موسیقی از دیدگاه فلسفی و روانی

نوشته: محمدتقی جعفری
موسسه نشر کرامت، ۱۳۷۸

آنچه از عبارات عده‌ای از متفکران بر می‌آید، نشان می‌دهد که شمار فراوانی از موسیقی‌ها برای گریز از واقعیات استخدام می‌شوند. گریز از هشیاری‌ها، گریز از اختیار و اندیشه‌های ضیق که پاسخ به آنها به دست برداشتن از هواهای نفسانی و خودخواهی‌ها نیاز داشته‌است.

مرحوم محمدتقی جعفری قبل از ورود به بحث، به نکاتی اشاره می‌کند از جمله: لزوم طرح مباحث پیرامون پدیده موسیقی از دو دیدگاه فلسفی و علمی (روانی)، تاکید بر این موضوع که دانش پژوهان و صاحب‌نظران موضوعات مطرح شده را به عنوان سوال‌هایی رویاروی خود قرار داده، دربارهٔ آنها بیندیشند و نتیجه گیری نمایند، مباحث را به عنوان مقدمه‌ای برای بررسی‌ها و تحقیقات کاملتر در نظر بگیرند، بویژه از دیدگاه «علم‌النفس» به جهت اینکه در شناخت مسائل روانی هم از روش تجزیه‌ای و تحلیلی و هم از روش ترکیبی استفاده می‌کنند. همچنین تفاوت میان اصوات چهارگانه در بررسی مسائل مربوط به هویت و مختصات موسیقی، تعریف موسیقی سنتی و عوامل مشترک آن میان ملل قدیم، موسیقی سنتی ایران و انواع و اشکال موسیقی برحسب ابزار و کیفیت دستگاهها و آوازهای شرقی و غربی مورد توجه قرار می‌گیرد.

در مبحث اول استاد به مقایسه گل و عموم مناظر طبیعی با موسیقی در محتوای و همچنین محتوای شعر و موسیقی می‌پردازد. تفاوت دو پدیدهٔ مزبور از جهت قالب‌های لفظی، داشتن معانی مشخص، و محتوایی روشن و قابل درک مورد اشاره قرار می‌گیرد. و اینکه توصیف واقعیت‌ها، بیان بایستگی و شایستگی‌ها مذهبی، طرح مسائل فرهنگی پیشرو و محتوای شعر مفاهیم و قضایایی مشخص و قابل توصیف، تحلیل و ترکیب هستند، اما در آهنگ و نوای محض موسیقی و هر صدای موزون از هر گونه وسیله ابراز معانی و مفاهیم چنین محتوایی با تعیین مفاهیم وجود ندارد.

مقایسه نقاشی و خط با موسیقی، شکل و وسیلهٔ بروز موسیقی و در نظر گرفتن دو بعد مهم غیر از هویت آن از جمله ارتعاشات منظم به وسیله حنجره یا ابزار موسیقی و شکل درون ذاتی موسیقی که همان هیجانات وانفعالات و فعالیت‌های روانی است مدنظر قرار گرفته به این موضوع که موسیقی آن تأثرات و عواطفی را بر می‌انگیزد که مربوط به آن سطح نفس آدمی است که مجاور برون ذات است و اکثریت قریب به اتفاق این پدیده‌ها محصول محیط و فرهنگ (به معنای عام آن) در اقوام و ملل دنیاست و ذاتاً جنبهٔ ماورای طبیعی ندارد اشاره می‌کند.

تفاوت ارزش موسیقی روحانی و غیر روحانی، حیاتی بودن یا نبودن موسیقی در ادوار تاریخ و برای همهٔ جوامع بشری و اینکه آیا موسیقی به راستی وسیله اصلاح اخلاق و تعدیل شخصیت و جلوگیری از اختلالات روانی می‌تواند باشد مطالبی است که به آن پرداخته می‌شود. همچنین با بیان این موضوع که آیا نظم و فن دقیق موسیقی و لذت حاصله از آن و علاقهٔ مردم به شنیدنش ناشی از فن حاکم بر کیهان و از نغمه‌های موسیقی عالم بالاست یا خیر، به نظرات مولفان کتاب اخوان‌الصفا و اعتقاد جلال‌الدین محمدمولوی به منشاء برون ذاتی اشاره می‌شود.

در ادامه به تلطیف روح انسان با موسیقی و تفهیم آن حقیقتی که در جریان شهود موردنیاز است توسط موسیقی، نشاط‌آور بودن، تفاوت میان محتوای جذاب اصوات موزون انسان و محتوای آهنگ و نواهای ابزار موسیقی و تذکار واقعیات ازدست رفته به وسیله موسیقی پرداخته می‌شود.

استاد نظریه‌های هگل درباره هویت موسیقی را مدنظر قرار داده و زمینه‌های مورد اشاره وی را مورد تحلیل قرار می‌دهد از قبیل: مکان (بعد هندسی) و موسیقی، خطاب هنر موسیقی با حس شنوایی، معنای توالی اصوات یا نواها در زمان، مقایسه تصویر با موسیقی، موسیقی و عینیت واقعی، وحدت موسیقی با جان آدمی موسیقی به عنوان هنری مطلقاً ذهنی و... نظریه‌های جلال‌الدین مولوی درباره موسیقی و سماع و بررسی داستان پیر چنگی و مبنای فقهی موسیقی بحث پایانی است.

کتاب در ۱۵۶ صفحه و در قطع رقعی با شمارگان ۳۰۰۰ جلد منتشر شده است.

از گوشه‌های سیار است و ملودی‌اش در مایهٔ مخالف، خود را با حرکت به بالا و تأکید روی اکتاو نُت پایه چهارگاه «دو» مجزا می‌کند ولی این حرکت گذراست و دوباره روی لاکرن باز می‌گردد. در واقع کاراکتر مغلوب همین حرکت به اکتاو است. گوشهٔ ۲۴ که گوشه‌ای همنام گوشهٔ شمارهٔ ۵ (یعنی گوشه نغمه) است از جهت ملودی هیچ شباهتی به آن گوشه ندارد. گوشهٔ ۲۴ گوشه‌ای بسیار موزون و آهنگین است.

گوشهٔ نغمه یکی از گوشه‌های استثنایی ردیف است. به این معنا که تعداد ۱۰ گوشه به نام نغمه در ردیف وجود دارد که با وجود همنام بودن شباهتی به هم ندارند و شاید تنها نقطه مشترکی که باعث نامیدن آنها به این اسم شده این باشد که همگی حالتی موزون دارند. به نظر می‌رسد که نام اصلی این گوشه‌ها فراموش شده باشند.

گوشه ۲۵ که آخرین گوشه از مجموعهٔ مخالف است نیز گوشه‌ای سیار است که معمولاً نقشی فرودی دارد و در اینجا نیز به عنوان فرود مخالف استفاده شده است.

سه گوشهٔ ۲۶ تا ۲۸ گوشه‌هایی هستند که از روال صعودی ساختار مدال دستگاه خارج می‌شوند و به صورت سه ملودی که در این محل خود را جا داده‌اند، ظاهر می‌شوند. گویا حضور آن‌ها در این قسمت برای ایجاد تنوع و شکستن ریتم صعودی دستگاه است. این سه گوشه موزون و براساس وزن عروضی هستند. دو گوشهٔ حدی و پهلوی در وزن رمل هستند (مانند گوشهٔ مثنوی) و گوشهٔ رجز در بحر متقارب است و غالباً از اشعار شاهنامه فردوسی برای اجرای آن استفاده می‌شود.

سه گوشه ۲۹ تا ۳۱ سه نوع گوشهٔ منصوری هستند. گوشهٔ منصوری شخصیتی مدال دارد و مایهٔ آن در زیرترین قسمت دستگاه چهارگاه قرار می‌گیرد.

نتیجهٔ کلی که می‌توانیم از این بررسی بگیریم این است که دستگاه چهارگاه یک ساختار مدال دارد که از پایه آن شروع می‌شود و طی مراحل مختلف به وسیلهٔ تعدادی از گوشه‌هایی که شخصیت مدال دارند به اوج خود می‌رسد. این گوشه‌ها به ترتیب از بَم به زیر عبارت‌اند از: درآمد، زابل، مویه، حصار، مخالف، مغلوب و منصوری. گوشه‌های دیگر از فضا و بستر ارائه شده توسط این گوشه‌ها استفاده کرده و هر یک گردش‌های ملودیک خاص خود را انجام می‌دهند. در مورد رنگ‌های آخر چهارگاه نیز همین مسئله اتفاق می‌افتد، یعنی هر یک از این رنگ‌ها چند مایه از دستگاه را مورد دستگاه قرار می‌دهند.

تصانیف و آهنگ‌های ساخته شده نیز براساس ساختار مدال دستگاه ساخته می‌شوند. به این ترتیب نتیجه می‌گیریم که برای تشریح عملی و تدریس آکادمیک موسیقی کلاسیک ایرانی باید ساختار مایگی یا مقامی یا مدال را از ساختار نغمگی یا الحان یا ملودیک تفکیک کنیم.