# مکتب صبا

بهار نامه

فصل نامه داخلی، پیش شماره ۲ ، یکم فروردین ۱۴۰۰

در این شماره می خوانید:

ردیف صبا

آیین کهن، آیینهٔ نو

از شارب قجری تا سبیل بال مگسی

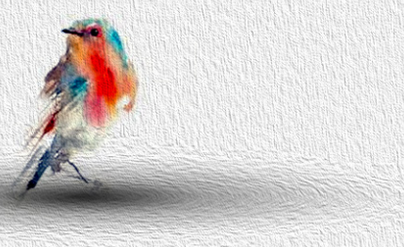
سونوریته، بافت و رفتار موسیقایی

دیسکوگرافی عبدالحسین شهنازی

مبانی حکمت و موسیقی در عصر اسلامی

رویکرد ساختارگرای صبا در نگارش ردیف موسیقی ایرانی

بررسی آواز بیات ترک در ردیف صبا از منظر مدال و فیگورشناسی



مکتب صبا
بهارنامه

فصل نامه داخلی
سال اول، پیش شماره ۲ ، بهار ۱۴۰۰
تاریخ نشر: ۱۴۰۰/۱/۱

سردبیر: عباس حمزوی
همکاران: اعضای مکتب صبا، نویسندگان مدعو
تحت نظارت: طینوش بهرامی
گرافیک و صفحه آرایی: رؤیا گرافیک

توزیع: مکتب صبا
تلفن و واتساپ: ۰۹۱۰۲۷۷۳۱۹۰
ایمیل: info@maktabsaba.com
وب سایت: www.maktabsaba.com

دیدگاه نویسندگان الزاماً مبین موضع مکتب صبا نیست.
مکتب صبا، مدرسه تعلیم ردیف موسیقی صبا زیر نظر طینوش بهرامی است.
این فصلنامه (داخلی) صرفاً برای انعکاس مطالب و محتواهای آموزشی مرتبط با مکتب صبا است.

بازنشر همه یا بخشی از مطالب با ذکر مأخذ بلامانع است.
برای نشر کامل هر کدام از مقالات بصورت مستقل اجازه کتبی نویسنده ضروریست.

فهرست:

* سخن آغازین / عباس حمزوی / ۲
* ردیف صبا / طینوش بهرامی / ٤
* رویکرد ساختارگرای صبا در نگارش ردیف موسیقی ایرانی / محمدصادق قیصری / ١٦
* دیسکوگرافی عبدالحسین شهنازی / امیرعلی اردکانیان / ۲۲
* مبانی حکمت و موسیقی در عصر اسلامی (قسمت دوم) / کاوه خورابه / ۳۱
* عکس نوشت: از شارب قجری تا سبیل بال مگسی / عباس حمزوی / ٤۲
* سونوریته، بافت و رفتار موسیقایی - مفاهیم بنیادین (۲) / طینوش بهرامی / ۵۱
* آیین کهن، آیینهٔ نو / نیکناز میرقلمی / ٦۰
* ساختار مدال ردیف صبا (۲) آواز بیات ترک / فرزام اعتمادی / ۷۲
* پیوست : لیست اسامی و گواهینامه های صادره مکتب صبا در سال ۱۳۹۹ / ۸٦
* پشت جلد : پوستر انتشار "ردیف صبا؛ به روایت طینوش بهرامی"

# سخن آغازین ؛ خاصه اکنون که صبا مژده فروردین داد

دفتر دوم **صبانامه** را در حالی پیش منظر شما سروران گرام می‌گشاییم، که همگام است با طلیعهٔ بهار و آغاز سال نو.

راقم، پیش از هر چیز بر خود فرض می‌داند، که مراتب امتنان خاصه را از همه فرهیختگانی که بازخورد دلگرمانه و تحبیب همدلانه ایشان پس از نشر پیش‌شماره اول (زمستان‌نامه) موجب وجد مضاعف گروه نویسندگان و تیم اجرایی نشریه گردید، به حضور معروض دارد. همچنین کمال تشکر را از عزیزانی که با ارسال مطالب ارزشمند خود سبب‌ساز پرمایگی شماره حاضر و آتی گشته‌اند بجای می‌آورد.

دامنه سخن را کوتاه و از تعریض کلام کلیشه‌وار در خصوص آنچه که از ادبار روزگار طی سال گذشته بر همگان رفت اجتناب نموده، و گزارشی مختصر از دست‌آوردهای مکتب صبا در سال ۱۳۹۹ خورشیدی تقدیم می‌گردد.

هزار گونه ادب، جان ز عشق آموزد

که آن ادب نتوان یافتن به مکتب‌ها (مولانا)

نکته‌ای که بسیار حائز اهمیت است و بایستی در این مجال بدان اشاره نمود، همکاری نویسندگان مطرح در زمینه موسیقی است که افتخار همراهی را به مجموعه تولیدکنندگان محتوا و گروه نشریه مکتب صبا داده‌اند. همچنین همکاری و ورود جوانان نوقلم در عرصه نگارش و موسیقی با این مجموعه مزید مسرت است.

در این نشریه از ابتدا سعی بر این بوده است که تحلیل محتوایی و موضوعی جایگزین خاطره‌نگاری و تکرار مکررات گردد، تا بدین‌وسیله موجبات تضییع برای خوانندگان فراهم نیاید. از سوی دیگر توجه به جنبه‌های هرمنوتیک، پدیدارشناسی، ریخت شناسی و نماد شناسی در مطالعات و مقالات ارائه شده بیشتر مداقه نظر قرار گرفته‌اند، که این خود پاسداشت حرمت خواننده را برای تخصیص اوقات شریف خود جهت مطالعه و مرور مطالب **صبانامه** بجای می‌آورد. در نهایت؛ نگاه به موسیقی پساصبایی با رویکرد **سنت، آیین و نوگرایی** در مقابل باستانشناسی موسیقی از دیگر نکات مورد نظر برای حفظ و تداوم سویه‌ها در روند نگارش تولید مقالات بوده است.

در سالی که گذشت، همراهان مکتب صبا شاهد دیگر اتفاقات خجسته‌ای بوده‌اند، که عناوین اهم آنها به شرح زیر است:

- آغاز آموزش ردیف صبا برای دانشجویان مقطع کارشناسی ارشد در دانشگاه هنر.

- بازنگری و بازنگارش آوانگاری ردیف صبا و آماده‌سازی دفتر اول برای چاپ و نشر.

- تولید مجموعه آموزش تصویری دوره اول ردیف صبا با همکاری مؤسسه خنیاگر.

- تأسیس کارگاه تولید ساز (سه‌تار) و ارائه اولین نمونه سه‌تار مکتب صبا با توجه به خصایص صوتی ساز «عشقی» پس از دو سال تحقیق و تولیدات آزمایشی.

- بنیانگذاری **اندیشکده مکتب صبا** .

- تشکیل کارگروه‌های تخصصی برای تولید **دانشنامه مکتب صبا** .

- مشاوره، همکاری و نظارت بر ۲ پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد با گرایش مکتب صبا .

- تکمیل دوره فراگیران مکتب صبا و اعطای گواهینامه پایان دوره به ایشان (لیست اسامی در پیوست همین نشریه)

- تعیین **جایزه بزرگ مکتب صبا** ، که پایان هر سال به یکی از اعضای مکتب صبا تقدیم خواهد شد. (جزییات بیشتر در شماره‌های آتی اطلاع‌رسانی خواهد شد.)

در پایان این مقال، نوید تولید و نشر ویژه‌نامه‌ای به‌مناسبت زادروز ابوالحسن خان صبا در ۱۴ فروردین به حضورتان معروض داشته، سالی خجسته و توأمان با آرامش را از دادار هستی‌بخش برای شما آرزو می‌نماییم.

**۲۹ اسفند ماه ۱۳۹۹**

**عباس حمزوی**

www.maktabsaba.com

# ردیـفِ صـــبا

## طینوش بهرامی

**مقدمه**

موسیقیِ ایرانی موسیقی‌ای شفاهی است که با انتقالِ تعدادِ متنابهی از سرمشق‌های آهنگین، آموزش داده می‌شود (نک: مبانی نظریِ موسیقیِ ایران، ۱۳۹۰:۲۴). این سرمشق‌ها (گوشه‌ها) در مجموعه‌هایی با نام‌های: دستگاه، آواز، ملحقات یا متعلقات دسته‌بندی شده‌اند و هرگاه با نظمی خاص، و نه ثابت و همیشگی، به اجرا درآیند یا مرتب گردند، تحتِ عنوانِ ردیف شناخته می‌شوند. گوشه‌ها بنابر محتوای ساختاریِ خود به گونه‌های متفاوتی نمود می‌کنند؛ گاهی به مانندِ یک سیکلِ در حرکت به زیر و بم و گاهی آهنگین (دارای آهنگ قابلِ شناسایی) و یا همراه با شعر[1]. اما آنچه نقشِ آنها را مهم می‌کند نقشِ سازمانیِ آنها در ساختارِ مدالِ دستگاه و همچنین خصلتِ زنجیره‌ای و چینشیِ آنها در روند شکل‌گیریِ دستگاه است.

چنین به نظر می‌رسد که موسیقی دستگاهیِ ایران، هم‌چنان دورانِ تکوینِ خود را طی می‌کند و هنوز نسخه‌ی نهایی از ردیفِ موسیقی و یا مبانیِ نظریِ آن در اختیار نیست. هر چند در دورانِ معاصر کوشش‌هایی برای تثبیتِ یک روایت از ردیف، که در نظامِ آموزشِ عالی مورد استفاده قرار گیرد، صورت گرفته ولی در وادیِ امر می‌توان به روشنی دید که این روایت نه جواب‌گویِ تمامِ نیازها و امکاناتِ موسیقی ایرانی است و نه موردِ اتفاقِ جمعی. یکی از مصادیقِ این عدمِ توافقِ جمعی جلسه‌ای است که با حضورِ برخی از استادانِ ممتاز و ردیف‌دانانِ برجسته در دهه‌یِ سیِ شمسی شکل گرفت که در نهایت پس از یک‌سال‌ونیم بی‌نتیجه باقی ماند و هیچ یک از روایت‌ها به عنوانِ نسخه‌یِ نهایی معرفی نشدند.[2] نتایجِ این جلسه‌ی تاریخی گرچه به توافق بر سرِ یک نسخه‌ی واحد نیانجامید اما نشان داد که در موسیقیِ ایرانی وجودِ روایت‌های متعدد از ردیف، اگر الزامی نباشد حداقل پدیده‌ای طبیعی و ذاتی است.

[1] رجوع شود به مفاهیم: آهنگ نهاد، حرکت نهاد، واژه نهاد. نک:مریام،قره‌سو (۳۵۵:۱۳۹۶)

[2] شرح این جلسه در مقدمه کتاب ردیف موسیقی ایران چاپ سال ۱۳۴۲ آمده است.

آن‌چه به عنوانِ ردیف در اختیار ما است شاملِ چندین روایت از استادانِ دوره‌ی قاجار و بعد از آن است که معتبرترینِ آن‌ها ردیفِ منسوب به میرزاعبدالله است. طبقِ شواهد و اسناد، قدیمی‌ترین روایتِ مکتوب از این ردیف از روی اجرای سه‌تارِ منتظم‌الحکما (مهدی صلحی)[۳] توسطِ مهدی‌قلی هدایت[۴] طیِ هفت سال نوشته شده است. این روایت دارای جزییاتِ اجرایی و سبک-شناسیِ سازِ سه‌تار بوده و با مضراب گذاریِ دقیق و علاماتِ اختصاریِ ابداعی نوشته شده است. این نگارش دست‌مایه‌ی اصلیِ روایت بعدی یعنی ردیف موسی معروفی بوده که علاوه بر نسخه‌ی هدایت، سرمشق‌های میرزا حسینقلی نیز در آن گنجانده شده است. حتی در پاره‌ای از موارد سرمشق‌های حسین‌خان اسماعیل‌زاده و غلامحسین دوریش نیز در آن دیده می‌شود. به طور کلی این روایت بیشتر نقشِ دایرةالمعارف‌گونه دارد و مجموعه‌ای از سرمشق‌های موسیقی در دوره‌ی موسی معروفی بوده که بینِ اهلِ موسیقی رواج داشته است. روایتِ دیگر از ردیفِ میرزاعبدالله مربوط به اسماعیل قهرمانی است که توسطِ نورعلی برومند تنظیم، تصحیح و منظم شده است. از آن روی که تا به امروز اجرای جنابِ قهرمانی در دسترس نبوده و هم‌چنین ادعای نقلِ عین به عین توسطِ نورعلی برومند مطرح نشده[۵] است، شاید بهتر باشد که به‌جای عنوانِ ردیفِ میرزاعبدالله؛ مانندِ دیگر ردیف‌ها که با نام راوی مشهورند، عنوانِ "ردیفِ نورعلی برومند" به آن اطلاق گردد.

از سویِ دیگر ردیفِ میرزاحسینقلی با روایاتِ موثقِ بیشتری در دسترس است که هم توسطِ علی‌اکبرخانِ شهنازی و هم دیگر شاگردانِ میرزا چون یوسف فروتن و دیگران کمابیش با شباهت‌های بسیار نقل و روایت شده است. علتِ این امر مربوط به تعددِ شاگردانِ میرزا حسینقلی است؛ او که نوازنده‌ی چیره‌دست در تار بوده تقریباً همه‌ی نوازندگانِ تار، یا آنان‌که بعدها سه‌تار نواخته‌اند را در دوره‌ی خود تربیت کرده است. پس سنّتِ میرزاحسینقلی را به تعبیری می‌توان زنده‌تر از سنّتِ برادرش میرزاعبدالله دانست. در میانِ شاگردانِ میرزاعبدالله، برخلافِ برادرش حسینقلی، اغلب رجال و پزشکان و صاحب منصبان و در کل علاقه‌مندانِ غیرِ حرفه‌ایِ موسیقی و یا افرادِ آماتور، به معنیِ افرادی که از راهِ موسیقی ارتزاق نمی‌کنند، به چشم می‌خورند (نک:خالقی:۱۰۵:۱۳۸۱-۱۱۰). در این میان البته ابوالحسن صبا شخصیتی کاملاً برجسته است. آنچه زندگیِ هنریِ صبا را از دیگران متمایز می‌سازد، علاوه بر ذوقِ سرشار، ارتباطِ او با همه‌ی اقشارِ موسیقایی و بهره‌مندی‌اش از دانشِ بزرگ‌ترین موسیقی‌دانانِ دورانِ خویش است. او در کنارِ آشنایی با انواعِ سازها به مطالعه‌ی موسیقیِ نواحی ایران، و همچنین موسیقیِ عامیانه اهتمام

[۳] دکتر مهدی صلحی، طبیب دانشمند و موسقیدانی که از شاگردان ممتاز و بزرگ میرزاعبدالله بوده و بعضی او را جانشین میرزا عنوان کرده‌اند. (ن،ک:خالقی، ۱۳۲۲).

[۴] حاج مهدیقلی هدایت پسر علیقلی خان مخبرالسلطنه و نوه رضاقلی خان هدایت است که در سال (۱۲۸۰ ق) متولد شد و پس از فراگرفتن مقدمات در (۱۲۹۵ ق) برای تحصیل عازم آلمان گردید. وی در (۱۲۹۷) به ایران مراجعت کرده و به تکمیل مطالعات خود در رشته زبان فارسی و عربی پرداخت و در فراگرفتن فن موسیقی سعی بلیغ کرد.

[۵] مصاحبه هرمز فرهت با نورعلی برومند که با عنوان "درس‌هایی از ماهور" توسط موسسه ماهور منتشر شده است.

www.maktabsaba.com

ورزیده است. از طرفی او را بهترین شاگردِ وزیری و درویش‌خان که هر دو به نوعی نمادِ تجدد در موسیقی ایرانی بوده‌اند[۶]، می‌دانیم. او که در بزنگاهِ تغییراتِ ساختاریِ جامعه‌ی ایران پا به عرصه گذاشته بود[۷]، در پیِ آشتی بینِ تجددخواهی و میراثِ استادانِ خویش، به کنکاش و مداقه در نظمِ نوینِ موسیقیِ ایرانی پرداخت. صبا به مثابه‌ی پلی است بین دو دوره‌ی موسیقاییِ قاجار و پهلوی[۸]. میراثِ موسیقیِ سنّتی و قاجاری در آن زمان به اعتبارِ گفته‌ها و اسناد، دچارِ بی‌نظمی و آشفتگی بوده است[۹]و چنین به نظر می‌رسد که صبا به دنبالِ ایجادِ کارگانی منسجم، به نگارشِ بخش‌هایی از دانسته‌های خود، بر مبنای آموخته‌هایش از استادانِ عصرِ خویش مبادرت ورزیده است[۱۰].

شرحِ مختصری که در این مقدمه بیان گردید روندِ کاملِ سیرِ تاریخیِ تطوّر و تکاملِ ردیفِ موسیقی ایرانی نبوده و تنها اشاره‌ای است مقدماتی در راستای تبیینِ بهترِ اهدافِ این نوشتار.

**رویکردِ صبا به نگارشِ ردیف**

ردیفِ صبا مجموعه‌ای از آهنگ‌ها و نواهایی است که از منابعِ موجود برای سازهای مختلفِ ایرانی، ردیف آوازی و حتی نغمه‌های موسیقیِ نواحیِ[۱۱] ایران تشکیل شده است. منظور از ردیفِ صبا محتوای موسیقاییِ تنظیم شده توسطِ اوست که به صورتِ منسجم برای سازهای ویلن و سنتور گردآوری شده‌اند. هر چند که سه‌تار سازِ اولیه و شخصیِ صبا بوده، امّا به دلایلِ مختلفی وی ردیفی مخصوص برای این ساز تنظیم نکرده است و یا ما آن را در دست نداریم[۱۲].

---

[۶] شاهزاده محمدهاشم میرزا (۱۴ دی ۱۲۵۸ سبزوار – ۱۸ شهریور ۱۳۱۹ ) تهران (، ملقب به شیخ‌الرئیس و متخلص به افسر، ادیب، شاعر، و نمایندهٔ ادوار دوم تا نهم مجلس شورای ملی بود. کلمه آموزشگاه را او ابداع و وارد زبان فارسی کرد. در مدح تجددخواهی درویش‌خان ومقایسه‌ی او با درویش عبدالمجید طالقانی، استاد خط شکسته‌نستعلیق که هر دو اهل طالقان هستند دو بیت زیر را سروده‌است:

درویش زمان ما م درویش نخست — هریک به رهی رسم تجدد می‌جست

آن خط درست را شکسته بنوشت — وین موسیقی شکسته را کرد درست

[۷] شروع سه‌تار نوازی صبا نزد درویش خان مصادف بود با پایان جنگ جهانی اول و آغاز تحولات سیاسی و اجتماعی ایران که با روی کار آمدن رضاخان در سال ۱۳۰۵ دوران تجدد و گذار از سنت قاجاری در فرهنگ و هنر ایران جدیت بیشتری یافت که یکی از مصادیق آن در موسیقی تاسیس مدرسهٔ عالی موسیقی وزیری در سال ۱۳۰۲ است.

[۸] «صبا سرپل تاریخ موسیقی ایران است[...] از یک طرف شاید بدون مساعی او اساساً تداوم موسیقی کلاسیک قاجاری با مشکل روبه‌رو می‌شد، از طرف دیگر برجسته‌ترین آهنگسازان دو دههٔ اول رادیو که شیوهٔ جدیدی را در خلق موسیقی همه‌پسند با تکیه به موسیقی کلاسیک ایرانی بنا نهادند، مستقیماً از آموزه‌های او بهره برده بودند، صبا از منظر تاریخی چون وداعی به نظر می‌رسد و چون سلامی: وداع محترمانه و گرم و عاطفی با موسیقی کلاسیک قاجاری، و سلامی به راه‌های نویی که گشوده خواهد شد» (فیاض، ۱۳۹۴:۱۳۳).

[۹] در مجمع الادوار هدایت این‌گونه شرح داده : «... اخیراً باز اساتیدی پیدا شدند آنچه در دست داشتند به قالب هفت دستگاه ریختند و جلو تتبع اهل فن حصاری کشیدند، هر دستگاه را به اسم آوازی خواندند و قطعاتی را ضمیمه هر دستگاه کردند ...هر دستگاه مجموعه‌ای از عده‌ای آواز و نغمه و گوشه است در کمال پریشانی و در عین حال شامل مدلهای ممتاز و موضوعات مطبوع» (هدایت،۱۳۱۷:۸۱)

[۱۰] استاد صبا، قسمتی از ردیف‌های میرزاعبدالله را شخصاً نوشته‌اند که صفحاتی از آن در شماره‌های مختلف مجلهٔ موزیک ایران به چاپ رسیده است. (نک:تجویدی، ۱۳۷۰)

[۱۱] به طور اخص موسیقی گیلان به واسطه‌ی ریاست مدرسه صنایع مستظرفه شهر رشت.

[۱۲] آنچه صبا به عنوان ردیف سه‌تار (ماهور_همایون) نگاشته است بسیار شبیه به ردیف سازی منسوب به میرزاعبدالله است که روایت مهدی‌قلی هدایت و موسی معروفی مؤید آن است. این

به نظر می‌رسد که رویکرد صبا در نگارشِ ردیف، خلاصه‌سازیِ ردیفِ میرزاعبدالله نبوده است، بلکه بیشتر گزیده‌سازیِ منابعِ موسیقاییِ موجود و حتی بهره‌برداری از منابع غیرِ رسمیِ رایج را رویکرد خود قرار داده باشد[۱۳]. نبوغِ صبا در نحوه‌ی حذفِ زواید از متن و استفاده‌ی کاربردی از ظرفیتِ گوشه-ها حیرت‌آور است. این بدان معنی است که وی در فکرِ تجمیع و یا ارائه‌ی نسخه‌ی کاملی از میراثِ موسیقیِ استادان خود نبوده است[۱۴]و با هدفی تربیتی و آموزشی، به تنظیمِ ردیفی پرداخته تا نقشِ "دستور" و "متن" را همزمان ایفا کند. با توجه به رویکردِ صبا به موسیقی، می‌توان تصور کرد که جنبه‌ی آموزشی و دستوریِ ردیفِ موسیقیِ ایرانی (تربیتِ شنوایی[۱۵] از طریقِ تشّخص دادن به نقشِ فونکسیونالِ گوشه‌ها در روندِ دستگاه توسط ملودی‌مدل‌ها) برای وی بیش از جنبه‌های میراث‌داری آن اهمیت داشته است. قاعده‌مند شدنِ تحریرها امکانِ تشخیص و حدسِ روندِ دستگاه یا آوازِ مربوطه را سهل‌تر می-نماید، لذا الگوهایِ موسیقاییِ[۱۶] ارایه شده، به طورِ مستقیم در تربیتِ شنوایی و تسلطِ تکنیکیِ هنرجویان به طورِ همزمان تأثیر می‌گذارند. به همین علت مکتوباتِ صبا را می‌توان حدفاصلی بین ردیف_دستور نامید.

دستورِ ویلن صبا به دلیلِ تعددِ شاگردان و تمرکزش بر این ساز، طبیعتاً اولین نشرِ اوست که در زمانِ خود، اولین کتابی است که تحتِ عنوانِ "ردیف" منتشر شده است. او همچنین پس از تأسیسِ هنرستانِ موسیقی به دلیل عدمِ وجودِ کارگانِ عمَلی برای سازِ سنتور، در دو نوبت، یعنی در سالهای ۱۳۲۸ و ۱۳۳۵ اقدام به انتشارِ ردیفِ سنتور می‌نماید[۱۷]. ردیفِ سنتورِ صبا بیشتر معطوف به ردیف‌های آوازی است، هرچند که در برخی از دستگاه‌ها تا حدِ زیادی حالتِ سازی به خود می‌گیرد. همین امر باعث شده تا وابستگیِ آن به ردیفِ کلاسیکِ میرزاها، هم‌چنان ملموس بماند. مخصوصاً در دستگاه‌های نوا و راست‌پنج‌گاه بسیار شباهت به ردیفِ میرزاعبدالله دارد (نک:پایور: ردیفِ سنتورِ ابوالحسن صبا، ۱۳۷۸:۶). در زمانِ انتشارِ ردیفِ سنتور، وی چهل و شش سال سن داشت و یک سال بعد در ۱۳۲۹ موفق به دریافتِ نشانِ درجه‌ی اولِ هنر از وزارتِ فرهنگ و هنرِ آن زمان می‌گردد (صفرزاده،۱۳۹۷:۲۴۴). در

---

که دو دستگاه با همان شیوه و اسلوب طراحی شده اند امّا به صورت بسیار خلاصه و گزیده. (نک:پایور:۱۳۷۸)

[۱۳] " [...] یک روز خدمتکار خانمی که تازه آورده بودیم و گویا گیلک بود، در حال جارو زدن و گردگیری با خود زمزمه می‌کرد[...] اول فکر کردم که این گوشه را همین‌طوری خوانده است اما وقتی پرسیدم که چه می‌خوانید، گفت قرایی، از او خواستم تا چند بار برایم بخواند. حتا ده مرتبه بدون این‌که یک نت آن تغییر بکند [بدهد] خواند و من یادداشت کردم. (صفرزاده:۱۳۹۷:۱۰۲ )

[۱۴] "در هیچ یک از کتاب‌های صبا تلاشی برای عرضهٔ کامل ردیف صورت نگرفته است. ردیف صبا واحدهای نسبتاً کمی دارد و بدیهی است که صبا گوشه‌های مهم را برگزیده است." (نتل:۱۹۹۲:۳۶)

[۱۵] منظور از تربیت شنوایی، آشناسازی فراگیرنده با صدای دستگاه و یا "صورت آهنگین" آن است.

[۱۶] ملودی مدل

[۱۷] انتشار جلد اول "ردیف ابوالحسن صبا برای سنتور"، به کوشش هوشنگ امیری، اسفند ۱۳۲۸، از سوی انتشارات ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ. انتشار جلد دوم مهر ۱۳۳۵، و جلد سم و چهارم پس درگذشت صبا در آذر ۱۳۳۷ و بهمن ۱۳۳۹.

این بین دو دستگاهِ ماهور و همایون را نیز با کمکِ شاگردانِ خود برای سه‌تار به نت درآورد که در بهمن ۱۳۳۹ پس از درگذشتش به چاپ رسید. شاید وجودِ ردیف‌هایی برای تار، که همه از ریشه‌ی ردیفِ میرزاعبدالله بوده‌اند، باعث شد تا صبا در نگارشِ ردیفِ سه‌تار به صورتِ مستقل تعلل نموده و اوقاتِ خود را صرفِ نگارشِ ردیف و دستور برای ویلن و سنتور و تمبک نماید که اساساً هیچگونه منبع آموزشی برای آنها وجود نداشته است.

صبا ردیفِ سنتور را کمی پس از مرگِ حبیب سماعی (تیرماه ۱۳۲۵) به یاد او، در روزگاری که هنرستانِ موسیقیِ ملی با کمبودِ منابعِ آموزشی برای سنتور مواجه بود، تنظیم کرده است (صفرزاده:همان:۱۳۱) همچنین چاپِ ردیفِ ویلن، که نتایجِ مطلوبی برای وی به همراه داشت، مشوق و انگیزه‌ی دیگرِ او برای انتشارِ ردیفِ سنتور بود. علتِ دیگری که صبا را تشویق به نوشتنِ ردیفِ سنتور و ویلن قبل از سه‌تار کرد، احتمالاً به اقبالِ عمومیِ این دو ساز و مخصوصاً ویلن برمی‌گردد. در آن زمان، و تا سال‌های بسیار، در هنرستانِ موسیقی ملی رشته‌ی تخصصی برای سازِ سه‌تار وجود نداشت. نوازندگانِ سازِ کمانچه هم، به علتِ شباهتِ این ساز با ویلن، قادر بودند از منابعِ مربوط به آن استفاده کنند و گویی دیگر نیازی به نوشتنِ کتابِ خاصی برای این ساز احساس نمی‌شد. چنانکه در ادامه می‌بینیم، حتی خودِ او هم رغبتی به تدریسِ این ساز نشان نمی‌داد.*

نکته‌ی مهم اینجاست که آنچه به عنوان ردیفِ موسیقی توسط صبا تدوین شده، جدای از این‌که برای چه سازی باشد، حاوی معلومات و باورهای او در زمینه‌ی موسیقیِ ایرانی است، لذا نمی‌توان تصور کرد که صبا با هر سازی ردیفِ متفاوتی را اجرا می‌کرده است. شباهت‌ها و ریشه‌های مشترک بینِ مطالب و محتوای موسیقاییِ نواخته‌های صبا با سه‌تار، و ردیفِ سنتور و ویلن وی قطعی و مسلم به نظر می‌رسد (البته سوای استفاده از تکنیک‌های ویژه‌ی این سازها). او حتی در ساختِ قطعات و چهارمضراب‌های ویلن از پایه‌های رایج در سازِ سه‌تار استفاده کرده است(نک:تجویدی:۱۳۳۶). شاید با احتیاط بتوان گفت که صبا با سه‌تار "فکر" می‌کرده و با تکیه بر آموزه‌های کلاسیکِ خود ایده‌های موسیقی را روی سازهای دیگر پیاده می‌نموده است[۱۸]. مؤیدِ این موضوع که بن‌مایه‌ی فکری و محتوای موسیقایی ردیف‌های صبا دارای منشأ مشترک هستند، این نقل قولِ حسنعلی دفتری است، هنگامی که از صبا تقاضا می‌کند به او سه‌تار بیاموزد و در جواب چنین می‌شنود:

"احتیاجی نیست مرتب بیایید. ردیف‌های من را خوب می‌دانید. نت هم بلد هستید. ردیفِ سه‌تارِ من هنوز چاپ

---

[۱۸] برای نمونه می‌توان به سه‌مضراب ابوعطا و شوشتری وی در ردیف سنتور اشاره کرد که ساختار آن‌ها شامل چهار عدد مضراب راست و چپ است که واحد چهارم به صورت دست‌باز یا واخوان اجرا می‌شود. همه‌ی نوازندگان سه‌تار با این پایه آشنایی کامل دارند و از حرکات تکنیکی بسیار طبیعی دست راست این ساز به حساب می‌آید. همین پایه در چند مورد از دستگاه‌ها و آوازهای ردیف سنتور دیده می‌شود و حتی قطعهٔ "*به زندان*" بر مبنای پایه برای ویلن ساخته شده که بسیار شبیه به سه‌مضراب شوشتری ردیف سنتور او است.

نشده، اگر هم بشود، همان تکه‌ها و قطعاتی است که در ویلن می‌زدم [...]" (دفتری: ۱۳۵۲ : ۳۴)*

**چند نکته پیرامونِ نواخته‌های سه‌تارِ صبا**

آنچه از ضبط‌های سه‌تارِ صبا به‌جامانده خوشبختانه چندین قطعه از دستگاه‌ها و آوازهای مختلف است که به سیاقِ ردیفی و با منطقِ کرسی‌بندیِ دستگاهی نواخته شده است. نحوه‌ی اجرای این قطعات تا حدی متفاوت با شیوه‌ی سه‌تارنوازیِ معمولِ دوره‌ی صبا است. این تفاوت، هم در محتوا و هم در تکنیک خود را نشان می‌دهد. البته تا به حال کسی این شیوه را به‌طور کامل تشریح نکرده، و یا تنها به ذکرِ چند نکته‌ی توصیفی بسنده شده یا تقلیدهایی از اجراهای به جامانده از او صورت گرفته است. چنانکه می‌دانیم به‌جز نحوه‌ی اجرا یا سبک اجرایی، محتوای موسیقی نیز در گردِهم آمدنِ عناصرِ اجرا نقش اساسی و اولیه دارد. پس برای شناختِ شیوه‌ی نوازندگیِ صبا قبل از هر چیز می‌بایست محتوای موسیقاییِ سازِ او موردِ دقت قرار گیرد.

سه‌تارِ صبا به لحاظِ کرسی‌بندی دارایِ اسلوبِ دستگاهی است، و ترتیبِ گوشه‌ها را رعایت می‌کند. امّا به لحاظِ بهره‌برداری از ردیف، بیشتر معطوف به ردیفِ آوازی است. به این مفهوم که صبا سه‌تار را به مثابه‌ی حنجره‌ی آوازخوانی می‌پندارد که گسترشِ نغمات و ادای تحریرها را با عنایت به ردیف و اسلوب آواز پیش می‌برد (تجویدی:همان). در میانِ نواخته‌های سه‌تارِ صبا، ماهور و سه‌گاه و نوا بیش‌ترین گرایش را به ردیفِ سازی دارند. او در اکثرِ مواقع همراهِ سازِ خود قطعه شعری خوانده است. حتی در یکی، از دو اجرای چهارگاه، که البته هر دو با شعر همراه هستند، به طورِ کامل تمامِ دستگاه را با شعر می‌خواند و با سازِ خود همراهی می‌کند. از آنجایی که همین موضوع در ردیفِ سنتورِ صبا نیز رعایت شده، و به همین اسلوب طراحی شده است، همراهیِ شعر و حالتِ آوازیِ ردیفِ سنتورِ صبا، محتوای آن را بسیار شبیه به نواخته‌های سه‌تارش می‌کند؛ به نحوی که با نگرشی تطبیقی به نواخته‌های سه‌تار و ردیفِ سنتورِ او، شباهت در ادایِ تحریرها و روندِ جملات بیش از پیش نمایان می‌شود.[۱۹]

**رهیافتی به ردیفِ سه‌تارِ صبا**

برای شناختِ مشّی و محتوای موسیقاییِ سه‌تارِ صبا، می‌بایست به ردیف‌های موجود که توسطِ وی طراحی شده رجوع کرد. اولین منبع در این خصوص، ردیفِ ماهور و همایونِ ایشان است، که تحقیقاً برای سازِ سه‌تار تنظیم شده است. این ردیف می‌تواند به عنوانِ اولین منبعِ ما برای نزدیک شدن به شیوه‌ی سه‌تارنوازی او حائز اهمیت باشد. با تعمق در این ردیف، شیوه‌ی قدمایی و اسلوبِ ردیفِ کلاسیک کاملاً مشاهده می‌گردد. شباهتِ محتواییِ این ردیف به روایت‌های هدایت و معروفی بسیار قابل توجه است. در واقع اینطور به نظر می‌رسد که این ردیف خلاصه‌ای از دو دستگاه هستند که با همان

[۱۹] رجوع شود به اجرای افشاری چپ کوک/ ابوعطا/ اصفهان/چهارگاه/ شور: مخصوصاً شهناز، قرچه و رضوی و عبور از دشتی.

اسلوبِ روایت‌های هدایت و معروفی برای سه‌تار تنظیم شده‌اند.[۲۰] با توجه به جمله‌بندی‌ها و شاکله‌ی تحریرها در این دو دستگاه، چنین به نظر می‌رسد که آنها به روایتِ معروفی شباهت بیشتری دارند. این شباهت حتی در نحوه‌ی نگارش مشهود است. در قسمتِ ماهور، برخی نامگذاری‌ها و قطعاتِ جدید دیده می‌شوند. از جمله *درآمدِ بنفشه*، که به نام *درآمدِ جدید*[۲۱] نیز معروف است. این گوشه، همان درآمدِ ماهورِ رایجِ امروزی است. وجودِ دو چهارمضرابِ معروفِ *ماهور* و *دلکش*، و همچنین شیوه‌ی گزینش و تلخیصِ گوشه‌ها، این ردیف را به یک روایتِ تلخیصی نزدیک می‌کند. دومین منبع ردیفِ ویلن است که به خاطرِ اختلافِ بنیادین در ساختمانِ سازِ ویلن با سه‌تار، قطعاً دارای اختلافاتی در نحوه‌ی جمله‌بندی و ادای تحریرها است. امّا به لحاظِ محتوایی و روندِ چینشِ گوشه‌ها بسیار قابلِ توجه می‌باشد. ردیف ویلنِ صبا کامل‌تر از دو ردیفِ دیگر اوست و دارای بخش‌های راست‌کوک و چپ‌کوک است. سومین منبع، ردیفِ سنتورِ صبا است که طبقِ نظرِ دکتر داریوشِ صفوت، که از شاگردان موردِ تشویقِ صبا بود، از لحاظِ محتوایی منطبق با سه‌تارِ او است.[۲۲] این گفته هرچند در نگاهِ اول ممکن است اغراق‌آمیز جلوه کند، امّا با کمی دقت در این ردیف به نظر قابلِ تأمل می‌آید. جمله‌بندی و ساختارِ ردیفی و همچنین مشّی و ادایِ تحریرها در این ردیف بسیار شباهت به نواخته‌های سه‌تارِ صبا دارد. نواخته‌های وی با سه‌تار گاهی آن‌قدر شبیه به ردیفِ سنتور است که به نظر می‌آید همان مطلب را با سه‌تار نواخته است. به عبارتی منشِ فکری و محتوای موسیقاییِ سازِ صبا در این ردیف مستتر است و ملودی‌مدل‌ها، روندِ گوشه‌ها و تحریرها مطابقتِ زیادی با ردیفِ سنتور وی دارند.

### ضرورتِ تنظیمِ ردیفِ صبا برای سه‌تار

سه‌تارِ صبا به قدری دلفریب است که هر شنونده‌ای را به سوی خود جلب می‌کند. اما چنانچه محتوای موسیقاییِ آن نادیده گرفته شود، شاید از راهِ تقلید و کپیِ قطعاتِ نواخته شده توسطِ وی تنها بتوان اندکی به ظاهرِ ساز او نزدیک شد، اما هرگز نمی‌توان به چشمه‌یِ فیاضِ نغمات او دست پیدا کرد. درکِ دایره‌ی واژگان و کارگانِ موسیقیِ صبا برای فهمِ خطِ فکریِ او در نواختنِ سه‌تار الزامی به نظر می‌رسد. خصوصاً که امروزه عاداتِ رایج در نوازندگیِ سه‌تار بیشتر از منابع و رپرتوارِ موجود برای سازِ **تار**، تأثیر می‌گیرند. ردیف‌های موجود که برای سازِ تار تنظیم شده‌اند دارای تحریرها و تکیه‌ها و همینطور مضراب-گذاریِ مخصوصِ آن ساز هستند. با تأسفِ بسیار دیده می‌شود که این ردیف‌ها نه تنها با سازِ سه‌تار، بلکه حتی با سازی مانند کمانچه هم با همان تکنیک‌ها اجرا می‌شوند و برخی مدرسان حتی قادر به تفکیکِ تکنیک از محتوا نبوده و عیناً همان روایتِ تار را از روی آوانگاری‌های موجود می‌نوازند و یا تدریس

---

[۲۰] مشخص نیست که صبا از نگارشِ این دو بزرگوار بهره جسته یا اینکه آنچه در خاطر داشته با این روایات تشابه دارد.

[۲۱] در مقابل *درآمد قدیم* در روایت هدایت که گوشه‌ی دیگری است. این گوشه با نام *مقدمه* در روایت معروفی دیده می‌شود و آنچه به عنوان درآمد قدیم در روایت هدایت آمده در نسخه معروفی و صبا تحت عنوان *درآمد دوم* ثبت شده است.

[۲۲] ایشان (دکتر صفوت) در یکی از جلسات درس سه‌تار، از نگارنده خواستند که کتاب دورهٔ دوم سنتور را تهیه کنم و وقتی علت را جویا شدم، فرمودند: "صبا همواره همین مطالب را با سه‌تار می‌نواخته و ردیف سه‌تار وی حاوی همین مطالب است."

می‌کنند. این موضوع در سه‌تار که همواره طفیلیِ سازِ تار فرض شده است، از آسیب‌شناسیِ عمیق‌تری برخوردار است. بنابراین به نظر می‌رسد که وجودِ ردیفی مخصوصِ این ساز، بسیاری از مشکلاتِ رایج بیانِ نوازندگانِ آنرا از سر راه بردارد. هر چند ردیف‌هایی از روایتِ برخی از استادان برای سه‌تار در دسترس است، اما به دلایل فراوان، روایتِ صبا از موسیقیِ ایرانی و سه‌تار بسیار جذاب‌تر است. ضمنِ آنکه اکثر آنها مُشتقّاتی از ردیف‌های کلاسیک هستند. بر اساسِ مطالب یادشده و احساسِ چنین الزامی، نگارنده پس از تلمّذِ بخشی از ردیفِ صبا نزدِ جنابِ دکتر صفوت و مطالعه در موردِ تکنیک و محتوای موسیقایی سه‌تارِ صبا، بر آن شد تا این ردیف را تنظیم و مشیِ فکری و منطق اِجرایی سه‌تارِ صبا را از این طریق تبیین نماید.

در این زمینه و با هدفِ مطالعه‌ی تطبیقی و محتوایی سازِ صبا، نخست ردیفِ موسی معروفی توسطِ نگارنده در مدتِ سه سال به زبانِ سه‌تار بازنویسی شد [منتشر نشده] که بسیار متناسب و هماهنگ با خواصِ نوازندگی سازِ سه‌تار به نظر می‌آید[۲۳]. پس از این مطالعه‌ی تطبیقی، ردیفِ سنتورِ صبا مورد دقت قرار گرفت و با آثارِ ضبط شده‌ی وی مطابقت شد. این ردیف در مدت چهار سال برای ساز سه‌تار بازنویسی و تنظیم گردیده است [اجرای آموزشیِ آن به صورتِ تصویری به زودی منتشر خواهد شد و آوانگاریِ آن نیز در دست انتشار است]. در خلالِ این مطالعه تمامیِ جملات و تحریرها با روایت‌های ردیفِ میرزاعبدالله (هدایت، معروفی، برومند) و همچنین اجراهای سه‌تارِ صبا مطابقت داده شده‌اند. به همین جهت گاهی جملاتی که در ردیف سنتور وجود نداشته ولی در ساز صبا دیده شده به مناسبت، و پس از تطبیق به متن اضافه شده‌اند[۲۴].

مطالعاتِ صورت گرفته در زمینه‌ی تکنیک، در رسم‌الخط و نگارشِ این ردیف تأثیر مستقیم داشته است. به این مفهوم که سعی شده از اختلافات و از استفاده‌ی "غلط‌های مصطلح" اجتناب گردد. زیرا در مورد پیشینه‌ی اغلبِ تکنیک‌ها در سازهای ایرانی اتفاقِ نظر وجود نداشته و در تعاریفِ موجود هم-پوشانی و خلطِ مبحث دیده می‌شود. به عنوانِ نمونه از معدود شواهدی که در این مورد به دست ما رسیده مربوط به گفتگوی صبا با وزیری در مورد "تکیه" است:

> [...] بنابراین با استاد علینقی وزیری تصمیم گرفتیم به جای آن‌که نت‌ها را با حرکتِ آرشه از هم جدا کنیم، با اشاره‌ی انگشت در نتِ بالاتر این عمل را انجام دهیم و علامتی مثل دایره‌ی کوچک برای آن در نظر گرفته و اسم آن را "تکیه" گذاشتیم [...] (ن.ک: صفرزاده: ۷۵:۱۳۹۷).

[۲۳] یکی از دلایل این موضوع استفاده موسی معروفی از نسخه‌ی هدایت است که از روی سه-تار مهدی صلحی نوشته شده.

[۲۴] مانند دوبیتی در قرایی افشاری،که در متن ردیف سنتور نیست اما در اجرای صبا شنیده می‌شود و در روایات هدایت و معروفی آمده است. [با این توضیح که قرایی در هر دو روایت حاوی فرود به بیات ترک است] و یا مقدمه سه‌گاه و یا تحریر شاه ختایی در مثنوی اصفهان و غیره.

همچنین در توضیحاتِ مهدی‌قلی هدایت در آغازِ نسخه‌ی دست‌نویسِ وی از ردیف میرزاعبدالله، تکیه به صورتِ علامتِ ساکن یا جزمِ معکوس آمده است. وی در توضیحِ این تکنیک می‌گوید:

"گذاردنِ انگشت دست روی پرده بدونِ زخمه یا برداشتنِ انگشت از پرده بدونِ زخمه در حالی که انگشتی روی پرده‌ی بالاتر باشد و آوازی از پرده برآید." (هدایت:۱۳۹۲:۱۴)

همان‌طور که می‌بینیم این عمل بیشتر شبیهِ حرکتی است که امروزه آنرا "اشاره" می‌نامیم، زیرا تکیه با تعریفِ امروزیِ خود تنها به حالتِ برشو اجرا می‌شود و حالت فروشو یا به سمتِ نتِ بَم ندارد. نمونه‌های بالا به خوبی تغییراتِ تکنیک و یا عناوین را در طولِ زمان نشان می‌دهد. نکته‌ی دیگر دخل و تصرف در نام‌گذاری و دادنِ تعریف و یا علامتِ جدید به تکنیک‌ها در دورانِ اخیر موجب ظهورِ کج‌فهمی و اختلافِ دیدگاه‌های بسیار در امرِ مبحثِ نظریِ نوازندگیِ سه‌تار شده است. لذا رسم‌الخط و انتخابِ علایم می‌بایست حتی‌الامکان از اینگونه اختلافات مبرا باشد.

نگارنده سعی داشته است با توجه به همه‌ی گزاره‌های یاد شده نقشِ مصحح و مترجم و راوی را توأمان اجرا نماید که البته کاری است دشوار و خطیر و پر مسئولیت، اما اعتقاد دارد که با وجودِ تمامِ نقایصِ احتمالی، این امر فتحِ بابی است در به دست آوردنِ نسخه‌ی مخصوصِ سه‌تار از ردیف استاد ابوالحسن صبا .

**برخی از مؤلفه‌های ردیفِ سه‌تارِ صبا**

• آنچه در ردیف‌های کلاسیک به عنوانِ آرایش‌های مضرابی و یا پنجه‌کاری وجود دارد، در ردیفِ صبا موجود نیست.

• تکرارها به حداقل رسیده و جملات کوتاه شده‌اند.

• صبا در بسیاری از موارد از جملاتِ ردیف‌های آوازی استفاده کرده است.

• مشیّ و منشِ سازیِ ردیف‌های کلاسیک در آن دیده می‌شود و در بسیاری از موارد روند جملات و ادای تحریرها با ردیف میرزاها مطابقت دارند.

• قطعاتِ ضربیِ کوچک و گوشه‌های ضربی شده در آن دیده می‌شوند که به احتمالِ زیاد متأثر از سنّتِ نوازندگی درویش‌خان است.

• تحریرهای مشابه در نقاطِ مختلف تکرار می‌شوند.

• فرم و روندِ بعضی از گوشه‌ها در دستگاه‌های دیگر تکرار می‌شود.

• فرودها حتی‌المقدور با یکدیگر متفاوت هستند. تقریباً هر گوشه فرودِ مختصِّ به خود را دارد، حتا اگر فرودها شبیه باشند، روندِ رسیدن به آنها متفاوت است. لذا میتوان گوشه را با فرود مخصوصِ خود به خاطر سپرد.

• شیوایی و بلاغتِ جملات و زیباییِ تحریرها، این ردیف را به یک مجموعه‌ی موسیقاییِ قابلِ شنیدن تبدیل کرده است که از حالتِ مشقی خارج شده و به قالبِ اجرایی نزدیک‌تر است.

• همه‌ی قسمت‌ها به مانندِ یک تکنوازی تنظیم شده‌اند و اتصالِ موضوعیِ گوشه‌ها قطع نمی‌شود.

• هر دستگاه یا آواز موجودیتی یکپارچه دارد و حالت "اپیزودیک" گوشه-ها در ردیفِ صبا، مانند ردیف‌های سازیِ دیگر، احساس نمی‌شود و از این جهت به ردیفِ آوازی شباهت بیشتری دارد.

• پس از کامل شدنِ طرحِ دستگاه یا آواز(متن)، ملحقاتِ آن‌ها (حواشی) ارائه می‌شوند که آهنگ‌هایی هستند دارای شعر که در ادامه‌ی دستگاه یا آواز می‌آیند.

• این طرح معمولاً با قالبِ مثنوی ختم می‌شود که البته در تمام دستگاه-ها موجود نیست، اما کمابیش این روند در اکثرِ بخش‌ها دیده می‌شود.

• در برخی موارد آهنگ‌هایی از خودِ او ( مانند ضربیِ سه‌گاه، به یادِ گذشته) و یا آهنگ‌های محلی (دوبدو) در میانه یا انتهای دستگاه/آواز ارائه شده‌اند.

• همه‌ی دستگاه‌ها و آوازها با چهارمضراب شروع می‌شوند، که به لحاظِ تکنیکی بیشترین بستگی را به سازِ سنتور دارند. این چهارمضراب‌ها در نسخه-ی سه‌تار حذف شده‌اند.

• محتوای موسیقاییِ ردیفِ صبا دارای مصداق‌های شنیداری بی‌شماری است که در آثارِ شاگردانِ مستقیم و غیرِمستقیمِ او نمود داشته است. برای مثال می‌توان اجرای آوازِ ابوعطای غلامحسین بنان که عیناً درآمدِ ردیفِ صبا را با همان شعر اجرا کرده است[۲۵] ذکر نمود و یا شاهکارِ روح‌الله خالقی با مطلعِ "آمدی جانم به قربانت ولی حالا چرا" و بسیاری نمونه‌های دیگر چون آوازِ دیلمان.

• بسیاری از تحریرها در ردیفِ صبا به ترانه و قطعاتِ موسیقی تبدیل شده‌اند. مانند *تحریرِ چکشی* در بیاتِ اصفهان که عیناً در ترانه‌ی در"میانِ گلها" اثر همایون خرم آمده است. این تحریر از تحریرهای مهم این ردیف است و در چندین جایِ مختلف مورد استفاده قرار گرفته است. همینطور می‌توان به تحریرِ کرشمه‌ی ابوعطا اشاره کرد که در تصنیفِ "کاروان" ساخته‌ی مرتضی محجوبی به گوش می‌رسد. درست در قسمتی که با این کلام همراه است: "با قافله‌ی باد صبا رفتی!"

طرح‌بندیِ ساده و منظّم و مصداق‌های شنیداریِ فراوان باعث می-شوند فراگیرنده در هر قسمت، روندِ موسیقی را درک کرده و به خاطر بسپارد و با آن احساس آشنایی داشته باشد. به همین جهت حفظِ این ردیف بسیار ساده است.

## نتیجه گیری

ردیفِ موسیقی ایرانی هنوز دورانِ تکوینِ خود را طی می‌کند و ضرورتِ پیدایشِ روایاتِ جدید از آن همواره احساس می‌شود. با احتیاط باید گفت آنچه در این دوره از تاریخِ موسیقی ایران می‌تواند روحِ تازه‌ای در آن بدمد، روایاتِ تازه از موسیقیِ دستگاهی است. در این راه ابوالحسن صبا یکی از پیشگامان است. او که در بزنگاهِ تاریخیِ تجدد در ایران پا به عرصه گذاشت، سبکِ قاجاری

[۲۵] *مناجات پاک یزدانا*، غلامحسین بنان و ذکرالله میثاقیان، صفحات سبز رنگ کمپانی هیزمسترزویس، تهران: ۱۳۲۶

را از موسیقیِ ایرانی زدود و آن را به روز کرد. به همین دلیل مصداق‌های شنیداری که ما امروز در دست داریم بیشتر از دلِ ردیفِ او بیرون آمده‌اند تا ردیف‌های دوره‌ی قاجار.

ردیفِ صبا مجموعه‌ای از موسیقیِ رایجِ زمان او و موسیقیِ نواحیِ ایران است. این ردیف بر خلافِ تصّورِ غلط، خلاصه‌ی ردیفِ میرزا عبدالله نیست، بلکه حاویِ مطالبِ جدیدی است که در بسیاری از موارد از ردیفِ آوازی و دیگر منابع بهره گرفته است.

صبا در آموزش به وجودِ دستور اعتقادی نداشت و معتقد بود که نواختنِ ردیف‌ها برای فراگیری سازها کافی است. مخصوصاً در موردِ سه‌تار عقیده داشت که بهترین روش برای یادگیریِ صحیحِ مضراب‌های راست و چپ، نواختنِ ردیفِ آوازی است[۲۶].

محتوای سه‌تارِ صبا علاوه بر دارا بودنِ اسلوبِ قدمایی، بسیار معطوف به ردیف‌های آوازی است، و اوزانِ شعری در آن نقش کلیدی دارند. از اجراهای صبا می‌توان نتیجه گرفت که جملات و تحریرهای سازِ او بسیار به ردیفِ سنتورش شباهت دارد. با اینکه خلاصه‌ی دستگاهِ همایون و ماهور را برای سه‌تار نوشت اما با نگاه به نواخته‌ها و دیگر آثارش شاید بتوان چنین نتیجه گرفت که وی از ادامه‌ی ارائه‌ی خلاصه‌ی ردیفِ قدما صرفِ نظر کرده و به محتوای موسیقایی و روایتِ خود دلبستگی و تعلقِ خاطرِ بیشتری نشان داده است .

حتی اگر چنین استنباطی داشته باشیم که طبقِ گفته‌ها و نوشته‌ها، عمرِ صبا برای تمام کردنِ ردیفِ سه‌تار کفاف نداده باشد[۲۷] باز هم با توجه به شیوه و اسلوبِ تنظیمِ ردیفِ همایون و ماهور، که پس از مرگِ او منتشر شد، باید گفت که آن شیوه‌ی موسیقایی در روایاتِ هدایت و معروفی بیشتر قابل ردیابی است. اما آنچه خودِ صبا نواخته، بیشتر به ردیفِ سنتورش شبیه است. حتی اگر چنین باوری هم نداشته باشیم همچنان الزامِ تهیه‌ی نسخه‌ی سه‌تاریِ این ردیف به اعتبارِ خود باقی است.

با احساسِ این الزام، نگارنده ردیفِ سنتورِ صبا را برای سازِ سه‌تار ترجمه و روایت (تألیف) نموده که حاویِ مؤلفه‌های اصلیِ سازِ صبا است و در آن سعی شده است تا نحوه‌ی مضراب‌گذاری و مشّیِ موسیقایی و تکنیکی ایشان حتی‌الامکان رعایت گردد.

ما عقیده داریم که برایِ درکِ موسیقیِ صبا، باید "موسیقیِ" صبا را فراگرفت نه الزاماً "موسیقی‌ای" را که صبا فرا گرفته است. لذا روایتِ او از موسیقی ایرانی را بهترین دروازه‌ی ورود به جهان موسیقاییِ او می‌دانیم.

[۲۶] "[...] صبا سیلاب‌های شعر را با مضراب راست که قوی‌تر است می‌نواخت و به شاگردانش توصیه می‌کرد. مثلا در اجرای یک بیت شعر هرگز پای مضراب چپ را به میان نمی‌آورد ولی در مورد نت زینت یا زینتی که خارج از سیلاب شعری باشد با مضراب چپ کار می‌کرد[...]" (نک:تفضلی: ۱۳۳۶)

[۲۷] " صبا خیال داشت برای سه‌تار دستوری تهیه کند و ردیف کلیه‌ی آوازها را بنویسد، ولی عمرش وفا نکرد." (نک:تفضلی:همان)

www.maktabsaba.com

**منابع و مآخذ :**


_ برومند، نورعلی: *درس‌هایی از ماهور*، تهران: ماهور، ۱۳۸۴

_پایور،فرامرز: دوره‌های سنتور ردیف استاد ابوالحسن صبا، تهران:ماهور،۱۳۷۸

_ تفضلی، تقی: *سه‌تار صبا*، تهران: ماهنامهٔ مجلهٔ موسیقی،دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۸،بهمن ۱۳۳۶

_ تجویدی، علی: *نکته‌هایی از ویلن صبا*، مجلهٔ موسیقی، دوره سوم، ش۱۸ ، بهمن ۱۳۳۶

_ خالقی، روح الله: *سرگذشت موسیقی ایرانی*، تهران:ماهور،۱۳۸۱

_ دفتری، حسنعلی، دیدار با حسنعلی دفتری: *تکنواز پرشور و شیفته‌ی ساز*،تهران: هفته‌نامه تماشا،شمارهٔ۱۱۲ ، خرداد ۱۳۵۲

_ صفرزاده، فرهود: *در قفس*، تهران: فنجان، ۱۳۹۷

_ فیاض، محمد رضا: *تا بردمیدن گل‌ها*، تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۹۴

_ *مبانی نظری موسیقی*،گروه مولفان، تهران: ماهور، ۱۳۹۰

_ مریام، آلن: *انسان شناسی موسیقی*، ترجمهٔ مریم قرسو، تهران: ماهور، ۱۳۹۶

_ معروفی، موسی: *ردیف موسیقی ایرانی*، تهران: انجمن موسیقی ایران،۱۳۴۲

_ نتل، برونو: ردیف *موسیقی ایران*، ترجمه علی شادکام، تهران:سوره مهر ۱۳۸۸

_ هدایت، مهدی‌قلی: *مجمع‌الادوار*، نوبت سوم، در وضعیت حاضره،۱۳۱۷

_ ایضاً: *ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی* به روایت مهدی صلحی (منتظم الحکما) ، نت‌نویسی مهدیقلی هدایت (مخبرالسلطنه): تهران، ماهور: ۱۳۹۲

www.maktabsaba.com

# رویکرد ساختارگرای صبا در نگارش ردیف موسیقی ایرانی

## محمدصادق قیصری

مقوله‌ی نگارش ردیف در تاریخ موسیقی ایران، پس از طی فراز و نشیب-های فراوان مرحله‌ی گذار خود را سپری می‌کند و به مرور نگارش ردیف با روایت‌های مختلف امری است که شاید برای موسیقی دستگاهی ایران، ضرورت بیشتری پیدا کرده باشد. از جمله مسائلی که در این باب حائز اهمیت می‌گردد مفاهیم روایت‌گری و ساختارگرایی است که مدخل مفصلی در مطالعات نظری هنر معاصر را در بر می‌گیرد. مطالعات بینارشته‌ای می‌تواند در بسیاری از حوزه‌ها به ایجاد نگرش‌های نوین منجر شود. بررسی واج‌شناختی و دستوری(صرف-نحو) که برخاسته از علم زبان‌شناسی هستند توسط پژوهشگران موسیقی مانند گوستاو بکینگ[1] و لئونارد برنشتاین[2] در مطالعات موسیقایی مورد استفاده قرارگرفته‌اند. البته رومن یاکوبسن[3] که از سرآمدان فرمالیسم ادبی است در ترغیب موسیقی‌دانان به واج‌شناسی بی‌تأثیر نبوده و پس از وی شاهد ظهور این دست مطالعات بینارشته‌ای بوده‌ایم. نگرش‌های نوین به طور مثال در زمینه‌ی موسیقی فقط معطوف به تکنیک‌ها و سبک‌های نوازندگی نبوده و در حوزه‌ی نظری هم می‌توان شاهد آن‌ها بود که با توجه به نتایج مفید مطالعات بینارشته‌ای می‌توان در پیشبرد تحقیقات نظری پیرامون موسیقی ایرانی از آن بهره‌مند شد. در تاریخ موسیقی ایران ابوالحسن صبا یکی از پیشگامان ارایه‌ی رویکردی تازه در نگارش ردیف است؛ حال آن‌که صبا به هر دلیلی در مکتوبات خود به حد کافی به ایده‌ی خود جامه‌ی عمل پوشانده یا خیر موضوع مورد بحث ما نیست ولی در مورد جنبه‌ی عملی کار او ما با روایت مهمی از ردیف روبه‌رو هستیم که بحث پیرامون نحوه‌ی کار او در این زمینه از ابعاد مختلفی قابل تعمق و تامل است؛ از همین رو در این نوشتار مختصر سعی بر آن است تا نگرش و رویکرد صبا از منظر ساختارگرایی مورد بررسی قرار گیرد.

[1] *G. Becking*
[2] *L. Bernstein*
[3] *R. Jakobson*

www.maktabsaba.com

**ساختارگرایی در موسیقی**

مفهوم ساختارگرایی در زمینه‌ی موسیقی‌شناسی قبل از ظهور ساختارگرایان وجود داشته. «رساله هارمونی» ژور[۴] در سال ۱۹۰۵ میلادی بر مفهوم نظام در موسیقی تأکید می‌کرد. «تاریخچه زبان موسیقی» اثر موریس امانوئل[۵] در سال ۱۹۲۸ و «مقدمه بر موسیقی معاصر» اثر رنه لایبویتز در سال ۱۹۴۷ که هر دو تا اندازه‌ای از مراحل نخست علم زبان‌شناسی ملهم شده بودند، از جمله مطالعاتی هستند که به مفهوم ساختار در موسیقی اختصاص داشتند(فکوهی،۱۳۷۸). از منظر ساختارگرایی، همانگونه که اجزای نظامی همچون نظام خویشاوندی با نظام زبان، تنها در ارتباط متقابل با یکدیگر معنی می‌یابند، موسیقی نیز مرکب از اجزایی است که با یکدیگر شبکه‌ای پیچیده از ارتباط‌ها و نقش‌ها می‌سازد(همان). با رشد مفهوم ساختارگرایی در زبان-شناسی و اصولاً نظریه‌های ادبی و هنری، بسیاری از متفکران نظری حوزه‌ی موسیقی نیز با رویکرد ساختارگرا به مطالعه پرداخته‌اند که در همین راستا شاهد مطالعات تطبیقی بین زبان و موسیقی بوده‌ایم. زبان و موسیقی دارای انطباق هستند، انطباق اصلی درباره‌ی استفاده هر دو از صداست و بحث پیرامون وجود ریشه‌های مشترک بین این دو رشته و وجود یک انطباق ساختاری همواره مورد پرسش بوده ولی به طور کلی اکثر پژوهش‌ها ارتباط بین آن‌ها را نفی نکرده‌اند بلکه اختلاف اغلب بر سر نحوه‌ی این ارتباط و دامنه‌ی آن بوده است. به طور مثال تعامل بین زبان و موسیقی در هند به نحوی است که تأثیر زبان نه تنها در متن آواز بلکه بر سبک موسیقی دستگاهی نیز مشاهده می‌شود. ویژگی‌های زبان گفتاری بر موسیقی اثر گذار است، در هند شعر معمولاً با الگوهای آهنگین سنتی خوانده می‌شود و تشخیص آن‌که یک فرد هندی در حال خواندن شعر است یا خواندن آواز، بسیار سخت است[۶]. هم‌چنین با بررسی موردی هر ناحیه‌ی خاص فرهنگی ممکن است به نتایج مختلفی دست یابیم که کار را برای ارایه‌ی یک حکم کلی دشوار می‌کند. این مسئله برای ویلیام برایت در مورد موسیقی هند به این نتیجه می‌رسد که موسیقی دستگاهی هند عمدتاً مبتنی بر موسیقی آوازی است، بنابراین می‌توان الگوهای گفتاری را در سازهای مختلف منعکس ساخت[۷]. این رویکرد می‌تواند به یک نشانه‌شناسی موسیقایی منتج گردد، که امکانات خاصی را برای مطالعه-ی موسیقی‌های نواحی مختلف پیش روی ما می‌گذارد. موسیقی دستگاهی ایران نیز می‌تواند به مثابه‌ی یک نظام نشانه‌ای مورد مطالعه قرار گیرد، که در ادامه ما با توجه به رویکرد صبا در نگارش ردیف موسیقی ایرانی، سعی داریم این روش ساختارگرایانه را مورد واکاوی قرار دهیم.

**ردیف به مثابهٔ متن**

برای بیان اینکه موسیقی ایرانی به مثابه‌ی یک متن مورد مطالعه قرار گیرد، ابتدا نیازمند آن هستیم تا ارتباط ساختار درونی و بیرونی آن را بر اساس

[4] *Gevaert, 1905, Traite de l'harmonie, Paris- Bruxelles, ed. Henri Lemoine*
[5] *Maurice Emmanuel*
[6] *BLACKING, John, A Commonsense View of All Music, Cambridge University Press, 1987*
[7] *BRIGHT, William, "Language and Music: Areas for Cooperation", CLASSEN, C., HOWES, D., SYNNOTT, A., Aroma, London & New York, Routledge, 1994*

www.maktabsaba.com

منطق ساختارگرایان شرح دهیم. یعنی موجودیت و صورت ایجابی این منطق پیرامون موسیقی دستگاهی تبیین پذیر باشد. به عبارتی «موسیقی دستگاهی ایران که متن و نشانه‌ی کلان محسوب می‌شود، با اتکا بر روابط بین دستگاه‌ها تفسیر پذیر و تحلیل شدنی است، از این رو که اگر از مجموعه‌ی هفت دستگاه، برخی از آن‌ها را در نظر نگیریم، روابط بین لایه‌ها یا متون دیگر که در تحلیل و تفسیر دخالت دارند، امکان پذیر نخواهد بود، زیرا به نظر می‌رسد اعتبار و موجودیت موسیقی ایرانی وابسته به روابط بین دستگاهی است» ( رشیدی، ۱۳۹۳: ۱۰۰)

پس روابط بین دستگاهی دارای اهمیت خاصی است یعنی دستگاه‌ها، گوشه‌ها و حتا نت‌ها بر اساس رابطهٔ هم‌نشینی و در مجاورت با یکدیگر موجب پیدایی متن اصلی می‌شوند. برای مثال گوشهٔ شکسته که بین دستگاه ماهور و آواز بیات ترک و افشاری مشترک است و با اجرای گوشه‌های پسین و پیشین دلالت خود را بروز می‌دهد(همان)[۸]. روابط بین نت‌ها به نحوی است که مثلاً در درآمد شور مخاطب پس از شنیدن نت فا و نت‌های بعدی یعنی نت سل و لا کُرُن که نشاندار شده‌اند، تعلق این درآمد به دستگاه شور را درک می‌کند. پس نت‌ها در یک حالت بی‌نشان عملاً معنایی برای مخاطب موسیقی دستگاهی نخواهند داشت. این موارد از جمله مقولاتی است که می‌توان شباهت زبان با موسیقی را مورد تحقیق قرار داد زیرا با ورود مباحث نشانه‌شناسانه می‌توان ابعاد دیگری از متن ردیف را نمایان کرد. البته بحث در این باب خود پژوهشی مجزاست که در این نوشتار قصد شرح کامل آن را نداریم و ما با اشاره به آن قصد داریم هرکدام از اصول ساختارگرایی را با رویکرد صبا و نگاه او در باب ردیف مورد تحلیل قرار داده و موازین ساختاری ردیف صبا را تبیین کنیم.

طبق تعریف ژان پیاژه، ساختار بیان یک کلیت است؛ یعنی اجزای آن دارای هماهنگی و همبستگی درونی هستند. لذا در تحلیل نهایی، اجزای یک ساختار دیگر حیات و تکامل مستقل ندارند. در موسیقی ایرانی هر **دستگاه** شامل سازمان و ساختاری درونی است که از گوشه‌ها تشکیل شده است. همچنین روابط بین گوشه‌ها به روابط درونی دیگری یعنی روابط نت‌ها پیوند می‌خورد. پس در یک نگاه کلی ما با یک نظام نشانه‌ای متشکل از روابط ساختاری درونی و بیرونی روبه‌رو هستیم. برای ساختارگرایان چند اصل بیش از باقی اصول در تحلیل متن یا اثر حائز اهمیت می‌شود که در ادامه به صورت موردی با ردیف صبا تطبیق داده می‌شود.

### ساختار نهایی

شاید مهم‌ترین هدف ساختارگرایی را بتوان دست‌یابی به ساختار نهایی یک متن دانست، امری که توسط نحله‌های مختلف این جریان همواره به انحای مختلف در آثارشان مطرح شده است. گره‌ماس بر این اعتقاد بود که **ساختار** مقدم بر معناست و از همین رو شناخت ساختار نهایی باید در همه‌ی مراحل کار تحلیل قرار گیرد. صبا با حذف زوائد از ردیف و نوعی گزیده‌سازی به دنبال رسیدن به یک ساختار نهایی از هر دستگاه و در نهایت کل ردیف موسیقی ایرانی است. برای مثال در مورد تعداد گوشه‌ها در ردیف‌های دیگر این مسئله

[۸] برای مطالعهٔ بیشتر پیرامون نشانه‌شناسی در موسیقی ایرانی نگاه کنید به : رشیدی، صادق، " درآمدی بر نشانه‌شناسی موسیقی" ،تهران: نشر علم،۱۳۹۳.

www.maktabsaba.com

نمود دارد. فهرستی که مهدی برکشلی و موسی معروفی برای تعداد گوشه‌ها تنظیم کرده‌اند، به ترتیب ۲۲۸ و ۴۷۱ گوشه است(برکشلی، ۱۳۵۲) که این تعداد در ردیف صبا به مراتب کمتر است. این مسئله مؤید آن است که صبا خلاصه‌سازی ردیف را مدنظر قرار نداده بلکه با تعمق در هر دستگاه گوشه‌های اصلی و فرعی را همراه با حفظ حالت آوازی نگارش کرده است. آن‌چه در مواجه‌ی اول با ردیف او به چشم می‌خورد، ساختار منسجم هر دستگاه است که برای مخاطب ردیف، سهولت در یادگیری را در پی دارد. زیرا ابتدای امر شاکله و ساختار اصلی هر قسمت در ذهن جای می‌گیرد و صرفاً با انباشتی از نت‌ها روبه‌رو نیستیم. این عمل همان چیزی که در نگاه فرمالیستی هم شاهد آن هستیم، یعنی می‌توان با حذف مطالب حاشیه‌ای به ساختار و فرم نهایی راوی دست پیدا کرد.

### عدم نگرش صرفاً تاریخی

در تحلیل ساختارگرا نگاه تاریخی لزوماً ملاک واقع نمی‌شود. یعنی «یکی از مهم‌ترین نکته‌ها که ساختارگرایان پیش کشیدند درک ضرورت دوری از تحلیل تاریخی بود. مفهوم تبدیل الگوهای ساختاری، و این نکته که دگرگونی‌ها و از این شکل به آن شکل شدن‌ها در **خود**، یعنی در نظامی بسته صورت می‌گیرد...»(احمدی،۳۱۷:۱۳۷۴). به نحوی مواجه با اثر یا متن با ماده‌ی اصلی آن (واژگان یا اینجا گوشه‌ها و نت‌ها) خواهد بود، که در ردیف صبا شاهد آن هستیم. او به دنبال بازتولید ردیف قدما آن هم با نگرشی صرفاً تاریخی نبوده است. چراکه جریان سنت‌گرا همواره در حفظ و اشاعه‌ی ردیف کوشیده و او به دنبال تدوین روایت جدیدی از کلیّت ردیف موسیقی ایرانی بوده است. پس او برای رسیدن به یک ساختار نهایی از هر دستگاه مسیر تاریخی را مدنظر قرار نداده بلکه با توجه به بینش و دانش شخصی‌اش از موسیقی مواردی را حذف یا اضافه می‌کند بدون بیم آن‌که تاریخ ردیف موسیقی ایرانی را آسیب‌پذیر بداند، زیرا واقف بود که ردیف همواره از سوی شیوه‌ی سنتی حفظ خواهد شد[۹].

### بِینامَتنیّت

این مفهوم که ریشه در آرای باختین داشت توسط کریستوا بسط و گسترش یافت، کریستوا سعی داشت محدودیت‌های شاکله‌ی ساختارگرا را نشان دهد. یعنی متن نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست.(مکاریک، ۷۲:۱۳۹۳) توجه به ارتباط و نوعی گفتمان میان متن اصلی با متونی بیرون از آن در مفهوم بینامتنیت نهفته است. مناسبات بینامتنی را می‌توان در هنرهای غیرکلامی مثل موسیقی و فیلم مشاهده کرد.(همان) در موسیقی ایرانی که با سطح وسیعی از تنوع ملودیک در مقام‌های موسیقی نواحی مختلف مواجه هستیم، این نگاه بینامتنی راهگشای افق‌های جدیدی است. اگرچه که مستلزم شناخت دقیق و علمی از موسیقی ایرانی است و صبا این ویژگی را به نحو احسن دارا بود؛ از همین رو توجه او به نغمه‌های موسیقی نواحی مختلف ایران

[۹] برای مثال ردیف موسی معروفی که درحکم یک دایرةالمعارف ردیف موسیقی ایرانی است و در سال ۱۳۳۱ منتشر شد.

این رویکرد بیامتنی را به ذهن متبادر می‌سازد. یعنی خارج از متن و روایت اصلی دوران معاصر خود، او به تحقیق و گردآوری گوشه‌هایی برگرفته از متون خارجی(موسیقی نواحی و تعزیه) که دارای پیوند ساختاری با متن اصلی هستند، پرداخت و این نغمات را مانند نوعی ملحقات در بخش پایانی درست پس از گوشه‌های اصلی (بدنه) هر دستگاه آورده است. صبا با سفر به شهرهای مختلف به جست‌وجوی این نغمات در خلال جامعه و فرهنگ عامه پرداخت. او بنا به دوره‌ای که ریاست مدرسه‌ی صنایع مستظرفه گیلان را عهده‌دار بود به طور اخص به تحقیق در موسیقی عامه‌ی این منطقه پرداخت و گوشه‌ای چون گوشه‌ی دیلمان را در بخش آواز دشتی اضافه کرد. همچنین از دیگر موارد می‌توان به گوشه‌های صدری و قرایی در آواز افشاری اشاره کرد که به همین نحو نگارش کرده و عیناً در ردیف آورده است[۱۰]. پس نگاه فرامتنی و بینامتنی در این بخش از کار او نمود پیدا کرده است. از طرفی توجه او به موسیقی نواحی و تعزیه هم‌چنین کلام و شعر در موسیقی از جمله مسائلی است که می‌توان برای بحث روایت‌گری از ردیف از آن بهره جست.

در آخر باید اشاره کنم که در این نوشتار کوتاه نمی‌شود به یک رأی کلی در مورد رویکرد ساختارگرا در موسیقی ایرانی رسید و با توجه به این‌که این مدخل در مطالعات معاصر به تازگی و در سال‌های اخیر از آن بحث شده، با کمبود منابع داخلی مواجه است. لذا این‌گونه جستارها حکم پیش‌درآمد را دارند که به منظور ترغیب به سوی مطالعات بینارشته‌ای نگاشته می‌شوند تا شاید در آینده بتوان از دریچه‌ی زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی ابعاد بیشتری از موسیقی ایرانی را مورد مطالعه قرار داد. موسیقی ایران در نقاط مختلف جغرافیای وسیعش، همواره با کلام و شعر آمیخته بوده و مباحث زبان‌شناسی و علم نشانه‌شناسی توانایی ایجاد بینشی تازه در مطالعات موسیقایی را دارا هستند.

با توجه به مطالب مذکور صبا برخوردش با ردیف به مثابه‌ی یک متن بوده که با هدف دستیابی به یک ساختار نهایی، با نگاهی بینامتنی از امکانات موسیقی در حاشیه(نواحی و تعزیه) بهره کافی را برده و رویکرد غیر تاریخی را در پیش گرفته است. مسئله‌ای که در مراحل کار ساختارگرایان و مواجهه‌ی آن‌ها با یک متن مشاهده می‌کنیم. البته قصد نداریم یک رأی کلی را درباره‌ی نحوه‌ی کار صبا صادر کنیم، بلکه قسمتی از کار وی، که با اصول ساختارگرایی همخوان بوده را شرح داده‌ایم و این نوشتار کوتاه قطعاً در مقام یک بحث مقدماتی و شاید طرح بحث به این مسئله طرح گردید تا در مطالعات آتی پرسش از امکان طرح یک نگاه بینارشته‌ای در باب موسیقی ایرانی مورد بررسی پژوهشگران و علاقه‌مندان قرار گیرد.

---

[۱۰] " [...] یک روز خدمتکار خانمی که تازه آورده بودیم و گویا گیلک بود، در حال جارو زدن و گردگیری با خود زمزمه می‌کرد[...] اول فکر کردم که این گوشه را همین‌طوری خوانده است اما وقتی پرسیدم که چه می‌خوانید، گفت قرایی، از او خواستم تا چند بار برایم بخواند. حتا ده مرتبه بدون این‌که یک نت آن تغییر بکند [بدهد] خواند و من یادداشت کردم. (صفرزاده:۱۳۹۷:۱۰۲)

سه‌تار دست‌ساخت ابوالحسن صبا

**منابع:**


- احمدی،بابک، حقیقت و زیبایی، تهران: نشرمرکز،۱۳۷۴.
- افراشی، آزیتا، تحلیل موسیقی از دیدگاه زبان‌شناسی، فصلنامهٔ فرهنگستان هنر، زمستان ۱۳۸۱.
- رشیدی، صادق، " درآمدی بر نشانه‌شناسی موسیقی" ،تهران: نشر علم،۱۳۹۳.
- رشیدی، صادق، " نشانه‌شناسی موسیقی دستگاهی ایران"، نامه‌ی پژوهش فرهنگی،۱۳۹۰.
- صبا، مجموعه یادداشتها و مقالات، در قفس، تهران: فنجان، ۱۳۹۷.
- فکوهی، ناصر، اسطوره شناسی سیاسی، تهران: فردوس،۱۳۷۸.

*- BLACKING, John, A Commonsense View of All Music, Cambridge University Press, 1987-*

*- BRIGHT, William, "Language and Music: Areas for Cooperation", CLASSEN, C., HOWES, D., SYNNOTT, A., Aroma, London & New York, Routledge, 1994*

*- Enescu, George, Aspects of Musical Semantics from the Perspective of Structuralism, Semiotics and Narratology, Artes. Journal of Musicology no. 17-18, 2018, 119-135 P.*

# دیسکوگرافی عبدالحسین شهنازی

## امیرعلی اردکانیان

**عبدالحسین خان شهنازی:**

**ابعاد ناشناخته**

عبدالحسین‌خان شهنازی فرزند کوچک مرحوم آقامیرزاحسینقلی فراهانی و برادر کوچک‌تر علی‌اکبرخان شهنازی، از معدود اعضای خاندان هنر می‌باشد که کارنامه هنری او به طور مدون مورد بررسی و تحقیق قرار نگرفته است. هرچند با وجود شاگردان متعدد وی نظیر جلیل شهناز، فرهنگ شریف، و مهدی مجرد تاکستانی که از او به یادگار مانده‌اند میتوان به بخشی از فعالیت وی به عنوان آموزگار تار پی برد، اما ابعاد نوازندگی و آهنگسازی او خصوصا از منظر صفحه‌شناسی، آنچنان که باید، مورد توجه قرار نگرفته است.

در این مقاله به این دو بعد کمتر شناخته شده از کارنامه هنری وی خواهیم پرداخت. در بخش نخستین به مجموعه آثار به جا مانده از تار او، و در بخش دوم به کارنامه آهنگ‌های ساخته شده توسط وی می‌پردازیم.

عبدالحسین‌خان شهنازی در جوانی

(عکس از کتاب *گلبانگ محراب تا بانگ مضراب*)

www.maktabsaba.com

**بخش اول:**

بطور کلی آثار بجا مانده از تار عبدالحسین خان شهنازی به دو نوبت ضبط تقسیم می‌شوند:

۱. تهران – کمپانی هیزمسترزویس – ۱۳۰۷ خورشیدی

۲. تهران – کمپانی هیزمسترزویس – ۱۳۰۸ خورشیدی

متاسفانه تا آنجایی که نگارنده اطلاع دارد و آنطور که از شواهد برمی‌آید، عبدالحسین‌خان شهنازی نه در نوبت ضبط دیگری حضور داشته و نه با کمپانی دیگری قراردادی امضا کرده است. لازم به ذکر است که عبدالحسین‌خان شهنازی از اولین نوازندگانی است که به استخدام رادیو درمی‌آید و به اجرا میپردازد. اما به علت پخش زنده‌ی برنامه‌های رادیو و عدم وجود دستگاه ضبط در اداره رادیو برای ضبط و نگهداری آثار، اثری از تار وی در سال‌های فعالیتش در رادیو وجود ندارد. اما لازم به یادآوری است که تا سال ۱۳۲۷ که وی در قید حیات بوده است، دستگاه های ضبط خانگی/خصوصی نظیر دستگاه های صفحه‌پرکنی خانگی و یا دستگاه‌های ضبط سیمی به ایران معرفی شده بودند و در بعضی خانه‌ها موجود بودند. از این جهت این امکان وجود دارد که در آینده صفحه و یا نوار سیمی‌ای ضبط شده از ساز وی در واپسین سالهای حیاتش چه به صورت خصوصی و چه پرشده از روی رادیو (بطور خانگی) پیدا شود.

**نواخته‌ها:**

**۱. نوبت اول: ۱۳۰۷ خورشیدی**

اولین آثار به جا مانده از تار عبدالحسین شهنازی به تابستان ۱۳۰۷ برمیگردد، زمانی که کمپانی گرامافون تحت نام هیزمسترزویس برای بار سوم در دوره ی دوم ضبط (۱۳۰۵-۱۳۱۸) راهی تهران میشود و در خیابان لاله زار اقدام به ضبط صفحات گرامافون از موسیقی‌دانان ایرانی (و ارمنی) میکند. خوانندگانی که در این صفحات وی را همراهی میکنند سیدجواد بدیع‌زاده و مادام سیرانوش ملکونیان میباشند. آثار ضبط شده در این نوبت، به شرح زیر میباشند:

ساز و آواز سه گاه با آواز سیدجواد بدیع‌زاده

ساز و آواز بیات ترک با آواز سیدجواد بدیع‌زاده

(از مجموعه نگارنده)

| شماره کاتالوگ | شماره صفحه | فرم | آوازه‌خوان | نوازنده | نام اثر | مطلع |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 18-212907 | AX 904 | ساز و آواز | سیدجواد بدیع زاده | عبدالحسین‌خان شهنازی | سه گاه ۱ | عمریست که تا پیش گل روی تو خارم |
| 18-212908 | AX 904 | ساز و آواز | سیدجواد بدیع زاده | عبدالحسین‌خان شهنازی | مخالف ۲ | خواهی تو به تیغم بکش و خواه رها کن |
| 18-212909 | AX 905 | ساز و آواز | سیدجواد بدیع زاده | عبدالحسین‌خان شهنازی | بیات ترک ۱ | من آن نیم که ز عشقت کناره کنم |
| 18-212910 | AX 905 | ساز و آواز | سیدجواد بدیع زاده | عبدالحسین‌خان شهنازی | شکسته مثنوی ۲ | ز شام تا به سحر بر سرم گل اندود است |
| 2-0219270 | AZ 19 | تصنیف | سیرانوش ملکونیان | عبدالحسین‌خان شهنازی | تصنیف سه گاه ۱ | هان ای نسیم سحری پیش یار |
| 2-0219271 | AZ 19 | آواز ضربی | سیرانوش ملکونیان | عبدالحسین‌خان شهنازی | ضربی سه گاه ۲ | ناصحا پند مخوان در گوشم |
| 2-0219276 | AZ 16 | تصنیف | سیرانوش ملکونیان | عبدالحسین‌خان شهنازی | چهارگاه ناله عاشق ۱ | ؟ |
| 2-0219277 | AZ 16 | آواز ضربی | سیرانوش ملکونیان | عبدالحسین‌خان شهنازی | ضربی چهارگاه ۲ | ؟ |

نکته: اسامی ذکر شده در جدول به رنگ قرمز را به علت نبود منابع کافی نمیتوان کاملا قطعی دانست.

www.maktabsaba.com

**۲. نوبت دوم: ۱۳۰۸ خورشیدی**

دومین سری از آثار به جا مانده از تار عبدالحسین خان شهنازی به تابستان و پائیز ۱۳۰۸ برمیگردد، زمانی که کمپانی هیزمسترزویس برای ادامه ضبط های انجام شده در نوبت پیشین بار دیگر به تهران می‌آید.

هنرمندانی که در این نوبت ضبط، عبدالحسین خان شهنازی را همراهی میکنند به شرح زیر میباشند:

آواز(مرد): سیدجواد بدیع زاده – سیدمحمدخان – اسماعیل‌خان ادیب خوانساری – ابوالحسن‌خان اقبال‌آذر

آواز(زن): اخترخانم یگانه – نیراعظم خانم رومی – ایران خانم (ایران‌الدوله هلنی)

ویولن: جهانگیر وفادار – ابراهیم‌خان منصوری

تنبک: اصغر آکومپانیان – مهدی‌خان غیاثی

این آثار به شرح زیر میباشند:

| شماره کاتالوگ | شماره صفحه | فرم | آوازه‌خوان | نوازندگان | نام اثر | مطلع |
|---|---|---|---|---|---|---|
| BX5134 | GF 001 | تکنوازی | - | عبدالحسین‌خان شهنازی | پیش‌درآمد چهارگاه ۱ | - |
| BX5135 | GF 001 | ساز و آواز | سیدجواد بدیع زاده | عبدالحسین‌خان شهنازی | چهار گاه ۲ | ؟ |
| BX5136 | GF 002 | تصنیف | سیدجواد بدیع زاده | عبدالحسین‌خان شهنازی[۲] جهانگیر وفادار اصغر آکومپانیان | تصنیف افشاری: ای مرغ بی‌آشیان۱ | ای مرغ بی‌آشیان ببرون شو از بوستان |
| BX5137 | GF 002 | تصنیف | سیدجواد بدیع زاده | عبدالحسین‌خان شهنازی جهانگیر وفادار اصغر آکومپانیان | تصنیف افشاری: ای مرغ بی‌آشیان ۲ | ای مطرب از دلبرا نغمه دل‌آویز |
| BX5138 | GF 003 | تصنیف | سیدجواد بدیع زاده | عبدالحسین‌خان شهنازی جهانگیر وفادار اصغر آکومپانیان | تصنیف همایون: جلوه گل ۱ | جلوه گل بوی سنبل |
| BX5139 | GF 003 | تصنیف | سیدجواد بدیع زاده | عبدالحسین‌خان شهنازی جهانگیر وفادار اصغر آکومپانیان | تصنیف همایون: جلوه گل ۲ | ای عشق آخر کردی بی‌خبرم |
| BX5186 | GF 008 | تکنوازی | - | عبدالحسین‌خان شهنازی | همایون ۱ | - |
| BX5187 | GF 008 | تکنوازی | - | عبدالحسین‌خان شهنازی | بیداد ۲ | - |
| BX5298 | GF 009 | تکنوازی | - | عبدالحسین‌خان شهنازی | راست پنجگاه ۱ | - |
| BX5299 | GF 009 | تکنوازی | - | عبدالحسین‌خان شهنازی | ماوراءالنهر ۲ | - |
| BX5211 | GF 017 | تصنیف | اختر خانم یگانه | عبدالحسین‌خان شهنازی | تصنیف ماهور: باده سرخ ۱ | ؟ |
| BX5212 | GF 017 | ضربی و رنگ | اختر خانم یگانه | عبدالحسین‌خان شهنازی | ضربی ماهور و رنگ ۲ | ؟ |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| BA244 | GF 028 | ساز و آواز | اسماعیل ادیب‌خوانساری | عبدالحسین‌خان شهنازی | دشتی ۱ | گر ناله من در دل سنگش اثری داشت |
| BA245 | GF 028 | ساز و آواز | اسماعیل ادیب‌خوانساری | عبدالحسین‌خان شهنازی | رهاوندی ۲ | آواز من از کنگره عرش کشیدم |
| BA167 | GF 036 | ساز و آواز | نیراعظم رومی | عبدالحسین‌خان شهنازی | سه گاه ۱ | ..... کامرانی را |
| BA168 | GF 036 | ساز و آواز | نیراعظم رومی | عبدالحسین‌خان شهنازی | سه گاه ۲ | مگر به عشق دلی زنده ماند و جاوید |
| BA177 | GF 039 | ساز و آواز | سیدمحمدخان | عبدالحسین‌خان شهنازی | بیات ترک ۱ | به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم |
| BA178 | GF 039 | ساز و آواز | سیدمحمدخان | عبدالحسین‌خان شهنازی | بیات ترک شکسته ۲ | گدای میکده ام لیک وقت مستی بین |
| BA179 | GF 045 | ساز و آواز | ایران‌خانم(ایران‌الدوله هلنی) | عبدالحسین‌خان شهنازی | شور ۱ | ؟ |
| BA180 | GF 045 | ساز و آواز | ایران‌خانم(ایران‌الدوله هلنی) | عبدالحسین‌خان شهنازی | گلریز ۲ | لله غم دایه غم هم صحبتم غم |
| BX5133 | GF 055 | ساز و آواز | سیدجواد بدیع زاده | عبدالحسین‌خان شهنازی | ماهور ۱ | می فروشان که به یک جرعه دل از ما بردند |
| BA221 | GF 056 | ساز و آواز | سیدجواد بدیع زاده | عبدالحسین‌خان شهنازی | همایون: شور عشق ۱ | به خدا که گر بمیرم ز تو دست برنگیرم |
| BA288 | GF 056 | ساز و آواز | سیدجواد بدیع زاده | عبدالحسین‌خان شهنازی | قرایی ۲ | بسکه دل اندر خم هر تار مویش بسته ام |
| BA252 | GF 061 | تصنیف | نیراعظم رومی | عبدالحسین‌خان شهنازی[۳] ابراهیم خان منصوری مهدی خان غیائی | تصنیف سه گاه: شب و جدایی ۱ | ای شب جدایی که تیره و تاری |
| BA253 | GF 061 | تصنیف | نیراعظم رومی | عبدالحسین‌خان شهنازی ابراهیم خان منصوری مهدی خان غیائی | تصنیف سه گاه: شب و جدایی ۲ | با همه ی ستمگری از همه مهربان تری |
| BA306 | GF 062 | تصنیف | نیراعظم رومی | عبدالحسین‌خان شهنازی[۴] ابراهیم خان منصوری مهدی خان غیائی | اپرت مناجات عاشق ۱ | ؟ |
| BA307 | GF 062 | تصنیف | نیراعظم رومی | عبدالحسین‌خان شهنازی ابراهیم خان منصوری مهدی خان غیائی | اپرت مناجات عاشق ۲ | ؟ |
| BA353 | GF 068 | ساز و آواز | ابوالحسن اقبال‌آذر | عبدالحسین‌خان شهنازی | درآمد نوا ۱ | لاابالی چه کند دفتر دانایی را |
| BA354 | GF 068 | ساز و آواز | ابوالحسن اقبال‌آذر | عبدالحسین‌خان شهنازی | نهفت حسینی ۲ | دیده را فایده آن است که دلبر بیند |
| BA355 | GF 069 | ساز و آواز | ابوالحسن اقبال‌آذر | عبدالحسین‌خان شهنازی | افشار ۱ | گویند کسان بهشت با حور خوش است |
| BA366 | GF 069 | ساز و آواز | ابوالحسن اقبال‌آذر | عبدالحسین‌خان شهنازی | افشار نهیب ۲ | گر باده به کوه دهی رقص کند |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| BA356 | GF 070 | ساز و آواز | ابوالحسن اقبال‌آذر | عبدالحسین‌خان شهنازی | قره باغ ۱ | نامفهوم (شعر به زبان آذری است) |
| BA365 | GF 070 | ساز و آواز | ابوالحسن اقبال‌آذر | عبدالحسین‌خان شهنازی | شکسته فارس ۲ | ؟ |
| BA181 | GF 076 | ساز و آواز | ایران‌خانم(ایران‌الدوله هلنی) | عبدالحسین‌خان شهنازی | همایون ۱ | ؟ |
| BA182 | GF 076 | ساز و آواز | ایران‌خانم(ایران‌الدوله هلنی) | عبدالحسین‌خان شهنازی | بیداد ۲ | لاله چشم برافروز که از مردم چشم |
| BA367 | GF 083 | تکنوازی | - | عبدالحسین‌خان شهنازی | سه گاه ۱ | ندارد |
| BA368 | GF 083 | تکنوازی | - | عبدالحسین‌خان شهنازی | سه گاه مخالف ۲ | ندارد |
| BA357 | GF 091 | ساز و آواز | ابوالحسن اقبال‌آذر | عبدالحسین‌خان شهنازی ابراهیم خان منصوری مهدی خان غیاثی | بیات ترک ۱ | زان پیش که از زمانه تابی بخوریم |
| BA262 | GF 101 | ساز و آواز | اسماعیل ادیب‌خوانساری | عبدالحسین‌خان شهنازی | ماهور ۱ | ؟ |
| BA263 | GF 101 | ساز و آواز | اسماعیل ادیب‌خوانساری | عبدالحسین‌خان شهنازی | عراق ۲ | مسکین دل دردمند بیچاره من |
| BA238 | GF 104 | ساز و آواز | نیراعظم رومی | عبدالحسین‌خان شهنازی[۵] ابراهیم خان منصوری مهدی خان غیاثی | ابوعطا ۱ | آخر ای سنگدل این زنخدان تا چند |
| BA239 | GF 104 | ساز و آواز | نیراعظم رومی | عبدالحسین‌خان شهنازی ابراهیم خان منصوری مهدی خان غیاثی | حجاز ۲ | ؟ |

نکته: اسامی ذکر شده در جدول به رنگ قرمز را به علت نبود منابع کافی نمیتوان کاملا قطعی دانست.

www.maktabsaba.com

نمونه‌هایی از لیبل صفحات ضبط شده از عبدالحسین شهنازی

از چپ:

ردیف اول: تک‌نوازی در دستگاه همایون - ساز و آواز چهارگاه با سیدجواد بدیع‌زاده

ردیف دوم: ساز و آوار ماهور با سیدجواد بدیع‌زاده - تصنیف جلوه گل در همایون با آواز سیدجواد بدیع‌زاده

www.maktabsaba.com

از چپ:

ردیف اول: اپرت مناجات عاشق با آواز نیراعظم رومی - ساز و آواز سه گاه با نیراعظم رومی

ردیف دوم: ساز و آواز افشاری با ابوالحسن‌خان اقبال‌آذر - ساز و آواز نوا با ابوالحسن‌خان اقبال‌آذر

(تمامی صفحات به غیر از صفحات همراه اقبال‌آذر، ساز و آواز چهارگاه با بدیع‌زاده، و اپرت مناجات عاشق، از مجموعه شخصی نگارنده میباشند. چند مورد یاد شده که از مجموعه نگارنده نمی‌باشند، از سایت ایبی برداشته شده‌اند.

www.maktabsaba.com

**ساخته‌ها:**

اطلاعات فراوانی از کارنامه آهنگسازی عبدالحسین‌خان شهنازی در دسترس نیست، و تنها تعداد محدودی اثر را میتوان با قطعیت بیشتر، ساخته و پرداخته وی دانست. فارغ از پیش‌درآمد چهارگاه که در فهرست بالا به آن اشاره شد و به احتمال زیاد از ساخته‌های خود عبدالحسین‌خان شهنازی میباشد، تنها تعداد محدودی تصنیف از وی به جا مانده است. دو تصنیف با نام‌های ۱. باد نوبهاری (با صدای غلامحسین بنان و شعری از رهی معیری) و ۲. آفرین (با صدای نیراعظم رومی و شعری از حسین مسرور) را میتوان با قطعیت بیشتری از ساخته های وی دانست. در پایین شعر این دو اثر آورده شده است.

**۱. باد نوبهاری – شوشتری – رهی معیری[۶]**

می اگرش شورافکن اثری‌ست
چشم تو را تاثیر دگری‌ست
از نگهت سوزد خرمن جان
در می اگر از گرمی اثری‌ست
نظر ز حال ما چه پوشی از جفا
که بر گدای خود سلطان را نظری‌ست
فصل بهار آمد، غنچه به بار آمد
لاله کشد میل طرف چمن
هر طرفی یاری، از لب دلداری
بوسه رباید، جز لب من
در این بهارم ای صنم
بنه قدم بر چشم تر
که شاخه گل چو بردمد
به طرف جو باشد خوشتر
گوید به تو از جانب گل باد نوبهاری
کز غنچه لب کام دل عاشقان برآری
دوران گل و حسن تو گردد سپری
آن به که به آزار من ای گل در گذری
نام جفا پس از این نبری

**۲. آفرین – سه‌گاه – حسین مسرور[۷]**

آفرین به آن صورت، آفرین(۲)
که از تیرگی‌های آب و گل
پدید آورد صورتی چنین
جمالی چنین شوخ و دلربا
نگاری چنین نغز و نازنین
کس ندیده بشر را نکوتر از ماه
با جمال بهشتی تبارک الله
دست حق تو را به همراه
گل نباشد بدین خوشبویی
مه نتابد بدین خوشرویی (پرسویی)[۸]
ای که با این همه خوبی و رسایی
به معشوق حقیر رخ نگشایی

www.maktabsaba.com

تصنیف آفرین در سه گاه با آواز نیراعظم خانم رومی

(از مجموعه نگارنده)

**نتیجه‌گیری:**

۱. نواخته های عبدالحسین‌خان شهنازی از منظر تاریخی و مطالعه روند تغییرات فنی و سلیقه‌ای موسیقی ایرانی در دوران گذار(پهلوی اول) و همچنین شکل گیری نوآوری ها و سبک‌های جدید اهمیت بسزایی دارند. برای مثال میتوان به سبک موسوم به شیرین‌نوازی اشاره کرد که توسط شاگردان عبدالحسین خان شهنازی ادامه داد شده است. با وجود اینکه هیچ‌کدام از صفحات ضبط شده از او شباهت زیادی به سبک شیرین‌نوازی ندارد، گفته میشود که وی در سالهای پایانی حیاتش دچار تغییر سبک نسبی در نوازندگی شده است. و از آنجایی که اکثریت شاگردان وی در همان سالهای پایانی حیاتش، شاگرد وی بوده‌اند، این روایت چندان دور از ذهن به نظر نمیرسد.

۲. تنوع مایه های ایرانی اجرا شده توسط عبدالحسین شهنازی نشانگر توانایی و تسلط وی به ردیف موسیقی ایرانی میباشد.

۳. باقی ماندن تعداد محدودی اثر آهنگسازی‌شده توسط وی میتواند نشانگر این باشد که با وجود داشتن ذوق و توانایی در زمینه خلق آثار آهنگسازی‌شده، عبدالحسین شهنازی خود را در درجه اول و بیشتر از هرچیزی یک نوازنده تار میدانسته و صرفا گاه و بی‌گاه به سراغ خلق آثار آهنگسازی‌شده میرفته است.

۴. هرچند تعداد تصانیفی که بتوان با قطعیت آنها را از آثار عبدالحسین‌خان شهنازی دانست محدود به دو اثر میباشد، اما این احتمال وجود دارد که تصانیفی که وی با اخترخانم یگانه و نیراعظم رومی اجرا کرده است، از ساخته های خود او باشد.

۵. آثار به جا مانده از وی با وجود تعداد محدودشان، از اهمیت هنری و تاریخی به سزایی برخوردار هستند. نواخته‌های وی از صلابت، قدرت، و شیرینی خاصی برخوردار هستند و با وجود تشابه به نواخته‌های هم‌نسلان‌اش از منظر وجود نوآوری، شباهت چندانی به دیگران از منظر سبک ندارد. سبک نوازندگی وی در این دوره کاملا مختص به شخص وی میباشد. جمله‌پردازی های متفاوت و نوآورانه، استفاده غیرمعلول از تکنیک های مختلف تارنوازی، سلیقه و سبک منحصر به فرد در اجرای چهارمضراب‌ها و جملات/قطعات ضربی از جمله ویژگی‌هایی‌ست که ساز وی را پراهمیت و متمایز کرده است.

۶. به طور کلی میتوان میراث به جای مانده از عبدالحسین خان شهنازی را آثار متفاوت و باکیفیت وی در زمینه تارنوازی و همچنین شاگردان وی دانست که سبک و طرز فکر اجرایی او را تا حد زیادی دنبال کرده‌اند. امید که این میراث و مهم تر از هرچیزی سبک وی و نگاه وی به معقوله‌ی نوآوری در زمینه موسیقی ایرانی و بخصوص تارنوازی مورد توجه و یادگیری نسل حاضر و نسل‌های بعدی قرار گیرد. راهش پررهرو باد.

وی در ۲۸ اسفند ماه سال ۱۳۲۷ در میانه‌ی دهه پنجم زندگی‌اش در تهران درگذشت و در گورستان امامزاده عبدالله در شهرری به خاک سپرده شده. جایی که بعدها اعضای دیگر خانواده شهنازی، از جمله حاج علی‌اکبرخان شهنازی نیز به خاک سپرده شدند.

(عکس توسط شخص نگارنده گرفته شده است.)

**نکات:**

۱. اطلاعات مبنای دو فهرست تهیه شده از کتاب *صفحه های فارسی شرکت گرامافون* نوشته‌ی مایکل کنی‌یر استخراج شده است. ولی از آنجایی که اطلاعات موجود در این کتاب از جهات بسیاری دارای اشتباه و یا کمبود میباشند، نگارنده فهرست ها را با توجه به اطلاعات خویش تکمیل و تصحیح کرده است. تصحیح و تکمیل فهرست ها توسط نگارنده بر اساس صفحات موجود در مجموعه شخصی نگارنده و سایر مجموعه‌ها انجام شده است.

۲. لازم به ذکر است که در بسیاری از موارد تمامی اطلاعات به طور کامل بر روی صفحات ذکر نشده‌اند، از این رو از منابع دیگری نظیر کاتالوگ منتشر شده توسط کمپانی هیزمسترزویس و یا منابع مکتوب دیگر استفاده شده است. برای مثال این نکته که جهانگیر وفادار و اصغر آکومپانیان در این دو صفحه عبدالحسین شهنازی و سیدجواد بدیع‌زاده را همراهی کرده‌اند، بر اساس گفته‌های سیدجواد بدیع زاده در کتاب خاطرات‌اش با عنوان *گلبانگ محراب تا بانگ مضراب* میباشد(۸۷).

۳. همراهی ابراهیم خان منصوری و مهدی خان غیاثی در این صفحه، تنها محدود به پیش‌درآمد ابتدای صفحه و قطعه ضربی انتهای صفحه میباشد.

۴. همراهی ابراهیم خان منصوری و مهدی خان غیاثی در این صفحه، تنها محدود به پیش‌درآمد ابتدای صفحه و قطعه ضربی انتهای صفحه میباشد.

۵. همراهی ابراهیم خان منصوری و مهدی خان غیاثی در این صفحه، تنها محدود به پیش‌درآمد ابتدای صفحه و قطعه ضربی انتهای صفحه میباشد.

۶. علت انتصاب آهنگ این تصنیف به عبدالحسین شهنازی، ذکر وی به عنوان آهنگساز در برنامه "یادی از هنرمندان" به سرپرستی روح‌الله خالقی میباشد.

۷. علت انتصاب آهنگ این تصنیف به عبدالحسین شهنازی، ذکر وی به عنوان آهنگساز در مقاله‌ی "سرگذشتی از سرود و ترانه در رادیو ایران" نوشته هدایت‌الله نیرسینا میباشد (ص ۱۹) .

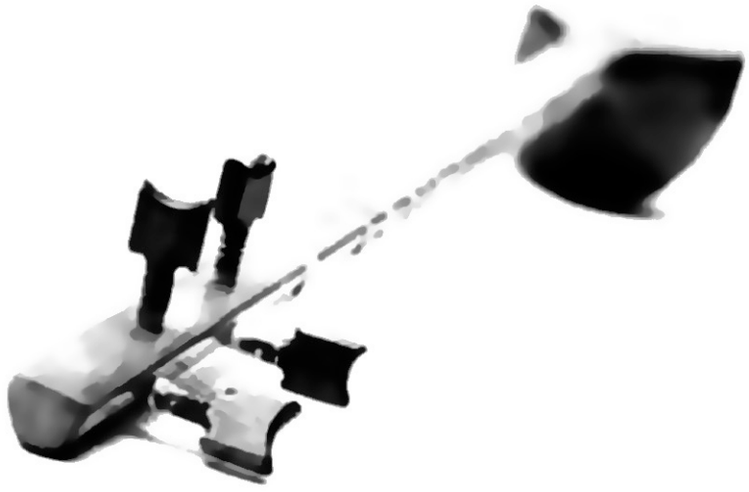
۸. این تصنیف برای بار دوم توسط بانو سروش ایزدی به همراهی گروه سماعی اجرا شده است که در شماره های ۲۶-۲۸-۲۶-۷۳ برنامه گلچین هفته پخش شده است. در این اجرا تغییر مختصری در شعر داده شده است، بدین صورت که به جای "خوشرویی" در مصرع یکی مانده به آخر، از کلمه "پرسویی" استفاده شده است.

**منابع:**


بدیع‌زاده، سیدجواد. *گلبانگ محراب تا بانگ مضراب*، به کوشش الهه بدیع زاده، نشر نی، ص ۸۷، ۱۳۸۳.

کنی‌یر، مایکل. *صفحه های فارسی شرکت گرامافون*، مترجم: محسن محمدی، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی؛ صص ۲۶۳-۳۱۹، ۱۳۸۶.

نیرسینا، هدایت‌الله. "سرگذشتی از سرود و ترانه در رادیو ایران"، مجله رادیو ایران، شماره ۳۰، ص

www.maktabsaba.com

# مبانی حکمت و فلسفه موسیقی در عصر اسلامی

## قسمت دوم (آخر)

کاوه خورابه

**پرسمان انسان‌محوری در تبیین موسیقی**

همان‌طور که در سطور پیشین اشاره شد فارابی صناعات و هنرهای گوناگون را امری آمیخته و مملو از نطق و عقلانیت می‌داند و بر این نکته پای می‌فشاردکه منظور او از نطق، عقلانیت همانا عقل خاص انسان است. از این‌رو او در هر جایی که سخن از موسیقی و الحان می‌کند مسئله انسان را در مرکز تفکرات خود جای می‌نهد. او پیدایش و آفرینش موسیقی را از جانب انسان و از طریق خود صناعت موسیقی می‌داند و به صراحت به نفی آن جنبه از تفکراتی می‌پردازد که منشاء و پیدایش موسیقی را در طبیعت (طبیعت به معنای فلسفی آن یعنی جهان غیر انسانی) می‌داند. «بیشترِ اشخاصِ (مفرداتِ) موضوع‌های این علم (علم موسیقی) از راه صناعت حاصل شده‌اند و تقریباً در طبیعت یافت نمی‌شوند، و عقیده‌ی پیروان فیثاغورس که می‌گویند افلاک و کواکب با گردش خود نغمه‌هایی موزون حاصل می‌کنند نادرست است. در علم طبیعی ثابت شده است که سخن ایشان محال است و حرکت در آسمان‌ها و افلاک و ستارگان صوتی ایجاد نمی‌توانند کرد.» (فارابی، ۱۳۷۵، ص ۳۴).

چنین دیدگاهی در تضاد و تقابل آشکار با دیدگاه افرادی چون اخوان‌الصفا قرار می‌گیرد که بر این اعتقاد بودند که افلاک و کواکب را آوازهایی که در تناسب با آوازها و نغمات سازهای زمینی قرار دارد:

«و نیز گوییم اتفاق است بر آنک کواکب حیّ و ناطق‌اند و فعل به اختیار کنند اگرچه در فعل به اختیار اتفاق نیست، در حیات و نطق و تمییز و عقل و آنچ ایشان به علوم اول و آخر عالمند اتفاق است. پس شاید بودن که ایشان را آوازی بود موزونِ خوش ولیکن نشاید گفت که قطعاً نیست. و این ناقلان گفته‌اند از آن بزرگان، که فلک را هیچ آواز نیست و همانا که ارسطاطالیس و افلاطون این نگفته باشند بلی خود به قیاس جزوی و قیاس مرکب درست شاید کردند که فلک را آوازها است که از الحان موسیقی خوشتر است. و فیثاغورس حکیم اول حکیمی بود که در روزگار خود تألیف این علم کرد و در این دور علم ارثماطیقی تصنیف وی است. و گویند او به جوهر لطیف و رقت نفس این آواز از افلاک دریافت و این تصنیف کرد.» (اخوان‌الصفا، ۱۳۷۱،ص ۵۳ و ۵۴).

فارابی بر خلاف تفکر افلاطونی مبنی بر مسئله‌ی تذکار و یادآوری و بازنمایی ایده‌ی -چیزی که در جریان اندیشه ذوق‌ورانه و عرفانی در حوزه موسیقی به عنوان اس و اساس پذیرفته می‌شود- فرآیند موسیقی‌ورزی و سلوک در وادی این هنر را بر پایه و مبنای تجربه بنا می‌نهند. بارزترین تجلی دیدگاه مبتنی بر تذکار و بازنمایی (representation) افلاطونی در رسائل اخوان‌الصفا است. بر اساس این دیدگاه هم منشاء بازنمودی نغمات زمینی در افلاک قرار دارد و هم افلاک جایگاه ایده‌ای و مُثلی این نغمات است: «به وجهی دیگر گوییم که هیچ چیز در زمین نیست که مانند آن بر فلک نیست و این غناء بدین لطیفی در زمین هست، نتواند بودن که اگرچه روحانی بود در فلک از این جنس نباشد.» (همان). فارابی خود متذکر می‌شود که هرچند از تجربه در نگاه نخست می‌توان برداشتی به مثابه استقراء داشت اما توجه به تفاوت‌های بنیادین این دو از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است چراکه «در استقرا عقل را بر آنچه از حس به ذهن می‌رسد کاری نیست؛ اما در تجربه عقل برآنچه از حس به ذهن رسیده عمل خاص خود را انجام می‌دهد تا یقین حاصل می‌کند.» (فارابی، ۱۳۷۵، ص ۳۸). حال بنابر روش تجربی پیدایی موسیقی، می‌توان چگونگی شکل‌گیری آن را تبیین نمود. فارابی بر این اعتقاد است که برای آنکه در ذهن انسان نوازنده قطعه‌ای موسیقایی شکل گیرد باید نوعی توانایی در انسان باشد که میان الحان ملایم و غیر ملایم تمییز قائل شود و همچنین بتواند چینش و چیدمان نغمات را به گونه‌ای در کنار هم قرار دهد که این مجموعه نغمات خوشایندِ شنیدن از سوی مخاطب شود. حال این توانایی یا به صورت فطری در فرد وجود دارد و راه را برای دست‌یابی به مقصود سهل می‌نماید یا اینکه بر اثر عادت و تمرین بر این توانایی دست‌می‌یابد. در هر دو حالت شخص باید به تجربه‌ای زیسته از نوع موسیقایی دست‌یازد چراکه اگر فقط اکتفاء به استعداد و قوه غریزی فطری نماید در این صورت «به مرتبه‌ی آگاهی تعقلی نرسیده است.» (همان، ص ۱۶). از آنجا که صناعت و هنر نزد فارابی امری است عقلانی، او به صراحت ما را به این نکته فرا می‌خواند که اگر فرد موسیقی‌دان نتواند به آنچه در قوه تخیل او درآمده، رنگ و لعاب عقلی ببخشد و «به آن حد نرسیده باشد که بتواند تخیلات خود را به نطق آرد» (همان، ص ۱۷) پس به‌جای واژگان صناعت و هنر «بهتر است بر آن [نام] قوه یا غریزه یا طبیعت یا نام‌هایی از این قبیل اطلاق کنیم.» (همان).

حال چون نوازنده در ذهن خود آهنگی را تخیل می‌کند این امر تخیل شده از طریق فعل عقلی به منصه محسوسیت می‌رسد. عینیت و محسوس شدن الحان متخیل شده در ذهن آدمی به واسطه اندام‌های آدمی و آلات موسیقی صورت می‌پذیرد.

پُرسمان دیگری که بایسته است در این بحث به آن پرداخته شود مسئله لذت‌بخش بودن یا نبودن لحن موسیقایی است. به عبارت دیگر مسئله و پرسش اساسی در این بحث این است که آیا صوت و لحن موسیقایی بالذات دربردارنده ملایمت، خوشی و کراهت است یا این صفات بالعرض بر آن عارض می‌شود؟ ابن‌سینا در جوامع علم موسیقی کتاب شفا می‌گوید:

«انَّ الصوت من بین المحسوسات یختص بحلاوه من حیث هو صوت، عن نوعٍ تلتذه الحاسه و نوعٍ تکرهه....» (ابن‌سینا ۱۴۰۵، ص ۴ ). (ترجمه: صوت که در میان امور محسوسه به حلاوت و شیرینی مخصوص می‌گردد از حیث صوت بودن خارج است از نوعی که [قوه] حاسه از آن لذت ببرد یا از آن [برایش] کراهتی حاصل شود....).

www.maktabsaba.com

ابن‌سینا بر آن است کریه یا مُلِذ بودن صوت در ذات صوت نیست و از این‌رو می‌گوید که صوت کریه از آنجهت به نزد حس کننده کریه می‌آید که صوت با حرکت شدید و سختی که از برخورد چیزی به چیزی یا از جدایی چیزی از چیزی، همراه و مقارن می‌شود و لذا یک چنین صوتی هنگامی که به گوش برسد کراهت‌آور خواهد بود. (همان، ص ۵). اما آنچه که باعث لذت‌بخش بودن صوت می‌شود عبارت است از:

«لکن الصوت یلذ النفس او یوذیها من جهه اخری، و ذلک: إمامن حیث الحکایت و امّا من حیث التألیف، و یکون ما یفیده بهذین الامرین من لذهٍ أو اذی محضاً بالقوه المیزه فی‌نفس من الحیوان، لابالحاسه سمع....» (همان). (ترجمه: لیکن صوت از یک جهت دیگر سبب لذت یافتن یا آزار رساندن به نفس می‌شود و این [جهت دیگر] یا به واسطه حکایت یا به واسطه تألیف است. و این لذت و آزار که از طریق این دو امر حاصل می‌شود [تنها] اختصاص به قوه ممیزه‌ای می‌یابد که در نفس حیوانی قرار دارد نه در قوه احساسی که شنیدن باشد).

منظور ابن‌سینا از حکایت همانا محاکات و تقلید است که به نظر او امری لذت‌آور است مخصوصاً برای انسان(همان، ص ۸). لذا ابن‌سینا می‌گوید هنگامی که نغمه‌ای بیانگر حکایت و تقلیدی از وضعی از اوضاع باشد یک چنین نغمه‌ای سبب‌ساز کیفیتی در نفس می‌شود که با کیفیت جدید حاصل شده در نفس با آن نغمه یا با آنچه که از توابع لازمه، آن نغمه باشد، همراهی و همرأیی می‌کند. (همان).

به نظر می‌رسد گرچه می‌توان با سخن شیخ از آن حیث که بحث از قطعه‌ای موسیقی که متشکل از مجموعه صوت‌ها و نغمه‌هاست همراهی نمود ولی مسئله مطرح شده از سوی شیخ کراهت و ملایمت ذاتی صوت بود نه قطعه موسیقایی. البته باید به یاد داشت که اینگونه تعریف لذت‌بخش بودن یا عدم لذت‌بخش بودن صوت موسیقایی در نزد شیخ کاملاً در هماهنگی با تعریف او از لذت و الم می‌باشد. او در کتاب اشارات و تنبیهات لذت و الم را چنین تعریف می‌کند: «لذت در حقیقت دریافتن و رسیدن به چیزی است، از آن جهت که نزد دریافت‌کننده کمال و خیر است. الم و درد دریافتن و رسیدن به چیزی است که پیش‌دریافت‌کننده آفت و شر است. خیر و شر نسبی بوده و بر حسب قیاس اختلاف پیدا می‌کند.»

قطب‌الدین شیرازی تعریف شیخ ابوعلی‌سینا را می‌پذیرد مبنی برآنکه :«درعلم طبیعی مقرر است کی هر قوتی را از قوای نفس، کمالیت بدو مخصوص و چون آن قوت را، آن کمال حاصل شود، نفس انسانی را التذاذی و بهجتی حادث گردد و چون نفس متوجه به حصول آن شود، اگر حاصل به طریق اولی کی ملتذ شود و اگر نشود به ضرورت متألم گردد.» (قطب‌الدین شیرازی، ۱۳۸۷، ص ۵۴ و ۵۵).

حال این پرسش برمی‌خیزد که کمالی را که از آن کمال نفس به بهجت و لذت درمی‌آید در حوزه موسیقی چگونه باید تعریف نمود؟ و به عبارت دیگر متر و معیار آن چیست؟ پاسخ کسانی چون قطب‌الدین شیرازی رجوع به عوارض ذاتی موسیقی است. لذا از آنجا که در موسیقی عوارض ذاتی همانا نغمه است نه نغمه به تنهایی و مفارق از نغمه دیگر بلکه نغمه‌ای که در نسبت و مقارنت با نغمه دیگر قرار می‌گیرد لذا مسئله کمیت را پیش می‌کشاند پس از این‌رو لذت موسیقایی و کمالی را که قوه نفس از آن برخوردار می‌شود چنین تعریف می‌کند: «چون محسوسات به ذات یا به عرض کمیت باشند، کمال

تمییز میان ایشان به ادراک نسب ایشان باشد. پس هرگاه که دو نغمه استماع افتد و نسبت میان ایشان مدرک گردد و کمال قوه ممیزه حاصل شود، سبب لذت گردد.» (همان، ص ۵۵).

چنانکه از سخنان قطب‌الدین دریافت می‌شود ایشان لذت حاصل از شنود را مقید و محدود به دو نغمه کرده‌اند که همانا ایجاد یک بعد موسیقایی می‌کند. از این‌رو یک چنین نسبتی محصور و معدود به نُه فاصله‌ی موسیقایی –یعنی: بقیه ($\frac{20}{19}$)، مجنب ($\frac{10}{9}$)، طنینی ($\frac{9}{8}$)، ذی‌الخمس ($\frac{3}{2}$)، دی‌الاربع ($\frac{4}{3}$)، ذی‌الکل ($\frac{2}{1}$)، ذی‌الکل و الاربع ($\frac{8}{3}$)، ذی‌الکل و الخمس($\frac{3}{1}$)، ذی‌الکل مرتین ($\frac{4}{1}$) می‌شود. همان‌طور که ملاحظه می‌شود بحث لذت از دیدگاه این فیسوفان از آنجا که متکی به نسبت‌های ریاضی است دربردارنده واقعیت احساسی و زیبایی‌شناسیکِ مندرج در قطعه‌ی ملودیک موسیقایی نمی‌شود و تنها ناظر بر فواصلی است که به طور عام و نزد همگان ملایم و خوشایند است. صوت ایجاد شده توسط دو نغمه تنها و تنها بیانگر یک فاصله (interval) موسیقایی است نه یک متن موسیقایی. لذا بررسی لذت موسیقایی توسط بوعلی مبنی بر ابتناء آن بر محاکات و تألیف بحثی است در خور توجه و تدقیق که با این نگرش، تغییر مسیر موسیقی از حوزه ریاضیات به حوزه زیباشناسی مهیا می‌گردد.

نیکوست پایان سخن را در این باب با کنکاشی در نظرات فارابی بیارائیم. فارابی نیز «لذت و رنج را تابع کمال ادراک یا لاکمال آن» می‌داند. از این‌رو مسئله‌ی انسان و تعقل انسانی در بحث لذت‌بخش بودن یا نبودن لحن موسیقایی در مرکز توجه قرار می‌گیرد. او متذکر می‌شود که می‌توان نغمه و صوت و لحن را بی‌توجه به آنکه محسوس واقع شوند مورد ارزیابی و نظر قرار داد اما او تأکید می‌کند در رهیافتی که او به موسیقی دارد این مبحث تنها از گذرگه به حس انسانی درآمدن مورد توجه قرار می‌گیرند. لذت او ضمن تقسیم محسوسات انسانی به طبیعی و غیرطبیعی می‌گوید:

«محسوسات طبیعی آنهاست که چون انسان آنها را حس کند، در حس کمالِ خاص آن ایجاد شود و در پی آن لذت حاصل شود. محسوسات غیرطبیعی آنهاست که چون انسان آنها را حس کند، در حس نقیصه‌ای به وجود آید و در پی آن الم حاصل شود. مراد ما از کمال حس آن است که چون در انسان حاصل شود لذتی در پی آن بیاید و مراد از نقیصه حس آن است که چون در انسان حاصل شود الم در پی آن بیاید.» (فارابی، ۱۳۷۵، ص ۳۳). فارابی الحان و محسوسات طبیعی را در سه محدوده تحدید می‌کند: «اول الحان لذت‌آور، دوم الحان انفعالی و سوم الحان خیال‌آفرین.» (همان، ص ۲۲). به عبارت دیگر این سه‌گونه لحن غایات و اهدافی هستند که انسان از ساخت آهنگ‌ها و نغمات موسیقایی آن را پی می‌جوید.

با نظر به اقوال بزرگانی چون فارابی ،ابن سینا ،قطب الدین و دیگران به نظر می‌رسد که این شامخین در علم را غفلتی حاصل شده است ؛ زیرا آنها لذت و کراهت و نفرت از قطعات موسیقایی را امری کلی در نظرگرفته‌اند و آنرا برای همه انسانها تحت حکمی واحد برده اند و با اینکه فارابی در اثر سترگ خود ،موسیقی الکبیر، از اقلیم موسیقایی در لذت و نفرت الحان موسیقایی سخن به میان آورده است ولی او نیز چون دیگران بر آن رفته است که لذت موسیقایی امری کلی و صادق بر کثیرین متحد الحقیقه است ؛ در حالیکه لفظ کلی «هر» ومعنی برخلاف آنچه که در حوزه علوم و علمیات مفید است، در عرصه هنرها به خصوص موسیقی هر کسی که در پی کلی رود به گردابی می‌افتد که در علمیات با جزئی به این گرداب فرو می‌غلتد.زیرا در موسیقی ،

www.maktabsaba.com

شخص شنونده از جهت کراهت و لذت ، یک انسان کلی نیست بلکه شاخص آن فرد جزئی و متحقق در زمان و مکان مشخص است. از اینرو انسانی که از خرد سالی با گونه ای از فواصل و الحان موسیقی پرورش یافته باشد بی تردید با شخص پرورش یافته در گونه‌ای دیگر ازحیات موسیقایی، گاه در توضیح لذت و نفرت خود از قطعه ای موسیقایی ، دو قول متناقض اشعار می‌نمایند.ملاک صدق این گفتار، رفتارهای متفاوت و متقابل عصر کنونی است که در اثر تربیت موسیقایی که توسط رسانه های مختلف صوتی و تصویری ایجاد شده است صورت می‌پذیرد. به این ترتیب آن نسب مندرج در اقوال موسیقیدانان نامبرده نه تنها فاقد ضرورت و کلیت است بلکه شاخص‌هایی غیر مطلق و نسبی هستند.از این رو لذت موسیقایی فاقد عینیت است و نقش فاعل شناسا در آن نقشی پررنگ خواهد داشت.

**۲- رویکرد ذوق‌ورانه – عارفانه**

در پیشینه جویی اسباب اتخاذ رویکرد ذوق‌ورانه – عرفانی به موسیقی ما را گریزی از پرداخت به سرچشمه‌های شکل‌گیری این اندیشه نیست. ظهور و پیدایش دین مبین اسلام در شبه جزیره عربستان و گسترش آن به دیگر سرزمین‌ها، همراه با رویارویی‌ها و تقابلاتی بود که تا پیش از آن همچون جریانی عادی در زندگی فرهنگی مردمان جاری و ساری بود. در این میان مواجهه اندیشه اسلام با هنرها به طور اعم و موسیقی به طور اخص از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود. به تبع تشکیل حکومت اسلامی و آرامش حاصل شده از کسب موقعیت‌ها و موفقیت‌های جدید، فقها ، متکلمین و شارعین شرع به تبیین و توجیه موضوعاتی پرداختند که احکام شرعی بر آنها مترتب می‌گردید. در این میان دو قسم موضوع از هم متمایز می‌شدند: یکی «موضوعاتی که توسط شرع مقدس اختراع شده و هیچ سابقه‌ای در عرف نداشته است، مثل نماز و روزه و اعتکاف و ...» (جباران، ۱۳۷۸، ص ۱۸) که از این گونه احکام به احکام تاسیسی شرع تعبیر می‌شود و دیگری «موضوعاتی که عرف آنها را می‌شناسد و قبل از شرع نیز وجود داشته‌اند، مثل شراب و گوشت و سفر و ...» (همان)که همانا احکام امضائی شرع هستند. بدیهی است بحث از موسیقی و غنا پرسمانی بوده است که در دسته دوم تقسیم فوق قرار گرفته است. لذا در این باب نظرات فقها و متشرعین به سه قسم قابل تقسیم‌بندی بود: دسته اول آنهایی‌است که برای موسیقی از هر نوع آن حرمت قائل بوده‌اند. دسته دوم ناظر بر فتاوا و نظراتی است که حکم به اباحت موسیقی داده‌اند و دسته سوم دربردارنده نظراتی است که اباحت و حرمت موسیقی را مشروط به شروطی چند نموده‌اند[1]. دسته سوم بر این طریق اندیشه رفتند که هم‌راستا با رویکردهای نظری و عقلانی به موسیقی می‌توان از رهیافتی دیگر سخن راند که در آن بزرگانی از عرصه تفکر عارفانه – صوفیانه هماره خود را ناگزیر از ابتلا به آن دانسته‌اند تا آنجا که فراروی تعالی روحی خود را در وابستگی و مباشرت به این نوع موسیقی یافته‌اند. از این دیدگاه موسیقی را حدی است به بزرگنای

[1]- ذکر جزئیات و شواهد نظرات افراد از جنبه تاریخی؛ از گذشته تا کنون – بحثی است خارج از حوصله این مقال. لذا برای آگاهی بیشتر از جزئیات این بحث می‌توان به کتب و رسائل فقهی مراجعه نمود. از این میان می‌توان به دو کتاب «موسیقی و غنا در آئینه فقه» که شامل درس خارج فقه آیت‌الله مروجی است و همچنین «موسیقی و غنا از دیدگاه اسلام» نگارش محمد اسماعیل نوری مراجعه نمود.

خلقت طبیعت و انسان؛ چرا که طبیعت سراسر نظم است و دور، و هر آنجا که این دو حاضر گردند لاجرم موسیقی خود می‌نمایاند. گویی به راستی این تنیدگی چنان قوت گرفته که موسیقی را می‌توان ذاتیِ تام و تمام انسان و محرک او در گشایش امور دانست. چنانکه «جنید را پرسیدند که چون است که آدمی آرمیده بود، چون سماع بشنود حرکت در او پدیدار آید، گفت آنگه که خداوند تعالی، فرزند آدم را از پشت آدم بیرون آورد برمثال ذره، به ایشان خطاب کرد: الست بربکم، خوشی سماعِ کلام خداوند تعالی بر روح ایشان ریخت، (حال) چون سماع شنوند از آن یاد کنند، (پس) روح به حرکت اندر آید.» (قشیریه:۱۳۶۱،ص ۶۰۰ ).

ترکیب اضافی موسیقی عرفانی یا صوفیانه، نه به این معناست که عرفان ذاتی موسیقی و امری جدایی‌ناپذیر آن است بلکه موسیقی گونه‌ای ابزار بیان احساسات و صدالبته به طریق اولی نوعی شناخت و معرفت است که می‌تواند در همراهی دیگر حوزه‌های فکری قرار گیرد. چنانچه در سطور پسین اشاره خواهیم کرد موسیقی نه بنفسه عرفانی است نه غیر آن بلکه در فرآیند آمیختگی و تمزیج با مبانی و مباحث عرفانی راه را به منظور تعالی و دستیابی عارف مهیا می‌گرداند و در این مرحله است که این تنیدگی و تمزیج را تعبیر به موسیقی عرفانی می‌نماییم.

بارزترین تجلی‌گاه موسیقی درعرصه عرفان را، بایستی در "سماع" دانست. سماع را در لغت شنودن یا شنوایی، آواز و سرود گفته‌اند (فرهنگ معین) و مراد از سماع در میان اهل تصوف شرکت در مجالس غنا و قوالی می‌باشد که در آن وجد و سرور و پای‌کوبی و دست‌افشانی صوفیان، منفرداً یا به صورت جمعی به آداب و تشریفات خاص صورت می‌گیرد.

اگرچه سماع حالتی اشراق‌گونه و از خود به در شدن است که اراده و اختیار عارف در آن محلی از اعراب ندارد اما بزرگان این عرصه به این مهم پی برده بودند که علاوه بر استعداد صوفی و بسترهایی که او را برای منجذب شدن مهیا می‌سازند «وسایل عملی دیگری که به اختیار و اراده سالک است نیز برای ظهور حال فنا مؤثر است بلکه برای پیدا شدن حال و وجد، عامل بسیار قوی محسوب است از جمله موسیقی و آواز خواندن و رقص که همه آنها تحت عنوان سماع در می‌آید.» (تهرانی، ۱۳۶۳، ص ۴۷).

تلاش این دسته از عرفای موسیقی دوست در وهله اول اثبات اباحت و بیان نیکی این هنر با مراجعه به مراجع اصلی دین بوده است از این روست که ابوحامد محمد غزالی در کتاب خود، «احیاء علوم الدین» در ابتدا به ذکر دلایل عقلی و نقلی حرام نبودن سماع و موسیقی می‌پردازد.

اساس اندیشه‌ی این اندیشمندان بر کشف و شهود و یافت استوار گشته بود و این همانا حکمتی است که از آن به حکمت ذوقی تعبیر می‌شود و آن بخشش و وهبی است که «طریقِ دست‌یابی به آن تطهیر نفس و تزکیه و تهذیب و ریاضت و مراقبه است.» (ابن‌عربی، ۱۳۸۵، ص ۹۲). اما در این میان تکیه بر کشف و شهود به تنهایی سبب‌ساز اغنا و ارضاء نمی‌شود لذا بایا و شایاست تا آنچه را که از طریق حکمت ذوقی به دست آمده همراه و همسفر استدلال عقلانی و توجیه شرعی نماید. پس جمع عقل و نقل و ذوق اسباب پرگشایی و پرواز این دسته از اندیشوران به سوی معبد حق و حقیقت می‌گردد.

غزالی معرفت و شناخت احکام شرعی را محصور در دو حوزه «نص» و قیاس بر نص، می‌داند او بر این اعتقاداست که «چون در آن [سماع] نصی نباشد و قیاسی بر منصوص مستقیم نشود، حرام گفتن آن [سماع] سخنی باطل بود، و فعلی باشد که در آن حرجی نبود، چون دیگر مباحات و در تحریم سماع نه نص دلالت می‌کند و نه قیاس.» (غزالی، ۱۳۶۶، ص ۵۸۷).

غزالی بر آن است تا نشان دهد که موسیقی و سماع امری مباح و پسندیده است از این رو از «آواز خوش» نام می‌برد که در اینجا منظور او از آواز را می‌توان مطلق موسیقی دانست نه تنها بخشی از موسیقی که امروز آن را موسیقی آوازی در برابر موسیقی سازی می‌دانند. او آواز خوش را به دو قسم موزون و نا موزون تقسیم می‌کند. همچنین او آواز موزون یا ملایم را به دو گونه بخش می‌کند: «گونه‌ای که ناظر بر اشعار است و آن را مفهوم می‌نامد و گونه‌ای که از جمادات یعنی آلات موسیقی و آواز سایر حیوانات برمی‌خیزد و آن را «نا مفهوم» می‌نامد. (همان) پس غزالی بیان می‌دارد که «شنیدن آواز خوش» از آن‌روی که خوش است؛ نباید که حرام بود؛ بل حلال است به نص و قیاس.» (همان).

غزالی در اثبات حکم فوق یعنی اباحت و حلالیت با توسل به «قیاس» استدلال می‌کند که آدمی دارای یک عقل و پنج حس است. هر حسی را توانایی بر ادراکی است که اگر ادراک بر آنچه مخصوص به آن حس باشد صورت گیرد در نتیجه لذت حاصل می‌شود. او ضمن بر شمردن چگونگی لذت‌بخش بودن امری برای هر یک از حواس در مورد موسیقی چنین بیان می‌دارد که: «پس همچنین آوازهایی که دریافت آن به سمع است، دو قسم است: مستلذ، چون آواز هزاردستان و مزامیر؛ و مستکره، چون بانگ درازگوش و غیر آن، و قیاس این حس و لذت آن بر دیگر حس‌ها و لذت‌ها در غایت ظهور است.» (همان، ص ۵۸۸).

از سوی دیگر غزالی در اثبات حکم با توسل به «نص»، آیه یکم از سوره فاطر قرآن را مثال می‌زند که هنگامی که خداوند می‌فرماید «تزیدُ فی الخلق ما یشاءُ» در تفسیر آن گفته می‌شود که منظور آواز خوش است. (همچنین بنگرید به قشریه، ۱۳۶۱، ص ۵۹۷). و همچنین:

> «..... در حدیث است: ما بَعَثَ اللهُ نبیاً الا حَسَنَ الصوت؛ ای، حق تعالی هیچ پیغامبری نفرستاده مگر خوش‌آواز و پیغامبر – صلی الله علیه و سلم- گفت: للهُ اَشَدُ اُذُناً لِلرجلِ الحَسَن الصوتِ بالقرآنِ من صاحب القینه الی قینته، ای، هرآینه خدای – عزوجل- از مردی که قرآن به آواز خوش خواند به از آن استماع فرماید که صاحب مُطرِبه از مطربه‌ی خود.» (همان). از این‌رو از نظر غزالی کسی را که دارای طبع پاک و سلیم است از شنیدن سماع و موسیقی تأثیری در دل احساس می‌کند و بدین‌رو کسی را که سماع در او تأثیر نکند حال‌اش را متغیر نسازد آدمی می‌داند که «ناقص» باشد و ازاعتدال مایل، و از روحانیت دور و در کثافت و درشتی طبع زیادت از آن اشتران و مرغان بود، بلکه از دیگر ستوران؛ چه آن همه از نغمه‌های موزون متأثر شوند. و برای آن مرغان بر سر داود – علیه السلام- برای شنیدن آواز او بایستاندی.» (همان، ص ۵۹۶).

ابوالفرج اصفهانی مؤلف کتاب «الاغانی» ذیل بحث از «رأی علمای حجاز درباره ساز و آواز» به ارائه نظرات فقیهی می‌پردازد که در پاسخ به «جمیله

سُلمیه» که خواستار ترک و به کنار نهادن موسیقی و آوازخوانی بود، او را به ادامه این کار ترغیب می‌کند:

«... علمای حجاز غنا را منکر نیستند و عابدان این خطه آن را بلا مانع می‌دانند. به گواهی وضیع و شریف همه گروه‌ها و بزرگان از غنا تحسین و تعریف می‌کنند و عابدانی که در حجاز از نشستن در مجالس موسیقی روگردانند آن را حرام نمی‌دانند بلکه در همه امور دنیوی زهد می‌ورزند. وگرنه غنا از بزرگ‌ترین لذت‌هاست و بیش از همه خوشی‌ها و خواستنی‌ها جان‌ها را شاد می‌سازد. غنا قلب را زنده می‌کند و بر عقل می‌افزاید و روح را نشاط می‌بخشد و فکر را باز می‌کند. هر دشواری با آن آسان می‌شود و لشکرها با آن فتح می‌گردد و جباران از آن خوار و بعد از استماع نغمه رام می‌گردند. بیماران و کسانی را که قلب و عقل و بصیرت آنان مرده است شفا می‌بخشد و بر دارایی ثروتمندان می‌افزاید و موجب قناعت و خشنودی فقیران می‌شود که با شنیدن آن از طمع مال بی‌نیاز می‌گردند. هرکس به موسیقی متوسل شود عاقل و هر کس آن را ترک کند جاهل است. زیرا هیچ منزلتی از غنا برتر و هیچ چیز از آن بهتر نیست. بنابراین چگونه جایز است که از آن دست بردارند و برای یافتن نشاط در عبادت خدای عزوجل از آن یاری نجویند.» (اصفهانی، ۱۳۷۴، ص ۶۹).

**سماع و موسیقی چونان روش معرفت شناختی هستی**

همان‌طور که در سطور پیشین اشارت رفت، آنچه رویکردعرفا را نسبت به موسیقی و سماع دربرگیرنده است چیزی نیست جز روشی معرفت‌شناسانه و شناختی به منظور تحلیل و شناخت هستی. مراتب هستی از منظر اینان به اطوار و انواع مختلفی منقسم می شود.از طور و عالمِ حس تا طور عشق و نور الله. نسب و نسبت موسیقی و سماع را به طور عشق دارد:

«بدان که بعضی می‌گویند که ورای حس، طور دیگر نیست و اینها اهل حس‌اند. و بعضی دیگر می‌گویند ورای حس، طور دیگر است و آن عقل است و اینها اهل علم‌اند و بعضی می‌گویند که ورای حس و عقل، طور دیگری است و آن عشق است و اینها اهل ذوق‌اند. و بعضی دیگر می‌گویند که ورای حس و عقل و عشق، طور دیگر است و آن نورالله است و اینها اهل کشف‌اند. ای درویش، عالمی هست که مدرک آن عالم جز حس نیست و عالم دیگر هست که مدرک آن عالم، جز عقل نیست. و عالمی دیگر است که مدرک آن عالم جز عشق نیست. و عالم دیگر هست که مدرک آن عالم جز نور الله نیست. ای درویش، این سخن را به ایمان از من قبول کن که ورای حس و عقل، طور دیگر هست و آن عشق است.( رویکرد معرفت شناسانه) و در طور عشق چیزها معلوم شود که در طور حس و عقل نشود. آخر نمی‌بینی که طایفه‌ای از آدمیان مخصوص‌اند به استخراج علم موسیقی و علم اغانی و علم اوتار و اصناف [دستانات] و مانند این. و طایفه‌ای هم مخصوص به آموختن این علوم و بسیاری از عاقلان از این علوم بی‌بهره و بی‌نصیبند. و این علم به غایت شریف است و مدد و معاون قوی است مر سالکان و مجاهدان را در جمعیت خاطر و رفع تفرقه و کشف حجاب و رفع رسوم و عادات و ترقی از عالمی به عالم دیگر و صبر کردن به ریاضات و مجاهدات و مانند این و چنانکه طایفه‌ای به استخراج این علوم و طایفه‌ای به آموختن این علوم مخصوص‌اند، طایفه‌ای دیگر به ستودن اینها هم مخصوص‌اند. و جمله آدمیان در استماع

اصوات و الحان شریک‌اند اما جز در استماع شریک نیستند.»(نسفی،۱۳۷۹ ص ۱۸۸)

در پایان این مقال باید متذکر شد که در این نوع نگاه به موسیقی و سماع، موسیقی بالذات مورد توجه و تدقیق قرار نگرفته است. هرچند ارزش آن از دیدگاه نظری از اهمیت ویژه ای برخوردار شده است اما در عرصه عمل ،با تضاد ها و تقابلاتی چند رودررو بوده است.درآمیختگی و تقید برخی از فرق و دیدگاه های صوفیانه و عارفانه با مسایل شرعی مانع از برخوردی آزاد و نامشروط به مقوله موسیقی شده است. از این رو هر آینه سخن از سماع و موسیقی به میان آمده ،همواره شرط و شروطهایی چند نیز مقارن آن گشته است تا آنجا که در نهایت این شروط در تضاد و تقابل کوشش ها و اهداف و تعاریف ابتدایی قرار گرفته است. از این رو گرچه بزرگانی چون غزالی برخلاف استدلال‌های اولیه خود، استفاده از ساز ها و ادوات موسیقی ،حضور زنان و نوجوانان را روا نمیدانست اما دیدگاهی معتدل و عقلانی را از سوی برخی دیگر می‌توان سراغ گرفت که بسترساز پذیرش موسیقی نامشروط بالذات و مشروط بالعرض به آنکه می شنود شد:

«اصوات و الحان خوش در حق بعضی سبب حزن و در حق بعضی سبب فرح و در حق بعضی سبب عیش و در حق بعضی سبب موت و در حق بعضی سبب کشف است. و از اینجاست که از یکی پرسیدند که اثر سماع چیست؟ فرمود که تا مستمع کیست؟ از جهت آنکه اصوات و الحان خوش به مثابت آب باران است و شنوندگان به مثابت نباتاتند. یا خود چنین گوییم : اصوات و الحان به مثابت نور آفتاب است و شنوندگان به مثابت معادن. و حقیقت نور آفتاب اگرچه یک چیز است اما در هر کانی چیز دیگر پیدا می‌کند.»(نسفی ،۱۳۷۹ ص ۱۸۹).

در این بینش موسیقی را ذات و خصلتی پاک و مطلق چون نور است و این آدمیانند که به فراخور مرتبت انسانی و جایگاه اجتماعی خود با آن در می‌آمیزند و به حسب تاب و توان از آن بهره می‌گیرند.

www.maktabsaba.com

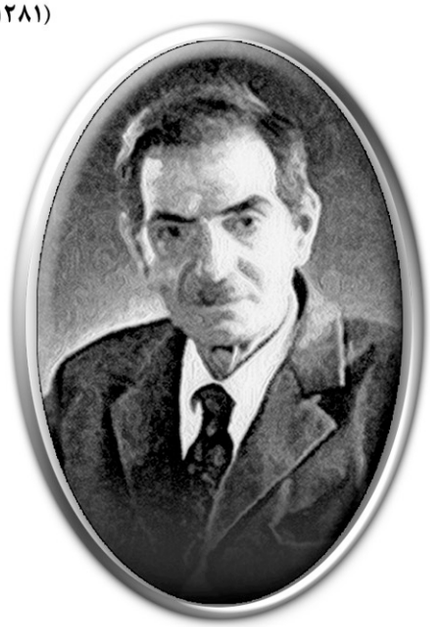
## منابع


- ابن‌القفطی. (۱۳۷۱). تاریخ الحکماء قفطی. به کوشش بهین دارایی. تهران. دانشگاه تهران.
- ابن‌خلدون، عبدالرحمان. (۱۳۸۵). مقدمه ابن‌خلدون. ترجمه محمد پروین گنابادی. تهران. علمی فرهنگی. چاپ یازدهم.
- ابن‌سینا. (۱۳۷۱). سه رساله فارسی در موسیقی: موسیقی دانشنامه علایی. به اهتمام تقی بینش. تهران. مرکز نشر دانشگاهی.
- ابن‌سینا. (۱۳۸۳). دانشنامه علایی، الهیات. تصحیح دکتر محمد معین. همدان. انجمن آثار و مفاخر ملی و دانشگاه بوعلی .
- ابن‌سینا. (۱۳۸۵). اشارات و تنبیهات. ترجمه و شرح حسن ملک‌شاهی. تهران. سروش. چاپ پنجم.
- ابن‌سینا. (۱۴۰۵ق). الشفا، الریاضیات، جوامع علم موسیقی. قم. منشورات مکتبه آیت الله العضمی المرعشی نجفی.
- ابن‌عربی. (۱۳۸۵). فصوص‌الحکم. ترجمه محمدعلی موحد و صمد موحد. تهران. کارنامه.
- اخوان‌الصفا. (۱۳۷۱). سه رساله فارسی در موسیقی: موسیقی رسائل اخوان‌الصفا. به اهتمام تقی بینش. تهران. مرکز نشر دانشگاهی.
- ارسطو. (۱۳۷۹). متافیزیک (مابعدالطبیعه). ترجمه شرف‌الدین خراسانی. تهران. حکمت. چاپ دوم.
- اصفهانی عبدالفرج. (۱۳۷۴). الاغانی. ترجمه محمدحسین مشایخ فریدنی. تهران. علمی و فرهنگی. جلد دوم.
- اولیری، دلیسی. (۱۳۷۴). انتقال علوم یونانی به عالم اسلامی. ترجمه احمد آرام. تهران. مرکز نشر دانشگاهی. چاپ دوم.
- آملی، شمس‌الدین محمدبن‌محمود. (۱۳۸۹). نفائس‌الفنون فی عرایس العیون. تصحیح ابوالحسن شعرانی، تهران. اسلامیه. چاپ سوم.
- بنائی، علی‌بن‌محمد معمار. (۱۳۶۸). رساله در موسیقی. تهران. مرکز نشر دانشگاهی.
- بووی، اندرو. (۱۳۸۵). زیبایی شناسی و ذهنیت، از کانت تا نیچه. ترجمه فریبرز مجیدی. تهران فرهنگستان هنر.
- تهرانی، جواد. (۱۳۶۳). عارف و صوفی چه می‌گویند. تهران. کتابخانه بزرگ اسلامی چاپ ششم.
- تاتارکویچ،ولادیسلاو.(۱۳۸۵).تاریخ زیبایی شناسی.ترجمه محمود عبادیان.تهران .مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.(ضمیمه فصلنامه هنر شماره ۷۱)
- جباران، محمدرضا. (۱۳۷۸). موسیقی و غنا در آیینه فقه،درس خارج فقه حضرت آیت الله مروجی. تهران. پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- خوارزمی،ابوعبدالله محمد بن احمد بن یوسف.(۱۳۸۳).مفاتیح العلوم.ترجمه سید حسین خدیو جم.تهران .علمی و فرهنگی.چاپ سوم.
- الصدیق، حسین. (۱۳۸۳). زیبایی‌شناسی و مسائل هنر از دیدگاه ابوحیان توحید. ترجمه سید غلامرضا تهامی. تهران. فرهنگستان هنر و انتشارات بین‌المللی الهدی.
- غزالی، ابوحامد محمد. (۱۳۶۶). احیاء علوم‌الدین. ترجمه مؤیدالدین محمد خوارزمی. به اهتمام حسین خدیو جم. تهران. علمی و فرهنگی. چاپ دوم.
- غزالی، ابوحامد محمد. (۱۳۷۵). کیمیای سعادت. به کوشش حسین خدیو جم. تهران. علمی و فرهنگی. چاپ هفتم.
- فارابی، ابونصر. (۱۳۷۵). کتاب موسیقی کبیر. ترجمه آذرتاش آذرنوش. تهران. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- فارابی، ابونصر. (۱۳۸۱). احصاء العلوم. ترجمه حسین خدیو جم. تهران. علمی و فرهنگی. چاپ سوم.
- قشیریه. (۱۳۶۱). ترجمه رساله قشیریه. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران. علمی و فرهنگی. چاپ دوم.
- قطب‌الدین شیرازی. (۱۳۸۸). دره‌التاج لغره الدباج. تصحیح نصرالله ناصح‌پور. تهران. فرهنگستان هنر.
- کروچه، بندتو. (۱۳۸۸). کلیات زیبا شناسی. ترجمه فؤاد روحانی. تهران. علمی و فرهنگی. چاپ هشتم.
- کندی، ابویوسف یعقوب‌بن اسحاق. (۱۳۸۷). مجموعه رسائل فلسفی کندی. ترجمه سید محمود یوسف ثانی. تهران. علمی و فرهنگی.
- کوکبی بخارایی، نجم‌الدین و دیگران. (۱۳۸۲). سه رساله موسیقی قدیم. به کوشش منصوره ثابت‌زاده. تهران. انجمن آثار مفاخر فرهنگی.
- گوتاس، دیمیتری. (۱۳۸۱). تفکر یونانی، فرهنگ عربی. ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی. تهران. مرکز نشر دانشگاهی.

- لاذقی، محمد بن عبدالحمید.رساله فتحیه. نسخه خطی کتابخانه آستان قدس رضوی شماره ۱۴۲).
- مراغی، عبدالقادربن غیبی. (۱۳۶۶). جامع‌الحان. به اهتمام تقی بینش. تهران. مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- مراغی، عبدالقادربن غیبی. (۱۳۷۰). شرح ادوار. به اهتمام تقی بینش. تهران. مرکز نشر دانشگاهی.
- ملاصدرا. (۱۳۸۷). شواهد الربوبیه. ترجمه علی بابایی. تهران. مولی.
- نسفی، عزیزالدین. (۱۳۷۹). کتاب الانسان الکامل. به اهتمام ماری ژان مولر. تهران. تهوری.
- نسفی، عزیزبن محمد. (۱۳۷۹). بیان‌التنزیل. به اهتمام سید علی اصغر میرباقری فرد. تهران. انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- نوری، محمد اسماعیل. (۱۳۸۴). موسیقی و غنا از دیدگاه اسلام. تهران. بوستان کتاب.

صادق هدایت
(۱۲۸۱ - ۱۳۳۰)

سلیمان حییم
(۱۲۶۶ - ۱۳۴۸)



سیدمحمدحسین بهجت تبریزی
(۱۲۸۵ - ۱۳۶۷)

ابوالحسن صبا
(۱۲۸۱ - ۱۳۳۶)

علینقی وزیری
(۱۲۶۵ - ۱۳۵۸)

www.maktabsaba.com

## عکس نوشت

# از شارب قجری تا سبیل بال مگسی

عباس حمزوی

**اشاره:**

هدف از ارائهٔ این مطلب در این مقال و مجال به بهانهٔ عکس‌نوشت، نیم‌نگاهی به ریخت‌شناسی (مورفولوژی) جامعهٔ ایرانی در عصر گذار به مدرنیته[۱] و توجه به آرایش خاص چهره مشاهیر این دوره با سبیل موسوم به سبیل مسواکی[۲] (Toothbrush Mustache) یا همان سبیل هیتلری[۳] معروف بطور اعم و شخص ابوالحسن خان صبا بطور اخص می‌باشد. بنا به این گزاره، توجه به جریانات زمینه‌ای و بافت‌شناسی دوره تاریخی عصر مدرنیته در ریخت‌شناسی افراد شهیر از پیروی گونه ای متفاوت از مُد[۴] روز، و استنتاج منطقی از **گرایش به مدرنیته توسط شخص ابوالحسن صبا** مورد مداقه است.

مُد واژه‌ای فرانسوی و به معنی شیوه و روش و در شکل مصطلح به معنی طریقه موقتی است که کوشش، پوشش، آرایش و پیرایش و دیگر رفتارهای برخی افراد جامعه را تنظیم می‌کند. در جامعه‌شناسی به رفتار جمعیِ نوظهوری که به قدر رسم اجتماعی تثبیت نشده باشد، مُد اجتماعی[۵] می‌گویند. مُد از آن حیث از سلیقه‌های شخصی متفاوت است که تا حد معینی، افراد را به اجبار به جانب هم‌گونی[۶] سوق می‌دهد.

«جورج زیمل»[۷]معتقد است: مُد عبارت است از تغییر غیرمتمرکز جنبه‌های فرهنگی زندگی انسان که از یک نقش اساسی و پایه‌ای در وضعیت اجتماعی انسان‌ها و مسائل جامعه‌شناختی ناشی می‌شود[۸]. بدون شک این مسائل جامعه‌شناختی در خلأ اتفاق نمی‌افتند و در معرض تأثیرات وضعیت زندگی اجتماعی انسان‌ها قرار دارند. همچنین این پدیده می‌تواند منبعث از جریانات تاریخی و مناسبات اجتماعی باشد.

---

[۱] به تعبیری: پسامشروطه تا پایان دوران پهلوی

[2] https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Toothbrush_moustache&oldid=640195760

[۳] در ایران به سبیل **«بال مگسی»** معروف بوده است.

[4] Mode (style)

[5] Social fashion

[6] conformity

[7] Georg Simmel جامعه شناس شهیر و نظریه پرداز مد

[8] "Georg Simmel", *Modern Sociological Theory* (2007)

www.maktabsaba.com

«ریخت» یا قیافه (ژست، هیکل، صورت، شکل)[۹] که پوشش لباس و آرایش چهره از ویژگی‌های آن است، به نوبه خود بسیار متأثر از مُد می‌باشد، و این مُد در شکل فردی یا جمعی بروز می‌نماید. برای درک ریخت‌شناسی جمعی باید بافتی را که در آن، نظام شکل‌گیری مُدهای اجتماعی از آن سر برمی‌آورند و تکامل می‌یابند در نظر گرفته شوند؛ یعنی اندیشه‌های غالب در عمل زمان که همانا **روح‌زمان**[۱۰](zeitgeist) یا **حال و هوای روشنفکری زمان**هاست.

**روح زمان دوره صبا**

**تجدد (مدرنیته)**[۱۱]

تجدد معادل واژه «New» در انگلیسی به معنای نو و جدید[۱۲] و یا نو شدن و تازه شدن است. تجدد نوعی نظم اجتماعی جدید و فرهنگ نوینی است که پس از طی دوره تمدنی جامعه سنتی، پدید می‌آید. این نظم اجتماعی جدید به دلیل ویژگی‌های تازه‌اش لزوماً امنیت و قطعیت جامعه سنتی را –که ناشی از عادات و سنن دیرینه بود- ندارد، بلکه به شیوه‌ای ناشی از دانش عقلانی می‌کوشد تا جامعه را به جلو هدایت کند.[۱۳]

در ایران و سایر کشورهای مجاور از قرن ۱۹ میلادی به بعد واژه تجدد در متون و ادبیات آنها نمایان شد. متفکران و اندیشه‌وران نوگرا بر مبنای الگوهای خارجی به فکر افتادند تا در جامعه دگرگونی ایجاد کنند.[۱۴]

جریان «مدرنیسم» خواهان تغییر در همه ساختارهای اجتماعی جامعه شد.[۱۵] به باور پاره‌ای از محققان، مجموعه‌ای فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و فلسفی، که در نتیجه پیروزی خرد انسان بر باورهای سنتی و رشد اندیشه علمی و خردباوری (راسیونالیسم[۱۶]) و افزون شدن اعتبار دیدگاه فلسفی نقادانه شکل گرفته است. این پدیده نو ظهور با نقد سنت‌ها و نهادهای کهنه سنتی – کلیسا و اندیشه مذهبی- تلاش نمود الگویی جدید برای تحولات درونی جامعه به دست دهد.

مدرنیته غربی در ایران، از عصر مشروطه توسط روشنفکران رواج یافت. آنان با انتقادی مداوم به سنت و نفی ارزش‌های آن به امروزی شدن روی آوردند و خواهان تسلط و گسترش دگرگونی‌های اجتماعی و نفی سنت‌ها و باورهای کهنه فرهنگی شدند.

بسترسازی مدرنیته در ایران به شکل شبه‌ترقی غرب‌گرا و الگوی باستان‌گرایی در عصر پهلوی اول به اوج رسید. رضا شاه که با کودتای ۱۲۹۹ خورشیدی بر اریکه قدرت تکیه داد، فردی نظامی بود که سواد چندانی نداشت، اما اقدامات او بر پایه دیدگاه‌های روشنفکران اعمال می‌گردید. روشنفکران غرب‌گرایی نظیر **تقی‌زاده** که به مفهومی به نام «استبداد منور» اعتقاد داشتند و بر این باور بودند که چون ایرانیان صلاح خود را نمی‌دانند، می‌باید با استفاده

[۹] فرهنگ دهخدا

[10] https://en.wikipedia.org/wiki/Zeitgeist

[11] Modernity

[۱۲] برای آگاهی بیشتر درباره این واژه بنگرید به: گیدنز، تجدّد و تشخّص، ص ۱۰

[۱۳] همان، ص ۱۸

[۱۴] بهنام جهانبگلو، تمدن و تجدد، ص ۱۴

[۱۵] احمدی، مدرنیته و اندیشه‌های نقادی، ص ۸ و ۹

[16] Rationalism

www.maktabsaba.com

از استبداد منور، تجدد را بر جامعه ایران تحمیل نمود.[۱۷] و این دوره مقارن با عصر نوسازی[۱۸] و رواج نظریه‌های غربی در این زمینه است.

نیازهای درونی جامعه ایران برای برون رفت از بحران‌های اجتماعی و اقتصادی با استفاده از الگویی خاص به «مدرنیزاسیون[۱۹]» در ایران انجامید. بر این بنیاد، روشنفکران ایران نیز به تبلیغ نوسازی به شیوه غربی پرداختند و طبیعی بود رضا شاه الگوی **تجدد آمرانه** پیشه کند و اقدامات جدیدی صورت دهد.[۲۰]

از این گذار، دو متغیرِ **باستان‌گرایی** و **هویت‌سازی** (همپای عصر مدرنیته) بیش از سایر مؤلفه‌های تجددگرایی در عصر پهلوی اول مورد توجه نگارنده بوده و این دو جریان را برای شکل‌گیری مُدهای رایج در ایران بسط و سپس قبض داده و برای نتیجه‌گیری نهایی مورد بهره‌بردار قرار خواهد داد.

### الف- باستان‌گرایی

فرایند شبه‌ترقی غرب‌گرا در دوره پهلوی با تأکید بر الگوی باستان‌گرایی استمرار یافت. از این حیث فرایند هویت‌خواهی این دوره با دوره قاجاریه و روند وابستگی به غرب، آمیزه‌ای از سه محور **باستان‌گرایی، تجددگرایی و مذهب‌زدایی** بود.[۲۱]

در محور نخست می‌توان به **«ترویج باستان‌گرایی افراطی با تأکید بر یکتایی نژاد آریایی»** اشاره داشت. همچنین تجددگرایی و تضعیف ارزش‌های دینی و باورهای خرافه‌ای و رسوم آیینی و فرقه‌بازی‌های سنتیِ پراکنده در فرهنگ عامه محور دیگر این رویکرد بود. حضور میسیون‌های مذهبی، تأسیس مدارس جدید به سبک اروپایی، تأسیس کانون‌ها و انجمن‌های روشنفکری، مدارس موسیقی[۲۲] (تأسیس اداره موسیقی کشور به دستور شاه در وزارت فرهنگ به منظور تغییر موسیقی کشور و برقرار نمودن اساس آن بر روی اصول و قواعد و گام‌های موسیقی غرب[۲۳]) ووو... از جمله فعالیت‌هایی بود که در این دوره به اهتمام جدی انجام شد.

### ب- هویت‌سازی

اصلاحات فرهنگی در دو بُعد گلوبالیزاسیون[۲۴] و مدرنیزاسیون[۲۵] برای ایجاد هویت جدید، به عنوان جوهره اصلی تأکید بر ناسیونالیسم[۲۶] (ملی‌گرایی) بود. در واقع درک نوگرایی از تمدن جدید، سلوک و رفتار تجددمآبانه و تغییر، از ظواهر بود. بی‌شک در همین راستا بود که همسان‌سازی فرهنگی و رؤیای رسیدن به تمدن اروپایی، نخبگان ایران را بر آن داشت تا به تغییر در پوشاک و کشف حجاب و آرایش زنان و نوع پوشش لباس و پیرایش مردان روی آورند.

---

[۱۷] عیوضی، درآمدی تحلیلی بر انقلاب اسلامی، ص ۶۲

[۱۸] هراتی، رهیافت‌هایی در تبیین انقلاب اسلامی ایران، ص ۶۷

[19] Modernization

[۲۰] معظم‌پور، نقد و بررسی ناسیونالیسم تجددخواه در عصر رضاشاه، ص ۱۱۳

[۲۱] همان

[22] Farhat, Hormoz, 2003. "VAZIRI, ʿAli-Naqi". Encyclopaedia Iranica.

[۲۳] (مین باشیان: ۴)؛ به نقل از: صفرزاده، در قفس – درباره ابوالحسن صبا ص ۱۳۴

[24] Globalization

[25] Modernization

[26] Nationalism

**جمع‌بندی و تحلیل شخصی نگارنده:**

ابوالحسن صبا شاگرد سه آبَرمرد و استادبزرگ بود: میرزا عبدالله فراهانی، غلامحسین خان درویش و کلنل علینقی وزیری (ناسیونالیسم و روشنفکر موسیقی[۲۷]). وی در بطن مثلث **سنت-آیین-تجددگرایی** پرورش یافت. و رئوس این مثلث را بصورت دراماتیکی از دوره نوجوانی تا بزرگسالی یک به یک پشت سر گذاشت و شاکله وجودی خود را در قاموس هنر شریف موسیقی به تندیسی ماندگار در تاریخ فرهنگ و هنر جاودان ساخت.

**سوال این است:**

آیا سبیل کوچکی که در برخی از عکس های ابوالحسن صبا زیر بینی او دیده می شود جنبهٔ آرایشی دارد یا آرمانی؟

یادآور می‌گردد که در بخش **روح زمان دوره صبا**، به دو جریان اشارت رفت: **باستان‌گرایی** و **هویت‌سازی**، که مقرر گردید در تکمله بحث به مدد آید و نتیجه‌گیری این مقال به انجام رسد.

**الف- صبا و مدل سبیل هیتلری**

کافی‌ست که به آلبوم‌های خانوادگی عکس‌های دوران رضاشاه نگاه کنیم تا دریابیم که گذاشتن این نوع سبیل رواج همگانی داشته و مانند سبیل پرپشت ملی‌گرایان و ریش شرعی اسلام‌گرایان نشان از دلبستگی‌های آرمانی می‌دهد. در آن زمان تب هیتلردوستی در کشور بالا گرفته بود و طبیعتاً گذاشتن سبیل هیتلری با کلاه پهلوی نیز میان جوانان باب شده بود. بسیاری هیتلر را برای آن دوست داشتند که علیه استعمارگران انگلیسی می‌جنگید و از آنجا که تصور می‌کردند "دشمن دشمن من، دوست من است" پیشروی قوای آلمان را به سود استقلال ایران می‌شمردند، اما علاقهٔ گروهی دیگر از هواداران هیتلر از این حد سیاسی فراتر می‌رفت و جنبهٔ آرمانی به خود می‌گرفت.

مهمترین خصلت هیتلریسم جنبهٔ نژادپرستانهٔ آن است. براساس این نظریه، آریایی‌ها برترین نژاد انسانی هستند که به دلیل آمیزش با نژادهای دیگر خصوصاً نژاد سامی، پاکیزگی خونی خود را از دست داده‌اند و اکنون باید به یمن جنبش هیتلری نژادهای دیگر را از میان بردارند و آرام آرام با ازدیاد نسل آریایی و سلطهٔ مطلق آن بر جهان جامعهٔ بشری را از تباهی نجات دهند. هیتلر به یهودیان نه به عنوان پیروان یک دین یا آحاد یک ملت، بلکه به عنوان اعضای نژاد سامی می‌نگریست. از همین جاست که نظریات او "سامی ستیز" خوانده می‌شود و نه "یهودی ستیز". اگر او تنها با دین یهودیت عناد داشت می‌توانست به جای قتل عام افراد یهودی فقط آنها را به رد زبانی دین‌شان مجبور کند. بدین لحاظ اگرچه هیتلر در نبرد نظامی خود با متفقین شکست خورد، ولی به گفتهٔ نویسنده کتاب "تاریخچه مردم یهود" توانست در جنگ نژادی خود موفقیت زیادی به دست آورد و تعداد یهودیان اروپا را از ۱۱ میلیون به ۵ میلیون تقلیل دهد.[۲۸]

[27] http://tarikhirani.ir

[28] Raymond Schiendlin "A Short History of the Jewish People" Oxford University Press, 1999

www.maktabsaba.com

به زعم برخی، **صادق هدایت** که او نیز از مد **سبیل هیتلری** پیروی می‌کرد، درامِ تاریخی-تراژیکِ **مازیار** را برای آزمایش طبع خود در زمینهٔ نمایشنامه نویسی ننوشته و در آن مشخصاً از برتری نژاد ایرانیان (آریایی) حرف می‌زند. برای صادق هدایت، "ایرانی" نژاد برتر است و کتاب "مازیار" سراسر با عِرق ایران‌پرستی نوشته شده و این گمان را پیش می‌آورد که ما تنها با یک دیدگاه ملی‌گرایانه روبرو هستیم.[۲۹] پس شاید[۳۰] انتخاب سبیل هیتلری توسط صادق هدایت رگه‌های نژادپرستانه آریایی داشته باشد. و شاید[۳۱] صادق هدایت به همین علت سبیل هیتلری را انتخاب کرده باشد.

اما با مرور زندگی و آثار صبای اصیل، صبای هنرمند، صبای ردیف‌دان، صبای آهنگ‌ساز و صبای نویسنده، ماحصل معنوی زندگی صبا در قاموس ادبیات نگارشی یا نُت‌نگاری قطعات و درس‌نامه‌های موسیقایی بهم رسیده است. دغدغه غالب او همواره این بوده است، که «معونه‌ای فراهم شود تا کتاب نفیسی به زینت طبع بیاراید»[۳۲] و ظاهراً صبا در زندگی هیچ آرزویی فراتر از چیدن دیوار معرفت و آگاهی در عرصه موسیقی نداشته است، چه رسد به کمر بستن در فرو ریختن دیوار دیگران.

پس بعید به نظر می‌رسد که ابوالحسن صبا چندان علاقه‌ای به جریانات **پان ایرانیسم**[۳۳] که جریان فکری و سیاسی مُد روز دوره صبا بود یا شیفته تفکرات نژادگرایانه هیتلری که بدین مناسبت، سبیل پیشوا را برای مُد بهمراه پوشش خود به عاریه گرفته باشد.

**الف- صبا و مدل سبیل نوگرایی (هویت‌سازی)**

چرا ابوالحسن صبا سبیلی بر سَبیل[۳۴] اساتید اولا و ثانی خود (قجری یا درویشی) برنگزید و سبیل استاد ثالث را برگزید؟ سبیل **«بال مگسی» علینقی وزیری** .

علینقی وزیری در پندارهای تاریخی متفاوتی قهرمان و ضد قهرمان بوده است؛ به گمان برخی نوآور و رهایی‌بخش و به گمان برخی دیگر تحریف‌کننده و گمراه؛ و به هر حال، نقشی تعیین‌کننده و منحصربه‌فرد در جریان‌های موسیقایی سدهٔ حاضر داشته است، چنان که بازیگر اصلی در بوجود آوردن دگرگونی‌های آغازین آن و شاخص‌ترین نمود نظم مستقری که معترضان در میانهٔ قرن در برابرش صف آراسته بودند، به شمار می‌آید[۳۵].

وزیری، ورای نقش موسیقایی‌اش، نمونهٔ روشنفکر اواخر دورهٔ مشروطه و ناسیونالیسم دولتی (۱۳۲۰-۱۳۰۰) هم بود؛ و از این جایگاه است که می‌توان نقش هنری-اجتماعی او را به درستی ترسیم کرد. در این سال‌ها هویت انسان شهرنشین در حوزهٔ جغرافیایی ایران تغییر می‌کرد و بازتعریف می‌شد. این تعریف مجدد یا نو، باید در تمامی ساحت‌های زندگی از جمله موسیقی نمودی می‌یافت. یکی از عمده‌ترین نمودهای آن در موسیقی به دست وزیری برساخته

[۲۹] مجید نفیسی، صادق هدایت و برتری نژادی: سامی ستیزی در "درام تاریخی مازیار"

[۳۰] همان، نیاز به تحقیق دارد.

[۳۱] همان، نیاز به تحقیق دارد.

[۳۲] صفرزاده، در قفس – درباره ابوالحسن صبا ص ۱۳۳

[۳۳] https://fa.wikipedia.org/

[۳۴] دهخدا: سبیل . [ س َ ] (ع اِ) راه و طریق

[۳۵] http://tarikhirani.ir

کتب صبا
بهارخانه

www.maktabsaba.com

شد. وزیری نوعی هنر همزمان، بیانگر احساسات، واقعیت‌گرا و تعلیم‌گر را می‌پسندید و ترویج می‌کرد. تبلور همهٔ این اندیشه‌ها در مدرسه عالی موسیقی، با انتشار آگهی افتتاح آن به تاریخ نهم بهمن ۱۳۰۲ در روزنامه شفق سرخ بود.[۳۶]

صبا اولین داوطلبی بود که به مدرسه عالی موسیقی وارد شد.[۳۷] او اولین خلیفه کلاس وزیری در درس‌های عملی شد و سرآمد همهٔ اعضا، که او را شاگرد نمی‌پنداشتند.[۳۸]

صبا مدرسهٔ آمریکایی را رها کرد، از اشتغال در دستگاه دولتی انصراف داد و کمر همت در طریق استاد بست. صبا عاشق تمام عیار وزیری شد و گویی راه و راهنمایش را یافته بود. «هر وقت وزیری وارد اتاق می‌شد، صبا حتا سیگارِ خود را در دست لِه می‌کرد که مبادا کشیدن سیگار، حمل بر بی‌حرمتی شود»[۳۹] و اینگونه صبای کمالگرا الگوی تمام عیار خود را یافت. (هر چند بخاطر شخصیت خاصی که داشت، در وفاداری و ثابت قدمی پایدار نماند.[۴۰])

**صبا در مکتب موسیقی وزیری به اصول علمی موسیقی آشنا شد و روشی را که وزیری برای ثبت نغمات موسیقی ایران برگزیده بود اقتباس کرد و آن را راهنمای کار هنری آتیهٔ خود قرار داد. سبک وزیری در صبا تأثیر به سزا کرد و همین بود که روش او را از دیگران ممتاز ساخت. صبا با استفاده از سبک وزیری و در اثر آشنایی با اسلوب صحیح ویلن، روشی نو برگزید. (اگرچه بدلیل سوابق کافی در موسیقی ایرانی، شیفته عظمت موسیقی اروپایی نشد و از نغمات موسیقی ملی که به آن دلبستگی داشت جدایی نگرفت و کوشش کرد این نواها را که از استادان پیشین آموخته بود با استفاده از روش جدید، به سبکی نو جلوه‌گر سازد، به طوری که هم لطف و ملاحت موسیقی ملی را از دست ندهد و هم آنها را با اصول موسیقی علمی منطبق نماید[۴۱].) اینگونه بود که صبا تأثیرپذیر از استاد ثالث خود شد. که صد البته وزیری نیز علاقه وافری به صبا داشته و او را اعلم شاگردان خود می‌دانست.**

علینقی وزیری و سبیل بال مگسی او الهام‌بخش صبا شد، تا به اقتضای **روح زمان،** او خود نیز برای بازآفرینی کارگان موسیقی ایرانی کارستان بیافریند. او موسیقی جدیدی خلق نکرد، اما جریانات جدید (نوگرایانه) را وارد موسیقی ایرانی کرد. پشم و پیله های قجری از موسیقی زدود و نسیم سحری همزاد طلیعهٔ دوران خود را در موسیقی دمید تا خالق **مکتب صبا** شود.

[۳۶] خالقی، ۱۳۲۵: ۱۵ ؛ به نقل از: صفرزاده، در قفس – درباره ابوالحسن صبا ص ۲۰
[۳۷] همان، ص ۲۱
[۳۸] همان، ص ۲۱
[۳۹] همان، ص ۲۳
[۴۰] همان، ص ۲۳
[41] اسطوره صبا، مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی http://oral-history.ir

www.maktabsaba.com

**منابع:**


- اینترنت (تارنماهای مربوطه در پاورقی آمده است.)
- ریتزر، جورج: نظریه جامعه‌شناختی ،مارکس، دورکیم، وبر، زیمل؛ ترجمه عزیزالله علیزاده، تهران :فردوس، ۱۳۹۳، شابک:۹۷۸۹۶۴۳۲۰۵۰۹۶
- فرهنگ دهخدا، آنلاین
- آنتونی گیدنز، ناصر موفقیان، نشر نی، تهران، ۱۳۹۴، شابک: ۹۷۸۹۶۴۱۸۵۱۲۷۱
- رامین جهانبگلو، جمشید بهنام، نشر مرکز، تهران، چاپ سوم ۱۳۸۶، شابک: ۹۷۸۹۶۴۳۰۵۷۲۱۳
- بابک احمدی، مدرنیته و اندیشه انتقادی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۹۶، شابک: ۹۷۸۹۶۴۳۰۵۰۰۶۱
- محمدرحیم عیوضی، محمدجواد هراتی، درآمدی تحلیلی بر انقلاب اسلامی ایران، دفتر نشر معارف، تهران، ۱۳۹۹، شابک: ۹۷۸۹۶۴۵۳۱۳۵۵۳
- اسماعیل معظم‌پور، نقدوبررسی ناسیونالیسم تجدد خواه در عصر رضاشاه، مرکز اسناد انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۸۳، شابک: ۹۷۸۹۶۴۴۱۹۰۰۳۲
- فرهود صفرزاده، در قفس؛ درباره ابوالحسن صبا، نشر فنجان، تهران، ۱۳۹۷، شابک: ۹۷۸۶۰۰۹۹۶۴۲۲۲
- مجید نفیسی، صادق هدایت و برتری نژادی: سامی ستیزی در "درام تاریخی مازیار"، تارنمای: شهروند، ۳۱ مارس ۲۰۱۱
- روح‌الله خالقی، سرگذشت موسیقی ایران، چاپ سیزدهم ۱۳۹۲، انتشارات صفی علیشاه، تهران، شابک: ۹۶۴۵۶۲۶۲۲۶
- Ritzer, George (2007). *Modern Sociological Theory* (7th ed.). New York: McGraw–Hill. ISBN 978-0073404103.
- Raymond Schiendlin "A Short History of the Jewish People" Oxford University Press, 1999

www.maktabsaba.com

## مفاهیم بنیادین (۲)

# سونوریته، بافت و رفتار موسیقایی

طینوش بهرامی

**صدا**

گوش کردن، یعنی پیدا کردنِ معنی در صدا. صدا در زمان اتفاق می‌افتد. پس صدا ما را در زمان و مکان قرار می‌دهد. یعنی زمان و مکان را برای ما قابلِ درک می‌کند زیرا همواره در "اینجا" و "اکنون" اتفاق خواهد افتاد. "به‌طورِ کلی، ساختارِ هر نظامِ موسیقایی را می‌توان متشکل از دو عنصرِ بنیادینِ "فضا"و "زمان" دانست که در قالبِ مؤلفه‌های "فضایی-صوتی" و "زمانی-وزنی" متجلی می‌شوند (توما[۱]:۲۰۰۳، اسعدی:۱۳۸۵). بدین ترتیب که "اصوات فضا را اشباع می‌کنند و ریتم-متر [وزن] زمان را نظم می‌دهد" (مسعودیه:۱۳۸۳ اسعدی:همان). از آنجا که صدا همیشه عنصرِ زمان را در خود دارد لذا شنیدن مساوی است با درکِ گذشتِ زمان. آنچه از گذشتِ زمان و شنیدنِ آن در صدا به ذهن متبادر می‌گردد احساسِ وزن است. احساسِ وزن برابر است با حس کردنِ زمان‌مندی. احساسِ ساختارهای کوچک و بزرگ در نظمِ زمانی، دیرش، شتاب و کندی، و یا هر نوع ساختارِ فرضی و روانشناختیِ مربوط به زمان. به عبارتی "وزن عبارت است از گوش سپردنِ ساختارمند به زمان" (والاشِک[۲]،۱۹۸۶،فاطمی،۱۳۹۲).

طبیعتِ جسمانیِ صدا بسته به مولدِ آن است. شنونده همواره تصوری ضمنی از جنسِ سازنده‌ی منبعِ تولیدِ صدا و حتی حجمِ آن در ذهن دارد. به همین ترتیب صدا دارای شخصیتی هویت‌گونه است که به جنسِ مولّدِ خود دلالت دارد. اما جنبه‌ی روحیِ صدا از طرفی به هارمونیک‌های سازنده‌اش، و از سویی به نسبت فرکانس‌ها و فواصلِ تشکیل دهنده‌اش اشاره دارد. عواملی که به مانند یک اسلوبِ ژنتیکی و یا دی.ان.ای، شخصیتی مستقل به صدا می‌دهند و آنرا قابلِ شناسایی می‌کنند. درهم آمیختگیِ این عواملِ روحی و جسمی، آن چیزی را می‌سازد که در موسیقی به "رَنگ" معروف است. اصطلاحِ دقیق‌تر

[۱] Tumma

[۲] Wallachek

www.maktabsaba.com

البته "شیوش" است و یا "تمبر"[۳]. در مفهومی جامع‌تر؛ "سونوریته" کلمه‌ای است قابلِ جایگزینی که شاملِ همه‌ی معانیِ فوق و خواصِ یادشده در صداست. رَنگ، شیوش یا تمبر، شاخصه‌ی صدا هستند و سونوریته تشّخص[۴] آن.

سونوریته به معنیِ *سونور* یا صدا دار بودن، و یا دارا بودن کیفیتِ صوتیِ پرطنین است. این لغت از ریشه‌ی کلمه‌ی سونوروس[۵] گرفته شده که همه‌ی معانیِ مترادفِ آن اشاره به شدتِ صدا و تولید صدا در لحظه‌ی وارد شدنِ ضربه دارند[۶]. امروزه در بین موسیقی‌دانان این اصطلاح بیشتر برای توصیف کیفیتِ صدای سازها مورد استفاده قرار می‌گیرد. سونوریته از سوی دیگر در موسیقی دارای مفهومِ هماهنگی و همخوانی نیز هست. از نظرِ تاریخی به صدای حاصله از توافقِ چند تُن اطلاق می‌شده است. مفهومِ سونوریته که در قرنِ چهاردهم نمود پیدا کرد (فولر[۷]:۱۹۸۶) ناظر بر توافقِ سه صدا در توالیِ "ترتیان"[۸]ها و "تریاد"[۹]هایی است که در محورِ عمودی، به طورِهمزمان نواخته می‌شوند. تریاد، عبارت است از مجموعه‌ی سه صدا با فاصله‌ی سوم که همزمان نواخته می‌شوند و ترتیان دلالت دارد بر دو نوع فاصله‌ی سومِ بزرگ و کوچکِ بین این صداها. به این مجموعه‌ی صوتی تریاد گفته می‌شود و هر کدام از این ترکیب‌ها یک آکورد نام دارند. از ترکیبِ فواصلِ بزرگ و کوچکِ بینابینیِ سه صدا، که با فاصله‌ی سوم بر هم سوارند، چهار نوع آکورد با کیفیتِ صوتی یا سونوریته‌ی: بزرگ[۱۰]، کوچک[۱۱]، کاسته[۱۲] و افزوده[۱۳] حاصل می‌شود. در بعضی از رسالاتِ موسیقی اصطلاحِ سونوریته و آکورد را مترادف و علی‌البدل دانسته‌اند. چنانکه فیلیپ مگنوسون[۱۴] استاد تئوریِ موسیقیِ دانشگاهِ دیتون در بررسیِ ساختارِ موسیقیِ غربی می‌نویسد: "سونوریته یک عنوانِ عمومی است برای مجموعه‌ای از اصوات که به صورتِ هم‌زمان اجرا می‌شوند."

البته باید توجه داشت که مفهومِ تریاد در دورانِ رواجِ عمومیِ خود، حدوداً بین سالهای ۱۶۵۰ تا ۱۹۰۰، تنها به معنیِ چهارنوع آکورد ذکر شده بوده است (پارنکات،ریزینگر،فاشس،کایزر ۲۰۱۹)[۱۵] اما در دورانِ معاصر، سونوریته به صورتِ بالقوه می‌تواند به هر مجموعه‌ی صداییِ همزمان اطلاق شود. درکِ مطبوعیت یا عدم مطبوعیت یک سونوریته همچنان بسته به ارتباطِ آن با سونوریه‌های ماقبل و مابعدش، و یا "محورِ مطبوعیتِ افقی" دارد (همان)[۱۶]. این اصوات ممکن است از یک سازِ واحد و یا چند سازِ متفاوت به طورِ همزمان تولید گردند که در این صورت رَنگ و شیوش یا تمبر صدایِ حاصله‌یِ نوع اول با انواع متنوع نوع دوم متفاوت خواهند بود. اما بنابر تعریفِ بالا، سونوریته‌ی آنها می‌بایست ثابت بماند. به این معنی که اگر یک آکوردِ سه صداییِ ماژور یا

---

[۳] Timber

[۴] "تشّخص عبارت است از اینکه هر چیز، قطع نظر از جهات مشترکی که ممکن است با چیزهای دیگر داشته باشد، به عنوان یک شخص از غیر خود متمایز، و صدق و انطباق آن برغیر محال است" (حسین بن عبد الله، ابن سینا، التعلیقات، ص۵۹، ویکی فقه)

[۵] Sonorous

[۶] نک:لغتنامه مریام وبستر

[۷] Fuller

[۸] Tertian

[۹] Triad

[۱۰] ترکیب فواصل سوم بزرگ+ کوچک

[۱۱] ترکیب فواصل سوم کوچک+بزرگ

[۱۲] ترکیب فواصل سوم کوچک+کوچک

[۱۳] ترکیب فواصل سوم بزرگ+بزرگ

[۱۴] Philip Magnuson

[۱۵] Richard Parncutt, Daniel Reisinger, Andreas Fuchs & Fabio Kaiser

[۱۶] تأکید از من است

www.maktabsaba.com

بزرگ را مثلاً با سازِ پیانو بنوازیم، در وهله‌ی نخست جسمیتِ آن یعنی سازِ پیانو قابل تشخیص است. جنبه‌ی روحیِ صدا اطلاعات مربوط به ماژور بودنِ آکورد و همچنین منطقه‌ی صوتیِ بم یا زیر را در اختیارِ ما می‌گذارد. این بسته‌ی اطلاعاتی، به‌طورِ همزمان، طول و کشش یا دیرشِ صدا را برای ما قابلِ تشخیص می‌کند. در مرحله‌ی بعد وضعیتِ آکورد مشخص می‌شود. به این معنی که می‌فهمیم کدام یکی از نت‌های آکورد در پایه قرار گرفته و اینکه آیا به صورتِ معکوسِ اول یا دوم[۱۷] اجرا شده است. هرچند که برای گوشِ تربیت شده ممکن است نامِ نت‌های تشکیل‌دهنده هم فاش گردد. پس ملاحظه می-کنیم که سونوریته، تشّخصِ صدا و حاویِ اطلاعاتِ مربوط به آن است. حال اگر فرض کنیم که همین سه صدا ، با سه سازِ مختلف به صورتِ همزمان اجرا شوند، مطمئناً آنچه به عنوانِ تشّخصِ صوتِ حاصله اهمیت پیدا می‌کند رَنگ، بافتِ صوتی و دیرش و در کل جنبه‌ی روحیِ صداست.

به نظر می‌رسد سونوریته در وهله‌ی نخست با تنالیته درمفهومِ کلیِ خود در ارتباط باشد. به این مفهوم که سونوریته‌ی مطبوع یا کونسونانس[۱۸] و نامطبوع یا دیسونانس[۱۹] تعریفِ خود را از قوانینِ حاکم برتُن‌ها می‌گیرند. قوانینی که همجواریِ تُن‌ها در کنارِ یکدیگر و در محورِ افقی را تعریف می‌کنند، و فواصلِ بینِ نغمات را به مطبوع و نامطبوع تقسیم می‌نماید. هرچند این عوامل (ترتیب و توالیِ تُن‌ها، مطبوعیتِ فاصله، عدمِ مطبوعیت، فواصلِ بینانغمه‌ای) متأثر از فرهنگ هستند، و در فرهنگ‌های متفاوت تعابیرِ مختلفی دارند، اما قدرِ مسلم این است که در همه‌ی نحله‌ها و انواعِ موسیقی، مفاهیمی مبتنی بر محدودیت‌ها و قواعدِ هم‌نشینی و مجاورتِ صداها کمابیش وجود دارد و یا حداقل مفاهیمِ مطبوع و نامطبوع به اشکالِ متفاوتی در آنها بیان شده است.

رفتار

صدا را می توان به عنوانِ "متنِ موسیقی" درک کرد و از این لحاظ، ساختاری چند وجهی و چند بُعدی دارد (پارتلاس:۲۰۱۶). موسیقی به تعبیرِ زانا پارتلاس[۲۰] "یک سیستمِ خود-سازمان‌یابنده[۲۱] است که نظم؛ در یک سطح از ساختارِ آن می‌تواند باعثِ ایجادِ الگوهای منظم، در سطوحِ دیگر شود. بنابراین، گاهی کافی است که یکی از جنبه‌های ساختارِ موسیقی آگاهانه سازماندهی شود تا الگوهای منظمی در جنبه‌های دیگر، که تحتِ کنترلِ مستقیمِ مجریانِ موسیقی نیست، تولید گردد (همان).

این بدان معنی است که موسیقی خواه‌ناخواه در دو محورِ افقی و عمودی گسترش پیدا می‌کند و سازه‌های آن در یک نظامِ شبکه‌مانند، دارای اتصالاتِ مرئی و یا حتا نامرئی هستند. موسیقیِ ایرانی همواره در محورِ افقی‌اش موردِ بررسی و توجه بوده است. این محور به بارزترین شکل، در مفهومِ "ردیف" خود را نشان می‌دهد. ردیف، نوبت، ترتیب، توالی و معانیِ از این دست همه نشانگرِ نظم در محورِ افقی هستند. حال آنکه محورِ عمودی موسیقیِ ایرانی در بسیاری از موارد موردِ غفلت یا کم‌توجهی قرار گرفته و حتی از چشم و گوشِ مجری و

[۱۷] برای اطلاعات بیشتر نک: منصوری، پرویز، تئوری بنیادین موسیقی: ۲۷۴-۲۶۴

[۱۸] Consonance

[۱۹] Dissonance

[۲۰] Žanna Pärtlas

[۲۱] Self-organize

شنونده‌ی موسیقی پنهان می‌ماند. در اینجا به تناقضی نهفته در محورِ عمودی برمی‌خوریم. تناقضی که از طرفی آنرا نظام‌مند، و از سویی اتفاقی جلوه میدهد. نظام‌مند؛ به این دلیل که گفتیم نظم در یک ساختار، لایه‌های دیگر را نظم می‌بخشد و قواعدِ ملایمت و تنافرِ فاصله‌ها در محورِ افقی، لاجرم به قانون‌مندیِ محورِ عمودی منجر می‌گردد. و اتفاقی؛ به خاطرِ اینکه در بسیاری از موارد، اتفاقاتِ محورِ عمودی یا در کنترلِ مجریِ موسیقی و قصدِ ذاتیِ او نبوده است، و یا حتی اگر عمدی بوده باشد، دلیلِ کافی برای مطبوعیتِ یا عدم مطبوعیتِ آن در دست ندارد.

بنابراین "رفتارِ موسیقایی" گاهی منجر به وضعِ قواعدِ مشخصی می‌گردد که ممکن است الزاماً با قوانینِ تئوریک تصدیق و تبیین نشده باشند. به عبارتی "همه‌ی الگوهای منظمی را که می‌توان در متنِ موسیقی یافت ، الزاماً از اهدافِ نظری یا حتی از رفتارِ واقعیِ مجریان برنمی‌آیند" (پارتلاس:۲۰۱۶). لذا همواره بخشِ بزرگی از اتفاقاتِ محورِ افقی، وقایعِ محورِ عمودی را به صورت اتفاقی رقم می‌زنند.

"مفاهیمِ موسیقایی" همواره توسطِ "رفتارهای موسیقایی" به اصوات تبدیل می‌شوند. سطح رفتاریِ موسیقی در چهارگونه‌ی رفتارهای: جسمانی، کلامی، اجتماعی و رفتارِ فراگیری (نک:مریام، قره‌سو، ۱۳۶۹:۱۵۹)، به مثابه‌ی "پلی بینِ سطحِ مفهوم و صدا عمل می‌کنند" (پارتلاس:همان).

"مفاهیمِ موسیقایی" توسط "رفتارِ موسیقایی" به "بافتِ موسیقی تبدیل" می‌شود. در این رهگذر و در محورِ عمودیِ موسیقی، صدا دارای بافتی ترکیبی می‌گردد که: یا همان‌گونه که در بخشِ سونوریته نشان دادیم مربوط به قواعدِ تنال و ترکیبِ فواصلِ معلوم در دوره‌ای تاریخی می‌گردد، و یا مستقیماً تابعِ بافتِ چندصداییِ اتفاقی و بدونِ برنامه‌ریزی است. بدیهی است که این بافت، مخصوصاً تحتِ تأثیرِ قواعدِ محدودکننده و یا، همانطور که گفته شد، نظمِ لایه‌های دیگرِ ساختارِ موسیقی قرار دارند. لذا "هماهنگیِ واقعی درمحورِ عمودی هنگامی آغاز می‌شود که استفاده از سونوریته‌های احتمالی توسطِ برخی اصول محدود شوند. این ممکن است به عنوان مثال ، شیوعِ فواصلِ مشخص [فونکسیونال] یا ترکیبی از نت‌های پراهمیت [کوک، واخوان‌های موازی[۲۲] و غیره] باشد" (همان).

"اهمیتِ" نت‌ها همان عاملی است که سیستمِ موسیقایی و بسترِ صوتیِ اولیه و یا فونکسیونِ درجات را در موسیقی معین می‌نماید. فونکسیون یا کارکردِ درجات در بسترِ نغمگی، به آنها نقشی ویژه می‌دهد که در یک توالیِ صوتی، گاه به صورتِ یک اِشلِ ثابت در می‌آید (سیستمِ تنال). با تغییرات در فونکسیونِ درجات؛ به گونه‌های متفاوتی از بسترهای صوتی یا نغمگی دست پیدا می‌کنیم که مستقیماً تحتِ تأثیرِ فونکسیون‌ها و چینشِ خاصِ آنها و یا نقشِ متغیرِ نغمات در بسترِ صوتی هستند (سیستمِ مدال).

[۲۲] گفت وگو با رضا والی استاد آهنگسازی دانشگاه کارنگی ملون، چند صدایی پنهان در موسیقی ایرانی، پژمان اکبرزاده، روزنامه شرق چهارشنبه ۲۴ خرداد ۱۳۸۵، شماره ۷۸۳

این تعریف ممکن است با تعریفِ گردشِ ملودی و یا حتی خودِ ملودی اشتباه گرفته شود. به عبارتی مُد؛ حدفاصلِ صوتیِ بینِ اِشلِ ثابت یا: گام، و بسترِ سیال: یا ملودی‌مدل است. هرولد پاورز[۲۳] مُد را "از گام یا اشلِ صوتی خاص‌تر و از ملودی عامتر" می‌داند (پاورز:۱۹۸۰، اسعدی:۱۳۸۵). پس می‌توان نتیجه گرفت که قانون‌مندی در چینشِ افقیِ نغماتِ بسترِ صوتی و یا گردشِ ملودی و حتی انگاره‌های ملودیک، در محورِ عمودیِ ساختارِ صدا تواتر پیدا کرده و تأثیرگذار هستند. به همین منوال نظمِ فونکسیونالِ درجات در ملایمت و تنافرِ سونوریته دخیل‌اند. "قبولِ مطبوعیت و یا عدمِ مطبوعیتِ یک سونوریته مرتبط است با سونوریته‌های ماقبل و مابعد آن" (پارنکات،ریزینگر،فاشس، کایزر:۲۰۱۹). بازتابِ این مفهوم در حیطه‌ی نظمِ زمانی مؤیدِ اهمیتِ فونکسیون‌ها در بسترِ صوتیِ مُد است: "در موسیقیِ غیرمیزان‌مند [فاقدِ اِشلِ زمانیِ ثابت]، در واقع، دیرشِ هر صوت، فقط به واسطه‌ی موقعیتش نسبت به آنچه پیش و پس از آن آمده و می‌آید معنادار می‌شود. یعنی نسب به فرمولِ ملودیکی که در آن قرار دارد" (آرمون[۲۴]:۱۹۸۵، فاطمی:۱۳۹۲). بنابراین می‌بینیم که فرمول‌های ملودیک یا ملودی‌مدل‌ها دارای تشّخصِ صوتی و زمانی هستند. پس" آنچه موجبِ تعیّنِ بیشترِ مفهومِ مُد نسبت به بسترِ نغمگی، و نزدیکیِ آن به ملودی می‌شود، در درجه‌ی اول فونکسیونِ درجات (نقش نغمات) است" (اسعدی،همان). بنابراین شاید بی‌راه نباشد اگر در یک سیستمِ مُدال مانند موسیقیِ ایرانی، که در ظاهر "تک-صدایی" و "تک‌خطی" است، از سونوریته‌ی درجات و ملایمت و تنافرِ سونوریته‌ها در محورِ هم‌نشینی و مجاورتِ آنان با یکدیگر سخن بگوییم. زیرا بافت و محورِ عمودیِ موسیقی ایرانی، تحتِ تأثیر و تأثرِ محورِ افقی و همچنین رفتارهای اجرایی از قبیل: کوک، واخوان‌های موازی، تعجیل و تأخیر، تقدم و تأخر زمانی، و بداهه‌پردازی قرار گرفته و نوعی هم‌صدایی و چندصداییِ طبیعی ایجاد می‌کند که به *هتروفونی*[۲۵] معروف است. این چندصدایی؛ هرچند هم که اتفاقی باشد، هم‌چنان به دو بخشِ مطبوع و نامطبوع قابل تقسیم است. اینجا البته منظورِ ما اثباتِ چندصدایی بودنِ موسیقی ایرانی نیست بلکه منظور توجه کردن به طیف‌های صوتیِ پنهان در صدای موسیقایی است. این بسیار شبیه به نگاه کردن به طیفِ نور طبیعی از سوی دیگرِ منشور و دیدنِ طیف‌های رنگینی است که در مجموع نورِ طبیعی را می‌سازند. همان چیزی که صدای خالصِ مثلاً یک دیاپازونِ دوشاخه، و یا یک موج سینوسی، را از صدای مرکبِ یک ساز متمایز می‌کند.[۲۶] لذا با در نظر گرفتنِ اهمیتِ فونکسیونالِ نغمات و نزدیکیِ ذاتیِ بسترِ صوتی با گردشِ ملودی و ملودی‌مدل‌ها، می‌توان نتیجه گرفت که ملایمتِ بافتِ صوتی یا سونوریته، نتیجه‌ی رفتارِ اجراییِ مناسب در محورِ افقی است.

**بافت**

هتروفونی غالباً حدفاصلِ بینِ تک‌صدایی و چندصدایی در نظر گرفته می‌شود. هتروفونی، به عنوانِ نوعی بافت، همیشه چند خطی است. بافتِ

[۲۳] Harold Powers

[۲۴] Armon

[۲۵] Heterophony

[۲۶] برای اطلاعات بیشتر "سری هارمونیک‌ها" را جستجو کنید.

www.maktabsaba.com

چندخطی نیز از ویژگی‌های موسیقیِ چندبخشی است، اما همه‌ی موسیقی های چندخطی [و یا آن‌هایی که تابعِ هتروفونی هستند] چندبخشی نیستند (پارتلاس:همان). لذا هتروفونی می‌تواند یک‌بخشی باشد. اعتقادِ پارتلاس بر این است که: مجریانِ موسیقی [موسیقی‌های تابعِ هتروفونیِ یک‌بخشی] در سطحِ مفهومی یا تفکرِ موسیقی؛ خودشان را به بخش‌های مختلفِ بافتی تقسیم نمی-کنند (همان). بدین معنی که موسیقی، یا بهتر بگوییم تفکرِ موسیقیِ، خود را چندبخشی نمی‌پندارند. وی در ادامه، مشخصاتِ هتروفونی یک‌بخشی را چنین شرح می‌دهد:

> (الف) کم‌توجهیِ مجریان به مفهومِ هم‌صدایی (ب) وقوعِ چند خطی‌های غیرِعمدی (ج) همه‌ی خوانندگان/سازها نقشِ یکسانی در اجرای موسیقی دارند، و انواعی از "معادل-جایگزینِ"[۲۷] ملودی را اجرا می‌کنند. (د) اگرچه در بعضی موارد ممکن است که اجراکنندگان از واگرایی‌های چند خطی در بافت آگاه باشند ، اما با این وجود، ساختارِ سونوریته‌های عمودی را کنترل نمی‌کنند (همان).

پروفسور مسعودیه در زمینه‌ی بافتِ هتروفونیکِ موسیقیِ ایران می‌گوید: ردیفِ موسیقیِ سنتیِ ایران همانند موسیقیِ سایرِ کشورهای خاورمیانه، یک-صدایی است و ما می‌گوییم اکثراً تابعِ هتروفونی است (مسعودیه،۱۳۷۷). بنا به تعریفِ داده شده، و با عنایت به نظرِ پروفسور مسعودیه، به نظر می‌رسد که بافتِ هتروفونیکِ موسیقیِ ایرانی، در تعریفِ هتروفونیِ یک‌بخشی قرار می‌گیرد. به این معنی که در سطحِ تفکرِ موسیقایی، موسیقیدان ایرانی بافت موسیقی خود را به چند بخش یا لایه‌ی صوتی (مثلاً بخشِ باس بخشِ تنور و غیره) تقسیم نمی‌کند و به نظر می‌رسد عبارتِ "تک‌صدایی" در این جمله به همین موضوع اشاره داشته باشد. اما این بدان معنا نیست که در موسیقیِ ایرانی مطلقاً چند خطِ صوتی در آنِ واحد شنیده نمی‌شود. بحثِ چندصدایی در موسیقیِ ایرانی بحثی نیست که موردِ توجه و دقتِ این مقاله باشد. آنچه برای ما مهم است بافتِ صوتی و یا کیفیتِ صوتی در موسیقیِ ایرانی است که تحتِ عنوان سونوریته از آن یاد کردیم.

در موسیقیِ ایرانی حرکتِ گوشه‌ها و ترتیب و توالیِ آنها، دارایِ خطی موضوعی، و نقشی ملودیک هستند. این خاصیت، به علاوه‌ی ترجیح و مطبوعیتِ فواصل، ویژگی‌ای بوجود می‌آورد که گردش یا نقشِ ملودی[۲۸] را شکل می‌دهد. نقوشِ ملودی یا آهنگ‌واره‌ها، در محورِ افقی، برطبقِ قواعدِ مدُال و مطبوعیتِ سونوریته‌ها، در حرکت هستند. این محورِ هم‌جواریِ نغمات و آهنگ‌واره‌ها، که یک شاکله‌ی مُدال را می‌سازند، تحت اتوریته‌ی متن (معنی یا مفهوم، تفکر موسیقایی،کانسپت) و یا تکست[۲۹] موسیقیِ ایرانی قاعده‌مند

---

[۲۷] Equivalent-alternative*

*شکل دیگرگون شده‌ی یک قالب ملودیک، تحریر،گوشه

[۲۸] Contour

[۲۹] Text

شده‌اند. به این معنی که متن، در قالبِ ملودی‌مدل‌های از پیش تعیین شده، و یا بهتر بگوییم از پیش "تبیین" شده، به ترتیب و توالیِ اتفاق‌ها و هم‌جواریِ آهنگ‌ها در مسیرِ حرکتِ محورِ افقی، نظم می‌بخشد. به این نظم که تابعِ قواعدِ مُدال و فونکسیونالِ نغمات است، در فرهنگِ موسیقی ایرانی "دستگاه" گفته می‌شود. "دستگاه عبارت است از یک سیکل یا چرخه‌ی چندمُدی، یا به تعبیرِ دیگر، مجموعه‌ای متشکل از الحان و ملودی‌مدلهایی که بر اساس زیربنایی مُدال در یک طرحِ سیکلیک یا چرخه‌ای سازماندهی شده‌اند" (اسعدی همان:۱۰۷). این سازماندهی مجموعه‌ی بزرگی از ملایماتِ موسیقایی (افقی، عمودی، مدال، متریک-ریتمیک و حتی تزیینات) را در خود دارد که تعیین کننده‌ی بافتِ هتروفونیک و ملایماتِ سونوریته‌ها در موسیقی ایرانی هستند.

**نتیجه‌گیری**

سونوریته یا صدادهی از طرفی با کیفیتِ صوت و از سویِ دیگر با بافتِ صدا و نظامِ صوتی و زمانیِ موسیقی ارتباط دارد. مؤلفه‌های سازنده‌ی سونوریته، جدای از هارمونیک‌های تشکیل‌دهنده‌ی صدا، در سریِ هامونیک‌ها، تحتِ تأثیرِ نظامِ فونکسیونال، در چینشی خاص قرار می‌گیرند که مطبوعیتِ خود را در تناسب با سونوریته‌های قبل و بعد از خود به دست می‌آورند. این نظام بیش از آنکه به ما بگوید چه ترکیب و ترتیبی مطبوع است، مبین این موضوع است که کدام ترکیب‌ها نامطبوع هستند.

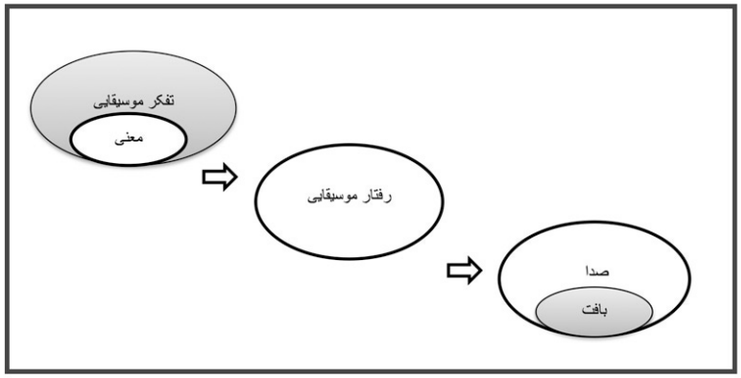
ردیفِ موسیقیِ ایرانی می‌تواند به عنوان مجموعه‌ای بزرگ از صورت‌هایِ آهنگینِ دارای قواعدِ نانوشته‌ی فونکسیونال یا "وظیفه‌مند" مورد توجه قرارگیرد. ردیفِ موسیقی در قالبِ دستگاه‌ها و پیوندِ گوشه‌ها، محلِ برخورد و تلاقیِ آهنگ‌ها را مشخص کرده و حتی نقشِ فونکسیونال و مُدالِ نغمات و آهنگ‌ها را تعیین می‌نماید. این نظمِ فونکسیونال طبعاً در محورِ عمودیِ بافتِ هتروفونیک، که به عنوان چندخطیِ اتفاقی شناخته می‌شود، نظمی نامرئی بوجود می‌آورد که در مطبوعیت و عدم مطبوعیتِ سونوریته‌ها نقش دارد. این نظم، مجموعه‌ای درهم‌پیچیده از تأکیدها، ملایمتِ فواصل، زمان‌بندی، آرتیکولاسیون، کوک، واخوان‌ها، صداهای هم‌خوان، شدت، خلوت و جلوت، تکنیک‌های ویژه و بسیاری دیگر از عواملِ رفتارِ اجرایی است که صدا را از حالتِ یک صوتِ ساده خارج کرده و به صدای موسیقایی، با کَرکتِرِ یک سازِ مخصوص نزدیک می‌نماید. لذا سونوریته را شاید بتوان مترادفِ صحیح‌نوازی فرض نمود: به معنیِ سنجشِ مطبوعیتِ سونوریته‌های ماقبل و مابعد، و رعایتِ ارزشِ زمانیِ هر نغمه به نسبتِ کشش‌های زمانیِ پیش و پس از آن، باضافه‌ی رفتارِ موسیقاییِ مناسب.

به عبارتِ دیگر می‌توان نتیجه گرفت که گوشه‌های موسیقیِ ایرانی در محورِ افقیِ اتفاقات و لحظاتِ موسیقایی به طورِ مستقل عمل نمی‌کنند و نقشی انتزاعی ندارند، بلکه عضوی از یک زنجیره‌ی متصلِ فونکسیونال و مفهومی هستند. این مفاهیم همانطور که گفته شد توسطِ رفتارها به بافتِ موسیقی تبدیل می‌شوند.

www.maktabsaba.com

پس میتوان تصور کرد که کیفیتِ صوتی یا سونوریته، پدیده‌ای "فرا-زنجیره‌ای" است، متأثر از "نواخت" و یا رفتارِ اجرایی. منظور از نواخت، تکنیک‌های استخراجِ صدا از ساز است و همینطور رفتارهای اجراییِ مرتبط با آن. این تکنیک‌ها و یا بهتر بگوییم نواخت‌ها در سبکِ (رفتار اجرایی) استادانِ مختلف اندکی با یکدیگر تفاوت دارند که این خود یکی از دلایلِ بوجود آمدنِ سونوریته‌ی خاص، در سازِ هر کدام از ایشان است. وظیفه‌ی اصلیِ این نواخت‌ها ایجادِ زمانبندیِ صحیح و استخراجِ تُنِ مطبوع است. رعایتِ قواعدِ فونکسیونال، که حاویِ اطلاعاتِ مدالِ زمینه‌یِ صوتیِ موسیقی و طرح‌واره‌ی ژنتیکیِ مُد است، در ملایمت و تنافرِ فواصل دخیل بوده و در هردو محورِ عمودی و افقیِ بافتِ صوتیِ موسیقی نقش دارند. کانسپت و یا تفکرِ موسیقایی، در قالبِ معنی، از طریقِ رفتارِ اجرایی- موسیقایی، به صدا و نهایتاً بافت تبدیل می‌گردد. روند صحیح و قاعده‌مندِ این پروسه در موسیقی ایرانی، به مفهومِ "بلاغت" در اجرا و ادای جملات و تحریرها، مترادف است با اجرایِ صحیح، و سونوریته‌ی مطلوب.

سونوریته، مجموعه‌ی چندوجهیِ متشکل از بافت، زمانبندی و رفتارِ اجرایی است که تحتِ نظام فونکسیونال عمل می‌کند و بیش از آنکه تبیین کننده‌ی خوش‌صداییِ نغمات باشد، مبینِ مفهومِ صحت و سقمِ اتفاقاتِ موسیقایی در محورِ افقی و عمودیِ موسیقی است.




**❋ منابع**


اسعدی، هومان، *مفهوم و ساختار دستگاه در موسیقی کلاسیک ایرانی، بررسی تطبیقی ردیف*، رساله‌ی دکتری در رشته‌ی پژوهش هنر،۱۳۸۵

فاطمی، ساسان، *ریتم؛ از نقطه‌ی صفر تا وزن*، فصلنامه ماهور، شماره‌ی ۶۰، ۱۳۹۲، تهران: موسسه‌ی فرهنگی هنری ماهور

مریام، آلن، *انسان‌شناسی موسیقی*، قره‌سو، مریم: ۱۳۹۶، تهران: موسسه-ی فرهنگی هنری ماهور

مسعودیه، محمدتقی، *مبانی اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی تطبیقی)*، چاپ دوم۱۳۸۳، تهران: سروش (چاپ اول، ۱۳۶۵)

مسعودیه، محمدتقی، چند صدایی در موسیقی ایران، فصلنامه موسیقی ماهور شماره‌ی ۲، ۱۳۷۷، تهران: موسسه‌ی فرهنگی هنری ماهور

Richard Parncutt, Daniel Reisinger, Andreas Fuchs, and Fabio Kaiser*: Consonance and prevalence of sonorities in Western polyphony: Roughness, harmonicity, familiarity, evenness, diatonicity.* Journal of New Music Research: 2019, VOL. 48, NO. 1, 1–20

Fuller, S: *On sonority in fourteenth-century polyphony: Some preliminary reflections.* Journal of Music Theory, 1986: 30(1), 35–70.

Magnuson, Philip: Http/academic.udayton.edu, *A structural examination of tonality, vocabulary, texture, sonority and time organization in Western music.*

Pärtlas, Žanna, *Theoretical Approaches to Heterophony,* Res Musica: 8, January 2016

نشریه

# مکتب صبا

وابسته به‌انجمن شاهنشاهی موسیقی ملی ایران

کلاسهای موسیقی ملی

# مکتب صبا

| | |
|---|---|
| کلاس آواز | زیر نظر استاد دوامی |
| « تار | « « شهنازی |
| « کمانچه | « « بهاری |
| « سه‌تار | « « عبادی |
| « نی | « « کسائی |
| « ویلن | « « نجوبدی |
| « سنتور | « « پایور |

نشریه

## مکتب صبا

علاقمندان واجد شرایط برای کسب اطلاع و نام‌نویسی میتوانند به‌نشانی مکتب صبا، خیابان طهیرالسلام شماره ۹۲ خانه صبا مراجعه نمایند

www.maktabsaba.com

# «آیین کهن، آیینهٔ نو»
# رمزگشایی از آیین کهن "سماع" و تداوم آن در "رقص گورجیف"

**«گردش این باد از معنی اوست  همچو چرخی کو اسیر آب جوست »**

**مثنوی معنوی، دفتر اول**


## نیکناز میرقلمی

تصویر ۱

تصویر ۲

ابدانی چرخان در فضایی غبارآلود، نوای موسیقی‌ای که از سازهای نی، دف و عود به گوش می‌رسند، به همراهی کلامی متشکل از اشعار یا اذکار، شکل دهندهٔ مراسمی هستند که سال‌هاست عنوان "آیین سماع" را که بخشی از مناسک عبادی تصوّف است به یدک می‌کشند. این آیین به‌مثابهٔ هر مراسم آیینی دیگری که برآمده از ادیان وحدت‌گرایانه و ایده‌آلیستی است، ریشه در بستر معانی و مفاهیمی دارد که به صورت رمزگونه در قالب نشانه‌های حرکتی، موسیقایی و کلامی بروز می‌نمایند و برای تداوم حیات در طول دوران نیاز به نوزایی هماهنگ با مختصات زمان زیستی خود دارند، که به قول مولانا «عکس هر نقشی نتابد تا ابد» و «روح نو بین در تن حرف کهن» (همان) و باز به مثابهٔ هر کنش دوسویهٔ معنا-تعیّن که در بسترهای دینی-آیینی واقع می‌شوند در معرض ابتلا به آسیب پوچی یا زوال قرار دارد. بدین معنی که یا به دلیل باورهای تعصب‌گرایانه پیرامون امور مذهبی-عقیدتی اسیر تقلید بروزات ظاهری شده، که به دلیل عدم هماهنگی با دوران زیستی و در نتیجه از دست دادن کارکرد از بین میرود. و یا به دلیل از دست رفتن ارتباط با ریشه و کارکرد معنایی خود مبدل به پوستهٔ بی‌مغز تقلیدی می‌شود که تنها جنبهٔ نمایشی دارد. به قول مولانا:

«راویان دین را به ظاهر برده‌اند  هم بر آن صورت قناعت کرده‌اند»

(همان)

پس در راه حفظ هر آیین، نخستین قدم شناخت معانی و بررسی نحوهٔ بروز آن در نمونه‌های کهن و قدم بعدی ویرایش این بدنه و یا حتی ساخت بدنهٔ نوین بر اساس مختصات کارکردی دوران است. این نوشتار به تفحّص در بروز نمادین و کارکرد معنایی در دو نمونه از رقص‌های آیینی می‌پردازد، که اولی نمونهٔ متقدّم رقص سماع و دومی نمونهٔ متأخّر برآمده از ریشه و کارکردهای معنایی مشترک است که اساسی‌ترین آن مفهوم "سمع " می‌باشد.

آیین سماع در مناطق جغرافیایی متعددی از آسیای مرکزی و خاورمیانه تحت لوای فرقه‌های مختلف از جمله سهروردیه، صوفیه، ذهبیه، بکتاشیه، دفاعیه، قونویه، نوربخشیه، مولویه، قادریه، نعمت‌اللهیه، کبرویه، نقش‌بندیه و خضرویه با شیوه‌های متفاوت در اجرا -که حتی گاه رقص را شامل نمی‌شوند– برگزار می‌گردد (میجیت، ۲۰۱۶) (ارنست، ۲۰۱۱: ۱۸۶) (حاکمی، ۱۳۵۹: ۷۷). لازم به ذکر است که 'ملامتیه' که به منظور پرهیز از ریا به تخریب تصویر عمومی خود در ملأ عام می‌پرداخت، نخستین فرقه‌ای است که در مناسک مذهبی خود حرکات بدنی به‌جا آورد (حاکمی، همان: ۸۱). و تصوف، به لحاظ برگزاری آیین عبادی ویژه نخستین بار به عنوان مکتب علوم سری در قرن دوم هجری توسط ابراهیم ادهم در خراسان پایه گذاری شد (یارشاطر، ۱۹۶۶: ۲) (عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۹۲-۱۱۵).

امّا هر آیین و مراسم که در جغرافیایی خاص شکل می‌گیرد، دفعتاً به وجود نیامده، بلکه به عنوان محملی از معانی و مفاهیم تحت تأثیر عبور از منشورهای ادوار تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی متحول می‌شود. آیین رقص سماع نیز از نقطه نظر اجرای حرکات بدنی با رویکرد معنوی- اشراقی و دست‌یابی به سطح برتر آگاهی ریشه در آیین شمنی دارد (ژومائو، ۲۰۱۶: ۳۹۰) و تصوف از نقطه نظر تفکّر اشراقی و علوم سرّی ریشه در میتراییسم، آیین مانوی، آیین هرمسی، حکمت‌الاشراق و فلاسفهٔ فهلویه که از منشور دین اسلام عبور کرده‌اند. هرمنوتیک که همان ارجاع به رموز هرمسی است، در اصول ایدئولوژیک تصوف، تأویل به معنی بازگشت به اوّل و ابتدای هر امر خوانده می‌شود، که اتفاقاً قدم نخستین شناخت برای ویرایش یا ساخت بدنهٔ پدیداری جدید است. امّا قدم بعدی که همانا ویرایش یا ساخت است نیازمند وجودی آگاه و مشرف است بر : ۱. شناخت مفاهیم بنیادین و بروزات رمزی آن در طول دوران ۲. مختصات دوران و نیازهای بشری.

به‌کارگیری آیین حرکتی و رقص به منظور رسیدن به مراحل برتر آگاهی، در آیینی متأخّرتر توسط جورج ایوانوویچ گورجیف عارف، فیلسوف و موسیقیدان روسی با ابداع حرکاتی نوین بر پایهٔ "سمع" ، ریشهٔ لغوی و اصل بنیادین "سماع" و سایر مفاهیم و رموزات مشترک علوم کهن صورت گرفت. گورجیف با اشرافش بر بسیاری از آیین و علوم کهن اعم از شمنیسم، کابالا، اکالتیسم و سفرهای متعددش از تبّت تا بخارا و شرق ترکستان و آشنایی‌اش با دراویش ایران، ترکیه و بخارا بر تقلیدی و عاری از معنا بودن صورت‌های آیینی کهن اذعان داشت. او در «همه چیز و هیچ چیز» بیان می‌دارد: «آنها به مثابهٔ اجساد یخ زدهٔ مرده درون موزه‌ها عاری از مفاهیم بنیادین و بدون مغز هستند.» (۲۰۰۰: ۱۴۸). به علاوه او می‌گوید: «کلید تمرینات آیینی رقص گم شده و اکنون هیچ هنری وجود ندارد که علوم کهن عظیم را به منصّهٔ ظهور برساند.» (۲۰۰۳: ۲۰۰).

به‌منظور قدمی در جهت حفظ و تحول آیینی کهن، این نوشتار نخست به جست‌وجوی مبانی مفهومی تصوّف و بروزات رمزی‌اش در آیین سماع از طریق تأویل و ارجاع به منابع اصیل ایدئولوژیک آن از جمله متون قرآنی و انعکاس‌شان در متون پارسی از جمله رسالات «کشف‌المحجوب» هجویری، «تذکرةالاولیاء» عطّار نیشابوری و «نفحات‌الانس» جامی و غیره می‌پردازد. متعاقباً، ارتباطات دو سویهٔ معانی و بروزات رمزی آنها در نمونه‌های رایج سماع بررسی می‌شود. سپس، این ارتباطات دو سویه در آیین حرکتی رقص گورجیف جست‌وجو و مطالعه می‌شود.

"صفا" رکن معنایی "تصوّف" است، که به معنای تنزیه و برائت سالک از خواهش‌های نفسانی و لایه‌های حجاب جسمانی به منظور دست‌یابی به مراتب معرفتی است. در بیان جنید بغدادی، «سفر از نفس فانی به وجود باقی» است (عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۳۷۲ـ۴۰۲) و در بیانی دیگر، ادراک عالم وجود توسط حواس باطنی سالک اعم از سمع و بصر و در تعبیر قرآنی مرتبه‌ای است که در آن «علّمنا من لدنا»[1] (سورهٔ کهف، آیهٔ ۶۵) رخ می‌دهد.

ادراک باطنی و علم حضوری در اصول معرفتی اسلامی را می‌توان با عنوان "آگاهی شهودی"[2] در اصول تعلیمی گورجیف شناخت که در آن پنج حس باطنی قادر به اکتشاف هم بستگی بین عالم کبیر[3] و عالم صغیر[4] است. گورجیف اذعان می‌دارد که دانش معمول و تمام نظریات علمی بر اساس مشاهدهٔ پدیدارها و تصدیق و درک آنها توسط استنتاج ذهنی است و تنها علمی که با آگاهی شهودی به دست آید، دانش حقیقی است (اوسپنسکی، ۱۹۵۰: ۲۷۸). این سطح از آگاهی و شهود توسط احمدبن‌طوسی، عارف قرن هفتم هجری، در قالب «ترک مراتب صور و سیر در مراتب معنی» به تبیین درآمده است (۱۳۷۳ :۳۶-۳۷). به‌عبارت دیگر، صوفی اصیل کسی است که با صفای جسم و جان به شهود توسط حواس باطنی اعم از سمع و بصر نائل آید. به قول کاشانی، در این حالت هر امری از عالم غیب به مشاهدهٔ سالک درآید، وحی است و اعلام از سوی الله، چه در حس، چه در خیال و چه در مثال. (ایزوتسو، ۱۳۷۹: ۳۳).

دارد درویش نوش دیگر — اندر سر و چشم هوش دیگر
در وقت سماع صوفیان را — از عرش رسد خروشی دیگر
تو صورت این سماع بشنو — کـایشان دارند گـوش دیگر

– کلیات شمس تبریزی

اما ادراکات و دریافت‌های باطنی در نخستین بروزات رمزگونهٔ خود در قالب اعداد، حروف و اشکال هندسی در دایرهٔ "علوم حکمی چهارگانه" تعیّن می‌یابند، که عبارتند از: ریاضیات، منطقیات، الهیات و طبیعیات. از آن میان ریاضیات مشتمل است بر آنچه به خاصیت عدد تعلق دارد اعم از هندسه، هیئت، افلاک و موسیقی (اخوان الصفا: ۴). از جمله اصول این علوم، ارتباط

[1] و از نزد خود علمی حضوری به او آموختیم.

[2] Objective consciousness

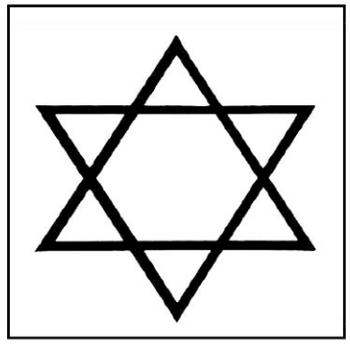
[3] macrocosm

[4] microcosm

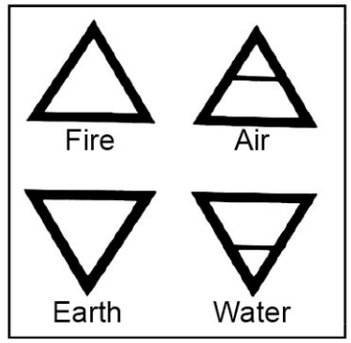
www.maktabsaba.com

بین "عناصر اربعه"[۵]، "موالید ثلاث"[۶] و "لطائف سبعه"[۷] است که در ابتدایی‌ترین مراتب تعیّنات رمزی به صورت ارتباط عددی و هندسی اعداد سه، چهار و هفت و در قالب شکل هندسی کهن "خاتم سلیمان" بازتاب می‌یابند.

در توضیحی مختصر، موالید ثلاث درنخستین شکل هندسی ممکن، یعنی مثلّث بازتاب می‌یابند، که ترکیب چهار حالت ممکنهٔ آن به نمایندگی ارکان اربعه به صورت زیر خاتم سلیمانی را مصوّر می‌کند.



تصویر ۳




تصویر ۴

امّا در تعیّن کلامی معنا یا علم حروف، نقطه نخستین تعیّن است. به‌قول همدانی، عارف قرن هشتم هجری «اولین تعیّن، نقطه اشاره است به اوّلین تجلیّات ایجادی در امتداد نفس رحمانی برای آشکار کردن حقایق وجودی در بروزهای ظهور و اظهار و الف صورت جمعیت نقطه است در راستای طولی و بعد از آن باء در راستای عرضی و الی آخر» (۱۳۹۳: ۱۰ و ۱۱). از آنجا که مقصود از علم اعداد، شناخت ماهیت مقادیر است (بلخاری، ۱۳۸۸: ۶۷) و در این دیدگاه برای هر صورت مثالی قدری عددی معادل می‌شود، همچنان که برای حروف یا تعیّنات کلامی، می‌توان گفت که ذکرها یا ادوار کلامی که در حلقه‌های عبادی صوفیان قرائت می‌شوند و بر مبنای علم جفرند، این دو علم یعنی اعداد و حروف را در بر می‌گیرند.

ذکر در اعمال صوفیان، حضور تمام عیار در یک معنی به منظور صفای جان و جمع خواطر و نیل به مراتب فراآگاهی است، که در آن "سمع" واقع می‌شود (دورینگ، ۲۰۰۸ : ۳۷۰-۳۷۵). "سمع" که "سماع" از آن مشتق می‌شود مربوط به قوهٔ شنود است و بر دو نوع است: با واسطه و بی‌واسطه (حاکمی، ۱۳۵۹: ۷۸) (هجویری، ۱۳۳۶ :۵۳۱). با واسطه از قاری قرآن یا اذکار یا کلامی که همراه موسیقی قرائت می‌شود که مرحلهٔ مبتدیان و متوسطان است و بی‌واسطه از حضرت باری تعالی که مرحلهٔ کاملان است و در قول روزبهان بقلی به «شنیدن از او، برای او، در او و با او» تعبیر می‌شود (نوربخش، ۱۳۵۵ :۶).

سابقهٔ "سمع" بی‌واسطه یا شنود باطنی به آیهٔ قرآنی «ألست برّبکم»[۸] (الاعراف آیه ی۱۷۲) باز می‌گردد که همزمان با دمیدن روح در بدن انسان، در گوش او توسط حضرت باری تعالی زمزمه شد. (ارنست، ۲۰۱۱: ۱۸۴) (فلاح‌زاده، ۲۰۰۵: ۵۰) (حاکمی، ۱۳۵۹: ۸۰). مادامیکه سالک قابلیت شنود باطنی ندارد، کلام الهی را در قالب اذکار می‌شنود، که با ظهور اشعار درخشان پارسی با مضامین تجارب باطنی و مفاهیم صوفیانه، در بسیاری از مجالس با این اشعار هم‌نشین شدند. امّا از درخشان‌ترین تبیینات مفهوم "سمع" و

[۵] آب، آتش، باد، خاک
[۶] جماد، نبات وحیوان
[۷] هفت چرخهٔ انرژی ابدان که معادل سانسکریت آن چاکرا می‌باشد.
[۸] آیا من پروردگارت نیستم

www.maktabsaba.com

اشتیاق برای آن هجده بیت نخست مثنوی معنوی مولاناست که حتی در عدد هجده -که تعیّن عددی "حیّ" است- با تعداد نفرات شرکت کننده در یک حلقهٔ سماع در فرقهٔ مولویه مطابقت دارد (تفضلی، ۱۳۸۲ :۱۳۲) (همدانی،۱۳۹۳: ۴۴). از شدّت و حدّت شوق برای سمع از حضرت باری در دل صوفی "وجد" ایجاد می‌شود که اعضای بدن را به حرکت درمی‌آورد که گاهی این حرکات موزون است، که در قول شیخ احمد غزالی تصفیق و رقص خوانده می‌شود و گاهی غیر موزون که اضطراب است (هجویری، ۱۳۳۶: ۵۰۷) (حاکمی، ۱۳۵۹: ۱۴۶). بدین ترتیب، تعیّن کلامی معنا تعیّن حرکتی می‌یابد.

شاخص‌ترین ذکر یا تعیّن کلامی در آیین تصوف «لااله‌الاالله» است که درفرقهٔ نعمت‌اللهیه توسط دو حرکت سر مصوَّر می‌شود؛ چرخاندن سر به سمت راست با قرائت قسمت اوّل، «لااله» و چرخاندن سر به سمت چپ با قرائت «الاالله» که به ترتیب قوس سلب[۹] و ایجاب[۱۰] نامیده می‌شوند (نوربخش، ۱۳۵۵ :۶۱). امّا تعیّن حرکتی «لااله‌الاالله» با مفهوم نفی ما سوی الله هفت مرحلهٔ نمادین دیگر را شامل می‌شود که سه مرحلهٔ اوّل آن چرخش سه‌باره به دور خانقاه است و با تعظیم به سمت قبله پایان می‌پذیرد. به بیان نمادگرایانه، بدن سالک که در ردای بلند مشکی مصوِّر الف است با عبور از مراتب جسمانی وجود یا موالید ثلاث (چرخش سه‌باره) با به در کردن تعلقات (ردای سیاه) به سوی وحدانیّت (چرخش به سمت قبله) باز می‌گردد.

واژهٔ "لا" در آدابی به نام مُهر کردن مصوَّر می‌شود. بدین ترتیب که کف دست‌ها به‌صورت ضربدر روی شانه‌ها و شست پای راست روی شست پای چپ قرار می‌گیرد.

تصویر ۵

تصویر ۶

"وجد"، اشتیاق و غلیان درونی برای وحدت با حضرت باری تعالی توسط بالا آوردن دست‌ها از مرکز قلب به تصویر کشیده می‌شود، که متعاقباً توسط پای راست یک قدم به جلو برداشته می‌شود.

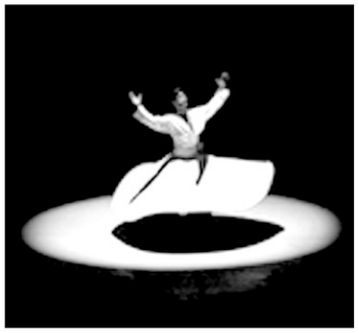
تصویر ۷

تصویر ۸

سپس، هر دو دست به بالا و طرفین رها شده که مصوِّر واژهٔ "الله" است.

[۹] سلب وجود غیر الله

[۱۰] ایجاب وجود الله



تصویر ۹

تصویر ۱۰

تعیّن حرکتی بعدی، تصویر واژۀ "اله" است، که در آن کف دست راست رو به‌بالا و کف دست چپ رو به‌پایین در سطح کمر قرار می‌گیرد.

تصویر ۱۱

تصویر ۱۲

مرحلۀ هفتم، آغاز چرخش است که هر دو دست به صورت آزاد در طرفین باز می‌شود به نحوی که کف دست راست به بالا به نشانۀ دریافت واردات الهی و کف دست چپ رو به پایین به نشانۀ انتشار این واردات به سوی خلق است.

تصویر ۱۳

سالک پس از عبور از هفت مرحله که نمایانگر رهایی از تعلقات مادی است (چهار در عناصر اربعه + سه در موالید ثلاث)، چون نقطه که نخستین اشاره است به تزکیه و پاک کردن سالک از افعال نفسی و حسی به دایرۀ ابدی دامان الهی می‌پیوندد و بر مرکز وحدت ایستاده و جولان می‌کند (همدانی، ۱۳۹۳: ۴۵) (طوسی، ۱۳۷۳: ۵۹-۶۰).

تصویر ۱۴

دلالت معنایی نقطه، الف و دایره بر قامت و حالات سالک در رسالات دیگر ادبی با مفاهیم صوفیانه قابل مشاهده است. قول سهروردی در «فی‌حاله‌الطفولیه» مبنی بر اینکه «جان قصد بالا کند، اگر او را قوّت عظیم بود قفس تن بشکند و برود» (۱۳۷۴: ۲۴) به لحاظ حرکت امتدادی به‌سوی

بالا مصوِّر الف است و «اگر قوّت نبود، سرگردان بود و قفس را با خود می‌گرداند» (همان) به لحاظ حرکت گردشی حول قامت سالک مصوِّر دایره است. همچنین طوسی بیان می‌دارد: «اگر صاحب سماع موحد بود برجهد، زیرا که حال موحد الفی است و برجستن صورت الف دارد.» (۱۳۷۳ :۵۹-۶۰)

امّا به موازات تعیّنات حرکتی، تعیّنات موسیقایی نیز مبیِّن معانی ذکر شده است؛ نی در ادبیات تصوّف نماد انسان است و دمیدن در آن متبادر کنندهٔ آن دم ازلی که پروردگار در جسم انسان دمید و فرمود: «الست بربّکم». نُه سوراخ آن نماد اثقاب تسعه بدن انسان، نُه مرتبهٔ دل[11] و در عین حال عدد کمال در علوم هرمسی است (طوسی، ۱۳۷۳: ۳۶-۳۷) (سجادی، ۱۳۸۶: ۳۸۷-۳۹۳). نوای آن شاکی از فراق و حاکی از اشتیاق برای وصل است. دف، نماد دایرهٔ اکوان و ضربات وارده نماد واردات الهی است (ستّاری، ۱۳۷۶ :۳۶).

امّا، تمام این دلالات معنایی مشتمل بر "سمع"، "وجد" و "حرکت" درصورتی اصالت دارد و معتبر است که سالک قابلیت سمع و وجد یافته باشد و در غیر این‌صورت تظاهر به وجد یا تواجد محسوب می‌شود، که در آیین سماع حقیقی حرام است و سالک تا زمان اخذ تسلّط به علوم مدرسی و تزکیهٔ کامل و رسیدن به قابلیت شهود و شنود باطنی اجازهٔ ورود به حلقهٔ سماع را ندارد (هجویری، ۱۳۳۶ :۵۴۱ ). به همین دلیل، در فرقه‌هایی چند از جمله نقش‌بندیه آیین رقص به صورت جمعی ممنوع اعلام شده است (حاکمی، ۱۳۵۹ :۸۱) و این در حالیست که در فرقه‌های چون مولویه سالهاست که این آیین به‌صورت نمایشی- تجاری اجرا می‌شود. به‌عبارت دیگر اجرای این آیین در دو طریقت فوق‌الذکر به ترتیب دچار آسیب‌های زوال و پوچی شده‌اند.

در حالیکه، آیین به عنوان آیینهٔ تمام نمای فرهنگ قومی برای بقا و حفظ کارکرد فرهنگی خود باید توانایی انعکاس تمام احوال بشری را در هر دوران زیستی داشته باشد. به بیانی دیگر، آیین فرهنگی جهت پویایی و احیای فرهنگ قومی باید نه تنها ریشه‌های مفهومی کهن را به هر فرد بنمایاند، بلکه به فراخور مختصات دوران او را در جهت بازیابی تعادل فردی از این طریق یاری رساند. در این میان، گورجیف در سال ۱۹۱۹ با به‌کارگیری مفاهیم و معانی رمزی مشترک در علوم کهن و مفهوم بنیادین "سمع" الفبای حرکتی‌ای را تحت عنوان حرکات رقص مقدس برای دست‌یابی به این قابلیت در افراد ابداع کرد. در واقع، او چرخهٔ "سمع–حرکت" را به چرخهٔ "حرکت–سمع" تبدیل کرد و آیین حرکتی را برای دست‌یابی به سمع به‌کار گرفت.

مفهوم "سمع" در اقوال گورجیف در قالب حس شنوایی موجود در پنج حس برتر وجود[12] بیان می‌شود. او اذعان می‌دارد که اکتاوی درونی وجود دارد که شنیده نمی‌شود، مگر در مراتب فراآگاهی[13](ولبیلاود، ۲۰۰۳: ۱۴۸) (تیلور، ۱۹۸۸: ۱۸۲-۱۸۳). شنیدن این اکتاو در مرحلهٔ "راه چهارم[14]" گورجیف پس از عبور از سه گانه‌ای که در تعالیمش با عناوین مختلفی بیان می‌گردد، صورت می‌پذیرد. این عناوین عبارتند از: "بدن، ذهن، روح"، "معلوم، مجهول، خنثی[15]" به عنوان نیروهای لازم برای خلق هر پدیدار، "غذا، هوا و تأثرات

[11] صدر، قؤاد، روْع، جنان، خلد، مهجه، حساسه، شغاف و ضمیر

[12] Five higher psychic centers

[13] Higher consciousness

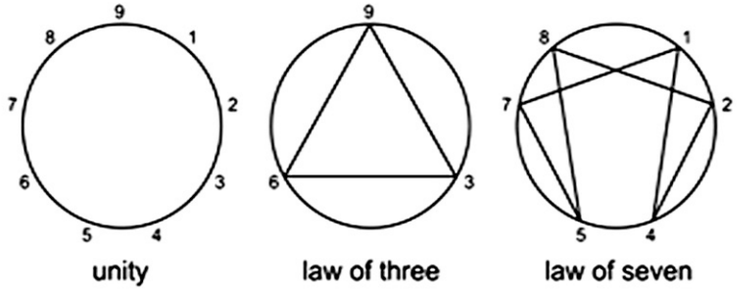
[14] The fourth way

[15] Active, passive & neutral

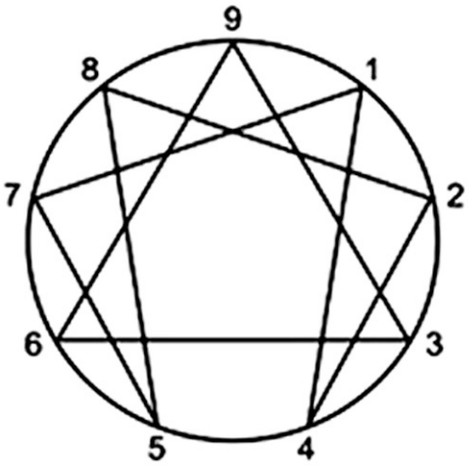
www.maktabsaba.com

حسی"[16] و همچنین سه قسمت مختلف مغز[17](ولبیلاود، ۲۰۰۳) (اوسپنسکی، ۱۹۵۰: ۲۷۸) (تیلور، ۱۹۲۵). او در راستای تعادل بخشی به سه قسمت مغز و سه‌گانه "بدن، ذهن، روح" و دست‌یابی به مراکز باطنی، حرکاتی را در جهات چهارگانه بر اساس اشکال ممکنهٔ سر، دستها و پاها، با و به‌کارگیری ماشینی عروسک مانند که دارای هفت بازو و هفت مفصل است طراحی کرد (ولبیلاود، ۲۰۰۳: ۱۷۲).

امّا قانون آشنای سه، چهار و هفت که توضیح آن در قسمت پیشین رفت اساس طراحی حرکات گورجیف است که در الگوی کهن "اناگرام" [18]که نوعی نُه گوشه است، تعیّن هندسی می‌یابد. قانون سه[19] که تعین سه‌گانه‌های اوست در مثلث درون دایره با گوشه‌هایی که نمایندهٔ اعداد ۳، ۶، ۹ هستند مصوَّر می‌شود (اوسپنسکی،۱۹۵۰: ۲۸۵) (اکر، ۱۹۸۳: ۱۰۵ -۱۰۹ ). از سوی دیگر، قانون هفت در صورت شش گوشه‌ای که به ادعای گورجیف صورت تغییر شکل یافتهٔ ستارهٔ شش پر است با نمایندگی اعداد ۱، ۴، ۲، ۸، ۵ و ۷ به‌کار می‌رود، با لحاظ اینکه این اعداد به ترتیب اعشار حاصل تقسیم عدد یک بر هفت هستند[20] (که می‌توان یک را نماد عددی "وحدانیت" و هفت را نماد عددی "کثرت" در تعینات نخستین خود یعنی لطائف سبعه دانست). اناگرام از ترکیب سه گوشه و شش گوشهٔ فوق‌الذکر ایجاد می‌شود که تعیّن هندسی عدد ۹، رمز کمال در علوم هرمسی است. در حرکات رقص گورجیف نیز، مرکز حرکتی گوشهٔ شمارهٔ نُه است، با وجودی که در مرکز دایره قرار ندارد.




تصویر ۱۵




تصویر ۱۶

گورجیف علاوه بر اینکه هر کدام از تیپ‌های شخصیتی در علوم روان‌شناختی را در انطباق با اناگرام توضیح می‌دهد، بروز موسیقایی آن را با به‌کارگیری گام ماژور به شکل زیر بیان می‌دارد:

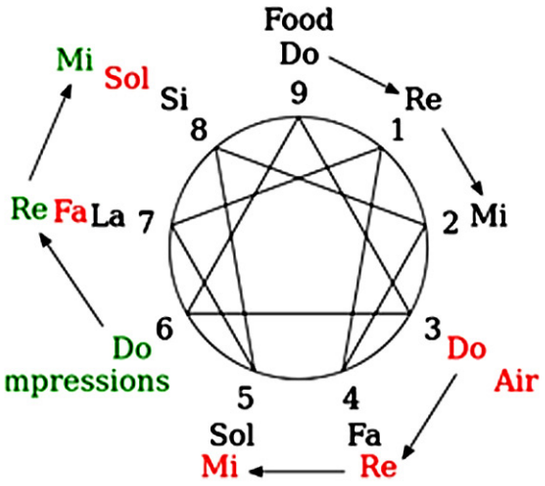
[16] Food, air & impressions

[17]لازم به ذکر است که عناوین ارکان موجود در تعالیم گورجیف و منطق اعداد به‌کار رفته که در ادامه می‌آید بر اساس قوانین بسیار پیچیدهٔ ریاضی و فیزیک است و توضیح آن بسیار مطوّل و خارج از ابعاد این نوشتار. لذا در اینجا به اختصار در حد راهیابی به انطباق آن با حرکات "رقص مقدس" توضیح داده می‌شود. برای اطلاعات بیشتر به (اوسپنسکی ، ۲۰۰۳) مراجعه شود."

[18]Enneagram

[19] Law of three

[20] ۱÷۷= ۰/۴۲۸۵۷




تصویر ۱۷

عدد ۹ که مرکز حرکتی است برابر است است با نت "دو". هر روندی برای حرکت به نوعی انرژی مضاعف در نقاطی نیاز دارد که در ادبیات گورجیف 'شوک' نام دارد و در یک اکتاو موسیقی در فواصل نیم پرده‌ای رخ می‌دهد، که نخستین آن روی 'می-فا' است. امّا اوسپنسکی، شاگرد اعظم گورجیف در توضیح اینکه شوک بعدی روی نیم پردهٔ 'سی- دو' نیست، اذعان می‌کند که شوک اوّل خود موجب شروع چرخهٔ دیگری است که فاصلهٔ 'می- فا'ی آن بین عدد ۵ و ۷ قرار می‌گیرد. بنابراین، عدد ۶ که گوشهٔ دیگر مثلث است دچار شوک می‌شود و موجب شروع چرخهٔ اکتاوی سوم که شوک آن روی عدد ۹، رأس مثلث و آغاز چرخهٔ چهارم است، که دیگر به نمایش در نمی‌آید. به‌عبارت دیگر، چرخهٔ چهارم نامرئی و همان "راه چهارم" گورجیف و مرحلهٔ فراآگاهی و قابلیت دست‌یابی به حواس باطنی است (اوسپنسکی، ۲۰۰۳: ۶۱ و ۱۴۷).

امّا، تعیّن حرکتی یا رقص که اساس تعالیم گورجیف است بدین ترتیب است که هر فرد با ماشین عروسک مانند مدت‌ها تعلیم داده می‌شود. در این روش از ترکیب حرکات که هر یک از آنها معادل عددی است، عبارات حرکتی ایجاد می‌شود (همان) (گوردون، ۱۹۷۸: ۳۸).

تصویر ۱۸

در کنش جمعی برای حرکات انفرادی و جابه‌جایی افراد در حلقهٔ رقص از الگوی اناگرام در دو راستای عمودی و افقی استفاده می‌شود، بدین ترتیب که ابتدا افراد در شش ردیف روی اعداد ۱، ۴، ۲، ۸، ۵ و ۷ که رئوس شش گوشهٔ تغییر شکل یافته را تشکیل می‌دهند، قرار می‌گیرند. اعداد ۳، ۶ و ۹ در این حرکت ارائه نمی‌شوند. در یک حرکت چند جهتی، در حالیکه حرکات انفرادی افراد در هر ردیف منطبق برالگوی اناگرام در راستای عمودی است، در راستای افقی روی اناگرامی که بر کف زمین کشیده می‌شود به ترتیب در گوشه‌های ۴، ۲، ۸، ۵ و ۷ جابه‌جا می‌شوند. در مجموعهٔ حرکتی بعدی شش گروه پیشین با سه نفر نشسته بر روی رئوس مثلث یعنی اعداد ۳، ۶، ۹ وارد

تصویر ۱۹

تصویر ۲۰

تصویر ۲۱

تصویر ۲۲

کنش حرکتی می‌شوند (تصاویر ۲۰ و ۱۹). (پچه،۲۰۱۶ :۶۵) در حین انجام این مجموعه‌ها معمولاً یک یا دو نفر در نقطه‌ای چرخ مشابه چرخ آیین کهن سماع را اجرا می‌کنند، به نحوی که ترکیب دست‌ها و بدن شکل واژۀ "لله" را مصوَّر می‌نمایند (تصویر ۲۱). به‌علاوه، تعیّن حرکتی واژۀ "لا" همانند علامت مهر کردن در آیین کهن سماع اجرا می‌شود (تصویر ۲۲). امّا قوس سلب و ایجاب که در آیین کهن سماع به صورت چرخش سر انجام می‌شد، در رقص گورجیف به صورت چرخش کامل بدن به تعداد دفعات مساوی به طرفین به تصویر در می‌آید.

بر اساس تعالیم گورجیف، مجموعۀ این حرکات حضور و هشیاری بسیار بالایی را برای هماهنگی در حرکات فردی و کنش جمعی درکمال و مطابق با قوانین حرکتی می‌طلبد و افراد به‌منظور به‌دست آوردن توانایی عبور از این سلسله مراتب ملزم به تعادل و یگانگی بخشیدن به سه‌گانۀ جسم، ذهن و روح می‌باشند و باز بنابر ادعای این مکتب پس از سال‌ها ممارست در این آیین قادر به بازیابی نیروهای وجودی خود می‌باشند.

در یک استنتاج کلّی از آنچه در این نوشتار رفت می‌توان گفت:

آیین به عنوان آیینۀ تمام نمای حالات فردی و قومی برای بقا و حفظ کارکرد آیینی خود نیاز به پویایی و نوزایی به فراخور دوران زیستی در بدنۀ بروزات رمزی خود در سلسله مراتب تعیُّنات معنایی دارند. آیین کهن سماع به دلیل دور ماندن از این اصل گرفتار آسیب زوال و پوچی شده است. این در حالیست که در جغرافیای مکانی دیگر، آیینی مشابه بر اساس اصول و مفاهیم مشترک، با تعیّنات مشابه یا متفاوت و گاه یکسان توسط عالم و عارف آگاه و مشرف به علوم کهن، گورجیف به وجود آمده است. ستون اصلی هر دو آیین، "سمع"به معنای شهود باطنی است، با این تفاوت که چرخۀ "سمع-حرکت" در نمونۀ متأخر و برای بشر سرگشتۀ مدرن که ارتباط خود را با ریشه‌های معنایی و مراتب فراآگاهی گم کرده است به چرخۀ "حرکت-سمع" تبدیل

www.maktabsaba.com

می‌شود. مفاهیم وحدانیّت و تجلیّات آن در تعیّنات عددی و هندسی 'سه'، 'چهار'، 'هفت' و 'نه' به صورت‌های متفاوت در دو نمونهٔ مذکور تعیّن حرکتی می‌یابند. تعیّن کلامی که در نمونهٔ کهن به صورت ذکر به منظور حضور تمام عیار در یک معناست، در آیین گورجیف به اذکار و عبارات حرکتی تبدیل می‌شوند. چرخش‌ها و تصویر حرکتی "لله" و "لا" در هر دو آیین یکسان است. تعیّن حرکتی قوس نفی و ایجاب در هر دو آیین موجود است، امّا با صورت‌های متفاوت.

**فهرست منابع فارسی:**


- *قرآن کریم*، ترجمهٔ الهی قمشه‌ای، تهران: انتشارات عفت.
- اخوان الصفا، *ترجمهٔ رسائل اخوان الصفا و خلان المروت و الوفا*، ترجمهٔ احمد بن عبدالله بن محمد المکتوم بن اسمعیل بن امام جعفر صادق (ع).
- اردلان و بختیار، نادر و لادن (۱۳۸۰) چاپ دوم. *حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی* . ترجمهٔ حمید شاهرخ. تهران: انتشارات خاک.
- ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۷۹) چاپ دوم، *صوفیسم و تائوئیسم*، ترجمهٔ محمد جواد گوهری، تهران: انتشارات روزنه.
- بلخاری، حسن (۱۳۸۸)، *هندسهٔ خیال و زیبایی*، تهران، مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- تفضلی، ابوالقاسم (۱۳۸۲)، *سماع*، تهران: انتشارات زریاب.
- جامی، عبدالرحمن (۱۳۳۶)، *نفحات الانس*، تصحیح مهدی توحیدپور، تهران: انتشارات زهره.
- حاکمی، اسماعیل (۱۳۵۹)، *سماع در تصوّف*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ستاری، جلال (۱۳۷۶) چاپ دوم، *رمز اندیشی و هنر قدسی*، تهران: نشر مرکز.
- سجادی، جعفر (۱۳۸۶) چاپ هشتم، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، تهران، انتشارات طهوری.
- سهروردی، یحیی بن حبش (۱۳۷۴)، *رساله فی حاله الطفولیه*، *تهران: مولا*
- طوسی، احمد بن محمد (۱۳۷۳)، *بوارق الاعماع فی الرد علی من یحرم السماع بالاجماع*، به اهتمام احمد مجاهد، تهران: انتشارات سروش.
- عطار، محمد بن ابراهیم (۱۳۹۱) چاپ چهارم، *تذکره الاولیاء*، قم: انتشارات ژکان.
- مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۸۷)، *کلیات شمس تبریزی*، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات هرمس.
- نوربخش، جواد (۱۳۵۵)، *سماع در تصوف*، لندن: انتشارات خانقاه نعمت االهی.
- هجویری، ابوالحسن علی (۱۳۳۶)، *کشف المحجوب*، تهران: انتشارات دانشگاه امیرکبیر.
- همدانی، امیر سید علی (۱۳۹۳) چاپ چهارم، *اسرار النقطه*، ترجمه و تصحیح محمد خواجوی، تهران: انتشارات مولا.

www.maktabsaba.com

**فهرست منابع انگلیسی:**


- Attar, Farid Al-Din (1966). *Muslim Saints and Mystics (Memorial of the Saints).* Ed: Yār Shater, ehsān. Translated by: A.j Arbery. London, Trowbridge & Esher.
- Djumaev, Aleksandr (2016), "Religious Music and Chant in the Culture of Sedentary Dwellers" in *the Music of Central Asia: An Introduction,* Ed: Levin, Theodor & Duakeyeva, Saida, Kochumkulova, and Elmira. Bloomington: Indianpolis Indiana University Press.
- During, Jean (2008), "Therapeutic Dimensions of Music in Islamic Culture", *the Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology.* Oxford & New York: Oxford University Press.
- Ecker, Michel W. (1983) "The Alluring Love of Cyclic Member", *the two-year College Mathematics Journal 14(2).*
- Ernst, Carl W. (2011), *Sufism: An Introduction to the Mystical Tradition of Islam.* Penguin, Random House.
- Fallahzadeh, Mehrdad (2005). *Persian Writing on Music; A study of Persian Musial Literature From 1000 to 1500 AD.* Upsala Universitet.
- Gordon, Mel (1978), "Gurdjieff Movements Demonstrations: The Theatre of the Miraculous." *The Drama Review, 22. 2.*
- Gurdgieff, Georges Ivanovitch (1973). *All and Everything or, Beelzebub's Tales to his grandson,* London: Penguin.
- Mijit, Mukaddas (2016), "Sufism and the ceremony of Zikr in Ghujala", *Music of Central Asia: An Introduction,* Ed: Levin, Theodor & Duakeyeva, Saida, Kochumkulova, and Elmira. Bloomington: Indianpolis Indiana University Press.
- Pauwels, Louis (1975). *Gurdjieff,* New York: N.Y.
- P.D Ouspensky (1950), *In Search of Miraculous: fragments of an Unknown teaching.* London: routledge & Kegan.
- Petsche, Johanna J.M. (2016) '' the Sacred Dance of the Enneagram: The History and Meanings behind G. I Gurdjieff's Enneagram Movements." *Fieldwork in Religion, 11. 1.*
- Wellbeloved, Sophia (2003). *Gurdjieff: The Key Concepts.* London & New York: Routledge.
- https://www.youtube.com/watch?v=IDuOGxM19Fg&feature=youtu.be
- https://www.youtube.com/watch?v=qftYyjV9tsk&feature=youtu.be

www.maktabsaba.com

# بررسی آواز بیات ترک
# در ردیف صبا از منظر مدال و فیگورشناسی

فرزام اعتمادی

**۱-مقدمه**

در ادامه و تکمیل مقدمهٔ ارائه شده در شمارهٔ پیش فصلنامه صبا، باید ذکر شود که برای جداسازی الگوها و فیگورها از متن موسیقی (به‌خصوص تحریرها)، معیارهای مختلفی چون عام بودن، شاخص بودن، مکرر بودن و... در نظر گرفته شده و در حد پیشنهاد هستند. هدف از استخراج و دسته‌بندی آن‌ها بیشتر شناخت ساختار و کارکرد آن‌ها برای آموزش مؤثرتر و به‌وجود آوردن بستری برای دستکاری آن‌ها برای بداهه‌پردازی و آهنگسازی است.

در این نوشتار برای فرودها بخش دیگری در نظر گرفته شده و از تحریرها جدا شده‌اند.

**۲-ساختار مدال آواز بیات ترک در ردیف صبا**

آواز بیات ترک به‌صورت کلاسیک از ملحقات شور درنظر گرفته می‌شود. هر چند این آواز اشتراکات قابل توجهی با ماهور داشته و حتی در برخی از روایت‌های ردیف (به‌عنوان مثال ردیف آوازی عباس کاظمی)، از ملحقات ماهور شمرده شده است. درواقع بیات ترک در فضایی بین دو دستگاه ماهور و شور سیر می‌کند و اگرچه اساساً برگرفته از شور است، دارای گوشه‌هایی مشترک با دستگاه ماهور بوده و امکان ایجاد فضای ماهور در آن بسیار زیاد است(اسعدی، ۱۳۸۵: ۱۳۷).

این اجرا از بیات ترک در فضاهای درآمد(مبنا)، داد(ثانویه)، فیلی(ثانویه) و شکسته(اولیه) گردش می‌کند.

فضاهای داد، فیلی و شکسته بین بیات ترک و ماهور مشترک هستند. گوشه‌های حزین، روح‌الارواح، شهابی و بخش‌هایی از مثنوی که در فضای مبنا در نظر گرفته شده‌اند، از تأکید بر شاهد بیات‌ترک کم کرده و توقف‌شان بر خاتمهٔ شور یا ایست تعلیقی شور(درجه‌ی دوم بالای خاتمه‌ی شور) است و وابستگی به شور را تقویت می‌کنند.

بنابراین می‌توان این اجرا را از نظر مدال شامل فضای مشخص بیات ترک، فضاهای مشترک با ماهور و فضاهایی که سایه‌روشنی بین بیات‌ترک و شور ایجاد می‌کنند در نظر گرفت.

**۲-۱-درآمد-مبنا:** در این منطقه شاهد به درجهٔ سوم بالای شور مبنا انتقال یافته و درجهٔ چهارم پایین شاهد، ایست مدال محسوب می‌شود(خاتمهٔ شور مبنا در اینجا نت لا است). در این منطقه بیشتر توقف‌ها بر ایست و شاهد بیات ترک صورت می‌گیرد. الگوی فرودی معمولاً شامل حرکتی نزولی به‌سمت ایست مدال و توقف کوتاهی بر آن و در ادامه حرکتی صعودی به شاهد و ایست بیات ترک است.

در گوشه‌های دوگاه و قسمت قطار، گردش نغمات بیشتر در محدودهٔ دانگ پایین شاهد صورت گرفته و ایست این تکه‌ها بر ایست مدال بیات ترک قرار دارد. این بخش‌ها با این خصوصیات تا حدی فضای ثانویه‌ای نسبت به مبنا ایجاد می‌کنند، هرچند قائل شدن به مد ثانویه تا حدی اغراق‌آمیز به‌نظر می‌رسد.

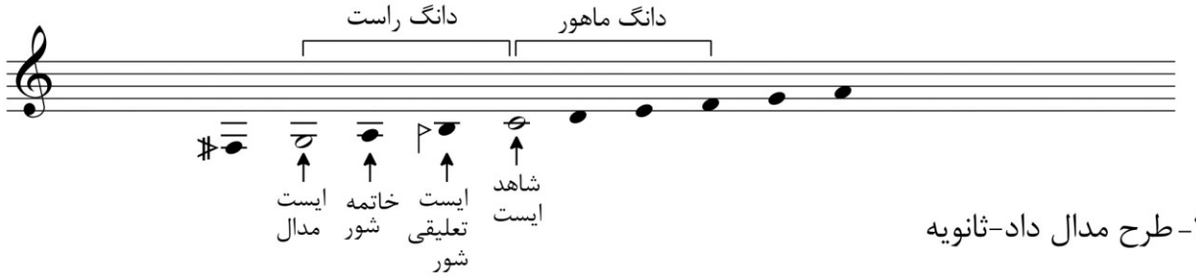
**۲-۲-داد-ثانویه:** درجهٔ دوم بالای ایست و شاهد مبنا، شاهد گرفته و فضای مدال ثانویه‌ای ایجاد می‌شود. گردش نغمات در این فضا بیشتر در دانگ ماهور و محدودهٔ صوتی بالای ایست بیات ترک(نت دو) صورت می‌گیرد. فضای مدال داد از جمله فضاهای مشترک بین بیات ترک و ماهور است.

**۲-۳-فیلی-ثانویه:** درجهٔ پنجم مؤکد شده و فضای ثانویه‌ای ایجاد می‌شود. ایست این منطقه همان شاهد مد مبنای بیات ترک است. در این اجرا تنها اشاره‌ای به این فضا می‌شود. این فضا نیز از جمله فضاهای مشترک بین بیات ترک و ماهور است.

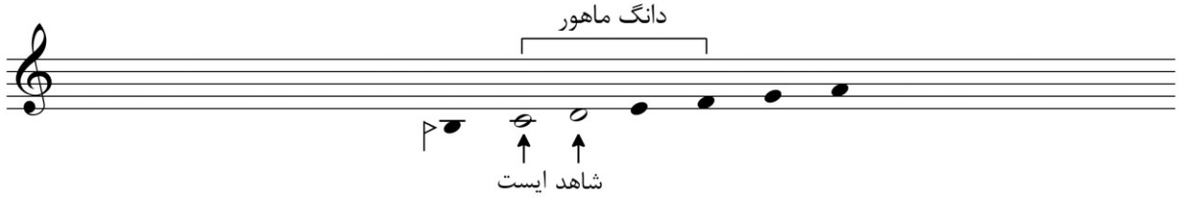
**۲-۴-شکسته-اولیه:** شکسته از دیگر فضاهای مشترک ماهور و بیات ترک است. اشل صوتی این منطقه نسبت به مبنا تغییر کرده و فضای مدال اولیه‌ای شکل می‌گیرد. مانند فیلی شاهد درجهٔ پنجم بالای ایست بیات ترک بوده و ایست این منطقه بر درجهٔ سوم پایین شاهد قرار دارد. پرش سوم نزولی که از ایست شکسته به ایست بیات ترک انجام می‌شود، همچنین حالت موره که بر درجهٔ دوم پایین شاهد صورت می‌گیرد، فضای افشاری را القاء می‌کند(افشاری با شور مبنای نت رِ).

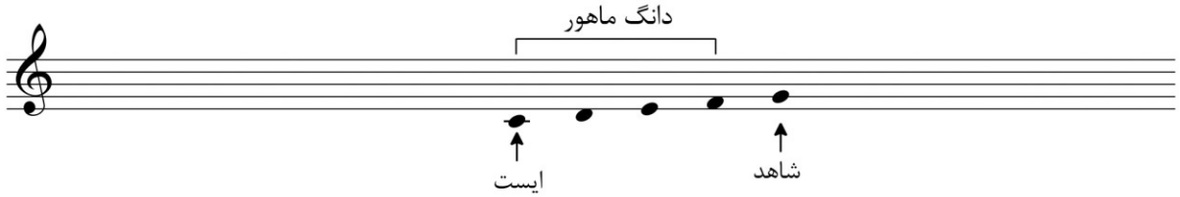
**۳-طرح مدال آواز بیات ترک در ردیف صبا**

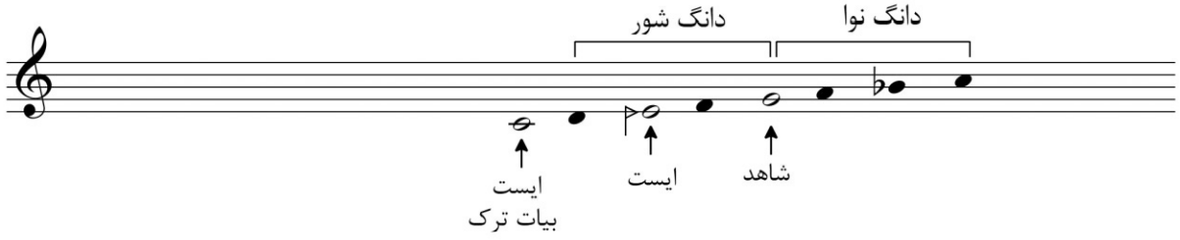
۱-طرح مدال درآمد بیات ترک-مبنا




۲-طرح مدال داد-ثانویه




۳-طرح مدال فیلی-ثانویه

۴- طرح مدال شکسته-اولیه




طرح مدال نغمه‌نگاری شده ۱

www.maktabsaba.com

## ۴-نقش‌مایه‌های شاخص

### ۴-۱-نقش‌مایه‌های مبتنی بر اوزان شعری

**بحر مجتث-$V_1$ (کرشمه):** این وزن در موسیقی ایرانی به کرشمه مشهور است و در آواز بیات‌ترک در ردیف صبا در گوشه‌های کرشمه، داد، جامه‌دران و شکسته از "بحر مجتث مثمن مخبون: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن" استفاده شده است. و در گوشه‌های دوگاه و قطار "بحر مجتث مثمن مخبون محذوف: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن" به‌کار رفته است.

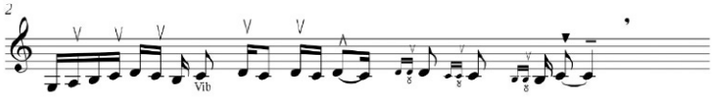
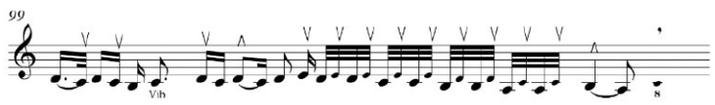
**بحر هزج-$V_2$(دو بیتی):** در این اجرا از بیات‌ترک وزن دوبیتی در گوشهٔ شهابی استفاده شده است.

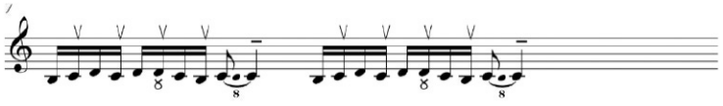
بحر هزج مسدس محذوف: مفاعیلن مفاعیلن فعولن

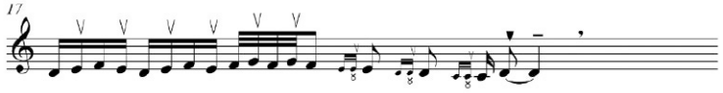
**بحر رمل-$V_3$(مثنوی):** این وزن که به مثنوی مشهور است در گوشهٔ مثنوی ارائه شده است.

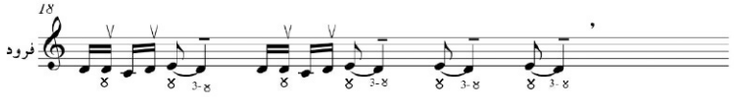
بحر رمل مسدس محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

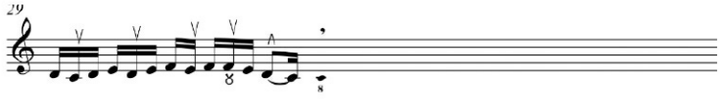
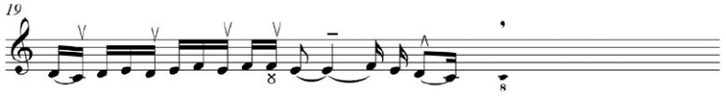
### ۴-۲-نقش‌مایه‌های از نوع تحریر

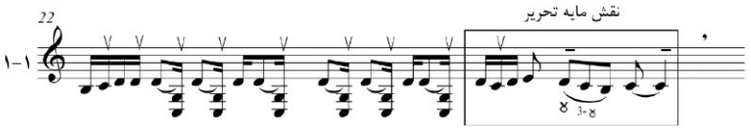
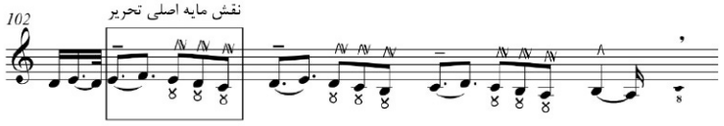
**۴-۲-$T_1$-۱:** از این تحریر در قسمت‌های آواز(درآمد) و مثنوی استفاده شده است. این تحریر بسته به فضای مورد نظر در بخشی که حرکت نزولی انجام می‌دهد می‌تواند روی درجات متفاوتی توقف کند.

تصویر۱-$T_1$ در درآمد

تصویر۲-$T_1$ در مثنوی

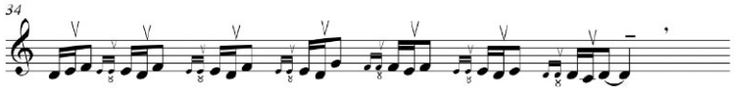
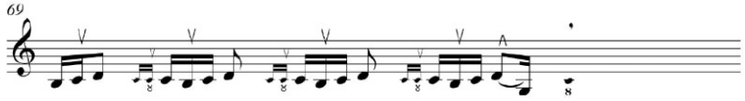
**۴-۲-$T_2$-۲:** از این تحریر در قسمت‌های فرود بیات‌ترک برای تأکید بر شاهد و ایست استفاده شده و نقش‌مایهٔ اصلی برای $fo_1$ است.

تصویر۳-$T_2$ در کرشمه

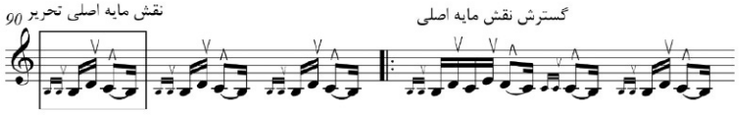
**۴-۲-$T_3$-۳:** این تحریر در گوشهٔ داد ارائه شده است.

تصویر۴-$T_3$ در داد

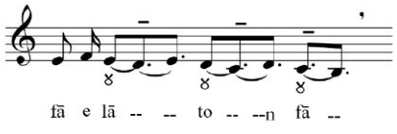
**۴-۲-$T_4$-۴:** این تحریر که با کنده‌کاری اجرا می‌شود در موسیقی ایرانی پرکاربرد بوده و برای شاهدسازی یا تأکید بر نت استفاده می‌شود(مشابه این تحریر در فرودهای دشتی ارائه شده است).

تصویر۵-$T_4$ در فرود داد

**۴-۲-۵-$T_5$:** این تحریر نقش‌مایه‌ی اصلی $fo_{Do-2}$ است.

تصویر۶-$T_5$ در فرود جامه‌دران

تصویر۷-$T_5$ در فرود داد

**۴-۲-۶-$T_6$:** این تحریر در این ردیف زیاد اجرا شده و به‌صورت نزولی و پله‌ای به سمت ایست مورد نظر حرکت می‌کند.

تصویر۸-$T_6$ حزین

تصویر۹-$T_6$ در مثنوی

**۴-۲-۷-$T_7$:** این تحریر که به تحریر چکشی معروف است در جامه‌دران و در ادامهٔ کرشمهٔ داد، و در گوشهٔ شهابی اجرا شده است. احتمالاً وجه تسمیهٔ این تحریر به‌خاطر اکسنت و تأکیدی است که بر کشش چنگ پس از کشش‌های دولاچنگ انجام می‌شود.

تصویر۱۰-تحریر چکشی در جامه‌دران

تصویر۱۱-تحریر چکشی در شهابی

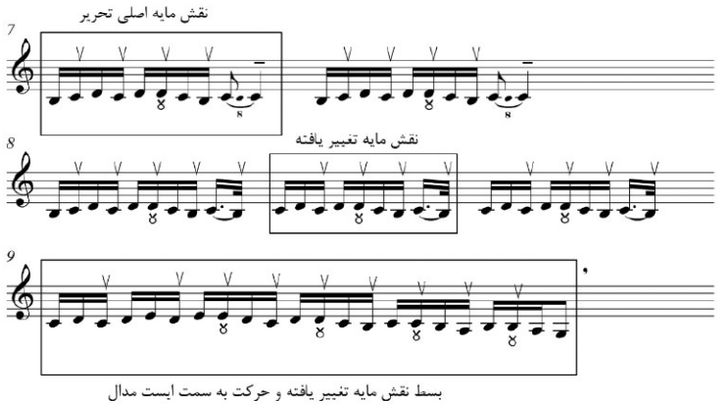
**۴-۲-۸-$T_8$:** این تحریر در قسمت قطار ارائه شده و بر شاهد بیات‌ترک تأکید می‌کند.

تصویر۱۲-$T_8$ در کرشمه‌ی قطار

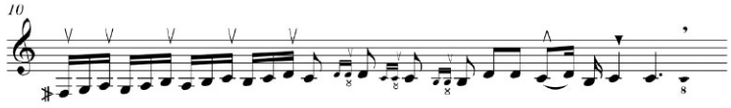
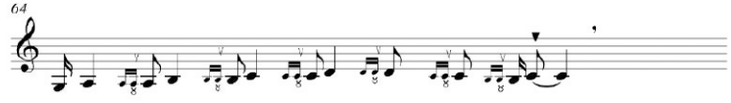
**۴-۲-۹-$T_9$:** این تحریر بر مبنای وزن مثنوی شکل گرفته است.

تصویر۱۳-$T_9$ در مثنوی

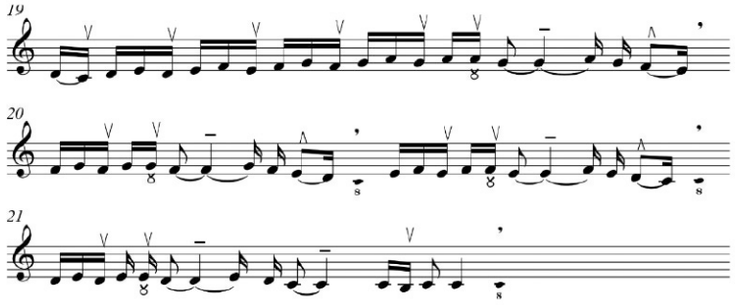
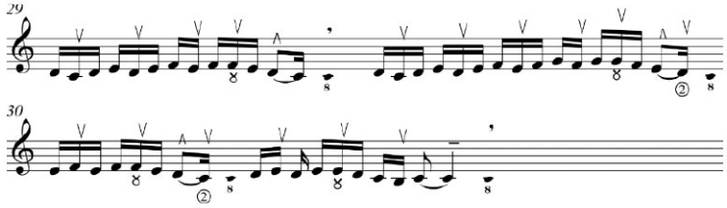
www.maktabsaba.com

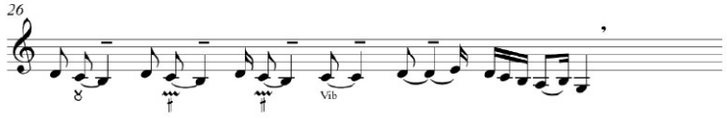
### ۴-۳-الگوهای فرودی

فرودهای ارائه شده از اجزای مختلفی تشکیل می‌شوند و کارکردهای مختلفی دارند.

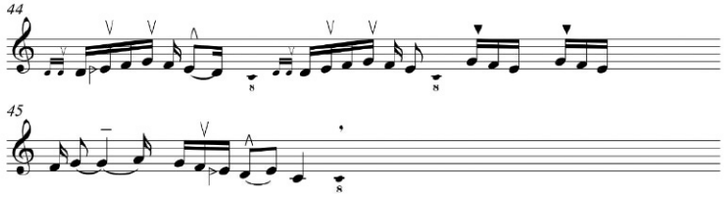
**۴-۳-۱-$fo_{Sol-1}$:** ابتدا نقش‌مایهٔ اصلی($T_1$) ارائه شده، در ادامه با تغییر و بسط آن به سمت ایست مدال (نت سل) حرکت می‌کند.

تصویر۱۴-فرود بر ایست مدال در کرشمه‌ی درآمد($fo_{Sol-1}$)

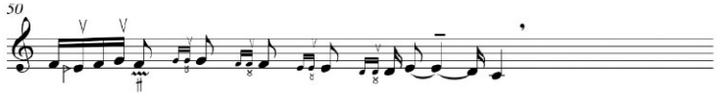
**۴-۳-۲-$fo_{Do-1}$:** این تحریر در ادامه‌ی $fo_1$ آمده و از ایست مدال به شاهد و ایست بیات ترک حرکت می‌کند.

تصویر۱۵-فرود بر ایست بیات ترک در کرشمه‌ی درآمد($fo_{Do-1}$)

تصویر۱۶-فرود بر ایست بیات ترک در دوگاه($fo_{Do-1}$)

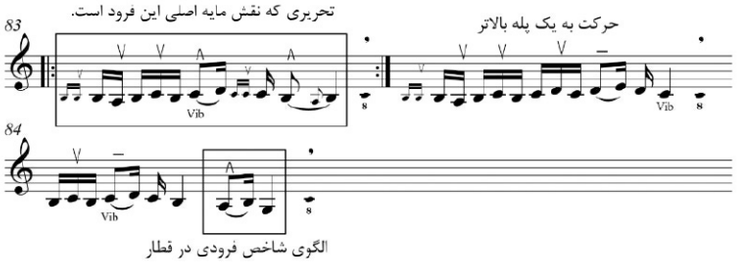
**۴-۳-۳-$fo_{Do-2}$:** این تحریر با حرکتی بالارونده و به‌نسبت سریع به محدودهٔ بالای گسترهٔ صوتی حرکت کرده و در ادامه با ارائهٔ چند جزء و با استفاده از $T_6$ بر ایست بیات ترک فرود می‌آید.

تصویر۱۷- فرود بر ایست بیات ترک در فرود داد($fo_{Do-2}$)

تصویر۱۸- فرود بر ایست بیات ترک در فرود جامه‌دران($fo_{Do-2}$)

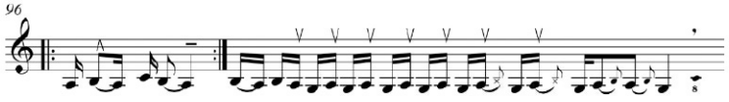
**۴-۳-۴-$fo_{Sol-2}$:** این قسمت برای حرکت به‌سمت ایست مدال بیات‌ترک اجرا شده است.

تصویر۱۹-توقف بر ایست مدال بیات ترک در حزین($fo_{Sol-2}$)

www.maktabsaba.com

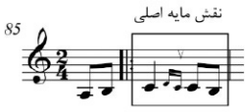
**۴-۳-۵-$fo_{Sh-1}$:** فرود اول گوشهٔ شکسته است. پرش فاصلهٔ سوم نزولی از نت می‌کُرن به نت دو قابل توجه است.

تصویر ۲۰-فرود شکسته ($fo_{Sh-1}$)

**۴-۳-۶-$fo_{Sh-2}$:** فرود گوشهٔ کرشمهٔ شکسته است.

تصویر ۲۱- فرود شکسته($fo_{Sh-2}$)

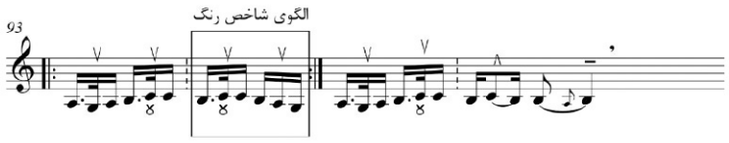
**۴-۳-۷-$fo_{Q-Sol-1}$:** درفرودهای قطار این فرود با تغییراتی به‌کار رفته است. توقف ابتدا بر ایست تعلیقی بوده و در ادامه پس از رفتن به یک پله بالاتر و برگشت به ایست تعلیقی، الگوی فرودی شاخص قطار اجرا می‌شود.

تصویر۲۲-فرود قطار($fo_{Q-Sol-1}$)

**۴-۳-۸-$fo_{Q-Sol-2}$:** این فرود برای تاکید بر خاتمهٔ بخش قطار اجرا شده است.

تصویر۲۳-فرود قطار($fo_{Q-Sol-1}$)

## ۴-۴-نقش‌مایه‌های ریتمیک-متریک

**۴-۴-۱-$M_1$:** این الگوی متریک به قطار یا مجلس‌افروز مشهور است.

تصویر۲۴-الگوی مجلس‌افروز یا قطار

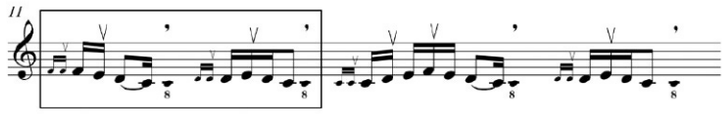
**۴-۴-۲-$M_2$:** این الگو در نغمهٔ قطار به‌کار رفته و الگوی شاخص رنگ است.



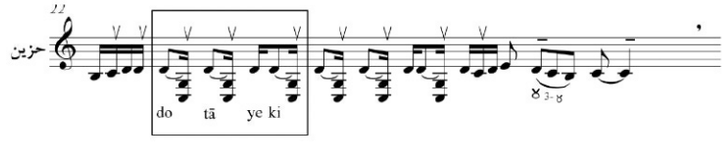

تصویر۲۵-الگوی شاخص رنگ به‌کار رفته در نغمهٔ قطار

## ۴-۵-نقش‌مایه‌های ملودیک با متر آزاد(L)

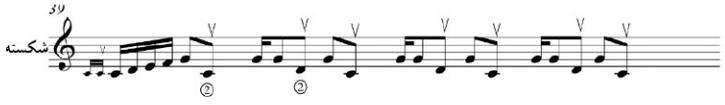
این نقش‌مایه‌ها شامل الگوهای ملودیک و ملودیک-ریتمیکی مشخصی هستند که به‌طور مکرر در اجراهای مختلف استفاده می‌شوند و نمی‌توان آن‌ها را در گروه تحریر که از جنس تکنیک‌های غلت در صدا و ملیسما هستند قرار داد.

**۴-۵-۱-$L_1$:** مشابه این الگو در دیگر دستگاه‌ها/آوازها نیز اجرا شده است (مانند مقدمهٔ جامه‌دران در اصفهان).

تصویر۲۶-الگوی $L_1$ در درآمد سوم

**۴-۵-۲-$L_2$:** این الگو که به دو تا یکی مشهور است و در گوشهٔ حزین استفاده شده است.

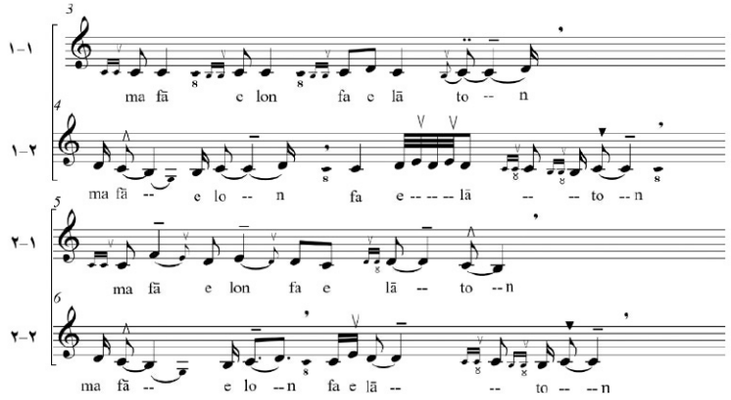



تصویر۲۷-الگوی دوتایکی در حزین

**۴-۵-۳-$L_3$:** این الگو در گوشهٔ شکسته ارائه شده و بر شاهد شکسته(نت سل)، خاتمهٔ شور مبنا(در اینجا نت رِ) و ایست بیات ترک(نت دو) تأکید می‌کند.

تصویر۲۸-الگوی $L_3$ در شکسته

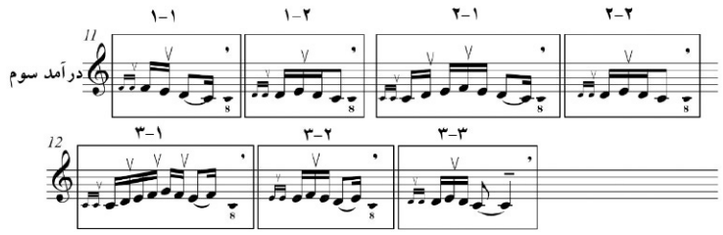
## ۵-بررسی گوشه‌های بیات ترک

**۵-۱-درآمد:** قسمت اول این گوشه(خط اول) بر دانگ شور مبنا(نت لا تا نت ر) تاکید کرده و قسمت دوم شاهد بیات‌ترک را معرفی کرده و بر آن می‌ایستد.

**۵-۲-کرشمه:** قسمت اول این گوشه از دو جزء متقارن تشکیل شده که هر جزء، ارکان "مفاعلن فعلاتن" را با تأکید بر شاهد به‌کار می‌گیرد. قسمت دوم نیز از دو جزء تشکیل می‌شود. جزء اول دانگ ماهور را نشان داده و جزء دوم واریاسیونی از جزء دومِ قسمتِ اول کرشمه است.

تصویر۲۹

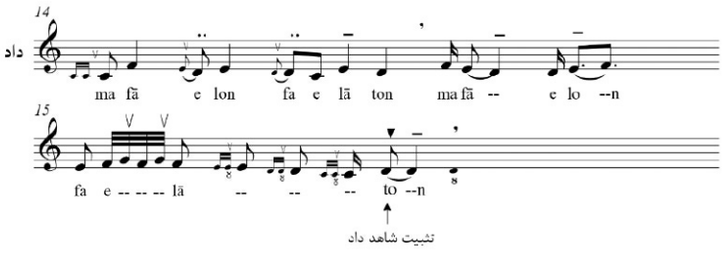
در ادامه این گوشه **فرود** اجرا می‌شود که از دو جزء $fo_{Sol-1}$ و $fo_{Do-1}$ تشکیل شده است.

**۵-۳-درآمد سوم:** این تکّه دارای ملودی با ساختار ویژه‌ای است که در دیگر دستگاه‌ها/آوازها نیز مشابه آن اجرا شده است(مانند مقدمهٔ جامه‌دران در اصفهان). در این گوشه الگوی ملودیکی ارائه شده(۱-۱) و با الگوی دیگری برگرفته از الگوی اول کامل می‌شود(۱-۲) و به‌نوعی سوال و جواب صورت می‌گیرد($L_1$). در ادامه این دو بخش با تغییر اندکی تکرار می‌شوند(قسمت دوم). این تغییر اندک شامل اضافه شدن دو نت به جزء اول است. در ادامه جزء اول الگو به یک درجه بالاتر رفته(۳-۱) و فرود به شاهد و ایست بیات ترک در سه مرحله انجام می‌شود.




تصویر ۳۰-نغمه‌پردازی در درآمد سوم

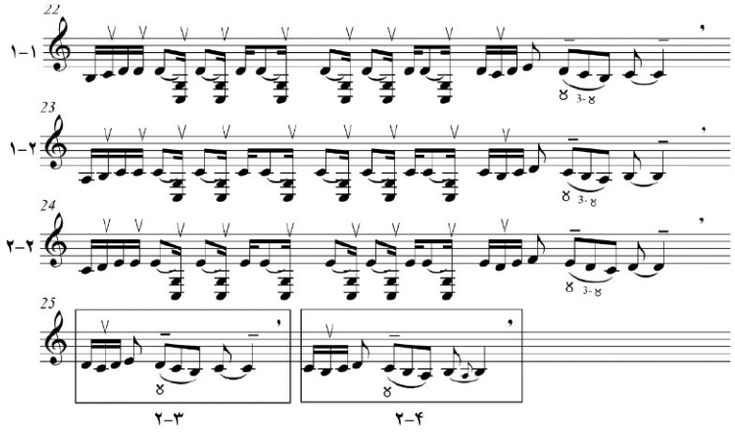
بعد از این قسمت تحریری در دو جزء اجرا شده و فرود ملودیکی بر ایست بیات‌ترک انجام می‌شود.

**۵-۴-داد:** در این قسمت کرشمه ادامه پیدا کرده($V_1$) و شاهد داد معرفی می‌شود(نت رِ).

تصویر ۳۱-کرشمه در داد

در ادامه $T_3$ ارائه شده و با اجرای آن در دو پله بر شاهد داد فرود می‌آید.

**۵-۵-فرود:** ابتدا تحریر $T_4$ شاهد داد را مجدداً موکّد کرده و در ادامه ب $fo_{Do-2}$ اجرا می‌شود. این فرود $T_5$ را در چهار پله اجرا کرده و بر ایست بیات‌ترک فرود می‌آید.

**۵-۶-حزین:** در این گوشه از تأکید بر شاهد بیات‌ترک کم شده و توقف بر ایست تعلیقی شور است و به‌نوعی سایه‌روشنی بین بیات‌ترک و شور ایجاد می‌شود. حزین حالت و روند ملودیک ویژه‌ای دارد. در این اجرا حالت کند شوندهٔ ویژهٔ حزین با استفاده از الگوی دوتایکی($L_2$) القاء می‌شود. روند ملودیک ویژهٔ حزین شامل معرفی الگو(۱-۱)، اجرای آن یک درجه پایین‌تر(۱-۲) و توقف بر ایست مورد نظر که در اینجا ایست تعلیقی شور مبنا است(نت سی‌کرن). در ادامه اجرای آن یک پله بالاتر از الگوی اولیه(۲-۱) و حرکت پله‌ای و پایین‌رونده به سمت ایست مورد نظر با استفاده از تحریر $T_6$ است(در اجزاء دوم تا چهارم).




تصویر۳۲-نغمه‌پردازی حزین

در ادامه $fo_{Sol-2}$ اجرا شده و پس از توقف بر ایست مدال بیات‌ترک(نت سل)، با اجرای $fo_{Do-1}$ به شاهد و ایست بیات‌ترک بازمی‌گردد.

**۵-۷-جامه‌دران:** مشخصهٔ ملودیک اصلی این گوشه، فاصلهٔ دوم کوچک(بقیه) استفاده شده در قسمت آغازین است. در ادامه $fo_{Do-2}$ اجراشده و فرود صورت می‌گیرد.

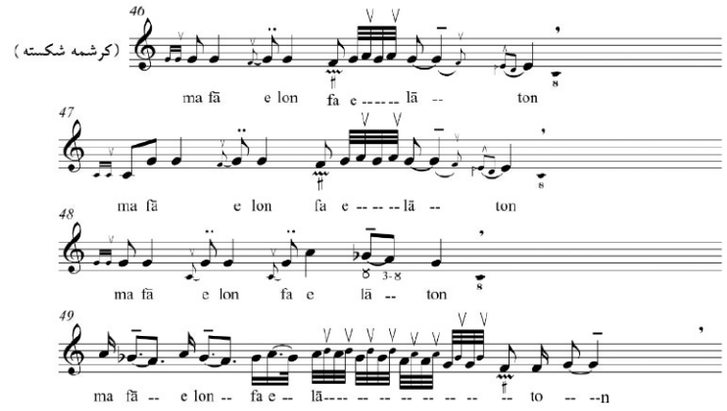
www.maktabsaba.com

در ادامه کرشمهٔ داد پی گرفته شده و تحریر $T_7$ در میان آن اجرا می‌شود. در انتهای این گوشه با استفاده از وزن کرشمه($V_1$)فرود کوتاهی بر شاهد و ایست بیات‌ترک(نت دو) صورت می‌گیرد.

**۵-۸-اشاره به فیلی:** با اجرای پاساژی از شاهد بیات ترک(نت دو) به درجهٔ پنجم رفته و آن‌را موکّد می‌کند. در این اجرا تنها اشاره‌ای به فیلی شده و پس از آن فرود می‌آید.

**۵-۹-شکسته:** در این گوشه مد اولیهٔ شکسته معرفی میشود. این فضای مدال که در ماهور هم ارائه می‌شود را می‌توان نمود افشاری(از مبنای نت رِ) در نظر گرفت. پرش فاصلهٔ سوم نزولی از ایست شکسته به ایست بیات‌ترک، حالت افشاری را القاء می‌کند.

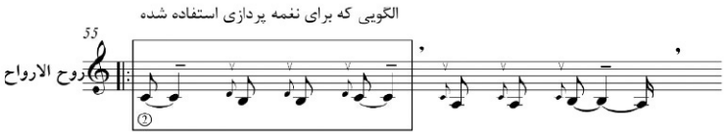
این گوشه با اجرای پاساژی مشابه آغاز فیلی، به شاهد جدید رفته و با اجرای $L_3$ آن را تثبیت می‌کند. این الگو بر شاهد شکسته(نت سل)، خاتمهٔ شور مبنا(در اینجا نت رِ) و ایست بیات ترک(نت دو) تأکید می‌کند. در ادامه الگویی ملودیک ارائه شده(خط ۴۰) که نقش‌مایهٔ اصلی برای نغمه‌پردازی در این قسمت است. درانتها $fo_{Sh-1}$ که فرودی ملودیک برای شکسته است اجرا می‌شود.

**۵-۱۰-کرشمه‌ی شکسته:** وزن کرشمه را در فضای شکسته به‌کار می‌گیرد. مصرع اول در دانگ پایین شاهد اجرا شده و بر ایست شکسته توقف می‌کند. مصرع دوم در دانگ بالای شاهد اجرا شده و اوج ملودیکی در این گوشه ایجاد می‌کند.

تصویر۳۳-کرشمهٔ شکسته

در انتها با اجرای $fo_{Sh-2}$ قسمت شکسته پایان می‌یابد.

**۵-۱۱-فرود:** این گوشه با استفاده از $fo_{Do-2}$ به فضای مبنای بیات‌ترک باز می‌گردد. در ادامه کرشمه(تکرار مصرع دوم شکسته) در فضای درآمد ارائه شده و بازگشت به فضای مبنا را تثبیت می‌کند.

**۵-۱۲-روح‌الارواح:** در این گوشه توقف بر درجهٔ دوم بالای شور مبنا(ایست تعلیقی شور مبنا) صورت گرفته و تا حدی فضای ثانویه‌ای نسبت به مبنا ایجاد می‌شود. در این گوشه تاکید از شاهد بیات‌ترک تا حدی کم شده و فضای سایه‌روشنی بین بیات‌ترک و نمود شور در بیات‌ترک شکل می‌گیرد.

الگوی ملودیکی در ابتدای این گوشه ارائه شده و نغمه‌پردازی با استفاده از اجرای الگو از یک درجه پایین و بالا صورت می‌گیرد.

تصویر۳۴-الگوی نغمه‌پردازی در روح‌الارواح

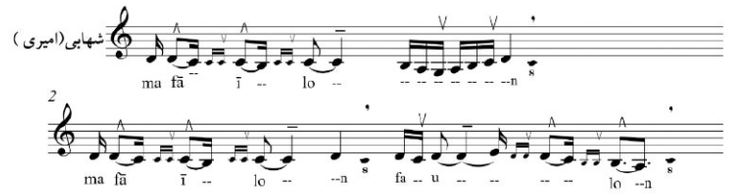
www.maktabsaba.com

**۵-۱۳-دوگاه:** گردش نغمات در این گوشه معمولاً در دانگ پایینی شاهد بیات‌ترک صورت گرفته و ایست این گوشه، ایست مدال بیات ترک و مشابه ایست قسمت قطار است.

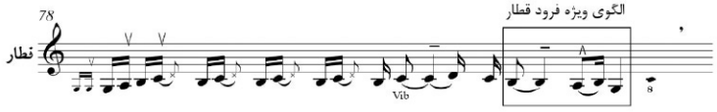
این گوشه نیز وزن کرشمه را در محدودهٔ دانگ زیر شاهد مبنا به‌کار گرفته و در انتها بر ایست بیات ترک قرار می‌گیرد. تحریری مشابه $T_2$ در دو پلّه اجرا شده و بر ایست دوگاه توقف می‌کند. پس از اجرای مصرع دوم، $fo_{Sol-1}$ اجرا می‌شود. در ادامه واریاسیونی از $fo_{Do-1}$ اجرا شده و از ایست مدال بیات‌ترک به شاهد و ایست بیات‌ترک حرکت می‌کند.

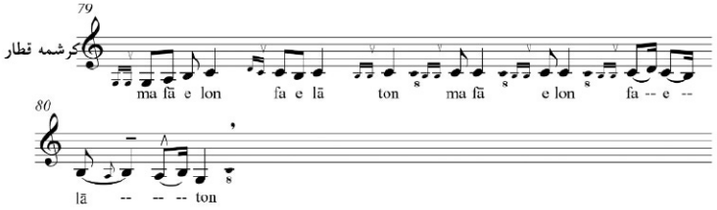
**۵-۱۴-شهابی:**. توقف این گوشه بر خاتمهٔ شور بوده و وابستگی به شور را تقویت می‌کند.

این گوشه وزن دوبیتی را به‌کار گرفته و چهار مصرع با این وزن اجرا می‌شود.

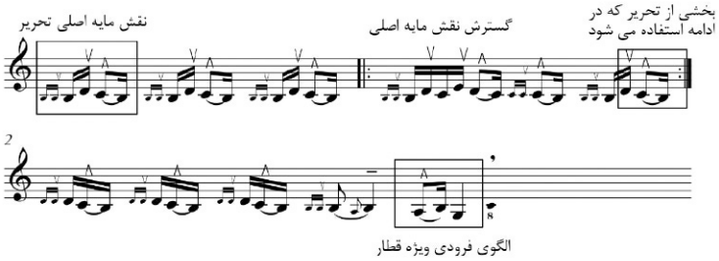



تصویر۳۵-وزن دو بیتی در گوشهٔ شهابی

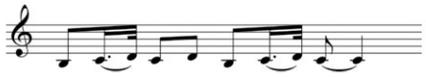
**۵-۱۵-قطار:** این قسمت از نظر مدال خصوصیاتی مشابه درآمد و البته دوگاه دارد(توقف بر ایست مدال بیات‌ترک انجام می‌شود). البته از نظر ملودیک ویژگی‌هایی داشته که باعث استقلال نسبی آن می‌شود. از جمله الگوی فرودی که در عبارت آغازین معرفی می‌کند در تمام قسمت‌های قطار ارائه می‌شود.

تصویر۳۶-الگوی فرودی قطار در این اجرا

در ادامه کرشه ارائه می‌شود.

تصویر۳۷-کرشمهٔ قطار

مصرع دوم کرشمه مشابه مصرع اول شروع شده ولی فرود ویژهٔ این اجرای قطار اجرا نشده و در ادامه $fo_{Q-Sol-1}$ اجرا می‌شود.

در ادامهٔ قطار الگوی ریتمیکی ارائه می‌شود($M_1$) که همراه با ضربان متریک مشخصی است. پس از آن فرود آمده و در ادامه $fo_{Q-Sol-1}$ ارائه می‌شود. در این قسمت $fo_{Q-Sol-1}$ به‌صورت کامل ارائه نشده و پیش از اجرای الگوی فرودی قطار، تحریری را ارائه می‌کند($T_8$).

تصویر۳۸-نغمه‌پردازی با استفاده از $T_8$

www.maktabsaba.com

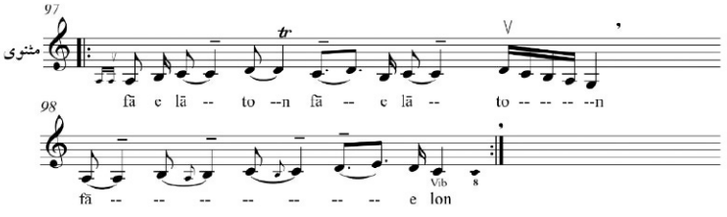
**۵-۱۶-نغمهٔ قطار:** این قسمت مانند ابتدای قطار آغاز شده و در ادامه الگویی را به‌کار می‌گیرد که شبیه به الگوی رنگ است($M_2$). نغمه در موسیقی ایران معمولاً یا بر اساس وزن دوبیتی(با رکن مفاعیلن) بوده و یا الگوی ریتمیک-ملودیکی مانند تصویر زیر دارد:

تصویر۳۹-الگوی کلاسیک نغمه

احتمالاً تغییر در الگوی نغمه آن‌قدر بوده که الگوی اولیه قابل تشخیص نیست.

در ادامه $fo_{Q\text{-}Sol\text{-}1}$ اجرا شده و پس از آن فرود دیگری برای خاتمهٔ این قسمت اجرا می‌شود($fo_{Q\text{-}Sol\text{-}2}$).

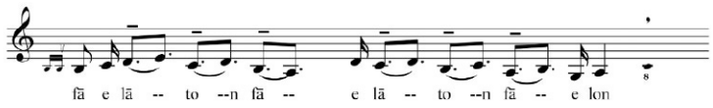
**۵-۱۷-مثنوی:** در این گوشه از وزن مثنوی(بحر رمل مسدس محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) استفاده شده و در نهایت بر خاتمهٔ شور فرود می‌آید.

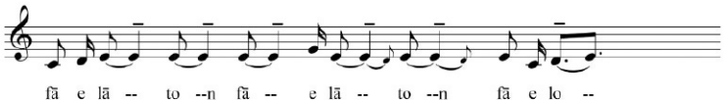
جزء اول مصرع اول تأکید نسبی بر شاهد بیات‌ترک داشته و بر ایست مدال بیات‌ترک توقف می‌کند. جزء دوم بر ایست و شاهد بیات‌ترک می‌ایستد.




تصویر۴۰-وزن مثنوی

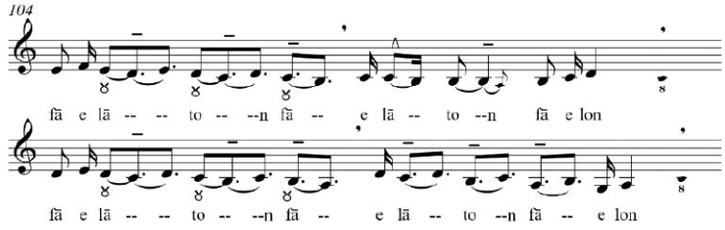
در ادامه تحریر $T_1$ اجرا شده و در انتها بر درجهٔ دوم بالای خاتمهٔ شور تعلیقی ایجاد می‌کند.

مصرع دوم فاقد تأکیدات مشخص بوده و در انتها بر خاتمهٔ شور توقف می‌کند.

تصویر۴۱

مصرع سوم تری‌کرد دو-می-سل را پررنگ کرده و به‌نوعی فضای ماهور را القاء می‌کند. قابل توجه است که پرش‌ها در موسیقی ایران معمولاً برای تأکید بر فواصل ساختاری به‌کار می‌روند.

تصویر۴۲

در ادامه تحریر $T_5$ ارائه شده و در سه پله بر ایست تعلیقی شور توقف می‌کند.

مصرع بعدی با پرشی از خاتمه به قطب بالایی دانگ شور آغاز می‌شود.

مصرع آخر از تحریری استفاده می‌کند که در گیلکی نیز ارائه شده است($T_9$) و در انتهای این جزء بر قطب بالایی دانگ شور توقف می‌کند. در ادامه مصرع تکرار شده و درانتها بر خاتمهٔ شور فرود می‌آید.

تصویر۴۳

## ۵-طرح کلی ساختار آواز بیات ترک در ردیف ابوالحسن صبا

| شماره | نام گوشه | منطقه مدال | نقش‌مایه‌ها | توضیحات |
|---|---|---|---|---|
| ۱ | **آواز(درآمد)** | درآمد(مبنا) | $T_1$ | |
| ۲ | **کرشمه** | درآمد(مبنا) | $V_1$, $fo_{Sol1}$, $fo_{Do1}$ | |
| ۳ | **درآمد سوم** | درآمد(مبنا) | $L_1$ | نغمات بیشتر در دانگ ماهور گردش کرده و فضا برای ورود به داد مهیا می‌شود. |
| ۴ | **داد** | داد(ثانویه) | $V_1$, $T_3$ | مشترک با ماهور |
| ۵ | **فرود** | درآمد(مبنا) | $T_4$, $fo_{Do2}$ | |
| ۶ | **حزین** | درآمد(مبنا)-(شور) | $L_2$,$T_6$, $fo_{sol-2}$, $fo_{Do-1}$ | توقف بر ایست تعلیقی شور بود و با کم رنگ کردن شاهد، سایه‌روشنی بین بیات‌ترک و شور ایجاد می‌کند. |
| ۷ | **جامه‌دران** | درآمد(مبنا)-داد(ثانویه) | $fo_{Do-2}$, $V_1$, $T_7$ | مشخصه‌ی ملودیک اصلی، فاصله‌ی دوم کوچک(بقیه) در قسمت آغازین است. |
| ۸ | **اشاره به فیلی** | فیلی(ثانویه) | | شاهد به درجه‌ی پنجم شاهد مبنا منتقل می‌شود-مشترک با ماهور |
| ۹ | **شکسته** | شکسته(اولیه) | $L_3$, $fo_{Sh-1}$ | مشترک با ماهور |
| ۱۰ | **کرشمه شکسته** | شکسته(اولیه) | $V_1$ , $fo_{Sh-2}$ | |
| ۱۱ | **فرود** | درآمد(مبنا) | $fo_{Do2}$ , $V_1$ | |
| ۱۲ | **روح‌الارواح** | درآمد(مبنا)-(شور) | | توقف بر ایست تعلیقی شور بود و با کم رنگ کردن شاهد، سایه‌روشنی بین بیات‌ترک و شور ایجاد می‌کند. |
| ۱۳ | **دوگاه** | درآمد(مبنا)-(شور) | $V_1$,$T_2$,$fo_{Sol1}$, $fo_{Do1}$ | توقف بر ایست مدال بیات ترک است. |
| ۱۴ | **شهابی(امیری)** | درآمد(مبنا)-(شور) | $V_2$, $T_7$ | توقف بر خاتمه‌ی شور بوده و با کم رنگ کردن شاهد، سایه‌روشنی بین بیات‌ترک و شور ایجاد می‌کند. |
| ۱۵ | **قطار** | درآمد(مبنا) | | توقف بر ایست مدال بیات ترک است. |
| ۱۶ | **کرشمه قطار** | درآمد(مبنا) | $V_1$, $fo_{Q-Sol-1}$, $M_1$, $T_8$ | |
| ۱۷ | **نغمه قطار** | درآمد(مبنا) | $M_2$, $fo_{Q-Sol-2}$ | |
| ۱۸ | **مثنوی** | درآمد(مبنا)-(شور) | $T_1$, $T_5$, $T_9$ | فرود نهایی بر خاتمه‌ی شور صورت می‌گیرد |

www.maktabsaba.com

**فهرست منابع:**


***اسعدی، هومان***

۱۳۸۲ "بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران"، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، شمارهٔ ۲۲، صفحات۴۳-۵۵ ، تهران: ماهور.

۱۳۸۵ مفهوم و ساختار دستگاه در موسیقی کلاسیک ایران-بررسی تطبیقی ردیف. تهران: دانشگاه تربیت مدرس. رساله دکتری پژوهش هنر.

***پاورز، هرولد***

۱۳۸۲ "مد به عنوان مفهومی موسیقی‌شناختی"(ترجمه علی پاپلی یزدی)، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره۲۲، صفحات ۱۲۱-۱۴۳ ، تهران: ماهور.

***جریته، علی***

۱۳۸۸ "بررسی فیگورهای ملودیک در ردیف میرزاعبدالله"، فصلنامهٔ موسیقی ماهور. شمارهٔ ۴۶، صفحات۷۵-۱۱۹، تهران: ماهور.

***طلایی، داریوش***

۱۳۷۲ نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی(ردیف و سیستم مدال)، تهران: ماهور.

۱۳۹۴ تحلیل ردیف، بر اساس نت‌نویسی ردیف میرزا عبدالله با نمودارهای تشریحی، تهران: نشر نی

***علیزاده، حسین***

۱۳۷۹ دستور تار و سه‌تار: دوره متوسطه، تهران: ماهور.

***فرهت، هرمز***

۱۳۸۲ دستگاه در موسیقی ایرانی(ترجمه محمد مهدی پور)چاپ دوم، تهران: انتشارات پارت(چاپ اول ۱۳۸۰).

***کردمافی، سعید***

۱۳۸۸ "بررسی پاره‌ای از امکانات بالقوه‌ی مدال در موسیقی دستگاهی ایران"، فصلنامهٔ موسیقی ماهور. شمارهٔ ۴۶، صفحات۱۹-۷۵، تهران: ماهور.

***معروفی، موسی***

۱۳۸۹ ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی به همراه شرح ردیف موسیقی ایران، تهران: ماهور.

# لیست اسامی
# و گواهینامه‌های صادره مکتب صبا
# در سال ۱۳۹۹

| | | | |
|---|---|---|---|
| ۱ | آرش بختیاری | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۲ | نیما برزگر | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۳ | مرتضی بندلی | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۴ | مجتبی پناهی | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۵ | سعید پور محمد | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۶ | ارژنگ حسینی | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۷ | عادل حسین‌جانی | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۸ | عباس حمزوی | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۹ | سهراب راهوار | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۱۰ | محمدعلی رحیمی | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۱۱ | رضا سمندری | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۱۲ | هدایت‌الله شفتی کلاری | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۱۳ | علیرضا علی‌حیدری | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۱۵ | علی محمدی‌منش | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۱۶ | مینو محمدیان | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۱۷ | گیسو معتقدی | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۱۸ | امیرعلی ملک‌لو | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۱۹ | آرش میلانی‌نیا | دورهٔ اول | دستگاه شور و کلیهٔ آوازها |
| ۲۰ | محمد مهدی نگارستانی | دورهٔ اول | هفت دستگاه و پنج آواز |
| ۲۱ | رضا هژبری | دورهٔ سوم | سه‌گاه، چهارگاه، همایون |
| ۲۲ | محمد صادق قیصری | دورهٔ دوم | |
| ۲۳ | نیک‌ناز میرقلمی | | |

گواهی‌نامه پایان دوره

بدینوسیله گواهی می‌شود:

آقای/خانم متولد شهر/شهرستان با شماره ملی

موفق به تکمیل دستگاه/آواز از ردیف استاد ابوالحسن صبا و کسب این گواهینامه شده است.

انتشار مجموعه ردیف مکتب صبا برای سه‌تار

به روایت طینوش بهرامی

توسط «خُنیاگر»

WWW.KHONYAGAR.COM