ مطالعه حاضر را متفاوت از مطالعهٔ پیشین می‌سازد، این است که در آن از راهکاری بین‌رشته‌ای، با استفاده از دو شاخهٔ «قوم‌موسیقی‌شناسی» و «روان‌شناسیِ موسیقی» برای دستیابی به اهداف پیش‌گفته بهره‌برداری شده است. برای این منظور، اصول تئوریک موسیقی پرورش‌یافته در ایران برای بررسی نوازندگان سازهای غربی که در ایران زندگی می‌کنند مورد استفاده قرار می‌گیرد، تا مشخص شود که چگونه تنفس در فرهنگ ایرانی در شکل ادراک آنها از موسیقی تأثیر دارد.

در نظر گرفتن زمینهٔ فرهنگی ـ اجتماعی هر شخص در بررسی شکل درک و دریافت او از موسیقی، یادآور توصیفی است که کسلر و پُل (Kessler and Puhl, 2004, 1) از این واژه دارند: «فرآیند درک و دریافت عبارت است از فرایند برقراری ارتباط بین شکل عینی پدیدهٔ در حال ادراک با پدیدهٔ ذهنی حاصل‌شده از آن در ذهن فرد، که در همهٔ اوقات در زمینهٔ خاص فرهنگی و اجتماعی و تاریخی خاصی حاصل می‌شود».

روش تحقیق

این پروژه به شیوه میدانی انجام گرفته است که مراحل آن در ادامه توضیح داده می‌شود. در این پروژه دیدگاه دو گروه از نوازندگان ساکن در ایران، شامل نوازندگان سازهای غربی و نوازندگان سازهای ایرانی، بررسی می‌گردد. این پژوهش بر مبنای دو محور عمده و اصلی قرار گرفته است که عبارت‌اند از: سلیقهٔ موسیقایی، و تشخیص موسیقایی.

جامعهٔ آماری شرکت کننده در پروژه

در مطالعه حاضر، به بررسی ۷۰ نوازنده پرداخته شده است. از این میان ۳۵ نفر نوازنده انواع

ART University Journal
www.art.ac.ir

سازهای غربی ـ همچون ویلن، ویلن‌سل، فلوت، ابوآ، کلارینت، پیانو و گیتار ـ بودند. این افراد همگی اصالتاً ایرانی‌اند و دورهٔ آموزش موسیقیِ مکتب غربی را در خود ایران گذرانده‌اند. گروه دوم شامل ۳۵ نفر نوازندهٔ انواع سازهای ایرانی ـ شامل تار، سه‌تار، سنتور، کمانچه، عود، نی و قیچک یا غژک ـ بودند. میانگین سنی داوطلبان ۳/۲۳ سال و میانگین سنوات نوازندگی آنان بیش از هفت سال بوده است.

مواد مورد استفاده

- *نمونه‌های صوتی (CD)*: مواد صوتی مورد استفاده در این پروژه شامل سه قطعهٔ موسیقی است. نخستین آنها، قطعه‌ای از موسیقی غربی است، اجرا و تولیدشده در غرب. نام این قطعه، «شب خواهر من است» [٦]، ساختهٔ ادنا سنت ونسان میلای [۷] با اجرای سوپرانوی وندی لشبروک [۸] است. طول انتخاب‌شده از این قطعه دو دقیقه و پنجاه و دو ثانیه است. قطعهٔ دوم اثری است از ریمسکی کورساکوف [۹] به نام «گل سرخ و بلبل» [۱۰]. طول انتخاب‌شده از این قطعه دو دقیقه و سی‌ودو ثانیه است. قطعهٔ سوم، اثری کاملاً ایرانی است، ساخته عارف قزوینی به نام «امان». با اجرای "گروه اساتید موسیقی ایرانی" و با همراهی آواز محمدرضا شجریان، که طول انتخاب‌شده از آن چهار دقیقه و بیست‌وشش ثانیه است.
- *پرسشنامه*: به شرکت‌کنندگان پرسشنامه‌ای داده شد که بخش آغازین آن مشتمل بود بر اطلاعات فردی ـ همچون سن، ملیت، میزان و نوع تحصیلات، رشتهٔ نوازندگی و سنوات نوازندگی. بخش پرسش‌های تخصصیِ پرسشنامه، دربردارندهٔ ۱۳ پرسش بود، که هرکدام یکی از دو ویژگی اصلی ـ (الف) «سلیقهٔ موسیقایی» و (ب) «تشخیص موسیقایی» ـ را مورد کاووش قرار می‌داد. برای هر پرسش، چهار گزینه ارائه شده بود. در برخی از پرسش‌ها، داوطلبان مجاز بودند که بیش از یک گزینه را انتخاب کنند، لیکن برای انتخاب‌های خود با اعداد ۱ تا ٤ اولویت قائل شوند.

الف) *پرسش‌های سنجش سلیقهٔ موسیقایی*: پرسش‌های این دسته به گونه‌ای طراحی شده بود که صرفاً بررسی سلیقهٔ موسیقای و عادت‌های شنیداریِ داوطلبان را مورد سنجش قرار می‌داد. به عنوان مثال از آنها سؤال می‌شد که آیا قطعه‌ای که دارند می‌شنوند به اندازهٔ کافی دارای تکرار ملودیک هست یا نه؛ آیا ریتم به اندازهٔ کافی پیچیده هست؛ آیا میزان تزئینات به کار رفته در اجرا خوب است؛ آیا به اندازهٔ کافی ملودی‌هایی که قابلیت به‌خاطرسپاری داشته باشند وجود دارد؛ آیا گسترهٔ صوتی ـ که بیان موسیقایی در آن شکل گرفته ـ به اندازه کافی فراخ است یا نه؛ و پرسش‌هایی از این دست.

ب) *پرسش‌های سنجش تشخیص موسیقایی*: بخش دیگری از پرسش‌ها به گونه‌ای طراحی شده بود که بتوان توانایی موسیقایی و میزان تشخیص استراتژی اتخاذ شدهٔ آهنگساز برای گسترش ملودی، مرزبندی عبارت‌ها، عوامل مؤثر در پیچیدگی ریتم، انواع تزئینات به کار رفته، ارتباط شعر و موسیقی اثر، و دیگر پرسش‌های از این دست اشاره کرد [۱۱].

فرآیند اجرای پروژه

پرسشنامه شرح داده شده، که طراحی آن براساس بنیان‌های نظری یا تئوریک موسیقی ایرانی بود، به دست داوطلبان داده شد تا پس از شنیدن هر قطعه، قسمت‌های مربوط را تکمیل کنند و به

ART University Journal
www.art.ac.ir

پرسش‌ها پاسخ دهند.

در فاز نخستِ مطالعه، داوطلبان متنی را که در آن شیوهٔ آزمایش و چگونگی انجام آن توضیح داده شده بود، مطالعه کردند و قسمت‌هایی از آن را که به اطلاعات شخصی آنان ـ همچون سن، جنس، آموزش، رشته نوازندگی و جز اینها ـ مربوط می‌شد، تکمیل کردند. پس از آن، مرحله بعدی آغاز شد.

در این مرحله پس از توضیح راجع به چگونگی تکمیل پرسشنامه‌ها، مشتمل بر ۱۳ پرسش چهار گزینه‌ای، به آنها تحویل داده شد و سپس قطعه نخست برای آنان پخش گردید. داوطلبان صرفاً یک بار مجاز به شنیدن اثر بودند و البته می‌توانستند در حین شنیدن و یا پس از پایان یافتن اثر به تکمیل پرسشنامه بپردازند. همین مراحل برای قطعات دوم و سوم نیز انجام گرفت. کل فرایند آزمایش حدود ۳۰ دقیقه برای هر گروه از داوطلبان طول کشید.

نتایج

تجزیه و تحلیل ذائقهٔ موسیقایی و تشخیص موسیقایی دو گروه شرکت‌کننده در این پروژه، آشکار ساخت که این ویژگی‌ها نزد نوازندگان سازهای ایرانی و نوازندگان سازهای غربی که در ایران زندگی می‌کنند، مشابهت‌هایی بسیار فراتر از تفاوت‌ها دارد ـ گو اینکه اختلافاتی جزئی نیز مشاهده می‌شد. در تجزیه و تحلیل داده‌ها، تأثیری چندان جدّی از فاکتورهایی مانند سن، میزان سنوات آموزش موسیقی و جنسیت زن یا مرد در نتیجه نهایی دیده نشد؛ و بر همین اساس این فاکتورها از توصیفات نتایج که در ادامه به آنها اشاره می‌شود حذف گردیدند.

در سه بخش که در ادامه می‌آیند، نتایج نهایی در قالب نمودارهایی نمایش داده می‌شوند[۱۲]. هر نمودار به گونه‌ای طراحی شده است که نتایج مربوط به پاسخ‌های دو گروه مورد مطالعه را به سیزده پرسش مطرح‌شده برای هر قطعه به نمایش نهد. برای هر پرسش دو ستون پاسخ وجود دارد. ستون نخست به پاسخ گروه نوازندگان سازهای غربی مربوط می‌شود (که با حرف اختصاری W به نمایش درآمده است) و ستون دوم دربرگیرندهٔ پاسخ‌های نوازندگان سازهای ایرانی است (که با حرف اختصاری Ir به نمایش درآمده است). پاسخ‌ها را می‌توان به صورت مقایسه‌ای بین دو ستون برای هر پرسش بررسی کرد، تا پی‌گیری نتایج به دست آمده روشن‌تر و آسان‌تر شود.

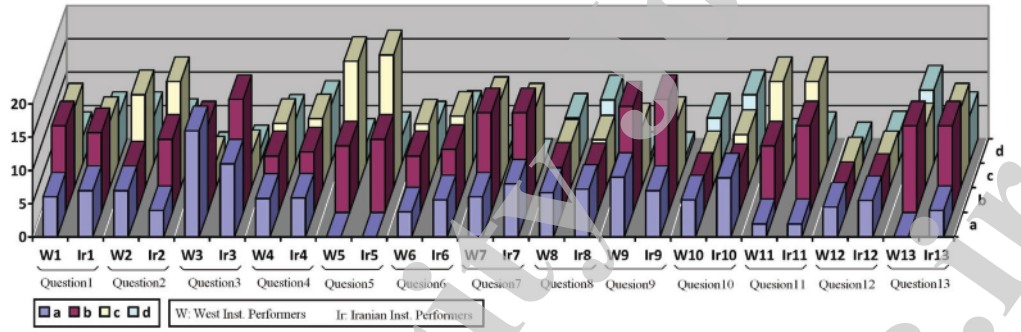
پاسخ‌های ارائه‌شده برای قطعهٔ نخست

قطعهٔ نخست، همان‌گونه که پیش‌تر هم اشاره شد، قطعه‌ای بوده است به نام «شب خواهر من است»، اثر ادنا سنت ونسان میلای با صدای سوپرانوی وندی لشبروک. پاسخ‌های دو گروه به این قطعه، همان‌گونه که در نمودار نیز دیده می‌شود، نشان از آن دارد که آنها در پاسخگویی به پرسش‌های ۱، ۲، ٤، ٥، ٦، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱ و ۱۲ به گونه‌ای مشابه عمل کرده‌اند و تفاوت‌های دیدگاه دو گروه صرفاً در پاسخ‌های داده شده به پرسش‌های ۳ و ۱۳ به چشم می‌خورد. در پرسش شماره ۳ میزان توانایی داوطلبان در تشخیص عبارت‌های موسیقایی، به نوعی آزمون شده است. مهم‌ترین تفاوت در پاسخ‌های داده شده به این سؤال، مربوط می‌شود به چگونگی اینکه اتصال عبارت‌های مختلف موسیقایی به وسیله نوازندگان سازهای غربی، روان‌تر از نوازندگان سازهای ایرانی صورت گرفته است. به رغم این نکته، تشخیص محتوای داخلی عبارات در گروه دوم به

ART University Journal
www.art.ac.ir

همان خوبی گروه نخست تشخیص داده شده است.

پرسش سیزدهم در مورد توانایی دنبال کردن اثر براساس مقایسهٔ آن با روند پیشرفت گوشه‌ها در یک دستگاه یا آواز است. پاسخ‌های دو گروه، نشان از آن دارد که نوازندگان سازهای غربی، در دنبال کردن قطعه براساس روند پیشرفت در دستگاه‌های موسیقی ایرانی، اندکی موفّق‌تر از گروه دوم بوده‌اند. در واقع پاسخ‌های مثبت («ج: خیلی زیاد» و «د: کاملاً») که نوازندگان سازهای غربی داده‌اند ۲۰ پاسخ است، در حالی که نوازندگان سازهای ایرانی ۱۹ پاسخ مثبت داده‌اند.



شکل ۱. نمودار نتایج تحلیل پاسخ های دو گروه به قطعهٔ نخست

پاسخ‌های ارائه‌شده برای قطعه دوم

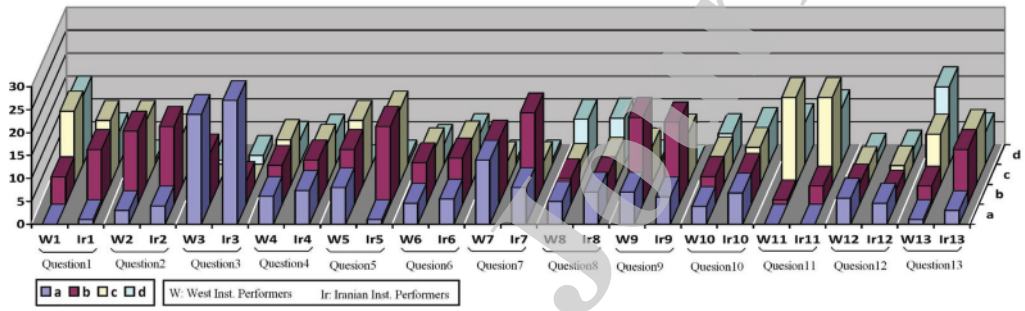
قطعهٔ دوم «گل سرخ و بلبل» اثر ریمسکی کورساکوف بود. پاسخ‌های ارائه شده برای این قطعه، همان‌گونه که در شکل ۲ مشاهده می‌شود، نمایانگر مشابهت‌های دیدگاه دو گروه در پاسخ به پرسش‌های ۲، ۳، ٤، ٦، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱ و ۱۲ است. این در حالی است که تفاوت‌ها به پرسش‌های ۱، ٥، ۷ و ۱۳ مربوط می‌شوند.

پرسش شماره ۱ از داوطلبان این است که آیا به نظر آنها قطعه دارای انگاره‌های ملودیکی که قابلیت به خاطر سپردن شدن را داشته باشند هست یا خیر. تجزیه و تحلیل پاسخ‌های داده شده به این پرسش، مشخص می‌سازد که نوازندگان سازهای غربی با ۳۱ پاسخ مثبت توانایی بیشتری در تشخیص ملودی‌های این قطعه در قیاس با نوازندگان سازهای ایرانی با ۲۱ پاسخ مثبت داشته‌اند. پرسش شماره ٥ نظر داوطلبان را در مورد گسترهٔ صوتیِ مورد استفادهٔ آهنگساز می‌پرسد. به نظر نوازندگان سازهای ایرانی، گسترهٔ صوتی مورد استفادهٔ آهنگساز در این قطعه متناسب با بیان موسیقایی بوده است؛ در حالی که از نظر تعدادی از نوازندگان سازهای غربی، این گسترهٔ صوتی تنگ‌تر از حد مورد نیاز بوده و یا آهنگساز با دیدگاه صرفه‌جویانه از آنها استفاده کرده است.

نظر داوطلبان در مورد پیچیدگی ریتمیک، در سؤال شماره ۷ پرسیده شده است. اگر چه در شکل ظاهری نمودار تفاوت‌هایی در دیدگاه دو گروه دربارهٔ پیچیدگی ریتمیک این قطعه به چشم می‌خورد، لیکن تجزیه و تحلیل پاسخ‌های دو گروه، حاکی از آن است که هر دوی آنها در این زمینه اشتراک نظر دارند که در قطعه، کمتر از حدّ نیاز از پیچیدگی ریتمیک استفاده شده، و یا استراتژی آهنگساز در مورد بهره‌برداری از پیچیدگی ریتمیک بسیار صرفه‌جویانه بوده است. مجموع پاسخ به گزینه‌های «الف: کمتر از حد نیاز» و «ب: در حد نیاز با دیدگاه صرفه‌جویانه» در هر دو گروه معادل ۲۸ است. در پرسش ۱۳ نیز، همانند قطعهٔ قبل، نوازندگان سازهای غربی با ۲۸ پاسخ مثبت،

ART University Journal
www.art.ac.ir

در دنبال کردن این قطعه براساس اصول حاکم بر نظام دستگاهی موسیقی ایرانی، توانایی‌شان بیش از نوازندگان سازهای ایرانی (با ۱۹ پاسخ مثبت) بوده است.



شکل ۲. نتایج تحلیل پاسخ‌های دو گروه به قطعهٔ دوم

پاسخ‌های ارائه‌شده برای قطعه سوم

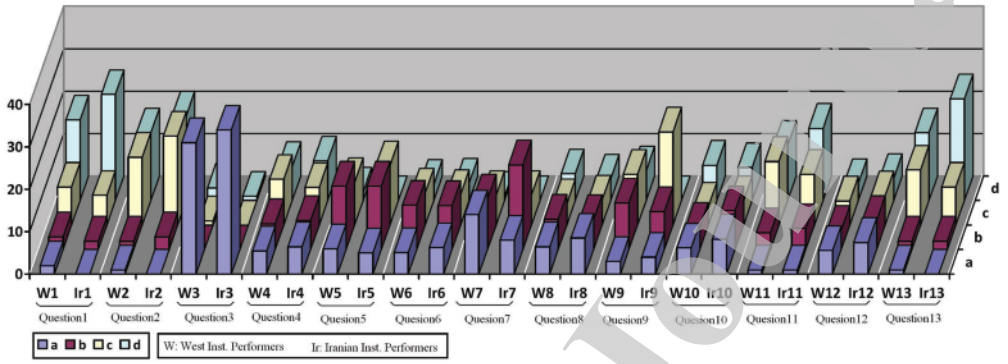
سومین قطعه، همان‌گونه که پیش‌تر نیز ذکر شد، اثری ایرانی از عارف قزوینی بوده است، با آواز محمدرضا شجریان و رهبری فرامرز پایور، که بر بنیان اصول موسیقی دستگاهی ایرانی نگاشته شده است.

پاسخ‌های دو گروه به قطعهٔ سوم، همان‌گونه که در شکل ۳ دیده می‌شود، نشان‌دهندهٔ آن است که از مجموع ۱۳ مورد بررسی شده، در ۱۰ مورد مشابهت بین دو گروه وجود دارد. تفاوت‌هایی که در نمودار به چشم می‌خورد، صرفاً محدود به پرسش‌های ۷، ۹ و ۱۲ است. همان‌گونه که در توضیح قطعه قبلی اشاره شد، پیچیدگی ریتمیک در پرسش شماره ۷ مطرح گردید. باز هم در این قطعه از نظر داوطلبان هر دو گروه، پیچیدگی ریتمیک با دیدگاه صرفه‌جویانه و یا حتی کمتر از حد نیاز در قطعه به کار رفته است. در واقع، به رغم آنکه در نمودار تفاوت به چشم می‌خورد لیکن مجموع گزینه‌های الف و ب برای گروه نوازندگان سازهای غربی ۲۶، و برای گروه نوازندگان ایرانی ـ با اختلاف ناچیزی ـ ۲۸ بوده است. تفاوت دیگر در نمودار، به میزان بهره‌برداری آهنگسازی از تزئینات (پرسش شماره ۹) مربوط می‌شود. در اینجا نیز به‌رغم تفاوت موجود در نمودار بین اعضای دو گروه، در مورد اصول کلی اشتراک نظر وجود دارد. با تحلیل پاسخ‌های ارائه‌شده این‌گونه دیده می‌شود که به نظر هر دو گروه بهره‌برداری زیادی از تزئینات در قطعه وجود دارد؛ به این صورت که مجموعه گزینه‌های «ج» و «د» برای گروه نخست ۱۹ و برای گروه دوم با اختلاف کمی ۲۲ بوده است. این اختلاف جزئی نیز به دلیل آن است که نوازندگان سازهای ایرانی، بیشتر قدرت تشخیص تزئینات را در قطعات ایرانی دارند.

تجزیه و تحلیل داده‌ها و سؤال ۱۳ پرسشنامه، نشان می‌دهد که بر خلاف دو قطعه قبلی (آثار غیرایرانی)، نوازندگان سازهای غربی توانایی بیشتری در دنبال کردن قطعات براساس اصول حاکم بر موسیقی دستگاهی ایرانی داشته‌اند. در این قطعهٔ ایرانی، طبیعتاً نوازندگان سازهای ایرانی، قطعه را با ضریبی بالاتر و براساس الگوهای ذهنی موسیقی دستگاهی ایرانی دنبال کرده‌اند، به گونه‌ای که از مجموع نوازندگان ایرانی ۲۲ نفر گزینه «کاملاً» را در پاسخ به پرسش برگزیدند، در حالی که نوازندگان سازهای غربی ۱۶ جواب مشابه داده‌اند.

بقیه پاسخ‌ها نشان‌دهندهٔ هماهنگی ادراک قطعه در دو گروه است.

ART University Journal
www.artacir



شکل ۳. نمودار نتایج تحلیل پاسخ‌های دو گروه به قطعهٔ سوم

بحث و دلالت

موسیقی از هر نوع که باشد ـ چینی، ژاپنی، راک، بلوز، کلاسیک غربی، ایرانی، و جز اینها ـ در بستر اجتماعی ـ روانی خاصی که شخص در آن تنفس می‌کند ادراک می‌شود. در واقع زمینهٔ فرهنگی بستری را فراهم می‌آورد که موسیقی در آن، جایگاه ادراکی می‌یابد. «موسیقی به نسبت فضای اجتماعی ـ روانی و بر بنیان مُدل‌های فرهنگی چارچوب‌بندی می‌گردد که آفریده می‌شود، و سپس اجرا و ارزش‌گذاری و سرانجام نیز ادراک می‌شود» (Deschenes, 1998, 150). هر فرد چنانچه به گونه‌ای از موسیقی گوش فرا دهد که به خارج از فرهنگ خود وی مربوط می‌شود، از آن موسیقی، درکی متفاوت با شنونده‌ای که به همان فرهنگ متعلق است خواهد داشت. این نکته به گونه‌ای یادآور تئوری «مدل فرهنگی» است که دُرُثی هالند و نائومی کوئین (Holland and Quinn, 1987, 4) مطرح ساخته‌اند. براساس این تئوری، «مُدل فرهنگی عبارت است از شیوه‌ای که در آن ادراک اعضای یک گروه، به گونه‌ای ساختارمند می‌شود که آنان درکی مشترک، رفتاری همگون، و نقشی تقریباً همانند در مواجهه با پدیده‌های ادراکی می‌یابند.»

نتایج این پروژه مشخص ساخت که داوطلبان دو گروه، اشتراکات فراوانی در جنبه‌های مختلف موسیقایی در دو زمینه یا مسیر مورد مطالعه ـ یعنی «ذائقهٔ موسیقایی» و «تشخیص موسیقایی» ـ دارند. در واقع تجزیه و تحلیل و مقایسهٔ پاسخ‌های ارائه‌شدهٔ نوازندگان سازهای ایرانی با پاسخ‌های نوازندگان سازهای غربی مشخص کرد که تشابهات دیدگاه‌های دو گروه ـ چه در رویارویی با قطعات اروپای شرقی، و چه در مواجهه با آثار اروپای غربی و چه ایرانی ـ بسیار فراتر از افتراقات آنهاست.

از آنجا که نوازندگان سازهای غربی شرکت‌کننده در این پژوهش، همگی در نوعی از نظام آموزشی موسیقایی تحصیل کرده‌اند که عملاً فقط موسیقی غربی در آن آموزش داده شده و این آموزش نیز بر بنیان‌ها و روش‌های غربی انجام پذیرفته است ـ دقیقاً مشابه آن‌گونه که شهروندی اروپایی آموزش می‌بیند ـ می‌توان نتیجه گرفت که فاکتورهای فرهنگی ـ اجتماعی، نفوذ و استیلای بیشتری بر درک و دریافت افراد از مکتب آموزشی دارند، ولو فرد سالیان متمادی در آن مکتب آموزش دیده باشد. به عبارت ساده‌تر، مشابهت‌های شگفت‌انگیزی که در پاسخ‌های دو گروه نوازندگان سازهای ایرانی و نوازندگان سازهای غربی ساکن در ایران مشاهده می‌شد، مشخص می‌ساخت که تنفس در فضای اجتماعی و فرهنگی خاص، بیشترین تأثیرگذاری را در ماهیت و شیوه ادراک افراد ـ در قیاس با هر چیز دیگر ـ دارد.

ART University Journal
www.art.ac.ir

نمونه پرسشنامه

۱. از نظر شما آیا قطعه اجراشده دارای انگاره‌های ملودیکِ (ملودی تیپ‌های) به‌خاطرماندی است؟

الف) خیلی کم ب) کم ج) نسبتاً زیاد د) زیاد

۲. تکرارهای ملودی:

الف) کمتر از حد نیاز ب) در حد نیاز با دیدگاه صرفه‌جویانه
ج) در حد کفایت با دیدگاه سخاوتمندانه د) بیش از حد نیاز

۳. جمله‌بندی و تثبیت عبارت‌ها:

الف) امکان درک عبارت‌ها و برقراری ارتباط بین آنها به سهولت امکان‌پذیر است.
ب) درک عبارت‌ها امکان‌پذیر است، لیکن برقراری ارتباط بین آنها مشکل است.
ج) امکان درک عبارت‌ها مشکل است، لیکن برقراری ارتباط بین آنها امکان‌پذیر است.
د) امکان درک عبارت‌ها مشکل، و برقراری ارتباط بین آنها نامیسر است.

٤. امکان درک عبارت‌ها به ترتیب از چه طرقی تأمین می‌شود؟ (با اعداد ۱-٤ مشخص کنید).

الف) سکوت‌های بلند پایان عبارات ب) نت‌های کشیدهٔ پایان عبارات
ج) ساختمان کلی ملودیک د) محتوا و ساختمان شعر در حال اجرا

۵. گسترهٔ صوتی:

الف) کمتر از حد نیاز ب) در حد نیاز با دیدگاه صرفه‌جویانه
ج) در حد کفایت با دیدگاه سخاوتمندانه د) بیش از حد نیاز

٦. گسترهٔ صوتی به ترتیب از چه طرقی تأمین می‌شود؟ (با اعداد ۱-٤ مشخص سازید)

الف) پاساژهای بلند ب) تکرارهای سکانسی موتیف‌ها و عبارات
ج) بسط ملودی به فواصل دورتر د) بسط ملودی به فواصل دورتر با مدلاسیون

۷. پیچیدگی ساختمان ریتمیک:

الف) کمتر از حد نیاز ب) در حد نیاز با دیدگاه صرفه‌جویانه
ج) در حد کفایت با دیدگاه سخاوتمندانه د) بیش از حد نیاز

۸. پیچیدگی ساختمان ریتمیک به ترتیب از چه طرقی تأمین می‌شود؟ (با اعداد ۱-٤ مشخص کنید).

الف) پایه‌های ریتمیک (موتیف‌های) طولانی و پیچیده
ب) تغییر مکرر متر و متر آزاد
ج) به کارگیری تقسیمات نامتقارن ضرب مانند تریوله، سیکسوله و جز اینها.
د) عبارت‌های طولانی به کار رفته با تمپوی آرام

ART University Journal
www.art.ac.ir

۹. تزئینات:
الف) کمتر از حد نیاز ب) در حد نیاز با دیدگاه صرفه‌جویانه
ج) در حد کفایت با دیدگاه سخاوتمندانه د) بیش از حد نیاز

۱۰.تزئینات به ترتیب از چه طرقی تأمین می‌شود؟ (با اعداد ۱-٤ مشخص سازید).
الف) ریز (ترمولو) ب) تکیه ج) غلت (گلیساندو) د) تحریر (ملیزما)

۱۱. هماهنگی کلام و موسیقی:
الف) خیلی کم ب) کم ج) خیلی د) خیلی خوب

۱۲. هماهنگی کلام و موسیقی به ترتیب از چه طرقی تأمین می‌شود؟ (با اعداد ۱-٤ مشخص کنید)
الف) تناسب کوتاهی و بلندی سیلاب‌های شعر و موسیقی
ب) تناسب موتیف‌های ریتمیک و افاعیل شعری
ج) تناسب ملودی به کار رفته، با مضمون شعری
د) تناسب مد به کار رفته، با مضمون شعری

۱۳. آیا ذهن شما قادر به مقایسهٔ روند پیشرفت ملودی‌های قطعه اجرا شده با روند حرکت گوشه‌ای به گوشهٔ بعدی و در انتها فرود، همانند دستگاه موسیقی ایرانی است؟
الف) خیلی کم ب) کم ج) نسبتاً زیاد د) کاملاً

پی‌نوشت‌ها

1. Psychosocial
2. Psychocultural
3. Anthropological
4. Ethnomusicological
5. Schenkerian analytical system
6. Night is my sister
7. Edna St. Vincent Millay
8. Wendy Lashbrook
9. Rimsky-Korsakov
10. The Rose and the Nightingale

۱۱. برای مطالعهٔ متن کامل پرسش‌ها، ن. ک. بخش پیوست.
۱۲. برای درک بهتر نمودارها، پیش از خواندن مطلب و همچنین در صورت لزوم، به هنگام خواندن، ن. ک. متن کامل پرسشنامه در بخش پیوست.

منابع

- Azadehfar, Mohammad Reza (2006) *Rhythmic Structure in Iranian Music*, Tehran: Tehran University of Art.
- Deschenes, Bruno (1998) *"Toward and Anthropology of Music Listening"*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 29 (2):135-153.
- Eco, Umberto (1989) *The Open Work, Translated by Cancogni*, Anna, Cambridg, and Mass:

ART University Journal
www.art.ac.ir

Harvard University Press.
- Fung, C. Victor (1992) *"Musicians' Preference and Perception for World Music"*, Southeastern Journal of Music Education, 4:178-190.
- Fung, C. Victor (1996) *"Musicians' and Nonmusicians' Preferences for World Musics: Relation to musical Characteristics and Familiarity"*, journal of Research in Music Education, 44 (1): 60-83.
- Geisler, H.G. (1990) *A Cross-Cultural Exploration of Musical Preference among Chinese and Western Adolescents in Hong Kong*, University of Michigan, Ph.D. Dissertation.
- Hicken, L.W. (1992) *Relationship among Selected Listener Characteristics and Musical Preference*, Indiana University, Ph.D. Thesis.
- Holland, Dorothy and Naomi Quinn (1987) *Cultural Models in Language & Thought Cambridge*, Cambridge University Press.
- Hopkins, Pandora (1982) *"Aural Thinking", In Cross-Cultural Perspectives on Music*, edited by Falck, Robert and Timothy Rice Toronto: University of Toronto Press: 143-161.
- Imberty, Michel (1993) *"The Stylistic Perception of a Musical Work: An Experimental and Anthropological Approach"*, Contempotary Music Review, 7:33-48.
- Kessler, Annekatrin and Klaus Puhl, (2004), *Subjectivity, Emotion, and Meaning in Music Perception*, Paper read at Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM04), at Graz/Austria.
- Kippen, James (1988) *"An Ethnomusicological Approach to the Analysis of Musical Cognition"*, Music Perception, 5:173-196.
- LeBlanc, A., (1987) *"The Development of Music Preference in Children"*, In Music and child development, edited by C. Peery, I.W. Peery & T.W. Draper New York, Springer-Verlag: 137-157.
- Lee, Riley Kelly (1993) *Yearning for the Bell: A Study of Transmission in the Shakuhachi Honkyoku Tradition.*
- Stock, Jonathan (1993) *"The Application of Schenkerian Analysis to Ethnomusicology: Problems and Possibilities"*, Music Analysis, 12 (2): 215-240.

ART University Journal
www.art.ac.ir