ردیف موسیقی دستگاهی ایران

چاپ دوم

نوشته: برونو نتل

ترجمه: علی شادکام

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

رمئو و ژولیت

نوشته ویلیام شکسپیر

ترجمه علی سادات

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مقدمهٔ نویسنده ۹
سپاسگزاری ۱۵
مقدمهٔ نویسنده بر ترجمهٔ فارسی ۱۹
مقدمهٔ مترجم ۲۱

ردیف ها و ردیف ■ بخش نخست
منابع، پژوهش ها، اسامی ■ فصل اول ۲۷
سرآغاز ۲۹
نقطه آغاز شکل گیری ردیف ۳۲
آثاری که با موضوع ردیف منتشر شده اند ۳۹
ردیف ها و ردیف ۴۶
نام گذاری ها در ردیف ۵۰

ساختار دستگاه در ردیف ■ فصل دوم ۵۵
جنبه‌هایی از ساختار ردیف ۵۷
ماهیت دستگاه ها و گوشه ها ۵۷
انواع گوشه ها و حالت آنها ۶۱
گوشه های مدگردان ۶۹
گوشه های مشترک ۷۰
ریتم ۷۲
روابط میان بخش های مختلف ردیف ۷۵
چکیده ۸۲

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

سه دستگاه ■ بخش دوم

چهارگاه، از ردیف تا بداهه نوازی ■ فصل سوم ۸۹

چهارگاه، از ردیف تا بداهه نوازی ۹۱
ردیف دستگاه چهارگاه ۹۲
اجراهای چهارگاه ۹۸
درآمد چهارگاه در آواز ۱۰۶
نگاهی به گوشه حصار ۱۱۰
نگاهی گذرا به دستگاه سه گاه ۱۱۵
باز هم چهارگاه : دو نوازنده ۱۱۶
نتیجه بحث ۱۱۹

دستگاه ماهور درچهار ردیف جدید ■ فصل چهارم ۱۳۵

دستگاه ماهور درچهار ردیف جدید ۱۳۷
طرح ریزی گوشه ها ۱۳۸
ساختار درآمد ۱۴۰
بیست گوشه مشترک ۱۴۲
از منظر ریتم ۱۴۳
دستگاه ماهور و نسبت آن با سایردستگاه ها ۱۴۸
آواز ماهور ۱۴۹

روابط درونی میان اجزاء دستگاه شور ■ فصل پنجم ۱۵۹

روابط درونی میان اجزاء دستگاه شور ۱۶۱
هجده منبع از ردیف های دستگاه شور ۱۶۲
دنیای گوشه های شور ۱۶۵
گوشه های تشکیل دهندهٔ ردیف های هجده گانه ۱۶۹
ردیف های چند نسخه ای ۱۷۰
گوشه های مشترک ۱۷۳
مقایسه ردیف های جدید با ردیف های قدیمی تر ۱۷۵
گوشه های محوری ۱۷۸
ترتیب توالی و سازمان یافتگی ۱۸۰
دستگاه شور و سایر دستگاه ها ۱۸۶
آناتومی درآمد ۱۸۷
اجراهای بداهه شور ۱۸۹

مقایسه چهارگاه، ماهور و شور نکته ها و نتایج ■ فصل ششم ۲۱۷

مقایسه چهارگاه، ماهور و شور نکته ها و نتایج ۲۱۹

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ردیف در فرهنگ ایرانی ■ بخش سوم

ردیف، نگرش ها، داوری ها و جایگاه آن در تهران – ۱۳۴۸ ■ فصل هفتم ۲۱۹

مقدمه ۲۳۱

جایگاه موسیقی در نظر مردم ۲۳۴

گوهر موسیقی ایران ۲۳۶

قضاوت در مورد موسیقی دانان ۲۴۰

واکنش ها به تغییرات ۲۴۱

ردیف در قطعات آهنگسازی شده و اشکال غیرکلاسیک موسیقی ایران ■ فصل هشتم ۲۴۷

ردیف در قطعات آهنگسازی شده و اشکال غیرکلاسیک موسیقی ایران ۲۴۹

آهنگسازی به شیوهٔ کلاسیک ۲۵۰

موسیقی عوام پسند ۲۵۴

موسیقی محلی ۲۵۸

زمینه های فرهنگی ■ فصل نهم ۲۶۳

زمینه های فرهنگی ۲۶۵

موسیقی مدرن و غربی شده در تهران ۲۶۵

ماجرای این دو شهر ۲۷۱

زندگی هنری یک استاد موسیقی ۲۷۶

مهاجرت؛ ردیف در اسرائیل ۲۸۱

در تبعید/دربارهٔ موسیقی ایرانی در امریکا ۲۸۶

موسیقی ایرانی، نمادها و ارزش ها ■ فصل دهم ۲۹۱

موسیقی ایرانی، نمادها و ارزش ها ۲۹۳

ارزشهای اجتماعی ۲۹۴

سلسله مراتب ۲۹۷

فرد گرایی و برتری های فردی ۳۰۱

جایگاه و موقعیت کانون اقتدار ۳۰۶

نمادی از هسته مرکزی فرهنگ ۳۰۹

نمایه و منابع ۳۱۱

بتهوون

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مقدمهٔ نویسنده

بدنه اصلی موسیقی ایرانی که همان ردیف باشد، در کتاب‌ها و منابع مختلف و به وسیله موسیقی‌دانان ایرانی مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. در کتاب‌ها و مقالات مرتبط با موسیقی ایرانی، به مقوله ردیف توجه شده است و تعدادی پژوهش‌های تخصصی هم درباره جنبه‌های گوناگون ردیف به طور خاص وجود دارد. در این کتاب چند مطالعه مستقل اما مرتبط با یکدیگر که درباره ردیف و مسائل مربوط به آن تهیه شده‌اند، در کنار هم گنجانیده شده‌اند.

در بخش اول که شامل دو فصل است، کلیت ردیف و رابطه میان قسمت‌های مختلف آن تبیین شده است. فصل اول دربردارنده مطالبی در مورد تاریخچه ردیف، منابع موجود برای مطالعه آن، نسخه‌های مختلف موجود از آن و پاره‌ای اصطلاحات استفاده‌شده برای قسمت‌های مختلف آن است. در فصل دوم به طور عمیق‌تر به ماهیت مهم‌ترین قسمت‌های ردیف یعنی دستگاه‌ها و از آن مهم‌تر گوشه‌ها پرداخته شده است و رابطه درونی میان آن‌ها، نقش‌های مختلفی که می‌توانند بگیرند و نیز درجه اهمیتشان در این فصل بررسی شده است.

پس از این مقدمه کلی، در بخش دوم کتاب سه مطالعه صورت گرفته درباره ردیف گنجانیده شده‌اند. هر یک از این سه با رویکردی متفاوت ردیف را بررسی کرده‌اند. اما در عین حال با هم وجه اشتراک نیز دارند. اولین مطالعه، فصل سوم،

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

درباره دستگاه چهارگاه است. در این فصل بر مقدمه (دستگاه چهارگاه) و درآمدهای آن و نیز واریاسیون‌های مختلف آن درآمدها تمرکز شده است. ضمناً چگونگی حضور واحدهای کوچکی از موسیقی (ردیف) در اجراهای بداهه مورد مطالعه قرار گرفته است. فصل چهارم به دستگاه ماهور اختصاص دارد. در این فصل رابطه میان چهار نسخه جدید از دستگاه ماهور بررسی شده و روشی برای توصیف و تفسیر حرکات ریتمیک در بخش‌های غیرمتریک ارائه شده است. فصل پنجم در مورد دستگاه شور است. رابطه میان بخش‌های تشکیل‌دهنده این دستگاه در هجده منبع از ردیف دستگاه شور در این فصل مورد مطالعه قرار گرفته است. به علاوه چگونگی توزیع موتیف‌های موسیقیایی در بخش درآمدهای شور و نیز مجموعه‌ای از چند اجرای بداهه از این دستگاه، بررسی شده است. در فصل ششم این سه دستگاه (چهارگاه، ماهور و شور) در کنار یکدیگر به طور خلاصه مورد مطالعه قرار گرفته‌اند و رابطه میان آن‌ها و اجراهای موجود بررسی و برخی قواعد (نسبتاً ثابت) مشخص شده است. همچنین به مواردی که در آن‌ها ردیف و اجرا از هم فاصله می‌گیرند نیز تا حدی توجه شده است. مطالعه دقیق و جزئی روی اجزای مختلف هر دستگاه می‌تواند بسیار جالب و مطلوب باشد؛ در این سه نمونه بررسی انجام گرفته روی ردیف سعی بر آن بوده است تا پیچیدگی موجود در ردیف و موسیقی‌ای که خاستگاه آن ردیف است، نشان داده شود.

در بخش سوم، ردیف در فرهنگ ایرانی، مجموعه‌ای از بررسی‌ها و رویکردها را مطرح ساخته‌ایم که با آنچه در بررسی دستگاه‌ها مطرح کرده بودیم نیز به صورت مقایسه‌ای و تطبیقی در ارتباط قرار می‌گیرد. مطالب این بخش بیشتر بر پایه مشاهداتی است که در سال ۱۹۶۹/۱۳۴۸ داشته‌ایم. در فصل هفتم گرایش‌ها و نظرات تهرانی‌ها نسبت به موسیقی کلاسیک (ایرانی) توصیف

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

شده است. در فصل هشتم به رابطه میان اجراهای بداهه (از موسیقی ایرانی)، قطعات از پیش ساخته شده از رپرتوار موسیقی کلاسیک (ایران)، موسیقی عوام‌پسند و موسیقی محلی و نواحی مختلف ایران پرداخته‌ایم. در فصل نهم پاره‌ای از زمینه‌های فرهنگی موجود در طول قرن بیستم، که ردیف بر بستر آن‌ها به حیات خود ادامه داده است، بررسی شده‌اند. در این فصل به طور خاص به تأثیر تغییر و تحولات فرهنگی و بخصوص [فرآیندهای] غربی شدن و شهرنشینی بر تاریخ معاصر ردیف، توجه شده است. در این فصل همچنین [فرآیندهای] مدرن شدن و غربی شدن (همراه مقایسه‌ای میان تهران و مدرس) بررسی شده است. همچنین نقش ردیف در زندگی یک استاد و موسیقی‌دان ایرانی، دکتر نورعلی برومند، چگونگی تداوم موسیقی ایرانی در خارج از ایران و در میان جمعیت یهودیان مهاجر و اخیراً آمریکاییان ایرانی تبار، از جمله موضوعات بحث‌شده در این فصل هستند. در فصل دهم نیز در تلاش بوده‌ایم تا رابطه میان جامعه و فرهنگ ایران با مشخصه‌های موجود در موسیقی ایرانی را تبیین نماییم. در این فصل روی این موضوع بحث و تأکید داریم که ردیف محوری‌ترین ارزش‌های فرهنگی جامعه ایران را در خود به صورت نمادین دارد و نشان‌دهنده آن ارزش‌های فرهنگی است.

یک نکته مهم که در همین ابتدا باید به آن اشاره شود محدودیت‌های موجود در این کتاب است. این کتاب یک مطالعه جامع درباره ردیف محسوب نمی‌شود. بسیاری از آنچه که می‌شد (و باید) درباره ردیف و موسیقی‌ای که بر اساس آن تولید می‌شود، گفته شود به دلیل محدودیت فضا و نیز محدودیت علاقه و دانش نویسنده در پاره‌ای موضوعات مهم، در این کتاب نیامده است. به همین دلیل بیشترین توجه و تأکید در این کتاب روی موسیقیِ سازی است. رابطه میان شعر و موسیقی ایرانی بررسی نشده است، و البته به ریشه‌های ریتم در موسیقی ایرانی

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

که با شعر پیوند دارد نیز پرداخته نشده است. مجموعه تحقیقات گرد آمده در این کتاب به نقش تصوّف در فرهنگ موسیقی کلاسیک ایران اشاره [چندانی] ندارند. دراین‌باره خوانندگان را به آثاری که قبلاً توسط تسوگه (۱۹۷۴)، دورینگ و دیگران (۱۹۹۱) و مسعودیه (۱۹۷۸) تهیه شده‌اند، ارجاع می‌دهیم.

هرچند به نظر می‌آید که تمام ده فصل این کتاب به صورت یک‌پارچه تدوین شده‌اند، در واقع هر فصل در حکم یک پژوهش و مطالعه جداگانه بوده است. بنابراین از خواننده می‌خواهیم که در برابر اطنابی که ناگزیر در برخی از قسمت‌ها وجود دارد صبور باشد. این اطناب و زیاد بودن مطالب البته از یک جهت هم سودمند است و آن اینکه می‌توان هر فصل را به عنوان یک مطلب مستقل و جامع مطالعه کرد. هر یک از مطالعات گنجانیده شده در این کتاب در یک دوره زمانی خاص تهیه شده است که به همین دلیل منابع مطالعاتی موجود برای تهیه هر یک با دیگری تفاوت دارد. همچنین (همان طور که در ابتدای برخی از قسمت‌ها ذکر شده) نویسندگان و متخصصان مختلفی در این مطالعات نقش داشته‌اند. حدود پنجاه درصد مطالب این کتاب همان مطالبی هستند که در چاپ نخست آن منتشر شده بودند و حدود یک دهم از مطالب هم از سایر کتاب‌ها و مقالاتی که نویسنده قبلاً منتشر کرده بود به این کتاب وارد شده‌اند. من آن مطالب و مقالات قبلی‌ام را جرح و تعدیل و به‌روزرسانی کرده و اغلب بخش‌هایی از آن‌ها را حذف نموده‌ام. باقی‌مانده مطالب کتاب در هیچ شکل دیگری، به جز آنچه که تحت عنوان چاپ اول این کتاب موجود است، در جای دیگری به چاپ نرسیده‌اند.

توضیح بیشتر اینکه فصل سوم قبلاً توسط من و بلافولتین بر اساس یک مونوگراف از درآمد چهارگاه در سال ۱۹۷۲ تهیه شده بود. پس از آن تاریخ منابع و ضبط‌های دیگری در اختیارمان قرار گرفت که اکنون از آن‌ها در قسمت تحلیلی این فصل استفاده

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

شده است و این امکان فراهم آمد که مطالب آن فصل از جهات مختلف بسط و گسترش یابند. بخش‌های جدیدی هم درباره گوشه حصار و دستگاه سه‌گاه به این فصل اضافه شدند. بخش چهارم شکل تجدیدنظر شده و گسترش یافته از مقاله‌ای است که قبلاً با عنوان "Towards Compar ative Study of Persian Radifs: Focus on Dastgah mahour" توسط من و داریوش منناسا تهیه شده و در سال ۱۹۸۴، در جلد هشتم Orbis Musi-cae، صفحات ۲۹ تا ۴۲ به چاپ رسیده بود. فصل پنجم تقریباً به همین شکل کنونی آن در قالب مقاله‌ای توسط کارول ام بابی راکی و من در Asian Music، جلد ۱۹، شماره ۱، صفحات ۴۶ تا ۹۸ به چاپ رسیده بود. فصل هفتم با یکی از مقالات من در ارتباط است. آن مقاله با عنوان "Attitudes Toward Persian Music in Tehran,1969" در Musical Quarterly، جلد ۵۶، صفحات ۱۸۳ تا ۱۹۷ و در سال ۱۹۷۰ به چاپ رسیده بود. پاره‌ای مطالب در قسمت مربوط به موسیقی عوام‌پسند در فصل هشتم بر اساس مقاله‌ای که تحت عنوان "Persian Popular Music in 1969" از من در Ethnomusicology، جلد ۱۶، صفحات ۲۱۸ تا ۲۳۹ در سال ۱۹۷۲ به چاپ رسید، نوشته شده است. آغاز فصل نهم دربردارنده برخی از مطالب یکی از مقالات من تحت عنوان "A Tale of Two Cities" است که در Asian Music، جلد ۱۵، شماره ۲، صفحات ۲ تا ۱۰ در سال ۱۹۸۴ به چاپ رسیده بود. ادامه مطالب آن فصل بر اساس مقاله دیگر من تحت عنوان "Persian Classical Music in Tehran: The Processes of Change" در یکی از کتاب‌هایم با نام Eight Urban Musical cultures (انتشارات دانشگاه ایلی نویز، ۱۹۷۸) تهیه شده است. همچنین مطالبی از بخش‌هایی از مقاله "Nour-Ali Boroumand, a Twentieth Century Master of Persian Music" که در Stu-dia Instrumentorum Musicae Popularis (استکهلم) جلد ۳،

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

سال ۱۹۷۵، صفحات ۱۶۷ تا ۱۷۱، منتشر شده بود در این قسمت آورده شده است. برگردان فارسی این مقاله در مجله تماشا در سال ۱۳۵۶/۱۹۷۷ در ایران نیز به چاپ رسیده است. بخش پایانی فصل نهم صورت به روز شده مقاله‌ای است که توسط آمنون شیلوا و من تحت عنوان "Persian Classical Music, a Preliminary Report" به چاپ رسیده است. این فصل همچنین پاره‌ای مطالب را از یک مطالعه منتشر شده، که توسط ماکرا و با همکاری من در زمینه موسیقی در میان ایرانیان مهاجر مقیم در بلومینگ تون، ایندیانا پولیس و شیکاگو انجام شده است، در خود دارد. فصل دهم نیز صورت تجدید نظر شده و بسط یافته مقاله‌ای تحت عنوان "Musical Values and Social Values: Symbols in Iran" است که اولین بار در Journal of steward Anthropological Society، جلد ۱۰، صفحات ۱ تا ۲۳ در سال ۱۹۷۸ به چاپ رسید.

پس از انتشار محدود دویست نسخه از این کتاب در سال ۱۹۸۷ (که اصل آن در ۱۹۸۹ بیرون آمد) بر آن شدیم تا نسخه اصلی را پس از اصلاح پاره‌ای نکات و اشتباهات در سطح گسترده منتشر کنیم. به دلیل آنکه کار اصلاح و بازبینی آن نسخه به درازا انجامید تصمیم بر آن شد که تجدید نظر اساسی و جامعی درباره مطالب آن نسخه صورت گیرد. زیرا منابع مهمی در این فاصله زمانی درباره ردیف منتشر شده بودند. در همین خصوص اصلاحات فراوانی در متن صورت گرفت و پاره‌ای مطالب مورد بازنگری و بسط واقع شدند. برخی از مطالب مربوط به بخش کتاب‌نامه به‌روز شدند و به برخی از تغییرات جدید در حیات موسیقی ایرانی در آمریکای شمالی نیز اشاره شد.

به جهت صرفه‌جویی، از تهیه مجدد آوانویسی‌ها اجتناب شد و آن‌ها به همان صورت نخست بدون تغییر در این نسخه نیز به کار گرفته شدند. در چاپ جدید جدول‌ها در پایان هر فصل قرار گرفته‌اند و از داخل متن به آن‌ها ارجاعاتی داده شده است.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مقدمهٔ نویسنده بر ترجمهٔ فارسی

برای من جای بسی خرسندی است اکنون کتاب «ردیف موسیقی دستگاهی ایران» به زبان فارسی ترجمه شده است.

ابتدا مایل هستم مراتب تشکر قلبی خود را از آقای علی شادکام برای زحماتی که در جهت ترجمه این کتاب عهده‌دار شدند، ابراز دارم. همچنین به نمایندگی از همکارانم، پروفسور کارول بابی‌راکی، آقای بلافولتین، پروفسور کرایج ماکرا، آقای داریوش شناسا و پروفسور آمنون شیلواکه در تألیف پاره‌ای از فصل‌های این کتاب با من همکاری داشته‌اند، ابراز می‌دارم که از انتشار این کتاب در موطن اصلی‌اش یعنی ایران بسیار خوشحالیم.

در همین جا از مخاطبان فارسی زبان می‌خواهم برخی نکات را درباره این کتاب مدنظر قرار دهند. اول اینکه در چاپ دوم این کتاب که در سال ۱۳۷۱/۱۹۹۲ منتشر شد، تنها تغییرات اندکی نسبت به چاپ نخست آن که در سال ۱۳۶۶/۱۹۸۷ منتشر شده بود، اعمال گردید. از آن زمان تاکنون تحقیقات بسیاری درباره‌ی ردیف و موسیقی برآمده از آن، به خصوص توسط دانشجویان و موسیقی‌دانان ایرانی انجام شده است. تعداد این تحقیقات و پژوهش‌ها آنقدر زیاد است که نمی‌توانم در این یادداشت کوتاه از آنها نام ببرم. من البته نمی‌توانسته‌ام از این تحقیقات و علاوه بر آنها از ردیف‌های دیگری که «پس از چاپ این کتاب» در دسترس قرار گرفته‌اند بهره گیرم. بنابراین لازم است این نکته را همواره مورد توجه قرار دهید که این کتاب با توجه به منابع، پژوهشها و بررسی‌های صورت گرفته تا سال ۱۳۶۵/۱۹۸۶ تهیه شده است.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

بعلاوه، نخستین هدف از تهیه این کتاب معرفی ردیف و موسیقی برخاسته از آن و نیز مسائل فرهنگی موسیقی ایرانی برای مخاطبین آن در آمریکای شمالی و شاید هم پژوهشگران اروپایی بوده است و محتوای این کتاب با نگرش ذهنی از بیرون تهیه شده است. به همین دلیل و نیز به دلیل آشنایی اندک من با زبان و شعر فارسی، در این کتاب بیشترین تمرکز و توجه روی ردیف‌ها و اجراهای سازی است. من به عنوان کسی که از بیرون به مطالعه روی ردیف پرداخته‌ام همواره سعی کرده‌ام تا از هر گونه داوری بین ردیف‌های موجود از استادان مختلف یا اجراهایی که بر اساس آنها انجام گرفته است بپرهیزم. در عوض روشهای کمّی و تحلیلی را برای بررسی موضوع دنبال کرده‌ام. به همین دلیل [می‌توان گفت] در این کتاب تنها یکی از رویکردهای متعدّدی که می‌توان برای بررسی موضوع اتخاذ کرد، به کار رفته است.

مایل هستم مراتب قدردانی و تشکر مجدد خود را نسبت به کلیه کسانی که در سطوح مختلف مرا در تألیف این کتاب یاری گر بوده‌اند، ابراز دارم. همکارانی که در پاره‌ای از فصل‌ها به من کمک کردند و نام ایشان را در ابتدا ذکر کردم؛ دو معلم اصلی من که حدود چهل سال پیش در تهران راهنمای من بودند و امروز متأسفانه در میان ما نیستند، یکی پروفسور نورعلی برومند و دیگری استاد محمود کریمی؛ تعدادی از موزیکولوژیست‌های برجسته مثل الازونیس، پروفسور هرمز فرهت، پروفسور داریوش صفوت، دکتر مجتبی خوش ضمیر، مرحوم پروفسور محمدتقی مسعودیه، مرحوم پروفسور مهدی برکشلی و مرحوم پروفسور ویلیام کی آرچر. عده بسیاری دیگر هم هستند که در اینجا نمی‌توانم نام یک یک آنها را ذکر کنم، اما به طور کلی از تمام موسیقیدانانی که اجازه دادند اجراهایشان را ضبط کنم و علاوه بر این در تحلیل و فهم آن اجراها به من کمک کردند نیز سپاسگزارم.

برونو نتل
۱۷ اکتبر ۲۰۰۸
۱۶ مهر ۱۳۸۷

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مقدمهٔ مترجم

حقیقت آن است که موسیقی ردیف دستگاهی ایران یک موسیقی کاملاً زنده است و این زنده بودن انکارشدنی هم نیست. دیگر اینکه این نوع از موسیقی در ایران اکنون بسیار بیش از پیش علایم حیاتی خود را نشان می‌دهد. اگرچه در ایران امروز سایر انواع موسیقی (که خاستگاه برخی از آن‌ها خود ردیف است) عرصه را برای حضور ردیف در موقعیت‌های مختلف تنگ کرده‌اند، این موسیقی به دلیل ویژگی‌های خاصی که دارد، به دور از تمام جنجال‌ها و هیجان‌های کاذب به زندگی خود ادامه داده و می‌دهد.

به علت‌های مختلف، امروز محتاج هستیم تا موسیقی ردیف دستگاهی ایران را هر چه بیشتر بشناسیم و آن را از جنبه‌های مختلف مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم و به این ترتیب زمینه‌های شناخت عمومی و تخصصی را از «ردیف» بالاتر ببریم. اگرچه تا به حال کارهای زیادی برای معرفی و شناخت هر چه بیشتر ردیف نسبت به گذشته انجام شده است، آنچه اکنون در اختیار ما قرار دارد به هیچ وجه متناسب با ارزش و اهمیت موضوع نیست. از سوی دیگر بررسی ردیف با رویکردهای مختلف نیز موضوعی است که کار چندانی درباره آن انجام نگرفته است. به عنوان مثال جنبه‌های روان‌شناختی، جامعه‌شناسی، تاریخی و البته کاربردهای ردیف در موسیقی درمانی و مسائلی از این دست، که می‌توان عنوان «ردیف‌پژوهی

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

بین‌رشته‌ای» را بر آن نهاد، هنوز در ابتدای راه هستند.

موضوع این کتاب در واقع بررسی ردیف و تلاش برای شناخت آن و نیز رابطه آن با اجرای موسیقی است. فراموش نکنیم که این مطالعات را یک محقق با نگاه از بیرون انجام داده است. گه‌گاه، لابه‌لای مباحث، به رابطه ردیف با رفتارهای اجتماعی و مسائل تاریخی ایرانیان نیز به طور گذرا اشاره شده است. در بخش پایانی کتاب به زمینه‌های فرهنگی ردیف پرداخته شده است که به‌رغم حجم کمی که دارد می‌تواند برای آنانی که مایل به «ردیف‌پژوهی بین‌رشته‌ای» هستند، بسیار ایده‌ساز باشد.

موضوع ترجمه این کتاب حدود پنج سال قبل در گفت‌وگویی که با آقای مجید کیانی داشتم مطرح شد. ایشان نسخه‌ای از کتاب را در اختیارم قرار داده و به من پیشنهاد کردند تا بخش سوم آن را صرفاً برای آنکه در اختیار معدودی از علاقه‌مندان قرار گیرد، ترجمه کنم. من به دلیل علاقه‌ای که به موضوع داشتم بر آن شدم که تمام کتاب را ترجمه کنم.

پس از تهیه نسخه مقدماتی، آقای مجید کیانی و نیز آقای داریوش طلایی نسبت به این ترجمه نظر مساعد نشان دادند و نکاتی چند را درباره آن گوشزد نمودند که شایسته است از توجه و دقت این هر دو استاد سپاس‌گزار باشم. ضمناً پس از اینکه امور مربوط به چاپ و نشر این کتاب به عهده انتشارات سوره مهر گذاشته شد، با نویسنده کتاب، پروفسور برونو نتل، تماس گرفتم که او نیز طی این تماس رضایت و خوشحالی خود را از اینکه کتابش به فارسی ترجمه شده است، ابراز داشت. بدون تردید، حسن نظر و توجه این سه نفر اصلی‌ترین مشوق‌ها در انجام این کار هستند. صمیمانه از ایشان سپاس‌گزاری می‌کنم.

علی شادکام

تهران ــ پاییز ۱۳۸۷

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ردیف‌ها و ردیف

منابع، پژوهش‌ها، اسامی : فصل اول

ساختار دستگاه در ردیف : فصل دوم

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فصل اول

منابع پژوهش‌های اسامی

- سر آغاز
- نقطه آغاز شکل گیری ردیف
- آثاری که با موضوع ردیف منتشر شده اند
- ردیف‌ها و ردیف
- نام گذاری‌ها در ردیف

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

سرآغاز

«ردیف، حقیقتاً خارق العاده و ظریف است؛ نمونه منحصربه‌فردی است که ما در ایران آن را به وجود آورده‌ایم.» این باور معلم من، دکتر نورعلی برومند، بود. در خلال سال‌های ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۳، که نزد او تحصیل می‌کردم، بارها و بارها این نکته را به من گفت. وی ردیف را مظهر اصلی و قلب موسیقی ایران می‌دانست؛ همان‌طور که قالی‌های ظریف و نگارگری‌های منحصربه‌فرد این قوم نماد بارز هنر ایرانی هستند.

برومند، خود، با دیگر انواع موسیقی چندان آشنا نبود، امروز، اما، این طور به نظر می‌رسد که عقیده وی درباره منحصربه‌فرد بودن ردیف در میان سایر انواع موسیقی در جهان کاملاً درست بوده است. موسیقی کلاسیک ایران به طور کلی تا حدی به موسیقی کلاسیک فرهنگ‌های ترک و عرب و اندکی هم به هنر موسیقی هند نزدیک است، و از طرفی هم در مقایسه با ساختارهای مدال موسیقیایی اروپای قرون وسطی و نیز جنوب شرق آسیا و اندونزی متفاوت با آن‌هاست. هسته مرکزی ردیف پدیده‌ای منحصربه‌فرد است. ردیف هم رپراتور اصلی موسیقی در ایران است و هم جنبه‌های تئوریک موسیقی ایران را در خود دارد[1]. در عمل هم اجراهای متنوعی وجود دارند که بر اساس ساختار موسیقیایی ردیف شکل گرفته‌اند. پر واضح است که ردیف یکی از جامع‌ترین و فراگیرترین انواع موسیقی [ایران] در دوره معاصر است که با اشکال و فرم‌های مشابه در خاورمیانه دیده می‌شود و قرن‌های متمادی از آن برای تولید موسیقی استفاده شده است. در عین حال ردیف از یک ساختار منسجم برخوردار است که در گذشته نه چندان دور توسط جمع کوچکی [از موسیقی‌دانان] پرداخته شد؛ به طوری که حالت آن به

---

1. s. Ella 1973: 43

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

کلی با موسیقی مقامی ترک و عرب متفاوت است. می توان از ردیف به عنوان یک مفهوم ثابت و مشخص سخن گفت، اما باید توجه داشت که به تعداد استادان موسیقی، ردیف وجود دارد که هر استاد [هم] ممکن است چندین اجرای مختلف از ردیف خود داشته باشد.

طی سه چهار دهه اخیر ردیف موضوع اصلی بسیاری از پژوهش‌ها در موسیقی ایران بوده است. شاید [تا کنون] تأکید فراوانی روی ردیف و نوع موسیقی‌ای که در ساخت آن از ردیف استفاده می‌شود، صورت گرفته باشد؛ همچنین ممکن است تحقیقات گسترده‌ای هم روی سایر انواع موسیقی ایرانی انجام شده باشد. اما، در فرهنگ موسیقایی ایران، ردیف هنوز ناشناخته است. نکته مهم دیگر این است که همان‌طور که ردیف در ارتباط جدّی با موسیقی کلاسیک ایران است، با موسیقی‌های عوام‌پسند، قومی و موسیقی نواحی ایران هم در ارتباط است.

کتاب‌های بسیاری با موضوع ردیف در دسترس هستند. اما هنوز توافق نظری روی این موضوع که ردیف به عنوان یک رپرا تور و یا یک مفهوم تلقی شود، صورت نگرفته است. در این گونه مطالعات اختلاف نظرهایی از چند جهت وجود دارد. اما بهتر است ابتدا بحثی پایه‌ای را درباره ردیف پی‌ریزی کنیم. الا زونیس در مهم‌ترین کتابی که درباره ردیف، به زبان انگلیسی، نوشته است می گوید: «هنر موسیقی ایران بر پایه مجموعه‌ای عظیم از ملودی‌ها قرار دارد که این مجموعه عظیم ردیف نامیده می‌شود.»[1] از این تعریف این طور استنباط می‌شود که ردیف شالوده موسیقی ایران است و انواع دیگر موسیقی هستند که از آن به وجود می آیند. مطالعاتی که توسط دورینگ[2] و فرهت[3] درباره ساختار موسیقی کلاسیک ایران انجام شده نیز چنین جایگاهی را برای ردیف نشان می‌دهد. موسیقی‌دانان ایرانی هم در گفت‌وگوهایشان با من می گفتند که مطالعه موسیقی ایرانی همان مطالعه ردیف است. آن‌ها گاه اجرایی از موسیقی کلاسیک ایران را به عنوان «ردیف‌نوازی» تلقی می‌کردند. ولی در عین حال موسیقی‌دانان را، از جهت اجرا، به دو گروه تقسیم می‌نمودند: آن‌هایی که ردیف‌نواز هستند و آن‌هایی که بر اساس ردیف موسیقی اجرا می‌کنند. حتی با بیان این جمله که «فلان موسیقی‌دان در واقع اجرا نمی‌کند بلکه تنها ردیف را تکرار می‌کند» به انتقاد از ردیف‌نوازها می‌پرداختند. زونیس[4]، تسوگه[5] دورینگ[6] سه محققی هستند که تحقیقات بنیادینی درباره موسیقی

1. Zonis 1973: 62
2. During، Jean،1991
3. Farhat، Hormoz،1990
4. Zonis 1973
5. Tsuge 1974
6. 1984 a 1991

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ایران انجام داده‌اند و هر کدام فصل جداگانه‌ای از کتاب‌های خود را به ردیف اختصاص داده‌اند. این محققان از واژه ردیف به عنوان یک اصطلاح علمی[1] در عنوان فصل‌های مربوطه استفاده کرده‌اند جالب اینجاست که محققانی که بیشتر روی موسیقی ایران تحقیق کرده‌اند در آثارشان بسیار به مفهوم واژه ردیف پرداخته‌اند. این شاید بدان خاطر باشد که مفهوم ردیف با کلیشه‌ای که محققان غربی از موسیقی خاورمیانه در ذهن خود دارند، منطبق نمی‌شود. مسعودیه[2] تئوری نسبتاً جامع و روشنی درباره موسیقی ایران ارائه داده، اما در تئوری خود از واژه ردیف به عنوان یک اصطلاح علمی استفاده نکرده است. برکشلی[3] هم در هیچ کدام از آثارش استفاده چندانی از این اصطلاح ننموده است. کاتچی نیز کتابی دارد که حاوی نکات مهمی درباره موسیقی ایران و تاریخ آن است. اما در این کتاب هم از این اصطلاح استفاده چندانی صورت نگرفته است. البته به نظر می‌رسد کاتچی ۴ در مقایسه با زونیس، برکشلی و مسعودیه علاقه چندانی به موضوع وحدت حاکم بر اجزا و رابطه میان آن‌ها در ردیف نداشته است، حال آنکه برومند این موضوع را بسیار درخور توجه می‌دانست. کارون و صفوت[5] در کتاب دیگری که در همان دهه نوشته‌اند، ردیف را به معنی چیزی می‌دانند که پی در پی و مرحله به مرحله پیش می‌رود. آن‌ها به مخاطبان کتابشان این نکته را یادآوری می‌نمایند که موسیقی ایرانی از قطعاتی تشکیل شده که به مثابه مصالح تشکیل‌دهنده آن هستند. این قطعات از ترتیب خاصی برخوردارند و از همین رو به مجموعه آن‌ها ردیف (یعنی چیزی که مرتب شده) می‌گویند. در این بند تنها نمونه‌هایی از کاربرد واژه ردیف را در آثار محققان غربی حاضر ارائه کردیم. این واژه برخی مواقع برای توصیف سیستم موسیقی کلاسیک ایران هم به کار رفته است. به نظر می‌رسد که اکنون واژه ردیف، در ایران، به عنوان یک اصطلاح میان موسیقی‌دانان رواج بیشتری دارد تا نظریه‌پردازان موسیقی و استفاده از آن در قرن بیستم فراگیرتر هم شده است.

من نیز در اینجا سعی دارم تا همانند برومند، استاد موسیقی ایرانی، و زونیس، پژوهشگر امریکایی، این را ثابت کنم که شناخت ردیف کلید درک ساختار موسیقی کلاسیک ایران در قرن بیستم است. اما چگونه می‌توانیم از تعریفی که زونیس ارائه داده و ما نیز بدان اشاره کردیم فراتر رویم؟ پژوهش‌هایی که در اینجا از آن‌ها یاد شد شاید تفاوت عمده و اساسی با

---

1. term
2. Massoudieh 1968
3. [illegible]echli 1960: 1963
4. [illegible]schi 1962
5. [illegible]n and Safval 1966: 17

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

هم نداشته باشند، اما می توان با استفاده از آن‌ها و نیز با توجه به آنچه من در گفت‌وگوهایم با موسیقی‌دانان ایرانی مطرح کردم، به نتایجی رسید. چه ردیف به عنوان یک اصطلاح تلقی شود و چه نشود این امر روشن است که ردیف حاوی الگوهایی از انواع گام‌ها و نیز ملودی‌ها و انگاره‌ها است، که در یک سیستم واحد گردآوری شده‌اند؛ به طوری که رابطه درونی آن‌ها با هم بسیار پیچیده و قابل بررسی است. معادل‌های دیگری هم برای واژه دیف در نظر گرفته‌اند مانند row و یا order، که به غیر از متون مربوط به موسیقی و شعر کاربرد چندانی نداشته‌اند.[1] اما آن‌گاه که این واژه‌ها در موسیقی به کار می‌روند به طور ضمنی به مجموعه‌ای عظیم و جامع و مشخصاً به ترتیب قرار گرفتن اجزا در این موسیقی اشاره دارند. به مفهوم دقیق‌تر بار معنایی واژه [ردیف]، کامل بودن، ترتیب و پیچیدگی روابط درونی میان اجزا را هم در بر می‌گیرد. هر دو مفهوم «یکپارچگی» و «ترتیب» هم‌زمان از این کلمه استنباط می‌شود. مفهوم «پیچیدگی» هم در این واژه مستتر است که می‌تواند مربوط به جنبه‌هایی از فرهنگ ایرانی باشد. این‌ها سه ویژگی خاص ردیف هستند که آن را از سایر انواع مشابه موسیقی مثل موسیقی‌های خاورمیانه و اروپا متمایز می‌کنند. در فصل‌های بعد، بر آن نیستیم تا به تعریف دقیق ردیف، ماهیت و تاریخچه آن بپردازیم. [تنها] امیدواریم مطالب فصل‌های بعد کمکی باشد برای کامل‌ترشدن مطالب فراوانی که پیش‌تر درباره ردیف نگاشته شده‌اند. فصل‌های بعدی کتاب عمدتاً به موضوعات زیر اختصاص خواهند یافت:

الف) ساختار درونی ردیف. ب) مقایسه اجراها و روایت‌های مختلف از اساتید ردیف. ج) رابطه ردیف و اجراهای بداهه. د) ارتباط ردیف با مجموعه فرهنگ موسیقیایی ایران. ه) ردیف به مثابه نمایه‌ای از ویژگی‌ها و ارزش‌های مهم فرهنگی ایران.

نقطه آغاز شکل‌گیری ردیف

پیدایش ردیف را دست‌کم می‌توان از قرن ۱۸ میلادی به بعد فرض کرد. تسوگه با استناد به گفته صفوت معتقد است که در آن زمان هر استاد ملودی‌هایی را به عنوان مطالب آموزشی و سرفصل‌های درسی خود برای تدریس جمع‌آوری کرده است.[2] اما به ندرت می‌توان چیزی درباره تمرین‌ها و مشق‌ها و محتوای موسیقی آن زمان به دست آورد. تنها نام‌ها باقی مانده‌اند، که اغلب نیز نمی‌توان به آن‌ها استناد نمود.[3] با در نظر گرفتن موسیقی معاصر ایران و عرب، در

1. Caton 1983: 140
2. Tsuge 1974:29
3. Khatschi 1967: 70

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

هر دو شکل هنری و محلی‌شان، منطقی است که بگوییم هر استاد سعی داشته یا کوشیده است مجموعه منحصربه‌فردی از ملودی‌های مشهور یا واریاسیون آن‌ها را گردآوری نموده و آن‌ها را براساس مدهایشان طبقه‌بندی نماید، تا بتواند از این مجموعه برای تدریس یا به عنوان زمینه‌ای برای اجرا استفاده کند. شاگرد هم مصالحی را که استادش گردآوری نموده بود فرا می‌گرفت و سپس آن را اشاعه می‌داد. دست‌کم در ایران مصالح گردآوری‌شده توسط استادان را می‌توان به عنوان سنت‌های شخصی ایشان در تدریس به رسمیت شناخت و در عین حال آن‌ها را به مثابه واریاسیون‌هایی از یک سنت کلی‌تر قلمداد نمود. به علاوه از سنت شخصی یک استاد، نسخه‌ها و واریاسیون‌های دیگری به وجود آمده است که هرکدام می‌توانند دربردارنده نگرش و ایده‌های شاگردانی باشند که در حفظ و روایت آن‌ها سهیم بوده‌اند. در نهایت پر بی‌راه نیست اگر بگوییم آن سنت‌ها و واریاسیون‌هایشان را در ایران به عنوان ردیف می‌شناسند. رفته‌رفته نقش ردیف، که به عنوان پیکره موسیقی و به عنوان میراث شخصی استادان برای تدریس به شاگردان تلقی می‌شد، تغییراتی کرد و ردیف حکم مجموعه محفوظی را یافت که اهداف بیشتری را نسبت به گذشته دربر می‌گرفت؛ به طوری که ردیف به عنوان نقطه شروع یک اجرای بداهه، و همچنین برای ساخت قطعات متعدد موسیقی استفاده شد.

در ایران، روابط درونی مجموعه ملودی‌های شکل‌دهنده سنت‌های شخصی اساتید یا سنت‌های حفظ شده تحت عنوان ردیف، سخت پیچیده شده است؛ تا آنجا که شاید به دشواری بتوان با تکنیک‌های پیشرفته هنرجویان موسیقی روایی محلی یا سنت‌های آوایی نواحی اروپا به تجزیه و تحلیل آن‌ها پرداخت. می‌توان ردیف را یک مجموعه عظیم موسیقیایی دانست. به احتمال زیاد هر کدام از استادان و نیز شاگردان ایشان فرم‌های ردیف را گسترش داده‌اند و شاید به همین دلیل امروز شاهد واریاسیون‌ها و نسخه‌های مختلف از ردیف هستیم. در قرن نوزدهم، یعنی زمانی که فرهنگ سنتی ایران نفی می‌شد، بسیاری از این «فرم»ها از بین رفتند. در روزگار ما آنچنان که تسوگه معتقداست، ردیف نسخه ثابت ومشخصی است که میرزا عبدالله، در اواخر قرن ۱۹ م، آن را بر اساس آموخته‌های پدرش، علی‌اکبر فراهانی، تنظیم کرد و به علی‌نقی وزیری، درویش خان و دیگر شاگردانش تدریس نمود[۱] (جدول ۱-۲). بنابراین آنچه هم‌اکنون در اختیار ما قرار دارد، مجموعه‌ای از واریاسیون‌های ردیف است که همگی نقاط اشتراک زیادی با فرم ردیف میرزا عبدالله دارند. از مطالعه تطبیقی نسخه‌های ردیف، در قرن بیستم می‌توان حدس زد که شاید گونه‌ای

---

uge 1974: 29

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز