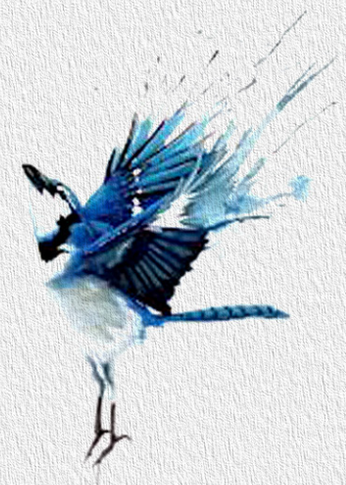
مکتب صبا

زمستان نامه

فصل نامه داخلی، پیش شماره ۱، ۲۹ آذر ۱۳۹۹



در این شماره می خوانید:

* مکتب صبا
* نظریه موزیکالیته و خلاقیت
* مبانی حکمت و موسیقی در عصر اسلامی
* عکس نامه
* مفاهیم بنیادین در اجرای موسیقی ایرانی
* ساختار مدال ردیف صبا
* سیم مشتاق
* ووو...

زمستان نامه
مکتب صبا

فصل نامه داخلی
سال اول، پیش شماره ۱ ، زمستان ۱۳۹۹
تاریخ نشر: ۲۹ آذر ۱۳۹۹

سردبیر: عباس حمزوی
همکاران: اعضای مکتب صبا، نویسندگان مدعو
تحت نظارت: طینوش بهرامی
طراح لوگو: داوود اوصانلو
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
* مکتب صبا / طینوش بهرامی / ۳
* مبانی حکمت و موسیقی در عصر اسلامی / کاوه خورابه / ۹
* عکس نوشت / بهرام جمالی / ۲۰
* نظریه موزیکالیته و خلاقیت / طینوش بهرامی / ۲۱
* سیم مشتاق: بدعتی در کمال / احمد صدری / ۲۸
* ساختار مدال ردیف صبا (۱) آواز دشتی / فرزام اعتمادی / ۳۰

سخن آغازین

"مکتب صبا" زاییده تلاقی دو تلقّی از «نوگرایی» و «نوزایی» موسیقی در دو دوره تاریخی است. یکی خلق گونه ای نو از کارگان موسیقی ایرانی بـه دست و اندیشه «ابوالحسن خان صبا» و دیگری بازآفرینی، ترجمان و تـألیف این کارگان خلوت و جلوت یافته از آستین و اثر روایی یک «روایتگر معاصر».

ضرورت تولیـد محتـوای فـاخر و مسـتند و معلـوم و بـدور از هیجانـات عاطفی و روایات احساسی از الزامات روز و جامعهٔ توسعه یافتـه امـروز اسـت. متأسفانه در شهر شبکه‌ها و در دنیای مجاز اکنون حشویات کثیر و کشـفیات قلیل گشته اند و تشخیص برای مخاطبِ مشتاق، ثقـیل. بدین روی، این دفتر با رویکردی هدفمند و در قالب بافت کلامی منسجمی در جهت شرح و بسط موسیقی ایرانی بطور اعم و«ردیف موسیقی صبا» بطور اخص به کوشش تعدادی از پژوهندگان و علاقمندان گشوده شد.

فصلنامه "مکتب صبا"، نشریه‌ایست داخلی، که با خرد و تـلاش جمعـی به قلم گروهی از نویسندگان همکار و آزاد بهم رسیده است. در این مجموعـه تلاش می‌گردد، اسلوب (طرز) علمی پیشه شود و سعی بر شناخت و گسترش معلومات معقول در حوزه موسیقی ایرانی، بدون وابستگی به هـیچ خط‌مشـی فکری و فارغ از خط‌کشی های سنتی-غیرسنتی، کلاسیک-مـدرن، متحجـر-مترقی، بدور از تکثّر آراء و تضارب دیدگاه‌ها به ارائه مطلـب مبـادرت ورزیـده شود. این مجله در بر گیرندهٔ مطالبی چون: مقالات علمی، مفـاهیم بنیـادین، تجزیه و تحلیل ردیف صبا، مبـانی و اصـول اجـرای موسـیقی ایرانـی، تـاریخ شفاهی و... می باشد.

شایان ذکر است، که تاریخ ۲۹ آذر ماه و به مناسبت سالروز درگذشت ابوالحسن‌خان صبـا، به پاسداشت یاد و نام آن معلم بی‌بدیل و استاد بی‌نظیر مبداء انتشار اولین نسخه (الکترونیکی) مداقه نظر واقع شد و اهتمام تامه همراهانِ همکار منجر به خلق این اثر در وقت مقتضی گشت.

روش ارائه و نحوه نشر این اثر (بولتن) بصورت الکترونیکی است و در هر فصل یک شماره تولید و در اختیار قرار می‌گیرد. بدیهی‌ست، مسئولیت علمی و فنی مقالات و محتوای ارائه شـده در ایـن نشـریه برعهـده نویسـندگان آن مطالب می‌باشد. همچنین تیم اجرایی "مکتب صبا" به گرمی پذیرای حضـور همه عزیزانی‌ست که علاقمند به همکاری در بخش‌های مختلف نشریه بوده و از ارائهٔ ایده‌های اثربخش با اشتیاق استقبال می‌نماید.

در پایان از همه کسانی که در طراحی، اجرا، تولید محتوا، ارسال مقاله و ارائه پیشنهادات سازنده خود برای ظهـور و حضـور ایـن شـماره مـا را یـاری رسانده‌اند صمیمانه تشکر می‌نمایم. امید است که با راهنمایی شما عزیـزان و راهگردانی اساتید همراه، "مکتب صبا" به اهداف موصوف خود نائل آید.

۲۹ آذر ماه ۱۳۹۹

عباس حمزوی

طینوش بهرامی

مکتب صبـــا

مقدمه

بیان موسیقایی، که گاهی به مفهوم "مکتب" و یا تلویحاً "سبک" هم از آن یاد می‌کنند، دارای اجزاء و شناسه‌های متعددی است که در سه حوزه‌ی کلی: وزنی، نغمگی و اجرایی قابل بررسی هستند.

در حوزه‌ی **زمانی (وزنی)** هرآنچه در رابطه با وزن، زمان‌بندی، ضرب، تأکیدات، بازه‌های زمانی، سرعت موسیقی و امثال آن باشد، جای می‌گیرد. حوزه‌ی **نغمگی** خصیصه‌های صوتی موسیقی مانند تزئینات، جمله‌بندی، کارگان، کوک و فواصل را شامل می‌شود. عوامل **اجرایی** نیز شامل تکنیک‌های ویژه درسازها، دینامیک، سونوریته و سازبندی "آنسامبل"ها است. البته ممکن است که در برخی از موارد شاهد هم‌پوشانی در مفاهیم باشیم. بطور مثال مبحث سونوریته هم یک مبحث اجرایی است و هم در حوزه‌ی نغمگی قابل تأمل است. یا کارگان موسیقی در ضمن اینکه یک مبحث نغمگی است، در حیطه‌ی اجرایی نیز قابل بحث است. پس می‌توان تصور کرد که شبکه‌ی درهم پیچیده‌ای از روابط متقابل عوامل بالا به بیان موسیقایی، هویت و شکل می‌دهند.

از آنجا که تبیین این مؤلفه‌ها در تشریح بیان موسیقایی تأثیر مستقیم دارند می‌توان به آنها "مفاهیم بنیادی" نام داد. مفاهیم بنیادی به مثابه دانش پایه یا "سواد موسیقی" و شکل‌دهنده‌ی بیان در موسیقی هستند. جدای از مبانی تئوریک، که به تشریح برخی از همین مفاهیم بنیادی می‌پردازد، بسیاری از عوامل تشکیل‌دهنده‌ی بیان موسیقایی مربوط به تکنیک و ویژگی‌های سازها هستند. بسیاری دیگر از این موارد نیز مربوط به حوزه‌ی فرهنگ و زیباشناسی هستند که تئوری موسیقی ممکن است رأی روشنی در مورد آن‌ها نداشته باشد. بیان موسیقایی در فرا هم‌آمدن سبک‌ها و مکتب‌های موسیقی در درجه نخست اهمیت قرار دارد. به این معنی که بدون بیان مشخص، ما دارای سبک و در نتیجه پیرو یک مکتب موسیقایی معین نیستیم.

سبک در این سلسله نوشتار به مفهوم: مجموعه‌ای انتخابی از کنش‌های ریتمیک-متریک، گردش ملودی، نقوش آهنگین، و ادوات اجرایی است؛ که از گزیده‌ی واژگان و کارگان موسیقی ساخته و پرداخته می‌شود. سبک تا حد بسیار زیادی شخصی و سلیقه‌ای و تحت تأثیر یک بیان موسیقایی است. بنابراین سبک‌های مختلف ممکن است همگی یک بیان موسیقایی را دنبال کنند ولی نمودهای متفاوتی داشته باشند. وقتی چندین سبک مختلف تحت یک بیان مشترک عمل نمایند، یک "مکتب" به‌وجود می‌آید. پر واضح است که دوران تاریخی و مناسبات اجتماعی در بوجود آمدن مکاتب هنری دخیل هستند اما آنچه در این نوشتار مد نظر ماست، بیان موسیقایی و تحلیل عناصر آن می‌باشد. هنگامی که ما از ***مکتب صبا*** نام می‌بریم؛ منظورمان مجموعه‌ی درهم پیچیده‌ای از عناصر موسیقایی و فرهنگی است که در کنار

هم و در ارتباط متقابل با یکدیگر، یک نوع زبان موسیقی و یا بیان موسیقایی را تشکیل می‌دهند. مجریان این نوع بیان، بنابر سلیقه‌ی شخصی، هر کدام بخشی از آن عناصر موسیقایی را به گونه‌های مختلف به کار می‌گیرند. با این انتخاب آنها گاهی تا اندازه‌ای از دیگر عاملین یک بیان موسیقایی جدا شده و دارای سبکی شخصی در ارائه و ساخت موسیقی می‌شوند. اما واضح است که مجموعه‌ی این سبک‌ها تحت همان مفاهیم بنیادی اولیه عمل می‌کنند. لذا عناصر بنیادین، در همه‌ی سبک‌های تابع یک مکتب، به‌طور یکسان عمل نمی‌کنند و تغییراتی در آنها دیده می‌شود. از این موضوع، یعنی لحاظ کردن تغییرات و وجود تفاوت‌ها، گاهی به عنوان بیان شخصی نیز یاد می‌شود. هرچند نمی‌توان گفت که هر مجری موسیقی کاملاً آگاهانه و بر طبق قوانین از پیش تعیین شده به خلق یا اجرای موسیقی می‌پردازد، اما می‌توان به این امکان باور داشت که مجری موسیقی در خلال یک "پیش‌آگاهی" ناخودآگاه که از تعلیماتش سرچشمه گرفته باشد عمل کند. سرچشمه‌ی این تعلیمات در موسیقی‌های غیرغربی "فرهنگ" است و تنها عامل انتقال آن "استاد". پس استاد قبل از آنکه شخصی واقف به مبانی نظری موسیقی و زیر و بم‌های تکنیکی باشد، یک آگاه فرهنگی است.

استاد موسیقی با آگاهی به مبانی نظری، عملی و فرهنگی به تبیین عناصر تشکیل‌دهنده‌ی موسیقی می‌پردازد. وی ممکن است به تنهایی صاحب یک بیان موسیقایی، سبک اجرایی و آغازگر یک مکتب فکری در موسیقی باشد. به این معنی که شاگردانی تربیت کند که بیان موسیقایی او را به شیوه‌های مختلفی دنبال کنند و هر کدام صاحب سبک بوده، اما به همان مکتب موسیقایی تعلق داشته باشند. در موسیقی معاصر ایرانی شخصیت ابوالحسن صبا چنین بازتابی دارد. او صاحب سبک در نوازندگی و آغازگر یک مکتب موسیقایی است. شاگردان صبا، از تجویدی و پایور و صفوت گرفته تا فخرالدینی و دهلوی، طیف گسترده‌ای از سبک‌های اجرایی را در برمی‌گیرند که با وجود تفاوت، قائل به بیان موسیقایی ***مکتب صبا*** هستند. ما در این سلسله نوشتار سعی برآن داریم تا مفاهیم بنیادین و بیان موسیقایی ***مکتب صبا*** را از دریچه‌ی ساز سه‌تار، در حد بضاعت توضیح دهیم.

ساز صبا

عناصر موسیقایی در ساز و ردیف صبا در یک پیوستگی و امتزاج تکنیکی و بیانی منسجم قرار دارند، به طرزی که قابل جداسازی نیستند. یعنی بیان موسیقایی و سبک اجرایی وی، همان متن موسیقی اوست. به این منظور در این نوشتار ردیف مبنا را ردیف استاد صبا برای سه‌تار قرار داده‌ایم که توسط نگارنده از روی ردیف سنتور ایشان برای ساز سه‌تار ترجمه و تصحیح و روایت شده است. ردیف صبا مجموعه‌ای از آهنگ‌ها و نواهایی است که از منابع موجود برای سازهای مختلف ایرانی، ردیف آوازی و حتی نغمه‌های موسیقی نواحی ایران تشکیل شده است. منظور از ردیف صبا محتوای موسیقایی تنظیم شده توسط اوست که به صورت منسجم برای سازهای ویلن و سنتور گردآوری شده‌اند. هر چند که سه‌تار ساز اصلی و شخصی صبا بوده، امّا به دلایل مختلفی وی ردیفی مخصوص برای این ساز تنظیم نکرده است. آنچه از صبا برای ساز سه‌تار به جامانده، دو دستگاه ماهور و همایون است که خلاصه‌ای از ردیف قدماست. این ردیف از نظر جمله

بندی و روند و تکنیک با روایات "مهدیقلی هدایت" و "موسی معروفی" قابل مقایسه است.

آنچه از ضبط‌های سه‌تار صبا به‌جامانده ، خوشبختانه چندین قطعه از دستگاه‌ها و آوازهای مختلف است که به سیاق ردیف و با نگاه کرسی‌بندی دستگاهی نواخته شده است. نحوه‌ی اجرای این قطعات تا حدی متفاوت با شیوه‌ی سه‌تار نوازی امروزی است. این تفاوت هم در محتوا و هم در تکنیک هویدا است. سه‌تار صبا به لحاظ کرسی‌بندی دارای اسلوب دستگاهی است و در حین اجرا ترتیب گوشه‌ها را رعایت می‌کند. امّا به لحاظ بهره‌برداری از ردیف، بیشتر معطوف به ردیف آوازی است. به این مفهوم که صبا سه‌تار را به مثابه‌ی حنجره‌ی آوازخوانی می‌پندارد که گسترش نغمات و ادای تحریرها را با عنایت به ردیف و اسلوب آواز پیش می‌برد. در میان نواخته‌های سه‌تار صبا، ماهور و سه‌گاه و نوا بیش‌ترین گرایش را به ردیف سازی دارند. عناصر موسیقایی به‌کار رفته در ردیف سنتور صبا به نواخته‌های سه‌تار به‌جا مانده از او شباهت بسیار دارند. همراهی شعر و حالت آوازی این ردیف، محتوای آن را بسیار شبیه به نواخته‌های سه‌تار صبا می‌کند؛ به نحوی که با نگرشی تطبیقی بین نواخته‌های سه‌تار و ردیف سنتور او، شباهت در ادای تحریرها و روند جملات بیش از پیش نمایان می‌شود.

عناصر موسیقایی

گذشته از آنکه بخواهیم بدانیم منابع صبا برای روایت موسیقی ایرانی چه بوده و بی آنکه بخواهیم ریشه‌یابی‌های بی‌مورد انجام داده یا شباهت‌ها و اختلاف‌های ردیف صبا با ردیف‌های دوره‌ی قاجار را مدنظر قرار دهیم، به عناصر سازنده‌ی "موسیقی" و بیان موسیقایی او می‌پردازیم. در این خصوص چنانکه گفته شد ما مطالعه خود را در سه حوزه پیش می‌بریم:

۱) حوزه‌ی وزنی:
   الف. تندا
   ب. بازه‌های زمانی
   ج. اوزان عروضی
   د. متر
   ه. ریتم
   و. تأکیدها
۲) حوزه‌ی نغمگی:
   الف. تزیین
   ب. واژگان موسیقی: جمله‌بندی
   ج. دگره‌سازی
   د. کارگان موسیقی
   ه. وضعیت مدال
   و. کوک: راست‌کوک، چپ‌کوک، مایه‌شناسی
۳) حوزه‌ی اجرایی:
   الف. تکنیک‌های ویژه
   ب. دینامیک: خلوت و جلوت
   ج. نواخت:اعمال اصلی در آرتیکولاسیون (انتخاب تکنیک مناسب برای نواختن هر نغمه)

www.maktabsaba.com

د. مفصل‌بندی: تقطیع

ه. تقسیم: لگاتو (تقسیم ریز بین چند نغمه)

و. تفریق: استاکاتو (خفه کردن، کم کردن از زمان نغمه‌ها)

ز. تجمیع: تنوتو (اضافه کردن به زمان نغمه‌ها، اتصال دو نغمه با ریز)

ح. تضریب: مارکاتو (تشدید نغمه‌ها، تأکید)

ط. سونوریته:هیرارکی سونوریته(ترتیب صداداری مضراب‌ها براساس قوت و ضعف)

ی. ساز: تنظیمات (رگلاژ، صدادهی، ساختار، سازبندی آنسامبل)

۱) حوزه‌ی وزنی:

این حوزه شامل: تندا یا تمپو، بازه‌های زمانی یا دیرندها، متر، ریتم، وزن‌های عروضی و تأکیدها است. در این مبحث سرعت اجرای موسیقی و نگرش به ریتم و واحدهای انسجام دهنده‌ی آن یعنی بازه‌های زمانی مورد توجه هستند. وزن‌ها و تأکیدها از نقطه نظر اجرایی و پیوند شعر و موسیقی دارای اهمیت بسیارند. وزن‌های شعری در ساز او نه تنها به صورت متریک، بلکه در بستر تحریرها و آوازگونه شنیده می‌شوند. ضرب‌آهنگ ساز صبا، ایست و حرکت‌ها و تپش مخصوص ساز او نتیجه‌ی فراهم آمدن چنین خصوصیاتی است که در نظر اول هر شنونده‌ای را مسحور می‌کند.

۲) حوزه‌ی نغمگی:

شامل تزیینات، واژگان موسیقی، دگره‌سازی، کارگان موسیقی، وضعیت مدال، کوک: راست‌کوک، چپ‌کوک، مایه‌شناسی است. در این حوزه ما با رفتارهای نغمگی و ملودیک و آهنگین سرو کار داریم. این رفتارها از جمله-بندی وگردش ملودی گرفته تا روند تحریرها (واژگان موسیقی) و ریشه‌یابی آنها در ردیف‌های مرجع (کارگان موسیقی)، همینطور واریاسیون‌ها و دگرگونه‌سازی‌های جملات ردیف صبا به عنوان دست‌مایه یا تم در آثار صبا و شاگردانش ، همچنین تحلیل وضعیت مدال ردیف او مدنظر است[1]. مجموعه عناصر یادشده، صورت آهنگین ساز صبا یا جادوی موسیقی او را تشکیل می-دهد.

۳) حوزه‌ی اجرایی:

همانطور که قبلاً گفته شد برخی از عناصر بالا ممکن است در حوزه‌های متفاوتی نمود پیدا کنند. مانند تزیینات که هم در مبحث تأثیرات نغمگی و هم در حوزه‌ی ادوات اجرایی قابل بررسی است. حوزه‌ی اجرایی دارای اجزاء بسیاری است از جمله: تکنیک‌های ویژه، دینامیک (خلوت و جلوت)، مفصل-بندی(تقطیع)، نواخت (چهار عمل اصلی در آرتیکولاسیون و یا انتخاب تکنیک مناسب برای نواختن هر نغمه)؛ تقسیم: لگاتو (تقسیم ریز بین چند نغمه)، تفریق: استاکاتو (خفه کردن، کم کردن از زمان نغمه‌ها)، تجمیع: تنوتو (اضافه کردن به زمان نغمه‌ها، اتصال دو نغمه با ریز)، تضریب: مارکاتو (تشدید نغمه‌ها، تأکید)، سونوریته: هیرارکی سونوریته (ترتیب صداداری

[1] قسمت نخست تجزیه و تحلیل وضعیت مدال (۲- ه) ردیف دشتی را به قلم دوست و هنرمند گرامی جناب آقای فرزام اعتمادی، که در آوانگاری ردیف صبا یار و همکار نگارنده بوده‌اند، در همین شماره بخوانید. در این مقاله ایشان همچنین به توضیح و تفکیک اوزان عروضی (۱-ج) استفاده شده در ردیف دشتی صبا پرداخته‌اند.

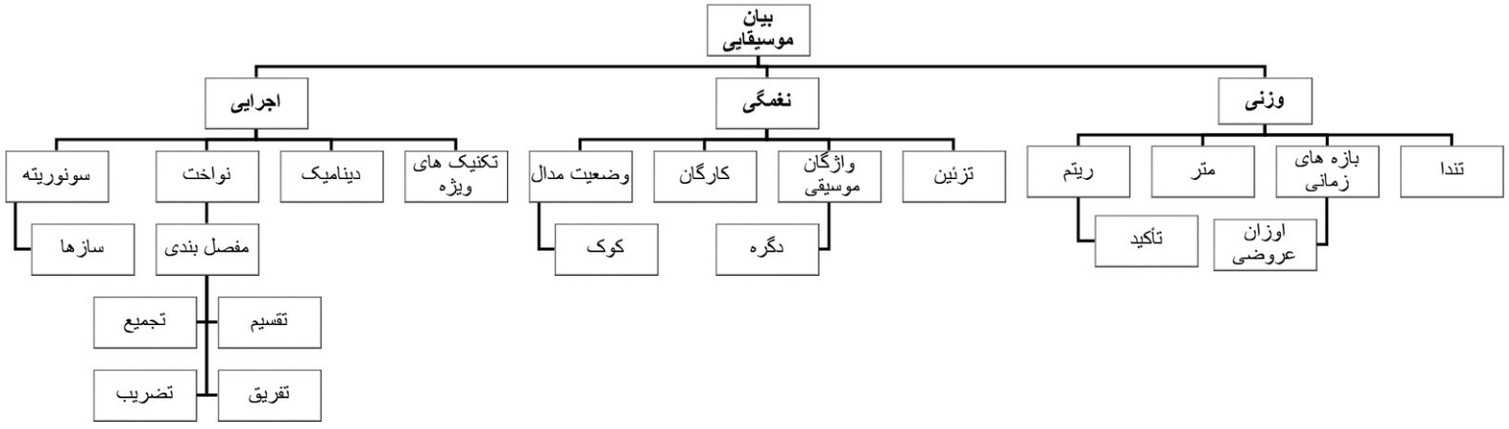
مضراب‌ها بر اساس قوت و ضعف)، ساز: تنظیمات (رگلاژ، صدادهی، ساختار، سازبندی آنسامبل). در این حوزه همه‌ی عوامل اجرایی مورد نظر هستند. بسیاری از این عوامل در حیطه‌ی وزن دخیل هستند و پاره‌ای نیز در حوزه‌ی نغمگی.

روابط متقابل و درون سازمانی این عناصر لایه‌های رنگین و در عین حال متجانسی را بوجود می‌آورند که در قالب سبک‌های متفاوت اجرایی یک مکتب عمل می‌کنند.

نتیجه‌گیری

سه‌تار صبا به قدری دلفریب است که هر شنونده‌ای را به سوی خود جلب می‌کند. اما چنانچه محتوای موسیقایی آن نادیده گرفته شود، شاید از راه تقلید و کپی کردن قطعات نواخته شده توسط وی تنها بتوان کمی به ظاهر ساز او نزدیک شد. درک دایره‌ی واژگان و کارگان موسیقی صبا برای فهم خط فکری او در جمله‌سازی الزامی به نظر می‌رسد. ردیف صبا حاوی دانش او از موسیقی ایرانی است که در قالب دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی ایرانی ارائه شده است. این ردیف منظومه‌ی موسیقایی وی را تشکیل می‌دهد که علاوه بر قطعات برجسته در هر دستگاه یا آواز ، حاوی قطعاتی است که در ردیف‌های رسمی دیده نمی‌شوند. این امر نشان‌دهنده‌ی آن است که موسیقی صبا تا چه حد شخصی و روایی است. هر چند در بسیاری از بخش‌ها ردیف او با ردیف استادانش مشابهت دارد، اما تلخیص و روان سازی و ایجاد تعادل در میزان محتوای گوشه‌ها، بی‌شک آن را به روایتی شخصی و مخصوص خودش تبدیل می‌کند. صبا برای سازهایی که تدریس می‌نمود هیچ‌گاه دستور ننوشت. بلکه برای آن‌ها ردیف "ایجاد" کرد. این نشان می‌دهد که او چگونه عناصر موسیقایی مکتب خود را انتقال می‌داده است. به این معنی که این عناصر، در محتوای موسیقایی ردیفش نهفته است. صبا به عنوان آهنگ‌ساز خیلی پرکار به نظر نمی‌آید اما به عنوان یک استاد موسیقی "نوگرا" اتفاقاً به تجدید نظر در ردیف موسیقی ایرانی می‌پردازد و به همین دلیل هم صاحب فکر و مکتب شناخته می‌شود. سه‌تار صبا پیش از آنکه به لحاظ تکنیکی چالش برانگیز باشد، به لحاظ فضای صوتی، تپش ضرب‌آهنگ‌های جوشنده، صدادهی دلفریب و محتوای موسیقایی شیوایش منحصربه‌فرد است.

اعتقاد نگارنده این است، که بدون شناخت عناصر بیان موسیقایی صبا، از طریق دقت در محتوای موسیقی اش، نمی‌توان با مکتب او آشنا شد. بهترین راه برای شناخت ***مکتب صبا*** درک محضر استادانی است که در مکتب او پرورش پیدا کرده‌اند. با تأسف تقریباً همه‌ی این استادان یا جهان ما را ترک گفته‌اند و یا در دسترس نیستند. راه دیگر، تجزیه و تحلیل موسیقی‌شناختی و روش‌های تجربی است. مطمئن‌ترین راه به زعم نگارنده، تکیه بر میراث موسیقایی خود صبا و تشریح عناصر موسیقایی سازنده‌ی آن است. مسلم است که تشریح همه‌ی این عناصر در یک نوشتار کاری است دشوار و خارج از حوصله و ظرفیت یک مقاله. این نوشته تنها مدخلی بود برای طرح مسئله و امیدواریم که در این نشریه بتوانیم به صورت چند وجهی و شاید با قلم نویسندگان مختلف به این مهم بپردازیم.



نمودار عناصر موسیقایی

www.maktabsaba.com

کاوه خورابه

مبانی حکمت و فلسفه موسیقی در عصر اسلامی

(قسمت اول)

چکیده

آنچه از آن تعبیر به حکمت و فلسفه موسیقی می‌شود شاخه‌ای از دانش عام فلسفه بوده است که در طبقه‌ای خاص و تحت فلسفه وسطی یا ریا ضی مورد کنکاش و نظرورزی قرار گرف ته ا ست. ت مزیج و ترک یب عنا صر تف کر ایرانی و یونانی و هندی عزیمت‌گاه برهم‌نهاده‌ای شده ا ست که خود را در رسالات فلسفی و موسیقایی در دوره اسلامی به منصه ظهور رسانده است. در این میان تفکیک دو رویکرد استدلالی و اشراقی از اهمیت و یژه‌ای بر خوردار می‌گردد که هریک به فراخور،پایه‌های بنیادین اندیشه موسیقایی را پی‌ریـزی نموده‌اند. در این نوشتار تلاش بر آن است تا با واکاوی بنیان های تاثیر گـزار بر این حوزه به بررسی مبانی و مبادی فلسـفی مترتـب بـر ایـن دو رویکـرد پرداخته شود.

کلید واژه: موسیقی- فلسفه- ریاضیات- حکمت عقلانی- حکمت ذوقی.

۱- رویکرد عقلانی - استدلالی

مقدمه

تاریخ اندیشگی در ایران پس از حمله اعراب دستخوش تحولاتی کیفـی شد که ضمن دربرداشت‌های کهـن -اندیشـگی، برهم‌نهـاده‌ای نـوین عرضـه داشت که از شاخص‌های اصلی آن می‌توان به رهیافـت عقلانـی - اسـتدلالی جاری و ساری در اندیشه اندیشوران ایرانی ـ اسلامی اشاره کرد.

از جمله بسترها و منابع مهم اخذ علوم عقلی کـه بـر نگـرش اندیشـگی اندیشوران جهان اسلامی تأثیر بسزایی گذاشت می‌توان بـه منـابعی همچـون حوزه علمی اسکندریه، مراکز علمی سریانی، مراکز علمی ایـران و دانش‌هـا و معارف هندی‌ها اشاره کرد.

در این میان آشنایی با آثار تألیفی یونانی تأثیری مانا و جاودان بـر سـیر تحولی دانشوران ایرانی ـ اسلامی بر جای نهاد. که نقش و وسـاطت دو مرکـز علمی سریانی و ایرانی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است:

«دانشمندان سریانی زبان در عین اثبات اصول معتقدات دینی و مذهبی خود به علم یونانی از منطق و ریاضیات و طبیعیات و الهیات و نجوم و کیمیـا و طب سرگرم بودند. و به ترجمه کتب معتبر یونانی خاصه ارسطو و افلاطـون و افلاطونیان جدید به سریانی توجه بسیار داشته و از کتب پهلوی نیز ترجمه می‌کرده‌اند (مانند کلیله و دمنه منقول از سانسکریت و اسکندرنامه منقـول از یونانی به پهلوی و سندباد نامه). مدارس سریانی تا مدتی از دوره اسـلامی بـا رونق پیش از اسلام باقی مانده بود و این قـوم واسـطه‌ی نقـل علـوم یونـانی بعربی شده و تقریباً همه کتب فلاسفه و اطباء و ریاضیون و منجمین یونانی و اسکندرانی و سریانی را ترجمه کرده و یا عامل این امر بوده‌اند و از ایـن روی اثر آنان در نقل علوم یونانی به تمدن اسلامی بیش از اقوام دیگر بوده است.» (صفا، ۱۳۷۴،ص ۱۴).

ایرانیان کـه از سـده‌های پـیش و از دوره هخامنشـیان بـاب آشـنایی و ارتباط با یونان و زبان یونانی را گشوده بودنـد نقشـی مـؤثر در انتقـال علـوم فلسفی یونانیان ایفا نمودند تا آنجا که مسعودی در کتاب «مروج‌الذهب» خود

www.maktabsaba.com

آشنایی «ایرانیان با اندیشه‌های سقراط و افلاطون را به «تِنسر» روحانی معروف عهد اردشیر بابکان نسب می‌دهد. (همان، ۱۷ و ۱۸).

نقطه عطف و تأثیرگذار درترجمه و گردآوری آثار فلسفی و علمی را باید پس از چیرگی اعراب بر مناطقی وسیع بر بلادی از آسیای صغیر، ایران و اروپا پیگیری نمود که در این میان تأسیس «بیت‌الحکمه»، مقارن سلطنت هارون‌الرشید از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار بود. بیت‌الحکمه به مثابه مرکزی علمی ـ فرهنگی بستری فراهم آورده بود تا در آن ضمن گردآوری کتب و رسالات متعدد علمی ـ فلسفی به زبان‌های مختلف خاصه یونانی و پهلوی پذیرای افراد و خاندان‌های معتبری باشد که پایه‌گذار جنبشی به نام نهضت ترجمه شدند[۲].

ماحصل نهضت ترجمه توجه بیش از پیش متفکرین اسلامی به حوزه‌های فلسفی یونان و بالاخص فیلسوفانی چونان افلاطون، ارسطو و افلوطین بود. تأثیر این بذل توجه به اندیشه یونانی در سنت‌های رساله‌نویسی در موسیقی نیز خود را به عیان می‌نمایاند. محموداحمدالحفی در مقدمه‌ای که بر بخش موسیقی کتاب شفا نگاشته است علاوه بر تأثیر اندیشمندان و هنرمندان ایرانی، رومی و مصری بر اندیشه عرب به این نکته اشاره می‌کند که :

«کذلک تأثرت الموسیقی العربیه بنظریات الموسیقی الیونانیه تأثرا کبیراً ظهر فی مصنفات العرب و کتبهم علی نحو ما سنوضحه فیمابعد.» (ابن سینا، ۱۴۰۵، ص ۳).

ترجمه: همچنین موسیقی عرب [لازم به ذکر است که منظور رسالات و اندیشه‌هایی است که به زبان عربی نگاشته شده است که اکثر قریب به اتفاق آنها به قول ابن‌خلدون(بنگرید به مقدمه ابن خلدون ،ص ۱۱۴۸) از ذهن ایرانی تراوش پیدا کرده است] تأثیر بسزایی را از نظرات موسیقی یونانی پذیرفته است که در تألیفات و کتاب‌های عرب آشکار است. چنانچه در آینده به توضیح آن خواهیم پرداخت.

در این میان نظم و نسق و مباحث طبقه‌بندی شده ارسطو سبب‌ساز نفوذ و تأثیر این فیلسوف یونانی بر اندیشمندان جهان اسلام داشت که از این نظر شاید مهمترین دستاورد، طبقه‌بندی علوم می‌باشد که هرچند در گفتارها و نوشتارهای موجود آن را به ارسطو منسوب داشته‌اند – که از نظر حسن تقدم سخنی است راست- اما ایضاح و دسته‌بندی بر اساس آنچه متأخرین به ثبت آن پرداخته و تا به امروز مورد اتفاق نظر اکثریت واقع شده است، همانا کوششی است که توسط فیلسوفان ایرانی ـ اسلامی و افرادی چون فارابی، ابن‌سینا، آملی و غیره به انجام رسیده است.

هرچند سرچشمه اصلی دسته‌بندی و تمایز علوم به ارسطو بازگردانده می‌شود اما «در نوشته‌های خود او اشاره به یک تقسیم‌بندی مشخص و قطعی را که پایه پژوهش فلسفی ارسطو باشد، نمی‌توان یافت». (خراسانی،

[۲]- اشاره‌ای هرچند مختصر به نوابغ این عصر و خاندان‌های محترم تأثیرگذار در انتقال علوم از زبان‌های دیگر به عربی و فارسی خارج از حوصله این مقاله است. لذا خواننده محترم را جهت اطلاع بیشتر به کتبی همچون «تاریخ علوم عقلی در تمدت اسلامی» تألیف ذبیح‌الله صفا، انتقال علوم یونانی به عالم اسلامی تألیف دِلسی اولیری، تفکر یونانی، فرهنگ عربی (نهضت ترجمه کتاب‌های یونانی به عربی در بغداد و جامعه آغازین مبانی تألیف دیمیتری گوتاس، و از آثار متقدم «الفهرست» تألیف ابن ندیم، «مروج‌الذب و معادن الجواهر» تألیف مسعودی، «تاریخ‌الحکماء قفطی» تألیف ابن‌القفطی، «تاریخ حکمای یونان» ترجمه میرزا محمد ملک الکتاب شیرازی، «وفیات‌الاعیان و انباءالزمان» تألیف ابوالعباس شمس‌الدین احمدبن محمدبن ابی بکربن خلکان‌البرمکی الاربلی.

۱۳۷۹، به نقل از متافیزیک ارسطو، ص چهل و چهل و یک). به نظر می‌رسد تقسیم‌بندی فلسفه به عنوان مادر علوم به دو حوزه نظر و عمل از سوی ارسطو مقدمه‌ای برای متأخرین بوده تا با تأمل و تفکر بیشینه هریک به فراخور هیمه‌ای بر این آتش برنهند چرا که به قول ارسطو «در نظر به حقیقت هیچ‌کس نمی‌تواند چنانکه شایسته است به آن دست یابد؛ اما همه انسان‌ها هم در این کوشش خطا نمی‌کنند، بلکه هر یک درباره طبیعت چیزی می‌گوید، و هرچند، منفرداً، یا چیزی از حقیقت درنمی‌یابد یا اندکی از آن را در می‌یابد، اما از گرد آمده‌ی همه آنها مقدار با ارزشی پدید می‌آید.» (ارسطو، ۱۳۷۹، ص ۴۷).

مسئله غایت و رهنمونی به علتی که هر حرکتی را سبب‌ساز می‌شود در تقسیم‌بندی ارسطو عاملی است تأثیرگذار که دائماً خود می‌نمایاند. «این درست است که فلسفه شناخت حقیقت نامیده می‌شود زیرا هدف شناخت نظری حقیقت و هدف شناخت عملی کنش است.» (همان، ص ۴۸). مقسم و تأکید ارسطو بر «چیزهای مفارق یا غیر مفارق با ماده» و «چیزهای متحرک یا نا متحرک» او را رهنمون به تقسیم‌بندی‌ای کرده است که پایه و اساس متأخرین قرار گرفته است.

«بنابراین، از اینجا پی می‌توان برد که «فیزیک» نیز گونه‌ای از دانش نظری است. اما دانش ریاضی نیز، نظری است. ولی اینکه آیا با چیزهای نامتحرک و جدا از ماده (مفارق) سر و کار دارد اکنون هنوز روشن نیست. لکن اینکه برخی از شاخه‌های ریاضی چیزهایی نامتحرک و جدا از ماده را بررسی می‌کنند روشن است. اما چیزی اگر هست که همیشگی (ابدی)، نامتحرک و جدا از ماده (khöriston) است، بدیهی است که شناخت آن کار دانش نظری است؛ اما مطمئناً نه کار دانش طبیعی است (زیرا فیزیک با چیزهای متحرک سر و کار دارد)، نه کار ریاضیات؛ بلکه کار (دانشی است که بر هر دوی [این دانش‌ها] مقدم است. زیرا دانش طبیعی با چیزهای جدا از ماده، اما نه نامتحرک، سر و کار دارد. برخی از شاخه‌های دانش ریاضی نیز به چیزهای نامتحرک می‌پردازد؛ اما چیزهای [نامتحرکی] که احتمالاً جدا از ماده نیستند، بلکه در ماده‌اند. اما دانش نخستین (hé pröté) به چیزهای جدا از ماده (مفارقات، khörista)، و چیزهای نامتحرک (akinéta) می‌پردازد. همانا همه علت‌ها باید جاویدان باشند، اما بیش از همه، و به ویژه اینها. زیرا اینها علت‌های چیزهای آشکار الاهی‌اند. بنابراین فلسفه‌های نظری (filosofiai theörétikai) بر سه گونه‌اند: ریاضی، طبیعی، الاهی (theologiké).» (ارسطو، ۱۳۷۹، ص ۱۹۵).

چرایی جایگیری موسیقی تحت فلسفه ریاضی

پیگیری و تبارشناسی اهمیت ریاضی در تفکر فلسفی بی‌تردید ما را رهنمون به آموزه‌های پیتاکوریان (فیثاغورثیان) می‌نمایاند. فیثاغوریان برخلاف نظر فیلسوفان سوفسطایی و دموکریت که پُرسمانِ (موضوع) موسیقی را پرسمانی حسی می‌دانستند، شالوده و اساس موسیقی را در ریاضیات جستجو می‌کردند. این درحالی است که اتخاذ رویکرد ریاضی‌گون به موسیقی به موازات رویکرد دیگری بود که می‌توان از آن به رویکرد متافیزیکی و رازورانه مبتنی بر هارمونی موسیقایی کیهانی نام برد. (تاتارکویچ، ۱۳۸۵،ص ۷۷). از همین رو ارسطو در فصل پنجم کتاب آلفای

بـزرگ دربـاره نقـش ریاضـی و عـدد در دیـدگاه متـافیزیکی و موسـیقایی فیثاغوریان می‌نویسد:

«... چون دیدند که خصوصیات و نسبت‌های گام‌های موسیقی در اعداد بیان‌پذیراند و از آنجا که همه‌ی چیزهای دیگر [هم] چنین به نظـر می‌رسـید که در طبیعت (یا ماهیت) کلی‌شان همانند اعدادند و عددها در همه طبیعـت چیزهای نخستین‌اند، ایشان تصور کردند که عناصر اعداد، عناصر همه چیزاند و همه‌ی کیهان یک هماهنگی موسیقی (هارمونیـا) و عـدد اسـت؛ و هرگونـه همانندی‌هایی را که می توانستند در میان اعداد و هماهنگی‌های موسیقی بـا خصوصیات و بخش‌های کیهان و همه نظام جهانی نشان دهند همـه را گـرد آوردند و بر هم نهادند.» (ارسطو، ۱۳۷۹، ص ۱۹).

از این‌رو سنت یونانی که خود را بسیار متـأثر از دیـدگاه‌های فیثـاغوری می‌دیـد، پـذیرای رهیافت‌هـای ریاضـی‌گونِ موسـیقی نیـز شـد. سـنتی کـه افلاطون، ارسطو، تئوفراستوس و اریستوکسنوس (از شاگران بـزرگ ارسـطو) آن را در آغوش آموزه‌های اندیشگی خود جای نهادند.

به نظـر می‌رسـد بـا توجـه بـه اهمیـت نظـرات فلسـفی ـ موسـیقایی فیثاغوریان می‌توان سه رهیافت عمده را از هم تفکیک نمـود کـه جنبـه‌هایی مهم از این رهیافت از طریق نهضت ترجمه در اندیشه متفکران اسـلامی نیـز جاری و ساری گردیده است. نخستین رویکرد مبتنی بر ارتباط میان اعـداد و صور هندسی است؛ زیرا از آنجا که در آن زمان نمایش اعداد با حروف خـاص میسر بود، به ناچار هر عددی را به شکل مجموعه‌ای از نقاط بـه تعـداد آحـاد آن نشان می‌دادند و این نقاط را بر حسب ترتیب هندسـی مرتـب می‌کردنـد. چنانکه قرار گرفتن اعدادی مانند ۳، ۶ و ۱۰ بیانگر شکل مثلـث و اعـداد ۴ و ۹ و غیره نشانگر اعداد مربعی و اعدادی مانند ۶ و ۱۲ بیانگر اعداد مسـتطیلی بودند. در دومین رویکرد بر این اعتقاد بودند که می‌توان تسـویه‌های سـه‌گانه موسـیقی یعنـی فواصـل چهـارم (ذوالاربـع، تتراکـورد)، پـنجم (ذوالخمـس، پنتاکورد) و هشتم (ذوالکل، اکتاو) را با روابط عددی سـاده یعنـی $\frac{۴}{۳}$، $\frac{۳}{۲}$ و $\frac{۲}{۱}$ نمایش داد. از این‌رو می‌توان به نسبت‌های هماهنگی دست یافت که این هـر سه فاصله را شامل شود و آن نسبت میان اعـداد ۶، ۸ و ۱۲ اسـت کـه عـدد وسط دارای رابطه‌ای با چنین نسبت‌هایی است: ($\frac{۶}{۳}$ + ۶) = ۸ = (۱۲ - $\frac{۱۲}{۳}$).

در سومین رویکرد، بر جنبه‌های نمادین اعداد به عنوان نمودی از ذات و ماهیت اشیاء تأکید می‌گردید. چنانکه عـدد ۴ را نمـاد و مظهـری از عـدالت، عدد ۷ مظهر فرصت مناسب، عدد ۶ مظهر نشـاط و ۵ مظهـر ازدواج در نظـر گرفته می‌شده است.

رهیافت ریاضی‌گون به موسیقی از سوی فیثاغوریان عزیمت‌گاه دیگـری شد تا اینان بتوانند تفسیری اخلاقی و زیباشناسانه به‌دست دهنـد. تفسـیری که همچنان تا به امروز در مباحث فلسفی ـ موسـیقایی مطـرح می‌شـود کـه عبارت است از این که سر منشاء و سرچشمه زیبایی و لذت در نظم و تناسب بود و این همانا نقطه تلاقی‌ای بود که در موسیقی یافت می‌شود.

اما به راستی اگر از حوزه دانشی به نام ریاضی بحـث می‌شـود، در ابتـدا پیوند و ارتباط امر نیک و خیر با ریاضی درهاله‌ای از ابهام قرار می‌گیـرد؛ لـذا این چنین پرسمانی ما را رهنمون به تفکری صـرفاً مکـانیکی می‌نمایانـد کـه گذشتگان به‌خصوص یونانیان را در مظان این اتهام قرار می‌دهد. در این مورد ارسطو در کتاب «مو» متافیزیک خود صراحتاً به تبیین این رابطه می‌پردازد:

«اما از آنجا که نیکی (خیر) و زیبایی (جمال) مختلفند (زیرا نیکی همیشه درکردار است، اما زیبایی در چیزهای نامتحرک نیز وجود دارد)، پس خطا می‌کنند کسانی که می‌گویند دانش‌های ریاضی درباره زیبا یا نیک سخن نمی‌گویند و بر آن برهان هم می‌آورند. زیرا اگر هم از آنها نام نمی‌برند، اعمال و مفاهیم آنها را مبرهن می‌سازند؛ و این نه بدان معنا است که درباره آن چیزی نمی‌گویند. انواع برجسته زیبایی عبارتند از نظم و تناسب و تعین. اینها را بیش از همه دانش‌های ریاضی اثبات می‌کنند. و از آنجا که اینها (منظورم نظم و تعین است) همچون علت‌های بسیاری چیزها آشکار می‌شوند، پس روشن است که آن دانش‌ها به اینگونه علت نیز می‌پردازند، که همچون زیبا به نحوی علت است.» (ارسطو، ۱۳۷۹. ص ۴۲۶).

تقسیم بندی علوم توسط متفکرین مسلمان

بی‌تردید آشنایی مسلمانان با نوشتارها و مباحث جاری و ساری در سنت یونانی در شکل‌گیری نظرات و اندیشه‌های آنان نقش بسزایی را ایفا نموده است. هر چند این مسئله به معنای پذیرش بی چون و چرا از دست‌یافته‌های یونانی نبود یا با اتخاذ رویکردی انتقادی و تفسیری به مسائل متبلابه زمان خود زمینه‌ساز مدخلی جدید از روبه‌رو شدن با پرسمان‌ها و دیدگاه‌های وارداتی بود اما تاثیر اندیشه یونانی بالاخص ارسطو مبنی بر نگاه ریاضی گون به موسیقی مهر و نشان خود را بر جای نهاده است. در این زمینه آرای فیلسوف مشایی یعنی ابویوسف یعقوب بن اسحاق کندی خود شاهدی براین امر است. کندی در رساله‌ای موجز و مختصر به نام «درباره کمیت کتاب‌های ارسطو و آنچه در تحصیل فلسفه بدان نیاز است» ضمن برشماری و احصاء کتب و رسائل ارسطو، تأکیدی مؤکدانه بر دانش ریاضی دارد:

«چه اگر کسی فاقد دانش ریاضی – که علم حساب و هندسه و نجوم و موسیقی است- باشد و همه عصر خود را در تحصیل این آثار [آثار ارسطو] صرف کند، به کمال شناخت هیچ‌یک از آنها نمی‌رسد و تلاش او در آنچه به دست آورده، جز نقل نخواهد بود، آن هم در صورتی که حافظه خوب داشته باشد، ولی علم به کنه آنهاو تحصیل این علوم در او متحقق نخواهد بود، البته اگر فاقد دانش ریاضی باشد.» (کندی، ۱۳۸۷، ص ۱۸۷).

کندی ضمن تعریف ریاضیات به «علم هیأت کل عالم و تعداد اجسام کلی آن و حرکات آنها و کمیت حرکات آنها و آنچه از انواع اعداد عارض آن می‌شود» (همان، ۱۸۸) بر این اعتقاد است که پژوهش در ریاضیات را توانایی به عهده دو دانش است: یکی دانش حساب است که در آن بحث از کمیت مفرد می‌شود و دیگری دانش موسیقی است که همانا عبارت از «ایجاد نسبت یک عدد به عدد دیگر است و نزدیکی‌اش به آن و شناخت اعداد تألیف‌پذیر و تألیف‌ناپذیر، و این امر مورد بحث همان کمیت است در حالی که برخی از آن به برخی دیگر سنجیده می‌شود.» (همان ۱۹۳و ۱۹۴).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود کندی سعی وافر در به جای نشاندن اندیشه ریاضی ـ موسیقی دارد و تا به آنجا پیش می‌رود که موسیقی را علمی مرکب از حساب و هندسه و نجوم می‌داند و لذا بر این نکته پا می‌فشارد که عالِم غوطه‌ور در دانش اگر دانایی به اعراض کمیت و کیفیت -که به‌خصوص در علم موسیقی نهفته است – نیابد فاقد آگاهی به جوهر خواهد شد و لذا «آن که فاقد علم به کم وکیف و جوهر باشد، فاقد فلسفه است». (همان).

گر چه حق این است که سخن در این باره را با فیلسوفی چون کندی بیاغازیم که بر حسب زمانمندی و حسن تقدم امری نیکو ایده و برازنده است اما آنگاه که بخواهیم از محتوا و تاثیر گذاری معنویِ مانا به روزگاران سخن برانیم بی تردید فارابی بر همگان متقدم می شود. همنوا با قول وایتهد ،فیلسوف انگلیسی ، که در اهمیت افلاطون گفته بود ؛ همین بس که هر فلسفه ای که پس از افلاطون پیدا شده حاشیه ای است بر فلسفه او، بطریق اولی و به اثبات و برهان می توان مدعی شد هر آنچه که در تاریخ اندیشه دوره اسلامی و به خصوص در مُلک موسیقی به منصه کتابت درآمده است،تحشیه ای است که بی حضور فارابی رو سوی وادی هیچ دارد. ابونصر محمدبن محمد فارابی از جمله نخستین فیلسوفانی بود که در تقسیم‌بندی علوم و تعیین جایگاه از آنان به تناسب موضوع، مبادی و مسائل کوشش‌های جدی نمود. تجمیع و گردآوری مدون شده‌ای از نظریات او در حوزه تقسیم‌بندی علوم در کتاب «احصاءالعلوم» قابل پیگیری است. فارابی هدف خود از چیدمان علوم به این نحو را چنین برمی‌شمارد:

«مطالب این کتاب از آن جهت سودمند است که چون آدمی بخواهد علمی از این علوم را فراگیرد، و درآن به پژوهش بپردازد، بداند که به چه کار اقدام می‌کند و در چه چیز به پژوهش می‌پردازد و او را از این پژوهش چه سودی حاصل می‌شود، و به چه سرمایه‌ای می‌رسد و از چه فضیلتی بهره‌ور خواهد شد. دانستن این مقدمات سبب می‌شود که انسان برای فراگیری هر دانش و فنی با آگاهی و دوراندیشی گام بردارد، نه از سر غفلت و بی‌خبری.» (فارابی، ۱۳۸۲، ص ۳۹ و ۴۰).

از این‌رو او علوم زمان خود را به ۵ دسته تقسیم می‌کند:«فصل اول: علم زبان و بخش‌های آن،فصل دوم: علم منطق و بخش‌های آن ،فصل سوم: علوم تعلیمی که عبارتند از: حساب و هندسه و علم مناظر و علم نجوم تعلیمی و علم موسیقی و علم اثقال و علم حیل ،فصل چهارم: علوم طبیعی و بخش‌های آن و علم الهی و بخش‌های آن ، فصل پنجم: علوم مدنی و بخش‌های آن و علوم فقه و علم کلام.» (همان ص ۳۹).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود فارابی نیز موسیقی را در ذیل مجموعه علوم تعلیمی یا ریاضی قرار می‌دهد. او به تبع تقسیم ریاضی، هندسه و غیره به نظری و عملی، موسیقی را نیز به دو حوزه نظری و عملی تقسیم می‌کند. فارابی موسیقی را به طور کلی علمی می‌داند که در آن از یک سو از شناخت انواع آهنگ‌ها، آنچه که سبب‌ساز تألیف و ساختِ آهنگ می‌شود، سخن می‌رود و از سوی دیگر از غایت و اهدافی بحث می‌شود که این آهنگ‌ها را به وجود می‌آورد ولذا به بررسی حالات و گونه های تالیفاتی می‌پردازد که در ترکیب و تالیف نغمات آنها را پر تاثر و دلنشین‌تر سازد. (همان، ص ۸۶).

این در حالیست که ابوعلی حسین‌بن عبدالله‌بن سینا معروف به ابن‌سینا فیلسوف و اندیشمند سترگ قرون چهارم و پنجم هجری، ضمن دربرداشت‌های متقدم بر خودش، علوم زمانه‌ی خود را از منظری دیگر می‌پوید. او در ابتدا اندیشیدن به عوامل و عناصری که تمایز علوم را سبب‌ساز می‌شود، مورد تأکید قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، اگر بتوان موضوع هر علمی را عبارت از امری دانست که در آن علم از عوارض ذاتی آن امر سخن به میان می‌آورد ، مورد مداقه و تحقیق قرار داد و سپس به منصه شناخت درآورد، آنگاه تقسیم‌بندی علوم نیز کاری می‌شود در خور خرد و دانایی. ابن‌سینا

موضوع هر علمی را در نسبتِ با کنش و فعل هر انسان مورد بررسی قرار می‌دهد. حال هستیِ این موضوع اگر در نسبت با عمل و کردار ما باشد آن را در مجموعه‌ای تحت عنوان حکمت علمی قرار می‌دهد و اگر موضوع علم در نسبت با عمل و کردارجسمانی آدمی نباشد بلکه در حقایق اشیاء خارج از ذهن باشد که با عمل و کردار ذهن عوارض ذاتی آن زیر نظر قرار می‌گیرد، آن را حکمت نظری می‌خواند:

«پس علم‌های حکمت دوگونه بُوند: گونه‌ای آن بود که از حال کنشِ ما آگاهی دهد و این را علم عملی خوانند، زیرا که فایده وی آنست که بدانیم که ما را چه باید کردن تا کار این جهانی ما ساخته باشد و کار آن جهانی امیدوار بود. و دیگر آن بود که از حال هستی چیزها ما را آگاهی دهد تا جانِ ما صورت خویش بیابد و نیکبخت آن‌جهانی بود چنانکه به جای خویش پیدا کرده آید و این را علم نظری خوانند....» (ابوعلی‌سینا، ۱۳۸۳، ص ۱ و ۲).

او علم نظری را به سه شاخه بخش می‌کند: «یکی را علم برین خوانند، و علم پیشین، و علم آنچه سپس طبیعت است خوانند و یکی را علم میانگین و علم فرهنگ و ریاضت خوانند و علم تعلیمی خوانند و یکی را علم طبیعی و علم زیرین خوانند.» (همان، ص ۳). بی‌تردید همنشین کردن فرهنگ و ریاضت در کنار یکدیگر از سوی ابن‌سینا نظارت بر تعلق موسیقایی او و پیروی از سنتی بوده است که موسیقی را ریاضی‌وار تعریف می‌کرده است. ابن‌سینا نیز چون متقدمین موضوع علم ریاضی را «چندی» یا «کم» دانسته و آن را به علومی چون هندسه، حساب و هیأت عالم و موسیقی و مناظر و غیره بخش می‌نماید. از این‌رو در بخش «فن‌الثالث من‌الریاضیات و هو فی علم الموسیقی» کتاب شفا می‌نویسد:

«و قدحان لنا أن نختم الجزء الریاضی من الفلسفه با یراد جوامع علم الموسیقی، مقتصرین من علمه علی ما هو ذاتی منه، و داخل فی مذهبه، و متفرع علی مبادیه و اصوله، غیر مطولین ایاه باصول عددیه و فروع حسابیه.....» (ابن‌سینا، ۱۴۰۵، ص ۳).

اینک هنگام آن فرا رسیده تا بخش ریاضی را با سخن از جوامعِ علم موسیقی به پایان رسانیم، [درحالیکه] تنها به قسمتی از این علم که ذاتی آن بوده و داخل در روش آن باشد و فرع بر مبادی و اصول هستند، اکتفا می‌کنیم؛ [از این‌رو] سخن را با اصول عددی و فروع حسابی به درازا نمی‌کشانیم.....».

او همچنین در تعریف علم موسیقی می‌گوید: «فالموسیقی علم ریاضی یبحث عن احوال النغم من حیث...» (همان، ص ۹). (ترجمه: موسیقی علم ریاضی است که در آن از احوال و نغمات از حیث ملایمت و عدم ملایمت بحث می‌شود.....)

به تحقیق می‌توان گفت موسیقی به عنوان بخشی از ریاضیات یا فلسفه اوسط به مثابه مبنایی فلسفی و اندیشگی است که نه تنها مورد پذیرش و قبول اهل نظر است بلکه توافق و موافقت اهل عمل را نیز به همراه داشته است. در زیر به اختصار به نمونه‌هایی از این پذیرش اشاره می‌شود.

ابو عبدالله محمدبن احمدبن یوسف خوارزمی در کتاب مفاتیح العلوم:

«علم تعلیمی و ریاضی بر چهار قسم است: ۱- علم ارثماطیقی: یعنی علم عدد و حساب. ۲- علم جُومِطریا: علم هندسه. ۳- علم اسطرنومیا: علم نجوم. ۴- علم موسیقی: علم الحان.» (خوارزمی، ۱۳۸۲، ص ۱۲۸ و ۱۲۹).

علامه قطب‌الدین محمودبن‌ضیاءالدین‌بن مسعود شیرازی در کتاب «دره‌التاج»: «از جمله چهارم کی در علم ریاضی است درعلم موسیقی یعنی علم الحان....» (قطب‌الدین شیرازی، ۱۳۸۷،ص ۳۱).

عبدالقادربن غیبی حافظ مراغی در رساله شرح ادوار: «چون موضوع هر علمی آن است که در آن علم از احوال ذاتیه آن بحث کنند و در علم موسیقی بحث می‌کنند از عوارض ذاتیه نغم از این حیثیت که عارض شود بر نغمه نسبت عددیه که مقتضی تألیف باشد، پس موضوع موسیقی نغمه باشد.... مبادی موسیقی بعضی از علم عدد است..... و بعضی از علم هندسه و ....» (مراغی، ۱۵۷، ص ۸۰ و ۸۱).

عبدالحمیدالاذقی در رساله فتحه:

«فیقول العبد الفقیر محمد بن عبدالحمید الاذقی الحقیر غُفرذنبوبهما بلطفِ الغفار البصیر وستر عیوبهما بستر الستار الخبیر لمارایت انّ اشرف الریاضیات هو العلم الموسوم بموسیقی بین الوضیع و الرفیع من عباد الخالق....» (نسخه خطی کتابخانه آستان قدس رضوی شماره ۱۴۲).

صدرالمتألهین شیرای ملاصدرا در رساله شواهد الربوبیه: «..... در علوم جزئی که تحت علم طبیعی و تعلیمی است، به این مقدار از تخصیص نیز بسنده نمی‌شود. بلکه در این علوم، مخصص‌های دیگری که دارای طبیعت مطلق یا کمیت مطلق نباشد افزوده می‌شود. مانند مباحثی که با انواع ترکیب‌های عنصری امتزاج یافته است و مانند اقسام صوت‌ها و تألیف‌های آن و آوازها .....» (ملاصدرا: ۱۳۸۷، ص ۱۶).

علی‌بن محمد المعمار مشهور به بنایی در «رساله در موسیقی»:

«..... که فن موسیقی که عقول فحول اذکیاء علما و ابکار افکار عظماء مطمح انظار اولی‌الابصار و مطرح انوار اهل استبصار داشته‌اند و علمی و عملی و قواعد و قوانین آن فن بدیع آیین را از امهات علوم حکمت و اصول ریاضی بر لوح اعتبار نگاشته‌اند....» (بنایی، ۱۳۶۸، ص ۲ و ۳).

نگارنده را همچنان توانمندی هست که این سیاهه را با شواهدی پر بیشینه‌تر از این آراسته گرداند، اما به پیروی از مثل مشت نشانه خروار است، بر این حد قناعت نموده و از آن در می‌گذرد. حال که مشخص شد نحوه رویارویی مصنفین اسلامی با موسیقی از کدامین آبشخورها سیراب گشته است و نحوه معرفت‌شناسیک آنها در جای‌دهی و تقسیم‌بندی موسیقی در میان علوم، به عنوان اس و اساس مبنای معرفتی آنان، بر چه سبیل بوده است، اینک هنگام آن فرا رسیده که رویکردهای اندیشگی آنان را از منظری دیگر واکاویم.

هرگاه سخن از چیستی موسیقی به میان آید به پیروی از «بندتوکروچه» فیلسوف و اندیشمند ایتالیایی می‌توان پاسخ گفت که موسیقی همان چیزی است که همگان می‌دانند. (کروچه، ۱۳۸۸، ص ۴۴). از این‌روست که مؤلفین در پاسخ به چیستی موسیقی گفته‌اند که «معنی لفظ موسیقی الحان است.» (فارابی، ۱۳۷۵، ص ۱۱). اکتفا به این تعریف این اشکال منطقی را به همراه می‌آورد که معرِف نه تنها اجلی و اعم از معرَّف نیست بلکه تنها مترادفی به گویش و زبانی دیگر است. گرچه در نظر نخستین، بتوان چنین انگاشت اما از آنجا که فیلسوف ـ موسیقی‌دان برآن است تا در پاسخ به چیستی یک امر به کنه و حقیقت آن اشاره نماید، ناگزیر از بسط و توسیع مسئله می‌شود. از جمله مباحثی که در فلسفه موسیقی از

دوران کهن تا به امروز مطرح بوده است مسئله ارتباط موسیقی با زبان است. به این معنا که آیا موسیقی را می‌توان به تنهایی به عنوان ابزاری انگاشت که توانایی ابراز و بازنمایی معنا، بیان و مفهومی را داشته باشد بی‌آنکه خواستار بهره‌گیری از کلام و کلمات باشد. به عبارت دیگر آیا می‌توان آن را در نوعی زبان انگاشت- زبانی که حتی ممکن است مزیتی بر زبان گفتاری داشته باشد – زیرا جنبه‌هایی از بودن در جهان را آشکار می‌سازد که زبان گفتاری قادر به آشکار ساختن آن نیست» (بووی، ۱۳۸۵، ص ۱۷۵). یا اینکه موسیقی برای اینکه در حیطه ادراک مفهومی و پذیرنده از سوی مخاطب قرار گیرد ناگزیر از تعامل و ارتباطی تنگاتنگ با کلام و واژگان است. فارابی در ادامه پاسخ به چیستی موسیقی این هر دو جنبه را نیک مورد مداقه و پژوهش قرار می‌دهد. به نظر او هنگامی که از آهنگ یا لحن سخن به میان می‌آید از دو منظر می‌توان آن را پژوهید: یکی اینکه لحن یا آهنگ را مجموعه‌ای از نغمات مختلف بدانیم که بر ترتیبی معین مرتب شده‌اند و دیگر اینکه منظور از لحن و آهنگ عبارتند از «گروهی از نغمه‌ها که به وجهی معین تألیف شده باشند و حروفی مقترن به آنها باشند که از ترکیب آنها الفاظی معنی‌دار ساخته شده باشد که این الفاظ، بنابر معمول، بر فکر و معنایی دلالت دارند.» (فارابی، ۱۳۷۵، ص ۱۱).

فارابی خود اذعان دارد که تعریف لحن و آهنگ به طریق اول اعم از طریق دوم است به این صورت که در معنای نخست این گروه نغمات مرتب شده اختصاص به منبع صوتی خاصی نداشته و آلات موسیقی و حتی آواز برخاسته از حلق و حنجره انسان را نیز شامل می‌شود در حالیکه در معنای دومین، همنشینی آهنگ با حروف کلماتِ معنادار تنها حیطه اصوات انسانی را نمایندگی می‌کند که «برای دلالت برمعنای معقول و در مخاطبه به کار می‌رود.» (همان).

فارابی تعریف نخست را به اعتبار تقدم مقدمات هر شیء بر خود آن شیء و تعریف دوم را به اعتبار تقدم غایات بر مقدمات در نظر می‌گیرد. و لذا از آنجا که آبشخور اندیشه فارابی مشرب افلاطونی ــ ارسطویی دارد مسئله غایت و هدف از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌باشد و لذا در تقدیم یکی از این دو تعریف بر دیگری، مسلماً تعریف دوم را پذیرا می‌شود: «اما از آنجا که آنچه به حالت دوم (اعتبار تقدم غایات بر مقدمات) است، چنانکه در بسیاری جای‌ها بیان شده، به آنچه به حالت اول (اعتبار تقدم مقدمات بر غایات) است سزاوارتر به تقدم است. بهتر آن است که دلالت لفظ لحن را بر معنای دوم مقدم بر دلالت آن بر معنی نخست بدانیم.» (همان، ص ۱۲).

به نظر می‌رسد تعریفی که فارابی از موسیقی و لحن به دست می‌دهد مورد تأیید پسینیان قرار گرفته است؛ هرچند در تعریف لحن کسانی چون صاحب رساله شرفیه یعنی صفی‌الدین ارموی و عبدالقادر مراغی ایرادی چند بر آن روا داشته‌اند. عبدالقادر مراغی ضمن پذیرش نقد صفی‌الدین بر فارابی مبنی بر اینکه اگر در موسیقی بحث از جماعت نغمات می‌شود جمع نغمات به ما هو مدنظر نیست بلکه منظور جماعتی از نغمات است که با شاخص ملایمت تحدید شده باشد، لذا عبدالقادر در جمع نظرات فارابی و صفی‌الدین موسیقی را چنین تعریف می‌کند:

«پس می‌گوییم موسیقی عبارت است از جمع [مجمع] نغمات ملائمه که بر شعری ترتیب کنند در دوری از ادوار ایقاعی.» (مراغی، ۱۳۶۶، ص ۸ و ۹).

www.maktabsaba.com

در این میان مولانا مبارک شاه از شارحین و موسیقیدانان قرن هفتم هجری تعریف بهینه موسیقی را تعریفی می‌داند که درآن چهار علت ارسطویی یعنی علل مادی،فاعلی، صوری و غایی منظور شده باشد:

یکی از افاضل موسیقی را چنین تعریف کرده است:آن علمی است که درآن از کیفیتِ تالیفی نغمات صحبت می شود و در آن نغمات بر نسبتهایی می‌آیند که آن نسب آنها را ملایم می‌گردانند و نیز با ازمنه بین خود ارائه می‌گردند وآن ازمنه آنها را موزون می‌نماید. این تعریف به تعریف دقیق منطقی شبیه‌تر است زیرا آن واجد چهار علت است:"نغمات " علت مادی، "تالیف" علت صوری ، "ملایمت و وزن " علت غایی است و" علت فاعلی " آن هم مستقیم از طریق دلالت التزامی فهمیده می‌شود، چه هیچ تالیفی بدون «مولف» نیست .(مبارک شاه،۱۳۹۱ ،ص۲۱).

به عبارت دیگر بنا به نظر مبارک شاه ترجیح این تعریف بر سایر تعاریف در این نکته نهفته است که ضمن تعریف علم موسیقی و موضوع آن ، در تمایز آن با سایر علوم، به بررسی علتِ نیاز و غایت این علم نیز اشاره شده است.

موسیقی عینی، موسیقی ذهنی، موسیقی مکتوب[۳]

در منطق و فلسفه قدیم برای وجود مراتب و انواعی همچون وجود عینی، وجود ذهنی،لفظی و وجود کتبی قائل شده‌اند. حال باید دید که آیا در موسیقی نیز ما را توانایی بر چنین تمایز و تفارقی هست یا خیر؟ نغمات و قطعات موسیقی را می‌توان «چیزهایی دانست که به حس و تخیل و تعقل درمی‌آیند.» (فارابی، ۱۳۷۵، ص ۱۲).

امر محسوس، متخیل و معقول از انواع و اقسام موجود در قوه ادراک آدمی در فلسفه قدمایی بوده است و لذا خودِ ادراک را اقسامی به نام احساس، تخیل و تعقل دربرمی‌گیرد. احساس را چنین تعریف کرده‌اند که «ادراکِ چیزی است که با هیئت مخصوص و عوارض محسوس از مکان و زمان و وضع و کیف و جز آن در نزد دریابنده در ماده معین حاضر باشد.» و تخیل «عبارت از دریافت صور جزئی محسوس است خواه آنکه پیش دریابنده حاضر باشد یا غایب» و تعقل «عبارت از دریافت کلی و مفاهیم مجرد از ماده است» (ابن‌سینا، ۱۳۸۵، ص ۱۷۵و۱۷۶). فارابی بر این اعتقاد است که صناعت یا هنر موسیقی را می‌توان از یک وجه به دو حوزه عمل و نظر تقسیم نمود و از وجه دیگر از سه منظر به آن نگریست. وجه عملی موسیقی آن است که موسیقی عملی «یا هم ساختن الحان است و اجرای آنها برای شنوندگان محسوس گردد یا تنها ساختن و ترکیب آنهاست صرف نظر از اجرای آنها.» (فارابی، ۱۳۷۵، ص ۱۲). بنابراین موسیقی را باید از دو منظر سازنده و شنونده یا به عبارت دیگر عامِل و مخاطَب مورد بررسی قرار داد. از این‌رو آنچه از مجموعه الحان و نغمات به درجه محسوسیت درمی‌آید و قابل شنیدن می‌شود همانا امری است محسوس و عینی که می‌توان از آن تعبیر به موسیقی عینی و متحققِ خارجی کرد، اما اگر در کنار هم قرارگیری الحان و نغمات مورد نظر باشد بدون قصدی برای اجرای آن ، پس آن را وعاء و ظرفی لازم است که در آن جای‌گیرد. این وعاء یا ظرف از سه حال خارج نیست؛ یا جای تحقق را ذهن انتخاب می‌کند- که بنا بر اتحاد عاقل و معقول

[۳]- یک چنین رهیافتی به تقسیم موسیقی تا کنون در رساله‌ای ملاحظه نشده است و لذا حسن و قبح آن از آن نگارنده خواهد بود.

در این هنگام ،ذهن پذیرای صورتی محسوس می‌شود کـه از طریـق گـوش و تاثیر حس و محسوس ایجاد شده است و لذا ذهـن نیـز در مرتبتـی اعـلا بـا تحویل صورتِ خیالی از خیال به صورتی در می‌آیـد کـه آن صـورت ،نتیجـه تاثیر ذهن بر آن صورت خیالی است- یا حالتی مکتوب بـه خـود می‌گیـرد و خود را با مدلولات و علائمی موسیقایی در آغوش صحیفه یا انواع الواح جـای می‌نهد یا به صورت امواجی در می‌آید که آن امواج می تواند مبین آن آهنگ و دوباره پس دادن صورت لفظی آن آهنگ شـود. پـس مـراد مـا از موسـیقی ذهنی همانا نغمات و الحان ساختاریافته‌ای است که از وعاء ذهن خارج نشده است و آنچه را که شکلی مکتـوب و بـه نـت درآمـده یافتـه همانـا موسـیقی مکتوب خواهیم خواند و به همین نحـو موسـیقی مـوجی، امـواجی اسـت بـا فرکانس‌ها و طول موج‌های معین. حال با توجه به تقسیم‌بندی که نگارنـده از انواع موسیقی به مثابه‌ی هستی و وجودی موسیقایی داده است برآنیم تـا بـه مطابقت هر یک از این سه با آنچه فارابی آن را «صـناعات سـه‌گانه» (همـان: ۱۳) می‌نامد بپردازیم و این در حالی است که فارابی به واسطه عدم آشـنایی به مبانی موج از صور موجی ثبت‌شونده غفلت ورزیده است.

فارابی هنر و صـناعت موسـیقی را ذوق، ملکـه و اسـتعداد می‌دانـد و از این‌رو این صناعت را مملو از نطـق و عامـل عقلانـی می‌انگـارد کـه خـود بـه صراحت منظورش را از نطق «همانا عقل خاص انسانی» (همان: ۱۳) می‌نامد و لذا تأکید می‌نماید که «صناعت، ذوق و استعدادی اسـت همـراه بـا عنصـر عقلانی.» (همان).

فارابی برآن است که آنچه از آن تعبیر به موسیقی عینـی یـا محسـوس می‌شود برگرفته شده از استعدادی است عقلانـی کـه برپایـه تصـور و تخیـل صـادق حاصـل در نفـس عمـل می‌کنـد و ایـن تخیلـی اسـت کـه «الحـان ساخته‌شده را محسوس می‌سازد.» (همان).نکته قابل توجه در این قول تمایز و تفارق میان صورت حسی موسیقی با سایر صور محسوسات اسـت بـه ایـن معنا که صورت حسی موسیقی صورتسیت که ذهن ابتدا به صـورت کلـی در خود ایجاد کرده است وسپس برای بروز آن به عالم خارج ایـن صـور کلـی را جزئی می‌سازد به خیال می‌سپارد و سپس خیال هم آن را یا ازطریق حنجره یا آلات موسیقایی مسموع می‌گرداند و در عالم خـارج می‌پراکنـد وهـر چـه وسایل خارجی مستعدتر بر این پذیرش باشد مـی توانـد آن را نیکـوتر ارایـه دهد. اما آنچه که از آن تعبیر به موسیقی ذهنی می‌شود همانا از نظـر فـارابی استعدادی است مقارن با خصلتی عقلانـی کـه عملکـرد آن منـوط بـه تصـور صادقِ حاصل شده در نفس است و این همانا تصوری است که سبب سـاخته شدن الحان و نغمات ترکیب‌شده و ساخته شده در ذهـن می‌شـود بـی آنکـه نظر به اجرای آن باشد. اما آنچه به عنوان موسیقی کتبی یا مکتوب یا مـوجی می‌نامیم ناظر بر دو حال است. یکی این صور مکتوب و علایم یعنی (حروف و نت‌ها) یا طول موج‌ها و فرکانس‌ها صـورتی از مجموعـه نغمـات یـا قطعـه‌ای موسیقایی است و مباشر آن از این منظر خـود را در حیطـه موسـیقی عملـی می‌یابد و دیگر مجموعه‌ای از فعالیت‌هـای نظـری اسـت کـه در آن بحـث از روابط وچگونگی ماهیت موجودات موسـیقی می‌شـود. از ایـن تعبیـرِ متـأخر، فارابی و فیلسوف ـ موسیقی‌دانان اسلامی تعبیر به علـم نظـری موسـیقی یـا صناعت موسیقی نظری می‌کنند که بنابر تعریف گوینـد: «صـناعت موسـیقی نظری هیئتی اسـت نـاطق [عقلانـی] و عـالِم بـر الحـان و لواحـقِ الحـان از تصوراتی صادق که از قبل در نفس حاصل شده‌اند.» (همان، ص ۳۱).

(قسمت دوم و پایانی در شماره بعد)

بهرام جمالی

عکس نوشت

این عکس مربوط به یکی از ضبط‌های موسیقی در رادیو است. در این تصویر صبا، تجویدی و محجوبی حضور دارند. صبا و محجوبی قطعه را از روی نت می نوازند، ولی تجویدی از حفظ و با توجه به وضعیت بدن و نگاه تجویدی (ارتباط چشمی با سایر نوازندگان و احتمالاً خواننده، برای هماهنگی در اجرا، مسئولیت سرپرستی اجرا نیز به عهده اوست. این به معنای آن است که احتمالاً قطعه ساخته و تنظیم تجویدی است. صبا با فروتنی و بزرگواری تمام پشت سر شاگردش ایستاده و اثر تنظیم شده شاگردش را اجرا می‌کند. از نوع انگشت‌گذاری صبا و تجویدی مشخص است که برای ویولن دو خط جداگانه نوشته شده و خط دوم را صبا اجرا می‌کند.

این تصویر شاگردی را نشان می‌دهد که بر روی شانه‌های استاد ایستاده و معلمی را معرفی می‌کند که سرشار از فروتنی است. حالت چهره، سبکی دست‌ها و آرامش صبا و تجویدی نشان از قطعه‌ای دراماتیک دارد و با توجه به آثار بجا مانده از تجویدی این اثر می‌تواند در آواز دشتی یا بیات‌اصفهان باشد. در نهایت می‌توان گفت این تصویر بیانگر روح بزرگ و منش انسانی و حرفه‌ای صباست. آنچه که به‌عنوان اخلاق حرفه‌ای می‌توان از آن یاد کرد و نتیجه چنین منشی، تربیت شاگردانی است که هر کدام در کار خود به استادی رسیدند. یادشان گرامی باد.

www.maktabsaba.com

طینوش بهرامی

نظـریه مـوزیکـــالیـــته و خـــلاقیت

مقدمه

موسیقی در کنار زبان و گفتار اولین پدیده‌ی صوتی است کـه مخـتص انسان فرض شده است. چگونگی درک و دریافت موسیقی سـؤالی اسـت کـه ذهن روان‌شناسان و بیولوژیست‌ها را در کنار موسیقی‌شناسان برای سال‌های زیادی اشغال کرده است. تحقیقات چشمگیری که درنیمه‌ی دوم قرن بیستم تحت تأثیر تحقیقات زبان‌شناسی در این مورد انجام گرفت، بسیاری از نقـاط تاریک را در مورد چگونگی ادراک موسیقی روشن کرد و به یکی از معماهـای بزرگ موسیقایی یعنی "موزیکالیته" نیز پاسخ نسبتاً روشنی داد.

بحث و تأمل در مورد موزیکالیته از چندین نقطـه نظـر دارای اهمیـت است. همانطور که میدانیم "موسیقایی بودن" و یا موزیکالیته به معنی:

"عامل بالقوه و ذاتی است که بـه شـکل قابـل تـأملی در قالب توانایی موسیقایی نمایان شده باشد، خواه در نوازنده، خواه در آهنگساز و یا در مخاطب."[1]

همچنین میدانیم کـه موزیکالیتـه یکـی از اصـول اولیـه‌ی اجـرای موسیقی است.[2] لذا با درک موزیکالیته و عناصر تشکیل دهنـده‌ی آن لاجـرم به عوامل تقویت کننده‌ی آن نیز پی خواهیم برد. اما تعریف موزیکالیته بطـور کامل چیست؟ و عناصر تشکیل دهنده‌ی آن کدامنـد؟ آیـا پدیـده‌ای کیفـی است؟ آیا قابل سنجش است؟ آیا قابل پرورش است؟ آیـا بعضـی‌هـا فاقـد آن هستند؟

---

[1] بهرامی، طینوش، مهر۱۳۹۳، تئوری های موزیکالیته؛ مجله‌ی اینترنتی انگار، ترجمه‌ی درس گفتارهای پروفسور جان بیلی

Baily John, MMUS in Ethnomusicology, Goldsmiths College, London University Comparative Performance Practice, Lecture 1. Performance, Musicality and Enculturation: Jan-Feb 2004

[2] نک: شریف لطفی: مبانی و اصول اجرای موسیقی

www.maktabsaba.com

موزیکالیته

در خصوص موزیکالیته سه نظریه مهم توسط جان بلکینگ موسیقی‌شناس انگلیسی در ژورنال اتنوموزیکولوژی در سال ۱۹۹۲ تحت عنوان *بیولوژی ساخت موسیقی*[۳] عنوان شده است:

۱. توانایی موسیقایی (موزیکالیته) به صورت مستقل در انسان و در بیولوژی او وجود دارد و امری طبیعی است.

۲. موزیکالیته به صورت ژنتیکی موروثی است و جوامعی که دارای موزیکالیته عمومی میباشند از این ژن بیشتر برخوردار هستند.

۳. موزیکالیته به مانند قدرت تکلّم و توانایی فراگیری زبان به صورت ژنتیکی موروثی است. این توانایی در بدن انسان و در سیستم عصبی او به ودیعه گذاشته شده است، لکن برای رسیدن به کمال مطلوب نیازمند محیط و شرایط مناسب است.

تا اینجا بلکینگ و دیگر موسیقی‌شناسان تحت تأثیر زبان‌شناسانی چون *چامسکی*[۴] که منشاء زبان را مادرزادی می‌دانند و به نوعی توانایی فراگیری و درک و دریافت موسیقی یا موزیکالیته را با توانایی بالقوه‌ی فراگیری زبان مترادف می پنداشتند و یا تصور میشد مکانیزم مغز در بازپردازی هردو پدیده از همان ناحیه بهره می‌برد. جالب توجه اینکه موزیکالیته تا این دوره پدیده‌ای کیفی پنداشته می‌شده است و درنتیجه به منظور مطالعه‌ی نظریه‌ی بلکینگ یک تیم سه نفره از روانشناسان به این امر پرداختند.[۵] نتیجه‌ی تحقیقات این تیم سه نفره‌ی روانشناسی که در مجله‌ی *سایکولوژیست* در سال ۱۹۹۴[۶] منتشر شد مبتنی بر این بود که بطور خلاصه:

> ...اعتقاد عمومی "استعداد خدادادی" که بعضی از افراد را قادر میسازد که بدون زحمت موسیقی را فرا گرفته، اجرا کنند و یا بسازند نیز مستدل نیست... این نظریه که "همه کس" بطور بالقوه میتواند موسیقیدان شود به واقعیت نزدیکتر است. (بهرامی:۱۳۹۳)

به موازات مطالعات روان‌شناختی بررسی‌های انجام شده در رابطه با کارکرد مغز در زمینه زبان و گفتار نیز راهگشا بود. در این میان مهمترین مطلبی که برای دانشمندان و موسیقی‌شناسان روشن شد این بود، که مکانیزم زبان و موسیقی در مغز مجزا است. اگر موسیقی از زبان مجزا باشد می بایست دارای مکانیزم پردازش مستقلی نیز در مغز باشد. مکانیزمی که موسیقی را از اصوات دیگر تمییز داده و جدا کند از جمله از زبان.

تحقیقات علمی در مورد سیستم صوتی مغز به نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم برمی‌گردد. در سال ۱۸۶۱ *پل بروکا*[۷] جراح فرانسوی متوجه شد که توان گفتار در صورت صدمه خوردن قسمت مخصوصی از مغز کاهش می

---

[3] Blacking, John. 1992. "The Biology of Music-Making," in *Ethnomusicology: An Introduction*, Editor Helen Myers. The Norton/Grove Handbooks in Music, New York, NY: W.W. Norton. ML3799.E826 1992.

[4] Chomsky. Avram Noam1928

[5] Sloboda, John. Davidson, Jane. Howe, Micheal.

[6] Sloboda, John A. *et al.* 1994, "Is Everyone Musical?" *The Psychologist,* 7(8):349-354

[7] Paul Broca:1824-1880

www.maktabsaba.com

یابد. قسمتی که اکنون به منطقه‌ی *بروکا* مشهور است. همچنین در سال ۱۸۷۴ *کارل ورنیکه*[8] عصب شناس آلمانی مشاهده مشابهی داشت در مورد قسمت دیگری از مغز که باز به همان نام شناخته می شود. شناسایی مکان‌های دوگانه‌ی پردازش گفتار و زبان در مناطق بروکا و ورنیکه، که هر دو در نیم کره‌ی چپ مغز و تقریباً بالای گوش قرار دارند، یکی از اولین شواهدی بودند که اثبات می‌کرد که مناطق مختلف مغز مسئولیت انجام دادن کارهای متفاوت را دارند. شواهد نشان می‌دهند افرادی که مرکز پردازش گفتار و زبان مغزشان صدمه دیده است، به طور خودکار توانایی‌های موسیقی خود را از دست نمی‌دهند. این امر نشان می‌دهد که موسیقی و زبان به طور جداگانه و مستقل در مغز پردازش می‌شوند. اما سوای جدا بودن پردازش زبان، پردازش موسیقی به اجزاء متعددی قابل تقسیم است، که نه تنها توسط یک نقطه از مغز بلکه توسط نقاط مختلفی از مغز انسان مورد پردازش قرار می‌گیرد. این یافته به گمان صاحب این قلم گذشته از اهمیت علمی آن واجد اهمیتی موسیقایی و تئوریک نیز هست، چرا که سوای تعاریف موسیقی شناسانه از موزیکالیته، ما را با یک سیستم پردازشی ثابت و تغییرناپذیر روبرو می‌کند. از آنجا که وظیفه‌ی پردازش موسیقی با مغز انسان است پس کارکرد آن در تعریف موزیکالیته تعیین کننده‌ترین عامل است.

در اوایل سال ۱۹۰۵ میلادی عصب شناسی بنام *بون ویسینی*[9] شخصی را مورد مطالعه قرار داد که به علت صدمه‌ی مغزی قادر بود صدای سازهای مختلف را از هم تشخیص دهد و حتی در یک قطعه نت‌های اشتباه را پیدا کند؛ اما قادر نبود که آهنگ‌های مشهور را شناسایی نماید. حتی سرود ملی کشورش را!

آزمایشات دقیق در مورد پردازش موسیقی در چند سال اخیر به طور تخصصی توسط *ایزابل پرتز*[10] صورت گرفت. در اواخر سال ۱۹۹۰ دکتر پر تز شصت و پنج بیمار مبتلا به صرع، که مورد عمل جراحی برداشت از مغز (لوبوتومی) قرار گرفته بودند را مورد بررسی قرار دادند. این بررسی‌ها نه تنها روشن نمود که موسیقی مانند زبان در کدام نیم کره‌ی مغز مورد پردازش قرار می‌گیرد، بلکه به آنها این امکان را داد تا بفهمند هر قسمت از مغز به چه کاری مشغول است. برای رسیدن به این نتیجه این محققین ملودی‌های موسیقی را به شش جزء تشکیل دهنده تقسیم کردند:

زیری و بمی یا نواک[11]

فواصل[12]

تنالیته یا مد[13]

گردش ملودی[14]

ریتم یا وزن[15]

تندا یا تمپو[16]

[8] Karl Wernicke 1848-1905

[9] Bonvicini,G.(1905):Subcortical sensorische Aphasie, *Journal of Psychiatry and neurology*

[10] Peretz, I. (1990) Processing of local and global musical information in unilateral brain-damaged patients. Brain , vol. 113, pp. 1185-1205

[11] Pitch

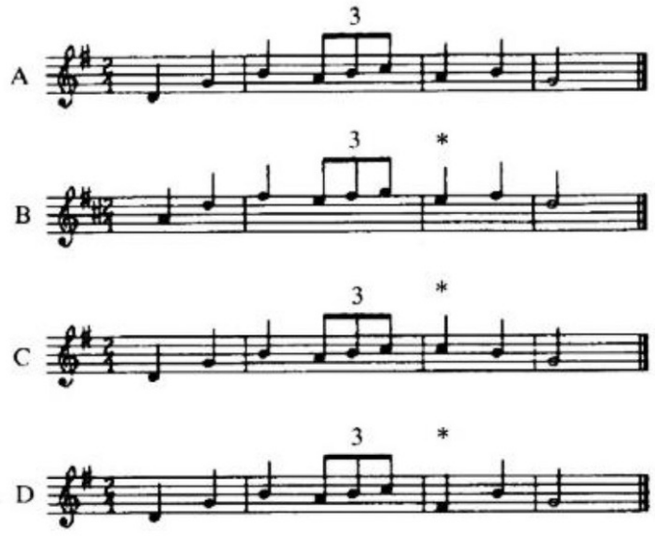
[12] interval

[13] key

[14] Contour

[15] Rhythm

www.maktabsaba.com

آنها از افراد خواستند که به یک سری از ملودی‌ها کـه مخصـوص ایـن آزمایش نوشته شده بود گوش دهند و هر کدام از این اجزاء تشکیل دهنده را به طور مجزا مورد مطالعه قرار دادند. آزمـایش اول مربـوط بـه قـوه‌ی ادراک تنالیته و گردش ملودی میشد. هر ملودی دوبار نواخته میشد. بعضی از موارد هر دو مرتبه درست مانند هم و در برخی موارد تنالیته و یـا گـردش ملـودی دستکاری شده بودند:

نمونهٔ ملودی انتقال یافته با گردش ملودی دستکاری شده.

نتیجه‌ی تحقیقات نشان داد افرادی که سمت راست نـیم کـره‌ی مغـز آنها صدمه دیده اسـت در پـردازش هـر دو اجـزاء تنالیتـه و گـردش ملـودی مشکل داشته‌اند. در حالیکه بیمارانی که صدمه در سمت چپ مغز آنهـا بـوده است تنها در تشخیص تنالیته دچار مشکل بوده اند. این نشان مـی‌دهـد کـه موسیقی مانند زبان بطور قرینه در مغز مورد پردازش قرار می‌گیرد، البتـه نـه دقیقاً مطابق با زبان. همچنین این آزمایشات نمایانگر این امر است، که محـل پردازش موسیقی در نیم کره‌ی راست مغز قـرار دارد. بـا ادامـه‌ی آزمایشـات نشان داده شد که قسمت‌های مختلف مغز وظیفه‌ی پردازش اجـزاء متفـاوتی از موسیقی را به عهده دارد و تنها یـک نقطـه از مغـز محـل درک موسـیقی نیست.[۱۷]

لذا چنانکه عناصـر ششـگانه‌ی بـالا را عناصـر لازم اولیـه بـرای درک موسیقی بدانیم می‌توانیم چنین نتیجه‌گیری کنیم کـه ادراک موسـیقی و یـا قدرت گیرایی موسیقی بر حسب کارکرد، فعـل و انفعـال و پـردازش منـاطق مختلفه‌ی مغز از طریق شش محرک بالا ادراک می‌گردد. به عبارتی گیرایی و یا قدرت جذب موسیقی توانایی، شخص و یا حساسیت و دانش و واکنش وی در مقابل محرک‌های موسیقایی مانند: ریتم، تمپو، جمله‌بندی و غیـره اسـت. اما این تنها قـدرت ادراک موسـیقی اسـت و ابـراز و بازنمـایی و خلاقیـت در ساخت و اجرا و یا حتی شنیدن موسیقی بخشی مهم از موزیکالیته به حساب می‌آید. لذا موزیکالیته می‌بایست دارای دو وجه کلی و دو تقسیم‌بندی بـزرگ باشد: دریافت[۱۸] و خلاقیت[۱۹].

خلاقیت

در پروسـه‌ی بـازپردازی موسـیقی مـا مسـتقیماً بـا خلاقیـت سـروکار خواهیم داشت. ممکن است این سؤال پیش آید که آیا نواختن یـک قطعـه‌ی

[16] Tempo

[17] "The Economist":Feb:2000
[18] Receptivity
[19] Creativity

www.maktabsaba.com

موسیقی عیناً از روی نت نگاشته شده بدون کم و کاست تا چه اندازه به خلاقیت احتیاج دارد؟ جواب این سؤال البته در اجراهای متفاوت و بی‌نظیر برخی از نوازندگان از قطعات مشابه نهفته است. اما نکته مهم آن است که آیا می‌توان خلاقیت را سنجید؟ آیا خلاقیت قابل اندازه‌گیری است؟ آیا معیار و یا معیارهایی وجود دارد که اثری را کمتر و یا بیشتر خلاقانه کند؟ آیا این معیارها شناخته شده هستند؟ آیا در روند فراگیری موسیقی خلاقیت وجود دارد؟ تئوری‌های متعددی در دسترس است که خلاقیت را به طورعام مورد بررسی قرار داده‌اند. چنانچه از تبیین فلسفی خلاقیت چشم‌پوشی نماییم می‌بایست به معیاری قابل سنجش دست بیابیم که بتوانیم برآن اساس یک اثر را از جنبه‌ی خلاقه مورد بررسی قرار دهیم.

بخش دوم موزیکالیته یا بخش خلاقیت را نباید تنها در ساخت موسیقی سراغ گرفت، بلکه هرگونه عکس‌العمل و واکنش نسبت به موسیقی توسط نوازنده، آهنگساز، خواننده، هنرجو و حتی شنونده مربوط به موزیکالیته می‌شود و درصدی از خلاقیت موسیقایی را با خود همراه دارد. هرچه این واکنش‌ها دارای جزییات بیشتر و مبسوط‌تر و هرچه غیرقابل پیش‌بینی‌تر و شخصی‌تر و روان‌تر باشند، مسلماً ما آنرا خلاق‌تر می‌بینیم. بر پایه‌ی همین ایده، نگارنده *نظریه‌ی خلاقیت در موسیقی ایرانی* را در اولین سمینار خلاقیت درموسیقی ایران در اردیبهشت ۱۳۹۵ در دانشگاه تهران ارائه نمود. از مجموع صفات بی‌شماری که می‌توان برای توصیف یک اثر خلاقانه برشمرد، شاید آنچه به‌طور جامع دربرگیرنده‌ی یک تعامل خلاق است صفات زیر باشند:

اصالت، بلاغت و تسلط:

اصالت:

در مورد اصالت مخصوصاً در حیطه‌ی موسیقی ایرانی می‌بایست نکاتی را مورد نظر قرار داد. اگر اثر اصیل را اثر "اوریجینال" در نظر بگیریم، سوال اینجاست که در موسیقی ایرانی که قائل به متن[۲۰] از پیش تعریف شده است، آیا ارائه‌ی اثر "اوریجینال" اساساً میسر خواهد بود یا خیر؟ و اتکاء به متن و یا دوری از آن هر کدام تا چه حدی اثر را "غیر اوریجینال" می کنند[۲۱]؟ و مرزبندی‌های آنان کجا هستند؟

همانطور که می‌بینیم مفهموم اصالت در موسیقی‌های غیرغربی با *اوریجینالیته*[۲۲] به مفهوم عمومی آن کمی متفاوت است. یعنی در حین نظر به‌بیان شخصی، تکیه بر متن از پیش تعیین شده یا سنت تعریف شده نیز دارد. در حقیقت خلاقیت در زمینه‌ی موسیقی سنتی بر اساس *آیدیوم*[۲۳] یا "شناسه"هایی که خود تحت تأثیر دو *اتوریته‌ی*[۲۴] "سبک"[۲۵] و "مُد" می‌باشند صورت می‌گیرد، که هر دو تا حد زیادی دارای مرزبندی‌های مشخص و محدودکننده هستند. ظاهراً معیار سنجش‌پذیر قابل ملاحظه‌ای برای شناسایی نسبت تقابل این دو وجه وجود ندارد، که بتوان میزان خلاقیت و

---

[20] Text

[۲۱] اتکاء به متن نتیجه را از حالت "اثر موسیقایی" خارج و به "روایت" نزدیک می‌نماید.درعین حال دوری از متن شناسه‌ها را از بین می‌برد.

[22] Originality

[۲۳] کلیه‌ی شاخصه‌هایی که یک موسیقی را از نظر جغرافیای فرهنگی قابل شناسایی می‌کند. Idiom

[24] Authority

[25] چینش نغمات، گردش ملودی و ادوات اجرا

www.maktabsaba.com

اصالت یک اثر را با آن سنجید و تا حدود زیادی سلیقه در آن دخیل است. اما در کل می‌توان گفت تقریباً هیچ اثری در این زمینه نمی‌توان متصور شد که بدون توجه نسبی به متن اولیه و مختصات آن ایجاد شده باشد. پس می‌توان نتیجه گرفت که: ***اثر اصیل در زمینه موسیقی ایرانی دارای شناسه‌های معینی است که درعین تکیه بر متن، حاوی خصایص سبکی و مدال آن باشد.***

بلاغت:

در بیان موسیقی ایرانی به مفهوم اجرای تناسبات *زمان*[۲۶] و *نواخت* صحیح جملات، در طرح کلی اجرا است. تجمیع دو عامل تشکیل دهنده‌ی اصل بلاغت در اجرا علاوه بر روانی جملات تأثیر مستقیم بر *سونوریته*[۲۷] سازها دارد. نواخت صحیح به معنی بکارگیری ادوات و تکنیک درست برای اجرای جمله است و چنانچه این ادوات و تکنیک‌ها در زمان‌بندی دقیق بکار روند، نتیجه "تُن"[۲۸] مطلوب خواهد بود.

لذا *سونوریته* از هم‌آمیختگی تُن و زمان‌بندی مطلوب به‌دست آمده[۲۹] و روانی و اتصال جملات در بستر آن، *صدای* مطلوب را تشکیل می‌دهد.

تسلط:

کاملاً به مفهوم *ویرتئوزیته*[۳۰] نیست. بلکه مفاهیم *اشراف* و *پیش‌آگاهی*[۳۱] در آن مستتر هستند. هر چه اشراف به متن و آگاهی به اجزای سازنده و تشکیل دهنده‌ی آن بیشتر باشد، فهم *بینامتنی*[۳۲] و در نتیجه نگاه خلاقانه و اصیل میسرتر خواهد شد. در حقیقت تسلط عبارت است از: ***فاصله گرفتن خلاقانه وآگاهانه از متن.***

تحقیقات قرن بیستم در این زمینه نیز ما را به نتیجه‌ی یکسان می‌رساند. در سال ۱۹۷۶ گروه جی.پی. گیلفورد[۳۳] روشی برای اندازه‌گیری خلاقیت ابداع می‌کند بنام "رویکرد روانسنجی به خلاقیت"[۳۴] در این روش با طرح پرسشنامه‌هایی شرکت‌کنندگان را به اشکال مختلف مورد آزمایش قرار می‌دهند و از آنها خواسته می‌شود، که بلافاصله در مقابل کلمه‌ای اولین چیزی را که به ذهنشان می‌رسد بنویسند و یا فضای خالی بین کلمات را پر کنند. همینطور در این روش تست‌های مختلف توسط اشکال وجود دارد. در این شیوه او بر مبنای سه اصل به خلاقیت شرکت کنندگان امتیاز داده می‌شود:

روانی[۳۵]*،اصالت*[۳۶]*،جزییات*[۳۷]

چنانکه می‌بینیم شباهت بسیار زیادی بین عناصر تشکیل دهنده‌ی هر دو نظریه موجود است:

روانی= تسلط اصالت=اصالت جزییات[۳۸]= بلاغت.

---

[26] Time

[27] صداداری یا صدادهی: Sonority

[28] Tone

[29] Time +Tone= Sonority

[۳۰] تکنیک برتر: Virtuosity

[31] Intuition

[32] Intertextual

[33] Guilford.J.P:1897-1987

[34] Psychometric Approach to Creativity

[35] Fluency

[36] Originality

[37] Elaboration

www.maktabsaba.com

پس این مبانی را می‌توان به عنوان مبانی بنیادین خلاقیت موسیقایی پذیرفت. این مبانی در کنار شش محرک موسیقایی یاد شده مجموعه‌ی بنیان‌های موزیکالیته یا دریافت و خلاقیت موسیقایی را تشکیل می‌دهند. اما درموسیقی‌های غیرغربی، درکنار قوه‌های دریافت و خلاقیت، ما قائل به اصل سومی نیز هستیم که نقشی اساسی در تکوین ساختار فرهنگی ذهن فراگیرنده دارد. این اصل "فرهنگ‌آموزی[۳۹]" نامیده می‌شود که تنها از طریق "استاد" قابل انتقال است. نقش استاد در فرهنگ‌آموزی نقشی حیاتی است که بدون آن بخش مهمی از رویداد انتقال فرهنگ موسیقایی صورت نمی-پذیرد. هر استاد روایت و برداشت خاص خود از فرهنگ موسیقی را از طریق آموزه‌های شفاهی و مکتوب، آنطور که خود برداشت کرده است با بیانی شخصی و منحصربه‌فرد به هنرجو انتقال می‌دهد. این بیان ممکن است در ذیل چتر مکتب موسیقایی خاصی قرار گیرد و ارکان بنیادین خود را از یک مکتب موسیقایی وام گرفته باشد، لکن منحصر به هر استاد موسیقی است و غیر قابل تکرار.

نتیجه‌گیری

موزیکالیته به عنوان نیروی بالقوه‌ی موسیقایی دارای دو وجه اساسی است که در وحله‌ی اول به دریافت موسیقی مربوط است. دریافت موسیقی از طریق محرک‌های شش‌گانه‌ی موسیقایی صورت می‌پذیرد که عناصر بنیادین سازنده‌ی یک خط موسیقی ساده هستند. واکنش ما، چه در مقام نوازنده، آهنگساز، خواننده و یا حتی مخاطب، به این واکنش‌ها، خلاقیت موسیقایی نام دارد. واکنش ما به محرک موسیقایی هر چه اصلی‌تر و بلیغ‌تر و روان و مسلط‌تر باشد خلاقانه‌تر به نظر می‌رسد. از آنجا که در موسیقی‌های غیرغربی انتقال شفاهی و روایت شخصی دارای اهمیت فراوان است، لذا نقش استاد در انتقال فرهنگ موسیقی و فرهنگ‌آموزی حیاتی است. برای بالفعل نمودن نیروی بالقوه‌ی موسیقایی می‌بایست نیروی دریافت موسیقی را از طریق تقویت واکنش به شش محرک اصلی موسیقی تربیت نمود.

واکنش خلاقانه به محرک‌های موسیقی ارتباط مستقیم با شناخت ما از شناسه‌ها و متن موسیقی ایرانی دارد. هر چه شناخت ما از این عوامل بیشتر باشد اشراف و پیش‌آگاهی ما بیشتر خواهد شد. درک تناسبات زمانی و اجرایی در بسیاری از موارد شبکه‌ی پیچیده‌ای از تعلیمات موسیقایی و فرهنگی را طلب می‌کند که تنها از طریق استاد قابل انتقال است. مجموعه‌ی عوامل یادشده را می‌توان بنیان‌های موزیکالیته و مدخلی به نظریه‌ی خلاقیت در موسیقی ایرانی نامید.

---

[۳۸] منظور از جزییات همان بسط و گسترش و شاخ و برگ دادن و بیان بلیغ و مبسوط است.

[39] Enculturation

www.maktabsaba.com

احمد صدری

سیم مشتاق : بدعتـــی در کمـــال

سه‌تار امروزی علی‌رغم نامی که از گذشته برایش به یادگار باقی مانده دارای چهار وتر است، که به چهارگوشی در انتهای دسته ساز متصل می‌گردند. وترهای سه تار از بالا به پایین بدین ترتیب هستند؛

وتر بم با سیمی به قطر تقریبی۳۵- ۲۵ میکرون از جنس برنج.

وتر مشتاق(زنگ) با سیمی به قطر تقریبی۲۰ ـ ۱۸ میکرون از جنس فولاد.

وتر زیر با سیمی به قطرتقریبی ۲۰ ـ ۱۸ میکرون از جنس برنج.

وتر حاد با سیمی به قطر تقریبی ۲۰ ـ ۱۸ میکرون از جنس فولاد.

چنین به نظر می‌رسد، اضافه شدن چهارمین وتر به سه‌تار توسط مشتاق علیشاه را، برای اولین بار نوازنده برجسته سه‌تار ابوالحسن صبا بیان نموده باشند. به نظر می‌رسد دیگر منابعی که این مسأله را ذکر کرده‌اند همگی از همان روایت شفاهی صبا نقل قول کرده‌اند. به احتمال قریب به‌یقین صبا نیز خود از استادانش -میرزا عبدالله ودرویش خان- این روایت را شنیده است. بر این اساس تا سطح تحقیقات کنونی هیچ سند مکتوبی که پیش از این منبع شفاهی، در این مورد سخنی ذکر کرده باشد وجود ندارد. روح‌الله خالقی نیز در کتاب سرگذشت موسیقی ایران با استفاده از عبارت "مشهور چنان است" به این مسأله می‌پردازد و البته روشن نمی‌کند که روایت شفاهی را نیز از چه کسی یا کسانی اخذ کرده است.

"مشهور چنان است که تا قبل از مشتاق علیشاه ساز سه‌تار دارای سه سیم بوده و سیم چهارم را مشتاق علیشاه که خود آوازی دلنشین و سه‌تار را به کمال می‌نواخته است به این ساز اضافه نموده ـ این سیم را اصطلاحاً در میان نوازندگان سه تار، سیم مشتاق نامیده می‌شود."(خالقی۱۳۸۱ :۱۲۸). اگر چه در خصوص اضافه شدن وتر چهارم توسط مشتاق علیشاه تاکنون سند دست اول مکتوبی بدست نیامده است، ولی با توجه به برخی از منابع مکتوب چون: طرائق‌الحقایق و رساله غرایب مبنی بر چیره‌دستی و خوش‌پنجه بودن وی در نوازندگی و خوش‌لحن بودن در خوانندگی که صاحبان فن به استادیش اذعان داشته اند، چندان بعید نمی‌نماید که این ابداع توسط وی صورت گرفته باشد، و یا ممکن است کسی که این سیم را به سه‌تار اضافه کرده به یاد و احترام وی این سیم را به نام او نامگذاری کرده باشد.

به هر روی چه این که وتر فوق‌الذکر توسط مشتاق اضافه شده باشد را بپذیریم یا نپذیریم آنچه مهم است این است، که این تغییر تا چه اندازه با ساختمان ساز و نیز موسیقی مورد نظر هماهنگ بوده است. پذیرش همگانی این تغییر -علیرغم ناهماهنگی با نام سه‌تار- تا حد زیادی این مسأله را پیشاپیش روشن می کند. اما موضوع را از زاویه‌ای دیگر نیز می‌توان بررسی کرد.

از اصول بنیادین نوازندگی سازهای زهی-مضرابی موسیقی ایرانی، آن است که هیچ‌گاه نغمه‌ای (تنی) به صورت تنها اجرا نمی‌شود، بلکه همیشه با

www.maktabsaba.com

یک صدای واخوان پشتیبانی می‌شود. «واخوان عبارت است از اجـرای مـداوم یک یا چند صدا در طول اجرای قطعـه»(مسـعودیه۱۳۸۳: ۱۲۹) چنانچـه در نوازندگی تمام سازهای زهی_ مضـرابی(انـواع تنبـور و دوتـار) در موسـیقی معاصر اقوام مختلـف ایـران، خراسـان (شـمال، شـرق)، گلسـتان (تـرکمن و علی‌آباد کتول)، مازنـدران، کرمانشـاه، آذربایجـان (شـرقی ،غربـی) مشـاهده می‌شود آن است، که همواره یکی از سیم‌هـا وظیفـه اجـرای ملـودی و سـیم دیگر که معمولاً به فاصلهٔ چهارم یا پنجم نسبت به سیم اول کوک شده نقش واخوان را به عهده دارد.

در نوازندگی سه‌تار معاصر به شیوه قدما نیز مضراب به گونـه‌ای نواختـه می‌شود که همواره هنگامی که سیمی به ارتعاش در می‌آید سیم بالای آن به عنوان واخوان به ارتعاش در می‌آید. "با اضافه شدن سیم مشـتاق در حقیقـت سیم‌های سه‌تار متشکل از سه "دو تار" گردید. سیم حاد و زیـر، سـیم زیـر و مشتاق، سیم مشتاق و بم که در اجرای نغمه بر روی یک سیم، سیم دیگر به عنوان واخوان عمل می‌نماید"(توکلی ۱۳۸۰: ۸۲)

نکته قابل توجه انتخاب محل قراردادن وتر چهارم (سیم مشتاق) اسـت، برخلاف سیم‌های اول و دوم که سیم واخوان در بالای دیگری قرار دارد، سیم واخوان بم در پایین آن قرار گرفته است تا ضمن ایجاد امکان جدیـدی بـرای سیم زرد، سیم بم نیز دارای واخوان گردد (در حقیقت سیم مشتاق همزمـان با دو سیم به عنوان واخوان عمل می‌نماید). در این حالت در هنگام اسـتفاده از سیم بم که در موسیقی دستگاهی گاه به منظورهـای ملودیـک نیـز مـورد استفاده قرار می گیرد واخوانی برای نغمات وجود دارد، چرا کـه طبـق سـنت نوازندگی سیم‌های مشتاق و بم در این مواقع به‌صورت جفـت مـورد اسـتفاده قرار می‌گیرند. از این روی واخوان نغمـات سـیم بـم همیشـه ثابـت نبـوده و متناسب با هر پرده تغییر می کند، ایـن مسـأله همچنـین در هنگـام اجـرای ملودی بر روی این سیم به منظور صـدا دهـی بهتـر سـیم بـم و نیـز امکـان استفاده از کوک‌های متنوع به منظور ایجاد فضاهای صوتی جدید در نـواختن دستگاه‌ها را فراهم آورده است.

بر اساس منابع مکتوب چنین به نظر می رسد، برای اولـین بـار مهـدی قلی هدایت در کتاب مجمع‌الادوار از کوک‌های مختلف وترهای سه‌تـار بـرای نواختن موسیقی ردیف-دستگاهی نام برده است. او از نوزده کوک مختلف بـه عنوان فروعات شش کوک اصلی یاد کرده است. (شش کوک اصـلی عبارتنـد از: چهار گاه، سه‌گاه، شور، نوا، همایون، راست‌وپنجگاه)

وی برای نواختن دستگاه ماهور از چهار کوک مختلف نام می‌برد:

به تر تیب: سیم بم، سیم مشتاق، سیم سل، سیم دو

کوک چهار گاه: دو، دو، سل، دو

کوک ترک چپ کوک: فا، سی بمل، سل، دو

کوک ماهور چپ کوک: سی بمل، سی بمل، فا، دو

کوک شور: فا، دو، سل، دو **(پور عیسی ،۱۳۹۰، ۴۹)

این بدعت (اضافه نمودن چهارمین وتر به سه‌تار) گرچه در ظاهر به نظر امری بسیار ساده می‌آید، اما مشاهده می‌کنیم تـا چـه حـدّ ایـن نـوآوری بـا موسیقی هماهنگی داشته و قابلیـت صـدا دهـی سـاز سـه‌تـار را گسـترش و امکانات جدیدی را در اختیار نوازنده به منظور بیان ایده‌های موسیقایی قـرار داده است.

پی‌نوشت:

* برای اطلاع بیشتر درخصوص شرح احوال مشـتاق علیشـاه بـه منـابع مکتوب دست اول زیر مراجعه کنید:

طرایق‌الحقایق، معصوم علیشاه شیرازی، سنایی، تهران، بدون تاریخ

غرایب، میرزا محمدحسین "رونق علیشاه کرمانی، خانقاه نعمـت اللهـی، تهران،۱۳۵۲

دیوان مشتاقیه، میرزا محمد تقی "مظفرعلیشاه"، خانقـاه نعمـت اللهـی، تهران،۱۳۴۷

**برای اطلاع بیشتراز تنوع شیوه های کوک قدیم و جدید تار و سه‌تار به متن بروشورو آلبوم: شیوه‌های نوین کوک سه‌تار اثر استاد احمـد عبـادی، انتشارات سروش مراجعه کنید.

کتابنامه:

توکلی، فرشاد، فصلنامه ماهور، مؤسسه فرهنگی_ هنری مـاهور، تهـران، ش ۱۴، ۱۳۸۰ .

خـالقی، روح الله، سرگذشـت موسـیقی ایـران، ویـرایش ۲، مؤسسـه فرهنگی_ هنری ماهور، تهران، ۱۳۸۱.

مسعودیه، محمدتقی، مبانی اتنوموزیکولوژی، سروش، تهران، چاپ دوم، ۱۳۸۳.

پورعیسی، سمن، ماهور به قلم مخبرالسلطنه، فرهنگستان هنر، تهـران ، ۱۳۹۰.

www.maktabsaba.com

فرزام اعتمادی

بررسی آواز دشتی در ردیف صبا
ازمنظر مدال و فیگورشناسی

۱-مقدمه

هر دستگاه/آواز از لحاظ ساختاری متشکل از دو لایه‌ی اصلی است. لایه‌ی زیرین، که زیربنای هر دستگاه/آواز را شکل می‌دهد، مبتنی بر یک چرخه‌ی چند مدی است، که در آن انواعی از مدها، در نسبت با مد مبنا، با منطق خاصی سازماندهی می‌شوند. لایه‌ی دوم نیز متشکل از الحانی سیار، یا فیگورهایی ملودیک/ریتمیک، است که روی لایه‌ی نخست قرار می‌گیرند. (برای اطلاعات بیشتر نک. اسعدی ۱۳۸۲).

مد به عنوان یک مفهوم موسیقی‌شناختی، متشکل از سه مولفه‌ی اصلی است: بستر نغمگی، کارکرد نغمات و فرمول‌های ملودیک خاص. منطق سازماندهی مدها در هر سیکل بدین ترتیب است که نخست مد مبنا در منطقه‌ی درآمد معرفی می‌شود و در پی آن منتخبی از انواع دیگری از مدهای ثانویه، اولیه و یا انتقالی ارائه می‌شوند. مد ثانویه دارای بستر نغمگی مشترک با مد مبنا است، اما دو مولفه‌ی دیگر مد، به‌ویژه کارکرد نغمات (علی‌الخصوص نغمه‌ی شاهد)، در آن، نسبت به درآمد تغییر می‌کند. در مدهای اولیه هر سه مولفه‌ی سازنده‌ی مد در نسبت با مد مبنا تغییر می‌کند. (اسعدی، ۱۳۸۷).

لایه‌ی دوم یا لایه‌ی رویی دستگاه/آواز شامل ملودی‌ها و آهنگ‌های موسیقی ایرانی است، که با ذوق و سلیقه‌ی راوی پردازش شده‌اند. برای درک ساختار ملودی و نحوه‌ی پردازش آن می‌توان متن موسیقایی را از منظر فیگورشناسی بررسی کرد.

ملودی مدل‌ها که الگوهایی ذهنی و انتزاعی هستند در قالب نقش‌مایه‌ها تجلی می‌یابند. نقش‌مایه‌ها در واقع قالب‌هایی هستند بسیار انعطاف‌پذیر که اجراکننده‌ی موسیقی برای عینیت دادن به ذهنیت ملودیک خود(که بر مبنای مد و ملودی‌مدل‌های آن شکل گرفته است) و تبدیل آن به ملودی‌های عینی از آن‌ها به‌صورت خودآگاه و ناخودآگاه بهره می‌گیرد(جریته، ۱۳۸۸).

حجم عظیمی از ساختار ملودیک گوشه‌های ردیف در تصرف تعداد محدودی فیگورهای ملودیک عام است، که می‌توان آن‌ها را به پنج گروه تقسیم کرد (برای اطلاعات بیشتر نک. جریته ۱۳۸۸). نقش‌مایه‌های ریتمیکی که بر اساس اوزان شعری هستند بخش مهمی از رپرتوار موسیقی ایرانی را شکل می‌دهند. این دسته از نقش‌مایه‌ها با حرف "V" مشخص شده‌اند. فرود اشاره به جایگاهی در ساختار اجرایی موسیقی ایرانی دارد که در آن بخش موسیقی با ملودی‌هایی ویژه رو به خاتمه می‌رود(Fo). نقش‌مایه‌های گروه "M" که نقش‌مایه‌های ریتمیک-متریک هستند که گاه قسمتی از یک گوشه و گاه خود گوشه‌ای مستقل محسوب می‌شوند (جدای از ضربی‌هایی مانند چهارمضراب و رنگ). نقش‌مایه‌های با متر آزاد از جنس تحریر که می‌توان آن‌را با تکنیک‌های ملیسما و فالستو که نوعی غلت و شکست در صدا هنگام اجرای آواز است مقایسه کرد(گروهT).

به نظر می‌رسد تحلیل اجراهای مختلف از دستگاه‌ها/آوازها از نظر مدال و فیگورشناسی در راستای حصول شناخت جامع از موسیقی کلاسیک ایران

www.maktabsaba.com

و همچنین جستجوی راه‌های خلاقانه و کارآمد برای آموزش، همچنین پرورش خلاقیت در ساخت و اجرای موسیقی موثر باشد.

۲-ساختار مدال آواز دشتی در ردیف صبا

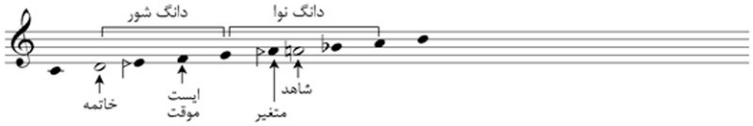
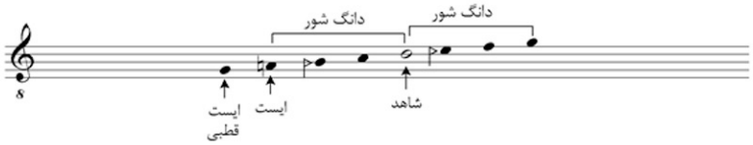
آواز دشتی در ردیف صبا از دو فضای مدال برجسته و یک فضای مدال ثانویه تشکیل شده است. مانند بیشتر روایت‌ها از آواز دشتی دو فضای مدال اصلی شامل درآمد (مبنا) و اوج یا عشاق است که فضای اولیه‌ای نسبت به درآمد شکل می‌دهد. در این روایت از آواز دشتی در برخی فرودها فضای ثانویه و کوتاهی شکل می‌گیرد که سارنج نام دارد و بر ایست موقت مد مبنا تأکید می‌کند.

۲-۱-درآمد-مبنا: در این منطقه درجه‌ی پنجم بالای شور مبنا شاهد قرار می‌گیرد، که با تغییر ریزپرده‌ای به‌صورت بم‌تر نغمه‌ی متغیر را که از ویژگی‌های برجسته‌ی دشتی است ایجاد می‌کند. درجات سوم و پنجم پایین شاهد به‌ترتیب ایست و خاتمه‌ی این منطقه‌ی مدال محسوب می‌شوند. در محدوده‌ی درآمد بیشترین گردش نغمات در یک محدوده‌ی پنج نتی از سوم پایین شاهد تا سوم بالای شاهد صورت می‌گیرد.

۲-۲-عشاق-اولیه: در این منطقه شور جدیدی بر مبنای شاهد دشتی ایجاد می‌شود. در این منطقه که اوج دشتی محسوب می‌شود، درجه‌ی چهارم بالای شاهد دشتی، شاهد جدید قرار می‌گیرد. در این اجرا از عشاق نت سل (درجه‌ی پنجم پایین شاهد عشاق) به‌عنوان ایست در بم‌ترین بخش محدوده‌ی صوتی(قطب بم محدوده‌ی صوتی) مورد استفاده قرار گرفته که اصطلاحاً ایست قطبی نامیده می‌شود. ایست این منطقه معمولاً درجه‌ی چهارم پایین شاهد جدید یا همان شاهد مد مبنای دشتی است.

۲-۳-سارنج-ثانویه: در برخی از فرودها ایست موقت مد مبنا (درجه‌ی سوم پایین شاهد مد مبنا) به‌صورت مقطعی مؤکد شده و شاهدی موقتی ایجاد می‌شود. این حالت در ردیف صبا سارنج نام گرفته است.

۳-طرح مدال آواز دشتی در ردیف صبا

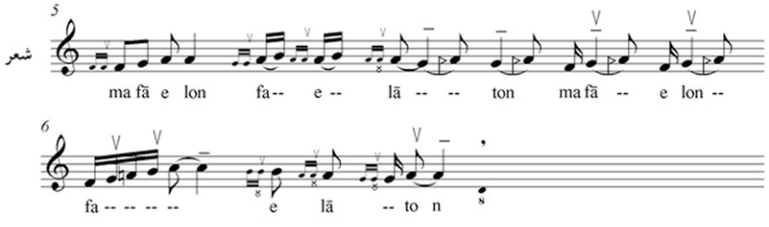
۱-طرح مدال درآمد دشتی-مبنا

۲-طرح مدال درآمد عشاق-اولیه

طرح مدال نغمه‌نگاری شده ۱

۴-نقش‌مایه‌های شاخص

۴-۱-نقش‌مایه‌های مبتنی بر اوزان شعری

۴-۱-۱-بحر مجتث-V_1 (کرشمه): این وزن در موسیقی ایرانی به کرشمه مشهور است و در آواز دشتی در ردیف صبا به‌صورت زیر اجرا شده است:

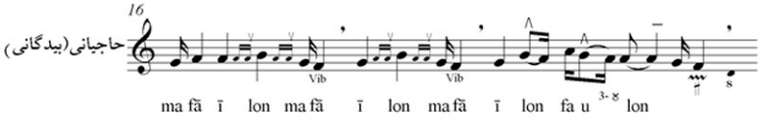
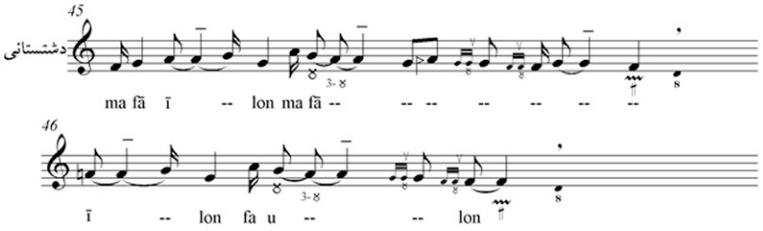
- بحر مجتث مثمن مخبون : مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن

از این وزن در درآمد (همراه با شعر) و کرشمه‌ی عشاق (به‌صورت سازی) استفاده شده است.

تصویر ۱

www.maktabsaba.com

۲-۱-۴-بحر هزج-V_2(دو بیتی): از این وزن در این اجرا از آواز دشتی استفاده‌ی زیادی شده است. بعضی از گوشه‌ها مانند دشتستانی، گیلکی، غم‌انگیز و ... که ملودی مشخصی دارند با این وزن شعری اجرا شده‌اند. این وزن در آواز دشتی به‌صورت زیر ارائه شده است:

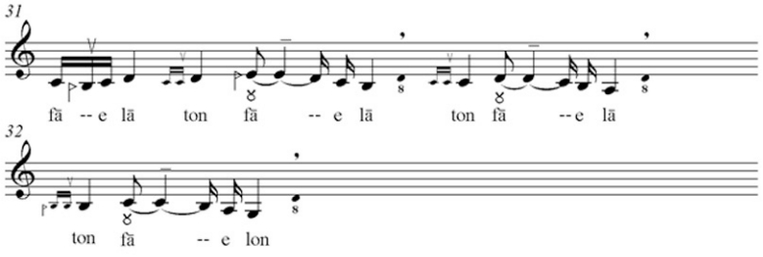
-بحر هزج مسدس محذوف : مفاعیلن مفاعیلن فعولن

این وزن در گوشه‌های حاجیانی، دشتستانی، گیلکی، غم‌انگیز، چوپانی و دیلمان ارائه شده است.

تصویر۲

تصویر۳

۳-۱-۴-بحر رمل-V_3(مثنوی): این وزن که به مثنوی مشهور است در این اجرا به دوصورت ارائه شده است:

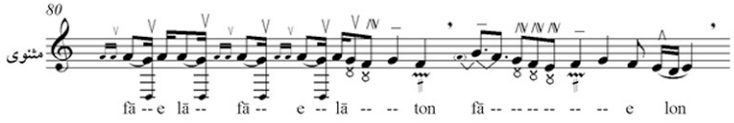
- بحر رمل مثمن محذوف : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

این وزن در ادامه‌ی کرشمه‌ی عشاق ارائه شده است.



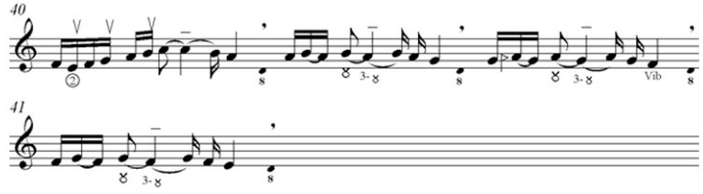
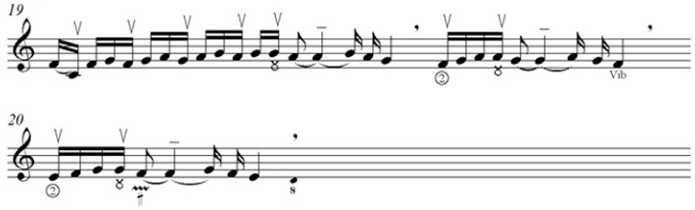
تصویر۴

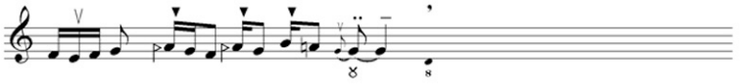
- بحر رمل مسدس محذوف : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

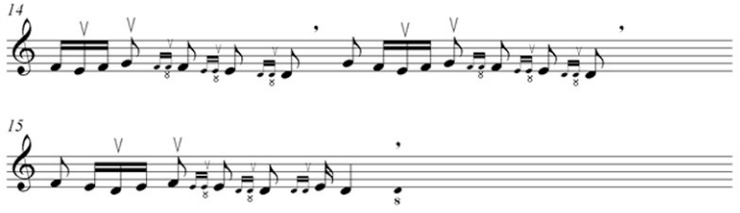
این وزن در مثنوی کوچکی که پس از چوپانی آمده ارائه شده است.

تصویر۵

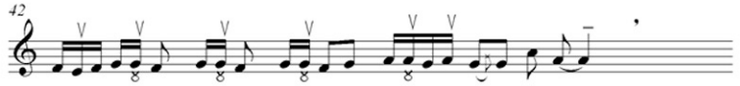
۲-۴-نقش‌مایه‌های فرودی

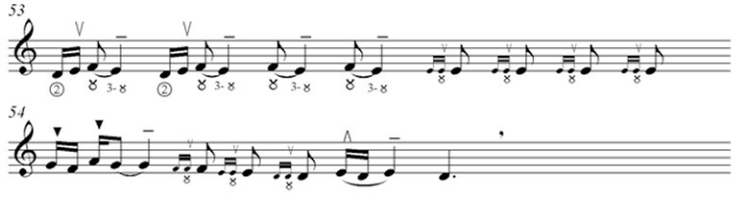
فرودهای ارائه شده در این اجرا از آواز دشتی از اجزای مختلفی تشکیل می‌شوند. اجزاء این فرودها به‌شرح زیر است:

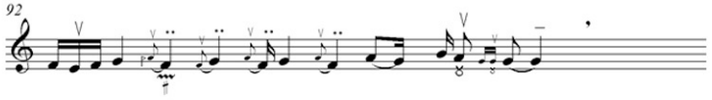
T_{Fo1}: این تحریر با اجرای پاساژی به قطب بالایی محدوده‌ی صوتی درآمد رفته و طی چند مرحله بر ایست تعلیقی شور مبنا (درجه‌ی دوم بالای خاتمه و شاهد شور) توقف می‌کند.

تصویر۶

تصویر۷

T_{Fo2}: اشاره‌ی کوتاهی به فضای دشتی کرده و بر قطب بالایی دانگ شور مبنا (نت سل) توقف می‌کند.

تصویر ۸

T_{Fo3}: این تحریر با تاکید بر دانگ شور، فضا را برای فرود قطعی بر خاتمه‌ی شور مهیا می‌کند.

تصویر ۱۰

T_{Fo4}: این تحریر در فرود بخش عشاق به‌جای TFo2 آمده است و درجات مهم گستره‌ی صوتی دشتی را مورد تأکید قرار می‌دهد (ایست موقت دشتی، شاهد دشتی و قطب بالایی دانگ نوا در محدوده‌ی صوتی دشتی).

تصویر ۱۱

T_{Fo5}: این تحریر در فرودهای دشتستانی و غم‌انگیز به‌کار رفته است و با تأکید بر درجه‌ی بالای خاتمه‌ی شور، فضا را برای توقف بر خاتمه‌ی شور مهیا می‌کند.

تصویر ۱۲

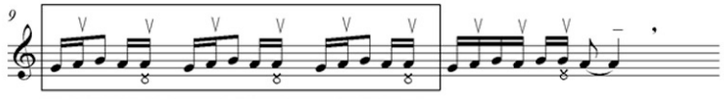
T_{Fo6}: این تحریر در فرود دیلمان به‌جای TFo2 آمده است. این نقش‌مایه که به پنجه‌مویه نیز مشهور است از وزن دوبیتی (بحر هزج) استفاده می‌کند.

تصویر ۱۳

با توجه به نقش‌مایه‌های استخراج شده فرودهای شاخص این اجرا از آواز دشتی را به‌صورت زیر می‌توان نشان داد:

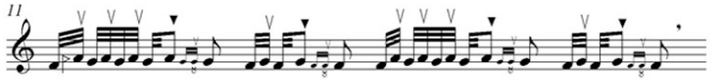
منطقه مدال/گوشه	نوع فرود
درآمد	Fo_1: T_{Fo1}, T_{Fo2}, T_{Fo3}
حاجیانی	Fo_1: T_{Fo1}, T_{Fo2}, T_{Fo3}
عشاق	Fo_1: T_{Fo1}, T_{Fo4}, T_{Fo3}
دشتستانی	Fo_2: T_{Fo1}, T_{Fo5}
غم‌انگیز	Fo_2: T_{Fo5}
دیلمان	Fo_1: T_{Fo1}, T_{Fo6}, T_{Fo3}

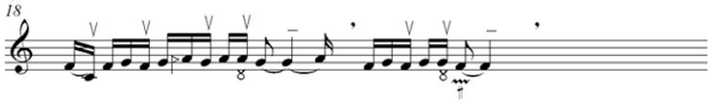
جدول ۱

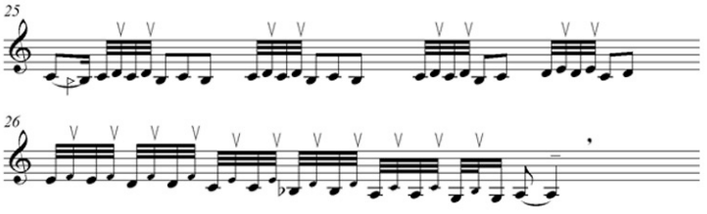
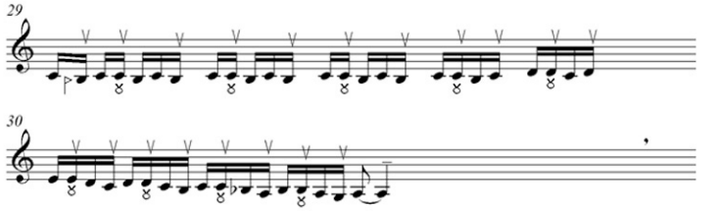
۳-۴-نقش‌مایه‌های از نوع تحریر

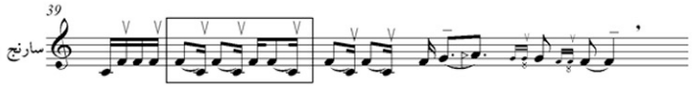
T_1: از این تحریر در درآمد و گیلکی استفاده شده است.

تصویر ۱۴

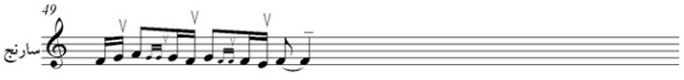
www.maktabsaba.com

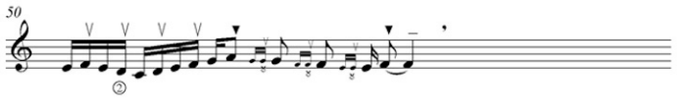
T_2: این تحریر در درآمد ارائه شده است.

تصویر۱۵

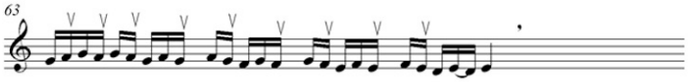
T_3: این تحریر در حاجیانی ارائه شده و در ادامه به تحریر فرودی ۲ (TFo2) وصل می‌شود.

تصویر۱۶

T_4: این تحریر در قسمت عشاق به دو صورت ارائه شده است.

تصویر۱۷

تصویر۱۸

T_5: این تحریر در نمود اول سارنج ارائه شده است و برخی به آن دو تا یکی نیز گفته‌اند.

تصویر۱۹

T_6: این تحریر نیز در سارنج ارائه شده است.

تصویر۲۰

T_7: این تحریر نیز در سارنج و برای تاکید بر شاهد موقت ارائه شده است.

تصویر۲۱

T_8: این تحریر در گیلکی ارائه شده است.

تصویر۲۲

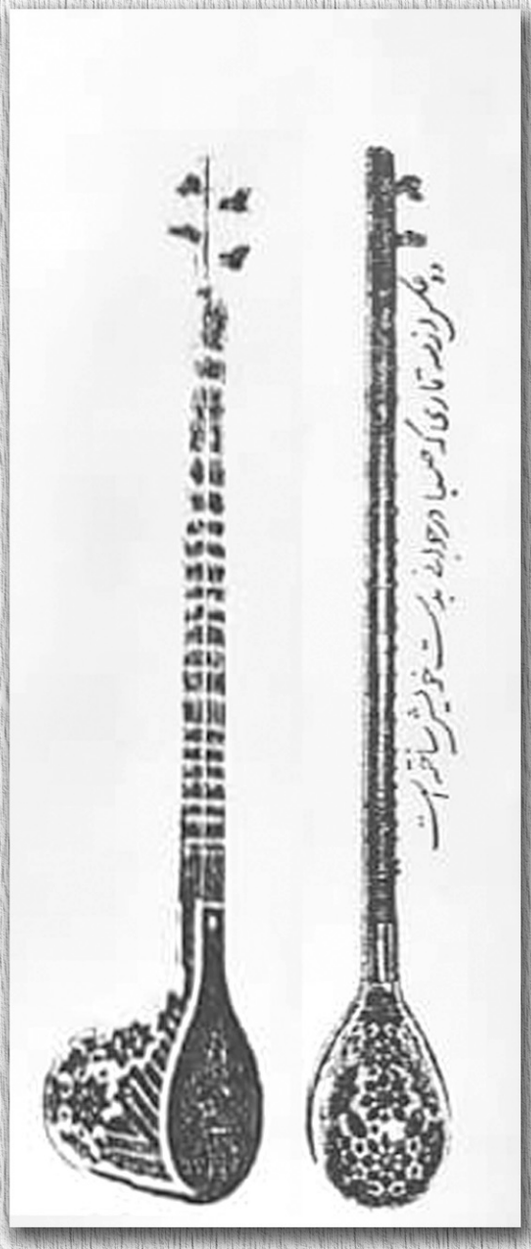
www.maktabsaba.com

۵-طرح کلی ساختار آواز دشتی در ردیف ابوالحسن صبا

شماره	نام گوشه	منطقه مدال	نقش‌مایه‌ها	توضیحات
۱	درآمد اول	درآمد-مبنا	-	
۲	شعر	درآمد-مبنا	V_1, T_1, T_2, Fo_1	
۳	حاجیانی(بیدگانی)	درآمد-مبنا	V_2, T_3, Fo_1	
٤	عشاق(درآمد اوج)	عشاق-اولیه	T_4	
٥	کرشمه عشاق	عشاق-اولیه	V_1, T_4, V_3	
٦	سارنج	سارنج-ثانویه	T_4, Fo_1	ایست موقت مد مبنا(درجه‌ی سوم پایین مد مبنا) به‌صورت مقطعی موکد می‌شود. **این تکه پیش از فرود قطعی ارائه می‌شود.**
۷	دشتستانی	درآمد-مبنا	V_2	
۸	سارنج	سارنج-ثانویه	T_6, T_7, Fo_2	
۹	گیلکی	درآمد-مبنا	V_2, T_1, T_8	**گوشه‌های گیلکی و غم‌انگیز در بعضی ردیف‌ها در ابوعطا اجرا شده‌اند.**
۱۰	غم‌انگیز	درآمد-مبنا	V_2	در این گوشه خَمِشی نیم‌پرده‌ای بر شاهد صورت می‌گیرد و حالت ویژه‌ای ایجاد می‌شود.
۱۱	سارنج	سارنج-ثانویه	T_1, Fo_2	
۱۲	چوپانی	درآمد-مبنا	V_2	حالت غم‌انگیز در این گوشه نیز ایجاد می‌شود.
۱۳	مثنوی	درآمد-مبنا	V_3	
۱٤	دیلمان	درآمد-مبنا	V_2	در بعضی از قسمت‌ها اشاره‌ای به فضای اوج صورت می‌گیرد.

جدول ۲

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.

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.

ABOLHASAN SABA

www.maktabsaba.com

09102773190
@maktab.saba
www.maktabsaba.com
info@maktabsaba.com
maktabsaba@gmail.com
t.me/setartechnique

Designed by: ROYA GRAPHIC - 2020