نامه

. . . آقای مدیر

از ابتدای انتشار آن مجله ، من یکی از خوانندگان علاقه‌مند و پروپاقرص آن بوده . ازین رهگذر با توجه به‌کیفیت و سطح نوشته‌ها ، انتظاری مشکل‌پسندانه یافته‌ام و شاید محرك من درنوشتن این نامه ، اختلاف زیادی است که بین سطح نوشته‌های مجله به طور کلی ، و مقاله « فیلیس اکرمن » بچشم می‌خورد .

مقالهٔ مزبور تحت عنوان « خصوصیات موسیقی ایرانی » با چنین برداشتی مطلب را آغاز می‌کند .

« . . . تحریم موسیقی از جانب محمد [ص] با موقعیت و مقصود آن حضرت مناسبت داشت . . . حضرت محمد ، موسیقی را – که سخت مورد توجه مردم بی‌بندوبار بود – « مؤذن شیطان » می‌شمرد . . . باده گساری و فسق وفجور اعراب همراه با نوای موسیقی برگزار می‌شد . »

و نتیجه می‌گیرد :

« پس این نوا را باید خاموش کرد تامردم به‌ندای پروردگارگوش فرا دهند ودل به‌هدف‌هایی متین‌تر بسپارند. »

حکمی که اکرمن در چند جملهٔ بالا داده است ، متأسفانه نه صحیح است ونه با واقعیت منطبق:

الف) صحیح نیست ، زیرا :

۱ــ اساساً «تحریم موسیقی» نمی‌تواند با موقعیت و مقصود حضرت محمد مناسبت داشته باشد و رواج و اجرای موسیقی نیز نمی‌تواند با موقعیت و مقصود او تباین داشته باشد . موسیقی چیزی جز وسیلهٔ بیان احساس نیست و تفاوت آن با زبان و کلمه در آن است که در اولی احساس ، عمقی‌تر (و بنابراین مبهم‌تر) و به‌شکلی مستقیم انتقال می‌یابد و در دومی مفاهیم «نشانه»ها و کلمات ، صریحتر، سطحی‌تر و «قراردادی» است . پس انتقال مفهوم ناگزیر ازراهی‌غیرمستقیم تحقق می‌پذیرد.

۲ ــ موسیقی ، به مفهوم اعم ــ حتی‌اگر «سخت مورد توجه مردم بی‌بندوبار » باشد ، « مؤذن شیطان» نیست و ریشهٔ این «بی‌بندو باری»را باید درجای دیگر جست. به عبارت دیگر ، موسیقی ، وبهتر بگوئیم : انتخاب نوعی از آن ، نمودار چگونگی تربیت و عادت مردم است نه ریشه و علت آن .

۳ – اگر«باده‌گساری وفسق و فجور اعراب همراه با نوای موسیقی برگزارمی‌شده» درعوض،

د کلمه دربارهٔ « خصوصیات موسیقی ایرانی »

نوشتهٔ «فیلیس اکرمن» (رادیو ۶ شهریور ۵۰)

شعرخوانی ، ابراز احساسات لطیف عاشقانه ، مراسم مذهبی وغیره ، بی‌تردید توأم باموسیقی بوده است. بنابراین ، با توجه به‌این نکته که حتی باده‌گساری در صدر اسلام ممنوع نبوده و فسق و فجور (صرف‌نظر از ابهام کلی درمفهوم آن) بدون شك از طرف مؤمنین سر نمی‌زده ، چطور می‌توان تصور کرد که حضرت محمد ، تمام گناه‌ها را به‌گردن موسیقی انداخته باشد و . . .

٤ ــ « . . . این نوا را خاموش می‌کند تا ندای پروردگار بهتر بگوش مردم برسد » ؟ ! آیا موسیقی ، به مفهوم اعم آن ، مغایر و مزاحم رسائی ندای پروردگار است یا مکمل و محرك آن ؟

ب) با واقعیت تطبیق نمی‌کند ، زیرا :

اگر بیطرفانه به بررسی بپردازیم ، می‌بینیم که برای اثبات ادعای بالا هیچگونه سند معتبری وجود ندارد . معلوم نیست که اساساً حضرت محمد (ص) ، موسیقی، وحتی نوع مبتذل آنرا که متناسب با باده گساری و فسق و فجور باشد ، دربست تحریم کرده باشد . تنها «مدرکی» که در این زمینه هست اصطلاح «لهوولعب» وحرمت آن است که در قرآن آمده و قرینه‌ای وجود ندارد که ما ازاین اصطلاح « حرمت موسیقی » را استنباط کنیم . بدیهی است اگر دنبال «سند نامعتبر» هستیم ، اینرا هم مثلاً باید ببینیم : « . . . از محمد صلوات‌الله‌علیه نقل کردند که می‌فرمود ازسه‌چیزانبساط خاطرش مزید می‌شود : سبزه و زن وصوت خوش . . . »

مسلم است که وقتی مقاله با برداشت نادرست آغازگردد ، ادامهٔ آن بدون تردید دچار تضادهای فراوان خواهد گشت . چنانکه نویسنده بلافاصله چنین می‌گوید : « اما موسیقی را بدین شیوه ، یا حتی با حکمی مقدس ، نمی‌شد بیکباره از میان برانداخت . . . » و به‌این ترتیب ، جبهه‌ای کم‌وبیش مخالف می‌گیرد و سپس با کلی گویی‌هایی مانند : « . . . روح عرب باآوازه‌خوانی همزاد ودمساز بود . . . » یا « . . . عشق به موسیقی چنان با روح ایرانیان عجین شده بود که مایل نبودند از آن چشم بپوشند» ، آن احکام مذهبی و اسلامی را ، که پروردهٔ تصورخود اوست، تضعیف می‌کند. ازین گذشته ، دعاوی فوق چنان بیان شده که گویی این فقط اعراب و ایرانیان اند که موسیقی را شناخته‌اند و مردم سایر ملل ازین خصوصیت بی‌بهره‌اند ! براین سیاق در جای دیگر می‌گوید : « . . . موسیقی در ایران فقط یك پیشه نیست ، بلکه ظاهراً وسیلهٔ طبیعی بیان احساسات و انفعالات مردم نیز هست . »

آیا در کجای دنیا می‌توان نقطه‌ای سراغ کرد که موسیقی «پیشه» برخی و «وسیلهٔ طبیعی‌بیان احساسات و انفعالات» بعضی دیگر نباشد ؟

مقاله در ادامهٔ خود ، به‌دنبال یك شیوهٔ کم‌وبیش استدلالی است که عوامل متضاد پیشگفته را با هم آشتی‌دهد و ناگهان نتیجه می‌گیرد که « . . . فقط صوت و موسیقی فیزیکی است که باعث می‌شود کفر و ریا در قلب آدمی رشد کند ، چنانکه آب جوانهٔ گندم را رشد می‌دهد» « . . . موسیقی واقعی انسان را گمراه نمی‌کند . . . » (اکرمن جملهٔ نخست را باستناد زیرنویس مقاله ، از کتاب Lane, Note to the Arabian Nights نقل کرده است .)

اکرمن باین‌ترتیب‌بین «صوت و موسیقی فیزیکی» و «موسیقی واقعی» فرق می‌گذارد، درحالیکه نه تنها منظور خود را ازین دو اساساً باز نمی‌کند، بلکه ، به‌احتمال قوی ، نمی‌داند که واقعی‌ترین موسیقی ها (یا به ادعای او «روحانی‌ترین تجربه‌ها») ناگزیر برپایهٔ اصوات فیزیکی بنا می‌شوند.

ازین قسمت مقاله به‌بعد ، نویسنده با نقل قول‌های غیرمستند از کتاب‌های مختلف ، در راه استدلالی ضعیف قدم می‌گذارد ، ولی از آن هیچ نکتهٔ آموزنده‌ای بیرون نمی‌کشد . مثلاً « . . . و

نباید فرض کرد کـه این تأثیر (منظوراوتأثیرات مختلف موسیقی در روح وبدن انسان است) حاصل درك معنی شعر است ، چرا کـه آلات زهی نیـز همین تأثیر را دارند . . . » اگرچه این جمله قسمتی از مطالبی است که نویسنده ازمنبعی دیگرنقل کرده[1] ولی بهر حال توجه به‌این‌نکته نداشته، یادر نقل آن اشتباه کرده، که سازهای موسیقی فقط «آلات‌زهی» را دربر نمی‌گیرند. مگراین‌ادعاشامل «نی» نمی‌شود ؟ نی که «آلت‌زهی» نیست.

وسپس : «تأثیر موسیقی در مزاج انسان به حدی قاطـع تلقی می‌شد که معمولاً برای مداوای امراض جسمی و روحی تجویـز می‌گردید (نقل نویسنده از کتاب Farmer, the Influence of Music به عنوان مثال حکایت کرده اند کـه در قرن سیزدهم (میلادی) یکی از خلفا شراب نمی‌نوشید، نوشابهٔ‌او عصارهٔ پرتقال آمیخته با شکر بود . مردم مسلمان غرب آسیا ، سازی دارند که ۳۶ سیم دارد ، روزی سر خلیفه درد گرفت ، و موقعی کـه اطباء از درمانش عاجز آمدند ، مردی را احضار کردند که ساز جدیدالابداعی می‌نواخت که ۷۲ سیم داشت . سردرد خلیفه بلافاصله پس‌ازشنیدن نغمه رفع شد . . . » ازین همه تفصیل چه نکته‌ای باید دستگیرمان شود ؟ این خلیفه که بود ؟ داستان ننوشیدن شراب ونوشیدن «عصارهٔ پرتقال آمیخته با شکر» (خوب‌بود اضافه می‌کردکه در نیم‌لیتر عصاره پرتقال‌چقدرشکر باید می‌آمیختند) چه ربطی به تأثیر موسیقی دارد ؟ عـلاوه بر آن ، ساز ۳۶ سیمی ، و ایضاً آنکـه جدیدالابداع بود و ۷۲ سیم داشت ، نامش چه بود وبالاخره ، ازهمهٔ‌اینها که بگذریم، نویسنده‌آفرین گوییم که بدون‌هیچ تردیدی معتقداست که ساز۷۲سیمی سردردخلیفه‌را بلافاصله‌ازمیان‌برد!

مقاله در اینجا نکتهٔ صحیحی را بیان می‌کند، بدون آنکه متوجه مخالف‌گویی‌اش با آنچه که پیش‌از این گفته است باشد : «مع‌الوصف موسیقی نمی‌تواند در تغییر دادن انسان، عنصری‌جدید وارد فطرتش کند ، بلکه فقط آن‌چیزی را که در درون‌اوست قوام ونضج می‌دهد (تااینجای جمله، به‌اعتبارزیرنویس از «ابوسلیمان عبدالرحمن‌بن‌احمد الانسی‌الدارانی» و ازطریق کتاب غزالی، نقل شده است،) بدین‌گونه موسیقی جنبه و ارزش تربیتی ، به مفهوم اخص و دقیق کلمه ، دارد ...» بی‌مناسبت نیست دراینجا به‌تضادی آشکار که بین «ارزش تربیتی موسیقی» ازیکسو و «تباین نوای موسیقی و ندای پروردگار» ازسوی‌دیگر، پدیدآمده اشاره‌شود.

نویسنده در بیان دعوی خود چنین ادامه میدهد: « . . . موسیقی با تصرف در تعادلی که بین عناصر مؤلفه مزاج ــ اخلاط ــ دارد ، تأثیـر تربیتی خود را به ظهور میرساند .»

امـا امروزه هیچکدام از پزشکان وروانشناسان ، علت تأثیر ترتیبی‌موسیقی‌را به‌این‌شکل‌مطرح نمی‌کنند. «تعادل وتغییر عناصر مؤلفه‌مزاج‌وتجلیات خارجی آن» امروز نظری منسوخ وکهنه است.

باز جلوتر می‌رویم . مقاله دراینجا به شرح و بسط تأثیر عدد (منظور بهرحال عوامل فیزیکی است ،) درصوت و نسبت فواصل اصوات‌میپردازد تاآنجاکه میگوید: « . . . ازین‌لحاظ نغمه (Melody) ترکیبی‌ازمناسبات عددی است ...» بی‌آنکه توجه‌کند که پیشتر ، کلمهٔ «فیزیك»را با مفهومی‌مخالف، و نیزمبهم ، بکاربرده‌است (: «فقط صوت و موسیقی فیزیکی است که باعث میشود کفر وریا . . . ») و در ادامـهٔ این ادعای صحیح متأسفانه به‌راهی‌ناصحیح‌پامیگذارد: « . . . روابط عـددی اخلاط (Humours) جسم وروح را تغییر می‌دهد . . . و موجب مرض و سلامت می‌شود ... ساختمان‌ریاضی بنـیاد منظومه‌هـای فلکی است و در واقع اکثر موسیقی‌شناسان ایرانی . . . معتقد بودند که بین

1 - Macdonald, in Journal of The Royal Asiatic Society, 1901, p. 218.

موسیقی و عالم سیارات ارتباطی وجود دارد ، و الحان موسیقی براثر حرکت اجسام سماوی پدید می‌آید.» (تمام یاقسمتی ازین بند ازکتاب Farmer, the Influence of Music نقل شده است .)

من در این نظر شك دارم که کسی از حکما و موسیقی شناسان ایرانی ، در دوران تمدن اسلامی، نظر بالا را ، مبنی برارتباط الحان موسیقی با حرکت اجسام سماوی ، تأیید کرده باشد . خوب بود نویسنده از قول خود یا «فارمر» نشانه‌ای دقیق‌تر بدست می‌داد . درست است که فلسفه اساساً از یونان به ایران آمد و دانشمندان اسلامی غالب کتب قدیمی یونانی را به زبان عربی ترجمه کردند ولی ، تا آنجاکه من میدانم ، فلسفهٔ یونان فقط مورد مطالعهٔ دانشمندان اسلامی سرزمین ما قرارگرفت و در خیلی ازموارد ، مطالب ونکته‌های فلسفی یونان توسط ایرانیان مردود وباطل قلمداد گردید . مثلاً در مورد موسیقی: ابن‌سیناوفارابی دررسالات خود ، نظریات ایده‌آلیستی حکمای یونان باستان و حتی کلیسای مسیحیت را دربارهٔ « رابطهٔ بین الحان موسیقی و حرکت اجرام سماوی» به عنوان «نظری سست و مندرس» قلمداد کردند . خوب بود که خانم اکرمن ، برای تهیهٔ مقالهٔ خود به این رسالات نیز مراجعه می‌کردند .

نیز به‌استناد رسالات ابن‌سینا و فارابی ، (و به اغلب احتمال دانشمندان دیگر ایرانی ،) ادعای دیگر نویسندهٔ مقاله را نمی‌توان درست انگاشت : « . . . جای شك نیست که موسیقی شناسان ایرانی در قرون وسطی معتقدات خود را مستقیماً ازین منبع (منظور یونان است) اخذکردند.» (تکیه برروی کلمات ازمن است) .

اکرمن دربارهٔ موسیقی‌ایران چنین می‌گوید : « . . . موسیقی درایران چنانکه در آشور ، اساساً قوالی بود . . . » اما احتمال‌صحت این نظر بسیار ضعیف است ، زیرا :

سرزمین‌ما دردوران جاهلیت عرب ، دارای تمدن و فرهنگی درخشان بود ، بطوریکه حملهٔ عرب ، فقط مناسبات اداری ونظام سیاسی ایران را بهم زد ، ولی بهیچگونه‌نتوانست خللی در ارکان فرهنگ‌ملی‌پدیدآورد. به‌این‌ترتیب فرهنگ ایران تا مدت زیادی (می‌گویند چهارصد سال) تحت تأثیر فرهنگ باستانی قرار داشت. (زیرا اسلام‌عرب جز فلسفهٔ‌برادری و برابری چیزی نداشت‌که سوغات حملهٔ خود کند .)

از سوی دیگر ما میدانیم‌که هنرموسیقی درایران باستان ، درقسمت اعظم خود ، قوالی نبوده است . وکمال این هنر ، در تمدن اسلامی نیز بی‌تأثیر نبود .

بنابراین باید گفتهٔ اکرمن را در حالتی خاص (و احیاناً از زمان‌صفویه به‌بعد،) صحیح دانست، نه درتمام طول تاریخ ایران .

اما من دربارهٔ این نکته که موسیقی آشور قوالی بوده است یا نه ، بی‌اطلاعم و خیال نمی‌کنم این فقدان‌اطلاع‌درباره موسیقی‌آشور ــ وکشورهای همزمان باآن ــ تأثیر چندانی در جبهه‌گیری‌ام در مقابل مقاله داشته باشد .

تنها چیزیکه مسلم می‌نماید اینست که هنرها ، وبخصوص هنر موسیقی ، چنانکه نویسندهٔ مقاله نیز به‌آن اعتقاد دارد «وسیلهٔ طبیعی بیان‌احساسات وانفعات مردم‌است»، به‌گفتهٔ‌دیگرهنرهراجتماع تظاهری ازخواست‌های احساسی وآرزوهای دورودراز وکم‌وبیش‌مبهم (واحیاناً ارضاء نشده) مردم آن اجتماع است .

بنابراین اگرهنر یك‌سرزمین زیر نفوذ وتأثیر هنر سرزمین‌دیگر قرار گیرد و از آن ملهم شود ، این پدیده فقط به‌این سبب تحقق پذیرفته که مردم سرزمین اول ، هنر سرزمین دیگر را « وسیلهٔ طبیعی » بهتر و آسان‌تری برای «بیان احساسات و انفعالات» خود تشخیص‌داده‌اند ونیز هر«تغییر»ی که ، طی زمانی کافی ، در شیوهٔ بیان هنری یك سرزمین صورت گیرد ، نموداری از دگرگونی مسائل و(حتی تضادهای) احساسی مردم آن سرزمین خواهدبود .

اما مقالهٔ اکرمن ، درمجموع خود، متأسفانه فاقد چنین‌جهان‌بینی است و او بدون آنکه نظری نیز به«ریشه‌های‌زیربنائی» شکل‌گیری هنر موسیقی در ایران بیاندازد ، تنها به شرح و بسط‌های سطحی و نقل افسانه‌های تکراری می‌پردازد .

مقاله در ثلث آخر ، به‌بحثی تقریباً تکنیکی‌می‌پردازد که اگرچه «بی‌مزه» نیست ولی بسیار مغشوش و مبهم است[۳] . مثلاً : « . . . در اوایل قرون‌وسطی سیستم کامل‌تری تدوین گردید . . .

درابتدا این‌دستگاه (سیستم) با ۳٤ نت در هر اکتاو ، که دارای فواصل‌چهارم بود، ساخته شده‌بود.

مدتی بعد فاصلهٔ سوم نیز به عنوان فاصلهٔ مطبوع مورد قبول قرار گرفت . پس از غلبهٔ مغول در اوایل قرن سیزدهم ، گامی (جنس = Scale) که دارای هفت پرده و پنج‌ونیم پرده بود رواج یافت . . . » (الخ)

دراینجا اشتباهاتی درمقاله ــ وبه‌احتمال قوی درترجمه ــ بچشم میخورد :

۱ ــ درهیچ سیستمی‌نمیتوان اکتاورا با ۲٤ «نت» تنظیم نمود . کلمهٔ «نت» (Note) در موسیقی مفهومی دیگر دارد و به احتمال زیاد در اصل مقاله این‌کلمه «تن ــ Ton » بوده که به‌اعتبار موضوع مورد بحث ، استعمال کلمهٔ «صوت» بجای آن مناسب‌تر است .

۲ ــ اگر اکتاو را به ۲٤ قسمت تقسیم کنیم ، فواصل هردو قسمت مجاور بالغ بر «یکچهارم» (یا «ربع») پرده می‌شود نه «فاصلهٔ چهارم»[۴] .

۳ ــ اصطلاح «فاصلهٔ سوم» که بعداً به عنوان فاصلهٔ مطبوع مورد قبول قرار گرفت ، موضوع تصحیح « ربع پرده » را بجای «فاصلهٔ چهارم» غامض‌تر می‌کند . آیا منظور از «فاصلهٔ سوم» نیز «یکسوم پرده» است ؟ دراینصورت گامی ۱۸ قسمتی بدست خواهیم آورد[۵] ، که با توجه به حدسیات و فرضیات مستشرقین ، این‌احتمال نیز ممکن تواند بود .

از سوی دیگر باید گفت که «فاصلهٔ چهارم» و «فاصلهٔ سوم» هردو در موسیقی وجود دارند و به‌ترتیب عبارتند از :

الف) . . . فاصلهٔ مابین دو نت که چهار درجه (یا چهار پله) از هم دور باشند ، مانند فاصله بین نت‌های دو و فا : دو ، (ر ، می ،) فا ؛

ب) . . . فاصلهٔ مابین دو نت که سه درجه از هم دور باشند ، مانند فاصلهٔ بین نت‌های دو ــ می چنانکه دیده می‌شود، مغشوش‌بودن بحث تئوریك مقاله ، حتی تصحیح آنرا دچار اشکال می‌کند .

٤ــ به‌منظورتوضیح اصطلاح گام کلمات «جنس= Scale » در پرانتز آمده . کلمهٔ انگلیسی Scale در موسیقی همان مفهومی را دارد که کلمهٔ فرانسه «گام= Gamme » . از سوی دیگر کلمهٔ «جنس» نیز با Scale در سطحی دیگر کمابیش تشابه مفهوم دارند . ولی مفهوم اخیر مترادف با مفهوم کلمهٔ «گام»

۲- بعیدنیست که مترجم بعلت عدم آگاهی به مبانی‌تئوریك موسیقی، مطلب رامغشوش کرده‌باشد. ازآنجاکه دسترسی به‌اصل‌مقاله برای‌من میسرنبود، نتوانستم دراین مورد نظری قطعی ابرازکنم .

۳ – اکتاو فاصله مابین دوصوتی است که نسبت فرکانس آنها برابر اعداد ۲و۱ باشد . درفضای این فاصله تعدادی اصوات دیگر قرار می‌گیرند که نسبت فرکانس هریك از آنها به هرصورت دیگر ، و نیز تعداد کلی آنها در سیستم‌های مختلف ، متفاوت است . ولی درهرحال مجموع فواصل هر اکتاو از شش پرده متشکل است . اینك اگر اکتاو را به ۲٤ قسمت تقسیم کنیم ، هرفاصلهٔ پرده نیز خود به ٤ (=۲٤:٦) قسمت تقسیم می‌شود . یعنی قسمت‌ها هریك «ربع پرده» خواهند بود . ایضاً توجه شود به نوشتهٔ «هرمز فرهت» تحت عنوان « نظری دربارهٔ فواصل موسیقی ایرانی» ، که درآنجا بحثی دربارهٔ «گام ۲٤ ربع پرده‌ای» رفته است (مجله فرهنگ وزندگی – شماره ٦ ص۸۲) .

٤ – در رسالاتی کـه مستشرقین دربارهٔ موسیقی ایران نوشته‌اند ، گاهی به‌گام ۱۸ قسمتی نیز برخورد می‌کنیم . بایدگفت که تمام فرضیات آنها – مبنی برگام‌های ۲٤ ، ۲۲ ، ۱۸ ، و۱۷ قسمتی، ناشی از آگاهی ناقص ایشان ازکیفیت موسیقی ماست .

نیست . درنتیجه ردیف کردن هرسه کلمه بمنظور انتقال یك مفهوم واحد ، اگرچه کاملاً غلط نیست ولی ، خواننده را دچار سردرگمی می‌کند و استفاده از این کلمات ــ اگر ازجانب نویسنده باشد ــ نشانهٔ بی‌دقتی‌اوست . بهتر بود بجای کلمهٔ «گام» ، یا کلمات داخل پرانتز لفظ «اشل» ، «الگو» ، «قالب» (یا ازهمه بهتر : « مد ») بکار می‌رفت .

۵ ــ اگرمنظورازاصطلاحات «پرده» و«نیم‌پرده» مفاهیم‌معمولی آن است ، بهیچ رو نمی‌توان «گامی» تنظیم کرد که حاوی «هفت پرده وپنج‌ونیم پرده» باشد. زیرا قبلاً (زیرنویس شماره ۳) دانستیم که هر گام ، منطبق بر یك اکتاو و مجموعاً حاوی شش پرده است ، بنابراین باید چنین پنداشت که گام مورد بحث دارای پرده‌ها و نیم پرده‌های کوچکتری است . در این صورت ساکت ماندن مقاله (یا ترجمه) در مقدار فواصل‌آنها ، خوانندهٔ علاقمند و موسیقیدان را در ابهام باقی می‌گذارد .

نویسنده پس از این همه بی‌دقتی‌ها طبعاً به چنین نتیجه‌ای نیز می‌رسد :

« ... تئوری موسیقی‌ایرانی، مخصوصاً در ادوار اخیر ، دچار چنان آشفتگی و غموضی است‌که ، به زعم کوشش فراوان بسیاری از استادان و موسیقیدانان ایرانی ، نمی‌توان آنرا بر شالوده‌ای منطقی مورد شناخت و تحلیل قرارداد .»

من درمقام‌اعتراض به‌استنتاج او، توجه خوانندگان‌را به‌تحقیقات اخیر موسیقی شناسان ایرانی جلب می‌کنم[۵] بر مبنای همین تحقیقات نه‌تنها می‌توان «موسیقی ایرانی را بر شالوده‌ای منطقی مورد شناخت و تحلیل قرارداد ، بلکه راه‌هایی عملی نیز در اختیار آهنگسازان تحصیل کرده قرار گرفته است (امروز حتی اپرا و باله برروی موسیقی اصیل ایرانی ترکیب می‌شود) .

معذالك باید تصدیق کردکه «آشفتگی» درموسیقی ایران هنوز بچشم می‌خورد ، اما نه به‌آن سبب که اکرمن می‌گوید ، بلکه به‌دلایل زیر :

۱ ــ عدم دسترسی کامل به کتابها و رسالات گذشتگان که قسمت اعظم آن براثر حمله‌ها و آتش‌سوزی‌های بیگانگان از بین رفته است .

۲ ــ تنبلی ، بی‌بندو باری و راحت طلبی استادان موسیقی ایرانی از قرن دهم ببعد . فقدان آهنگسازان واقعی ، یعنی کانیکه علاوه بر ذوق خلاق ، مانند موسیقیدانان غربی ، استعداد و حوصلهٔ کارتحقیقی نیزداشته‌باشند (استادان نوازنده فقط بر پایه «فراگرفته‌ها» وکوشش در اعمال ظرافتکاری‌ها به « تکنوازی » می‌پردازند و «هم‌نوازی» ، که مشکل‌تر است ، در محاق تعطیل می‌ماند.)

۳ ــ وسیع‌تر بودن زمینهٔ موسیقی ایرانی نسبت به موسیقی غربی (از لحاظ تعداد «مد»ها) و پیچیده‌تر بودن خصوصیات موسیقی ما در مقابل موسیقی ساده شدهٔ غربی (از نظر فواصل بین اصوات) .

۴ ــ و شاید مهمتر از همه ، خصوصیات اجتماعی : و از جمله ، بی‌اعتنایی به تحقیقات دراز مدت و احیاناً پرخرج .

اما در دهه‌های‌اخیر، تحقیق و بررسی در اینمورد ، با تمام مشکلات پیشگفته ، راهی بسوی تاریکی‌ها گشوده و به ثمره‌های تئوریك و پراتیك دست یافته است. بنظر می‌رسد که «فیلیس اکرمن» از کوشش‌های جدید بی‌اطلاع‌باشد زیرا در اواخرمقاله اظهارمی‌کند:

« . . . امکانات استخراج الحان [ساختن ملودی] ضعیف بنظر می‌رسد که «فیلیس اکرمن» موسیقی از دو اکتاو تجاوز

---

۵ ــ از کتاب «موسیقی نظری» علینقی‌وزیری، گرفته تامقالات ورسالات دکتر محمد برکشلی : سال‌های اول‌مجله موسیقی دورهٔ سوم ؛ کتاب «نظری به موسیقی» روح‌الله خالقی و ردیف‌های ابوالحسن صبا و موسی معروفی . ایضاً مراجعه شود به رسالهٔ اینجانب ، تحت عنوان «کاوشی‌درقلمرو موسیقی‌ایرانی» درشش شمارهٔ اخیر مجله موسیقی .

نمی‌کند . . . »

دراینجا نه حکم صحیح است و نه موجبی که به عنوان دلیل برحکم می‌آورد .

اگر « اکرمن » نگاهی به آهنگ‌های ثبت شدهٔ اخیر ، مثلاً ردیف ابوالحسن صبا دوره دوم ویولن « که فقط یك کتاب درسی است ، می‌افکند ، از اعتقاد خویش مبنی بر عدم تجاوز دامنهٔ اصوات موسیقی‌ازدواکتاودست‌برمی‌داشت.

یك‌بار دیگر نویسنده با استنتاجی غلط به نتیجهٔ مضحکی میرسد: «هرمقام ، به‌واسطهٔ موقعی که در بنیان و نظام عددی جهان داشت ، با یکی از صورت‌های دوازده گانهٔ فلکی . . . انطباق داشت . . . نت شاهد (Dominant Ton) گام دارای تناظر مربوط بود بدین ترتب ، سیم سل (به عنوان مثال) که با ماه و زهره ارتباط داشت . . . با رنگ گل میخك‌وبوی بنفشه مربوط بود .»

بعیدنیست که‌نویسنده‌دراینجا قصد بذله‌گویی داشته باشد وگرنه منظور او از«ارتباط سیم سل با ماه و زهره . . . و در جهت دیگر با . . . رنگ میخك وبوی بنفشه» چیست ؟ چه می‌تواند باشد ؟

ازین گذشته چه‌تناظری مابین «نوت شاهد» و «سیم سل» وجود دارد ؟ بگذریم .

و در خاتمه ، مختصری درباره ترجمهٔ مقاله :

غرض من البته این نیست که ازسلاست وروانی برگردان فارسی یا امانت و اصالت آن از نظر ادبی و دستوری ایرادی بگیرم بلکه اشارهٔ من تنها به‌این نکته است که مترجم ، اطلاعات فنی لازم را نداشته و به همین علت گرفتار اشتباهاتی شده است .

من در اینجا به یك نمونه اشاره می‌کنم . درصفحهٔ ۲۹ ستون دوم می‌خوانیم :

«اولین مقام ، عشاق ، یا دلدادگان بود . یعنی گامی میکسو لیدین (ـ Mixo - Lydian) که در قرون وسطی در اروپا متداول بود ، یعنی گام بزرگ (ماژور = قوی) با یك فاصله هفتم کوچك (مینور ـ لیدین) . . . نوا یك‌گام هیپوفریژین (Hypo - Phrygian) گام کوچك « فروشو » ملودیك اروپایی بود . . . راست یا مقام « مستقیم » گام هیپو دورین (ـ Hypo - Dorian) بود . . .»

بدیهی است که اصطلاحات «میکسو لیدین ، هیپو فریژین و هیپو دورین برای مترجم ناشناخته است . به‌اینجهت ، برای نجات از این گرفتاری ، از فرهنگ (Websters) کمك می‌گیرد و «شرح»ها را کلمه به کلمه در زیرنویس ترجمه نقل می‌کند :

« Mixo - Lydian ـ مقام یونانی که عبارت بود از دو تتراکورد مجزاکه‌برروی‌کلیدهای سفید پیانو با گام دیاتونیك پائین رونده از B تا B نشان داده می‌شود. درقرون وسطی درموسیقی کلیسایی ازآن استفاده می‌شد .»

خواننده‌ای که موسیقی‌دان (یا موسیقی‌شناس) مطلع و محققی باشد ، بسهولت تشخیص خواهد داد که شرح Websters با توضیح اکرمن (. . . که در قرون وسطی در اروپا متداول بود ، یعنی گام بزرگ . . . با یك هفتم کوچك . . .) تباین دارد .

باید گفت شرح اکرمن و توضیح Websters هریك درجای خود درست است . منتهی اولی درباره «میکسو لیدین»ای صحبت میکند که در قرون وسطی (تاقرن شانزدهم) تحت عنوان « مدهای کلیسا» گامی رایج بود ؛ و شرح Websters مربوط است به«تئوری قدیم موسیقی یونان . این دو مد یکی‌نیستند . واگر غرض استخراج مفهومی از فرهنگ Websters باشد که با گفتهٔ نویسندهٔ مقاله نیز مطابقت کند ، باید اصطلاح نامبرده را در مبحث Modes یا Church Modes مورد مطالعه قرار دهیم . این اشاره ایضاً دربارهٔ اصطلاحات (Hypo - Phrygian) و (Hypo - Dorian) معتبر است[۶] .

۶ – ایضاً مراجعه کنید به سلسله مقالات من تحت‌عنوان «کاوشی درقلمرو موسیقی ایرانی» ، بخصوص مقالهٔ اول کلیشه‌های شماره ۱و۲ (مجلهٔ موسیقی شماره ۱۲۴ – ۱۲۳) .

دربارهٔ زیرنویس‌های ۲۰ و ۲۱ مقاله ، صرف‌نظر از اشتباه قبلی هنوز نکته‌ای گفتنی است :

B یکی از نت‌های موسیقی است که آنرا در زبان فرانسه (Si) (و از همانجا در زبان فارسی نیز «سی») می‌گویند .

اسامی نت‌های موسیقی در زبانهای انگلیسی و فرانسه به قرار زیر است :

A, B, C, D, E, F, G
La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol

(میدانیم که تلفظ نت‌ها در زبان ما نیز از زبان فرانسه گرفته شده است) .

اما در زبان آلمانی ، حرف B را بجای نت «سی بمل» بکار برده نت «سی» را H (ها) تلفظ می‌کنند :

تلفظ نت‌ها در زبان‌آلمانی :
A, B, C, D, E, F, G, H

مفهوم نت‌ها در زبان ما

سی سل فا می ر دو سی‌بمل لا .

اختلاف تلفظ نت در زبانهای آلمانی و انگلیسی فقط برسر حرف B و H است‌که درزیرنویس ۲۰ نیز تصادفاً به یکی از دو حرف اشاره‌شده ، نتیجه‌اینکه موسیقی‌دان تحصیل‌کردهٔ ایرانی اگر در آلمان و اتریش یا در آمریکا و انگلستان تحصیل کرده باشد ، دو مفهوم جداگانه‌ازحرف B خواهدگرفت؛ بنابراین چرا ما در یك مقالهٔ (یا برگردان) فارسی ، بجای حرف B اصطلاح فارسی آن ، یعنی «سی» را بکار نبریم که به این پیچیدگی‌ها دچار شویم ؟

پرویز منصوری

– از توجه و علاقهٔ آقای پرویز منصوری نسبت به مطالب مجله و خاصه مطالب مربوط به موسیقی – که زمینهٔ کار ومطالعهٔ ایشان است – امتنان داریم و انتظارمان نیز جز این نیست که آنچه ما با جستجوی مداوم و زحمت و دقت بسیار تهیه می‌کنیم ، زمینهٔ بحث‌وگفتگو قرار گیرد ، نقایصش تا حد امکان برطرف شود و از این راه مایه‌ای – اگرچه‌اندك – برای‌پژوهشهاوآفرینشهای فرهنگی فراهم گردد .

آقای منصوری مطلب دیگری نیز در باب مقالهٔ آقای هرمز فرهت (نظری دربارهٔ فواصل موسیقی ایرانی) ارسال داشته‌اند که در شمارهٔ آینده به چاپ خواهد رسید .

چهارمین جشن‌فرهنگ‌وهنر

از روز دوشنبهٔ سوم آبان‌ماه در پیشگاه شاهنشاه آریامهر و علیاحضرت شهبانوی ایران با اجرای اپرای تورانداخت درتالار رودکی آغاز شد .

امسال دامنهٔ جشن ، گسترشی بیشتر داشت و ۱۵۵ شهرستان‌و بخش و ۲۰۰ روستا را در سراسر کشور دربر می‌گرفت و نیز کوششهای آن ، از همکاری و همگامی سازمانهای بیشتری برخوردار بود که از جمله ، وزارتخانه‌های آموزش وپرورش، اطلاعات ، علوم و آموزش عالی، پست و تلگراف و تلفن ، کار و اموراجتماعی ، تعاون و امور روستاها ، سازمان‌تلویزیون ملی ، شهرداری پایتخت ، شرکت ملی نفت ایران ، سازمان‌جلب‌سیاحان، جمعیت شیروخورشید سرخ‌ایران، انجمن دوشیزگان و بانوان ، سندیکای هنرمندان فیلم ایرانی ، اتحادیهٔ‌سینمادارانپایتخت، شرکت دخانیات ، و مطبوعات کشور را باید نام برد .

●

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی