The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

مقالهٔ پژوهشی

مفهوم اگزوتیسم در موسیقی ایران از ناصری تاکنون[1]

سبحان سروی پور[1*] | داوود آجرلو[2]

۱- کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی. (نویسنده مسئول)
۲- دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات - مربی/ دانشگاه آزاد تهران مرکز.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۸/۲۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۸/۳۰
صفحات: ۲۸ - ۴۱

۱- این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد نویسندهٔ اول با عنوان «مفهوم اگزوتیسم در موسیقی ایران از ناصری تاکنون» در دانشگاه هنر و معماری تهران مرکز است که با راهنمایی نویسندهٔ دوم در دانشکده هنر دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز انجام پذیرفته است.

چکیده

این پژوهش با هدف تحلیل پدیدهٔ «اگزوتیسم» در موسیقی ایران از دورهٔ ناصری تا امروز، آن را در بستر نظریه‌های شرق‌شناسی، پسااستعماری و رویکردهای زیبایی‌شناختی-انتقادی بررسی می‌کند. مفهوم اگزوتیسم در اینجا، بازنمایی کلیشه‌های «ایران اصیل» در بازار جهانی و زیست موسیقایی است که بیش از آنکه بازتاب حقیقت فرهنگی باشد، کارکردی مصرفی و هویت‌ساز بیرونی دارد. چهارچوب نظری بر پیوند میان گفتمان شرق‌شناسی و کشاکش سنت و مدرنیته استوار است؛ جریانی که از اواخر دورهٔ قاجار با ورود قالب‌های غربی مانند اپرا و تونالیته، تغییر جایگاه ردیف و تقابل سنت و مدرنیته را رقم زد. روش تحقیق، کیفی و دارای ماهیتی تاریخی-انتقادی است. داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای در حوزهٔ نقد موسیقی، زیبایی‌شناسی و تاریخ اجتماعی گردآوری و تحلیل شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد عواملی چون جهانی‌شدن فرهنگی، سیاست‌های فرهنگی و هنری، برداشت‌های رسان‌های از «موسیقی اصیل» و تقلیل هردو سوی سنت و مدرنیته به بازنمایی‌های ظاهری، در گسترش اگزوتیسم نقش داشته‌اند. این عوامل به‌صورت چهار دسته عمده طبقه‌بندی شده‌اند: ۱. بازتولید کلیشه‌های شرق‌شناسانه ۲. تقدیس ایستای سنت ۳. تقلید فرمال از موسیقی غرب ۴. بی‌توجهی به بازآفرینی خلاق ردیف و زبان بومی. نتیجه‌گیری پژوهش بر ضرورت بازاندیشی تاریخی، زیبایی‌شناختی و انتقادی در هردو سوی سنت و مدرنیته و بازتعریف خلاق ردیف به‌عنوان بستری برای نوآفرینی تأکید دارد؛ رویکردی که می‌تواند جایگاه موسیقی ایران را از «ابژهٔ مصرف فرهنگی» به «سوژهٔ فعال» در گفت‌وگوی برابر جهانی ارتقا دهد.

واژگان کلیدی: اگزوتیسم، موسیقی سنتی ایران، بحران هویت، سنت و مدرنیته، جهانی‌شدن

1*- sobhan.sarvipoor@gmail.com
2- davood.ajorlou@srbiau.ac.ir

The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

Research Article

The concept of exoticism in Iranian music by Naseri Qanooni

Sobhan Sarvipoor[1*] | **Davood Ajrlou**[2]

1- M.A. in Art Research, Islamic Azad University, Central Tehran Branch (Corresponding Author).

2- Ph.D. in Philosophy of Art, Islamic Azad University, Science and Research Branch – Lecturer, Islamic Azad University, Central Tehran Branch.

Receive Date: 2025/11/20

Accept Date: 2025/11/21

Pages: 28 - 41

Abstract

This study aims to analyze the phenomenon of exoticism in Iranian music from the Naseri era to the present, within the theoretical frameworks of Orientalism, postcolonial discourse, and aesthetic–critical approaches. In this context, exoticism is defined as the stereotypical portrayal of "authentic Iran" in the global cultural market and the musical sphere—functioning more as a vehicle for cultural consumption and external identity construction than as a reflection of lived cultural realities. The theoretical framework rests on the intersection of Orientalist discourse and the tension between tradition and modernity, a dynamic that emerged in the late Qajar period with the introduction of Western forms such as opera and tonality, the transformation of the role of the radif, and the confrontation between preservation and modernization. The research adopts a qualitative, historical–critical methodology. Data were collected through library research in the fields of music criticism, aesthetics, and socio cultural history, and analyzed to identify the drivers of exoticism. Findings reveal that cultural globalization, state cultural policies, media perceptions of "authentic music," and the reduction of both tradition and modernity to superficial representations have contributed significantly to the spread of exoticism. These factors are categorized into four main groups: (1) reproduction of Orientalist stereotypes; (2) static sanctification of tradition; (3) formal imitation of Western music; and (4) neglect of creative revitalization of the radif and native musical language. The study concludes that an historical, aesthetic, and critical rethinking of both tradition and modernity—alongside a creative redefinition of the radif as a living platform for innovation—is essential for elevating Iranian music from a passive object of cultural consumption to an active subject in equitable global dialogue.

Keywords: Exoticism, Iranian traditional music, Identity crisis, Tradition and modernity, Globalization

1*- sobhan.sarvipoor@gmail.com
2- davood.ajorlou@srbiau.ac.ir

مقدمه

گسترهٔ مفهوم «اگزوتیسم» ریشه در واژهٔ یونانی eksotikos به‌معنای «بیگانه» دارد که در قرون پانزدهم و شانزدهم میلادی، نخستین‌بار در ادبیات سفرنامه‌نویسی به‌کار گرفته شد و به بازنمایی فرهنگ‌ها و سرزمین‌های دوردست در قالبی شگفت‌انگیز و دیرآشنا اختصاص یافت (یوست، ۱۳۹۷: ۱۸۶). این مفهوم از قرن هجدهم به حوزهٔ ادبیات داستانی راه یافت و در قرن نوزدهم، با ظهور جریان رمانتیسم[1]، به‌طور مستقیم با گفتمان شرق‌شناسی[2] پیوند خورد. در این چهارچوب، اگزوتیسم به ابزاری برای بازنمایی کلیشه‌های «دیگری شرقی» بدل شد که شرق را فضایی منفعل، ایستا و نیازمند هدایت غرب معرفی می‌کرد (سعید، ۱۴۰۲: ۳۳۸–۳۴۰). چنین بازنمایی‌ای، هم‌زمان بازتاب و بازتولید ساختارهای قدرت سیاسی، فکری و فرهنگی بود که ارزش‌های غربی را به معیار قضاوت جهان مبدل ساخت (احمدی، ۱۳۸۹).

از نیمهٔ قرن بیستم، با شتاب گرفتن فرایند جهانی‌شدن، اگزوتیسم به عرصه‌هایی چون موزه‌ها، گردشگری و بازاریابی فرهنگی منتقل شد. بااین‌حال، در قالب پدیده‌ای موسوم به «خودشرقی‌انگاری[3]» نیز استمرار یافت؛ حالتی که در آن برخی نخبگان شرقی، هویت خود را ذیل مفاهیم و چهارچوب‌های ادراکی غربی تعریف کردند (افسریان، ۱۳۸۹).

در موسیقی سنتی ایران، اگزوتیسم زمانی رخ می‌دهد که عناصر بومی به‌جای ادامهٔ طبیعی سنت، با بازآرایی مطابق ذوق مخاطب خارجی یا قالب‌های غربی ارائه شوند؛ مانند تغییر سازبندی، ملودی یا شیوهٔ اجرای دستگاه‌ها برای القای «ایرانی بودن» از منظر بیرونی. این رویکرد می‌تواند ناشی از تأثیرات ناخودآگاه شرق‌شناسی یا انتخاب آگاهانه برای حضور در بازار جهانی باشد.

این پدیده، همان‌گونه که ورود مدرنیته مسیر موسیقی را از ریشه‌های دستگاهی دور کرد، با کلیشه‌سازی و حذف یا تغییر کارکرد عناصر اصیل به فرسایش هویت می‌انجامد (دورینگ، ۱۳۷۸: ۵۶) و موسیقی را آسیب‌پذیرترین بخش فرهنگ سنتی دانسته که احیای آن پس از دگرگونی بنیادین دشوار است.

پژوهش حاضر پس از بررسی موسیقی پیش از دوگانه سنت–مدرنیته، شش عامل اصلی بازتولید اگزوتیسم را شناسایی می‌کند: ۱) تقابل سنت و مدرنیته و تأثیر الگوهای غربی، ۲) سرخوردگی فرهنگی، ۳) عقب‌ماندگی فرهنگی، ۴) بحران هویت، ۵) نقش اپرا و تونالیته، ۶) تأثیر جهانی‌شدن. روش کار کیفی، میان‌رشته‌ای و تاریخی–انتقادی است، با تکیه بر منابع مکتوب و شنیداری.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد کیفی، بر کشف مضامین پنهان از طریق غوطه‌وری در داده‌ها (محمدی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۲۵) و تفسیر انتقادی شواهد (شاهرودی، ۱۴۰۰: ۶۹) انجام شد. داده‌ها از منابع تاریخی، اجتماعی، سیاسی و هنری گردآوری و در محورهای سنت و مدرنیته، سرخوردگی فرهنگی، توهم عقب‌ماندگی، بحران هویت، ورود اپرا و موسیقی تونال و جهانی‌شدن دسته‌بندی گردید. نتایج نشان داد اگزوتیسم در موسیقی ایران، از اواخر قاجار تاکنون، حاصل تعامل نیروهای فرهنگی داخلی و فشارهای بین‌المللی است و در آموزش، رسانه و اجرا بازتاب دارد.

پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ تجربی

سینایی (۱۳۹۵) با تمرکز بر مفهوم غربه‌گرایی، اگزوتیسم را زمانی «مثبت» ارزیابی می‌کند که فرایند تبادل فرهنگی با دیگری بر مبنای شناخت جایگاه و حفظ هویت خودی باشد و به بازآفرینی خلاقانه و تعامل برابر بینجامد، نه تقلید سطحی یا خودشرقی‌انگاری (خبرگزاری مهر، ۱۳۹۵).

مشایخی و حسینی (۱۳۹۲) اگزوتیسم را در تلفیق ابتدایی موسیقی شرق و غرب واکاوی کرده‌اند؛ حسینی آن را به‌عنوان به‌کارگیری صرف سازها یا مدهای شرقی بدون یکپارچه‌سازی ساختاری و در نتیجه بازتولید کلیشه‌های شرق‌گرایانه نقد می‌کند و مشایخی بر ضرورت رویکرد آگاهانه به عناصر محلی در پیوند با بافت‌های مدرن تأکید دارد (مشایخی و حسینی، ۱۳۹۲).

صفیاری‌کلور (۱۳۹۳) با بهره‌گیری از چهارچوب نظری شرق‌شناسی ادوارد سعید و رویکرد پسااستعماری، جایگاه شرق نزد غربیان را تحلیل کرده و تقلید صرف یا خودشرقی‌انگاری را در نقاشی معاصر ایران نقد می‌کند (صفیاری‌کلور، ۱۳۹۳: ۱۲۲–۱۲۶).

احمدی (۱۳۹۷) با بررسی آثار نظامی گنجوی، انعطاف‌پذیری فرهنگ ایران و تعامل آن با فرهنگ‌های دیگر را نشان داده و نتیجه می‌گیرد که استفاده از عناصر اگزوتیک در این آثار علاوه بر افزایش جذابیت روایی، کارکرد آموزشی در انتقال مفاهیم اخلاقی داشته است (احمدی، ۱۳۹۷: ۲۳۲–۲۳۴).

گشایی (۱۴۰۲) در مطالعهٔ عکاسی مفهومی ایران، حضور مؤلفه‌های اگزوتیک را ترکیبی از نشانه‌های فرهنگی و بصری بومی با زبان جهانی عکاسی معاصر می‌داند که می‌تواند

هم‌زمـان نقـد نـگاه شـرق‌گرایانه یـا بهره‌بـرداری بـازاری را در پـی داشـته باشـد (گشـایی، ۱۴۰۲: ۹۷).

جمع‌بندی

بیشـتر پژوهش‌هـای موجـود دربـارۀ اگزوتیسـم در هنـر ایـران یـا محـدود بـه حـوزه‌ای خـاص هسـتند یـا بـازه زمانـی محـدودی را بررسـی کرده‌انـد. تاکنـون مطالعـه‌ای جامـع و مفهومـی بـر موسـیقی انجـام نشـده و تنهـا اشـارات پراکنـده‌ای وجـود دارد. ایـن پژوهـش بـرای نخسـتین‌بار اگزوتیسـم را در موسـیقی ایـران، از دورۀ ناصـری تـا امـروز، در پیونـد بـا عوامـل اجتماعـی، فرهنگـی و سیاسـت‌گذاری هنـری به‌صـورت نظام‌منـد تحلیـل می‌کنـد.

پشینۀ نظری

تعریف و ریشه‌های نظری اگزوتیسم

واژۀ «اگزوتیـک» از ریشـۀ یونانـی ekso (بیرونـی) و tikos (غیربومـی) گرفته‌شـده و در فرهنگ‌هـای لغـت به‌معنـای «خارجـی»، «بیگانـه» و «عجیب» آمده‌است، هرچند بار معنایی «عجیـب» بـودن آن نسـبی و تابـع موقعیـت ناظـر و زمینـۀ فرهنگی اسـت (یوسـت، ۱۳۹۸: ۱۷۶–۱۷۷؛ Stark, 2008: 8). ایـن اصطـلاح در زبان‌هـای اروپایـی بـا صورت‌هایـی چـون exoticism و ex-otisme رایـج شـد و معنـای «غیربومـیِ جـذاب» را منتقـل کـرد. در نظریـۀ شرق‌شناسـی سـعید، اگزوتیسـم بـا بازنمایـی شـرق به‌صـورت ایسـتا و یکدسـت پیونـد دارد، جایی‌کـه غـرب به‌واسـطۀ اسـتعمار و مدرنیتـه، «مرکـز معیـار» تعریـف می‌شـود (سـعید، ۱۴۰۲: ۱۶۷–۱۶۸). اسـتارک نیـز تأکیـد می‌کنـد اگزوتیسـم بـر فاصلـه مکانـی صـرف متکی نیسـت؛ بلکـه مسـتلزم داوری‌هـای زیباشـناختی و ارزشـی اسـت؛ فرهنـگ یـا مـکان زمانـی اگزوتیـک تلقـی می‌شـود کـه هـم از مرکـز فاصلـه داشـته و هـم واجـد جذابیـت زیبایی‌شـناختی باشـد (Stark, 2008: 10–12). بدیـن ترتیـب، اگزوتیسـم حاصـل پیونـد «فاصلـه» و «تفـاوت» اسـت و در گفتمـان غربـی، «دیگـری» نـه بـر مبنـای واقعیـت عینـی؛ بلکـه براسـاس تصویـر ذهنـی ساخته‌شـده در غـرب بازنمایـی می‌شـود (سـعید، ۱۴۰۲: ۴۷–۵۰، ۱۶۰–۱۶۱، ۱۷۴–۱۷۵).

اگزوتیسم در موسیقی: شاخص‌ها و نمودها

مطالعـات موسیقی‌شناسـی نشـان می‌دهـد کـه تحلیـل آثـار آهنگسـازان غالبـاً بـا برچسـب‌های کلان سـبکی؛ چـون «مدرنیسـم» و «پست‌مدرنیسـم» انجـام می‌شـود، بی‌آنکـه بـه بسـتر تاریخـی و تنـوع تجربه‌هـای موسـیقایی توجـه کافـی شـود. در ایـن چهارچـوب، دو نـوع برخـورد بـا «دیگـری موسـیقایی» مشـاهده می‌شـود: یکـی ادغـام زیبایی‌شـناختی عناصـر موسـیقی بیگانـه و دیگـری تأکیـد مطلـق بـر تفـاوت بـدون ارجـاع روشـن؛ هماننـد جریان‌هـای آوانـگاردی چـون سـری‌گرایی[۴] (Taylor, ۲۰۰۷, ۶–۷).

تفاوت‌هـای موسـیقایی نه‌تنهـا جنبـۀ تکنیکـی؛ بلکـه ریش‌هـای اجتماعـی و تاریخـی دارنـد و در بسـترهای گوناگـون بـه شـیوه‌های خاصـی تجربـه و بازنمایـی می‌شـوند. پـس از رنسـانس، زنـان، مهاجـران و اقلیت‌هـای قومـی کـه در حاشـیۀ قـدرت فرهنگـی بودنـد، فرهنگ‌هـای ویـژه‌ای پدیـد آوردنـد کـه بـر موسـیقی غـرب اثـر گذاشـت؛ بااین‌حـال، نگـرش غالـب سلسـله‌مراتبی و تحقیرآمیـز بـود و در اپـرا و آثـار غربـی، صـدای واقعـی ایـن گروه‌هـا حـذف می‌شـد (احمـدی، ۱۳۸۹). توسـعۀ اتنوموزیکولـوژی نیـز موجـب شـد عناصـر موسـیقی غیرغربـی در نظـام هنـری غربـی اغلـب کارکـرد اصلـی خـود را ازدسـت‌داده و بـه جلوه‌هـای نمایشـی یـا «ابـژه» مطالعاتـی بـدل شـوند، همان‌گونـه کـه در اجـرای گروه‌هـای نواحـی ایرانـی در جشـنواره‌های بین‌المللـی مشـاهده می‌شـود (دادبـه، ۱۳۸۹). شـاخص‌های اگزوتیسـم موسـیقایی فراتـر از صـوت، شـامل پاسـخگویی بـه ذائقـۀ بیرونـی و تثبیـت کلیشـه‌های شـرقی اسـت کـه می‌توانـد بـه جمـود خلاقیـت و تقـدس ایسـتای متـن سـنتی ماننـد ردیـف منجـر شـود (احمـدی، ۱۳۸۹؛ دادبـه، ۱۳۸۹). در ایـن وضعیـت، بهره‌گیـری از دسـته‌بندی‌ها و معیارهـای وارداتـی امـکان مواجهـۀ انتقـادی بـا گذشـته را محـدود کـرده و خلاقیـت را بـه بازتولیـد صـوری تفـاوت و پاسـخ بـه سـلیقۀ اگزوتیـک فرومی‌کاهـد (دادبـه، ۱۳۸۹).

زمینۀ تاریخی موسیقی ایران از دورۀ ناصری تاکنون

در دورۀ ناصرالدین‌شـاه، تعامـلات فرهنگـی بـا اروپـا، به‌ویـژه در سـه سـفر شـاه بـه غـرب (۱۲۹۰ق/۱۸۷۲م، ۱۲۹۵ق/۱۸۷۸م و ۱۳۰۶ق/۱۸۸۸م)، زمینۀ آشـنایی با اپرا، کنسـرت‌ها و موسـیقی غربی را فراهم سـاخت (درویشـی، ۱۳۹۴: ۲۳–۲۵؛ آریان‌پور، ۱۳۹۶: ۱۹–۲۰) و بـه تحـولات نهادی؛ چون تأسـیس شـعبۀ موزیـک نظـام در دارالفنـون (۱۲۴۹ش)، احداث «تکیـۀ دولت» (۱۲۶۸ش)، ترجمـه و اجرای نمایشـنامه‌های اروپایی و اقتبـاس از نظام‌هـای آموزشـی غربـی انجامیـد (آریان‌پور، ۱۳۹۶: ۲۲–۲۴). موسـیقی نظامـی بـا سـازهای بادی اروپایـی و رهبری لومر شـکل مـدرن گرفـت (خالقـی، ۱۴۰۱: ۱۵۰–۱۵۵) و در اواخـر قاجـار، نوازنـدگان ایرانـی فرم‌هـای نـو چـون پیش‌درآمـد، مـارش، والـس، پولـکا، پرلـود و اتـود را آزمودنـد، گروه‌نـوازی و ارکسـترهای مجلسـی و سـمفونیک را بنیـان نهادنـد و مـدارس موسـیقی و روش‌هـای نت‌نویسـی نویـن ایجـاد کردنـد (درویشـی، ۱۳۹۴: ۲۵). ایـن تغییـرات، موسـیقی ایـران را وارد مسـیر دائمـی تنـش میان حفظ سـنت‌های دسـتگاهی و جذب نوآوری‌هـای غربـی کـرد کـه هـم بـه غنـای بیانـی و گسـترش ابزارهـا و هـم بـه شـکل‌گیری مناقشـات هویتـی و زیبایی‌شـناختی انجامیـد.

یافته‌ها

بررسی نشان داد شکل‌گیری و گسترش جلوه‌های اگزوتیک در موسیقی ایران حاصل تعامل چندین عامل است که برخی موجب پیدایش یا تقویت عوامل دیگر شده‌اند. این پژوهش بر مسیرهای برجسته‌ای چون منازعهٔ سنت و مدرنیته، سرخوردگی فرهنگی و احساس عقب‌ماندگی، مسئلهٔ هویت، ورود قالب‌هایی مانند اپرا و موسیقی تونال و جریان‌های ناشی از جهانی‌شدن تمرکز داشت. هرچند عوامل دیگری نیز دخیل‌اند که نیازمند پژوهش‌های تکمیلی آینده هستند.

اگزوتیسم چگونه کار می‌کند؟

اگزوتیسم، در معنایی فراگیر، شیوه‌ای از نگریستن است که بر رابطه‌ای نابرابر میان نگرنده و موضوع مشاهده استوار است؛ رابطه‌ای که در بستر برخوردهای تاریخی و فرهنگی شرق و غرب، عمدتاً با نگاه غرب به شرق شکل گرفته و استمراریافته است (افسریان، ۱۳۸۹). از آغاز، پیوندی نزدیک با سنت شرق‌شناسی داشت و در قالب‌هایی چون بدویت، قوم‌محوری یا منش انسان‌گرایانه ظهور کرد (شاد قزوینی، ۱۳۸۴: ۷؛ Wise, ۱۸۹۲: ۳). در این گفتمان، برجسته‌سازی ویژگی‌های اگزوتیک به معیاری برای تعریف «هویت شرقی» بدل شد و امکان حضور در عرصه‌های بین‌المللی را فراهم ساخت، حتی زمانی که تعاملات متقابل برقرار بوده‌است (اخگر، ۱۳۸۹)، این فرایند، شبکه‌های از دانش آکادمیک، سیاست‌های استعماری و نقد هنری ایجاد کرده که شرق را به تصویری کلیشه‌ای و نوبنیاد تقلیل می‌دهد (افسریان، ۱۳۸۹؛ اخگر، ۱۳۸۹).

در پیوند تاریخ اگزوتیسم با شرق‌شناسی، می‌توان دریافت که از آغاز ورود این مفهوم به ادبیات و هنر غرب، پیوند آن با گفتمان‌های سلطه، چه در قالب استعمار کلاسیک[5] و چه در صورت‌های پسااستعماری[6] همواره جدایی‌ناپذیر بوده‌است. خاستگاه واژهٔ اگزوتیک در معنای «بیگانه» (یوست، ۱۳۹۷: ۱۷۸) در بستری شکل گرفت که شرق‌شناسی به‌مثابهٔ دستگاهی معرفتی، مجموعه‌ای از پیش‌انگاره‌ها دربارهٔ شرق را تثبیت می‌کرد و آن را به ابژه‌ای موزه‌ای، زیباشناختی و «دیگری» فرهنگی بدل می‌ساخت (سعید، ۱۴۰۲، ۳۳۸–۳۴۰). این فرایند، به‌ویژه در دوران اوج استعمار، همگام با فرضیات تبعیض‌آمیز اجتماعی، نژادی و اخلاقی، موقعیت شرقیان را در جایگاهی حاشیه‌ای و تابع تثبیت کرد (سعید، ۱۴۰۲: ۱۸۲) و از رهگذر گفتمان‌های سیاسی، علمی و اقتصادی، بر تمایز آرام‌ناپذیر شرق و غرب پای فشرد. رهیافت‌های پسااستعماری بر این نکته تمرکز دارند که فرهنگ به‌عنوان یکی از منابع اصلی قدرت، نقش کلیدی در شکل‌دهی و تداوم ساختارهای سلطه دارد و در این چهارچوب، شرق‌شناسی را عرصه‌ای برای شکل‌گیری و بازتولید موقعیت‌های مسلط و فرودست از رهگذر بازنمایی‌های ادبی، رسانه‌ای و هنری می‌دانند (Laughey, ۱۲۲, ۲۰۰۷).

انتقال عناصر فرهنگی شرق به اروپا، از ترجمهٔ هزارویکشب و آثار سعدی (شاد قزوینی، ۱۳۸۴: ۳۰) تا نقاشی‌های دلاکروا[7]، علاوه بر گسترش افق هنری، کلیشه‌های شرق رازآلود و مطیع را تثبیت کرد (سعید، ۱۴۰۲: ۲۰۳). این بازنمایی‌ها گاه در هنر و سینمای ایران درون‌زا تکرار شده‌اند؛ نمادهای طبیعی و زیست حاشیه‌ای اغراق‌آمیز برجسته شده و با حمایت بازار جهانی هنر، به شرق‌گرایی خودساخته انجامیده‌اند (پاکباز، ۱۳۸۹). ورود آیین‌های محلی به چهارچوب‌های غربی، به شیء‌واره‌سازی[8] و گسست از زمینهٔ بومی منجرشده و موسیقی‌دانان نواحی را در مدار نمایش‌گری قرار داده است. تحمیل ارزش‌هایی چون «اصالت» و «قدمت» به‌عنوان معیار مشروعیت، نمونه‌هایی مانند ردیف را به پرستش گذشته و جمود فرهنگی کشانده است (دادبه، ۱۳۸۹). در نتیجه، اگزوتیسم به مکانیسمی برای تثبیت سلطهٔ نمادین و روابط نابرابر فرهنگی بدل شده‌است.

جایگاه موسیقی ایران پیش از اگزوتیسم موسیقایی؛ ایستایی یا پویایی؟

موسیقی ایرانی یکی از اصیل‌ترین نمودهای فرهنگی و هویتی این سرزمین است؛ هنری که فراتر از کارکرد شنیداری، بازتاب‌دهندهٔ تجربه‌های جمعی، جهان‌بینی و معنویت ایرانیان است. پیش از مواجههٔ مستقیم با مدرنیته[9] و الگوهای فکری–هنری غرب، این سنت در پیوند ارگانیک با زیست‌جهان ایرانی مسیر طبیعی تحول خود را می‌پیمود و پویایی ذاتی‌اش نیازمند اثبات نبود. بااین‌حال، از دورهٔ قاجار و تماس تدریجی با مظاهر فرهنگ غربی، گفتمانی شکل گرفت که موسیقی ایرانی را براساس معیارهای بیرونی «ایستا» و «نیازمند اصلاح» معرفی می‌کرد (کیانی، ۱۳۹۵: ۱۸۶–۱۸۸). این برچسب، در تضاد با شواهد تاریخی، تصویری کلیشه‌ای از سنت موسیقی ایرانی ساخت و زمینه‌ساز شکل‌گیری دوگانه سنت/ مدرنیته و ورود معیارهای غیربومی به حوزهٔ زیبایی‌شناسی شد؛ روندی که درنهایت بستر پیدایش بازنمایی‌های اگزوتیک را فراهم آورد (کیانی، ۱۳۹۵: ۱۸۶–۱۸۸).

پویایی موسیقی ایرانی، افزون بر حفظ ریشه‌ها و هویت، در سازگاری تدریجی با تحولات فرهنگی و اجتماعی جلوه‌گر است؛ نوآوری اصیل در سنت ایرانی بر تسلط بر میراث و رشد تدریجی استوار است، درحالی‌که در سنت مدرن غرب، نوگرایی غالباً به‌صورت گسست‌های رادیکال تعریف می‌شود (کیانی، ۱۳۹۵: ۱۷۵–۱۷۷). همین تفاوت سبب شد ناظران غربی، این پویایی را به «ایستایی» یا «عقب‌ماندگی» تعبیر کنند (کیانی، ۱۳۹۵: ۱۸۶–۱۸۸).

ردیف، افزون بر نقش ملودیک، حامل معنا و روایت‌های تاریخی و عرفانی است و عناصر برگرفته از زیست‌بوم چون آوای پرندگان یا سکوت کویر، پیوند ژرف آن با جهان‌بینی ایرانی را نشان می‌دهد (کیانی، ۱۳۹۵: ۲۲۱). بزرگان موسیقی، مانند علی‌اکبر فراهانی، حبیب سماعی و میرزا عبدالله، به‌همراه الهام از حافظ و مولوی، بر وجه معنوی-شهودی این هنر تأکید داشته‌اند (کیانی، ۱۳۹۵: ۳۱۴-۳۱۹). ناتوانی زبان در انتقال تجربهٔ شنیداری عمیق (کریمی، ۱۳۸۰: ۱۷؛ به نقل از کیانی، ۱۳۹۸: ۲۳۰) سبب‌شده آموزش پیشین آن مبتنی بر سنت شفاهی و رابطهٔ استاد-شاگرد باشد (سپنتا، ۱۳۹۹: ۳۸۲). ناظران خارجی؛ از جمله فون روزن[۱۰] نیز ظرایف این موسیقی را تنها در مسیر آشنایی تدریجی و هم‌ذات‌پنداری شنیداری قابل‌درک می‌دانند (خالقی، ۱۴۰۱: ۳۷).

در بافت آوازی ردیف، بداهه‌پردازی، تکرار گزینشی و بهره‌گیری از عناصر آوایی به غنای ملودی می‌افزاید (کیانی، ۱۳۹۷: ۶۵-۶۶) و زیبایی‌شناسی آن به‌نظام فلسفی و اخلاقی سنت پیوند دارد، نه‌صرفاً تجربهٔ فردی (کیانی، ۱۳۹۵: ۱۷۵-۱۷۷؛ شایگان، ۱۳۷۸: ۱۰۶-۱۰۷). بدین‌سان، تلقی «ایستایی» و اصلاح براساس معیارهای بیرونی، نخستین حلقه در روندی بوده که به اگزوتیسم موسیقایی و جدایی آن از زیست‌جهان و حافظهٔ جمعی انجامیده است؛ دفاع از این موسیقی مستلزم ارزیابی بر پایهٔ منطق درونی خود سنت است (کیانی، ۱۳۹۵: ۱۸۶-۱۸۸) همین امر سبب شد که از دورهٔ قاجار دو قطب ناکارآمد پدید آید: گروهی، موسیقی سنتی و ردیف را فاقد پویایی دانسته و با هدف دستیابی به حرکت و نوآوری، برگزار کامل به‌نظام موسیقی غربی تأکید کردند؛ در مقابل، مدافعان سنت، به تثبیت گون‌های ایستا از ردیف پرداختند و از روند تحول تدریجی و پویایی درونی آن که می‌توانست مسیر رشد طبیعی این موسیقی را فراهم سازد، غافل ماندند.

بازتاب سرخوردگی فرهنگی در شکل‌گیری اگزوتیک موسیقایی

ایران در طول تاریخ با یورش‌هایی چون اسکندر، اعراب و مغول مواجه شد؛ اما هیچ‌یک نتوانستند جریان فرهنگی را قطع کنند؛ بزرگ‌ترین اثر از مواجهه با مدرنیته ناشی شد؛ زیرا نفوذ ارزش‌ها و نظام دانایی غرب بنیان‌های معنایی و ذهنی جامعه را متزلزل ساخت و راه‌های مقاومت سنتی را بی‌اثر کرد (آشوری، ۱۳۹۲: ۱۴۳-۱۵۲). در این بستر، جامعه میان دو قطب افراطی سرگردان ماند: یکی گرایش سطحی به مظاهر غرب و انکار گذشته، و دیگری بازگشت خیالی و غیرانتقادی به گذشته و اسطوره‌سازی از ایران پیشامدرن در قالب ایران‌شناسی[۱۱] (آشوری، ۱۳۹۲: ۷۹-۸۲). این دوگانه به تولید محصولات اگزوتیک برای مصرف خارجی یا تبدیل میراث فرهنگی به سنتی منجمد انجامید. در موسیقی، یا تقلید سطحی از فرم‌های غربی بدون بنیان زیباشناختی رخ داد، یا پناه‌بردن به صُلبیت سنت که قابلیت تحول را از میان برد.

نشانه‌های بحران، موزه‌ای شدن هنر، کالایی‌شدن فرهنگی و نوستالژی‌پردازی بود؛ ساز، موسیقی و معماری به اشیای عتیقه و نمایش حسرت گذشته تبدیل شدند (آشوری، ۱۳۹۲: ۸۳-۸۴). ایرانی‌سازی صوری و تقلید از رفتار شرق‌شناسان، سنت را به کالای نمادین فروکاست (آشوری، ۱۳۹۲: ۷۴-۷۵). پرسش «چرا ما عقب‌مانده‌ایم؟» میان این دو قطب افراطی بازگشت به گذشته اسطوره‌ای یا تقلید سطحی از مدرنیته تکرار شد (آشوری، ۱۳۹۲: ۱۴۳-۱۵۲) و راه برون‌رفت را بست. در موسیقی، قداست یافتن ردیف و حذف بداهه‌پردازی، آن را از سنت زنده به میراث موزه‌ای بدل و تقلید غربی به سطحی‌نگری کشاند. تفاوت اصلی در قدرت نرم مدرنیته بود که ساختارهای ذهنی را هدف گرفت و بحران هویت و برداشت‌های متناقض از سنت و مدرنیته را تشدید نمود.

برایند این وضعیت در موسیقی ایران، شکل‌گیری دو شکست هم‌زمان و عمیق بود: نخست، سنت‌گرایی منجمد که با تثبیت بی‌چون‌وچرای ردیف و ترفیع آن به سطح میراثی قدسی و دست‌نخورده، عملاً هرگونه امکان بازتفسیر خلاق و حرکتِ تدریجی را مسدود ساخت؛ دوم، غرب‌گرایی غیرانتقادی که با چشم‌پوشی از زمینهٔ فرهنگی و تاریخی، به تقلید صرف از الگوهای موسیقی اروپایی و ارزش‌گذاری براساس معیارهای بیرونی انجامید. این دوگانه، با هم‌افزایی تأثیرات خود، به بازتولید نوعی شرق‌شناسی داخلی (Internal Orientalism) انجامید؛ رویکردی که فرهنگ موسیقایی ایران را از موضعی بیرونی می‌نگرد و همان تصویر «دیگری» جهان‌سومیِ[۱۲] مصرفی را تثبیت می‌کند. حاصل، تقلیل موسیقی ایرانی به محصولی توریستی - مناسب برای نمایش در جشنواره‌ها و بازار جهانی - و حذف آن از جایگاه کنشگر خلاق در گفتمان موسیقی معاصر بود.

تقابل سنت و مدرنیته در شکل‌گیری اگزوتیک موسیقایی

در سدهٔ اخیر، تحولات هنر و به‌ویژه موسیقی ایرانی در متن بحران هویت و معنا رخ‌داده است؛ بحرانی که بدون بازتعریف مفاهیم بنیادین چون سنت و تجدد فهم‌پذیر نیست. برخلاف جوامع غربی که مدرنیته را تدریجی و درون‌زا تجربه کردند، ایران با موج‌های ناگهانی و فشارهای بیرونی آن روبه‌رو شد. از مشروطه تا پایان پهلوی، تقابل سنت و تجددمحور اصلی جدال‌های فکری و هنری بود و موسیقی مستقیماً تحت‌تأثیر این وضعیت قرار گرفت (آشوری، ۱۳۹۲: ۲۹۰). در این مسیر، معنابخشی به سنت و تجدد[۱۳] همواره در نسبت با

«دیگری» انجام شد و مسیر نوسازی یا بازگشت به ریشه‌ها هیچ‌گاه پیوسته و باثبات نبود. دهه‌های آغازین قرن چهاردهم و دوران مشروطه شاهد تلاش نوازندگان و آهنگسازانی برای بازآفرینی فرم‌ها و شیوه‌های اجرایی بود؛ کوشش‌هایی که گاه گسست از میراث و گاه همگامی با دگرگونی‌های جهانی تلقی می‌شد. با گسترش غرب‌گرایی در دورهٔ پهلوی، موسیقی ایرانی به حاشیه رفت و معیارهای موسیقی غربی موقعیت مسلط یافتند (میرمنت‌هایی، ۱۳۸۱: ۳–۴).

در واکنش به این روند، دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ عرصهٔ شکل‌گیری جریان تازه‌ای در جهت بازگشت به اصالت شد. هنرمندان این دوره، ضمن پایبندی به ارزش‌های سنتی، از نوآوری‌های بین‌المللی بهره گرفتند و تعامل میان نوگرایی و ریشه‌های بومی را رقم زدند. این رویکرد زیر گفتمان «بازگشت به خویشتن» مطرح شد؛ هرچند تعریف یکنواختی نداشت؛ اما دستیابی به «اصالت» را فراتر از پاسداشت صوری میراث، به‌معنای بازتولید نگرشی منحصربه‌فرد به جهان دانست (آشوری، ۱۳۹۲: ۲۹۰).

مفهوم سنت در موسیقی ایران

در موسیقی ایرانی، واژهٔ «سنت» بیش از معادل غربی tradition به «طریقه»، «سیره» و تجربه زیستهٔ میان نسلی اشاره دارد و انتقال آن عمدتاً از طریق آموزش شفاهی و رابطهٔ استاد–شاگرد همراه با پالایش، حذف و نوآوری مستمر صورت می‌گیرد (کیانی، ۱۳۹۵: ۱۶۳–۱۶۴). کیانی این سنت را فرایندی سیال و متکی بر زمینه‌های اجتماعی و جغرافیایی می‌داند که به سبک‌های محلی نزدیک‌تر است تا به مفهوم ایستای tradition (کیانی، ۱۳۸۳: ۵۸–۵۹). با گسترش مدرنیته، جریان سنت‌گرایی در نهادهایی چون ادارهٔ هنرهای زیبا و «مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی» تجسم یافت؛ مراکزی که نه حافظه‌ای منفعل؛ بلکه گفتمان‌های فعال برای بازآفرینی سنت به‌منزلهٔ راهبرد مقاومت فرهنگی بودند (محمدی، ۱۳۹۲: ۷۰۷؛ مسیب‌زاده، ۱۳۹۳: ۵۱–۵۴).

بسیاری از پیشاهنگان این جریان، همچون برکشلی و صفوت، در فضای آکادمیک غرب پرورش یافتند که نشان‌دهندهٔ درونی شدن الگوهای مدرن در بازتعریف سنت است. تداوم گفتمان یادشده با عواملی چون نگاه انتقادی به فرهنگ غالب، بهره‌گیری از میراث به‌عنوان معیار ارزش‌گذاری و نهادسازی علمی–فرهنگی در سطح ملی و جهانی ممکن شد (لیوینگستن، ۱۳۸۴: ۹۷). برگزاری کنگره‌های بین‌المللی و تشکیل گروه‌های موسیقی دانشگاهی هم به بازشناسی میراث ملی و هم به افزایش مشروعیت جهانی آن انجامید (برکشلی، ۱۳۸۳: ۱۶۰؛ دانیلو، ۱۳۸۳: ۱۷۰). این نهادسازی‌ها موجب تقویت آموزش و حمایت نهادی (صداقت کیش، ۱۳۸۶: ۱۱۸؛ عزیزی، ۱۳۸۲: ۱۲؛ کریمی، ۱۳۸۰: ۴۱، ۴۸–۵۵) و تربیت نسل تازه‌ای از موسیقی‌دانان گشت که شاکله موسیقی سنتی پس از انقلاب را شکل دادند (Noshin, ۲۰۱۴: ۲۸۰).

مدرنیته در موسیقی ایران

برای فهم تقابل سنت و نوآوری، باید میان «مدرن» به‌معنای گسست از گذشته، «مدرنیته» به‌عنوان وضعیت اجتماعی–تاریخی تازه و «مدرنیسم» به‌عنوان بازنمود ذهنی نوگرایی تمایز نهاد (آشوری، ۱۳۹۲: ۲۸۸–۲۹۰). در موسیقی، این کشمکش در نهادهای آموزشی نمایان شد؛ مین‌باشیان با تکیه بر آموزش غربی حذف سازهای ایرانی از برنامهٔ رسمی را دنبال می‌کرد، درحالی‌که وزیری با تأسیس هنرستان موسیقی ملی به استقلال موسیقی ایرانی در قالبی نو می‌اندیشید (درویشی، ۱۳۹۴: ۳۹–۴۱). برنامه‌های وزیری برای تئوریزه کردن موسیقی، تربیت موسیقی‌دان و گسترش اجتماعی هنر با حمایت رضاشاه شکل گرفت و همچنان تأثیرگذار است (فیاض، ۱۳۹۴: ۱۲۷؛ قجری و نظری، ۱۳۹۲: ۷۸؛ فاضلی و سروی، ۱۳۹۲: ۲۷۱؛ سپنتا، ۱۳۸۱: ۱۰۷)؛ اما مدرن‌سازی شتاب‌زده به ساده‌سازی و تقلید منجر شد. آشوری این وضعیت را گسستی معرفت‌شناسانه می‌داند؛ زیرا ذهنیت پیشامدرن ایران فاقد ظرفیت انتزاع مفهومی و استقلال علم از سنت و دین بود (آشوری، ۱۳۹۲: ۲۵۰–۲۵۹) و مسیر علوم‌انسانی و موسیقی در ایران و غرب به‌گون‌های بنیادین متفاوت پیش رفت (درویشی، ۱۳۹۴: ۱۰–۱۱).

اگزوتیسم و بازنمایی موسیقی ایرانی

یکی از پیامدهای کلیدی این گسست ساختاری در تاریخ موسیقی ایران، شکل‌گیری و تثبیت بازنمایی‌های اگزوتیک از این هنر در فضای فرهنگی و هنری معاصر بود. این بازنمایی‌ها، نه‌صرفاً حاصل تحولات درونی موسیقی؛ بلکه محصول تعامل نابرابر و گاه سلطه‌گرانه با گفتمان شرق‌شناسی و ذهنیت مدرن غربی بودند که مفاهیم و دسته‌بندی‌های خاص خود را بر فرهنگ موسیقایی ایران تحمیل کردند. درنتیجه، خودِ مفهوم «سنت» که در بافت‌های اسلامی و ایرانی پیشامدرن معنا و کارکردی پویا و درونی داشت، از خلال این مواجهه، به مفهومی بازتعریف‌شده و بیرونی بدل شد ـ مفهومی که بیشتر به‌کار تنظیم رابطه با نهادها و مخاطبان جهانی می‌آمد تا استمرار طبیعی درون‌زا (دادبه، ۱۳۸۹: ۴۲–۴۳).

این تغییر معرفتی، نشان‌دهندهٔ نفوذ گفتمان‌های جهانی و نظام معنایی مدرن در تعریف هویت هنری ایرانی است، به‌گون‌های که موسیقی ایرانی یا به حاشیه رانده شد ـ به‌عنوان سوژه‌ای غیرهم‌زمان با جریان اصلی هنر جهانی

ـ یـا در قالبـی طراحی‌شـده بـرای جـذب مخاطـب غیرایرانـی عرضـه گردیـد؛ قالبـی کـه بـا تکیـه بـر چهارچوب‌هـای شـنیداری غربـی، عناصـری از موسـیقی را گزینـش، ساده‌سـازی و بـه زبـان زیباشناسـی قابل‌مصـرف در بـازار جهانـی ترجمـه می‌کـرد.

در نتیجـه، ایـن هنـر کـه در اسـاس بـر حافظـهٔ جمعـی، تـداوم سـنت شـفاهی و انتقـال خلاقانـهٔ دانـش موسـیقایی اسـتوار بـود، در دوگان‌هـای پُرتعـارض گرفتـار آمـد: از یـک سـو، تقلیـد مکانیکـی و ساده‌سـازی سـاختارها و تکنیک‌هـا به‌منظـور انطبـاق بـا ذائقـهٔ بین‌المللـی و از سـوی دیگـر، محافظه‌کاری منجمـد کـه بـا هـدف پاسـداری از «اصالـت» ظاهـری، حرکـت و تحـول طبیعـی را متوقـف کـرد. ایـن وضعیـت نه‌تنهـا رشـد خـلاق موسـیقی ایرانـی را محـدود سـاخت؛ بلکـه تصویـری کلیش‌هـای و بـازاری از «ایرانیـت» موسـیقایی را در سـطح فرهنـگ جهانـی تثبیـت کـرد.

نقـش توهـم عقب‌ماندگـی در شـکل‌گیری اگزوتیـک در هنـر و فرهنـگ ایـران

مسـئلهٔ عقب‌ماندگی در ایـران معاصـر بیـش از حوزه‌هـای اقتصـاد یـا فنـاوری، ریشـه در سـاختار هویـت جمعـی و ناخودآگاه فرهنگـی دارد. «توهـم مضاعـف عقب‌ماندگـی» بازتـاب بحـران تقابـل سـنت و مدرنیتـه و تجلـی بحـران هویـت در عرصـهٔ فرهنـگ و هنـر اسـت کـه نـه بـر تحلیـل انتقـادی؛ بلکـه بـر احسـاس تحقیـر و بیگانگـی اسـتوار شـده‌اسـت. شـایگان منشـأ اصلـی ایـن وضعیـت را فقـدان ابـزار نمی‌دانـد؛ بلکـه غفلـت از پیوسـتار مفهومـی و بنیادهـای فکـری می‌دانـد؛ به‌ویـژه آنکـه غـرب پـس از بحـران نیهیلیسـم[۱۴] دسـت بـه خلـق مفاهیـم نـو زد، درحالی‌کـه ایـران گرفتـار اضطـراب مزمـن شـد و از بهره‌گیـری انتقـادی از سـنت بازمانـد (شـایگان، ۱۳۷۸: ۵۰–۵۲).

رویکـرد شرق‌شناسـانه، به‌ویـژه در تحلیـل ادوارد سـعید، نشـان می‌دهـد برداشـت از «عقب‌ماندگـی شـرق» بیـش از آنکـه واقعیـت تاریخـی باشـد، حاصـل بازنمایـی قدرت‌محـور غـرب اسـت کـه شـرق را ابـژه‌ای ناقـص و نیازمنـد هدایـت تصویـر می‌کنـد (احمـدی، ۱۳۸۹: ۲۴۱). ایـن بازنمایـی نه‌صرفـاً بـرای نمایـش تفـاوت؛ بلکـه بـرای تثبیـت سـلطه و اقتـدار غـرب عمـل کـرده و در سـطح روانـی بـه مرعوبیـت و وابسـتگی ذهنـی انجامیـده اسـت. در ایـران، چنیـن ذهنیتـی گرایش‌هـای سـطحی و تقلیـدی نسـبت بـه فرهنـگ غـرب را دامـن زد؛ گرایش‌هایـی کـه بـه رونـق رویکردهـای اگزوتیـک انجامیـد؛ یعنـی بازنمایـی تفاوت‌هـا بـه شـکل نمایشـی و نـه از دل تـداوم سـنت زنـده (میرمنت‌هایـی، ۱۳۸۱: ۲).

در ایـن فراینـد، سـنت بـه حافظـه‌ای موزه‌ای فروکاسـته شـد و نقـش آن عمدتـاً نمادیـن گشـت. آشـوری معتقـد اسـت جامعـهٔ ایرانـی به‌جـای درک انتقـادی از مدرنیتـه، بـه مصـرف ظواهـر تکنولوژیـک غـرب بسـنده کـرده و در حصـار تقلیـد و ایسـتایی سـنت مانده‌اسـت (آشـوری، ۱۳۹۲: ۱۰–۱۱). غرب‌زدگـی در ایـن بسـتر، واکنشـی سـطحی بـه سـلطهٔ فرهنگـی غـرب بـود کـه اغلـب بـه جـذب نامحسـوس آن انجامیـد؛ همـان «غفلـت مضاعـف» شـایگان کـه واکنش‌هایـی کم‌مایـه در هنـر و اندیشـه ایجـاد کـرد (شـایگان، ۱۳۷۸: ۵۱). نتیجـه، یـا آمیختـن سـطحی بـا فرم‌هـای غربـی و ازدسـت‌دادن اصالـت بومـی، یـا ارائـهٔ عناصـر سـنتی بـه شـکل اگزوتیـک بـود؛ وضعیتـی کـه مسـیر طبیعـی موسـیقی ایرانـی را مختـل کـرد و آن را بـه هنـر «دیگـری» بـرای مخاطـب غیرایرانـی بـدل سـاخت. خـروج از ایـن چرخـه در گـرو بازآفرینـی انتقـادی سـنت و بازاندیشـی نسـبت بـه مدرنیتـه، از رهگـذر احیـای بداهه‌پـردازی و خلاقیـت اسـت.

نقش بحران هویت در شکل‌گیری اگزوتیسم موسیقایی

مفهـوم «هویـت» پاسـخی بـه پرسـش «مـن کیسـتم؟» اسـت کـه در نسـبت بـا «دیگـری» و در بسـتر تاریخی–فرهنگـی شـکل می‌گیـرد و می‌توانـد ذاتـی یـا اکتسـابی باشـد. آیزایـا برلیـن[۱۵] بـر یگانگـی هـر پدیـده و نقـش هویـت به‌عنـوان صحنـه کشـمکش‌های سیاسـی–اجتماعی تأکیـد دارد (Ferguson, ۲۰۰۵) و در قـرن بیسـتم ایـن بعـد سیاسـی بـا خودآگاهـی جمعـی و تـلاش بـرای به‌رسمیت‌شناخته‌شـدن پیونـدیافتـه اسـت (Scrautton, ۲۰۰۷). تجربـهٔ بحران‌هـای تاریخـی در کشـورهایی چـون آلمـان و فرانسـه بازاندیشـی هویـت را برانگیخـت، حال‌آنکـه جوامـع باثباتـی چـون انگلسـتان کمتـر بـه بازتعریـف آن پرداخته‌انـد. هویـت فـردی بـر ویژگی‌هـای متمایـز فـرد شـکل می‌گیـرد و در تعامـل بـا جمـع تکامـل می‌یابـد (عبداللهـی و حسـین‌بر، ۱۳۸۱: ۱۰۷) و براسـاس دیـدگاه لاکلا[۱۶] و مـوف[۱۷] در گفتمان‌هـای مختلـف اشـکال گوناگـون می‌پذیـرد (یورگـن و فیلیپـس، ۱۳۹۲: ۷۸–۸۰). هویـت جمعـی مبتنـی بـر اشـتراکات فرهنگـی، زبانـی و تاریخـی اسـت (گل‌محمـدی، ۱۳۹۳: ۲۲۳–۲۲۴) و هویـت ملـی نیـز از حـس تعلـق بـه قـوم یـا ملـت سرچشـمه می‌گیـرد، هـم در رویکردهـای کهن‌گـرا و هـم مدرن‌گـرا، بـا نظـر بـه ملت‌سـازی براسـاس فراموشـی بخشـی از گذشـته و همبسـتگی اجتماعـی (رنـان، ۱۳۹۱: ۲۸–۳۰؛ برتـون، ۱۳۹۲: ۲۴۴–۲۴۵).

میهن‌خواهـی غریـزه‌ای طبیعـی و غیرسیاسـی اسـت کـه تمایـل بـه تعلـق و دفـاع از سـرزمین را بازتـاب می‌دهـد و در آموزه‌هـای دینـی تأییـد شده‌اسـت؛ امـا ناسیونالیسـم مفهومـی مـدرن و سیاسـی اسـت کـه بـا اتـکا بـه هویـت ملـی و عناصـر فرهنگـی–سـرزمینی، دولت‌هـای مـدرن را شـکل داد و ریشـهٔ آن بـه nasci لاتیـن، «زاده شـدن»، بازمی‌گـردد (برتـون، ۱۳۹۲: ۲۴۶–۲۴۷). گرایـش بـه حفـظ و تأکیـد بـر هویـت فرهنگـی، همچنـان نیرویـی پایـدار در جوامـع اسـت و همیـن عامـل باعـث می‌شـود ایـدهٔ «وحـدت جهانـی» بـا موانـع جـدی روبـه‌رو شـود. ایـن مقاومـت، به‌ویـژه در

دهه‌هـای اخیـر، بـا رشـد نقـد بـر نگـرش تک‌بعـدی و عقل‌گرایانـهٔ دکارتـی همـراه شده‌اسـت؛ نگرشـی کـه همچـون فیلتـر، بسـیاری از ابعـاد وجـود انسـان را بـه سـاحت عقـل محـض محـدود می‌کـرد. نتیجـهٔ ایـن نقـد، بازگشـت توجـه بـه نقـش تخیـل، تجربه‌هـای زیباشـناختی و نیازهـای معنـوی در تعریـف روابـط انسـانی و فرهنگـی بـوده اسـت (شـایگان، ۱۳۷۸: ۱۶۹).

در دورهٔ قاجـار، موسـیقی ایرانـی بـا ورود فرم‌هـای غربـی چـون مـارش، والـس، پولـکا، اپـرت و پیش‌درآمـد، تأسـیس ارکسـترها، آمـوزش نـت و سـازهای غربـی و فعالیـت چهره‌هایـی چـون لومـر، غلامحسـین درویـش خـان و علی‌نقـی وزیـری دسـتخوش تغییـر شـد (درویشـی، ۱۳۷۳: ۳۱؛ تهماسـبی، ۱۴۰۲: ۱۱۱–۱۱۲). وزیـری بـا الهـام از پداگوژی غرب، نخسـتین روش آموزشـی تـار را تدوین و برای نوسـازی موسـیقی کوشـید، درحالی‌کـه درویـش خـان نوگرایـی را در تـداوم سـنن می‌جسـت. نفـوذ موسـیقی عثمانـی و اجـرای قطعاتـی چـون «مـارش عثمانـی» (تهماسـبی، ۱۴۰۲: ۱۳۹) نیـز قابل‌توجـه بـود. اپـرت تـا دهـهٔ ۱۳۱۰ بـا آثـار وزیـری، درویـش خـان و میرزاده عشـقی رایـج بود؛ امـا اغلـب محتـوا ایرانـی باقی می‌مانـد (کوهسـتانی‌نژاد، ۱۳۸۴: ۳۸–۳۹). در سـدهٔ اخیـر، حضور سـبک‌های نوپدید؛ مانند جاز، پاپ و رپ فاصله‌هـای بـا دسـتگاه‌های ایرانـی ایجـاد کرده‌اسـت و آثـار وزیـری بـا هارمونـی و ارکسـتراسـیون غربـی موافقـان و مخالفـان جدی داشـتند (تهماسـبی، ۱۴۰۲: ۱۹۷، ۳۱۷–۳۱۸).

شـایگان از «توهـم مضاعـف» به‌عنـوان دوره‌ای برزخـی یـاد می‌کنـد کـه حاصـل دوگانـه غرب‌زدگـی و بیگانگـی از خویشـتن اسـت؛ وضعیتـی کـه نـه اتصـال کامـل بـه سـنت دارد و نـه وابسـتگی کامـل بـه غـرب و جامعـه را میـان احتضـار و مـرگ خدایـان قـرار داده‌اسـت (شـایگان، ۱۳۷۸: ۸۷–۹۰). ایـن وضعیـت بی‌هویتـی را به‌جـای هویـت نشـانده و ایـران را هـم از اوج‌هـای تفکـر سـنتی و هـم از جهش‌هـای خـلاق غربـی دور کرده‌اسـت (شـایگان، ۱۳۷۸: ۱۱۷–۱۱۹). در حـوزهٔ موسـیقی، پیامـد ایـن بـرزخ هویتـی بـه شـکل دو مسـیر متضـاد؛ امـا هم‌زمـان ناکارآمـد نمایـان شـد. رویکـرد نخسـت، پذیـرش قالب‌هـای آمـادهٔ غربـی بـا وفـاداری صـرف به‌ظاهـر و فـرم آن‌هـا بـود؛ رویکـردی کـه نـه بافـت معنایـی و زیبایی‌شناسـی ایـن قالب‌هـا را بـه زبـان فرهنگـی ایـران ترجمـه کـرد و نـه توانسـت تجربـهٔ شـنیداری بومـی را در ایـن سـاختارها ادغـام کنـد. نتیجـه، تولیـد آثـار «شـبه‌غربی» بـود کـه در نـگاه نخسـت مـدرن جلـوه می‌کردنـد؛ امـا فاقـد «روح» و زمینـهٔ فرهنگـی لازم بودنـد؛ ماننـد اجـرای تکنیکـی یـک سـمفونی بـدون ارتبـاط بـا پیشـینهٔ شـنیداری مخاطـب ایرانـی.

رویکـرد دوم، چسـبیدن بـه قالب‌هـای کهنـهٔ سـنتی بـا هـدف حفاظـت؛ امـا بـه شـیوه‌ای کـه کارکـرد ایـن سـنت را مسـدود می‌کـرد. تحت‌تأثیـر نـگاه میراث‌انگارانـهٔ شرق‌شناسـانه، ردیـف و سـاختارهای کلاسـیک موسـیقی ایرانـی به‌مثابـه اشـیای تاریخـی صـرف، در قفسـه‌های نمادیـن حفـظ شـدند؛ فاقـد امـکان بازآفرینـی یـا گسـترش در محیط‌هـای جدیـد و حتـی گسسـته از زیسـت موسـیقایی نسـل‌های تـازه.

هـردو مسـیر، باوجـود تناقـض ظاهـری، یـک نتیجـه داشـتند: محروم‌کـردن موسـیقی ایرانـی از آن فراینـد «تعامـل خـلاق» کـه می‌توانسـت در برخـورد بـا سـبک‌ها و فرهنگ‌هـای دیگـر، سـاختارهای تـازه و زنـده بیافرینـد. در نبـود ایـن فراینـد، نـه «اصالـت» کامـلاً حفـظ شـد و نـه «نوگرایـی» به‌راسـتی شـکل گرفـت؛ بلکـه محصـول نهایـی ترکیبـی از شمایل‌سـازی و بازتولیـد بـرای بـازار و جشـنواره، به‌جـای یک‌زبـان موسـیقایی درحال‌رشـد و گفت‌وگـو بـود.

نقش اپرا و موسیقی تونال در اگزوتیسم موسیقی ایران

ورود تونالیتـه و اپـرا بـه موسـیقی ایـران، به‌ویـژه از دورهٔ علی‌نقـی وزیـری بـا معرفـی گام **۲۴ پـرده‌ای**[۱۸] و تـلاش بـرای واردکـردن اصـول هارمونـی و تونالیتـهٔ غربـی، نقطـه عطفـی در تعامـل شـرق و غـرب بـود. تونالیتـه، به‌مثابـهٔ نظامـی مرکزگـرا بـا محوریـت **تونیـک**[۱۹] و همراهـی **دومینانـت**[۲۰]، نه‌صرفاً الگویـی صوتـی؛ بلکـه دسـتگاهی معرفتـی بود کـه در بسـتر نهادهای مدرن آموزشـی ماننـد هنرسـتان موسـیقی جـای گرفـت و روایتـی تـازه از هویـت موسـیقایی ارائـه داد (وزیـری، ۱۳۹۵: ۲۷). ایـن نظـام، انسـجامی تـازه و چهارچوبـی نـو بـرای سـازمان‌دهی موسـیقی فراهـم آورد؛ امـا در ایـن فراینـد، بخشـی از لحن‌هـا و تنوعـات بومـی بـه حاشـیه رفـت. حتـی ردیـف ـ به‌عنـوان یکـی از مهم‌تریـن منابـع و نظام‌مندکنندهٔ عناصر سـنتی موسـیقی ایـران ـ در بسـتر جدیـد، به جایگاه سـاختار مشـابهی بـا تونالیتـه در موسـیقی غربـی بـدل شـد و عمـلاً نقـش یـک نظـام مرجـع مـوازی را ایفـا کـرد (کریمـی، ۱۳۸۰: ۴۱).

اپـرا نیـز در ایـران فراینـدی مشـابه داشـت؛ ژانـری کـه در اروپـا همـواره بسـتر بازنمایـی «دیگـری» و تثبیـت هویـت غربـی بوده‌اسـت (Said, ۱۹۹۳: ۷۰–۷۱ بـه نقـل از Taylor, ۲۰۰۷: ۷۱). در ایـران، ورود آن عمدتـاً بـه تقلیـد تکنیکـی و اجـرای صـوری محـدود شـد (آریان‌پـور، ۱۳۹۶: ۱۵۶–۱۶۳)، و اجـرای آثـار آهنگسـازان غربـی، آمـوزش سولیسـت‌ها و تشـکیل گروه‌هـای کُـر بیشـتر بـه انتقـال الگوهـای شـنیداری انجامیـد تـا بازاندیشـی مفهومـی. نهادهـای رسـمی ماننـد هنرسـتان موسـیقی و سـازمان اپـرای تهـران، بـه تعبیـر دورکیـم و بوردیـو، حامـل ارزش‌هـا و قواعـدی شـدند کـه مصـرف فرهنگـی را تثبیـت و اغلـب در خدمـت بازتولیـد محافظه‌کاری قـرار گرفتنـد (ریوبـر، ۱۳۹۸: ۱۶۳–۱۶۴).

مطالعـات نظـری نشـان می‌دهـد تونالیتـه و اپـرا سـازوکارهایی بـرای بازنمایـی مرکز/پیرامـون و خود/دیگری‌انـد. هارولـد پـاورز[۲۱]

تفاوت مد و تونالیته را به دو هستی‌شناسی متمایز پیوند می‌دهد که در آن مرکزیت و حاشیه به‌صورت صوتی بازتاب می‌یابد (Norton, ۱۹۸۴: ۱۴۰ به نقل از Taylor, ۲۰۰۷: ۲۸) و فوکو تحول مفهوم فضا پس از قرن هفدهم را به ظهور چنین الگوهای مرکزگرا مرتبط می‌سازد (Foucault, ۱۹۸۶: ۲۳ به نقل از Taylor, ۲۰۰۷: ۲۵). ازاین‌رو، مواجههٔ سطحی ایران با این نظام‌ها خطر بازتولید منطق سلطه‌ای را داشت که در بستر استعماری غرب شکل گرفته بود. گذر از مرحلهٔ ترجمه و تقلید صوری به‌نقد مفهومی و بازآفرینی بومی، شرط تبدیل این مفاهیم به بستر نوآوری و جلوگیری از تثبیت موسیقی ایران به‌عنوان کالای اگزوتیک است.

نقش جهانی‌شدن در شکل‌گیری اگزوتیسم در موسیقی ایران

جهانی‌شدن موسیقی، گرچه تاریخی طولانی دارد، با شتاب‌گیری فناوری‌های ارتباطی و رسانه‌های در اواخر قرن بیستم ابعادی تازه یافت. این روند شبکه‌های از **جریان‌های فراملی**[۲۲] سرمایه، اطلاعات و نمادهای فرهنگی را ایجاد کرد که ظاهراً آزادانه؛ اما در عمل نابرابر بودند (Friedman, ۱۹۹۰ به نقل از Taylor, ۲۰۰۷: ۱۱۴–۱۱۵). جوامع مرکزی با دسترسی وسیع به فناوری و بازار جهانی، جهان‌شمولی فرهنگی خود را تثبیت کردند، درحالی‌که جوامع پیرامونی میان مقاومت، بازبومی‌سازی یا بازتولید کلیشه‌ها حرکت کردند (Balibar, ۱۹۹۱ به نقل از Taylor, ۲۰۰۷). این تحولات موجب تغییر مرکز قدرت از دولت‌های ملی به شرکت‌های فراملی و رسانه‌های بزرگ شد که ذائقهٔ فرهنگی را شکل داده و موسیقی را هرچه بیشتر در قالب «کالا» تعریف کردند (Taylor, ۲۰۰۷: ۱۲۵–۱۲۶).

از دههٔ ۱۹۸۰، همکاری موسیقی‌دانان غیرغربی با هنرمندان غربی به راهبردی رایج برای ورود به بازار جهانی تبدیل شد. پروژه‌های مشترک با چهره‌هایی چون **پیتر گابریل**[۲۳] و **پل سایمون**[۲۴]، در ظاهر نماد خلاقیت فراملی بودند؛ اما در باطن منطق بازار جهانی و ساختار نابرابر قدرت را بازتولید کردند (Taylor, ۲۰۰۷: ۱۲۷–۱۲۸). بسیاری از هنرمندان ایرانی نیز برای دیده‌شدن در این فضا، عناصر سنتی و محلی را براساس انتظار مخاطب غربی؛ یعنی «دیگری» شرقی نمایش دادند. نتیجهٔ آن، تقلیل موسیقی ایرانی به «نماد فرهنگی اگزوتیک» در بازار جهانی و دورشدن از بازتاب واقعی پیچیدگی زیباشناسی بومی بود.

موفقیت هنرمندان ایرانی در جشنواره‌ها و جوایز بین‌المللی از یک‌سو فرصت تعامل و رشد فراهم کرد و از سوی دیگر، تهدیدی واقع‌گرایانه برای استقلال زیبایی‌شناختی به‌همراه داشت. موسیقی تولیدشده با هدف بازار جهانی عموماً بر عناصر کلیشه‌های بازشناسی‌پذیر از سنت ایرانی تکیه دارد، چیزی که ظاهراً نشانه اصالت است؛ اما درواقع مصالحه‌ای با تقاضای بین‌المللی و نگاه شرق‌شناسانه است. عبور از این وضعیت، نیازمند بازاندیشی انتقادی نسبت به قواعد نانوشتهٔ بازار جهانی و خلق روایت‌هایی است که از مسیر دیالوگ و پذیرش تنوع، معنای تازه و پویایی برای موسیقی ایران بیافرینند.

بحث و نتیجه‌گیری

براساس یافته‌های این پژوهش، چالش بنیادی موسیقی معاصر ایران در بستر اگزوتیسم، نه در ورود عناصر بیگانه یا حفظ سنت به‌صورت منفعل؛ بلکه در نوع مواجههٔ سطحی و فاقد رویکرد انتقادی با هردو حوزه نهفته است. پویایی تدریجیِ ردیف که بر رشد ارگانیک و تحول درونی سنت استوار بود، به‌تدریج از حافظهٔ عملی موسیقی ایران حذف شده‌است و خودکم‌بینی ساختاری نسبت به «دیگری» به شیفتگی و انفعال در برابر موسیقی غرب انجامیده است. تحقق همکاری مؤثر با غرب مستلزم درک عمیق بنیان‌های فکری آن و در مرتبه‌ای هم‌سنگ، آشنایی و تلمذ متقابلِ غربیان در بنیان‌های اندیشهٔ شرقی و دانش استادان ایرانی است. تقلید سطحی فاقد کارکرد پیش‌برنده بوده و تثبیت ایستا و صرفِ موسیقی سنتی، حتی زیر عنوان حفاظت، مانعی ساختاری در مسیر بالندگی همان موسیقی محسوب می‌شود. بازاندیشی تاریخی و زیبایی‌شناختی در هردو عرصه، تنها راه دستیابی به زبان موسیقایی‌ای است که در عین ریشه‌داری، بتواند در گفت‌وگویی برابر و پویا با جهان معاصر مشارکت کند.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسنده/نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. رمانتیسم جنبشی فکری است که بر طبیعت‌گرایی، نوستالژی، تخیل‌گرایی و نمادهای احساسی و اسطوره‌ای استوار بوده و هدف آن رهایی انسان از سه‌گانه استبداد؛ یعنی ظلم، تعصب و خرافه است (Shams Chowdhury, 2008: 4-6).

۲. شرق‌شناسی: گفتمانی که نهصرفاً بیانگر تفاوت جغرافیایی میان شرق و غرب؛ بلکه بازتاب‌دهنده و تولیدکنندهٔ مجموعه‌ای از علایق و منافع سیاسی، فکری، فرهنگی و اخلاقی

اسـت. ایـن گفتمـان در تعامـل پیچیـده بـا قدرت‌هـای گوناگـون (اسـتعماری، علمـی، فرهنگـی و اخلاقـی) شـکل‌گرفته و بـرای شـناخت، مهـار و حتـی جـذب «جهـان شـرقی» بـه‌کار مـی‌رود (سـعید، ۱۴۰۲: ۳۳-۳۴).

۳. خودشـرقی‌انگاری: نوعـی رویکـرد یـا عـادت ذهنـی کـه در آن جوامـع شـرقی، به‌ویـژه نخبـگان فرهنگـی، هویـت خـود را نـه از منظـر تجربـه و سـنت بومـی؛ بلکـه از خـلال «نـگاه دیگـری» ـ عمدتاً غربـی ـ می‌فهمنـد و بازتعریـف می‌کننـد. ایـن فراینـد کـه بـا پذیـرش مقـولات و ارزش‌هـای برآمـده از گفتمـان غربـی (ماننـد اصالـت، پیشـرفت یـا زیبایی‌شناسـی) همـراه اسـت، می‌توانـد به‌نوعـی از خودبیگانگـی معرفتـی بینجامـد و در حوزه‌هـای گوناگـون فکـری و هنـری بازتـاب یابـد (دادبـه، ۱۳۸۹).

۴. سـریالیسـم، روش موسـیقی دهـۀ ۱۹۵۰ اروپـا اسـت کـه بـا تنظیـم جـدول تغییـرات بـرای پارامترهایـی چـون زیروبمـی، ریتـم، کشـش و بلنـدی صـدا، وحـدت سـاختاری ایجـاد کـرده و انتخاب‌هـای سـبکی را در قالبـی بزرگ‌مقیـاس سـامان می‌دهـد (بـوردول، ۱۳۷۵: ۲۶۳۲۶۵).

۵. اسـتعمار (colonialism) در لغـت به‌معنـای طلـب عمـران «و «آبـاد کـردن» اسـت و در ایـن معنـا معـادل معنـای اولیـۀ کولونیزاسـیون « اسـت کـه مقصـود از آن مهاجـرت گروهـی از یـک کشـور و تشـکیل یـک واحـد مسـکونی جدیـد در سـرزمین‌های تـازه اسـت؛ امـا معنـای دیگـر و رایج‌تـر آنکـه امـروزه بـه‌کار مـی‌رود، تسـلط سیاسـی، نظامـی، اقتصـادی یـک ملـت قدرتمنـد بـر یـک سـرزمین یـا قـوم یـا ملـت ضعیـف اسـت (آشـوری، ۱۳۵۸،۱۵).

۶. بـه گفتـۀ آشوری مترادف یـک سلسـله اصطلاح بـا اسـتعمار (آشوری، ۱۳۵۸، ۱۶۷).

۷. اوژن دلاکـروا (Eugène Delacroix)، نقـاش فرانسـوی قـرن نوزدهـم.

۸. «شـۀوارگی» بیـان می‌کنـد کـه در فرهنـگ مـدرن، هویـت انسـان زیـر سـلطۀ اقتصـاد قـرار گرفتـه و او بـه ابـزاری سـنجیده بـا معیارهـای مـادی بـدل می‌شـود؛ ایـن بیگانگـی، آگاهـی را بـا محصـولات تولیـد یکـی می‌کنـد و رشـد فـردی و تعامـل اجتماعـی را متوقـف می‌سـازد (دایـی‌زاده، ۱۴۰۰).

۹. مدرنیتـه وضعیتـی تاریخـی، اجتماعـی و فرهنگـی اسـت که از قـرن هفدهـم میـلادی و پـس از رنسـانس در سـنت فکری اروپا شـکل گرفـت؛ باتجربـۀ «مـدرن» در زندگـی گره‌خـورده و از ریشـۀ لاتینـی modernus می‌آیـد. برخـلاف آن، مدرنیسـم گرایشـی فکـری–هنـری بـرای ترویـج ارزش‌هـای مـدرن اسـت. در فارسـی، «مدرنیـت» دقیق‌تریـن معـادل دانسـته شـده اسـت (آشـوری، ۱۳۹۲: ۲۸۷۲۹۰).

10. Friedrich rosen مؤلـف کتـاب Persian in wort und bild

۱۱. ایران‌شناسـی، حاصـل مواجهـۀ ایرانیـان بـا جهـان مـدرن و شکسـت تاریخـی اسـت کـه بـه خودشناسـی از منظـر غربـی انجامیـد. ایـن رویکـرد، بـا تحلیـل انتقـادی گذشـته بـرای یافتـن علـل افـول فرهنگـی شـکل گرفـت و گاه بـه سـتایش افراطـی یـا طـرد کامـل گذشـته، تحت‌تأثیـر عقـدۀ حقـارت یـا غـرور تاریخـی نسـبت بـه غـرب، گراییـد (آشـوری، ۱۳۹۲: ۷۹۸۲).

۱۲. جهـان سـوم اصطلاحـی اسـت کـه پـس از فروپاشـی گفتمـان سـنتی شـرق و غـرب، بـرای نامیـدن کشـورهای «توسـعه‌نیافته» یـا «جنـوب جهانـی» بـه کار رفـت و محـور منازعـه را از حـوزۀ فرهنگـی به‌عرصـۀ اقتصـادی، بـا غلبـۀ آگاهـی انسـان اقتصـادی بـر آگاهـی تاریخـی و اخلاقـی، منتقـل کـرد (آشـوری، ۱۳۹۲: ۹۶۹۷).

۱۳. تجـدد بـه معنـی نـو شـدن، تـازه شـدن، نـوی، تازگـی (معیـن،۱۳۸۱، ۴۲۵).

۱۴. نیهیلیسـم: وضعیـت روان‌شـناختی و معرفت‌شـناختی اسـت کـه در آن معنـای زندگـی، هسـتی، بـودن، خـود و حیـات از دسـت مـی‌رود و در پـی آن شـرایط اضطـراب آفریـن و سـردرگمی روحـی ایجـاد می‌شـود (زمانیـان، ۱۳۸۵، ۹۰)

15. Isaiah Berlin

16. Ernesto Laclau

17. Chantal Mouffe

۱۸. گام ۲۴ قسـمتی، بـا تقسـیم برابـر فواصـل یـک گام بـه تقلیـد از سیسـتم تعدیـل موسـیقی کلاسـیک غربـی توسـط علی‌نقـی وزیـری اجـرا شـد و مبنـای سـرکلید موسـیقی ایرانـی بـا مختصاتـی مشـابه موسـیقی کلاسـیک غربـی را فراهـم آورد کـه همچنـان در منابـع آموزشـی رایـج اسـت.

۱۹. تونیـک (Tonic) نـت یـا آکـورد اصلـی در یـک گام کـه به‌منزلـۀ مرکـز ثقـل یـا نقطـۀ اسـتقرار شـنیداری عمـل می‌کنـد و حـس «خانـه» یـا پایان‌پذیـری را در شـنونده ایجـاد می‌کنـد.

۲۰. دومینانـت (Dominant) درجـۀ پنجـم گام کـه نقـش کلیـدی در ایجـاد کشـش هارمونیـک به‌سـمت تونیـک دارد و از طریـق فواصـل و آکوردهـای وابسـته، حـس حل‌شـدگی و بازگشـت را تشـدید می‌کنـد.

21. Harold S. Powers

۲۲. شـرکت فراملـی، بنگاهـی اقتصـادی اسـت کـه فعالیـت و سـرمایه‌گذاری آن از مرزهـای یـک کشـور فراتـر رفتـه و در چندیـن کشـور شـعبه یـا عملیـات دارد. ایـن شـرکت‌ها بـا مدیریـت متمرکـز و شـبکه جهانـی خـود، تولیـد، توزیـع و خدمـات را در مقیـاس بین‌المللـی سـامان می‌دهنـد.

23. Peter Gabriel
24. Paul Simon

منابع اصلی:

- آریان‌پور، امیراشرف. (۱۳۹۶)، موسیقی ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب جمهوری اسلامی ایران، چاپ دوم، تهران: متن.
- آشوری، داریوش. (۱۳۵۸)، فرهنگ سیاسی، چاپ دوازدهم، تهران: مروارید.
- ---------- (۱۳۹۲). ما و مدرنیت، چاپ پنجم، تهران: صراط.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۹)، آنکه مثل من هست آنکه مثل من نیست. حرفه هنرمند، شماره ۳۳.
- احمدی، فاطمه. (۱۴۰۱)، «**بررسی ابعاد اگزوتیسم در آثار نظامی گنجه‌ای (گنجوی)**»، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، رشته زبان و ادبیات فارسی.
- افسریان، ایمان. (۱۳۸۹)، ترس عقب ماندگی و مکانیسم دفاعی. حرفه هنرمند، شماره ۳۳.
- برتون، رولان. (۱۳۹۲)، قومشناسی سیاسی؛ ترجمهٔ ناصر فکوهی، تهران: نی.
- برکشلی، مهدی. (۱۳۸۳)، مقدمه‌ای بر کنگرهٔ بین‌المللی؛ ترجمهٔ ساسان فاطمی، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، شماره ۲۵.
- بوردول، دیوید. (۱۳۷۵)، روایت در فیلم داستانی؛ ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، جلد دوم، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۹)، شرقی‌سازی‌های غربی (مصاحبه با رویین پاکباز). حرفه هنرمند، شماره ۳۳.
- تاجیک، محمدرضا. (۱۳۸۴)، انسان مدرن و معمای هویت، نشریه مطالعات ملی، شماره ۱.
- تهماسبی، ارشد. (۱۴۰۲)، چگونگی موسیقی ایران کندوکاوی در گونه‌های موسیقی. چاپ دوم، تهران: ماهور.
- خالقی، روح‌الله. (۱۴۰۱)، سرگذشت موسیقی ایران، چاپ هجدهم، تهران: صفی‌علیشاه.
- سینایی، خسرو. (۱۳۹۵، ۲۳مهر)، خسرو سینایی مفهوم اگزوتیسم در هنر را تشریح کرد. قابل دسترس از: https://www.mehrnews.com/news/۳۸۰۸۳۰۵، (۱۴۰۳/۱۲/۲۰).
- دادبه، آریاسپ. (۱۳۸۹)، وارونگی متوهم. حرفه هنرمند، شماره ۳۳.
- دانیلو، آلن. (۱۳۸۳)، گزارش سخنرانی‌های...، ترجمهٔ ساسان فاطمی فصلنامهٔ موسیقی ماهور، شماره ۲۵.
- دایی‌زاده، امین. (۱۴۰۰)، شئوارگی و کالاگونگی و بیگانگی اجتماعی. قابل دسترس از: https://youngsociologists.com/، (13/02/1404).
- درویشی، محمدرضا. (۱۳۹۴)، نگاه به غرب؛ بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران، چاپ دوم، تهران: ماهور.
- دورینگ، ژان. (۱۳۷۸)، موسیقی ایران و خاورمیانه در تقابل با فرهنگ غربی: بخش اول؛ ترجمهٔ آزاده دانش‌نیا، فصلنامه مقام، شماره ۴.
- رنان، ارنست و دیگران. (۱۳۹۱)، ملت، حس ملی ناسیونالیسم؛ ترجمهٔ عبدالوهاب احمدی، تهران: آگه.
- ریوبر، کلود. (۱۳۹۸)، انسان‌شناسی سیاسی؛ ترجمهٔ ناصر فکوهی، تهران: نی.
- زمانیان، علی. (۱۳۸۵)، «نیهیلیسم از انکار تا واقعیت»؛ فصلنامه راهبرد، شماره ۴۰.
- سپنتا، ساسان. (۱۳۹۹)، چشمانداز موسیقی ایران. چاپ دوم، تهران: ماهور.
- سعید، ادوارد. (۱۴۰۲)، شرق شناسی، لطفعلی خنجی، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.
- شاد قزوینی، پریسا. (۱۳۸۴)، تأثیر شرق بر نقاشی اروپا، تهران: دانشگاه الزهراء (س).
- شاهرودی، فاطمه. (۱۴۰۰)، راهنمای نگارش طرح تحقیق در هنر، چاپ اول، تهران: نیل آی و نشر اندیشه احسان.
- شایگان، داریوش. (۱۳۷۸)، آسیا در برابر غرب. چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- صداقت کیش، آروین. (۱۳۸۵)، نگاهی به سانسور موسیقی در ایران، ماهنامهٔ نقد نو شماره ۱۴.
- صفیاری کلور، فرزانه. (۱۳۹۳)، **بررسی علل گرایش به اگزوتیسم در نقاشی معاصر ایران**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه هنر، رشته نقاشی.
- عبداللهی، محمد و حسین بر، محمد عثمان. (۱۳۸۱)، گرایش دانشجویان بلوچ به هویت ملی در ایران، مجلهٔ جامعه‌شناسی ایران شماره ۴.

- عزیـزی، محمدمهـدی. (۱۳۸۲)، تحـول و دگرگونـی گروه‌هـای آموزشـی دانشـکده هنرهـای زیبـا، نشـریه هنرهـای زیبـا-هنرهـای نمایشـی و موسـیقی، تابسـتان، شـماره ۱۴.

- فاضلـی، نعمـت‌الله و حسـین سـروی. (۱۳۹۲)، بررسـی گفتمان‌هـای تجددگـرا و نوسـنت گـرای موسـیقی در ایـران معاصـر (۱۲۸۵ -۱۳۸۵)، فصلنامـۀ علـوم اجتماعـی، شـماره ۶۳.

- قجری، حسـینعلی و جواد نظری. (۱۳۹۲)، تحلیـل گفتمـان در تحقیقـات اجتماعـی، تهـران: جامعه‌شناسـان.

- کریمـی، احمـد. (۱۳۸۰)، نورعلـی برومنـد زنده‌کننـدۀ موسـیقی اصیـل ایـران، تهـران: دوسـت.

- کیانـی، مجیـد. (۱۳۸۳)، چگونگـی پژوهـش در موسـیقی ایـران، تهـران: سروسـتاه.

- --------- (۱۳۹۵). شـناخت هنـر موسـیقی: سـماع ردیـف شـامل ۱۸ دفتـر، چـاپ اول، تهـران: سروسـتاه.

- --------- (۱۳۹۷). هفـت دسـتگاه موسـیقی ایـران، چـاپ چهـارم، تهـران: سروسـتاه.

- --------- (۱۳۹۸)، سـماع ردیـف۲، شـامل ۶ دفتـر، چـاپ اول، تهـران: سروسـتاه.

- گشـانی، فاطمـه. (۱۴۰۲)، عکاسـی مفهومـی مبتنـی بـر اگزوتیسـم: نمونـۀ موردمطالعـۀ آثـار عکاسـی مفهومـی ایـران/ پایان‌نامـه کارشناسی‌ارشـد، دانشـگاه تربیـت دبیـر شـهید رجایی.

- گل محمـدی، احمـد. (۱۳۹۳)، جهانی‌شـدن فرهنـگ هویـت، تهـران: نـی.

- لیوینگسـتن، تامـارا. (۱۳۸۴)، جنبش‌هـای احیـای موسـیقی به‌سـوی یـک نظریـۀ کلـی؛ ترجمـۀ ناتالـی چوبینـه، فصلنامـۀ موسـیقی ماهـور شـمارۀ ۲۸.

- محمـدی، جمـال. دانـش مهـر، حسـین. سـبحانی، پرویـز. (۱۳۹۹)، مصـرف ایماژهـای بـدن در میـان کاریـران اینسـتاگرام در شـهر سـنندج. جامعه‌شناسـی فرهنـگ و هنـر، شـماره ۳.

- محمـدی، محسـن. (۱۳۹۲)، «کـو دو پـرس و آلفـرد لومـر: موزیـک تئاتـر و فراماسـونری»، فصلنامـۀ موسـیقی ماهـور، شـمارۀ ۶۱.

- مسـیب زاده، عیـن‌الله. (۱۳۹۳)، احیـای سـنت‌ها بـا رویکـردی نـو تاریخچـه مرکـز حفـظ و اشـاعۀ موسـیقی ایرانـی، تهـران: سـوره مهـر.

- مشـایخی، نـادر و حسـینی، سـیاوش. (۱۳۹۲، ۲۳ اردیبهشـت)، نشسـت «نقـد نغمـه»: گفت‌وگـو پیرامـون اگزوتیسـم و موسـیقی معاصـر ایـران. موسـیقی ایرانیـان.

- https://musiceiranian.ir/46051-mashayekhi-2.html

- معین، محمد. (۱۳۸۱)، فرهنگ معین، (جلد۱). تهران: آدنا.

- میرمنت‌هایـی، سـید مجیـد. (۱۳۸۱)، سـنت و مدرنیسـم در موسـیقی ایـران گفت‌وگـو بـا موسـیقیدانان معاصـر، چـاپ اول، تهـران: فـرزان.

- وزیـری، علی‌نقـی. (۱۳۹۵)، آرمنـی موسـیقی ایـران یـا موسـیقی ربـع پـرده/ سـاخته و نـگارش علینقـی وزیـری؛ پیشـگفتار سـاسـان سـپنتا؛ مقدمـه تصحیحـی و فهرسـت هـا محمـود سـیهندی، تهـران: ماهـور.

- یورگـن، ماریـان و لوئیـز فیلیپـس. (۱۳۹۲)، نظریـه و روش در تحلیـل گفتمـان، تهـران: نـی.

- یوسـت، فرانسـوا. (۱۳۹۷)، درآمـدی بـر ادبیات‌تطبیقـی؛ ترجمـۀ م. انوشـیروانی، آتشـی، بهـادری، تهـران: سـمت.

- --------- (۱۳۹۷)، درآمـدی بـر ادبیات‌تطبیقـی؛ ترجمـۀ م. انوشـیروانی، آتشـی، بهـادری، تهـران: سـمت.

- --------- (۱۳۹۸)، درآمـدی بـر ادبیـات تطبیقـی؛ ترجمـۀ علیرضـا انوشـیروانی، لالـه آتشـی و رقیـه بهـادری، تهـران: سـازمان مطالعـه و تدویـن کتـب علوم‌انسـانی دانشـگاه‌ها مرکـز تحقیق‌وتوسـعه علوم‌انسـانی، سـمت.

Ferguson, Bryan. (2005). The state, identity and violence. London & New York: Routledge.

- Laughey, Dan. (2007). Key themes in media theory. Open University Press.

- Nooshin, Laudan. (2014). Two revivalist moments in Iranian classical music. In Bithell, Caroline & Hill, Juniper (Eds.) , The Oxford handbook of music revival (pp. 275–297). Oxford University Press.

- Scruton, Roger. (2007). Palgrave Macmillan dictionary of political thought (3rd ed.). Palgrave Macmillan.

- Shams Chowdhury, Tawahid. (2008). Thomas Hardy & romantic tradition. Department of English & Humanities Spring.

- Stasank, Jean-François. (2008). Qu'est-ce que l'exotisme Le Globe, 148, 7–30. Département de Géographie, Université de Genève.

- Taylor, Timothy D. (2007). Beyond exoticism: Western music and the world. Duke University Press.

- Weise, Dietrich. (1892). Kultureinflüsse des Orients auf Europa. Kaltenbach.

نحوه ارجاع به این مقاله:

سـروی پـور، سـبحان و آحرلـو، داوود (۱۴۰۴). مفهـوم اگزوتیسـم در موسـیقی ایـران از ناصـری تاکنـون. فصلنامـۀ علمـی مطالعـات هنـر و زیبایی‌شناسـی، سـال پنجـم، شـماره ۱۷ (پاییـز ۱۴۰۴)، صـص ۲۸-۴۱.

©Authors, Published by **Art and Aesthetics Studies Quarterly**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).