در موسیقی سنتی ایران غرزدگی

□نویسنده و فلسفه‌دان معاصر، استاد محمد مددپور، دوست و همکار اهالی حوزه هنری در پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، در اولین روزهای سال نو به تصادفی جانخراش از جهان رفت. او از نزدیک‌ترین شاگردان محضر استاد سید احمد فردید بود و حکمت انسی را نزد آن بزرگوار آموخته بود. با موسیقی نیز انس و الفت می‌ورزید و اقسام موسیقی را نیک می‌شناخت و می‌شنید. ما از حساسیّت و احساسات او در بحثهای مربوط به موسیقی لذت می‌بردیم و از نظرات ایشان استفاده می‌کردیم. این حد از علاقه به موسیقی نزد اهل فلسفه و حکمت کمتر دیده می‌شود.

در این شماره و شمارهٔ بعد، دو مقاله از او را که مربوط به موسیقی است، به یاد او چاپ می‌کنیم. این دو مقاله از کتابهای «حکمت معنوی و صناعت هنر» (تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۰) و «تجدد و دین‌زدایی در فرهنگ و هنر منورالفکری» (تهران، نشر سالکان، ۱۳۷۲) برداشته شده و نشان‌دهندهٔ آرای او دربارهٔ ماهیّت موسیقی و نقش تاریخی آن در حوزهٔ تجدّداست.

چاپ این نوشته‌ها در مقام فقط به یاد اوست و نشان‌دهندهٔ تأیید یا تکذیب ما از این آراء نیست. یادش گرامی باد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زمینه غربزدگی و لومر فرانسوی

تأثیر هنر غرب در موسیقی ایرانی نیز از تاریخ نقاشی جدا نیست اما در این هنر به جهاتی تأثیر دیرتر پیدا می‌شود. قبلاً به اشاره سخن از حضور موسیقی و آواز اروپایی در دربار صفویان به میان آمد. اما این حضور به معنی تأثیر گذاشتن در موسیقی ایرانی نبود. کراهت غنای بزمی از عواملی بود که مانع می‌شد، علناً به آن توجه شود درحالی‌که نقاشی غربی به جهت محدودیت بصری و ابزار، طرح و اجرای ساده آن به‌سرعت گسترش یافت. علاوه بر اینکه وابستگی موسیقی به علوم عقلی و ریاضی آن را فنی‌تر کرده و این خود عاملی بوده است که موسیقی ایرانی که بر مبنای علوم عقلی و ریاضی عصر اسلامی شکل گرفته، دیرتر به سوی تأثیر از غرب رو کند.

چنان‌که روح‌الله خالقی در کتاب سرگذشت موسیقی ایران می‌نویسد موسیقی ایرانی تا اواسط قرن نهم هجری جنبه علمی داشته است، به‌طوری که کتابهایی تا آن زمان در دست است. مانند: نوشته‌های فارابی، ابن‌سینا، صفی‌الدین ارموی، قطب‌الدین شیرازی و عبدالقادر مراغه‌ای، و پس از آن به بعد نه تنها کتابی در موسیقی نظری نوشته نشده، از لحاظ عملی هم به واسطه مساعد نبودن اوضاع اجتماعی چندان رونق نیافته است[1]. در حقیقت از این پس بخش بزرگی از موسیقی اسیر دست مطربان و لوطیان و عمله طرب گردید این یعنی نابودی ساحت مابعدالطبیعی موسیقی سنتی.

موسیقی در ایران به‌دنبال تحولات فرهنگی و اجتماعی عصر قاجار به‌تدریج صورت جدیدی به خود گرفت اما مایهٔ اصلی موسیقی در یک جامعهٔ دینی رنگ و وجه دینی آن است. گوشه‌ها و آهنگهای موسیقی ایرانی از دستگاههای مختلف با عبارات منظوم دینی توأم گردید و به‌وسیله بازیگران (شبیه‌خوانان) نمایشهای دینی (شبیه‌خوانی) که اکثراً دارای صوت خوش و دلنشین بودند، اجرا می‌شد و بدین ترتیب آهنگها و ترانه‌هایی که می‌توان موسیقی دینی نامید، به وجود آمد[2]. تعزیه‌خوانی خود موجب تقویت آهنگها شد.

اما موسیقی نظری و علمی جدید از تأسیس دارالفنون و استخدام معلم و مربی اروپایی برای فن موسیقی کم‌کم رواج یافت و دسته موزیک نظامی جای نقاره‌خانه دولتی را گرفت. اندکی بعد مجموعه دروس نظری موسیقی که استادان اروپایی در دارالفنون تعلیم می‌دادند به دو زبان فرانسه و فارسی به‌صورت کتاب در چاپخانه دارالفنون به چاپ رسید و در دسترس محصلین فن موسیقی قرار گرفت. دسته موزیک دارالفنون با نواختن آلات بادی موسیقی نظامی آشنا شدند و از سال ۱۳۰۴ هجری قمری به بعد در روزهای سلام رسمی دسته موسیقی به جای نقاره‌خانه در مراسم سلام شرکت می‌کرد و آهنگ سلام رسمی را که لومر معلم و مربی موسیقی دارالفنون ساخته بود، می‌نواخت. این آهنگ تا پایان سلطنت محمدعلی‌شاه قاجار (سال ۱۳۲۷ هجری قمری) معمول بود و پس از فتح تهران و افتتاح مجدد مجلس در زمان احمدشاه قاجار تغییر کرد.

ساختن آهنگهای جدید برای آلات موسیقی زهی و سازهای سیمی و پیانو و امثال آنها از اواخر سلطنت ناصرالدین شاه، پس از بازگشت آن پادشاه از سفر سوم فرنگ آغاز گردید و یک نفر فرانسوی به نام دووال، که به خدمت دولت ایران درآمده و ویولن‌زن بود، به تشکیل ارکستری از آلات زهی اقدام کرد ولی دو سال بعد از ایران رفت و کار موزیک همچنان بر عهدهٔ لومر باقی ماند. وی در دوره سلطنت مظفرالدین شاه چند آهنگ ایرانی را برای پیانو نوشت و در پاریس به چاپ رسید[3].

بدین‌سان تطور موسیقی و تحول آن از دربار آغاز شد. این تحول با مستشاران موسیقیدان اروپایی شکل گرفت. پس از تشکیل دسته موزیک نظامی با روش فرانسوی عملاً نقاره‌خانه که نهادی مبتنی بر الحان سنتی بود کنار رفت. مزین‌الدوله نقاش‌باشی در ترجمه کتابهای تئوریک موسیقی لومر همت گماشت و لومر کتابهایی در تئوری موسیقی نوشت که به اصول هارمونی (آهنگ) می‌پرداخت و قطعاتی را بر اساس فیزیک دستگاههایی چون چهارگاه، همایون و ماهور برای پیانو تنظیم کرد که ذکرش به میان آمد. مدارس موسیقی نیز با راه و رسم نو زمینه غربزدگی

موسیقی ایرانی را فراهم کردند. سالار معزز شاگرد لومر پس از یک‌دوره بحران در دسته موزیک نظامی و بحث موسیقی در دارالفنون، مؤسس کلاس موزیک گردید که بخش جداشده موسیقی دارالفنون بود. پس از سالار معزز از سال ۱۳۱۷ علی‌نقی وزیری رئیس مدرسه گردید و نام آن به مدرسهٔ موسیقی دولتی تغییر یافت. ظهور وجهه نظری غربی وزیری از این مدرسه آغاز گردید. همین مدرسه در سالهای بعد به «مدرسه موسیقار» و «هنرستان موسیقی» تبدیل شد. سرانجام اداره موسیقی کشور «به سرپرستی غلامحسین مین‌باشیان فرزند سالار معزز مقصد غایی موسیقی ملی را فقط گامهای موسیقی غربی تلقی کرد. در این میان علی‌نقی وزیری موسیقی سنتی را بر اساس طرحی غربی بازسازی نمود از اینجا جناح سنتی موسیقی تلقی می‌شد و در برابر مین‌باشیان قرار گرفت، و سپس محافظه‌کارانی چون پرویز محمود بر اوضاع مسلط شدند.[۴] نکته قابل تأمل اینکه استادان موسیقی سنتی به هیچ‌یک از جریانهای تجددزده موجود وقعی نمی‌نهادند و همان‌طور که غربزدگانی چون محمود و مین‌باشیان و گریگوریان را طرد می‌کردند به ابداعات وزیری نیز که بالتمام تجددزده بود و موسیقی سنتی را از منظر فیزیک آن نه روح دینی و معنوی آن، بر اساس اصول موسیقی غربی تنظیم کرده بود، به دیده تردید و انکار می‌نگریستند. آنها به ذوق حضور دریافته بودند که غرب از طریق موسیقی سنتی تجددزده وزیری و تار وسعت‌یافتهٔ او تحقق یافته است که مختصری شرحش خواهد آمد.

به‌طور کلی از اوایل قرن اخیر تغییراتی اساسی در فرهنگ جامعه پدید آمده که آن را به سوی حیات دنیوی سوق داد. این تحولات در هنرها به‌خصوص موسیقی بی‌تأثیر نبود. در سالهای مقارن با مشروطه که طبقه منورالفکر در ایران رو به رشد نهاد، کم و بیش از لحن عارفانه و دینی و به‌زعم خودشان بی‌تحرک و در عین حال نامناسب موسیقی ایرانی خسته شده بود. در نتیجه موسیقی‌دانان که دیگر کسوت منورالفکری داشتند به‌تدریج تحولی جدید در موسیقی ایران پدید آوردند که سبب گردید، اصالت موسیقی به‌تدریج نظیر نقاشی از میان برود.

درویش غربزده موسیقی سنتی

چنانکه اشاره کردیم، ابتدا دارالفنون در این تأثیر نقش اساسی پیدا کرد و بعد در مراحل دیگر عواملی چند مؤثر گردید. نخستین‌بار درویش‌خان تحت تأثیر موسیقی غرب که آن زمان در شعبه موزیک نظام مدرسهٔ دارالفنون تدریس می‌شد، الحانی چند از آن موسیقی گرفته و وارد موسیقی ایرانی کرد. وی در سال ۱۲۵۱ شمسی متولد شد، در تار و سه‌تار مهارت یافت. مدتی در دستگاه شعاع‌السطنه، پسر مظفرالدین شاه بود، پس از چندی در منزل خویش کلاس موسیقی تشکیل داد. از شاگردان مشهور او موسی معروفی و ابوالحسن صبا را باید نام برد.

درویش خان که خود وارد مجامع منورالفکری شده و در سلک اخوان صفا بود، به ظهیرالدوله صوفی مشهور عصر قاجاری و از فراماسونهای انجمن اخوت سرسپرده بود. وی در کنسرتهای انجمن اخوت شرکت می‌کرد و مبتکر پیش درآمد به سبک امروزی است. سفرهایی نیز به لندن و دیگر شهرها داشته است.

وزیری کمال‌الملک موسیقی سنتی

پس از درویش‌خان، علی‌نقی وزیری این مهم یعنی آمیختن و اختلاط الحان موسیقی غرب با موسیقی ایرانی را ادامه داد وی به سال ۱۲۶۶ شمسی متولد و به نظر شاگردان خود نظیر خالقی از اساتید مسلم موسیقی عصر خود محسوب می‌شد اما درواقع او بیشتر یک مجری زبدهٔ تار بود تا تئوریسین و اهل نظر. موسیقی نظری و نت‌خوانی را وی از صاحب منصب موزیک، لومر فرانسوی آموخت و نزد کشیشی به نام «پرژوفروا» که معلم مدرسه سن‌لویی بود، موسیقی نظری غرب و مقدمات هماهنگی را تحصیل کرد.

وزیری در مدت یک‌سال و نیم موفق شد تمام ردیفهای هفت دستگاه میرزا عبدالله را با نت بنویسد، پس از شروع نهضت مشروطه به این نهضت پیوست و پس از جنگ اول به اروپا سفر کرد و مدت پنج سال در فرانسه و آلمان به تحصیل موسیقی پرداخت و به ایران بازگشت و در سال ۱۳۰۲ خورشیدی مدرسه موسیقی را دایر کرد.

وزیری به اقتضای روح زمانه طالب تغییر و تجدد موسیقی سنتی بر همان ماده نخستین بود. از این نظر به فیزیک موسیقی سنتی توجه نمود اما روح موسیقی جدید را به مثابه صورت بر این ماده زد.

مهم‌ترین عنصر تجددزدگی در موسیقی وزیری قرار دادن گام ۲۴ ربع پرده‌ای در فاصلهٔ اکتاو در موسیقی سنتی است که به اعتقاد او این ربع پرده نیز مساوی است. این نظریه پس از چند قرن اولین بحث نظری در باب موسیقی نظری بود از اینجا حتی یک نفر برای ارزیابی نظر وزیری دیده نشد و همین به‌طریق تعبدی و مذهب اصالت و قول به حجیت رجال از سوی شاگردان وی پذیرفته شد. این نظریه بی‌تردید خطایی فاحش بود زیرا اساساً ربع پرده در موسیقی سنتی وجود نداشت از اینجا این نظریه و گام ۲۴ ربع پرده‌ای وزیری کوچک‌ترین تأثیری در موسیقی سنتی ایران نداشت. درواقع او چون غربیان فواصل ربع و ثلث پرده (کوچک‌تر از نیم پرده) را مخل ترقی موسیقی

پنداشته بود.

این نظریه بـه مثابهٔ مقدمه بـرای ورود عنصر دیگر غربی در هنر سـنتی ایران بـود. و آن هارمونی (هماهنگی) غربی است. او که تحصیلات علمی موسیقی مختصری کرده بود و مجذوب هارمونی غربی شده بود می‌خواست که نوعی هیئت تألیفی (سیستم) چندصدایی در موسیقی ایران به‌وجود آورد از این رو به تبعیت از موسیقی جدید غرب فواصل را تعدیل کرد. قبل از این در دورهٔ مسـیحیت در هنر موسیقی سنتی غرب نیز، فاصلهٔ فواصل، نامعقول به عقل طبیعی تشـخیص داده شـد و ضـرورت هارمونی جدید در عصر رومانسـک و گوتیک مسـیحی موجب تجدید فواصل در موسـیقی غرب شد[5]. و پس از رنسانس بر اساس همین مواد یعنی دو فاصله پرده و نیم پرده تجربیات موسـیقی تکوین یافت تا در عصر مدرنیسـم و پست‌مدرنیسم فواصل کوتاه شد و به ۱/۶ پرده نیز رسـید. بدین ترتیب وزیری درواقع این سیستم گام را ـ چندصدایـی ـ برای وارد کردن هارمونی غربی در موسـیقی ایران ایجاد کرد. او در حقیقت ماده‌ای کاذب از نزد خویش ـ متأثر از مفروضات غربی ـ برای موسیقی سنتی فرض کرده و سپس تعدیلش کرده بود.

خطای وزیری که در ورود هارمونی ظاهر شـده بود اصل پنداشـتن «گام» بـود نه «دانگ». علاوه بـر این به تفاوت میان گامهای بزرگ و کوچک توجه نشـده بود و به تفاوت درجـات این گامهـا با درجـات مقامهای موسـیقی ایران نیندیشـیده مانده بود و همین غفلت موجب می‌شد قواعد حاکـم بر هارمونی غربی بـدون توجه به ماهیت و هویت و عملکرد فیزیک آن بر موسـیقی ایـران اعمال گردد و این به معنی غفلت از فواصل موسـیقی سـنتی بود درحالی‌که این موسیقی از سیسـتمهای غربی بالذات مغایر بود. حتی در غرب بسـیاری از موسـیقیدانان برای موسیقی محلی از اعمال این سیستم تخطی می‌کردند زیرا مسئله مطبوعیت و نامطبوعیت فواصل در موسـیقی غربی و شـرقی اساسـاً متفاوت اسـت. خطای دیگر وزیری این بود که این تئوری را به‌عنوان تئوری موسـیقی ایران پنداشت درحالی‌که اگر وزیری مقولهٔ موسیقی سنتی و تئوری فواصل حقیقی آن را مستثنی کرده و نظریات خود را نه به‌عنوان موسیقی سنتی که به‌عنوان نمونه‌ای مثلاً از موسـیقی جدید ایرانی ارزیابی می‌کرد کمتر دچار خطا می‌شـد. به هر حال تعدیل فواصل غیر حقیقی بر سنت موسیقی در ایران انطباق‌ناپذیر بود.

اساسـاً حالات گوناگون نغمات در موسـیقی سنتی ایران پیوسـته مانعی برای تشـکیل یک رده‌بندی ثابت درجات گام که همگانی باشد بوده است، از این نظر مبانی موسیقی سـنتی همواره کیفی باقی ماند. وزیـری چیزی را گزید ـ تقسـیم اکتاو به ۲۴ ربع پرده مساوی ـ که از رده‌بندی دو تنی (دیاتنیـک) رده‌بندی فیثاغورث که از اتصال ملایمات چهارم و پنجم به دسـت می‌آید بریـد. صفی‌الدین ارموی نخسـتین‌بار بـه این فکر افتـاده و درجـات گام را به ۱۸ درجه و ۱۷ فاصله در اکتاو که همگی از تسلسـل ملایمات چهارم و پنجم به دست می‌آیند محدود کرده است. این دو درجه که در تقسـیمات ۲۴ ربع پرده وزیری نمی‌گنجد از درجات مشخص مقام راست در موسیقی غربی و بسیاری از مقامهای موسـیقی ایرانی و ترکی به شمار می‌روند. همین دو درجه هسـتند که به گوش اشخاص ناآشنا به موسیقی شـرقی مصنوعی جلوه می‌کننـد[6]. درحالی‌کـه تحقیقات علمی بر مبنای آزمایشـهای آکوسـتیگی نشـان می‌دهد کـه این درجات نه تنها مصنوعی نیسـتند بلکه با بعضی از درجات اصلـی گام فواصل طبیعی را کـه مبنای هارمونی موسیقی بین‌المللی است تشکیل می‌دهند. به عبارت دیگر با احسـاس ملایمت سه فاصله چهارم و پنجم و ششم تمام درجات گام موسیقی سـنتی ایران تثبیت می‌شود. طریقه یافتن درجات گام به‌وسـیله احسـاس ملایمت کار تازه‌ای نیسـت. فارابی در یافتن پرده‌های گام روی طنبور خراسان همین روش را به کار برده اسـت و کوک کردن سازها چه در شرق و چه در غرب به همین طریقه انجام می‌شود ولی تعیین و تشـخیص صحیح درجات گام تنها عامل موسیقی سـنتی به‌شمار نمی‌رود و برای فرا گرفتن دویست و بیست و هشت گوشه از ردیف هفت دستگاه موسیقی ایران تفقهی باطنی باید که با ریاضت حاصل می‌شود.

به هر تقدیر وزیری تأثیر خود را در تاریخ هنر ایران نهاد. او بیشـتر در مرحله انهدام موسـیقی سنتی حضور به هم رساند اما در تدوین تئوریهای مدون برای اثبات نوع ابداعی موسـیقی سـنتی فرو ماند و به قول نویسـنده‌ای فاضل او نسبت به نیما همواره در حد «افسانه» باقی ماند و در مقام ایجاب نتوانست چون کمال‌الملک یا نیما باشد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. به اعتقاد محمود موسـیقی سـنتی ایران فاقد سـاخت علمی و نظم فنی و نظری بود. بنابراین نمی‌توانست موضوع آموزش آکادمیک قرار گیرد.

۲. میرزا عبدالله از موسیقیدانان مشهور قرن اخیر است که در سـال ۱۲۲۲ شمسی متولد شد. وی ردیف موسـیقی ایرانی را در هفت دسـتگاه: شور، سـه‌گاه، چهارگاه، همایون، ماهور، نوا و راست پنج‌گاه معمول سـاخت و به شاگران سپرد. میرزا عبدالله به‌واسطه آقا غلامحسین به آقاعلی‌اکبر متصل است، که ردیف دستگاههای موسـیقی سـنتی به تجربه موسیقی می‌پرداخت و آن را به مشق و ذوق حضور در دل و خیال شاگردان خود مرکوز می‌ساخت.

۳. در اواخر قرون وسطی موسیقیدانان فواصل ربع یا ثلث پرده را مخل موسـیقی علمی و بسط آن در غرب تشخیص دادند و کنار گذاشتند از این پس علی‌الخصوص در موسـیقی گوتیک قرن ۱۲ و ۱۳ موسـیقی غرب بر بنیاد دو فاصله پرده و نیم پرده منظم گردید اما موسیقی محلی بر همان فواصل سابق اسـتمرار یافت تا آنکه برخی موسیقیدانان پسـتمدرن فواصل ربع و ثلث تا ۱/۶ را در آثار خود آوردند.

۴. بر همین اسـاس نیز متجددین شرقی تحت تأثیر غربیان برای رهایی از این وضـع، تمام حالات و کیفیاتی را که در موسـیقی سـنتی بر اثر تعداد درجات ایجاد شده و به نظر آنان مصنوعی جلوه می‌کند زائد تشخیص می‌دهند و پیشنهاد می‌کنند که درجات اضافه بر درجات گام دیاتنیک و کروماتیک موسـیقی غرب حذف شود.