نامهٔ انسان‌شناسی
دورهٔ اول، شمارهٔ سوم، بهاروتابستان۱۳۸۲
صص.۱۹۹ـ ۲۰۶

پژوهشی در موسیقی و سازهای موسیقی نظامی دورهٔ قاجار، علی بلوکباشی و یحیی شهیدی، از مجموعه پژوهش‌های مردم شناسی، فرهنگ و مردم / ۷، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۱. به همراه، عکس، پارتیسیون و نمودار.

ساسان فاطمی*

کمتر کتابی در مورد تاریخ متأخر موسیقی ایران می‌توان یافت که در آن از موسیقی نظامی دورهٔ قاجار سخن به میان نیامده باشد. در مدرسهٔ موسیقی نظام دارالفنون و تحت مدیریت یک افسر فرانسوی بود که پایه‌های آموزش موسیقی غربی در ایران گذاشته شد و این موسیقی راه نفوذ خود را به فرهنگ ایرانی باز کرد. بسیاری از چهره‌های مهم موسیقی ایران در این مدرسه آموزش دیدند و برخی از تعیین کننده‌ترین موسیقی‌دانان یک قرن گذشته، مثل سالار معزز و کلنل علینقی وزیری، نظامی بودند. یک بررسی جامع پیرامون این شاخه از موسیقی در ایران دورهٔ قاجار همیشه می‌تواند سودمند باشد.

اثر مورد نظر، همان‌گونه که در مقدمهٔ آن آمده، گزارشی تاریخی-توصیفی است از مقولهٔ فوق الذکر. کتاب شامل ۵ بخش و ۱۰ فصل است، با پیش‌گفتار و مقدمه‌ای در آغاز و نمایه‌ای عمومی در انتها. بخش اول، نوشته علی بلوکباشی، *"شکل گیری موسیقی علمی در تشکیلات نظامی ایران"* را مورد مطالعه قرار می‌دهد و بخش‌های دوم و سوم و چهارم، نوشتهٔ یحیی شهیدی، به بررسی نسبتاً مفصل شکل‌گیری موسیقی نظام به شیوهٔ اروپایی، معرفی استادان و نیز سازهای این موسیقی و شرح *"جا و وظایف افراد دسته موزیک در واحدهای قشون"* دورهٔ قاجار اختصاص دارد. در بخش پنجم دو مطلب به پیوست آمده است: یکی نوشته علی بلوکباشی در مورد بالابان و دیگری ترجمهٔ فصل سوم از یک رسالهٔ فرانسوی درباره *"موزیک فرانسه در ایران"*. کتاب از چاپ بسیار خوبی، به ویژه در عکس‌ها، برخوردار است.

اثر از نظر منابع غنی است و کتاب‌نامه‌های متعدد آن می‌تواند برای پژوهش‌گران موسیقی بسیار مفید باشد. برخورد انتقادی با منابع نیز موجب شده است تا بعضی از خطاهای راه‌یافته در نوشته‌های دیگران مورد بحث قرار گیرد؛ از جمله ضبط تاریخ تأسیس شعبه موزیک دارالفنون توسط حسینعلی ملاح (ص.۶۲) و تعیین قدمت کاربرد کلمات *"موزیک"* و *"موزیکانچی"* توسط همین مؤلف (ص. ۶۳). مقالهٔ مربوط به بالابان، نوشتهٔ علی بلوکباشی، که در بخش پیوست آمده، فوق‌العاده روشن‌گر و دقیق است و نکات ناشناخته‌ای را بر خواننده آشکار می‌کند. یکی دیگر از بخش‌های باارزش کتاب، که کاش گسترده‌تر از این می‌بود، بخش چهارم آن است (نوشتهٔ یحیی شهیدی) که مطالب تازه‌ای در مورد وظایف افراد دستهٔ موزیک در اختیار خواننده قرار می‌دهد. مجموعهٔ نت‌های چاپ شده در کتاب (صص. ۹۴-۱۴۴)، شامل سرودها و سلام‌ها و نیز فرامین مخصوص شیپور و طبل در واحدهای مختلف نظام، نیز از جمله سندهای ارزنده‌ای است که بر غنای اثر افزوده است.

شکل ارایهٔ مطالب، اما، در پاره‌ای موارد به صورتی است که موجب عدم یک‌دستی می‌شود و مطالعه را اندکی دشوار می‌کند.

* عضو هیأت علمی دانشکدهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران

کتاب‌نامه‌ها در انتهای بخش نخست، بخش چهارم و پیوست نخست، به تفکیک مؤلفین آمده‌اند؛ امری که مراجعه را دشوار می‌کند و موجب ذکر مکرر و بی مورد منابع مشترک می‌شود. استقلال دو مؤلف در موارد دیگر نیز به چشم می‌خورد. بلوکباشی یادداشت‌ها را در انتهای مطلب آورده و شهیدی آن‌ها را به صورت زیرنویس ارائه داده است. نحوه ارجاع به منابع نیز یک‌دست نیست. بخش اول و مقالهٔ *"بالابان"* شیوه درون متنی (با استفاده از پرانتز) را اتخاذ کرده‌اند و بخش‌های دیگر از زیرنویس سود جسته‌اند. ارجاع درون متنی برای همه منابع و ارایهٔ همه یادداشت‌ها، به علاوه یک کتاب‌نامه واحد، در انتهای جلد می‌توانست خواندن اثر را دل‌پذیرتر کند. درضمن، آشفتگی در استفاده از شیوهٔ ارجاع درون متنی نیز از نکات منفی کتاب محسوب می‌شود. ص. ۲۸ نمونه کاملی از این آشفتگی را به نمایش می‌گذارد. در چهار مورد موجود در این صفحه، اطلاعات داخل پرانتزهای ارجاع، غیر از شمارهٔ صفحات، به چهار شکل مختلف آمده است: یک بار فقط با ذکر نام اثر (*تاریخ*، برای اثر بیهقی؛ که درضمن بهتر بود عنوان رایج آن که *تاریخ بیهقی* است ذکر شود)، یک بار فقط با ذکر نام مؤلف (بیهقی؛ برای همان اثر)، یک بار هم با ذکر عنوان اثر و هم با ذکر عنوان فصل مورد نظر (*گلستان*، "در اخلاق درویشان") و، سرانجام، یک بار هم با ذکر نام مؤلف و هم با ذکر نام اثر (خالقی، *سرگذشت موسیقی ایران*). جای دیگری (ص. ٦۰) تقریبا همهٔ اطلاعات مربوط به مرجع، غیر از تاریخ انتشار آن، در داخل پرانتز آمده است (بلوکباشی، "مفاهیم و نمادگارها در طریقت قادری"، در *مردم شناسی و فرهنگ عامه*، ش. ۳، ص. ۲۲). در ارجاعات درون متنی، ارجح آن است که فقط نام مؤلف، تاریخ انتشار و شماره صفحه (مثلا: خالقی، ۸۳ :۱۳٦۲) بیاید و در کتاب‌نامه، به جای عنوان اثر، نام مؤلفین با قلم سیاه نوشته شود، چرا که دنبال کردن آن‌ها، از آنجا که به ترتیب حروف الفبا فهرست می‌شوند، سریع‌تر و راحت‌تر از دنبال کردن نام آثار صورت می‌گیرد.

هرچند عکس‌ها عموماً از کیفیت بسیار خوبی برخوردارند، اما متأسفانه در برخی از موارد به صورت نامناسب، مبهم و گاه با خطای فاحش به آن‌ها ارجاع داده شده‌است. در ص. ۷٦، پس از توضیح در مورد این‌که موسیقی نظام ایران تا دورهٔ ناصرالدین شاه از همان اسباب و ابزاری که در نقاره‌خانه‌ها به کار می‌رفت، مثل نی و شیپور و طبل‌ودهل، استفاده می‌کرده به شکل ۲ ارجاع داده می‌شود که در آن دستهٔ موزیکی با لباس اروپایی و سازهای اروپایی نشان داده شده است. در ص. ۱۳۳، در انتهای مطلب مربوط به ابراهیم‌خان آژنگ به شکل ۲۲ ارجاع داده شده که تصویر علینقی‌خان وزیری است. در بخش *"سازهای سنتی ایران"* و در انتهای مطلب مربوط به طبل (ص.۱٥٦) باز هم به تصویری ارجاع داده شده است (شکل ۳٦) که دستهٔ موزیکی با سازهای غربی را نشان می‌دهد. در ص.۱٦٤ تصویر کر پیستون دار (شکل ٥۰) آمده، اما در زیر آن *"کرنه پیستون دار"* نوشته شده است. درضمن، ذکر این جمله در همان صفحه که: *"کر دو گونه دارد، یکی کر معمولی یا کر آرمنی [...] دیگری کر پیستون‌دار یا کرنه پیستون‌دار"* نشان می‌دهد که مؤلف این دو ساز متفاوت را یکی گرفته است. بی‌دقتی‌های دیگری نیز در چاپ تصاویر به چشم می‌خورد: تصویر کلارینت باس (شکل ٤۷، ص.۱٦۲) و علائم شیپورچی گروهان و طبال (ص. ۱۸۰) وارونه چاپ شده‌اند.

عدم مناسبت مطالب و جابه‌جایی‌ها در یکی دو مورد دیگر، این بار در داخل متن، نیز

به چشم می‌خورد و یکی از آن‌ها متأسفانه به مقالهٔ فاضلانهٔ بلوکباشی در مورد بالابان مربوط می‌شود؛ چیزی که البته از ارزش این مقاله نمی‌کاهد. پاراگراف اول ص. ۲۲۳ که شواهد مربوط به معرفی بالابان به عنوان ساز بادی را ارائه می‌دهد در بخشی آمده است که به ارائه شواهد مربوط به معرفی این ساز به عنوان ساز کوبی اختصاص دارد. مورد دوم عدم تناسب زیرنویس با متن در مطلب مربوط به لومر است. در ص. ۱۱۷ آمده است: "*لومر، علاوه بر قدرشناسی از سوی بزرگان ایران، در همه حال از محبت و قدرشناسی شاگردانش نیز برخوردار بود*". اما در زیرنویس، که انتظار می‌رود توضیح مکملی یا شاهدی بر این مدعا آورده شود، مطلبی از اعتمادالسلطنه می‌خوانیم مبنی بر این که لومر به کار تجارت مشغول بوده و وعده‌های بی اساس در مورد استقراض از فرنگ و ساختن راه آهن به رجال دولت می‌داده است.

در موارد متعددی در نوشتن اصطلاحات و اسامی فرنگی خطاهایی راه یافته‌است که در یک متن علمی خوشایند نیست. *ابوا*، هرچند به همین شکل نیز در متن دیده می‌شود، در بسیاری جاها به صورت *هوبوا* آمده که خطاست. حتی متأسفانه در یک جا توضیح مؤلف خطا را برجسته‌تر نیز می‌کند: "*اوبوا که در متون نظامی اواخر دوره قاجار به صورت تلفظ فرانسه آن هوبوا آمده [...]*" (ص.۱۶۰). کلمه hautbois در زبان فرانسه همان *ابوا* تلفظ می‌شود و در این زبان مخرج "ه" همواره ملفوظ نیست. مورد دیگر *فلاژولِه* است که نه‌تنها به شکل غلط *فلاژئوله* در متن (ص.۱۵۹) ثبت شده بلکه املای لاتین آن نیز که flageolet است، به تبع همین تلفظ نادرست، flagéolet آمده است. در ص. ۱۷۲ معلوم نیست منظور مؤلف از ذکر "*تری آنگل یا تریانگل*" چیست، چرا که این‌ها دو شکل متفاوت برای ثبت یک واژهٔ فرنگی واحدند. مگر این که منظور تأکید بر تلفظ همزه در شکل نخست بوده باشد که در این صورت باید آن را به حساب یک خطای دیگر گذاشت، چون به نظر نمی‌رسد چنین تلفظی در زبان‌های فرنگی برای این کلمه وجود داشته‌باشد. در جای دیگر (ص.۱۹۲، زیرنویس شماه ۱) Bataillon، به معنی واحد نظامی یا فوج که *بتیون* تلفظ می‌شود، به صورت Battalion آمده و این بار به تبع این املای غلط *باتالیون* یا *باتالیان* تلفظ شده است. در همین صفحه (زیرنویس شماره ۲) cible به معنی نشانه را به صورت sible ضبط کرده اند. در ص. ۱۹۷، زیرنویس شماره ۵، نوشته‌اند "*آرم (arm) در اینجا به معنی لشکر و سپاه است*"، که به احتمال قوی منظور armée است و نه arm.

نام مؤلف پیوست دوم نیز (ص.۲۵۱) لوبرون-رونان ثبت شده که با توجه به املای فرانسه آن (Le Brun-Renand)، لوبرن، با ر مفتوح، صحیح است. در یکی دو مورد نیز مؤلفین در نقل مراجع ترجمه شده به خطای مترجمین توجه نکرده اند. در صص. ۳۹ و ۴۰، به ترتیب، از سفرنامه‌های کلمباری و فلاندن (هر دو در اصل به زبان فرانسه) مطالبی نقل شده که در آن‌ها ساز تنبور به عنوان یکی از سازهای نظامی دورهٔ قاجار معرفی شده است. شکی نیست که در متن اصلی tambour، به معنی طبل، آمده است و مترجمین آن را با تنبور، ساز زهی زخمه‌ای کم صدایی که غیرممکن است بتوان از آن در دسته‌های نظامی پرسروصدا استفاده کرد، اشتباه گرفته اند.

و اما در مورد محتوای کتاب: در مقابل مقاله "*بالابان*" و بخش چهارم که به "جا و وظایف افراد دستهٔ موزیک در واحدهای قشون" اختصاص دارد و نقاط قوت کتاب به

حساب می‌آیند، مطالب مربوط به زندگی‌نامهٔ *"بنیانگذاران و استادان موسیقی نظامی"* و بخش سوم در مورد "سازهای موسیقی نظام" را باید نقاط ضعف اثر به حساب آورد. اولی به خاطر تکراری و دست دوم بودن مطالب آن که بارها در منابع مختلف آمده است و دومی به خاطر اشتباهات متعدد و ضعف نگارشش. عذری که در مقدمه برای نپرداختن به *"جزئیات فنی و هنری درباره موسیقی و سازهای موسیقی"* (ص.۲۰) آمده است متأسفانه ضعف‌های بخش سازشناسی را موجه نمی‌کند. یکی دو خطا را، پیش از این، در ضمن بحث از تصاویر و ثبت اسامی فرنگی ذکر کردیم که مربوط می‌شد به یکی فرض کردن کرنه و کر پیستون‌دار و ثبت غلط نام ابوا و فلاژوله. موارد دیگر بیشتر مربوط می‌شود به ناپختگی شیوه نگارش متن. اصطلاحات *"سازهای رشته ای"* (ص.۱۵۸) و *"سازهای بادی فلزی"* به هیچ وجه معمول نیستند و باید به جای آن‌ها *"سازهای زهی"* و *"سازهای بادی برنجی (یا مسی)"* آورد. گفتن این که فلوت "تکمیل یافته نی" است (همان) به این می‌ماند که بگوییم "زبان فرانسه تکمیل یافتهٔ زبان فارسی" است. از این گونه مقایسه‌های نابه‌جا در یک متن علمی میان دو فرهنگ موسیقایی متفاوت باید اجتناب کرد؛ همچنین از اظهارنظرهای سلیقه‌ای مثل *"فلوت از همه سازها خوش صداتر و آوای آن به طبیعت نزدیک‌تر است"* (همان). برای اثبات بی‌اساس بودن این نظر کافی است اشاره کنیم که آهنگسازی مثل موتزارت، که در سلامت طبع او شکی نبوده، صدای فلوت را به هیچ رو دوست نمی‌داشته است. درضمن، برخلاف نظر مؤلف، هر نتی را نمی‌توان *"برای فلوت نوشت و با آن نواخت"* (همان). این ساز نیز، مثل همهٔ سازهای دیگر، محدودهٔ صوتی مشخصی دارد و فقط قادر است صداهای موجود در این محدوده را تولید کند. در ص.۱۵۹ فلاژوله یک ساز بادی زبانه‌دار به حساب آمده که خطاست. این ساز نوعی نی‌لبک از خانوادهٔ سازهای بادی فاقد زبانه است. درضمن، تعریف مختصری که برای فلاژوله آمده هیچ معنای خاصی ندارد: *"نوازنده هنگام نواختن با بازی انگشتان روی سوراخ‌ها و باز و بسته کردن سوراخ‌ها میزان ارتعاش هوا را برای ایجاد اصوات در آن تنظیم می‌کند"* (همان). این توضیح، که علیرغم ظاهر پرپیچ و خمش به این معنی است که تولید صداهای مختلف با باز و بسته کردن سوراخ‌ها ممکن می‌شود، برای همهٔ سازهای بادی صادق است و نه فقط برای فلاژوله. در ص. ۱۶۰ می‌خوانیم: *"صدای اوبوا با داشتن زبانهٔ مضاعف خفه و مانند نی‌چوپانی است"*. ابوا، برعکس، دارای یکی از نافذترین صداها در میان سازهای بادی است و، درضمن، همان زبانهٔ مضاعف صدای آن را عمیقا از صدای نی چوپانی، که فاقد زبانه است، متمایز می‌کند. در معرفی کلارینت، با این که همهٔ اعضای خانواده با همین عنوان، یعنی کلارینت، نامیده شده‌اند (کلارینت باس، کلارینت آلتو و غیره)، خود ساز مادر تحت عنوان قره‌نی آمده (ص.۱۶۲) و تذکر داده‌شده است که "این ساز را فرانسوی‌ها کلارینت می‌نامند". روش درست این است که ساز تحت عنوان اصلی آن، کلارینت، معرفی‌شود و توضیح داده شود که *"این ساز را در ایران قره‌نی می‌نامند"*.

در بخش نخست، یکی دو بار مطالبی بدون ارتباط با موضوع مربوطه آمده است. در فصل اول، در پایان قسمتی که به "نظام نغمه‌نگاری در موسیقی قدیم ایران" اختصاص دارد مطلبی دربارهٔ ورزیدگی و مهارت ویژه ایرانیان در ساختن سازهای موسیقی نوشته شده است که ارتباطی به نظام نغمه‌نگاری ندارد (ص.۲۶). هم‌چنین در فصل دوم، در قسمتی که مربوط به

"نقش و اهمیت" موسیقی نظامی در قدیم است "*داستان تاریخی نوای رود رودکی همراه با سرود معروف بوی جوی مولیان آید همی در محضر امیر ابونصر سامانی*" (ص.۳۳) ذکر شده است که ارتباط آن با موسیقی نظامی روشن نیست.

در همین بخش، گاه اطلاعاتی بدون ذکر مأخذ آمده یا از منابع به شکل نامناسبی استفاده شده است. در فصل دوم و در قسمت مربوط به "*پیشینه تاریخی*" موسیقی نظامی می‌خوانیم: "*در قدیم، نوازندگان دسته‌های موسیقی نظام را بیشتر از نوازندگان میان مردم و از قشرهای مختلف جامعه‌های شهری و روستایی انتخاب می‌کردند و در واحدهای نظامی به خدمت می‌گماردند [...] در تشکیلات نظامی ایران، خلاف نظر عام، به موسیقی و نوازندگان دسته‌های موسیقی به چشم تحقیر نمی‌نگریستند و به نوازندگان واحدها به سبب اهمیتی که در پیشبرد هدف‌های نظامی داشتند ارج می‌گزاردند*" (ص.۳۲). معلوم نیست این اطلاعات در مورد موقعیت اجتماعی نوازندگان موسیقی نظام در قدیم با استناد به چه منبع یا منابعی تهیه شده است. بلافاصله پس از این جملات، پیرامون "ویژگی"های موسیقی نظامی قدیم مطالبی می‌خوانیم که به احتمال قوی فقط از نگرش شخصی خود مؤلف، یا شاید بهتر باشد بگوییم از تصور عمومی متأخر درباره موسیقی نظامی، سرچشمه گرفته است: "*موسیقی نظامی، موسیقی بیداری و حرکت و کار و تلاش و جنگ بوده و حس غرور ملی سپاهیان را بر می‌انگیخته است. این نوع موسیقی حس نظم و انضباط در کار، بهره گیری از وقت و دقت، باریک بینی در رفتار، روحیه وظیفه شناسی و همراهی و هماهنگی با جمع و گروهی عمل کردن، احساس مسئولیت در کار و رعایت قواعد و مقررات به هنگام خدمت در پادگان‌ها و در صف‌های مشق و رزم و نیروی دلیری و سلحشوری در رزمگاه و دفاع از سرزمین را در میان سپاهیان بیدار تقویت می‌کرده است.*" برای تأیید این مطالب نیز هیچ‌گونه مرجعی که نشان دهد نتیجه‌گیری‌های فوق بر آن‌ها استوار بوده ارائه نشده است. نحوهٔ نگرش پیشینیان به موسیقی نظام ممکن است تفاوت‌های بسیاری با نحوهٔ نگرش امروز به این مقوله داشته باشد. چه بسا عمده‌ترین نقش این موسیقی در گذشته ایجاد رعب و وحشت در دل دشمن به هنگام نبرد بوده؛ مطلبی که در فهرست مفصل مؤلف اشاره‌ای هم به آن نشده است.

غیر از این موارد، گاهی نیز منابع به شکل نامناسب و نابه‌جایی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در صحبت از وضعیت نقاره‌خانه پیش از دوره ناصری از عبدالله مستوفی نقل شده است که "*نوازندگان این موسیقی وطنی [...] در مواقع رزم هم با آلات موسیقی خود که سنگین‌های آن را به پشت شتر می‌بستند، در میدان جنگ به نواهای مهیج خود سلحشوران را به شجاعت می‌آوردند و در کوچه ها، منزل به منزل اسباب سرگرمی پیادگان و سواران بودند*" (ص ۴۰-۴۱). اما این که مستوفی، در متن اصلی، مطلب فوق را با جمله "*در ایران از زمان قدیم معمول بوده است که [...]*" آغاز می‌کند (جمله‌ای که در نقل قول حذف شده است) نشان می‌دهد که وی به دورهٔ خاصی از تاریخ نظر نداشته است. درضمن، در این‌گونه اظهارنظرهای کلی پیرامون تاریخ، گفته‌های مستوفی فاقد سندیت و اعتبار است. جای دیگری نیز (صص.۲۷-۲۸)، با این که مؤلف خود معتقد است که "*موسیقی در جامعهٔ ایران، و در بیشتر دوره‌های تاریخی، به خصوص از دورهٔ صفوی به این سو، پایگاه و منزلت والایی نداشته است*" و "*خنیاگری یا رامشگری، و به*

اصطلاح اخیرتر مطربی، از کهن‌ترین روزگار تا کنون، پیشه‌ای حقیر و کم‌بها انگاشته می‌شده است و گروه یا قشر رامشگر و اهل طرب جامعه معمولا از لایهٔ فرودین اجتماعی برمی‌خاسته‌اند و مرتبه و موقعیت نازل و پایینی داشته‌اند". بدون برخورد انتقادی و بدون تلاش برای رفع تناقضی که ممکن است باعث سردرگمی خواننده شود، از مهدی قلی‌خان هدایت نقل می‌کند که "*قدمای ایران با دید دیگری به موسیقی می‌نگریسته‌اند و برای این هنر ارزش بسیار قائل بوده اند*".

استفاده از مطالب سفرنامه‌نویس‌ها در مورد موسیقی ایران نیز با بی‌احتیاطی همراه است. مدت‌هاست که دیگر در مردم‌شناسی موسیقی به ابراز عقیده‌های مسافران اروپایی سده‌های گذشته در مورد موسیقی‌های غیرغربی، که تقریبا همواره رنگ و بوی قوم‌محورانه داشته است، به دیده تردید نگریسته می‌شود. این‌که صدای شیپورهای نقاره‌چیان دوره صفوی به گوش کمپفر هم‌چون صدای "*عرعر خر*" آمده و تصور او این بوده‌است که طبال‌ها "*با دست هایی کار ناموخته*" طبل می‌نواخته‌اند (ص.۳٦) سند محکمی برای نشان‌دادن وضع نابسامان موسیقی نظام در دوره صفوی (ص.۳۵) نیست. سفرنامه‌های قدیمی اروپاییان نمونه‌های فراوانی از این‌گونه انتقادات سخت علیه موسیقی‌های غیرغربی دیگر، مثلا موسیقی‌های آفریقایی، ارائه می‌دهند، اما پژوهشگران نسل‌های بعدی که با معیارهای فرهنگی بومی به موسیقی‌های مذکور گوش داده‌اند نظری درست مخالف پیشینیان خود ابرازکرده اند. با این حال، دیدگاه‌های فرهنگی پخته‌تری را می‌توان حتی در همان قرن نوزدهم در سفرنامه‌های کسانی مثل ادوارد براون و کنت دو گوبینو سراغ کرد که در اظهارنظرهای خود پیرامون موسیقی ایران با احتیاط بیشتری رفتار کرده‌اند. درضمن، در کنار دیدگاه‌ها و سلیقه‌های فرهنگی، سلیقه‌های شخصی نیز در این‌گونه اظهارنظرها دخیل بوده است، به طوری که پاره‌ای از سفرنامه‌نویس‌ها نظری کاملا مساعد در مورد موسیقی ایران ابراز کرده‌اند. یک نمونه از آن را خود مؤلف، بدون هیچ توضیحی، از کوتزبوئه (ص.۳۸) نقل کرده است؛ آنجا که وی در توصیف مراسم تشریفاتی در حضور فتحعلی‌شاه می‌نویسد: "*موزیک ایرانی که عبارت از ۲۰ طبل و شیپورهای درازی بود به آهنگ قشنگی مترنم بودند*".

در صص. ٤۷ و ٤۸ طبقه‌بندی موسیقی‌دانان دربار ناصری از دقت کافی برخوردار نیست، "*دسته‌های موسیقی مخصوص دربار ناصری را سه گروه یا قشر نوازنده تشکیل می‌دادند: نخست، دسته‌های موزیک نظامی که با سازهای بادی و کوبی ایرانی و اروپایی در سلام‌های رسمی و روزهای عید و جشن، و مجالس تعزیه‌خوانی شاهانه در تکیه دولت، همراه با دسته‌های دیگر موزیک نظامی حاضر می‌شدند. این دسته‌ها را استادان موسیقی غربی و ایرانی رهبری می‌کردند. دوم، دسته‌های نوازندگان غیرنظامی که سازهایشان بیشتر زهی بود و آن‌ها را عمله طرب خاصه می‌نامیدند. سوم، هنرمندان برجسته و نامی موسیقی که معمولا به صورت تکنوازی هر یک با ساز مورد علاقه خود، تار یا کمانچه یا سنتور، برای شاه می‌نواختند*". اما گروه اخیر، در واقع، همان "*عمله طرب خاصه*" بوده‌است و متمایز کردن این‌ها از هم صحیح نیست. درضمن، موسیقی‌دانان دیگری هم وجود داشته‌اند که به آن‌ها "*عمله طرب*" (بدون صفت *خاصه*) می‌گفته‌اند و عبارت بوده‌اند از مطربانی که به صورت دسته‌ای فعالیت می‌کرده و در جشن‌ها و مراسم شادمانی دربار حضور

می‌یافته‌اند. دسته‌های زنانه در این میان پرشمارتر و معتبرتر بوده‌اند.

اما مهم‌ترین ایرادی که می‌توان به کتاب گرفت دیدگاه ارزش‌گذارانه آن است که می‌کوشد با تکیه بر مفهوم نادرست "*موسیقی علمی*" به تحول موسیقی نظام و حتی تحول موسیقی ایرانی به طور کلی، بپردازد؛ چیزی که نه تنها برای یک "*گزارش تاریخی-توصیفی*" (ص.۱۸) بلکه برای یک نوشتهٔ تحلیلی نیز مناسب نیست. همین رویکرد باعث شده‌است که در نقل قول از مسافرین اروپایی دربارهٔ موسیقی ایرانی، که به کیفیت نازل این موسیقی قبل از ظهور "*موسیقی علمی*" گواهی می‌دهند، احتیاط‌های لازم به عمل نیاید. بی‌احتیاطی دیگر مؤلفین در اظهارنظرهای شخصی و سلیقه‌ای است که در همهٔ متون علمی پیرامون موسیقی از آن‌ها اجتناب می‌شود. یک نمونه از آن‌ها را که دربارهٔ برتری‌های ساز فلوت آمده بود ذکر کردیم. نمونه دیگر آن را می‌توان در بخش نخست کتاب یافت؛ آنجا که، در مقایسه با موسیقی نظامی ایران، موسیقی سنتی و ملی دارای "*خصلتی اندوه زا و رخوت آور*" قلمداد شده است (ص.۳۲).

استفادهٔ مکرر از اصطلاح "*موسیقی علمی*" در سرتاسر کتاب و اصرار بر "*عقب ماندگی*" و "*علمی نبودن*" موسیقی ایرانی قبل از آشنایی با موسیقی غرب نشان می‌دهد که مؤلفین با جریان‌های فکری در محیط موسیقایی جهان و ایران آشنایی کافی ندارند. متون علمی در مورد موسیقی به زبان‌های اروپایی همواره از به کار بردن صفت "*علمی*" برای موسیقی اجتناب کرده‌اند. نه در زبان انگلیسی اصطلاح scientific music وجود دارد و نه در زبان فرانسه اصطلاح musique scientifique و به نظر می‌رسد علاقه به صفت "*علمی*"، حداقل در آنچه به یک سده اخیر مربوط می‌شود، بیشتر پدیده‌ای ایرانی باشد. فرانسوی‌ها برای متمایز کردن موسیقی‌های "*جدی*"، "*هنری*" یا "*کلاسیک*" از سایر موسیقی‌ها معمولا اصطلاح musique savante را به کار می‌برند که بهتر است "*موسیقی عالمانه*" یا "*موسیقی دانش‌ورانه*" ترجمه شود. جریان‌های فکری امروز موسیقی را نه به عنوان یک علم مطلق بدون مرز بلکه به عنوان دانش سازمان دهی اصوات که می‌توانند، در اغلب جنبه‌ها، از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر کاملا تفاوت داشته باشد در نظر می‌گیرند. درضمن، اصطلاح فرانسوی musique savante به همهٔ موسیقی‌های کلاسیک غیرغربی نیز، از جمله موسیقی سنتی یا دستگاهی ایران، (به ویژه در شکل خالص آن و قبل از تماس با موسیقی غربی) اطلاق می‌شود. این که مؤلف "*شفاهی شدن*" موسیقی ایرانی پس از صفویه را نشانه غیرعلمی‌شدن آن می‌داند (ص.۲۷) نیز نشان می‌دهد که وی تصور روشنی از موسیقی به اصطلاح "*علمی*" و "*موسیقی شفاهی*" ندارد. موسیقی ایران همواره، چه قبل و چه بعد از صفویه، به صورت شفاهی منتقل می‌شده و نغمه‌نگاری تنها به رساله‌های نظری(تئوریک) موسیقی اختصاص داشته و در عمل به کار نمی‌رفته‌است. گذشته از آن، نحوه انتقال موسیقی (کتبی یا شفاهی) هرگز، در ادبیات قوم‌موسیقی‌شناسی، معیاری برای تشخیص موسیقی عالمانه از عامیانه نبوده است. در عوض، انتقال کتبی دانش موسیقی (و نه خود موسیقی) یکی از این معیارها به حساب می‌آید. لازم به تذکر است که از این نظر نیز (نوشتن رسالات نظری در مورد موسیقی)، برخلاف تصور رایج، دوره صفوی به هیچ رو فقیر نبوده است.

نتیجه گیری بخش نخست کتاب، که بر همین دیدگاه علمی دانستن موسیقی استوار است، یکسونگرانه است: "*به این گونه با همت*

و کوشش تنی چند از معلمان آگاه و علاقه‌مند مدرسه موسیقی نظام و شماری از رهبران دسته‌های موزیک تشکیلات نظامی، موسیقی نظامی در ایران شکل و نظم علمی گرفت و پایگاه و منزلت واقعی و ارزشمند آن در جامعه آن روزگار ایران شناخته شد. همین گروه از استادان فرهیخته موسیقی نظام نیز نقش مهم و مؤثری در پیشرفت و اشاعهٔ نظام علمی در موسیقی ملی و سنتی ایران و پرورش استعدادهای هنری و جلوه‌گر ساختن برجستگان موسیقی در خاندان هنر و تاریخ موسیقی ایران داشتند" (ص.۵۵). صرف‌نظر از شیوهٔ نگارش این جملات که باز پژوهش‌گر را، برخلاف رسالت اصلی او، نگران "پایگاه و منزلت واقعی و ارزشمند" چیزها نشان می‌دهد، نتیجه‌گیری فوق سایر جنبه‌های این تحول موسیقایی را که مدرسه نظام دارالفنون و بازی‌گران اصلی صحنه موسیقی نظام ایران موجد آن بودند نادیده می‌گیرد، از جمله و به خصوص چندپارگی‌ای را که در محیط موسیقی ایران بر اثر نفوذ موسیقی غربی پدید آمد: از یک سو جریانی که موسیقی ایرانی را به نفع موسیقی غربی کنار می‌گذاشت، از سوی دیگر جریانی که می‌کوشید میان آن دو سازش برقرار کند، باز از سوی دیگر جریانی که هیچ‌گونه دخالت عوامل غربی در موسیقی ایرانی را تحمل نمی‌کرد و سرانجام جریان‌هایی که در موقعیت میانه قرار داشتند. قائل شدن به نقش منجی موسیقی ایرانی برای موسیقی نظام (و موسیقی غرب) ناشی از دیدگاهی جانبدارانه است که مناسب یک متن علمی نیست. واقعیت این است که موسیقی نظام، در نقش فرعی خود که هموارکردن راه نفوذ موسیقی غرب به ایران بود، موسیقی ایران را با تناقضات و پیچیدگی‌هایی مواجه کرد که هنوز برطرف نشده است.