موسیقی غربی موسیقی ایرانی

• تورج راهدی

Western Music

Iranian Music

تردیدی وجود ندارد که موسیقی ایرانی و موسیقی غربی کاملاً متفاوت اند زیرا این دو نوع موسیقی زاییده ی فرهنگ هایی اند که شاکله های مختلفی دارند و در برخی نکات، یک سره مغایر یکدیگرند. برای شناخت این تفاوت و رهیافت به چگونگی آن، ضروری است ابتدا این دو نوع موسیقی را مورد شناسایی قرار داد و به طور دقیق تشریح کرد؛ آن گاه وجوه تفارق و تفاوت موجود در این موسیقی ها، لامحاله، خود را در معرض دیدَ و شناخت مخاطب قرار می دهد.

اصل را بر این می گذاریم که مخاطب، موسیقی ایرانی را به دلیل این که زیرمجموعه ای از فرهنگ اسلامیِ ایران زمین است، دست کم به طور نسبی می شناسد. بنابراین، ضرورتاً ابتدا موسیقی غربی را مبنا قرار می دهیم و می کوشیم با تشریح حکمتی که در این هنر نهفته است، وجوه افتراق آن را نسبت به موسیقی ایرانی نشان دهیم.

نقطه ای آغازین این بحث، که به نظر می رسد بسیار

حائز اهمیت است، مسئله‌ی فرهنگ و زبان است. ارنست کاسیرر در کتاب مشهورش، **فلسفه و فرهنگ** اشتراک موجود میان هنر و زبان را که ظاهراً با جلوه‌های مختلفی نمود و بروز می‌یابند، از قول کروچه[1] چنین بیان می‌کند:

> هنر نظام افکار را تعیین می‌کند. اخلاق نظام اعمال و افعال را مشخص می‌سازد و هنر نظام ادراک ظواهر مرئی و ملموس و مسموع را معین می‌کند. نظریه‌ی زیباشناسی عملاً مدت درازی وقت صرف کرد تا توانست به نحوی روشن، این اختلافات اساسی را باز شناسد، و از آن‌ها تصوری بسازد. امّا به جای کوشش در راه ساختن یک نظریه‌ی مابعدطبیعی از زیبایی، تجزیه و تحلیل ساده‌ای از تجربه‌ی بلاواسطه‌ی اثر هنری این امر را ممکن می‌سازد که با قطعیت به هدف خود برسیم. هنر را می‌توان به عنوان یک زبان نمادی (سمبولیک) تعریف نمود... کروچه می‌گوید که رابطه‌ای بین زبان و هنر فقط یک رابطه‌ی نزدیک نیست. زبان و هنر با یکدیگر وحدت جامع دارند و به نظر او، تفکیک میان این دو نوع فعالیت، صرفاً دل‌بخواهی و ارادی است و کسی که به زبان شناسی عمومی می‌پردازد، به مسائل زیبایی می‌پردازد و کسی که در موضوعات زیبایی شناسی تحقیق می‌کند، در مسائل مربوط به زبان و بیان تأمل می‌نماید. با این وصف، اختلاف بارزی بین نمادهای هنر و علائم زبانی معمول در گفتار و خط وجود دارد.[2]

وقتی فیلسوفی مانند کروچه معتقد است که زبان و هنر نه فقط نزدیک‌اند که با یکدیگر «وحدت جامع» دارند، مجبور می‌شویم کاملاً به این نکته اهمیت دهیم. کاسیرر که سخت به این موضوع علاقه نشان می‌دهد، در این اثر ارزنده‌اش، باز هم مسئله‌ی زبان را موشکافی می‌کند. او معتقد است زبان‌های بشری به دلیل این که هریک «اصوات» مختلفی هنگام تلفظشدن دارند، با یکدیگر بسی متفاوت‌اند. امّا او از این هم فراتر می‌رود و زبان را در ذات خود دو قسمت می‌کند: زبان عاطفی و زبان مبتنی بر عبارت. از نظر کارسیرر، اختلاف بنیادینی میان این دو وجه از زبان و طبعاً موسیقی ناشی از تلفظ آن‌ها وجود دارد.[3] کاسیرر می‌افزاید:

> علاوه بر این، دانشمندان متوجه شده‌اند که حتی در گروه‌های زبان‌های مشتق از لاتینی، بیان درست و بی کم‌وکسر از خصوصیات را نمی‌توان در چهارچوب الفاظ و مقولات متعارف دستور زبان لاتینی انجام داد، و نیز کسانی که در زبان فرانسه تحقیق می‌کنند، گاهی اظهار نموده‌اند که اگر دستور این زبان را پیروان مناطق ارسطو تدوین نمی‌کردند، صورتی کاملاً متفاوت از آن‌چه الان دارد می‌داشت. به نظر اینان تطبیق مقولات دستور لاتینی به انگلیسی یا فرانسه باعث وقوع اشتباهات بزرگی شده و توصیف بی‌طرفانه‌ی پدیده‌های زبان را دچار محظور جدی کرده است.[4]

او با اشاره به این که: «هیچ زبانی را نمی‌شناسیم که فاقد عناصر صوری یا ساختمانی باشد،[5] به کشف این نکته‌ی حکیمانه نائل می‌آید که: «حقیقت این است که یادگرفتن یک زبان خارجی به مراتب اشکالش کم‌تر است که تا امر فراموش کردن زبان سابق (یعنی زبانی که می‌دانیم [=زبان مادری]). ما دیگر در وضعیت ذهنی کودک نیستیم که برای اولین بار تصوری از عالم عینی برای خود درست می‌کند. در ذهن آدم بزرگ، عالم عینی صورت کاملاً معینی را به خود گرفته که خود نتیجه‌ی فعالیت زبانی و گفتار و ذهن است».[6]

اساس موسیقی غربی را هم‌نوازی، و اساس موسیقی ایرانی را تک‌نوازی تشکیل می‌دهد... طبعاً موسیقی هم‌نوازی یا گروه‌نوازی قواعد خاص خود را ایجاب می‌کند که با قواعد موسیقی تک‌نوازی به‌شدت مغایر و متفاوت است

مارتین هایدگر، فیلسوف بزرگ هستی‌شناس، به وحدت هنر و زبان، حتی می‌توان گفت فرهنگ و زبان اعتقادی راسخ داشت، چنان‌که در رساله‌ی کوچکش

فلسفه چیست؟، می گوید: «اگر ما واژه‌ی یونانی را با سامعه‌ای یونانی بشنویم، می توانیم آن را بفهمیم و معنی آن را دنبال کنیم».۷ او چندان در این باور پایمردی می ورزید که به دوست ژاپنی‌اش، که از طرفداران فسلفه‌ی هایدگر بود و خود فیلسوف مشهوری در فرهنگ ژاپن به شمار می‌رفت، گفت که آن‌ها هرگز نمی توانند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند، زیرا «خانه‌ی وجود» آن‌ها کاملاً متفاوت است! هایدگر، زبان را خانه‌ی وجود می دانست و بر همین اساس، معتقد بود که دو فرهنگ با زبان‌های متفاوت، هرگز به ارتباط ویژه‌ای که آرزوی بشر است، دست نخواهند یافت.۸

توضیح بالا ما را کاملاً متقاعد می کند که موسیقی غربی و موسیقی ایرانی از آن‌جا که محصول دو فرهنگ و زبان متفاوت‌اند، کاملاً با یکدیگر تفاوت دارند. خط زبان‌های اروپایی (انگلیسی، فرانسوی، آلمانی، ایتالیایی، اسپانیولی، و...) از خط زبان لاتین گرفته شده است که همگی از چپ به راست نوشته می شوند. امّا خط زبان فارسی از راست به چپ نوشته می‌شود. این تفاوت در نگارش زبان در خط موسیقی هم حاکم است، چنان که خط نت در موسیقی غربی از چپ به راست و در موسیقی ایرانی، بر اساس آن‌چه از متون کهن فارسی استنباط می شود، از راست به چپ بوده است؛۹ هرچند که به دلیل حاکمیت غرب بر جهان معاصر، خط نت غربی در همه‌ی فرهنگ‌ها حاکم شده است و به کار می‌رود. اگرچه همین یک وجه تفارق برای ادای مقصود کفایت می کند، امّا چون غرض این است که به جزئیات دیگری هم دست بیابیم، مطلب را ادامه داده، به تفاوت‌های صوری نیز اشاره می کنیم.

موسیقی غربی، همتا و همپای فرهنگی که به آن تعلق دارد، یک موسیقی به شدت تعقلی، منطقی و برون گرا است. در حالی که موسیقی ایرانی دقیقاً مغایر چنین شاکله هایی شکل می گیرد و پدید می‌آید. برای تبیین ابعاد تعقلی و منطقی موسیقی غربی، ابتدا باید به این تفاوت اشاره کرد که موسیقی غربی دارای «وسعت عمودی» است؛ در حالی که موسیقی ایرانی از یک «وسعت افقی» برخوردار است. قبلاً باید به این نکته اشاره کرد که موسیقی غربی هموفونیک[هم صدایی]، ولی موسیقی ایرانی مونوفونیک[تک صدایی] است. امّا این خود متوقف است بر این نکته که موسیقی غربی براساس «گروه نوازی» افاده‌ی مراسم می کند، امّا موسیقی ایرانی براساس ساختار «تک نوازی» قوام آمده است. این ساختار معکوس نشان می دهد که چگونه از دل یک تفاوت، ناگهان تفاوت دیگری زاده می شود که خود به تفاوت بعدی می انجامد.

موسیقی ایرانی، در شکل کنونی‌اش، به هیئت مدرنی دست یافته است که دیگر تفاوت چندانی با موسیقی غربی ندارد! زیرا موسیقی دانان شرق و طبعاً ایران، پیرو تأثیرپذیری جهان‌شمولی که دامن سیاره‌ی زمین را در همه‌ی شئونات زندگی گرفته است، به استقبال فرهنگ غربی شتافته و به نحوی چشم‌بسته آن را سرمشق قرارداده‌اند.

برای این که دامنه‌ی تفاوت را به گونه‌ای روشن درک کنیم، موسیقی ایرانی را آن چنان که در اصل باید باشد، مبنا قرار می دهیم. البته اگرچه شکل اصیل و واقعی موسیقی ایرانی به دست فراموشی سپرده شده است، امّا هنوز موسیقی دان‌های خالص و معتقدی وجود دارند که به ریشه‌های هویتی خود و فرهنگشان سخت بها می دهند و موسیقی ایرانی را آن چنان که باید در عمل باشد، اجرا می کنند.

اولین نکته در موسیقی اصیل ایران این است که براساس نظام دستگاه‌ها، آوازها و گوشه‌ها قوام آمده است؛ ولی موسیقی غربی نظام گام و تونالیته را دنبال می کند. موسیقی ایرانی دارای هفت دستگاه و پنج آواز است که هر یک از این هفت دستگاه، گامی مخصوص به خود دارند. لفظ «گام» که مأخوذ از موسیقی غربی است، به این دلیل استفاده شد تا در این مشابهت صوری، تفاوت باطنی این دو نوع موسیقی، به‌ویژه در این زمینه نشان داده شود.

هفت دستگاه موسیقی ایران، به ترتیب عبارت‌اند از: ۱) ماهور، ۲) شور، ۳) همایون، ۴) نوا، ۵) سه گاه، ۶) چهارگاه و ۷) راست پنج گاه. دستگاه شور خود به چهار قسمت تقسیم می‌شود که هر یک از این تقسیمات چهارگانه را «مایه» یا «آواز» می نامند. این چهار آواز، به ترتیب عبارت اند از: ۱) ابوعطا، ۲) بیات ترک (یا بیات زند)، ۳) افشاری و ۴) دشتی. اگر نت مرکزی دستگاه شور را سُل(sol) تصور کنیم، وقتی روی نت اول که همان سُل باشد، ایست شود، دستگاه شور پدید خواهد آمد. حال اگر روی نت دوم که لا(lap=لا کُرُن) باشد، ایست شود، اولین آواز که ابوعطا است، به دست می آید. ایست روی نت سوم یعنی

سی بمول(sib) بیات ترک یا همان بیات زند را افاده می کند. ایست روی نت چهارم، یعنی دو(do) معرف افشاری است و سرانجام ایست روی نت پنجم، یعنی ر(re) دشتی را پدید می آورد.

علاوه بر این چهار آواز، یک آواز دیگر هم وجود دارد که متعلق به دستگاه همایون است و اصفهان نام دارد. پس پنج آواز مستقل از دستگاه های هفت گانه پدید می آید که از حیث ارجاعات صوتی متعلق به سامعه، هر یک شخصیت مستقلی را دارا هستند. به این ترتیب، آن ها بر روی هم دوازده شخصیت موسیقایی جداگانه(یعنی مجموع هفت دستگاه و پنج آواز) را به وجود می آورند.

موسیقی غربی براساس نظام گام ها حرکت می کند و روی هم رفته از دو گام بزرگ(=ماژور) و کوچک(=مینور) تشکیل شده است. موسیقی ایرانی، از آن جا که دارای فواصل متعدد و غیرمساوی و نامتشابه است، تنوع بسیاری دارد. امّا غربی ها، از آغاز قرن شانزده میلادی، کلیه ی فواصل متنوع مزبور را جرح وتعدیل کردند و برای آن که بتوانند مهار اصوات را به دست بگیرند، تنها دو فاصله ی یک پرده ای و نیم پرده ای برگزیدند.

موسیقی ایرانی چون تک نوازی است و همواره یک نغمه را اجرا می کند، همه ی پیچیدگی ها و ظرایف خود را در ساختار افقی به کار می برد... موسیقی دان باید همه ی دقایق باریک و ظریف هفت دستگاه و پنج آواز و بیش از چهارصد گوشه ی مختلف را طی سالیان متمادی بیاموزد تا بتواند از عهده ی یک اجرای درست و دقیق از موسیقی ردیفی و دستگاهی ایران برآید

توضیح این که اگر به فرض بخواهیم مطمئن شویم که هر عددی به ارقام دو و سه و چهار و پنج قابل تقسیم است، باید اعدادی مانند هفت، یازده، سیزده، هفده، نوزده، بیست و سه، و نظایر این ها (که اعداد اصم نامیده

می‌شوند) را حذف کنیم تا همه‌ی عددها قابلیت تقسیم به ارقام کوچک‌تر، ولو یک‌بار، را دارا شوند. در موسیقی ایرانی، اصواتی وجود دارند که به اندازه‌ی ربع پرده، بیش‌تر یا کم‌تر از پرده‌ی اصلی‌اند. برای نام‌گذاری این دو نوع اصوات، علینقی خان وزیری به ترتیب کلمات «سُری» و «کُرُن» را انتخاب کرد که هر دو کلمه به حساب جمل برابرند با کلمه‌ی «علینقی» که نام کوچک استاد متوفا است. اگر این دو فاصله را، که فواصلی ربع پرده‌ای‌اند، حذف کنیم، اجرای دستگاه‌ها و آوازهای شور، نوا، سه‌گاه، ابوعطا، بیات ترک، افشاری و دشتی غیرممکن خواهد شد. به عبارتی، غیرممکن است که بتوان با سازهای غربی مانند گیتار، پیانو، فلوت و غیره مایه‌های یادشده را اجرا کرد. تنها ویولون، از میان سازهای غربی، می‌تواند از عهده‌ی نواختن این الحان برآید، زیرا ویولون تنها سازی است که دستان‌بندی نشده است و نوازنده می‌تواند هر فاصله‌ای را که در نظر دارد، با قراردادن انگشتس در مکان مزبور تولید کند؛ هرچند نوازندگان غربی به دلیل این که گوششان فواصل ربع‌پرده‌ای را نمی‌شناسد، از عهده‌ی نواختن چنین فواصلی بر نمی‌آیند.

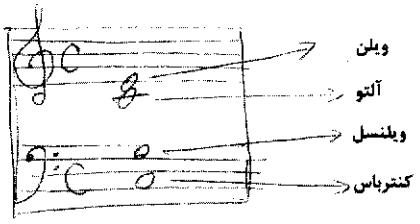
تا حدود ۵۰ سال پیش، وقتی یک نوازنده‌ی ایرانی شور می‌نواخت و مثلاً شور سُل را اجرا می‌کرد، یک غربی از فهم آن عاجز بود و خیال می‌کرد که نوازنده‌ی ایرانی نت لابمول(lab) را به اشتباه می‌نوازد (و به اصطلاح اهل موسیقی، آن را قدری کم‌تر از ارتفاع صوتی‌اش اجرا می‌کند)؛ در حالی که اصلاً نت لابمول در میان نبود و نوازنده‌ی مزبور برای افاده‌ی دستگاه شور، نت لاکُرُن را به جای آن می‌نواخت. از آن جا که طی ۵۰ سال اخیر، ارتباط ملل افزایش یافته است، غربی‌ها نیز موفق شده‌اند تاحدی فواصل ربع پرده‌ای را درک کنند. وسائل ارتباط جمعی مانند رادیو، تلویزیون، گرامافون و ضبطصوت، که تازگی سی‌دی و اینترنت هم به آن‌ها اضافه شده است، موجبات این آشنایی را فراهم آورده‌اند. این آشنایی از دو جهت صورت پذیرفته است. یکی از این جهت که مردمان مغرب‌زمین حالا به‌مراتب بیش از گذشته، با فرهنگ ملل مشرق‌زمین آشنا شده‌اند که بی‌تردید انس و الفت با موسیقی شرقی را نیز در پی داشته است؛ و دیگر این‌که رفتن نوارها و صفحات و سی‌دی‌های موسیقی شرقی به مغرب‌زمین مستقیماً موجب شده تا آن‌ها با این نوع موسیقی بیش‌تر آشنا شوند. حال دیگر این ارتباط تا به آن‌جا رسیده است که آهنگ‌ها به صورت دوزبانه (یا حتی چندزبانه) اجرا می‌شوند و فرهنگ موسیقایی هر زبان نیز در این‌گونه آهنگ‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد.

دوازده لحن (هفت دستگاه و پنج آواز) موسیقی ایران برای خود تأویلی ژرف‌نگرانه دارد که موسیقی غربی حتی به دروازه‌های جهان‌بینی اسرارآمیز و معنوی آن نرسیده است. دوازده لحنی که موسیقی ایرانی را تشکیل می‌دهند، در واقع نمادی رمزآمیز از دوازده امام سلام‌اعلیهم‌اجمعین، بروج دوازده‌گانه و از این قبیل‌اند. عدد هفت هم که معرف شماره‌ی دستگاه‌های موسیقی اصیل است، رمزی است از آسمان‌های هفت‌گانه، هفت روز هفته و مانند آن.

حتی پنج آواز هم رمزی نهفته از پنج معصوم سلام‌اعلیهم‌اجمعین است. نگارنده تحقیق مفصلی درباره‌ی رمزوارگی و نمادین‌بودن اعداد اصلی موسیقی اصیل ایران انجام داده است که معانی باطنی گزینش این اعداد را از حیث شاکله‌ها و زیربناهای حکمی، فلسفی و عرفانی نشان می‌دهد. در سطور آینده، به این‌گونه ابعاد معنوی در موسیقی ایران، که یکی دیگر از وجوه تفارق آن با موسیقی غربی است، اشاره خواهیم کرد.

اکنون اگر بخواهیم تفاوت‌های پیش‌گفته را که قبلاً به صورت معکوس ذکر شد، به ترتیب طبیعی آن‌ها لحاظ کنیم، ابتدا به این نکته می‌رسیم که اساس موسیقی غربی را هم‌نوازی، و اساس موسیقی ایرانی را تک‌نوازی تشکیل می‌دهد. امّا هم در موسیقی غربی تک‌نوازی وجود دارد، و هم در موسیقی ایرانی هم‌نوازی. ولی اصل همان نکته‌ی اولیه است. طبعاً موسیقی هم‌نوازی یا گروه‌نوازی قواعد خاص خود را ایجاب می‌کند که با قواعد موسیقی تک‌نوازی به‌شدت مغایر و متفاوت است. برای موسیقی گروه‌نوازی، باید شیوه‌ی هموفونیک را در پیش گرفت و برای موسیقی تک‌نوازی، شیوه‌ی مونوفونیک را. به عبارتی، در موسیقی گروه‌نوازی، چند صدا به طور همزمان شنیده می‌شوند که قوانین علمی ترکیب این اصوات، دانش پولیفونی[چندصدایی] را پدید می‌آورد. امّا در موسیقی مونوفونیک یا تک‌صدایی، تنها یک صدا شنیده می‌شود که همه‌ی قواعدش را در زمینه‌ی نغمگی به کار می‌برد. از این‌جا است که دو ساختار متفاوت عمودی و افقی حاصل می‌شود.

موسیقی غربی ساختار عمودی دارد. این نوع موسیقی که متکی بر گروه‌نوازی است، به تشکیل ارکسترهای بزرگ می‌انجامد. ارکستر سمفونیک بزرگ‌ترین ارکستری است که در موسیقی غربی شناخته می‌شود. این ارکستر دارای چهار بخش است: ۱) بخش زهی‌ها، ۲) بخش بادی‌های چوبی، ۳) بخش بادی‌های مسی و ۴) بخش سازهای کوبه‌ای. سه بخش اول ارکستر شامل سازهای ملودیک‌اند که اجرای نغمات را بر عهده دارند. هیچ‌گاه این بخش‌ها ملودی واحدی را نمی‌نوازند و حتی سازهای متعلق به هر بخش نیز اغلب نغمه‌ی مستقلی را اجرا می‌کنند. مثلاً اگر بخش زهی‌ها را (که شامل چهار ساز ویولون، آلتو، ویولونسل و کنترباس است) در نظر بگیریم، گاهی در اجرای آکوردهای چهارصدایی، هر یک از سازهای چهارگانه‌ی زهی نغمه‌ی متفاوتی را می‌نوازد. مثلاً ممکن است در اجرای آکورد تونیک، از گام دو ماژور، هر ساز، چنین نغمه‌ای بنوازد:



چنان‌که مشاهده می‌شود، نغمه‌ای که هر ساز موظف به نواختن آن است، در زیر نغمه‌ی دیگر نوشته می‌شود که ساختاری عمودی را تشکیل می‌دهند. این ساختار عمودی، ناگزیر است، زیرا متکی به دانشی بسیار دقیق و فنی است که به ما می‌گوید چه صداهایی را می‌توان به طور عمودی و همزمان شنید و چه صداهایی در همین شرایط، غلط است و گوش مخاطب را می‌آزارد.

این دانش که «علم هارمونی» را پدید آورده، چنان پیچیده است که باید در دانشکده‌های موسیقی به هنرجویان تعلیم داده شود تا آن‌ها بتوانند برای یک ارکستر بزرگ آهنگ‌سازی کنند. اگر در مثال فوق برای زهی‌ها، ویولون دو نت do و mi را به ترتیب اجرا کند، و کنترباس، همزمان، دو نت fa و la را بنوازد، نتیجه‌ی حاصل بسیار بدصدا و طبعاً از نظر علم هارمونی غلط خواهد بود، زیرا هنگام اجرای همزمان دو صدای اول (وقتی که ویولون نت do و کنترباس نت fa را می‌نوازد) فاصله‌ی این دو نت فاصله‌ی پنجم است. وقتی هم که همین دو ساز نت‌های بعدی(یعنی ویولون نت mi و کنترباس la) را می‌نوازند، فاصله‌ی این دو نت نیز فاصله‌ی پنجم است. در علم هارمونی، این اصل محکم پابرجا است که نباید دو ساز، دو صدای متوالی و پیاپی را که هر دو دارای فواصل پنجم‌اند، پیامد یکدیگر اجرا کنند. درواقع، قانون مزبور چنین است: «اجرای دو فاصله‌ی پنجم پی‌درپی ممنوع است!» این فقط یکی از بی‌شمار قوانین علم هارمونی است. بنابراین، یک هنرجوی موسیقی در غرب باید سال‌ها تحصیل کند تا بتواند این دانش را

بیاموزد و با اتکا به آن، همه‌ی قوانین ساختار عمودی در موسیقی غرب را فرا بگیرد.

موسیقی ایرانی چون تک‌نوازی است و همواره یک نغمه را اجرا می‌کند، همه‌ی پیچیدگی‌ها و ظرایف خود را در ساختار افقی به کار می‌برد. در این نوع موسیقی، نوازنده (یا خواننده) کاملاً متکی به دانش منتج شده از قوانین ردیف موسیقی ایران است. موسیقی‌دان باید همه‌ی دقایق باریک و ظریف هفت دستگاه و پنج آواز و بیش از چهارصد گوشه‌ی مختلف را طی سالیان متمادی بیاموزد تا بتواند از عهده‌ی یک اجرای درست و دقیق از موسیقی ردیفی و دستگاهی ایران برآید. موسیقی‌دانان غربی دانش مندرج در موسیقی ردیفی و دستگاه‌هی ایران را بسیار می‌ستایند و بر آن ارج می‌نهند، امّا شگفتا که موسیقی‌دانان ایرانی طرفدار موسیقی غربی، موسیقی ردیفی و دستگاهی و قوانین آن را تحقیر می‌کنند و کم‌ترین ارزشی برای آن قائل نیستند! محل تأسف است که حتی قوانین موسیقی ردیفی و دستگاهی نیز از نظر این دسته از موسیقی‌دانان هم‌وطن، «علمی» تلقی نمی‌شود و آن‌ها برای پرهیز از تکرار واژه‌ی «غربی»، موسیقی غربی را «موسیقی علمی» می‌خوانند و به این ترتیب، موسیقی ایرانی را «غیرعلمی» می‌دانند! اگرچه هیچ‌یک از قواعد موسیقی غرب در موسیقی ایرانی وجود ندارد، امّا مسلم است که موسیقی ایرانی هم برای خود علمی دارد که با علم مندرج در موسیقی غربی متفاوت است. آموختن «علم هارمونی» حدود دو تا چهار سال به طول می‌انجامد، ولی آموختن ردیف موسیقی ایران حداقل ده سال نیاز به تلمذ دارد.

اگر مانند یک شنونده‌ی مبتدی به موسیقی ایرانی گوش فرا دهیم، بسیاری از گوشه‌ها برایمان شبیه به یکدیگرند و نمی‌توانیم تفاوتی میان آن‌ها قائل شویم؛ از جمله دو گوشه‌ی «گشایش» و «داد» در دستگاه ماهور که به‌ظاهر یکسان به نظر می‌رسند، امّا یک شنونده‌ی حرفه‌ای که در موسیقی ایرانی به «شنونده‌ی استاد» موسوم است، به‌آسانی می‌تواند آن‌ها را از یکدیگر تمیز دهد و وجود تفارقشان را بشناسد. درک تفاوت میان دو گوشه نیاز به مهارت بسیار زیادی دارد؛ ولی عده‌ای حتی قادر به درک تفاوت‌های موجود میان دو دستگاه مهم و اصلی از هفت دستگاه موسیقی ایران نیستند. مثلاً ماهور و راست‌پنج‌گاه را یکسان می‌پندارند، و یا حتی سه‌گاه و چهارگاه را مشابه یکدیگر تلقی می‌کنند! حتی موسیقی‌دان بزرگی مانند استاد علینقی وزیری، به دلیل این‌که می‌خواهد موسیقی ردیفی و دستگاهی ایران را به واسطه‌ی «علم موسیقی غربی» توضیح دهد، مرتکب چنین اشتباهی می‌شود: «گام راست‌پنج‌گاه همان گام ماهور است، منتهی در تار، چون سیم‌های زرد را عوض سل، فا (پنجم بم‌تر از سیم‌های سفید) کوک می‌نمایند، صداداری ساز عوض شده و موسیقی‌دان‌های سطحی به حقیقت موضوع پی نبرده و آن را یکی از دستگاه‌های مهم فرض می‌نمایند».[۱۰] شگفت است که موسیقی‌دان بزرگ و محترمی مانند وزیری، بسیاری از استادان موسیقی ایران را با عنوان «موسیقی‌دان‌های سطحی» مورد تحقیر و استخفاف قرار داده است: ضمن ادای احترام به استاد وزیری، اشتباهش را در این جا متذکر می‌شویم.

موسیقی غربی از وجهی تعقلی و منطقی برخوردار است؛ اما موسیقی ایرانی از قوه‌ی کشف و شهود و اشراق و در یک کلام «عشق» بهره می‌برد. تفاوت دیگر این است که موسیقی غربی، در بهترین حالت و عالی‌ترین شکل اجرایی خود، متوجه تفکر و تعقل است و شنونده را به اندیشیدن دعوت می‌کند؛ در حالی که موسیقی ایرانی شنونده را به اوج تمرکز و مراقبه می‌خواند و می‌کوشد با ازمیان‌برداشتن گفت‌وگوی درونی مخاطب، او را درمان کرده، به اوج مقام انسان کامل برساند

علم موسیقی غربی که براساس تونالیته و گام استوار آمد است، تنها به تونالیته کار دارد. بنابراین، چون ماهور و راست‌پنج‌گاه دارای یک تونالیته‌اند، از نظر موسیقی‌دان‌های سطحی، یکی تلقی می‌شوند. امّا موسیقی‌دانی که موسیقی ایرانی را براساس علم مستخرج از موسیقی ردیفی و دستگاهی مورد قضاوت قرار می‌دهد، در می‌یابد که این دو دستگاه چقدر با یکدیگر تفاوت دارند.

وزیری حتی دستگاه نوا را هم نفی کرده و به دلیل یکسان‌بودن تونالیته، آن را با دستگاه شور یکسان پنداشته است![۱۱] در حالی که حتی یک شاگرد مبتدی ردیف محال است آهنگی را در دستگاه نوا با آهنگی در دستگاه شور اشتباه کند.

طبیعی است که یک موسیقی‌دان غربی این تفاوت ها را فهم نکند، زیرا محمل داوری او دانش موسیقی غربی است. چنان‌که آلبرت لاوینیاک (Albert Lavignac) طی نامه‌ای به سالار معزز، در مورد گام دستگاه راست‌پنج‌گاه سؤال می‌کند. سالار معزز، شخصاً، کلنل وزیری را به حضور می‌طلبد تا به عنوان یکی از استادان موسیقی ایران در این باب برای او توضیح دهد. کلنل وزیری شفاهی برای دامادش حسینعلی ملاح، که خود از استادان موسیقی ایرانی است، شرح می‌دهد:

> مرحوم سالار معزز مرا در باغ منزل خود پذیرفتند. ابتدا از من سؤال کردند که شما موسیقی علمی و نت را از کجا یاد گرفته‌اید؛ گفتم نزد کشیشی به نام پر- ژفروا(Pere-Geffroie). بعد گفتند: «وصف تارزدن شما را زیاد شنیده‌ام؛ آیا با ردیف‌ها آشنا هستید؟» گفتم: «بله.» فرمودند: «چندی پیش یک محقق فرانسوی موسوم به لاوینیاک نامه‌ای به من نوشته و از من خواسته که گام‌های دستگاه‌های موسیقی ایرانی را بنویسم و برای او بفرستم. من هم این کار را کردم. دو سه روز پیش نامه‌ی دیگری از لاوینیاک به دستم رسید که در آن توضیحاتی در مورد یکی از گام‌ها خواسته است. ظاهراً این گام به نظر او با اصول و قواعد گام‌بندی و تسلسل اصوات موافق نیامده و از من درخواست کرده است که توضیحات بیش‌تری برای او بدهم». پرسیدم: «درباره‌ی کدام یک از دستگاه‌های ماست؟» گفتند: «راست‌پنج‌گاه». از ایشان خواستم که گامی را که برای لاوینیاک فرستاده‌اند و مورد سؤال شده، به من نشان بدهند. مرحوم سالار معزز آن گام را به من نشان دادند. عرض کردم: «اگر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

راست‌پنج‌گاه را از متفرعات ماهور فرض کنیم و در گام «فاماژور» بنویسیم، تسلسل اصوات و استخراج گوشه‌های این دستگاه منطبق با اصول گام‌بندی خواهد شد.»[۱۲]

پیدا است که مرحوم سالار معزز که از موسیقی‌دانان برجسته‌ی ایران به شمار می‌رود، گام راست‌پنج‌گاه را براساس موسیقی ردیفی و دستگاهی نوشته (و می‌دانیم که با توجه به مُدگردی‌های متعددی که در این دستگاه روی می‌دهد، شامل چند گام می‌شود!)، که لاوینیاک آن را نفهمیده است. امّا وزیری با دوبله‌ی دستگاه به گام، آن را برای فهم غربیِ لاوینیاک آسان کرده است!

می‌دانیم که موسیو لومر یک موسیقی‌دان فرانسوی است که برای آموزش دادن اصول موسیقی غربی به ایران دعوت شد. هم‌وطن دیگر او به نام م. ویکتور آدوی‌یل در رساله‌ای به نام «موسیقی نزد ایرانیان» به ستایش لومر پرداخته و درعین‌حال به این دیدگاه غلط که موسیقی ایران با معیار غربی قضاوت شود، اشاره کرده است:

توضیحاتی در باب قطعه‌ی دستگاه همایون که توسط مسیو لومر به نت نوشته شده است... طبق اصول و قواعد موسیقی ایرانی این قطعه «آواز همایون (RE/)»است که علامت ترکیبی آن را مسیو لومر براساس موسیقی غربی «سی بمل می بمل» نوشته است، در صورتی که این علامت ترکیبی باید «سی بمل می کُرُن فادیز» باشد.[۱۳]

پیدا است که اگر گامی با مشخصات «سی بمل می کرن فادیز» به دست لاوینیاک می‌رسید، مجبور می‌شد مجدداً با سالار معزز مکاتبه کند و برایش بنویسد که چنین گامی را در موسیقی غربی نمی‌شناسد! مرحوم استاد روح‌ا خالقی که از شاگردان وفادار کلنل وزیری است و کتابی نیز درباره‌ی او نوشته،

در کتاب **نظری به موسیقی**، چنین جمله‌ای درباره‌ی دستگاه ماهور دارد: «توقف ماهور روی درجه‌ی دوم که از نظر علمی جزء نت‌های متوسط گام است، حالت خاصی دارد؛ زیرا در نغمات فرنگی کم‌تر روی درجه‌ی دوم گام بزرگ این‌قدر که در ماهور ایست می‌شود، توقف می‌کنند».[۱۴] مرحوم استاد مرتضی حنانه که سال‌های متمادی بر روی دستگاه‌های موسیقی ایرانی کار کرده و از همین دیدگاه بنیادین و ایرانی، توضیحاتی را برای شرح معضلات و پیچیدگی‌های دستگاه‌های موسیقی ایرانی کشف نموده است، جمله‌ی یادشده از استاد خالقی را (بدون ذکر نام گوینده‌ی آن) به دلیل این‌که از دیدگاه دانش غربی بیان شده است، مورد انتقاد قرار می‌دهد:

مگر قدمای ما تئوری موسیقی

غربی را می دانسته‌اند که موسیقی ایرانی را به‌خوبی درک و اجرا می کرده اند؟ حتی کسانی بین آن‌ها وجود داشتند که دست به تدوین کتب و رسالاتی در این زمینه زده‌اند. پس هر چه هست نقص از روش های تئوری‌های موسیقی ایرانی حاضر است. چیز شگفتی است؛ تصور می شود که بستگی تئوری‌های موسیقی ایرانی حاضر به موسیقی اروپایی، بیش از بستگی نویسندگان آن‌ها به موسیقی ایرانی است. این به جهت آن است که همه‌ی نویسندگان این کتاب‌ها از دریچه‌ی تئوری موسیقی غربی و از دید یک نفر موسیقی‌دان اروپایی، دست به تدوین تئوری موسیقی ایرانی زده‌اند. فی‌المثل در صفحه‌ی ۱۵۷ کتاب نظری به موسیقی چنین نوشته شده است: «موقف ماهور روی درجه‌ی دوم که از نظر علمی جزء نت‌های متوسط گام است، حالت خاصی دارد...» بدیهی است که چون نویسنده خواسته است که موسیقی ایرانی را از نظر علم هماهنگی (آرمونی) و به طور کلی قواعد و قوانین موسیقی غربی بسنجد، چنین اشکالی گریبانگیرش شده است.۱۵

درواقع، علم هارمونی، فاقد دانش ریاضیات، مبتنی بر یک سلسله از قواعد و قوانین علّی است که فاقد هر رابطه‌ی علت و معلولی دیگری، منطقی فکری از قوه‌ی تعقل بشری را دنبال می کند؛ درست مانند طرح جدول کلمات متقاطع: شما همان‌طور که حروف را در خانه‌های افقی می چینید، باید به کمک قوه‌ی تعقل، نظام عمودی را هم حفظ کنید و ترتیبی دهید که خانه‌های عمودی نیز از کلمات معنی داری پر شود. اما وقتی قیدوبند عمودی دست وپا را نبندد و همه‌ی ظرایف در حرکت افقی نهفته باشد، آن وقت قوه‌ی شهود هم می‌تواند به کمک مصنف بیاید و او را کمک کند تا نغمه‌هایی را «کشف» کند که فراتر از قدرت محدود خلاقیت بشری است. از همین رو است که «بداهه‌سرایی» در موسیقی ایرانی چنین نقش عظیمی را ایفا می کند، ولی در موسیقی غربی هیچ سهمی ندارد.

بداهه‌سرا، خلق نغمه هایی را میسر می‌سازد که به طور ارتجالی، درست در لحظه‌ی نواختن، کشف می‌شوند.

باید در این جا متذکر شد که حتی خود غربی‌ها، به رغم ذهن کاملاً منطقی‌شان، بعضاً به کشف و شهود معتقد و معترف اند و کاربرد آن را در علم محض نمی دانند. چنان‌که دانش غربی معتقد است معادله‌ی مشهور انیشتین، یعنی $E=mc^2$، به کمک قوه‌ی تخیل و شهود کشف شده است، زیرا او این معادله را نه از روی استنتاج‌های علوم ریاضی و فیزیک، که در پی قوه‌ی شهود خود کشف کرده است. ایلان باربور در کتاب علم و دین در باب همین مقوله چنین می‌نویسد:

> بسیاری از اندیشه‌های آفرینش‌گرانه، به نحوی غیرمنتظره و شهودی به ذهن دانشمندان خطور کرده است که نمونه‌ی معروفش کشف ارشمیدس است که در گرمابه فریاد زد: «اورکه (=یافتم)!» داروین کتاب مالتوس را در باب فشار جمعیت انسانی خوانده بود. ولی وقتی که ذهنش مشغول به مسائل دیگر بود، ناگهان به خاطرش رسید که مفهومی مشابه با آن می تواند کلید تکامل را به دست دهد؛ و بدین‌سان اندیشه‌های انتخاب طبیعی متولد شد... در مقاله‌ی کلاسیک هانوی اینشتین آمده است که چندین نکته‌ی باریک و مهم، «خودبه‌خود» و درست در مواقع فراغت که موقتاً از آن‌ها انصراف خاطر داشته است، به ذهنش رسیده است.۱۶

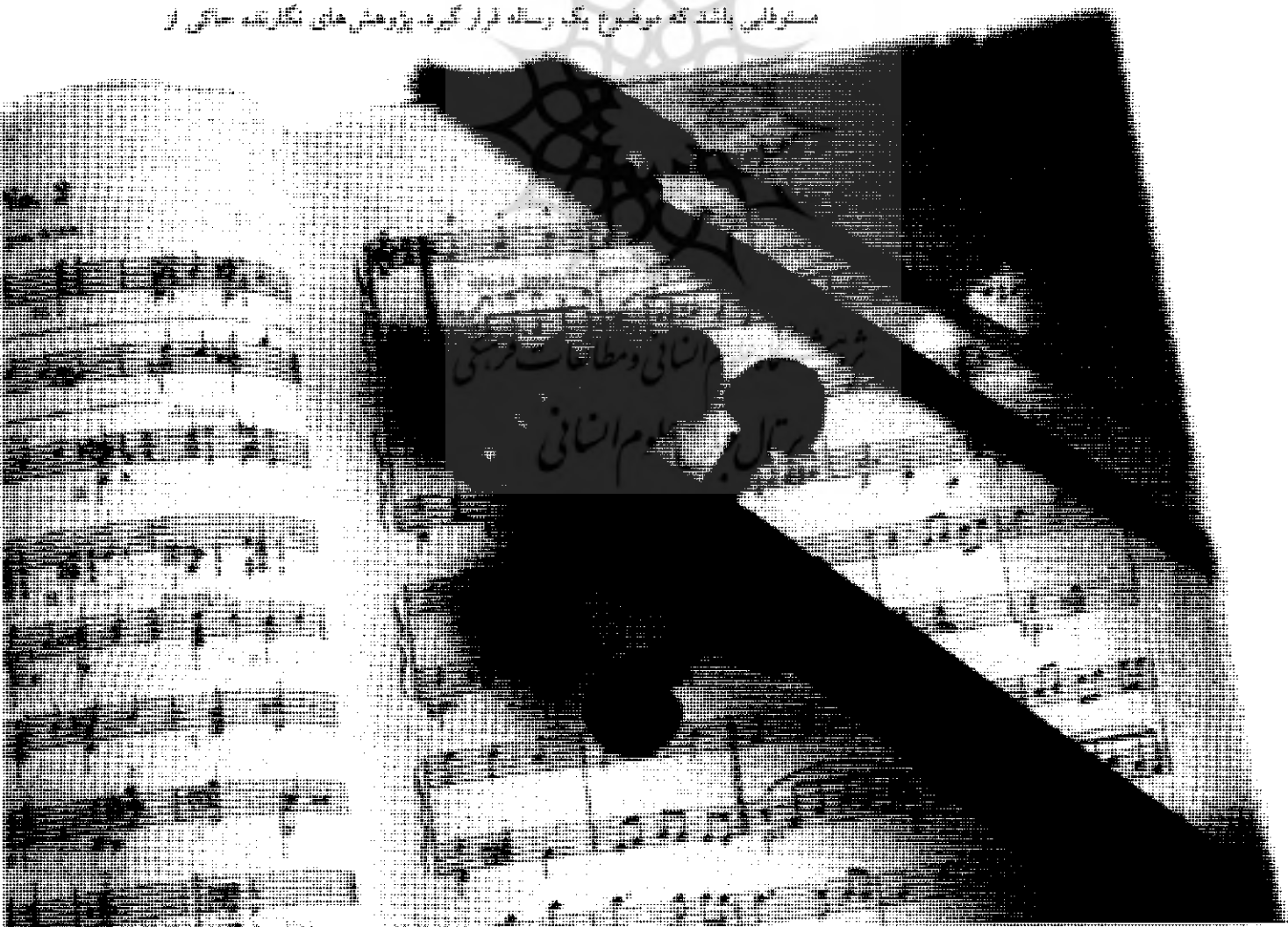
فورمن کمپل فیز در کتاب علم چیست؟ چنین می‌نویسد:

> ... مسلم شده است که هرچند کشف قوانین نهایتاً مبتنی بر قواعد ثابت نیست، بلکه بر تخیل افراد خوش قریحه است، این عنصر تخیلی و شخصی در پرورش نظریه‌ها نقش عمده‌ای دارد. غفلت از نظریه‌ها مستقیماً به غفلت از این عنصر تخیلی و شخصی در علم می انجامد. و سرانجام به یک تضاد کاذب بین علوم «مادی» و معارف «معنوی» و انسانی نظیر

ادبیات، تاریخ و هنر منتهی می‌شود. آن‌چه می‌کوشم با خوانندگان در میان بگذارم، این است که عنایت کنند که اندیشه‌ی نیوتون چقدر شخصی بود. نظریه‌ی گرانش عام او، که از حادثه‌ی کم‌اهمیت افتادن یک سیب ملهم شد، محصول ذهن خود او بود. به همان اندازه که سمفونی پنجم (که می‌گویند آن هم ملهم از یک امر جزئی، یعنی **درزدن** بوده است، محصول ذهن شخصی بتهوون بود.۱۷

البته نباید چنین تصور شود که چون به چنین ارزشی برای کشف و شهود اعتراف شده، پس کل غرب به آن معتقد است؛ بلکه کاملاً برعکس، فرهنگ غالب غرب و به‌خصوص پوزیتویست‌ها، این مقولات را در شمار «متافیزیک» دسته‌بندی می‌کنند. فیزیک‌دان بزرگی همچون ورنر هایزنبرگ باتأسف تمام ابراز داشته است که غرب اساساً متافیزیک را امری کاملاً غیرعلمی و مردود تلقی می‌کند و چنان در این مسیر به راه افراط می‌رود که کلمه‌ی «متافیزیک» را به عنوان دشنام و ناسزا به‌کار می‌برد!۱۸

براساس آن‌چه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت موسیقی غربی از وجهی تعقلی و منطقی برخوردار است؛ اما موسیقی ایرانی از قوه‌ی کشف و شهود و اشراق و در یک کلام «عشق» بهره می‌برد. تفاوت دیگر این است که موسیقی غربی، در بهترین حالت و عالی‌ترین شکل اجرایی خود، متوجه تفکر و تعقل است و شنونده را به اندیشیدن دعوت می‌کند؛ در حالی که موسیقی ایرانی شنونده را به اوج تمرکز و مراقبه می‌خواند و می‌کوشد با ازمیان‌برداشتن گفت‌وگوی درونی مخاطب، او را درمان کرده، به اوج مقام انسان کامل برساند.

به‌علاوه، موسیقی غربی محصولی از فرهنگ اومانیسم غرب است که انسان را در محور همه‌ی فعالیت‌هایش قرار می‌دهد. اما موسیقی ایرانی «خدامحور» است و سمت‌وسویی کاملاً معنوی دارد. این مبحث، خود، می‌تواند منشأ بحث مستقلی باشد که موضوع یک رساله قرار گیرد. پژوهش‌های نگارنده حاکی از

آن است که متون متعددی از ادبیات عرفانی بر روی این ویژگی موسیقی ایرانی، که مبتنی بر بُعد الهی است، صحّه می گذارند. اما در این نوشته، تنها به یک منبع، آن هم فقط از دریچه‌ی جست‌وجو در باب تفاوت‌های موسیقی غربی و موسیقی ایرانی، اشاره خواهد شد، زیرا همین اختصار مقصود ما را به بهترین نحو ممکن برآورده خواهد ساخت.

موسیقی به مستمع تعلق دارد. این، خود، اصلی‌ترین وجه تمایز موسیقی غرب و موسیقی ایران است... پیرو فرهنگ شهادت که در مرکزیت جهان‌بینی علوی تشیع قرار دارد، موسیقی خود را به شهادت می‌رساند تا شنونده بتواند به تیمن و تبرک ناشی از شهادت آن، به اوج کمال و استعلا برسد

ابوالمفاخر یحیی باخرزی، در کتاب ارزنده‌اش، **اوراد الاحباب و فصوص الاداب**، اصل را در موسیقی، شنونده دانسته و گفته است موسیقی به مستمع تعلق دارد.[۱۹] این، خود، اصلی‌ترین وجه تمایز موسیقی غرب و موسیقی ایران است. زیرا در غرب، اصلی‌ترین ارزش به خود موسیقی تعلق دارد؛ پس از آن، موسیقی‌دان در مرکز توجه قرار می‌گیرد و دست آخر، اگر دیگر ارزشی باقی مانده باشد، به شنونده اختصاص خواهد یافت. اما در موسیقی ایران، به دلیل وجوه به‌شدت معنوی‌اش، این ارزش‌گذاری دقیقاً معکوس می‌شود؛ یعنی همه‌ی ارزش‌ها در درجه‌ی اول به مستمع تعلق دارد و سپس در حدی بسیار پایین‌تر، به موسیقی‌دان. خود موسیقی در آخرین مرحله قرار می‌گیرد و کم‌ترین ارزش را به خود اختصاص می‌دهد. به عبارتی، پیرو فرهنگ شهادت که در مرکزیت جهان‌بینی علوی تشیع قرار دارد، موسیقی خود را به شهادت می‌رساند تا شنونده بتواند به تیمن و تبرک ناشی از شهادت آن، به اوج کمال و استعلا برسد.

از همین رو است که ارکسترهای موسیقی ایرانی چنین ظاهر فقیرانه‌ای دارند و همه‌ی ارزش‌ها را در باطن خویش استتار کرده‌اند. اما موسیقی غربی که لذایذ نفسانی‌اش از فرهنگ اومانیستی حاکم بر جوامع غربی ناشی شده است، این‌چنین به ظاهر خود اهمیت می‌دهد و چنین زرق‌وبرق خیره‌کننده‌ی دارد. این تفاوت ظاهری که موجب می‌شود موسیقی غربی به ظاهر، و موسیقی ایرانی به باطن اهمیت دهد، از نکته‌ی حائز اهمیت دیگری هم نشأت می‌گیرد. باخرزی می‌فرماید:

> یکی از نقصان مشاهده آن است که سماع را از نغمه و صوت شنود. او همچون کسی باشد که در عطا، نظر او بر دست عطادهنده باشد و عطا را از دهنده داند. صوت ظرف معانی است، چنانک دست‌ها، ظروف ارزاق است. مرد صاحب‌نظر صاحب یقین رزق را از دست خویش می‌گیرد، ولکن ناظر به حقّ است؛ خلق را نمی‌بیند و از ایشان منّت نمی‌دارد. آن نظرِ خلق‌بین را ترک کرده است. مرد محقّق نیز معانی را از صوت می‌گیرد، ولکن به نغمات التفات نمی‌کند؛ [بلکه] از حق می‌شنوند. هر که سماع را از مغنّی و نغمات شنوند، همچون کسی باشد که رزق را از دست خلق بیند.[۲۰]

به عبارتی، در موسیقی غربی، نغمه را از موسیقی‌دان می‌دانند؛ زیرا دیده‌ی ظاهربین جز این نمی‌بیند. ولی در موسیقی ایرانی، نغمه را از حقّ می‌دانند، اگرچه ظاهراً این موسیقی‌دان است که نغمه‌ها را تولید می‌کند؛ زیرا دیده‌ی باطن‌بین و حق‌شناس جز این نمی‌بیند:

دیده‌ای خواهم که باشد حق شناس
تا شناسد شاه را در هر لباس

در عرفان اسلامی، موسیقی لشکری از «جنودا» است؛[۲۱] در حالی که موسیقی در غرب مراتبی به‌شدت مادی دارد. موسیقی غربی در مراتب عالی، از تفکر و در مراتب نازل، از نفس ناشی می‌شود. در این نوع موسیقی، کسی بهره‌مند می‌شود که در مراتب عالی، بتواند کاملاً متفکرانه با موسیقی مواجهه یابد. اما در موسیقی ایرانی، فقط شنونده‌ای منتفع می‌شود «که گوش استماع بیندازد، و دل خود مشاهده کند، و فهم را حاضر آرد، و ذاکر حقیقی [یعنی حضرت حق] را یاد کند و مذکّر را بداند، هر آینه از فتّاح علیم، علمی بیابد و به ناطق حکیم، در نطق آید، و از سمیع به حقّ شنود. پس چنین کسی او را مستمع ذاکر باشد و شایسته‌ی

سماع باشد، و امید آن توان داشتن که از سماع، انتفاع گیرد.»[۲۲]

موسیقی غربی را در هر شرایطی، حتی در حین صرف شام و تنقلات، می‌توان شنید، اما شنونده‌ی موسیقی ایرانی اگر کم‌ترین حرکتی مغایر با آداب و سلوک گوش فرادادن به موسیقی انجام دهد، ولو این که «تبسّم کند یا لهو کند، نشاید که در مجلس سماع حاضر آید.»[۲۳]

موسیقی غربی ارجحیت اجرایی را به سازهای کششی می‌دهد، اما در موسیقی ایرانی، سازهای مضرابی که سازهایی مُقَطّع هستند، مهم‌ترند

آن‌چه از مراتب عالی‌تر موسیقی غربی حاصل می‌شود رسیدن به درجات رفیعی از تفکر است. اما از موسیقی ایرانی، مشروط بر آن‌که «موافق شرع و پسندیده افتد»،[۲۴] «راحت حقیقی و درجات بلند و مکاشفات غیبی حاصل آید.»[۲۵] چنان‌که مشاهده شده است، بعضی از شنوندگان صادقِ موسیقی ایرانی «بر هوا بر آمدند و رقص می‌کردند.»[۲۶]

باخرزی نقل می‌کند و می‌گوید که:

> بر ساحل دریا سماع شد. بعضی از این برادران ما بر روی آب در رقص درآمدند و به پهلو می‌گشتند چنان‌که بر زمین کنند! یکی از صوفیان را وجدی در سماع پدید آمد. شمع را بگرفت و به چشم خود فرو برد. من نزدیک او رفتم. در چشم او نظر کردم. دیدم که آتشی یا نوری از چشم او بیرون می‌آمد که این آتش شمع، به جای آن سرد می‌نمود![۲۷]

موسیقی ایرانی وارد عرصه‌هایی می‌شود که موسیقی غربی حتی در تخیلاتش هم به آن نمی‌اندیشد. یکی از این عرصه‌ها ازمیان بردن خودبینی و منیّت است؛ یعنی چیزی که در اندیشه‌ی اومانیسم غربی که انسان را به جای خدا می‌نشاند، هیچ‌گونه امکان بروز و حضوری ندارد. عرفان اسلامی به شنونده‌ی موسیقی توصیه می‌کند که منیّت خود را از میان بردارد تا هیچ‌گونه شایبه‌ای در مورد حظ نفسانی او از شنیدن موسیقی پدید نیاید و می‌گوید:

تا با تو، ز هستیِ تو، هستی باقی است
ایمن منشین، که بت‌پرستی باقی است[۲۸]

موسیقی ارپانی از عالم‌المثال می‌آید و به جغرافیای معنوی تعلق دارد. یعنی رحمتی است که همچون باران، توسط فیوضات الهی، بر زمین و زمینیان می‌بارد. اما موسیقی غربی به همین عالم واقع و عرصه‌های پوزیتویستی تعلق دارد و از همین عالم خاکی، به زمین و زمینیان عرضه می‌شود. بنابراین، موسیقی ایرانی در عرصه‌های «حال» قرار می‌گیرد و موسیقی غربی در عرصه‌ی «قال».

سازهای ایرانی بسیار کم‌صدا بوده، شخصیتی کاملاً درون‌گرا دارند؛ اما سازهای غربی برعکس، بسیار پر سروصدا و دارای شخصیتی برون‌گرا هستند

اما برای این که بدانیم «حال» در هنر ایرانی و به‌ویژه موسیقی ایرانی، دقیقاً چه نقشی دارد، از افاضات حضرت علامه قطب‌الدین شیرازی در **دره‌التاج**، کمک می‌گیریم:

> اگر از وجود دائم حق، که باطن و زمان و در ماضی و مستقبل پنهان است، و صورت او را **حال** نام نهاده‌اند، اثری بر سامع پیدا آید و او را به کلّی از خودی و هستی خودش غایب و فانی کند، و به وجود باقی حق حاضر و آگاه گرداند، آن را **حال** و **وقت** گویند، و آن همچون برقی باشد که زودگذرد و اثر فهم و علم باز گذارد.
>
> و قسمی دیگر از اقسام **حال** و **وقت** آن است که چون ظاهر یا باطن آن جمال وحدانیِ میمون، به واسطه‌ی تناسب و اعتدال آن صوت و معنی صوت و نغمه‌ی موزون ظاهر و منکشف شود، و از غایت غلبه‌ی حکم وحدت آن جمال احکام و اوصاف و آثار متکثّر نفس پنهان و بیکار شوند، آن زمان این سامع در ضمن فهم معنی از صورت آن صوت یا منع یا ابصال، یا خوف قطعیت یا رجاً وصلت، نقدِ وقت و حال خود یابد. پس اگر

آن وصف مستلزم هجر و منع و خوف باشد، اثرش بر عقب آن اندوه و گریه و زاری و فریاد و سوگواری بود؛ و اگر آن وصف را متضمّن رجا و ایصال و اتّصال یابد، نتیجه‌ی طرب و روح و راحت و دست‌زدن و پای‌کوفتن دهد.۲۹

نکته‌ی دیگر این است که موسیقی غربی ارجحیت اجرایی را به سازهای کششی می‌دهد، اما در موسیقی ایرانی، سازهای مضرابی که سازهایی مُقَطّع هستند، مهم‌ترند. برای غربی‌ها، ویولون ساز مادر است و بهترین بخش ارکستر سمفونیک را پارت زهی‌ها (که آرشه‌ای و کششی هستند) تشکیل می‌دهد. در حالی که در موسیقی ایرانی، تار که یک ساز مضرابی و مقطع است، مهم‌ترین و کامل‌ترین ساز به شمار می‌آید. چنان‌که در ابتدا، ردیف موسیقی ایرانی برای تار تدوین شد و بعدها استاد ابوالحسن خان صبا همین ردیف را متناسب با ویولون مجدداً بازنویسی کرد. ردیف نی هم، که یکی دیگر از سازهای کششی است، همین اواخر به وجود آمد. در دوره‌ی قاجار، جز شور و متعلقاتش و شاید یکی دو مایه‌ی دیگر، هیچ نغمه‌ای توسط نی نواخته نمی‌شد. دستگاه‌هایی مانند ماهور یا چهارگاه که فواصل بزرگ‌تری دارند، تنها به همت استاد معاصر، حسن کیایی امکان نواختن پیدا کردند.

اگر صدادهی سازها را مورد نظر قرار دهیم، سازهای ایرانی بسیار کم‌صدا بوده، شخصیتی کاملاً درون‌گرا دارند؛ اما سازهای غربی برعکس، بسیار پر سروصدا و دارای شخصیتی برون‌گرا هستند.۳۰

موسیقی ایرانی چون هیئتی افقی دارد، از حیث نغمگی به تکامل عظیمی دست یافته است. به گونه‌ای که چون از تکلف به دور است و شیوه‌ای سهل و ممتنع دارد، می‌توان نغمه‌های آن را هرچند که پیچیده باشند، زمزمه کرد و لذت برد. در حالی که موسیقی غربی، به‌رغم هیئت عمودی‌اش، نغمه‌هایی دارد که اگرچه زیبایند، ولی چون متکلفانه ساخته شده‌اند و معماسازهای ذهنی و تعقلی آن‌ها را بسی پیچیده کرده است، نمی‌توان زمزمه‌شان کرد. موسیقی‌شناس ایرانی، فوزیه مجد، این نکته را به زیبایی طی مثالی چنین آورده است:

اگر دقت کنید، متوجه می‌شوید که روی هم‌رفته خواندن یک اثر موسیقی غربی، مثلاً اگر تنها در اطاق نشسته‌اید، بی‌نهایت مشکل است. در مثل سعی کنید حالت اول سمفونی نهم بتهوون را که شاید اقلاً ده بار آن را شنیده‌اید، بخوانید. پارتیسیونی در جلوی شما نیست که راهنمایی شوید، فقط از طریق حافظه و آن آشنایی پیشین که میزان به میزان آن اثر را تجزیه‌وتحلیل کرده است. بعد از مدتی یا حوصله‌تان سر می‌رود یا دیگر نمی‌توانید ادامه بدهید. آن هم با توجه به این‌که آن‌چه را به نظرتان مهم می‌آید دارید می‌خوانید، چون طبیعی است نمی‌توانید صداهای مختلف را با آهنگ تک‌صدای گلوی خود به وجود آورید. دریافت این مسئله می‌تواند بی‌نهایت مهم باشد. برای پی‌بردن به داستان ملودی در موسیقی دستگاهی‌ـ‌ردیفی، در این حالت سمفونی نهم می‌بینید که ملودی را نمی‌توانید درست دریابید؛ ملودی عنصری است که به این ور و آن ور می‌رود. گاهی بریده، گاهی طولانی، گاهی مجبوریم صداهایی در گلوی خود به وجود آوریم که نمی‌توانیم ادا کنیم: پیچ و خم‌ها، ریتم‌های متحرک و مهیّج؛ آخر سر آوازی که در اطاقمان به راه انداخته‌ایم می‌ایستد.

سپس سعی کنید ردیفی را بخوانید. از اول شروع کنید. همان درآمد اول. بدون اغراق متوجه می‌شوید که گلوی شما همه را بازگو می‌کند. آن‌چه شما را به کشش به سوی ادای این وا می‌دارد، کورانی از ملودی است که پایه‌اش روی حرکت بی‌نهایت قرار گرفته: می‌خوانید، باز هم می‌خوانید، تمام نشدنی است، جمله پشت جمله، بدون بالا و پایین‌های شدید و هیجان‌های شکل‌یافته، می‌افتید در رودخانه‌ای که حرکت آب شما را با خود می‌برد. این حرکت ملودی است. تفاوت بین دو سطح ملودی بیان شده و

روشن می شود.۳۱

از لحاظ تکنیکی نیز فواصل دوم و چهارم در موسیقی غربی، فواصلی زننده محسوب می شوند که موسیقی دان باید از آن ها پرهیز کند. ولی این دو فاصله در موسیقی ایرانی بسیار گوش نوازند، و موسیقی دان ایرانی اغلب از آن ها استفاده می کند! چنان که در سازهایی مثل تار و سه تار، فاصله ی سیم های زرد و سفید (یعنی سیم های دوم و سیم های اولی) فاصله ی چهارم است. اساساً هارمونی زوج که توسط استاد مرتضی حنانه برای تنظیم ارکسترال موسیقی ایرانی به کار می رفت، از همین حس زیبایی شناختی موسیقی ایرانی، که فواصل زوج دوم و چهارم را زیبا تلقی می کند، نشأت گرفته است. در حالی که در موسیقی غربی، تنظیم ارکسترال براساس فواصل فرد، مانند سوم و پنجم، صورت می گیرد.

این بحث کاملاً قابل گسترش است و می توان در ابعاد مختلف، مثال هایی از موسیقی دانان ایرانی و غربی زد تا جامعیت آن از هر نظر تأمین شود. به علاوه، می توان دامنه ی بحث را به حیطه هایی مثل فلسفه و جامعه شناسی و روان شناسی نیز کشاند و از این زوایا نیز موضوع را مورد نگرش قرار داد. لکن عجالتاً آن چه در این رساله ی کوچک مذکور واقع شد، در عین اقتصار و اختصار، برای کفایت بحث کافی به نظر می رسد.

1- I.A. Richards, ***Principles in Literary Criticism*** (New York: Harcourt, Brace, 1925), pp. 16-17.

۲.ارنست کاسیرر؛ ترجمه ی **بزرگ نادرزاد**، **فلسفه و فرهنگ** (تهران: مرکز ایرانی مطالعه ی فرهنگ ها، ۱۳۶۰)، ص ۲۳۷.

۳.همان، ص ۱۶۵.

۴.همان، ص ۱۸۰.

۵.همان، ص ۱۸۲.

۶.همان، ص ۱۸۸.

۷.مارتین هایدگر؛ ترجمه ی مجید مددی، **فلسفه چیست؟** (تهران: نشر تندر، ۱۳۶۷)، ص ۴۱.

۸.داریوش شایگان، **بت های ذهنی و خاطره ی ازلی** (تهران: مؤسسه ی انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۵)، صص ۲۲۱-۲۲۰.

۹.(**بیناب**): گفتنی است اگرچه زبان های فارسی و اروپایی با هم تفاوت هایی دارند، اما همگی به یک مادر اصلی، یعنی زبان «هندواروپایی» تعلق دارند. به این ترتیب، زبان فارسی به زبان «ایرانی» و سپس زبان «هندوایرانی» و از آن طریق به زبان «هندواروپایی» تعلق دارد؛ و زبان های انگلیسی، آلمانی و هلندی به زبان «ژرمنی»، زبان های فرانسوی، ایتالیایی، اسپانیایی، پرتغالی و رومانیایی به زبان «لاتین» و... تعلق دارند که همگی به زبان «اروپایی» و سپس زبان «هندواروپایی» می رسند. اما در زمینه ی خط، خط فارسی با خط عربی و از آن طریق خط آرامی که مادر زبان عربی است، هم ریشه است؛ ولی زبان های اروپایی خط خود را از خط لاتین می گیرند. اگرچه درنهایت، خط لاتین و خط آرامی نیز ریشه ی مشترکی دارند که به خط فینیقی ها بازمی گردد. بنابراین، زبان فارسی با زبان عربی هم خانواده نیست.

۱۰.علینقی وزیری؛ به کوشش سعید درودی، **تئوری موسیقی** (تهران: انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۷۱)، ص ۲۱۳.

۱۱.همان، صص ۲۰۱ و ۲۱۳.

۱۲.حسینعلی ملاح، **تاریخ موسیقی نظامی ایران**، انتشارات مجله ی هنر و مردم، تهران، ۱۳۵۴، صص ۱۵۱-۱۵۰.

۱۳.همان، ص ۱۲۵.

۱۴.روح ا خالقی، **نظری به موسیقی**، بخش دوم (تهران: انتشارات صفی علیشاه، چ ۲: ۱۳۶۲)، صص ۱۷۷-۱۷۶.

۱۵.مرتضی حنانه، **گام های گمشده** (تهران: انتشارات سروش، ۱۳۶۷)، صص ۳۱-۳۰.

۱۶.ایان باربور؛ ترجمه ی بهاءالدین خرمشاهی، **علم و دین** (تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲)، ص ۱۷۵.

۱۷.همان، صص ۱۷۷-۱۷۶.

۱۸.ورنر هایزنبرگ؛ ترجمه ی حسین نجفی زاده، **گفت وگویی درباره ی علم و دین**، پیش گفتار از دکتر داریوش صفوت (تهران: نشر نقره، ۱۳۶۳)، صص ۶۳-۶۵.

۱۹.ابوالمفاخر یحیی باخرزی، **اوراد الاحباب و فصوص الاداب**، به کوشش ایرج افشار (تهران: انتشارات فرهنگ ایران زمین، ۱۳۵۸)، ص ۲۰۵.

۲۰.همان، ص ۱۸۴.

۲۱.همان، ص ۱۸۵.

۲۲.همان، ص ۱۸۶.

۲۳.همان، ص ۲۰۳.

۲۴.همان، ص ۲۰۹.

۲۵.همان، ص ۲۰۹.

۲۶.همان، ص ۱۹۳.

۲۷.همان، ص ۱۹۳.

۲۸.همان، ص ۲۰۸.

۲۹.قطب الدین شیرازی، **دره التاج** (بخش حکمت عملی و سیر و سلوک)، به کوشش و تصحیح ماهدخت بانو همایی (تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹)، ص ۳۰۲.

۳۰.مهدی ستایشگر، **ویژگی ستور در موسیقی سنتی ایران** (تهران: بی نا، ۱۳۶۴)، صص ۵۸-۵۷.

۳۱.[فوزیه مجد]، **نفیرنامه** (شیراز: انتشارات جشن هنر شیراز، ۱۳۵۱)، ص ۳۷.