بحثی دربارهٔ

موسیقی ایرانی در تماس با موسیقی «علمی»

(۱)

در محافل هنر وموسیقی ما ، از چند سال باینطرف ، سخن از یك «موسیقی ایرانی بصورت عملی ودنیا پسند» درمیان است . این اصطلاح ـ از مبهم بودن مفهومش که بگذریم ـ بهرحال حاکی از یك نوع «تمایل» هنریست که گوئی اصولا برای عده ای ازموسیقی دانان ما بصورت هدف ومقصدی در آمده است . ولی مسلمست که در بارهٔ وسائل وعوامل لازم برای نیل بدین مقصد ، کمتر مطالعهٔ اصولی بعمل می‌آید . حال آنکه مطالعهٔ دقیق وموشکافانهٔ بسیاری ازمسائل مربوط بموسیقی ایرانی وموسیقی غربی در این راه اجتناب ناپذیر می نماید .

غرض ما این نیست که در سالهای اخیر در این راه هیچ قدم مثبتی برداشته نشده باشد. ماخود درسالهای گذشته ، هر گاه که فرصتی بدست آمده، ازارزش واهمیت برخی ازآثار موسیقی دانان ایرانی (ومنجمله آنچه بوسیلهٔ ارکستر سنفنیك تهران اجرا شده) سخن گفته ایم . ولی بعقیدهٔ ما اگردراین راه موفقیتی بدست آمده، نسبی واتفاقی وبهرحال ناهشیارانه بوده است. آنچه بیشتر جای تأسف است اینکه دراین میان مسائلی بسیار ساده وبدیهی نادیده گرفته می‌شود وقصد ما اینست که دراین مقاله بدین مسائل باختصاراشاره‌ای بکنیم .

قبلا باید بدین نکته توجه داشت که امروزه اختلاف و فاصله ای بین آنانکه بموسیقی ایرانی می‌پردازند وکسانیکه با اصول وآثار موسیقی غربی سروکار دارند، موجود است. این اختلاف ـ که نه فقط درمیان موسیقی دانان حرفه ای بلکه درمیان عامهٔ مردم نیز بچشم می‌خورد ـ اگرهم اساسی داشته باشد بهرحال تا اندازهٔ زیادی مولود بعض سوءتفاهمات است که از نظر بحث ما و ازبسیاری جهات دیگر، پرمعنی است.

شاید بی گزاف بتوان گفت که کنسرواتوار تهران درایجاد ، ویالااقل درتوسعهٔ این اختلاف سهمی دارد. چه ،اصول تعلیمی وتربیتی مؤسسهٔ مزبور ، هنرجویان را بحد اقل وسائل دریافت وحس موسیقی ایرانی ـ وتماس علمی با آن ـ مجهز می‌سازد. البته ماتصدیق داریم که کار هر کنسرواتواری برروی اصول وسیستمهائی استوار است که پایهٔ موسیقی باصطلاح «علمی» را تشکیل

می‌دهد وازهمین‌رو موسیقی‌های بومی وحتی ملی را درآن چندان راهی نیست. ولی با اینحال منکر این حقیقت نمی‌توان بود که بعلت فقدان یك نقشهٔ مناسب آموزشی ازسوئی، ومحدودیت شناسائی استادان ما ازسوی دیگر، بسیاری‌از تجربیات وآثار موسیقی غربی که برای‌موسیقی‌دانان ما بسیار مفید می‌توانند بود، برای کنسرواتوار ماعملا ناشناسند. حال‌آنکه باآثارو تجربیات‌مزبور می‌توان گوش وفکر هنرجویان‌مارا بافقهای جدید واصول‌وروشهائی گشود که بهرحال درموردموسیقی ملی‌ما قابل استفاده اند وبدین ترتیب بحدودمعلومات موسیقی غربی آنان نیز افزود. چه، بی‌اغراق می‌توان گفت که امروزه فقط قسمتی ازموسیقی «علمی» غرب، معمول ومعروف آنانست.

چندی‌پیش، یکی‌ازاستادان پیانودر کنسرواتوارپاریس، که تنی چنداز هنرجویان سابق کنسرواتوار ما را در کلاس خود داشته بود، به محدودیت شناسائی اینان اشاره می‌نمودبخصوص که برخی ازاینان را بر استعدادودارای تکنیکی‌قابل‌ملاحظه می‌یافت، ومی گفت آنچه بیشترموجب شگفتی‌است‌اینست که اینان از دریافتن آثاری که‌ازحدود تاریخی باخ تابتهوون تجاوز کند عاجزمی‌مانند. درصورتیکه قاعدة هنرجویان خارجی‌ای که موسیقی ملی‌شان براساس «مود» هائی‌جز«مود» های موسیقی «علمی» استواراست، برای دریافتن‌آثار موسیقی«مودال» بطور کلی، مساعد ترند ودراینمورد وبعنوان مثال‌هنرجویان مکزیکی وژاپنی‌وبرزیلی کلاس خودرا نام می‌برد.

آنانکه با کنسرواتوارپاریس- که بیشك از«آکادمیك»ترین مؤسسات آموزشی بزرگ دنیاست- وازبرنامه و مقررات خاص‌آن از نزدیك آشنائی دارند، بخوبی می‌توانند دریافت که نظر استاد مزبور در اینموردازچه‌جهات وتا چه حدی‌حائز اهمیت است.

باری، دربحث‌حاضر آنچه‌ازموسیقی‌غربی، وباصطلاح خودمان«علمی»، گفتنی‌است‌اینکه این‌موسیقی تقریباً ازدورهٔ رنسانس‌ببعدبرپایهٔ دوگام استوار است که هردو، با اختلافاتی، ازبازماندگان مقامات موسیقی قدیمند.

با برگزیدن این دومقام، که بصورتی قراردادی مختصات‌مقامات‌دیگر را درخود خلاصه وحل می‌نمود، مقامات دیگر اندك اندك دربوتهٔ اجمال فرو رفتند وبعلاوه یکرشته‌عملیات واقداماتی بعمل‌آمد که نتیجه ومنظورش،منجمله، این بود که علم‌ترکیب اصوات (آرمونی) اصول‌ثابتی بیابد. البته این‌عملیات برحدود وتوانگری موسیقی بسیار افزود ولی در این باره بحق گفته اند که

گرچه موسیقی غربی، بدین ترتیب ، ازجهت «آرمونی» وباصطلاح «عمودی» قدرتی تازه یافت ، ولی این موفقیت تا اندازه ای بقیمت از دست رفتن برخی ازحالات نغمگی و «افقی» آن بدست آمد .

اصولی که درپی‌عملیاتی که اشاره شد پدیدآمد، موسیقی «تونال» را بوجودآورد که ازخصوصیات آن یکی اینست که درآن هر کدام ازدرجات گام شخصیتی خاص دارد و دربین آنها یکنوع رابطهٔ کشش و جاذبه موجود است که برخی مربوط به‌پدیدهٔ طبیعی انعکاس صوت است وبرخی تاحدی‌قراردادی است .

نکته‌ای که دراینجا حائز کمال‌اهمیت است اینستکه تحولات مزبور معلول برخی عوامل «استتیك» نیزبود. اصولی که وضع شد در مورد موسیقی بخصوصی بکار رفت که جریان تحولات تاریخی و استتیکش ایجاب می نمود .

برخلاف آنچه عموم می‌پندارند ، اصول موسیقی «تونال» ازهمان‌بدو پیدایش مخالفانی سرسخت یافت . ازاین گذشته «موزیکولوژی» معاصر نشان می‌دهد که این اصول هر گز، بطور انحصاری واجتناب ناپذیر، پایهٔ موسیقی غرب نبوده است. درست است که اغلب نغمه پردازان‌غرب تا اواخرقرن‌نوزدهم آثارخودرا برزمینهٔ آن بنیاد نهاده‌اند ولی در این میان چه بسا آهنگسازان کشورهای مختلف اروپائی (بجزآلمان) دانسته ویا نادانسته از اصول آن بصورتهای مختلف چشم پوشیده‌اند .

این امر البته طبیعی‌است . چه، اصول قراردادی مزبورمولودمقتضیات واحتیاجات هنری وفنی بخصوصی است ویا خصوصیات ومقتضیاتی که جزآن باشد بالطبع ناسازگار است . از همینرو ، آنرا لایتغیر و اجتناب ناپذیر دانستن‌کاری خطا وبیهوده و حاکی ازبی‌خبری از تحولات موسیقی ومفهوم استتیك آنهاست .

درتأیید مدعا بی‌مناسبت‌نمی‌دانیم‌مثالی‌ساده‌ولی‌دقیقتر پیشنهاد نمائیم:جمله‌ای چندازیکی‌ازدستگاههای‌موسیقی‌ایرانی- وفی‌المثل‌دستگاه همایون‌را که برخی بخطا همانندگام مینورغربی می‌دانند- ازروی‌یکی ازردیف های‌قابل‌اطمینان مورد مطالعه قراردهیم. آنچه در وهلهٔ اول در روش نغمگی (یعنی ملودیك) آن‌جلب نظرمی‌نماید اینست که ازدرجهٔ هفتم ویا ششم «متغیر»اشل‌شروع‌شده وپس از رفت وبرگشت های متعدد برمحور درجه دوم - وباصطلاح موسیقی ایرانی «شاهد» آن - بصورت «کادانسی» (که درموسیقی ایرانی» فرود»نام

دارد و با کادانسهای موسیقی «تونال» قابل قیاس است) برروی درجه هفتم اشل و باصطلاح «ایست»، توقف می کند. این وضع باپیدایش یکی از گوشه های کوچك همایون- وفی المثل «بیداد»- از لحاظ شخصیت واهمیت درجات اشل، تغییر می یابد. دراینجا نغمهٔ بیداد ممکن است از درجه چهارم آغاز گردد، بر محور درجه پنجم - که اگر اشتباه نکنیم، «شاهد» بیداد است - دوری بزند و بردرجه چهارم اشل اصلی- «ایست» آن - فرود آید. توجه بدونکته نیز، منجمله، جایز است. نخست آنکه نغمهٔ بیداد درطی گردش نغمگی خود از درجاتی می گذرد که درآمد همایون، باوسعت محدود واستتیك مخصوص خود، آنها را ناشنیده گذاشته بود. دیگر آنکه درجه هفتم اشل همایون، با درجه اول آن فاصلهٔ پردهٔ کامل دارد وهر گاه از آن بعنوان درجهٔ «محسوس» (سانسیبل) استفاده می شود درجهٔ ششم خود بخود کششی بسوی درجهٔ فوقانی می یابد که صورتی کاملا خاص دارد ویا اصلا درجهٔ دوم که درترکیب اشل نسبت بدرجهٔ اول کششی دارد بافرود بدان، خود کار «محسوس» را انجام می دهد.

از آنچه گذشت می توان دست کم این حداقل را دریافت که دردستگاه های موسیقی ایرانی و گوشه های فرعی آن، برخی ازدرجات اشل اهمیتی خاص دارند که بنابدستگاه و گوشه، متغیر ومختلف اند وبهرحال بااصول موسیقی غربی ودرجات «تونال» آن کمتر متناسب وسازگارند. این حقیقت درصورتی بارزتر می گردد که مثلا همین مثالی که ذکرش گذشت بجامهٔ آرمونی کلاسیکی «آراسته» شود (از کلمهٔ کلاسیك دراینجا مفهوم درسی آن منظور ماست) و انجام این کار البته مستلزم اینست که اشل دستگاه همایون چون یکی از انواع گام کوچك قلمداد شود. از آنچه بدینترتیب بدست خواهدآمد - وتازه درصورتیکه درحفظ حالت وخصوصیات همایون ذوق وفهم و کوششی بکاررفته باشد - بیشك نکته ای جلب توجه هرموسیقی دان منصفی را خواهدنمود وآن اینکه درجات مشخص، وظائف تونال خودرا بهیچوجه بدرستی انجام نمی دهند وآنجا که انجام میدهند ازدستگاه همایون دوری می شود. بعلاوه درطی همان درآمد همایون، اصول آرمونی تونال بناچار درجات و اصواتی را خواهد شنواند که روش نغمگی طبعاً ازآن دوری می جوید. این نکتهٔ اخیر - که ممکنست بناحق ناچیز و بی اهمیت بنماید - بعقیدهٔ نویسنده، از لحاظ حفظ استتیك موسیقی ایرانی بسیار مهم ودرخور تأمل است.

چند سالی پیش، درمحضر «هونگر»، که ازاستادان مسلم موسیقی معاصر است، هنرجوئی مصری یك کواتر زهی را، که بخیال خود بر پایهٔ مقامات ملی خود نوشته بود، باستاد ارائه داد و نظر وی را دربارهٔ آن جویا

شد . برگرداندن آنچه « هونکر » بدو گفت (۱) اندکی مشکل می‌نماید، با اینحال ، وبی‌آنکه قصد هیچگونه‌توهینی درکارباشد، بآهنگسازان‌خود توصیه می کنیم گاهی بدان بیندیشند !

ازآنچه تاکنون گذشت لااقل یك‌نتیجهٔ قطعی و انکار ناپذیر می‌توان گرفت وآن‌لزوم آشنائی و دریافتن استتیك موسیقی ایرانیست . باید درنظر داشت که اگرموسیقی غربی باآرمونی‌تونال ، وسیله‌ای برای توسعه وپیشرفت خود یافته‌است ، این‌امر دلیل‌نمی‌شود که همین آرمونی قهراً راه توسعه وبسط هرنوع موسیقی‌ای باشد . موسیقی ایرانی درطی‌تاریخ وگذشتهٔ پراهمیت خود کمتر بدین‌کار پرداخته‌است . یك‌نظر اجمالی بیغرضانه بدستگاههای موسیقی ما وعوامل تشکیل دهندهٔ آن ، نشان خواهد داد که باحتمال‌قریب بیقین ، راه پیشرفت حقیقی این موسیقی باصطلاح درجهت عمودی‌آن نیست وتحول‌آن‌نیز بیشتر درجهت افقی ونغمگی صورت گرفته‌است .

غرض این نیست که تجربیات موسیقی غرب برای ما غیر قابل استفاده باشد ، بلکه اینست کـه ازآنقسمت ازتجـربیات وآثار موسیقی غرب یاری و سرمشق بگیریم که باخصوصیات موسیقی‌ملی ما سازگارترند .

اصول « کنتراپونتیك » و « پولیفونیك » ، بمفهوم فنی و نه تاریخی آنها ، از اصولیست که بعقیدهٔ نویسنده می‌تواند برای موسیقی ایران افقهائی جدید بگشاید. بخصوص که بااستفاده ازاین‌وسائل، می‌توان باحفظ خصوصیات ورنك موسیقی ملی ، بحدود وتوانائی‌آن افزود .

ازسوی دیگر اصول موسیقی تونال ازپایان قرن گذشته و تقریباً در همه جای دنیا ، رو بانحطاطاست ودوران حکمروائی آن مسلماً ازحدود قرن بیستم فراتر نخواهد رفت . این‌انحطاط معلول دوعلت اصلیست : نخست‌آنکه می‌توان گفت برپایهٔ این‌اصول دیگر کار ناکرده‌ای کمتر می‌توان‌یافت ودیگر آنکه ازمدتها پیش بسیاری از آهنگسازان کشورهای متفاوت ، برمقامات از یاد رفته ومتروك ونیز بسنن موسیقی خود روی‌آورده‌اند . تجربیاتی که آنان

---

1 — «Moi, je veux bien que vous écriviez comme ça, si cala vous amuse, car, après tout, c'est une musique correcte. Mais si c'est de la musique modale et nationale que vous voulez faire , vous allez vous casser la gueule, mon ami. Comme telle, cela ne tient pas debout!»

دراین راه بدست آورده‌اند مسلماً سودمندترین درسی‌است که موسیقی دانان ما ازموسیقی غربی می‌توانندآموخت .

موسیقی ملی ایران را می‌توان بطور کلی ، متشکل از دو نوع و جزء متمایز دانست : موسیقی عامیانهٔ فولکلوریك وروستائی وآوازها ودستگاهها که درحقیقت موسیقی کلاسیك‌ایرانست. این‌دو نوع موسیقی، باهمهٔ‌اختلافاتی که ازلحاظمیزان‌ارزش هنری ومصرف ومورداستعمال‌وحالت‌و کیفیت دارند مسلماً یك وجه مشترك دارند وآن مقاماتیست که برزمینهٔ آن استوارند . درسالهای اخیر برخی بخطا برای هر کدام ازاین دو نوع منشاء واصولی جدا گانه قائل شده‌اند. دراین مورد بخصوص ازیك‌نکتهٔ مهم غفلت شده‌است وآن‌اینکه اگر مقام و مود ترانه های عامیانهٔ ایرانی بسط و پرورشی نظیر آنچه در موسیقی آوازها معمولست نمی‌یابد این امر بدین علت‌است که اصولا « فورم » وقالب این ترانه‌ها چنین پرورشی را ایجاب واقتضا نمی کند واین‌موضوع بهیچ‌وجه با اصل خود مقامات ارتباطی ندارد .

ازیك مطالعهٔ‌تحقیقی‌دربارهٔ ریشهٔ مقامات موسیقی ایرانی ـ تاجائیکه چنین تحقیقی عملی است ـ چنین بر خواهد آمد که ازسوئی ، این مقامات در طی قرون گذشته کمتر دستخوش تغییرات وتحولات اساسی گشته‌اند و از سوی دیگر اغلب این مقامات ، که درمیان بسیاری ازملل شرقی معمولند ، ریشه‌ای واحد وایرانی دارند .

بنابراین موسیقی دانان وآهنگسازان ما، بادستگاههای موسیقی‌ملی، یك موسیقی ملی کلاسیك واصیل و «ترادیسیونل» بمعنی صحیح‌آن ،دردسترس خود دارند . ولی برای عده‌ای، این موسیقی چنان بامشتی سوءتفاهم وقضاوت نادرست پیچیده‌است که درسالهای گذشته وبخصوص تنی چند از آهنگسازان برقدر ومایهٔ ما بدان کمتر توجهی داشته ودرعوض بترانه‌های عامیانه‌وروستائی روی‌آورده‌اند . دراین‌راه ، بعقیدهٔ ما ، موفقیت‌های قابل‌ملاحظه‌ای نیز بدست آمده‌است . ولی اگر بدینکار انتقادی وارد باشد بیشتر از آنجهت‌است که اغلب، ترانه‌های‌عامیانه بصورت « تم » و « موتیف » بکار رفته‌اند و بس .

دراین‌باره لازم‌است بدین‌نکته‌توجه شود که‌اصل«تم» مولود ومربوط بچه عوامل و خصوصیات فنی و ملی وحتی فلسفی‌است وتاچه حد می‌توان بدین عوامل و خصوصیات عمومیت داد . این بحثی پیچیده است و از حوصلهٔ این مقاله خارج . آنچه دراینباره باختصار می‌توان گفت اینست که‌اصل «تم» و مقررات مربوط بسط وپرورش دقیق ـ دولوپمان ـ آن ، ازمختصات‌برخی‌از

فورمهای موسیقی آلمانیست واصولا باطبع وروحیات آلمانی مربوطاست که جز آهنگسازان آلمانی ومکاتب وابسته بدان ، کسی بااستعمال آن موفقیت صحیح وبادوام قابل توجهی بدست نیاورده‌است . بعلاوه ، «تم» وسیله‌ایست و بخودی خود کمترحائز اهمیت‌است وآنچه ممکنست بدان قدروشخصیتی بدهد بیشتر طرز استعمال آنست .

از همینرو ، برگزیدن یك ترانهٔ عامیانه ویا محلی ایرانی ـ وگاهی بدون توجه بصفات مشخصهٔ آن ـ بصورت «تم» ، وبسط و « دولوپمان » آن مطابق مقررات‌قراردادی سنفنیست های مکتب آلمان ، کاریست که ، اگر هم ارزشی داشته باشد ، بهرحال باشعار«موسیقی‌ایرانی بصورت‌علمی‌و دنیا پسند» ارتباطی نمی‌توانندداشت . چه این‌کار دوحاصل‌بیش‌ندارد: یاترانه‌ای که بعنوان تم بکاررفته است درتماس بامقررات وپیچ‌وخم «دولوپمان» ، حالت و طراوت اصلی خودرا از دست میدهد ویااینکه اصول ومقررات مزبوردرتماس بامادهٔ اولیه‌ای‌ناجوورومختل ومغشوش می گردند. این‌دوحال، بعقیدهٔ یك موسیقی‌دان فرانسوی، «حکم دهقانی را دارد که خودرا با لباس‌شهریان نونوار ساخته و درآن‌نامأنوس وبیگانه می نماید ویااینکه بشهرنشین‌متجددی‌می‌ماند که ازراه تفنن جامهٔ روستائی بتن کرده باشد ! »

مطالعهٔ آثارآهنگسازانی که بامسائل ومشکلاتی روبروبوده اندنظیر آنچه موسیقی دانان مادربرابر خود می‌یابند،کار فوق‌العاده سودمند ومؤثری است وفی‌المثل مثال «بارتوك»ازاین لحاظ بسیار قابل استفاده است،بخصوص آنجا که حدود قواعد وطرح های تکنیك معمول را درهم می‌شکند تا نغمهٔ اصلی بتواند آزادانه پرورش یابد ونیز آنجا که «آرمونی» بجای پشتیبانی‌از ملودی باآن باصطلاح تصادم می کند تابروش نغمگی وفراز ونشیب‌آن‌بیشتر جلوه دهد .

آنچه بیشترجای شگفتی دارد اینکه بعضی از آهنگسازان ما ازکار موسیقی‌دانانی سرمشق می گیرند ـ وباچنین‌ادعامی کنند ـ که ازلحاظموسیقی ملی، وازاین لحاظ بخصوص، مورد بحث وتردید وتأملند . ازقبیل « ریمسکی کرساکف» و «چایکووسکی» و«دورژاك» و«لیست» . حال‌آنکه بطرزکار موسیقی‌دانانی چون «موسرگسکی» و«دوبوسی» و«بارتوك» که براستی‌می‌توانند وباید منبع الهام وسرمشقی باشند کمتر توجه می‌شود .

باری، بسط وپرورش بمفهوم کلی «دولوپمان»آن، درموسیقی ایرانی صورتی‌دیگردارد که عوامل آنرا باید دراصول سیر نغمگی آن‌جست . بدین‌معنی که‌دراجرای‌دستگاهها،هر کدام‌ازدرجات‌اشل،بتدریج ـ واغلب‌بترتیب‌ـشخصیتی

می‌یابد وچندی محور سیر نغمگی ویاباصطلاح شاهد گوشهٔ جدیدی می گردد. گرچه این‌حرکت درحدودوسعت محدودی‌صورت می گیرد (واین امرچندان بی ارتباط بااساس«پانتا کوردال»و«تترا کوردال»آن‌نیست) ولی درعوض‌ازدرجات وفواصلی که دراین وسعت محدود جای دارند،حد اکثر استفاده بعمل‌می‌آید. واین خود اشکال وترکیبات‌وزنی(ریتمیك) ظریف ودقیق، و«آرابسك» هائی پدید می‌آورد که ازمختصات موسیقی و نیزطبع وروحیهٔ ایرانیست واز همینرو درخور دقت واستفاده است.

اکنون‌که سخنی ازوزن بمیان آمد تذکراین نکته نیز بیمناسبت نیست که دراین‌مورد هم سوء تفاهمی موجود است. بدین‌معنی که علل و عواملی که موسیقی‌ایرانی‌را «موسیقی‌بیضرب» مشهورساخته‌است،بیشترحاکی ازتوانگری آن ازلحاظ «ریتم» است و نه فقرآن. ودراین باره تعمق بیشتری درمفهوم «وزن» و «ضرب» و «میزان» واختلاف‌آنها جائزاست که شاید بامثالی‌چنداز موسیقی ایرانی موضوع مقالهٔ دیگری قرار گیرد. (بقیه دارد)

زاون هاکوپیان
دکتر درموزیکولوژی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ انسان

تاریخ انسان،تاریخ‌حقایقی‌است که بدست‌انسان‌آزادشده‌اند.
بدانید که ازذکر این نکته مرادم این نیست که حقایق را همچون‌مشتی بر گزیدگان‌منظور کنم که‌آزادیشان، یا بهتر بگویم انتخابشان، موجب تثبیت حق‌سلطهٔ آنها برما باشد، آنچنانکه آزادی‌آنها به بهای‌آزادی ما خریده شود.
حاشا. ــ حتی این کلمهٔ «حقیقت» را (که بآسانی، استبداد برخی افکاررامشروع‌جلوه می‌دهد) فروگذاریم‌وبجای«حقایق» بگوئیم: «مفاهیم».

(آندره ژید)