University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

A Discourse Analysis of the Evolving Perception of Ney Players and Makers Regarding Innovation from 2000 to 2020 in Iran

Sadjad Pourghanad [1]* ; Seyed Pouria Nasiri [2]

1. M.A., Department of Ethnomusicology, Faculty of Music, Iran University of Art, Tehran, Iran
2. M.A., Department of Music Composition, Faculty of Music, Iran University of Art, Tehran, Iran

* Corresponding Author, sadjad.p@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 153-172
Receive Date: 05 December 2024
Revise Date: 07 December 2024
Accept Date: 08 December 2024
Publish Date: 08 December 2024

Original Article

KEYWORDS: Discourse Analysis in Iranian Music; Innovation in Ney Instrument; Iranian Music Discourses; Hossein Omoomi

ABSTRACT

Background: Accepting or rejecting innovations and changes in the arts, particularly in music, has always been a challenge that can shape new directions for the future. To understand the challenges and opportunities ahead, it is essential to analyze the current perspectives of the expert community alongside the historical trends in their attitudes toward innovation. This highlights the importance of research such as that conducted here. Full Range Iranian Ney, also called “Ney-e Shesh Dang" in Farsi, is one of the designs to improve the technique of the Ney, introduced by Hossein Omoomi. Hossein Omoomi addressed the issue raised by Hossein Dehlavi of the lack of regular performance of the songs and Hossein Omoomi addressed the installation of a key inspired by Western wind instruments.

Objectives: This study aims to classify Iranian musical discourses into distinct generations by elucidating the perspectives of Ney producers and musicians (performers) regarding the innovation of this instrument within historical contexts. Furthermore, it aims to identify influential discourses and assess the prospects of embracing changes in the design of the Ney instrument. Among the inquiries in this study are: 1) What are the commonalities among Iranian music's Ney players, and from what discourses do they originate? 2) Which discourses within the community of Ney players can be categorized chronologically by generation? 3) What are the trends that have gained popularity over time and Which one has the dominant role? 4) What logic in the modern era is predicated on the tendency to win?

Method: This research employs a quantitative research and analytical method. Data collection involves both library research and empirical studies. In the quantitative section, the researchers surveyed Ney producers who had a reputation in the Ney-playing community, as well as musicians who had recorded and performed a great deal of music, and therefore had a national reputation for presenting works with Ney. After completing the survey, 24 professional Ney performers and makers were introduced to the full-range Ney. To gauge the level of acceptance of the instrument, the researchers used three items - agree (yes), abstain, and oppose (no).

Literature review: Based on past research, three dominant discourses, including "International classical music discourse,” “Iranian classical music discourse,” and "Iranian traditional music discourse,” and one sub-discourse, known as “Sub-discourse of modernity based on Iranian musical tradition,” have been identified within the cultural music community in Iran, which categorizes Ney players and instrument makers within these discourses. The three opinions of instrument players about inventions and modifications to their instruments have not yet been the subject of any research. As evident from searches in scientific article databases, research on a similar topic to this study, namely the opinions of musicians regarding innovation and changes in a musical instrument, has not been documented so far.

Results: This research indicates that first-generation, second-generation, and third-generation Ney players exhibit a discernible behavioral shift. The first-generation representative, Hasan Kasaei, is not particularly interested in changing the Ney, and second-generation musicians are generally opposed to altering the instrument's structure. However, third-generation musicians are very interested in changing the Ney and are particularly drawn to the Hossein Omoomi design. In addition to this, some members of the group feel that these changes are insufficient, while others propose more changes, like "Ney with more keys" and "metal Ney with full keys design," among other ideas.

Cite this article:
Pourghanad, S. and Nasiri, S. P. (2024). A Discourse Analysis of the Evolving Perception of Ney Players and Makers Regarding Innovation from 2000 to 2020 in Iran. Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 153-172. doi: 10.22124/ira.2024.29171.1039

Conclusion: In conclusion, most first and second-generation musicians are more in line with the "sub-discourse of modernity based on the tradition of Iranian music" than with the discourse of "traditional Iranian music" when it comes to "presenting their musical works" by examining their perspectives and performances at the same time. However, their views are based on the discussion of "traditional Iranian music" when it comes to the substitution of instruments. Hossein Omoomi is the only one among them who genuinely seeks change. The evolution has been on Iranian instruments (Ney, Tombak, and Daf) and can be considered representative of the Vaziri school or the discourse of "Iranian classical music." Hasan Kasaei, a representative of the first generation, along with Abdul Naqi Afsharnia and Jamshid Andalibi from the second generation, are the only other individuals whose views align with "the small discourse of modernity based on the tradition of Iranian music."

The primary factor influencing the opinions of successive generations of Iranian Ney instrument players is the hegemony of discourses and the musicians' adherence to the dominant discourse of each decade. In the decades that followed, the "Iranian classical music" discourse (Vaziri school) replaced the dominant discourse of the second generation, "traditional Iranian music," which was hostile to innovation and change in any area of Iranian music, including instrumentation. The musicians of Iran's third generation have carried on with this strategy up to this point. It is impossible to overlook the role that academic institutions, conservatories, cultural and artistic hubs, orchestras, and national policy-making organizations like the Ministry of Culture and Arts and the Iranian National Radio and Television play in the political system when it comes to developing, strengthening, learning, or changing discourses.

Ultimately, what is discernible at this point is the resolve of the third generation of Ney instrument musicians and instructors regarding the necessity of enhancing this instrument's structure. The third generation, in contrast to the preceding generations, is concerned with the advancement of music rather than the unquestionable preservation of Iranian music's generalities and specifics. This generation eliminates current barriers and flaws while upholding Iranian music's positive aspects. Future research can benefit from the diverse perspectives of Ney musicians and producers that were captured in this study.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

دانشگاه گیلان

تحلیل گفتمان نوازندگان و سازندگان ساز نی با محوریت نوآوری در دهه‌های هشتاد و نود شمسی در ایران: مطالعه موردی «نی شش‌دانگ» حسین عمومی

سجاد پورقناد[1*]، **سید پوریا نصیری**[2]

۱. کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی، گروه آموزشی اتنوموزیکولوژی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

۲. کارشناسی ارشد، گروه آموزشی آهنگسازی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: sadjad.p@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳

دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۱۵۳-۱۷۲

تاریخ دریافت: ۱۵ آذر ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۱۷ آذر ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش: ۱۸ آذر ۱۴۰۳

تاریخ انتشار: ۱۸ آذر ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: ابداع در ساز نی، گفتمان‌های موسیقی ایرانی، تحلیل گفتمان در موسیقی، حسین عمومی

چکیده

این پژوهش با تحلیل نظریات نوازندگان و سازندگان ساز نی در مواجهه با تغییرات حسین عمومی بر روی ساز که با نام «نی شش‌دانگ» شناخته می‌شود، به تحول دیدگاه در جامعه نی‌نوازان ایران و دسته‌بندی گفتمانی آنان با محوریت مقولهٔ ابداع در ساز پرداخته شده است. روش پژوهش پیمایشی. توصیفی بوده و ابزار گردآوری اطلاعات شامل پرسش‌نامه و منابع اسنادی است. از جمله پرسش‌های این پژوهش عبارتند از: ۱- چه گرایش‌هایی در میان نی‌نوازانِ ایرانی در ارتباط با مقولهٔ ابداع و نوآوری در نی وجود دارد و هرکدام زادهٔ چه گفتمان‌هایی هستند؟ ۲- چه گفتمان‌هایی از نظر زمانی قابل دسته‌بندیِ نسلی، در جامعهٔ نی‌نوازان است؟ ۳- کدام گرایش‌ها در بستر زمان رواج بیشتری داشته‌اند و کدام گرایش را در زمان حال می‌توان، گرایش غالب دانست؟ و ۴- گرایش پیروز در عصر حاضر، وابسته به چه منطق‌هایی است؟ هدف این پژوهش، شرح اجمالی تغییرات حسین عمومی بر روی ساز نی و واکاوی گرایش نوازندگان نی به اجرا با «نی شش‌دانگ» و مقولهٔ «ابداع» در نسل‌های مختلف با توجه به هژمونی گفتمان‌های موسیقی کلاسیک ایران است که در این راستا نظر برخی از نوازندگان و سازندگان خبره که شامل ۲۴ نفر است، مورد ارزیابی قرار گرفته است. عطف به مطالعات پیشین، سه گرایش گفتمانی و یک خرده‌گفتمان در جامعه فرهنگی موسیقی ایران شناسایی شده است که براین اساس، نوازندگان و سازندگان نی در این گفتمان‌ها قابل رده‌بندی هستند. منطق این طبقه‌بندی، هژمونی و هم‌زمانی گفتمان‌ها از نظر تاریخی با دوران زیست و فعالیت نوازندگان و سازندگان نی و بر مبنای نوع نگاه آنان به موضوع ابداع و تغییر در این ساز است. براساس یافته‌ها، تفاوت‌های نسلی، ارتباط مستقیمی با هژمونی گفتمانی زمانهٔ نوازندگان نی داشته و تغییرات بر روی ساز، برخلاف نسل قدیم، برای نسل سوم قابل‌قبول است. بررسی کلیدواژه‌های موجود در گفته‌های دو نسل از نوازندگان نشان داد، تغییر محسوسِ گفتمانی در میان نسل‌های دوم و سوم قابل شناسایی است و گفتمانِ فرادست امروز در ارتباط با ابداع در ساز نی، گفتمانِ «موسیقی کلاسیک ایرانی» است.

ارجاع به این مقاله: پورقناد، سجاد و نصیری، سید پوریا. (۱۴۰۳). تحلیل گفتمان نوازندگان و سازندگان ساز نی با محوریت نوآوری در دهه‌های هشتاد و نود شمسی در ایران: مطالعه موردی «نی شش‌دانگ» حسین عمومی. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۲)، ۱۷۲-۱۵۳. doi: 10.22124/ira.2024.29171.1039

مقدمه و بیان مسئله

رد یا پذیرش ابداع و تغییر در هنر و مشخصاً موسیقی، همواره با چالش‌هایی همراه بوده که نتیجه آن، شکل‌گیری مسیرهای متفاوتی در آینده بوده است. از این‌رو فهم چالش‌های پیش‌رو و نگرش به آینده در گرو تحلیل نگاه حاضر جامعه متخصص و هم‌چنین پیگیری روند تاریخی نگرش آنان نسبت به مقوله ابداع است که اهمیت پژوهش‌هایی مانند پژوهش حاضر را برجسته می‌کند. «نی‌شش‌دانگ» یکی از طرح‌ها برای ارتقای تکنیکی ساز نی بوده که توسط حسین عمومی معرفی شده است. نظر به مشکلِ عدمِ اجرای منظم و متوالی نغمه‌ها که از طرف حسین دهلوی مطرح شد، حسین عمومی با تعبیه یک کلید که ملهم از سازهای بادی غربی بوده است نسبت به رفع ایراد مذکور پرداخته و نخستین‌بار طرح خود را در جشن پایان سال تحصیلی هنرستان موسیقی ملی در سال ۱۳۴۴ از طریق اجرای تک‌نوازی معرفی می‌کند (Saba, 2010) و در سال‌های بعد و در همکاری با ارکستر سازهای ملی وزارت فرهنگ و هنر به سرپرستی فرامرز پایور به شناساندن بیش از پیش این ساز می‌پردازد که این امر تا امروز ادامه یافته است.

واکنش‌های صورت‌گرفته به «نی شش‌دانگ» و در واقع، ابداع صورت‌گرفته بر روی ساز نی را می‌توان به سه گروه موافقین، مخالفین و ممتنعین تقسیم کرد که گروه سوم شامل افرادیست که علی‌رغم تأیید تلویحی تغییرات روی ساز نی، از نواختن یا معرفی آن ساز سر باز زده‌اند. بدین‌منظور، نظر ۲۴ تن از نوازندگان و سازندگان نی گردآوری شده و به‌عنوان ابزار تحلیل مورد استفاده قرار گرفته است. ازجمله دلایل انتخاب «نی شش‌دانگ» به‌عنوان مطالعه موردی و از جمله محدودیت‌های این پژوهش می‌توان به عدم امکان بررسی نی‌های تغییریافته دیگر اشاره کرد؛ چراکه این نی، تنها نیِ مدرن آشنا برای نوازندگان و سازندگان بود.

بخشی از مصاحبه‌شوندگان با این تصور که کلیدِ بزرگی روی نی قرار می‌گیرد و این ساز از نظر ظاهری تغییر عمده‌ای می‌کند، چندان موافق این تغییر نبودند؛ درحالی‌که اولاً، تمام نی‌های شش‌دانگ کلیددار نیستند و کلید تنها مخصوص نی‌های بلند است و ثانیاً، کلیدِ طراحی‌شده توسط حسین عمومی دو نوع است که نوع دوم آن در بخش پشت یا زیرین سازِ نی تعبیه شده است و از مقابل دیده نمی‌شود. اگرچه این طرح تا به امروز چندان دیده نشده است.

این پژوهش با تبیین نگاه نوازندگان و سازندگان ساز نی نسبت به نوآوری در این ساز در بستر تاریخ، به شناسایی ارتباط چرخش دیدگاه اهالی فن در ارتباط با مسئله ابداع و نوآوری در ساز نی با گفتمان‌های موسیقی ایران و طبقه‌بندی آنان به نسل‌های مختلف می‌پردازد. قابل‌ذکر است که مراد از «موسیقی ایران»، به‌طور عام موسیقی‌هایی‌ست که از نظر مُدال شباهتی به موسیقی دستگاهی دارند. هم‌چنین، «گفتمان» شیوه‌ای خاص برای سخن‌گفتن درباره جهان و فهم آن یا فهم یکی از وجوه آن است (Jørgensen, & Phillips, 2002, 18)

از جمله پرسش‌های این پژوهش عبارتند از: ۱) چه گرایش‌هایی در میان نی‌نوازانِ موسیقی ایران در باب مقولهٔ ابداع و نوآوری در ساز وجود دارد و هرکدام زاده چه گفتمان‌هایی هستند؟، ۲) چه گفتمان‌هایی از نظر زمانی قابل

دسته‌بندیِ نسلی، در جامعهٔ نی‌نوازان است؟، ۳) کدام گرایش‌ها در بستر زمان رواج بیشتری داشته‌اند و کدام گرایش را در زمان حال می‌توان گرایشِ پیروز دانست؟ و ۴) گرایش پیروز در عصر حاضر، وابسته به چه منطق‌هایی است؟

هدف اصلی این پژوهش را می‌توان تبیین آراء و نظریات نوازندگان و سازندگان نی و طبقه‌بندی گفتمانی آن‌ها در بستر جامعه موسیقی ایران دانست و ازجمله اهداف فرعی می‌توان به مواردی چون: ۱) بررسی و شناسایی گفتمان‌های تأثیرگذار بر آراء نوازندگان و سازندگانِ سازِ نی، ۲) دسته‌بندی نسلی نی‌نوازان ایران بر اساس پیروی آنان از گفتمان‌های موجود در موسیقی ایران و ۳) شناسایی چشم‌انداز استقبال از تغییرات در طراحیِ سازِ نی و گفتمان غالب امروز در زمینه نوآوری در ساز نی، اشاره کرد.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهشی پیرامون آراء متخصصین و نوازندگان یک ساز ایرانی با محوریت ابداع و تغییرات در ساختار ساز به ثبت نرسیده است. اگرچه مستندات گوناگونی از نظرات منتقدین هنری و نوازندگان درباره تغییرات در ساز وجود دارد که با موضوع این پژوهش ارتباط نزدیکی ندارد. اما، ازجمله پژوهش‌هایی که با نگاه تحلیل گفتمان در حوزه موسیقی در ایران انجام پذیرفته‌اند می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

حسین سروی در پایان‌نامه خود با عنوان تحلیل گفتمان‌های موسیقی در ایران معاصر (۱۲۸۵-۱۳۸۵) به نقش عوامل سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی در شکل‌گیری گفتمان‌های موسیقی در ایران در بازه زمانی صدساله شامل سال‌های ۱۲۸۵ تا ۱۳۸۵ پرداخته است. در این پژوهش با نگاهی تبارشناسانه و تاریخی به زمینه‌ها و علل شکل‌گیری گفتمان‌های موسیقی ایران معاصر پرداخته شده است (Sarvi, 2009).

مقاله «بررسی گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر (۱۳۸۵- ۱۲۸۵)» با بررسی عوامل مستقیم و غیرمستقیم در شکل‌گیری و تکوین دو گفتمان تجددگرا و نوسنت‌گرا در موسیقی ایران پرداخته است. ازجمله این عوامل در نظر پژوهش‌گر می‌توان به تأسیس رادیو، مراودات فرهنگی با غرب، تأسیس محافل تحصیلی موسیقی نظیر هنرستان موسیقی ملی و غیره اشاره کرد (Fazeli & Sarvi, 2014).

موضوع مقاله «تحلیل محتوای گفتمان رایج موسیقی سنتی و موسیقی رپ»، تحلیل محتوای گفتمان رایج موسیقی رپ و موسیقی موسیقی در بازهٔ ده‌ساله در ایران بوده است. این پژوهش بر اساس منطق زبان‌شناسی سوسوری و بر پایهٔ دوگانه دال و مدلولی او، به بررسی نمونه‌هایی تصادفی از آثار محمّدرضا شجریان به‌عنوان نماینده موسیقی سنتی و آثار یاسر بختیاری (یاس) در مقام نماینده موسیقی رپ پرداخته است. بر اساس نتایج پرداختن به ارزش‌های اخلاقی در هر دو ژانر مشترکاً کمترین اهمیت را داشته و سهم پرداختن به محتوای اجتماعی در موسیقی رپ به مراتب از موسیقی سنتی ایران بیشتر است (Akbari, Shahmansoori & Miresmailei, 2015).

روش پژوهش

روش تحقیق غالب در این پژوهش پیمایشی بوده که جمع‌آوری اطلاعات در آن از طریق پرسش‌نامه آنلاین به‌عنوان متداول‌ترین ابزار گردآوری اطلاعات در روش پیمایشی استفاده شده است. هم‌چنین منابع اسنادی شامل پایان‌نامه‌ها و مقالات نیز مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در بخشِ کمّی، موسیقی‌دان‌هایی که دارای آثار ضبط‌شده و کنسرتی متعدد بوده‌اند و از این طریق دارای شهرتی ملی در ارائه آثاری با ساز نی هستند و همچنین بخشی از سازندگان سازِ نی که اشتهاری در جامعه نی‌نوازان دارند، مورد پرسش قرار گرفته‌اند. جامعهٔ موردنظر این پژوهش شامل نی‌نوازان و صنعتگران این ساز است که حجم نمونه در این مطالعه شامل ۲۴ تن می‌شود. در نظرسنجی این تحقیق، سازِ نی شش‌دانگ به ۲۴ تن از نوازندگان و سازندگان حرفه‌ای نی معرفی شد و میزان استقبال از این سازها در سه گویهٔ الف) موافق (آری) ب) ممتنع پ) مخالف (خیر)، ثبت و توضیحات اختیاری آن‌ها، مورد ارزیابی قرار گرفت.

یافته‌ها و بحث

نگاهی به تاریخچه و ساختار «نی هفت‌بند» و «نی‌شش‌دانگ» و مقایسه ساختاری دو ساز

«نی هفت‌بند»، در دسته سازهای هواصدا قرار می‌گیرد و یکی از قدیمی‌ترین سازهای بادی ایرانی است که بیش از صد سال است در موسیقی شهری ایران مورد استفاده قرار گرفته است. نی هفت‌بند دارای هفت گره، شش سوراخ و هفت بند است که پنج سوراخ آن در جلوی ساز و یکی نیز در پشت ساز قرار دارد. علت قرارگیری سوراخ ششم در پشت ساز را می‌توان سهولت مهار ساز توسط انگشت شست دانست. از لحاظ اندازه، این ساز به‌صورت‌های مختلفی، طبق الگوهایی که به‌مرور زمان به‌وسیله نوازندگان کشف شده، ساخته می‌شود. تعداد این الگوها ۱۳ عدد است که از الگوی «دو»کوک یعنی بلندترین نی شروع و به‌صورت فواصل کروماتیک تا اکتاو بعد یعنی نی «دو»کوک کوچک که کوتاه‌ترین نی است، ساخته می‌شود (Najafi Maleki, 2007).

در کوک‌های مختلف نی‌های «هفت‌بند»، اجرای منظم نغمه‌ها امکان‌پذیر نیست؛ بدین‌صورت که نتی که به فاصلهٔ‌سوم از کوک نی یا فاصله هفتم از نت دسته‌بسته این ساز در نظر گرفته شود، در ساختار نغمات این ساز وجود ندارد (Atraei & Darvishi, 2021). برای مثال بر روی «نیِ هفت‌بندِ» سل (یا با استاندارد بین‌المللی، نیِ دو یا اوت) سوراخی برای گرفتن نغمهٔ «سی»، «سی‌بمل» و «سی‌کرن» وجود ندارد، چراکه این سوراخ باید در بند هشتمِ نی تعبیه می‌شده است و انگشتان انسان آنقدر بلند نیست که این سوراخ را بگیرد. این مشکل منجربه صرف‌نظر کردن از سوراخ‌کردن بند هشتم نی شده است که نتیجهٔ آن حضور و تثبیت نی به‌صورت هفت‌بند است. بر این اساس اجرای متوالی نغمات در این ساز با چالش همراه است.

«نی شش‌دانگ» دارای ساختاری مشابه با «نی هفت‌بند» است. بنابر گفته حسین عمومی در همایش «نگرشی نو به ساختار ساز نی» و مستندات نوشتاری آلبوم «آثاری از ابوالحسن صبا»، او به پیشنهاد حسین دهلوی برای برطرف‌کردنِ نقص پیش‌گفته، نی را به‌صورت هشت بند با یک سوراخ اضافه طراحی می‌کند و برای بسته‌شدن سوراخِ مربوط به نغمهٔ «سی»، یک کلید روی ساز تعبیه می‌کند (Najafi Maleki, 2004; Saba, 2010). نوازندهٔ نی با وجود این سوراخ قادر است نغمه‌ای را اجرا کند که حلقه اتصال بین صدای اول (بم) و دوم (اوج) نی است؛ هرچند دشواری اجرای نغمه‌های «سی‌بمل» و «سی‌بکار»، نوازنده را مجبور به اجرای این دو نغمه در اکتاوهای بالاتر یا پائین‌تر می‌کند. این مسئله برای نغمهٔ «سی‌کرن» به‌مراتب بیشتر بوده و نوازنده عملاً امکان اجرای آن را به هیچ شکل ندارد. این مسئله موجب می‌شود که نوازنده در گروه‌نوازی، قسمتی از یک پاساژ یا یک گام را در صدای اول یا دوم و قسمت دیگر آن را در صدای سوم (غیث) بزند و بالعکس؛ در صورتی که سایر سازها برای اجرای یک پاساژ از نت‌های متوالی استفاده کرده و این جهش نتی از لحاظ قواعد ملودیک و هارمونیک، گاهاً موجب شنیدن فواصل نامطبوع در ارکستر می‌شود (Najafi Maleki, 2004).

در «نی شش‌دانگ»، به‌واسطهٔ اضافه‌شدن نغمهٔ «سی»، رجیسترهای نی دچار دگرگونی می‌شوند. صداهای شاخص نی شش‌دانگ یا «کلیددار» دو نوع است: ۱) صدای اول یا «بم» و ۲) صدای دوم یا همان «بم نرم». این صدا بر اساس طبقه‌بندی‌ای که سابقاً به‌دلیل عدم وجود نغمهٔ «سی» وجود نداشته است و معمولاً در گذشته، «بم نرم» را جزو سه منطقهٔ صوتی اصلی قرار نمی‌دادند، با تغییراتی که در ساختمان نی از سال‌ها پیش توسط حسین عمومی در نی به‌وجود آمده و نغمهٔ «سی» به نی افزوده شده، باید صدای اوج و غیث را در امتداد بم نرم قرار دهیم. صدای بم صدایی است با حجم صوتی بالا نسبت به اصوات دیگر نی اعم از اینکه به صورت لبی نواخته شود یا دندانی (Najafi Maleki, 2007). جدا از این وسعت، صدای نی شش‌دانگ می‌تواند یک پرده بیشتر از نی هفت‌بند باشد. علاوه‌براین، حسین عمومی در بند آخر نی مکانیزمی قرار داده که می‌توان از طریق آن نغمهٔ دست‌بستهٔ نی را تغییر داد. پس از ابتکارِ حسین عمومی در تعبیه کلید بر روی نی و معرفی نی شش‌دانگ از طریق اجرای تکنوازی و همنوازی در طول سال‌های فعالیت هنری او، به‌نوعی ایراد ذکرشده برطرف شده و نمونه‌های متعدد اجرایی نیز به ثبت و ضبط رسیده است.

حسین عمومی برای معرفی رسمی این ساز در کنار دیگر ابداع‌اش، «تنبک کوکی»، برنامه‌ای را در تاریخ ۱۳۷۸/۷/۲۸ و در تالار رودکی برگزار کرد. پس از پنج سال در تاریخ ۱۳۸۳/۶/۲۰ در آمفی تئاتر سازمان میراث فرهنگی کشور، همایشی دیگر با دعوت مجله آن‌لاین گفتگوی هارمونیک (URL 1) با حضور حسین عمومی برگزار شد و دو مورد از پیشنهادات این نوازنده درباره سازهای نی و تنبک به نمایش گذاشته شد. در این جلسه که با حضور حسین دهلوی (پیشنهاددهندهٔ طرح نی کلیددار یا شش‌دانگ)، بهمن پورقناد (نوازنده فاگوت) و ابراهیم نظری (نوازنده فلوت) برگزار شد، حسین عمومی تاریخچهٔ استفاده از «نی‌شش‌دانگ» در گروه‌نوازی را مربوط به اولین کنسرت‌هایش با گروه سازهای ملی وزارت فرهنگ و هنر به سرپرستی فرامرز پایور اعلام کرد. او هم‌چنین به معرفی تنبک کوکی و

مکانیسم تغییر کوک در این تنبک به‌وسیله سیم‌هایی که با یک اهرم حرکت می‌کرد، پرداخت. پس از برگزاری این نشست، به پیشنهاد دانشگاه هنر و همچنین کنسرواتوار تهران، همین برنامه در این مراکز نیز به همراه اجرای زنده با سازهای جدید، تکرار شد (Ibid).

گفتمان‌های موسیقی ایران

تحولات موسیقی منجر به شکل‌گیری گفتمان مختلفی در گذر زمان می‌شوند. تغییرات در فرهنگ موسیقی غالباً بر اساس درك آن فرهنگ از موسیقی، تحول در ساختار اجتماعی و هم‌چنین بر پایه نیاز درونی سیستم موسیقایی به تغییر احساس می‌شود، صورت می‌گیرد (Nettl, 1983). به‌طورکلی می‌توان گفتمان‌های موجود در موسیقی ایران را بر اساس تبارشناسی موسیقی ایرانی به شرح جدول ۱ دانست (Pourghannad, 2018, 51).

جدول۱. گفتمان‌های موسیقی ایران

زمان	گفتمان‌ها			
از ابتدای پهلوی اول تا دهه سی شمسی	گفتمان موسیقی کلاسیک بین‌المللی (مین‌باشیان)		گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی (وزیری)	
دهه سی تا دهه پنجاه شمسی	گفتمان موسیقی کلاسیک بین‌المللی		گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی	گفتمان موسیقی سنتی ایرانی (صفوت و برومند)
دهه پنجاه شمسی تا کنون	گفتمان موسیقی کلاسیک بین‌المللی	گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی	گفتمان موسیقی سنتی ایرانی	خرده‌گفتمان‌های تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی

نگاه به مقوله «ابداع» در نظر گفتمان‌های موسیقی ایران

از آن‌جایی که بحث ابداع ساختار جدید برای سازِ نی موضوع اصلی این پژوهش است، لازم است تا نظرات هریک از سه گفتمان اصلی پیرامون بحث ابداع ذکر شود. دیدگاه اصلی گفتمان «موسیقی کلاسیک بین‌المللی» در این حوزه، الزام تثبیت کلیات و جزئیات موسیقی دستگاهی و نفی پیشرفت در آن است (Pourghannad, 2018, 51). این موضوع تا آنجا قابل بسط است که حتی رسمیّت موسیقی دستگاهی مورد پذیرش نیست که مصداق آن را می‌توان در حذف برنامه‌های موسیقی ایرانی از هنرستان موسیقی (مدرسه موسیقی سابق) در زمان مدیریت غلامحسین مین‌باشیان جست (Sarvi, 2009, 104).

در گفتمانِ «موسیقی کلاسیک ایرانی» که علینقی وزیری آن را نمایندگی می‌کند، موسیقی ایرانی همانند موسیقی کلاسیک غربی قابلیت تغییر و تحول در محتوای موسیقایی و ابراز و آلات آن را دارد. گفتمان «موسیقی کلاسیک بین‌المللی» چنین نظری را در مورد موسیقی دستگاهی ایران ندارد و آن را در دسته موسیقی‌های «سنتی» یا «فولک» طبقه‌بندی می‌کند. گفتمان «موسیقی سنتی ایرانی»، «موسیقی دستگاهی ایران» را مبرا از هرگونه تغییر می‌دانند و آن را تکامل‌یافته و بدون نیاز به تغییرات اساسی می‌پندارد (Pourghannad, 2018, 80).

در آخر خرده‌گفتمانِ «تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی» که سنتزی از مکتب وزیری و جنبش احیاء بود در سال‌های پس از انقلاب پدیدار می‌شود. این خرده‌گفتمان با تحولاتی در موسیقی ایرانی بر اساس چارچوب سنت‌های قاجاری (و در دهه ۸۰ شمسی بر اساس سنت‌های موسیقی تیموری) موافق بود. اولین نسل نمایندگان این گفتمان بیشتر از هنرآموختگانی بودند که هم در هنرستان موسیقی ملی و هم در مرکز حفظ و اشاعه یا دانشگاه تهران تحصیل کرده بودند. درواقع در پی تغییر نظر عوامل گفتمان موسیقی سنتی و گرایش به گفتمان مکتب وزیری، خرده‌گفتمان نوظهور تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی به‌وجود می‌آید که نمودی از «جداشدگی» در این گفتمان است (Ibid., 135).

هژمونی گفتمان‌ها

علی‌رغم هم‌زمانی گفتمان‌های مختلف در بازه‌های زمانی گوناگون، چیرگی و هژمونی گفتمان‌های پیش‌گفته در طی زمان تحت تأثیر شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و البته بر اساس سیاست‌گذاری مسئولان فرهنگی و هنری کشور با تغییر همراه بوده است. در سال ۱۳۱۷ و به فرمان رضا شاه پهلوی، برنامه راه‌اندازی «اداره موسیقی کشور» در وزارت فرهنگ تحت ریاست غلام‌حسین مین‌باشیان داده شد. این برنامه با محتوایی شش‌بندی، حاکی از نگاه مطلق به موسیقی غربی دنیای معاصر آن زمان بوده است. بدین‌ترتیب گفتمانی که در دوران سال‌های ۱۳۱۳ تا ۱۳۲۰ بیشترین هوادار و تأثیرگذاری را در میان متخصصان موسیقی داشت، گفتمان موسیقی کلاسیک بین‌المللی (هواداران مین‌باشیان) بوده است. با این حال، هواداران گفتمان وزیری نیز اندیشه‌های او را در همین سال‌ها دنبال می‌کردند (Pourghannad, 2018, 139).

پس از انقلاب ۱۳۵۷ و نفی وابستگی و تأثیرپذیری از غرب بر اساس ایدئولوژی‌های نظام سیاسی جدید ایران، هم‌گرایی دانش‌آموختگان مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنتی ایران و برخی از دانش‌آموختگان دانشگاه تهران و نتیجتاً پدیدار شدنِ خرده‌گفتمان «تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی»، این گفتمانِ سنت‌گرا را به گفتمان غالب جامعه ایران بدل نکرد، بلکه در سال‌های پس از انقلاب شاهد استحاله این گفتمان در مکتبِ وزیری (گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی) بوده‌ایم. هرچند گفتمان «موسیقی سنتی ایرانی» همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد ولی در واقع گفتمان غالب در موسیقی دستگاهی امروز ایران را ـ که مصادف با حضور نسل سوم نوازندگان نی است – می‌توان گفتمان وزیری دانست (Ibid., 155).

در تحلیل سه گفتمان اصلی، لازم است از گفتمانِ «موسیقی کلاسیک بین‌المللی» صرف‌نظر کرد، چراکه اعضای این گفتمان، برخلاف دو گفتمانِ «موسیقی کلاسیک ایرانی» و «موسیقی سنتی ایرانی» حضوری در موسیقی دستگاهی ایران ندارند. در جدول ۲، تحلیل تفسیری گفتمان‌های اصلی موسیقی ایران شرح داده شده است (Ibid., 129).

جدول ۲. تحلیل تفسیر اولیه و ثانویهٔ گفتمان‌های موسیقی ایران

		گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی (به نمایندگی وزیری)	**گفتمان موسیقی سنتی ایرانی (به نمایندگی صفوت و برومند)**
تفسیر اولیه زمینه گفتمانی		این گفتمان بعد از اولین سخنرانی‌های انتقادی علی‌نقی وزیری در سال ۱۳۰٤ با عنوان «در عالم صنعت» شکل گرفت و در سال‌های بعد دو گفتمان مخالف پیدا کرد که ادعا داشتند، روش وزیری غرب‌زده و التقاطی است. وزیری موسیقی ایرانی را مرتبط با موسیقی غرب و به گفته خودش، «پدر موسیقی غربی» می‌دانست.	ظهور جدی این گفتمان را می‌توان از اولین سخنرانی‌های موزیکولوگ‌های غربی در ایران در سال ۱۳۲۸ شناسایی کرد. گفتمانی که موسیقی دستگاهی ایرانی را «موسیقی مردمی» (یا فولک) می دانست و عنوان آن را به «موسیقی سنتی ایرانی» تغییر داد. تثبیت این گفتمان به زمان افتتاح گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سال ۱۳٤٥ و افتتاح «مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنتی» در سال ۱۳٤۷ بازمی‌گردد.
تفسیر ثانویه	**دال مرکزی**	موسیقی کلاسیک با هویت ایرانی	بازگشت به خویشتن (بازگشت به سنت های موسیقی قاجاری)
	دال‌های سرگردان	هویت ایرانی - موسیقی دستگاهی ایرانی - موسیقی ایرانیِ- موسیقی چندصدایی ایرانی - تجدد در فرهنگ و موسیقی ایرانی	هویت ایرانی - موسیقی دستگاهی ایرانی - موسیقی ایرانی
	مفصل‌بندی	رابطه هویت ایرانی با تکنیک‌های آهنگسازی (با اولویت شنوندهٔ موسیقی ایرانی و در درجهٔ بعدی مخاطبان بین المللی)	رابطه موسیقی ایرانی امروز با اصالت فراموش شده آن (با نگاه به موسیقی قاجار)
	لحظه‌ها/ وقته‌ها	استفاده از دستاوردهای موسیقی غرب برای ارتقاء موسیقی دستگاهی و رسیدن به شیوه‌ای ملی برای آموزش آکادمیک موسیقی - به‌کارگیری فواصل مخصوص موسیقی ایرانی در چندصدایی - استفاده از سازهای ایرانی در موسیقی چندصدایی - تغییر ساختار و ارتقاء کیفیت سازهای ملی ایران	احیای آموزش سینه به سینه - احتراز از تقلید از غرب - سعی در تثبیت شکل سازهای ایرانی و حفظِ سنت سازسازیِ «قدما»

	اسم‌سازی	موسیقی آکادمیک ایرانی – سازهای ابداعی (اصلاحی یا نوین)	ردیف‌نوازی در مقام ستون و شالوده موسیقی ایرانی - بداهه نوازی در مقام غایت موسیقی ایرانی - موسیقی سنتی ایران - حفاظت از اصالت سازهای ایرانی

ارتباط نسل‌های نوازندگان نی و گفتمان‌های موسیقی ایران

در این بخش به تحلیل نتایج کمّی و کیفی پرداخته شده است. به‌منظور تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، ابتدا داده‌های آماری استخراج شده و بر اساس دو گفتمانِ «موسیقی سنتی ایرانی» و «موسیقی کلاسیک ایرانی» (مکتب وزیری) مورد ارزیابی قرار گرفته است. قابل ذکر است که در این پژوهش، جامعه مورد مطالعه، وابسته به دو جریان گفتمانیِ «موسیقی سنتی ایرانی» و «موسیقی کلاسیک ایرانی» (مکتب وزیری) تشخیص داده‌شد و به‌همین دلیل نیازی به بررسی دیگر گفتمان‌ها نبود. در این میان «شاخصِ» نسلی نیز مورد ارزیابی قرار گرفته است. سؤالات طرح شده شامل هفت سؤال به شرح زیر است:

۱. اصولاً با تغییر بر روی ساختار سازهای ایرانی و غیر ایرانی موافق هستید؟ پاسخ سه گزینه‌ای الف) موافق (آری) ب) ممتنع پ) مخالف (خیر).

۲. نظرتان در مورد اعمال تغییرات بر روی ساختار سازهای ایرانی چیست؟ پاسخ سه گزینه‌ای الف) موافق (آری) ب) ممتنع پ) مخالف (خیر) (پاسخ تشریحی).

۳. آیا تغییر بر روی تمام سازهای ایرانی را مجاز می‌بینید یا تنها در مورد سازهای خاصی تغییرات را می‌پذیرید؟ پاسخ سه گزینه‌ای الف) موافق (آری) ب) ممتنع پ) مخالف (خیر).

۴. تغییراتی که حسین عمومی روی ساز نی داده را دیده‌اید؟ پاسخ دو گزینه‌ای الف) موافق (آری) ب) مخالف (خیر).

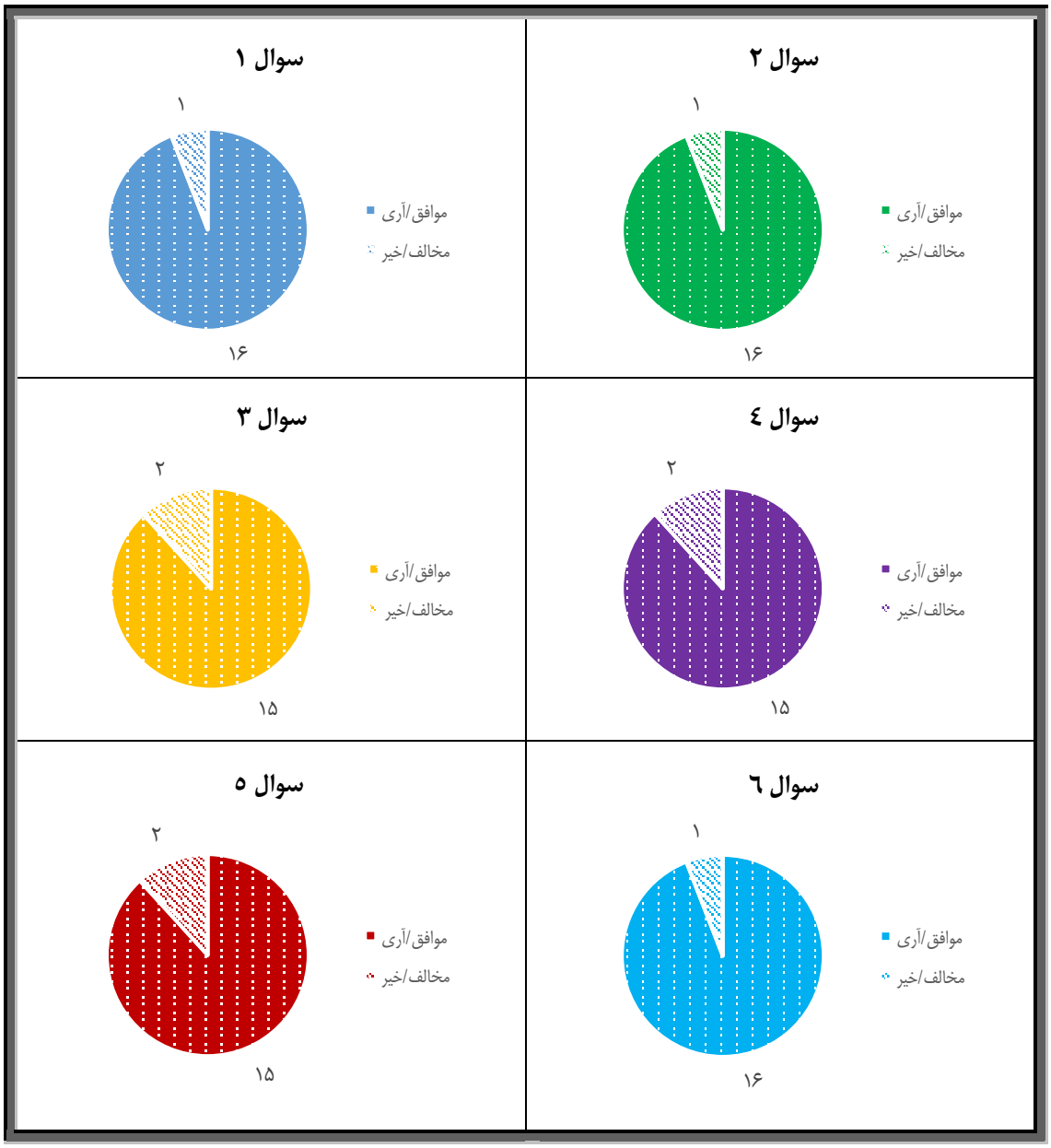
۵. با ساز ابداعی حسین عمومی نوازندگی کرده‌اید؟ پاسخ دو گزینه‌ای الف) موافق (آری) ب) مخالف (خیر).

۶. محاسن و معایب این تغییرات را در چه می‌بینید و به طور کلی با این طرح موافق هستید یا مخالف؟ (پاسخ تشریحی و دو گزینه‌ای الف) موافق (آری) ب) مخالف (خیر).

۷. آیا پیشنهاد دیگری برای تغییر در ساختار و عملکرد ساز نی دارید؟ (پاسخ تشریحی).

قابل‌ذکر است که در نظرسنجی، بخشی برای پاسخ تشریحی در نظر گرفته شده است تا چنانچه نوازنده‌ای تنها با طرح نیِ‌شش‌دانگ موافق نبود ولی با طراحیِ نوینِ دیگری موافق بود، نظر او به‌عنوان هواداران تغییر روی سازهای

ملی ایران ثبت شود و همین‌طور نقد او بر طرح حسین عمومی نیز مشخص گردد. نمودارهای شکل (۱)، شامل فراوانی پاسخ به سؤالات به تفکیک پاسخ‌دهندگان نسل سوم است.



شکل ۱. فراوانی پاسخ به سؤالات پرسش‌نامه در میان نوازندگان نسل سوم نی بر حسب تعداد نفرات

بخشی از این مصاحبه که به‌صورت حضوری با نوازندگان نسل دوم انجام گرفته، حدود ۱۸ سال پیش انجام شده و بخش دوم تحقیقات که مربوط به سال‌های اخیر است، همراه با مصاحبهٔ با نسل سوم نوازندگان این ساز بوده است. در طی ۱۸ سال گذشته، حسن کسایی و حسن ناهید فوت کرده‌اند. بر اساس مصاحبه‌های انجام‌شده با نسل

دوم، هیچ‌کدام نظر کاملاً منفی به تغییرِ طراحیِ نی نداشتند و بعضی از آنها در بخش توضیحات مطالبی را عنوان کردند که نتایج آن به شرح زیر است:

ا. به‌طور کلی دو طیف از نظرات را می‌توان چکیدهٔ توضیحات نوازندگان دانست. اول، تغییرات اگر در جهت رفع محدودیت‌های ساز و نیازهای نوازندگان باشد قابل‌قبول است، منتهی منوط‌به آنکه بر پایهٔ سلیقه و نظر شخصی نبوده و نظرات جمعی درنظر گرفته شود. این جمع باید متشکل از متخصصان فیزیک صوت، طراحان صنعتی، نوازندگان، آهنگسازان و غیره باشد. دوم، سازهای ایرانی باتوجه به گذر زمان و تغییر در سلیقهٔ موسیقایی مردم و ارتباط نزدیک ملل، نیازمند تغییر در جهت برآورده‌کردن نیازها و انتظارات جدید کنونی‌ست.

ب. دو تن از مصاحبه‌شوندگان به دلایلی همچون صدای ضعیف نی هفت‌بند، وسعت صدایی کم و مشکل کوک اشاره کردند و همچنین دو نفر به دور ماندن این ساز از تکامل و استفاده از متریال‌های قدیمی اشاره کردند که لازم است با شرایط روز تغییر کند. یک مصاحبه‌شونده نیز به ادامه‌داربودن جریان تغییرات ساز اشاره کرد و اذعان داشت که ذات تحول در ساز مربوط به دورهٔ خاصی نبوده و در بستر زمان ادامه خواهد داشت.

پ. سه مصاحبه‌شونده به بهینه‌سازی سازهای ایرانی اشاره کردند و تغییر را در مسیر بهبود سونوریتهٔ ساز صحیح دانستند.

ت. یکی از نوازندگان تجربهٔ نی شش‌دانگ را مثبت ارزیابی کرد ولی دیدِ جامعهٔ نی‌نوازان در دهه‌های گذشته را متعصبانه و مخالف تغییر معرفی کرد.

ث. استفاده از تکنیک کشیدن لب برای افزایش فرکانس می‌تواند جایگزینی برای عملکرد کلید باشد.

ج. یکی از نوازندگان عنوان کرد که با سازی شبیه به نی شش‌دانگ نوازندگی کرده است. از نظر ایشان، نوازندگی با این ساز موجب ارتقاء هوش نوازنده و همچنین موجب افزایش امکانات ساز برای اجرای قطعات مشکل‌تر در رژیسترها و مناطق صوتی بوده است.

چ. یکی از پاسخ‌دهندگان که خود از معرفین این ساز بود بیان کرد:

«اول، هر الگویی محاسن و معایبی خاص خود را بسته به الگوی ساز دارد، برای مثال در الگوی جناب عمومی وصل صداها و اجرای پاساژها راحت‌تر و سریع‌تر است و الگوی انگشت گذاری به‌هم نمی‌ریزد و نوازنده سریع‌تر به هدف می رسد؛ برعکس الگوی ساز نه و ده سوراخ که کاملاً انگشت‌گذاری به‌هم می‌ریزد. دوم، به نظر من این تغییرات تا حدودی راهگشا بوده و تغییرات مثبتی به‌شمار می‌آیند، ولی کامل نبوده و پاسخگوی بسیاری از نیازها نیست. مثلاً نمی‌توان درعین‌حال هم سی‌بمل داشت هم سی‌کرن یا اینکه بعضی از تکنیک‌های بسیار ساده مانند تریل و تکیه و غیره مثلاً روی نت لا در صدای بم قابل اجرا نیستند. در نواختن بعضی از پاساژها در وصل صدای بم به اوج احتمالاً مشکل خواهیم داشت و نواقصی از این قبیل. سوم، تعداد و نوع کلیدها هم باید طبق استاندارد جهانی انجام شود،

نه برحسب هر چیزی که ما خودمان صلاح می‌دانیم. همچنین از طرفی صدا در این ساز در داخل دهان تولید می‌شود و لوله نی فقط حجم‌دهنده و تشدید کننده صداست؛ حتی تغییر صدا هم داخل دهان اتفاق می‌افتد».

ح. یک نوازنده اعتقاد داشت که افزایش وسعت و به‌هم‌پیوستگی نغمه‌ها از نکات مثبت این ساز است.

خ. یک نوازندهٔ باسابقه از نسل سوم اعتقاد داشت که مکانیزم تولید صدا مهم‌ترین رکن در نی هفت‌بند ایرانی‌ست و این مهم با کلیدگذاری خدشه‌دار نمی‌شود.

د. یک سازنده نی که خود طرح‌های دیگری برای نی داده است بیان کرد که: «شاید حتی بهتر باشد از نیِ طرح دکتر عمومی صرف نظر شود و طرح‌های دیگری که کلید بیشتری دارند بر روی متریال‌های دیگری مانند فلز اجرا شوند. بهتر است نی‌هایی ساخته شود که در اندازه‌های بلند، کلیدهای متعددی داشته باشند و در نی‌های کوتاه‌تر به‌جای کلید، یک برگشت یو شکل (U) گذاشته شود تا انگشت به سوراخ مربوط به نغمهٔ «سی» برسد».

ذ. یک نوازنده و سازنده نی بر این باور بود که نی حسین عمومی بهترین طرح میان طرح‌های جدید کنونی است که البته برای صدادهی نی هم باید اندیشید تا مشکلات صدادهی و تداخل آن مشکلات با تولید فواصل دقیق برای نی برطرف شود.

ر. یک سازنده نی گفت: «کار باید توسط یک تیم مهندس مکانیک، تیم نوازنده و یک حامی قوی مالی انجام شود».

ز. یک سازنده و نوازنده نی گفت: «متریال‌های دیگر نیز تست شود».

بر اساس آنچه که از نظر تاریخی گفته‌شد و همچنین نظرات و نتایج استخراج‌شده از پیمایش صورت‌گرفته از نوازندگان و سازندگان نی در این پژوهش، می‌توان نسل‌ها را به شرح زیر به سه نسل دسته‌بندی کرد. نسل اول، نوازندگانی مشهور دههٔ نخست تا پنجاه، نسل دوم، نوازندگانی مشهور دههٔ پنجاه تا هفتاد، و نسل سوم، نوازندگانی مشهور دههٔ هفتاد تا امروز.

جدول ۳. طبقه‌بندی نسلی نوازندگان نی در ایران

گروه‌بندی مبتنی بر نسل	نام نوازنده
نسل اول	حسن کسایی
نسل دوم	محمد موسوی، حسن ناهید، محمدعلی کیانی‌نژاد، عبدالنقی افشارنیا، بهزاد فروهری و جمشید عندلیبی

نسل سوم	اسحاق چگینی، علی نجفی ملکی، رسول سیدمحمدی، محمد شجاعی، سیامک جهانگیری، علی حسینی، علیرضا قاسمی، قاسم علوی، پاشا هنجنی، سجاد محرابی، بهروز متین‌نژاد، کاوه سروریان، امیر کزازی، علی سلطانیان، سعید جعفرزاده و رسول صادقی

دوران تحصیل و زیست نسلِ نخست هم‌زمان با دو گفتمان «موسیقی کلاسیک بین‌المللی» و «موسیقی کلاسیک ایرانی» است. از سویی، عطف به نقل از حسین عمومی (مبدع نیِ شش‌دانگ)، حسن کسایی از تغییرات مذکور استقبال کرده است. این استقبال را با توجه به گفتمان‌های دوران فعالیت تخصصی او می‌توان به پیروی از گفتمان «موسیقی کلاسیک ایرانی» نسبت داد. البته در سال‌های بعد کسایی نظری متفاوت با نظر قبلی خود مطرح کرده و ساختِ کلید برای ساز نی را رد می‌کند. این نظر را هم می‌توان تحت‌تأثیر گفتمانِ زمانهٔ خودش طبیعی دانست که همان گفتمان «موسیقی سنتی ایران» بود (Honar Online, 2016). به‌عبارتی چرایی این تغییر در نسل اول را می‌توان، گذار از نگرش «تجددگرایی» به «سنت‌گرایی»، حداقل به صورت مقطعی، دانست. اگرچه در قیاس با نسل دوم که بیشتر مقیّد به آرمان‌های این گفتمان بودند، نگاهی ممتنع‌گونه دارند. شاید این رویکرد را بتوان به نوعی قرارگیری در دوراهی میان گفتمان‌های «موسیقی کلاسیک ایرانی» و «موسیقی سنتی ایران» در نظر گرفت. در هر حال، نقش گفتمان‌ها در این چرخش نسبی قابل چشم‌پوشی نیست.

نوازندگان نسل دوم در این پژوهش شامل حسن ناهید، محمد موسوی، بهزاد فروهری و محمدعلی کیانی‌نژاد در گروه مخالفانِ نیِ شش‌دانگ و عبدالنقی افشارنیا و جمشید عندلیبی به‌عنوان گروهی که نظری ممتنع دارند، می‌شوند. با توجه به اینکه موسوی و کیانی‌نژاد هر دو در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنتی عضویت داشته و این مرکز، مهم‌ترین مروّجِ گفتمان «موسیقی سنتی ایرانی» بود، طبیعی است که هر دو از مخالفان نوآوری بر روی ساز نی باشند. کیانی‌نژاد هم‌چنین ضمن تأیید نوآوری مشروط به حفظ چارچوب‌های سنت، افزودن کلید به نی و هرگونه تغییر در ساختمان ساز را به شدت رد کرده است (Ibid).

حسن ناهید که هیچ‌گاه عضو مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنتی نبوده و با اهالی مکتب وزیری یا «موسیقی کلاسیک ایرانی» و هم گفتمان مقابل او یعنی «موسیقی سنتی ایرانی» نیز همکاری داشته است، از نظر فکری به گفتمان «موسیقی سنتی ایرانی» نزدیک‌تر بوده و ایده‌های آنها را سرلوحه رویکرد خود قرار داده است (Nasehpoor, 2005; Mehr News Agency, 2004). ناهید از یک سو بر اساس پاسخ‌های ارائه‌شده در این پژوهش و از سوی دیگر عطف به مخالفت صریح با تغییرات در ساز نی، پیرو همین گفتمان دانسته می‌شود (Najafi & Poueghannad, 2004).

در خلال صحبت‌های نوازندگان نسل دوم، نمونه‌های بی‌شماری از نقل‌قول‌هایی می‌توان یافت که در آنها به جایگاه خلاقیت در ارائه محتوای موسیقی ایرانی در عین حفظ سنت‌های گذشتگان اشاره می‌شود. این عقیده مستقیماً

خصوصیت‌های خرده‌گفتمان «تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی» را نشان می‌دهد. در این گفتمان، فضایی خاکستری میان دو گفتمانِ مخالفِ «موسیقی سنتی ایرانی» و «موسیقی کلاسیک ایرانی» به‌وجود می‌آید که سنّت را از گفتمان اول و تجدد را از گفتمان دوم وام گرفته و البته تاحدی مرز بین وفاداری به سنت‌های موسیقی ایرانی در این گفتمان نیز مبهم و ناروشن است.

عمومِ نوازندگانِ نسل دومِ نی وقتی صحبت از ابداع در ساختمان ساز پیش می‌آید، سرسختانه مواضعی در راستای «گفتمان موسیقی سنتی ایرانی» دارند، ولی وقتی به مسئله خلاقیت در خلق موسیقی می‌پردازند، مواضعی میانه‌روتر و نزدیک به خرده‌گفتمان «تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی» دارند. برای مثال به مصاحبه‌ای با حسن ناهید می‌پردازیم: «در کنسرت‌هایی که در سایر کشورها به اجرا پرداخته‌ام، نوازندگانی که با سازهای بادی آشنا هستند، از سادگی نی حیرت می‌کردند و لذت میبردند. اگر ما در ساز نی دگرگونی ایجاد کنیم، سازی شبیه فلوت ناقص می‌شود» (Mehr News Agency, 2004).

البته این گفتهٔ ناهید بی‌پاسخ نماند:

«در این میان شایعاتی هم به‌وجود آمده که گذاشتن کلید روی نی، این ساز را به یک فلوت ناقص تبدیل می‌کند! این دیدگاه بسیار غیرحرفه‌ای و غلط است؛ چراکه اگر برای تمام نت‌های نی هم کلید بگذاریم این ساز با دندان نواخته می‌شود و بالاخره رنگ صدایی نی تولید می‌شود! البته شاید دلیل مطرح‌کردن چنین مسائل غیر علمی، علاقه بعضی از اساتید به ساز تخصصی‌شان باشد که این علاقه حالت تعصب پیدا کرده و ساز را از وسیله موسیقی به هدف موسیقیدان تبدیل کرده است» (Najafi & Poueghannad, 2004).

در عین‌حال ناهید وقتی از ارزش هنری پرویز مشکاتیان می‌گوید، مستقیماً به خلاقیت او اشاره می‌کند: «آقای مشکاتیان، نوازنده‌ای بسیار قوی و آهنگ‌سازی باذوق بود. جایگاه او در موسیقی ملی ایران ممتاز و والاست. او آهنگ‌ساز و نغمه‌پردازی خلاق و خوش‌فکر بود» (The centre fo the great Islamic encyclopedia, 2017). یا محمدعلی کیانی‌نژاد که مخالف سرسخت تغییر در ساز نی است و می‌گوید: «برخی‌ها به‌جای اینکه بروند و تکنیک نوازندگی را درست کنند، می‌روند ساز را عوض می‌کنند» (Honar Online, 2016). در ادامه با کنایه‌ای به معرفی نیِ شش‌دانگ حسین عمومی در آمریکا (محل زندگی و تدریس کنونی عمومی) می‌گوید:

«جالب اینکه برخی‌ها فکر می‌کنند خارجی‌ها آدم‌های گیجی هستند؛ بنابراین می‌روند و ساختار یک ساز را عوض می‌کنند و در سازی مانند نی سوراخ اضافه می‌کنند. در کشوری مانند آمریکا فضا به سمتی رفته که آن‌ها دوست دارند با ساز نی آشنایی بیشتری پیدا کنند آن وقت برخی‌ها می‌روند و کلید و سوراخ به نی اضافه می‌کنند. باور کنید زنده یاد کسایی هم بلد بود از این کارها کند اما چرا دست به چنین اقدامی نزد؟ چون می‌دانست ساز ایرانی شناسنامه‌ای ارزشمند و به حد کفایت وجوه فنی بالایی دارد که می‌توان بهترین نغمات را از این ساز تولید کرد» (Ibid).

در همین سخنرانی، کیانی‌نژاد صریحاً می‌گوید:

«من به‌هیچ‌عنوان با نوآوری مخالفتی ندارم اما بر این باورم موسیقی سنتی چارچوب دارد که ما به‌جای ساز درست کردن و تغییر در ساختار آن می‌توانیم به ارتقای کیفیت چوب آن ساز بیندیشیم. به هرترتیب ما باید برای موسیقی اصیل ایرانی شناسنامه درست کنیم چون موسیقی اصیل ایرانی درحال فراموش‌شدن است... میان این نسل ما باید آگاه باشیم که موسیقی‌دان خلاق به این راحتی‌ها دست‌یافتنی نیست و حالا دیگر وقت آن رسیده که به فکر درست‌کردن ماجرا باشیم» (Ibid).

اینکه کیانی‌نژاد از اصطلاح «موسیقی سنتی» به‌جای «موسیقی دستگاهی» یا «موسیقی کلاسیک ایرانی» استفاده می‌کند اتفاقی نیست، چراکه دقیقاً در جملاتی که می‌آورد نشان می‌دهد که این موسیقی را جزو دسته کلاسیک (که در آن خلاقیت چه در تولید اثر و چه ارتقاء کیفیت سازها، مهم‌ترین نقش را بازی می‌کند) نمی‌داند ولی در عین‌حال می‌گوید با نوآوری مخالفتی ندارد. آثار ضبط‌شده از او هم نشان می‌دهد که این ادعا بی‌دلیل نیست؛ او جزو اولین هنرمندانی بوده است که در آلبوم «دف و نی» برای این ساز چندصدایی نوشته است. پس می‌شود این‌طور نتیجه گرفت که او نیز مانند حسن ناهید در اجرای موسیقی چارچوب خشک و صلبی ندارد و انتظارِ حفظِ کمال و تمام سنت‌ها (همچون انتظاری که از مجریان موسیقی مردمی می‌رود) را از مجریان موسیقی دستگاهی ندارد.

محمد موسوی نیز مانند حسن ناهید تاکید زیادی بر سادگی نی دارد:

«نی، سازی است که ما دخل و تصرفی در آن نکرده‌ایم و تنها روی آن ۶ سوراخ و ۷ بند داریم. برای همین بیشترین نزدیکی و الفت را در میان دیگر سازها با نوازنده دارد. از آنجا که انسان هیچ دخالتی در ترکیب طبیعی نی ندارد، رابطه مستقیم با نی برقرار می‌کند و هیچ تقلبی نمی‌توان در آن کرد» (Jam-e Jam Online, 2009).

و در عین‌حال به خلاقیت هم اعتقاد دارد: «همان‌طور که در کنسرت سال گذشته هم دیدید، از نی ۸ نوای همزمان در می‌آوردم و کار به‌قدری تنوع داشت که جای خالی خواننده خیلی محسوس نبود» (Ibid).

نکته‌ای که یادآوری آن مهم است اعتقاد به نوآوری در سطوح مختلف در امر نواختن و ساختن موسیقی در نسل اول و دوم با قدرت و ضعف‌های متفاوت است. مثلاً حسن کسایی می‌گوید:

«نزدیک به چهل سال است که روی صندلی اتاق خانه‌ام، در گوشه ای آرام، اما بی‌قرار نشسته‌ام. لحظه‌ای از اندیشیدن بر روی موسیقی، و ساختن و نواختن غافل نمانده‌ام. سه سال پیش هم مقداری از ردیف موسیقی ایران را با نی نواختم: این‌که می‌گویم «مقداری» به این جهت است که کل ردیف، نوازنده را از خلاقیت و ذوق و ابتکار بازمی‌دارد» (Iranian students' news agency, 2011).

نسل سوم دربردارنده نوازندگانی‌ست که پس از انقلاب به فعالیت تخصصی موسیقی روی آورده‌اند. نتایج این پژوهش مبیّن آن است که تقریباً تمامی نوازندگان نسل سوم با بحث ابداع و تغییر در ساز نی موافق هستند. با

نگاهی مجدد به بحث ابداع در نزد گفتمان‌های موسیقی ایرانی و ضدّیت گفتمان‌های «موسیقی سنتی ایران» (گفتمان غالب نسل دوم) و از طرفی، هژمونیِ گفتمانِ «موسیقی کلاسیک ایرانی» وزیری که مدافع ابداع و تغییر است، نظرات همگن نسل سوم و تفاوت عمده آن را با نظرات دو نسل پیشین، می‌توان مجدداً متأثر از گفتمان‌های موسیقی ایران و تغییر هژمونی آنان دانست.

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که ذکر شد، این پژوهش با مطالعه موردی بر «نی شش‌دانگِ» حسین عمومی به‌عنوان یکی از نمونه‌های ابداع در سازهای موسیقی ایران، به واکاوی تغییرات نگرش نوازندگان نسبت به مقوله ابداع و تغییر در ساز پرداخت. این پژوهش ضمن معرفی و توصیف «نی شش‌دانگ» به‌عنوان یکی از اهداف خود، به تبیین نظرات نوازندگان و سازندگان برجستهٔ ساز نی و طبقه‌بندی گفتمانی آنان در سه نسل پرداخت. بر این اساس، تغییر رفتار محسوسی در نوازندگان نی نسل اول، نوازندگان نسل دوم و نوازندگان نسل سوم مشاهده می‌شود. حسن کسایی نمایندهٔ نسل اول، تمایل زیادی به تغییر در ساز نی ندارد. نوازندگان نسل دوم نوازندگانِ نی، عموماً مخالف هر تغییری در ساختمانِ نی هستند ولی در نسل سوم تمایل به طرح‌های جدیدِ نی و مخصوصاً طرح حسین عمومی زیاد دیده می‌شود و حتی در کنار این گروه، عده‌ای دیگر این تغییرات را ناکافی می‌دانند و بعضی دیگر طرح‌هایی با تغییرات بیشتری مانندِ «نی با کلیدهای بیشتر» و «نی فلزی تمام کلید» و... را پیشنهاد می‌کنند. نتیجتاً می‌توان سه گرایش ممتنع، مخالف و موافق را در ارتباط با مسئله ابداع در ساز نی نام برد. با مطالعه نظرات و در عین‌حال عملکرد نوازندگانِ نامبردهٔ نسل اول و دوم می‌توان نتیجه گرفت که بیشتر آنها در زمینهٔ ارائه آثارِ موسیقاییِ خود نزدیکی بیشتری با خرده‌گفتمان «تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی» را دارند تا گفتمان «موسیقی سنتی ایرانی» ولی وقتی صحبت از تغییرِ سازها می‌شود، نظرات آنها مرتبط با گفتمانِ «موسیقی سنتی ایرانی» است. تنها حسن کسایی (نمایندهٔ نسل اول)، عبدالنقی افشارنیا و جمشید عندلیبی (از نسل دوم) هستند که نظرشان ارتباط با خرده‌گفتمان «تجدد بر اساس سنت موسیقی ایرانی» دارد و در این میان تنها حسین عمومی‌ست که با جدیت به‌دنبال تغییر و تحول روی سازهای ایرانی (نی، تنبک و دف) بوده است و می‌تواند نماینده مکتب وزیری یا همان گفتمان «موسیقی کلاسیک ایرانی»، با شالودهٔ فکری مدافع ابداع و نوآوری، به‌حساب آید. هژمونی گفتمان‌ها و پیروی موسیقی‌دانان دهه‌های مختلف، عامل اصلی تغییر نظرات و آراء نسل‌های گوناگون نوازندگی ساز نی در ایران است. گفتمان «موسیقی سنتی ایران» که گفتمانِ عمدهٔ نسل دوم بوده است و رویکردی مخالف با تغییر و ابداع در تمامی ابعاد موسیقی ایران و ازجمله سازسازی داشته است، جای خود را در دهه‌هایِ بعد به گفتمانِ «موسیقی کلاسیک ایرانی» (مکتب وزیری) داده است که این رویکرد توسط نوازندگانِ نسلِ سوم ایران تا کنون ادامه دارد. در این میان نقش مراکز آکادمیک، هنرستان‌ها، مراکز فرهنگی و هنری، ارکسترها، مراکز سیاست‌گذار کلان کشوری نظیر وزارت فرهنگ و هنر، رادیو و تلویزیون ملی ایران و غیره در نظام سیاسی در ایجاد، رشد، فراگیری، تضعیف و یا استحاله گفتمان‌ها غیر قابل چشم‌پوشی است. در آخر آن چیزی که در این زمان قابل استنتاج است، عزم نوازندگان و اساتید نسل

سومِ سازِ نی بر لزوم بهبود ساختاری این ساز است. به‌عبارتی نسل سوم برخلاف نسل‌های پیشین دغدغه خود برای پیشرفت موسیقی را نه حفظ بی‌چون و چرای کلیّات و جزئیات موسیقی ایرانی، که رفع موانع و نقص‌های موجود در عین پایبندی به نقاط قوت موسیقی ایران می‌داند که این دیدگاه منطبق با گفتمان وزیری بوده و بر این اساس، اهمیّت مقولهٔ ابداع حاکی از پیروزی این گفتمان در میان جامعه نی‌نوازان در عصر حاضر است.

References

Akbari, Z., Shahmansoori, B. & Miresmailei, B. (2015). A Content Analysis of Common Discourse of Traditional Music and Rap Music. Journal of Media Studies, 10(30), 63-69. (In Persian)

Atraei, A. & Darvishi, M. R. (2021). Iranian Music Instruments. Tehran: Mahoor. (In Persian)

Fazeli, N., & Sarvi, H. (2014). A study of modernist and neo-traditionalist discourses of Music in contemporary Iran (1906-2006). Journal of social sciences, 20(63), 244-291. (In Persian)

Honar online. (2016). Mohammad Ali Kiyaninejad: Please don't joke with Iranian traditional music. Retrieved February 2, 2023, from https://honaronline.ir/fa/tiny/news-91357. (In Persian)

Iranian students' news agency. (2011). Maestro Seyed Hassan Kasaei's message for the "Radif Music for Ney" music album. Retrieved from https://www.isna.ir/news/8910-11469. (In Persian)

Jam-e Jam Online. (2009). With maestro Mohammad Mousavi, professional Ney player: Few people pay attention to the Ney. Retrieved from https://jamejamonline.ir/fa/news/300737. (In Persian)

Jørgensen, M., & Phillips, L. J. (2002). Discourse analysis as theory and method. SAGE Publications Ltd, https://doi.org/10.4135/9781849208871.

Mehr news agency. (2004). The Ney Festival is a rare and great event in music. Retrieved from https://mehrnews.com/xXtc. (In Persian)

Najafi Maleki, A. & Pourghannad, S. (2004). The Ney, means or goal!. Retrieved from http://www.harmonytalk.com/id/505/. (In Persian)

Najafi Maleki, A,. (2004). A report from the conference "A new perspective on the structure of the Ney". Retrieved August 18, 2022, from http://www.harmonytalk.com/id/589. (In Persian)

Najafi Maleki, A. (2007). Playing the Ney. Retrieved August 18, 2022, from http://www.harmonytalk.com/id/1030. (In Persian)

Nasehpoor, P. (2005). Ney and Hassan Nahid from Nasehpour's point of view. Retrieved August 18, 2022, from http://www.harmonytalk.com/id/183. (In Persian)

Nettl, Bruno. (1983). The study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts. Illinois and Chicago: University of Illinois press.

Pourghannad, S. (2018). A study of polyphonic discourses in the socio-cultural context of the Iranian music. Master's thesis. Tehran University of Art, Tehran, Iran. (In Persian)

Saba, A. (2010). Works by ostad Abolhassan Saba. Compact disk. Tehran: Mahoor. (In Persian)

Sarvi, H. (2009). Analysis of musical discourses in contemporary Iran (1906-2006). Master's thesis. Allame Tabataba'i University, Tehran, Iran. (In Persian)

The centre fo the great Islamic encyclopedia. (2017). Interview with Hassan Nahid: I sacrificed myself for the sake of "Ney". Retrieved August 18, 2022, from https://www.cgie.org.ir/fa/news/155357. (In Persian)

URL1: HarmonyTalk.com

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، دوره ۲، شماره ۲، پائیز و زمستان ۱۴۰۳