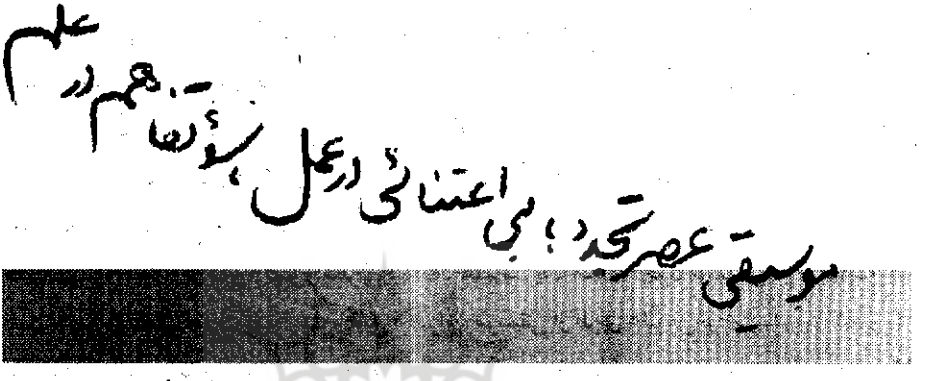
سید علیرضا میرعلینقی



«فیلسوفی» بود، دمسازش گرفت
«علم» موسیقی ز آوازش گرفت. . . (عطار نیشابوری)

طرح دوبارهٔ مقولهٔ «علم» و نگرش علمی در هنر موسیقی در ایران، سرآغاز یک بیداری است. بیداری ای کُند و بطئی که هنوز بعد از یک قرن، از خلسهٔ آن خواب گران جدا نشده است. زمانی که برای اولین بار، زمزمه هایی این چنین در فضای موسیقی طهران طنین انداخت، با زمانی که مباحث نظری (تئوریک) موسیقی ایرانی در ایران بزرگ دورهٔ سلجوقی در اوج درخشش بود، بیش از ششصد سال فاصله داشت. در این شش قرن و اندی، موسیقی بدون توجه به مباحث نظری آن، ادامهٔ حیات داد؛ و البته بیشتر به صورت مخفیانه، چرا که از زمان صفویه، حکم به حرمت این هنر داده بودند و دیگر طلاب علم و دانشمندان، دروس نظری موسیقی را از سلسله دروس سنتی رایج زمان خود (فقه، اصول، کلام، ادبیات، عربی، نجوم، طب و . . .) حذف کرده بودند. در رسائل و جُنگ های قدیم، موسیقی مقام شامخی دارد و کمتر مجمع الرسائلی است که از بخش مربوط به مباحث موسیقی خالی باشد. به هر حال، چراغ پر فروغ موسیقی ایران بزرگ که تا اوایل دورهٔ صفویه در تابش و درخشش بود،

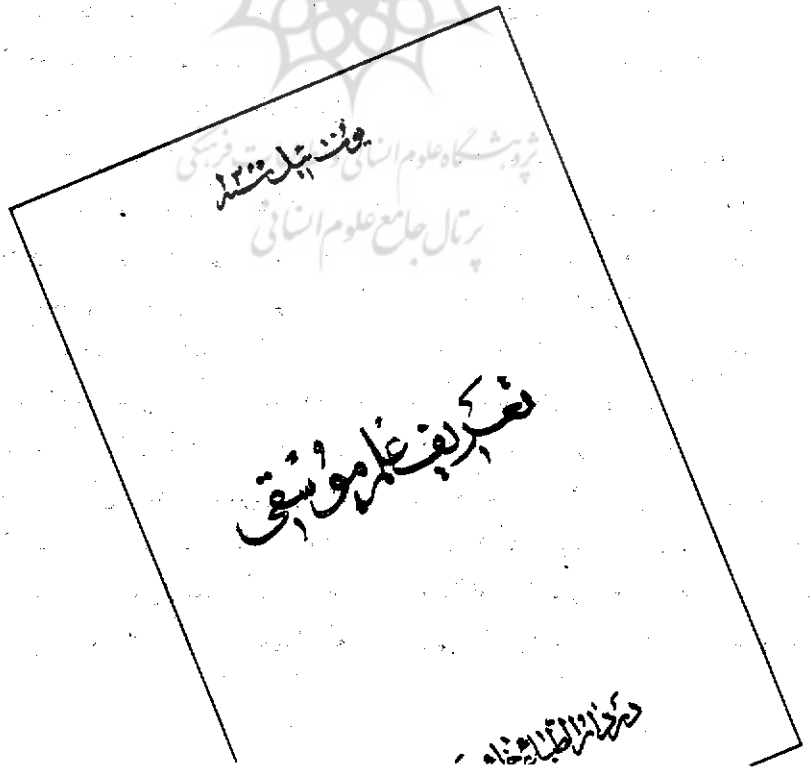
کم کم بی نور شد. دیگر رسالهٔ با ارزشی دربارهٔ موسیقی نوشته نشد و باقی ماندهٔ این هنر، تنها از طریق آموزش فنون اجرای عملی (نواختن و خواندن) ادامهٔ حیات داد. تا جایی که در اواخر روزگار قاجار، دیگر کمتر کسی مبانی نظری موسیقی را می شناخت و حتی در افواه، «علم» موسیقی به معنای دانستن فنون نوازندگی و خوانندگی و چیرگی در اجرا بود. یعنی علم را به معنای عملی مراد می کردند نه مبحثی نظری که مفاهیم و مصادیق آن باید در عمل دلالت داشته باشد.

نبود تعریف درست و روشنی از «علم» در فرهنگ گذشته، طالبان هنر را هم دچار سردرگمی کرده بود و هم دوگانگی. در اوایل مشروطیت این بحران اوج گرفت. متجددین، علم را فقط به معنای علم تجربی می گرفتند و از آن، فواید مادی و عملی را منظور داشتند. در حالی که سنت گرایان، علم به معنای حقیقی را تنها در مباحث مربوط به الهیات معتبر می دانستند و دانستن آن را برای دین و آخرت واجب می شمردند و باقی حرف و حدیث ها را به چیزی نمی گرفتند. عبارت تازه درآمدهٔ «علم موسیقی» که از سال های ۱۳۰۰ به بعد رایج شد، عکس العمل معارف خواهانهٔ متجددین روزگار در قبال وضع تاریک آن زمان نیز بود. جای جای نوشته های آنان پر است از تبلیغ و تأکید بر این که موسیقی علم است و -مثلاً- از مقولهٔ لهو و مطربی نیست. علم شریف است و چون موسیقی در حقیقت علم است، پس موسیقی هم شریف است و قابل احترام. موسیقی از طریق علم می تواند پیشرفت کند و اگر ما به سلاح علم مجهز باشیم همه چیز داریم. . . ، و از این حرف ها که در نوشته های سال های ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۰ فراوان است.

با افزودن پیشوند «علم» به واژهٔ موسیقی، مشروعیتی برای این هنر سرگردان و بی پناه به دست آمد. موسیقی را در حوزهٔ علوم ریاضی و تجربی قرار دادند و از این راه سعی کردند به آن «شخصیتی» دهند. این نوع نگرش ممکن است برای ما در این زمان تا حدی عجیب باشد ولی در آن زمان، طبیعی و لازم بود. عنوان کتاب «تعریف علم موسیقی» اثر ژنرال فرانسوی آلفرد ژان باتیست لومر و ترجمهٔ میرزا علی اکبر خان نقاشباشی (مزین الدوله) که در سال ۱۲۶۹ ق./ ۱۸۹۰ م. در دارالخلافهٔ طهران انتشار پیدا کرد، گویای وضع آن زمان است: لازم بود که موسیقی جزو مقولات علمی تلقی شود و صاحب کتاب و دفتر و معلم و. . . گردد. ما همه علوم جدید را از فرنگی ها گرفته ایم، علم موسیقی را هم از فرنگی باید گرفت. ما که در این زمینه چیزی نداریم، پس چاره ای نداریم جز این که از آنها بگیریم. وانگهی نظم و ترتیب و درخشش چشم پُر کن ارکسترهای نظامی فرنگی (تنها نماینده های موسیقی اروپایی در ایران) کافی بود که هر صاحب نظری را متقاعد کند که بهترین علم موسیقی نیز مثل بهترین دستاوردهای فیزیک و شیمی و طب و فنون نظامی از آن آنهاست. نشر کتاب «تعریف علم موسیقی» که در واقع چیزی جز توضیح ساده ترین مبانی آموزش موسیقی اروپایی در قرن نوزدهم نیست، اولین قدم در این زمینه بود و خشت اول دیواری شد که تا امروز هم بالا رفته است، گرچه نه چندان راست و مطمئن.

اگر در آینده تاریخ علم در ایران را بنویسند، یکی از عبرت انگیزترین بخش های آن، خلط مباحث علمی در مقولاتی است که در وهلهٔ اول متعلق به ساحتی دیگر (مثل هنر) تعلق دارند و در وهلهٔ دوم، با معیارهای علمی ناهنجاسی محک زده شده اند. بیشترین سوءتفاهم در این زمینه، از آن موسیقی است. موسیقی، برخلاف آن قول مشهور که در صد سال گذشته گوش ها را پر کرده، علم نیست، بلکه هنر است. هر هنری سلسله قواعد و مباحث علمی خاص خود را دارد، ولی سنجش نهایی آن با مبانی شناخت و تبیین هنری است و چه بسا که در اوج دقت و ظرافت، بسیاری موارد پیش بینی نشده در تعارض با قوانین علمی باشند و «درست تر از درست» تلقی شوند. بر بسیاری از اشعار بزرگان ادب می توان ایرادات عروضی و کلامی گرفت و اجراهای بسیاری از غول های عالم موسیقی هست که آشکارا از حد و حدود مجاز پرده ها و ضرب ها و وزن ها خارج شده اند؛ معیار علمی ممکن است کار آنها را غلط بداند ولی معیار هنری ممکن است که آن را درست بداند، و حتی درست تر از درست. نکتهٔ دیگر دربارهٔ موسیقی، ظرافت و حساسیت بیش از اندازه ای است که در ذات این هنر وجود دارد. اگر روش علمی معتبری در شناخت و تبیین آن نتیجه نداد، دلیل این است که باید از روش علمی معتبرتر و دقیق تری استفاده کرد. در طی تاریخ نیز همیشه قوانین علمی مربوط به موسیقی از بطن آثار هنری و آثار هنرمندان بی خبر از علم موسیقی استخراج شده اند؛ نه این که ابتدا قوانینی وضع کنند و بعد از روی آنها آثار هنری بیافرینند! چنین فرض مضحکی هیچ گاه مصداق جدی و قابل اعتباری نداشته است.

نگرش اشتباه اصحاب دارالفنون باعث شد که نهضت علمی موسیقی در ایران، حداقل یک قرن به



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عقب بیفتد. هنوز هم کتاب های رنگارنگ آموزش سازهای ایرانی در دست است که با آموزش مطالب دست و پا شکسته همان تئوری موسیقی ترجمهٔ مزین الدوله شروع می شوند و سپس در عمل و در بخش تمرین ها، موسیقی ای را ارائه می دهند که کمترین انطباقی با مواد و مطالب گفته شده ندارد. چند نسل موسیقی دان های ایرانی، خیلی طبیعی و عادی این دوگانگی فاحش را پذیرفته اند و گویی اصلاً برایشان مهم نیست که تئوری ای را که می خوانند با مبانی پراتیک کارشان ربط و نسبتی ندارد.

موزیکولژی و اتنوموزیکولوژی در قرن بیستم، به روشنی نشان دادند که هر نوع موسیقی در جهان، بسته به بستر فرهنگی خود، از قوانین و قواعد علمی ویژهٔ خود فرمانبری می کند و برای شناخت آن موسیقی باید در قدم اول، مبانی علمی و قواعد تشکیل دهندهٔ آن را از درون اجراهای عالی آن شناخت و تدوین کرد. اما در عصر مشروطیت و دورهٔ رضاشاه، ما چه کردیم؟ شاید سهل پسندی و تفکرگریزی ما، باعث این همه تعطیل و آشفتگی شده باشد. ما ساده ترین اصول و قواعد آموزش ابتدایی موسیقی اروپایی را فرا گرفتیم و بدون ذره ای تعمق در آن، بدون اندیشیدن به هماهنگی و همخوانی آن با مقتضیات موسیقی مان، و بدون مطالعهٔ بیشتر، بیشتر از صد سال، وقت بر این دوباره کاری تلف کردیم و هر کس خواست حرفی در مخالفت با این دور باطل بزند، با عناوینی که «علم ستیزی» مخاطب را خبر می داد، هدف قرار دادیم. اصطلاح غلط «موسیقی علمی» که از همان زمان باب شد، راه هرگونه پژوهش علمی درست را در موسیقی ما بست. ما همیشه یک صورت بندی نظری را از جایی اخذ کردیم و سپس در موسیقی مان به دنبال مصادیق آن صورت بندی گشتیم؛ و نخواستیم به روی خود بیاوریم که هر نوع صورت بندی نظری باید از درون همان فرهنگ، همان نگرش و همان اجرا و بیان موسیقایی استخراج شود. آری نخواستیم به روی خود بیاوریم چرا که یک دریا کار جلوی رویمان می گذاشت و ظاهراً نان خوردن را برای مدتی دچار اشکال می کرد.

بیشترین حجم تحقیق علمی دربارهٔ موسیقی ایران، مبحث مربوط به پرده ها و نظام فواصل سازندهٔ آن بوده است. در واقع، نطفهٔ این تحقیقات، برای محک زدن تئوری پیشنهادی علینقی وزیری در سال های ۱۳۰۰ بود. علینقی وزیری که یک نظامی با تجربه و تارنواز باقریحه بود، شغل نظامی را رها کرد و تصمیم گرفت موسیقی ایرانی را با آرمان های ترقی خواهانهٔ خود، سر و سامانی بدهد. او که تحصیلات مختصری در مبانی ابتدایی موسیقی غرب گذرانده بود، تحت تأثیر نظام های سازنده موسیقی غربی در (نظر و عمل)، بر آن شد که یک سیستم تئوریک نظیر آن برای موسیقی ایران بسازد. او فاصلهٔ بین دو صدای همنام را به ۲۴ قسمت مساوی تقسیم کرد و موسیقی مورد نظرش را بر اساس آن نوشت و چند کتاب در این زمینه چاپ کرد. این «تئوری» در واقع، پذیرش گام تعدیل شدهٔ باخ بود که به شکل آرمان خواهانه و بسیار غیر علمی در اندیشهٔ وزیری جلوه گر شده بود. اگر چه این تئوری صد در صد غلط است و موسیقی آرمانی وزیری و هارمونی دلخواه او (بر اساس ربع پرده ها) در هیچ اثری نمود نیافت، ولی بنیانی را گذاشت که تغییرات بعدی موسیقی ایران بر اساس آن استوار شد. در واقع «تئوری

» وزیری، بنیانی را پیشنهاد نمی کرد، بلکه بنیان قدیم را می شکست. وزیری ابتدا چیزی را نزد خود فرض کرد و سپس در آنچه که به عنوان میراث هنری و فرهنگ موسیقایی در چنته داشت، به دنبال مصادیق آن می گشت. روشن بود که چنین طرحی چه حاصلی خواهد داشت: اولین گام رو به مدرنیته در موسیقی ایران، با روشی اشتباه و در مسیری غلط برداشته شد. یعنی، وزیری از همان اول، انسان معاصر ایرانی را به صورت «سوژهٔ شرقشناسی» دید نه به صورت انسانی که به دنبال تفکری دیگر و زندگی دیگر می گردد. تحقیق کوتاهی در زندگی وزیری نشان می دهد که این پیشرو «موسیقی علمی» ایران، مثل کمال الملک و سایر همگنانش (به استثنای نیما)، نه غرب را به درستی می شناخت و نه شناخت درستی از هنر سنت و سنت هنری ایران داشت. او بیش از روش علمی (که با آن بیگانه بود) به ذوق و قریحهٔ خودش تکیه می کرد و اتفاقاً بهترین آثارش همان هایی هستند که جدا از دغدغه های نظری او ساخته شده اند. آثار وزیری به عنوان وحی منزل در سال های ۱۳۲۵-۱۳۰۰ به کرسی حقانیت نشست، در سال های۱۳۴۵-۱۳۲۵ به دست شاگردان روح الله خالقی و ابوالحسن صبا جرح و تعدیل شد و از سال های ۱۳۴۵ به بعد مورد نقد و انتقاد جدی قرار گرفت. مهدی برکشلی، فیزیکدان موسیقی شناس، با همکاری پروفسور محمود حسابی، در آزمایشگاه فیزیک هزاران متر نوار مغناطیس حاوی خوانده ها و نواخته های موسیقی ایرانی را تجزیه و تحلیل کردند و در آخر، صورتی جامع و روی هم رفته درست از نظام فواصل سازندهٔ موسیقی ایرانی طرح و تدوین کردند. صورت جامعی که درست

تعریف علم موسیقی
که جهت متعلمین مدرسهٔ موسیقی
ناپدیس بواسطهٔ
مسیو کوهن
مرتب شده است
وبشاگردان مخصوص طبقهٔ
مخصوص موزیک مدرسهٔ مبارکهٔ
طهران
بتوسط

Théorie de la musique
composée pour
les classes du conservatoire de
musique de Paris
par
g. Kuhn.
Enseignée aux élèves de la classe
de musique du collège impérial
de Téhran
par

بودن نظریات قدما را در پرده بندی مخصوص موسیقی ایرانی گواهی می کرد. غلط بودن «تئوری» استاد وزیری به ثبوت رسید ولی به خاطر ملاحظهٔ احوال او که در سنین بالای هشتاد به سر می برد، صریحاً این نتایج به او ابلاغ نشد. ذهن ها به سوی دنیای سنت هنری قدیم برگشت، شاگردان محضر استاد نورعلی خان برومند در دانشگاه تهران به موسیقی اساتید دورهٔ قاجار (قدیمی ترین موسیقی ضبط شدهٔ ایران قبل از دورهٔ تجدد) متوجه شدند و دورانی از سنت گرایی آغاز شد. دوره ای که نه با روش و نگرش علمی، بلکه با شیفتگی احساساتی، نوستالژیسم و تعصب اوج گرفت و در سال های ۱۳۷۵-۱۳۶۵ با فضایی که در مراکز دولتی و دانشگاهی ایجاد کرده بود، تحقیق درست و عادلانه دربارهٔ موسیقی ایران را برای مدتی نامعلوم به عقب انداخت.

اگر در هفتاد سال گذشته، تمام وقت و نیروی موسیقی دان های ترقی خواه صرف اثبات تئوری پیشنهادی وزیری شد، در بیست سال گذشته، بخش بسیار مهمی از انرژی و استعداد جوانان پژوهشگر موسیقی ایرانی صرف کلنجار رفتن با «تئوری» دیگری شد که نهایتاً به اندازهٔ نظریات شخص وزیری و حتی بیشتر از آن مخرب و گمراه کننده بود. در این دوره که موسیقی دانانی با نام سنت گرایی و با تأیید دولت، همراه با سیاست های وزارت فرهنگ و آموزش عالی به یکسان سنت گرایی و اصالت خواهی را تبلیغ می کردند، پاره ای از اصول و مبانی موسیقی قدیم ایران که در کتاب های خطی و رسائل کهن نوشته شده، با پاره های بازمانده از سنت دورهٔ قاجاری منطبق فرض شدند. رایج ترین غلط مشهور در این زمینه، یکی گرفتن سیستم مقامی موسیقی با سیستم دستگاهی موسیقی اواخر قاجار، با استناد به تشابه اسمیِ آهنگ هاست. بدون این که چند صد سال فاصلهٔ تاریخی و احتمال تغییرات بیشمار عوامل سازندهٔ موسیقی این دو دوره در نظر گرفته شود. بدین ترتیب باز هم فاجعهٔ تاریخی به وقوع پیوست: تنبلی و گریز از تفکر و سهل پسندی، دم دست ترین ردهٔ فانتزی را پیش او گذاشت و مقبول عام واقع شد. بسیار کم هستند محققان تحصیل کرده و درست اندیش که گوشزد کرده باشند خطر این سنت گرایی دروغین و بی پایه بسیار بیشتر از خطر تجدد خام و ساده دلانه است.

و عجیب این که هنوز هم تحقیق در موسیقی وجود ندارد. موسیقی یک کلیت است که در چند محور اساسی (صدا، فواصل، وزن و . . . شیوه اجرا و ساختمان سازهای موسیقی) شکل می گیرد و تحقیق دربارهٔ هرکدام از آنها بدون توجه عوامل دیگر راه به جایی نمی برد. یافتن روش علمی پژوهش برای هرکدام از این بخش ها ضروری است و تمام این پژوهش ها نیز باید با توجه به روح هنری موسیقی تبیین شوند وگرنه گرهی از کاری باز نخواهند کرد. اصولاً در هنر، روش علمی، نوعی روش مشاهده است و علم، ابزار و راه این مشاهده. ما هیچ وقت نخواسته ایم خود را همزمان به راستی مشاهده کنیم و پژوهش های مان در هنر موسیقی -که آینه ای از ناخودآگاه ماست- همیشه زودگذر، مقطعی و عجولانه بوده است. هیچ نوع جنبش زیباشناختی و فلسفه هنری را پشتوانه تحقیقاتمان نکرده ایم و گذشته از آن، نتایج اکثر این تحقیقات نزد هر نسل بایگانی شده و در اختیار نسل های بعد قرار نگرفته است.

گسست و فاصله بین نسل ها، بیشترین ضربه را به تفکر علمی در هنرهای ایران زده است؛ و به همین خاطر، باز هم، بهترین حرف را پژوهشگران غربی در زمینهٔ موسیقی مانوشته اند. روش تحقیق اروپایی ـ آمریکایی و شیوه ای که محقق اروپایی ـ آمریکایی برای درک و ثبت «مختصات» مهم هنر به کار می برد، برای ما بسیار لازم است، ولی از یاد نبریم که بسیاری از سؤتفاهم های امروز در هنر ایران و به ویژه موسیقی، معلول برداشت های اشتباه و پر سؤتفاهم از نوشته های پژوهشگرانی است که خودشان هنگام نوشتن نتایج تحقیقاتشان، قید کرده اند که به صحت دریافت های شان اعتماد کافی ندارند، و چه بسا که چند سال بعد نظراتشان را اصلاح کرده و مطالب درست تری زده اند و بخته جوازان ما هنوز همان حرف های بی اعتبار چند سال پیش آنها را تکرار می کنند. شاید اگر فضای مناسبی برای تحقیقات موسیقی شناسی با تکیه به روش ها و ابزار علمی به وجود آمده بود، به نتایج درست تری می رسیدیم. واضح است که تکنولوژی غربی در زمینه های علوم تجربی و ریاضیات حرف اول و آخر را می زند؛ ولی در زمینهٔ پژوهش های هنری ـ هنرهای شرقی و به ویژه موسیقی ـ همیشه، لزوماً غربی نیست که حرف اول و آخر را می زند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی