ماهیت موسیقی ایران

The Nature of Iranian Music

● تورج زاهدی

موسیقی ایران از حیث این که دارای دو منظر است، دو وجه هم دارد؛ وجهی که از هیئت ظاهری و ساختار فیزیکی آن ناشی می‌شود و وجه دیگری که از جنبه‌ی باطنی و ساختار متافیزیکی آن نشأت می‌گیرد؛ نظام اسرارآمیزی که در فرآیند فهم غربی، جز از طریق دانش هرمنوتیک قابل درک نخواهد بود.

نظام ظاهری که وجه اول تقسیم‌بندی بالا به‌شمار می‌رود، مبحثی است که بخش فیزیکی موسیقی ایران را شامل می‌شود و زیرساخت‌های قوام

علمی آن را دربر می گیرد. بر این اساس، می توان آن چه را که به ردیف های موسیقی ایران، چگونگی هفت دستگاه و پنج آواز، توالی بیش از چهارصد گوشه ی مختلف و سایر مختصات موسیقایی و احوال آن مربوط می شود، مبحث فیزیکی و علمی موسیقی ایران به حساب آورد.

پس از مبحث فیزیکی (آن چنان که از دوره ی معلم اول مرسوم شده)، می توان لامحاله مبحث متافیزیکی در موسیقی ایران را موردنظر قرار داد؛ همان منظری که از دیدگاه برخی از موسیقی دانان ایرانی که در موسیقی غربی تخصص دارند، غیرعلمی خوانده می شود. ایضاً همان منظری که جز با فهم مدرن مبتنی بر دانش هرمنوتیک، توسط هیچ یک از شیفتگان غرب، در حوزه ی ادراک و تبیین و تفسیر قرار نخواهد گرفت. این بخش در زمره ی مباحثی است که در حیطه ی دانش «تأویل» قرار می گیرد و توسط جنبه های منطقی فهم، که فقط قادر به شناسایی ماهیات پوزیتیویستی است، قابل تفسیر نخواهد بود. رهیافت به اعماق این منظر ژرف و شکوهمند در حیطه ی ادراکات استحسانی است و فقط پس از راه یابی به ژرفای کشفی و ذوقی، نقاب از چهره برمی دارد. ازهمین رو است که نامحرمان، یعنی مصداق بارز کسانی که حرمت و شرف پرده های مخفی غیب را درنیافته اند، نمی توانند از سطوح ظاهری موسیقی ایران عبور کرده، به باطن آن نقب بزنند.

به عبارتی، درهای دوازده گانه ی موسیقی ایران (هفت دستگاه، به اضافه ی پنج آواز) که همواره گشوده است و تحفه های بهشتی متعددی به عنوان فتح الفتوح در آستین دارد، خودبه خود بر روی «نامحرم» بسته می شود. یعنی برخلاف قفل های دنیوی که همیشه بسته است و فقط در مقابل دریافت یک رمز گشوده خواهد شد، درهای معنوی همیشه گشوده اند و فقط در مقابل دریافت یک رمز بسته خواهند شد! در مورد درهای دوازده گانه ی موسیقی ایران، این رمز قفل کننده همانا حضور «نامحرم» است. ازهمین رو است که حضرت خواجه در آن غزل مشهورش در باب «عشق» که چنین مطلعی دارد:

در ازل، پرتوِ حسنت ز تجلّی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

می گوید:

«مدعی» خواست که آید به تماشاگه راز
دست غیب آمد و بر سینه ی «نامحرم» زد.

نکته در همین دقیقه ی ظریف نهفته است. یک شیفته ی غرب که خودداشته های خویش را حقیر می پندارد، هرگز بر اساس تفسیر موسیقی ایران که ممکن است به درک آن بینجامد، متحول نخواهد شد؛ زیرا کسی که بویی از امور معنوی نبرده و رمزورازهای پنهان در ژرفای موسیقی ایران را فهم نکرده باشد، هرگز از این طریق راه به جایی نخواهد برد. چنین شخصی همواره (مادامی که به استخفاف و تحقیر در موسیقی ایرانی بنگرد) «نامحرم» خواهد ماند و نامحرم خود کلمه ی رمزی است که همه ی درهای فتح و گشایش را ناخواسته فرومی بندد.

اگر خواهنده ای بپرسد که نامحرم در چه شرایطی احتمال تحول و استعلا خواهد داشت و طی چه روندی تبدیل به محرم خواهد شد، خواهیم گفت نامحرم فقط زمانی امید رستگاری خواهد داشت و از گمراهی نسبت به موسیقی ایرانی نجات خواهد یافت که فارغ از مباحث مربوط به فنّ و صنعت موسیقی، در درون خویش به استکمال نفس برسد، خویشتنِ خویش را بازیابد و به اشتداد روحی دست پیدا کند. در این صورت، درهای معنویت بر روی او گشوده خواهد شد و اجازه می یابد که همچون طفل نوپایی بر روی اولین پله های امور کشفی و شهودی و ذوقی قرار گیرد.

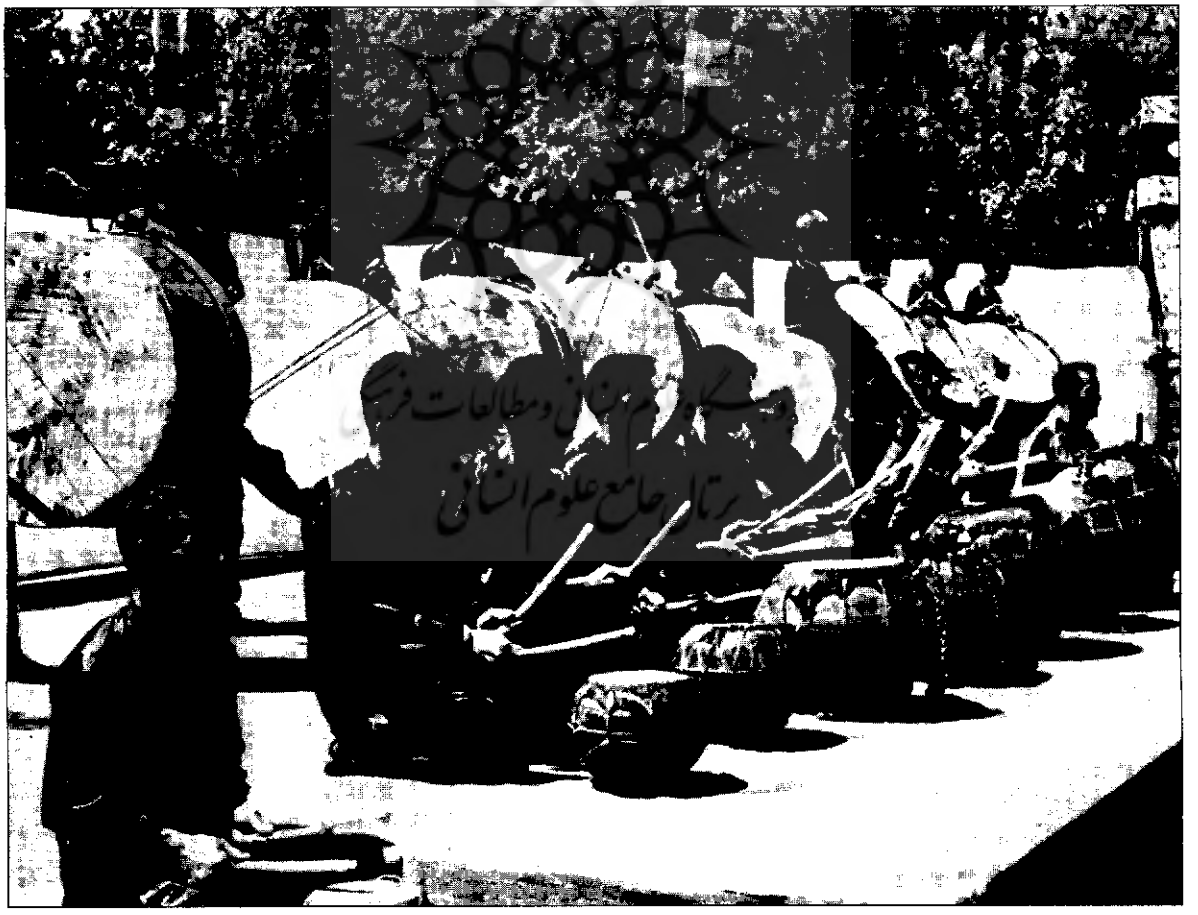
چنین شخصی هرچند در معنویت طفل نوپایی به شمار آید، دیگر نامحرم تلقی نخواهد شد و طبعاً درهای موسیقی ایران بر رویش گشوده می شود. اما این شخص و فقط در حد درجه ی «محرم» بودن خود می تواند به ژرفای اسرار این موسیقی معنوی راه یابد. بنابراین، وقتی که به پلّه ی دوم گام نهد، اسرار بیش تری

بر او مکشوف خواهد شد و این، ماهیت موسیقی ایران است.

ماهیت موسیقی غرب بر این نهج استوار است که شنونده هر چه معقول‌تر باشد و به درجات رفیع‌تری از مدارج عقل دست پیدا کند، به قله‌های بلندتری از آن موسیقی صعود خواهد کرد؛ در حالی که برای درک موسیقی ایرانی، عقل بسیار لازم است، ولی البته کافی نیست. معقولیت تنها یک بال پرنده‌ی تیزپرواز موسیقی ایرانی است. بال دیگر آن «عشق» است. عشق، همان عنصر ربانی و روحانیِ والایی است که ما را به فیض امور متذوّقانه و کشفیّات اشراقی نایل می‌آورد و هر دو بال پرواز به اوج آسمان را در اختیارمان قرار می‌دهد. این، ماهیت موسیقی ایرانی است؛ درحالی که این‌گونه امور ظریفه‌ی ذوقی هیچ نقشی در برقراری ارتباط با موسیقی غربی ندارد و اساساً در این خصوص کاملاً بی‌تأثیر است.

پارادوکسی که از ماهیت موسیقی ایران ناشی می‌شود و خود بسیار تأویل‌پذیر است، این است که برای درک موسیقی ایرانی، باید به اعماق و ژرفای آن فرورفت. درحالی که برای فهم موسیقی غربی، باید از قله‌های مرتفع آن بالا رفت و شگفتا آن که می‌باید به اعماقش رفت، آسمانی است؛ اما آن که باید به قله‌های مرتفعش صعود کرد، زمینی است. آری، موسیقی غربی از شکوه جلال زمین و هر چه در آن است می‌آید؛ ولی موسیقی ایرانی از آسمان می‌آید و درباره‌ی ناشناخته‌های اسرارآمیزی که غیرزمینی‌اند، سخن می‌گوید و این، ماهیت موسیقی ایرانی است.

حال که دانستیم ماهیت موسیقی ایرانی از دو وجه ظاهری و باطنی برخوردار است، ابتدا ماهیت ظاهری آن را



کالبدشکافی می کنیم و می کوشیم در باب اصول علمی آن، اطلاعاتی را به دست آوریم.

«ردیف» یکی از ابواب علمی موسیقی ایرانی به شمار می آید. اما «ردیف» چیست؟ این پرسشی است که اگر پاسخ درخوری به آن داده شود، بخش اعظم وجه ظاهری موسیقی ایران که دراصل روشن کننده‌ی نیمی از ماهیت آن است، بر ما آشکار خواهد شد. اولین برداشت از کلمه‌ی ردیف این است که عناصری، در پی یکدیگر، به ترتیب و ردیف خاصی قرار گرفته باشند. این تعریف اگرچه بسیارساده و ظاهرپسندانه است، امّا به‌راستی تعریف درستی از کلمه‌ی ردیف است؛ زیرا ردیف در ذات خود چنین است.

ردیف از مجموعه گوشه هایی تشکیل شده است که به ترتیب دقیقی، یکی پس از دیگری، در پی هم (به‌اصطلاح) رج شده‌اند. وقتی به یک فرهنگ لغت مراجعه می کنید، به‌آسانی می توانید هر کلمه‌ای را به سرعت، در آن بیابید؛ زیرا کلمات براساس ردیفی از حروف الفبا در پی هم قرار گرفته‌اند. نه تنها حروف اول کلمات، که حروف دوم، سوم و سایر حروف تشکیل دهنده‌ی یک کلمه به ترتیب ردیف مندرج در حروف الفبا قوام آمده‌اند؛ چنان که مثلاً کلمه‌ی «آزاده»، قبل از کلمه‌ی «آزادی» قرار می گیرد. زیرا به رغم یکسان‌بودن چهار حرف اول این دو کلمه، حروف پنجم و آخرشان یکسان نیست و چون در ردیف حروف الفبا، حرف «ه‌پ» قبل از حرف «ی» قرار می گیرد، پس لازم است که کلمه‌ی «آزاده» قبل از کلمه‌ی «آزادی» بیاید تا جست‌وجوی هزاران کلمه‌ای که در لغت‌نامه ها موجود است، بسیار سهل و آسان شود. بنابراین، کافی است که مخاطب با ردیفی که در ساختار الفبایی مندرج است و نشان می دهد که چه حرفی پیش (و یا بعد) از حروف دیگر قرار گرفته است، آشنا باشد؛ آن‌گاه جست‌وجوی حروف، در دسترس اوست.

موسیقی نیز متشکل از اصوات مختلفی است، که مانند حروف الفبا، یکی پس از دیگری در پی هم قرار گرفته‌اند. این اصوات در همه‌جای دنیا و در موسیقی تمامی ملت‌ها، از یک ردیف برخوردارند و به‌طور یکسان صدا می دهند. در موسیقی کهن ایران، این اصوات براساس حروف ابجد نام‌گذاری می شد؛ اما امروزه همه‌ی کشورهای جهان، از جمله ایران، نام‌گذاری غربی ها را (که موجب می شود در هر نقطه از دنیا، نام‌گذاری واحدی حاکم شود) به کار می برند.

موسیقی شناخته‌شده توسط بشر، دارای هفت صدای اصلی است که طبق اصطلاحات وام‌گرفته‌شده از نامگذاری مندرج در موسیقی مغرب‌زمین، چنین نامیده می شوند: لا، سی، دو، ر، می، فا، سل، لا.

همچنان‌که مشاهده می شود، همیشه پس از ذکر نام هفتمین صدا، نام صدای اول (که هشتمین صدا محسوب می‌شود) تکرار می‌شود. پس به استناد عدد هشت، این ترتیب را یک اکتاو می‌نامند. اگر بخواهیم همین اسامی را که برگرفته از اصطلاحات مرسوم در زبان فرانسه است، به زبان اصلی (که البته از چپ به راست نوشته می‌شود) بیاوریم؛ چنین خواهیم داشت:

la, si, do, re, mi, fa, sol, la.

این اصوات هشتگانه، در فرهنگ موسیقی انگلستان، چنین نامیده می‌شود:

A.B.C.D.E.F.G.A

اکنون که «ردیف» نام‌گذاری اصوات را شناختیم، جای دارد که چگونگی ترتیب این اصوات را در موسیقی ایرانی نیز بشناسیم. موسیقی ایرانی از هفت دستگاه و پنج آواز تشکیل شده که هر یک از این دستگاه ها و آوازها، خود حاوی تعداد مشخصی «گوشه» است.

یکی از دستگاه‌های هفت‌گانه‌ی موسیقی ایران، مثلاً ماهور، را مبنا قرار می دهیم و از همین دیدگاه، آن را بررسی می کنیم. برای اجرای هر دستگاه، هر یک از هفت نت پیش‌گفته را می توانیم محور قرار دهیم. در این‌جا، تصادفاً نت «دو» (=C=do) را انتخاب می کنیم. بنابراین گام آن، از نت دو شروع و به همین نت نیز ختم می‌شود:

do, re, mi, fa, sol, la, si, do.

یا: «دو، ر، می، فا، سل، لا، سی، دو.» پس این اجرا از دستگاه ماهور را «ماهور do» می‌نامند، یعنی دستگاه ماهوری که بر محوریت نَت do قوام آمده و فرود آن نیز بر روی نت do است.

اولین گوشه‌ی ماهور، گوشه‌ای است به نام «درآمد» که دستگاه ماهور را به شنونده معرفی می‌کند. وقتی این گوشه را اجرا کنیم، در خواهیم یافت که بر محور «اولین» نت از گام ماهور، یعنی نت do استوار است.

اگر از گوشه‌ی «کرشمه» که یک فیگور ملودیک است بگذریم، گوشه‌های «آواز» و «مقدمه‌ی داد» و «داد»، بر اساس دومین نت گام، یعنی نت re شکل می‌گیرند. گوشه‌های بعدی «مجلس افروز» و «خسروانی» نام دارند که محورشان دو نت بعدی گام، یعنی نت‌های mi و fa است ـ از این گذشته، به تأسی از آواز بیات ترک، می‌توان در این جا گوشه‌ی «فیلی»[1] را نواخت که محورش قطعاً نت fa است. گوشه‌ی بعدی «دلکش» نام دارد که محوریّت آن را نت sol تشکیل می‌دهد. می‌دانیم که یکی از راه‌های ورود به دستگاه شور، همین گوشه است و جالب این که چنین دستگاه شوری، شور sol نامیده می‌شود.

درواقع، از آن جا که هر پرده ارتفاع بیش‌تری از پرده‌ی قبل دارد، یکی از مصداق‌های دیگر «ردیف» در موسیقی ایرانی این است که دستگاه‌ها، خواه در هیئت آوازی یا سازی، از بم‌ترین مناطق صوتی آغاز می‌شوند، و طی روند یکسانی، گوشه به گوشه، به مناطق بالاتری می‌روند؛ به نحوی که در این روند، راهی که به بالاترین مناطق صوتی هر دستگاه می‌انجامد، حتماً طی می‌شود. از طرفی، این روند چندان بطئی و گام به گام است که شنونده بی آن که ناگهان با یک پرش صوتی مواجه شود، در گوشه‌ی بعدی، ارتفاع بالاتری را می‌شنود؛ آن‌چنان که وقتی اجرا به بالاترین منطقه‌ی خود می‌رسد، شنونده هرگز غافلگیر نمی‌شود.

برای مثال، یکی از قطعات آوازی را در نظر می‌گیریم. شما کاست را در دستگاه می‌گذارید و دکمه‌ی پلی (play) را فشار می‌دهید. خواننده از همان گوشه‌ی درآمد که بم‌ترین منطقه‌ی دستگاه ردیف را به گوش می‌رساند، شروع به خواندن می‌کند. در این مرحله‌ی آغازین، صدای خواننده بسیار بم و پایین است. حالا با فشردن دکمه‌ی استوپ (stop)، دستگاه را متوقف کنید. سپس دکمه‌ای که نوار کاست را جلو می‌برد، فشار دهید. وقتی احساس کردید که تقریباً حدود ۲۰ تا ۳۰ دقیقه از اجرای آواز سپری شده است، آن را متوقف کنید و بار دیگر دکمه‌ی play را بزنید. ناگهان صدای اوج خواننده را می‌شنوید که در بالاترین منطقه‌ی صوتی‌اش مشغول آوازخواندن است.

فرض کنیم خواننده در حال اجرای گوشه‌ی عراق است. گوشه‌ی عراق در منطقه‌ی صوتی بالایی اجرا می‌شود که حدود یک گام (=یک اکتاو) مرتفع‌تر از گوشه‌ی درآمد است. بنابراین، وقتی به صورت فوق از درآمد به عراق جهش کنیم، با فریاد ناگهانیِ خواننده مواجه خواهیم شد.

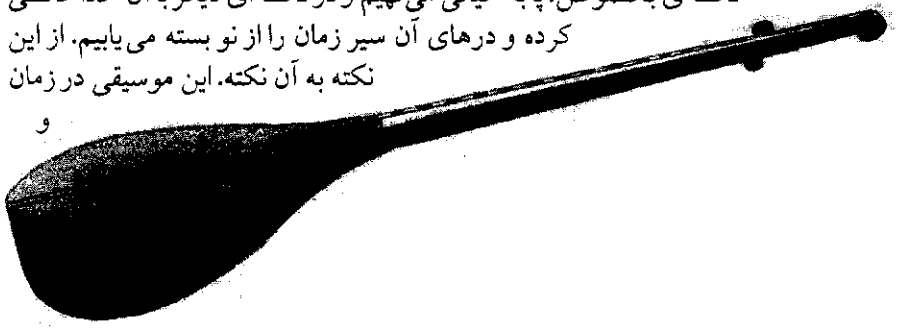
اکنون نوار کاست را دوباره به اول بازمی‌گردانیم و دکمه‌ی پلی را می‌زنیم و گوش فرامی‌دهیم. طبعاً ابتدا همان گوشه‌ی درآمد را خواهیم شنید و سپس به ترتیب، گوشه‌های گشایش، داد، حصار، فیلی، شکسته، دلکش، نیشابورک، نیریز، مرادخانی، طوسی، نصیرخانی و خاوران را هم می‌شنویم که پس از آن‌ها نوبت به اجرای گوشه‌ی عراق می‌رسد؛ گوشه‌ای که در روند قبلی، پس از شنیدن درآمد، به آن پرش کرده و اجرای آن را بسیار ناگهانی و بلند، و همراه با فریاد خواننده شنیده بودیم. امّا در این مرحله، گوشه‌ی عراق را نه تنها به صورتی گوش خراش نمی‌شنویم که اصلاً احساس نمی‌کنیم خواننده در حال فریادکشیدن است. این تفاوت احساس که از یک گوشه‌ی خاص و یک اجرای مشخص ناشی می‌شود، چگونه پدید می‌آید؟

این تفاوت از همان ویژگی خاصی ناشی می‌شود که مشخصه‌ی چشمگیر ردیف محسوب می‌شود. در مرحله‌ی اول، پس از شنیدن گوشه‌ی

درآمد، ناگهان چندین گوشه‌ی میانی را پشت سرگذاشتیم و به گوشه‌ی عراق گوش فرادادیم؛ ولی در مرحله‌ی دوم، بی هیچ جهشی، روندی را که ردیف در اختیار ما می گذارد، مراعات کردیم و گوشه‌ها را یکی پس از دیگری پشت سرگذاشتیم و پلّه پلّه بالا آمدیم تا به گوشه‌ی عراق رسیدیم. به عبارتی، همه‌ی صناعات مندرج در موسیقی ردیفی و دستگاهی، گام به گام و گوشه به گوشه، در ردیف منظم و مرتّب و متوالی رو به جلو پیش می‌رود و همه‌ی دقایق باریک موسیقایی را یکی پس از دیگری، درمی نوردد و هر نکته را درست در همان جایی که لازم است، به گوش مستمع می‌رساند. به این ترتیب، منظومه‌ی شکوهمندی پدید می‌آید که هیچ دقیقه‌ای را ناگفته نمی گذارد و عالی ترین آن چه صنعت موسیقی در اختیار بشر قرار داده است، به مخاطبش عرضه می‌دارد و این، ماهیت موسیقی ایرانی است.

یکی از برداشت‌های موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان ایران در مورد ماهیت موسیقی ایران این است که اول و آخری، آن چنان که در موسیقی غربی مرسوم است، در آن وجود ندارد. یک موسیقی‌دان ایرانی، مشروط بر آن که به ابعاد معنوی آن راه یافته باشد، خوب می‌داند که درحقیقت، هیچ اولی در هستی وجود ندارد جز «او»؛ زیرا فقط «او»ست که حقیقت مندرج در جمله‌ی «هوالاوّل» در موردش صدق می‌کند. چنین سالک معنوی موسیقی درعین حال می‌داند که هیچ «آخر»ی در این عالم وجود ندارد، زیرا فقط «او»ست که منطوق غایی عبارت «هوالآخر» در موردش صادق است.

در مورد موسیقی ایرانی، همیشه «در این فکرم که به بی آغازی و بی پایانی می‌اندیشم. دستگاه با تمام مسئله‌ی درآمد و گوشه‌ی آخر، بالاخره نه آغازی دارد و نه پایانی. درآمدها از قطره‌ای شروع می‌شوند که می‌توانند از هر جا آویزان شوند. آن کسی که ردیف را یاد گرفته، می‌داند اکنون درآمد است، ولی فلسفه‌ی شروع ظاهری به آن طریقی که در موسیقی غرب یا هند مطرح می‌شود، در ردیف نمایان نیست. تصور کنید که در یک راگای هندی به چه نحوی از نکته‌ی شروع، دست ما گرفته می‌شود و راهنمایی می‌شویم به مرحله‌ی آخر. یا در موسیقی غرب که مسئله‌ی اجرا از روی اساس ازقبل تعیین‌شده، حیات موسیقی را تشکیل می‌دهد، می‌توانید زمان مورد اجرا را پیش‌بینی کنید و به همان طریق فلسفه‌ی شروع، توسعه و پایان آن را. در این نوع مراحل آزمایش شده، زمان و فکر تا حدی قابل پیش‌بینی می‌شوند. جملات از جایی شروع شده، به جایی ختم می‌شوند. در یک لحظه‌ی بخصوص، پا به حیاتی می‌نهیم و در لحظه‌ای دیگر با آن خداحافظی کرده و درهای آن سیر زمان را از نو بسته می‌یابیم. از این نکته به آن نکته. این موسیقی در زمان و



مکان، خود را مشخص می‌کند. شکل شروع و پایان آن در همین وسعت آمدورفت شدیداً به بودونبود نزدیک است؛ به‌وضوح تضادها را درمی‌یابیم و این جاست مسئله‌ی عجیب موسیقی دستگاهی: مرز زمان به آن نوعی که در دید موسیقی غربی مطرح می‌شود، در ردیف بدون نکته‌ی اول و آخر است. شما یک لحظه در آن می‌افتید و وقتی ردیفی به پایان می‌رسد، نمی‌توانید پیش‌بینی کنید که به آخر آن رسیده‌اید. هیچ امر ظاهری شما را برای آن آماده نمی‌کند. هرچه فکر کنید در گوشه‌ی «دناسری» مراحلی ممتاز از گوشه‌های دیگر یافت نمی‌شوند که بگویید به خاطر درست همین مسئله است که ما به آخر همایون رسیده‌ایم. این جاست که موسیقی ردیف مسئله‌ای می‌شود».[۲]

موسیقی‌دانان اصیل ایران هنگام تعریف ردیف، منابع چهارگانه‌ی آن را نیز ذکر می‌کنند. در این خصوص، دکتر صفوت چنین می‌گوید:

«تعریف ردیف آسان نیست. به‌طور ساده می‌توان گفت ردیف عبارت است از مجموعه قطعات و گوشه‌های موسیقی ایرانی که با ریتم مخصوص و نظم دقیق و مخصوص، به نقل از یک استاد بزرگ نسل گذشته اجرا شود.

ردیف موسیقی اصیل ایران که ما امروز می‌دانیم و اجرا می‌کنیم، از چهار منبع عمده به دست ما رسیده است که هر چهار [منبع]، جنبه‌ی روحانی و عرفانی داشته‌اند:

اول. در رشته‌ی تار و سه‌تار، ردیف رسمی موسیقی اصیل ایرانی از دو برادر موسیقی‌دان و نابغه است به نام: میرزا حسینقلی استاد تار (متوفی به سال ۱۲۹۴ شمسی، مطابق ۱۹۱۵ میلادی) و میرزا عبدالله استاد تار و سه‌تار (متوفی به سال ۱۲۹۷ شمسی، مطابق ۱۹۱۸میلادی). این دو استاد از سالکان طریق عرفان بوده‌اند، خاصه میرزا عبدالله که در سلوک و اخلاق، نمونه‌ی دوران بوده است.

دوم. در رشته‌ی سنتور، استاد بزرگ این فن، حبیب سماعی که در جوانی چشم از جهان فروبست، معلم و راهنمای همه‌ی سنتورنوازان بوده و او خود شاگرد پدر خویش سماع حضور بوده است. سماع حضور، معاصر دو استاد فوق‌الذکر [آقا حسینقلی و میرزا عبدالله] و خود از زمره‌ی عرفا بوده است. وی همیشه قبل از نواختن سنتور، وضو می‌ساخته است. این استاد، اشعار عرفانی و آیات قرآنی را با آهنگ‌های مناسب روحانی تنظیم و زمزمه می‌نموده و بر روی سنتور هم اجرا می‌کرده است، به نحوی که به هنگام اجرای ساز تنها (بدون همراهی آواز) نیز اهل فن و آشنایان وی متوجه می‌شدند که استاد، فلان آیه‌ی قرآن را در نظر آورده و آهنگی را که برای آن ساخته اجرا می‌نماید و از این‌رو می‌گفتند: "در فلان

جلسه، استاد فلان آیه‌ی قرآن را با سنتور اجرا نمود." این جمله بدون درنظر گرفتن توضیحات فوق، قابل درک نیست؛ همچنان که به نظر جوانان امروزی مبالغه آمیز می آید.

سوم. در رشته‌ی آواز، موسیقی ما تحت تأثیر شدید تعزیه است که نوعی نمایش تواءم با موسیقی مذهبی بوده و در ایجاد خصوصیات روحانی موسیقی اصیل ایران تأکید بسزایی داشته است.

چهارم. سنت اصفهانی: سلسله‌ی صفویه (۹۰۶ تا ۱۱۴۸ هجری قمری، مطابق با ۱۴۷۸ تا ۱۷۲۹ میلادی)، در واقع فرقه‌ای بود عرفانی و پادشاهان اولیه‌ی آن، مقام استادی و مرشدی داشتند.

در زمان شاه عباس کبیر، پایتخت به شهر اصفهان منتقل شد. در این زمان، هنر و فرهنگ ملت ایران ترقی عرفانی فوق‌العاده‌ای نمود (به عنوان مثال، می توان از دانشمندانی چون شیخ بهایی یاد کرد) و یک مکتب موسیقی غنی به وجود آمد که تا عصر ما ادامه دارد.

هنگامی که در زمان قاجاریه (۱۲۰۹ تا ۱۳۴۴ هجری مطابق با ۱۷۹۰ تا ۱۹۲۵ میلادی) موسیقی‌دانان به پایتخت جدید یعنی تهران روی آوردند، از اصفهان نیز موسیقی‌دانان بزرگی (چون نایب اسدالله نوازنده‌ی بزرگ نی) به تهران آمدند. اینان به خصوص در سبک آوازخواندن نفوذ و تأثیر فوق‌العاده‌ای به جای نهادند. ردیف استادان اصفهانی با ردیف تهران که به شرح سه بند فوق‌الذکر از دوره‌ی قاجاریه به ما رسیده است، فرق هایی دارد. جای آن دارد تا بازماندگان معدود کهن سال مکتب اصفهان از دست نرفته‌اند، از آنان تشویقی به عمل آید و موسیقی آنان بر روی نوار و فیلم ضبط گردد».[۳]

بارها به این نکته برمی خوریم که برخی از موسیقی‌دانان چنین افاده می کنند که آن ها در آثار موسیقایی خود، فقط آن بخش از موسیقی ردیفی و دستگاهی را که صبغه‌ی معنوی و عرفانی دارد، اجرا می کنند؛ درحالی که موسیقی ردیفی و دستگاهی ایران اساساً و از اصل یک موسیقی معنوی به حساب می آید که تمامی اجرایش بر مبنای آراء مندرج در عرفان اسلامی قوام آمده است.

برای اثبات یکسانی و همتایی موسیقی ردیفی و عرفان اسلامی، مدارک و مآخذ فراوانی موجود است که بخش کوچکی از آن ها را اینجانب در کتاب **حکمت معنوی موسیقی**[۴] آورده‌ام. اما چون بحث به نقطه‌ای راه یافته است که مراجعه به چنین اسنادی کاملاً ضروری به نظر می رسد، بخشی از این مداخل که در **حکمت معنوی موسیقی** لحاظ شده‌اند، در زیر از نظر خواننده‌ی گرامی می گذرد.

در کتاب **مناهج السیفیه** که از اهمّ متون عرفانی به شمار می رود، چنین آمده است: «[مؤمن باید که در نماز] از هر سو ننگرد و اندام نخارد، و آسا نکشد، و به موی محاسن بازی نکند».[۵]

اکنون اگر اثبات شود که مسئله‌ای مانند گوش فرادادن به موسیقی در عرفان اسلامی کاملاً همتای ارزش و احترامی که در برپاداشتن نماز بایستی وجود داشته باشد ارزشیابی می شود، دیگر هیچ معما و استفهامی وجود نخواهد داشت؛ زیرا وقتی شنونده‌ی موسیقی ملزم باشد همان تقدسی را که نماز ایجاب می کند، در شنیدن موسیقی هم به کار ببرد، لامحاله باطن معنوی و عرفانی موسیقی بر ما آشکار خواهد شد. چنان که علامه قطب‌الدین شیرازی می فرمایند: «و ادب سماع آن است که به هیئت سکینت و وقار باشند و هیچ سخن نگویند و باد نزنند، و نخورند و نیاشامند، و به شغلی برنخیزند، مادام که قوال در گفتن باشد. و باید که چنان بنشینند که در تشهد نماز، و دل را با حقّ جمع کنند و منتظر حصول جمعیت باشند از حضرت حقّ تعالی».[۶]

شیخ علاءالدوله‌ی سمنانی در کتاب مستطاب **مصنفات فارسی** چنین آورده است:

«سرّ سماع در سه چیز است: یکی در بلاغت الفاظ، دوم در لطف معانی، سیم در استقامت مناهج. و سرّ نغمه در سماع هم در سه چیز است: یکی خُلق

خوب، دوم الحان به جایگاه خود، سیم درستی ایقاع. و سر صادق در سماع هم در سه چیز است: یکی علم به خدای تعالی، دوم وفا بر آن چه حق را بر وی است، سیم جمع هم.[۷] یعنی هموم متفرقه‌ی او یک هم شده باشد و آن هم بندگی حق باشد در طلب رضای حق تعالی، بر امید مشاهده‌ی جمال بی چون او. و مصطفی ـ علیه‌السلام ـ می‌فرماید: "طوبی لمن جعل الله تعالی همومه هما واحداً فان من تشعبت به همومه لایبالی الله تعالی فی ایّ اودیة اهلکه". یعنی: "هر که را اندیشه‌های گوناگون باشد، حق تعالی باک ندارد که او را در وادی‌ای از وادی‌های هلاک [اندازد]؛ اصل در طلب حق آن است که طلب او یک شده باشد، هم در ارادت، هم در طلب، تا از ولایت اقتباس فواید غیبی تواند کرد و به در توحید که مطلوب است رسیدن". و مکانی هم که در وی سماع خواهند کرد باید که سه خصلت در وی جمع باشد: یکی بوی خوش بسیار، دوم انوار بسیار هم در ظاهر هم در باطن، سیم حضور اهل وقار. و سه چیز باید که در این مکان نباشد: یکی صحبت اضداد، دوم صحبت کسی که از وی حشمت دارد، سیم صحبت کسی که از سر لهو شنود. و با سه طایفه باید که سماع کنند: یکی با صوفیان، دوم فقرا، سیم دوستان ایشان. و باید که به یکی از [این] سه معنی سماع شنوند: یکی به معنی محبت، دوم به معنی رجا، سیم به معنی خوف. و وجدی که از رجا باشد او را سه نشان باشد: یکی رقص، دوم دست زدن، سیم شادی کردن. و وجدی که از محبت باشد او را هم سه نشان است: یکی غایب شدن، دوم اثر اصطلام[۸] بر وی ظاهرشدن، سیم فریادزدن. این معنی کلمات شیخ احمد رودباری است که از راه جمال به پارسی گفته شد، اما تفاصیل او در حیز کتابت و عبارت نگنجد».[۹]

این کلمات حاکی از آن است که نه فقط موسیقی که مباحثی مانند شادی کردن و رقصیدن نیز می‌توانند در عداد مسائل و مظاهر عرفانی شناخته شوند. از این گذشته، سمنانی شرایطی برای گوش فرادادن به موسیقی قائل است که موسیقی را بی هیچ گونه شک و تردیدی، به عنوان امری کاملاً عرفانی معرفی می‌کند. شرایطی که او در این خصوص بیان می‌دارد، دارای ده مدخل است:

«۱.ترک دنیا، ۲.ترک هوی، ۳.مجاهده‌ی نفس، ۴. دوام ذکر، ۵. سعت مکان،[۱۰] ۶.از چشم اغیار خود را مستورداشتن، ۷. زمان معیّن که او به سماع محتاج باشد، ۸.از امرد و امثاله [موسیقی] ناشنودن، ۹.حق را حاضردانستن، ۱۰.تکلف ناکردن در حرکت و سکون، و به حکم الصوفی ابن الوقت، چنان که وقت بر وی حکم کند، بودن».[۱۱]

شاید برای همین بود که شمس‌الحق تبریزی، موسیقی ایرانی را «قرآن فارسی» و «وحی ناطق پاک» می‌نامید.[۱۲] این شاید جسورانه‌ترین سخن در میان اقوال عرفا، درباره‌ی حقانیّت معنوی و عرفانی موسیقی ایران باشد.

عبدالقادر مراغه‌ای نیز موسیقی‌دان را (که با عنوان **مباشر این فن** از وی یاد می‌کند) در حد یک عارف یا دست‌کم یک سالک، مورد شناسایی قرار می‌دهد:

«کسی که مباشر این فن باشد، باید که امین و متعهد و محرم و صالح و متحمل و خوش خوی و متواضع و مسکین و خیرخواه مردم و منبسط و مزاج گیر و راست قول باشد، امّا نمّام و بدخواه و بدخوی نباشد و جنگ جوی و تندگوی و هزّال و حریص و طامع و منصب جوی و متکبّر و مدمغ و حسود و حقود نباشد و به غایت معتقد خواندن و گفتن و نواختن خود نباشد و به هر مجلسی که رود توکل بر کرم حق سبحانه و تعالی کند و اگر بدو انعامی نکنند تندمزاج نشود و اگر انعام کنند و کم باشد دعای خیر کند و منّت دار شود و اگر نکنند در غیبت و حضور به هیچ نوع شکایت نکند و اگر در مجالس، مردم بدو التفات نکنند، متغیّر نشود و اگر در آن حالت که او تلحین می‌کند، مردم با یکدیگر سخن گویند بی‌مزه نشود بلکه آهسته‌تر گوید تا اهل مجلس سخن یکدیگر را بشنوند و خود جهد کند که سخنان سرّی مردم را

اصغا[۱۳] نکند؛ اولی آنک نشنود و نگوید. و اگر در آن مجلس که او باشد گوینده یا خواننده یا نوازنده‌ای دیگر باشد، با ایشان به هیچ نوع نزاع نکند و اگر بدیشان انعام کنند، بر ایشان رشک نبرد و با ایشان اختلاط و مددکاری و همدلی باقصی‌الغایه‌پ کند و خمر نخورد و جهد کند که در مجالس فُسّاق نرود بلک از چنان مجالس اجتناب و احتراز کند و از مجالسی که در آن خواتین باشد احتراز نماید و اگر به ضرورت اتفاق افتد، در آن مجالس در صفت اشتیاق شعر نخواند و در روی عورات نگاه نکند و اگر کسی را با تصنیفی یا نقشی یا بیتی وجدی و ذوقی شود همان را مکرر کند تا سامع را مقصود حاصل شود و اگر در مجالس خماران اتفاق صحبتی افتد، در پرده‌ی زنگوله و راهوی تلحین نکند، و در ساز هم این دو پرده را نزند زیرا که به تجربه معلوم شده است که چون در مجالس خماران راهوی گویند و یا زنند، البته جنگ و فتنه شود و اگر اهل مجالس با وی خوش برآمده باشند و با او مؤانست کرده، بی‌اجازت مجلسیان بیرون نرود و اگر فهم کند که او را نمی‌خواهند، سبک از آن مجلس بیرون رود و در مجالس، ابیات و اشعار مناسب حال خواند. خلاصه‌ی سخن آنک دست و چشم و زبان به خود دارد».[۱۴]

به‌راستی که انسانی با خصال بالا، یک انسان سالک اهل کمال است که بی‌تردید در طریق عرفان، به استکمال و استعلا رسیده است. **مقاصدالالحان** البته کتابی است که قریب شش تا هفت قرن سابقه دارد و به‌نوعی یکی از متون کهن به شمار می‌رود، اما این رنگ‌وبوی عرفانی، هم‌اکنون هم باید در موسیقی ایران و موسیقی‌دانان ایرانی جاری و ساری باشد.

طبق مدارکی که در کتاب **سرگذشت موسیقی ایران** اثر مرحوم استاد روح‌الله خالقی آمده است، موسیقی‌دانان بزرگ ایرانی، یعنی استادان دوره‌ی قاجار که ردیف کنونی ایران منتسب به آنان است، همگی اهل معنویت بوده و مقامی همتای یک عارف را دارا بوده‌اند.

یکی از مردان اهل معنویت در زمانه‌ی کنونی که با درویش خان و ابوالحسن خان صبا معاشرت داشته، این هر دو استاد بزرگ موسیقی ایران را مردانی اهل عرفان و اهل معنویت خوانده است.[۱۵]

نورعلی خان برومند که یکی از استادان دوره‌ی واسط موسیقی ایران است و ردیف موسیقی ایران توسط او به نسل کنونی انتقال یافته، خود مردی اهل عرفان بود و موسیقی ایران را یک موسیقی کاملاً عارفانه می‌خواند.[۱۶]

محمدرضا لطفی، یکی از استادان معاصر موسیقی ایران، درست زمانی که به اوج رهیافت موسیقایی نایل آمد، همچنان که همه می‌دانند، به عرفان روی آورد و در آتش معنویت شعله‌ور شد. او خود نقل می‌کند که در دوره‌ی جوانی، زمانی که در محضر استاد حاج علی‌اکبرخان شهبازی (فرزند لایق آقا حسینقلی) شاگردی می‌کرده، روزی نزد استاد می‌رود و او را در حال راز و نیاز با خداوند و گریه و زاری مشاهده می‌کند.[۱۷]

عبدالقادر مراغه‌ای بارها موسیقی‌دانان را با لفظ «مرتاض» یاد کرده است.[۱۸] مرتاض همچنان که همه می‌دانند، کسی است که پیوسته ریاضت می‌کشد. او همچنین موسیقی را از «جواهر روحانی» دانسته است، نه «اشکال جسمانی»[۱۹]. بنابراین، طبعاً موسیقی‌دان باید اهل جرگه‌ی روحانی باشد و به سوی ربانیات آسمانی میل کند و این خود حالتی است که مقام عرفانی استادان موسیقی ردیفی و دستگاهی را به اثبات می‌رساند.

عبدالرحمن عوفی در **جوامع الحکایات** داستانی را نقل می‌کند که کاملاً با مقام یک استاد در موسیقی ردیفی و دستگاهی ایران مناسبت دارد؛ زیرا در این موسیقی معنوی، هر چه موسیقی‌دان کمال یافته‌تر باشد، افاضات بیش‌تری را به مخاطبان خود که همانا شنوندگان موسیقی او هستند، اهدا خواهد کرد. این حکایت به قرار زیر است:

«آورده‌اند که چون شفیق بلخی [را] وفات رسید، اهل بلخ جمع شدند و شاگرد او حاتم اصمّ را گفتند:

"به جهت ما را مجلس وعظ عقد کن". او گفت: "من لایق این شغل نیستم". الحاح کردند، گفت: "یک سال مرا زمان دهید تا شما را وعظ گویم".

پس در خانه شد و یک سال پیوسته عبادت کرد، و چون مدّت تمام شد تقاضای مردمان و مریدان پیاپی شد. حاتم روزی به صحرا برون آمد، بر درختی دید که گنجشکان بسیار نشسته بودند؛ چون نزدیک درخت رسید جمله پریدند. حاتم به خانه آمد؛ مردمان را گفت: من هنوز شایسته‌ی وعظگفتن نیَم. مرا یک سال دیگر زمان دهید. یک سال دیگر عبادتَ کرد. چون سال تمام شد، به نزدیک همان درخت رفت و پیش گنجشکان رفت؛ ایشان نپرسیدند؛ لکن چون دست دراز کرد، پریدند. حاتم به خانه بازگشت و به عمل مشغول شد؛ یک سال دیگر عبادت کرد و در طاعت گذاشت. چون سه سال شد، مریدان التماس مجدد گردانیدند. حاتم بر همان درخت رفت؛ گنجشکان نشسته بودند؛ دست درَاز کرد و هیچ [یک] از آن مرغان نپریدند و او بر پشت ایشان دست فرو مالید و ایشان از وی نمی گریختند. حاتم به خانه آمد و مریدان را گفت که فردا شما را وعظ خواهم گفتی.

پس خلق در مجلس او گرد آمدند و جمعیتی کردند و چون او به منبر آمد، خلق بعضی نشسته بودند و جماعتی دیگر بر در ایستاده. بر سر منبر بایستاد و گفت: خدایش بیامرزد که از آن‌جا که هست پاره‌ای پیش آید. این بگفت و از منبر فرود آمد و خلقی بیهوش شدند و توبه کردند.

و از راه معنی، آن یک نصیحت خلاصه‌ی نصایح و مواعظ است، به جهت آن‌که مرد در هر جایی که هست، می‌باید که از آن حال درگذرد و پیش‌تر آید و خویشتن را مستوجب رحمت و مغفرت گرداند، چنان که گفته‌اند، بیت:

«ای تن، تو ز حرص و آز، در تاب مباش پیوسته روان، چو تیر پرتاب مباش

در رفتن این راه، که داری در پیش مانند‌ه‌ی شاگرد رسن تاب مباش»[20]

ماهیت موسیقی ایرانی آن‌چنان در بُعد روحانی و معنوی خود ادغام شده است که می‌توان همراه و هم صدا و هم راءی با عبدالقادر مراغه‌ای، آن را به طور مطلق، در شمار جواهر روحانی دانست؛ بنابراین به مصداق این حکایت (که برگرفته از همان حکمت معنوی کمال‌یافته‌ای است که موسیقی ایرانی نیز از آن نشأت گرفته است)، جز این که موسیقی‌دان ایرانی را درعین حال یک «عارف» بدانیم، هیچ راه دیگری برای ما باقی نمی‌ماند. موسیقی‌دان عارف که همچون حاتم اصمّ (که با یک جمله، خلقی را به جوش و خروش واداشت) فقط با یک ساز، انقلابی معنوی را در جهت کمال و استعلا در وجود شنونده‌ی خویش پدید می‌آورد و آتش به هستی او می‌زند. این دقیقاً ماهیت موسیقی ایرانی است.

یادداشت‌ها:

۱. در ردیف آوازی دستگاه ماهور، گوشه‌ی فیلی اجرا می‌شود؛ امّا این گوشه در ردیف سازی (مشخصاً ردیف تار و سه‌تار، به روایت میرزاعبدالله) وجود ندارد.

۲. فوزیه مجد، **نفیر نامه** (شیراز: جشن هنر شیراز، ۱۳۵۱)، صص ۲۰-۲۱.

۳. داریوش صفوت، **دو مقاله درباره‌ی موسیقی ایران** (شیراز: سازمان جشن هنر شیراز، ۱۳۴۸)، صص ۶۲-۶۵.

۴. توزج زاهدی، **حکمت معنوی موسیقی** (تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۷۷).

۵. ابوالحقائق محمد بن احمد الجوینی، **مناهج السیّفیّة**، به اهتمام نجیب مایل هروی (تهران: انتشارات مولی، ۱۳۶۳)، ص ۷۰.

۶. قطب‌الدین شیرازی، **دره التاج**، به اهتمام ماهدخت بانو همایی (تهران: شرکت انتشارت علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹)، ص ۳۰۴.

۷. هم: قصد، اراده؛ و نیز به معنی حزن و اندوه. هموم جمع آن.

۸. اصطلام: ازبیخ برکندن، ازبن برکندن؛ و در اصطلاح صوفیان، غلبه‌ی حق است بر بنده که او را مجذوب و مقهور خود سازد.

۹. علاءالدوله‌ی سمنانی، **مصنّفات فارسی**، به اهتمام نجیب مایل هروی (تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹)، ص ۱۱۸.

۱۰. سعت: سعه، وسعت یافتن، فراخ گشتن، درگنجیدن؛ گشادگی، فراخی؛ توانگری، توانایی.

۱۱. **مصنفات سمنانی**، ص ۱۱۷.

۱۲. شمس‌الدین محمد تبریزی، **مقالات شمس تبریزی**، تصحیح و تعلیق محمّدعلی موحد (تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۹)، صص ۲۴۸ و ۵۳۸.

۱۳. اصغا: گوش دادن، گوش فراداشتن، گوش دادن به سخن

کسی، نیوشیدن.

۱۴. عبدالقادر بن غیبی حافظ مراغی، **مقاصد الالحان**، به اهتمام تقی بینش (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۶)، ص ۱۴۰.

۱۵. بهرام الهی (گردآورنده)، **آثار الحق: گفتارهایی از نورعلی الهی** (تهران: کتابخانه‌ی طهوری، ۱۳۵۷)، ص ۴۸۰.

۱۶. ماهنامه‌ی **ادبستان**، از انتشارات مؤسسه‌ی اطلاعات، ش ۴۳ و ۴۴، ص ۵۲.

۱۷. **هنرهای زیبا**، ش ۳، ص ۸۲.

۱۸. عبدالقادر بن غیبی حافظ مراغی، **شرح ادوار** (با متن ادوار و زوائد الفوائد)، به اهتمام تقی بینش (تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۰)، ص ۴۰۰.

۱۹. همان، ص ۴۷. درواقع تغایری که میان «جواهر روحانی» و «اشکال جسمانی» توسط موسیقی‌دانی مانند عبادالقادر مراغه‌ای وضع شده دقیقاً مشابه همان تفاوتی است که فیلسوف و متألّه بزرگ شیعی، ملاصدرا، در مورد قرآن مجید، میان «کلام» و «کتاب» قائل شده است: «ملاصدرا میان **کلام** و **کتاب** فرقی قائل است. می‌گوید: "و کلامی که از خدا نازل می‌شود از یک جهت کلام است، و از جهتی دیگر کتاب. از آن جهت که به عالم امر تعلق دارد کلام است و از آن‌رو که به عالم خلق برمی‌گردد کتاب". درحالی که کلام به عالم امر ارتباط دارد و به تولید کلمات کامل و صدور نشانه‌های ازلی برمی‌گردد که مثال امرالکتاب‌اند، کتاب شکل تعیّن‌یافته‌ی آن است. کلام چون به عالم امر تعلق دارد، جایگاه نزولش در دل‌هاست. **کلام** برخلاف **کتاب** که ممکن است منسوخ شود و جای خود را به کتابی دیگر بدهد، از تغییر برکنار است. کتاب قالب عالم است و امر تشکیل‌دهنده‌ی روح آن». (به نقل از: داریوش شایگان، **هانری کربن، آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی**، ترجمه‌ی باقر پرهام (تهران: مؤسسه‌ی انتشارات آگاه، ۱۳۷۱)، ص ۱۰۸. (تأکیدها از متن اصلی است)

۲۰. سدیدالدین محمد عوفی، **گزیده‌ی جوامع الحکایت و لوامع الروایات**، به کوشش دکتر جعفر شعار (تهران: انتشارات انقلاب اسلامی، چ ۳، ۱۳۷۰)، ص ۱۴۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی