پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۹۹، ۸۷ –۱۰۹

بررسی و نقد کتاب «فرم و آفرینش در موسیقی ایران»

احسان ذبیحی‌فر*

چکیده

کتاب «فرم و آفرینش در موسیقی ایران» بر اساسیکی از عناوین دروس دانشگاهی در رشته‌ی موسیقی ایرانی نگاشته و تدوین شده است و دست‌کم به این دلیل که منابع مکتوب در این زمینه بسیار محدودند، کتاب حاضر منبعی باارزش تلقی می‌شودونقد آن نیز با هدف ایجاد زمینه‌های بیش‌تر مطالعه در این حوزه انجام شده است. تأمین‌کننده‌ی بخش عمده‌ای از پشتوانه‌های نظری این کتاب، ایده‌پردازی‌ها و تجربیات شخصی نویسنده به‌عنوان یک متخصص با سابقه و خوش‌نام در این زمینه بوده‌است. به‌کارگیری نمونه‌های متعدد و متنوع، مرتبط با عناوین و مطالب وهم‌چنین محتوای بخش آخر کتاب درخصوص گونه‌های معمول در موسیقی ایرانیاز نقاط قوت اثراست. اما مواردی هم‌چون پراکندگی مطالب در برخی عناوین،عدم ارائه‌ی تعریف و توضیح لازم در مورد برخی اصطلاحات و ابهام در به‌کارگیری بخشی از واژگان تخصصی از نقاط ضعف این کتاب هستند.

کلیدواژه‌ها:آهنگ‌سازی، آفرینش،فرم، موسیقی ایرانی، ملودی، تصنیف

۱. مقدمه

عنوان «فرم و آفرینش در موسیقی ایرانی»یکی از دروس دانشگاهی‌در رشته‌ی نوازندگی موسیقی ایرانی است که مبتنی بر خلاقیت و در چارچوب دانش و مهارت‌های مرتبط با

* عضو هیأت علمی، دانشکدهٔ موسیقی (مربی)، دانشگاه هنر تهران، کارشناس ارشد، رشتهٔ نوازندگی موسیقی ایرانی، e.zabihifar@art.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۰۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۱۲

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

موسیقی ایرانی تعریف و هدف‌گذاری شده‌است.[۱] کتاب حاضر اولین کتابی‌است که تقریباً با همین عنوان منتشر شده و دست‌کم به همین دلیل اثری با ارزش تلقی می‌شود. پیش‌از پرداختن به متن مقاله لازم است به نکته‌ای اشاره شود؛ در جامعه‌ی موسیقی ایران نام استادان و پیش‌کسوتان این رشته، همواره با احترام لازم و با پیشوندهای مربوطه همراه می‌گردد. نگارنده‌ی این سطور نیز به‌خوبی بر این امر و عرف اخلاقی واقف بوده و به آن احترام می‌گذارد؛ اما از آن‌جا که در مباحث علمی بیان صریح و موجز مطالب، ضروری‌است به‌ناچار از ذکر نام «استاد» برای شخصیت‌های برجسته‌ای که در این مقاله نام‌شان آورده می‌شود (از جمله جناب فرهاد فخرالدینی) خودداری شده است که البته این امر از احترام و ارادت و قدرشناسی حقیر و سایر علاقه‌مندان موسیقی ایران‌زمین به ایشان نخواهد کاست.

۱.۱ معرفی کتاب

کتاب «فُرم و آفرینش در موسیقی ایران» در قطع وزیری و با جلد گالینگور سخت، در قالب ۱۰۳ صفحه و در سال ۱۳۹٤ توسط انتشارات معین منتشر گردیده و با شمارگان ۱۱۰۰ نسخه، به بهای ده هزار تومان، روانه‌ی بازار کتاب شده است. هم‌چنین این کتاب در سال ۱۳۹۷ به چاپ دوم رسیده و با شمارگان ۳۳۰ و قیمت پانزده هزار تومان عرضه گردیده است.اثر مذکور، با شبهِ دیباچه‌ای کوتاه آغاز گردیده است و اگر چه فصل‌بندیِ آن شماره‌گذاری نشده اما می‌توان برای آن سه بخش کلی در نظر گرفت؛ شامل ارکان موسیقی، فُرم و فرم‌های معمول در موسیقی ایرانی. بخش ارکان موسیقی، شامل قسمت‌های ملودی، وزن و ریتم(ایقاع) در موسیقی ایران و هم‌چنین فراز، موتیف و پریود می‌باشد. در بخش فُرم ابتدا تعریف و سپس ساختمان آن تبیین شده و در ادامه موضوع تکرار و تقلید مطرح گردیده که این قسمت شامل تکرارِ همانند، تکرار با تغییر، تکرار با کاهش، تکرار با افزایش، تکرار با تقلید و تکرار با قرینه‌های افقی و عمودی بوده که با نمونه‌ها و توضیحاتی ارائه شده‌اند. در بخش آخر کتاب به *فرم‌های معمول در موسیقی ایرانی* پرداخته شده و گونه‌های پیش‌درآمد، چهارمضراب، تصنیف، رنگ و قطعات آزاد، با نمونه‌هایی متنوع همراه با نشانه‌گذاری‌هایی تحلیلی بر روی آن‌ها، ارائه گردیده است.

۲.۱ معرفی نویسنده

فرهاد فخرالدینی زاده‌ی ۱۳۱٦ در تبریز، یکی از موسیقی‌دان و آهنگ‌سازان با سابقه و شاخص در حوزه‌ی موسیقی ایرانی هستند. تحصیلات موسیقی ایشان در هنرستان عالی موسیقی ملّی و مؤسسه‌ی موسیقی‌شناسیِ تهران که تنها برای یک دوره‌ی چهارساله در دهۀ چهل بنیاد شده بود، طی شده است. از اساتید ایشان می‌توان آقایان احمد مهاجر، ابوالحسن صبا، علی تجویدی و امانوئل ملیک اصلانیان را نام برد. ایشان در جامعه‌ی موسیقی ایرانی بیشتر به عنوان آهنگ‌ساز شناخته می‌شوند و عمده‌ی آثارشان را برای ارکستر موسیقی ملّی و یا موسیقیِ متن فیلم نگاشته‌اند. یکی از معروف‌ترین آثار ایشان موسیقی سریال تلویزیونی «امام علی (ع)» بوده که بر مبنای از یکی از آثار منسوب به عبدالقادر مراغی ساخته شده است. یکی از وجوه متمایز کننده‌ی آثار فرهاد فخرالدینی از ساخته‌های سایر آهنگسازان و موسیقی‌دانان هم‌نسل خود، رویکرد ویژه و شخصیِ ایشان به موسیقی ایرانی بوده است. هم‌چنین از ویژگی‌های دوره‌ی پربار زندگی حرفه‌ای ایشان، تدریس دروس تخصصی موسیقی در هنرستان موسیقی و دانشگاه‌ها بوده که به‌ویژه کتاب حاضر حاصل یکی از کلاس‌های این دوره‌ی فعالیت ایشان بوده است. علاوه بر این، دو کتاب ارزش‌مند دیگر از ایشان به نام‌های «هارمونیِ موسیقی ایرانی» و «تجزیه و تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران» تألیف و منتشر شده‌است.

۲. نقد و تحلیل خاستگاه اثر

«فرم و آفرینش در موسیقی ایرانی» یکی از عناوین دروس تخصصی دوره‌ی کارشناسی (در یک نیم‌سال تحصیلی) و دوره‌ی کارشناسی ارشد (در دونیم‌سال تحصیلی) برای دوره‌های عالی تحصیلی رشته‌ی نوازندگی موسیقی ایرانی بوده‌است که در برنامه‌ی دروس مصوب وزارت علوم، تحقیقات و فن‌آوری نیز برای آن شرح درسی ارائه گردیده است. نویسنده در دیباچه‌ای مختصر اشاره نموده که تدریس درسی با همین عنوان را در هنرکده‌ی موسیقی ملی وقت (از سال ۱۳۵۰) برعهده داشته‌و متن حاضر را سال ۱۳۵۲ برای تدریس در کلاس نگاشته و اینک با بازنگری و افزودن مطالب، آن را پربارتر و کامل‌تر در قالب کتاب حاضر منتشر کرده‌است. (فخرالدینی ۷:۱۳۹۷)

موضوع «آفرینش در موسیقی ایرانی» با رویکرد و تعریف خود از ساخت و تصنیف آثار خلاقانه در بستر موسیقی ایرانی، به لحاظ اهمیت و کارکردی که در حوزه‌ی فرهنگی و تخصصی موسیقی دارد، می‌تواند به نوعی معادل مفهوم و اصطلاح «آهنگ‌سازی در موسیقی غربی یا اروپایی» در نظر گرفته شود. حال‌آن‌که جامعه‌ی موسیقیِ اروپایی همواره برای مقوله‌ی آهنگ‌سازی اهمیت زیادی قائل بوده و هم در تحلیل آثار با توجه به سیر تاریخی مکاتب و دوره‌های مختلف و هم در تدوین اصول و قواعد مبتنی بر آن‌ها سابقه‌ای طولانی و مستمر داشته‌است به‌طوری‌که امروزه هر علاقه‌مندی، حتی اگر غیر اروپایی یا خارج از محدوده‌ی جغرافیایی اروپا باشد در صورتی که به منابع مختلف اعم از کتب آموزشی و آثار منتشر شده‌ی صوتی یا مکتوب در این زمینه نیاز داشته باشد امکان دسترسی برای او به‌راحتی فراهم خواهد بود. اما در جامعه‌ی موسیقی ایران برای آهنگ‌سازی (آفرینش) در موسیقی ایرانی پیشینه‌ی آموزشی مدون و یا منابع تدوین‌شده‌ی مکتوب و متنوعی وجود ندارد و شاید همین دلیل به تنهایی کافی باشد که بتوان هر اثری که در این زمینه منتشر می‌شود را قابل توجه و تأمل دانست؛ چرا که در صورت تعدد آثار در این زمینه و نقد و تحلیل آن‌ها با رویکردهای مختلف است که می‌توان به این عرصه‌ی مهم و تأثیرگذار هنر موسیقی در ایران و روند پژوهشی و آموزشیِ آن قوام بخشید. نویسنده‌ی کتاب حاضر به‌عنوان یکی از متقدمین این عرصه در میان سایر آهنگ‌سازان هم‌دوره‌ی خویش دارای تجاربی ارزشمند و متعدد در ساخت و تولید اثر به شیوه‌ی مخصوص خود است که در این‌جا شخصاً اقدام به نگارش تجربیات و تفکراتش نموده است. بنابراین نقد کتاب حاضر می‌تواند به نوعی زمینه‌سازِ پژوهش‌های بعدی در این زمینه باشد تا از طریق آن‌ها بتوان تجربیات انجام شده‌ی آفرینش در موسیقی ایرانی را تحلیل و دسته‌بندی کرد و علاوه بر زیبایی‌شناسی مترتب بر آن، اصول و قواعدی قابل تدوین براساس معیارهایی مشخص را برای ارائه‌ی مباحثی در فرآیند و آموزش این مقوله ارائه نمود.

البته ذکر این نکته ضروری است که مسلماً موضوع «آفرینش در موسیقی» در سطحی از تحصیل موسیقی طرح می‌شود که لازم‌است فردِ فراگیرنده، سطوح ابتدایی و مقدمات موسیقایی را تا اندازه‌ی مشخصی آموخته باشد. بنابراین بهتر بود در آغاز کتاب به روشنی،گروه مخاطبِ هدف مشخص شده وپیش‌فرض‌ها، مبانی و دانشی که مخاطبِ این

کتاب می‌بایست از پیش آموخته باشد، تبیین می‌شد که جای آن در ابتدای این کتاب خالی است.

۳. نقد شکلی اثر

کتاب حاضر از منظر طرح روی جلد، رنگ‌بندی و ارتباط آن با محتوا، شکیل و باسلیقه به زیور طبع آراسته گردیده است. حروف‌نگاری، نوع قلم و اندازه‌ی آن برای نگارشِ مطالب، صفحه‌آراییِ و کیفیت چاپ به صورت مناسبی انجام پذیرفته که همگی از امتیازات این کتاب به شمار می‌روند. هم‌چنین صحافیِ خوبِ آن موجب خواهد شد تا طی تورق طولانی‌مدتِ کتاب، بر دوام آن خدشه‌ی کمتری وارد شود. قواعد نگارش و ویرایش نیز به‌طور عمومی رعایت شده، اغلاط چاپی به‌چشم نمی‌خورد و میزان روان و رسا بودن اثر نیز پذیرفتنی است.

کتاب فاقد پیشگفتار و مقدمه بوده و هدف اصلی اثر در «شبه دیباچه‌ای» هشت سطری، به شکلی بسیار کوتاه و مختصر گنجانیده شده که بهتر بود با توجه به اهمیت عنوان و فقدان منابع قابل توجه در این زمینه به شکل مفصل‌تری به موضوع و تشریح آن پرداخته شود و درباره‌ی دلایل نگارش اثر و کمبودهای موجود در این حوزه‌ی تخصصی توضیحاتی ارائه گردد. در خصوص ساختار کلی سه نکته قابل طرح است؛ اول این‌که فصل‌بندیِ کتاب فاقد شماره‌گذاری است که عدم انجام این مهم از انسجام آن فرو کاسته و خواننده را در ارتباط با بخش‌ها و زیرمجموعه‌ها دچار ابهاماتی خواهد کرد. در صورتی‌که همین عناوین موجود، می‌توانست در قالب سه فصل، شماره‌گذاری شده و برای هر فصل، بخش‌ها و زیرمجموعه‌های مرتبط مشخص شوند. در عین حال این شرایط برای نقد اثر نیز دشواری‌هایی ایجاد می‌کند و ارجاع به شماره‌ی صفحات، تقریباً تنها امکانی‌است که برای دادن نشانیِ مطالب وجود دارد. دوم آن‌که بخش‌ها یا فصل‌ها فاقد خلاصه یا جمع‌بندی در پایان هستند. این‌کار نیز می‌توانست در هر قالبی مانند متنی شماره‌گذاری شده از اهم مطالب و یا با تنظیم نمودارها و جداولی در پایان هر بخش برای دسته‌بندی مطالبِ ارائه شده انجام شود تا شاکله‌ی کار انسجام بیشتری یابد. و سوم آن‌که با توجه به جنبه‌یِ آموزشیِ کتاب، هیچ تمرین یا آزمونی در متن یا پایان بخش‌ها، جهت ارزیابی آموخته‌های فراگیرنده ارائه نشده است.

در نگاه کلی، حدود نیمی از کتاب (تا صفحه‌ی ۳۵) شامل عناوینی‌است که در ساختاری منطقی، منظم و مَرتَبتی انسجام نیافته‌اند وضمن پراکندگی موضوعات، عمدتاً فاقد توضیحات کافی برای درک و تفهیم مطالب هستند که در بخش تحلیل محتوا بیش‌تر به آن پرداخته خواهد شد. ولی در نیمه‌ی دوم کتاب، بخشی که با عنوانِ *فرم‌های معمول در موسیقی ایرانی* نام‌گذاری شده، انسجام بیش‌تری در ارائه‌ی مطالب وجود دارد.

از نقاط قوت کتاب ارائه‌ی تصاویر و نمونه‌های متعدد و متنوعی است که با توجه به موضوع این اثر، به خوبی در جای مناسب آورده شده‌اند و البته نمونه‌های ارائه‌شده و شیوهٔ نُت‌نگاری نمونه‌ها نیز کیفیت مطلوبی دارند. اما باز عدم شماره‌گذاریِ نمونه‌ها از نقاط ضعف آن باید قلمداد شود؛ چه‌بسا برای ارجاع به نمونه‌ها فقط امکانِ ارائه‌ی شماره‌ی صفحه وجود دارد و در مواردی که چند نمونه در صفحه‌ای باشد، ارجاع‌دهی دشوار خواهدبود. در مواردی نیز شکل‌ها یا نمونه‌های ارائه شده ابهاماتی دارند؛ برای مثال در ارتباط با دو نمونه‌ی ارائه شده در صفحه‌ی ۱۵ کتاب، در شکل اول، هجاهایی بالای خط، برخی روی خط و یک هجا نیز زیر خط نوشته شده‌اند ولی در مورد دلیل نگارش این هجاها و کشش‌ها به این شیوه، توضیحی ارائه نشده است.

اگرچه ارجاع منابع برای نمونه‌ها، با رعایت امانت در اثر به‌طور کامل صورت پذیرفته‌است اما منابعی که به لحاظ نظری پشتوانه‌ی مطالب مطرح شده در کتاب باشند بسیار محدودند. برای مطالعه‌ی بیش‌ترِ خوانندگان نیز منابع کافی مربوط به بخش‌های مختلف معرفی نشده است. ضمن آن‌که بهتر بود نمایه نیز برای انتهای کتاب تهیه می‌شد.

٤. نقد محتوایی اثر

در ابتدای این بخش ابتدا به بررسی عنوان، مرتبط با محتوای کتاب پرداخته شده و در ادامه نقد و بررسی محتوای مطالب به ترتیب عناوین خواهد آمد.

۱.۴ انطباق عنوان با محتوای اثر

عنوان کتاب «فرم و آفرینش در موسیقی ایران» است. در واقع «موسیقی ایران»به انواع مختلف موسیقی که در ایران وجود دارد قابل اطلاق است در حالی‌که «موسیقی ایرانی» نوع

نسبتاً مشخصی از موسیقی است و ترکیب دقیق‌تری‌است برای آن‌چه ذیل این عنوان درسیِ دانشگاهی طرح می‌شود. نویسنده نیز خود متخصص «موسیقی ایرانی»است و همان‌طور که در بخش‌های مختلفی از کتاب ذکر کرده تخصص و زمینه‌ی مطالعاتی و حرفه‌ای ایشان نیز «موسیقی ایرانی» است. با توجه به هدف نگارش کتاب که در ابتدای آن مطرح شده به‌نظرمی‌رسد نویسنده در نام‌گذاری اثر، عنوان همین درس دانشگاهی را برای کتاب برگزیده است، حال آن‌که از چندین سال این عنوان اصلاح شده و با عبارت «فرم و آفرینش در موسیقی ایرانی»تدقیق شده است و بهتر بود نویسنده نیز همین اصطلاح را در زمان انتشار کتاب مورد استفاده قرار می‌داد تا با موضوع بحث کتاب نیز منطبق‌تر باشد. از سوی دیگر حتی در تورق کلی و مطالعه‌ی گذرای کتاب پیداست که بخش عمده‌ای از مطالب کتاب، تجربیات شخصی نویسنده در آهنگسازی (آفرینش) است که در قالب طبقه‌بندی مورد نظر وی مکتوب شده و به‌همراه نمونه‌هایی از آثار به این شکل ارائه شده است. بنابراین عنوانی هم‌چون «نگرشی برای فرم و آفرینش در موسیقی ایرانی» یا حتی «فرم و آفرینش از دیدگاه فرهاد فخرالدینی» نیز می‌تواند عنوان دقیق‌تری برای کتاب باشد.

اساساً به‌نظر می‌رسد تشریح و تعریف واژگان و بیان ترمینولوژی آن‌ها در این کتاب چندان مورد توجه نبوده و ابهامی کلی درباره‌یبسیاری واژگان تخصصیِ مورد استفاده در کتاب به‌چشم می‌خورد؛شاید مهم‌تر از همه عنوان کتاب باشد که برای هیچ کدام از اصطلاحات مهمِآن یعنی «فرم»،«آفرینش» و حتی «موسیقی ایرانی» تعریفی ارائه نشده است. به‌ویژه آن‌که موضوع این کتاب دانشی نوپا در موسیقی امروز ایران محسوب می‌گردد و پیشینه‌ی مکتوب قابل توجهی نیز ندارد بنابراین بهتر بود نگارنده در همان آغاز، عنوان و اجزای آن را یک به یک تشریح و تعریف نماید. ممکن‌است برای برخی افراد این تصور وجود داشته باشد که به‌عنوان نمونه «فرم» واژه‌یتازه‌ای در موسیقی نیست که نیازی به تبیینِ آن باشد؛ اما از یک‌سواهمیت و گستردگی واژگان وموضوعیت آن‌ها در عنوان و از سوی دیگر تعریف نقش برای این مفهوم در موسیقی ایرانی، لزوم پرداختن به آن‌را حتی در سطح تعاریف و معرفی منابع روشن می‌کند. بنابراین ارائه‌ی توضیحاتی در مورد واژه و مفهوم «فرم» در موسیقی و اشاره‌ای به آن‌چه در ادبیات آهنگسازی موسیقی غربیو سیر تاریخی آن وجود دارد و دست آخر معرفی مهم‌ترین منابعِ موجود در این زمینه می‌توانست شروع خوبی برای بیان یکی از مفاهیم بنیادی کتاب باشد.[۲] هم‌چنین مفهوم فرم در موسیقی قدیم ایران به عنوان یکی از عناصر مهم آهنگسازی به‌ویژه در مکتب منتظمیه و معرفی فرم‌ها و

ویژگی‌های آن‌ها در رسالات موسیقی قدیم ایران نیز با توجه به موضوعیت کتاب و مطالعاتی که نویسنده در این‌خصوص داشته می‌توانست با توجه به عنوان کتاب، مسیر مباحث را سمت و سوی دقیق‌تری بخشد و راهگشای برخی ابهامات و پرسش‌های احتمالی خوانندگان باشد؛ پرسش‌هایی از قبیل این‌که اساساًوجوه تشابه و تفاوت فرم‌های موسیقی غربی و موسیقی ایرانی چیست؟ و یا این‌که چرا و چگونه سُنتِ استفاده از فرم در موسیقی قدیم ایران تا امروز تداوم نداشته است؟ در مجموع مرتبط با مقوله‌ی فرم، در صفحه‌ی ۱۸، ذیلِبخشی با عنوان «تعریف فرم» و سپس «ساختمان فرم» در شکلی بسیار کلی به این مقوله پرداخته شده و در مورد بسط و گسترش موتیف توضیحاتی کلی ارائه گردیده اما پراکندگی و کافی نبودن مطالب در این مورد باعث می‌شود تا مخاطب (حتی اگر متخصص موسیقی ایرانی باشد) که به‌دلایل مختلف به‌ویژه عدم تجربه‌ی فرم‌های معین در کارگان امروز موسیقیِ ایرانی در عمل، با مقوله‌ی فرم‌های معین سر و کاری نداشته، در فهم موضوع «فرم»و تمایز آن با واژه و مفهوم «گونه» رهیافت تازه‌ای نیابد. لازم به ذکر است در بخش مهمی از کتاب هم که تحت عنوان «فرم‌های معمول در موسیقی ایرانی» آمده است اساساً واژه‌ی «فرم» اطلاق ناصحیحی بوده برای آن‌چه در آن بخش به آن پرداخته شده که در جای خود شرح داده خواهد شد.

پس از توضیح فُرم،مفهوم «آفرینش»نیز به‌عنوان اصطلاح و واژه‌ای تازه در موسیقی ایرانی می‌توانست تبیین شود.ارائه‌ی این موضوع، هم‌چنان‌که پیش‌تر در بخش «نقد و تحلیل خاستگاه اثر» ازنظر گذشت، مفهوم *آفرینش در موسیقی ایرانی*و به‌نوعی معادل آن در فرهنگ موسیقی غربی و یا فرهنگ‌های همجوار را با ارائه‌ی مصادیق آن‌ها می‌توانست روشن نموده و نسبت آن را با آهنگ‌سازی و یا هر مفهوم جدید دیگری تشریح کند. در ادامه جای خالیِ توضیح و تفسیر نویسنده از اصطلاح «موسیقی ایرانی» و اطلاق آن به هرنوعی از گرایش‌های موجود که وی بر اساس مبانیِ آن، نظریات ارائه شده در کتاب را بنا نموده احساس می‌شود.

۲.۴ نقد محتوای اثر به ترتیب عناوین ارائه شده

در قسمت اول کتاب به ارکان موسیقی پرداخته شده و نویسنده بنا دارد مطالبی در مورد «ملودی» بیان کند ولی فقط تعریفی بسیار کوتاه از ملودی در صفحه‌ی ۹ به‌دست می‌دهد. اما این تعریف، برخی پرسش‌های بنیادی و اولیه‌ی ایجاد شده در ذهن خواننده را

بدون پاسخ می‌گذارد؛ اساساً به چه چیز ملودی گفته می‌شود؟ مشخصه‌های ملودی در موسیقی چیست؟ و یا این‌که چگونه ملودی‌ها از یکدیگر متمایز می‌شوند؟کاش نویسنده بیش‌تر به‌این‌موضوع مهم در آفرینشِ موسیقی می‌پرداخت چراکه در موسیقیِ «ملودی‌محورِ» ایرانی برای آفرینش در آن، درکِ مفهوم دقیق ملودی اهمیت غیرقابل انکاری دارد. چه‌بسا نویسنده می‌توانست صرفاً ترمینولوژی اروپاییِ این مبحث را با وجود منابع متعدد لاتین در این زمینه تبیین نماید و یا با استفاده از کتاب «ملودی و شیوه‌ی ساختن آن» اثر *جولیو باس* و ترجمه‌ی مرتضی حنانه ضمن ارجاع‌دهی به آن[۳] باپرداختن به‌مبحث و تفهیم موضوع، حتی نقاط قوت و ضعف احتمالیِ آن کتابرا نیز مطرح نماید.

در صفحه‌ی ۸ کتاباز واژه‌ی«موزون» و «غیرموزون» استفاده شده ولی تعریفی از «موزون بودن» در موسیقی ارائه نمی‌شود. البته پس از مطالعه‌ی توضیحاتی که نویسنده پیرامون این دو اصطلاح ارائه نموده، می‌توان استنباط نمودکه منظوروی از این واژگان، قطعاتی هستند که «دارای متر معین» و یا«فاقد متر معین» می‌باشند. نویسنده می‌توانست از واژگان متداول‌تری هم‌چون این دو ترکیب–واژه‌ی اخیر که امروزه در حوزه‌ی موسیقی‌شناسی و مقالات تخصصی حوزه‌ی موسیقی به جای دو واژه‌ی موزون و غیر موزون به‌کاربرده می‌شوند استفاده کند تا مخاطب دچار ابهام نگردد؛ گو این‌که به‌روشنی پیداست که از اساس، موسیقی «فاقد وزن» نیست و ترکیب «ملودیِ غیر موزون» از بنیان، ترکیبی متناقض خواهد بود. مرتبط با همین مبحث در ادامه‌به این موضوع اشاره شده که در موسیقی ایران، دستگاه‌ها و مقام‌ها به شکل «آزاد» نواخته می‌شوند؛ که پس از مطالعه‌ی مطالب درسطور بعدی می‌توان دریافت که منظور نویسنده «متر آزاد» بوده است. مسلماً این اصطلاح آخر واژه‌ای دقیق‌تر برای بیان همان مقصود است؛ بنابراین نواختن و اجرا «به‌صورت آزاد» با مفهوم موسیقی با «متر آزاد» بسیار متفاوت بوده و بدیهی است اصطلاح «اجرای آزادِ» دستگاه‌های موسیقی ایرانی به نوعی عدم پیروی از یک نظام کلی و قاعده‌مند را به ذهن متبادر می‌سازد!

البته لازم‌به‌ذکر استاگرچه در این بخش (و البته در بخش‌های دیگر نیز) گاهی واژگانی مورد استفاده قرار گرفته که برای مخاطب می‌توانند ابهام‌برانگیز باشند اما باید گفت بخشی از این ابهامات صِرفاً مربوط به این کتاب نبوده و به تأویل‌های متفاوتی که از بنیان‌های نظریِ موسیقیِ ایرانی وجود داشته بازمی‌گردد. تا کنون حاصل تلاش‌هایی که برای نظریه‌پردازی و تدوین مبانی نظری موسیقی ایرانی صورت گرفته در قالب کتاب‌هایی

منتشرشده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها را می‌توان به‌این ترتیب نام برد: *موسیقی نظری ایران* از علینقی وزیری، *نظری به موسیقی* از روح الله خالقی، *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی* از داریوش طلایی و *مبانی نظری موسیقی ایرانی* از گروه نویسندگان. اگرچه منابع نام‌برده‌شده، علی‌رغم وجوه اشتراک، اختلافاتی نیز در بیان مبانیِ نظریِ موسیقیِ ایرانی دارند اما مشکل این‌جاست که در کتاب حاضر عمدتاً هیچ یک از این منابع (جز در یکی از مباحث) به عنوان ملاک و معیار اصطلاحاتِ استفاده شده در متن معرفی نشده‌اند. همین موضوع می‌تواند بر درک و فهمِ دقیق مخاطب از مطالب ارائه‌شده تأثیرگذار باشد. برای مثال در صفحه‌ی۹ کتاب که پیش‌درآمد شور اثر رکن‌الدین مختاری مورد بررسی قرار گرفته، نُتِ سُلبه‌عنوان «تونیک» یا «شاهدِ» شور معرفی شده، حال‌آن‌که ارجاعی به منبعی داده نمی‌شود تا روشن گردد که این دو واژه چگونه و بر مبنای کدام نظریه معادل یکدیگرند؟ اگرچه مخاطب موسیقی‌دان یا مطلعِ موسیقی می‌داند که واژه‌ی «تونیک» در تئوری علینقی وزیری و روح‌الله خالقی آمده است؛ «چون نُت اول گام هنوز در زبان فارسی اسمی ندارد ممکن است آن را یگاه نامید و به جای کلمه‌ی تونیک استعمال کرد» (خالقی ۱۳۷۰: ۲۱۷)

یکی از نکات بسیار حائز اهمیت در ساختار ملودی و تعیینِ جمله، «کادانس»می‌باشد که در مورد آن نیز هیچ توضیح و تعریفی ارائه نشده، وحتیدر صفحه‌ی۱۰مرتبط با *بالارونـدگی* و *پایین‌روندگی* ملودی مطالبی ارائه گردیده که به یک‌باره و هم‌چنان بدون توضیح، از«اتصال به کادانس پایینی» یادشده، بدونِ آن‌که برروی نمونه‌ی ارائه‌شده نیز این مفهوم نمایش داده شود!

در ادامه، صفحه‌ی۱۱، از واژه‌ی «تِم» استفاده شده که به‌نظر می‌رسد معادل «ملودی» درنظرگرفته شده باشد اما توضیحی در مورد این‌واژه ارائه نشده؛ حال‌آن‌که در آفرینشِ ملودی یا آهنگ‌سازی موضوع تِم، دارای اهمیت زیادی‌است و لازم است علاوه بر آن مخاطب با ملودی تِماتیک و غیرتِماتیک و ویژگی‌های آن‌ها نیز آشنا شود.اما باز در ادامه، صفحه‌ی۱۲، با توضیحاتی که پیرامون نمونه‌ای از آثار بتهوون ارائه گردیده، ترکیب‌واژه‌های *تمِ ملودیک* و *تمِ غیرملودیک*با توجه به معرفیِ مترادفِ تم و ملودی در آغاز این مبحث، می‌تواند متناقض جلوه نماید.

در صفحه‌ی۱۲نویسنده، آهنگ‌ساز را ملزم به دانستن زیبایی‌شناسی دانسته ولی در مورد مبانی آن در موسیقی یا آفرینش توضیحی ارائه نمی‌کند؛ بهتر بود دست‌کم منبع یا منابعی در این مقوله برای مطالعه‌ی بیش‌تر معرفی می‌گردید. در ادامه، دل‌نشین بودن ملودی، متناظر با

زیبایی‌های طبیعت درنظر گرفته شده اما جای این توضیحِ مهم خالی‌است که دل‌نشینیِ یک ملودی با سنجه‌هایی وابسته به عوامل متعددی از جمله فرهنگ، پیشینه‌ی شنیداری افراد، ملیت، جغرافیا و مواردی از این دست نیز قابل ارزیابی خواهد بود.

در صفحه‌ی۱۳مرتبط با وزن و ریتم (ایقاع) در موسیقی ایران، هیچ تعریفی برای واژه‌ی «وزن» ارائه نشده است. در توضیحات مربوط به واژه‌ی ریتم نیز، به عبارت «دور زمان‌ها» اشاره شده که عبارتی جدید و البته مبهم است. هم‌چنین مفاهیم مهمی همچون *ایقاع*، *ادوار*، *نَقَره* و *کمیت ادوار ایقاعی* فاقد هرگونه توضیح مشخصی هستند در صورتی که در رسالات موسیقی ایرانی تعاریفی در این‌باره ارائه شده که نویسنده می‌توانست آن‌ها را به زبان امروزی توضیح دهد یا دست‌کم به آن‌ها ارجاع دهد. در ادامه، نمونه‌ی خوبی (تنها تصویر صفحه‌ی ۱۳) در تفهیم و توضیح موضوع ریتم ارائه شده‌است؛ در این نمونه سه وزن عروضی در قیاس با یکدیگر نمایش داده می‌شود که در آن‌ها کمیت هجاها با یکدیگر برابرند ولی محل شروع، خاتمه و تأکید آنها متفاوت است. البته موسیقی‌دانی که از دانش قابل‌قبولی بهره‌مند باشد، توانایی ادراکِ کاملِ این مثال را خواهد داشت اما بهتر بود که توضیحات بیش‌تری نیز در تبیین این مثال ارائه می‌گردید.

در صفحه‌ی۱٤ کتاب، نویسنده ابتدا با بیان یک مقایسه می‌گوید؛ «در موسیقی قدیم ایران در یک قطعه‌ی موسیقی ضرب‌ها مساوی و یا غیرمساوی بودند در حالیکه در موسیقی اروپایی هر قطعه از ضرب‌های هم‌شکل با زمان‌های مساوی تشکیل می‌شود». اگر بخش دوم جمله‌ی فوق صحیح باشد، نویسنده چگونه بلافاصله در ادامه، با استفاده از شیوه‌ی نگارش موسیقی غربی میزان‌هایی با ضرب‌های نامساوی را مورد استفاده قرار داده (ابتدای صفحه‌ی ۱۵)وصراحتاً «ثقیل اول را در یک میزانِ پنج‌ضربیِ مختلط گنجانده است»؟ چگونه می‌شود در نظام موسیقایی اروپایی فقط «ضرب‌های هم‌شکل با زمان‌های مساوی» مورد استفاده باشد اما در کتب تئوری موسیقی اروپایی «میزان‌هایی با ضرب‌های نابرابر» بدون آن‌که کاربرد داشته باشند تعریف و تشریح شوند؟ هم‌چنان‌که به‌عنوان نمونه در کتاب «تئوری بنیادی موسیقی» گونه‌های میزان درچهاردسته‌ی میزان‌های دوتایی، میزان‌های سه‌تایی، میزان‌های ترکیبی و میزان‌های پیچیده و لَنگ توصیف شده‌اند. (منصوری، ۱۳۸۸: ٦۲) ضمن آن‌که «میزانی که صورت کسر آن مجموعی از اعداد ۲ و۳ باشد، میزان لنگ خوانده می‌شود». (همان: ۲۰۸).

در این قسمت از کتاب، اصطلاح «دور» نیز در حالی استفاده شده که شرح بر آن داده نشده و تمایز یا عدم تمایزِ آن با میزان تبیین نشده است. از سوی دیگر در نمونه‌ی سومی که در صفحه‌ی۱٤ ارائه شده نیز، مشخص نیست ضرب‌هایی که ذیل اتانین (با شمارش یک تا پنج) آورده شده با چه ملاک و معیاری تعیین شده‌اند، چه‌بسا برخی معتقدند که تعداد نَقَره‌ها معادل با تعداد ضرب‌ها می‌باشند. (خالقی۱۳۷۰: ۲۲۰) البته عدم اتفاق نظر بر این گمان نیز به این‌دلیل است که واژه‌ی ضرب با مفهوم امروزی در رسالات موسیقی قدیم ایران مورد استفاده نبوده‌است. جدای از این‌بحث، در این‌جامنبعی که دور *وَرَشا* از آن نقل گردیده نیز معرفی‌نشده؛ این دور ایقاعی را عبدالقادر مراغی در کتاب جامع‌الالحان معرفی و تشریح نموده است. (مراغی ۱۳۸۸: ۲۳۸ و ۲۳۹)

در صفحه‌ی ۱۵کتاب این چنین آمده که «زبان فارسی خود یک زبان ریتمیک (موزون) است و در اکثر جمله‌های آن می‌توانیم وزن یا ریتم موسیقی آن را بشنویم.» چنان‌چه پیش‌تر اشاره شد کلمه‌ی موزون مترادف با عبارت «متر معین» در نظر گرفته شده بود ولی این بار معادل با واژه‌ی «ریتمیک» در نظر گرفته شده است؛ البته ریتم واژه‌ای لاتین است و تعریف نسبتاً مشخصی دارد، اما واژه‌ی وزن که متعلق به فرهنگ ماست متأسفانه امروزه تعریف دقیقی ندارد و نگارنده نیز به شکلی از این‌اصطلاح در جای‌جای کتاب استفاده نموده که از ابهام آن نکاسته است.

در ادامه، صفحه‌ی۱۵، در شکلِ نُتی که مرتبط با جمله‌ی «من که به تو گفته بودم» آورده‌شده واژه‌های«من» و «تو» با هجای بلند نمایش داده شده ولی هجای «بو» کوتاه درنظر گرفته شده‌است، درحالی که طبق قواعد اولیه‌ی تقطیع هجاها، هجای «بو» یک هجای بلند تلقی می‌شود.در ادامه نقل قولی از حسین تهرانی درخصوصِ آموزش تنبک و عباراتِ مورد استفاده برای آموزش آن در قدیم آورده شده و جمله‌ی «اکبر آباد رفته بودی بله بله بله رفته بودم» نقل‌شده که با این‌مثال و شکلِ پس‌ازآن رفع ابهام می‌شود و می‌توان دریافت که هدف نویسنده در این نمونه و نمونه‌ی قبل، اشاره به رایم‌ها یا مَتَل‌ها با هدف آموزش موسیقی بوده‌است؛ چه‌بسا باید پیش‌تر توضیح داده می‌شد از آن‌جا که بناست مخاطب به کمک ریتم، موسیقی را فرا بگیرد به‌جهت اولویت نسبیِ موسیقی بر کلام، درنظرگرفتنِ هجای کوتاه برای «بو»در این‌جا پذیرفتنی و قابل توجیه است.

در صفحه‌ی ۱۵ و ۱٦ کتاب، مرتبط با ریتم موسیقی و شعر و جمله‌بندی آن‌ها در قالب چند نمونه به «مبتدا و خبر» اشاره شده است.لازم است کمی در این زمینه تدقیق شود؛ در

شعر فارسی مبتدا و خبر وجود ندارد و همان‌طور که نگارنده در پرانتز آورده منظور (سؤال) و (جواب) است که در ادبیات، صنعت مناظره نام دارد و «سؤالو جواب آن است که در شعر به صورت پرسش و پاسخ یا پیغام و جواب به لفظی بلیغ و با اسلوبی لطیف بیان کند».(پاکرو ۱۳۸۳: ۹۲) هم‌چنین برخی قائل به این هستند که تمام شعر مبتنی بر پرسش و پاسخ یا گفتگو باشد. (محمدی ۱۳۸۷: ۱۷٤)

> سؤال و جواب مرهون عوامل دیگری هم هست از جمله: اسلوب حکیم (به این معنا که گوینده، سخن یا پاسخ شنونده را بر معنی دیگر حمل کند این تبدیل و تغییر را در اصطلاح اسلوب حکیم می‌گویند)، حسن تعلیل، تشبیه و جناس (وحیدیان کامیار ۱۳۸۳: ۱٥٦ و ۱٥۷)

اما نمونه‌هایی که نویسنده‌ی کتاب حاضراز شعرا ارائه نموده فاقد این ویژگی‌ها هستند.

در صفحه‌ی۱٦ مصرعی از مولانا آورده شده و درباره‌ی انطباق بر روی یک دورِچهارمیزانی توضیحاتی ارائه شده است؛ البته ترکیب‌واژه‌ی«دورِچهار میزانی» نیز جدید و مبهم است و ترمینولوژی آن مشخص نیست. هم‌چنین به این موضوع که با چه توجیهی دو میزان اول حالت سؤال دارد و دو میزان بعدی حالت جواب، اشاره‌ای نشده است. در نمونه‌ی بعدی یک دوبیتی از باباطاهر ارائه شده که به چهار فراز تقسیم گردیده است. نگارنده این چهار فراز را یک عبارت یا پریود در نظر گرفتهکه دورِ [؟]آن از چهار بُرش تشکیل شده است. در این توضیحات نیز این‌که عبارت و پریود مترادف درنظرگرفته شده‌اند کمی غریب است و واژه‌ی بُرش نیز بدون تعریف مانده و در هیچ قسمت دیگری از کتاب واژه‌ی بُرش استفاده نشده است.

در توضیحات صفحه‌ی۱۷که بناست فراز، موتیف و پریود تعریف گردد، نویسنده بیان می‌دارد «اگر یک دوبیتی با موسیقی همراه شود به ملودیِ هر مصراع، یک فراز گفته می‌شود. معمولاً هر فراز خود به دو قسمت مبتدا و خبر تقسیم می‌شود [...]» این درحالی است که در قسمت‌های پیشین یک بیت از یک دوبیتی به دو بخش مبتدا و خبر تقسیم گردیده بود که مصراع اول مبتدا و مصراع دوم خبر در نظر گرفته شده بود! در ادامهٔ این مبحث، نقل شده که در موسیقی قدیم از واژه‌ی«ادوار» به معنی «جمع پریودها» استفاده می‌شده است، ولی مشخص نگردیده که این ادعا با استناد به کدام منبع یا رساله‌ی موسیقی و با چه منطقی استنباط گردیده است!

در مبحث «تعریف فُرم» در صفحه‌ی ۱۸، تنها به این تعریفبسنده شده که «فرم در موسیقی به شکل یا ساختار یک قطعه‌ی موسیقی اطلاق می‌شود».هم‌چنین به اعتقاد نویسنده «تشخیص و تجزیه و تحلیل فرم مستلزم آثار ارزنده‌ی موسیقی‌دانان بزرگ می‌باشد» اما منبع یا روشی برای این کار ارائه نگردیده است. در ادامه‌ی این قسمت نویسنده، توصیفی از عدم‌انطباق کتاب‌های درسی با آثار ارزنده‌ی موسیقی ارائه می‌نماید؛ از سویی هنرجو را ناچار به تقید آموختن اصول گفته شده می‌داند و از سوی دیگرنیز معتقد است وی پس از فراگیری اصول مذکور، می‌تواند با احساس و ذوق خویش تغییراتی را در فرم قطعه به‌وجود آورد. این توصیف و مرزبندی، پیش‌داوریِ چندان مطلوبی برای مخاطب، مرتبط با مقوله‌ی فرم در نسبت با ذوق و احساس فردی ارائه نمی‌کند؛ اساساً فرم یکی از عوامل انسجام‌بخش اثر است و نه الزاماً عامل زیبایی‌بخشی به آن! زیبایی و تنوع یک قطعه‌ی موسیقایی می‌تواند به عوامل مختلفی از جمله ریتم، ملودی، فرم، ارکستراسیون و یا تمهیدات آهنگ‌سازی مرتبط باشد.

در ادامه‌ی این قسمت (ذیل مبحث تعریف فرم) نویسنده چند اصل مهم برای تصنیف قطعه‌ی زیبا و متنوع را نام می‌برد. البته اصول ذکر شده تقریباً هیچ‌کدام به فرم ارتباطی ندارند و درک این‌که به چه دلیل ذیل مبحث تعریف فرم آمده‌اند دشوار است. اما به‌هرحال به برخی موارد ذکر شده نقدهایی وارد است؛ اصل اول مربوط به چگونگی استفاده از فواصل متصل و منفصل موسیقایی‌است که مرتبط با موضوع پیش‌بُردِ ملودی است. اصل دوم درباره‌ی تضاد در پریودهای تشکیل‌دهنده‌ی یک قطعه‌ی موسیقی است ولی توضیحی درباره‌ی چگونگیِ متضاد بودن پریودها و شرایط ایجاد تضاد ارائه نشده است. اصل سوم که درباره‌ی وحدت و هماهنگی قطعه‌ی موسیقی است باز اصطلاحاتی تازه و بدون توضیح دارد از جمله «تار و پود» در یک قطعه و «به‌کار نبردن مطلبی خارج از موضوع». در آخرین اصل نیز توصیه شده «شروع آهنگ حالت شروع و خاتمه‌ی آن حالت خاتمه داشته باشد» اما بیان بدیهیاتی از این دست بدون توضیح دقیق و کاربردی و یا چگونگی انجام آن دستاوردی برای مخاطب نخواهد داشت.

بلافاصله در ادامه به شرایطی اشاره شده که یک آهنگ‌ساز برای تصنیف آهنگ در فرم‌های ایرانی باید دارا باشد. از پنج شرط ذکر شده، دو شرط آن تا حدودی می‌توانند ابهام‌برانگیز باشند؛ شرط سوم به دارابودن ذوق و سلیقه و قریحه‌ای خوش دلالت دارد که نشانه‌های این صفات تبیین نگردیده‌اند و صرفاً جنبه‌ی احساسی دارند. شرط چهارم نیز

دربـاره‌ی بهـره‌منـدی از ادبیـات فارسـی اسـت ولـی میـزان و جزئیـات ایـن بهـره‌منـدی مشخص نگردیده است.

از صفحه‌ی ۲۰ به بعد رفته‌رفته روند مطالب ارائـه شـده تناسـب بـیش‌تـری بـا عنـاوین مطرح‌شده پیدا می‌کنند و در همین صفحه، مفاهیم جمله‌بندی و عبارت موسـیقی بـا ارائـه‌ی نمونه‌هایی تبیین شده است. در این‌جا برای تعاریف مربوطه، نقل قول‌هـایی از آثـار علینقـی وزیری و روح‌الله خالقی ارائه شده و واژگانی نیز هـم‌چـون*رسـم مبتـدا*، *رسـم خبـر* و*رسـم ملودی‌ور* به عنوان اجزای تشکیل‌دهنده‌ی*نـیم‌جملـه* معرفـی شـده‌انـد. هـم‌چنـین جملـه‌ی موسیقی «عضو» و جزء کوچکترِ عضو نیز«رسمِ جمله» نامیده شـده و جمـلات موسـیقی بـه دوتایی، سه‌تایی و یا جفت و طاق تقسیم شده است. این‌که نویسنده منابع مشخصی را بـرای اصطلاحات این بخش معرفی نموده باید یکی از نقاط قوت این قسمت دانست، امـا آن‌چـه وزیری و شاگرد خلَفش خالقی نگاشته‌اند از اولین متونی‌است که به فارسـی در ایـن مبحـث برگردان شده؛ مرحوم وزیری در سال ۱۳۱۳ کتابی سه جلدی تحت عنـوان موسـیقی نظـری را به رشته‌ی تحریر درآورده کـه جلـد سـوم آن موسـیقی نظـری مفصـل مغربـی نـام دارد. (ناصـری ۱۳۷۱: ۲۰۹) از آن زمـان تـا بـه امـروز منـابع متعـددی بـه فارسـی ترجمـه یـا تألیف شده‌اند و به‌همین دلیل امروزه در ادبیات آهنگ‌سازیِ ایران اصطلاحات تخصصـی بـه شکل‌های مختلفی مورد استفاده قرار می‌گیرند، ای کاش نویسنده که قطعاً بـه منـابع مختلـف فارسی و لاتینِ موجود در این حوزه تسلط داشته، متـرادف لاتـین ایـن اصـطلاحاترا نیـز در پانویس ذکر می‌کرد تا این واژگان کـه همگـی تعـاریف مشخصـی در موسـیقی (اروپـایی و امروزه در جهان) دارند و برای مخاطب بیش‌تر قابل درک باشند.

از صفحه‌ی ۲۰ تا ۳۵ کتاب نمونه‌های متعدد، خوب و مفیدی متناسب با موضـوع فـرم و ساختمان فرم ارائه شده اما نقدهایی نیز به این بخش وارد است؛ بـه‌عنـوان مثـال باتوجـه بـه جنبه‌ی آموزشیِ کتاب، درخصوص چگونگیِ تشخیص جمله، توضیحی داده نشده و یـا بـه اهمیت کادانس در جملات نیز اشاره‌ای نشده و تنها به نمایش برخی مفاهیم روی نمونـه‌هـا اکتفا شده است. هم‌چنین نویسنده در صفحه‌ی۲۵ برای «تفهیم بهتر مطالـب» نمونـه‌هـایی از آهنگ‌سازان غربی ارائه نموده ولی توضیحی کاربردی در ارتباط با مقایسه‌ی تحلیل موسـیقی غربـی و موسـیقی ایرانـی ارائـه نکـرده اسـت. دو نکتـه‌ی ابهـام‌برانگیزنیـز در صـفحه‌ی۲۷ به‌چشم می‌خورد؛ نکته‌ی اول این‌که نویسنده بیـان مـی‌دارد «بـیش‌تـر آثـار موسـیقی ایرانـی براساس ملودی‌های درآمد و گوشه‌های ردیف ساخته شـده‌انـد و نبایـد بـه آنهـا مثـل آثـار

قانون‌مند موسیقی کلاسیک نگاه کنیم». از این عبارت می‌توان چنین برداشت کرد که ملودی‌های گوشه‌های ردیف موسیقی ایرانی نمی‌توانند قانون‌مند باشند! شاید اگر تفاوت جنسِ قانون‌مندی در این دو نوع موسیقی بیان می‌گردید چنین شائبه‌ای ایجاد نمی‌شد.اگرچه در ادامه نیز اضافه کرده که «آهنگ‌های موسیقی ایرانی بنا به ذوق، سلیقه و احساس صادقانه‌ی آهنگ‌سازان ایرانی ساخته شده‌اند» و باز این شائبه ایجاد می‌شود که آیا آهنگ‌سازان اروپایی صادق نبوده و بدون ذوق، سلیقه و احساس به تصنیف قطعات موسیقی پرداخته‌اند؟! چنان‌چه پیش‌از این نیز ذکر شد این گمان قوی‌تر می‌شود که نویسنده احتمالاً مرزبندی‌هایی بین قاعده‌مندی و زیبایی قائل است. نکته‌ی دومی که در این صفحه قابل توجه است تفاوتی‌است که نویسنده بین بهره‌مندی و عدم بهره‌مندیِ موسیقی‌دان‌ها و آهنگ‌سازان ایرانی از اصول موسیقی آکادمیک متصور است و بدیهی دانسته که آهنگ‌سازانی همچون صبا،خالقی و وزیری از این اصول و دانش در آثار خود استفاده کرده‌اند و افرادی هم‌چون رضا محجوبی و مرتضی محجوبی از آن آگاه نبوده‌اند اما«عوامل بسط و پرورش موسیقی علمی را که بیش‌تر متکی به تکرارها و تقلیدها با تمهیدات مختلف است به‌کار برده‌اند.» حال سؤال این‌جاست که چگونه می‌توان به نحوه‌ی استفاده از دانش یا عدم استفاده از آن در هنگام ساخت اثر اطمینان داشت یا آن را بدیهی دانست؟ واقعیت این است که عمدتاً در هنگام ساخت اثر توسط یک آهنگ‌ساز کسی ناظر بر کار او نیست که به این آگاهی و دانایی برای قضاوت در این مورد دست یابد و تشخیص دهد که آهنگساز بر پایه‌ی اصول موسیقی آکادمیک اثری را خلق نموده یا صرفاً بر اساس ذوق و خلاقیت خود و یا حتی با توأمان کردن این دو عامل اثر خود را تصنیف می‌کند!

به طور کلی نمونه‌هایی که در بخش تکرار و تقلید با موارد شش‌گانه‌اش، ارائه شده نمونه‌های بسیار مناسبی هستند. این بخش از انسجام، انتظام و یکپارچگی تقریباً مناسبی برخوردار است و با توجه به این‌که اصل این مفاهیم از موسیقی اروپایی وام گرفته شده‌اند، نویسنده به شکلی خلاقانه با ارائه‌ی نمونه‌های موسیقی ایرانی،در بومی‌سازی این مفاهیم به‌خوبی عمل کرده است.

بخش آخر کتاب که با عنوان «فرم‌های معمول در موسیقی ایرانی» ارائه شده یکی از نقاط قوت این اثر است. این‌بخش آمیخته‌ای‌است از تجربیات نویسنده و تجمیع مطالب از منابع مختلف همراه با نکاتی تاریخی که با توجه به کمبود منابع در این دانشِ بومی، باید

منبعی باارزش تلقی شده و البته مبنایی باشد برای پژوهش‌های بعدی در این زمینه. اما به‌کارگیری اصطلاح «فرم» در عنوان این بخش برای آن‌چه توصیف شده، ناصحیح بوده‌است؛ چه‌بسا در واقع پیش‌درآمد، چهارمضراب، تصنیف، رنگ و قطعات آزاد یا اصطلاحاً ضربی را باید «گونه»های موسیقی ایرانی دانست. بنابراین با توجه به محتوای ارائه شده، بهتر بود نام‌گذاریِ این بخش به «شرح ویژگی‌های عمومی گونه‌های معمول در موسیقی ایران» تغییر پیدا می‌کرد و علاوه بر استفاده از اصطلاحِ «گونه» برای این قطعات، تمایز دو مفهوم «فرم» و «گونه» نیز تبیین می‌شد. برای این‌کار ارائه‌ی اطلاعاتی از فرم گونه‌های موسیقی قدیم ایران و البته فرم‌ها و گونه‌های موجود در موسیقی اروپایی نیز می‌توانست مفید باشد.

اما نکات قابل توجه دیگری نیز در این بخش وجود دارد؛ در قسمتِ مرتبط با «پیش درآمد» در صفحه‌ی۳۷ نویسنده چنین بیان می‌کند که «پیش‌درآمدهایی وجود دارند که فرازهای آن‌ها از چهار میزان کم‌تر و یا بیش‌تر است و بیش‌تر سازندگان این قبیل پیش درآمدها به اصول جمله‌بندیِ موسیقی واقف نبوده و ملودی خود را بنا به احساس خود ساخته‌اند.» باتوجه به توضیحاتی که پیش‌تر ارائه شد در واقع نمی‌توان به اظهاراتی از این دست با نگاه علمی وقعی نهاد.

تنها نمونه‌ی این قسمت که البته به خوبی نیز مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته، پیش درآمد بیات ترک از ابوالحسن صباست و دلیل گزینش این نمونه، «آگاهی صبا از اصول جمله‌بندی موسیقی» ذکر گردیده است. پیش‌تر نقدی که بر این دلیل وارد است عنوان شد اما جدای از این موضوع چون همان‌طور که نگارنده ذکر کرده این پیش‌درآمد با سایر پیش‌درآمدهای موجود تفاوت‌هایی دارد، بهتر بود اثری معمول‌تر (یا اصطلاحاً کلاسیک‌تر) از گونه‌ی پیش‌درآمد انتخاب می‌گردید تا با بررسی آن، درصد فراوانی عام‌تری از ویژگی‌های عمومی این «گونه» به‌دست داده شود؛ قطعه‌ای که بهتر از این نمونه، گونه‌ی پیش‌درآمدها را نمایندگی کند.

در صفحه‌ی ٤١ کتابکه به گونه‌ی«چهارمضراب» پرداخته شده، نکات قابل توجه و مهمی در خصوص وجه تسمیه‌ی واژه‌ی چهارمضراب بیان شده است. هم‌چنین از امتیازات دیگر این قسمت تعدد و تنوع نمونه‌ها و نیز توضیحات تکمیلی آن‌هاست. البته پس از ارائه‌ی چند نمونه که هم‌راستا با وجه تسمیه‌ی توضیح داده‌شده هستند، نمونه‌هایی نیز ارائه شده که «پایه»های استفاده شده در آن‌ها با وجه تسمیه‌ی عنوان شده سازگاری ندارند؛

برای مثال در صفحه‌ی۵۱ دو نمونه از آثار استاد صبا به نام‌های *کاروان* و *چهارمضراب سه‌گاه* آمده که دارای پایه‌ی زیبا و متنوعی توصیف گردیده‌اند اما درخصوص دلایلِ احتمالیِ تفاوت شکل پایه‌ها توضیحی داده نشده‌است.

در قسمت بعدیِ این مبحث، صفحه‌ی ٥٦ ذیل گونه‌ی«تصنیف»، رویکرد نویسنده در پرداختن به موضوع، به‌نوعی تاریخی‌تر بوده و با سایر بخش‌ها تفاوت‌های جالبی دارد. در ابتدا به سی لحن باربد که در منظومه‌ی خسرو و شیرین، اثر گنجوی آمده اشاره شده و در ادامه واژه‌های الحان و تصانیف معادل یکدیگر دانسته شده‌اند درحالی‌که معادل انگاشتن این‌دو، می‌تواند محل شک باشد؛ زیرا کاربرد اصطلاح تصنیف در رسالات قدیمی با معنایی که تصنیفِ امروزی دارد به سختی می‌تواند مترادف دانسته شود.

> اکنون شروع کنیم در بیان اصناف تصانیف و شروط و قواعد آنها را بیان کنیم تا ارباب عمل آنها را دستور سازند و بر آن قاعده سلوک کنند پس بباید دانست که اصناف تصانیف در این فن نُه است بر این موجب: ۱. نوبت مرتب ۲. بسیط۳. ضربین ٤.کل الضروب ٥.کل النغم ٦. نشید عرب ۷.عمل ۸ پیشرو ۹. زخمه. (مراغی ۱۳۸۸: ۲۷۲)

در موسیقی قدیم نام قطعات بر اساس فرم–گونه‌ها مشخص می‌شده‌اند، برخی بی‌کلام و برخی باکلام بوده‌اند.برای مثال اسم خاصِ «تصنیف» را برای نمونه‌های باکلامی هم‌چون «غزل»، «بسیط» یا «نقش» نمی‌نهاده‌اند.

در صفحه‌ی۵۹ نویسنده این چنین بیان می‌دارد که «در ساختن تصنیف نیز معمولاً تصنیف‌ساز از ردیف موسیقی ایران برداشت می‌کند ولی در انتخاب ریتم و میزان و ترکیب جملات آن کاملاً آزاد بوده و مطابق میل و سلیقه‌ی خود آن را به اتمام می‌رساند.» اما سؤال این‌جاست که در ساخت گونه‌های دیگراعم از چهارمضراب و پیش‌درآمد و غیره یا سایر قطعاتی که در موسیقی ایرانی ساخته می‌شوند مگرفرآیندی متفاوت از این طی می‌شود؟!

نویسنده در ادامه‌ی این مبحث، تجربیاتی از آهنگ‌سازی خویش را بیان نموده و برای نمونه چگونگی ساخت قطعه‌ای بر روی شعر «خوش به حال غنچه های نیمه باز» از فریدون مشیری را شرح داده است. بیان و توصیفِ این دست از تجربیات بسیار قابل توجه و مغتنم است وعلاوه بر جنبه‌ی آموزشی و انتقال تجربیات عملی،باید جنبه‌ی تاریخ‌نگارانه و ثبت وقایع در حوزه‌ی آفرینش در موسیقی ایرانی را نیز حائز اهمیت دانست.

در صفحه‌ی۷۵ این چنین عنوان شده که «بیش‌تر آهنگ‌های محلی در اصل تصانیف قدیمی هستند که ما سازندگان آن‌ها را نمی‌شناسیم.» اما مشخص نیست که مقصود نویسنده از تصانیف قدیمی چیست و با استناد به چه منبعی و با چه دلیلی این موضوع را مطرح نموده است.

در صفحه‌ی ۷٦ مرتبط با گونه‌ی «رنگ» نویسنده، نخست «اجرای کامل موسیقی سنتی» را مترادف «ردیف موسیقی» در نظر گرفته درحالی‌که این تعبیر صحیحی نیست و این‌دو متمایزند. سپس در ادامه بیان می‌دارد که «معمول این است که ابتدا پیش‌درآمد و بعد به ترتیب مقدمه یا درآمد و چهارمضراب و آواز و تصنیف و در خاتمه رنگ اجرا شود واین ترتیب در موسیقی ایرانی سابقه‌ی قدیمی دارد». تا این‌جا می‌توان دریافت که منظور نویسنده از «اجرای کامل موسیقی سنتی» همان ارائه‌ی «برنامه‌ی کامل رایج در موسیقی دستگاهی ایران» استکه به نوعی با فرم ترکیبی «نوبت» در مکتب منتظمیه شباهت دارد. اما در ادامه نقل قولی از شمس‌العلما آورده شده که محل مناقشه است؛ «قدما درآمد و آواز و تصنیف و رنگ را قول و غزل و ترانه و فروداشت می‌گفتند.» این‌که گونه‌های امروزی درآمد و آواز و تصنیف و غیره را معادل اجزای نوبت مرتب بدانیم جای شگفتی دارد! عجیب‌است اگر نویسنده که خود در رسالات عبدالقادر مراغی غور کرده و یکی از آثار مراغی را به زبان اجرایی امروز برگردانده و ارائه نموده، در این‌باره به رسالات عبدالقادر رجوع نکرده باشد! «اما نوبت مرتب؛ قدما چهار قطعه‌ی موسیقی را که آنها را با یکدیگر مناسبتی باشد در طرایق و جموع و ایقاع، نوبت مرتب گویند و آن در دور ثقیل اول یا ثقیل ثانی باشد یا ثقیل رَمَل یافاختی یا ترکی اصل و اگر در غیر از این ادوار نیز سازند یجوز و آن هم به حسب اقتضای ارادت مصنف است. و ابتدا و انتها در تلحین به یک آهنگ باید که باشد. وچهار قطعه‌ی نوبت مرتب را هر قطعه به اسمی مخصوص کرده‌اند بر این مثال: قطعه‌ی اول قول؛ ثانی، غزل؛ ثالث، ترانه؛ رابع، فروداشت. و در هر قطعه از قطعات اربعه شروط است که بدان شروط آن نوبت را مرتب گویند.» (مراغی ۱۳۸۸: ۲۷۲) «اما فروداشت؛ و آن باید که به قول شبیه باشد و شعر آن هم عربی باشد.» (همان: ۲۷۳) با توصیفاتی که از ویژگی‌های آن قطعات در رسالات عبدالقادر ذکر شده،یافتن وجوه اشتراک میان گونه‌های امروزی موسیقی ایرانی با اجزای آن نوبت بسیار دشوار می‌نماید!

در ادامه، رنگ در موسیقی ایرانی معادل همان موسیقی رقص دانسته شده که در خاتمه‌ی یک دستگاه یا آواز اجرا می‌شود. البته

محتمل است که اصطلاح رنگ ریشه در واژه‌ی هندی رَنگبهم (به سکون ب) به معنای «مکان رقص» داشته باشد. اَصطلاح رنگ‌محل (به سکون گ) نیز به «معنی اتاق مخصوص به تعیش» آمده است. نیز در توصیف «بشکن بشکن» گفته شده جشنی است که در آن اسباب رقص و راگ و رنگ مهیا باشد و این همنشینی «رنگ» با «راگ» که از اصطلاحات موسیقی هندی است، احتمال هندی تبار بودن اصطلاح رنگ را تقویت می‌کند. (خضرایی ۱۳۹۳: ٦٧)

سپس ابیاتی از حافظ و سعدی ارائه شده که ترکیب‌واژه‌ی«ضرب اصول» در آن‌ها استفاده شده و نویسندهنگاشته؛ «ضرب اصول یا رنگ اصول یکی از رنگ‌هایی است که هنوز هم در دستگاه شور در ردیف موسیقی ایرانی معمول است.» اما در واقع نمی‌توان تناظری قطعی بین ضرب اصول کنونی در دستگاه شور از ردیف موسیقی ایرانی و آنچه در ابیات مذکور آمده است برقرار دانست.

به نظر نمی‌رسد که این مصرعِ حافظ (به ضرب اصولم برآور زجای) اشاره‌ای به ضرب اصول به عنوان یک اصطلاح مرکب و دور یا گونه‌ای مشخص (مانند اصطلاح «ضرب‌القدیم») باشد، بلکه با توجه به یکی از مفاهیم «ضرب» یعنی «زدن» و «نواختن» و نیز تعریف «اصول» از مراغی، که هم‌عصر حافظ بوده، منظور از «ضرب اصول» در این مصرع نواختن دور یا قطعه‌ای موزون به طور کلی است نه نام دور یا قطعه‌ای خاص» (خضرایی ۱۳۹۳: ۷۳و ٧٤)

البته داستان دیگری هم در مورد این رِنگ وجود دارد؛ هم‌چنان که حسن مشحون نقل‌کرده یک شب کسی در خواب به علی اکبرخان فراهانی می‌گوید من رنگ اصول را که از قطعه‌های قدیم است به تو می‌آموزم و استاد در دل شب از خواب بیدار شده میان بستر تار را برداشته و آن را می‌نوازد و روز بعد این رنگ را به برادرزاده‌اش آقاغلام‌حسین می‌آموزد. (مشحون ۱۳۷۳: ٥٦٤)

درصفحه‌ی۷۸ کتاب آمده که «در پریودهای رنگ‌های قدیمی [...]دارای یک دور ریتمیک در درآمد و گوشه‌های مهم دستگاه می‌باشند» اما نویسنده توضیحی درباره‌ی اصطلاح «دور ریتمیک» نمی‌دهد! در صفحات ۸۰ و ۸۱نیز دو نمونه از ردیف که رنگ فرح و رنگ فرح‌انگیز نام دارند ارائه شده و اشاره‌ای نشده که چرا و چگونه این دو قطعه دارای دور ریتمیک هستند. البته این احتمال وجود دارد که نام رنگ فرح در دستگاه همایون برگرفته از دور ایقاعی فرح باشد. آن‌چنان‌کهدر رساله‌ی موسیقی نسیم طرب دور فرح کبیر

(تَنَن تَنَن تَن تَنَنَن) و صغیر (تَنَن تَنتَن تَنَنَن)آمده می‌توان شباهت‌هایی بین آن‌ها و انگاره‌ی ریتمیک اصلی رنگ فرح (تَنَ تَنَ تَن تَنن) شامل چهار هجای کوتاه و یک هجای بلند و یک هجای کشیده تصور نمود. (خضرایی ۱۳۹۳: ۷۷)

از ابتدای این قسمت تا صفحه‌ی۸۲ به رنگ‌های ردیف و تحلیل آن پرداخته شده و پس از آن رنگ‌های متأخرتر معرفی و تحلیل گردیده‌اند. اما از آن‌جایی که رنگ‌های خارج از ردیف تقریباً همگی الگوی ریتمیک مشخصی دارند بهتر بود به این الگوی نسبتاً مشخص اشاره می‌شد و تفاوت‌ها و تمایزهای موجود بین رنگ‌های ردیف و رنگ‌های دیگر تبیین می‌گردید.

قسمت آخر از این بخش مربوط به شبهِ گونه‌ی «قطعات آزاد» است.نکته‌ی قابل ذکر این است که علی‌رغم نمونه‌های خوبی که دراین قسمت آمده، نویسنده می‌توانست توضیحات و اشارات بیش‌تری مرتبط با موارد شش‌گانه‌ی تکرار و تقلید و یا بسط و گسترش‌های خلاقانه بر روی نمونه‌ها همچون برخی نمونه‌های پیشین ارائه نماید.

۵. نتیجه‌گیری

عنوان کتاب «فرم و آفرینش در موسیقی ایران» با توجه به محتوای آن می‌توانست باعناوینی هم‌چون «نگرشی برای فرم و آفرینش در موسیقی ایرانی»و یا «فرم و آفرینش در موسیقی ایرانی از دیدگاه فرهاد فخرالدینی» تدقیق گردد تا بیش‌تر با محتوای ارائه شده قابل انطباق باشد. چه‌بسا با توجه به ارجاعات متن و منابع ذکر شده در پایان کتاب، به‌نظر می‌رسد تأمین‌کننده‌ی پشتوانه‌های نظری در این اثر، بیش‌تر،ایده‌پردازی‌ها و تجربیات شخصی نویسنده به‌عنوان یک متخصصِ باسابقه و خوش‌نام در این زمینه بوده و کم‌تر از منابع مرتبط استفاده شده است. تشریح و تعریف واژگان و بیان ترمینولوژیِ آن‌ها نیز در این کتاب چندان مورد توجه نبوده و بسیاری ازواژگان تخصصیِ مورد استفاده در متن، توضیح داده نشده‌اند و حتی در قالب ترکیبات دیگری نیزهم‌چنان بدون شرح از آن‌ها یادشده و در برخی موارد هم تعریفی کلی و غیرکاربردی از آن‌ها ارائه گردیده‌است. در مجموع، محتوای آن‌چه در بخش آخر کتاب با عنوان «فرم‌های معمول در موسیقی ایرانی» ارائه شده یکی از نقاط قوت این اثر است؛ بخشی که آمیخته‌ای‌است از تجربیاتِ نویسنده و تجمیع مطالب از منابع مختلف که البته حاوی نکاتی تاریخ‌نگارانه نیز هست. با توجه به

کمبود منابع در این دانشِ بومی، این‌کتاب منبعی باارزش تلقی شده و می‌تواند زمینه‌ساز پژوهش‌های بعدی در این حوزه‌ی تخصصی باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. در شرح درس مصوب وزارت علوم، هدف این درس این‌چنین بیان شده است: «آفرینش در زمینه ی موسیقی ملی ایران با تلاش برای دستیابی به نوآوری‌های هنری در حد نیازهای کلی بافت این نوع از موسیقی.»

۲. کتاب‌هایی که مشخصاً به موضوع فرم می‌پردازند از جمله کتاب «فرم موسیقی» (اسپاسبین ۱۳۸۹) ترجمه‌ی مسعود ابراهیمی و یا کتاب‌هایی که در ارتباط با آهنگ‌سازی نوشته شده‌اند و در بخشی از آن ها به مقوله‌ی «فرم» پرداخته شده، مانند کتاب «آموزش آهنگ‌سازی» (هوارد ۱۳۸۳) ترجمه‌ی هوشنگ کامکار، می‌توانند منابع خوبی در این زمینه باشند.

۳. کتاب «مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی» (آزاده‌فر ۱۳۹۵) نیز منبع قابل توجهی در این زمینه است که البته در زمان نگارش کتابی که مورد نقد است هنوز چاپ نشده بوده است.

کتاب‌نامه

آزاده‌فر، محمدرضا(۱۳۹۵).*مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی*، چاپ اول،تهران:نشر مرکز.

اسپاسبین، ایگور ولادیمیروویچ (۱۳۸۹).*فرم موسیقی*، ترجمه‌ی مسعود ابراهیمی، چاپ اول، تهران:نشر هم‌آواز.

باس، جولیو(۱۳۷۳). *ملودی و شیوه‌ی ساختن آن*، ترجمه‌ی مرتضی حنانه، چاپ اول،تهران:انتشارات چنگ.

پاکرو، فاطمه و کمالی اصل، شیوا(۱۳۸۳). *زیباشناسی شعر فارسی*، چاپ اول،تهران:نشر روزگار.

خالقی، روح‌الله (۱۳۷۰). *نظری به موسیقی*، چاپ سوم، تهران: ناشر فرخ خالقی.

خضرایی، بابک (۱۳۹۳). «درباره‌ی رِنگ»، شماره‌ی ٦٦، تهران: نشر ماهور.

شورای عالی برنامه‌ریزی، (۱۳۷۸).*مشخصات کلی برنامه و سرفصل دروس دوره‌ی کارشناسی ارشد نوازندگی ساز ایرانی*، وزارت فرهنگ و آموزش عالی، مصوب ۱۳۷۸/۷/۲۵.

فخرالدینی، فرهاد(۱۳۹٤).*فرم و آفرینش در موسیقی ایران*، چاپ اول، تهران: نشر معین.

محمدی، محمدحسین(۱۳۸۷). *بلاغت*، چاپ اول، تهران:نشر زوار.

مراغی، عبدالقادربن غیبی حافظ(۱۳۸۸). *جامع الالحان*، ویرایش بابک خضرایی، چاپ اول، تهران:نشر فرهنگستان هنر.

مشحون، حسن(۱۳۷۳).*تاریخ موسیقی ایران*، چاپ اول، تهران: نشر سیمرغ با همکاری نشر فاخته.
منصوری، پرویز(۱۳۸۸).*تئوری بنیادی موسیقی*، چاپ سی‌اُم، تهران: نشر کارنامه.
ناصری، فریدون(۱۳۷۱–تیرماه). «مروری بر تألیفات موسیقی در ایران (به مناسبت انتشار کتاب تئوری بنیادی موسیقی)»، مجله‌ی فرهنگی هنری کلک، شماره‌ی ۲۸، تهران: نشر *کلک*.
وحیدیان‌کامیار، تقی(۱۳۸۳).*بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناختی*، چاپ اول، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها
هوارد، جان(۱۳۸۳).*آموزش آهنگ‌سازی*، ترجمه‌ی هوشنگ کامکار، چاپ اول،تهران: انتشارات افکار.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی