ویژگی موسیقی اسلامی ایران

سیدعباس معارف

میرزا عبدالله که ردیف کنونی موسیقی ایرانی را طبقه‌بندی کرد.

فرهنگ مردم ایران، با ظهور اسلام دستخوش تحوّلاتی بنیادین گردید. برخی از آداب و رسوم ملّی مورد تأیید و بعضی دیگر از صفحهٔ فرهنگ ایران قدیم زدوده شد. زبان، ادبیات، صنایع، فنون و انواع هنرها در ظاهر و باطن نیز دچار تطوّر و تحوّل ماهوی گردید. به‌عنوان مثال، شعر از مرحلهٔ هجایی به مرحلهٔ عروضی ارتقا یافت و قالب‌های بزرگ شعر فارسی چون قصیده، غزل، مثنوی و... پدید آمد؛ چه، این معانی و مفاهیم عمیق حِکمی و عرفانی بود که چنین قالب‌هایی را ایجاد کرد.

در هنر معماری نیز تطوّرات مهمّی پدیدار شد. پیدایش انواع مختلف قوس‌های جناغی، در رأس این ابداعات مظهر توحید، عبودیّت و عرفان اسلامی است؛ چنان که هنر موسیقی پس از یک سلوک عظیم تاریخی در حوزهٔ اسلامی در ابعاد گوناگون پیشرفت چشمگیری داشت. از جمله شناسایی «فواصل» و در نهایت گامی جدید که قدما آن را «دیوان» می‌نامیدند؛ موجب ظهور ادواری[1] جدید شد که پیش از آن در جهان سابقه نداشت. این فواصل و دیوان مختص به آن‌ها، هم‌اکنون در سراسر جهان اسلام از موریتانی تا سین‌کیانگ، مبنای موسیقی مسلمانان می‌باشد. این دیوان که در قرن هفتم هجری قمری به دست صفی‌الدین ارموی صورت نهایی یافت، مرکّب است از هجده درجه و هفده فاصله.

از دیگر ویژگی‌های موسیقی اسلامی، وجود اوزان و ایقاعاتی است که نظیر آن را در موسیقی‌های دیگر ملل نمی‌توان یافت.

تبادل گریزناپذیر فرهنگی میان ملل مسلمان در سده‌های نخستین، در همهٔ زمینه‌ها از جمله موسیقی، پس از طیّ یک سیر تاریخی، صورت نوعیِ واحدی یافت که حاصل هم‌نوایی قبلی موسیقی‌دانان بود.

ابومنصور زلزل از اولین کسانی بود که دست به ابتکار جدیدی زد. آنچه او انجام داد، کشف یک «آهنگ» یا حتی یک «دور» نبود، بلکه کشف فواصلی بود که به غلط به «ربع‌پرده» یا «ثلث پرده» مشهور

شده‌اند و قدما آن‌ها را به نام وی یعنی «وسطاها و مجنّب‌های زلزل» می‌نامیدند.[۲]

ابواسحاق ابراهیم موصلی که پدرش اهل فارس بود، جامع موسیقی ایران و عراق به‌شمار می‌رفت. آشنایی زلزل با ابراهیم موجب شد که آن‌ها به کمک یکدیگر به تنظیم و تنسیق مقامات و شعب موسیقی بر اساس کشف زلزل بپردازند. اسحاق موصلی پسر ابراهیم که به علوم ادبی و دینی و حدیث نیز آگاهی داشت و از علمای عصر خود بود، راه پدر (و دایی خود زلزل) را با تدوین موسیقی اسلامی در دوازده مقام و بیست و چهار شعبه و شش آواز به سرانجام رساند.

اسحاق موصلی، با وجود این‌که در تدوین نهایی موسیقی مقامی، از علوم یونانی استفاده نکرد، ولی به‌گونه‌ای از عهدهٔ کار برآمد که به‌نظر موسیقی‌دانان عصر خویش برتر از نظام مشابه یونانی جلوه نمود و به همین سرعت، موسیقی مقامی مورد قبول واقع شد؛ ولی ابتکار وی مورد توجه درباریان و طبقات اشرافی جامعه قرار نگرفت. چنان که ابراهیم پسر مهدی خلیفه عباسی و برادر هارون‌الرشید مخالفت خود را با حوزهٔ موسیقی زلزل و اسحاق ابراز کردند، تا جایی که دست‌کم این نزاع یک قرن به‌طول انجامید و کتب و رسائل گوناگونی در مقایسهٔ این دو سبک نگاشته شد.

ابومنصور منجّم رسالهٔ *الفرق بین ابراهیم بن مهدی و اسحاق موصلی* را نوشت. به‌هرحال، سبک موسیقی ابراهیم بن مهدی، مانند سبک موسیقی یونانی مهجور ماند. ابوالفرج اصفهانی صاحب الاغانی، در مقدمهٔ کتاب خود بر گزینش سبک موسیقی اسحاق موصلی تأکید می‌ورزد و دربارهٔ ضعف و نقصان روش ابراهیم پسر مهدی عباسی می‌گوید:

«وی قادر نبود راه‌های بازمانده از قدما را آن‌چنان که باید بنوازد و نواختن دقایق راه‌ها و مقام‌ها برای او مشکل بود. از این‌رو، راه‌ها و دستان‌ها را دگرگون می‌کرد و به‌گونه‌ای که خود میل داشت، می‌نواخت. ابراهیم در پاسخ معترضانی که به‌خاطر این‌گونه تحریف‌ها او را تخطئه می‌کردند، می‌گفت که من شاه و پسر شاه هستم، لذا حق دارم که مقام‌ها را به‌صورتی که می‌پسندم، بنوازم.»!!

همین تحریفات و بدعت‌های نابجا باعث شد که او و پیروان‌اش در میان هنرمندان مسلمان متروک شوند و شیوهٔ آنان از ساحت هنر اسلامی طرد گردد.

مخالفت زلزل و ابراهیم و اسحاق موصلی با شیوهٔ رایج نوازندگان دربار، موجب شد که آنان چند سالی روانهٔ زندان شوند. آن‌ها مدام از سوی نوازندگانی چون ملاحظ و آلویه از این‌که به صورت حرفه‌ای و اشراف‌پسند ساز نمی‌زدند، مورد تمسخر و توهین قرار می‌گرفتند.

اصول و قواعد موسیقی مقامی که مکتب موصلی پایه‌گذار آن بود، سینه‌به‌سینه محفوظ ماند. ابوالحسن زریاب آن را به مغرب اسلامی انتقال داد. وی سال‌ها شاگرد اسحاق موصلی بود و پس از مراجعت به آفریقا، در میان مسلمانان آندلس (اسپانیای کنونی) نیز رخنه کرد و مورد استقبال آنان واقع شد. رفته‌رفته با گسترش روابط فرهنگی میان کشورها، موسیقی مقامی در میان ملل آمریکای لاتین و دیگر کشورها نفوذ کرد، به‌طوری که اکنون قرابت و مشابهت بسیاری بین موسیقی آمریکای لاتین و موسیقی مقامی جهان اسلام دیده می‌شود و این گستردگی، به تنوّع ردیف این نوع موسیقی و پیدایش «طرائق و دساتین» متعدد انجامید.

طرائق و دساتین

آهنگ‌هایی که در موسیقی مقامی نواخته می‌شده‌اند، به دو بخش طرائق و دساتین تقسیم می‌گردند:

۱. طرائق: آهنگ‌هایی را گویند که بر اساس دور موزون و معیّنی قرار نداشته و ارکان ایقاعی آن

غیر ادواری بوده که امروزه این‌گونه آهنگ‌ها را دارای «متر آزاد» می‌خوانند.

۲. دستان: دستان برخلاف طریق، دارای دور ایقاعی معیّن و موزونی بوده است که امروزه به آن آهنگ دارای «متر معیّن» اطلاق می‌شود. به‌عبارت دیگر، می‌توان گفت، آهنگ‌هایی نظیر اکثر «گوشه‌های ردیف موسیقی» طریق محسوب می‌گردد و آهنگ‌هایی هم‌چون «مقام الله، مقام ورد اعظم، مقام نوایی و...» دستان به‌شمار می‌رود. گاه به‌جای طرائق، اصطلاح رواسین[۳] استفاده می‌شده است.

تقسیم موسیقی مقامی به دو قسمت طریق و دستان در کتب قدما صریحاً بیان گردیده چنان که ابن‌زیله در کتاب *الکافی فی الموسیقی* و جز او به این اقسام اشاره کرده‌اند.

در موسیقی دستگاهی نیز این تقسیم‌بندی معتبر است. چه، موسیقی دستگاهی فرزند بلاواسطهٔ موسیقی مقامی است. برای مثال، در دستگاه ماهور، آن قسمتی که به اشتباه «آواز» نامیده می‌شود، طریق یا راه است و قسمت‌هایی چون ساقی‌نامه نیز از مصادیق دستان به‌شمار می‌رود.

البته شایان ذکر است اساتید موسیقی مقامی و دستگاهی، برای افزودن حُسن هر یک از راه و دستان، گاه قسمت‌هایی از این دو را با هم تلفیق می‌کردند. مثلاً اگر ردیف شور را مدّنظر قرار دهیم، درآمد و اکثر گوشه‌های آن از نوع طریق است، ولی در میان آن قسمت‌های کوتاهی از دستان نیز آمده و در نهایت با هم تلفیق می‌شوند؛ ذکر چند نمونه:

۱. درآمد دوم شور، دستان کوتاهی را با ضرب سنگینی بر وزن «مفاعیلن» دربر گرفته است. ولی این دستان، هم‌چون برق خاطف جلوه‌گر شده و به‌سرعت در طریق شور، تلفیق می‌شود تا آن‌جا که خاتمهٔ درآمد دوم درست مانند خاتمهٔ درآمد اول است.

۲. در گوشهٔ کرشمه، دستانی با وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن» به نحو کامل اجرا می‌شود. استقلال این دستان از طریق، چشمگیرتر از استقلال دستانی است که در درآمد دوم وجود دارد؛ ولی بالاخره این نیز در خاتمه با طریق شور تلفیق می‌شود و به‌گونه‌ای مشابه با درآمد اول و دوم پایان می‌پذیرد.

۳. در گوشهٔ اوج نیز کرشمهٔ کوتاهی وجود دارد که با زیبایی حیرت‌انگیزی در طریق شور تلفیق می‌شود. در مقابل، روش موسیقی‌دانان بزرگ این بوده که در میان بسیاری از دستان‌ها، قطعاتی به صورت طریق بیاورند؛ ذکر چند نمونه:

۱. در مقام اشتر خجو یا خواجه (ساربان) از موسیقی تربت‌جام، در میان دور سریع آهنگ، ناگهان یکی دو قطعه به شکل راه یا طریق ظهور می‌کند و سپس با طیّ مراحل با دستان اشتر خَجو تلفیق می‌شود.

۲. در مقام سرحدّی، در اثنای آهنگ، دور اصلی مقام با زیر ممتد قطع می‌شود و پس از نواختن قطعاتی به‌صورت راه، مجدداً دور اصلی آهنگ از سر گرفته می‌شود.

۳. مقام نوایی ترکی که در شمال خراسان اجرا می‌شود، به‌طور کلّی تلفیقی از دستان و راه به شمار می‌رود.

۴. در موسیقی آذربایجان، غالباً خواننده یا نوازنده، دستان را متوقف می‌کند و قطعاتی کمابیش مفصّل، به طریق راه می‌خواند یا می‌نوازد و سپس مجدداً به دستان بازمی‌گردد و این چشمگیرترین طرز تلفیق دستان و راه است.

به‌هر تقدیر، در هر یک از کشورهای اسلامی، طرائق و دساتین مختص آن منطقه شکل گرفت، به‌طوری که در عین متّحدبودن آن‌ها در ابعاد، فواصل و ادوار، هر یک لهجه و لحن خاصّ خود را دارا بودند و همین امر سبب تنوع و کمال موسیقی مقامی گردید. در ایران از تلفیق طرائق و رواسین رایج در قرن هشتم تا دهم، ردیف جامعی پدید آمد به‌طوری که ردیف مذکور، پدر ردیف

فعلی موسیقی ایران است.

اینک پس از بیان کوتاهی که از مبحث دساتین و طرائق داشتیم، بازمی‌گردیم به نقل گزارش تاریخی خود از سیر تطوّر موسیقی مقامی از خلال آثار حکمای بزرگ اسلامی که نظریات هر یک در نوع خود، بی‌مانند بوده و تأثیر بسیاری در تکامل موسیقی داشته است.

۱. ابوالنصر فارابی

در سدهٔ سوم هجری، یکی از بزرگ‌ترین حکمای اسلامی به‌نام ترخان بن اوزلغ در شهر فاراب ترکستان متولد شد. در علوم و فنون مختلف، از جمله موسیقی، سرآمد دانشمندان عصر خود گردید. مهم‌ترین اثر او در موسیقی، *الموسیقی الکبیر* نام دارد. گرچه فارابی در این کتاب به بحث پیرامون مقام‌ها و شعب موسیقی اسلامی نپرداخته ــ که این بزرگ‌ترین نقص اثر اوست ــ لیکن به تعدیل گامی بر اساس دوازده نیم‌پردهٔ مساوی توفیق یافت، امری که قرن‌ها بعد زارلینو و باخ آلمانی بدان دست یافتند.

کشف گام دوازده نیم‌پردهٔ معتدل، از لحاظ نظری، کار بسیار بزرگی است، ولی در عمل فایدهٔ چندانی درپی نداشت، چون گام تعدیل‌شدهٔ فارابی، مشتمل بر فواصل خاصّ موسیقی شرق که مسامحةً ربع پرده یا ثلث پرده نامیده می‌شود، نبود؛ حال آن‌که بخش اعظم مقامات و شعب موسیقی به کمک این فواصل نواخته می‌شوند. لذا مورد استفادهٔ عملی موسیقی‌دانان اسلامی قرار نگرفت و پس از مدتی فراموش شد. البته توصیف دقیق «وسطاها و مجنّب‌های خاصّ موسیقی شرق» توسط وی، تا قرن‌ها مرجع مهمی برای موسیقی‌دانان بزرگ نظیر صفی‌الدین اُرموی بوده است. تشریح دقیق سازهای رایج و تبیین پرده‌بندی آن‌ها از جمله عود و تنبور خراسانی و بغدادی، کمک شایانی به صفی‌الدین در تعدیل گام معروف خود کرد.

گذشته از این، فارابی به‌طور مبسوط در باب زمان موسیقی که علم ایقاع[۴] متکفّل آن است، بحث کرده که کم‌نظیر می‌باشد.

پس از فارابی، ابوالفرج اصفهانی کتاب الاغانی را به بیان سرگذشت موسیقی‌دانان مسلمان و برگزیده‌هایی از آهنگ‌ها و اشعار آنان اختصاص داد. از ابداعات درخور توجه او می‌توان «دور ایقاعی آهنگ‌ها» را ذکر کرد؛ هرچند وی به نغمات آهنگ‌ها هیچ اشاره‌ای ننموده است.

در همین دوران، ابوالوفاء بوزجانی، ریاضی‌دان بزرگ که کشف دایرهٔ مثلثاتی در تاریخ علم به نام او ثبت است، در علم ایقاع رساله‌ای نوشت.

اخوان‌الصفا نیز در رسائل خود رساله‌ای را به موسیقی اختصاص داد که مأخوذ از کتب یونانیان است و پژوهش تازه‌ای در این باب دیده نمی‌شود.

۲. ابن‌سینا

مهم‌ترین اثر موسیقی ابن‌سینا، در کتاب عظیم «*شفا*» در بخش ریاضیات نوشته شده و اهمیت آن در بحث مبسوطی می‌باشد که در باب «مبادی علم هم‌آهنگی» (هارمونی) کرده است.

وی در این باب، نواخت هم‌زمان در نغمهٔ غیر همنام را به چهار نوع تقسیم کرده است:

۱. تمزیج ۲. تشقیق ۳. ترکیب ۴. تضعیف

تقریباً هم‌زمان با ابن‌سینا، هوکبالد ایتالیایی که پدر هارمونی نامیده می‌شود، مبادی این علم را مورد بحث قرار داد و پس از وی فرانکوی کولونی و فرانکوی پارسپی به‌تدریج قواعد این علم را کشف کردند. ولی برخی از محقّقان بر این عقیده‌اند که کشف علم هارمونی در اروپا، براساس تألیفات مسلمانان بوده است. دلیل آن‌ها این است که کتب موسیقی مسلمانان، به شهادت فارمر ــ که خود کتاب مفصّلی در تاریخ موسیقی

اسلامی نوشته ــ از اولین کتبی بوده که از عربی به لاتین ترجمه شده و مورد مطالعه قرار گرفته است؛ همین‌طور بعضی از مؤلفان غربی تصریح کرده‌اند که مبادی علم هارمونی در غرب از مضامین کتب مسلمانان مأخوذ است.

از دلایلی که بر این امر اقامه شده، این است که در اروپا به قدیمی‌ترین اقسام موسیقی هارمونیک لفظ «Gymel» اطلاق می‌شد که معنای شناخته‌شده‌ای در زبان‌های اروپایی نداشته و به احتمال زیاد، لاتینی‌شدهٔ کلمه «جمیل» عربی است. وجه انتساب موسیقی هارمونیک به جمیل آن است که مؤلفان مسلمان بحث دربارهٔ هارمونی را تحت عنوان «محاسن الالحان» یا «تجمیل الالحان» مورد توجه قرار داده‌اند؛ زیرا به اعتقاد آنان، یکی از انواع مهم زیباکردن موسیقی، ترکیب نغمات اصلی آهنگ با نغمات دیگری است که با آن‌ها اتفاق تامّ دارند و به همین جهت، علم هم‌آهنگی را تحت عنوان یادشده مورد پژوهش قرار می‌دادند و این‌گونه آهنگ‌ها را «جمیل» می‌گفتند. اروپاییان نیز ضمن نقل مضامین علم هارمونی از زبان عربی به لاتین، عیناً جمیل را نیز به زبان لاتین نقل کردند و بنا به عادت معهود خود، تلفّظ آن را به صورت «گیمل» که با فونتیک لاتین تناسب دارد، درآوردند.

ابن‌سینا باب ایقاع را مشروحاً بیان کرد و تسلّط خود را برعروض نشان داد. وی در وزن آهنگ‌های موسیقی برخلاف بحث از نغمات، توجهی به تألیفات یونانی نکرد و اساس را در وزن موسیقی بر ادوار ایقاعی متداول میان مسلمانان قرار داد، چنان که فارابی هم در موسیقی کبیر چنین کرده بود.

ابن‌سینا در کتاب *نجات* خود، به‌عنوان اولین فیلسوف اسلامی، متعرض دوازده مقام موسیقی شده که این از امتیازات وی می‌باشد.

۳. صفی‌الدین ارموی

وی که به علوم و فنون مختلفی آشنا بود، در موسیقی دو کتاب مهم «الأدوار» و «اشرفیّه» را تألیف کرد. این دو کتاب، به اجماع محقّقان، مهم‌ترین کتبی هستند که در موسیقی دورهٔ اسلامی تألیف شده‌اند، به‌طوری که می‌توان گفت تمام کتبی که پس از وی تألیف شده، در حقیقت شرح و بسط تفکری می‌باشد که در این دو کتاب آمده است. آنچه که صفی‌الدین را از دیگر عالمان موسیقی متمایز می‌کند، پنج عامل مهم است:

۱. ابتکار دیوانی «گامی» جدید در موسیقی که جامع جمیع راه‌ها و دستان‌هایی است که در جهان اسلام نواخته می‌شود و تبیین اصول علمی این دیوان.

۲. کشف اسباب تنافر یعنی آنچه عدم احتراز از آن موجب می‌شود که آهنگ متنافر گردد و بالعکس احتراز دقیق از آن‌ها موجب ملائمت و دلنشینی آهنگ می‌شود.

۳. کشف هشتاد و چهار دور (ملایم یا قریب به ملایمت) که پس از وی میر سید شریف جرجانی تعداد ادوار را به یکصد و سی و سه دور رساند و ظاهراً افزودن بر این تعداد محال است.

۴. تحلیل دقیق دوازده مقام که شارحان ادوار و شرفیه در قرون بعد، این تحقیق را به اوج خود رساندند و یکایک مقامات و شعب و آوازها و گوشه‌ها را مورد تبیین دقیق علمی قرار دادند.

۵. تنقیح نهایی طریقهٔ نگارش موسیقی که تاکنون تغییری در آن راه نیافته است.

اینک، نظر به اهمیت این پنج امتیاز، به توضیح کوتاهی دربارهٔ هر یک می‌پردازیم.

ابتکار و تعدیل دیوان جدید

بر اساس این دیوان، تمام راه‌ها و دستان‌های متداول در جهان اسلام، با کمک ۱۷ فاصله و ۱۸ درجه قابل نواختن است.

نوازنده‌ای محلی در بلوچستان در حال نواختن قیچک

صفی‌الدین اثبات کرد که برای نواختن نغمات، نیازی نیست که پرده‌هایی افزون بر آنچه که زلزل یافته است، بر دستهٔ ساز ببندد، بلکه دستان‌ها و راه‌هایی که گمان می‌شد تنها به‌وسیلهٔ وسطاها و مجنّب‌های جدیدالاختراع، قابل نواختن است؛ با همان پرده‌های مأثور از قدما به‌اضافه پرده‌های زلزل قابل نواختن است، لیکن باید از نقاط دیگر ساز نواخته شود و به همین جهت بیان کرده است که اکثر مقامات را با چه «اصابعی»[5] باید نواخت.

صفی‌الدین برای اثبات این امر که تمام مقامات را بر اساس پردهای قدما و پرده‌های زلزل می‌توان نواخت و نیازی به افزودن چیزی بر پرده‌های ساز نیست، در کتب خود اصابع دوازده مقام و بسیاری از فروع آن‌ها را بیان کرده است.

کشف موجبات تنافر

شاید بتوان این کشف را مهم‌ترین کار صفی‌الدین به‌حساب آورد، از آن‌جهت که موجب برتری موسیقی اسلامی نسبت به موسیقی غرب شده، زیرا تا دو قرن ۱۹ و ۲۰ میلادی، موسیقی‌دانان غرب، تئوری مهمی در خصوص مسئلهٔ مهم «ملایمت» بیان نکرده بودند و تئوری‌های جدید ملایمت هم از پختگی چندانی برخوردار نیست و هنوز به این امرِ بسیار مهم که ملایمت امری است سلبی نه ایجابی، پی نبرده‌اند![6]

صفی‌الدین پس از کشف اسباب تنافر، کشف دانگ‌های کوچک و بزرگ ملایم را آغاز کرد. در نتیجه، هفت نوع دانگ ملایم کوچک و سیزده نوع دانگ ملایم بزرگ را کشف نمود و از افزودن آن‌ها به هم، نود و یک دور به‌دست آورد که هر دو دانگ آن‌ها ملایم‌اند.

دستاورد پژوهشی دیگر وی، کشف «قاعدهٔ ملایمت دورها» بود. به این معنا که تنها با اضافه‌کردن یک دانگ کوچک ملایم «ذوالأربع» به یک دانگ بزرگ ملایم «ذوالخمس» یک دور ملایم به‌دست نمی‌آید، بلکه برای این امر قاعده‌ای کشف کرد که حقّاً اعجاب‌آور می‌باشد و تاکنون کسی نظریه‌ای در این باب، بدین عمق نیاورده است.

کشف هشتاد و چهار دور ملایم و قریب به ملایم

صفی‌الدین، پس از تنظیم دانگ کوچک به هفت نوع و دانگ بزرگ به سیزده نوع، به تنظیم دورهای ملایم که از ترکیب یک دانگ کوچک ملایم و یک دانگ ملایم، به‌دست می‌آید، همّت گماشت.

او هفت نوع ملایم دانگ کوچک را یک‌به‌یک با دوازده نوع ملایم دانگ پنجم ترکیب کرد که حاصل از آن هشتاد و چهار دور می‌باشد. وی در کتب خود این هشتاد و چهار دایره را تفصیلاً ذکر کرده است.

پس از صفی‌الدین، میرسیّد شریف جرجانی با اقامهٔ دلایلی متقن، اثبات کرد که دانگ بزرگ به نوزده نوع قابل تنظیم است و از ترکیب هفت نوع ملایم دانگ کوچک با نوزده نوع ملایم دانگ بزرگ، به کشف یکصد و سی و سه دور نایل آمد که افزودن بر این تعداد، به‌ظاهر، امری محال می‌باشد.

تحلیل دوازده مقام

صفی‌الدین، پس از کشف هشتاد و چهار دایره، به تبیین دقیق دوازده مقام پرداخت و نشان داد که هر یک از آن‌ها کدام‌یک از دوایر هشتاد و چهارگانه‌اند و مهم‌تر از آن، ضمن رسم دایره‌ای، دلیل ملایمت هر یک از دوازده مقام را بیان کرد.

پیش از صفی‌الدین، نوشتن موسیقی در دورهٔ زلزل و اسحاق موصلی شروع شده بود. برای این کار، معمولاً از نام پرده‌ها مانند سبّابه، خنصر، بنصر و مطلق استفاده می‌شد که تا زمان صفی‌الدین معمول بود. ولی وی طریق جدیدی برای نگارش الحان ابداع کرد که در فصل ۱۵ کتاب ادوار، آن را شرح داده است.

حسین‌قلی (برادر میرزا عبدالله) نوازندهٔ چیره‌دست تار

۴. میرسیّدشریف جرجانی

وی یکی از بهترین شارحان دو کتاب صفی‌الدین است. آنچه که شرح جرجانی را بر دیگر شروح ممتاز می‌سازد، دو کشف بسیار مهمی می‌باشد که وی انجام داده است. یکی ــ چنان که گذشت ــ کشف یکصد و سی و سه دور ملایم و قریب به ملایم است که وی به نهایت رساند و دیگر، تعیین مقدار المقادیر نغمه و به تعبیر فیزیک معاصر «کوانتم نغمه» است. هرچند صفی‌الدین نتوانسته بود این کار را انجام دهد، ولی به جذر آن، که دویست و پنجاه و شش است، رسیده بود. جرجانی با گسترش کار وی، به مقدار المقادیر نغمه که برابر با ۱/۶۵۵۳۶ طول کلّ تار می‌باشد، دست یافت؛ و این یکی از باشکوه‌ترین جلوه‌های موسیقی اسلامی است، زیرا نه موسیقی‌دانان غرب و نه موسیقی‌دانان کشورهای دیگر، هنوز نتوانسته‌اند به کوانتم نغمه دست یابند و این امر مهم بر آنان نامکشوف مانده است!

این کار به موسیقی‌دانان جهان اسلام اجازه داد که ابعاد فواصل موسیقی را به دقت کامل و بدون هیچ‌گونه تقریب و کسر و اعشاری به‌دست آورند.

اقدام شایان‌ذکر جرجانی، علاوه بر افزایش ادوار از هشتاد و چهار به یکصد و سی و سه دور، ذکر نام تمامی ادوار ملایم است، به‌گونه‌ای که امروز می‌دانیم یکایک ادوار ملایم رایج در قرن هشتم هجری چه بوده است.

۵. قطب‌الدین شیرازی

مهم‌ترین اثر فارسی وی *دُرّةالتاج لِغُرّةالدّباج* است که از کتب چند دانشی بسیار گرانقدر به شمار می‌رود. وی در قسمت ریاضی این کتاب، بحث مشروحی در باب موسیقی دارد که بی‌شک، آن را بر اساس دو کتاب صفی‌الدین نگاشته است.

قطب‌الدین در برخی مواضع، اعتراضاتی نیز بر

صفی‌الدین وارد آورده، اما علمای موسیقی پس از او، از جمله عبدالقادر مراغی اشکالات وی را نادرست دانسته و دلایلی بر صحّت نظریات صفی‌الدین اقامه کرده‌اند.

از کارهای ارزندهٔ وی، ثبت دقیق دانگ‌ها و دورهاست که یکی از ویژگی‌های آن، تأکید بر محطّ آهنگ‌ها یعنی «نغمهٔ فرود» می‌باشد.

از دیگر اقدامات او، افزودن بُعد جدیدی بر ابعاد ثلاثه لحنیّه است که در این‌صورت، تعداد این ابعاد به چهار افزایش می‌یابد.

آخرین ابداعی که قطب‌الدین در موسیقی کرده، تنظیم خطّ جدیدی است برای نگارش موسیقی. خطّ نگارش تنظیم‌شده توسط قطب‌الدین، در عمل همان خطّ موسیقی‌ای است که صفی‌الدین ابداع کرد؛ با این تفاوت که قطب‌الدین برای نوشتن دقیق اقسام مضراب‌ها و کیفیت اجرای نغمه‌ها، خطوط دیگری در ذیل دو خط اصلی بر آن افزود که نگارش با این خط، به‌گونهٔ حیرت‌آوری به ثبت نغمات دقت می‌بخشد و به‌نظر نمی‌رسد که تاکنون شیوه‌ای بدین دقّت برای نگارش موسیقی به‌وجود آمده باشد.

از این‌پس، اهتمام دانش‌پژوهان موسیقی به تنقیح و تجمیل و مباحث زیبایی‌شناسی آن گذاشته شد و تحقیقاتی که در مورد شیوه‌های اجرا انجام گردید، کم‌نظیر بود.

حافظ عبدالقادر مراغی که مطالعات خود را مبتنی بر شروح کتب صفی‌الدین انجام داده بود، ضمن نقل خلاصه‌ای از اقوال وی در کتب خود، مباحثی را در باب زیباسازی موسیقی افزود. چنان که از حاصل اجراهای دستان و راه که به چند طریق اجرا می‌شد، و حکم مرکب‌خوانی و مرکب‌نوازی را داشت «نوبت مرتّب» را ساختند.

مراغی دقتی هم در مضراب‌های ساز کرده و اقسام ترجیعات را که امروز به آن‌ها «پایه یا زنگ» می‌گویند، به‌خوبی تبیین نمود. از تعمیق در آن‌ها معلوم می‌شود که چه اندازه محفوظ مانده است و چه تناسبی با آنچه قدما می‌گفتند، دارد.

تقریباً نیم قرن پس از مراغی، دو موسیقی‌دان مطرح شدند: یکی بنایی شاعر معروف است. وی کتابی به فارسی در موسیقی دارد که بسیار ارزنده می‌باشد و دیگری مولی فتح‌الله شیروانی است که کتابی به عربی به‌نام *المجلّه* تألیف کرد که از لحاظ مباحث نظری بسیار غنی است ولی چنان که خود گفته وارد مباحث علمی نشده است.

موسیقی در قرن نهم و در عهد تیموریان به اوج خود رسید. آن‌ها شروع کردند به نگارش آهنگ‌ها بر اساس خطی که صفی‌الدین ابداع نموده بود.

در دورهٔ صفویه، جریان تألیف در زمینهٔ موسیقی وجود داشت. یک‌دسته کتاب‌هایی است ساده و عامیانه مثل *بهجة‌الروح* و دیگر کتبی نسبتاً عمیق مانند تألیف محمود حسینی شیرازی ــ که در تاجیکستان چاپ عکسی شده ــ و کتاب خواجه‌کلان خراسانی. اواخر دوران صفویه، کتاب‌های خوبی نوشته شد، مانند کتاب کوکب‌خان گرجی که تا زمان سلطان‌حسین می‌زیست؛ وی دو رسالهٔ درخور تعمق نگاشت.

در عصر زندیه، موسیقی عملی رواج خوبی یافت و کریمخان موسیقی‌دانان را ارج می‌نهاد؛ ولی موسیقی ما مانند دیگر شئون فرهنگی و هنری پس از حملهٔ افاغنه و سقوط صفویه و روی‌کارآمدن قاجاریه، رو به زوال و انحطاط نهاد.

در دورهٔ قاجار و خصوصاً زمان فتحعلی‌شاه، موسیقی‌دانان اهتمام شایانی از خود نشان دادند و مقام‌های باقیمانده تا آن زمان را در دوازده دستگاه[۷] جمع کردند که متأسفانه پنج دستگاه که نواختن آن‌ها سخت‌تر بود ترک شد و هفت دستگاه دیگر که نواختن آن آسان‌تر بود، رواج یافت.

موسیقی دستگاهی از طریق مرحوم علی‌اکبرخان فراهانی و دو فرزندش میرزا عبدالله و میرزا حسین‌قلی

سینه‌به‌سینه تا زمان ما منتقل شده، البته شخص دیگری نیز به‌نام سید احمد دستگاه‌دان آن را نقل کرده است.

بنابراین، موسیقی دستگاهی با موسیقی مقامی تفاوت ماهوی ندارد. موسیقی دستگاهی تنظیم جدیدی از مقام‌های باقیمانده تا دوره قاجار به مقتضای شرایطی است که بر موسیقی حاکم بود، لذا تفاوت این دو در این است که یکی از وسعت موسیقی مقامی کاسته شده و دیگر این‌که مقدار زیادی از پنجه‌ها و ظرایف و دقایق موسیقی مقامی فراموش گردید و ادوار، دوایر، بحور و اجناسی که در موسیقی مقامی بود، تا بیش از یک‌سوم آن در موسیقی دستگاهی محفوظ ماند.

باید بدانیم که تاریخ موسیقی مقامی به قرون هفتم و هشتم می‌رسد، منتها در دورهٔ قاجار بقایای آن تنظیم و تدوین جدیدی شده و اهتمام موسیقی‌دانان آن دوره بر حفظ این مواریث، قابل تقدیر است. خوشبختانه گام و دیوان موسیقی مقامی ما همان است که صفی‌الدین ذکر کرده و گام تبیین‌شدهٔ او نیز مبنی بر همان تنبور خراسانی است که فارابی و دیگران چگونگی پرده‌بندی آن را بیان کرده‌اند.

در زمانی که میرزا عبدالله و میرزا حسین‌قلی در حال نشر موسیقی دستگاهی بودند، لومر فرانسوی برای تنظیم و تدوین موسیقی نظامی به ایران دعوت شد. در ابتدا موسیقی نظامی به شکل موسیقی غربی درآمد و کم‌کم موسیقی غربی در ایران رواج یافت و چون برخورد موسیقی‌دانان ایران با موسیقی غرب از روی خودآگاهی نبود، اختلال و آشفتگی شدیدی در موسیقی ایرانی ایجاد شد که متأسفانه آثارش تاکنون در موسیقی ایرانی مشهود است. خوشبختانه در سال‌های پس از انقلاب اسلامی، تلاش جمعی از اساتید موسیقی در تنقیح و تصحیح موسیقی مقامی نتیجه‌بخش بوده و امید است با همّت بیش‌تر، موسیقی مقامی اسلامی ـ ایرانی را به سیر کمالی و اصلی خودش بازگردانند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. ادوار جمع دور است که امروزه به آن ثنالیته اطلاق می‌شود.

۲. احتمالاً قبل از زلزل نیز در کار نوازندگان محلی این فواصل رخ می‌نمود، ولی رفته‌رفته محو شد. لیکن موسیقی‌دانان رسمی تنها پرده و نیم‌پرده را مورد استفاده قرار می‌دادند، چنان که تاکنون نیز موسیقی مغرب‌زمین، به‌رغم همهٔ تنوع و گستردگی‌اش، واجد پرده و نیم‌پرده است و تنها گام ملودی و گام هارمونی از توالی پرده‌ها و نیم‌پرده‌ها تشکیل می‌شود.

۳. رواسین جمع راسین است که در عربی راسن و در فارسی راه گفته می‌شود. و منظور از راه نیز در میان موسیقی‌دانان ایران، همان نغماتی است که دارای دور ایقاعی معیّن (متر معیّن) نیست و به همین جهت، به‌جای ردیف شور با ردیف ماهور می‌توان از کلمات راه ماهور و طریق شور نیز استفاده کرد.

۴. ایقاع در موسیقی، همانند عروض در شعر است؛ به همان میزان که وزن عروضی رایج در شعر پارسی و عربی و ترکی با وزن هجائی رایج در اشعار اروپایی تفاوت دارد، اوزان ایقاعی موسیقی جهان اسلام نیز به همان اندازه با اوزان موسیقی غرب متفاوت است. همین امر سبب ناکام‌ماندن تلاش برای نگارش موسیقی ایرانی بر اساس موسیقی غرب گردید، زیرا برای هر یک از ادوار ایقاعی کوشش شد که وزنی در موسیقی اروپایی قرار دهند و با تکلّف بسیار، نغمات آهنگ‌های ایرانی و عربی و ترکی را در آن بگنجانند. پیداست که از این کار، جز خطاهای فاحش در میزان‌بندی و در نهایت مسخ وزن اصلی دستان‌ها، نتیجهٔ دیگری حاصل نشد.

۵. اصابع، اصطلاحی برده است که قدما برای مکان‌های انگشت‌گذاری در اجرای مقدمات به‌کار می‌برده‌اند.

۶. یعنی وقتی آهنگ‌ها و نغمات با یکدیگر ترکیب می‌شوند، بالذات ملایم‌اند؛ مگر آن‌که عیوبی که موجب اختلال ملایمت می‌شوند، در ترکیب نغمات پیدا شود. پس ترکیب ملایم، عبارت است از هر نوع ترکیب ابعاد که عاری از عیوب و خالی از موجبات تنافر باشد.

۷. کلمهٔ دستگاه شاید به اعتبار مجموعه کامل‌بودن اطلاق شده، مثلاً آهنگ‌هایی که دراویشان نزدیک به هم بود و در یک مجموعه جای می‌دادند و آن را دستگاه می‌خواندند. این‌که برخی گفته‌اند دستگاه یعنی جای دست، درست نیست؛ چه این‌که این تعبیر در ادبیات قدیم ما به‌کار نرفته است.