مختصری در رابطه با مسئلة شناختِ موسیقی وسیرتاریخی آن: از *شرقشناسی* تا قوم­موسیقی­شناسی

پویا نکویی

قوم­موسیقی­شناسی نسبت به دیگر رشته­های علوم انسانی، حوزه­ای نسبتاً نو ظهور است. اگر رشته­های علوم انسانی به­تدریج با تأثیر­پذیری از مفاهیم علوم طبیعی به تدریج طی قرن نوزدهم و باتوجه به شرایط خاص تاریخی در اروپا پدید آمدند، تأسیس قوم­موسیقی­شناسی به عنوان حوزه­ای از دانش که به بررسی و شناخت موسیقی­های غیرغربی می­پردازد، تا میانة قرن بیستم نیازمند زمان بود.

قوم­موسیقی شناسی به عنوان رشته­ای دانشگاهی عمدتاً به بررسی و کنکاش موسیقی­های غیر غربی مشغول بوده است. بنابراین مؤلفه­ی جغرافیایی تا حدی به­طور تاریخی در تعریف ماهیت آن نقش ایفا کرده است. البته، برخی از قوم­موسیقی­شناسان مؤلفه­ی مذکور را در تعریف قوم­موسیقی­شناسی ضروری ندانسته­اند. برای نمونه همان­طور که مریام اشاره می­کند، کولینسکی تعریف قوم­موسیقی­شناسی به عنوان علمی که به موسیقی­های غیر غربی می­پردازد را مورد انتقاد قرار می­دهد. وی به نقل از کولینسکی و در رابطه با تمایز میان موسیقی­شناسی و قوم­موسیقی­شناسی اینگونه می­نویسد: «آنچه موسیقی­شناسی و قوم­موسیقی­شناسی را از یکدیگر متمایز می­کند محدوده­های جغرافیایی مورد تحلیل نیست، بلکه مربوط به روش کلی است که این دو حوزه را از یکدیگر جدا می­سازد» (Kolinsky 1957. In Merriam 1961:5). اما، به­طور کلی حتی تا امروز این رشته به بررسی طیف گسترده­ای از سنت­های مختلف موسیقایی جهان، اعم از کلاسیک و غیرکلاسیک می­پردازد. اگرچه امروزه دیدگاه­های دیگری نیز در رابطه با حوزه­های مورد مطالعه قوم­موسیقی­شناسی وجود دارد، اما حتی تا امروز، قوم­موسیقی­شناسی مؤلفه­ی جغرافیای غیرغربی را مد نظر دارد.

قوم­موسیقی­شناسی در میانه­ی قرن بیستم تحت این عنوان در آمریکا ظهور کرد. اما ظاهراً تلاش­ برای شناخت موسیقیِ فرهنگ­های غیر خودی پیشتر از تأسیس رسمی رشته­ی قوم­موسیقی­شناسی آغاز شده بود. اگر به پیشینه­ی ادبیاتِ این حوزه نگاهی اجمالی داشته باشیم، خواهیم دید که بخش عمده­ی آثار تولید شده، مرتبط با موسیقی­های غیر اروپایی و موسیقی­های غیر شهری هستند. اگرچه ظاهراً در سال­های اخیر مثلاً در ایالات متحده، دانشگاهیان به مطالعة رابطة میان موسیقی، سیاست و هویت نیز پرداخته­اند، اما به­طور سنتی تمرکز قوم­موسیقی­شناسی بر موسیقی­های ملل و جوامعی غیر از جامعه­ی صنعتی غربی بوده است.

قوم­موسیقی­شناسی به عنوان شاخه­ای جدیدتر از علوم، بخصوص در سال­های اولیه، سعی در تعریف و بازتعریف خود داشته است. همانطور که توماس کوهن در کتاب مشهور خود، *ساختار انقلاب­های علمی* اشاره می­کند، شاید بتوان این خصیصه را به عنوان دورة *پیشا پارادایمی* علمیِ شاخه­های دانش انگاشت که در مورد قوم­موسیقی­شناسی نیز صادق است. کوهن دورة پیشاپارادایمی را اینگونه تعریف می­کند:« دورة پیشا پارادایم، بویژه مرتباً با مباحثات عمیق و پیوسته در ارتباط با روش­های معتبر، مسائل و راهکار­های استاندارد مشخص می­شود، اگرچه (این مسائل) بجای ایجاد توافق و اجماع به تعاریف مکاتب می­پردازند» .(Kuhn 1962: 47-48) در حقیقت تلاش­های بسیار جهت تعریف و باز تعریف قوم­موسیقی­شناسی را می­توان به تلاش­های ابتدایی جهت تعریف و مشخص کردن حوزه­ای از دانش و میل آن به سوی علمی شدن تعبیر کرد.

در مباحث تاریخ علم و شناخت­شناسی همواره دوگانة *سوژه* و *ابژه* مطرح بوده است. به عبارت دیگر، سوژه باید از ابژه­ای که به مطالعه آن می­پردازد تا حد امکان فاصله­ای داشته باشد تا بتواند به شناخت حوزة مربوطه به شیوه­ای غیر ذهنی و عینی –که مد نظر علوم است- نائل آید. در حوزة تحقیقات قوم­موسیقی­شناسانه هم علی الظاهر این تمایز وجود دارد؛ قوم­موسیقی­شناسان تلاش می­کنند که از ابژه مورد مطالعه­ فاصله­ای منطقی داشته باشند تا بتوانند به درک و فهم پدیدة موسیقایی مورد نظر دست یابند. بنابراین در ساحت نظری، قوم­موسیقی­شناسی نیز همچون دیگر علوم به­طور کلی و علوم اجتماعی به­طور خاص، بر تمایز میان مطالعه کننده و امر مطالعه شونده تا حدی تأکیید دارد.

نمونه­ای از تلاش جهت ارائه تعریفی علمی از قوم­موسیقی­شناسی را می­توان در کتاب *انسانشناسی موسیقی* آلن مریام، در میانه­ی قرن بیستم مشاهده کرد. آلن پی. مریام بر این باور بود که: «روند خلق هنر از مطالعه­ی این روند متفاوت است و قوم­موسیقی­شناسی متمرکز بر عنصر دوم یعنی تولید و انتقال دانش در رابطه با موسیقی است» (Merriam 1961: 19). ویدر رابطه با تفاوت میان قوم­موسیقی­شناس و هنرمند با استفاده از مبحث کسیدی اینگونه می­نویسد:

«...مسئله­ی اصلی در قوم­موسیقی­شناسی، مسئله­ی هنرمند در برابر عالم علوم اجتماعی نیست، برای اینکه هنرمند توجه­اش اصولاٌ معطوف به دانش قابل انتقال و قوم­موسیقی­شناسی نیست. قوم­موسیقی­شناسی آنگونه که هنر با عنصر خلاقیت گره خورده است، مرتبط با مقوله خلاقیت نیست؛ (قوم­موسیقی­شناسی) هدف­اش این نیست که عواطف و احساسات را انتقال دهد بلکه هدفش انتقال دانش است» (Merriam 1961: 19).

وی در ادامه در رابطه با ماهیت قوم­موسیقی­شناسی اینگونه نتیجه­گیری می­کند:­ «...آنچه یک قوم­موسیقی­شناس به آن علاقه­مند است مربوط به مقولات ذهنی، کیفی، گفتمانی، زیباییشناسانه و غیره نمی­شود. بلکه تا حد امکان خواهان مقولات عینی، کمی و نظری است» (Merriam 1961: 20). بنابراین، همان­طور که مریام اشاره و تأکید می­کند قوم­موسیقی­شناسی نیز همچون دیگر شاخه­های نظری علوم تلاش دارد تا بطور عینی به بررسی پدیده­های موسیقایی بپردازد. به عبارت دیگر، خصیصه­ی علمی بودن این است که میان مطالعه­کننده و امر مطالعه شونده، فاصله­ای باشد تا بتوان بدون پیش­فرض­های محقق به بررسی مورد مطالعه پرداخت.

در حوزه­ی شناخت، این تمایز را می­توان به تمایز میان *خود* و *دیگری* نیز تعبیر کرد. بنابراین یکی از مباحث شناخت­شناسانه­ای که در موسیقی­شناسی- همچون شاخه­های دیگر علوم­انسانی - پیش می­آید، مسئله­ی روشِ شناخت و مسئله­ی *دیگری* است. مسئله­ی *خود* و *دیگری* به مسئله­ای بعضاً حساس در اخلاق پژوهش مبدل شده است. به بیان دیگر، امروزه به مدد مطالعات انتقادی و نحله­های دیگری چون مطالعات پسا­استعمارگرایی می­دانیم که تمایز میان مطالعه کننده و امر مطالعه شوند، یک تمایز شناخت­شناسانه­ی ساده نیست، بلکه این تمایز پرسش­های سیاسی ـ اخلاقی را در رابطه با تولید کننده­ی دانش، جایگاه و منظر پژوهشگر و روند تولید علم به میان می­کشد.

اما مسئله­ای که در ارتباط با مطالعات و شناخت فرهنگ­های موسیقایی به­طور کلی و قوم­موسیقی­شناسی به­طور خاص وجود دارد و امروزه نسبت به حساسیت آن آگاه هستیم، این امر است که چه کسی و در چه جایگاهی، به لحاظ اخلاق پژوهش، صلاحیت بررسی موضوع مورد نظر را دارد؟ اگر به تاریخ پژوهش در موسیقی نگاهی اجمالی داشته باشیم، درمی­یابیم که غالباً محققین غربی به شناخت موسیقی­های غیرخودی پرداخته­اند. اگرچه در سال­های اخیر این وضعیت تغییر کرده، اما از نقطه نظر تاریخی اغلب غربی­ها به بررسی موسیقی­های غیرغربی می­پرداختند. به عبارت دیگر، این تمایز شناخت­شناسانه­ی اخلاقی ـ سیاسی که پیشتر از آن سخن به میان آورده شد، ظاهراً به­طور تلویحی و تاریخی، این فرض نهفته را مسلم انگاشته بود که عاملِ شناخت عمدتاً اروپایی و غربی است که در رابطه­ با حوزه­ی مطالعاتی غیرغربی قرار می­گیرد. بنابراین نوعی رابطه­ی قدرت نابرابر میان تولید کننده­ی دانش از سویی و ابژه و دانش تولید شده، در شکل­گیری مطالعات مربوط به موسیقی­های ملل غیرغربی نقش داشت.

ارتباط بین قدرت و دانش در آثار فیلسوف و تاریخ­دان فرانسوی، میشل فوکو بطور گسترده بررسی شده است. ادوارد سعید با الهام از آرای فوکو در رابطه با قدرت و دانش، در کتاب مشهورش *شرق­شناسی* به بحثی انتقادی و شناخت­شناسانه در رابطه با مسئله­ی مشرق و گفتمان شرقشناسیپرداخت. سعید بر این باور بود که: «شرقشناسی آن بخش (*مشرق)* را به شیوه­ای فرهنگی و حتی ایدئولوژیک، به عنوان شیوه­ای گفتمانی و با استفاده از موسسات، واژگان، دانش، تصویر، نظریات، و حتی ادارات و شیوه­هایی استعماری، بیان می­کند و نشان می­دهد» (Said: 1977:2). سعید شرقشناسی را «شیوه­ای غربی برای حاکمیت، بازسازی و اعمال قدرت بر شرق» می­داند (Said: 1977:5). به عبارت دیگر، می­توان گفت که مقصود وی از شرقشناسی مقوله­ای فرهنگی و سیاسی بود که در دانش تولید شده توسط غربی­ها، در رابطه با مقوله­ای که برساختة ذهن غربی بود، یعنی *مشرق خیالی،* متبلور می­شد.

به­نظر می­رسد سعید بر این عقیده است که بین غربی­هایی که به تولید دانش می­پرداختند و خود مقولة شرق گفتمانی یکسویه و نابرابر برقرار است که در نهایت منجر به تفوق عنصر غربی بر غیر غربی می­شود. در نتیجه، آنچه به عنوان دانش توسط غربی­ها در رابطه با ­*شرق* تولید می­شود اعمال ذهنیت و منظر غربی است و به همین جهت است که *مشرق* کلیتی است برساخته از منظرِ ذهن غربی که می­تواند با واقعیت بسیار متفاوت باشد. *شرقشناسی* به عنوان گفتمان غرب در رابطه با شرق، آنطور که سعید مطرح می­کند، به بررسی حوزه­های متفاوتی نظیر زبان، قوانین، ادیبات، علوم طبیعی، جغرافیا، موسیقی و هنر، تاریخ و غیره می­پردازد. این وسواس در رابطه با دانستن و شناختن این مقولة برساختة ذهنی، یعنی *شرق*، منجر به تولید حجم زیادی از دانش می­شود. برای نمونه، همان­طور که سعید نیز اشاره می­کند یکی از نمونه­های نمادین این مصداق را می­توان در فعالیت­های ویلیام جونز در هندوستان و پایه­گذاری جامعة آسیایی کلکته در هند در سال 1784 مشاهده کرد. ویلیام جونز طی نامه­ای به لرد آلتروپ می­نویسد " آرزوی من شناخت هند بهتر از هر اروپایی دیگری تا کنون است" (Jones 1787. In Said 1977: 84).

کوتاه سخن آنکه روند این شناخت از قرون 16 و 17 تا قرن 19 یکسان نبوده است. بحث شناخت *مشرق* از کنجکاوی­های سطحی و مشاهدات سفرنامه­ای در قرون اولیة مدرن[[1]](#footnote-1) به شناخت هدفمندتر در قرن نوزدهم، در اوج استعمار انگلستان، تبدیل شد. این شناخت هدفمند بعضاً در گشایش مؤسساتی نظیر مؤسسة مذکور در کلکته متبلور می­شد که به جمع­آوری حجم زیادی از اطلاعات طبقه­بندی شده در رابطه با کشور­هایی که استعمار شده بودند، می­پرداختند. اگر در قرون اولیه مدرن صرفاً سفرنامه­ها و برخی از نمایشنامه­ها به توصیف شرق می­پرداختند، در قرن نوزدهم جدا از منابع مذکور، محققین و زبانشناسان به بررسی هدفمند سرزمین­های مستعمره می­پرداختند.

اگرچه در مقولة *شرقشناسی* کلیة حوزه­های مربوط به کشورهای غیر غربی بررسی و طبقه­بندی می­شدند، اما ظاهراً مطالعاتی که مربوط به حوزه زبان، قوانین و دین می­شدند پررنگ­تر از حوزة موسیقی بودند. شاید در علت آن بتوان این فرضیه را مطرح کرد که مطالعة زبان و قوانین استفادة عملی بیشتری در شناخت سرزمین­های مستعمره برای اروپائیان داشت تا موسیقی که با مسائل زیبایشناسانه ارتباط دارد. در قرن هجدهم ظاهراً میزان شناخت موسیقی *مشرق* توسط غربی­ها اندک است، اما به هر روی، تلاش­هایی به­صورت مدون­تر و هدفمندتر از نیمة این قرن آغاز می­شود. یکی از این تلاش­ها را می­توان در رسالة شارل فُنتُن که در سال 1751، نوشته شده است، مشاهده کرد.

همان­طور که ساسان فاطمی در مقدمه­ی خود بر این رساله اشاره می­کند: «­­­در عنوان رساله و در سرتاسر آن واژه­های شرقی، شرقی­ها و موسیقی شرقی» (فاطمی 1385: 7) به چشم می­خورند، اما با نگاهی اجمالی به این رساله می­توان دیدگاه­های معتدل­تر یک اروپایی نسبت به موسیقی و فرهنگ غیرخودی که «او را در مقام ناظری منصِف قرار می­د­هد» (فاطمی 1385: 9). فُنتُون بر این باور است که: «هر داورِ بی­طرفی باید بپذیرد که موسیقی شرقی، در نوع خود، زیبایی­ها و مطبوعیت­های خاص خود را دارد» و «گوش این زیبایی­ها را درک نمی­کند، مگر با ممارست طولانی در استماع این موسیقی» (فُنتُون 1385: 16). اما شارل فُونتُون به عنوان یک ناظر غربی که دیدگاه­های معتدلی دارد در ادامة بحثش در همان مقوله و گفتمان *شرقشناسی* جای می­گیرد. وی در بخش دوم رساله­اش ذیل عنوانِ *در بیان نوع موسیقی شرقی­ها و ذوق خاص آن­ها*، دربارة کیفیت این نوع موسیقی می­گوید: «...این موسیقی مولِم و گیراست؛ احساسات را بر سر ذوق می­آورد و موجب لذت می­شود؛ متناسب با قریحه­ی آسیایی، همچون خود مردم رخوتناک و مالیخولیایی، سست و بی­قوت است و سرزندگی و روح موسیقی ما را ندارد» (فُنتُون 1385: 25). همانطور که ساسان فاطمی در مقدمه­اش بر رساله اشاره دارد، مراد نویسنده از «موسیقی ما»، موسیقی­های کشور­های اروپای غربی یعنی فرانسه، آلمان، ایتالیا وانگلیس است (فاطمی 1385: 8). بنابراین فُنتُون هم در نهایت مانند دیگر ناظران غربی، در رابطه با موسیقی فرهنگ دیگری، به همان اندیشة بنیادین شرقشناسانه می­رسد که تفوق و برتری فرهنگ خودی نسبت به پدیدة فرهنگی دیگری است.

در همین راستا، جِری فارل در کتاب خود، *موسیقی هندی و غرب*، به تلاش­های اولیة غربیان جهت شناخت موسیقیِ هند اواخر قرن 18- که دورة زوال حکومت گورکانی است- اشاره می­کند. مورد مطالعة وی به نیمة دوم قرن هجدهم و چیزی حدود هفت دهه پیش از فروپاشیِ گورکانیان هند به دست انگلیسیان است؛ زمانه­ای که حکومت مغول کبیر دوران زوالش را می­گذراند، کمپانی شرقی جای خود را در شبه قاره باز کرده و در نهایت در 1857 گورکانیان بدست انگلیسی­ها از میان می­روند. وی اشاره می­کند که در سال 1786 یک موسیقیدان هندی به نام *جیوان شاه* و یک موسیقیدان اروپایی به نام فرانسیس فوکه بر روی کوک ساز *بین* با استفاده از هارپسیکورد کار می­کردند. فارِل از نامة فوکه به ویلیام جونز نقل می­کند که وی (فوکه) « به گوش خود متکی» نبوده و *«بین»* را به دقت با هارپسیکورد کوک کرده است و سپس کوک این دو آلت موسیقی را « بیش از یکبار نت به نت مقایسه» کرده است (Farrell 1999: 15). این در حالی است که فارِل اشاره می­کند در همین زمان انگلیسی­های مقیم کلکته به موسیقی اروپایی گوش می­کردند. بنابراین بطور گسترده و در عمل موسیقی غیر خودی برای اروپایی همچنان ناشناخته بود، ولی حوزة شناخت و ایجاد دانش موسیقایی هم در نظر و هم به­صورت مؤسساتی نظیر جامعة آسیایی کلکته در حال شکل­گیری و تکوین بود.

در رابطه با مثال دوم، یعنی هندوستان می­توان از تعبیر محمد توکلی طرقی در بازبینی­­اش از مقولة *شرقشناسی* استفاده کرد. توکلی طرقی(2003) در بازبینی­ نقادانه­اش از مقولة *شرقشناسی*، مسئلة فراموشی تکوینی شرقشناسی را مطرح می­سازد. وی در زمینه­ای متفاوت و در بررسی ایجاد دانش غربی­ها در رابطه با زبان­های شرقی، و بطور خاص زبان­های فارسی و سانسکریت در هندوستان به این مسئله اشاره می­کند که دانش غربی­ها از زبان­های شرقی با استفادة وسیع از منابع و اشخاص متخصص و مطلع شرقی شکل گرفت که در نهایت در روند بازنشر و بازتولید این دانش در محیط­های آکادمیک، این داده­رسان­ها فراموش و به عبارتی کنار گذاشته شدند (Tavakoli-Targhi 2003: 98-99). در مثال مذکور نیز فوکه اطلاعاتش را با استفاده از موسیقیدان هندی بدست آورده است که در نهایت بصورت حوزه­ای از دانشِ غربی در رابطه با موسیقی هندی متبلور و نهادینه می­شود. در این برهه که به نوعی سرآغاز تلاش­های مدون جهت شناخت موسیقی­های غیرخودی است، با همان صورت­بندی رابطه قدرت - دانش روبرو هستیم، که تولید­کنندة اروپایی رابطه­ای فرادست نسبت به سوژة مورد مطالعة خود دارد. در این رابطه، همانطور که در مثال فوق­الذکر اشاره شد، نه تنها با این رابطة نابرابر روبرو هستیم، بلکه بطور کلی همة مسائلی که امروزه برای مثال در قوم­موسیقی­شناسی و دیگر علوم انسانی، بخشی از اخلاق پژوهش محسوب می­شوند، نادیده انگاشته شده­اند.

اگر مثال­های فوق­الذکر را به عنوان اولین تلاش­های غربی­ها در راستای شناخت یک پدیدة فرهنگی غیر خودی یعنی موسیقی محسوب آوریم، آنگاه متوجه می­شویم که در سرآغاز این شناخت بطور واضح و مستمر با این پدیده مواجه هستیم که انسان *شرقی* در مورد پدیدة فرهنگی خود- به زعم آن­ها- هیچ شناختی ندارد، زیرا برای آن طبقه­بندی و نظریه نداشته و از سویی دیگر احتمالاً توانایی انجام آن را نیز ندارد. همچنین، آن­ها بر این باور هستند که کلیدِ این شناخت و نظریه­پردازی در دست انسان مدرن غربی است.

اگر این واقعیت تاریخی را بپذیریم که همواره به تلویح و به­تصریح شرقی­هابطور کلی تئوری و نظریة موسیقی­های خودشان را داشته­، آنگاه متوجه می­شویم که مباحث مستشرقین چیزی جز پنداشت­های ذهنیت­گرایانة آن­ها در رابطه با موسیقی­های غیر خودی نیست. در عین حال ضمن آگاهی نسبت به جهت­دار بودن چنین مباحثی از سوی مستشرقین در این برهه، نمی­توان این واقعیت را کتمان کرد که همین طبقه­بندی­ها و جمع­آوریِ منابع تا حد زیادی ما را در شناخت گذشتة خود یاری کرده­اند.

در جمع­بندی کلی از مطالب مطرح شده می­توان اینگونه نتیجه گرفت که تاریخ شناخت موسیقی غیر خودی، از دوران مدرن آغازین تا امروز فراز و نشیب­های فراوانی را پشت سر نهاده است. این سیر تاریخی ابتدا با گفتمان *شرقشناسی* آغاز می­شود که همانطور که نشان داده شد، متضمن دیدگاه­های نادرستی نسبت به موسیقی غیرخودی است. این دیدگاه­های نادرست ریشه در این واقعیت دارند که نظریه­پردازانشان سخت به مبانیِ فرهنگی خود پایبند بودند و دیگری را در ظرف واژگان خود می­سنجیدند. آن سوی این سیر تاریخی که نهایاتاً به قوم­موسیقی­شناسی ختم می­شود نیز تا حدی این تمایز میان *خود* و *دیگری* را دربرداشته است، اما در عین حال به علت آنکه سعی در مبدل شدن به یک شاخة علمی داشته، همواره بر این بوده تا حتی­الامکان به عینیت­گرایی پایبند باشد و از ذهنیت­گراییِ آغشته به ارزش­های خودی مبرا باشد. نمونة این تلاش در راستای علمی شدن و عینی ماندن را در نمونه­های ذکر شده از *مریام* می­توان سراغ گرفت. اما، در نهایت امروزه قوم­موسیقی­شناسی به سمت و سویی حرکت کرده که مسائل اخلاقی- سیاسیِ پژوهش و پژوهشگر در آن بسیار مد نظر هستند و مباحثی نظیر گفتمان­های شرقشناسانه نه تنها مذموم، بلکه سخت غیرعلمی محسوب می­شوند.

**مراجع:**

فُونتون، شارل. 1385. رساله در بیان موسیقی شرقی و مقایسة آن با موسیقی اروپایی، نسخة چاپ شده توسط اکهارد نُیبائر، مترجم: ساسان فاطمی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

Farrell, Gerry. 1999. Indian Music and the West. Oxford University Press.

Kuhn, Thomas S. 1962. The Structure of Scientific Revolutions. Chicago and London: University of Chicago Press.

Merriam, Allan P. 1964.The Anthropology of Music. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Said, Edward. 1977. Orientalism. London: Penguin.

Tavakoli-Targhi, Mohammad. 2003. "Orientalism's Genesis Amnesia"­In *Antinomies of Modernity: Essays on Race, Orient, nation,* edited by Vasant Kaiwar and Sucheta Mazumdar*.* Duke university press.

1. Early Modern. [↑](#footnote-ref-1)