

ژان دورینگ سنت و تحول در موسیقی ایرانی

ترجمه سودابه فضائلی



موسیقی ایرانی پیشینه‌ای بس دیرینه دارد، اما در طول تاریخ اولاً در هر نقطه از سرزمین ایران شیوه خاصی از موسیقی پا گرفته است و ثانیاً موسیقی ایرانی در طی زمان از تأثیرهای موسیقی سرزمینهای پیرامون و حتی دوردست تأثیر پذیرفته است.

ژان دورینگ، محقق فرانسوی (متولد ۱۳۲۹)، که از کارشناسان انگشت شمار موسیقی ایرانی در سطح جهان است، پس از بررسی بافت فرهنگی ایرانزمین و معرفی انواع سازهای ایرانی و فن اجرای آنها به معرفی و تحلیل وجوه نظری و صوری موسیقی ایرانی پرداخته و تأثیرهای عرفان، اساطیر تاریخ و فرهنگ را به طریق علمی و امروزی بر آنها نشان داده است.

طرح روی جلد از ضیاء میرعبدالباقی برگرفته از کتاب The Art of Persian Music



انجمن ایران شناسی فرانسه در ایران
خیابان فلسطین جنوبی، خیابان شهید نظری،
کوی ادیب، پلاک ۵۲
تلفن: ۶۴۰۱۱۹۲، ۶۴۱۲۱۵۳



انتشارات توس

ISBN 964-315-517-X



9 789643 155179 >

قیمت:
۳۰۰۰ تومان



ژان دورینگ

سنت و تحول در موسیقی ایرانی

ترجمه

سودابه فضائی

دورینگ، ژان، ۱۹۴۷ -
 سنت و تحول در موسیقی ایرانی / ژان دورینگ؛ ترجمه سودابه فضائلی. -
 تهران: توس، ۱۳۸۲.
 [۳۱۶] ص.: مصور، پارتیسیون. - (انتشارات توس؛ ۵۱۴)
 ISBN 964-315-513-7
 فهرست نویسی براساس اطلاعات فیبا.
 La musique iranienne:
 Tradition et evolution.
 عنوان اصلی:
 کتابنامه: ص. [۳۱۶-۳۰۹].
 ۱. موسیقی -- ایران -- تاریخ و نقد. ۲. سازهای ایرانی. الف. فضائلی، سودابه،
 ۱۳۲۶ - مترجم. ب. عنوان.
 ۷۸۹/۰۹ ML۳۴۴/د۹ س۹
 ۱۳۸۲



انجمن ایران‌شناسی فرانسه



انتشارات توس

تهران، خیابان انقلاب، نبش خیابان دانشگاه، پلاک ۱
 فروشگاه ۶۴۶۱۰۰۷، دورنگار ۶۴۹۸۷۴۰، دفتر مرکزی ۶۴۹۱۴۴۵
 نشانی اینترنت: www.toospub.com
 پست الکترونیک: E-mail: tus@safineh.net

سنت و تحول در موسیقی ایرانی

ژان دورینگ

ترجمه سودابه فضائلی

ویراستاران: متن‌های فنی موسیقی، دکتر داریوش صفوت
 متن فارسی و مقابله با متن اصلی، ع. روح‌بخشان
 حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی توس (زیر نظر علی‌باقرزاده)

چاپ اول، ۱۳۸۳

شمارگان: ۳۳۰ نسخه

لیتوگرافی: ندای دانش

چاپخانه: حیدری

صحافی: فرد

شابک ۹۶۴-۳۱۵-۵۱۷-x ISBN 964-315-517-x

همه حقوق محفوظ است.

درباره نویسنده کتاب

ژان دورینگ در سال ۱۹۴۷ در فرانسه متولد شد. او در ۱۳ سالگی به فراگیری گیتار پرداخت و در ۱۷ سالگی موفق به تدریس گیتار کلاسیک غربی در کنسرواتور ملی مولوز شد و کنسرت‌های مختلفی به صورت فردی یا به همراه ارکسترهای مجلسی برگزار کرد. پس از اخذ مدرک فوق‌لیسانس در رشته فلسفه، فرانسه را به قصد آموختن موسیقی ایرانی ترک کرد و در ایران اقامت نمود. دو سال بعد موسیقی غربی را کاملاً کنار گذاشته و با شوق بسیار به نواختن تار و سه تار نزد بهترین استادان آن زمان از جمله علی اکبر خان شهنازی، نورعلی برومند، داریوش صفوت، یوسف فروتن، سعید هرمزی و احمد عبادی پرداخت.

در سال ۱۹۷۸ جایزه سه تار در مسابقه بارید را از تلویزیون ملی ایران دریافت کرد. در همین زمان ردیف میرزا عبدالله را آوانویسی نمود که بعدها این اثر تحت عنوان «ردیف سازی موسیقی سنتی ایران، ردیف تار و سه تار میرزا عبدالله»، (۱۹۹۱، انتشارات سروش) به چاپ رسید.

در سال ۱۹۷۵ رساله دکترای خود را ارائه داد که در سال ۱۹۸۳ تحت عنوان *La musique iranienne, tradition et évolution* در پاریس چاپ شد که در اینجا ترجمه آن را در

دست دارید. (سنت و تحول در موسیقی ایرانی ...)

سپس به مدت ۴ سال دوره آموزش فلسفه ایرانی را در انجمن حکمت و فلسفه با استادانی چون هانری کربن، ت. ایزوتسو، حسین نصر و حائری گذراند. پس از آن به مدت یک سال به تدریس فلسفه در دبیرستان رازی مشغول شد. بعد از انقلاب اسلامی به فرانسه بازگشت و وارد مرکز ملی تحقیقات علمی فرانسه (CNRS) شد. در سن ۳۹ سالگی با گذراندن دوره دکترای دولتی به اخذ عنوان پروفسور نائل آمد و پایان‌نامه‌اش در دو اثر مختلف به نام‌های موسیقی و خلسه و موسیقی و عرفان در سنت ایرانی به چاپ رسید، یکی از فصول این پایان‌نامه تحت عنوان موسیقی و عرفان، سنت اهل حق به فارسی ترجمه شده است، اثر دیگری از او نیز اخیراً تحت عنوان روح نغمات توسط انتشارات جیحون به چاپ رسیده است.

ترجمه کتاب سنت و تحول در موسیقی ایرانی را
به جناب دکتر داریوش صفوت تقدیم می‌کنم که
ویرایش آن را بزرگوارانه بر عهده گرفت.

س - ف

فهرست مطالب

در باره نویسنده کتاب	۳
پیشگفتار بر ترجمه فارسی کتاب	۷
مقدمه	۹
طرح کلی کتاب و منابع	۱۴

بخش یکم: بافت فرهنگی	۱۹
موسیقی در جامعه ایرانی ○ موسیقیدانان ○ موسیقی و فرهنگ ○ اختلاف انواع ○ جای نوازندگان در جامعه ○ در کجا می توان موسیقی ایرانی شنید؟ ○ چرا و در چه شرایطی موسیقی سنتی نواخته می شود؟ ○ تعلیم موسیقی سنتی ○ مدارس ○ تعلیم ○ شیوه تعلیم ○ وجوه جدید در تعلیم ○ ضبط ○ مشق موسیقی سنتی ○	

بخش دوم: سازها و فن اجرای آنها	۵۱
سه تار ○ ساز - کلیات ○ شکل ظاهر ○ سیمها و پرده ها ○ انواع مختلف سه تار ○ ساخت ○ صدا ○ ساختن سه تار در روزگار ما ○ چند توصیه برای بهتر ساختن یک سه تار ○ فن نواختن سه تار - طرز گرفتن ○ سبکهای سه تار و صاحبان این سبکها ○ تار ○ ساز - کلیات ○ صورت ظاهر ○ سیم و پوست و پرده ○ گوناگونی در شکل ظاهری ○ اقدامات تجربی ○ مرحله فعلی ساختن تار ○ فن اجرای تار - طرز گرفتن ساز ○ دست راست ○ کوک تار ○ فن اجرای تار و سبک آن ○ استادان تار ○ سنتور ○ ساز - کلیات، مبدأ ○ شکل ظاهر و طرز قرار گرفتن سیمها ○ انواع ○ صدا و ساخت ○ فن اجرای سنتور - طرز نشستن برای نواختن ○ طرز گرفتن مضرب ○ فن اجرای سنتور و سبک آن ○ سنتور در حال حاضر ○ استادان سنتور ○ نی ○ ساز - کلیات ○ شکل ظاهر ○ انواع شکل	

ظاهر ○ سوراخها و فاصله‌ها ○ وضعیت فعلی و سیر تحول ○ مشق نی ○ طرز نشستن و گرفتن ساز و فن اجرا ○ اختصاصات فن اجرای نی ایرانی ○ سبک کلی در اجرای نی ○ کمانچه ○ ساز - کلیات ○ شکل ظاهر و انواع ○ سیمها ○ ساخت و وضعیت فعلی ○ فن اجرای کمانچه ○ طرز نشستن و گرفتن ساز ○ سبک کلی نواختن ○ استادان کمانچه ○ آواز و خوانندگی ○ وسعت و زنگ ○ هنر آواز ○ اشکال آوازی و سبک آواز ○ استادان آواز ○ ضرب یا تنبک ○ ساز - کلیات ○ شکل ظاهری و انواع ○ فن اجرای ضرب ○ صاحبان مهارت در ضرب ○ سازهای غیر سنتی ○ دف ○ عود ○ قانون ○ چنگ ○ رباب و قیچک ○ پیانو ○ ویولون ○ اکوردئون ○ کلارینت و فلوت ○ فن اجرای سازها ○

بخش سوم: وجوه نظری و صوری ۱۴۳

دستگاه‌های موسیقی ایرانی ○ تسلسل‌اشل‌ها ○ فواصل ○ دستگاه‌های موسیقی ○ شور ○ هنگام‌ها و انتقال (در شور) ○ مشتقات شور ○ آواز ابوعطا ○ آواز افشاری ○ آواز دشتی ○ آواز بیات ترک ○ آواز بیات کرد ○ دستگاه نوا ○ دستگاه همایون ○ آواز بیات اصفهان ○ دستگاه سه‌گاه ○ دستگاه چهارگاه ○ دستگاه ماهور ○ دستگاه راست پنجگاه ○ ردیف: اجرای دستگاه‌ها ○ طرح کلی بداهه‌نوازی و پیدایش ردیف ○ جای ردیف در موسیقی سنتی: نقصها و امتیازهای آن ○ تحول ردیف و روایات مختلف آن ○ شکل‌گیری تاریخی ردیف ○ مفهوم سنت ○ جای موسیقی ایرانی در میان سنت‌های شرقی ○ محتوای ردیف: ردیف و گوشه‌ها ○ قاعده گوشه‌ها ○ ردیف و آواز نوازی ○ طبقه‌بندی گوشه‌ها ○ گوشه‌های خاص فقط از یک دستگاه ○ وزن در گوشه‌ها ○ ارتباط میان وزن شعری و وزن موسیقی ○ چهار مضرب ○ رنگ ○ پیش درآمد ○ تصنیف و ضربی ○ اشکال دیگر ضربی: ضربی‌ها ○ جمع‌بندی ○ آهنگسازان ○ اصالت بینش ایرانی ○ همراهی با سازها ○ اوزان و ضرب جدید ○

بخش چهارم: اجرا - زیباشناسی ۲۳۹

آرایه در موسیقی ایرانی ○ مضرب و آرایه ○ جای ریز و آرایه در زیبایی‌شناسی موسیقی ایرانی ○ آرایه‌ها ○ سبک در موسیقی ایرانی ○ چند قاعده در سبک علمی ○ قواعد سبک جدید ○ مثالی از گوشه سنتی ○ تغییرات الگویی مرجع ○ بدیهه‌نوازی ○ همراهی با آواز ○ خصوصیت موسیقی سنتی: موسیقی، اساطیر، و عرفان ○ تحول و موسیقی التقاطی ○

جمع‌بندی ۲۹۷

کتابنامه فارسی و لاتین ۳۰۳

پیشگفتار بر ترجمه فارسی کتاب

یکی از اهداف این کتاب نشان دادن چگونگی تحول موسیقی سنتی است و این که موسیقی سنتی چگونه تغییر می یابد و چگونه گاهی تضعیف می شود و اجزاء آن از بین می رود. با توجه به اینکه موسیقی ایرانی نیز پس از تألیف این کتاب که حدود سی سال پیش به انجام رسیده، بسیار متحول شده است؛ در بازخوانی این کتاب با نوعی فاصله فکری، به نظرم رسید که برخی از نظریات، مواضع و استدلالها، یا دیگر قابل ذکر نیستند یا می باید تغییر کنند و تعدیل شوند. بسیاری از چیزها تغییر یافته اند، تاریخ موسیقی ایرانی ورق خورده است، و کار من نمی تواند دقیقاً بازتاب واقعیت حاضر باشد. پس گاهی بر نسخه فرانسوی آن تصحیحات و تعلیقاتی افزوده ام، و برخی از عبارات را که به نظر زیاده می رسیدند حذف کرده ام. از سوی دیگر توضیحاتی که جالب توجه خوانندگان ایرانی بودند بر آن افزوده ام، اما روی هم رفته به نظر بهتر آن بود که از تداخل عوامل جدیدی که بعد از انقلاب در موسیقی پدید آمده اند خودداری شود، زیرا این عوامل موسیقایی نیز به نوبه خود گمان می رود که تاده یا بیست سال دیگر از میان بروند. لکن، مشکل سنت - نوآوری که در نسخه فرانسوی کتاب عنوان شده، همچنان وجود دارد، اما در مضمونی متفاوت و با پیامدهایی جدید. من با نوعی جبهه گیری از نابترین شکل موسیقی سنتی، که در دهه ۵۰ بسی مورد تهدید واقع شده بود، دفاع کرده ام. امروزه از یک چنین موضعی

نمی‌توان به همان شیوه دفاع کرد، زیرا که بسی چیزها تغییر کرده‌اند. با این همه، این‌گونه مسائل همواره مطرح خواهند بود اگرچه در قالبهای متفاوت، و من‌کوشش کرده‌ام تا جایی که می‌توانم موسیقی استادان قدیم را در مقایسهٔ آنها با مکاتب جدید تشریح کنم. بدین ترتیب به خواست خدا این کار به رغم ضعفها و خطاهایش، چون شهادتی بر یکی از قله‌های تاریخ موسیقی ایرانی خواهد ماند.

احتمالاً خوانندهٔ ایرانی از جمله نقایصی که بر این کتاب خواهد نوشت آن است که جایی کافی به جنبه‌های زیبایی‌شناختی، فلسفی و معنوی موسیقی سنتی تخصیص نیافته است. هر اثری محدودیت‌های خود را داراست، و برای پرداختن به این جنبه‌ها، من سالهای طولانی را وقف تألیف کتاب‌های دیگری کرده‌ام که به زبان فارسی ترجمه شده‌اند. در اینجا اخیراً برخی از آنها فرصتی است تا قدردانی خود را نسبت به فرهنگ ایرانی و به نمایندگان شایستهٔ آن ابراز دارم که چشم و گوش مرا به حقیقتی دیگر گشوده‌اند. از آنجا که ممکن نیست تا از همگی آنان در اینجا نام برم، این کتاب را به تمامی کسانی تقدیم می‌دارم که از علم نامحدود موسیقی ایرانی چیزی به من آموخته‌اند.

ژان دورینگ

تهران - دی‌ماه سال ۱۳۸۲

مقدمه

در روزگار ما، موسیقی غیراروپایی مسئله‌ی وخیم‌تر و حادث‌تر از فرهنگ‌پذیری و اضمحلال سنتها نداشته است. در هر موسیقی سنتی که برخوردار از فرهنگی رفیع باشد، موسیقیدانان و موسیقی‌شناسان کوشش می‌کنند تا شعله‌ی موسیقی را تا آن زمان که کاملاً با نظریات جدید خاموش نشده است، حفظ یا دوباره روشن کنند. کوششهایی که در این زمینه انجام می‌شوند، نباید به حفظ میراث ملی محدود شوند، بلکه باید با مشق و تمرین موسیقی در یک سطح بالای هنری، از تنگنا بیرون آید. بدون شک در بعضی از کشورهای شرق امکان رسیدن به چنین نتیجه‌ی وجود دارد، اما گاه پیش می‌آید که روند فرهنگ‌پذیری از دیگری و زوال فرهنگ خودی آنچنان پیشرفته شود که امکان ترمیم سنت میسر نگردد.

مورد ایران به طور خاصی ممتاز است، زیرا موسیقی آن بسیاری از وجوه سنتی را حفظ کرده است. جریان فرهنگ‌پذیری در آن بسیار جدید است، و فقط از اواخر قرن چهاردهم (اوایل قرن بیستم میلادی) شروع شده است، در حالی که در همان زمان این فرهنگ‌پذیری و اضمحلال در موسیقی ترک و عرب بسیار پیشرفته بوده است. ایران به ترتیبی بسیار چشمگیر در زمینه مادی پیشرفت کرده است، و لاجرم فرهنگ آن این دگرگونی را احساس کرده است. مع‌هذا وقتی تشنگی تجدیدطلبی سیراب می‌شود، بازگشت به ارزشهای سنتی مطرح می‌شود و نوعی موازنه برقرار می‌گردد، تا بدانجا که در حال حاضر به نظر می‌رسد که سنت موسیقایی علمی در ایران

سالم‌تر از اغلب کشورهای خاورمیانه مانده است.

ادامه یک سنت بر چهار ستون متکی است: ۱ استادان سنتی در قید حیات، و آماده برای نواختن و تعلیم دادن، ۲ شاگردان مستعد، آماده تعلیم گرفتن موسیقی کاملاً سنتی، بدون اینکه برای سلیقه روز امتیازی قائل شوند، ۳ سازمانهایی که برای حفظ و ادامه سنت موسیقایی مساعدت، حمایت یا تأمین مالی کنند، ۴- گردآوری شنوندگانی آگاه، یا در صورت لزوم تربیت و بازآموزی آنان.

موسیقی ایرانی بخوبی پست و بالا را شناخته است؛ ظاهراً در دوران صفویه، حداقل تا زمان شاه عباس شرایط دلخواه جمع آمده بود. آن‌گاه، پس از کسوفی نزدیک به دو قرن، در زمان فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه، موسیقی و هنرها نور و درخشش خود را باز یافتند، و ناصرالدین شاه شرایط دلخواه را برای بهاری موسیقایی ایجاد کرد که به دلیل گسترش و کیفیتش بی‌همتا بود. در قرن چهاردهم (قرن بیستم میلادی)، موسیقی چند دهه‌یی در مقابل هجوم غرب مقاومت کرد، اما بتدریج موج تجددطلبی، ساختار جامعه سنتی را درهم ریخت و تشکیلاتی را که به پیشرفت و ترقی آن یاری می‌داد از ریشه برکند، و منجر بدان شد که موسیقی به راه‌های جدیدی برود که رفتن از این راه‌ها مگر به شرط از دست دادن بعضی خصایص ویژه آن ممکن نبود و این امر به زیان کیفیت کلی موسیقی سنتی تمام شد.

با وجود این، پیروان مکتب قدیم جبراً در دهه ۵۰ بازگشتی را عملی کردند. پس از نابودی و زوال تقریبی که حدود ۴۰ سال به طول کشید، هنری سرشار از قالبها و ارزشهای موثق گذشته، بتدریج نضج گرفت و موجب رضایت کامل دوستداران آگاه موسیقی شد. پس از انقلاب، وضعیت به نظر نامساعدتر می‌رسد، زیرا اغلب استادان متولد اواخر قرن گذشته از بین رفته‌اند، بدون اینکه لزوماً ردیف خود را زبانی یا از طریق ضبط منتقل کرده باشند. از سوی دیگر در سبک‌هایی با ارزشهای نابرابر، جهشی خلاق به وقوع پیوسته، برخی از این قالبها سیری قهقراپی را به جانب موسیقی فرهنگ پذیرفته ابتدای قرن (۱۳۰۰) پیموده است. برعکس، دیگر موسیقیدانان جوان، جدا از رسانه‌ها، همواره در مآثر کی تعمق می‌کردند که به توسط گذشتگان گرد آمده بود. در حال حاضر موسیقی سنتی اصیل به طور قابل ملاحظه‌یی دیگر بار مورد توجه و علاقه واقع شده است، و این امر به رغم (یا به دلیل) گسستگی ساختارهای رسمی‌یی بوده است که می‌خواسته‌اند با دلیل و منطق زندگی موسیقایی را تعیین کنند و ارتقا دهند.

این نگاه مجمل به ما اجازه می‌دهد که در حیطه موسیقی، درسی از تاریخ بگیریم. در شرق،

سرنوشت موسیقی، منقاد مجموعه‌یی از شرایط است، شرایطی که در نااستوارترین موازنه‌ها جمع آمده‌اند. یکی از اهداف این کتاب نشان دادن آن است که بینیم موسیقی سنتی که ظاهراً زمان و حوادث را خوار می‌شمارد و برخی آن را تغییرناپذیر می‌دانند، چقدر بیش از مثلاً موسیقی غربی تحت تأثیر حرکت تاریخ است. بنابراین، موسیقی علمی در ایران از ۱۳۵۰ تا امروز، یقیناً بیش از موسیقی کلاسیک اروپا در بیست سال اخیر متحول شده است. این وضعیت ما را با مسئله‌یی مواجه می‌کند که تنها در زمینه‌یی سنتی مطرح می‌شود. در شرایط عادی، سنت فرجام سالها کار مشترک است که ثمر آن فقط در صورتی منتقل می‌شود و به امروز می‌رسد که بر سخت‌ترین معیارهای انتخابی مبتنی بوده باشد. فقط آثار کامل، شایسته موجودیت و انتقال شناخته شده‌اند. برعکس، در شرایط جدیدی که در عصر حاضر اولویت یافته، آثار دیگر، سبکهای دیگر، و زیبایی‌شناسی‌های دیگری ظاهر شده‌اند، که دسته‌یی خاص از شنوندگان را متأثر می‌سازند، بدون اینکه لزوماً تصویب و تصدیق استادان سنتی را به دست آورده باشند و برعکس، قالبهای سنتی به عنوان قالبهای از باب افتاده دیده می‌شوند.

مع الوصف در این رویارویی و تناوب ظاهراً بدون راه حل، ما مجبور هستیم جانب سنت را بگیریم، در واقع، قضاوت در این باب فقط حق افرادی است که موسیقی را می‌شناسند و تنها هنرمندان سنتی حق دارند نوآوری‌ها را نقد کنند، زیرا آنان کاملاً متأثر از گذشته‌ها را می‌شناسند و در مقابل آن متعهد هستند، حال آنکه دیگران صلاحیت کافی برای خلق نوآوری‌ها ندارند، و صلاحیت آنان برای نقد سنت حتی کمتر است؛ چنانکه برومند چند روزی قبل از مرگش به ما گفت: «اگر می‌خواهید نوآوری کنید، باید ابتدا عمیقاً سنت را در اختیار داشته باشید، آنگاه ببینید که آیا نوآوری شما به همان خوبی سنت گذشته‌ها یا بهتر از آن هست یا نه. در صورتی که بهتر نبود، باید از نوآوری صرف نظر کرد.» بدین سبب است که درویش خان، که در زمان خود بی‌همتا بود، جز حدود بیست قطعه خلق نکرد، در حالی که وزیری صدها قطعه تصنیف کرد. اما گذر زمان است که تعیین کننده است، زیرا پس از پنجاه سال هنوز آهنگهای درویش را می‌نوازند، اما آهنگهای وزیری فراموش شده‌اند.

وقتی نگارنده شروع به مطالعه و تحقیق در باب موسیقی ایرانی کرد، به یکباره با اجراهای متفاوت و مخالفی مواجه شد، که گاهی این یک با آن یک هیچ ارتباطی نداشت. این امر ژرف‌نگری برخی از موسیقی‌شناسان چون زانیس (۱۹۷۴) یا فرهت (۱۹۶۶) را برنینگیخت، هرچند که افرادی با سابقه بیشتر همچون کارون و صفوت (۱۹۶۶) و ب. نعل (۱۹۷۱) این مسئله

را تذکر داده بودند. در آغاز تحقیق ما در سال ۱۳۵۰، این تفاوت به نظر آنقدر بدیهی می‌رسید که گمان بردیم که سخن گفتن از آن به معنی کلی‌بافی و مطلق‌گرایی در موسیقی ایرانی است، اما پس از اندکی واشکافی این مسائل در موسیقی ایرانی، البته تا بدان درجه که یک موسیقیدان قادر است در این‌گونه مسائل عمیق شود، به نظرمان رسید که برخلاف تصور، روشن ساختن این تضادها بسیار جالب است؛ از یک سوی برای نشان دادن وضعیتی درهم و اریه نگرشی واقع‌گرا به مسائل، و از سوی دیگر، برای نشان دادن ویژگی سنت موسیقی ایرانی، و بر همین اساس غنا، جذابیت و ارزش آن به عاشقان موسیقی و به موسیقیدانان ایرانی که این بخش جنبه تعهدآمیز این تحقیق است.

طی سالهای اخیر، نتایج چشمگیری در ترمیم ارزشهای سنتی به دست آمد. اینک باید این ارزشها را به حساب آورد، و از این پس غیرممکن است که موسیقی ایرانی را به شیوه‌ی درهم و برهم بدان سان که تا به امروز بررسی شده، نگاه کرد. همان‌طور که در اواسط قرن گذشته (آغاز قرن بیستم) موسیقی مطربی از موسیقی علمی تمیز داده می‌شد، همان‌طور باید از این پس هم آن را با موسیقی کمابیش گرفته شده یا اقتباس شده از فرهنگ‌های دیگر که به عنوان موسیقی سنتی عرضه می‌شود، فرق گذاشت.

تحقیق ما در لحظه‌ی آغاز شد که فقط اقلیتی کوچک، همچنان به سلیقه گذشتگان وفادار مانده بودند، یا از کمی قبل به سنت‌گرایی پیدا کرده بودند، و آماده بودند که میان سبک‌ها فرق بگذارند، بدون اینکه لزوماً قضاوتی نسبت به ارزشها داشته باشند. بدین ترتیب موسیقی سنتی توسط افرادی که از سلیقه فعلی دفاع می‌کردند، در معرض دید منتقدان قرار گرفت. به عقیده ما هیچ‌یک از این دو، نه نوع قدیم و نه نوع جدید نباید قدغن بشود، زیرا هریک جای خود، شنوندگان خود و کارایی خود را دارند. ما چون مایل به نشان دادن ارج و مقام موسیقی ایرانی بودیم، مجبور شدیم این دو نوع موسیقی را به رغم نکات مشترکشان چون دو نوع متمایز به حساب آوریم. برای سهولت کار وقتی از موسیقی سنتی سخن می‌گوییم می‌خواهیم از موسیقی قدیم علمی، یا از سبک فعلی که نزدیک‌ترین سبک به سبک قدیم است سخن بگوییم (که به اواخر قرن سیزدهم می‌رسد) و وقتی از عبارت موسیقی مکتبی استفاده می‌کنیم، سبک علمی متجدد، ساده شده یا زینت شده با تناسبات بسیار متغیر منظور نظر ماست؛ و سرانجام، اصطلاح مطربی به موسیقی مردم‌پسند اختصاص یافته، هرچند که برای صحت و بلاغت بیشتر باید میان موسیقی مطربی سنتی و موسیقی مطربی جدید تمایز قائل شد. در چارچوب این تحقیق، اصطلاح

“مکتبی”، اجراهای کمی زینت شده و همچنین موسیقی مطربی ظریف را در بر می‌گیرد. ما به عدم کفایت و نارسایی این اصطلاحات واقف هستیم، با این وصف آنها را اختیار کرده‌ایم چون که اولین پیشنهاد برای اصطلاحاتی است که تا به حال موسیقی شناسان بدانها پرداخته‌اند. و به همین طریق در ضبط‌هایی که در اروپا عرضه شده‌اند نیز، این سه سبک را به عنوان موسیقی سنتی بای قیدی در کنار هم نشانده‌اند که اگر بخواهیم نمونه‌یی مشابه آن در موسیقی غربی بدهیم، مثل آن است که یک کانتات باخ، یک والس اشتراوس و یک تصنیف باب روز در کنار هم بر صفحه‌یی ضبط شوند.

بنابراین یکی از اهداف تحقیق ما آن است که در موسیقی امروز ایران، آنچه به عنوان سنتی و علمی شناخته می‌شود، از آنچه این‌گونه نیست تمیز داده شود. واضح است که سنت خود در معرض تغییر است، در طول زمان تحول می‌یابد و تازه می‌شود. پس منظور این نیست که بر تمام اجراهای جدید با برجسب غیر سنتی افترا ببندیم، یا برعکس، برخی از اجراها را نمی‌توان جزو موسیقی سنتی علمی محسوب داشت، هرچند که قدیمی باشند. فیصله دادن به این مسائل برعهده موسیقی شناسان نیست، فقط موسیقیدانانی که کاملاً ردیف‌ها، فن اجرا و طرز بیان سنتی را می‌شناسند، مجاز هستند که میان آنچه سنتی است و آنچه سنتی نیست تمیز بدهند. سنتی لزوماً به معنی قدیمی نیست، و استادان هرگز نوآوری‌ها را مردود نمی‌دانند، آنان در ارزشگزاری خود فقط یک معیار را در نظر می‌گیرند؛ نوآوری قابل قبول نیست مگر وقتی که خالق آن موسیقیدانی باشد که خود از زمره موسیقیدانان سنتی است (این شرط گاهی به نظر نا کافی می‌رسد، زیرا موسیقیدانانی وجود دارند که موسیقی سنتی تعلیم گرفته‌اند، و پس از آن کاملاً از آن انحراف جسته‌اند و برعکس، بعید نیست که یک عنصر جدید اما قابل قبول از منشأیی غیر علمی، چون موسیقی محلی یا از موسیقی سنتی غیر ایرانی برخاسته باشد). همچنین در تمام مراحل تفحص و تحقیق، ما موافق نظر چندتن از استادان موسیقی سنتی بوده‌ایم که دانش آنان و ردیفشان از سطح دیگر موسیقیدانانی که آنان هم سنتی محسوب می‌شوند بسی فراتر بود. به آشکار، نواختن این هنرمندان، و همچنین بعضی از شاگردان آنان، در حال حاضر نزدیکترین اجرا به اجرای گذشتگان است که چند ضبط از آنان به دست ما رسیده است. این معیار به نظر ما اساسی و تعیین کننده است، زیرا اگر فقط به شهرت آنان اعتماد شود، پس باید موسیقیدانانی را که ردیف یعنی ردیف سنتی را نمی‌شناسند، یا حتی نمی‌دانند چگونه یک خواننده را همراهی کنند، سنتی به حساب آورد.

هر بار که ما قضاوتی راجع به جنبه غیر سنتی موسیقی، و نواختن آن داشتیم، کوشش می‌کردیم که نظر خود را با عقاید این استادان هماهنگ کنیم. در چنین شرایطی، وظیفه موسیقی‌شناس آن است که مسائلی را تنظیم کند و تعمیم دهد که موسیقیدانان در هنگام خلق آثار هنری خود، هرگز آنها را مطرح نمی‌کنند. در تقسیم موسیقی به عناصر سازنده‌اش نباید وابستگی درونی این عناصر را به یکدیگر فراموش کرد، ما به این نتیجه رسیده‌ایم که لغزش از سنت علمی به موسیقی غیر سنتی و غیر علمی در سطوح مختلف عملی می‌شود، مثلاً در خود موسیقی (فواصل، گوشه‌ها، آهنگ، ترکیب، و غیره...)، در اجرای آن (فن اجرا، صدا، سازشناسی، و بخصوص آرایه‌ها)، و در جنبه نظری موسیقی (زیبایی‌شناسی، آداب، طرز بیان، پایان بخشی)؛ بنابراین در بازنگری این جنبه‌های موسیقی بر اهتم آنها گذری داشته‌ایم، با مسامحه‌یی اندک در وجه نظری و اجتماعی آن، که تحقیق در باب آن به طرز قابل ملاحظه‌یی از محدوده یک تحقیق موسیقی‌شناختی فرا می‌گذرد.

در بررسی یک به یک عوامل موسیقی ایرانی، گاه مجبور بوده‌ایم آنها را به طور تصنعی از محتوایشان جدا کنیم. اگر موسیقی سنتی به گوش موسیقیدان شرقی همچون کلیتی صدامی دهد که همیشه نمی‌توان آن را از عوامل متشکله‌اش تفکیک کرد، بدان خاطر است که این موسیقی بسیار بیش از موسیقی غربی به زمان، آداب، نوع زندگی، تجربه و تمرین بستگی دارد. موسیقی شرقی به رغم ردیف دقیقی که برخی آن را از بر دارند، و حتی نت نویسی و ضبط شده است، یک امر مجرد نیست، بلکه تنها وقتی به وجود می‌آید که نواخته می‌شود. تنها با مطالعه نت‌نوشته‌های موسیقی سنتی، نمی‌توان عمیقاً به موسیقی سنتی ارج نهاد، قضاوتی بر آن داشت، یا آن را فراگرفت. برای درک و در نظر گرفتن زیبایی‌شناسی آن، باید از آداب و اصول ساز زدن فراگذشت، مفهوم شعر و آواز را دریافت، مفصل‌بندی جملات را فهمید، و در درسهای پایان‌ناپذیر شرکت کرد.

طرح کلی کتاب و منابع

ممکن است که مقدار جایی که به تحقیق و مطالعه در باب سازها و فن اجرای آنها تخصیص یافته، در مقایسه با مسئله موسیقی به معنای کامل کلمه، به نظر زیاده آید، لکن این امر، از آن جهت است که چنانکه گفتیم موسیقی ایرانی چندان به صورت تجربیدی وجود ندارد و بیش از هر چیز به سازهایش، بخصوص به فن اجرای سازهایش بستگی دارد. اگر ویژگی‌های فنی

نواختن سازها در نظر گرفته نشوند، تحقیق در باب زیبایی شناسی موسیقایی نامفهوم خواهد بود. در مورد موسیقی ایرانی، فن اجراست که سبک را تعیین می‌کند، و کوچکترین تعدیل و تغییر در فن اجرا یا صدانتهای قابل ملاحظه‌ای در موسیقی به بار خواهد آورد. در باب سازها هم مسئله به همین نحو است؛ افزودن یک سیم اضافی، یا شیوه خاص در گرفتن ساز، یا نحوه کوک کردن ساز، فن اجرا را تغییر می‌دهد، و به تبع آن سبک و موسیقی هم تغییر می‌کند.

ضمن تحقیق در فن اجرای سازها، به گونه‌ای غیرمستقیم به فن اجرای آرایه‌ها می‌رسیم، زیرا متوجه می‌شویم که حتی بعضی از آرایه‌ها غیرقابل تفکیک از فن اجرا هستند، و اجرای آنها جز با بعضی از سازهای خاص ممکن نیست. اما با این حال آرایه بخش متمم یک آهنگ نیست، زیرا آهنگ بدون آرایه قابل فهم نیست.

وجه دیگر موسیقی مجردتر است، و وابسته است به قاعده ردیف سنتی که بر مبنای دستگاه‌ها یا آوازها طبقه‌بندی شده است. ما تحقیق در این باب را چندان گسترش ندادیم زیرا که قبلاً در این مبحث کار شده بود (خاجی، ۱۹۶۲؛ فرهت، ۱۹۶۶)، و در عوض توجهی خاص به تغییرات دستگاه‌ها از قدیم تا امروز شده است.

به یقین در اواخر قرن سیزدهم (نوزدهم میلادی) روی پایه دستگاه‌های موسیقی و مجموعه قطعات، یک نوع موسیقی جدید تنظیم شده است که ردیف نام دارد و جوهر موسیقی ایرانی را اعم از قواعد، سبک و زیبایی شناسی آن ارائه می‌کند. مفهوم دستگاه ایرانی به اندازه مقام ترکی - عربی امروز تجربی نیست، ماهیت دستگاه‌های آن از طریق الگوهای آهنگین و بسیار مشخص بیان می‌شود، الگوهایی که به توسط استادان قدیم تنظیم و تثبیت شده‌اند تا به عنوان مجموعه و مرجعی بی‌همتا برای تمام قطعات سنتی به کار آیند. ما سعی کردیم بفهمیم در چه جریان پیچیده‌ای ردیف پدید آمده است، و بنای کار رانه بر ملاحظات تاریخی، بلکه بر اجرای موسیقی نهادیم. در بررسی تمامی این عوامل، در جست‌وجوی آن بودیم تا بفهمیم که جای این عوامل در موسیقی امروز و در موسیقی قدیم کجاست، و در ضمن دریابیم که تغییر و تعدیلی که متجددان آورده‌اند، چیست؟

از آنجا که سبک ترکیبی است از عوامل آهنگین، فنی و بیانی، لذا ما فقط در بخش آخر کتاب به سبک فعلی موسیقی ایرانی پرداخته‌ایم، و نشان داده‌ایم که در کجا به سبک موسیقی علمی گذشته نزدیک می‌شود یا از آن دور می‌گردد.

لزومی به گرد آوردن تمام اطلاعاتی که سیاحان یا شرق شناسان اروپایی در باب موسیقی

ایرانی می‌دادند نبود زیرا به نظر می‌رسید که این اطلاعات پیریشان منقول در کتابهای متعدد حاوی آن چنان نکتهٔ آموزنده‌یی نیستند، و اغلب آنها به دست مؤلفانی نوشته شده‌اند که هیچ چیز از موسیقی نمی‌دانند (تعداد زیادی از این مراجع را در کتاب خالقی می‌یابیم، ۱۳۳۳، ص ۱۳ تا ۴۹). این وجه در برابر مسئلهٔ موسیقی به معنای خاص کلمه به نظر ثانوی می‌رسید؛ در کتاب حاضر آنقدرها مسئلهٔ تاریخ موسیقی ایران طرف توجه نبود، بلکه تحول قالبها و سبک در نظر بود. به همین جهت بود که ما از وجه نظری این تحول هم به مسامحه گذشتیم، هرچند که از نظر وجه اشتراک با اغلب فرهنگ‌های غیراروپایی، بسیار جالب است. در ضمن به نظر می‌رسد که نظریات و معیارهای زیبایی‌شناختی که عموماً در حدود پنجاه سال اخیر رایج بوده‌اند، در ایران به سرعت از دور افتاده‌اند، در حالی که در دیگر کشورهای همسایه همچنان موجب زیان هستند، و به ترتیبی بسیار موزورانه به حفظ سنت‌ها لطمه می‌زند. نشان دادن این ذهنیت و عوامل زیبایی‌شناختی‌اش، و بررسی کمبودهای آن لاجرم به نشان دادن بیهودگی و پوچی آن منتهی می‌شود، که این نکته قبل از این به توسط دانی‌لو و برونه (۱۹۷۲) بررسی شده است، و ما ترجیح دادیم که تنها به آن دسته از نمونه‌های موسیقی بپردازیم که به حد کافی بلیغ و رساست. از این رو اندکی در بررسی منابع نوشتاری تساهل کردیم، زیرا این منابع یا توجه کافی به موسیقی ایرانی نداشته‌اند یا از محدوده‌یی که ما مشخص کرده بودیم، فرا گذشته‌اند.

از طرفی منابع کتاب‌شناسی هم با مسئله‌یی قابل ملاحظه روبه‌رو هستند، که کاری تحقیقی در باب موسیقی ایرانی این مسئله را روشن خواهد ساخت. در واقع تعداد زیادی از مقالات یا تذکره‌های ذکر شده در کتاب‌شناسی‌ها به موسیقی ایرانی نمی‌پردازند بلکه بیشتر به موسیقی ترک و عرب می‌پردازند. دستگاه‌های ارائه شده، وزنهایی که اجزای آنها با موشکافی توضیح شده‌اند، فواصل صوتی که با مشقت بسیار تعیین شده‌اند، مجموعهٔ اصطلاحات فنی دستگاه‌ها و حتی سازها اغلب چندان ربطی با موسیقی ایرانی دوران جدید (از اواخر قرن سیزدهم - اوایل نوزدهم میلادی - تا به امروز) ندارند. در ۱۲۹۹ (۱۹۲۰) کلمان هوئارت در فرهنگ مشهور لاوینساک شرحی در باب موسیقی ایرانی نوشت و به موسیقی باستانی ایرانی و موسیقی قرن هشتم تا دهم (چهارده تا شانزده میلادی) پرداخت، اما راجع به دستگاه‌هایی که از صدسال پیش متداول بوده‌اند، توضیحی نداد. پس از او فارمر در مقالاتش در باب موسیقی ایرانی (۱۹۳۹ و ۵۱ - ۱۹۴۹)، موسیقی ایرانی را تا قرن دوازدهم (هیجدهم میلادی) به تفصیل شرح داده، آنگاه پس از در نظر گرفتن زیر و رو شدن موسیقی در این دوره، دیگر هیچ خبری دربارهٔ موسیقی معاصر به

دست نداده است، گویی هیچ چیز جز ویولون یا فلوت کلیددار وجود نداشته که به زعم او جانشین کمانچه و نی شده‌اند و که این سخن کاملاً خطاست. به علاوه کتابشناسی پرشکوه و متین او نیز (۵۱-۱۹۴۹) در فهم موسیقی امروز چندان مفید نیست.

برای شناخت گذشته و حال موسیقی ایران، از بعضی تألیفات فارسی، و از برخی حکایات که به خوبی فضای این دوره و شرایط کلی آن را بررسی کنند، نمی‌توان صرف نظر کرد، به خصوص چون که طی این دوره هنرمندان و دوستداران موسیقی متحول شده‌اند. بخش زندگینامه موسیقیدانان هم ارزشمند است (خالقی، ۱۳۳۳؛ صفوت ۱۳۵۰). اما این تألیفات در ارتباط با آنچه جنبه نظری خوانده می‌شود، استفاده چندانى ندارد، و برابر با تألیفات یا نظریاتی که به زبانهای اروپایی نوشته شده‌اند نیستند.

با وجود این، کمبود منابع نوشتاری مانعی در کار ما نبوده است. رفت و آمد مرتب با محافل سنتی و مکتبی موسیقی ایرانی باعث شد که برخی از نقصانها برطرف شوند زیرا مهم تعبیر و تفسیر اخبار و اطلاعات و ساختن ترکیبی سودمند از آنهاست، که این نکته را موسیقیدانان و صاحبان اخبار به ندرت رعایت می‌کنند. در این تحقیق موسیقی شناختی، منابع صدایی مقام اول را دارا بوده‌اند و چند نوع منبع مورد استفاده قرار گرفته‌اند:

- ضبطهایی که توسط سازمانهای خارجی یا ایرانی انجام شده‌اند (صفحه و نوار).

- نوارهایی که خود ما در محافل یا درسهای موسیقی ضبط کرده‌ایم.

- ضبطهایی که از مجموعه‌های خصوصی به دست آمده‌اند یا بایگانی تلویزیون ملی ایران در اختیار ما قرار داده است. از این میان باید آن بخش را که برای برنامه‌های رادیویی رایج است از آن بخشی که بسیار نادرتر است و از ارزش تاریخی برخوردار است جدا کرد. این بخش به دو دسته تقسیم می‌شود: ضبطهای قدیمی (از ۱۲۹۰ شمسی به بعد)، که عبارتند از صفحه‌های ۷۸ دور یا استوانه‌های مومی؛ و ضبطهای جدید که به منظور حفظ آثار موسیقی ملی ضبط شده‌اند. دسته اخیر عمده‌تأ اجرای موسیقی اصیل و یا ارائه ردیف قدیم است.

در ضمن، نت برداریهای مفیدی از ردیف و تصنیفهای جدید و قدیم موجود است. نت برداری از ردیف قدیم که به توسط معروفی (۱۳۴۲) انجام شده، با استفاده از منابع بسیار خوبی بوده است و با الگوهای سنتی و کامل مطابق است، تنها نقص آن ساده بودن نت برداری است که جزئیات آرایه‌ها را هویدا نمی‌سازد. بعضی از اقتباسهای ردیف که توسط صبا انجام شده‌اند برای ما مفید افتادند و همچنین از مجموعه تصنیفات صبا استفاده کردیم.

باری، بخش عمده‌یی از مراجع ما صرفاً شفاهی بوده است، و از یک سو از ردیف میرزا عبدالله مأخوذ بوده که ما آن را از برومند و صفوت تعلیم گرفته بودیم و از سوی دیگر از ردیف حسینقلی که از شهنازی آموخته بودیم. این ردیف را که نزدیک‌ترین نمونه به ردیف علی‌اکبر بود با سپاس از همکاری تلویزیون ملی ایران، با وسواس نت‌برداری کرده‌ایم.

بخش یکم

بافت فرهنگی



آقا حسینقلی تار؛ میرزا عبدالله تار؛ مطلب خان سنتور



حسن سنتور خان سنتور؛ میرزا عبدالموالی تار؛ اقا علی کاشفی دف؛
میرزا حسن کاشی آواز و ضرب؛ حسن خان کمانچه



از راست به چپ، ردیف بالا: علی کاشی، میرزا حسن کاشی (معروف به فُکلی) رضاقلی تجریشی، سیدقرباب (آوازخوانان). ردیف پایین: حسن سنتورخان، آقا مطلب، میرزا عبدالمولی، آقا غلام، حسین، حسن خان، محمدصادق خان معروف به سُروالملک



از راست به چپ، جلو: حسین تهرانی و جمشید شمیرانی؛ ردیف عقب: جلیل شهناز، فرامرز پایور، اصغر بهاری



از راست به چپ: سید رضوی (آواز)، مرتضی عیان، شفیعیان، مقدسی، داریوش طلایی، محمد قمی



مجید کیانی در حال کوک کردن سنتور



دف آذربایجان



سه تار عشقی

موسیقی در جامعه ایرانی

موسیقیدانان

تا اواخر قرن سیزدهم دو دسته موسیقیدان سنتی وجود داشتند: موسیقیدانان غیرحرفه‌یی، موسیقیدانان حرفه‌یی. موسیقیدانان حرفه‌یی که تعدادشان اندک بود، اساساً وابسته به شاه یا شاهزاده‌ای بودند و در محیط بسته دربار می‌زیستند. آنان برای حامیان خود، و برای افراد سرشناسی که به دربار راه داشتند می‌نواختند. بدیهی است که آنان به همراه نوازندگان دیگر هم می‌نواختند اما بدون روادید حامی خود حق اجرای برنامه در حضور دیگران را نداشتند. بدین ترتیب شنوندگان موسیقی آنان، همچون شاگردانشان، عموماً از طبقه بالای اجتماع بودند، محیط آنان بسته بود و حامیان آنان گاه بسیار پر توقع. چنانکه در حکایتی از درویش خان آمده است که به دلیل نواختن در یک محفل خصوصی بدون اجازه حامی خود شعاع السلطنه، محکوم به قطع دست شد و رهایی خود را مدیون پناهندگی به سفارت انگلیس بود (خالقی، ۱۳۳۳، ص ۳۰۴).

بیرون از این حلقه، موسیقیدانانی کمابیش غیرحرفه‌یی، بخصوص در شهرستانها زندگی می‌کردند. این عده هرچند که هنرمندانی کامل بودند، لیکن همچون موسیقیدانان دربار در جست‌وجو نام و افتخار نبودند. سطح اطلاع بعضی از این هنرمندان "گمنام" را نباید دست‌کم گرفت. موسیقیدانانی که جاه و مقام را انتخاب کرده بودند بدون شک با رواج کارشان وجه بیرونی موسیقی سنتی را پیشرفت داده بودند، اما عارفان یا درویش گمنام موسیقی را به ترتیبی نهانی‌تر، همچون وسیله‌یی از برای تمرکز و مراقبه به کار می‌گرفتند یا برای عده کمی از مستمعان می‌نواختند، برای کسانی که مطمئناً راز درونی این هنر را حفظ می‌کردند. چنین موقعیتهایی در

شرق بسیار دیده شده‌اند. حکایت اکبر شاه مغول که به لباس مبدل درویش درمی‌آمد تا به شنیدن موسیقی درویش پیری برود، بخوبی وضعیت موسیقی را در شرق نشان می‌دهد. این موسیقیدانان، هرچند به دور از زندگی دنیایی می‌زیسته‌اند بدون شک بر بعضی از هنرمندان نامدار تأثیر داشته‌اند. اغلب آنان دانشمند بودند و علم موسیقی را بهتر از نوازندگان حرفه‌بی می‌شناخته‌اند. گوینو (۱۹۲۲، جلد ۱، ص ۲۵۱) یکی از آنان را نام می‌برد: «هنوز از ملاجواد خراسانی همچون ریاضیدانی برجسته یاد می‌کنند. او در اصفهان می‌زیست، و تعداد معتابایی هنرجوگرداگرد او بودند. او در علم موسیقی هم تبحر داشت. حتی شهرت داشت که تار (که نوعی ماندولین است) نیک می‌نوازد، اما از آنجا که مذهب این عمل را حرام می‌داند هرگز موسیقی او در حضور جمع شنیده نمی‌شد.» و بنابر نوشته خالقی (۱۳۳۳، ص ۴۷۷) ابوالقاسم شیرازی، مردی عجیب که صبحها استاد حکمت و شبها استاد رقص بود، تار و کمانچه می‌نواخت و بر مبنای رساله‌بی از عهد صفوی که در اختیار داشت، تعلیم رقص می‌داد!

بیرون از این حلقه، موسیقی به این سطح از لطافت و صفا و برگزیدگی نمی‌رسید و آن را می‌توان موسیقی «مطربی» در مقابل موسیقی علمی یا موسیقی سبک در مقابل موسیقی سنگین انگاشت؛ دستگاهها و گوشه‌های این دو موسیقی تقریباً شبیه هستند، اما موسیقی سبک، ساده‌تر و عملی‌تر و سرگرم‌کننده‌تر است. مطربها هم به موازات موسیقی علمی، آیین و سستی داشتند، و یک گروه حرفه‌بی مرکب از رقاصگان و زنان تشکیل می‌دادند و به همراه آنان در برنامه‌های عمومی یا خصوصی شرکت می‌کردند. در شبهای نوشخواری و عیاشی رسم بود که یک گروه مطرب می‌آوردند و همچنین رقاصگان یا رقاصانی با لباس مبدل زنانه. در زمان حکومت فتحعلی شاه و محمدشاه (قاجار)، دو گروه از رقاصگان، که هر گروه حدود پنجاه عضو داشت در حرم سکونت داشتند، یکی از دو گروه را زنی ارمنی و دیگری را زنی یهودی رهبری می‌کرد و در ییلاق و قشلاق معمول شاه و حرمش او را همراهی می‌کردند. بجز این گروه که «عمله طرب» خوانده می‌شد، گروه دیگری از نوازندگان وجود داشتند، که در مراسم تشریفاتی دربار موسیقی می‌نواختند. آنان اجرت ثابتی دریافت می‌کردند، و موسوم به «عمله طرب خاصه» بودند. آنان اجازه داشتند که در حضور شاه بنشینند، که این امر افتخار بزرگی به حساب می‌آمد. اغلب تکنوازان جزو این دسته اخیر بودند. حتی گروه‌های موسیقی موسوم به «مطرب» هم بدون ارتباط با قدرتهای سیاسی نبودند، که این قدرتها اساساً در دربار متمرکز بودند. یکی از خدمتگزاران شاه، نایب رئیس موسیقی نظامی، بر آنان ریاست داشت و به شکایت آنان رسیدگی

می‌کرد، و سهمیه‌یی از درآمد آنان را برای خود می‌گرفت. بدون اجازه او هیچ گروه جدیدی نمی‌توانست در پایتخت مقیم شود. و از آنجاکه از گروه موسیقی نظامی همیشه دعوت می‌شد تا در فرصتهای گوناگون برنامه اجرا کند نایب موسیقی می‌توانست در جریان دعوتها و جشنها قرار گیرد. بنابراین به محض این‌که فرصتی پیش می‌آمد (مراسم ازدواج) مطربها یکی پس از دیگری به در خانه ثروتمندان می‌رفتند و خود را معرفی می‌کردند.

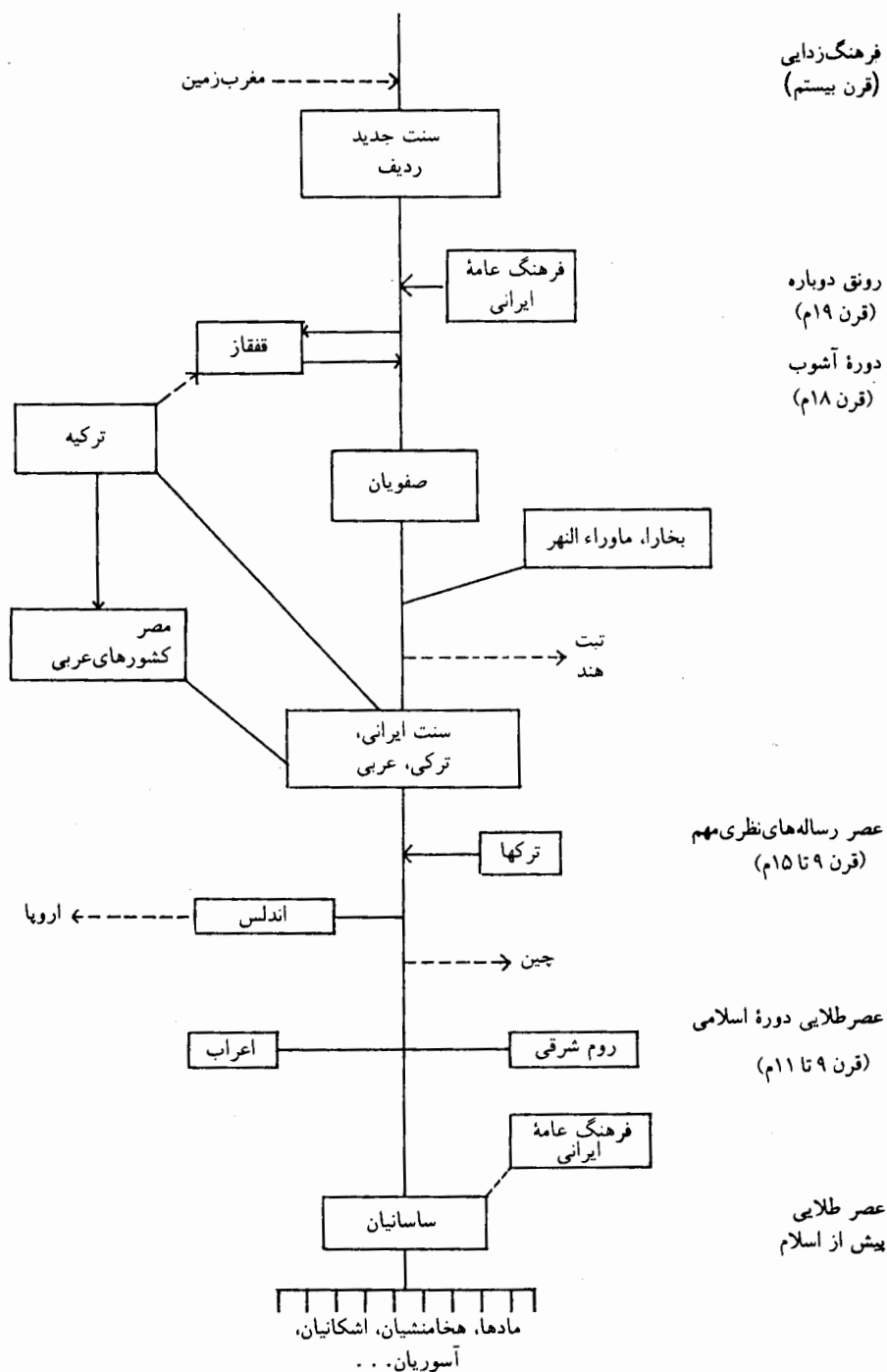
یقیناً هیچ‌یک از این دو گروه موسیقی سبک و سنگین کاملاً بسته و محدود نبود و موسیقی از یکی به دیگری متحول می‌شد؛ رقصگان قفقازی و مطربهای یهودی احتمالاً مقامها و رنگهایی آورده بودند که در ردیف موسیقی علمی وارد شده بودند، و همچنین بعضی از مطربها، همچون اسماعیل خان، استاد موسیقی سنتی شدند. به جز این دو دسته، باید از روضه‌خوانان نام برد، و گاه خوانندگان مذهبی، همچنین مداحان، و بخصوص خوانندگان تعزیه که در مدارس سلطنتی تعلیم می‌دیدند.

لکن در میان مردم، نواختن آلات موسیقی چندان شایع نبود و نوازندگان و همچنین سازندگان و فروشندگان آلات موسیقی اساساً یهودی یا ارمنی بودند.

موسیقی و فرهنگ

هرچند که در دوره فتحعلی‌شاه موسیقی و نوازندگان هنوز بسیار تحقیر می‌شدند، اما حضور شخصیت‌های برجسته‌یی همچون علی‌اکبر فراهانی بر صحنه، در بالا بردن شأن نوازندگان سهمی بسزا داشت. بعضی از آنان ندیم ناصرالدین‌شاه شدند و او را در تمام سفرهایش، حتی به فرانسه همراهی کردند. در این دوره تنها افراد اندکی از سطح بالای اجتماع موسیقی علمی می‌آموختند. با نوگرایی و نوین‌سازی جامعه، محدودیت طبقاتی در میان نوازندگان از میان رفت، نواختن موسیقی عاملی از فرهنگ عمومی شد و دیگر هدف تحقیر "منورالفکران" واقع نمی‌شد. بدین ترتیب موسیقی اندکی مردمی شد و به طبقه متوسط راه یافت، بی‌آن‌که اجرا کنندگان آن از نظر حرفه‌یی در رده مطربها قرار گیرند.

در حال حاضر موسیقیدانان علمی اساساً از طبقه سوداسالار (بورژوا) برخاسته‌اند و افرادی تحصیل‌کرده هستند. نوازندگان مسن‌تر عموماً با فرهنگ هستند، و اغلب تحصیلات عالیه کرده‌اند. به هر حال یک نوازنده از هر طبقه و ریشه‌یی که برخاسته باشد، فقط در صورتی به موسیقی علمی دست می‌یابد که حداقلی از فرهنگ عمومی داشته باشد، با وجود این، هیچ تجزیه و



تفکیکی وجود ندارد و یک روستایی بی سواد هم اگر مستعد باشد می تواند به حیطه موسیقی سنتی وارد شود. با این همه معلوم نیست به چه دلیل اغلب نوازندگان خود را در سطح مطربی یا موسیقی محلی نگاه می دارند.

از سوی دیگر، همه افراد با فرهنگ بر موسیقی قدر نمی گذارند و آن ارجی را که بر شعر یا نقاشی می نهند، بر موسیقی سنتی نمی نهند. نیتل (۱۹۶۹، ص ۱۱۴) خاطر نشان می کند که بعضی از افراد با فرهنگ و بخصوص فرهنگ پذیرفته به موسیقی شرقی علاقه یی ندارند، و جمعی از آنان صرفاً مجذوب موسیقی غربی هستند. بنابر نظر این نویسنده هیچ فرد با فرهنگی به طور اخص به موسیقی محلی کشور خود علاقه مند نیست، اما این وضعیت از آن زمان تا حال بسیار متحول شده است. به طور کلی افراد مسن موسیقی سنتی را بیشتر دوست می دارند تا جوانان که بیشتر به موسیقی غربی، بخصوص موسیقی «بین المللی» (پاپ، جاز و غیره) علاقه مندند. مع هذا وقتی برای خود می خوانند، چه پیر و چه جوان فقط با حال و هوایی ایرانی، با حالات و اثرات آوایی مختص به موسیقی ایرانی می خوانند.

هرچند که فرق میان موسیقی ایرانی و موسیقی غربی را همگان تمیز می دهند، لیکن فقط افراد با فرهنگ هستند که فرق انواع موسیقی علمی، شاد و موسیقی محلی را می فهمند. برای مردم عادی هیچ تفاوت و تمایز یا رده بندی یی میان انواع موسیقی وجود ندارد، حتی نخبگان اغلب سبکهای سنتی - علمی و مطربی - علمی را مخلوط می کنند. عاشقان موسیقی ایرانی نسبت به انواع دیگر موسیقی شرقی از آن برداشتی پر معنی دارند. آنان و کمابیش تمام موسیقیدانان ایرانی، موسیقی عربی را کاملاً رد می کنند، حال آن که موسیقی شناسان غربی، موسیقی عربی را بسیار نزدیک به موسیقی ایرانی می دانند. این برداشت نوازندگان و عاشقان موسیقی ایرانی به تعصب موروثی پارسیان در مقابل هر آنچه عربی است، بر می گردد و ربطی به عدم توافق واقعی میان این دو موسیقی ندارد. ما گمان داشتیم که عکس آن نیز صادق باشد، اما برخلاف تصور ما اعراب به موسیقی ایرانی ارج می نهند. ایرانیان به ترتیبی سطحی و ظاهری ترجیح می دهند که موسیقی خود را مرتبط با موسیقی هندی اعلام کنند، حال آن که به زعم ما ارتباط موسیقی ایرانی با موسیقی هندی بسیار کمتر از ارتباط آن با موسیقی عربی است، با وجود این که در چند قرن پیش ارتباط فرهنگی میان امپراتوری مغولان و ایران بسیار شکوفا بوده، و رفاصگان و نوازندگان درباری از هند به ایران فرستاده می شدند.

درهم آمیختگی انواع

تقریباً از دو قرن پیش سه نوع طرز تفکر حفظ موسیقی سنتی علمی را به خطر انداخته اند، اولین آنها، خصومت بعضی از مذهب‌یون، که برای موسیقی حرمت قائل بودند. در نتیجه موسیقی به توسط صوفیان، روشنفکران و حامیان و مروجان موسیقی پاسداری و صیانت شد. دوم این که در سالهای ۱۲۹۰ تا ۱۳۲۰ موسیقی سنتی مورد هجوم موسیقی غربی واقع شد. بازتاب آن نوعی موسیقی التقاطی بود که نوعی موسیقی ملی با قالبهای زیبایی شناختی اروپایی به وجود آورد. اما برخلاف تصور نتایج آن فراوان بودند، مهمتر از همه این که میراث سنتی بسیار بهتر حفظ شد، و بازیافتی از عنایت و لطف نصیبش گشت، هرچند در عین حال سنت‌گرایان هم با هرگونه نوآوری سر به خصومت برداشتند و از صحنه عمومی عقب نشستند تا موسیقی قدیمی را ابدی سازند و از سوی دیگر طرفداران تجدد و غرب‌گرایی از جریان التقاطی فرا گذشته موسیقی کلاسیک اروپایی را با رنگی ایرانی تصنیف می‌کردند. اما در سومین طرز تفکر هیچ‌گونه خصومت شرقی - غربی در کار نبود و گرایشهای نوگراکاهش یافته بودند. لیکن با این طرز تفکر مسئله دیگری بروز می‌کرد: سلطه موسیقی نوع مطربی که به موسیقی علمی لطمه می‌زد. به عقیده پاکدامن (۱۹۶۶، ص ۳۴۲) جنگ موسیقی علمی با موسیقی مطربی "خطرناکتر از جنگ با موسیقی غربی است."

اگر بخواهیم چگونگی موسیقی ایرانی را در اواخر قرن سیزده (آغاز قرن بیستم میلادی) مشخص کنیم، می‌بایست سه وجه اصلی را در آن در نظر بگیریم: موسیقی علمی، موسیقی مطربی، موسیقی محلی. موسیقی علمی بعضی از انواع موسیقی مذهبی را هم، چون آوازهای تعزیه و روضه در برمی‌گیرد. سزاوار است که به طور خلاصه وام موسیقی مطربی را به موسیقی علمی یا وام موسیقی علمی را به موسیقی محلی بررسی کنیم. در آن زمان، هر سه نوع هنوز بسیار متمایز بودند و هیچ‌گونه اختلاطی، نه در دستگاه و نه در طرز بیان وجود نداشت. این وضعیت روشن و بدون ابهام چندان نپایید. به جبر تاریخ، ارزشهای معکوس پدیدار شدند، موسیقی سنتی علمی گرفتار ناروایی گردید و با ظهور نوگرایی و مفاهیم تجددطلبی و فنون جدید، جهتی قهقراپی، بدوی و از باب افتاده گرفت. موسیقی بر مبنای "قانون عرضه و تقاضا" قرار داشت، هنگامی که مردم جشنهای مذهبی پرشوکت (تعزیه) طلب می‌کردند و منورالفکران از ظرافت هنر سنتی خشنود می‌شدند، موسیقی حفظ می‌شد، پیشرفت می‌کرد و رشد می‌یافت (حتی در دوره‌ی فراگرفتن سه تار و تار بخشی از آموزش تحصیلکرده‌ها بود). اما یادگیری موسیقی

علمی به شدت مشکل بود، و رضایتی فوری به دست نمی‌داد. سلیقه، با افزایش تعداد شنوندگان تغییر می‌کرد، که بر تعداد آنان هم از طریق رادیو (از سال ۱۳۲۰) افزوده شده بود، و هم از طریق موسیقیدانانی که اینک بدون قیم و حامی شده بودند و مجبور بودند در جمع بنوازند و شاگردان بسیار را تعلیم دهند تا بتوانند آبرومندانه زندگی کنند. بدین ترتیب حذف مشکلات و ریزه کاریهای ردیف (اعم از مشکلات فن اجرا و همچنین مشکلات موسیقایی) آغاز شد، همه آن ریزه کاریهایی که فقط افراد با استعداد و قریحه بیشتر قادر به اجرای آن بودند حذف شدند؛ و فقط آن وجه ساده و مطبوع موسیقی حفظ شد.

در همان زمان، نفوذ غرب احساس می‌شد و وجوهی از قبیل نت‌خوانی (سولفز)، همسازی (هارمونی)، گام، ربع پرده، همناواری (ارکستراسیون) و غیره باب شده بودند. موسیقی سنتی که به قلمرو عامه وارد شده بود، در دسترس مطربها قرار گرفت، افراد متبحرتر سبک آزاد را در "ردیف" تقلید کردند، و آهنگها و گوشه‌های "ردیف" به قطعات آنان راه یافت، و در عین حال نوآوریهای کوچکی صورت گرفتند که ملهم از موسیقی غربی بودند. در همان زمان موسیقی علمی ساده می‌شد، و با بسیاری از خطوط خاص موسیقی مطربی زیور می‌یافت. تا اینجا دیده بودیم که مطربهای طراز اول "ردیف" را اجرا می‌کردند و از سبک موسیقی مطربی کناره می‌گرفتند، و حال می‌دیدیم که مطربها دو سبک را مخلوط می‌کردند و نوازندگان علمی به سلیقه مطربها اعتنایی نمی‌کردند.

تحول موسیقی علمی ایرانی، در اصل، ناشی بود از اختلاط در سبک، از یاد بردن "ردیف"، ساده کردن دستگاهها و فن اجرا، و تمام این نواقص با وامی از موسیقی سبک غربی (به خصوص موسیقی رقص) جبران می‌شد. با این همه آنچه تاحدودی در موسیقی عربی اتفاق افتاده بود، در موسیقی ایرانی روی نداد. چند استاد مکتب قدیم باقی ماندند و امانتدار ردیفی بسیط، فن اجرایی با پرداز بسیار، و بویژه سلیقه‌یی قاطع و مؤکد شدند، و مصممانه با نوگرایی به مخالفت برخاستند، بدون این که با نوآوریهای مطابق با روحیه سنتی مخالفتی داشته باشند. آنان بسته در برج عاج، به رغم بی تفاوتی محیط، قالبهای قدیم را ابدی می‌کردند تا روزی رسید که نوازندگان جوان از بیمایگی‌های شیوه به شدت زیر تأثیر فرهنگهای دیگران خسته شدند؛ به سرچشمه بازگشتند و شاگردان استادان شدند. کمابیش چهل سالی است که این سرچشمه‌های پنهان باز بر سطح ظاهر شده‌اند، و بر قلب موسیقی ایرانی مجرای گشوده‌اند که دیگر بار در حال تقسیم به سه شعبه است: موسیقی شاد - مطربی (در حال انهدام)؛ اسلوب علمی - مکتبی با تحول کامل؛ و اسلوب علمی قدیم و سنتی (ردیف)

جای نوازندگان در جامعه

به دلیل اختلاط میان سبک سنتی و سبک نوگرا، وقتی هنرجویی با استادی آشنا می‌شود معمولاً به این امید است که به سطح یک هنرمند معروف برسد. در طول تعلیماتش از مشکلات هنری که انتخاب کرده است آگاه می‌شود و بسیار اتفاق می‌افتد که به محض این که احساس می‌کند که فن لازم را به دست آورده امر فراگیری را کنار می‌گذارد. عموماً در این سطح، با چند دسته نوازنده محشور می‌شود، و یک نوازنده غیر حرفه‌یی به مفهوم تام کلمه باقی می‌ماند.

کارون و صفوت (۱۹۶۶، ص ۲۲۳) به عنوان معیاری در صحت و سلامت کار پیشنهاد می‌کنند که هنرمند نیازهای خود را از طریق دیگری جز موسیقی برآورده سازد، تا مجبور نشود امتیازی برای شنوندگانش قائل شود. نتل (۱۹۶۹، ص ۱۱۴) به همین موضوع اشاره دارد: "چند نوازنده قدیمی تأکید می‌کنند که (کسب از راه موسیقی) برای نوازندگانی که موسیقی جدی تعلیم گرفته‌اند وضعیت جدیدی ایجاد می‌کند؛ این وضعیت جدید، هم با موسیقی علمی بیگانه است و هم بدان آسیب می‌زند." امروزه هنرمندان سنتی تر اغلب این اصل را در نظر می‌گیرند که از لحاظ مادی وابسته به هنرشان نباشند، اما این وضعیت با شرایط زندگی رو به تغییر است.

اولین نوازندگانی که برنامه‌یی تنظیم کردند درویش‌خان و رکن‌الدین خان بودند. برنامه آنان به نشانه بشردوستی و آغاز انجمن اخوت^۱ بود؛ ریاست این نهضت با الهامات درویشانه، برعهده ظهیرالدوله بود، و در آن زمان بسیاری از موسیقیدانان در این انجمن عضو شده بودند. نوع دیگر موسیقی، اجراهای وزیری بود که ترکیبی از موسیقی ایرانی و غربی را عرضه می‌کرد که از یک سوی او را هدف سرزنش سنت‌گرایان کرده بود، و از سوی دیگر هدف سرزنش دوستداران موسیقی غربی. "به عنوان یک نوازنده ایرانی، وزیری رفتاری جدید دارد، او خود را هنرمند اعلام می‌کند و از نواختن در هر زمان و هر مکان اجتناب می‌کند. اگر کسی بخواهد موسیقی او را بشنود باید عضو انجمن او شود، باید سعی کند صندلی به صندلی تغییر جا بدهد تا بیاید جلو او بنشیند. جای او بر صحنه در صدر تالار است؛ او مرکز توجه است، و دیگر قیم و حامی

۱. صفاعلی ظهیرالدوله قطب مسلک صفاییه انجمن اخوت را تشکیل داده بود. محل تشکیل انجمن در منزل ظهیرالدوله در خیابان فردوسی بود. رئیس ارکستر غلامحسین خان درویش بود و آهنگهایی از خود او و تصنیفهایی از شیدا اجرا می‌شدند. انجمن اخوت سرودی داشت که در آغاز کنسرت‌هایش نواخته می‌شد، ولی با شعر توأم نبود و آهنگ آن در مایه دشتی و به وزن دوضربی بود. روز سیزده رجب را در باغهای بهجت آباد یا عشرت آباد جشن می‌گرفتند، جشنی ۲۴ ساعته که انجمن اخوت در آن کنسرت‌هایی اجرا می‌کرد و به رسم پاداش از دست ظهیرالدوله جایزه مخصوص دریافت می‌کرد. -م.

نمی‌خواهد، بلکه شنوندگانی تحسین‌کننده می‌خواهد، او مالا مال از خوش بینی است، و سعی دارد حالتی شاد به موسیقی ایرانی بدهد. (پاکدامن، ۱۹۶۶، ص ۳۳۶). پس از او موسیقیدانان دیگری هم، چه در موسیقی شاد چه در موسیقی مکتبی ستاره شدند. بنابراین گروه کوچکی از هنرمندان به وجود آمدند که جدا از کل، حرفه‌یی بودند، آنان گاهی برنامه اجرا می‌کردند و تعلیم می‌دادند و گاهی فقط برنامه اجرا می‌کردند. وضعیت آنان ارتباطی به معیاری که در قبل مطرح شده نداشت، و اغلب موسیقی آنان سازشی بود میان موسیقی سنتی و موسیقی شاد. اما این نمونه، همیشگی نبود و گاهی برخی از این دسته از موسیقیدانان حرفه‌یی به موسیقی سنتی وفادار می‌ماندند.

در کجا می‌توان موسیقی ایرانی شنید؟

روی هم رفته موسیقی ایرانی را می‌توان در محافل مختلف شنید:

— در میان نوازندگان غیر حرفه‌یی، اعم از تعلیم‌گرفتگان یا خود آموختگان در سطح متوسط، در میان آنان خبرگان موسیقی سنتی یا دوستداران موسیقی مکتبی و سبک نیز وجود دارند، که گاه بر موسیقی قدیم ارج می‌نهند.

— در میان نوازندگان غیر حرفه‌یی که از راه هنر خود زندگی نمی‌کنند، یا موسیقی به صورت کار ضمنی آنان است. این عده بخصوص در موسیقی سنتی تبحر دارند و از استادان معروف و قدیمی تعلیم گرفته‌اند. آنان مگر به استثناء در ملأ عام نمی‌نوازند، اما گاهی با تعلیم در سازمانی دولتی موافقت می‌کنند. آنان فقط به‌طور خصوصی می‌نوازند، بعضی از آنان را عامه مردم نمی‌شناسند. اکثر آنان در سالهای اخیر از بین رفته‌اند.

— در میان حرفه‌یی‌ها که فقط از راه موسیقی خود اعاشه می‌کنند، یا با وجود داشتن فعالیتهای دیگر در ملأ عام برنامه اجرای می‌کنند. آنان یا موسیقی سنتی را تعلیم گرفته‌اند اما کمابیش از آن جدا شده‌اند، یا خود آموختگانی بی‌استاد هستند بدون شناختن شکل‌های سنتی.

— در میان مطرب‌ها که در گذشته اغلب وابسته به کاباره‌ها بودند یا در جشنهای شهری موسیقی می‌نواختند، و به تقریب ارتباطی با سه دسته قبل نداشتند (سبک مطربی، ارتباطی اندک با سبک ردیف دارد، زیرا اغلب اوقات برای هم‌نوازی تنظیم شده و ضربی است. موسیقی مطربی را می‌توان به همان نسبت موسیقی محلی، جزء موسیقی سنتی به شمار آورد، هرچند که موسیقی مطربی جریانی از فرهنگ‌پذیری را تحت تأثیر موسیقی عربی، ترکی، افغانی و آذربایجانی طی کرده است.).

— در اجراهای خصوصی که حامیان برخی از موسیقیدانان ترتیب می‌دادند، و همچنین در میان افرادی که برای سازمانهای دولتی کار می‌کردند و اغلب هنرمندان ردهٔ سوم را به وجود می‌آوردند. و از این قبیل هستند اغلب موسیقی‌های ضبط و پخش شده در ایران یا در خارج. امروزه بسیاری از موسیقیدانان غیرحرفه‌یی ایرانی در خارج از ایران زندگی می‌کنند و با اجرای برنامه‌هایی، اغلب در سطحی پایین، به سختی اعاشه می‌کنند. مستمعان آنان تشکیل شده‌اند از افرادی با غم دوری از موسیقی سبک، و از غربی‌هایی که از موسیقی سنتی صحیح هیچ نمی‌دانند. مع‌الوصف تعداد بسیاری از دوستاناران مشکل‌پسند و تحصیل‌کردهٔ موسیقی در خارج وجود دارند که هنرمندان سنتی مشرق زمین و ایران را تقدیر می‌کنند، و ناراستان و لاف‌زنان را دور می‌رانند. بخصوص فرانسه و آلمان از موسیقی جدی شرق با رویی گشاده استقبال کنند و تعداد زیادی صفحه از این موسیقی ضبط کرده‌اند. بسیاری از غربی‌ها این موسیقی را به موسیقی کلاسیک خود ترجیح می‌دهند.

به تقریب تمام موسیقیدان‌های علمی در تهران زندگی می‌کنند. در شهرستان‌ها نوازندگان موسیقی محلی جانشین مطرب‌ها شده‌اند، و موسیقی علمی که وابسته به دربار و سودا سالاری سطح بالا بود در واقع هرگز در شهرستان‌ها رایج نشد. با این همه در اصفهان، هنوز موسیقیدانان سنتی یافت می‌شوند، بخصوص نوازندگان نی، زیرا که این شهر قبل از تهران پایتخت کشور بوده و محل اقامت شاهان و شاهزادگان. در شهرهای دیگر، هستهٔ موسیقی در سطحی بالا نیست، با این همه هرگز نمی‌توان مطمئن بود که در این شهرها خواننده یا نوازنده‌یی غیرحرفه‌یی وجود نداشته باشد که بتواند کوس برابری با خوانندگان و نوازندگان پایتخت بزند (مع‌هذا لازم به یادآوری است که یک موسیقیدان سنتی فقط هنگامی می‌تواند هنر خود را پرورش دهد که در کنار استادی ساکن اصفهان و یا تهران تعلیم ببیند، و از آنجا که محافل موسیقی بسیار محدود هستند، ممکن نیست که موسیقیدانی مدتی طولانی در سایه بماند.)

برنامه‌های عمومی همواره نادر بوده‌اند، و تکنوازان یا همناوازان وابسته به “هنرهای زیبا” فقط ماهی یکبار در تالار معروف رودکی (وحدت)، (اپرای تهران)، در مقابل شنوندگان بسیار، برنامه اجرا می‌کردند. این برنامه موسوم به “موسیقی سنتی” بود، اما در مقابل اعتراض و انتقاد دوستاناران آگاه و مطلع موسیقی نام آن به “موسیقی ایرانی” تبدیل شد.

و در آخر می‌باید وجه بسیار خاصی از اجرای موسیقی ایرانی را مطرح ساخت: اجرای فردی،

بدون مستمع و بدون شاهد. نادر نیستند موسیقیدانانی که هرگز برای کسی ننواخته‌اند و حتی قادر نیستند در حضور جمع بنوازند، در نهایت ممکن است تعلیم بدهند و باید در موقعی مناسب اجرایشان را ضبط کرد.

صفحه

از سال ۱۲۹۰، موسیقیدانان طراز اول تعداد معتناهی صفحه ضبط کردند، که فهرست این صفحات هرگز گردآوری نشد، اما می‌توان حدس زد که حداقل بعضی از این صفحه‌ها فقط موسیقی علمی بودند. هنرستان موسیقی تهران، و همچنین بایگانی رادیو بخش قابل ملاحظه‌یی از این صفحات را در اختیار دارند، اما اغلب آنها به ترتیب نادرستی نگهداری شده‌اند. برخی از آثاری که در این انبار اسناد و صفحات حفظ می‌شوند، از جذابیت تاریخی و هنری اندکی برخوردارند، حال این که برخی دیگر جذابیتی (چشمگیر) دارند و گاهی نشانگر آخرین نشانه‌های سبکی هستند که اینک به کلی از میان رفته است. بر مبنای این اسناد است که می‌توان سنجید که تا به چه حد شهرت استادان قدیم صحت داشته است. از این قبیل است اجرای دستگاه سه‌گاه یا شور حسینقلی که همواره بر روحیه نوازندگان تار تأثیر می‌گذارد، و صدای بی‌نظیر طاهرزاده یا قمر که همواره در خاطره دوستداران موسیقی طنین‌انداز است. برای تمام خبرگان موسیقی، این صفحات ضبط شده مرجع و نمونه‌ی ارزشی را به دست می‌دهند که باید همیشه تقلید شود.

در عین حال، بعضی نکات را باید به خاطر داشت، زیرا اگر این حقایق از نظر دور بمانند، باعث خواهد شد که شخص نظر نادرستی راجع به موسیقی این دوران داشته باشد. اولاً سرعت اجرا همیشه عین واقع نیست و شتابی دارد که یا مربوط به ضبط صفحه است، یا مربوط به دقیق نبودن دستگاه پخش در آن زمان که نسخه‌های بعد از روی آن بر نوار ضبط شده‌اند و تا زمان ما رسیده‌اند. بنابراین اغلب بجاست که سرعت حرکت کم شود، حتی اگر اندکی از جذابیت آن کاسته شود، زیرا به نظر می‌رسد که شنوندگان امروز، این فریفتگان هنر موسیقی و اصوات مافوق‌تیز، شیفته صوت تیز و سرعت اجرای ناشی از دور سریع صفحه هستند. در ضمن به یاد داشته باشیم که اجراکنندگان هنگام ضبط صفحه از نظر زمانی محدود بودند، زیرا مدت حرکت یک روی صفحه از چهار دقیقه تجاوز نمی‌کرد، و بنابراین مجبور بودند برنامه را شدیداً فشرده و تند اجرا کنند. آنان نمی‌توانستند به سلیقه خود توالی و ترادفی را اعمال کنند، مکث‌ها را رعایت کنند،

تندای آرام را به کار گیرند و از سر دقت به خواننده "جواب" گویند؛ برعکس مجبور بودند با سرعت ترکیبات درهم فشرده و منسجم را زنجیروار پشت سر هم کنند و در آن هنر خود را نشان دهند. دوستداران موسیقی هم وقتی صفحه‌یی می‌خریدند به نوبه خود فقط به دنبال خیرگی و شگفتی دو بار سه دقیقه دو روی صفحه بودند، بسیار بیش از آن که به دنبال حال و هوایی برای یک شب موسیقی باشند.

اولین صفحات در کارخانه‌های خارجی تهیه شدند، و هنرمندان در تفلیس و حتی در لندن برای ضبط جمع می‌شدند. قبل از ظهور صفحه، حکاکی روی استوانه موم انجام می‌شد، اما به دلیل نارسایی وسایل فنی هنوز به فهرست و چگونگی این اسناد رسیدگی نشده است.

جدا از ضبط صفحات، بعدها تعدادی نوار موسیقی به توسط دوستداران موسیقی ضبط شده‌اند که به حد قابل ملاحظه‌یی گیرا هستند. صبا نمونه‌هایی باقی‌گذاشته از ده‌ها شب موسیقی که بهترین هنرمندان دور هم جمع می‌آمدند و برنامه‌های عالی و کاملاً متفاوت با برنامه‌های رسمی اجرا می‌کردند. برومند هم اجرای تمام همعصران خود را ضبط کرده است، و در میان بایگانی چندین دوستدار موسیقی اسنادی تحسین انگیز نهفته‌اند که متعلق به دوره‌یی به سر آمده و گذشته هستند. افسوس که اغلب صاحبان این اسناد آنها را با بخل تمام حراست می‌کنند، و مگر به قیمت گزاف حاضر به واگذاری امتیاز آنها برای نسخه‌برداری نیستند، بدون این که نگران این واقعیت باشند که با چنین عملکردی، تمامیت موسیقی موروثی به جایی می‌رسد که مواجه با سکوت و فراموشی ابدی خواهد شد. افرادی که روی نسخ خطی و کتب قدیمی کار می‌کنند نیز در ایران با همین مشکل روبه‌رو هستند، اما مسئله نوارهای ضبط صوت از این هم وخیم‌تر است، زیرا بعد از ده سالی، برای همیشه محو خواهند شد. بسیار ضروری است که سازمانهای دولتی این مهم را برعهده گیرند و مجموعه‌یی از بایگانی‌ها را با استفاده از جدیدترین وسایل (نسخه‌برداری دیجیتال) که با دقت تمام تفکیک صدا شده باشد) فراهم آورند. در ضمن می‌توانند با بایگانی‌های خارج مشورت کنند که در آنها صفحه‌های ایرانی به تعداد کم اما با کیفیت عالی حفظ می‌شوند.

چرا و در چه شرایطی موسیقی سنتی نواخته می‌شود؟

اگر از نوازنده‌یی سؤال شود: "چرا موسیقی می‌نوازی؟" سؤالی برآستی مشکل از او شده

است. ما آمار منظمی در این باب نگرفته‌ایم، اما پس از معاشرت بسیار صمیمانه با نوازندگان و استادان موسیقی ایران، به روشنی بر ما معلوم شد که انگیزه در تمام فرهیختگان اهل موسیقی کمابیش یکسان است. آنان زیبایی و شوری را دوست می‌دارند که موسیقی برمی‌انگیزد، و آدمی آن را همچون یک نیاز اولیه احساس می‌کند. یک فرد عادی از موسیقی لذت می‌برد و یک فرد حساستر در آن شعفی معنوی می‌یابد، در میان این دو مرحله، موسیقی همچون حرکت صعودی روح است و از طریق آن می‌توان مراحل روح را دید که چگونه به خود معرفت می‌یابد، و به مرحله "حال" می‌رسد. تمام پدیده‌شناسی شناخت موسیقی شرقی در اجرای موسیقی است. بدین ترتیب است که می‌فهمیم که چگونه موسیقی مراحل خارق‌العاده‌یی را دربر می‌گیرد و به آن شگفتی و اعجابی می‌رسد که حتی پژواکی هم از آن در شناخت موسیقی غربی نیست. بدون اینکه در عمق این مسئله برویم، می‌توان فقط به این سخن اکتفا کرد که موسیقیدانان ایرانی همان انگیزه‌یی را دارند که همپایگان غربی آنان، اما انگیزه آنان بدون شک در کل شخصی‌تر، صمیمی‌تر و درونی‌تر از انگیزه موسیقیدانان غربی است، زیرا که آنان اساساً موسیقی را برای خود می‌نوازند و نه برای وارد شدن در یک گروه هم‌نوازی، یا اجرای برنامه و یا تعلیم موسیقی، بخصوص چون که خلاقیت و سهم نوازنده در موسیقی ایرانی قابل ملاحظه است.

بنابراین موسیقی ایرانی بیشتر به صورت فردی اجرا می‌شود یا به وسیله گروه کوچکی از سه، چهار نوازنده که برای لحظه‌یی چند، همراه می‌نوازند. بهترین شکل از دو یا سه ساز موسیقی تشکیل می‌شود که با ضرب همراهی می‌گردد و به نوبت به خواننده جواب می‌دهد. یک برنامه خوب باید هریک از سازها را شرکت دهد و آنها را در قطعات ضربی یا استثناً در محاورات فی‌البداهه وزن آزاد یا ضربی هماهنگ کند.

در قدیم تشریفات خاصی این هماهنگی را تنظیم می‌کرد و بهترین نوازندگان مقدم بر باقی افراد گروه می‌نواختند. امروز هم به همان ترتیب است، هرچند که اغلب آن کسی که جسورتر است ابتدا می‌نوازد و آن که خویشتندارتر است در آخر. در اجراهای جمعی آن کسی که شروع می‌کند دستگاه را انتخاب می‌کند، و او اولین جهت را می‌دهد؛ اگر به مثل "چهارگاه" را انتخاب کرده باشد، و بعد از "زابل" توقف کند، باقی نوازندگان مجبورند او را با "حصار" و "مخالف" دنبال کنند. انتخاب دستگاه کاملاً آزاد است و جز به سلیقه و جو آن لحظه بستگی ندارد. این موسیقی در محیطی بی‌دغدغه و آرام و در عین حال حساس و متمرکز اجرا می‌شود؛ در این محیط نه از تنش شدیدی که مشخصه مستمعان برنامه‌های موسیقی غربی است، خبری هست و نه از جوش و

خروش جمعی که خاص نوبای اندلسی^۱ است. وقتی نوازندگان مشغول نواختن هستند هیچ کس به خود اجازه نمی‌دهد که با صدای بلند سخن گوید و تنها آه و الفاظی چند نشانگر خشنودی شنوندگان به گوش می‌رسد. برعکس در برنامه‌های عمومی، طرز رفتار شنوندگان از یک سوی و نوازندگان از سوی دیگر، تحت تأثیر برنامه‌های موسیقی در غرب است؛ دورود و تهنیت، کف زدن و تشویق، سکوت مطلق، درود و آفرین دیگر باره، کف زدن و تشویق، و دعوت دوباره هنرمند به صحنه. لباس به طرز خاصی با دقت انتخاب می‌شود، حضار مختلط عمدتاً از جماعت برگزیده‌تر جامعه جذب می‌شوند. چنانچه ب. نتل (۱۹۷۱) تذکر می‌دهد، عکس‌العمل مردم در اجرای برنامه‌های موسیقی متجدد شده بسیار پرجوش و خروش و افسار گسیخته است، حال این‌که در محافل خصوصی موسیقی شنوندگان "آرام و خشنود" هستند.

۱. Nouba andalouse - موسیقی بومی اندلس، این موسیقی ترکیبی از آواز و ساز است، و معمولاً در لحظاتی خاص از روز اجرا می‌شود. این شکل از موسیقی که ریشه‌ی ایرانی دارد از قرن دهم میلادی به اسپانیای مسلمان وارد شد و از آنجا به آفریقای شمالی رفت. سویتی است که معمولاً از پنج موومان تشکیل شده و از ضرب آهنگ مشخصی تبعیت می‌کند. - م.

تعلیم موسیقی سنتی

مدارس

در دوران قدیم شاگردان در درسهای موسیقیدانان معروف شرکت می‌کردند و با رفت و آمد متوالی نه تنها ردیف را می‌آموختند، بلکه از روحیه و سبک استادشان تأثیر می‌گرفتند. در آغاز قرن، مدارس متعددی در تهران وجود داشتند و علاوه بر پایه‌های سنتی، امکان فراگیری قواعد نت‌خوانی و موسیقی اروپایی نزد چند هنرمند از جمله حسین هنگ‌آفرین یا ابراهیم آژنگ که در دارالفنون تحصیل کرده بودند وجود داشت از سال ۱۲۶۱ش “لومر” و کمی بعد “دووال فرانسوی” نت‌خوانی و ویولون تعلیم می‌دادند. وزیری، پس از بازگشت از آلمان، در ۱۳۰۲ اولین مدرسه واقعی موسیقی را تأسیس کرد. نت‌خوانی و قواعد نت‌نویسی و تار و ویولون و پیانو تعلیم می‌داد، و برای مشق موسیقی شاگردانش گروه‌های کوچکی از آنان تشکیل می‌داد و آنان را ترغیب می‌کرد تا قطعاتی از آثار او را به “اسلوب ایرانی” بنوازند. این روش جدید تعلیم موسیقی با نظریه‌ها و عقاید آن روز سازگار نبود، و حتی در زمان ما هم بعضی تصور می‌کنند که وزیری ضربه مرگباری به موسیقی سنتی وارد آورده است. نگاهی به کتاب معروف دستور تار او که در ۱۲۹۱ تدوین شده بود، نشانه‌ی از ترتیب کار او را به دست می‌دهد؛ برای اولین بار، یک ایرانی، آهنگهایی را همساز و همناکرده بود که به ابهام رنگی شرقی داشت و از اصل خود هیچ نداشت و برای آشنا ساختن شاگردان با جذبه موسیقی اروپایی فراهم آمده بود؛ موسیقی اروپایی در آن زمان عملاً ناشناخته بود، او چند قطعه مجلسی نشانگر سلیقه خرده سودا سالاری آن دوره را نیز بدان افزود. به هر تقدیر تازگی و نوظهوری این اقدام، و جاذبه شخصیت او، بعضی جوانان را اغوا

کرد، اما خوشبختانه تاریخ جز و جوه مثبت کار او را در خود ضبط نکرده است. وقتی در ۱۳۰۷ هنرستان موسیقی باز شد، طبیعتاً وزیری مدیر آن شد. با این که آشکارا از شیوه‌های غربی تأثیر گرفته بود، مع الوصف این مدرسه مرکز مهمی برای فراگیری موسیقی سنتی شد و از آنجا که کمی بعد هنرستان موسیقی اروپایی هم تأسیس شد، هنرستان اول از قید تأثیرات غربی خود آزاد گردید.

افرادی که بخواهند تحصیلات عمومی تری در رشته موسیقی بکنند می‌توانند در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران (در بخش سنتی یا غربی) لیسانس موسیقی بگیرند. دروس این رشته فقط شامل چند ساعت مشق موسیقی ایرانی هستند، که طی آنها پنج دستگاه موسیقی ایرانی در طول چهار سال تحصیل، تعلیم داده می‌شوند.

در ۱۳۵۰ مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنتی ایران تأسیس شد. این سازمان وابسته به تلویزیون ملی ایران بود و تا سال ۱۳۵۹ به مدیریت دکتر صفوت اداره می‌شد. این مرکز نقشی اساسی در تعلیم معرفی موسیقی و حراست میراث ملی داشت. در آنجا بهترین استادان به بهترین شاگردان تعلیم می‌دادند، و باعث شدند که شنوندگان علاقه‌مند، موسیقی سنتی واقعی را بشناسند و به آن قدر بنهند.

تعلیم

در ایام گذشته وقتی کسی می‌خواست موسیقی یاد بگیرد عمیقاً تحت تأثیر آهنگهای سنتی، مردم پسند یا علمی بود. در برخورد با این موسیقی‌ها، به نوعی حس وزن موسیقی دست می‌یافت و با فاصله اصوات در دستگاه‌های مختلف آشنا می‌شد. اگر در میان نوازندگان زندگی می‌کرد به‌طور طبیعی سازی می‌نواخت یا تصنیفی و مایه‌یی می‌خواند. نمونه شاگردی که از موسیقی هیچ نمی‌دانست و می‌خواست زیر دست استادی موسیقی یاد بگیرد، به حتم بسیار نادر بود، برعکس بسیار دیده می‌شد که آن کس که می‌خواست موسیقی یاد بگیرد از پیش تا حدودی فهم موسیقی داشت و شاید بدون مهارت اما به‌هر حال می‌توانست چند آهنگ باب روز را با سازی بنوازد. موسیقی ایرانی قبل از هر چیز مشق موسیقی است و تقریباً به هیچ نظریه‌یی نیاز ندارد. بلافاصله بعد از نخستین درس شاگرد قطعه کوچکی یاد می‌گرفت، مثلاً یک رنگ یا یک در آمد بدون آرایه اما با ضربه‌های مناسب مضراب. هیچ مفهومی از گام، نت، گوشه، میزان، نت‌نویسی و به‌طور خلاصه نت‌خوانی وجود نداشت. تنها مراجعه به نت در ارتباط با "تار" و "سه‌تار" بود که دسته‌هایشان به پرده تقسیم شده‌اند. مثلاً می‌گفتند سی‌کُرُن پرده سه‌گاه است و، سل پرده شور؛ اما این مفاهیم مبهم بودند و ارزش نظری نداشتند.

فرا گرفتن موسیقی از این طریق هنوز در زمان ما بسیار رایج است. از همان ابتدا شاگرد طرز نشستن استادش را یاد می‌گیرد، حرکات معلمش را تقلید می‌کند، انگشتان را مانند او قرار می‌دهد، و سعی می‌کند طرز گرفتن مضراب او را و صدایی را که او از ساز درمی‌آورد تقلید کند. در ابتدا آهنگها بسیار ساده‌اند و به منظور تعلیم و آماده ساختن گوش و صحیح قرار دادن انگشتان هستند؛ این موارد مرحله آمادگی هستند. به محض این‌که شاگرد حداقل فن را به دست آورد، ردیف را شروع می‌کند. در قدیم همواره با دستگاه شور آغاز می‌کردند که با حفظ بنمایه آهنگ و ضربات اصلی مضراب، به نحو بسیار جالبی ساده می‌شد. از این جمله، کرشمه در دستگاه شور است که نمودار آن در صفحه بعد آمده است و خط پایینی آن اجرایی ساده شده از آن را نشان می‌دهد:

به شاگردی مستعد، آرایه‌های بیشتری تعلیم داده می‌شود یا فقط آرایه‌های بیشتری برایش نواخته می‌شود، هرچند که او بخشهای ساده‌تر را یاد می‌گیرد و می‌نوازد. به شاگردان کم استعداد، با ممارست آهنگهای کاملاً بدون آرایه آموخته می‌شوند. این شیوه بسیار سودمند است، وزن، و مفهوم درجات دستگاه را القا می‌کند، حافظه و بخصوص دقت را زیاد می‌کند و شنیدن و تمرکز را رشد می‌دهد. تمام تعلیم به صورت شفاهی است و به ندرت توضیح و شرحی داده می‌شود، مثلاً استاد یک قسمت پنج نت از آهنگ را می‌نوازد، شاگرد تکرار می‌کند و اشتباه می‌نوازد؛ استاد بدون کلمه‌یی دوباره می‌نوازد، شاگرد اشتباه را تکرار می‌کند، استاد باکند زدن آن جزء، شاگرد را متوجه اشتباهش می‌کند، شاگرد درست می‌نوازد، با هم می‌نوازند و به قسمت بعدی می‌رسند. وقتی این قسمت جذب شد (که ممکن است به سرعت انجام شود) قسمت یا قسمتهای قبلی باز نواخته می‌شوند. پس از یک ربع یا نیم ساعت، و رسیدن به آخرین قسمت، عموماً قسمت اول فراموش می‌شود، از این رو تمام آهنگ دو یا سه بار تکرار می‌شود به ترتیبی که تمام قطعه‌ها



پشت سرهم اجرا شود. علامتهایی در حافظه شاگرد می ماند، آنچه در باب خطوط اصلی قطعه است، از طریق توالی آن به خاطر سپرده می شود، مثلاً مقدمه - محتوای اصلی - گذار محتوا در پرده های مختلف - تکرار پربار محتوا - محتوای دوم - فرود. شاگرد حتی در یک آرایه، یک فراز کوتاه، یک نت بلند، و غیره را به خاطر خواهد سپرد.

وقتی پس از درس به منزل باز می گردد بسیاری چیزها را فراموش کرده است، اما موفق می شود مجموعه یی از به یاد مانده هایش را سرهم کند و کلیتی تقریبی از قطعه را بازسازی کند. در درس بعد، آن را تکرار می کند، و یک بار کافی است تا خطاهایش را تصحیح کند. باوجود این، اغلب حافظه قادر نیست که جزئیات را به خاطر بسپرد؛ یک جزء کوچک، یک ربط، یک تکرار، یک نت یا آرایه از یاد می رود، اما مهمترین عامل که جوهر یا ساختمان قطعه است، در ذهن جایگیر می شود. بعدها، وقتی شاگرد زمان کافی برای یاد گرفتن تمام ردیف و فراموش کردن آن داشته، که این امر متأسفانه بسیار شایع است، باز هم اثری از ردیف در ذهن او می ماند.

اگر اصول تعلیم موسیقی چندان تغییر نکرده اند، دلیلی ساده دارد، و آن این است که ردیف فقط از طریقی مستقیم، یعنی "سینه به سینه" قابل انتقال است و در آن تقلید نقشی اولیه دارد. وانگهی برای یک مبتدی بسیار مشکل است که موسیقی را از طریق نوار یاد بگیرد، و به تقریب غیرممکن است که بتواند به طور صحیح از روی نت آهنگ را کشف کند، مگر تجربه یی طولانی داشته باشد. بنابراین تنها راه آموختن موسیقی، فرا گرفتن آن در کنار یک استاد است.

طبق سنت، شاگردان به تنهایی با استاد خود، در محدوده درسهای خصوصی با حق تدریس کار می کنند. این درسهای گاه به حد کافی طولانی نیستند، زیرا ممکن نیست که قطعه یی بلند در یک بار به خاطر سپرده شود، اما درسهای متوالی هستند. بسیار اتفاق می افتد که شاگردان یک استاد همدیگر را می شناسند و فرصتی پیدا می کنند تا با هم قطعه را تکرار و هم نوازی کنند. در ضمن پیش می آید که استاد دستکاری اختیار می کند و کار مبتدیان را برعهده او و امی گذارد تا دروس را برایشان تکرار کند. اگر میان استاد و شاگرد علاقه یی دو سویه ایجاد شود، آنگاه دیگر تعلیم موسیقی شکلی ثابت نخواهد داشت. این همکاری دلپذیر اغلب میان استاد و خویشاوندانش پیش می آید و یک گروه واقعی موسیقیدان به وجود می آورد، که این امر تا اواخر قرن سیزدهم ادامه داشت و پسر جانشین پدر می شد.

۱. در افغانستان و هند، که روابط شاگرد و معلم صمیمانه تر و سنتی تر از ایران باقی مانده اند، شاگرد تحفه تقدیم استاد خود می کند، به او خدمت می کند یا او را در درسهای برنامه های عمومی وی همراهی می کند.

شیوه‌های تعلیم

یکی از مؤثرترین شیوه‌ها، شیوه‌شهنازی، استاد تار است که شاگرد پدر خود حسین قلی بوده است. شاگردان پشت سرهم، یکی بعد از دیگری به طور متوسط بیست دقیقه کار می‌کنند. بعد از درس، شاگرد درس را در اتاق پهلویی تکرار می‌کند، در حالی که شاگردی دیگر با استاد کار می‌کند. در طول این مدت او فرصت دارد که از دوستی بخواهد - که گاه این دوست را استاد تعیین می‌کند - تا کار او را نظارت کند. او می‌تواند نت بردارد یا حتی کارش را روی نوار ضبط کند تا به‌طور صحیح قطعه را به خاطر بسپارد. بعد از آن به اتاق استاد باز می‌گردد، یک، یا دوبار قطعه را می‌نوازد و استاد آن را گوش می‌دهد و اصلاح می‌کند. در درس بعد، باز درس قبلی را می‌نوازد تا سرانجام بدون غلط آن را می‌نوازد و درس بعد را شروع می‌کند. مزیت این شیوه لحظات کوتاهی است که شاگرد تنها درس را تکرار می‌کند. وقتی شاگرد با استادی کار می‌کند که همیشه همراه شاگرد می‌نوازد، شاگرد بدون جد و جهد نقاط برجسته‌الگورا دنبال می‌کند، اما اگر شاگرد تنها و بدون پشتیبان بماند، متوجه می‌شود که اصلاً قطعه را از بر نشده است. پس آن قطعه را باز می‌سازد، و متوجه خطاها و افتاده‌ها می‌شود، و در این حال بخشهای اصلی را به ذهن می‌سپرد. سرانجام، برای آخرین بار با استادش تکرار می‌کند، و توجهش بر بخشهای مشکل متمرکز می‌شود، به گونه‌ای که قطعه را از ۸۰ تا ۱۰۰ درصد به خاطر می‌سپرد.

در شیوه‌ی دیگر، چندین شاگرد باهم جمع می‌شوند و بعد از استاد، یکی بعد از دیگری می‌نوازند. آنچه در این شیوه جالب است آن است که شاگرد قطعه را چندین بار می‌شنود، و به تآنی بسیار فرامی‌گیرد که برای به خاطر سپردن درس روش خوبی است. به علاوه، شاگرد خطاهای دوستان و تصحیح استاد را می‌شنود، و این امر باعث می‌شود که وقتی نوبتش می‌رسد از ارتکاب این خطاها اجتناب کند.

وجوه جدید در تعلیم

۱. نت نویسی

موسیقی ایرانی هنوز بدان حد از اصل خود دور نشده است که نوازندگان ردیف را از طریق خواندن نتها یاد بگیرند، اما مدت مدیدی است که نت‌نویسی در بعضی از محافل موسیقی وارد شده است. بعضی از نوازندگان موسیقی سنتی با فنون نت‌نویسی آشنا شده‌اند، و از آنجا که نت‌نویسی از نظر حفظ میراث موسیقی یا برای فهم نظری موسیقی بسیار اهمیت دارد، اگر

استادان با نت‌نویسی آشنایی داشته باشند کوشش بسیار شدیدی وجود خواهد داشت تا قواعد نت‌نویسی را در تعلیم خود وارد کنند. اولین کسی که نت‌نویسی را به کاربرد، وزیری بود. دستور تار او دقیقاً بدین منظور تنظیم شده بود که روی سه پایه نت قرار گیرد. به هرحال وزیری اولین کسی است که از نت‌نویسی استفاده کرده است. او ردیف میرزا عبدالله و بخشی از ردیف حسینقلی را در زمان حیات آنان با شرکت در درسهای این دو تن و پیدا کردن نت‌ها به همراه آنان، آوانویسی کرد. بدبختانه این کار ارزشمند گم شده است. کمی بعد مهدیقلی هدایت ردیف میرزا عبدالله را با اجرای مهدی صلحی یکی از بهترین شاگردان میرزا، نت‌نویسی کرد. ظاهراً موسی معروفی در مجموعه آثارش از این سند به حد اعلا بهره‌برداری کرده است (۱۳۴۲).

به رغم این شیوه‌های بسیار مفید فقط شیوه شفاهی (سینه به سینه) در تعلیم موسیقی سنتی به کار می‌رود و نت‌نویسی فقط برای تفهیم انطباق موسیقی ایرانی با روش نت‌نویسی تعلیم داده می‌شود. وانگهی، چند درس پایه از نت‌نویسی وقتی مفید است که شاگرد بخواهد بعد از درس، آهنگ را بنویسد یا آن را از طریق نت یاد بگیرد که این امر برای ردیف‌چندان میسر نیست. روی هم رفته، نت‌خوانی کمابیش هیچ‌گاه در درس‌های موسیقی ایرانی مورد استفاده قرار نمی‌گیرد. برعکس استفاده از آوانویسی بسیار رایج است، و بسیار مفید واقع می‌شود. تمام معلمان آن را تأیید می‌کنند و بعضی از آنان شاگردان خود را مجبور می‌کنند که آنچه را یاد می‌گیرند نت‌برداری کنند. عموماً شاگردان برای به خاطر سپردن ردیف، این آوانویسی را انجام می‌دهند اما به دلیل نقص در آوانویسی، فقط به کار خود این شاگردان می‌خورد، تا به آن حد که فقط نوازنده‌یی که قبلاً گوشه‌یی را نواخته است می‌تواند با استفاده از یک آوانویسی خوب آن گوشه را مرور کند. ممکن است بتواند دستگاهی را از روی یک نت‌نوشته است یاد بگیرد، اما به شرط این که قبلاً چندین دستگاه را از همان ردیف با همان روایت نواخته باشد. بنابراین متوجه می‌شویم که در این شرایط، چرا استفاده از نت‌نویسی نمی‌تواند جای تعلیم شفاهی "سینه به سینه" را بگیرد. در صورت لزوم می‌توان روی کاغذ هر آنچه را که نواخته می‌شود، نقش کرد، اما تعداد علامتها تا بدان درجه خواهد بود که نت‌خوانی را تقریباً غیر عملی می‌کند (چنانچه به عنوان مثال آوانویسی‌های مسعودیه این چنین بودند، ۱۳۵۷).

نت‌نویسی‌های نسبتاً ساده و روشن مفیدتر هستند، به شرط آن که آرایه اصلی آنها شناخته شده باشد و نوازنده با سبک اجرا آشنا باشد. در عوض، نت‌نویسی برای آهنگ‌های ضربی مانند رنگها، ضربی‌ها و غیره... به دلیل یکپارچگی و سادگی آنها، کاملاً قابل استفاده است. نت‌نویسی از امتیاز

بسیار برخوردار است و عموم موسیقیدانان معتقدند که نت‌نویسی وسیله‌ی لازم برای حفظ قالبهای سنتی است. با این همه، بعضی از افراد محافظه‌کار با استفاده از نت‌نویسی مخالفند و "فکر می‌کنند که استفاده از نت‌نویسی برخلاف انعطاف‌پذیری اساسی و مانع جوشش اجراهای شخصی است که مبنای سبک علمی موسیقی ایرانی را تشکیل می‌دهد." (نتل، ۱۹۶۹، ص ۱۸۹). اسماعیل زاده، نوازنده معروف کمانچه از جمله این افراد بود، و در زمان ما ممکن است که استادان سنتی مخالف نت‌خوانی و نت‌نویسی شاگردانشان نباشند، لیک در تعلیم موسیقی خود هیچ مراجعه‌ی به نت‌خوانی نمی‌کنند. اما سرزنش اساسی‌تر را می‌توان بر هواداران نت‌نویسی روا دانست، زیرا آنان بیطرف نیستند و گرایش آنان به وارد کردن موسیقی ایرانی و بخصوص وزن موسیقی ایرانی در رده موسیقی غربی است. اولین نت‌نویسی‌هایی که به توسط سرهنگ لومر صورت گرفتند (مونات، ۱۹۲۲، ص ۳۰۸۲)، تمام آواز را که به طور منظمی میان خط‌های میزان محصور است، خراب کردند و از شکل انداختند.

از سوی دیگر، بزرگترین مشکلات وقتی بروز می‌کند که بخواهیم جمله‌بندی خاصی را آوانویسی کنیم. ترتیب قطع یا وصل یک سلسله‌چنگ و دولانچنگ، لزوم یا عدم لزوم نقطه‌گذاری نت برای بالا بردن کشش آن یا تقطیع جمله‌ها، بستگی به فهم مفصل‌بندی آهنگ دارد. بنابراین فقط این مفصل‌بندی است که نت‌خوانی صحیح و به تبع آن اجرای یک قطعه را میسر می‌سازد. امروزه آوانویسی موسیقی‌شناسان از مفصل‌بندی نتها و جمله‌ها بسیار کم‌ارزش است. زیرا تنها راه فهم مفصل‌بندی و چگونگی موسیقی از طریق نت‌ها، عبارت است از فهم درونی ردیف و تمرین ردیف.

۲. ضبط

مسئله ضبط هم مانند نت‌نویسی مسئله‌ی ظریف است، و تمام استادان این شیوه را تأیید نمی‌کنند. پس از مذاکرات طولانی و به برکت بودجه‌ی قابل ملاحظه، تلویزیون ایران موفق شد موسیقی چند استاد موسیقی سنتی را ضبط کند. هدف این ضبط تهیه بایگانی نبود بلکه نشر و پخش ردیف و اجرای ردیف قدیم بود. به نظر تنظیم‌کنندگان این برنامه، ضبط ردیف به طور ضمنی امکان فراگیری از طریق ضبط شده‌ها را نیز میسر می‌ساخت. برخی از استادان به دو دلیل از ضبط موسیقی خود امتناع می‌کردند؛ یکی این که می‌ترسیدند که هنگام ضبط به حد کافی خوب نوازند، دیگر این که اعتقاد داشتند که نمی‌توان از ضبط برای یاد گرفتن آهنگ استفاده کرد. بدون شک دلایل پنهان‌تری هم در این طرز تفکر وجود داشت؛ البته همه استادان بدین‌گونه

نمی‌اندیشیدند، و بسیاری از آنان در کمال رغبت برای شاگردان و علاقه‌مندانشان موسیقی خود را اجرا و ضبط می‌کردند. طاهرزاده در دهه ۲۰ اولین کسی بود که از ضبط صوت برای فراگیری آواز استفاده کرد. او عیوب کار خود و دیگران را از طریق ضبط می‌شنید، و با کوشش به تصحیح خود، آواز خود را کامل می‌کرد. امروزه آثار ضبط شده او بسیار مورد استفاده نوازندگان جوان قرار می‌گیرند. و در میان آنان هستند کسانی که به برکت این صفحه‌ها، به رمز اجرای موسیقیدانان بزرگ گذشته، بخصوص در زمینه سنتور و تار، پی برده‌اند.

از نظر تعلیم موسیقی، تقریباً همه استفاده از ضبط را به اتفاق آرا نادرست دانسته‌اند. در واقع محقق شده است که یک شاگرد خود به تنهایی انگیزه و دقت بیشتری دارد و بهتر آن است که اختیار خود را به حافظه ضبط صوت نسپرد و به یک یادگیری جزئی در هر جلسه اکتفا کند. برومند یا شهنازی هیچ امتیازی برای ضبط قائل نبودند، و فقط در مدت درس نت‌نویسی ساده و سریعی را اجازه می‌دادند. ضبط، به رغم امتیازات واضحش، شاگرد را تنبل می‌کند، و سرانجام شاگرد زحمت فرا گرفتن درس را به خود نمی‌دهد، زیرا تصور می‌کند که به ترتیبی این قطعه را در اختیار دارد. به علاوه، فرا گرفتن موسیقی از روی ضبط (حتی بیش از آن از روی نت‌نوشته) تنها نمایی مجرد و منتزع از موسیقی به دست می‌دهد که عاری است از حرکات و حالات انتقال موسیقی به دیگری و جذبه استاد است که برای دریافت روح موسیقی این همه مهم است.

مشق موسیقی سنتی

تعلیم ردیف بسی مشکل است، و یادگیری آن هم برای شاگردان به همان شدت مشکل است. اگر یک غربی احساس می‌کند که باید نت‌نوشته را نت به نت بنوازد، شرقی سکوت می‌کند و سخنی نمی‌گوید، اما گاهی به نظرش نا لازم می‌رسد که برای به خاطر سپردن نکات ریز و دقیق یک ردیف دست و پای خود را ببندد، بخصوص که این ردیف فقط روایتی است در میان باقی روایات؛ هر چند که استادان بسیار پرتوقعند، و البته ردیف خود را بهترین الگو، و نمونه کامل می‌دانند؛ احتمالاً خودشان اجراهای دیگر را در ردیفهای دیگر می‌شناسند، اما از شاگرد خود یاد گرفتن کامل یک نمونه واحد را می‌خواهند. بعضی از استادان آشتی‌ناپذیر و وسواسی هستند، هیچ مصالحه‌یی را تاب نمی‌آورند، حتی اگر مثلاً شاگرد در "اشاره‌یی" که می‌نوازد، نتی را که به زحمت شنیده می‌شود نزنند، یا (در یک وزن "آزاد") نتی را هشت بار به جای نه بار تکرار کند؛ به محض این که معلم تفاوتی احساس کند شاگرد را مورد مؤاخذه قرار می‌دهد، و این کار ادامه

می‌یابد تا وقتی که شاگرد ردیف استاد را کامل یاد بگیرد. به خاطر داشته باشیم که مشق موسیقی کاملاً بر مبنای تقلید بنا شده است و بر مبنای ادراکی عقلی یا بر مبنای تجزیه و تحلیل نیست. یک نوازنده خوب لزوماً قادر نیست اولین ضرب یک ضربی یا نت اول گام یک دستگاه را تعیین کند، اما در عمل کاملاً از آنچه می‌کند آگاه است.

هیچ‌گاه ندیده‌ایم که به حد کافی روی وجه زنده موسیقی ایرانی یا شرقی تأکید شود. بسیاری از نوازندگان هنرمند اعتراف می‌کنند که دقیقاً نمی‌دانند چگونه بعضی از آرایه‌های پیچیده نواخته می‌شوند. آنان قادر نیستند آن را نت‌نویسی کنند تا از آن توجیهی به دست دهند. آنان اذعان می‌دارند که هرگز به دنبال شناختن فن اجرای ریز و آرایه‌ها نبوده‌اند، هرچند که این امر مانع از آن نبوده است که در فنون اجرایی مهارت بسیار داشته باشند. گاهی تصور می‌شود که تقلید، تعلیمی در سطح پایین است، اما در مورد موسیقی شرقی تقلید تنها راه ممکن به نظر می‌رسد. مفهوم گرایبی قادر نیست جوهر موسیقی، بیان موسیقی یا حتی به سادگی ماهیت آن را بررسی کند. ایرانیان همواره با غرور می‌گویند که موسیقی آنان را نمی‌توان بر کاغذ نوشت، و به هیچ وجه به قواعد موسیقی‌شناسی علاقه‌ی ندارند. تقلید وقتی به مرحله یادگیری ردیف می‌رسد به اوج خود رسیده است زیرا نوازنده با دستگاه‌ها مواجه می‌شود. در این مرحله باید آهنگ را فهم کرد و آن را فوراً بازسازی کرد، که بسیار مشکل است. ما برای تجربه سعی کردیم تا کرشمه ماهور را به یک استاد ویولون هنرستان موسیقی پاریس که هنرمندی ماهر و مشهور است بیاموزیم. به رغم شناخت کامل او از موسیقی و حافظه بی‌نظیرش، این قطعه به نظرش بسیار مشکل آمد و سرانجام از اجرای آن اعراض کرد. این امر نشانگر تفاوت تعلیم این دو موسیقی است.

به طور کلی، نوازندگان موسیقی سنتی ایرانی کار صرفاً فنی را خرد می‌شمرند. به نسبت موسیقی هندی یا غربی، اینان برای رشد استعداد موسیقی بسیار کمتر تمرین می‌کنند، در ضمن هیچ قطعه‌ی در موسیقی ایرانی وجود ندارد که به طور خاصی مشکل و قابل مقایسه با تمرینهای موسیقی غربی باشد. روی هم بعضی از قطعات که اجرای آنها احتیاج به مهارت بیشتر دارد بیشتر تمرین می‌شوند، که عموماً شامل ضربی‌ها (چهارمضرب یا رنگ) هستند. لکن این قطعات را برای خاطر خود این قطعات فرامی‌گیرند نه به دلیل وجه اجرایی آنها، برخلاف غربی‌ها یا هندی‌ها، که روزانه هشت تا ده ساعت موسیقی می‌نوازند، نوازندگان ایرانی کم می‌نوازند.

نوازندگان دربار بدون شک حداقل چند ساعت در روز می‌نواختند زیرا که تنها مشغله آنان بود، اما استادان فعلی و اغلب شاگردان به سختی دو ساعت در روز کار می‌کنند، و برخی خیلی

کمتر از این. بعضی عقیده دارند که در فن اجرای موسیقی ایرانی احتیاجی به تمرین پیایی نیست، و وقتی نوازنده‌یی بر موسیقی ایرانی احاطه پیدا کرد ماحصل آن ابدی خواهد ماند. سماعی که دو سال موسیقی را کنار گذاشته بود، یک روز سنتور را برداشت و شروع به نواختن کرد و هیچ‌کس متوجه کمترین ضعف در فن اجرای او نشد. برخی معتقدند که آنچه به وسیله تمرین و کار به دست آمده است فقط ارزش آن کار و تمرین را دارد، در حالی که آنچه با تمرین و کار درونی به دست آمده است ارزش واقعی دارد. تمرین زیاد به کیفیت موسیقی لطمه می‌زند، در حالی که تمرینی منسجم و دقیق، اما متمرکز بهتر جوهر موسیقی سنتی را نفوذ می‌دهد. تصریح کنیم که همیشه به این نحو نبوده است. حسینقلی نوازنده بی‌همتای تار فقط وقتی حاضر می‌شد در مقابل حضار بنوازده که از ساعتها قبل خود را آماده کرده باشد. او روزانه تمام ردیف خود را برای تمرین می‌نواخت و فکر می‌کرد که یک ربع ساعت وقفه در کار، بلافاصله سطح فنی اجرا را پایین می‌آورد (خالقی، ۱۳۳۳، ص ۱۳۲). وزیری هم به شدت کار می‌کرد و موفق شد از برخی از معاشران در تمرین تار جلو بیفتد یا به پای برخی دیگر برسد، حداقل از نظر آنچه مربوط به مهارت صرف در موسیقی می‌شد.

باری، معلمان نسل جوان بیش از قدما در مسائل فنی وارد جزئیات می‌شود. امروزه شاگردان می‌دانند چه حالتی به دست خود بدهند، چه صدایی را دنبال کنند، از چه نقایصی اجتناب کنند و غیره... بخصوص طی اولین درسها این موضوعات روشن می‌شود. اما به سرعت تمام این جزئیات اهمیت خود را از دست می‌دهند و تنها مشغله خاطر نتیجه کار است؛ اگر تأثیر و حال به دست آمده کافی باشد فرقی نمی‌کند که شاگرد با چه حالتی بنوازد، چون هر حالتی که شاگرد در آن راحت باشد، پذیرفتنی است (باقرخان، که در اواخر قرن سیزده می‌زیست جمله جالبی به شاگردانش می‌گفت: "کمان کمانچه را با انگشتان پایتان بگیرید به شرط این که صحیح بزنید!") نوازندگان امروز برای تمرین موسیقی میل دارند خود را با نمونه‌های غربی تطبیق دهند؛ در یادگیری برخی از آلات موسیقی همچون سنتور، تار یا ویولون تمرین جای مهمی به دست آورده است. امروزه در مشق موسیقی - برای گام یا چنگانه (آپژ) - بیشتر میل دارند که از تمام پرده‌های آلات مختلف موسیقی استفاده کنند، یا حتی حالات و اثرات خاص موسیقی بیگانه را در سبک سنتی به کار گیرند (مثلاً از کوکها، یا نت دوتایی، ترکیبات ضربی از طریق بازی با مضارب، و غیره). بعضی از قطعات جدید، فن اجرایی متناسب با فن اجرای موسیقی غربی ایجاد می‌کنند؛ نواختن سنتور یا ویولون اینک به نواختن سیمبالوم یا ویولون کولی نزدیک

می‌شود، تار را به جای ماندولین یا گیتار می‌گیرند، ضرب چوونان نوعی "چند ضربی" به کار گرفته می‌شود که انواع و اقسام صداهای ضربی را ایجاد می‌کند. تمام این سبکها تاحد زیاد موجب وابستگی می‌شوند، در حالی که در موسیقی سنتی مراد، کامل کردن و غنی کردن یک آهنگ ساده به وسیله آرایه‌هاست یا داشتن زخمه‌یی مناسب برای نواختن، تا وزن یا سلسله اصواتی به سبک جدید به دست آید که در صورت داشتن این شرایط، اغلب به بازسازی ماهرانه قطعه‌یی بسیار پیچیده می‌انجامد. اما همگان، بر این سبک چندان قدری نمی‌نهند، آنان به بیان شاعرانه و رؤیایی موسیقی ایرانی حساسیت بیشتری نشان می‌دهند. در واقع خود را به اثرات ناچیز خشنود می‌سازند و ارزش کیفی کار استادان موسیقی سنتی را باز نمی‌شناسند؛ یعنی آهنگهای تحریف شده، بیانی تألم آور، و حداقلی از مهارت در بخشهای ضربی کافی هستند تا موفقیت نوازنده‌یی را تضمین کنند. از طرفی برخی از نوازندگان فعلی برداشتی دیگر دارند که این طرز تفکر آنان را گرفتار افراط در جهتی مخالف می‌کند. این عده به محض این که مایه‌ای پیدا می‌کنند مشق موسیقی را محدود به تکرار قطعات کلی می‌کنند. بعضی از هنرمندان نامدار بر هیچ ردیف آزاد یا ضربی احاطه ندارند، و به بداهه نوازی در زمینه‌یی که از ساختار نوین دستگاهها فهمیده‌اند، اکتفا می‌کنند یا به بسط یک ردیف ساده شده می‌پردازند بی آن که هیچ نوآوری در کار باشد، و باقی آنان نه طبق تعلیمی مشخص می‌نوازند و نه برای همراهی با آواز بلکه به اسم نوازندگان سنتی معروف می‌شوند زیرا که قادر به بداهه نوازی هستند.



نوازنده ضرب

بخش دوم

سازها و فنون اجرای آنها

سه تار

ساز

۱. کلیات

سه تار، یکی از انواع گوناگون تنبور خراسان است که فارابی از آن نام برده است. به سختی می توان تاریخ دقیق استفاده از آن را در موسیقی علمی، به شکلی که امروزه می شناسیم مشخص کرد. در واقع، ویژگی این ساز آنقدرها به دلیل شکل آن، یا تعداد سیمهای آن (سه تار یعنی سه سیم) نیست، بلکه به خاطر شیوه نواختن آن است.

سه تار را می توان همچون نوعی تنبور دانست که تارهای آن را از پایین به بالا با ناخن انگشت اشاره دست راست می نوازند (تا تأکید بر نت و ضرب قوی حاصل آید). اگر این طرز نواختن قبل از قرن دهم (شانزدهم میلادی) در مورد سازهای زهی از نوع دو تار به کار می رفته است، پس می توان نتیجه گیری کرد که سه تار - هرچند که شکل ظاهری آن مانند شکل امروزی نبوده باشد - از همان زمان وجود داشته است. در واقع چندین ریز نگاره (مینیاتور) متعلق به قرن دهم به بعد به وضوح فن اجرای سه تار را با دست راست نشان می دهند.

ویژگی دیگری که سه تار را متمایز می کند مجموعه تنهای آن است که تا بیش از دو هنگام (اکتاو) و نیم را شامل می شود، حال این که سازهای دیگری که در فوق یاد شدند، در بالاترین حد خود، بدون در نظر گرفتن واخوان، از یک هنگام (اکتاو) و یک چهارم درست نمی گذرند، به علاوه، آهنگ سه تار به تدریج در تمام تارها (سیمها) منتشر

می‌شود، در حالی که در مورد انواع محلی تنبور، مثلاً دو تار خراسان اجرا محدود می‌شود به سیم زیر اصلی. گرچه این تنبورها به دلیل قدرت مفهوم آفرینی و شیوه استفاده از آنها بیشتر در خدمت موسیقی محلی بوده‌اند، اما سه تار ظاهراً برای موسیقی علمی بوده است. در موسیقی مردم‌پسند شهری یا روستایی هرگز از سه تار استفاده نشده است، در حالی که همه سازهای قدیمی دیگر مورد استفاده بوده‌اند. از سوی دیگر نزدیکترین خویش سه تار از نظر فن اجرا سیتار هندی است که آن هم متعلق به سنت علمی موسیقی هند است. همچنین است تنبور افغانی، نوعی سه تار، که از نظر فن اجرا به کفایت شبیه به سه تار یا سیتار هندی است. در ضمن لازم به تذکر است که تنبور تاجیکستان و ازبکستان نوعی سه تار بلند است که در موسیقی علمی نواخته می‌شود. این ساز مانند سه تار در دست گرفته می‌شود. بدین ترتیب سه تار خاص موسیقی علمی است و به یقین اجرای ردیف به وسیله سه تار در اوایل قرن دوازدهم (نوزدهم میلادی) شروع شده است.

۲. شکل ظاهر

دسته‌یی به درازی حد متوسط ۵۷ سانتیمتر بر روی کاسه‌یی گلابی شکل با انتهای کروی. خرک متحرکی روی فاصله‌یی قرار گرفته است که به پهنای سه انگشت دست نوازنده از لبه داخلی صفحه حساب شده است، روی لبه بدنه چوبی تحتانی یک سیمگیر از جنس شاخ، استخوان یا چوب قرار گرفته است. تارها، که تعدادشان چهار عدد است، به توسط چهارگوشی چوبی، کوک می‌شوند؛ دوگوشی روی رویه دسته که در ادامه پرده‌هاست، و دوگوشی روی کناره چپ ساز که از روبه‌رو دیده می‌شود. روی بدنه چپ دسته در سراسر طول آن شکافی به قطع تقریباً ۲ میلیمتر تعبیه شده، و گره زدن و محکم کردن پرده‌های زهی متحرک را ممکن می‌سازد، این اسلوب در تمام مشتقات تنبور مشترک است.

بر بخش فوقانی صفحه سه تار از ۵ تا ۱۳ سوراخ کوچک تعبیه شده‌اند، و گاهی یک یا دو سوراخ روی بدنه کاسه به همان ارتفاع ایجاد می‌شود. ابعادی که در عکس ملاحظه می‌شوند، ابعاد سه تار این دوره‌اند که عشقی ساخته است. تناسبات آن کاملاً سنتی هستند، اما هر سازنده ساز مجاز است که تغییراتی کمابیش چشمگیر در شکل سه تار ایجاد کند. تنها مورد غیرقابل تغییر نسبت طول سیم به طول دسته و طول کاسه است. هر سه تار به هر شکل و هر اندازه یک مجموعه متوسط نت از دو هنگام (اکتاو) و نیم دارد.

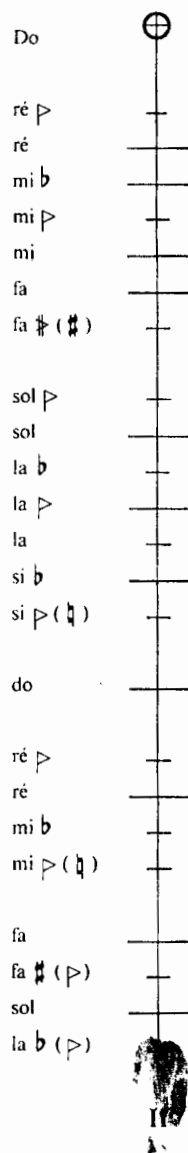
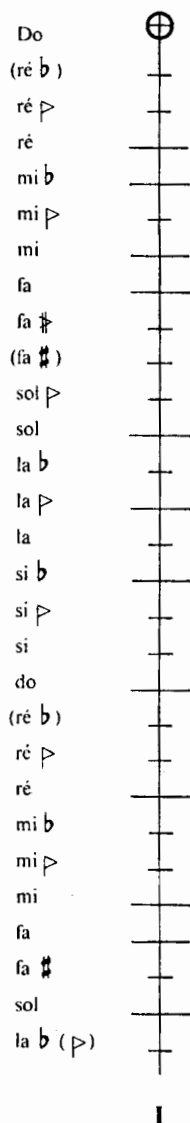
۳. سیمها و پرده‌ها

در حال حاضر سیمها از جنس فولاد یا برنج هستند. اولین سیم (دو) از فولاد به قطر ۰/۱۸ تا ۰/۲۰ میلیمتر است، دومین سیم از جنس برنج از ۰/۲۰ تا ۰/۲۵ میلیمتر است، سومین سیم، مانند اول، و چهارمین سیم از برنج به قطر ۰/۳۰ تا ۰/۳۵ میلیمتر. زیرترین سیم "دو" خوانده می‌شود، نت آن لزوماً با "دو" دیاپازون اروپایی مرتبط نیست، اما عموماً بین "لابمل" و "دو" قرار دارد. سومین سیم سه‌تار را در اوایل قرن دوازدهم مشتاق موسیقیدان به آن افزود؛ مشتاق عارفی بزرگ بود و به شهادت رسید. این سیم حکم سیم واخوان را دارد. امروزه تمام سیم‌های فولادی و برنجی که بر سه‌تار بسته می‌شوند از واردات اروپا هستند.

پرده‌ها کم‌وبیش همیشه از زه ساخته می‌شوند. گاهی پرده‌هایی از جنس نایلون جانشین آنها می‌شوند که تنها امتیازشان آن است که اقتصادی‌تر و مقاوم‌تر هستند. سنت‌گرایان صدایی را که از پرده‌های نایلونی به دست می‌آید دوست نمی‌دارند، اما برای مرتفع ساختن این ایراد کافی است که به نرمی پرده را سمباده بکشند؛ پرده هیچ‌گاه در شکافی فرو نمی‌رود تا جای آن ثابت شود، بلکه محل قرار گرفتن آن را نوازنده تعیین می‌کند. به رغم کوششی که برای غربی کردن مجموعه‌ی نتهای ایرانی (اشل ایرانی) می‌شود، استفاده از پرده فلزی ثابت برای سازهای ایرانی بی‌وجه است.

در جدول شماره (۱) پرده‌هایی که فعلاً متداول هستند و روی تار یا سه‌تار بسته می‌شوند، نشان داده شده‌اند. پرده‌هایی که مورد قبول وزیری بودند بین کمان (پرائتز) نشان داده شده‌اند. اگر روایات سنتی دستگاه‌ها را در نظر گیریم، وجود این پرده‌ها ضروری نیست؛ برعکس در بعضی از انتقال‌ها وجودشان لازم است. در جدول، خط‌های کوتاه نمایانگر پرده‌های نازک در روی دسته سه‌تار هستند که با سه‌رج زه بسته می‌شوند؛ و خطوط بلند نمایانگر پرده‌های ضخیم (شاپرده) اند که با چهار رج زه بسته می‌شوند.

با توجه به جدول شماره (۲)، پرده‌بندی قدما را می‌بینید که از روی عکس‌های تار حسینقلی و میرزا عبدالله بازسازی شده است. در صفحات آتی خواهیم گفت که چگونه بعضی از پرده‌ها حذف شده بودند، حال این که بعضی دیگر متحرک بودند و می‌شد آنها را جابه‌جا کرد تا ارتفاعی منطبق بر پرده‌های جدید به دست آورد. و به این ترتیب روی دسته سه‌تار تعداد کمتری پرده بسته می‌شد، و حرکت دست راست آسانتر بود.



۴. انواع مختلف سه‌تار

سه‌تار سازی است که سازندگان آن معمولاً در ابداع و ابتکار آزادند. طول کلی ساز بین ۸۰ تا ۹۰ سانتیمتر تغییر می‌کند، حد متوسط آن تقریباً ۸۵ سانتیمتر است، یعنی طول سیم آن ۶۷ سانتیمتر است. در سازی که طول سیم آن از ۷۰ سانتیمتر تجاوز می‌کند یا سازی که زیاده‌کوچک

است، طرز قرار گرفتن انگشتان چپ باعث می شود که نواختن آن ساز مشکل باشد، زیرا که در پایین دسته پرده ها به هم بسیار نزدیکند. به علاوه، پهنای دسته می باید برای چهارسیم کافی باشد، و باید اندکی دوزنقه یی شکل باشد (در انتها پهن تر، تا استقرار پرده ها به آسانی انجام شود). خارج از این واجبات تغییر ناپذیر، شکل کاسه و صفحه به سلیقه سازنده ساز بستگی دارد. وزن یک سه تار خوب از ۳۵۰ گرم تجاوز نمی کند.

می توان دو نوع سه تار را متمایز کرد: سه تار عادی، و دیگر سه تار کوچکتر. سه تار عادی رایج تر است، دیگری که اندازه آن کمتر از ۸۰ سانتیمتر است، اغلب از کاسه یی مسطح ساخته می شده و موسوم است به سه تار کتابی (مأخوذ از واژه کتاب). این نوع از سه تار برای حمل و نقل بسیار مناسب است. با این همه چندان رایج نیست، زیرا با وجود این که گاهی طول آن با سه تار عادی برابر است از نظر شدت و عمق، صدای کافی ندارد. وانگهی شکل کاسه، برای درست گرفتن سه تار مناسب نیست. سه تار با کاسه کوچک گاهی صدایی عالی، روشن و ظریف دارد که مورد تأیید صاحب نظران است. سه تار میرزا عبدالله از این نوع بوده است.

روی سه تار عادی، حتی با ساختی عالی، به ندرت تزیینات و آرایش نقش شده است، مگر استثنائاً که با قطعات کوچکی از صدف یا استخوان، مربع، دایره یا بادامی شکل تزیین شود، که گاهی بر بالای صفحه تقریباً در یک سانتیمتری منتهی الیه پایینی دسته قرار داده می شود. گاهی ممکن است قطعات کوچک تزیینی زیر سیمگیر قرار گیرند و به محلی که ترکهای کاسه به هم می رسند نصب شوند. باری، اغلب لبه صفحه را با نوار ظریفی از نی یا از خاتم می پوشانند، و عموماً تنها عامل تزیینی همین است، نوازندگان، سازهایی را که به اعتدال تزیین شده اند ترجیح می دهند. بر کاسه بعضی از سه تارها آشکالی به صورت گل یا صحنه هایی ملهم از ریزنگاره ها نقاشی شده اند. معمولاً سه تارهای نقاشی شده برای نوازندگان ساخته نشده اند، بلکه برای مجموعه دارانند، بخصوص که نقاشیهای آنها گاهی بی سلیقه و با اجرایی ضعیف انجام شده است. بهترین تزیین همچنان طرحهای طبیعی چوب است که با لاک الکل که غالباً رنگی است به جلا می آید. رنگهای سه تار بین زرد و قهوه یی که گاهی به سرخ می زند تفاوت می کند. گاهی رنگ جلای سرخ ضخیم روی سه تار مالیده می شود تا بعضی نقصهای طرح چوب پنهان شود، اما صاحب نظران تأکید می کنند که رنگ جلای زیاد برای صدا زیان آور است. (لازم به یادآوری است که صفحه های عود، تنبور و ساز ترکی، همچنین تنبور افغانی از همان چوب سه تار ساخته می شوند، و هرگز رنگ جلا روی آنها زده نمی شود.)

شکل کاسه و صفحه بسیار گوناگون است. حد میانه نزدیک به شکلهایی است که در تصویر نشان داده شده‌اند، اما ممکن است پهن‌تر یا باریک‌تر باشد.

۵. ساخت

کاسه سه‌تار از چوب درخت توت یا چوب گردو، یا گاهی از هردو ساخته می‌شود، اما غالباً از چوب درخت توت است. صفحه همواره از چوب درخت توت است، دسته از چوب گردو، یا چوب درخت چنار، یا گاهی دیگر انواع چوب است. ممکن است کاسه را از یک چوب یکپارچه از تنه درخت توت تراشید، و این امر مستلزم کار زیاد است و معمولاً نتیجه‌ی خوب به دست می‌دهد، یا می‌توان کاسه را از تَرَک‌های دوکی شکل به هم چسبیده ساخت. هردو فن ساخت اجرا می‌شوند، لیکن آشکارا طریقه دوم بیشتر معمول است. فن ساخت کاسه سه‌تار از به هم چسباندن قطعات چوب، مستلزم ذوق بیشتری است و سازنده‌ی ماهر می‌خواهد. بدین ترتیب نمونه‌های سه‌تار را می‌بینیم که کاسه آنها تحذب یک کدوی قلیانی را دارد. این سه‌تارها عموماً سازهای خوبی هستند که بادقت بسیار ساخته شده‌اند.

۶. صدا

صدای سازهای ایرانی با تعبیراتی توصیف شده و مفهوم آن فقط وقتی روشن می‌گردد که تا درجه‌ی با سازهای ایرانی آشنا باشیم. اگر در غرب صدایی صاف، سرشار، قوی و گرم را می‌پسندند در ایران کیفیت صوتی با خصوصیات زیر را ترجیح می‌دهند: تاحدودی سخت، با هارمونیکهای بالا (صداهای زیری که در طیف صدا قرار دارند) و طنین طولانی هرچند غیر آشکار. مهمترین کیفیت ساز "زنگ" نامیده می‌شود، نداشتن چنین کیفیتی اجرای موسیقی علمی را ناتمام می‌کند. صدای "جَرس" یا سنج، زنگی در حد کمال تولید می‌کند؛ کلاوسن یا عود زنگ خوبی دارند، اما پیانو یا گیتار چنین زنگی ندارند. می‌گویند ساز بدون زنگ "خفه" است و چنین نقصی عظیم و غیر قابل جبران است. زیادی زنگ به کیفیت لطمه می‌زند و به نداشتن عمق تعبیر می‌شود، زیرا در ضمن از یک ساز انتظار می‌رود که "داخل" یا "تودماغی" صداکند؛ یعنی صداهای بم باید صداهای زیر را تعدیل کنند.

دو عیب اساسی برای سازها، که در نوشته قابل توضیح نیستند، عبارتند از "صدای سیم" و "صدای چوب". یک ساز خوب باید پخته باشد، یعنی به رغم داشتن زنگ باید نرم و پخته باشد.

زنگ کلی سازهای ایرانی آشکار و مشخص نیست، اما نافذ، کمی تیز و گاهی کمی خشن است. عیب بزرگ، فریادوار بودن صدا، یا قوی اما بدون زنگ (جرق) بودن آن است و عیب کمتر، فقدان هنگ یا دوام صدا، یا خشکی صداست. یکی از نقصهای دل‌ناپذیر که به دلیل فقدان هنگ یا دوام صدا ایجاد می‌شود و بلافاصله پس از شروع است، صدای شدید، مضمض کننده و طولی است که به طور موقت پیش می‌آید. این نقص را صدای "کُپ‌کُپ" می‌خوانند که این اسم بسیار پرمعنی است. با در نظر داشتن این عوامل، معیار شدت آوایی به درجه دوم اهمیت می‌رسد. به دست آوردن سه تاری با صدای قوی سهل است، اما این کار مستلزم فدا کردن صدای "زنگ" است و افتادن در صدای "جرق". اگر سازی به اندازه کافی از کیفیت "زنگ"، "داخل"، "طنین" "هنگ"، و "عمق" برخوردار باشد، در حد یک ساز عالی خواهد بود. سه تارهای با شکل خیلی گرد صدایی عمیقتر و لطیفتر ایجاد می‌کنند، و سه تارهای با شکل کوچک و کشیده "زنگ" بیشتر دارند، ولی صدای آنها کمتر است.

دوستداران موسیقی هیچ‌گاه در مورد کیفیت سه تار همراهی نیستند، فقط صاحب‌نظران عموماً هم‌عقیده هستند. این امر بیشتر به داشتن قضاوتی درست در مورد صدا مربوط می‌شود تا اختلافی در سلیقه‌ها. با وصف این، هنرمندی همچون عبادی سازهای حجیم و سنگین با سیمهای کلفت را که سیمها بشدت کشیده شده‌اند ترجیح می‌دهد، در حالی که دیگران غالباً زخمه‌یی نرمتر، سیمهایی نازکتر و کوک بم را ترجیح می‌دهند. این اختلافهای اندک به مکاتب مختلف موسیقی بستگی دارند.

۷. ساختن سه تار در روزگار ما

در مقایسه میان سه تار قدیم و سه تار جدید، اختلافی اساسی دیده نمی‌شود. اشکال قدیمی مشابه اشکال جدید سه تار هستند، و فن ساخت آنها فرقی بسیار جزئی کرده است، و دقت ساخت، گاهی بسیار چشمگیر است. از طرفی گاهی سازندگان غیر حرفه‌یی و بسیار ماهر یافت می‌شوند که قادرند سه تارهای عالی با ساختی بسیار دقیق، برای اطرافیان یا مشتریهای اتفاقی بسازند. با این همه، سه تارهای قدیم بهتر از سه تارهای اخیر هستند. بعضی از سازندگان سه تار فکر می‌کنند که سازندگان پیشین شناخت بیشتری نسبت به اصول صوت‌شناسی داشته‌اند. در مرکز حفظ و اشاعه، بسی تحقیقات تجربی بدون نتیجه صورت گرفتند تا این اصول کشف شوند و ساخت سه تار کامل گردد. هرچند که بهترین سه تارها، سه تارهای قدیمند و سه تارهای جدید که از

سه تارهای قدیم بهتر باشند، نادرند؛ باوجود این، هیچ چیز اثبات نمی‌کند که سازندگان ساز در قدیم به‌طور خاصی بهتر یا ماهرتر از سازندگان ساز در امروز بوده‌اند. در واقع می‌دانیم که سازها در طول زمان بهتر می‌شوند، بخصوص در ایران که خشکی زیاد هوا بسرعت چوب را پخته و آماده می‌کند. از طرفی، بعضی سه تارهای قدیم بسیار معمولی هستند. درباره آنچه به شکل سه تار مربوط می‌شود، مگر طول بعضی از نمونه‌های قدیمی سه تار که از معیارهای رایج بسیار بیشتر است، هیچ تغییر قابل ملاحظه‌ی دیده نمی‌شود.

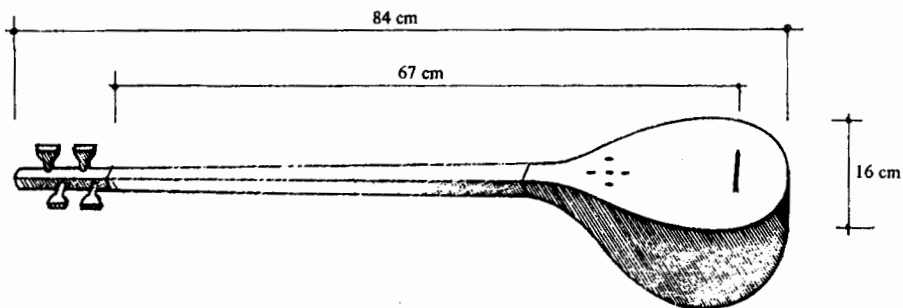
۸. چند توصیه برای بهتر ساختن یک سه تار

مهمترین عامل در یک سه تار "صفحه" آن است. صفحه فقط باید با چوب توت ساخته شود، نه با چوب کاج یا گردو. چوب توتی که به کار می‌رود باید تا حد امکان خشک و کهنه باشد. صفحه باید حدود ۳ میلیمتر در مرکز و حدود ۱/۵ میلیمتر در لبه ضخامت داشته باشد. سوراخها باید نزدیک "گلو" تعبیه شوند نه در وسط صفحه. کاسه باید حدوداً ۳ میلیمتر ضخامت داشته باشد. صفحه باید به صورت "گرده ماهی" محدب شود. باید مطلقاً چسب طبیعی (سریشم) به کار برد نه چسب سفید مصنوعی.

موفقیت یک سه تار در صحیح میزان کردن آن است. یک سازنده ساز باید ساز خود را امتحان کند، و به تدریج صفحه را نازک کند، تا صدای مطلوب را به دست آورد، نه این که تخته‌هایی باده سوراخ را به هم بچسباند و روی آن رنگ جلا بزند. به همین ترتیب سوراخها باید تدریجی و بنابر احتیاج ساز ایجاد شوند؛ بعضی از سه تارها احتیاج به ۱۶ سوراخ دارند، و بعضی دیگر فقط ۶ تا ۵ سوراخ برایشان کافی هستند. سوراخ بیش از اندازه زنگ ساز را از بین می‌برد. خرک نباید زیاده کلفت باشد و نه زیاده نازک، و بخصوص پایه آن باید کاملاً مماس با صفحه قرار گیرد بدون این که صدای "زنگ" خود را از دست بدهد.

با رعایت این نکات و پیش‌بینی لازم، غیرممکن است که سه تار خوبی به شکل مطلوب به دست نیاید. با این همه، ساختن یک سه تار عالی مقوله‌ی دیگری است، چنین سه تاری بیش از هرچیز منوط به ارتباط میان شکل سه تار و کیفیت چوب است. گاهی چنین ارتباطی تصادفاً حاصل می‌شود، و گاهی سازهای بعضی سازندگان ممتاز، به نسبت یک ساز در ده یا در بیست ساز از چنین سطح بالایی برخوردارند، در حالی که باقی آنها سازهای خوبی هستند، یا فقط درست هستند.

سه تار



فن نواختن سه تار

۱. طرز گرفتن

در محافل خصوصی، نوازنده سه تار برای اجرای سه تار معمولاً چهارزانو بر زمین می‌نشیند، اما در بعضی برنامه‌ها یا هنگامی که تعلیم می‌دهد، روی صندلی می‌نشیند. بدین ترتیب که کاسه روی ران راست، و سر ساز تقریباً در ارتفاع شانه قرار می‌گیرد. عبادی عقیده داشت که بهتر است کاسه را در ارتفاع کمر روی سمت راست قرار دهیم بدون این که روی ران تکیه داده شود، زیرا ساز در این حالت بهتر صدا می‌دهد.

دست راست: سیمها با انگشت اشاره دست راست نواخته می‌شوند. ضربه محکم (راست) با زدن از پایین به بالا به دست می‌آید. ضربه آهسته تر (چپ) با زدن از بالا به پایین. با نواختن سریع این دو ضربه یکی پس از دیگری، ریز به دست می‌آید، که آرایه موسیقایی سازهای مضربی است. طرز قرار گرفتن دست، عموماً به صورت زیر است: انگشت کوچک (خنصر) و انگشت بعد از کوچک (بنصر) و احياناً شست روی صفحه قرار می‌گیرند، به ترتیبی که تکیه گاهی مطمئن برای حرکت انگشت اشاره به وجود آورند. مع کمی خمیده است و دست به تقریب در امتداد بازو است. می‌توان دو نوع دیگر قرار گرفتن دست را، بدون وارد شدن به جزئیات چنین مشخص کرد: یکی این که شست روی صفحه قرار نمی‌گیرد، دوم این که شست به همراه بخشی از دست روی صفحه قرار می‌گیرد؛ طریقه اول (شست + دو انگشت) رایج تر و تدریسی تر است. طریقه دوم، نادرتر، اما مؤثرتر است و قابلیت حرکت بیشتری را داراست، و تمام دست در حرکت انگشت اشاره شرکت دارد. طریقه سوم باثبات تر، و در عین حال سخت تر است و تداول کمتری دارد. محتمل است که نوازندگان قدیم به طریقه سوم می‌نواخته‌اند، یعنی دو طریقه اول را

به هم می آمیخته‌اند و شست را در بعضی از قطعات روی صفحه قرار می‌دادند و در بعضی دیگر بر می‌داشتند. به گفته دوامی، میرزا عبدالله این گونه می‌نواخته است.

در ضمن زاویه دست راست با سیم، در نوازندگان مختلف کمی متفاوت است، اما وضعیت متمایل به چپ متداول تر است. سیم باید با ناخن و گوشت نواخته شود، بدون ناخن صدا ضعیف است، و بدون لمس سیم با گوشت انگشت، صدا سخت و قوی، اما سریع نوازی با آن دشوار است. ناخن نه باید زیاد بلند باشد و نه زیاد کوتاه و باید به صورت گرد چیده شده باشد.

— دست چپ: گرفتن دسته سه تار کمابیش در تمام مکاتب سه تار همانند است. بهترین وضع در مورد گرفتن دسته، آن است که با بیشترین قابلیت تحرک، کمترین حرکت انجام شود؛ به علاوه تماس با سیم باید ایجاد حساسیتی ملموس و ویژه کند، زیرا دست چپ با نوسانات خود و با اجرای نتهای خفه، پیوسته یا اشاره، نقشی مهم بر عهده دارد. پیروان مکتب قدیم هرگز از انگشت کوچک دست چپ استفاده نمی‌کردند، اما امروزه گاهی بعضی نوازندگان آن را به کار می‌گیرند. به طور کلی، فن نواختن تغییری نکرده است. مع هذا، در سبک کلی چند نکته فن اجرای قدیم و جدید را متمایز می‌کنند.

۲. نواختن سه تار

سه تاری که به سبک قدیم نواخته شود صدایی بلند و سرشار دارد، چون که در هنگام نواختن یک آهنگ هر بار انگشت، دو یا سه سیم را با هم به صدا در می‌آورد. اثر نت واخوان یا سیم واخوان بسیار محسوس است، و حتی ریز نرم، اغلب با نت پدال پنهان و کم صدایی زینت می‌شود. برای تخفیف حالت یکنواختی که به توسط صدای واخوان ایجاد می‌شود، حمله‌های مضراب راست با نوعی ریز کوتاه و نرم موسوم به "دُزَاب" یا "شَلال" مشخص و تأکید می‌شوند. گاهی سیم به تنهایی، بدون واخوان نواخته می‌شود. در بعضی از دستگاه‌ها، نت پدال کاملاً بجاست، مثلاً در افشاری روی سل ۲ (در سیم اول) را با پدال سل ۱ (دست باز سیم دوم) می‌نوازند. اما گاهی پدال برای دستگاه بیگانه است؛ از همین جمله است تُرک روی سی بمل ۲ که با پدال سل ۱ متناسب نیست. مع هذا نوازندگان قدیم، ظاهراً برای نواختن ماهور در فا ۲ ایرادی نمی‌دیدند که سل ۱ (دست باز سیم دوم) را به عنوان پدال اول و دو ۲ و فا ۱ (دست باز سیمهای سوم و چهارم) را به عنوان پدال دوم به کار برند، هرچند که در دوران ما بسیار نادر است که کسی این چنین بنوازد. اما چون احتمالاً فن اجرای سه تار متعلق به دوره‌یی است که بر سه تار، تارهایی

ابریشمی سوار می شده اند، و بریک چنین سازی صدا خشک تر است، و پدال چندان مدید نخواهد پایید، در نتیجه میان تنهایی از آهنگهای زینت شده با پدال بیگانه، صداهاى مطبوع دستگاه را روی سیمهای سوم و چهارم می نواختند. بدین طریق موفق می شدند که غیر از حالت پدال مطبوع، به نمونه‌ی چندصدایی دست بیابند که از زینت بی بهره نبود. و بالاخره برای کم کردن نقص خشکی کلی صدا، آهنگهایی با آرایه بسیار، تند و قوی نواخته می شدند، و صدا بی وقفه با ریز ادامه می یافت. پس از استفاده از سیمهای فلزی در سه تار، اثر کلی همچنان به همان نحو باقی است، و در ضمن ممکن است که سیم ها را نگاه ندارند، بلکه رها کنند تا مدت طولانی تری طنین داشته باشند. برعکس با سیم فلزی، پدالهای نامطبوع موجب آزار است و نوازنده اغلب مجبور می شود سیم آهنگ را به تنهایی به صدا در آورد. در عوض اثر طنین سیم پدال فلزی که به طور طبیعی ایجاد می شود، صدا را از صدای تارهای ابریشمی غنی تر می کند. این امر محتمل است اما حتمی نیست.

گرایش جدیدی که به توسط عبادی مطرح شده امکانات سه تار را در مسیری که عنوان شد به کار می گیرد. این سبک با قطعات قوی یا خیلی قوی مشخص می شود که سه یا چهار سیم در آن واحد نواخته می شوند و به تناوب قطعات طولانی می آیند که در نیمه قوی یا نرم (ضعیف) روی یک سیم تنها نواخته می شوند. این گرایش که آهنگ را از پشتیبانی نت های مایه (نت اول گام یا تنیک و نت چهارم و پنجم گام) جدا می کند، یکی از ویژگی های رشد اخیر سبک ایرانی است، و شاید این امر تا حدی منوط به شرایط فنی اجرا باشد که در فوق ذکر آنها رفت. در صفحات آتی چنین تغییر و تحولی را در مورد تار هم بیان خواهیم داشت.

سبکهای سه تار و صاحبان این سبکها

باید دانست که اغلب کسانی که سبک جدیدی آورده اند، اندکی از اصول فن اجرای سنتی دور شده اند و روی هم رفته مانند صبا یا فروتن، ذوق موسیقی، علم، آرایه ها و مضارب یا ناخن آنان مشابه فن اجرای موسیقی قدیم نبوده است. این استادان که اخیراً وفات یافته اند، جوانانی را پرورش داده اند که بعضی از آنان صاحب ذوق از آب در آمده اند و آثار گرانقدر برجای گذاشته اند. اجرای نوازندگان نسل جدید سه تار، به رغم غنای خود، گرفتار نوعی نرمی و سستی در صدا و بی شکلی در آرایه است که در زمانهای گذشته وجود نداشته است؛ در مقابل این گرایش، عبادی زخمه‌ی صمیمی و مردانه و تزیینی روشن را توصیه می کند.

اگر سه تار سنتی مقابله‌ی با موسیقی شاد پیدانکرده است از آن جهت است که سه تار طبیعتاً در اجراهای دسته جمعی چندان خوب جا نمی‌افتد (مگر از وقتی که استفاده از بلندگو باب شده است) و هرگز در برنامه‌های عمومی نواخته نمی‌شود. سه تار درونی‌ترین و متمرکزترین ساز است، آن را بیشتر برای دل خود می‌نوازند تا برای دیگری. در ضمن سه تار بخش مهمی از اصالت خود را، حتی در میان نوازندگان غیرحرفه‌یی حفظ کرده است.

برجسته‌ترین اجراکننده سه تار، میرزا عبدالله (متوفی ۱۲۹۷)، پسر علی اکبر، و شاگرد عموی خود آقا غلامحسین است. او ردیف تار را برای سه تار تنظیم کرد، و از توصیه‌های یک نوازنده سه تار که در ردیف صاحب نظر بود و از او جز اسم سیداحمد، هیچ نمانده است بهره برد. بهترین شاگردان او حسین خلیفه، دکتر مهدی صلحی، عبدالحسین صبا و برادر او ابوالحسن [صبا] (۱۲۸۱ تا ۱۳۳۶) بوده‌اند. (او پس از میرزا عبدالله با درویش خان کار کرد.) صبا سه تار را بسیار گیرا و کاملاً سنتی می‌نواخت.

عبادی (متولد ۱۲۸۶) بسیار کم با پدرش میرزا عبدالله کار کرد، و از طریق خواهرش بود که نواختن سه تار را فرا گرفت. او حدود چهل سال داشت که از انزوای بیرون آمد، چند صفحه پرکرد و در رادیو برنامه اجرا کرد. او برای تطبیق سه تار با سلیقه شنوندگان، سبک جدیدی ابداع کرد که بسیار بدیع و خوشایند، و مغایر شیوه ردیف بود. سعید هرمزی شاگرد درویش بود، نواختن او در عین تمرکز، بی تجمّل و میانه‌رو است؛ ارسال درگاهی هم شاگرد درویش بوده، نوازنده خوبی که چند صفحه جالب بر جا گذاشته است. آخرین نوازنده باذوق بسیار قابل ستایش، یوسف فروتن (۱۲۷۳ تا ۱۳۵۷) است. او در تار شاگرد حسین قلی بود و سه تار را به شیوه‌یی غیرقابل تقلید می‌نواخت.

۲ تار

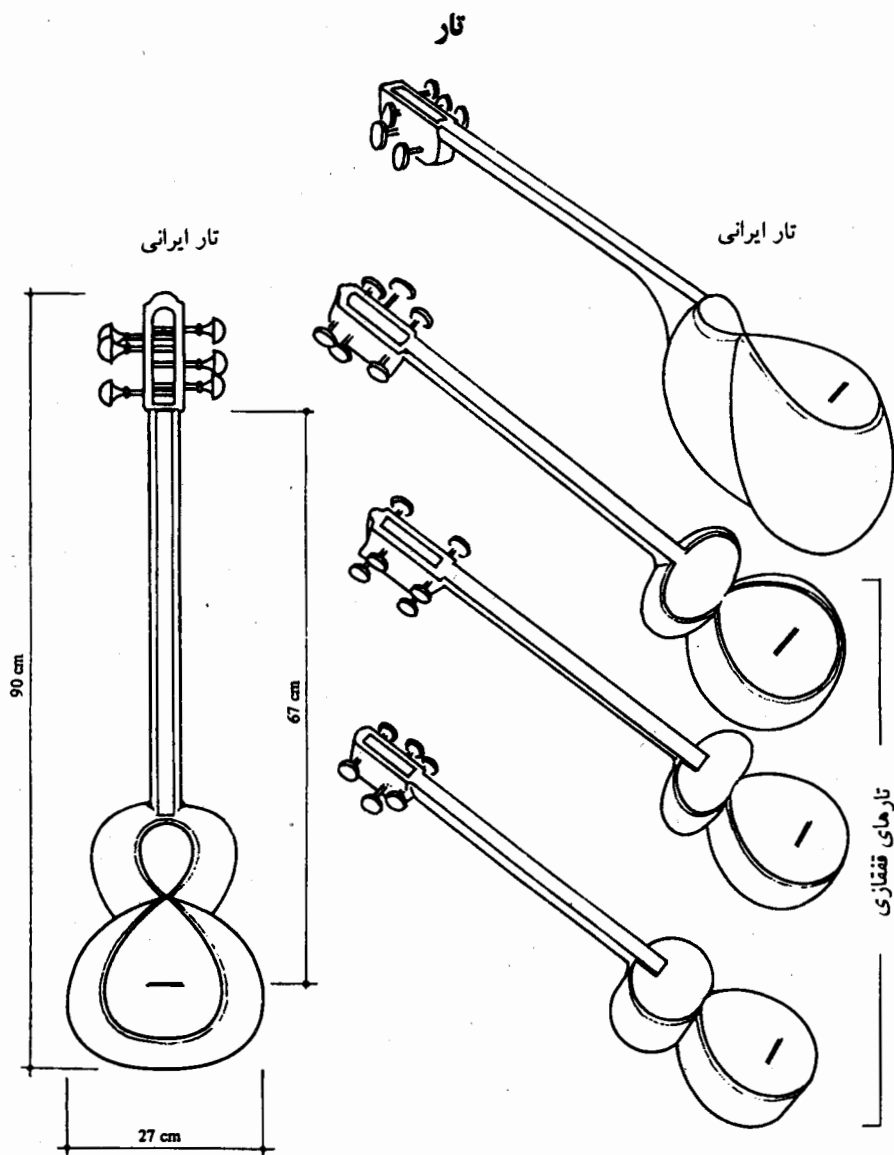
ساز

۱. کلیات

تار، یکی از سازهای زهی از خانواده رباب است که مشخصه آن غشایی پوستی است که حکم صفحه را دارد. در شمایل سازی های قبل از قرن سیزدهم هجری هیچ نشانه ای از تار وجود ندارد. بعضی از سازهایی که از قرن سیزدهم به بعد عرضه شده اند، به نظر می رسد که از پوست پوشیده شده باشند و دارای دهانه تنگتری هستند که آنها را از تنبور، عود و بربط متمایز می کند، از این جهت این اعتقاد قوت می گیرد که آن سازها اسلاف تار بوده اند. در واقع، مقایسه یی سریع به وضوح ارتباط میان این ساز و نوعی از رباب را که در تاجیکستان، ازبکستان، پامیر و حتی در تبت متداول است، نشان می دهد. می توان این ساز را یکی از نمونه های سازهایی دانست که شامل سه سیم اصلی، اغلب دوتایی و گاهی سیم های طنین هستند. مبدأ رباب تاجیکستان و افغانستان، بادسته یی کوتاه تر و کاسه یی گودتر بوده است. برعکس، هرچه بیشتر به سمت شرق برویم، مثلاً رباب کاشغر، بادسته بلند (همچون تار) و کاسه گود است. نوع دیگر که در آن به جای بخش عریض ته دسته، تحدیبی ثانوی در کاسه جانشین شده است و روی آن هم با پوست پوشیده شده است، احتمالاً در ایران یا در آذربایجان شکل گرفته است. آنگاه ایرانیان به کاسه حجم هایی گودتر و فراخ تر داده اند. از اواخر قرن سیزدهم شمسی (ابتدای قرن بیستم میلادی)، زمانی که یحیی - «استرادیوار یوس» تار ایرانی -^{*} ساخت این ساز را به

* Stradivarius (Antonio)، سازنده ایستایی آلات موسیقی بخصوص ویولون (۱۶۴۳ تا ۱۷۳۷م). ویولون های ساخته

استرادیوار یوس ابعاد خاصی دارند و به اسم خود او شهرت یافته اند.



کمال رساند، ته تار به جای مسطح، برجسته شد. این امر فرضیه ماست و اگر بیرون از حوصله این دفتر نبود می توانستیم جزئیات بی شمار در دفاع از آن مطرح کنیم.

به گفته ورتکف (۱۹۶۳) و دیگر صاحب نظران آذربایجانی، این نوع از تار تا قبل از قرن دوازدهم (اواخر قرن میجدم میلادی) در قفقاز دیده نشده است، و در آن زمان یک نوازنده

ماهر به نام صادق اوغلی به آن سه سیم طنین که اغلب دوتایی بودند، افزود، و کمی شکل آن را تغییر داد. بدین ترتیب تار قفقازی، اقتباسی از تار قدیم ایرانی و ملهم از رباب بود. قدیم‌ترین نمونه شناخته شده تار را که متعلق به سال ۱۲۸۹ بود، یک موزه انگلیسی به دست آورد. به هر تقدیر می‌توان سخن خالقی (۱۳۳۳، ص ۱۴۴) را تأیید کرد که تار به هیچ صورت قبل از دوره صفویه وجود نداشته است. در یک ریزنگاره (مینیاتور) متعلق به حدود سال ۹۵۹ شمسی، سازی دیده می‌شود که بسیار نزدیک به تار است؛ پوست بزرگ به شکل دایره و بخشی که شامل پوست کوچک می‌شود از یک ورقه چوبی پوشیده شده، دسته مانند تار مستقیم و طولانی است و سه ردیف سیم دارد که با مضراب نواخته می‌شوند.

اولین کسی که به عنوان نوازنده تار معروف شد علی اکبر فراهانی بود که گوبینو، ساز او را در حدود سال ۱۲۳۵ (۱۸۵۵ میلادی) شنیده بود. از آنجا که این نوازنده نابغه، خالق یا یکی از خالقان ردیف است، از این رو تار شاید بیش از سه تار با روح ردیف پیوند دارد. بدون تردید این ردیف تار بوده است که برای سنتور، کمانچه و نی تنظیم شده است. این ساز از اوایل قرن سیزدهم از اعتبار و شهرت بسیار برخوردار گشت، و به وفور عرضه شد. تار پس از موفقیت خود هرگز اعتبار خود را از دست نداد و نوازندگان بزرگی چون آقا حسین قلی، میرزا عبدالله، و درویش خان، این ساز را می‌نواخته‌اند. افرادی که اعتقاد راسخ به ردیف دارند، تار و سه تار را همچون ساز پایه به شمار می‌آورند، از این رو بسیاری از نمونه‌های موسیقی که ذکرشان در این کتاب آمده است، از این دو ساز به عاریت گرفته شده‌اند.

۲. صورت ظاهر

تار قفقازی از کاسه‌یی که از تنه درخت توت تراشیده شده، ساخته می‌شود. صفحه از دو بخش متمایز تشکیل شده که هردو بخش از پوست قلب گاو پوشیده شده‌اند. بخش فوقانی دایره یا بیضی است، بخش تحتانی به شکل بادام که نوک بادام با دایره فوقانی مماس می‌شود. این دو بخش از داخل با هم ارتباط دارند. هرچند که پوست نازک است اما استحکام کافی برای نگاه داشتن خرکی از شاخ یا استخوان دارد که حامل تقریباً ده سیم فولادی یا برنجی و گاهی ابریشمی است که روی یک سیمگیر بر لبه تحتانی کاسه ثابت شده‌اند؛ تار را با مضرابی از فلز یا استخوان می‌نوازند.

تار ایرانی نمونه‌یی ساده شده اما پرتأثیر از تار قفقازی است. دسته نازکتر است زیرا فقط

شامل شش سیم (دراصل پنج سیم) است. کاسه بزرگتر و میانش برجسته تر است، صفحه فوقانی دایره نیست بلکه به شکل قلب است که نوک آن با نوک بخش تحتانی مماس می شود. دو بخش تحتانی و فوقانی از داخل مرتبط هستند، اما هریک با پوست جداگانه پی پوشیده می شود. کم شدن تعداد سیمها، استفاده از پوستی بس نازک، به نازکی ۰/۰۴ تا ۰/۰۶ میلیمتر، یعنی به ضخامت یک مو را ممکن می سازد، که آن را از پوسته جنین گوسفند تهیه می کنند. طول سیم، مانند سه تار از حدود ۶۵ تا ۶۹ سانتیمتر متغیر است، و پهنای دسته از حدود ۳۰ تا ۳۵ میلیمتر. ترتیب بستن پرده های متحرک زهی دقیقاً مشابه ترتیب پرده بندی سه تار است، و تقسیم بندی آن یکسان است. دسته تار مانند دسته سه تار اما بزرگتر است، با این اختلاف جزئی که رودسته و سیمها از شیطانک تا خرک و سیمگیر موازی هستند. کاسه از چوب درخت توت و گاهی از چوب گردو یا ملج ساخته می شود. دسته عموماً از گردوست که به سرپنجه بزرگ مستطیل زینت شده بی منتهی می شود، در دو طرف سرپنجه، شش گوشی چوبی وجود دارند. (در تارهای قدیم پنج گوشی بوده است).

رودسته به تقریب همواره از دو تخته استخوان شتر تشکیل شده که به توسط نوار چوبی از هم جدا می شوند.

۳. سیم و پوست و پرده

اولین جفت سیمها (دو ۲) از فولاد به قطر ۰/۱۸ تا ۰/۲۰ میلیمتر است. جفت دوم (سل ۱) برنجی است به قطر ۰/۲۰ تا ۰/۲۵ میلیمتر. سیم بم (دو ۱) تکی است، از جنس برنج به قطر ۰/۳۰ تا ۰/۳۵ میلیمتر. این سیم با سیم چهارمی جفت می شود که از جنس فولاد و همسان سیم اول است. کوک رایج دو ۲، سل ۱، دو ۲، دو ۱ یا دو ۲، سل ۱، ۲، ۱ است، و همانند سه تار، "دو" در ارزش مطلق بین "لا" و "دو" نغمه سنج (دیاپازن) غربی متغیر است.

خرک شکلی مخصوص دارد: برجستگی دوپهلوی بدین جهت است که هنگام نواختن از کوبیده شدن دست راست بر سیمها جلوگیری شود و صدا خفه نشود، برجستگی وسط برای ثابت نگاه داشتن زه نازک مرتبط با سیمگیر است به ترتیبی که خرک رادر جای خود نگاه دارد. خرک از جنس شاخ است و از چوب استحکام بیشتر دارد.

بسیاری از نوازندگان پرده های موردعلاقه وزیری را قبول کرده اند، اما قدیمی ها گرایش به حذف بعضی از پرده های پایین دسته دارند، زیرا این پرده ها تحرک رادر پایین دسته دشوار

می سازند و این دشواری در مورد تار بیش از سه تار است. پهنای پرده‌ها بستگی به آن دارد که زه قبل از گره خوردن سه یا چهار بار به دور دسته پیچیده شود. این گوناگونی در پهنای پرده‌ها، به خاطر نشانه گذاری است و اهمیتی بسیار دارد زیرا درجات مهمتر دستگاه‌های سنتی را مشخص می‌کند.

تار به رغم تنومندی کاسه‌اش سازی ظریف است. مدام باید آن را میزان کرد (خرک، پرده‌ها، کوک سیمها) و غشای پوستی آن بشدت نسبت به هر تغییری در کشش، رطوبت، فشار و غیره حساس است. معلوم شده است که این ساز حساس‌ترین ساز در دنیاست. چند لحظه پس از شروع نواختن، صدای ساز تغییر می‌کند زیرا ارتعاش پوست رطوبت را دفع می‌کند و صدا واضحتر می‌شود. وقتی هوا خشک است، پوست منبسط می‌شود و سیمها از دسته بالا می‌آیند و طول سیم زیادتر می‌شود. از این روست که باید جای پرده‌ها را دوباره میزان کرد، به علاوه صدا خشکتر می‌شود.

۴. صدا

امروزه حتی در میان سازندگان ساز یا فروشندگان ساز کم هستند افرادی که واقعاً بدانند که صدای یک تار چگونه باید باشد و هرگز به طور یقین نمی‌توان دانست که آیا فلان تار بد است یا نه، زیرا تنها کافی است که پوست بد قرار گیرد تا بهترین ساز تمام کیفیت خود را از دست بدهد. در بعضی از موارد، یک سوهان‌کشی صحیح روی لبه کاسه یا روی دسته تار، کافی است تا عیوب بزرگ را رفع کند، و یا برعکس، به ترتیبی غیرقابل مرمت صدای آن را ضایع کند. متداولترین معیار، قدرت و زنگ است، اما برای قضاوت در باب کیفیت یک تار، باید نواختن آن را هم به خوبی دانست.

۵. گوناگونی در شکل ظاهری

در مورد تار هم، سازندگان ساز مختار هستند که شکل و قالب بسیار خاص تار را به سلیقه خود بسازند. تارهای یحیی، که سازندگان جدید از روی آنها الگوبرداری می‌کنند، عموماً حجمی متوسط دارند، اما تارهای کوچکتر و بزرگتر هم وجود دارند. تارهای کوچک سازهایی هستند با کیفیت متوسط که برای کودکان یا مسافران ساخته می‌شوند. نوع دیگری از تار وجود دارد که دسته آن تقریباً به اندازه عادی است، اما کاسه آن کم عمق تر و کوچک تر است؛ این تارها اغلب

عالی هستند، اما تارنوازان فعلی چندان قدری بر آن نمی‌گذارند. بعضی از این تارها انتهای تقریباً مسطح و عملاً موازی سطح صفحه دارند. این سازها بسیار نادر و قدیمی هستند، اما فقط یک نوازنده آگاه ارزش آنها را می‌شناسد. زنگ صدای آن کمی خشک، اما بسیار ظریف است و کاملاً خود را با فن اجرای قدیم تطبیق می‌دهد.

متداولترین و کاملترین شکل تار همچنان تار یحیی است. بعضی از سازندگان ساز، همچون یحیی، باور داشتند که با افزودن بر حجم کاسه بر قدرت و کیفیت صدا افزوده می‌شود. از این رو تارهایی وجود دارند که آشکارا حجیم‌تر و سنگین‌تر هستند، با دسته‌یی کلفت و کمی از تار عادی طولی‌تر. این تارها با اینکه بدنه مجللشان بیش از تارهای کوچک غیرحرفه‌یی‌ها را شیفته می‌کند، اما تارهای چندان مرغوبی نیستند.

اولین تارها، همچون تار قفقازی دسته چوبی ساده‌یی داشتند. پس از آن، رُسته را به دو تکه استخوان مزین کردند. امتیاز استخوان در این است که کم ساییده می‌شود و تنها عامل تزیینی تار را تشکیل می‌دهد. در بعضی از سازهای ارزان‌قیمت، این استخوان را با پلاستیک جانشین می‌کنند. در سازهای قدیم دسته را صدفکاری می‌کردند. این رسم هنوز گاهی در قفقاز اجرا می‌شود.

تا حدود سال ۱۲۹۰ شمسی تار پنج سیم داشت، سیم بم دوسیمه نبود. درویش‌خان، به تقلید از سه‌تار، سیم ششمی به آن افزود که چندان لزومی نداشت، زیرا هنگام نواختن روی سیم بم دقت صدای تار کم می‌شود. در مجموع، این نوآوری از امتیازی عمده برخوردار است و آن تقویت نت شاهد در یک دستگاه به وسیله واخوان است، که این امر در بعضی از مایه‌ها بسیار مفید واقع می‌شود. براین سیم ششم، نه حسین‌قلی و نه میرزا عبدالله، صحنه نگذاشتند، و چنانکه در چندین عکس دیده شده، همچنان به پنج سیم سنتی بسنده کرده‌اند، کارون و صفوت (۱۹۶۶، ص ۱۶۹) حکایتی از حسین‌قلی نقل کرده‌اند که هربار تاری با شش سیم می‌دیده، سیم ششم را پاره می‌کرده است، اما یکی از ضبط‌های دستگاه سه‌گاه او به روشنی وجود سیم ششم را که روی نت شاهد لاکرن کوک شده، نشان می‌دهد. پس از فوت این دو استاد، مکتب درویش‌خان استیلا یافت، و امروزه هیچ تاری بدون سیم ششم پیدا نمی‌شود، مگر سازهای قدیم.

در خاتمه، باید اذعان داشت که هرچند که جای این سیم در سه‌تار کم بود، اما تار، اگر معیارهای جدید زیبایی‌شناسی مکاتب جدید وجود این سیم را برایش ضروری نمی‌دید، می‌توانست بدون آن سرکند.

۶. اقدامات تجربی

در اواخر قرن سیزدهم (آغاز قرن بیستم) چابک دستی خاص موسیقی غربی و سرعت و پرش در فنون اجرایی، که تا آن زمان برای ایرانیان مفهومی ناشناخته بود، به ایران وارد شد. علینقی وزیری وسعت مجموعه نت‌های تار را بسیار محدود یافت و تصمیم گرفت که آنچه را به زعم او نقص وسعت مجموعه نت‌های موسیقی ایرانی بود، چاره کند. وزیری معتقد بود که تار باید به هر قیمتی که شده بتواند وارد همناو‌های نوع غربی شود. او عقیده داشت که می‌باید رودسته تار تا اواسط دهانه فوقانی تار بر روی پوست ادامه یابد. تکمیل تار بدین نحو موجب می‌شد که مجموعه نت‌های تار از "دو ۱" تا "دو ۴" گسترش یابد. شیوه دیگری که لطمه بیشتری به کیفیت زنگ صدا می‌زد، شیوه جانشین کردن پوست فوقانی با یک صفحه چوبی بود که پرده‌ها روی آن ثابت بودند، و بدین ترتیب امکان میزان کردن آنها وجود نداشت. امروزه هیچ‌کس از این رودسته اضافی استفاده نمی‌کند و این اقدامات تجربی آینده‌ی نداشتند. وزیری فکر ایجاد کوآرتور تار (چهار تار با ابعاد مختلف) را به عمل درآورد. باریتون با سیمهای ضخیم زهی خود (مثل رباب)، چند صدایی مجموعه را حفظ می‌کرد.

یک سازنده معروف ساز، رمضان شاه‌رخ، عقیده به افزودن دو سیم اضافی بر تار داشت، که این دو سیم ظاهراً می‌بایست باعث شوند که دست برای اجرای گام‌ها یا آکوردها بدون اشکال به صورت افقی حرکت کند. در واقع اجرای یک گام از سل ۱ تا دو ۲ روی یک تار بسیار مشکل است زیرا باید دست چپ را تغییر وضعیت داد، و سه بار دست چپ را روی دسته تار جابه‌جا کرد. درحالی که با استفاده از سه سیم کوک شده با فاصله چهارم، جابه‌جا کردن دست چپ لازم نیست. شاه‌رخ به تأکید می‌گفت که اختراع او تار را تا سطح سازهای اروپایی ارتقا می‌دهد. این نوآوری‌ها به سرعت ناپدید شد.

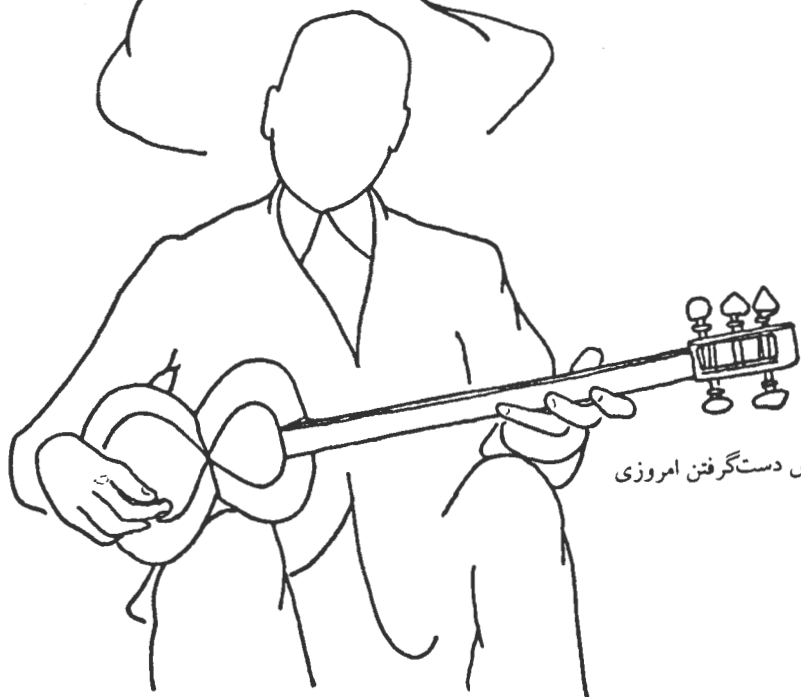
۷. مرحله فعلی ساختن تار

تار هرچند که بدون تجمل است ولی ساختن آن طولانی و سخت است و گران تمام می‌شود، هیچ راه دیگری وجود ندارد مگر تراشیدن دستی کاسه از کنده درخت توت. ابتدا شکل خارجی را می‌سازند، سپس از جهت طول آن را به دو قسمت می‌کنند، تا آسانتر گود شود. بعد این دو بخش را دوباره به هم می‌چسبانند. یا اگر تنه درختی به اندازه در اختیار نداشته باشند، دو قسمت را جداگانه می‌تراشند. ساختن کاسه طولانی است و عامل تعیین‌کننده موفقیت یک تار آنقدرها در

اجرای تار



روش دست‌گرفتن قدیمی



روش دست‌گرفتن امروزی

مهارت سازنده ساز نیست که در شناخت مناسبات صحیح، کیفیت چوب و داشتن چشم تیز بین یک مجسمه ساز.

فنون جدید در اجرای تار هیچ کمکی به کار سازندگان تار نکرده اند، و به همین دلیل است که در میان تمام سازها، ساختن این ساز طولانی تر، و قیمت آن گرانتر است. در سال ۱۳۵۲ شاهرخ تارهای خودش را ۲۰۰۰ یا ۳۰۰۰ تومان می فروخته است، یعنی ده برابر قیمت یک سه تار خوب. بعضی از تارهای یحیی از ۵۰۰۰ تومان تجاوز می کردند، اما تارهای عالی قدیمی با قیمت مناسب پیدا می شوند. از چند سال پیش، تعدادی سازنده خوب تار مشغول فعالیت هستند. موفقیت یک تار بستگی به چند عامل دارد:

قالب کلی، کیفیت چوب که باید کاملاً خشک باشد، رابطه میان قالب کلی و سطح پوست، قضاقت کاسه که در پهلوها و در ته آن متفاوت است. و آخرین نکته اساسی، میزان کردن دسته و طول سیمها در ارتباط با پوست است، کیفیت پوست هم مهم است. هر تار موردی خاص است: یک تار بزرگ، سنگین و ضخیم تر است، یک تار کوچک قدیمی ظریف تر است. تار سنگین محتاج به سیمی است ضخیم (۰/۲۰ یا ۰/۲۲ میلیمتر) و دیگری محتاج به سیمی نازک (۰/۱۸ میلیمتر). یکی پوستی کلفت لازم دارد و دیگری پوستی بسیار نازک. چگونگی هوا اهمیت بسیار دارد؛ میزان کردن تار در مناطق خشک یا مرطوب تفاوت می کند.

روی هم رفته اگرچه قالب و ضخامت لبه های کاسه که پوست را نگاه می دارند و همچنین دسته خوب میزان بشود، بدترین تار صحیح می شود. با این وصف هنوز کشف نشده است که راز تارهای عالی چیست، و حتی همه تارهای یحیی عالی نبوده اند. شاید که مهمترین نکته همچنان تنظیم و میزان کردن ساز به توسط خود نوازنده است.

فن اجرای تار

۱. طرز گرفتن ساز

پس از دیدن عکسهای متعلق به اواخر قرن سیزدهم می توان محققاً گفت که گرفتن تار به طریقه امروز نبوده است. نوازندگان، چه ایستاده چه نشسته، چه روی صندلی، چه چهارزانو یا دوزانو، تار را همواره با ساعد راست می گرفتند. کاسه گاهی با چانه مماس می شد؛ دسته، زاویه یی بین ۴۰ تا ۶۰ درجه با خط شاقول می ساخت، و سر ساز اغلب بسیار بالا نگاه داشته می شد. امروزه، دیگر هیچ کس به این صورت نمی نوازد. برخی معتقدند که نوازندگان قدیم جلو دوربین عکاسی،

ادایی خوش‌نما در آورده‌اند، وگرنه ساز را به صورت طبیعی (یعنی به صورت کنونی) می‌گرفته‌اند. برخی دیگر اظهار می‌دارند که نوازندگان می‌بایست مطابق رسم ایران در مقابل شاه دوزانو می‌نشسته‌اند، بنابراین ساز خود را روی بازو می‌گرفته‌اند. دیگران تأکید می‌کنند که تار به هردو صورت، یعنی هم روی بازو و هم روی ران (وضعیت فعلی) گرفته می‌شده است، که این عقیده کاملاً قابل قبول است. بدین ترتیب می‌توان پذیرفت که اولین طریقه گرفتن تار همان شیوه قدیم بوده است. همچنین است طریقه است گرفتن تار قفقازی، و ترتیبی که علی‌اکبر خان در یک نقاشی دیواری از آن دوره عرضه می‌کند. نقص این طریقه آن است که نوازنده را زود خسته می‌کند، اما به خاطر داشته باشیم که تارهای قدیم اغلب کوچکتر و سبکتر از تارهای امروز بوده‌اند، و بنابراین نگاه داشتن آنها بدین شکل آنقدرها مشکل نبوده است.

در قدیم طریق دیگری هم برای گرفتن تار وجود داشته است که همچنان نزد دوتار نوازان خراسان معمول است: پای راست تا می‌شود، شخص روی پای راست می‌نشیند، پای چپ جلو سینه خم می‌شود. بعضی از نوازندگان سنتور هم از همین روش استفاده می‌کنند. به هر حال گرفتن تار به طور سنتی با ورود مبل و صندلی غربی کاملاً از رونق افتاده است (مگر در آذربایجان). وزیری پیشگام گرفتن تار به طرز جدید بود: نشسته روی صندلی، پای راست روی یک چارپایه کوچک، تار روی ران راست، دسته افقی. این طریقه رسمی هنرستان موسیقی است، اما استادان و شاگردان هرگز آن را رعایت نمی‌کنند، هرچند که بسیار عملی و راحت است؛ عموماً پاها را روی هم می‌اندازند، و در محافل خصوصی چهارزانو روی قالی یا تشکچه می‌نشینند.

در مورد گرفتن سازهای ایرانی باید خاطر نشان ساخت که برعکس نوازندگان غربی، ایرانیان هیچ قانون تغییرناپذیری در مورد چگونه گرفتن ساز وضع نکرده‌اند، و یا اگر چنین قانونی در زمانی وجود داشته اکنون مدتهاست که درباره آن تساهل می‌شود. مع‌هذا طرز گرفتن ساز امری اساسی است، مثلاً در مورد تار، در صورت نشستن بر صندلی شرایط زیر باید رعایت شوند:

دست چپ باید کاملاً رها باشد و از آزادی تمام بهره‌مند شود، و اگر مجبور باشد ساز را نگه دارد، این آزادی را نخواهد داشت.

اما از سوی دیگر دست راست تعادل تار را با تکیه کردن بر بخش فوقانی کاسه حفظ می‌کند، نه با تکیه بر بخش تحتانی کاسه. این امر موجب می‌شود که دسته بدون هیچ

مشکلی بتواند سرعت از بالا به پایین و از پایین به بالا حرکت کند، که باعث مهارتی فزاینده در نواختن می‌شود. اشکال کار در این است که وقتی دست راست بالاتر از محور سیمها واقع می‌شود ظرافت و دقت خود را از دست می‌دهد، حال آنکه خاصیت موسیقی سنتی در این است که آهنگهایی ساده روی وسعتی محدود توسط حرکات حساب شده و عالمانه دست راست تزیین شوند. موسیقی‌یی که در این طریقه جدید به دست گرفتن تار جامی افتد بیشتر یک موسیقی نوع اروپایی خواهد بود که از نظر آهنگ بسیار متفاوت است، و شامل دو هنگام (اکتاو) و نیم (یا روی تار وزیری حتی بیشتر) می‌شود، اما به تقریب بدون آرایه است. با این همه استادان سنتی این طریقه را، فقط با بهره‌برداری از مزایای آن رعایت می‌کنند، بدون اینکه از امکانات جدیدی که در فن اجرا عرضه می‌کند بهره‌گیرند.

باید چند کلمه‌یی هم از اثرات مثبت روانی طریقه قدیم گفت، وضعیت نشسته روی پاشنه‌ها، دوزانو، مانند حالت مراقبه است. ستون فقرات کاملاً عمودی است، لگن خاصره جلو، تنفس مرتب. به علاوه صدا در گوش از نزدیک منعکس می‌شود، ساز بیشتر صدا می‌دهد، زیرا سینه حالت کاسه طنین را پیدا می‌کند، و دست راست آزادتر است. تنها نقص آن در باب بازوی چپ است که با آزادی کمتر حرکت می‌کند. تمام این عوامل ترکیبی بدون شک روی سبک نواختن تأثیر می‌گذارند. جنبه متضاده دوزانو نشستن، اجرا را به سوی اعتدال، قوت، و نیرویی بیانی می‌برد که با وضعیت نشسته بر صندلی قابل مقایسه نیست. امروزه نوازندگان تار آذربایجان این شیوه گرفتن تار را بسیار مهم به شمار می‌آورند و شیوه ایرانی را غلط می‌دانند.

۲. دست راست

سیم‌ها را با مضراب می‌زنند. این مضراب از جنس برنج یا مس است و بین شست، سبابه و انگشت وسطی گرفته می‌شود. تیغه مسی در یک گلوله کوچک از جنس موم زنبور مخلوط با خاکستر و تارهای پشمی، فرو شده است.

ضربه مضراب به طرف پایین ضربه‌یی محکم و موسوم به راست است، ضربه از پایین به بالا ضربه‌یی ضعیف و موسوم به چپ است. سیم‌های دوتایی همواره باهم نواخته می‌شوند، مگر گاهی در ضربه چپ، اما در اجراهای سنتی، همواره به نظر می‌رسد که دو سیم را باهم می‌نوازند.

در اجرای سنتی تار برخلاف سنتور هرگز دوبار پشت هم ضربه چپ را نمی‌نوازند. برای صدای ساز و سبک موسیقی، شکل مضراب و شیوه گرفتن آن عامل تعیین‌کننده‌ی است^۱ هرچند که هر نوازنده نزد خود نمونه‌ای گزیده را ترجیح می‌دهد، مع‌هذا اندازه مضراب سنتی متوسط است، و باید "ریزی" واضح به دست دهد، و مضراب متوسط حساسیتی ملموس به وجود می‌آورد، که مضرابی بزرگ‌تر فاقد چنین حساسیتی است. مضراب‌های کوچک‌تر ممکن است نتیجه‌ی همسان داشته باشند، اما برعکس مضراب بزرگ، که مورد تصویب شهنازی برای هنرستان است به هیچ‌وجه نتیجه‌ی همسان نخواهد داشت. به کار گرفتن آن سبکی خاص به وجود می‌آورد که دقیقاً مرتبط با سبک میرزا عبدالله یا حسین قلی نیست. ریز آن کمی پنهان می‌شود، بنابراین سبک نواختن رساتر است اما با دقتی کمتر، بالا و پایین آن بیشتر است و ظرافتی کمتر خواهد داشت.

این دو نوع مضراب به یک شیوه گرفته نمی‌شوند. مضراب متوسط تقریباً عمود بر سیم گرفته می‌شود، مضراب‌های بزرگ‌تر کج گرفته می‌شوند، سطحی که بر سیم مماس می‌شود وسیع‌تر است، و صدایی با اصطکاکی خاص می‌دهد. حالت قرار گرفتن دست برای اریب نگاه داشتن مضراب است؛ دست معمولاً روی بخش فوقانی ساز قرار می‌گیرد (شکل را ببینید). جدا از مضرابی که به کار می‌رود، اغلب تارنوازان فعلی دست خود را به این حالت نگاه می‌دارند. می‌باید این طرز نگاه داشتن دست را حالتی جدید دانست، هرچند که نوازندگان سنتی آن را پذیرفته‌اند. در حال حاضر به تقریب تمامی نوازندگان تار دست راست خود را روی بخش فوقانی کاسه قرار می‌دهند. حالت قدیم باعث می‌شد که دست در بخش تحتانی ساز قرارگیرد تا آن را نگاه دارد، در این حالت نمی‌توان مضراب بزرگ به کار برد، و فن اجرا و سبک اجرا مشابه حالت نشسته نیست.

در تار آذربایجانی مضراب از جنس شاخ یا استخوان است، و اندازه‌ی بی‌کوچک دارد، با شست و سبابه خمیده گرفته می‌شود. بدین جهت صدای آن سخت‌تر و ریز آن دارای نرمشی کمتر است.

۱. تفاوتی در ترتیب گرفتن مضراب وجود دارد: بعضی فقط از شست و سبابه استفاده می‌کنند، در حالی که دست به تقریب بسته است. مضراب بزرگی را که در گلوله بزرگ مومی فرو شده، نمی‌توان مثل یک مضراب کوچک با نوک انگشتان گرفت. یک حالت دیگر را وزیری تجربه کرده بود، تاریزی نه با حرکت میج، بلکه با خمیدگی شست و انگشتان دیگر به دست آورد. این فن بسیار مشکل، مورد قبول واقع نشد، و فعلاً قاعده سنتی عبارت است از اینکه با سه انگشت مضراب را می‌گیرند، و بندهای شست نباید هیچ‌گاه تا شوند.

۳. کوک تار

تار را بر مبنای دستگاهی که می‌خواهیم بنوازیم کوک می‌کنیم. از آنجاکه هر دستگاه را می‌توان به یک یا دو درجه انتقال داد، طرق گوناگونی برای کوک کردن تار، وجود دارند. در جدول زیر، کوک‌های نمونه‌یی متعلق به ردیف قدیم، انتقال‌های سنتی یا انتقال‌های ممکن با (س) نشان داده شده‌اند و کوکی که معروف به کوک تفنی است و در موسیقی علمی چندان مورد استفاده نبوده است، با (ت) نشان داده شده است:

۱. دو ۱، دو ۲، سل ۱، دو ۲

ماه‌ور روی دو. چهارگاه روی دو

افشاری روی سل، اصفهان روی دو (س)

۲. دو ۱، دو ۲، فا ۱، دو ۲

راست‌پنجگاه

ترک در فا

ماه‌ور در فا (س) افشاری در فا (س) اصفهان در فا (س)

۳. ر ۱، ر ۲، سل ۱، دو ۲

نوا در سل. همایون در سل، افشاری در سل ۲

اصفهان در سل ۲، دشتی و گُرد در ر ۳

چهارگاه در سل (س) ابوعطا روی سل ۲

چهارگاه روی لا ۱ (س) همایون روی ر (س) ترک روی سل ۲

ماه‌ور روی سل ۲ (س) شور و افشاری روی لا ۱ (س)

۴. می کرن، دو ۲، سل ۱، دو ۲

سه‌گاه روی می

همایون روی ر (ت)

۵. می ۱ کرن، می ۲ کرن، سل ۱، دو ۲

سه‌گاه روی می

۶. فا ۱، دو ۲، سل ۱، دو ۲

شور در سل، افشاری روی دو ۳، ابوعطا روی دو ۳

ماه‌ور روی فا (س)

۷. فا ۱، سی ۱ بمل، سل ۱، دو ۲

ترک روی سی ۲ بمل

۸. فا ۱، لا ۱ کرن، سل ۱، دو ۲

سه‌گاه روی لا

۹. می کرن، لا کرن، سل دو: همایون در سل (ت)

۱۰. ر، سی، سل، دو: سه‌گاه روی سی (س)

۱۱. ر، لا، سل، دو: شور، ابوعطا و دشتی روی لا (س)

۱۲. می، لا، سل، دو: دشتی روی می (س)

۱۳. می، ر، فا، سل، دو: ابوعطا روی سل، شور روی ر و غیره (ت) (فقط در تار).

کوک‌های خاص سه‌تار

سه‌تار را می‌توان به چند طریق کوک کرد که عملاً هرگز برای تار مرسوم نیستند.

۱، سل ۱، سل ۱، دو ۲: همایون روی سل، نوا، اصفهان و غیره...

۱، سل ۱، فا ۱، دو ۲: همایون روی سل

دو، ۱۶، ۱۸، دو، ۲: سه گاه

می ۱ کرن، ۱۶ کرن، سل ۱، دو: همایون

۱، دو، ۲، سل ۱، دو، ۲، سل ۱، دو: شور روی ر

تمام این شیوه‌های کوک کردن معمولاً پشتیبان چشمگیری ایجاد می‌کند، اما همیشه برای گوشه‌ها مناسب نیست، مثلاً وقتی ما از سه گاه به مخالف می‌رویم، تسلسل تنها یک می بمل را شامل می‌شود، در حالیکه سیم و اخوان می کرن است. یک چنین مسئله‌یی قبل از سیم "مشتاق" رخ نمی‌داد. زیرا شیوه‌های کوک کردن به پنج سیم محدود می‌شد: دو سیم اول همواره سل - دو بوده، مگر در راست پنجگاه (دو، فا، دو) و سیم بم دو، ر، می کرن یا فا بوده است.

کوک کردن سیم مشتاق حس مایه‌شناسی را تشدید می‌کند، اما این امتیاز اگر مانع مقام گردی شود تبدیل به نقص خواهد شد، از همه وخیم تر وقتی است که کوک، حس مایه‌شناسی را با تقویت یک درجه خاص منحرف می‌کند؛ این اتفاق مثلاً هنگام اجرای همایون رخ می‌دهد، اگر سیم، سیم مشتاق لا کرن و سیم بم می کرن باشد، بدین ترتیب دستگاه روی لا کرن متمرکز می‌شود که با وجود این که نت شاهد است، نقش کمرنگ تری از سل دارد، که اولین درجه تسلسل نت هاست. با این کوک فقط قطعات کوتاهی از همایون را می‌توان نواخت، و مانع بسط دستگاه می‌شود. با وجود این نقص سیم مشتاق، در مقایسه با امتیازهای آن بسیار ناچیز است.

باری، افزایش یک سیم به سه تار عاملی مثبت است، زیرا وقتی این سیم را حذف می‌کنیم، صدا گرفته و خشک می‌شود، به خصوص در نواختن سیم دوم. فقدان این سیم در تار برای نواختن موسیقی سنتی کمتر احساس می‌شود.

۴. فن اجرای تار و سبک آن

ویژگی‌های سبک سه تار قدیم به خوبی بر تار سنتی منطبق می‌شوند. اثر کلی آن در قوت و سنگینی نواختن است، آهنگ‌ها ساده و آرام هستند، اما در مرحله دوم، نت‌های گذر، اشاره‌ها، و آرایه‌ها فراوان هستند. نت و اخوان اغلب بسیار زده می‌شود، چه همزمان با نت‌های محوری (اصلی) آهنگ، چه میان نت‌های گذر، اشاره‌ها و آرایه‌ها. این بازگشت به یک یا دو سیم و اخوان، وزن و پویایی استثنایی به سبک موسیقی می‌دهد. بر وزن آزاد آواز، وزن آزاد نت و اخوان هم اضافه می‌شود. در سنت، هیچ آهنگی بدون همراهی یک یا دو سیم و اخوان نواخته

نمی‌شود، این امر احتمالاً در طبیعت سیم‌ها یا زنگ سازهای قدیمی است، همانطور که در مورد سه‌تار هم صدق می‌کند. شاید قبلاً سیم‌های تار از زه یا ابریشم بوده‌اند. صدا یقیناً خشک‌تر بوده و با یک نت و اخوان تزیین می‌شده است. بعدها، طنین استثنایی سیم‌های فلزی دیگر جایی برای کاربرد منظم و اخوان باقی نگذاشته است، و در عصر حاضر از نت و اخوان مگر برای ایجاد اثری خاص استفاده نمی‌شود. با وجود این، بعضی از استادان همچون شهنازی همچنان این وجه اساسی تار سنتی را حفظ کرده‌اند.

با شنیدن ضبط قدیمی‌ها، برخی از نوازندگان جوان متمایل به سبک سنتی بی‌تظاهر، سلیس، آرام و پرتحرک شده‌اند. امکان دارد که بعضی از آنان از استادان خود فراتر رفته باشند ولی باید دانست که هیچ یک از آنان در زمینه فن اجرا از نسل قدیم فراتر نرفته‌اند. در طول سال‌ها سطح فن اجرای تار بیشتر پایین بوده است و سبک اجرای آن به طور قابل ملاحظه‌ای تحت تأثیر مطرب‌ها قرار داشته است، تا به حدی که تار، موسیقی مطربی را به ذهن عامه متبادر می‌کرده است. بدین ترتیب هنرمندانی چونان شهنازی، با شاگردانش که سبک ردیف را می‌نواخته‌اند مورد ستایش عامه شنوندگان ایرانی نبوده‌اند، این شنوندگان فقط نوازندگان موسیقی سبک را ستایش می‌کرده‌اند. از این روست که جوانان اغلب در فراگیری تار سنتی مسامحه به خرج می‌دهند، و با دستیابی به سبکی آسان که شهرتشان را تضمین کند اکتاع می‌شوند. باید گفت که تار، با صدای قوی و پرارتعاش خود به آسانی می‌تواند سبک موسیقی غمزده و غربت‌زده را ارائه دهد، یا آنکه اگر با ضرب همراه شود موسیقی شادی را عرضه نماید. در میان حرفه‌یی‌ها بسیاری از افرادی که نمی‌توانند ردیف قدیم را بنوازند. مع‌هذا از ۱۴-۱۵ سال پیش، نواختن تار شرف و افتخار خود را به دست آورده و بسیاری از نوازندگان جوان فن اجرای پیچیده‌یی را که به سبک ردیف نزدیک‌تر است پذیرفته‌اند.

ویژگی‌های فن اجرای جدید عبارتند از:

- لرزه بسیار زیاد که با فشار دست راست روی خرک ایجاد می‌شود.
- اختلاف زنگ صدا (بنابر اینکه سیم‌ها نزدیک یا دور از خرک نواخته شوند).
- استفاده مکرر از چپ به جای راست که صدایی سخت و غنی از هارمونی به وجود می‌آورد.
- کنده کاری (نواختن با دست چپ به تنهایی، بدون مضارب، یا صدای مخملی)، افراط در نت پیوسته (کنده کاری)، غلت‌ها، نت‌های لغزنده، مالش‌ها.
- آرپژ (چنگانه)‌ها، گام‌ها، نت‌های دوتایی، و غیره.

- کوکهای تفننی که پنج نت مختلف می دهد.

- کندی یا فقدان "ریز".

- نرمی یا سنگینی ضربه مضراب، لطافت بی حد زنگ.

- و سرانجام استفاده زیاد از اکو (پژواک) در تمام ضبطها باعث شده که شخصیت این ساز و سبک خاص موسیقی سنتی به حد قابل ملاحظه‌ای ضایع شود و همچنین سطح نوازندگان تار پایین آید، زیرا بهره‌گیری از پژواک، سرپوشی است بر عدم کفایت فن اجرای موسیقیدان.

استادان تار

عملاً بین قرن یازده تا سیزده شمسی (هفده تا نوزده میلادی) نشانه‌ی از یک رویداد موسیقایی، یا ذکری از نام یک تار نواز هنرمند وجود ندارد. بدان گونه که گویی موسیقی در یک جامعه فرهنگی ناپدید شده، فقط در محافل بسیار سری، به دور از دربار و همچنین به دور از قشرون ادامه می‌یابد. در اوایل قرن سیزدهم (آغاز قرن نوزدهم میلادی)، در دربار فتحعلی شاه گروه‌های رقاصه و نوازنده به کار پرداختند، این عده مجبور بودند در مقابل خوار شمردن ارزشهایشان، از خود دفاع کنند، با این همه در آن دوره این نوع کار را حتی منورالفکران، حقیر می‌پنداشتند. ظاهراً این دختران رقاصه، برای رفع خستگی شاه بوده‌اند، که سلیقه هنری او چندان پیشرفته نبوده است. با وجود این در میان سرپرستان گروه آنان، بانوان موسیقیدانی یافت می‌شده‌اند که مفتخر به عنوان استاد شده‌اند، از قبیل استاد زهره و استاد مینا؛ هر چند که قسمت اعظم موسیقی آنان را ترکیبهای مردم‌پسند و محلی تشکیل می‌داده است، بدون شک در انتقال موسیقی علمی نقشی عمده بر عهده داشته‌اند.

در زمان ناصرالدین شاه، تغییری صورت گرفت، و نوازندگان مکتبی از گروه‌های موسیقی مطربی جدا شدند و با احترام بیشتری روبه‌رو گشتند. اولین نوازنده مطرح در دوره جدید علی اکبر فراهانی، پدر موسیقی جدید است. او ظاهراً بین سالهای ۱۱۹۰ تا ۱۲۳۵ شمسی می‌زیسته است (و نه تا سال ۱۲۳۰، چنانچه خاچی (۱۹۶۳) تصور می‌کند، زیرا گویینو در سال ۱۲۳۵ موسیقی او را شنیده بود). به یقین نمی‌دانیم که آیا او نمایانگر و ادامه دهنده یک مکتب یا یک سنت متوالی و قطع نشده بود، سنتی که حداقل تا دوره صفوی می‌رسد. با این همه باید توجه داشت که در آن دوره موسیقی هنری در قفقاز پیشرفت بسیار کرده بود و آرامنه و ترکان برنامه‌های متعددی در تفلیس به اجرا گذارده بودند و مقامهای مکتبی (کلاسیک) را نواخته بودند. اما آیا در زمان حیات

فراہانی هنرمندان دیگری همسطح او در کمانچه یا سنتور وجود نداشته‌اند؟ و اگر وجود داشته‌اند آیا شاگردان او بوده‌اند و آیا متعلق به همان مکتب بوده‌اند؟ تاکنون امکان آگاهی بر این مسئله فراهم نشده است. شگفت‌انگیزترین نکته آن است که علی اکبر فراہانی از اراک واقع در مرکز ایران آمده است، که این شهر از نظر موسیقی از فقیرترین مناطق ایران است. بنابر شواهد، او چون نوعی فرشته یا کمتر، به گونه روحی درویش آشکار گردیده بود و از استعدادهای گوناگون برخوردار بود، و مورد تحسین همعصران خویش. در واقع از جایی که نمی‌شناسیم کجاست یک سنت کامل ردیف و یک فن اجرای متعالی برای تار به خدمت یک نابغه موسیقی درآمده بود، به خدمت کسی که گوینو او را هنرمندی جهانی خوانده است. لکن به دلیل فقدان اطلاعات دقیق و صریح ممکن نیست در شجره‌نامه موسیقی ایرانی به او رسید.

پس از علی اکبر، ردیابی شجره انساب خانواده بزرگ استادان سنتی، یا حد اقل نوازندگان تار بسیار آسان است. علی اکبر سه پسر داشت که بزرگترین آنان میرزا حسن به جوانی مرد، اما نواختن تار را کمی به برادر خود میرزا عبدالله (۱۲۲۳ تا ۱۲۹۷) آموخت. پس از فوت میرزا حسن و علی اکبر، میرزا عبدالله و برادر کوچکترش حسینقلی (متوفی ۱۲۹۲) شاگردان عموی خود آقا غلامحسین، جانشین علی اکبر شدند.

بی‌گمان، مشهورترین شاگرد میرزا عبدالله و حسینقلی، درویش خان (۱۲۵۱ - ۱۳۱۵) بوده است. او نوازنده فوق‌العاده تار و سه تار، و آهنگسازی بسیار مستعد بود و شاگردان بی‌شمار داشت که عمدتاً از او درس سه تار و ردیف می‌آموختند.

اما حسینقلی، که در زمان خود اولویت داشت، تار تعلیم می‌داد و در سایه او بهترین استعدادها شکوفا شدند. از جمله می‌توان از نی داود، که چندین صفحه از او به جای مانده، فخام‌الدوله، ارفع‌الملک - بهترین شاگرد او - غلامرضا شیرازی، رضا قلی‌خان، یحیی‌خان، و همچنین دیگر شاگردانش که بعداً در سازهای دیگر تخصص یافتند همچون یوسف فروتن نام برد. ادامه دهنده مکتب حسینقلی پسر او علی اکبر شهنازی (۱۲۶۷) است که در طول بیش از ۵۰ سال به تقریب تمامی نوازندگان خوب تار را در عصر ما تعلیم داده است. او تا ۱۸ سالگی پیش پدرش کار کرده است. هرچند که مهارت موسیقی پدر را به ارث برده، پدری که بهترین اجراکننده ردیف بوده است، با این همه گاه از حال و هوای این ردیف دور شده و به تفسیر و تأویلی کمی تفننی دست زده است. با وصف این او تار را از اضمحلال نجات داده است و تمامی نوازندگان این ساز مشکل بسیار مدیون او هستند. برادر او عبدالحسین هم اجراکننده خوبی از

همان تبار است، و چندین ضبط خوب بر جای گذاشته است. وزیری تنها کسی بود که از نظر فن اجرا قادر به رقابت با شهنازی بود، هرچند سلیقه موسیقایی او به حد مهارتش در موسیقی نبود. او حتی حسین قلی را شگفت زده کرد، تا به حدی که پس از شنیدن اجرای او از پشت تلفن، او را (به منزل خود) دعوت کرد! میرزا عبدالله هم چندین شاگرد داشت اما آنان را بیشتر به تسلط بر ردیف و نواختن سه تار تعلیم می داد تا نواختن تار، او وظیفه تعلیم تار را به برادرش واگذار کرده بود. در زمان ما، چند نوازنده خوب تار بخصوص در نسل متولد حدود دهه ۳۰ وجود دارند. برعکس، کم هستند نوازندگان تار از نسل قدیم که بتوان نامشان را ذکر کرد، مگر بیگجخانی از تبریز و جلیل شهناز که زخمه مطبوع و حس درونی وزن موسیقی و بداهه نوازی او از قدیم الایام مورد تحسین بسیاری از شنوندگان بوده است.

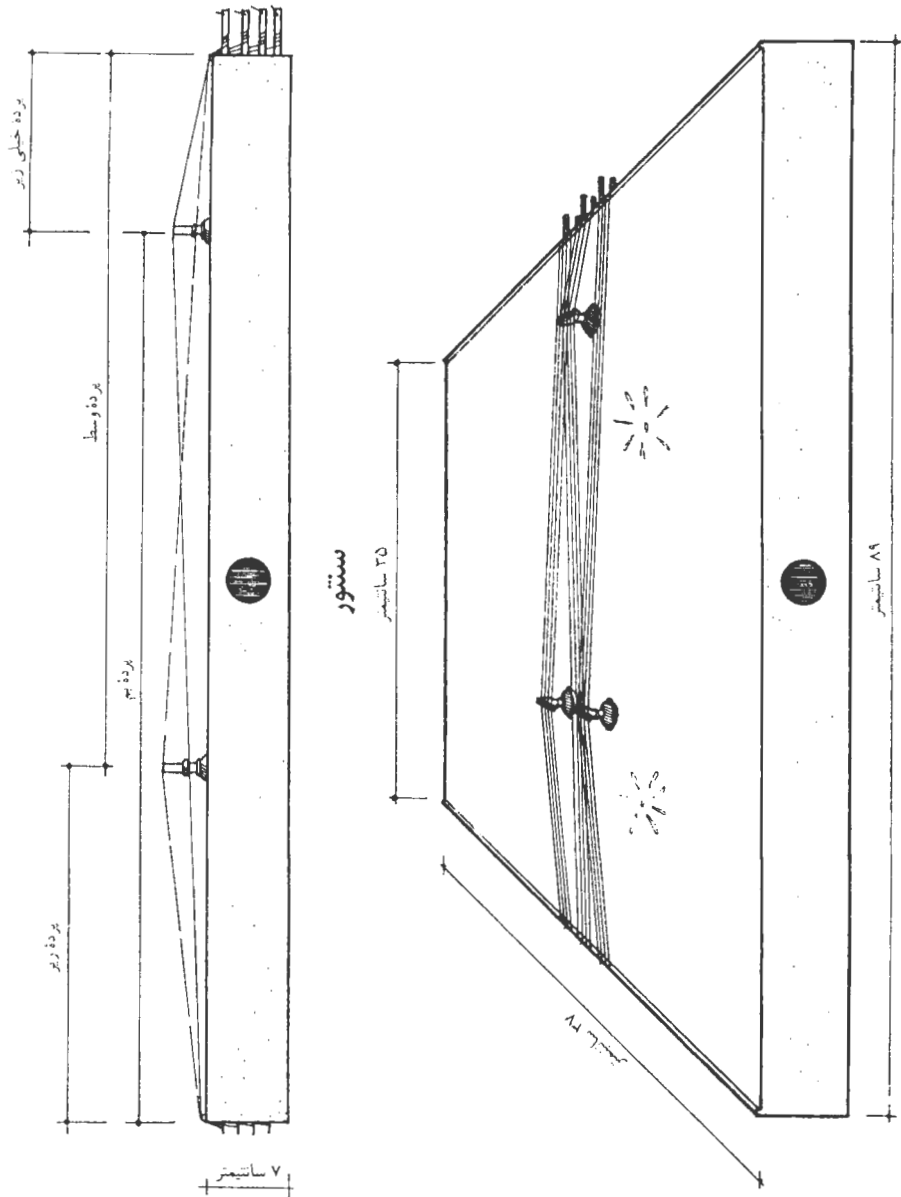
۳

سنتور

ساز

۱. کلیات، مبدأ

این ساز، در انواع و اشکال شبیه به هم، در ایران، خاور میانه و جنوب روسیه با نامهای مختلف (تسیمبالی، چنگ، سینتور) رایج است. بدون شک نخستین انواع رباب دوزنقه‌یی در شرق بسیار قدیمی هستند، اما ویژگی سنتور در این است که با دو مضراب نواخته می‌شود نه با پنجه. عبریان یکی از انواع سنتور موسوم به فسانتیرن یا پسانتیرن را می‌شناخته‌اند، از سوی دیگر، شکل سه گوشه کینور بدون ارتباط با شکل دوزنقه‌یی سنتور نیست. صلیبیون سنتور را از شرق آوردند و این ساز پس از تغییراتی در شکل، دولسیمل، پسالتریون و سرانجام از اواخر قرن دهم، تیمپانون و سیمبالوم یا هکبرت را به وجود آورد، که این همه نیاکان نزدیک سنتور هستند. در موزه هنرستان موسیقی پاریس نوعی از تیمپانون فرانسوی متعلق به اواخر قرن ششم (اوایل قرن دوازدهم میلادی) وجود دارد که به نظر شبیه به نسخه کاملی از سنتور ایرانی می‌رسد. مضرابها، خرک متحرک، محل گلهای روی صفحه، و تناسبات آن عیناً مانند سنتور است. فقط تعداد خرکها فرق می‌کند و به جای ۹ خرک، ۱۳ خرک دارد. در قرن یازدهم سنتور به توسط مبلغین مذهبی یسوعی در چین رایج شد. "ویلو تو" آن را در مصر حدود سال ۱۱۸۰ شمسی دیده است، اما این ساز فقط در عراق باقی ماند. لکن امروزه آن را در ترکیه، در اروپای مرکزی تا سوئیس، در قفقاز، در افغانستان در هند شمالی، در تاجیکستان، در تبت، در چین، و نزد اوغوریان می‌یابیم. اگر نیای سنتور را قطعاً شرقی بدانیم، به سختی می‌توان گفت که در چه زمانی پدید آمده است.



منوچهری در اواخر قرن پنجم، ذکر از سنتور می‌کند، که احتمالاً در شرق ایران، در دربار غزنه، جایی که شاعر به آن وابسته بود، رایج بوده است. در موسیقی علمی ایرانی سنتور به تقریب تازه وارد است، و در هیچ یک از اجراهای قبل از دوره قاجار دیده نمی‌شود. مع‌هذا، شاردن، در

برشماری سازهای ایرانی مورد استفاده در قرن یازدهم (هفدهم میلادی)، از اینت نام می‌برد، که بدون شک مراد نویسنده سنتور است. در حکایتی از تاورنیه آمده است که، شاه‌عباس نوازنده‌یی فرانسوی را مجبور کرد تا سنتور بنوازد، و او بخوبی از پس آن برآمد.

۲. شکل ظاهر و طرز قرار گرفتن سیمها

جعبهٔ دوزنقه‌یی شکل به قاعدهٔ تحتانی تقریباً ۹۰ سانتیمتر، و قاعدهٔ فوقانی ۳۵ سانتیمتر، ساقها ۳۷ سانتیمتر که با قاعده زاویه‌یی ۴۵ درجه تشکیل می‌دهند. سیمها در پهلوی چپ ثابت شده‌اند و گوشه‌های فلزی در پهلوی راست برای کوک کردن سنتور به توسط یک کلید قرار گرفته‌اند. هر دسته از چهار سیم روی یک خرک متحرک از چوب سخت قرار گرفته است. آنها در ردیفی تقریباً موازی با پهلوهایی دوزنقه قرار گرفته‌اند، ردیف سمت راست مربوط به سیمهای بم است، و سیمهای زیر بر روی خرک‌های دیگری در سمت چپ تکیه دارند. مجموعهٔ خرکهای سیمهای زیر، در سمت چپ قرار گرفته است. درازای سیمهای لرزان در صداها می‌باشد از درازای سیمهای زیر است، زیرا خرکهای راست نزدیکتر به کنارهٔ جعبه قرار گرفته‌اند (در فاصلهٔ تقریباً یک ششم درازای سیم)، در حالی که سیمهای سمت چپ دقیقاً در یک سوم درازای کلی سیم قرار گرفته‌اند. بدین ترتیب سیمهای چپ را می‌توان از دو سوی خرکشان نواخت، به ترتیبی که در کل سه مجموعه سیم قرار گرفته است. صداها می‌باشد در راست، صداها می‌باشد زیر در مرکز چپ، که یک هنگام (اکتاو) بالاتر را می‌دهند، و زیرترین نتها در سمت چپ، هنگام سوم را می‌دهند. تعداد خرک در هر طرف نه عدد است و با این هجده دسته سیم (یا خرک) بیست و هفت صدای مختلف به دست می‌آید، که این امتیاز به دلیل ترتیب قرارگیری خرکهاست. سیمهای بم برنجی ۰/۳۷ تا ۰/۴۰ میلیمتر قطر دارند، و سیمهای زیر از فولاد با قطر ۰/۳۵ میلیمتر هستند. وسعت ناحیهٔ اول (سیمهای برنجی) از "می کرن ۱" تا "فا ۲" است؛ و وسعت ناحیهٔ دوم (سیمهای فولادی) از "می کرن ۲" تا "فا ۳"، و ناحیهٔ سوم (پشت خرک سیمهای فولادی) از "می کرن ۳" تا "فا ۴" که مجموعاً کمی بیشتر از سه هنگام (اکتاو) است. می‌توان کوکها را با سرعت کافی از طریق جابه‌جا کردن خرکها تغییر داد، لیکن نواختن تمام گوشه‌ها و مقامها ممکن نیست، زیرا کوک سنتور به طریق دیاتونیک است نه کرماتیک.

بر روی صفحهٔ ساز کلاً دو دسته سوراخ تعبیه شده‌اند، یک دسته از سوراخها در زیر مجموعهٔ اول سیمها (سیمهای برنجی) و دستهٔ دوم سوراخها زیر مجموعهٔ دوم (سیمهای فولادی) قرار گرفته‌اند.

بر وسط بدنه چوبی (کلاف) قاعده بزرگ اغلب سوراخی ایجاد می شود تا قدرت صدا را افزایش دهد. به غیر از دو دسته سوراخ به شکل گل، بر روی سنتور هیچ تزئین دیگری دیده نمی شود.

۳. انواع

در مجموع، شکل سنتور را به سختی می توان تغییر داد زیرا لزوماً بستگی به طول کم شونده سیمها دارد که به ترتیبی ماهرانه و به بهترین وجه قرار گرفته اند. در کشورهای دیگر، سنتور جعبه‌یی عمیقتر یا بزرگتر دارد، صفحه‌یی محدب با گوشه‌های کوچکی که روی صفحه قرار گرفته اند، و خرک‌هایی که به گروه‌های چهارتایی یا بیشتر تقسیم می شوند. هیچ یک از این انواع گوناگون سنتور در ایران شناخته شده نیست، و میان سنتوری متعلق به قرن سیزدهم (نوزدهم میلادی) با سنتور این دوره هیچ تفاوتی وجود ندارد. تنها تفاوت در تعداد سیمهاست، و در نتیجه به ابعاد ساز مربوط می شود. سنتور سنتی نه ردیف سیم (نه خرک) در هر پهلوی دارد، اما یازده تایی آن هم وجود دارد. دویا سه خرک اضافی در قسمت بالای سنتور افزوده شده است. اما نواختن این نوع ساز مشکلی ایجاد نمی کند، با این همه بعضی از سازندگان سنتور، به جای آنکه جعبه را بزرگتر کنند، سیمها را به هم نزدیکتر می کنند، که گاهی نواختن را دشوار می کند.

یک نوازنده مشهور سنتور موسوم به ورزنده، سنتور نمونه‌یی ساخته است که چهارده خرک دارد تا حالات تزئینی خاصی از آن به دست آورد، که در صفحات آتی به این مقوله خواهیم پرداخت. این نوع سنتور صدایی صحیح دارد اما نفع خاصی برای نوازنده موسیقی سنتی دربر ندارد. نظریه افزودن سیم بر سنتور نظری جدید و خاص ایران نیست. در تمام آسیای مرکزی، می توان سنتورهایی با ده، یازده، دوازده ردیف سیم (خرک) یا بیشتر یافت، اما واقعیت این است که نمونه اصلی، نه خرک بیشتر ندارد. افزودن سیم زیر هم نفعی دربر ندارد زیرا همان نت‌های بالای ناحیه دوم (سیمهای سفید) در پایین ناحیه سوم (پشت خرک) هم وجود دارند. تنها امتیاز سیمهای اضافی در مورد کوک است. می توان نت‌های مختلفی در این دو مجموعه داشت (مثلاً می و می بمل، فا و فادیز، لابل و لاکرن و غیره)، که نواختن گوشه‌ها را ساده می سازند، هرچند که برای اجرای موسیقی سنتی، کلاً داشتن خرک‌های می بمل و می کرن که کوک‌های آنها قابل تغییر است، کفایت می کنند.

۴. صدا و ساخت

ساخت سنتور کمابیش ساده است، و از این رو همواره تعداد زیادی سنتور در بازار عرضه می‌شود، هرچند سنتور با کیفیت عالی نادر است. بهترین چوب برای ساختن سنتور، گردو و آزاد است. دو عامل تعیین‌کننده در خوب بودن صدای سنتور نقش دارند: درستی اندازه‌های آن و طرز قرار گرفتن پلهای داخلی. شکل بیرونی سنتور در انواع مختلف آن چندان تفاوتی نمی‌کند، ضخامت صفحه‌های رو و زیر چگونگی زنگ را تعیین می‌کند. از سوی دیگر، برای کاهش فشار سیم‌ها که صفحه را کاس (گود) می‌کند، از پلهای چوبی استفاده می‌شود تا صفحه رو را به صفحه زیر پیوند دهند. این پلهای همان نقش پلهای ویولون را برعهده دارند. تعداد این پلهای پنج یا شش تاست و محل قرار گرفتن دقیق آنها از اهمیت خاصی برخوردار است. سازندگان ساز معمولاً درباره محل این پلهای چوبی که برای هر سازی کمابیش متفاوت است بی‌اطلاعند و فقط از طریق تجربی می‌توان محل آنها را تعیین کرد. گاهی به جای این پلهای چوبی مدادی شکل از پلهایی استفاده می‌کنند که تکه چوبی یک پارچه و مستحکم است و آن را به صورت زیگزاگ (دندانه‌ای شکل) می‌تراشند و بین دو صفحه رو و زیر سنتور موازی ردیف خرکها قرار می‌دهند. آزمایش صدای سنتور برای نوازنده‌ای بی‌مهارت چندان ساده نیست، زیرا در مورد سنتور هم مانند تار معیارهای کنونی به دو دلیل چندان مشخص نیستند؛ سبک جدید جوابگوی خواستهای آهنگ‌های سنتی نیست، و نواختن با مضرابی از چوب سخت با صدایی که نوازندگان متجدد از مضرابها به دست می‌آورند ربطی ندارد، زیرا آنان با چسباندن یک قطعه نمد به سر مضرابها از زنگ می‌کاهند. سنتورهای قدیمی تماماً از چوب گردو ساخته می‌شدند، در حالی که جدیداً، ته سنتورها اغلب از چوب جنگلی که صدای نرم می‌کند ساخته می‌شود، این چوب صدا را قویتر می‌سازد، اما در عین حال زنگ را کم می‌کند.

چند سال پیش سنتور خوب پیدانمی‌شد، زیرا در آن زمان تعداد نوازندگان سنتور چندان زیاد نبود. مرکز اشاعه موسیقی در مرحله اول با تحقیق روی سازهای خوب به این مسئله رسیدگی کرد، و موفق شد که قوانین ساخت سنتور را باز یابد. مرکز اشاعه تعداد زیادی سنتور تولید کرده بسی بهتر از سنتورهایی بودند که در بازار یافت می‌شدند.

در خاتمه می‌توان گفت که در مجموع ساز سنتور تغییری نکرده است، زیرا به کار گرفتن خرکهای اضافی، از اهمیتی ثانوی برخوردار است و تأثیری در مختصات اصلی سنتور ندارد. مهمترین نکته در مورد سنتور، ترتیب به کار گرفتن مضرابهاست که آنها را به تقلید از دنگ پیانو

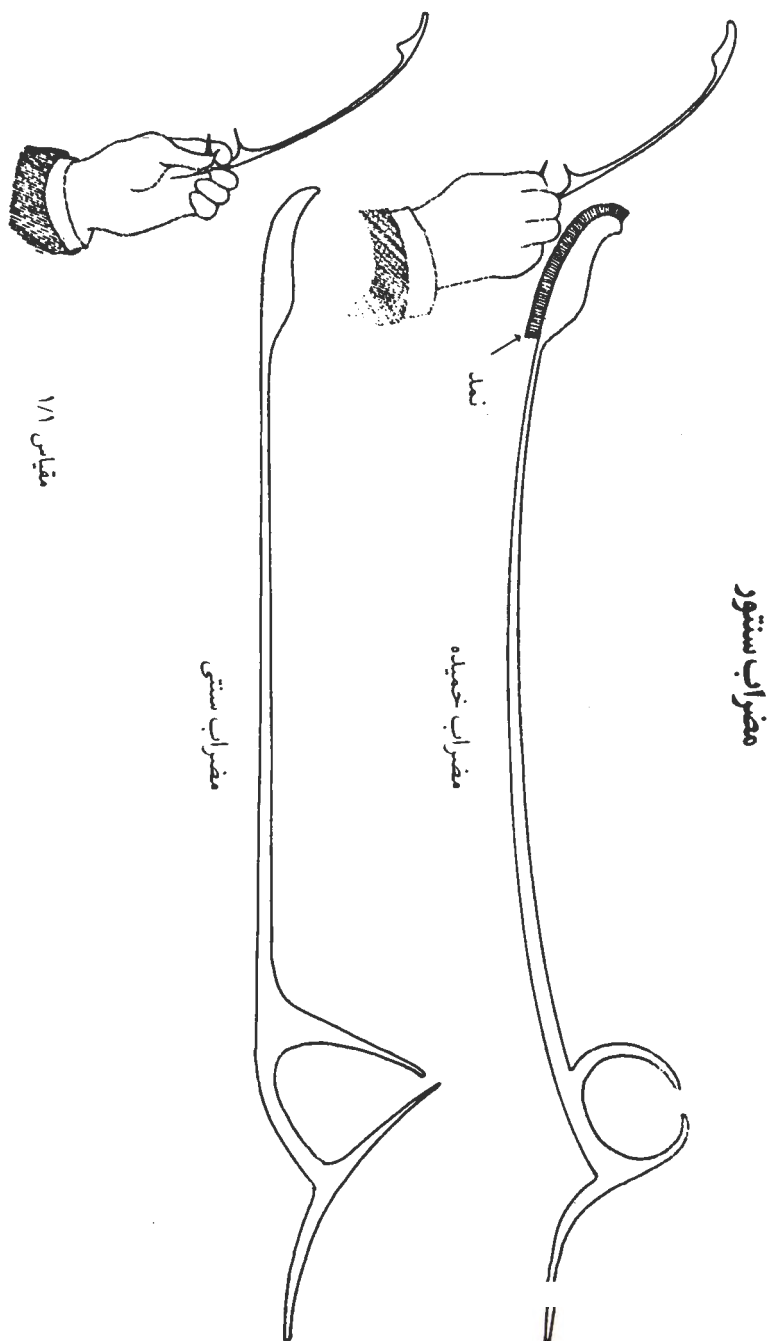
با نمد می پوشانند. سنتور در قرن سیزدهم (نوزدهم میلادی) بسیار رایج بود، بعد کاملاً در خطر فراموشی قرار گرفت تا اینکه با پیدایش رادیو، این ساز دوباره به سلیقه روز اصلاح شد و جای خود را به دست آورد. اما از آنجاکه سازندگان سنتور در ساخت آن کوتاهی می کردند کیفیت آن نازل شد تا اینکه در سنوات اخیر، مرکز اشاعه، کارگاه سازسازی هنرهای زیبا، و بخصوص ناظمی، سازهای خوبی ساختند. ناظمی به برکت توجه، علاقه و شیوه‌ی شایان دقت، موجبات تکمیل سنتور را فراهم آورد. کتاب جدیدی که در باب او نوشته شده (فقط تاحدی) چند رمز او را در ساختن سنتور بیان می کند. بجاست که تمام سازندگان فعلی ساز از روش او آگاه باشند. اما عجیب این است که روش او در ساخت سنتور در ایران تقریباً بدون رقیب است، حال اینکه در اروپا، در ترکیه و هند یا در چین اغلب سازندگان سنتور بر طبق همین شیوه کار می کنند.

فن اجرای سنتور

۱. طرز نشستن برای نواختن

در قرن سیزدهم (نوزدهم میلادی) اغلب چهارزانو، در مقابل ساز که روی جعبه اش قرار داشت می نشستند، و تنها پس از پیدایش مبل و صندلی غربی است که نوازندگان سنتور بر صندلی می نشینند و سنتور را روی میز قرار می دهند. امروزه نشستن بر صندلی متداولترین طریقه است، مگر در مجالس خصوصی که نوازندگان روی فرش و گاهی روی تشکچه می نشینند. میزهای کوچک مخصوص برای استفاده نوازندگان سنتور ساخته شده است، اغلب آنان از همین میزها استفاده می کنند. برخلاف تار، تفاوت طرز نشستن تأثیری بر طرز نواختن سنتور نگذاشته است. با کمک دو مضراب که با سه انگشت اول دست راست و چپ گرفته می شوند، بر سیم های سنتور ضربه می زنند و بدین طریق آن را می نوازند.

در سنتورهای عراقی، ترکی یا هندی، مضراب های چوبی برای پرش روی سیم و ایجاد ریز طبیعی، بسیار سنگین هستند. در مورد سنتور ایرانی متفاوت است؛ مضراب ها بسیار سبک هستند (۱۰ گرم) و ریز با تناوب سریع ضربات چپ و راست به دست می آید. مضراب ها اشکال گوناگون دارند و وزن آنها هم متفاوت است. مضراب ها از جنس چوب سخت، از چوب درخت ازگیل ساخته می شوند و انتهای آن خمیده است مبادا تصادفاً در سیم ها گیر کند. در اجرای سنتی، مضراب های سنتور راست و مستقیم بودند؛ اما در سبک جدید اجرای سنتور که در آن مضراب ها بیشتر با بازی انگشتان دست حرکت می کنند تا با بازی مچ دست، نوع مضراب خمیده به کار



گرفته می‌شود. چه مضراب‌ها با نمد (یا پارچه‌ی نرم) پوشیده شوند، چه چوب عریان بر سیم‌ها ضربه وارد کند، تفاوت اساسی در صدای مضراب‌ها به دلیل شکل انتهایی آنهاست. در اجرای سنتی، سنتور را با چوب عریان می‌زنند، صدا کمی سخت است، اما در زنگ غنی است و آرایه‌های آن با ظرافت بسیار شکل می‌گیرند.

۲. طرز گرفتن مضراب

طرز گرفتن مضراب مکتبی (کلاسیک) ترتیبی است که در عکس ملاحظه می‌شود، تمام نوازندگان، مضراب را بدین شکل به دست می‌گیرند، مگر رضا ورزنده، که سبک مکتبی (کلاسیک) دیگری را به کار می‌گیرد. در سبک او ریز بسیار وافر است و حمله‌های کوچک با استفاده از جهش‌های مختصر مضراب‌ها روی سیم انجام می‌شوند، درست مانند روش سنتور نوازان هندی یا ترک. برای به دست آوردن این اثرات، او مضراب‌ها را از دُم میان شست و سبابه تاشده می‌گیرد، به نحوی که مضراب‌ها به آزادی جهش دارند. برای تسهیل جهش مضراب‌ها، این مضراب‌ها مشخصاً وزنی بیش از حد متوسط دارند.

برعکس، در طرز گرفتن سنتی مضراب‌ها، مضراب‌ها فقط با حرکت مچ دست حرکت می‌کنند، حتی قطعات بسیار تند همواره با حرکت مچ اجرا می‌شوند، و انگشتان، بازوان، یا مضراب‌ها هیچ حرکتی ندارند. اگر طرز گرفتن مضراب و فن اجرای ورزنده پیروی نداشته است، در عوض، فن اجرای جدید دیگری که به توسط پایور باب شده و به کمک حرکت مچ و انگشتان، بخصوص انگشت کوچک انجام می‌شود، بسیار متداول است؛ زیرا در این سبک اخیر در ضمن می‌توان ریز سبکی را با حرکت اندک مچ اجرا کرد.

۳. فن اجرای سنتور و سبک آن

اگر به غلط شهرت یافته که سنتور ساده‌ترین ساز است، بدون شک به این دلیل است که برای به صدا درآوردن آن کافی است که بر سیم‌های آن بزنند. یک سنتور نواز متوسط می‌تواند با استفاده از صدای طبیعی سنتور، بخوبی آن را بنوازد، حال آنکه این امر در مورد یک نوازنده کمانچه، نی یا تار صدق نمی‌کند. اما در واقع برای کوک کردن سنتور باید حداقل سال‌ها آموزش دید، و به همان نسبت فقط برای اجرای یک ریز صحیح سال‌ها وقت لازم است، بنابراین فرا گرفتن سنتور هم چون دیگر سازهای موسیقی مشکل است.

در سنتور به برکت قاعدهٔ مضراب‌های راست و چپ می‌توان دقیقاً تمام ردیف تار و سه‌تار را با چند تنظیم فرعی برای بعضی آرایه‌های خاص (بخصوص برای نت‌های پیوسته) اجرا کرد. بجز ردیف‌های مشترک با تار و سه‌تار، سنتور بخصوص در چهار مضراب اثرات خاص خود را دارد. آنچه نواختن آن را از نواختن دیگر سازها متمایز می‌کند این است که در بعضی از قطعات، سنتور می‌تواند چندین بار پشت هم بسرعت چپ را بزند، که این امر در مورد تار و سه‌تار غیرممکن است. همچنین ترکیب‌های ضربی سریع در سنتور بسیار گوناگون و درخشان هستند. مختصات زیبایی‌شناسانهٔ سنتور سنتی همانند مختصات تار و سه‌تار هستند، اما اثرهای آن درخشانتر از دیگر سازهاست، که این امر تا حد زیادی مدیون طنین طبیعی سیمهاست، که همواره دست‌باز نواخته می‌شود و هرگز صدایی خفه ندارد. سنتور سنتی با مختصات ردیف در یک وسعت محدود نواخته می‌شود اما به دلیل طرز قرار گرفتن سیمها گذر به هنگام (اکتاو)‌های مختلف بسیار است، چه از جمله‌یی به جملهٔ دیگر، چه برای تأکید یک، دو یا سه نت در داخل یک جمله. این اجرای دو هنگامه به ترتیبی بسیار خاص به وجود می‌آید؛ هرگز هنگام‌ها را باهم نمی‌زنند (و نه هیچ فاصلهٔ صوتی دیگر را)، بلکه مضراب راست و چپ را با یک فاصلهٔ زمانی کوتاه بر دو سیم می‌زنند. در اینجا یک قاعدهٔ مطلق و یک معیار اصلی برای تشخیص میان سبک سنتی و سبک مکتبی امروزی مشخص می‌شود.

بعضی‌ها سختی صدا را که به دلیل چوب عریان ایجاد می‌شود عیب می‌شمارند و آن را با نوارچسب، چسب زخم، پارچه یا مشمع چاره می‌کنند و این مواد را روی آن بخش از مضراب که با سیم در تماس است می‌چسبانند؛ مضراب‌هایی از چوب نه چندان سخت همان عمل را انجام می‌دهند اما به سرعت ساییده می‌شوند. یک روش سنتی برای خفیف کردن صدا پوشاندن سیم‌ها با تکه‌یی پارچه است. نواختن آن کمی مانند زخمه زدن به ویولون با انگشت دست است و صدا با سرعت خفه می‌شود، هرچند که روی هم‌رفته شفافیت و صحتی به دست می‌آورد، اما کیفیت اصوات محو و غنی را از دست می‌دهد. این روش به محمد صادق‌خان می‌رسد که عادت داشت که برای خواباندن ناصرالدین‌شاه در گهواره، با صدای ضعیف بنوازد. عقیدهٔ پوشاندن باریکهٔ مضراب از نمد پس از ورود پیانو به ایران باب شد و از دنگ پیانو که بانم آستر می‌شود، گرفته شد. هدف از این کار آنقدرها به خاطر چاره کردن سختی صدای سنتور نبود که به خاطر تقلید صدای پیانو بود. شیوهٔ چسباندن نمد بر مضراب برخلاف انداختن پارچه روی سنتور، روی طنین ساز تأثیری پدید نمی‌آورد، بلکه بیشتر تأثیر آن روی صدای برخورد مضراب و سیم است.

امروزه، پیروان هر دو نوع مضراب وجود دارند، و نمی‌توان گفت که مکتبی یکی از دو طریقه را به طور اخص به کار گرفته است. یکی از استادان با ذوق و برجسته سنتور، پایور، تمام شاگردانش را در هنرستان موسیقی با مضراب نمودار تعلیم داده است.

اگر نواختن با مضراب نمد پوشیده فقط روی صدا تأثیر داشت، آنقدرها مهم نبود، ولی عواقب ناشی از آن در مورد فن اجرای سنتور بسیار محسوس است. نمد به سیم می‌چسبد، و توان و پویایی چوب را ندارد. سطحی که با سیم‌ها تماس پیدا می‌کند دو یا سه برابر بیش از سطح مضراب چوبی است، که نه فقط صدا را ضعیف می‌کند، بلکه از نیروی برخورد هم می‌کاهد. بعضی آرایه‌ها را نمی‌توان با مضراب پوشیده از نمد نواخت. با توجه به تمام دلایل، بسیاری از نوازندگان سنتور، چه سنتی و چه نو، این نوع از مضراب را مورد استفاده قرار نمی‌دهند.

شیوه پیچیده مضراب زدن قدیمی‌ها در اجراهای جدید سنتور ناپدید شده است، هرچند که سنتور نوازان با استعداد فعلی، اگر بخواهند، قادرند آنها را به همان نحو اجرا کنند. اما آنان بیشتر به ساده کردن آرایه‌ها گرایش دارند و می‌خواهند امکانات دیگر سنتور را پیش برند. اگر بخواهیم سیاهه‌یی از تمام نوآوری‌های فنون اجرا و مجموعه قوانین سنتور به دست بدهیم ملال‌آور خواهد بود، و جز بدیهی‌ترین آنها را ذکر نخواهیم کرد.

— از نظر سنتی، هیچ نوازنده سنتوری به اجرای گام دست نمی‌زند، اما این امر در مکتب جدید متداول است.

— همین امر در مورد آرپژ (چنگانه) صدق می‌کند.

— همین امر در مورد فواصل هنگام (اکتاو) ها، سوم‌ها، ششم‌ها و غیره صدق می‌کند.

— سنتور امکان اجرای دوصدایی هم دارد، که این امر را متجددهاگاه مورد استفاده قرار داده‌اند (همنوایی یا کنترپوان و چنگانه یا آرپژ به همراه یک آهنگ).

— حالت تفننی که عاری از لطف نیست و با مضراب دست راست نواخته می‌شود، در حالی که فشارهای مختلفی روی سیم‌ها از این سوی خرک وارد می‌شود تالرزه به دست آید.

— حالت دیگر که به محض نواختن یک نت آن را با دست خفه می‌کنند، حالت مشابه را با

ضربه زدن روی سیم با مضراب، و دیر بلند کردن مضراب از روی سیم ایجاد می‌کند.

— در نواختن نوازندگان تفنن گرا پیش می‌آید که از ناحیه چهارم سیم‌ها که در طرف راست خرکهای سیمهای برنجی قرار گرفته است استفاده می‌شود. این ناحیه سه هنگام بالاتر از ناحیه سیم‌های بم می‌دهد.

۴. سنتور در حال حاضر

غالب نوآوری‌ها در فن اجرای سنتور مدیون قوه ابتکار فرامرز پایور است. این هنرمند تعلیمات سنتی را در حد متعالی دیده است، اما کوشش کرده تا راهی جدید در موسیقی ایرانی بگشاید و کارایی‌های موسیقی را در سنتور در مفهوم موسیقی غربی پیشرفت دهد، و تصنیعات سنت را کنار گذارد. او سال‌ها گروه همناوای موسیقی سنتی ایرانی اداره هنرهای زیبا را رهبری می‌کرد، و برای این برنامه‌ها قطعات بسیار تصنیف کرده است، که از آن میان چندین قطعه برای سنتور و یک اجرا برای سنتور و گروه همناوای است. به نظر می‌رسد که از چند سال پیش با سنت تجدید عهد کرده است. وضعیت سنتور کمابیش مشابه وضعیت تار است، با تفاوتی اندک، و آن اینکه فن اجرای تار در خطر انهدام است، در حالی که فن اجرای سنتور به ترتیبی شگفت‌آور پیشرفت کرده است، نه در جهت خدمت به موسیقی سنتی، بلکه در جهت نوساختن و تجدید آن بر مبنای غربی. این نکته در مورد تار محل توجه وزیری هم بود، اما در واقع جز نتایج اندکی به دست نیاورد، و نسل فعلی دیگر بدان گرایش ندارد. بنابراین محتمل است که نوآوری سنتورنوازان هم در آینده نتیجه چندانی نداشته باشد و سلیقه عمومی همچنان سبک قدیم یا سنتی را حفظ کند.

استادان سنتور

اولین استاد سنتور که نامش در تاریخ مانده محمدحسن، معروف به سنتورخان بوده است، او هم‌عصر آقاعلی اکبر (میانه قرن سیزدهم - نوزدهم میلادی)، و همچون آقاعلی اکبر موسیقیدان ملتزم ناصرالدین شاه از ابتدای سلطنت او بوده است. پس از مرگ پیشرس آقاعلی اکبر، محمد صادق خان معروف به سرورالملک یا رئیس، رئیس گروه همناوای (ارکستر) دربار شد. او هنر خود را به سماع حضور، معروف به حبیب سنتوری منتقل کرد، که پدر حبیب سنتوری، میرزا غلام‌حسین هم یکی از نوازندگان عالی کمانچه و سنتور بود و ندیم شاه. سماع حضور و استادش، ناصرالدین شاه را در اروپا همراهی کردند، و بعد سماع حضور چند صفحه ۷۸ دور پر کرد که نمونه‌های گرانقدر و موثق سنت سنتور هستند. بجاست که ذکر از دو شاگرد دیگر او حسن سنتوری و علی اکبر شاهی بشود، که از آنان هم صفحاتی مانده است. خالقی (۱۳۳۳، ص ۴۶۳) می‌نویسد که علی اکبر شاهی سنتور را از یکی از نوازندگان دربار که در اصل هندی (افغانی یا کشمیری؟) بوده، آموخته است و اینکه او در اواخر قرن سیزدهم (اوایل قرن بیستم میلادی) سه خرک به سنتور افزوده است.

پس از آن سنتور دچار زوال شد و چیزی نمانده بود که این زوال سرنوشت محتوم سنتور باشد. حبیب سماعی (پسر سماع حضور) که به مرگی پیش‌رس در سال ۱۳۲۵ و در ۴۵ سالگی درگذشت، فرصتی برای تربیت شاگردانی در سطح خود پیدا نکرد. تنها برومند، صفوت و دویا سه موسیقیدان غیرحرفه‌یی دیگر از درسهای او استفاده کردند. بجز ابوالحسن صبا که به هر حال موفق نشد به رتبه استادش برسد پایور، شاگرد صبا، معرف مکتب سماع حضور نیست، و باید منتظر ورود مجید کیانی (متولد ۱۳۲۶) به صحنه شد تا دوباره سبک سنتی سنتور عرضه شود. این اجراکننده مستعد از ارزش میراث گذشتگان آگاهی تمام دارد، و موفق شده است رازهای سنتور را با کمک صفحه‌های سماعی و توصیه‌های برومند و بخصوص صفوت که در این باب بسیار می‌داند، باز یابد. در میان دیگر سنتورنوازان خوب از نسل جوان، می‌توان از مشکاتیان و شفیعیان نام برد.



نوازنده سنتور

ساز

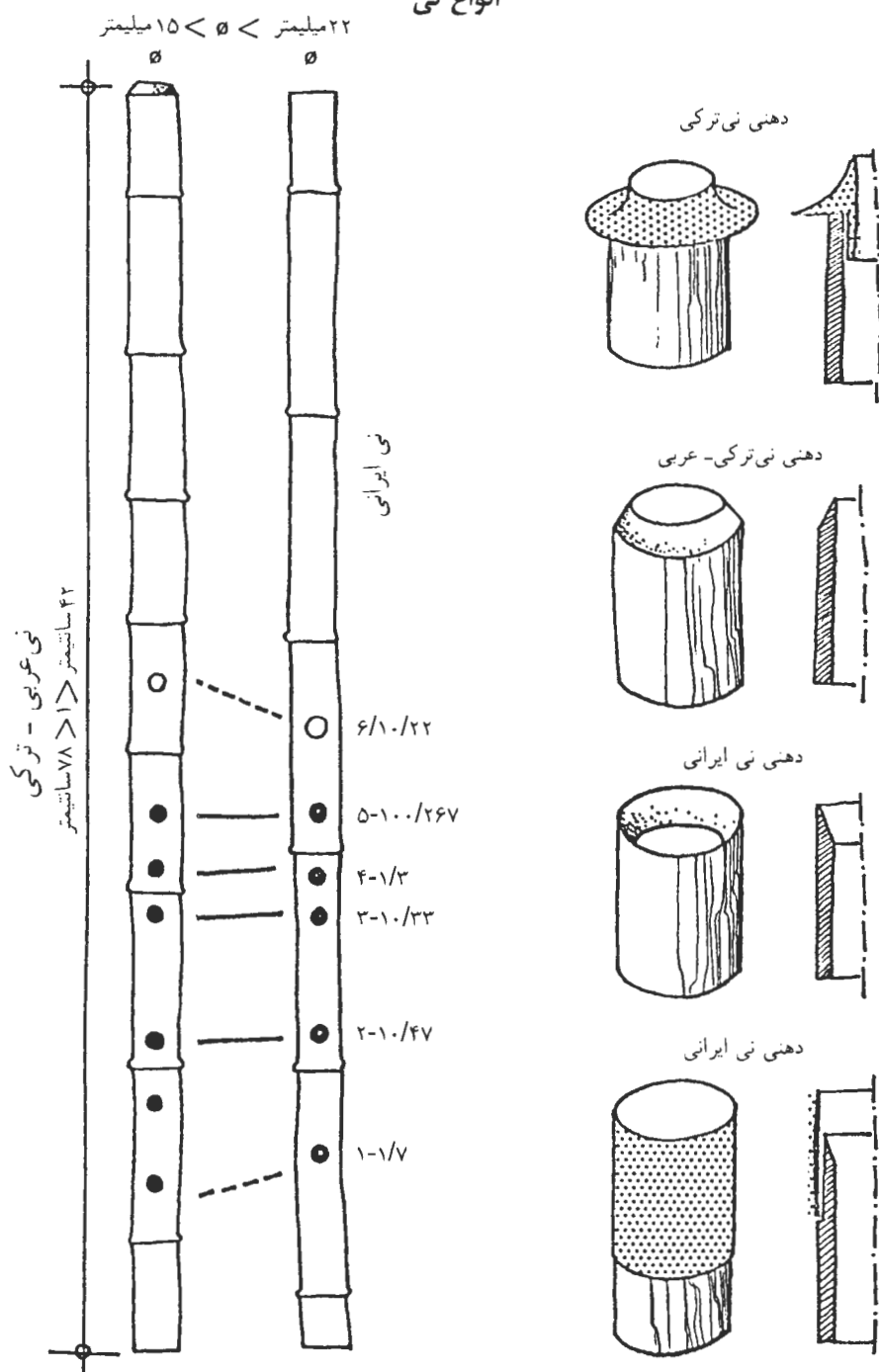
۱. کلیات

تعداد فراوانی نی لبک مصری باستانی از نوع نی ایرانی سالم به دست آمده است و نشانگر قدمت این ساز است. در ریزنگاره‌های ایرانی هم ساز نی اغلب دیده می‌شود، و مولانا جلال‌الدین رومی (قرن هفتم هجری / سیزدهم میلادی) آن را در مثنوی معروف خود می‌ستاید. نام فارسی این ساز، "نی"، که در متون مانوی از زمان ساسانیان هم دیده شده، در جهان عرب، ترک و فارس (افغانستان هم جزء آن به حساب آمده) متداول شده است. شکل مردم پسندنی در این ممالک به اسم محلی آن نامیده می‌شود (قصبه، قَوَال، شبابه، دودوک). نی همچنین در بلغارستان و در آفریقای شرقی رایج است. نی، به طور کلی همیشه از جنس نی است. اما شکل‌های مردم پسند آن گاهی از چوب خمیده یا فلز ساخته می‌شوند. به رغم سادگی، نی یکی از کامل‌ترین سازهای بادی است، که از لوله‌ی سوراخ‌دار مخروطی شکل ساخته شده، و بزرگترین سوراخ آن روی لبها قرار می‌گیرد. صدا به وسیله نفخه‌ی لرزان روی لبه‌ی نی به دست می‌آید، که رسیدن به این حالت بسیار مشکل است. تغییر صدا به کمک شش سوراخ که روی بخش پایینی لوله هستند صورت می‌گیرد. مع‌هذا باید مراقب بود که همه‌ی فلوتهایی را که از جنس نی ساخته می‌شوند با نام "نی" نخوانند، زیرا نی دقیقاً به فلوته‌ی اطلاق می‌شود که خاص موسیقی علمی است. در نگاه اول، نی خوب از نی مردم پسند تمیز داده نمی‌شود، مگر از روی طولش که معمولاً بلندتر است و از روی محل قرار گرفتن سوراخ‌هایش. نی مردم پسند به طور تجربی سوراخ می‌شود (سوراخ‌ها اغلب با فواصل

مساوی تعبیه می‌شوند) و فواصل صدا تقریبی هستند، حال این‌که یک نی خوب علمی بسیار دقیق است. به علاوه در نی علمی امکان نواختن روی دو هنگام (اکتاو) و نیم، در تمام دستگاه‌های موسیقی علمی وجود دارد. و بالاخره زنگ آن، تا حد زیادی به فن اجرایی ظریف منوط است، و صدای نفخه، مانند نی مردم‌پسند با آن مخلوط نمی‌شود. این نوع نی علمی حدود قرن هفتم (سیزدهم میلادی) در جهان مسلمان وارد شد، در حالی که نی مردم‌پسند قدیمی‌تر است. به هر حال ما نمی‌دانیم که نی مصری یا نی ساسانی را در کدام رده قرار دهیم، اما طرز قرار گرفتن دست و سر، و همچنین طول ساز، یادآور نی ترک است.

به نظر می‌رسد که نی در اصل وقف موسیقی عرفانی بوده است، زیرا بخصوص در محافل درویشان مکتب مولویه که به مولانا جلال‌الدین بلخی می‌رسیده‌اند، نواخته می‌شده است. بنابراین بالاترین سنت نی را می‌باید در ترکیه جست‌وجو کرد، که شعاع آن از آنجا به سوریه، عراق و احتمالاً ایران رسیده است. از قرن نهم (پانزدهم میلادی)، نی در ریزنگاره‌های ایرانی دیده شده است، در حالی که نی روستایی در تصاویر قدیم‌تر دیده می‌شود (قرن ششم و هفتم / دوازدهم و سیزدهم میلادی). پس از آن نی جزء موسیقی دربار ایران شد، اما نشانه‌های آن از حدود میانه قرن دوازدهم (هجدهم میلادی) گم شد. سپس نی دفعه‌ای در زمان قاجار به توسط سلیمان اصفهانی و نایب اسدالله، بزرگترین نوازنده نی در زمان خود، دوباره پدیدار شد. این هنرمند، سنت چندقرنی را درهم شکست و یک نی جدید با حداقل یک فن، اجرای جدید را پدید آورد. با ملاحظه ریزنگاره‌ها، نی عرضه شده در واقع همسان نی ترک است، و بسیار متفاوت با نی امروز ایران. از طرفی با توجه به یک منبع مطمئن، می‌دانیم که نایب اسدالله نوآوری کرده است، چنان‌که در همان زمان بعضی‌ها همچنان نی سلف او سلیمان را ترجیح می‌دادند. بنا به گفته کسایی (شاگرد شاگرد نایب اسدالله)، از طریق آشنا شدن بانی ترکمن بود که این استاد به تغییر فن اجرای این ساز معتقد شد. تا آن موقع با گذاشتن نوک مورب نی روی لب، در آن می‌دمیدند، روشی که به طور جهانی گسترده است، و تنها ترکمنها بودند که از محل تلاقی نوک نی با دندانهای پیشین فوقانی در آن می‌دمیدند و مسیر هوا را به وسیله زبان تنظیم می‌کردند. بدین ترتیب صدایی گرم‌تر، قوی‌تر، خشن‌تر به دست می‌آمد، با داشتن امکاناتی برای ایجاد صداهایی با زنگ‌ها و کیفیت‌های مختلف و تأکید (آکسان) روی نت‌ها که به طرز قابل ملاحظه‌ای از این امکانات در نی عادی فرا می‌گذرد اما در عوض نیل به این فن اجرا بسی مشکل‌تر است.

انواع نی



در آنچه مربوط به خود ساز است، امکان دارد که تعدیل و تغییری در سوراخ‌ها انجام شده باشد. نی تُرک یک سوراخ بیشتر دارد، و محل سوراخ‌ها کمی متفاوت است، همچنین نی تُرک یک بند بیشتر دارد، اما هیچ دلیلی وجود ندارد که ثابت کند که نی قدیم ایرانی متفاوت بوده است. یا نمی‌توان گفت که نی نایب اسدالله با دستگاه‌های موسیقی ترک (که تاحدی از ایران گرفته شده) کاملاً مطابق می‌شده است، برعکس، طرز قرار گرفتن سوراخ‌ها و فن اجرا در میان دندان‌ها که از ترکمن‌ها به وام گرفته شده بود، به فن اجرای علمی رفعت می‌داد و آن را تلطیف می‌کرد تا به همان مرتبه‌یی برسد که فن اجرای نی ترک بود. بدین ترتیب این نی جدید با حفظ بعضی آزادی‌ها به دلایلی که در قسمت‌های بعد خواهیم دید، در ردیف جای خود را داشت.

۲. شکل ظاهر

نی یک لوله ساده از نی است به شکل کمی مخروطی (پایه بزرگتر دهانه‌یی است که در آن می‌دمند)؛ شش سوراخ روی آن تعبیه شده که آخرین سوراخ، اگر سوراخ اول را از پایین حساب کنیم، روی بدنه پستی لوله قرار گرفته و به وسیله شست چپ مسدود می‌شود، مگر در بعضی از نمونه‌های مردم‌پسند که فقط پنج سوراخ دارند. گاهی آن رانی هفت‌بند می‌خوانند زیرا که لوله آن به وسیله هفت بند نی به هفت قسمت تقسیم شده است. تعداد بندها (گره‌ها) ثابت است، همان‌طور که تقسیم سوراخ‌ها به نسبت بندها ثابت است. محل سوراخ‌ها همواره با توجه به بندها، همان‌طور که در شکل می‌بینیم، تعیین می‌شود. (این قاعده در نی تُرک وجود ندارد، نی ترک شامل نه بخش و هشت بند است. به علاوه، نی ترک یک سوراخ اضافی دارد که بین اولین و دومین سوراخ نی ایرانی قرار گرفته است، از سوی دیگر، سوراخ روی بدنه پستی بالاتر از سوراخ پستی نی ایرانی قرار گرفته است؛ صدایی که از سوراخ پستی نی ترک به دست می‌آید نیم‌برده یا سه ربع پرده بیشتر از آخرین سوراخ یک نی ایرانی به همان طول است. از این جا معلوم می‌شود که این دو نوع نی به طرز قابل ملاحظه‌یی متفاوتند).

بخش فوقانی نی نازک شده است، زیرا یک لبه تیز شده آسان‌تر می‌لرزد. این بخش، همواره از داخل نازک می‌شود، که این امر هم آن را از نی ترک یا حتی بیش از آن از نی عرب متمایز می‌کند. تماس با دندان‌ها کناره نی را می‌ساید، از این روست که این بخش

اغلب با حلقه‌یی از فلز قابل برداشتن و گذاشتن زینت می‌شود. یک حلقهٔ دیگر اغلب در منتهی‌الیه پایینی به نحوی قرار می‌گیرد که ساز را حفظ کند یا اگر تناسبات آن کاملاً دقیق نباشد، طول نی را تغییر دهد. گاهی نوارهای زهی به دور بندها بسته می‌شوند تا آن را مستحکم کنند، یا احتمالاً جلو تَرَک خوردن آن را بگیرند، زیرا نی در روی بندها شکننده‌تر است.

۳. انواع شکل ظاهر

بجز این ضمائم که شامل حلقه‌ها و نوارهای زهی می‌شوند، نی نه از نظر جنس و نه از نظر ساخت تغییری نمی‌کند. برخلاف تصور برخی، حلقهٔ بالایی برای ایجاد صدایی راحت‌تر یا به دست آوردن زنگ مخصوص نیست. می‌توان قبول کرد که حلقهٔ پهن چوبی سخت نی‌های ترک به منظور ایجاد زنگی نرم‌تر باشد؛ اما این امر به هیچ وجه دربارهٔ "نی‌های ایرانی صدق نمی‌کند، و بعضی نی‌نوازان از به کار گرفتن حلقه‌ها احتراز می‌کنند، زیرا تماس با فلز در دهان برایشان نامطبوع است.^۱ در طول لوله طرحایی تزئینی وجود دارند شامل حکاکی ظریفی با صحنه‌هایی از نوازندگان یا آشکالی از گل‌ها. از نی‌های عالی تانی‌های بسیار پایین این چنین زینت می‌شوند، این رسم کاملاً قدیمی است.

طرز قرار گرفتن و تعداد سوراخ‌ها، همچنین تعداد گره‌ها (بندها) مطلقاً تغییرناپذیر است. فقط طول نی بین ۴۰ تا ۸۰ سانتیمتر حدوداً تغییر می‌کند، اما تناسبات همان هستند. گرچه ترک‌ها و ترکمن‌ها، نی‌های بزرگ ۸۰ تا ۹۰ سانتیمتری را دوست دارند، ولی در مورد نی‌نوازان ایرانی چنین نیست، بدون شک به این دلیل که دست‌ها برخلاف نی‌نوازان ترک چندان جدا از هم قرار نمی‌گیرند. برای تکنوازی، بیشتر از نی‌های حدود ۶۵ سانتیمتر استفاده می‌شود، اما نوازندگان نی همواره با خود یک نیم دوجینی نی حمل می‌کنند تا از میان آنها یکی را پیدا کنند که با سازهای دیگر یا با صدای خواننده هماهنگ شود. نایب اسدالله، نی کوتاه نزدیک به نی شبانان را ترجیح می‌داد زیرا صدای آن رساتر و قوی‌تر است، و کمتر از نی‌های دیگر نیاز به دمیدن دارد، در عصر ما بندرت صدای آن شنیده می‌شود.

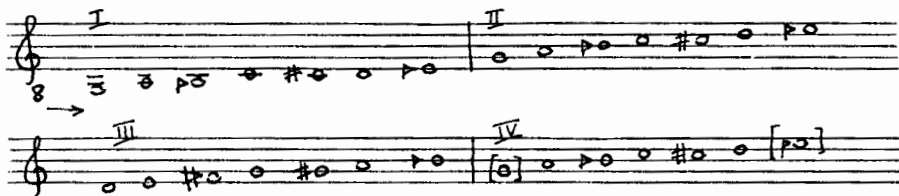
۱. اغلب وقتی نی از شدت ساییدگی، زیاده‌کوتاه شده باشد به وسیلهٔ حلقه بر طول آن می‌افزایند. حلقه اغلب از جنس مس یا برنج سفید شده است، اما هر نی‌نوازی از آنچه برای خودش خوشایند است استفاده می‌کند، و انواع دیگری از فلزات را به کار می‌گیرد (آهن سفید، آلومینیوم، نقره یا حتی طلا). هرگز حلقه‌یی از جنس چوب سخت یا از جنس شاخ مانند نی‌های ترک دیده نشده است.

۴. سوراخ‌ها و فاصله‌ها

به طور کلی، هنگامی یک نی را صحیح می‌دانند که فاصله‌های آن به صورت زیر باشند:

بسته، یعنی وقتی همه انگشتها روی سوراخها را بسته‌اند: ارتفاع نسبی صدا (به طور قراردادی) نت "دو" محسوب می‌شود. اگر سوراخ اول (از طرف پایین) باز باشد: نت "ر" را می‌دهد. سوراخ دوم: می‌کرن (تقریبی)؛ سوم: فا؛ چهارم: فادیز؛ پنجم: سل؛ ششم: لا کرن. ارتفاع صدای سوراخ‌های نی به طور دقیق مشخص نیست. یک نی را صحیح می‌دانند وقتی فاصله‌های دو، ر، فا، سل صحیح هستند. باقی از اهمیت کمتری برخوردارند، زیرا نوازنده ساز می‌تواند به میل خود بلندی صدا را با بازی لب، بدون دخالت انگشت تغییر دهد. برای نواختن می، می‌کرن یا می‌بمل، باید از همان سوراخ استفاده شود، و بنابراین نوازنده مجبور است صدا را با دم خود تغییر دهد. در مقابل، در شیوه معمولی ردیف نی، دو، ر، فا و سل هیچ تغییری را در بلندی صدا تاب نمی‌آورد (مگر در مورد فادیز یا فاسری که به سوراخ چهارم بستگی دارد). بنابراین عملاً دخل و تصرفی در بلندی صدای آنها نمی‌توان داشت که باید نسبتاً دقیق باشد.

با باز کردن سوراخ‌های یکی بعد از دیگری و با عبور از یک پرده به دیگری با افزودن بر فشار دم، توالی صداهای زیر به دست می‌آید:



ملاحظه می‌شود که بین ناحیه اول و دوم، یک نت افتاده است و برای عبور از لا کرن به دو، باید از نت سی صرف نظر کرد^۱. نوازنده به طور حتم می‌تواند این لا کرن را تالا و حتی سی بمل پیش ببرد، اما هرگز از این لا یا از این سی بمل به "دو" در ناحیه دوم نمی‌رود (آن طور که این عمل در نی ترک به سهولت انجام می‌گیرد). عبور از ناحیه اول (بم) به ناحیه دوم (متوسط) بدون استفاده از نت رابط "سی" یکی از خصوصیات زیبایی‌شناسانه نی ایرانی است، که مربوط به فنون اجرای آن است.

۱. این مطلب موقعی صحیح است که نت شروع، چنانچه مؤلف قبلاً ذکر کرده است، دو باشد. لیکن در اینجا که نت شروع سل است نت افتاده فا است. - د. ص.

فقدان سوراخ میان اولین و دومین ناحیه به سهولت قابل توضیح نیست، علی‌الخصوص که به‌طور معمول، انگشت وسطی به کار نمی‌رود و از آن فقط به عنوان تکیه‌گاه استفاده می‌شود. نوازندگانی که افزودن سوراخ بین اولین و دومین ناحیه را آزموده‌اند ادعا می‌کنند که این کار به صدای نی لطمه می‌زند. بدون شک اینجا رابطی با بندهای نی وجود دارد، زیرا روی یک نی ترک با نه بخش، این سوراخ از صدادهی نی چیزی نمی‌کاهد. کوششهای دیگری صورت گرفته‌اند تا آنچه را که برخی عیب محسوب داشته‌اند مرتفع شود. از جمله کمک سوراخی که پهلوی سوراخ "ر" قرار گرفته و یک رکرن یا یک ربمل می‌دهد. این سوراخ به آسانی با انگشت کوچک مسدود می‌شود، وقتی استفاده نمی‌شود، به نواختن لطمه‌ی وارد نمی‌کند، زیرا در جایی قرار گرفته است که طبیعتاً انگشت کوچک روی نی قرار می‌گیرد. استاد کسایی این نوآوری‌ها را مردود می‌شمارد، زیرا به قول او: "با اضافه کردن یک سوراخ شروع می‌شود، و سرآخر مانند یک فلوت بومی با یک دو جین کلید، به پایان می‌رسد."

با این همه یکی از شاگردان کسایی، حسین عمومی یک کلید در انتهای نی اضافه کرده است که بلندتر از یک "بند" است. روی بند یک سوراخ ایجاد شده است، وقتی او سوراخ اضافی بم را با کلید مسدود می‌کند نی یک پرده پایین می‌آید. این تغییر به هیچ وجه صدای ساز را تغییر نمی‌دهد، اما مقام گردی در گوشه‌های سنتی را ممکن می‌سازد که نی ساده نمی‌توانست آنها را بنوازد. کسایی بر این ابداع صحه گذاشته، اما آن را به کار نبرده است.

۵. وضعیت فعلی و سیر تحول

نی لبک افقی اروپاییان و کلیدهای بی‌شمارش که با آن تمام گوشه‌های ایرانی را می‌توان نواخت، همیشه نی‌نوازان ایرانی را تحت تأثیر قرار داده است، اما نی‌نوازان ایرانی همواره به ساز خود باز می‌گردند، و مانند نی‌نوازان ترک و عرب بر سادگی فسادناپذیر آن قدر می‌نهند. از این رو، شکل نی از زمان ورود خود به دربار قاجار کوچکترین تغییری نکرده است. با این وصف می‌توان نوعی سهل‌انگاری را از طرف سازندگان نی محتمل پنداشت؛ آنان ضوابط و تناسبات ریاضی‌یی را که ساختن نی صحیح را به طور مطمئن امکان‌پذیر می‌سازد، فراموش کرده‌اند. در واقع، نی‌هایی که در بازار در معرض فروش قرار می‌گیرند اغلب خارج صدا می‌دهند؛ برای ما پیش آمده که بیست نی را امتحان کنیم تا یک نی کمابیش صحیح پیدا کنیم و این امر را مگر به عدم صلاحیت سازندگان نی نمی‌توان به چیز دیگری تعبیر کرد.

چند سازنده با وجدان و دقیق هستند که نی‌های صحیح می‌سازند، اما آنان هم از ضوابط استفاده نمی‌کنند، بلکه با دقتی نسبی به تقلید از نی‌های صحیح اکتفا می‌کنند. تهیه یک نی خوب ساده است و تمام نوازندگان مجرب نی بدان‌جا رسیده‌اند که خودشان سازشان را بسازند. تنها مشکل در انتخاب جنس مناسب است. پس از ایجاد سوراخ‌ها ملاحظه می‌شود که بعضی از سازها به طور خاصی برای نواختن در بعضی از دستگاه‌ها بیش از دستگاه‌های دیگر مستعد می‌شوند، و نوازنده همواره متوجه این نکته هست. کیفیت زنگ در نی‌هایی که خوب در روغن بادام پرورده و نگاهداری می‌شوند، یکسان می‌ماند و این نکته بی‌است که مطلقاً در مورد دیگر سازهای ایرانی صدق نمی‌کند.

مشق نی

۱. طرز نشستن و گرفتن ساز و فن اجرا

نی‌نوازان، همچون دیگر نوازندگان قدیم چهارزانو می‌نشستند، که این طرز نشستن برای تنفس بسیار خوب است. امروزه، در مجالس خصوصی دوزانو می‌نشینند اما بعضی از آنان ترجیح می‌دهند روی صندلی بنشینند زیرا در این طرز نشستن بهتر می‌توان دم زد. محل انگشتان روی نی و ترتیب مسدود کردن سوراخ‌ها در نی ایرانی به طور قطع ثابت است. برخلاف نی تُرک، از بند اول انگشت استفاده نمی‌شود، بلکه بیشتر از بند کوچک انگشت یا بند کوچک (سوم) انگشت استفاده می‌شود. انتهای بند سوم انگشت آن‌طور که در فلوت‌های غربی مورد استفاده قرار می‌گیرد، در نواختن نی به کار نمی‌رود. دست چپ بالای دست راست قرار می‌گیرد (مگر در مورد چپ‌دستان).

دهانه نی تقریباً به طور عمودی در بین دندانهای پیش یا میان‌نیش و پیش قرار می‌گیرد، نوک زبان با کناره نوک نی تماس می‌شود و بدین ترتیب دم را روی شکاف نی هدایت می‌کند. با اندکی برداشتن لب فوقانی که دهانه را می‌پوشاند و با تغییر اندک محل زبان، یک نوازنده خوب می‌تواند صدای نی را از حالت دست باز به یک یا یک پرده و نیم تغییر دهد. بدین طریق است که کافی نبودن سوراخ‌های نی جبران می‌شود. با شش سوراخ روی نی یک نی نواز خوب حداقل ۱۷ فاصله دستانهای تار را می‌نوازد. تنها ایراد بر این فن اجرای آن است که بر دشواری ایجاد صدای ساده نی، مشکل ایجاد ریزه کاری‌های صوتی نیز اضافه می‌شود. با این همه، همین ویژگی‌های خاص نی ایرانی هستند که به صدای این ساز گرمی بخشند. ارتفاع هر نت به طور مداوم با فشار نفس

تنظیم می‌شود؛ به عبارت دیگر، صدا حتی در قطعات تند هرگز به خودی خود، بدون لرزاندن صدا و کار کردن روی آن خارج نمی‌شود. بنابراین، برخلاف زدن یک سیم، فشردن یک کلید پیانو، یا دمیدن در یک سوت، در نی هیچ عملی به صورت مکانیکی انجام نمی‌گیرد. این ویژگی‌ها باعث شده‌اند که صدای نی، نزدیکترین صدا به صدای انسان باشد؛ نی صدایی گرم، توصیفگر و پراتعاش دارد، و همه این خصوصیات آن را یکی از سازهای برتر عارفان مسلمان ساخته است.

۲. ویژگی فن اجرای نی ایرانی

بدین ترتیب نی ایرانی را میان دندان‌ها، تقریباً به طور عمودی نگاه می‌دارند. و این طرز گرفتن، آن را از نی ترک و عرب که مقابل لب‌ها، به طور مایل کمی به طرف بالا گرفته می‌شود، متمایز می‌سازد. این طرز گرفتن، صدایی قوی‌تر و بادوام‌تر از طرز گرفتن ترک به دست می‌دهد. در ضمن باعث می‌شود که حمله‌ی با صدای بسیار رسا داشته باشد. و به برکت نت‌های مجزا (استاکاتو) که خاص نی ایرانی است، نت‌های مورد نظر تشدید می‌شوند. در نی ترکی - عربی، نت‌های مجزا نادر هستند و بیشتر از نت‌های پیوسته استفاده می‌شود. این تأکید روی نت‌ها در زیبایی‌شناسی موسیقی ایرانی بسیار اهمیت دارد، تأکید بر نت‌ها را حتی اگر توالی نت‌ها بسیار سریع باشد می‌توان بسادگی با دمی شدید ایجاد کرد تا با شدت ضرب را مشخص کند. بدین ترتیب فنی که در دمیدن به کار گرفته می‌شود، نواختن نی را بسیار نرم و موزون می‌کند؛ این فن به نوازنده امکان می‌دهد که به میل خود بسیار بلند یا در حد شنوایی بنوازد.^۱

۳. سبک کلی در اجرای نی

در مورد نی هم مانند کمانچه، به دلیل فقدان اسناد لازم، به اشکال می‌توان مقایسه‌ی میان سبک قدیم و جدید انجام داد. با شنیدن قطعات نوایی، بهترین شاگرد نایب اسدالله، از نهایت روانی و سلامت این ساز به شگفت می‌آییم. این سبک در نظر اول بسیار ساده می‌نماید و عاری از آن صدای بم و شوکتی است که خاص نی فعلی است؛ ضرب آهنگ بسیار سریع، صدا زیر

۱. فن اجرای روی لب‌ها، فقط در موسیقی محلی مورد استفاده قرار می‌گیرد. با این وصف، یک نی‌نواز معروف آن را برای پرده زیر مورد استفاده قرار داد، هرچند سخت مورد انتقاد منتقدان و سنت‌گرایان واقع شد، که این جماعت از زمان نایب اسدالله فن اجرا روی لب‌ها را راه حل آسان طلبانه‌ای به شمار می‌آورند، مع‌هذا زنگ به دست آمده به فن اجرای میان دندان‌ها نزدیک بود.

(حداقل در نمونه‌یی که آورده شده)، آهنگ بسیار ظریف و دارای آرایه بسیار. اثرات صدایی (اختلاف شدت، جهش هنگام‌ها و غیره) به هیچ وجه موردنظر نبوده است و صدایی شک به دلیل ضبط، نزدیک به صدای فلوت است. ولی وقتی با دقت گوش می‌دهیم متوجه وفور استثنایی ابداعات موسیقایی می‌شویم که با بسطی شدیداً ساخت یافته، زنجیروار به نظم درآمده است. در بررسی این قطعه کوتاه متوجه می‌شویم که اساساً در همین ابداعات موسیقایی است که نی‌نوازان فعلی از نی‌نوازان قدیم متمایز می‌شوند. در حال حاضر نواختن نی از نظر فن اجرا هیچ چیز را از دست نداده است. استادی همچون کسایی چیزی از استادان قدیم کم ندارد. چند نی‌نواز دیگر نیز وجود دارند که از نظر استعداد موسیقی، صحت و کیفیت صدا، در سطحی عالی هستند.

در زمینه فن اجرا، شاید نواختن نی، کمترین زوال را داشته است. اما در زمینه زیبایی‌شناسی تحولی آشکارا وجود دارد. در دوران ما با سوء استفاده از پژواک در ضبط، نت‌ها را کش می‌دهند، مکث زیاد می‌کنند، صدای خیلی ضعیف و نرم (پانیسیمو) و مافوق زیر را در مقابل صدای خیلی قوی و شدید (فورتیسیمو) در بزم قرار می‌دهند تا صدایی سوگبار و توصیفی از ساز گرفته شود. نواختن نی با تمرکز بیشتری صورت می‌گیرد، لیکن سیر آهنگ گاهی کمبود تخیل اجراکننده را آشکار می‌سازد. حال اینکه موسیقی نی‌نوازان قدیم، همچون موجی دائمی فوران می‌کرده است، این نکات در نواختن سه‌تار و تار و آواز هم صادق هستند. در زیر دو قطعه کوتاه آمده که نشانگر دو سبک قدیم و جدید هستند:



بنا به گفته صفوت، نایب اسدالله هرگز شاگردی هم سطح خود نداشته است، بهترین شاگرد او نوایی بتدریج از سبک نی سنتی فاصله گرفت و به همین ترتیب شاگردانش، همچون کسایی و شاگردان شاگردانش، از زیبایی شناسی ردیف، که شخصیت موسیقی نایب اسدالله را می ساخت، دور شدند. نی در دوران ما یکی از سازهایی است که بخوبی حفظ شده است. به رغم سختی، تعدادی نوازنده جوان آن را فرا گرفته اند، شاید بدین وسیله احساس می کنند که روح نی قدیم را کشف می کنند. آنان صبورانه به سطح بالایی از نی نوازی دست یافته اند. موطن نی اصفهان است، جایی که محل اقامت استادانی همچون کسایی و یاوری و همچنین بسیاری از شاگردان آنان است. کسایی از ۴۰ سال پیش استاد بی رقیب نی است، بهترین شاگرد او موسوی (متولد ۱۳۲۵) است، که قبل از تعلیم گرفتن از کسایی این ساز را با شنیدن نی کسایی از رادیو آموخته بود.



نوازنده ضرب

۵

کمانچه

ساز

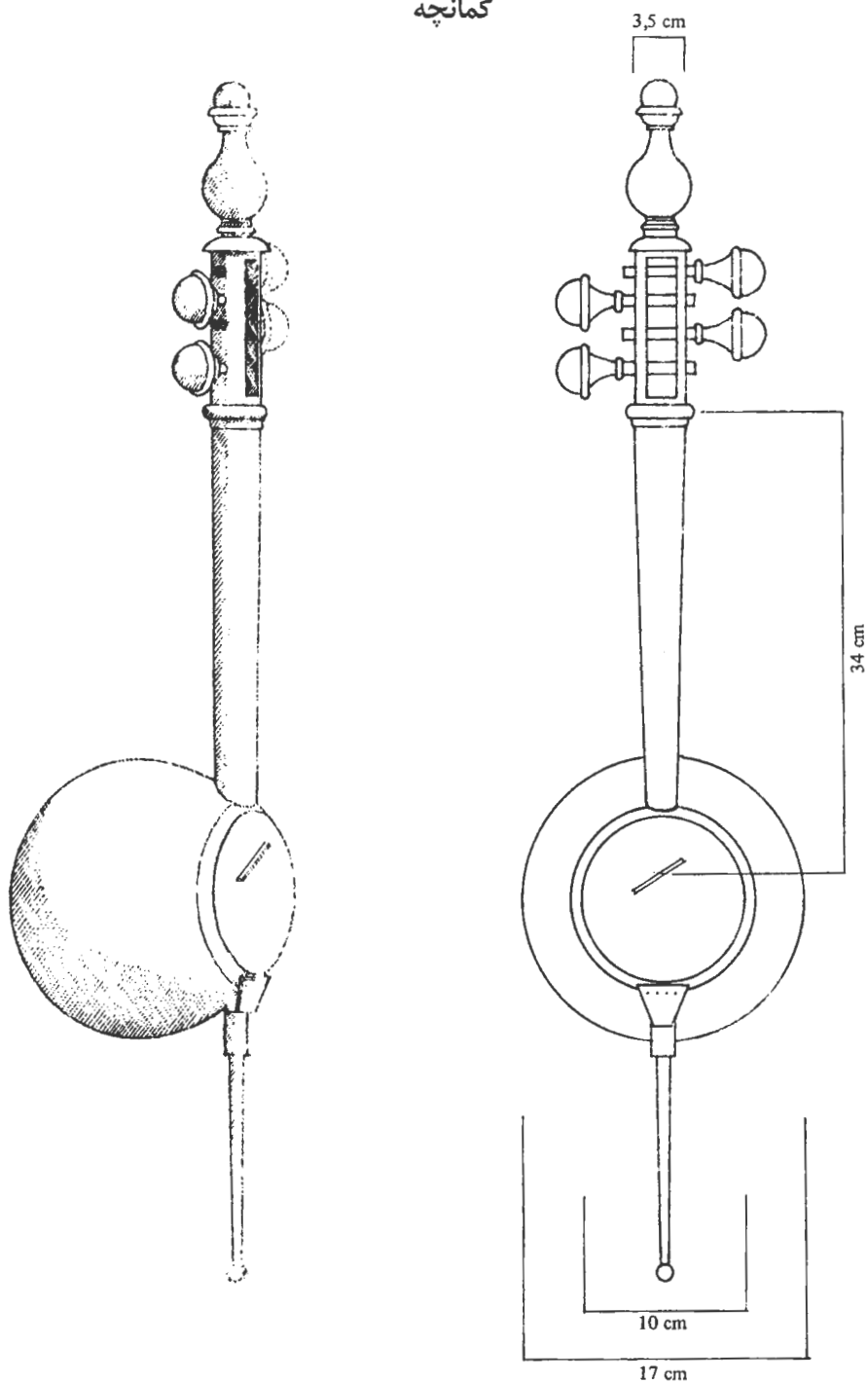
۱. کلیات

این ساز آرشه‌یی مانند سه‌تاریکی از قدیمی‌ترین سازهای ایرانی است، سازی همشکل با آن در بسیاری از کشورهای مسلمان، از مصر تا تبت، متداول است، و بعضی از سازهای زهی در خاور دور با آن خویشی دارند. کمانچه را ترک‌ها ایکلیگ یا رباب می‌نامند، مصریان آن را رباب می‌گویند و در ترکمنستان آن را قیچک یا قوژک می‌خوانند.

کمانچه در اغلب صحنه‌های موسیقی دربار در ریزنگاره‌های ایرانی قرن دهم (شانزدهم میلادی) به بعد دیده می‌شود، و مبدأ آن به قرن هفتم (سیزدهم میلادی) می‌رسد (ورتکف، ۱۹۶۲، زیر کلمه کمانچه). خاستگاه آن به روشنی معلوم نیست، اما به نظر ما باید آن را در آسیای میانه جست‌وجو کرد، همان جایی که خاستگاه رباب‌هایی است که با سرانگشت نواخته می‌شوند و خویشی آنها با کمانچه محتمل است. ویژگی آن در شکل کروی آن است که وجه تمایز آن با دیگر سازهای آرشه‌یی است، و همچنین پوستی که به جای صفحه ساز به کار می‌رود.

در حال حاضر کمانچه‌هایی که در قفقاز، ازبکستان، ترکمنستان و تاجیکستان نواخته می‌شوند هم شکل هستند، کمانچه‌هایی که در تبت و اندونزی نواخته می‌شوند، شکلی نزدیک به کمانچه ایرانی دارند، کمانچه جنبه‌یی مردم‌پسند نیز دارد و کمابیش در همه نقاط ایران در موسیقی محلی نواخته می‌شوند، بخصوص در میان لرها و ترکمن‌ها.

کمانچه



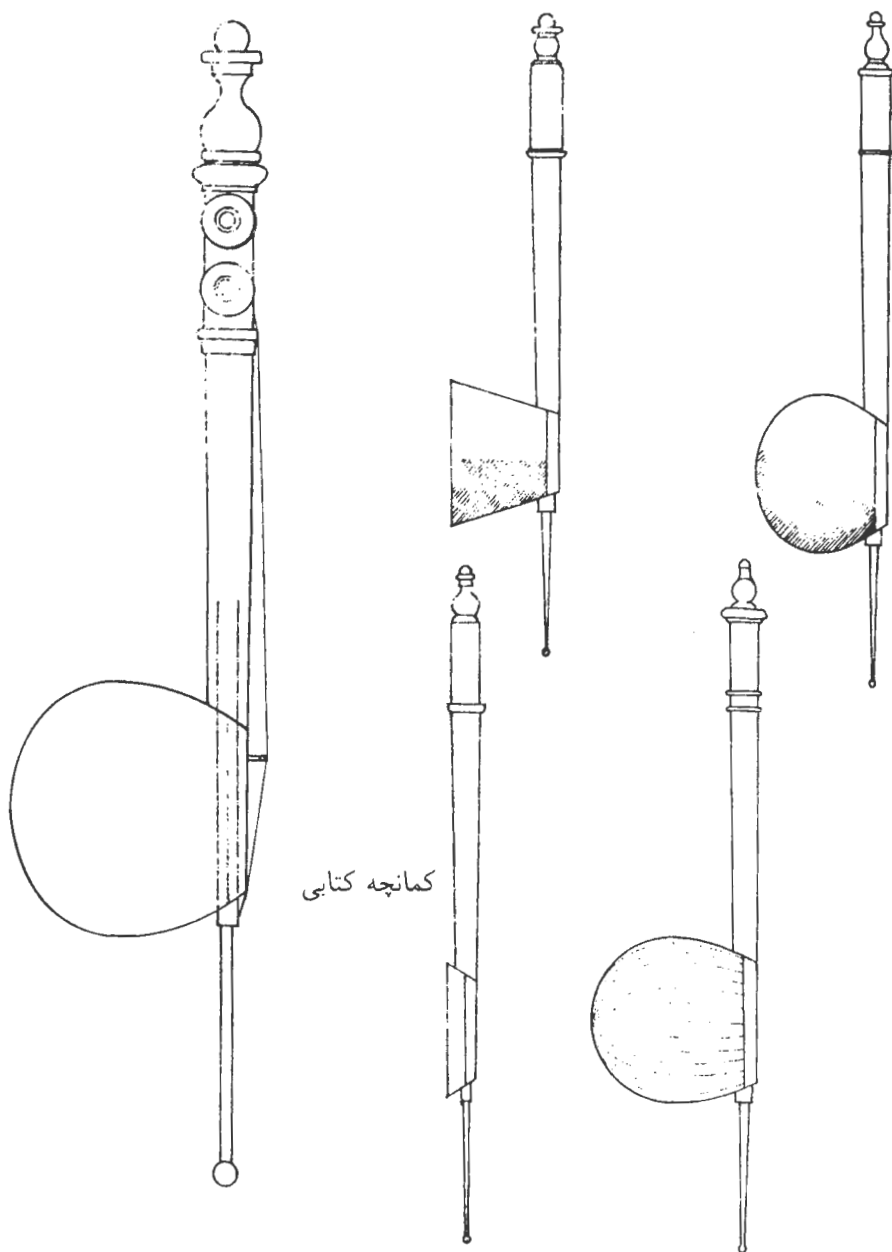
۲. شکل ظاهر و انواع

دسته کمانچه به کاسه‌یی کروی متصل است، روی محور دسته، در قسمت تحتانی کاسه، نیزه‌یی فلزی کار گذاشته شده، که در عین حال به عنوان سیمگیر به کار می‌رود. دسته و کاسه کمانچه چوبی هستند، اما صفحه آن از پوست است. از روی یک خرک کوچک که در بخش فوقانی پوست روی ساز قرار دارد، چهار سیم می‌گذرد. روی نوک دسته چهارگوشی قوی قرار گرفته است، که از راست به چپ جای دارد.

آرشفه آن ویژگی خاصی دارد، زیرا موی اسبی که بر آن قرار گرفته کشیده نشده است و اجراکننده با حرکت متناسب انگشتان، آن را می‌کشد. می‌گویند که شل بودن موی اسب بر آرشفه به این منظور است که آن را به اختیار بکشند یا نکشند. اما در هر صورت، کشش تقریباً بدون تغییر است. طول کمانچه چندان تغییری نمی‌کند و نمی‌توان گفت که مانند سه‌تار و نی انواع کوچکی از آن وجود دارند. طول قسمت مرتعش سیم تقریباً ۳۳ سانتیمتر است. اگر نمی‌توان میان انواع مختلف کمانچه فرقی گذاشت، بدین معنی نیست که تمام کمانچه‌ها یک شکل هستند. مانند سه‌تار، سازندگان آزادی کامل دارند که کاسه کمانچه را مطابق سلیقه خود بسازند. بدین جهت کاسه کمانچه گاهی به شکل یک کره است که $\frac{4}{5}$ آن قطع شده تا پوست روی آن قرار بگیرد. انتهای کره اغلب صاف است. کاسه می‌تواند حجیم‌تر یا کمی گردتر یا کوچکتر باشد. بعضی از کمانچه‌ها با ساختی عالی کاسه‌یی کاملاً مسطح و بدون ته دارند. ته هم از پوست پوشیده شده، اما ساز بدون این پوست هم بخوبی صدای دهد. دیگر، کمانچه کتابی است که شاید به منظور حمل و نقل پنهانی یا حمل و نقلی آسان‌تر ساخته شده است. کمانچه دیگری با خاستگاهی مردم پسند کاسه‌یی به شکل تنه مخروط دارد و بدون ته است؛ و بالاخره باید ساده‌ترین شکل کمانچه را ذکر کرد، که کاسه آن از یک کدوی خشک یا پوسته نارگیل ساخته شده است. این نوع کمانچه در صحاری یافت می‌شود، اما به دلیل متوسط بودن صدایش مورد توجه مشکل‌پسندان نیست. مع‌هذا بعید نیست که در اصل همین کاسه طبیعی شکل فعلی کمانچه را به وجود آورده باشد. (در ترکیه، کمانچه ایرانی، گاهی کَبک - کِیج، یعنی کمانچه کدو خوانده شده است، هرچند که اغلب از چوب ساخته می‌شود). بجز کاسه، دسته هم دارای انواع مختلف است، نه فقط در طول بلکه حتی در ضخامت. یک کمانچه خوب قطری برابر $3/5$ سانتیمتر در ارتفاع شیطانک دارد.

نیزه کمانچه همواره فلزی است و اغلب به گویچه‌یی فلزی یا تکه چوبی خراطی شده ختم می‌شود به ترتیبی که نوازنده آن را بدون ناراحتی روی ران چپ قرار می‌دهد.

کمانچه



۳. سیم‌ها

مهم‌ترین تغییر در مورد سیم‌ها صورت گرفته است. در اصل، سیم‌ها سه عدد و ابریشمی بوده‌اند، به گفته کارون و صفوت (۱۹۶۶، ص ۱۷۴) دو سیم اول از ابریشم و سیم سوم بم، از برنج بوده است. بعد، به تقلید از ویولون، سیم چهارمی در بم اضافه شده، و جنس همه آنها فلزی گشته است. محتمل است که از سیم زهی هم استفاده می‌شده است. موادی که برای سیم مصرف می‌شدند امکان نمی‌دادند که کوک ساز را بالا ببرند (زیرکنند)، و با سیم‌هایی از جنس پولاد، نغمه سنج ساز به طرز محسوسی بالا رفته است.

مجموعه نت‌های کمانچه دو هنگام (اکتاو) و ربع است، می‌توانست بیش از این باشد، لیکن نوازنده هرگز از ناحیه سوم سیم‌ها استفاده نمی‌کند. بعضی تصاویر از اواخر قرن سیزدهم (نوزدهم میلادی)، کمانچه‌یی با شش سیم را نشان می‌دهند، (بدون شک ۳ جفت سیم)، که ابداع موسی کاشی بود و به سرعت ناپدید شد.

کمانچه به طرق مختلف کوک می‌شود: سل ر لار، لا ر لا می رایج‌ترین آنهاست.

۴. ساخت و وضعیت فعلی

ساختن کمانچه آنقدرها مشکل نیست؛ کاسه از چوب توت یا گردو را می‌توان از یک قطعه چوب به صورت دایره تراشید. دسته هم به صورت استوانه ساخته می‌شود که امکان تزئینات منبت‌کاری زیبایی را می‌دهد. در کاسه ساز، مثلثی فلزی فرو می‌شود که انتهای تحتانی آن محل نیزه کمانچه است. قسمت دیگر این مثلث فلزی ادامه می‌یابد و به منتهی‌الیه دیگر کره متصل می‌شود و برای ثابت نگاه داشتن دسته روی کاسه به کار می‌رود. بدین ترتیب هیچ چسبی به کار نمی‌رود؛ دسته که در این میله فلزی مستحکم شده است، قابل جابه‌جا کردن است و با کشش سیم‌ها جای آن تعیین می‌شود. ساختن ساز مواجه با مسئله‌یی خاص نمی‌شود، مگر زمانی که کاسه از تخته‌های خمیده چسبیده به هم ساخته شده باشد، که این امر باعث می‌شود که کاسه‌یی بزرگتر از کاسه‌هایی که عموماً به صورت گرد کار می‌شوند به دست آید.

در نمونه‌های بسیار زیبای کمانچه، کاسه و دسته با استفاده از تیغه‌های استخوان ماهی و آبنوس، یکی به دنبال دیگری زینت می‌شوند. این امر همیشه مربوط به سازهای عالی، عموماً سازهای قدیمی است.

کمانچه از سال ۱۳۰۹ تا سال ۱۳۱۹، مگر در موسیقی مردم‌پسند، کمی متروک شد. نوازندگان

مکتبی یا مطربی، صدای قویتر، شفاف و شهبانی ویولون را بر کمانچه ترجیح می‌دهند. به این جهت است که ندرتاً ممکن است در بازار کمانچه‌یی خوب پیدا کنیم. کمانچه همچون تار نیست که ساختن آن بر اعتبار سازنده‌اش بیفزاید. البته سازهای قدیمی به دلیل زیباییشان مورد ستایشند و کمانچه‌های جدید هم در مجموع رضایت‌آمیز هستند، اما کمانچه‌هایی که در مغازه‌ها یافت می‌شوند عمدتاً از ساختی متوسط برخوردارند.

فن اجرای کمانچه

۱. طرز نشستن و گرفتن ساز

در قدیم برای نواختن کمانچه به صورت چهارزانو یا دوزانو می‌نشستند، و ساز در سمت چپ قرار می‌گرفت. عادت چهارزانو نشستن دیگر جزو حالات نشستن ایرانیان نیست، حداقل در میان شهریان دیگر رایج نیست، اما دوزانو نشستن در میان نوازندگان، هنوز بسیار رایج است. هنگامی که نوازنده کمانچه روی صندلی می‌نشیند، نیزه کمانچه را روی ران یا روی لبه صندلی جای می‌دهد. طرز نشستن در شیوه نواختن کمانچه چندان تأثیر ندارد، چنانچه نوازندگان جدید کمانچه را بالاتر از قدیمی‌ها می‌گیرند (تصویر را ببینید). بعضی از نوازندگان دوره گرد مردم‌پسند ساز را در هوا می‌گیرند، با نیروی دست چپ، که این طرز گرفتن کمانچه هم مانند طرز قدیمی گرفتن تار خسته‌کننده است.

بسی مشکل است که تحول و پیشرفت فن اجرای کمانچه را بررسی کرد، چرا که عملاً فقط یک اجراکننده از نسل قدیم باقی است، و از سوی دیگر تعداد کمی از ضبط‌های قدیمی از این ساز موجود هستند. با وجود این می‌توان به تأکید گفت که طرز قرار گرفتن انگشتان و گرفتن کمان تفاوتی نکرده است. با ملاحظه سبک استادان فعلی، عمدتاً عقیده بر این است که هیچ عامل جدیدی با آن مخلوط نشده است، بلکه در مقابل سطح فن اجرا کلاً نازل شده است. در میان عوامل سنتی باید اثرات مضراب یا دَرّاب را در نظر گرفت، که از حمله تار یا ستور تبعیت می‌کند. این اثرات را می‌توان تشدید کرد و یک چهار مضراب واقعی نواخت، مانند:



این اثرات از سازهای مضرابی به وام گرفته شده‌اند و به خاطر قابلیت تحرک کمان، باعث می‌شوند که هر نت آشکار شود. و باید آن را با فنی بسیار پیشرفته اجرا کرد، و در واقع نوازندگان

جدید کمانچه هرگز این طرز نواختن را رعایت نمی‌کنند. و اما اثرات دَرآب را، که در موسیقی ایرانی اهمیت بسیار دارد، و در اجرای قطعات ضربی با کمانچه وجهی اساسی را تشکیل می‌دهد، فقط گاهی نوازندگان بسیار خوب اجرا می‌کنند.



اثرات دیگری که اهمیت کمتری دارند، گرفتن یک نت پایه (واخوان) در همان زمانی است که آهنگ اجرا می‌شود، حداقل در قطعات کوتاه. به نظر می‌آید که نوازندگان قدیم بیش از امروز از آن استفاده می‌کرده‌اند، هرچند که هنوز هم کاملاً از بین نرفته است. اما در مورد لرزه، نوازندگان قدیم تقریباً هیچ‌گاه آن را به کار نمی‌گرفتند، حال اینکه امروزه به وفور مورد استفاده است، و قدرت بیان در اجرا از دست راست به دست چپ منتقل می‌شود.

۲. سبک کلی نواختن

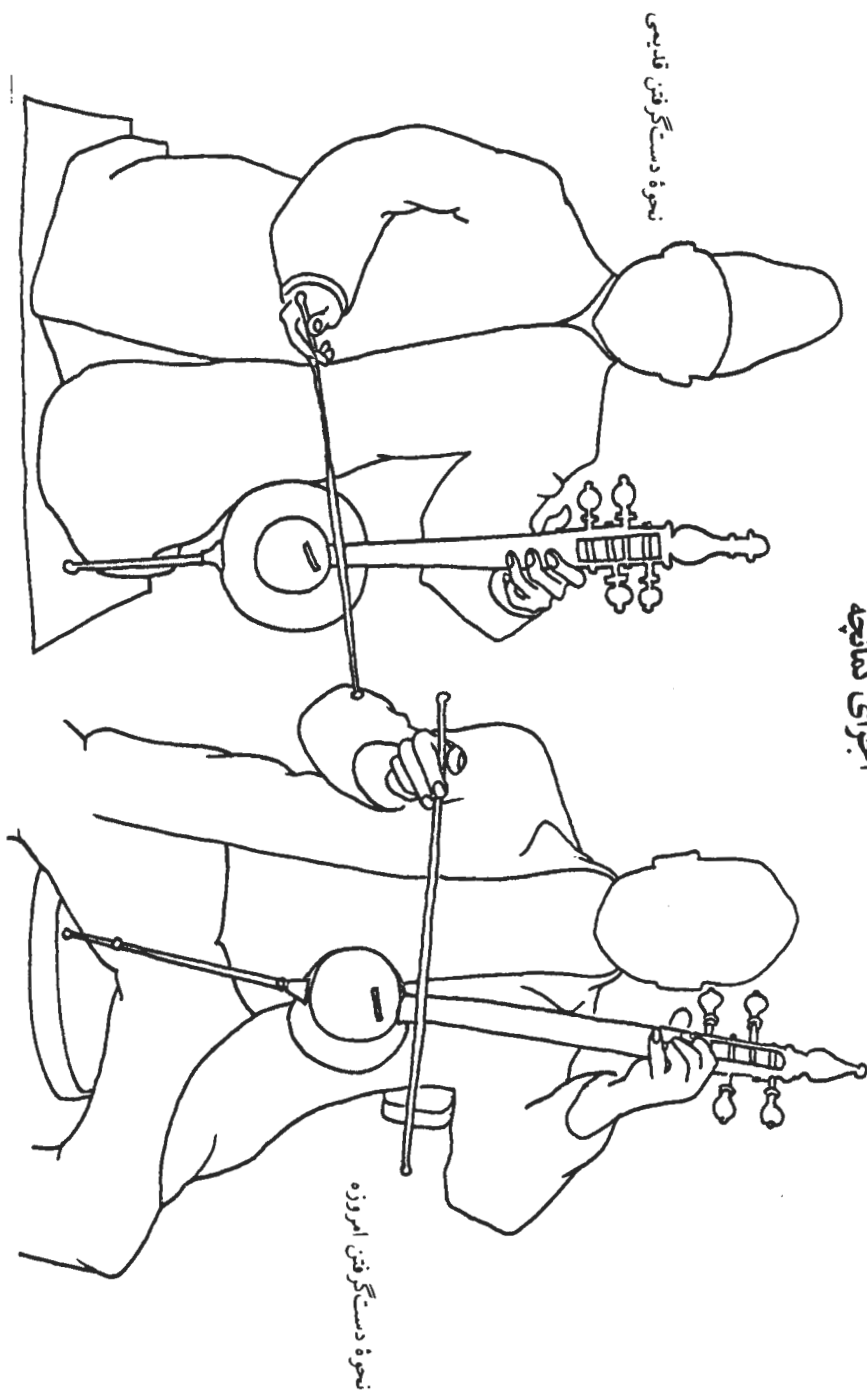
کمانچه سنتی پر جوش و خروش تر و محزون تر از امروز بود. کمانچه امروز مانند تمام دیگر سازها (بجز ضرب) بسیاری از حدّت و شدت خود را از دست داده است. نقص اجرای کمانچه شُل نواختن و نداشتن ظرافت در حرکت کمان است. برای اجتناب از یکنواختی، باید بعضی از نت‌ها را با حرکت قوی تر کمان، با یک دَرآب یا بازگشت به واخوان نواخت. این امر فقط منوط به ذوق و استعداد در موسیقی نیست، بلکه در ضمن مربوط به شناخت موسیقی و فهم کامل ردیف است؛ بدین جهت است که فقط شنیدن اجرای استادان کمانچه مطلوب است. یک نوازنده متوسط ممکن است زمانی با تار یا ویولون به جایی برسد و اعتباری کسب کند، اما نه با کمانچه. از اینجاست که می‌فهمیم چرا این ساز در زمان ما این همه کمیاب شده است. در موسیقی ایرانی در مورد کمانچه بسیار حق ناشناسی شده است، به هر حال حق کمانچه بسیار بیش از ویولون است که با کمانچه رقابت می‌کند، و به طرز قابل ملاحظه‌ای سبک کمانچه را از راه سنتی آن منحرف ساخته است.

اجرای کمانچه قدیم ایرانی در قفقاز بهتر حفظ شده است، و در آنجا با مهارت بیشتری به توسط ترک‌ها و ارمنی‌ها نواخته می‌شود.

استادان کمانچه

اولین نوازنده کمانچه که نامش باقی مانده است، خوشنواز است، او کسی است که گوینو

اجرای کمانچه



اجرای او را به همراه آقا علی اکبر شنیده بود. او معاصر آقامطلب (پدر محمد صادق خان) و شخصی دیگر موسوم به حسن خان بوده است که او هم در کمانچه مهارت داشته است. معروف ترین کمانچه نوازان اسماعیل خان بود، و یک یهودی اهل کاشان موسوم به موسی کاشی که بیشتر مهارت داشت و ردیف شناس نبود، و به دربار ظل السلطان در اصفهان دعوت شد. او کمانچه شش سیمه می نواخت. و بعد از او استفاده از سیم چهارم در بم رایج شد. اسماعیل زاده (پسر اسماعیل خان)، زیر نظر عموی خود قلی خان تعلیم گرفت، سپس سبک مطربی را کنار گذاشت و از معروف ترین نوازندگان کمانچه در زمان خود شد. او مانند هنرمند همعصر خود باقرخان، که شاگرد موسی کاشی بود، نوازندگان متعددی را تعلیم داد.

باوجود اینکه به نظر می رسد که کمانچه در اصل برای موسیقی سَبک تری مقدر شده بود، مع هذا اسماعیل زاده و باقرخان کوشش کردند که ردیف حسین قلی را روی این ساز پیاده کنند، چند ضبط از این دو موسیقیدان باقی مانده که گواهی می دهند که تا چه پایه نواختن کمانچه از آن تاریخ عوض شده است.

طی سالها، بجز یک نوازنده در مجالس و رادیو و یا در ضبط صفحات و نوار دیده نشده است: اصغر بهاری، استاد فعلی کمانچه. به رغم تحصیلات اولیه مطربی اش، اجرایی ظریف، متمرکز و باروچیه یی سنتی دارد، و ردیف او بسیار گسترده است.



نوازنده کمانچه

آواز و خوانندگی

وسعت وزنگ

هرچند که نوازندگان جای مهمی را در نواختن موسیقی اشغال کرده‌اند، مع الوصف این آواز است که بیش از هر وسیله بیانی دیگر مورد تحسین دوستداران موسیقی باقی مانده است. ایرانیان در آواز باعث پیشرفت هنری ویژه بوده‌اند که در آن اساساً از ناحیه صداهای زیر استفاده می‌شود، اگر سازهای ترکی یا عربی روی صدای بم کوک می‌شوند مجموعه نت‌های سه تار و تار و سنتور مطابق با آن نوع آوازی است که در موسیقی علمی به کار می‌رود که رایج‌ترین ناحیه آن برای مردان از سل تا دو یا حتی تا می است و برای زنان کمی بالاتر از آن. «فقط صدای سر، تحسین می‌شود و بهترین صدای بم با عمیق‌ترین توهین‌ها مواجه خواهد بود.»^۱ تاورنیه دو قرن قبل از او همین سخن را گفته بود. صدای سینه در بم به کار نمی‌رود مگر به عنوان وسیله‌ای برای پایین آوردن فشاری که به دلیل صدای گلو ایجاد شده است. نوع صدایی که خاص خواندن موسیقی علمی است، تا حدودی رایج است، اما به گفته برومند، نه به اندازه گذشته. برومند معتقد است که از یک قرن قبل در واقع به دلیل تغییر آب و هوای ایران، صدا بم‌تر شده است و از این رو، برای ردیف به زیبایی گذشته نیست.

زنگ صدا یک عامل اساسی در آواز نیست؛ از این رو اقبال سلطان با صدای سینه، خشن و قوی می‌خواند، در حالی که صدای طاهرزاده بسیار نرم و تیز بود. عمده‌ترین نقص زنگ صدا، شُل بودن خروج صداست که در ایران هم مانند اروپا، علامت مشخصه خوانندگان موسیقی شاد

۱. بریکتو Bricteux 'در کشود شیر و خورشید' پاریس، ۱۹۰۸، ص ۲۰۳ و منقول در هونارت Huart، موسیقی ایرانی (۱۹۲۲).

است. صدای مطبوع اما بدون قدرت‌نمایی و فور تمام دارد، و همین‌طور صدای جینی در موسیقی مکتبی بسیار شنیده می‌شود. صدای زنان همانقدر تحسین می‌شود که صدای مردان و با هر دو صدا می‌توان هر ردیفی را با همه آرایه‌های آن خواند.

هنر آواز

شاید در هیچ سنت موسیقایی، مانند سنت ایران، فن اجرای آواز این‌همه از نظر مهارت پیشرفته نباشد. هرچند که سبک آواز علمی در عراق و بین‌آذریان قفقاز وجود دارد، اما به شکلی ساده شده، خشن‌تر و با لطافتی کمتر است. عمده‌ترین خصوصیت آواز علمی ایرانی استفاده از تحریر (آپوژیاتور) است همراه با نوعی صدای چکشی و بریده بریده سریع، همچنین توالی نت‌های پیوسته، و نت‌های مقطع، ترکیب نت‌های قوی با نت‌های ملایم پیوسته در آواز، بر همان اصولی مبتنی است که برای سازها وجود دارد و فقط بستگی به شعر ندارد. برای رساندن مفهوم شعری که خوانده می‌شود، البته تشدید (اکسان) نت‌ها با دقت و سلیقه انجام می‌شود، اما بعضی این تشدید را بر حروف مصوت ممتد، و بنابراین مستقل از شعر انجام می‌دهند.

تحریر، نت زینتی سریعی است که به نت‌های اصلی متصل می‌شود و شبیه به جُذُل است. نت اصلی با یک صدای تکیه‌دار تزیین می‌شود، وقتی صدای اصلی در صدای گلو است، با صدای سر خوانده می‌شود، و وقتی صدای اصلی در سینه است، با صدای گلو خوانده می‌شود. این تعریف را باید تعریفی بسیار تقریبی دانست، چرا که در نبود آزمایش‌های صوت‌شناسی (آکوستیک)، تحلیل این جریان ناپایدار مشکل است. این آرایه بین دو نت صورت می‌گیرد.

! ٲ d

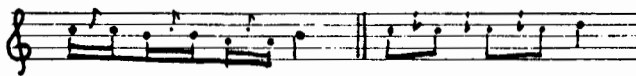
یا ممکن است به‌کندی یا به‌تندی تکرار شود:

ا ٲٲٲٲ

در این صورت معمولاً آن را با علامت ● نشان می‌دهند که اغلب در نت‌نوشته‌های ما مشاهده می‌شود.

ا ٲٲٲٲ ا ٲٲٲٲ

به خاطر داشته باشیم که بلندی ارتفاع نت‌های زینت در تحریرها معلوم نیست، مگر در موسیقی سازی، که در آن فاصله بین دو صدا بین نیم پرده و یک ربع پرده است.



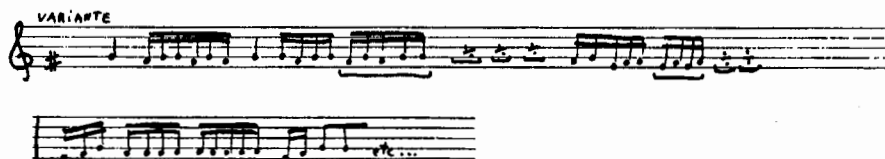
معمولاً فاصله میان دو صدا و پرده‌یی که در میان این دو صدا قرار دارد دو مکتب تحریر را مشخص می‌سازد که هر دو مکتب سنتی هستند؛ مکتب تحریر بلبلی و مکتب تحریر چکشی. مکتب تحریر بلبلی که توسط طاهرزاده معرفی شده است سبک‌تر، ملیح‌تر و باذوق بیشتری توأم است، در این مکتب، تحریر از گلو با نرمش بسیار خارج می‌شود. مکتب تحریر چکشی، که مثلاً به توسط اقبال سلطان معرفی شده است، سنگین‌تر و قوی‌تر است، و به نظر می‌رسد که صدا از سینه یا از شکم خارج می‌شود، دم کوبشی‌تر، چکشی‌تر و نفس‌زنان است، این تحریر به خوبی متناسب با صدای بم است.

بهترین حالت تحریر همواره بر مبنای تکرار یک نت یا یک آهنگ مایه کوتاه است. مثلاً:



وقتی یک چنین ترکیبی تکرار می‌شود، تحریر ایجاد می‌شود، یعنی خواندن یک حرف مصوت با چند نت مختلف، با یک ضرب‌آهنگ. شایسته است که برای تحلیل ساختار این نت‌های مختلف فصلی اختصاص یابد، زیرا ساختی بدیع و گیرا دارد؛ همیشه از تکرار و گرد آمدن فراهم می‌شود و همیشه این ترکیب‌ها تفاوت می‌کنند، و به نوعی حفظ نمای قرینه‌سازی را در گسترش آهنگ مایه حفظ می‌کنند. البته این تحریرها در ردیف سازها وجود دارند، اما در آواز به کامل‌ترین شکل خود درمی‌آیند. این هم یکی از تحریرها و انواع آن:





به خاطر سپردن این قطعات کوتاه بسیار مشکل است و اجرای آنها باز مشکل تر و تنها خوانندگان مجرب ردیف قادرند آنها را اجرا کنند. این قطعات در آواز مکتبی به طرز قابل ملاحظه‌ای ساده شده‌اند و منحصرند به چند ترکیب قالبی؛ در حالی که در میان دهها تحریر که ردیف قدیم را زینت می‌بخشند، هرگز دو تحریر که دقیقاً یکسان باشند یافت نمی‌شود. تحریر حتی اگر ساده شده باشد، با این همه عاملی اساسی در آواز معاصر است، و اگر کسی قادر به اجرای این نوع از آرایه نباشد، خواننده نیست.

اشکال آوازی و سبک آواز

مایه‌های آوازی به دو صورت خوانده می‌شوند: ردیف و تصنیف. ما این دو نوع را در زیر مورد بررسی قرار می‌دهیم؛ فقط به خاطر داشته باشیم که ردیف وزنی آزاد دارد، حال اینکه تصنیف حساب شده است. اشعار و گفتار در آواز به انتخاب خواننده است، و او مختار است ردیفی را روی شعری به انتخاب خود اجرا کند. در تصنیف برعکس، موسیقی و شعر ثابت هستند، این دو شکل همواره در موسیقی ایرانی وجود داشته‌اند، چه در موسیقی علمی، چه در موسیقی محلی، و از دو قرن پیش شکل دیگری دیده نشده است. با وصف این شکل سومی هم وجود دارد که از ردیف متمایز است، که به صورت الگوی ردیف آواز است.

برای تعلیم آواز، استادان نغمه‌هایی با وزن آزاد را تعلیم می‌دهند که این نغمه‌ها بر روی شعری خاص مبتنی هستند. این شکل الگویی که به توسط استادی قدیمی یا مکتبی تنظیم شده است، یکی از علمی‌ترین و نادرترین شکلها در زمان ماست و کسی خواننده سنتی واقعی نمی‌شود مگر این دوره را بگذراند. با این همه تعداد بسیاری از خوانندگان هنرمند هستند که به طور غریزی می‌خوانند و ردیفی خاص در اختیار دارند. بسیاری از غیر حرفه‌ای‌ها که صدایی خوب دارند، گمان دارند که به طور غریزی و تفتنی می‌دانند چگونه بخوانند، اما به آسانی می‌توان دریافت که آنان چون تعلیم موسیقی ندیده‌اند، غلط می‌خوانند و فقط تعدادی ترکیب‌های آهنگین را تکرار می‌کنند. در واقع آواز ایرانی و ردیف آواز آنقدر مشکل است که هیچ‌کس

نمی‌تواند آن را تقلید کند مگر پس از سالها تمرین و تعلیم؛ فقط تصنیف کمی سهل‌تر است. شاگردان مطابق با ظرفیت صدایشان به طرف تصنیف یا ردیف‌گراییش پیدا می‌کنند. برای تصنیف لزوماً نباید از مهارتی استثنائی در اجرای آواز برخوردار بود، بلکه فقط صدایی خوب و حس وزن قوی و در صورت امکان همراه با مشق ضرب کافی است. برعکس، به خاطر سپردن ردیف و خواندن آن بسیار مشکل است زیرا که ظرافتی تام دارد و فقط کسانی که استعداد بسیار دارند قادر به اجرای آن خواهند بود. البته یک خواننده خوب ردیف، وقتی بر وزن تصنیف مسلط باشد، ممتازتر خواهد بود، اما عکس آن همیشه جامه عمل نمی‌پوشد.

یک چنین تفکیکی در اواخر قرن سیزده (کمی قبل از قرن بیستم میلادی) کمتر محسوس بود. پس از آن، به این دلیل که خوانندگان خوب ردیف بسیار نادر بودند، خوانندگان تصنیف بیشتر مورد تشویق قرار گرفتند، شروع به تقلید از ردیف کردند با امکانات کمتری که صدایشان از آنها برخوردار بود. این خوانندگان به برکت صدای خوبشان خود را به افراد غیرمتخصص تحمیل کردند، حال آنکه فن اجرا و فرهنگشان در موسیقی بسیار فقیر بود؛ آنان اغلب هیچ شناخت نظری نسبت به دستگاه‌ها و فاصله‌ها نداشتند، و گاهی خارج می‌خواندند، به علاوه گوشه‌ها را نمی‌دانستند و فن اجرای آنان نمی‌توانست با مشکلات ردیف دست و پنجه نرم کند. آنان به ساده کردن، تکرار و حتی گاهی به استفاده از حالات صدای خارجی، بیگانه با سبک سنتی، مانند ترمولو (رین) کشیده می‌شدند. اما به هر تقدیر آواز آنان اغلب بسیار گیرا بود، زیرا معیار تعیین‌کننده در آواز، قصد و حال خواننده است. مع هذا وجه عرفانی آواز، که با زمینه شاعرانه و بیان سنجیده و متأمل تشدید می‌شود، نباید ایجاد شبهه کند، احساس واقعی عرفانی لزوماً با لحنی تألم‌آور القانمی شود. طاهرزاده به خاطر سلاست، تحرک و سبکی آوازش، با بلبل مقایسه می‌شد، این امر را خوانندگان قدیمی با متعالی کردن امکانات آوازی و سازی، با جاری کردن رودی از آهنگها، که تقریباً همزمان و همصدا با ساز اجرا می‌شد، ایجاد می‌کردند، که باعث نوعی دَوران موسیقایی و وجدی زیبایی‌شناختی می‌شد.

تفاوت سبک قدیم و سبک جدید از نظر تأثیر کلی آنهاست. آرایه‌ها بسیار گوناگون هستند و فقط پس از گسترش دستگاه، تحریری طولانی اجرا می‌شود. هرگز همان تحریر تکرار نمی‌شود (مگر تحریرهای بسیار کوتاه، قابل مقایسه با آرایه‌ها) جملات آهنگین هم بسیار گوناگون هستند و از قاعده ردیف پیروی می‌کنند، در ناحیه زیر می‌خوانند، جهش هنگام (اکتاو) نادر است و هرگز ناگهانی نیست، مگر اینکه تغییر مقام بدهد؛ موسیقی به سبک خطایی (پارلاندو منسوخ)،

مانند آواز ترکی، همچنین موسیقی ملایم (پیانو) و موسیقی بسیار ملایم (پیانیسیمو) منسوخ هستند، صدا همیشه زنگ را بین نیم قوی (مترو فورتِه) و قوی (فورتِه) که در صدای زیر لازم است، حفظ می‌کند. مشخصات دیگری هم وجود دارند، اما برای مطرح ساختن آنها نه لغات کافی در دست است و نه قاعده‌یی برای آوانگاری آنها.

برعکس، آوازهای جدید از مهارت کمتری برخوردارند. اجرا در ناحیهٔ بم تر است، وسعت صدا به هیچ وجه مانند موسیقی سازی افزایش نیافته است، اما جهش هنگام (اکتاو) به وفور وجود دارد، جملات آنقدرها متفاوت نیستند و تأکید روی حال و هوای بیانی است، زنگ و شدت با موسیقی قدیم تفاوت بیشتری دارد، شعر آواز اهمیت بسیار دارد، و آهنگ اهمیتی کمتر. در حالی که در قدیم برخلاف این بود.

استادان آواز

امروزه اگر هنرمندان واقعی آواز نادر هستند، در عوض خوانندگان مستعد با صدای زیبا به تعداد فراوان وجود دارند، زیرا تمرین آواز خودجوش‌ترین شکل موسیقی است؛ در واقع به دلیل ارتباطش با شعر بیش از آنکه به همراهی با ساز وابسته باشد به فرهنگ عمومی ایرانی وابسته است. در محفلی که فضای آن باز و دوستانه است، بسیار اتفاق می‌افتد که یکی از مدعوین مثنوی مولانا جلال‌الدین را باز می‌کند و چند بیت از آن را به سبکی معروف به سبک کوچه باغی می‌خواند، که کوچه باغی به سبک خطابی نزدیک است و کمتر از ردیف آرایه دارد. گاهی ممکن است زیر آواز بزنند و تصنیفی از شیدا یا عارف بخوانند؛ تصنیف‌هایی که برای تمام عشاق موسیقی آشنا هستند.

برخلاف این خوانندگان، که به نسبت موسیقی علمی کمی حاشیه‌یی هستند، مکاتب سنتی و استادان آواز نادر هستند. فقط می‌توان از عبدالله دوامی که اخیراً در ۹۴ سالگی درگذشته، و تمام دانش خود را به محمود کریمی منتقل کرده بود نام برد، که این اخیر معلم آواز در مرکز اشاعه و هنرستان موسیقی است.* مکتب ضیارسایی (یا ذاکری) بناحق چندان معروف نیست. او شاگرد سید رحیم بود، که ردیفی عالی با سبکی مشیع و غنی داشت، بخصوص در آواز ضربی که در همه گوشه‌های بزرگ وجود دارد. از سوی دیگر تاج اصفهانی (متوفی ۱۳۶۰) طی سالها، آواز سنتی اصفهان را تعلیم می‌داد که در بعضی نکات با آواز سنتی تهران متفاوت است و شامل بسیاری

گوشه‌های خاص خود است. در میان ناقلان آواز باید همچنین از ادیب خوانساری نام برد و تاحدی از برومند، که سالها طاهرزاده را با تار همراهی می‌کرد، با اینکه خود خواننده نبود، بعضی قطعات ردیف را به روایت طاهرزاده تعلیم می‌داد. طاهرزاده، چون اقبال سلطان خبره در ردیف نبود اما آهنگها را با سلیقه‌ی کامل و سبکی شخصی تنظیم می‌کرد.

بجز افرادی که ذکرشان رفت، خوانندگان بسیاری هستند که در زمان خود برتری داشتند، از آن میان می‌توان آقاباشی، اسدالله خان، علی‌خان نایب‌السلطان را از نیمهٔ دوم قرن سیزدهم (اواخر قرن نوزدهم میلادی) نام برد، و بخصوص سیدرحیم را که محمد حسین اصفهانی، طاهرزاده، تاج اصفهانی و سیدضیارسایی از شاگردان او بوده‌اند. لازم است ذکر از اقبال سلطان و شاگردش ظلی بکنیم، و همچنین در میان بانوان روح‌انگیز و قمرالملوک از معروف‌ترین خوانندگان هستند.

ضرب یا تنبک^۱

ساز

۱. کلیات

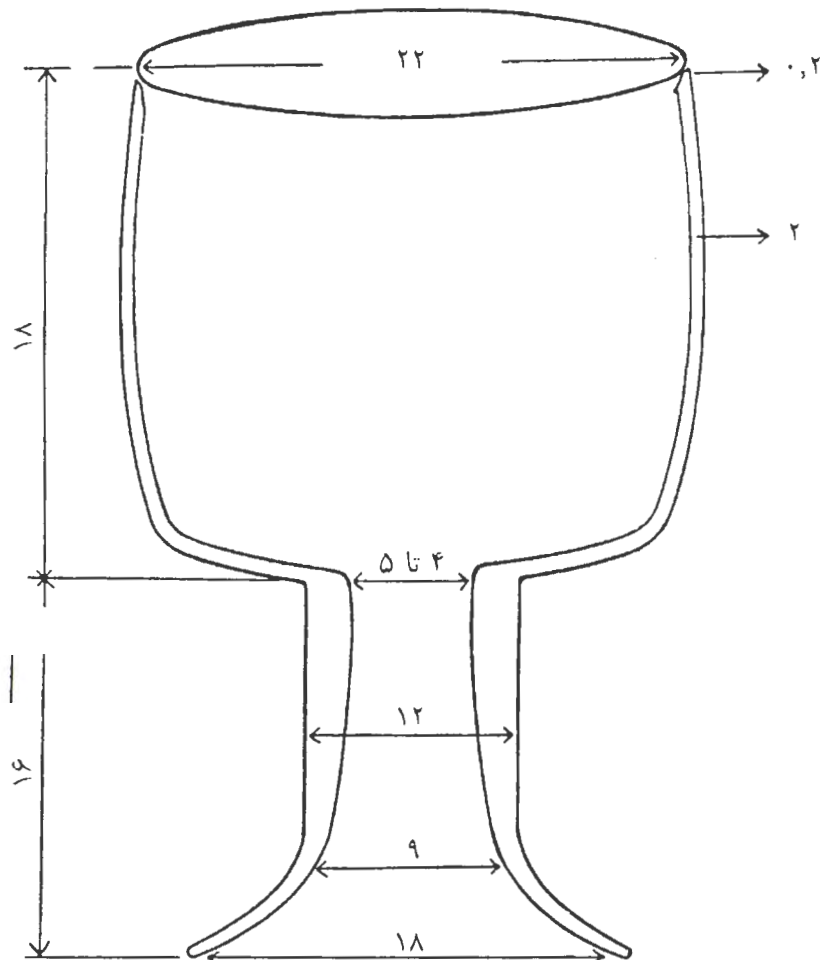
در دوره ما این ضرب جام شکل تنها ساز ضربی موسیقی علمی است. ظهور آن متأخر است و در ریز نگاره‌ها هرگز قبل از دوره قاجار دیده نشده است. در قدیم، ساز ضربی موسیقی علمی دایره بود که گاهی روی لبه خارجی با سنج‌های کوچک تزیین می‌شد و موسوم بود به دایره زنگی یا دف، که بزرگتر از دایره است و با حلقه‌های فلزی روی لبه داخلی آرایش می‌شود. دف، که اصل آن به عهد باستان می‌رسد، در قرن قبل از رواج افتاد و فقط در موسیقی مردم‌پسند در تمام ایران از آن استفاده می‌شود. با توجه به اینکه دف وسیله اصلی ضرب در موسیقی قدیم ایران بوده است دلیل از دور خارج شدن آن به نفع ضرب روشن نیست. هرچند که نوازندگان مستعد و باذوق دف وجود دارند، و صدای آن بسیار ظریف است و بخوبی با موسیقی علمی سازگار است، لیکن فن اجرای آن به یقین کمتر از ضرب پیشرفت کرده است. ضرب بخصوص در موسیقی مکتبی یا موسیقی مطربی به کار می‌رود. اما در صحاری ایران، دف بر دیگر سازهای ضربی رجحان دارد، و همچنین دهل که همراه سُرنا نواخته می‌شود.

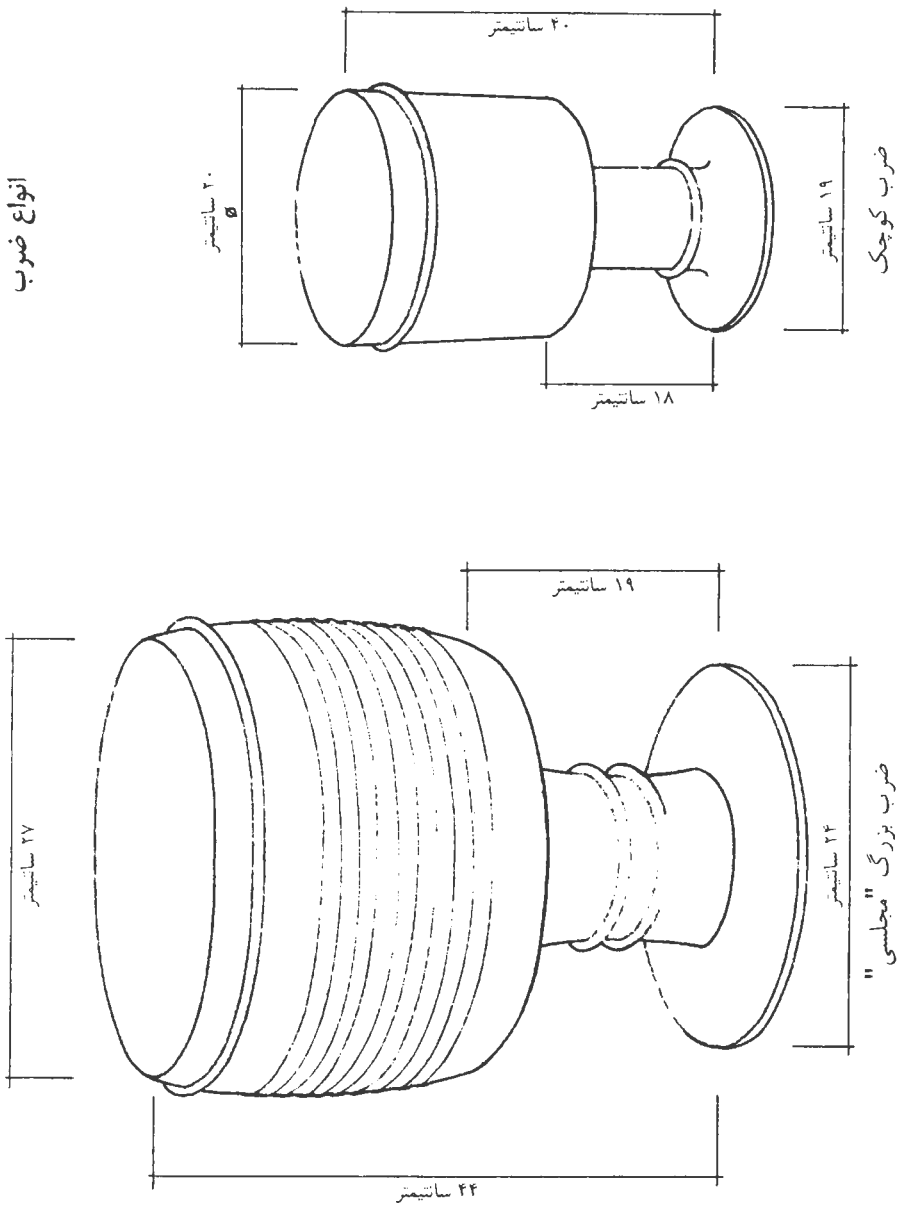
محمّل است که ضرب، نوع چوبی همان ضربی باشد که از گِل ساخته می‌شود و در خاور میانه بسیار رایج است، و هنوز هم در موسیقی مطربی ایران وجود دارد. به هر صورت ضرب هیچ معادل و مشابهی در کشورهای همسایه ندارد. نزدیک‌ترین ساز به ضرب، بدون شک "زیربغلی" افغان است که از چوب یا از گِل پخته است.

۱. از هر دو کلمه بدون تفاوت استفاده می‌شود، اما کلمه ضرب ادبی‌تر است.

۲. شکل ظاهری و انواع

ضرب، در شکل رایج خود همیشه از یک کنده چوب توت، گردو یا انواع دیگر درخت‌های جنگلی ساخته می‌شود. محیط خارجی آن و همچنین گاهی اوقات محیط داخل آن تراش داده می‌شود. تنه بخش فوقانی مزین به عاج‌های عمیق و افقی است که در بداهه‌نوازی تفنی وظیفه گیره را بر عهده دارند. دهانه کوچک به حد کافی بزرگ است که برای گذاردن ساز روی زمین به عنوان پایه مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ در ضمن در زمان اجرا، باعث تعادل بیشتر ضرب می‌شود که روی ران راست نوازنده ضرب قرار گرفته است. پوست آن هم از پوست بز است و روی کناره با سریش چسبانده شده است.





ضرب از نظر اندازه و تناسبات کمی گوناگون است، و اندازه آن به دلیل اندازه قطعه چوبی که در اختیار سازنده ضرب است اندکی تفاوت می‌کند. می‌توان ضرب را به سه نوع تقسیم کرد: ضرب مجلسی که برای همراهی در گروه نوازی است، ضرب عادی، که متداول‌تر است و با

وجود اینکه اندازه آن کوچکتر است همچون ضرب مجلسی برای گروه نوازی مناسب است؛ و نوع سومی از ضرب که به وضوح کوچک تر یا باریک تر است، اما کمتر مورد قبول است. نوازندگان دوره گرد و همچنین مبتدیان گاهی روی ضرب هایی از آهن سفید یا از فولاد لحیم شده می نوازند. امتیاز این ساز، قیمت ارزان و دهانه کوچک آن است که سخت کوچک تر از یک ضرب معمولی است، اما در عوض صدای آن بسیار متوسط است.

ضرب های خوب، تزئینی ندارند، اغلب آنها را رنگ قهوه ایی سیر می زنند، اما گاهی ضرب هایی پیدا می شوند که به ظرافت تمام، با اشکال هندسی کاملاً خاتم کاری شده اند. این ضرب ها بیشتر برای مجموعه داران هستند تا استفاده برای موسیقی. در روزگار ما، ضرب خوب بسیار نادر است و خبرگان سازهای قدیمی را ترجیح می دهند. یکی از بهترین سازندگان معاصر ضرب امروزه صهبایی است.

فن اجرای ضرب

در زمان ما ضرب را نشسته بر صندلی می نوازند، گاه پا روی یک چهارپایه کوچک قرار می گیرد، اما در زمان قدیم چمباتمه یا دوزانو می نشستند. زانو زاویه ای ۹۰ درجه می سازد، ضرب روی ران قرار می گیرد، در حالی که دهانه کوچک به طرف عقب چرخیده شده، و سطح پوست عمودی است. بازوی چپ روی تنه ضرب قرار می گیرد، زیرا دست چپ چندان تغییر جا نمی دهد و عموماً روی کناره پوست می نوازند. دست راست برعکس متحرک است، و ضربه هایی در مرکز پوست و همین طور در کناره پوست می نوازند. از هر ده انگشت در نواختن ضرب استفاده می شود. وقتی ضرب به همراهی سه تار نواخته می شود باید آن را با صدایی بسیار ملایم نواخت و برعکس وقتی در گروه نواخته می شود بسیار بلند، اما به هر صورت کاملاً زنگدار است. امروزه برخلاف نوازندگان سازهای دیگر، ضرب نوازان، حتی آنان که کمتر سنتی هستند، از فن اجرای خوبی برخوردارند. جهش قابل ملاحظه در نواختن ضرب که از سی سال پیش رخ داده، مدیون ذوق نبوغ آمیز حسین تهرانی (۱۲۹۰ تا ۱۳۵۵) است. او به توصیه صبا مکتب جدید ضرب را پایه گذاری کرد. در صفحات آتی خواهیم دید که این مکتب وزن موسیقی را به جهتی جدید سوق داد، در اینجا فقط به بررسی نتایج فن اجرای او می پردازیم.

در مکتب قدیمی ضرب، ضربه ها تعدادی محدود داشتند و کمتر از ده ضربه بودند. شیوه تهرانی در آوانگاری برای ضرب، ضربات بسیاری را در بر می گرفت، اما نت نویسی

تمام این ضربه‌ها بسی پیچیده بود. در شیوه قدیم، تعداد ضربات بسیار محدود بود؛ اما امروزه، در تکنوازی‌های ضربی، بیش از بیست ضربه مفید مختلف به ترتیبی واضح به کار می‌رود. در بعضی از موارد مثلاً تنه عاچ‌دار ضرب را می‌خراشند و به جای پوست روی چوب ضرب ضربه می‌زنند، از این جهت است که بعضی از ضرب‌نوازان انگشتر بزرگی در هردو انگشت کوچک خود می‌کنند. با تغییر دادن کشش پوست با شست، تقریباً می‌توان تمام گام را نواخت. با در نظر داشتن تمام این حالات است که تعداد صداها در ضربه‌های مفید روی ضرب را به بیش از پنجاه ضربه تخمین می‌زنند، و به برکت این ضربه‌ها ضرب سازی شده است که از ذوق و زیبایی خاصی در موسیقی بهره‌مند است و تنها طبله یا پا کاواج هندی در این زمینه با آن رقابت می‌کنند.

واضح است که ضرب با یک چنین مجموعه صداها گوناگونی که ایجاد می‌کند به عنوان یک ساز همراهی کننده دیگر هیئت قدیم خود را ندارد. می‌توان پیشرفت قابل ملاحظه ضرب را دید، اما در ضمن می‌توان از خود پرسید حال که ضرب به صف سازهای آهنگین درآمده، و از شرایط تاریک یک ساز همراهی کننده عبور کرده است، و به طرزی چشمگیر ساز تکنواز شده است، وزن در آهنگ به کجا رسیده است؟

صاحبان مهارت در ضرب

در قدیم استادان ضرب بیشتر موسیقیدانان خوبی بودند که بخوبی قطعات آهنگین را می‌شناختند و اغلب ضمن خواندن تصنیف یا آواز ضربی کمابیش فی‌البداهه‌یی، با ضرب، نوازندگان دیگر را همراهی می‌کردند، مانند آقاباشی یا نایب‌السلطنه. مع‌هذا هیچ‌یک از نوازندگان قدیمی ضرب نمی‌توانستند با حسین تهرانی رقابت کنند، نه در مورد علم وزن در آهنگ و نه در مورد مهارت موسیقی. می‌توان گفت که تهرانی این ساز را دوباره اختراع کرده است، و بدون شک بزرگترین نابغه وزن در تاریخ موسیقی مشرق‌زمین بوده است. با وجود این او می‌دانسته که چگونه در پرداختن به وزن تا آخر ایرانی بماند، و هرگز هنگام همراهی با یک ساز تنها، گرفتار حالات و اثرات بیهوده و بی‌وجه نشود. او هرگز وزن‌های تفنی را از قبیل تقلید قطار باربری، چرخ خیاطی، یا ساز تنها با چهار ضرب و غیره ضمن همراهی با ساز دیگر به کار نمی‌گرفت.

با وجود اینکه می‌توان همواره موسیقی سنتی را بسادگی، بدون استفاده از دستاوردهای تهرانی، همراهی کرد، با این همه تمام نوازندگان معتبر راهی را که تهرانی بنا گذارده است

می پیمایند. در میان آنان باید از جمشید شمیرانی نام برد که دوازده سال شاگرد تهرانی بوده است و بیش از دیگران از تبار تهرانی است. رجبی که مهارت موسیقی را بسی گسترش داده است؛ و سرانجام ناصر فرهنگ فر، که تهرانی او را جواب کرده بود و نصیحت کرده بود که ضرب را کنار بگذارد! او در کار خود از الهامی ناب بهره مند است و خبرگان موسیقی کار او را به دلیل لطافت و سلیقه خوب در همراهی تحسین می کنند. اگر بیرون از حوصله این کتاب نبود جا داشت سخنی از دیگر نوازندگان جوان ضرب هم برود.

۸

سازهای غیر سنتی

دف

این ساز در موسیقی مردم‌پسند بسیار رایج است، و تنها ترکان آذربایجان آن را به ترتیبی علمی می‌نوازند. حاجی فرنام تبریزی تنها دف‌نواز ماهری است که قادر است تمام قالب‌های ضربی موسیقی سنتی را همراهی کند. دیگر نوازندگان ترک از فن اجرایی خوبی برخوردارند، اما دف را فقط برای همراهی ترانه‌های "عاشق"‌ها یا قطعات مکتبی، مردم‌پسند یا ردیف ترکی به کار می‌برند. حاجی فرنام در طول سال‌های اخیر نشان داده است که تا چه حد زنگ دف و امکانات بیانی آن به ظریف‌ترین نوع موسیقی ایرانی ارتباط دارد. مع‌هذا فن اجرای دف بدان سادگی که به نظر می‌رسد نیست، و صاحبان مهارت در اجرای دف، که اکنون سالمندند، زمان کافی نداشته‌اند تا جوانانی را تربیت کنند که بتوانند این ساز را دوباره به قلب سنت علمی بازگردانند.

از سوی دیگر، مدتی پیش در میان بعضی از گروه‌نوازی‌های مکتبی، دف‌های غول‌آسای کردی دیده می‌شوند که ضرب را همراهی می‌کنند. این نوآوری چندان موفق نیست، زیرا دفی که از درویش قادری گرفته شده است جز دو یا سه ضربه مختلف نمی‌دهد، که یکی از این ضربه‌ها بم و بسیار قوی، و یادآور صدای دُهل است. از آنجا که دف کردی فقط با ضربه‌های خشن موسیقی را همراهی می‌کند در نتیجه صدای بقیه سازها سنگین می‌شود.

عود

عود همچون تنبور و دیگر مشتقات آن به تاریخ موسیقی ایران وابسته است. مبدأ آن حداقل

به دوره ساسانی (قرن چهارم قبل از اسلام - قرن دوم میلادی - یا زودتر) می‌رسد، که آن را به حدود چین و ژاپن صادر کرده بودند. (در واقع شباهت میان پی‌پای چینی و عود ساسانی موسوم به بریط شگفت‌آور است.) به زعم کارون و صفوت (۱۹۴۶، ص ۱۷۰) به کارگرفتن واژه عربی "عود" به دلیل عدم علاقه ایرانیان به این ساز بوده است، اما این دلیل چندان محکم نیست و دلایل محکم‌تر از دور خارج شدن این ساز روشن نیست. به عقیده هنری جورج فارمر، عود در دربار شاه صفی (قرن دهم برابر با قرن شانزدهم میلادی) همچنان مورد استفاده بود، اما در افول موسیقی قدیم ایران که از اواسط قرن دوازدهم (ابتدای قرن هجدهم میلادی) آغاز شده بود، باقی نماند (۱۹۵۱، ص ۱۰۹۵).

در عصر قاجار هیچ‌یک از نوازندگان دربار عود نمی‌نواخت و عود در سایه ماند، تا به حدی که حتی امروز هم از موسیقی سنتی خالص بیرون رانده شده است هرچند که گاهی در موسیقی سنتی، مکتبی یا مطربی نواخته می‌شود. این ساز به رغم کیفیات بی‌چون و چرای خود، جایی در میان سازهای سنتی ندارد، شاید به دلیل پرده‌های صوتی بم خود یا زنگ زیاده خشکش چندان به مذاق ایرانیان خوش نمی‌آید، زیرا ایرانیان صدای زنگدار و زیر را ترجیح می‌دهند. شاید عود فقط نوآور نابغه‌یی را کم دارد تا شیوه‌یی خوش برای استفاده از آن در موسیقی ایرانی کشف کند. یکی از نقایص این ساز فقدان پرده‌بندی است، و این فقدان باعث زنگی خفه و ارتفاعی متغیر می‌شود، که هر دو عامل با روحیه موسیقی ایرانی سازگار نیستند. در واقع، عود قدیم ایران دارای پرده‌های زهی بوده است. در حال حاضر نواختن عود در ایران با وجود وامی که از سنت‌های موسیقایی عود نوازی عرب و ترک دارد، به هیچ‌یک از این دو سنت وابسته نیست. نوازندگان عود ردیف را خوب نمی‌دانند، و حتی فن اجرای مناسب ردیف ندارند. با وجود این عود در گروه نوازی استفاده می‌شود و همراهی بم آن جالب است.

قانون

این ساز در جهان عرب و ترک بسیار متداول است، و به شکل سیتار ذوزنقه‌قائم‌الزاویه است، و روی آن ۲۴ سیم سه‌لا سوار شده‌اند، که در زمان ما از جنس نایلون هستند و روی یک خرک بزرگ تکیه دارند. بخش صفحه‌ساز که این خرک روی آن قرار دارد خالی شده و چوب صفحه با پوستی مستطیل شکل جانشین شده که طنین را تشدید می‌کند. در موسیقی ترک - عرب، چه علمی و چه مطربی، جای قانون بسی مهم است، اما قانون بدون شک هرگز بخشی از موسیقی ایرانی

نبوده است و ظهور آن در قرن دوازدهم وامی است از موسیقی عرب که به ابتکار یک یهودی شیرازی، به نام رحیم قانونی صورت گرفته است. قانون هم چون عود در هنرستان موسیقی تهران تعلیم داده می‌شود، و گاهی در گروه‌نوازی‌های مکتبی (کلاسیک) یا حتی در تکنوازی، به صورت قطعات کوتاه شنیده می‌شود. احتمال چندانی نمی‌رود که این ساز آینده‌بی در موسیقی سنتی داشته باشد، مگر اینکه نوازنده‌یی بسیار خوب بدان جلب شود، و بدون هرگونه انعطاف از موسیقی ترکی - عربی صرف نظر کند و به یک موسیقی ایرانی برسد، و بدین ترتیب اعتبار و عزت گذشته آن را که کاملاً از دست شده، باز به دست آورد.

هرچند که اجرای دستگاه‌های ایرانی روی قانون میسر است، باوجود این با فن اجرایی که نوازندگان ایرانی قانون را می‌نوازند ممکن نیست بتوان کمترین گوشهٔ ردیف سنتی را نواخت؛ هیچ‌یک از منجوق‌کاری‌های ریز، اشاره، درآب، ربط‌ها، آرایه‌ها که خاص ردیف هستند، در قانون ایرانی دیده نمی‌شود. فرصتی پیش آمد تا یک نوازندهٔ قانون به شیوهٔ عربی - ایرانی را در یادگیری ردیف ایرانی دنبال کنیم. تقلید ردیف ایرانی بدین شیوه به نظر غیرعملی می‌رسید، اما چون استاد او در ضمن نوازندهٔ خوب سنتور و سه‌تار بود، سعی کرد این مشکل را مرتفع سازد، خود او هم پس از چند لحظه موفق شد تمام گوشه‌ها را با تمام آرایه‌هایشان در همان حال و هوای ردیف روی این ساز بنوازد، کاری که هرگز قبل از آن انجام نشده بود. در واقع این نکته از بسیاری جهات جالب توجه است. به هر صورت باید این واقعیت را به خاطر سپرد که قانون در حال حاضر به خودی خود با موسیقی علمی بیگانه نیست، اما نوازندگان آن هرگز کوشش نکرده‌اند که آن را آگاهانه مورد استفاده قرار دهند؛ به هر تقدیر شیوهٔ فعلی نواختن قانون کاملاً با موسیقی ایرانی بیگانه است.^۱

چنگ

شاید ذکر از این ساز، که آشوریان در هزارهٔ دوم می‌نواختند و از آن پس تا قرن دهم (شانزدهم میلادی) ساز اصلی ایرانیان بود، فقط برای مرتفع ساختن یک سوء تفاهم لازم باشد.

۱- یک نوازندهٔ صاحب ذوق مصری هم روش فوق را به کار بسته بود و فن اجرای قانون را به رغم تمام محدودیت‌های سنتی گسترش داده بود، بخصوص که در اجرا از سه انگشت هر دست به جای فقط سبابه استفاده می‌کرد. شگفت اینجاست که تمام حالات و اثراتی که او از این ساز بیرون می‌کشید مشابه حالات سبک ردیف ایرانی بود. این دو نمونه به‌طور خاصی پرمعنا هستند. در ایران، قانون به نام ساز ساده‌نوازان معروف است، و آن را مناسب موسیقی ظریف نمی‌دانند. مع‌هذا، استادی ظرف چند دقیقه، راه جدیدی برای نواختن قانون طرح می‌ریزد و برای آن امکاناتی که تا کنون کشف نشده بود، پیدا می‌کند. فقط از این طریق که ساز را در خدمت امکانات ردیف قرار می‌دهد. از سوی دیگر یک موسیقیدان نابغه، از راه تنگ لگدمال شدهٔ همیشگی فاصله می‌گیرد و موفق می‌شود حالات فن اجرا و بیان ساز خود را ده برابر سازد، و این مهم را فقط با باز یافتن سبک قدیم برآورده می‌سازد.

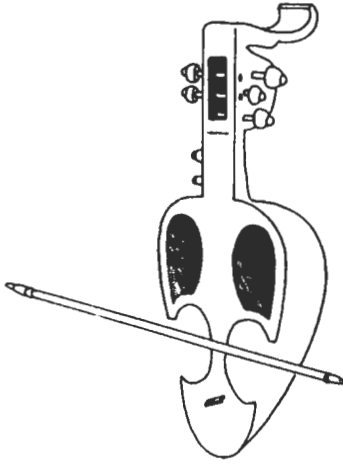
هونارت (۱۹۲۲، ص ۳۰۷۴) به تأکید می‌نویسد که چنگ هنوز تا اواسط قرن سیزدهم (آغاز قرن بیستم) در هرات افغانستان مورد استفاده بوده است. اما طبق آمار ما این فرضیه مردود است. زیرا هیچ نشانه‌یی از چنگ در افغانستان وجود ندارد و نادرند افرادی که بدانند چنگ در قدیم به این ساز اطلاق می‌شده است.

از اینجا نتیجه می‌گیریم که در اواسط قرن سیزدهم (آغاز قرن بیستم)، کلمه چنگ به ساز چنگ مربوط نمی‌شده است، بلکه بیشتر زنبورک را چنگ می‌خواندند، و از این‌روست که هونارت در نظر خود دچار اشتباه شده است. از سوی دیگر در ترکمنستان و تاجیکستان شوروی، به سنتور، چنگ هم گفته می‌شود، که احتمالاً به این دلیل است که سنتور نزدیک‌ترین ساز به ساز چنگ است. باری، چنگ به صورت اصلی همچنان در قفقاز یافت می‌شود، هرچند کمابیش متروک شده است، اما هنوز ارمنی‌ها و گرجی‌ها و ابخازها آن را می‌نوازند (ورتکف ۱۹۶۳، تحت واژه چنگ). به هر تقدیر، چنگ در ایران کاملاً از بین رفته و تنها نقاشان و شاعران هنوز خاطره آن را نگاه داشته‌اند.

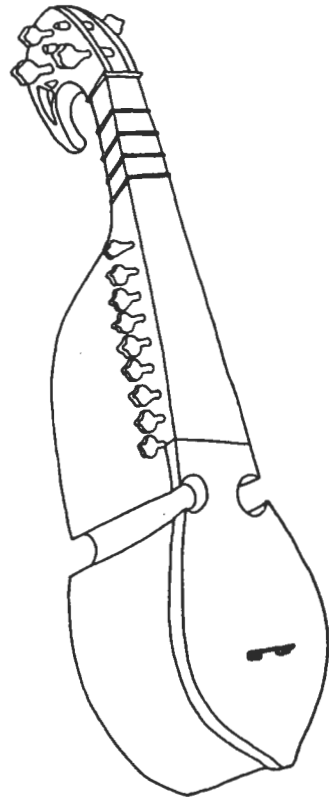
رباب^۱ و قیچک

این دو ساز خاص بلوچستان هستند، و از طریق بلوچستان به افغانستان به پاکستان هم راه یافته و در آنجا متداول شده‌اند. قیچک (یا سرود) تا بنگال و نپال رفته و با نام سریندا نواخته می‌شود. رباب هم در هند شمالی وجود دارد، که عودی بادی کتاه است و از چوبی یکپارچه، به شکلی باریک و کشیده ساخته شده است. صفحه این ساز از پوست است و دو سیم (گاهی دولا، و گاهی یک‌لا) زهی یا نایلونی بر آن سوار شده است، سه سیم برای واخوان به کار می‌رود و خشکی صدا با هشت تا پانزده سیم زنگ جبران می‌شود. در افغانستان و هند رباب سازی کمابیش علمی است. اما در ایران (در سیستان و بلوچستان) از آن فقط در موسیقی مردم‌پسند استفاده می‌شود. باین حال رباب با شکلی کمی متفاوت از زمان ساسانیان تا قرن دوازدهم (هجدهم میلادی)، یکی از رایج‌ترین سازها، و در سطح چنگ بوده است و از قرن دوازدهم از موسیقی علمی خارج شد و از بین رفت. از چند سال پیش، سازندگان ساز در هنرهای زیبا چند نمونه مغلول از رباب افغان ساختند. این رباب‌ها را در اختیار شاگردان تار هنرستان قرار دادند تا یک جلوه نمایشی (اساساً بصری) در گروه نوازی‌های بزرگ مدرسی ایجاد کنند. بر موسیقی ایرانی از این طریق

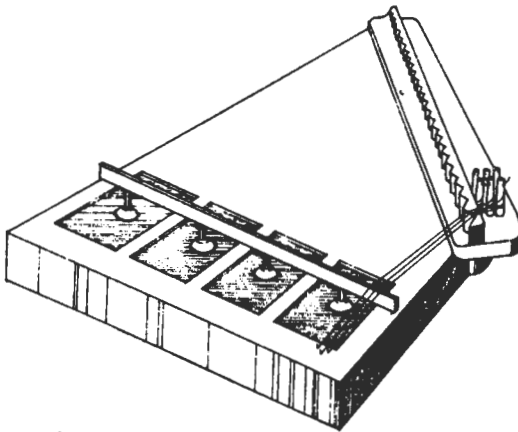
۱- رباب را هم با آرشه و هم با مضراب می‌نوازند. - د. ص.



قیچک بلوچی



رباب بلوچ یا افغان



قانون عربی و ترکی

هیچ چیز افزوده نشد زیرا که رباب، که بدین خوبی به توسط افغانی‌ها نواخته می‌شد، در دست شاگردان بی‌نواکه گاه گاه خود را کمابیش مجبور به نواختن آن می‌دیدند، کاملاً از اعتبار افتاد شد. احتمال دارد که این رسم به زودی مهجور شود.

ساز قیچک کمابیش مشابه رباب است. نوعی ساز زهی با آرشه است که تنه آن با شکلی پیچیده از قطعه‌یی چوب ساخته شده، صفحه ساز مانند رباب و از پوست ساخته

شده است. زنگ آن گرم‌تر، غنی‌تر و قوی‌تر از کمانچه است زیرا سیم‌های واخوانش طنین چهار سیم اصلی را تشدید می‌کنند. بلوچ‌ها قیچک را سرود می‌خوانند و آن را بسیار عالی می‌نوازند، متأسفانه سازندگان ساز ایرانی آن را حتی بیش از رباب از شکل انداخته‌اند و سیم‌های واخوانش را حذف کرده‌اند. بدین ترتیب قیچک بدون اعتبار، و تبدیل به نوعی کمانچه مخلوط با ویولون شده، با شکلی نامطبوع و صدایی بی‌جلوه. قیچک سال‌ها در کنار رباب در گروه نوازی‌های ایرانی دیده می‌شد، ولی حتی سریع‌تر از رباب به ورطه نابودی افتاد. با این همه جای تأسف است که هیچ‌کس سعی نکرد ردیف را روی یک قیچک واقعی بنوازد، زیرا قیچک کاملاً برای هر صدایی که رباب تاجیک تولید می‌کند مناسب است و می‌تواند با امتیاز بیشتر جانشین عود و قانون شود. دریغ اینجاست که اولین عکس‌العمل سازندگان ساز تغییر دادن ماهیت سازهای کاملی است که از سنت‌های اجدادی به ارث مانده‌اند، به این بهانه که می‌خواهند آنها را بهتر یا نو کنند...

مع‌هذا نکته مثبتی را در این عمل متوجه باشیم، اینکه سازهای اروپایی هرگز یا هنوز در این گروه‌نوازی‌های مکتبی که روی هم رفته از نوازندگانی با معلومات سنتی‌اند، وارد نشده‌اند. همچنان ترجیح بر این است که از اعراب یا از ریشه‌های مردمی وامی گرفته شود، تا از اروپا. با این همه، همیشه هم این‌گونه نبوده است، حال ببینیم چگونه سازهای خارجی با میل و رغبت در موسیقی ایرانی پذیرفته شده‌اند؟

پیانو

اولین پیانو در ایران اواسط قرن سیزدهم (پایان قرن نوزدهم میلادی) در دربار ناصرالدین‌شاه عرضه شد. هیچ‌کس نمی‌دانست آن را چگونه بنوازد، اما محمدصادق خان، نوازنده ماهر سنتور، و رئیس نوازندگان، پیانو را با دو انگشت مانند مضراب‌های سنتور به صدا درآورد و مایه‌های ایرانی را با آن نواخت.^۱ پس از او سالار معزز، مشیر همایون و بخصوص مرتضی محجوبی، فنی بکر و بدیع را در اجرا پایه گذاشتند، و بی‌شمار آرایه‌های ردیف را برای پیانو تنظیم کردند. پیانو به دلیل کمیابی و بهای آن هرگز چندان متداول نشد، و امروزه بتقریب از موسیقی ایرانی کنار گذاشته شده است.

۱- کوک ایرانی پیانو هم ابتکار محمدصادق خان است. - د. ص.

شاید بدین گونه بهتر است، زیرا جای تردید است که نوازندگان فعلی قادر باشند همان عطر ردیف را که تمامی موسیقی اواسط قرن گذشته (آغاز قرن بیستم میلادی) را انباشته بود و پیانونوازان اولیه به دلیل نداشتن هیچ برخوردی با موسیقی غربی توانسته بودند بدان نائل شوند، باز پراکنند.

پیانوی ایرانی حتی برای نوازندگان غربی پیانو درسی جالب در بردارد، زیرا آنان تا کنون صدای هیچ پیانویی را این چنین سبک، قوی، خشک و کوبشی و یا برعکس این چنین تغزلی در بعضی قطعات با غلظت و ریز روی فاصله شرقی نشنیده‌اند. در واقع هیچ چیز پیانوواری در سبک پیانونوازی طلایه داران وجود نداشت، و آنان به دلیل سلیقه و ذوق در موسیقی ایرانی در دام آکوردها، چندصدایی، چنگانه (آرپژ) نیفتادند، دام آنچه بعدها موجبات شیرین شدن بعضی از راپسودی‌های ایرانی از جمله راپسودی‌های جواد معروفی شد.

ویولون

تنها ساز غربی که رسماً در موسیقی ایرانی پذیرفته شده بود، ویولون بود. از بسیاری جهات این تداخل بدون نقص نبود، مع‌هذا باید اذعان داشت که ویولون جایی ثابت در موسیقی ایرانی یافت و هنوز به شیوه‌ی جالب به کار گرفته می‌شود هرچند که همیشه این شیوه سنتی نیست. سادگی ویولون بدان اجازه داده که خود را با شکل‌های مختلف موسیقی تطبیق دهد، ویولون پس از موسیقی عربی، ترکی، هندی، وارد موسیقی سنتی ایرانی شد، هرچند که باقی ماندن آن در موسیقی ایرانی متیقن نیست.

ویولون را یک نوازنده فرانسوی، به نام دووال معرفی کرده بود، او نیز چون هموطن خود لومر، در دارالفنون تدریس می‌کرد. دارالفنون مدرسه‌ی بود که در آن شاگردانی که برای امور دولتی در نظر گرفته می‌شدند، درس می‌خواندند. در میان شاگردان موسیقی نظامی افرادی بودند که بعدها، پس از مشق ردیف با استادان سنتی، با استفاده از این سازهای اروپایی به طرف نوعی موسیقی ایرانی چرخیدند. از آن میان باید از ابراهیم آژنگ، حسین هنگ آفرین و نقی دانشور نام برد که همگی از شاگردان دووال بوده‌اند.

ابراهیم آژنگ بعد نزد آقا حسین قلی مشق موسیقی کرد، و هنگ آفرین و دانشور، نزد میرزا عبدالله. در آن دوره برای تکمیل اجرای ردیف روی ویولون، می‌باید از

اجرای کمانچه تقلید می‌شد. از این رو بود که اغلب نوازندگان خوب ویولون شاگردان اسماعیل زاده می‌شدند. نوازندگانی همچون حسین یاحقی، رضا محجوبی و شهباز برمکی، همگی شاگردان اسماعیل زاده بودند. جهانگیر مراد، صاحب منصب دربار، در زمان خود ویولون‌نوازی مورد قبول خبرگان بود. بعد از او رضا محجوبی (متولد ۱۲۷۷) که از نوجوانی بارقه هنرش درخشید و از استعدادی شگرف برخوردار بود، یکی از نوازندگان و آفرینندگان بزرگ ویولون شد اما گرفتار اختلال مشاعر گردید و از این حال بیرون نمی‌آمد مگر هنگام نواختن ساز خود. پس از رکن‌الدین خان و فروتن، که آخرین دنباله‌روهای مکتبی بودند که از کمانچه مشتق شده بود، نوبت به صبا و یاحقی رسید، اما امروزه نواختن ویولون به سبک و شیوه کمانچه کمی مهجور شده است، و ویولون دیگر تازگی و طراوت رنگ ایرانی خود را ندارد، رنگی که طلایه‌داران بدان بخشیده بودند.

این افراد برای نواختن ردیف روی ویولون که در عین حال از لطافت و ظرافت عاری نباشد، فنی جدید پایه‌گذارند که یکی از خصوصیات آن طرز گرفتن آرشه است؛ انگشتان در انتهای آن قرار نمی‌گیرند، بلکه در چند سانتیمتری انتهای آرشه قرار می‌گیرند. به علاوه بازی با آرشه چندان گسترده نیست و بیشتر درونی و رو به تو است و کمی به کمانچه نزدیک می‌شود. خود ساز زیر چانه گرفته می‌شود و طرز گرفتن دست چپ خصوصیتی خاص ندارد.

این عمل بدین خاطر بوده است که صدای زیاده قوی و تهاجمی ویولون را چاره کنند. در ابتدا، سازهایی با زنگ کمی گرفته و خفه، برخلاف معیارهای غربی انتخاب می‌شدند؛ آنگاه با طرز گرفتن مخصوص آرشه، صدای سبک‌تر به دست آمد. یک سازنده ویولون، ویولون خاصی به شکل ویول‌دمور^۱ ساخت، روی صفحه زیر خرک، دایره‌یی را برش داده، با غشایی از پوست پوشانید، تا به ساز، زنگ کمی تودماغی کمانچه را ببخشد، اما این نوآوری با اقبال روبه‌رو نشد. در دوره جدید، این شیفتگی‌ها به تدریج کم شدند، و بعد از صبا، استفاده از حالات خاص صدا، سیم‌های دوتایی، لغزانه‌های شدید، اختلاف در شدت، و تنها باب شد. دیگر سخنی از حالات صدایی

۱. *Viola d'amour*: سازی با هفت سیم پایشتر که با آرشه نواخته می‌شد و بین قرن‌های پانزده تا هجده میلادی مورد استفاده بوده است.

ویولونی که از روی ویول‌دمور ساخته شد، به نام ویولون سیاوش معروف بود. م.

رقت آور، که حاکی از کج سلیقگی است نمی‌گوییم، این‌ها تمامی به ضرر آرایه‌های پنهان اما غنی سبک کمانچه در اجرای ویولون بودند، و باعث شدند که ویولون از ردیف ساز سنتی تنزل کند.

هنوز هم چند نوازنده خوب ویولون از نوع مکتبی وجود دارند، اما سطح کلی پایین است، هرچند که این امر اثر مثبتی روی کمانچه داشته است. در مجموعه سنتی، یک کمانچه‌نواز متوسط جای بهتری دارد تا یک ویولون نواز خوب، و در روزگار ما تعداد زیادی از جوانان به کمانچه بازگشته‌اند، هرچند که ویولون هنوز بسیار مورد تحسین است. گروه هم‌نوازی هنرستان، ویولون را (که به قیچک ترجیح داده شده بود) در گروه شرکت نمی‌دهد و شاگردان ویولون که در رشته موسیقی دانشگاه تهران پذیرفته می‌شوند بلافاصله به طرف کمانچه سوق پیدا می‌کنند و دیر یا زود بر پیش‌داوری خود در مقابل کمانچه فائق می‌شوند و اغلب به طور کامل ویولون را کنار می‌گذارند.

بدین ترتیب، کمانچه پس از اینکه بشدت به وسیله ویولون تهدید شد تا بدانجاکه دو یا سه استاد بیشتر در این رشته وجود نداشت، دوباره بی قید و شرط جای خود را به دست آورده است.

۱ کوردئون، کلارینت و فلوت

اکوردئون هرگز در موسیقی مکتبی و سنتی مورد استفاده قرار نگرفت. برعکس، جایی مناسب در موسیقی مطربی یا جشنهای شهری یافت و با سبکی روسی یا شرقی خاص نواخته می‌شد که به رغم لحن مردم‌پسندش هرگز مبتذل نبود.

کلارینت هم که به وسیله گروه هم‌نوازی نظامی وارد موسیقی ایرانی شده بود، وضعی مشابه داشت. این ساز به توسط یونانیان، کولی‌ها و ترک‌ها شرقی شد و در موسیقی مطربی ایرانی جانشین بالابان آذربایجان گردید. کلارینت‌نوازان خوب می‌توانند فاصله‌های دقیق را در تمام دستگاه‌ها اجرا کنند، و ظرافت اجرای آنان در نهایت می‌تواند برای اجرای ردیف به کار آید، اما اگر کلارینت برای موسیقی سبک تنظیم شود، زنگ صدای آن برای ردیف، روی هم رفته زیاده فریادین و مبتذل است.

ظاهراً فلوت افقی ابتدا در دسته‌های نظامی مورد استفاده قرار می‌گرفت. در اواخر قرن سیزدهم اکبر "فلوتی" که موسیقی نظامی تحصیل کرده بود، روی فلوت ردیف و مایه‌های ضربی

را با مهارت تمام می‌نواخت. از او و از شاگردش یعقوب رشتی نوارهایی به جا مانده‌اند، که در یکی از آنها فلوت با دف و سنج کوچک همراهی شده است، که سنج کوچک یا زنگ را رقصندگان در قدیم به انگشت‌های خود می‌بستند. امروزه برخی از نوازندگان فلوت افقی موفق شده‌اند تصحیحات لازم را در سه ربع پرده انجام دهند. مع‌هذا، صدای پایین و نرم فلوت با صداهای ایرانی هماهنگ نیست و همیشه از فلوت، سازی غیر سنتی می‌سازد.

هنری جورج فارمر (۱۹۵۱، ص ۱۱۰۱) عقیده دارد که کلارینت و فلوت افقی اروپایی به‌زودی جانشین نی و سُرن خواهند شد. اما عملاً، با وجودی که کلارینت، اکوردئون و فلوت جای خود را در گروه‌نوازی‌های مردم‌پسند شهری یا شاد یافته‌اند، هرگز به ضرر سازهای سنتی علمی یا محلی نبوده‌اند.



نوازنده قیچک

فن اجرای سازها

فن اجرای سازهای موسیقی ایرانی آنقدر با فن اجرای سازهای غربی و حتی دیگر سازهای شرقی متفاوت هست که مناسب است چند سطری را بدان تخصیص دهیم؛ این تفاوت در فن اجرا تا بدانجاست که نمی‌توان آن را به سبک بیان یا حتی شکل (فرم) منحصر کرد. به علاوه، چنانکه دیدیم، فن اجرا به طرز قابل ملاحظه‌یی در طول پنجاه سال اخیر متحول شده است. اگرچه برخی ادعا می‌کنند که برای آشنایی با موسیقی قدیم کافی است که یک صفحه ۳۳ دور از موسیقی مکتبی یا سنتی معاصر ایران را روی ۴۵ دور بگذاریم تا در نتیجه صداها پرده‌های صوتی خود را بیابند، سنگینی خود را از دست بدهند، سازها زندگی خود را بازیابند، نقشهای آهنگین سیال‌تر و رخشان‌تر شوند بدون اینکه لزوماً تسریع شوند. مقایسه میان حرکات اوج و فرودی که در فن اجرای سنتی وجود دارند و همین حرکات در موسیقی شاخ و برگ یافته جدید، جالب توجه است. در واقع تعداد ضربات مضرب در فن اجرای سنتی، دو تا چهار برابر فن اجرای امروز است و برای جبران کمبود اصول اجرای قدما، در فن جدید از حالات و اثرات ساده‌تر استفاده می‌شود.

تمرین با یک ساز ایرانی، اما با فن اجرای غربی، به هیچ وجه نتیجه همسان به دست نمی‌دهد. برای ترسیم طرح کلی و مقایسه میان این دو فن اجرا می‌توان گفت که فن اجرای غربی (یعنی مرحله‌یی که یک نوازنده متبحر لزوماً باید از آن بگذرد) کمی است و فن اجرای شرقی، کیفی. به فن اجرای غربی ممکن است جدا از موسیقی (به وسیله تمرین، مشق تدریجی و غیره) دست یافت، حال اینکه فن اجرای شرقی جدایی ناپذیر از موسیقی است. در سنت موسیقی شرق به طور مطلق مفهوم یک نوازنده چرب‌دست و صاحب مهارت وجود ندارد، و به همان نسبت مفهوم یک

کودک استثنایی در موسیقی وجود ندارد، زیرا وجه فنی هرگز بر وجه موسیقایی مستولی نمی‌شود. در موسیقی غربی، در صورت فائق آمدن بر مشکلات فنی یک قطعه می‌توان اجرای آن را کامل کرد. در ایران کمی برعکس است؛ ابتدا فقط فهم موسیقی است، فهم کامل یک قطعه از ردیف است که عوامل فنی لازم را برای اجرا ایجاد می‌کند. فن اجرا تابعی است از هوش و سلیقه، از این روست که بعضی از تکنوازان ماهر قادر نیستند ردیف قدیم را بنوازند، و به روایات ساده شده اکتفا می‌کنند. وقتی فهم موسیقی کامل شد، هنرمند بتدریج به کمالی جدید و بدیع می‌رسد؛ این بار اثرات و حالات موسیقی از انگشتانش بیرون می‌تراوند، هر چند که به اشکال می‌توان این اثرات را از محتوای موسیقی جدا کرد، اما در این مفهوم برای یک استاد کلمه سخت و صعب وجود ندارد، زیرا یک نکته فنی خاص در اجرا هرگز مانع یا عاملی منفی نیست تا بر طرف شود. نوازنده سنتی ایرانی معمولاً خطای فنی مرتکب نمی‌شود، نه بدین خاطر که نواختن این موسیقی ساده است، بلکه چون که هیچ معارضه‌یی میان خواست او در اجرا، تعلیمات شخصی‌اش، و دستورهای اجرای یک اثر به شیوه‌یی خاص و واحد وجود ندارد. هنگامی که ردیف را می‌آموزیم، برای اجرا در مقابل الگویی قرار گرفته‌ایم، اما آن را بر طبق راه و روش خودمان اجرا می‌کنیم، بدون اجباری برای انتخاب این راه وقتی قطعه‌یی آموخته شد و موسیقیدان بر آن احاطه یافت، آنگاه آرایه‌ها با زبردستی بیشتری اجرا می‌شوند، در نتیجه موسیقی با فنی پیچیده‌تر نواخته می‌شود.

تفاوت میان فن اجرا به شیوه غربی‌های امروز، و هنرمندان سنتی ایرانی، فقط در ترتیب رویارویی با مشکلات اجرا نیست، بلکه در شناخت طبیعت این مشکلات است. برخی زخمه یک ساز ایرانی را با حرکت پرنده‌یی در حال پریدن و جهیدن مقایسه کرده‌اند (و صدای نی را به آواز پرندگان تشبیه کرده‌اند). این حرکات بخصوص در صدای سه تار واضح هستند: نه سنگینی، نه رکود و جزم و نه زور و ضرب، هیچ یک پذیرفته نیست. سرعت، سبکی و قوت قدیمی‌ها کاملاً شگفت‌انگیز بود، و می‌توان آن را در آخرین استادان سالخورده این دوره دید؛ آنان در مورد سازهای گوناگون آنچه را که رمز و راز اجرا نامیده می‌شود، حفاظت می‌کنند، و آن را رمز و راز اجرا می‌خوانند زیرا نه می‌توان آن را منتقل کرد، و نه جدا از موسیقی فراگرفت. چون در واقع بستگی به روحیه‌ای خاص دارد. در ضمن آن را رمز و راز می‌خوانند زیرا فقط موسیقیدان خبره اهمیت آن را درک می‌کند در حالی که باقی افراد از آن بی‌خبرند. این طرز زخمه بالاترین و بهترین صدای ساز را بیرون می‌آورد، «ریز»ی روشن که به نهایت در آهنگ ادغام شده است، با

آرایه‌ها و تکیه‌های بسیار سریع، یا دارای حالتی که به گوش سریع می‌آید، و بنابراین آهنگ و وزن را جلوه بیشتری می‌بخشد.

هنر زخمه زدن به اندازه خود آهنگ اساسی است، و بعضی صریحاً تأکید دارند که این هنر بر تمام وجوه دیگر برتری دارد. بدین ترتیب سماعی بزرگ، یک تجربه ردیف نبود، بلکه علم او در ضربه‌های سنتورش بود. نقل است که او به خنثی‌ترین و بی‌رنگ‌ترین آهنگ‌ها بوی ردیف را می‌داد، و اثر نواختن پدر را به ارث برده بود. او بسیار کم می‌نواخت، و حتی اتفاق افتاده بود که در طول سه سال دست به سنتورش نزد. روزی که سنتور نواختن را از سرگرفت، سر مویی از استادش کم نشده بود. برای درک آنچه زخمه‌یی خاص نامیده می‌شود، می‌توان نمونه هنرهای رزمی خاور دور را به نظر آورد؛ با تمرین کاراته می‌توان آجری را با فقط یک ضربه انگشت سبابه از میان به دو نیم کرد، به همین نحو، سماعی، وقتی به زور از او خواستند که بنوازد و او نمی‌خواست بنوازد، مضراب‌هایش را روی سیم، با یک ضربه کوچک میچ دست شکست، در حالی که برای شکستن آن به طور معمول می‌بایست با تمام نیروی بازویش ضربه می‌زد. بنابراین سخن از تلاقی چند نیرو نیست، بلکه سخن از کیفیت نیرویی است که به هیچ روی عضلانی نیست، بلکه مبتنی بر نوعی تمرکز است. این مرحله درونی بر تمام موسیقی اثر می‌گذارد، هر چند نمی‌توان گفت که هر موسیقیدانی در مرحله‌یی عرفانی است، زیرا تمام استادان موسیقی عارف نبوده‌اند، اما همگی به فن اجرای موسیقی خود از این طریق دست می‌یافتند. نواختن موسیقی سنتی بر مبنای کار عضلانی نیست، بلکه بر مبنای تمرکز و مراقبه است، که اگر بتوان گفت نوعی سیالۀ عصبی را آزاد می‌کند.

در صفحات قبل، کوشش ما بر این بود که وجوه بیرونی موسیقی (یعنی شکل، طرز اجرا، طرز کوک کردن و غیره) را که روی فن اجرا اثر دارند بررسی کنیم، اینک باید دانست که این بخش از مسئله، ثانوی است. وقتی یک نوازنده آنچه را که موسوم به راز زخمه زدن است کشف کرد، می‌تواند آن را به هر وسیله‌یی اجرا کند، با مضرابی بزرگ یا کوچک، به این طرز یا به آن طرز. به علاوه، اگر او اصل درونی موسیقی را از طریق سازی درک کرده باشد، فهم این اصل در سازی دیگر برای او بسیار ساده خواهد بود، و فقط مدت زمانی کوتاه لازم است تا عضلات به کار آیند، و در مدت زمانی کوتاه می‌توان به سطحی عالی رسید. از اینجاست که استادی همچون صبا، سه تار، ویولون و ضرب را به کمال می‌نواخت، و همچنین به همین حد عالی تار و سنتور مشق می‌کرد. فروتن، تار، سه تار، ویولون و پیانو می‌نواخت. صفوت، سه تار، سنتور و ویولون

می‌نوازد، و روزی که تصادفاً سعی کرد "قانون" بنوازد، می‌دانست چگونه "عطر ردیف" را از آن برانگیزد، تا بدان‌جا که قانون‌نوازی چرب‌دست قادر به تقلید از او نبود. با وجود این موهبت چندگانه که نصیب آنان است، استادان و بخصوص شاگردان، همواره سازی برگزیده دارند، و علاوه بر ضرب که همگی کمابیش می‌نوازند، ساز دوم آنان اغلب سه تار است.

فن اجرای موسیقی ایرانی نه تنها با فن اجرای موسیقی غربی تفاوت می‌کند، بلکه حتی با فن اجرای دیگر سنت‌های شرقی نیز متفاوت است، مثلاً با موسیقی عربی یا هندی. اگر بخواهیم رابطه‌یی میان سلیقه قدیمی‌ها با یک سبک خارجی پیدا کنیم می‌باید پیوندهای خویشی را در شمال ایران جست‌وجو کنیم. در نتیجه تار قفقازی (ارمنی یا آذربایجانی) را با ریز خاصش، و کمانچه را با لحن پر حدت و شدتش خواهیم یافت؛ سبک آواز، و همچنین فن تقلید ناپذیر تحریر، تقریباً در قفقاز مشابه ایران است. در شمال شرقی، در خراسان، دو تار را خواهیم یافت که آهنگ‌های ساده‌اش با زمینه‌یی مداوم از ریزی پیایی و خشک، با آوازی قوی و تا حد ممکن زیر همراه می‌شود. همین آواز در لرستان شنیده می‌شود که با کمانچه‌یی رسا همراه می‌شود.

در این زمینه هم ایران بوضوح استقلال فرهنگی خود را در مقابل کشورهای عرب و ترک نشان می‌دهد. اگر روزی دستگاه‌های آنها مشابه بوده، مدت‌هاست که شکل، وزن، فن اجرا، سبک و طرز بیان آنها تفاوت کرده است، مگر اینکه در آینده نوازندگان ایرانی اصالت خود را از دست بدهند و به تشکیل گروه‌های بزرگ هم‌نوازی گرایش پیدا کنند، آن هنگام است که سقوط فن اجرا، غرب‌زدگی و فراموشی ردیف پیش خواهد آمد.



نوازنده داف

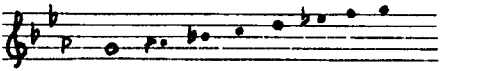
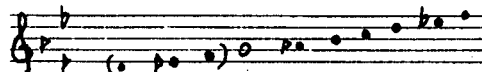
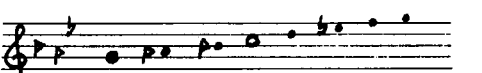
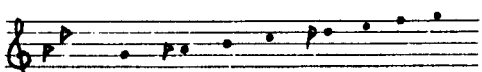
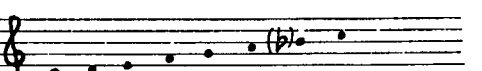
بخش سوم

وجوه نظری و صوری

دستگاه‌های موسیقی ایرانی

قبل از سخن گفتن در باب وجوه فنی ردیف، که چنانکه گذشت نظم و ترتیب دستگاه‌ها و آهنگ‌های سنتی را تعیین می‌کند، اگر اساس دستگاه‌های موسیقی ایرانی را تذکر دهیم بی‌فایده نیست. بدین منظور روشی ساده اما کاملاً روشن اتخاذ می‌کنیم، و عماداً از هرگونه مقایسه با دستگاه‌های غربی صرف نظر می‌کنیم. این نوع سنجش‌ها بسی مطبوع نظر شارحان و منتقدان شرقی است، و آنان همواره امیدوارند که توجه موسیقی‌شناسان غربی را از این طریق جلب کنند، و به آنان نشان دهند که موسیقی آنان اصول موسیقی اروپایی را رعایت می‌کند، اما عملاً هیچ چیز بر یک چنین طرز تفکری صحه نمی‌گذارد. البته، در بعضی از موارد این مقایسه‌ها بسیار وسوسه‌انگیز هستند، اما بهتر است که چندان اصراری بدان نداشته باشیم و بر عکس اختصاصات دستگاه‌ها را برشماریم: سه‌گاه ایرانی، سیکاه ترکی - عربی نیست، راست، ماهور نیست، و ماهور ایرانی هر چند که گاهی به دلیل عوارض دگر فرهنگ پذیری تبدیل به ماژور غربی شده، ذاتی کاملاً مغایر دارد. مقایسه میان دستگاه‌های ایرانی و دستگاه‌های اروپایی مشکل‌تر از آن است که بتوان توضیح داد، زیرا تعداد بسیاری گوشه وجود دارند که فرق چندانی با هم ندارند، و تنها فرق میان آنها ترکیب درونی آنهاست، که ساختی مبتنی بر هرم صوتی دارد یعنی بر سلسله مراتب تنها بر حسب اهمیت متفاوت آنها رده‌بندی شده است، و از یک تسلسل یا پایه صدا (اشل) به دیگری تغییر می‌کند، و در عین حال اغلب تسلسل مشترک دارند. این امر گویای آن است که می‌توان به مفهوم دستگاه‌های موسیقی و به مفهوم کاملاً نسبی تسلسل نزدیک شد. منظور از تسلسل، توالی و تسلسل فاصله‌ها در هنگام (اکتاو) است، بدون ساختی درونی و حتی بدون نت اول گام.

تسلسل (اشل) ها

	شور شکل اول
	شور شکل دوم
	همایون
	مخالف و اصفهان
	چهارگاه
	ماهور

تمام دستگاه‌های ایرانی روی تسلسل‌های فوق ساخته شده‌اند،^۱ و با وجود این که هیچ یک از نظریه پردازان ایرانی تسلسل مخالف را ذکر نکرده است، مع‌هذا نمی‌توان آن را همچون مشتقی از همایون به حساب آورد، زیرا فرود ظریف و حساس مخالف به آن شخصیتی کاملاً متفاوت می‌بخشد.

نمی‌توان این تحلیل را بدون درک مفهوم دستگاه موسیقی گسترش داد. فقط باید به خاطر داشت که آنچه در موسیقی ایرانی نواخته می‌شود روی یکی از تسلسلهای فوق‌الذکر گسترش می‌یابد (فواصل کوچک به حساب نیامده‌اند).

فواصل

ریاضیدانان و موسیقیدانان کوشش کرده‌اند تا ارتفاع صدا را از بدو به وجود آمدن موسیقی شرقی تعیین کنند. اما متأسفانه در مورد کمیت فاصله صدا در موسیقی عرب، ترک یا ایرانی به توافق نرسیده‌اند. و محتاط‌ترین آنان هوئارت، فقط از فاصله کم شده سخن می‌گوید که "نه ثلث

۱. چهارگاه راست کوک: سل + لا کژن + سی + ر + می کرن + فا دیز + سل

غلط: سل + لا کرن + سی + ر کرن + می بکار + فا بکار + سل

علامت آنها مربوط به چهارگاه چپ کوک است که باید از دو شروع شود نه از سل. - د. ص.

پرده است و نه ربع پرده، بلکه واسط و بخصوص متغیر است.“ (۱۹۲۲، ص ۳۰۶۹، ج. ششم). از این رو نتیجه‌ی قطعی، مبتنی بر یک تجربه‌ی عینی به دست نیامده است.

پیشنهاد غیر منطقی وزیری را نادیده بگیریم، که بنا به قولی به طور رسمی مورد قبول واقع شد و طبق آن ۲۴ ربع پرده هنگام (اکتاو) را به بخش‌های مساوی تقسیم کرد. پیشنهادی روشن و واضح که اگرچه با نظریه‌ی غربی دوازده نیم پرده مساوی مطابقت می‌کرد برای اجرا عملی نبود. فقط مفهوم $\frac{1}{4}$ پرده، $\frac{1}{3}$ ، $\frac{2}{3}$ ، $\frac{1}{2}$ و $\frac{3}{4}$ پرده را در نظر بگیریم که برای بیانی شفاهی بسیار ساده هستند، اما باید آنها را چون طرحی کلی و قابل تغییر انگاشت. در نت‌نویسی علامت صفحه ۱۴۷ که وزیری نام‌کُرُن به آن داده بود، نشانگر $\frac{1}{4}$ بمل است، و نت را ربع پرده پایین می‌آورد. اصطلاح ربع پرده، مشروط بر اینکه مفهوم آن کاملاً در نظر گرفته شود، روش و قاعده‌ی روشنی به دست می‌دهد. به علاوه، دوازده صدای کروماتیک در موسیقی شرقی تعدیل شده (مساوی) نیستند، برای درک این مسئله کافی است که دستگاه ماهور را با گیتار بنوازیم.

مهدی برکشلی (۱۹۶۳) اولین کسی است که با نظریه‌ی وزیری مخالفت کرد، و نشان داد که گام ایرانی بسیار پیچیده‌تر از آن است که در بیست و چهار ربع پرده مساوی بگنجد. بدین ترتیب که او ارتعاش صداها را از روی اجرای زنده‌ی موسیقی اندازه گرفت. او از روی آواز چند موسیقیدان ارتفاع دقیق صداها را اندازه گرفت؛ متأسفانه، از ابتدا، کار او مانند اغلب فیزیکدانان با جبهه‌گیری جهت گرفت، در واقع او می‌خواست نتایج به دست آمده در این تجربه را، با پیش داوری، در چارچوب گام‌های فیثاغورث، ابوعلی سینا، فارابی و صفی‌الدین [ارموی] وارد کند. نتایج او مردود بودند زیرا که تحقیقات او روی فاصله‌ی از پیش ساخته متمرکز شده بودند، و بدین ترتیب او تحقیقات دیگر را به دیده‌ی تسامح نگریست. از طرفی، او از طریق آواز تجربه می‌کرد، نه از طریق یک ساز مشخص همچون سه تار، که امکان میزان کردن پرده‌ها روی آن وجود داشت.

ما نمی‌خواهیم بگوییم که موسیقیدانان غلط خواندند، بلکه می‌خواهیم بگوییم که آواز را سخت‌تر می‌توان تحت فرمان در آورد؛ این امر کاملاً شناخته شده است که فاصله‌ی سی - دو و دو - سی را مشابه نمی‌خوانند. به طور خلاصه، برکشلی، با تمهیدی که جای دیگر ذکر آن رفته است (دورینگ، ۱۹۸۳)، گامی بسیار نزدیک به گام فیثاغورث پیدا کرده است: یک پرده برابر $51/54$ ساوار؛ نیم پرده برابر $22/2$ ساوار؛ فاصله‌ی چهارم برابر $124/9$ ساوار. در واقع این اندازه‌ها زیاده از حد دقیق هستند، و مؤلف در آخر کتاب خود اعتراف می‌کند که تمام فواصل به دست

آمده از این دست نبوده‌اند، اما فهرستی از تمام نتایج به دست آمده نمی‌دهد، و توضیح نمی‌دهد که چگونه این انتخاب صورت گرفته است.

صفوت از نتایج و بخصوص جمع‌بندی‌های او انتقاد کرده است (۱۹۶۶، ص ۱۳). صفوت با لپ^۱ در آزمایشگاه صوت‌شناسی دانشگاه پاریس اندازه‌ها را مورد بررسی قرار داد. روش تحقیق آنان کاملاً متفاوت بود، زیرا فقط یک نوازنده، سه تار می‌نواخت، که از صدای آواز دقیق‌تر است. نتیجه به دست آمده محقق کرد که فواصل صدا متعدد، و در تمام موارد متغیر هستند. بدین ترتیب تقریباً چهار نوع $\frac{3}{4}$ پرده شماره کردند: ۳۵ ساوار، ۳۴ ساوار، ۳۳ ساوار، ۳۲ ساوار. شش نوع $\frac{1}{4}$ پرده: ۲۲، ۱۸، ۱۹، ۲۶، ۲۳/۵، ۲۶/۵ ساوار. چهار نوع $\frac{4}{4}$ پرده: ۵۱، ۵۵، ۵۴ و ۵۶ ساوار. سه نوع $\frac{5}{4}$ پرده: ۶۷، ۶۱ و ۶۰ ساوار.

بدین ترتیب برای هر دستگاه ارتفاعی به ترتیبی اندک مغایر میزان کردند، اما متیقن نیست که احتساب این اندازه‌ها قطعی باشد و در آن نکته‌یی وجود دارد که به آسانی نمی‌توان از آن گذشت. در واقع صفوت جزئیات این تجربه را توضیح نمی‌دهد. (مثلاً) چند بار همان دستگاه را نواخته است قبل از اینکه ارتفاع را ثبت کند؟ تکرار تجربه‌ها در چه فاصله زمانی صورت گرفته است؟ در چه مایه (تنالیت) بی این تجربیات نواخته شده‌اند، و غیره ...؟^۲

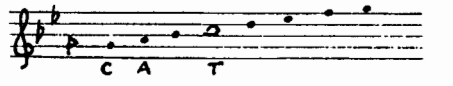
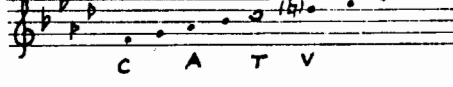
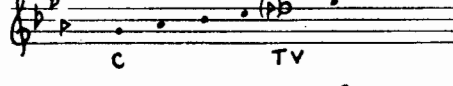
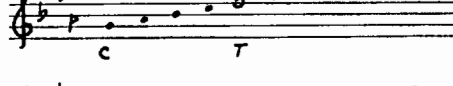
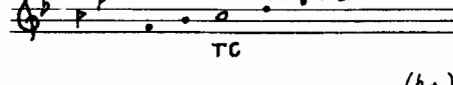
در تحقیقات گسترده‌تر (دررینگ، ۱۹۸۴) به این عقیده رسیدیم که این فواصل در طبیعت و ذات خود متغیر هستند، و تنها کرانه تغییر آنها باید تعیین شود تا از اغوجاج زیاده از حد صدا جلوگیری شود. در داخل این کرانه، دلیلی وجود ندارد که مانند نوازندگان نی، عود، یا کمانچه، به دلخواه خود ارتفاع قطعه‌یی را به قطعه‌یی دیگر میزان نکنیم، یا گاهی در همان قطعه تغییر ارتفاع ندهیم. با تحمیل فواصل مشخص و اکید، به طور یقین چیزی از دست می‌رود، بخصوص در موسیقی ایرانی، که اگر باربع پرده ثابت اجرا شود (اعم از تعدیل شده یا نشده) جز چهار فاصله پیوسته نخواهیم داشت و این امر منجر به ضعف بیان موسیقی می‌شود.

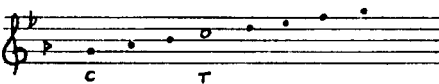
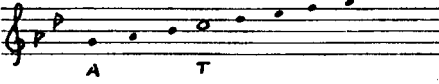
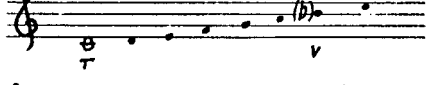
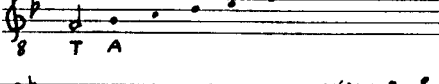
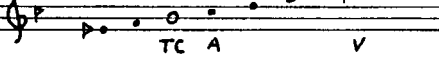
1. Emile Leipp

۲. واضح است که برای به دست آوردن نتیجه‌یی عینی، تجربه کنندگان می‌باید چند عامل را به حساب آورند: اگر فقط با یک نوازنده کار می‌شود، باید چندین باریک دستگاه نواخته شود و هر بار ساز رانا کوک و دوباره کوک کنند، باید ساز عوض شود، هر دستگاه در مایه‌های مختلف اجرا شود؛ به دفعات در ساعات و روزهای مختلف همان دستگاه نواخته شود. بدین ترتیب برای هر دستگاه می‌توان معدلی به دست آورد. به هر صورت، با در نظر گرفتن تمام جزئیات، ممکن است نوازندگان مختلف، نتایج مختلف به دست آورند، زیرا هر یک از آنان فواصل دیگری را به کار می‌گیرد. بنابراین حائز اهمیت است که با استادان مورد قبول کار شود، نه با غیر حرفه‌یی‌های ساده یا نوازندگان بی‌فرهنگ. و احتمالاً نوازندگان مورد آزمایش برکنشی تبحر کافی نداشته‌اند، و صحیح‌تر این بود که برای این مهم استادان سستی انتخاب می‌شدند.

دستگاه‌های موسیقی

تمام گوشه‌ها، که تعداد آنها در ردیف‌های مختلف، بین ۲۰۰ تا ۴۰۰ گوشه تخمین زده شده است، در رده یارَدیفی مشخص منظم شده‌اند، و به دوازده مجموعه (۷ دستگاه و ۷ آواز) تقسیم می‌شوند. هر یک از دستگاه‌ها با تعدادی گوشه خاص خود مشخص می‌شود. در گردش بعضی از گوشه‌ها فواصل دستگاه حفظ می‌شود و فقط نت شاهد آن (مثلاً تونیک و نمایان) جابه‌جا می‌شود و در بعضی دیگر، فواصل دستگاه هم عوض می‌شود، مثلاً از مقام همایون به مقام شور می‌رود. این مقام گردی به طور کامل از دستگاه اولیه دور نمی‌شود، چون که دستگاه اولیه به طرق مختلف نشان داده می‌شود، و از این رو با اینکه مقام گردی شده، به نظر می‌رسد که هنوز همان دستگاه نواخته می‌شود. وقتی دستگاه یا آوازی شروع می‌شود، مقام اصلی آن نشان داده می‌شود و همین مقام، حالت و شخصیت دستگاه را می‌سازد و تمام مقام گردی‌ها و گوشه‌ها به ترتیبی صریح یا ضمنی به آن بر می‌گردند. این دستگاه‌ها عبارتند از:

	شور
	ابوعطا
	ترک
	افشاری
	دشتی
	کرد
	سه‌گاه
	نوا

	همایون
	اصفهان
	شوشتری
	چهارگاه
	ماه‌ور
	راست پنجگاه

چند یادآوری لازم

وقتی نغمه سنج نباشد، نت‌های اجرا شده فقط ارزشی نسبی دارند. «دو» نسبی تقریباً بین لا بمل و «دو» نغمه سنج غربی تغییر می‌کند. «T» نت شاهد را مشخص می‌کند، معادل تونیک (نت اول گام) و نت مرکزی است. «A» نت توقف را مشخص می‌کند که جاذبه آن گاهی بسیار شدید است، و با یک نت شاهد دوم معادل است (ابوعطا یا راست پنجگاه) یا گاهی ضعیف (ترک، شور). «V» نتی است که معمولاً بر حسب ناحیه هنگام (اکتاو) تغییر می‌کند و گوشه بر اساس آن تکامل می‌یابد. «C» نت فرود است. تمام این نت‌ها کمابیش ناشی از ترکیب درونی و ساختار درجات گام هستند.

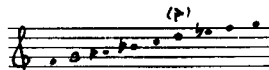
برای روشن ساختن تفاوت ساخت دستگاه‌ها، ما هفت دستگاه اول را در همان اشل (تسلسل) شور عرضه داشته‌ایم. در شور، نت شاهد روی درجه اول قرار گرفته، سه گاه روی درجه دوم، ترک روی درجه سوم، افشاری روی درجه چهارم و غیره...، اما به هیچ روی نباید از آن نتیجه گرفت که سه گاه یا نوا انواع مشتقات شور هستند، هر چند که اشل (تسلسل) آنان یکسان باشد. در واقع فقط ترک، افشاری، ابوعطا، دشتی و کرد را همچون مشتقات شور، و به عنوان دستگاه‌های فرعی به حساب آورده‌اند، به همین دلیل است که آنها را «دستگاه» نمی‌خوانند، بلکه «آواز» می‌گویند. اما اگر آواز ترک، افشاری، ابوعطا، دشتی و کرد را مشتقات دستگاه شور

دانسته‌اند بدان خاطر است که بیان آنها به بیان دستگاه شور نزدیک است و گاه به حدی به دستگاه شور وابسته می‌شوند که بعضی از اجزای آنها با شور مشتبه می‌شوند، مع‌هذا به حد کافی با شور تفاوت دارند، تا بدان حد که به تقریب همیشه جدا اجرا می‌شوند. ما باز هم به این مهم باز خواهیم گشت.

اصفهان، با وجود شخصیتی کاملاً مغایر مشتقی از همایون محسوب می‌شود. بیات کرد (به‌طور مختصر کرد)، مشتق از شور، گاه همچون آوازی مستقل به حساب می‌آید، و گاه چوناً یک گوشه بزرگ متعلق به دستگاه شور. به همین ترتیب، شوشتری را که متعلق به دستگاه همایون است، ممکن است به تنهایی نواخت. بعضی موسیقیدانان دوازده دستگاه می‌شمارند (هفت دستگاه و پنج آواز)، یعنی کرد را در شور داخل می‌کنند، و شوشتری را در همایون. برخی دیگر این دو دستگاه را همچون آوازهایی مستقل به شمار می‌آورند. جوابی قطعی به این سؤال وجود ندارد، فقط به یاد داشته باشیم که موسیقیدانان سنتی بخوبی این دو آواز را می‌شناسند و گاهی آن دو را به تنهایی اجرا می‌کنند، حال اینکه متجددان آنها را به ندرت می‌نوازند، بخصوص کرد را. اینک ضروری است که هر دستگاه یا آواز را بررسی کنیم تا ساختار سنتی آن، گوشه‌های اصلی آن، و سرانجام شیوه قدا و متأخران در اجرای آن، روشن شود.

۱. شور

هر دستگاه به طور سنتی در یک مایه خاص نواخته می‌شود، اما بدیهی است که امکان انتقال به چهارمین نت گام یا به پنجمین نت گام و گاهی به دومین نت گام وجود دارد (رجوع کنید به جدول کوک‌های تار و سه تار در فوق). بنابر ردیف قدیم، شور در تار یا سه تار روی کوک "فا ۱"، "دو ۲"، "سل ۱" و روی اشل (تسلسل) ذیل نواخته می‌شود:



در زیر اولین جمله‌های دستگاه شور در ردیف میرزا حسینقلی، که توسط وزیری نت‌نویسی شده‌اند ملاحظه می‌شود:



بدین ترتیب نت شاهد سل است. در دسته‌بندی نت‌ها از روی اهمیت، در دو درآمد اول: سل، لا کرن، سی کرن، دو و فا و در درآمد سوم (کرشمه): سی بمل، دو، لا کرن، سل، ر کرن، فا به ترتیب واجد اهمیتند. بدین ترتیب نت شاهد لزوماً همان نیست که اغلب نواخته می‌شود. آنگاه نت‌های مرکزی جا عوض می‌کنند و "دو" نت شاهد می‌شود. بعد "ر" گاه به گاه ظاهر می‌شود؛ سل در هنگام (اکتاو) به نوبه خود نت شاهد می‌شود، بعد فا. سپس، در سل ۱ فرود می‌آییم. خصوصیت بسیار جالب شور داشتن دو بخش بزرگ است، که بخش دوم آن در هنگام فوقانی نواخته می‌شود. سل ۲ در آن نت شاهد، بعد سی بمل، سپس "دو" تدریجاً مرکز چند گوشه می‌شود، مانند می بمل، بعد با فرود روی سل ۲ تمام می‌کنیم. هریک از این گوشه‌ها نامی دارد. با بررسی دستگاه‌های موسیقی به این نتیجه می‌رسیم که تمام موسیقیدانان مکتبی یا حتی سنتی تمام گوشه‌ها را نمی‌شناخته‌اند. آنان از میان گوشه‌های اصلی که به تقریب دوازده گوشه می‌شوند، چیزی جز شهنواز روی درجه چهارم را نمی‌نوازند؛ تمام گوشه‌هایی که در اطراف فا و می بمل دور می‌زنند، بخصوص در موسیقی امروز نادر شده‌اند. واضح است که نوازندگان گوشه‌های مشخص‌تر دستگاه را به خاطر می‌سپارند، در حالی که به خاطر سپردن گوشه‌های دیگر، که اختلاف بیشتری دارند، یا از دستگاه اصلی کمی دور می‌شوند مشکل‌تر است، و در نتیجه اغلب فراموش شده به‌ندرت نواخته می‌شوند.

۲. مسئله هنگام‌ها و انتقال (در شور)

تذکری بسیار مهم در باب انتقال به هنگام زیرتر لازم است. روی سازهای ایرانی، دستگاهی که در ناحیه بم نواخته شود بیانی خاص دارد، و اگر در ناحیه زیرتر اجرا شود این بیان را نخواهد داشت. عوامل متعددی در نواختن ساز مؤثرند، مثلاً کشش سیم‌ها، کوک، و نت و اخوان، اما نباید ارتفاع مطلق را همچون یک تعیین‌کننده انگاشت، زیرا کوک سازها ممکن است از سازی به ساز دیگر تا سه پرده تغییر کند بدون اینکه شخصیت یک دستگاه را به‌طور قطعی تغییر دهد. برعکس انتقال شور روی لا به جای سل، به آن شخصیتی مغایر می‌بخشد، منسجم‌تر و مشخص‌تر می‌شود، و بدین دلیل است که نوگرایان در تار و سه‌تار، شور را اغلب روی این کوک می‌نوازند (و مثلاً شهنازی آن را در ردیف خاص خود پذیرفته است). برخی دیگر آن را روی "دو" یا "ر" می‌نوازند، که بیان آن را بیشتر عوض می‌کند، و فقط در صورتی می‌باید پذیرفته شود که یک خواننده یا یک نی‌نواز با این ارتفاع همراهی بشوند. لازم به تأکید است که در یک چنین

انتقال‌هایی بعضی از فواصل تا حدود یک کما دچار تغییر می‌شوند و این به دلیل محل دستانهاست که تعدیل نشده هستند.

در نواختن گوشه‌یی که برای هنگام (اکتاو) فوقانی در پردهٔ بم، یا برعکس در نظر گرفته شده، آزادی بسیار وجود دارد. قدیمی‌ها شور را به دو بخش تقسیم می‌کردند: یکی در بالا دسته، یعنی بم، دیگری در پایین دسته، یعنی زیر. تمام گوشه‌های زیر یک شخصیت بیانی خاص دارند و سخت‌تر از گوشه‌های بم هستند و یک نوازندهٔ سنتی به خود اجازه نمی‌دهد که آنها را در هنگام دیگری بنوازد، همان‌طور که یک ویولونیست یک سونات موزار را به هنگام دیگر انتقال نمی‌دهد.

دستگاه شور به رغم تغییر شکل‌هایش دستگاهی است که نوازندگان مکتبی یا مطرب اغلب آن را می‌نوازند و در موسیقی محلی خراسان نیز رایج است. مشخصات آن را می‌توان بدین‌گونه برشمرد: "دستگاه شور بسیار فکورانه، شاعرانه و جذاب است، با فواصل کاملاً متوازن، و مناسب برای بیانی نرم و مهربان، عاشقانه و رقت‌آور. گاه غم‌آور می‌شود، اما زود تسکین می‌دهد... روحیهٔ عارفانهٔ ایرانی، و حساسیت ایرانی نسبت به زیبایی، در شور نمایانده می‌شود، و با الحان شور به اوج می‌رسد." (کارون و صفوت، ۱۹۶۶، ص ۶۲).

جای شور در میان دستگاه‌های موسیقی ایرانی بس مهم است، شاید چون که چهار مشتق دارد، و همچنین دو دستگاه در همان اشل (تسلسل) با آن مشترک هستند. شور را همواره استادان سنتی مکتبی تعلیم می‌دهند، حال آنکه دیگر دستگاه‌ها با چنین سختگیری بی تعلیم داده نمی‌شوند.

۳. مشتقات شور

مشتقات شور خصوصیت جالبی را نشان می‌دهند که کمابیش در روزگار ما فراموش شده است. این آوازاها همواره در ناحیهٔ زیر، زیرتر از سل ۲ شروع می‌شوند، در حالی که تمام دیگر دستگاه‌ها در بم شروع می‌شوند و به تدریج بالا می‌روند. می‌توان نتیجه گرفت که در روحیهٔ آنان که ردیف را تنظیم کرده‌اند، این آوازاها به شور بسی وابسته‌تر از امروز بوده‌اند. این امر را می‌توان از اینجا نیز نتیجه گرفت که تمام این آوازاها به طور سنتی روی سل، یعنی اولین درجهٔ شور تمام می‌شوند، حتی ترک که کاملاً روی سی بمل متمرکز شده است، و در آن سل اهمیتی ثانوی دارد. (مع‌هذا ترک می‌تواند مانند افشاری، روی فا تمام بشود). این خصوصیات به ردیف دو تار خراسان نزدیک هستند و احتمالاً منشأ مکانی این آوازاها را نشان می‌دهند.

به یاد داشته باشیم که در ردیف میرزا عبدالله، دستگاه سه گاه هم روی سل تمام می شود (در گوشه تخت طاقدیس)، همان طور که نوا (در نیریز با تخت طاقدیس)، که کمابیش فضای مایه شور را زنده می کند. آیا می بایست از آن نتیجه گرفت که نوا و سه گاه به شور وابسته اند؟ در حالی که این دو دستگاه تنها دستگاه هایی هستند که در بازگشت به دستگاه اولیه تمام نمی شوند. با این وصف در ردیف سنتی، سه گاه با قطعه یی ضربی (رنگ دلگشا) تمام می شود که به دستگاه اولیه وصل می گردد، به همین ترتیب نوا با رنگ نستاری و رنگ نوا تمام می شود.

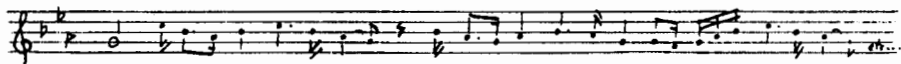
۴. آواز ابوعطا

این آواز مشتق از شور است و طبق سنت روی گام زیر اجرا می شود:



اما در ضمن بسیاری از مواقع در چهارمین نت گام تحتانی، با یک سی بمل و یک می کرن تمام می شود.

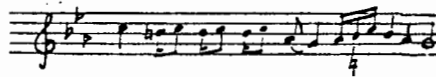
نت شاهد "دو" است، اما فرود همیشه روی درجه اول، سل انجام می شود. در آمد بنا بر اجرای معروفی به ترتیب زیر است:



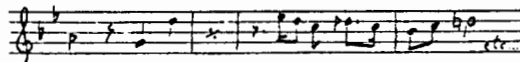
بدون شک می توان گفت که درجه دوم، نت توقف است، چهارمین درجه، نت شاهد است، و درجه اول نت فرود؛ نت توقف بسیار مشخص است، بدان حد که بعضی از نوازندگان آن را همچون یک نت شاهد دوم می گیرند. ساختار آواز ابوعطا بسیار آسان است و عبارت است از تکرار آهنگمایه از نت شاهد، یا درجه پنجم، با فرود تدریجی درجه به درجه تا درجه یک، تغییری در اشل (تسلسل) وجود ندارد، اما باید نت گذری را که در سلسله نت های سریع و متوالی به طور موقت علامت تغییر صدا گرفته، ذکر کرد:



این علامت تغییر صدا را در جای دیگر در چهار مشتق شور باز می‌یابیم، یک علامت تغییر صدای دیگر در فرود نهایی است (ردیف میرزا عبدالله):



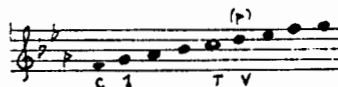
یکی از گوشه‌های مهم، حجاز است؛ نت شاهد روی درجه پنجم است. گوشه دیگر عشاق است، که در آن درجه ششم به وسیله یک "ربع پرده" افزایش ارتفاع می‌یابد. ابوعطا به دلیل سادگی آن، از نظر ساختار در مظان هیچ تغییر شکلی واقع نشده است. و چون تمام مشتقات شور، میان قشرهای مختلف ایرانی بسیار نواخته می‌شوند، تنها روایت معروف دیگر از ابوعطا از درویش خان است که به طور گذرا یادی از دشتی در حجاز می‌کند و این عمل را از طریق ربع پرده پایین آوردن گاه به گاه نت پنجم گام (نت شاهد حجاز) انجام می‌دهد. اورنگی تصنیف کرده که این خصوصیات را در آن عرضه داشته است.



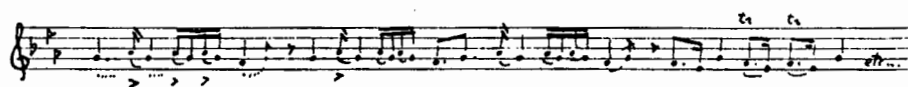
واقعیتی که کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد این است که ابوعطا گاهی آواز دستان عرب نامیده می‌شود، (دستان در قدیم به معنی دستگاه بوده، یعنی جای نت‌ها روی دسته)، پس یعنی آواز دستگاه عرب؛ حال اگر بر یک چنین مفهومی حضور گوشه حجاز را بیفزاییم می‌توان تصور کرد که موسیقی عرب در شکل‌گیری این دستگاه بی تأثیر نبوده است، بخصوص که این دستگاه برای روضه هم مورد استفاده قرار می‌گیرد. "ابوعطا، وهم‌انگیز و تألم آور، بسیار نزدیک به شور است. تعداد زیادی از تصنیفهای مطربی در ابوعطا هستند،... و بعضی از ادعیه و آیات قرآن در حجاز خوانده می‌شوند." (کارون و صفوت، ۱۹۶۶، ص ۶۶).

۵. آواز افشاری

این آواز با درجه پنجم خود که متغیر است، مشخص می‌شود. درجه اول سل است، اما نت فرود، فا، در پایین قرار دارد. سل فقط نت گذر است که کاملاً توسط درجه دوم، سوم و چهارم محو می‌شود. نت شاهد "دو" به طور واضحی درجه چهارم است. در نتیجه گام را به ترتیب زیر نت‌نویسی می‌کنیم:



به یاد داشته باشیم که در اینجا نت‌نویسی از درجهٔ اول گام کمی معنی خود را از دست می‌دهد و فقط برای تأکید بر وابستگی آن با شور است. افشاری همچون ابوعطا، تُرک و دشتی، اغلب روی چهارمین نت تحتانی نواخته می‌شود. ساختار آن کاملاً روشن است و کلاً روی نت شاهد متمرکز شده است، مع‌هذا از ساختار ابوعطا یا ترک ظریف‌تر است. درآمد در ردیف شهنازی به ترتیب زیر است (که به نت چهارم تحتانی انتقال داده شده است):



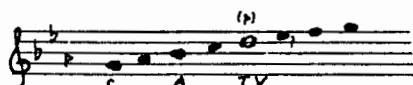
راه و روش این آواز مکتبی است؛ ابتدایین لاکرن و رکرن گسترش می‌یابد، و پس از آن تا فاکشیده می‌شود، و آنگاه ر بکار می‌شود. سپس نت شاهد فامی‌شود، قبل از مقام گردی به نهیب یا به عراق روی گام دُر می‌فاسل لا بمل. در این مقام گردی، فانت شاهد است. یک مقام گردی بسیار نزدیک دیگر، یک کرن یا می بمل را به گوش می‌رساند. این مقام گردی‌ها مشخص هستند، و تمام نوازندگان آنها را می‌شناسند. آنها را استثنائاً برای گذشتن از افشاری به ماهور به کار می‌برند، که گوشه‌های نهیب و عراق را دربر می‌گیرد. می‌توان گفت که ساخت این آواز تغییر نکرده و مشخصات خود را حفظ کرده است، با این حال به گفتهٔ برومند، افشاری‌یی که فعلاً در موسیقی ایرانی سنتی و مکتبی نواخته می‌شود از نظر حال و هوا فرق می‌کند. این امر تا حدی بدان جهت است که در اجراهای رایج، جملات بشدت روی نت شاهد متمرکز شده‌اند، و تمام آهنگمایه‌ها به آن می‌رسند، که می‌توان آن را در درآمد فوق‌الذکر دید. نوازندگان که مفتون این خصوصیت می‌شوند، با سختی می‌توانند دل از آن بکنند، هرچند که گوشه‌های کوچک یا اجزایی که در آنها نت شاهد فقط به صورت پایه است، فراموش شده‌اند. بدین ترتیب با سرعت تمام به اولین مقام گردی می‌رسیم و دستگاه واقعاً بسط نمی‌یابد.

بیان افشاری بین حزن و تسلی تغییر می‌کند، بسته به آنکه درجهٔ پنجم آن علامت تغییر صدا داشته باشد یا نه. وقتی مقام گردی‌های آن عرضه می‌شوند، وجه مثبت آن مستولی می‌شود.

۶. آواز دشتی

نت شاهد این دستگاه متغیر است و این امر نشانگر خصوصیتی خاص است که بتقریب در موسیقی مقامی عجیب است. (در موسیقی هندی، تونیک یا نت اول گام طبیعتاً تغییرناپذیر است

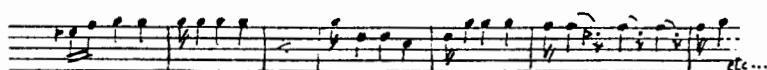
و بدون علامت تغییری در صدا، اما این مفهوم در موسیقی ایرانی اینچنین قطعی نیست). گام دشتی به ترتیب زیر است:



نت توقف درجه سوم است، یا سی بمل، نت فرود، درجه اول، سل است. در زیر، درآمد دشتی در ردیف برومند آمده است:

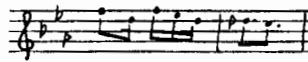


در این ردیف خیلی سریع به اشاره عشاق می‌رسیم یا به اوج که مقام گردی مکتبی مشتقات شور است:

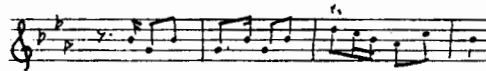


ساختار این آواز، درست مانند ابوعطا، فروشو (پایین رونده) است، با توقفی روی سی بمل در این دستگاه مقام گردی وجود ندارد، مگر اشاره عشاق که در پایان آواز آن را بازمی‌یابیم. تشخیص دشتی به دلیل نت شاهد متغیرش سهل است؛ و در موسیقی محلی شمال ایران و همچنین در بوشهر واقع در کنار خلیج فارس بسیار متداول است. از آنجا که گوشه‌های آن متعدد نیستند تمام نوازندگان آن را می‌شناسند، اما امروزه کمی کمتر از دیگر دستگاه‌ها یا آوازها نواخته می‌شود. تنها وجه تمایزی که در اجرای بعضی از نوازندگان وجود دارد، نواختن دشتی است به ترتیبی که نت اول گام روی درجه سوم از طرف بم، یک واخوان، مثلاً روی می واقع شود، سه تار روی دو سل کوک می‌شود. به این ترتیب با زدن بر می (نت شاهد)، یک آکورد کامل ماژور می‌شنویم که با می کرن خنثی می‌شود. این حالت کاملاً فضای مایه دشتی را تحریف می‌کند، به این ترتیب که دو (نت توقف) نت شاهد می‌شود، و می (نت شاهد) یک نت توقف متغیر. از

است. یک چهار مضرب بدیع که نی داود آن را نواخته است، این حالت رنگارنگ غیر مرسوم را به کار می‌گیرد:



در ردیف، این علامت تغییر صدا وجود نداشته، اما قدیمی‌ها از همان موقع برای عوض کردن صدا، شکسته را در ترک اجرا می‌کرده‌اند. در این گوشه وابسته به ماهور، مقام گردی به شور هم به سمع می‌رسد: فای زیر، نت شاهد می‌شود، و “ر” به اندازه یک کرن پایین می‌آید. این مقام گردی گسترشی است که در ردیف آقا حسین قلی وجود ندارد و به توسط معروفی و شهنازی نقل شده است. ولی این تغییرات فرعی هستند و ربطی به مقام بزرگ ندارند. استادی چون صبا یک قطعه ضربی در بیات ترک تصنیف کرده است که با چنگانه (آرپژ) زیر شروع می‌شود:



بنابراین دیگر نباید از اینکه از بیات ترک، دستگاه بزرگ ساخته شود تعجب کرد. مع هذا اجرای مطرب‌ها از ترک با فواصل “سوم” و “ششم” خنثی، فقط بازیافت گام یک دستگاه ایرانی مهم و بسیار قدیمی “راست” است که وارد موسیقی عربی شده و بدین گونه تغییر کرده است.

خصوصیت دیگر این آواز فاصله چهارم آن، فاسی بمل است. با توجه به اینکه سه تار و تار، تا حدودی پایه موسیقی ایرانی هستند، پس رواست اگر به ترتیبی کلی و مطلق در باب این فاصله چهارم سخن بگوییم که منشأ آن را می‌باید در خصوصیات فنی این دو ساز جست‌وجو کرد. به عقیده کارون و صفوت هنگامی که شور را اجرا می‌کنیم فاصله سی بمل تا دو ۵۶ ساوار (واحد فاصله) است، و نه ۵۱ ساوار (فاصله یک پرده عادی در چهارگاه یا ماهور). در بیات ترک دستاها (پرده‌ها) جابه‌جا نمی‌شوند و وقتی فای بم را کوک می‌کنیم آن را در ارتباط با “دو” کوک می‌کنیم بدان حد که فاصله چهارم فا تا سی بمل یک فاصله چهارم ضعیف می‌شود: ۱۲۱ به جای ۱۲۵ ساوار.

“نوازندگان سنتی از این رواز نواختن آن اجتناب می‌کردند و برای بازگشت به فای فرود از سی بمل به لا کرن پایین می‌آمدند و روی آن توقفی در نظر می‌گرفتند (که به همین دلیل نت توقف خوانده شد)، و از آنجا فای فرود را به دست می‌آوردند. نوگرایان برای به دست آوردن فاصله چهارم درست، بالا بردن سی بمل تا ۴ ساوار را توصیه کرده‌اند، اما این عمل شخصیت توصیفگر ترک را خراب می‌کند.” (کارون و صفوت ۱۹۶۶، ص ۷۲).

بیات ترک جدید اغلب به ترتیبی زنده و شاد اجرا می‌شود، در همان حال و هوای ماهور، ولی بیان واقعی آن حالات گوناگون دارد و این نکته بخصوص در آوازهای مذهبی ملاحظه شده که برای اجرای آنها از ترک بسیار استفاده می‌شود.

۸. آواز بیات کرد

این آواز را گاه مستقل و غیر وابسته به شور می‌دانند، و گاه همچون گوشه بزرگی از شور. واقعیت این است که بیات کرد را می‌توان بدون مقدمه شور نواخت و به آن نظام یک دستگاه مستقل را داد. آن را با آواز دشتی قیاس کرده‌اند، که همان خصوصیات را دارد اما بدون نت متغیر. شخصیت دستگاهی آن به دلیل کشش و جاذبه قوی نت اول (تونیک) بسیار مشخص است، زیرا تمام آهنگ‌ها به دور این نت معطوف می‌شوند. آواز بیات کرد اغلب به حجاز ابوعطا تشبیه شده است که از آن چندین گوشه به وام گرفته است، گرچه اندکی آنها را تغییر داده است، مع هذا فرود آن کاملاً مشخص است. در زیر ابتدا و انتهای درآمد اول آن را روی ردیفی که به توسط حاجی آقا محمد نقل شده است، ملاحظه می‌کنید:



گاهی بعضی از قطعات بیات کرد ساختار گام پنج‌نتی به خود می‌گیرند. در واقع، مهمترین نت این دستگاه سل، سی بمل، دو، ر، فا و سل است. یک ضربی شگفت آور برای سه تار از صبا وجود دارد که این خصوصیت را به کار گرفته است. بیات کرد اشل (تسلسل) خود را تغییر نمی‌دهد مگر در اشاره عشاق یا اوج. گسترش آن کاملاً ساده است، و همواره روی تونیک (نت اول گام) متمرکز است. در آخر روی شور بر می‌گردد، امکان دارد که روی قطار گوشه‌یی که آن هم به بیات ترک تعلق دارد، تمام بشود و به این ترتیب فرود روی فا انجام می‌گیرد.

بیات کرد با وجود سادگی نسبی آن توجه نوازندگان جدید را به خود جلب نکرده است، و می‌توان گفت که فقط استادان سنتی آن را می‌شناسند. اگر بیات کرد دیگر چندان شنیده نمی‌شود بدین دلیل است که حتی استادان سنتی هم آن را کمتر از دیگر آوازا می‌نوازند، بدین ترتیب بیات کرد منحصراً به موسیقی سنتی قدیم تعلق دارد، هر چند که، چنانچه از نامش بر می‌آید، بدون

شک اصل آن از موسیقی محلی کردی سرچشمه گرفته است.

باری بیات کرد حزنی را بیان می‌کند، و نقطه مشترکی است برای استفاده تمام دستگاه‌ها، و در توصیف آن باید افزود که در آن کیفیتی از نرمش و روشنایی وجود دارد بی آنکه ابهام شور و دشتی را داشته باشد.

۹. دستگاه نوا

اشل این دستگاه همانند شور است، مع‌هذا به طور روشنی از آن متمایز است. به طور سنتی آن را یک چهارم پایین‌تر از شور، روی سل می‌نوازند:



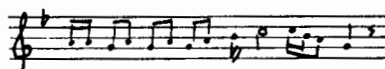
صدایی که از این انتقال به دست می‌آید باعث می‌شود که بتوان آن را از شور یا مشتقات آن متمایز کرد، به علاوه مقام گردی‌ها و ساخت درونی آن با دیگر دستگاه‌ها تفاوت می‌کند، هرچند که بعضی از خصوصیات ابوعطا، بخصوص درجه اول، نت شاهد و نت توقف ابوعطا را دارد. ما نوار از جاذبه نت شاهد آن می‌شناسیم که تمام گوشه‌ها و تمام جملات روی آن تمام می‌شود. درآمد آن چنین است:



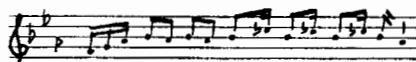
فرود آن با آهنگ مایه زیر مشخص می‌شود:



اولین مقام گردی نوا عراق است که در ماهر هم بان‌ت شاهد دو اجرا می‌شود.



گوشهٔ عراق در ردیف میرزا عبدالله نیست، اما کاملاً سنتی است؛ در عوض گوشهٔ "نهفت" بسیار معمول است. ما برای شناختن اینکه گام آن از کدام دستگاه مشتق شده است بسیار بحث کرده‌ایم (کارون و صفوت، ۱۹۶۶، ص ۷۶)، و سرانجام متقاعد شده‌ایم که نهفت در گام نواست که از هنگام (اکتاو) می‌گذرد، همین امر در مورد بسیاری از گوشه‌های دیگر هم صدق می‌کند، بدین ترتیب می‌کرن یک "ربع پرده" پایین می‌آید. "گوشه" در یک ناحیهٔ صوتی کوچک گردش می‌کند، و به همین دلیل‌ها نمی‌توانیم درجاتی از آن را که مورد استفاده قرار نگرفته‌اند شناسایی کنیم. "لا" یک ربع پرده پایین می‌آید، و نت شاهد "دو" است. یکی از قطعات نادر کروماتیک (رنگارنگ) ردیف در این گوشه یافت می‌شود، که به دستگاهی موسوم به "صبا" ارتباط دارد، دستگاه صبا در موسیقی ایرانی از بین رفته، اما در موسیقی عربی - ترکی بسیار متداول است.



نیشابورک همچون مقام گردی به دستگاه ماهر به حساب می‌آید و روی سی بمل است. می‌کرن مانند نهفت تبدیل به می بمل می‌شود. خجسته و مجسلی کاملاً روی "ر" متمرکز شده است. گام آن با گام شور یا حتی دقیق‌تر با گام خویشتی دارد. پایان نوا برگشتی به اشل (تسلسل) اصلی دارد که به هنگام فوقانی انتقال یافته است، و دیگر روی سل متمرکز نیست، بلکه روی "ز" متمرکز دارد.

نوا به دلیل تعداد گوشه‌هایش دستگاهی مهم است. مع هذا نوا و راست پنجگاه کمتر از هر دستگاه دیگر ایرانی نواخته می‌شوند. از میان تعداد قابل ملاحظهٔ منابع و مراجع موسیقی مورد مراجعهٔ ما، فقط سه برنامه (که برای مردم اجرا شده بود) در دستگاه نوا بوده‌اند. در میان نوازندگان غیر حرفه‌یی و حتی بخش قابل ملاحظه‌یی از حرفه‌یی‌ها، این دستگاه عملاً ناشناخته است. آنان خطر نمی‌کنند و در این دستگاه از درآمد جلوتر نمی‌روند. این دستگاه جایی رفیع در موسیقی ایرانی دارد. هر چند که تقریباً بندرت نواخته می‌شود، زیرا لازمهٔ اجرای آن علم و تسلط بر موسیقی است. بداهه نوازی در نوا ساده نیست و باید خصایص این آواز را عمیقاً تحلیل کرد تا بعضی از گوشه‌های آن با دیگر دستگاه‌ها آمیخته نشوند. از سوی دیگر، نوا گوشه‌هایی دارد که بیان آنها بسی مخصوص است. از آن جا که نوازندگان در مقابل این دستگاه رازدار و جانب

۱. شباهت این قطعه با مقام صبا در موسیقی عربی بسیار شگفت‌انگیز است. صبا "بخشی" از دستگاه‌های فراموش شدهٔ موسیقی ایرانی است و شاید این قطعه نشانه‌یی به‌جا مانده از آنها باشد.

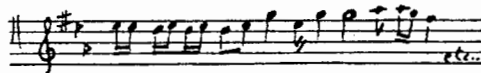
نگهدار بوده‌اند، از این رو این دستگاه خالص‌تر از دیگر دستگاه‌ها مانده است. و تعداد فراوانی از آهنگهایی که نشانگر شخصیت نوا هستند به همان صورتی که در زمان آقا حسین قلی و میرزا عبدالله بوده‌اند. (کارون و صفوت، ۱۹۶۶: ص ۷۴)، به جا مانده‌اند. بیان آن بسی مصفا و عمیق است و موجب تمرکز و مراقبه می‌گردد.

۱۰. دستگاه همایون

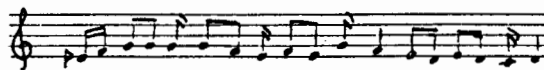
به عقیده نظریه پردازان موسیقی، دستگاه همایون همان دستگاه "شور" است با این تفاوت که درجه سوم آن نیم پرده بالا رفته است. مع‌هذا رابطه میان شور و همایون به حد کافی بعید است، و آدمی شیفته گام اصلی همایون می‌شود:



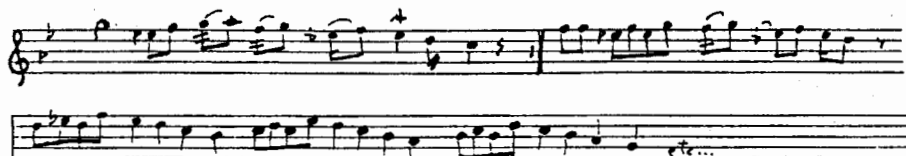
نت شاهد لا کرن است، اما در اینجا باید مراقب بود که نت شاهد و تونیک (نت اول گام) را مخلوط نکنیم. گاهی تمایلی وجود دارد بر اینکه سل را نت شاهد بدانند، و لا کرن را نت توقف بسیار مشخص. نت توقف دیگر فاست (با فاصله سوم تحتانی لا کرن). درآمد موجب شنیدن لا کرن می‌شود، آنگاه خیلی زود اولین گوشه در چهارگاه روی سل به دست می‌آید:



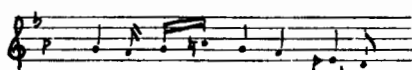
بدیهی است که فقط هنرمندان سنتی این گوشه را می‌شناسند، زیرا در روزگار ما این گوشه کاملاً در موسیقی مکتبی از بین رفته است و تنها در ردیف قدیم به جا مانده است، عشاق گوشه‌ی در شور است.



این گوشه کاملاً رایج است، اما بندرت همچون درآمد در همایون مورد استفاده قرار می‌گیرد. در ردیف حاجی آقا محمد، همایون در اشل (تسلسل) شور روی "ر" شروع می‌شود. ابتدای آن را در ذیل آورده‌ایم زیرا قطعه‌ی نادر است.



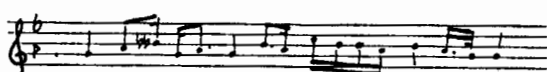
دنباله درآمد تا حدی به گوشه محمد صادق خانی مرتبط است که روایتی از آن را در نسخه معروفی (۱۳۴۲) داریم. پس از این درآمد، درآمد مکتبی شروع می‌شود. به حضور نامعمول لا بکار، درجه متغیر شور روی "ر" توجه داشته باشیم:



گوشه "عُزال" هم به شور متعلق است، و روی همان اشل (تسلسل) اجرا می‌شود، و همانند آن با سل به عنوان نت شاهد دو یک گوشه دیگر موسوم به "مؤالف"، فاصله‌یی از ربع پرده وجود دارد که هرگز در جایی دیگر مورد استفاده قرار نگرفته است.



به عقیده ما این یک آرایه ساده نیست؛ دو صدا به روشنی شنیده می‌شوند، بخصوص در نسخه معروفی:



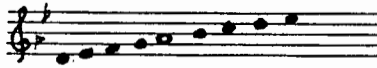
این خصوصیت شاید اشاره‌یی است از دستگاهی قدیمی که امروز ناپدید شده است (شاید صبا یا رکب). با شوشتری، به همایون باز می‌گردیم، اما نت شاهد روی دو قرار گرفته. از آن‌جا به منصوری می‌رسیم، که چیزی جز یک چهارگاه روی دو در هنگام (اکتاو) نیست.



خبرگان موسیقی عقیده دارند که نباید منصوری را در همایون بسط داد، بلکه باید به اشاره‌یی با نواختن در "ر" کرن اکتفا کرد، و بعد به همایون بازگشت. گوشه دیگری که کم اجرا می‌شود قطعه‌یی است در سه‌گاه (زابل و عجم) که پیش از عشاق می‌آید.

به طور خلاصه، اغلب گوشه‌های همایون را متأخران فراموش کرده‌اند. این امر شاید بدان خاطر است که اجرای آنها به صورت فی‌البداهه مشکل است. به طور کلی مکتبی‌ها از همایون به طور کامل، و از گوشه‌هایی همچون بیداد روی "ر"، طرز روی "دو"، و شوشتری در هنگام (اکتاو) خارج نمی‌شوند. این واقعیت که آنها از همایون خارج نمی‌شوند به هیچ روی شخصیت آن را تغییر نمی‌دهد، برعکس، باید دو نوآوری را ذکر کرد که این دستگاه را از مسیر اصلی آن

منحرف می سازند. در واقع شنیدن همایون با یک "بکار" در بم به جای "می" کرن بسیار رایج است. این تغییر ساده صدا کافی است تا از همایون یک مخالف چهارگاه بسازد که گام آن عبارت است از:



در این اجرا، نت شاهد آنقدر جاذبه دارد که به سختی می توان روی سل تمام کرد یا روی فا شروع کرد. تمام این اجرا اینک روی لا کرن متمرکز شده است، همان طور که در مخالف چهارگاه روی لا کرن متمرکز بود.

یک اجرای عجیب دیگر از همایون عبارت است از اینکه سیم دوم سه تار را به جای سل، فا کوک کنند که تبدیل می شود به یک واخوان یا پدال. در اینجا از آزادی جالبی برخوردار هستیم، اما وقتی می خواهیم از گوشه های شروع همایون خارج شویم، مشکل است. به علاوه، این واخوان باعث می شود که نت توقف با شدت زیاد شنیده شود. برخی از موسیقیدانان تار و سه تار را با لا کرن و می کرن روی بم کوک می کنند تا تأکیدی بر نت شاهد کرده باشند. این مورد هم نوعی تفنن است.

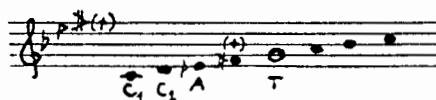
به رغم تمام تغییر شکل هایی که برشمردیم و برخی از آنها بر اهمیت لا کرن تأکید می کنند و به این دستگاه روحیه یی تاریک تر و غریب تر می بخشند شخصیت راز آمیز و آرام همایون حفظ می شود.

در باب شوشتری، که برخی آن را همچون آوازی مستقل می دانند، بیش از این بسط کلام نمی دهیم. قدامت بیشتر تمایل به ترکیب آن با همایون داشتند، همانطور که به گذار از آن به منصوری تمایل بودند.

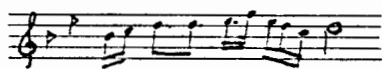
۱۱. آواز بیات اصفهان

برخلاف شوشتری، این آواز کاملاً از همایون متمایز است، هرچند که اشل (تسلسل) آن با چند ساوار تقریباً با اشل همایون برابر است. کارون و صفوت آن را همچون منتجی از شور یا سه گاه به شمار می آورند (۱۹۶۶، ص ۸۸)، اما به نظر ما بیات اصفهان بیشتر مشتقی است از شور، فقط به این دلیل که سه گاه نمی تواند دو مقام گردی (مخالف و اصفهان) بدهد که هر دو بتقریب در گام هایشان همسانند، اما شخصیت هایی مغایر دارند. اگر بیات اصفهان مشتقی از سه گاه بود،

بیش از آنکه آن را روی سل بنوازند آن را روی فایا دو می نواختند. کارون و صفوت گام اصفهان جدید و قدیم را با هم ارائه می دهند، و کاملاً منکر پیوستگی میان همایون اصفهان هستند که نظریه پردازان و نوازندگان جدید پیشنهاد می کنند. گام آن چنین است (علامت + چند ساوار سُرِی را بالا می برد):



این آواز را همواره با پایین آمدن از "سل" به "ر" آغاز می کنیم، بعد آن را بالا می بریم، اما متجددان همیشه این قانون را پیروی نمی کنند. در آمد اصفهان قدیم به دور نت شاهد میان می کرن و لا متمایل می شود. نت فرود همیشه روی دو یا می کرن است، اما در اصفهان جدید فرود "ر" است. گوشه های اصلی نت شاهد را روی لا (بیات راجه) جابه جا می کنند، یا به شور (عشاق و شاه ختایی) می روند.



تمام نوازندگان بخوبی این گوشه ها را می نوازند.

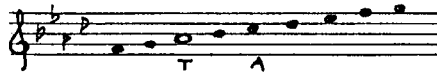
متجددان جز بازگشت به همایون تغییر دیگری در اصفهان نداده اند. شخصیت بیانی آن همچنان معتبر است. "اصفهان، عمیق و عارفانه، و آواز برتر و منتخب حکماست. جنب و جوشی بیش از شور دارد، اما نغمه های آن به اندازه شور تکان دهنده نیستند. اگر عرفان پارسی را چون ترکیبی از عشق و حکمت بدانیم، می توان گفت که اصفهان نشانگر عشق است و شور نشانگر حکمت. نواختن اصفهان بنا بر سنت، فراخور آن است که فضایی عرفانی به وجود آورد، تا بدانجا که بعضی افراد با شنیدن این آواز به حال خلسه می افتند." (کارون و صفوت، ۱۹۶۶، ص ۹۰).

لازم به ذکر است که در موسیقی قدیم عرب دستگاه اصفهان چون دستگاهی ربّانی در مفهوم کلی کلمه محسوب شده است که تنها خداوند تمامی آن را می دانسته، و آدمیان تنها اجزائی از آن را جمع آورده بودند. اصفهان عربی - ترکی، که به بیاتی وابسته است، به طور محسوس با مشابه ایرانی خود تفاوت می کند. این امکان وجود دارد که بستگی بی میان اصفهان عرب و ایرانی وجود نداشته باشد، اما موسیقیدانان این دستگاه کمی عرفانی را با مفهومی نمادین نام گذاری کرده اند.

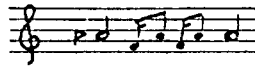
۱۲. دستگاه سه گاه

ما با نظر کارون و صفوت موافقیم که درجه اول دستگاه سه گاه را روی نت شاهد آن

قرار می دهند:

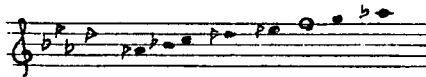


برخی از نظریه پردازان آن را روی فا (نت سوم تحتانی از نت شاهد) قرار می دهند، اما در عمل این امر چیزی از شخصیت دستگاه را تغییر نمی دهد. آنان به دلیل فرود خاصی که به طور قطع نشانگر دستگاه سه گاه یا یکی از گوشه های آن است این درجه اول را روی فا قرار می دهند:



می توان "دو" را نت توقف مهمی به شمار آورد، اما حضور نت شاهد به کفایت شدید هست تا هرگز سه گاه با هیچ مشتقی از شور اشتباه نشود.

گوشه های سه گاه، مانند دستگاه های دیگر، متعدد هستند. ابتدای آن روی دو متمرکز شده است، اما همیشه به تونیک (نت اول گام) باز می گردد. اولین گوشه، زابل، از "دو" نت شاهد می سازد، اما روی لا کرن فرود می آید. گوشه دیگر، مویه، کم دوام تر است، و روی "ر" کرن متمرکز شده است. سپس به حصار، مقام گردی مهم سه گاه می رسید، که نشانگر انتقال سه گاه به درجه پنجم گام است، که در آن تونیک (نت اول گام)، می کرن از نت اول گام در سه گاه قطبی تر است. مقام گردی سوم مخالف است روی اشلی که در زیر مشاهده می کنید:



این گوشه بسیار مهم به اصفهان نزدیک شده است، که آن هم نت توقف و تونیک (نت اول گام) دارد. اما همین چند ساوار اختلاف محسوس میان آنها کافی است که فرضیه قبلی مردود شود، زیرا وقتی یک مقام از مقام دیگر چند ساوار اختلاف داشته باشد نمی توان یکی را مشتق از دیگری دانست. به علاوه نت های فرود مخالف و اصفهان مشابه نیستند. مخالف در شور روی یک ضریبی سنتی (گرایلی) ظاهر می شود که در ردیف وارد شده است، و می توان این مقام گردی کم شهرت را در چهار مضراب درویش خان هم باز یافت. بنابراین رابطه یی میان شور و سه گاه وجود دارد تا بدان حد که می توان سه گاه را در شور به پایان رساند (روی درجه هفتم، سل). تمام

اینها حداقل در اثبات اهمیت دستگاه شور و پیوستگی ساختمان آن است، که بر بخش مهمی از ردیف استیلا دارد. اما شخصیت سه گاه، به وضوح با شخصیت شور بی ارتباط است، و هیچ کس در مورد آن دچار اشتباه نمی شود. بی شک از این جاست که سه گاه هرگز همچون دیگر دستگاه‌ها تغییر شکل نداده است. تمام گوشه‌های آن شناخته شده هستند، مگر حصار و مویه که کمی کمتر از دیگر گوشه‌های آن مشهورند.

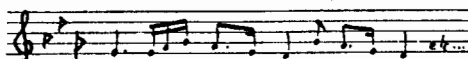
اما گوشه آخر، در شور، فقط در ردیف میرزا عبدالله وجود دارد. لازم به تذکر است که گوشه‌های حصار و مخالف به نام اوج و حُرّام [حُزان] در سه گاه ترکی و عربی وجود دارند. "در سه گاه غم و اندوهی تلقین می شود که سرانجام به امید منتهی می شود. سه گاه دستگاهی است که مانند شور مورد علاقه است." (کارون و صفوت، ۱۹۶۶، ص ۸۲)، اما هر کس بنا به ذوق خود ممکن است آن را غمگین تر و آرام تر از شور بیابد.

۱۳. دستگاه چهارگاه

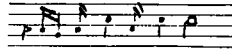
شرح و تفسیر نظریه پردازان موسیقی را در باب جنبه‌های خاص این دستگاه که در ارتباط با نت‌های محسوس مضاعف آن و دانگ مضاعف آن است، به کناری می‌گذاریم، زیرا مفهوم نت‌های محسوس در موسیقی ایرانی چندان معنی ندارد (کارون و صفوت، ۱۹۶۶: ص ۵۱)، و از سوی دیگر فا درجه مهمی در چهارگاه نیست.



این دستگاه با تسلسل (اشل) خود و با درجات مهم خود نمی‌تواند با هیچ دستگاه دیگری مشتبه گردد. چهارگاه تنها دستگاهی است که هیچ گوشه‌ی ندارد که با شور وصلتی داشته باشد، برعکس تقریباً تمام گوشه‌های آن گوشه‌های سه گاه هستند که روی گام خاص چهارگاه منتقل شده‌اند. بدین ترتیب زابل روی درجه سوم، بعد مویه، سپس حصار که انتقال به درجه پنجم است، و به دنبال آن مخالف روی درجه ششم قرار می‌گیرد. دستگاه روی هنگام (اکتاو) فوقانی در گوشه منصوری به اتمام می‌رسد. هیچ ابهامی در این دستگاه با خطوط معلوم و بیان مشخص آن وجود ندارد. تمام گوشه‌های آن مشهور هستند مگر مویه که انتقال زودگذر روی درجه چهارم است.



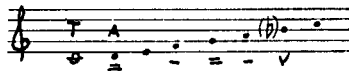
شروع و ختم چهارگاه مانند سه گاه با ترکیب معینی انجام می‌گیرد.



چهارگاه لحنی چند بعدی دارد، اما بیش از هر چیز گویای قدرت، قهرمانی‌گری و نوعی کشاکش است، این دستگاه مناسب آواز حماسی است. برخی از محققان ویژگی عارفانه‌ای در آن می‌جویند، و میرزا عبدالله منصوری را "گوشه خدا" نامند. "نتل"، در تحقیق خود روی چهارگاه (۱۹۷۲، ص ۲۴) مقام گردی به راک را مطرح کرد، اما در ارتباط باریف باید آن را یک آزادی عمل محسوب داشت. در روزگار ما چهارگاه اغلب اجرا می‌شود، اما کمتر از دستگاه‌های دیگر همچون سه گاه، ماهور یا شور؛ شاید چون اجرای چهارگاه برای خوانندگان و نوازان کمی مشکل است، شخصیت بیانگر و ساخت آن کمابیش همچون سنت باقی مانده است. آن را بندرت در موسیقی مطربی می‌توان یافت، مگر در بلوچستان، جایی که پایگاه بداهه سراهای زیبا برای قیچک (سرود) است.

۱۴. دستگاه ماهور

گام این دستگاه کمابیش همان گام بزرگ (ماژور) تعدیل نشده است. این دستگاه یک دستگاه قدیمی ایرانی است که کاملاً قبل از دستگاه بزرگ (ماژور) اروپایی وجود داشته است. ما زیر نت‌های گام آن (نت شاهد یا نت ایت) که ضمن بسط دستگاه از اهمیتی خاص برخوردار می‌شود، خط کشیده‌ایم، تا از ترکیب درونی آن نشانه‌یی به دست دهیم. سنتاً ماهور روی دو، یا روی فا، و به بندرت روی سل اجرا می‌شود.



نت شاهد را می‌توان نت اول خواند زیرا جای آن در سلسله مراتب درجات بسیار محکم است. اغلب گوشه‌های این دستگاه حتی آن‌ها که به یک تسلسل (اشل) دیگر تغییر مقام می‌دهند، روی این نت شاهد تمام می‌شوند. در آمد در اغلب ردیف‌ها به صورت زیر است:





این دستگاه بزرگ مدگردی‌های بسیار دارد که بعضی از آنها از تسلسل‌های دیگر امانت گرفته شده‌اند، و به ترتیب عبارتند از: دلکش، خیلی نزدیک به شور، با یک نت شاهد روی سل:



آنگاه به ماهور (نهیب) برمی‌گردد، بعد نت شاهد روی فا جابه‌جا می‌شود (حصار-ماهور)، شکسته بسیار نزدیک به افشاری است، روی سل، عراق همسان عراق در نواست و رابطی است از ماهور به راک، که گام آن همان گام همایون است، اما نت شاهد آن «دو» است. آخرین مدگردی بعد از گوشه‌هایی با ضرب آزاد می‌آید، که در پایان دستگاه نواخته می‌شود، و گوشه‌یی است موسوم به «صوفینامه» با ضرب کند ۲/۲. این گوشه در ردیف نادر است، اما به وفور در آهنگهای ضربی (رنگ، پیش‌درآمد، و غیره) می‌آید.

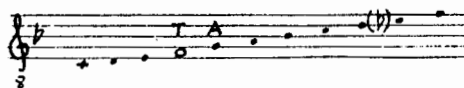
تمام این گوشه‌ها به حد کفایت شهرت دارند، بخصوص شکسته، دلکش، و راک. ماهور دستگاهی است که به دلیل گوناگونی گوشه‌هایش و به دلیل بیان درخشانش اغلب نواخته می‌شود. نوازندگان متأخر شدیداً کوشش می‌کنند که اجرای ماهور را با خطوطی وام گرفته از موسیقی غربی زینت کنند. ما نوآوری‌هایی را که در این دستگاه شده‌اند در فصول آتی خواهیم دید.

اجراکننده بنا به ذوق خود می‌تواند ماهور را برای بیان شادی، نیرو، شوکت و عظمت بنوازد یا برعکس لحنی اندوهناک بدان ببخشد. ویژگیهای ماهور را می‌توان در تمام سبک‌های موسیقی ایرانی باز یافت. این دستگاه به طور خاصی در موسیقی مردمی لرستان رایج است.

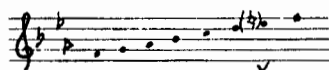
۱۵. دستگاه راست پنجگاه

هرچند که این دستگاه بسیار قدیمی به طور سنتی روی فا (سیم وسط) اجرا می‌شود که به آن

شخصیتی بم تر و عمیق می دهد، اما همان تسلسل ماهور را دارد. حال اگر بخواهیم یک بار دیگر اهمیت ناحیه بندی و محل انگشتان را روی سازهای زهی (مستقل از نغمه سنج) متذکر شویم، باید بگوییم که ماهور هرگز روی "فا" نواخته نمی شود، بلکه روی "دو" یا روی "فا" نواخته می شود، تنها علت آن است که شخصیت ماهور با این صدای بم موافقتی ندارد. برعکس راست پنجگاه را روی "فا" نمی نوازند بلکه آن را روی "فا" اجرا می کنند. و در نهایت انتقال برای همراهی با آواز قابل تحمل است. گام این دستگاه چنین است:



کارون و صفوت سل را دومین نت شاهد آن می دانند، ولی ما ترجیح می دهیم که بین این دو درجه تفاوت بگذاریم و نت دوم را نت ایست بخوانیم، هرچند که این نت ایست گاهی به کثرت ادا می شود. درآمد راست پنجگاه به دور "فا" گردش می کند، اما تا دو بسط می یابد. به رغم شباهت با ماهور، نت ایست آن که روی سل مکرر می شود به آسانی از ماهور تشخیص داده می شود. مقام گردی های راست پنجگاه گوناگون هستند. می توان گفت که راست پنجگاه بسیار متعدد تمام دستگاه ها بجز چهارگاه را ترکیب می کند. گوشه های آن عبارتند از: نیریز، سپهر، عشاق روی گام زیر:



بعد زایل می آید و قرچه با نت های شاهد مختلف روی یک گام سه گاه یا شور، بعد نهیب و عراق (چنان که در ماهور)؛ بعد مقام گردی به همایون که طرز و سه نوروز را در بر می گیرد. سرانجام روی همان تسلسل (اشل) باراک (مانند ماهور) تمام می شود. گوشه صوفی نامه در راست پنجگاه وجود ندارد، که با بازگشتی روی مقام نخستین به اتمام برسد.

گوناگونی مقام گردی ها عبور از میان تمام این گوشه ها را کمی مشکل می سازد. بدین خاطر است که شاید راست پنجگاه و نوادو دستگاهی هستند که کمتر از بقیه نواخته می شوند. بسیاری از نوازندگان حرفه یی مکتبی یا مطربی آن را نمی دانند، و تنها آنان که تعلیمات سنتی دیده اند گاهی آن را می نوازند. بنابراین راست پنجگاه با تغییر شکلی مواجه نبوده است، بلکه فقط فراموش شده است. آن را همواره در پایان ردیف تعلیم می دهند، زیرا چه از نظر بیانی و چه از نظر اجرا نوعی ترکیب دستگاه هاست، این نکته از راست پنجگاه دستگاهی بس جالب می سازد و یک نوازنده

خوب سنتی هنگام اجرای آن احساس فرح و رضایت می‌کند. این واقعیت که هیچ رنگی (بیرون از ردیف) و هیچ تصنیفی در راست و در نوا وجود ندارد، بخوبی نشان می‌دهد که این دو دستگاه اساساً به یک ردیف بسیار قدیمی و علمی تعلق دارند. برعکس، دستگاه‌های دیگر (شور، سه‌گاه، همایون و غیره...) در موسیقی غیر علمی متداول بوده‌اند، از این روست که تعداد بسیاری تصنیف و رنگ در این مایه‌ها یافت می‌شوند.

ردیف

ردیف طبق تعریف، تنظیم گوشه‌ها در داخل یکی از دوازده یا چهارده دستگاه موسیقی است، و همچنین ترتیب نواختن این گوشه‌ها. «بنابر تعریف برکشلی ردیف، سبک و روند تنظیم و ترکیب یک آواز است. ردیف در واقع نظامی است که در این نظام گوشه‌ها نواخته می‌شوند، و در ضمن این کلمه به معنی طرق مختلف اجرای دوازده آواز است که توسط استادان مختلف نواخته شده‌اند. بدین ترتیب هر آواز ممکن است چندین ردیف داشته باشد، که هر ردیف به توسط استادی تصنیف یا تنظیم شده است. کلمه ردیف در ابتدای نام استادی که عوامل آن و پیوند گوشه‌های مختلف را تنظیم کرده است قرار می‌گیرد؛ مثلاً، دستگاه شور، ردیف صبا؛ دستگاه شور، ردیف معروفی؛ دستگاه ماهور، ردیف آقاحسین قلی؛ دستگاه چهارگاه، ردیف میرزاعبدالله، الی آخر...» (کارون و صفوت، ۱۹۶۶، ص ۱۱۶).

بدین ترتیب ردیف شامل چند مفهوم می‌شود:

۱. دستگاه، بسط دستگاه از طریق گوشه‌ها.
۲. ردیف قطعات معمولاً با وزن آزاد، که از روی قرابت گوشه‌ها دسته بندی شده است.
۳. بیان، زیبایی شناسی، سبک، فن اجرای خاص یک استاد یا یک مکتب سنتی.

اجرای دستگاه‌ها

بعضی از افراد ردیف فعلی را ناشی از سنتی آبا و اجدادی می‌دانند و گمان می‌کنند که همه چیز در مورد ردیف گفته شده است. آنان گمان دارند که سر منشأ ردیف در دوره‌ی اسطوره‌ی گم

شده است، و آن را الگویی کامل و تغییرناپذیر می‌دانند که نابغه‌یی اسرارآمیز آن را به وجود آورده است. ما برعکس فکر می‌کنیم که ردیف مخلوق آگاهانه چند موسیقیدان نابغه است، و با در نظر گرفتن مثلاً اجرای موسیقی در جهان ترک یا عرب امروز، می‌توان فهمید که چگونه ردیف شکل گرفته است.

زمانی را فرض کنیم که در ایران ردیف وجود نداشته است. با وجود این موسیقیدانان ضوابط مثالی مرتبط با هر گوشه را می‌شناختند. به مثل آنان سه گاه را با یک وجه مشخص (فا، لا کرن) متمایز می‌ساختند، و همیشه جمله را با "لا کرن" به پایان می‌رساندند، در این جمله‌ها، "دو" از اهمیتی خاص برخوردار بود. تنها روی این پایه‌ها، موسیقیدان شرقی ممکن است سه گاه ایرانی را کمابیش بداهه سازی کند. اگر او درجات مهم سه گاه (درجه سوم و چهارم) را بشناسد و امکان انتقال به درجه پنجم (حصار) را بداند، می‌تواند یک سه گاه کامل و یک دست بنوازد، بدون اینکه هرگز روایتی خاص از این دستگاه آموخته باشد.

این مورد مطلقاً موردی خیالی نیست، بلکه به ترتیبی ساده شده با شرایط موسیقی امروز عرب و ترک بستگی دارد. در این دو موسیقی دستگاه‌ها از معیارهای کاملاً معین (از قبیل فاصله، نت‌های شاهد، نت‌های ایست، نت‌های متغیر، نت‌های فرود، ترکیب‌های کوتاه و غیره) تبعیت می‌کنند، اما اجرا و چگونگی روایت به میزان بسیار به خلاقیت شخص ارتباط دارد. هر بار که نوازنده‌یی تُرک یا عرب مقامی را می‌نوازد، به جست‌وجوی ساخت این مقام برمی‌آید، به جست‌وجوی جوهر آن، و از ضوابط مثالی کمک می‌گیرد، آنگاه وقتی آن را از طریق بداهه‌سازی‌هایش یافت، سعی می‌کند به سوی دستگاه‌های دیگر حرکت کند. پس به مقام گردی‌های مختلف می‌پردازد و تسلسل‌ها را عوض می‌کند، اما هرگز رجوع به دستگاه اصلی را فراموش نمی‌کند. اگر او حجاز را در "بیاتی" بنوازد، آن را به ترتیبی غیر از آنچه آن را در راست می‌نواخت، می‌نوازد، به همین ترتیب است عراق در افشاری، یا در ماهور. نوازنده پس از کشف امکانات عمیق و پنهان مقام نخستین به نقطه شروع باز می‌گردد. در یک مقام، امکان تعداد فراوانی مقام گردی و حتی امکان همه نوع مقام گردی وجود دارد، تنها به این شرط که مقام گردی‌ها، نامأنوس، غیر محسوس و کمابیش نامشهود باشند. هنر عمده موسیقی شرقی، بخصوص موسیقی عرب و ترک و ایرانی در این نکته است. ذهنیت وابسته به این نوع اجرای موسیقی بسی خاص است، و با مفهوم آفرینی اهایلی خاور دور و هند تفاوت می‌کند.

بدون تطویل کلام چند نکته برجسته از این نوع موسیقی دستگاهی را متذکر می‌شویم. در این

موسیقی بسط کاملاً تدریجی است، عموماً از نت شاهد شروع می‌شود و اندک اندک بسط می‌یابد؛ مثلاً افشاری روی سه نت به اضافه یک نت به عنوان آرایه شروع می‌شود، بعد روی چهار یا پنج نت، سپس روی شش نت می‌نوازد و سرانجام تغییر مقام می‌دهد. در همان زمان مرکز جای خود را به طرف بالا می‌برد، که خاصیت تمام دستگاه‌هاست. خاتمه موسوم به فرود است، و دقیقاً به معنی فرود آمدن است زیرا که عملاً به نقطه شروع دستگاه نخستین فرود می‌آییم. از سوی دیگر همواره زمینه را برای مقام‌گردی‌های مهم فراهم می‌کنیم، و این امر بدین خاطر است که گوش با تضاد شدید آزرده نشود. همان طور که اغلب ورود یک نت اضافی را به آهنگ با کمک اشاره‌ها و تکیه‌ها آماده می‌کنیم، به همان ترتیب همواره مقام‌گردی همیشه به کمک آماده‌سازی‌های طولانی عملی می‌شود (مگر در آهنگهای ضربی کوتاه). با وجود این یک نوازنده خوب می‌تواند آماده سازی را مختصر کند، بدون اینکه مقام‌گردی به نحوی خشن و ناهنجار پدید آید.

موسیقیدانان سنتی بر اهمیت عبور از یک گوشه به گوشه دیگر اصرار می‌ورزند؛ از طریق هنر عبور از گوشه‌یی به گوشه دیگر است که یک هنرمند تمام عیار را می‌توان شناخت، باری، رجوع ضمنی به دستگاه اصلی عاملی غیرقابل مسامحه در زیبایی‌شناسی مقام یا دستگاه است، مثلاً از همایون به ماهور تغییر مقام داده می‌شود، اما همچنان در ماهور است و روی ماهور فرود می‌آید؛ بسته نگار روی همان فواصل در ابوعطا (حجاز) یا در کرد نواخته می‌شود، اما یک اشاره کوچک (بازگشت به نت شاهد) به یاد می‌آورد که این گوشه در آوازگرد جای دارد. در واقع وقتی استخوان‌بندی گوشه ثابت باشد، می‌توان گام دیگری اختیار کرد (مثل مخالف سه گاه و مخالف چهارگاه) یا به نحو دیگری نواخت و به روایتی دیگر اجرا کرد (جامه‌دران در ترک و افشاری، یا در اصفهان و همایون). البته فقط استادان این اصول را به دقت رعایت می‌کنند.

طرح کلی بداهه‌نوازی و پیدایش ردیف

پس از این کلیات مشترک در باب دستگاه‌های علمی عرب و ترک و ایرانی، اینک ببینیم که ردیف چگونه روی این پایه‌های مشترک شکل می‌گیرد، و ملزومات آن در زیبایی‌شناسی موسیقایی ایرانی چیست. از روی یک استخوان‌بندی صحیح که از روایات گوناگون فراهم آمده، می‌توان نتیجه گرفت که پرداخت تدریجی یک ردیف به ترتیب زیر انجام می‌شود: یک نوازنده هوشمند مثلاً قطعه‌یی آزاد (تقسیم) را تصنیف یا بداهه‌سازی می‌کند، و دستگاه را عرضه می‌کند. اگر این قطعه موفق بود آن را کمابیش با تغییراتی تکرار می‌کند، و هر بار به دستگاه مورد نظر به

ترتیبی کمابیش همانند برمی‌گردد. بعضی جملات کلیدی بر مبنای وسعتشان از بم‌ترین صدا به زیرترین صدا و بر مبنای درجات مهم‌شان جای خود را می‌یابند و در بسطی معمولی رده‌بندی می‌شوند. بدین ترتیب به برکت نقاط عطفی که نوازنده انتخاب کرده است، موسیقی بسیار یک‌دست خواهد شد و مقام‌گردیهای اتفاقی به طور تدریجی به دست می‌آیند.

وقتی نوازنده این دستگاه‌ها را می‌نوازد، نوازندگان دیگر یا شاگردانش آن را می‌شنوند، و در زمان ماکه امکان چاپ و نشر بخش‌های مختلف یک قطعه، یا امکان ضبط اجراهای مختلف یک دستگاه وجود دارد، معمولاً نوازندگان کم‌استعدادتر از این اجراها تقلید می‌کنند، از آنها الهام می‌گیرند و یا از آنها نسخه‌برداری می‌کنند. مثلاً نوارهای ضبط شده از تقسیم‌های عود عبدالوهاب، استاد معروف مصری، یا تقسیم‌های جمیل بی، تنبور نواز تُرک از همین قبیل هستند. درجهٔ دقت این روایات بسیار متغیر است؛ برای بعضی از موسیقیدانان، فقط استخوان‌بندی اهمیت دارد و همچنین چند وجه مشخصه. در این مورد آنان ردیف موسیقی آزاد (تقسیم) را آموزش نمی‌دهند و اکتفا می‌کنند به اینکه شاگردان را ضمن آموزش روش مقام‌گردیها و انتقالها در نواختن آزاد بگذارند. البته آنان ردیفی ثابت برای قطعات ضربی دارند، که در ضمن به عنوان مرجع مهم نیز از آن استفاده می‌کنند، اما در واقع موسیقی ترکی - عربی در زمرهٔ موسیقی آزاد است.

اغلب هنرمندان ترک یا عرب با این روش کار می‌کنند، یا آموزش می‌دهند. این روش کار روی دستگاه‌ها بسیار جالب است زیرا خواستار فهمی عمیق‌تر و الهامی بیشتر نسبت به دستگاه‌هاست، نه فهمی مصنوع و ساختگی نسبت به آنها، به علاوه این روش کار، تخیل را رشد می‌دهد و نیروی خلاقه را تقویت می‌کند، و حتی می‌توان گفت که تا جایی که نیروی ذهنی در بسط طولانی یک قطعهٔ موسیقی شرکت می‌کند، نیروی تمرکز تشدید می‌شود.

این روش بخصوص خواستار الهام بسیار است، زیرا دستگاه موسیقی به خودی خود کلیتی است که بدون نوعی معصومیت و بی‌نیازی نمی‌توان به درون آن راه یافت، یعنی به دور است از هرگونه هدف و منظوری.

گاه گفته می‌شود که موسیقی است که موسیقیدان را می‌سازد و عکس آن صحت ندارد. هنگامی که جوهر مقام یا دستگاه، هنرمند را اشباع می‌کند آزادی به حد تمام می‌رسد؛ او هر آنچه می‌خواهد می‌کند، هر نوآوری بی‌مجاز است، زیرا این نوآوری‌ها هرگز از روحیهٔ سنت خالص دور نیستند.

مع‌هذا شیوه عربی - ترکی مواجه با بعضی کمبودهاست. در فقدان ردیف آزاد، موسیقیدانان متوسط خود را به قطعات ضربی دلخوش می‌کنند. آنان اغلب به فنی تسهیل شده در اجرا رضایت می‌دهند زیرا هرگز موفق نمی‌شوند بر مشکلات یک قطعه استادانه فائق آیند، پس با توسل به وسایل اندک احساس خود را بیان می‌کنند، زیرا در تقسیم هم درست مانند ردیف فن اجرایی بس غنی تر از اجرای انواع قطعات ضربی، لازم است. به علاوه، تخیل این دسته از موسیقیدانان، فقیر است؛ مقام‌ها و گوشه‌های ظریف را از بر نمی‌دانند، آنان مقام را به چند جمله می‌رسانند، اجرای آنان نوعی پرگویی می‌شود، و جز شیوه‌های الگویی از مقامی به مقام دیگر رفتن را نمی‌دانند. این جملات بدون تفاوتی در تمام مقام‌ها به کار می‌روند، بدون اینکه به این منظور با ساخت درونی مقام‌ها خود را وفق دهد، این امر اغلب منتهی به نواختن همان تقسیم اما روی تسلسل متفاوت می‌شود. باری، در عدم امکانی که در بسط گوشه‌ها در یک مقام وجود دارد، آنان مجبورند سرعت تغییر مقام بدهند و به مقامی دیگر بروند. با تنزلی که این موسیقی متحمل شده است، و به دلیل عدم شناخت نسبت به تمام گوشه‌های یک مقام، هنر تغییر از مقامی به مقام دیگر به حد قابل ملاحظه‌ای پیشرفت کرده است. فقط موسیقی مغرب (مراکش) که نزدیک به موسیقی باستانی ایرانی - عربی است، تغییر مقام نمی‌دهد. در روزگار ما تقسیم، بیش از پیش کمیاب و مختصر و قالبی شده است، تمام این تذکرات البته شامل موسیقی موسیقیدانان بزرگ این سنت‌ها نمی‌شود. اما استادان سنتی این نوع موسیقی چگونه هستند؟ آنان در جوهر مقام‌ها نفوذ می‌کنند، و نمونه‌های ساده و موجزی ابداع می‌کنند که در آنها این جوهر را به نحوی روشن، بدیهی و اصیل بیان کنند. هر بار که می‌نوازند کمابیش همان مسیر را طی می‌کنند. به یاد داشته باشیم که این ابداعات هیچ وجه مشترکی با تصنیف موسیقی در معنی غربی کلمه ندارند هر چند که تصنیف موسیقی به معنی غربی آن در موسیقی شرقی هم وجود دارد. جوهر مقام، معلوماتی عینی است، که تمام موسیقیدانان سنتی آن را قدر می‌نهند و باز می‌شناسند، چیزی بسیار خاص است که ممکن نیست "ابداع" شود، بلکه فقط باید "کشف" شود، و این کشف را هرکس به روش خود و به حد نبوغ خود انجام می‌دهد، از این روست که برخی از استادان در آمد یک مقام را به ترتیبی متفاوت اجرا می‌کنند، و مقام را به شکلی ترکیبی و کامل بیان می‌کنند. آنان می‌دانند که چگونه بسط مقام‌ها را تنظیم کنند و معبرها را پیدا کنند. پل‌هایی که به ترتیبی هماهنگ به مقام‌ها یا گوشه‌های دیگر منتهی می‌شوند. آنان امکانات بدیهی تغییر مقام‌ها را به کار می‌گیرند و شرح و تفصیل‌های بی اساس را به کناری می‌گذارند. در همان حال، تعدادی آرایه‌های پایه‌ی را، تا بدان حد که ویژگی‌ها

اجازه می‌دهند، پیچ و تاب می‌دهند. مثلاً دو نت جدا از هم را به هم پیوند می‌دهند، موسیقی را به مرحله‌ی شگرف از ذوق و استعداد می‌رسانند، آهنگهای ضربی، یا اشاره‌هایی از آهنگ‌ها را در هم می‌آمیزند، احتمالاً از مایه‌های محلی الهام می‌گیرند، و کوشش می‌کنند تا تمام این زمینه‌ها را از مقامی به مقام دیگر انتقال دهند. به طور خلاصه، عوامل کمابیش مختلف الطبیعه را ترکیب می‌کنند، و علم و کارایی آنان در این است که هر بار مجموعه‌ی یک دست از آن به دست می‌دهند. آنان به میل خود می‌توانند عوامل را حذف کنند، بر آنها بیفزایند، آنها را پرشور و هیجان سازند، بر شتاب آنها بیفزایند، یا آن را کند کنند، آنها را تزیین کنند، از تزیین‌شان بکاهند و عریان‌شان سازند، آنها را ضربی کنند، از ضرب آزادشان سازند، و سرانجام، وقتی از نیروی الهام بارورند، برایشان پیش می‌آید که دوباره عوامل را در طول نواختن ابداع کنند.

اگر روزی یکی از آنان به فکر افتد که مرحله‌های مختلف آهنگ، خصوصیات سبک و عوامل فنی اجرا را در یک شیوه هماهنگ تنظیم کند، آنگاه خالق یک ردیف و یک الگو خواهد بود. این امر بدون شک نکته‌ی است که روزی در ایران پیش آمده است، و می‌تواند فردا در موسیقی عرب یا ترک پیش آید. به خاطر داشته باشیم که ردیف به مفهوم آهنگ یا مجموعه آهنگها نیست (که در این صورت اندلسی‌ها و ترک‌ها هم ردیفی می‌داشتند)، بلکه فقط الگوی دستگاه‌ها با وزن آزاد است. ممکن است که این الگو، نه صرفاً برای داشتن یک الگو، بلکه برای تعلیم دادن روشی از نواختن یا بداهه‌سرایی به وجود آمده باشد، زیرا ساده‌تر است که همواره همان جملات تعلیم داده شوند.

در ضمن ممکن است که در این تغییر و تبدیل چندین استاد مشترکاً ردیفی را خلق کرده باشند که سر آخر چندین روایت از یک الگو به وجود آمده‌اند. از نقطه نظر شکل، در مرحله اجرا، در واقع ردیف‌ها در میان خود تفاوت می‌کنند، بخصوص اگر بیشتر برای سازی خاص در نظر گرفته شده باشند، همچنین پیش می‌آید که گوشه‌هایی در یک ردیف وجود داشته باشد، که در ردیفی دیگر وجود ندارند، به همان نسبت ردیف‌هایی کامل‌تر از ردیف‌های دیگر وجود دارند اما آنها همواره کلیتی را در میان خود نشان می‌دهند، و ساخت آنها کمابیش همسان است، زیرا در یک زمان تثبیت شده‌اند، و ملهم از یک الگو یا الگوهای مشابه هستند. در ضمن ردیف‌هایی ساده‌تر از ردیف‌های دیگر برای اجرا وجود دارند، و هر چند که مشکل‌ترین ردیف‌ها جالب‌ترین آنها هستند، اما در حقیقت بهترین کار مشق و یادگیری یک ردیف سنتی است، حال هر کدام که باشد، و تنها وسیله سنجیدن یک موسیقی زنده، میزان بداهه‌سرایی و خلاقیت آن است. از این جاست

که وقتی یک ایرانی می‌خواهد موسیقی یاد بگیرد استادی ردیف‌دان انتخاب می‌کند نه یک تکنواز ماهر و بداهه‌سرا؛ با این استاد تمام ردیف را می‌آموزد، نت به نت، زخمه به زخمه، درست مثل یک پیانونواز که اتودهای شوپن یا پرلودهای باخ را بیاموزد. تفاوت در این است که ضمن مشق موسیقی، موسیقیدان ایرانی از ردیفی سخت‌گیر می‌رهد، و به میل خود جوهر دستگاه را متحول می‌سازد، در جایی که فعالیت خلاق او می‌شکفت بدون اینکه در این حالت کلمه‌یی از نمونه نخستین را فراموش کرده باشد.

جای ردیف در موسیقی سنتی: نقص‌ها و امتیازهای آن

با همه اوصافی که در فوق ذکر شد فراگرفتن از طریق ردیف چند نقص دارد: مستلزم زمانی طولانی و استعدادی بالا، و همچنین حافظه‌یی قوی است. وقتی ردیف کاملاً جذب شد، باید هضم گردد و برای به دست آوردن فهمی اساسی از دستگاه‌ها، خوب است که ردیفی از استادی دیگر نیز آموخته شود. به کمک دو الگو یا بیشتر، موسیقیدان جوهر یک دستگاه را فهم می‌کند، بنابراین به سلیقه خود ابداع می‌کند. پیش می‌آید که از ترکیب این ردیف‌ها، روایت خاص او یا ردیف خاص او زاده شود، همان طور که در مورد آقاحسین قلی به وقوع پیوست. برومند اغلب روی این واقعیت تأکید می‌کرد که قبل از هر تغییر و تبدیلی در موسیقی، موسیقیدان باید کاملاً میراث سنتی را بشناسد. اگر طبیعتی خلاق نداشته باشد، هرچه نزدیک‌تر به ردیف خواهد نواخت، بی‌آنکه جرئت کند که خود را از آن برهاند، و کمابیش همان الگو را با همان روش بسط می‌دهد.

از همین جا نقص ردیف را می‌فهمیم؛ ردیف قالبی پیچیده را تحمیل می‌کند که نمی‌توان از آن رهایی یافت مگر پس از سال‌ها مشق موسیقی. ردیف، بداهه‌نوازی یا خلق خودجوش را بسیار مشکل می‌سازد، زیرا بداهه‌نوازی در روحیه و سبک ردیف، امتیاز هنرمندان جسور است. در عوض سبکی خلاصه شده و نسبتاً ساده در آنچه موسیقی مکتبی خوانده می‌شود، بسیار رایج است، و البته مجریان آن اغلب ردیف را نمی‌دانند. روش آنان در اجرای دستگاه مشابه روش موسیقیدانان معاصر سنت ترکی - عربی است. دو گرایش که مخالف طبع موسیقیدانان ایرانی هستند عبارتند از، تکرار طابق النعل بالنعل ردیف بدون آورده‌یی شخصی، یا نواختن تفننی کمابیش دور از سبک سنتی. در میان موسیقیدانان علمی، دودسته وجود دارند: کسانی که ردیف را از حفظ دارند، چیزی که در روزگار ما بسیار نادر است، و می‌توانند ابداع کنند، بی‌آنکه هرگز از

سبک و از قوانین قدیمی جدا شوند؛ و افرادی که ردیف را از بر نمی‌دانند، ولی از آن مملو هستند، تا بدان حد که منطبق بر الگویی مشابه ردیف بداهه‌نوازی می‌کنند. مورد دوم در دوران ما بیشتر دیده می‌شود. موسیقیدانان بسیار برجسته اذعان می‌کنند که بخوبی ردیف را نمی‌دانند، و نواختن آنان کمی با نواختن آن دسته‌یی که ردیف را از بر می‌دانند تفاوت می‌کند، که حتی ممکن است در زمینه خلاقیت، جالب‌تر باشد. لازم به یادآوری است که از جمله این موارد می‌توان از سماعی نام برد که به نوعی هر بار که می‌نواخت ردیفی تازه ابداع می‌کرد.

مختصر اینکه ردیف چیزی جز الگویی برای شاگردان نیست، و نباید برای آن ارزش زیاده از حد قائل شد. یک بداهه‌نوازی از موسیقیدانی چون سماعی احتمالاً به اندازه هر الگوی ثابت شده‌یی ارزشمند است، بنابراین متوجه می‌شویم که از نظر موسیقیدانان طراز اول دیگر میان مفهوم آفرینی ترکی - عربی فعلی و روش اجرای دستگاه‌های ایرانی تفاوتی وجود ندارد. هر دو شیوه، از نظر عوامل فنی، غنی هستند و از لطافت، بسط و استحکام ساخت بهره‌مندند.

اشاره به نکته‌یی اهمیت نسبی ردیف را بخوبی نشان می‌دهد: در قدیم شکلی از یک اجرای مشکل وجود داشت که ضمن آن مثلاً یک دستگاه معلوم نواخته می‌شد، سپس، قبل از بازگشت به دستگاه اصلی، سیر و سیاحت در دیگر دستگاه‌ها، اما مستقل از هر شکل ثابت شده‌یی، شروع می‌شد. این امر دقیقاً همان شیوه‌یی است که اجرا کنندگان موسیقی سنتی ترک و عرب به کار می‌بستند و هم اکنون به کار می‌گیرند، و تنها قاعده‌یی که رعایت می‌شود ظرافت و پرازندگی رفتن از مقامی به مقام دیگر است. در موسیقی ایرانی معاصر، این شکل از موسیقی که مرکب خوانی نامیده می‌شود، به تقریب از میان رفته است. مع‌هذا برخی از نوازندگان با استعداد به این نوع اجرا علاقه‌مندند، و بعید نیست که در آینده مرکب خوانی اهمیت خود را باز به دست آورد.

مع‌الوصف، امتیازهای ردیف بی‌شماراند. ردیف سطح موسیقی را در تمامیت یک فرهنگ اعتلا می‌بخشد، زیرا به تمام موسیقیدانان الگوی یک استاد را آموزش می‌دهد. لازمه یادگیری این الگو مشتق فن موسیقی است، کوشش قابل ملاحظه‌یی در به خاطر سپردن و ریاضتی که سلیقه را شکل می‌دهد، و شخصیت شاگرد را می‌سازد؛ از طرفی شامل مجموعه‌یی از گزیده‌هاست، و جوهر همه دستگاه‌ها را دربر می‌گیرد. تحصیل ردیف، نه فقط یادگیری دستگاه‌هاست، بلکه بخصوص موجب می‌شود که موسیقیدان در جوهر موسیقی نفوذ کند، در این هنگام است که موسیقیدان، موسیقی را خود اجرا خواهد کرد. ردیف باعث می‌شود که روحیه دستگاه‌ها به طرز صحیح باقی بماند، شامل نوآوری‌ها می‌شود، و ارزش‌های تثبیت شده را حفظ می‌کند.

ردیف، تعلیم روی یک تسلسل وسیع را ممکن می‌سازد، زیرا می‌توان ردیف را کمابیش به صورت مجموعه درس داد. و سخن آخر اینکه، ردیف باعث می‌شود که موسیقیدانان کم استعدادتر - آن دسته معدودی که موفق می‌شوند ردیف را با ظرافتی تقریبی در آهنگ‌ها بنوازند - به سطحی بسیار برومند و معتبر نائل آیند، آنان خود را مجبور می‌سازند که سبک استاد خود را تقلید کنند، و اگر بدان درجه برسند به نوبه خود حلقه دیگری از زنجیر انتقال موسیقی سنتی می‌شوند که در شکل حاضر خود به استادی از قدیم می‌پیوندد و روحش به سنتی بازمی‌گردد که متصل است.

تحول ردیف و روایات مختلف آن

ردیف‌های قدیم به طرز محسوسی همسان بوده‌اند، حتی وقتی برای سازهای مختلف در نظر گرفته می‌شدند یا تنظیم می‌شدند. در دوره‌یی که استعداد یا شوق یادگیری موسیقی نادرتر بود ردیف متحول و بویژه تسهیل شد. بدین ترتیب بود که درویش خان پیدا آمد، که کمابیش مجبور به تأمین زندگی شاگردانش بود، و ردیفی ساده و آراسته تصنیف کرد، برای اولین بار به سلیقه مردم اهمیت داد. نوآوری او در پایین آوردن سطح کلی، و در ساده کردن تحصیل موسیقی سنتی سهم داشت. اگر او اقدام به چنین عملی نکرده بود احتمالاً شخصی دیگر با استعداد و هوشی کم‌تر از او دست به این عمل می‌زد. او شایستگی آن را داشت که موسیقی ایرانی را به جماعتی بقبولاند که علاقه خود را نسبت به سنت‌های خویش بیش از پیش از دست داده بودند.

پس از درویش خان، شاگردش صبا، به کار او ادامه داد و برآستی موسیقی سنتی را باب سلیقه روز کرد؛ او می‌دانست که چگونه اصیل بماند و در عین حال مورد پسند قرار گیرد. او از رادیو به عنوان وسیله بیانی استفاده کرد و به برکت آن شنوندگان در سطح وسیعی سنت موسیقی علمی را تحسین کردند. لیکن با همین عمل، شنوندگان مستعد، علم سخت‌گیر ردیف قدیم را فراموش کردند. به دنبال آن دیگر نابغه‌یی برتر از صبا به وجود نیامد و حیات موسیقی منتجی از موسیقی او گردید. اما به زعم برخی، تعلیم موسیقی صبا نقایصی داشت؛ تعلیم او آن قدر گیرنده بود که شاگردان را از یادگیری ردیف قدیم منصرف می‌کرد. او به تعلیم استخوان‌بندی گوشه‌ها، اما جدا از وجوه سخت و پیچیدگی‌های فنی آنها اکتفا می‌کرد. فقط همان سه ردیفی که (برای سنتور، سه تار و ویولون) آماده کرده بود کافی است تا ثابت کند که کار او آورده‌یی جدید نبود، بلکه به کار گرفتن همان گوشه‌های اصلی بود، منتها با فن اجرایی خاص این سازها. در واقع پس از

آقاحسینقلی که ردیف را مطابق با تارنوازی بسیار شخصی خودش دوباره شکل داد، هیچ ردیف سنتی دیگری به ظهور نپیوست.

همزمان با صبا موسیقیدانان دیگر ردیف خود را تصنیف کردند، و بخصوص عبدالله شهنازی که می‌خواست به آن رنگ تجدد بزند، و موسیقی خود را به قیمت امتیازی که به سلیقه آن دوره داد، غنا بخشید. او این ردیف را در کنار ردیف اصلی که از پدرش آقاحسینقلی حفظ کرده بود، تعلیم می‌داد.

اگر همه چیز به همان حال می‌ماند این وحشت وجود داشت که موسیقی ایرانی به اجرای مقام در موسیقی ترکی نزدیک شود، یعنی جز خطوط اصلی آهنگ‌ها و مقام‌گردی‌های اصلی در خاطرها نماند، و دیگر هیچ نشانی از سبک موسیقایی دوره قاجار بر جای نباشد. پس از مدتی، موسیقیدانی صاحب الهام احتمالاً عوامل جدا از هم را دوباره منظم کرد، و ردیفی را که به سبک خاص خود او مشخص بود، دوباره تنظیم کرد. خوشبختانه ردیف سنتی گم نشده بود، و همچنان روایات عالی از آن موجود بودند. به علاوه، چند ضبط قدیمی امکان دادند تا عقیده‌یی کلی و کافی از سبک اجرای سنتی به دست آید، که هیچ وجه اشتراکی با اجرای موسیقیدانانی که در اینجا آنان را مکتبی خوانده‌ایم، ندارد؛ یعنی آنان که موسیقی‌شان از سنت شکل گرفته است، اما بخشی نو به همراه آورده است. در حال حاضر، چندین ردیف سنتی وجود دارند:

— روایتی که بوضوح نشان درویش‌خان و مهدی صلحی را در خود دارد و به توسط موسی معروفی نقل شده است. این روایت با اجرای سلیمان روح‌افزا روی نوار ضبط شده است و در کتابی قطور (۱۳۴۲) به توسط معروفی نت‌نویسی شده است. اهمیت این روایت در فراوانی گوشه‌های آن است. برخی از گوشه‌های آن بازمانده ردیف‌های دیگر هستند، اما اصل آن از ردیف میرزا عبدالله یا آقاحسینقلی است.

— روایتی که با اجرای برومند در تلویزیون ملی ایران ضبط شده است. این ردیف میرزا عبدالله به توسط اسماعیل قهرمانی و حاجی آقامحمد منتقل شده است. هر چند که این روایت به کمال ردیف منتقل شده از معروفی نیست، مع‌هذا بدون شک یکی از قدیم‌ترین روایات است، زیرا که می‌دانیم که میرزا عبدالله تغییری شخصی در ردیف بازمانده از عمویش میرزاغلام‌حسین نداده است. این روایت را مؤلف کتاب حاضر نت‌نویسی کرده و آماده چاپ است.

— روایتی که به اجرای محمود کریمی، شاگرد دوامی ضبط شده است. این روایت ردیفی

بسیار اصیل و بی نظیر است که نت برداری از آن را مسعودیه (۱۳۵۴) انجام داده است، و همراه با نوار کامل آن به توسط اداره هنرهای زیبا منتشر شده است. با این همه به گفته کریمی این روایت گزیده ساده‌یی است از تمام ردیف‌هایی که او در اختیار داشته است.

— دوامی هم در سن پیری ردیفی ضبط کرده، مع هذا گاهی حافظه با او همراهی نکرده است.
 — دو روایت از ردیف آزاد، یعنی ردیفی نه چندان سخت‌گیر، برای سه‌تار با اجرای فروتن و هرمزی ضبط شده‌اند. این دو روایت نشانگر علاقه به روایات شخصی در روحیه‌یی بسیار سنتی، و شامل قطعات بسیار جالبند. این ضبط حدود سال ۱۳۵۱ در تلویزیون ایران صورت گرفته است.
 — دیگر، ردیف بسیار ارزشمند آقا حسین قلی است که اداره هنرهای زیبا ضبط کرده است و به روایت پسر آقا حسین قلی، علی اکبر شهنازی است. این روایت برای تار، یکی از جالب‌ترین ردیف‌هاست، لیکن ردیف آقا حسین قلی به روایت برومند بیشتر برای سه‌تار مناسب است.
 — نسخه‌یی خطی به روایت یکی از شاگردان میرزا عبدالله، مهدی صلحی، که مهدی قلی هدایت (مخبر السلطنه) آن را نت‌نویسی کرده است. این روایت در هنر سرای موسیقی تهران موجود است. متأسفانه این نوع نت‌نویسی، که از انواع اولیه نت‌نویسی است، بسیار کم‌تر از یک نوار ضبط شده مفید فایده است.

— قبل از نسخه فوق، وزیری از این روایت، نت‌نویسی بسیار خوبی کرده بود که متأسفانه گم شده است.

— ذکر از ردیف صبا برای ویولون، سه‌تار و سنتور بجاست، و همچنین روایت باب روز شده شهنازی.

— نوازندگان نی، از ردیف روایتی خاص خود دارند که به آزادی با خصوصیات فنی این ساز تطبیق می‌کند، به روشی مستقل بسط می‌یابد، و تعداد فراوانی گوشه در بر دارد که خاص آن است. هیچ ضبط قاعده‌مندی هنوز در این زمینه عملی نشده است.

— در مورد کمانچه، ردیف کاملی به جای نمانده است، و مورد آن اندکی به مورد نی نزدیک است. مع هذا اسماعیل زاده، که در اواخر قرن سیزده (اوایل قرن بیستم میلادی) می‌زیسته، ردیفی قدیم با خصوصیات فنی کمانچه تنظیم کرده است. در ضمن باید ذکر از ردیف قضاری، شاگرد شهنازی کرد، که گرچه قابل بحث است، اما نمی‌توان از آن صرف نظر کرد. این روایت، سبک تار تبریز را عرضه می‌کند، و نواری است که رادیوی آذربایجان ضبط کرده است.

— بجز ردیف دوامی، ردیف زیبایی دیگری از آواز آقا ضیاء‌رسانی وجود دارد که شاگرد او

عسکری، تنها کسی است که آن را در اختیار دارد. امید است که روزی روی نوار ضبط شود. همچنین احتمال دارد که پنهان در پشت چند مجموعه خصوصی، گزیده‌های بسیار از ردیف که به توسط نوازندگان قدیمی اجرا و ضبط شده‌اند، وجود داشته باشند و روزی آشکار شوند. امروزه تعلیم ردیف به توسط کریمی (آواز) و همچنین به توسط شهنازی (تار) در هنرستان ملی موسیقی تهران و در مرکز اشاعه موسیقی انجام می‌شود. برای قسمت لیسانس موسیقی که در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران برقرار است، برومند و صفوت بخشی از ردیف میرزا عبدالله (پنج دستگاه) را برای تمام سازها تعلیم می‌دهند. پس از آنان شاگردان قدیم ترشان جانشین شده‌اند. در ضمن در هنرستان موسیقی، اجراهای تنظیم شده، یا گزیده‌هایی از ردیف برای سازهای مختلف تعلیم داده می‌شود.

شکل‌گیری تاریخی ردیف

حال که جای ردیف در موسیقی ایرانی مشخص شد، می‌توان زمان و شکل‌گیری ردیف را بررسی کرد. در حدود قرن دهم (شانزدهم میلادی) ایرانیان شیوه و قاعده خاصی در موسیقی به کار می‌بردند که ما چندان چیزی در باب این شیوه نمی‌دانیم، جز اینکه این شیوه به تقریب همسان شیوه و قاعده موسیقی عرب‌ها و ترک‌های آن دوره بوده است. بسیاری از دستگاه‌ها، مانند گوشه‌ها در موسیقی ایرانی و مقام‌ها در موسیقی خاورمیانه، از همان تاریخ یا حتی قبل از آن وجود داشته‌اند، اما به ندرت گام‌های آنها بر هم منطبق می‌شوند. بنا به گفته کنتنیر، موسیقی‌دان ترک قرن دوازدهم (هجدهم میلادی)، تفاوت میان بداهه‌سرایی ترکان و ایرانیان در این است که ایرانیان در گوشه‌ها، یا بخش‌های مختلف دستگاه، از قانونی پیش ساخته تبعیت می‌کنند. این امر نشان می‌دهد که در آن دوره هم نوعی ردیف وجود داشته است. نشانه‌هایی از آن را در رساله صفوی بهجت‌الروح^۱ می‌یابیم. احتمال دارد که در قرن دوازدهم (هجدهم میلادی) موسیقی جای خود را در دربار از دست داده باشد. می‌توان فرض کرد که در دوره‌یی که بحران‌های سیاسی به دنبال آن رخ نمودند، موسیقی که وابسته به سرنوشت دربار شاهان بود، نتایج ناشی از تغییر سلسله شاهان و هجوم‌ها را تحمل می‌کرد، از این رو کاملاً مغشوش و پریشان شد.

در دوره قاجار که در ۱۱۵۸ ش به سلطنت رسیدند، هنر و فن اجرای موسیقی جان تازه گرفت. در آن زمان چیزی جز اجزای دستگاه‌های قدیم موسیقی بر جای نمانده بود، و اصطلاحات فنی و

۱. رساله موسیقی "بهجت‌الروح"، تألیف عبدالؤمن بن صفی‌الدین، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران. - م.

نظری رساله‌های موسیقی قدیم برای آنان نامفهوم بود. موسیقی دانان آن زمان تصمیم گرفتند که تمام بازمانده‌های سنت را گردآوری کنند، و با دسته‌بندی، و تنظیم آنها به شیوه‌یی که به طرز قابل ملاحظه‌یی با شیوه قدیم متفاوت بود زندگی تازه‌یی به آنها بخشیدند. باید این واقعیت را متذکر شد که با روی کار آمدن قاجار فرهنگی جدید و سلیقه‌یی تازه بر تمام ایران حاکم شد. پس از صفویه و زندیه، قاجاریه جانشین شده بودند که از ترکان شمال ایران بودند، و هیچ وجه اشتراکی با اسلاف خود نداشتند. در همان زمان که صنایع و هنرهای قدیم فراموش می‌شدند شکل‌های تازه، کمی نازل‌تر از پیش، اما بدیع، پای به عرصه وجود می‌نهادند، و احتمال دارد که موسیقی ایرانی در همان زمان پیوندهایی را که با شیوه قدیم داشت، کاملاً قطع کرده باشد. پس از مقایسه گام‌ها و فواصل صوتی با روایات قدیم، روایاتی که در زمان صفویه ارجحیت داشته‌اند، از یافتن کوچک‌ترین انطباق و تشابهی میان آنها نومید می‌شویم، در حالی که این شیوه‌ها در موسیقی ترکی - عربی فعلی همچنان دست نخورده باقی مانده‌اند.

کاملاً قابل باور است که موسیقی ایرانی، پس از یک دوره طولانی تنزل و ویرانی، دوباره بر پایه‌های جدید بنا شده باشد، و بخصوص از موسیقی قفقاز و موسیقی اقوام ترک ایران تأثیر بسیار گرفته باشد و به طور کلی متأثر از موسیقی محلی ایرانی باشد. قاجاریه که اصل‌شان از همین نواحی بود، سلیقه موسیقی خود را تحمیل کردند همان طور که سلیقه خود را در هنرهای تجسمی، معماری، تشریفات درباری و لباس پوشیدن تحمیل کرده بودند. قبل از آنان هم تأثیر قفقازیان وجود داشت، و نشانه آن اقامت طولانی یک شاعر حماسه سرای ارمنی، موسوم به سایات نووا، در دربار کریم‌خان است. از تمامی این تأثیرها شالوده‌یی از سبکی جدید پدید آمد که با موسیقی دانان علمی تثبیت گردید.

این ردیف جدید را فقط موسیقی دانان دربار می‌شناختند که آن را قبول کرده و کمابیش تنظیم کرده بودند. این ردیف جدید تنها مدیون ابتکار علی اکبرخان فراهانی نبود، بلکه بدون شک نتیجه کار پیاپی و منظم چند موسیقی‌دان بود که فراهانی سمت ریاست بر آنان را داشت. پس از آن، شهرت علی اکبرخان به حدی رسید که طبیعی بود اگر افتخار خلق ردیف منسوب به او گردد. عجیب اینجا بود که در اواخر قرن سیزدهم (نوزدهم میلادی)، نظریه پردازان دانشمند و موسیقی شناسانی همچون فرصت شیرازی، همچنان به شیوه قدیم مراجعه می‌کرده‌اند و تحول موسیقی را که در همان زمان بیش از نیم قرن از عمر آن گذشته بود، نادیده می‌گرفتند. ظاهراً از شیوه قدیم هیچ چیز نمانده بود، و بدون شک از تغییر شکل کامل آن بیش از صد و پنجاه سال گذشته بود. اما

در مورد این شیوه جدید، که شالوده آن ردیف است، می‌توان گفت که هرچند بخشی از آن گم شده اما باقی آن بخوبی حفظ شده است.

در باب آینده این شیوه به سختی می‌توان اظهارنظری کرد. مخاطره‌هایی که موسیقی ایرانی را تهدید می‌کنند، یکی توسل جستن به تفنن است که اغلب نوآوران متجدد بدان روی آورده‌اند؛ این عده چون قادر نیستند به خواسته‌های مشکل ردیف تن در دهند به تفنن پرداخته‌اند. دیگر آن است که گرفتار جمود کلمه به کلمه ردیف ساده یا ترکیب‌های هم‌نوازی مکتبی یا نیمه سنتی شوند. در این فرصت بجاست اگر آرزو کنیم که موسیقی‌دانان جوان نه تنها به طور کلی با سنت تجدید عهد کنند، که از هم اکنون در مورد چند نفر از میان آنان این تجدید عهد رخ داده است، بلکه این مهم را با سبک و روحیه استادان قدیم عملی کنند، که این استادان خود حافظ سلاله موسیقی بوده‌اند، و هیچ ردیفی برایشان مشکلی ایجاد نمی‌کرده است.

مفهوم سنت

اگر واقعاً ابداع ردیف به ابتکار شخصی علی اکبرخان وابسته باشد، می‌توان از خود پرسید که از چه جهت این موسیقی سنتی خوانده شده است؟ وقتی گسستگی‌یی میان سنت یا رسوم آبا و اجدادی وجود دارد، وقتی سلسله انتقال شکسته است و یک نوآور راهی جدید پیشنهاد می‌کند، فقط در صورتی می‌توان این شخص را شروع کننده یک سنت به حساب آورد که آن را تحت شرایطی خاص به وجود آورده باشد و البته اگر این شخص، آن را تحت این شرایط خاص به وجود نیاورده باشد، خالق یک اثر هنری در مفهوم غربی کلمه به جای می‌ماند.

در اسلام سنت از طریق اجماع عام است، ممکن است سنت در سه سطح مختلف فراهم آید، و شکل گیرد: به توسط مردم، به توسط صاحبان فتوا، یا حتی به توسط فقط یک نفر خبره در علوم مذهبی که موافقت ضمنی دیگران را دارد (که فتواهای آنان نیز مورد قبول عامه است). استبعادی ندارد که این طرز نگرش شامل یک سنت غیر مذهبی، حتی موسیقایی شود. در موسیقی علمی آهنگمایه‌ها یا ساختارهای بسیاری، با منشأ مردمی وجود دارند، لیکن ردیف به طور یقین ترکیبی است که به توسط موسیقی‌دانان متخصص پرداخت شده است. در واقع خبرگان و مردم هستند که عنوان موسیقی‌دان متخصص را به اتفاق آرا به افرادی که در موسیقی تخصص دارند اطلاق می‌کنند. باری در میان این موسیقی‌دانان متخصص، برخی استادان با همت و کوشش مایه‌های سنتی به وجود آورده‌اند.

در روزگار ما کسی مدعی نیست که ردیفی سنتی تصنیف کرده است، زیرا فی الحال هنرمندی نابغه و گروهی موسیقی دان که در وحدتی معنوی کار کنند، وجود ندارند تا اجماعی عام به دست آورند؛ باری اینک دیگر ردیف یا تصنیفات ضربی تحت تأثیر خاستگاه و سرمنشأ خود، یعنی موسیقی محلی نیستند، بلکه، در ارتباط با موسیقی خارجی (موسیقی اروپا و شاید کشورهای عربی) هستند. آخرین موسیقی دانی که این شرایط خاص را در نظر می گرفت، صبا، یکی از معروف ترین استادان این قرن بود. اما در مورد تصنیف به دست آوردن اجماع عام ساده تر است، مثلاً عارف و شیدا هر دو نزد عامه مردم بسیار شناخته شده هستند.

هنگامی که ما از توافق نظر میان مردم و سنت سخن می گوئیم، نمی خواهیم بگوئیم که موسیقی علمی، مردمی بشود. عوام در این زمینه بدون معلومات هستند، و روی هم نمی توانند ظرافت ردیف را دنبال کنند، اما این امر مانع از آن نیست که حساس و پذیرای قالبهای سنتی باشند. از سوی دیگر، می باید هماهنگی بی میان عوام و خبرگان با فرهنگ وجود داشته باشد، به چه دلیل سنت موسیقی وجود نداشته باشد، و فقط تاریخ موسیقی وجود داشته باشد؟

در شرایط حاضر، خلق یک ردیف جدید غیر ممکن است. اما بعید نیست که روزی این شرایط فراهم شود. اگر قشری که قشر فرهنگی خوانده می شوند، دوباره به موسیقی ملی دل ببندند و نسبت به آن حساسیت پیدا کنند، و اگر سلیقه عمومی به توسط هنرمندان با ذوق ارتقا یابد، اگر موسیقی مطربی به آن جایی بازگردد که در واقع هرگز نمی بایست این جای را ترک می کرد، اگر موسیقی دانان دوباره به کار مشترک آغاز کنند، موسیقی سنتی دوباره زنده خواهد شد. اما این سخن بدین معنی نیست که مفاهیم بسیار مشکوک را در مورد توسعه موسیقی وارد سنت کنیم، اهمیتی ندارد اگر موسیقی تغییر نمی کند، اساس آن است که زنده باشد، که زندگی کند. وقتی موسیقی در موازنه بی از نیروهای اجتماعی، فرهنگی و معنوی وارد شود می تواند جهش خود را داشته باشد، وگرنه در نهایت فقط حفظ و حراست می شود. افراد مستعد برای انجام دادن آن کم نیستند، و وضعیت فعلی شاید برای بازاریابی یک جریان مساعد باشد، جریانی که بیشتر از سی سال است که خشکیده است.

جای موسیقی ایرانی در میان سنت های شرقی

برای تأکید بیشتر بر ویژگی های موسیقی ایرانی، ما مختصراً آن را در ارتباط با دیگر سنت های موسیقایی قرار می دهیم. از تفاوت خصوصیت و بیان آنها سخنی نمی گوئیم که بستگی

به پشتوانه سلیقه فرهنگی این سنت دارد، بلکه فقط از ویژگی‌های فنی اجرا سخن می‌گوییم. می‌باید ابتدا موسیقی شرق را به طور کلی از موسیقی کلاسیک غربی و از یک سلسله موسیقی‌های افریقایی و پولینزیایی^۱ متمایز ساخت. اغلب موسیقی‌های شرقی تک‌صدایی هستند، یعنی هیچ دو صدایی با هم اجرا نمی‌شود، حتی اگر چند ساز دقیقاً یک قطعه را نوازند یا اگر گسستگی میان قطعات وجود داشته باشد، یا هم صدا نباشند مانند وقتی که موسیقی، آوازی با وزن آزاد را همراهی می‌کند. همچنان این تک‌صدایی عمل خواهد کرد. پس از چندین قرن در غرب و پس از مدت‌های طولانی در آفریقا موسیقی علمی چند صدایی شده است، یعنی دو یا چند صدای مختلف در یک زمان نواخته می‌شوند. این دو شیوه دو بینش زیبایی شناختی بسیار متفاوت است. پیچیدگی ناشی از روی هم قرار دادن چندین آهنگ، مستلزم ساده شدن هر یک از خطوط آهنگ‌هاست، در حالی که در موسیقی‌های تک‌صدایی آهنگ ممکن است تزیین شده و پردازش شده‌تر باشد. جنبه دیگر، وزن است که پیشرفت تندتری در سنت‌های خاورمیانه، ایران، هند، آسیای میانه و غیره داشته است.

موسیقی ایرانی از موسیقی دیگر کشورهای همسایه با نشانه‌های زیر متمایز می‌شود:
 - قوالب آهنگین در خط کلی خود ساده هستند، اما در اجرا به روایت‌های مختلف بسیار پیچیده می‌شوند.

- طرح اصلی بسیاری از آهنگ‌های سنتی کلی است، اما بر حسب اصول زیبایی شناختی موسیقی هنری تنظیم شده است.

- در تصنیف موسیقی از وزن‌های کوتاه و ساده به تعداد کم استفاده می‌شود، اما آن را با تغییرات بسیار و گوناگون اجرا می‌کنند.

- تمام قطعات تصنیف شده بسیار کوتاه، یا مملو از اجزای کوچک هستند.

- نوعی مهارت در موسیقی سنگینی، ظرافتی عظیم در هنر آواز و همچنین در نواختن سازها مورد جست‌وجو است.

- جایی بس عظیم برای بداهه‌نوازی در نظر گرفته شده است.

- ردیف از وزنی بدون میزان است.

برخلاف موسیقی ایرانی (به رغم بسیاری نکات مشترک) موسیقی سنتی تُرک را می‌یابیم که به قطعاتی متشکل از تصنیف‌های بسیار پیچیده امتیاز می‌دهد، که این تصنیف‌ها دارای وزن‌های

۱. پولینزی Polynésie، یکی از سه قسمت عمده اقیانوسیه.

طولانی و مشکل هستند (و گاهی تا ۳۲ ضرب یا بیشتر می‌روند). در بخارا هم "شش مقام" وجود دارد که شامل سوئیت‌های بلندی از تصنیف‌های طولانی و قطعات سازی می‌شوند که روی تندای آهسته و وزن اغلب پیچیده بنا شده‌اند. استادان بخارا پانزده تا بیست ساعت از این تصنیفات را از بر می‌دانند و آنها را شفاهی تعلیم می‌دهند. آنان عملاً بداهه‌نوازی نمی‌کنند، اما گاهی قطعات جدید تصنیف می‌کنند. این نوع از موسیقی چنانکه از پرداختهای قدیم بر می‌آید احتمالاً در ایران تا زمان صفویه رایج بوده است، ولی عملاً هیچ چیز از آن نمانده است.

= و سرانجام، از نظر فن اجرا، موسیقی ایرانی به بعضی قوالب سنت موسیقی اصیل عرب مشرق شبیه است، بسیار بیش از آن‌که به سنت ترک یا به سنت خوارزم یا ماوراءالنهر شباهت داشته باشد. باری باید سنت عرب مشرق را همچون نیاکان نزدیک موسیقی آذربایجان دانست. در روزگار ما، همچنان قرابت بسیار میان ردیف ایرانی و ردیف آذربایجان وجود دارد. از جمله چهارگاه، ماهور، نوا تقریباً همان مقام‌گردی‌ها را دنبال می‌کنند و همان تعداد گوشه دارند. کرد، اصفهان، همایون و شوشتری هم تقریباً مشابهند. دیگر دستگاه‌ها یا مقام‌ها همان هستند اما گوشه‌های مختلف دارند همچون راست. برخی از آنها چون سه‌گاه، شهنواز و دلکش بسیار متفاوت هستند. ردیف آذربایجانی هم چون ردیف ایرانی ارجمند و معتبر است، اما تعداد گوشه‌های آن کم‌تر است، در عوض شامل آواز بیشتری است. جای تأسف است که ایرانیان نسبت به موسیقی ترکی، عقیده‌ی غلط دارند و آن را نسخه‌ی دست دوم موسیقی خود به شمار می‌آورند. در واقع این دو سنت در اصل به هم وابسته بوده‌اند و به طور تدریجی از هم جدا شده‌اند.

محتوای ردیف

ردیف و گوشه‌ها

گوشه عامل سازندهٔ ردیف است. یک دستگاه یا یک آواز، چیزی جز مجموعهٔ گوشه‌ها نیست، ترتیب قرارگیری گوشه‌ها در دوازده دستگاه ردیف را می‌سازد. اصطلاح گوشه به چندین مفهوم تکمیلی نیز اطلاق می‌شود:

- به یک دستگاه یا یک مقام، بنابر اهمیت گوشه.
 - به یک آهنگ که برای تغییر ردیفی به ردیف دیگر، روایتی به روایت دیگر مناسب باشد.
 - به یک آهنگ با شکل ثابت نشانگر جوهر دستگاه.
- تعریف اول بسیار کلی است، در حالی که تعریف سوم گوشه را به یک الگوی فرد و واحد تغییرناپذیر منحصر می‌کند، و روایات یا اجراهای دیگر را خوار می‌شمرد (نتل، ۱۹۷۲، ص ۱۷). تعریفی که ما از گوشه به دست می‌دهیم آن است که گوشه بخشی از دستگاه است که با آهنگی خاص بیان می‌شود.

آهنگی خاص که به شیوه‌ی دقیق تنظیم شده است و بستگی به بسط دستگاه یا آواز نخستین دارد. دستگاه نخستین نام خود را به مجموعهٔ گوشه‌هایی که مقام‌گردی‌های اصلی آن را می‌سازند می‌دهد. بدین ترتیب اصطلاح ماهور درعین‌اینکه به گوشه‌های درآمد اطلاق می‌شود، تمام مقام‌گردی بعد را که به دستگاه نخستین رجوع داده می‌شود نیز دربرمی‌گیرد. دستگاه‌ها تعداد ثابتی گوشه را که در نظامی خاص منظم شده‌اند دربرمی‌گیرند. این تعداد گاهی برحسب ردیف‌ها تغییر می‌کنند، و بدین ترتیب بعضی از آنها کاملتر از بقیه هستند. کاملترین آمار از گوشه‌ها را

معروفی داده است، که چندین روایت از ردیف را گرد آورده است. هنگام مقایسه محتوای ردیف‌های مختلف، اختلافاتی، نه فقط در تعداد گوشه، بلکه همچنین در ترتیب و تشکیل آنها ملاحظه می‌کنیم. قبلاً گفتیم که گوشه‌ها کمابیش برحسب نظم اوج گیرنده نت شاهدشان تنظیم می‌شوند، اما در واقعیت تا بدین حد تأکید وجود ندارد، بخصوص که نت شاهد همیشه بوضوح مشخص نیست.

قاعده گوشه‌ها

به اتفاق آرا تأیید شده است که ردیف تا زمان علی اکبر فراهانی می‌رسد؛ با این همه به طور یقین او همان کسی نبوده که تمام گوشه‌ها را در نظمی پیاپی طبقه‌بندی کرده است، زیرا اگر او چنین کاری انجام داده بود تمام موسیقیدانان فعلی از همان نظم پیروی می‌کردند، در حالی که این طور نیست.

آوردن فهرستی کامل از ۲۰۰ یا ۳۰۰ گوشه ردیف، عملی بی‌حاصل است. مجموعه این اسامی را در کتاب معروفی (۱۳۴۲)، خاچی (۱۳۴۱)، که آنها را به چندین طبقه تقسیم کرده است، و در کتاب صفوت (۱۳۵۰) می‌بینیم. در اغلب ردیف‌ها بعضی دستگاه‌ها همان مسیر گوشه‌ها را دنبال می‌کنند، بخصوص راست پنجگاه، ماهور، چهارگاه، شور بخش اول، نوا، برعکس، در ردیف‌های قدیم‌تر، مشتقات شور (کرد، ترک، افشاری، دشتی، ابوعطا) از اهمیتی کمتر از امروز برخوردار بوده‌اند، و هیئتی مستقل نداشته‌اند، بلکه فقط به عنوان گوشه‌های بزرگ شور شناخته می‌شدند. سه گاه دستگاه کوچکی بود بدون مقام‌گردی حصار و مخالف، اما مانند شور تمام می‌شد (با رُهاب، مسیحی، تخت طاقدیس و شاه ختایی). بدین ترتیب به نظر می‌رسد که شباهت سه گاه با چهارگاه بدان می‌ارزیده است که روی همان گوشه‌ها که قبلاً منسوب به شور یا حتی همان مقام‌گردی بوده‌اند، بسط یابد. باید دانست که توالی گوشه‌های بخش دوم شور در طبقه‌بندی اولیه بسیار مغشوش است. مثلاً از نت شاهد، دو (شهناز) به می بمل (قرچه)، بعد به سی بمل (ترک)، ر (دشتی)، دو (ابوعطا) ر (حجاز)، سی بمل (قطار)، سل و غیره... می‌رسیم. به عقیده خالقی طبقه‌بندی گوشه‌ها توسط میرزا عبدالله با کمک شخصی موسوم به سید احمد، نوازنده سه تار و شناسنده دستگاه‌ها صورت گرفته است (۱۳۳۳، ص ۱۱۵). بنابراین از اواخر قرن سیزدهم (ابتدای قرن بیستم میلادی) به بعد، موسیقیدانان خود را با این ردیف جدید مطابقت دادند، اما بقایای طبقه‌بندی قدیم برجای ماند. بدین ترتیب روایت عبدالله روایات دیگر را از میدان بیرون

کرد. بدون شک روایت میرزا عبدالله برتر از دیگر روایات بود، اما جای افسوس است که تعلیم ردیف به حد کافی منعطف نیست تا تنظیم‌های دیگر را که گاه بسیار جالبند، بپذیرد، و احیاناً ردیفی را که دارای تفنن و تخیلی تازه است در روند تغییرناپذیر گوشه‌ها وارد کند. نقص دیگر این روایت منفرد در این است که گوشه‌هایی را که ورود به آنها مشکل است در تاریکی نگاه می‌دارد. و بدین ترتیب بعید نیست که تعدادی از گوشه‌ها در اواخر قرن سیزدهم (آغاز قرن بیستم میلادی) از میان رفته باشند.^۱

اگر ما مطالعات خود را محدود به صد سال اخیر کرده‌ایم، از آنجاست که هرچه عقب‌تر می‌رفتیم می‌بایست تداوم (یا گسستگی) میان موسیقی قدیم و موسیقی امروز را به اثبات برسانیم. در حد شناخت فعلی ما غیرممکن است مقایسه‌ی مناسبی میان این دستگاه‌ها انجام داد. عوامل دستگاه قدیم همچنان در ترکیه مورد استفاده‌اند، اما ربطی به اجرای فعلی موسیقی در ایران ندارند. اسامی مانده‌اند، اما این اسامی در اغلب موارد عنوان دستگاه‌هایی کاملاً مغایر هستند (از جمله چهارگاه، حجاز، عراق، ...). حدود سی و پنج نام از دستگاه‌های عربی در موسیقی ایرانی وجود دارند اما فقط ده تایی از این دستگاه‌های عربی شباهتی کمابیش محو با گوشه‌های ایرانی دارند. هفت دستگاه کاملاً همسان هستند: سیکاه و اصبعین (سه گاه و اصفهان) در موسیقی سنتی عرب، کردی، حسینی، عشاق به طور کلی، ماهور، راست و همایون در موسیقی سنتی ترک. (به یاد داشته باشیم که در چند صد تا از مقام‌های عرب یا ترک موجود، اکثر نام‌ها ریشه‌ی ایرانی دارند. برعکس، تقریباً صد نام از نام‌های ترکیبات ضربی از ریشه‌ی عربی هستند).

برخی از دستگاه‌ها که در قدیم بسیار رایج بوده‌اند، از قرن سیزدهم (قرن نوزدهم میلادی) به بعد کاملاً از بین رفته‌اند (رکب، نهاوند، اوج، بیاتی، صبا)، اما بعید نیست که دستگاه‌های دیگری که ظاهراً از دور خارج شده‌اند، فقط اسم عوض کرده باشند. باری آنچه مسلم است این است که دستگاه‌های جدیدی به وجود آمده‌اند که یا از موسیقی محلی نشأت گرفته‌اند، یا از روی آهنگ‌های قدیمی دوباره تصنیف شده‌اند، یا شاید تمام قطعات آنها ابداعی بوده‌اند. برعکس، در مورد کامل شدن سبک نمی‌توان اظهار نظری کرد. تنها چیزی که می‌توان گفت

۱. از جمله، در میان گوشه‌های مطرح در این دوره، گوشه‌های زیر دیگر نواخته نمی‌شوند، یا بندرت نواخته می‌شوند: بهره، نوروز، حاشیه‌ی فرهنگ، نوروز عجم، بیات شیراز، ثروت‌الملوک و امیری؛ روی هم رفته به نسبت تعداد کثیر گوشه‌ها، بخش از بین رفته چندان زیاد نیست، و به طریق اولی ممکن است که این گوشه‌ها در گوشه‌های دیگری که هنوز موجودند، تداخل کرده باشند یا در آنها تحلیل رفته باشند. و به همین ترتیب، بسیاری از روایات خاص که برای برخی از گوشه‌ها و برای سازهای خاص تصنیف یا تنظیم شده بودند، از میان رفته‌اند.

این است که بسط یک گوشه در موسیقی سنتی ترک یا عرب بسیار متفاوت است، بخصوص در آنچه مربوط به وسعت می شود. در حالی که دستگاه‌ها در محدوده پنجمین نت گام بسط می‌یابند، مقامها و قطعات ضربی، در جمله اول روی یک هنگام (اکتاو) یا بیشتر بسط می‌یابند. و گاهی با سرعت تمام مقام‌گردی می‌کنند. برعکس وقتی مثلاً ماهور نواخته می‌شود، می‌توان ده دقیقه‌ی قبل از مقام‌گردی در دستگاه نخستین باقی ماند. این ترتیب عملکرد در بسط دستگاه، مشابه موسیقی اندلسی است که به عنوان نزدیک‌ترین موسیقی به موسیقی باستانی عرب شناخته شده است، و شباهتی به موسیقی سنتی امروز ترکی - عربی ندارد. آیا ایرانیان این شیوه نواختن را از قدیم حفظ کرده‌اند، یا آن را دوباره در قرن سیزدهم (قرن نوزدهم میلادی) تحت تأثیر موسیقی مردمی باستانی تری، کشف کرده‌اند؟ اظهار نظر در این باب مشکل است. مع‌هذا این واقعیت که آنان تمام مقام‌گردی‌های پیچیده‌ی را که همچنان مشخص‌کننده موسیقی خاورمیانه هستند فراموش کرده‌اند، شاید نشانه انقلابی در زیبایی‌شناسی موسیقی باشد.

در فوق ذکر شد که سلیقه هنری قاجاریه که ترکان شمال ایران بودند، کم‌تر از صفویه، پیچیده و مشکل‌پسند بود. احتمال دارد که آنان بر پیچیدگی موسیقی عرب ارجحی نمی‌نهادند. همان‌طور که بعضی فواصل را دوست نمی‌داشتند، بلکه برای مفهوم آفرینی ساده‌تر، و غیر مجردتر قدر بیشتری قائل بودند. در عوض موسیقیدانان به سبک اجرا دلبسته بودند و به آرایه‌ها، به صدا، به وزن آزاد بسی بیش از آنکه دلبستگی به مقام‌گردی‌ها و وزن‌های پیچیده داشته باشند، و از این رو است که موسیقی ایرانی، که در قدیم خواهر توأمان موسیقی عربی - ترکی بوده، از بسیاری نظرها با آن متفاوت شده است. در تحقیقات گسترده‌تر در این باب می‌باید پیشرفت بدیعی را در نظر گرفت که مقام ایرانی - عربی در ماوراءالنهر و در قفقاز، و همین‌طور در کشمیر داشته است. مطالعه‌ی تطبیقی در باب این سنت‌های موسیقی بسیار ضروری و مفید است.

امروزه همچنان نزدیکی بسیار بین ردیف ایرانی و ردیف آذربایجانی وجود دارد. از جمله چهارگاه و ماهور بتقریب همان مقام‌گردی‌ها را دنبال می‌کنند و همان گوشه‌ها را دربردارند. کرد، اصفهان، همایون و شوشتری بسیار شبیه هستند. دستگاه‌ها یا مقام‌های دیگر همسان هستند اما گوشه‌ها تفاوت می‌کنند، بخصوص راست و نوا. بعضی از آنها کاملاً متفاوت هستند همچون سه گاه، شهنواز و دلکش. ردیف ترکی هم مانند ردیف ایرانی دقیق است، اما گوشه‌های آن محدودتر است. در عوض آواز بیشتری دربردارد. جای تأسف است که ایرانیان نظریه‌ی غلط در باب موسیقی ترکی دارند و آن را همچون محصول فرعی موسیقی خود می‌دانند. ترکان نیز که موسیقی

ایرانی را مگر از طریق ردیف نمی‌شناسند، می‌گویند که موسیقی ایرانی از نظر گونا گونی دستگاه‌ها یکنواخت و ضعیف است.

ردیف و آزادنوازی

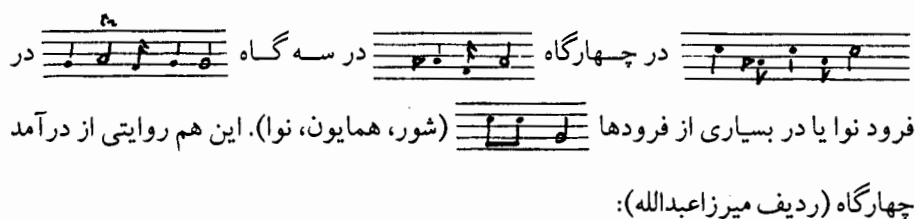
ما آن نوعی از موسیقی را آزادنوازی می‌خوانیم که در آن نه وزن، نه آهنگ، با تأکید بر نوازنده تحمیل نمی‌شوند. مع‌هذا در موسیقی ایرانی الگویی برای آزادنوازی وجود دارد که می‌توان آن را نت به نت اجرا کرد، و آن ردیف است. این الگو فقط پایه نیست، بلکه نمونه‌ی نوعی آزادنوازی در سبک فلان استاد یا فلان مکتب است. این الگو به خاطر سپرده می‌شود، و اصولاً ممکن است که وقتی از بر شد، به ترتیبی کمابیش آزاد، اما بدون دور شدن از سبک کلی و محتوا، اجرا شود.

تحلیل مختصر ردیف قدیم، به ما خطوط اصلی آزادنوازی را، به همان سان که موسیقیدانان سنتی نواخته‌اند، نشان می‌دهد. تحلیلی کامل در این باب از محدوده‌ی تحقیق ما بیرون است، و ما فقط به سخنی کوتاه و مجمل اکتفا می‌کنیم. ما این تحقیق را مختص می‌کنیم به محتوای گوشه‌ها از طریق درآمد، زیرا درآمد به همراهی آواز بیش از همه نمایانگر آزادنوازی است.

درآمد، جوهر هر دستگاه را از طریق عرضه کردن نت‌ها در نظمی خاص و مطابق با ساخت درونی آنها به دست می‌دهد. وقتی سخن از دستگاه چهارگاه است، در واقع بیش از گوشه‌ها که آن را بسط می‌دهند، درآمد است که نام این دستگاه را تعیین می‌کند. درآمد فقط تعیین‌کننده‌ی مقدمه‌ی یک دستگاه نیست، بلکه گاهی نشانگر یک گوشه است. گوشه‌های بزرگی همچون مخالف، حصار، عراق و غیره هم درآمدی از همان نوع درآمد دستگاه‌ها یا آوازها دارند. تحقیق در باب درآمد بسیار جالب است زیرا ساخت یک دستگاه را نشان می‌دهد، و تفاوت آن با یک دستگاه این است که گوشه‌های دستگاه در درآمد بیشتر به صورت مایه هستند و بیشتر از طریق سرودهای آهنگین یا وزن‌ها مشخص می‌شوند تا از طریق نمایش مجرد فواصل و سلسله مراتب درجات. به علاوه، بسیاری از گوشه‌ها در دستگاه‌های مختلف مشترکند، و این امر باعث می‌شود که تشخیص دستگاه به آسانی میسر نباشد.

نتل (۱۹۷۲) خطوط اصلی درآمد چهارگاه را با تحلیل چهل تایی از نمونه‌ها به دست داده است؛ این کار برای فهم ردیف و بداهه‌سرایی از طریق آن بسیار مفید است، اینک به این تحقیق رجوع می‌کنیم:

دستگاهی را با معرفی نتهای گامهای آن آغاز می‌کنیم. معرفی نتهای یک گام به ترتیبی تدریجی صورت می‌گیرد، و وزن در آمد همیشه سنگین است، به برکت ریز یا غلت مدتی مدید روی نتهای می‌مانیم. "پل"های سریع‌تر برای برقراری ارتباط میان نتهای دور از هم هستند، و در عین حال به طور گذرا نتهای با اهمیت ثانوی را نشان می‌دهند. گاهی هم نشانه‌یی که مشخصه دستگاه است آشکار می‌شود، همچون:



متوجه می‌شویم که "سی" و "ر کرن" به طور تدریجی آورده شده‌اند، و "فا" با اشاره‌یی در آخر به ثمر می‌رسد، در حالی که سل، لا کرن، دو و می بی‌درنگ می‌آیند، به نسبت نتهای دیگر، که به دنبال آن روی آنها گوشه‌های بسیار ساخته می‌شود، "سی" و "ر کرن" ثانوی هستند. وزن کلی بسیار کند و موقر است؛ می‌توان به خواست خود بعضی صداها را طویل‌تر یا کوتاه‌تر کرد، که این امر اندکی بیان را تغییر می‌دهد. از نظر وسعت صدا، چهارگاه، یکی از آن دسته دستگاه‌هاست که با یک حمله روی یک گام تقریباً بسط کامل می‌یابد: سل - می یا سل - فا، در حالی که بعضی درآمدها از نت پنجم گام فرا نمی‌گذرند، شور و افشاری نیز از همین قبیل هستند. و به طور کلی

مرکز دستگاه در فضای چهار یا پنج نت قرار گرفته، اما درآمد از نتهای بم شروع می‌شود و به نت شاهد می‌رسد، و فرود لزوماً از نتهای زیر تشکیل شده است، حتی اگر مجموعه درآمد هفت یا هشت نت را دربرگیرد باز هم مرکز درآمد از پنج نت تجاوز نمی‌کند. این امر را در درآمدهای زیر که از دستگاه‌ها یا آوازهای مختلف آورده‌ایم، بخوبی متوجه می‌شویم (نت شاهد در دایره است):

همایون:



راست پنجگاه:



A musical score consisting of ten staves of music in G major, 4/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents (^), slurs, and breath marks (v). The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

کرد:

A musical score consisting of three staves of music in G major, 4/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents (^), slurs, and breath marks (v). The piece concludes with a double bar line on the third staff.

شور:



در برخی از دستگاه‌ها بلافاصله وارد مرکز دستگاه می‌شویم، و فرود از انتهای خیلی دور شروع نمی‌شود.

نُزک:



سه‌گاه:



می‌توان دستگاه‌ها را به دو گروه تقسیم کرد: آنهایی که نت فرودشان نت شاهد نیست، و آنهایی که فرود روی نت شاهد انجام می‌شود. اولین دسته شامل همهٔ آوازاها می‌شود، دستهٔ دیگر تمام دستگاه‌ها را دربرمی‌گیرد.

جوهر یک دستگاه فقط در سلسله مراتب درجات (نتها) جای ندارد، بلکه در بعضی از نشانه‌ها و جمله‌های کوتاه و مشخص است. نتل، دوازده تایی از این نشانه‌ها و جمله‌های کوتاه را در درآمد چهارگاه برشمرده است (که از آن جمله است گوشه زابل). او نشان می‌دهد که تمام اجراها چند تایی از آنها را به کار می‌گیرند، گاهی تمام این نشانه‌ها را به کار می‌گیرند که بعضی به شیوه‌ی آزاد به نسبت الگو اجرا می‌شوند، اما همواره قابل تشخیص. تمام این نشانه‌ها یا جمله‌ها در ردیف با نظمی صعودکننده (از بم به زیر) دنبال می‌شوند. نشانه‌ها یا جمله‌هایی به دور نت شاهد دو می‌گردند، معمولاً از آنهایی که تا سل بسط می‌یابند پیش می‌افتد؛ در دو درآمد اولیه سل فقط یک بار نواخته می‌شود، اما درآمد سوم و چهارم اغلب نواخته می‌شود. به همین ترتیب است برای می که بعد از چهارمین درآمد (نغمه) نت ایست می‌شود و در گوشه اول به نام زابل، نت شاهد است.

نکته مورد توجه در ردیف آن است که درجات (نتهای) آن به طور تدریجی عرضه می‌شوند. موسیقیدانی که ردیف را تعلیم گرفته است حتی اگر نت به نت الگو را فراموش کند، همیشه ساختار و همچنین سلسله مراتب درجات (نتها) را در حافظه حفظ می‌کند. او همیشه با جاگزین کردن ساده درجات شروع می‌کند، که این امر را با کمک نشانه‌ها و جمله‌ها، و همچنین با کمک ترکیب‌های مضرابی و آرایه‌ها انجام می‌دهد. اگر این موسیقیدان همگی این ترکیبات و نشانه‌ها را نشانساند، قادر است به سادگی آنها را ابداع کند، یا از عوامل دستگاه‌های دیگر پیروی کند. برعکس، کم‌ترین حذف در استخوان‌بندی دستگاه ممکن است به قیمت تغییر کامل مفهوم دستگاه تمام شود. از این روست که گاه اشتباه‌ها از همایون به مخالف می‌رسند، یا از نوابه ابو عطا. ردیف بیش از آن که یک استخوان‌بندی باشد، مجموعه‌ی است از آهنگمایه‌ها یا جمله‌های کوچک، که جوهر دستگاه را می‌سازند. بعضی از این آهنگمایه‌ها را تمام نوازندگان می‌شناسند، حتی آن دسته‌ی که ردیف را نمی‌دانند. مثلاً در چهارگاه، فرود و جمله زیر:



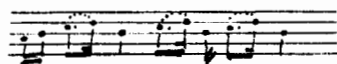
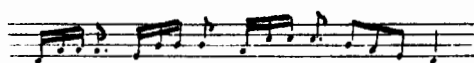
در تمام روایاتی که نتل ذکر کرده، دیده می‌شود. نمی‌توان چهارگاه را اجرا کرد مگر با حداقل استفاده‌ی از این جمله‌ها.

این جمله‌ها گاهی بیش از ترکیبات ساده هستند، و آهنگ را می‌سازند. وقتی این جمله‌ها کوتاه باشند، در گوشه‌ی تنظیم می‌شوند و به وسیله پل‌ها مرتبط می‌شوند، پلهایی کوتاه. جمله‌ها

ممکن است تکرار شوند، طولانی شوند، خفه و کوتاه شوند یا به پرده‌یی دیگر انتقال یابند. جمله قبلی به وسیله یک انتقال تکرار شده بود، و جمله زیر، از همایون چهارگاه و راست پنجگاه گرفته شده و بر طبق یک ساختار بسیار رایج در موسیقی ایرانی بسط یافته است. جمله تکرار می‌شود و هربار عاملی به آن اضافه می‌شود. در جمله‌یی که در زیر می‌آید بم به زیر بسط یافته، زیرا درجات جدیدی را عرضه می‌کند؛ در موارد دیگر، جمله فقط تکرار و پیچیده می‌شود.



اجزای آهنگ گاهی اسامی مشخص دارند، و در چند دستگاه یافت می‌شوند، اما گوشه نیستند. قبلی موسوم به "زنگ شتر" بود؛ شکل دیگری که بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد "حاجی کوچک" خوانده می‌شود. به عنوان مثال جمله‌های زیر را ببینیم:



وقتی آهنگ به حد کافی طولانی و کامل است، گوشه خوانده می‌شود، گوشه‌های کوچکی که قابل انتقال به پرده‌های مختلف یا دستگاه‌های مختلف باشند. این گوشه‌ها اغلب با جمله‌های ساده‌یی مشخص می‌شوند که با پیشرفت ساختار دستگاه در ارتباطند؛ به عنوان مثال می‌توان بسته نگار را

ذکر کرد که ممکن است در تقریباً تمام دستگاه‌ها نواخته شود، اما با این همه جایی مشخص دارد.



حزین هم به همین ترتیب است:



جمله‌های پیچیده‌تر دیگر، اجراهای گوناگون را در دستگاه‌های مختلف نشان می‌دهند، و

جامه‌دران از این قبیل است:



طبقه‌بندی گوشه‌ها

می‌توان گوشه‌ها را بنابر جا و اهمیت‌شان در اجرای یک دستگاه به چند دسته تقسیم کرد. عملاً در آمد، استخوان‌بندی دستگاه را معرفی می‌کند. شاه‌گوشه‌ها (گوشه‌های بزرگ) باعث

بسط دستگاه می‌شوند، زیرا ساختمان اولیه درجات را تغییر می‌دهند (نت شاهد، نت ایست و غیره...) و گاهی حتی از گامی دیگر استفاده می‌کنند. گوشه‌های ثانوی از ساختار اولیه دستگاه خارج نمی‌شوند، اما از طرح آهنگین خاصی استفاده می‌کنند. به مثل یک مضمون در یک پرده بهتر اجرا می‌شود، سپس تکرار می‌شود، آن‌گاه به یک پرده زیرتر می‌رسد و غیره (دو مثال قبلی را ببینید). این نوع پیشرفت در بعضی از دستگاه‌ها روی گامهای مختلف صورت می‌گیرد. نوع دیگری از گوشه، اجزای آهنگین کوتاهی را دربرمی‌گیرد و در حکم معبری میان دو گوشه مهم‌تر است. در این مورد به سختی می‌توان آن را گوشه خواند، و اصطلاح جمله برای آن مناسب‌تر است. در میان این دسته از گوشه‌ها از پنجه، مویه و معربد در چهارگاه، صفا در شور، راوندی، موره و باوی در همایون می‌توان نام برد. تمام این جمله‌ها، که از ده ثانیه بیشتر طول نمی‌کشند، هرگز محل بسطی خاص نیستند. این جمله‌ها را گاه گوشه‌هایی مستقل به حساب می‌آورند، و گاه جزیی از یک گوشه مهم‌تر.

ردیف، فقط یک توالی یک بعدی از آهنگ نیست، بلکه ساختار وسیعی از گوشه‌ها با اهمیتهای مختلف است، که هر یک جایی خاص در دستگاه اشغال می‌کند. بندرت می‌توان ردیف‌ها را جدا از سیاق‌شان بررسی کرد. سیاق ردیف همان دستگاه موسیقی یا آوازی است که در آن ردیف مرتب می‌شود، اما در عین حال ممکن است که آن دستگاه یا آواز را در سیاقی متفاوت نواخت. برای نشان دادن چگونگی ترکیب این گوشه‌ها فهرست زیر را تنظیم کرده‌ایم. ممکن بود که در این فهرست جزئیات بیشتری درج شوند تا در مجموع گوشه‌ها یا نوع دیگری از ارتباطها ملاحظه شود، اما سودمندتر دیدیم که نظری بر طرح کلی آن داشته باشیم.

الف / ۱. شاه گوشه‌ها (گوشه‌های بزرگ) حاوی تغییر تسلسل به نسبت دستگاه اصلی هستند. آنها گاهی مستقل از دستگاه اصلی هستند و ممکن است به تنهایی نواخته شوند. مثلاً: کرد، مخالف و حصار، منصوری در همایون، راک در ماهور یا راست پنجگاه.

الف / ۲. شاه گوشه‌ها که روی همان تسلسل دستگاه یا آواز اصلی نواخته می‌شوند، اما درجات مهم آنها به ترتیبی متفاوت ساخته می‌شود. مثلاً: شوشتری در همایون، شهناز در شور، حصار - ماهور.

ب / ۱. گوشه‌هایی با اهمیت متوسط که روی تسلسل یا گام دیگری جز دستگاه یا آواز اصلی نواخته می‌شوند، مثلاً: گوشه چهارگاه در همایون، دلکش و نیریز در ماهور، عشاق در وابسته‌یی از شور.

ب / ۲. گوشه‌هایی با اهمیت متوسط که روی همان تسلسل دستگاه اصلی نواخته می‌شوند، اما درجات مهم آنها به ترتیبی متفاوت ساخته می‌شوند. مثلاً: نغمه یا زابل در چهارگاه، حجاز در ابوعطا.

حال پس از دیدن روابط احتمالی میان گوشه‌ها و دستگاه‌های اصلی آنها روابطی را که می‌توانند با مجموعهٔ ردیف برقرار کنند، بررسی کنیم. بدین منظور می‌توان آنها را به طور خلاصه به چهار دسته تقسیم کرد.

۱. آنها که با چند دستگاه یا آواز مشترک هستند.

- الف / ۱ و الف / ۲. مثلاً: منصوری (در چهارگاه و همایون)، حصار یا مخالف (در چهارگاه یا سه گاه)، راجه (در اصفهان و نوا)، عراق (در ماهور و راست پنجگاه).
- ب / ۱ و ب / ۲. مثلاً: طرز (راست پنجگاه و همایون)، شاه ختایی، حسینی (شور، نوا)، مویه (چهارگاه و سه گاه).

به یاد داشته باشیم که این گوشه‌ها گاهی در همان گام گوشه‌های اصلی هستند، اما وقتی در دستگاهی دیگر جای بگیرند ممکن است موجب مقام‌گردی شوند. مثلاً حصار مقام‌گردی در سه گاه است، اما در ماهور از همان پرده استفاده می‌کنند.

۲. گوشه‌های ویژه فقط از یک دستگاه خاص

- الف / ۱. صوفی نامه در ماهور. (به نظر نمی‌رسد که صوفی نامهٔ دیگری وجود داشته باشد).
- الف / ۲. شوشتری (همایون)، شهناز (شور) ...
- ب / ۱. گوشت (نوا)، سلسله (شور) ...
- ب / ۲. شکسته، دلکش (ماهور) ...

۳. گوشه‌هایی با ساختار مشابه اما با فواصل مختلف

- الف / ۱ و الف / ۲: مخالف، حصار (سه گاه و چهارگاه) ...
- ب / ۱ و ب / ۲. بسته نگار، کرشمه (در چند دستگاه) ...

۴. گوشه‌هایی با فواصل مشابه در دستگاه‌های مختلف (تنها چند تغییر در آهنگ داده

می‌شود، بخصوص در فرود).

- الف / ۱ و الف / ۲. بیات راجه (اصفهان، نوا).
- ب / ۱ و ب / ۲. جامه‌دران (افشاری، ترک)، نیریز (نوا، ماهور، راست).

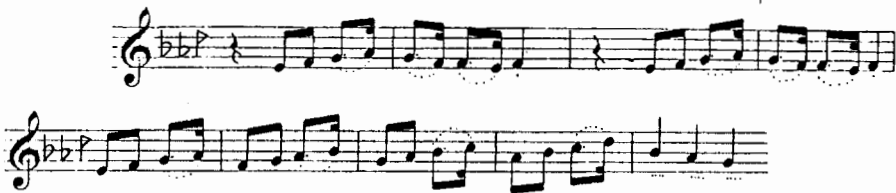
وزن در گوشه‌ها

مایه و آهنگ تنها مختصات گوشه نیستند. هرچند که ردیف در مجموعه وزن آزاد قرار دارد، مع‌هذا می‌توان با تمام گوشه‌ها از زاویه وزن روبه‌رو شد. همواره ردیف (یا تقسیم ترکی - عربی) را همچون موسیقی وزن آزاد تعریف می‌کنند، یعنی موسیقی‌یی که تحت ضربان منظمی نیست، اما این تعریف کمی مبهم است، و بی‌مورد نیست اگر ببینیم که وزن در گوشه‌ها به چه خصوصیتی از موسیقی اطلاق می‌شود، و اهمیت آن در سبک سنتی چیست.

۱. تعدادی از گوشه‌ها از شکل ضربی پیروی می‌کنند، یعنی وزنی دقیق دارند.
به عنوان مثال: گوشه گریلی در شور، مهربانی در ترک، یک قطعه از درآمد افشاری، و چند نغمه در مغلوب، قطار، راست و غیره ...

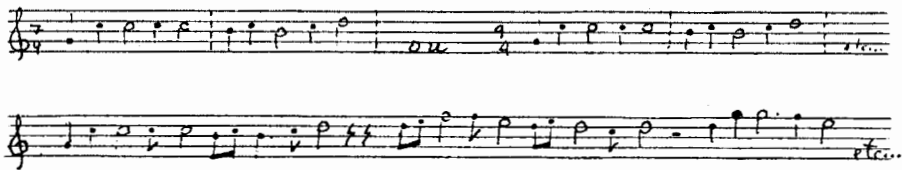


۲. ضرب دسته دیگری از گوشه‌ها که بسیار نزدیک به دسته قبل هستند با میزانی غیر منظم، و تندایی کاملاً سریع و مشخص، تعیین می‌گردد. از طریق چند تغییر این قطعات را می‌توان روی یک میزان منظم نواخت. از جمله زنگوله، مجلس افروز، رضوی و غیره...



۳. وزنهای غیر ضربی در گوشه‌ها، که از وزن عروضی (بحر) قدیم منشأ می‌گیرند. و کاملاً متداول هستند؛ بسی اوقات بیتی شعر را با آن تطبیق می‌دهند و بدین ترتیب به خاطر سپردن آن را سهل‌تر می‌کنند. جمله‌های زیر از زیباترین آنها هستند، و به هر حال بیش از هر جمله‌یی، نمونه نوعی موسیقی علمی به شمار می‌روند و برخی از هنرمندان تا بدانجا می‌رسند که می‌گویند گوشه‌هایی که بیتی شعر به همراه آنها نباشد، نمی‌توانند مستمع را بر سر ذوق آورند. بعضی بحرهای

میزانی منظم را شکل می‌دهند و بعضی دیگر میزانی غیر منظم، اما این میزان به هر صورت که باشد کاملاً دارای ساخت است و به ترتیبی همسان تکرار می‌شود. گوشه چهارپاره، نمونه‌یی از برای این دسته است. می‌توان آن را با انتهای بسیار متضاد بلند و کوتاه اجرا کرد، اما این امر در مورد تمام وزن (بحر)هایی که از اوزان عروضی گرفته شده‌اند، صدق نمی‌کند.



مادر زیر رابطه میان وزن و وزن عروضی را بررسی خواهیم کرد.
۴. برخی از قطعات وزنی دارند که منوط است به تکرار یک ترکیب کوتاه، و اغلب از زخمه‌یی خاص، کمی به حالت چهارمضرب برمی‌خیزد. نمونه‌های زیر از این قبیل دو تایکی هستند:



— زنگ شتر



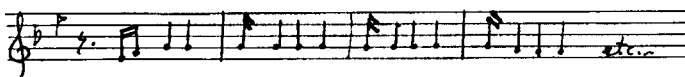
هرچند که آنها کاملاً نزدیک به بعضی از انواع الگوهای نمونه شماره ۲ هستند، اما به طور کلی نمی‌توان آنها را در چارچوب یک میزان منظم وارد کرد، زیرا شامل جمله‌های بسیار کوتاه هستند. مع‌هذا بعضی از موسیقی‌دانان، گوشه‌های غیرموزون از ردیف را با همناوای اجرا کرده‌اند.

۵. در این مورد، هرچند که اغلب گوشه‌ها قابل تقلیل به ضربانی منظم نیستند، با این همه وزنی خاص، و یا عبارت پردازی مشخصی دارند حتی وقتی مرتبط با ساخت عروضی خاصی نباشند. آنها را در نمونه‌های زیر می‌توان دید:

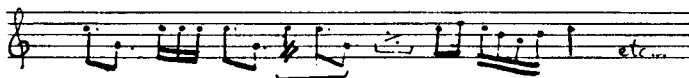




۶. اغلب گوشه‌ها روی وزنی منظم ساخته نشده‌اند، بلکه به روشنی و وضوح اجزای کوتاه و موزونی را شامل می‌شوند، که به اجزای دیگر آزادتر یا به اجزای "شعر" در نوع شماره ۳ وابسته‌اند. در میان این اجزای موزون می‌توان اشکال زیر را ذکر کرد:



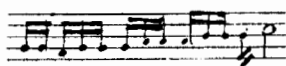
— گوشه محمدصادق خانی: محمدصادق خان که مقام رئیس موسیقی دربار ناصرالدین شاه را داشت، جمله‌هایی را مخلوط با چندین گوشه ردیف روی سنتور می‌نواخت. این جمله نزدیک به $\frac{3}{4}$ است اما وزن دقیق آن $\frac{13}{16}$ است.
— ترکیب دیگری از همین نوع را که تحلیل وزن آن مشکل است، در زیر ملاحظه می‌کنید:



به طور معمول ترکیب‌هایی خاص ندارند، حتی وقتی مانند نمونه زیر هستند که ترکیبی بسیار ساده و متداول است:



— یا نمونه زیر که به عنوان پل بین دو درجه دور از هم عمل می‌کند:



جمله‌های موزون با تندایی سریع بسیار متعدد هستند: آنها معمولاً قطعات کوتاه درخشانی هستند که بعد از اجرای میزان شده و تدریجی درجه‌های یک گوشه، آرامشی پدید می‌آورند. مثلاً پس از "نغمه" سنگین چهارگاه (مثال فوق را ببینید) این قطعه بسیار پرتحرک است:

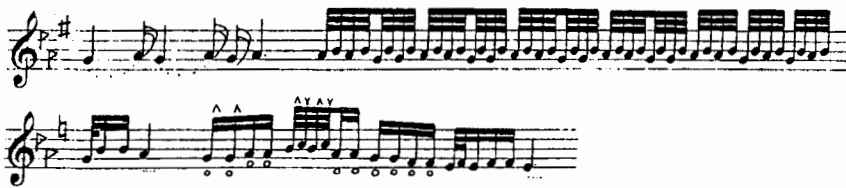


که بلافاصله پس از آن کرشمه در زابل می‌آید (بالاتر را ببینید) و با انتهای تقریباً مشابه نتهای قبلی، اما با چند تفاوت پایان می‌یابد.



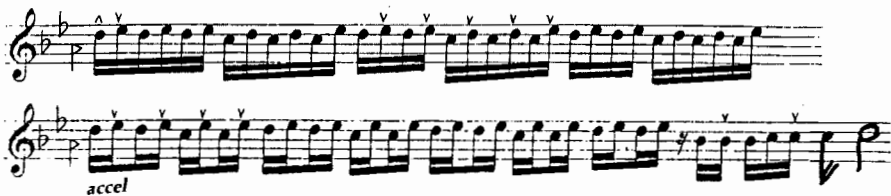
این اشکال بسیار متعدد هستند، و در هر گوشه پذیرفته می‌شوند. وزن آنها به حد کفایت مشخص است، و فقط مکشهای میان جمله‌ها، تفاوت‌های جزئی را پذیرا هستند و همچنین تنها، که فقط به ذوق و مهارت اجرا کننده بستگی دارد.

تحریر، یک فن آوازی است که برای تمام سازها قابل اجراست، که نمونه آن را قبلاً دیدیم. و در زیر نمونه‌یی از تحریر چهارگاه (حصار) می‌آید:



(لغت تحریر شامل آرایه خاص آواز یا ساز می شود و در ضمن شامل جمله کامل است.)

و تحریری دیگر در کرد:



این تحریرها در آواز جایی مهمتر از موسیقی سازی دارند.

در ردیف سازها، از طریق فن اجرای مضراب ها نوعی یکپارچگی در وزن و تندا ایجاد می شود. هنگام تمرین موسیقی وقتی دو نوازنده ریز را با سرعتی همسان می نوازند، بسیار محتمل است که تندایی همسان به دست آورند. مثلاً در یک ریز آنان چهار ضربه را به جای یک چنگ می گذارند، شش ضربه را به جای یک سیاه و غیره ... بدین ترتیب نواختن آنها بر فن اجرا منطبق می شود، و در قطعاتی که نُتها با ریز آرایه نشده اند، وزن و تندا با قطعات دیگر تفاوتی ندارند. بدین ترتیب، تمام اوزان گوشه ها با وجود شخصیت آزادشان کمابیش قطعی هستند.

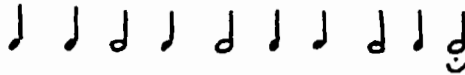
بنابراین ردیف از ابتدا تا انتها دارای نوعی وزن است، و آنچه آن را از قطعات به طور کلی ضربی، متمایز می کند، آن است که تندا متغیر است و به سلیقه اجرا کننده واگذار می شود، و تندی و کندی وزن، مانند آزادی ضرب در تندا، روا و حتی مطبوع است.

ارتباط میان وزن شعر و وزن موسیقی

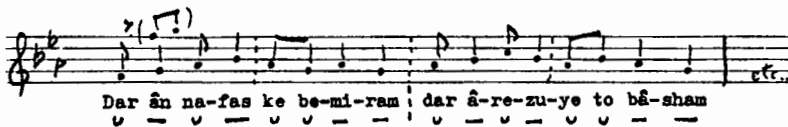
اگر ساخت عروضی ابیاتی را که به اوزان گوشه ها وابسته هستند، نادیده بگیریم، اوزان گوشه ها غیر قابل فهم می شوند. می دانیم که شعر فارسی (به شیوه شعر عرب و ترک) تحت قوانین عروضی دقیقی عمل می کند که شامل تعداد مشخص و منظم و هجاهای بلند و کوتاه می شود، که حدود شصت وزن عروضی مختلف را مشخص می کند. از جهت نظری تمام این وزن های عروضی می توانند با یک شکل موسیقایی منطبق شوند، اما در عمل برخی از آنها بیش از بقیه در

ردیف یافت می‌شوند. رابطه میان وزن موسیقی و وزن عروضی خصوصیت موسیقی علمی است اما این رابطه میان وزن عروضی و موسیقی محلی چندان قاعده‌یی ندارد، و این امر شاید ناشی از این واقعیت است که شعر قدیم فارسی هجایی بوده است. به هر حال این قواعد در "تصنیف" هم همیشه معتبر نیستند، و تنها در ردیف و در آواز ضربی است که این قواعد به طور خاص و با نظم تمام اعمال می‌شوند. به هر تقدیر این ارتباط بعضی بی‌قاعدگی‌ها را مجاز می‌دارد و همچنین قابلیت انعطاف بسیاری در مطابقت دارد. (بدین قرار در ابتدای شعر، وزن - "او" -  می‌شود یا "او-او"  می‌شود). امکان دارد که این ارتباط میان وزن شعر و موسیقی بر ترکیبی ساده بلند و کوتاه باقی بماند، همچون مورد چهارپاره که در فوق ذکر شد و ابیات مرتبط با آن به صورت زیر هستند:

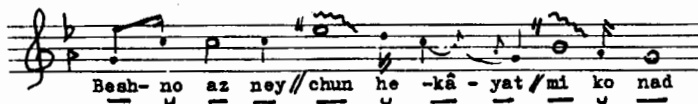
Che sha-vad be cheh-re- ye zard-e man



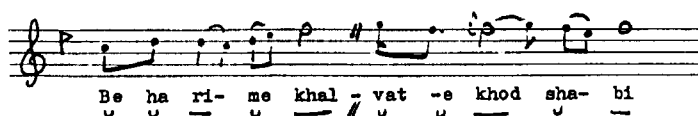
یا در کرشمه مشهور شور:



همچنین ممکن است بعضی از بلندها را کشید یا بعضی از کوتاه‌ها را کوتاه‌تر کرد، که این امر یکی از خصایص گوشه‌هایی است که مثنوی خوانده می‌شوند. نمونه‌یی از این تضاد در مثنوی اصفهان ظاهر می‌شود که در آن نت‌های کشیده اجازه تحریر بلند را می‌دهند. جای این تحریر بتقریب در هر بیت از آن شعر ثابت است.



گاهی پیش می‌آید که تضاد چندان مشخص نیست مانند گوشه مهربانی در ترک، مع‌هذا برای علامت‌گذاری کوتاه و بلند، و اجتناب از تخلیط آنها بهتر است که علامات ارزشهای زمانی متفاوت باشند.



آزمایشی موشکافانه و قاعده‌مند، بدون تردید نشان خواهد داد که تعداد فراوانی از گوشه‌های سازی اثر اوزان عروضی را در خود دارند، حتی اگر لزوماً وابسته به یک شعر نباشند. بی آنکه تحلیل در این باب را بیشتر گسترش دهیم فقط به خاطر داشته باشیم که شعر در ایران (هم در شهرها و هم در روستاها) جایی بس رفیع دارد، و اوزان جاذب آن در گوش موسیقی دانان سنتی زنگ می‌زنند، و به همین خاطر، بداهه‌نوازی آنان آگاهانه یا ناآگاه، اغلب در عبارت‌پردازی و تقطیع حساب شده شعر قالب می‌گیرد. و واضح است که در ارتباط با آواز این وجه اهمیتی قابل ملاحظه می‌یابد، هر چند که بخش اعظم آن به قالب تحریر آزاد باشد، و خاستگاهی ادبی نداشته باشد. تحقیق در باب ردیف آواز، ما را از مطلب دور می‌کند، پس اکتفا می‌کنیم به آوردن مثالی از برخی استقبال‌ها که در موسیقی ضربی از یک شعر حافظ شده است، و بدین ترتیب سطوح مختلف تغییر شکلی را که وزن عروضی می‌تواند متحمل شود، نشان می‌دهیم:

Tasnef

Tasnef Del mi - ra - vad ze dast- am // sāheb delān kho - dā- rā

chant kurde

chant kurde khodā — rā

رابطه میان وزن عروض و آهنگ را تزوگه (Tsuge ۱۹۷۰) و مسعودیه (۱۹۷۸، ص ۳۲-۲۸) مورد بررسی قرار داده‌اند. در آنچه مربوط به پیوند زیبایی‌شناسی و قالب ظاهری شعر و موسیقی است به دورینگ (۱۹۸۲) رجوع کنید.

قطعات ضربی یا موزون

بجز ردیف، مجموعه گسترده‌یی از قطعات ضربی وجود دارد، که این قطعات در چند طبقه کاملاً متفاوت وارد می‌شوند و جایی دقیق در موسیقی سنتی اشغال می‌کنند. تمامی این قطعات برای ساز تنظیم شده‌اند، مگر یکی از آنها که تصنیف خواننده می‌شود و اغلب با یک یا چند ساز همراهی می‌شود.

همنوازی‌های مکتبی و سنتی معمولاً با قطعه‌یی به عنوان مقدمه، موسوم به "پیش درآمد" شروع می‌شوند. پس از پیش درآمد، چهار مضراب اجرا می‌شود که همیشه به صورت تکنوازی است؛ پس از بخش مرکزی که اساساً بخشی از ردیف است، و بنابراین وزنی آزاد دارد، معمولاً فرود توسط خواننده در قطعه‌یی به نام تصنیف خواننده می‌شود و می‌توان "آهنگ" آن را از آواز با وزن آزاد تشخیص داد. آهنگ را با قطعه‌یی سازی و شاد یا بیشتر سبک به نام رِنگ به پایان می‌بریم، که رِنگ در قدیم رقص بوده است. تمام این قطعات درخور همراهی با ضرب هستند، و برخلاف چهار مضراب، چند نوازنده با هم می‌توانند آنها را بنوازند. بر این قطعات باید "ضربی" را هم افزود که در اصل در اجراهای آزاد و اغلب بداهه‌نوازی ردیف روی وزنی که به توسط نوازنده انتخاب شده، اجرا می‌شود و به طور کلی با ضرب همراهی می‌گردد.

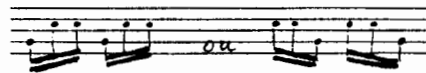
در اینجا قطعات کوتاه ضربی را که در ردیف وجود دارند، مطرح نمی‌کنیم، زیرا نوعی خاص از ضربی را مشخص نمی‌کنند و فقط جمله‌های کوتاه ضربی هستند. اما اغلب قطعات ضربی مطرح شده، در ردیف یافت نمی‌شوند مگر چند چهار مضراب، رِنگ یا ضربی.

چهارمضراب

این کلمه از نظر لغوی یعنی چهار تا مضراب، زیرا در اصل بر مبنای ترکیبی بوده که از چهار زخمهٔ راست تشکیل می‌شده است، از نوع:



بدون شک چهارمضراب نوعی اجرای بسیار ساده است روی پایه‌هایی که از آنها ترکیب‌های کمابیش پیچیده ساخته شده‌اند. به گمان ما ترکیباتی که در فوق مطرح شدند در اصل از این نوع هستند، زیرا روی سازهای مضربی از خانوادهٔ رباب، که فن اجرای آن شاید منشأ فن اجرای تار باشد بسیار متداولند. ساده‌ترین صورت اجرای این ترکیب شاید



است که



یا



را خواهد داد. اغلب آن را در ردیف جایی که حکم در آمد یک دستگاه یا حکم "میان نواز" بین دو قطعه را دارد، و عموماً در اوج بسط یک گوشه نواخته می‌شود، باز می‌یابیم. از نظر سنتی آهنگ بسیار ساده است، از نوع:



که ممکن است کمی بیشتر بسط یابد. اما وقتی در مرکز جریان یک گوشه قرار می‌گیرد معمولاً

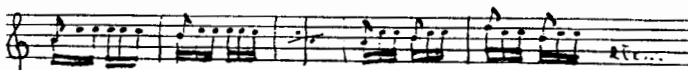
بسیار کوتاه می ماند. اغلب دستگاه را با یک چهارمضرب، این بار کمی بسط یافته (به مدت تقریباً یک دقیقه) شروع می کنیم و ترکیب قبلی را با ظرافت بیشتری به کار می گیریم. در قدیم فقط نوا، راست پنجگاه، همایون و سه گاه با یک چهارمضرب شروع می شدند. اما از اواخر قرن سیزدهم (اوایل قرن بیستم میلادی) استادان آن را بر دستگاه های دیگر هم افزوده اند، اما کمی آن را از سنت دور کرده اند، و برای آن ترکیبات تازه یی ابداع کرده اند. در ردیف، چهارمضرب تحت این شکل بسیار قدیمی عرضه می شود:



در همایون همان نت باز نواخته می شود، اما با فواصل دیگر. در ردیف قدیم در سه گاه، چهارمضربی روی یک ترکیب بسیار ساده می نواختند:



در ماهور ترکیب زیر را می یابیم:



که آن هم روی همان گام چهارگاه نواخته می شود.

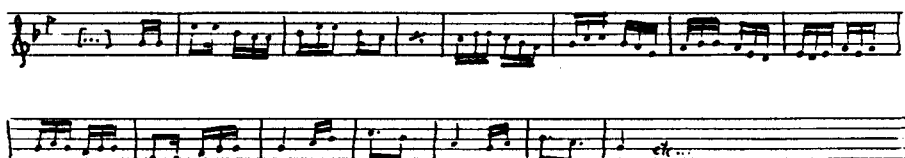
به تدریج از خشکی و سادگی چهارمضرب کاسته شد، و آهنگهایی روی تندای سریع ترکیب شدند که آنها را به همان نام چهارمضرب خواندند، اما از چهارمضرب‌های قدیم بسی آزادترند بودند. در ردیف میرزا عبدالله چهارمضربی وجود دارد که روی وزنی پیچیده‌تر، روی پاییه با دو نت است:



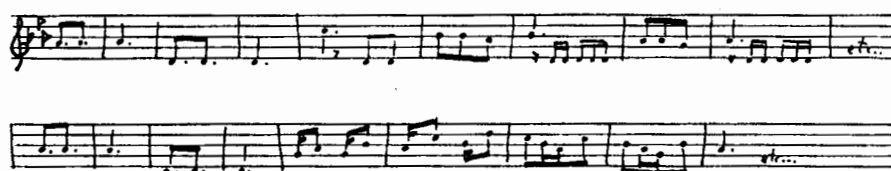
سماعی روی همین وزن، یک چهارمضرب زیبا برای ستور تصنیف کرده است که در آن آهنگ، کمی خود را از پایه آزاد می‌کند:



صبا هم چهارمضرب سنتی نوا را به ترتیبی شکوفاتر اجرا کرده است:

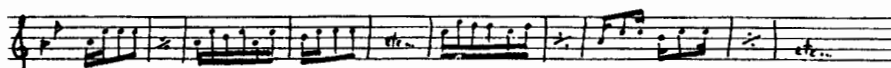


موسیقی دانان سنتی پس از تحلیل و تجنيس وزن یک چهارمضراب، آهنگ‌های ساده‌یی که همواره به پایه باز می‌گشتند بداهه‌نوازی کردند، اما این آزادنوازی بیشتر به "ضربی" نزدیک می‌شد. بعدها دیگر جایی برای رجوع به پایه در نظر گرفته نشد، و آهنگهایی ابداع شدند که در آنها پایه ساده‌تر شده بود و بنابراین در قیدوبند کمتری بود. بر همین اساس، چهارمضربی از درویش‌خان روی پایه زیر ساخته شد:



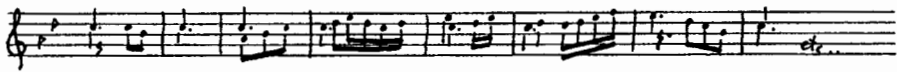
در این قطعه تأکید روی ضرب اول و چندریز بسیار مشخص، موجب می‌شود که یکپارچگی وزن حفظ شود. لازم به تذکر است که این چهارمضراب بیش از سه دقیقه طول می‌کشد، که در مقایسه با چهارمضراب‌های قدیم که به‌ندرت بیش از یک دقیقه طول می‌کشیدند، بسیار طولانی است. چهارمضراب را که نوع بسیار متداولی از موسیقی است، در واقع موسیقی‌دانان اواخر قرن دوازدهم مورد استفاده قرار داده‌اند، لکن در روزگار ما این اصطلاح را در باب هر قطعه‌یی که وزنی سریع داشته باشد، به کار می‌برند. معمولاً میزان روی $\frac{3}{8}$ است، اما صبا سه مضراب و دو مضراب تصنیف کرده بود، شاگردش پایور این راه را دنبال کرد و چهارمضراب روی $\frac{4}{8}$ یا روی $\frac{12}{16}$ تصنیف کرد. این مصنف مجموعه‌یی صد صفحه‌یی از این قطعات را برای سنتور تدوین کرده است که گویا در آنها از تمام ترکیبات ضربه‌های مضراب استفاده کرده است. (اکثر این ترکیبات بخصوص در آنها که از دو ضربه چپ متوالی استفاده می‌شود، روی سازهای مضربی دیگر قابل انتقال نیستند.)

احتمالاً در قدیم چهارمضراب را با نی یا کمانچه نمی‌نواختند، زیرا این دو ساز با مضراب نواخته نمی‌شوند. مع‌هذا نوازندگان کمانچه ممکن است چهارمضراب ردیفی را اجرا کنند که ساختمان آن به حد کفایت ساده باشد و آن را در عین حفظ پایه بر سازهای آرشه‌یی منطبق سازند.



با پذیرفتن ویولون در موسیقی ایرانی، به اجرای قطعاتی آزادتر از چهارمضراب نائل شدند: پایه

ضربی چهارمضراب اغلب جای خود را به پایه آهنگ یعنی به واخوان داده بود، ضرب اول همچون تمام چهارمضراب‌ها تأکید شده بود، اما آهنگ آزادتر بود:



در تصنیف‌های متعددی که صبا برای ویولون ساخت چهارمضراب همواره بسیار ضربی بود، و حرکت آرشه یادآور حرکت مضراب، اما در تصنیف‌های سازندگان پس از صبا فن اجرای آرشه کمی گم شده است.

نی هم، شاید به تقلید از ویولون، که از نظر نرمی آهنگ بدان شبیه است، سرانجام توانست چهارمضراب را بنوازد. حدس قریب به یقین آن است که اجرای چهارمضراب با نی منسوب به کسانی، بزرگترین نی نواز معاصر است. در نی نوازی جدید که شیرین و آرام است، چهارمضراب‌های عرضه شده، قطعاتی ماهرانه هستند که وارد مکتب جدید نی شده‌اند. است. شکل این چهارمضراب‌ها از شکل قدیمی چهارمضراب که خاص تار، سه تار و سنتور بوده، دور شده، زیرا ساختمان ضربی چهارمضراب را نمی‌توان روی سازهای غیر مضرابی نواخت. با این حال، در قطعاتی همچون قطعه زیر:



نی در واقع به واخوان پایه سازهای مضرابی نزدیک می‌شود.

در برنامه‌های موسیقی سنتی، چهارمضراب در مقایسه با وزن آزاد در ردیف و دیگر آهنگ‌های ضربی جایی بسیار محدود و به تقریب بی‌اهمیت داشت. چهارمضراب یا حکم پیش در آمد را داشت یا در حکم یک آرامش کوتاه بود. امروزه چهارمضراب نزد برخی از موسیقی‌دانان اهمیتی فراوان یافته است، هر چند که گاهی به "ضربی" که قطعه‌یی ثابت نیست، بلکه روایتی از ردیف است و ذکر آن در فصول آتی خواهد رفت، نزدیک می‌شود. در اجراهای رسمی پس از پیش در آمد، یک تکنواز همیشه چهارمضرابی را شروع می‌کند که گاه بسیار طولانی است. نقص این استفاده در این است که موجب بی‌توجهی در مستمع می‌شود، و از میان خصوصیات دستگاه، فقط آن جنبه بسیار خارجی را مطرح می‌کند. از این روی، قدیمیان چهارمضراب را کمی خشک، با شالوده‌یی ساده و مدتی محدود قبل از ورود به قلب دستگاه مورد نظر می‌نواختند.

رنگ

رنگ قطعه‌یی سازی است که در قدیم برای همراهی بارقص بود. موسیقی سنتی رقص از بین رفته است، و امروز کاملاً از موسیقی علمی جدا شده است، و جز نشانه‌یی چند در موسیقی مطربی و در موسیقی محلی، چیزی از آن نمانده است. آخرین رقصنده رقص سنتی ایرانی، مجید رضوانی، مؤلف کتابی است (۱۹۶۲) که در آن اصول و اشکال رقص علمی را توصیف می‌کند. این هنر که سخت به دربار وابسته بود، پس از سقوط قاجاریه، رو به زوال رفت. در قدیم تفریحات درباری اساساً از رقص و سیاه‌بازی‌های پر طول و تفصیل تشکیل شده بود که شاردن و دیگران وصف آنها را کرده‌اند. اغلب رقص را فاحشگان درباری و مطرب‌ها اجرا می‌کردند، که در مورد آنان هیچ سطح هنری‌یی را نمی‌توان متصور شد. قبل از قاجار رقصاگان حرفه‌یی به هند جلب می‌شدند، آنان با موسیقی خاص خود می‌رقصیدند و ظاهراً بسیار تحسین می‌شدند (آلاریوس، ۱۶۵۹، ص ۵۰).

اما در مورد رقص علمی‌یی که رضوانی از آن سخن می‌گوید، بدون شک این رقص علمی نبوده که در فضای جلف و سبک دربار قرن سیزدهم (نوزدهم میلادی) اجرا می‌شده است. بسیار محتمل است که رقص علمی از اواخر قرن سیزدهم از باب افتاده و جای خود را به رقص مردم‌پسند و علمی داده است، زیرا در غیر این صورت، قابل فهم نیست که چرا و به چه دلیل با چنین خشونت، کاملاً بعد از رضوانی ناپدید شده است؟

در دوره قاجار، رنگ، بخصوص برای رقصیدن زنان بود و مردان جوانی که لباس مبدل زنانه می‌پوشیدند (کوبینو، ۱۹۲۲، جلد اول ص ۲۵۱). بر طبق گفته خالقی (۱۳۳۳، ص ۴۸۴) رقصاگان به کندی شروع می‌کردند، بعد حرکات به تدریج تند می‌شدند و به بندبازی خاتمه می‌یافت. در نقاشی‌های آن دوره نمونه‌های زیبایی از این نوع رقص باقی مانده‌اند.

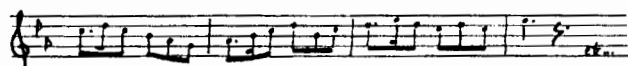
به تقریب تمام رنگ‌ها روی وزن $\frac{6}{8}$ که پرتحرک است قرار می‌گیرند، و ضرب آن در حدود ۶۰ برای سیاه است. اگر چه اکثر رنگ‌ها روی این وزن و با این شتاب تقریبی اجرا می‌شوند، مع‌هذا، روش تقسیم کردن اندازه‌ها بسیار گوناگون است. چند نمونه از آن را ببینیم:

رنگ شهر آشوب یکی از اشکال بسیار قدیمی رنگ است:





به تناقض میان میزان‌های $\frac{8}{4}$ و $\frac{3}{4}$ توجه کنیم، که در تمام طول این رنگ ظاهر می‌شود و تقریباً یک ربع ساعت به طول می‌انجامد. اکثراً ضرب اول طولانی‌تر می‌شود، مثل این رنگ درویش‌خان با وزنی ساده و منظم:



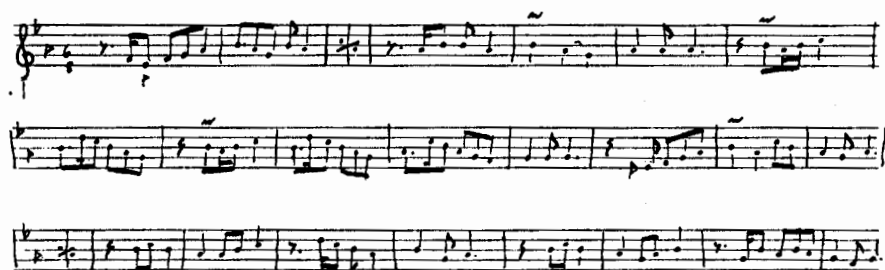
اغلب به جای ضرب قوی یک لحظه سکوت می‌شود که موجب سکتی خاصی است:



سکته بخشی از سبک رنگ را می‌سازد و به اصطلاح حالت "شکسته" بی‌رابه وجود می‌آورد. این هم مثالی دیگر:



گاهی پیش می‌آید که رنگی از ابتدا تا انتها، به تقریب یکپارچگی وزن خود را حفظ می‌کند (بخصوص در رنگ‌های قدیمی)، حتی گاهی به دلیل اینکه ضرب قوی با گوش تمیز داده نمی‌شود، و به نظر می‌رسد که آهنگ خود را به زور در وزن وارد می‌کند، زبان وزن در یک قطعه بسیار گوناگون می‌شود. از این روست که عدم استحکام وزن در این رنگ زیبا در همایون بسیار چشمگیر است، برگزیده‌یی از آن چنین است:



تمام رنگ‌ها روی $\frac{6}{8}$ تند نیستند، و رنگ‌های قدیمی گاهی اوقات کندتر هستند، روی میزان $\frac{3}{4}$ یا $\frac{3}{8}$ ، هرچند که برخی از نسخه‌برداران آن را روی $\frac{3}{4}$ نت برداری کرده‌اند. مثلاً رنگ فرح در همایون، فرح‌انگیز در اصفهان، رنگ نستاری در نوا، یا حاشیه در چهارگاه از همین ترکیب استفاده می‌کنند. در زیر پایه آنها را ملاحظه می‌کنید:



باری، به استثنای حربی، تنها نمونه رنگ با دو یا چهار ضرب، رنگی بسیار سنتی است که در آخر سه گاه می‌آید و موسوم به رنگ دلگشاست:



معروفی از رنگ دلگشا اجرایی روی ضرب $\frac{6}{8}$ می‌دهد.

رنگ‌ها معمولاً در انتهای بسط یک دستگاه، پس از تصنیف، یا پس از بخش‌هایی با وزن آزاد نواخته می‌شوند. استثنائاً ممکن است رنگ را همچون پیش در آمد اجرا کرد، که جانشین چهارمضرب می‌شود. در تعلیم سنتی، یادگیری برخی از دستگاه‌ها با رنگ یا یک سلسله

رنگ‌های کوچک که به دنبال هم زنجیر می‌شوند، ختم می‌شود.^۱ در موسیقی سنتی، ضمن یک اجرای آزاد، رنگ نمی‌نوازند، اما اگر اجرای آزاد بسیار طولانی شد، و میان‌نوازی قبل از شروع یک مقام‌گردی مهم ضروری بود می‌توان رنگی را نواخت. اجرای ضربی یک گوشه در موسیقی سنتی وجود دارد، بدین ترتیب بخوبی می‌توان قبول کرد که "ضربی" شکل یک رنگ کوچک کمابیش بداهه نواخته را به خود بگیرد. برخی از نوازندگان همچون استاد عبادی، این سبک را دوست می‌دارند. و گاهی در اجرای خود رنگهایی طولانی می‌نوازند که میان آنها به وسیله قطعه‌های آزاد بریده می‌شود و مجدداً دنباله رنگ نواخته می‌شود.

برخی از قطعات ضربی که در ردیف گنجانده شده‌اند به حد کافی به رنگ نزدیکند. و احتمالاً باید آنها را از جمله رنگ‌ها به حساب آورد. از همین جمله است حربی در ماهور (در $\frac{2}{4}$)، یا حاشیه در چهارگاه روی همان وزن نستاری.

شکل رنگ از اواخر قرن سیزدهم (قرن نوزدهم میلادی) به بعد کمی تغییر کرده است. رنگ در قدیم کاملاً وابسته به رقص بود، و اشکال مشخص را روی وزن‌هایی اندک گوناگون همراهی می‌کرد، و از این جاست که بسیاری از رنگ‌های قدیمی بر مبنای تکرار یک الگوی موزون هستند. درویش‌خان یکی از مصنف‌های برجسته رنگ بود، رنگ‌های او به رغم بار شخصی این آثار که در مقایسه با اشکال قدیم شکوفاتر، برانزده‌تر و نرم‌تر هستند به عنوان آثاری کاملاً سنتی شناخته شده‌اند. برداشت او از رنگ بر مبنای چند خصوصیت دقیق است؛ وزن‌های داخل یک قطعه کمی گوناگون‌تر هستند، و آهنگ اغلب روی چندین هنگام (اکتاو) بسط می‌یابد، حتی در قطعات بسیار کوتاه:



۱. به همین ترتیب در شور، شهر آشوب نواخته می‌شود، که از بیست‌تایی رنگ کوچک تشکیل شده است، که یادآور گوشه‌های اصلی دستگاه هستند. (به مدت زمان استثنائی این ترکیب توجه کنیم، که حدود پانزده دقیقه‌ی طول می‌کشد، در حالی که طول متوسط یک رنگ از دو دقیقه تجاوز نمی‌کند). هفت دستگاه با رنگ شهر آشوب تمام می‌شود. از سوی دیگر نستاری (یا نستالی) در نوا، رنگ دلگشا در سه گاه، رنگ فرح در همایون هم دیده شده است. معروفی رنگ فرح انگیز را در اصفهان نت برداری کرده است، اما در ردیف قدیم، آوازهای دیگر با رنگ تمام نمی‌شوند.

روشن است که هدف از این تغییر از زیر به بم یا برعکس برای مقام‌گردی است. درویش‌خان، مانند گذشته، رنگ را به قاعدهٔ ردیف درآورده بود، اما به نظر می‌رسد که رنگ‌های قدیمی کمتر وارد مقام‌گردی می‌شدند تا رنگ‌های جدید، و تغییر در تسلسل (اشل) عملی نمی‌شد مگر بعد از این که مدتی طولانی دستگاه اصلی اجرا می‌شد چنان که در نستاری، نوا و دلگشا.

پس از درویش‌خان، که رنگ را به اوج خود رساند، برای موسیقی دانان مشکل بود که چیز تازه‌یی ابداع کنند. صبا در میان آثار بی‌شمار خود تعداد کمی رنگ به جای گذاشته است. معروفی شاگرد درویش‌خان، در عوض رنگ‌های بسیار تصنیف کرده است، که عملاً هرگز اجرا نشده‌اند؛ بهارلو برای هر یک از دستگاه‌ها رنگی تصنیف کرده است تا چگونگی آنها را نشان دهد و با اینکه تمام قواعد رعایت شده‌اند هیچ یک از این رنگ‌ها نمی‌توانند با رنگ‌های درویش‌خان مقابله کند. این سخن عیناً در مورد رنگ‌های معروفی نیز صدق می‌کند. موسیقی دانان دیگر هم تلاش‌هایی از این دست کرده‌اند، اما بدون موفقیت. در حال حاضر، این شکل بسیار جالب که میراث یک سنت قدیمی کمابیش زوال یافته است، تنها به این دلیل ساده که دیگر برای رقص نیست و از کارایی خود منقطع شده است، فقط به یک شکل تدریسی تبدیل گردیده است.

بنا به گفتهٔ برومند، مجموعهٔ رنگ‌های قدیمی بسیار گسترده است، لیکن بدبختانه فقط چند قطعه هنوز رواج دارند و نواخته می‌شوند. تنها شهر آشوب و چند رنگ دیگر را که وارد ردیف شده‌اند، برخی از افراد موسیقی‌دان می‌شناسند و بس، و آنها را به اقلیتی کوچک تعلیم می‌دهند، در حالی که رنگ به نسبت دیگر قطعات ضربی، بیشتر در مخاطرهٔ نابودی قرار دارد، بی آنکه هرگز جانشینی داشته باشد.

پیش درآمد

این شکل از موسیقی ایرانی را کارون و صفوت (۱۹۶۶، ص ۱۴۶) و خالقی (۱۳۳۳، ص ۳۵۹) بخوبی مورد بررسی قرار داده‌اند. به زعم این مؤلفان، موسیقی دانان اواخر قرن سیزدهم (نوزدهم میلادی) همیشه برنامهٔ خود را با درآمد، اولین گوشهٔ دستگاه شروع می‌کردند. اول از همه کارآمدترین عضو دستهٔ موسیقی آن را می‌نواخت، آنگاه بنابر استعدادشان هر یک از اعضای این دستهٔ موسیقی یکی بعد از دیگری قسمت‌های بعد را می‌نواخت، پس از آن اگر خواننده‌یی حاضر بود، نوبت به او می‌رسید، و نوازندگان او را همراهی می‌کردند، و به آواز او جواب "می‌گفتند" ... هنوز هیچ شکل مشخصی از پیش درآمد وجود نداشت، و حتی برنامه‌هایی

که محمدصادق خان سنتورنواز بزرگ و رئیس نوازندگان دربار تنظیم می‌کرد، قطعاتی به عنوان پیش‌درآمد برای همناواری دربرداشت ...

یکی از موسیقی‌دانان نامی، موسوم به رکن‌الدین خان مختاری، روزی به فکر افتاد که در آهنگهایی که برای گروه همناواری تنظیم می‌کند قطعه‌یی به عنوان پیش‌درآمد تصنیف کند که همه گروه با هم آن را بنوازند. درویش خان، به نوبه خود، این نوع جدید را پذیرفت، و پیش‌درآمدی در ابوعطا نوشت. بنا به گفته فرامرز پایور "این وزن منبعث از تصنیف‌هایی بود که معمولاً روی $\frac{6}{8}$ خیلی کند، یا روی $\frac{6}{4}$ و حتی گاهی روی $\frac{4}{4}$ بودند. اما بعد، رکن‌الدین خان، تحت تأثیر موسیقی نظامی، یک $\frac{2}{4}$ به عنوان پیش‌درآمد چهارگاه ساخت. بعد از آن، این وزن نسبت به باقی وزن‌ها با توجه به حالت شاد و زنده‌یی که داشت اولویت پیدا کرد." (۱۹۶۶، ص ۱۴۷).

در زیر پیش‌درآمدی کوچک در ابوعطاگویا از درویش خان، تقریباً به طور کامل آمده است. این پیش‌درآمد یکی از اولین انواع آن است:



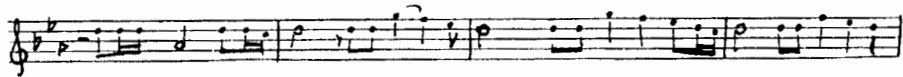
این نوع پیش‌درآمد، با وجودی که از قواعد ردیف پیروی می‌کرد خیلی زود تحت الشعاع ترکیبهای پیچیده‌تر قرار گرفت. برخی از پیش‌درآمدها در واقع به منظومه‌های سمفونیک شباهت داشتند، زیرا که دسته جمعی و به صورت همناواری اجرا می‌شدند. جمله‌ها با وقار تمام روی وزن سنگین عرضه می‌شدند، سکوت به وفور وجود داشت، آهنگ به تدریج ظاهر می‌شد، سپس از طریق تقلید و تکرارهای متوالی شکل خاص خود را می‌یافت. در کل، پیش‌درآمد برای همناواری در نظر گرفته شده است، و اغلب در تکنوازی خوب از آب در نمی‌آید. بدین ترتیب پیش‌درآمد، که دارای تمام جنبه‌های ذکر شده بود به قوالب ضربی قدیم فیصله داد. مع‌هذا پیش‌درآمدهایی وجود دارند که بسیار نزدیک به "ضربی" هستند، با تندایی متوسط، که بخوبی با یک ساز تنها نواخته می‌شود، از جمله قطعه زیر در شور، تصنیف شهنازی:



که کاملاً خود جوش به جامی ماند، و مشخص است که ملهم از نواختن تار است. و همچنین پیش در آمد برومند، در مخالف که وزن آرام دارد، اما زنده و ظریف است.



تمام نمونه‌های ذکر شده در فوق گواه بر آن هستند که هنوز امکان بداهه‌نوازی در پیش در آمد وجود دارد. اما برعکس پیش در آمد زیر از محجوبی، از الهامی دیگر سرچشمه گرفته است:



بهتر است که این نوع از پیش در آمد به صورت هم‌نوازی اجرا شود. روی هم می‌توان گفت که اغلب پیش در آمدهای اخیر مناسب اجرای تکنوازی نیستند. آنها عموماً با ده تایی ساز، یا حتی بیشتر، همصدا یا روی یک هنگام (اکتاو) نواخته می‌شوند.



وقتی این پیش در آمد که رکن الدین خان تصنیف کرده است تکنوازی می‌شود، کاملاً لطف خود را از دست می‌دهد، برعکس، وقتی با هم‌نوازی اجرا می‌شود اثر آن چشمگیر است. در تکنوازی سنتی قطعات زیادۀ کند که محتاج به آرایه خاصی نیستند چندان مقبول طبع نمی‌افتند. در این

قطعات پیش درآمد که خاص همناوای هستند، آرایه لزوماً ساده است، و محدود می شود به ریز (هرچند که با سلیقه تمام شکل گرفته باشد)، و اجزای دیگر؛ برای جبران کمی آرایه، همچنین جبران کندی و یکنواختی وزن آنها، همناوای را چاره قرار داده اند، مثلاً بخش هایی به یک ساز، یا به یک گروه از ساز تخصیص داده می شوند، علامت تغییر بلندی گاهی بسیار ضعیف (پیانسیمو) و بسیار قوی (فورتیسیمو) نواخته می شود، از یک هنگام (اکتاو) به دیگری می جهند، از افزایش تدریجی صدا استفاده می کنند، درست مانند موسیقی سمفونیک غربی، و اغلب آهنگ با سادگی تمام به صورت سؤال و جواب، ساخته می شود. برعکس، در آهنگهای قدیمی استفاده از ضعیف و قوی انجام نمی شود، و فقط تشدید و آرایه آهنگ را برجسته می کنند. به رغم تمام این عواملی که برای سبک قدیمی غریبه هستند، پیش درآمد خود را در موسیقی سنتی گنجانیده است. برنامه های عمومی موسیقی و رادیو باعث پیشبرد پیش درآمد شدند و پیش درآمد جایی اساسی یافت، و چندین شاهکار امکان وجود یافتند. با ملاحظه تمام جهات، جای پیش درآمد در موسیقی علمی خالی بود، و لازم بود که ابداع شود. در گذشته ترکیبهای همانند، به نام پیشرو وجود داشتند، که بیقین چندان تفاوتی با پیش درآمد نداشتند.

تصنیف و ضربی

این دو شکل آوایی دو نوع ترانه مناسب برای همراهی با ساز و ساز ضربی هستند. به اتفاق آرا تأیید شده است که "تصنیف" شکلی از موسیقی است که در موسیقی علمی نسبتاً جدید است، یعنی تا حدی واقعیت دارد که تصنیف قبل از تثبیت ردیف فقط ترانه یی کمابیش ساخته و پرداخته بود، و تنها وقتی به حیثیت و اعتبار خود رسید که تابع ردیف شد. اما از آنجا که در گذشته شاعران دربار موسیقیدان هم بودند، اشعار خود را مطابق با آوازی به شکل تصنیف درمی آوردند. لیکن از اواخر قرن سیزدهم (قرن نوزدهم میلادی) خوانندگان دیگر لزوماً شاعر نبودند و ترجیح می دادند که اشعار شاعران قدیم را موزون و آهنگین کنند. این شکل از موسیقی موسوم به ضربی، یا به عبارت دقیق تر موسوم به آواز ضربی گردید.

در ابتدا آواز ضربی نوعی بداهه نوازی بود. در محفل های موسیقی، در آخر آواز، پس از الهام گرفتن از حس دستگاه، ضرب نوازان که عمدتاً خواننده بودند، پایه یی را انتخاب می کردند و آهنگی را با شعری منطبق می کردند. نوازندگان دیگر هم آهنگ را به تناوب با خواننده می نواختند و در آخر آواز، سازها فرود را اجرا می کردند. این قطعات کمابیش بداهه نوازی شده

بر مبنای آهنگ‌های ساده بودند، اما وزن که کمابیش از طریق اوزان عروضی مشخص می‌شد در آن جایی خاص داشت؛ به علاوه آهنگ کلمات و مفهوم آنها را برجسته و مهم می‌کرد، درست مثل آواز، اغلب نوازندگان مایه آهنگی را که خواننده بدیهه‌نوازی کرده بود از سر می‌گرفتند و یک ضربی کامل می‌پرداختند که این ضربی قطعه‌یی از یک ردیف سنتی می‌شد، قطعه‌یی که سازنده آن یک گروه بود، و به همین دلیل گمنام می‌ماند. یکی از استادان بداهه‌نوازی در آواز و ضربی نایب‌السلطان بود که چند صفحه گواه بر سبک بسیار شخصی خود باقی‌گذارده است.

با وجود این که تصنیف و ضربی هر دو عملاً هم‌ریشه هستند، اما روند ساختن تصنیف کمی متفاوت است؛ یعنی در ضربی شعر به موسیقی درمی‌آید و در تصنیف، ابتدا موسیقی ساخته می‌شود، بعد روی آن شعر گذارده می‌شود. بدین ترتیب ابیات تصنیف به طور خاص برای آهنگ سروده شده‌اند. در ضربی، آهنگ با شعر قدیم مطابق می‌شود، اما در تصنیف، اشعار ساخته مصنف آهنگ یا یک تصنیف ساز هستند. بدیهی است که این دو شیوه بستگی به دو سبک مختلف دارند. گاهی قالب شعری وزن آهنگ را به ترتیبی بسیار دقیق تعیین می‌کند مثلاً یک غزل مانند یک رباعی یا یک مثنوی خوانده نمی‌شود. تحقیق درباره ارتباط شعر و موسیقی ما را بسیار دور خواهد برد، بخصوص اگر رویارویی با وزن آزاد در آواز لازم افتد (نک معروده، ۱۳۵۶، ص ۲۸ تا ۳۹ مراجعه کنید).

اشعار تصنیف، که ارزش شعری کمتری دارد، از اهمیت کمتری برخوردارند، و به شیوه‌یی علمی با آهنگ مطابق نمی‌شوند. از طرفی گاهی آهنگ پیراسته‌تر و پیچیده‌تر است و بهتر بسط یافته، و بهتر جدا شدن از اشعار را تاب می‌آورد (زیرا قبل از تصنیف به وجود آمده است) و نوعی پیش‌درآمد به دست می‌دهد. در حالی که شعر قدیم یک وزن عروضی خاص را دنبال می‌کند شعر تصنیف می‌تواند اوزان عروضی مختلف داشته باشد تا با جمله‌های مختلف آهنگ منطبق شود.

میان ضربی و تصنیف اصول تعیین‌کننده دیگری هم وجود دارند: تصنیف اغلب خلاصه‌یی از مقام‌گردی‌های بزرگ ردیف را دربردارد، هر چند که برخی از آنها فقط به یک یا دو گوشه محدود شده‌اند، اما در مجموع بسط‌یافته‌تر و مرکب‌تر از آواز ضربی هستند. ضربی‌ها معمولاً در $\frac{6}{4}$ و $\frac{6}{8}$ خوانده می‌شوند، اما در عوض تصنیف‌ها چندین وزن را دنبال می‌کنند، کند یا تند ($\frac{2}{4}$ ، $\frac{3}{4}$ ، $\frac{4}{4}$)، $\frac{6}{8}$ ، $\frac{6}{4}$ ، در زیر نمونه‌یی از تصنیف را روی وزن کند ملاحظه می‌کنید:



ساختمان یک تصنیف کاملاً ساده است: جمله‌ها اغلب به توسط خواننده یا سازها تکرار می‌شوند و هربار با شیوه‌ی متفاوت پشت یکدیگر واقع می‌شوند. در آخر تصنیف معمولاً بند اول از سرگرفته می‌شود و فرود به سازها واگذار می‌شود. اینک دو نمونه از ساختمان نسبتاً ساده تصنیف را می‌بینید (حروف کوچک مربوط به قسمت سازها، و حروف بزرگ مربوط به قسمت آوازی هستند):

a A a A a B B' B' B a b b' b' b A a B B' B' B a b b'

b'' b C c C c D D E E d d e e

فرود سازها به صورت رنگ است.

نمونه دیگر:

a A a A a B A' b a' C C C' C' C' D d D d D E D E' d e d e'

تصنیف که منتجی از ضربی بود، طی صد سال اخیر به سرعت پیشرفت کرد خبرگان موسیقی دو نوع تصنیف را تفکیک می‌کنند: تصنیف‌های قدیم و تصنیف‌های جدید. تعداد بسیاری از تصنیف‌های قدیم اثر مصنفان با ارزش هستند. از جمله شیدا و عارف که هر دو اشعار خود را روی موسیقی می‌گذاشتند. لیکن پس از این دو، فقط چند مقلد، با استعدادی کم‌تر از آنان به کار ساختن تصنیف دست زدند، با وجود این به دلیل تبعیت بیشتر از ردیف، همین مقلدها موجب پیشرفت شکل تصنیف شدند. سپس، وزیری شکلی از تصنیف توسعه یافته را پایه گذاشت که در آن سازها به جای جواب کلمه به کلمه به خواننده، قطعات مختلفی را می‌نواختند، به علاوه او کوشش کرد تا وزن شعر را با وزن آهنگ کاملاً هماهنگ کند، وجهی که اغلب در گذشته مورد مسامحه قرار می‌گرفت، و همواره برای پرکردن جای خالی به کلمات مناسبی چون جان، عزیز، خدا و غیره ... اکتفا می‌شد.

امروزه همچنان تصنیف و ضربی ساخته می‌شود، اما به نظر می‌رسد که هنر آواز ضربی نیرو و خود جوشی خود را کمی از دست داده است. تصنیف به مثابه پیش در آمد، به یک شکل مکتبی با وزن‌کُند (یا کند شده در اجراهای فعلی) تبدیل شده است و همناوای آن عموماً بسیار سنگین

است. آهنگ به سمت آوازهای نثرخوانی سوق پیدا کرده است و دیگر آن غلت گذرا مراعات نمی شود که ضمن آن آواز می توانست یک لحظه پرواز کند، و تحریر آزاد بداهه سازی شود، بدون اینکه ضرب وقفه یی ایجاد کند. این شیوه همچنان در آواز "ضربی مقام لر" آذربایجانی بسیار رایج است. با اینکه آواز ضربی در اصل رابطه یی بداهه نواز میان شعر و موسیقی است، با این همه کم کم لطافت خود را از دست می دهد. ابتدا آوازهای ضربی را روی اشعار می ساختند، پس اشعار را روی موسیقی ساختند، اما امروزه ابداً در آن مسیر شکل نمی گیرد، هر چند که هنوز آواز ضربی در کنار تصنیف باقی مانده است، لیکن به ندرت بداهه نوازی می شود.

اشکال موزون دیگر: ضربی ها

در موسیقی ایرانی واژه ضربی یکی از آن واژه ها است که ایجاد اغتشاش می کند. مفهوم عمومی آن "قطعه ضربی" است. و در مفهوم خاص منظور از آن "آواز ضربی" است که دقیقاً یک تصنیف نیست، در ضمن شامل یک نوع موسیقی سازی می شود که مرتبط با آواز ضربی است، و در هیچ یک از دسته های دیگر از قبیل رنگ، چهارمضرب یا پیش در آمد وارد نمی شود (این سه نوع را هم می توان ضربی خواند).

برای این نامگذاری تنها می توان دلیلی ساده اقامه کرد و آن این است که از یک واژه متعارف برای ارائه انواع مختلف استفاده شده است. ایرانیان برخلاف غربی ها و هندی ها میل به نامگذاری دقیق چیزها و دسته بندی روشن آنها ندارند. و بدین ترتیب تعدادی قطعات مشکل با هویت متمایز وجود دارند که از روی تساهل ضربی خوانده شده اند.

گاهی نوازندگان به تقلید از خوانندگان، روی یک پایه وزنی بدیهه نوازی می کنند که با ضرب یا یک ساز دیگر (مثلاً روی دو نت در "هنگام") اجرا می شود. بعضی از نوازندگان بسیار توانا هستند و ضمن نواختن ردیفی دارای ضرب، بداهه نوازی می کنند، که برای این امر زبردستی بسیار لازم است تا شنونده خسته نشود. ظاهراً همین بدیهه نوازی های موفق باعث شده اند که اشکال ثابت "ضربی" شکل بگیرند و تثبیت شوند، درست مانند آواز ضربی که منتهی به شکل گیری یکی از انواع تصنیف شده است. بدین ترتیب نتیجه می گیریم که "ضربی" ترکیب کمابیش پرداخت شده یی است، مگر اینکه اقتباسی از آوازهای ضربی (مثلاً صوفینامه و ساقینامه) باشد. یکی از نمونه های ضربی که مفهوم آن کم تر دو وجهی است، "ضرب اصول" است، که حافظ آن را مطرح کرده بود:



بسیاری از ضربی‌های سازی، دو ضربی یا چهار ضربی هستند مثلاً گریلی در شور، که با آواز هم اجرا می‌شود:



حربی که گاهی رنگ خوانده می‌شود، یک "دو ضربی" است:



"متن" در چهارگاه:



یکی از اشکال جدید ضربی، دو ضربی تند (معادل دولاب عرب) است، قطعه‌یی درخشان اما با جاذبه‌یی محدود، که بتقریب نقش چهارمضرب را بر عهده می‌گیرد. فقط نوازندگان متجدد این نوع را می‌نوازند. دو ضربی تند مشخصات ضربی سنتی را ندارد، هر چند که قواعد بعضی از دو ضربی‌های قدیمی (حربی) را به کار می‌بندد.

به هر تقدیر نباید اجباراً قطعات ضربی را در دسته‌یی خاص گنجانند، بخصوص که این امر

چیزی بر ادراک آن یا بر شیوه نواختن آن نخواهد افزود. نامیدن حربی به عنوان رنگ یا دو ضربی، ابداً در اصل موضوع تغییری ایجاد نمی‌کند، از این روست که ایرانیان نگران دسته‌بندی‌ها نیستند، به علاوه، موارد خاصی وجود دارند که نمی‌توان به سادگی آنها را حل و فصل کرد؛ از جمله گریلی شستی (در شور) یک $\frac{6}{16}$ یا $\frac{3}{8}$ تند است، اما چهارمضرب نیست؛ رضوی در شور، نه یک رنگ است نه یک ضربی؛ کورواغلی در ماهور نه پیش در آمد است نه رنگ.

جمع‌بندی. آهنگسازان

رشد و تحول قوالب ضربی برخاسته از رشد و تحول هنر بدیهه‌نوازی و ردیف است. هنرمندان باکار روی ردیف که از یک سو وزن بسیار پیچیده و غیر قابل تجزیه‌ی دارد و از سوی دیگر تعداد معتناهی قطعات ضربی ("رنگ" و "ضربی") را شامل می‌شود، حس وزن و حس ساختن تصنیفهای جدید را در خود تقویت کرده‌اند. بدیهه‌سازی در ضربی‌ها، رنگ‌ها، و آوازهای ضربی با تسلط بر این دو عامل تسهیل شده است. در چندین قطعه قدیمی مشخصات بدیهه‌نوازی مشهود هستند، ترتیب آنها چنین است که از یک ترکیب کوتاه مکرر و انتقال یافته به درجه دوم، به درجه سوم، به درجه چهارم و غیره می‌رسیم، به ترتیبی که وزن در آن عمل کند. می‌توان شنونده را عادت داد تا جمله‌ی راکه به دنبال می‌آید حدس بزند، بعد ناگهان آهنگ جهتی دیگر می‌گیرد و همان پدیده پس از چند میزان بازسازی می‌شود. اکثر رنگ‌های قدیم را باید تحت این زاویه نگریست. ضربی‌ها همواره تصنیفهایی هستند سرشار از سادگی تقلید ناپذیری که در جهتی منطقی پیش می‌روند و بی‌نهایت خوب طراحی شده‌اند. و در آنها هرگز نمی‌توان عاملی را بدون برهم ریختن توازن کل مجموعه، تغییر داد. در عوض، این سادگی باعث می‌شود که اجراهای مختلف بسیار شکوفا شوند؛ در چگونگی اجراست که هنرمند واقعی شناخته می‌شود.

تصنیفهای جدید ضربی برخلاف تصنیفهای قدیم، شدتی کم‌تر و ساختاری ساده‌تر دارند و شخصی‌تراند؛ به همین دلیل رنگی از درویش‌خان یا چهارمضربی از صبا را ساده‌تر می‌توان باز شناخت.

جمله‌های مختلف ضربی در جزئیات مهم خود اغلب فن اجرا، آرایه و پایه مشترکی دارند، و تکرار آنها یکپارچگی لازم را به قطعه می‌دهد و تمرکز نوازنده را تسهیل می‌کند. اما ضربی‌های جدید بیشتر از طریق روی هم گذاشتن و پهلوی هم قرار دادن فکرهای تازه فراهم می‌شوند و

ارتباط جمله‌های مختلف آنها، نه از نظر آهنگ، نه از نظر وزن، و نه از نظر فن اجرا واضح نیست. ظاهراً تصنیف کردن ضربی به این صورت ساده‌تر است، از این روست که تصنیف‌های جدید بسیار متعدّدند، لیکن کیفیت آنها تعریفی ندارد، و جز چند هنرمند کسی در این سبک موفقیتی پیدا نکرده است برعکس، ابداع قطعه‌یی در سبک قدیم بس مشکل است و منوط است به خلق اثری ساده اما نه ساده گیر، و تاجایی که دیده شده، دیگر چنین عملی ممکن نیست.

اینک به جای بداهه‌نوازی، اجرای دسته جمعی جایگزین شده است که در آن همه نوازندگان قطعه مشابه را می‌نوازند بی آنکه حتی بسط متن، آن طور که در سایر موسیقی‌های شرق صورت می‌گیرد، امکان‌پذیر باشد. در هم‌نوازی‌های بزرگ خود به خود آهنگ ثابت و بدون تغییر می‌شود، که این امر بخصوص در مورد قطعات ضربی انجام می‌گیرد، در حالی که مایه‌های قدیمی برای تکنوازان تصنیف می‌شدند (بندرت برای بیش از سه ساز و یک ضرب)، بعضی از قطعات ضربی جدید برای اجرای دسته جمعی ساخته شده‌اند. بی آنکه واقعاً برای هم‌نوازی تنظیم شده باشند. این قطعات درخششی نمی‌یابند مگر اینکه در گروه‌های هم‌نوازی بزرگ نواخته شوند. این امر بخصوص شامل حال تصنیف، پیش در آمد، و دو ضربی است. هرچند نیازی به تذکار نیست که بیست نوازنده متوسط، ممکن است پیش در آمدی را صحیح بنوازند، اما مجموعه‌یی از سه نوازنده باید هنرمندانی خلاق باشند.

در خاتمه این فصل لازم است نام چند شخصیت اهل موسیقی را ذکر کنیم. اینان در ردیف شخصی خود بعضی قطعات را از برای آیندگان به جای گذارده‌اند و بدین طریق خود را متمایز ساخته‌اند. از به کار گرفتن واژه «آهنگساز» اجتناب شد، زیرا نمی‌توان به یک موسیقی‌دان سنتی، به دلیل اختلاف در شیوه کار این دو دسته، واژه آهنگساز را اطلاق کرد مگر اینکه این واژه را با مفهوم قدیمی آن در نظر گیریم که شامل حال موسیقی‌دانانی می‌شده است که صاحب مهارت و استعداد در بدیهه‌نوازی بودند، مایه‌های موسیقی را بنا به سلیقه خود تنظیم می‌کردند، و بهترین ابداعات خود را باقی می‌گذاشتند. اما حتی در اینجا نیز باید نکته‌یی را در نظر داشت؛ اگر قواعد موسیقی غربی امکانات محدودی را در اختیار سازنده موسیقی قرار می‌دادند تا آثاری با ارزش به وجود آورد، در مقابل، معیارهای موسیقی سنتی ایرانی هم دارای چنان قید و بندی بودند و در چنان سطحی از کیفیت، که حتی برای هنرمندی با الهام بسیار نیز ممکن نبود که جز تعدادی معدود آثار اصیل و صاحب ارزش خلق

کند. به همین طریق، اقوام مختلف نیز نمی‌توانستند جز تعداد کمی ترانه محلی سنتی در طول یک قرن بسازند؛ زیرا در هر سنت موسیقی، هر قطعه باید به گونه‌یی روشن و شفاف نبوغ یک ملت را منعکس سازد، نه نبوغ فقط یک فرد را.

در مقابل این مسئله، "آهنگساز" سنتی ممکن است گرفتار دو دام شود: دام اول خلق آثاری هم‌خوان با معیارهای قراردادی و رایج که عاری از هرگونه اصالت و شخصیت باشند، قطعاتی صحیح که فقط الگوهای ثابت شده را به کار می‌گیرند. دام دوم دور شدن از معیارهای قراردادی است تا بدان درجه که اثر، شخصیت سنتی و ملی خود را از دست بدهد، و با عدم اقبال عمومی مواجه شود، هرچند که برخی نوآوری‌های جالب به وجود می‌آیند که گاهی پذیرفته می‌شوند. این خطر دوم همان است که وزیری با آن مواجه بود، و آثار گسترده‌اش کاملاً متروک شدند. و اما خطر اول، اغلب در شرایط کلی موسیقی ایران فزونی می‌یابد؛ در واقع چون حافظه موسیقی‌دانان محدود است و از طرفی آنان از نواختن یا نت اجتناب می‌کنند، بدین ترتیب انتخاب قطعات محدود می‌شود، و فقط قطعاتی به جا می‌مانند و بخشی از ردیف موسیقی‌دان را می‌سازند که بیشتر مورد قبول عامه است و به خاطر سپردن آنها سهل‌تر (و بنابراین همچون قطعات ضربی قدیم ترکیبی ساده دارد).

به‌طور میانگین، یک نوازنده حرفه‌یی بندرت بیش از چهل، پنجاه تایی قطعه ضربی خارج از ردیف را دقیقاً از برمی‌داند، باوجوداین به خاطر شناختی که نسبت به موسیقی دارد لایق مقام استادی است. لازم به یادآوری است که این اصل در مورد "آهنگساز" غربی هم صدق می‌کند، زیرا آهنگساز فقط به شرطی آثار خود را از بردارد که این آثار برآستی موفق باشند، و نشانی از سادگی و تازگی داشته باشند که این دو، خصوصیت یک شاهکار هستند.

در این شرایط است که می‌توان فهمید چرا آثار ضربی درویش‌خان از بیست و دو عنوان فراتر نمی‌رود. هم‌چنین است آثار صبا هرچند که شمارش نشده‌اند. در میان افرادی که قطعاتی با ارزش به جای گذاشته‌اند، بجاست که هنرمندان زیر را خاطر نشان کنیم:

— مختاری رکن‌الدین خان، رئیس شهربانی، ویولونیستی خوب، بدیهه‌نواز و متخصص پیش‌درآمد. اغلب تصنیفات او را یوسف فروتن، که حافظه‌اش اشتباه‌ناپذیر است، ضبط کرده است، و آنها را در روایتی زنده و زیبا با سه‌تار اجرا کرده است.

— شیدا و عارف که هر یک حدود بیست تایی تصنیف مشهور به جای گذاشته است.

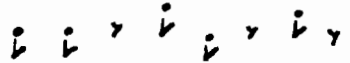
— امیر جاهد، شاعر، و ابراهیم آژنگ، که تصنیف‌های جالبی ساخته‌اند.

- مرتضی محجوبی پیانیست، که برخی از پیش درآمدهای او هنوز نواخته می شوند.
- رضا محجوبی، برادر مرتضی محجوبی، معروف به رضا دیوانه.
- علی اکبر شهنازی، استاد معروف تار.
- ابوالحسن صبا که قطعات بسیار جالب تنظیم کرده و اغلب الهام خود را با وامی از مضمون‌های محلی همراه کرده است.

وزن / ضرباهنگ

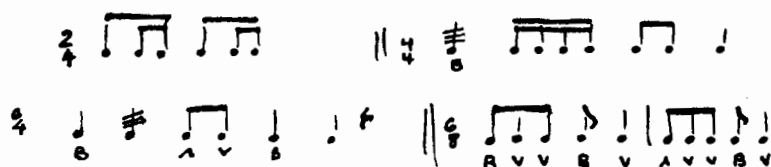
اصالت بینش ایرانی

بسی پر معناست که در موسیقی عرب یا ترک، اسامی دستگاه‌ها اغلب از ریشه فارسی هستند، در حالی که برعکس اکثر وزن‌ها اسامی عربی دارند. در نظر اول، اوزان ایرانی کم‌تر از اوزان موسیقی سنتی عربی و ترکی جلب نظر می‌کنند و بخصوص به نظر می‌رسد که از گونا گونی کم‌تری برخوردارند. در لائزه تعداد وزن را در موسیقی علمی عرب، صدتایی دانسته است، که در میان آنها دو ایر طولانی لنگ ۹، ۱۰، ۱۳، ۲۸ ضرب و حتی ۴۶ و ۴۷ ضربی و بیشتر نیز بوده‌اند. بسیاری از این اوزان در موسیقی قدیم ایران وجود داشته‌اند. در مقایسه وزنهای ایرانی (ایقاع) به فراوانی وزن عربی نبوده‌اند. عملاً میزانی بیش از شش ضرب کنند را در بر نمی‌گیرند؛ ترکیبات وزنی دارای نام نیستند، و به نظر می‌رسد که به آهنگهای مختلف وابسته هستند بدون اینکه مستقل باشند. چنین می‌نماید که هر قطعه کمابیش وزن خاص خود را دارد، و به هر حال اغلب بین دوتایی، و سه تایی تغییر می‌کند، که این تغییر نوعی ایهام در رنگ یا تصنیف ایجاد می‌کند. بنابراین اوزان ایرانی کم‌تر از اوزان موسیقی سنتی عرب یا ترک سخت و خشن هستند، زیرا که اوزان عرب و ترک اساساً دو نوع ضربه را در بر می‌گیرند: دوُم (dum) و تک (tak)، سنگین، سبک، احیاناً تزیین شده با س (S) یا اس (es) مثال:



 dum dum (es) tak dum (es) tak (es)

اوزان عرب و ترک از طریق انباشته شدن ترکیبهایشان فراهم آمده‌اند و سلسله‌یی بسیار طولانی گاهی بیش از صد ضرب ساخته‌اند. برعکس، اوزان ایرانی به واحدهای وزنی کوتاه منحصر می‌شوند، و تمام کوشش برای تنظیم درونی میزان است. برای این امر، فن اجرای ضرب نقش عمده دارد، زیرا با افزودن تعداد ضربه‌ها، گوناگونی بسیار در وزن حاصل می‌شود. ایرانیان احتیاج به اسم صوت "دوم" و "تک" مطابق قاعده‌یی خاص ندارند، زیرا ترکیب وزنی به قاعده ضربه‌های دوتایی منحصر نمی‌شود. البته چند ترکیب اصلی وجود دارد، که ممکن است کمابیش "ضربی‌ها" را همراهی کنند. از طریق ساده کردن شدید آنها، می‌توان آنها را با ضربه‌ی بم و خشک ایجاد کرد؛ در عمل هرگز چنین اتفاقی نمی‌افتد و همیشه از سه عامل می‌توان استفاده کرد: بم، راست و چپ، و یک آرایه پایه، ریز. ترکیبات اساسی‌یی که به این ترتیب اجرا شده‌اند موارد زیر هستند:



در موسیقی سنتی عرب و ترک چنین ترکیباتی از ابتدای قطعه تا به انتهای آن تقریباً یکسان اجرا می‌شوند. این امر بندرت در موسیقی ایرانی اتفاق می‌افتد. بدین ترتیب وقتی رنگی ساخته یا بداهه‌نوازی می‌شود تمام شکل‌های ممکن از یک میزان $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$ در همان قطعه قابل استفاده هستند:



در تمام این قطعات ضرب اول بسیار مشخص است. بنابراین نقش ضرب فقط این نیست که با تکرار ترکیب ساده‌یی در موسیقی ایرانی منحصر به نقش یک تنداسنج (مترونوم) شود.



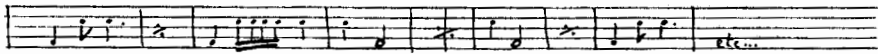
تکرار خودسرانه این ترکیب، که فقط با چند جزء مطابق می‌شود، حتی با آرایه الحاقی، جز نباشتن آهنگ نیست. بنابراین نقش ضرب بسیار ظریفتر است؛ باید انعطاف آهنگ و وزن آن

را دنبال کرد، باید به نحوی با وسایلی که مناسب قطعه هستند آن را نواخت نه اینکه تمام هم خود را به برجسته کردن ضرب محدود ساخت. البته یک وزن پایه وجود دارد که روی آن آهنگ ساخته شده است، و اجرای آن به نسبت دیگر موسیقی‌های شرقی بسیار متنوع و غنی است. به روشنی پیداست که چرا در بررسی وزن در چارچوب این تحقیق چندان دور نرفته‌ایم. بسیار مشتاق بودیم که جدولی کامل از ترکیبات وزنی تنظیم می‌کردیم، زیرا در عمل هر یک از این ترکیبات به طرق مختلف با هم ترکیب می‌شوند و ترکیبی جدید می‌دهند. اما برای این مهم لازم بود که حداقل صد قطعه‌ی را تحلیل کنیم.

همراهی با سازها

برای استادان ایرانی، جوهر هنر در خود آهنگ قرار ندارد بلکه در شیوه نواختن قرار دارد، در مورد وزن هم به همین طریق است. یک آهنگ، وزن خاص خود را دارد، اما وزن در موسیقی ایرانی، مانند موسیقی‌های دیگر شرقی وجودی مجرد نیست. بنابراین خود وزن نیست که اهمیت دارد، بلکه مهم آن عملی است که ضرب‌نواز انجام می‌دهد تا آهنگ را بیاراید. خوبی و بدی کار یک ضرب‌نواز به مهارت وابسته نیست، بلکه بیشتر به فهم او از آهنگ بستگی دارد. ضرب‌نواز، برای دنبال کردن یک قطعه باید آن را از بر بداند و همراهی‌ی با سازها ایجاد کند که نه وزن را بلکه آهنگ را برجسته سازد. برای این امر او باید لحظه مناسب را برای نواختن ترکیب پایه احساس کند و باید بداند که در چه لحظه‌ی بهتر است که آهنگ را تقلید کند؛ به علاوه او باید در تغییرات آهنگ و ساز صداهای بسیار گوناگون (بیش از بیست صدا) را انتخاب کند. ضرب‌نواز باید میان همراهی بدون آرایه، یا برعکس انبوه و پر از "ریز" یکی را انتخاب کند، سکوت‌ها را پر کند یا برعکس، آنها را خالی رها کند. او بخصوص باید یاد بگیرد که چگونه خود را بدزد و بسط خود را جلو نیندازد، یا زیاده قوی ننوازد که آهنگ را مخدوش کند.

امروزه، یک ضرب‌نواز کاملاً سنتی هم‌نوازی از روش‌های جدید کمتر استفاده می‌کند. به غیر از ریزهای طولانی و چند صدای اضافی که لطمه‌ی به شفافیت و روشنی وزن نمی‌زنند، طرقی که اعمال می‌شوند به تقریب همچون گذشته هستند. ما موقعیت کافی نداشته‌ایم تا تحقیقی تطبیقی در باب همراهی با ساز در زمان قدیم و در دوره معاصر انجام دهیم، اما به هر حال تفاوت‌هایی میان این دو سبک وجود دارند. قدیمی‌ها با میانه‌روی کامل ضربه می‌نواختند، و فنی نسبتاً ساده را برای همراهی با ساز کافی می‌دانستند، برعکس شناختشان از موسیقی بالاتر بوده و تمام قطعات را می‌شناخته‌اند.



تنها با جابه جا کردن یک ضربه از یک ضرب روی درجه دیگر، با مضاعف کردن یک ضربه، با پس و پیش کردن صداهای خشن و نرم، ساز ضرب، ارزش نت آهنگ را مشخص می‌کند و وزن را تغییر می‌دهد، به علاوه ظرافت و الهام بسیار لازم است تا ترکیبی مناسب به دست آید. در زیر نمونه‌یی سنتی از همراهی با پیش در آمدی در ابوعطا ملاحظه می‌شود:

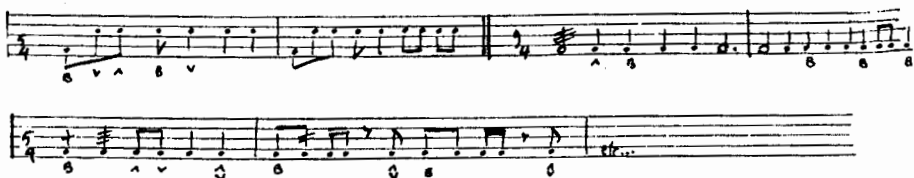


و سرانجام در این پیش در آمد در افشاری، ترکیب وزن با ظرافت بسیار روی آهنگ مقام گردی می‌کند.



اوزان و ضرب جدید

تهرانی به طریقی شگرف ضمن پیش بردن فن اجرای ضرب ناگزیر به غنی ساختن وزن در موسیقی ایرانی شد. قبول این مطلب بسی عجیب است که تمام ترکیبات لنگ، اوزان متزلزل و غیر استوار از موسیقی ایرانی ناپدید شده‌اند و جز نشانه‌هایی از آنها در ردیف به جای نمانده است. حسین تهرانی چندتایی از این اوزان را احیا کرده یا خلق مجدد کرده، و در این مهم گاهی از اوزان شعری که در شعر فارسی بسیار گوناگون هستند، الهام گرفته است. این اوزان بخصوص برای تکنوازی ضرب در نظر گرفته شده‌اند، و نه برای همراهی، زیرا که هیچ قطعه‌یی با این اوزان ایجاد نشده است، از این رو بداهه‌نوازی روی آنها مشکل است. مثال:



در قدیم ضرب هرگز تکنوازی نمی‌شد، اما از وقتی که فن اجرای آن تکمیل شده تکنوازی ضرب رایج شده است. از این رو گاهی آن را به صورت تکنوازی در هم‌نوازی‌ها می‌شنویم، کم‌تر در رادیو و بیشتر در هم‌نوازی‌هایی که در خارج از کشور اجرا می‌شوند. این تکنوازی همیشه بدیهه‌نوازی بسیار آزادی است که مثلاً امکانات یک وزن چهار یا شش ضربی را به کار می‌گیرد، اما هرگز به یک ترکیب خاص نزدیک نمی‌شود، بدان گونه که گاهی در موسیقی هندی پیش می‌آید. روی هم، همه چیز مجاز است به شرط این که ضرب اول از دست نرود و کاملاً بتدریج از یک قالب وزنی به دیگری برسد که این اصل در مورد قطعات مختلف آهنگ صائب است. حالات و اثرات آن بسی شگفت‌آور هستند و استفاده از آن همیشه موفقیت نوازنده‌ی ماهر را در موسیقی تضمین می‌کند. البته گاهی این حالات و اثرات خاص موسیقی ایرانی نیستند بلکه شامل وزن به معنی کامل کلمه‌اند.

مع‌هذا در تمام این موارد می‌توان از خود پرسید که آیا وزن سنتی تغییر نکرده است و آیا همانند گذشته است؟ کافی است به ضرب‌نوازان مکاتب قدیم گوش فرا دهیم تا این تغییر را اذعان کنیم؛ فن اجرای آنان ناچیز است اما شناخت آنان از وزن هیچ کم از امروزیان ندارد. حکایتی ساده اما بسیار پر معنی به خاطر می‌آید:

یکی از بنیادگرایان موسیقی سنتی از اینکه ضرب‌نواز همراهی‌کننده‌اش دست درد گرفته بود و دیگر قادر نبود که اوزانش را با آرایه‌های الحاقی، ریز و صداهای همیشگی غنی کند، از خوشحالی در پوست نمی‌گنجید. این ضرب‌نواز دیگر هیچ چیز جز حداقلی خشک را نمی‌توانست بنوازد. و موسیقیدان بنیادگرا می‌گفت: «حالا واقعاً در مورد محل ضربه‌هایش دقت می‌کند.» بنابراین نقص عمده ضرب‌نوازان فعلی افراط در نشان دادن مهارت اجراست. آزادی در ترکیب آهنگهای ضربی هم‌نوازی را بسیار مشکل می‌کند، و یک ضرب‌نواز خوب باید تمام قطعات را از بر بداند. بدیهی است که این امر همیشگی نیست، و ضرب‌نوازان اغلب بی‌ربط می‌نوازند (به غیر از آن در سبک مکتبی و مطربی، در قطعات ضربی اغلب چهارمضرب‌ها روی $\frac{6}{16}$ هستند که امکان اجراهای دیگر را هرچه کم‌تر می‌کند). حتی پیش می‌آید که تصنیفی شنیده می‌شود با وزن کند و موقر که به مثابه چهارمضرب همراهی می‌شود.

با این همه، نباید سبک جدید ضرب را از زاویه سنت خالص قضاوت کرد؛ یک قطعه قدیمی به همراهی ضرب در سبک قدیم نیاز دارد و یک قطعه با سبک مکتبی به همراهی در سبک جدید نیاز دارد. به یاد داشته باشیم که سبک قدیم ضرب همواره به برکت ریز و اخوان بسیار "پُر" بوده است.

بنابراین بیهوده است که بر آن قسمت از اجرای ضرب که به شدت دارای آرایه است بیفزاییم؛ برعکس، یک همراهی معتدل ارزش را در آهنگ بهتر مشخص می‌کند. از سوی دیگر قطعات جدید خالی نواخته می‌شوند، یعنی آرایه آنها کم‌تر است و صداهای آنها باریز تداوم نمی‌یابند؛ پس نقش ضرب ایجاد توازن از طریق پرکردن سکوت‌ها به توسط غلتیدن، صداهای بسیار گوناگون و تکیه صداست.

بخش چهارم

اجراء، زیبایی شناسی

آرایه در موسیقی ایرانی

اهمیت آرایه

همچون دیگر موسیقی‌های سنتی شرق، موسیقی ایرانی هم تمام هم خود را بر هنر آرایه گذارده است. یک ضرب‌المثل هندی می‌گوید: «یک آهنگ بدون آرایه، هم‌چون یک شب بدون ماه، یک رودخانه بدون آب، و یک گل بدون عطر است.» چنانکه می‌دانیم آهنگ غربی کمابیش روی چند هنگام (اکتاو) بسط می‌یابد و یک اجرا میان سی تایی ساز با زنگهای بسیار متفاوت تقسیم می‌شود، اما در شرق آهنگ همچنان به چند ساز با اساسی ساده و زنگی یکنواخت وابسته مانده است، و اغلب از درجه پنجم یا ششم فراتر نمی‌رود. اما راز هنری آن در زندگی بخشیدن به چند نت کوچک است، در عرضه کردن آنها تحت وجوه فراوانشان، و به رقص در آوردن آنهاست.

غناي موسیقی شرقی در دستگاه‌های آن (۲۰۰ تا ۴۰۰ گوشه در موسیقی ایرانی، صد مقام در موسیقی عربی و ترک، سیصد راگای هندی)، در فواصل صوتی آن، در اوزان آن (میزان شده یا آزاد) و نهایتاً در آرایه آن است. موسیقی غربی، اندونزی و آفریقایی برای غنی کردن آهنگ از صداهاى اضافی و آدیله (اکورد) کمک می‌گیرند، اما در موسیقی شرقی آهنگ اختلاط صدای دومی را تاب نمی‌آورد. بنابراین به طور افقی، پشت هم بر آن کار می‌شود؛ به هر نت یک حمله خاص مربوط می‌شود که روشی است برای تطویل صدا یا آرایه آن، در میان هر نت مهم آهنگ، اشاره‌ها، مضرا بهای ریز (آپوزیاتور، نت عبور، یا سکوتی کوتاه گنجانده می‌شود. در سبک‌هایی که به دلیل فقدان اصطلاحی بهتر «سبک آزاد» خوانده می‌شوند، آرایه الوان رنگین‌کمان خود را

بر طبق قواعدی بدون ضابطه به کار می‌برد اما با وجود این هنرمندان سنتی این قواعد را تلفیق کرده‌اند. در این سبک استخوان‌بندی با روی هم قرار دادن آرایه‌های اجباری رعایت می‌شود، و موسیقی‌دان قادر است آنها را بسته به ظرافت و هوشی که به کار می‌بندد، بدون اینکه صدمه‌ی بر وضوح آهنگ وارد آید، بنوازد. بنابراین با طی صدها طریق گوناگون، سکوت‌ها را پر می‌کند، جمله‌ها را به هم می‌پیوندد، زاویه‌ها را نرم و گرد می‌کند، آهنگمایه‌ها را سبک یا سنگین می‌کند. یکی از مشکلات عظیم موسیقی علمی در هنر آرایه نهفته است. در مدتی کمتر از ده سال مشق موسیقی نمی‌توان بر وجوه فنی اجرای آرایه مسلط شد. و برای تعمیق در روح و زیبایی ردیف، بیست سال تمرین و تجربه زیاده نیست. حتی ساده‌ترین آرایه که در زیر بررسی خواهد شد، باز هم محتاج به مهارت در فن اجراست و بر آرایه‌های پیچیده‌تر تنها پس از سال‌ها تعلیم موسیقی می‌توان احاطه یافت. برومند اغلب می‌گفت که وقتی شاگردان به مرز ردیف سنتی نزدیک می‌شوند همیشه تصور می‌کنند که یادگیری آرایه ساده است و سختی آن را نمی‌فهمند مگر وقتی که شروع به نواختن آن می‌کنند. اگر این سخن در مورد موسیقی‌دانان ایرانی که با زیبایی‌شناسی آرایه‌آشنایی دارند واقعیت داشته باشد برای اروپاییان حتماً مشکل‌تر خواهد بود؛ گوشه‌های سنتی گاهی به نظر بسیار ساده می‌رسند، اما بهترین ویولونیست موسیقی غربی نتوانسته حتی یک قطعه «ویولون به شیوه ایرانی» بنوازد، و برخی از ایرانیان تا بدان جا می‌رسند که شناخت موسیقی غربی را برای یادگیری موسیقی سنتی سمی مهلک می‌دانند.

بنابراین مانع اصلی یادگیری ردیف، عدم فهم فن اجرا و زیبایی‌شناسی آرایه است. تا وقتی که نقش «ریز» درک نشده است، هرچند ریز نواخته می‌شود، و تمام ضربه‌های راست و چپ اجرا می‌شوند، اما زیباترین آهنگ جزگلی پژمرده نخواهد بود. لیکن به محض درک ریز و آرایه‌های دیگر، ناچیزترین تصنیف‌های بازاری مایه‌ی علمی خواهند یافت. شاگردان گاهی سال‌ها وقت صرف می‌کنند تا روح آرایه را درک کنند، زیرا هیچ چیز نمی‌تواند روح آرایه را به آنان القاکند. اگر آنان موفق نشوند نقش آرایه را درک کنند، در نهایت نمی‌توانند چیزی بیش از یک موسیقیدان متوسط شوند. هر چند که فقط درک آرایه نیز بدان معنی نخواهد بود که آنان موسیقیدانی سنتی در سطحی عالی شده‌اند. در روزگار ما علم آرایه به دلیل سختی و پیچیدگی آن کمی در معرض خطر نابودی است. البته استادان سنتی ظرافت ردیف را دست‌نخورده حفظ کرده‌اند، اما همان‌گونه که کارون و صفوت (۱۹۶۶، ص ۱۲۰) خاطر نشان کرده‌اند، دو نوع آرایه وجود دارند:

۱. آرایه‌های معمولی که هم در آواز و هم در ساز اجباری هستند.
۲. آرایه‌های شخصی و اختیاری، اما دل‌انگیز، که شامل افزوده‌ها یا تغییراتی هستند که بر آرایه معمولی، به میل اجراکننده اضافه می‌شوند. تمامی نوازندگانی که اجازه بسط و افزایش آرایه‌های شخصی خاص ساز خود (یا صدای خود) را دارند، و این اجازه را با توجه به استعداد و دانش خود، و به شرطی که هرگز تاروپود اصلی آهنگ تغییر نکنند، به دست آورده‌اند، می‌باید آرایه‌های معمولی را نیز رعایت کنند.

به برکت تعلیم ردیف سنتی، تعداد فراوانی از آرایه‌ها با محتوای خود تلفیق شده‌اند. این آرایه‌ها اجباری هستند و بخش مکمل آهنگ را می‌سازند، اما آرایه ممکن است از ردیفی به ردیف دیگر، از استادی به استاد دیگر تغییر کند؛ برخی از موسیقی‌دانان آرایه‌یی را اجرا می‌کنند که خاص خودشان است، یا بعضی آرایه‌ها را با رغبت بیشتر به کار می‌برند که این امر سبک شخصی آنان را تعیین می‌کند. به همین دلیل است که چند اختلاف در آرایه‌های ردیف میرزا عبدالله، که برومند آن را تعلیم می‌دهد، و ردیف آقا حسین قلی که شهنازی آن را منتقل کرده است، و ردیف نسخه‌برداری شده توسط معروفی و ضبط شده به اجرای سلیمان روح‌افزا دیده می‌شوند؛ و بالاخره آرایه‌هایی که برای همراهی با آواز بودند، آن‌چنان که برومند تعلیم می‌داد یا آرایه‌های انتقال ردیف آوازی به تار، همگی آرایه‌های گوناگون و بسیار خاص بودند که در نواختن معمول تار یا ردیف‌سازی وجود ندارند.

البته این آرایه‌ها تمام حالات موسیقی قدیم را دربرداشتند، اما بجز این حالات، نیاز به تقلید از لحن آواز، قدیمی‌ها را بر آن داشته بود که آرایه تازه‌یی ابداع کنند. بنابراین هنر موسیقی با ظرافت تمام به بازسازی حالات آواز پرداخت، یا بیش از آنکه آرایه‌های آوازی را بازسازی کند به بازسازی لحنهایی پرداخت که مرکب از ضربه‌های مضراب، آرایه‌های قدیمی، نتهای پیوسته و غیره ... همراه با نتهای جمله‌های تقلید شده آن آواز بودند. تا جایی که می‌دانیم این روش اجرا، به دلیل مشکل بودن، به تقریب کاملاً از دست شده، و به استثنای چند نفری، اغلب موسیقی‌دانان امروز آواز را به ترتیبی آزادتر همراهی می‌کنند.

آنچه قدیمی‌ها کوشش می‌کردند که با تقلید آواز انجام دهند به سخن آوردن ساز بود. روزی برومند نمایشی درخشان در مقابل شاگردانش اجرا کرد تا به آنان نشان دهد که منظور از "به سخن آوردن ساز" چیست. او چند نتهای نواخت، و با آزادی تمام، روی یک وزن آزاد آنها را آرایه کرد، گویی چند جمله به آهستگی و روشنی تمام ادا شوند. یک وقت دیگر، او از یک مایه آوازی

روایتی بسیار مشکل را با ساز اجرا کرد، و آن را به پایان برد، سپس گفت که حتی یک موسیقی‌دان بزرگ نمی‌تواند این آواز را روی ساز بازسازی کند مگر اینکه سال‌ها تعلیم موسیقی دیده باشد.



این مثال‌ها نشان می‌دهند که اوج هنر در نواختن سازهای ایرانی شامل بازسازی آهنگ جملات شعری می‌شود، و در نتیجه معلوم می‌شود که موسیقی علمی تا چه حد از این اصل زیبایی‌شناسی بسیار خاص مملو است، اصلی که مبدأ آن کاملاً شناخته شده نیست. خالقی (۱۳۳۳، ص ۱۰۸) حکایتی پرمعنی در این باب نقل می‌کند: «آقاعلی اکبر، مردی با حقیقت و درویش سیرت و با اخلاص و اهل ایمان بوده. گویند در تعقیب نماز عشا یکی از سوره‌های قرآنی را (با تار) نواخته است که شنوندگان تشخیص داده‌اند که سوره یاسین است. شاید به نظر اغراق آید (هر چند که سماع حضور هم همین کار را با سنتور انجام می‌داد)، ولی اهل فن دانند که وقتی مهارت به درجه کمال رسید، با سرانگشت هم می‌توان گفت و گو کرد.»

مضرب و آرایه

۱. اصول مضرب و تشدید

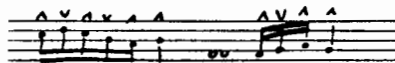
چنانکه دیدیم مضرب برای تار و سنتور است و اصطلاحاً در مورد ناخن یا انگشتی که بر سه تار زخمه می‌زند نیز به کار می‌رود؛ در قدیم شامل کمان کمانچه هم می‌شده است. مضرب همچنین در باب «زخمه» خاص این مضرب‌ها، یعنی شیوه نواختن با مضرب هم به کار می‌رود، که در مورد سه تار «ناخن» هم خوانده می‌شود. اگر فن اجرای با مضرب این همه پیشرفت نکرده بود موسیقی ایرانی کاملاً متفاوت با امروز می‌بود و بیشتر نزدیک به موسیقی سنتی عربی و ترکی می‌شد. اصول فن اجرای با مضرب بر دو نوع زخمه متکی است: ضربه قوی تر «راست» خوانده می‌شود، و پس از پذیرش نت‌نویسی اروپایی، آن را با علامت ۸ نشان می‌دهند، که مرتبط است با مضرب راست سنتور، با ضربه بالا به پایین تار، و ضربه پایین به بالای سه تار. ضربه دیگر «چپ» خوانده می‌شود، معمولاً ضعیف‌تر است، بخصوص روی تار، و روی سنتور به سختی قابل

تشخیص است. آن را با علامت ۷ نشان می‌دهند.

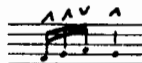
دو ضربه راست و چپ به همه طرق ممکن با هم ترکیب می‌شوند تا آهنگ را برجسته کنند، اما قاعده براین است که دوبار پشت هم ضربه چپ را نمی‌نوازند (مگر در چهار مضرب سنتور)، که این امر در باقی موارد در قطعات تند غیر ممکن است؛ برعکس راست را می‌توان دوبار نواخت، مگر در موارد استثنایی. هر بار که می‌خواهیم نتی را تشدید کنیم "چپ" را به کار می‌بریم. در قطعات تند تناوب ۸۷۸۷۸۷ (راست چپ راست چپ راست چپ) به کار می‌رود؛ مثلاً در مورد زیر:



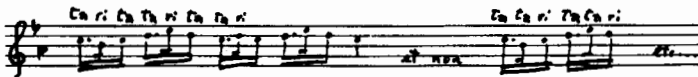
معمولاً نت شروع و نت ورود اگر روی یک ضرب قوی (۸) باشند، و اگر وزن آنها دوتایی باشد به صورت راست نواخته می‌شوند، وقتی این چنین نباشد، دو راست (۸۸) را پشت هم برای فرود یک جمله می‌نوازیم:



اما این قاعده‌ی کلی نیست و می‌توان مورد زیر را هم داشت:



این اختلافات جزئی بسیار اهمیت دارند و برای گوش کاملاً محسوس هستند؛ با کمی انس و عادت ضربات راست (۸) و چپ (۷) را حتی در نتهای تند، تمیز می‌دهیم. اما هنگام تعلیم، مثلاً وقتی می‌خواهیم ضربه راست و چپ را توضیح دهیم، برای بهتر فهماندن، از اصوات استفاده می‌کنیم؛ مثلاً "تا" برای راست و "را" یا "ری" برای چپ.



تا امروز هنوز نتوانسته‌اند قاعده‌ی مسلم، یا قانونی مشخص برای تناوب ضربه‌های مضرب در ردیف تعیین کنند. استادان استدلال می‌کنند که هیچ معیار دیگری جز الهام یا شناخت ناخود آگاه قواعد آهنگ وجود ندارد. مثلاً وقتی به آوازی جواب می‌دهند، در انتخاب مضربهای چپ و راست فقط الهام آنان را رهبری می‌کند. وقتی از آنان سؤال می‌شود: "چرا این

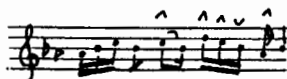
ترکیب برای فلان آهنگ مناسب است و ترکیب دیگر مناسب نیست؟“ می‌گویند: “به گوش ما (یعنی به گوش ایرانیان) صدایش این طوری قشنگ تر است” و اضافه می‌کنند که خیلی عالی می‌شد اگر قاعده‌یی برای این کار وجود می‌داشت. در واقع، هیچ توضیحی وجود ندارد که چرا نت‌های اول “ترک” یک‌بار به صورت زیر نواخته می‌شوند:



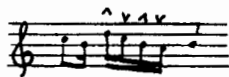
و بار دیگر به صورت زیر:



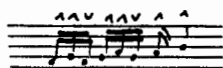
نه اینکه چرا در “مهدی ضربایی” این طور می‌نوازند:



و نه این طور:



مع‌هذا در باب آنچه به ترکیبات ضربی مربوط می‌شود چند قانون وجود دارند، از جمله نمونه زیر:



قطعاتی از این دست اغلب با دو بار راست تمام می‌شوند. مثلاً:



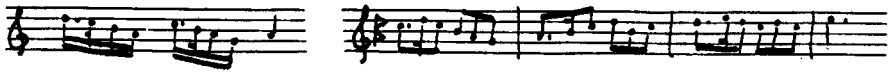
از سوی دیگر ضربه راست را با اندکی عقب انداختن ضربه بعدی، تشدید می‌کنیم.



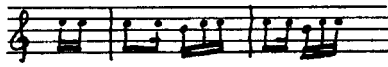
این خصوصیت در بعضی از قطعات ضربی که تمام ضربه‌های راست آن با یک ضربه چپ دنبال می‌شوند، به صورت قاعده در می‌آید.



یک ترکیب بسیار رایج در وزن $\frac{6}{8}$ چنین است: راست چپ راست راست چپ؛ امتیاز این ترکیب آن است که میزان آن به ترتیبی قرینه دار تقسیم شده است.



و در ضمن وقتی وزن آن چندان تند نباشد بسیار مورد استفاده قرار می گیرد. این ترکیب را بخصوص در رنگ می یابیم، اما از آنجا که قطعات $\frac{6}{8}$ به $\frac{3}{4}$ بسیار رایج هستند، باید منتظر تغییر ترکیب بود. برعکس، در چهار مضرب، یک ترکیب قدیمی به صورت زیر است:



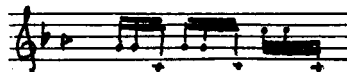
۸ (۸) ۷ ۸ ۸ ۷ | ۸ (۸) ۷ ۸ ۸ ۷ |

همراه با:

با ضربی که گاهی بسیار تند است (مثال بالا را ببینید). در چهار مضرب بسیار تند فقط ترکیب دوم را می نوازند:



بنابراین وقتی ضربات مضرب مشکل خاصی را مطرح می کنند بخصوص در عبور از پیک سیم به سیم دیگر، دقت آن ابداً قطعی نیست. و نهایتاً، بنابر روایات مختلف ممکن است دو یا سه ترکیب مضرب برای یک خط وجود داشته باشند، اما این مورد تقریباً نادر است.



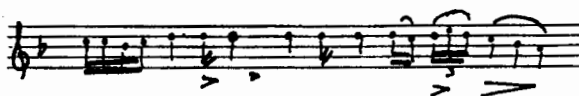
قاعده دو زخمه مضرب چنان که می توان آن را از طریق نمونه ها ملاحظه کرد، از اهمیتی عظیم برخوردار است. وقتی در مورد آهنگ هایی با وزن آزاد اعمال می شود وزنی درونی به دست می دهد، موجب شدت و جمله بندی می شود که کاملاً با آهنگ توأم شده است. و برعکس وقتی مضرب ها جابه جا می شوند مفهوم جمله از بین می رود. از سوی دیگر، در بخش های ضربی، مضرب های صحیح وزن آزاد را برجسته می سازند، وزنی را که در موسیقی علمی (و حتی در موسیقی مطربی) باید همیشه حضور داشته باشد. به این وجه فنی اجرا باید توجه بسیار مبذول

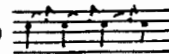
داشت، زیرا فقط در موسیقی ایرانی است که این وجوه این همه توسعه یافته‌اند.^۱ موردی، کمانچه و آواز مسلماً تفاوت می‌کند زیرا فن اجرای آن با مضراب نیست. بنابراین آنها به ترتیبی دیگر شدت صدا را نشان می‌دهند. البته کمانچه می‌تواند به وسیله کمان کشیده یا باز، یکی از مضرابها انتخاب کند، اما تفاوت صدایی که این چنین به دست می‌آید بسیار نازل است. مع هذا ضربات آرشه (کمان) هم مهم هستند و، چنانکه قبلاً دیدیم حالات و اثرات مضراب را ایجاد می‌کنند.

نی وسیله‌ی در اختیار ندارد تا حرکت مضراب‌ها را پدید آورد. در نهایت می‌تواند نت‌های مجزا یا صدای مخملی (کنده کاری) را بنوازد. حالات درآب  اغلب با یک نت زینتی: یا  یا  به جای  ایجاد می‌شود. اما به برکت نرمش و پویایی آن، فن اجرای نی تمام لحن‌ها را در آهنگ‌های ایرانی ایجاد می‌کند. همان طور که نوازندگان کمانچه فشار و سرعت کمان را برای تأکید بر یک نت افزایش می‌دهند، همان طور هم نی نوازان می‌توانند با شدت، هوای بیشتری را بدون وقفه در نی بدمند تا صدای مخملی بنوازند. با ایجاد شدت در فاصله آنان حتی می‌توانند چهار مضراب بنوازند که قوت ضرب آن دست کمی از سازهای مضرابی ندارد، چنانکه در مثال زیر می‌بینیم:



در آواز هم مانند نی عمل می‌شود و با دمیدن بر برخی نتها شدت قوی و ضعیف به وجود می‌آید.



در آواز این تشدیدهای روی نت تا حد زیادی با استفاده از یک نوع آرایه حاصل می‌شوند که بنابر سبک خواننده از سینه یا گلو خارج می‌شوند. این فن اجرا ممکن است روی یک نت تنها به کار رود و به صورت تحریر صدا مشخص و برجسته شود: ؛ این تحریر ممکن است تکرار شود  و غیره...

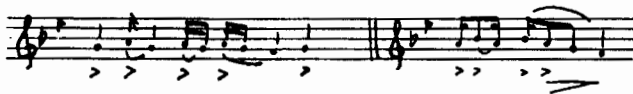
۱. این وجوه فنی در موسیقی سنی هند (سیتار و سرود) و موسیقی افغانستان (ژباب) هم وجود دارند، اما کمی در عود و تنبور نوازی ترکان از میان رفته است، و از شدت و اهمیت کمتری برخوردار است. در فن اجرای عود باروک هم تفاوت میان زخمه با سبابه یا با انگشت وسطی قابل ملاحظه است، هرچند که ضرب قوی همیشه با انگشت وسطی نواخته می‌شود، حتی اگر پس از آن مجبور شویم که این انگشت را چندین بار به کار بگیریم.

وقتی تکرار تحریر تند است، تحریر به معنای واقعی کلمه را به دست می‌دهد. در آواز علاوه بر علائم صدایی، خود زبان فارسی هم در وزن عامل پر قدرتی است؛ برخی از حروف بی‌صدا از قبیل ش، چ، ک، و خ روی نت‌های قوی قرار می‌گیرند.

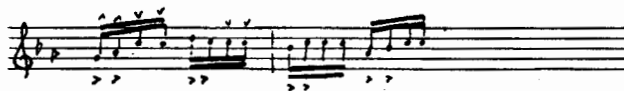
تشدید نت در آواز، عامل زیبایی شناختی بسیار مهمی است. این عوامل به آوازی با وزن آزاد، وزن درونی آن، جمله‌بندی و نیروی بیانی آن را می‌دهند. با این حال، تعداد کمی از آوازخوانان مفهوم درونی آن را واقعاً درک می‌کنند.

۲. تشدیدهای دیگر روی نت

اغلب تشدیدها فقط به ترکیب مناسب ضربه‌های مضرب بستگی ندارند، بلکه به درک و سلیقه اجرا کننده بستگی دارند. این تشدیدها بسیار مهم هستند، زیرا اجرا کننده، آهنگ را با تفکیک آن از ریز، آرایه و نت‌های عبور برجسته می‌سازد. این تشدیدها محتاج به درکی واقعی از موسیقی، و درک مفهوم یک جمله موسیقایی هستند، و فقط به یک اجرای مکانیکی بستگی ندارند. مثلاً:



در این نمونه چهار مضرب ستور، جای تشدید روی نت مهم است:



نواختن این نمونه‌ها به صورتی متحدالشکل منجر به بی‌شکلی کامل آن‌ها می‌گردد، و آن‌ها را خصوصاً کسالت‌آور می‌سازد. هرچند که تشدید بر نت بتقریب وابسته به بیان موسیقی است، مع‌هذا نادر هستند موسیقی‌دانانی که همواره آن را در نظر داشته باشند. یکی از دلایل در نظر نگرفتن آن برجسته ساختن نتی است که در بسیار قوی (فورتیسیمو) نواخته می‌شود، در حالی که متعاقب با آن اغلب یک نیمه قوی (متزو فورته) یا یک ضعیف (پیانو) وجود دارد، که نواختن آن مشکل است. مثالی ساده بیاوریم: درآب نواخته شده در ضعیف (پیانو) و مقدم بر زخمه بسیار

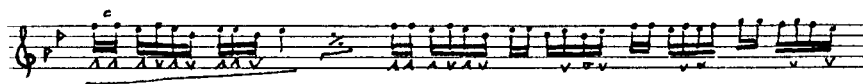
قوی (فورتیسیمو)، یا حتی برای سه تار بشدت مشکل

است، در حالی که نیمه قوی (متزو فورته) برای مبتدیان هم قابل اجراست.

به آسانی قابل فهم است که چرا اگر بعضی نت‌های پایه را برجسته نسازیم موسیقی ایرانی سنتی به دلیل تراکم آرایه‌هایش، کاملاً یکنواخت و بی حال می‌شود؛ هرچند که این برجسته ساختن صداها به وضوح مشخص نباشد و قانون خاصی در وزن آزاد نداشته باشد، مع‌هذا باید احساس و القا شود، زیرا بدون آن پیام موسیقی قابل درک نیست.

۳. تحول فن اجرای مضراب و تشدید بر نت

با وجود اینکه برخی از موسیقی دانان میراث گذشتگان را در علم مضراب گردآورده‌اند، و فهم آنان از وزن بسیار دقیق و صحیح است، لیکن روی هم رفته نمی‌توان گفت که علم مضراب پیشرفت کرده است، بلکه باید گفت که عقب رفته است. این امر وقتی در یک جلسهٔ تعلیم ساز یا حتی آواز شرکت می‌کنیم به وضوح دیده می‌شود. استاد شاگرد را مجبور می‌کند که یک قطعه را چندین بار تکرار کند، تا وقتی هر ضربهٔ مضراب و هر بن مایهٔ آهنگ درست و دقیق باشد و حتی اگر تفاوت جزئی باشد باز رضایت نمی‌دهد. شاگرد همیشه این تفاوت‌ها را درک نمی‌کند و فقط موسیقی دانان پیشرو قادرند فوراً یک مضراب پیچیده ابداع کنند. اجرای این ترکیب‌ها به خودی خود مشکل نیست اما به خاطر سپردن و مقایسهٔ آن برای مبتدیان مشکل است؛ به مثال زیر توجه کنید:



امتیاز یک مضراب صحیح آن است که کاملاً با یک جملهٔ موسیقی مطابق می‌شود. مضراب صحیح رابطهٔ کامل جسمانی و بیانی میان ادا و موسیقی ایجاد می‌کند، هرچند که گاهی به اشکال می‌توان گفت که آیا حرکت دست است که موسیقی را تعیین می‌کند یا برعکس.

ترکیب‌های پیچیده در اجرای موسیقی دانان مطربی وجود ندارند، یا روی هم رفته به صورتی دقیق وجود ندارند، اما در اجراهای مکتبی همیشه یافت می‌شوند. شاید نه با شکل و قالبی این چنین پرداخت شده، که در مثال‌های فوق دیده شد. در مورد "مضراب آواز"، یعنی تحریر، که آرایهٔ صدایی است، این ساده کردن بر فن اجرای آواز نیز تأثیر گذارده است.

در آنچه شامل تشدید کلی بر نت است، متوجه می‌شویم که بیشترین تضاد در موسیقی مکتبی جلب نظر می‌کند نه در نتی بابت دیگر، بلکه در یک عبارت دیگر. یکنواختی ایجاد شده به دلیل کمبود برجستگی در آهنگ با تغییرات کوچکی در زنگ یا شدت صدا جبران می‌شود. برعکس،

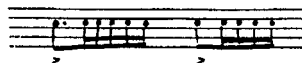
قدیمی‌ها به تقریب همگی در نیمه قوی (متزوفورته) یا قوی (فورته) و بعضی تزیینات را در ضعیف (پیانو) می‌نواخته‌اند. تشدیدهای طولانی یا ضعیف (پیانو) گاهی ظاهر می‌شده‌اند، اما هرگز از دو یا سه ثانیه تجاوز نمی‌کرده‌اند.



۴. ریز

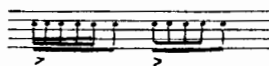
ریز در فارسی یعنی ظرافت و منجوق‌کاری در کار دست در یک صنعت، در یک نساجی، یا در اجرای یک کار ذوقی است. در موسیقی ریز یعنی چرخش و بازی یا تیره‌مولو (*trémolo*) خاص سازهای مضرابی که از طریق نواختن متناوب ضربه‌های راست و چپ روی یک نت به دست می‌آید. کاربرد ریز فقط تطویل مصنوعی مدت یک نت نیست، بلکه آن را به نحوی در برمی‌گیرد که خودش هم با آهنگ ترکیب می‌شود بدان گونه که نمی‌توان آن را از آهنگ جدا کرد. به علاوه آن را به طرق گوناگون بنابر طول یا وزن آن دربرمی‌گیرد.

می‌توان دو نوع ریز را متمایز ساخت. در اولین:



یک ایست سبک بعد از اولین نت گذاشته می شود، این امر برای برجسته کردن نت است.

در دومی:



بلافاصله بعد از زخمه، به طور مسلسل می آید، اما از شدت ریز تا انتهای آن و شروع زخمه نت بعد کاسته می شود. این شکل کمی قوی تر و تندتر از اولی است. اجرای اول هم می تواند به تندی اجرای دوم باشد، اما ایرادی ندارد اگر آن را در بعضی از موارد به آرامی بنوازند. در ضمن امکان دارد که فاصله صوتی میان اولین و دومین نت خیلی کوتاه و نزدیک به باشد. در نتهای درج شده اولین و سومین ریز رایج ترین ریز هستند. ریز دوم در قطعات تند به کار می رود، جایی که ریز معمولی زیاده سنگین باشد. ریز عادی بین تغییر می کند.

ریز معمولاً روی ترکیب نواخته می شود، اما ممکن است به صورت نواخته شود، که اثر دیگری خواهد داشت و به صورتی قاعده مند به کار نمی رود. در یکی از ضبط های آقا حسینقلی قطعه یی متمایز گشته که در آن ریز به صورت:

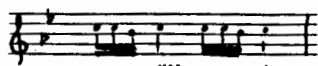
به جای اجرا شده است. این چنین تفاوت هایی ممکن است به نظر جزئی برسند، اما اگر به وفور باشند، نشانگر علم آرایه یی استثنایی خواهند بود که بخش عمده یی از آن از یاد رفته است. این تغییرات همان جزئیاتی هستند که یک استاد را از یک نوازنده خوب متمایز می کنند.

۵. جای ریز و درآب

درست مانند تشدید بر نت، عوامل اندکی هستند که می توانند جای ریز را در آهنگ مشخص کنند. در جزء زیر:



متوجه می شویم که چرا "فا" با یک ریز تزیین شده، و سل نشده است. همین طور، در آغاز ابول چپ (همایون)



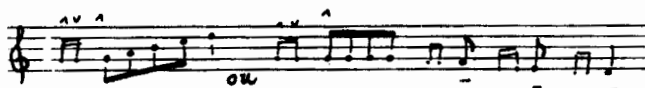
روی "دو"ی دوم ریزی نمی‌سازیم.

در موارد مشابه، فقط یک خبره موسیقی می‌تواند جای ریز را معین کند، و در واقع آن را به الهام خود واگذارد. در مقابل، وقتی یک نت مدتی طولانی نواخته می‌شود، لزوم وجود ریز احساس می‌شود، مثلاً:



لازم به تذکر است که وقتی نت آخر "ریزه" نیست به دلیل ارزش نت آن است. در قطعه‌یی که حاوی ریزه است، یک نت آرایه بهتر برجسته می‌شود، و برعکس. در ضمن مناسب است که توازن میان نت‌های دارای آرایه و نت‌های ساده حفظ شود تا خط آهنگ بازباده روی در آرایه پیچیده نشود. در این مورد هم تنها معیار، سلیقه است.

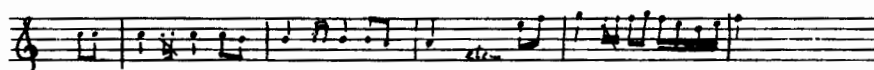
قبل از بسط بیشتری در بررسی ریز، باید چند کلمه‌یی در باب دَرآب گفته شود. دَرآب آرایه‌یی است که شکل آن همگونی نزدیک باریز دارد، اما کاربرد آن بسیار متفاوت است. دَرآب را یک زخمه کوتاه دَرآب از نوع ریز می‌دانند که مقدم است بر نت زیر خط دار:

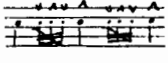


امتیاز دَرآب آن است که می‌تواند بر نت‌های فزّار تأکید گذارد:



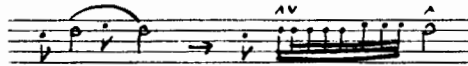
هرچند که در مثال‌های فوق تشخیص درآب بسیار مشکل است. گاهی درآب همچون یک عامل وزن عمل می‌کند:



در وزن ۶/۸ دراب اغلب روی ضرب دوم جای دارد، اما این قاعده‌ی کلی نیست. برای اجرای دراب دو شیوه وجود دارد. وقتی جمله‌ی شروع می‌شود، تقریباً همیشه اجرا می‌شود، اما در میانه یک عبارت، اغلب زخمه اضافی  افزوده می‌شود. در واقع آسان‌تر است که دراب به این شیوه شروع شود، که در مجموع همخوان و پیوسته می‌شود، و اثرات یک ریز کوتاه را به دست می‌دهد.

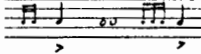


زخمه اول خشک‌تر است، و ارزش نت را در وزن بیشتر می‌کند، دیگری پیوسته‌تر و نرم‌تر است. هریک جای خود را دارد، و بدون تفاوت بسته به اثرات و حالاتی که مورد نظر هستند، نواخته می‌شوند. اثرات ظریف دیگری که می‌توان ایجاد کرد از طریق تغییر نت روی ریز یا یک دراب است. مثلاً:

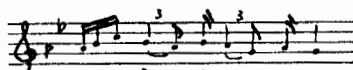


یک ظریف‌کاری دیگر شامل حمله دراب نه روی همان نت بلکه روی نت دیگر است، مثلاً با یک صدای بم، بخصوص روی سه تار و تار:

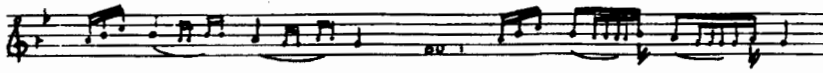


در موارد مشابه، ریز و دراب عملاً همسان هستند و همان نقش را بازی می‌کنند. تشدید دراب بسیار اهمیت دارد، و اصول آن به ترتیب زیر است: ضرب قوی (راست) باید روی آخرین حمله بیفتد () نه روی اولین حمله (). چنان‌که در فصل قبل دیدیم اجرای این آثار و حالات از نظر فن اجرا مشکل است.

قواعد ریز فقط به تطویل طنین یک صدا محدود نمی‌شوند، زیرا اگر چنین بود بررسی آن به طور نسبی تسهیل می‌شد. در واقع، ریز بسی بیش از این نکته است، و با آرایه به معنای کامل کلمه همراه می‌شود، به ترتیبی که بعضی از خطوط این دو را به سختی می‌توان تحلیل و تفکیک کرد. فرود شوشتی:



که باریز آرایه شده است:



دو یا سه شیوه دیگر اجرای ریز برای این قطعه وجود دارند.

هنر بزرگ قدما آرایه کردن نت‌های مهم با آرایه‌های الحاقی بوده است بدون اینکه وقفه‌یی در ریز به وجود آید، آنان با گذاشتن شدت بر نت‌ها، و مکث‌های جزئی پس از شدت‌ها، یا حتی بدون مکث آنها را آرایه می‌کردند. البته، همه آنها به صورت ریز نبودند، بلکه بسیاری از نت‌های طولانی بدون زینت نواخته می‌شدند، تا از محتوای کلی جدا شوند. اگر بخواهیم از تمام ظرایفی که ریز می‌تواند بدانها زینت شود، سیاهه‌یی بنویسیم بسیار کسالت‌آور خواهد شد، پس اکتفا می‌کنیم به چند نمونه که جای آن را در موسیقی سنتی نشان می‌دهند.



۶. جای ریز و آرایه در زیبایی‌شناسی موسیقی ایرانی

عامة مردم، سبک مزین یا مغلق موسیقی دانان سنتی را فقط تا حدی متوسط ارج می‌نهند. به عقیده آنان جمله‌های آهنگ، بسیار آسان، و آرایه‌ها، زیاده پیچیده هستند در ضمن گرایش فعلی به ساده کردن این آرایه‌هاست، و به برجسته ساختن آهنگ‌های عاری از تزئین، با استفاده از تضاد شدت در زنگ، و مدت صدا، و همچنین وسعت‌های بزرگ. در این گرایش، ریز بخصوص وسیله تطویل نت‌ها شده است، و نه آن قدرها اساس یک آرایه، به این دلیل کارون و صفوت (۱۹۶۶، ص ۱۲۴) وقتی به طور ضمنی به موسیقی مکتبی اشاره می‌کنند بجاست که می‌گویند که نت در نظر گرفته شده، با لرزه ضعیف دست چپ روی سازهای دسته‌دار، یا با فشاری روی سیم‌های سنتور، انعکاس صدایی ایجاد می‌کند که گاهی جانشین ریز می‌شود. همچنین، گرایش کلی موسیقی مکتبی، کمی مانند موسیقی سنتی ترک یا عرب، "تحالی" نوازی است، ولی با حفظ دراب در بخش ضربی. از سوی دیگر، وقتی ریز

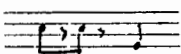
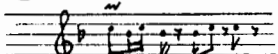
جایش را در موسیقی مکتبی باز می‌یابد، بسیار اتفاق می‌افتد که تشدیدهای مورد نظر را از دست می‌دهد و خسته‌کننده و ضعیف می‌شود، زیرا فقط به متصل کردن نت‌ها به هم دیگر پرداخته است، و ملغمه‌یی از تند، کند و افزایش تدریجی صدا در نت ساخته است.

با بررسی نمونه‌های سنتی، متوجه می‌شویم که ریز چیزی غیر از تره مولو در ماندولین است. مطمئناً، طنین صدا را تطویل می‌کند، اما علاوه بر آن بر وزن شدت می‌گذارد، و در عین حال خطوط آهنگ را تلطیف می‌کند، زیرا در ریز نت‌های پایه مشخص نشده‌اند. نواختن تار یا ستور برخلاف آن چیزی است که موسیقی‌دانان سنتی جست‌وجو می‌کنند، می‌توان گفت که قاعده اصلی سبک ایرانی تشدید است. در نهایت قابل پذیرش است اگر نئی را عاری از ترین، یا به قول ایرانیان "خالی" بنوازند به شرط تأکید صحیح بر ضرب قوی یا بر نت قوی. در موسیقی مکتبی یا مطربی هم حداقلی از ریز یا آرایه گرد آمده است، زیرا به هر حال سلیقه ایرانی برای حیات بخشیدن به صداها خواهان مستور کردن، منجوق‌کاری و پرداز کردن آنهاست. لکن، سنت علمی خواهان بسی بیش از آن است، و فن اجرای ریز و آرایه در آن به درجه‌یی غایی از پیچیدگی و سختی سوق پیدا کرده است. ما بسادگی می‌توانیم ببینیم که چگونه به دلیل وحشت از خلأ در هنرهای تصویری، در آشکال قالی یا در تزیینات معماری سطحی ساده، با انبوهی از نقوش و تزیینات انباشته می‌شوند. مع‌هذا، این بر هم انباشتن تزیینات همیشه در محدوده توانایی آن مایه اصلی است. و به هر حال هرگز مانعی برای فهم نیست، بلکه برعکس وسیله‌یی برای حفظ سمع و بصر است؛ مع‌الوصف برای این کار باید نوعی دورنگری داشت؛ و همان‌طور که مایه کلی یک خاتم‌کاری، وقتی از نزدیک بررسی می‌شود، قابل تفکیک نیست، به همان نسبت باید در موسیقی نیز مراقب بود، و مطیع و منقاد حرکات و پیچش خط و فور خطوط موسیقایی تا بدان درجه نشد که نخ اصلی اندیشه موسیقی گم شود.

آرایه‌ها

۱. آرایه روی یک نت

ساده‌ترین آرایه تکرار نت به سرعت، با یک ریز یا یک درآب است. لزومی در بازگشت به مفاهیمی که تا کنون بررسی شدند نیست.

از آنجا که یک نت خالی هم عاملی زینتی است، می‌توان عمل قطع ناگهانی طنین یک نت را مثلاً غلت گذرا  یا نتهای  را آرایه محسوب داشت.

این حالت با دست چپ روی سازه‌های دسته‌دار، به دست آورده می‌شود؛ بعضی از سنتور نوازان مکتبی هم از آن استفاده می‌کنند، یا بدون برداشتن مضراب روی سیم ضربه می‌زنند، که به سرعت بالا می‌پرد و تقریباً  با خفه کردن سیم‌ها با یک دست بلافاصله پس از زدن با دست دیگر، ارتعاش سیم را می‌گیرند.

از لرزه بسیار استفاده می‌شود، و به آهنگ‌ها نرمش و جذابیتی خاص می‌بخشد، که برای بیانی درست لازم است. اما از آنجاکه سازی همچون سنتور از آن به هر حال بی‌نصیب است، نباید در اهمیت آن اغراق کرد. هرچند که در نی و کمانچه جدید از لرزه زیاد استفاده می‌شود، اما تا حدی برای تنظیم ارتفاع صداست. برخلاف آواز، در تار و سه‌تار سبک سنتی چندان استفاده‌ای از آن نمی‌شود. استفاده از آن کاملاً تحت قاعده است، و اغلب به اشاره در نت بالایی منحصر می‌شود:



اما بندرت به این صورت است  یک فاصله‌یی که از اصوات شدید یک لرزه شکل گرفته است، معمولاً از یک کوما نمی‌گذرد، اما بسته به نوازنده و ساز تغییر می‌کند و ثابت نیست.

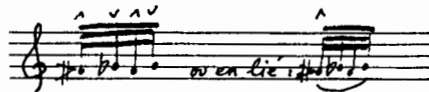
یکی از خصوصیات لرزه این است که نمی‌توانیم آن را در هر جاکه بخواهیم روی تسلسل (اشل) بسازیم. در موسیقی غربی جدید، نوازنده آزاد است که هر جا بخواهد لرزه ایجاد کند و ویولونیست‌ها از این آزادی سوءاستفاده می‌کنند، و دائماً لرزه ایجاد می‌کنند، که این امر لرزه را از کاربردش به عنوان آرایه منحرف می‌کند. در موسیقی ایرانی، درست مثل اغلب موسیقی‌های شرقی و خاور دور، لرزه مورد استفاده قرار می‌گیرد تا برخی نتها را تداوم بخشد، هر چند که این عمل به اندازه‌یی که در راگای هندی یا در موسیقی ویتنامی دارای قاعده است، قانونمند نیست. عموماً لرزه روی محسوس نت شاهد ایجاد می‌شود، مثلاً روی "فا" در افشاری یا در ابو عطا (روی سل) روی فادیز در اصفهان (سل)، اما این مورد می‌تواند در ضمن روی محسوس نت شاهد یک گوشه باشد؛ مثلاً سی بمل در شهناز (دو) در دستگاه شور (سل)، یا سی در شوشتری (دو) در دستگاه همایون و غیره... گاهی می‌توان روی یک نت دیگر لرزاند، مثلاً روی درجه دوم، اما باید این کار را با احتیاط انجام داد.

در حال حاضر لرزه‌یی بسیار معمول، که هرگز اجرا کنندگان سنتی تار و سه تار آن را به کار نمی‌گرفتند، وارد آوردن فشاری اندک روی خرک یا صفحه ساز است، که لرزه‌یی کوچک به طور معکوس ایجاد می‌کند.

برخلاف قدما که کم‌تر از لرزه استفاده می‌کردند، و عموماً فقط روی یک یا دو نت دستگاه از آن استفاده می‌کردند، سازنوازان و خوانندگان فعلی از این اثرات و حالات بیشتر بهره می‌گیرند.

۲. آرایه روی دو نت

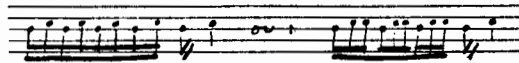
— لرزه مصنوعی: نوعی از لرزه را لرزه مصنوعی خوانده‌ایم که در واقع یک غلت میان دو نت مجزا واقع شده که این دو نت با یک "ربع پرده" از هم جدا هستند. آن را در بعضی از دستگاه‌ها از جمله شور، افشاری، ترک یا اصفهان به شکل زیر می‌نوازند:



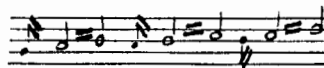
که با یک ضربه مضراب یا آرشه به هم پیوسته است. چنان‌که در ابوالچپ در همایون، تمام سازها بجز سنتور می‌توانند این اثرات و حالات را داشته باشند.



— غلت‌های طولانی: در موسیقی سنتی، یک غلت طولانی در واقع یک آرایه نیست بلکه بخشی از آهنگ است. و به شکل زیر در ردیف بسیار رایج است:



که گاهی در بخشهایی از آهنگ پرداخت می‌شود:



در بعضی از موارد آن را به شیوه‌یی با تأکید و شدت کم‌تر بر نت می‌نوازند، در دیگر موارد آن را به تدریج تسریع می‌کنند. این هم دو روایت از دو قطعه، که یکی به روایت ردیف شهنازی نواخته شده، و دیگری به روایت ردیف برومند.



با توجه به این پرداخت، به فنی خوب در مضراب و همچنین هماهنگی میان دو دست نیازمند است، و این از سوی دیگر به خودی خود از اثرات بسیار مطبوعی برخوردار نیست، به تقریب از فرهنگ موسیقی مکتبی محو شده است، مگر در مورد ویولون.

— نت زینتی: در تمام سبکهای ایرانی نت زینتی به دو شکل رایج است:



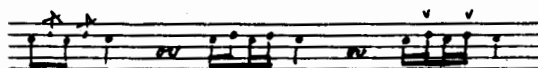
یا به شکل کشیده‌اش:



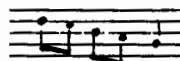
سنتور اثرات نت زینتی را به سه ضربهٔ مضراب به دست می‌دهد، در حالی که سازهای دسته‌دار آن را اغلب با بافت پیوسته اجرا می‌کنند.

— نت زینتی لغزان: این نت زینتی در شیوهٔ جدید نواختن ویولون یا کمانچه بسیار متداول است، و از این دو ساز به تار و سه تار رسیده است، و گاهی با یک ریز مشخص زینت می‌شود؛ استفاده از این حالت که خاص سبک مطربی است برای ردیف کاملاً غریبه است. در نت‌نویسی می‌توان آن را به شیوهٔ زیر درج کرد یا یا باریز.

تکیه، یکی از آرایه‌های اصلی موسیقی ایرانی و حتی شرقی به طور کلی است، و به همان نسبتی که در ساز مورد استفاده قرار می‌گیرد، در آواز مورد استفاده است، و به چند شکل وجود دارد، که ساده‌ترین آن به صورت زیر است:



در اکثر موارد، وقتی می‌خواهیم نتهای نزولی ساده از انواع زیر را بنوازیم:



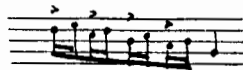
یک یا چندین تکیه می‌نوازیم:



این شیوه کار تأثیرهای "نت‌های هم‌خوان - نت‌های پیوسته" را ایجاد می‌کند. در اجرای صحیح این خط باید تضاد شدت میان نت‌های اصلی و نت‌های تکیه را شنید. اغلب در مورد مفهوم این آرایه اشتباه می‌شود، و (به خصوص روی سنتور) به صورت زیر نواخته می‌شود.



که مطلقاً اثرات ترکیب زیر:



را ندارد. به همین ترتیب تکیه میان یک نت و هنگام (اکتاو) آن و یا درجه سوم فوقانی که گاهی به این صورت نوشته می‌شود:

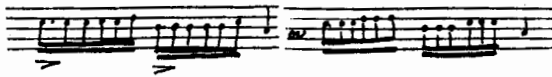


در سنتور بسیار رایج است. در اغلب موارد نتهای  به توسط موسیقی دانان سنتی به این صورت  اجرا می‌شوند، که کاملاً متفاوت است. در مثال اول، تکیه فقط برای دادن اثرات یک صدای خاص به زخمه پایه است، در حالی که در مثال دوم، صداها همان ارزش نت را دارند، و اگر این فن در تمام قطعات بخش شده باشد، برابر هنگام (اکتاو) های پیاپی می‌شود، که این امر در موسیقی سنتی وجود ندارد، اما به وفور در سبک‌های دیگر هست. - اشاره: نتی است که به سبکی تمام همچون یک پژواک نواخته می‌شود. اشاره لزوماً یک نت مشخص نیست، بلکه اغلب با یک سکوت دنبال می‌شود.



- تکیه و ریز: این اثرات آهنگ با وفور تمام در اجراهای سازهای مضرب وجود دارند. به جای اجرای جمله زیر، بدین صورت  به صورت زیر  نواخته می‌شود،

و یا در ریز به این صورت نواخته می شود.



وقتی بخواهیم آهسته و به شیوه‌ی با تقلیل تدریجی بنوازیم همچنان می توان آن را به صورت زیر اجرا کرد:



در جمله‌های نزولی، پیش‌دستی لحنی از مقام بعد هم بسیار رایج است: به جای خواهیم داشت که در ریز به این صورت خواهد بود اگر به سرعت اجرا شود، اثرات را خواهد داشت که به دراب نزدیک تر است یا اثرات را خواهد داشت.

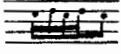
حال به نقاط مشترک در ترکیب‌های مختلف فوق توجه کنیم: تغییر نت همواره روی ضربه چپ رخ می دهد، یعنی روی ضربه ضعیف.

در شروع ریز با یک ضربه چپ، قطعه را با شدت کم تری می چرخانیم، زیرا قبل از تأکید بر نت، به طور جزئی به نت اشاره‌ی می شود. ایجاد این اثرات خصوصیتی از زیبایی شناسی ایرانی را آشکار می سازد، ایرانیان شیفته تسلسلند نه منطق، آنان دوست ندارند که یک عنصر جدید را بدون آمادگی قبلی مطرح کنند، حتی اگر نتی باشد. در شعر، وقتی می خواهند اندیشه‌ی تازه را عرضه کنند که در حول و حوش یک کلمه کلیدی بیان می شود، بعید نیست که این کلمه در ابیات قبلی به شیوه‌های مختلف ابراز شود. در موسیقی هم به همین نحو است، و حتی جزئیات آرایه این خصوصیات را اثبات می کنند.

- تکیه غیر وابسته: تکیه‌ها را در سنتور فقط با زدن هر نت می توان نواخت در مورد تار، سه تار و کمانچه نیز به همین ترتیب است:



ضربه دوم از اولی سبک تر است، وگرنه مربوط به تکیه نمی شد، بلکه مربوط به نتی از یک

آهنگ می‌شد. در قطعات تند، مثال دوم به این شکل  خواهد شد، و دیگر امکان تفاوت گذاردن میان راست و چپ وجود نخواهد داشت، و اثرات به دست آمده اثرات یک غلت واقعی خواهند بود.

۳. آرایه روی سه نت

شاید بررسی جزئیات آرایه‌هایی با سه نت چندان سودی در برنداشته باشد: در واقع تفکیک نت به بعضی خطوط، آنها را تا حدودی ناخوانا می‌کند. هدف ما به سادگی آن است که برداشت و نظری در باب علم آرایه قدما به دست دهیم، و از آنجا که دادن فهرستی کامل از تمام آرایه‌های سه نتی یا بیشتر، که در موسیقی علمی اجرا می‌شوند، غیرممکن است، از این رو به آوردن چند نمونه از نت‌های بسیار اکتفا می‌کنیم.



۴. آرایه‌های جدید ناآشنا برای ردیف

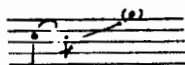
تعداد اندکی از آرایه‌هایی که اجرا کنندگان موسیقی سبک یا نوازندگان مکتبی در سنوات اخیر به کار می‌برند ظاهراً در ردیف قدیم وجود ندارند. آنها اغلب اثرات ساده‌یی هستند که با ساده کردن اشکال پیچیده به دست آمده‌اند. عمده‌ترین آنها عبارتند از:

— تکرار یک نت "لخت" در وزن تقریباً تند به جای نت پایه مثلاً موارد زیر:

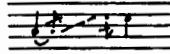


— لرزان (بالتر را ببینید).

— لغزان‌ها (بالتر را ببینید) نوعی از لغزه بسیار رایج در فن اجرای سازهای دسته‌دار لغزان بزرگ است که از یک نت به دیگری منتهی نمی‌شود، بلکه از یک ارتفاع دقیق شروع می‌شود و در یک ارتفاع غیر مشخص گم می‌شود:



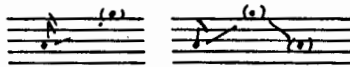
لغزان پنهان و سریع در ردیف برای مرتبط ساختن دو نت وجود دارد:



برخی از این لغزان‌ها با وضوح بیشتر اجرا می‌شوند:



گاهی این اثرات را برای خود آن یا با رفت و برگشت استفاده می‌کنند:



لغزان در سنتور هم استفاده می‌شود، جایی که اثرات آن بیش از همه جا تفتنی است. در ترکیبی به شکل چهار مضرب، آن را به شکل زیر، با دوتایی در هنگام (اکتاو) می‌یابیم:



این روش بیشتر برای ویولون به کار رفته است، و صبا از آن به طرز گسترده‌یی در اجراهایش بهره گرفته است. اما "لغزه" گاهی در آواز استفاده شده است، که اثرات آن فاجعه‌بار بوده است.

سبک در موسیقی ایرانی

الف. بررسی کلی

برای تعریف سبک سنتی نمی‌توان به تحلیل آهنگ‌ها اکتفا کرد. بلکه در ضمن نواختن و بخصوص باید به بررسی شیوه‌ای پرداخت که آهنگ‌ها به آن نواخته می‌شوند. در سبک موسیقی به طور کلی آهنگ ترکیب، ساختمان‌بندی و جوه مهمی به شمار می‌روند، اما این وجوه در موسیقی ایرانی به نسبت دیگر وجوه ثانوی به شمار می‌روند، به نسبت وجوهی همچون فن اجرا (صدا، زخمه، مهارت در موسیقی)، آرایه (البته اگر بدان درجه است که به توان آن را از آهنگ تفکیک کرد)، و بالاخره بیان کلی، به انتها رساندن پیام موسیقی، و شرایط اجرا دارای اولویت هستند. یک گوش ورزیده از اولین نت تشخیص می‌دهد که اجرای یک دستگاه به چه سبکی متعلق است، یعنی در اغلب موارد تمام وجوه سبک به هم وابسته هستند. در واقع، یک موسیقی‌دان مسلط بر فن اجرای سنتی تقریباً همیشه در حال و هوای ردیف می‌نوازد، برعکس، نوازنده‌یی که فن اجرائیش به سبک موسیقی سبک متعلق است، معمولاً ردیف نمی‌نوازد، زیرا از ردیف بجز خطوط اصلی آن را نمی‌شناسد. بین این دو گروه موسیقی‌دانانی قرار گرفته‌اند که ردیف را آموخته‌اند، اما همه ظرافت‌های فنی و آرایه‌یی ملکه‌آنان نشده‌اند؛ آنان اغلب بداهه‌سازان خوبی هستند، و گاهی وفادار به سنت.

در واقع، گذر از سبک شدیداً سنتی به سبکی تعمداً سبک یا فرهنگ پذیرفته بسیار تدریجی است، و در زمینه‌های مختلف ایجاد می‌شود که ماکوشش می‌کنیم تا نگاهی به اجمال بر آن بیفکنیم. به عقیده ما سبک در چند سطح پدیدار می‌شود: الف) آهنگ؛ ب) آرایه و فن اجرا؛ ج)

روح موسیقی، محیط، بیان.

هرچند که این عوامل وابسته هستند، می‌توان به ترتیبی ساده سبک‌ها را بر طبق درجه تطبیق‌شان با سنت در هر یک از وجوهش تنظیم کرد. وقتی هر سه این عوامل سنتی هستند در مقابل نمونه‌هایی از موسیقی علمی، بدان نحو که قدما آن را می‌نواخته‌اند قرار می‌گیریم. معه‌ذا می‌باید تحلیل را توسعه داد، و تعیین کرد که آیا سبک مربوط به اجرای نت به نت ردیف است، یا روایتی از ردیف است، یا، آنچه بسیار نادر است، یک بداهه‌نوازی در سبک ردیف.

وقتی که آهنگ فقط از الگوی پایه دور شده، اما عوامل دیگر سنتی وجود دارند، شامل موسیقی سنتی می‌شود. گرچه نهایتاً مغایر نوعی آزادی نیست. قدما گاهی به خود اجازه می‌دادند که قواعد ردیف را دگرگون کنند، یا گوشه‌های تازه خلق کنند. چنین اجراهایی فراخور هنرمندان کامل است.

اغلب پیش می‌آید که یک موسیقی‌دان به طور کامل سبک قدیم را فرا گرفته است و به دنبال تفنن‌های آهنگین می‌رود: او نواختن دشوار گوشه را با خطوطی نا آشنا برای زیبایی شناسی سنتی زینت می‌کند، مانند درجه سوم‌ها، کوک‌ها (اکورد)، جهش هنگام (اکتاو)، گام طولانی و غیره... برخی از این خطوط، اجرا را از شکل نمی‌اندازند، و می‌توان در نهایت پذیرفت که آنها برای سبک و شاد کردن یک اجرا در نظر گرفته شده‌اند. مثلاً در ماهور، که مد مازور غربی را به یاد می‌آورد، موسیقی‌دانان سنتی اشاره‌های پنهان با کوک کامل را تاب می‌آورند، اما تحمل آنان حد و حدودی دارد، که این حد و حدود بیان و روح موسیقی سنتی است. در بعضی از اجراها، مهارت و فن اجرا همواره درخشان و علمی هستند، اما آهنگ پرداختی اروپایی دارد، و بیان آن مغلق، نمایشی یا مطربی است.

می‌باید بعضی از سبک‌ها را که چندان سخت‌گیرانه از ردیف پیروی نمی‌کنند، و گاهی از نظر فنی یا ردیف کافی و شافی نیستند، اما روح و بیان‌شان بسیار سنتی است موثق دانست. بعضی از بدیهه‌سرایان بسیار مستعد گوشه‌ها را به شیوه‌ی ساده می‌نوازند، و روایت آنان گاهی از موسیقی سبک به وام گرفته شده است اما موفق باقی می‌ماند. آنان بدون شک هنرمندان برتر و برگزیده مردم و عشاق با فرهنگ موسیقی هستند؛ آنان را باید در گروه موسیقی‌دانانی قرار داد که به دلیل نبودن واژه بهتر به نام مکتبی خوانده شده‌اند. آنان شخصیت تأمل‌انگیز هنر سنتی را حفظ کرده‌اند، اما اجرای آنان فاقد ظرافت است، و مجموعه دانش آنان نسبت به موسیقی فقیر است. آنان مجبورند جملات موسیقی را به اطناب اجرا کنند، سکوت‌ها را طولانی کنند، و بیان آنان نیروی ایجاز قدیمیان را ندارد.

وقتی این سبک به طرف سبک نمایش گرایش پیدا می‌کند (بخصوص از طریق چهار مضراب) یا به اجرای مطربی متمایل می‌شود، بدون این که آهنگ بدین خاطر چندان تأثیری گرفته باشد، آنگاه به سوی سبک مطربی، به معنای دقیق کلمه کشیده می‌شود. فن اجرای آن ساده است، حتی در بعضی از موارد با مهارت انجام می‌شود، و آهنگ های آن چندان تفاوتی با بعضی از گوشه‌ها ندارند، اما روح و بیان آن در خلاف جهت موسیقی سنتی است. کارون و صفوت (۱۹۶۶، ص ۲۳۴) با حضور ذهن بسیار خصوصیات متضاد سبک علمی و سبک مطربی را بر شمرده‌اند، اما از ارزش گذاریهای عجولانه اجتناب کنیم: زیرا که مطربی هم جای خود را دارد، درست مانند موسیقی محلی در موسیقی سنتی. تفاوت اساسی میان دو اجرا مراتب زیر هستند:

اجرای علمی، خلاق، متنوع، اصیل و ابتکاری، بی تجمل، متعادل، پررنگ، معنوی و معنایی.

اجرای مطربی، تقلیدی، تکراری، معمولی، خودنما و متظاهرانه، متضاد، کم‌رنگ، احساسی و نفسانی.

جایز است که در اینجا از نوع ترکیبی یاد شود، که در روزگار مانادر نیست، این سبک تعلق خاطری به هر دو سبک مطربی و مکتبی دارد، اما از هر دو آنها تمیز داده می‌شود زیرا از ساخت دستگاه‌ها پیروی نمی‌کند، و هیچ فن خاصی را در اجرا ارائه نمی‌کند و فقط از نوعی مهارت و ذوق در موسیقی و حس وزن بهره‌مند است. این نوع از بداهه‌سازی از هیچ قاعده‌ی پیروی نمی‌کند، و به تخیل اجرا کننده واگذار شده است. فقط تسلسل (اشل) دستگاه‌های سنتی کمابیش مراعات می‌شود، و گاه مشکل می‌توان تعیین کرد که بعضی از اجراهای از این نوع در کدام یک از دستگاه‌های موسیقی قرار گرفته‌اند.

البته ترکیبات نظری دیگری نیز وجود دارند که کمابیش به تمرین بستگی دارند. در واقع، بعضی از اشکال غیر متداول ممکن است سنتی باشند، بعضی اجراهای سبک و خوشایند لزوماً در حیطه موسیقی سنتی نیستند، در حالی که برعکس بیانی غمناک یا سوگوار تفننی‌ترین روایات را دربر می‌گیرد. فقدان آرایه یا عدم کفایت فنی لزوماً نشانه نادرستی نیست، و گاهی حتی موسیقی علمی در خدمت موسیقی فرهنگ پذیرفته قرار می‌گیرد.

ب. چند عنصر در سبک علمی

در ردیف سنتی جمله‌هایی وجود دارند و اشکالی که به طور اخص به دستگاهی خاص تعلق ندارند و قابل تطبیق با تعداد زیادی گوشه هستند. این اشکال اغلب ویژه یک ساز یا خاص یک استاداند؛ بنابراین سبکی خاص را تعیین می‌کنند. بعضی از آنها اغلب بسیار رایج هستند، و بعضی دیگر کم‌تر رواج دارند، اما تعداد زیادی از آنها فراموش شده‌اند، و هرگز از مجموعه ردیف بیرون

نیامده‌اند، تا بدانجا که در روزگار ما فقط موسیقی دانانی که تعلیم گرفته‌اند هنوز آنها را می‌نوازند. یکی از اصول تشخیص سبک‌ها را می‌توان اجرای ریز دانست. سبک‌هایی که به ترتیبی قاعده‌مند از این اثرات استفاده می‌کنند، جدا از محتوا و مفهوم موسیقایی خود به سبک سنتی نزدیک‌تر هستند. بسیاری از جمله‌ها ممکن است بدون ریز ساخته شوند، و تارنوازانی وجود دارند که بسیار کم آنها را می‌نوازند. معهذا بعضی از گوشه‌ها فقط با ریزهای طولانی که آنها را تشخیص می‌بخشند شکل می‌گیرند. مثلاً غیر ممکن است که بتوان ریز را در این درآمد شور حذف کرد:



با این همه اغلب جمله‌هایی که از اجراهای رایج حذف شده‌اند، بیشتر آن دسته از جمله‌ها هستند که به ریزی خوب، یا حداقل فن اجرای مشخص در مضرب نیاز دارند. اگر این جمله‌ها کاملاً از بین نرفته باشند به اشکال ساده‌تر درآمده‌اند.



و باز هم به همین دلیل، فلت پیچیده روی سه نت، که تنها هنرمندان مجرب آن را می‌نواختند، از بین رفته است، و همچنین جمله‌های تحریر شگفت‌انگیز آنها نیز ناپدید شده‌اند:



جمله‌های ضربی که از سنگینی اجرای یک دستگاه می‌کاستند از بین رفته‌اند. از جمله کرشمه، زنگوله، بسته‌نگار که جز افرادی که تعلیم سنتی دیده‌اند، کسی آنها را اجرا نمی‌کند.

سبک قدیم متکی بر دو بخش آزاد و ضربی بود که به تناوب اجرا می‌شد، و با ظرافت و آگاهی در داخل یک گوشه با هم می‌آمیخت. امروز تضاد میان این دو بخش بشدت مشخص است. چهار مضراب یا ضربی جانشین این وجوه پویا در سبک قدیم شده است، که با قسمتهای وزنی نه آزاد بلکه نامشخص و بدون پیوند، میان بریده شده است.

در ردیف پیوستگی وزنی و آهنگین آزادنوازی را جمله‌های کوتاهی تضمین می‌کنند که اغلب در چندین دستگاه مورد استفاده قرار می‌گیرند، و زبان و سبک خاصی به وجود می‌آورند که بسیار متمایز از سبک مکتبی یا مطربی است.

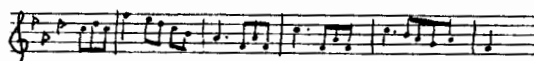


ج. عناصر سبک جدید

اگر تعدادی از جمله‌ها و آرایه‌های سنتی یکسره از موسیقی جدید ناپدید شده‌اند، در عوض تعداد کمی جمله جدید پدید آمده‌اند، که قدما هرگز آنها را نمی‌نواخته‌اند. در میان آنها برخی به طور وضوح از موسیقی غربی وام‌گرفته شده‌اند. آنها بیش از همه نت‌های دوتایی هستند (هنگام، سه‌تایی، شش‌تایی)، و بعد اکورد (توافق)‌های کاملی که به طور کلی دستگاه‌هایی چون ترک یا ماهور را زینت می‌کنند.



گاهی خود آهنگ روی یک اکورد ساخته می‌شود:



موسی معروفی، با درویش‌خان در مقابل این وسوسه مقاومت نکردند: روایات کوراغلی و شهر آشوب در ماهور معروفی شامل قطعات زیر هستند:



گاهی به طور ناپایداری یک اکورد رانت به نت جدای می‌کنند تا سکوتی را پر کنند یا دستگاهی را شروع کنند. در واقع، بسیاری از نوازندگان، بخصوص برخی از سنتور نوازان و تار نوازان جنون پر کردن سکوت‌ها را دارند بدون اینکه در این مورد چندان تحمل زحمت کنند و در سکوت‌ها آهسته نت‌های کوچک عبور از جنس گام یا چنگانه (آریژ) را وارد می‌کنند. آنان در عین عدم مهارت، اجراهای سنتی را تقلید می‌کنند، با این تفاوت که در ردیف، پیوندها بدون آرایه و نادر هستند، و تنها روی دو الی سه نت انجام می‌شوند. به عنوان مثال متجدها به ترتیب زیر می‌نوازند:



به طور کلی، تمام گام‌های خوش‌آهنگی که بیش از شش یا هفت نت را دربرمی‌گیرند باید همچون قاعده‌یی ناآشنا برای سبک سنتی به حساب آیند. اولین موسیقی‌دان سنتی که از این اثرات و همچنین از چنگانه (آریژ) استفاده کرد، صبابود. مثلاً در آثار او برای ویولون گام‌های زیر یافت می‌شوند:



بسیار احتمال دارد که همان طور که اجرای سنتور مقارن با چنگانه (آریژ) و سه تایی است، ویولون هم موجد گام‌هایی طولانی باشد، که این امر ابداً شامل حال تار یا سه تار نمی‌شود. معه‌ذا در مورد سنتور این قاعده کاملاً مورد استفاده قرار می‌گیرد، بخصوص در مکتب پایور:



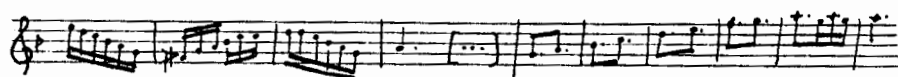
از همین آهنگساز، حالات هم‌نواپی در یک چهار مضرب را ببینیم:



به دلایل فنی روی سازهایی همچون تار یا سه تار، گام‌ها نمی‌توانند همان جهش را داشته باشند. معه‌ذا آن‌ها نیز همچون سه تایی‌ها، بخش مکمل سبک مطربی یا مکتبی را تشکیل می‌دهند.



درویش‌خان در شکستن وسعت محدود ردیف تردید نمی‌کرد، اما این عمل را هرگز در گام‌های تند و یک شکل انجام نمی‌داد:



بعد از او ابوالحسن صبا از گام و چنگانه (آریژ) استفاده کرد، نه فقط چنان‌که در فوق دیدیم در قطعات سبک، بلکه حتی در تنظیم‌های جدیدش از ردیف.



اما بجز گام و (اکورد)ها، زبان آهنگین سبک مکتبی چندان غنی نیست. در بهترین موارد، از زبان آهنگین ردیف قدیم تقلید می‌کند، منتهی آن را به شیوه‌ی ساده شده اجرا می‌کند. در سایر موارد، وقتی هنرمند بداهه‌نوازی می‌کند بیشتر متمایل است به این که فضایی ایجاد کند، و در جست‌وجوی حالات صدایی (غلت‌ها، نت‌های هم‌خوان، نت‌های لغزان، اختلاف شدت و زنگ) است تا به دنبال منجوق‌کاری یک آهنگ با ساختی خوب. در قطعات ضربی، که اغلب در چهار مضرب‌ها، چند جمله‌الگوی بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرند، با توجه به این که وزن غیرقابل تغییر است، واضح است که تعداد ترکیبات تفتنی در پیرامون درجات مهم محدود هستند. از این رو همواره چیزی شبیه به این جمله را باز می‌یابیم:



جمله‌های بسیار رایج دیگر، بخصوص روی تار و سه تار عبارتند از:



ساختارها و قالبهای سبک سنتی

الف. تکرار و تنوع

یکی از خصوصیات بنیانی سبک قدیم در ساخت گوشه‌ها، و در تسلسل و پیوستگی جملات بوده است. جمله‌های کوچکی که در صفحات قبل دیدیم، چیزی را می‌سازند که آن را لغت یا واژه می‌خوانیم، و در سطحی خاص، یکپارچگی‌یی به آزادنوازی می‌بخشد. این جمله‌ها با جمله‌های ویژه هر گوشه با تاروپودی بسیار پیچیده با هم می‌آمیزند، که تحلیل قواعد آن غیرممکن است. نوازنده از طریق شناختی الهامی موفق می‌شود در سبک سنتی، و به طریق اولی در سبک مکتبی با سهل‌گیری و پرداختی کم‌تر بداهه‌نوازی کند. پرداختن به تحلیلی از اجزای ساختار ردیف، ما را بسیار دور می‌برد. فقط به ذهن بسپریم که در اجرای سنتی، جملات تکرار می‌شوند و به یکدیگر جواب می‌گویند، نه فقط در یک گوشه، بلکه از گوشه‌یی به گوشه دیگر. بعضی درآمدها یا فرودها در چندین گوشه مشترک هستند، و بعضی گوشه‌ها در اجراهای مختلف تکرار می‌شوند بدون آنکه آنچه در چندین دستگاه مشترک است محل توجه باشد.

بنابراین یکی از اصول اصلی آزادنوازی، بخصوص در قطعات ضربی، تکرار است. تکرار همان جمله‌ها یا همان مقام‌ها گوش‌نواز است منتهی از گوشه‌یی دیگر زیرا که تکرار موبه‌مو موجب خستگی است. بنابراین موسیقی در مرحله عالی خود شامل مراعات قرینه‌سازی محسوسی می‌شود، اما در عین حال موجب پیشرفت جمله‌ها یا مقام‌ها و یا ضربی‌ها نیز می‌شود. بدین ترتیب گاهی عامل بالقوه یک جمله را به طریقی با قاعده و گاهی منطقی به کار می‌گیرند: آن را انتقال می‌دهند، بسط می‌دهند، خلاصه می‌کنند، طولانی می‌کنند و غیره... جمله زیر، که از

در آمد ابو عطاست، سه بار پشت هم با تفاوتی اندک تکرار می شود، که بدون این تفاوت اندک، طرح آن معمولی و کسالت آور می شد:



و به همین ترتیب جمله زیر چندین بار در گوشه های نوا با شکلی متفاوت ظاهر شده است:



در بسیاری از موارد جمله را تغییر می دهند در حالی که یک جزء کوچک بر زیر می افزایند. مثلاً جمله بی به دور "دو" می نوازند، آن را با اضافه کردن انتقال روی "ر" تکرار می کنند و آن گاه روی می؛ آن گاه دوباره روی "ر" باز می گردند و روی "دو" با یک جمله کوتاه اضافی فرود می آیند. طریقی که به این طریق بیان شد تعداد زیادی از اجراهای مختلف را در بر می گیرد. اینک چند نمونه را ملاحظه می کنید:



چهار مضراب‌های قدیمی و همچنین بعضی از رنگ‌ها اغلب همین ترتیب از بسط را دنبال می‌کنند: بعد از دو، سل، متصل می‌شود و تدریجاً روی دو پایین می‌آید، دوباره همان فرود صورت می‌گیرد، در حالی که این بار از لا شروع شده بعد از سی، سرانجام دوباره از هنگام (اکتاو) پایین می‌آید، اما با تطویل فرود تا قرینه را درهم بشکند.

طاهرزاده، استاد بی‌رقیب آواز اواخر قرن سیزدهم (قرن بیستم میلادی)، عادت داشت که به آواز بلبل گوش فرادهد، امانه آن گونه که تصور می‌شود برای شنیدن آهنگ‌های بلبل، بلکه برای شنیدن انتقال در صدای بلبل. به گفته طاهرزاده آواز بلبل ساعت‌ها بدون این که هرگز یک جمله در آن تکرار شود، ادامه می‌یابد. بدین ترتیب او، به برکت آواز این پرنده، به اصلی متعالی از موسیقی دست می‌یابد؛ او درمی‌یابد که در موسیقی باید خلق، مدام و پیوسته باشد.

ب. مثالی از گوشه سنتی

اصول قرینه‌سازی، که برای ردیف اعمال می‌شوند ترکیباتی به دست می‌دهند که با استحکام ساخته شده‌اند و از لغاتی بسیار غنی در خدمت ترکیبی چشم‌گیر استفاده می‌کنند. فراموش نکنیم که زبان و موسیقی به شدت به همدیگر وابسته هستند، بخصوص در ایران، که اغلب یک برنامه موسیقی را با یک خطابه می‌سنجند: عرضه و ادب، در آمد مطلب، بسط، مکث، بازگیری، فرود، تعارف و غیره... از روی گزیده‌یی از ردیف میرزا عبدالله که به توسط برومند منتقل شده است، بهتر متوجه این نکته خواهیم شد. این گزیده شامل سه گوشه می‌شود که در اولین بخش همایون قرار گرفته است، و روی درجه پنجم، ر متمرکز شده است.



چندین قاعده مهم در این مثال وجود دارند، که نظری درست راجع به سبک ردیف به دست می‌دهند. ابتدا اهمیت جمله‌های وابسته به فن اجرای آرایه a, b, c, h, زرا متوجه باشیم. این جمله‌ها بسیار مشکل هستند و خواهان فنی که در موسیقی مکتبی کم‌تر به کار می‌رود. دور و تسلسل تقریباً بدون انقطاع این جمله‌ها که همواره متغیرند، فضایی بسیار حساس ایجاد می‌کند، و

The musical score is written on 12 staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into two main sections by a double bar line and the Roman numeral 'II'.

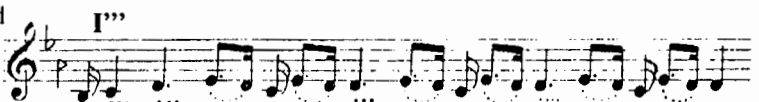
Key markings and dynamics include:

- b** (basso)
- b'**
- b''**
- c**
- d**
- a**
- e**
- f**
- I'**

The title **Forud Homâyun** is written above the final staff.



Ney-e Dâvud





لازمه آن تمرکز بسیار اجرا کننده است، بخصوص اگر اجرا کننده بخواهد بداهه نوازی کند، یا گوشه ها را به طور آزاد ادا کند. چنانکه تا حال گفتیم طرز بیان ردیف (همچنین تقسیم عربی - ترکی) شدیداً به وزن وابسته است. I و اجراهای مختلف آن ضربی، یا حداقل مُقطع محسوب می شوند، و به همین ترتیب جمله های c, g, h, j, K. باری، به رغم نوسازی دایمی جملات، بسط دو گوشه بزرگ تقریباً همسان است: درآمد روی فراز تدریجی روی سل، پایین آمدن و فرود. همچنین، بیان آنها ابتدا آرام و متمرکز است، بعد شدت می گیرد، تا بدان درجه که به درجات فوقانی نزدیک می شود، و به یک منتهای شدت در پیرامون سل می رسد قبل از این که در فرود آرام بگیرد. در گوشه آخر، شدت تأکید می شود و مدت طولانی تری در جزء IV نگاه پداشته می شود. جزء I هم از طرفی کمی سریع تر از جزء II است، اما برای کُند کردن پیشرفت، دو گوشه بزرگ با یک گوشه کوچک میان نواز جدا می شوند. به طور کلی در یک گوشه بسط و پیشروی دستگاه ها که از طریق درجات عملی می شود، و پیشروی طرز بیان که مرتبط با وسعت باید نامحسوس باشد. تا کنون دیدیم که تمام تحریرها (جمله های b, c, g, h) فقط در اوج بسط یک گوشه ظاهر می شوند. برای چهار مضارب ها یا کرشمه ها هم به همین ترتیب است. به همین

منوال، تمام درجات دستگاه به جمله اول واگذار نمی‌شود، بلکه آن زمان خود را نشان می‌دهند که قبلاً با اشاره‌های هرچه واضح‌تر به یاد آمده باشند.

حال ببینیم که اجرا کنندگان از نوع مکتبی یا مطربی چه تغییراتی را در این گوشه‌ها ایجاد می‌کنند. اولاً ریز جز روی نت‌های بلند باقی نمی‌ماند، مگر در اجرایی از سنتور. جمله‌های a و a ساده می‌شوند، تناوب ضربات مضرب بر c و c ساده خواهد شد؛ احتمال دارد که در بسط درجه تسریع بشود، و در یک جمله تمامی آن شنیده شود؛ باری، سکوت‌های طولانی بخشهای مختلف را از هم جدا خواهند کرد، و بیان متضادتر خواهد بود مثلاً در I ملایم و در بخش II قوی خواهد بود. اگر برای سنتور باشد، جهش هنگام (اکتاو) از یک جمله به دیگری به وفور خواهد بود؛ اگر برای آواز باشد، تمام تحریرها (IV, II, II) به شدت ساده خواهند بود، و بالاخره شاید بسط چندان طولانی نخواهد پایید، بخصوص برای گوشه‌یی که موضع مرکزی را اشغال می‌کند، و چهار مضربی به سرعت عرضه خواهد شد، مگر در یک اجرای آواز.

ج. تغییرات پیرامون الگوی مرجع

از ب. نعل (۱۹۷۲، ص ۵۵-۵۷) نمونه‌های زیر را به وام می‌گیریم که تفاوت ساختار خاص هر یک از این سبک‌ها را مستقل از اجرای فن آنها نشان می‌دهند. یکی از اجراهای درآمد چهارگاه در فصلی قبل تحلیل شد، اما روایتی دیگر از آن را در زیر می‌بینید.



تفاوت میان ردیف‌ها فقط در جزئیاتی همچون "پل‌ها" است که در میان خودنت‌های مهم را به هم پیوند می‌دهند، و در مورد قسمت‌های مختلف آهنگ یا نظم گوشه‌ها تغییر می‌کنند. بعضی از این قسمت‌ها به روشی موجزتر یا برعکس، مکرر حتی بسط یافته بیان می‌شوند. وزیری روایتی سنتی به دست می‌دهد که در آن "درآمد" به اختصار آمده است، برعکس، روایت معروفی فرقی با روایت برومند ندارد.

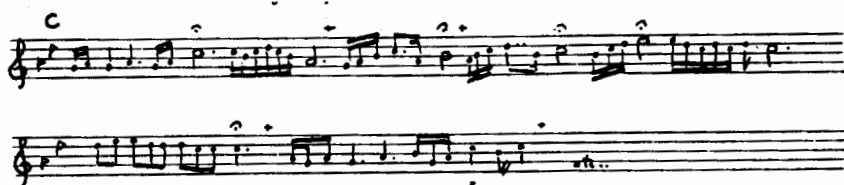
در میان مثال‌هایی که نیتل آورده است، به سهولت می‌توان اجراهایی را که طابق النعل بالنعل خصوصیات درآمد چهارگاه را رعایت کرده‌اند، از آنهایی که از ردیف دور می‌شوند، تشخیص داد. این روایت (مثال شماره ۲) بسیار نزدیک به الگوی اصلی است، و حتی محتمل است که روی یک ردیف آواز عیناً تقلید شود.



این روایت (مثال شماره ۶) بسط اولین جمله‌های درآمد است:

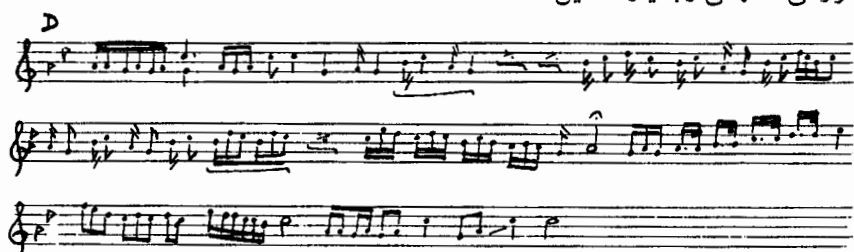


برعکس، این یک (مثال شماره ۷) مختصر و موجز الگوی اصلی است که در آن جمله‌های گوشه‌های بعد عرضه شده‌اند.



در این روایت بسیار آزاد (مثال شماره ۵)، سلسله مراتب درجات مراعات می‌شود و نواختن

با شروعی ناگهانی و بسیار سنگین است.



برعکس سلسله مراتب درجات در این روایت (مثال شماره ۳) مراعات نمی شود.



در مثال زیر (شماره ۱۰) هم به همین شکل است.



و بالاخره مثال زیر شرح و بسط تفنی چهارگاه است (مثال شماره ۱۰) که هیچ یک از جمله‌های الگویی در آمد سنتی که نیتل شمارش کرده است، در آن عرضه نشده است، به استثنای اولین و آخرین نت‌ها:



به کمک این مثال‌ها، می‌توان فهمید که یک روایت چگونه با ردیف تطبیق می‌شود، و چگونه از آن دور می‌شود. مثال‌های شماره ۳ و ۱۰ تحول تدریجی درجات را دنبال نمی‌کنند، و با

شروع ناگهانی روی یک وسعت بیشتر از یک هنگام (اکتاو) تغییر می‌کنند. کشش خاص با تأکیدی که روی "ر" کرن گذاشته شده، ایجاد می‌شود، خصوصیتی که جز در منصوری، در پایان دستگاه چهارگاه وجود ندارد. در مثال شماره ۱۰، وسعت از یک هنگام و از یک شش‌تایی تشکیل شده است، و فرود روی هنگام (اکتاو) انجام می‌شود. در ضمن مکث برابر پنج ثانیه را متوجه می‌شویم و دو پس از آن می‌آید، چنانکه روی یک علامت سؤال، مثال ۱۹ به طرز قابل ملاحظه‌ای از کیفیت درآمد دور می‌شود، و بیشتر شبیه یک گوشه است یا به قسمتهای بداهه‌نوازی بدون الگوی مرجع شبیه است. در مقابل، نمونه‌های دیگر تناسبات جمله‌ها و پیشرفت ردیف را مراعات می‌کنند، اما فراموش نشود که آرایه، که در اینجا ذکر نشده است، همچون محتوای آهنگ، یک عامل تعیین‌کننده در ثقت و صحت آن است.

د. بداهه‌نوازی

هرچند که اصطلاح بداهه‌نوازی در موسیقی ایرانی وجود دارد، اما مفهوم بداهه‌نوازی برای موسیقی‌دانان سنتی که مفاهیم غربی را به کار نمی‌برند، آشنا نیست. با توجه به چگونگی ردیف، به خوبی از الگو و از ردیف دستگاه‌ها می‌توان فهمید که بداهه‌نوازی به هیچ روی ابداع خودجوش آهنگ‌هایی که تا حال شنیده نشده‌اند، نیست. برعکس، کیفیت یک بداهه‌نوازی، تا بخشی با تطابق و دُور و تسلسل سنتی دستگاه‌ها سنجیده می‌شود. در این زمینه، چون بارها مورد بحث و بررسی مؤلفان مختلف قرار گرفته، تطویل کلام نمی‌دهیم. تنها به این نکته توجه داشته باشیم که در موسیقی ایرانی بداهه‌نوازی از طریق ردیف درک می‌شود، بنابراین طبیعتی متفاوت با طبیعت بداهه‌نوازی در موسیقی هندی، ترک، اندلسی یا عرب دارد. در ایرانی هر قطعه با رجوع به اصل بداهه‌نوازی می‌شود، و به طور کلی محل برای ابداع و اختراع صرف، آن قدر محدود است که گاهی قابل باور نیست.

لیکن پرداختن به این مهم، از آن جهت است که چند نکته از سیر تکاملی بداهه‌نوازی را یادآوری کنیم. اگر ردیف را همچون ضابطه‌یی در نظر بگیریم، می‌توان در اجرا چندین مرحله را تمیز داد.

۱. آهنگ‌ها با سبک شخصی اجرا می‌شوند (اعم از تندا، وزن، آرایه، فن اجرا)، و اجراکننده گوشه‌ها را بنا به سلسله خود انتخاب می‌کند. به طور کلی نظم گوشه‌ها در هم ریخته نیست، و معمولاً

از مسیر عادی گوشه‌ها پیروی می‌شود، و نهایتاً به جهش از چند قطعه اکتفا می‌شود (مثلاً می‌توان از ماهور به گوشه شکسته رفت با حذف دلکش؛ یا نوازنده مخیر است که ماهور را بدون مدگردی اجرا کند، یا نظم چند گوشه را درهم زند، و غیره...).

۲. ردیف به شیوه شماره ۱ دنبال می‌شود، اما بعضی از قطعات، به جای آن که الگوی مشخص خود را حفظ کنند بسط داده می‌شوند. گوشه‌ها خلاصه نمی‌شوند، برعکس گاهی طولانی‌تر می‌شوند، توسعه می‌یابند، و پیوند و ربطی برای عبور از گوشه‌یی به گوشه دیگر یافت می‌شود. در تمامی این قواعد بدیهه‌سازی، دو قاعده مهم ملاحظه می‌شود. ساخت دستگاه نباید غلوآمیز باشد، مجموعه لغات، یعنی جمله‌های کوچک محتوای آهنگ، و آرایه‌هایی که به وسیله آنها محتوای آهنگ بسط می‌یابد، باید بخشی از ردیف باشد.

۳. وقتی سطح موسیقی‌دان از این مرحله می‌گذرد، با در نظر داشتن دو قاعده مذکور، به مرحله‌یی می‌رسد که می‌توان آن را مرحله "بدیهه‌نوازی استادانه" نامید. علاوه بر قواعد قبلی، برای هنرمند پیش می‌آید که روی پایه‌یی بنوازد، که چهار مضرب یا ضربی، یا حتی رنگ به دست دهد. اگر مایل میان دو گوشه به ترتیبی خاص بسط یافته باشد، خوب پرداخت شده باشد، و تا حدی بدیع باشد، آن گاه خلق خودجوش یک گوشه خواهد بود، که مشکل‌ترین امر ممکن است. موسیقی‌دانی را که به چنین کامروایی نایل شده است می‌توان همچون کسی که از قالب گیرایی ردیف آزاد شده است دانست، و هم او می‌تواند هر چه به نظرش صحیح است بنوازد. او می‌تواند به میل خود با ابداع قطعاتی از دستگاه به دستگاه دیگر برود، و به سفری پرمخاطره دست زند. چنین شیوه نواختنی را مرکب‌خوانی می‌نامند که عواملی از هر دستگاه را به وام می‌گیرند، پیش از آن که به نقطه شروع خود بازگردند. به یاد داشته باشیم که در استفاده از ساخت دستگاه‌ها، اگر سبک را به کناری بگذاریم، چنین شیوه‌یی با مقام‌های عربی ترکی خویشی نزدیک دارد.

این سه مرحله از بدیهه‌نوازی فقط در باب اجرای سنتی است و لزوماً سطح کیفیتی کار را نشان نمی‌دهد. در واقع نواختن به عوامل دیگری نیز بستگی دارد. از جمله سطح فنی اجرای نوازنده، عمق، الهام، اصالت و غیره...

در روزگار ما، اجرا از نوع اول به شدت نادر است، زیرا فقط عده کمی از موسیقی‌دانان لغت به لغت ردیف را می‌شناسد. به علاوه اگر ردیف را بدانند، ندارند موسیقی‌دانانی که در بدیهه‌نوازی به

حداقل اکتفا کنند، مگر این که هنوز در مقام شاگردی باشند، یا که هنوز خود را به حد کافی پخته احساس نکنند تا به بدیهه‌نوازی بپردازند.

مرحله دوم بسی کثیرتر است. در واقع افرادی که ردیف را تعلیم گرفته‌اند به ندرت قادرند الگویی با تمام جزئیات آن را جان ببخشند. آنان خطوط اصلی، طرح، سلسله مراتب پرده‌ها، فضای آهنگ را به خاطر سپرده‌اند، و بنابراین مجبور به ابداع و کمی بدیهه‌سازی هستند. از سوی دیگر، حتی اگر حافظه‌ی عالی داشته باشند، مجاز نیستند که الگو را مو به مو اجرا کنند و انصافاً خوشحال باشند که کاری خلاق انجام داده‌اند. در روزگار ما این مورد، و همین طور مورد قبل، شامل حال تمام موسیقی‌دانان مکتبی و تا بخش زیادی موسیقی‌دانان سنتی می‌شود.

مرحله سوم هم به حد کافی، اما کم‌تر از مرحله دوم متداول است. تمام موسیقی‌دانانی که تا حدی از هوش و استعداد بهره‌مند هستند چهار مضراب و ضربی را بدیهه‌سازی می‌کنند، و گوشه‌ها را بسط می‌دهند. وقتی بخواهند بسطی طولانی بدهند، آن‌کس که ابتکار بیشتر دارد از دستگاه نخستین خارج می‌شود، و مثلاً (از طریق شکسته) از ماهور به افشاری می‌رود و (از طریق عراق) به ماهور باز می‌گردد. این مسیر تقریباً مکتبی است، اما ترکیبات دیگر نیز ممکن است. برعکس، شیوه واقعی که مرکب‌خوانی است، در روزگار ماکاملاً از میان رفته است، ضربی واقعی هم که روی پایه گوشه‌ها و یک پایه ضربی کاملاً بدیهه‌سازی می‌شود، امروزه از بین رفته است. به ترتیبی کلی، بداهه‌نوازی استادانه امروزه بسیار رایج است، اما دیگر همان مفهوم گذشته را ندارد. در قدیم، فقط آنان که در ردیف کار آزموده بودند، یا حداقل، ظرافت و سبک آن را می‌شناختند، خلق خودجوش را می‌دانستند. در میان آنان، برخی لزوماً طبعی خلاق نداشتند، و بنابراین اغلب خود را به نوع ۱ و ۲ در بدیهه‌نوازی محدود می‌کردند. در تمام موارد، نه فقط خود را با روحیه بلکه در ضمن با قالب ردیف مطابق می‌کردند. برعکس، فعلاً بسیاری از موسیقی‌دانان سنتی هیچ شناخت دقیقی از ردیف ندارند. و چنانکه دیدیم در تمام دوازده دستگاه، جز چند گوشه را نمی‌شناسند، و به دلیل عدم اطلاع از ردیف چه آزاد، چه ضربی، مجبور به بدیهه‌سازی هستند.

بعضی از موسیقی‌دانان حرفه‌ی معروف هرگز پیش‌درآمد، رنگ یا قطعه ضربی سنتی‌ی جز پیش‌درآمد آواز نمی‌نوازند. در عوض، هوش غیرقابل انکار در بدیهه‌نوازی روی وزن ۶/۸ یا ۶/۱۶ از انواع چهار مضراب‌های طولانی دارند، که اساس کار آنان را تشکیل می‌دهد. بعضی از آنان گاهی از وزن‌های بسیار متداول خارج می‌شوند، و در ۳/۴ ملایم، یا حتی ۴/۴ بداهه‌نوازی می‌کنند. اغلب، بعد از یک پیش‌درآمد کوتاه آزاد، نوازنده به یک چهار مضراب بسیار طولانی

دست می‌زند، و پس از شروع یک گوشه با یک قطعه آزاد دیگر چهار مضرب دوم، و گاهی چهار مضرب سوم بسیار تندی را اجرا می‌کند. در این نوع از اجرا، سکوت‌ها اغلب بسیار طولانی هستند، که در قطعات دوسازی با ضرب زینت می‌شوند. این یکی از علامات بدیهه‌نوازی در سبک موسیقی سُبُک یا مکتبی است؛ در نوع سنتی محض، هرگز سکوت طولانی وجود ندارد، و الهام باید همچون جریانی پیایی ادامه یابد.

این نوع بدیهه‌سازی نزد موسیقی‌دانان مکتبی که تعلیم ردیف گرفته‌اند، نیز رایج است، اما تفاوت در این است که بدیهه‌سازی آنان مشخصاً غنی‌تر، و به هر صورت کم‌تر تحت تأثیر موسیقی مطربی است. در قطعات ضربی، بسیاری از نوازندگان مکتبی بدیهه‌سازانی عالی هستند، اما در بدیهه‌سازی گوشه‌ها، سبک آنان اغلب از ردیف دور می‌شود. در واقع دو شرط قید شده در فوق همیشه اجرا نمی‌شوند، نوازندگان مکتبی همواره رعایت ساختمان دستگاه‌ها را نمی‌کنند، و حتی زبان، و واژه‌های ردیف را هنوز کم‌تر مراعات می‌کنند. زیرا آن را نمی‌شناسند. موسیقی‌دانان مکتبی با زیربنای سنتی به ندرت از ساخت دستگاه فاصله می‌گیرند، اما چنانکه دیدیم عوامل ناآشنا را در سبک ردیف عرضه می‌کنند.

بنابراین نتیجه می‌گیریم که بهترین بدیهه‌نوازان لزوماً موسیقی‌دانان سنتی نیستند. مطرب‌ها هم بسیار بدیهه‌نوازی می‌کنند، اما ابداع‌شان کم است؛ قدیمی‌ها ابداع می‌کنند، حتی نوآوری می‌کنند و روی هم رفته بخوبی بداهه‌نوازی می‌کنند. زیرا ردیف آنان بسیار گسترده است، و بدیهه‌نوازی به شیوه ردیف مشکل‌تر است. در عوض، تفاوت آنان با بقیه آن است که بداهه‌نوازی آنان کاملاً با الگوی اصلی ردیف مخلوط می‌شود؛ و هر یک از بدیهه‌نواخته‌های آنان ممکن است الگویی از نوع ردیف بسازد، که ترکیب کلام آن کامل است، لغات آن غنی، حتی پیچیده‌تر از خود ردیف است، که ردیف به هر حال شکلی کمی ساده شده باقی مانده است. بدون شک قدما از بهترین بداهه‌نوازان بوده‌اند، زیرا ترتیب زندگی آنان پاک‌تر و صافی‌تر از روزگار ما بود، و برای فعالیت موسیقی مناسب‌تر؛ آنان بین خودشان، بین دوستان و موسیقی‌شناسان می‌نواختند، و موسیقی آنان که بر مبنای سبک زندگی‌شان شکل می‌گرفت، به گونه‌ی خودجوش فوران می‌کرد، و این امر را وفور مایه‌های سنتی در قرن دوازده و اوایل سیزده شمس (قرن نوزدهم میلادی) ثابت می‌کند. برعکس، اواخر قرن سیزده (قرن بیستم میلادی)، محیط‌های تصنعی، از قبل برنامه‌های عمومی یا رادیویی، شب‌های نوشخواری، هنرمند را به خودنمایی و تفاخر وامی‌داشت، او را از بیان آزاد و بدون شاه‌اندازی و تفرعن باز می‌داشت.

۵. همراهی با آواز

پختگی یک نوازنده از طریق قدرت همراهی او با آواز سنجیده می‌شود. برای این نکته دلایلی چند وجود دارد. در یک همراهی آواز، می‌توان سه مرحله را تفکیک کرد: ساز تقریباً همراه با خواننده می‌نوازد؛ تنها می‌نوازد و آنچه را که خواننده همان لحظه اجرا کرده است، تکرار می‌کند؛ وقتی تنها می‌نوازد، دستگاه را در طول زمانی کمابیش طولانی (که به حد یک دقیقه نمی‌رسد) بسط می‌دهد.

در اولین مرحله همراهی، تبحر و استادی بر ردیف لازم است. از آنجا که خواننده ردیف را می‌شناسد، نوازنده نمی‌تواند او را دنبال کند مگر این که خود او هم ردیف را بداند، بنابراین لازمه تسلط بر علم همراهی آواز، از حفظ بودن یک ردیف بزرگ است.

مرحله دوم وابسته به استعداد تقلید نوازنده است. در واقع دیدیم که تعلیم موسیقی کاملاً شفاهی و بر مبنای تقلید است. پس از تعلیمی طولانی، یک نوازنده قادر است جملات بسیار پیچیده و تقریباً طولانی را فوراً بازسازی کند. واضح است که در وفاداری به اصل، در این بازسازی چندین مرحله وجود دارد، و در عین حال انعطاف بسیار زیاد است، و هر کس بر مبنای توانایی خود با آواز همراهی می‌کند. به خاطر داشته باشیم که اولین مرحله نیز بخش عظیمی از تقلید را دربر می‌گیرد، بخصوص وقتی که در موسیقی دان ردیفی مشابه را نمی‌شناسند. تقلید تقریباً بلافاصله صورت می‌گیرد، و می‌توان سختی این تقلید را دریافت وقتی بنا باشد که در یک ثانیه از فاصله دو جمله، جمله‌یی را که هم‌اکنون خوانده شده است، فقط با شنیدن آن، بلافاصله بازسازی کرد. فقط در این شرایط دو صدایی اتفاقی را نمی‌توان نقص به حساب آورد، بلکه هدف یکی شدن تقریبی است، که به توسط نوازندگان مجرب به دست می‌آید.

اگر نکات انتقادی فوق را در اجراهای فعلی جست‌وجو کنیم، نتیجه خواهیم گرفت که همراهی‌کنندگان خوب نادرند. ما هرگز خواننده و نوازنده‌یی را نمی‌شنویم که تقریباً هر دو با هم یک آهنگ را اجرا کنند، فقط به این دلیل که ردیف را نمی‌شناسند، و هر دو باید در میزانی وسیع بدیهه‌سازی کنند. در این حالت در واقع، ساز باید آواز را از نزدیک تقلید و دنبال کند؛ اما در این امر هم اغلب هنرمندان فعلی مزیتی ندارند. این نشان می‌دهد که آنان در تعلیمات ردیف عمیق نشده‌اند، و در هنر تقلید بی‌فاصله یا با فاصله از یک آهنگ به مقام استادی نرسیده‌اند.

این ضعف‌ها به طرق مختلف خود را نشان می‌دهند:

اولاً، ساز اکتفا می‌کند به این که سخن را به خواننده واگذارد، و در پس زمینه یک واخوان یا

یک جمله کوچک را زمزمه می‌کند.

ثانیاً، با شدت و حدّت از نواختن خفیف خارج می‌شود، و بدون بازسازی جمله‌یی طولانی که در آخر آمده است (یا فقط نت‌های آخر آن را بازسازی می‌کنند)، چند لحظه‌یی در دستگاه می‌نوازد و منتظر جمله بعدی می‌شود.

ثالثاً، سرانجام می‌تواند یک حرکت آزاد متخیل ایجاد کند و یک میان‌نواز کوچک بین دو قطعه بسازد. در بدترین حالات، همراهی دو صدایی بیشتر شبیه به شمشیربازی دونفره است؛ هر یک می‌خواهد قهرمان باشد، و باید پیوندی میان این دو محسوس باشد.

تمام سازها برای همراهی آواز کاملاً مساعدند، و هریک به آن رنگی خاص می‌بخشد. تار و سه‌تار در تقلید دقیق تر هستند و مثل سنتور یک عامل وزنی ایجاد می‌کنند، دو یا سه ساز می‌توانند با نواختن یکی بعد از دیگری آواز را همراهی کنند، و در بعضی از موارد یکی از آنها می‌تواند واخوان را بگیرد در حالی که دیگری آواز را همراهی می‌کند. حتی سازهای بیشتری هم می‌توانند شرکت کنند، هرچند که ممکن است که نتیجه‌یی بسیار بدیع و مطبوع به دست آید، اقدام به آن مخاطره آمیز است.

خصوصیت موسیقی سنتی

موسیقی، اساطیر، و عرفان

از دیرباز تا کنون موسیقی در حد وسیعی با تجلیات نمادین پیوند خورده است. برای عرفای مسلمان منعکس کننده نظم کیهان است و وسیله‌ی است برای علو روحی. در سخنان و اقوال شعرا، دانشمندان، و عرفا می‌توان این نظریه را به خوبی دید، لیکن چون این امر به حد کافی در کتابهای دیگر مورد بررسی قرار گرفته است، بازگشت به آن را بی‌مورد دانستیم (مونارت ۱۹۲۲؛ اکرامان ۱۹۳۹؛ صفوت ۱۳۴۸؛ دورینگ ۱۹۷۵، ۱۹۷۷، ۱۹۸۸ و غیره). وانگهی تمام سنت‌های شرقی موسیقی در این نقطه نظر مشترکند. معه‌ذا باید بعضی نکات از جمله ارتباط دستگاه‌های موسیقی را با عناصر یا طبایع چهارگانه (خاک، باد، آب، آتش + سرما، گرما، خشکی، تری) به خاطر داشت. این مفاهیم، اساس طب اسلامی را تشکیل می‌دهند که در ایران نضج گرفته است و بر مبنای آن گاهی از خواص موسیقی برای معالجه موارد جزئی استفاده می‌شود. آنجا که انسان را عالم صغیر می‌دانند از این رو اعضای بدن انسان را نیز به فلان یا بهمان دستگاه حساس می‌شمارند. موسیقی همچنین با تقویم، یا فصول، روزهای هفته، ساعات روز مطابق است، خصلت‌شناسی و ساختمان واژه را رعایت می‌کند و حتی به پیغمبران بزرگ وابسته است. این عقاید، به تقریب هیچ کدام در روزگار ما باقی نمانده است، و اگر اینک دستگاه‌های موسیقی به نظام جلوه‌های دنیایی وابسته نیست، بدون شک بدین جهت است که دیگر جلوه‌های نمادینی از کیهان وجود ندارد.

مع‌هذا در روزگار ما هم از برخی از وجوه درمانی موسیقی صرفه نظر نشده است، برومند، که

پزشک بود، درجهٔ انبساط شریان یک بیمار مبتلا به انبساط شدید شریان مغز را پس از شنیدن موسیقی سنتورنواز مشهور سماعی، اندازه گرفت و پایین آمدن کشش شریان او را ملاحظه کرد. ابوالحسن شهنازی می‌گفت برای بیمار مبتلا به حصبه که موسیقی را دوست نمی‌داشته، اما استاد قصد معالجهٔ او را داشته است تمام شب موسیقی نواخته است و تصمیم خود را عملی ساخته است. و بر همین منوال برخی معتقدند که موسیقی سنتی عمر را طولانی می‌کند، و استادی متوجه شده بود که در گوشه‌یی از باغش، آنجا که عادت به نشستن و نواختن داشت، رویش گیاهان بسیار زیاد بوده است. مثالهای ذکر شده، شکاکان را به خنده می‌آورند، اما آزمایش‌هایی که در آزمایشگاه‌های پزشکی عملی شده‌اند پایین آمدن کشش شریان و کم شدن مصرف اکسیژن را برای افرادی که در حال مراقبه و تمرکز هستند به اثبات رسانده‌اند، و همچنین اثرات فایده‌بخش موسیقی هندی را روی رشد گیاهان ثابت کرده‌اند. معه‌ذا باید توجه داشت که موسیقی دانان فعلی، در مورد ردیفی که برای درمان موارد جزئی پزشکی مناسب باشد، هیچ شناختی ندارند. اثرات و حالات به دست آمده، علم نمی‌دهند. خصلت موسیقی سنتی فعلی آن است که دارای فلسفه‌یی باطنی نباشد بلکه به طور جزئی برای فلسفه‌یی باطنی مورد استفاده قرار گیرد، آن هم به شرط داشتن خصوصیتی خاص. صوفیانی که موسیقی سنتی می‌نوازند بر این نکته اصرار دارند که مهم شیوهٔ نواختن است نه آهنگی که می‌نوازند، برعکس، وقتی موسیقی شامل موسیقی مقدسی از نوع ذکر می‌شود، قالب موسیقی بسیار مشخص و تعیین شده‌تر است.

به رغم این چند مثال، باید دانست که موسیقی دانان فعلی کم‌تر از موسیقی دانان قرن سیزدهم (قرن نوزدهم میلادی) این کارآیی را در موسیقی سراغ دارند، به عنوان شاهد قطعه‌یی گزیده از گوینو (۱۹۲۲، جلد ۲، ص ۲۰۲) می‌آوریم که فقط یک قرن پیش آن را نقل کرده است:

میرزاتقی صدراعظم و دانشمند "اظهار می‌داشت که همواره دو چیز او را به شگفت آورده است، اول این که چگونه است که ملت‌هایی این چنین با هوش، الهیات ندارند. دوم آن که موسیقی آنها، که می‌توان آن را صدای ناهنجار سازهایشان خواند، این همه مهمل است و اثرش این همه محدود؟ در مورد طعنهٔ اول او تنها اگر اطمینان داشته باشیم که عکس آن صادق است، می‌توانیم جواب بگوییم... اما در مورد موسیقی با تأکید به میرزاتقی می‌گوییم که بر خطاست، زیرا موسیقی نزد ما هنری است پیشرفته و مورد تحسین. اما از آنجای که یک اثر هنری را فقط زمانی می‌توان سنجید که اثرات آن هنر در افراد ملاحظه شود، از این رو باید سؤال شود که آیا حسی قوی و محکم در شنونده ایجاد می‌کند، یا نه؟ جواب خواهیم داد یقیناً، پس می‌پرسد: منظور

از این اثرات چیست؟ یک برداشت عمیق؛ گاهی تأثر و تألمی که اشک را سرازیر می‌کند، که حس نگرانی و وحشت گاهی آن قدر عمیق و عظیم است که حتی ماجرای واقعی ممکن است به زحمت بتواند تأثیری این چنین ایجاد کند. میرزاتقی جواب خواهد داد: برای ما، تمامی این‌ها شناخته شده است، و موسیقی ما آن را القا می‌کند؛ معهذا همچنان این نکته نیست که می‌تواند دلیلی برای میزان قوت و قدرت آن باشد. زیرا آدمیان، مخلوقات باهوش هستند، و تخیل آنان وقتی بیدار باشد ممکن است به اراده خودشان به جنبش درآید، اما آنچه موسیقی دانان ما می‌توانند انجام دهند در مثال زیر مستتر است. دوستی داشتیم که یک گله شتر بسیار زیبا و بسیار قوی در تملک داشت. وقتی می‌خواست آنچه را که بدان قادر بود، نشان دهد شترها را بدون آب سه روز در اصطبل می‌بست. و صبح روز چهارم، درها را باز می‌کرد، حیوان‌ها، تشنه، بدون نظم از اصطبل خارج می‌شدند و به شتاب به سوی رودخانه که در فاصله کمی از آنجا جریان داشت، می‌دویدند. همان هنگام اونی خود را بیرون می‌آورد و شروع به نواختن می‌کرد. شترها بلافاصله می‌ایستادند، سر می‌چرخاندند، و سر جای اول بازگشتند با سر خمیده او را دوره می‌کردند، و به نظر می‌رسید که از شنیدن موسیقی او در لذتی عظیم فرو رفته‌اند. وقتی او از نواختن دست می‌کشید، شترها به سوی آب می‌دویدند. اما به محض این که او دوباره شروع به نواختن می‌کرد، شترها تشنگی را فراموش می‌کردند و به طرف او باز می‌گشتند، و این بازی ادامه می‌یافت، تا دل او بر شترها می‌سوخت و آنها را رها می‌کرد که بروند. آیا چنین نیست؟ سردار فریاد می‌زند: ما در همسایگی خود مردانی را داریم که به گونه‌ی دیگر بسیار ماهرند، و ماجرای شما مرا به یاد یکی از موسیقی دانان خودمان می‌اندازد که در خدمت شاه جهان امپراتور هند بود. روزی که شاه با دربارش در اطراف مولا قدم می‌زد، به این موسیقی دان دستور داد تا بنوازد. موسیقی دان ساز خود را به دست گرفت و بر سیم‌های تار با چنان لطافتی زخمه زد که درباریان همه به اشک افتادند، حتی صخره بزرگی که شاه جهان در مقابل آن نشسته بود جلو چشم همه به طور محسوسی به رقت آمد و کاملاً در آب ظاهر شد. امپراتور همان موقع گردنبند مروارید خود را به سوی این صخره حساس پرتاب کرد، و مرواریدها آن را مرصع کردند. به فریاد پرسیدند چه! آن را مرصع کردند؟ - شاه بدون تأثر گفت: هنوز هم همان جا هستند».

اگر بخش صخره را در نظر بگیریم، باقی صحبت اصل مسأله را روشن می‌کند: موسیقی با اثرات خود سنجیده می‌شود نه با شکل خود. در واقع موسیقی سنتی عرب، ترک یا ایرانی گاهی اثرات شگفت‌آوری روی شنوندگان می‌گذارد، بخصوص وقتی که شنونده این موسیقی را به

خوبی می‌شناسد، بعضی از آوازاچنان تأثیری بر شنونده می‌گذارند که گاه همچون خلیفه بغداد عمل می‌کند که با تمام لباس خود را در استخر انداخت تا هیجانش را فرو نشاند. بدون شک این نوع موسیقی در اصل هنری عرفانی و مقدس بوده است، درست مانند خوشنویسی و بخش عمده‌ی از شعر. می‌توان پرسید که آیا در ایران موسیقی به طرز ویژه‌ی وابسته به زندگی مذهبی و عرفانی است، یا حداقل بدان وابسته بوده است؟ در نظر اول، این مورد صدق نمی‌کند، و هیچ سلسله‌ی از صوفیان به طور خاص سنت علمی را حفظ نکرده است. مع‌هذا این امر بدین معنی نیست که موسیقی و عرفان به هم وابسته نیستند، کاملاً برعکس. فقط این که موسیقی به طور دائم در یک سیاق آیینی خاص وجود ندارد، آن طور که مثلاً در سلسله مولویه قونیه وجود دارد. اگر موسیقی مذهبی (تعزیه و روضه) را مستثنی کنیم، سنت علمی از ریشه عرفان بخصوص برنخاسته است.

با این همه خصوصیت عرفانی موسیقی ایرانی غیر قابل انکار است: آواز همراه با اشعار عارفانه (از حافظ، سعدی، جامی، مولانا جلال‌الدین و باباطاهر) است، و صوفیان، برخلاف قشریون تمرین موسیقی را وسیله‌ی برای ارتقای روح می‌دانند. بعضی از گوشه‌ها از مبدائی عرفانی ریشه گرفته‌اند و آن‌ها را از روی اسم‌شان می‌توان باز شناخت از قبیل صوفی‌نامه، راح روح، روح‌الارواح، شاه ختایی (شاه اسمعیل، عزیز و مقدس چون امام)، تخت طاقدیس (تخت جمشید) و غیره ... و همچنین گوشه‌های دیگری که از ردیف مذهبی تعزیه گرفته شده‌اند، بخصوص در نوا. با وصف این موسیقی‌دانان آن قدرها در بند اسم مایه‌ها نیستند، و برای آنان روح‌الارواح ژرفایی به اندازه گلریز ندارد. چنانکه گفته شد اشعار آوازا اغلب از الهامی عارفانه سرچشمه گرفته‌اند، و همچنین ایرانیان صدای بعضی سازها و نواختن آنها را عرفانی می‌دانند، بخصوص سه‌تار با زنگ بسیار ظریفش، و نی که خود به مثابه صدای آدمی است. لحن سرشار کمانچه را می‌توان کمابیش از همان زمره به حساب آورد؛ تار بیرونی تر است، اما معروف به کامل‌ترین ساز است، و سنتور که تمام نت‌های دستگاه را به پدیده‌ی طنین هماهنگ می‌سپارد، و می‌تواند تمام حواس آدمی را مست کند. به طور کلی، صدای پنهان این سازها در تکنوازی باعث مراقبه‌ی فردی می‌شود؛ تعداد شنندگان نباید هیچ‌گاه از تعداد معدودی اهل دل تجاوز کند، و گرنه موسیقی هنگام اجرا ضایع می‌شود. و سرانجام، ظرافت نوازنده ساز در ادا و حرکاتش نوعی مراقبه در جسم است که یادآور هنرهای رزمی، یا خوشنویسی یا نقاشی ذن است (ر.ی. صفوت، ۱۳۴۸).

بنابراین موسیقی ایرانی مفهومی عرفانی دارد، هرچند که به مکتبی خاص وابسته نباشد، و یا کاربرد آیینی معینی مگر در مذهب رسمی نداشته باشد. با این اوصاف تعداد بسیاری از موسیقی دانان، چه سالک طریقی باشند، چه روحاً سالک باشند بدون وابستگی به مکتبی عرفانی، آرمانی مشترک دارند (هرچند واضح است که هیچ چیز در نظر اول، موجب تشخیص سالکان طریق از افرادی که روحاً سالکند نمی‌شود). در گذشته، هنرمندان بزرگی همچون حسین قلی، میرزا عبدالله، سماع حضور، درویش خان صبا، شیدا، جوادخان، عندلیب اصفهانی، رکن‌الدین خان، و بسیاری دیگر سالکان وابسته به مکاتب عرفانی بودند، بخصوص به مکتب صفی‌علیشاه، که معروفیتی عظیم در قرن سیزدهم / نوزدهم پیدا کرده بود. اغلب افرادی که فرهنگی سنتی و هنری دارند، کمابیش با عرفان در ارتباطند. پس طبیعی است اگر تعداد بسیاری از موسیقی دانان سالک طریق باشند، و تعداد زیادی از سالکان، موسیقی دان.

اما از سوی دیگر، محققاً تمام موسیقی دانان از آتش عشق عرفانی نمی‌سوزند هرچند که همواره اتصال و انتساب موسیقی ایرانی به طریقتی عرفانی بسیار و سوسه‌انگیز است، لیکن این عمل تجاوز از حقیقت و واقعیت خواهد بود. اگر موسیقی دانان عارفی، همچون مشتاق را از خاطر ببریم، که با سه تار خود آسمان را به باریدن می‌آوردند، یا به شیوه سماع حضور قبل از نواختن وضو می‌گرفتند، و در مقابل، قول‌گوینو را به خاطر آوریم که طبیعت بسیار اپیکوری خوش‌نواز را متذکر می‌شود: «بی نهایت مشعوف است شاید چون از نوشیدن مشروب ترس لازم را ندارد.» و اما در باب علی‌اکبر قدیس: «او هم تمام عیوبی را دارد که اغلب ناشی از معروفیت است. او خود را شدیداً هوسباز، خودنما و عصبی نشان می‌دهد، هرزگی‌های دائمی او بر سر زبان‌هاست و با سختی تمام می‌توان او را مجبور به نواختن کرد» (مانجاس ۳۱۲). از این نکته به راحتی می‌توان فهمید که این مورد یک صوفی وارسته نیست. نزدیک‌تر به ما، مثال استادی است که اخیراً از بین رفت و از موسیقی خود خاطره‌یی جاودانی باقی گذارد، به همان نسبت که از هوس‌بارگی‌ها و خشم و حشمتناکش که با الکل تشدید شده بود خاطره‌یی فراموش نشدنی برجای گذاشته است. بسیاری از این استادان، با حقیر شمردن واجبات زاهدانه طریقت عرفانی، مشتریان پروپاقرص تریاک بودند. همین مسأله باعث انحراف موسیقی ایران شده بود، با این همه همچنان بسیاری از افرادی که از منهای اجتناب می‌کنند. در نظر اول بسیار مشکل است بگوییم که چگونگی موسیقی با سلوک اجراکننده آن ربط نزدیک دارد؛ زهد و انزوا چندان جایی در اسلام ندارد، و موسیقی ایرانی به طور خاص آن را توصیه نمی‌کند. برای ایرانیان عرفان قبل از هرچیز امری

درونی، شخصی و اغلب مستقل از آیین‌ها و واجبات مذهب شریعتی است؛ به رغم رفتار برخی از استادان کم اعتقاد، موسیقی آنان وامی است از غایت زیبایی و عشق، همچنین از میل به جذبه که مشخص‌کننده عرفان اسلامی است.

اگر بخواهیم با دلیل و برهان کار ب. نتل (۱۹۶۹، ص ۱۸۷) را تأکید کنیم، می‌توانیم در چند سطر اثرات تداخل عوامل مذهبی را در موسیقی خلاصه کنیم. دو طبقه از افراد موسیقی ایرانی را نهی کرده‌اند (اما اگر به قصد فرهنگی باشد مجبورند آن را بپذیرند) بی‌خدایان ترقی خواه "که اسلام را به عنوان نماد یک جامعه از باب افتاده و عقب مانده، رد می‌کنند." البته این دسته موسیقی کلاسیک و موسیقی شاد غربی را می‌پذیرند. "افرادی که بر موسیقی ایرانی ارج می‌نهادند روی هم رفته، اعمال مذهبی را حداقل تا حدی به جای می‌آورند، و حتی در میان آنان بودند افرادی که به شدت متشرع بودند. در میان خود موسیقی‌دانان نیز افرادی یافت می‌شدند که به شدت معتقد بودند. نویسنده، بدون این که وارد جزئیات شود، روی اهمیت عرفان برای درک موسیقی ایرانی اصرار می‌ورزد... بخش عظیمی از دوستداران بخرد موسیقی ایرانی، رهروان عرفان هستند».

در میان یهودیان، بسیارند افرادی که موسیقی ایرانی را می‌شناسند و بر آن ارج می‌نهند، تعدادی از موسیقی‌دانان (بخصوص مطرب‌ها) یهودی هستند. گروه‌هایی که تحول و حتی تغییر شدید موسیقی ایرانی را پذیرا هستند از یک سو بی‌فرهنگ‌ترین قشر جامعه تهرانی است که به دلیل انفعال هر تغییری را می‌پذیرند و از سوی دیگر اقلیت غیر مسلمان (ارمنی و یهودی) است. متشرعان مسلمان، به رغم سوءظن خود نسبت به موسیقی، به حفظ ارزش‌های سنتی علاقه‌مند، لیکن بی اعتقادان با آنان که آداب مذهبی را کم‌تر به جای می‌آورند به تحول آن علاقه دارند. باری، خالقی (۱۳۳۳، جلد ۳، ص ۲۵۱) به طور مدلل تذکر می‌دهد که ارمنی‌ها اجرا کنندگان خوب موسیقی ایرانی نیستند، زیرا به عمد به سوی موسیقی غربی چرخیده‌اند، و پیوندهای شرقی خود را حقیر می‌شمارند.

طرز بیان

هرچند که حقیقت عرفانی در کلام نمی‌گنجد، معهذا یقیناً جابایی در شکل و قالب موسیقایی بر جای می‌گذارد، زیرا از طریق شکل و قالب است که شنونده می‌تواند به آن حالتی برسد که هنرمند می‌خواهد القاء کند، در آن زمان است که ارتباط برقرار می‌شود و در واقع شنونده در اجرا شرکت می‌کند. یک شاعر بزرگ معاصر در باب موسیقی با چند تن از اروپاییها بحث می‌کرد.

اینان بر کوچکی و حتی بی معنایی این هنر در مقایسه با علم موسیقی غربی تأکید می‌کردند، و بر غنای خارق‌العاده آثار تصنیف شده غربی، بر گوناگونی سبک‌ها، بر کمال سازها و غیره ... افراد طرف صحبت موسیقی غربی را با اقیانوسی می‌سنجیدند که در مقابل آن موسیقی ایرانی جز قطره‌یی آب نبود. آن‌گاه شاعر پاسخی استادانه داد: موسیقی شما راستی که اقیانوس است و موسیقی ما در مقابل جز قطره‌یی نیست، اما آن اقیانوس از آب است و این قطره قطره‌یی اشک. "در واقع، وقتی غربی‌ها و حتی شرقی‌ها دستگاه‌ها و ترانه‌های ایرانی را برای بار اول می‌شنوند. احساس منفی به آنان دست می‌دهد، احساسی چون غم، رنج، غربت و غیره. بعضی از دستگاه‌ها گاهی شعف برمی‌انگیزند (ماهور) یا قدرت را القاء می‌کنند (چهارگاه)، اما همین‌ها را هم می‌توان به شیوه‌یی تألم آور اجرا کرد». بنابراین طرز بیان دستگاه‌های ایرانی همچون مثلاً طرز بیان راگ‌های هندی ثابت نیست، و اساساً بستگی به چگونگی اجرا دارد. اگر بخواهیم آن را با نام چند گوشه قضاوت کنیم، روی هم رفته وجه درد و رنج است که بر این موسیقی مستولی می‌شود. به یاد داشته باشیم که ایرانیان سلیقه‌یی بسیار بارز برای سبک‌های تألم آور دارند: اعیاد عمومی اغلب اعیاد سوگواری هستند (رحلت امامان و قدیسان) اما اگر گمان بریم که این همه از غمی معمولی سخن می‌گوید، به خطا رفته‌ایم. رنجی که در هنر ایرانی بیان می‌شود، در واقع رنج روح است، رنجی روحانی است. همچنان در غرب بحث است بر سر این که آیا اشعار حافظ در باب عشقی کفرآمیز است، یا مفهومی تمثیلی دارد، حال این که در ایران، دیوان حافظ همچون کتابی مقدس و عرفانی محسوب می‌شود. تمام شاعران ایرانی با صراحت بسیار، مراحل معنوی را با اصطلاحاتی همچون عشق و شراب، طلب و هجران بیان کرده‌اند. به همین ترتیب مسیر موسیقی به شدت رنگ از احساسات عرفانی دارد، و به نوعی بیانگر هجران روح از مطلوب خویش است و خواهان وصال با الوهیت. بنابراین غم انسانی بیان شده در موسیقی جز بازتاب غمی عمیق‌تر نیست. وقتی این غم از طریق مراقبه و تمرکز بر فراز اوهام دنیایی ارتقاء می‌یابد، به گونه‌یی معنوی روح خود را باز می‌یابد و در همان زمان به جدایی خود از صادره اول واقف می‌شود. رنجی که از طریق این حقیقت‌جویی احساس می‌شود و با میل به وحدت شدت گرفته است، به موسیقی ایرانی (و به هنر اسلامی به طور کلی) خصلت تألم آور آن را می‌بخشد. اما این بار، این خصلت هم یک و هم است: اولاً چون نه فقط به دنیای اشکال و قوالب، مفاهیم و امیال انسانی برمی‌گردد، بلکه چون به دنیای معنوی برمی‌گردد جایی که احساسات محسوس، دیگر شبیه به احساسات محسوس این دنیا نیستند. و بعد چون این رنج مفروض همیشه همراه با شعف و جذبه است روح در عین حال که

به دوری و هجران خود آگاه است، در عین حال آگاهی خود را به مقصد و مطلوب خود نزدیک می‌کند. از این رو بیانی تألم آور هرگز منفی به شمار نمی‌آید، همان طور که خصلتی شاد مثبت به شمار نمی‌آید. پس طرز بیان چیزی جز صورت ظاهری نیست که موسیقی‌دانان خوب از آن فرامی‌گذرند بی آن که آن را انکار کنند، زیرا به هر حال بازتاب حرکت روح است.

البته این ترتیب اجرا متعلق به موسیقی‌دانان وابسته به طریقی مذهبی یا عرفانی است، و تمامی این مطلب را نباید همچون روشی الگویی دانست. تنها این که همه موسیقی‌دانان یا تعداد کثیری از آنان به ابهام احساس می‌کنند که هنرشان چیزی غیر از تحقیق ساده زیبایی شناختی یا نمایش مجموعه‌یی از عقاید و احساسات بشری است. در موضوع طرز بیانی موسیقی، آمار نمل بسیار جالب است. از یک سو موسیقی‌دانان به خصلت‌های توصیفی دستگاه‌ها (شکوه، آرامش، نرمش، غم و غیره...) توجهی ندارند در حالی که افراد غیر موسیقی‌دان و بخصوص موسیقی‌شناسان دائم از طرز بیان موسیقی سخن می‌گویند، لیکن هرگز به توافق نمی‌رسند، آنان فقط در یک نکته متفق‌القولند: موسیقی غمگین است. وقتی از آنان سؤال می‌شود چرا؟ جواب می‌دهند:

۱. "موسیقی ایرانی بازتاب غمگین و سوگ آور تاریخ مردم ایران است.

۲. غم یکی از شریف‌ترین عواطف است، و درخور ردیفی عظیم، که اکثریتی از قطعات غمگین آن را در خود دارد.

۳. موسیقی رابطه‌یی نزدیک با شعر دارد؛ آنها محتوا یا حداقل صدای آن را به گونه‌یی حفظ می‌کنند که عموماً غمگین یا سوگبار باشد. (۱۹۶۹، ص ۱۸۹).

از سوی دیگر: "یکی از نکاتی که چند دانشگاهی غیر موسیقی‌دان به شدت مورد انتقاد قرار داده بودند، وجود نابجای غم در موسیقی سنتی کشوری بود که پیشرفت اقتصادی و اجتماعی آن می‌بایست با امید و خوش بینی همراه باشد." (همانجا) این نکته دقیقاً همان دیدگاهی است که وزیری آن را شایع کرده است.

در موسیقی ایرانی محتوای الهامی، معیار نبوغ هنری اثر را نمی‌سازد، بلکه محتوایی عرفانی و "حال"، نبوغ هنری را درجه‌بندی می‌کند. بالاترین ستایشی که می‌توان نسبت به یک موسیقی‌دان ابراز داشت، آن است که بگوییم موسیقی‌اش دارای حال است. بنابراین ستایش شنونده مطلقاً در باب ذوق و مهارت، فوران و هیجان کار، حساسیت، عطفوت، ابداع یا الهام اجراکننده نیست، بلکه در باب آن حال عرفانی است که موسیقی‌دان بدان می‌رسد و با

شنوندگانش ارتباط برقرار می‌کند. گاهی این حال عواطفی را موجب می‌شود که بسیار شدیدتر از عواطفی است که موجب آن معیارهای حاد هستند، اما در اینجا نمی‌خواهیم بیش از این بر پدیده‌شناسی معرفت عرفانی بسط کلام دهیم، و تا همین جا بیش از حد لازم تصریح شده است که لحظات واقعاً ممتاز بسیار نادرند و در کل سطح هم‌نوازی‌های خصوصی و بخصوص هم‌نوازی‌های عمومی بسیار مردمی است، هرچند که تلمیحات عرفانی تقریباً همیشه وجود دارند، حتی وقتی که آگاهانه بیان نشده‌اند.

معهد آگاهی پیش می‌آید که هنرمندان کاملاً این وجه نمادین را از یاد می‌برند، و این امر وخیم‌ترین چیزی است که ممکن است برای موسیقی آنان پیش بیاید، قدرت درک آنان به بیانی ظاهری و بیرونی محدود می‌شود، و از آنجا که کم‌ترین حالی برای برقراری ارتباط ندارد، تأکید را بر مبتذل‌ترین خصلت‌های عاطفی و احساساتی می‌گذارند و بر آن مهارت در موسیقی و خودنمایی را می‌افزایند. گاهی موسیقی در سطحی هنوز پایین‌تر سقوط می‌کند و به سطح مضحکه و مسخره می‌رسد: مثلاً در تئاتر شهر تهران برنامه‌ی موسوم به "شب صوفیان" اجرا شد. این برنامه با شرکت اعضای گروه باله اپرا با لباس مبدل درویش چرخان بود، که در پرتو نوری تند زننده، همراه با موسیقی دانانی که قطعاتی چند برای این نمایش تصنیف کرده بودند، به حال خلصه جذبه می‌افتادند و "الله" و "هو" می‌کشیدند.

البته این مثال نشان دهنده بدترین جنبه است، اما آیا موسیقی سنتی واقعاً خصوصیت خود را عوض کرده است؟ آیا در ورای تحول اشکال و تحول سبک‌ها تحولی زیبایی‌شناختی از برای آرمان‌های موسیقی به وجود آمده است؟ آری و نه. در جامعه‌ی از نوع باستانی، بدان گونه که ایران در اواخر قرن سیزدهم (قرن نوزدهم میلادی) بوده است، افراد نسبت به پدیده‌های معنوی حساس‌تر بودند. در این دوره در تهران، که در زمینه نوگرایی چیزی از پایتخت‌های غربی کم ندارد، آدمیان نسبت به پیام موسیقی چندان حساس نیستند، برای آنان تضاد بیشتر و وضوح هر چه بیشتری لازم است، از این روست که موسیقی سهل‌الوصول و احساساتی شده است. از سوی دیگر، شرایط دنیای امروز نسبت به هنر و فرهنگ سنتی به شدت زیانکار است، و انتخابی بسیار سخت‌گیرانه اعمال می‌کند: فقط افرادی معین و آگاه قادرند سنت را حفظ کنند و آن را توسعه دهند. در قدیم انتخابی وجود نداشت، و اگر کسی در محیطی با فرهنگ سنتی می‌زیست، موسیقی‌دان سنتی می‌شد. در سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۶۰ موسیقیدانان مبتدی مخیر بودند که میان موسیقی کلاسیک غربی، جاز، پاپ، موسیقی شاد ایرانی، مطربی، مکتبی ایرانی و ردیف یکی را

انتخاب کنند (از فلامنکو، سبک عربی، موسیقی امریکای جنوبی که همه بسیار رایجند سخنی نمی‌گوییم). اما اغلب در انتخاب میان "موسیقی مکتبی" و ردیف قدیم است که مسأله غامض می‌شود. فقط دوران‌دیش‌ترین و وارسته‌ترین آنان در مقابل وسوسه شهرتی سهل‌الوصول مقاومت می‌کردند و به تحصیل مشکل ردیف می‌پرداختند. آنان کاملاً آگاه بودند که ارزش‌هایی را رد می‌کنند که برخی از جوامع فرهنگ پذیرفته در پذیرش این ارزش‌ها هم داستان هستند، این روکردن ارزش‌ها از آن جانشی است که خود آنان با ابهام ارزش معنوی سنت صحیح و موثق را می‌فهمند. این افراد جوان که به هر حال بسیار نادرند وقتی متقاعد شدند، عالماً خلوص‌گرایان واقعی می‌شوند. زیرا آنان عموماً از آن نوع موسیقی که دارای سخت‌گیری کم‌تری است گذشته‌اند و اغلب موسیقی غربی را تعلیم گرفته‌اند. بدین ترتیب می‌توان امیدوار بود که سنت موثق با آنان ادامه خواهد یافت. پس از انقلابی که بعد از سال‌های ۱۳۵۷ در موسیقی پیش آمد، وضعیت موسیقی و موسیقی‌دانان به طرز قابل ملاحظه‌ای متحول شد، هرچند که هنوز هم نمی‌توان نتیجه نهایی را، مگر در دراز مدت تشخیص داد. دگرگونی موسیقی در این سال‌ها ممکن است در نظر اول به نظر مثبت برسد، و به هر حال نشانگر آن است که جوانان سلیقه موسیقی را از دست نداده‌اند، حتی اگر موسیقی آنان دورنمایی آتی از یک دوره خاص موسیقی را دربرداشته باشد. بنابراین شیوه آنان دیگر ساده کردن و ملیح ساختن انواع موسیقی سبک نیست که این نوع موسیقی به تقریب کاملاً از صحنه محو شده است، آنان همچون موسیقیدانان قدیم امتیاز زیستن در یک جامعه و یک فرهنگ هنرپرور را نداشته‌اند بلکه از نیروی جدید برخوردار بوده‌اند: آنان بدون توقع به هنر خود ایمان دارند، و نسبت به جای موسیقی سنتی در مجموعه نیروهای فرهنگی فعلی، شناختی صحیح دارند.

جمع‌بندی

تحول و موسیقی التقاطی

هرچند که در کتاب حاضر وجوه اجتماعی و فرهنگی تحول موسیقی سنتی مورد نظر نبودند، معه‌ذا می‌خواهیم برای دوره‌یی که از حدود ۱۲۸۰ تا ۱۳۶۰ به طول می‌کشد نوعی موازنه کلی به دست دهیم. عوامل اصلی این تحول در سطوح مختلف عمل می‌کنند. اول از همه میراث گذشته است: از قرن سیزدهم (قرن نوزدهم میلادی) تا اواخر قرن (قرن بیستم میلادی)، موسیقی دانان به سطحی هنری و فنی نائل شدند که نگاه داشتن این سطح مشکل بود، تا بدان جاکه در دوره فعلی بسیار کم هستند نوازندگان یا خوانندگانی که هم طراز استادی از این دوره باشند. اما این امر، نشان از کمبود استعداد نیست، بلکه نشان از کمبود یک محیط فرهنگی کامل و سنجیده است، محیطی مساعد برای کار سنتی؛ فقط به یادآوری چند نکته می‌پردازیم از قبیل نوگرایی افسار گسیخته پایتخت، بی تفاوتی قدرت‌های عمومی، حرفه و رقابت، پایان دوره حمایت از هنرمندان، و جدایی و نفاق میان هنرمندان. وقتی دیگر حتی یک هنرمند معروف هم نمانده بود که سنت ناب را با همان ذوق و کارآیی عرضه کند که استادان قدیم عرضه می‌کردند، آنگاه “نوگرایان” و مکتبی‌ها روی صحنه موسیقی ظاهر شدند و موسیقی خود را به شنوندگانی بی‌فرهنگ تحمیل کردند. اگر سماعی یا درویش‌خان زنده بودند هیچ کس جرأت نمی‌کرد موسیقی‌یی را که معروف به “بازاری” است در همنازی‌های سنتی اجرا کند. اغلب موسیقی دانان از تعلیمات مشکل ردیف خسته شده‌اند، و بر نظریه پیشرفت و نوگرایی اصرار می‌ورزند، و نوآوری‌های خود را به اسم نوگرایی در مقابل قدمت اسلاف خود عرضه می‌کنند. افرادی که اگر زمان قدیم بودند آنان را به عنوان شاگردانی که قادر به یادگیری سبک سنتی نیستند می‌دانستند، اینک، در نبود رقابت، تبدیل به ستارگان و

پیشگامان راه جدید شده‌اند. اکثر آنان هنرمندان بسیار مستعدی هستند و موفقیت آنان موجه است، اما تنها رضایت شنوندگان امروز یعنی آن دسته را که فاقد فرهنگ قدیم هستند، در باب موسیقی علمی به دست می‌آورند. در میان این شنوندگان، برخی، که به لزوم تغییر در موسیقی باور دارند، تأکید می‌کنند که دیگر نمی‌توان همان موسیقی زمان طاهرزاده را ساخت. دلیلی که اقامه می‌کنند آن است که "باید در زمان خود زندگی کرد" و این که "سلیقه عمومی عوض شده". اما دلیل اصلی آن است که دیگر طاهرزاده یا میرزا حسین قلی وجود ندارند. و اما سلیقه عمومی، البته به دلیل فقدان انگیزه، تضعیف شده است، اما به یقین اگر طاهرزاده در تالار رودکی می‌خواند، اشک حضار جاری می‌شد.

نظریه پیشرفت لزوماً با فرعونیت غریب‌دگی همراه می‌شود، و پیشرفته‌ترین افراد، آنان هستند که منحصرأ به سبک غربی می‌پردازند. معه‌ذا، آنان کاملاً از فرهنگ ملی خود دور نمی‌شوند، بلکه فقط می‌خواهند میراث ملی را عقلایی، هماهنگ و برای گروه هم‌نوازی تنظیم کنند. شاید، این جای کوچکی که ما به موسیقی التقاطی از نوع ایرانی - غربی داده‌ایم تعجب‌آور باشد، اما چنانچه برخی معتقدند، موسیقی التقاطی وخیم‌ترین مخاطره برای سنت است. معه‌ذا به نظر ما، این امر فقط در ایران وجود ندارد. دیدیم که در نهایت وارده‌های خارجی در روزگار ما محدود می‌شوند به چنگانه (آرپژ)‌های کوچک، درجه سوم گام، وزن‌ها، رقص‌های سه‌ضربی (والس) یا هم‌نوازی‌های معمولاً هم‌صدا. حتماً زمانی وجود داشته که این موسیقی التقاطی بسیار شدیدتر بوده است، بخصوص وقتی وزیری به سمت مدیر هنرستان موسیقی اشتغال داشته است. این نکته از تصنیفات او برای دو یا سه صدا برای تار، برای پیانو و آواز، در چهار صدایی‌ها با کنترباس، پیانو، کلارینت، تار و غیره روشن می‌شود، اما چنانکه گفتیم، این نوع موسیقی از رونق افتاد، و سبک مکتبی خود را از تأثیر غرب رها‌نید. کسانی که مایلند در موسیقی غربی پیش‌تر روند دیگر موسیقی‌دانانی با زیر بنای مکتبی - سنتی نیستند، بلکه فقط کسانی هستند که موسیقی کلاسیک غربی را فرا گرفته‌اند. تصنیفات آنان عوامل دستگاهی و ضربی را از میراث ملی وام گرفته‌اند. اما ساخت آنها جز بجز در شکل کلی غربی است مثلاً این تصنیفات قطعاتی از موسیقی سمفونیک هستند که سبک آنها رنگی از موسیقی محلی دارد، و یادآور موسورسکی یا توریناست. در این موارد، می‌بایست بیشتر راجع به تأثیر موسیقی شرق در موسیقی کلاسیک از نوع غربی سخن گفت. ممکن است مصنفان ایرانی موسیقی غربی در عقب بردن جریان موسیقی التقاطی سهمی داشته‌اند و به موسیقی‌دانان سنتی مآب استادانه نشان داده‌اند که ترکیب غربی -

شرقی نمی‌تواند مگر در یک مفهوم محدود و با فراگذشتن از تمام اقدامات محبوباته آنان در اتخاذ روشی مخالف عمل کند.

به قطع و یقین موسیقی التقاطی تصنعی را مردم و موسیقی‌دانان به دور انداختند: اقدامات برای موازنهٔ تسلسل (اشل) به هیچ‌جا نرسید؛ به غیر از موسیقی‌دانانی با زیربنای غربی هیچ‌کس این نظریه در واقع رسمی را مراعات نکرد، و یولون مطمئناً اهمیت یافت، اما به برکت "فن اجرا به شیوهٔ ایرانی" در موسیقی ایرانی پذیرفته شد، و مطمئناً جانشین کمانچه نشد؛ نه گیتار، نه بانجو، نه ماندولین نتوانستند خود را بقبولانند، نه حتی در هم‌نوازی‌های مطربی، که در آن فقط اکوردئون و کلارینت جایی یافته‌اند. برای غنی کردن مجموعهٔ صداها بیشتر آن سازهای شرقی را به کار می‌برند که در زمان‌های دور در موسیقی علمی استفاده می‌شده‌اند (عود، قانون، قیچک، یا رباب). باری، برخلاف آنچه در بسیاری از کشورها رخ داد، فرعونیت موسیقی غربی، درخشش ستارگان موسیقی ملی را مکدر نکرد.

از سوی دیگر، اعضای متنفذی در وزارت فرهنگ و هنر یا وابسته به تلویزیون ملی هستند که خطر موسیقی آمیخته را درک کرده‌اند و جلو این جریان را گرفته‌اند. از جمله می‌توان به گزیده‌یی از سخن‌رانی‌های شیراز استناد کرد که به توسط آ. دانیلو (۱۹۷۲، ص ۵۳) انجام گرفت، دانیلو در این سخن‌رانی‌ها هم‌نوازی و هماهنگی و همچنین استفاده از اشکال و قوالب ترکیبی خارجی را متهم کرد، او می‌گفت که مسیر پیشرفت دستگاه‌های ایرانی از این طریق درهم می‌شکند. در سخن‌رانی‌های دیگر قاعدهٔ موازنه که وزیری آن را می‌ستود، مورد حمله واقع شد. روی هم رفته این سخن‌رانی‌ها برداشتی بسیار خوش‌بینانه را ارائه می‌کردند اما اگر با اطمینان کامل این موضع را اختیار کنیم بر خطا رفته‌ایم، بعضی از شرقی‌ها درس‌های "سنت‌گرایان" غربی را که آ. دانیلو رهبر آن است، به خوبی مورد استفاده و مقایسه قرار داده‌اند، و از آنجای که در این مورد آنچه را که از آنان انتظار می‌رود فهمیده‌اند، از این رو سخنان خود را در جهت سخنان این عده سنت‌گرایان غربی مطرح می‌کنند، مورد ت. ز. ها کوپیان (همانجا، صص ۵۵-۵۶) یکی از این موارد است. فی‌الواقع او همان نظرات دانیلو را در مورد موسیقی هندی برداشته و آن را برای موسیقی ایرانی اظهار داشته است.

در بسیاری از ممالک مشرق زمین، مدافعان دلاور اصول قدیم، و حتی خود موسیقی‌دانان، پرچم حمایت از سنت‌ها را برافراشته‌اند، و در مذاکرات خود به اتفاق نظر رسیده‌اند اما در این مذاکرات هرگز از استادان سنتی دعوتی نشده است. از دیرباز در این جلسات بحث بر سر مسائل

حل شده یا برعکس بر سر مسائل حل ناشدنی است. و به همین طریق در ایران هم مسائل واقعی بر سر موسیقی التقاطی نیست بلکه مسأله ثانوی به شمار می‌روند. برخی ممکن است تصور کنند که تنها کافی است که ساختمان دستگاه‌ها، ردیف و سازها حفظ بشود تا موسیقی نجات یابد و حفظ بشود اما، دقیقاً در همین نقطه است، که موسیقی مواجه با بیشترین خطر است. در همین زمان است که آن دسته از افراد که هر نوع نوآوری یا جریان جدید را خرد می‌شمارند، بدون هرگونه دید، مصمم هستند که موسیقی را به زعم خود توسعه دهند: مثلاً جمع‌بندی مقالة فاضلانه یک مدافع سنت موسیقی ترک، رثوف یکتایی، که خود موسیقی دانی متعالی است حیرت آور بود (موسیقی ترک، فرهنگ لایونیاک ۱- ENCYCLOPEDIE LAV/ GNAC ۱۹۲۲، ص ۳۰۶۴). او پس از تار و مار کردن تجددگرایان، در واقع تسلسل (اشل)ی را پیشنهاد می‌کند که باعث می‌شود که تمام مقام‌ها هماهنگ شوند بدون این که زیاده از حد بی‌شکل شوند. ت. ز. ها کوپیان بارشادت کم‌تر، با امکان قبول هم‌نوایی در موسیقی ایرانی مواجه می‌شود (دانیل، ۱۹۷۱). برکشلی پس از تحقیق در اصول اصوات که فواصل صوتی را بسط می‌دهند، به اولویت تقسیم گام‌های یک نواخت روی دوازده نیم‌پرده مساوی روی پرده‌های یکنواخت بیست و چهار ربع پرده که مورد ستایش وزیری بود، رأی داد. او برای اجرای عملی نظریه خود او قطعاتی از ترکیبات خود را چندین بار روی این ساز در برابر شنوندگان و اعضای انجمن علمی در آمفی تئاتر دانشکده علوم دانشگاه تهران به اجرا گذاشت بدون این که کسی کم‌ترین احساسی از تغییر گام داشته باشد (۱۹۶۳، ص ۲۴). در کشورهای افریقای شمالی چنین شخصیتی که به دلیل طرز تفکر محتاطانه‌اش مورد تقدیر واقع می‌شود، قطعاتی از نوبا برای اجراهای بزرگ تصنیف می‌کند، و به خود عنوان مصنف را می‌دهد. نمونه‌هایی از این دست بسیار فراوانند: که سریعاً به موسیقی افتخار ظاهری محتاطانه را می‌دهند، و مسیری بسیار خطرناک و مضر از اضمحلال آغاز می‌شود. این عده آن چهره از موسیقی را حفظ می‌کنند که برای ارضای شنوندگان خارجی و بخصوص برای اعضای سازمان‌های بزرگ فرهنگی بین‌المللی در نظر گرفته شده است، و هنرمندان واقعی کنار گذاشته می‌شوند. یک موسیقی‌دان متوسط چند کارنامه افتخار جمع می‌کند و با مأموریت‌های مهم فرهنگی به مملکت خود باز می‌گردد، برعکس یک استاد هنر موسیقی اجازه سخن گفتن ندارد، زیرا او مدرک اولیه نت‌خوانی را هم به دست نیاورده است. گاهی از یک تحقیر پنهان نسبت به هنرمندان موثق ریشه گرفته است. کوشش می‌شود که موسیقی را در عوام‌فریبانه‌ترین کار آبیهایش از طریق یک شکل کردن آنها حفظ کنند: بداهه‌نوازی جایی برای تصنیف موسیقی باقی نمی‌گذارد، و تمام

استعدادهای فردی را در نطفه خفه می‌کنند و آنها را در مجموعه‌های بی طعم و مزه داخل می‌کنند. گاهی، تحت سرپوش اعمال فرهنگی، مسائل بسیار منحرف می‌شوند، و می‌توان از مواردی نام برد که عամداً توسط شخصیت‌های وابسته به این یا آن وزارت خانه از میراث سنتی جدا شده‌اند، ما تنها به یادآوری ضمنی این وجه بسیار خاص از مسأله اکتفا می‌کنیم، و به تأکید خاطر نشان می‌کنیم که در هر صورت این مسأله در مرحله اول شامل حال ایران نمی‌شود، بلکه بیشتر شامل دیگر کشورهاست. در تمام فعالیت‌های فرهنگی مسأله‌یی که هرگز مطرح نشده است، مسأله کیفیت است. کدام سیاست خود را متعهد می‌بیند که سطح هنری را تا نقطه‌یی که مثلاً صدسال پیش از این بوده است اعتلا بخشد؟ نادرند کشورهایی که راه حلی بر این مسأله یافته‌اند. مطمئناً به این امر اقدام شده، اما به یقین راه حل بیشتر موضع‌گیری‌های فردی و عاقبت‌اندیشانه بوده‌اند، نه به اجرا گذاردن برنامه‌های گسترده‌یی که در آنها منافع شخصی نقش عمده‌تری دارند تا نتیجه‌یی تعیین کننده. ما تاکنون چندین بار ذکر کردیم که مرکز حفظ و اشاعه موسیقی کرده‌ایم، که عملکرد آن از ابتدا شدیداً مغایر دیگر سازمان‌های مشابه بوده است، زیرا هدف آن نه فقط شکل دادن به مجموعه‌های تنظیم شده بوده است، بلکه شکل دادن به تکنوازان، استادان سنتی و خلوص‌گرایان آشتی‌ناپذیر بوده است. معه‌ذا جای تأسف است که این سازمان خیلی زود در خدمت معیارهای سودآور و تحت نفوذ رسانه‌ها قرار گرفت. به جای آن که همچون یک مدرسه عالی باقی بماند، و قبل از این که مواجه با خطری باشد، تبدیل به مرکز تولید موسیقی سنتی شد، حتی به قیمت این که استادان از آن گوشه بگیرند و عوامل بهتر از آن استعفا بدهند. این امر ناشی از طرز فکر خاص رهبران بسیاری از کشورهای شرقی نسبت به موسیقی دانان است که مبتنی است بر تحقیری بنیادین نسبت به آنان و در سازمان‌های مشابه مستحیل شده و مزورانه با شکلی دیگر خود را نشان می‌دهد.

آینده

در پشت تمامی این تعاقب و تسلسل تاریخ و شرایط اجتماعی - فرهنگی آنچه بزرگترین خطر از برای حفظ نت‌ها به شمار می‌رود همین طرز تلقی منفی نسبت به تمام اشکال و قوالب هنری و فرهنگی است. دوره قاجار، دوره پر برکتی برای موسیقی بود، مانند دوره شاه‌عباس، زیرا خود شاه هنرمندان را بدان سان که رؤسا و اولیای امور هم مجبور بودند طرز تفکر مشابهی را وانمود کنند. در زمان پهلوی، هنرستان موسیقی پایه گذاری شد، زیرا در اروپا بدین نحو انجام

می‌شد، سپس انجمن‌هایی تأسیس شدند تا نشان دهند که ایران، فرهنگی شایستهٔ صدور دارد. به رغم اشتیاقی که برخی از مسئولان و یک دستهٔ کوچک از شنوندگان خبیر نشان می‌دادند، بهترین هنرمندان به صورت، یا در سطح بالا به صورت مستخدم به شمار می‌آمدند، و فقط چند شخصیت انگشت‌شمار مورد احترام بودند، همچون برومند، البته نه به صورت هنرمند، بلکه به عنوان پسر وزیر، و چقدر جای شگفتی بود که حتی در آن زمان فروتن که از خانواده اشراف برخاسته بود، وقتی سازی در دست داشت همواره از گرفتن عکس طفره می‌رفت. و به هرحال بهترین استادان در گمنامی می‌زیستند. مگر خدا می‌خواست و درآمدی از راه ضبط و تدریس در پایان زندگی پیدا می‌کردند، وگرنه نام آنان را حتی کسی نمی‌دانست. با این همه هر چند به بسیاری از موسیقی‌دانان بزرگ احترام و افتخار لازم داده نمی‌شد، اما برآستی این امر پس از مرگشان عملی می‌شد. هنرمندانی که در جامعه گمنام و فراموش شده بودند به ناگهان با عنوان استاد مفتخر می‌شدند و صفحات بزرگ از روزنامه‌ها بدان‌ها اختصاص می‌یافت. هنوز برای اکثریت مردم موسیقی عمدتاً یک تفریح سرگرم‌کننده است که کمابیش یادآور جشن‌ها و میخانه‌ست، در واقع افرادی که خود را خبرگان رهبری‌کننده می‌خواندند، این طرز تفکر را شایع کرده بودند، زیرا قادر نبودند درک کنند که موسیقی غذای روح است، یک ماجرای بزرگ و شریف که خواستار علم بسیار همراه با کیفیات اخلاقی است. از سوی دیگر، یک اقلیت کوچک از مردم موسیقی را به دلیل این برداشت غلط که عموم مردم با آن مربوطند متهم کردند، و طبقهٔ جدیدی که جهت دادن به موسیقی را برعهده گرفت سخن خود را پژواک این اقلیت قرار داد، و موسیقی را مجبور به سکوت کرد. حال، تا زمانی که یکی از این دو طرز تلقی وجود دارد، موسیقی سستی نمی‌تواند پیشرفت کامل داشته باشد.

کتابنامه

منابع قدیمی

- امیرخان. *مجموع* (نسخه خطی)، تهران، کتابخانه مجلس، شماره ۲۲۱۱.
- پورجوادی، امیرحسین (تصحیح و مقدمه)،
_ "رساله در بیان چهار دستگاه اعظم"، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۱۲، تابستان ۱۳۸۰، صص. ۸۱-۹۲.
- _ "رساله در علم موسیقی"، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۱۴، زمستان ۱۳۸۰، صص. ۱۰۱-۱۱۴.
- شیرازی، قطب‌الدین. *دره التاج*، تهران، وزارت فرهنگ، ۱۳۲۴.
- عبدالمؤمن، صفی‌الدین. *بهجت الروح*، بامقابله و مقدمه و تعلیقات رابینو دی برگوماله، تهران، ۱۳۴۶.
- مراغی، عبدالقادر بن غیبی،
_ *مقاصد الحان*، به اهتمام تقی بینش، تهران، ۱۳۵۶.
- _ *جامع الحان*، به اهتمام تقی بینش، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۶.
- معمار، علی بن محمد ("بنائی"). *رساله در موسیقی* (۸۸۸ ه.ق.)، با مقدمه داریوش صفوت و تقی بینش، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۸.
- (ناشناس). "معرفت علم موسیقی"، به اهتمام یدالله ذکائی، *نامه مینوی*، تهران، ۱۳۵۰، صص. ۱۹۸-۱۹۰.
- نیشابوری، ابن محمود. "رساله موسیقی"، به اهتمام محمدتقی دانش‌پژوه، در: *هفتادسالگی فخر*، تهران، ۱۳۴۴، صص. ۹۹-۱۰۳.

منابع معاصر

- ابراهیمی، محمدرضا و صمدپور، علی، به کوشش. "ردیف سه تار: استاد سعید هرمزی"، مساز، ۱۰ جلد، تهران، ماهور، ۱۳۷۷-۱۳۷۸.
- اسعدی، هومان
- "از مقام تا دستگاه: نگاهی موسیقی شناختی به جنبه‌هایی از سیر تحول نظام موسیقی کلاسیک ایران"، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۱۱، بهار ۱۳۸۰، صص. ۷۵-۵۷.
- "نکاتی درباره ذیلی بر مقاله "از مقام تا دستگاه"، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۱۲، تابستان ۱۳۸۰، صص. ۷۹-۶۳.
- اقبال، آ. و دیگران. شعر و موسیقی در ایران، تهران، هیرمند، بدون تاریخ (۱۳۶۷).
- امام‌شوشتری، محمدعلی ایران، گهواره دانش و هنر. هنر موسیقی در روزگار اسلامی، تهران، ۱۳۴۸.
- امیرجاهد، م. دیوان امیرجاهد، تهران، ۱۳۳۳.
- باستانی، م. "کتابهای خطی درباره موسیقی"، مجله موسیقی، شماره ۱۰۵-۱۰۴، تهران، وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۴۵.
- برکشلی، مهدی. گامها و دستگاههای موسیقی ایرانی، تهران، ۱۳۵۵.
- بشی، ب. سلفای موسیقی سنتی ایران. پایگی و مواقع ریشگی، تهران، آگاه، ۱۳۶۴.
- بینش، تقی. تاریخ مختصر موسیقی ایران، تهران، آروین، ۱۳۷۴.
- پایور، فریدون
- ردیف چپ کوک برای سنتور، تهران، بدون تاریخ.
- سی قطعه چهار مضرب برای سنتور، تهران، ۱۳۵۱.
- ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی، تهران، ماهور، چاپ دوم، ۱۳۷۸.
- پیرنیکان، داریوش. موسیقی دستگاهی ایران: ردیف میرزا حسینقلی، به روایت علی‌اکبر شهنازی، تهران، ماهور، ۱۳۸۰.
- تهماسبی، ارشد
- صد رنگ رنگ، تهران، ماهور، ۱۳۷۶.
- مجموعه آثار درویش خان، تهران، پژمان، ۱۳۶۸.
- جنیدی، فریدون. زمینه شناخت موسیقی ایرانی، تهران، ۱۳۶۱.
- جهانبگلو، ج. "پژوهشی در مکاتب آواز ایران"، یادنامه استاد کریمی، تهران، ۱۳۶۴، صص. ۱۱۵-۱۳۶.
- حائری، محمدرضا. "آوای خنیا در گنبد مینا"، ایران‌نامه، ۴، ۱۳۷۰، صص. ۶۲-۵۸۹.

- خالقی، روح‌الله. سرگذشت موسیقی ایرانی، تهران، ۱۳۳۳.
- خوردش، ح.ع. تأثیر موسیقی بر روان و اعصاب، تهران، ۱۳۵۱.
- دانش پژوه، ت. نمونه‌ای از فهرست آثار دانشمندان ایرانی و اسلامی در غناء و موسیقی، تهران، ۱۳۵۵.
- درویشی، محمدرضا،
- موسیقی نواحی ایران، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۳.
- نگاهی به غرب: بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران، ماهور، تهران، ۱۳۷۴.
- دورینگ، ژان. نامه‌ای از ژان دورینگ، کتاب ماهور، ۳، تهران، ۱۳۷۲، صص. ۱۶-۱۲.
- ذکاء، یحیی. ۳۰ تین نقاره کوبی و پیشینه آن، هنر و مردم، شماره ۱۸۰، تهران، ۱۳۵۶.
- رجائی، ف. گنج سوخته. پژوهشی در موسیقی عهد قاجار، تهران، ۱۳۷۳.
- سپتا، ساسان،
- تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران، تهران، ۱۳۶۶.
- چشم‌انداز موسیقی ایران، تهران، مشعل، ۱۳۶۹.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. موسیقی شعر، تهران، آگاه، ۱۳۶۸.
- شهنازی، علی‌اکبر. ردیف اعلای موسیقی ایران، آوانگاری: ح. صالحی، تهران، کتیبه، ۱۳۶۷.
- صفوت، داریوش،
- استادان موسیقی ایران و الحان موسیقی ایرانی، تهران، ۱۳۵۰.
- ردیف جامع آوازی موسیقی سنتی ایران، به روایت حاتم عسگری فراهانی، تهران، سروش، ۱۳۷۱.
- طلائی داریوش. ردیف میرزا عبدالله: نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی، تهران، ماهور، چاپ دوم، ۱۳۷۶.
- عطرانی، ع. سنتور و نظامی، تهران، ۱۳۶۴.
- عضاری، م.ح. تاریخ پنجاه ساله هنرمندان موسیقی ایران در آذربایجان، تبریز، ۱۳۵۱.
- علیزاده، حسین. ده قطعه برای تار، ۲ جلد، تهران، پژمان، ۱۳۶۴.
- فرصت‌الدوله شیرازی، میرزا (نصیر). بحور الحان (بخش اول، بمبئی، ۱۹۱۳)، تهران، ۱۳۵۴.
- فروغ، مهدی،
- نفوذ علمی و عملی موسیقی ایران در کشورهای دیگر، تهران، ۱۳۵۴.
- شعر و موسیقی، تهران، پژمان، ۱۳۶۳.
- کیانی، مجید. ردیف میرزا عبدالله (بر اساس روایت نورعلی برومند) ۱. دستگاه شور، تهران، نی، ۱۳۶۹.
- لطفی، محمدرضا. موسیقی آوازی ایران، تهران، ۱۳۵۵.
- محمدی، محسن. "ذیلی بر مقاله "از مقام تا دستگاه"، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۱۲، تابستان ۱۳۸۰، صص. ۶۰-۴۱.

- مسعودیه، محمدتقی. "تغییر و تحول ملودی در ردیف آوازی موسیقی ایرانی"، یادنامه استاد محمود کریمی، تهران، آذر، ۱۳۶۴، صص. ۹۹-۱۰۶.
- مشایخی، و. کتابشناسی موسیقی، تهران، ۱۳۵۴.
- مشحون، حسن،
- "نظری به موسیقی ضربی ایران"، در: دو مقاله درباره موسیقی ایران، تهران، ۱۳۴۸.
- تاریخ موسیقی ایران، ۲ جلد، تهران، ۱۳۷۳.
- مفخم پایان، ل. دستگاههای موسیقی سنتی ایران، تهران، ۱۳۵۶.
- ملاح، حسین علی،
- "شرحی بر رساله موسیقی جامی"، مجله موسیقی، شماره ۱۰۲، تهران، وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۴۴، صص. ۴۹-۳۱.
- حافظ و موسیقی، تهران، ۱۳۵۱.
- تاریخ موسیقی نظامی در ایران، تهران، ۱۳۵۴.
- پیوند شعر و موسیقی، تهران، ۱۳۶۷.
- میثمی، حسین. "خاستگاه و تحول مفهوم اصطلاح دستگاه"، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۱۴، زمستان ۱۳۸۰، صص. ۶۸-۵۵.
- نصیری فر، ح. مردان موسیقی سنتی و نوین ایران، تهران، راد، ۱۳۶۹.
- وزیری، علینقی،
- دستور ویولن، تهران، ۱۳۱۲.
- موسیقی نظری، تهران، ۱۳۱۳.
- دستور جلدید تار، تهران، ۱۳۱۶.
- آوانویسی موسیقی ایرانی، تهران، فرهنگ، ۱۳۶۹.
- هدایت، م. مجمع الادوار، تهران، ۱۳۰۷.
- همانی، د.ا. تاریخ ادبیات ایران از قدیمترین عصر تاریخی تا عصر حاضر، ۲ جلد، تهران، فروغی، ۱۳۴۰.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages publiés hors d'Iran

SOURCES ANCIENNES :

- AVICENNE (Abu 'Ali al Hasan Ibn Sinâ), « Kitâb ash-shifâ », in : R. d'Erlanger, *La Musique Arabe*, vol. II, Paris, 1935.
- JÂMI, Abdorrahmân, *Traktat o muziki* (Texte persan du *Resâle-ye musiqi*, traduct. russe de A.H. Boldreva, et Tashkent, Fanlar Akademiyasi, 1960.
- HOSEYNI, Zeyn ol-'Abedin Mahmud (XVe s.), *Qânun-e 'elmi o 'amali-e musiqi*, A.'A. Rajabov ed., Tashkent, 1987.
- JURJÂNI (attribué à), « Sharh-e Mowlânâ Mobârak Shâh bar Adwâr », [1375], trad. R. d'Erlanger, in : R. d'Erlanger, *La Musique Arabe*, vol. III, Paris, 1938.
- RAJABOV, A., *Naghme-ye niyâgân*, Dushanbe, Adib, 1988.
- SAFIUDDÎN AL-URMAWÎ, « Risâlah ash-Sharafiyya », trad. R. d'Erlanger, in : R. d'Erlanger, *La Musique Arabe*, vol. III, Paris, 1938.
- SHIRVANI, Mowlânâ Fathallâh al-Mo'men, *Traité Anonyme dédié au Sultan Osmânli Muhammad II* (XVe s.), trad. R. d'Erlanger, in : R. d'Erlanger, *La Musique Arabe*, vol. IV, Paris, 1939.

SOURCES MODERNES

- ACKERMAN, Phillis, « The Character of Persian Music », in : Pope A.U. and Ackerman, Ph., *A survey of Persian Art*, London, 1936, pp. 2805-2817.
- ADELKHA, F., « 'Michael Jackson ne peut absolument rien faire'. Les pratiques musicales en République islamique d'Iran. », *C.E.M.O.T.I.* 11, 1991, pp. 23-40.
- ASADI, Hooman,
- « From Maqâm to Dastgâh: The Origin and Structure of the Radif of Persian Classical Music ». *Asia-Pacific Traditional Arts Forum: Proceedings for Symposium*. Taipei, National Institute of the Arts, 2000, pp. 101-111.
 - « Towards the Formation of the Dastgâh Concept : A Study in the History of Persian Music » Paper presented to the 5th Meeting of the Study Group

- "Maqâm" of the International Council for Traditional Music, UNESCO. August 25-31, 2001, Samarqand/Bukhara. (Forthcoming).
- ASADI, Hooman & Mahnaz Shayestehfar. "Musical Instruments in Timurid Paintings: An Organological Approach" *The Journal of Humanities of the Islamic Republic of Iran*, vol. 9, n° 3, Summer 2002, pp. 1-25.
- BAILY, J., *Music in Afghanistan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- BARKESHLI, M.,
- « La musique iranienne », in : *Histoire de la musique, Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 451-525.
- BATTESTI, TH., « La Musique traditionnelle de l'Iran. Aspects socio-historiques », *Objets et Mondes*, IX/4, 1969, pp. 317-340.
- BEEMAN, O., « 'You can take music out of the country, but...': The dynamics of changes in Iranian musical tradition », *Asian Music* 7/2, 1976, pp. 6-19.
- BELIAEV, V.M., *Persidskie tesnifi*, Moskva, 1964.
- BLUM, S., Persian folk songs in Mashhad (Iran), *Yearbook of International Folk Music Council* VI, 1969, pp. 86-114.
- BOYCE, Mary, « The Parthian Gosân in Iranian Minstrel Tradition », *J.R.A.S.*, 1957, pp.10-45.
- CARON, N. & SAFVATE, D., *Iran. Les Traditions Musicales*, Paris, Buchet-Chastel, 1966.
- CARON, N., « La musique shi'ite en Iran », in : *Encyclopédie des Musiques Sacrées*, Paris, Laberge, 1968, pp. 430-440.
- CARON, N. ET POURTORAB, M. K., « Expressions musicales de la vie quotidienne », in *La musique dans la vie*, Paris, O.C.O.R.A., 1969, II, pp.45-69.
- CATON, Margaret, "Melodic contour in Persian Music, and its connection to Poetic Form and Meaning", in : M. Caton & N. Siegel eds., *Cultural Parameters of Iranian Musical Expression*, Los Angeles, The Institute of Persian Performing Arts, 1988, pp.18-26.
- CHRISTENSEN, A., *La civilisation iranienne* (Perse, Afghanistan, Iran extérieur), Paris, Payot, 1952.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, M., *Les instruments de musique dans l'art Sassanide*, Gent, 1993.
- DURING, J., « Éléments spirituels dans la musique traditionnelle contemporaine », *Sophia Perennis*, Tehrân, 1976, pp. 134-5.
- "Music poetry and the visual arts in Persia", *The World of Music* I, 1982, pp.72-88.
- *La Musique Iranienne. Tradition et Évolution*, Paris, IFRI, 1984.
- « Théorie et Pratiques des gammes iraniennes », *Revue de Musicologie*, 71/1-2, 1985, pp. 79-118.

- « L'improvisation dans la musique d'art iranienne », in : B. Lortat-Jacob éd., *L'improvisation*, Paris, SALAF, 1987, pp. 135-141.
 - *La Musique Traditionnelle de l'Azerbayjân et la Science des Muqâms*, Baden-Baden, V. Koerner, 1988.
 - « Conservation et transmission dans les traditions musicales. Les données nouvelles », *Cahiers des Musiques Traditionnelles*, 1988, pp. 100-111.
 - « Aspetti dei Ritmo nel Medio-Oriente : Formazione e Trasformazione, Sfumature e Ambiguità ». *Ethnomusicologia, Quaderni dell'Accademia Chigiana*, XLIII, Siena 1989, pp 71 -90.
 - "The modal system of Azerbâyjâni Art Music. A Survey (133-145)", in: J. Elsner éd., *Maqâm, Raga, Zeilenmelodik. Konzeptionen & Prinzipien der Musikproduktion*, Berlin, Herausgegeben von Nationalcomitee DDR desInternational Council for Traditional Music, 1989.
 - « L'oreille islamique. Dix années capitales de la vie musicale en Iran : 1980-1990 », *Asian Music*, XXIII/2, 1992, pp. 135 -164 ;
 - *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier, 1994
 - « Vers et mélodie, récitation et chant. Eléments du dossier persan » in : Ch. Balay, Cl. Kappler, Ž. Vesel éd., *Pand-o sokhan, Mélanges offerts à Charles-Henry de Fouchécour*, Téhéran, IFRI, 1995, pp. 95-115
 - « La voix des esprits et la face cachée de la musique. Le parcours du maître Hâtam 'Asgari », in : M.A. Amir Moezzi, éd. *Le voyage initiatique en terre d'islam. Ascensions célestes et itinéraires spirituels*, Peeters, Louvain-Paris, 1996, pp. 335- 373.
 - *Musiques d'Asie Centrale. L'esprit d'une tradition*, Paris, Actes Sud, 1998.
 - « Science divine et science des hommes. Mesures d'intervalles et décalage épistémique dans la théorie de la musique persane », in : Z. Vesel, éd., *Sciences dans l'Iran ancien*, Paris, 1999, pp. 65-80.
 - « Bohur ol-alhân », « Bayât », « Bastenegâr », « Bozorg », « Chahârmezrâb », « Dâd, Darâmad », « Dashti », « Dastgâh », « Delkash », « 'Erâq », « Esfahân », « Hâl », « Hazin », « Homâyun », « Gushe », *Encyclopediad Iranica*, New-York, 1987-2000.
- ERLANGER, R. d', *La Musique Arabe*, 6 vol. Paris, Gueuthner, 1930-1961.
- EQBAL, A. et autres, *She'r va musiqi dar Irân*, Tehrân, Hirmand, 1367 / 1988.
- FARHAT, H., *The dastgâh concept in Persian Music*, Cambridge University Press, 1989.
- FARMER, H. G., "The old Persian musical modes", *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 1926, pp. 93 -95.

- *A History of Arabian Music to the XIIIth century*, London, 1929. (2th ed. 1973).
- "An outline history of music and musical theory", in: A.U. Pope & Ph. Ackerman, *A Survey of Persian Art*, Oxford University Press, 1939, pp. 2783- 2804.
- 'Abd al-Qâdir Ibn Gaibî on instruments of music, *Oriens* XV, 1962, p. 242.
- *Islam, Musikgeschichte in Bildern*. Band III Leipzig, 1966.
- GERSON-KIWI, E., *The Persian doctrine of dastgâh composition, (A phenomenological study in the musical modes)*, Israël Music Institute, Tel-Aviv, 1963.
- GOBINEAU, A. de, *Trois ans en Asie*, Paris, 1922.
- HICKMANN, H. & STAUDER, W., *Handbuch des Orientalistik. Orientalische Musik*, Leiden-Köln, 1970.
- HUART, C., *Musique Persane, Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Lavignac, vol.V, 1922 pp. 3065-3083.
- JUNG, A., *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens*, Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung, Karl Dieter Wagner, 1989.
- KHATSHI, Kh., *Der Radif*, Regensburg, 1962.
- KLITZ, B. & N. CHERLIN; « Musical Acculturation in Iran », *Iranian Studies*, IV, 1971, pp. 157-166.
- KNOSP, G., « Notes sur la musique persane », *Guide Musical*, 1909, pp. 283-286, 307-310, 327-330, 347-352).
- MASSOUDIEH, M. T.,
- *Avâz-e Shur*, Regensburg., 1968.
- Die *mathnawi* -Melodie in der persischen Kunst-Musik, *Orbis Musicae*, Tel-Aviv, n° 1, 1971, pp.57-67.
- „Tradition und Wandel in der persische Musik der 19^e Jahrhundert“, in *Musik-kulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19 Jahrhundert*, Regensburg, 1973, pp. 73-96.
- MILLER, L., *Music and Song in Persia. The art of avaz*, Richmond, 1999.
- MODIR, H., Research Models in Ethnomusicology applied to the *radif* Phenomenon, *Pacific Review of Ethnomusicology* 3, 1986, pp. 63-78.
- NASR, Seyyed Hoseyn, "The influence of sufism in Traditional Persian Music", *Studies of Comparative Religions*, VI/4, 1972, pp. 225-234.
- *Sacred Art in Persian Culture*, Cambridge Drive Ipswich, 1976;
- NETTL, B., "Attitude towards Persian Music in Tehrân, 1969", *Musical Quarterly*, 56, 1970, pp. 183-97.
- "Popular Persian Music in 1969", *Ethnomusicology*, XVI, 1972, pp. 218-39.

- "Aspect of form in the instrumental performance of the Persian *âvâz*", *Ethnomusicology*, XVIII, 1974, pp. 405-414.
- "Nour Ali Boroumand, a Twentieth century Master of Persian Music", *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, III, 1974, pp. 161-171.
- "Persian classical music in Tehrân : the Processes of Change", in : B. Nettl ed. : *Eight Urban Musical Cultures, Tradition and Change*, Urbana, 1978, pp. 146-185.
- — *The Radif of Persian Music. Studies of Structures and Cultural Context*, Urbana Champaign, 1987.
- NETTL, B. & FOLTIN, B. Jr., *Darâmad of Chahârgâh. A study of performance practice of Persian music*, Detroit, Detroit Monographs in Musicology, 1972.
- NEUBAUER, Eckardt, "Musik zur Mongolenzeit in Iran und den angrenzenden Ländern", *Der Islam* XLV, 3 (:233-259), 1975.
- OGGER, Th., *Maqâm Segâh/Sikâh. Vergleich des Kunstmusik der Irak und Iran anhand eines maqâm-Modells*, 2 Bd., Hamburg, Beiträge zur Ethnomusikologie, 15, 1987.
- PAKDAMAN, N., « La situation du musicien dans la société persane », in : J. Berque (éd.) *Normes et valeurs dans l'Islam contemporain*, Paris, 1966.
- RECKORD, Th., "The role of religious chant in the definition of the Iranian aesthetic", in : M. Caton et N. Siegel eds., *Cultural Parameters of Iranian Musical Expression*, Los-Angeles, The Institute of Persian Performing Arts, 1988, pp. 27-35.
- REZÂYEVA-BAQIROVA, R., *Târzan Mirzâ Faraj*, Bakou, 1986.
- REZVANI, M., *Le Théâtre et la danse en Iran*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1962.
- SAFAROVA, Z., *Traktat Mir Mohsen Navvaba «Vizuh ul-Agram», Traditsii Muzikalnikh Kultur*, Moskva, 1987.
- SAWA, G., *Music Performance Practice in the early 'Abbâsîd era, 123-320 AH / 750-932 AD*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1989, pp. 35-71.
- SHUSHINSKI, F. *Seyyid Shushinsky*, Baku, 1966.
- *Azerbâyjân Khalq Musiqichileri*, Baku, 1985.
- SIEGEL, N., "Contemporary Contexts for Iranian Professional Musical Performance", in : M. Caton & N. Siegel, *Cultural Parameters of Iranian Musical Expression*, Los Angeles, The Institute of Persian Performing Arts, 1988, pp. 10-17.
- SHAMILLY, G., "Mirza Bey's treatise on music", *Turkish Music Quarterly*, 1992/5.
- SHILOAH, A., "The Arabic Concept of mode", *Ethnomusicology*, 34/1, 1981.
- SHUSHINSKY, F. *Seyyid Shushinsky*, Bakou, 1966.

- TALA'I, D., *Radif. Intégrale de la musique savante persane* par Dariush Talâ'i, *setâr*, Paris, 1994 (5 C.D with booklet).
- TSUGE, Gen'ichi, Rhythmic Aspects of the Avâz in Persian Music, *Ethnomusicology*, (14:205-227), 1970.
- VARZI, Morteza, "Performer-Audience Relationship in the Bazm", in : M. Caton & N. Siegel, *Cultural Parameters of Iranian Musical Expression*, Los Angeles, The Institute of Persian Performing Arts, 1988, pp. 1-9.
- VAZIRI, *Dastur-e târ*, Berlin, 1913.
- VERTKOV, K., *Atlas muzikalnikh instrumentov narodov SSSR*, Moscou, 1963.
- VINOGRADOV, V., *Klassikitcheskie traditsii Iranskoy muziki*, Moscou, 1982.
- WILKENS, E., *Künstler und Amateure im persische Santurspiel*, Regensburg, Bosse, 1967.
- WRIGHT, O., *The Modal System of Arab and Persian Music, A.D. 1250-1300*, London, Oxford University Press, 1978.
- YÂR SHATER, Ehsân, "Affinities between Persian Poetry and Music", in: P. Chelkowski, ed. *Studies in Art and Literature of the Near-East*, New-York., 1974.
- ZONIS, Ella, "Classical Persian music today", in E. Yârshater éd. *Iran faces the seventies*, New York, Praeger, 1971
- *Classical Persian Music, an Introduction*, Cambridge Mass. 1973.