اشاره:

همانطور که نمی‌توان مبحث محتوا و درونمایه را بدون بررسی مبحث فرم و ساختار مورد نقد و بررسی قرار داد، در بخش موسیقی عملی (Pratique) نیز نمی‌توان بدون درنظر گرفتن «ساز» فنون درست‌نوازی و ماهیت موسیقی را بررسی کرد. تاریخ معاصر موسیقی ما (و شاید تاریخ موسیقی همهٔ ملل دنیا) نشان می‌دهد که تغییر و (تحریف) در ساز، یکی از مقدمات تغییر (و در بعضی مواقع تحریف) در موسیقی بوده است و گاه هم این رابطه برعکس شده است.[1] یعنی دستکاری در موسیقی و تصمیم برای تغییر آن، مقدمهٔ تغییر و دستکاری در ساز، واقع می‌شود. ادبستان امیدوار است در هر شماره از این سلسله مقالات که هر چندگاه یک بار با عنوان «شناخت سازهای موسیقی ردیف»[2] تقدیم علاقمندان خواهد شد، یکی از سازهای اصلی و اصیل موسیقی ردیف دستگاهی را که در گسترهٔ شیوه‌های اجرایی موسیقی سنتی حقیقی‌مان هویت می‌یابد، تشریح و معرفی کند.

در این نوشته‌ها، قصد براین است که با پیشینه‌یابی‌ها، تحلیلها و تفکیکها، ساز، موسیقی و شیوه‌های درست‌نوازی را در موسیقی گرانقدر سرزمینمان بازشناسی کنیم و به دریافت کلیدهای اصلی درک موسیقی بلندمرتبه خود نائل آئیم. حداکثر امید و چشمداشت نگارنده از نگارش این مطالب، افروختن شمعی کوچک فرا راه درک عزیزان جوانسالی است که راه اصلی و اصیل موسیقی فرهنگ خویش را جستجو می‌کنند و بر این امید و باورند که به مقصد و مقصودی آمن برسند. ارائهٔ نوشته‌های دیگر نیز جز برای تحقق این هدف نبود، و نخواهد بود و اگرچه هنوز به حد قابل قبولی نرسیده‌ایم لیکن اعتراف می‌کنیم که در جستجوی راهی تا حد ممکن درست و در تلاش برای رعایت موازین حرفه‌ای و بی‌طرفی توأم با حفظ اصول بوده‌ایم و اگر توفیقی هم رفیق را همان شده فقط به مدد عنایات خداوند و الطاف دوستان عزیزی بوده که با هوشیاری به مسائل توجه می‌کنند و با ارائهٔ پیشنهادها و انتقادهای خود، ما را می‌نوازند. در این راه، دریافت نظرهای منتقد و مخالف بسیار ارزنده است، چرا که هر فکری در تقابل منطقی و برخورد با افکار مخالف خویش، غنی‌تر می‌شود و جهت‌یابی صحیح‌تری می‌یابد. مشروط بر این که مسئلهٔ «تخالف»[3] را با «تنافر» فرق بگذاریم و خدای ناکرده عقیده را با عُقده مخلوط نسازیم. چرا که متأسفانه بسیاری از برخوردهای موجود در جامعهٔ موسیقی ما بیش از آنکه بر موازین فنی و حرفه‌ای، انتقاد درست، بی‌نظری، سعهٔ صدر و شوق برای رسیدن به حقیقت باشد، ناشی از اختلافات کاملاً شخصی، درگیری‌های گروهی و مسائل به اصطلاح «محفلی» است. تا به حال در بسیاری موارد چنین بوده و امیدواریم که دیگر چنین نباشد.

□ به استاد مهدی ناظمی تقدیم می‌شود که سالار سنتورسازان موسیقی ما و امید سنتورنوازان ماست.

کبك، ناقوس‌زن و شارك، سنتورزن است
فاخته نای‌زن و بط شده تنبور زنا
«منوچهری دامغانی»

شناخت سازهای موسیقی ردیف

سنتور و یک نگاه کلّی

● رضا مهدوی

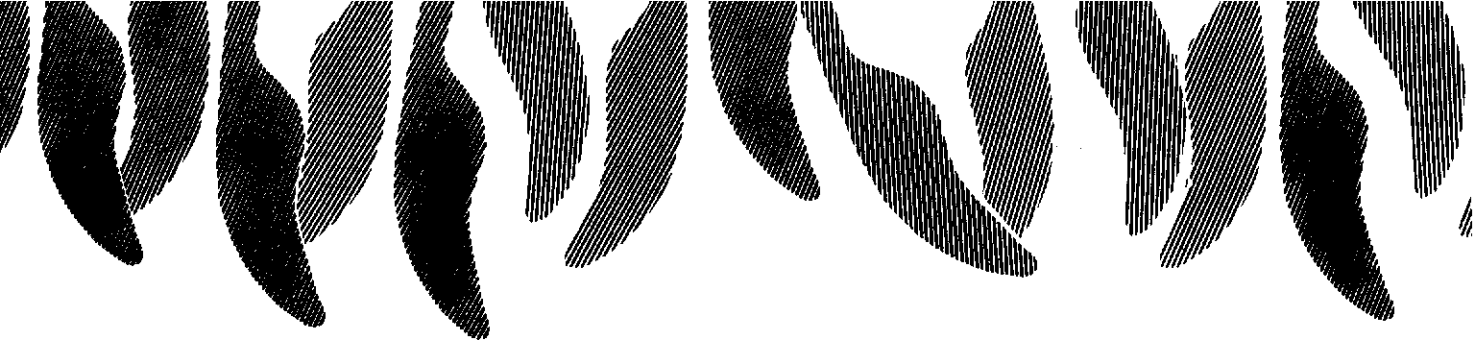
پیش درآمد:

سنتور، سازی قدیمی و از خوش‌آواترین سازهای موسیقی کهن ما است. منوچهری دامغانی، شارك (سارك) را در چشن طبیعت، به سنتورنوازی معرفی کرده و بین صاحبنظران ادبیه علاقمند به موسیقی سنتی ما نیز رسم است که صوت خوشخوانان را به عنوان نوعی تکریم، به صدای شارك تشبیه می‌کنند. از دوران «زندیه» که تفکیك ماهیت و استقلال هنری موسیقی «دستگاهی» از موسیقی به اصطلاح «مقامی» ما آغاز شد، سنتور نیز به زمرهٔ سازهای اصلی وکامل موسیقی ردیف دستگاهی وارد شد. چرا که تمام خصوصیات هنری و شیوه‌های صحیح اجرایی موسیقی سنتی قدیم را می‌توان بر آن منطبق کرد و یك بررسی دقیق نشان می‌دهد که این کار در مورد کمترسازی از سازهای موسیقی ردیف امکان‌پذیر است. از اینها گذشته، سنتور و سنتورنواز اصیل در تداوم موسیقی ما نقش بسیار مهم و ارزنده داشته است. در سده‌های اخیر، دوران پر اغتشاش و یأس آوری در این زمینه داشته‌ایم که میراث مقدس هنر سنت موسیقیمان، دستخوش تاراج پنجهٔ بی‌رحم بیگانگان و بعضی از «خودی»های بدتر از بیگانه شده و در این میان، سنتورنوازی اصیل و متکی بر پشتوانهٔ فرهنگ کهن و حقانیت آن بوده که توانسته است به سهم خود با ارائهٔ شیوهٔ صحیح اجرا و آهنگ فاخر موسیقی حقیقی سرزمینش، تك شمع لرزان حقانیت هنر را از تندبادهای سهمگین به سلامت گذردهد و به گوشه‌ای امن و گوشه‌گیری امین برساند تا فروغ مهر مقدس و جاویدش، جانهای مشتاق دیگری را در بر گیرد و به مشعلهایی افروخته و قامت افراخته تبدیلشان سازد که خانهٔ هنر ایران را روشن و گرم نگهدارند. بزرگانی چون محمد صادق سرورالملك و حبیب‌الله سماع الحضور و پسر خلفش حبیب‌الله سماعی که گلبانگ نوازان نغمه‌های روح‌پرور در این خانه بودند.

سابقه و ساختمان سنتور

ابوالحسن علی بن حسین مسعودی (متوفی به سال ۳۴۶ هـ. ق) مورخ مشهور و نویسندهٔ کتاب «مروج الذهب» در شرح اوضاع موسیقی در زمان ساسانیان، هنگام نام بردن از ابزارهای متداول موسیقی آن زمان، واژهٔ سنتور (سنطور) را می‌آورد و سابقهٔ این ساز را حداقل به دوران ساسانیان می‌رساند. در کتابهای قدیم و تألیفات ابونصر فارابی و ابن‌سینا نیز نام «سنتور» چندین بار آورده شده و محققین ثابت کرده‌اند که سنتور از ایران به سایر کشورها برده شده و در هر کشور بنا به نیازهای فرهنگی آن ملت، تغییراتی در آن پدید آمده است. چنانچه در عراق، مصر، هند، ترکیه و چین و در بسیاری از کشورهای اروپای شرقی، سنتور را باشکلهای مختلف، تغییرات متنوع و شیوه های گوناگون در نوازندگی مشاهده می‌کنیم. در متون انگلیسی، سنتور را با نام «دالسمیر» (Dalcimer)،کشورهای اروپای شرقی با نامهای سیمبال (سیمبالوم) و چیمبال (چیمبالوم) [Cimbalum/Zimbalum] و در چین با نام «یانگ کین» (Yank - kin)و در آلمان به نام «هك پرت» (Hekperrt)و در عربی با نامهای «سنطور» و «سینطر» و در برخی مکانهای دیگر به «پسالتری» (psaltry)نامیده شده و معروف است.

بررسّی تاریخچه و سیر تطوّر هر یك از این سازها (بخصوص پسالتری) نشان می‌دهد که انواع کلاویکورد، هارپسیکورد، کلاوسن و بالاخره پیانو (Pianofote یا Klavier)، شکل تغییر یافتهٔ همین سازهای قدیمی است که ریشهٔ قدیم شرقی داشته‌اند و بنا به نیازها و ضرورتهای خاصّ موسیقی اروپایی، در ساختمان آن ـ و طبعاً در شیوهٔ نوازندگیش ـ تغییراتی برای ایجاد نوعی تکامل داده شده است. با این وجود، هنوز هم در بسیاری از کشورهای اروپای شرقی که جنبهٔ مقامی موسیقی آنها دست نخورده‌تر است، سنتور (چیمبالوم) باز هم زیاد مورد استفاده قرار



می‌گیرد و در مواردی نه چندان جدّی حتّی به ارکسترهای سمفونیك و ارکسترهای مجلسی (musique de chamber) هم راه یافته و آهنگسازان بنامی چون ایگوراستراوینسکی (۱۹۷۱ ـ ۱۸۸۲) بانی یکی از مکتبهای مدرن در موسیقی قرن بیستم نیز برای آن قطعاتی تصنیف کرده و نوازندگان چیره دست و مشهوری چون «آلادارراش» (Aladar Racz) و «تونیپو رداچ» (Toni Lordache) آنها را اجرا، و ضبط کرده‌اند. در ایران نیز به طور جسته و گریخته، کارهای پراکنده‌ای در این زمینه صورت گرفته است. امّا به هیچ وجه قابل مقایسه با آثار آهنگسازان غربی (و حتی آهنگسازان ژاپنی و چینی) نبوده و در ضمن، این موضوع برای تائید گرفتن از اکثر خواص و نیز قبول عامّه هم دچار اشکالات بسیاری شده است. در تقسیم‌بندی‌های قدیم، سازهای موسیقی به سه نوع زهی ـ بادی و کوبه‌ای رده‌بندی شده‌اند و نحوهٔ نامگذاری هر یك از این رده‌ها بسته به نوع ایجاد صوت و صدا از آن ساز بوده است. چنانکه سازهای زهی را کلاً «ذوات الاوتار»، سازهای بادی را «ذوات النفخ» وسازهای کوبی (ضربی) را «طاسات» و «کاسات» نامیده‌اند. سازهای دسته ذوات الاوتار به طور کلّی از یك جعبهٔ مجوّف و تعدادی سیم که با نظامی خاص به هر دو طرف آن متصل شده تشکیل می‌گردند و این دسته نیز خود به دو ردهٔ مجزّا تقسیم می‌شود:

۱ـ رودهای[۴] زهی یی که دست (ناخن، مضراب و یا کمان) آنها را به صدا در می‌آورد و طول سیم (رود، تار یا وتر) روی آن به وسیلهٔ حرکات انگشت کم و زیاد یا قطع و وصل می‌شوند. قدما این حرکات را به طور کلّی با عناوین «مطلق» و «گرفت» می‌نامیدند. سازهایی مثل تار و سه تار و کمانچه از این نوع هستند.

۲ـ رودهای زهی‌ای که توسط مضراب به صدا در می‌آید و هر سیمی را کوك و صدایی مخصوص است. قدما این ویژگی را در چنین سازهایی، «دست باز» و «مطلق» می‌نامیدند و سازهای این رده را با عنوان «مطلقات» نامگذاری می‌کردند. سنتور، سازی است از این رده و اصلی‌ترین ساز در این تقسیم بندی است که استخراج صدا از آن توسط ضربات متصل و منفصل مضراب صورت می‌گیرد. آنچه که از فرهنگها و کتب مرجع در مورد سنتور به دست می‌آید، در مجموع، حکایت از سازی دارد که ساختن آن، (حداقل به صورت تکامل یافته و اصلی) به روایتی منتسب به «ابونصر فارابی» است. این ساز، جعبه‌ای مجوّف (توخالی) است که به شکل ذوزنقه متساوی‌الساقین تراش خورده و از تلفیق دو عنصر چوب (با درصد بیشتر) و فلز (بادرصد کمتر) تشکیل یافته است. بر سطح فوقانی (رویی) آن تعداد ۷۲ سیم در دسته های چارتایی کشیده شده است که دو سر هر کدام از آنها به وجوه جانبی سنتور وصل هستند. برهمین سطح ، دو ردیف ۹ تایی پایه‌های یکسان قرار دارد که دسته‌های چهارتایی سیمها روی هرکدام از آنها سوار می‌شوند، این پایه‌ها را «خرك» می‌نامند و شکل آن، همانند دیگر اجزای سازهای سنتی، بیانگر نمادها و اشکال هنرهای اصیل و سنتی (مانند معماری، خوشنویسی، تذهیب و...) است. باز هم روی همین صفحه، دوستاره (گل) در محلهایی معیّن و یك سوراخ روی پیشانی جلو یا عقب (کلاف) سنتور (روبروی نوازنده) تعبیه شده که مخصوص خروج صوت از ساز و رگلاژ پلهای داخل ساز است که این پلها هم نگهدارندهٔ ستون سنتور هستند، و هم جهت خوشخوان شدن ساز تعبیه شده‌اند. سیمهای سنتور با ضربات دوشاخهٔ چوبی که باشکل و نظامی خاص تراشیده شده به صدا در می‌آید. این چوبها را «مضراب» (ابزار ضربه زدن) می‌نامند و شکل ظاهری آن نیز مشابه اشکال ظاهری نمادهای هنر و فرهنگ سنتی ایران است. که البته متأسفانه در دهه های اخیر شکل اصلی مضراب مانند بعضی از ابزار، و چیزهای دیگر مربوط به سازهایمان تحریف شده و از شکل صحیح خود خارج و به تقلید از پیانو به صورت «نمددار» استفاده می‌شود و البته عده‌ای که طالب هنر صحیح و فرهنگ موسیقایی اصیل خود هستند از همان مضرابهای سرلخت (بدون نمد) که صدای به اصطلاح کریستالی از ساز خارج می‌کند، استفاده می‌کنند. سنتور با کمك کلیدی آهنین که «کلید کوك» نام دارد کوك می‌شود و سیمهای هر خرك با سیمهای خرك‌رو به رویی آن همصدا است. این تعاریف، کلیت موضوع مورد بحث ما را بیان می‌کنند و از ظرایف، سخن به میان نمی‌آورند. درحالی که مبنای هنر برسنجش دقت ظرافت‌هاست و نه تنها این مقاله بلکه بسیاری از فرهنگنامه های غیر تخصصی را هم با این موارد کاری نیست. در حال حاضر آن سنتوری که مورد بحث و بررّسی ما در این نوشته واقع شده، همان نوع اصلی و معمول آن است که در شیوه های اصیل سنتی قدیم به کار می‌رود و «سنتور سُل کوك ۹ خرکه» نامیده می‌شود. البته سنتورهای دیگری نیز مانند لاکوك، فاکوك و کروماتیك نیز ساخته شده‌اند که هر کدام جا و کاربرد ویژهٔ خود را دارند و تنها در شیوه های مربوط به هنر اجرای موسیقی ردیف جایی ندارند. مضرابها نیز بنا به نیازهای انواع موسیقی، انواع گوناگون دارند و هر کدام مورد استفاده‌ای خاص واقع می‌شوند. آن نوع مورد نظر ما در این مقاله، نوع مضراب سر بزرگ و لخت (بدون الحاق هیجگونه وسیلهٔ اضافی مثل نمد، پنبه یا جیر...) است. این نوع مضراب مخصوص اجرای درست ردیف موسیقی است و ظرایف خاص آن را با رعایت شیوهٔ درست اجرائی منعکس می‌سازد.[۵] همانطور که در اوّل مقاله ذکر شد، مقصود از چنین بررسی‌هایی، تأئید یا نفی انواع دیگر سازها، شیوهٔ نوازندگی، آثاری مشخص و یا نفی و اثبات نوازندگانشان نیست، بلکه بررّسی آن در محدوده‌ای است که متعلق به هنر و فرهنگ موسیقی سنتی اصیل قدیم بوده و بالطبع مانند هر مقاله‌ای که پایه و ملاکی را معیار عمل و سنجش قرار می‌دهد، در این نوشته نیز ردیف[۶] و شیوهٔ صحیح اجرائی آن، ملاك و معیار قرار می‌گیرد و همه چیز نسبت به آن سنجیده می‌شود.

در سنتور سل کوك ۹ خرك با اندازه‌ها و ابعاد معیّن (و نه «استاندارد» به مفهوم معمول آن ـ چرا که سازهای شرقی در عین دقّت و ظرافت هیچگاه به مفهوم غربی کلمه «استاندارد» نیستند)، هرگاه سیمهای خرك اوّل را «می» (E) کوك کرده باشیم، خرك سوّم صدای «سل» (G) را خواهد داد. از آنجا که دستگاه شور به اصطلاح «مادر» دستگاههای دیگر ردیف موسیقی ماست و دیگر نغمات با آن سنجیده می‌شوند و نیز از آن رو که خرك سوّم در این سنتور (سل G) مناسب‌ترین خرك برای نمایاندن «شور» است. این نوع سنتور را برای اجرای اصیل موسیقی ردیف مناسب دانسته‌اند.[۷] هنگام اجرای شور، همان طور که معمول کوك سنتور است، ردیف خرکهای سیم سفید با ردیف خرکهای سیم زرد همصدا کوك می‌شوند و تنها ممکن است یك خرك آنها برای اجرای کرد بیات و شهناز با یکدیگر اختلاف داشته باشد که با مختصر تغییر حرکت جای خرك (در ردهٔ سیمهای سفید) درست می‌شود و سامان می‌یابد. باید در نظر داشت که کوك سیمهای پوزسیون زردها همواره ثابت و برپایهٔ شور است. چرا که شور، مادر دستگاهها و به اعتقاد نگارنده، اصلی‌ترین آنها است و فرود همهٔ دستگاهها و آوازها به شور است و شور به عنوان مبنا و پایه، همیشه مورد استفاده و در مقام گردانی‌های معمول، مورد بهره برداری است (به خصوص هنگام نواختن دلکش ماهور یا اصفهان و همایون) اگر نحوهٔ کوك سنتور برپایهٔ نظام فواصل موسیقی ردیف اصیل باشد، تغییر مقام از دانگهای مختلف به یکدیگر بسیار آسان بوده و تنها با جا به جا کردن مختصر یکی دو خرك و یا در نهایت با تغییر جزئی کوك سیمهای مربوط به آنها انجام می‌شود. در سیستم‌های جدید که نظامی مغشوش از فواصل غیر منسجم[۸] و بی‌هویت را رواج داده‌اند و تأثیر گرفته از اختلاط بی‌رویهٔ موسیقی ردیف با موسیقی‌های غیر ایرانی هستند، مبنای فاصله از دانگهای ملایم، منطقی و پیوسته به یکدیگر، به گامهای منفصل از هم تغییر یافته و کار کوك سنتور را دشوار و از فرط سختی، ضرب‌المثل اهل موسیقی کرده است. درحالی که به واقع این طور

نیست و تنها تحمیل نظام غلط فواصل و توقعات بی جا دراستفاده‌های نا به جا از این ساز برای انجام کارهایی که از آن ساخته نیست، «سنتور» را سازی ناقص! و بد کوك و محدود و دست و پا گیر معرفی کرده است. کما این که اگر در هر ساز یا موسیقی دیگری هم نظیر چنین کارهایی انجام شود، حاصلش جز این نخواهد بود. هر سازی دقیقاً به نیازهای همان موسیقی یی جواب می‌دهد که برای آن ساخته شده است. در هفتاد سالهٔ اخیر که مبحث اختلاط موسیقی های ایرانی با موسیقی اروپایی (در شکل نازل و عوام پسندانهٔ آن) مُد روز واقع و با عناوینی کم ارزش و سطحی توجیه شد، به ناچار بسیاری از معیارهای دقیق و ظریف هنرهای سنتی کهن نیز کم کم به فراموشی سپرده شدند، بدون این که جای آنها را عناصر والاتری (از لحاظ جایگاه و ارزش هنری) بگیرند و درنتیجه «شبه موسیقی»ای پدید آمد که نه عمق و اصالت و جایگاه رفیع موسیقی سنتی قدیم را داشت و نه می‌توانست حاوی ارزشهای والای موسیقی جدّی اروپایی باشد. در عوض جایگاه آنها را محصولات به اصطلاح «تاریخ مصرف‌دار» و بی‌مایه و بی‌هویتی گرفت که در حقیقت تنها کارشان این بود که به هر نحوی «نیازهای» روز و بعضی از اهل روزگار را برآورده سازند، بدون این که در نظر بگیرند اصلاً این «نیازها» چه هستند؟ لازم هستند یا خیر؟ طریقهٔ صحیح پاسخ دادن به این نیازها چیست و راه صحیح کدام است؟ و... سؤالهای فراوان دیگری که به نظر می‌رسد هنوز به هیچکدام از آنها پاسخ قطعی و مناسب داده نشده است.

از اصل مطلب دور نیفتیم! هر چند، بررّسی و شرح صدماتی که به موسیقی و سازهای موسیقی بنیانی ما خورده است، گاه اهمیّتی بیش از آن دارد که (مثلا) به شرح اندازه های فیزیکی و طرق نوازندگی بپردازیم. تا «آگاهی و شناخت» نباشد، «انتخابی» هم در کار نیست و البته مقصود از «آگاهی» و «انتخاب»، نوع درست و مطمئن و متکامل آن است ، نه آن چیزی که علما و آگاهان آن را «پسند» می خوانند. چرا که نه هر چیزی که به صلاح است، می تواند مورد پسند واقع شود و نه هر «مورد پسندی» می تواند به صلاح باشد.

انحراف ماهوی در سنتور و سنتور نوازی به سه طریق انجام شده است:

۱ـ تغییر بی‌رویه در ساخت ساز (و مضراب آن) که طبعاً تحریف در شیوهٔ اجرا را به دنبال دارد.

۲ـ تحریف در نحوهٔ آموزش.

۳ـ تحریف در شیوهٔ اجرا و نحوهٔ بیان. هر کدام از این سه مورد، مظاهر مختلف یك مسالهٔ واحد هستند و از دیدگاه محققین که به ساز سازی و ظرایف آن عشق می‌ورزند، مقدمهٔ همهٔ این مسائل را انحراف ماهوی در نحوهٔ ساز تراشی[۹] می‌دانند. البته تأکید می شود که به هیچ وجه، ساختن انواع دیگر سازها (که اکثراً حالتی فانتزی‌وار و «رنگارنگ» دارند) مورد مذمت ما نیست. بلکه غصب جایگاه‌های غیراستحقاقی در رده بندی‌های هنری، مورد انتقاد است. در اروپا و بعضی کشورهای شرقی (به خصوص هندوستان) که موضوعات هنری در آنها نظام یافته و به دقت رده بندی شده است، هیچگاه یك موسیقیدان که کارش نواختن نغمه‌های سرگرم کننده، «حاشیه‌ای»، «زیرموضوعی» (موسیقی مخصوص اماکن عمومی، آگهیهای تبلیغاتی یا کنسرت‌های مخصوص موسیقی نه چندان سنگین و جدی) هست، بر کرسی موسیقیدانی جدّی و اصیل که کارش ارائهٔ موسیقی متفکرانه و حتی کم مخاطب است نمی نشیند و دیگری نیز همچنین. هریك نیز سازو ارکستر مخصوص به خود را دارند و در محدودهٔ کار خود، مشغولند و از احترام به یکدیگر هم غافل نیستند. همچنین، هر موسیقیدان بنا به نوع کار و نحوهٔ بیان خود، ساز مناسب خویش را دارد. انواع و اقسام سازها در مدل‌های گوناگون و با تعداد بسیار فراوان تولید می‌شوند اما نوازندهٔ ویلن کلاسیك اروپایی افتخارمی‌کند که بایك ویلن «استراویواریوس» متعلق به چند صد سال قبل بر صحنه ظاهر می شود و اگر هزاران دلار هم به او پیشنهاد شود، هیچگاه آن را با یك ویلن الکتریکی فرضاً مدل ۱۹۲۲ و یا حتی ویلنی که به اندازهٔ سرسوزنی در آن تغییر بی‌رویه و تحریف انجام شده باشد، بر صحنهٔ تالار ارکستر سمفونیك ظاهر نمی شود و از شأن حرفه‌ای خود نمی کاهد، موسیقیش را نیز.

ساختن سنتور، نسبت به دیگر سازهای موسیقی سنتی در هفتاد سالهٔ اخیر کمتر دستخوش تغییر واقع شده و گذشته از همهٔ علل، این مهم را مدیون استاد مهدی ناظمی هستیم که از هالهٔ فیاض وجود استاد بزّرگ «حبیب الله سماعی» هم در سنتور نوازی و هم در سنتور سازی بهره برده و به تعبیر خودش این «ذوزنقه» را برای تحقق اهداف اصیل هنرهای سنتی پیش برده و سعی داشته به قول خودش صدای سازی را که از سنتور استاد فقید حبیب سماعی در گوش داشته است به آیندگان برساند. با این حال از آنجا که استاد ناظمی به عللی که خود می‌داند نخواسته است تا اسرار تجربی حرفه و هنر خود را در اختیار دیگران قرار دهد و با انتقال این میراث، هنر خود را تداوم بخشد، و از آنجا که هنوز نظام آکادمیك و هنجارسنجی موسیقی ما استوار و تثبیت نگشته، لاجرم سنتور نیز از سوی بعضی موسیقی نوازان متفنن و سازندگان تاجرصفت، متحمل انحرافاتی چند گشته و انواع بد، نامرغوب، غیراصولی و بدصدای آن با تعداد بسیار زیادی در بازار آشفته موسیقی امروز تولید می شود و به فروش می‌رسد و باز هم متأسفانه، دارندگان سنتور ناظمی (به تعداد زیاد و حالت کلکسیونری) نیز اکثراً نمی‌خواهند و یا نمی‌توانند آن صدای درست و اصیلی را که او از سنتور حبیب سماعی شنیده، استخراج کنند و به این ترتیب، نقش اجتماعی دست ساخته‌های استاد ناظمی نیز همچنان عقیم می‌ماند.

بررسی موارد تحریف در ساخت سنتور

سازهای سنتی ایران، به مفهوم غربی آن «استاندارد» نیستند و در این فرهنگ هیچ دلیلی ندارد که دو ساز، کاملاً همسان باشند. بلکه همسانی هرساز تنها در تناسب اندازه‌ها و اجزای بین خود آن ساز است. درست مثل دو انسان که برای وجود تناسبشان، لزومی ندارد تمامی اجزای آنها کاملاً شبیه یکدیگر باشند لیکن هر دو از قوانین و نظام ترکیب بندی ویژه ای تبعیت می کنند که بین هر دو آنها مشترك است. بنابر بینش دور از تعصب و فارغ از یکسونگری ـ که ما تکیه بر آن داریم ـ می توان گفت که حکم صادره در مورد صحت و اعتبار سنتور ۹ خرك و سُل کوك برای اجرای موسیقی ردیف، به هیچ وجه یك قضاوت و رأی «مطلق» نیست، امّا «عموم» هست. چرا که اولاً این گفته از سوی بزرگانی چون استاد ناظمی و استاد نورعلی برومند و شاگردانشان به تأئید رسیده و ثانیاً هنوز سنتورهای دیگری (غیر از سنتور فوق الذکر) که ساخته شده‌اند به علت تغییرات بدون محاسبه، بی‌رویه، و بی‌تجربه‌ای که در آنها به کار رفته، نتوانسته‌اند گویای صادق موسیقی ردیف باشند و در عوض، با نفی ردیف، توانسته اند جای مناسبی در گروه نوازی‌های جدید پیدا کنند و در آنها پدرخشند. انواع این سنتورها عبارتند از «لاکوك» (A) و «سی کوك» (B) و سنتور کروماتیك و سنتورهای فانتزیك پر خرك (۱۲ تا حتی ۲۰ خرك) و خارج از قاعده ای که برای شیرین کاری‌های مجلسی، موسیقی‌های غیرهنری و مظاهر دیگر به کار می‌روند.

در سنتورهای لاکوك، خرك سوم یك پرده بالاتر کوك می شود و ابعاد کل سنتور نیز بنا به دلخواه قدری کوچکتر انتخاب می شود تا بتوان از «راحتی و سهولت»های بیشتری در اجرا برخوردار شد. در سنتورهای سی کوك، این ابعاد از سنتورهای لاکوك هم کوچکتر می شود و در مقابل، صدای پرحجم و بلند و فضاپرکنی ایجاد می کند که برای گروه نوازی‌های

جدید مناسب می نماید. کوچك بودن ابعاد سنتورهای جدید نیز برای رسیدن به «راحتی و سهولت» در اجراهایی است که در آن محدودهٔ گردش ملودی در محوطه گام بوده و بنا بر تغییرات، نوع موسیقی ـ نوع مضراب و نوع نوازندگی، نیاز به حرکات سریع و پر جست و خیز، آرپژها، تریل ها، پرش ها، دوبل نتها و.... پیدا می کند و طبعاً هرچه سنتور کوچکتر باشد، این گونه به اصطلاح «ژیمناستیك موزیکال»ها بیشتر کاربرد دارد.

[که البته این حرکات تکنیکی ژیمناستیکی جنبهٔ نمایشی داشته و به اعتقاد نگارنده، فاقد هرگونه تفکر و اندیشهٔ هنری و نیز محتوایی است، در حالی که در موسیقی ردیف، هیچگونه نیازی به این گونه تحرکهای خاص نیست و ظرایف دقیق، دقایق ظریف، ریزه کاری ها و بافت ترکیبی نغمات اصیل در محوطهٔ دانگ های[10] (ملایم، پیوسته به یکدیگر و منطقی) با شیوهٔ صحیح مضراب نوازی به خوبی قابل اجراست]

سنتورهای بزرگ، حجیم و پرخرك نیز غیر از بزرگی (بیش از حد برای ایجاد حجم زیاد صدا و «مجلس پوشانی»های دلخواه) ابعاد، هارمونیکها (همصداها)ی بم را در ساز، تشدید و تقویت می کنند که تنها برای آن مصارف مخصوص کاربرد دارد و در هنر موسیقی ردیف، جایی ندارد و اصولی نیست.

دربارهٔ سنتور کروماتیك نیز سخن بیش از این لازم نیست چرا که به کلّی از حیطه موردبحث ما خارج و از آنجائی که هنوز به طور رسمی و جدّی و دائم در همان گروه نوازی‌های مخصوص و معروف به موسیقی «ملی» هم جایی نیافته و از حدّ ساخت یکی دو دستگاه قدمی فراتر نرفته و اجرائی از آن به صورت نوار تکثیر عام نیافته و در دسترس نیست و همانند گام ۲۴ ربع پرده‌ای کلنل وزیری درحدّ تئوری باقی مانده، نمی توان در اینجا درباره اش قضاوت کرد و آن را مورد بحث و مداقه قرار داد.

مضراب و مضراب نوازی

مِضراب به معنی ابزارِ زدن است و استخراج صدا در سنتور با آن میسّر می شود نسبت مضراب به سنتور مثل نسبت کمان به کمانچه و یا ناخن به سه تار است. در سنتور، مضرابها نیز مانند انواع سنتورها مختلف هستند (البته در این پنجاه سال اخیر،) و هرکدام برای اجرای نوع خاصی از موسیقی (از اجرای صحیح و اصیل ردیف تا انواع دیگر «موسیقی») استفاده می‌شوند. در موسیقی ردیف مضراب سنتور همانند دیگر اجزای ساز و خود موسیقی، دارای اندازه‌های دقیق، تراش متناسب [در همهٔ ابعادم به خصوص تارك مضراب] و بدون الحاق هیچگونه وسیلهٔ اضافی (چیر، نمد یا پنبه) است، در این نوع اجرا، مضراب، بدون هیچگونه وسیلهٔ اضافی،[11] در غایت سادگی ظاهری و تکامل فنی ـ هنری خود، با استفاده از روش درست مضراب نوازی استفاده می‌شود تا صدای حقیقی موسیقی خوشنوای ردیف را به گوش برساند. البته این موارد سخت گیرانه، منضبط و دقیق مخصوص اجرای موسیقی ردیف دستگاهی است که تعاریف، مرزها و هویّت ویژه خود را دارد. وگرنه برای دیگر انواع جدیدالظهور موسیقی ایرانی ـ که البته آنها هم می‌توانند جایگاه و مصرف خود را داشته باشند ـ انواع دیگری از مضراب و روشهای دیگری از مضراب‌نوازی لازم است.

مضراب سنتور از ۴ قسمت اِصلی دُم ـ حلقه ـ ساقه و سر تشکیل شده است. هنگام نوازندگی، انگشت سبّابهٔ نوازنده درون حلقه مضراب قرار گرفته، انگشت شست روی دُم و دیگر انگشتان زیر آن به طور منظم کنار هم واقع می‌شوند. مضراب نوازی در موسیقی ردیف، تنها با روش درست گرفتن دست و حرکت مچ انجام می گیرد. بعد از فوت سماع حضور که باب افتتاح روشهای تحریفی سنتورباز شده بود، بعضی نوازندگان برای «راحتی و سهولت» اجرای بیشتر، از حرکت حلقهٔ بین انگشتان شست و سبابه استفاده می کردند و استاد مرحوم ابوالحسن صبا نیز خود تا پیش از آشناشدن با استاد حبیب‌الله سماعی از این روش پیروی می کرد. امّا بعد از آشنایی با حبیب و ملاحظهٔ شیوهٔ بی نظیر سنتورنوازی او، روش خود را عوض کرد و بهتر دید که با «مُچ» مضراب بنوازد. (از قول مرحوم استاد حسین صبا درشمارهٔ بهمن‌ماه ۱۳۳۶ مجله موسیقی). در شیوهٔ اجرای هنری موسیقی ردیف، مضراب‌نوازی، فنّ مشکل و دقیقی است که احتیاج به قابلیت بسیار و کار مداوم در طی سالها دارد. به خصوص نحوهٔ بیان، ماهیت تکها، ریزها، سرمضرابها، درّابها، تکیه‌ها و تحریرها در این میان قابل توجه است. در اینجا به نظر نگارنده می توان از سه استاد بی نظیر در دهه‌های مختلف که صدای اصلی و بدون تحریف سنتور و نیز خصوصیات مختصه بالا که شرح شد را نام برد: استاد بی نظیر سنتور حبیب‌الله سماعی (۱۲۸۰ـ۱۳۲۵) استاد رضا ورزنده (۱۳۰۵ـ۱۳۵۵) و استاد دانشور محقق مجید کیانی (۱۳۲۰). اساس اجرا و هویت زبانی موسیقی سنتی ایران (ردیف)، به «تك» و«ریز» استوار است. همین عامل اصلی است که موسیقی ایرانی را از انواع غیرایرانی متمایز می کند و حساسیّت میزان دقّت در ظرافتهای آن است که انواع غیراصیل و تفننی آن را از نوع کاملاً منحصر به فرد و اصیل آن متمایز می کند. برخلاف آنچه که در این چند دهه اخیر شایع اذهان شده است، «تك»ها، تنها اجرای خشك و سادهٔ یك صدای مشخص و یا «ریزها» تنها تسلسل ساده و بی‌روح عده ای از آن ضربات «تك‌ها» نیستند که میزان ارزشیابی‌شان تنها به سرعت مکانیکی هرچه بیشترشان محدود باشد. ترکیب «تکها و ریزها» نیز در چهارچوب ضوابط هنری موسیقی ردیف نیز موجد غنائی بی‌نهایت است که شرح آن مقاله‌ای دیگر می‌طلبد و تازه، انتقال همهٔ این ظرایف هم از راه فرهنگ مکتوب امکان‌پذیر نیست.[12]

نتیجه گیری و جمع بندی

موسیقی، هنری است که از طریق یك سلسله دستورات اجرائی، با استفاده از ابزار مناسب (سازها) و به کارگیری از تمهیدات درست، مجال بروز و بیان می‌یابد. تغییر در هر یك از این عوامل، موجب تغییر در دیگری است. البته هیچ ذهنیّت زنده‌ای مخالف مطلق تغییر و تحوّل نیست، لیکن این تغییرات و ارزش آنها از لحاظ هنری شرط است. ارزشیابی در این مورد، حجمی بسیار بیشتر از حجم محدود مقالاتی همچون نوشته حاضر می‌طلبد و با امید به عنایت خداوند اگر فرصتی باشد، در مراحل بعدی به بررسی اجمالی سیر این مسائل خواهیم پرداخت و موارد فوق را در پنج محور اصلی موسیقی (صدا ـ وزن ـ تزئین ـ فواصل و اوزان) بررسی خواهیم کرد. بی شك، برخورد نظرات موافق و مخالف، دانسته‌های هر دو طرف را غنی خواهد کرد و راهگشای افقهای آینده تواند بود. امّا آنچه فعلاً در اینجا و در این مقاله موردنظر ماست، بررسی و حرمت نهادن به پشتوانه‌ای است که داشته‌ایم، داریم و خواهیم داشت و باید داشته باشیم. پشتوانه‌ای که هیچ کشوری از لحاظ فرهنگی، بی نیاز از آن نخواهد بود و هیچ فرهنگدوست میهن‌خواه اصیلی، متروك شدن آن را راضی نتواند بود. نوآوری ها جای خودشان را خواهند داشت و تاریخ مصرفشان را نیز. امّا در کنار آن و شاید هم دور از آن، سنت فرهنگی و اصالتهای قدیم مانند بنائی استوار همچنان زنده و جاوید خواهد ماند. موسیقی ما نیز یکی از آن موارد است و برای بیان خود نیاز به ابزار مناسب دارد. استاد مهدی ناظمی (که مایل بودیم این نوشته با نام ایشان افتتاح و اختتام یابد) یکی از مفاخری است که در حفظ میراث فرهنگی کشور خود و به خصوص تکامل

صحیح آن، گامهای بسیار بزرگی را برداشته و این خدمتی است که هرگز فراموش نخواهد شد. تا صدای سنتور و موسیقی ردیف هست، نام او نیز جاودانه بر جریدهٔ این عالم ثبت خواهد ماند.

□ لازم به ذکر است که مقالهٔ بالا تنها یك نظر و طرز برداشت از این مقولهٔ هنری است و ادبستان آمادگی دارد دیدگاههای احیاناً متفاوت دیگر را نیز با کمال میل، به نظر خوانندگان علاقمند برساند.

توضیحات:

۱ ـ برای اطلاع بیشتر در این زمینه، رجوع شود به مقالهٔ آقای سیدوحید بصام در مجلهٔ کیهان فرهنگی سال هشتم، شماره ۷ (دی ماه ۱۳۷۰): صفحه ۴۸.

۲ ـ برای علاقمندان متذکر می شوم که به «عنوان» توجه داشته باشند. سلسله مقالات ما که احتمالاً بیشتر از شش عدد نخواهد بود، فقط در مورد سازهایی نوشته خواهد شد که در گسترهٔ هنری ـ اجرایی موسیقی ردیف دستگاهیمان جای دارند. این سازها عبارتند از: سنتور ـ تار ـ سه تار ـ کمانچه ـ نی ـ تنبك. دیگر سازهای ایرانی که انواع مختلف محلی و حتی سازهای قدیم مثل قانون و عود (که الان جزو ساز اعراب هستند) را در برمی گیرند، امیدوارم بتوانم به خواست خداوند در مقالات بعدی و بامدد از عزیزان مطلع تر آنها را تقدیم خوانندگان عزیز کنم.

۳ ـ یکی دو روز بعد از هنگامی که مقاله اینجانب با عنوان «موسیقی سنتی ایران و امواج از سرگذشته اش» (کیهان، شمارهٔ ۱۴۳۳۵ ـ شنبه ۲۵ آبان ۷۰ ـ صفحه ۶ مقالات) منتشر شد، فردی،که خود را استاد دانشگاه معرفی می کرد، به دفتر روزنامه آمده و به جای انتقاد فنی و ایرادهای محتوایی (که بسیار مایل بودم از ایشان بشنوم)، اعتراض نموده بودند که چرا چنین مقالاتی در کیهان باید چاپ بشود! ایشان نه از نوازندگیشان، نواری آورده بودند تا بشنویم، نه کتابشان را که ببینیم، و نه مایل بودند که بگویند در کدام «دانشکدهٔ موسیقی» تدریس می کنند. ماحصل حرفهایشان مقادیری بد و بیراه بود به نویسندگانی مغرض و بی سوادی که در روزنامه مقاله می نویسند و ناسزا به بعضی از تکنوازان و نیز مقادیری هم تعریف و توصیه در استفاده از عقاید و هنر دیگر اشخاص. در نهایت فقط انتظار داریم همگان با سعهٔ صدر و خوش خلقی و استدلال، عقاید و دلایلشان را ابراز کنند و گوش نگارنده پذیرای راهنمائیهای همهٔ این عزیزان است.

۴ ـ سالها قبل، استاد حسینعلی ملاح در مجله موسیقی مقاله ای با عنوان «رود» داشتند که این واژه را از چند دریچه معنایی بررسی می کرد: رود به معنای سازی ویژه، رود به معنای سیم و تار و وتر و....

۵ ـ آقای مهدی ستایشگر در کتاب «ویژگی سنتور در موسیقی سنتی ایران» و خانم ارفع اطرائی در کتاب «سنتور و مهدی ناظمی»، این موارد را تا حد توان بررسی کرده و شیرین نگاشته اند که علاقمندان را به مطالعه این کتابها دعوت می کنیم.

۶ ـ در اینجا باید در نظر داشت که مقصود از «ردیف»، یك سلسه ملودی نیست که باری به هر جهت و به هر نحو دلخواه اجرا شوند. ردیف بدون شیوهٔ صحیح اجرایش مفهومی ندارد و در اینجا «چگونه گفتن» ارزشی برابر یا حتی بیش از «چند چیز گفتن» را دارد.

۷ ـ از آنجا که اصل و اساس موسیقی سازی ردیف مانند دیگر موسیقی های اصیل شرقی برپایهٔ تکنوازی است، سازهای شرقی نیز از قوانین استاندارد به شکل غربی پیروی نمی کنند و دلیلی هم ندارد که چنین باشند. بلکه تناسب اندازه ها و ابعاد هر ساز نسبت به خود آن ساز سنجیده می شود و از اصول بسیار دقیقی نیز پیروی می کند، در این صورت از این دیدگاه می توان گفت ساز سنتور از کاملترین سازهای شرق می باشد و در موسیقی ردیف حتی چهار صدای آخری پوزسیون سوم نیز اضافه می باشند.

۸ ـ مسالهٔ فواصل در موسیقی بسیار مهم بوده و هر علاقمند جدی موسیقی باید سیر تحول آن را بداند. علاقمندان می توانند به کتب متعددی که مرحوم استاد دکتر مهدی برکشلی نگاشته اند و نیز کتاب جامع هفت دستگاه موسیقی ایران اثر استاد مجید کیانی مراجعه فرمایند.

۹ ـ کلمهٔ «سازتراشی» به جای «سازسازی» است که کلمه ای دلنشین و تلفظش نیز زیباتر از «سازسازی» است. نگارنده اولین بار این کلمه را به صورت مکتوب در کتاب «ویژگی سنتور....» از آقای مهدی ستایشگر دیده و از آن بهره گرفته ام.

۱۰ ـ دربارهٔ سیستم فواصل اصلی در موسیقی ایرانی (که مساله ای بسیار مهم و کلیدی است) می توانید رجوع کنید به سلسله کتابهای دانشمند فقید دکتر مهدی برکشلی و کتاب جامع «هفت دستگاه موسیقی ایران» اثر آقای مجید کیانی.

۱۱ ـ در زمان قدیم هنگامی که می خواستند صدای آهسته تری از سنتور استخراج کنند، «حوله یا پارچه ای نازك» روی آن می انداختند و با همان مضراب لخت برروی آن می نواختند که همان صدای اصل و اصیل سنتور شنیده می شد، لیکن کمی ساده شده تر، به گوش می رسید. این موضوع حتی تا اوایل دورهٔ تدریس سنتور در هنرستان موسیقی نیز ادامه داشت (اوایل دهه ۱۳۳۰) و حتی در کتاب خودآموز سنتور مرحوم «حسین صبا» و ردیفهای «ابوالحسن صبا» (به کوشش محمد بهارلو)، تصویر مضراب همان نوع اصلی و سر آن نیز فاقد هرگونه جسم اضافه است. انواع فعلی، بعد از این تاریخ رواج یافت که متاسفانه شاگردان صدیق صبا راه او را تا آنتها ادامه ندادند.

۱۲ ـ علاقمندان در این مورد می توانند به سلسله بحثهای «تأملی کوتاه در چشم انداز فرهنگ شفاهی» از آقای سیدعلیرضا میرعلینقی در ماهنامه هنری فرهنگی سوره (آبان ۱۳۷۰ به بعد) مراجعه کنند.