«بنام خدا»

پیشگفتار

این کتاب اقتباسی است از دیدگاه ها و اندیشه های استاد محمدرضا لطفی (که بر اساس فایل های صوتی به دست آمده از سخنان ایشان در زمینه شناخت موسیقی دستگاهی ایرانی) به نگارش در آمده و پس از مقابله و ویراستاری و افزوده‌های لازم در دسترس عموم و علاقمندان و هنرمندان و پژوهشگران قرار می‌گیرد.

تسلط و کار چندین ساله‌ی استاد محمدرضا لطفی در دستگاه‌های موسیقی ایران به متون اهمّیت ویژه‌ایی می‌بخشد و درنتیجه کتاب را قابل استفاده و ارجاع در پژوهش‌های موسیقیایی می‌نماید.

در پیاده سازی تلاش بر این بوده که امانت دقیقاً حفظ شود. سعی کرده‌ایم چیزی اضافه نکنیم و صرفاً واژه‌های تکراری حذف گردیده است. هم‌چنین افعال گفتاری را به افعال نوشتاری تبدیل کرده‌ایم تا حرمت کتاب‌نویسی را رعایت کرده باشیم و نیز قسمت‌های تکراری گفتار رادیویی حذف شده است. در زیرنویس صفحات ارجاعات لازم به فایل‌ها و برخی توضیحات انجام گرفته است. برای حفظ امانت کلیه‌ی فایل‌ها را در لوح فشرده همراه کتاب در اختیار علاقمندان قرار می‌دهیم.

برای آشنایی با استاد محمدرضا لطفی، زندگی و آثار وی را نیز معرفی کرده‌ایم تا شناخت بیشتری از این هنرمند گرانمایه داشته باشیم. هم‌چنین واژه‌ها و اصطلاحات لازم را تا حد امکان برای علاقمندان و پژوهشگران غیرحرفه‌ایی توضیح و تشریح نموده‌ایم. این اثر در سه بخش و ۵۹ فصل تنظیم یافته است. امید است در پژوهش‌های موسیقی دستگاهی ایران و شناخت علاقمندان از ردیف‌های موسیقی دستگاهی ایران تأثیرگذار باشد.

« سیاهه‌ی درونه »

پیشگفتار ۹

زندگی و آثار محمدرضا لطفی (۱۳۹۳-۱۳۲۵) ۱۱

برخی واژه‌ها و اصطلاحات موسیقی ایرانی ۳۳

بخش نخست: دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی رسمی ایران

گفتار یکم : معرفی موسیقی دستگاهی یا موسیقی رسمی ایران ۳۹

گفتار دوم: محورهای موسیقی ردیفی ایران ۴۷

گفتار سوم : تفاوت موسیقی غربی با موسیقی ایرانی ۵۵

گفتار چهارم : آن، در موسیقی رسمی ایرانی ۶۲

گفتار پنجم : مایه در موسیقی ایران ۶۷

گفتار ششم : مایه‌ها یا گوشه‌های فرعی در موسیقی ایران ۷۳

گفتار هفتم: دستگاه‌ها و شعب‌آوازی و گوشه‌های آن‌ها ۷۸

گفتار هشتم: ارتباط گوشه‌ها با مایه‌ها در موسیقی ایران ۸۴

گفتار نهم: مدارهای اصلی و فرعی در موسیقی ایرانی ۹۰

گفتار دهم : وجه تسمیه نام گوشه‌ها و چگونگی شکل‌گیری مکاتب موسیقی ایرانی ۹۷

گفتار یازدهم: مکاتب موسیقی ایرانی ۱۰۲

گفتار دوازدهم: عوامل مکاتب یا مشخصه‌های ردیف سازی ۱۰۹

گفتار سیزدهم: مکتب موسیقی اصفهان ۱۱۵

گفتار چهاردهم: مکتب تهران و مکتب تبریز و سایر مکاتب کوچک موسیقی ۱۲۴

گفتار پانزدهم: تفاوت شیوه‌ی نوازندگی و مکتب و مکاتب فرعی ۱۳۱

گفتار شانزدهم : مکاتب فرعی تار نوازی ۱۳۸

گفتار هفدهم: بررسی و تجزیه و تحلیل موسیقی ردیفی ایران : دستگاه همایون ۱۴۳

گفتار هجدهم: مکاتب فرعی تارنوازی ۱۵۱
گفتار نوزدهم: بررسی و تجزیه و تحلیل ردیف موسیقی دستگاهی ایران: دستگاه همایون و گوشه‌های آن ۱۵۷
گفتار بیستم: بررسی و تجزیه و تحلیل آوازها : بیات ترک ۱۶۴
گفتار بیست و یکم: بررسی و تجزیه و تحلیل آوازها: ابوعطا ۱۷۰
گفتار بیست و دوم : بررسی و تجزیه و تحلیل آوازها : دشتی ۱۷۶
گفتار بیست و سوم: بررسی و تجزیه و تحلیل آوازها: افشاری ۱۸۲
گفتار بیست و چهارم: بررسی و تجزیه و تحلیل آوازها : اصفهان ۱۸۸

بخش دوم: ضرب‌های ادواری و فرم‌های شعری در موسیقی ایرانی

گفتار بیست و پنجم: ضرب در موسیقی ایرانی ۱۹۴
گفتار بیست و ششم: ریتم درموسیقی شرقی ۲۰۲
گفتار بیست و هفتم : ریتم‌ها و نحوه‌ی برخورد با ریتم‌ها و اکسنت‌ها ۲۱۰
گفتار بیست و هشتم: میزان در موسیقی ایرانی ۲۱۶
گفتار بیست و نهم: فراز در ضرب ادواری ۲۲۳
گفتار سی‌ام: چگونگی شکل‌گیری نَقَرات یا واحدهای ریز در شرق ۲۲۸
گفتار سی و یکم: مقایسه‌ی جاز و ضرب‌های ادواری موسیقی ایرانی ۲۳۴
گفتار سی و دوم: معرفی چند نوازنده‌ی برجسته‌ی ضرب در ایران ۲۴۳
گفتار سی و سوم : ضرب‌های ادواری ۲۴۷
گفتار سی و چهارم: سنت نقاره نوازی در ایران ۲۵۲
گفتار سی و پنجم : ریتم‌های ادواری و نقش آن در رابطه با مراسم مذهبی(۱) ۲۵۹
گفتار سی و ششم: ریتم‌های ادواری و نقش آن در رابطه با مراسم مذهبی(۲) ۲۶۷
گفتار سی و هفتم: نقش فرم‌های‌شعری درضرب‌های ادواری: نقّالی و فرم‌های شعری ۲۷۳
گفتار سی و هشتم : نقش فرم‌های شعری در ضرب‌های ادواری ۲۷۸

گفتار سی و نهم : نقش فرم‌های شعری درضرب‌های ادواری(فرم‌های شعری از بین رفته).....۲۸۵
گفتار چهلم: نقش فرم های شعری در ضرب‌های ادواری (فرم‌های ترجیع بند و قوآلی) ۲۹۰
گفتار چهل و یکم: فرم اجرای ساز و آواز ۲۹۵
گفتار چهل و دوم: مروری بر سازوکار ضرب‌های ادواری در موسیقی ایرانی ۳۰۱

بخش سوم: فرم در موسیقی ایرانی

گفتار چهل و سوم: شناخت فرم‌های موسیقی ایرانی ۳۰۸
گفتار چهل و چهارم : شناخت فرم در موسیقی ایرانی تصنیف(۱) ۳۱۲
گفتار چهل و پنجم: شناخت فرم در موسیقی ایرانی : تصنیف (۲) ۳۱۸
گفتار چهل و ششم: شناخت فرم در موسیقی ایرانی: تصنیف (۳) ۳۲۲
گفتار چهل و هفتم: شناخت فرم در موسیقی ایرانی: پیش درآمد (۱) ۳۲۵
گفتار چهل و هشتم: شناخت فرم در موسیقی ایرانی : پیش درآمد (۲) ۳۲۸
گفتار چهل و نهم: شناخت فرم در موسیقی ایرانی: پیش درآمدهای غیرسنگین یا تندتر از معمول ۳۳۲
گفتار پنجاهم : شناخت فرم در موسیقی ایرانی : رِنگ‌ها(۱) ۳۳۷
گفتار پنجاه ویکم : شناخت فرم درموسیقی ایرانی : رِنگ‌ها (۲) ۳۴۲
گفتار پنجاه و دوم: شناخت فرم در موسیقی ایرانی : چهار مضراب (۱) ۳۴۶
گفتار پنجاه و سوم: شناخت فرم در موسیقی ایرانی : چهار مضراب (۲) ۳۵۰
گفتار پنجاه و چهارم: شناخت فرم در موسیقی ایرانی: ساز وآواز (۱) ۳۵۴
گفتار پنجاه و پنجم: شناخت فرم در موسیقی ایرانی: فرم سازوآواز ـ جواب سازوآواز(۲) ۳۶۰
گفتار پنجاه و ششم : شناخت فرم در موسیقی ایرانی: سازوآواز ـ جواب آواز(۳) ۳۶۵
گفتار پنجاه و هفتم : شناخت فرم درموسیقی ایرانی : سازوآواز ـ جواب آواز(۴) ۳۶۹
گفتار پنجاه و هشتم: شناخت فرم درموسیقی ایرانی: خوانندگی در فرم آواز ۳۷۵
گفتار پنجاه و نهم: فرم در موسیقی ایرانی: محتوا، شیوه‌ها و نوع خوانندگی ۳۸۱

گفتار چهارم : آن، در موسیقی رسمی ایرانی

گفتار گذشته از ساز استاد سعید هرمزی استفاده کردیم در رابطه با حال و قرار شد که ما در مورد حال یاکنون یا آن در هنر موسیقی صحبت کنیم که بسیار بسیار پر اهمیّت است. هنگامی که ما از حال صحبت می‌کنیم در واقع حال به مفهوم زمان حال یا اکنون ماست و یا آنِ ماست که در لحظه‌ای قرار می‌گیریم که آن لحظه ما را در واقع به بخش عمیقی از درونیّات ما متصل می‌کند وما را در فضای لایتناهیِ هستی قادر می‌سازد و ما در این حال از خود، آن خودی که در واقع باعث اشکال ماست برای وارد شدن به عمیق‌ترین بخش وجود ما یا از اَزَل ماست همیشه مشکل‌ساز بوده است. وقتی ما در کنون یا حال قرار می‌گیریم از گذشته و از آینده فاصله می‌گیریم و در یک مُد[۴۴] خاصی قرار می‌گیریم که با تمرکز و با یک مراقبه‌ی خیلی شدید وارد دنیایی می‌شویم که این دنیا، در واقع دینای ناشناخته‌های ماست. ما هرچقدر که قادر باشیم به درون خودمان برویم و غور و بررسی روحی بکنیم و دل خودمان را صاف نگه داریم از غیر، وارد این عرصه‌ی بسیار بسیار زیبا و لایتناهی می‌شویم. خیلی از هنرها، رشته‌های هنری تلاش کردند در طول تاریخ وارد این حال یا اکنون شوند و وسایل وارد شدن به این حال و کنون درونی بسیار سخت بوده است. شما بسیار با سختی با وسایل معماری وارد این حال می‌توانید بشوید یا با نقاشی یا با وسایل هنری دیگر. بهترین وسیله‌ای که ما را وارد این حال و کنون مان می‌کند در بین هنرها موسیقی است. موسیقی به خاطر تجربه‌ی بودنش، بخاطر انتزاعی بودنش، بخاطر موجی بودنش در واقع روی روح ما بسیار بسیار تأثیرگذار است. برای مثال شما باید متوجه شده باشید که موسیقی تنها از راه گوش وارد سیستم عصبی ما یا وارد سیستم روحی ما نمی‌شود، بلکه موسیقی بخاطر داشتن موج و بخاطر ایجاد موج پوست بدن ما، اندام

---

۴۴ . Mode

ما، یک ویبره[۴۵] می‌دهد، یک ویبراسیون[۴۶] می‌دهد که ما را، بدن ما را، جسم ما را، و به دنبالش جان ما را سیّال می‌کند. افراد زیادی در طول تاریخ موسیقی ایران زمین نبوده‌اند که توانستند به این حال یا کنون دست یابند. علّت‌های گوناگون دارد. یکی از مهّم‌ترین علّت‌های داشتن معرفت به حضور ما در این هستی است. به حضور ما در روی زمین است. وقتی حافظ ازحضور صحبت می‌کند، زمره‌ی حضور یعنی حاضر بودن با تمام دل و جان و مغز و تمام سلول‌های بدن باید درآن لحظه و درآن آنی که در حال اجرا هستیم در واقع همه‌ی وجود ما حاضر باشد. به همین دلیل عرفای ما و شعرای بزرگ ما برای حاضر بودن یا حضور احترام زیادی قائلند. برای حضور در عمیق ترین بخش وجودمان اولین وسیله‌ایی که نیاز داریم، تمرکز است. ما باید در آن لحظه، درآن کنون، در آن حال، یا در آن ثانیه به سرعت در واقع، باید بتوانیم تمرکز خیلی عمیقی بکنیم که آن چه که در اطراف ما و درذهن ما سالیان دراز و یا شاهد هزاران سال ما را به پراکندگی کشانده، ما را از پراکندگی به وحدت نزدیک کند. هرچقدر که ما به وحدت نزدیک بشویم، حال ما خیلی سریع‌تر مختصات خودش را نشان می‌دهد. حال در واقع آخرین دستاورد موسیقی جدّی هنری ایران است. اگر حال در موسیقی ایرانی نباشد یا کنون ما آلوده باشد یا کنون ما به مفهوم اکنون ما نباشد و در حال و در آن حال حاضر قرار نگیریم، مسلماً موسیقی ما یک بخش عمده‌ایی را در رابطه با تولید هنری یا کیفیت هنری از دست میدهد. حال درست سیر معنوی ماست در اجرای موسیقی دستگاهی، یعنی ما از همان ابتدا یعنی از صفر وقتی شروع می‌کنیم، رفته رفته حال ما مانند عدد از صفر به یک، به دو، به سه، به چهار و می‌تواند تا بی‌نهایت در واقع حرکت کند. اگر در موسیقی دستگاهی ایران اصطلاحاً بی‌حال نواخته

---

۴۵. Vibre′(Fr.) : لرزه

۴۶. Vibration(Fr.) : لرزش

گفتار دوازدهم: عوامل مکاتب یا مشخصه‌های ردیف سازی

در این گفتار در تدوام گفتار پیش راجع به مکاتب صحبت می‌کنیم. مکاتب در موسیقی، تأثیرگذاری مکاتب شعری برموسیقی و بالعکس. در گفتار قبل راجع به مکتب ردیف در شیراز صحبت کردیم و موسیقی دستگاهی را یکی از دستاوردهای مهّم این منطقه نقل کردیم امروز می‌خواهیم در مورد عوامل مکاتب یا مشخّصه‌های ردیف‌سازی صحبت کنیم. گفتیم که مکاتب قائم به رسمی بودن، قانونمند بود، مدون بودن، انضباط داشتن، تعریف مشخص داشتن، محتاج است و این مختصات را ما در ردیف موسیقی ایرانی می‌توانیم پیدا کنیم و گفتیم که مکاتب موسیقی اگرچه همه از منطقه‌ی فارس و حاشیه‌ی کویر نشأت گرفتند امّا به دلیل ذائقه‌ی فرهنگی که آدمیان زندگی می‌کنند مثل تفاوت برخورد و مسائل فرهنگی شیرازی‌ها با اصفهانی‌ها، کشش‌های زبانی و ده‌ها عوامل دیگرو حوادث فرهنگی تفاوت‌هایی هم در مکاتب بوجود می‌آورد. اشاره کردیم در جلسه‌ی پیش که مکتب ردیف، مکتب رسمی ماست. وقتی صحبت از رسمی می‌کنیم یعنی ما باید صلابت، قدرت، توانایی، توانمندی، همه‌ی این‌ها را باید در رابطه با ردیف داشته باشیم. اشاره کردیم که چرا در ردیف رسمی ما یک سری از المان‌ها[۹۵] را استفاده نمی‌کنیم. برای مثال من برای این که این را نشان بدهم شوری را اجرا می‌کنم و بعد توضیح می‌دهم که چه چیزهایی را ما در مکتب ردیف وقتی خالص می‌خواهیم مکتب ردیف را ارائه بکنیم حق نداریم در آن دخل و تصّرف‌های غیر آن مکتب است استفاده کنیم. برای مثال [ساز]. این در واقع‌دخل و تصّرفی بوسیله‌ی من نوازنده غیر از بیان احساس روزگار خودم که در درون من هست به آن اضافه می‌شود، دخل و تصّرفی در آن نشده است. امّا وقتی من می‌آیم همین ردیف را در این گوشه می‌نوازم[ساز]. در این‌جا من از تقسیم استفاده

---

[۹۵] Element (عناصر)

گفتار سی‌ام: چگونگی شکل‌گیری نَقَرات یا واحدهای ریز در شرق

در گفتار گذشته بخش‌هایی از فنون درک ضرب‌های ادواری را گفتیم، بخصوص قیاس کردیم با افاعیل شعر فارسی و در کنارش اطانین ضرب‌های ادواری و توضیحاتی در این زمینه دادیم. اکنون به این نکته می‌خواهیم توجّه کنیم که نگاه به زبان‌ها و نَقَرات یا واحدهای ریز به چه صورتی در شرق شکل گرفته است. ما امروزه ازنظر علم نظری بخش‌هایی از این ادراک را از دست دادیم یا با یک ادراک دیگری به ضرب توجّه می‌کنیم که بخشی از این ادراک متأثر است ازموسیقی غربی بخصوص‌از موسیقی کلاسیک‌غربی و نگاه آن‌ها به میزان و ضرب است. شما اگر در موسیقی غربی از یک استاد سوال کنید ضرب در موسیقی غربی برای شما چه معنی دارد؟بلافاصله به شما می‌گویند مترونوم. یعنی وسیله‌ای یا واحدی باضوابط تعریف شده و زمان‌بندی مشخص که به ما زمان و میزان بندی‌ها را نشان می‌دهد. درقدیم این مترونوم‌ها علاوه بر این که آن پایه ی وسط را که زمان را از نظر سرعت تقسیم بندی می‌کرد زنگ هم می‌زد. یعنی اگر یک دوضربی بود اول زنگ می‌زد. دَرَنگ، دُونگ / دَرَنگ، دُونگ. اگر سه ضربی بود می‌زد. دَرَنگ، دوم، دوم/درنگ، دوم،دوم. یا اگر چهارضربی بود می‌زد؛ دَرَنگ، دُوم، دُوم. تمام مقررّات و محاسبه‌ی زمانی اکسنت‌ها و میزان‌ها توی مترونوم در این وسیله تعبیه شده بود. تأثیر این نوع نگاه و این تسلط و شاید نزدیک به دویست سال که دوره‌ی کلاسیک از دوره‌ی باخ بخصوص شکل‌بندی شد همان تعاریف وهمان نگاه در طول یک قرن، قرن کامل، قرن بیستم. آن تعاریف وارد موسیقی ایران شد و در این‌جا دو روش بوجود آمد. یک روش رفت به سمت روش‌ما به آن اصطلاحاً می‌گوئیم روش‌هنرستانی که شروعش با شادروان استاد وزیری و تداومش افراد دیگری مثل خالقی و آقای دهلوی که این هنرستان را اداره کردند که نگاهشان با همین نگاه مترونوم حرکت می‌کرد و تعاریف تعاریف غربی ضرب بود. توی ضرب هم که درس می‌دادند در هنرستان همین تعاریف غرب بود و کتاب‌های پوزولی دربخش