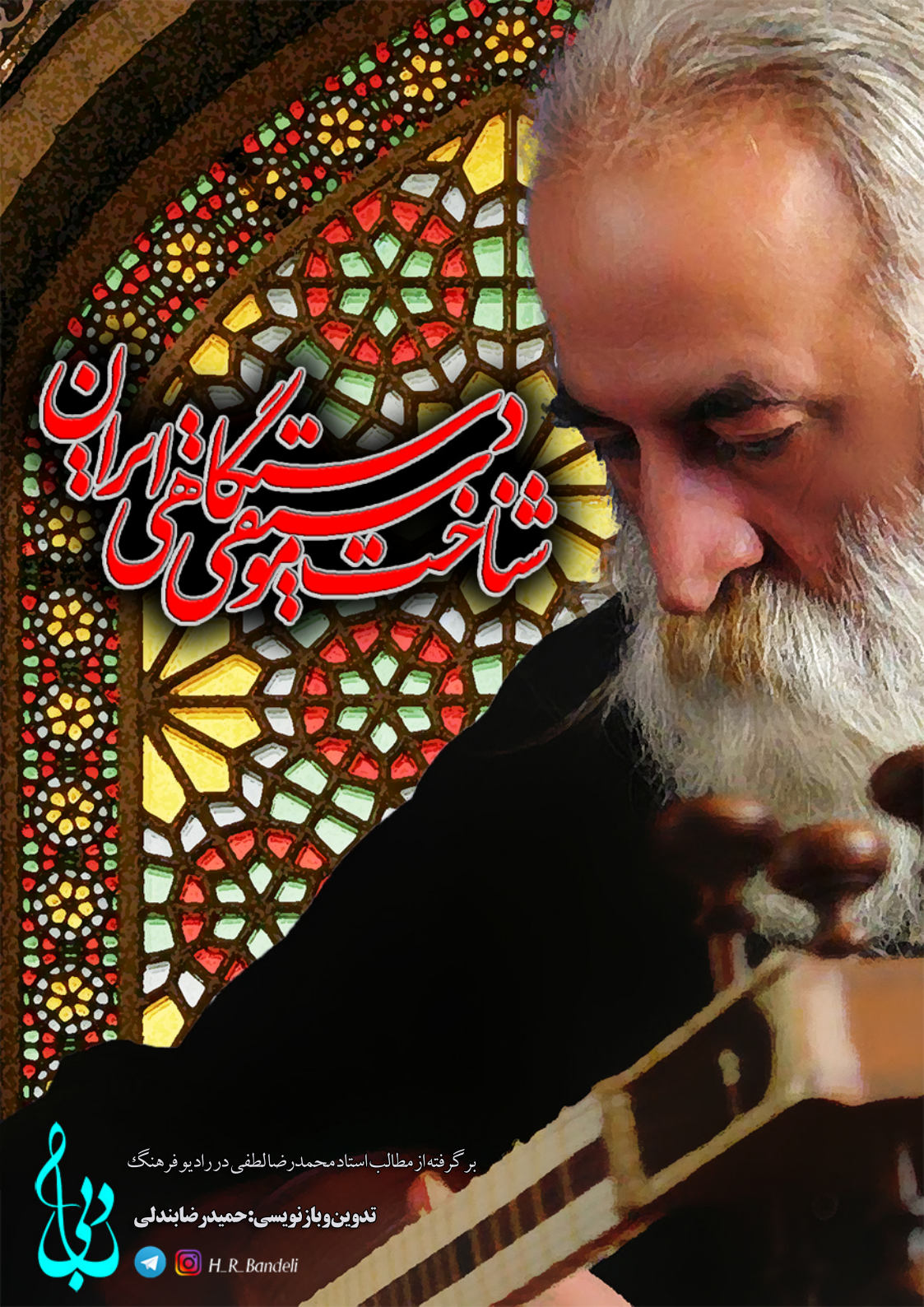


بر گرفته از مطالب استاد محمدرضا لطفی در رادیو فرهنگ

تدوین و بازنویسی: حمیدرضا بندلی

H_R_Bandeli

به نام آفرینندهٔ زیباییها...

تقدیم به:

معلّم، همراه و برادر بزرگوارم: جناب آقای « محمّد زادعبداله»
که در فرایندِ آشنایی و طی نمودن این طریق پر فراز و نشیب، و پیچیده و طولانی
همواره مشوّق، راهنما، روشنگر، انرژی بخش و دستگیرم بوده اند...

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

۱- پیشگفتار ۵

۲- آشنایی با موسیقی ایرانی ۷

۲-۱- فرهنگ شنیداری ۷

۲-۲- موسیقی رسمی ایران ۹

۲-۳- سنّت در موسیقی ۱۰

۲-۴- موسیقی مقامی و موسیقی دستگاهی ۱۱

۲-۵- مفهوم و اهداف ردیف دستگاهی ۱۴

۲-۶- حس و حال درونی در موسیقی اصیل ۱۶

۳- مایه ها، محورها و گوشه ها در ردیف ۱۹

۳-۱- مایه ها در موسیقی دستگاهی ۱۹

۳-۲- شرحی مختصر بر ردیف و دستگاه ۲۰

۳-۲-۱- محور اصلی ردیف ۲۳

۳-۲-۲- محور های فرعی ۲۴

۳-۳- شرحی بر گوشه ها در موسیقی دستگاهی ۲۵

۳-۴- ارتباط بین گوشه ها و مایه ها ۲۷

۴- موسیقی ایرانی و موسیقی غربی ۲۹

۴-۱- یک تفاوت ساختاری در موسیقی ایرانی و موسیقی غربی ۲۹

۴-۲- دانگ و ترکیبات آن در موسیقی ایرانی ۳۱

۵- فرازهایی از تاریخ موسیقی ۳۴

۵-۱- گذری بر نام گذاری گوشه های موسیقی دستگاهی ۳۴
۵-۲- مکاتب موسیقی ایرانی ۳۷
۵-۲-۱- تفاوت بین شیوه و مکتب ۳۷
۵-۲-۲- ارتباط بین مکاتب شعری و مکاتب موسیقی ایرانی ۳۹
۵-۲-۳- آواز خوانی ۴۲
۵-۲-۴- مکتب شیراز ۴۶
۵-۲-۵- مکتب اصفهان ۵۰
۵-۲-۶- مکتب تهران ۵۳
۵-۲-۷- مقایسهٔ آواز در مکتب اصفهان و تهران ۵۵
۵-۲-۸- دیگر مکاتب فرعی ۵۸
۵-۲-۹- مکاتب فرعی تارنوازی ۶۳
۶- مروری بر برخی از دستگاه ها و آوازها ۶۷
۶-۱- مقدمه ۶۷
۶-۲- مروری بر دستگاه شور (شور SOL) ۷۰
۶-۲-۱- نگاهی بر ملحقات دستگاه شور ۷۲
۶-۲-۲- آواز بیات ترک ۷۷
۶-۲-۳- آواز ابوعطا ۷۹
۶-۲-۴- آواز افشاری ۸۲
۶-۲-۵- آواز دشتی ۸۸
۶-۲-۶- آواز اصفهان ۹۳
۶-۳- مروری بر دستگاه ماهور ۹۷
۶-۳-۱- مقدمه ۹۷

۶-۳-۲- خط سیر گوشه ها در محور اصلی ماهور ۹۷
۶-۳-۳- محورهای فرعی در دستگاه ماهور ۱۰۰
۶-۴- مروری بر دستگاه همایون ۱۰۲
۶-۴-۱- تفاوت چکاوک و اصفهان..... ۱۰۴
۶-۴-۲- بیداد ۱۰۵
۶-۴-۳- مسیر راوندی ۱۰۶
۶-۴-۴- شوشتری ۱۰۸
۶-۵- مروری بردستگاه چهارگاه..... ۱۱۱

۱- پیشگفتار

مطالب پیش رو، برگرفته از سلسله برنامه های «شناخت موسیقی دستگاهی ایران» با اجرای استاد گرانقدر جناب: «محمدرضا لطفی» در رادیو فرهنگ میباشد. که بمنظور تدوین و تسهیل در ارتقای سطحِ طالبانِ شناختِ موسیقی دستگاهی ایرانی *(با قابلیت مرور و استفادهٔ چندباره بعنوان مرجع)* به رشتهٔ تحریر درآمده است.

در این راستا منتهای سعی در حفظ "امانتِ گفتار" و "ثبت تک تکِ نکات"، شده است. لیکن باتوجه به تعدّد و تنوّع و پراکندگیِ موضوعات مطروحه، *(و همچنین با توجه به وجود تفاوت در شیوهٔ بیانِ گفتاری، و اساسِ نحوهٔ ثبت نوشتاری)* بازنویسی برخی جملات *(با حفظ محتوا و مضمون)* و اتخاذ ترتیب بندی و تدوین جدید *(برای آن)* در دستور کار قرار گرفت.

لازم بذکر است که متاسفانه کارِ ضبطِ مجموعه برنامهٔ یاد شده فقط تا برنامهٔ ۵۹ ادامه یافت... که همین تعداد را میتوان در سه بخش از لحاظ محتوایی و موضوعی تقسیم بندی کرد؛ که مطالب

پیش رو دربردارندهٔ بخش اول *(شامل: آشنایی، مایه ها و دستگاه ها، تاریخ و مکاتب)* میباشد.[۱]

نگارش مطالب دو بخش دیگر *(شامل: "ریتم و ضرب شناسی در موسیقی ایرانی" و دیگری: "انواع فرمها و تاریخچه شان در موسیقی ایرانی")* نیز در فرصتی دیگر به این مطالب اضافه خواهد شد.

بدیهیست که باتوجه به عمق مطالب و بلندایِ نگاهِ استاد لطفی و وجود نقصان در فهم و قدرت انتقال این حقیر، ایراداتی به نگارش این مطالب وارد است. که با توجه به غرضی که عرض شد، امید به اغماض و مدد *(در راستای بهبود آن)* از دوستان و بزرگان، خوش طنینی برای خاطرِ این خُرده رهجویِ این وادی بزرگ و شگرف است.

باشد که مقبول نظر صاحب نظران افتد...

حمیدرضا بندلی

H_R_Bandeli

۱ برنامه شمارهٔ (۱) الی برنامهٔ شمارهٔ (۲۴)

۲- آشنایی با موسیقی ایرانی

۲-۱- فرهنگ شنیداری

انتقال مفاهیم و احساسها و زیباییهای شنیداری (و در کل، دریافت تمامی تجربیات شنیداری) از طریق اندام حس شنوایی (گوش) صورت میگیرد؛ و در این میان، موسیقی بدلیل داشتن فرکانسهای مطبوع موسیقایی برای گوش، دارای مطبوعیت شنوایی و حس لذت شنیداریست.

موسیقی ایرانی بعنوان یکی از تنومندترین بخشهای فرهنگی ملت ایران، نسل به نسل در طول تاریخ صیقل یافته و برای استفاده به دست نسل امروز ما رسیده است.

این هنر در طول تاریخ تکامل خویش، شامل قوانینی شده است که در واقع، خود پدید آورندۀ آن بوده است. یا به بیانی دیگر گوش انسان بصورت طبیعی (با کمک حس زیبایی شناسی،) موجب ایجاد قوانین خاصی در این هنر شده است.

ارزشهای فرهنگی و آیینی (همچون: مذهب و عرفان، ادبیات، موسیقی و دیگر وادی های هنری) فاکتورهای اقلیمی، (مانند: زاویۀ تابش خورشید، میزان ابری بودن آسمان، ماه و ستاره و ...) و دیگر مختصات جغرافیایی در طول تاریخ، طبیعت انسان

ایرانی و ذائقهٔ اش و رویکرد زیبایی شناسی اش را تعیین، و جریان این زیبایی شناسی در فرهنگ شنیداری منجر به تبیین این قوانین شده است.

و بدینگونه، با ایجاد این فرهنگ شنیداری در طول هزاران سال؛ وظیفهٔ ما در قبال حفظ موسیقی دستگاهی بیش از پیش مشخص میشود.

۲-۲- موسیقی رسمی ایران

ارتباط بین ذهن یا احساس یا باطن ما با فرهنگ شنیداری از زمان طفولیت و با لالایی های مادرانه شکل میگیرد که این نوع از ارتباط در ایران زمین (بدلیل تنوع در زبان و گویش و اقلیم و نوع زیست) دارای تنوع بسیار گسترده ایست.

یکی از بارزترین و مهمترین و اصیلترین نوع از این موسیقیها « موسیقی ردیف شدۀ دستگاهی» است که بعنوان «موسیقی رسمی ایران» بحساب می آید و با گسترۀ عمومی برای تمامی ملت ایران بکار گرفته میشود.

بعنوان مثال میتوان به کاربرد و نقش زبان فارسی بعنوان زبان رسمی کشور، (با وجود تنوع های فراوان زبانی و گویشی) برای فهم و ارتباط و ایجاد اشتراک بین اقوام مختلف اشاره کرد.

۲-۳- سنّت در موسیقی

سنت، شامل تمامی جانمایه های فرهنگی یک کشور است که در قالبهای متفاوتی همچون: بخشهای نوشتاری، شنیداری و تصویری و ... در یک سیر تاریخی بدست آمده است؛ و همین سیر تاریخی، خود بیانگر اهمیت « سنّت » میباشد.

سنّت در طول عصرهای متمادی متاثر از نسلهایی بوده است که در بین آنها جریان داشته است؛ و این نسلها در طول تاریخ به آن مواردی را افزوده و یا از آن کاسته اند. و این بدان معناست که سنت (در مشرق زمین) دارای مفهوم جذمی نیست. و موسیقی ایرانی هم بعنوان یکی از اجزای این سنت از این قانون مستثنا نبوده و شامل حذف و اضافاتی در بین نسلها میباشد.

۲-۴- موسیقی مقامی و موسیقی دستگاهی

بعنوان مثال، یکی از نکات قابل تامل در زمینهٔ موسیقی دستگاهی و مقامی در عصر حاضر، تاثیر انقلاب و حضور و اسکان مردم از شهرهای مختلف در شهری چون تهران بود ؛ و با حضور پیدا کردن اقوام مختلف با گرایش به موسیقی های مختلف مقامی، این مبحث در آن دوره حدّت و شدّت بیشتری یافت. و تقریبا در طی یک دهه، با پرداختن و بهادادن ارگانهایی چون «حوزهٔ هنر و اندیشهٔ اسلامی» به این مقوله، در نهایت، این امر منجر به تهیهٔ مقالات فراوانی در این باب، و توجه بیشتری به آن در جشنواره هایی چون جشنوارهٔ موسیقی فجر شد؛ و این مهم در نهایت، منتج به تاثیر زیاد موسیقی مقامی برروی موسیقی دستگاهی ایران شد.

موسیقی مقامی در اصل بعنوان پیش شرط و بنوعی شکل دهندهٔ موسیقی دستگاهی به حساب می آید. که در سیر تاریخی آن (پس از روی کار آمدن حکومتهای شیعه در ایران) با اعمال توجه بیشتر به فرهنگهای مختص ایران زمین و تغییر مفاهیمی که غالبا از سوی کشورهای عربی به موسیقی ایرانی عارض شده بود (و بصورت استاندارد درآمده بود) به سوی نامها و مفاهیم ایرانی ای همچون مفهوم « دستگاه» (و یا چون تعویض نام « شعبه» با «

گوشه» و استفاده از اسامی ای چون « درآمد» و «گشایش» و...) گرایش پیدا کرد و زمینه ساز ایجاد موسیقی دستگاهی ای شد که رگه هایی از گذشتهٔ های کهن هنوز هم در آن وجود داشت و رنگ فارسی به خود گرفت. بطوری که وقتی در کلیت ردیف نگریسته شود، سعی ایرانیها در استفاده از کلمات ایرانی بوضوح قابل تشخیص است[۲].

پروفسور برومه مِتِل (مستشرق موسیقی شناس) در مورد ایران و موسیقی دستگاهی گفته است: « موسیقی دستگاهی ایران یکی از مهمترین و عظیم ترین و زیباترین پدیده های موسیقی منطقه است که تکامل پیدا کرده و فقط هم در ایران بوجود آمده و از ایران به نقاط مختلف رفته است و مشخص نیست که چه اتفاقی در ایران افتاده است که تنها این ایرانیان بودند که موسیقی دستگاهی را بوجود آوردند» .

گرچه مشخص است که موسیقی دستگاهی تکامل یافتهٔ موسیقی مقامی است و هنوز هم در موسیقی دستگاهی ردپاهایی از

---

۲ بقول دکتر برکَشلی: هفتاد درصد از اسامی ردیف، کلمات فارسی اصیل است؛ و سی درصد شامل کلمات ترکی و عربیست.

مقامها وجود دارد ولی مفهوم دستگاه با مفهوم مقام کاملا متفاوت است: موسیقی دستگاهی دارای سیستم فشرده و مدوّنی بنام ردیف است، که دارای سیری مشخص است (همچون مقاله ای که دارای مقدمه، محتوا، اشعار و ضرب المثل و نتیجه گیری است) و لذا نمی بایست از مقام بجای گوشه و یا آواز استفاده کرد.

بعنوان مثال مقامی (عربی) بنام "راست" وجود دارد که بنوعی معادل با دستگاه راست پنجگاه در موسیقی ردیفی است. (که در آن علاوه بر گوشهٔ راست، ما پنج نغمهٔ مهم دیگر هم در آن داریم.)

در فضای مقامی، محدوده و فضا و نتها کاملا مشخص اند که تغییر در آن منجر به خروج از مقام میشود ولی مثلا در دستگاه راست پنجگاه ، علاوه بر فضای درآمد (که میتوان به فضای طبقهٔ همکف در یک ساختمان تشبیهش کرد) طبقات یا درجات یا فواصل یا پله هایی (با فضایی متفاوت) شکل گرفته اند که بر روی طبقهٔ اول بنا شده و بسمت فضای اوج دارای خط سیری مشخصند.

۲-۵- مفهوم و اهداف ردیف دستگاهی

ردیف بمفهوم قرارگرفتن منضبط و پشت سر هم نغمات میباشد که شامل هفت دستگاه و پنج آواز است. که تدوین آن حاصل کار دانشمندان موسیقیدانی چون: فارابی، صفی الدین اُرمَوی، عبدالقادر مراغه ای، قطب الدین شیرازی و ... میباشد.

از اهداف و مسئولیت های ردیف در موسیقی دستگاهی ایرانی علاوه بر « نظم دادن به نغمات » میتوان به موارد آموزشی زیر اشاره کرد:

- آموزش ساختمان نغمات
- آموزش زیرساخت های نغمات (فواصل پایه های ساختمانی نغمات و دانگها و نحوهٔ ارتباط دانگها و فاصله ها (Intervals))
- آموزش نحوهٔ اتصال گوشه ها به هم در ردیف یا همان تداوم گوشه ها (مثلا چگونه از درآمد به سلمک برویم)
- آموزش نحوهٔ استفاده از زمانبندی ها (میزان کششها و تکیه ها و تاکیدها)یا همان لهجهٔ موسیقی دستگاهی
- آموزش نحوهٔ استفاده از عروض شعر فارسی در موسیقی (در گوشه ای مانند کرشمه: مفاعلن فعلاتن...هزارُ مرتبه به به، از آن لب شکرینت) در ریتمهای بسته و همچنین آموزش وزنها و ریتمهای آزاد

- آموزش ظرافت ها و ریزه کاریها و حالتها و نحوه های اجرا (شدت و نرمی و تاکید ها و نحوهٔ مضراب زدنها)
- آموزش نحوهٔ تطبیق سیر درونی و حال خود شخص با سیرعرفانی ردیف و تکامل آن

مجموعهٔ ردیف خود مشتمل بر دستگاه های مختلفیست که معادل با کلمهٔ دستگاه میتوان کلمهٔ سیستم را قرارداد.

دستگاه شور هم بمانند سیستم بزرگیست که زیرسیستمهایی (معادل با پنج آواز) را شامل میشود که از این دستگاه (دستگاه مادر) بوجود آمده اند.

۲-۶- حس و حال درونی در موسیقی اصیل

در فرهنگ معین کلمهٔ « حال » بمعنی «وقتیست که شخص در آنست» یا « چگونگی انسان » و در فرهنگ عمید بمعنی « خوشی و سرمستی» آمده است.

در اینجا منظور از « حال » چگونگیِ اکنون ما و نحوهٔ اتصال به درونیات و چگونگیِ قرارگیری ما در فضای لایتناهی هستی در یک « آن » (یا لحظه) و جدا شدن از « خودِ » درون[۳] میباشد.

قرار گرفتن در حال، بمعنی جدایی از گذشته و آینده و قرار گرفتن در دنیایی توام با تمرکز و مراقبه در دنیای ناشناخته های درونی ماست.

سفر به درون و بررسی های روحی، منوط به صاف نگه داشتن دل از غیر است که منجر به ورود به این عرصهٔ بسیار زیبا و لایتناهی میشود.

در طول تاریخ بسیاری از هنرها سعی بر ورود به این عرصه را داشته اند؛ ولی همیشه اسباب ورود به این حال در بین دیگر هنرها همچون (معماری نقاشی و ...) بسیار سخت می نموده است. هنر موسیقی بسبب داشتن شاخصه هایی چون تجریدی و انتزاعی

---

۳ معمولا مشکلات ما نیز ناشی از همین خود است

بودن و نحوهٔ انتقال خاص (موجی و فرکانسی) و قابلیت دریافت بوسیلهٔ گوش و پوست و تمامی بدن (و در نتیجه جان و روح و روان انسانی) دارای قدرت بیشتر و بهتری در این زمینه است.

در طول تاریخ ایران زمین، زیاد نیستند افرادی که موفق به درک این مهم شده اند. واین افراد نیز برای تبیین این راه، علتها و دلایل مختلفی را بیان نموده اند؛ که از مهمترین آنها میتوان به «داشتن معرفت حضور در این هستی» را نام برد.

در طول تاریخ عرفا و شعرای بزرگ ما نیز اشارات پر رنگی به نفسِ « حضور » و « حال » داشته اند.

بعنوان اولین وسیله برای رسیدن به مفهوم « حال » بایستی « تمرکز » را برشمرد. تا بتوان از «پراکندگی » بسوی « وحدت » نیل نمود.

اینگونه میتوان بیان کرد که « حال » آخرین دستاورد جدی هنر موسیقی ایرانیست. و موسیقی ایرانی بدون داشتن آن و نغمات بی بهره از آن، قطعا کیفیت نهایی و کاملی را نخواهد داشت و بجای اثر گذاری بر درون، فقط بر احساس ما تاثیر خواهد داشت.

به تعبیری دیگر، « حال » سیر معنوی ما در موسیقی دستگاهیست و با حرکت در خط سیر موسیقی دستگاهی، حال ما نیز درجه های مختلف را طی میکند.

لازمهٔ « آمدن » این حال، داشتن آمادگی روحی و معنوی و معرفتی؛ و سلامت نگه داشتن « دل و جان» و « عشق و محبت» و « آرمانها و مسئولیتهای آدمی» در طول زندگیست. تمامی فنون موسیقایی در خدمت برانگیخته شدن این « حال معنوی» و در نتیجه ایجاد « دگرگونی » و ورود به « کنونی » مملو از عشق و محبّت و معنویت؛ و تبدیل شدن به انسانی متفاوت تر و متکامل تر است.

از خصوصیات نغماتِ دارایِ « حال » میتوان به داشتنِ: بیانِ هنری، مختصاتِ ساختاری، انضباطِ ردیفی، ریزه کاریها و حالتها، و سیر عرفانی و ... اشاره کرد.

۳- مایه ها، محورها و گوشه ها در ردیف

۳-۱- مایه ها در موسیقی دستگاهی

مایه (در فرهنگ عمید بمعنی بنیاد هر چیز) بعنوان بارزترین مختصات هر پدیده (که شکل دهندهٔ شخصیت خاصهٔ آن است) مهمترین نقطهٔ اتکا در مبحث « حال» میباشد. بعنوان مثال مایهٔ سه گاه شامل حس و حال خاصی است؛ و هنگامی که از آن به مایهٔ جدیدی همچون مخالف میرویم، فضا و در نتیجه حال ما نیز تغییر خواهد کرد. مایه ها و شناخت آنها، مهمترین مبنای بداهه نوازی در موسیقی ایرانی هستند؛ لذا تسلط و آگاهی بر مایه ها و خط سیر آنها جزو ملزومات موسیقی دستگاهی ایرانیست.

مایه ها را میتوان به دو دسته تقسیم کرد:

- **مایه های اصلی:**

که بر روی محور اصلی دستگاه بنا شده اند و متکی به فواصل اولیهٔ دستگاه هستند.

- **مایه های فرعی:**

که بر گوشه های مسیرهای فرعی بنا شده اند و بوسیلهٔ علائم عَرَضی[۴] فواصل اولیهٔ دستگاه را در جاهایی خاص تغییر میدهند.

---

۴ Accidental

۳-۲- شرحی مختصر بر ردیف و دستگاه

«ردیف» بمعنی بنظم درآوردن کل نغمات موسیقی ایرانی در یک مدار بسیار بلند است که شامل هفت دستگاه (به نامهای: شور، نوا، ماهور، سه گاه، چهارگاه، همایون و راست پنجگاه) و پنج آواز (شامل: ابوعطا، بیات ترک، دشتی، افشاری و اصفهان) و گوشه های داخل آنها میباشد.

تاکنون نظرات مختلفی در ارتباط با واژۀ «دستگاه» توسط محققین و صاحب نظران ارائه شده است و در مجموع میتوان گفت که دستگاه در تداوم واژۀ «دستان[۵]» شکل گرفته است و با ترکیب دستان ها در طول تکامل موسیقی ایران زمین، دیگر واژۀ دستان جوابگوی آن نبوده و به کلمۀ دستگاه تغییر یافته است.

دستگاه در اینجا بمعنی یک مجموعه است که شامل اجزایی بعنوان سازندۀ آن میباشد (همانند استفاده از این واژه در عبارت یک دستگاه آپارتمان) و از لحاظ لغوی شامل دو کلمۀ دست و گاه (قید مکان و زمان) است. و این واژه در کنار کلمۀ ردیف، معنای صحیحی برای ردیف موسیقی دستگاهی بعنوان یک مجموعۀ گستردۀ منظم، ایجاد میکند.

---

۵ بمعنی محل قرار گرفتن دست و به اندازۀ یک دانگ یا تتراکورد میباشد

از آنجایی که کسانی که این نظم را برای ردیف بنیان گذاشته و آن را مدون کرده اند همگی ریاضیدان و هندسه دان ومعمار و صاحب علوم منطقی بوده اند، بالطبع منطق خاصی نیز در ردیف دستگاهی ایران حاکم شده است. و به همین سبب، طراحی دستگاه ها بسیار شبیه به طراحی در معماری ایرانیست.

بزرگترین اجزای تشکیل دهندهٔ دستگاه ها، گوشه ها هستند که بمعنی زوایای گوناگون یک دستگاه میباشند.

به عبارتی میتوان گفت که گوشه ها بمانند اتاقهای مختلف یک منزل هستند. که برای رفتن به هر اتاقی، مقرراتی خاص وجود دارد و هر کدام از این اتاق ها دارای کاربردی خاص هستند و از هر اتاق نمیتوان به هر اتاق دیگر رفت[۶].

پس بنوعی میتوان اینگونه تصور کرد که در باغی بنام ردیف، هفت منزل وجود دارد که در دور یکی از منزلها پنج خانهٔ کوچک (که فرزندان آن منزل به حساب می آیند) هم قرار دارد.

ردیف در عمل بمعنای چگونگیِ آن منطقیست که این اتاقها (گوشه ها) را بهم متصل کرده است و همین استدلال و منطق است که دستگاه را بوجود می آورد. در قدیم بجای واژهٔ گوشه از کلمهٔ

۶ درموسیقی کشور عربستان هم این دستگاه ها را «خانه» نامگذاری کرده اند.

شعبه استفاده میشد ولی پس از به روی کار آمدن حکومت صفوی و با ترویج نگاه و فرهنگ تشیّع، عربی زدایی از کلام فارسی قوّت گرفت و اسامی عربی (در عناوین موسیقایی) با کلمات فارسی جایگزین شدند[۷].

خط سیر منطق ردیف در دستگاه های موسیقی را میتوان از منظر نوع حرکت به دودسته تقسیم کرد:

- محور اصلی ردیف
- محور های فرعی

۷ با توجه به تقدس اعداد ۷ و ۱۲ از ایام کهن، دسته بندی دستگاه ها هم بدین صورت شکل گرفت

۳-۲-۱- محور اصلی ردیف

مانند جادهٔ اصلی بین دو شهر (برای رسیدن از درآمد به اوج و بالعکس) که در فواصلی مشخص در مسیر آن توقفگاه هایی هم هست که هر کدام نامی و فضایی خاص دارد.

واحد این فواصل (که در دنیای بیرون با کیلومتر اندازه گیری میشوند) در موسیقی واحدی بنام فرکانس است.

البته بعنوان یک نکتهٔ اجرایی لازم بذکر است که در موسیقی دستگاهی ایران مبدا و انتهای خط سیر حرکت در ردیف بسیار مهم است. زیرا حرکت در موسیقی دستگاهی همیشه هدفمند میباشد و میبایست با نشان دادنِ مداومِ ابتدا و جهت حرکت، بتوانیم هدف (اوج) و خط سیر خود را مشخص سازیم. لذا حتی در محور اصلی به گوشه های اصلی هم که وارد میشویم، در انتهای آن گوشه، میبایست دوباره به مبدا و فضای درآمد بازگشته و اشاره و فرودی به آن داشته باشیم تا مبدا خود را مشخص کرده باشیم.

۳-۲-۲- محور های فرعی

بالطبع در طول مسیر، جاده های فرعی نیز وجود دارند که میتوان در طول مسیر از فضا و حال و هوای آنها نیز استفاده نمود و یا گردشی در آن کرد و دوباره به مسیر اصلی باز گشت و یا به محور اصلی دیگری منتقل شد و یا از مسیر دیگری به همان محور اولیه رسید.

برای رفتن از محور اصلی به محور فرعی میبایست یک اتفاقی رخ بدهد که آن اتفاق، معمولا تغییر فرکانس یا همان علائم عَرَضی(Accidental) برای نُت ها (سری ♯ ، کرن ♮ ، بمل ♭ ، دیز ♯ و بکار ♮) میباشد. که بارفتن به محور فرعی مُد[۸] یا به بیانی دیگر حال و هوای ما عوض میشود[۹].

---

۸ Mood

۹ مانند تغییر در پردهٔ « La» به « ♮La » و تغییر پیدا کردن خاوران به دلکش در ماهور Do

۳-۳- شرحی بر گوشه ها در موسیقی دستگاهی

متاسفانه در نامگذاریِ گوشه ها در موسیقی دستگاهی؛ به تمامی ملودیها، ساختارها، حالتها، کیفیت ها و گاهی مضرابها نام گوشه داده شده است که این امر باعث بروز اشکالِ بزرگی در ردیف ما شده است.

در صورتی که میبایست گوشه های ساختاری (بعنوان گوشه های اصلی) در هر دستگاه از گوشه های غیر ساختاری مجزا و جدا باشند. بعنوان مثال گوشهٔ کوچکی همچون «حزین» فقط یک گوشهٔ تزیینی و حالتیست... و گوشه ای همچون «مخالف چهارگاه» گوشه ای مفصل و ساختاریست.

بر همین اساس میتوان گوشه ها را بصورت زیر دسته بندی کرد:

- «**گوشه های ساختاری**» که در این گوشه ها میتوان ملودی پردازی های متفاوتی انجام داد و به ساختن چهارمضراب، پیش درآمد، تصنیف، و فرم های مختلف موسیقی مبادرت ورزید.
- «**گوشه های کیفیتی–حالتی متکی به گوشه های ساختاری**» مانند گوشهٔ حزین بر روی ساختار گوشهٔ مخالف سه گاه
- «**گوشه های ضربی و ریتمیک متکی به گوشه های ساختاری**» مانند کرشمه در ساختار درآمدشور یا در ساختار زابل در دستگاه چهارگاه
- «**گوشه های صرفاً ملودیک**» همانند گوشهٔ مثنوی که تابع ملودی خاصی هستند ولی در ساختارهای مختلفی بنا میشوند و هیچگاه ملودی و وزنشان تغییر نمیکند.
- «**گوشه های ارتباطی و اتصالی**» که برای رسیدن به درجهٔ خاصی از جایی شروع و به مقصد ختم میشوند

۳-۴- ارتباط بین گوشه ها و مایه ها

دربین انواع گوشه ها، تنها گوشه های ساختاری هستند که بیانگر مایه های مختلف در یک دستگاه هستند. در این بین برخی گوشه ها هستند که اشاره به مایه ها اشاره میکنند (و به اصطلاح ایجاد شبهه میکنند) ولی مارا وارد آن مایه نمیکنند. بعنوان مثال وقتی گوشهٔ نیریز (در ماهور) را مینوازیم، به مایهٔ مستقل و قوی ای نمیرسیم که بتوان روی آن ایستاد. یا مثلا در درجهٔ دوم شور (گوشهٔ رهاب) با اینکه مایه عوض میشود، ایست ما موقت است و ما در آن ثبات پیدا نمیکنیم[۱۰].

حال، با توجه به فضاهای ایجاد شده توسط این گوشه های ساختاری، مایه هارا میتوان از لحاظ حالت نیز تقسیم بندی نمود. بدین صورت که برخی شاد، برخی غمگین، برخی متفکرانه ، برخی حماسی و ... هستند. بعنوان مثال در درآمد دستگاه چهارگاه با مایه ای رزمی و سلحشورانه روبرو هستیم. به همین علت در ادای کلام وشعر در آن از لحنی مستحکم تر استفاده میشود. ولی در همین

---

۱۰ آگاهانه به آن ثبات نمیدهیم. بعنوان مثال در درجهٔ دوم شور (گوشهٔ رهاب) اینقدر به آن ثبات نمیدهیم تا مایهٔ جدیدی را تداعی کند و به سه گاه نزدیک شود. و ما بصورت موقتی فقط در حد اشاره و گذر از آن عبور میکنیم.

دستگاه چهارگاه در مایهٔ زابل با حالتی تغزلی تر و عاشقانه تر روبرو هستیم. و در ادامهٔ آن در مدار فرعی حصار، باز هم با مضرابها و حالتها و کیفیت و لحن های متفاوتی روبرو هستیم. و سپس در فرود با مایهٔ ضعیفی بنام مویه روبرو شده (فقط در حد اشاره) و بعد در مخالف هم دوباره با تغییرات مواجه میشویم. در ادامه در مغلوب مضرابها و بنیهٔ مایه قوی و در منصوری از آنهم باز قویتر میشود.

۴- موسیقی ایرانی و موسیقی غربی

۴-۱- یک تفاوت ساختاری در موسیقی ایرانی و موسیقی غربی

برخلاف موسیقی غربی که نت هشتم در آن، اکتاوِ همان نت اول است (و از لحاظ جایگاهی همانند آن و فقط در یک فاصلهٔ بم تر یا زیر تراست) در موسیقی ایرانی، نت هشتم دیگر دارای جایگاه قبلی نیست و خود بعنوان جایگاهی متفاوت در ساختار سیر ردیف، نقش متفاوتی را بازی میکند. در موسیقی ایرانی بعلت فلسفهٔ غالب آواز بر موسیقی، و وجود حس و حال و فضای متفاوت در اوج، در اکتاو دوم، سیر متفاوتی نسبت به هفت نت اول در پیش روی داریم. گاهی اوقات در راستای همان حس و حال متفاوت، در اکتاو بعدی تغییراتی هم در علائم عَرَضی نت (♯ ، ♭ ، ♮ و 𝄪 ، 𝄫) بوجود می آید. بعنوان مثال در دستگاه شور (مثلا شورRe) در خط سیرِ سلمک به قرچه و رضوی (در اکتاو دوم) نت La کرن میشود. به همین دلیل برای داشتن امکانات بیشتر در موسیقی ردیفی، ما علاوه بر شور (یا مثلا همایون) در پایین دسته، یک شور (یا مثلا همایون)

بالا دسته هم داریم[۱۱]. و یا مثلا در شور پایین دسته ما گوشهٔ مهم شهناز را نداریم.

در روش های آموزشی قدیم (که در آن خبری از نتها نبود) از حروف ابجد استفاده میشد (مانند اروپا و آمریکا که از حروف استفاده میکنند). بدین صورت که با بیان درجهٔ اول هر دستگاه، به ترتیب ساختارهای درجه های بعدی، تشریح و بصورت جدا گونه تدریس میشد. و استفاده از ساختارِ درجه بندی، یکی از مهمترین مزیت های آموزش در روش قدیم بود[۱۲].

به همین دلایل، نوع نگرش و تئوری موسیقی غربی را نمیتوان دقیقا منطبق بر موسیقیِ ردیفی و دستگاهی ایرانی دانست.

۱۱ در همین راستا برای ایجاد تنوع بیشتر، تفاوتهایی در قسمتهای بالا دسته و پایین دسته ایجاد شده است که نام و کیفیت جدیدی دارند. و البته این نکته هم قابل ذکر است که تمامی آواز ها فقط در شور پایین دسته هستند.

۱۲ که در ادامه، ما نیز در شرح دستگاه ها و آواز ها از همین روش استفاده خواهیم کرد.

۴-۲- دانگ و ترکیبات آن در موسیقی ایرانی

ترکیبات دانگ ها (یا تتراکوردها که شامل چهارنت یا دو ونیم پرده میشود) در موسیقی ایرانی دسته بندی های متفاوتی نسبت به موسیقی غربی به خود میگیرد. که این دسته بندی تاثیر زیادی بر روی برخی از مفاهیم نظری موسیقی ایرانی دارد.

این ترکیبات شامل سه نوع متفاوت میباشد:

- نوع اول: که در آن دانگ اول و دانگ دوم پشت سر هم هستند و انفصالی در بین آنها نیست؛ که این امر باعث ایجاد نرمی در ملودی ها میشود که از نتایج همین نرمی، سخت شدن تشخیص، بین تغییر ملودیها و گوشه هاست[۱۳]. در این نوع از ترکیباتِ دانگ، نتهای چهارم و پنجم از اهمیت خاصی برخوردارند (فا و سل)
- نوع دوم: بین دانگ اول و دوم فاصله ای به اندازهٔ یک تُن یا یک طنینی قرار میگیرد. بمانند دستگاه چهارگاه: دو، رِ کرن، می و فا دانگ اول را تشکیل میدهند آنگاه بین فا تا سل یک پردهٔ طنینی داریم و بعد سل، لا کرن، سی و دو دانگ بعدی را تشکیل میدهند[۱۴]. در این نوع از

---

۱۳ مثلا در دستگاه ماهور ما با این نوع ترکیب دانگ مواجهیم. به این ترتیب که دو دانگ اول از توالی نتهای: دو ، رِ، می و فا و دانگ دوم از فا، سل، لا و سی بمل تشکیل میشود که هرکدام دو ونیم پرده یا یک دانگ کامل هستند و فاصله ای بین آنها نیست.

۱۴ (که در موسیقی کلاسیک غربی هم فقط از این نوع ترکیب دانگ استفاده میشود. که در برخی از انواع موسیقی های آنها مانند موسیقی سِری یِل و یاموسیقی های مدرن ترکیبات جدیدی نیز به آن اضافه شده است.)

ترکیبات دانگ نت پنجم از اهمیت بیشتر و جایگاه ویژه ای برخوردار است و تاکید بیشتری بر روی آن میشود[۱۵].

- نوع سوم: که قبل از دانگ اول و دوم، تن یا طنینی در همان ابتدا قرار میگیرد. (مانند موسیقی یونانی) که از دانگ اول و دوم جدا میشود. مانند گوشهٔ داد در دستگاه ماهور

آهنگسازانی چون کلنل علینقی وزیری بعلت مشابهت بین ترکیبات دانگ از نوع دوم با موسیقی غربی، بیشتر از این نوع ترکیب برای آهنگسازی های خود استفاده میکردند. و بعلت ضعف نظری موجود در موسیقی ما، از نوعهای اول و سوم، کمتر و به ندرت استفاده شده است. اگر چه آهنگسازانی چون خالقی به این مساله توجه داشته اند؛ ولی فقط شادروان مرتضی حنانه بود که اصول هارمونی اش در موسیقی ایرانی را بر مبنای چهارم ها بنا کرد و نظریه و قطعات زیادی را هم در این نوع ترکیب بندی ارائه کرد.

۱۵ مانند گوشهٔ حصار در چهارگاه که تاکید بر سل دارد.

در موسیقی ایرانی معمولا برای هر دانگ اصلی، ترتیبی بدین صورت را در پیش رو خواهیم داشت:

پیش دانگ◄دانگ اصلی◄پس دانگ

بعنوان نمونه میتوان گوشه های زیر در دستگاه چهارگاه را مثال زد:

پیش حصار◄حصار◄پس حصار

گاهی پیش دانگ بصورت یک نت طنینی (مانند Do قبل از Fa یا Do قبل از Sol) و یا چند نت متوالی (بصورت یک دانگ کامل و یا حتی بیشتر از یک دانگ) مورد استفاده قرار میگیرد.

۵- فرازهایی از تاریخ موسیقی

۵-۱- گذری بر نام گذاری گوشه های موسیقی دستگاهی

جغرافیای ایران و تمدن ایرانی در طول تاریخ (مخصوصا در دورهٔ پیش از اسلام) بسیار گسترده بود. بطوری که وسعت آن در دورهٔ ساسانیان و هخامنشی، مهمترین مناطق دارای تمدن در جهانِ آن روزگار را شامل میشد. در دورهٔ بعد از اسلام نیز امپراطوری اسلامی (که آمیخته با فرهنگ و تمدن ایرانی هم شد) با گسترش خود، تمامی مناطق یاد شده را در برگرفت.

البته هر تمدنی در طول تاریخ دارای اوج و افولیست که این امر، شامل این تمدن ها هم شد. (همچون تمدنهای مصر ویونان و رم[۱۶]).

اما حرکتهای فرهنگی در هر کشور ، مستقل از اوج و فرود تمدنها، همواره در بطنِ رسوم و هنرها (و حتی در آداب معاشرت جاری در بین مردم) به حیات و حرکت خود ادامه داده است.

---

۱۶ ویا تمدن این روزهای غرب که احتمالا در آینده جای خود را به تمدنهای درحال حرکت دیگر خواهد داد.

در طی این فرایند در طول تاریخ ، ردیف و دستگاه ها و گوشه های موسیقی ایرانی ، در محدوده ای فراتر از محدودهٔ جغرافیای ایران کنونی شکل گرفته و نامگذاری شد.

لازم بذکر است که در دوره هایی چون دورهٔ سامانیان که به تعبیری دوران اوج ادبیات و شعر فارسی بود و شعرایی چون رودکی (چنگ نواز و ادیب و شاعر) و فردوسی بزرگ در آن پرورده شدند؛ به این مهم بیشتر پرداخته شد؛ ولی در مجموع همواره روال شکل گیری و نامگذاری گوشه ها فراتر از جغرافیا و یا دوره ای خاص بوده است.

بعنوان مثال در دستگاه همایون گوشه ای به نام «مَوالیان» هست که ارتباط با آن برای هنرجویان بسیار سخت ونامانوس است[۱۷]؛ و البته خارج از مدار اصلی همایون، و بعنوان یک مدار فرعی قوی، اجرا میگردد؛ که برگرفته از منطقه ای خوش آب و هوا و دارای اشتهار در عصر سامانیان به نام «مولیان» و با نام قدیمِ «موالیان» است[۱۸].

---

۱۷ و صد البته که بعلت حفظ امانت در ساختار ردیف، میبایست که محتوای این گوشه حتما حفظ گردد وفقط بایستی وجه تسمیه و تشکیل آن دانسته شود.

۱۸ بوی جوی مولیان آید همی...

بعنوان مثالی دیگر، دستگاه ماهور شامل گوشه هایی با نام «راک» میباشد؛ که واژه ای بیگانه با ادبیات ایرانی مینماید.

با تحقیق در تاریخ، اینگونه مشخص میشود که در دوره ای در دهلیِ هندوستان، و در دوران حکومت شخصی بنام اکبرشاه، موسیقی کشمیر و موسیقی ایرانی، از اهمیت زیادی برخوردار بودند و در آنجا گوشه ای بنام «راگِه» (که تناسب نامی با گوشهٔ راک دارد) سرمنشا تشکیل گوشه هایی چون «راک کشمیر» و «راک هندی» شد. در آن دوران ارتباط بین ایران و هند و کشمیر شامل مرزهای کنونی نبود و موسیقی آنها نیز بسیار متاثر از هم بودند.

ویا «بیات شیراز» که هنوز در موسیقی آذربایجان و در مکتب تبریز باقی مانده است؛ در حالیکه شاید در حال حاضر خود شیرازیها هم آگاه به چگونگی آن نباشند... زیرا که بنای ارتباطی بین آن فرهنگها در دوره های پیش از این شکل گرفته و مکاتب هنری متاثر از هم بوده اند.

۵-۲- مکاتب موسیقی ایرانی

۵-۲-۱- تفاوت بین شیوه و مکتب

اشتباه رایجی در بکار بردن لفظ «مکتب» (acatalepsy) بجای «شیوه» (method) در بین برخی از اهالی موسیقی رواج یافته است.

با بیانی دیگر میتوان اینگونه عنوان کرد که وقتی از شیوهٔ یک نوازنده و یا خواننده صحبت میکنیم، منظور امضای آن هنرمند بر آن اثر است. بطوری که خصوصیات هنری و باطنی اش در آن اثر دیده میشود.

برای درک بهتر، میتوان اینگونه بیان کرد که هر نوازنده میتواند شیوهٔ فردی خودش را داشته باشد؛ ولی در عین حال (مثلا) درمکتب ردیف ساز بزند[۱۹].

به بیان دیگر میتوان گفت که شیوه، بیان شخصی یک خواننده، نوازنده یا آهنگساز است.

---

۱۹ همچون آقایان هرمزی، فروتن، میرزا حسینقلی، علی اکبرخان شهنازی و... که بااینکه سازها و شیوه و بیان شخصی متفاوتی نسبت به هم دارند در یک مکتب قرار میگیرند.

ولی مکتب دارای مشخصه های زیر است:

- ✓ شکل گرفتن در یک دورهٔ زمانی طولانی
- ✓ فعالیت کردن هنرمندان بزرگ در آن
- ✓ جریان داشتنِ فرایند آموزش و تربیت شاگردان در آن (در یک اکادمی یا مدرسه)
- ✓ تغییریافتن و باروتر شدن آن همراه با تغییرات اقتصادی واجتماعی و سیاسی جامعه
- ✓ حفظ دقیق و منضبطانه اصول آن مکتب

بعنوان مثال، (در زمینهٔ نقاشی) در مکتب کمال الملک، شاگردان ایشان با اینکه از قریحه و جهانبینی متفاوتی برخوردارند، ولی پردازش و رنگ آمیزی ها و احساس فردی و سلیقه ها و نگاه و... متفاوتی دارند، مثلا شادروان حیدریان (از بهترین شاگردان مکتب ایشان) در ادامهٔ مکتب ایشان است ولی به شیوهٔ خودش کار میکند.

در موسیقی، سه تار آقای هرمزی با شیوهٔ خودش در مکتب موسیقی ردیفی قرار میگیرد ولی مثلا ساز آقای تاکستانی در مکتب موسیقی ردیفی قرار نمیگیرد.

در مثالی دیگر میتوان این مورد را برشمرد که شیوهٔ محمدرضالطفی در ساز یا شیوهٔ محمدرضاشجریان در آواز را نمیتوان بعنوان مکتب به حساب آورد.

۵-۲-۲- ارتباط بین مکاتب شعری و مکاتب موسیقی ایرانی

تا کنون در زمینهٔ مکاتب شعری در حوزهٔ ادبیات، مطالب در خور توجهی تدوین شده است. (از جمله مکاتب هندی و عراقی و یا خراسانی و...)

ولی موسیقی ما، (با توجه به اینکه تقریبا مدتهای مدیدیست که مسیر علم نظری ما قطع شده و محققان کمتری در این زمینه فعالیت کرده اند) هنوز در یک ابهام کلی قرار دارد.

البته مکاتب موسیقی ما در بخش « عملی » با انتقال به روش سینه به سینه مفاهیم را به روشنی انتقال داده اند اما در مورد توضیحات مربوط به آن بررسی کمتری صورت پذیرفته است.

دراین بخش با توجه به همراهی همیشگی موسیقی و ادبیات ما در طول تاریخ این سرزمین و ارتباط و تاثیر مداوم آنها با هم؛ اگر مکاتب این دو مقولهٔ هنری را همراه با هم بررسی کنیم میتوانیم نتایج مطلوبی را دریافت کنیم:

یکی از تاثیرگذار ترین مکاتب شعری، مکتب شعر عراقیست. که شعرای بزرگی چون شیخ اجل سعدی شیرازی و لسان الغیب حافظ شیرازی (هر دو از فارس) در به اوج رسانیدن این مکتب

اهتمام ورزیده اند. و نکتهٔ قابل تامل اینست که مهد موسیقی دستگاهی ما نیز همان خطهٔ فارس میباشد.

با دقت در شباهت های بین موسیقی دستگاهی و فرم غزل در شعرفارسی ، میتوان به این نکته اشاره کرد که ما در غزل خوانی ابتدا مطلع غزل و سپس در متن غزل یک یا دو بیت شاه بیت و در انتها با تخلص مواجه ایم. تعداد ابیات هم معمولا بین شش تا هشت بیت است. در فرم آواز ایرانی نیز خواننده درآمد آواز را با مطلع شروع میکند و با تغییر مایه به سراغ بیت های دیگر میرود و در اوج آواز (مثلا گوشهٔ مخالف یا مغلوب در دستگاه سه گاه) بسراغ شاه بیتهای غزل میرود و فرود همواره با تخلص شاعر همراه است و هم اکنون نیز این ارتباط همچنان مورد استفاده قرار میگیرد.

با بیان منظر فوق میتوان دریافت که مکاتب موسیقایی در کنار مکاتب شعری شکل گرفته و پرورش یافته اند. و با بررسی مکاتب ادبی میتوان مکاتب موسیقایی را نیز پیگیری و بررسی کرد.

البته در گذشته، استفادهٔ موسیقیدانان از فرمها و قالبهای شعری روال و رواج بیشتری داشت. حتی امروزه نیز در موسیقی ما علاوه بر فرم غزل خوانی ؛ فرمهایی چون مثنوی خوانی و دوبیتی خوانی هنوز هم کم و بیش حضور دارند...

در ارائهٔ استنادی دیگراز ارتباط موسیقی و شعر، این نکته قابل ذکر است که در اشعار حافظ؛ از لفظ « قول و غزل » استفاده شده که منظور از « قول » همان آواز (ویا به تعبیری قوّالی) است.

یا میتوان به اشعار مسمّط یا مخمّس اشاره کرد که در خود ترجیع بندی دارند که در گذشته در فرم های موسیقایی و آوازی مورد استفاده قرار میگرفت.

متاسفانه موسیقی ما در ۲۰۰ سال اخیر (از شاه طهماسب صفوی به بعد) درگیر تحجّری متعصبانه شد و در نتیجه آسیبهایی جدی دید و فرمهایی که درآن مورد استفاده قرار میگرفت و جاری بود؛ منسوخ شد. بعنوان مثال فرم مثنوی خوانی با اینکه در فرم خراسانی همچنان وجود دارد ولی در مکتب عراقی منسوخ شد. (در حالیکه پیش از آن داستانهای مثنوی فردوسی و مولانا و دقیقی و ... با آن فرم در طی چندین قرن اجرا میشده است.)

و بدینگونه میتوان به این جمع بندی رسید که در طول تاریخ، موسیقی و ادبیات ما، همیشه ارتباطی موثر و همراهی مستدامی داشته اند که متاسفانه در قرون اخیر مقولهٔ موسیقی از این همراهی محروم ماند و آسیبهایی جدی دید.

۵-۲-۳- آواز خوانی

برای آواز خوانی میتوان به هفت وادی در نظر گرفت:

۱- انتخاب شعر
۲- تلفیق شعر و موسیقی
۳- ابداع و تنوع ملودی
۴- ادوات و تنوع تحریر
۵- جمله بندی
۶- همسازی یا همنوایی با نوازنده
۷- ابداع و خلاقیت

در مرحلهٔ اول (انتخاب شعر) خواننده در اولین قدم، علاوه بر تسلط بر حفظ شعر، میبایست از لحاظ معانی و تفکر و اندیشه و عرفان و حکمت و اخلاق نیز کاملا بر شعر مسلط باشد. و در مرحلهٔ بعدی بمنظور نیل به «مناسب خوانی» تعداد ابیات بسیار زیادی را در حافظهٔ خود اندوخته باشد.[۲۰] برای بیان نمونه های بسیار آشکار

---

۲۰ ادیب خوانساری اعتقاد داشت که هر خواننده بایستی پنج هزار بیت شعر حفظ باشد تا بتواند مناسب خوان خوبی شود.

بعنوان مثال روزی استاد برومند تعریف میکردند که در شب مراسم هفتمِ درگذشت پدرشان ، هنگامی که تقریبا همه پراکنده شدند و فقط چند نفر از دوستان بر سر مزار باقی مانده بودند؛ جناب طاهر زاده که میدانست با این اتفاق، دیگر جمع دوستانه از هم خواهد پاشید، بصورت بداهه این شعر را خواندند:

به وقت گل ستم باغبان نگر که برید همان درخت که بر شاخش، آشیانهٔ مابود

که بیانگر قدرت و تسلط ایشان در مناسب خوانی بود

از مناسب خوانی، میتوان به اشعار مورد استفاده در ایام محرم و روضه ها در موسیقی مذهبی اشاره کرد.

از منظری دیگر، برای مناسب خوانی، میبایست بر دقت در انتخاب شعر برای کرسی بندی بر نغمه های ردیف نیز اشاره کرد.

بجز اینها خواننده (علاوه بر تسلط بر محفوظات شعری، و تناسب کرسی بندی شعر و نغمه ها) بایستی از ذوق و قریحهٔ آهنگسازی نیز برخوردار باشد تا مثلا بتواند همچون جناب طاهر زاده، هر بار در مطلع هر شعر آوازی با ملودی بکر و زیبا اجرا نماید.

متاسفانه مشکلی که اغلب شاگردان آواز بدان دچار میشوند این است که مطالب استادشان را بصورت کاملا طوطی وار می آموزند و در اجرایشان دقیقا عین همان را اجرا میکنند و نمیتوانند از قالب آن خارج شوند و در هنگام خواندن، همان ملودی در ذهنشان تداعی شده و مزاحم خواندنشان میشود...[۲۱]

از نکات دیگر در مبحث تلفیق شعر و موسیقی میتوان به داشتن تسلط بر ضرب و تکیه های شعر، در عین برخورداری از

---

۲۱ خوانندگانی همچون طاهرزاده و تاج اصفهانی و بنان را میتوان بعنوان خوانندگانی مثال زد که پس از استادشان سبک و سیاق خوانندگی منحصر به فرد خویش را در پیش گرفتند و با استفاده از تلفیق درست شعر و موسیقی؛ تنوع و تناسب خاصی را به ملودی ها و فراز و فرودهای موسیقی ایرانی اضافه کردند.

ادراک شعر (که از ویژگی های اصلی تلفیق شعر و موسیقیست) نام برد [۲۲]

نکته بعدی در باب تلفیق شعر و موسیقی، مبحث ابداع و انتخاب ملودی های «متنوع» و متناسب برای هر شعر است.

همچنین نگاه داشتن وزن آواز متناسب با وزن و محتوای شعر نیز از اصل های بسیار مهم در این زمینه میباشد. بعنوان مثال برای شعری که دارای ساختاری حماسی است، نمیتوان هر ملودی ای را استفاده کرد و بایستی موسیقی تابعی از حال و هوای شعر باشد. که همین نکته نیز باعث پیدایش و تنوع مکاتب میشود.

در مرحلهٔ بعدی میتوان از ادوات و تنوع تحریر نام برد

---

۲۲ اتفاقات ۳۵ سال اخیر، منجر به رایج شدن غلط مصطلحی بنام "موسیقی کلام" شده است. در حالیکه کلام در وجود خود دارای موسیقی نیست؛ بلکه فقط تابعی از اوزان عروضی است و پستی و بلندی کلمات فقط در قید این اوزان است. در شعر فارسی، ما با گستره ی عمل وسیعتری در این زمینه روبرو هستیم. بعنوان مثال: دریک مصرع از غزل ممکن است از یک نوع از افاعیل استفاده شود اما تقطیع داخل آن (مشروط به برهم نخوردن وزن اصلی) تغییر کند.

هنگامی که از لفظ موسیقی برای کلام استفاده میگردد بدین معنیست که ما با فرکانسی خاصی که قابلیت شنیداری دارد روبرو هستیم ؛ (در حالی که در واقع فقط با وزن روبرو هستیم) و فقط در هنگامی که بر روی کلام موسیقی گذارده میشود (چه بصورت بسته و چه بصورت باز) میتوان این اصطلاح را بکار برد.

نحوهٔ استفاده از ادوات تحریر و حروف صدا دار در آنها، از مهمترین مطالب هستند. این تحریرها با ترکیب چند تایی از «حروفِ صدا دارِ متفاوت»، شکل میگیرند[۲۳].

در قدم بعد بایستی به ادای کامل جمله و توجه به جمله بندی توسط خواننده اشاره نمود.

نکته بعدی همسازیست؛ بدین شرح که خواننده و نوازنده (هردو) بایستی تسلط کافی به مکاتب سازی و آوازی داشته باشند نکات زیاد دیگری از جمله «رعایت سکوت ها و سکون ها چه توسط خواننده و چه نوازنده (در هنگام جواب آواز)» را رعایت کنند.

در مرحلهٔ آخر نیز بایستی از ذوق و خلاقیت بعنوان فاکتوری مهم در این زمینه یاد نمود.

---

۲۳ تحریرها انواع گوناگونی دارند. که در زیر اشارتی به انواع آن و کسانی که در آن مهارت داشتند میشود:

- تحریر چکشی (علیخان نائب السلطنه)
- تحریر بلبلی (سید احمد خان و ظلی و اقبال)
- تحریر مقطع (عارف)
- تحریر دوتا یکی
- تحریر زیر و رو (تاج اصفهانی و طاهر زاده)
- تحریر قُنّه
- تحریر خُرده
- و ...

۵-۲-۴- مکتب شیراز

از مکاتب بزرگ موسیقی ردیفی و دستگاهی ایران میتوان مکاتب: شیراز، اصفهان، تبریز و خراسان را نام برد. و از مکاتب کوچکتر نیز میتوان از قزوین و ری (تهران) نام برد.

با بررسی آخرین مستندات قابل تحقیق در تاریخِ منتهی به عصر حاضر، مشخص میشود که اکثر ردیف دانان بزرگ ما مربوط به خطّهٔ فارس بوده اند بطوریکه میتوان آنان را در مکتبی بنام مکتب فارس یا مکتب شیراز قرار داد.

این مکتب در دوره های مختلف از مرکز شیراز تا دیگر نقاط کشور (از جمله تهران) نفوذ داشته است. حتی میتوان آن را به شهری چون کرمان که در حوزهٔ ادبیات دارای سبقهٔ قوی در مکتب عراقی بود (و امثال خواجوی کرمانی را در این مکتب در خود پرورش داده بود) تعمیم داد.

اساتید زیادی تا به امروز در این مکتب فعالیت داشته اند و شاگردان زیادی را (بیشتر بصورت خصوصی) تربیت کرده اند.

بعنوان مهمترین مشخصهٔ ردیف در مکتب شیراز میتوان به اجرای ساختاری و بدون حاشیه[۲۴] و رسمی[۲۵] (Formal) گوشه ها و ردیف همراه با قانون و انضباط بصورت مدون و با تعریف مشخص

---

۲۴ روایتی از استاد برومند نقل است بدین مضمون:

از جناب میرزا حسینقلی در خصوص علت عدم استفاده از ناله ها و ریزه کاریها در نوازندگی بمنظور ایجاد زیبایی بیشتر (همچون جناب شکری) میپرسند؛ و ایشان در جواب با تاکید بر بسیار مهم بودن صلابت مضراب و اجرای رسمی (و استفاده از پنجه فقط در مواقع اضطرار) در مکتب ایشان، اینگونه شرح میدهند که استفاده از پنجه و پنجه کاری فقط برای پوشانیدن نقاط ضعف مضراب کسانیست که مکتب مضراب قوی ای ندارند و استفاده از این روش باعث کاسته شدن از صلابت مضراب میشود.

۲۵ مفهوم رسمی بودن مکتب:

برای شرح این موضوع میتوان بعنوان مثال مکتب شیراز را با خط نستعلیق مقایسه نمود. اهالی خوشنویسی بدین امر واقفند که پس از استاد میرعماد، خط نستعلیق به شکلی پر صلابت و با قانون مندی تام خود را بروز داد؛ با اینکه پیروان این مکتب ذوق و سلیقه و برداشت خود را نشان میدادند ولی از چهارچوب اصول آن فراتر نمیرفتند. به همین علت است که امروزه هنوز خط نستعلیق ما با همان صلابت نوشته میشود. اگر این دقت نظر در مورد مکاتب موسیقی هم بکار رود؛ آن مکتب نیز از آسیب در امان بوده و صلابت خود را حفظ خواهد نمود. ویا بالعکس، بعنوان مثال در دوران پهلوی ، مکتب ردیف از گوشها کنار زده و تقریبا منسوخ شد و شاگردان اندکی بدنبال ردیف رفتند.

(بدون استفاده از ناله های عرضی و طولی و پنجه کاری های اضافه) اشاره کرد.[۲۶]

از جمله حوادثی که برای مکاتب بزرگ ردیفی (که شکل و قوام خود را پیدا کرده اند) اتفاق می افتد؛ میتوان به تقلیدهای با سطح پایین از سردمداران مکتب، توسط دیگر افراد اشاره کرد. که به نوعی منجر به آسیب زدن یا خراب کردن اصل و محتوای مطلب میشود[۲۷].

در مکاتب موسیقی نیز کسانی بوده اند (همچون جناب تاکستانی در مکتب شهنازی) که از قدرت بالایی در نوازندگی برخوردار بوده اند ولی کارها را بصورت سبکتر اجرا میکردند. حُسن

---

۲۶ استفاده نکردن از ناله های عرضی و طولی و دیگر تکنیک های پنجه کاری در مکتب ردیف؛ بمعنای زیبا نبودن این تکنیک ها نبوده و نیست. و در طول دوره های مختلف؛ نوازندگان و اساتید مختلف از آنها استفاده بسیار کرده اند. بلکه این نکته بیانگر این مهم است که: وقتی نوازنده ای در جایگاه معرفی ردیف رسمی قرار میگیرد؛ مجاز به استفاده از آنها نیست و میبایست صلایت و قدرت و اصالت ردیف حفظ گردد.

۲۷ بعنوان مثال در شهرهایی چون اصفهان ، نقاشیهای آبرنگی خیابانی از گنبد و منظره ها (حتی بعضا بصورت خیالی) با قیمت و بهای کم به فروش میرسد؛ که هرچند که آفرینندهٔ آن، در اثر تکرار و تمرین به مهارتهایی نیز دست یافته است؛ ولی اصالت نقاشیهای با کیفیت را زیر سوال میبرد.

این نوع موسیقی، داشتن ریشه های موسیقی دستگاهی و فراگیر بودن آن است؛ ولی درموارد اینچنینی می بایست به آسیبهایی که ممکن است به اصل مکاتب وارد شود نیز توجه ویژه داشت.

۵-۲-۵- مکتب اصفهان

بعنوان یکی از دیگر مکاتب قوی در عرصهٔ ساز و آواز میتوان به مکتب اصفهان نیز اشاره کرد. درست است که مکتب اصفهان به نسبت مکتب شیراز در مقولهٔ سازِ تار بزرگانی چون درویش خان و میرزا حسینقلی نداشته؛ ولی از اساتید توانمندی در سازهای نی و کمانچه برخوردار بوده است.

برای تشخیص و جدا سازی مکتب اصفهان از مکتب شیراز میتوان به «بیانِ» احساسی و غریزی و فطری آن بعنوان نقطهٔ قوت و عطف، اشاره کرد.

این مکتب به نسبت مکتب شیراز دارای سوز بیشتر، ملودی پردازی فراوان تر، کم گویی و گزیده گویی و ذوق بداهه پردازی بسیار قوی میباشد (بزرگانی چون تاج، کسایی از هنرمندان بنام این مکتب در عصر حاضرند؛ ظرافت ها را با ناله ها و احترام و عشق خاصی بیان میکنند.)

مکتب اصفهان، هرچند که در مقولهٔ نوازندگی بزرگانی چون نایب اسدالله، نوایی، یاوری و حسن کسایی (در نی نوازی) و برادران شهناز(در تار نوازی) را هم در خود داشته است؛ ولی توانسته است تا بیشترین تاثیر بر موسیقی ایرانی را حوزهٔ آوازی داشته باشد و

بهترین آوازخوانها را چه در شهر اصفهان (مانند تاج که در مکتب سید رحیم آموزش دید) و چه در شهر های اطراف آن (همچون ادیب خوانساری) به جامعهٔ موسیقی معرفی کند.

از بین آوازخوانان این مکتب میتوان به: ابراهیم آقا باشی، سید رحیم اصفهانی، میرزا حسین ساعت ساز، سیدحسین طاهر زاده، علی دهکی، میرزا حبیب اصفهانی، جلال تاج اصفهانی، ادیب خوانساری و نورعلی خان برومند اشاره کرد.

خوانندگان مکتب اصفهان بر این عقیده اند که مفهوم شعر و حالتها و ریزه کاریها نباید فدای قدرت نمایی و تحرک ریتمیک تحریرها شود. و در اولویت اول بایستی ابتدا شعر بخوبی به شنونده تفهیم شود و سپس میتوان از تحریرها استفاده کرد.

در این زمینه، میتوان از تاج اصفهانی بعنوان خواننده ای کم نظیر و پرمهارت نام برد. بعنوان مثال (دراستفاده صحیح از تاکیدها) در ردیف طاهر زاده، دستگاه سه گاه، گوشه ی مخالف که در آن شعر: "نصیب ماست بهشت" خوانده میشود، دو بار تاکید متفاوت با یک ملودی (یکبار تاکید بر روی کلمهٔ "ماست" و یکبار بر روی "نصیب") به زیبایی اجرا شده است. و در دفعهٔ بعد با ملودی ای پیش رونده و متفاوت بار دیگر آن را اجرا میکند و تحریرها بعد از اتمام مصرع شعر آورده میشود.

در واقع، خوانندگان بزرگ، با ادای صحیح و استفادهٔ بجا از تاکیدها، شعرها را به شنوندگان تفهیم میکردند که متاسفانه این قضیه در بین خوانندگان معاصر بسیار کمرنگ تر شده است و حتی بدون توجه به معنی و منظور شعرها، آنها را (حتی گاهی بصورت چند شعر پشت سر هم که گاها با هم تفاوت معنایی فاحشی هم دارند) بصورت طوطی وار بیان میکنند.

۵-۲-۶- مکتب تهران

بزرگان مکتب شیراز و اصفهان که در ردیف نوازی و ساز و آواز (ازجمله سازهای تار و قانون و کمانچه) سرآمد زمان خود بودند با انتقال پایتخت به تهران، کم کم به سمت این شهر حرکت کردند و پایه های مکتب تهران را بنا نهادند. به بیانی دیگر میتوان مکتب تهران را حاصل ادغام مکتب شیراز (در زمینه ساز) و مکتب اصفهان (در زمینه آواز) دانست که البته مقداری هم از تاثیر مکاتب موسیقی ری، قزوین و آذربایجان هم در آن دیده میشود؛ ولی در کل میتوان گفت که از مکتب شیراز ردپای بیشتری (مخصوصا در بین رجل سیاسی و فرهنگی آن زمان) در مکتب تهران دیده میشود.

در سالهای بعد با بیشتر شدن جمعیت تهران، مکتب موسیقایی آن نیز مشخصه های فرهنگی خاص خودش را پیدا کرد و اصول مکتبی خود را شکل داد.

اگر چه خواننده هایی چون سید حسین طاهر زاده، قمر، ادیب خوانساری و ... نقش بسیار پر رنگی در مکتب تهران داشتند ولی این مکتب بیشتر قائم به ردیف نوازی و موسیقیِ صرفِ هنریِ افرادی چون میرزاعبدالله و میرزاحسینقلی (در تار و سه تار نوازی) و سه برادر به نامهای میرزاشفیع و محمدرضا و محمدصادق خان و

همچنین سماع حضور پدر حبیب سماعی(درسنتور نوازی) و شیدا (در تصنیف سازی با ذائقهٔ شیرازی) بوده است.

بعنوان مثال برای بیان تاثیر دیگر مکاتب نیز میتوان از فردی همچون اقبال که هنرآموختهٔ مکتب قزوین بود (که لقب اقبال السلطان را از دربار قاجار دریافت کرد) نام برد.

در زمینهٔ آواز درمکتب تهران، بزرگانی چون: علی خان نائب السلطنه (استادِ جناب عبدالله دوامی)، ظلی، اقبال، امیرقاسمی، کریمی و همچنین شاگردان کریمی و دوامی (همچون: ناصح پور و صالح عظیمی) را میتوان نام برد .

در این بین، از عوامل موثر بر میزان ارتباط بین خوانندگان مکتب تهران واصفهان میتوان به این مطلب اشاره کرد که در آن زمان به مرور و با فراهم شدن امکان رفت و آمد سهل تر، بین این دو شهر، این ارتباط بیشتر و مانوسانه تر شد.

۵-۲-۷- مقایسهٔ آواز در مکتب اصفهان و تهران

در مکتب تهران، ردیفِ « سازی » بعنوان محور اصلی در آواز تلقی میشود و ساختار گوشه ها متکی به این ردیف است و در نتیجه تفسیر ردیف آوازی در مکتب تهران گسترده تر از مکتب اصفهان است.

یکی دیگر از تفاوت های ردیف آوازی در مکتب تهران با اصفهان در این است که در مکتب اصفهان دستگاه راست پنجگاه وجود نداشته و دستگاه نوا هم فقط شامل چند گوشه می شده است؛ در صورتی که جناب دوامی دستگاه راست پنجگاه و نوا را از علی خان نائب السلطنه[۲۸] بصورت کامل آموخته بود.

نوع تحریرها درمکتب آوازی تهران از نوع تحریرهای سازی؛ و ادوات تحریر در آن فقط شامل: « آ » و « ها » و بسیار مُقَطَّع و تیز بود (بر خلاف مکتب اصفهان که تحریرهای زیر و رو و غلطان در آن زیاد است)

---

۲۸ ایشان از حجم صدای بسیار گسترده ای (حتی در فضای باز و در محدودهٔ اوج) برخوردار بود (بطوری که ملقب شده بود به علی خان حنجره دریده)و تسلط بسیار زیادی به ردیف ها داشت و تحریرهایی کاملا متفاوت با تحریرهای مکتب اصفهان اجرا مینمود.

البته در مواردی این دو مکتب تاثیر بر روی هم نیز داشته اند؛ بعنوان مثال در ردیف شورِ آوازی، آقای دوامی، در گوشهٔ حسینی (فریاد از آن...) گوشه ای را روایت کرده که در اصل، گوشه ایست که از آقای طاهر زاده وام گرفته است.

در مکتب تهران این نکته هم قابل توجه است که تداوم گوشه ها بسیار مفصل تر از مکتب اصفهان است. و در کل، موسیقی دستگاهی در مکتب تهران از اهمیت بیشتری برخوردار است. و در آواز و ساز تکیه بر « ردیف »، بیشتر از « شیرین نوازی » (که در مکتب اصفهان بسیار رایج است) در این مکتب دیده میشود.[۲۹]

---

۲۹ خاطره ای روایی از استاد لطفی:

در حدود سالهای ۶۹-۷۰ با استاد حسن کسایی (که من عاشقانه ایشان را دوست دارم) صحبت میکردیم که ما دونوع موسیقی مطرح در تهران داریم:

۱-موسیقی ردیفی ۲-موسیقی شیرین نوازی و شیرین خوانی

استاد کسایی با همان طنز شیرینشون متذکر شدند که : آیا مگر ما تلخ نوازی هم در موسیقی داریم؟!؟

که البته قصد ایشان از بیان این مطلب این بود که منظور از بکار بردن کلمهٔ شیرین بایستی در نگاه ادبیاتی باشد؛ یعنی شیرین سخن گفتن!

بعبارتی دیگر هنگامی که مثلا میگوییم زبان فارسی زبان شیرینی است... پس درواقع این شیرینی بمعنی مزاح و شوخی در موسیقی نیست؛ و اگر کسی با آوردن جملاتی عربی یا افغانی یا ... در نوازندگی میگوید که شیرین نوازی کردم! با تعریفی که استاد کسایی از شیرین نوازی کردند در تناقض خواهد بود.

برای نمونه آوردن بعنوان کسی که پرورش یافتهٔ مکتب تهران باشد میتوان به صدای شادروان ظلّی اشاره کرد (هرچند که نشانه هایی از تاثیر مکتب اصفهان و آذربایجان هم در ایشان دیده میشود) ایشان تحریر های تند و تیزی دارند و ارائه گر بیانی دیگر از ردیف استاد دوامی هستند.

در دوران پس از انقلاب در ایران از دو نفر بعنوان اشاعه دهندگان مکتب تهران میتوان یاد کرد که عبارتند از: جناب آقای ناصح پور (شیوهٔ کریمی- ردیف آقای دوامی) و آقای صالح عظیمی.

۵-۲-۸- دیگر مکاتب فرعی

علاوه بر مکاتب یاد شده مکاتب فرعی دیگری هم در موسیقی بوده اند که امروزه زیاد مطرح نیستند؛ یا بعنوان فرهنگ بالنده از آنها یاد نمیشود، ولی نقش مهمی در حفظ هنر موسیقی داشته اند از جمله:

- مکتب موسیقی مطربی (که دارای قوانین خیلی خاص و پیچیده ایست)
- مکتب موسیقی های روحوضی
- مکتب موسیقی های نمایشی
- مکتب موسیقی آواز خوانان دوره گرد

در کنار مکاتب بزرگ و تاثیر گذار، بوده اند مکاتب فرعی و شیوه های جنبی (مخصوصا در مناطق فارس زبان) که تاثیرات مهمی بر مکاتب اصلی داشته اند. بعنوان مثال شیوه های خوانندگی در شهرری، بعلت قدمت این شهر و نوع لهجهٔ فارسی افراد آن، نوعی از موسیقی زورخانه ای و آیینی و حماسی در آن رشد میکند؛ که با

توجه به نزدیکی این شهر به تهران، تاثیر زیادی بر موسیقی ایرانی میگذارد[۳۰]

مکتب های دیگری از جمله مکتب شهر قزوین (که در دوره ای از شهر های مهم فرهنگی و تاریخی ایران بود) نیز قابل ذکرند که از مکاتب آواز خوانی (مخصوصا تعزیه خوانی) با دوام و قوام بالایی برخوردار بود[۳۱]

برخی مکاتب در جنوب، از جمله دزفول و شوشتر و بوشهر، دارای تارنوازی و آوازخوانی بسیار زیبا (که هنوز هم برخی گوشه های قدیمی با قابلیت ورود به ردیف را در خود حفظ کرده اند) هنرمندان بزرگی را در خود هنوز هم جای داده اند. [۳۲]

---

۳۰ مثلا ناصرخان فرهنگفر (که از خانوادهٔ متوسطی هم بودند) از اهالی شاه عبدالعظیم بودند و با عشق به موسیقی زورخانه (که در نزدیکی منزلشان هم بود) از کودکی با گوش دادن روزانه از طریق پنجرهٔ زورخانه، تاثیر زیادی از آن گرفتند.

۳۱ اقبال آذر در این منطقه زندگی میکرد و خوانندگی را از معین البکا ها و خواننده های تعزیه آموخته بود و همچنین جواد خان قزوینی (کمانچه نواز معروف و از دوستان عبدالله خان دوامی) که تاثیر زیادی بر ردیف تهران داشت (که حتی گوشهٔ جوادخانی در ردیف دوامی بنام ایشان است) از این خطه بودند.

۳۲ مانند جناب آقای روحبخش با پنجه ای بسیار شیرین و مضرابهای درویش خانی و سازی نرم ولطیف؛ با اصالت تاریخی خیلی قوی (از اعضای اولیه و اصلی مرکز حفظ و اشاعه که آقای برومند هم ساز ایشان را بسیار دوست میداشت ولی متاسفانه ایشان تارنوازی را کنار گذاشتند)

در غرب نیز فارسی زبانان (باگویش های متفاوت) نیز مکاتب فرعی موثری داشته و دارند.

حتی در شهرهایی نظیر شیراز، اصفهان، کرمان و یا خراسان در کنار مکاتب اصلی ، مکاتب فرعی موثر دیگری نیز بودند. همچون مکتب ارامنه و یهودیان در این مناطق که دارای عِرق ملی و حسِ وطن پرستی بالایی بودند و به فرهنگ ایران و به فرهنگ خودشان علاقمندی بسیاری نشان میدادند.

موسیقی رو حوضی[۳۳] در واقع بزرگترین مکتب غیر رسمی است، که در حاشیهٔ فرهنگ فارسی بالنده (زبان فارسیِ شعرایی چون حافظ و سعدی و مولانا و عطار و رودکی ...) قرار میگیرد و با اشعار شکسته (یا خودمانی) عجین است. این مکتب بر موسیقی ایرانی بسیار تاثیر گذار بود و نوازندگان و خوانندگان آن شیوه هایی خاص و توانمندی و بیان و حس اجتماعی بسیار بالایی داشتند و بر روی حس اجتماعی مردم نیز تاثیر گذار بودند.

---

۳۳ که به آن تخته حوضی هم میگفتند چرا که در قدیم در حیاط ها، حوضی مستطیلی یا دایره شکل بود که در مراسم های شادمانی (همچون عروسی، عقدکنان، نامزدی، مادرزن سلام و یا ختنه سوران) تختی بر روی آن میگذاشتند و نوازندگان و خوانندگان و مجریان بر روی آن قرار میگرفتند و برنامه اجرا میکردند.

این نوع موسیقی را میتوان به دو گروه تقسیم نمود ،اما نبایست این دو گروه را بمثابه هم در نظر گرفت:

- گروهی متکی به اصالت های موسیقی روحوضی
- گروهی که علاوه بر اجرای موسیقی، کارهای ناشایست اجتماعی هم انجام میدادند

درمورد مکتب موسیقی مطربی نیز بایستی مطربانی که بسمت اعتیاد و خرابکاری و ... رفته بودند (و شخصیت های واقعی مطربی خود را از دست داده بودند) را از مطربان شعف آفرین و شور انگیز جدا کرد.

حتی در موسیقی جدی نیز هر کسی که داعیه ردیف نوازی دارد، دلیلی بر هنرمند بودن و اصالت داشتنش نیست و ممکن است کسی ردیف نواز باشد، ولی انسانی غیر فرهنگی باشد! همانطور که ممکن است کسی از ادبیات قوی ای برخوردار باشد ولی در روزنامه ها، مستهجن نویسی کند.[۳۴]

هم اکنون نیز ما نوازندگان و خوانندگانِ بزرگی را داشته و داریم که از گروه مطربهای درجه یک موسیقی بیرون آمده اند .

---

۳۴ در قرون وسطی گروه هایی بودند بنام تِراوادُرها و تروورِها که دوره گرد های موسیقی بودند که نقششان معرفی و بردن موسیقی از بین خواص بسمت توده ها و برعکس بوده و در اروپا معتقدند که اگر آنها نبودند، موسیقی اروپا نمیتوانست اینقدر رشد داشته باشد؛ مطربان ما نیز در موسیقی ایرانی تقریبا نقش مشابهی به تِراوادُرها و تروورِها را داشته اند.

ایشان حتی در دوره ای در مکانهایی میزیسته اند که صندوقدار داشتند و در رده های بالا به مطربی میپرداختند؛ اما کم کم از یک سابقهٔ خوب هنری به وادی بهتر و هنری تری تعالی پیدا کردند.

۵-۲-۹- مکاتب فرعی تارنوازی

عبدالحسین خان شهنازی

در ابتدا اگر بخواهیم نگاهی بیندازیم به نحوهٔ خروج آرام آرامِ موسیقی ما از حالت ردیف نوازی صِرف، بایستی به یکی از اساتید بارز تارنوازی بنام «عبدالحسین خان شهنازی» اشاره کرد. ایشان بصورت مستقیم از پدر(میرزا حسینقلی) درس تارنوازی نگرفت؛ (زیرا که ایشان شیوهٔ ردیف نوازی را دنبال نمیکرد، و بالطبع پدر هم در باب موسیقی رابطهٔ خوبی با ایشان نداشت) ولی به هر حال با حضور در خانواده، تمامی نغمات را بصورت طبیعی در گوش خود داشت. و با داشتن ذوق و قریحهٔ بالا، هر گاه که ساز میزد یک درآمد خاص یا یک گوشهٔ خاص را با ملودیِ خاص و زیبا ارائه میکرد و به کمک ناله های عرضی و طولی و سرعت مضرابی که داشت به بیان هر چه زیباتر آن اصالتها کمک شایانی میکرد. ایشان هر چند که چند شاگرد بیشتر نداشت،[۳۵] ولی تاثیر زیادی بر نوازنده های بعد از خودش داشت .

---

۳۵ از جمله آقای تاکستانی و آقای خاتمی(که بسیار بی نظیر تار مینواختند) همچنین ایشان بر خانوادهٔ شهناز نیز تاثیر فراوانی داشتند.

در مکتب و موسیقی و شهر اصفهان ساز عبدالحسین خان جزو سازهای بینظیر و محبوب به شمار می آمد و مردم ساز ایشان را بسیار دوست میداشتند و هنوز هم خاطرات زیادی از ایشان در اذهان مردم آن دیار باقیست.

جلیل شهناز

در اصفهان افراد دیگری چون نوروز خان و خانوادهٔ شهناز (علی، حسین و جلیل شهناز) بر مکاتب فرعی تار نوازی بسیار موثر بودند.

در این نوع از مکاتب فرعی تارنوازی، با همان شور و شعفی که در غزلهای حافظ و سعدی و مولانا و عطار هست مواجهیم؛ و اگر بخواهیم برای این نوع موسیقی سر تیتری انتخاب نمائیم بایستی همچون غزل (که آن هم عاشقانه و شعف انگیز است) این نوع موسیقی را موسیقی تغزّلی نامگذاری نمائیم.

در ساز جلیل شهناز (بعنوان هنرمندی که سرآمد موسیقی تغزلی است) ریزه کاریها و کشش های عرضی و مضراب های پر طنین و پر شتاب، همراه با چهارمضراب های شعف انگیز با پایه های بسیار زیبا، توام با لطف و ملاحت و زیبایی بسیار عالی دیده میشود.

در مکاتب اصلی در هنگام ردیف نوازی ، اجازهٔ استفاده از کنده کاری و ناله های عرضی زیاد وجود ندارد. ولی در ساز شهناز علاوه براینها استفادهٔ از فشارهای بر روی خرک و شلالها و مضراب های چپ بسیار زیبا به فراوانی و زیبایی دیده میشوند.

فرهنگ شریف[۳۶]

یکی از دیگر کسانی که در مکتب فرعی تارنوازی، بنوعی دارای امضای شخصی میباشد « فرهنگ شریف » است. ایشان در مقایسه با استاد شهناز کمتر از فشار بر روی خرک تار استفاده میکنند؛ سازشان آرامتر و ریزها دارای فاصلهٔ بیشتری از هم هستند و از پشت مضراب بیشتر استفاده میکنند و فضای آرام بخش تری را ایجاد میکنند. صدای ساز ایشان بسیار روشن وشفاف است و ناله های طولی (همچون ویلن) در ساز ایشان بسیار مشهود است. و

۳۶ ایشان در شاه عبدالعظیم زندگی میکردندو پدرشان هم داروساز بوده و داروخانه داشتند . ایشان هم با وجود تحصیل در رشتهٔ پزشکی در همان سال اول تحصیل را رها کردند و چند سالی را به شاگردی علی اکبرخان شهنازی گذرانیدند ولی از عبدالحسین خان شهنازی و ویلن پرویزیاحقی (مخصوصا در اجرای ناله های طولی) متاثر هستند. و اجراهای ایشان با پرویزیاحقی در رادیو تاثیر زیادی بر این نوع از موسیقی داشت.

همچنین استفاده از کوک های متفاوت و خاص برای سیم واخوان و همچنین ناله های عرضی خرک از مشخصه های ساز ایشان است.

با هر چه پیش رفتن مکاتب فرعی تار نوازی معاصر، تاثیر موسیقی روز غربی (مانند ساز گیتار که همچون تار، سازی مضرابیست) بر روی ساز تار بیشتر مشاهده شد (مانند چپ های ممتد و پشت سر هم در ساز فرهنگ شریف که البته بی تاثیر از دوستی ایشان با گیتارنوازی بنام ویگن نبود)

۶- مروری بر برخی از دستگاه ها و آوازها

۶-۱- مقدمه

در ابتدای این مبحث لازم به ذکر است که میرزا عبدالله و میرزاحسینقلی از بنیان گذاران اصلی ردیف موسیقی دستگاهی در ایران بودند و اینروزه هرچه داریم از این دو برادر هست.

ردیف موسیقی ایرانی و تدوین آن و طرزِ قرارگیری دستگاه ها و آوازها، دارای دلایل کاملا منطقی و فرهنگیست.

در گذشته، تمامی معلمان (در باب ترتیب آموزش دستگاه ها) ابتدا با دستگاه شور (راست کوک) مبحث آموزش را آغاز میکردند. زیرا که فاصله های راحت در انگشت گذاری در آن، برای اجرای شاگردان مبتدی مناسب است؛ و ضمنا تناسب بین دستگاه شور (بعنوان مختصات اصلی فرهنگ فارس) و دوبیتی های رایج آن خطّه، از دیگر دلایل مهم بحساب می آید.

ترتیب بندی آموزش دستگاه ها در قدیم به ترتیب زیر بود:

شور، ماهور، همایون، چهارگاه، سه گاه، نوا و راست پنجگاه

پیش از این اشاره شد که دستگاه ها شامل پیش دانگ، دانگ اصلی و پس دانگ هستند؛ و هنگامی که تمامی دستگاه ها را به دقت مینگریم، میبینیم که قبل از دانگ اصلیِ برخی از دستگاه

ها، پیش دانگی از دستگاه شور دیده میشود و یا در برخی دیگر پس دانگ آنها از شور رد میشود .

بعنوان مثال در خود دستگاه شور در فاصله چهارم از درآمد، به شور دیگری میرسیم که بر شور قبلی سوار شده است.[۳۷] (یعنی از شور شروع میکنیم و از شور دیگری رد میشویم). یا در دستگاه ماهور پس از درآمد، در فاصلهٔ پنجم، (گوشهٔ دلکش) بنوعی از درآمدِ دستگاه شور رد میشویم. یا دردستگاه همایون هم، قبل از محدودهٔ درآمد، پیش دانگ شور را داریم (که برای فرود مورد استفاده قرار میگیرد) و یا در بیداد، (وقتی که به نوروزها میرسیم) از دانگ شور عبور میکنیم ویا در اوج، باز هم شور را خواهیم داشت. سه گاه هم که اصلا بر روی مختصات شور (گوشهٔ رهاب) بنا نهاده شده و گوشه های زابل و مویهٔ آن هم درواقع بنوعی همان شور است (بهمچنین در چهارگاه). نوا هم به همین صورت است و همانطور که مشاهده میشود (علاوه بر پنج آوازی که از متعلقات شور است)، فواصل شور را میتوان در تمامی دستگاه ها اجرا نمود.

---

۳۷ رسیدن به درآمد درشور Sol در گوشهٔ سلمک (یا اوج) در شور Re

این سنت تا قبل از کلنل وزیری، تنها روش، برای تدریس بود. اما کلنل وزیری (بر پایهٔ موسیقی ارکسترال و موسیقی غربی) دستگاه ماهور را بعنوان دستگاه اول برای آموزش برگزید. و مسیر موسیقی ما را به مسیر تئوری غربی نزدیک تر کرد.

۶-۲- مروری بر دستگاه شور[۳۸] (شور *Sol*)

دانگ اول

- درجهٔ[۳۹] اول: نت (Sol) گوشهٔدرآمد
- درجهٔ دوم: نت (La♭) گوشهٔ رَهاب
- درجهٔ سوم: نت (Ci♭) گوشهٔ ملا نازی
- درجهٔ چهارم: نت (Do) گوشهٔ سلمک

(از اینجا به بعد به زبانی دیگر شروعی برای شوری دیگر که در آن نت Re به Re♭ تغییر میکند)

- درجهٔ پنجم: نت (Re) گوشهٔ اشاره به دشتی

(در فرود به عنوان نت خاتمه-نشان دهندهٔ محور اصلی یا بنوعی رهاب دوم در ادامهٔ سلمک)

- درجهٔ ششم: نت (Mi♭) گوشهٔ قرچه
- درجهٔ هفتم: نت (Fa) گوشهٔ رضوی
- درجهٔ هشتم: نت (Sol) عزال و حسینی[۴۰]

---

۳۸ در فرهنگ شرقی اصطلاح «مادر» (علاوه بر مفهوم والده) بعنوان انتقال دهندهٔ کلیهٔ فرهنگهاییست که از گذشتگان به وی منتقل شده است. که نامگذاری دستگاه شور به نام مادر دستگاه ها نیز مستقل از این مفهوم نیست.

۳۹ علت استفاده از واژهٔ " درجه " (بجای فاصله یا نت یا ...) این است که در قدیم فواصل هر دستگاه (شامل هفت جایگاه) را بر روی یک دایره و با استفاده از علوم هندسه و ریاضیات تعیین میکردند و این درجات دایره بودند که تعیین کنندهٔ جایگاه هر نت بودند.

۴۰ برای خیلی از افراد سوال است که چرا برخی از دستگاه ها (همچون شور و همایون) دارای دوقسمت (مثلا شور بالا دسته و شور پایین دسته) هستند ولی دستگاه هایی چون ←

البته برخی از درجات در محور اصلی دارای اسم خاصی نیستند و در محور اصلی از آنها فقط میگذریم؛ ولی در محورهای فرعی نام و مشخصهٔ معلومی داشته باشند.

←چهارگاه و سه گاه اینچنین نیستند. علت آن فقط این است که اگر بادقت بنگریم میبینیم که فقط دستگاه هایی که از سیم وسط شروع میشود شامل این قانون میشوند. زیرا که در قدیم بعلت وسعت ردیف و قابلیت گستردگی تا ۶ دانگ (که تقریبا معادل با دو ونیم اکتاو است) از تمامی گسترهٔ صدایی خوانندگان استفاده میشد و به اصطلاح خواننده ای دارای وسعت صدای کامل بود که توانایی خواندن ۶ دانگ (یا به اصطلاح قدیم ۶ دُنگ) راداشت.البته برخی از دستگاه ها شامل ۶ دانگ کامل نمیشوند ولی حداقل بایستی شامل ۴ دانگ باشند و یکی از تفاوت های آوازها با دستگاه ها این است که آوازها بیش از ۲ یا نهایتا ۳ دانگ بیشتر وسعت ندارند . لازم بذکر است که بعنوان یک تفاوت بین دستگاه ها و آوازها در ردیف میتوان به این نکته هم اشاره کرد که در ساز تار، تمام دستگاه ها (بجز سه گاه) با سیم دست باز شروع میشوند ولی آوازها چون در ادامهٔ دستگاه شور (بعنوان دستگاه مادر) مطرح میشوند از نتهای دیگری بغیر از دست باز شروع میشوند.

۶-۲-۱- نگاهی بر ملحقات دستگاه شور

قبل از آمدن استاد وزیری به ایران و بوجود آمدن راه هنرستانها و راه وزیری و راه آهنگسازی همیشه بدین صورت بیان میشد که ما هفت دستگاه و پنج آواز (از ملحقات دستگاه شور) داریم. البته هیچگونه توضیح نظری ای در دوران قاجار و یا حتی در اواخر دورهٔ قاجار هم در اینباره وجود نداشت. و افراد بیشتر بصورت عملی به موسیقی میپرداختند و نظریه ها و تئوری ها و زیرساختها در موسیقی زیاد مد نظر قرار نمیگرفت. [۴۱]

واژهٔ "آواز" در قدیم بصورت کلمهٔ "آوازه" بوده است (آوازه بمعنی شعبه یا بخشی از یک چیز بزرگ است است). عبدالقادر مراغی در کتاب بحورالالحان این مطلب را آورده ومتذکر شده که ایرانیها برای شعباتشان از کلمهٔ آوازه استفاده میکردند

این مطلب یعنی در قدیم هم ایرانها از واژهٔ آوازه استفاده میکردند و ردیف هم (که در منطقهٔ فارس شکل گرفت) اسامی ای

۴۱ البته در اواخر دوران قاجار موسیقی دانانی چون درویش خان و صبا وارد این عرصه شده بودند که این عرصه نیز با ورود مدل اروپایی تغییر کرد.

که برای آن انتخاب شد ایرانی بود (مانند نوا، سه گاه، چهارگاه، راست پنجگاه، ماهور، دشتی و...)

همانطور که ذکر شد آوازها (که متعلق به مردم عادی هستند)، هرکدام متعلق به منطقه ای خاص هستند:

بیات ترک متعلق به ترک های قشقایی شیراز، دشتی متعلق به دشتستان و تنگستان فارس، افشاری متعلق به قوم افشار است که بیشتر در تبریز و آذربایجان هستند[۴۲] و اصفهان هم متعلق به بخشی از فرهنگ فارس است و این هم خود بیانگر این است که آوازها با اینکه کوتاه هستند اما چون در محیط ایلها و شهرهای کوچک و بین مردم عادی رواج داشتند، از حس و حالت اجتماعی بیشتری برخوردارند. ولی دستگاه ها برای مراسم رسمی و اجراهای مستحکم استفاده میشوند[۴۳]

---

۴۲ که از اینجا هم مشخص میشود که چرا آواز افشاری اینقدر به موسیقی آذربایجان نزدیک است.

۴۳ از اینجا هم میتوان به این جواب رسید که چرا گوشه ها و آوازهایی چون شوشتری و بیات ترک و بیات کرد را نمیتوان در قالب دستگاه ها آورد و کسانی که این داعیه را دارند متوجه این موضوع و همچنین ارتباط بین این مشتقات و فواصل شور و... نیستند

آوازها[۴۴] (به نسبت دستگاه ها) دارای دو مشخصه هستند:

- دستگاه ها (بجز سه گاه[۴۵]) بر روی صفر ساز بنا میشوند: مثلا یعنی شورِ Sol، نوای Sol، همایونِ Sol، چهارگاهِ Do، راست پنجگاه Fa، ماهورِ Do، ولی آواز ها از کمرکش[۴۶] دستگاه شور آغاز میشوند.

---

۴۴ یادداشت نگارنده:

در اینجا لازم به این توضیح است که: کسانی که (همچون استاد لطفی) برای نامگذاری آواز ابوعطا از نت تاکیدِ آن استفاده میکنند قائل به نامهایی چون ابوعطای Sol یا ابوعطای Do یا ابوعطای Re هستند و بنای آن را بر درجهٔ چهارم شور میدانند ولی عده ای هم با استفاده از نت ایست در ابوعطا برای نامگذاری آن، به نامهایی چون ابوعطای ♭Mi یا ابوعطای ♭Ci و ابوعطای ♭La میرسند که بر روی درجهٔ دوم از دستگاه شور استوار است.

طبق نظریه اول مشتقات شور بدینگونه بر روی ساختمان شور بنا شده اند:

- درجهٔ اول(Re): شور
- درجهٔ سوم(Fa): بیات ترک
- درجه چهارم(Sol): ابوعطا وافشاری
- درجه پنجم(La): دشتی و بیات کرد

و طبق نظریه دوم این مشتقات بدین صورت بنا میشوند:

- درجهٔ اول(Re): شور
- درجهٔ دوم(♭Mi): ابوعطا
- درجهٔ سوم(Fa): بیات ترک
- درجه چهارم(Sol): افشاری
- درجه پنجم(La): دشتی و بیات کرد

۴۵ که البته آن را هم میتوان از دست باز اجرا کرد (بگونه ای که مثلا از لا کرن یا می کرن یا سی کرن شروع نشود و شروعش با سیم دست باز باشد)

۴۶ اصطلاح هایی چون کمرکش و زیر کش که در ردیف مورد استفاده قرار گرفته اند دارای معنی و مفهوم درست و خاصی هستند. مثلا وقتی در شور زیرکش سلمک میزنیم یعنی آماده میشویم تا به سلمک برویم. کمرکش، یعنی از ابتدا شروع نشده.

- در آوازها (برخلاف دستگاه ها) ما به راهی که منجر به تغییر مایه شود نمیرویم بدین معنی که مایه ها بر روی فواصل اصلی شور هستند (مثلا ما هیچگاه از بیات ترک به راک یا ملانازی یا چکاوک یا هر راه فرعی دیگر نمیرویم) به بیان دیگر ما در آواز ها راه فرعی نداریم[۴۷].

در دورهٔ وزیری و صبا آوازها خیلی مردمی تر شده و استفادهٔ بیشتری از آنها شد و قطعات بیشتری در آنها ساخته شد[۴۸] بطوری که شاید بالغ بر ۷۰ درصد از قطعاتی که معروف شدنددر آوازها(مثلا دشتی و بیات ترک و اصفهان و افشاری) ساخته شده اند. مثلا

---

۴۷ در مبحث دستگاه ها به محورهای اصلی و فرعی اشاره شد. مثلا در ماهور: درآمد، داد، حصار... تا خاوران و حتی نیشابورک جزء راه اصلی هستند و گوشه هایی چون: دلکش، شکسته ، راک و عراق از محورهای فرعی هستند و نکته اینجاست که در آوازها خبری از محورهای فرعی نیست و مایه ها فقط در راستای محور اصلی و فواصل شور هستند.

البته در زمان وزیری برخی گوشه ها به آوازها اضافه شدند و یا در اواخر قاجار برخی نوازندگان سعی کردند تا آوازها را گسترش دهند ولی این سعی ها چندان تاثیر گذار نبود.

۴۸ داستانی از زبان استاد دوامی به شرح زیر نقل شده است:

روزی از میرزا حسینقلی پرسیدم که چرا شما آوازها را گسترش نمیدهید و آنها را کم مینوازید؟ (و بیشتر آن هفت دستگاه را مینوازید) و نوازنده های دیگر همچون شکرالله خان و ... آوازها را بیشتر اجرا میکنند؛ ایشان در جواب گفتند: آوازها برای خلق هستند و دستگاه ها برای خواص! به همین دلیل من ترجیح میدهم تا دستگاه ها (که از ثبات و استحکام و مقامات رسمی برخوردارند و گسترش ساختمانی بی نظیری دارند) را اجرا کنم!

تصانیف عارف (که توجه کردن مردم کوچه و بازار در ساختن آنها مد نظر عارف بوده) به بیانی دیگر آوازها بیشتر در دست موسیقی نوازهای تغزلی، مطرب های رو حوضی و ... بوده است[۴۹]

۴۹ مانند آهنگ: "داش داش داشم من" در بیات ترک

۶-۲-۲- آواز بیات ترک

اولین آواز با توقف بر روی درجهٔ سوم دانگ اول شور بوجود می آید که ما امروزه به آن بیات ترک[۵۰] میگوییم. که اگر چه بیات ترک از ساختمان شور مشتق شده است اما دارای مایهٔ متفاوتی با شور است.

---

۵۰ این موضوع که برخی سعی کردند تا آن را به بیات زند تغییر دهند دارای زمینهٔ تاریخی ای در این زمینه است. خیلی ها تصور میکردند که چون آذربایجان که نفوذ زبان ترکی در آن خیلی قدمت زیادی ندارد (در آن منطقه قبلا زبان فارسی رایج بوده) بیات ترک مربوط به آن منطقه بوده است . در حالیکه در ردیف آذربایجان، چیزی بعنوان بیات ترک نداریم. بلکه این ترکی که از آن صحبت میشود در واقع ترک های قشقایی شیراز هستند که هنوز هم به زبانهای ترکی و کردی صحبت میکنند. وقتی که در آهنگهای آن منطقه هم دقت میکنیم میبینیم که با استفاده از پرده های شور و بیشتر در بیات ترک استفاده شده اند.
که حافظ هم از آنها بعنوان ترک شیراز از آنها یاد میکند. که البته این امر از منظری دیگر هم منطقی مینماید و همانطوری که قبلا اشاره شده بود ردیف های موسیقی ایران در اصل مربوط به بخشی است که امروزه به نام فارس مشهور است و بعدا خودش را به کل ایران گسترش داده است.

فواصل بعدی بیات ترک[۵۱] همان فواصل ساختمان اصلی شور است. و فقط نقطهٔ توقف ما بجای ایستادن بر درجهٔ اول، به درجهٔ سوم منتقل شده است. اما چون از شور مشتق شده است، فرودهای انتهایی اش بسمت شور هدایت میشود و باز به بیات ترک برمیگردد.

نکتهٔ قابل توجه دیگر هم این است که بیات ترک و ماهور تنها در یکی از درجات و فقط به اندازهٔ یک نیم پرده با همدیگر تفاوت دارند. حتی درقدیم نوازندگان هنگام اجرای آن می آمدند و روی ماهور می ایستادند و اشاره ای هم به آن میکردند. به همین دلیل برخی در بیات ترک، دلکش و شکسته را هم اجرا میکنند.

---

۵۱ یادداشتی از نگارنده:

لازم بذکر است برخی که سعی در تغییر نام (و در دیدگاه خودشان بازگرداندن نام) از بیات ترک به بیات زند را داشته و دارند، معتقدند که در ابتدا این نغمات به بیات زند معروف و مشهور بود که با زوال سلسلهٔ زندیه و با قدرت گرفتن قاجار، اصحاب و اهالی موسیقی آن زمان برای مصون ماندن و حفظ کردن نغمات مربوط به این مایه (که مورد حساسیت حکام و سیاسیون بود وقصد نابودی آن را داشتند) نام آن را فقط بصورت موقتی به بیات ترک تغییر داده اند.

۶-۲-۳- آواز ابوعطا

تاکید ابوعطا بر روی درجهٔ چهارم از ساختمان شور (نت Sol در شورRe) است.[۵۲] که در گذشته به آن "دستانِ عرب[۵۳]" نیز میگفتند. دستان بمعنی جای قرار گرفتن دست بر روی ساز است و نکتهٔ قابل توجه اینست که در قدیم نحوهٔ تدریس بر روی انگشتها بنا میشد و این انگشتها بودند که مقامات (و تتراکوردها) را تشکیل میدادند (که هنوز هم در تنبور و دوتار بدین صورت است) و هر انگشت گذاری یک دانگ را دربرمیگرفت. و علت آن هم استفادهٔ زیاد اعراب از این پردهٔ ابوعطا و علاقهٔ خاص آنها به آن است. این آواز جزء مختصات موسیقی بخشهای عرب زبان خوزستان و متاثر از مکتب بغداد میباشد.

---

۵۲ که ما در آن سه نقطهٔ ایست داریم. یکی ایست بر نت اصلی شور، یکی درجهٔ دوم که نقطهٔ ایست ابوعطاست و دیگری هم درجهٔ چهارم شور

۵۳ تنها ردیفی که در آن هنوز هم به همین نام باقی مانده است ردیف موسی خان معروفیست.

بقیهٔ فواصل ابوعطا هم بر روی فواصل اصلی شور بنا میشود. مهمترین گوشهٔ ابوعطا بر روی درجهٔ پنجم شور بنا میشود و حجاز[۵۴] نام دارد. و اوجِ حجاز، انتهای آواز ابوعطا را تشکیل داده و وسعتش هم تا محدودهٔ شور پایین دسته ادامه پیدا میکند. در محدودهٔ حجاز گوشه هایی هم همچون تحریر بغدادی دیده میشود که لنگرهای عود اعراب حاشیهٔ خلیج فارس در آن به خوبی دیده میشود.

وسعت کل ابوعطا شامل دو دانگ و یک طنینی در انتهاست و تا آنجایی که به شور پایین دسته میرسد ادامه پیدا میکند (به اندازهٔ یک اکتاو امروزی)

ازگذشته در آواز ابوعطا چند گوشه با طعم و فضای آواز دشتی نیز وجود دارد که به مرور در ردیف به ابوعطا اضافه شده است. (از جمله گوشه های گیلکی و دیلمان و غم انگیز که بیشتر در استان گیلان خوانده میشده اند). کسانی که ردیف را مدون کرده

---

۵۴ حجاز در دوران اولیهٔ فرهنگ اسلامی یکی از شهرهای بسیار مهم و زیبا و با فرهنگ و دارای مکتب موسیقی با سطح بالا بود. و مشخص است که تاثیر فرهنگی زیادی بر فرهنگ و هنر آن زمان داشته است (حتی خیلی از شعرای ما با یاد حجاز، یک دگرگونی در حالشان پیش می آمد؛ بطوریکه در ادبیات فارسی کلمهٔ حجاز زیاد دیده میشود). و وجود کلمهٔ حجاز (که حتی آن زمان هم جزء مرزهای ایران نبود) خود مبین ارتباط این موسیقی (آواز ابوعطا) با موسیقی عرب و وجه تسمیهٔ آن به دستان عرب در قدیم میباشد.

اند؛ این گوشه ها را بصورت کاملا آگاهانه در ادامهٔ ابوعطا و گوشه های دشتستان و تنگستان فارس را به آواز دشتی اضافه کرده اند تا بین موسیقی فارس (که به زبان فارسی دری است) و دیگر موسیقی ها اشکالاتی بوجود نیاید. از دورهٔ وزیری به بعد (بالاخص در دورهٔ صبا) این گوشه ها به آرامی از ابوعطا به دشتی منتقل شدند و آن را مفصل تر کردند. البته این گوشه ها بعد از فرود آمدن به شور و پایان یافتن ابوعطا به آن (که دارای طول مختصری بود) اضافه شده بودند.

۶-۲-۴- آواز افشاری

پیشتر نیز اشاره شد که آوازها بیشتر مطرح کنندهٔ موسیقی اقوام هستند[۵۵]. که به این نوع موسیقی ها در اصطلاح: "مردمی[۵۶]" میگویند و این بدان معنی ست که مردم، زیست قومی خود را با این آواز ها میگذراندند و به همین دلیل است که ایرانیها به این آوازها بسیار علاقمند هستند. بعنوان مثال عموما مردم آواز بیات ترک را بسیار بیشتر از دستگاهی مانند راست پنجگاه یا نوا و چهارگاه میپسندند. هرچند که آنها هم مورد توجه هستند؛ اما آوازها (بعلت داشتن خصیصه هایی همچون: محدودهٔ کوچک و احساس قوی و اجتماعی) دارای قدرت ارتباطی بهتر و امکان درک شدنی راحت تر، توسط عموم مردم هستند.

آواز افشاری هم همینگونه که از نامش پیداست مربوط به منطقهٔ ایل افشار در آذربایجان میباشد و برای درک بهترِ نغمات افشاری (که تا حدودی به شکسته قره باغ و ... مشابهت دارد) بایستی به موسیقی کشور آذربایجان توجه نمود.

---

۵۵ مثلا برای برخی از آنها (بیات ترک یا بیات زند یا بیات کرد) از کلمهٔ «بیات» (که نام قوم بیات است) استفاده شده است.

۵۶ POPULAR

در افشاری، سوزِ منحصر بفردیست که حس خاصی را به این آواز داده است.

پیشتر نیز اشاره شد که افشاری هم از متعلقات شور محسوب میشود. بدین صورت که مثلا در شور Sol اگر چهار درجه در طبقات شور (و از راه فرعی سلمک) به پائین برویم؛ فضای آن ایجاد میشود.

البته کسانی چون وزیری اعتقاد داشت که فضای افشاری بسیار به فضای سه گاه نزدیک است و ایست ها در آن ذائقهٔ سه گاه را ایجاد میکند. این حرف تا حدودی درست است اما مثلا در یکی از مهمترین گوشه های افشاری به نام رهاب کاملا مشخص است که فرود بر روی شور صورت میپذیرد[۵۷]. در ردیفهای میرزاعبدالله و میرزا حسینقلی و دوامی هم، گوشهٔ رهاب بعنوان آخرین گوشهٔ افشاری آمده و بعد از آن فرود به شور اجرا میشود.

در دورهٔ وزیری که کار ارکستراسیون بالا گرفته بود و هارمونی و کنترپوان نویسی جزو متد های آهنگسازی شده بود برای اینکه تونیک افشاری صدای تونالیتهٔ ارکستر را بدهد؛ بیشتر، تاکیدشان را بر روی نت چهارم و تاکید انتهاییشان را بر روی سه

۵۷ فرودها در افشاری عموما بر روی شور قرار میگیرند.

گاه قرار میدادند و تاکید دیگرشان هم بدین صورت بود که به همان نت تونیک افشاری بازمیگشتند (که البته آنرا تونیک از درجهٔ یک مینامیدند[۵۸]) و از آنجا شروع میکردند و انتها را بر روی رهاب شور میرفتند و بعد باز به روی نت افشاری می ایستادند (و به شور برنمیگشتند)[۵۹].

ولی ما (با در نظر گرفتنِ نگرش و دانشمان بر ردیف) الزام به فرود به شور داریم. زیرا که در طی زمان، وقتی که دخل و تصرفی بر یک آواز میشود، تعریف ردیفیِ نغمات دچار ابهام و مشکل میشود.

علت اینکه در قدیم افشاری به سه گاه نزدیک میشد این بود که در آن، دو نتِ کرن (مانند سلمک) زیاد استفاده میشد.

ولی رفته رفته یکی از این دو نتِ کرن، (که در کار اجرای ارکستر ایجاد مشکل میکردند) جای خود را به نتِ بکار داد (و امروزه فقط اشاره به کرن انجام میشود) و بیشتر از پردهٔ جامه دران (که درجه پنجم و بکار هست) استفاده میکنند و بدینگونه حال و هوا و سوز افشاری کم کم کمتر شد.

---

۵۸ که از شور Sol، نت Do میشود

۵۹ حتی بعدها در بعضی از کارهای ارکسترال، بر روی سه گاه آن را به اتمام میرساندند.

پس علت ارتباط بین سه گاه و افشاری هم در این است که چون سه گاه هم بر روی گوشه ی رهابی شور بنا شده است[۶۰] و اگر افشاری را با فواصل قدیم اجرا کنیم، آنگاه پرده های این دو آواز بهم نزدیک میشود؛ ولی این نزدیکی فواصل نبایستی این معنی را بوجود آورد که مثلا چون سلمک شور با دلکش در یک فضا قرار گرفته اند بگوییم دلکش همان سلمک است یا مثلا سلمک همان شهناز است!

طبقات افشاری (در خط سیر شور) دارای دو مسیر است:

- یکی از مسیر سلمک میگذرد و دارای یک علامت عَرَضی است که می آید و میرود
- در راه دوم که همان مسیر اصلی شور است که در آن با نت بکار در درجهٔ پنجم مواجهیم.

بعد از درآمد های افشاری، تاکید به درجهٔ پنجم شور، گوشهٔ جامه دران را تشکیل میدهد که مهمترین گوشهٔ افشاریست؛ که بسیار شبیه به گوشهٔ «یتیم سه گاه» آذربایجانیست و درهمینجاست که ذائقه هایی بین سه گاه و افشاری بوجود می آید.

شکسته های گوناگونی که در موسیقی آذربایجان موجود است (و به سه گاه و شکسته و افشاری ما هم نزدیک است) نشان میدهد که مردم آن مناطق به این نوع از نغمات بسیار علاقمند

---

۶۰ اگر در سه گاه مخالف را اجرا نکنیم

هستند. و ما فارس زبانها از طریق شناخت پیدا کردن به موسیقی آذربایجان میتوانیم سه گاه و افشاری و شکسته را نیز بهتر درک کنیم.

برای درک تفاوت بین شکسته و افشاری میتوان موارد زیر را بر شمرد:

- شکسته بر روی درجهٔ پنجم ماهور بوجود می آید و افشاری بر روی درجهٔ چهارم شور
- در شکسته ما کرن نداریم چون بر روی سیر اصلی ماهور بنا شده ولی در درجهٔ چهارم شور کرن هم داریم (که در افشاری هم مورد استفاده قرار میگیرد بطوریکه افشاری به سه گاه نزدیک میشود)
- افشاری فرودش بر روی شور اتفاق می افتد و شکسته به ماهور میرسد
- تفاوت های حالی و درونی و فرهنگی هم در آنها زیاد دیده میشود. بدین معنی که با شروع افشاری وارد فضا و حس و حالی خاصی میشوید که متمایز از شکستهٔ ماهور است.

یکی دیگر از مهمترین گوشه های افشاری قرایی[۶۱] نام دارد که نامش هم مربوط به ایل افشار است و فارسی نیست. امروزه خواندن این گوشه برای خواننده ها بسیار مشکل شده و نوازنده ها هم بسیار کم از آن استفاده میکنند و بجای قرایی، عراق را اجرا

۶۱ با تاکید بر درجهٔ هفتم شور

میکنند. در صورتی که در اصل، گوشهٔ عراق متعلق به افشاری نیست و در هفتاد هشتاد سال اخیر از ماهور به عاریت گرفته شده است.

در قرایی پردهٔ مربوط به درجهٔ ششم شور بمل است ولی در عراق، برخی نوازندگان (همچون هرمزی) آن را بصورت بکار و خیلی دیگر آن را با پردهٔ کرن اجرا میکنند.[۶۲]

بعد از قرایی هم با اجرای گوشهٔ رهابی به در آمد شور فرود می آییم.

۶۲ در اصل بایستی اصل ردیف توضیح داده شود و سپس تغییرات هفتاد هشتاد سال اخیر هم گفته شود

۶-۲-۵- آواز دشتی

آواز دشتی (همانطور که از نامش پیداست) متعلق به مناطقیست که دارای مرتع های وسیع[۶۳] است.

این آواز در ابتدا فقط شامل یک گوشه بنام «گوشهٔ دشتی» بوده است. رفته رفته ردیف دانها و موسیقی دانها، گوشه ها وآوازهای دیگری هم که در منطقهٔ دشتستان فارس خوانده میشده را به آن اضافه نمودند. که طبیعتا منجر به اضافه شدن چند گوشهٔ دیگر به آن گردید (مانند گوش های دشتستانی، چوپانی، تنگستانی یا تنگسیری که از گوشه های مهم دشتی هستند)

مایهٔ دشتی بر روی درجهٔ پنجم شور (چه راست کوک و چه چپ کوک) بنا میشود[۶۴]. این مایه، در قدیم، (که دشتی زیاد مفصل نبود) فقط در حول و حوش همین درجهٔ پنجم (نهایتا با یک اشاره به درجهٔ هفتم) اجرا میشد و بیشتر با تاکید بر درجهٔ پنجم و با استفاده از صدای کرن در این درجه (که در شور در گوشهٔ سلمک

---

۶۳ دشتستان

۶۴ شورهای راست کوک (مانند شور Sol و شور La) در سازهای تار و سه تار و سازهای زهی (همچون ویلن و کمانچه) بر روی سیم دوم بنا میشوند و در نی هم با صدای بم اجرا میشوند.

آن را داریم) جریان پیدا میکرد و بر روی درجهٔ سوم می ایستاد و تمایل زیادی هم برای برگشتن به شور داشت. در آخر هم ایست نهایی بر روی شور قرار میگرفت و نت های بالا رونده هم در آن زیاد دیده نمیشد.

از دوران مدرنیته و اروپایی شدن ایران، و با گسترش موسیقی از دورهٔ اواخر قاجار، ذهنیت موسیقدانها (مخصوصا در اجراهای تکنوازی در رادیو) در مسیر گسترش فواصل دشتی قرار گرفت؛ و ایست بر روی درجهٔ پنجم خیلی زیاد شد و در خیلی از مواقع فرود به شور هم دیگر انجام نمیشد.

بعنوان مثال در ساز اساتیدی چون کسائی و شهناز (و سازهایی که از گذشته های نزدیک به دورهٔ ما رسیده) مشاهده میشود که از فاصلهٔ بین درجهٔ پنجم تا نهم بیشتر استفاده شده و از بازگشت به شور خیلی کمتر استفاده شده است[۶۵].

یکی از گوشه هایی که بعدا به آواز دشتی اضافه شد گوشهٔ "عشاق" است. این گوشه قبلا در ردیف در آواز دشتی نبود و فقط در دستگاه نوا مورد استفاده قرار میگرفت و استاد صبا این گوشه را

---

۶۵ البته در انتهای اجرایشان اکثرا به درآمد شور بازگشته و اواز دشتی را در آنجا به اتمام میرسانند.

به دشتی اضافه کردند و بنظر میرسد که این آوازخوانها و نوازندگان مکتب اصفهان بودند که تمایل به ثبت اوج در آواز دشتی با گوشهٔ عشاق را داشتند و در واقع استاد صبا (که بسیار متاثر از این مکتب بوده و با سفرهای مرتب به اصفهان با موسیقی دانهای این شهر در تماس بود[۶۶]) بدین واسطه گوشهٔ عشاق را به آواز دشتی اضافه کردند[۶۷].

لازم به ذکر است که در قدیم، همیشه دشتی را بعنوان غم انگیز ترین نوا در موسیقی ایرانی میشناختند و در مراسمی چون مراسم تدفین و خاکسپاری، ضجه ها و ناله ها در آواز دشتی خوانده میشد؛ شاید به همین دلیل است که در آواز دشتی، ما گوشه ای بنام غم انگیز داریم؛ ولی افرادی چون وزیری معتقد بودند که از این نغمه های غمناک میتوان برای ساخت آثار پر تحرک نیز استفاده کرد؛ که بدین منظور استفاده از کرن در دشتی را کمتر و استفاده

---

۶۶ مخصوصا منزل پدر استاد کسایی که بسیار سفره دار و مهمان نواز و عاشق و یاری دهندهٔ موسیقی بودند و موسیقی دانهای بزرگ در آنجا همدیگر را ملاقات میکردند و کاملا قابل تصور است که این مجالس چقدر بارور بوده اند و اتفاقات فوق العادهٔ هنری در آنها رخ میداده است که متاسفانه این رسم امروزه در بین اهالی هنری دیده نمیشود.

۶۷ البته همانطور که پیش از این هم ذکر شده بود، وارد شدن به محور های فرعی از مشخصه های دستگاه ها بود و وجود این امر در آواز دشتی (و شاید پیشتر از آن در آواز اصفهان) از تعریف ما برای اصول آوازها و دستگاه ها خارج است.

از نت بکار را بیشتر کرده؛ و با دادن تحرکِ ریتمیک به آن، حالتش را از حالت غمگینانه خارج کردند.

بعنوان مثال میتوان از سرودِ دشتیِ معروفِ وزیری[۶۸] یاد کرد. و بدنبال این سنت، افراد دیگری چون خالقی[۶۹] هم آثار ارزنده ای (همچون سرود: ای ایران ای مرز پر گهر) را ساختند.

با این منظر، مشاهده میشود که علاوه بر مبحث حزن انگیز بودنِ دشتی؛ بهترین و ماندگارترین سرودهای ما نیز در همین آواز دشتی ساخته میشوند. بعنوان مثال میتوان به یکی از قطعات معتبری که رکن الدین خان مختاری برای موزیک نظام آن را ساخته است نیز اشاره کرد؛ که دارای حس سلحشوری خاصی بود و مورد استفادهٔ آن هم در مارش عزا بود.

با این اوصاف، به این نتیجه میرسیم که قطعات دشتی دارای قابلیت ها و وجه های کاملا متفاوتی هستند. به همین دلیل (و همچنین بعلت تعلقِ خاطرِ خاصی، که فارس زبانان و همچنین

---

۶۸ با شعری از یکی از دوستان نزدیک جناب وزیری بنام جناب گل گلاب: (کشور ما کشور ایران بود...)

۶۹ که از شاگردان و پیروان مکتب وزیری بودند

منطقهٔ گیلان نسبت به این آواز دارند) تعداد قطعات و تصانیفی که در دشتی ساخته شده اند بسیار زیاد است.

۶-۲-۶- آواز اصفهان

امروزه بسیاری از هنرجویان و دانشجویان موسیقی در باب تعاریفی که برای اصفهان شده، دچار مشکل شده اند. زیرا که مایهٔ اصفهان (به جهت پرده بندی ای که دارد،) به گام مینور غربی نزدیک است[۷۰]؛ و در هفتاد هشتاد سال اخیر که کار ارکستراسیون در موسیقی ایرانی پا گرفته است، بسیاری از آهنگ سازان، (به منظور رعایت قوانین حاکم بر موسیقی غرب) بیشتر قادر به آهنگسازی در این آواز (که به تعبیرشان آن را به مینور غربی نزدیک میپندارند) و یا دستگاه ماهور (که آن را هم مترادف با ماژور غربی می انگارند) هستند و این دو مایه، مورد توجه ویژهٔ آنها قرار دادند.

اگر ما فقط فواصل یک دستگاه را (آنهم فقط در محدودهٔ درآمد) مد نظر قرار دهیم شاید بتوان این نظریه ها را پذیرفت؛ اما از منظری دیگر، این موضوع کاملا مغایر با تعاریف مطرح شده ردیف در موسیقی ایرانیست.

---

۷۰ البته آن هم فقط در محدودهٔ گوشهٔ درآمد اصفهان

اصفهان، در واقع از یک دوره ای[۷۱] به بعد بود که از متعلقات همایون شمرده شد؛ که خودِ این مسئله، خیلی ها را دچار مشکل کرد.

بمنظور همراهی با ارکستراسیون، و با دخل و تصرفی که در اصفهان پیش آمد و پردهٔ کرن آن (که شبیه مخالف سه گاه است و فقط کمی بیشتر از آن است[۷۲]) تغییر کرد[۷۳] ؛ نامگذاری «اصفهان قدیم» (برای اصفهانی که دارای پردهٔ کرن بود) و «اصفهان جدید» (برای اصفهانی که پردهٔ کرنش به بکار تبدیل شده) بوجود آمد.

در اصفهان قدیم، تمایل، به بازگشت به شور و در اصفهان جدید، تمایل، به رفتن بسمت سوم مینور است.

در کارهای خیلی از آهنگسازان از جمله نی داود از این مینور استفاده شده است؛ ولی در ردیفها (همچون اجرای ردیفها

---

۷۱ احتمالا از دورهٔ لومر و وزیری و شروع کار های ارکسترال و گسترش موسیقی نظام و اجرای موسیقی گلها و ...

۷۲ نوازندگان سازهایی چون ویلن و کانچه با تغییر اندکی در انگشت گذاری و بیشتر گرفتن کرن نسبت به مخالف سه گاه به راحتی آن را اجرا میکنند ونوازندگان تار و سه تار یا با تغییر اندک مکان پرده و یا با استفاده از ناله ها آن را اجرا میکنند

۷۳ شاید گفته شود که تغییر یک ربع پرده تاثیر چندانی ندارد ولی فراموش نکنیم که تفاوت بین ماهور و بیات ترک فقط در همین یک ربع پرده است

توسط شهنازی و برومند) اینگونه نیست و اصفهان قدیم اجرا میشود.

حال به این مرور نکاتی میپردازیم که بیان میکند که چرا اصفهان هم از متعلقات شور شمرده میشود:

- بجز درجه سوم شور (پرده ♭Ci در شور Sol) که کرن میشود، تمامی درجه ها تماما منطبق بر درجات شور است.
- در فرود شور، در جایی هست که دقیقا فواصل اصفهان اجرا میشود و به بیانی دیگر، فواصل اصفهان را در شور داریم و در همانجاست که در قطعهٔ گریلی از شور به اصفهان میرویم.

اصفهان بر روی درجهٔ چهارم شور قرار میگیرد (مثلا اصفهان Do در شور Sol)

در قدیم، پس دانگی که امروزه در اصفهان داریم، بدین صورت وجود نداشته و به آن بیات شیراز میگفتند که در ردیف آذربایجان به همین نام معروف است[۷۴]. در گذر زمان بیات شیراز هم خوی بیات اصفهان را بخود گرفت و با شکل گیری این ترکیب،

۷۴ یعنی از نت کرن استفاده نمیشده و فقط از درجهٔ اصفهان رو به جلو حرکت میکرده.

بیات اصفهان (که از رشد و ارائهٔ قوی تری برخوردار بود) بعنوان مشخصهٔ اصلیِ دربردارندهٔ این نغمه مطرح شد.

در درجهٔ اول در اصفهان، یک فرودِ پایین رونده بسمت کرن داشتیم. که البته امروزه کمتر مورد استفاده قرار میگیرد.

در درجهٔ بعدی که درجهٔ پنجم شور است گوشهٔ بیات راجع اجرا میشود.

درجه بعدی (ششم شور) در اصفهان مورد استفاده قرار نمیگیرد. و اگر هم مورد استفاده قرار گیرد در واقع حالت گام مینور را بخود گرفته است.[۷۵]

در درجهٔ بعدی (هفتم شور) هم توقف نداریم.

درجهٔ هشتم شور هم که اساس شروع بیات شیراز است.

اصفهان هم همچون ابوعطا و بیات ترک و دشتی در صد سال اخیر گسترش پیدا کرده است و گرنه شامل چند گوشه بیشتر نبود.

---

۷۵ در زمان های خیلی دور به این پرده، پردهٔ فَرس یا فُرس میگفتند (که همان فارس است) که نشان دهندهٔ علاقهٔ ایرانیهای آن زمان به این پرده بوده است

۶-۳- مروری بر دستگاه ماهور

۶-۳-۱- مقدمه

محور اصلی ماهور را میتوان به درجه ها یا فواصل زیر دسته بندی کرد:

- درجهٔ اول: نت (Do) گوشهٔ درآمد
- درجهٔ دوم: نت (Re) گوشهٔ داد
- درجهٔ سوم: نت (Mi) گوشهٔ اشاره به دشتی
- درجهٔ چهارم: نت (Fa) گوشهٔ حصار (شروع ماهور دوم)
- درجهٔ پنجم: نت (Sol) گوشهٔ فیلی
- درجهٔ ششم: نت (La) گوشهٔ خاوران
- درجهٔ هفتم: نت (Ci) گوشهٔ طرب انگیز (حصار دوم یا ماهور دیگر)
- درجهٔ هشتم:نت (Do) اوج رضوی

۶-۳-۲- خط سیر گوشه ها در محور اصلی ماهور

با ورود به دستگاه ماهور، و در فضای درآمد، با وجود اینکه گوشه ای همانند کرشمه فضایی مشتمل بر درجهٔ اول تا ششم این محدوده را در برمیگیرد و دوباره بر روی درجهٔ اول خاتمه پیدا میکند؛ ولی ما همچنان در فضای درجه اول (یا درآمد) هستیم؛

چنانکه با ورود به درجهٔ دوم (گوشهٔ داد) دیگر این فضا و خاتمهٔ آن همانند فضای قبلی نخواهد بود؛ و فضا و مایهٔ جدیدی در محور اصلی ایجاد میشود. بطوری که با ایستادن بر روی درجهٔ دوم میتوان چهارمضراب یا تصنیفی را در این فضا و بر روی نتِ درجهٔ مربوطه بنا کرد؛ (همانند تصنیف معروف نوایی نوایی در گوشهٔ داد) که این امر به نوبهٔ خود، یک تفاوت ساختاری در موسیقی ما و موسیقی غربی را عیان میسازد.[۷۶]

در قدیم، درجه سوم ماهور نیز بصورت « اشاره به دشتی» نامیده میشد (همانند بیات ترک) که این امر، همینک نیز به وفور در موسیقی لرستان قابل مشاهده میباشد. [۷۷]

درمورد وجه تسمیهٔ پردهٔ « حصار » (در درجهٔ چهارم) میتوان گفت که حالت این پرده بگونه ایست که گویا ما در آن دچار گرفتاری و حصاری شده ایم و علاقه به زودتر خارج شدن از آن را داریم و در آن، منتظر جملهٔ بعدی و اتفاق بعدی هستیم که پس از

---

۷۶ بعنوان مثال میتوان آن را همانند ورود به یک اتاق جدید در طول یک سالن شامل اتاقهای بهم پیوسته در نظر گرفت که دارای فضا و دکوراسیون کاملا جدیدیست که البته با دربهای مختلف به اتاقهای قبل و بعد و البته به اتاقهای فرعی دیگر راه دارد.

۷۷ تصنیف دایَه دایَه وقت جنگه

این حس و حال، در ادامه فرود آمده و با عوض شدن حال و هوا، گویا از حصار خارج میشویم.

بر اساس فضای درجه پنجم که مایهٔ جدیدیست و « فِیلی» (Feylee) نام دارد میتوان قطعهٔ ضربی و چهارمضراب و تصنیف و... نیز ساخت و اجرا نمود.

در درجهٔ ششم در مسیر جادهٔ اصلی به گوشهٔ « خاوران » میرسیم که پس از سیر در فضای آن مجددا فرود آمده و به فضای اول برمیگردیم.

درجهٔ هفتم نیز « طرب انگیز » نامیده میشود، که آن هم پس از سیر در فضای خود، باز به درجهٔ اول بازمیگردد.

در درجهٔ چهارم (حصار) و هفتم (طرب انگیز) میتوان بنوعی ماهور دیگری نیز اجرا کرد که به همین علت به طرب انگیز حصار دوم نیز میگویند. که این مطلب توسط عبدالقادر مراغی نیز بیان شده است.[۷۸]

---

۷۸ در موسیقی قدیم در مسیر اصلی ماهور، درجه هفتم (نت سی در ماهور دو) همیشه فقط نیم پرده با درجهٔ ششم فاصله داشته (سی بمل بوده) و فقط در گوشه های « عراق » و « راک » این مقدار به یک پرده افزایش پیدا میکرده است. ولی از دورهٔ وزیری به بعد سعی شده تا معادل با گام ماژور غربی برای ماهور هم گام تعریف شود. بدین معنی که نت قبل شاهد و درجه هفتم (سی) هر دو به یکصورت باشند که این امر صحیح نیست.

۶-۳-۳- محورهای فرعی در دستگاه ماهور

مهمترین گوشه های فرعی در دستگاه ماهور عبارتند از «دلکش »، « شکسته »، « عراق » و « راک» که وجه مشترک تمامی آنها این است که همگی دارای ایستگاه اصلی ای در درجهٔ پنجم یا همان گوشهٔ فِیلی[۷۹] هستند.

از این درجه پنجم (مثلا در ماهورِDo):

- در برگشتن به عقب اگر از درجه سوم نیم پرده کاسته شود (♭Mi به Mi) گوشهٔ ما «شکسته» خواهد بود.
- اگر فقط از درجه ششم (یا خاوران) نیم پرده کاسته شود (La به ♭La) به «دلکش» میرسیم. (که گرایش به دستگاه شور دارد.)
- اگر فقط به درجه هفتم نیم پرده افزوده شود (♭Ci به Ci) «عراق» را خواهیم داشت. (که البته در فرودش باز هم اشاره به همان مدار اصلی میکند.) این گوشه در دانگ اول که مسیر مختص به خودش را دارد؛ در دانگ دوم هم مسیر محور اصلی را طی نمیکند (گوشهٔ نهیب عراق) و بعد فرود می آید به مسیر خودش و بعد به مبدا باز میگردد.

---

۷۹ همان نت Sol در ماهور Do

- اگر از درجه ششم نیم پرده کاسته شود (La به ♭La) و به درجه هفتم نیز نیم پرده افزوده شود (♭Ci به♮Ci) «راک» شکل میگیرد. که در نغمات اولش با دستگاه چهارگاه همانند است و در ادامه مختصات خودش را متمایز میکند.و سپس به مدار اصلی فرود می آید.و دوباره در اوج گیری از همان پرده های راک استفاده میشود که خود این گوشه شامل سه راک کشمیر و راک هندی و راک عبدالله میباشد. (گرفته شده از کلمهٔ راگه بمعنی دستگاه در موسیقی هند)

۶-۴- مروری بر دستگاه همایون

همایون راست کوک از دست باز سیم وسط تار و سه تار آغاز میشود و شامل فواصل زیر است:

- درجهٔ اول ۸۰: نت (Sol) گوشهٔ درآمد
- درجهٔ دوم: نت (La♭) گوشهٔ همایون
- درجهٔ سوم: نت (Ci) ایست نداریم (در موسیقی آذربایجانی و هندی ایست داریم)
- درجهٔ چهارم: نت (Do) گوشهٔ چکاوک (که در شور در این درجه گوشهٔ سلمک را داریم)
- درجهٔ پنجم: نت (Re) گوشهٔ بیداد (که در شور در این درجه ما اشاره به دشتی را داریم)
- درجهٔ ششم: نت (Mi♭) گوشهٔ نی داود (تاکید نداریم)
- درجهٔ هفتم: نت (Fa) گوشهٔ اوج بیداد
- درجهٔ هشتم: نت (Sol) شروع مدار بعدی (همایون پایین دسته - نوروزها)

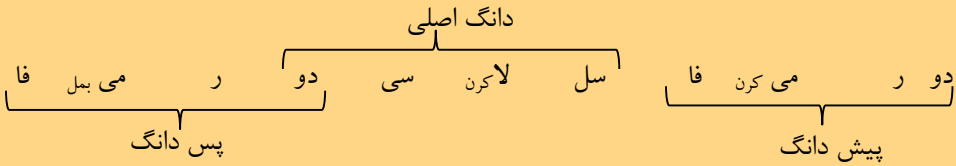
---

۸۰ که البته همانطور که قبلا نیز اشاره شد: قبل از این نت، در دستگاه همایون پیش دانگی داریم که برای خاتمه دادن در گوشه ها مورد استفاده قرار میگیرد و شامل فواصل دستگاه شور است. که نت ایست موقت (که دراینجا نت Fa بر روی سیم بم میباشد) هم در آن قرار دارد. لازم بذکر است که ایستادن بر روی نت Fa در طی هفتاد هشتاد سال اخیر اتفاق افتاده است. بدین صورت که تا قبل از آن پس از ایست موقت بر روی نت Fa دوباره درآمد زده میشده و فرود اصلی باز هم بر روی نت Sol قرار میگرفته؛ که با گذشت زمان و حذف شدن بازنوازی درآمد، فرود و ایست بر روی نت Fa بدین صورت امروزی درآمده است.

جالب است که نت Mi بکاری که بصورت اشاره در هنگام فرود هم استفاده میشود فقط یک علامت عَرَضی موقتیست و گرنه بایستی کرن گرفته شود تا فواصل شور هم حفظ شود. بکار شدن صرفا برای ایجاد زیباییست و مثلا اگر فرود را بصورت پاساژ استفاده کنیم از بین میرود.

البته ما در نقاط مختلف ایران، فواصل دانگ اصلیِ همایونِ گوناگونی داریم. بعنوان مثال در برخی مناطق (مثلا درهمایون Sol) درجهٔ سوم (که نتCi میشود) از فرکانس بم تر و کمتری (بین بکار و کرن) برایش مورد استفاده قرار میگیرد. ولی ملاک اصلی همان فواصلیست که در طی سالها اساتید ما بما انتقال داده اند و هیچ استادی در هیچ جایگاهی حق دخل و تصرف در این فواصل را ندارد.

همایون سل را میتوان بصورت زیر تقسیم بندی کرد:



در مدار اصلی دستگاه همایون بجز درآمدها، دو گوشهٔ مهم دیگر نیز داریم:

- گوشهٔ چکاوک در درجهٔ چهارم
- گوشهٔ بیداد در درجهٔ پنجم

۶-۴-۱- تفاوت چکاوک و اصفهان

تفاوت بین شور سل وهمایون سل در پردهٔ نت سی میباشد (در شور سی بمل داریم و درهمایون سی بکار). وگرنه تمامی فواصل دیگر دقیقا شبیه همدیگر هستند.

حال اگر این نت سی را با همان فواصل، و فقط نت سی را بصورت کرن بگیریم، اصفهان را خواهیم داشت.

فواصل چکاوک همان فواصل همایون (سی بکار) است و با اصفهان متفاوت است؛

و البته که اگر فواصل چکاوک و اصفهان یکی بود دیگر احتیاجی به داشتن اصفهان نبود و در همان ساختمان چکاوک اصفهان میزدیم. ولی اصفهان دارای کیفیت و حالت و تاکید و ملودی اش کاملا متفاوت است.[۸۱]

۸۱ نوازندگان و خوانندگانی که در حال اجرای همایون هستند، وقتی به گوشهٔ چکاوک میرسند، بقدری در این فضا ملودی های اصفهان را شنیده و اجرا کرده اند که برای اینکه در فضای اصفهان گیرنکنند به سرعت از چکاوک رد میشوند تا به اشتباه نیفتند.

۶-۴-۲- بیداد

گوشهٔ بیداد گوشهٔ بسیار زیبایی در درجهٔ پنجم همایون است که خیلی از تصانیف و آهنگ ها بر روی آن ساخته شده است و دارای حالت خاص و یک گسترهٔ طولانیست که شامل دو مسیر اصلی و فرعیست.در راه فرعی که اوج بیداد هم تلقی میشود با یک تفاوت هایی (که می کرن میشود) اگر بیاییم به چکاوک و بر روی چکاوک توقف کنیم نوروزها را بوجود خواهیم آورد. و به فواصل شور درآن خواهیم رسید که درویش خان هم از آن استفاده کرده است.

۶-۴-۳- مسیر راوندی

یکی دیگر از راه ها و مسیر هایی که در همایون مورد استفاده قرار میگیرد، مسیر راوندی است که در آن ذائقه ای از چهارگاه (مخصوصا در درآمدش) به گوش میرسد ولی در ادامه از بیداد رد میشود. در اینجا فضایی برای اجرای نوروزها (که از دوران میترائیسم و بعد ساسانیان در موسیقی ما وجود دارند شامل نوروزهای خارا و صبا و عرب[۸۲]) بوجود می آید. که البته در طول

---

۸۲ هیره یکی از پایتخت های مهم ساسانیان بود و در حدود ۴۰ کیلومتری بغداد امروزی قرارداشت. خلفای اسلامی سعی کردند تا شکوه شهری همچون هیره را در شهری (که در نزدیکی آن بنای ایجادش را داشتند) دوباره زنده کنند. آنها این شهر را بَخ داد بمعنی خداداد) نام نهادند که البته این نکته هم قابل ذکر است که در زمان ساسانیان این بخش از ایران، جزء کشورهای عربی بحساب نمی آمد.

بغداد تا مدتها مرکز فرهنگی و هنری کشورهای اسلامی بود و حتی در قرون سوم و چهارم هجری (که به آن دوران رنسانس اسلامی هم میگفتند) بعنوان مرکز دورهٔ رمانتیزم هنری بحساب می آمد

در آن دوره، موسیقی نیز از عظمت زیادی برخوردار شد (موسیقی دانان آن زمان کسانی بودند که در دوران ساسانیان هم در همان منطقه میزیستند و به همان زبان پهلوی صحبت میکردند ولی رفته رفته زبانشان به عربی تغییر کرد) علاقهٔ مردم امروز بغداد (که هفتاد درصدشان مذهب تشیع دارند) با ایرانیان برگشته به یک سبقهٔ طولانی تاریخیست. بسیاری از ایرانیان در بغداد تحصیل کردند و در آن دوره بغداد دارای بهترین دانشگاه ها (به ریاست امام غزالی اول) بود و شهر علم و هنر محسوب میشد.

سالیان دراز دچار تغییرات توسط نسل های مختلف[۸۳] شده اند. بطوری که بعنوان مثال امروزه میتوان فواصل صفی الدین ارموی و عبدالقادر مراغی و فارابی را عینا به موسیقی امروزی آورد و اجرا کرد، ولی بازسازی آن نبایستی منجر به از هم پاشیده شدن شیرازه موسیقی ردیفی امروزی شود، زیرا که ذائقهٔ مردم نیز کاملا تغییر یافته است و نبایستی این امر مسبب تشتّط و تفرق فرهنگی شود.

۸۳ با تغییر ذائقه ها و زیبایی شناسی ها و همچنین با ادغام فرهنگها و دخالت حکومت های سیاسی، تغییرات جغرافیایی و نفوذ فرهنگ کشورهای با عظمت فرهنگی.

۶-۴-۴- شوشتری

در دور دوم در دستگاه همایون به گوشهٔ مهم شوشتری میرسیم. شوشتری را در قدیم همیشه با نام: "شوشتری-منصوری" یاد مینمودند و حتی در اجرای برنامه های رادیویی نیز با همین لفظ و با همین نام از مایهٔ برنامه های اجرایی یاد میشد.

اگر به آوازهایی که توسط طاهرزاده، قمر و یا خوانندگان قدیمی گوش دهیم، میبینیم که به همینطور که بیان شد شوشتری همراه با منصوری خوانده میشد. بعدها که برنامه های رادیویی مفصل تر شد، مسیر شوشتری را از منصوری جدا کردند و این روزها گوشها به این شوشتری که امروزه هست بیشتر عادت دارد.

شوشتری یک محور اصلی و چند محور فرعی دارد. شوشتری (که کلا در یک دانگ خودش را مطرح میکند) هم میتواند مسیر منصوری را طی کند و هم میتواند مسیر جامه دران را طی کند. به بیان دیگر ما دو مسیر برای شوشتری داریم: یکی شوشتری اصلی که همانند «بالا دسته» ازجامه دران (بکار) رد میشود (که در آن گوشهٔ راز و نیاز و بقیهٔ گوشه ها ادا میشود) و دیگری شوشتری منصوریست که در دنباله اش همیشه منصوری است.

بجز این دو نوع شوشتری که ذکر آن رفت، در مناطق مختلف ایران، بخصوص در موسیقی های غرب ایران (از جمله کرمانشاه و لرستان و حتی بخش هایی از شیراز و محدودهٔ میناب و حتی همدان) شوشتری های متفاوتی را اجرا میکنند.

مثلا در ابتدایِ اجرایِ شوشتری، بجای بکار بردن سی بکار (که البته یک مقدار کمتر از سی بکار است) شوشتری را با سی کرن اجرا میکنند؛ سپس با سوز بیشتر با سی بکار در جملات بعدی اجرا میکنند[۸۴]. که البته در این حالت با کمتر گرفتن نت سی، دیگر نمیتوان منصوری را اجرا نمود. و البته برخی از اساتید، این نوع از شوشتری را در ردیف هم تدریس میکنند که با آن دیگر نمیتوان منصوری را اجرا نمود.[۸۵]

شوشتری دو نقطهٔ توقف دارد . یکی شوشتری قدیمیتر است که بیشتر در غرب کشور اجرا میشود (اهل حق کرمانشاه ملودی علی گویم علی جویم را در آن اجرا میکنند) و بر روی درجهٔ اول (نت سل) توقف میکند و بیشتر ویولنیست ها در رادیو هم ابتدا این

---

۸۴ عزیزُم میدوید ما میدویدُم...

۸۵ از آنجائیکه تمام سرنا نوازها و موسیقی های آئینی و زورخانه ای ما شوشتری ای را که اجرا میکنند همین شوشتری ای است که در ردیف و همراه با منصوری اجرا میشود؛ در صورت استفاده از سی کرن و سی کمتر در همراهی با آنها به مشکل خواهیم خورد.

نوع از شوشتری را مورد استفاده قرار میدادند و بعد به سراغ شوشتری ردیف میرفتند.

و دیگری شوشتری ردیف است که توقف بر روی درجهٔ چهارم (نت دو) دارد.

شوشتری با اینکه گسترهٔ زیادی ندارد ولی ملودی های زیادی بر روی آن ساخته شده و آهنگ های زیادی هم در آن وجود دارد[۸۶]

۸۶ مانند آهنگ یار مبارک بادا در منطقهٔ فارس؛ که ریتم آرام آن هم بعلت این بود که در قدیم عروس را سوار بر اسب میکردند و از محلهٔ پدری به محلهٔ همسرش میبردند و مردمی که پشت سر آنها با تانی حرکت میکردند این آهنگ را میخواندند و ساز و دهل زده میشد.

۶-۵- مروری بردستگاه چهارگاه

درجات دستگاه چهارگاه به شرح زیر است:

- محور اصلی چهارگاه با گوشهٔ «درآمد» از نت دست باز سیم اول شروع میشود (Do)
- درجه دوم «نغمه» (که در آن توقف نداریم ولی تاکید داریم)
- درجهٔ سوم «زابل» (که در آن ایست یا توقف کامل داریم ویا بقولی یک ایستگاه در این گوشه خواهیم داشت)
- درجهٔ چهارم «مویه» که مایهٔ ضعیفتریست و در آن توقف نداریم و فقط اشاره میکنیم (که در آن میتوان پرده را عوض کرد و وارد پردهٔ فرعی شد)
- درجهٔ پنجم که باوجودِ استفاده، در مدار اصلی، دارای نام خاصی نیست ولی در مدار فرعی «حصار» است.
- درجهٔ ششم «مخالف»
- درجه هفتم هم با وجودِ داشتن تاکید دارای نام نیست [۸۷]
- درجهٔ هشتم هم «مغلوب» است

۸۷ در قدیم بر روی این نت توقفی نمیکردند و طبق نظریه ای که در باب ترکیب دانگها ارائه شد، این نت دارای حالت سانسیو و حساسیست که از آن گذر میکنیم. حتی در قرون وسطی از این نت بعنوان نت شیطانی یاد میشده که میبایست از آن نت رد شد!...

و از اینجا به بعد دور دوم دستگاه شروع میشود که به کل این دور دوم «منصوری» میگویند که در فضایی کاملا متفاوت از دور اول و فضای درآمد است.

پایان بخش اول...