

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۵/۱۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰۷/۱۰

ساسان فاطمی^۱

به سوی نظریه‌های تازه دربارهٔ موسیقی مردم‌پسند^۲

چکیده

بسیاری از قوم‌موسیقی‌شناسان معتقدند که طبقه‌بندی موسیقی‌ها به «کلاسیک» و «مردم‌پسند» در برخی از کشورهای خاورمیانه امکان‌پذیر نیست و این دو نوع موسیقی، برخلاف آنچه که در غرب مشاهده می‌شود، در این کشورها مرزهای مشخصی با یکدیگر ندارند، به طوری که بسیار اتفاق می‌افتد که موسیقی‌دان حوزه‌ای که ممکن است کلاسیک شناخته شود در حوزهٔ موسیقی مردم‌پسند نیز فعالیت می‌کند و محبوبیت عمومی دارد. هر چند این برداشت از زندگی موسیقایی برخی از کشورهای خاورمیانه نابجا نیست، اما، برخلاف تصور این قوم‌موسیقی‌شناسان، این درهم‌آمیختگی حوزه‌ها به هیچ‌وجه منحصر و خاص این کشورها نیست و در غرب نیز، در ابتدای پیدایش موسیقی مردم‌پسند، این درهم‌آمیختگی به نوعی مشاهده می‌شود. مطالعهٔ مقایسه‌ای موارد ایران و مصر نشان می‌دهد که پیدایش و رشد موسیقی مردم‌پسند، چه در غرب و چه در شرق، از قانون خاصی پیروی می‌کند و استثنایی در این زمینه وجود ندارد. در واقع، همواره موسیقی مردم‌پسند در ابتدای پیدایش، با موسیقی کلاسیک درمی‌آمیزد و سپس در صورت مهیا بودن شرایط - مانند غرب و ایران- از آن جدا می‌شود و مسیر خود را مستقلاً طی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: موسیقی مردم‌پسند، موسیقی کلاسیک، مزومیوزیک، تصنیف، طقطوقه.

۱. استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، استان تهران، شهر تهران

Email: sasan_fatemi2001@yahoo.com

۲. این مقاله بسط یافته‌ی مقاله‌ای است که تحت عنوان «Musique des élites et genèse de la popular music (étude comparative des cas de l'Iran, de l'Azerbaïdjan et de l'Égypte)» در کنفرانس موسیقی جهان اسلام (۸ تا ۱۳ اوت ۲۰۰۷، اسیله، مراکش) ارائه شد.

مقدمه

علت اینکه دشواری تمایزگذاری دقیق میان موسیقی مردم‌پسند (یا عامه‌پسند) و موسیقی کلاسیک در برخی از کشورهای خاورمیانه موجب شده است که عده‌ای از قوم‌موسیقی‌شناسان تصور کنند با موارد خاصی سروکار دارند، این است که هیچ‌یک از آنها در سازوکار پیدایش و رشد موسیقی مردم‌پسند دقیق نشده‌اند و از پیوندهای «طبیعی» ای که میان این دو موسیقی وجود دارد غفلت ورزیده‌اند. من در این مقاله کوشیده‌ام، نشان دهم که موسیقی مردم‌پسند در کشورهای مسلمان که از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم نظام اقتصاد بازار را پذیرفته‌اند، در خطوط کلی همان مسیری را طی کرده که این موسیقی در غرب نیز طی کرده است؛ به گونه‌ای که وجود قاعده‌ای عمومی برای پیدایش و رشد موسیقی مردم‌پسند در کشورهای دارای اقتصاد بازار، کاملاً محتمل می‌نماید. این قاعده پیش از هر چیز با مفهوم مزومیوزیک، که دو نوع موسیقی کلاسیک و مردمی [۱] را به هم پیوند می‌دهد، توضیح داده می‌شود. سپس باید به پیوندهای خاصی که میان موسیقی مردم‌پسند نوظهور و موسیقی کلاسیک فرهنگ مرتبط با آن وجود دارد پرداخت، و به‌ویژه برای کشورهای مسلمان مورد نظر در اینجا، تأثیر مزومیوزیک غربی بر فرهنگ آنها را نیز بررسی کرد. منظور مزومیوزیکی است که - قطعاً به خطا - همواره از سوی جریان‌های تجدیدطلب این کشورها «موسیقی کلاسیک» به مفهوم مطلق کلمه یا «موسیقی علمی» انگاشته شده است.

من در اینجا سعی می‌کنم خطوط نظریه یا تئوری تازه‌ای را درباره موسیقی مردم‌پسند ترسیم کنم و نشان دهم که هیچ چیز متفاوتی در کشورهای خاورمیانه در این خصوص با کشورهای غربی وجود ندارد. به همین خاطر، بر یک کشور مهم دیگر (جز ایران) در منطقه - یعنی مصر - متمرکز می‌شوم و تحولات موسیقایی آنها را با یکدیگر و از آن هر دو را با تحولات موسیقی غربی مقایسه می‌کنم.

خاورمیانه: استثنا یا قاعده؟

تقریباً همه پژوهشگرانی که کمابیش از نزدیک انواع موسیقی‌های رایج در حوزه ایرانی - عربی - ترکی را بررسی کرده‌اند، از اینکه تشخیص این موسیقی‌ها از یکدیگر و طبقه‌بندی آنها با معیارهایی که در غرب متداول است ممکن نیست، متعجب شده‌اند و به این اعتقاد رسیده‌اند که تقسیم آنها به موسیقی‌های کلاسیک و مردم‌پسند (یا عامه‌پسند) امکان‌پذیر نیست. آمیختگی حوزه‌هایی که می‌توانند «هنری» و «جدی» تلقی شوند با حوزه‌هایی که معمولاً تجاری و مختص سرگرمی به حساب می‌آیند، آنها را چنان سرگردان کرده است که حاضر شده‌اند بدون تعمق درباره سازوکار رشد و گسترش موسیقی مردم‌پسند در این کشورها و سرزمین مادری این نوع موسیقی، یعنی غرب، بر استثنا بودن فرهنگ‌های مورد نظر حکم دهند. [۲] نمونه‌ای از این سرگردانی و حیرت را در این جملات از هرلند پاورز (۸-۹، ۱۳۸۹) می‌توان یافت:

«حدود بیست سال پیش، هنگامی که در هاروارد تدریس می‌کردم، دریافتم که دو نفر از دوستانی که از راه علاقه به موسیقی اندونزی با آنها آشنا شده بودم، از موسیقی خاور نزدیک به موسیقی هند رسیده‌اند. وقتی از آنها پرسیدم آیا می‌شود موسیقی خوبی از آن قسمت‌ها شنید و چگونه، گفتند به «خاورمیانه» بروم که منظورشان یک کاباره در «بک بی» بود که (می‌گفتند) آنجا می‌توانم «تقسیم عالی یک کلارینت‌نواز یونانی موسیقی کلاسیک» را بشنوم. از واژه‌های فنی اجرایی موجود در آن توصیه، من تا همین امروز فقط «بک بی» و «تقسیم» را درست فهمیده‌ام. کلارینت مزبور فقط

یک وسیله است؛ نقطهٔ تلاقی «یونانی» و «خاورمیانه» را شاید بتوانم به تلاقی موازی مثلاً اوزو و راکی ربط بدهم، اما ارتباط دو واژهٔ «کلاسیک» و «کاباره» هنوز به نظر عجیب می‌آید. راستش حالا که می‌دانم این واژه‌ها در زادگاه تقسیم نیز همان معنایی را دارند که در باستن یا نیویورک تعجب بیشتر هم شده است.»

هم او دربارهٔ موسیقی‌دانان ایرانی از نتل نقل می‌کند که «عده‌ای از موسیقی‌دانانی که در دنیای موسیقی کلاسیک ایرانی فعالیت دارند به اجرای موسیقی مردم‌پسند هم دست می‌زنند [...] تضاد با موسیقی‌دانان غربی و به ویژه موسیقی‌دانان هندی در عرصهٔ کلاسیک، که به این سادگی‌ها حاضر به تغییر سبک نیستند، بسیار چشمگیر است» (پاورز، ۱۳۸۹، ۱۲).

راسی (۸، ۱۳۸۵)، ضمن اینکه در برخی از شهرهای خاورمیانه، از جمله استانبول «وجود مرزبندی‌های نسبتاً روشن بین سبک‌های مختلف» را «به راحتی قابل تشخیص» می‌داند و به صراحت عنوان می‌کند که مثلاً «از نوازندهٔ تنبور انتظار نمی‌رود کارگان رقص مخصوص نوازندگان کولی کافه‌های شبانه را بنوازد»، همان موردی را که موجب حیرت پاورز شده است، به این شکل تأیید می‌کند: «اما یک نوازندهٔ ترک قانون یا کلارینت، هرچند ممکن است به اجرای فصل، فرم ترکیبی اصلی موسیقی عثمانی، بپردازد، اما معمولاً متخصص اجرای کارگانی (چیفته تلی، لنگا، سیرتو) قلمداد می‌شود که با رقص‌های تفریحی در کافه‌های شبانه گره خورده است.» وی کمی پایین‌تر، همین را دربارهٔ فرهنگ‌های موسیقایی قاهره و بیروت و دمشق عنوان می‌کند:

«یک نوازندهٔ قانون مصری ممکن است برای یک مجلس کوچک از خبرگان موسیقی بنوازد. اگر کاملاً حرفه‌ای باشد، ممکن است عضو یک گروه نوازی رادیویی یا همراهی‌کنندهٔ یک خواننده مشهور، مثل ام‌کلثوم (۱۹۷۵ م.) باشد. ممکن است همچنین به‌طور منظم در یک کافه شبانهٔ قاهره، بیروت یا لندن هنرنمایی کند. در واقع، یک نوازندهٔ واحد می‌تواند در چندین موقعیت مختلف ظاهر شود و قطعه‌ای که برای رادیو یا برای کنسرتی از ام‌کلثوم ساخته شده [است] در یک کافه یا برای جمعی خصوصی از شنوندگان به اجرا درآید.» (راسی، ۱۳۸۵، ۹)

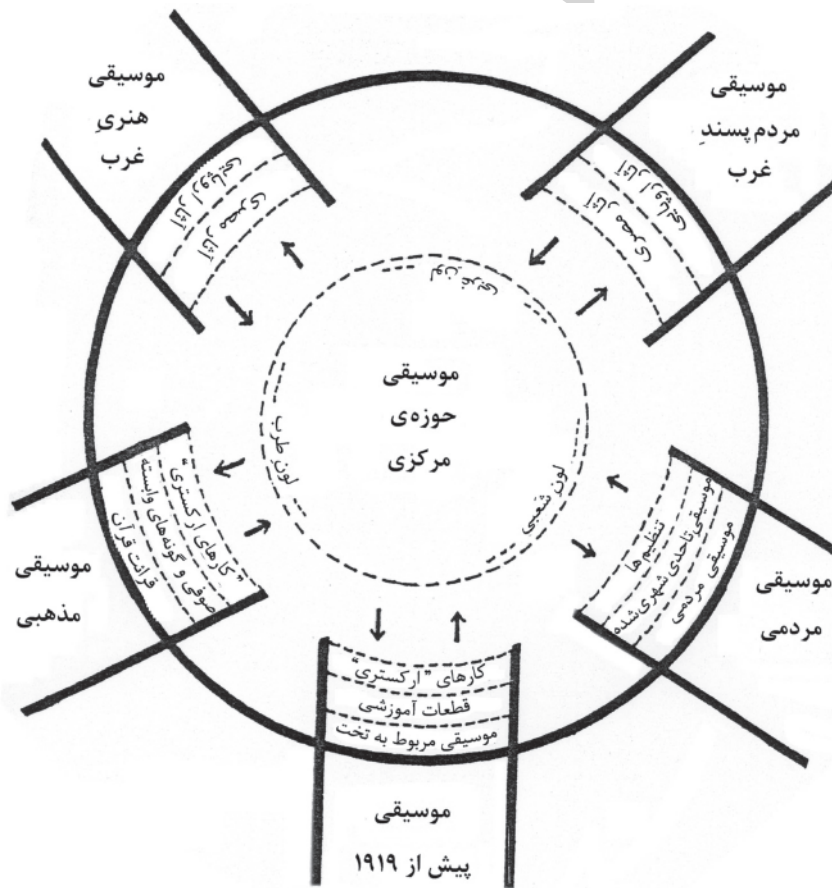
وی در ادامه به ویژگی سبک سید درویش، موسیقی‌دان بسیار تأثیرگذار مصری در ابتدای قرن بیستم، اشاره می‌کند و دوباره از دشواری مرزبندی‌ها سخن می‌گوید؛ این بار دشواری مرزبندی در سبکی که غالباً آن را عامل شکل‌دهی مکتبی تازه می‌دانند که چندین دهه بر موسیقی مصر حکفرما بود و پیروانی همچون ام‌کلثوم و محمد عبدالوهاب داشت:

«مشکل می‌توان یکی از دو صفت «کلاسیک» یا «مردم‌پسند» را به آثار هنرمندی مثل شیخ سید درویش (۱۹۲۳ م.) [...] انطباق داد. درویش که پرنفوذترین هنرمند در تاریخ جدید مصر محسوب می‌شود، چندین قطعه در فرم‌های سنتی موشح و دور ساخت. او تحت تأثیر موسیقی اروپایی، به‌خصوص اپرای ایتالیایی، دوئت‌های کمدی نمایشی، ترانه‌های وُویل، موزیکال‌های صحنه‌ای مصری و سرودهای ملی‌گرایانه نیز می‌ساخت.» (راسی، ۱۳۸۵، ۱۰)

هر دو محقق سرانجام به این نتیجه رسیده‌اند که تمایزگذاری میان موسیقی‌های مختلف این کشورها، به طوری که بتوان آنها را به دو حوزهٔ فرهنگی کاملاً متمایز از یکدیگر نسبت داد، دست‌کم امروزه ممکن نیست. پاورز، که مقاله خود را در سال ۱۹۸۰ نوشته است (یعنی درست یک سال پس از انقلاب ایران و پیش از آنکه جنبش حفظ و اشاعه تأثیر قطعی بر فرهنگ موسیقایی ایران بگذارد) و منبع اطلاعاتش درباره ایران تحقیقات زنیس و نتل مربوط به دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد قرن بیستم است، می‌نویسد: «در حقیقت، لقب «هنری» - یا «کلاسیک» - در پارادایم آشنای

هنری / مردم‌پسند / مردمی به احتمال زیاد تناسبی با قلب جهان اسلام [منظور حوزه ایرانی - عربی - ترکی است] در روزگار کنونی ندارد؛ هرچند روزگاری با موسیقی درباری و موسیقی صوفیان در عهد عثمانی و عهد قاجار تناسب داشته است» (پاورز، ۱۳۸۹، ۸).

راسی، پس از اینکه وجود تمایز میان «یک سنت موسیقایی مهم با نوازندگان مرد حرفه‌ای» را (منظور سنت معروف به نهضه است) با سنت موسیقی دانان حرفه‌ای زن یا عوالم (عالمه‌ها)، که ترانه‌های ساده اجرا می‌کرده‌اند، در قاهره عثمانی محتمل می‌داند (راسی، ۱۳۸۵، ۱۰)، در طبقه‌بندی‌اش از انواع موسیقایی رایج در قاهره قرن بیستم عمداً از اصطلاحات «کلاسیک» و «مردم‌پسند» برای موسیقی‌های مصری اجتناب می‌کند و نموداری به شکل ۱ ارائه می‌دهد.



شکل ۱. نمودار انواع موسیقی‌های رایج در قاهره معاصر. از نظر راسی (۱۹، ۱۳۸۵)

همان‌گونه که دیده می‌شود، موسیقی‌های مصری به «موسیقی حوزه مرکزی» (مهم‌ترین جریان، که در واقع محل عالی آمیختگی سبک‌هاست)، «موسیقی مذهبی»، «موسیقی مردمی» و «موسیقی پیش از ۱۹۱۹» (یعنی همان جریان موسیقایی نهضه) تقسیم شده‌اند. ویرجینیا دانلیسن نیز از پژوهشگرانی است که مصرانه بر عدم امکان تمایزگذاری میان انواع موسیقی در مصر معاصر تأکید می‌کنند. به نظر او، تردید پژوهشگران معاصر در امکان طبقه‌بندی

موسیقی‌های مصری با معیارهای معمول حتی از مقولهٔ قطب‌بندی کلاسیک - مردم‌پسند نیز فراتر می‌رود و همهٔ انواع موسیقی عربی را دربرمی‌گیرد - و نه صرفاً موسیقی مصری را:

«[...] اصطلاحات معمول طبقه‌بندی موسیقی‌ها به عنوان «مردم‌پسند»، «کلاسیک»، یا «مردمی»، «شرقی» یا «غربی»، «روستایی» یا «شهری»، «مذهبی» یا «غیرمذهبی» برای تشریح زندگی موسیقایی در جهان عرب امروز ناکافی‌اند». [۳] (Danielson, 1987, 26)

گذشته از مقالهٔ پیش‌گفتهٔ راسی، وی به‌عنوان شاهدی دیگر از تردید محققان از الشوان مثال می‌آورد که، باز هم با اجتناب از اصطلاحات رایج «کلاسیک» و «مردم‌پسند»، موسیقی‌های معاصر مصر را در دو نوع الموسیقی العربیه، که از نظر تاریخی مبتنی بر «اصول آهنگ‌سازی عربی» است، و الموسیقی الشایعه یعنی «موسیقی بسیار رواج یافته مانند موسیقی سبک فیلم‌ها یا ضبط‌های تجاری، قرائت قرآن، آوازهای مذهبی، موسیقی مردمی و موسیقی غربی»، تقسیم می‌کند [۴] (Danielson, 1987, 26).

این درحالی است که وی از اصطلاحات رایج میان اعراب برای متمایز کردن موسیقی ام‌کلثوم و اقران او نام می‌برد، اما خود او این موسیقی را «مردم‌پسند» - به‌معنای عام کلمه و نه به‌معنای تخصصی و فنی آن - می‌داند. دانیلسن توضیح می‌دهد که از نظر او ترکیبی از همهٔ انواع موسیقی در مصر، پاپیولار یا مردم‌پسند - صرفاً به‌معنای عام کلمه - است، بدین معنی که بسیاری از مردم دوستدار آن‌اند:

«شنوندگان مصری واژگانی چون «اصیل»، «توراث»، «میراث»، «کلاسیکی» و «متطور» را به هنگام سخن گفتن از موسیقی «مردم‌پسند» ام‌کلثوم، محمد عبدالوهاب، اسمهان و لیلا مراد به کار می‌برند. برخی از موسیقی‌های مردم‌پسند عمیقاً رسانه‌ای در توراث [...] یافت می‌شود. توراث گونه‌ها و سبک‌های متنوع پراهمیتی را دربرمی‌گیرد، شامل آثار پیچیده [...] و گونه‌های مهم موسیقی مردمی [...]. به این ترتیب «مردم‌پسند» بودن نافی کلاسیک یا مردمی یا مذهبی بودن نیست [...] صفت «مردم‌پسند» تنها به این معنا به تمامی این موسیقی‌ها اطلاق می‌شود که بسیاری از مردم آن‌ها را می‌پسندند. کلمهٔ واحدی برای این مجموعهٔ موسیقی وجود ندارد و این مجموعه شبیه به آن مجموعهٔ وسیعی نیست که در غرب «مردم‌پسند» نامیده می‌شود و دربرگیرندهٔ موسیقی‌های ساده برای شنیدن، راک کلاسیک، کانتری و وسترن، رپ، پانک و از این قبیل است». (Danielson, 1996, 301)

او در جای دیگر نیز تأکید می‌کند که «ترانه‌های ام‌کلثوم به روشنی «مردم‌پسند»‌اند، البته تنها به معنای بسیار عام کلمه، یعنی موسیقی‌ای که وسیعاً پخش می‌شود و نزد تعداد زیادی از مردم، بسیار محبوب است» (Danielson, 1997, 14).

بنابراین همه چیز نشان از نوعی آمیختگی دارد که طبقه‌بندی را دشوار می‌سازد و چنین القا می‌کند که باید ابزارها و معیارها و نیز اصطلاحات تازه‌ای برای طبقه‌بندی موسیقی‌های حوزهٔ ایرانی - عربی - ترکی ابداع کرد و از اصطلاحات و ملاک‌های موسیقی‌شناسی غربی چشم پوشید. پژوهشگران این حوزه چنین انگاشته‌اند که در فرهنگ موسیقایی این مناطق با پدیده‌ای سروکار دارند، کاملاً متفاوت با آنچه که در غرب شناخته شده است. [۵]

اما به اعتقاد من می‌توان از این آمیختگی، برداشت یکسره متفاوتی کرد. در اینجا می‌کوشم نشان دهم که نتیجه‌گیری‌های این محققان، معطوف به تفاوت‌گذاری میان فرهنگ‌های مورد مطالعه و فرهنگ غرب، ناشی از عدم توجه کافی به تاریخچهٔ پیدایش و رشد موسیقی مردم‌پسند در

خاستگاه اصلی آن - یعنی غرب - بوده است. بدون بررسی دقیق این تاریخچه و با اتکای صرف به وضعیت فعلی موسیقی مردم‌پسند در غرب نمی‌توان به پژوهشی مقایسه‌ای پرداخت و نتیجه گرفت که معیارهای غربی طبقه‌بندی موسیقی‌ها، شیوه‌ها یا ابزارهای مناسبی برای طبقه‌بندی موسیقی‌های قرن بیستم خاورمیانه نیستند. دلیل آن نیز بسیار ساده است: قرن بیستم خاورمیانه از این نظر قابل مقایسه با قرن نوزدهم موسیقایی غرب است و نه با قرن بیستم آن. به عبارت دیگر، باید دوره ظهور موسیقی مردم‌پسند در خاورمیانه را با همین دوره در غرب مقایسه کرد و نه با دوره‌ای که این موسیقی به کلی از موسیقی کلاسیک جدا شده و راه خود را مستقل از آن طی کرده است. فقط این مقایسه «غیرهم‌زمان» و «تأخیری» است که می‌تواند واقعیت‌ها را آن‌گونه که هستند آشکار کند و نشان دهد که سازوکار پیدایش و رشد موسیقی مردم‌پسند در هر دو فرهنگ، چیزی است واحد و از این لحاظ تفاوتی میان غرب و خاورمیانه وجود ندارد.

مفهوم مزومیوزیک

هر چند کارلوس وگا مفهوم مزومیوزیک را برای مقصود نوشتار حاضر مطرح نکرده است، اما به اعتقاد من، این مفهوم ابزاری کلیدی برای فهم موسیقی مردم‌پسند و چگونگی شکل‌گیری آن به دست می‌دهد. وگا در مقاله مهمی که ترجمه انگلیسی آن در سال ۱۹۶۶ منتشر شد، نوعی موسیقی را که بین موسیقی‌های کلاسیک و مردمی نوسان دارد و مرزهای همه طبقات اجتماعی را درمی‌نوردد، شناسایی می‌کند. این موسیقی، که وی آن را مزومیوزیک (موسیقی میانه) می‌نامد، اساساً شامل ترانه‌ها، موسیقی‌های رقص و ترانه‌هایی است که روی موسیقی رقص ساخته می‌شوند (Vega, 1996, 3-4). وگا ویژگی‌های این نوع موسیقی را برمی‌شمرد، که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از:

۱. از نظر فرم، مزومیوزیک موسیقی‌ای است با ساختار ریتمیک متقارن که به همین دلیل به موسیقی مردمی یا فولک نزدیک می‌شود (Vega, 1996, 5-8).
 ۲. این موسیقی مهم‌ترین موسیقی جهان است، زیرا مردم به آن بیش از هر نوع موسیقی دیگری گوش می‌دهند (Vega, 1996, 9).
 ۳. در دوره معاصر، این موسیقی بیشترین سهم برنامه‌های رادیو - تلویزیون‌ها را به خود اختصاص می‌دهد و تولیدکنندگان صفحه و کاست یا دیگر حامل‌های صوتی - تصویری به انتشار وسیع و گسترده آن می‌پردازند (Vega, 1996, 9).
 ۴. موسیقی مذکور بین محیط مردمی و نخبگان جامعه مشترک است و می‌تواند بدون مشکل با موسیقی کلاسیک هم‌زیستی داشته باشد.
- همان‌طور که وگا متذکر شده است، مزومیوزیک نزد اقوام به قول او «بدوی» وجود ندارد و تنها در جوامع دارای دو نوع موسیقی کلاسیک و مردمی یافت می‌شود. علاوه بر آن، به گفته وگا، این موسیقی صنعتی‌ترین و رسانه‌ای‌ترین موسیقی دوره معاصر است؛ و همین ویژگی آن را با موسیقی مردم‌پسند که در اینجا موضوع بحث است یکی می‌کند.
- واقعیت این است که وگا متأسفانه در تعریف خود، بین حالت گذشته و امروز مزومیوزیک، یا به عبارت دقیق‌تر میان مزومیوزیک به مفهوم دقیق کلمه و آنچه که محصول مزومیوزیک است (یا با آن شباهت صوری دارد) نوسان می‌کند. مفهوم «موسیقی میانی» یا مزومیوزیک بودن، در حقیقت به این بازمی‌گردد که همواره در موسیقی کلاسیک نوعی موسیقی «همه‌پسند» ساده -

همچون ترانه و موسیقی رقص - نیز وجود داشته که یا مستقیماً با وام‌گیری از حوزهٔ مردمی و یا با الهام از گونه‌های سادهٔ این موسیقی ایجاد شده است. اینکه وگا آن را با موسیقی مردم‌پسند معاصر خلط کرده، احتمالاً فقط به دلیل مشابهت‌های ساختاری است؛ هر چند همان‌گونه که در ادامه اشاره خواهد شد، ریشه‌های موسیقی مردم‌پسند در خاستگاه اصلی آن - یعنی غرب - همین مزومیوزیک موجود در دل موسیقی کلاسیک بوده است.

درست است که وگا مقالهٔ خود را به فرهنگ غربی اختصاص داده است و همهٔ مثال‌های او به این فرهنگ مربوط می‌شوند (از کنتردانس مردمی تا منوئهٔ لولی)، اما او تأکید می‌کند که مزومیوزیک یک گونهٔ موسیقایی جهانی است (Vega, 1996, 3). بنابراین، می‌توان گفت که در تمام جوامعی که قطب‌بندی کلاسیک/مردمی وجود دارد، نوع یا گونه‌ای موسیقایی با ساختار کمابیش ساده و در دسترس همهٔ مردم (ترانه‌ها و موسیقی‌های رقص) یافت می‌شود که هم محبوب تودهٔ مردم است و هم محبوب نخبگان جامعه.

پیدایش موسیقی مردم‌پسند و پیوندهای آن با موسیقی کلاسیک

موسیقی مردم‌پسند موسیقی‌ای است اساساً شهری که مخاطب آن تودهٔ مردم است و پیدایش و گسترش آن پیوندی تنگاتنگ با اقتصاد بازار، تولید انبوه و رسانه‌های گروهی دارد. بنابراین، گونه‌ای موسیقی نسبتاً جدید است که پیدایش آن فقط در غرب دورهٔ مدرن قابل تصور باشد. هیچ تمدن دیگری این نوع موسیقی را در تاریخ موسیقی خود تا پیش از تماس با جامعهٔ مدرن غرب تجربه یا ابداع نکرده است.

گرایش موسیقی‌دانان کلاسیک غرب به سادگی و خلق موسیقی‌ای که قابل فهم برای مخاطبان پرشمارتری باشد، از اواخر نیمهٔ نخست قرن هجدهم آغاز می‌شود. روسو (۱۶۱، ۱۳۸۵) کنترپوئن و فوگ را نشانهٔ بی‌ذوقی و توخّش می‌داند و می‌نویسد:

«کنترفوگ‌ها، فوگ‌های مضاعف، فوگ‌های معکوس، باس‌های الزامی و چه بسیار حماقت‌های دشوار دیگری که گوش از آنها رنج می‌برد و عقل قادر به توجیه آنها نیست، مسلماً بازمانده‌های بربریت و بی‌ذوقی‌اند که همچون درهای کلیساهای گوتیک ما باقی نمانده‌اند، مگر برای شرم‌نده‌کردن کسانی که حوصلهٔ ساختن آنها را داشته‌اند».

نزد مانفردینی موسیقی جدید بهتر از موسیقی قدماست، چرا که از کنترپوئن پیچیده می‌پرهیزد. وی پس از آنکه موسیقی دوران خود را نزدیک‌ترین موسیقی به درجهٔ کمال برمی‌شمارد، آن را به این شکل در برابر موسیقی قدیم قرار می‌دهد:

«[...] موسیقی‌ای که اصلاً به‌سان موسیقی قدما - که بیش از حد دارای بخش‌های صدایی، فوگ‌ها، نقاط تقلید، لیگاتورها، کنترسوزدها و در مجموع بیشتر هارمینک تا ملودیک بود - نیست. بنابراین اجماعی در موسیقی سازی وجود دارد، مبنی بر اینکه اکنون در وضعیتی رفیع و متعالی است و آن موسیقی قدیم به این مرتبه دست نیافته است». (مانفردینی، ۱۳۸۵، ۱۶۴)

ملودی‌محور بودن موسیقی جدید، در مقابل اتکای موسیقی قدیم بر «چند تکه [بودن] یا ایدهٔ ملودیک»، از نظر او رمز موفقیت موسیقی جدید است که «خبره و متفنن را به یک اندازه خشنود می‌کند» (مانفردینی، ۱۳۸۵، ۱۶۸).

رشد طبقهٔ متوسط و رشد و گسترش صنعت چاپ که می‌تواند به راحتی نت‌نوشت آثار موسیقی‌دانان را برای اجراهای شخصی در اختیار این طبقه قرار دهد، از مهم‌ترین دلایل گرایش

موسیقی دانان به سادگی، ملودی محور بودن و اجتناب از چندصدایی‌های پیچیده برای جلب مشتریانی از میان این طبقهٔ روبه‌رشد است که گوش شنیدنِ موسیقیِ دشوار را ندارند. سبک‌های گلان و بورژوازی، که راه را برای سبک کلاسیک باز می‌کنند و زبان تازه‌ای در برابر زبان کهنه‌شده و بیش از حد پیچیدهٔ باروک پدید می‌آورند، هر دو در مقیاس وسیعی بر همین اصل ساده‌نویسی استوارند. حتی دورانِ پختگیِ زبانِ تازه نیز، که مصادف است با زمان فعالیت‌های هنری سه چهرهٔ بزرگِ سبکِ کلاسیک در نیمهٔ دوم قرن هجدهم - یعنی هایدن، موتزارت و بتهوون - بی‌توجه به عناصر مورد علاقهٔ تودهٔ مردم نیست. معروف است که هایدن از تم‌های مردمی یا با خصلتِ مردمی، در آثارش بسیار استفاده کرده است و موتزارت و بتهوون نیز گاه و بیگاه به گوش‌های عادی توجه داشته‌اند.

در طول قرن نوزدهم، برخی از گونه‌های موسیقایی - همچون اپرت، کمدی موزیکال، موسیقی رقص و گونه‌های آوازی کوتاه (مزومیوزیک‌ها) - به بسترهای مناسبی برای شکل‌گیری یک سبکِ مردم‌پسند تبدیل شدند. در عین حال، امکانات عرضهٔ موسیقی به تودهٔ مردم نیز افزایش یافتند، امکاناتی مثل سالن‌های کنسرت و اپرای مردم‌پسند، میوزیک هال‌ها، کافه کنسرت‌ها و کاباره‌ها. به این ترتیب، نوع موسیقیِ مردم‌پسند ابتدا همچون یک ویژگیِ سبکی در موسیقی کلاسیک ظاهر شد، و سپس در برخی از گونه‌های این موسیقی که بیشتر از بقیه مستعد جذب مخاطب از میان مردم عادی بودند، گسترش یافت. این گونه‌ها اساساً همان موسیقی‌های رقص و قطعات آوازی کوتاه یا آهنگین و ساده، مانند آریاهای اپراها و لید آلمانی و نظایر اینها، یا به عبارت دیگر، مزومیوزیک موجود در دل موسیقی کلاسیک بودند.

آمیختگی این دو نوع موسیقی در مرحله آغازین گسترش موسیقی مردم‌پسند تردیدی برنمی‌انگیزد. پدیسُن (Paddison, 1993, 211)، در صحبت از دیدگاه آدرنو دربارهٔ موسیقی مردم‌پسند، متذکر می‌شود که او با چشم‌پوشی پدانه‌ای به والس‌های اشتراوس و اپرت‌های وینی می‌نگریسته است، چرا که آنها با موسیقیِ جدی پیوندهایی داشته‌اند و هنوز عضو خانواده محسوب می‌شده‌اند.

نتل (به نقل از Manuel, 1988, 2) نیز دشواری تمایزگذاری میان سبک‌های کلاسیک، مردمی و مردم‌پسند در قرن نوزدهم را متذکر شده است. میدلتُن (Middleton, 2002, 134) هم به نوبهٔ خود، در صحبت از گونه‌هایی همچون ملودی فرانسوی و لید آلمانی، این آمیختگی را تأیید و بر این واقعیت تأکید می‌کند که «هنجارهای غالب برای فروش به توده‌ها ساده می‌شده‌اند». در قرن بیستم، این دو نوع موسیقی (کلاسیک و مردم‌پسند) به وضوح از یکدیگر جدا می‌شوند: موسیقی مردم‌پسند و موسیقی دانان آن، که مسیری کاملاً متفاوت طی می‌کنند دیگر «عضو خانواده» به حساب نمی‌آیند و از تاریخ موسیقی هنری غرب کنار گذاشته می‌شوند.

موسیقی مردم‌پسند در ایران و مصر

در اینجا مجال کافی برای اینکه پیدایش و گسترش موسیقی مردم‌پسند در ایران و مصر با جزئیات تشریح شود وجود ندارد. هدف من بیشتر این است که توجه خوانندگان را به برخی از واقعیت‌هایی که می‌توانند همچون قواعدِ عمومی پیدایش و تحولِ موسیقی‌های مردم‌پسند تفسیر شوند، جلب کنم.

نخست باید بر جایگاه مهمی که مزوموزیک در این قواعد اشغال می‌کند تأکید کرد. در ایران تصنیف و در مصر طُقوطَه، که هر دو نوعی ترانهٔ مردمی با ساختار ساده‌اند، منابع اصلی موسیقی مردم‌پسند محسوب می‌شوند؛ و هر دو هم سرنوشت تقریباً مشابهی داشته‌اند. تصنیف، که به‌خصوص محصول موسیقی‌دانان مردمی (مطرب‌ها) بود و بیشتر نیز به وسیلهٔ آنها اجرا می‌شد، در دههٔ نخست قرن بیستم، به گونهٔ پیچیده‌تری بدل شد که در آن از همهٔ گوشه‌های اصلی یک دستگاه استفاده می‌شد. گذشته از آن، حذف همهٔ عناصری که در تصنیف قدیم عامیانه تلقی می‌شدند نیز به فاخرتر شدن تصنیف انجامید. در همان زمان، طقوطه نیز در مصر، که مختص مطرب‌هایی به نام عالمه بود، شکلی فاخرتر و پیچیده‌تر به خود گرفت. هر بند با ملودی خاص خود اجرا شد و تعداد دورهای ریتمیک مورد استفاده در طقوطه‌ها افزایش یافت (Lagrange, 1996, 112-113). این فرایند پیچیده‌سازی می‌تواند نوعی فرایند کلاسیک‌سازی به شمار آید، که با وارد کردن شانس‌ها، بلدها و آهنگ‌های رقص به موسیقی کلاسیک غربی قابل مقایسه است؛ و این از ویژگی‌های همهٔ مزوموزیک‌های جهان به شمار می‌آید. به این ترتیب، تصنیف و طقوطه، که به‌رغم پیچیدگی نسبی‌ای که کسب می‌کنند همچنان در مقایسه با گونه‌های صرفاً کلاسیک، گونه‌هایی ساده باقی می‌مانند، تبدیل به منابع اصلی موسیقی مردم‌پسند نوظهور در این دو کشور می‌شوند و هنگامی که این نوع موسیقی به طور کامل ظهور می‌کند تغییر نام می‌دهند: اولی «ترانه» می‌شود و دومی «اغنیه».

دومین نکته‌ای که باید به آن توجه داشت - و اهمیت بیشتری هم دارد - آمیختگی انواع موسیقی در نخستین مرحلهٔ ظهور موسیقی مردم‌پسند است: برای جلب رضایت طبقهٔ متوسط روبه‌رشد، کارگان (رپرتوار) موسیقی کلاسیک دو کشور رفته‌رفته به سمت گونه‌های سبک‌تر - یعنی ترانه و اغنیه - کشیده شدند؛ و در نتیجه، موسیقی‌دانان دو حوزهٔ کلاسیک و مردم‌پسند، به یکدیگر نزدیک‌تر یا حتی با هم آمیخته شدند. این جملات از محمد عبدالوهاب، موسیقی‌دان مصری، یادآور گفته‌های موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان اروپایی اواسط قرن هجدهم - مانند روسو و مانفردینی - است: «هنرمند نابغه [...] با دقت تمام نظر مخاطب را به منظور شناخت خواسته‌ها و گرایش‌های او مطالعه می‌کند. این به او یاری می‌رساند تا پیام ابداع موسیقایی خود را همچون یک «قرص» که برای مردم سهل‌الضم باشد ارائه کند» (به نقل از Armbrust, 1996, 63). هر چند هم‌تایان ایرانی عبدالوهاب صراحت لهجهٔ او را ندارند، اما چنین می‌نماید که دیدگاه آنان نیز همین باشد.

آنچه که این مرحله از تحول موسیقی مردم‌پسند در خاورمیانه را از همین مرحله در غرب متمایز می‌کند، این است که در این منطقه - مثلاً در ایران و مصر - تغییر شکل به نام «پیشرفت» و تجددطلبی رخ می‌دهد و موسیقی غربی الگوی موسیقی پیشرفته به حساب می‌آید. به این ترتیب، موسیقی استادان بزرگ گذشته (موسیقی‌دانان نهضت در مصر و موسیقی‌دانان دورهٔ قاجار در ایران) نه همچون سبکی از موسیقی هنری یا کلاسیک (نهایتاً کهنه‌شده)، بلکه بیشتر همچون موسیقی‌ای عقب‌افتاده و «غیرعلمی» تلقی می‌شود. نمایندگان این طرز تفکر در برابر موسیقی با وزن آزاد و بداهه، در برابر دگرصدایی (هتروفونی) و بعداً تک‌صدایی، و نیز علیه سازهایی که ابتدایی به شمار می‌آیند و علیه انتقال شفاهی موسیقی قد علم می‌کنند و همهٔ آنها را خصوصیات نوعی موسیقی عقب‌افتاده می‌دانند. این واکنش در موسیقی تورات که به‌وسیله فرقه الموسیقی العربیه اجرا می‌شود (راسی، 20، 1385) (El-Shawan) و در موسیقی مکتب وزیری و صبا که به‌وسیله ارکسترهای رادیو، اجرا می‌شود تبلور می‌یابد.

ولی این غربی‌شدگی خصوصیت مهمی در هر دو کشور دارد: الگوهای پیشرفت و هنجارهای «علمی» موسیقی غربی نه در آثار بزرگ کلاسیک، بلکه بیشتر در مزوموزیک غربی جست‌وجو می‌شوند. مارش‌ها، موسیقی رقص و اپرت نخستین موسیقی‌هایی بودند که کشورهای مسلمان از طرق آنها موسیقی غربی را شناختند، زیرا پیوندها و تماس‌های آغازین این کشورها با موسیقی غربی، با واسطهٔ ارکسترهای نظامی برقرار شد. راسی (Racy, 1983, 173) متذکر می‌شود که فانفار نظامی در مصر عامل اصلی غربی‌شدگی در این کشور بود؛ و این برای ایران نیز صدق می‌کند. در هر دو کشور، مدارس موسیقی نظام نخستین مدارسی بودند که در آنها موسیقی غربی تدریس می‌شد (El-Shawan, 1985, 143؛ و خالقی، ۱۳۸۰، ۱۷۳) و ناگفته پیداست که این موسیقی تدریس‌شده به کارگان سنتی ارکسترهای نظامی محدود می‌شده است. به نظر می‌رسد مدت‌زمان درازی این کارگان تقریباً تنها کارگانی بوده که توجه موسیقی‌دانان شرقی را به خود جلب می‌کرده است. در ترکیه نیز وضع به همین منوال بوده است: اشرف - آهنگ‌سازان عثمانی قرن نوزدهم، که شیفتهٔ موسیقی غربی بودند، فقط والس، پُلکا، مارش، اسکاتیش و مازورکا تصنیف می‌کرده‌اند (Kosal, 1999).

به‌این ترتیب، وضعیت را می‌توان چنین توصیف کرد: از سویی قرار است به تقاضای تودهٔ مردم پاسخ داده شود، و از سوی دیگر موسیقی سنتی عقب‌مانده به شمار می‌آید و الگوی موسیقی پیشرفته در گونه‌های سُبک موسیقی غربی جست‌وجو می‌شود. نتیجه این می‌شود که موسیقی‌دانان بزرگ ساختن ترانه و آغنیه را کار محترمانه‌ای قلمداد می‌کنند، به شرط اینکه برای ارکستر بزرگ به سبک غربی و با استفاده از برخی عناصر موسیقی غرب (مثلاً ریتم‌های تانگو و والس) ساخته شوند. در این صورت، نه‌تنها آنها را دیگر نمی‌توان آهنگ‌سازان گونه‌های سُبک برشمرد، بلکه آنها حتی قهرمانان مدرن‌سازی و پیشگامان راه پیشرفته‌کردن فرهنگ موسیقی ملی‌شان نیز قلمداد می‌شوند.

آمیختگی انواع موسیقی جنبهٔ دیگری نیز دارد. گونه‌های پیچیده کاملاً به نفع نسخه‌های «فاخر» گونه‌های سُبک کنار گذاشته نمی‌شوند؛ بلکه برعکس، تن به نوعی ساده‌شدن درمی‌دهند تا برای طبقهٔ متوسط سهل‌الهم‌تر شوند. نتیجهٔ این ساده‌سازی در مصر آغنیه مطوله است و در ایران سبک موسوم به «گلها» که من آن را سبک «میانی» [۶] می‌نامم. اولی، که لگرانژ (Lagrange, 1996, 153) آن را «واریتهٔ جدی» می‌نامد، با نام ام‌کلثوم ستاره بزرگ مصری عجین شده است، که به گفتهٔ دانیلسن (Danielson, 1997, 13) در دههٔ ۱۹۲۰ از حدود ۲۳ مقام در آهنگ‌هایش استفاده می‌کرد و در دههٔ ۱۹۶۰ فقط از هشت مقام پایه. همین ساده‌سازی و تقلیل دربارهٔ دوره‌های ریتمیک مورد استفاده در آغنیه‌های او نیز صدق می‌کند. در سبک میانی ایران نیز قسمت‌های ضربی بداهه افزایش می‌یابد و طولانی‌تر می‌شود و قسمت‌های غیرضربی تفاوت‌های بارزی با سبک پیشین - یعنی سبک قاجار - پیدا می‌کند. قبل از هر چیز، سرعت و تراکم نت‌ها بسیار کاهش می‌یابد، از حجم ریزها و تزئینات و واخوان‌ها کاسته می‌شود و شفافیت ملودی اهمیت بسیار می‌یابد. گذشته از آن، نوعی گرایش به بیانگری با افزایش نسبی دینامیک - به‌ویژه با سکوت‌های فراوان و طولانی - در بداهه‌پردازی ظهور می‌کند و پرداخت انگاره‌ها و ایده‌های ملودیک کوتاه، با توسل به تکرار و امتداد و موارد دیگر، بسیار صرفه‌جویانه و با سرعت و تعداد کم صورت می‌گیرد.

از اینها که بگذریم، در هر دو کشور، موسیقی‌دانان بزرگ این «واریتهٔ جدی» در موسیقی مردم‌پسند نیز داخل می‌شوند. به نوشتهٔ راسی:

«شایستهٔ ذکر است که از اوایل دههٔ ۱۹۳۰ تقریباً همهٔ خوانندگان رسمی مصری، از مرد و زن، هم هنرمند استودیویی شده‌اند و هم ستارهٔ سینما - مثل عبدالوهاب، ام‌کلثوم و اسمهان - پدیده‌ای که در برخی فرهنگ‌های دیگر [ممکن است] حتی قابل تصور هم نباشد». (راسی، ۱۳۸۵، ۹)

حضور موسیقی‌دانان بزرگ در سینما، که راسی احتمال می‌دهد در برخی از فرهنگ‌ها «قابل تصور» نباشد، در ایران دست‌کم به شکلی دیگر قابل تصور است: خواننده‌های گلها یا سبک میانی صدای خود را به ستاره‌های بزرگ تجاری‌ترین فیلم‌ها کرایه می‌دهند.

آمیختگی کامل است؛ اما در ایران زمان چندان درازی طول نمی‌کشد. برخلاف مورد مصر، که با تفوق تقریباً کامل موسیقی مردم‌پسند به زیان موسیقی کلاسیک عربی مواجه بوده است، جنبش «بازگشت به گذشته» ای که در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، استادان بزرگ «غیررسانه‌ای» و تقریباً ناشناخته برای توده‌های مردم در «مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنتی» رهبری کردند، به آمیختگی در ایران پایان داد. پس از آن، جدایی حوزه‌ها بسیار پررنگ شد. نسل جدیدی که این استادان تربیت کردند، کوشید تا خود را از چهره‌های رسانه‌ای موسیقی ایرانی متمایز کند. این نسل حتی مزومیوزیک «پیش‌رسانه‌ای» را احیا کرد، آن را دوباره برای جداکردنش از ترانه‌های رادیویی و رسانه‌ای، «تصنیف» نامید و در مسیری تازه‌اش کشاند. بنابراین، پس از یک دوره آمیختگی، موسیقی کلاسیک ایرانی راه خود را، بدون خلط شدن با موسیقی مردم‌پسند، ادامه داد؛ درست همان‌گونه که موسیقی کلاسیک غربی از ابتدای قرن بیستم راه خود را از موسیقی مردم‌پسند غربی سوا کرد.

نگاهی به مورد آذربایجان

پیتر منوئل (Manuel, 1998, 15) به این واقعیت اشاره می‌کند که به‌رغم غیبت اقتصاد بازار در کشورهای سوسیالیستی، موسیقی مردم‌پسند در این کشورها نیز ظهور کرد، چراکه برخی از جنبه‌های اساسی این نوع موسیقی، ذات‌شان با پخش رسانه‌ای هم‌خوانی دارد. به گفتهٔ او، در این کشورها نیز موسیقی مردم‌پسند «در نهایت مستلزم تجاری‌سازی، تقویت مصرف منفعل [...] و بیگانگی اجراکننده با محصول موسیقایی» است. شباهت به همین عوامل فراموسیقایی محدود نمی‌شود بلکه موسیقایی هم هست. در واقع، چنین می‌نماید که موسیقی مردم‌پسند کشورهای سوسیالیستی قدیم نیز از رسانه‌ای کردن و - در مورد جمهوری‌های آسیایی شوروی سابق - غربی کردن مزومیوزیک آنها زاده شده باشد. برای آذربایجان، این مزومیوزیک ترانه‌هایی تغزلی به نام ماهنی بوده که به حوزهٔ موسیقی مردمی تعلق داشته است.

منوئل (Manuel, 1998, 15) از تفاوت‌ها نیز سخن می‌گوید: «ستاره‌سازی چندان رواج ندارد، و تبلیغ تجاری برای هنرمندان چندان که باید نیست [...] موسیقی وابستگی به تبلیغات ندارد» و غیره. من نیز اضافه می‌کنم که دست‌کم در آذربایجان، آمیختگی میان انواع موسیقی به وجود نمی‌آید و موسیقی نخبگان (هنر مقام) فاصله‌اش را با موسیقی مردم‌پسند حفظ می‌کند.

درواقع، مقام آذربایجانی در تمام طول دورهٔ برقراری حکومت شوروی بسیار ارزشمند شمرده می‌شد و در موقعیت جشن‌ها - که به طور سنتی، به‌خصوص در شبه‌جزیرهٔ آبخوران، به آنها وابسته بود - از جایگاه هنری والای خود تنزل نمی‌کرد. پژوهش میدانی من، که طی آن به گفت‌وگو با بسیاری از استادان مقام پرداختم، نشان می‌دهد که مفهوم شادمانی جمعی با روح جشن‌هایی که موسیقی مورد بحث در آنها اجرا می‌شده بیگانه بوده است. سکوت و دقت مخاطبان خبره در مجالس موسیقی مقام، که طی آنها از رقصیدن و خوردن و آشامیدن پرهیز می‌کردند،

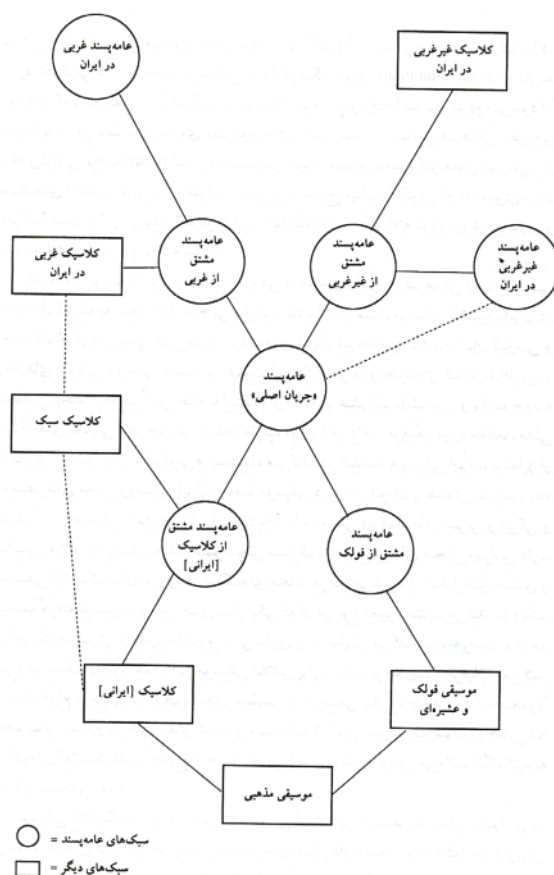
این نتیجه را به دست می‌دهد که مقام در این موقعیت‌های جدی و سنگین به شدت از شنوندگان «سبک‌سر» دور نگه داشته می‌شده است. در ضمن، استادان مقام همواره خود را از گروه نوازندگان گارمن و نقاره که به نوبه خود، جشن را با ترانه‌های سبک یا ماهنی‌ها و موسیقی رقص به حرکت در می‌آوردند، جدا می‌کرده‌اند. این همه، به علاوه این واقعیت که مقام هرگز ساده‌سازی نشد، نشان از آن دارد که در طول دوره حکومت شوروی، هیچ‌گونه تلاشی برای مردم‌پسند کردن این موسیقی صورت نگرفت و هیچ استاد مقامی با جایگاه مبهم وجود نداشت.

نتیجه‌گیری

پژوهشگرانی چون راسی، دانلیسن، الشوان و پاورز که آمیختگی انواع موسیقایی را در قرن بیستم در کشورهای خاورمیانه آشکار کرده‌اند و نابجا بودن مفاهیم کلاسیک و مردم‌پسند برای طبقه‌بندی گونه‌های موسیقایی این کشورها را در این دوره تذکر داده‌اند، به خطا نرفته‌اند. واقعیت‌ها گفته‌های آنها را تأیید می‌کند. اما از این نمی‌توان به مانند راسی (۲۴، ۱۳۸۵) چنین نتیجه گرفت که «رهیافت‌های پارادیگمی و تمایزگذاری‌هایی همچون «موسیقی کلاسیک»، «موسیقی درباری» و «موسیقی مردم‌پسند» کاربرد محدودی برای پژوهشگر فرهنگ‌های موسیقی جهان دارند». درست برعکس، با مطالعه دقیق ساز و کار پیدایش و گسترش موسیقی مردم‌پسند - که پیوندهای ذاتی این نوع موسیقایی جدید را با موسیقی کلاسیک و مزومیوزیک نشان می‌دهد - می‌توان این آمیختگی را توضیح داد.

اگر از یک سو راسی در نموداری که همه حوزه‌های موسیقایی قاهره قرن بیستم را نشان می‌دهد (شکل ۱)، از اصطلاحات «مردم‌پسند» و «کلاسیک» در نامیدن دو حوزه مهمی که او آنها را «موسیقی حوزه مرکزی» و «موسیقی پیش از ۱۹۱۹» می‌نامد اجتناب می‌کند؛ و از سوی دیگر نتل (Nettl, 1978, 149) در نموداری مشابه و این بار برای تهران دهه ۱۹۷۰ (شکل ۲) معادل‌های همین دو حوزه در فرهنگ موسیقایی ایرانی را بی‌تأمل به ترتیب «عامه‌پسند جریان اصلی» و «کلاسیک» می‌نامد، به احتمال قوی از آن روست که جنبش «بازگشت به گذشته» به رهبری مرکز حفظ و اشاعه، که موجب جدایی دوباره موسیقی‌های کلاسیک از مردم‌پسند شد، در زمان تحقیقات نتل - برخلاف مصر - در ایران آغاز شده بود.

منبع موسیقی مردم‌پسند مزومیوزیکی است که اغلب در دل موسیقی کلاسیک وجود دارد. موسیقی مردم‌پسند در طی پیدایش و شکل‌گیری‌اش با موسیقی کلاسیک درمی‌آمیزد، اما سپس از آن جدا می‌شود. آمیختگی در کشورهای فاقد اقتصاد بازار رخ نمی‌دهد و جدایی دوباره می‌تواند در برخی از فرهنگ‌ها تحقق نیابد.



شکل ۲. نمودار موسیقی‌های رایج در ایران دههٔ ۱۹۶۰ (نقل، ۱۳۸۱، ۱۲)

پی‌نوشت‌ها

- متأسفانه در اینجا نمی‌توانم تعاریفی را که برای انواع موسیقی کلاسیک و مردمی دارم مطرح کنم و بسط دهم. خوانندهٔ علاقمند می‌تواند به آثار پیشین نگارنده مراجعه کند (فاطمی ۱۳۸۰، ۱۳۸۶، ۲۰۰۵). برای اینکه تصویری نسبتاً روشن از این نوع موسیقی‌ها داده باشم، فقط متذکر می‌شوم که موسیقی موسوم به سنتی ایرانی را کلاسیک می‌دانم و موسیقی‌های محلی، موسیقی مطربی شهری، موسیقی زورخانه و غیره را موسیقی مردمی به حساب می‌آورم.
- احتمالاً تنها پژوهشگری که با دقت انواع موسیقی مختلف در ایران را تشخیص داده و آنها را طبقه‌بندی کرده، ژان دورینگ است (ن.ک. ۱۹۹۴، ۴۶). علت این امر احتمالاً این است که خود او در مکتبی از موسیقی ایرانی پرورش یافته است که صراحتاً نخبه‌گراست و مُصرّانه خود را از جریان‌های مردم‌پسند متمایز می‌کند.
- نیز ن.ک. ۱۹۹۰، ۱۴۲. Danielson
- نیز ن.ک. ۱۹۹۷، ۸۶. Danielson
- متأسفانه این‌گونه نتیجه‌گیری‌ها، که در این مورد مطمئنم کاملاً با ملاحظات علمی به دست آمده است، در بسیاری از موارد به دلایل کاملاً غیرعلمی خیلی زود پذیرفته می‌شوند و انتشار می‌یابند. امروزه اینکه شرق در همه چیز متفاوت با غرب تلقی شود و به این ترتیب مفاهیم جاافتاده در غرب را به چالش بطلبد، بسیار جذابیت دارد، آن‌هم نه تنها در شرق، بلکه حتی در خود غرب و نه تنها در محیط‌های غیرعلمی، بلکه حتی در محیط‌های علمی.
- به دو علت: یکی اینکه این سبک بین دو سبک قاجار و جنبش حفظ و اشاعه قرار دارد، و دیگری اینکه در حدفاصل بین موسیقی کلاسیک و موسیقی مردم‌پسند جای می‌گیرد.

منابع

- پاورز، هرلد (۱۳۸۹) «موسیقی کلاسیک، ریشه‌های فرهنگی و فرمانروایی استعمار: نگاه یک موسیقی‌شناس هندشناس به جهان اسلام»، ترجمه: ناتالی چوبینه، فصلنامه موسیقی ماهور، زمستان، ۵۰: ۷-۳۹.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۸۰) سرگذشت موسیقی ایران، ماهور، تهران.
- راسی، علی‌جهاد (۱۳۸۵) «موسیقی در قاهره معاصر: یک بررسی تطبیقی»، ترجمه: ناتالی چوبینه، فصلنامه موسیقی ماهور، بهار، ۳۱: ۷-۲۶.
- روسو، ژان‌ژاک (۱۳۸۵) «رقیمه در باب موسیقی فرانسوی»، ترجمه: ساسان فاطمی، فصلنامه موسیقی ماهور، زمستان، ۳۴: ۱۵۵-۱۶۲.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۲) «نگاهی گذرا به پیدایش و رشد موسیقی مردم‌پسند ایران، از ابتدا تا سال ۱۳۵۷»، فصلنامه موسیقی ماهور، زمستان، ۲۷.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۶) «تئوری، ویژگی‌های آن و رابطه آن با عمل موسیقایی: نقدی بر نقد محمدرضا فیاض»، فصلنامه موسیقی ماهور، زمستان، شماره ۳۸: ۱۸۱-۲۰۶.
- مانفردینی، وینچنتسو (۱۳۸۵) «دفاعی از موسیقی جدید و نخبگان اهل عمل آن (۱۷۸۸)»، ترجمه: هومان اسعدی، فصلنامه موسیقی ماهور، زمستان، ۳۴: ۱۶۳-۱۷۰.
- نتل، برونو (۱۳۸۱) «موسیقی کلاسیک ایرانی در تهران: فرایند دگرگونی»، ترجمه: حمیدرضا ستار، فصلنامه موسیقی ماهور، تابستان، ۱۶.
- Armbrust, W. (1996) *Mass Culture and Modernism in Egypt*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Danielson, V. (1987) «The Qur'an and the Qasidah: Aspects of the Popularity of the Repertory Sung by Umm Kulthum», *Asian Music*, Vol. 19, No. 1, PP. 26-45.
- Danielson, V. (1988) «The Arab Middle East», in Peter Manuel, *Popular Music of the Non-Western World*, New York, Oxford: Oxford University Press.
- Danielson, V. (1996) «New Nightingales of the Nile: Popular Music in Egypt since the 1970s», *Popular Music*, Vol. 15, No. 3, PP. 299-312.
- Danielson, V. (1997) *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- During, J. (1984) *La musique iranienne, tradition et e'volution*, Paris, Recherche sur les civilisations.
- During, J. (1994) *Quelque chose se passe, le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Verdier.
- El-Shawan, S. (1984) «Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967: the Continuity of Tradition within a Contemporary Framework?», *Ethnomusicology*, XXVIII/2.
- El-Shawan, S. (1985) «Western Music and Its Practitioners in Egypt (ca. 1825-1985): The integration of a New Musical Tradition in a Changing Environment», *Asian Music*, XVII/1.
- Fatemi, S. (2005) «La musique légère urbaine dans la culture iranienne: Réflexion sur les notions de la classique et populaire», thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris X.
- Kosal, V. (1999) *Western Classical Music in the Ottoman Empire*, Istanbul: Istanbul Stock Exchange.
- Lagrange, F. (1996) *Musiques d'Egypte, Paris: Cité de la musique/Actes Sud*.
- Manuel, P. (1988) *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*, New York, Oxford: Oxford University Press.
- Middleton, R. (2002) «Popular Music: I. Popular Music in the West», in Stanley Sadie et John Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed.
- Paddison, M. (1982) «The Critique Criticised: Adorno and Popular Music», *Popular Music*, No. 2, Cambridge, London: Cambridge University Press.
- Racy, A.J. (1983) «Music in Nineteenth-Century Egypt: An Historical Sketch», *Selected Reports in Ethnomusicology*, Vol. 5, Los Angeles: University of California.
- Vega C. (1966) «Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses», *Ethnomusicology*, X/1.