

غیر حرفه‌ای مشاعره در ادْمُثُن کانادا یا در مجالس غیر رسمی در هند، پاکستان و کانادا بر نوار بود که مجموعه‌ای از ۱۱۶ شعر آواخوانی شده را تشکیل می‌داد. شماری از این ضبط‌ها در محیطی غیر رسمی تهیه شدند. الگوی موسیقایی مبنا، تنها، زیرایی و وزن عروضی در همه‌ی شعرها مشخص شد. به‌علاوه، الگوهای موسیقایی هشتاد و یک شعر جزء به جزء آوانگاری شد، واریاسیون‌های ملّیدیک و ریتمیک آن‌ها در نت نوشت آمد و چند بیتی از هر شعر نیز هجانگاری شد. آوانگاری کامل و بیت به بیت از نوزده شعر نیز تهیه شد. سپس پرسش‌های پی‌گیری در مورد عناصر موسیقایی برای ده نفر قرائت‌گر مطرح شد و ضبط‌های متعدد از آوازها و آواخوانی مذهبی با ترنم مقایسه شد.

واژه‌شناسی موسیقایی به‌کاررفته در اینجا نشان‌دهنده‌ی نوعی توافق بین کاربری هندی - پاکستانی و کاربری غربی است. انگلیسی‌جا افتاده در هند و پاکستان به‌لحاظ‌گزینش واژه‌های موسیقایی و دلالت معنایی آن‌ها بازتاب‌هایی از زبان محلی - در اینجا اردو - هندی - در خود دارد. در زبان اردو قرائت به هردو شیوه‌ی گفتاری و آواخوانی را با واژه‌ی کلی پَرنا (خواندن) متن مشخص می‌کنند، چه ترنم سه (با آواخوانی) باشد و چه تحت‌اللفظ سه (با گفتار). با این حساب، واژه‌ی «آواخوانی» در انگلیسی هندو - پاکستانی به‌کار نمی‌رود. در عوض، به‌کارگیری «قرائت» و «خواندن» هم در مورد شیوه‌ی گفتاری و هم در مورد شیوه‌ی آواخوانی قرائت معمول است. گاه با اطلاق «خواندن» به شیوه‌ی گفتاری و «قرائت» به شیوه‌ی آواخوانی بین این دو فرق قائل می‌شوند (مثلاً: Naīm 1965: 6, note 142)، اما این نوع معنی کردن قطعیتی ندارد. پس در اینجا واژه‌ی «آواخوانی»، هرچند برای هندو - پاکستانی‌ها ناآشناست اما برای ترنم و سایر فرم‌های مرتبط با آن به‌کار می‌رود، «قرائت موسیقایی» حکم مترادفِ موردی آن را پیدا می‌کند، تا در تضاد با «قرائت گفتاری» قرار گیرد. البته هر جا گفته‌های مطلعین نقل شده واژه‌ها دست‌نخورده مانده‌اند.

واژه‌ی «آواز» در پیوند با گیت (*gīt*) اردو - هندی مطرح شده و در این مقام در مورد آوازهای محلی و مردم‌پسند به‌کار می‌رود. به‌دلیل هم‌پیوندی با «آوازخوانی» (*gana*) نیز می‌تواند ترانه‌ی کلاسیک سُبک و کلاسیک هنری را شامل شود. «آواز» و «آوازخوانی» هیچ‌کدام از جنسی نیستند که به تمام کاربردهای صدای آواز قابل اطلاق باشند و بدون تردید آواخوانی را دربر نمی‌گیرند. بنا بر این، به‌منظور جلوگیری از سردرگمی بین این دو رده‌ی از بنیان جدا - آوازخوانی و آواخوانی - واژه‌های «آواز» و «آوازخوانی» در اینجا مطابق با کاربری هندو - پاکستانی مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

توافق دیگر، بین کاربرد موسیقایی و کاربرد زبان‌شناختی، در استفاده از واژگان «وزن» و «ریتم» بازتاب یافته است. در راستای شفاف‌سازی، «وزن» فقط در رابطه با شعر به‌کار

محدوده‌ی تزیین و نت‌های متناوب بیرون نمی‌روند (نمونه‌های ۳۶، ۳۷)، چیزی مشابه همان که لیست در دگرش‌های بالاد مشاهده کرده است (List 1957: 105, 109).

ریتم. ساختار ریتمیک ترنم بر اساس وزن شعر بنا می‌شود. واحدهای زمانی کوتاه و بلند، در تطابق با هجاهای کوتاه و بلند، مبنای ریتم ترنم را به همان شکل آهنگینی درمی‌آورند که از وزن شعر برداشت می‌شود. تنوع این واحدها از نهایت بی‌نظمی، آنجا که هیچ کلام از واحدهای کوتاه و بلند کشش ثابتی ندارند و تزیین موجب افزایش تفاوت کلی در ریتم می‌شود (نمونه‌های ۵، ۳۶)، تا نهایت نظم، که در آن هر دو واحد هم درازایی ثابت و هم رابطه‌ی دوجانبه‌ی پایداری دارند و به ترتیب با نت‌های چنگ و سیاه غربی به بهترین نحو نمایش داده می‌شوند (نمونه‌های ۱۷، ۲۸)، را در بر می‌گیرند. هنجار مناسب برای ترنم ظاهراً جایی بین این دو نهایت واقع است، که واحد نمایانگر هجای کوتاه از کششی نسبتاً پایدار و مشابه نت چنگ برخوردار می‌شود. واحد نمایانگر هجای بلند از نظر کشش و ساختار ریتمیک با معادل دو واحد کوتاه فرق دارد، معمولاً شکل یک واحد بلند یا دو واحد کوتاه ملیسماتیک را به خود می‌گیرد، ولی به شکل الگوهای ریتمیک پیچیده‌تری مثل  یا  نیز دیده می‌شود، تا جایی که به شکل یک واحد ملیسماتیک بسط‌یافته بدون رابطه‌ی ریتمیک مشخص با واحد کوتاه نیز درمی‌آید. گاه یک هجای بلند بی‌تأکید را می‌توان با یک واحد کوتاه نمایش داد. دامنه‌ی این تغییرپذیری گسترش می‌یابد و سکوت‌های پس از هر جمله در نقطه‌ی ایست و در پایان مصراع را نیز دربر می‌گیرد. نتیجه، یک ساختار ریتمیک مرکب و انعطاف‌پذیر است که در آن واحد کوتاه در مقام یک ضربان عامل تأمین نظم می‌شود، واحد بلند و سکوت یا وقتی اندازه‌ی استاندارد دوبرابر طول واحد کوتاه را دارند به تقویت نظم مزبور می‌پردازند یا، با خدمت به بی‌نظمی و دگرش ریتمیک، آن را به هم می‌زنند.

میزان استفاده از این آزادی ریتمیک نه تنها به قرائت‌گر و حس درونی او از ریتم بلکه به خود وزن نیز بستگی دارد. وزن‌های منظم که از چند رکن یکسان تشکیل شده‌اند الگوی ریتمیک منظمی را در خود دارند که تحقق موسیقایی آن تکرار زنجیره‌ای متوالی از واحدهای کوتاه و بلند را ایجاب می‌کند. اگر هر دو واحد دارای درازا و رابطه‌ی استاندارد باشد تکرار این زنجیره به ایجاد الگوی ریتمیک منظمی می‌انجامد که در بطن خود از ضرب یا ضربان برخوردار است (نمونه‌های ۱۷، ۲۴، ۲۸، ۳۲). سکوت‌های کوتاه گاه به گاه بین جمله‌ها و دگرش‌های اندک در طول هجا در این حرکت ریتمیک بنیانی بهام ایجاد نمی‌کنند. ریتم موسیقایی منظمی که به کمک روایت‌های آوازی بی‌شمار از شعرهایی با وزن‌های منظم یا تقریباً منظم بنا شده روی قرائت آن‌ها نیز تأثیر گذاشته است،

ملی محسوب می‌شود و درباره‌ی ساختار و نمادوری آن رساله‌ها نوشته شده است. ● محورِ راغی. به‌نظر می‌رسد آهنگ‌هایی که این نام را بر خود دارند بیانگرِ ریشه‌دار بودن در سرزمین، در اینجا ولایتِ راغ، یا، به‌بیان ساده‌تر، باغ و بوستان‌اند و به همین دلیل بیان مثبت‌تری دارند: بودن در خانه‌ی خود، با نزدیکانِ خود، در مکانِ آشنای خود، در سرزمینِ خود. بنابر این راغی متضادِ فلک است که از جداییِ حاصل از گردشِ آسمان و چرخِ فلک گلايه دارد. به‌نظر می‌رسد اینجا به تفاوتی مهم می‌رسیم که به‌صورتِ موسیقایی با تفاوت میان ملودی‌های دارای وزن آزاد و ملودی‌های موزون متجسم شده است.^۳

برای این که عمیق‌تر وارد جهانِ جذابِ خنیگران شویم، کمی روی گونه‌ی حماسی، که روز به روز در آسیای داخلی کمیاب‌تر می‌شود و من درباره‌ی آن اطلاعات دست‌اولی دارم، مکث می‌کنم.

۱. کورآغلی خوانی در آسیای داخلی

از آذربایجان تا قرقیزستان، حماسه‌ی کورآغلی بدون شک رایج‌ترین حماسه‌ای است که خنیگرانِ ترک، به‌ویژه از قرن هفدهم میلادی به بعد، می‌خوانند.^۴ این حماسه برای برخی از خنیگرانِ آناتولی نیز آشناست اما در اواسطِ قرن بیستم از کارگان آن‌ها حذف شده است. گذشته از روایاتی که به زبان‌های مختلفِ ترکی وجود دارد، خنیگرانِ ارمنی، گرجی و تاجیک نیز از آن الهام گرفته‌اند. این حماسه نزد آذری‌ها، قره‌قالپاق‌ها، ترکمن‌ها و تاجیک‌ها بیشتر از هر جای دیگری گسترش یافته و در تاجیکستان به یک کارگان و یک هنر مستقل تبدیل شده است. تعداد بسیار کمی از حافظ‌های تاجیکی که خود را با بربطِ کوچکِ دوسیمه، دُمبَره،^۵ همراهی می‌کنند دسته‌ای جداگانه تشکیل می‌دهند: گورگولی‌خوان‌ها، که کارگان‌شان به‌تمامی (یا تقریباً به‌تمامی) منحصر به این حماسه است.

۳. این قطب‌بندی را در سنت‌های دیگر نیز، مثل زهیربگ بلوچی که وقتی به یاد کسی می‌افتند — بنابر این در فراق — خوانده یا نواخته می‌شود یا همچنین غربتِ آناتولی که وقتی دور از خانه باشند آن را می‌نوازند، می‌بینیم.

۴. شخصیتِ کورآغلی به یک واقعیت تاریخی مربوط می‌شود. به احتمال قوی او یک یاغی شریف با اصلیت ترکمنی بوده که در قرن شانزدهم میلادی در آذربایجان رشد کرده است. افسانه‌ی او را خنیگرانِ آسیای میانه، که در هر فرهنگی به‌شیوه‌ی خود درباره: این شخصیت داستان‌سرایی کرده‌اند، اشاعه داده‌اند. به‌نظر می‌رسد روایت‌های اندکی از داستان کورآغلی و ... شته باشد که به‌اندازه‌ی روایتی که اینجا ارائه می‌شود پُرشاخ‌وبرگ باشند.

۵. یا دُمبَرک، دوتارِ مَیْده، دوتار.

Shiraz-Beethoven.ir

بنیان‌های خردورزانه‌ی مکتب منتظمیه*

بارقه‌هایی از عقلانیت مُدرن در رسالات موسیقی قرون هفتم تا نهم هجری قمری



مقدمه

مقاله‌ی حاضر به بررسی برخی از مصادیق خردورزی در مکتب منتظمیه‌ی بغداد می‌پردازد. این مکتب موسیقایی که صفی‌الدین ارموی و اعقاب وی را به آن منتسب می‌دانیم (Wright 1978: 1)، بستر طرح جدی‌ترین و دقیق‌ترین موضوعات نظری در موسیقی‌شناسی حوزه‌ی اسلامی قرون وسطا محسوب می‌شود. البته شاید نظریه‌پردازی‌های فارابی پیرامون موسیقی جهان اسلام، در برخی جنبه‌ها (مثلاً در بحث ایقاعات) حتا دقیق‌تر و موشکافانه‌تر از مباحث مطروحه از سوی منتظمیون باشد و البته به دلیل همین دقتِ نظر کمیاب اوست که به حق وی را آغازگر موسیقی‌شناسی اسلامی می‌دانیم؛ آراء صفی‌الدین و پیروان او نیز بر اساس یا در نقد آراء فارابی شکل گرفته‌اند، با این حال اهمیت و جایگاه مکتب منتظمیه، محصول «تداوم» طرح و بررسی موضوعاتِ قدیم و جدید و امکان ردیابی سیر تحول مفاهیم، همچنین به‌کار گرفتن نگاهی انتقادی و جزءنگر به موضوعات است. این رویکرد به ایجاد گفتمانی منجر شد که موسیقی‌شناسی اسلامی را تا چندین قرن (تا حدود دوره‌ی

۱. در این مقاله از اصطلاح «زی» به مفهوم خاصی استفاده است، که برای آگاهی از آن می‌توانید به پی‌نوشت مقاله رجوع کنید.

ساز	دسته و کُد عددی فعلی در نظام ه- ز	دسته و کُد عددی پیشنهادی در نظام ه- ز
دایره‌زنگی (طبل طوقه‌ای با سنج‌هایی که در طوقه کار گذاشته شده‌اند)	طبل‌های طوقه‌ای یک‌طرفه ۲۱۱.۳۱۱	← طبل طوقه‌ای یک‌طرفه با سنج ۲۱۱.۳۱۱+۱۱۱.۱۴۲
طبل ساعت‌شنی تُشکوه موکوپِیلا (مجهز به یک صغیر یا پوست‌آواز در جعبه‌ی صوتی)	طبل به‌شکل ساعت‌شنی دو‌طرفه ۲۱۱.۲۴۲	← طبل به‌شکل ساعت‌شنی دو‌طرفه با صغیر ۲۱۱.۲۴۲+۲.۴
ویلا دامور (با وترهای همخوان)	بربط‌های جعبه‌ای با دسته‌ی متصل که با کمانه نواخته می‌شوند ۳۲۱.۳۲۲-۷۱	← بربط‌های جعبه‌ای با دسته‌ی متصل که با کمانه نواخته می‌شوند با وترهای همخوان ۳۲۲.۳۲۱-۷۱+۳

شکل ۲. طرح پیشنهادی برای واردکردن سازهای فرعی به طبقه‌بندی ه- ز.
تغییرات پیشنهادی با زیرخط آمده‌اند.

ساز	دسته و کُد عددی فعلی در نظام ه- ز	دسته و کُد عددی پیشنهادی در نظام ه- ز
زیلفُن آفریقایسی (مثل بالافُن با کدوی قلبانی به‌عنوان تشدیدگر مجهز به صغیر)	مجموعه‌چوبه‌های برکوبشی ۱۱۱.۲۱۲	← مجموعه‌چوبه‌های برکوبشی با صغیر در جعبه‌ی صوتی ۱۱۱.۲۱۲+۲.۴(۳)
تیغه‌صدا با اشیاء جغجغ‌کننده روی صفحه‌ی صوتی	تیغه‌صدا با تشدیدگر ۱۲۲.۱۲	← تیغه‌صدا با تشدیدگر، با جغجغه روی صفحه‌ی صوتی ۱۲۲.۱۲+۱۱۲(۲)
تیغه‌صدا با حلقه‌هایی در اطراف تیغه‌ها (نک. شکل ۵)	تیغه‌صدا با تشدیدگر ۱۲۲.۱۲	← تیغه‌صدا با تشدیدگر، با جغجغه دور تیغه‌ها ۱۲۲.۱۲+۱۱۲(۱)

شکل ۳. طرح پیشنهادی برای واردکردن سازهای فرعی به طبقه‌بندی ه- ز. با ذکر محل آن‌ها.
تغییرات پیشنهادی با زیرخط آمده‌اند. قسمت‌های ایتالیک‌شده‌ی کدها مربوط به قسمت‌های ایتالیک‌شده در توصیف
تغییر دهنده‌هاست.

بنوازی باز روی کمانچه خوب از آب در نمی‌آیند و نیاز به ترجمه‌ی هنری به زبان کمانچه دارند. بنا بر این من علاوه بر آنچه از اساتیدم آموخته بودم دست به آزمون و خطای شخصی زدم: مثلاً بعد از یاد گرفتن یک ردیف، بارها و بارها کمانه‌کشی‌های آن را تغییر دادم؛ یک‌بار کل آن را با کمانه‌های ممتد زدم و بار دیگر با انواع کمانه‌های مضربی و از این دست تجربیات. این مشکل ردیف‌ها برای کمانچه مرا به این سمت سوق داد که هم‌روی نواخته‌های باقرخان، حسین‌خان اسماعیل‌زاده، ابوالحسن صبا، حسین یاحقی و اصغر بهاری هم عملاً تحقیق کنم و تلاش کنم فوننی را که آن‌ها در اجراهایشان استفاده کرده‌اند برای کمانچه‌نواختن ردیف‌ها به کار بیندم.

- فکر می‌کنی تا چه حد در این کار موفق بوده‌ای؟ اصلاً این ایده چه قدر عملی است؟
- این که چه قدر موفق بوده‌ام را من نباید ارزیابی کنم اما باید در نظر داشت که بخشی از ردیف میرزا عبدالله شاید اساساً برای کمانچه مناسب نباشد و چه قدر خوب بود اگر کارگان خاص کمانچه‌ی مکتب خوشنواز که هم‌دوره‌ی علی‌اکبر فراهانی بوده را در اختیار می‌داشتیم.

- به نظرت ممکن است همان‌طور که برای تار و سه‌تار ردیف خاصی طراحی شده بوده است کمانچه‌نوازان هم در دوره‌ی آقا علی‌اکبر دارای ردیفی خاص بوده باشند؟
- به هر حال آن‌ها هم حتماً مدلی آموزشی از همین توالی گوشه‌ها که مخصوص این ساز بوده است را در اختیار داشته‌اند، منتها ممکن است کارگان مدل آن‌ها به انسجام و گستردگی ردیف فراهانی‌ها نبوده و یا این که کمانچه‌نوازان بعدی با این مدل آزادانه‌تر برخورد کرده و به اندازه‌ی نوازندگان تار و سه‌تار در فکر انتقال و حفظ موبه‌موی آن نبوده‌اند. تا آنجا که می‌دانیم تنها کمانچه‌نواز دوره‌ی قاجار که ردیف تار کار کرده بوده باقرخان است. اصلیت باقرخان بختیاری است و به هر حال بعید نیست که حالت‌هایی از آن فرهنگ موسیقایی محلی در سازش باقی مانده باشد. او در اصفهان نزد موسی کاشی کار می‌کند که از او نمونه‌ای در دست نیست و سپس وقتی داماد آقا حسینقلی می‌شود، نه این که عیناً کارگان آن‌ها را اجرا کند، اما تحت تاثیر مکتب فراهانی قرار می‌گیرد. اما زنجیره‌ی آموزشی حسین‌خان اسماعیل‌زاده با واسطه‌ی پدرش مستقیماً به خوشنواز می‌رسد که از مکتب فراهانی جداست. اصغر بهاری نیز از پدربزرگش، علی‌خان، که شاگرد اسماعیل‌خان، پدر حسین‌خان اسماعیل‌زاده باشد، تعلیم گرفته که بنا بر این مکتب آموزشی او نیز با فراهانی‌ها متفاوت است.