Shiraz-Beethoven.ir

۲. چه شد گر خاطر خرّم ندارم / غم عشق تو دارم غم ندارم
اگر مُردم مکن ماتم به مرگم / شهید بی‌کسم، ماتم ندارم.
۳. مرا از دوری‌ات بیمار کردی / به بالینم فگندی زار کردی
به من عهد محبت بسته بودی / چرا ای بی‌وفا این کار کردی.
۴. از اول بی‌وفا بودی عزیزم / به مطلب آشنا بودی عزیزم
ز بس دیدم خلاف وعده‌ات را / به هر کس آشنا بودی عزیزم.

چهارپاره‌های بالا نمونه‌ی بارز و آشنای باورهای قراردادی شاعرانه درباره‌ی عشق‌اند. عشق به‌مثابه آزمون: عاشقِ رنج‌کِشْ ناتوان و بی‌اختیار است، چون پرنده‌ای بی‌بال‌وپر. بی‌صبرانه انتظار می‌کشد، به صحرا می‌رود، خاک بر سر می‌ریزد و سوگوار و ناامید است. صدای محزون‌اش او را به مجنون، کهن‌الگوی عاشقان، شبیه می‌کند (نک. ذیل) و ابیات بر رنج و پریشانی تأکید دارند. شنوندگانِ امیر محمد این حالات را می‌شناسند، آن را خوش می‌دارند و هنگامی که موسیقی آغاز می‌شود دست می‌زنند و آه از نهادشان برمی‌آید.[۱۰]

سنّت چهاربیتی

افسوس، غم و از دست دادن [عزیزان] مهم‌ترین درون‌مایه‌ی بیان فرهنگی افغان است[۱۱] و مهم‌ترین و محبوب‌ترین سنّت بداهه‌ی چهاربیتی‌خوانی، عمدتاً بر مضامین مویه‌گر متمرکز است. کارگان شخصی خوانندگان برگرفته از دست‌مایه‌های شعری است که مُلدی‌های مشخصی را، که در هر منطقه‌ی جغرافیایی با منطقه‌ی دیگر متفاوت است، بر آن می‌گذارند. سنّت بداهه‌پردازی در اجرای چهاربیتی به انتخاب دست‌مایه‌های شعری بر می‌گردد که گاه یک پیام شخصی را پدید می‌آورد. چهارپاره‌های فراوانی در دست است که مضمون بیش‌تر آن‌ها رنج جدایی و فراق است. عشق رمانتیک در گفتمان شعری موسوم به چهارپاره‌های عشقی آشکار می‌شود؛ مضامین مهم دیگر عبارت است از جدایی و غریبی. در کوهستان‌های بدخشان (در شمال شرق افغانستان هم‌مرز با تاجیکستان) گونه‌ای چهارپاره برای مرثیه‌خوانی یافت می‌شود که آن را فَلَک می‌نامند و اشاره‌اش به چرخ گردون است که سرنوشت مردمان را رقم می‌زند (Van den Berg 1997: 351؛ Slobin 1970).[۱۲]

چنین انگاشته می‌شود که قالب چهاربیتی خاستگاه روستایی داشته است، احتمالاً سابقه‌ی

---

۱۰. برای یک بحث تازه‌تر و اجرای شعری به‌روزتر از این مویه‌گری که توسط امیر محمد اجرا شده و تمرکز اشعار آن بر ویرانه‌های کابل در دهه‌ی ۱۹۹۰ است نک. Doubleday 2007: 287-288.
۱۱. برای یک گزارش راهگشا از اجرای پُرشور داستان‌سرایی قوم پشتون نک. Grima 1993 که بر اساس یک کار میدانی در میان زنان شمال غرب پاکستان تهیه شده است.
۱۲. در فَلَک ممکن است از چهاربیتی و یا رباعی ــ دیگر قالب ادبی چهاربخشی با سیزده هجاــ استفاده شود.

Shiraz-Beethoven.ir

۱. گل را از دست من بگیر و بو کن / میان هر دو زلفانت فرو کن
اگر مرا ندیدی توی خانه / گل را بشکاف [اصل: کشکاف؟] با گل گفت‌وگو کن.
۲. سرم درد وای سرم درد وای سرم درد / سر دل وا کنم باغ گل زرد
سر دل وا کنم زخم‌ها ببینی [اصل: ببینیم؟] / که زخم کاری دل می‌کنه درد.
۳. دو تا خال برِ رویِ تونم [توام] من / دو تا نارنج خوش‌بوی تونم من
چرا بیهوده می‌گردی به صحرا / بزن تیرم [اصل: تیره] که آهوی تونم من.

در این ابیات سه دیدگاه شاعرانه‌ی متفاوت می‌توان دید: مذکر، جنس نامشخص و مؤنث. در چهارپاره‌ی ۱ معشوق گیسوانی (زلفی) دارد که طره‌های هوس‌انگیزش طبق معمول گردادگرد چهره‌ی زنانه را در برمی‌گیرد. در چهارپاره‌ی ۲، مانند بیش‌تر چهارپاره‌ها، جنسیت خاصی را [برای شاعر] نمی‌توان مشخص کرد. این چهارپاره درد عشق را می‌نمایاند و مفهوم «زخم دل» به هر احساس جریحه‌دار شده‌ای ممکن است اطلاق شود. در چهارپاره‌ی ۳ تصویری برعکسِ تصویر شکارچی ـ آهو [که در چهارپاره‌ی زینب هروی آمده بود] ارائه و دیدگاهی زنانه نشان داده می‌شود. شخصیت اول شعر در اینجا می‌گوید: «بزن تیرم» زیرا «من آهوی توام». این نکته به‌خوبی قابل مقایسه است با چهارپاره‌ی زینب که پیش‌تر نقل شد و در آن آمده: «تو آهوبره‌ای منم شکاری». برای اجرا، چهارپاره‌ی ۲ انعطاف‌پذیر و مناسب [هم برای بیان احساسات مردانه و هم زنانه] است حال آن که چهارپاره‌ی ۱و۳ موضوعی حساس دارند. چهارپاره‌ی ۱ به‌روشنی به [معشوق] زن و چهارپاره‌ی ۳ به [معشوق] مرد اشاره می‌کند. روی‌هم‌رفته انتخاب‌های زیده نشان می‌دهد که شور احساسات دخترانه و زنانه در ترانه‌های آن‌ها بیان می‌شود: اشتیاق عاشقانه، احساس شکست عشقی، امید برای وفاداری و استواری در عشق و رنجی که درد جدایی دارد. این ترانه‌ها کاربرد آزادانه‌ی دیدگاه‌های شاعرانه را نیز می‌نمایاند.

چهارپاره‌هایی با موضوع حرمان (غریبی)

موضوع جدایی و حرمان هم در ترانه‌های زنان و هم در ترانه‌های مردان اهمیت دارد اما در این اشعار هم دیدگاه‌های جنسیت‌محور را می‌توان تشخیص داد. در سرزمین‌های وسیعی کاملاً فراسوی افغانستان، در ایران و تاجیکستان، مویه‌هایی بر پایه‌ی چهاربیتی می‌توان دید که غریبی نامیده می‌شوند. این واژه که به معنی بی‌نوایی یا حرمان است به تنهایی و دوری از خانه بدون هیچ حمایتی گفته می‌شود که این احساس با فرهنگ افغانستان به‌طور خاص هم‌خوانی دارد.

استیون بلام در مطالعات خود درباره‌ی اجرای چهاربیتی در شرق ایران خاطر نشان می‌کند که بسیاری از متون ممکن است تصویری خیالی از سرگردانی و تنهایی را بازنمایی کنند (Blum 1974: 101) و نیز می‌گوید که پیشه‌وران دوره‌گرد (کارگران آهنگر، نوازندگان مردم‌پسند) جایگاه

Shiraz-Beethoven.ir

دارد. در سازهای مضرابی این فنون شامل دو محور «انگشت‌گذاری»[۵] و «مضراب‌گذاری» است. آموزش این فنون، در روش‌های آموزشی موجود، به فراگیری ردیف موسیقی ایران وابسته است. به نظر می‌آید می‌توان این وابستگی را تا حد زیادی کاهش داد.

۳.۱. فن و محتوا: منطقِ پنهان

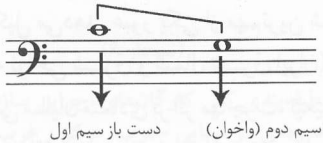
در مقایسه‌ی دو محور بالا، و نیز آنگاه که نوازنده‌ای را با نوازنده‌ی دیگری بسنجیم، فنون انگشت‌گذاری را انعطاف‌پذیرتر از فنون مضراب‌گذاری می‌یابیم؛ به این معنی که در مورد اجرای یک محتوای خاص کلاسیک، تفاوت فنی احتمالی بین آن دو نوازنده، بیش‌تر مربوط به انگشت‌گذاری است تا مضراب‌گذاری. به بیان دیگر، فنون مضراب‌گذاری سازهای مضرابی موسیقی دستگاهی ایران، از عمومیت و قانونمندی بیش‌تری برخوردارند. این به‌معنای وجود نوعی منطق و سازمندی با سطح مشخصی از قابلیتِ دریافت و انتقال توسط هوش معمولی در این فنون است، که در کنار شرایط و مناسبات اجتماعی-فرهنگی لازم، آموزش و عمومیت‌شان را در (حداقل) صد و اندی سال اخیر ممکن ساخته است. قابلیت دریافت و انتقال این فنون مضرابی، بی‌شک مبتنی بر زیرساختی ذهنی-فنی است که طبیعتاً بین انسان‌های درگیر با این مسئله (نوازندگان) در بازه‌ی زمانی یادشده تغییر چندانی نکرده است. چنین ویژگی‌ای مستلزم استقلال این منطق، از خودِ روایت‌ها و یا کارگان و ترکیب‌های موسیقایی است. نوازنده‌ای که ردیف میرزاعبدالله را به عنوان سرمشق فراگرفته باشد، در نواختن ردیفِ مثلاً میرزا حسینقلی، با مشکل مضراب‌گذاری مواجه نخواهد شد. پس در این صورت باید بتوان منطق یادشده را از خلال مضراب‌گذاری ترکیب‌ها و مُتیف‌های ردیفِ سازهای مضرابی، به‌گونه‌ای استخراج و تدوین کرد که بدون نیاز به آموزشِ یک روایت خاص از ردیف موسیقی ایران، فراگرفتنی و آموختنی باشد. در صورت دست‌یابی به چنین قواعدی، می‌توان «درست نواختن» را از «چه‌چیز نواختن»، و «فن» (تکنیک) را از «محتوا» جدا کرد. این دستاورد نتایج مهمی در آموزش این موسیقی خواهد داشت: تدوین دستورهای آموزشی یک‌دست‌تر، و آموزش بنیادهای بداهه‌پردازی موسیقی ایرانی فارغ از ردیف‌ها، از حداقل فواید این اتفاق خواهد بود. بخش‌های بعدی این نوشتار به شرح این سازمندی و پیامدهای استفاده از آن می‌پردازد.

۲. موسیقی آوازی ایران: دوگانه‌ی «تک-اشاره»

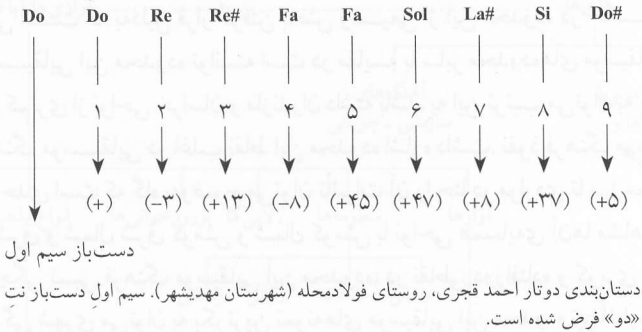
۱.۲. بازتاب زبان فارسی بر مضراب‌ها

موسیقی ایرانی از جنبه‌ی اجرا، مبتنی بر دوگانه‌ی «تک-اشاره» است. واحدهای صوتی

۵. سنتور از این مورد بی‌نیاز است. در این ساز، استفاده از وضعیت(پزیسین)های گوناگون جایگزین «انگشت‌گذاری» است.



نظام کوک دوتار فولادمحله برای اجرای اغلب قطعات



دستان‌بندی دوتار احمد قجری، روستای فولادمحله (شهرستان مهدیشهر). سیم اولِ دست‌باز نتِ «دو» فرض شده است.

• نی (لَـلِـه، لَـلِـه‌وا) بی‌تردید مهم‌ترین و رایج‌ترین ساز این محدوده است که در نقش همراهی‌کننده‌ی خوانندگان، به‌عنوان ساز بومی در زندگی روستایی ـ عشایری (اغلب در سَنگسَر) کاربرد دارد. تنها تعدادی از قطعه‌های سازی این محدوده با تک‌نوازی نی (لَـلِه، لَـلِه‌وا) نواخته می‌شوند و اغلب ترانه‌ها، آوازها و منظومه‌های عاشقانه، حماسی و آیینی متعلق به کارگان آوازی این محدوده نیز می‌توانند با این ساز (برای همراهی خواننده) اجرا شوند. تکنیک اجرا و رنگ صوتی حاصل از نی(لَـلِه)های این محدوده تفاوت چندانی با لَـلِه‌واهای مازندران ندارد و مانند سایر نی‌های ناحیه‌ی کومش با تکنیک نفس بَرگردان و با لب نواخته می‌شوند.

• دایره (دَبْ) و ضرب در محدوده‌ی موسیقایی شمالِ کومش حضوری فعال دارند و اغلب برای همراهی خوانندگان، نوازندگان دیگر سازها و رقص‌ها به‌کار می‌رود.

رقص‌ها از مهم‌ترین رقص‌های این محدوده می‌توان به رقص یری‌یری و چُوچُو (رقص عشایری) در سَنگسَر و رقص‌هایی چون چوب‌بازی، زرگری، قاسم‌آبادی (از گیلان)، رقص گهواره و گاه رقص استکان در شهمیرزاد و فولادمحله اشاره کرد.

پ. محدوده‌ی موسیقایی جنوب، مرکز و غرب کومش

۱. حدود جغرافیایی حدود جغرافیایی این محدوده را از شرق به غرب، بخش‌های

نوازندگان سازهای «مردانه» در مقطع تحصیلی پایین‌تر نیز دچار کمبود است، هرچند که این
روال نزد گروه‌های سنی مختلف بی‌تردید سیری خطی در پیش نمی‌گیرد. از سوی دیگر
نوازندگان مؤنث، به‌طور متوسط، در گروه‌های موسیقی مقاطع ابتدایی و راهنمایی بیش از
نیمی از کل تعداد نوازندگان را تشکیل می‌دهند، اما در گروه‌های موسیقی دبیرستان سهم‌شان
کم‌تر از پنجاه درصد است.

با نگاهی به بُعد زمان، می‌بینیم که روی‌هم‌رفته درمورد جمع کل سازهای «مردانه»
برسهم مؤنث میانگین در آخرین بازه بالاتر از بازه‌ی اول است. (همین تأثیر هنگام درنظر
گرفتن گروه‌های سازی «مردانه» به‌طور جداگانه نیز، جز درمورد سازهای باس و کوبه‌ای
دیده می‌شود.) این را می‌توان گواه عدم تفکیک جنسیتی به‌حساب آورد تا وقتی که متوجه
می‌شویم برسهم مؤنث برای سازهای «زنانه» نیز در گذر زمان به‌طور خطی افزایش می‌یابد
(افزایشی که به‌لحاظ آماری درمورد کلارینت، فلوت و اُبوا بسیار چشم‌گیر است). در
حقیقت، برسهم مؤنث کلی چه در دسته‌های هم‌نواز و چه در ارکسترها در گذر زمان
به‌طور خطی افزایش می‌یابد، و تأثیر به‌لحاظ آماری چشم‌گیر است.

همه‌ی این‌ها گویای این است که عدم تفکیک جنسیتی طبق باور عرفی صرفاً نتیجه‌ی
حضور فزاینده‌ی نوازندگان مؤنث در دسته‌های هم‌نواز و ارکسترها در گذر زمان است. م
برای سنجش این فرضیه هم‌بستگی‌های عضوی بین سال برنامه و برسهم مؤنث برای هر سا
و ترکیب‌های مختلف همه‌ی سازهای «مردانه» با همه‌ی سازهای «زنانه» در هر مقطع تحصیلی
موجود ترتیب دادیم و برسهم مؤنث کل را در همه‌حال ثابت نگه داشتیم. نتایج در جدول
آمده است. تمرکز روی سازهای «زنانه» در مقاطع راهنمایی و دبیرستان به ما نشان داد که ا
هشت هم‌بستگی عضوی هفت‌تای آن‌ها مثبت‌اند و پنج‌تا از آن‌ها هم به‌لحاظ آماری چشم‌گی
به‌نظر می‌رسند. بدین معنا که با ثابت نگه داشتن برسهم مؤنث کل، برسهم افراد مؤنثی که سا
«زنانه» می‌زنند به‌واقع در گذر زمان افزایش پیدا می‌کند. این نکته درمورد «ترکیب زنانه» نی
صادق است. ماندن در مقاطع راهنمایی و دبیرستان این بار با تمرکز روی سازهای می‌دهد
نتایج نشان‌داده‌شده در رابطه با سرگروه‌های دسته‌های هم‌نواز و همه‌ی موارد «مردانه» ب
ما نشان داد که هیچ‌کدام از ضریب‌های هم‌بستگی عضوی به چشم‌گیری آماری نمی‌رسند و
تا از ۱۷ تای آن‌ها منفی‌اند. بنا بر این، با ثابت نگه داشتن برسهم مؤنث کل، شواهدی ندار
که نشان دهد برسهم مؤنث نوازندگان سازهای «مردانه» در گذر زمان تغییری کرده است. البت
هم‌بستگی عضوی منفی برای «ترکیب مردانه» در مقطع راهنمایی به‌لحاظ آماری چشم‌گیر است
و حکایت از این دارد که برسهم مؤنث نوازندگان سازهای مردانه در گذر زمان افت می‌کند.

Shiraz-Beethoven.ir

به این مقام افزوده است.[۳۲] این موضوعی اساسی‌ست؛ همیشه باید بدنه‌ی هر مقام را بسط داد. آزادی و خلاقیت از ضابطه‌های مقام مهم‌ترند. نزد موسیقی‌دانان عثمانی زیبایی مُلدی از خود مقام مهم‌تر بوده است برای همین من موسیقی عثمانی را بیش‌تر «مُلدی‌محور» می‌دانم تا «مقام‌محور». برای مقام‌محور بودن باید ضابطه‌های مقام را در هر حال سفت و سخت رعایت کرد مثل نمونه‌ی موسیقی هندی یا موسیقی ایرانی. اگر به‌جای بزرگ داشتنِ ضابطه‌های مقام بیش‌تر به آزادی مُلدیک اهمیت بدهیم موسیقی بیش‌تر «مُلدی‌محور» می‌شود.

- **می‌خواهید بگویید در موسیقی عثمانی مُلدی می‌تواند تا حدی از چارچوب پیش‌ساخته‌ی مقام خارج شود؟**
- بله، در طی زمان و نزدیک به قرن بیستم چنین آزادی عملِ مُلدیکی در موسیقی عثمانی ایجاد شده بود و گسترش می‌یافت. از یاد نبرید که در این زیبایی‌شناسی اگر می‌خواهید مقامی را با یک تقسیم یا یک آهنگ‌سازی «تعریف» کنید یا «نشان» بدهید باید ضابطه‌های سیر آن را کاملاً رعایت کنید اما وقتی مثلاً در کنسرت تقسیم می‌نوازید یا در حال ساخت یک آهنگ هنری هستید قرار نیست مقام مورد نظر را برای کسی تعریف کنید و باید آزاد باشید. البته باید دانست که از کار درآوردن یک تقسیم خلاقانه، جالب و موفق به‌هیچ‌وجه ساده نیست و فقط از عهده‌ی موسیقی‌دان‌های قوی و بااستعداد برمی‌آید. نواختن یک تقسیم خوب دشوارتر از ساخت یک پیشرو یا ساز سماعی‌ست چون اولی بداهه است.

- **تقسیم‌های تُرکی با وجود تمام این عناصرِ بالاخره از پیش آماده مثل سیرها و مُلدی ـ تیپ‌ها واقعاً تا چه حد بداهه‌اند؟**
- بستگی به موسیقی‌دان دارد. موسیقی‌دان‌های معمولی یقیناً مُلدی‌های پیش‌ساخته و قبلاً شنیده‌شده را مرتب به‌کار می‌گیرند اما موسیقی‌دان‌های استثنایی یا باید مُلدی‌های جدید ابداع کنند و یا باید مُلدی‌های شناخته‌شده را به‌هر حال به‌نحوی تغییر بدهند، مثلاً حداقل آغاز یا اختتام‌شان را متحول کنند. در مجموع، تغییرِ نحوه‌ی اختتام یا فرودِ یک مُلدیِ پیش‌ساخته آسان‌تر از تغییر آغاز آن است. در هر صورت هیچ شکی نیست که ذهن هر موسیقی‌دان پُر از مُلدی ـ تیپ‌ها یا حداقل مُتیف ـ تیپ‌ها به‌خاطر سپرده‌شده است اما موسیقی‌دانِ خوب باید این‌ها را به‌نوعی دگرگون کند. بله تقسیمْ

---

۳۲. دو قطعه از این چهار قطعه را می‌توان به‌ترتیب با اجرای علاءالدین یاواشجا و کُر رادیو تلویزیون ترکیه در نشانی‌های زیر گوش داد:

http://www.youtube.com/watch?v=XE6AB7OX7xI&feature=related
http://www.youtube.com/watch?v=OyE6CEACkV4