

کتاب ماهوار

مجموعه مقالات موسیقی

جلد ۳



علی تجویدی

حسین دهلوی

فرهاد فخرالدینی

علی محمد رشیدی

دکتر ساسان سینقا

حسین علیزاده

مصطفی کمال پورتراب

م.ح. آریان

خسرو جعفرزاده

محمد افتخاری

داریوش طلائی

حسین عمومی



مؤسسہ فرهنگی هنری ماہور

کتاب ماهر

۴

مجموعه مقالات موسیقی



اسکن شد

کتاب ماهور

۷۰۹۶۶

مجموعه مقالات موسیقی
جلد ۳





مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور

تهران خیابان حقوقی، شماره ۱۱۰، طبقه دوم

صندوق پستی ۴۸۶ - ۱۶۱۵

کتاب ماهور

مجموعه مقالات موسیقی جلد سوم

چاپ اول: زمستان ۱۳۷۲

حرفچینی: تهران نوشتار

صفحه‌آرایی: جمال طاهری

لینوگرافی: الوان

چاپ افست: واژه

تیراژ: ۳۰۰۰

قیمت: ۶۰۰۰ تومان



حقوق چاپ و نشر محفوظ است.

فهرست مطالب

صفحه	نویسنده	عنوان
۵	علی محمد رشیدی	ردیف: فقر میراث
۱۲		نامه‌ای از ژان دورینگ
۱۷	دکتر ساسان سپنتا	نادرستی‌های آشکار در ردیف ژان دورینگ
۳۰	حسین علیزاده	سیر تجدد طلبی در موسیقی ایران
۴۳	علی تجویدی	سَلَمَك و مَلَمَك (قسمت دوم)
۶۵	فرهاد فخرالدینی	شیوه ثبت و نگارش الحان یا آهنگهای موسیقی به روایت عبدالقادر مراغه‌ای
۸۲	م.ح. آریان	نویات و موشحات اندلسی
۱۰۲	حسین دهلوی	سنتور و محدودیت صداهای آن (۲)
۱۰۹	حسین عمومی	نی تکنیک اصفهان
۱۱۴	محمد افتخاری	«قدرت نافذ، غریزه قوی و دست پر قدرت سپهبد مقتدر» در «موسیقی ایرانی و اسناد تاریخی معاصر»
۱۲۲	دکتر ساسان سپنتا	موسیقی توصیفی در ساخته‌های آهنگسازان ایران و غرب
۱۳۵	مصطفی کمال پورتراب	مبانی آهنگ سازی
۱۴۶	داریوش طلائی	نقد و بررسی هنر موسیقی ایرانی
۱۵۰	خسرو جعفرزاده	یادآوری‌هایی پیرامون بررسی سه شیوه هنر تک نوازی در موسیقی ایرانی، پژوهش مجید کیانی
۱۶۰	خسرو جعفرزاده	راست پنج گاه = ماهور = گام بزرگ؟ بررسی و نقد تنوری «گام‌های موسیقی ایرانی» در کتاب «نظری به موسیقی» نوشته روح الله خالقی
۱۹۰	حسین دهلوی	سخنی کوتاه در باره ارکستر مضرابی
۱۹۸	علی محمد رشیدی	پریشان گویی يك شیدا

- کتاب ماهور، مجموعه‌ای است هنری و مطالب آن در زمینه موسیقی است.
- چاپ مقاله‌ها الزاماً به معنای تأیید محتوای آنها از سوی کتاب ماهور نیست و منعکس کننده دیدگاههای نویسندگان آنهاست
- حق ویرایش مطالب، برای کتاب ماهور، محفوظ است.
- نقل مطالب، با ذکر مأخذ و نام نویسنده، آزاد است.

ردیف: فقر میراث

ردیف موسیقی ایران میراثی شفاهی است که از روزگاران گردوغبار گرفته کهن به دست ما رسیده و در گذر زمان، دگرگونیهای بسیار به خود دیده است: گاه آواز ایزدان و فرشتگان بوده و زمانی موزن شیطان. ضربه‌ها خورده، تحریم شده و امروز به نام هفت‌دستگاه و پنج آواز و چندین و چند گوشه خودنمایی می‌کند. ردیف، میراثی است که از لحاظ فرم، محتوا و وسائل بیان، به اوج تکامل خود رسیده و در چهارچوب مشخص کهنه آن، دیگر پیام تازه‌ای نمی‌گنجد. ردیف، پس از قرن‌ها تکرار، فرسوده شده و میراث‌خوارانی که امروز به‌عنوان ردیف‌دان و نوازنده، متولی آن شده‌اند با ایجاد رکود، مردم را از شنیدن ردیف دلزده کرده‌اند. اما میراث ردیف با تمام فرسودگی، کهنگی و فقرش، باید برای هر ایرانی عزیز باشد. ردیف، میتولوژی موسیقی ایران، و تکیه‌گاه فرهنگ موسیقایی ما است. ردیف، بخشی ناچیز از فرهنگ پهناور این سرزمین است و با تاریخ این ملت پیوند دارد و هیچ ملتی، تاریخ و فرهنگ خود را که شناسنامه و هویت اوست، نمی‌تواند و نباید انکار کند.

مرده‌ریگ کهن

به گواهی اسناد و شواهد تاریخی، کلام و موسیقی در ایران پیش از اسلام شفاهی و سینه‌به‌سینه بوده و باهم پیوندی تنگاتنگ داشته‌اند. موسیقی‌دان یا خنیاگر که شاعر نیز بوده، برای اشعار خود آهنگ می‌ساخته است. موسیقی و خنیاگری، پیشه‌ای آبرومند بوده و موسیقی‌دان - شاعر، يك طبقه، یا يك لایه اجتماعی محسوب می‌شده است. خنیاگر، راوی داستانهای عاشقانه، زمزمه‌گر شادیها و زیباییها، نغمه‌پرداز آرزوها و عاطفه‌ها و مرثیه‌سرای تلخی‌ها و رنج‌ها و مصیبت‌ها نیز بوده

است. در داستان عاشقانه ویس و رامین که از روزگار اشکانیان باقی است، يك گوسان که به زبان پارتی، همان خنیاگر حرفه‌ای است؛ برای شاه موبد و همسرش ویس و برادرش رامین، فی البداهه آوازی می‌سراید و در پردهٔ تمثیل، عشق پنهان و رسوای ویس و رامین را آشکار می‌کند:

سرودی گفت گوسان نوآیین	درو پوشید حال ویس و رامین:
درختی سبز دیدم بر سر کوه	که از دلها زداید زنگ اندوه
درختی سر کشیده تا به ایوان	فتاده سایه‌اش بر جمله کیهان
به زیبایی همی ماند به خورشید	جهان در برگ‌وبارش بسته امید
به زیرش سخت روشن چشمه‌آب	که آبش خوب و ریگش دُر خوشاب
شکفته بر رخانش لاله و گل	بنفشه رسته و خیری و سنبل
چرنده گاو گیلی بر کنارش	گاهی آبش خورد گه نوبهارش
بماناد این درخت سایه‌گستر	ز مینو باد وی را سایه خوشتر
همیشه آب این چشمه رونده	همیشه گاو گیلی زو چرنده

ویس و رامین به‌اهتمام محمدجعفر محبوب، ص ۲۲۰

گوسان در این داستان نمادین که درخت نماد شاه، چشمه نماد ویس و گاوگیلی نماد رامین برادر شاه است، عشق پنهان آنها را فاش می‌کند. فخرالدین اسعد گرگانی در نیمه اول قرن پنجم هجری، داستان «ویس و رامین» را از نسخه پهلوی ترجمه کرده و در بحر هزج مسدس مقصور به نظم درآورده است و بی‌گمان از شاهکارهای داستان‌سرایی ادب فارسی است. در «مجمعل‌التواریخ والقصص» که کتابی است در باب تاریخ اجمالی عالم و تاریخ ایران از مبدأ خلقت تا اوایل قرن ششم هجری، چنین آمده است:

«... بهرام گور از احوال جهان خبر داشت و کس را هیچ رنج و ستوه نیافت جز آنک [آنکه] مردمان بی‌رامشگر شراب خوردندی. پس بفرمود تا به ملک هند نامه نوشتند و از وی گوسان خواستند و گوسان به زبان پهلوی خنیاگر بود. پس، از هندوان دوازده هزار مطرب بیامدند زن و مرد. و لوریان [کولی] که هنوز به‌جایند، از نژاد ایشانند. و ایشان را ساز و چهارپا داد تا رایگان پیش اندک مردم رامشی کنند».

تاریخ ادبیات ایران، دکتر شفق.

از سرودها و نیایش‌های دین مانی که در کشفیات شهر «تورقان» در ترکستان چین (سین کیانگ) به‌دست آمده، چنین برمی‌آید که مانویان به شعر و موسیقی دلبستگی عاشقانه‌ای داشته‌اند و لطیف‌ترین و دلچسب‌ترین مناجات‌ها و دعاها و سرودها را به‌صورت شعر از خود به

یادگار گذاشته‌اند که متأسفانه به دلیل فقدان کتابت موسیقایی، آهنگ و نوای اشعار، مانند هزاران آهنگ دیگر که تنها نامی از آنها بر جای مانده، فراموش شده است. همچنین می‌توان از منظومه پهلوانی یادگار زیران و منظومه تمثیلی درخت آسوریک که به زبان پهلوی است. نام برد. یادگار زیران، نبردهای «زیر» برادر و سپهسالار گشتاسب را با دشمنان دین زرتشت شرح می‌دهد و درخت آسوریک مناظره‌ای است، بین یک درخت و یک بز. در دوران ساسانی، به‌ویژه در روزگار خسرو پرویز، بارید که نمونه کامل یک شاعر - موسیقی‌دان حرفه‌ای است؛ شفاهی و بدون نوشتن، برای اشعار خود لحن و آهنگ می‌ساخته است:

«... دستگاههای موسیقی منسوب به بارید، مرکب از هفت خسروانی، سی لحن و سیصد و شصت دستان بوده که با ایام هفته و سی‌روز ماه و سیصد و شصت روز سال ساسانیان تناسب داشته است. بعضی از دستانها، حوادث قدیم ایران را بیان می‌کرده، که از قرن پنجم میلادی به بعد، ساسانیان علاقه بسیار به ذکر و یادآوری آنها نشان می‌داده‌اند؛ یکی از این سرودهای حماسی کین ایرج نام داشته، دیگری کین سیاوش... دستانهای دیگر در وصف فصول مختلف، خاصه در تهنیت مقدم بهار و مناظر طبیعت و مسرات حیات بوده است. مانند نوروز بزرگ، ماه بالای کهسار، نوش لبان و غیره. در اصطلاح موسیقی آن زمان «راست» نام یکی از آوازاها بوده و امروز هم یکی از دوازده دستگاه موسیقی ایران و عرب به همین اسم موسوم است».

آرتور کریستن سن، ص ۵۰۸ و ۵۰۹، ایران در زمان ساسانیان.

با فتح ایران توسط اعراب، شعر خنیایی ایران نابود شد و سکوتی سیصدساله بر آسمان این سرزمین سلطنت کرد و موسیقی به عنوان یک حرفه رسمی، به سردابه‌ها سپرده شد: «... به نظر می‌رسد در این دوره تاریک، نظم کهن چنان به‌تمامه نابود گردیده که از آن پس نسبت به وجود آن هم شك شده است. ظاهراً برای ناپیدا شدن شعر کهن ایران دو علت عمده وجود دارد: نخست آنکه... شعر (ترانه) ایران تا سقوط آن شفاهی بوده است... یک خنیانگر... شخصاً و بدیهه‌سازانه، بدون کمک نوشتن، روی اشعار خودش، موسیقی می‌گذاشته است... دومین دلیل... بعد از فتح ایران به دست اعراب، شاعران رفته‌رفته به سمت سرودن شعر به زبان عربی روی آوردند و ظاهراً به این تمایل یافتند [که] اوزان بومی خودشان را براساس نمونه‌های جدید شکل دهند...».

خنیاگری در ایران، مری بویس، ص ۷۵ و ۹۱

در اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم هجری، موسیقی و شعر جان و شکل تازه‌ای گرفت و رودکی شاعر و موسیقی‌دان، بر پایه سنن کهن سال بدیهه‌نوازی و بدیهه‌پردازی، همراه چنگ آهنگها و نواهای کهن را دوباره زنده کرد. بدین ترتیب موسیقی دوران پیش از اسلام با تغییراتی که به دلیل نبودن خط موسیقی، کیفیت آن مشخص نیست، تداوم یافت. با این تفاوت که موسیقی دنباله‌روی شعر عروضی شد. در این دوره، موسیقی روزگار ساسانیان مرسوم بود و برحسب تجانس صوتی و تنالیته مطلوب، در دوازده مقام تنظیم شده بود که عبارتند از:

عشاق، نوا، بوسلیک، راست، عراق، اصفهان، زیرافکند، بزرگ، زنگوله، راهوی، حسینی و حجازی. برخی از موسیقی‌دانان، به این مقامات، شش مقام دیگر موسوم به آواز و با نامهای گُشت، گردانیه، نوروز، سلمک، مایه و شهنواز افزودند و برخی نیز هر یک از مقامات دوازده‌گانه را به دو شعبه و با اسامی دیگر تقسیم کردند. این روند ادامه داشت و در بیشتر موارد در همان مقامات دوازده‌گانه اجرا می‌شده است. تا اینکه در اواسط دوره قاجاریه، دوازده مقام را به صورت هفت دستگاه تقسیم‌بندی کردند.

ردیف چیست؟

موضوع ردیف بیشتر مربوط به شیوه اجرا و سبک نوازندگی، همچنین نحوه تقدم و تأخر اجرای گوشه‌ها و احتمالاً ورود و خروج برخی از گوشه‌ها به وسیله نوازنده، یا آوازخوان ردیف‌دان و استاد بوده است. در دوره مذکور، خانواده علی اکبر فراهانی به‌ویژه میرزا عبدالله و آقاحسینقلی، در ترویج ردیف بسیار کوشیدند و گوشه‌های تازه‌ای را وارد ردیف کردند. البته در شیوه اجرای این دو برادر تفاوت‌های جزئی به چشم می‌خورد. ابوالحسن صبا، که در گیلان به امر آموزش اشتغال داشت، آهنگ دیلمان را یافت و در آواز دشتی جای داد. پیش از او دیلمان در ردیف موسیقی ایران وجود نداشت. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت و تکرار کرد که ردیف نحوه روایت دستگاهها و آوازا و گوشه‌های موسیقی ایران توسط استادان شاخص و درجه اول موسیقی است. یادآوری این نکته لازم است که ردیف موسیقی‌دانان دوره قاجار مفصل و گاه کسل‌کننده بوده است. از این رو استادانی چون درویش‌خان، ابوالحسن صبا و مرتضی نی‌داود، ردیف را خلاصه و شسته‌رفته کردند، بی‌آنکه از کیفیت آن کاسته شود.

ردیف‌های ضبط شده

۱) ردیف آقاحسینقلی - این ردیف توسط فرزندش، علی اکبر شهنازی در وزارت فرهنگ و هنر ضبط شد.

۲) ردیف اسمعیل قهرمانی - قهرمانی شاگرد میرزا عبدالله، ردیف استادش را با تار نواخت

و در نوار ضبط شد. نورعلی برومند نوارهای قهرمانی را در اختیار گرفت و از روی همین نوارها به تمرین و اجرای مجدد پرداخت و با نوارهای خویش، به شاگردان خود درس می داد. برومند معتقد بود که قهرمانی به علت کهنوت، از عهده اجرای واضح و بی غلط ردیف بر نمی آمده است. از این رو اجرای ردیف را با پنجه قهرمانی، به گوش کسی نرسانید و درحقیقت ردیف ضبط شده را حبس کرد و اجرای برومند همان ردیفی است که ژان دورینگ آن را نت نگاری کرده و آن مقدمه کذایی را نوشته است. (ر. ک ماهور، جلد ۲، به قلم نگارنده).

۳) ردیف درویش خان - مرتضی نی داود، نوازنده تار و ترانه سرا، به سفارش رادیو و در مدت یکسال و نیم، ۲۹۷ گوشه از دستگاههای موسیقی ایران را نواخت و ضبط نیز شدند. قرار بر این بود که این نوارها از رادیو پخش شود؛ ولی این کار انجام نگرفت و نی داود با آزدگی خاطر به آمریکا مهاجرت کرد و سالی چند پس از آن، در همانجا درگذشت. ایرج گل سرخی که در آن زمان رئیس رادیو بود، بعدها در مجله آدینه اعلام کرد که نوارهای نی داود نزد اوست و نی داود به خواهش او این نوارها را ضبط کرده است.

۴) ردیف عبدالله دوامی - که با صدای محمود کریمی ضبط شده است.

۵) ردیف طاهرزاده - طاهرزاده در اواخر عمر به خواهش نورعلی برومند، به طور خصوصی، همراه با تار برومند و کمانچه اصغر بهاری ردیفی را ضبط کرد.

۶) اجرای ردیف میرزا عبدالله با عنوان هفت دستگاه موسیقی ایران توسط مجید کیانی که با ستور اجرا شده است.

۷) ردیف نوازی به روایت نورعلی برومند، و با اجرای حسین علیزاده که در هشت نوار ضبط شده است. علیزاده روش سمعی (شفاهی) و روش بصری (استفاده از نت) و روش نظری (تجزیه و تحلیل عبارتها و جمله ها) را برای فراگیری ردیف توصیه می کند. ردیف نوازی علیزاده برای علاقه مندان بسیار قابل استفاده است.

۸) ردیف سازی موسیقی ایران براساس ردیف میرزا عبدالله، توسط داریوش طلایی که در شش نوار ضبط شده است. طلایی مقدمه بسیار جالبی نوشته و ضمن آن چنین اظهار می کند: «... رپراتور موسیقی کلاسیک ایرانی همراه با نظم و ترتیب سنتی آن ردیف نامیده می شود. درک مفهوم ردیف بیش از هر چیز، مستلزم درک این نکته است که ردیف و سیستم مدال (سیستم مایه ها) مقوله واحدی نیستند...».

ردیف های نت شده

۱- ردیف های میرزا عبدالله و آقا حسینقلی - این دو ردیف توسط علینقی وزیری موسیقی دان نام آور ایران پیش از رفتن او به اروپا به منظور ادامه تحصیل موسیقی، از زیر پنجه این دوراوی

معتبر به خط نت درآمد. موسی معروفی شاگرد درویش‌خان از این نت‌ها بهره گرفت و ردیف جامع موسیقی ایران را فراهم آورد. معروفی درباره کار بزرگ خود چنین می‌نویسد:

«... بعد که استاد وزیری مدرسه عالی موسیقی را تشکیل داد و اینجانب برای تحصیل موسیقی نظری به مدرسه ایشان رفتم، استاد جزوه‌هایی را که قبل از رفتن به اروپا از ردیف مرحوم آقا میرزا عبدالله و آقا حسینقلی نوشته بود، در دسترس بنده گذاشت و آن جزوه‌های استاد مرا به مقصود نزدیک نمود. زیرا بسیار مطالبی در آن جزوه‌ها بود که در ردیف استاد درویش یافت نمی‌شد. چون مرحوم درویش ردیف‌ها را خلاصه کرده بود...».

مجله موزیک ایران شماره ۱۰ سال یازدهم

این ردیف جامع در سال ۱۳۴۲ به‌وسیله هنرهای زیبای کشور (وزارت فرهنگ و هنر) چاپ و منتشر شد. سلیمان روح‌افزا این ردیف را با تار نواخت و ضبط شد.

۲- ردیف عبدالله دوامی - به روایت محمود کریمی و آوانگاری دکتر محمدتقی مسعودیه.

۳- دستگاه شور به روایت عبدالله دوامی - محمدرضا لطفی آن را نت‌نگاری کرده و با آواز ناصح‌پور، در صفحه ضبط شده است.

۴- ردیف ابوالحسن صبا - این ردیف، بر اساس ردیف‌های میرزا عبدالله درویش‌خان، حسین‌خان اسمعیل‌زاده و عبدالله دوامی؛ برای ساز ویولون و سنتور و سه‌تار به خط نت درآمد و برخی از آنها ضبط شده است.

۵- ردیف میرزا عبدالله و آقا حسینقلی - پس از گردآوری موسی معروفی، لطف‌الله مفخم پایان آن را ساز ویولون تنظیم کرد و در سال ۱۳۵۶ چاپ شد.

۶- ردیف ابتدایی و ردیف چپ‌کوک، از فرامرز پایور - ردیف ابتدایی در سال ۱۳۶۷ و ردیف چپ‌کوک در ۱۳۵۹ انتشار یافت.

۷- علی تجویدی آهنگساز و نوازنده ویولون ردیفی به نام موسیقی ایرانی فراهم آورده است. کتاب اول آن که شامل چهارگاه، همایون، بیات اصفهان و ترانه‌ها و آهنگهای بی‌کلام است، توسط انتشارات سروش چاپ شده است.

ردیف‌بس!

بی‌گمان ردیف موسیقی ایران، دستمایه نوازندگی و آهنگسازی است؛ اما نباید فقط وسیله‌ای باشد برای نوازندگی. اتکاء محض و جزمی به ردیف، جز اینکه در روند تطور و تکامل موسیقی ایران ایجاد رکود کند، ثمره دیگری نداشته و ندارد. وابستگی به ردیف، مخصوص نوازندگان و آوازخوان‌هایی است که ذوق و قریحه و آفرینش ندارند و فقط به تقلید، می‌پردازند. از «ژرار

دونروال» شاعر فرانسوی نقل شده است که: «نخستین کس که چهرهٔ معشوق را به گل تشبیه کرد شاعر بود و دیگران احمق». اگر يك میلیون نفر نوازنده به استادی میرزا عبدالله و آقا حسینقلی داشته باشیم که تمامی آنها از لحاظ احاطه به ردیف و تکنیک نوازندگی هم‌ردیف آن استادان مسلم باشند؛ آیا تحولی در موسیقی ایجاد خواهد شد و آیا بر ادبیات موسیقایی ما ورقی افزوده خواهد شد؟ تاریخ در هر زمینه عرصهٔ خلاقیت و نوآوری انسان در تمام زمینه‌های فرهنگ، هنر، تفکر و جامعه است.

حدود يك قرن از قطعات ساخته شده توسط آهنگ سازان معتبر و خلاق موسیقی ایران می‌گذرد و دهها قطعه موسیقی در دست است که می‌تواند مورد استفاده و مطالعه و تمرین موسیقی دانان و هنرجویان قرار گیرد. اما آنها که کارشان صرفاً تقلید است، از لحاظ تکنیک نوازندگی عقب مانده و در دایره‌ای بسته و ملال آور به تکرار مکررات پرداخته‌اند. در این میان برخی از رنود، از ناآگاهی مطلق بعضی از دست اندرکاران امور موسیقی سود جسته و زحمات دیگران را لوٹ کرده‌اند. به جاست که دیگر اجازه ندهیم که بی‌مایگان فرصت طلب برای کسب نام و درآمد و منافع خویش ردیف موسیقی ایران را دستاویز کنند و کوشش‌ها و رنج‌های دیگران را به نام خود چاپ و انتشار دهند. دیگر ردیف بازی بس است.

منابع:

- ویس و رامین: به اهتمام محمدجعفر محجوب
- ایران در زمان ساسانیان: نوشته آرتور کریستن سن
- خنیگری در ایران: نوشته مری بویس: ترجمه بهزادباشی
- چشم انداز موسیقی ایران: نوشته دکتر ساسان سپنتا
- مجلهٔ موزیک ایران: سال یازدهم
- ردیف موسیقی ایران: گردآوری موسی معروفی
- و بعضی دیگر از ردیف‌ها و نوارهای دیگر...

نامه‌ای از ژان دورینگ

اشاره

مقاله نقدی بر ردیف ژان دورینگ به قلم علی محمد رشیدی در جلد دوم کتاب ماهر در محافل و مجامع موسیقایی و هنری ایران بازتاب گسترده‌ای داشت و سبب شد که بحث‌ها و تحلیل‌هایی تازه پیرامون ردیف موسیقی ایران به وجود آید. آقای ژان دورینگ نیز نامه‌ای نوشت که مؤسسه ماهر تصویر آن را به نظر صاحبان نظر و فن، از جمله دکتر ساسان سهندا رسانید. دکتر سهندا استاد دانشگاه، موسیقی‌دان و صاحب دهها مقاله تحقیقی درباره موسیقی و زبان‌شناسی و ادبیات و مؤلف کتابهای چشم‌انداز موسیقی ایران و تاریخ تحول ضبط در ایران است. دکتر سهندا درخواست نظرخواهی ماهر را برای پاسخ به نامه ژان دورینگ اجابت کردند و پاسخی درخور ارائه دادند.

ماهور، کلیشه نامه ژان دورینگ را در صفحات خود منعکس می‌کند و در پی آن مقاله دکتر سهندا را، امید است دیگر صاحب‌نظران نیز ماهر را از حرف و حدیث خود بی‌نصیب نگذارند.

انتشارات گل ماهور

سر دبیر محترم انتشارات گل ماهور

در فرهنگهای دموکراتیک هنگامیکه یک نفر در یک مقاله یا از راه دیگر مورد حمله یا انتقاد علمی قرار میگیرند رسم بر اینست که، به او اجازه جواب به این حمله داده شود امیدوارم شما این رسم را رعایت کنید و جواب مرا در مورد مقاله آقای رشیدی که من آنرا بعنوان یک حمله شخصی و دور از چهار چوب علمی که ایشان خود را در آن می بینند تلقی می کنند درج بفرمائید. در صورتیکه جواب من در مجله شما منتشر نشود من بصورت قویتر در مجلات دیگر از خود دفاع خواهم کرد.

موارد اساسی مقاله آقای رشیدی به چند انتقاد خلاصه میشود:

۱- بنده ذکر به اینکه " وزیر " نه تنها ردیف " حسین قلی " بلکه ردیف " میرزا عبدالله " را نیز نوشته است از قلم انداخته بودم. این نکته واقعا " فراموش شده اما در هر صورت این یادداشتها از بین رفته اند بخاطر یاد آوری این نکته از آقای رشیدی تشکر می کنم.

۲- در ترجمه فارسی یک غلط به میان آمده " غلامحسین " دقیقا عمو (یا دایی) " میرزا عبدالله " میباشد همانطور که در جای دیگر و بخصوص در متن های انگلیسی و فرانسه گفته شده است.

۳- من فقط گفته ام احتمال دارد که هنگا تاجگذاری ناصرالدین شاه موسیقی دانها او را دنبال کرده و از تبریز به تهران آمده باشند این موضوع فقط یک فرضیه ساده میباشد.

۴- اگر من راجع به اثر و نفوذ موسیقی ایرانی در دنیای عرب و ترك تاکید نکرده ام، بخاطر این بوده که این موضوع در تمام مقاله ها و کتابهای موسیقی ایرانی به کرات به میان آمده. آقای رشیدی چند نمونه از اسامی " مقامات " فارسی که در فرهنگهای موسیقی آسیائی راه پیدا کرده اند ارائه میدهند در این باره نباید فراموش کرد که بیشتر این " مقامها " ایرانی بصورت مختلف در همه جا استفاده میشوند.

دستگاه نوای ایرانی با نوای ترك، نوای بخارا، نوای مغرب و نوای کاشغر (ترکستان چین) متفاوت

می‌باشد. از این رو نمیتوان گفت در تمام این کشورها موسیقی ایرانی زده میشود، هر کشوری موسیقی خود را دارد و بصورت کلی اسامی ایرانی روی این دستگاهها مانده است. آقای رشیدی مانند ناسیونالیست‌ها فکر می‌کنند که موسیقی ایرانی تحت تاثیر موسیقی‌های دیگر قرار گرفته است هیچ موسیقی در دنیا وجود ندارد که اثری از همسایگان خود نگرفته باشد. پس چرا این احتمال را باید در مورد ایران رد کرد همانطور که در زبان فارسی هزاران کلمه عربی بکار می‌رود احتمال دارد که موسیقی دان‌ها نیز از اجزاء موسیقی دیگران - استفاده برده باشند. یاد آوری می‌کنم که در متون قدیمی ایران (صفی‌الدین - مراغی - حسینی - کوکبی - درویش علی - بنائی - امیر خان و بسیاری دیگر) اکثر اسامی ریتم‌ها (مثل اصول، دور، ایقاع) عربی هستند مانند ثقیل، رمال، هازج، خفیف، مخمس، دور، فاخته، آفر، فرو سماع. تمام این ریتم‌ها هنوز در خارج از ایران استفاده میشوند و در خود ایران از بین رفته‌اند. این مورد برای اسمهای فنی صدق میکند (صوت - نشید نوبه - تصنیف - مقام - شعبه - ضرب - اصول و غیره)

۵- من مانند دیگران میدانم که آذربایجانها در اصل ایرانیانی هستند که در طی زمان فرهنگ ترک را گرفته‌اند با ذکر ردیف موسیقی آذربایجان، من فقط خواسته‌ام این نکته را روشن کنم که موسیقی امروز ایران خیلوسی نزدیک به موسیقی آذربایجان است و متعلق به خطه‌ای است که از "قفقاز تا کردستان و فارس وسعت دارد. منظور من این نبود که موسیقی ایرانی از موسیقی آذربایجان ریشه بگیرد مردم "هرات" و "بخارا" هم ایرانی هستند و ترکهای استانبولی قرن ۱۸ می‌گفتند که موسیقی آنها از ایرانیها می‌آید. مذهباً موسیقی ترک و موسیقی بخارا به ردیف شبیه نیستند. این نکته دقیقاً نشان میدهد که از میان تمام ستهای ایرانی این ردیف متعلق به يك خاك جغرافیائی مخصوص در يك دوره از تاریخ میباشد. حتی اگر بعضی از روی سادگی تصور کنند از دورهٔ بارید " می‌آید.

آقای رشیدی من را متهم به ندادن مستند و مرجع می‌کنند. من بیش از ۵۰ کتاب در ۵ زبان مختلف را استناد کرده‌ام و نتایجی که گرفته‌ام حاصل ۱۲ سال تحقیق در ایران و در تمام آسیا و مباحثه و بحث با بررگترین اساتید ایرانی، آذری، تاجیکی، ترک، عرب، ازبک و ایغور میباشد. عقایدی که در مقدمه کتاب راجع ردیف "میرزا" نقل شده است مورد تأیید بالاترین مراجع منجمله اساتید موسیقی ایرانی میباشد. ریشه يك موسیقی بین المللی اساساً ایرانی کاملاً واضح است وقتی می‌بینیم که شخصی مانند

مراغی موسیقی خود را هم در بخارا ارائه می‌دهد هم در استانبول . من میدانم چطور چنین فرضیه‌ای - می‌تواند لطمه به ملیت ایرانی و افتخار به آن بزند یا چطور يك ایرانی از اینکه ارمیها از دستگاههای ایرانی استفاده کرده‌اند خصوصاً " در قفقاز یا اینکه " سویات سوا " در دربار کریم خان زند اقامت داشته و اینکه در آنجا آلات موسیقی ساخته می‌شده بتواند توهین تلقی بشود همه میدانند که استاد " مینا " و استاد " زهر " در دربار فتحعلی شاه بترتیب ارمی و یهودی بوده‌اند . این دلیل بر آن نیست که بگوئیم که موسیقی ایرانی چیزی از آرامنه گرفته است ، بلکه عکس این موضوع صادق میباشد . برای نتیجه گیری در زمینه علمی مطلب ، من از آقای رشیدی بخاطر یاد آوری ایشان راجعه به يك غلط و يك فراموشی در کتاب خود سپاسگزار می‌کم . این غلط و فراموشی در يك کتاب سیمده صفحه‌ای زیاد نیست درباره انتقاد راجعه به ترجمه کتاب که بوسیله بنده انجام شده و اثر يك مترجم عالی است عرض می‌کنم که متن‌ها بصورت مادقانه دنبال و فهمیده شده در صورتیکه این مورد برای تمام مترجمان صدق نمی‌کند .

اگر آقای رشیدی زبان فرانسه یا انگلیسی را میدانست این اتهامات را راجعه به روش نبودن به رویدادها نمیداد تنها اشتباهی که من به آن اقرار می‌کنم فراموشی به این بوده است که ناسیونالیست در شرق روبرور قویتر میشود و پوششی بر نگرانی بدنبال حقیقت بودنو همچنین شوق به هر میگذارد و در نهایت بعضی را مجبور به از دست دادن یکی از خصوصیات و کیفیات ایرانیان واقعی می‌کند که عبارتند از :

ادب و نزاکت من هیچوقت در ایران ندیده‌ام که يك محقق ترافتمند و صادق را که بوسیله بیش از ۷ کتاب و مقاله میباشد با لحنی ناپسند " فلان موسیوی فراسوی " خطاب می‌کند در غرب بزرگوار ندیده‌ام که یک نفر را با حالت " فلان آقای ایرانی " یا " فلان سید " بی " خطاب کند ، بجز بعضی از روزنامه های فاشیست و نژاد پرست که دست خواننده را کشیف می‌کند .

با امید به نابود شدن این کتاب ، آقای رشیدی عمق افکار خود را بر ملا میسازد و آن را برین بردن ردیف سنتی و جانشین کردن آن به ترکیبها " موسیقی ملی " که بوسیله ارکسترهای سفوسی اجرا میشود . تنها مراجع ایشان " وزیر " برای ایران و " حاجی بابا " (نه حاجی بکف) ، مقام آیف : بیاری و غیره برای آذربایجان میباشدند ، یعنی محترمین مقام سفویک که الهام از اروپا گرفته‌اند . بنا -

بر این من آقای رشیدی را دارای صلاحیت و سر رشته کافی برای قضاوت کتابم نمیدانم تنها بحثی که ایشان عنوان می‌کنند راجع به یک صفحه از مقدمه میباشد و برای بقیه کتاب چیزی برای گفتن پیدا نکرده‌اند . من فکر می‌کنیم که نژاد پرستی کورکورانه آقای رشیدی از این ناشی میشود که ردیف " میرزا " از طرف یک خارجی (یعنی اینجا بهارگو شده است) یک خارجی که ارزشهای اساسی ، معنوی ، ذهنی فکری و هنری را بالاتر از اعتقادات بچه‌گانه و دیوانه وار ناسیونالیسم میداند سفت در مقابل خارجی نژاد پرستی و ملیت خواهی روز بروز در آسیای مسلمان قویتر میشود و ما را به جنگ ۲۲ ملت میکشاند . با این حال من امیدوارم که مردم اهل حال و دل خصوصا " موسیقی دانهایی که این رویویی ردیف برای ایشان انجام شده ، خود را به حد آقای رشیدی پائین نیاورند .

در ضمن این موسیقی دانان این امر را تا حال ثابت کرده‌اند چون رویویی بنده از ردیف ۱۲ سال پیش انجام شده و تا بحال بیش از صدها بار فتوکپی و تکثیر شده و دست بدست گشته است .

اگر روزی ارزشهای جهانی ، فرهنگی و اسلامی اسان دگرگون شده و فاشیسم جای آنرا بگیرد و همانطور که آقای رشیدی امیدوار است این کتاب سانسور شود این کتاب راه خود را به همان ترتیب که شروع کرده ادامه خواهد داد، از دست بدست و از سینه به سینه .

ژان دورینگ

دکتر دولنی ، استاد دانشگاه

رئیس اداره تحقیقات در مرکز ملی تحقیقات علمی فرانسه (C.N.R.S)

رئیس اداره تحقیقات در دانشگاه سوربن پاریس (پاریس ۳ بخش دنیای اسلامی)

رئیس دایره تحقیقات در دانشگاه پاریس شماره ۱۰ (بخش مردم شناسی و قوم شناسی)

استاد دانشگاه استراس بورگه فرانسه (قسمت هنر)

عضو انجمن آسیائی

معادل انجمن فرانسوی موسیقی ملتی .

برای هنرجویان موسیقی و آنهایی که با ردیف موسیقی ایرانی سر و کار دارند نادرستی های آشکار در ردیف ژان دورینگ

در جلد دوم کتاب ماهر که سال گذشته (۱۳۷۱) منتشر شد، آقای علی محمد رشیدی نقدی بر ردیف آقای ژان دورینگ نگاشتند. اخیراً آقای دورینگ در پاسخ آن نقد مطالبی نوشتند و برای مؤسسه فرهنگی ماهر ارسال داشتند. چون مؤسسه مذکور نظر اینجانب را جویا شدند با ملاحظه اجمالی کتاب دورینگ متوجه نکته‌هایی شدم که یادکرد آن برای روشن شدن ذهن خوانندگان علاقه‌مند لازم به نظر می‌رسد و شمه‌ای از آن را به شرح زیر ذکر می‌کنم:

آقای دورینگ در بند اول نامه خود از آقای رشیدی تشکر کرده‌اند که نویسنده اخیرالذکر در نقد خود عدم ذکر نام استاد علینقی وزیری را که برای اولین و آخرین بار به‌طور حضوری ردیف میرزا عبدالله را از جلسه نوازندگی او به نت نوشتند به آقای دورینگ گوشزد کرده‌اند و پس از مطالبی آقای دورینگ در نامه خود چنین می‌نویسد: «من از آقای رشیدی به‌خاطر یادآوری ایشان راجع به يك غلط و يك فراموشی در کتاب خود سپاسگزاری می‌کنم. این غلط و فراموشی در يك کتاب سیصد صفحه‌ای زیاد نیست». به این ترتیب آقای دورینگ خواسته‌اند بگویند که در ردیف ایشان فقط همین يك اشتباه بوده است و بقیه آن را بدون اشکال تصور کرده‌اند. به این مناسبت و برای روشن شدن ذهن خوانندگان محترم و خود آقای دورینگ باید عرض کنم که اشتباه در ردیف برومند - دورینگ بسیار است و این ردیف نه فقط از نظر محتوا، یعنی کمی و کیفی با اجراهای خود میرزا عبدالله فاصله دارد و حداقل در مواردی که من آثار اجرایی پنجه میرزا عبدالله

را که از ضبط‌های حافظ‌الاصوات استخراج و در اختیار دارم شنیده‌ام. محتوای ردیف برومند - دورینگ با نوازندگی میرزا عبدالله تطبیق نمی‌کند، بلکه در شرح تاریخی و نکات فنی که آقای دورینگ در مقدمه خود آورده‌اند مرتکب اشتباهات بسیاری شده‌اند که مضاف بر کاستی‌های نت‌نویسی ایشان به اجمال به ترتیب زیر به آنها می‌پردازم:

نمونه اشتباهات متن نوشتاری کتاب

در صفحه ۱۲ مقدمه کتاب نوشته‌اند «در دوره ناصرالدین شاه میرزا که سازمان‌دهنده بزرگ تعزیه‌های رسمی بود خوانندگانی را که از مناطق مختلف آمده بودند گردآورد و بسیاری از نغمه‌ها یا گوشه‌های محلی بدین‌سان در ردیف موسیقی ایرانی وارد شدند». آقای دورینگ ارجاع مطلب را به مقاله روانشاد منوچهر جهانبگلو داده‌اند و اتفاقاً برخی اشتباهات بر اثر استفاده از مآخذی که به هیچ وجه از نظر علمی موجه نیست، در کتاب آقای دورینگ راه یافته است، که مورد اخیرالذکر از همان زمره محسوب می‌شود. از چند مقاله‌ای که از آقای جهانبگلو دیده‌ام چنین درمی‌یابیم که نوشته‌های ایشان غالباً غیرمستند و مشحون از فرضیات غیراصولی و ناموثق است و به‌رحال این قبیل نوشته‌ها را نمی‌توان به عنوان مأخذ انتخاب کرد. به‌طور مثال در مقاله‌ای که آقای جهانبگلو در صفحه ۳۷ فصلنامه موسیقی آهنگ (پاییز ۱۳۶۷) عرضه کرده‌اند، می‌نویسند: میرزا عبدالله پدر استاد عبادی با همفکری مرحوم درویش سیم چهارمی به سه‌تار اضافه کرد. آقای جهانبگلو با این اشتباه آشکار، سیم چهارم سه‌تار را که توسط میرزا محمدتربتی خراسانی اضافه گردید، حدود ۱۳۰ سال جلو می‌آورد و عجب آنکه آن را به میرزا عبدالله نسبت می‌دهد. اکثر مقالات ایشان مشحون از چنین اشتباهاتی است و از آن جمله است مقاله‌ای که در یادنامه مرحوم کریمی منتشر شده که در کتاب آقای دورینگ مورد استناد قرار گرفته است. آقای جهانبگلو در آن مقاله ذکر می‌کند که مکتب تهران با روضه‌خوانانی مانند میرزا، نیم‌تاج، مرحوم صدراوعظین و... پای گرفت. نیم‌تاج ملقب به تاج‌الواعظین (پدر جلال تاج خواننده مشهور) در اصفهان مقیم بود و به تهران نرفت و ربطی به مکتب آواز تهران ندارد. واعظ خوش آواز اصفهانی صدراالمحدثین بود نه صدراالواعظین که او هم به تهران نرفت و ربطی به دوره ناصرالدین شاه ندارد چون مرحوم صدر در سال ۱۳۱۳ هجری قمری که ناصرالدین شاه تیر خورد، تازه متولد شده بود. (رجوع

شود به مقاله خاندان صدر از نگارنده در ماهنامه آینده شهریور - آبان ۱۳۶۷). به طور خلاصه نتیجه گیری آقای جهانگلو به کلی اشتباه است و به مقدمه آقای دورینگ هم راه یافته است. بنابراین گوشه های محلی به وسیله «تعزیه تهران» وارد ردیف نشده و پیش از اینها در شیوه نغمه پردازی خوانندگان و استادانی چون سید عبدالرحیم یا میرزا حبیب موجود بوده است.

در وجه تسمیه گوشه های ردیف، آقای دورینگ نوشته اند بعضی از ردیف ها، نام سازنده یا نقل کننده را دربردارد و «راك عبدالله» را به عنوان شاهد آورده اند. مطلب اشتباه است راک عبدالله ربطی به میرزا عبدالله ندارد و نام سازنده و نقل کننده را هم دربر ندارد. (برای وجه تسمیه آن رجوع شود به کتاب چشم انداز موسیقی ایران به قلم نگارنده).

در صفحه ۱۱ مقدمه نوشته اند: «در دوران هخامنشیان موسیقی جزء مهمی از آداب و سرگرمی های درباری بود. نقوش برجسته دقیقاً خوانندگان، نوازندگان چنگ های سه گوش که با دایره همراهی می شوند، نیز سازهای زهی بلند دسته و آلت های بادی دولوله را به ما نشان می دهند». مطلب به نظر اشتباه می آید و به احتمال قوی چنین نیست، ضمن اینکه آقای دورینگ برای مطلب حساسی مانند موسیقی در دوره هخامنشی هیچ مأخذی ارائه نداده اند و حتی نوشته اند این نقش های برجسته در کجا واقع است. تا آنجا که من اطلاع دارم چنین نقوش برجسته ای از دوره هخامنشی وجود ندارد.

در صفحه ۱۵ مقدمه نوشته اند: «بسیار معروف است که نوازندگی این استاد (میرزا عبدالله) روشن، واضح، متمایز و مجزا بوده است. برخلاف نوازندگی برادرش حسینقلی...» چون آقای دورینگ نظریه خود را بر مبنای عبارت: «بسیار معروف است...» ذکر کرده اند، بر ایشان حرجی نیست ولی در ذکر سبک میرزا عبدالله و آقا حسینقلی در همین مختصر هم دچار اشتباه شده اند. اینجانب در کتاب چشم انداز موسیقی ایران به طور مشروح سبک نوازندگی استادان دوره ناصری را بر مبنای استماع مستقیم نوازندگی آنان که خود بازیافت صوتی کرده ام ارائه داده ام و تحلیل سبک میرزا عبدالله نیز از آن جمله است و حتی اندازه گیری حدود صوتی کوك تار او را هم (مانند دیگر استادان از قبیل: حسینقلی، نایب اسدالله، سماع حضور و دیگران) عرضه کرده ام. به طور خلاصه مضاربه های آقا حسینقلی شمرده، با جلادت و خوش طنین و مضاربه های ریز اوصاف و سریع بوده و صداداری ساز او، نسبت به برادر مهترش میرزا عبدالله، از روشنی و برجستگی بیشتری

برخوردار بوده است و به هر حال مقایسه اجمالی آقای دورینگ بین سبک نوازندگی این دو نوازنده، کاملاً معکوس و برخلاف واقع است.

در صفحه ۱۴ به ردیف نت نویسی شده آواز مرحوم کریمی ایراد گرفته‌اند و گفته‌اند که گوشه‌های مهم آن فراموش شده است و در آن ردیف نیامده است درحالی‌که در ردیف برومند - دورینگ همانگونه که ذکر خواهیم کرد بسیاری از گوشه‌هایی که خود میرزا عبدالله می‌نواخته است و اثر پنجه او هم اکنون در اختیار من هست نیامده و از طرفی آقای دورینگ که به ردیف مرحوم کریمی به عنوان کمبود گوشه‌های اساسی انتقاد کرده‌اند در ردیف خود برای آواز دشتی فقط پنج گوشه و برای آواز افشاری تنها سه گوشه عرضه کرده‌اند.

تحلیل‌هایی که در گام دستگاه‌های موسیقی ایرانی عرضه کرده‌اند و نت‌های شاهد، متغیر، شروع و غیره را روی درجات گام ارائه داده‌اند، عیناً همان تحقیقاتی است که استاد علی‌نقی وزیری بیش از حدود شصت و پنج سال پیش انجام داد و نتایج کار ابتکاری خود را در رساله «آوازشناسی ایرانی» جلد دوم در سال ۱۳۱۳ در تهران به چاپ رسانید. به‌طور مثال مشخصات گام شور و تعیین نت پنجم آن گام به عنوان نت متغیر و معین نمودن نت‌های شروع و شاهد در آن گام و نیز آواز ابوعطا بر گام شور و تعیین نت چهارم گام شور به عنوان نت شاهد و تعیین نت پنجم همان گام برای حجاز و گیلکی و معین نمودن نت سوم همان گام به عنوان نت شاهد بیات ترک و نت پنجم به عنوان نت شاهد دشتی و بقیه این یافته‌ها عیناً ابتکارات استاد وزیری است که آقای دورینگ با نقل اصطلاحات فنی که استاد وزیری خود وضع کرده‌اند بدون ذکر مأخذ در ردیف برومند - دورینگ آورده‌اند و این برازنده نیست که تحقیقات و ابتکارات استاد وزیری به نام آقای دورینگ تلقی شود.

آقای دورینگ در مقدمه نوشته‌اند که نت‌نگاری مورد بحث، از روی نوارهایی که نورعلی برومند با تار نواخته است انجام داده‌اند. نورعلی برومند در منزل حاج آقا محمد ایرانی با اسماعیل قهرمانی آشنا شد اسماعیل قهرمانی از سال ۱۲۷۷ تا ۱۲۸۹ هجری شمسی نزد میرزا عبدالله به فرا گرفتن تار و ردیف او مشغول بود. او در حدود سال ۱۳۳۳ هجری شمسی یعنی حدود چهل و چهار سال بعد از تاریخ مشق ردیف نزد میرزا عبدالله، برحسب تقاضای نورعلی برومند محفوظات ذهنی خود را نواخت و نورعلی برومند روی نوار مغناطیسی (که تازه به ایران آمده بود) ضبط کرد. برومند نوارهای مذکور را از استماع علاقه‌مندان دور نگاهداشت و خود از روی آنها به تمرین پرداخت و حدود هفده سال بعد حاصل تمرین‌های خود را به شاگردان خود تدریس کرد و يك دوره نواختن ردیف از نوازندگی برومند روی نوار ضبط صوت شد و این همان نوارهایی است که آقای دورینگ برای تهیه ردیف مورد بحث، از آن برای منبع نت نویسی استفاده کرد.

در اینجا مسأله‌ای که مطرح می‌شود آن است که چرا مرحوم برومند اصل نوارهای اجرا شده توسط اسماعیل قهرمانی را پنهان کرد و تمرینهای خود را از روی آن نوارها به نام ردیف میرزا عبدالله مجدداً در نوار اجرا و ضبط کرد و همان‌ها را هم تدریس نمود؟ مطلب اساسی دیگر این که اجراهای برومند تا چه حد می‌تواند به اجراهای قهرمانی نزدیک باشد و چه کسی این مناسبت را تأیید کرده است؟ آقای دورینگ در این مورد در مقدمه می‌نویسد: «قهرمانی ردیف میرزا عبدالله را هر روز هفته می‌نواخت ولی برومند تصریح کرده است که قهرمانی به دلیل سنش واجد توانایی‌های فنی لازم برای اجرای واضح و بی غلط نبوده است. و برومند با استفاده از نوازندگی دیگران به روایت قهرمانی درخشش نخستین آن‌را بازگردانیده است». اگر لاین عذر را بپذیریم چرا برومند نوارهای قهرمانی را همچنان پنهان نگاهداشت و چه مانعی داشت که اجازه استماع آن‌را به اهل فن می‌داد تا وجه مقایسه‌ای بین آنچه خود به نام ردیف میرزا عبدالله عرضه کرده است و اصل اجراهای قهرمانی که ادعا داشته سرمشق برومند بوده است به دست می‌آمد. عجیب اینجاست که خود آقای دورینگ هم که اجراهای برومند را واجد درخشش می‌داند در جای دیگر ردیف برومند - دورینگ را یک جزوه خشک و فاقد شکل‌گیری هنری معرفی کرده است و می‌نویسد: «برومند پیش از اینکه تارزنی چیره‌دست باشد دانشمند موسیقی سنتی ایران بود... بدین سان روایت وی درخصوص آنچه به سبک و نوازندگی تار مربوط می‌شود نباید به عنوان سرمشق مورد استفاده قرار گیرد، بلکه تنها در مورد محتوا باید چنین باشد.» نگارنده این مقاله از شنیدن نوازندگی تار برومند که برخی اجراهای او را روی نوار ضبط و موجود دارم چنین استنباط می‌کنم که وی فاقد توان لازم در عرضه ویژگیهای موسیقی ایرانی بود. نارسایی مهارتهای لازم برای اجرای تزیینات ردیف و فیگورهای خاص آن کاملاً از ساز او ملاحظه می‌شود. در تدریس آواز نیز این فقدان توان در کار او حس می‌شود و این مسأله چنان واضح است که حتی خود آقای دورینگ هم ناچار به اعتراف این واقعیت شده و فقط ارزش ردیف خود را به محتوای آن منحصر می‌داند. حال بی‌مناسبت نیست ببینیم ردیف برومند - دورینگ از نظر محتوا تا چه حد دارای اعتبار است.

نمونه‌هایی از عدم تطبیق محتوای ردیف برومند - دورینگ که به نام میرزا عبدالله عرضه کرده‌اند با اصل اجراهای میرزا عبدالله

برای مقایسه متن نت شده‌ای که آقای دورینگ آوانگاری کرده‌اند با اصل ردیف میرزا عبدالله از دو طریق می‌توان استفاده کرد.

مقایسه ردیف برومند - دورینگ با اصل اجراهای میرزا عبدالله. آثار ضبط شده از نوازندگی میرزا عبدالله در دو شیوه ضبط معمول دوره ناصرالدین‌شاه و مظفرالدین‌شاه یعنی روی استوانه‌های

مومی فنوگراف و روی صفحات دوره اول ضبط که اینجانب در کتاب «تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران چاپ ۱۳۶۶» مشخصات و فهرست آنها را ذکر کرده‌ام، ضبط شده است. از مقایسه نت‌های آقای دورینگ در ردیف مورد نظر و آثار نوازندگی که شخصاً میرزا عبدالله نوازندگی کرده است، ملاحظه می‌شود که بسیاری از اجراهای میرزا عبدالله در ردیف برومند - دورینگ وجود ندارد. بنابراین با آگاهی بر آنکه میرزا عبدالله آن الحان را می‌دانسته و اجرا کرده است، این سؤال پیش می‌آید که چرا در این نقل و انتقالات و دست به دست شدن‌ها، یعنی نقل از حافظه اسماعیل قهرمانی و اجرای اوتا به برومند و دورینگ، آن نعمات مفقود شده است؟ اگر ردیف برومند - دورینگ تلخیص است که ناقص است و همان انتقادی که از نظر کمبود گوشه‌ها آقای دورینگ بر ردیف دوامی - کریمی وارد کرده، در ردیف خود او با نقص و کمبودهای بیشتری مشاهده می‌شود ولی مطلب مهم‌تر آنکه این کاستی‌ها و کمبودهای ردیف برومند - دورینگ سستی ارتباط زنجیره راویان ردیف را با خود میرزا عبدالله آشکار می‌سازد و در بسیاری از موارد به نظر می‌رسد که ردیف برومند تقلیدی ناقص از ردیفی است که موسی معروفی در سال ۱۳۴۲ به چاپ رسانیده است. اکنون نمونه‌هایی از سستی ارتباط و گسیختگی ماهیت کمی و کیفی ردیف برومند - دورینگ با اصل اسناد زنده سمعی یعنی آثار اجرا شده توسط خود میرزا عبدالله، ارائه می‌شود.

مرحوم میرزا عبدالله در آواز بیات ترك (از متعلقات دستگاه شور) قطعه‌ای دارد به نام رومی که خود نواخته است و در ردیف برومند - دورینگ وجود ندارد. میرزا عبدالله در اجرای دستگاه ماهور در محدوده درآمد دستگاه گوشه ابوالچپ را با تار نواخته است که هم شامل تزئینات اجرایی تار است و هم شامل جمله‌بندی و فیگورهای تحریری آواز، که دستگاه ماهور نقل شده در ردیف برومند - دورینگ فاقد آن است. در اجرای ردیف، میرزا عبدالله در آواز بیات اصفهان، گوشه بیات شیراز را خود با تار نواخته است که ردیف او بسیار معمول بود و به شاگردان خود تدریس می‌کرد، ولی در ردیف برومند - دورینگ نیامده است، درحالی که استاد ابوالحسن صبا که یکی از شاگردان خوب میرزا عبدالله بود گوشه مذکور را نت کرده‌اند و از ردیف خود به نگارنده این مقاله آموخت. برای جلوگیری از تطویل مطلب و ذکر نمونه‌های دیگر به عنوان نتیجه، ذکر می‌کنم که آثار اجرا شده از نوازندگی میرزا عبدالله که خود با تار نواخته است، از قبیل، درآمد شور، همایون، نوروز عرب، شکسته ماهور، درآمد ماهور نیز از نظر محتوا با ردیف برومند - دورینگ منافات دارد و از مقایسه اثر پنجه میرزا عبدالله و ردیف برومند - دورینگ ملاحظه می‌شود که ردیف اخیرالذکر از نظر کمی و کیفی با اجزای میرزا عبدالله مطابقت ندارد و فاقد اعتبار لازم است.

۲- مقایسه آثار مکتوب همانگونه که در ابتدای مقاله نوشتم و روح الله خالقی نیز در جلد دوم سرگذشت موسیقی ایران آورده است، علینقی وزیری و ابراهیم آژنگ به میرزا عبدالله رجوع

می‌کنند و وزیری تقاضای خود را مبنی بر نت کردن ردیف میرزا عبدالله با میرزا در میان می‌گذارد و میرزا از این پیشنهاد وزیری اظهار خوشنودی می‌کند ولی چون تردید داشته است که آیا خط نت می‌تواند نعمات او را ثبت کند، شور بالا دسته را برای وزیری اجرا می‌کند و وزیری جمله به جمله آن را به نت می‌نویسد و سپس بر اثر پیشنهاد میرزا تار را برمی‌دارد و عیناً آنچه از روی پنجه میرزا نت کرده بود برای او می‌نوازد و چون حتی علائم چپ و راست مضربها را هم یادداشت کرده بود درآمد شور را با همان مضربهایی که میرزا نواخته بود اجرا می‌کند، میرزا از این مسأله خوشنود شده و به مدت یکسال و نیم بتدریج هفت دستگاه موسیقی ایرانی را برای وزیری می‌نوازد و او آنها را با خط نت ثبت می‌کند. این همان نت‌هایی است که سالها مورد استفاده موسی معروفی بود و با تکمیل برخی گوشه‌های دیگر از ردیف آقا حسینقلی درواقع ردیفی جامع تهیه کرد که به نام ردیف موسیقی ایرانی توسط هنرهای زیبای کشور در سال ۱۳۴۲ چاپ و منتشر شد. ضمناً خود وزیری بخشهایی از ردیف میرزا عبدالله و آقا حسینقلی را در کتابهای دستور تار و ویلن به چاپ رسانیده است. اکنون برای مقایسه اصل اجرای میرزا عبدالله و ردیف برومند-دورینگ، يك قسمت از اصل نت نوشته شده توسط علینقی وزیری که حضوراً از پنجه میرزا عبدالله نوشته است و شامل گوشه‌های درآمد اول و درآمد دوم دستگاه چهارگاه و گوشه مویه از همان دستگاه می‌باشد؛ با گوشه‌های درآمد اول و درآمد دوم و گوشه مویه از دستگاه چهارگاه از ردیف برومند - دورینگ (صفحات ۱۸۲-۱۸۸) در این بخش از مقاله چاپ می‌شود تا خوانندگان محترمی که به خط نت آشنا هستند آنها را با هم مقایسه و مقابله کنند و ببینند - هیچ مشابهتی با هم ندارند و ردیف برومند - دورینگ تا چه حد از اصل ردیف میرزا عبدالله فاصله دارد.

مورد دیگر که به عنوان نمونه ذکر می‌کنم، آن است که در بین نعمات ردیف؛ میرزا عبدالله به برخی قطعات علاقه عاطفی خاصی داشت و یکی از آنها رنگ خاصی بود در دستگاه چهارگاه که بنا به مطلبی که در زیر می‌نویسم مورد علاقه میرزا بود و جزء لایتجزای ردیف او به شمار می‌آمد. علت علاقه میرزا به این رنگ آن بود که یادگار خاص پدر او محسوب می‌شد و مرحوم آقا علی اکبر هم این رنگ را بسیار دوست می‌داشت. قضیه رنگ مذکور این است که شبی مرحوم آقا علی اکبر شبی را در خواب می‌بیند که به او می‌گوید من رنگی را که از قطعه‌های قدیم است به تو می‌آموزم و چنان می‌کند. آقا علی اکبر در دل شب از خواب بیدار می‌شود و میان بستر تار را برمی‌دارد و آن را می‌نوازد که فراموش نکند. دوست علی خان معیرالممالك این داستان را از آقا حسینقلی شنیده بود و رنگ مذکور را به یاد داشت و آن را برای نگارنده این مقاله ذکر کرد. (برای شرح قضیه رجوع شود به: ساسان سپنتا «چشم انداز موسیقی ایران» ۱۳۶۹) این رنگ قسمت مغلوب از رنگ شهر آشوب در دستگاه چهارگاه است که میرزا عبدالله بنا به سبب گذشت مذکور آن را از یادگارهای

پدر خود می‌دانست. عجیب است که ردیف برومند - دورینگ که بخشهایی از رنگ شهرآشوب را در چهارگاه نقل کرده است و به احتمال قوی از ردیف موسی معروفی اقتباس نموده، فاقد قسمت مغلوب شهرآشوب است.

مختصری از آواز چهارگاه

در آمد اول ردیف آقا میرزا عبدالله

8 به آخر یک مکهم تر بزیاد

(۱)

در آمد دوم

cresc.

(۲)

pp

و غیره

- (۱) - (•) این علامت که مثل پنج است برای اینست که روی این نت انگشت را محکم فشار داده و سه هارای بکریه بجهت و راست حرکت داده که صدای ناظم آکتری حاصل میشود چنانچه گاهی اگر موقع را شناسند در تار اول مژه بپست.
- (۲) - وقتی یک نت در یک فراز عامل عرضی گرفت تا آخر حال همان یک میزان را دارد چنانچه بعد از آن فراز تمام نشده است باینکه غنای نشده پیروی همان عامل را میکند.

فوت نورسته شده توسط عینشق وزیر کی که حضوراً از نوازندگی میرزا عبدالله نورسته است

Chahārgāh

۱. درآمد اول
1. Darāmad-e
avval



۲. درآمد دوم
2. Darāmad-e
dovvom



۱۵-۱۶
15. Muye



نوت درآمدهای اول چهارگاه و مویه از ردیف سرودمند - دورنگیت با حذف ادا و گرشه در آیه ۲ و
ادامه گوشه مویه از نظر سهیلست متعاقباً -

یعنی همان بخشی که برحسب روایات موثق مورد تأکید و علاقه میرزا عبدالله بوده است و نسبت به اجرای آن در ردیف خود تأکید عاطفی داشت، در ردیف برومند - دورینگ نقل نشده است. از طرفی چون موسی معروفی ردیف خود را بر مبنای نت جایی که علینقی وزیری در اختیار او قرار داد تدوین کرده است، پس از ذکر گوشه‌های دستگاه چهارگاه، رنگ شهرآشوب را نقل کرده و آن رنگ شامل قسمت مغلوب هم هست که اصالت ردیف تدوینی را می‌رساند. یعنی آنچه علینقی وزیری در زمان حیات میرزا به نت درآورده اکنون به ردیف معروفی راه یافته است. حال چرا در ردیف برومند - دورینگ نیست، علت آن اینگونه استنباط می‌شود که با اقتباس عجولانه گوشه‌ها از ردیف معروفی چون آقای برومند دیده است که رنگ شهرآشوب در اکثر دستگاه‌ها خودنمایی کرده و در چهارگاه هم هست، به‌خیال خود قسمت‌های آخر رنگ را در انتقال صرفه‌جویی و حذف کرده است. البته نورعلی برومند نت نمی‌دانسته و از روی اجرای ردیف معروفی توسط نوازندگان دیگر مخلوطی از گوشه‌های مختلف را تدوین کرده است و چون از سرگذشت این قسمت از رنگ شهرآشوب اطلاعی نداشته است، نمی‌دانسته که اتفاقاً همین بخش است که میرزا نسبت به ماندگاری آن در ردیف تأکید داشته و با حذف آن از منقولات اینجا و آنجا که به نام ردیف میرزا عبدالله عرضه کرده است روزی در نظر اهل بصیرت رویه و خط‌مشی او آشکار خواهد شد.

علاوه بر مطالب فوق که در مورد نقایص کمی و کیفی ردیف برومند - دورینگ ذکر کردم، شواهدی از نارسایی نت‌نویسی آقای دورینگ در کتاب مذکور ملاحظه می‌شود. یکی از نارسایی‌های اساسی که در تمام ردیف به‌طور مکرر به‌چشم می‌خورد، عدم ذکر تمپوی قطعاتی است که دارای ریتم متریک هستند و بر اثر فقدان ملاک فوق نوازنده یا ملاحظه‌کننده ردیف مذکور در تمام طول نت‌های آن با سردرگمی و ابهام روبه‌رو خواهد بود. شاید آقای دورینگ عذر این نقیصه را اختیار و آزادی نوازنده توجیه کنند، که بهیچ وجه صحیح نیست. نظر من آن است که در مواردی که نت استاد تاریخی دارد نه فقط حتماً تمپوی قطعات متریک بلکه تمپوی آوازهایی که متر آزاد دارند باید ذکر شود. حتی اگر در طول قطعه تمپو تغییر کند (که گاه در اجراهای تار میرزا عبدالله و درویش و غیره چنین هم هست)، تغییر تمپو باید محاسبه و ذکر شود. به‌مناسبت اجرای همین مهم بود که من در نمونه‌هایی از انگاره‌های ملودی‌هایی که توسط استاد مشهور آواز سنتی شیوه اصفهان یعنی سید عبدالرحیم (استاد طاهرزاده و تاج) و یا انگاره‌های تحریرها و فیگورهای آواز واعظ خوش‌آواز و مشهور دوره ناصری حاج تاج نیشابوری که در آثار بازمانده منحصر به‌فرد آنان بر استوانه‌های مومی فنوگراف (حافظ‌الاصوات) در حدود یک قرن قبل ضبط شده بود و آن صداها مفقود را خود بازیافت صوتی کرده و سپس به‌خط نت نوشته‌ام و انگاره‌هایی از آنها را به‌چاپ

رسانیده‌ام (رجوع شود به چشم‌انداز موسیقی ایران)، با آنکه ملودیهای مذکور دارای متر آزاد هستند، دقیقاً تمپوی قطعات را محاسبه و در نت‌نگاری ذکر کرده‌ام. همچنین در نت‌نگاری ردیف آوازی خواننده مشهور قمرالملوک وزیری که حدود چهل سال پیش عملاً نزد ایشان تعلیم یافتیم، همانگونه که در انگاره‌های عرضه شده از تحریرهای او که در کتاب خودم عرضه کرده‌ام، حتی در آوازهای با متر آزاد هم تمپوی ملودی را محاسبه و نوشته‌ام. این مطلب بویژه در اجرای تحریرها و فیگورهای تزینی آواز ایرانی نهایت اهمیت را دارد و نمی‌توان به‌عذر واهی آزادی نوازنده و خواننده، از آن سر باز زد و ذکر آن را نادیده گرفت. با نادیده گرفتن مسأله فوق فونکسیون اثر اجرا شده دگرگون شده جلوه خواهد کرد. اکنون با ذکر این مقدمه باید عرض کنم که آقای دورینگ نه فقط در نت‌نگاری قطعات غیرمتریک بلکه در نت‌نگاری قطعات متریک که ضرورت آن محرز است، با سهل‌انگاری تمپوی قطعه را ذکر نکرده و نقیصه‌ای بر سایر نقایص سابق‌الذکر کتاب افزوده‌اند. برای مصداق این مطلب به‌طور مثال شواهدی چند نقل می‌کنم: در اجرای کرشمه در دستگاه شور عدم ذکر تمپو کلاً ماهیت اجرایی قطعه را دگرگون می‌کند و ایشان تمپو را نادیده گرفته و ننوشته‌اند و نیز در گوشه (گریلی؟ ص ۱۰۵) که تمپو باید قاعداً حدود ۷۶ باشد و همچنین در رنگ شهر آشوب (ص ۱۰۹) و کرشمه ماهور (ص ۲۱۰) و رنگ حربی ماهور (ص ۲۳۵) و رنگ یک‌چوبه (ص ۲۳۵) و چهارمضرب همایون (ص ۲۴۴) و رنگ حربی (ص ۲۶۲) و کرشمه بیات اصفهان (ص ۲۷۲) و چهارمضرب نوا (ص ۲۷۶) و رنگ نستاری (ص ۲۸۹) در نوا، و تعدادی قطعات دیگر این نقص کلی به‌چشم می‌خورد.

گذشته از آنچه ذکر شد، اشتباهات آوانگاری (Transcription) نیز در خلال صفحات کتاب ملاحظه می‌شود. به‌طور مثال گوشه لیلی و مجنون که به‌صورت «لیلی او مجنون» و گوشه موالیان که به اشتباه «موالی آن» ... آوانگاری شده است. برخی اشتباهات دیگر نیز ملاحظه می‌گردد. به‌عنوان مثال گوشه نهضت را در صفحه ۲۸۳ به‌صورت عشاق و در صفحه ۲۸۲ گوشه عشاق را به‌صورت نهفت آوانگاری کرده‌اند.

وجود برخی گوشه‌ها در ردیف برومند - دورینگ، بحث‌انگیز است. به‌طور مثال گوشه ماوراءالنهر (ص ۳۱۱) در دستگاه راست پنجگاه که با اقتباس از ردیف آقا حسینقلی آورده شده است. آیا واقعاً در ردیف خود میرزا عبدالله هم این گوشه بوده است؟ و آن را به‌یاد برادر کوچک‌تر مرحوم خود در ردیف آورده است؟ این فرضیه بعید است. چون در اسامی گوشه‌های ردیف میرزا عبدالله که خود میرزا تقریر کرده و نوشته‌اند، میرزا ذکر می‌کند: «... لهذا این بنده فقیر عبدالله... اسامی آوازا را به رشته نظم و طبع درآورده و به ابناء وطن عزیز تقدیم کردم...» که روح‌الله خالقی هم در کتاب سرگذشت موسیقی ایران جلد اول عیناً آن اسامی را نقل کرده است.

در بین آن اسامی گوشه ماوراءالنهر وجود ندارد. همچنین در بین اسامی گوشه‌هایی که میرزا عبدالله در ردیف خود ذکر کرده است و بهاء‌الدین بامشاد به چاپ رسانیده نامی از گوشه سابق الذکر نیست. از طرفی اگر میرزا عبدالله قصد داشت به یاد برادر درگذشته خود گوشه‌ای در ردیف خود بگنجاند، گوشه‌ای مانند خوارزمی را که از ابتکارات خود میرزا حسینقلی است (ص ۲۷۳ کتاب چشم انداز موسیقی ایران) به یادگار برادر نقل می‌کرد. بنابراین ملاحظه می‌شود که این واردات از خود میرزا نبوده و در زنجیره قهرمانی - برومند، دورینگ به ردیف وارد شده است.

چون آقای دورینگ در نامه خود تصور کرده بودند که اشکال کتاب ایشان منحصر به يك اشکال در يك صفحه مقدمه است و نوشته‌اند بقیه صفحات آن چیزی برای گفتن ندارد، تاحدی که صفحات این مقاله اجازه می‌داد «همچو نی من گفتنی‌ها گفتمی» و این از آن نظر است که اخیراً سازمان سروش هفت هزار نسخه از این جزوه را چاپ و منتشر کرده و عده‌ای از هنرجویان و آنهایی که آن را خریده‌اند، آن را در اختیار دارند و از این جهت لازم دانستم مطالب بالا را برای اطلاع آنهایی که به این ردیف ارجاع می‌کنند بنویسم.

با توجه به موارد سابق الذکر، ردیف برومند - دورینگ را می‌توان يك دوباره کاری ناقص و بی اعتبار از کاری بدانیم که مرحوم موسی معروفی با استفاده از دست خط‌های استاد وزیری و آموخته‌های خود حدود سی سال تدوین کرد و سرانجام در سال ۱۳۴۲ به نام ردیف موسیقی ایرانی به چاپ رسانید.

مؤخره

کتاب ماهر بنا بر رسالت مطبوعاتی خویش و نیز آشنایی دوستداران فرهنگ و هنر ایران با دیدگاه‌های آقای ژان دورینگ متن کامل جوابیه ایشان را بدون هیچ دخل و تصرف منعکس نموده است. به نظر ما آقای دورینگ در جوابیه خود، از موضوع بحث (یعنی پاسخ بر مقاله آقای رشیدی) خارج شده‌اند و مسائل دور از انتظاری را مطرح کرده‌اند که نمی‌توان آنها را نادیده گرفت. آقای دورینگ مقاله آقای رشیدی* را «يك حمله شخصی و دور از چهارچوب علمی» دانسته و ضمن پذیرفتن یکی دو مورد از ایرادهای نویسنده مقاله به دفاع از دیدگاه‌های خود پرداخته‌اند. این، حق ایشان بوده است و بدون شك اگر دفاعیات و بحث آقای دورینگ در همان «چهارچوب علمی و دمکراتیکی» که خواهان آن بوده‌اند ادامه می‌یافت؛ ما در صداقت و انصاف

* علی محمد رشیدی. ردیف ژان دورینگ و تحقیر فرهنگ يك ملت. کتاب ماهر، جلد ۲، بهار ۱۳۷۱

علمی ایشان تردید نمی کردیم. اما آقای دورینگ به بهانه انتقاد از «لحن ناسپاس» نویسنده مقاله، ابتدا او را به «نژادپرستی» و داشتن «اعتقادات بچگانه و دیوانه‌وار ناسیونالیسم» متهم می‌کند و بعد بدون هیچ دلیل و مدرکی پای «آسیای مسلمان» را پیش می‌کشد و مسلمانان و شرقیان را به «نژادپرستی»، «نفرت در مقابل خارجی» و «ملیت‌خواهی» متهم می‌کند. ایشان ادعا کرده‌اند که: «ناسیونالیسم در شرق روزبه‌روز قوی‌تر می‌شود و پوششی بر نگرانی به دنبال حقیقت بودن و همچنین شوق به هنر می‌گذارد... نفرت در مقابل خارجی، نژادپرستی و ملیت‌خواهی روزبه‌روز در آسیای مسلمان قوی‌تر می‌شود و ما را به جنگ ۷۲ ملت می‌کشاند» و در نهایت نگران این هستند که «روزی ارزشهای جهانی، فرهنگی و اسلامی انسان دگرگون‌شده و فاشیسم جای آن را بگیرد...»

ما معتقدیم آقای دورینگ این حق را نداشته‌اند که به بهانه پاسخ دادن به مقاله‌ای که در انتقاد از دیدگاههای ایشان پیرامون ردیف موسیقی ایران و نقش ایشان در مقدمه و نت‌نویسی کتاب ردیف موسیقی سنتی ایران نوشته شده است، یک‌تنه به قاضی بروند و ملت‌های شرقی و مسلمان را بر کرسی اتهام واهی نژادپرستی، نفرت در مقابل خارجی و امثال آن بنشانند. جای تعجب است که آقای دورینگ با داشتن عناوینی چون «دکترای دولتی»، «استاد دانشگاه استراسبورگ فرانسه»، «رئیس اداره تحقیقات مرکز ملی تحقیقات علمی فرانسه»، «رئیس اداره تحقیقات دانشگاه سوربن پاریس (بخش دنیای اسلامی)»، «رئیس دایره تحقیقات دانشگاه پاریس (بخش مردم‌شناسی و قوم‌شناسی)»، «عضو انجمن آسیایی» و غیره، چنین دستخوش احساسات و یکسونگری شده‌اند و به تلافی «لحن ناسپاس» یک مقاله انتقادی، احکامی چنین غیرعادلانه و دور از منطق بحث صادر کرده‌اند و صدای پای فاشیسم، نژادپرستی و نفرت از خارجی را تنها از شرق و آسیای مسلمان می‌شنوند. آقای دورینگ اگر انصاف علمی بیشتری در تفسیر و تحلیل مسائل مورد بحث می‌داشتند و حساسیت بیشتری در درک و دریافت آنچه که در جهان و بویژه در غرب می‌گذرد نشان می‌دادند اطمینان داریم صداهای مورد نظر را از فاصله‌ای به مراتب نزدیکتر از آنچه تصور کرده‌اند می‌شنیدند.

کتاب ماهور

سیر تجددطلبی در موسیقی ایران

شکوفاترین دوران تاریخ موسیقی ایرانی، بنا بر گواهی منابع و مدارك موجود، دوره ساسانیان است. پیرامون رونق و اهمیت موسیقی در این دوره، محققان و مؤلفان ایرانی و خارجی، مطالب بسیاری نوشته و گردآوری کرده‌اند که ما برای گریز از اطناب، از تکرار آنها پرهیز می‌کنیم. موسیقی ایرانی در دوره اسلامی - مخصوصاً در زمان خلفای عباسی - نیز از اعتبار و اهمیت خاصی برخوردار بود. تلاش هنرمندان و اندیشمندان هنردوست ایرانی و حمایت وزرای ایرانی خلفا، سبب شد تا موسیقی ایرانی جایگاه ویژه خود را در فرهنگ و هنر آن روزگار حفظ کند و به سهم خویش در فرهنگ و تمدن بشری بیابد. ابراهیم و اسحاق موصلی، صفی‌الدین ارموی، عبدالقادر مراغی و فارابی از موسیقی‌دانان برجسته و پرآوازه ایرانی دوره اسلامی هستند، که در حفظ و تداوم موسیقی ایرانی و نفوذ آن در کشورهای دیگر، بسیار مؤثر بوده‌اند.

از وضعیت موسیقی دوران صفویه، زندیه و نیز اوایل قاجاریه، متأسفانه اطلاع دقیقی در دست نیست. موسیقی ایرانی در این دوره در انزوای کامل فرهنگی به سر می‌برده و اگر نام و نشانی از آن دیده یا شنیده شده است، احتمالاً در خاطرات سیاحان خارجی است که به ایران سفر کرده‌اند و در محفل سلاطین یا مجالس خصوصی ساز و آوازی شنیده‌اند. کمپفر، سیاح محقق آلمانی که هنگام حکومت شاهان صفوی به ایران سفر کرده است، در سفرنامه خود اشاره‌ای به دسته نوازندگان دربار دارد و می‌نویسد:

«این ارکستر مشتمل است بر چهل نوازنده شیپور، که پس از نیم‌شب، به هنگام طلوع خورشید و همچنین در حین صرف غذای شاه و همچنین در جشنهایی که به افتخار

شاه برپا می‌شود دست به کار می‌شوند و از این سازهای بادی صداهای خارج
چندش آوری بیرون می‌آورند. من در اروپا و آسیا به ندرت دیدم که شیپور را مانند اینجا
بدون تمرین و فرا گرفتن نواختن آن به صدا درآورند. در همان حال به صورتی
درهم برهم و ناراحت کننده طبل می‌نوازند و به تبع همین طبل زدن است که به محل
استقرار نوازندگان «طبل خانه» می‌گویند...»^۱

کاری، که در اواخر دوره صفویه یعنی در عصر انحطاط اقتصادی و اجتماعی به ایران
آمده است، در سفرنامه خود می‌نویسد:

«... پس از استقرار حکومت صفویه، موسیقی و آواز راه افول سپرد. شاه اسماعیل
اول... به حکم خلق و خوی استبدادی که داشت به مسائل ذوقی و عقلی توجه
نمی‌کرد، به همین مناسبت در عهد او ارباب علم و هنر خانه نشین بودند. در دوره
شهریاری شاه طهماسب، بازار ساز و آواز و موسیقی سخت بی رونق بود... [این پادشاه]
به مأموران سیاسی و دیوانی خود دستور می‌دهد که جز در نقاره خانه‌ها، در جای دیگر
سُرنا و ساز نوازند... و اگر معلوم شود که احدی سازی ساخته، هرچه باشد، مجرم
است»^۲

اسکندربیک منشی، نویسنده تاریخ «عالم آرای عباسی»، برخورد شاه عباس اول صفوی
را - که می‌گویند آزاداندیش ترین شهریاران این سلسله است - با موسیقی و اهل موسیقی، چنین
بیان می‌کند:

«... چون حضرت شاه جنت مکان از مناهای اجتناب تمام می‌نمود، ارباب طرب را در
نظر شریعت، وقعی و اعتباری نمانده بود و جمعی که سمت ملازمت اشرف را داشتند،
اخراج فرمود، سوای استاد حسین شوشتری بلیانی و استاد اسد سرنایی، در
نقاره خانه همایونی کسی از این طبقه ملازم نبودند... و استاد حسن سرنایی چون به
مجالس می‌رفته، گرفته چند ماه حبس کردند و آخر قسم دادند سوای سُرنا که در
نقاره خانه همایون نوازند، در جای دیگر نوازند»^۳

به نظر می‌رسد موسیقی ایرانی در این دوره، برای دوام و بقای خویش، یا در فرمهای مذهبی
مانند تعزیه، نوحه خوانی، روضه خوانی و امثال آن ظاهر می‌شده؛ یا در حلقه دراویش و خانقاهها
پناه می‌گرفته و یا در مجالس بزم و شادی راه می‌یافته است. اقلیتهای مذهبی آن روزگار که به

۱. سفرنامه کمپفر. ترجمه جهاننداری. تهران، خوارزمی ۱۳۶۰، ص ۴۹.

۲. مرتضی راوندی، تاریخ اجتماعی ایران، جلد ۷، ص ۲۰۱۰.

۳. همان مأخذ، ص ۲۰۰.

تحریم و تکفیر مذهبی دچار نبوده‌اند، ظاهراً در حفظ و دوام این موسیقی مؤثر بوده‌اند. بسیاری از نوازندگان و خوانندگان به اصطلاح بزمی دوره صفویه، از اقلیتهای مذهبی، بویژه از یهودیان بودند و «مطرب» نامیده می‌شدند. پیشه «مطربی» حرفه‌ای پست محسوب می‌شد و کمتر مسلمانی جرأت پرداختن به آن را داشت.

يك بررسی مختصر در پیشینه تاریخی موسیقی ایرانی، نشان می‌دهد که سیر تکامل تاریخی این موسیقی، به علت رویدادهای سیاسی و اجتماعی؛ نشیب و فرازهای بسیاری را پیموده است. انهدام آثار هنری و فرهنگی هر دوره، به دست حکومت‌های دوره بعد، اثرات بسیار ناگواری در ثبت و ضبط میراث تاریخی، فرهنگی و هنری داشته و یکی از عوامل مؤثر در گسستگی تاریخی فرهنگ و تمدن سرزمین ما بوده است. بررسی آثار هنری برجای مانده از دورانهای مختلف تاریخ ایران، نشان‌دهنده طرز تلقی و موقعیت هنرمندان در چهارچوب‌های تعیین شده از سوی حکام و قانونمندیهای سیاسی و اجتماعی روزگار آنان است. موسیقی ایرانی همواره در دو بستر متفاوت جاری بوده و در هر یک از این دو بستر، ساخت و کاری متمایز داشته است. یکی از این بسترها، روح و روان و سرنوشت مردم این سرزمین بوده و موسیقی در آن، پیروزیها، شکستها، شادیها و غمهای آنان را بیان کرده است. بستر دیگر، محافل سلاطین و طبقات به اصطلاح ممتاز جامعه بوده و موسیقی در آن حضوری تشریفاتی و فرمایشی داشته و وظیفه‌اش فراهم کردن موجبات انبساط خاطر صاحبان قدرت و آراستن بزم عیش آنان بوده است. دربار قاجار، نمونه بارز و روشنی از حضور این نوع موسیقی است. بهترین اساتید نوازنده دوره قاجار، از مقربان خاصه دربار و مورد توجه و عنایت خاص سلطان بوده‌اند. متأسفانه در بسیاری از مقاطع تاریخی، هنر سلطانی و درباری، هنر رسمی و ملی کشور تلقی می‌شده و مورد عزت و احترام قرار می‌گرفته و به هنری که سرآستانبوسی و تملق و چاکری درگاه را نداشت، به دیده تحقیر نگریسته می‌شده است. چنین نگرشی از سوی صاحبان قدرت، تنها محدود به مقوله‌های هنری نبوده و تمام شؤون فرهنگی، اجتماعی و سیاسی را دربر می‌گرفته و پیامد منطقی‌اش این بوده است که آزاداندیشی فرهنگی و هنری در آنسوی چراگاه اختصاصی قدرت مستقر، در حصار تهدید و تکفیر، ترسورده و بی‌پشت و پناه بماند و کمر راست نکند. و بدیهی است، هنر و اندیشه‌ای که رزق و روزی‌اش را در این چراگاه به کف می‌آورد، به اقتضای منافع و سلیقه روزی‌دهندگان‌ش نمی‌تواند منعکس‌کننده عواطف، احساسات و آرزوهای انسانهای روزگار خویش باشد.

با وزش نسیم «تجددطلبی»، موسیقی ایرانی نیز مانند دیگر پدیده‌های فرهنگی، جان تازه‌ای می‌گیرد و از چهارچوب موسیقی مذهبی و نیز محافل دراویش و مجالس بزم، به درون جامعه راه می‌گشاید و به عنوان يك پدیده مستقل، در عرصه چالش‌های فرهنگی و اجتماعی، برای خویش

جای تازه‌ای جستجو می‌کند. محتوای اصلی انقلاب مشروطه، ماهیت ضداستبدادی و ضداستعماری آن است که فریاد اعتراض ملتی را علیه استبداد داخلی و استعمار بیگانه، به صورت تقاضای تأسیس عدالتخانه و استقرار نظم و قانون و حاکمیت ملی متبلور ساخت. مفاهیم تازه‌ای از قبیل «وطن»، «استقلال»، «آزادی»، «استبداد» و «استعمار»، در آثار نویسندگان و گویندگان و هنرمندان تجددطلب گسترش یافت و در حوزه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، ادبی و فرهنگی افقهای تازه‌ای بر روی اندیشمندان ایرانی گشوده شد. زین العابدین مراغه‌ای، نویسنده و منتقد اصلاح طلب و ترقیخواه دوره مشروطه ندا سر داد که:

«... حالا وقت آن است شعرا و سخن سنجان ملت که تاکنون عمرشان را به تمذیح و توصیف جباریه صرف می نمودند، دیگر از حب وطن و آیین وطن پرستی چامه‌ها سرایند و چکامه‌ها آرایند... چنانکه سالها از وطن پرستان مذمت گفته‌اند، يك چندی نیز کردار خائنان را به نظم و نثر نکوهش کنند... بدیختانه در ایران يك نفر ندیدم بدین خیال که عیوب دولت و ملت را بر قلم آورد. آنان که شعرايند خاک بر سرشان. تمام حواس و خیال آنها منحصر بر این است که يك نفر فرعون - صفت مغرور - روش را تعریف نموده يك رأس یابوی لنگ بگیرند»^۲

و عارف قزوینی و نسیم شمال و فرخی یزدی سرودند که:

«همیشه مالک این مُلک، مَلّت است که داد قباله به دست فریدون، سنده به دست قباد»
 «مالک این آب و خاک و مملکت، مَلّت بود تاج گیر و تاج بخش سلطنت، مَلّت بود»
 «دولت هر مملکت در اختیار مَلّت است آخرای مَلّت، به کف کی اختیار آید ترا»

ماهیت ضداستبدادی و ضداستعماری جنبش مشروطه، سبب شده بود تا مبارزه مشروطه‌طلبان و آزادیخواهان به اعتبار مخالفت با استبداد داخلی، یعنی سلطنت قاجار، سمت و سوی غرب‌گرایی بگیرد و به اعتبار ستیز با استعمار خارجی، یعنی سلطه روس و انگلیس، بر ناسیونالیسم ملی و سنت‌گرایی تکیه کند. به این ترتیب می‌توان گفت ویژگی عمده گرایش جنبش مشروطه به دلیل شرایط تاریخی آن دوران و نیز زمینه‌های فکری پیشگامان جنبش، نگاه به غرب و ستایش از فرهنگ و تمدن غرب است که در مفهوم «تجددطلبی» شکل می‌گیرد. متأسفانه چون این گرایش و ستایش، بدون هیچ زمینه قبلی و محملهای مناسب فرهنگی، اجتماعی و سیاسی صورت می‌گیرد، راه را بر نوعی خودباختگی و شیفتگی فرهنگی در برابر غرب باز می‌کند و سبب می‌شود تا دو جریان «تجددطلب» و «سنت‌گرا» در چالش میان خود، یکدیگر را خنثی کنند و هیچ‌یک نتوانند با حربه «تجدد» و «سنت» گره از کار فرو بسته خلق بگشایند.

۴. ایرج پارسى نزاد، زین العابدین مراغه‌ای، منتقد ادبی، ایران نامه، سال نهم شماره ۳، تابستان ۱۳۷۰.

اگر ادبیات مشروطه با پشتگرمی سنت گرانمایه و بادوام شعر و ادب پارسی پای به میدان مبارزه می‌نهد، موسیقی این دوره، تهیدست و بی‌پشت و پناه به میدان می‌آید. نخستین کنسرت‌های موسیقی ایرانی به سرپرستی درویش‌خان، در «انجمن اخوت» و در سالن «گراندهتل» برای مردم اجرا می‌شود و عارف قزوینی، سرشار از شور آزادیخواهی و تجددطلبی، ترانه‌ها و تصنیف‌های ملی - میهنی خویش را در کوچه و بازار سر می‌دهد. اساتید سنتی و ردیف نواز موسیقی ایرانی، مانند آقا حسینقلی و میرزا عبدالله، در این تلاش‌های آزادیخواهانه و تجددطلبانه نقشی بر عهده نمی‌گیرند و دور از این جنجالها، خلوت خواص را برمی‌گزینند و با روش سینه‌به‌سینه، به کار درس و مشق و انتقال دانسته‌های خویش مشغول می‌شوند.

در يك نگاه کلی، می‌توان گرایش‌های مسلط موسیقی این دوره را که محصول انقلاب مشروطه و اندیشه آزادی و تجددطلبی هستند، به چهار گروه تقسیم کرد. هر يك از این چهار گروه به اقتضای پایگاه فکری و اجتماعی خویش و بنا بر درك خود از سنت و تجدد، واکنش‌های متفاوتی نشان می‌دهند و آثاری از خود بر جای می‌گذارند که نشان‌دهنده طرز تلقی و برخوردشان با رویدادها و اوضاع و احوال اجتماعی دوران آنهاست.

گروه اول، هنرمندانی هستند که با درك ضرورتها و نیازهای سیاسی و اجتماعی دوران خویش، آثارشان سرشار از شور ملی و آزادیخواهی و عشق به میهن است. عارف قزوینی، نماینده شاخص این گروه و آینه تمام‌نمای تحولات و تب‌وتاب‌های دوران مشروطه است. ابوالقاسم عارف قزوینی در سال ۱۲۹۵ ه. ق، در قزوین به دنیا آمد. سیزده ساله بود که به آموختن موسیقی و نوحه‌خوانی پرداخت. در ایام جوانی، عشقی سوزان گریبانش را می‌گیرد و ازدواج مخفیانه‌اش به ناکامی و جدایی می‌کشد و عارف را، دور از یار و دیار، آواره و دردمر می‌کند. پس از مهاجرت به تهران، به محافل و مجالس درباریان راه می‌یابد و آوازه صدای گرم و پرشورش، او را به دربار مظفرالدین‌شاه قاجار می‌کشاند. شاه از عارف می‌خواهد تا به دم‌ودستگاه او بپیوندد و «عمله طرب» دربار شود. روح سرکش و آزاده او تاب این خفت را نمی‌آورد و به بهانه‌ای سر از فرمان شاه می‌پيچد و از همان زمان رابطه خویش را با محافل درباریان قطع می‌کند و به نهضت مشروطه و مشروطه‌طلبان می‌پیوندد. عشق به وطن، روح و جان عارف را لبریز می‌کند و موسیقی و شعرش در خدمت آرمان‌های جنبش مشروطه قرار می‌گیرد:

نالۀ مرغ اسیر این همه، بهر وطن است مسلک مرغ گرفتار قفس، همچو من است
جامه‌ای کو نشود غرقه به خون، بهر وطن بدر آن جامه، که ننگ تن و کم از کفن است

۵. تاریخ تولد عارف قزوینی به تقریب و به نقل از خود عارف سال ۱۳۰۰ ه. ق هم ثبت شده.

عارف با تکیه بر هویت ملی و بدون خودباختگی، در برابر رویدادها و ضرورت‌های زمانه خویش واکنش نشان می‌دهد و از این‌که بعضی فرنگ‌رفته‌ها، موسیقی و هنر ملی ایران را به حقارت می‌نگریستند، دل‌آزرده می‌شود و عقب‌ماندگی و مظلومیت موسیقی ایرانی را، به علت تنگ‌نظری و دشمنی متعصبان نادان و بی‌حرمتی به اهل هنر می‌داند. اگر نخستین سرود ملی ایران به‌وسیلهٔ موسیو لومر، رییس و معلم شعبهٔ موزیک نظام دارالفنون، به سفارش ناصرالدین‌شاه قاجار در ۱۲۶۱ شمسی ساخته می‌شود و در مجالس و تشریفات بی‌خاصیت درباری اجرا می‌گردد، سرودهای ملی و میهنی عارف به نام نامی ملت و در لوای پرچم گلگون مشروطه جان می‌گیرد و ورد زبان عارف و عامی می‌شود. عمر بی‌برکت سرود سفارشی سلطان قاجار با سقوط استبداد، پایان می‌یابد و ترانه - سرود «از خون جوانان وطن...» عارف در طول تاریخ مبارزات ضداستبدادی مردم این سرزمین، مشام جان آزادی را معطر می‌کند و هردم حیاتی تازه می‌یابد. به گواهی تاریخ، همهٔ مارش‌ها و سرودهای فرمایشی پس از دورهٔ مشروطه که در مدح و ستایش منافع و مطامع طبقهٔ حاکم بوده و از آرزوها، آرمان‌ها و دلبستگی‌های مردم نشانی نداشته، هرگز با اقبال و توجه مردم روبه‌رو نشده است و طبقات حاکم به‌ناچار برای رونق و گرمی بازار این سرودهای فرمایشی، آنها را به اجبار در دروس مدارس جای داده‌اند. عارف می‌گوید:

«من وقتی تصنیف وطنی ساختم که ایرانی از ده‌هزار نفر يك نفرش نمی‌دانست وطن یعنی چه. تنها تصور می‌کردند وطن شهر یا دهی است که انسان در آنجا زاییده شده باشد»^۶.

شعر و موسیقی عارف، فریاد رسا و دردمندانهٔ او در برابر بیداد و ریای دشمنان ملت و حماسهٔ جانبازیه‌ها و دلاوری‌های فرزندان راه آزادی است. با خاموش شدن شعله‌های انقلاب و سلطهٔ مجدد استبداد، عارف، مأیوس و دلشکسته، آواره و در به‌در می‌شود و گوشهٔ عزلت اختیار می‌کند و عاقبت در بهمن‌ماه ۱۳۱۲ ه. ش، قلب پرشور و دردمندش از طیش باز می‌ایستد. از تجزیه و تحلیل تصنیف‌های عارف چنین بر می‌آید که در بسیاری از آنها، ملودی از اهمیت بیشتری برخوردار است و از نظر تلفیق شعر و موسیقی، هجاها در بعضی از جمله‌ها، دارای کشش‌های متفاوتی هستند و برای ترکیب با ملودی شکسته می‌شوند. در این تصنیف‌ها، از لحاظ روند حرکت ملودی به‌طور پیوسته و پرش‌دار نگرش جدیدی مشاهده می‌شود. «... به همین جهت سازمان ریتمیک شعر به مقیاس چشمگیری وابسته است به جنبهٔ اجرایی [موسیقی]، و با خواندن [شعر] تصنیف، وزن آن را به دشواری می‌توان احساس کرد...»^۷. تصنیف «چه شورها...» نمونهٔ

۶. کلیات دیوان عارف، به اهتمام عبدالرحمن سیف‌آزاد، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۸، ص ۳۳۴.

۷. گ. گ. کامین، عارف، شاعر مردم ترجمهٔ غلامحسین متین، تهران، آبان ۱۳۵۷، ص ۵۱.

مشخصی از این دسته تصنیفهای عارف است. اگرچه «... بسیاری از شاعران این دوره به تصنیف روی می‌آوردند... اما هیچک از این شاعران بسان عارف تا بدین حد توجه عمیق به تصنیف مبذول نمی‌داشت... تصانیف عارف برخلاف آثار مشابه خود، کاملاً نو و ابتکاری بودند... [او] یکی از نخستین کسانی بود که به تصنیف به عنوان يك شیوه مستقل ادبی، صورت قانونی بخشید و نمونه‌های درخشانی از استفاده از این شیوه و مخصوصاً در «لیرسم» وطنی ارائه داد... عارف نخستین کسی بود که متوجه مناسب بودن شیوه درخشان تصنیف‌سازی برای ترانه‌های ملی و انقلابی گردید... خلافت عارف در تصنیف‌سازی و فعالیت او در دادن کنسرت طی سالهای ۱۲۸۴ تا ۱۲۹۰ شمسی و نیز بعد از این دوره، مرحله‌ای کامل در رشد و گسترش هنر موسیقی و اجرای کنسرت در ایران به‌شمار می‌رود»^۸.

گروه دوم، هنرمندانی هستند که اگرچه مانند گروه اول، آثارشان متأثر از شرایط و اوضاع و احوال اجتماعی است و خالی از نوآوری، تنوع مضمون و زیبایی ملودیک نیست؛ اما نگرش تجددطلبانه این گروه، اغلب با نوعی گرایش و برداشتهای سطحی و خام از تنوری موسیقی غربی همراه است. غلامحسین درویش را می‌توان نماینده برجسته این گروه دانست. درویش در سال ۱۲۵۱ شمسی در تهران به دنیا آمد و از سنین کودکی فعالیت موسیقی خود را به‌عنوان طبال گروه عزیزالسلطان در دربار ناصرالدین‌شاه قاجار آغاز کرد. «اصولاً شرایط زمان و روش حکومت در ایران از قرن‌ها پیش چنان بود که موسیقی‌دانان ناگزیر بودند برای امرار معاش و کسب مقام و حفظ شخصیت و هنر خود به مراکز قدرت روی آورند... دربار پادشاهان و کاخهای شاهزادگان و گاهی هم برخی از جمعیت‌های نیمه‌مذهبی مانند مجمع درویشان، پناهگاه‌های مناسبی برای این گروه محسوب می‌شدند...»^۹. درویش نیز بعد از پیوستن به دستگاه عزیزالسلطان و حشرونشر با درباریان، فرصت شنیدن ساز میرزا عبدالله و آقاحسینقلی را یافت و به آموختن تار علاقه‌مند شد و پس از درك محضر این دو استاد موسیقی، یکی از بهترین شاگردهای آقاحسینقلی شد. از آنجا که درویش به مدرسه موزیک نظام رفته بود و گرایش عمومی موسیقی در آن دوران نیز، پیروی از الگوهای موسیقی غرب بود، وی ناگزیر برای جلب توجه و خوشایند متجددین و به اصطلاح فرنگی‌مآبها و شاید هم اثبات تواناییهای خویش، تحت تأثیر موسیقی غربی قطعاتی ساخت که ارزش هنری ندارند درویش به‌وسیله استاد خود آقاحسینقلی به دستگاه شاهزاده شعاع‌السلطنه پسر مظفرالدین‌شاه راه یافت و جزو «عمله طرب» این دستگاه شد.

۸. گ. گ. کامین همان مأخذ.

۹. حسینعلی ملّاح، شرح زندگانی استاد غلامحسین درویش، تهران، هنر و فرهنگ، ۱۳۶۹، ص ۱۸.

درویش که ذاتاً هنرمندی با عزت نفس و بلندنظر بود، طاقت تحمل چاکری دربار را نمی‌آورد و تسلیم باید - نبایدها و فرامین دستگاه شعاع السلطنه نمی‌شود. اگرچه این طغیان او را در معرض مخاطرات شدید - از جمله خطر قطع دست و مجازات مرگ - قرار می‌دهد، اما راضی نمی‌شود هنر خویش را وسیله عیش و خوشگذرانی صاحبان قدرت قرار دهد. درواقع، درویش بعد از عارف نخستین هنرمندی است که خود را از زیر بار سلطه تحقیرآمیز دربار می‌رهاند و همین انتخاب دشوار، راه را برای ایجاد انگیزه‌ها و خلاقیت‌های هنری آینده او هموار می‌کند و او را در صف هنرمندان ترقی‌خواه و نوآور قرار می‌دهد. موسیقی او از حصار اندرونی شاهان و شاهزادگان رها می‌شود و در پاسخ به نیازهای اجتماعی و در پیوند با ذوق سلیم او، رنگی دیگر می‌گیرد و مخاطبان گسترده‌تری می‌یابد. پیش‌درآمدها و آثار بعدی درویش دستاورد این حرکت ترقیخواهانه او است.

موسیقی، پیش از این دوران، با غالباً همراهی شعر و آواز، فرصت بیان می‌یافت و موسیقی سازی، حضوری بسیار محدود و ناچیز داشت. حتی نوازنده چیره‌دست و معروفی مانند آقا حسینقلی، کمتر در اجراهای رسمی خود در مجالس دربار یا هنگام ضبط صفحه، بدون همراهی آواز، ساز می‌نواخت و در واقع هنر نوازندگی وی تحت الشعاع شعر و آواز بود. نوآوری‌های درویش در زمینه موسیقی بدون کلام با استقبال دوستداران موسیقی روبه‌رو شد و علاقه مردم به شنیدن این آثار، کمتر از علاقه آنها به شنیدن موسیقی با کلام نبود. واکنش درویش در مقابل پیشنهاد ضبط صفحه از سوی کمپانی «هیزماستر وُیس» به آقا حسینقلی، نمونه‌ای از موضع‌گیری آگاهانه و سنجیده او نسبت به سادگی و بی‌خبری استادش در مقوله‌های اجتماعی است. هامبارسوم، تاجر انگلیسی، به نمایندگی از طرف کمپانی مذکور، آقا حسینقلی را راضی می‌کند تا بدون دریافت دستمزد، برای ضبط صفحه‌هایی از موسیقی ایرانی به انگلستان بروند. درویش از این که استادش با پذیرفتن این پیشنهاد، باعث تحقیر و تحفیف قدر و منزلت موسیقی و موسیقی‌دان شده است، به دیدن استاد می‌رود و به او اعتراض می‌کند. تلاش درویش به جایی نمی‌رسد و آقا حسینقلی و همراهان با گرفتن دستمزد ناچیزی برای ضبط صفحه به لندن می‌روند. به‌هرحال درویش، آگاه از نیازها و ضرورت‌های اجتماعی، دست به ساختن پیش‌درآمد می‌زند و استقبال مردم از آثار درویش به دلیل فرم تازه و متنوع کارهایش، نشانه درستی حرکت و انتخاب وی - در مقایسه با حرکت و انتخاب استاد او - است.

آثار درویش، از لحاظ ارزشها و اصالتهای ملی با آثار عارف درخور مقایسه است. با این تفاوت که آشنایی نسبی درویش با موسیقی غربی از طریق مدرسه موزیک نظام، و تأثیرات اجتماعی و گرایشهای تجدیدطلبانه او، سبب می‌شود تا با الهام و الگوبرداری از موسیقی غربی شیوه بیان دیگری را برگزیند. درواقع دستاوردهای او در زمینه ملودی و ریتم، اگرچه بسیار موفق

است، اما نمونه‌های نادری نیز از لحاظ ملودی در این آثار یافت می‌شوند که در بعضی موارد تکراری و تقلیدی است و با ذوق سلیم و ذهن پویای وی منافات دارد. به عنوان مثال، در اولین پیش درآمد درویش - که بسیار زیبا و اصیل است - حرکت‌های ملودیکی را می‌توان یافت که با روح و حس موسیقی ایرانی چندان سازگار نیست و از ارزشهای آن کاسته است. دریافت و برداشت او از فرهنگ موسیقی غربی و شیوه استفاده او از الگوهای این موسیقی در موسیقی ایرانی، بسیار ابتدایی است و محدود به حرکت‌های آرپژگونه و پرشهای نامناسب می‌شود. در مجموع، تأثیرپذیری کم‌رنگ درویش از موسیقی غربی در بعضی از ساخته‌هایش، هرگز نافی از ارزشهای آثار او نیست؛ زیرا وجه غالب این آثار، بیانگر ذوق و حس اصیل اوست. این هنرمند آزاداندیش و خلاق در دوم آذر ۱۳۰۵ در سن ۵۴ سالگی در حادثه اتومبیل درگذشت.

نهالی را که متفکران و پیشگامان جنبش مشروطه کاشته بودند، پس از جنگ جهانی اول بروبار می‌گیرد و تحولات سیاسی و اجتماعی جهان، ایران را نیز در حوزه نفوذ خود قرار می‌دهد. هنر و ادبیات، دیگر نمی‌خواهد وسیله تفنن، سرگرمی و خوشایند خواص باشد. جستجوی راه‌ها، مضمونها و شیوه‌های بیانی تازه و انعکاس مسایل اجتماعی در هنر و ادبیات، وجه غالب تلاشهای تجددطلبان این دوره است. وزیری که در جوانی - هنگامی که افسر قزاق بود - با مشروطه‌خواهان و تجددطلبان، انس و الفت داشت و با آنان همگام بود، در جبهه تجددطلبان قرار می‌گیرد. در این مقاله، گرایشهای وزیری و مخالفان او را که متأثر از تحولات دوره مشروطه هستند، به عنوان گروه سوم و چهارم بررسی می‌کنیم.

علینقی وزیری در ۱۲۶۶ در تهران به دنیا آمد. از پانزده سالگی به آموختن تار پرداخت و پس از آن خط نت را نزد یکی از افسران موزیک نظام فرا گرفت. وی به دلیل علاقه بسیارش به موسیقی، به کمک یکی از دوستانش با کشیشی به نام «فروا» که آموزگار مدرسه «سن لویی» بود آشنا شد. «فروا» علاوه بر نواختن پیانو، با موسیقی اروپایی نیز آشنایی داشت و وزیری توانست تا هنگامی که او در ایران بود در زمینه تئوری موسیقی غربی و هارمونی مطالبی از او بیاموزد. وزیری با تمام تسلطی که در ردیفهای موسیقی ایرانی و نواختن تار داشت و با دو استاد بزرگ موسیقی سنتی زمان خود یعنی آقا حسینقلی و میرزا عبدالله نیز محشور بود، به آرزوها و هدفهای دیگری می‌اندیشید. او در پی آن بود تا به ضرورتهای اجتماعی زمان خود پاسخی مناسب بدهد. شادروان خالقی در جلد دوم کتاب «سرگذشت موسیقی ایران» نوشته است: «وزیری تنها موسیقیدانی بود که وقتی از اروپا به ایران آمد به فکر اصلاح و تکمیل موسیقی ایرانی افتاد و چون به خواص و کیفیات موسیقی ملی خوب آشنا بود، خواست آن را به صورتی درآورد که هم از يك نواختی خارج شود و هم حالات خود را از دست ندهد و درین باره هرچه به فکرش رسید

فروگذار نکرد... در آن زمان حقایق تلخی را گفتن و از عیوب موسیقی خودمان تذکراتی دادن، کاملاً تازگی داشت و این وزیری بود که باب بحث و انتقاد و گفتگو را در این رشته باز کرد... [و از قول وزیری می نویسد که]... هر ابتکار علمی، مسلم است که در بادی امر حتی به نظر اهل فن هم ناشناس می آید. زیرا اگر غیر از این باشد، بکر نخواهد بود... اگر کسی کتابی نوشته، اختراعی کرده، ایجاد فکری نموده و بالاخره موجد و مبتکر چیزی باشد، دیگری هرگز حاضر نیست که در کار او دقت کند و به تکامل آن بپردازد... موسیقی ما مخصوص مجالس کیف شده است و در مورد دیگری به کار نمی آید... انتقاداتی که به من می کنند یکی این است که می گویند: فلان کس موسیقی ایران را از بین می برد! بفرمایید بینم کدام موسیقی را؟ اگر مقصودتان موسیقی مجالس کیف است که این خود خدمتی است»^۱

اگر بتوان گرایش وزیری را از لحاظ مبارزه با استبداد رأی و کهنه پرستی و عادت مطربی، مثبت ارزیابی کرد، از نظر افراط در غربگرایی و کم توجهی به هویت و سنت ملی مثبت نیست. اعتقاد و هدفی که وزیری پیوسته دنبال می کرد این بود که موسیقی ایرانی برای پیشرفت و ترقی خود به هر صورتی که شده، باید از الگوهای موسیقی غرب و تئوری آن پیروی کند. با توجه به این که این گرایش در آثار درویش (استاد وزیری) بسیار محدود و کم رنگ است، این سؤال پیش می آید که اگر موسیقی دانان و نوازندگان پیش از وزیری، با فرهنگ و تمدن غرب امکان آشنایی و حشرونشر بیشتری می یافتند و موسیقی غرب را بهتر می شناختند، آیا طرز تلقی و برخوردشان نسبت به موسیقی ایرانی تغییر نمی کرد؟ به احتمال زیاد، پاسخ این پرسش مثبت خواهد بود. زیرا شواهد امر نشان می دهد که آنها با همان برداشت و شناخت ابتدایی شان از موسیقی غرب، به نوعی از این موسیقی متأثر شده و این تأثیر را در آثار خود نشان داده اند. پیش درآمد «والس» گونه آقاحسینقلی یا پیش درآمد و قطعات «مارش» گونه علی اکبر شهنازی، گواه این ادعا است.

وزیری از يك سو به موسیقی ملی ایران دلبستگی و ارادت داشت و نمی خواست غرب گرایان و تجددطلبان افراطی، موسیقی ایرانی را به بهانه کهنه بودن کنار بگذارند و موسیقی غربی را جایگزین آن کنند؛ و از سویی به دلیل دگرگون کردن و همگام کردن موسیقی ایرانی با زمان، سخت در پی آن بود که آموخته های خود را از موسیقی غربی، با این موسیقی سازگار کند. وزیری فرزند زمانه خویش بود و در واقع می توان گفت به جز موسیقی، گرایشهای روشنفکرانه اش او را از گذشتگان جدا می کرد. می توان مخالفان وزیری را به دو جناح تقسیم کرد. جناح اول، سنت گرایان بودند که با وجود مخالفت با نوآوریهای وزیری، در این کشمکشها حضوری فعال

۱۰. روح الله خالقی، سرگذشت موسیقی ایران، جلد دوم، تهران، صفی علیشاه ۱۳۵۳ صفحات ۱۹۷ تا ۹۱۰.

نداشتند. آنها مبانی علمی و تئوری اقدامات وزیری را درک نمی‌کردند و به همین دلیل از عهدهٔ رویارویی با او بر نمی‌آمدند. سنت‌گرایان وزیری را متهم می‌کردند که با آموزشها و گرایشهای خود، به اساتید موسیقی سنتی بی‌حرمتی می‌کند و در پی نابودی این موسیقی است. جناح دیگر مخالفان وزیری کسانی بودند که دلبستگیها و باورهای ملی‌شان بسیار کمرنگ بود و در همهٔ زمینه‌ها، غرب را الگوی پیشرفت و ترقی قرار می‌دادند. بسیاری از این افراد مانند غلامحسین مین‌باشیان و پرویز محمود، تحصیل‌کردهٔ کنسرواتوارهای موسیقی غرب و مخالف موسیقی ایرانی و آموزش رسمی آن بودند. «... پرویز محمود عقیده داشت که موسیقی ایرانی یک نوع موسیقی محلی و فاقد متدها و کتابهای فنی و نظری است و نمی‌توان آن را پایه و اساس تعلیمات یک آموزشگاه عالی موسیقی قرار داد، ولی با تعلیم روشهای علمی و کتب نظری موسیقی بین‌المللی، هنرجویان، معلومات و تکنیکی به دست خواهند آورد که به آسانی می‌توانند آهنگهای ایرانی را طوری پرداخته و تنظیم نمایند که با دارا بودن مایه و رنگ ایرانی، برای ملتهای دیگر نیز خوشایند و درخور پذیرش باشد»^{۱۱}

این شیوهٔ نگرش که سابقهٔ آن به سال ۱۲۶۱ شمسی و تأسیس مدرسهٔ موزیک نظام دارالفنون بر می‌گردد، بعد از انقلاب مشروطه و استقرار مجدد استبداد، در میان ستایشگران غرب طرفداران بسیاری پیدا می‌کند. حکومت پهلوی به بهانهٔ تجدّدطلبی، سیاست اخذ و اقتباس از تمدن غرب را در پیش می‌گیرد و اراده می‌کند تا همه چیز و همه کس را فرنگی‌مآب کند. متأسفانه هرگاه که رژیمهای سرسپردهٔ داخلی به اقتضای منافع سیاسی خود گرایشهای بیگانه‌پرستی یا میهن‌دوستی را در دستور کار خویش قرار می‌دادند، فرهنگ و هنر مورد پسند سیاست روز به عنوان فرهنگ و هنر رسمی کشور تلقی و تبلیغ می‌شد. به این ترتیب قرعهٔ فال، گاه به نام موسیقی غرب زده می‌شود و موسیقی سنتی و دیگر موسیقیهای ایرانی مورد طعن و لعن قرار می‌گیرند و گاه ستارهٔ اقبال سنت و اصالت، درخشیدن می‌گیرد و متولیان رسمی و پاسداران موسیقی سنتی، هر نوع خلافت و نوآوری را تحریم و تکفیر می‌کنند. به هر حال در اثر فشارها و کارشکنیهای مخالفان، تلاشهای وزیری به جایی نمی‌رسد و عاقبت خانه‌نشین می‌شود.

راهی که وزیری در موسیقی ایرانی پیمود، برخلاف راهی که پیشگامان شعر و ادبیات نو فارسی پیمودند، بسیار ناهموار بود و کسی پیش از او نپیموده بود. شعر نو با تکیه بر میراث غنی و پر بار مکتوب و موجود ادب فارسی و اخذ و اقتباس مناسب و آگاهانه از فرهنگ غرب به سر منزل مقصود رسید؛ اما وزیری با آنکه صادقانه در این راه قدم گذاشت، نه آن تکیه‌گاه را داشت و نه این

۱۱. محمدرضا درویشی، تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران آهنگ، شماره ۲، ۳، بهار ۱۳۶۸

اخذ و اقتباس مناسب و سنجیده را. وزیری درواقع پلی شد برای گذر رهروان و نوآوران پس از خویش. استاد ابوالحسن صبا که مانند وزیری، محضر بسیاری از اساتید موسیقی سنتی را درک کرده و از شاگردان ساعی وزیری نیز بود، توانست راه و روش مستقلی بیابد که از مکتب وزیری به مراتب مناسب‌تر و اصولی‌تر بود. بی‌گمان اگر مکتب درس اساتیدی چون آقاحسینقلی، درویش، سماعی، وزیری؛ و نیز محیط خانوادگی و شرایط فرهنگی و اجتماعی مناسبی وجود نداشت، صبا راه به جایی نمی‌برد. صبا و وزیری، هر دو از شاگردان درویش هستند، اما وجه افتراقشان را باید در نوع نگرش آنها به تحول و نوآوری جستجو کرد. صبا برخلاف وزیری، رمز و راز تحول و نوآوری را در ریشه‌های فرهنگی و ملی یافت و با آنکه در مکتب وزیری نیز آموزش دیده بود، راه او را دنبال نکرد. نگاه او مبهوت غرب نشد و آرمان و ایدآل موسیقی‌اش را در میهن خود جستجو کرد. او با آنکه فرهنگ و تمدن غرب را می‌شناخت و از توانایی ابزارها و امکانات موسیقی غربی آگاهی داشت، تکامل حیات فرهنگی و هنری ایران را در گرو غربی شدن آن نمی‌دانست. «وطن» و «ملت» که در ترانه‌های عارف جان گرفته بودند، در آثار صبا تجلی موسیقایی یافتند. مشغله ذهنی صبا تنها موسیقی ردیف و موسیقی شهری نبود؛ او ایران را یکپارچه می‌دید و برای موسیقی مناطق مختلف ایران علاقه و احترام خاصی قائل بود. او با گردآوری و تنظیم آهنگها و قطعات موسیقی محلی ایران، گام بلندی در حفظ و اشاعه موسیقی ملی ایران برداشت و همین آهنگها و قطعات، مایه الهام بعضی از آثار وی بوده‌اند. صبا علاوه بر نت‌نویسی تمام آثار خود، چندین کتاب دستور برای سازهای مختلف ایرانی نوشت و به تألیف و تدوین ردیفهای موسیقی سنتی همت گماشت و میراث گرانقدری را به دست آیندگان سپرد. آنچه از او به یادگار مانده، نشان‌دهنده درک درست او در استفاده از ارزشها و امکانات موسیقی ملی ایران در زمینه تحول و نوآوری است.

نتیجه این نگاه اجمالی به سیر تاریخی موسیقی ایرانی، بویژه در قرن گذشته، نشان می‌دهد که بزرگترین عامل بازدارنده رشد و تکامل هنری و فرهنگی در جامعه ما، گسستگی و انقطاع فرهنگی و تاریخی است. قرن‌ها سلطه سیاه استبداد و فقدان سنت تفکر دموکراتیک، بسیاری از دستاوردها و تجربه‌های زندگی فرهنگی، اجتماعی و سیاسی ما را بر باد داده و امکان انتقال این تجربه‌ها را از نسلی به‌نسلی دیگر دشوار کرده و همه راهها و امیدها را برای رسیدن به آزادی و جامعه ایدآل، بسته و ناکام گذاشته است. گرچه به مشروطه خود رسیدیم، اما راه آزاداندیشی و باب بحث و انتقاد در برابرمان گشوده نشد. ستیز دو جریان، «سنت‌گرا» و «غرب‌گرا» کاری کرد که تمام انرژی و نیروی فرهنگی جامعه در یک رویارویی بی‌منطق و بی‌حاصل خنثی شود و ریشه‌های تعصب و عقب‌ماندگی و وابستگی فرهنگی و سیاسی عمیق‌تر شوند. تعصبات گوناگون

از يك سو و بيگانه پرستی از سوى ديگر، مانع درك درست ما از «سنت» و «ترقى» شد و راه را براى كهنه پرستان و غرب گرايان هموار كرد تا سلیقه و پسند خود را بر مردم تحميل كنند. گروهى با اصرار بر حقيقت مطلق و عتيقه خویش، در برابر هر پديده نو به ستيز و دشمنى برخاستند و هرگونه ارتباط با فرهنگ و تمدن بشرى را مايه فساد و هلاك دانستند و گروهى ديگر در برابر بُتخانه غرب به زانو درآمدند و بى چون و چرا در مقابل تمام اصول و ظواهر تمدن غرب تسليم شدند. ما هرگز نخواستيم و شايد هم نتوانستيم در پرتو روشنائى خردِ جمعى به سنجش و داورى احوال خویش پردازيم و به نقش و سهم خویش در فرهنگ و تمدن جهانى بيندشيم. اگر هم تلاش و همتى در اين زمينه کرده ايم در كورسوى آرزوها و سلیقه هاى فردى بوده است. آزاداندیشى و استبداد رأى، هنوز هم مُعضل انتخاب ماست. خَلق و آفرينش، با هزار زبان، آزاداندیشى را مى طلبد.

با تشكر از دوست عزيز و ارجمندم، آقاى محمد افتخارى بخاطر در اختيار گذاشتن منابع و اسناد تاريخى.

زمستان ۱۳۷۱

علی تجویدی

بهار ۱۳۷۲

سَلَمَک و مَلَمَک^۱ (قسمت دوم)

در جلد دوم کتاب ماهور - مجموعه مقالات موسیقی - چاپ اول، بهار ۱۳۷۱ درباره گوشه سلمک که یکی از ملودیه‌ها و نغمه‌های وابسته به دستگاه شور است، مطلبی به قلم نگارنده درج شده بود که در آن نتیجه گرفته بودم که روند اجرای این گوشه، روایات متفاوتی دارد. یعنی در بعضی از روایات، شروع سلمک درجه پنجم و در برخی درجه سوم دستگاه شور را مبنای اجرا قرار داده‌اند و در همان شماره وعده داده بودم، برای اثبات این مدعا در شماره آینده کتاب ماهور، روایات مختلف را که خوشبختانه به خط موسیقی (نت) ثبت و چاپ و منتشر شده است، عیناً نقل کنم تا پژوهشگران، بخصوص هنرآموزان و هنرجویان رشته موسیقی بخوبی متوجه تفاوت موجود بین روایات مختلف بشوند.

در اینجا ضروری می‌دانم به اختصار اشاره کنم، اصولاً چه عواملی باعث شده است که مسؤولان وقت به فکر گردآوری و ثبت و ضبط ردیف موسیقی سنتی بیفتند.

تا آنجا که نگارنده شاهد و ناظر بودم، در چهل و چند سال قبل به منظور مقابله با موسیقی مبتذل که از طریق شبکه‌های رادیویی پخش می‌شد و بر اثر آن جداً بیم اضمحلال موسیقی اصیل می‌رفت، بنا به توصیه عده‌ای از هنرمندان، هنردوستان و فضایی آن روزگار که در منزل حاجی آقا محمد ایرانی گرد می‌آمدند، کمیسیونی جهت بررسی و تدوین و ضبط ردیف موسیقی سنتی در اداره هنرهای زیبای کشور تشکیل شد.

شادروان استاد ابوالحسن صبا در همان روزگار که به شدت از رواج موسیقی مبتذل در ایران رنج می‌کشید، طی نامه‌ای خطاب به یکی از شاگردانش نوشت: «من که سعی دارم حتی المقدور

اقلأ اگر جای پایي هم از موسيقي ما باقي بماند بگذارم، لكن از اين اشخاص بي همه چيز كه خود
 را موسيقي دان جلوه داده و فقط براي خودنمايي و امرار معاش، موسيقي يك ملت را به باد مي دهند
 متنفر بوده و هستم. اهالي مملكت ما بواسطه اختلاف فاحش طبقاتي درك موسيقي حقيقي ايران
 بر ايشان مقدور نيست و اين زباله ها روي نفهمي طبقات حتي طبقات عالي براي يك لقمه نان
 روزمره وارد امر خطير موسيقي شده و خود را عالم موسيقي دانسته و باعث فناي موسيقي ما
 مي شوند. قربانت صبا»
 متن اصلي نامه استاد صبا ذيلاً منعكس مي شود.

متن اصلي نامه استاد صبا ذيلاً منعكس مي شود.

پیش از اینکه به شرح ماجرای تشکیل کمیسیون مزبور بپردازم، لازم می‌دانم از زنده‌یاد حاجی‌آقا محمد ایرانی و محفل گرم و پرارج و اخلاقی و آموزنده‌ او که تقریباً همه‌ شب از اول غروب آفتاب در منزلش تشکیل و تا نیمه‌ شب ادامه می‌یافت، یاد کنم. نگارنده سالیان دراز در این جلسات حاضر بوده و کسب فیض کرده‌ام.

حاجی‌آقا محمد ایرانی مجرد که معمولاً دوستان به او حاجی‌آقا می‌گفتند، مردی بود دانشمند و درعین حال درویش مسلک و به رموز موسیقی ایرانی اعم از ردیف ساز و آواز و آهنگهای قدیمی وارد و به آنها احاطه کامل داشت.^۲ در خانه حضرت حاجی‌آقا از قدیم الایام به‌روی هنرمندان و هنردوستان بویژه اساتید موسیقی باز بود.

در محفل بسیار پر بار آن بزرگوار عده‌ای از نخبگان دنیای موسیقی و استادان درجه اول گرد هم جمع می‌شدند و ضمن هنرنمایی، از دیدار یکدیگر بهره‌ها می‌گرفتند.

در گذشته‌های دور که سن نگارنده اقتضای درک آنها را نداشت آن‌طور که حاجی‌آقا برایم نقل می‌کرد، هنرمندانی که در محفل ایشان شرکت می‌کردند عبارت بودند از: میرزا عبدالله فرزند آقا علی اکبر نوازنده تار و سه‌تار و راوی اول ردیف سنتی تار و سه‌تار - منتظم الحکما فاضل‌ترین و بهترین شاگرد میرزا عبدالله در رشته سه‌تار نوازی^۳ - حسین خان اسمعیل زاده استاد کمانچه^۴ - غلامحسین خان درویش معروف به یاپیرجان آهنگساز و نوازنده تار و سه‌تار و شاگرد ممتاز میرزا عبدالله - میرزا حسینقلی خان برادر کوچکتر میرزا عبدالله - سماع حضور نوازنده سنتور - شاگرد آقامحمد صادق خان سرورالملک نوازنده بی‌بدیل سنتور و از خوانندگان آواز ضیاء الواعظین و شیخ شهاب.

پس از درگذشت آن هنرمندان، چراغ محفل پرشور حضرت حاجی‌آقا با شرکت اساتید عالی قدر دیگری که ذیلاً ذکر می‌شود، همچنان روشن و تابناک نگاهداری شد: حبیب سماعی نوازنده بی‌بدیل سنتور، فرزند سماع حضور - اسمعیل خان قهرمانی نوازنده تار، شاگرد ممتاز میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی، خلیفه کلاس این دو بزرگوار «اسمعیل قهرمانی کسی است که ردیف هفت‌دستگاه موسیقی سنتی را به نورعلی خان برومند تعلیم داد و یک دوره کامل ردیف را برای او اجرا کرد که روی نوار ضبط گردید. شرح مبسوطی در همین مقاله راجع به این مطلب داده خواهد شد» شکری نوازنده تار، برادر اسمعیل قهرمانی که بسیار ملیح و شیرین و گرم ساز می‌زد و از زمره بهترین شاگردان میرزا حسینقلی بود - رکن الدین مختاری نوازنده ویلن و آهنگساز برجسته موسیقی ایرانی - استاد احمد عبادی نوازنده سه‌تار، فرزند میرزا عبدالله - عبدالله اشرفی نوازنده سه‌تار و ویلن - عبدالله دادور (قوام السلطان) نوازنده سه‌تار^۵ نگارنده در رشته سه‌تار نوازی از این استاد درسهای فراوانی گرفته‌ام) - یوسف فروتن نوازنده سه‌تار، ویلن و پیانو که بخصوص

شیوه‌های خاص و دلپذیری در نوازندگی سه‌تار داشت - نورعلی خان برومند نوازنده سه‌تار و تار و سنتور - جهانگیر مراد ملقب به حسام السلطنه نوازنده ویلن - استاد ابوالحسن صبا نوازنده ویلن و سه‌تار که گل سرسید این جمع بود - استاد سیدحسین طاهرزاده خواننده صاحب سبک - سلیمان امیرقاسمی خواننده آواز - حسن خان لحنی معروف به حسن قصاب خواننده آواز - عبدالله دوامی خواننده آواز و نوازنده تنبک، او به ردیف آواز تسلط کافی داشت و ترانه‌های قدیمی را بهتر از هر کس می‌دانست - روان‌بخش نوازنده تنبک که صدای گرم و ملیحی داشت. استاد حسین تهرانی نوازنده تنبک که در شیوه تنبک‌نوازی تحول ایجاد کرد. هنر حسین تهرانی تنها منحصر به تنبک‌نوازی نبود، بلکه او به علت ذوق سلیم و شناخت کاملی که از موسیقی سنتی داشت، غالب ترانه‌های قدیمی را می‌دانست و ضمن نواختن تنبک، روی اشعار عروضی، با صدای پرجذبه‌اش در ریتم‌های مختلف بداهه‌خوانی می‌کرد. قلم، در توصیف هنرنمایی حسین تهرانی در هم می‌شکند. - ابراهیم بوذری خواننده آواز و شاگرد درجه اول مکتب اقبال السلطان آذر، او مردی دانشمند و در رشته خوشنویسی استادی مسلم بود - از سازندگان آلات موسیقی مفتاح السلطان سازنده سه‌تار، استاد جعفر صنعت و برادرش استاد عباس صنعت سازنده تار که از شاگردان درجه اول یحیی بودند و از بزرگان علم و ادب، شادروان محیط طباطبایی و آقای سیدجلال الدین تهرانی نگارنده از سال ۱۳۲۷ بنا به معرفی استاد ابوالحسن خان صبا به حاجی آقا محمد ایرانی معرفی شدم و تا پایان عمر آن بزرگوار، در محفل هنری و علمی و اخلاقی ایشان حاضر می‌شدم. حاجی آقا در ۲۳ آذر ۱۳۵۰ در سن ۹۸ سالگی از سرای خاک بر افلاک پیوست و متأسفانه اکنون که مشغول نوشتن این مطالب هستم همه آن هنرمندان روی در نقاب خاک کشیده‌اند. از جوانان آن روزگار که پیران امروزند و از محضر حاجی آقا بهره‌ها گرفتند، هنرمند گرامی آقای دکتر داریوش صفوت نوازنده سه‌تار و سنتور و استاد فرامرز پایور موسیقی‌دان و نوازنده بی‌بدیل سنتور می‌باشند که از درگاه خداوند برای این عزیزان سلامتی و طول عمر آرزو می‌کنم. گفتنی است که هنرمند فقید آقای محمود کریمی خواننده آواز و شاگرد عبدالله دوامی نیز مدتها از محضر حاجی آقا استفاده‌های فراوانی کسب کرد. همانطور که قبلاً اشاره شد بنا بر توصیه‌های حاجی آقا محمد و اساتیدی که در محفل او حضور می‌یافتند، کمیسیونی برای بررسی و ثبت و ضبط ردیف تار و سه‌تار در اداره هنرهای زیبا تشکیل گردید. اعضای این کمیسیون عبارت بودند از: استاد ابوالحسن خان صبا، موسی معروفی، استاد احمد عبادی، رکن الدین مختاری، نورعلی برومند و استاد حاج علی اکبرخان شهنازی. گرچه خود حاجی آقا رسماً در شورا حاضر نمی‌شد، ولی گزارش کار از طرف نورعلی خان و رکن الدین خان مختاری به نظر ایشان می‌رسید.

با کمال تأسف همانطور که در پیشگفتار شرح ردیف موسیقی ایرانی، گردآوری موسی معروفی اشاره شده است، به علت اختلاف عقیده اعضا درباره نام و روند گوشه ها و چگونگی فرودها، کمیسیون بدون نتیجه ای مثبت تعطیل شد.

نگارنده که به طور مستمع آزاد در برخی از جلسات این شورا شرکت می کردم و با کلیه اعضای آن آشنایی داشتم، مشاهده کردم که به علت اختلاف عقیده بر سر ردیف موسیقی سنتی، رنجش شدیدی بین بعضی از اعضای شورا ایجاد شده است.

پس از انحلال کمیسیون، اداره هنرهای زیبای کشور ردیفی را که شادروان استاد موسی معروفی گردآوری کرده بود، چاپ کرد. این ردیف متکی به ردیف میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی بود و با ردیف تنظیم شده بوسیله مهدقلی هدایت هم تطبیق داده شده بود و بنا به پیشنهاد استاد موسی معروفی، شادروان سلیمان روح افزا نوازنده تار، ردیف مزبور را از روی نت مندرج در کتاب مذکور اجرا کرد و روی نوار ضبط شد - به نظر نگارنده قدر زحمات پنجاه ساله موسی معروفی آنطور که باید شناخته نشد و در پیشگفتار شرح ردیف هم آنطور که شایسته است از خدمات ایشان در راه جمع آوری ردیف قدردانی به عمل نیامده است. این زمان بگذار تا وقت دگر -

این نوارها بعداً برای آموزش در اختیار مرکز حفظ و اشاعه موسیقی قرار گرفت. نکته جالب این است که گرچه ظاهراً کمیسیون بررسی ردیف تعطیل شد، ولی از همان زمان قدمهای مؤثر و گسترده ای برای حفظ موسیقی سنتی و آموزش آن برداشته شد، در نتیجه کلاسهای برای آموزش موسیقی سنتی تحت عنوان کلاس آزاد موسیقی ملی - زیر نظر اداره کل هنرهای زیبای کشور - تأسیس گردید و از اساتید عالی قدری مانند استاد ابوالحسن خان صبا، عبدالله دوامی و حاج علی اکبرخان شهنازی دعوت شد و در ادامه این فعالیتها، پس از درگذشت استاد صبا خانه این هنرمند به موزه تبدیل و در آنجا برای آموزش موسیقی مکتب صبا تأسیس گردید.

بر اثر مجاهدت این اساتید، عده ای شاگرد در زمینه ساز و آواز تربیت شدند. سزاوار است در رساله جداگانه ای، از ثمرات مثبت و کوشش های این اساتید به تفصیل یاد شود.

بعدها فعالیتهای گسترده تری برای حفظ و اعتلای موسیقی سنتی انجام گرفت. از جمله در سال ۱۳۴۴ گروه موسیقی در دانشکده هنرهای زیبا تأسیس و تعدادی هنرجو برای فراگیری رشته موسیقی سنتی پذیرفته شدند و برای تعلیم ردیف موسیقی سنتی از شادروان نورعلی برومند دعوت به عمل آمد و در سال ۱۳۴۵ آقای دکتر داریوش صفوت برای تدریس به این گروه پیوست. نگارنده نیز چندی برای آموزش ردیف سنتی ضمن تعلیم ویلن، با این گروه همکاری می کردم.

از جمله اقداماتی که برای اشاعه موسیقی سنتی انجام گرفت، تأسیس مرکز حفظ و اشاعه موسیقی بود. این مرکز در بهمن ماه ۱۳۴۷ بنا به پیشنهاد سازمان رادیو و تلویزیون تشکیل و مسؤولیت اداره آن به عهده آقای دکتر داریوش صفوت واگذار گردید و بنا به پیشنهاد ایشان از آقای

نورعلی برومند برای تعلیم ردیف دعوت به عمل آمد. ردیفی که نورعلی خان در گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبا و مرکز حفظ و اشاعه موسیقی به شاگردان خود تعلیم می داد، متکی به ردیفی بود که خود از استاد اسمعیل قهرمانی فرا گرفته بود.

در کتاب سرگذشت موسیقی نوشته روح الله خالقی، شرحی درباره معرفی قهرمانی نوشته شده که برای آگاهی خوانندگان عزیز این مقاله بخصوص هنرآموزان رشته موسیقی سنتی از جهت اهمیت موضوع، قسمتی از مطالب مندرج در کتاب مزبور نقل می شود:

«اسمعیل قهرمانی فرزند ابراهیم ملقب به قهرمان، تفنگدار ناصرالدین شاه بود. اسمعیل در سال ۱۲۵۸ متولد شد. پدرش چون در دربار بود با نوازندگانی مانند میرزا عبدالله و آقا حسینقلی دوستی و رفت و آمد داشت و اسمعیل از کودکی با ساز استادان موسیقی خو گرفت. سیدحسین خلیفه بهترین شاگرد میرزا عبدالله با عموی اسمعیل، هم منزل بود و همین نزدیکی موجب شد که اسمعیل از ۱۷ سالگی نزد او اولین مشقهای تار را فرا گرفت و پس از دو سال به مجلس درس میرزا عبدالله راهنمایی شد و در حدود ۱۲ سال از آن استاد کسب هنر کرد... وی اکنون نوازنده منحصر بفردی است که ردیف استادش میرزا عبدالله را کاملاً می داند و با همان روش استاد می نوازد و هنوز هم در دوره کهنوت، هر روز صبح لااقل یکی دو ساعت ساز می زند تا محفوظات خود را از دست ندهد. از ده سال قبل با نورعلی برومند آشنایی یافته و نظر به علاقه ای که او به فرا گرفتن ردیف موسیقی ایرانی داشته یک دوره کامل نزد قهرمانی سینه به سینه مشق کرده است... اخیراً به فکر افتاده اند که این ردیف را ضبط نمایند تا یادگاری نفیس برای آیندگان باقی بماند و نوارهایی که به سعی و همت قهرمانی و برومند آماده شده، یکی از صحیح ترین منابع ردیف موسیقی ایرانی به شمار می آید...»

نگارنده سالهای متمادی از وجود استاد قهرمانی برای فراگیری ردیف سنتی استفاده کرده ام. متأسفانه این استاد آنطور که شایسته بود به جامعه هنری معرفی نشد و خدماتش تقریباً در پرده ابهام و قدرش مجهول ماند. در اینجا به خاطر قدردانی و شناخت بیشتر آن استاد که حق بزرگی بر موسیقی سنتی دارد، به طور خلاصه به ذکر سرگذشت زندگی او در سالهای پایانی عمر و خدماتی که انجام داده، می پردازم. ضمناً مطالب زیر تاکنون در هیچ کتاب یا نشریه ای ذکر نشده است.

در حدود سالهای ۱۳۲۵، حاجی آقا محمد ایرانی در منزل خود، اتاقی به اسمعیل خان قهرمانی اختصاص داد. قهرمانی تا دوسه سال قبل از مرگش در آنجا سکونت داشت. حاجی آقا معتقد بود که قهرمانی کاملاً مفاهیم عاطفی نغمات و گوشه های ردیف سنتی را مانند استاد خود

میرزا عبدالله احساس می‌کند و شیوه نوازندگیش نیز شباهت تام و تمامی به تارنوازی میرزا عبدالله دارد. حاجی آقا طی مدتی که قهرمانی را در منزلش اسکان داده بود يك دورهٔ ردیف را نزد او دوره کرد و در همان زمان نورعلی برومند هم با اسمعیل خان آشنا شد و ردیف میرزا عبدالله را از او فرا گرفت. همچنین نورعلی خان وقت را غنیمت شمرد و از استاد خواهش کرد ردیف به روایت میرزا عبدالله را شخصاً با تار اجرا کند تا روی نوار ضبط شود. خوشبختانه همانطور که در کتاب سرگذشت موسیقی هم اشاره شده است، این کار انجام گرفت. پس از ضبط این نوارها، گویی مأموریت قهرمانی هم پایان گرفته بود، او اتاقی را که حاجی آقا در اختیارش گذاشته بود ترك کرد و چند سال بعد در گمنامی، دار فانی را وداع گفت و این نوارها که گنجینه واقعی موسیقی سنتی است و از اصالت خاصی برخوردار است، نزد نورعلی خان برومند باقی ماند و نگهداری شد. جای بسی تأسف است که نورعلی خان اجازه نداد این نوارها لااقل در چند نسخه تکثیر شود و در اختیار دانشکده هنرهای زیبا و مرکز حفظ و اشاعه موسیقی و هنرستان عالی موسیقی ملی و یا هر مؤسسه هنری دیگری قرار گیرد. بعدها یعنی پس از درگذشت قهرمانی، نورعلی خان شخصاً بنا بر پیشنهاد مرکز حفظ و اشاعه موسیقی، ضمن تارنوازی ردیفی را که از قهرمانی فرا گرفته بود روی نوار ضبط کرد و چند سال بعد یکی از شاگردان برومند به نام مسیوژان دورینگ فرانسوی، آنچه را برومند روی نوار ضبط کرده بود، به خط موسیقی (نت) به شیوه و سلیقه خاص خود - ضمن به کارگیری علائم مخصوص برای نشان دادن مضارب‌های مختلف - نوشت و در سال ۱۳۷۰ از طرف سازمان انتشارات سروش تحت عنوان ردیف‌سازی موسیقی سنتی ایران، ردیف تار و سه‌تار میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند چاپ شد و در اختیار همگان قرار گرفت. نکته جالب توجه این است که ژان دورینگ هم متوجه این مسأله شده است که اسمعیل قهرمانی در زمان حیات خود، هفت دستگاه را بنا به درخواست نورعلی خان با تار نواخته و روی نوار ضبط کرده است. او نیز در این مقوله پی به اهمیت و ارزش نواخته‌های قهرمانی برده و در صفحات ۱۴ و ۱۵ این کتاب تصریح می‌کند:

«مادام که ضبط‌های اصلی را که برومند از استاد خود گرد آورده بود در اختیار نداشته باشیم باید این دیدگاه را بپذیریم، با این همه امکان دارد قهرمانی علی‌رغم محدودیتهای فنی خود بیش از برومند به سبک استاد بزرگ میرزا عبدالله نزدیک بوده باشد».

نگارنده که سالیان دراز از محضر اسمعیل خان قهرمانی استفاده کرده و نیز سبک نوازندگی آن استاد را دیده‌ام، متوجه ارزش و اهمیت و اصالت روایت قهرمانی هستم و معتقدم علی‌رغم آنچه عنوان کرده‌اند، در اجرای ردیف بوسیله قهرمانی ابداً محدودیتهای فنی وجود نداشت و ندارد. پس از فوت برومند معلوم نشد نوارهایی که محفوظات قهرمانی روی آن ضبط شده، در

اختیار چه کسی قرار گرفته است. شایسته است این نوارها که جزو میراث فرهنگی محسوب می‌شود، کشف و در اختیار سازمانهای صالح قرار گیرد و بی‌درنگ نسبت به تکثیر آن اقدام شود. درباره شخصیت و خصوصیات اخلاقی این استاد گمنام، خاطرات بسیاری به یاد دارم و تنها اشاره می‌کنم که قهرمانی هم مانند استاد خود میرزا عبدالله اصرار داشت آنچه می‌داند به شاگردان خود بیاموزد. او مردی درویش مسلک بود و مانند بیشتر هنرمندان، از ثروت دنیوی بهره‌مند نبود.

در خاتمه این قسمت یعنی شرح خدماتی که برای حفظ و اعتلای موسیقی سنتی ایران در چهل و چند سال اخیر صورت گرفته، باید از آثار ارزشمند استاد ابوالحسن خان صبا یاد کرد. این استاد عالیقدر طی عمر نسبتاً کوتاه و پر بار خود، ۳ جلد کتاب تحت عنوان ردیف اول، دوم و قطعات ضربی برای ویلن و ۴ جلد کتاب برای سنتور و یک جلد کتاب برای سه‌تار منتشر کرد و استاد فرامرز پایور هم که نوازندگی سنتور را نزد استاد صبا آموخته بود، کتابهای ارزشمند دیگری در زمینه موسیقی سنتی برای سنتور نوشت و منتشر کرد که دو جلد آن اختصاص به ردیف موسیقی سنتی دارد - یک جلد آن به صورت ساده‌تر برای مبتدیان نوشته شده - و در کتاب دیگری که در مهرماه ۱۳۵۹ توسط این هنرمند ارزنده انتشار یافته، کلیه دستگاههای موسیقی ایرانی به‌استثنای دستگاه راست پنجگاه با مکتبی بالاتر و به‌طور گسترده‌تری برای سنتور تدوین یافته است که ازجمله آثار بسیار باارزش موسیقی ایرانی است.

از سوی دیگر در زمینه حفظ و اعتلای موسیقی ایرانی باید از فعالیتهای باارزش هنرستان موسیقی ملی یاد کرد. هنرستان موسیقی ملی در سال ۱۳۲۸ به همت زنده‌یاد روح‌الله خالقی تأسیس شد. محور اصلی تلاش هنرستان، تربیت و پرورش هنرجویان در رشته موسیقی ایرانی بود، البته هنرجویانی که در زمینه موسیقی جهانی مستعد به‌نظر می‌رسیدند، ضمن آموزش آنها در رشته مزبور با نوازندگی آلات موسیقی و ردیف‌نوازی نیز آشنا می‌شدند.

یکی از اقدامات زیربنایی هنرستان موسیقی ملی پیشنهاد ضبط و انتشار ردیف آوازی موسیقی سنتی ایرانی بود که در زمان تصدی هنرمند گرامی استاد حسین دهلوی، با موافقت وزارت فرهنگ و هنر بوسیله زنده‌یاد محمود کریمی شاگرد ممتاز استاد عبدالله دوامی، به انجام رسید.

در چند دهه اخیر، عده دیگری از هنرمندان نیز برای حفظ موسیقی سنتی تلاش گسترده‌ای انجام داده‌اند. ازجمله حبیب‌الله صالحی یک دوره ردیف حاج علی‌اکبرخان شهنازی را به خط موسیقی نوشت که چاپ و منتشر گردید. همچنین آقای عبدالله جهان پناه موسیقی‌دان قدیمی و باارزش، قسمتی از ردیف سازی علی‌رضاخان چنگی، نوازنده کمانچه را به خط موسیقی نوشته که تاکنون چاپ و منتشر نشده است. همچنین بوسیله عده دیگری از هنرمندان و حتی خود نگارنده، فعالیتهایی در این زمینه صورت گرفته که به‌خاطر احتراز از اطاله کلام، از شرح آنها درمی‌گذرم. این فعالیتهای باارزش باعث شد که موسیقی ایرانی، بویژه موسیقی سنتی که بیم آن

می‌رفت به علت پخش موسیقی‌های مبتذل توسط رسانه‌های گروهی برای همیشه به‌دست فراموشی سپرده شود، تا حدی از زوال حتمی نجات یابد. مشکل عمده‌ای که متأسفانه در شرایط کنونی در باب ردیف‌سازی - ردیف تار و سه‌تار - وجود دارد، همان مشکلی است که از چهل و چند سال قبل پیرامون کیفیت ملودی و روند اجرای گوشه‌های ردیف وجود داشته است که به‌عنوان نمونه، گوشه سلمک مورد مثال نگارنده قرار گرفته است. در این بخش مقاله، به دلیل اهمیت موضوع، عین مطلبی که در پیشگفتار ردیف گردآوری موسی معروفی درج شده است یک بار دیگر نقل می‌شود (بار اول در شماره ۲ کتاب ماهور مطرح شده است).

«... ولی همگی استادان بر نام و روند گوشه‌های ردیف هم‌داستان نیستند و این مسأله

انجام این امر را به تأخیر می‌انداخت. نخست به نظر رسید يك يك دستگاهها نغمه‌ها

و گوشه‌های ردیف با حضور استادان فن کنجکاوی و منقح شده و مورد تأیید همگی

قرار گیرد و ردیفی مورد تصدیق همگان به چاپ برسد. مدت یکسال و نیم به دعوت

هنرهای زیبای کشور جلسات هفتگی و چه‌بسا چند جلسه در يك هفته از استادان بنام:

نورعلی برومند، علی اکبر شهنازی، مرحوم ابوالحسن صبا، احمد عبادی، رکن الدین

مختاری و موسی معروفی تشکیل گردید و در متفق یافتن آنان به اظهار رأی مشترك

درباره نام و روند گوشه‌ها و چگونگی فرودها سعی وافیه به عمل آمد ولی این کوشش

بی‌نتیجه گشت و اختلاف عقیده همچنان پابرجا باقی ماند».

دست نیافتن به يك راه حل قطعی و مشترك موجب شد که هر استادی تنها عقیده خود را

پیرامون ردیف حجت موجه بداند.

اکنون برای اثبات این موضوع و نشان دادن درجه اختلاف روایات، پنج نوع سلمک در

پنج بند ذکر می‌شود که همه آنها به خط موسیقی نوشته و چاپ شده و در اختیار هنرجویان و

پژوهشگران قرار گرفته است. ضمناً چون نت‌ها در مایه‌های مختلف ثبت شده‌اند - به این معنی

که بعضی در مایه شور Sol و برخی در مایه‌های Mi و la نگارش یافته‌اند، ضمن درج اصل نوشته‌ها

آن دسته از نت‌ها که در مایه‌های La و Mi بوده است، به مایه Sol انتقال داده می‌شود تا کلیه روایات

در يك مایه قرار گیرند و مقایسه آنها و پی بردن به درجه اختلاف، آسان‌تر باشد:

بند اول: سلمك نقل از ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی، گردآوری موسی معروفی، دستگاه شور،
صفحات ۱۳ و ۱۴، گوشه شمار ۱۸

شور Sol

18 سَکات



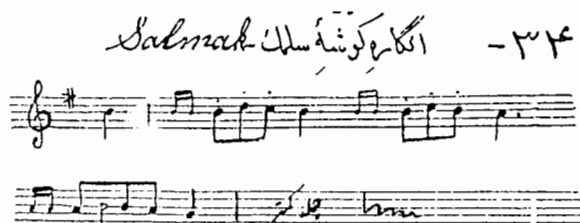
بند دوم - سلمک: نقل از ردیف سازی موسیقی سنتی ایران، ردیف تار و سه تار میرزا عبدالله، به روایت نورعلی برومند، سروش، تهران ۱۳۷۰

شور: Sol



بند سوم - انگاره گوشه سلمک: نقل از موسیقی نظری، جزء ۲ آواشناسی موسیقی ایران، تألیف علینقی وزیری، مطبعه طلوع علاء الدوله، صفحه ۳۲، بند ۳۴

شور: Mi



انتقال بند سوم: انگاره گوشه سلمك نقل از موسیقی نظری، جزء ۲، آواشناسی موسیقی ایرانی،
تألیف علینقی وزیری، صفحه ۳۲، بند ۳۴
۳۴- انگاره گوشه سلمك شور: Sol



بند چهارم - نقل از کتاب موسیقی آوازی ایران (دستگاه شور)، ردیف استاد عبدالله دوامی، نوشته
محمد رضا لطفی، انتشارات گوتنبرگ
شور: La

23

سالمک

SALMAK

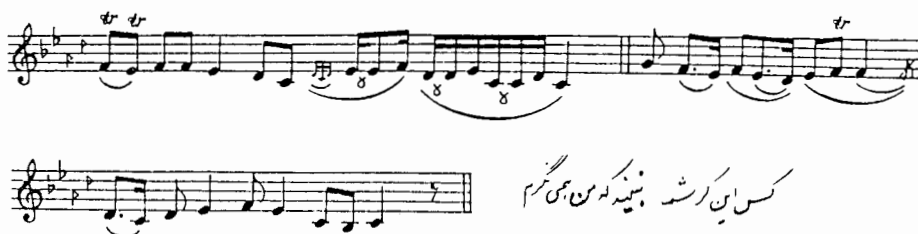


انتقال قسمتی از بند چهارم از شور La به شور Sol: نقل از کتاب موسیقی آوازی ایران، (دستگاه شور) ردیف استاد عبدالله دوامی



بند پنجم - سلمک: نقل از کتاب دستگاههای موسیقی سنتی ایران، گردآورنده موسی معروفی، از ردیفهای آقامیرزا عبدالله، آقا حسینقلی و درویش خان - ترانهش (انتقال) و نگارش دکتر لطف الله مفخم پایان، از انتشارات انستیتوی تحقیقات موسیقی شناسی ایران، فرهنگستان ادب و هنر، تهران، صفحه ۳۸

انتقال بند پنجم سلمك: از شور Mi به شور Sol : نقل از كتاب دستگاه‌های موسیقی سنتی ایران، گردآوری موسی معروفی، از ردیف‌های آقامیرزا عبدالله، آقا حسینقلی و درویش‌خان



شایان ذکر است که کلیه روایت کنندگان نامبرده، از زمره هنرمندانی بوده‌اند که بی‌گمان قصد خدمت به فرهنگ موسیقی سنتی ایران را داشته‌اند و باید اذعان کرد که آنان هرگز به خاطر خودنمایی و کسب شهرت و مال و منال دنیوی، به گردآوری و ثبت و ضبط ردیف دست نیازیده‌اند. به روان پاک آن هنرمندان از سر صدق و ارادت درود می‌فرستم.

این اختلافات از آنجا سرچشمه گرفته است که راویان یا خدای نخواستہ بر اثر عدم توجه و یا بنا بر سلیقه و ذوق شخصی، در اصل ردیف تار و سه‌تار که میرزا عبدالله به شاگردانش تعلیم داده است، تصرفاتی کرده‌اند که در بالا به نمونه بارز آن اشاره شد.

در اینجا بی‌مناسبت نمی‌دانم، به‌طور خلاصه توضیح دهم که ردیف موسیقی سنتی به چه مقوله‌ای گفته می‌شود. موسیقی سنتی ایران شامل هفت دستگاه یا مقام است که عبارتند از دستگاه شور و آوازهای وابسته به آن - ابوعطا که بعضی آن را دستان العرب می‌گویند، بیات ترک یا بیات زند، افشاری، دشتی - دستگاه همایون و آواز وابسته به آن یعنی بیات اصفهان، دستگاه سه‌گاه، دستگاه چهارگاه، دستگاه ماهور، دستگاه راست پنجگاه و دستگاه نوا. این دستگاهها و آوازهای وابسته به آنها هر یک شامل نغمات کوچک‌تری هستند که به آنها گوشه می‌گویند. مانند درآمد اول، درآمد دوم، کرشمه، گوشه رهاب، اوج، ملانازی یا ملانیازی، نغمه اول و دوم، زیرکش سلمک، سلمک، گلریز، مجلس افروز، عزال و در حدود ۲۰ گوشه دیگر در دستگاه شور. این نغمات به تناسب خاص و اغلب منطقی پشت سر هم ردیف شده و یکی پس از دیگری به‌ترتیب با تار و با سه‌تار اجرا می‌شوند.

در اواخر دوران قاجاریه، این ردیف به‌وسیله آقا علی اکبر فراهانی نوازنده تار به پسر برادرش آقا غلامحسین آموخته شد و پس از درگذشت آقا علی اکبر، به‌وسیله آقا غلامحسین به میرزا عبدالله یعنی پسر آقا علی اکبر تعلیم داده شد - آقا علی اکبر فرزند دیگری هم داشت به‌نام آقا حسینقلی که حدود ۱۰ سال کوچک‌تر از میرزا عبدالله بود. او هم مدت کوتاهی تحت تعلیم آقا غلامحسین بود و پس از درگذشت آقا غلامحسین، به شاگردی برادرش میرزا عبدالله درآمد.

مرحوم میرزا عبدالله که بعضی به او ابوالموسیقی و برخی جناب میرزا می گفتند، هنرمندی بسیار وارسته و خوش سیرت بود که به موسیقی سنتی و به آنچه از استادش آقاغلامحسین فرا گرفته بود، بی اندازه اعتقاد داشت. این استاد، در تعلیم ردیف، دارای دقت نظر و معتقد بود که شاگردانش باید عین نغمات ردیف را بدون ذره ای اختلاف با تار و یا سه تار اجرا کنند و هرگز مجاز نیستند هنگام اجرای ردیف نوازی، ذوق و سلیقه شخصی را اعمال و مداخلت بدهند. این سختگیری های جناب میرزا، به نظر نگارنده بخصوص در آن روزگار که ضبط صوت به صورت امروز وجود نداشت و خط موسیقی هم رایج نبوده، بسیار لازم و ضروری بوده است. او مایل بود آثار قدما بدون ذره ای تحریف، دست نخورده به حافظه شاگردانش سپرده شود.

از حاجی آقا محمد ایرانی، اسمعیل خان قهرمانی و استاد ابوالحسن خان صبا شنیده ام که جناب میرزا به کسانی که هنگام ردیف نوازی تصرفاتی در روند اجرای گوشه ها می کردند، بر سبیل طنز و تمسخر فرموده: فلان کس - یعنی همان کسی که ذوق و سلیقه خود را در اجرا دخالت می داده - یشموت خانی^{۱۰} ساز می زند و استاد برای شاگردانش توضیح می داده که مقصود از «یشموت خانی ساز زدن» یعنی: چرت و پرت و خلاصه پرت و پلا نوازندگی کردن و تحریف کردن روند اجرای دستگاهها، آوازها و گوشه های موسیقی سنتی ردیف تار و سه تار^{۱۱}.

نمونه برجسته یکی از شاگردان حق شناس میرزا عبدالله، آقای اسمعیل خان قهرمانی بود که در این مقاله به طور مفصل از او یاد کردیم و گفتیم که او عین ردیف میرزا عبدالله را با رعایت مفاهیم عاطفی گوشه ها در حافظه داشت. نامبرده کلیه محفوظات ردیفی خود را بنا به درخواست و اصرار نورعلی خان برای ایشان اجرا کرد که به وسیله دستگاه ضبط صوت، جاودانه شد و همان طور که گفتیم، در حال حاضر اطلاع دقیقی از سرنوشت این نوارها در دست نیست. پس از درگذشت اسمعیل خان قهرمانی، زنده یاد نورعلی برومند بنا به دلایلی، معتقد بود که نواخته های اسمعیل خان مرتب و منظم نیست. بنابراین شخصاً ردیف هفت دستگاه را با تار اجرا کرد و در اختیار مرکز حفظ و اشاعه موسیقی گذاشت و در همان زمان درباره کیفیت ردیفی که خود اجرا کرده بود، ضمن مصاحبه ای که روی نوار ضبط شده است، چنین گفت (عین نوار مصاحبه نورعلی برومند را به دفتر کتاب ماهور ارسال کرده ام):

«مرحوم میرزا عبدالله اصولاً حالت تارش این بود که خیلی منظم و مرتب بود و آنچه که به شاگرد یاد می داد منظم و مرتب و بدون هیچ تغییر. حالا اینها را بنده از یکی از شاگردهای مرحوم میرزا عبدالله که اسمعیل خان قهرمانی بوده (خدا بیامرزدش) یاد گرفتم، البته ایشان اینها را زدند خیلی کس های دیگر هم اینها را زدند ولی وقتی که گوش بکنید می بینیم که اصولاً وقتی که زدند خیلی دقت نکردند که این مضاربها اگر

يك جایی كم و زياد دارد آن كم و زيادی ها را آنها يك جورى زده اند ولى من خودم اينها را رويش مطالعه كردم و اينها را مرتب و منظم كردم كه خيلى منظم و مرتب باشد. بنده قطعاتى كه از خود مرحوم اسمعيل خان دارم كه اين قطعات را زده، اگر به سمع شما برسد شما مى بينيد كه خيلى شلوغ بوده و شايد به اين واضعى كه الان اينجا داريد مى شنويد، نبوده. از خود تعريف كردن خيلى خوب نيست...» انتهاي نقل از نوار اينك با توجه به سفارشهاى اكيد و توصيه ها و وسواسى كه مرحوم ميرزا عبدالله در مورد اجراى ردیف داشته، مبنی بر اینکه هیچکس حق ندارد هنگام اجرای نغمات موسیقی سنتی سلیقه خود را مداخلیت دهد و هرگونه تصرفی را جایز ندانسته و منظور واقعی استاد دقیقاً این بوده است که آهنگ های ردیف باید همانطور که از قدیم الایام به دست ما رسیده اجرا و اشاعه یابد، نگارنده براساس اذکروا موتاهم بالخیر شخصاً هیچگونه اظهار نظری نمى کنم و داوری را به عهده پژوهشگران و کسانی مى گذارم كه واقعاً مایلند نغمات ردیف موسیقی سنتی را آن طور كه خود ميرزا عبدالله اجرا مى کرده است بشنوند.

با شرح نسبتاً مفصلى كه درباره ردیف تار و سه تار داده شد و با در نظر گرفتن اختلافات بسيارى كه در زمینه کیفیت ملودی و اجرای گوشه های ردیف تار و سه تار براساس روایات مختلف وجود دارد و با توجه به این مشکل كه هريك از راویان، روایت خود را حجت موجه پنداشته و طبعاً روایت دیگری را مطابق با واقع ندانسته اند - زمان آن فرا رسیده است كه:

۱- کلیه روایاتی كه درباب ردیف موسیقی سنتی در دست است و همچنین ردیفی كه شادروان اسمعيل قهرمانى شاگرد برجسته ميرزا عبدالله شخصاً با تار اجرا و ضبط کرده است، گردآوری و زیر نظر شورایی كه از هر جهت صلاحیت و اهلیت داشته باشد، مورد بررسی دقیق قرار گیرد و کلیه اختلافات موجود، برطرف گردد و در درجه اول ردیفی با توجه به مقدمات اجرایی تار و سه تار تهیه و ثبت و ضبط شود. نگارنده پیشنهاد مى کنم كه این ردیف را به عنوان ردیف پایه موسیقی سنتی ایران بپذیریم.

۲- تردیدی نیست كه همزمان با آقا علی اكبر فراهانی نوازنده تار كه در اواخر دوره قاجاریه زندگی مى کرده است و پسر هنرمندش ميرزا عبدالله كه در حقیقت راویان درجه اول ردیف تار محسوب مى شوند، نوازندگان و اساتید برجسته دیگری نیز مانند آقامحمد صادق خان سرورالملك نوازنده سنتور و نایب اسدالله موسیقی دان و نوازنده بی بدیل نی و حسین خان اسمعيل زاده نوازنده كمانچه وجود داشته اند كه براساس مقدمات اجرایی ساز خود، هريك ردیف خاصی داشته و به شاگردان خود تعلیم مى دادند كه احتمالاً از جهت محتوا با ردیف سنتی تار و سه تار چندان بیگانه نبوده است و متأسفانه به علت عدم توجه و بی اعتنائی به هنر والای موسیقی از میان رفته و

در حال حاضر اطلاعی از کیفیت ردیف آنها در دست نیست. تنها در ردیف موسیقی سنتی يك گوشه در دستگاه همایون به نام محمد صادق خانی از ساخته‌های آقا محمد صادق خان سرورالملک وجود دارد که استاد صبا و حاجی آقا محمد ایرانی آن را نقل کرده‌اند و نگارنده در کتاب موسیقی ایرانی ملودی آن را به خط موسیقی نوشته‌ام^{۱۲} و مختصراً به شرح حال آن هنرمند اشاره کرده‌ام. به هر حال آنچه مسلم است سالها است که در موسیقی سنتی ایران دو نوع ردیف مورد تعلیم و تعلم قرار گرفته است یکی ردیف آوازی - که از نظر ارتباط با دستگاهها، آوازا و گوشه‌ها بی ارتباط با ردیف تار و سه‌تار نیست و پیرامون این مسأله در رساله دیگری باید به تفصیل از آن یاد کرد - دیگری ردیف سازی است که فعلاً به ردیف تار و سه‌تار انحصار یافته است.

بدیهی است همان‌طور که آواز سنتی، ردیف خاصی دارد، سایر سازهای ایرانی مانند نی، کمانچه، سنتور و... هم بنا به مقدرات اجرایی خود باید ردیف خاصی داشته باشند. بنابراین تنها ردیف تار و سه‌تار که بنا به مقدرات اجرایی این سازها تنظیم و ثبت و ضبط شده است، نمی‌تواند به عنوان کل ردیف موسیقی سازهای ایرانی به حساب آید و به خاطر وجود این مشکل بزرگ، نوازندگان سازهایی نظیر نی، کمانچه، سنتور و آن دسته از سازهای جهانی که بخوبی می‌توانسته‌اند در خدمت موسیقی ایرانی قرار گیرند مانند ویلن و پیانو، سالها است که برای آموختن دستگاهها، آوازا و گوشه و خلاصه ردیف سنتی، از ناچاری به کتابهایی مراجعه می‌کنند که در آنها ردیف تار و سه‌تار به خط موسیقی نوشته شده است. نگارنده در همین مقاله برای حل این مشکل نظریات و پیشنهادهایی دارم.

۳- در شرایط کنونی، به دلایلی که ذکر شد، چون اطلاعی از ردیف سنتی سازهایی نظیر نی، کمانچه و سنتور در دست نیست، ناچار باید براساس ردیف پایه که در بند يك نام برده شد، ردیفهایی با توجه به مقدرات اجرایی این سازها، به صورت کتاب و نوار ثبت و ضبط گردد و برای وصول به این مهم باید نظریات اساتید و نوازندگان طراز اول این سازها مبنا و مأخذ قرار گیرد. به عنوان مثال نمونه بارز آن استاد ارجمند آقای حسن کسایی نوازنده بی نظیر نی است که با توجه به مقدرات اجرایی نی، می‌توانند اظهار نظر فرمایند که: کدامیک از گوشه‌هایی که در ردیف سنتی تار و سه‌تار نواخته می‌شود، با نی قابل اجرا است. بخصوص که ایشان با نواختن سه‌تار هم آشنایی لازم را دارند.

در پایان، ذکر این نکته ضروری است که خوانندگان عزیز نپندارند که مشکل اساسی موسیقی ایرانی تنها و تنها حل اختلاف موجود در ردیف سنتی است و یا گمان نبرند که اگر تکلیف گوشه سلمک و نظایر آن روشن شد و توفیق پیدا کردیم که ردیف خالی از اختلاف روایات را تهیه و در اختیار هنرجویان و جامعه بگذاریم، مآلاً کلیه مشکلاتی که هم اکنون در سر راه موسیقی ایرانی قرار دارد، حل خواهد شد. هرگز گرچه ردیف سنتی از يك سو سرشار از راز و رمزهایی است که

همواره باید مورد مطالعه موسیقی‌دان‌های ایرانی قرار گیرد تا هر کس به اندازه درک و فهمش، تازه‌های آن را کشف کند و از سوی دیگر این ردیف جنبه آموزشی دارد و درحقیقت استاد ضمن تعلیم ردیف موسیقی سنتی شیوه نواختن تار و سه‌تار را هم به هنرجو می‌آموزد. بنابراین در ردیف‌نوازی مسأله درس گرفتن و درس پس دادن، مطرح است و شك نیست که تنها با اجرای موسیقی محصور در چارچوب ردیف، نیاز جامعه و مردم علاقه‌مند به موسیقی تأمین نخواهد شد. آهنگساز و نوازنده هنرمندی که از خلاقیت لازم برخوردار است، هرگز نمی‌تواند خود را در محدوده ردیف اسیر کند. او گرچه به ظاهر مشغول اجرای آهنگی فرضاً در ماهر یا سه‌گاه و یا دیگر دستگاهها و آوازاها است، ولی هروقت شروع به سازندگی و نوازندگی می‌کند، ماهر یا سه‌گاه یا دیگر دستگاهها و آوازاها را بنا به حال و حالتی که از جهت عاطفی به او دست می‌دهد، به‌نوعی تازه اجرا می‌کند که با اجرای قبلی متفاوت است و با این وسیله پیام تازه‌ای به گوش جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند می‌رساند و به‌قول زنده‌یاد سهراب سپهری: چشمها را باید شست / جور دیگر باید دید.

گرچه یکی از خصوصیات و ارکان مهم موسیقی ایرانی بداهه‌پردازی یا بدیهه‌نوازی است، ولی نباید از نظر دور داشت که همه نوازندگان از نعمت خلاقیت و در نتیجه بداهه‌نوازی برخوردار نیستند. خلاقیت در موسیقی ایرانی شبیه شعر گفتن است. هر ادیب دانشمندی ولو هر قدر به ادبیات مسلط باشد، نمی‌تواند شعر بسراید و ایراد و عیبی هم بر او وارد نیست. به قول معروف: شاعری طبع روان می‌خواهد... بنابراین، نوازندگانی که در موسیقی ایرانی استعداد بداهه‌نوازی و خلاقیت را ندارند، بهتر است برای بالا بردن سطح تکنیک نوازندگی خود کوشش کنند. نوازندگانی را در سطح جهان سراغ داریم که از شهرت خاصی برخوردارند، آنها دهها بلکه صدها قطعه از موسیقی‌دانهای بزرگ جهان را از حفظ دارند و ساخته‌های آنان را بسیار بسیار خوب اجرا می‌کنند. مجری خوب، اهمیت ویژه‌ای دارد. پس بهتر است این دسته از نوازندگان سازها که قوه بداهه‌نوازی ندارند، عین ردیف موسیقی سنتی و آثار ارزنده آهنگ‌سازان دیگر را اجرا کنند. متأسفانه در ایران، به اتکای اینکه موسیقی ایرانی این خاصیت را دارد که براساس آن بداهه‌نوازی انجام گیرد، بعضی از نوازندگانی که ابداً قوه خلاقیت ندارند، به خیال خودشان بداهه‌نوازی می‌کنند که گاهی رسوایی هم به‌بار می‌آورند. هنرمند واقعی کسی است که ضمن شناخت سنتهای گذشته با نوآوریها و خلق آثار تازه، سنت‌گزار باشد.

در زمینه موسیقی ایرانی، سالها باید بگذرد تا موسیقی‌دان و نوازنده‌ای، به‌معنی واقعی بداهه‌پرداز و یا آهنگ‌ساز شود. چه‌بسا که يك هنرجوی رشته موسیقی سال چهارم و پنجم، ذاتاً دارای استعداد بداهه‌پردازی باشد و درحد خودش شیرین و گرم و ملیح، ساز بزند و به ابداع و

انشاء و بداهه‌نوازی بپردازد، درحالی که ممکن است نوازنده دیگری که سالها ریاضت کشیده و ردیف سنتی را موبه‌مو از حفظ دارد و در نوازندگی هم مسلط است، به علت اینکه فاقد استعداد و قوه خلاقه است، قادر به انجام بداهه‌نوازی نباشد. این دسته از نوازندگان، بعضاً هنگام اجرای ردیف سنتی، چون مفاهیم عاطفی نغمات و گوشه‌ها را حس نمی‌کنند، بسیار خشک و بی‌روح و بدون جاذبه ساز می‌نوازند و شنونده فقط به شنیدن بدون احساس بسنده می‌کند و چه‌بسا آن دسته از هنرجویانی که استعداد کافی دارند، مورد حسد آنها قرار گیرند. به فرموده حافظ باید به آنها گفت:

حسد چه می‌بری ای سست نظم بر حافظ قبول خاطر و لطف سخن، خدا دادست
در موسیقی ایرانی، نمونه‌های بارزی از هنرمندان بداهه‌نواز وجود داشته‌اند که هم مورد قبول جامعه و هم از شهرت کافی برخوردار بوده‌اند که برای احتراز از اطاله کلام به ذکر نام دو شخصیت برجسته بسنده می‌شود: استاد غلامحسین درویش، نوازنده تار و استاد ابوالحسن صبا نوازنده ویلن و سه‌تار.

خوشبختانه از اساتید و هنرمندانی که در قید حیات هستند، عده‌ای بداهه‌نواز به معنی واقعی وجود دارند که جامعه هنری و مردم بخوبی آن عزیزان را می‌شناسند و از معرفی نگارنده بی‌نیازند. پایان سخن آنکه:

در وادی پریها و دهشتناک زندگی که برای ادامه حیات، جز تلطیف روح چاره‌ای نمی‌ماند و به حقیقت در تمام ادوار تاریخ به ثبوت رسیده است که در این زمینه، موسیقی سهم بسزا و عمده‌ای دارد و از آنجا که بالاخص در دهه اخیر اصراری وسیع برای حفظ ردیف موسیقی سنتی به عمل می‌آید و همین مسأله ضمن دلگرمی، برای پیشرفت موسیقی سنتی باریقه‌امیدی به وجود آورده و نیز از طرفی احساس می‌شود که همین گشایش ممکن است راههایی انحرافی فراراه موسیقی سنتی قرار دهد، لذا اتفاق عقیده و امعان نظر افراد با صلاحیت و صاحب‌نظر که متأسفانه بسیار هم اندکند ضرورت دارد و سزاوار است تا دیر نشده این صالحان، با تنقیح و تنفیذ ردیف‌ها، موسیقی سنتی را از کلیه اختلافات و پراکنده نظری‌ها نجات دهند.

بی‌نوشتها:

۱. ملڪ كلمه‌ای است عامیانه و در تداول عامه ممالِ سلك است. مانند: خورشید، مورشید. كتاب، متاب
۲. سرگذشت موسیقی، بخش اول، نگارش روح‌الله خالقی، صفحات ۱۲۶ و ۱۲۷
۳. همان كتاب، صفحه ۱۸۷
۴. همان كتاب، صفحه ۶۷ و ۶۸
۵. همان كتاب، صفحه ۴۳۲ تا ۴۳۶
۶. همان كتاب، صفحه ۲۵۶ تا ۲۶۴
۷. پیش‌گفتار شرح ردیف موسیقی ایرانی نوشته دکتر مهدی پرکشلی، گردآوری موسی معروفی
۸. نگارنده هم بنا به پیشنهاد استاد صبا در این کلاسها به عنوان كمك معلم به داوطلبان تعلیم می‌دادم.
۹. سرگذشت موسیقی، نگارش روح‌الله خالقی، صفحه ۱۲۲ و ۱۲۳
۱۰. در لغت‌نامه دهخدا اشاره شده است که یشموت‌خان فرزند هلاکوخان مغول بوده است. در تاریخ بناکتی صفحه ۴۳۴ و كتاب حبیب‌السیر جلد ۳، صفحه ۱۰۳، شرح نسبتاً جامع‌تری در این باب آمده که به ذکر خلاصه‌ای از مفاد آنها در اینجا بسنده می‌شود: یشموت‌خان فرزند هلاکوخان مغول بوده و در سال ۶۵۷ هجری از طرف پدر حکومت آذربایجان به او مجول می‌شود مشهور است که او مردی سفاک بوده و طبعاً احکام سنتی و مورد علاقه مردم را خودسرانه لغو و یا تحریف می‌کرده است.
۱۱. نگارنده برای روشن‌تر شدن موضوع مورد بحث توضیح بیشتری ضروری می‌داند: مرحوم میرزا عبدالله مانند

عموی خود آقا غلامحسین و پدرش آقا علی اکبر فراهانی و جدش شاه ولی، اعتقاد داشت آهنگ‌هایی که تحت عنوان ردیف به شاگردان تعلیم داده می‌شوند، نغمات اصیلی هستند که از گذشته‌های دور سینه به سینه، نسل بعد از نسل به ارباب عمل موسیقی تعلیم داده شده و موظفیم از جهت حفظ امانت، آن نغمات را بدون ذره‌ای تحریف، تحت عنوان ردیف موسیقی سنتی به شاگردان تعلیم دهیم. به‌طور مثال تنها یک نوع سلمک در ردیف میرزا عبدالله وجود داشته ولی با کمال تأسف به علت اختلاف روایات - که همه روایت‌کنندگان هم خود را شاگرد میرزا عبدالله می‌دانسته‌اند - امروز در کتابهایی که تحت عنوان ردیف موسیقی سنتی انتشار یافته است، ۵ نوع ملودی سلمک وجود دارد و این اختلاف تنها و تنها مربوط به گوشه سلمک نیست و در روند اجرای اغلب گوشه‌های ردیف، همین اشکال و اختلاف مشهود است. شاید برخی تصور کنند که وجود ۵ نوع سلمک در زمان ما، دلیل پرباری و مزیت موسیقی ردیفی است. در صورتی که واقعیت قضیه درست عکس این تصور است. زیرا تصرف و تحریف در روند اجرای سلمک که از طرف میرزا عبدالله تحت عنوان نغمه اصیل قدیمی تعلیم داده می‌شده است، بهیچوجه جایز نیست. قداماً، از جمله میرزا عبدالله معتقد بودند هر یک از نوازندگان آلات موسیقی برای آشنا شدن به رموز موسیقی سنتی، حتماً باید یک دوره ردیف اصیل را بدون ذره‌ای تحریف، به حافظه خویش بسپارند ولی در کنار آن چون یکی از ارکان مهم موسیقی ایرانی خلاقیت و ابداع و انشاء و به اصطلاح دیگر بداهه‌پردازی یا بدیهه‌نوازی است، آن دسته از موسیقی‌دانهای ایرانی و نوازندگان سازها که از موهبت قوه خلاقه برخوردارند، در عین اینکه اصل ردیف سنتی را در حافظه دارند، هنگام هنرنمایی و نوازندگی، هرگز مجبور نیستند عین ردیف مشقی را برای شنوندگان اجرا کنند. این دسته از نوازندگان قادرند هر یک از گوشه‌ها - از جمله گوشه سلمک - را با ذوق سلیم، هر بار به نوعی اجرا کنند که با اجرای قبلی تفاوت داشته باشد. بداهه‌نواز واقعی از اجرای موسیقی قالبی پرهیز می‌کند. او می‌تواند آثاری را لحظه به لحظه خلق کند. نگارنده پیرامون بداهه‌نوازی در موسیقی ایرانی در مقدمه کتاب موسیقی ایرانی (صفحات ۵۵ و ۵۶، انتشارات سروش) شرح مختصری نوشته است. علاقه‌مندان می‌توانند در این باب به کتاب مزبور مراجعه فرمایند.

۱۲- موسیقی ایرانی، نوشته علی تجویدی انتشارات سروش صفحه ۱۰۵

شیوه ثبت و نگارش الحان یا آهنگهای موسیقی
به روایت عبدالقادر مراغه‌ای
(وفات ۸۳۸ ه. ق)

شرح حال مختصر

عبدالقادر در آغاز و پایان کتاب جامع‌الالحان و مقاصد‌الالحان، نام و نسب خود را «عبدالقادر بن غیبی الحافظ المراغی» ذکر کرده است.

تاریخ تولد او درست معلوم نیست. فارمر^۱ تولد او را حدود نیمه قرن هشتم (۱۴ میلادی) حدس زده است. وفات او در سال ۸۳۸. هجری قمری بر اثر طاعون و به‌قولی بیماری وبا روی داده است.

محل تولد عبدالقادر، به‌طوری که از اسمش پیداست، در مراغه بوده و مراغه در آن روزگار یکی از شهرهای بزرگ و آباد آذربایجان به‌شمار می‌رفته است. او موسیقی را از پدرش آموخت و فارمر از او به‌عنوان یکی از بزرگان جهان موسیقی یاد می‌کند. عبدالقادر، علاوه بر موسیقی علمی یا نظری، با موسیقی عملی هم سروکار داشته و خود آهنگساز، نوازنده و خواننده بوده و شعر نیز می‌سروده است. از او، در کتاب جامع‌الالحان و مقاصد‌الالحان، اشعاری ثبت شده است. این نیز گفته شود که بیشتر دانشمندان و فلاسفه قدیم که درباره موسیقی، کتاب و رساله نوشته‌اند؛ در موسیقی عملی مهارت نداشته‌اند.

فارمر می‌نویسد: عبدالقادر در موسیقی تالی صفی‌الدین ارموی^۲ بوده است. عود خوب می‌نواخت و در ساختن تصنیف استاد بود. او در کتاب مقاصد‌الالحان بارها نام تصنیفها و آهنگهای

۱. هنری جورج فارمر Henry George Farmer، متولد ۱۸۸۲ ایرلند وفات ۱۹۶۶

۲. صفی‌الدین ارموی (۶۹۳ - ۶۱۳ ه. ق) از بزرگترین موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان قدیم ایران است.

خود را ذکر می‌کند و خواننده را برای اطلاع بیشتر به کتاب دیگر خود، «کنز الالحان» ارجاع می‌دهد. اما با افسوس، از این کتاب نفیس که در آن عبدالقادر تصنیفهای خود را به خط مخصوصی نوشته بوده است، نسخه‌ای در دست نیست. عبدالقادر، کتاب دیگری دارد به نام شرح الادوار. این کتاب شرح الادوار صفی الدین ارموی است.^۳

استفاده از حروف ابجد برای پرده‌ها یا نغمه‌ها (صداها)

فلاسفه و دانشمندان و موسیقی‌دانان قدیم، در دائرةالمعارف‌های خود بخشی نیز به موسیقی اختصاص داده و موسیقی را از جهات گوناگون تجزیه و تحلیل کرده‌اند. این موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان، دو عامل اساسی موسیقی یعنی صدا (نغمه) و وزن (ایقاع) را، جداگانه مورد مطالعه قرار داده‌اند و در رشته موسیقی، کتابها و رسالات متعددی دارند. از آثار گرانبهایی که در این زمینه موجود است، کتاب موسیقی کبیر فارابی^۴ است. او در این کتاب به مباحث گوناگون موسیقی علمی پرداخته و روش پرده‌بندی سازهای رایج زمان خود (مانند تنبور خراسانی و عود) را با مهارت کامل شرح داده و نسبتهای معرف فواصل پرده‌ها یا نغمه‌ها (صداها) را در این سازها تعیین نموده و آنها را با حروف ابجد نامگذاری کرده است. به عبارت دیگر صداها یا موسیقی قدیم ایران را با حروف ابجد و محل دقیق آنها را در پرده‌ها یا دستانهای ساز مشخص کرده است. همه موسیقی‌دانان بعدی از جمله عبدالقادر مراغه‌ای راه و روش او را در تحقیقات موسیقی پذیرفته‌اند. عبدالقادر در صفحه ۳۴ کتاب مقاصد الالحان، به نقل از ابونصر فارابی پرده‌ها یا دستانهای عود را در پنج سیم عود که با حروف ابجد نامگذاری شده‌اند، نشان داده است (شکل ۱). در شکل شماره ۲، اسامی نغمه‌ها یا صداها یا پرده‌ها یا دستانهای پنج سیم عود با حروف ابجد به ترتیب مشخص و با نت نویسی به شیوه امروزی تطبیق داده شده است.

۳. برای اطلاع بیشتر از شرح احوال عبدالقادر مراغه‌ای رجوع شود به مقدمه کتابهای مقاصد الالحان و جامع الالحان به قلم محقق گرامی آقای تقی بیش

۴. ابونصر فارابی ۳۳۹ تا ۲۶۰ ه. ق.

جانب الانف

	کط	کب	یه	ح	ا
دستان الزاید	ل	کج	یو	ط	ب
دستان المجنب	لا	که	یز	ی	ج
دستان السبابة	لب	که	یح	یا	د
دستان وسطی الفرس	لج	کو	یط	یب	ه
دستان وسطی زلزل	لد	کز	ک	یج	و
دستان البنصر	له	کح	کما	ید	ز
دستان الخنصر	لو	کط	کب	یه	ح

جانب المشط

شکل ۱

صورت ساز خمسه الاوتار که آن را عود کامل خوانند.

مقاصد الالحان صفحه ۳۴

همان طور که می بینید فاصله دستانها در شکل ۱، مساوی رسم شده اند. درحالی که در روی ساز این فاصله ها نامساویند.

اسامی نغمه‌ها یا صداها یا پرده‌ها یا دست‌انهای پنج سیم عود به حروف ابجد و تطبیق آنها با نت نویسی به شیوه امروزی

→

لو له لیر لب لا ل کط کح کز که که کچ کب کا ک	ط ی ی د بد ب ج ب ا	ح ز ه د ج ب ا	سیم بم	سیم مثنی	سیم زیر	سیم حاد	سیم حاد
1	2	3	4	5	6	7	8

حروف ابجد برای تطبیق با نت‌های موسیقی، از چپ به راست نوشته شده‌اند.

شکل ۲

ایقاع

یکی دیگر از دو عامل مهم موسیقی، وزن یا ریتم است که فلاسفه و دانشمندان و موسیقی‌دانان قدیم ایران تحت عنوان «ایقاع» درباره آن به بحث پرداخته‌اند و در این مورد نیز بیشتر تکیه آنان بر مطالعات و تحقیقات ابونصر فارابی بوده است.

در کتابهای درة التاج قطب‌الدین شیرازی (وفات ۷۱۰ ه. ق)، نفائس الفنون محمود آملی (قرن هشتم) و مقاصدالاحان عبدالقادر، ایقاع را از قول فارابی چنین نقل کرده‌اند: «الایقاع هو النقلة علی النغم فی ازمنة محدوة المقادیر والنسب».

همین تعریف، در کتاب مجمع‌الادوار نوشته مهدیقلی هدایت (مخبرالسلطنه) به زبان فارسی از قول فارابی چنین آمده است: «ایقاع تقدیر ازمنه محدوة المقادیر والنسب است بین نغمه‌ای چند» یعنی ایقاع گنجاندن زمانهایی است بین چند نغمه (چند صدا) که از حیث مقادیر و نسبتها محدود باشند.

صفی‌الدین ارموی با توجه به تعریف فارابی، ایقاع را جامعتر تعریف کرده است. از کتاب مجمع‌الادوار مهدیقلی هدایت نقل می‌شود:

«ایقاع فقراتی چند است در ازمنه محدوة المقادیر و در ادوار متساوی‌الکمیت با اوضاع مخصوصه که طبع سلیم و مستقیم درک آنها کند و چنانکه شعر توان گفت بدون دانستن عروض، ایقاع توان کرد بدون علم بر ادوار آن. و طبع سلیم غریزه [ای] است جبلی که بعضی را هست و بعضی را نیست و چه بسیار کسانی که رنجه‌ها برده‌اند و سعی‌ها کرده‌اند و موفق به درک نسب زمان نشده‌اند و حال آنکه در علوم دیگر فائق بوده‌اند».

موسیقی‌دانان و علمای قدیم، مدار اوزان موسیقی را بر آهنگ حرکت و سکون نهاده و به مناسبت شباهت ادوار ایقاعی به ادوار عروضی، بنای آن را نیز بر ارکان عروضی گذاشته‌اند.^۵

در عروض، از ترکیب حروف ف، ع، ل، ن... کلماتی مانند فعلون، مفاعیلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفتعلن و غیره ساخته و آنها را میزان سنجش بحور و تعیین اوزان اشعار قرار داده‌اند که در اصطلاح به آنها افاعیل «عروض» می‌گویند. از تکرار یا ترکیب این افاعیل با یکدیگر بحور اوزان عروضی ساخته می‌شود.

در موسیقی، اجزاء ایقاعی را با ترکیب حروف ت، ن، ن می‌سنجند و آن کلمات را در اصطلاح «اتانین» گویند. از ترکیب اتانین با یکدیگر ادوار ایقاعی ساخته می‌شوند. مثلاً دور مخمس که عبدالقادر آن را چنین تعریف می‌کند: «اما دور مخمس و زمان آن هشت نقره است. مثلاً

۵. برخی بنای ادوار عروضی را برادوار ایتاعی می‌دانند.

عبدالقادر مراغه‌ای از ترکیب این دو عامل اساسی موسیقی، توانسته است از آهنگهای خود، نمونه‌هایی مختصر ارائه دهد. در این نمونه‌ها او مقام و دور ایقاعی آهنگ مورد نظر را مشخص کرده و شماره نقرات هر صدا را در زیر آن نوشته و بدین ترتیب امتداد یا کشش صداها را تعیین کرده است مثلاً وقتی در زیر حرف ح می‌نویسد ۴، یعنی اینکه صدای ح (فا) به مدت ۴ نقره امتداد خواهد داشت و تقسیمات آن تابع دور ایقاعی تعیین شده و یا وزن شعر خواهد بود.^۸

عبدالقادر درباره نگارش الحان یا آهنگهای موسیقی در صفحه ۱۰۲ کتاب مقاصدالالحان چنین می‌نویسد:

ح	يـ	يـ	يـ	يـ	يـ	يـ	يـ
٤	٤	٤	٤	٤	٤	٤	٤

شکل ۷ ح ی یج ی ی یج ی
۴ ۴ ۴ ۴ ۴ ۴

۸. قبل از عبدالقادر، صفی‌الدین ارموی نیز به نگارش آهنگهای موسیقی پرداخت. نمونه‌ای از نگارش موسیقایی او از کتاب «الادوار»، در صفحه ۳۶۹ کتاب تاریخ موسیقی خاور زمین اثر هنری جورج فارمر، ترجمه بهزادباشی چاپ شده است.

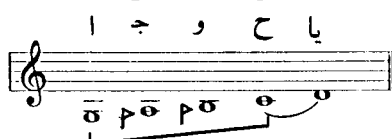
بدیهی است که حروف ابجد برای تطبیق با نت‌های موسیقی از سمت چپ به راست نوشته شده‌اند.

چنین فواصلی، هنوز هم در موسیقی ما رایج است و آن را می‌توان با گوشه مخالف سه‌گاه (لاکُرُن) مقایسه کرد.

عزّال، یکی از گوشه‌های قدیم موسیقی ایران است. عبدالقادر در شرح شعبات بیست و چهارگانه، درباره آن نوشته است: «اما عزّال: پنج نغمه است و بر جنس حجازی به بعد طنینی زاید است و نعمات آن چنین است:

یا.. ح.. و.. ج.. ا..»

یعنی مرکب از پنج صدا است و يك فاصله دوم بزرگ (بُعد طنینی) از ذوالاربع یا دانگ (جنس) حجازی اضافه است و نت نویسی آن چنین می‌شود:



شکل ۸

بعد طنین + جنس (دانگ) حجازی ۱۰

یادآوری می‌شود که عبدالقادر صداهای آهنگ عزّال (شکل ۷) را يك فاصله چهارم درست بالاتر نوشته است.

امروزه، گوشه عزّال یکی از گوشه‌های شور بالا است و در همایون نیز در همان پرده‌های شور بالا که در اوج همایون واقع می‌شود اجرا می‌گردد^۹. تفاوت آن از نظر فواصل درجات با عزّال قدیم (شکل ۷)، در نت می‌کُرُن (یج) است و اگر این نت را به می بمل (یب) تغییر دهیم، با فواصل درجات گوشه عزّال امروز کاملاً منطبق خواهد شد.

نمونه دیگری که عبدالقادر ارائه می‌دهد، در مقام حسینی و در وزن رَمَل است. در این مورد چنین می‌نویسد: «طریقه دیگر در حسینی به دور رمل ۱۲ نقره

یج.. یه.. یب.. ی.. یه.. یب.. ی.. ح..
۶ ۶ ۶ ۶ ۶ ۶ ۶ ۶

۹. جامع‌الالحان به اهتمام تقی بینش، ص ۱۴۲

۱۰. جامع‌الالحان، ص ۱۱۴، دایره حجازی

۱۱. ردیف موسیقی ایران، گردآوری موسی معروفی، دستگاه شور، ص ۲۸ و ۲۸، شماره ۳۸ و دستگاه

همایون ص ۲۶ و ۲۷، شماره ۳۱.

جدول

يح	يه	يب	ى	يه	يب	ى	ح
٦	٦	٤	٨	٦	٦	٦	١٢

مطرا ع اول

مطرا ع دوم

يَح (كَلَّ صَبَد) ٦

tao- ku- ay
U -

يَه (ح وَ كَلَّ) ٦

ni be- dam- e
U -

يِب (اِشْرَاق) ٤

mos- taq

يه (تَبِكْ عَد) ٤

kol- le soh
— U —

يب (فِي بَدْمَع) ٤

hen va- kol- le
— U —

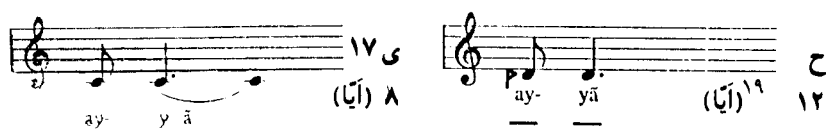
ي (مَشْتَاق) ٤

es- rāq

۱۵. مقاصد الالحان، چاپ دوم، ص ۱۰۲.

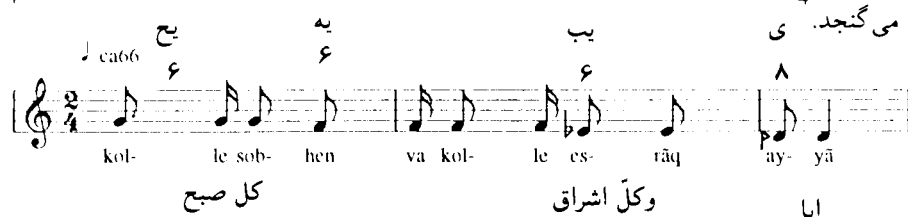
۱۶. علامت هجای بلند (-) علامت هجای کوتاه (o)

VF



شکل ۱۱

از پشت سر هم قرار گرفتن این اجزاء، نت نویسی (شکل ۱۲) به دست می آید. عبدالقادر، وزن ایقاعی این آهنگ را در کتاب جامع الالحان دور رمل (شکل ۶) ذکر کرده و نت نویسی آن را در میزان $\frac{3}{4}$ مقید می سازد، درحالی که با معیارهای کنونی، وزن این شعر بیشتر در قالب میزان $\frac{2}{4}$



شکل ۱۲

به طوری که ملاحظه می شود، مصراع دوم، قرینه مصراع اول است و ملودی آن با يك درجه پایین تر تقلید شده است و این تقلید هنوز هم در موسیقی ایرانی رایج است و در مورد آن اصطلاح «کمتر» به کار می رود.

عبدالقادر درباره بیت دوم در کتاب مقاصد الالحان می نویسد: «بیت ثانی اعنی قد لُسعت الاخره بر همان طریقه اول ادا کنند» یعنی بیت دوم نیز با آهنگ بیت اول خوانده می شود. بنابراین نت نویسی آن با توجه به ملودی بیت اول (شکل ۱۲) و هجاها با سیلابهای بیت دوم، احتمالاً به شکل زیر خواهد بود.

قَدْ لَسَعْتَ حَيَّتَ الْهُوَى كَبْدَى فَلَا طَبِيبَ لَهَا وَلَا رَاقِي

۱۸. در کتاب ۶ نقره است ولی باتوجه به قرینه آن منطقی است که آن را ۴ در نظر بگیریم.

۱۹. باتوجه به قرینه آن در مصراع اول احتمالاً همان کلمه ایّا به کار می رود.



شکل ۱۳

طرز نگارش آهنگ بیت سوم این شعر در نسخه‌های چاپی مقاصدالاحان و جامع‌الاحان، با یکدیگر متفاوت است. به‌همین مناسبت به نت نویسی این بیت از کتاب مجمع‌الادوار مبادرت می‌کنیم. مهدیق‌لی هدایت در این کتاب در مبحث «تحریرالاحان» می‌نویسد: «قدما در تحریرالاحان جداولی ترتیب می‌کرده‌اند در درة التاج^{۲۰} نمونه به‌دست داده شده است لکن ازبس مغلوپ است از آنچه دیده شد نتیجه نمی‌توان گرفت... چون در شرح مطلب فایده‌ای نیست ما اینجا به‌ثبت يك تصنيف از مقاصد^{۲۱} که قدری روشنتر است قناعت می‌کنیم^{۲۲}...»

مهدیق‌لی هدایت درباره بیت سوم این شعر، از نسخه دیگر مقاصدالاحان چنین نقل کرده است:

«صوت که عرب آن را بیت الوسط گوید و عجم میان‌خانه»

ها	ها	آ	آ	شَغَفْتُ ^{۲۳} به	الّا الحبيب الذی
یح	یح	یح	یه	یه	یح
۲	۲	۲	۲	۸	۱۵

ها	ها	ها	ها	ها	نا	نا	نا	نا	نا	نا
ح	ی	یح	یه	یح	ح	ح	ح	ح	ی	یح

به‌طوری که ملاحظه می‌شود، پانزده نقره برای هفت هجای کلمات «الّا الحبيب الذی» و هشت نقره برای پنج هجای «شَغَفْتُ یه» و دو نقره برای هر نغمه یا صدای تحریرها (آ آ ها ها...) در نظر گرفته شده است.

۲۰. نام کتاب قطب‌الدین شیرازی (وفات ۷۱۰ ه. ق.)

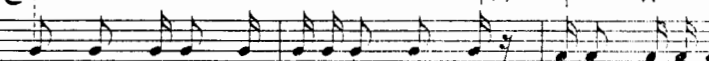
۲۱. منظور مقاصدالاحان است.

۲۲. مجمع‌الادوار، نوبت دوم، در طریق تحریرالاحان، ص ۶۳.

۲۳. در مجمع‌الادوار «شغفت» نقل شده است.

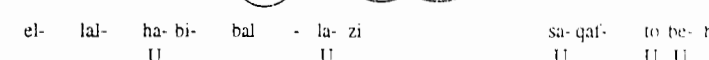


با توجه به وزن این کلمات از نظر هجاهای بلند و کوتاه، نت‌نویسی متناسب آن چنین خواهد شد:



 el- la- ha- bi- bal - la- zi sa- qat- to be- hi

 U - - U - U U -



 ā ā hā hā nā nā nā nā nā nā nā hā hā hā hā

شکل ۱۴

مصراع دوم بیت سوم در کتاب مجمع الادوار چنین ادامه یافته است:

اعادہ بہ طریق جدول

فَعْنَدَه	رَقِيتِي وَ	تَرِيقِي
يَه	يَب	يَ ح
ع	ع	ع ٤

ونت نویسی آن به شکل زیر خواهد بود:

ح ٢٥ يه يب ٤ ٦
 ٦ ٤ ٦ ٦
 fa-en- da-hu roq- ya-ti va tar- yā- qī
 شکل ١٥

۲۴. به نظر می‌رسد بیت الوسط یا میان خانه وزن آزاد داشته است. می‌توان آن را بدون خط میزان نوشت.

۲۵ در کتاب، شماره نفرات این نغمه ۶ نوشته شده ولی باتوجه به ریتم مصراع دوم بیت اول (شکل ۱۲) که به عنوان جدول در نظر گرفته شده است، عدد ۴ منطقی تر است و با وزن شعر بهتر تطبیق می کند.

به دنبال این قسمت عبدالقادر تحریرهایی به کار برده است و در این مورد در جامع الالحن (صفحه ۲۴۰) چنین آمده است:

«تشبیعه^{۲۶} اِغْنِ^{۲۷} بازگشت

و آن تصرفی چند باشد که به الفاظ یا به ابیات یا به تحریرات حلقی یا به اشعار کنند و بعد از آن اعاده طریقه جدول لازم بود».

تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن
یح	یح	یح	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك

تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن
كه	ك	ك	یح	ك	ك	ك	ك	ك	ك

تَن	تَن	تَن	تَن
یح	یح	و	ی
۳	۳	۲	۱

و منظور از جمله «و بعد از آن اعاده طریقه جدول لازم بود». یعنی این که در ادامه این قسمت مصراع دوم بیت سوم (شکل ۱۵) مجدداً تکرار می گردد.

فعنده رقیتی و تریاقی

و اینک نت نویسی آن:

تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن	تَن
كه	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك



۲۶ تشبیعه یعنی همراهی کردن

۲۷ اِغْنِ همان یعنی است.

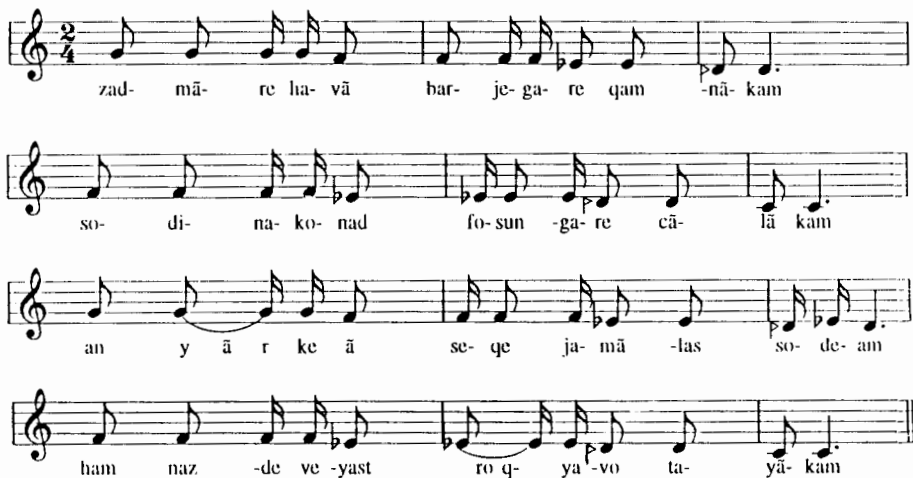
۲۸ در تطبیق اتانین با حروف ابجد از کتاب مجمع الادوار هم استفاده شده است.

در ادامه آن عبدالقادر می نویسد: «اعاده هم بر مصراع اخير باشد». یعنی تکرار مصراع دوم بیت سوم (فعنده رقیته و تریاقی).

سپس می نویسد: «این رباعی را در بازگشت ترصیع کردم. رباعی اینست:

زد مار هوا بر جگر غمناکم سودی نکند فسون گر چالاکم
آن یار که عاشق جمالش شده ام هم نزد ویست رقیه و تریاکم^{۲۱}»

اگر منظور عبدالقادر از عبارت «این رباعی را در بازگشت ترصیع کردم» برگشت به ملودی ابیات اول و دوم با آرایش و زینت جدید باشد، می توان گفت نت نویسی آن با توجه به ملودی اصلی (شکل ۱۲ و ۱۳) و هجاهای این رباعی به شکل ۱۸ خواهد بود:



شکل ۱۸

یادآوری می شود که امروز چنین ریتمی را در قالب میزان ترکیبی دوضربی مثلاً $\frac{6}{8}$ می نویسیم. بدیهی است در این حالت يك نت چنگ، معادل يك نقره (دولا چنگ) در نظر گرفته می شود:

۳۱. در کتاب جامع الالحن، نغمات و نفرات این رباعی ذکر شده است ولی به علت عدم تطابق آنها با یکدیگر از نت نویسی آن صرف نظر گردید. ضمناً باتوجه به اینکه عبدالقادر مقاصد الالحن را بعد از جامع الالحن نوشته است، به نظر می رسد که خود او درباره لحن یا ملودی این رباعی تجدیدنظر کرده و آن را مانند ابیات اول و دوم در نظر گرفته باشد.



شکل ۱۹

فواصل درجات نت‌های این آهنگ پس از گذشت حدود ۶۰۰ سال هنوز هم با فواصل درجات مقام شور منطبق است. عبدالقادر در مورد این آهنگ می‌نویسد:^{۳۲}
 «تصنیف در پرده حسینی در دور رمل ۱۲ نقره»

مجدداً یادآوری می‌شود که با توجه به تعداد نقرات دور رمل (۱۲ نقره)، آهنگ مورد بحث را می‌توانستیم در قالب میزان $\frac{3}{4}$ (معادل با ۱۲ نقره یا دولاچنگ) نت‌نویسی کنیم ولی با معیارهای کنونی، وزن شعر در بیت اول که عبدالقادر آن را به عنوان جدول (الگو - مدل - ملودی اصلی) در نظر گرفته است، بیشتر با میزان دوضربی ($\frac{2}{4}$) منطبق است. به همین مناسبت نت‌نویسی شکل ۱۸ هم در همان قالب $\frac{2}{4}$ نوشته شد. بدیهی است نت‌نویسی آن در قالب میزان $\frac{3}{4}$ چنین خواهد بود:



شکل ۱۹

۳۲. جامع‌الالخان ص ۲۳۹ سطر ۸

مجله پیام یونسکو، مرداد و شهریور ۷۱، نشر تیر ۷۲، ص ۷۴ تا ۷۶، مقاله‌ای دارد به نام
«زریاب، استاد موسیقی اندلسی»

«نوشته محمود قشاط»

م. ح. آریان

نوبات و موشحات اندلسی

نوبات اندلسی به گونه‌ای ترکیبی از یازده مقام بزرگ از بیست و چهار مقام متفاوتی است که از روزگار زریاب برجای مانده است. این مقامات که دربرگیرنده مقام‌های کوچک‌تری هستند، در قالب کمپوزسیون و به شکل بدیهه‌پردازی اجرا می‌شوند. موشحات در کنار زجل فرم‌های غنایی و ادبی هستند که طی اعصار متمادی با فرم‌های موسیقایی نوبات درآمیخته و پایه شعری همین نوبات را تشکیل داده‌اند. پیش از پرداختن به شرح موشحات و نوبات اندلسی در سرزمین مغرب (مراکش)، ضروری است که مطالب زیر مختصراً تشریح شوند:

دگرگونی‌های اجتماعی - تاریخی و کوچ‌های پی‌درپی اعراب و مسلمین پس از سالهای ۷۱۱ میلادی به سرزمین جنوبی اسپانیا یعنی اندلس، انتقال با واسطه بخشی از مکتب بغداد روزگار عباسی و موسیقی ایرانی به آن سرزمین، انتقال مجدد آن مکتب بعد از سال‌های ۱۴۹۲ میلادی به شهرهای تطوان - فاس - مکناس، این موسیقی در این شهرها با نام موسیقی اندلسی شهرت داشته که گاهی نیز در مناطق گوناگون شمال غربی آفریقا با نام‌های متفاوتی همچون آلت مراکشی - صنعتی الجزایری و غرناطی در تلمسن و مألوف در کنستانتین و تونس و لیبی شناخته شده است. این نوبات با نام‌های متفاوت و متشابهی در حوزه جغرافیایی گسترده‌تر از غرب لیبی تا تونس و تلمسن و فاس و رباط با اختلافاتی چند همه به موسیقی «المغرب» شناخته شده‌اند.

مغرب به سرزمین‌های شمال غربی آفریقا (مراکش، الجزیره، لیبی و تونس) گفته می‌شود که گاه ایرانیان، لفظ مراکش را که نام پایتخت قدیمی کشور Morocco است، به همه عرصه

جغرافیایی آن کشور اطلاق می‌کنند. در این نوشتار لفظ مراکش برای اشاره به همان کشور که مغرب نامیده شده است به کار گرفته می‌شود، مگر اینکه با ذکر شهر در مقابل این نام، بخواهیم شهر مراکش را از نام این کشور جدا کرده باشیم.

در این سرزمین، اوضاع تاریخی - اجتماعی پیش از اسلام از هزاره پیش از میلاد تا ۷۰۰ میلادی، به ترتیب با درگیری‌های فنیقیه‌ای‌ها، رومیان، و اندال‌ها و بیزانس‌ها گره خورده است. رومیان، ساکنان اصلی این سرزمین را بربر می‌نامیدند که اکنون نیز هم نسل‌های برجای مانده آنان، خود را بدین نام می‌شناسند. معنی بربر، نه به معنی «وحشی» بلکه به معنی کسی است که زبان رومی را نمی‌دانسته است. مورخان یونانی و رومی درباره ایرانیان نیز چنین لفظی را به کار گرفته‌اند. به هر حال، در قرن هفتم میلادی، با گسترش آیین اسلام در مغرب، بین بربرها و اعراب التقاط گسترده‌ای به وجود آمد و با اینکه امروز بربرها یک نژاد خاص نیستند، ولی هنوز نیز در مناطق ریف و اطلس به طور پراکنده در کنار اعراب این سرزمین، شیوه زندگی خاص خود را دارند. زبان نانوشته آنان حامی - سامی (Hemito-Semetic) است.

در سال ۶۴۴ میلادی ارتش مسلمانان به سرداری عمرو بن عاص، در شمال آفریقا مناطقی تحت نفوذ بیزانس را به آسانی اشغال کرد - البته در یکی از این نبردها به فرماندهی کاسیلا سردار بربرها، خون بسیاری ریخته شد. پس از عمرو عاص، سرداران دیگر عرب به نام‌های دینار و عقبه، میدان نبرد را به سوی مغرب گسترده‌تر کردند. شهادت عقبه در قیروان باعث تهییج نظامی مسلمانان و گسترش آیین آنان به جانب اسپانیا گردید و سرانجام در سال ۷۱۷ میلادی این کشور، به روزگار عمرو بن عبدالعزیز به دایره سرزمین‌های اسلامی کشانده شد. در چنین سالی است که پایه‌های آیین اسلامی در سرزمین مغرب استحکام بیشتری یافت. در سال ۷۵۸ میلادی دولت رستمیان به رهبری عبدالرحمن بن رستم که تباری ایرانی داشت و از خوارج آن روزگار بود، حکومت قیروان را بر پایه افکار تثوکراسی پی‌ریزی کرد. در این تفکر، کنترل اخلاق اجتماعی در دست رهبران مذهبی بود. همراه کشمکش‌های منطقه‌ای و به دنبال حکومت رستمیان، ادیسی‌ها، فاطمیان، المرأوی‌ها، الموحدون و دیگر سلسله‌های سیاسی، گه‌گاه اداره کنترل اجتماعی این سرزمین‌ها را به دست گرفته‌اند. پس از آن نیز از پایان قرن پانزدهم تا انتهای قرن نوزدهم، سرزمین مغرب جولانگاه نبردهای عثمانی و اسپانیا بود. پس از این تاریخ در سراسر این منطقه، جای پای فرانسویان نیز دیده می‌شود.

با گسترش حکومت‌های اسلامی اسپانیا و شهرهای مهم اندلس از جمله کردوبا، گرانادا، والنسیا سویا (اشبلیه) و در کاخ‌های هزار و یکشب الحمبرا و خنرالیف و با عزیمت زریاب در آغاز قرن نهم میلادی؛ فرهنگ نوینی از موسیقی بویژه از طریق زریاب و مکتب هنری وی که در بغداد

از ابراهیم بن ماهان موصلی آموخته بود، بدین سرزمین آورده شد. راهروان پسین تروی معترفند که پایه‌گذار این موسیقی نوین زریاب بوده است. بی‌گمان در لابه‌لای این نقل و انتقالات هنری، نمی‌توان از تأثیر افراد گمنامی درگذشت، که شاید همراه حکومت رستمیان، یا در سده‌های پس از آن از طریق افرادی همچون شمس مغربی، به ایفای نقش پرداخته‌اند.

زریاب، از موسیقیدانان برجسته‌ای است که نخست به مدت ده سال در بارگاه المهدی خلیفه عباسیان و نیز چندی با شاگردی ابراهیم موصلی روزگار می‌گذرانید. پس از مرگ ابراهیم، وی با کینه‌توزی و حسادت اسحق موصلی فرزند ابراهیم روبه‌رو شد. همین امر باعث ترك دیار و روی نهادن وی به سوی مغرب گردید. زریاب زمانی را در بارگاه زیاده‌الله حاکم قیروان سپری کرد و پس از آن به علت ناخوشنودی از شرایط سخت به سوی کردوبا روی آورد. این درحالی است که در سال ۸۲۲ میلادی عبدالرحمن دوم خلیفه آن روزگار کردوبا شخصاً به استقبال او آمد. زریاب شاید نخستین کسی باشد که در مشرق‌زمین به تأسیس يك مکتب منسجم موسیقی دست زد. المغربی در کتاب «تاریخ مسلمانان اسپانیا» و ابن حیان در کتاب المقفیس، تکنیک‌های آموزشی زریاب را تشریح کرده‌اند. گویا زریاب سیم پنجمی بر عود افزود و همواست که اعتبارش بیشتر به تدوین و پایه‌گذاری مقامات همین نوبات اندلسی است که امروزه چندی از آن با نام‌های متفاوت در سرزمین‌های شمال غربی آفریقا نواخته می‌شود. آوازهای زریاب را بعد از وی دامادش اصلا بن عبدالعزیز گردآوری و تدوین کرده است. از ۲۴ نوباتی که در روزگار زریاب موجود بوده است، حدود نصف آنان در موسیقی امروز مغرب شنیده می‌شود. لفظ «نوبت» همان‌گونه که از معنی آن پیداست، شاید حالات معینی در مدهای موسیقی بوده که در ساعات معینی از روز و شب نواخته می‌شده است و شاید نیز اطلاق نام نوبت بدان جهت است که موسیقیدانان در پس پرده دیوان خلافت به نوبت می‌نشسته‌اند، تا نوبت پرداختن «نوبت» آنان فرا برسد. این نوبات که حالات مقامات مختلف را با فواصل معین و با شعبات متعدد داشته، پس از چند قرن تحت تأثیر دو شکل از ساختمان شعری عرب آن روزگار قرار گرفته است. این دو شکل عبارتند از موشحات به زبان کلاسیک عرب و زجل همراه با شکلی از ترجیع‌بند با گویش اعراب بومی، که تاکنون این تأثیر همچنان برجای مانده است.

اوج شکوفایی این مکتب موسیقایی به روزگار «حاجب المنصور» (۹۷۷ - ۱۰۰۲ میلادی)، و تا ایام خروج مسلمانان از جنوب اسپانیا و مهاجرت آنان به مغرب، بیش از ۱۴۰۰ کتاب متفاوت در زمینه‌های علمی و ادبی و فلسفی و موسیقی برجای مانده است (الموشحات الاندلسیه). با گسترش جغرافیای سیاسی و نظامی دولت اسپانیا در کاتالونیا (۱۴۹۵ میلادی) مناطق جنوبی‌تر یعنی اندلس کاملاً به اشغال نظامی اسپانیولی‌ها درآمد، در نتیجه مسلمانان شهرهای گرانادا،

کردوبا، سویا، مالاگا و چند شهر دیگر به شهرهای شمال غربی آفریقا در کشورهای تونس، الجزیره و مراکش مهاجرت کردند. اغلب هنرمندان مراکشی برای ادامه فعالیت های هنری خود، مناطق تطوان، مکناس، فاس و رباط را انتخاب نمودند. پیش از رباط شهرهای فاس و مکناس مدتی پایتخت سیاسی مراکش بوده اند.

اینکه سرنوشت این مقامات که در قالب نوبات ارائه می شده تا چه اندازه دستخوش تحولات و دگرگونی هایی بوده که در ساختمان فواصل و ملودی آنان صورت گرفته است، موضوعی است پیچیده و سردرگم که در گرو کشف تأثیرپذیری آنان است از زبان و تغییر زبان و مهاجرت و تغییر روابط اجتماعی و تولید و چندین عوامل دیگر پی بردن به این مجهولات، به تجسسات تاریخی موسیقی آن قوم بستگی دارد که گاه با تنش های ذهنی گرایانه همراه خواهد بود. از مجموع ۲۴ نوباتی که در گذشته موجود بوده است، ۱۱ نوبت آن در مراکش، ۱۲ نوبت در الجزیره، ۱۳ نوبت در تونس و ۹ نوبت در لیبی شنیده می شود.

مقدمه کتاب «نوبة الرمل المایه» نوبت را در اصطلاح موسیقی چنین تعریف می کند: «مجموعه قطعات غنایی و سازی که برحسب توالی نظام مخصوص و شناخته شده ای هستند که هر نوبت دارای نام «طبع» یا مقامی است که الحان بر آن پایه گذاری می شوند». طبعاً امروز نیز پایه های این نوبات در الجزیره و مراکش، همانند روزگار زریاب بر بنیان ساختمان دیاتونیک است، و این درحالتی است که موسیقی لیبی و تونس بیشتر تحت تأثیر مکاتب شرقی تر و سرزمین هایی از قبیل مصر و سوریه و عراق که به اصطلاح دارای فاصله سوم خنثی هستند، قرار گرفته اند. کورت زاکس مشخصات کلی نوبت را سیکل هایی طولانی در موسیقی شرقی می داند که نام های آنان اولین بار حدود قرن دهم میلادی به وسیله مسلمانان گرانادا عنوان شده است. وی در توصیف نوبت، می گوید: آن آوازی است در ۹ قسمت با تونالیت های مشابه. این ۹ قسمت عبارتند از «دایره» یا (دور) که آوازه خوان مقدمه بدون ضربی را می خواند که می توان آن را با «تقسیم» [تقاسیم در موسیقی عرب] یا الب ALAP در موسیقی هند مقایسه کرد. مومان دوم قطعه ای است سازی - مومان سوم قطعه ای است سمفونیک سازی. مومان های چهارم و پنجم و ششم، ۳ بخش آواز هستند که هر قسمت دارای فرم های متفاوتی است. پس از قطعه سمفونیک سازی قسمت هشتم يك قطعه آوازی تنها اجرا می شود و قسمت نهم آوازی است که به بخش پایانی نوبت منجر می شود». (زاکس ص ۲۹۱). آنگاه وی از عظمت نوبات اندلسی که بیش از پنج قرن در اندلس شنیده شده اند تجلیل می کند و می گوید: «این موسیقی در ادوار بی پایان خود، پی در پی شکوه خود را نمودار می سازد». مسعودیه نوبه اندلسی را مشتمل بر توالی تعدادی قطعات آوازی و سازی می داند «که در این توالی تعداد قطعات آوازی بیش از سازی است، کلیه قطعات آوازی و سازی در مقام واحد

ارائه می‌شوند ولی هر يك از آنها وحدت متری ویژه‌ای دارند، طرح نوبه اندلسی در کشورهای شمال آفریقا با یکدیگر تفاوت جزئی دارند» (مسعودیه ص ۲۰۷). نوبات یازده‌گانه اندلسی در مراکش به ترتیب عبارتند از نوبت رمل المایه، نوبت اصفهان، نوبت المایه، نوبت رصد الذیل، نوبت استهلال، نوبت الرصد، نوبت غریبه حسین، نوبت حجاز کبیر، نوبت حجاز مشرقی، نوبت عراق عجم و نوبت عشاق هر يك ازین نوبات در پنج بخش متفاوت که عبارتند از ۱- بسیط ۲- قائم و نصف ۳- بطایحی ۴- درج ۵- قدام، نواخته می‌شوند که مجموعه موازین آنان را خُمسه و خمسین (پنجاه و پنج) می‌نامند، این تنوع پنجاه و پنج در اصل ضرب همین پنج فرم است، در یازده نوبت متفاوت یاد شده. نقل و انتقال این نوبات که در مکتب زریاب در اندلس ریشه داشته‌اند از طریق مهاجرت دسته‌جمعی مسلمانان اندلس پس از سال ۱۴۹۲ به شمال غربی آفریقا به حالتی تقریباً مکانیکی انجام می‌گیرد. تأثیر و نقشی که این موسیقی بر کشورهای شمال اسپانیا و قاره اروپا برجای نهاده است، نخستین بار در سال ۱۹۲۹ توسط خولیان ریرا Julian Ribera در کتابی به نام «موسیقی در روزگاران کهن اعراب و اسپانیا» ثبت شده است. وی بر پایه نوشته‌های برجای مانده، رابطه زجل را در موسیقی اندلس با آوازه‌های سانتاماریای (Contigas de Santa Maria) قرون وسطی اروپا آشکار می‌کند. پس از او براساس همین رابطه دکتر ژوزف پالچیک رابطه همین نوبات را با موسیقی ترابادورها و تراورس‌ها مطرح کرده و اخیراً نیز رابطه همین نوبات را با موسیقی کشمیری نشان داده است. به هر حال، امروز در مراکش موسیقی اندلسی بوسیله موسیقیدانان حرفه‌ای در همه جا نواخته می‌شود. از فستیوال‌های خانوادگی گرفته تا جشن‌های درباری. اخیراً این موسیقی فقط در کنسرواتورهای شهرهای تطوان، مکناس، فاس و رباط تعلیم داده می‌شود. در يك خط ملودیک معین در میزان‌های غیرضربی متفاوت و از طریق آواز در نوبات گوناگون توشیحه (اشعار این نوبات) را اجرا می‌کنند. تعداد نوازندگان این برنامه‌ها از شش تا دوازده نفر است که گاه آواز را تك خطی (Unison) و به طور کُر دسته‌جمعی برگزار می‌کنند. سازها معمولاً عود، چدین ویلن [کمان]، رباب، تار، دایره‌ای کوچک با پنج حلقه به نام داربوکه ایرانیان آن را تمبو می‌نامند و گاهی فلوت یا نی می‌باشند. (پالچیک ۱۹۸۳). توشیح یا موشحات اشعاری غنایی هستند که با فرم‌های معین، در اجرای این نوبات نقش‌های مهمی ایفا می‌کنند. موشحات چه به مثابه شعر خالص و چه به مثابه شعر همراه با موسیقی، چندین گونه است. این موشحات فرم‌های خاص خود را نشان می‌دهند، و فرم‌ها در برگزیده آوازه‌ها و برپایه ساختمان ریتم و ايقاع و ترجیع‌بند معینی استوار هستند. ساختمان موسیقایی موشح دارای سه قسمت است. قسمت اول آن را دور یا پدنه می‌گویند که تنها به قسمت آغاز و به يك بیت می‌پردازد. این بیت در قسمت دوم نیز تکرار می‌شود. قسمت دوم را خانه یا سلسله می‌گویند که شکل جدیدی از ملودی را معرفی می‌کند و باز هم مجدداً به

قسمت اول یعنی دور فرود بازمی‌گردد. قسمت سوم را قفله یا رجعه می‌نامند که اشعار جدیدی را مطرح می‌کند و به قسمت دور منتهی می‌شود. واژه موشح در زبان عرب، کلاً به معنی تزییناتی است که بر شانه و کمر بسته می‌شود، و موشحات اشعاری هستند که از روزگار تثبیت مسلمانان در «مغرب» بویژه کردوبا همراه با موسیقی به شکل آواز اجرا می‌شده‌اند.

بر پایه نوشته‌های ابن‌بسام مورخ اسپانیولی - عرب، در اوایل قرن دوازدهم - شخصی به نام محمد بن محمود العمری الدیرمخترع موشح بوده و طبق گفته ابن‌خلدون مورخ قرن چهاردهم، این اسلوب شعری به وسیله شاعر و آوازه‌خوان نابینایی به نام مقدم بن معافر الغریری ابداع شده است. هر چند نام احمد بن عبدالربه نیز در کنار مخترعان این صنعت شعری دیده می‌شود. به هر حال موشحات چه در قالب شعر و چه همراه با موسیقی، در آغاز قرن دهم میلادی به اوج شکوفایی خود رسیدند و اکنون نیز در موسیقی از آن بهره گرفته می‌شود (فاروقی). در کنار این تقسیم‌بندی، والاژه از شش قسم موشح و یا توشیح در موسیقی عرب سخن به میان می‌آورد. اما تعداد انواع موشحات، هر چه که باشد، این موشحات نقش و رابطه شعری خود را با نوبات و «طبع‌های اساسی» و «طبع‌های الحاقی» نشان می‌دهند. «طبع‌های اساسی» به مثابه مقامات جزئی‌تر در کنار «طبع‌های الحاقی» که آنان نیز نقش مقامات کوچکتری ایفا می‌کنند، قرار دارند. جدول زیر نام یازده نوبات اصلی - طبع‌های اساسی و طبع‌های الحاقی را نمایان می‌کند.

توضیح درباره موشح:

جز آنچه که درباره شعر موشح نوشته‌اید، در علم شعرشناسی ایرانیان، موشح شعری است که اگر حروف اول مصرع‌های آن را جمع کنند، نام شخص یا چیزی درخواهد آمد. این تعریف از شعر موشح، عمومیت بیشتری دارد. بهتر است زیرنویس شود. مثال:

معشوقه دلم به قیر اندوه نجست	حیران شدم و کسم نمی‌گیرد دست
مسکین تن من ز پای محنت شد سست	دست غم دوست، پشت می‌خرد شکست

از حروف اول این ۴ مصرع نام «محمد» استخراج می‌شود.

نوبات	طبع های اساسی	طبع های الحاقی
۱- نوبت رمل المایه	رمل المایه	حسینی - حمدان - انعلاب - رمل
۲- نوبت اصفهان	اصفهان	زور کند
۳- نوبت مایه	مایه	
۴- نوبت رصد الذیل	رصد الذیل	
۵- نوبت استهلal	استهلal	عراق عرب
۶- نوبت رصد	رصد	حصار - زیدان - فرموم
۷- نوبت غریبه حسین	غریبه حسین	صیکه [سه گاه] - غریبه محرره
۸- نوبت حجاز کبیر	حجاز کبیر	مجنب الذیل - مشرقی صغیر
۹- نوبت حجاز مشرقی	حجاز مشرقی	
۱۰- نوبت عراق عجم	عراق عجم	
۱۱- نوبت عشاق	عشاق	رمل الذیل - الذیل

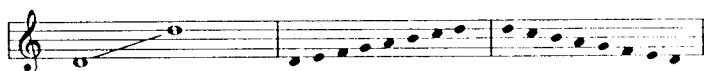
فهرست نوبات

- ۱- نوبت رمل المایه، که استخراج آن از جابر بن مهرا س فارسی بر پایه وتر (مثلث) Re می باشد، دارای طبعی فارسی است [فیکون هذا الطبع فارسی الاصل (الدروس موسیقیه)]

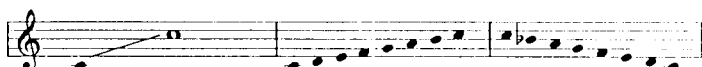


«معجم مصطلحات»

- ۲- نوبت اصبهان: دومین نوبت موسیقی اندلسی است که گفته می شود سازنده آن جابر بن اصعد الاصبهانی است که بر پایه وتر مثلث Re بنا کرده است (معجم مصطلحات).



۳- نوبت المایه - نسبت تدوین آن را به امتیذین المنتقد می دهند

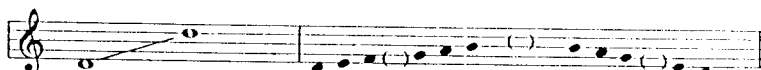


۴- نوبت رصد الذیل - رصد را مؤلفان کتاب «نوبات الالت المغریه» راست فارسی ترجمه کرده اند و معتقدند که رصد به گونه ای معرب و مقلوب راست است والذیل، در فارسی به معنی [قلب] و دل است - همین کتاب ص ۷۳ راست الذیل می خواند، (نوبات الالت المغریه ص ۵۶-۶۰).



۵- نوبت استهلال

۶- نوبت الرصد - این نام را «معجم مصطلحات الموسیقی الاندلسیه المغری» به معنی مستقیم یا راست زبان فارسی آورده است. همین فواصل را در تونس رصد کناوی می گویند.



۷- نوبت غریبه حسین - تدوین کننده آن حسین بن امیه عجمی (فارسی). [الطبع العجمی الاصل] (الدروس الموسیقیه من نوبات آلات المغربیه ص ۴).



۸- نوبت حجاز کبیر - این فواصل را گاه در قاهره حکاز و در الجزیره زیدان و در تونس و لیبی آن را اصبهین [اصفهان] می نامند. لازم به یادآوری که در موسیقی ترکی نیز همین فواصل حجاز نامیده می شود.



۹- نوبت حجاز مشرقی



۱۰- نوبت عراق عجم

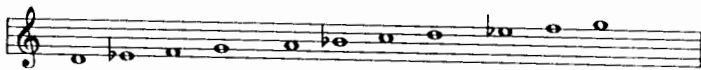


۱۱- نوبت عشاق



ضروری است یادآوری شود که فواصل چندی از نوبات با همدیگر مشابه هستند و این درحالی است که اختلاف آنها را نه از تونیک آنان بلکه از سیری (progression) که موسیقی این نوبات طی می‌کند، باید دریافت. این نوبات همانندی‌هایی با طبع الجزایری و تونس و نهایتاً تشابهاتی با تمامی فواصل شرقی‌تر خود - حتی موسیقی ایرانی دارند. به طور مثال رمل المایه تونس که شبیه مقام بیاتی شرقی است، دو حالت بالارونده و پایین‌رونده آن در اینجا آورده می‌شود:

حالت بالارونده



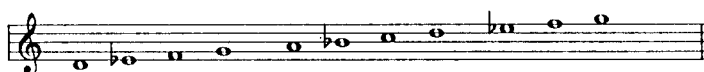
پایین‌رونده



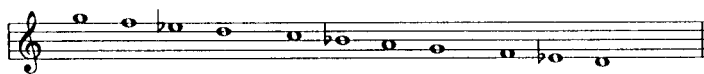
تا اوایل قرن گذشته نت ایست رمل المایه تونس روی درجهٔ عشیران یا نت لا بوده، که اکنون به درجهٔ دوگاه یا ر منتقل شده است. در اینجا نیز به نشان دادن پنج گونه از شعبات «حسینی» در موسیقی تونس می‌پردازیم که در هر پنج قسم بیاتی دوگاه دیده می‌شود [این بیاتی‌ها

را مرتضی حنانه در کتاب «گام‌های گمشده» با موسیقی ایرانی مقایسه کرده است تا ردپای فواصل و گام‌های ایرانی را که در گذشته در موسیقی ایران زمین موجود بوده، دریابد - برای اطلاعات بیشتر در مورد این مقایسه به کتاب «گام‌های گمشده» اثر حنانه مراجعه شود]. سه قسم ازین «حسینی‌ها» یعنی حسینی اصل - حسینی عشیران - حسینی نیرس دارای مسیرهای بالارونده و پایین‌رونده متفاوتی هستند. درحالی‌که بالارونده و پایین‌رونده دو حسینی صبا و عجم مشابه است.

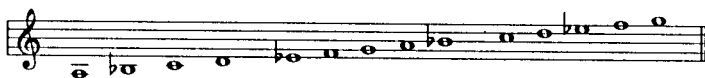
۱- الف: حسینی اصل - حالت بالارونده



ب: حسینی اصل پایین‌رونده



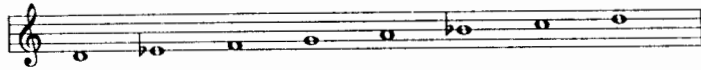
۲- الف: حسینی عشیران - بالارونده



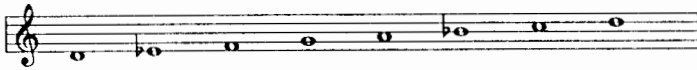
ب: حسینی عشیران - پایین‌رونده



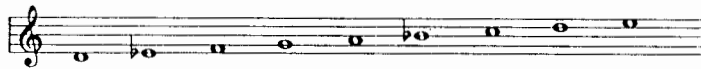
۳- حسینی عجم: بالارونده و پایین رونده



۴- حسینی صبا



۵- الف: حسینی نیرس [نیریز]: بالارونده



ب: حسینی نیرس - پایین رونده



همانگونه که در اشل حسینی ملاحظه می شود، مقامات یاد شده در بالا را در قالب های تراکورد و پنتاکورد نشان داده اند و این در حالی است که اشل های نوبات را در قالب اکتاو توضیح داده و سؤال انگیز این است که چرا در موسیقی مشرق زمین این فواصل را گاه به صورت اکتاوی و گاهی به صورت دانگی نشان می دهند. به طور مثال اگر مقام صبا که دارای فاصله ای ترکوردی (سه تایی) و بیاتی تراکوردی و نهاوند پنتاکوردی است، دیگر چه نیاز است که فواصل

آنان را به طور ساختگی در اشل اکتاو بگنجانند. به هر جهت موضوعی است که هنوز در موسیقی شناسی مشرق زمین قابل بحث است.

اما آنچه که در کنار نام و حالات این نوبات و طبوع می توان مطرح کرد این است که چگونه اندیشه کلی شرقی این حالات موسیقی در همه مناطق عرب زبان و ترکیه و ایران و آسیای میانه مشابه است. زور کند که مقامی است در آسیای میانه و نام محلی در تاجیکستان، جایی به همین نام در موسیقی «مغرب» به خود اختصاص داده است و همان است که ایرانیان آن را زیرافکند می نامند. انتقال نام های حالات موسیقی از مرزهای غربی چین تا شمال هندوستان و اندلس، موضوعی است که در مطالعه مبادله و مهاجرت فرهنگ ها در تاریخ مورد توجه است. موسیقی مهرجان که اکنون شاید در ایران اثری از آن نباشد، در مغرب جایگاهی برجسته دارد. شاید روزگاری این موسیقی را ایرانیان برای جشن های مهرگان تدارک می دیده اند. ساخت و تألیف چندی از مقام های نوبات اندلسی، به برخی از ایرانیان نسبت داده می شود. آیا اینان در آن سرزمین می زیسته اند، یا اینکه تألیفات آنان بدان دیار راه یافته است؟ بطور مثال طبع حمدان ساخته يك ایرانی است به نام سنان از شهر شوش. با اینکه نام او عربی به نظر می رسد، اما خود آنان معترفند که این شخص ایرانی است و این الحان طبع حمدان همانند اغلب الحان از موسیقی ایران متأثر است [فیکون النغم عربياً متأثر بالانغام الفارسیه کاغلب الالحان (دروس الموسیقیه ص ۵)].

صالح الشرقي، اوزان موسیقی آلات اندلسی را به چهار قسمت تقسیم می کند:

۱- بسیط - که خود دارای سه قسمت است:

الف - تصدیه (ضرب آرام)

ب - قنطره (ضرب نیم سریع)

ج - انصراف (ضرب سریع)

۲- قائم و نصف (اجزاء همانند بسیط)

۳- بطایحی (اجزاء همانند بسیط)

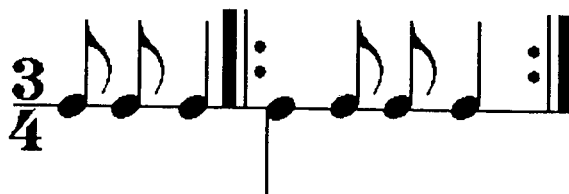
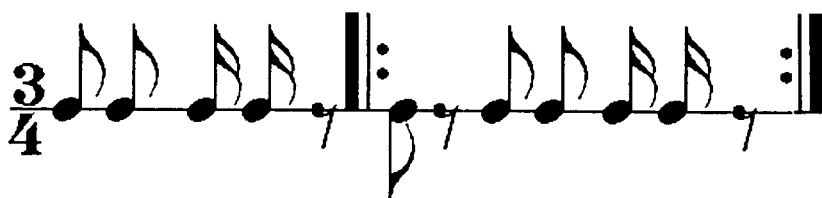
۴- درج (اجزاء تنها، همانند تصدیه و انصراف)

تقسیم بندی جدید، اوزان موسیقی آلات اندلسی را پنج دسته می داند که عبارتند از:

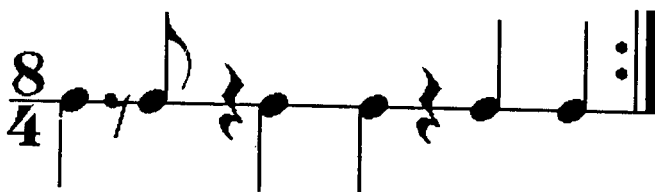
۱- بسیط ۲- قائم و نصف ۳- بطایحی ۴- الدرجه ۵- قدام

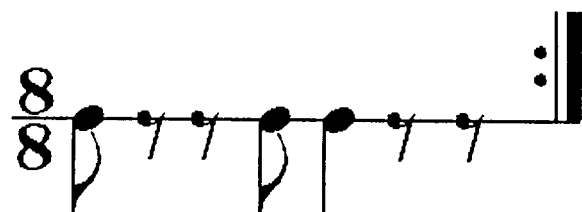
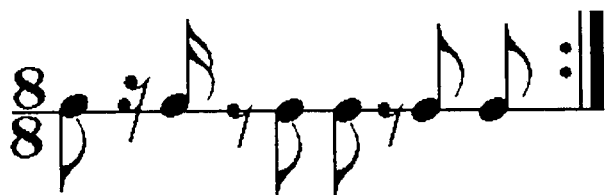
هر يك از ضرب های بالا، دارای دو شکل متفاوت به نام های ضرب موسع مهرور و ضرب انصراف می باشند. طبیعی است که از ترکیب آنان می توان به تنوع ضرب های دیگری دست یافت.

١- میزان بسیط :

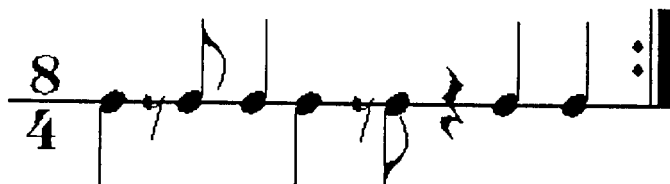
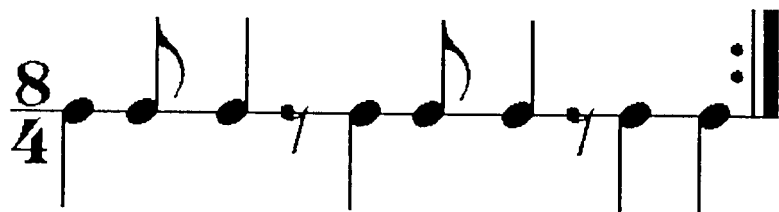
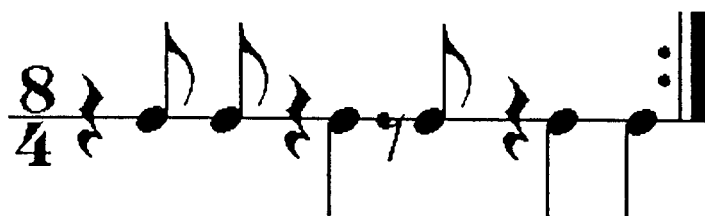


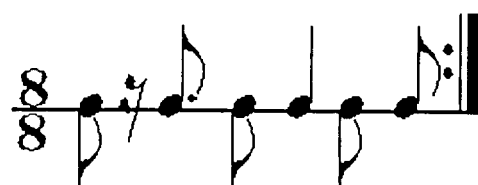
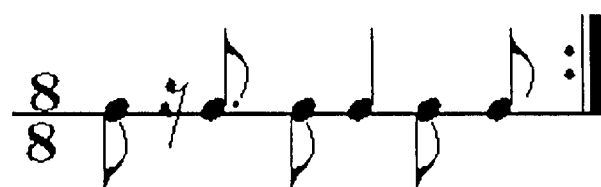
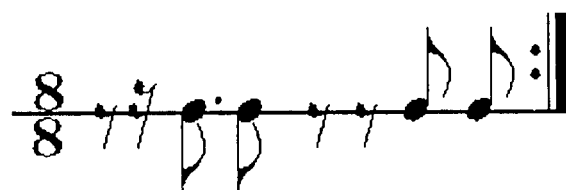
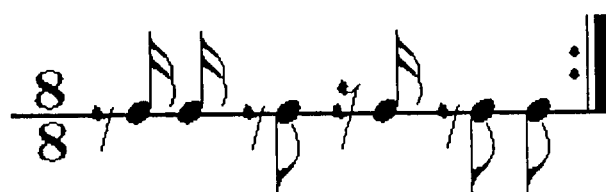
٢- میزان قائم النصف



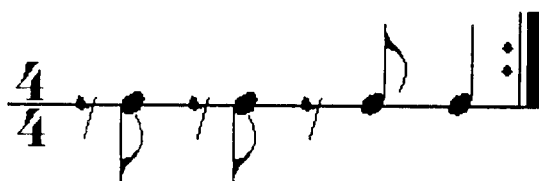
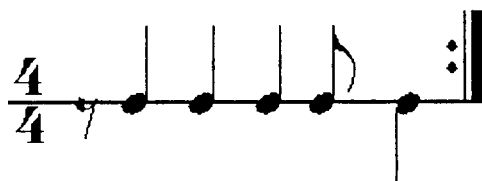


۳- میزان بطایحی



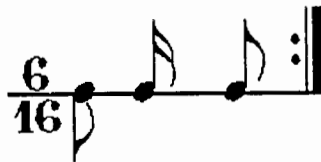


۴- میزان درج



۵- میزان قدام





همانگونه که در متن به اختصار اشاره شد، شاید با تحقیق و تجسس بتوان عناصر مشترك موسیقی نوبات و طبوع را با موسیقی مناطق ایران، ترکیه، تاجیکستان، ترکستان، قزاقستان و کشمیر پیدا کرد. چند تن از مخترعان این طبوع، ایرانیان بوده‌اند و نام برخی از مقامات و طبوع ایرانی است. از روزگار زریاب تاکنون با دگرگونی‌هایی، نام این مقام‌ها شاید با فواصل متفاوت موسیقایی، برجای مانده باشد. اما نباید فراموش کرد که هر قومی موسیقی خود را برپایهٔ زبان و فرهنگ خود دگرگون می‌کند و به يك کلام همانند اکولوژی گیاهان، تابع شرائط فرهنگی و زبان، گویش‌های متفاوت اقوام و روح ملی مردمان آن سرزمین است و این امر باعث غرور بی‌جای ایران مرکز بینی در تمدن فرهنگ‌هایی که با جان و روح و اندیشهٔ خود فرهنگ خود را بارور و تناور ساخته‌اند، نگردد. زیرا موضوع تأثیرپذیری و تأثیر نهادن در فرهنگ، حرف دیگری است.

نام موسیقیدانان معاصر مراکش در نوبات

عمرالجعیدی (رباب)، محمد المطیری (کمان)، حبیبی امبیرکو (کمان)، عثمان التازی (عود)، شیخ المطربین محمدالبریهی (رباب)، عبدالقادر کریش، الطیب بن الکاهید، محمد الخیاطی مولائی احمد الوزانی (رباب)، الحاج احمد النبرور التازی (رباب)، احمد الزیتونی (کمان)، مولای محمد احمد المرینی (رباب)، مولای احمد الوکیلی (عود)، الحاج عبدالکریم الرايس (رباب)، عبدالصادق شقاره (کمان)، عبدالرحیم الخمسی (کمان)، الحاج محمد مصانو (رباب)، مولای عبدالله الوزانی، الحاج محمدالتویزی، استاد محمدالعربی التمسانی، مولایی العربی الوزانی، الحاج محمد بن المایدح، الاستاذ عبدالله دحوالادریسی و محمد بجلود

منابع

- ١- محمد تقى مسعوديه ١٣٦٥
مبانى اتنوموزيكولوژى (موسيقى شناسى تطبيقى)
تهران - چاپ سروش
- ٢- الحاج ادريس بن جلود ١٩٨٨
الدروس الموسيقية من نوبات الاليت المغربية
الدار البيضاء - مطابع دارالكتاب
- ٣- سليم الحلو ١٩٩٢
الموشحات الاندلسيه - نشأتها و تطورها
بيروت - منشورات دارمكتبه الحياة
- ٤- صالح الشرقى - ١٩٧٢
المستظرف فى قواعد الفن الموسيقى
المغرب الاقصى - الرباط
- ٥- الحاج عبدالكريم الرايس
الدروس الاولى فى الموسيقى الاندلسيه
فاس - مطبعه و مكتبه النهضه
- ٦- عبدالعزيز بن عبدالجليل ١٩٩٢
معجم مصطلحات الموسيقى الاندلسيه المغربى
الرباط - طبع بمعهد الدراسات والابحاث للتعريب

٧- يونس الشامي - الشيخ احمد الزيتوني ١٩٨٤
نوبات الالة المغريه - المدونة بالكتابة الموسيقية
جزء اول - نوبت رمل المايه
الدار البيضاء - نشر بنميد

- 8- ABUN - NASR, Jamil M. 1975
A History of the MAGHRIB
Cambridge University Press.
- 9- AL FARUQI, Lois Ibsen 1975
«Muwashshah»: A Vocal
from in Islamic Culture
Ethnomusicology 19(1): 1-29.
- 10- AL FARUQI, 1981
An Annotated Glossary of Arabic
Musical Terms, CT. Greenwood Press.
- 11- PACHOLE CZYK, JOSEF 1983
«the relationship between
the Nawba of Morocco and
the music of Troubadours
and Trouvers»
the World of music,
25 (2): 2-15.
- 12- SACHS, Curt, 1943
the rise of music in Ancient
world - east and west
New York, W.W. Norton + Co. inc.

سنتور و محدودیت صداهای آن

(۲)

از آنجا که شناخت واقعیت در هر مورد، اولین مرحله از رفع مشکلات و کاستی‌های موضوع مورد نظر می‌باشد؛ در بخش نخست این مقاله، محدودیتهای موجود در صداهای سنتور - این ساز خوش‌طنین ایرانی - در حد لزوم گفته شد و نیز کم‌وبیش به تلاشها و اقداماتی که طی سالهای مختلف برای رفع مشکلات آن انجام گرفته است، اشاراتی رفت و نمودارهایی نیز ارائه شد. اینک در بخش پایانی این مقاله باید موارد دیگری را بازگو کنم که تا حدودی بتواند در ادامه این تلاش، راهگشا و کارساز باشد، و راهی که به نتیجه مطلوب نرسیده است نشان دهد تا مجدداً پیموده نشود و کاری کند که تلاش علاقه‌مندان در سالهای آینده بر روی طرحهای نیمه‌تمام و راههای دیگری که احتمال موفقیت در آنهاست، متمرکز گردد. این واقعیت را باید پذیرفت که اگر بخواهیم فعالیتهای فردی و جمعی را در موسیقی ایرانی، به‌درستی و با توانمندی لازم ادامه دهیم، ناگزیر خواهیم بود که جداً در زمینه کارایی بیشتر سازهای ملی به حرکت درآییم و برابر نیاز این هنر، سازهای خود را توانمند کنیم. نیز اگر بخواهیم از موجودیت این سازها در عرصه هنر ملی دفاع کنیم، باید آنها را به تجهیزات لازم مجهز نماییم. بنابراین اگر در پوشش علاقه ملی و سنت‌گرایی بدون آینده‌نگری، مشکلات گفته‌نیاید و در نواقص و مشکلات کار پرده‌پوشی شود، هرگز نمی‌توان انتظار داشت که چنین هنری در گذر زمان، پاسخگوی تهاجماتی باشد، که از آن یاد می‌شود.

و اما در ادامه مطلب شماره پیش، باید یادآور شوم که چون سنتورهای کروماتیک معمولاً در ارکسترها به کار برده می‌شد و تشکیل و ادامه کار ارکسترها هم به‌طور کلی در امکان بخش دولتی

بود، این ساز به بخش خصوصی راه نیافت و در دسترس همه نوازندگان سنتور قرار نگرفت. بنابراین به مسیر رشد طبیعی نیفتاد. با وجود این، تعدادی از نوازندگان به‌مرور با خصوصیات اجرایی این ساز آشنا شدند و به‌جز نگارنده و دیگر همکاران که در ارکسترهای موسیقی ملی از سنتور کروماتیک استفاده می‌کردیم، آهنگسازان دیگری نیز این ساز را در برخی از آثار خود به‌کار بردند، از جمله: هنرمند گرامی آقای ملیک اصلانیان، سالها قبل در اثری برای ارکستر سمفونیک از ۳ ساز ایرانی تار، سنتور و تمبک نیز استفاده کرد. بخش سنتور آن به دلیل نیاز به صداهای مختلف، برای سنتور کروماتیک نوشته شده بود و خانم آذر هاشمی اجرای آن را بر عهده داشت. این اثر در آخرین برنامه ارکستر سمفونیک تهران، در آبان‌ماه ۱۳۵۷، قبل از تعطیل شدن این واحد هنری، به رهبری آقای فرهاد مشکوة به اجرا درآمد. همچنین هنرمند ارجمند آقای لوریس چکناوریان نیز در برخی از آثار گروهی خود که برای سازهای ایرانی نوشته، از سنتور کروماتیک استفاده کرده است.

برای آشنایی با رنگ صدای این ساز در ارکسترهای موسیقی ملی، می‌توان به اجرای قطعه «سبک‌بال» از نگارنده مراجعه کرد که در سال ۱۳۵۵ ضبط و در قسمت اول نوار شماره ۱ مجموعه آهنگهایی از نگارنده به سال ۱۳۶۹ منظور و منتشر شده است. در این آهنگ از سنتورهای کروماتیک و کروماتیک بم استفاده شده که به‌ترتیب خانم آذر هاشمی و آقای اسماعیل تهرانی، اجرای آنها را بر عهده داشته‌اند.

چند سال پس از ساخت سنتورهای کروماتیک اولیه که با به‌کارگیری خرکهای اضافی تا حدودی صداهای مورد نیاز را تأمین می‌کرد، آقای قنبری طرح دیگری را که خود مبتکر آن بود، به تجربه گذاشت که اگر از نظر صدادهندگی به حد لازم می‌رسید، بی‌گمان مشکل محدودیت صداهای این ساز را برطرف می‌کرد. در این طرح چنین پیش‌بینی شده بود که طول سیمهای هر خرک به‌وسیله حرکت دایره‌وار فلزی بر روی ریل کوچکی (که به تعداد خرکها بر روی صفحه سنتور کار گذاشته شده بود)، کوتاه و بلند می‌شد و به‌این ترتیب صدای هر خرک به اندازه نیاز به دلخواه تغییر می‌کرد.

به دلیل شرایط خاصی که پیش آمد و با کناره‌گیری آقای قنبری از سرپرستی کارگاه ساز، این اقدام معلق ماند. گرچه ممکن است به دلیل تماس سطح ریلهای فلزی که در این سیستم بر روی صفحه سنتور قرار می‌گیرد، صدای این ساز تغییر کند و به اصطلاح قدری «کر» شود، ولی کار این طرح به تجربه عملی و اجرا نرسید تا بتوان به‌درستی بر رد یا قبول آن داوری کرد. البته دو نمونه ساخته شده از این سنتور، اینک در کارگاه ساز واقع در «سازمان میراث فرهنگی» موجود است؛ ولی متأسفانه مقررات اداری اجازه نداد تا پس از یک وقفه طولانی، این ساز برای تجربه بیشتر، مدتی در اختیار اهل فن قرار گیرد و بتوان آن را از جهات مختلف عملاً به آزمایش گذاشت.

در سفری که اوایل تابستان ۱۳۷۰ به ژاپن داشتم، مطالعاتی نمودم تا شاید با کمک دستگاههای الکترونیکی بتوان صداهای مورد نیاز را از سنتور به دست آورد. برای این منظور با مراجعه به یکی از دانشگاههای ژاپن، با یکی از استادان آن دانشگاه، موضوع را بارها بررسی کردیم و نتیجه مطلوب حاصل نشد و استاد مزبور اظهار داشت که باید صداهای مورد نظر، از طریق سیستم الکترونیکی و دستگاه «سین تی سایزر» تأمین شود. اما با این ترتیب، اجرای ساز سنتور که هدف اصلی بود، از بین می رفت؛ بنابراین پیشنهاد ایشان را نپذیرفتم و پس از مراجعت به ایران طرح دیگری را پیگیری کردم که با روش مکانیکی، طول سیمها کم و زیاد می شد.

در این طرح می خواستم از کلیدهای «پرده گردان» که در ساز قانون صداها را تغییر می دهد، استفاده کنیم و صداهای مورد نظر را در سنتور تأمین نمایم. در این مورد آقای حمید تهرانی با تبادل نظرهای مقدماتی با آقای قنبری، به آزمایشهایی دست زدند، اما این طرح نیز به دلایل مختلف با موفقیت به پایان نرسید. گرچه بعضی از افراد، این کار را تمام شده تلقی کردند و موضوع را به نام خود در برخی از مطبوعات انعکاس دادند و تأیید اینجانب و آقای قنبری را نیز به آن چاشنی نمودند، ولی این خبری عاری از حقیقت بود و تاکنون چنین سنتوری به تجربه عملی نرسیده است که تأیید شود. چه خوب است که نویسندگان محترم جراید برای محتوای مطالبی که در نشریه خود منعکس می کنند، ارزش بیشتری قائل شوند و پیش از انتشار، نسبت به صحت و سقم آنها بیشتر تحقیق کنند.



اینک که مشغول نگارش این مقاله هستم، چند ماه است که نخستین اجرای کوتاه «ارکستر مضرابی» را با همکاری بیش از هفتاد تن از نوازندگان علاقه مند به کارهای جمعی موسیقی ایرانی، پشت سر گذاشته ام و باید گفت که این کار با همه مشکلاتی که داشت، تجربه ای موفق بود و نشان داد که از گروه سازهای مضرابی ایرانی نیز می توان ارکستر بزرگی تشکیل داد.

یکی از سازهایی را که با علاقه بسیار در این ارکستر، جای داده ام، «سنتور» است که با همه رسایی و سرعتی که در اجرای قطعات مختلف دارد، به دلیل محدودیت صداهای آن، نمی توان به حد کافی از امکانات اجرایی اش بهره مند شد. افزون بر این، از نظر کوک و محدودیت اجرای قطعات در مایه ها و مقامهای مختلف نیز، همه نوازندگان دیگر ارکستر، باید تابع شرایط خاص این ساز باشند. همه این محدودیتها برای آهنگسازی در این ارکستر تنگناهای بسیاری را به دنبال خواهد داشت.

این گونه محدودیتها و مشکلات که برخی از نوازندگان سنتور، در اجراهای فردی یا در

تمرینات ارکستر مضرابی، عملاً با آن روبه‌رو شدند، سبب گردید که آنان نیز برای رفع این مشکلات چاره‌هایی بیندیشند. از جمله:

الف - در شرایطی که اجرای «ر کرن» و «ر بکار» در فاصله زمانی کوتاهی پشت سر هم لازم باشد، می‌توان خرك هشتم را (به جای می بمل) «ر بکار» كوك كرد و به همین ترتیب این تمهید را در بعضی موارد دیگر هم به کار برد.

ب - به کارگیری «خرك اضافی موقت»، به پیشنهاد آقای خدایی نیا برای مثال اگر جلوی خرك «می بمل» (در جهت طول سیم) يك خرك موقت بیفزاییم، صدای آن به «می کرن» و اگر کمی جلوتر ببریم به «می بکار» تبدیل خواهد شد و چنانچه پس از رفع نیاز، خرك اضافی را برداریم، مجدداً صدای قبلی به گوش خواهد رسید. با استفاده از این ابتکار برای برخی از صداهای دیگر، می‌توان قطعات مختلفی را که بنیه صداهایشان از نظر مایه و مقام با هم متفاوت باشد، با فاصله زمانی کوتاهی پشت سر هم اجرا کرد.

طرح دیگری که از چندی قبل به وسیله نگارنده با همکاری برخی از نوازندگان - خارج از قلمرو هر گونه تکنولوژی - در دست تجربه است، استفاده از سیمهای سفید به جای سیمهای زرد است. در این طرح کلیه خرکهای طرف راست سنتور (مانند طرف چپ) در محل يك سوم طول سیم قرار می‌گیرد تا همه سیمهای پشت خرك، صدای اوکتاوت مربوطه را تأمین کنند. با این ترتیب، از هر نت در هر اوکتاوت دست کم دو صدای گوناگون به دست می‌آید که بنا به نیاز، با به کارگیری از «خرك اضافی موقت» می‌توانیم از طول سیم کمی بکاهیم و صدای حاصل را به دو صدای قبلی بیفزاییم.

برای مثال: در خرك اول طرف چپ می‌توان صدای «می بمل» را (روی خط اول حامل با کلید سل) تأمین کنیم و در صورت لزوم با استفاده از «خرك اضافی موقت» آن را به «می کرن» تبدیل نماییم. چنانچه خرك اول طرف راست را هم «می بکار» كوك کنیم و به همین ترتیب، صداهای پشت این خرکها را هم در اوکتاوت تنظیم نماییم، در خرکهای اول دو طرف، صداهای «می بمل، می کرن و می بکار» را در اوکتاوت خواهیم داشت. بنابراین، با توجه به امکانات این روش، می‌توان نسبت به تأمین صداهای مورد نیاز دیگر، تا خرك نهم اقدام کرد.

بنا به پیشنهاد آقای پژمان آذر مینا، با توجه به همصدا بودن خرکهای هشتم و نهم طرف راست با خرکهای اول و دوم طرف چپ، می‌توان صدای خرکهای طرف راست را از نت «دو» آغاز کرد و کمی به وسعت این ساز افزود.

چنانچه این طرح عملاً با موفقیت روبه‌رو شود، می‌توان طرح سنتور دیگری را به اجرا گذاشت که همه سیمهای آن زرد باشد و حتی در قسمت بم آن سیمهای ضخیم‌تری به کار گرفت

و گستره صدای آن را دو اوکتاو از سنتور قبلی بم تر کرد. ولی اگر اجرای آن با مشکلاتی روبه‌رو شود و در عمل به نتیجه مطلوب نرسد، می‌توان بنا به پیشنهاد دوست هنرمندم آقای فرامرز پایور، از سنتور ۱۲ خرك استفاده کرد. این سنتور، با توجه به عکسهای باقی‌مانده از سنتورنوازان قدیمی و نیز بنا به گفته حاج آقا محمد ایرانی مجرد (موسیقی‌دان ایرانی)، در زمان آقامحمد صادق خان نیز رایج بوده است. به‌هرحال تجربیات آینده نشان خواهد داد که کدام راه برای رسیدن به نتیجه مطلوب مناسب‌تر است. بی‌شک از هر پیشنهاد دیگری نیز در این زمینه استقبال خواهد شد. باید یادآوری کنم که از سالها قبل، آقای هوشنگ ارجمند نیز با علاقه بسیار نسبت به تأمین صداهای مختلف در سنتور و توانمندی بیشتر آن کوشیده‌اند و نمونه‌های گوناگونی را به صورت سنتور ۹ و ۱۱ خرك ساخته‌اند که مورد تجربه نیز قرار گرفته است. حاصل کار ایشان براساس استفاده از خرکهای اضافی ثابت است که در ساخت سنتورهای کروماتیک سال ۱۳۳۷ به‌کاررفته است و توضیح آن در بخش اول این مقاله آمد. با این تفاوت که آقای ارجمند تعداد خرکهای اضافی را زیاده‌تر کرده‌اند و نیز با توجه به حجم بیشتر سنتور ساخته شده، خرکهای اضافی را در فاصله يك سوم طول سیم قرار داده‌اند تا اوکتاو صداهای موردنظر نیز تأمین گردد. یعنی مانند سنتوری که تمام سیمهای آن سفید بود و شرحش گذشت. از آنجا که مشترك بودن هدف، راههای مشابهی را پیش پای جستجوگران می‌گذارد، این دو طرح نیز از پایه و اساس به‌هم شباهتهایی دارند. اینك باید به دو نکته اشاره کنم:

۱- منظور از ساختن سنتوری که با حفظ کاراکتر اصلی بتواند صداهای مختلف را تأمین کند، این نیست که سنتور ۹ خرك فعلی کنار گذاشته شود و سنتور کروماتیک جای آن را بگیرد. بلکه هريك از این سازها می‌توانند جداگانه ولی در کنار هم، مسیر خود را در پهنه هنر موسیقی ملی ایران بپیمایند. بویژه، با گستردگی تعداد نوازندگان این ساز که اغلب مهارتی نسبتاً کافی دارند، این اقدام، امکانات لازم را در اختیار هريك از آنان قرار می‌دهد تا هر طور که بخواهند در این عرصه به فعالیتهای هنری بپردازند و این مسأله، مستقیم یا غیرمستقیم گشایشی خواهد بود، در جهت حرکت و توسعه هنر موسیقی ملی ایران.

۲- نکته بااهمیت دیگر این است که اگر به‌طور جدی، شرایط مساعدی هم برای حیات و ادامه فعالیت هنر موسیقی ایران فراهم شود، معمولاً این گونه فعالیتها و پژوهشهای فرهنگی، به دلایل مختلف نمی‌تواند به‌درستی در بخش خصوصی ریشه بگیرد و رشد کند. با وجود این امید دارم که این کار با پیگیری علاقه‌مندان، بویژه با کمک استادان سازنده ساز، به‌ثمر برسد و سازهای

ملی ما هم بتوانند همپای سازهای بین‌المللی، بیش از پیش در فعالیتهای فردی و جمعی هنر موسیقی کشور فعال و کارساز باشند.

درباره نام این سنتور باید یادآوری کنم که در زمان ساخت نوع اولیه آن، موقتاً از کلمه «کروماتیک» که يك اصطلاح موسیقایی است، استفاده شد؛ ولی اگر علاقه‌مندان با کمک اهل ادب واژه فارسی مناسبی را بیابند، بی‌شک می‌توان در آینده از آن استفاده کرد. در پایان به پاره‌ای اغلاط، جاافتادگیها و اشتباهات چاپی که در مقالات اینجانب در جلد اول و دوم این مجموعه دیده شده است، اشاره می‌کنم، بویژه که برخی از این اشتباهات با اصل دستنویس کاملاً متضاد است:

الف - جلد اول در مقاله «بحرانی فزون‌تر»

صفحه	سطر	نادرست	درست
۱۷	۲۶	هنر موسیقی خود باشند	هنر موسیقی خود باشیم
۱۸	۱۲	نارساییهای	نارساییهای
۱۹	۱	بر این اساس که	بر این اساس است که
۲۰	۳	دروس علمی	دروس عملی
۲۰	۷	مجله	مجلد
۲۰	۸	به نظر می‌رسد	به نظر نمی‌رسد
۲۱	۱	عملکرد سالم	عملکرد برنامه‌های سالم
۲۱	۴	تا پیشرفت هنر	تا پیشرفت این هنر

ب - جلد دوم در مقاله «سنتور و محدودیت صداهای آن (۱)»

صفحه	سطر	نادرست	درست
۱۹	۱۴	فقط تأمین	فقط برای تأمین
۲۵		در نمودار سنتور کروماتیک بم، خرك دوم (از سری خرکهای وسط)، نت سی (زیر حامل) منظور شود.	

- ۲۵ در نمودار سنتور کروماتیک بم، خرك سوم (از سری خرکهای وسط)، نت دودیز
(زیر حامل) منظور شود.
- ۲۵ در نمودار سنتور کروماتیک بم، خرك اول (از سری خرکهای چپ)، نت لا
(زیر حامل) منظور شود.

نی تکنیک اصفهان

نی را کهن ترین ساز در جهان شناخته اند و امروزه در موسیقی ملی اغلب کشورها به عنوان یکی از سازهای اصلی نواخته می شود. قدمت استفاده از این ساز در تاریخ سرخپوستان کوه نشین آمریکای جنوبی، ده هزار سال برآورد شده است. براساس مدارك موجود، در مصر باستان، از پنجهزار سال قبل نی را می شناخته اند و اعتقاد به تأثیرات جادویی آن در روح انسان چنان قوی بوده است که آن را در کنار اجساد به خاک می سپرده اند. در هندوستان، ضمن اینکه نی دمساز چوپانان جوان دشتانهای این کشور است، گفته می شود کهخدایان، نوازنده این ساز بوده اند. سیاهپوستان جنگلهای آفریقا، برای ایجاد ارتباط با ارواح و نیایش بارش باران و بهبود حال بیماران این ساز را به کار می گیرند و با بینی خود در آن می دمند. زیرا اعتقاد دارند که بازدم خارج شده از بینی دارای روح و احساس است و در انسان قدرت روحی ایجاد می کند. در مراسم سماع و رقص درویشان، برای تمرکز و نزدیک شدن به مبدأ، از نوای نی بهره مند می شوند. در گینه جدید حتی اعتقاد بر این است که ارواح در نی زندگی می کنند. سابقه تاریخی نی در موسیقی ایرانی و تأثیر آن در ادبیات فارسی، همچنین اهمیت نائی و نقش شخصیتی او در بین طبقات اجتماعی - فرهنگی جامعه ایران باستان، درخور بررسی جداگانه ای است. ذکر این مقدمه به این منظور است که یادآوری شود نوای نی، همزمان با تاریخ بشر در جوامع مختلف وجود داشته و در همه جا، در يك وجه مشترك بوده است: اعتقاد به سحر و جادو و تأثیرات روحی، روانی صدای این ساز در انسان و خلاصه اینکه، در این کره خاکی، هر کس که از ظن خود یار و دمساز نی شده، در کشف اسرار درونی آن قاصر مانده است.

مراکز تحقیقاتی و دانشگاهی دنیا، در پی کشف این گونه اسرار بوده و هستند. از جمله در بخش اکوستیک سازها در دانشگاه پاریس تحقیقات جالبی درباره انواع سازهای بادی از جمله نی و نی ایرانی انجام گرفته است که در شناخت خصوصیات فیزیکی - اکوستیکی این ساز اهمیت چشمگیری دارد.

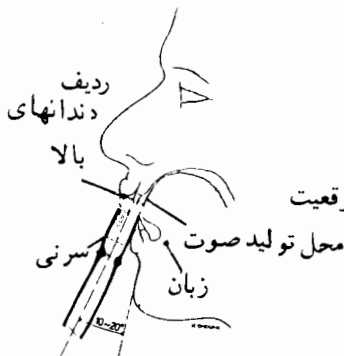
نکته جالب توجهی که در این تحقیقات در مورد نی ایرانی منتشر شده، این است که نی با نحوه تولید صدا در داخل دهان (به طوری که در زیر تشریح خواهم کرد) در بین سازهای هم خانواده خود یعنی سازهای بدون زبانه، دارای غنی ترین صوت است و تعداد هارمونی های آن در حد ابوا است که این ساز خود در بین سازهای غربی در طول زمان به تدریج به درجه تکامل رسیده و صدایی بسیار دلنشین و لطیف دارد.

ظاهراً ساختمان نی بسیار ساده است و در کشورهای مختلف با نامهای گوناگون به اشکال متفاوتی از جنس نی یا خیزران ساخته می شود. ساختمان این ساز، به دو قسمت اصلی تقسیم شده است، قسمت اول مولد، صدا است که در حقیقت صدای ساز در این محل ساخته و پرداخته می شود و به وسیله حرکت امواج صوتی به قسمت دوم که لوله رزن نی نام دارد انتقال می یابد. این لوله دارای سوراخهای متعددی است که با باز و بسته کردن آنها، در واقع طول لوله کم و زیاد می شود و اصوات مختلفی از آن به گوش می رسد.

مولد صدا در نی

تولید صدا در سازهای بادی به دو گونه است: ۱- با ایجاد ارتعاش در يك شیء. ۲- با شکستن استوانه ای از هوا در برخورد با تیغه یا لبه ای تیز. نمونه های نوع اول را می توان در قره نی، سرنا و ساکسوفن مشاهده کرد که زبانه ای از جنس نی در آنها مرتعش می شود. در ترمپت و ترمبون نیز تولید صدا به وسیله ارتعاش لبه ای نوازنده انجام می شود. نمونه های نوع دوم شامل انواع نی لبکها است که هوا در مسیری هرمی شکل وارد ساز می گردد و بر اثر برخورد با تیغه ای که در مسیرش هست، صدا تولید می شود. نی نیز جزو همین دسته از سازهای بادی است. متداول ترین نحوه تولید صدا در نی چنین است که لبه تیز سرنی بر روی دو لب نوازنده قرار می گیرد و در اثر برخورد هوای متمرکز شده از لبها به سرنی، صدا تولید می شود. نمونه های این تکنیک، در موسیقی اغلب مناطق از جمله کشورهای عربی، ترکیه و هند دیده می شود. در ایران نیز این تکنیک رایج بوده و هست. در نی ژاپنی و چینی، نی زیر لب زیرین قرار می گیرد و دمیدن در آن به وسیله لبها در حالتی همانند دمیدن در فلوت انجام می شود. ترکمن ها و روستاییان برخی از کشورهای اروپای شرقی، گاه نی را به دهان وارد می کنند و آن را روی لثه ها قرار می دهند. در فیلیپین و بعضی از نواحی آفریقا، نی را زیر بینی خود قرار می دهند و در آن می دمند.

در تمام موارد یادشده، صدا در خارج از دهان نوازنده تولید می‌شود، اما تولید صدا به شیوه‌ای خاص در نی ایرانی (مانند شکل زیر)، به این ترتیب است که قسمتی از مولد صدا در داخل دهان قرار می‌گیرد و هوا به وسیله زبان به سرنی هدایت می‌شود و در حقیقت صدا در پشت ردیف دندانهای بالا تولید می‌گردد در این حالت، حجم داخل دهان به قسمت مولد صدای ساز افزوده می‌شود. با استفاده از این تکنیک، می‌توان با تغییر شکل و اندازه حجم داخل دهان، رنگ اصوات را تغییر داد و یا بدون حرکت انگشتان، فرکانس‌های تولیدشده روی یک نت را، بسیار بیشتر از زمانی که نی خارج از دهان قرار می‌گیرد، تغییر داد. تولید صدای نی با این روش هرچند دارای دشواری‌های اجرایی است ولی ویژگی کیفیت و لطافت اصوات در فرکانسهای بالا و صدادهی ساز، همچنین امکان جمله در اصوات هم‌آوا از سایر تکنیک‌ها متمایز ساخته است. قدمت کاربرد این تکنیک در ایران، به کمک تصاویر مینیاتورهای ایرانی (موجود در موزه‌های دنیا)، تا دوره صفویه در شهر اصفهان ردیابی شده است. نشانه‌های نت نی نوازان هنوز در این شهر دیده می‌شود و به گواهی مدارک مستند، چهار نسل اخیر اساتید موسیقی نوازندگان نی، از شهر هنرپرور اصفهان برخاسته‌اند.



با توجه به سوابق تاریخی و مطالب یادشده، نگارنده برای معرفی این تکنیک ناشناخته، عنوان «تکنیک اصفهان» را پیشنهاد کرده و در موارد لازم به کار برده است. طرح حالت صورت - که نشانگر تکنیک اصفهان است - موقعیت نی را در دهان نسبت به دندانها و زبان، نشان می‌دهد.

تجربیهاتی در زمینه تکامل ساختار نی

طی مطالعات و تجربیات خود در زمینه آموزش ردیف و نوازندگی، همواره در نظر داشته‌ام که برای رفع نقایص ساختاری این ساز چاره‌ای بیندیشم. حاصل کار، امکانات جدیدی است در نوازندگی نی که تأثیر به‌کارگیری آنها در اجرای موسیقی، اهمیت ویژه‌ای دارد:

۱- چنانکه در شکل زیر دیده می‌شود، گستره صوتی نی دو اکتاوونیم است. با توجه به این نکته که در قسمت (A) نت si و ربع پرده و نیم پرده آن در صدای اول وجود ندارد، هرگاه که بخواهیم، از راه کم‌وزیاد کردن فشار نفس و تغییر حجم داخل دهان به کمک زبان و لبها، می‌توانیم این نت را، با استفاده از نتهای می و ر، فقط بطور اشاره اجرا کنیم: زیرا ایست کامل روی آنها میسر نیست. در نی‌های عربی و ترکی، سوراخ مربوط به نت la را کمی بالاتر و نزدیکتر به sib انتخاب می‌کنند و با فشار نفس و گرفتن قسمتی از این سوراخ، نت‌های لازم را تولید می‌نمایند. این چاره،

با توجه به تحریرها و تکیه‌های مخصوص موسیقی ایرانی، توصیه مناسبی نیست.

برای رفع این کمبود، نی‌هایی را برمی‌گزینیم که در قسمت انتهایی، يك بند از بقیه بلندتر و ۳ سوراخ بیشتر دارند. سوراخ اول، در نی‌های کوتاه با انگشت كوچك، در نی‌های بلند با کلیدی که از جنس شاخ ساخته شده، پوشیده می‌شود و دو سوراخ دیگر به كمك دو لوله که یکی داخل دیگری در سه حالت قرار گیرد، باز و بسته می‌شوند. اینك می‌توان هريك از سه نت مذکور را متناسب با قطعه موسیقی مورد نظر به صدا در می‌آورد.

۲- در پشت بیشتر نی‌ها يك سوراخ وجود دارد که به انتخاب سازنده و نوازنده نی، یکی از دو صدای *la* و *pa* را تولید می‌کند، با به دست آوردن امکان حرکت از صدای اول به دوم و بر عکس، داشتن هر دو نت مذکور به نوازنده كمك می‌کند تا بتواند این اتصال را صحیح‌تر و راحت‌تر انجام دهد.

موقعیت و زاویه شست دست دوم در پشت نی، چنان است که می‌تواند دو سوراخ کنار هم را بپوشاند از اینرو در پشت و در امتداد طول نی دو سوراخ اضافه کرده‌ام که نت‌های مشخص شده در قسمت (A) جدول را به گوش می‌رسانند.

۳- تکرار می‌کنم مهم‌ترین و ظریف‌ترین قسمت نی، مولد صدا، یا سرنی است که به تدریج در تماس با دندانها و رطوبت دهان نوازنده، فرسوده می‌شود و کاراییش کاهش می‌یابد. این قسمت از ساز با لوله‌ای از جنس فلز پوشانده می‌شود که علاوه بر محافظت سرنی از فرسایش و پوسیدگی، با جابه‌جایی آن، طول ساز را کم و زیاد کرده و تا حدی كوك را تغییر می‌دهد. به جای فلز، لوله‌ای از جنس شاخ قوچ تهیه کرده‌ام تا دندانها در تماس با آن، راحت‌تر باشند. شاخ قوچ صدای نی را گرم و پخته می‌کند و تیزی و سردی صدای فلز گوش را نمی‌آزارد.

۱- هارمونیکهای يك صوت عبارتند از: اصوات فرعی که همزمان و همراه با اصوات اصلی ایجاد می‌شوند گوش انسان بم‌ترین آنها، یعنی صدای اصلی را تشخیص می‌دهد درحالی‌که اثر کیفی اصوات در گوش انسان به تعداد هارمونیکهای آن بستگی دارد و هرچه هارمونیکهای يك صوت بیشتر و مرتب‌تر باشد، صدا به گوش انسان مطبوع‌تر است و به اصطلاح دارای طنین بهتری است.

صدای اول

صدای دوم

صدای سوم

صدای چهارم

انگشت گذاری

شست

شست

نشانه

میان

کلیک

نشانه

کلیک

میان

کوچک

کلیک

کلیک

A

A'

B

«قدرت نافذ، غریزه قوی و دست پر قدرت سپهبد مقتدر»

در «موسیقی ایرانی و اسناد تاریخی معاصر»

در فصلنامه «گنجینه اسناد: فصلنامه تحقیقات تاریخی» (دفتر سوم و چهارم: پاییز و زمستان ۱۳۷۰ - دفتر اول و دوم: بهار و تابستان ۱۳۷۱) مقاله‌ای با عنوان «موسیقی ایرانی و اسناد تاریخی معاصر» به قلم آقای سیدعلیرضا میرعلی نقی در دو قسمت به چاپ رسیده است که عنوان آن در نخستین نگاه، بشارت می‌دهد که موسیقی ایرانی را براساس اسناد تاریخی معاصر بررسی تاریخی کرده است. چاپ مقاله در فصلنامه تحقیقات تاریخی سازمان اسناد ملی ایران نیز حکایت از آن دارد که مطلب باید با دید تاریخی و روح تحقیقی نوشته شده باشد. نویسنده مقاله با مجموعه اسنادی که در اختیار داشته، خواسته است «... مسائل بسیاری را... در باب بخشی از تاریخ تحول موسیقی که تا به حال مکتوم مانده بود...» روشن کند. وی در مقدمه قسمت دوم مقاله، با بیان کلیاتی، خواننده را برای خواندن پژوهشی «عمیق، دقیق و جامع» آماده می‌کند و می‌گوید: «[بررسی اسناد و مدارك] برای کسی مفید است که از سر عشق به موسیقی، در پی کشف نقاط مبهم تاریخ موسیقی معاصر باشد... محقق علاقمندی [علاقه‌مندی] که به کار خود عشق می‌ورزد، هرگز بدون دستیابی به مدارك معتبر، نمی‌تواند پژوهش عمیق و دقیقی انجام دهد؛ همچنین محقق توانا و مجهز به مدارك معتبر نیز بدون عشق و دل‌سپردگی از عهده تحقیق جامع و دقیق بر نمی‌آید...». ببینیم نویسنده مقاله به خواسته و ادعای خود تا کجا وفادار مانده است.

قسمت اول مقاله که می‌خواهد اوضاع موسیقی رادیو را در سالهای ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۴ بررسی کند، بیست و دو صفحه فصلنامه (دفتر سوم و چهارم: پاییز و زمستان ۱۳۷۰) را به خود اختصاص داده است. مقاله، مقدمه‌ای نسبتاً طولانی دارد و نویسنده در بیان علت نوشته است: «اگر مقدمه

مقاله فوق طولانی تر از ذی المقدمه آمده است، تقصیر و گریزی نیست. شاید نوشته فوق، خود نخستین مکتوب منتشر شده در این زمینه باشد و همین آوردن توضیحات زیاد و حتی توضیح واضحات و شرح بدیهیات را (که متأسفانه هنوز بر فرهنگ ما اضطراباً حاکمیت تام دارد) اجتناب ناپذیر ساخته است...» به همین بهانه، آقای میرعلی نقی در مقدمه مقاله - آنجا که موضوع سخن، فقر منابع مکتوب در زمینه موسیقی ایرانی بوده است - ناگهان ناگزیر شده‌اند بنویسند: «... در این میان، معدودی داعیه‌دار انقلابی و دواآتشه در موسیقی نیز پیدا شدند که علی‌الرسم‌المعمول، برداشت عوضی از موضوع کردند و به جای تفکر و کسب دانش و بینش درست در موسیقی و شناخت ذخایر فرهنگی خود و دیگران و درک موقعیت و ثبت مسائل و مشکلات فراوانی که سالها پیکره موسیقی ایرانی را در جنبه خود فشرده بود... صرفاً برای آنکه یکه‌تاز عرصه موسیقی ایرانی باشند، به کوشش شبانه‌روزی پرداختند تا خط نت ساده‌ای را که برگرفته از موسیقی اروپایی بود تبلیغ کنند و به این ترتیب به گمان خود ظرایف عمیق و پیچیده موسیقی ملتی با ۳ هزار سال پیشینه تاریخی را «ثبت» و «ضبط» کنند». بخوبی پیداست که نویسنده مقاله به لحن، زبان و شیوه تحقیق پایبند نیست و در همان ابتدای کار، از موضوع تحقیق خود دور شده است. این به اصطلاح «معدودی داعیه‌دار انقلابی و دواآتشه در موسیقی» چه کسانی هستند؟ آن‌طور که نویسنده مقاله ادعا کرده، ظاهراً تنها جرم و گناهشان این بوده است که «به کوشش شبانه‌روزی پرداختند تا خط نت ساده‌ای را که برگرفته از موسیقی اروپایی بود تبلیغ... و موسیقی ایرانی را ثبت و ضبط کنند». آیا به کار بردن عبارت «برداشت عوضی» در شأن يك مقاله تحقیقی است؟ آیا تکلیف درستی یا نادرستی برداشت گروه مورد نظر و یا قصد و انگیزه آنان را در این مختصر و با این کلی‌گویی می‌توان روشن کرد؟ از کجا معلوم که آنها با «کوشش شبانه‌روزی» خود در پی درک و حل مسائل و مشکلات مورد نظر نویسنده نبوده‌اند؟ با توجه به پیشینه تاریخی این موضوع در موسیقی ایرانی و نیز نشانه‌هایی که در مقاله آقای میرعلی نقی وجود دارد، گمان می‌رود این «معدودی داعیه‌دار انقلابی و دواآتشه» کلنل وزیری و پیروان او باشند. در حال، خدمت یا خیانت احتمالی وزیری و پیروان او (یا هر گروه دیگری که مورد نظر نویسنده است)، باید در بستر تاریخی خود و در ترازوی انصاف و داوری سنجیده شود. این مقوله را با دلیل و برهان باید شکافت و شناخت. در مقدمه مقاله‌ای که قرار است براساس اسناد و مدارک موجود به بررسی اوضاع موسیقی رادیو در سالهای ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۴ بپردازد، نمی‌توان حاشیه رفت و مدّعی خویش را اثبات شده پنداشت. نویسنده در پی نویس شماره ۵ همین مقاله ادعا کرده است: «بلوای خط نت در موسیقی ایران... علی‌رغم تعهد ظاهری بانیانش به موسیقی، درحقیقت بهانه و لفافه‌ای است برای حصول به مقاصدی که گاه نگفته آشکار است». او هیچ دلیل و برهانی برای اثبات ادعای خویش نیاورده و رمزوراز کشف «مقاصدی که نگفته آشکار است» را نیز بیان نکرده است. آقای

میرعلی نقی اگرچه حاشیه‌رفت‌های خود را «توضیح‌واضحات و شرح بدیهیات» دانسته‌اند، اما برخلاف تصور ایشان این «توضیحات» و «شروح» نه «واضح» هستند و نه «بدیهی». ایشان دلیل این حاشیه‌رفت‌ها را بسیار سربسته در مقدمه مقاله دوم خود آورده‌اند: «... در این راه [یعنی شرح و توضیح برخی اسناد موجود در سازمان اسناد ملی] به مواردی اشاره می‌کنیم که به دلایل مختلف در اسناد مشخص نشده است». آنچه از این مطلب استنباط می‌شود این است که می‌توان به بهانه «شرح و توضیح برخی اسناد» حاشیه رفت و مصادره به مطلوب کرد. کاری که نویسنده بارها در مقاله خود کرده است.

شادروان روح‌الله خالقی ازجمله افرادی است که در این مقاله بارها به او اشاره شده و برحسب مورد، گاه با بی‌مهری و حتی بی‌حرمتی و گاه با لطف نویسنده مواجه شده است. در همان مقدمه مورد بحث می‌خوانیم: «روح‌الله خالقی، دومین چهره شاخص نهضت تغییر موسیقی ایران و وفادارترین شاگرد کلنل علی‌نقی وزیری به‌شمار می‌آید. وی که نسبت به سایر همگان خود، مردی تحصیل‌کرده و دانشگاه‌دیده بود... و از آگاهی خاصی نیز برخوردار بود، زودتر از سایر همقطاران خویش متوجه اهمیت ثبت و نوشتار شد و خود زودتر از دیگران و با وجود نیروی اندک جسمانی، با جد و جهد تمام در این راه گام نهاد. بیشترین حجم مقالات و نوشته‌های مکتوب در موسیقی معاصر ایران متعلق به اوست... خالقی نخستین کسی بود که اهمیت کنایت را در تبلیغات و نشر عقاید موسیقایی خویش دریافت و به این کار عنایت کرد... و با نثر ساده و مشروحش و وجهه مقبولی که بین اهل ادب و هنر داشت از تمامی امکانات خویش در این راه استفاده کرد و موسیقی امروز ایرانی به‌طرزی ناآگاهانه و درعین حال عمیق، مصرف‌کننده برداشتهای او از موسیقی ایرانی و شکل نوین آن است...». نویسنده مقاله با وجود برخورد احتیاط‌آمیز خویش با شادروان خالقی، او را به عنوان متهم ردیف دوم بر کرسی اتهام می‌نشاند. جرم و گناه خالقی به عنوان «دومین چهره شاخص نهضت تغییر موسیقی ایران و وفادارترین شاگرد کلنل وزیری» [که اولین چهره شاخص نهضت است و نویسنده احتمالاً به «دلایل مختلف» پای او را آشکارا به میان نکشیده است] کمتر از جرم و گناه وزیری نیست. از اشاره‌ها و کنایه‌های مقاله چنین برمی‌آید که وزیری، خالقی و پیروان آنها همان «معدودی داعیه‌دار انقلابی و دواآتشه» هستند که «برداشت عوضی از موضوع کردند» و «موسیقی امروز ایرانی به‌طرزی ناآگاهانه و درعین حال عمیق، مصرف‌کننده برداشتهای آنها است. نویسنده آنگاه به سراغ کتاب «سرگذشت موسیقی ایرانی» تألیف شادروان خالقی می‌رود و می‌گوید: «... این دو جلد کتاب علی‌رغم کسب توفیق نسبی در بین نوآمدگان موسیقی و کتابخوانان، باعث شد که عرصه تحقیق در باب تاریخ موسیقی معاصر ایران... و تحقیق درباره علل حقیقی تحولات این موسیقی در سده اخیر همچنان مسکوت بماند به‌طوری که هم‌اکنون نیز همان دو جلد سرگذشت موسیقی ایرانی، اصلی‌ترین کار در زمینه تاریخ

موسیقی معاصر ماست...». آقای میرعلی نقی نه تنها برای این ادعای عجیب خود که چگونه و چرا کتاب «سرگذشت موسیقی ایرانی» باعث «مسکوت ماندن عرصه تحقیق در باب تاریخ موسیقی معاصر ایران» شده است، دلیلی نمی آورد بلکه در پی نویسنده شماره ۱۳ مقاله مورد بحث، ادعای عجیب تر و نامصنّفانه تری را پیش می کشد و می گوید: «... با وجودی که صداقت قلم خالقی بخصوص در مواردی که به نوع موسیقی مورد علاقه وی برمی گردد بسیار قابل تردید است، لیکن همان چیزهایی که به هر روی می نوشت، از لحاظ ارائه يك سلسله اطلاعات و برداشتها قابل اهمیت و تأمل است...» این داوری، با انصاف علمی، روح تحقیقی و دید تاریخی سازگار نیست و خواننده در نمی یابد که تردید بسیار نویسنده درباره صداقت قلم خالقی بر کدام دلیل و مدرک استوار است. چگونه ممکن است که صداقت قلم نویسنده ای در يك اثر تحقیقی مورد تردید بسیار باشد و در عین حال، آن اثر «از لحاظ ارائه يك سلسله اطلاعات و برداشتها، قابل اهمیت و تأمل» باشد؟ اگر این ادعا درست است چرا بسیاری از ارجاعات مقاله آقای میرعلی نقی به نوشته های خالقی است و در مقاله دوم، یکی از منابع معتبر مراجعه نویسنده، کتاب «سرگذشت موسیقی ایرانی» است. آیا نویسنده با طرح این ادعا، ارزش و اعتبار تحقیق خود را نیز زیر سؤال نبرده است؟ نویسنده مقاله یا به دلیل بی اطلاعی از روش تحقیق و یا به خاطر ناگزیری از حاشیه رفتن و به قول خودشان «توضیح واضحات»، بسیاری از این داوریها و ادعاهای نامصنّفانه و بی دلیل خود را نه در متن مقاله، بلکه در پی نویس و حاشیه مقاله آورده، در نتیجه نه تنها مقدمه، بلکه موخره مقاله نیز زاید بر متن از کار درآمده است.

جان کلام و بخش اصلی مقاله اختصاص دارد به بررسی عملکرد «شورای ترویج موسیقی ملی» در سالهای ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۴، به روایت اسناد. تصاویر اسنادی که به منظور تحقیق در اختیار نویسنده بوده، بدون هیچ ترتیب، توضیح و شماره ای در متن مقاله پراکنده اند و در متن هیچ ارجاعی به آنها داده نشده است. یازده عکس مختلف از بزرگان موسیقی ایرانی نیز بدون نام و نشان، صفحات مقاله را زینت بخشیده اند. نویسنده در این بررسی خواسته است نشان دهد که شورای مذکور به دلیل ترکیب ناهمگون خود و عدم شایستگی یا صلاحیت بعضی از افراد شورا و نیز فساد نظام اداری و شرایط اجتماعی، نتوانسته است به وظیفه خود، یعنی سروسامان دادن به اوضاع آشفته موسیقی رادیو، عمل کند. او ابتدا به بیان کلیات پراکنده ای پیرامون شرایط اجتماعی قبل از کودتا، عوامل تحقیر موسیقی ایرانی ناشی از تفکر اصحاب هنرستان موسیقی مین باشیان، سفله بازی و مطرب پروری محیط، انتصاب کلنل وزیری به ریاست مدرسه موسیقی و دیدگاههای التقاطی او می پردازد، آنگاه به دوران پس از کودتا و چگونگی عملکرد «شورای ترویج موسیقی ملی» می رسد: «در آن هنگام سپهبد فضل الله زاهدی رئیس دولت مقتدر وقت، با قدرت نافذ خود، امور مملکت را اداره می کرد و غریزه قوی او، گاه جانشین و پوشاننده قلت معلوماتش می شد...

به هر صورت، بر طبق آنچه اسناد نشان می‌دهند، زحمات شورا طی طرح جامعی ثبت و پس از طی مراحل، به تصویب دست پر قدرت سپهبد مقتدر آن زمان که بر کرسی نخست‌وزیری تکیه زده بود رسید...». این همه دست‌ودلبازی در تعریف و تمجید از رئیس دولت کودتا، تنها به این دلیل بوده است که در سال ۱۳۳۳، پیرامون «ضرورت ادارهٔ اوضاع موسیقی توسط شورا» نامه‌ای از سوی ادارهٔ کل انتشارات و تبلیغات به سپهبد مذکور نوشته شده و آقای میرعلی نقی خواسته است این مطلب را به آگاهی خوانندهٔ مقاله برساند.

نویسنده بی‌آن که مطلب اقتضا کند، واژه‌های محترمانه و ستایش‌انگیزی چون «مقتدر»، «قدرت نافذ»، «غریزهٔ قوی» و «دست پر قدرت» را نثار عامل دست‌نشانده و مجری کودتای آمریکایی ۲۸ مرداد می‌کند، اما در کمال بی‌انصافی و بدون اقتضای مطلب (آنجا که می‌خواهد شاهزادگان علاقه‌مند به موسیقی دورهٔ قاجار را معرفی کند) پای دکتر محمد مصدق را به میان می‌کشد و او را با عنوان «مصدق السلطنه»، در کنار «ظل السلطان»، «صارم الدوله» و «محمدعلی شاه» قرار می‌دهد (یادداشت شمارهٔ ۵ مقالهٔ دوم) و آنگاه که نوبت به وزیر و پیروان او می‌رسد بدون هیچ برهان و تحلیلی، با گشاده‌دستی، تلاش آنها را در نت‌نویسی موسیقی ایرانی، «بلوای خط‌نت»، «برداشت عوضی» و «بهانه برای حصول به مقاصدی که ناگفته آشکار است» می‌نامد و صداقت قلم خالقی را با صراحت مورد تردید بسیار قرار می‌دهد. این شیوهٔ تحقیق نشان می‌دهد که آقای میرعلی نقی برای نفی و تکذیب یا اثبات و تأیید مسائل مورد نظر خود، نیازی به آوردن دلیل نمی‌بیند و این ناشی از بی‌توجهی ایشان به روش نقد و تحقیق و گریزشان از برخورد بی‌طرفانه و منصفانه در کار پژوهش است. به همین دلیل است که نویسنده در استنتاج خود راه به جایی نمی‌برد و کار بررسی اسناد به این جا می‌کشد که: «متأسفانه در بین اسنادی که در اختیار نگارنده است از رونوشت صورت‌مجلسهای [شورا] چیزی در دست نیست و در این میان بسیاری از ظرائف مکتوم مانده، تا وقتی که نسخه‌ای از آنها به دست آید. اما گذشته از همهٔ اینها، نکته‌ای قابل توجه است و آن متفق القول بودن اعضای شورا در کار نظم و سامان بخشیدن به موسیقی رادیو است... از مطالعهٔ نشریات آن زمان و تجسم اوضاع، این طور به نظر می‌رسد که اغتشاش بیش از حد اوضاع، جمع را بر آن داشته که موقتاً به يك مصلحت کلی جمعی بیندیشند تا به اختلاف نظرهای فردی و این چیزی بود که نه تنها اعضای هیئت دولت... بلکه خود اعضای شورا نیز محتملاً فکرش را نمی‌کرده‌اند» و در پایان بحث و نتیجه‌گیریهای آن می‌خوانیم که: «با وجود همهٔ آشفتگیها، افت‌وخیزها، ناکامی‌ها و به بن‌بست‌رسیدنهایی که به جبر زمانه شامل حال شورا شده بود، اعضای شورا توانستند، ولو برای مدتی کوتاه هم که شده، حیطهٔ رادیو و موسیقی آن را نسبتاً از ابتذال و فساد همه‌گیر جامعهٔ همیشه زمستان سالهای بعد از ۱۳۳۲ دور نگهدارند و برای مدتی کوتاه، فریاد شیدایی مظلوم و مهجور موسیقی وطن را به گوش مورچگان همیشه خفته در

خوابگاه‌شان برسانند». آقای میرعلی‌نقی در ابتدای بحث خود پیرامون ترکیب ناهمگون و اختلافات فکری و سلیقه‌ای اعضای شورا، به این نتیجه رسیده بود که: «هریک [از اعضای شورا] ساز خود را می‌زدند و معلوم است که از چنین ارکستر چهل‌تکه‌ای، چه در خواهد آمد!». اما در پایان کار از «مطالعه نشریات آن زمان و تجسم اوضاع» به این نتیجه متناقض می‌رسد که این «ارکستر چهل‌تکه» بی‌آنکه فکرش را کرده باشد به جای پرداختن به «اختلاف نظرهای فردی» موقتاً به فکر «مصلحت کلی جمعی» می‌افتد و برای سروسامان دادن به اوضاع موسیقی، متفق‌القول می‌شود! به این ترتیب جای تعجب نخواهد بود اگر ثمره چنین اتفاق نظری این باشد که صدای «مظلوم و مهجور موسیقی وطن» آن‌هم برای مدت کوتاهی، فقط به گوش «مورچگان همیشه خفته در خوابگاه [!؟]» برسد. بدون شك مراد آقای میرعلی‌نقی از «مورچگان همیشه خفته»، دوستداران و شنوندگان موسیقی ایرانی نیست. فرض دیگر این است که منظور ایشان، مخالفان موسیقی ایرانی و آنهایی باشند که میل و گوش شنیدن این موسیقی را ندارند. اگر این فرض درست باشد معلوم می‌شود که تلاش اعضای شورا برای دور نگه‌داشتن موسیقی از ابتذال و فساد همه‌گیر (حتی برای مدتی کوتاه) و نیز کوشش نویسنده در نقد و بررسی این مقوله، نقش بر آب شده است.

مقاله دوم (شماره ۱ و ۲ - بهار و تابستان ۱۳۷۱) که به بررسی اسناد مدرسه موزیک در سالهای ۱۳۰۱ تا ۱۳۰۳ اختصاص دارد، به همان سرنوشت مقاله اول دچار شده و راه به جایی نبرده است. نویسنده، مطلب را با این کلی‌گویی مبهم و متناقض آغاز می‌نماید: «در سالهای ۱۲۹۹ تا ۱۳۰۵، سالهای گذر از نظام کهن سلطنتی قاجاریه به نظام مدرن در سلطنت پهلوی، موسیقی به روال همیشگی خود، لکن با شتابی کندتر [!؟] به راه خود ادامه داد» و به‌جای بررسی اسناد، به تکرار مطالب مندرج در آنها می‌پردازد و بازهم یادداشتهای زائد بر متن مقاله را با انبوه آشفته‌ای از شرح و توضیح لغات و اصطلاحات، ارجاعهای مکرر و نامناسب و حاشیه‌رفت‌های غیرضروری انباشته می‌کند. آقای میرعلی‌نقی به منظور افزایش آگاهی خواننده مقاله و روشن‌گری بیشتر، ناچار شده‌اند واژه‌هایی مانند «پیانو»، «سازشناسی» و «رهبری» ارکستر را - که چندان هم نیازمند توضیح نیستند - توضیح دهند. مثلاً در یادداشت شماره ۳۸ در توضیح واژه «رهبری» ارکستر، آمده است: «رهبری (Conducting یا Dirigation) و یا به قول قدیمی‌ها «دیریزه کردن»، هدایت کردن ارکستر را با حرکات دست و چوبدستی ویژه گویند» و در یادداشت شماره ۴۳ در توضیح واژه «هدایت» ارکستر، می‌خوانیم: «همان رهبری و «درژه» کردن». در يك متن فارسی، واژه‌های بیگانه را باید با واژه‌های فارسی تعریف کنند، نه برعکس. تعریف واژه «رهبری» با واژه «دیریزه» یا «درژه» کردن [؟] نه تنها مشکلی را حل نمی‌کند، بلکه بر ابهام مطلب می‌افزاید. ارجاع دو واژه «رهبری» و «هدایت» به یکدیگر نیز نشان می‌دهد که این دو واژه نیازی به تعریف نداشته‌اند. ارجاعهای

متن مقاله به تصاویر اسناد از هیچ، نظم و قانونی پیروی نمی‌کند. در متن مقاله به «مدل» های شماره ۱، ۲، ۳ و ۴ ارجاع داده شده است اما در تصویر اسناد، از مدل شماره ۱ و ۲ اثری نیست. بعضی از تصاویر اسناد هم با عنوان «سند» و با شماره مشخص شده‌اند، اما در متن هیچ ارجاعی به آنها داده نشده است. در این مقاله نیز عکسهایی از بزرگان موسیقی ایرانی آمده است که بعضی از عکسها بی‌نام و نشانند و در زیر یکی از آنها که مربوط به سالار معزز و شاگردان مدرسه موزیک است، نوشته شده است: آقا حسینقلی استاد تار.

نکته جالبی که در مقاله دوم به چشم می‌خورد، این است که نویسنده برای افزودن بر اعتبار و ارزش مقاله، در مقدمه آن اظهار کرده است: «... در شرح موارد مبهم، نزدیکترین و معتبرترین قول را انتخاب کرده‌ایم و تا حد امکان به مأخذ معتبر ارجاع داده‌ایم». در یک نگاه گذرا به منابع مراجعه مقاله، معلوم می‌شود که کتابهای «سرگذشت موسیقی ایران» تألیف روح‌الله خالقی و «مردان موسیقی سنتی و نوین ایران» گردآوری حبیب‌الله نصیری فر و مقاله‌های آقای میرعلی‌نقی از مهمترین مأخذ معتبر نویسنده هستند و از حدود ۳۰ ارجاع مقاله، ۲۰ مورد آن به ترتیب به این سه مأخذ بوده است. پیرامون کتاب «سرگذشت موسیقی ایران» و داوری آقای میرعلی‌نقی در مورد صداقت قلم نویسنده این کتاب، پیش از این، سخن گفته شد و پاسخ این پرسش که نویسنده چگونه آن را به عنوان مأخذ معتبر برگزیده، با خود اوست. مأخذ دیگر، یعنی کتاب «مردان موسیقی سنتی و نوین ایران» نه تنها از نظر اعتبار، همسنگ کتاب شادروان خالقی نیست، بلکه مجموعه آشفته و بی‌نظمی است که هیچ نشانی از کار پژوهشی دقیق در آن مشاهده نمی‌شود. ناگفته نماند که ارجاعهای نویسنده به کتاب «مردان موسیقی سنتی...» در تمام موارد، ارجاع به مقاله‌های خود نویسنده در این کتاب بوده است! اعتبار مأخذ سوم، یعنی مقاله‌ها و نوشته‌های شخص آقای میرعلی‌نقی، اگر همسنگ همین دو مقاله‌ای باشد که بررسی کردیم، بعید به نظر می‌رسد که «معتبرترین قول» باشد.

انشای ضعیف، رسم الخط ناهماهنگ، غلطهای چاپی و جابه‌جایی مطلب (مقاله دوم، صفحه ۱۱۲ تا ۱۱۵) را به خاطر پرهیز از اطناب کلام نادیده می‌گیریم و به این اشاره می‌کنیم که: آقای میرعلی‌نقی می‌توانست همانگونه که خواسته بود «از سر عشق به موسیقی در پی کشف نقاط مبهم تاریخ موسیقی معاصر باشد» و دیدگاهها و داوریهای خویش را در این دو مقاله، پیرامون درستی یا نادرستی راه و روش وزیری و دیگران، عملکرد شورای ترویج موسیقی ملی و نیز بررسی اسناد مدرسه موزیک به آگاهی مخاطبان خود برساند. ما را با درستی یا نادرستی دیدگاهها و داوریهای نویسنده مقاله کاری نیست. ایراد ما متوجه شیوه تحقیق و تألیف ایشان است. آقای میرعلی‌نقی به جای تحقیق در موسیقی ایرانی، به تحقیر و تخفیف بزرگان موسیقی ایران پرداخته و برای این کار خود، تحلیل روشن و مدرک قانع‌کننده‌ای ارائه نکرده‌اند. ایشان مسائلی را پیش کشیده‌اند که

از موضوع بحث و تحقیقشان خارج بوده و بی خبریشان از روش تحقیق، سبب ضعف تألیف و بی اعتباری مقاله و تمام ادّعاهایی شده است که در باب ویژگیهای تحقیق و صفات محقق بیان کرده‌اند. «چون غرض آمد، هنر پوشیده شد».

* تمام تأکیدها از نویسنده این مقاله است.

موسیقی توصیفی در ساخته‌های آهنگسازان ایران و غرب

اصطلاح «موسیقی توصیفی» در اواسط قرن نوزدهم میلادی به وسیله آهنگساز مشهور «فرانس لیست» وضع شد و خود او در برخی از آثارش مانند «پوئم سمفونیک» (Symphonic Poem)، «تاسو» (Tasso) و سمفونی «فاوست» (Faust) نمونه‌هایی از این شیوه موسیقی را عرضه کرد. فرانس لیست به عنوان آهنگساز، فرآورده‌های جدیدی در موسیقی معرفی کرد و به عنوان مبتکر پوئم سمفونیک شناخته شد. این ابتکار فرانس لیست را می‌توان ناشی از دوستی و مجالست با نویسندگان و هنرمندان برجسته مکتب رمانتیک دانست که در اوایل قرن نوزدهم می‌زیستند و لیست با افکار و آثار آنان آشنا شد. از جمله آنان می‌توان: ویکتور هوگو، لامارتین، ژرژ ساندو نقاش نام‌آور، دولاکروا را ذکر کرد.

در موسیقی پوئم سمفونیک داستان یا منظره‌ای توصیف می‌شود و آهنگساز با این نیت به ساختن قطعه می‌پردازد که شنونده نیز همان تصویر ذهنی را تداعی کند. به طور خلاصه موسیقی توصیفی به جای آنکه منحصرأ یا بر مبنای مبادی بر طرح متداول تم‌های متباین یا بر مبادی توسعه یا تکرار آن تم‌ها استوار باشد، بر مبنای طرحی ادبی یا تصویری ذهنی بنا می‌شود و آهنگساز می‌کوشد که آن تصاویر ذهنی در شنونده زنده شود. معمولاً موسیقی توصیفی در مقابل «موسیقی مطلق» مطرح می‌شود. در موسیقی مطلق هیچ طرح ادبی یا تصویر ذهنی دخیل نیست و آهنگساز اثر را بر مبنای اصول زیبایی متعارف و فرمهای رایجی که در نظر گرفته است، تصنیف می‌کند. فوگهای باخ یا سوناتهای موتزارت و بتهون، موسیقی مطلق به شمار می‌روند. بدیهی است که در جدا کردن این دو نوع موسیقی و نوع دیگر که «موسیقی القایی» (Suggestive Music) نام دارد و آن

را بعداً توضیح خواهم داد، معمولاً نمی‌توان خط و مرز کاملاً قاطعی وضع کرد و این بدان مناسبت است که «موسیقی مطلق» نیز منحصرأ نمی‌تواند کاملاً از تصویر ذهنی خالی باشد و در ساختن و شنیدن، تا حدی خیال‌انگیزی را دربر دارد.

برخی از آهنگسازان پس از ساختن قطعه‌ای موسیقی، با توجه به تصاویر ذهنی یا داستانی که از ذهنشان می‌گذرد، آهنگ ساخته‌شده خود را نامگذاری می‌کنند. بیشتر آهنگسازان مکتب رمانتیک، با آثار ادبی آشنایی داشتند و در ساخته‌های خود از آنها بهره می‌گرفتند. به‌طور مثال ربرت شومان (۱۸۵۶-۱۸۱۰)، از نوجوانی با نوشته‌های گوته، شیلر، بایرون... آشنا بود. خود او نیز شعر می‌سرود و در رشته فلسفه به دریافت درجه دکترای نائل آمد. دیگر آهنگسازان، مانند شوپن، لیست و برلیوز غالباً در انجمنهای ادبی و هنری مانند انجمن نقاشان شرکت می‌کردند و با افکار و شیوه‌های آنان آشنایی داشتند. واگنر در داستان‌نویسی دست داشت و چند کتاب تألیف کرد و با آثار نویسندگان بزرگی مانند شکسپیر کاملاً آشنا بود. همان آهنگساز با نویسندگان و متفکران هم عصر خود مانند نیچه دوستی نزدیک داشت. به‌هر حال به‌مناسبت همین تأثیرپذیری از ادبیات است که «موسیقی توصیفی» در مکتب آهنگسازان رمانتیک رواج یافت.

همانگونه که ذکر شد برخی از آهنگسازان پس از تصنیف آهنگ، تصاویری از ذهنشان می‌گذرد و بر اثر تداعی ذهنی، نامی بر آهنگ خود می‌نهند. شومان در مورد آهنگ «صحنه‌هایی از کودکی» می‌گوید: هنگام ساختن آهنگ بر تصویری کار نکرده و به‌طور مثال يك كودك گریان را جلو نظر قرار نداده است تا تن صدای او را با موسیقی تقلید کند، بلکه پس از ساختن آهنگ این عنوان را برای تفسیر قطعه ساخته‌شده مناسب دیده است و بر آن اطلاق کرده است. بعضی شنوندگان نیز عادت دارند که هنگام شنیدن يك قطعه «موسیقی مطلق»، کمابیش توصیفی ابتکاری در ذهن خود برای آن بیابند و با این تمهید از شنیدن آن قطعه بیشتر لذت ببرند. بین دو نوع موسیقی مُطلق (تا آنجا ممکن باشد) و توصیفی، محیط گسترده‌ای وجود دارد که برخی از موسیقی‌شناسان آن را «موسیقی القایی» نامیده‌اند. در این نوع موسیقی عنوان یا عبارتی ادبی به آهنگ اطلاق می‌شود که به‌صورت تصویر ذهنی مفهوم آن عنوان برای شنونده آن قطعه احیا شود. در نوع موسیقی اخیر الذکر، تفسیر موسیقی به‌صورت عبارت یا توصیف جمله به جمله به‌کار نمی‌رود، بلکه در کُل عنوان قطعه بیانگر حالات موسیقی است. در نوعی از این موسیقی صداهای واقعی طبیعت مانند صدای پرندگان، طوفان، رعد و... یا صداهایی مانند صدای آتش توپخانه، با سازهای ارکستر تقلید شده است.

گرچه اصطلاح موسیقی توصیفی به‌وسیله فرانس لیست در اواسط قرن نوزدهم میلادی وضع شد و خود او آثاری بر مبنای این شیوه به‌وجود آورد، ولی موسیقی آهنگسازان متقدم نیز، گاه خالی

از حالات موسیقی توصیفی نبوده است. به‌طور مثال برخی آهنگهای مذهبی مانند «پاسیون سنت‌ماتیو» از یوهان سباستیان باخ (۱۷۲۹) که سرگذشت حضرت مسیح^(ع) را از هنگام مسافرت به اورشلیم تا صعود به آسمان مجسم می‌کند، از معتبرترین آثار موسیقی مذهبی است و خود نوعی «موسیقی توصیفی» به‌شمار می‌آید. آهنگسازان بعدی مانند هندل در اوراتوریو مسیح (۱۷۴۲) و موتزارت در رکوئیم (۱۷۹۱)، نوعی موسیقی توصیفی را از خود به‌یادگار نهادند. گرچه در زمان هایدن، موسیقی قابل تفسیر، آنگونه که بعدها در مکتب رمانتیک به‌وجود آمد رایج نبود، ولی هایدن، به قصد تجسم و توصیف چهار فصل سال، اوراتوریو «چهار فصل» (تصنیف ۱۸۰۱) را بر مبنای کتاب تومپسون شاعر انگلیسی ساخته است. همین آهنگساز اوراتوریو «آفرینش» را بر مبنای منظومه «بهشت گمشده» میلتن شاعر انگلیسی ساخت. بتهون در سمفونی پاستورال (۱۸۰۸) به فرازونشیب و شهادت قهرمان مورد نظر خود تجسم می‌بخشد و در سمفونی اروییکا (۱۸۰۴) بویژه در قسمت دوم صحنه کنار جویبار، زمزمه جویبار را با دو ویلن سل و صدای گنجشگان را با تریل ویولن‌ها القاء می‌کند. همان آهنگساز در قسمتهای بعدی سمفونی مذکور، صدای بلبل، بلدرچین و فاختره را با سازهای ارکستر تولید می‌کند و در قسمت چهارم سمفونی، رعد و برق را با سازهای ضربی و ویولن سل و کنترباس مجسم می‌سازد. آنگونه که خود بتهون گفته بود این سمفونی‌ها بیشتر در بیان احساسات است تا بیان نقاشی، ولی او در اورتور کریولان (سردار رومی) با اقتباس از درام شکسپیر و اورتور اگمونت (میهن‌پرست هلندی) با اقتباس از درام اگمونت اثر گوته و اورتور خرابه‌های آتن (۱۸۱۱) نوعی موسیقی توصیفی به‌کار برده است. ویوالدی نیز در قرن هجدهم در چهار فصل، نواهای طبیعت را با ارکستر ایجاد کرده است. پس از دوره مورد نظر، انواع موسیقی توصیفی، در آثار مندلسون (رؤیای نیمه‌شب تابستان) و آثار شومان و برلیوز (سمفونی فانتاستیک) دیده می‌شود. در دوره عظمت مکتب رمانتیک، ریچارد واگنر که هنگام تحصیل با آثار هم‌ و شکسپیر آشنا شده بود و در آثار خود، مانند اورتور «تانهویزر» داستانی را با ارکستر مجسم ساخته بود، همچنین آهنگسازان دیگری چون کامیل سن‌سانس (۱۹۲۱-۱۸۳۵) در آثاری مانند پوئم سمفونیک رقص مردگان و ریمسکی کروساکف در سویت سمفونیک شهرزاد (۱۸۸۷) بر مبنای داستانهای هزارویک‌شب (موسیقی توصیفی را به حد کمال رسانیدند. سن‌سانس در رقص مردگان (۱۸۷۴) منظره گورستان را در شب مهتاب تجسم می‌بخشد. ابتدا ساعت با نواختن دوازده ضربه، نیم‌شب را اعلام می‌کند. آنگاه با یک ضربه قوی، طلسم گورستان در شب خلوت مهتاب شکسته می‌شود و مرده‌ای از گور بیرون می‌آید ویلن خود را کوك می‌کند و بقیه قطعه دنباله داستان و نواختن مردگان و رقص آنان را مجسم می‌نماید که سرانجام با زدن سپیده و بانگ خروس، اشباح در نور صبحگاهی ناپدید می‌شوند. پس از این دوره آهنگسازان مکتب امپرسیونیسم، مانند کلود دبوسی (۱۸۶۳-۱۹۵۸)، در موسیقی توصیفی از آکوردها و لحن ظریف‌تری استفاده کردند.

ریچارد اشتراوس (۱۹۴۹-۱۸۶۴) در اثر خود به نام «چنین گفت زردشت» (۱۸۹۶) بر مبنای کتاب نیچه و آهنگسازان دیگری چون آرون کوپلند در دوره معاصر در آثار خود از موسیقی توصیفی بهره‌های بسیاری گرفته‌اند.

بدیهی است شیوه اجرا در القاء حالات این موسیقی بسیار مؤثر است. به طور مثال اجرای قسمت «لارگو» در تجسم منظره زیبا و سایه‌های درخت، در بخش آخر اپرای «خشایارشا» اثر هندل (۱۷۳۸) در ۱۹۲۰ توسط خواننده شهیر جهان هنریکو کاروزو بر صفحه‌های مومی بدون برق ضبط شد که بعدها به همت مهندسان مؤسسه «ویکتور»، به نوار مغناطیسی ریل انتقال یافت. از حدود سی سال قبل که در خارج از ایران موفق شدم آن اثر را تهیه کنم هنوز همان اجرای کاروزو را بر بسیاری از اجراهای جدید ترجیح می‌دهم. همچنین در شنیدن اورتور «تانهویزر» که یکی از زیباترین آثار موسیقی توصیفی واگنر است هنوز نتوانسته‌ام اجرایی را جایگزین اجرای ارکستر N.B.C (۱۹۴۸) به رهبری رهبر فقید آرتورو توسکانی نی بنمایم. دقت، مهارت و نبوغ توسکانی‌نی در رهبری و مهارت فردفرد اعضای ارکستر در اجرای چنین آثاری، آنها را در زمره اجراهای ماندگار تاریخ موسیقی قرار داده است.

از آهنگسازان ایرانی که در فرمهای موسیقی غربی آثاری عرضه کرده‌اند و به شیوه موسیقی توصیفی آهنگهایی ساخته‌اند، می‌توان از اینان نام برد: امین‌الله حسین در پوئم سمفونیک خرابه‌های تخت جمشید، ساقی و شهرزاد؛ پرویز محمود در پوئم سمفونیک لاله و مهرگان؛ مرتضی حنانه در سوئیت شهر مرجان؛ حسین ناصحی در ملودرام رستم و سهراب؛ حشمت سنجرى در تابلوهای ایرانی و تنی چند دیگر.

موسیقی توصیفی در ایران (پیش از اسلام)

گرچه در بررسی موسیقی ایران باستان، هنر عهد هخامنشی را استوار می‌یابیم، ولی با توجه به روایات بازمانده و نقوش مربوطه، موسیقی ایران در دوره ساسانی بویژه عهد خسرو پرویز پرآوازه‌تر و رنگین‌تر از سایر ادوار بوده است. در این دوره، هنرهای زیبا مطلوب دستگاه حکومت مرکزی ایران بود و گردآوری نواهای موسیقی و ساختن الحان از اختصاصات دوره مورد نظر به‌شمار می‌آید. نام و اوصاف برخی از سرودها و لحن‌هایی که بارید موسیقی‌دان مشهور دوره ساسانی ساخته است، در اشعار شاعران مشهوری چون فردوسی و نظامی آمده است. نامها و اوصاف بازمانده از موسیقی آن زمان حکایت از این دارد که نوعی موسیقی توصیفی یا القایی در

ایران دوره ساسانی رایج بوده است. یکی از قدیمی‌ترین نویسندگانی که به موسیقی آن‌روزها اشاره کرده است، ابوعثمان ابن جاحظ نویسنده قرن دوم و سوم هجری قمری است که در کتاب «التاج فی اخلاق الملوك» (چاپ بیروت ۱۹۵۵) از ۳۶۰ لحن و هفت خسروانی که بارید ساخته یا فراهم آورده است، یاد می‌کند و همان نویسنده در کتاب «المحاسن والاضداد» از آهنگهای نوروز یعنی بهاریه و نغمه‌آفرین نام می‌برد و گوید که بارید ترانه‌هایی را به قالب سرود می‌ریخت. ابو عبدالله احمد بن محمد مشهور به ابن قتیبه (قرن سوم هجری قمری) در کتاب «طبقات الشعراء» سرگذشت ساخته شدن نوعی موسیقی توصیفی را چنین ذکر می‌کند: «ارباب نیاز تقاضاهای خود را توسط بارید برای خسرو پرویز می‌فرستادند. از جمله خادمان بارگاه او که مدتی به ساختن و پرداختن اشتغال داشتند و از زنان و فرزندان خود بی‌خبر بودند، از بارید خواستند تقاضای رخصت آنان را به‌سمع خسرو برسانند و او به این مناسبت آهنگ «باغ نخجیران» را ساخت و در موقع مناسبی سرود را نواخت و برای آنان مرخصی گرفت. جان درایر استاد موسیقی شناس انگلیسی در نوشته خود زیر عنوان «در خصوص آهنگهای زردشتی و مسیحی» (چاپ لندن ۱۹۴۳) می‌نویسد: «در ساخته‌های بارید معانی نیکوکاری و وطن‌دوستی مورد ستایش بوده و پایه‌های شعر و موسیقی را عملاً او استوار ساخته است».

برای نمونه از آهنگهای توصیفی دوره خسرو پرویز می‌توان «شبدیز» را نام برد که جزو سی لحن بارید ذکر شده است. در مورد وجه تسمیه آن گفته‌اند که شبدیز اسب سیاه‌رنگ مطلوب خسرو پرویز بود و خسرو گفته بود هر کس خبر مرگ او را بدهد، کشته خواهد شد. از قضا آن اسب مُرد و نگاهبان او بناچار دست به دامن بارید شد. بارید آهنگ «شبدیز» را چنان ساخت و نواخت که خسرو از لحن آهنگ به مرگ شبدیز واقف شد و پس از بارید پرسید: مگر شبدیز مگر شبدیز مُرد؟ و بارید گفت: خسرو خود چنین گفتند. بدین ترتیب نگاهبان اسب از مرگ نجات یافت. این داستان از موسیقی توصیفی نه فقط در کتاب «المحاسن والاضداد» بلکه در شعر خالد بن فیاض شاعر عرب که در قرن اول و دوم هجری می‌زیسته نقل شده است. در بین اسامی سی لحن بارید، نامهایی یافت می‌شوند که حکایت از قطعات توصیفی دارند از جمله: «کین سیاوش» که احتمالاً به مناسبت داستان کشته شدن سیاوش به‌دست افراسیاب و «کین ایرج» که به مناسبت داستان کشته شدن ایرج پسر فریدون به‌دست برادران خود سلم و تور ساخته شده است. آهنگ دیگر «گنج بادآورد» بوده است که بارید به افتخار سردار ایرانی «شهر براز» فاتح مصر ساخت. داستان آن بدین قرار بود که ایرانیان اسکندریه را در محاصره گرفتند، رومیان در صدد نجات دادن ثروت شهر برآمدند و آن‌را در چندین کشتی نهادند. اما باد مخالف وزیدن گرفت و کشتی‌ها را به سوی ایرانیان راند و سردار ایرانی این مال کثیر را به تیسفون فرستاد که به نام گنج بادآورد

معروف شد و بارید آهنگ مذکور را در توصیف آن ساخت. در مورد آهنگ دیگر به نام «گنج گاو» که از آهنگهای بارید است ثعالبی گوید: کشاورزی مزرعه خود را با گاو شخم می زد ناگاه گاواهن در ظرف پر از سکه های طلا فرو شد. کشاورز به بارگاه پادشاه رفت و واقعه را تعریف کرد. شاه دستور داد آن مزرعه را کنند و گنجی بیرون کشیدند صد کوزه، که پر از نقره و طلای اسکندری بود. خسرو خدا را سپاس گفت و يك کوزه به کشاورز بخشید و باقی را در محلی نهاد که به گنج گاو موسوم شد.

بررسی نامهای بازمانده از آهنگهای بارید نشان می دهد که انگیزه ساختن بسیاری از آهنگهای او، داستانهای متداول عصر ساسانیان بوده و بعضی از آهنگهای بارید (دستانها) حوادث تاریخی قدیم ایران را بیان می داشته است. برخی از آهنگهای بارید وصف قدرت و ثروت خسرو بوده است مانند باغ شیرین، باغ شهریار، تخت طاقدیس، گنج بادآورد، گنج گاو و غیره. بعضی نیز سرود دینی و مذهبی بوده است مانند «یزدان آفرید» و برخی در وصف جشنها و فصول سال بوده است که در تهنیت مقدم بهار و مناظر طبیعت ساخته شده بود. مانند نوروز بزرگ، سروستان، آرایش خورشید، ماه بر کوهان (ماه بالای کوهسار) و از این قبیل. به طور خلاصه می توان گفت که نوعی موسیقی توصیفی در دوره خسرو پرویز (قرن ششم و هفتم میلادی) به وسیله بارید موسیقی دان مشهور ایرانی ساخته شده بود که هنوز نام و شرح برخی از آنها موجود است.

موسیقی توصیفی در دوره اسلامی

با توجه به مطالب فوق ملاحظه می شود که موسیقی ایرانی در دوره ساسانی بویژه عهد خسرو پرویز از رونق و اعتبار بسزایی برخوردار بوده است. روایات برجای مانده و برخی نقشهای حکاکی شده بر سنگها مانند منظره شکارگاه خسرو در طاق بستان کرمانشاه و نقش نوازندگان و خوانندگان، همه حکایت از اهمیت و اعتبار موسیقی در آن روزگار است. عربها پیش از اسلام توجهی به هنرها نداشتند و به جز نوعی شعر از هنرهای زیبا بی بهره بودند. پس از حمله عرب به ایران آنها به تدریج با هنرمندان ایرانی بویژه خوانندگان و نوازندگان آشنا شدند و موسیقی را مانند سایر هنرها از ایرانیان کسب کردند. آنها برای ساختن ابنیه و عمارات خود از بنایان و معماران و کارگران ماهر ایرانی استفاده می کردند و این گروه که غالباً ضمن کار نواهای ایرانی را زمزمه کرده و می خواندند، خود باعث آموزش موسیقی به اعراب شدند. چون در اسلام موسیقی تحریم شده بود، این هنر در دوره خلفای راشدین رونقی نیافت ولی پس از روی کار آمدن حکومت اموی موسیقی رواج گرفت بویژه در عهد عباسیان خوانندگان و نوازندگان در دستگاه خلافت اعتبار یافتند. در عهد هارون الرشید و مأمون هنرمندانی چون ابراهیم موصلی ایرانی نژاد و منصور زلزل و ابراهیم بن اسحق موصلی پا به عرصه وجود نهادند (قرنهای دوم و سوم هجری قمری) و شاگرد

ابراهیم، به نام زریاب، موسیقی شرق را تا اسپانیا گسترش داد.

اشعار معمول در ایران قبل از اسلام با موسیقی توأم بود، بجز سرود های گاهان (گاتها) که جنبه مذهبی داشت و با آهنگ خاصی خوانده می شد و در سنت زردشتیان در سنوات بعد هم تداوم یافت. سایر اشعار، از قبیل فهلویات هم دارای آهنگ خاصی بودند. پس از رواج شعر فارسی در برخی از مراکز خلافت در ایران، اکثر شعرا، شعر خود را با صدای خوش می خواندند و شاعرانی که از صدای خوش بهره ای نداشتند، خواننده خوش صدایی به نام «راوی» استخدام می کردند که شعر آنان را به آواز بخواند و مقبول واقع شود. برخی از شاعران، گذشته از سرودن شعر و داشتن صدای خوش، به نواختن برخی از سازهای موسیقی نیز آشنایی داشتند. از جمله شاعران قرن چهارم هجری قمری که دارای آواز خوش بود و چنگ نیکو می نواخت رودکی سمرقندی بود. نظامی عروضی حکایتی در وصف رودکی آورده است که نمونه ای از قریحه تلفیق شعر و موسیقی آن شاعر را بیان می دارد. خلاصه آن حکایت مشهور این است: نصر بن احمد سامانی با رودکی و ملازمان خود سفری به بادغیس کرد و بواسطه آب و هوای خوش و صفای طبیعت بادغیس (در هرات) مدت اقامت امیر سامانی در آنجا به طول انجامید. ملازمان آرزو داشتند برای دیدار دوستان و نزدیکان خود به بخارا مراجعت کنند ولی کسی را یارای اظهار آن به امیر نبود. بناچار دست به دامن رودکی زدند و رودکی قصیده ای ساخت و صبحگاهان که در خدمت امیر بود چنگ برگرفت و با صدای خوش این قصیده را بخواند:

بوی جوی مولیان آید همی یاد یار مهربان آید همی

چون به این بیت رسید:

میر سرواست و بخارا بوستان سرو سوی بوستان آید همی

امیر سامانی آنچنان تحت تأثیر قرار گرفت که از تخت فرود آمد و پا در رکاب اسب کرد و روی به بخارا نهاد. روح الله خالقی بر آن شعر رودکی آهنگی در بیات اصفهان ساخت که با ارکستر گلهها با آواز بنان و مرضیه به رهبری خود او اجرا گردید.

بجز نمونه های معدودی از کاربرد موسیقی که بیشتر به هدف تأثیر انگیزی شعر رواج داشته است، به علت عدم رونق موسیقی در ایران بویژه از قرن نهم هجری به بعد، بتدریج موسیقی اعتبار گذشته خود را از دست داد. به طوری که در دوره تیموری امیر تیمور فرمان قتل تعدادی از نوازندگان را صادر کرد و در علم موسیقی نیز دیگر چهره هایی چون: ابونصر فارابی، ابن سینا و صفی الدین ارموی بوجود نیامدند و حتی عبدالقادر مراغه ای برای رستن از خشم تیمور فرار را بر قرار ترجیح داد و گرنه او نیز چون چند نوازنده دیگر به قتل می رسید. در این دوران از الحان و دستانهای باربدی (دوران ساسانی) فقط نامهایی باقی ماند و برخی از آهنگهایی که در موسیقی سنتی ایرانی به اجرا در می آمد، تغییراتی در ملودی آنها راه یافت که قابل تخمین نیست. به طور

مثال این قطعات با نامهای باربدی باقی ماند که هنوز هم در بین دستگاههای موسیقی ایرانی موجود است: چکاوک، نوروز بزرگ، نوروز صبا، نوروز کوچک، نوروز خارا، و تعدادی دیگر. در بین گوشه‌های ردیف، نام چند گوشه در آوازهای دستگاهها موجود است که ظاهراً نام آنها جنبه موسیقی توصیفی دارد. از جمله: زنگ شتر و پر پرستوک (در چهارگاه) و برخی نامها که به مناسبت شعری که با آن گوشه می‌خوانده‌اند به آهنگ اطلاق شده است. مانند لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و غیره. حسین یآوری نوازنده معروف اصفهانی، حدود سی و چند سال قبل به نگارنده اظهار داشت که نام اصلی گوشه «گریلی» گریه لیلی بوده است که اکنون در دستگاه شور نواخته می‌شود و بر اثر کثرت استعمال تبدیل به گریلی شده است. سالها پیش مرحوم حسین یآوری در یکی از نشست‌هایی که با او داشتم قطعه‌ای را با نی نواخت و گفت که نام آن «مرگ شب‌دیز» است. خوشبختانه با کسب اجازه از او آن قطعه را روی نوار (ریل) مغناطیسی ضبط کردم. مرحوم یآوری مأخذ آن را ذکر نکرد. نگارنده نیز با تفحص ردیف موسیقی ایرانی استادان قدیم و نیز بررسی آثار اجرا شده توسط استادان قدیم چون آقامیرزا عبدالله و آقاحسینقلی که خودم بازیافت صوتی کرده بودم و ضمن مطالعه و اجرای نت ردیفهای علینقی وزیری (اقتباس از آقاحسینقلی و میرزا عبدالله) ابوالحسن صبا و موسی معروفی به چنین قطعه‌ای بر نخوردم. گمان می‌کنم به احتمال قوی آن قطعه از تبعات خود مرحوم یآوری به‌شمار می‌آید.

موسیقی توصیفی در عصر حاضر

ایجاد چاپخانه و تأسیس روزنامه و نشر افکار انقلابی و آزادیخواهانه و رواج ترجمه اشعار و ادبیات اروپایی در اواخر عهد ناصرالدین‌شاه باعث شد که در بین نویسندگان و هنرمندان تحولات فکری ایجاد گردد. حوادث بعدی و صدور فرمان مشروطیت و پی‌آمدهای آن و مبارزات آزادیخواهان، راه را برای تشکیل اجتماعات و برگزاری کنسرت فراهم ساخت. از طرفی ایجاد مؤسسات جدید و اولین سالنهای سینما و تأثر و انتشار ترجمه آثار نویسندگان اروپایی و تأسیس مدارس جدید، زمینه را برای عرضه انواع متنوع موسیقی آماده کرد.

برخی از شعرا و نویسندگان در نمایشنامه‌های خود صحنه‌هایی با نوعی موسیقی توصیفی ترتیب داده‌اند. تا آنجا که اطلاع دارم نخستین کسی که «نمایشنامه آهنگین» ساخت و روی صحنه آورد شاعر آزادیخواه و وطن‌دوست میرزاده عشقی بود. او در سال ۱۲۹۵ هجری شمسی هنگامی که از بغداد به موصل مسافرت می‌کرد از دیدن ایوان مدائن و خرابه‌های دوران ساسانی متأثر گردید و به ساختن نمایشنامه آهنگین یا نوعی «اپرت» به نام «رستاخیز» پرداخت که در واقع آرزوی بازگشت به شکوه دوران ایران باستان در آن ملاحظه می‌شود. صحنه این اثر خرابه‌های شهر مدائن است و عشقی از زبان مسافری که از آن دیدن می‌کند اشعاری در آواز افشاری

می خواند و سپس با تأسف عمیق به آواز سه گاه قفقاز، غزلی می خواند و از ایران دوران هخامنشی یاد می کند. پایه های موسیقی آن بر آوازهای سنتی و يك آهنگ از اپرای لیلی و مجنون اثر عزیر حاجی بیگوف نهاده شده و بخشهایی از آن به صورت نقل و حکایت آمده است. در صحنه بعد آن مسافر که خود عشقی باشد در عالم رؤیا مناظری مشاهده می کند و با نوائی مؤثر، منظومه ای را می خواند که با این مطلع آغاز می شود:

اکنون که مرا وضع وطن در نظر آید بینم که زنی با کفن از قبر بر آید
سر از خواب پدر کرد بر اطراف نظر کرد...

آنگاه دختری ظاهر می شود که خسرو دخت ساسانی است و در صحنه های بعد بتدریج کورش و داریوش هخامنشی و انوشیروان و خسرو پرویز و شیرین و چهره های دیگر ایران باستان ظاهر می شوند و اشعاری آهنگین می خوانند. در اجراهای اولیه این نمایشنامه آهنگین خود میرزاده عشقی در نقش مسافر ظاهر می شد و در اجرای اپرت شرکت می کرد. من این نمایشنامه آهنگین را در سال ۱۳۲۲ در اصفهان دیده بودم. در آن سال در خیابان چهارباغ روبروی مدرسه چهارباغ (مدرسه امام صادق^(ع) کنونی) تأثر «ستاره» و سپس به نام «المپ» هنرنمایی می کرد و مؤسس آن شخص باقریحه و فعالی بود به نام مهدی روشن ضمیر که به «کارگری» مشهور بود. روزنامه ای هم به نام «پیک» منتشر می کرد. در آن هنگام ایران توسط قشون انگلیس و شوروی (متفقین) اشغال شده بود و نمایشنامه عشقی در آن دوران خفقان و اسارت در انگیزش غرور ملی و میهنی بر تماشاگران بسیار مؤثر بود. میرزاده عشقی نویسنده، شاعر، نمایشنامه نویس و مدیر روزنامه ای مبارز و آزادیخواه بود و از طریق آثار خود علیه استبداد داخلی و اعمال نفوذ سیاست خارجی مبارزه می کرد. به علت مقالات آتشینی که علیه قرارداد ۱۹۱۹ نوشت، مدتی به زندان افتاد و سرانجام بر اثر افشاگری دخالت خارجیها در جمهوری خواهی مصنوعی و نوشتن مقاله «جمهوری قلابی» در روزنامه کاریکاتوری قرن بیستم در تیرماه ۱۳۰۳ به دست عوامل حکومت به قتل رسید. از هنرمندان هم عصر او که به مناسبت صداقت و وطن دوستی شاعر، به وی بسیار احترام می گذاشت، قمرالملوک وزیری بود و عشقی هم به صدای قمر علاقه بسیار داشت. پس از ترور عشقی، قمرالملوک وزیری قسمتی از اپرت «رستاخیز» عشقی را با صدای خوش خواند که در صفحه گرامافون ضبط شد. این اثر ضبط شده جزو اولین صفحات گرامافون قمر به شمار می آید و از اولین آثاری است که از موسیقی توصیفی با کلام به یادگار مانده است. سالها پیش خود قمرالملوک وزیری به نگارنده اظهار داشت که سازنده آن اپرت (عشقی) در اواخر عمر در تنگنای مالی به سر می برد و در گفتگویی با قمر، ترور قریب الوقوع خود را پیش بینی کرده بود. قمر گفت: «من برای ماندگاری یادگاری از این اثر عشقی آن قطعه یعنی: اکنون که مرا وضع وطن در نظر آید

را در صفحه خواندم که برای آیندگان به یادگار بماند». بجز خاطره‌ای که من از اجرای آن اپرت و روایات و صدای قمر دارم، در اجراهای دیگر نیز خانم ملوک ضرابی در نقش شیرین در صحنه ظاهر شد و اثر مذکور در تماشاخانه تهران به روی صحنه آمد.

دیگر از قطعات موسیقی توصیفی با کلام که در ضبطهای صفحات گرامافون اولیه به یادگار مانده است، منظومه «هدیه عاشق» سرود ایرج است. این منظومه با الهام از شعر شیلر (شاعر آلمانی) سروده شده و با این مطلع آغاز می‌شود:

عاشقی محنت بسیار کشید تا لب دجله به معشوقه رسید
نشده از گل رویش سیراب که فلک دسته‌گلی داد به آب...

در این مثنوی زیبا، فلک دسته‌گلی به آب می‌دهد و معشوق آن را سزاوار دست خود می‌بیند و عاشق خود را در آب می‌افکند و گل را از آب می‌گیرد و به سوی معشوق پرتاب می‌کند و پیش از غوطه خوردن در امواج متلاطم، می‌گوید:

جز برای دل من بوش مکن عاشق خویش فراموش مکن

این مثنوی آهنگین توسط قمرالملوک وزیری و در صفحه دیگر توسط ملوک ضرابی خوانده شد. منظومه دیگری از ایرج به نام «قلب مادر» از یک شاعر آلمانی اقتباس شده و با این مطلع آغاز می‌شود:

داد معشوقه به عاشق پیغام که کند مادر تو با من جنگ

و داستان غم‌انگیزی را از فتنه‌انگیزی معشوقه و محبت و وفاداری مادر بیان می‌دارد. این قطعه در آهنگ سه‌گانه از ساخته‌های مرتضی نی‌داود، با آواز قمرالملوک وزیری به همراهی تار خود آهنگساز در صفحه ضبط شد و در اثر دیگری با آواز قمر و تار امیرارسلان درگاهی - حدود ۱۳۰۶ شمسی در صفحه گرامافون ضبط و به یادگار ماند. اگرچه این منظومه‌ها دارای تصاویر ذهنی توصیفی است ولی موسیقی آنها غالباً به صورت ضربی است و وزن شعر را تعقیب می‌کند. درحقیقت، ساختن قطعات توصیفی با عرضه حالات گوناگون و تجسم‌آمیز تصاویر ذهنی به وسیله ارکستر، با ساخته‌های علینقی وزیری آغاز می‌شود.

در سال ۱۳۰۳ شمسی، علینقی وزیری با تأسیس «کلوب موزیکال» و کنسرت‌هایی که تا چند سال پس از آن ترتیب داد، نوعی موسیقی توصیفی با کلام را که بر اشعار برخی شعرای متقدم و معاصر خود ساخته بود به اجرا درآورد. یکی از قطعات موسیقی توصیفی وزیری قطعه «نیم شب» یا رؤیای حافظ بود که بر مبنای این شعر خیال‌انگیز حافظ ساخته شد:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست پیرهن چاک و غزل‌خوان و ضراحی دردست...

صحنه اجرای این قطعه، از منظره باغی که حافظ در آن آرمیده است شروع می‌شود و موسیقی متناسب با تصویرپردازیهای شاعر در هر قسمت از غزل خودنمایی می‌کند. پس از اجرای این

قطعه در سال ۱۳۰۴ نویسنده‌گانی چون سعید نفیسی و حیدرعلی کمالی، در مورد ساخت و اجرای آن قطعه مطالب تمجیدآمیزی انتشار دادند. خود علینقی وزیری در مورد این شیوه آهنگسازی چنین می‌گوید: «يك موسیقى است كه آن را توصیفی می‌نامند. این بار سمفونی دارد و شما به وسیله آن يك صحنه مخصوص را در عالم خیال می‌بیند. مثل آخر «نیم شب» كه همه حس می‌كنند شب است، آرامی و لطافت شب‌های تابستان نزدیک پاییز و حرکت ملایم برگ درختان، اشعه نقره فام مهتاب، تاریك و روشن‌های مخصوص باغ و مرغ حق هم در آنجا با نغمه يك نواخت خود به این سكوت و فراموشی شكوه و جلال مخصوصی می‌دهد. حافظ هم در گوشه‌ای شعرهای خود را می‌خواند. به وسیله این موسیقى ممكن است دست شما را بگیرند و ببرند در استخر و شبی را كه اسکندر آنجا را آتش زد، به شما نشان بدهند یا اینکه شما را در خرابه‌های مدائن گردش بدهند».

وزیری در مقدمه و انتهای برخی از آهنگهای خود مانند دو عاشق، دلتنگ و غیره نوعی موسیقی توصیفی بدون كلام ساخت. به طور مثال آهنگ «دلتنگ» را در دستگاه همایون به شعر حافظ نهاد كه مطلع آن این است:

دانی كه چیست دولت دیدار یار دیدن در كوی او گدایی بر خسروی گزیدن
در ملودیهای بین ابیات شعر، حالت‌های اضطراب، دلتنگی شاعر، شوریدگی عاشق و غیره منعكس شده است. گاه در قطعه‌ای موسیقی مانند آن ملودی كه قبل از بیت زیر نواخته می‌شود:

گه چون نسیم با گل راز نهفته گفتن گه سرّ عشقبازی از بلبلان شنیدن

آهنگ ساخته شده كه توسط ارکستر نواخته می‌شود، وزش باد و نسیم تندی را كه رو به خاموشی می‌رود القاء می‌كند. وزیری در قطعات دیگر خود چون: شكایت نی، خریدار تو، مشتاق و پریشان، غم مخور و تعدادی دیگر، همان رویه را به كار گرفته است. او حتی در برخی از قطعاتی كه برای تك‌نوازی تار مانند «پندباز» و «دختر ك ژولیده» ساخته بود، حالات مختلفی را بر مبنای نامی كه برای قطعه انتخاب کرده بود، با آهنگ می‌رساند. در مقدمه یکی از آهنگهای او به نام كاروان ویلن‌ها با پتزیکاتوهای خود و ریتم خاصی كه نوشته شده، تداعی حرکت كاروان و زنگ شتران را به شنونده می‌رساند. از دیگر آهنگهای توصیفی وزیری، سمفونی شبان و موسی (بر مبنای شعر مولوی) و سمفونی نفت است كه در جریان مبارزات مردم ایران علیه استثمار بیگانگان (حدود ۱۳۲۸) ساخته شد.

چندی پس از تأسیس كلوب موزيكال، هنرمند دیگری به نام «اسماعیل مهرتاش» كه خود از شاگردان وزیری بود «جامعه باربد» را تأسیس كرد. او نیز نمایشنامه‌های آهنگینی به نام «اپرت» بر مبنای داستانهای خسرو و شیرین و لیلی و مجنون ترتیب داد. برخی از آهنگهای آن اپرت‌ها،

مانند بیدل (از اپرت لیلی و مجنون)، نیاز مجنون، خودستایی شیرین یا خسرو حسن در سالهای ۱۳۱۳-۱۳۱۲ با گروه همناوای جامعه باربد به سرپرستی اسماعیل مهرتاش با آواز ملوک ضرابی اجرا و در صفحات گرامافون ضبط گردید. در بین آهنگهایی که ذکر شد، بجز آثار علینقی وزیری که کوشیده بود با ارکستر صدای نسیم صبحگاهی یا صدای مرغ حق و غیره را برساند، بقیه قطعات آهنگسازان، بیشتر به صورت ضربی و بر مبنای شعر ساخته شده و جنبه های تجسمی و توصیفی، با کلمات شعر بیان گردیده است.

پس از علینقی وزیری نوعی موسیقی توصیفی در قطعاتی که ابوالحسن صبا برای ویلن ساخته و بیشتر آن قطعات از آهنگهای محلی گیلان اقتباس شده است، شنیده می شود. صبا در مسافرتها که در سالهای ۱۳۰۶ تا ۱۳۰۸ به گیلان کرد و به مناطق صعب العبور عمارلو، دیلمان و اسپیلی رفت، برخی از آهنگهای محلی را جمع آوری و به خط نت نوشت و قطعات توصیفی خود را براساس آن تم ها نگاشت. از آن جمله است: قطعه کوهستانی در عشاق دشتی. مقدمه این قطعه با تریل بر نت لا آغاز می شود و چوپانی را مجسم می کند که بر فراز تپه ای هنگام غروب آفتاب گوسفندان را برای گرد آمدن ندا می دهد و پس از عرضه دو جمله موزون با تریل ها روی نت های لا، سل، فا و می بقیه گوسفندان از بالای تپه سرازیر می شوند. وزن قطعه، حرکات پای آنها و رضایت چوپان را از کار روزانه می رساند. صبا این قطعه را «گوسفند دُخان» نامید که در زبان گیلکی به معنای فرا خواندن گوسفندان است. قطعه دیگر صبا «در قفس» نام دارد. در این قطعه که دارای وزن دوضربی است، ۳ نت تکیه دار کوتاه در هر ضرب و سکوت های کوتاه متعاقب آن نمودار پرسشهای کوتاه مرغک سبک بالی است که در فاصله کوتاه دیواره های قفس با گسیختگی می پرد صبا در قطعه «زرد ملیجه» یا گنجشگ زرد، بویژه قسمتی که تمپوی آهنگ تندتر می شود، حالت های صدای قناری را با نت های تکیه دار مجسم کرده است. در قطعه کاروان (دشتی) میزانهای موسیقی که شامل ضربه های پتزیکاتو می باشد، زنگهای شترهای کاروان را تداعی می کند. در این قبیل آثار، رابطه طبیعت و موسیقی توصیفی صبا بسیار نزدیکتر است. صبا قطعه دیگری در آواز دشتی دارد که نام آن را «به یاد گذشته» نهاده است. وزن و ملودی آن بازگشت خاطرات دوران جوانی را تداعی می کند. بعضی از این قطعات مانند زرد ملیجه در سال ۱۳۰۶ و کوهستانی در حدود ۱۳۱۲ به وسیله ویلن خود صبا اجرا و در صفحه گرامافون ضبط گردیده است و برخی از قطعات دیگر، در سالهای بعد توسط صبا یا نوازندگان دیگر به اجرا درآمد. قطعه «به یاد صبا» بر مبنای آهنگ به یاد گذشته صبا، در سال ۱۳۳۷ توسط حسین دهلوی ساخته شد که آخرین اجرای آن در ۱۳۶۹ در نوار کاست «آثاری از حسین دهلوی» شنیده می شود. از آخرین اجراهای قطعات صبا: زرد ملیجه، کاروان، به یاد گذشته، کوهستانی و در قفس، با اجرای برادران کامکار است که در سال ۱۳۶۸ در نوار کاست «به یاد صبا» ضبط شد.

بعد از ابوالحسن صبا، روح الله خالقی روش موسیقی توصیفی وزیری را در برخی از آثار خود تداوم بخشید. بجز قطعه چنگ رودکی که ذکر شد خالقی آهنگهایی بر منظومه‌هایی تجسمی مانند شعر زیر از حافظ به نام «می ناب» ساخته است:

دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم نقشی به یاد روی تو بر آب می‌زدم...

این قطعه در برنامه گلها به رهبری خود آهنگساز با آواز بنان به اجرا درآمد. در سالهای اخیر، آن آهنگ با آواز کاوه دیلمی و ارکستر به رهبری و تنظیم خانم گلنوش خالقی اجرا و ضبط و به صورت کاست در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفت. در بین آهنگهای خالقی قطعات دیگری از موسیقی بدون شعر هم وجود دارد که دارای تداعی‌های تجسمی است.

از انواع موسیقی یادشده، برخی از قطعات بدون کلام بویژه برای پیانو به نامهای خزان، روزگار من، انتظار... توسط جواد معروفی ساخته شد که اکثراً با اجرای خود آهنگساز در نوار ضبط صوت ضبط شده است. در بین آثار حسین دهلوی قطعات موسیقی توصیفی با استفاده از منظومه شعرای مشهور و همچنین قطعات موسیقی توصیفی بدون شعر شنیده می‌شود که از آن قبیل است: سوئیت بیژن و منیژه برای ارکستر زهی (۱۳۵۶) و بیژن و منیژه برای ارکستر سمفونیک (۱۳۵۳)، اپرای خسرو و شیرین و تداعی صدای شیپور و حرکت حماسی سربازان و استواری آنها در نبرد در قطعه «سرباز» برای آواز و ارکستر که در سال ۱۳۴۵ ساخته شد. نت اکثر آهنگهای مذکور به صورت «پارتی‌تور» شامل نت و ترکیبات صوتی و سازبندی ارکستر و آواز جمعی (Orchestral Score) توسط خود آهنگساز به چاپ رسیده است.

در سالهای اخیر قطعاتی از موسیقی بدون کلام و با کلام مانند سواران دشت امید... توسط حسین علیزاده و یاد یار مهربان از فرهاد فخرالدینی بر شعر فریدون مشیری (به یاد بنان) با آواز کاوه دیلمی اجرا شده است.

مبانی آهنگ سازی

آهنگ سازی یا کمپوزیسیون، ایجاد قطعه ای بدیع است که در شنونده تأثیری عمیق به جای گذارد و او را دگرگون سازد. به بیانی دیگر آهنگ سازی عبارت است از کنار هم نهادن و اختلاط و ترکیب نغمه ها به نحوی که با ایجاد تعادل در بین آنها قطعه موسیقی زیبایی به وجود آید. در حقیقت آفرینش هنری برای هنرمند نیازی است ضروری به منظور بیان و از قوه به فعل درآوردن اندیشه ها و تخیلات ذهنی او به صورتی عینی.

قدرت ایجاد و خلق ایده های موسیقایی و ترکیب و ساختار آن، استعدادی است که به طور طبیعی در ذات برخی از افراد وجود دارد و در واقع خلق آثار برجسته، به نبوغ و استعداد فوق العاده ذاتی مصنف آن نیاز دارد، همان طور که آهنگ سازان بزرگ با نبوغ خود توانسته اند با سهولت، آثار سلیس و برجسته ای ابداع کنند که از نظر کمیت و کیفیت در بالاترین سطوح هنری قرار دارد. با همه اینها، نوابع بزرگ یا سازندگان جامعه های فرهنگی هنری نیز، از آموزش تکنیک های مختلف آهنگ سازی و نوازندگی بی نیاز و بی بهره نبوده و همیشه با پشتکار فراوان خود به تحصیل و مطالعه فنون مختلف موسیقی پرداخته اند تا با استفاده از تجربیات گذشتگان و بر پایه آن تجربیات، بتوانند ابداعات و نوآوری های خود را به نحو بدیع و برجسته تری به صورت آثاری بی نظیر و ارزنده عرضه کنند و برای آیندگان به یادگار گذارند.

مطالعه و تمرین پیوسته در آهنگ سازی، نقش مهمی در پرورش استعداد ذاتی نوآموز برای ایجاد ملودی های متوازن و زیبا دارد. ولی افرادی که در این هنر استعداد و ذوق کافی ندارند، متأسفانه نمی توانند ملودی های متعادل و بکری به وجود آورند. تمرین و مطالعه زیاد نیز جای خالی

استعداد مذکور را پر نخواهد کرد. بنابراین، هر کس باید به هنری روی آورد که استعداد ذاتی آن را داشته باشد.

در حقیقت بدعت و تناسب و زیبایی ملودی، عامل اساسی آهنگسازی است. از این رو می توان گفت که موسیقی واقعی بدون وجود ملودی در آن هیچ ارزشی ندارد ولی ناگفته نماند که در کنار عمیق ترین احساسات ملودی يك آهنگساز که به وسیله نوازنده های توانا به شنونده القا می شود، نوعی هوش و فراست ریاضی نیز هست که به اسکلت موسیقی شکل می بخشد و با عوامل دیگری مانند هارمونی و کنتربان و سازبندی و فرم، ساختمان آن را تکامل می دهد.

این مهارت ساختاری در آهنگسازی، فقط به وسیله تمرین و تجربه های فراوان علمی و عملی و کوشش خستگی ناپذیر، به دست می آید و یکی از مهم ترین وسایلی است که ذوق و استعداد ذاتی آهنگساز، بدون آشنایی و مهارت با تکنیک و کاربرد این عوامل، به شکلی سرکش و خودسر و بدون انضباط باقی می ماند.

در ابتدای امر، ممکن است در ذهن نوآموزان علاقه مند به آهنگسازی، ملودی های متناسب کوچکی خودنمایی کند که اگر نوآموز در آن مقطع زمانی توانایی بهره گیری و پیشبرد آن را به منظور ایجاد يك قطعه موسیقی نداشته باشد، آن ملودی ها کم کم از یاد می روند. ضبط و یادداشت اینگونه طرح ها و الگوها، بسیار سودمند است. زیرا ممکن است در مقطع زمانی دیگر و در شرایط مناسب تری پایه و اساس قطعه ارزنده ای باشند.

می توان دو عامل اصلی آفرینش و ساختمان را که اولی ذهنی و دومی عینی است، به ترتیب، ابداع و تکنیک نامید. عامل ابداع یعنی به وجود آورنده آثار تازه و بدیع، فرایندی درونی و اسرارآمیز است که هیچگونه فرمول و قانونی در آن راه ندارد و کسی که در او شراره ای از این موهبت نباشد، نمی تواند چیزی بیافریند. ولی در عین حال این شراره، به شرطی دوام می یابد که نوآموز خستگی ناپذیر، با کوشش همیشگی خود در راه آموزش فنون گوناگون این هنر، آتش آن را شعله ور و برافروخته نگاه دارد. در این مورد دقت و مطالعه و پشتکار و تجربه، تنها وسیله هایی هستند که موفقیت يك نوآموز با استعداد را تضمین می کنند و او را به يك آهنگساز بی بدیل و باارزش بدل می سازند.

نوآموزان آهنگسازی در آغاز کار بهتر است نمونه باارزش و مشخصی مانند و یا شبیه کارهای یکی از آهنگسازان را در نظر گیرند و بر آن کار کنند تا بتدریج به راه صحیح آهنگسازی کشیده شوند. این عمل، مانند تمرین های نوآموزان نقاشی است که در ابتدای کار خود، از اشیاء مختلف کپی تهیه می کنند تا استعداد و خلاقیت آنها در اثر تقلید از نمونه های برجسته کم کم شکوفا شود و بتدریج استقلال یابد. نوآموزان آهنگسازی نیز نباید از اینکه با الهام از مدل آهنگساز

دیگری کار می‌کنند، مایوس شوند زیرا پس از مدتی که به تجربیاتشان افزوده شد، بتدریج روش مخصوص به خود را باز می‌یابند و از آن بهره خواهند گرفت.

لازم به یادآوری است که استفاده از نمونه‌ها نباید تقلیدی ناآگاهانه از سبک و شیوه آهنگسازان دیگر باشد. بلکه ادامه مدل و گسترش آن، باید با آگاهی و بصیرت کامل نوآموز و به شکلی باشد که با قطعه اصلی متفاوت باشد، تا بتواند کم‌کم با کنار گذاشتن روشهای مصنفان دیگر و تقلید از آنها، نوآوری و ابداعات خود را بهتر و بیشتر ارائه دهد.

موسیقی کلاسیک از ۳ لایه ملودی - هارمونی - باس و به عبارت ساده‌تر از دولایه ملودی و هارمونی تشکیل شده است.

از توالی صداهای موسیقی یا نغمه‌ها، با استفاده از فواصل متصل و منفصل بالارونده و پایین‌رونده که به ترتیبی ویژه و مؤثر، رشته واحدی از نغمه‌ها را تشکیل می‌دهند، ملودی حاصل می‌شود. مانند آوازی که به وسیله صدای انسان خوانده یا آهنگی که به وسیله یک ساز بادی مثل فلوت و غیره نواخته می‌شود.

هر کس که به موسیقی می‌اندیشید، بی‌درنگ مفهوم ملودی به ذهنش راه می‌یابد. که برای برخی از افراد، موسیقی همان ملودی است. البته این تصور تا حدودی درست است زیرا قسمت نسبتاً مهم موسیقی از نغمه‌هایی افقی تشکیل یافته است که مانند حرکات موج مرتباً دگرگون می‌شوند و بالا و پایین می‌روند و در طول زمان حرکت می‌کنند. قسمت دیگر موسیقی، نغمه‌های عمودی متوافقی است که به‌طور همزمان و مانند سایه آنها را تعقیب می‌کنند و هارمونی نام دارند اگر این تعریف را بپذیریم درمی‌یابیم که ساختن یک قطعه موسیقی، بدون وجود ملودی، امکان‌پذیر نیست و اگر ملودی را متشکل از نغمه‌هایی بدانیم که یکی پس از دیگری می‌آیند، هیچ مصنفی نمی‌تواند از آن پرهیز کند. بنابراین می‌توان گفت که هر آهنگساز همواره ملودی خلق می‌کند و ملودی‌های گوناگون ممکن است به‌صورت قطع‌های گوناگونی مانند جمله پربودیک، جمله عبارتی، نیم‌جمله، برش و موتیف باشد.

موتیف، مانند سلول زنده در بدن جانداران، کوچک‌ترین واحد دارای مفهوم در موسیقی است و همانطور که از اجتماع تعداد زیادی از سلول‌ها نسج به‌وجود می‌آید، از تکرار تعدادی موتیف نیز می‌توان یک برش (Section)، نیم‌جمله (Phrase)، جمله (Sentence) و حتی یک قطعه موسیقی تصنیف نمود.

موتیف (Motif) مجموعه‌ای شامل تکرار یک نغمه (Tone) معین یا چند نغمه مختلف با وزنی بسیار مشخص است که در آن، وزن بیشتر از فاصله اهمیت دارد و از تکرارهای آن در سطحهای مختلف باز شناخته می‌شود. ولی این تکرارها الزاماً یکسان نیست، بلکه به‌منظور ایجاد تنوع و

پرهیز از یکنواختی در موسیقی، می‌توان موتیف را در مبناهای مختلف، یا تغییرات وزن (ریتم) یا افزودن یکی دو نغمه به آن و یا ساختارهای متنوع دیگر مورد استفاده قرار داد، مشروط بر آنکه پس از تغییرات، قالب و هویت اصلی آن قابل شناسایی باشد. چنانچه یکی دو نت به انتهای موتیف اضافه شود، آن را موتیف تمدید شده می‌نامیم.

[مثال يك]

نیم‌جمله‌ی اوّل (Phrase)

نیم‌جمله‌ی دوم

از اتصال چند موتیف یکسان، یا مختلف، ممکن است يك بُرش (Section) و از توالی دو یا سه بُرش، نیم‌جمله (Phrase) و از وصل دو یا سه نیم‌جمله، يك جمله کامل (Sentence) به‌وجود آید. در مثال بالا می‌بینیم که در جمله اول از سمفونی شماره ۴۰ موتزارت اولین موتیف متشکل از سه نغمه است و سه بار تکرار شده که سومی به وسیله نغمه‌ای اضافه به صورت موتیف تمدید شده درآمده است. اتصال این سه موتیف يك بُرش (Section) و توالی دو بُرش، يك نیم‌جمله و وصل دو نیم‌جمله يك جمله کامل هشت میزانی را ایجاد کرده است. در بُرش اول موتیف اصلی به صورت يك فاصله متصل و يك فاصله همصدا ارائه شده و در انتهای بُرش، پرشی بالارونده به فاصله ششم دیده می‌شود. ولی در بُرش دوم موتیف به صورت دو فاصله متصل درآمده که در آخر بُرش، آخرین نغمه، تکرار نغمه قبلی است.

نیم‌جمله دوم دقیقاً شبیه نیم‌جمله اول است. با این تفاوت که تمام نغمه‌های تشکیل‌دهنده آن يك فاصله دوم، پایین‌تر از نیم‌جمله اول در نظر گرفته شده است. در این جمله تناسب لازم به بهترین وجه به کار گرفته شده، به طوری که سه اصل مهم زیبایی‌شناسی یعنی تکرار، تنوع، وحدت در آن رعایت شده است.

به طوری که در مثال ۱ دیده می‌شود، شروع موتیف، ضرب ضعیف میزان و خاتمه آن، روی ضرب قوی میزان بعدی است، بنابراین در اجرای این گونه موتیف‌ها باید اکسان یا قوت و ضعف ضرب‌ها جابه‌جا شود. چنین موتیف‌هایی موتیف مذکر نام دارند که تکیه آن روی ضرب آخر میزان

قرار می‌گیرد، در نتیجه نغمهٔ اول میزان بعدی، ضعیف اجرا می‌شود. ولی اگر موتیف روی ضرب ضعیف تمام شود، موتیف را مؤنث گویند، در نتیجه اجرای قوت و ضعف ضرب‌ها به‌طور طبیعی خواهد بود. مانند موتیف تمديد شده در پایان برش‌های مثال ۱ که اضافه شدن يك نغمه به انتهای موتیف مذکر، آن موتیف را به موتیف مؤنث تبدیل کرده است. این امر یکی از عوامل تغییر موتیف و ایجاد تنوع در موسیقی است.

با بررسی برش دوم مثال ۱، که دومین موتیف، يك فاصلهٔ سوم، پایین‌تر از موتیف اول، و موتیف سوم يك فاصلهٔ سوم پایین‌تر از موتیف دوم آغاز شده است. به این گونه تنوع، که موتیف را از نغمه‌ها یا درجات دیگر گام شروع کنند، مارش ملوديك (Sequence) می‌گویند. نصف کردن طول زمانی هر يك از نغمه‌های موتیف، كهانش (Diminution) و دو برابر کردن هر يك از آنها، مهانش (Augmentation) نام دارد. در این گونه تغییر موتیف گاهی نیز در صورت لزوم ممکن است تمام نغمه‌ها به يك نسبت بزرگ و کوچک نشوند ولی به هر صورت این عمل به منظور ایجاد تنوع، کاربرد بسیاری دارد.

[مثال ۲]

همان‌طور که تصویر اجسام در آینه، از نظر جهت به شکلی دیگر درمی‌آید، آهنگسازان نیز در قطعات موسیقی خود، برای ایجاد تنوع، از تصاویر مختلف موتیف یا قسمتی از جمله استفاده می‌کنند. مثلاً اگر آینه‌ای را به‌طور عمودی در کنار موتیف قرار دهیم، موتیف به شکل از راست به چپ، و اگر آن را به‌طور افقی در بالا یا پایین موتیف بگذاریم، تصویر موتیف به شکل واژگون درمی‌آید. با استفاده از این ابتکارات می‌توان موتیف را به صورت چهار شکل اصلی (original)، قرینهٔ آینه‌وار افقی (Mirror cancrizans)، قرینهٔ آینه‌وار قائم (Mirror inversion) و آینه‌وار افقی آینه‌وار قائم یا آینه‌وار قائم آینه‌وار افقی ارائه نمود و با استفادهٔ کاربرد این شکل‌ها بر روی درجات مختلف گام، حالات گوناگونی از موتیف و غیره به‌دست آورد.

مثال ۳ قرینه‌های افقی از درجات دیگر

اصلي O. R.

قرینه آینه‌وار قائم افقی
قرینه آینه‌وار قائم ۱

قرینه آینه‌وار افقی
قرینه آینه‌وار افقی ۱

IR(RI)



نشانه‌های اختصاری برای شکل اصلی (Original) ، O. و برای قرینه افقی (Cancrizzans) یا (Retrograde) ، R. و برای آینه‌وار قائم (Inversion) ، I. و برای قرینه افقی قرینه قائم، IR. و برای قرینه قائم قرینه افقی، RI. که نتیجه دو مورد اخیر یعنی IR. و RI.، یکی است.

چون موسیقی هنری زمانی است، یعنی نغمه‌های تشکیل‌دهنده آن یکی پس از دیگری می‌آید و هنگام شنیده شدن قسمت‌های دیگر آن، اثری از نغمه‌های شنیده شده باقی نمی‌ماند، به همین جهت لزوم یکی از اصول زیبایی‌شناسی یعنی تکرار، در آن بیش از سایر هنرها به چشم می‌خورد. ولی برای جلوگیری از یکنواختی تکرارهای مشابه، آهنگسازان از اصل دوم یعنی تنوع نیز استفاده می‌کنند، مشروط بر آنکه اصل سوم زیبایی‌شناسی یعنی وحدت که اجزاء مختلف قطعه موسیقی را از نظر تعادل و تناسب به هم مرتبط می‌سازد، برقرار بماند.

در آهنگسازی، برای ادامه موسیقی لازم است موتیف را چندین بار تکرار کنند و یا موتیف‌های دیگری را به آن اتصال دهند. با وجود این، باز هم تکرار قسمتهای متصل شده، ضروری است و چون تکرار زیاد، باعث یکنواختی می‌شود، موتیف را با ابتکارات گوناگون، متنوع می‌کنند، تا ضمن حفظ وحدت، تنوع را نیز رعایت کرده باشند. این تغییرات عبارتند از:

۱. مارش ملودیک (Sequence)

۲. بزرگ کردن (مِهانش) و کوچک کردن (کِهانش) زمان نغمه‌های موتیف

۳. حالت‌های چهارگانه اصلی، قرینه افقی، قرینه قائم، قرینه افقی قرینه قائم یا قرینه قائم

قرینه افقی و کاربرد هر یک از آنها از درجات مختلف گام

۴. دور و نزدیک کردن فاصله بین نغمه‌های موتیف در صورت ثابت ماندن ریتم آن

۵. تغییر ریتم، به شرط ثابت ماندن فاصله نغمه‌های موتیف (واریانت ریتمی)

[مثال ۴] قرینه‌های افقی از درجات مختلف گام قرینهٔ آینه‌وار افقی موتیف اصلی

قرینه‌های قائم افقی یا افقی قائم از درجات مختلف گام قرینهٔ آینه‌وار قائم

در سطح پایین‌تر در سطح بالاتر در سطح بالاتر در سطح بالاتر در سطح بالاتر

دور نزدیک کردن فاصلهٔ نغمه‌های موتیف مهانش کهنانش موتیف اصلی

واریانت‌های ریتمی مختلف موتیف اصلی

به‌طوری‌که در مثال ۴ ملاحظه می‌شود، نمونهٔ ۱، به عنوان موتیف اصلی در نظر گرفته شده است. این نمونه دارای ۶ نت است که فاصلهٔ بین آنها به ترتیب: سوم بزرگ بالارونده، چهارم درست بالارونده، سوم کوچک بالارونده، دوم کوچک پایین‌رونده و دوم بزرگ پایین‌رونده است. نمونهٔ ۲، همان موتیف است که نت‌های آن به صورت قهقهرایی (Retrograde) یا خرجنگ‌وار (Cancrizans) از انتها به اول نوشته شده، در نتیجه جهت حرکت نت‌ها معکوس شده است. به این ترتیب: دوم بزرگ بالارونده، دوم کوچک بالارونده، سوم کوچک پایین‌رونده، چهارم درست پایین‌رونده، سوم بزرگ پایین‌رونده

اگر نمونهٔ ۲ را موتیف اصلی فرض کنیم (که موتیفی در «لا»ی کوچک است)، نمونهٔ ۳ همان موتیف است که از درجهٔ دوم «لا»ی کوچک شروع شده و نمونهٔ ۴ همان موتیف از درجهٔ سوم و نمونهٔ ۵ همان موتیف از درجهٔ چهارم است.

نمونه ۶ قرینه آینه‌وار قائم، از نمونه ۱ است که در آن تمام فواصل بالارونده، به پایین رونده، و به عکس، فواصل پایین رونده، به بالارونده تبدیل شده‌اند. ولی چون تصویر خط اول حامل، در آینه، خط پنجم و تصویر خط دوم، خط چهارم است، نام نت‌های نمونه را یعنی دو ← می - لا - دو - سی - لا، به لا ← فا - دو - لا - سی - دو، در جهتی مخالف نمونه ۱ تبدیل شده است. نمونه ۷، از طرفی قرینه آینه‌وار افقی یا موتیف قهقراپی نمونه ۶، و از طرف دیگر، قرینه آینه‌وار قائم نمونه ۲ است و نمونه‌های ۸ و ۹ و ۱۰ همان نمونه ۷ ولی با شروع از درجات دیگر گام است.

نمونه ۱۱ موتیف اصلی، و نمونه‌های ۱۲ و ۱۳ مارش ملودیک (Sequence) آن، از درجات بالاتر است و اگر نمونه ۱۳ را موتیف اصلی فرض کنیم، نمونه ۱۴ و ۱۵ مارش ملودیک آن از درجات پایین‌تر به شمار می‌رود.

نمونه ۱۶ نیز همان موتیف اصلی نمونه ۱ است که زمان نت‌های آن در نمونه ۱۷ نصف و در نمونه ۱۸ دوبرابر شده است، در نتیجه نمونه ۱۷ «کوچک شده یا کِهانش» و نمونه ۱۸ «بزرگ شده یا مِهانش» موتیف نمونه ۱۶ یا نمونه ۱ است.

در نمونه‌های ۱۹ و ۲۰، ریتم یا وزن موتیف اصلی (نمونه‌های يك يا ۱۶) ثابت مانده، ولی فواصل تشکیل دهنده آن، بعضی نزدیک‌تر و برخی دورتر شده است.

در نمونه‌های ۲۲ و ۲۳ و ۲۴ با ثابت ماندن نت‌های موتیف اصلی (نمونه‌های ۱ و ۱۱ و ۱۶ و ۲۱) ریتم آن عوض شده است.

صدا یا نغمه، یکی از مهم‌ترین مواد و عناصر ساختمانی موسیقی است که از اختلاط و ترکیب قائم صداها با یکدیگر، هارمونی، و از کنار هم نهادن آنها موتیف، تم، سوژه و جمله که هر یک جلوه‌های مختلفی از ملودی هستند، حاصل می‌شود. گروهی از این نغمه‌ها اگر به‌طور همزمان به گوش برسند آکوردهایی تشکیل می‌دهند که پشتیبان ملودی‌های زیبا هستند و گروه دیگر، نغمه‌هایی هستند که در رابطه با نغمه مهم دیگر به نام تونیک (Tonic) یا مرکز تنال (Tonal center) با ترتیبی خاص، تنالیت (Tonality) یا مایه، و با فاصله‌هایی معین، مُدالیت (Modality) یا مقام، و به شکلی نردبانی، گام (Scale) را به وجود می‌آورند.

تنالیت (key)، کیفیتی است که در اثر مقایسه نغمه‌های مختلف با نغمه‌ای ثابت به نام تونیک، احساس می‌شود.

مُدالیت نحوه قرار گرفتن فاصله‌های مختلف این نغمه‌ها با یکدیگر و با تونیک است و گام، رشته‌ای است از نغمه‌های پی‌درپی به شکل نردبان که در درون يك هشته (octave) با فاصله‌های متصل در کنار یکدیگر قرار دارند.

به‌طور کلی در موسیقی، دو نوع گام کروماتیک (Chromatic) و دیاتونیک (Diatonic) کاربرد

دارد. گام کروماتیک غربی از دوازده نیم‌پرده (هفت نیم‌پرده دیاتونیک و پنج نیم‌پرده کروماتیک) تشکیل شده است و گام دیاتونیک (Diatonic Scale) از فواصل پرده (Tone)، و نیم‌پرده (Semitone) و $\frac{1}{5}$ پرده (A tone-and-a-half) یا فاصله دوم افزوده (Augmented second) که به ترتیبی خاص کنار یکدیگر قرار دارند، به وجود آمده است.

در گام‌های غیر اروپایی، فواصل دیگری نیز در میان درجات گام (Scale degrees) وجود دارد. مثلاً در یکی از اقسام گام‌های ژاپنی به نام هیراجوشی (Hira Joshi) علاوه بر فاصله‌های پرده و نیم‌پرده، فاصله متصل دوپرده‌ای نیز دیده می‌شود. درجات گام هیراجوشی از مبنای نت «لا»، عبارتند از: لا ← سی ← دو ← می ← فا ← لا

این گام، «پنج درجه‌ای نیم‌پرده‌دار» (Pentatonic hemitonic scale) نامیده می‌شود که فواصل آن در يك اکتاو به این ترتیب: پرده - نیم‌پرده ← دو پرده ← نیم‌پرده ← دو پرده است.

گامهایی که در موسیقی غربی به کار می‌روند عبارتند از:

۱- گام بزرگ، که فواصل درجه‌های آن نسبت به یکدیگر و به ترتیب، پرده - پرده - نیم‌پرده، پرده، پرده - پرده - نیم‌پرده است. این گام ایونین (Ionian) نیز نامیده می‌شود.

۲- گام کوچک هارمونیک، که فواصل درجه‌های آن نسبت به یکدیگر و به ترتیب، پرده - نیم‌پرده - پرده، پرده، نیم‌پرده - يك و نیم‌پرده - نیم‌پرده است.

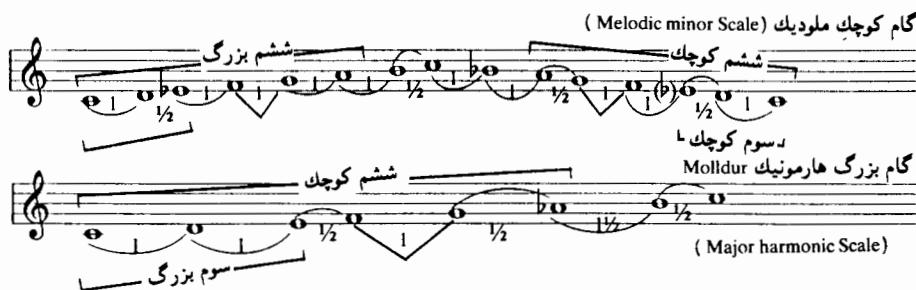
۳- گام کوچک ملودیک، که فواصل بالارونده درجات آن نسبت به یکدیگر و به ترتیب، پرده - نیم‌پرده - پرده، پرده - پرده - نیم‌پرده و فواصل پایین‌رونده درجات آن از هشتم به اول، پرده - پرده - نیم‌پرده، پرده، پرده - نیم‌پرده - پرده است.

۴- گام بزرگ هارمونیک، (Molldur) که فاصله‌های دانگ اول آن، مانند گام بزرگ و فاصله‌های دانگ دوم آن، مانند دانگ دوم گام کوچک هارمونیک، یعنی پرده - پرده - نیم‌پرده، پرده، نیم‌پرده - يك و نیم‌پرده - نیم‌پرده است.

برای روشن شدن مفهوم تنالیت و مدالیت، بهتر است چهار قسم گام بزرگ و کوچک هارمونیک و کوچک ملودیک و بزرگ هارمونیک را با شروع از يك مبنا با هم مقایسه کنیم.

مثال ۵

The image shows musical notation for four scales on a staff. The first scale is labeled 'گام بزرگ (Major Scale) یا ایونین (Ionian Scale)' and shows intervals of whole and half steps. The second scale is labeled 'گام کوچک هارمونیک (Harmonic minor Scale)' and shows intervals including a major third, minor third, and augmented second. The third scale is labeled 'گام بزرگ' and shows intervals including a major third, minor third, and augmented second. The fourth scale is labeled 'گام کوچک' and shows intervals including a major third, minor third, and augmented second. The notation includes notes, rests, and interval lines with labels like 'دنگ اول', 'دنگ دوم', 'ششم بزرگ', 'ششم کوچک', 'سوم بزرگ', and 'گام کوچک هارمونیک'.



به طوری که در مثال ۵ ملاحظه می شود، درجات اول و چهارم و پنجم و هشتم در این گامها، نسبت به تونیک یا نت مبنا در موقعیت واحدی است و با هم تطبیق می کند، ولی فاصله های سوم و ششم نسبت به مبنا در همه آن گامها با یکدیگر منطبق نیست. این اختلاف باعث تفاوت در مدالیت آنهاست، چون این گامها تونیک واحدی دارند و از یک مبنا شروع شده اند، از نظر تنالیت یا مایه یکی هستند، ولی چون فواصل سوم ششم آنها متفاوت است و هر یک از آنها حال و هوای متفاوتی در شنونده ایجاد می کنند، مدالیتها یا مقامهای مختلفی دارند.

۵- گام دورین (Dorian) دارای فواصل پرده - نیم پرده - پرده - نیم پرده - پرده - نیم پرده - پرده -
 ۶- گام فریژین (Phrygian) دارای فواصل نیم پرده - پرده - پرده - نیم پرده - پرده - نیم پرده - پرده -
 پرده

۷- گام لیدین (Lydian) دارای فواصل پرده - پرده - نیم پرده - پرده - پرده - نیم پرده - پرده -
 ۸- گام میکسولیدین (Mixolydian) دارای فواصل پرده - نیم پرده - پرده - نیم پرده - پرده -
 نیم پرده - پرده

۹- گام ائولین (Eolian) دارای فواصل پرده - نیم پرده - پرده - نیم پرده - پرده - نیم پرده - پرده -
 این گام مطابق با پایین رونده گام کوچک ملودیک است و نام دیگر آن گام کوچک طبیعی (Natural minor scale) یا گام کوچک ثوریک است.

۱۰- گام لوکرین (Locrian) دارای فواصل نیم پرده - پرده - پرده - نیم پرده - پرده - نیم پرده - پرده -
 پرده

مقام قطعات موسیقی تصنیف شده بر مبنای گام های ایونین (Ionian) یا گام بزرگ، دورین فریژین، لیدین، میکسولیدین، ائولین، لوکرین، که هر یک از آنها به خاطر کیفیت و موقعیت فواصل خود نسبت به صدای مبنا، حال و هوای خاصی در شنونده ایجاد می کنند و در موسیقی کلیسایی کاربرد داشته و به مقام های کلیسایی (Church modes) یا مقام های گرگوری (Gregorian modes) شهرت یافته اند.

- ۱۱- گام سوپرلوکرین (Super Locrian) دارای فواصل: نیم پرده - پرده - نیم پرده - پرده - پرده - نیم پرده - پرده - پرده
- ۱۲- ناپولیتین کوچک (Neapolitan minor) دارای فواصل: نیم پرده - پرده - پرده - پرده - نیم پرده - پرده - نیم پرده - پرده
- ۱۳- ناپولیتین بزرگ (Neapolitan Major) دارای فواصل: نیم پرده - پرده - پرده - پرده - نیم پرده - پرده - نیم پرده - پرده
- ۱۴- بزرگ لوکرین (Major Locrian) دارای فواصل: پرده - نیم پرده - نیم پرده - نیم پرده - پرده - نیم پرده - نیم پرده - پرده

مثال ۶

۵- گام دورین Dorian	۶- گام فریژین Phrygian
۷- گام لیدین Lydian	۸- گام میکسولیدین Mixolydian
۹- گام انوکین Eolian	۱۰- گام سوپرلوکرین Locrian
۱۱- گام سوپرلوکرین Super Locrian	۱۲- ناپولیتین کوچک Neapolitan Major
۱۳- ناپولیتین بزرگ Neapolitan Major	۱۴- لوکرین بزرگ Major Locrian

نقد و بررسی هنر موسیقی ایرانی

هنر موسیقی ایرانی کتابی است از داریوش صفوت، ژان دورینگ و ضیا میر عبدالباقی که با زبان انگلیسی درباره موسیقی ایرانی نوشته شده است. بخشهای مختلف این کتاب مقاله‌های مستقلی است و بسیاری از مطالب آن در رابطه مستقیم یا غیرمستقیم با موسیقی ایرانی عنوان شده است. این کتاب، مقولاتی از قبیل موسیقی و موسیقی‌دان در جامعه ایرانی، بررسی تاریخی موسیقی ایران، خصوصیات سبک و تنوری موسیقی ایرانی، تکوین ردیف، معرفی سازها، شعر و موسیقی، موسیقی و ماوراءطبیعه، ریشه آسمانی هنرها، موسیقی و خطاطی، موسیقی و نقاشی، مختصری از نظریات استادان و غیره را دربر می‌گیرد.

فرم و محتوای بخش‌های مختلف کتاب، باهم بسیار متفاوتند. برخی بسیار ساده‌اند و برای مثال از پرسش‌ها و سوء تفاهم‌هایی سخن می‌رانند که ممکن است برای افراد ناوارد در موسیقی پیش آید. برخی دیگر بسیار پیچیده‌اند و درك مافوق حسی و جنبه‌های عرفانی موسیقی را مطرح می‌کنند و در مجموع، با وجود نظریات و اطلاعات زیادی که در آن یافت می‌شود، از بهم‌پیوستگی و انسجام لازم برخوردار نیست. اما تعداد زیادی عکس و مینیاتور زیبا از سازها، چهره‌ها و مجالس موسیقی که در لابلای متن گنجانده شده است، کتاب را به صورت جُنگی درآورده که خواننده می‌تواند با گشودن هر صفحه‌ای از آن، در موضوعی سیر کند و به‌دانشی دست یابد. ضمیمه لیزر (CD) از آثار موسیقی‌دانان قدیم و جدید ایران است، بدین ترتیب: نی‌نوايي، تار موسی معروفی، آواز علی‌خان عارف، سه‌تار یوسف فروتن، تار یحیی زرنجه، سه‌تار سعید هرمزی، ضرب تنهای ضیا میر عبدالباقی، کمانچه اصغر بهاری، آواز پریسا به همراهی نی محمد موسوی، تار جلیل

شهناز به همراهی ضرب حسین تهرانی، آواز حاتم عسکری به همراهی سه تار داریوش صفوت و سنتور داریوش صفوت به همراهی ضرب پرونو کایا.

تعمق بیشتر در قسمت‌های اصلی این کتاب، گرایش فکری مشخصی را می‌نمایاند که بر مطالب پراکنده کتاب حاکم است و به خواننده فرصت نمی‌دهد تا با نگرش عینی و بی‌طرفانه، مقوله موسیقی ایرانی را از زوایای مختلف، بررسی کند. به دیگر زبان، اعتقادات مشترک نویسندگان کتاب کاری کرده است که تمام مطالب از يك دیدگاه بررسی شوند. ژان دورینگ در مقدمه کتاب می‌نویسد:

«ضیا [میرعبدالباقی] را ملاقات کردم و چون نظریات و برداشت‌های او از هر جنبه موسیقی ایرانی، با نظریات و برداشت‌های من مطابقت داشت با او احساس همدمی کردم. توافق ما گذشته از عشقمان به موسیقی و هم‌مسلك بودنمان از لحاظ عرفانی...» (ص - ۱۲)

ظاهراً همدمی و هم‌مسلكی عرفانی میان نویسندگان کتاب، از انگیزه‌های تألیف این اثر بوده است.

با آنکه داریوش صفوت فقط يك بخش از این کتاب را تألیف کرده، ولی به عنوان استاد و پیش‌کسوت دو مؤلف دیگر، آشکارا می‌توان تأثیر عقایدش را در تمام کتاب دید. از همین رو در این بررسی، بیشتر به معرفی او و مقاله‌اش خواهیم پرداخت. تأثیر داریوش صفوت در موسیقی ایرانی بیشتر به عنوان يك متفکر صوفی و کمتر به عنوان نوازنده و موسیقی‌دان مطرح است. او با ریاست «مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی» بین سال‌های ۱۳۴۷ تا ۵۷ و نیز با تدریس در گروه موسیقی دانشگاه تهران در همین سال‌ها، خط فکری و روش کاری مبتنی بر عقاید عرفانی و تئوری‌های خاص خود را، در پیش‌گرفت و اکثر موسیقی‌دانان جوان آن زمان را مستقیم یا غیرمستقیم تحت تأثیر خود قرار داد. این زمان مصادف با دوره‌ای است که در ایران توجه به ادب، فرهنگ، فلسفه، سنن و به‌طور کلی افتخارات ایرانی بسیار شدید بود و حتی بسیاری از خارجی‌ان نیز برای تحصیل فرهنگ ایرانی به ایران روی می‌آوردند. ژان دورینگ موسیقی‌دان فرانسوی نیز، در همین دوره برای فراگیری موسیقی ایرانی به ایران آمد. وی که یکی از موفق‌ترین پیروان مکتب داریوش صفوت است در زمینه عرفان و موسیقی ایرانی دارای تألیفاتی است و در فرانسه در بین جمعی از ایرانیان و فرانسویان علاقه‌مند به عرفان و موسیقی، مقام پیش‌کسوتی دارد. به اشاره باید گفت دورانی که از آن نام می‌بریم، یکی از مهمترین دورانهای تحول موسیقی ایرانی است و باید در جای مناسب، برای روشن کردن موقعیت کنونی موسیقی ایرانی، آن را کاملاً بررسی کرد.

«درسی از استاد داریوش صفوت»، مهمترین و آخرین بخش کتاب است که نویسنده در

آن موسیقی را در رابطه با خلقت انسان و تأثیرش بر روان او، مطرح کرده و قصد دارد با دلایل منطقی، فلسفی و فیزیکی، برای ارزیابی و سنجش موسیقی، معیارهایی جهانی و مطلق عرضه کند، تا فرق میان موسیقی خوب از بد و مفید از مضر آشکار شود. صفوت، پس از توصیف موسیقی به عنوان پدیده‌ای آسمانی که کلید اسرار است بین خدا و انسان است، برای خواننده به بیان چند اصل کلی می‌پردازد. او معتقد است که هر مخلوق از دو ضد تشکیل شده است، چون علت و معلول، حرکت و محرك و غیره. به نظر او علمای عرفان ثابت کرده‌اند که چیزها از ورای ضدشان قابل درکند و بر همین پایه، او نیز برای موسیقی به دو گونه متضاد قائل است: موسیقی طبیعی، یعنی آنچه که با طبیعت انسان تعادل ایجاد می‌کند و بنابراین مفید است و موسیقی مؤثر، یعنی آنچه که به درون انسان نفوذ می‌کند و از خود اثری به جا می‌گذارد. موسیقی مؤثر خود بر دو نوع است: منفی و مثبت. خصوصیات مختلف موسیقی مانند شدت و ضعف صدا، وسعت صدا، كوك، فواصل پرده‌ها، ریتم، تکنیک و «حال» در هر يك از دو نوع موسیقی طبیعی و مؤثر، در جدولی در کنار هم آورده شده‌اند (ص ۲۳۴). نتیجه‌ای که نویسنده از این بحث می‌گیرد این است که موسیقی ایرانی دارای مشخصات «موسیقی طبیعی» است و موسیقی غربی خصوصیات «موسیقی مؤثر» را دارد. به عنوان مثال می‌گوید: شدت صوت که در موسیقی ایرانی از هشتاد دسیبل تجاوز نمی‌کند، در حد طبیعی قرار دارد چرا که صدای بیشتر از هشتاد دسیبل برای گوش انسان آزاردهنده و غیرطبیعی است. از همین رو، شدت صوت که در موسیقی غربی در ارکستر بزرگ به صد دسیبل می‌رسد از حد طبیعی خارج می‌شود و در حیطه مؤثر قرار می‌گیرد. همچنین، به نظر صفوت، وسعت صوت که در موسیقی ایرانی از هفتاد هرتز تا هزار هرتز است، در محدوده طبیعی واقع شده حال آنکه در موسیقی غربی وسعت صوت که از شانزده هرتز تا شانزده هزار هرتز است، از حد طبیعی خارج است. در این بخش، خصوصیات دیگر موسیقی نیز، به همین صورت تشریح می‌شوند و در پایان در دستورالعملی برای موسیقی‌دانان، به نکته‌هایی اشاره می‌گردد که با رعایت آن، موسیقی می‌تواند متعادل، دور از تقلید، مفید و طبیعی شود.

بحث در مورد صحت فلسفه دوگانگی موسیقی و تقسیم‌بندی آن به دو نوع طبیعی و مؤثر، آنطور که در این کتاب مطرح شده، از حوصله این نقد خارج است. در این جا، فقط به این نکته اشاره می‌کنیم که می‌توان در درستی بعضی از شواهد علمی و فیزیکی ارائه شده در آن مقاله تردید روا داشت. امروزه با وجود دستگاههای صوتی و امکان گسترده ضبط موسیقی، بیشتر مردم، موسیقی را از طریق رادیو، تلویزیون، صفحه، نوار کاست و یا در کنسرت‌ها با کمک دستگاههای تقویت کننده صدا از طریق بلندگو می‌شنوند. در این صورت همانطور که می‌توان صدای ارکستر سمفونیک را تا زیر شصت دسیبل پایین آورد، صدای سه‌تار را نیز می‌توان به بالای هشتاد دسیبل

برد. گذشته از این، در دوران قدیم در ایران یکی از خصوصیات که خواننده‌ای را ممتاز می‌کرد، قدرت صدای او بود. کسانی که آواز اقبال آذر را از نزدیک شنیده بوده‌اند در تمجید و تحسین او به من گفته‌اند: صدایش به حدی قوی بود که گاه خواندن او چلچراغ سقف را به لرزش در می‌آورد. جالب اینکه اقبال آذر یکی از خوانندگانی است که صفوت از او به‌عنوان نمونه کسی یاد می‌کند که چون موسیقی طبیعی می‌خوانده بیش از صد سال عمر کرده است. در مورد وسعت صدا (یعنی حد بین زیر و بم) نیز، معتقد است که اصوات موسیقی ایرانی از هزار هرتز فراتر نمی‌روند و بنابراین برای گوش انسان طبیعی‌اند، حال آنکه صداهاى موسیقی غربی که تا شانزده هزار هرتز می‌رسند مضرند. گرچه در موسیقی ایرانی نت پایه (هارمونیک اول) از هزار هرتز فراتر نمی‌رود، ولی هارمونیک‌های بعدی صوت، که جنس صدا را تشکیل می‌دهند، از شانزده هزار هرتز هم فراتر می‌روند. به‌هرحال، فرکانس‌های حتی بالاتر از شانزده هزار هرتز هم به گوش انسان می‌رسند، چه در یک نت سنتور، سه‌تار، تار، کمانچه و غیره باشد و چه در یک آکورد ارکستر سنفونیک.

با آنکه داریوش صفوت در پایان مقاله خود از مدح نوآوری در موسیقی سخن می‌راند، با مطرح کردن دوگانگی‌هایی از قبیل طبیعی و غیرطبیعی، مفید و مضر و غیره که بر برداشت ایدئولوژیکی از موسیقی ایرانی استوار است. یکبار دیگر ما را در چنبره محدودیت‌هایی اسیر می‌کند که با روح خلاقیت هنری سازگار نیست. سرانجام باید گفت که در کتاب «هنر موسیقی ایرانی»، علی‌رغم ادعای نویسندگان در مورد آگاه کردن نسل‌های آینده ایرانیان از میراث موسیقایی خود، متأسفانه گاه با همان کلی‌گویی‌های شبه‌فلسفی روبه‌رو می‌شویم که نه تنها راه را بر تحقیق علمی موسیقی ایرانی بسته، بلکه رفته‌رفته خود به شیوه‌ای تبدیل شده است، برای سخن گفتن درباره این موسیقی.

نقل از :

ایران‌نامه . سال دهم . شماره صفحات . ۳۸۸-۸۴ ، بهار ۱۳۷۱

یادآوری‌هایی پیرامون

بررسی سه شیوه هنر تک‌نوازی در موسیقی ایرانی، پژوهش مجید کیانی

بررسی سه شیوه، در حقیقت ادامه‌دهنده و تکمیل‌کننده کتاب هفت‌دستگاه موسیقی ایرانی است که آقای مجید کیانی آن را در سال ۱۳۶۸ نوشته و انتشار داده‌اند. ایشان در آن کتاب، موسیقی ایرانی را ۳ نوع تقسیم‌بندی کرده و ۲ نوع آن را - یکی به عنوان «غرب‌زده و تحریف‌شده» و دیگری را به عنوان «شیرین‌نوازی» - مردود دانسته و نوع سوم را - «ردیف‌نوازی یا خوش‌نوازی»، تنها نوع قابل قبول در موسیقی ایرانی معرفی کرده بودند. در کتاب ماهر جلد اول، چاپ ۱۳۷۰، نقد و بررسی نسبتاً مفصلی از کتاب هفت‌دستگاه قلم نگارنده به چاپ رسید. در آن نقد و بررسی یکی از انتقادات اصلی این بود که ایشان از نوع و شیوه و مکتب‌های رایج در موسیقی ایرانی، سخن گفته‌اند اما هیچ ارجاعی به نمونه‌ای از آثار نوازندگان موجود نداده‌اند و معلوم نکرده‌اند که مقصود ایشان از شیرین‌نوازی چیست شیرین‌نواز کیست.^(۱)

۱. استاد عزیز و ارجمند آقای محمدرضا لطفی در کتاب شیدا در طی سرمقاله مفصلی، که از هر دری سخن رفته است، اشاره‌ای هم داشته‌اند به «کتاب براهمیت و بریار مجید کیانی» و ایراد گرفته‌اند به بنده (خسرو جعفرزاده) که به عنوان يك «آماتور موسیقی» و «منقد تازه‌ازراه‌رسیده» و «علاقمند به روش وزیری» و «دارای حداقل سواد»، نمی‌دانم که «کتاب آقای کیانی اگرچه تألیف ایشان است اما توضیح‌دهنده بزرگ‌ترین توریسین‌های قدیم ایران مانند فارابی، صفی‌الدین ارموی، عبدالقادر مراغه‌ای است.» و بعد برای اینکه بنده را به کلی ناامید و از میدان بدر کنند توضیح داده‌اند که یاد گرفتن این تئوری‌ها با «بیش از بیست سال (تحصیل) آنهم متأسفانه تنها در دانشگاه

بنابراین وقتی جزوه بررسی سه شیوه همراه با نوارکاست به دستم رسید، خیال کردم ایشان در صدد برآمده‌اند که در مورد شناسایی شیرین نوازی و غیره نمونه‌هایی از آثار موجود را ارائه دهند و به بررسی آن بپردازند.

هدف پژوهش در «سراغاز» چنین تعیین شده که، «از مقامگاهی کاملاً متفاوت به هنر موسیقی نظر شود» تا آن نوع از موسیقی که: «نه فقط برای لذت شنوایی، بلکه وسیله‌ای جهت تحصیل و درک اخلاق عالی انسانی و تقویت عادات تفکری» است از انواع دیگر آن که در «دههٔ اخیر» رواج یافته، تفکیک و معرفی شود. در همین سراغاز هم تکلیف «مدعیانی» که از دیدگاهی دیگر به هنر موسیقی می‌نگرند و خواهان «پیشرفت» و «تحول» در موسیقی هستند، روشن شده است. ایشان باید از «راه» پژوهشگر محترم وارد عمل شوند، در غیر این صورت باید بدانند که دچار «توهم» هستند و «بردهٔ پندار» در پیش چشم دارند و جز خود نمی‌بینند و با بیتی از شیخ اجل سعدی به ایشان هشدار داده شده که:

نبیند مدعی جز خویشان را که دارد بردهٔ پندار در پیش
(ص ۱۴)

سه شیوه‌ای که مورد بررسی قرار گرفته چنین معرفی شده است:

شیوهٔ اول

«شیوه‌ای که از تأثیرپذیری فرهنگ موسیقی سنتی ایران پدید آمده است و از سالهای آغازین دههٔ ۱۳۰۰ (ش) (نه در دههٔ اخیر!) در عرصهٔ موسیقی ایران تقویت و رواج یافته است. شیوه‌ای که با عناوینی چون موسیقی ملی، علمی، نوین و... معرفی می‌شود» (ص ۲۵).

الاظهر قاهره و تل‌آویو اسرائیل مقدور است».

باید به آقای لطفی که بنده هم خدمتشان بسیار ارادت دارم بگویم که استاد عزیز آیا توجه کرده‌اید که لغت الازهر را، الاظهر مرقوم فرموده‌اید، بگذریم... آیا خودتان و آقای کیانی، حتی یک سال هم در قاهره و اسرائیل، بوده‌اید، تا چه رسد به بیست سال، تا تئوری‌ها را یاد بگیرید، چگونه شد که یکی توضیح‌دهنده این تئوری‌ها و دیگری توضیح‌دهنده توضیح‌دهنده شدید؟ البته لازم به تذکر است که در کتاب هفت‌دستگاه اشاره‌های نویسنده به تئورسین‌های قدیم ایران از حد تحقیقات دکتر برکشلی در «شرح ردیف موسیقی ایرانی» تجاوز نمی‌کند و در ربط با «فواصل» در موسیقی ایرانی، کم‌وبیش همان‌ها تکرار شده است و تئورسین‌های قدیم ایرانی درباره «شیرین نوازی»، تئوری خاصی بی‌ریزی نکرده‌اند. دیگر اینکه بنده بسیار متأسف شدم، که آقای لطفی نیز با روش مألوف «چماق تکفیر: تازه‌وارد و بی‌سواد» به انتقاد یک «علاقه‌مند به مسائل شناخت در موسیقی ایرانی» پاسخ می‌دهند. بد نبود اگر اشاره‌ای می‌رفت که کدام نکته‌ای که من در رد نظریه‌های آقای کیانی گفته‌ام، اشتباه بوده است. تا بتوان در آن مورد با تبادل نظر، نکته‌ای را روشن‌تر کرد.

شیوه دوم

«شیوه‌ای است که از تحریف و تغییرات در پایه‌های اساسی بیان هنری موسیقی سنتی ایران مشتق می‌شود.» و در قطعات این شیوه «نغمه‌های ردیف سنتی، به صورت تغییر شکل یافته استفاده می‌شود و در فضایی مخصوص که عمدتاً آکنده از خلسه، رویاپردازی، وفور احساسات لطیف و شیرینی بی‌حد و حصر است اجرا می‌شود». «شیوه‌ای که شیرین نوازی هم نامیده می‌شود» و «به خصوص در برنامه «گلها» ساخته و اجرا می‌شده» (ص ۲۷ و ۲۸).

شیوه سوم

پس شرح «مفهوم زیبایی در موسیقی ایران» چنین معرفی شده است که:

«سومین قطعه مورد اجرا، براساس شیوه‌های اصلی اجرا در هنر موسیقی سنتی ایران (ردیف) است. و با شنیدن آن می‌توان تا حدودی به درک بعضی از نکات که کمتر به زبان یا گفتار می‌آیند، نائل آمد» (ص ۵۹).

آنچه که در وهله اول برای نگارنده این سطور بسیار عجیب می‌نماید این است که، نمونه‌های موسیقی عرضه شده در نوارکاست، که سه نمونه یعنی هم نمونه‌های «تحریف» شده اول و دوم و هم نمونه اصلی سوم، همگی ساخته و نواخته خود پژوهشگر است.

نمونه‌های اول و دوم، که خود پژوهشگر آنها را به عنوان «تحریفی» و «عوام‌پسند» و غیره شناسایی کرده است، هرچند واقعاً نمونه‌های بدی از موسیقی - به طور اعم - هستند، ربطی به شناسنامه‌ای که در متن برای آنها آمده است، ندارند. آهنگی که پژوهشگر به سبک «موسیقی ملی» یا «موسیقی نوین» ساخته است، مختص خود ایشان است و مسئولیتش نیز با نامبرده است و هیچ ربطی مثلاً به ساخته‌های علینقی وزیری (که در پاورقی صفحه ۲۹ به او اشاره شده است) ندارد. تاکنون در تاریخ نقد موسیقی ندیده‌ام که منتقدی به جای نقد آثار موجود و مورد نظر، خودش آهنگ بدی - مثلاً در همان سبک مورد انتقاد - بسازد و بعد هم آن را تحریف شده و مردود بداند. در اجرای نمونه دوم هم نه قرابتی بین سنتورنوازی پژوهشگر و برنامه گلها احساس می‌شود و نه از «وفور احساسات لطیف» و «شیرینی بی‌حد و حصر»، خبری هست. آواز افشاری در حد کاملاً «معمولی» به گوش می‌رسد. برای این نوازندگی که در نوع خودش پخته و کامل نیست، نمی‌توان «شیوه»‌ای قائل شد.

در مورد شیوه سوم، که مورد علاقه پژوهشگر محترم و مسلماً «شیوه هنر نوازندگی» خود ایشان است، هم در تمجید آن مبالغه کرده‌اند، هم در تعریف آن دچار تناقض شده‌اند. در تمجید از شیوه نوع سوم باید یادآوری کنم که در تاریخ موسیقی سنتی ایران، سابقه

ندارد که استادی (پژوهشگر که هیچ) از شیوه هنر نوازندگی خود، حتی با شدت و حدت کمتری از پژوهشگر محترم، تعریف و تمجید کند.

شیوه سوم را با «ذکر و نیایش» مقایسه کرده و «تداوم تکرار» آن را ملالت آور ندانسته است، «بلکه برعکس، موجد نشاط عمیق، ایمان فزاینده، امید استوار، کوشندگی در کار، و نیل به قلب حقیقت» شناسایی نموده است (ص ۵۳).

«در این آثار (مانند نمونه سوم)... اندیشه هست، احساس هست، زیبایی هست، ذوق هست، حرکت زمان هست، تازگی، طراوت، امید، حرکت و شادابی مدام هست، و مهمتر از همه اینها، انسان و انسانیت هست.» «این ها را (نمونه سوم را) می توان «اثر هنری» نامید» (ص ۵۳).

برای نمونه سوم، يك اثر هنری مانند شعر حافظ شناسایی شده است: «حافظ را هشتصد سال است که خوانده ایم، می خوانیم، و خواهیم خواند. آیا کسی احساس خستگی کرده است؟»

اما تناقض در تعریف: چون شیوه سوم مانند «ذکر و نیایش» و در صفحه ۵۴، مانند «بارش باران» بر از طراوت تکرار» شناسایی شده است، در رابطه با «خلاقیت در هنر» دچار اشکال می شود. زیرا در «ذکر نیایش» و در «بارش باران»، خلاقیت مطرح نیست و اصولاً در این موارد خلاقیت لزومی ندارد. در صفحه ۵۴، پژوهشگر درصدد برآمده با يك «اکروبات پژوهشی»، «اثر هنری» مملو از تکرار را با خلاقیت مربوط سازد:

«تکرار مدام بر يك موضوع عمیق و پرمحتوا، موجب تقویت تمرکز است. تقویت تمرکز، تعیین کننده ترین عامل برای رشد فکر، شکوفایی ذهن، تولد خلاقیت و جهش های برتر است.»

بررسی اینکه آیا واقعاً تکرار مدام بر يك موضوع عمیق (کدام موضوع؟) باعث «تولد خلاقیت» خواهد شد، در گنجایش این مقاله و در حیطه دانش نگارنده نیست اما فرض کنیم که در اثر تکرار، واقعاً خلاقیت فعال شود، نتیجه این خواهد بود که «طراوت تکرار» باران قطع خواهد شد، ممکن است به جای باران، سنگ ببارد. پژوهشگر که به «خطر خلاقیت» واقف است، در رفع و حل این تناقض، خلاقیت را به «اندکی تغییر» در میراث سنتی محدود می کند:

«البته چنین تغییراتی با کمال دقت، تسلط و هوشیاری انجام می گیرد و لازمه آن سالها رنج و زحمت در علم و عمل همراه با استعداد و موهبت ذاتی است. هنرمند باید سالها بکوشد تا به گنجینه ذخایر و دستاوردهای عظیم گذشتگان مسلط شود و احاطه یابد، سپس با به کارگیری استعداد خود در این مسیر، اگر میسر شد و حاصل کار از صافی شهود خلوت خود و تأیید نظر پیر استاد گذشت، برای غنی تر کردن این گنجینه بای

پیش گذارد و بر این میراث گرانقدر اندکی بیفزاید» (ص ۵۶).
 اوج این شیوه پژوهش، مثالی است که برای این نوع «خلاقیت محدود به اندکی تغییر» زده اند:

«به طور مثال بسیاری از ابیات حافظ، در حقیقت متعلق به خواجوی کرمانی هستند و خواجه شیرازی تنها در يك بيت، نیم بیت و بسیاری اوقات «تنها در يك کلمه» تغییر داده است. از چهره و است که این اشعار را تماماً به نام خواجه شیرازی می شناسند. و نه خواجوی کرمانی؟ پاسخ در وقوف است و تسلط. حافظ سالها در تحصیل علم و ادب کوشیده و به ذخائر شعری گذشتگان تا زمان خود مسلط شده و بر پله ای گام نهاده که پایه های آن بر شانه های گذشتگان است» (ص ۵۶).

در این مورد که غزلهای حافظ همان اشعار خواجوی کرمانی هستند، اما با «اندکی تغییر»، چیزی نمی گویم چرا که عاقلان دانند. اما خود پژوهشگر هم در چند سطر بعد در مورد «تغییر اندک» شك کرده و چرخشی جدید به «پژوهش» داده است:

«حافظ تنها يك کلمه را «تغییر» نداده بلکه با جایگزین کردن آن توسط «واژه مناسب» اساس آن اشعار را در بافت، ساخت، شکل، موسیقی متن، تصویرسازی، عاطفه، تخیل و خلاصه محتوی، دگرگون کرده و شاهکاری بی نظیر آفریده است» (ص ۵۶).
 هنری که اینگونه در فرم و محتوا دگرگون شود، که دیگر با «تغییر اندک» قابل توجیه نیست. پژوهشگر در چند سطر بعد، در رابطه با خلاقیت و «هنرمند واقعی» حتی ارتباط با سنت و میراث گذشتگان را هم لازم نمی داند:

«هنرمند واقعی می تواند از هیچ نیز همه چیز بیافریند، درحالی که بی هنر از همه چیز هیچ چیز هم نمی تواند ساخت» (ص ۵۶).

۲. لازم به تذکر است که پژوهشگر محترم از رابطه هنری خواجوی کرمانی و حافظ شیرازی، و مقایسه آن با موسیقی - به نفع خود - که ردیف میرزا عبدالله را با «اندکی تغییر» نواخته اند، استفاده کرده و به این ترتیب نقش و مرتبت حافظ را به خود و نقش خواجو را به میرزا عبدالله واگذار نموده و با اشاره به ایراداتی که به ایشان وارد است، چنین آورده اند:
 «امروز هیچ کس حافظ را (که مقلد خواجو فرض شده) با عناوینی چون مقلد، دنباله روی گذشتگان سنت گرای غیر خلاق و عناوینی از این دست نمی شناسد».

بنابراین پژوهشگر نیز مانند حافظ، از تهمت هایی «از این دست» مبرا هستند.
 ۳. از «آن اشعار» و آن «واژه مناسب» نمونه ای وارد نشده اما در مورد رابطه شعر خواجو با شعر حافظ، نگاه کنید به مقدمه پژمان بختیاری بر دیوان حافظ (چاپ نهم ۱۳۶۲، انتشارات امیرکبیر)، ص ۴۴ تا ۴۶ که نگاهی کاملاً متفاوت به این موضوع دارد.

از این چرخش‌ها پیدا است که پژوهشگر در کار «شناخت» موفق نیست و بین دو قطب «سنت» و «خلاقیت» در نوسان است، هم می‌خواهد حافظ سنت‌ها و میراث گذشتگان باشد و هم می‌خواهد حافظ‌وار «فلك را سقف بشکافد و طرحی نو دراندازد».

بررسی دقیق جزوه که با انشای مغشوش و نارسای «نویسنده جوانی» تدوین یافته، راه به‌جایی نمی‌برد. بهتر است با یادآوری چند موضوع اساسی، به مطالب مطرح شده بپردازم:

اول: پژوهش چیست و پژوهشگر کیست؟

دوم: شیوه‌های تن‌نوازی در موسیقی ایرانی

سوم: پیکار کهنه و نو و نقش سنت و خلاقیت

چهارم: اشاره‌ای به نقش فرهنگ غرب

پژوهش چیست و پژوهشگر کیست؟

پژوهش به معنی «بررسی جست‌وجوی علمی» آمده است. بررسی و جست‌وجوی علمی، به دو وسیله مهم و اساسی نیاز دارد، یکی منابع، مآخذ و مدارکی است که در آنها بررسی و جست‌وجو می‌شود و دیگری، متد یا روشی است که بررسی و جست‌وجوی مطابق با آن انجام می‌گیرد، روشهای پژوهش در اغلب موارد، شناخته و تدوین شده‌اند و البته هر پژوهشگر، می‌تواند روشی خاص خود اختیار کند. در هر حال در پژوهش، هم فهرست منابع و مدارک و مآخذی که مورد استفاده و بررسی قرار گرفته‌اند آورده می‌شود و هم روش پژوهش به اطلاع خواننده می‌رسد تا او بتواند پایه‌ای پژوهشگر به درک مطالب دست یابد. نتیجه یک پژوهش، در آغاز کار مجهول است و پژوهشگر باید اساساً و کاملاً، بدون نظر شخصی و یا عقیدتی و فقط براساس متد و روش پژوهش، نکته مجهول را معلوم نماید. بنابراین، اظهار نظر در موضوعها و مسائل و یا نقد و بررسی، هیچ یک در مقوله پژوهش نمی‌گنجند و البته هر یک جای خود دارند. در «بررسی سه شیوه»، پژوهش در منابع و مدارک انجام نگرفته، بلکه در ساخته و پرداخته‌های خود پژوهشگر.

شیوه‌های هنر تن‌نوازی در موسیقی ایرانی

در این باره باید عرض شود که این شیوه‌ها بویژه در موسیقی سنتی ایران، کاملاً شخصی است و هر استادی شیوه خاص خود را دارد. به عنوان مثال در میان نوازندگان برنامه‌های «گلها» که در پژوهش آقای کیانی همه تحت عنوان صاحبان شیوه «شیرین نوازی» معرفی شده‌اند، می‌توان شیوه‌های کاملاً متفاوت و مختلفی را شناسایی کرد، در شیوه‌های تار جلیل شهناز و فرهنگ

شریف تقریباً هیچ وجه مشترکی نمی‌توان یافت، همین‌طور در شیوه‌های نوازندگی استادان موسیقی سنتی مانند علی اکبرخان شهنازی و نورعلی خان برومند اختلاف و تفاوت روشنی مشهود است. اگر بخواهیم شیوه‌های نوازندگی سنتور را در «دهه اخیر» بررسی کنیم. باید حداقل دو شیوه فرامرز پایور، پرویز مشکاتیان را - که هر دو متفاوت و مختلفند - بررسی و مقایسه کنیم. اما آقای کیانی به جای پژوهش در شیوه‌های نوازندگی، در حقیقت محاکمه‌ای به نمایش گذاشته‌اند که خودشان، هم متهم (تحریف نواز و شیرین نواز)، هم شاکی (سنت نواز) و هم قاضی (پژوهشگر) هستند و رأی به محکومیت متهم داده‌اند.

پیکار کهنه و نو و نقش سنت و خلاقیت

محمدعلی جمالزاده، حدود ۷۰ سال پیش فصل جدید «نثر نوین» فارسی را در کتاب یکی بود یکی نبود با این بیت فرخی سیستانی آغاز کرد که:

فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر سخن نو آر که نورا حلاوتی است دگر

پیکار کهنه و نو در ادبیات، داستان مفصلی دارد که در این مختصر نمی‌گنجد. می‌دانیم که بیشتر طرفداران ادبیات سنتی که در ۷۰ سال گذشته با جدیت با شعر و نثر نو مخالفت می‌کردند، چنین می‌پنداشتند که شعر نو جای غزل حافظ و سعدی و مولانا را می‌گیرد و این آثار فراموش خواهند شد. و این بیت فرخی نیز و چنین هشدار می‌دهد. در مثل عوام نیز معروف است که «نو که آمد به بازار کهنه شود دل آزار». اما هم تجربه‌های ۷۰ سال گذشته، هم این بیت فرخی هم حدود هزار سال عمر دارد، نشان می‌دهند که هرچند سخن نو را حلاوتی است دگر اما «هنر»، کهنه به معنی «فرسوده» و «بی اعتبار» نمی‌شود بلکه «کهن سال و سال دیده و نفیس و گرانمایه» می‌گردد.

هنر سنتی، اگر در فرهنگ جامعه جا افتاده و برای خود جایی باز کرده باشد، به خصوص هنر سنتی شرق که یادگار روزهای بهتر و پربرکت‌تری بوده است، بیدی نیست که به بادهای «نوآوری و تحول» بلرزد. موسیقی سنتی ایران در تمام دوره پهلوی که حتی با ابلاغ شاه و وزیر وقت با آن مبارزه می‌شد و هیچ دلسوزی مانند پژوهشگر محترم نداشت و در سالن اصلی هیچ

۴. درحالی که در پیشگفتار آمده است: «نوشتار حاضر، تلاشی برای کسب شناخت آگاهانه از انواع رایج هنر تکنوازی در موسیقی سنتی ایران است. روش بررسی، کاملاً نسبی خواهد بود. در عین این که ملاک و معیار برای سنجش صورت اصلی و هنری «ردیف موسیقی سنتی» است. با این حال، تأیید یا نفی شیوه‌ای خاص در نظر نیست».

۵. نگاه کنید به دو جلد کتاب از صبا تا نیما نوشته یحیی آرین‌پور.

۶. نگاه کنید به مقاله: راست پنج‌گاه = ماهور = گام بزرگ به همین قلم در همین کتاب

تئاتری برایش شرح و تفسیر برگزار نمی‌شد، در سینه استادانی چون علی‌اکبرخان شهنازی، نورعلی‌خان برومند، سعید هرمزی، یوسف فروتن و...، خرم و شاداب زیست و به‌نسل بعد و ازجمله به پژوهشگر محترم منتقل شد. پس این هنر، امتحان جان‌سختی خود را داده است و برای بقای آن، نگرانی خاصی وجود ندارد، هرچند که صدای تار علینقی وزیری، يك روزی در گوش روح‌الله خالقی «چون نغمه پیانو» صدا داده باشد.^۷ حفظ و اشاعه موسیقی سنتی ایران بسیار لازم و مهم است و کار آقای مجید کیانی که ردیف میرزا عبدالله را با سنتور نواخته و منتشر نموده‌اند، بسیار بارز و مفتم است و سالها است که مورد استفاده نگارنده نیز هست. اما با حفظ و اشاعه موسیقی سنتی، نباید سد راه جویندگان و مشتاقان هنر نو و تحول‌یافته شد. در این مورد همان‌طور که آقای کیانی هم اشاره کرده‌اند «زمان، خود بهترین صافی است.» صافی اصلی، همان «پذیرش هنر نو در جامعه در طول زمان» خواهد بود، شعر حافظ و ردیف میرزا عبدالله و نثر جمال‌زاده و شعر نیما و... به این علت جزیی از بنای فرهنگی ایران هستند که در فرهنگ جامعه برای خود جا باز کرده‌اند و کسی در بند این نیست که آیا این آثار هنری به «تأیید نظر پیر استاد» رسیده‌اند یا نه. در شعر حافظ، همان‌طور که پژوهشگر محترم هم دریافته‌اند، هم سنت هست و هم خلاقیت، در شعر نیما نیز، سنت و خلاقیت، هر دو مؤثرند.^۸ در تاریخ هنر موردی یافت نمی‌شود که هنرمندی خارج از حیطه سنت‌های موجود هنری جامعه‌اش رشد کرده باشد. سنت مجموعه‌ای است کامل و مشخص که در لابه‌لای آثار هنری موجود، پیش روی هر هنرجو نهاده شده و نقش آن در تولید و پیدایش آثار هنری مشخص و معلوم است. خلاقیت، برعکس سنت، قابل سنجش و شناسایی نیست و پدیده‌ای است که هر لحظه و هر دوره و هر موقع در نقشی و رنگی و شکلی دیگر ظاهر می‌شود و به يك اثر هنری، جلایی «آنچنانی» می‌دهد و آن اثر را از دیگر آثاری که همه «موی و میانی» دارند، متمایز می‌کند.

موازین، چهارچوب و قواعد سنت را می‌توان شناسایی کرد، اما خلاقیت قاعده و قانون ازپیش داده شده‌ای را نمی‌پذیرد و خود قانون‌گذار خویش است. هر جا و هرگاه که خلاقیت فعال

۷. آقای کیانی، هم در جزوه بررسی سه شیوه و هم در کتاب هفت‌دستگاه، داستانی که روح‌الله خالقی از علینقی وزیری نقل کرده و صدای بخته تار او را به «نغمه پیانو» تشبیه کرده است، به عنوان مدرک برای تغییر صدا و غربی شدن تار آورده‌اند.

۵. نگاه کنید به مقاله: راست پنج‌گاه = ماهور = گام بزرگ به همین قلم در همین کتاب
۸. نگاه کنید به کتاب از صبا تا نیما نوشته یحیی آربن‌پور، جلد دوم، ص ۴۶۶ تا ۴۷۰ و یا کتاب شعر نو از آغاز تا امروز نوشته محمد حقوقی، تهران، چاپ دوم ۱۳۵۳، مقدمه، ص ۳

شود، لاجرم «هنری نو» یا به عرصه وجود می‌گذارد و موازین جدیدی می‌آفریند که خود به مرور زمان به «سنت» تبدیل می‌شوند و با این فعل و انفعالات، تحولات هنری در طول تاریخ هر جامعه‌ای، شکل می‌یابند. این ترس بی‌جایی است که هنرنو، هر سنتی را - اگر هنر باشد - تحریف و از میدان به‌در کند. هنرنو - اگر هنر باشد - در کنار هنر سنتی، برای خود جا باز می‌کند و به مجموعه فرهنگ يك جامعه اضافه می‌شود و بنابراین، عرصه فرهنگی جامعه وسیع‌تر و پربارتر می‌گردد.

نکته دیگر اینکه، نمی‌توان خواندن شعر حافظ را با تولید هنر در چهارچوب موازین سنتی، یکی دانست و نتیجه گرفت که شیوه نوازندگی نوع سوم، هم‌پایه شعر حافظ و دارای همان کیفیت‌ها است. تولید «غزل» با همان موازین سنتی شعر عروضی و به‌شیوه حافظ بعد از او - حدود ششصد و اندی سال (نه هشتصد سال) است که ادامه دارد. اما آیا چندان از این غزل‌ها کیفیت غزل حافظ را دارند؟ آیا در این مورد «ملال تکرار» مشاهده نمی‌شود؟ حتی ردیف میرزا عبدالله را نیز نمی‌توان در موسیقی، هم‌پایه غزل حافظ در شعر و ادبیات، پنداشت. سنت شعر فارسی، تاریخی هزارساله دارد و نمونه‌ها نیز همه موجود و قابل بررسی هستند. اما در مورد موسیقی، قدیمی‌ترین نمونه‌های موجود، بیش از صد سال عمر ندارند. تمام ردیف‌های موسیقی سنتی ایران، موسیقی رایج دربار شاهان و شاهزادگان قاجار بوده است. با مقایسه آثار نقاشی، معماری، شعر و نثر دوره قاجار با نمونه‌های قدیمی‌تری که موجودند، درمی‌یابیم که آثار دوره قاجار از کیفیت کمتری برخوردارند. اگر این تنزل کیفیت را شامل هنر موسیقی نیز بدانیم، باید به این نتیجه رسید که ردیف‌های موجود موسیقی سنتی، بهترین نمونه‌های هنر سنتی موسیقی ایرانی نیستند. اما در این مورد، قضاوت نهایی ممکن نیست. زیرا نمونه‌های قدیمی‌تر موسیقی در دست نیستند. شاعر و نویسنده هم‌دوره ردیف‌های موسیقی سنتی، آقاغلامحسین، میرزا عبدالله و آقاحسینقلی؛ قآنی شیرازی، شاعر رسمی دربار ناصرالدین شاه است که غیر از قصیده‌سرایی، و مداحی، به‌شیوه سعدی نیز غزل می‌گفته و کتاب «پریشان» را به سبک «گلستان» سعدی با «اندکی تغییر» نوشته است. مراجعه به این کتاب «ملال تکرار» را دقیقاً نشان می‌دهد. نکته آخر اینکه، برداشت پژوهشگر از «فرهنگ غربی» که چندبار با نگاه غنی اندر فقیر به آن نظر انداخته‌اند، نشان از عدم اطلاع و سهل‌انگاری و ساده‌اندیشی دارد:

«فرهنگ‌های غربی (کدام فرهنگ‌ها؟) به‌خاطر نحوه تفکر خاص و برپایی اساس هنر بر «فرم»، اصل بر ساختن و خراب کردن و باز ساختن و دوباره خراب کردن و باز

ساختن و... است که در نهایت موجب تحول «فرم» می شود» (ص ۵۵).
و یا در صفحه ۴۵ آمده:

«بسیاری از اوقات، توجه و هدف اصلی موسیقی دان غربی ساختن قطعه ای است که تنها دارای «فرم» و شکل تازه ای است. این موضوع بیشتر از طرز تفکر یونان مایه می گیرد که «چگونه گفتن» را مهم تر از «چه چیز گفتن» می دانستند». این برداشت درست نیست. فرهنگ و هنر غرب دارای حدود سه هزار سال تاریخ مدون است. در طول این زمان نظریه ها، افکار، فرم ها، محتواها، فلسفه ها و سبکهای مختلف و متضادی به وجود آمده و آثار باارزشی بر جای گذاشته اند. درگیری بین سنت طلبان و نوآوران در هر دوره ای به نحوی جریان داشته و از مقوله های مهم و پربار فرهنگ غرب است. کل فرهنگ غرب یا «فرهنگ های غربی» و حتی طرز تفکر حکمای یونان نیز، در يك «نحوه تفکر خاص» نمی گنجد و اصولاً همه را به يك چوب راندن، در عالم پژوهش جایی ندارد و کم بها دادن به فرهنگ غرب به بهای فرهنگ شرق نمی افزاید.

باید توجه داشت که فرهنگ غرب، در حد فهم و شعور هنرمندان و فرهیختگان ایرانی، در فرهنگ ایران تأثیر گذاشته، و کژی ها و کاستی های فرهنگی جامعه ما، «از ماست که بر ماست». برای حسن ختام، بد نیست که آن داستان گلستان سعدی را، در رابطه با «مدعی» و «پرده پندار»، به یاد آوریم. قضاوت در مورد اینکه «پرده پندار» در کجا آویخته است به عهده خوانندگان است.

حکایت

یاد دارم که در ایام طفولیت متعبد بودمی و شب خیز و مولع زهد و پرهیز. شبی در خدمت پدر - رحمه الله علیه، نشسته بودم و همه شب دیده برهم نبسته و مصحف عزیز در کنار گرفته و طایفه ای گرد ما خفته. پدر را گفتم از اینان یکی سر بر نمی دارد که دوگانه ای بگذارد. چنان خواب غفلت برده اند که گویی نخفته اند که مرده اند.

گفت جان پدر تو نیز اگر بخفتی به از آن که در پوستین مردم افتی.

نبیند مدعی جز خویشتن را	که دارد پرده پندار در پیش
گرت چشم خدایی بیخشند	نبینی هیچکس عاجز تر از خویش

راست پنج گاه = ماهور = گام بزرگ؟
بررسی و نقد تئوری «گام‌های موسیقی ایرانی»
در کتاب «نظری به موسیقی» نوشته روح‌الله خالقی

علت بررسی و نقد

اکنون که بیش از ۵۰ سال از انتشار چاپ اول نظری به موسیقی می‌گذرد، باید از دیدگاه زمان حال و برای خوانندگان نسل معاصر، به بررسی و نقد آن پرداخت. اما چون بررسی تمام و کمال دو جلد کتاب در گنجایش یک مقاله نیست، در این مقاله می‌پردازم به یک مقوله اساسی و اصلی از «نظری به موسیقی» که آن را تئوری «گام‌های موسیقی ایرانی» نام نهاده‌ام. نظریه‌ای که به عنوان مثال در «نظری به موسیقی» چنین نتیجه‌ای به بار آورده:

«مقام ماهور و راست پنجگاه یکیست و تنها اختلاف در مایه است، چه معمولاً ماهور را در مایه دوی بزرگ (در تار) و راست پنجگاه را در مایه فای بزرگ می‌نوازند که مقام هر دو یکیست» (یعنی بزرگ است). (۱)

این نظریه پردازی باعث شد که دستگاه راست پنجگاه و دستگاه نوا که در «مقام شور» پنداشته شده بودند، مدتها از موسیقی ایرانی طرد و منسوخ شوند. که این مهم به عنوان شروع بحث، موضوع اصلی این مقاله خواهد بود.

زمینه پیدایش «تئوری گام‌های موسیقی ایرانی»

پیش از نقد تئوری، با مروری کوتاه به تاریخ موسیقی معاصر ایران، نقش کتاب را در فضای فرهنگی و اجتماعی زمان انتشارش، بررسی می‌کنم. زیرا عوامل برون‌متنی این نوشته از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند و چنانکه خواهیم دید، مستقیماً در شکل‌گیری متن مؤثر بوده‌اند. به عبارت

دیگر، تئوریهای کتاب «نظری به موسیقی»، غیر از راه بررسی و شناخت موسیقی ایرانی، از شرایط و اوضاع فرهنگی و اجتماعی سیاسی زمان خود نیز هستی یافته‌اند. چاپ اول جلد دوم نظری به موسیقی که مختص موسیقی ایرانی تدوین شده است، در سال ۱۳۱۷ انتشار یافت و هنوز هم مشروح‌ترین و مهمترین کتابی است که درباره موسیقی معاصر ایرانی نوشته شده است. به گفته مؤلف در مقدمه چاپ دوم، «نظری به موسیقی» تکمیل مطالبی است که اولین بار توسط علینقی وزیری در تعریف موسیقی ایرانی و در کتاب دستور تار چاپ برلن در سال ۱۳۰۰ عنوان شده است^۲ و این بدان معنی است که سنگ اول بنای تئوری موسیقی معاصر ایرانی را علینقی وزیری گذاشته و روح الله خالقی که شاگرد و دنباله‌روی راه او بوده، به بسط و تکمیل بنای وزیری پرداخته است.

برنامه «شعبه موزیک» سروسامان دادن به موزیک نظام و به وجود آوردن دسته‌های موزیک نظامی بود. اما پس از آن که شاگردان ایرانی از این مدرسه فارغ‌التحصیل و بعد صاحب اسم و رسم شدند، با اطلاع و شناخت از موسیقی اروپایی و بنا به برداشت خودشان «موسیقی علمی» یا «موسیقی بین‌المللی» و با در نظر گرفتن جو فرهنگی آن زمان - یعنی همگام بودن آزادی خواهی و مشروطه طلبی با تجدد خواهی و فرنگی‌مآبی - به اجرای برنامه فرهنگی جدیدی پرداختند که عبارت بود از تبدیل «شعبه موزیک» به یک مدرسه مستقل موسیقی برای تعلیم و اشاعه موسیقی متجدد و پیشرفته، یعنی موسیقی اروپایی.

بنابراین نخست باید به بررسی وضعیت موسیقی، بویژه «تئوری موسیقی» قبل از تألیف و انتشار «دستور تار» پردازیم، تا روشن شود که «دستور تار» در چه شرایطی هستی یافته و چگونه از اوضاع موسیقایی - فرهنگی - اجتماعی و سیاسی آن زمان تأثیر پذیرفته است.

می‌دانیم که اولین مدرسه دولتی و رسمی موسیقی ایران «شعبه موزیک» در دارالفنون بود که به ریاست موسیو لومر فرانسوی، اداره می‌شد. این مدرسه برای آموزش موسیقی نظامی تأسیس شده بود و در آنجا سازهای بادی و کوبه‌ای و تئوری موسیقی اروپایی تدریس می‌شد. در سال ۱۳۶۱ ترجمه درسهای موسیو لومر به فارسی در چاپخانه دارالفنون چاپ شد و این کتاب، اولین و تا مدتها تنها منبع شناخت تئوری موسیقی به زبان فارسی بود. و از همین جا است که در ایران، نام فرانسوی نت‌ها رواج یافت و گامهای مازور و مینور شناخته شدند.

«با شروع حکومت رضاشاه در سال ۱۲۹۹، «شعبه موزیک» از دارالفنون جدا شد و به نام «مدرسه موزیک» به ریاست برجسته‌ترین شاگرد موسیو لومر، غلامرضا مین‌باشیان، ملقب به سالار معزز برای «تعلیم موسیقی با روش علمی غربی در ایران» تأسیس می‌شود^۳. در این زمان، علینقی وزیری در اروپا اقامت داشت و مشغول تحصیل موسیقی غربی و نوشتن «دستور تار» بود. وزیری

در سال ۱۳۰۲ - بعد از ۵ سال اقامت در پاریس و برلن - با کتاب «دستور تار» به ایران بازگشت و در کنار مدرسه موزیک دولتی و اروپایی، یک مدرسه خصوصی و موسیقی برای آموزش موسیقی ایرانی (و آن نیز با روش علمی و غربی) و سازهای ویلن و تار ایجاد کرد (روح الله خالقی و ابوالحسن صبا از اولین فارغ التحصیلان این مدرسه هستند). وزیری علاوه بر تدریس، با ایراد سخنرانیها و برگزاری کنسرتها و ایجاد «کلوب موزیکال»، برای احیای موسیقی ایرانی در سطح علمی به فعالیت وسیعی می‌پردازد. مبارزه وزیری بنابر الزام تاریخی و جبر زمانی، در دو جهت کاملاً مختلف و مخالف جریان می‌یابد. یکی در جهت موزیسینهای فرنگی‌مآب و غرب‌گرا که از موسیقی ایرانی قطع امید کرده‌اند و تنها موسیقی غربی را به عنوان «موسیقی علمی» قبول دارند (مانند مین‌باشیان‌ها - بویژه نصرالله‌خان فرزند ارشد سالار معزز و جانشین او و بعد از آنها: پرویز محمود، گرگوریان و باغچه‌بان). و دیگری در جهت موزیسینهای سنتی و بی‌علاقه به گامهای ماژور و مینور (مانند درویش‌خان، عارف، شهنازی... پرومند).

نتیجه این درگیریها، ایجاد مکتب جدیدی است در موسیقی ایرانی با زیربنایی از تئوری گامهای ایرانی، که اول در کتاب دستور تار و بعد مشروح‌تر و مفصل‌تر در «نظری به موسیقی» آورده شد. (از موزیسینهای مکتب وزیری و خالقی؛ می‌توان به ابوالحسن صبا، معروفی، تجویدی، فرامرز پایور و بسیاری دیگر اشاره کرد. فعالیت‌های خصوصی وزیری پس از ۵ سال، در سال ۱۳۰۷، با روی کار آمدن مخبر السلطنه هدایت به عنوان نخست‌وزیر، به ثمر رسید و او به ریاست مدرسه موسیقی دولتی منصوب شد و روح الله خالقی هم در آن به تدریس مشغول شد. این ریاست و معلمی، ۵ سال بیشتر طول نکشید، زیرا رقبای فرنگی‌پسند هم بی‌کار ننشستند و بعد از کناره‌گیری مخبر السلطنه از نخست‌وزیری، علینقی وزیری را هم با توطئه چینی^۴ از ریاست برکنار کردند و در سال ۱۳۱۳ مدرسه موسیقی به دست سرگرد نصرالله مین‌باشیان، پسر سالار معزز سپرده شد. با شروع ریاست مین‌باشیان، برنامه مدرسه به کلی دگرگون گشت و موسیقی ایرانی - یعنی نوع متجدد آن با تئوری گامهای ایرانی به کلی از برنامه حذف شد. در این دوره است که برای تعلیم موسیقی، ده نفر موزیسین از چکسلواکی به استخدام درآمدند و برنامه مدرسه مطابق با یک کنسرواتوار اروپایی تنظیم شد.

در آن سالهای فراغت و تحت تأثیر آن شرایط، روح الله خالقی کتاب «نظری به موسیقی» را برای چاپ آماده می‌کرد. جالب اینکه در سال انتشار «نظری به موسیقی» تشکیلات مدرسه موسیقی گسترش یافت و به نام «اداره موسیقی کشور» به ریاست مین‌باشیان، تمام امور مربوط به موسیقی را در دست گرفت. در ابلاغی که در این سال به وسیله وزیر مربوطه به نام تیمسار مین‌باشیان صادر شد، صریحاً قید شده بود: «حسب الامر اعلیحضرت همایون شاهنشاهی، این اداره مأمور تغییر موسیقی کشور و برقرار نمودن اساس آن بر روی اصول و قواعد گامهای

موسیقی غربی است.^۵ از این نگرش کوتاه تاریخی، چنین برمی آید که هم کتاب «دستور تار» و هم مکمل و مشروح آن «نظری به موسیقی» در درجه اول برای توجیه موسیقی ایرانی به عنوان بخشی از «موسیقی علمی» (و مورد پسند آن دوره) نوشته شده است تا با این وسیله از پادبان آن دسته که در جهت تخطئه موسیقی ایرانی، به عنوان موسیقی غیرعلمی و بی حساب و کتاب، کشتی می رانده اند، باد برگیرند. وزیری و خالقی با وارد کردن تئوری گام به موسیقی ایرانی خواسته اند موسیقی ایرانی را با موسیقی اروپایی یا به قول خودشان «موسیقی بین المللی»، همگام کنند. ایشان چنین پنداشته اند که می توان موسیقی ایرانی را نیز با دستورها و قواعد موسیقی اروپایی توجیه کرد و آن را با قافله تجدخواهی و فرنگی مآبی خاص آن زمان هم گام جلوه داد و به قافله تمدن که در آن زمان در پندار طبقه باسواد به علم داری اروپا و به طریقه اروپایی گام برمی داشت، پیوست. تئوری «گامهای ایرانی» که باید آن را «تئوری وزیری و خالقی» نامید، نتیجه تحقیقات انستیتو تحقیقاتی یا محققانی نیست که برای تدوین موسیقی ایرانی به بررسی و تحقیق پرداخته باشند. این نوشته ها درحقیقت، نوعی ابزار مبارزه بوده اند در يك جدال بی امان، در مرز هستی و نیستی برای نجات موسیقی ایرانی از يك مرگ حتمی که با ابلاغ شاه و وزیر وقت، جزو برنامه هفتگی دولت بوده است.

بعد از پیر شدن و خسته شدن وزیری، روح الله خالقی يك تنه به این مبارزه ادامه داد و در سال ۱۳۲۸ - یعنی ۱۱ سال پس از انتشار «نظری به موسیقی» - موفق شد که هنرستان خصوصی اش را به نام «هنرستان موسیقی ملی» - در کنار هنرستان عالی موسیقی اروپایی، به دولت وقت بقبولاند. اغلب استادان موسیقی معاصر ایران، فارغ التحصیل این هنرستان موسیقی ملی هستند و برای موفقیت نسبی روح الله خالقی و «نظری به موسیقی» شاهدهی زنده اند.

نظری کلی و انتقادی به دو جلد کتاب نظری به موسیقی

«نظری به موسیقی»، شامل دو جلد است، که جدا از هم تألیف و منتشر شده اند. در مقدمه چاپ دوم جلد اول چنین آمده است:

«این کتاب شامل دو قسمت است، در بخش اول راجع به قواعد کلی موسیقی گفتگو می شود و بخش دوم که در سال ۱۳۱۷ جداگانه چاپ و منتشر شده، مخصوص موسیقی وطنی و شناسایی اصول نغمات و آهنگهای ملی ایران است».

هرچند، جلد اول، ظاهراً به موسیقی ایرانی مربوط نیست، اما در بیان همه «قواعد کلی موسیقی» مفاهیم و واژه هایی تعریف و معین شده اند، که در جلد دوم، برای تعریف موسیقی ایرانی، مورد استفاده قرار گرفته اند.

علاوه بر این «قواعد کلی موسیقی» نامی است که هم مبهم است و هم گمراه کننده. زیرا

مطالب جلد اول، درحقیقت شامل «قواعد نت نویسی» یا دستور خط اروپایی موسیقی و «اصول مقدماتی تئوری موسیقی اروپایی» است. در فصلهای ششم و هفتم و هشتم با استفاده از واژه‌های «مقام» و «مایه»، ظاهراً گریزی هم به موسیقی شرقی یا ایرانی زده است، اما بررسی این فصل‌ها نشان خواهد داد که چنین نیست. در اینجا رد پای کشمکشهای فرهنگی زمان تألیف کتاب، کاملاً قابل رؤیت است. نویسنده، قسمتهایی از اصول مقدماتی موسیقی اروپایی و قواعد خط اروپایی موسیقی را «قواعد کلی موسیقی» نامیده و با استفاده از واژه‌های «مقام» و «پایه» این قواعد کلی را شامل موسیقی ایرانی نیز دانسته است. و این هشدار داده شده است به مبارزان راه برچیدن موسیقی ایرانی، که موسیقی ایرانی تافته‌ای جدابافته از موسیقی اروپایی و قواعد کلی آن نیست، بلکه هر دو موسیقی دارای «قواعد کلی» مشترکی هستند و با هم قرابت دارند و شما که طرفدار این هستید، نمی‌توانید دشمن آن دیگری باشید. با توجه به مقدمه اول این بررسی، ناگفته پیداست که اگر خالقی در آن زمان بین موسیقی اروپایی و ایرانی به يك خط مرزی قائل می‌شد، کار پاك‌سازی مخالفانی را که خود اطلاعات دقیقی از موسیقی ایرانی نداشتند، آسان می‌کرد.

از طرف دیگر، بعد از بررسی کتاب، می‌بینیم که تعریفهایی که روح‌الله خالقی از مفاهیم موسیقی اروپایی، مثل گام، تنالیت، ریتم و غیره کرده، نشان از این دارد که یا خود او برداشت دقیق و درستی از آن مفاهیم نداشته است، یا - آنچه بیشتر احتمال دارد - در بیان مفاهیم و تهیه يك متن دقیق و علمی به زبان فارسی، توانایی لازم را ندارد. درحالی که در نوشتن دو جلد کتاب «سرگذشت موسیقی» کاملاً موفق است و در آن کتاب متنی بسیار روان، و دلچسب تهیه کرده و مانند يك قصه‌گوی شرقی، بهترین کتاب تاریخ معاصر موسیقی ایرانی را نوشته است. او در «سرگذشت موسیقی» در خاتمه جلد دوم، به سرگذشت خویش اشاره کرده که اولاً لیسانس ادبیات گرفته و دیگر اینکه، تلاشهای او برای مسافرت به اروپا و تحصیل موسیقی در اروپا، متأسفانه به ثمر نرسیده است.

جلد دوم شامل يك مقدمه و ۲۱ فصل است. مقدمه جلد دوم يك دفاعیه است در مورد حقانیت موسیقی ایرانی و نشان کاملاً روشنی است از وضعیت غرب‌گرایانه هنر و فرهنگ در زمان نگارش کتاب. نویسنده به بدیهیاتی اشاره می‌کند که در آن زمان از نظر اکثر افراد دست‌اندرکار امور فرهنگی و سیاسی به‌دور بوده است:

«هنرهای زیبا نماینده احساسات و روحیات هر قوم است و چون ذوقیات ملل متفاوتست هنرهای مردم هم که تراوش‌های روحی آنها است از یکدیگر متمایز می‌باشد».

و یا

«چنانکه روح و ذوق و احساسات و عواطف ملل مشرق و مغرب زمین با یکدیگر جنبه‌های کاملاً مشترکی ندارند و به‌همین سبب هنرهای آنها نیز روشهای مختلف دارد».

اهمیت این جمله‌ها وقتی روشن می‌شود که باز هم یادآوری کنم که در سال انتشار این نوشته‌ها یعنی ۱۳۱۷، با ابلاغ وزیر وقت، حسب الامر اعلی حضرت همایون... قرار بر این بود که «اساس موسیقی کشور بر روی اصول و قواعد موسیقی غربی» برقرار شود. البته روح الله خالقی هم از این «اصول و قواعد» غافل نبود و در همین مقدمه چند بار از «قواعد و اصول علمی» سخن به میان آورده است. مثلاً در صفحه ۱۲:

«البته برای نگهداری موسیقی ایرانی تنها نوشتن نغمات ایرانی کافی نیست، بلکه باید بتدریج نوازندگان و سازندگان، بیشتر با قواعد و اصول علمی موسیقی آشنا شوند، تا بتوانند راه نگهداری آن را دریابند».

یا در مقدمه فصل چهارم که به شرح موسیقی معاصر ایران پرداخته:

«پس از ذکر مختصری از تاریخ موسیقی ایران و کیفیت موسیقی ما در دوره‌های گذشته، اینک شروع می‌کنیم به ذکر قواعد و اصول موسیقی کنونی و تا آنجا که ممکن است آن را بر قوانین عمومی موسیقی تطبیق می‌نماییم و هر جا محتاج به ایجاد قواعد تازه‌ای شدیم بی‌شک تا حدود امکان از وضع و ترتیب قوانین جدیدی که از نظر علمی به موسیقی ما خللی وارد نیابد خودداری نخواهد شد».

در این عبارت، خالقی درحقیقت برنامه کار خویش را برای تدوین تئوری موسیقی ایرانی مشخص نموده که درخور توجه و تعمق است. اول باید این برنامه‌ریزی را با زبان روشن‌تری توضیح دهیم، مقصود او از «قوانین عمومی موسیقی»، همانطور که قبلاً هم گفته شد، همان قوانینی است که از تئوری موسیقی اروپایی استخراج شده و موضوع جلد اول بود و بهتر است آن را «قوانین موسیقی اروپایی» نامید. و در آخر جمله هم که آورده: «از نظر علمی» باز هم مقصودش همان «علم موسیقی» مستخرج از تئوری موسیقی اروپایی است. بنابراین برنامه‌ریزی خالقی به عبارت دیگر چنین است:

تطبیق قوانین و اصول موسیقی ایرانی بر اصول و قوانین موسیقی کلاسیک اروپایی و در صورت لزوم وضع قواعد جدیدی برای موسیقی ایرانی که آنها نیز در چهارچوب قوانین موسیقی اروپایی بگنجند. در بررسی تئوری «گام‌های موسیقی ایرانی» نیز خواهیم دید که او کم‌وبیش به اجرای این برنامه پرداخته و قواعد و گام‌هایی که پیشنهاد کرده، مخلوطی هستند از اصطلاحهای موسیقی سنتی - مثل «شاهد» و «مقام» و «پایه»، همراه با قوانین و مفاهیم موسیقی اروپایی مانند تونیک، نمایان (دیمینانت) و مازور و مینور. اما همانطور که در آغاز مقاله آمد، روح الله خالقی در آن شرایط ناهنجار فرهنگی - برای خدمت به موسیقی ایرانی و برای نجات آن از نابودی - با شهامت کامل دو جلد کتاب نظری به موسیقی را تألیف کرد و انتشار داد این دو جلد با تمام نقایص و کاستیهایی که دارند، و هر چند برای شناساندن موسیقی چندان موفق نیستند، اما در آن زمان

راه نجات موسیقی ایرانی، مؤثر و موفق بوده‌اند.

بررسی مفاهیم «مقام» و «مایه» در نوشته‌های خالقی

در ساختمان تئوری «گام‌های موسیقی ایرانی» - آنطور که روح الله خالقی آنها را ساخته، از واژه‌های «مقام» و «مایه» که به موسیقی سنتی ایران تعلق دارند، اما با مفهومی جدیدی که به موسیقی غربی مربوطند، استفاده شده است. این تعاریف در جلد اول و در فصلهای ششم «اختلاف گام، مایه و مقام» و هفتم «مایه‌های مختلف» و هشتم «تغییر مایه و تغییر مقام»، انجام یافته‌اند، که باید اول به بررسی این سه فصل بپردازیم.

در فصل ششم بعد از یک مقدمه نسبتاً ادیبانه و مقایسه موسیقی با نقاشی و اینکه موسیقی هنر ترکیب اصوات است، به مطلب اصلی رسیده که:

«یکی از وسائلی که موسیقی‌دان برای نشان دادن تأثیرات مختلف به‌کار می‌برد، «مایه‌ها» و «مقامات» مختلفی است که در این فصل به‌شرح آنها می‌پردازیم» (ص ۶۴۰).

بعد در همان صفحه در زیرنویس، کلمه «مایه» و «مقام» را اینطور تعریف کرده:

«۱- کلمه «مایه» میان موسیقی‌دانها معمول است و در این کتاب به‌جای کلمه «تن» (le ton) فرانسوی که به‌همین معنی است استعمال شده.

۲- کلمه «مقام» در کتابهای قدیم موسیقی هم استعمال شده و آن را به‌جای کلمه «مد» (mode) فرانسه که در موسیقی به‌همین معنی است به‌کار برده‌ایم.»

و بعد متن اصلی را ادامه داده که:

«گام و مایه» - چنانکه گفتیم گام عبارت از توالی هشت نت موسیقی است که به‌ترتیب طبیعی دنبال هم قرار گیرد. اگر نت‌های گام به‌ترتیب غیرمنظم دنبال هم واقع شود آن را مایه می‌نامیم.

تعریف‌های بالا هم مبهم هستند و هم اشتباه که یک‌به‌یک به بررسی آنها خواهم پرداخت: یکم - «مایه» واژه‌ای است که بین موسیقی‌دانهای ایرانی رایج بوده و هست، اما مفهوم این

واژه در موسیقی سنتی، ربطی به کلمه le ton فرانسوی ندارد و این کلمه به معنی «مایه» نیست^۶ کلمه «مقام» هم به همان معنی کلمه mode فرانسوی نیست. «مقام و مایه»، این دو واژه به مفاهیم

موسیقی سنتی ایران وابسته‌اند و برای ترجمه واژه‌ها و مفاهیم زبان فرانسوی و موسیقی اروپایی قابل استفاده نیستند. از تعریف‌های بعدی فصل ششم، بویژه در مورد «نت‌های مایگی» (صفحه ۶۷)

و «نت‌های مقامی» (صفحه ۶۸) و تعریف‌های فصل هشتم در مورد «تغییر مقام» و «تغییر مایه» روشن می‌گردد که او واژه «مایه» را برای آن مفهومی که در زبان آلمانی «tonart» نامیده می‌شود و

مفهومی است نزدیک به آنچه که در زبان فارسی هم به «تنالیه» معروف است^۷ به کار برده است. او واژه «مقام» را برای آن مفهومی که در زبان آلمانی tongeschlecht نامیده می‌شود (به معنی

جنسیت گام یا آنچه که گامهای مازور را از گامهای مینور متمایز می‌کند) برگزیده است. این نوع نامگذاری که اشتباه و گمراه کننده است، فقط با توجه به مطالبی که در آغاز مقاله آمد - یعنی برای وصل موسیقی ایرانی به «موسیقی علمی» - قابل توجیه است. روح الله خالقی در صدد است که با این تعاریف، واژه‌های سنتی (یعنی غیر علمی!) را به واژه‌های «علمی» مربوط به تئوری گام اروپایی مبدل سازد، تا بتواند برای ورود موسیقی ایرانی به جرگه «موسیقی علمی» راهی بیابد.

دوم - تعریفی که خالقی برای «مایه» یا درحقیقت برای تنالیته یا «Tonart» بیان کرده، مؤید عدم اطلاع دقیق و عمیق او از موسیقی اروپایی است. او تنالیته را حالتی نامیده است که: «نتهای گام به ترتیب غیر منظم دنبال هم واقع شوند» و در مورد فرق «گام» و «مایه» (صفحه ۶۵) گفته است: «پس فرق گام با مایه اینست که در گام، نت‌ها به ترتیب پیرو هم می‌آیند و در مایه، نظم و ترتیب حتمی و لازم نیست».

این تعریف بسیار سطحی، و در نتیجه مبهم و غیر قابل استفاده است و با آنچه که در فصل هفتم - «مایه‌های مختلف» - آمده، همگون نیست. تعریف مفهوم «مقام» یا «جنسیت گام» هم مبهم و غیر قابل استفاده است. در صفحه ۶۸ آمده:

«مقام عبارت از کیفیت مخصوصی است که يك گام و یا تکنیک یا مایه‌ای می‌تواند اتخاذ کند.» از این تعریف نه تنها مفهوم «مقام» روشن نمی‌شود - زیرا معلوم نیست چه کیفیت مخصوصی؟ - بلکه معمای دیگری هم به ندانسته‌ها اضافه می‌شود و آن اینکه چرا گام دیاتنیک، «مایه‌ای» خوانده شده است؟ - دیاتنیک گامهایی هستند که در آنها فاصله اکتاو به ۵ پرده و دو نیم پرده تقسیم شده باشد - درحالی که «مایه» در زبان روح الله خالقی، به مفهوم تنالیته اطلاق شده است و در تعریف مایه نیز از گام دیاتنیک، نشانی داده نشده بود. علاوه بر آن، در جلد دوم خواهیم دید که گامهای ایرانی دیاتنیک نیستند.

در ادامه این نقد و بررسی، در نقل قولهایی که از «نظری به موسیقی» می‌آورم، به خاطر شفافیت متن، مفهوم واژه‌هایی را که خالقی به کار برده، در پرانتز و در کنار آنها می‌گذارم. به این ترتیب: مقام (جنسیت گام)، مایه (تنالیته).

بررسی و نقد «تئوری گام‌های موسیقی ایرانی»

«گام‌های موسیقی ایرانی»، در جلد دوم از فصل ششم به بعد می‌آید. در فصل ششم تحت عنوان «دستگاه‌های موسیقی ایرانی»، اول هفت دستگاه و پنج آواز را که بین اجرا کنندگان موسیقی ایرانی رایج است، آورده ولی آن‌را تلویحاً مردود دانسته است، به این علت که: «در کتاب دستور تار، آوازها طوری دیگر تقسیم شده که از نظر علمی صحیح تر است»

به این طریق:

۱- ماهور (راست پنجگاه هم از متعلقات آنست)

۲- همایون (اصفهان از ملحقات آنست)

۳- سه‌گاه

۴- چهارگاه

۵- شور (که نوا از شعب آنست).

و بعد اضافه کرده:

«کیفیت تقسیم‌بندی معمول امروز (هفت دستگاه و پنج آواز) درست معلوم نیست که از روی چه قاعده علمی بوده است زیرا اگر مأخذ طبقه‌بندی مقامات (جنسیت گام‌ها) باشد صحیح به نظر نمی‌آید، چونکه مقام (جنسیت گام) ماهور و راست پنجگاه یکیست و تنها اختلاف در مایه (تنالیت) است؛ چه معمولاً ماهور را در مایه (تنالیت) دوی بزرگ (در تار) و راست پنجگاه را در مایه (تنالیت) فای بزرگ می‌نوازند که مقام (جنسیت گام) هر دو یکیست (یعنی بزرگ است). همچنین آواز شور و نوا از حیث مقام (جنسیت گام) اختلافی ندارند که هر یک را دستگاهی جداگانه محسوب داریم. بنابراین طبقه‌بندی [ای] که در دستور تار شده به عللی که ذیلاً بیان می‌شود صحیح‌تر است:

۱- با این تقسیم‌بندی، هر دستگاه نماینده یکی از مقامات (جنسیت گام‌های) موسیقی ایرانی است.

۲- تمام آوازاها تحت پنج مقام (جنسیت گام) مختلف که با یکدیگر تفاوت دارند، طبقه‌بندی می‌شوند.

۳- اگر راست پنجگاه و ماهور را که دستگاه متفاوت فرض کنیم. در صورتی که مقامشان (جنسیت گامشان) عین یکدیگر است. هیچ علت ندارد که اصفهان همایون باشد و یا افشاری با تفاوت زیادی که با شور دارد. دستگاه علی‌حده‌ای محسوب نگردد».

در خاتمه فصل ششم به عنوان تبصره توضیح لازم است که:

«باید دانست که از پنج دستگاه (یا مقام) «یا جنسیت گام» فوق، مقام (جنسیت گام) ماهور عیناً شبیه به مقام (جنسیت گام) بزرگ است».

«مقام (جنسیت گام) اصفهان که جزء همایون محسوب می‌شود، با مختصر اختلافی مانند مقام (جنسیت گام) کوچک است و مقام (جنسیت گام) همایون هم بی‌شباهت به مقام (جنسیت گام) کوچک نیست. و «چیزی که معرف موسیقی ملی ما است مقامات سه‌گانه شور و سه‌گاه و چهارگاه است که شباهتی به مقامات فرنگی ندارند».

و اینکه:

«مقام (جنسیت گام) چهارگاه از نظر علمی بر مقامات دیگر موسیقی ما رجحان دارد». پس از فصل ششم، از فصل هفتم تا فصل چهاردهم، هر فصل را به تعریف یکی از دستگاه‌ها، و فصل هشتم را به تعریف متعلقات شور اختصاص داده است، که در ضمن مقاله، به این فصول و گام‌ها و تعاریف آنها اشاره خواهم کرد. قبل از اینکه این تقسیم‌بندیهای به اصطلاح «علمی» را نقد و بررسی کنم، چند نکته را باید تذکر دهم:

۱- تقسیم‌بندی وزیری در دستور تار با آنچه که خالقی در نظری به موسیقی، تحت عنوان تقسیم‌بندی وزیری آورده، یکسان نیست. وزیری در دستور تار - بدون ذکر علت، سه‌گاه را هم جزء چهارگاه دانسته و درحقیقت برای موسیقی ایرانی، فقط به چهار گام اصلی قائل بوده است. از دیگر سو، گامهای وزیری با گامهای خالقی در چند مورد تفاوت‌هایی دارند^۸.

۲- در تقسیم‌بندی «شور» آمده که «نوا از شعب آن است»، در حالی که باید غیر از نوا، دشتی، افشاری، ابوعطا، و بیات ترك هم جزو ملحقات ذکر می‌شدند که ظاهراً از قلم افتاده‌اند.

۳- در تقسیم‌بندی فوق، واژه‌های: متعلقات، ملحقات و شعب، با وجود معانی مختلفی دارند، درحقیقت مترادف، به کار برده شده و اصولاً در هیچ جا هم تعریف دقیقی از مفهوم آنها نشده است و درست معلوم نیست که مقصود از «نوا از شعب شور است» یا «اصفهان از ملحقات همایون است»، چیست.

۴- مفهوم «دستگاه»، تعریف نشده، فقط در شروع فصل ششم آمده است که: «اکنون آوازهای بزرگ را دستگاه می‌نامند» اما در چند جا «دستگاه» را مترادف با «مقام» و «گام» آورده است.

نقد و بررسی تئوری «گام‌های ایرانی» در دو سطح مختلف امکانپذیر است، یکی در سطح تئوری نشان دادن تناقضات، ابهامات و اشکالاتی که در ساختمان تئوریک آن هست. دیگری در سطح رویارویی این تئوری با عمل و تجربه موسیقی ایرانی و رد کلی آن به عنوان یک نظریه غیر قابل قبول و بدون استفاده.

بررسی درونی تئوری و نمایاندن تناقضات و ابهامات آن
مفاهیم «مقام»، «گام»، و «دستگاه» و روابط آنها با هم

پایه‌های اصلی تئوری وزیری و خالقی بر روی ۳ واژه «مقام»، «گام» و «دستگاه» ریخته شده است. مفهوم این واژه‌ها و روابط آنها با هم در طول نوشته‌ها ثابت و یکسان نیست. گاهی به صورت مترادف برای یک مفهوم و گاهی تفکیک شده برای مفهومهای مختلف به کار گرفته شده و با توجه به تقسیم‌بندی وزیری که اساس تئوری عرضه شده است، باید نتیجه‌گیری کرد که در موسیقی ایرانی فقط ۵ دستگاه و ۵ مقام با ۵ گام مختلف موجود است و هر آهنگ موسیقی ایرانی

باید در یکی از این گامها یا مقامها یا دستگاهها باشد، همانطور که آهنگهای موسیقی کلاسیک غربی هم در دو جنسیت گام بزرگ و کوچک ساخته شده‌اند. اولین تناقض کاملاً آشکار در تعریف افشاری (فصل هشتم صفحه ۱۵۷) دیده می‌شود که يك گام جدید به نام گام افشاری معرفی شده و خواص آن را تعریف کرده است و با گامهای دیگر و گام شور نیز اختلاف دارد:

«اکنون می‌توان گفت که در گام افشاری، برعکس گامهای دیگر اهمیت درجه سوم بیش از درجه اول است (چنانکه در سه‌گاه هم همینطور است).»
تناقض دیگر این سه مفهوم اینگونه آشکار می‌شود که مثلاً در شرح «مقام ماهر» (صفحه ۱۷۷) آمده است:

«روی درجه سوم گام ماهر کمتر توقف می‌شود و پس از ایست‌های کوتاه روی درجه چهارم بوسیله تغییر مقام شور (که در اینجا دلکش نامیده می‌شود) یا بوسیله تغییر مقام دیگری به افشاری که در این محل به شکسته مرسومست، می‌روند»
در ادامه شرح ماهر (صفحه ۱۷۹) آمده است:
«تغییر مقام دیگر (در ماهر) عراق و راک است». و دو گام جدید: گام عراق و گام راک معرفی شده‌اند.

برخلاف آنچه که به عنوان علت صحیح‌تر بودن تقسیم‌بندی وزیری آمده بود که: «هر دستگاه نماینده یکی از مقامات موسیقی ایرانی است و تمام آوازه‌ها تحت ۵ مقام مختلف که با یکدیگر تفاوت دارند، طبقه‌بندی می‌شوند»، می‌بینیم که در خود مقام یا دستگاه ماهر، چندین مقام دیگر که در تقسیم‌بندی پنجگاه اثری از آنها نبود، نقش دارند و دستگاه ماهر نماینده يك مقام نیست بلکه به گفته خود خالقی، علاوه بر مقام ماهر، مقامهای شور، افشاری، عراق و راک هم در ماهر موجودند، بنابراین تقسیم‌بندی پنجگانه منتفی است. همینطور است تغییر مقام در سه‌گاه به «مخالف سه‌گاه» که خود مقام جدید و گام جدیدی است. هر چند که «شبهه به اصفهان است». اما خود مقام سه‌گاه هم همانقدر شبیه به مقام شور است که مقام مخالف سه‌گاه به مقام اصفهان شبیه است. به هر حال در فصلهای دیگر معلوم می‌شود که موسیقی ایرانی به ۵ مقام یا ۵ گام محدود نیست و مقامها و گامهای دیگری هم موجودند و دستگاه مترادف با مقام نیست و به وسیله يك مقام هم نمایانده نمی‌شود. اما تعریف دستگاه و رابطه آن با مقامها و گامها روشن نیست و از موارد مبهم تئوری است. یکی از علل عمده ایجاد تناقض و ابهام در ساختن گامها، این است که او، مانند علینقی وزیری، هر جا که خواسته مطالبی را در آن (چهارچوب علم موسیقی اروپایی) بگنجاند از «شبهات» ظاهری دو پدیده، مثلاً گام کوچک و مقام اصفهان یا مقام هایون، استفاده کرده و آنها را به علت «شبهات»، یکسان پنداشته است. درحالی که «شبهات»های دیگری را که گاه به

همان اندازه و گاه حتی بیشتر هستند - مثل شباهت سه‌گاه و شور، یا ماهور و بیات ترك - در ساختمان تئوری خود مؤثر ندانسته است. از دیگر سو، «شباهت»‌هایی که او شناسایی کرده و از آنها نتیجه یکسان بودن گرفته، درحقیقت بین اغلب مقامهای موسیقی ایرانی، کم‌وبیش، موجود است و چنین شباهتی، بین گام ماژور، گام مینور، بویژه مینور طبیعی، موجود است و اصولاً سیستمهای صوتی موسیقی همه به هم شبیهند اما «یکسان» نیستند و همان فرق كوچك ربع‌پرده، ماهور را کاملاً از بیات ترك - با وجود شباهت، متمایز می‌کند.

نقش صداها در «گام» در موسیقی غربی و نقش صداها در «مقام» در موسیقی ایرانی

تطبیق سیستم صداهای گام غربی با صداهای مقام شرقی، مشکلی است که در تئوری عرضه شده حل نشده است. خالقی سعی کرده که در ساختمان گامهایی که برای مقامهای ایرانی ساخته است، فواصل چهارم و پنجم را مانند گامهای ماژور و مینور، فواصل درست (با نسبت‌های $\frac{2}{3}$ و $\frac{3}{4}$ به فرکانس تونیک) انتخاب کند، تا گامی که بنا به گفته او از نظر علمی (علم هم‌آهنگی) صحیح‌تر باشد، تشکیل شود. به عنوان مثال، برخلاف علینقی وزیری، گام سه‌گاه را از صدای شاهد به عنوان تونیک شروع نکرده، و سه‌گاه «سی‌کرن» را از «سل» شروع کرده تا چهارم و پنجم درست داشته باشد. اما نتیجه این است که این گام هم، گامی نیست که در موسیقی غربی تعریف شده است، زیرا درجه اول آن، که در گام غربی پایه و اساس گام است، در گام سه‌گاه، صدای اصلی نیست و درجه سوم، که در گام غربی چندان اهمیتی ندارد، صدای شاهد و مهمترین صدای گام است. همچنین در گام همایون، شاهد در درجه دوم گام قرار دارد، درحالی‌که درجه دوم در گام‌های غربی از کمترین اهمیت برخوردار است. به عبارت دیگر، صداها تونیک - تونیک به معنی آنچه که در پدیده گامهای غربی موجود است - اغلب گام‌هایی ابداعی نیست. در نتیجه اگر این «گام»‌ها را مطابق با خواسته خالقی «از نظر علمی صحیح‌تر» و مطابق با علم هماهنگی بگیریم، لاجرم خاصیت «سه‌گاه» و «همایون» بودن خود را از دست می‌دهند، زیرا خالقی در ساختن گامهای ایرانی تنها به فواصل نظر دارد و فقط به طور جنبی و به اهمیت نقش صداها توجه دارد. به عبارت دیگر در گامی که از يك طرف دارای فاصله چهارم و پنجم درست باشد اما از طرف دیگر تونیک یا درجه اول آن از نظر نقش و فونکسیون، دارای اهمیت نباشد، فاصله‌های چهارم و پنجم هم نقش مهمی نمی‌توانند داشته باشند، زیرا اهمیت آنها وابسته به اهمیت تونیک است.

نتیجه‌گیری

نتیجه این بررسی درونی - در سطح تئوری عرضه شده - چنین است که: یکم - تقسیم‌بندی مقامات و دستگاههای پنجگانه برای موسیقی ایرانی اشتباه است و در موسیقی ایرانی علاوه بر ۱۲ مقام که معرف ۷ دستگاه و ۵ آواز هستند، و درحقیقت مقامهای درآمد دستگاهها و آوازا می‌باشند، مقامهای دیگری نیز در دستگاهها و آوازا موجودند که باید به‌دقت شناسایی شوند. دوم - «گام»هایی که برای موسیقی ایرانی ساخته و عرضه شده‌اند، «گام» به معنی آن چیزی نیست که در عمل هماهنگی (هارمونی) استفاده می‌شود.

بررسی و مقایسه تئوری «گامهای ایرانی» با عمل و تجربه موسیقی سنتی ایران

«گام» از نظر نقشی که در علم موسیقی دارد، عبارت است از مصالح صوتی مورد استفاده برای ساختن آهنگ موسیقی. به‌منظور بررسی «گامهای ایرانی» نخست باید پیرامون مصالح صوتی مذکور به پژوهش پردازیم، آنگاه نتیجه را با گامهای روح‌الله خالقی مقایسه کنیم و ببینیم آیا براستی مصالح صوتی به‌کاررفته در ساختمان «درآمد ماهور»، همان است که در ساختمان «درآمد راست» استفاده شده است و آیا این هر دو همان مصالحی هستند که مثلاً دو سونات در مازور (فلوت) باخ هم به‌کار رفته است؟

مفهوم و نقش «مقام» در موسیقی ایرانی

اگر آهنگهای موسیقی ایرانی (ترانه‌های موسیقی سنتی، پیش‌درآمدها، چهارمضراپها یا ترانه‌های محلی) را تجزیه و تحلیل کنیم به این نتیجه می‌رسیم که هر قسمت مستقل يك آهنگ (هر فراز) در محدوده‌ای از صداها که مقدار آنها از چهار تا پنج و گاهی شش عدد بیشتر نیست، گردش می‌کند. به‌عنوان مثال، از ترانه معروف «مرغ سحر» اثر مرتضی خان‌نی‌داود، دو فراز اول را که در مقام «درآمد ماهور» هستند، بررسی می‌کنیم. مشاهده می‌شود که تعداد معینی از صداها بر گرد محور صدای «دو» که از همه بیشتر مورد استفاده است، ملودی را به‌وجود می‌آورند. اگر زمان کشش هر صدا را در طول ملودی با هم جمع ببندیم و این تجربه را با آهنگهای دیگری در مقام «درآمد ماهور»، مانند «درآمد ماهور» از ردیف آوازی محمود کریمی، تکرار کنیم، می‌بینیم که نتیجه‌ها به هم شبیه است و جدول زیر به‌دست می‌آید و نشان می‌دهد که نقش صدای «دو»، سوای دیگر صداها است و به‌طور کاملاً واضح از صداهاى دیگر بیشتر به‌کار می‌رود:

مرغ سحر
آهنگ: مرتضی نی داود



درآمد ماهور ردیف محمود کیمی نوشته محمد تقی مسودی



ترانه مرغ سحر فراز اول و دوم در آمد ماهور فراز دوم با شعر

صدای «سل»	۴ ضرب (= ۴ سیاه)	۰/۱۲ ضرب
صدای «لا»	۱/۵ ضرب	۲/۲۵ ضرب
صدای «سی»	۴/۵ ضرب	۱/۵ ضرب
صدای «دو»	۱۳ ضرب	۱۲ ضرب شاهد
صدای «ر»	۶ ضرب	۴ ضرب
صدای «می»	۴ ضرب	۲/۲۵ ضرب

بررسی آهنگهای دیگر در «درآمد ماهور» همین نتیجه را دارد. از این آزمایشها، برای شناسایی «سیستمهای صوتی مورد استفاده» در موسیقی ایرانی که آنها را «مقام» می نامیم، قواعد زیر به دست می آید:

۱- حدود صداهای اصلی يك مقام از فاصله اکتاو کمتر و به فاصله ۴ تا ۵ محدود است. برای تعیین حداقل صداهای يك مقام، فرازهایی را شناسایی می کنیم که از کمترین تعداد ممکن صداها ساخته شده باشند، درحالی که شخصیت مقام مشخص باشد. در مثال درآمد ماهور، همان فراز اول ترانه مرغ سحر، از فاصله چهارم «سل» تا «دو» ساخته شده و شخصیت مقام ماهور کاملاً مشخص است.

۲- یکی از صداهای اصلی، آشکارا از همه بیشتر شنیده می‌شود و محور ملودیاها است. این صدا (در مثال درآمد ماهور صدای «دو») «شاهد» نام دارد، که در لغت نیز به معنی گواه و حاضر آمده است و صدایی است که در طول آهنگ مقام ظنین افکن است. در اغلب سازها یکی از سیمها به صدای شاهد کوك می‌شود و به حالت «واخوان» ملودی را همراهی می‌کند و به این ترتیب «تنالیتة» هر آهنگ موسیقی ایرانی توسط نسبت فواصل صداهای اصلی، به صدای شاهد به عنوان صدای پایه مشخص می‌شود. از طرف دیگر محل صدای شاهد در فاصله چهارم یا پنجم، محل معین و مشخصی نیست. این نوع فاصله چهارم، با «تتراکورد» اروپایی که همیشه بر پایه درجه اول (تونیک یا دمینانت) قرار دارد، متفاوت است. در مقام «ماهور» صدای شاهد در فاصله چهارم، درجه چهارم است.

۳- از مطالعه فرازهای مختلف، مشاهده می‌شود که تمام فرازهایی که در يك مقام هستند، با صدای معینی خاتمه می‌یابند. این صدا در اغلب مقامها - مانند درآمد ماهور - همان صدای شاهد است. اما در بعضی از مقامها، صدای دیگری است. این صدا در اصطلاح موسیقی ایرانی صدای «ایست» نام دارد. لازم به یادآوری است که صدای شروع فرازاها، متنوع است و صدای شروع نقش بخصوصی نیست.

۴- غیر از تعداد صداها و نقش آنها در روند ملودی - صدای شاهد و صدای ایست - آنچه که شخصیت يك مقام را مشخص می‌کند، فواصل صداها است. در مثال درآمد ماهور فواصل و نقش صداها چنین است:



۵- بجز صداهای اصلی، برخی از صداها نیز در روند ملودی می‌توانند نقشی فرعی داشته باشند. به این معنی که ملودی موقتاً به طرف این صداها گرایش پیدا می‌کند اما کشش آن به سوی شاهد، از بین نمی‌رود و تحت تأثیر شاهد و صداهای اصلی باقی می‌ماند. از بقیه صداهایی که

درحد امکان ساز استفاده می شود، می توان در هر مقامی - با فواصلی مناسب آن مقام - به طور کاملاً گذرا و تزئینی استفاده کرد.

مرز بین صداهاى نامبرده کاملاً مشخص نیست و ممکن است يك تا دو صدا کمتر یا بیشتر باشد.

در اینجا باید اضافه کنم که در برخی از مقامها، فاصله ای متغیر وجود دارد. به این ترتیب که يك صدا، مناسب با روند ملودی $\frac{1}{4}$ تا $\frac{1}{4}$ پرده بالاتر یا پایین تر می رود. این نوع صدا «صدای متغیر» نام دارد.

بنابراین مقام را می توان چنین تعریف کرد:

مقام، يك سیستم صوتی است برای ساختن ملودی که شامل تعداد معینی از صداها است، با فواصل معین و با نقشهای معینی که در روند ملودی به عهده دارند^۱.

از تعریف فوق، می توان مقام درآمد ماهور را براساس پرده بندی تار چنین معرفی کرد: برای نشان دادن فواصل و نقش صداها از علامتهای زیر استفاده می کنم.

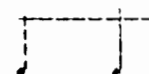
صداهاى اصلی



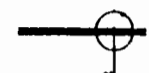
صداهاى فرعى



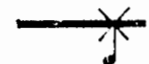
صداهاى تزئینی



صدای شاهد



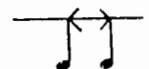
صدای ایست



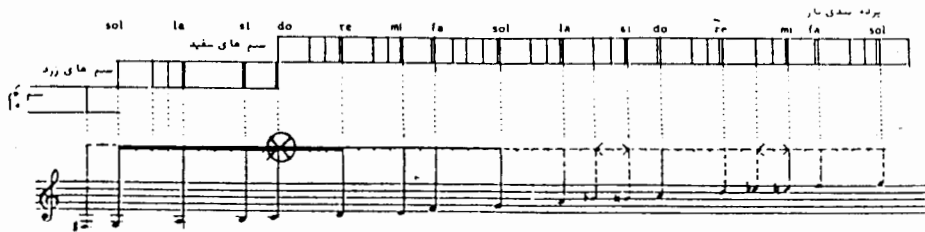
صدای شاهد و ایست



صدای متغیر



مقام (درآمد) ماهور چپ كوك براساس پرده بندی تار:



مقام (درآمد) ماهور چپ كوك براساس پرده بندی تار:

تغییر مقام در موسیقی ایرانی

سیستم صوتی «مقام»، طی يك قطعه یا آهنگ موسیقی، مانند يك «پیش درآمد» یا يك تصنیف، یا هنگام اجرای آواز در يك «دستگاه» ثابت نمی ماند و تغییر می کند، این تغییر به سه صورت امکان می پذیرد:

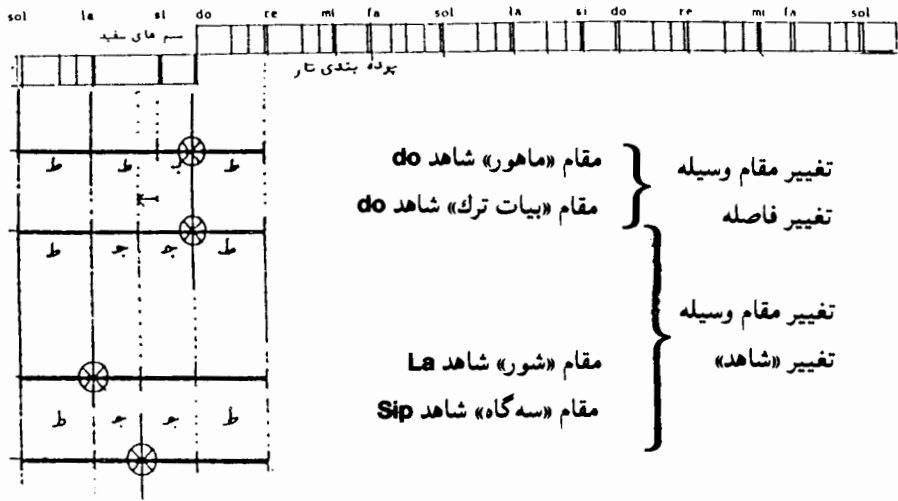
۱- نقش صداها تغییر می کند، به این ترتیب که صدای شاهد معمولاً به طرف بالا تغییر مکان می دهد. گاهی هم فقط تغییر مکان صدای ایست باعث دگرگونی مقام می شود.

۲- فواصل تغییر می کنند.

۳- نقش صداها و فواصل توأم تغییر می کنند.

به عنوان مثال چند مقام موسیقی ایرانی را، در فاصله صداها و اصلیشان با هم مقایسه

می کنیم:



در مقام ماهور و بیات ترك، صدای شاهد یکی است - در فاصله پنجم، صدای چهارم است - اما اختلاف دو مقام در نسبت فواصل است. ماهور در فاصله پنجم دارای فواصل متصل: طنینی - طنینی - بقیه - طنینی - است، درحالی که فاصله پنجم در بیات ترك به فاصله‌های متصل: طنینی - مجنب - مجنب - طنینی، تقسیم شده است. اگر در همین نسبت فواصل «بیات ترك»، شاهد از درجه چهارم به درجه دوم انتقال یابد، مقام معروف «شور» به دست می‌آید و اگر از درجه چهارم به درجه سوم منتقل شود مقام «سه‌گانه».

همانطور که قبلاً گفته شد، طی يك دستگاه یا يك ترانه - مقام تغییر می‌کند و این نوع تغییر مقام به این صورت انجام می‌یابد که شاهد مرتباً بالاتر می‌رود (صدای شاهد زیرتر می‌شود). بعد از هر تغییر مقامی - با اجرای فرازی به نام «فروود»، امکان رجعت به مقام اولی موجود است. اینک می‌پردازم به مورد عملی نقش مقام در موسیقی ایرانی و به عنوان مثال ترانه معروف «مرغ سحر» را از نظر مقام‌شناسی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهم. آهنگ و شعر این ترانه جداگانه آورده شده، فرازها و اشعار مربوط به آنها شماره‌گذاری، و مقامهای مربوط نیز ذکر شده‌اند.

مرغ سحر

آهنگ: مرتضی نی داود

ماهور





مرغ سحر

شعر از ملك الشعرا بهار

شماره فرازاها

ماهور	۱	مرغ سحر ناله سر کن داغ مرا تازه تر کن
	۲	ز آه شرربار این قفس را برشکن و زیر و زیر کن
داد	۳	بلبل پر بسته ز کنج قفس درآ نغمه آزادی نوع بشر سرآ
	۴	و ز نفسی عرصه این خاک توده را
فرود	۵	پر شرر کن ناله سر کن
فیلی	۶	ظلم ظالم جور صیاد آشیانم داده بر باد
فرود	۷	ای خدا ای فلک ای طبیعت شام تاریک ما را سحر کن
دلکش	۸	نوبهار است گل به بار است اشک چشمم لاله بار است
	۹	این قفس چون دلم تنگ و تار است
	۱۰	شعله فکن در قفس ای آه آتشین
	۱۱	دست طبیعت گل عمر مرا مجین
	۱۲	جانب عاشق نگه ای تازه گل از این
فرود	۱۳	بیشتر کن بیشتر کن بیشتر کن مرغ بیدل شرح هجران مختصر مختصر کن ناله سر کن.

۲

عمر حقیقت به سر شد	ای دلتنگ ناله سر کن
عهد و وفا بی ثمر شد	وز قوی دستان حذر کن
نالۀ عاشق ناز معشوق	از مساوات صرف نظر کن
هر دو دروغ و بی اثر شد	ساقی گلچهره بده آب آتشین
راستی و مهر و محبت فسانه شد	پرده دلکش بزن ای یار دلنشین
قول و شرافت همگی از میانه شد	ناله برآر از نفس ای بلبل حزین
از پی دزدی وطن و دین بهانه شد	کز غم تو سینه من پر شرر شد...
دیدۀ تر کن	جام ما پر ز خون جگر شد
	جور مالک ظلم ارباب
	زارع از غم گشته بی تاب
	ساغر اغنیا پر می ناب

قبلاً اشاره شد که شروع ترانه در مقام ماهور است و شرحش نیز گذشت. بعد از درآمد ماهور برای اجرای گوشه‌های داد و گشایش در آواز ماهور، مقام عوض می‌شود و صدای شاهد يك پرده به طرف بالا تغییر مکان می‌دهد. این مقام جدید را می‌توان به نام گوشه داد، مقام «داد» نامید. سه میزان آخر - قست ۵ - برگشت یا «فرو» به مقام ماهور می‌باشد با شاهد و ایست «دو» ملودی ۶ در مقام جدیدی است زیرا صدای شاهد دو پرده و نیم از مقام داد یا سه پرده و نیم از مقام ماهور بالاتر است. این مقام را هم به اسم گوشه‌ای که در آواز ماهور در این مقام وجود دارد «فیلی» می‌نامیم^{۱۱} همانطور که مشاهده می‌شود فرق بین مقام‌های ماهور، داد و فیلی فقط در این است که شاهد همراه با صداهای اصلی به طرف بالا تغییر مکان می‌دهد، اما فواصل، تغییری نمی‌کنند. ولی در ملودیهای ۸ تا ۱۲ تغییر مقام، کاملاً واضح و محسوس است، زیرا در این مقام جدید فواصل تغییر می‌کنند. این مقام به نام «مقام دلکش» معروف است و در آواز ماهور البته گوشه دلکش در این مقام است. چون مقام دلکش تغییر محسوس تری است، برگشت به مقام درآمد یعنی فرود آنهم الزاماً، مفصل‌تر از فرودهای قبلی است.

سیستم صوتی «دستگاه» و «مرکب‌نوازی» در موسیقی ایرانی

غیر از مقامهایی که در ترانه «مرغ سحر» به کار رفته‌اند، در دستگاه ماهور مقامهای دیگری

نیز هست که با بررسی دستگاه ماهور در ردیف استادان سنتی، شناسایی می‌شوند تا آنجایی که من بررسی کرده‌ام، مقامهای دستگاه ماهور به شرح زیرند: (نام مقامها را از نام گوشه‌هایی که معرف آنها هستند، گرفته‌ام).

۱- مقام ماهور - مقام اصلی دستگاه است که دستگاه با آن شروع - درآمد - می‌شود و تمام فرودها هم برگشت به این مقام است، در نتیجه در تمام طول دستگاه به کار می‌رود و شخصیت و جنسیت این مقام، مشخص کننده دستگاه است.

۲- مقام داد - تغییر شاهد،

۳- مقام نیریز - تغییر شاهد و تغییر فاصله،

۴- مقام فیلی - تغییر شاهد،

۵- مقام شکسته - تغییر شاهد فواصل،

۶- مقام دلکش تغییر شاهد و فواصل،

۷- مقام عراق تغییر شاهد و فواصل،

۸- مقام راک - تغییر شاهد و فواصل،

بنا به بررسیهای اینجانب، مفهوم موسیقایی دستگاه همراه با تحول موسیقی ایرانی در صدسال اخیر، نیز تغییر کرده و این خود یکی از علل بعضی از سردرگمی‌هایی است که در پی شناخت این پدیده روی داده است. مفهوم دستگاه در رابطه با موسیقی سنتی (یعنی آنچه که به طریق سینه‌به‌سینه به ما رسیده)، با مفهوم دستگاه در رابطه با موسیقی ملی (یعنی آنچه که در زمان حال براساس موسیقی سنتی ساخته و عرضه می‌شود) تفاوت دارد.

معنی سنتی دستگاه با مفهوم‌های «ردیف» و «گوشه» همراه است و این مجموعه مفاهیم را باید با هم بررسی و شناسایی کرد.

مفهوم سنتی دستگاه «یک آهنگ کامل موسیقی» یا «یک مجموعه کامل و مستقل» می‌باشد و مربوط است به وضعیت خاص موسیقی ایرانی قبل از نوآوریهای درویش‌خان. از مشخصات مهم این دوره است که موسیقی «نوشته» نمی‌شود و نوازندگان ناچارند به یاری حافظه موسیقی را اجرا کنند. هر استادی «مجموعه‌های کامل و مستقل» از آهنگهایی را که در مجالس می‌نواخته یا به شاگردانش می‌آموخته، مجموعه‌هایی بوده است که یا از استاد خود فرا گرفته یا در جایی شنیده یا خودش برای خود تنظیم و «ردیف» کرده بوده است. این نوع مجموعه‌های کامل را «دستگاه» و اجزاء آن را «گوشه» می‌نامیده‌اند. هر دستگاه و هر گوشه هم نامی داشت تا به کمک آن بتوان (بدون خط موسیقی) آن را به یاد آورد و نواخت.

مفهوم جدید دستگاه از زمان درویش‌خان به بعد، با مرسوم شدن «آهنگسازی» در موسیقی ایرانی، کم‌کم پدیدار شد. درویش‌خان و هم‌دوره‌های او فرم پیش‌درآمد را رایج کردند و آهنگهای دیگری مانند ترانه و رنگ نیز برای اجرا در کنسرتها می‌ساختند. آهنگسازی در موسیقی ایرانی

با آثار علینقی وزیری وارد مرحله تازه‌تری شد و ابعاد گسترده‌تری پیدا کرد، به‌طوری که خود این آهنگها «مجموعه‌های کامل و مستقلی» شدند. مانند قطعه دختر ژولیده از علینقی وزیری که آهنگی است در دستگاه چهارگاه - اما «دستگاه چهارگاه» نیست. این نوع استفاده از واژه «دستگاه» که از این به بعد معمول شد، به معنی «آهنگی در دستگاه» است و به واژه دستگاه مفهوم تازه‌ای غیر از مفهوم سنتی آن (که به معنی مجموعه گوشه‌ها است) بخشید. در این مفهوم جدید دستگاه، «گوشه» و «ردیف» نقشی ندارند. مشخص‌کننده این مفهوم همان «مقام»های دستگاه می‌باشند. به عبارت دیگر وقتی می‌گوییم آهنگ «دختر ژولیده در دستگاه چهارگاه» یا ترانه «خران آشنایی» (از جواد بدیع‌زاده) در دستگاه همایون و یا «مرغ سحر» در دستگاه ماهور، به این معنی است که برای ساختن این آهنگها از مقامهای موجود در دستگاه‌های مربوطه استفاده شده است.

در این چند مقام، یکی از مقامها - مقام درآمد - مقام اصلی است که آهنگهای دستگاه در آن مقام شروع می‌شوند و در همان مقام هم خاتمه می‌یابند. بنابراین می‌توان «دستگاه» را در رابطه با «مقام» و به عنوان سیستم صوتی چنین تعریف کرد:

دستگاه يك سیستم مختلط صوتی است که از به هم پیوستن چند مقام تشکیل شده است. از این چند مقام، یکی به عنوان مقام اصلی، نقش شروع و خاتمه و همچنین رابطه بین مقامها را بر عهده دارد. از این تعریف باید نتیجه گرفت که موسیقی ایرانی برخلاف آنچه که شایع شده است، نمی‌تواند محدود به هفت دستگاه (به همراه آوازهای پنجگانه) باشد. همچنین می‌دانیم که اجرای «مرکب‌نوازی» هم در موسیقی ایرانی ممکن و رایج است و به این ترتیب امکان می‌پذیرد که دو نقش «مقام اصلی» به عنوان رابط، از میان برداشته شود و مقامهای مختلف از دستگاههای مختلف، برای اجرای موسیقی، به کار روند. نتیجه‌گیری نهایی این است که محدود کردن موسیقی ایرانی به هفت یا دوازده دستگاه و آواز همان اندازه غیر علمی است که محدود کردن آن به ۵ دستگاه و مقام.

نتیجه‌گیری کلی

به عنوان نتیجه‌گیری کلی، به پرسشی می‌پردازم که در تیتراژ این مقاله مطرح کرده‌ام: آیا ماهور و راست پنجگاه هر دو يك مقام هستند و با گام ماژور مطابقت دارند؟ برای مقایسه این سه سیستم صوتی، آنها را براساس پرده‌بندی تار نشان می‌دهم و صداهای اصلی مقام ماهور و مقام راست^{۱۲} را با گام ماژور مقایسه می‌کنم:

پرده بندی تار

sol la si do re mi fa sol la si do re mi fa sol

سیم های سفید

سیم های زرد

مقام ماهور «دو»

مقام راست «دو»

مقام راست «فا»

مقام ماهور «فا»

مقام «دو» مازور

چپ كوك - سیم های زرد

راست كوك - سیم های سفید

تونيك

آكورد مازور

دومینان

سپینان

ترتیب

باتوجه به نمودار، تفاوت‌های «درآمد ماهور»، «درآمد راست» و «گام مازور» غربی را شناسایی می‌کنم:

در مقام ماهور شاهد

ایست، نسبت به فاصله چهارم سل تا دو، در درجه چهارم قرار دارد، درحالی که در مقام راست برعکس در فاصله پنجم دو تا سل، شاهد در درجه اول است. در نتیجه ملودیها در مقام ماهور، بالارونده هستند. از صدای سل به دو بالایی، به طرف شاهد و ایست حرکت می‌کنند: مانند فراز

اول ترانه «مرغ سحر ناله سر کن». ملودیهای مقام راست برعکس از دو بالا به سل - به طرف شاهد و ایست نزول می کنند: مانند فراز اول ترانه - «ز من نگارم، عزیزم خبر ندارد»^{۱۳} این فرق اساسی بین مقام ماهر و مقام راست، فقط وقتی پدیدار می شود که اولاً غیر از فواصل صداها نقش صداها نیز مورد توجه قرار گیرند، ثانیاً صداهاى اصلی از جمع صداها شناسایی شوند و دامنه «مقام» از قالب «گام» خارج شود.

مقایسه این دو مقام با گام ماژور غربی نشان می دهد که قرابت‌هایی موجود است که: مقام راست به فاصله اول تا پنجم گام ماژور، و مقام ماهر به تتراکورد دوم، فاصله پنجم تا هشتم، گام ماژور، شباهت دارد و علاوه بر آن چون در این دو مقام فواصل مجنب و ربع پرده‌ای موجود نیست و بر روی فواصل درست چهارم و پنجم هم ساخته شده اند، با گام ماژور و موسیقی غربی قرابت دارند و برای گوشه‌هایی که به موسیقی غربی عادت دارند، غریب نیست، اما در ساختار آهنگهای مقام ماهر یا مقام راست با آهنگهایی که در گامهای ماژور غربی ساخته شده اند، قرابتی موجود نیست. البته می توان ادعا کرد که آهنگهایی که در مقامهای ماهر و راست ساخته شده اند، در گامهای ماژور غربی هم می گنجند اما به مصداق هر گردی گردو نیست، هر آهنگ ماژوری در مقامهای راست یا ماهر نمی گنجد. به عنوان مثال به يك فراز از سونات دو ماژور باخ برای فلوت (و پیانو) توجه می کنیم:^{۱۴}



در این ملودی، صدای دو آنقدر از صداهاى دیگر متمایز نیست که بتوان آن را «شاهد» نامید و خاتمه فراز هم روی صدای سل است که در گام نقش نمایان یا دمیانت را دارد. به عبارت دیگر ساختار این آهنگ مطابق با ساختار آهنگهای ماهر و راست نیست. با مقایسه موارد عملی مقام و گام، فرق بین این دو پدیده را، که هر دو مصالح ساختن آهنگ هستند، شناسایی می کنیم:

فرق اساسی مقام و گام این است که گام در درجه اول از تقسیم فاصله يك اکتاو به دست می آید و این در تمام گامها شرط اصلی است. درحالی که حدود مقامها مشخص نیستند و می توانند کمتر یا بیشتر از يك اکتاو باشند. معمولاً صداهاى اصلی کمتر از يك اکتاو هستند و کل صداها بیشتر از يك اکتاو صداهاى «بیشتر از يك اکتاو» به این معنی است که فواصل در اکتاو اول با فواصل در اکتاو دوم اختلاف دارند. به عنوان مثال در مقام (درآمد) «ماهور»، «فا» در اکتاو اول «دیز»

است، در اکتاو دوم «بکار» - «سی» در اکتاو اول «بکار» است و در اکتاو دوم متغیر، هم «بکار» و هم «بمل» است.

فرق اساسی دیگر اینکه «نقش صداها» در گام از روی خاصیت هارمونیک صداها، یا تناسب فرکانس صداها مشخص می‌شود. درحالی که در مقام «نقش صداها» مربوط است به خاصیت ملودیک صداها یا نقش صداها در روند ملودی. تعیین کننده «نقش صداها» در گام همان «Tonge schlecht» یا (جنسیت صداها) است که در موسیقی کلاسیک غربی بر دو نوع ماژور و مینور است. هر چند برای این دو «جنسیت» نیز می‌توان خواصی شناسایی کرد (ماژور مردانه و مینور زنانه یا ماژور شاد و امیدبخش و مفرور و مینور حزین و بردبار و غم‌انگیز و از این قبیل)، اما این خواص در درجه اول در آکوردهای این دو جنسیت یعنی در همان تناسب فرکانس‌ها ملحوظ است و امکان ساختن هر نوع ملودی موجود. با این مقایسه البته هر مقامی، حامل «جنسیتی» خاص خود می‌باشد.

فرق این دو پدیده، که یکی گام مصالح سازندگی موسیقی غربی و دیگری مقام مصالح سازندگی موسیقی شرقی است، یکی از فرقهای اساسی این دو نوع موسیقی است. در اوایل مقاله به تفاوتی اشاره کردم که روح‌الله خالقی نیز بین «موسیقی ملل شرق و مغرب» قائل شده است. اینک که این تفاوت را مدلل ساختم، به پرسشی که در تیتراژ مقاله آورده بودم چنین جواب می‌دهم:

ماهور، راست پنجگاه نیست و هیچ‌یک نیز گام ماژور نمی‌باشند. آخرین سخن این است که شباهت و قرابتی که بین ماهور و راست و گامهای ماژور مشاهده می‌شود، در مورد گامهای مینور و مقامهای اصفهان و همایون، به مراتب کمتر و ضعیف‌تر است، که البته بررسی آنها سخن را طولانی خواهد کرد.

توضیحات:

- ۱- نظری به موسیقی، جلد ۲، ص. ۱۲۷
- ۲- نظری به موسیقی، جلد ۲، ص. ۱۳
- ۳- نقل از تاریخ موسیقی ایران، تألیف عزیز شعبانی، صفحه ۴۱
- ۴- داستان برکناری وزیری در سرگذشت موسیقی، نوشته روح‌الله خالقی، جلد دوم، صفحه‌های ۳۳۴ تا ۳۴۷
- ۵- نقل از تاریخ موسیقی ایران، تألیف عزیز شعبانی، صفحه ۵۵ و ۵۶
- ۶- محمدرضا لطفی در مقدمه‌ای که برای آوانویسی آواز شور، ردیف عبدالله خان دوامی نوشته، از واژه «مایه» به معنایی که بین موسیقیدانهای سنتی معمول است، استفاده کرده و در زیرنویس درباره آن چنین توضیح داده است:

«مایه در اینجا به معنی محتوای آهنگ به کار رفته شده».

محمدتقی مسعودیه در کتاب ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران تحت عنوان «مبنای تغییرات ملودی» بدون اینکه نام ببرد در حقیقت تعریف دقیقی از «مایه» کرده است:

«در موسیقی سنتی ایران، مثل سایر موسیقی‌های سنتی خاورمیانه، کلیه تغییرات ملودی نمونه‌هایی را تشکیل می‌دهند که از يك نمونه ملودی اصلی سرچشمه می‌گیرند. این نمونه ملودی ضابطه‌ای ذهنی است که در بدو امر فقط در ذهن اجراکننده وجود دارد. شخصیت و یا حالت اختصاصی این ملودی اصلی، از يك طرف در ارزش اصوات، از جانب دیگر در انحناء تثبیت شده و بالاخره در تسلسل صداهای آن معین است. همینکه این ملودی نمونه اجرا گردید، یعنی صورت عینی به‌خود گرفت، مدام تغییر پیدا می‌کند. بنابراین گونه‌های متفاوت نمونه ذهنی اصلی یا فرم «تم و واریاسیون» رایج در موسیقی اروپا انطباق ندارند. زیرا در این فرم، واریاسیونها براساس تمی عینی و قبلاً تثبیت شده نوشته می‌شوند».

«مایه» در حقیقت همان «نمونه اصلی ملودی» است که فقط مانند «مضمون» و «سوژه» در ذهن وجود دارد و يك «ضابطه ذهنی» می‌باشد. این ضابطه ذهنی در هر اجرایی عینیت دیگری پیدا می‌کند.

۷- در موسیقی ایرانی، مفاهیم Tonart و تنالیت، که به پدیده «گام» وابسته‌اند، نقشی ندارند، مفهومی که در موسیقی ایرانی به این مفاهیم نزدیک است «کوک» نامیده می‌شود و اصطلاحهای «راست کوک» و «چپ کوک» معرف امکان دو سطح مختلف صوتی برای هر مقام است، که اختلافشان مساوی با يك فاصله چهارم تا پنجم است. علاوه بر این، در سازهای ایرانی با تغییر کوک سیمها نیز می‌توان تا حدود يك پرده، سطح صوتی مقام را بالا و پایین آورد. فضای صوتی هر مقام که چیزی مانند «تنالیت» آن مقام است، با صداهای شاهد و ایست مشخص می‌شود و کوک سیمهای واخوان هم بر این دو صدا متکی هستند.

۸- در دستور تار، «گامهای مختلفه ایران» به چهار گروه تقسیم شده‌اند (صفحه ۱۲۴):

«گروه اول: ۱- گام ماهور یا دو کبیر، ۲- گام راست پنجگاه متعلق به ماهور

گروه دوم: ۳- گام همایون، ۴- گام اصفهان متعلق به همایون

گروه سوم: ۵- گام چهارگاه، ۶- سه‌گاه متعلق به چهارگاه

گروه چهارم: ۷- گام شور، ۸- بیات کرد، دشتی، ترک متعلق به شور، و ۹- نوا متعلق به شور»

به عبارت دیگر تعداد گامها در این تقسیم‌بندی ۹ عدد است و معلوم هم نمی‌شود که «تعلق» در این رابطه‌ها

چه مفهومی دارد.

۹- تعریف دیگری از مقام که قابل توجه و استفاده است، تعریفی است که آقای محمدتقی مسعودیه (در کتاب ردیف آوازی، صفحه ۷) کرده است. او مفهوم مقام را از دستگاه تفکیک کرده و آن را چنین تعریف می‌کند:

«مقام تا آنجا که به ارائه موسیقی بستگی دارد، عبارت است از توالی تثبیت شده تعدادی از اصوات معین در فضای يك سیستم تنال».

این تعریف تا حدودی دقیق است اما کامل نیست. آقای مسعودیه در توضیح تعریف خود، ادامه می‌دهد:

«توالی اصوات مزبور درواقع نتیجه ذهنی فیگورهای ملودی متعلق به آنها، که خصوصیات کم‌وبیش ثابتی را دارا هستند، بایستی به حساب آید. تغییرات ملودی تحت اشکال بی اندازه متفاوت صورت می‌پذیرد. تا زمانی که این تغییرات در قالب همان توالی اصوات شکل گیرند، ملودی در مقام واحد باقی می‌ماند».

«خصوصیات کم‌وبیش ثابتی» که برای صداها شناسایی شده درحقیقت همان «نقش» صداها در روند ملودی است که تعریف شد. از آخرین جمله توضیحی چنین مستفاد می‌شود که فقط «توالی» تثبیت شده صداها مقام را مشخص می‌کند یا تغییر «توالی» باعث تغییر مقام می‌شود. درحالی که اگر در «نقش» صداها یا همان «خصوصیات کم‌وبیش ثابت» هم تغییری ایجاد شود، باز هم مقام تغییر می‌کند. تعریف آقای مسعودیه از مقام براساس تجزیه و تحلیل‌هایی است که از ردیف آوازی مرحوم محمود کریمی نموده‌اند و بهترین و دقیق‌ترین تعریفی است که من تاکنون دیده‌ام. در همین کتاب، دستگاه‌ها تجزیه و تحلیل شده و «توالی اصوات» گوشه‌ها به‌صورت جدول آورده شده‌اند.

«توالی اصوات گوشه‌ها» درحقیقت همان «مقام»‌هایی هستند که سیستم صوتی گوشه‌ها را تشکیل می‌دهند. در این جدول‌ها تلویحاً به «نقش» صداها هم اشاره شده است به این ترتیب که اهمیت صداها با ارزش زمانی نت‌ها نشان داده می‌شود. صداها اصلی را با نت سفید و از آن میان صدای شاهد با نت گرد و صداها فرعی با نت سیاه و صداها تزئینی با چنگ و دولاچنگ و صدای ایست به‌عنوان «صدای خاتمه» شناسایی شده و غیر از آن «صدای شروع» هم نوشته شده است. البته صدای شروع، دارای «نقشی نیست» که به روند ملودی مربوط باشد و در هر اجرایی می‌تواند متفاوت باشد. درحالی که صدای ایست در تمام اجراهای متفاوت، همیشه ثابت است.

همین‌طور که در مثال دستگاه ماهور مشاهده می‌شود، گوشه‌های «گشایش» و «داد» در مقام واحدی هستند، درحالی که «درآمد ماهور» در مقام دیگری است. نکته دیگر اینکه حدود صداها در این جدول‌ها عمومیت ندارند، بلکه به اجرای خاص محمود کریمی مربوطند که در کتاب و نوار آورده شده است.

اما این جدول و این نوع تحقیق، اولین قدم در شناخت مقامهای موسیقی ایرانی است.

۱۰- در یکی از اجراهای این ترانه توسط گروه استاد پایور با صدای نادر گلچین، علاوه بر اضافات و تزئیناتی که اغلب آنها انسجام ملودیهای اصلی را از بین می‌برد، ملودی ۶ با اشاره به مقام «شکسته» چنین اجرا شده است:



ولی در این مختصر، مقام شکسته جا نمی‌افتد و تثبیت نمی‌شود. بنابراین همان اجرای «فیلی» که با اجرای محمدرضا لطفی و هنگامه اخوان مطابق است، به نظر صحیح‌تر می‌آید. همچنین با وجود نت زینت «لاکرن»، می‌توان ملودی ۶ را در مقام فیلی با اشاره‌ای به دلکش که مقام بعدی است، تلقی کرد. لازم به تذکر است که در نت نویسی کنونی، از هر گونه اضافات و تزئینات صرف‌نظر شده است و منبع مورد استفاده اجرای محمدرضا لطفی تار و هنگامه اخوان آواز بوده است. نوار از استودیو لایت.

۱۲- در دستگاه راست پنجگاه، درآمد به «درآمد راست» معروف است و لفظ «پنجگاه» در گوشه «پنجگاه و سپهر»، در حقیقت معرف مقام جدیدی است. نام «راست پنجگاه» واژه‌ای است که ترکیب دستوری آن صفت و موصوف نمی‌تواند باشد و احتمالاً به معنی «راست و پنجگاه» است. در زبان فارسی نامهایی که مکرراً با هم ذکر می‌شوند با حذف «و»، به یک نام تبدیل می‌شوند. مانند قاشق چنگال و کت شلوار و غیره. به عبارت دیگر «راست پنجگاه» به معنی دستگاهی است که در آن، نقش دو مقام «راست» و «پنجگاه» از بقیه مقامها مهمتر است.

۱۳- از زمان وزیری تا دوره احیای موسیقی سنتی (دهه ۱۳۴۰)، هیچ ترانه و چهارمضرب یا پیش‌درآمدی در دستگاه راست پنجگاه ساخته نشد. و علاوه بر آن هر آهنگ هم که در راست پنجگاه ساخته شده بود یا ساخته می‌شود به نام ماهور شناسایی می‌گردید. از آن جمله است ترانه معروف درویش خان - ز من نگارم - که علاوه بر این که در مقام راست شروع می‌شود، یک تغییر مقام هم به مقام زابل دارد که از مقامهای معمول در پنجگاه است و در ماهور معمول نیست. و یا رنگ قهر و آشتی که آن نیز در راست پنجگاه ساخته شده است. مثال دیگر، اجرای ترانه معروفی است که استاد فرامرزی‌پور براساس یک آهنگ محلی تنظیم کرده، به نام «زندگی» - آن نگاه مست تو - که صفحه آن توسط «رادیو تلویزیون فرانسه» به بازار آمد - این ترانه که مقام راست است اما در صفحه جزء دستگاه ماهور اجرا شده و جالب اینکه رنگ خاتمه ساخته استاد پایور نیز که مطابق با ساختار ترانه، ساخته شده، در مقام راست است و در صفحه کلاً دستگاه ماهور معرفی شده است. صفحه 57 OCR از RTF.

14- J. S. BACH 14

Sonate C-Dur Nr. 4 für Flöte und Basso continuo 2. Satz.

اشاره

در تاریخ ۱۰ و ۱۱ دیماه سال ۷۱، در سالن رودکی تالار وحدت برنامه کوتاهی از نخستین اجرای ارکستر مضرابی، به رهبری حسین دهلوی اجرا شد. برای نخستین بار در ایران حدود ۷۰ نفر نوازنده سازهای مضرابی که شامل سنتور، تار، قانون، عود، بم تار و تمبک بود آثاری اجرا کردند که عبارت بود از: ۱- نخستین گلبانگ مضرابی ۲- تصنیف قدیمی باغ تفرج ۳- نغمه ترك از ابوالحسن صبا ۴- پیش درآمد سه گاه از علی اکبر شهنازی ۵- فانتزی برای گروه تمبک و ارکستر. تمام قطعات را آقای دهلوی برای این ارکستر تنظیم کرده بود. پیش از اجرا، آقای دهلوی که ضمناً پدیدآورنده این ارکستر است درباره ارکستر و مشکلات آن و این که هدف از تشکیل این ارکستر چیست؛ سخنانی ایراد کرد. کتاب ماهور، سخنرانی ایشان را به عنوان يك سند که دربرگیرنده وضع کنونی موسیقی ایرانی است چاپ می کند و برای ایشان آرزومند موفقیت بیشتری است.

سخنی کوتاه درباره ارکستر مضرابی

از جوانی که پس از آموزشهای اولیه، کم و بیش تفکری درباره موسیقی ایرانی پیدا کردم، مایل بودم که در کنار استفاده از میراث موسیقی سنتی که بیشتر جنبه فردی و تکنوازی دارد، در زمینه موسیقی جمعی ایران تلاش و خلاقیتی داشته باشم. چه شد و چه گذشت، سرگذشتی جداگانه دارد که از بحث ما خارج است. فقط صادقانه و با صراحت باید بگویم که با همه مشکلات و سختی‌هایی که در گذر زمان داشتم، هرگز از هدف و آرمان اصلی‌ام جدا نشدم و راهم را تغییر ندادم. یکی از مواردی که سالها قبل در این چشم‌انداز (یعنی موسیقی جمعی ایران) نظرم را جلب کرد، حضور سازهای مضرابی در موسیقی ملی بود. در سال ۱۳۳۲، پس از مطالعات اولیه، در نخستین آهنگ ارکستری خود که «سبک‌بال» نام داشت، تعدادی از آنها را به صورت گروهی مستقل به کار بردم و در سال ۱۳۳۳ نیز نخستین دونوازی را برای سنتور در سه‌گاه تصنیف نمودم و به‌همین ترتیب ضمن استفاده از گروه مستقل سازهای مضرابی در کارهای ارکستری، در سال ۱۳۳۷ با همکاری دوست هنرمندم آقای فرامرز پایور، قطعه‌ای را برای سنتور تکنواز و ارکستر تصنیف نمودم.

ضمن ادامه فعالیت‌های آموزشی و ارکستری خود، قطعه دیگری برای چهار ساز مضرابی موسیقی ملی، به نام «چهارنوازی مضرابی» تصنیف نمودم که برای اولین بار در سال ۱۳۴۳ به‌وسیله هنرجویان هنرستان موسیقی ملی اجرا شد. اینک باید بگویم که در سالهای بعد، حاصل همین تجربه‌ها و استفاده از گروه مستقل سازهای مضرابی بود که در من، انگیزه اصلی تشکیل ارکستر مضرابی به‌وجود آمد.

همان گونه که موسیقی دانان و علاقه‌مندان این هنر اطلاع دارند، در جهان امروز (خارج از مرزهای سیاسی و جغرافیایی)، ارکسترهای مختلفی هست. از جمله: ارکستر زهی که تمام سازهای آن از خانواده سازهای زهی آرشه‌ای است؛ ارکستر بادی یا نظامی که ضمن استفاده از سازهای بادی چوبی و برنجی، سازهای ضربی هم در آن شرکت دارند؛ ارکستر سمفونیک، ارکستر موسیقی ملی و غیره که هر یک امکانات و رنگ آمیزی خود را دارند. اینک باید اطلاع دهیم که در نیمه دوم امسال نخستین سنگ بنای یک کار گروهی دیگر در موسیقی ایران به زمین گذاشته شد و ما در موسیقی ملی، شاهد تولدی تازه از یک کار ارکستری دیگر هستیم، که «ارکستر مضرابی» نام دارد و کلیه عوامل اجرایی آن از سازهای مضرابی ایرانی تشکیل شده است و ساز تمبک هم به عنوان پرسابقه‌ترین ساز ضربی ایران در آن شرکت دارد.

اندیشه تشکیل چنین ارکستری، سالها با من بود و این موضوع را حدود پنج شش سال پیش نیز در مصاحبه‌ای مطرح کردم. ولی به دلیل مشکلات مختلف، زمینه را برای شروع چنین کاری مساعد نمی‌دیدم. اما حقیقت این است که همیشه نمی‌توان منتظر شرایط مساعد بود تا همه چیز مهیا شود و بتوان از وسایل و امکانات حاضر و آماده استفاده کرد. به‌رحال باید تلاش را از جایی شروع کرد تا بتدریج، مشکلات برطرف شود. من همین کار را کردم، این ارکستر را که اینک حدود هفتاد نفر عضو دارد، به همین شکل و با وجود مشکلات مختلف تشکیل دادم و نخستین تمرینات را از حدود مهرماه ۷۱ آغاز کردم و امروز نتیجه اولین تجربه کوتاه آن عرضه می‌گردد. امیدوارم با کمک همکاران و با حمایت‌های جدی مسئولان فرهنگی، کم‌کم مشکلات آن برطرف شود و این واحد هنری بتواند در آینده به کار خود ادامه دهد و برای تشکیل چنین ارکسترهایی (ولو با تعداد کمتر و در مقیاس کوچکتر) در سطح کشور الگویی مناسب و سازنده باشد.

در سالهایی که گذشت، برای بیشتر نوازندگان موسیقی ملی ما امکانات لازم فراهم نبوده است تا بتوانند در همناوای ارکسترهای مختلف شرکت کنند و در کار جمعی موسیقایی تجربه‌ای بیندوزند. اگر هم کم‌وبیش، امکانی برای حیات هنر موسیقی ما وجود داشته، شرایط زمان، آنها را بیشتر به‌سوی کارهای فردی، با اجرای آزاد و دلبخواه کشانده است. تغییر جهت و تعویض راه آنها، کار مشکلی است که به زمان نیاز دارد. با وجود این به نسبت مدت کوتاهی که از عمر این ارکستر می‌گذرد، حاصل کار رضایت‌بخش بوده و می‌توان گفت که سرمایه اولیه این جمع هفتاد نفری، بیش از هر چیز عشق به گسترش و ارائه کار تازه‌ای در هنر موسیقی ملی بوده است نه چیز دیگر.

نکته قابل ذکر دیگر این است که چون آسیب‌پذیری این گونه سازها زیاد است، بجز داشتن مهارت و تجربه کافی در نوازندگی قطعات جمعی، برای مقابله با این آسیب‌پذیرها

توانایی بیشتری لازم است که باید مجریان از آن برخوردار باشند. برای مثال، بیشتر این سازها به دلیل ساختاری که دارند در برابر تغییرات جزئی دمای هوا آسیب پذیرند و صدای آنها تغییر می کند. در چنین شرایطی نوازنده باید تا آنجا که ممکن است، با این مشکل مقابله کند. البته در برخی شرایط، انجام چنین کاری میسر نیست و از امکانات نوازنده خارج است و از نظر ساختمان سازها، راههای اساسی تری باید در نظر گرفته شود.

همچنین با ساز خوش صدایی مانند سنتور - به دلیل محدودیت صداهایی که از نظر كوك دارد - نمی توان دستگاههای مختلف موسیقی ایرانی را پشت سر هم اجرا کرد و حتی گوشه های يك دستگاه که دارای صداهای متغیری است، در تمام وسعت سه اکتاوی این ساز به اجرا در نمی آید. این مشکل نیز نیازمند راه حل های مناسبی است که اینك تا حدودی به مرحله عمل نزدیک شده است.

به هر حال همان گونه که تشکیل این ارکستر، گام آغازین راهی ناشناخته است، ابزار و وسایل اجرایی آن نیز باید به مرور، با حمایت سازمانهای فرهنگی و با کمک استادان سازنده ساز، برای کارهای جمعی آمادگی لازم را به دست آورد. این راهی است که همه سازهایی که در جهان به کارهای جمعی راه یافته اند، آن را پیموده اند و به مرور به کمال مطلوب رسیده اند.

بد نیست یادآوری شود که در ارکستر مضرابی با این تعداد نوازنده (به جز رعایت موارد فنی مختلف) باید حدود ۲۷۰۰ سیم با هم كوك شوند و بی گمان انجام چنین کاری به ساختمان بسیار دقیق سازها نیاز دارد و با توجه به آسیب پذیری این گونه سازها، در آینده برای مقابله با این مشکلات، باید با استفاده از تکنولوژی پیشرفته، اقدامات اساسی تری انجام گیرد.

اینك که تا حدودی پیشینه و انگیزه پیدایش این ارکستر و برخی مشکلات اجرایی آن ذکر شد، بد نیست درباره مشخصات و امکانات و موارد فنی نیز سخنی به میان آید.

وسعت ارکستر مضرابی، بیش از چهار اوکتاوونیم است، از نت «دو» زیر حامل با کلید فا تا نت سل با خطوط اضافی بالای حامل با کلید سل که این وسعت برای کارهای جمعی موسیقی ایرانی مناسب است، ولی در آینده می توان تا حدودی بر این وسعت افزود.

در این ارکستر به ترتیب از زیر به بم از دو گروه سنتور، دو گروه تار، دو گروه قانون، يك گروه عود و يك گروه بم تار استفاده شده است و از سازهای ضربی هم فعلاً يك گروه تمبك به عنوان بهترین ساز ضربی ایرانی، همکاری دارد که در صورت لزوم، می توان از دف نوازی نیز بهره گرفت. در مجموع ۹ گروه از سازهای ایرانی در این ارکستر شرکت دارند که تعداد نوازندگان هر گروه، فعلاً بین ۵ تا ۱۰ نفر است.

در این ارکستر گروه تمبك هم مانند سازهای دیگر، وظایف خود را با استفاده از خط نت

اجرا می‌کنند. همان خطی که حدود بیست و پنج سال پیش برای نخستین بار از طرف هنرستان موسیقی ملی ابداع و کتابی هم براساس آن تدوین شد.

باید یادآوری کنم که در آینده، اگر برخی از سازهای مضرابی دیگر، به‌مرور امکانات اجرایی لازم را به‌دست آورند و مناسب کارهای جمعی شوند و تعداد نوازندگان آنها به حد مورد نیاز برسد، با رعایت نکات فنی و ارزیابی‌های هنری، در این ارکستر به کار می‌آیند و هر آهنگساز با صلاحیت می‌تواند بنا به نیازی که احساس می‌کند، در سازبندی و همنازی این ارکستر ابتکارات تازه‌ای به کار بندد. به‌عنوان مثال، ساز قانون برای نخستین بار است که به جمع

نوازندگان ارکستر ایرانی پیوسته و در محدوده‌ای که دارد نقش خود را ایفا می‌کند. گرچه ممکن است این ساز از جهاتی از جمله تعداد نوازندگان، هنوز به حد مورد نظر نرسیده باشد، ولی به‌مرور این گونه مشکلات نیز با تلاش بیشتر و همکاری بایسته سازمانهای آموزشی برطرف خواهد شد. نباید به تصور کامل تر کردن این ارکستر، برخی از سازهای آرشه‌ای و بادی را به آن افزود. زیرا در این صورت نمی‌توان چنین ارکستری را «ارکستر مضرابی» نامید. از طرفی این کار در گذشته به نام «ارکستر سازهای ملی» در کمیته‌های مختلف انجام شده است و از همه مهمتر این که ارکستر مضرابی به شرطی رنگ و شخصیت صداهندگی خود را به دست می‌آورد که همه سازهای آن مضرابی باشد و همین رنگ‌آمیزی صوتی است که آن را از دیگر ارکسترها متمایز می‌کند. البته با بیشتر سازهای ملی و محلی (بادی، آرشه‌ای و مضرابی) نیز می‌توان ارکسترهای کوچک و بزرگی تشکیل داد که این کارها تا حدودی شکل گرفته و در آینده نیز به‌مرور انجام خواهد شد. ولی همانگونه که گفته شد، رنگ‌آمیزی ارکستر مضرابی (اگر منحصر به سازهای هم‌خانواده باشد) با ارکسترهای دیگر کاملاً متفاوت است و با ترکیبات صوتی آن، در موسیقی ایرانی می‌توان رنگهای تازه‌ای ارائه داد و حرفهای تازه‌ای بیان کرد.

نکته قابل توجه دیگر اینکه ما از هر يك از گروههای این ارکستر، می‌توانیم ارکسترهای جداگانه‌ای تشکیل دهیم مانند: ارکستر سنتورنوازان که ما نمونه‌ای از آن را تجربه کرده‌ایم و بعدها پس از آماده شدن، برای عموم علاقه‌مندان عرضه خواهد شد. همچنین ارکستر تارنوازان که در این مورد نیز قبلاً تجربه‌هایی انجام گرفته و به همین نحو می‌توان ارکستری از مجموع نوازندگان قانون و عود و سازهای دیگر تشکیل داد که هر يك تأثیر صداهندگی خاص خود را خواهند داشت. ضمناً گاه می‌توان ترتیبی داد تا همه نوازندگان تار و بم‌تار که معمولاً با ساز سه‌تار نیز آشنایی دارند و تعدادشان هم فعلاً در این ارکستر حدود سی نفر است، به جای ساز اصلی خود، سه‌تار بنوازند و بخشی از موسیقی ارکستر را با این ساز اجرا کنند، یا اینکه به‌طور مستقل به اجرای ارکستر سه‌تارنوازان بپردازند. به‌هر حال اگر شرایط نسبتاً مساعدی برای ادامه کار ارکستر

مضربی فراهم شود، امید دارم که همه این موارد و نیز تمهیدات و ابتکارات هنری دیگری در آینده ای نه چندان دور به مرحله عمل درآید و تأثیرات و ترکیبات صوتی جالبی که بخش بزرگی از آنها هنوز ناشناخته مانده است، به مرور به وسیله همکاران و آهنگسازان علاقه مند به این کار، کشف شود و به اجرا درآید.

موسیقی ما از قابلیت های بسیاری برخوردار است که به علت نبودن فضای مساعد، بر روی آن کار لازم انجام نگرفته و قابلیت هایش بخوبی شناخته نشده است. ما در کنار موسیقی فردی و تکنوازی، می توانیم در زمینه های مختلف موسیقی جمعی خود گامهایی برداریم که تشکیل ارکستر مضربی یکی از آن گامهاست. البته کار موسیقی جمعی ما به شکلهای دیگر از سالها قبل آغاز شده است و استادانی دلسوخته و دلباخته، با همه نارسایی ها و مشکلات زمان خود، کارهای ارزنده ای ارائه داده اند که جای بسی ارج گذاری است.

این ارکستر، از جهات مختلف برداشتی است مستقیم از موسیقی ایرانی، هم از نظر محتوا و هم از نظر سازها که ریشه در موسیقی سنتی دارد و می تواند موسیقی جمعی ما را در مسیر اصلی اش حرکت دهد و به رشد فرهنگی آن کمک کند. ولی هرگز نباید پنداشت که این ارکستر جایگزین تک نوازی ها گروه نوازی ها و یا ارکسترهای دیگر موسیقی ما خواهد شد، بلکه این کار در موسیقی جمعی ما، سنگ بنای تازه ای است که به گستردگی آن خواهد افزود. پیش از این که در باره آهنگها توضیحی بدهم باید یادآوری کنم که انواع ارکسترهای رایج جهان که امروزه، به راحتی اجراهای خوب آنها را می شنویم و لذت می بریم، همه دارای پیشینه ای طولانی هستند و علت درخشش آنها، سالها سابقه هنری است. در پس این تجربه، استادان و مصنفان بزرگی از کشورهای مختلف جهان برای این نوع ارکسترها آثار متعددی تصنیف کرده اند که هر یک از زیربنای فرهنگی غنی و مستحکمی برخوردارند و هر نوع از ترکیبات صوتی و سازبندی آنها نیز قانونمندی خاص خود را یافته اند و حتی از نظر ساختمان سازها و اصول نوازندگی نیز به کمال مطلوب رسیده اند.

ولی در مورد ارکستر مضربی، به دلیل نوپایی و نداشتن سابقه، ما هیچ الگو و نمونه ای نداریم تا بتوانیم در موارد مختلف از آن الهام بگیریم. درحقیقت ما در آغاز راه هستیم و قدمهای اولیه را برمی داریم و از جهات مختلف، نخستین تجربه ها را به دست می آوریم. در نتیجه باید در نظر داشت که این کار با همه نوپایی و مشکلاتش، در موسیقی جمعی ما، کار تازه ای است. در این صورت، انتظار ما از آن باید در حد امکانات و در حد مدت زمان کوتاهی باشد که از عمر آن می گذرد. این نهالی است که به تازگی در موسیقی جمعی ما شکفته و امید می رود با حمایت هایی که لازمه پیشرفت آن است، در آینده تناور شود و بخشی از پیکره فرهنگ موسیقی ملی ما را تشکیل دهد. نخستین تجربه ما مؤید آن است که این کار انجام پذیر است و این سازها، با هم سلوک تازه ای را آغاز

کرده‌اند و ما می‌توانیم از مجموع آنها (با همه مشکلاتی که دارند) ارکستری تشکیل دهیم. این، گشایشی است در کار جمعی موسیقی ما که باید برای ادامه آن، سخت‌کوشی و تلاش بسیاری به کار بُرد.

* * *

و اما توضیحی دربارهٔ آهنگهایی که در این برنامه اجرا خواهد شد:

آهنگ اول در حقیقت همان قطعهٔ چهارنوازی مضرابی است که آن را برای ارکستر بزرگ مضرابی نوشته‌ام و چون اولین قطعه‌ای است که برای ارکستر مضرابی نوشته شده، نام آن را (با کمک دوستان اهل ادب) «نخست گلبانگ مضرابی» گذاشته‌ام.

قطعهٔ دوم تصنیفی است در همایون که آهنگ آن قدیمی است و مشخص نیست که سازنده‌اش کیست. برای دسترسی به نت آوازی آن، از آرشو دوست هنرمند آقای پایور استفاده کرده‌ام. ملودی اصلی این آهنگ از نظر موسیقی آوازی جالب است. گرچه گاه، ریتم هجاهای کوتاه کلمات، در آهنگ آن رعایت نشده، ولی به‌طور کلی از نظر موسیقی ایرانی، قطعهٔ آوازی زیبایی است. بخش آواز آن را هنرمند گرامی آقای جمال‌الدین منبری بر عهده دارند که از همکاری ایشان بسیار سپاسگزارم. قطعهٔ سوم، آهنگ کوتاهی است به نام «نغمهٔ ترك» که ملودی اصلی آن از استاد فقید ابوالحسن صبا است و من در سال ۱۳۴۶ آن را برای ارکستر موسیقی ملی نوشته‌ام و در نوار شمارهٔ ۱ از کارهای اینجانب منظور شده است و چون کاراکتر آن با ارکستر مضرابی منطبق بود، آن را دوباره برای این ارکستر نوشتم که خواهید شنید. باید یادآوری کنم که از سالها قبل به‌منظور گرامی‌داشت و نگه‌داری نام برخی از موسیقی‌دانان ملی ایران، قطعاتی از آنان را برای ارکستر نوشته‌ام که «نغمهٔ ترك» هم یکی از آنها است. قطعهٔ چهارم، آهنگ ضربی، یا پیش‌درآمدی است در سه‌گاه از استاد علی‌اکبر شهنازی که از سنین کودکی که پدرم آن را می‌نواخت، من سخت شیفتهٔ استحکام و قدرت نوازندگی این اثر بودم. در سالهای بعد که فعالیت‌های هنری‌ام آغاز شد، در پی آن بودم که این اثر را به اجرای جمعی درآورم؛ ولی به دلایل مختلف امکان چنین کاری فراهم نشد، تا اینکه با تشکیل ارکستر مضرابی، این فرصت پیش آمد و من توانستم آن را برای گروه تار و ارکستر بنویسم. نت این آهنگ را از آرشو دوست گرامی آقای هوشنگ ظریف تهیه کرده‌ام.

قطعهٔ پنجم و آخرین قسمت برنامه آهنگی است به نام «فانتزی برای گروه تمبک و ارکستر» که آن را در سال ۱۳۳۷، در زمان حیات زنده‌یاد حسین تهرانی و براساس بخشی از گروه‌نوازیهای ابتکاری آن استاد فقید، تصنیف کرده‌ام که در این برنامه آن را با ارکستر مضرابی اجرا خواهیم کرد. تکنوازی تمبک این قطعه را، دوست گرامی آقای محمد اسماعیلی که از استادان

ورزیده تمبک نوازی است، بر عهده دارند و آقای سیامک بنائی نیز که آموزش دیده استاد خود آقای اسماعیلی است، آموزش دیگر نوازندگان تمبک را بر عهده داشته‌اند. از هنرمند گرامی آقای اسماعیلی سپاسگزارم که با شرکت خود در این برنامه برای اجرای این اثر زنده یاد حسین تهرانی، به ما یاری دادند. همچنین از آقای سیامک بنائی متشکرم که ضمن سرپرستی گروه تمبک، در مورد تنظیم و نت نگاری بخش تمبک قطعات دیگر، با من همکاری کردند.

لازم به یادآوری است که تقدم و تأخر نام همکاران نوازنده که در برنامه چاپ شده است، براساس برتری هنری آنها در موسیقی نیست، بلکه به ترتیب نوازندگی در سازهای مختلف، از زیر به بم منظور شده است. همچنین جلو یا عقب نشستن نوازندگان در این ارکستر نیز لزوماً ملاک هنری آنها نیست و در این مورد هم برای ایجاد تعادل، برخی تمهیدات در جابه‌جایی نوازندگان به کار برده شده است. باید اضافه کنم که چون آقای جمال جهانشاد، نوازنده عود بعد از اقدام به چاپ برنامه این کنسرت به جمع ما پیوستند، نامشان در این برنامه چاپ نشده است. اینک ضمن تشکر از مسؤولان محترم مرکز سرود و آهنگهای انقلابی که برای ارائه کار این ارکستر خدماتی انجام دادند، امید است سکوت پرابهامی که بر موسیقی ما حکومت می‌کند بزودی برطرف شود و این هنر بتواند وظیفه خود را در تلطیف روحیه و ارتقای سطح هنری جامعه بدرستی انجام دهد و چنانچه فعالیتهای جمعی موسیقایی نیز جایی در سیاستگذاریهای فرهنگی داشته باشد و سازمانهای مسؤول مایل به رشد چنین ارکسترهایی باشند، بیش از پیش آنها را با برخوردهای هوشمندانه و فرهنگی مورد حمایت قرار دهند.

در اینجا لازم می‌دانم از همکاریهای صمیمانه دوست عزیز و هنرمندم آقای فرامرز پایور که در حیطه موسیقی ایرانی استادی ارزشمند است، صمیمانه تشکر کنم که با معرفی هنرمندان و نوازندگان با سابقه سنتور و همچنین همفکریهای ارزنده در مورد امکانات اجرایی این ساز و موارد دیگر، مرا یاری دادند.

همچنین از دوستان عزیز و هنرمندم آقایان: هوشنگ ظریف و حسین علیزاده نیز سپاسگزارم که با معرفی هنرمندان تارنواز و نیز همفکریهای دیگر به تشکیل این ارکستر کمک کردند.

از خانم ملیحه سعیدی نیز سپاسگزارم که ضمن تربیت چندساله نوازندگان ساز قانون، در زمینه‌های مختلف این ساز، با من همکاری‌هایی داشتند.

از آقای نریمان نیز متشکرم که با معرفی تنی چند از هنرجویان عود، برای تمرین آنان در چند نوبت امکاناتی فراهم آوردند.

همچنین از یکایک نوازندگان این ارکستر که نام آنها در برنامه چاپ شده است، صمیمانه سپاسگزارم که هریک با گرفتاریها و اشتغالات مختلفی که دارند با نگرشی فرهنگی در این راه که

به سخت کوشی بسیار نیاز دارد، قدم گذاشتند و با من همکاری کردند. از آقای پرویز صراف و فرزندم هومن دهلوی و آقایان احمد زرگر و علی نقی کرمانی که هر يك در جلسات تمرین و نیز در برگزاری این کنسرت به ترتیبی خدمات مختلفی انجام دادند، سپاسگزارم. همچنین از دوستان ارجمند و هنرمندم آقایان: اسماعیل واثقی، سعید ثابت، بیژن عارفی و نادر سینکی که در ساعاتی قبل از عرضه کار این ارکستر، همکاریهای ارزنده ای نمودند، نهایت تشکر را دارم. از همسر خانم سوسن دهلوی نیز تشکر می کنم که با قبول زحمت زیاد، تا حدی که مقدور است بخشی از بار مالی خانواده را بر دوش گرفته اند تا من فرصت یابم در حد توانایی های جسمی و فکری ام به این گونه کارهای هنری و فرهنگی بپردازم.

هنر بویا پیوسته در جستجوی راههای تازه ای است تا در گذر زمان خود را با نیازهای جامعه ای که به آن تعلق دارد، تطبیق دهد.

از نخستین روزهایی که تلاش خود را برای کسب دانش لازم در زمینه آفرینش موسیقی جمعی آغاز کردم، بر این اندیشه بودم که موسیقی جمعی ایران می تواند طیف گسترده ای از مردم ما را در سنین مختلف پوشش دهد و بخش وسیعی از نیازهای هنری جامعه ما را در سطوح مختلف تأمین کند. اکنون که بیش از نیم قرن از آن سالها می گذرد، همچنان بر این عقیده باقی هستم، بیش از پیش محکم و استوار.

خداوند را سپاس می گویم که به من فرصت داد تا توانستم در زمان حیاتم بخش دیگری از نظرات و کارهای خود را در مسیر گستردگی موسیقی ایرانی ارائه دهم و تا حدودی که امکانات اجازه می دهد، حاصل آن را به ثمر برسانم.

امیدوارم امکاناتی فراهم شود تا همه هنرمندان دلسوز موسیقی کشور - هر يك در حد توانایی خود - بتوانند با حمایت مسؤولان فرهنگی، در زمینه های مختلف این هنر که سخت مهجور واقع شده است، گامهای مثبت و سازنده ای بردارند و این هنر را برای رسیدن به يك اقتدار فرهنگی برابر نیازهای کنونی جامعه، شکوفا نمایند.

۱۰ و ۱۱ دی ماه ۱۳۷۱

پريشان گویی يك شيدا

محمدرضا لطفی، نوازنده چیره دست تار که در گذشته‌ای نه‌چندان دور نامی مطرح در موسیقی ایران بود، فعلاً مقیم آمریکاست و با محاسن انبوه و لباده سپید و متأسفانه با دید و بینشی نیمه‌تاریک، درباره موسیقی ایران به مقاله‌نویسی و سخنرانی پرداخته است و به‌تازگی کتابی به نام کتاب شیدا، ویژه پژوهش در فرهنگ ایران - شماره اول سال ۱۳۷۲ - فراهم آورده که از چند مقاله تشکیل یافته و سرمقاله آن را با عنوان «بدون شناخت از گذشته و حال، آینده همواره مبهم و نامطمئن خواهد بود» به رشته تحریر درآورده است. لطفی در این مقاله بدون استناد به سند، مأخذ و یا مدرکی، تمام جوانب و جریانات موسیقی ایران و گرایشهای مختلف آن را از قدیم تا امروز مورد بررسی قرار داده و درباره هر جریان و شخصیت هنری، احکام غلاظ و شداد صادر کرده است. مقاله از انسجام فکری برخوردار نیست و از ذهنی مغشوش و بی‌انتظام حکایت دارد. گاه وزیری و خالقی را می‌ستاید و گاه تکذیب می‌کند. گاه اظهار نظر می‌کند که هنرستانهای موسیقی در طول يك قرن نوازنده تربیت نکرده و گاه می‌گوید که هنرستانها تعداد زیادی نوازنده و از جمله لطفی را پرورش داده‌اند. در سطورى چند، روش به اصطلاح گروه التقاطی را در موسیقی ایران به‌سختی می‌گوید و در سطور دیگری می‌نویسد، تنها با واپس‌گرایی نمی‌شود سد راه این گروه شد. گاه می‌نویسد: «در ارکستر صبا به‌رهبری دهلوی باید ثانیه‌شماری می‌کردیم تا آهنگساز به ما توجهی نماید» و در چند صفحه بعد چنین اظهار نظر می‌کند: «آقای دهلوی رئیس هنرستان ملی که ارزش شخصیت و زیبایی موسیقی‌اش هرگز از خاطره‌ها خارج نخواهد شد».

به‌طور کلی در سراسر مقاله، کم‌خونی منطق و عقل سلیم و پريشان‌گویی آشکار می‌شود و این

امر به نظر نگارنده اولاً: ناشی از ریشه‌کن شدن از وطن و اقامتش در يك کشور بیگانه - با فرهنگ و سنن و ویژه خود - می‌باشد که با فرهنگ و بینش او از زمین تا آسمان تفاوت دارد، ثانیاً خلاء فکری لطفی در شرایط کنونی، باعث شده است که دیگر نه به گذشته فکری خود مطلقاً پای بند باشد و نه برای نحله فکری فعلی خویش، پشتوانه فرهنگی و فکری و تحقیقی داشته باشد و این امر خود تراژدی نسلی شوربخت است که دل به آرمانشهری موهوم سپرد و راهی میدان شد و سرانجام به دوزخ رسید. ثالثاً، لطفی مانند بسیاری دیگر هنوز به مقولات فرهنگی و هنری با دید خاصی می‌نگرد و متأسفانه چنین نگرشی، بسیاری از موسیقی‌دانان، آهنگسازان و هنرمندان را یا خانه‌نشین کرد، یا به جلای وطن واداشت، یا به دست خاموشی و انزوا سپرد. اگر فقط دیدگاه خاصی ملاک داورى قرار گیرد، بسیاری از خداوندان اندیشه و فرهنگ ایران، همچون فردوسی، حافظ، ابن سینا و سعدی باید از صفحات تاریخ ایران حذف شوند. چهارمین مشکل لطفی، کمبود مطالعه و سواد کافی، درباره موضوعاتی است که می‌خواهد از آنها سخن بگوید یا مقاله بنویسد. چهار مورد زیر که از موارد متعدد کتاب شیدا اخذ شده است، و توضیحات مختصری درباره آن موارد، می‌تواند گویای این مدعا باشد:

عارف جاهل

■ «... پس از انقلاب مشروطیت به‌خصوص اواخر دوران قاجار که تعصبات بخشی از مردم در اثر مبارزات نیروهای سیاسی به‌همراه بعضی از لایه‌های اجتماعی کمتر شده بود؛ اما موسیقی‌نوازان سنتی که متأثر از عرفان زمانه خود بودند... بیشتر به دنبال کردن حال صرف بودند تا نگران رشد این هنر در عرصه اجتماعی. در صورتیکه اگر به موسیقی‌دانان و موسیقی‌نوازان متأثر از عرفان کلاسیک ایران (قرن اول تا هفتم) نظر بیاندازیم می‌بینیم که درجه خلایق و شورآفرینی آنها و همچنین عمق محتوای موسیقی و حتی کتابهای که تدوین کرده‌اند از چه غنا و اعتباری برخوردار است ص ۶».

*** شکل‌گیری تصوف اسلامی از قرن دوم هجری با صوفیانی همچون حسن بصری (وفات حدود ۱۱۰ ه. ق)، ابراهیم ادهم (مقتول حدود ۱۶۰ ه. ق)، شفیق بلخی (وفات ۱۹۶ ه. ق)، که از پیشروان این نحله فکری بودند، آغاز شد. آنها نه شاعر بودند و نه موسیقی‌دان. نخستین شاعر عارف که اصول تصوف را در خراسان رواج داد و سماع صوفیانه را متداول کرد؛ ابوسعید ابی‌الخیر بود که وفاتش در سال ۴۴۰ هجری قمری یعنی قرن پنجم است و به قول دکتر عبدالحسین زرین‌کوب: «... با گرایش سنایی به تصوف که بی‌شک تأثیر قابل‌ملاحظه‌ای در تطور و تکامل شعر صوفیانه فارسی داشته»، (جستجو در تصوف ایران، ص ۲۳۹) شعر و غزل عارفانه آغاز شده است. سنایی نیز در نیمه دوم قرن پنجم و نیمه اول قرن ششم هجری می‌زیسته و اگر

مقصود لطفی کتابهایی است که فارابی و ابن سینا درباره موسیقی تدوین کرده‌اند؛ باز هم زندگی و مرگ آنها در قرون چهارم و پنجم هجری است و امروز در دنیا، فارابی و ابن سینا را به نام فیلسوفان نوافلاطونی و مشایی می‌شناسند نه عارف و صوفی. اگر منظور لطفی، صفی‌الدین ارموی موسیقی‌دان و نوازنده قرن هفتم هجری و صاحب رساله شرفیه و کتاب ادوار است؛ باز هم این موسیقی‌دان به نام صوفی مشهور نیست و با توجه به اینکه صفی‌الدین ندیم و ملازم مستعصم آخرین خلیفه نگون‌بخت عباسی بوده و پس از آن در دربار هلاکوخان مغول مقام و منزلتی داشته است، انتساب او به تصوف خالی از شوخی نیست. کاش آقای لطفی نمونه‌هایی از موسیقی موسیقی‌دانان متأثر از عرفان کلاسیک ایران قرن اول تا هفتم هجری را ارائه می‌دادند و یا به خط نت درمی‌آوردند تا همه به درجه خلاقیت و شورآفرینی آنها و عمق محتوای موسیقی‌شان پی می‌بردند.

دستفروشه‌ها و مطربه‌ها، اساتید فن موسیقی

■ «سیستم تاریخی موسیقی ما که به‌سختی پس از صفویه به‌وسیله اساتید این فن: عاشق‌ها، بخشی‌ها، نوازندگان خلق‌های ایران، مطربه‌های دوره‌گرد رسمی و غیررسمی، تعزیه‌خوانها، مداحها، دست‌فروشه‌های کوچه و بازار، نقاره‌نوازان آستان قدس، دراویش خیابانی، قلندرهای شبانه، صوفیان دردمند و تعزیه‌خوانان و معین‌البکاها و... حفظ و حراست شده بود، پاشیده شد و جای همه این سنت‌های زیبا و مردمی (نه دولتی) هنرستان‌هایی درست شد بر پایه روش آلمان و فرانسه و متأثر از اندیشه غربی که تا سال ۵۷ همه به‌جز یکی دو نفر به جرم مطرب بودن و نت‌فرنگی ندانستن هرگز در سیستم آموزشی هنرستان ایرانی به‌کار گرفته نشدند. ص ۱۳».

*** - لطفی به این امر معترض است که چرا دست‌فروشه‌های کوچه و بازار (سبزی‌فروش‌ها، بزازها، نمکی‌ها و سیرابی‌فروشه‌های دوره‌گرد؟...) و مطربه‌هایی چون شهین، مهین، پری، فتانه و غیره و دراویش کشکول‌به‌دستی که در خیابانها و کوچه‌ها تکدی می‌کنند، در هنرستان موسیقی به کار تدریس گمارده نشدند و امر تدریس به دست استادانی چون، ابوالحسن صبا، علی‌اکبر شهنازی، روح‌الله خالقی، حسین دهلوی، مهدی مفتاح، علی تجویدی، فرامرز پایور، حسین صبا و... انجام گرفت. وقتی که انسان قدرت منطق و استدلال را از دست می‌دهد، چه اباطیلی که بهم نمی‌یافتد!!

شیرین‌نوازی ژان دورینگ و دکتر صفوت

■ «اگر این واژه شیرین‌نوازی که جدیداً به‌غلط در موسیقی جدی و هنری باب شده به موسیقی دوره قاجار تعمیم داده شود، به‌جز حبیب سماعی و احیاناً میرزا حسینقلی و درویش که

نمی‌دانم به چه دلیل این سه نفر جزو شیرین نوازان قرار نگرفته‌اند... کسی دیگر در عرصه هنر موسیقی باقی نمی‌ماند... آقای دورینگ و خانم نلی کارون و آقای صفوت هیچگاه نمی‌توانند... به گرایش مسلط موسیقی ایران تبدیل شوند... آقای دورینگ با استفاده از واژه‌های صفوت‌درآوردی در موسیقی ایرانی همه نوازندگان را به‌جز چند نفر که هم‌کیش فرقه‌ای خودشان محسوب می‌شوند شیرین نواز می‌داند ص ۱۹».

■ «... به نظر نگارنده این دوستان، موسیقی آنتیک را با موسیقی ملی اشتباه گرفته‌اند و این امکان را داده‌اند تا گروه‌های دیگر و اندیشه‌های دیگر آنها را زیر ذره‌بین ببرند. تا جایی که آقای جعفرزاده نیز که يك آماتور موسیقی هست (است) و مدت کوتاهی است که به موسیقی ایران آشنا شده، به نقد کتاب پراهمیت و پربار مجید کیانی پرداختد و با استفاده از چند جمله که نویسنده خواسته است احساسش را به هنر موسیقی بیان کند، آن را بی‌ارزش قلمداد کرده و حتی يك نقطه مثبت در این تحقیق بسیار عالی نیابد ص ۱۹».

*** - به‌طور قطع و یقین آقای لطفی کتاب هفت‌دستگاه موسیقی ایران نوشته مجید کیانی را مطالعه نکرده و حتی ورق نیز نزده است. معلوم نیست که چگونه با نخواندن کتاب مجید کیانی، آن را کتابی پربار و پراهمیت و يك تحقیق بسیار عالی می‌داند. واژه عامیانه شیرین‌نوازی که «جدیداً به غلط در موسیقی جدی و هنری باب شده»، صفوت‌درآوردی نیست، از اصطلاحاتی است که در کتاب‌های کیانی ذکر شده است: «... تحریف در هر يك از محورهای اساسی موسیقی سنتی ایران مانند صدا، فواصل، گردش ملودی، وزن و تزیین، اجرای موسیقی سنتی را به‌سوی شیوه‌های عامه‌پسند (شیرین‌نوازی) و یا اروپایی (مکتب جدید) سوق می‌دهد - هفت‌دستگاه موسیقی ایران ص ۱۳۲» و «موسیقی تحریف‌شده شیرین‌نوازی که در سالهای (۱۳۵۷-۱۳۱۷) بیشتر نمایان است از لحاظ شیوه کار محصول جدیدی نیست، بلکه از دیرباز - روزگار بهرام گور، خلافت عباسیان و دوره صفویه گهگاه به گونه‌های مختلف رواج داشته است. هفت‌دستگاه موسیقی ایران. ص ۱۵».

با توجه به نقلی که رفت، بین مجید کیانی و لطفی يك وجه اشتراك وجود دارد و آن کشف کتابها و موسیقی‌هایی است که اصلاً وجودشان قابل تصور نیست. لطفی در عالم خیال موسیقی موسیقی نوازان و کتابهای موسیقی مربوط به عرفان کلاسیک ایران (قرن اول تا هفتم) را کشف می‌کند و کیانی شیرین‌نوازی موسیقی دانان زمان بهرام گور، خلافت عباسیان و دوره صفویه را؟! فاعتبروا یا اولی الابصار.

موسیقی کلاسیک و مجلات موسیقی

«... هنرستانهایی که پس از نزدیک به یک قرن نتوانستند نوازنده برای ارکستر سمفونی خود بوجود آورند... و نزدیک به یک قرن نتوانستند معلم موسیقی غربی برای هنرستانهای خود خلق کنند... حتی نتوانست [نتوانستند] یک ارکستر مجلسی ایرانی در تلهویزیون درست کند [کنند]. آیا باز باید سکوت کرد و دندان روی جگر گذاشت تا در کتاب ماهور و مجلات دیگر راهیان آن، همان حرفهایی را تکرار کنند که چهل سال پیش بوسیله همین نویسندگان در مجله موزیک و موسیقی زده شده تا به این روز افتادیم... ص ۱۳».

**** - لطفی هنرستان عالی موسیقی (کنسرواتوار) را که در آن موسیقی کلاسیک جهانی تدریس می شد، با هنرستان عالی موسیقی ملی که در آن موسیقی ملی ایران آموزش داده می شد، یکی فرض کرده و عمر هر دو را به یک قرن رسانده است. در صورتی که عمر کنسرواتوار در سال ۱۳۵۷، پنجاه و پنج سال و عمر هنرستان موسیقی در همین سال حدود سی سال بود و بعد از این تاریخ کلاً سیستم آموزش به ویژه در هنرستان عالی موسیقی ما تغییر کرد و امروز فقط یک هنرستان برای پسران و یک هنرستان برای دختران با یک برنامه واحد داریم. لطفی از تربیت منظم و سیستماتیک یک نوازنده بی اطلاع است و چشم خود را بروی حقایق بسته است. ایشان باید بدانند که نوازندگان برتر موسیقی ملی ایران، کسانی مانند خانم ارفع اطاری، هوشنگ ظریف، حسین علیزاده، داریوش طلایی، و دهها نفر دیگر از شاگردان هنرستان موسیقی ملی بوده اند که خود نیز شاگردان زیادی تربیت کرده اند؛ جالب آنکه خود آقای لطفی در کلاسهای شبانه همین هنرستان ۵ سال آموزش دیده است. دیگر آنکه انگ غربی و فرنگی زدن به موسیقی کلاسیک جهانی که از قله های رفیع فرهنگ بشری است، ناشی از تعصب ایشان و خام اندیشانی چون ایشان است. بهتوون، موزار، شوپن، شوبرت، برلیوز، چایکوفسکی، مانوئل دوفایا، استراوینسکی، واگنر و صداها موسیقی دان دیگر، به این کره خاکی تعلق دارند، نه به ملت و نژاد خاصی از این دنیا.**

سؤال دیگری که لطفی باید به آن پاسخ دهد، این است که حال و روز فعلی ایشان چه ارتباطی به کتاب ماهور و مجله موسیقی و مجله موزیک ایران دارد که این چنین با غیظ و عصبانیت از این سه نشریه یاد می کند. مجله موزیک ایران در دوازده سال انتشار خود به دفاع از موسیقی ملی ایران پرداخت و با ابتدال زمانه مبارزه کرد و موسیقی دانان ایران و جهان را معرفی کرد. با بی مایگان، جاهلان و مطرب صفتان در افتاد و از تطور و تکامل در موسیقی ایران جانبداری کرد. مجله موسیقی نیز با مقالات تحقیقی درباره موسیقی ایران و جهان، سطح آگاهی موسیقی دانان و دستداران این هنر را ارتقاء داد و امروز ماهور با انتشار دو کتاب با آراء و عقاید نویسندگان

مختلف جای خود را بین موسیقی دانان و دوستداران هنر موسیقی باز کرده و با نویسندگان قدیمی و تازه نفس در سطحی دیگر و در شرایط تاریخی خاص به تلاش خود ادامه می دهد. بر کسی پوشیده نیست که دوره های مجله موزيك ايران و مجله موسیقی، امروز به عنوان مرجع مورد استفاده طالبان موسیقی است.

* * *

در پایان این مقاله لازم به تذکر است که با تمام انتقادی که به طرز فکر و طرز عمل لطفی داریم، برای ایشان به عنوان يك موسیقی دان احترام قائلیم و امیدواریم وسائلی فراهم شود که ایشان به وطن بازگردند و دوباره صدای دلنواز تارشان در فضای این مرز و بوم، طنین افکند.

