صفحات ۲۵ - ۴۵
فصلنامه علمی - ترویجی مطالعات هنرهای زیبا • دوره ۲، شماره ۴، تابستان ۱۴۰۰

بحثی پیرامونِ تناسباتِ اجرایی و موسیقایی: از ضرورت و شِکَرد تا همرَاهی با زمانه

رامتین نظری‌جو*[۱]

۱. کارشناس ارشد موسیقی (نوازندگی ایرانی)، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده

در پژوهش حاضر، تلاش شده است تا چشم‌اندازی از انواع گوناگون تناسبات اجرایی در موسیقی ایرانی، مبتنی بر رساله‌ها و متون قدیمی، ارائه شود و هم‌چنین، تغییر و تحولی که تناسبات اجرایی در دورهٔ معاصر پیدا کرده‌اند، ذکر شود. به طور خلاصه، می‌توان گفت به نظر می‌رسد در زمان‌های گذشته، رعایت تناسبات اجرایی یک ضرورت موسیقایی/اجرایی بوده و رفته‌رفته در دوران معاصر، تبدیل به یک شگرد گردیده و حتی رعایت برخی از تناسبات، به کلی منسوخ شده است. هم‌چنین، در دورهٔ معاصر، تناسبِ اثر موسیقایی با وضعیت اجتماعی، جلوه‌ای دیگر از این تناسبات است که رعایت آن، دغدغهٔ برخی موسیقی‌دانان معاصر بوده است. در این مقاله با نگاهی مروری بر آرای مطرح‌شده در برخی رسالات موسیقی و نیز ارائهٔ شواهد و نمونه‌هایی از دوران معاصر، این تناسبات اجرایی شرح داده شده‌اند.

پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

مناسب‌خوانی، تناسباتِ اجرایی، موسیقی کلاسیک ایرانی، نوازندگی، آوازخوانی

*نویسندهٔ مسئول: ramtinnazarijou@gmail.com

مقدمه

یکی از جالب‌توجه‌ترین و مهم‌ترین وجوهِ موسیقی ایرانی، وجود ظرایف و جزییات فراوانی است که همواره در اجرای برجسته‌ترین مجریانِ این موسیقی، چه نوازنده و چه خواننده، می‌توان یافت. این جزییات، از جنبه‌های مختلف بوده و در آواز و ساز می‌تواند متفاوت باشد (که چنین نیز هست) و اساساً مشکل‌ترین بخشِ آموزش موسیقی ایرانی به یک هنرجو، یاد دادنِ همین جزییات و ظرایف است که عموماً نمی‌توان آنها را سر کلاس آموخت بلکه نیاز به صرف وقتِ بسیار و داشتنِ تجربهٔ روزافزون است و به عبارت دیگر، مقوله‌ای نیست که بتوان آن را در مدتی کوتاه آموخت و یاد داد. شاید یکی از جالب‌ترین جزییات اجرایی موسیقی ایرانی، رعایت و وقوف بر یک سری تناسباتی است که در این مقاله، آنها را «تناسبات اجرایی و موسیقایی» نامیده‌ایم. این تناسبات، چنان‌که از رسالات قدیمی برمی‌آید، هم در آوازخوانی و هم در نوازندگی، مواردی بوده‌اند که رعایت‌شان به مجریان توصیه شده و به نوعی، جزو ملزومات یک اجرایِ درست و صحیح عنوان شده‌اند. در دوران معاصر نیز تناسبات اجرایی‌ای وجود داشته‌اند که به نوعی، دست‌کم از دید نگارنده، میراثِ مواردی هستند که در رسالات قدیمی، عنوان شده‌اند. البته در طول قرن‌ها و گذر زمان، تغییراتی در اهمیت و چگونگی این تناسباتِ اجرایی صورت پذیرفته و حتی برخی از آنها، دیگر در دورهٔ معاصر، تقریباً در اجرای موسیقی کلاسیک ایرانی منسوخ شده‌اند ولی، با این حال، می‌توان هم‌چنان توصیه به رعایتِ تناسبات اجرایی را در دورهٔ معاصر سراغ گرفت. باید گفت که در دورهٔ معاصر، بیش‌ترِ این تناسبات اجرایی برای آوازخوانان و آوازخوانی عنوان شده است؛ چرا که در آواز، علاوه بر موسیقی، با شعر نیز روبرو هستیم و در نتیجه، انتخاب شعر به امری مهم بدل گشته و هم‌چنین به سبب شرایط اجتماعیِ جدیدی که در دورهٔ معاصر شکل گرفته، شاهد این هستیم که رعایت تناسباتی جدید، دغدغه‌مندی بخشی از موسیقی‌دانان شده است.

آواز ایرانی، یکی از اصلی‌ترین و مهم‌ترین جلوه‌گاه‌های موسیقی کلاسیک ایرانی به شمار می‌رود و اهمیت و جایگاه آواز در این موسیقی بر کسی پوشیده نیست. ارتباط این هنر با شعر و ادبیات فارسی (به ویژه ادبیات کلاسیک)، بر اهمیت این هنر افزوده است؛ چراکه شعر فارسی، به عنوان یکی از مهم‌ترین میراث فرهنگی ایران (و حتی جهان)، در طول زمان، همواره به دلایل گوناگون، سیطرهٔ بسیاری بر ابعاد فرهنگی و هنری ایران از جمله موسیقی و آوازخواندن، داشته و دارد. این پیوند و ارتباط شعری، در آوازخوانی همواره چالش‌های خاصی را برای یک خواننده به همراه داشته و در قضاوت و ارزیابی یک آوازخوان و خواننده، تأثیر به سزایی داشته است؛ بدین معنی که یک خواننده و آوازخوان خوب در موسیقی کلاسیک ایرانی، جدای داشتنِ مهارت و شناخت موسیقایی، می‌بایست شناخت خوبی از شعرِ فارسی نیز داشته باشد. به عبارت دیگر، یک آوازخوان، صرفِ داشتنِ شناخت کافی از ردیف، صدایی خوب، قوی و پرتحریر، نزد اهل فن نمی‌تواند یک خوانندهٔ برجسته قلمداد شود و همواره شناخت و احاطهٔ ادبی و شعری وی در این ارزیابی دخیل بوده و هست. در این مقاله، سعی بر تبیین و توضیح یکی از مهم‌ترین چالش‌های اجرایی یک خواننده، یعنی رعایت برخی تناسبات اجرایی شده تا بتوان روند اهمیت آن را از گذشته تاکنون پی گرفت. این چالش، امروزه دیگر آن‌چنان مد نظر خوانندگان و آوازخوانان نیست و عملاً یک رکن اصلی در انتخاب شعر، آن‌طور که در گذشته بیش‌تر بر آن تأکید می‌شده، به حساب نمی‌آید. کوشش نگارنده بر این بوده تا در این مطلب، در حد توان خود، میزان اهمیت این چالش را از گذشته تاکنون بررسی کند و برای روشن‌تر شدنِ موضوع، نمونه‌هایی از آن بیاورد. البته در طول مقاله خواهیم دید که رعایت این تناسبات اجرایی، فقط برای خوانندگان نبوده و به نوازندگان نیز توصیه‌هایی شده است؛ با این وجود، باید اذعان کرد که در دورهٔ معاصر، خوانندگان بیش از نوازندگان، به اصطلاح، طرفِ صحبت این بحث‌ها قرار گرفته‌اند. برای این منظور، ابتدا به معرفیِ انواع تناسبات اجرایی می‌پردازیم. به چند رسالهٔ قدیمی رجوع و سعی شده تا با مرور نظرات و آراء این رسالات دربارهٔ تناسبات اجرایی، به یک چشم‌انداز روشن دست یابیم. طبیعتاً رسالات زیادی وجود دارند که می‌توان آنها را بررسی نمود اما، به سبب اختصار و محدودیت نوشتار، به چند رساله بسنده شده است. سپس تلاش شده تا تناسبات اجرایی و نحوهٔ تغییرات و نیز عوامل مؤثر و دخیل در این تغییرات در دورهٔ معاصر، تبیین شوند تا بتوان دریافت چه تناسباتی در دورهٔ معاصر مد نظر مجریان موسیقی کلاسیک ایرانی بوده و اساساً بتوان یک مقایسه میان آنچه در گذشته و آنچه در دوران معاصر مدنظر بوده، در دست داشت.

انواع تناسبات اجرایی

بررسی‌های نگارنده نشان می‌دهد که این تناسب از چهار حیث بوده است:

الف. تناسب مایهٔ اجراییِ موسیقی از نظر تطابق با فضای عاطفیِ شنونده و شعر انتخابی؛

ب. تناسب شعر انتخابی با موقعیت مکانی اجرا؛

ج. تناسب مایهٔ اجرایی با موقعیت زمانی اجرا؛

د. تناسب محتوای موسیقایی با اهل مجلس و جایگاه اجتماعی و ویژگی‌های فیزیکی‌شان.

در ادامه، به بررسی هر یک از این موارد پرداخته خواهد شد.

۱) تناسب مایهٔ اجرایی از نظر تطابق فضای عاطفیِ شنونده و شعرِ انتخابی

این نوع تناسب را می‌توان از مواردی دانست که هنوز برخی موسیقی‌دانان بر آن تکیه می‌کنند و رعایت آن را، به ویژه برای یک خواننده، مهم می‌شمارند. این امر، در واقع از آن جهت است که بسیاری برای آوازها و مُدهای گوناگون یک فضای عاطفی قائل‌اند و در نتیجه، به فراخور فضای عاطفی مُد انتخابی برای آواز، می‌بایستی که شعر انتخابی نیز از لحاظ محتوای عاطفی با مُدِ انتخابی، هم‌خوانی داشته باشد و به اصطلاح، انتخاب شعر بایستی با توجه به محتوای موسیقایی صورت بپذیرد (کیانی ۱۳۹۳، ۸۳). البته این موضوع به نوعی در نوازندگی نیز مطرح بوده؛ بدین معنی که مقام اجرایی از نظر عاطفی می‌توانسته در شنونده و مخاطب، احساسات خاصی را برانگیزد و به عبارتی، تناسبی حسی/ عاطفی را میان مجری و شنونده ایجاد کند. به عنوان مثال، عبدالقادر مراغی در جامع‌الالحان به این موضوع اشاره کرده و بیان داشته که هر مُد و آهنگی، دارای تأثیر خاص خود بوده و برخی غمناک، برخی طربناک، برخی مهیج و برخی نیز آرامش‌بخش‌اند. او سپس مقام‌ها، آوازها و شعبه‌ها را بر اساس حالت عاطفی‌ای که در انسان ایجاد می‌کنند، به صورت زیر در نظر می‌گیرد:

الف. قدرت، شجاعت، شادی: راست، نوروز، عراق، اصفهان، نوروز اصل، کردانیا، زاولی؛

ب. غم‌انگیز: بزرگ، زیرافکند، راهوی، گواشت، شهناز، حصار، همایون، مبرقع، بسته‌نگار، صبا، نوروز عرب، رکب، اصفهانک، روی عراق؛

ج. حیرت، ذوق: حجازی، حسینی، زنگوله، مائه (مایه)، سلمک، نهفت، نوروز بیاتی، دوگاه، عزال، اوج، خوزی (رحمانیان، ۱۳۹۷، ۲۰۹).

فرصت‌الدولهٔ شیرازی نیز به تأثیر از رسالات موسیقی قدیم، روی این امر تکیه دارد: «کلام در تأثیر نغمه‌هاست. بدانکه در نفوس به اختلاف هر آوازی را تأثیری هست که چون به مقام خود تلحین کنند اثر کلی از آن ظاهر شود» (۱۳۷۵، ۱۷). او در ادامه برای مُدهای مختلف، تأثیراتی چون شجاعت، لطافت، شوق و ذوق، حزن و اندوه و سستی برمی‌شمرد که بی‌شباهت به دسته‌بندی مراغی نیست (همان).

در کتب ادب فارسی نیز حکایت‌ها، روایت‌ها و داستان‌های مشهوری از تأثیر عاطفی موسیقی، که به نوعی دلالت بر این دارد که مُدهای مختلف، فضای عاطفی خاصی دارند، وجود دارد. شاید مشهورترینِ این روایت‌ها، دادن خبر مرگ شبدیز، اسب محبوب و مورد علاقهٔ خسرو پرویز، توسط باربد باشد. باربد با نواختنِ آهنگی، خبر مرگِ شبدیز را به خسرو پرویز می‌دهد و آن پردهٔ اندوهبار را پردهٔ «شبدیز» که یکی از ۳۰ پردهٔ موسیقی باربد بوده [۱]، نام نهادند (خان‌محمدی و زارعی، ۱۳۹۳، ۱۴۳-۱۴۲). رعایت تناسب میان ملدی یا لحن و تأثیری که از نظر عاطفی می‌توانسته بر شنونده بگذارد، باعث شده که برخی رسالات قدیمی یک تقسیم‌بندی از الحان بر همین مبنا داشته باشند.

هومان اسعدی در این باره می‌نویسد:

از این دیدگاه، انواع الحان را می‌توان به سه دستهٔ اصلی تقسیم نمود: «الحان مُلذّه»، الحانی هستند که از شنیدن آنها لذت و فرح و آسایش حاصل می‌شود و بیش از این تأثیری در نفس ندارند؛ «الحان مُخَیّله»، علاوه بر لذت و فرح در نفس تخیلات و تصوراتی پدید می‌آورند و اموری را محاکات (بازنمایی) می‌کنند که در نفس منقوش می‌گردند؛ «الحان انفعالیه»، الحانی ملهم از انفعالات و احوال نفسانیِ لذت‌آور یا رنج‌آورند که می‌توانند موجب حدوث یا زوالِ آن حال گردند. نوع نخست هنگامی استفاده می‌شود که طلب راحت و آسایش شود، نوع دوم در مواضعی که اشعار و برخی از انواع خطابه‌ها مدنظر باشد، و قسم سوم در مواضعی که ایجاد یا ازالهٔ انفعالی مطلوب باشد. در انسان الحانی طبیعی محسوب می‌شوند که حداقل یکی از این تأثیرات را داشته باشند. اگرچه کامل‌ترین و مؤثرترین لحن آن است که هر سه در آن جمع گردند. (اسعدی، ۱۳۸۰، ۶۴-۶۳)

رعایت این تناسب، در تعزیه نیز که در اواسط دوران قاجار بسیار رونق یافته بود، یکی از موارد مهمی بوده که در اجرا می‌بایست رعایت می‌شده است. عبدالله مستوفی دربارهٔ تناسب میان گوشه‌ها و مُدهای اجرایی تعزیه‌خوانان و بازیگران و اشعار هر نقش، خاطرنشان می‌شود:

در وقعه‌ها هم خیلی پایبندِ صحت مطالب نبودند و بیشتر جنبه‌های حزن‌آور قضیه را رعایت کرده و در آنها صنعت شعری و بدیعی به‌کار می‌بستند. بازیگران نقش خود را، که با شعر نوشته شده بود، از روی نسخه‌ای که در دست داشتند به آواز می‌خواندند و هر نقشی آواز خود را داشت. حضرت عباس باید «چهارگاه» بخواند، حر «عراق» می‌خواند، شبیه عبدالله‌بن‌حسن که در دامنِ شاه شهیدان به درجهٔ شهادت رسیده و دست قطع‌شدهٔ خود را به دست دیگر گرفته گوشه‌ای از آواز «راک» را می‌خواند که به همین جهت آن گوشه به «راک عبدالله» [۲] معروف است و زینب کبرا می‌خواند. اگر در ضمن تعزیه، اذانی باید بگویند، حکماً به آواز کُردی بود. در سؤال و جواب‌ها هم رعایت تناسب آوازها با یکدیگر شده. مثلاً اگر امام با عباس سؤال و جوابی داشت و امام «شور» می‌خواند، عباس هم باید جواب خود را در زمینهٔ «شور» بدهد. فقط مخالف‌خوان‌ها اعم از سرلشکران و افراد و امرا و اتباع با صدای بلند و بدون تحریر، شعرهای خود را با آهنگ اشتلم و پرخاش ادا می‌کردند. در جواب و سؤال با مظلومین هم همین رویه را داشتند و با وجود این اشعار

مخالف‌خـوان و مظلوم‌خوان در سـؤال و جـواب باید حیث بحر و قافیه جـور باشـد، ولـی تمـام قافیـه و بحـر اشـعار یک تعزیـه غیـر از موارد سـؤال و جواب یکی نبود. (مسـتوفی، ۱۳۹۵، ج ۱: ۴۲۵-۴۲۴) (تأکید بـر برخی کلمات، از نویسـندۀ پژوهش حاضر اسـت).

عنایـت‌الله شـهیدی، از سرشـناس‌ترین تعزیه‌پژوهـان ایـران، نیـز بـه تناسـب میـان مایـۀ اجرایی با نقش بازیگـران در تعزیه اشـاره نموده و رعایـت این تناسـب را، به ویژه از دورۀ ناصرالدین‌شـاه قاجـار، به عنوانِ یـک «رویۀ هنـری» عنـوان می‌کند:

تعییـن و انتخـاب گوشـه‌ها و آهنگ‌هـای خـاص بـرای هـر یـک از شـخصیت‌های تعزیـه، به‌طوری‌کـه هـر تعزیه‌خـوان به‌اقتضـای نقش خـود در مـوارد معین آوازها را در مایه و آهنگ خاصی بخواند، به‌تدریج و بـر اثـر تکـرار و تجربـه و ابتـکار تعزیه‌خوانان و اسـتادان موسـیقی و موسیقی‌شناسـان پدیـد آمـد. بعدها این نـوع آوازه‌خوانی سرمشـق و، به‌اصطـلاح، «رویـۀ هنـری» و موسـیقایی بـرای تعزیه‌خوانـان بعـدی شـد. ایـن تحـول و دگرگونـی در تعزیه‌خوانی‌ها، به‌احتمـال نزدیک به یقیـن، از دورۀ قاجـار، به‌خصـوص از زمان ناصرالدین‌شـاه آغـاز گردید. (شـهیدی، ۱۳۸۰، ۴۳۶)

شهیدی در ادامه می‌نویسد:

از ایـن رو تعزیه‌سـازان و تعزیه‌گردانـان گوشـه‌ای را بـرای نشـان‌دادنِ حالـت غـم توأم با دلـداری و امید، گوشـۀ دیگری را بـرای بیان حالتِ سـرگردانی و پریشـانی و گوشه‌ای را برای نمایاندن حالت دوری و فراق انتخـاب می‌کرده‌انـد. همچنیـن تعزیه‌خـوان در نقـش هر شـخصیت نمی‌توانسـت هـر نـوع آوازی را بخوانـد؛ همان‌گونه کـه مخالف‌خوانان نمی‌بایسـت اشـعار را بـا آواز بخواننـد. زن‌خوانـان و بچه‌خوانـان تعزیه نیز نمی‌توانسـتند مثـلاً در ماهور، راسـت‌پنجگاه، حُـدی و پهلوی، که نشـان‌دهندۀ صلابـت و مردانگـی و دلاوری اسـت، آواز بخواننـد. لیکن در ایـن مقام‌هـا و دسـتگاه‌ها گوشـه‌های نسـبتاً ملایم یـا غم‌انگیز نیز هسـتند کـه مناسـب با شـخصیت زن‌خـوان یـا بچه‌خوان می‌باشـند، از سـوی دیگـر نـوع آهنـگ و آوازی کـه تعزیه‌خـوان می‌خواند نه‌تنها به‌شـخصیت نمایشـی او در تعزیه، بلکـه تا اندازه‌ای بـه مضمون گفتار و نـوع واقعـه‌ای کـه روی مـی‌داد، ارتبـاط می‌داشـت. مثـلاً در تعزیـۀ «شـهادت عبـاس»، هنگامـی کـه شـمر بـه پشـت خیمۀ عبـاس(ع) می‌آمـد و بـا فریـاد و خطـاب حـود آن حضـرت را فرامی‌خوانـد و یـا از خـواب بیـدار می‌کرد، شـبیه عباس اشـعاری را در راسـت‌پنجگاه یا ماهـور و گاهـی در چهـارگاه می‌خوانـد. هر یک از مقام‌ها، متناسـب با وزن و مضمون اشـعار انتخاب می‌شـد. (همان، ۴۳۸) (تأکید بر برخی کلمـات، از نویسـندۀ پژوهش حاضر اسـت).

امـا شـاید بتوان یکـی از جالب‌تریـن و در عین حـال، مهم‌ترین منابع در رعایـت این نوع تناسـب را کتاب بحورالالحان نوشـتۀ فرصت‌الدوله شـیرازی دانسـت. این کتاب، که پیش‌تر اشـاره‌ای به آن شـد، در واقع، رسـاله‌ای در بـاب علـم موسـیقی ایرانـی و نسـبت آن با عروض اسـت کـه در دورۀ قاجاریـه نوشـته شـده اسـت (شـیرازی، ۱۳۷۵، هیجده). بخـش عمـده و مهمـی از ایـن کتـاب، مربـوط بـه اشـعاری اسـت که برای دسـتگاه‌ها، آوازها و گوشـه‌های مختلف، مناسـب عنوان شـده‌اند و عمـلاً می‌تـوان گفـت کـه ایـن کتـاب در ایـن زمینـه به مانندِ یک جُنـگ اسـت. مثلاً نوشـته شـده کـه: «این غـزل را به آواز چهـارگاه یا راسـت‌پنجگاه بخواننـد» (همـان، ۱۳۹) یـا «ایـن غزل بـه نغمۀ ترک و قطـار تـرک یـا کُـرد و قطار کـرد جان‌گداز اسـت» (همـان، ۱۵۷) و نمونه‌هـای فراوانـی از ایـن دسـت. نکتۀ مهمـی که بایـد در این زمینه بـه آن توجه داشـت این اسـت کـه این رسـاله در زمان قاجـار (تقریباً اواخـر قاجاریـه) نوشـته شـده و اینکـه به رعایـت این تناسـب اجرایی تـا بـه این حـد تکیه شـده، نشـان‌دهندۀ این موضـوع می‌تواند باشـد کـه رعایت این تناسـب حتـی در دورۀ قاجاریه اهمیت داشـته اسـت. درسـت اسـت کـه فرصت‌الدوله برخی از رسـالات قدیمـی را خوانده و بـه نوعـی آنهـا را منبع خود قـرار داده و بدیهی هم هسـت کـه از آنها تأثیـر گرفتـه، اما باید پذیرفت که تأکید او بر گزینش شـعر مناسـب با مُـد یـا آواز انتخابی، نشـان‌دهندۀ این اسـت که هم‌چنـان، رعایت این تناسـب اجرایـی، دسـت‌کم، میـان برخـی موسـیقی‌دانانِ دورۀ قاجـار امـری مهم تلقی می‌شـده اسـت.

۲) تناسب شعر انتخابی با موقعیتِ مکانی اجرا

شـاید بتـوان تناسـب شـعر اجرایـی بـا موقعیـت مکانـی اجـرا را در خاطـره‌ای جالـب از علی تجویـدی، آهنگسـاز و نوازنـدۀ ویلن، تبیین کـرد. تجویـدی خاطرنشـان می‌کند کـه در ایام جوانی بـه منزل یکی از دوسـتان ثروتمنـد خـود، کـه بـه تازگی خانـه‌ای زیبا سـاخته بوده، دعـوت می‌شـود و همـراه یکـی از خواننـدگان به دیـدار او مـی‌رود:

مـن هم بـرای اینکه به مجلس صفای دیگـری بدهم به خواننده گفتم که برنامه‌ای داشـته باشـد و شـعری متناسـبِ حال و هوای مجلس و مرتبـط بـا خانۀ تازه‌سـاز بخواند. شـروع کردیـم و خواننده زیـر آواز زد و خوانـد: «هـر کـه آمـد عمارتی نو سـاخت/ رفـت و منزل بـه دیگری پرداخـت.» صاحب‌خانـه چـه حالی شـد، بمانـد. بیچاره رو تـرش کرد و بـا قیافـۀ برافروختـه گفـت: «ای‌والله، معنـی **مناسـب‌خوانی** را هم فهمیدیـم». این اسـت که می‌گویم خواننده باید سـواد داشـته باشـد. بایـد بفهمـد معنـی آنچـه کـه می‌خوانـد چیسـت و بار معنوی شـعر در کجـا نهفتـه اسـت. (حریـری، ۱۳۷۰، ۱۰۰-۹۹) (تأکیـد بـر برخی کلمـات، از نویسـندۀ پژوهش حاضر اسـت).

ایـن تناسـب، اساسـاً بـه مـکانِ برگـزاری اجرای موسـیقی ربـط دارد. در واقـع، در ایـن نـوع تناسـب حتمـاً بایـد اشـاره‌ای بـه مـکان اجرا و ویژگی‌هایـش (مثـلاً اینکه آن مکان متعلق به فردی خاص یا مشـهور اسـت یـا اینکه مکانـی تاریخی اسـت و رویدادهای تاریخـی مهمی در آن اتفـاق افتـاده و...) در شـعر انتخابـیِ آوازخوان وجود داشـته باشـد.

البتـه بایـد تذکـر داد که در رسـالات مـوردِ بررسـیِ این مقالـه، دربارهٔ ایـن نـوع تناسـب، بحـث جداگانه‌ای نشـده اسـت و رسـالات، آن‌گونه کـه دربـارهٔ مـوارد ۱، ۳ و ۴ بـه تفکیـک سـخن گفته‌انـد، در ایـن باره صحبـت نکرده‌انـد. شـاید از نظر قدما، این نوع تناسـب می‌توانسـته با ملاحظاتـی، زیرمجموعـهٔ یکـی از ایـن موارد قـرار بگیرد یا شـاید هم اساسـاً بـه داشـتنِ چنین تناسـبی قائـل نبوده‌اند کـه از دیـدِ نگارنده چنـدان محتمل نیسـت. رعایت این تناسـب در دورهٔ معاصـر، در واقع، همـان مناسـب‌خوانی در نظـر گرفتـه شـده و از همیـن روسـت کـه می‌تـوان بـرای ایـن تناسـب، شـواهد و نمونه‌هـای نسـبتاً متأخرتری بیـان کـرد؛ چنان‌چـه نمونـهٔ بـالا نیز مبیـن همین موضوع اسـت.

۳) تناسـب محتـوای موسـیقایی با موقعیـت زمانی اجرا

ایـن تناسـب یکـی از تناسـب‌های اجرایی مـورد نظر رسـالات قدیمی بـوده و اساسـاً تناسـبی موسـیقایی ـ زمانـی اسـت. ایـن زمـان در رسـالات و فرهنگ‌هـای گوناگون، تقسـیم‌بندی‌های متفاوتی داشـته اسـت. برخـی بـر تناسـب میان موسـیقی با برج‌هـای فلکـی، برخی با روزهـای هفتـه و برخی با روزهای سـال و برخی نیز بـا اوقاتِ مختلف شـبانه‌روز تأکیـد داشـته‌اند. بـه نظـر می‌رسـد ایـن تناسـبِ اجرایـی، سـابقه‌ای طولانـی داشـته و نمونه‌هایـی از آن در سـایر فرهنگ‌ها نیز دیـده می‌شـود. از جملـه می‌توان بـه کاربـرد نظام‌منـدِ مُدهـا در طول سـال آیینـی و «اوکتواکو»هـا یا سـیکلِ هشـت هفته‌ای در کلیسـای بیزانسـی که ریشـه در کلیسـای سـوریه‌ای در اوایل قرن ششم داشت و توسـط یحیـای قدیـس اهـل دمشـق (حـدود ۷۰۰ - ۷۶۰ میلادی) اقتبـاس و تألیـف شـده بود، اشـاره کـرد. سـرودهایی کـه از عید پاک شـروع می‌شـدند و در مجموع، هشـت هفتـه طول می‌کشـیدند و هر هفتـه، اختصـاص بـه آهنگ‌هـا و سـرودهایی داشـت کـه در یـک مُد کلیسـایی سـاخته شـده بودنـد و بدین ترتیـب، در هر هفتـه یک مُد، مبنـای اصلـی آهنگ‌ها و سـرودها قـرار می‌گرفت (آبراهـام، ۱۳۸۰، ج ۱: ۱۰۶).

بـه نظر می‌رسـد این تناسـب در فرهنگ ایرانی نیـز از قدمتی طولانی برخـوردار اسـت. شـاهد ایـن موضـوع ۳۰ لحـن منسـوب بـه باربـد، موسـیقی‌دان شهیر دوران خسـرو پرویز است که در ادب فارسی بسیار از آن سـخن رفته اسـت. گفته شـده کـه باربد برای هـر روز هفته، هر روز مـاه و هر روز سـال، آهنگی سـاخته بـوده: ۷ خسـروانی، ۳۰ لحن و ۳۶۰ دسـتان؛ البتـه ۳۰ لحـن باربـد از آن دو گـروه دیگر مشـهورتر اسـت (تهماسـبی، ۱۳۹۷، ۴۴۶). مـا اطلاعات دقیـق، کامل و جامعی از ملودی‌هـا و ویژگی‌هـای موسـیقایی ایـن الحـان نداریـم و صرفاً نام ایـن الحـان در برخـی منابع ادبی و شـعر شـعرا (مثـلاً نظامـی) آورده شـده امـا می‌تـوان با احتمـال خوبی ایـن را گفت که ایـن ملودی‌ها و الحـان، هرچـه بوده‌اند، می‌بایسـتی از نظـر زمانی با روزهـای گوناگون مـاه ارتباطـی می‌داشـتند. حال این ارتبـاط چه بوده، اطـلاع دقیقی از آن در دسـت نیسـت ولی می‌توان گفت که رعایت تناسـب موسیقایی ـ زمانـی، مـد نظـر باربـد بوده اسـت. غـرض از ذکـر این موضـوع این بـود کـه نشـان دهیم بـه نظر می‌رسـد این تناسـب اجرایی سـابقه‌ای طولانـی در فرهنگ ایرانی داشـته اسـت.

اینکه در گذشـته، تأکید بسـیاری بر توافق و تناسـب موسیقی اجرایی بـا برج‌هـای فلکـی و کلاً وضعیـت نجومـی آسـمان شـده اسـت، از نمونه‌های این تناسـب اسـت. بـه طوری‌که بـرای مقامـات دوازده‌گانه موسـیقی، عـلاوه بر داشـتن توافق با طبایـع چهارگانه، داشـتنِ توافق و تناسـب بـا برج‌هـای دوازده‌گانـهٔ معـروف نیـز مـد نظـر بوده اسـت (بکـری، ۱۳۸۲، ۱۱۵-۱۱۴).[۳]

در رسـالهٔ کلیـات یوسـفی نیز صرفاً به رعایت تناسـب اجـرای مدهای گوناگـون و موقعیـت زمانـی اشـاره شـده اسـت. ضیاءالدیـن یوسـف، نویسـندهٔ رسـاله، در ایـن باره می‌نویسـد:

از شـیخ رییس منقول اسـت که در صبح کاذب، رهاوی مناسـبت دارد و [در] صبـح صـادق، حسـینی؛ و در وقـت بلندشـدنِ آفتاب، راسـت؛ در چاشـتگاه، بوسـلیک؛ در نصف‌النهـار، زنگولـه؛ وقـت زوال [آفتاب]، عشـاق؛ در میـان دو نمـاز، حجـاز؛ و وقـت عصـر، عـراق؛ وقـت غروب آفتـاب، اصفهان؛ وقت شـام، نـوا؛ [وقتِ] خفتن، بـزرگ؛ هنگام خواب، کوچک؛ و شـعبه‌های هر مقام اثرِ همان مقام را دارد (یوسـف، ۱۳۹۰، ۱۵).

شـواهدی از توصیه و لزوم رعایت این نوع از تناسـب اجرایی در دوران معاصـر در دسـت اسـت. بـرای نمونـه، نورعلـی برومند، تناسـب میان شـعرِ آواز و موقعیـت زمانی (و مکانی) را یک ویژگی مهـم آوازخواندن و خوانـنده می‌دانسـت و رعایـت آن و انتخـاب شـعر مناسـب با مکان، زمـان و مایـهٔ اجرایـی را از ویژگی‌هـای مهـم یـک خواننـدهٔ بامهـارت ارزیابـی می‌کـرد. او در ایـن بـاره می‌گوید:

[...] راجع‌بـه خواننـده صحبـت می‌کردم. انتخاب شـعر برای دسـتگاه و بـرای مجلـس، کـه اَنکدُت‌های خیلی‌خیلی مشـخص و معیـن دارم کـه اگـر تعریـف بکنـم، می‌بینید که شـعر چقـدر ممکن اسـت مؤثر واقـع شـود. [...] مثـلاً ملاحظه بفرمایید کـه مرحوم طاهـرزاده در این کار اسـتاد بـود. ممکـن اسـت یـک خواننده خیلی شـعر حفظ باشـد ولـی در موقـع به‌خصوصـی آن شـعر را، کـه مـال آن سـاعت معیـن اسـت، یـادش بیایـد. این خـودش یک اسـتعداد و شـعوری می‌خواهد (برومنـد، ۱۳۸۴، لـوح ۴: ۵).

برومنـد در ادامـهٔ صحبتـش خاطـره‌ای از طاهـرزاده و انتخـاب شـعر مناسـب و خوانـدن آن بـر سـر مـزار پـدرش در فصـل بهـار تعریـف می‌کنـد کـه این شـعر را می‌خوانـد: «به فصل گل سـتم باغبـان نگر/ همـان درخـت کـه بر شـاخش آشـیانهٔ مـا بـود.»[۴] برومنـد هم‌چنین یـادآور می‌شـود که در اصلِ شـعر به جـای واژهٔ «بود» از واژهٔ «ماسـت

[ما است]» استفاده شده ولی طاهرزاده برای تناسب بیش‌تر شعرِ آواز با زمان اجرا، آن را به‌صورت «بود» خوانده است. به تعبیر برومند: «حتی کلمه را هم تغییر می‌داد که **مناسب** بشود برای آن احوال»[۵] (تأکید، از نویسندهٔ پژوهش حاضر است). او در ادامه، به عدم توجه برخی خوانندگان به این امر، تناسب میان شعرِ آواز و موقعیت زمانی و مکانی، اشاره می‌کند و نمونه‌ای می‌آورد که خواننده‌ای پیش از ظهر این شعر را برای آواز می‌خوانده: «ای ماه برو به پشت دیوار امشب».

از خلال صحبت‌های برومند می‌توان دریافت که رفته‌رفته، توجه خوانندگان نسل‌های جدیدتر و بعدی، نسبت به نسل طاهرزاده و امثالهم، به رعایت این تناسب کم‌تر شده است و اساساً می‌توان علت این مسأله را شرایط و امکاناتِ جدید و متفاوت اجرا و ارائهٔ موسیقی در دوران جدید دانست.

۴) تناسب محتوای موسیقایی با اهل مجلس، ویژگی‌های فیزیکی و جایگاه اجتماعی‌شان

این تناسب یکی از جالب‌ترین نمودهای این موضوع است. اینجا باید متذکر شد که در رعایت این تناسب، آواز و کلام نقش زیادی ندارند؛ چراکه توجه، بیش‌تر معطوف به نوازندگان است و شاید بتوان رعایت این موضوع را، با الگوبرداری از اصطلاح «مناسب‌خوانی»، «مناسب‌نوازی» دانست. در واقع در قیاس با سه تناسب پیشین، که بیش‌تر شاملِ حال خوانندگان می‌شد، به نظر می‌رسد رعایت این نوع از تناسبات اجرایی، بیش‌تر برای نوازندگان توصیه و تبیین شده است. تأکید در این مورد، بیش‌تر بر توافق و تناسب محتوای اجرایی موسیقی با «اخلاط اربعه» ـ بلغم، خون، صفرا و سودا ـ و «عناصر اربعه» ـ آب، خاک، هوا و باد ـ بوده است؛ حتی وترهای عود در آغاز دورهٔ عباسی چهارتا بودند که در مقابل مزاج‌های چهارگانه قرار داشتند: زرد (صفرا)، قرمز (خون)، سفید (بلغم) و وتر چهارم سیاه (سودا) و در مقابل هر دو نغمهٔ متقابل (قرار و جواب) دو مزاج قرار داده‌اند؛ مثلاً گرم و خشک در مقابل سرد و تر (بکری، ۱۳۸۲، ۱۱۴-۱۱۳).[۶]

در رساله‌ای دیگر تحت عنوان رسالهٔ موسیقی (مؤلف ناشناس) نیز به همین موضوع اشاره شده که قدما، هر وتر عود را به یکی از اخلاط چهارگانه و نیز چهار فصل مربوط دانسته‌اند:

بدان که این اوتار چهارخانهٔ عود را تشبیه کرده‌اند به طبائعِ چهارگانهٔ اخلاط آدمی و فصول اربعه و زیر او مانند کرده‌اند به آتش و صفرا و تابستان و او سبک‌ترین جملهٔ اوتار است، چنانکه آتش سبک‌ترین جمله عناصر است و مثنی را که بعد از زیر است مانند کرده‌اند به آب و بلغم و زمستان و بم را که چهارم است تشبیه کرده‌اند به زمین و سودا و حریف ازین سبب که هر یکی بر طبع عنصری است، لاجرم وضع نهاد ایشان در اوتار چنان شد که وضع نهاد عناصر زیر طبع آتش دارد. بالاتر از همه و مثنی که طبع هوا دارد زیر مثنی و بم که طبع زمین دارد، زیر جمله است، چنانکه زمین زیر جملهٔ عناصر است. (صیرفی، ۱۳۹۶، ۱۳۸) (تأکیدات از متن اصلی است).

در این رساله، در ادامه به شرح تأثیر اوتار در طبع آدمی پرداخته شده و مانند بسیاری دیگر از رسالات به اثربخشی‌های مختلف هر وتر بر طبع انسان پرداخته شده است (نک. همان، ۱۳۹-۱۳۸).

رسالهٔ مجمل‌الحمکه نیز بر رعایت این تناسب تأکید کرده است:

پس بدان که زیر بر طبع صفراست و دوتا بر طبع خون و سه‌تا بر طبع بلغم و بم بر طبع سودا. پس هر که را خون غالب باشد، بباید دید که ضدِّ خون چیست و آن سودا است، پیش وی همه بم باید زد. و چون بلغم غالب بود، پیش وی همه زیر باید زد. و همچنین چون صفرا غالب باشد سه‌تا نباید زد چه سه‌تا طبع بلغم دارد و سرد و تر است و صفرا گرم و خشک است و زیر طبع صفرا دارد و گرمی و خشکی صفرا را زیادت کند. پس صفرا ضدِّ چیزهای سرد و تر بود. و اگر سودا غالب بود پیش وی دوتا باید زد، و زیر بر طبع آتش است و گرم و خشک، و دوتا بر طبع هواست و گرم و تر و سه‌تا بر طبع آب است، سرد و تر و بم بر طبع زمین است سرد و خشک. و گفته‌اند سه‌تا بر طبع زمین است و بم بر طبع آب ولیکن اکر تایی از زیر به یاری بم بزند سرد و خشک شود. پس سه‌تا بر طبع آب بود و بم بر طبع زمین (بینش، ۱۳۷۱، ۵۳-۵۲).

عنصرالمعالی نیز در قابوس‌نامه بر رعایت این تناسب تأکید دارد. تأکیدِ وی بر تناسب و توافق ساز و وتر اجرایی با طبع و ویژگی‌های فیزیکی شنوندگان و مخاطبان است:[۷]

در مجلسی که بنشینی نگه کن اگر مستمع سرخ‌روی باشد و دَمَوی‌روی بُود بیشتر در دورود زن [و اگر زردروی و صفراوی بُود بیشتر زیر زن] و اگر سیاه‌گونه بُود و نحیف، سوداوی بود بیشتر بر سه‌تار زن و اگر سپیدپوست و فربه بُود، مرطوب بُود بیشتر بر بم زن که این رودها را بر چهار طبع ساختند و اهل علم موسیقی این صناعت را هم بر چهار طبع مردم ساختند. و هرچند اینکه گفتم در شرط و آیین مطربی نیست؛ خواستم که از این معنی نیز تو را آگاه کنم تا معلوم تو باشد. (عنصرالمعالی، ۱۳۵۳، ۲۳۴)

وی برای شاعران نیز، توصیه‌هایی از این دست دارد. او بر اهمیت آگاهی شاعر بر انتخاب شعر برای خواندن در مجلس، توصیهٔ مهمی می‌کند؛ اینکه خنیاگر باید اشعار زیادی با موضوعات گوناگون در حافظهٔ خود داشته باشد و بداند که در چه موقعیتی آنها را اجرا کند. او برای زمان اجرای اشعار نیز هم اهمیت فراوانی قائل است: و به هر سرودی در معنی دیگر گوی و شعر و غزل بسار یادگیر چون فراقی و وصالی، توبیخ و ملامت و عتاب و رد و منع و قبول و جفا و وفا و عطا و احسان و خشنودی و گِله، و برحسب حال‌های

وقتی و فصلی چون سرودهای بهاری و خزانی و زمستانی و تابستانی باید بدانی که به هر وقت چه باید گفت. نباید که اندر بهار خزانی و اندر خزان بهاری گویی و اندر تابستان زمستانی و اندر زمستان تابستانی. **وقت** هر سرودی باید بدانی اگرچه استاد بی‌نظیر باشی. (عنصرالمعالی، ۱۳۵۳، ۲۳۶-۲۳۵) (تأکید بر برخی کلمات، از نگارندهٔ پژوهش حاضر است).

در خاتمهٔ رسالهٔ موسیقی نجم‌الدین کوکبی بخارایی در بخشی با عنوان «در رعایت حالات و تعیین اوقات و تأثیر نغمات» نیز تأکید بر رعایت تناسبات اجرایی گوناگون شده است. از جمله در رعایت محتوای شعری که نزد اهل مجلس خوانده می‌شود؛ یعنی بسته به اینکه اهل مجلس و شنوندگان موسیقی چه کسانی هستند، باید شعر مناسبِ آن انتخاب و خوانده شود:

اما رعایت حال اهل مجلس، که [اگر] اهل مجلسی پرهیزکار و اهل صلاح باشند، قوال هرچه خواند و گوید باید که از پند و نصیحت باشد و اصلاح کار آخرت باشد، و اگر حکام و اهل صلاح باشند از باب عدالت و شجاعت و کرم و مروت گوید، و اگر مردم جوان باشند و اهل شوق از عشق و محبت و وفاداری و نیازمندی گوید، و اگر مسافران باشند از فراق الف و هجران دوستان و یاران و بی‌وفایی روزگار گوید (ثابت‌زاده، ۱۳۹۹، ۶۳).

فرصت‌الدوله شیرازی نیز، به تأثیر از گذشتگان و رسالات قدیمی، دربارهٔ اهمیت تناسب موسیقیِ اجرایی با ویژگی‌های فیزیکی اهل مجلس می‌نویسد:

بدان که ملایم طباع [اتراک؟] و سیاه‌جلدان و سکان جبال نغمهٔ عشاق و بوسلیک و نواست و سفیدپوست را سماع در بم نیکوست چون مخالفک و مانند آن و هر که سرخ‌روی و سرخ‌موی باشد با ازرق‌چشم او را سماع مخالف و راست باید کرد و آنکه سیاه‌رنگ باشد که سیاهی آن مایل به زرد باشد او را سماع در پرده‌های تیز باید کرد و آنکه گندم‌گون باشد آن را نغمه‌ها در اشعاری که به بحر خفیف باشد سرایند زیرا که ایشان سبک‌روح‌اند (شیرازی، ۱۳۷۵، ۱۷).

در باب هشتم رسالهٔ بهجت‌الروح نیز با عنوان «در آنکه در مجالس جهت هر کس چه باید خواند» شرح مفصلی دربارهٔ تناسب میان موسیقیِ اجراییِ در مجلس با ویژگی‌های مزاجی و طبعی و هم‌چنین، جایگاه شغلی و اجتماعی اهل مجلس داده شده است. با آنکه عنوان این باب چنین می‌نماید که منظور مؤلف بر انواع اول، دوم و سومِ تناسبات، یعنی تناسبات عاطفی، مکانی و زمانی، بوده اما تأکیدِ مؤلف بر تناسب با ویژگی‌های فیزیکی و در ادامهٔ آن تناسب با جایگاه شغلی و اجتماعی اهل مجلس، آن را در دستهٔ چهارم قرار می‌دهد (عبدالمؤمن‌بن‌صفی‌الدین، ۱۳۴۶، ۵۹-۵۷). در ادامهٔ پژوهش، خلاصهٔ تناسبات مورد نظر این باب از رسالهٔ بهجت‌الروح در جداول (۴ و ۵) بخش «چند جدول» آمده است.

البته جنبه‌ای دیگر از رعایت این نوع از تناسب، مربوط به وجه درمانیِ موسیقی است. اینکه موسیقی اجرایی اگر به فراخور ویژگی‌های فیزیکی و طبع بیمار باشد، می‌تواند جنبهٔ درمانی نیز داشته باشد و به نظر می‌رسد که رعایت این تناسب، جنبهٔ موسیقی‌درمانی نیز داشته است. قدما بر این اعتقاد بوده‌اند که بیماری‌ها می‌توانند ناشی از اخلال در توازن طبع‌ها و مزاج‌های انسان باشد و موسیقی نیز در رفع این اخلال و بازگرداندن بدن به حالتِ طبیعی می‌تواند مؤثر واقع شود؛ چنانچه نویسندهٔ مجمل‌الحکمه خاطرنشان می‌شود: «و این ترتیب طبیعت است و آن کسی را که برین وقوف افتد تواند که همهٔ علت‌ها را دوا کند؛ بی هیچ دارویی، خاصه که علت نفسانی بود» (بینش، ۱۳۷۱، ۵۳). رسالهٔ کنزالتحف نیز صراحتاً بر جنبهٔ درمانی این موضوع اشاره می‌کند:

بعضی از الحان محننه آن است که هر سحرگاه در بیمارستان‌ها باید ادا کرد بر بالین رنجوران؛ چراکه نغمهٔ وتر زیر مثمر صفراست در مزاج ایشان؛ و این وتر را مماثل رکن آتش می‌نهند. و نغمهٔ مثنی مبعث دماء است در مزاج و این را مماثل رکن هوا می‌نهند. و نغمهٔ مثلث مهیج بلغم است در مزاج و این وتر را مماثل رکن آب می‌نهند. و نغمهٔ بم مهّیج سوداست در مزاج و این وتر را مماثل خاک می‌نهند]...[پس لابد بود که مردمان صفراوی‌مزاج را نغمات از وتر مثلث نتوانند و بلغمی‌مزاج را نغمات از وتر زیر و دموی‌مزاج را نغمات از وتر بم و سوداوی‌مزاج را نغمات از وتر مثنی و یعالج الضّد بالضّد (همان، ۱۰۷).

مؤلف در ادامهٔ این بحث اشاره دارد که گذشتگان، در زمان‌های قدیم بر رعایت این موضوع تأکید بسیار داشته‌اند: «و در ازمنهٔ ماضیه دائماً به رعایت این شرایط مشغول بودندی» (همان). نویسنده در ادامه نیز اشاره می‌کند که یک سری الحان، ویژهٔ حالات و رویدادهای خاصی است؛ از جمله برخی در «وقوع مصائب و حلول شدائد از برای تسلی خاطر و تسکینِ درد»، برخی برای «نوحه‌گران و وقت موییدن» و ... مناسب هستند تا «هر یکی از ایشان در کارکردن نوعی معین از نغمات ادا کنند تا طبیعت به آن مشغول گردد و زود ملول نشود» (همان).

در انتخبته من بیاض مسیح الزمان نیز آمده است که استاد مولانا عبدالقادر موسیقی را به شش آواز: «شهناز، نوروز، گوشت، سلمک، گردانیه و مایه» بخش کرده و برای هر یک دو مقام در نظر گرفته که روی‌هم‌رفته می‌شود دوازده مقام که در اصل از دوازده جانور گرفته شده است (به نقل از دانش‌پژوه، ۱۳۹۰، ۴۴۲). او در ادامه به صراحت عنوان می‌کند که هر مقام برای درمان بیماریِ خاصی اثربخشی دارد:

هر یک از این مقام‌ها درمان است برای یکی از بیماری‌ها، بدین‌گونه: راست برای فلج، اصفهان برای خشکی، عراق برای

خون‌گرمی، کوچک برای دردِ سر و دردِ دل، بزرگ برای اسهال و دردِ سر، حجاز برای دردِ سینه و ادرار و دردِ گوش و باه، بوسلیک برای درد رودها [روده‌ها؟]، نوا برای دردِ پشت و غم، حسینی برای تب، زنگوله برای خناق، راهوی برای فلج چهره، عشاق برای دردِ پا (همان).

به طور کلی، در یک جمع‌بندی می‌توانیم بگوییم که توجه به ویژگی‌های فیزیکی شنونده و مخاطبِ اجرا، رکن اساسی این تناسب بوده ولی کارکرد و ضرورتی دومنظوره داشته است: کارکرد اول، برای اجرا؛ کارکرد دوم، برای درمان.

در کارکرد اول، این تناسب به مانند یکی از انواع تناسبات موسیقایی بوده که به‌اصطلاح، می‌توان آن را کارکردی اجرایی دانست که بسته به شرایط فیزیکی مخاطب، تعیین می‌شد. اما در کارکرد دوم، صرفاً منظور از رعایت این تناسب، جنبهٔ درمانی یا بهتر بگوییم، موسیقی‌درمانیِ آن بوده است. یعنی در هدف از اجرای موسیقی دیگر هنری نبوده، بلکه درمانی بوده است. رعایت این تناسب، در کارکرد اول، تقریباً به صورتی که مد نظر رسالات بوده، دیگر مرسوم نیست. دست کم در موسیقی ایرانی در یک سدهٔ گذشته، رعایت چنین تناسبی مد نظر مجریان و نوازندگان نبوده است و می‌توان گفت این نوع از تناسبات، عملاً منسوخ شده‌اند. اما کارکرد دوم، یعنی جنبهٔ درمانی آن، به صورت‌های مختلف در موسیقی نواحی ایران هنوز پابرجاست؛ البته نه دقیقاً آن‌طور که رسالات گفته‌اند اما کارکرد درمانیِ موسیقی هنوز در موسیقی برخی از مناطق و نواحی ایران، امری مهم و پذیرفته شده است. احتمال دارد که سابقهٔ تاریخی این امر به گذشته‌های بسیار دور برسد، چنانچه در بسیاری از متون و رسالات گذشته نیز این امر تبیین شده است.[۸]

۵) چند جدول

در ادامه جدول‌هایی برای ارائهٔ انواع تناسبات اجراییِ ذکرشده در رسالات قدیمی آورده شده است تا بتوان در یک نگاه کلی، مروری بر این بحث در این متونِ ارزشمند داشت. همان‌طور که پیش‌تر نیز ذکر شد برخی رسالات به این بحث مفصلاً پرداخته‌اند (مانند رساله در فن موسیقی نوشتهٔ ظهری اصفهانی) و برخی نیز کمتر.

جدول ۱. تناسبات اجرایی میان طبع سازهای مختلف و تأثیرشان بر شنونده در رساله در فن موسیقی، فهرست طبع و خاصیت سازهای گوناگون، باب سوم (سِیُم) رساله (ظهری اصفهانی، ۱۳۹۶، ۷۱-۷۶).

ساز	طبعِ ساز	ساعت مناسب نواختن ساز	توضیحات	تأثیر
دست	معتدل	در همه‌وقت جایز داشته‌اند.	در وقت خلقت حضرت آدم، به جبرییل حکم نواختن شد که از تأثیر آن، روح به قالب آدم آمد.	----------
عود	گرم و تر	اول ساعت روز تا آخر ساعت در نزدیک بنوازند.	آن را پدر سازها گویند.	مقوی دل است.
شترقو	گرم و خشک	در ساعت دویُم [دوم] در نزدیک بنوازند.	مادر سازها گویند.	مقوی جگر است
صرنا	سرد و خشک	در ساعت سیُم [سوم] از دور بنوازند.	مساوی‌گر سازها گویند.	مقوی ماسکه است.
حقوز	سرد و خشک	در ساعت چهارم به حد وسط مسافت بنوازند.	امرد سازها گویند.	مقوی گُرده است.
نای‌انبان	سرد و خشک	در ساعت پنجم به حد وسط مسافات بنوازند.	قلندر سازها گویند.	مقوی سپرز است.
چگور	گرم و خشک	در ساعت ششم به حد وسط مسافات بنوازند.	۱. ساز روم است. ۲. سپاه سازها گویند.	مقوی جگر است.
قیچک	سرد و خشک.	در ساعت هفتم نزدیک بسازند.	۱. آن را کمانچه نیز گویند. ۲. شاطر سازهاست.	مقوی حواس است.

سنموریکم	گرم و خشک	در ساعت هشتم در نزدیک بنوازند.	۱. در روم رواج دارد. ۲. مصاحبِ سازها گویند.	مقوی شش است.
دایره	گرم و تر/ بعضی معتدل گفته‌اند.	در همه‌وقت جایز داشته‌اند، در وسط مسافات بنوازند.	آن را ندیم سازها گویند.	مقوی دل است.
روبنط	سرد و تر	در ساعت دهم به حد وسط مسافت بنوازند.	۱. اول ساز که در دنیا پیدا شد اوست. ۲. بنای سازها گویند.	مقوی امعاست.
قانون	سرد و تر	در ساعت یازدهم از نزدیک بنوازند.	۲. حکیم سازهاست.	مقوی دماغ است.
رباب	سرد و خشک	در ساعت دوازدهم به حد وسط مسافت بنوازند.	۲. آن را شحنهٔ سازها گویند.	مقوی دافعه است.
سارنگ	سرد و تر	در ساعت سیزدهم از دور بنوازند.	۱. این ساز در سند و هندوستان رواج دارد. ۲. آن را بلبل سازها گویند.	مقوی حواس است.
بره‌نا	معتدل	در ساعت اول شب به حد وسط مسافت بنوازند.	حرفه‌گر سازهاست.	مقوی باه است.
بربط	سرد و تر	در ساعت دویم [دوم] از نزدیک بنوازند.	حافظ سازهاست.	مقوی سامعه است.
قپوز	معتدل مایل به سردی	در ساعت سیم [سوم] از نزدیک بنوازند.	پیر سازهاست.	مقوی بصر است.
کنگری	معتدل	در ساعت چهارم از نزدیک بنوازند.	۱. قاصد سازها گویند. ۲. در هندوستان رواج دارد.	مقوی دماغ است.
موسیقار	گرم و خشک	در ساعت پنجم از دور بنوازند.	آن را خادم سازها گویند.	مقوی حافظه است.
پین [بین]	معتدل	در ساعت ششم از نزدیک بنوازند.	۱. آن را خادمهٔ سازها گویند. ۲، در هندوستان رواج دارد.	مقوی شامه است.
چنگ	گرم و خشک	در ساعت هفتم از نزدیک بنوازند.	آن را محبوب سازها گویند.	مقوی سامعه است.
بلبان	سرد و تر	در ساعت هشتم از نزدیک بنوازند.	نالهٔ سازها گویند.	مقوی جادر [جاور] است.
نی	گرم و تر	در ساعت نهم از نزدیک بنوازند.	حیات سازها گویند.	مقوی دل و بصر است.
ارغنون	گرم و تر	در ساعت دهم از نزدیک بنوازند.	فلکی سازها گویند.	مقوی جگر و سامعه است.
روح‌پرور	گرم و تر	در همه‌وقت مناسب دانسته‌اند.	۱. آیین سازها گویند. ۲. ساز چینی باشد.	مقوی ذهن و جاذبه است.
طنبور	گرم و تر	در ساعت دوازدهم از نزدیک بنوازند.	عروس سازها گویند.	مقوی جگر و دماغ است.
تنبک	سرد و تر	به حد وسط مسافت در همه‌وقت بنوازند.		مقوی خیال است.
هورک	سرد و تر	به حد وسط مسافت بنوازند.	ساز هندی است.	مقوی بلغم است.
نقارهٔ کوچک	معتدل	به حد مسافت بنوازند.		مقوی متحرکه است.

طبل	سرد و تر	از دور بنوازند.		مقوی معده است.
کبورکه	گرم و خشک	از دور بنوازند.		آدم را دلیر کند.
دهل	سرد و تر	از دور بنوازند.		مقوی دافعه است.
کوس	گرم و خشک			مقوی دل و مانع وهم است.
سنج	سرد و خشک			دافع صفراست و متحرکه را قوت دهد.
کرنای	گرم و خشک			مقوی دل است.
نفیر	سرد و تر			مقوی احساس است.
ترهی	سرد و خشک	از دور بنوازند.	ساز هندی است.	مقوی سوداست.
سفیدمهره	سرد و خشک	بعد از بیست‌وچهار ساعات شبانه‌روزی بنوازند.		مانع وهم است.
پکاوج (پکهاوج)	سرد و خشک	به حد وسط از نزدیک بنوازند.	۱. ساز هند است. ۲. از برای رزم و معرکه خوب‌اند.	نشاط آورد.

جدول ۲. تناسب نغمات اجرایی و طبع‌ها در رساله در فن موسیقی (ظهری اصفهانی، ۱۳۹۶، ۸۲-۸۳).

شماره	طبع	نغمات متناسب برای اجرا
۱	گرم و خشک	سلمک/ حسینی (دوگاه، محیر، بحر نازک، محسنی، زیرکش عشیران، شهنشاهی)، بوسلیک (نوروز صبا، عشیران، غزاله، چکاوک، کارساز، نیریز کبیر)
۲	گرم و تر	گردونیه/ عشاق (زابل، اوج، مؤالف، نوروز رهاوی، لازم‌الملزوم، نهاوندک)/ راست (مبرقع، پنجگاه، چهارگاه‌بزرگ، زریر، رهگذر، زبده)
۳	سرد و تر	نوروز اصل/ نیریز، نشابورک (زیرکش خاوران، نهاوند رومی، حریری، متعدی)/ زنگوله (حجاز، مخالف، نشابورو سازگار، پرچم، ملانازی)
۴	سرد و خشک	مأیه/ کوچک (رکب، بیاتی، رکبات، بیات‌کرد، اکیات، روح‌الارواح)/ عراق (مخالف، مغلوب، سپهر عراق، ماهور کبیر، قرشقای، روی‌عراق)
۵	معتدل مایل به گرمی	گوشت/ حجاز (سه‌گاه، حصارک، روح‌افزا، بسته‌نگار، سرآمد، اصفهانک)/ نوا (نوروز خارا، ماهور، حجازِترک، شاهکار، رهاوینی، حصارک بدل)
۶	معتدل مایل به سردی	شهناز/ بزرگ (همایون، نهفت، رکب‌نوروز، زیرافکن، خزّان [حزّان؟]، راست‌حجاز)/ رهاوی (نوروز عرب، عجم، خرّام، عربان، معروف، خجسته)

جدول ۳. تناسباتِ اجرایی موسیقی با نژاد و ویژگی‌های فیزیکی افراد، رساله در فن موسیقی[۹] (ظهری‌اصفهانی، ۱۳۹۶، ۸۶-۸۷).

شماره	نوعِ مردم	ویژگی نغمهٔ متناسب اجرایی نزد مردم	احتیاطات و ملاحظات اجرایی
۱	اهل هند	سرد و خشک	
۲	اهل عرب	گرم و تر	
۳	اهل ایران	سرد و تر	
۴	اهل ترکستان و ماوراءالنهر	گرم و تر	
۵	مردم سرخ‌سفید	معتدله، به‌حد وسط	

۶	مردمی که رنگ ایشان به زردی مایل است	سرد و تر	
۷	سفیدپوست	گرم و خشک	
۸	سبزه‌رنگ	گرم و تر	ملاحظهٔ تمام نمایند که نغمه‌های سرد و خشک، خوانده و نواخته نشوند که بیمِ دیوانگی است.
۹	مرطوبِ سفیدپوست	معتدل مایل به گرمی	
۱۰	مرطوبِ سرخ‌رنگ	معتدل مایل به سردی	
۱۱	لاغرِ ضعیف		احتیاط تمام نگاه دارند که نغمه‌های سرد و خشک نخوانند و ننوازند. و گرم و تر نیز نیز نخوانند و ننوازند.

جدول ۴. تناسب میان مُدهای اجرایی با ویژگی‌های فیزیکی اهلِ مجلس در رسالهٔ بهجت‌الروح (عبدالمؤمن‌بن‌صفی‌الدین، ۱۳۴۶، ۵۷-۵۹).

شماره	ویژگی‌های فیزیکی اهلِ مجلس	مُدهای مناسب برای اجرا	توضیحات
۱	مردم مرطوب و سفیدپوست	عراق، راست و مخالف	نغمات بم
۲	مردم خشک، لاغراندام و سیاه‌پوست	سه‌گاه، نیریز، زابل، مغلوب و سلمک	ضربه بر ابریشم‌های تند و تیز
۳	مردم معتدل‌القامه، اصفراللون	عشاق، رهاوی، حجاز، گوشت و عجم	نغمات معتدل ممتزج
۴	مردم درازبالای گندم‌گون	زنگوله، نهاوندک، رهاوی، حجاز، بوسلیک و پنجگاه	
۵	مردم کوتاه‌قدِ سرخ‌چردهٔ کبودچشم	ماهور، نهفت، کردانیه [گردانیه]، نوروز خارا و مایهٔ ذوالخمس	نغماتی که نسبت به مریخ داشته باشند.
۶	مردم کوچک‌سر و بزرگ‌روی	شَدِّ دوگاه و حسینی	
۷	مردم بزرگ‌سر و کوچک‌دندان	مخالف و عراق	
۸	مردم بسیار بلندقد و سفیدپوست	ماهور و حجاز	به‌حسب کواکب سبعهٔ سیاره

جدول ۵. تناسب میان مُدهای اجرایی با جایگاه شغلی و اجتماعیِ اهلِ مجلس در رسالهٔ بهجت‌الروح (عبدالمؤمن‌بن‌صفی‌الدین، ۱۳۴۶، ۵۷-۵۹).

شماره	جایگاه شغلی و اجتماعی اهل مجلس	مُدهای مناسب برای اجرا	توضیحات
۱	تجار و مترددین	زنگوله، سلمک، سه‌گاه، حسینی و دوگاه	
۲	مردمان عطارد طالع چون وزیران، منشیان، مستوفیان و مانند این‌ها	عزال، رکب، سه‌گاه، عراق، نوروز اصل و اسپاهان	نغمات متوسط
۳	سپاهی، لشکرکش، تیغ‌زن، ترک و خون‌ریز	راست، پنجگاه، عراق، دوگاه و نیریز	باید که پردهٔ چند که اول او در پستی باشد و آخر او در اوج بخوانند.
۴	محترفه و اهل بازار	حسینی، عجم، بوسلیک، بزرگ، کوچک، ماهور و زنگوله	

۵	اهل بزم پادشاهان	حسینی، عراق، راست، زنگوله، پنجگاه و سه‌گاه	غیر از نغمات ننوازند.
۶	طالب علم و مانند این‌ها	عزال، گوشت، شهناز، سه‌گاه و بسته‌نگار	

جدول ۶. تأثیر نغمه‌ها از نظر عاطفی، رسالهٔ موسیقی نجم‌الدین کوکبی بخارایی (ثابت‌زاده، ۱۳۹۹، ۶۴).

شماره	نغمه‌ها	تأثیر	توضیحات
۱	عشاق، نوا، بوسلیک و از شعبات ماهور	شجاعت می‌بخشد.	آوازها از این نوع تأثیر خالی‌اند.
۲	راست، عراق، اصفهان و از شعبات پنجگاه	مفیدِ افراد بسیط و [با] فرح‌اند.	از آوازها گردونیه و نوروز نیز این تأثیر را دارد.
۳	بزرگ، رهاوی، کوچک، زنگوله و از شعبات حصار، همایون، مبرقع، بسته‌نگار، نوروز صبا، نوروز عرب، رکب و عراق	مؤثر حزن و اندوه‌اند.	از آوازها گوشت و شهناز نیز همین تأثیر را دارند.
۴	حسینی، حجاز و از شعبات نهفت، بیاتی، دوگاه، عزال، اوج، نوروز، نیریز	مؤثر ذوق و بسط مشوب به حزن و اندوه‌اند.	از آوازها مایه و سلمک نیز همین نوع تأثیر را دارند.

جدول ۷. تناسبات اجرایی موسیقی از لحاظ زمانی، رساله در فن موسیقی (ظهری‌اصفهانی، ۱۳۹۶، ۸۴-۸۶).

شماره	دفعت	نغمات متناسب برای اجرا
۱	دوماههٔ اول بهار	مأیه/ عراق (مخالف، مغلوب، سپهرعراق، ماهور کبیر، قرشقای، روی عراق/ کوچک (رکب، بیاتی، رکبات، بیات‌کرد، اکیات، روح‌الارواح)
۲	یک‌ماههٔ آخر بهار و یک‌ماههٔ اول تابستان	شهناز/ بزرگ (همایون، نهفت، رکب‌نوروز، زیرافکن، خزان، راست‌حجاز)/ رهاوی (نوروز عرب، [نوروز] عجم، خرام، عربان، معروف، خجسته)
۳	دوماههٔ آخر تابستان	نوروز اصل/ زنگوله (چارگاه، غزال، حجازمخالف، نشابورک‌سازگار، پرچم، ملانازی)/ اصفهان (نیریز، نشابورک، زیرکش‌خاوران، نهاوند رومی، حریری متعدی)
۴	دوماههٔ اول مهرگان	گردونیه/ راست (مبرقع، پنجگاه، چارگاه بزرگ، زریر، رهگذر، زبده)/ عشاق (زابل، اوج، مؤالف، نوروز رهاوی، لازم‌الملزوم، نهاوندک)
۵	یک‌ماههٔ آخر مهرگان و یک‌ماههٔ اول زمستان	گوشت/ حجاز (سه‌گاه، حصارک، روح‌افزا، بسته‌نگار، سرامد، اصفهانک)/ نوا (نوروزخارا، ماهور، حجازترک، شاهکار، رهاوینی، حصارک‌بدل)
۶	دوماههٔ آخر زمستان	سلمک، حسینی (دوگاه، محیر، بحرنازک، محسنی، زیرکش عشیران، غزاله، چکاوک، کارساز، نیریز کبیر)

جدول ۸. تأثیر و خاصیت دوازده مقام اصلی، رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن سیف غزنوی (ثابت‌زاده، ۱۳۹۹، ۱۳۱-۱۳۴).

شماره	مقام	تأثیر	برجی که مقام تأثیرش را از آن گرفته
۱	عشاق	فایده برای مرض‌های مزمنِ مهلک مثل قدمین و نقرس	عقرب
۲	راست	مرض و فلج و لقوه	

۳	بزرگ	۱. خواندن و آوازش این است که پیچش دل را می‌گشاید و برای قولنج نافع است. ۲. شنیدنش ذهن را صافی می‌کند.	اسد
۴	رهاوی	نافع برای مرض تشنج، لقوه، اختلاج، مفاصل و درد پشت	حوت
۵	حجاز	نافع است از برای درد پهلو، حبس‌البول و درد گوش را فایده می‌دهد.	سنبله
۶	نوا	خواندنش مفید است برای عرق‌النسا، درد مفاصل، دردهای سرین و رکبتین، از قلب و دماغ خیالات و تفکرات باطل را خوش می‌سازد.	قوس
۷	حسینی	شنیدنش حرارت زیادی را می‌نشاند و قوت قلب را نافع است.	جدی
۸	بوسلیک	نافع است از برای رفع درد ران و نگاه می‌دارد به‌جهت نسوان بچه را در رحم.	میزان
۹	اصفهان	برای امراض سرد و خشک نافع است.	ثور
۱۰	زنگوله	برای امراض کبد و طپش دل و تشنگی نافع است، خون صالح را زیاد می‌کند، گرده و کبد را قوت می‌دهد، هیجان خون فاسد را در بدن نشاند.	دلو
۱۱	کوچک	خواندنش برای درد سپرز مفید است، ضعف دل را قوت می‌دهد و اعصاب را قوت می‌دهد.	سرطان
۱۲	عراق	شنیدنش نافع است برای مزاج‌ها و دفع سرسام و خفقان، مالیخولیا	جوزا

جدول ۹. تناسبِ اجرایی از لحاظ زمانی، رسالهٔ موسیقی نجم‌الدین کوکبی بخارایی (ثابت‌زاده، ۱۳۹۹، ۶۳-۶۴).

شماره	وقت	نغمهٔ مناسب برای اجرا
۱	اول صبح	رهاوی
۲	برآمدنِ آفتاب	عشاق
۳	بعد از برآمدن آفتاب تا چاشت	راست
۴	چاشت	عراق
۵	چون زوال بگذرد	بزرگ
۶	نماز دیگر	بوسلیک
۷	نزدیک شام	زنگوله
۸	نماز شام	نوا
۹	نماز خفتن	زیرافکن
۱۰	ساعتی پس از نماز خفتن	اصفهان
۱۱	نیم‌شب	حجاز

جدول ۱۰. مقام مناسب اجرا برای اوقات گوناگون شبانه روز در بحورالالحان۱۰ (شیرازی، ۱۳۷۵، ۱۵).

شماره	زمان	آوازِ مناسب اجرا
۱	از صبح صادق تا طلوع آفتاب	رهاوی
۲	از طلوع تا یک پاس از روز رفته	حسینی
۳	در نیم‌روز	عراق

۴	در وقت ظهر	راست
۵	بعدازظهر	کوچک
۶	عصر	بوسلیک
۷	چون آفتاب روی به زردی آرد	عشاق
۸	از شام تا یک پاس از شب رفته	زنگوله
۹	بعد از آن	حجاز
۱۰	پس از آن	بزرگ
۱۱	نیمه‌شب	نوا
۱۲	آخرِ شب	صفاهان

معرفی دو اصطلاح

حال که از انواع گوناگون تناسبات اجرایی در رسالات قدیمی صحبت شد، باید دو اصطلاح که در دوران معاصر از آن بسیار استفاده شده، معرفی گردند: مناسب‌خوانی و مرصع‌خوانی. همین‌جا باید تذکر دهم که اصطلاحِ مناسب‌خوانی، بسیار رایج‌تر و پُرکاربردتر بوده و عملاً اصطلاح مرصع‌خوانی، در قیاس با مناسب‌خوانی، بسیار کم‌تر به‌کار برده شده است. این دو اصطلاح، در واقع، نمودهایی از تناسبات اجرایی در دوران معاصر هستند که در ادامه به آنها خواهیم پرداخت.

۱. مناسب‌خوانی: اساساً کاربرد این اصطلاح، در آوازخوانی و موسیقی آوازی بوده و به معنی تناسب شعرِ اجرایی با شرایط مجلس و محفل موسیقایی است. یعنی شَعری که از نظر محتوایی اشاره‌ای گاه مستقیم و گاه در حالت استعاری و غیرمستقیم، به اهل و شرایط مجلس (مثلاً شرایط زمانی) داشته باشد. به عبارت دیگر، مناسب‌خوانی، رعایت یکی از تناسبات اجرایی دسته‌های اول، دوم، سوم و چهارم (از نظر اشاره به اهل مجلس نه طبع و ویژگی‌های مزاجی و طبعی آنان) است. در سدهٔ گذشته، آوازخوانان اصفهان بیش از دیگر آوازخوانان، مشهور به مناسب‌خوانی بوده‌اند و حتی تأکید هم بر این زمینه داشته‌اند و به نوعی، مناسب‌خوانی یک رکن مهم آوازخوانان اصفهان بوده است. برای مثال، جلال تاج اصفهانی در دو مصاحبه، اشاره به این می‌کند که پدرش (تاج‌الواعظین) که آوازخوانی صاحب‌نام بوده و نیز استادش، سیدرحیم اصفهانی، همواره به او یادآوری می‌کرده‌اند که بایستی شعرِ مناسبِ مجلس و شرایط انتخاب کند و به عنوان مثال، «شَعر زمستان را در تابستان نخوانی و شعر شب را روز نخوانی» (نک. رزمی‌پور، ۱۳۵۵، ۱۸؛ نظری‌جو، ۱۳۹۹، ۱۵۶). حکایت‌ها و روایت‌های بسیاری از مناسب‌خوانی در میان آوازخوانان، به‌ویژه آوازخوانان اصفهانی، وجود دارد که در نوع خود، نشان از این موضوع دارد که رعایت دسته‌ای از تناسبات اجرایی برای این دسته از آوازخوانان، اهمیت زیادی داشته است (برای نمونه‌های مناسب‌خوانی نک. قدسی، ۱۳۹۰). حتی نورعلی برومند نیز که پیش‌تر به صحبت‌های او پرداخته شد، یکی از شروط یک خوانندهٔ خوب را داشتنِ مهارت و حُسنِ تشخیص در انتخاب شعرِ مناسبِ مجلس و شرایط آن دانسته است. با این حال می‌توانیم بگوییم که حتی رعایت همین تناسب اجرایی نیز، رفته‌رفته، دست‌کم برای برخی موسیقی‌دانان، کم‌اهمیت‌تر شده و برخی صرفاً آن را یک محفل‌آرایی یا یک شگرد قلمداد کرده‌اند. برای نمونه می‌توانیم به نظر محمدرضا شجریان، یکی از برجسته‌ترین آوازخوانان سدهٔ گذشته دربارهٔ مناسب‌خوانی و اهمیت آن از دیدگاه وی اشاره کنیم: «مناسب‌خوانی هیچ مفهومی نمی‌تواند داشته باشد و چیز مهمی نیست. در لحظه، حال و در مجلس خوب است. چون در آن لحظه تعریفی می‌کند یا منظوری را بیان می‌کند، خیلی خوب است ولی نمی‌تواند پایهٔ هیچ مکتبی باشد» (شجریان، ۱۳۷۸، ۴۱).

صحبتی از بیژن ترقی، ترانه‌سرای مشهور دوران رادیو، نیز می‌تواند بیانگر این موضوع باشد که مناسب‌خوانی از دید برخی، نه یک ضرورت اجرایی، بلکه یک شگرد و محفل‌آرایی بوده است:

«خوانندگان، از زمان قدیم، علاقه و ارتباط زیادی با ادبیات داشتند و یکی از شیرین‌کاری‌های آنان به‌علت محفوظاتی که داشتند شیوهٔ مناسب‌خوانی بود که در مجالس مختلف به‌مناسبت زمان و مکان و رویدادها و اتفاقاتی که در آن مجلس بروز می‌کرد، شعر یا غزلی را به همراه آواز می‌خواندند که تأثیر فراوانی بر روی شنوندگان باقی می‌گذاشت» (ترقی، ۱۳۸۹، ۱۸۶).

جالب است که ترقی، مناسب‌خوانی را یک «شیرین‌کاری» عنوان می‌کند که نشان‌دهندهٔ این است که دست‌کم در میان برخی از اهل موسیقی، مناسب‌خوانی صرفاً یک

شگردِ اجرایی بوده است.

۲. مرصع‌خوانی: این اصطلاح در میان اهل موسیقی و نیز در منابع مکتوب، در قیاس با مناسب‌خوانی، بسیار کم‌کاربرد بوده و تعریف دقیقی از آن ارائه نشده است. از منابعی که نگارنده در این زمینه در اختیار داشته، صحبت‌های منوچهر همایون‌پور، خوانندهٔ مشهور، در یک برنامهٔ رادیویی بوده که نگارنده، آن را همراه با توضیحات مفصلی در ماهنامهٔ بخارا منتشر نموده است (نک. نظری‌جو، ۱۴۰۰).

همایون‌پور در این مصاحبه، تعریف دقیقی از مرصع‌خوانی ارائه نمی‌دهد؛ هرچند او به تعریف «قول مرصع»، به نقل از کتاب حافظ و موسیقی نوشتهٔ حسینعلی ملاح اشاره می‌کند:

«[ملاح] در تفسیر واژهٔ قول در ابیات حافظ، از قول صفی‌الدین ارموی در کتاب ادوار، قولِ مرصع را هشتمین لحن از هفده لحن موزون نوشته و عبدالقادر مراغی در شرح ادوار آخرین نوع تصنیف را، که چهاردهمین آن است، مرصع نامیده است» (همان، ۴۲۷).

نگارنده در مطلب مذکور با تکیه بر نمونه‌هایی که همایون‌پور از مرصع‌خوانی ارائه کرده، به این نتیجه رسیده است که احتمالاً مرصع‌خوانی نوعی از مناسب‌خوانی بوده که در آن، هم‌زمان به چند وجه یا چند مورد اشاره می‌شده است یعنی شعر انتخابی با موارد متعددی متناسب بوده است؛ برای مثال، با فضای عاطفی مُد انتخابی و شرایط و اهل مجلس. پس مرصع‌خوانی، احتمالاً مناسب‌خوانی‌ای بوده که در آن، هم‌زمان، تناسبِ چند مقوله با شعر دیده می‌شود.

تناسبات موسیقایی/ اجرایی در دورهٔ معاصر: تناسب با زمانه

اما سوای مواردی که به آنها اشاره شد، در حدود ۱۲۰ سال گذشته، به سبب رخدادهای پُرشمار اجتماعی، شاهد ظهور یک تناسب موسیقایی جدید هستیم. در دوران قاجار، بعد از انقلاب مشروطه شاهد این هستیم که موسیقی، کم‌کم از فضای درباری و محافل اشراف‌زادگان بیرون آمد و دیگر به تدریج جنبهٔ اجتماعی به خود گرفت. در واقع، می‌توان این‌طور گفت که از آغاز نهضت مشروطه‌خواهی، تمایل مردم و عموم جامعه به تأثیرداشتن و سهیم‌بودن در امور سیاسی، رفته‌رفته بیش‌تر شد و همین مسأله، باعث گشت تا حرکت‌های اجتماعی فزونی یابد و به نوعی، نقش مردم در این میان، در قیاس با گذشته پُررنگ‌تر و بیش‌تر شود. طبیعی است که این تغییرات، بر بسیاری از جلوه‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه بی‌اثر نخواهند بود و موسیقی نیز، به عنوان یکی از مهم‌ترین جلوه‌گاه‌های فرهنگی و هنری هر جامعه، از این موضوع مستثنی نبوده و نیست.

به طور کلی، می‌توان سه تغییر مهم را در فضای ارائهٔ موسیقی بعد از مشروطیت، به ویژه در اواخر دوران قاجار و دوران پهلوی اول، برشمرد که تأثیری مهم بر کم‌رنگ شدنِ رعایت تناسبات اجرایی موسیقی، که پیش‌تر ذکر شد، داشتند.

۱. بیرون‌آمدن موسیقی از محافل درباری و اشرافی و ورود به جامعه

می‌توان گفت که عمدهٔ فعالیت موسیقی‌دانان برجسته در دوران قاجار، در دربار و محافل اشراف‌زادگان و بزرگانِ صاحب‌نفوذ بود و موسیقی کلاسیک ایرانی، از نظر اجرایی بروز اجتماعیِ چندانی نداشت. با وقوع جنبش مشروطیت و همراهی برخی چهره‌ها، به خصوص عارف قزوینی، موسیقی ایرانی، کم‌کم ورود عمومی‌تری از فضای دربار به میان اجتماع پیدا کرد. در دورهٔ پهلوی اول نیز محافل درباری و اشرافی، نسبت به دوران قاجار، کم‌تر شد. در واقع می‌توان گفت که حال دیگر، موسیقی صرفاً در یک «مکان» خاص و نیز نزد «افرادی خاص» اجرا نمی‌شد و به تبع آن، تناسب میان شعرِ اجرایی با مکانِ اجرا و اهل مجلس کم‌رنگ‌تر می‌شد.

در دورهٔ پهلوی اول، شاهد برگزاری کنسرت‌های بسیاری توسط خوانندگان و نوازندگانی چون قمرالملوک وزیری، مرتضی نی‌داوود، روح‌انگیز، علینقی وزیری، هنرجویان مدرسهٔ عالی موسیقی، حبیب سماعی، عارف قزوینی، تاج اصفهانی، ملوک ضرابی و... در مکان‌هایی چون گراند هتل، سینما سپه، سینما پالاس، جامعهٔ باربد، باغ سهم‌الدوله، کلوپ موزیکال و ... هستیم که نشان‌دهندهٔ عمومی‌تر شدنِ موسیقی، دست‌کم، در بخشی از اقشار جامعه است. علاوه بر اینها، بایستی به این موضوع نیز توجه کرد که کلاس‌های آموزشی موسیقی (دولتی و خصوصی) در این دوره بیش‌تر شدند و این امکان را برای افراد بیش‌تری مهیا کردند که به یادگیری موسیقی بپردازند. همهٔ اینها، عواملی‌اند که در نشر و نفوذ موسیقی به جامعه و بیرون‌آمدن آن از محافل خصوصی اشراف‌زادگان، مؤثر واقع شده‌اند. البته این به معنی نیست که دیگر در این دوره، محافل خصوصی موسیقی نداشتیم، بلکه بحث بر سر قیاس بین دو دوره است. از مشروطیت به این طرف، به‌ویژه در دوران پهلوی اول، شاهد این موضوع هستیم که عمومیتِ موسیقی فزونی یافت و دیگر محافل خصوصی اشراف‌زادگان، تنها بستر ارائهٔ آن نبود.

۲. رشد قشر متوسط در جامعه

با استقرار حکومت پهلوی و آغاز سلطنت رضاشاه، می‌توان گفت کم‌کم یک قشر متوسطِ عمدتاً شهرنشین، شروع به شکل‌گیری می‌کند. این قشرِ عمدتاً شهرنشین، دارای شغل‌های اداری و دولتی و نیز آزاد بودند که حال، نیاز به خوراک فرهنگیِ خاص خود داشتند. علاوه بر این،

رشد مکان‌هایی چون تماشاخانه‌ها، سینماها (که گاهی به عنوان سالن کنسرت نیز از آنها استفاده می‌شده مانند سینما سپه و سینما پالاس) و ... برای عرضهٔ هنر (به خصوص نمایش و موسیقی) به این قشر متوسط، عامل دیگری است برای بیرون‌آمدن موسیقی از محافل خصوصی. این نیز عاملی است که از وجه محفلی موسیقی ایرانی، لااقل نسبت به گذشته، کم کرده و در نتیجه، رعایت تناسبات اجرایی‌ای که خاصِ محفل‌های خصوصی بود نیز کم‌رنگ‌تر شده است. به عبارت دیگر، رشد قشر متوسط، باعث شد که طیف جدیدی از مخاطبان فرهنگی به وجود بیاید و لزوماً دیگر سروکار موسیقی‌دان با یک مخاطب خاص نبوده است.

۳. ورود و پیشرفت ابزار ضبط و پخش موسیقی و رشد رسانه‌های جمعی

یکی از دیگر عواملی که تأثیر به‌سزایی بر کم‌رنگ‌تر شدن وجه محفلی موسیقی ایرانی داشت، ورود وسایل ضبط و پخش موسیقی در ایران به خصوص در دورهٔ پهلوی اول بود. دو رکن اساسی این موضوع، صفحات گرامافون و نیز تأسیس رادیو در اردیبشهت ماه ۱۳۱۹ بود. صفحات گرامافون این امکان را به مخاطبان و بسیاری از افراد می‌دادند تا موسیقی بشنوند و نوید این موضوع را می‌داد که دیگر برای شنیدن موسیقی حتماً نباید به اجرایی زنده در محفل یا کنسرتی رفت و می‌توان به وسیلهٔ دستگاه گرامافون، موسیقی شنید. بسیاری از افراد نیز به وسیلهٔ صفحاتِ گرامافون، انواع مختلف موسیقی (ایرانی، غربی، ...) را در محل‌های عمومی هم‌چون کافه‌ها و رستوران‌ها می‌شنیدند. هم‌چنین در اواخر دورهٔ پهلوی اول (اردیبهشت ماه ۱۳۱۹)، رادیو تأسیس شد. با گشایش رادیو، جمعی از نوازندگان و خوانندگان (مانند حبیب سماعی، ابوالحسن صبا، مرتضی نی‌داوود، سیدجواد بدیع‌زاده و قمرالملوک وزیری) به اجرای برنامه پرداختند و به تدریج بر تعداد هنرمندانِ شرکت‌کننده و برنامه‌ها افزوده شد و عملاً به یکی از مهم‌ترین بسترهای اجرایی در دورهٔ پهلوی، به ویژه پهلوی دوم، بدل گشت. این بسترِ تازه، هم‌زمان، دو امکانِ جدید ایجاد کرده بود: اول اینکه موسیقی‌دانان می‌توانستند در محیط متفاوتی (استودیو)، برای عموم مردم به اجرای برنامه بپردازند و دوم اینکه، مخاطبان بیش‌تری در جامعه می‌توانستند موسیقی بشنوند. گسترش صفحات گرامافون و رادیو، از جمله مواردی بودند که تأثیر به سزایی در مناسبات اقتصادی موسیقی و نیز رابطهٔ موسیقی‌دان با مخاطب گذاشتند. تأثیری که در کم‌رنگ شدنِ رعایت تناسبات اجرایی موسیقی نیز مؤثر واقع شد.

تناسب با زمانه و فضای اجتماعی

با وقوع جنبش مشروطیت در اواخر سدهٔ پیشین، می‌توان گفت که نخستین جلوه‌گاه‌های بروز اجتماعی موسیقی، همگام با تحولات اجتماعی شکل گرفت و نماد و چهرهٔ بی‌چون و چرای این موضوع نیز ابوالقاسم عارف قزوینی بود. عارف، تصانیفی ساخت که کلام آنها جنبهٔ ملی و میهنی داشت و در تأیید و تشویق این نهضت بود و تأثیر به سزایی بر تودهٔ مردم و همراهی آنان با این جنبش داشت.[11] بسیاری از تصنیف‌های عارف، از نظر محتوای کلام، به اوضاع زمانه و رویدادهای مهم آن اشاره داشتند و همین امر باعث شد تا پیوند بیش‌تری میان تصنیف‌های عارف و مسائل اجتماعی برقرار شود. این رویه، بعداً در دیگر رویدادهای مهم تاریخ معاصر ما تکرار شد و هنرمندانی سعی کردند که خود را به وسیلهٔ موسیقی‌شان به مسائل اجتماعی و مردم نزدیک‌تر کنند یا اینکه موسیقی‌شان را همگام با رویدادها، تحولات و خواست‌های اجتماعی کنند. شاید چند مثال در این زمینه راهگشا باشد.

الف. تصنیف‌های عارف قزوینی و برخی تصنیف‌سازان اواخر دورهٔ قاجار و اوایل پهلوی اول

شاید مبرزترین چهرهٔ تصنیف‌سازی برای مضامین اجتماعی و ملی را بتوان عارف قزوینی عنوان کرد. تصانیف عارف، از نظر محتوای شعری، اکثراً دارای جنبه‌های سیاسی و ملی هستند که به نوعی واکنش او به رویدادهای اجتماعی دوران بوده‌اند. عارف با ساختن این تصانیف، جنبه‌ای جدید از کارکردِ تصنیف را معرفی کرد: اینکه شعر تصنیف می‌تواند بازگوکنندهٔ مسائل سیاسی، اجتماعی و وطنی هم باشد. او در این باره، سخن مشهوری دارد:

«نه‌تنها فراموشم نخواهد شد بلکه معاصرین دورهٔ انقلاب نیز هیچ‌وقت از خاطر دور نخواهند داشت که وقتی که من شروع به تصنیف‌ساختن و سرودهای ملی و وطنی کردم، مردم خیال می‌کردند که [تصنیف] باید برای (...) دربار یا ببری‌خان، گربهٔ شاهِ شهید، [باشد] [...] اگر من هیچ خدمتی دیگر به موسیقی و ادبیات ایران نکرده باشم، وقتی تصنیف وطنی ساخته‌ام که ایرانی از ده‌هزار نفر یک نفر نمی‌دانست وطن یعنی چه. تنها تصور می‌کرد وطن شهر یا دهی است که انسان در آنجا زاییده شده است» (عارف قزوینی، ۱۳۵۷، ۳۳۱-۳۳۴).

این سخنان عارف نشان‌دهندهٔ این موضوع است که وی قصد داشته تا از بستری به نام تصنیف که به واسطهٔ داشتن موسیقی و کلام به صورت توأمان، تأثیر فراوانی روی مخاطب داشته، برای ابراز واکنش خود به مسائل اجتماعیِ زمانه‌اش استفاده کند. مسائل زمانهٔ او همان‌هایی بودندَ که در شعر تصنیف‌هایش هویدا هستند و عارف، اکثر تصنیف‌هایش را در همین راستا ساخته است به طوری‌که، به گفتهٔ روح‌الله خالقی، فقط چند تصنیف از ساخته‌هایش جنبهٔ تغزلی و عاشقانه داشته و بقیه، مضامینی ملی و میهنی دارند و همین امر باعث شد تا تصنیف‌های وی، در میان مردم بسیار محبوب باشند و به سرعت میان‌شان

رواج یابد.
البته به جز عارف می‌توان تصنیف‌سازان دیگری را نیز در اواخر دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی اول سراغ کرد که آنها هم کلام تصنیف‌های‌شان جنبهٔ اجتماعی دارد و به نوعی می‌خواسته‌اند به واسطهٔ کلام، این تناسب اجتماعی را برقرار سازند. به عنوان مثال می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:
۱. تصنیف باد خزان/ آواز افشاری/ آهنگ از درویش‌خان/ شعر از ملک‌الشعراء بهار: این تصنیف در سال ۱۲۹۹ خورشیدی برای رفع حجاب ساخته شده است (پایور، ۱۳۹۷، ۴۲۱).
۲. تصنیف در مُلکِ ایران/ آواز دشتی/ آهنگ و شعر از محمدعلی امیرجاهد: این تصنیف را قمرالملوک وزیری در اوایل دورهٔ پهلوی اول خوانده است. شعر این تصنیف، به وضوح واکنشی است به وضعیت جامعهٔ ایران در آن دوره. مثلاً عباراتی چون:
«داد از جهالت خدا که قدر خود ندانیم/ در زندگانی چرا شبیه مردگانیم/ [...] ز معرفت دوریم/ به جهل مستوریم/ به مجمع جهانیان چو عضو رنجوریم/ [...] عصری که دنیا در انقلاب است/ با نور دانش در پیچ و تاب است/ در مهد سیروس این خواب سنگین بس ناصواب است...» (امیرجاهد، ۱۳۳۳).
۳.تصنیف دختران سیروس/ بیات‌اصفهان/ ساختهٔ مرتضی نی‌داوود [احتمالاً]/ خواننده: ملوک ضرابی/ شاعر: محمدعلی امیرجاهد [احتمالاً]/ تاریخ ضبط: ۱۳۰۶.
«دختران سیروس/ تا به کی در افسوس/ زیرِ دست مردان تا به چند محبوس/ کرد چو ایران دختران ساسان/ تا به کی خموشی ای زنان ایران/ هیچ‌کس خبر نیست/ فکر خیر و شر نیست/ ای رجال ایران/ زن مگر بشر نیست؟/ چند در حجابی؟/ تا به کی به خوابی؟...»
۴. تصنیف سوزش دل/ بیات‌اصفهان/ ساختهٔ مرتضی نی‌داوود/ خواننده: ملوک ضرابی/ شاعر: حسین پژمان بختیاری/ تاریخ ضبط: ۱۳۰۸، تهران، کمپانی پلیفن.
«پرده از روی روشن برافکن جانا/ ماه من چهر زیبا به عالم بنما/ ای به از، مه به آسمان/ پرتویی ده بر این جهان/ از سخن پرده پوشا/ عیان نما تو روی نکو به پرده گو نداری نگارا سر خودفروشی/ برافکن این سیاهی ز رو/ نخواهد ای پری‌دامن پاک تو پرده‌پوشی...» (میراحمدی، ۱۳۹۸، ۷۴ و ۷۶).

ب. نخستین اجرای صحنه‌ای قمرالملوک وزیری

قمرالملوک وزیری، یکی از برجسته‌ترین خوانندگان در تاریخ آواز کلاسیک ایرانی، در نخستین اجرای صحنه‌ای خود در گراند هتل در سال ۱۳۰۳[۱۲]، بدونِ داشتنِ حجاب، غزلی از ایرج میرزا را برای شعرِ آواز خود انتخاب کرده بود که به محدودیت‌هایی که در آن زمان برای زنان در ارائهٔ هنر و اساساً حضور آنها در عرصه‌های اجتماعی وجود داشته است، اشاره می‌کند. دو بیت از این شعر، از این قرار است:
نقاب دارد و دل را به جلوه آب کند
نعوذبالله اگر جلوه بی‌حجاب کند
فقیه شهر به رفع حجاب مایل نیست
چراکه هر چه کند حیله در حجاب کند (به نقل از نورمحمدی، ۱۳۹۹، ۶۳).
قمر پس از این کنسرت، به کلانتری جلب شد و از او التزام و تعهد گرفته شد که دیگر بی‌حجاب روی صحنه ظاهر نشود (سپنتا، ۱۳۹۳، ۱۱۵).

ج. اجراهایی از محمدرضا شجریان

آلبوم بیداد به آهنگسازی پرویز مشکاتیان و با صدای محمدرضا شجریان، یکی از برجسته‌ترین و مشهورترین آثار موسیقی کلاسیک ایرانی است. این آلبوم در سال ۱۳۶۱ ضبط و در سال ۱۳۶۴ منتشر شد (حبیبی‌نژاد، ۱۳۸۳، ۱۷). ساز و آواز شجریان با همراهی سنتور پرویز مشکاتیان در آواز بیداد یکی از درخشان‌ترین بخش‌های این آلبوم است. شجریان در این ساز و آواز، غزلی از حافظ را با مطلع «یاری اندر کس نمی‌بینیم یاران را چه شد/ دوستی کی آخر آمد دوستداران را چه شد» می‌خواند که طبق گفتهٔ شجریان، انتخاب این غزل در آن سال‌ها به این سبب بوده که این غزل، از دیدِ او، بازگوکنندهٔ شرایط اجتماعی ایران در آن سال‌ها، اوایل دههٔ ۱۳۶۰ بوده است و انتخاب و خواندن این غزل، به نوعی واکنش وی، به اوضاع و احوال جامعهٔ ایرانِ در آن سال‌ها بوده است (نک. مستند شجریان: پژواکِ روزگار). او هم‌چنین دلیلِ خواندن سرود سپیده (آهنگ: محمدرضا لطفی/ شعر: هوشنگ ابتهاج) در زمان انقلاب را «حالت رستاخیزی‌ای که در جامعه پیش آمده بود» عنوان می‌کند که باز، واکنشی است به اتفاقات جامعه و به شکلی یک همراهی اجتماعی، از طریق موسیقی است. شجریان، علت انتخاب شعر مشهور «زمستان است»، سرودهٔ مهدی اخوان ثالث و خواندنِ آن در آلبومی به همین نام با همراهی حسین علیزاده (تار)، کیهان کلهر (کمانچه) و همایون شجریان (تمبک) که در سال ۱۳۸۰ منتشر شد را توافق و هم‌خوانی این شعر با زمانِ اجرای آن عنوان می‌کند (همان). این سه نمونه یعنی سرود سپیده (اوایل انقلاب)، آلبوم بیداد (دههٔ ۱۳۶۰) و آلبوم زمستان است (اواخر دههٔ ۱۳۷۰ و اوایل دههٔ ۱۳۸۰)، که در مقاطع زمانی مختلف اجرا شده‌اند، نشان‌دهندهٔ این مسأله است که دست‌کم برای برخی خوانندگان، از جمله شجریان، انتخاب شعر برای برخی آثار و تناسب آن با اوضاع زمانه و روزگار، یک مسألهٔ پُراهمیت بوده است.

د. رویکرد حسین علیزاده به موسیقی

حسین علیزاده، یکی از برجسته‌ترین و مهم‌ترین موسیقی‌دانان دورهٔ معاصر به‌شمار می‌آید. بسیاری از آثار او جزو شاخص‌ترین و مهم‌ترین آثار موسیقی کلاسیک

ایرانی در طول پنج دهۀ گذشته هستند. یکی از رویکردهای مهم علیزاده در ساختِ موسیقی، جنبۀ اجتماعی آن بوده است و او روی مسألۀ اجتماع و ارتباط آن با موسیقی و اثر موسیقایی، تأکید فراوان داشته است. او در مصاحبه‌ای با ایرج گرگین دربارۀ رویکردش به ارتباط موسیقی با اجتماع و وضعیت اجتماعی می‌گوید:

هنرمند به هر چه اعتقاد داشته باشد، از ماوراءالطبیعه تا جامعه و مردم و هر چیز دیگر، می‌تواند از طریق هنرش [به آن] دست پیدا کند. با هنر هم می‌شود نیایش کرد هم مبارزه. من یاد گرفته بودم هنرم را نفروشم. بعد از آشنایی با همسرم و قرارگرفتن در جریانات سیاسی و بعد به زندان‌افتادن همسرم برای دو سال پیش از انقلاب، موسیقی من دیگر نمی‌توانست به مسائل اجتماعی بی‌تفاوت باشد. جنبه‌های اجتماعی و سیاسی از سال‌های ۱۳۵۵ به کار من اضافه شد. من قطعه‌ی حصار را برای همسرم ساختم و سواران دشت امید هم کار اجتماعی‌ست. حصار کلام چندانی ندارد و خود قطعه‌ی موسیقی پیام سیاسی خود را می‌دهد بدون آنکه شعار دهد. تا آن زمان، موسیقی سنتی موسیقی محفل بود. با دقت زیاد بر جنبه‌های فنی و اجرای استادانه، انتظار دیگری از آن نمی‌رفت؛ یعنی کسی پیام سیاسی در آن نمی‌گذاشت ولی این موسیقی تنها ابزار من بود و من می‌خواستم با این موسیقی مفاهیم اجتماعی ـ سیاسی را بیان کنم و با روشن‌فکرانی که زندگی سیاسی داشتند هم ارتباط برقرار کنم.

[...] اتفاقا خالص‌ترین این ارتباط را موسیقی می‌تواند داشته باشد، چون هیچ شعاری در آن نیست. وقتی از نظر سیاسی و اجتماعی به جامعه نگاه می‌کنیم، روح جامعه برای آدم مطرح می‌شود و اینکه این روح جامعه را چگونه می‌شود راضی کرد. آنچه مردم را به حرکت در می‌آورد، روح آرام و یا ناآرام‌شان است. زبان موسیقی، خیلی خاص است. شعر زبانی دارد که می‌تواند مستقیماً از آن استفاده کند و حرفش را بزند؛ هرچند شعر، خوب این کار را نمی‌کند و زبانی مستقیم برای بیان مسائل اجتماعی به کار نمی‌گیرد.

موسیقی زبانی نزدیک به روح هنری جامعه دارد. همین الان که نوعی افسردگی در روحیه‌ی مردم ایران رواج پیدا کرده است اگر این همه مشکلات بر سر راه موسیقی نبود و می‌شد موسیقی خوب تولید کرد، حتماً می‌شد به بهترکردن روحیه‌ی مردم کمک کرد و آن‌ها را برای قدم‌های مثبت و مفید آماده ساخت.

در سمفُنی لنینگراد، اثر شوستاکویچ، هیچ‌جا سخنی از چه باید کرد نیست. روح آن دورانِ جامعه در آن قطعه است. خیلی سمبُلیک است ولی عصارۀ‌ی آن دوران جامعه است. موسیقی چون زبان قراردادی ندارد مثل وقتی ما حرف می‌زنیم یا می‌نویسیم و یک زبان قراردادی داریم، جای هر کار تازه‌ای در آن هست.

پیام سیاسی یا اجتماعی شعار نیست که فقط با شب‌نامه و اعلامیه بشود ارائه داد، پیام سیاسی را می‌شود با زبان خالص موسیقی ارائه کرد؛ مثلاً همین که من از اول فکر کردم کار خموده دوست ندارم و در موسیقی خودم این‌طور کار کردم، یک کار اجتماعی‌ست. یعنی این فکر از جریانی شروع شده است تا در من به جایی برسد که خمودگی و افسردگی را از موسیقی خودم دور کنم (گرگین، ۱۳۹۱، ۴۴۸-۴۴۹).

صحبت‌های علیزاده حاوی این نکتۀ مهم است که موسیقی اجتماعی، دست‌کم از دیدِ او، صرفاً موسیقیِ باکلام نیست و موسیقی بدونِ کلام نیز می‌تواند این تناسب را در خود داشته باشد. به عبارت دیگر، برخی آثار علیزاده که بدون کلام هستند، توانسته‌اند از دیدگاهِ سازنده‌شان، این تناسب را ایجاد کنند یا اینکه اساساً انگیزۀ ساخت‌شان، داشتن و برقراریِ تناسب با اجتماع و زمانه بوده است. این همان انگیزه‌ای است که در طی چند دهۀ گذشته، یکی از اهدافِ ساختِ موسیقی در حیطۀ موسیقی کلاسیک ایرانی برای برخی موسیقی‌دانان بوده است: تناسب با روح زمانه.

نتیجه‌گیری

در یک جمع‌بندی کلی از آنچه که گفته شد، می‌توان گفت که طبق رسالات قدیم موسیقی ایرانی، تناسبات اجرایی متفاوتی برای اجرای موسیقیِ سازی و آوازی ذکر شده است. البته برخی از رسالات، به این موضوع مفصل‌تر پرداخته‌اند و برخی نیز کم‌تر. برخی از تناسباتِ هم که مد نظر رسالات قدیمی بوده‌اند، امروز کاملاً منسوخ شده‌اند و دیگر کارایی خاصی ندارند. آنچه که تا حد خوبی مسلم است اینکه در گذشته، رعایت این تناسبات، نوعی «ضرورت» به شمار می‌آمده و رفته‌رفته، در طول تاریخ و به ویژه در دوران معاصر (به خصوص یک سدۀ گذشته) به سبب عمومیت‌یافتن موسیقی در جامعه و هم‌چنین ورود و گسترش فناوری‌های جدیدِ ضبط صدا و وسایل ارتباط‌جمعی و نیز کاسته شدن از وجه محفلی بودنِ موسیقی ایرانی، از اهمیت رعایت تناسبات اجرایی، به ویژه برای آواز و آوازخوانان، کاسته شده و رعایتِ آنها، به نوعی، «شگرد» تلقی شده است. از این موضوع، در موسیقی آوازی در دوران معاصر، تحت عنوان «مناسب‌خوانی» یاد می‌شود که عموماً بر دو مقوله تمرکز دارد: ۱. رعایت تناسب میان فضای عاطفی شعر و مُدِ انتخابی؛ ۲. تناسب میان محتوای شعر انتخابی با مکان و زمان اجرا.

اما آنچه به طور کلی، در طول یک سدۀ گذشته در مقاطع مختلف که رویدادی مهم و تأثیرگذار بر جامعه

رخ داده، مد نظر و مورد توجه برخی موسیقی‌دانان قرار گرفته، همگاهی و منطبق‌بودن اثرِ ساخته شده یا اجرا شده با وضعیت اجتماعی بوده است. به عبارت دیگر، اینکه اثر موسیقایی بتواند آینه و بازتاب‌دهندهٔ مسائل مهم اجتماعی باشد، دست‌کم، برای طیفی از موسیقی‌دانان، امری مهم تلقی شده است. البته این «متناسب با وضعیت اجتماعی یا روحِ زمانه»، بیش‌تر در موسیقی باکلام و به واسطهٔ وجودِ شعر صورت پذیرفته است؛ چرا که شعر، حامل پیام به اصطلاح، سرراست‌تری است که می‌تواند با زبانی استعاری و خیال‌انگیز، واکنشی به وضعیت جامعه باشد. تصنیف‌های عارف قزوینی در زمان مشروطه و اواخر دوران قاجار، سرودهای انقلابی ساخته شده توسط موسیقی‌دانانِ کانون چاووش در زمان انقلاب اسلامی و ... نمونه‌های خوبی از تناسبِ اجتماعی هستند. در واقع، اگر رابطهٔ موسیقی با وضعیت اجتماعی را بتوانیم نوعی تناسب موسیقایی در نظر بگیریم، می‌توانیم بگوییم که این تناسب، یک موردِ نوظهور در موسیقی ایرانی است و سابقهٔ تاریخی آن به زمان مشروطیت برمی‌گردد و به نظر هم می‌رسد میراث تناسبات موسیقاییِ قدیمی‌تر است اما مانند بسیاری از پدیده‌های دیگر، در طی زمان و تاریخ، به سبب تغییرات دوران، دگردیسی پیدا کرده است.

پی‌نوشت

۱. نظامی، «شبدیز» را بیست و سومین لحن آورده است با این شعر: «چو در شب برگرفتی راهِ شبدیز/ شدندی جملهٔ آفاق شب‌خیز» (تهماسبی، ۱۳۹۷، ۴۵۶).

۲. فرامرز پایور، برای گوشهٔ «راک عبدالله» در دستگاه ماهور، این شعر را ذکر کرده است: «می‌روم شِکوهٔ امت به پیمبر گویم/ شرحِ بی‌دستیِ عباس به حیدر گویم» (پایور، ۱۳۸۶، ۳۱۲).

۳. این توافق، طبق جدولی که بکری ارائه داده، به این صورت است: «۱. راست: حمل/ ۲. عشاق: جوزاء/ ۳. عراق: عقرب/ ۴. حجازی: هوت/ ۵. زنگوله: سرطان/ ۶. مخالف: میزان/ ۷. بوسلیک: اسد/ ۸. شاهناز: قوس/ ۹. حسینی: سنبله/ ۱۰. مقابل: جدی/ ۱۱. نوا: ثور/ ۱۲. نوریز: دلو» (بکری، ۱۳۸۲، ۱۱۵).

۴. این شعر از سروده‌های فدایی اردستانی است. برای اطلاع بیش‌تر نک. (هدایت، ۱۳۹۲، ج ۲: ۱۱۷۷). در اینجا لازم می‌دانم از آقای ایمان بهرامی به جهت یادآوری این منبع، سپاسگزاری نمایم.

۵. آن‌طور که به نظر می‌رسد، یکی از ارکانِ به اصطلاح مناسب‌گویی، تغییر واژه‌ای در یک بیت یا مصراع شعر، به فراخور موقعیت زمانی یا مکانی یا دیگر شرایط بوده است. این همان نکته‌ای است که نورعلی برومند نیز در صحبت‌هایش یادآور شد. باستانی پاریزی نیز به این نکته اشاره دارد و دربارهٔ عبدالله دوامی هنگام تدریس به یکی از شاگردان خانم از پشت پرده می‌نویسد:
گویا یک روز خانمی از پشت پرده آهنگ برداشته بود: «که گفت نظر بر رخ خوبان خطا باشد؟» دوامی فرصت نداد که مصراع دوم را بخواند و خودش خواند: «خطا بود که نپوشند روی زیبا را» در حالی که اصل شعر این است: «خطا بود که نبینند روی زیبا را» (۱۳۹۵، ۱۹۱) (تأکیدات از نگارندهٔ حاضر است).

البته باستانی پاریزی بر این کار دوامی خرده می‌گیرد: «به‌عقیدهٔ من دوامی دو کار بد کرده: یکی آنکه هم روی زیبا را گِل مالیده، هم مثل بچه‌ها توی خشت‌های شعر سعدی دویده است» (همان، ۱۹۲).

۶. بکری، در ادامهٔ مطلب خود، چند نمونه از تناسب موسیقیِ اجرایی با اهل مجلس و وضعیت روحی‌شان را یادآور می‌شود:
«در مجالس شیوخ صوفیه، عربیون و زنگوله نواخته می‌شود، زیرا دل‌ها و طبایع آن‌ها، به‌جهت ریاضت‌های روحی، لطیف، رقیق و سلیم است و کوچک‌ترین چیز در آن‌ها اثر می‌کند. آن‌ها در اتش عشق فرو رفته‌اند و اگر مقامات آتشین را بشنوند، دل‌هاشان پراکنده و پریشان می‌شود! و این مقامات خاکی و ابی است که موافق حال آن‌هاست. اما در مجالس دانشمندان، عشاق و حجازی خوانده/ نواخته می‌شود. زیرا آن‌ها به‌واسطهٔ علم‌شان در غایت حرارت‌اند. این مقامات، آبی و هوایی‌اند. در مجالس عوام، عشیران و محیر خوانده می‌شود زیرا طبیعت این‌ها زمخت و قوی است و این مقامات آتشی هستند» (بکری، ۱۳۸۲، ۱۱۴).

۷. عنصرالمعالی، در کتاب قابوس‌نامه، خطاب به فرزند خود، آگاه بودنِ شاعر بر «طبعِ ممدوح» را واجب و از اصولِ مهم به تعبیر او، «راه و رسم شاعری» برمی‌شمارد: «اما بر شاعر واجب است از طبع ممدوح آگاه‌بودن و بدانستن که وی را چه خوش آید، آنگه وی را [چنان] ستودن که وی خواهد که تا آن نگویی که خواهد تو را آن ندهد که تو خواهی» (عنصر المعالی، ۱۳۵۳، ۲۲۹).

۸. در رسالهٔ موسیقی (مؤلف ناشناس) اشاره شده که حکمای هند، بیماری‌ها را به وسیلهٔ علم موسیقی درمان می‌کرده‌اند چون «می‌دانستند که آوازی حالت غضب پیدا می‌شود مناسب طبیعت بود در گرمی و خشکی. پس علاج بیماری که از سردی بودی بدین آواز می‌کردند و آواز باریک و تیز که سبب آن سردی بود استعمال کنند در امراض گرم که آن را نفع عظیم بود در علاج ضد به ضد» (صیرفی، ۱۳۹۶، ۱۳۹).

۹. ظهری اصفهانی، تأکید بر رعایتِ انواعِ این تناسبات اجرایی داشته و می‌نویسد: «مرا از این سخن مقصود آن است که هر نغمه در ضد طبع خود مصلح است و در اصلاح طبیعت، شکفته می‌شود و فواید ظاهر می‌گردد» (ظهری اصفهانی، ۱۳۹۶، ۸۷).

۱۰. فرصت‌الدوله شیرازی، بعد از ارائهٔ این جدول می‌نویسد: «تعیین اوقات مذکوره را در کتابی نوشته که نسبتش را به ابی‌نصر فارابی داده. اما در بعضی از نسخ به طریقی دیگر اوقات سراییدن هر آواز را ذکر کرده‌اند، نیز از قول حکما چنانکه در این جدول است» (شیرازی، ۱۳۷۵، ۱۵-۱۶). وی در ادامه، جدول (۱۰) متن حاضر را ارائه می‌دهد.

۱۱. سیدجواد بدیع‌زاده در یک مصاحبهٔ رادیویی، دربارهٔ رواج تصانیف عارف در میان تودهٔ مردم اشارهٔ جالب‌توجهی دارد:
«این آهنگ را این مرد مثلاً شب می‌ساخت، امروز یا دیروز یا پریروز می‌ساخت. کنسرت می‌داد. بیشتر در گراندهتل قدیم که تماشاخانهٔ فردوسی است. این را می‌ساخت و کنسرت می‌داد. فردا این آهنگ‌ها تو کوچه‌ها پخش می‌شد و عجیب در اینکه می‌افتاد دست این نوازندگان دوره‌گرد آن زمان که، به‌اصطلاح، یک کمانچه‌ای داشته است و یک تاری و یک ضربی. توی خانه‌ها که عقدکنان و عروسی و مجالس شادی، ختنه‌سوران، ایجاد می‌شد، این‌ها تا وارد آن بزم یا خانه می‌شدند، ایشالله مبارک باد را می‌خواندند و تا می‌نشستند تصانیف عارف را می‌خواندند و عجیب است که آن تصنیف خیلی محکم واقعاً جاداری بوده. ردیف شدید موسیقی ایران، سنتی، اصیل و این را این دوره‌گردها تو کوچه‌ها می‌زدند و می‌خواندند» (بدیع‌زاده، ۱۳۵۵).

۱۲. مبنای ما برای تاریخ نخستین کنسرت قمر یعنی سال ۱۳۰۳، کتاب آوای مهربانی بوده است (خالقی، ۱۳۷۳، ۸۳) که به نظر تاریخ درستی است. این در حالی است که در مطلبی تحت عنوان «گزارشی دربارهٔ فوت قمر به قلم ا. میرسعیدی» در مجلهٔ اطلاعات جوانان (شمارهٔ

۳۵، ۱۴ مرداد ۱۳۳۸)، تاریخ نخستین کنسرت قمرالملوک وزیری، سال ۱۳۰۵ عنوان شده است (به نقل از نورمحمدی، ۱۳۹۹، ۹۸) که چندان درست به نظر نمی‌رسد.

منابع

آبراهام، جرالد. (۱۳۸۰). تاریخ فشردهٔ موسیقی آکسفورد. ۳ جلدی. ترجمهٔ ناتالی چوبینه و پریچهر زکی‌زاده. تهران: ماهور.

اسعدی، هومان. (۱۳۸۰). «نگاهی اجمالی به سیر تحول مفهوم لحن در موسیقی جهان اسلام». فصلنامهٔ موسیقی ماهور، ۴ (۱۳): ۵۷-۶۸.

امیرجاهد، محمدعلی. (۱۳۳۳). دیوان امیرجاهد. تهران: چاپخانهٔ مجلس.

باستانی‌پاریزی، محمدابراهیم. (۱۳۹۵). نای ۷بند. تهران: علم.

بدیع‌زاده، سیدجواد. (۱۳۵۵). مصاحبه با سیدجواد بدیع‌زاده، برنامهٔ رادیویی «جنگ شب» در گفتگو با فرهنگ فرهی. آرشیو شخصی.

برومند، نورعلی. (۱۳۸۴). درس‌هایی از استاد نورعلی برومند، دستگاه ماهور، M.CD-۱۷۶. تهران: ماهور.

بکری، عادل. (۱۳۸۲). «پیوند طب و موسیقی در تمدن اسلامی». ترجمهٔ حسین علینقیان. فصلنامهٔ موسیقی ماهور، ۶ (۲۲)، ۱۱۳-۱۱۹.

بینش، تقی. (۱۳۷۱). سه رسالهٔ فارسی در موسیقی: موسیقی دانشنامهٔ علایی، موسیقی رسائل اخوان‌الصفا، کنزالتحف. تهران: نشر دانشگاهی.

پایور، فرامرز. (۱۳۸۶). ردیف دورهٔ عالی چپ‌کوک برای سنتور. تهران: ماهور.

ـــــــــ . (۱۳۹۷). ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به‌روایت استاد عبدالله دوامی. تهران: ماهور.

ترقی، بیژن. (۱۳۸۹). از پشت دیوارهای خاطره، پنجاه سال خاطره در زمینهٔ شعر و موسیقی از بیژن ترقی. تهران: بدرقهٔ جاویدان- جاویدان.

تهماسبی، ارشد. (۱۳۹۷). کتاب گوشه، فرهنگ نواهای ایران. تهران: ماهور.

ثابت‌زاده، منصوره. (۱۳۹۹). سه رسالهٔ موسیقی قدیم ایران. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

حبیبی‌نژاد، ذبیح‌الله. (۱۳۸۳). لطیفهٔ نهایی، گزیدهٔ گفت‌وگوها و گفتارهای استاد محمدرضا شجریان. تهران: ماهور.

حریری، ناصر. (۱۳۷۰). دربارهٔ هنر و ادبیات: موسیقی، گفت‌وشنودی با حسین دهلوی و علی تجویدی. تهران: کتاب‌سرای بابل.

خالقی، زهره. (۱۳۷۳). آوای مهربانی، یادوارهٔ قمرالملوک وزیری. تهران: دنیای مادر.

خان‌محمدی، محمدحسین و زارعی، علی‌اصغر. (۱۳۹۳). «فرضیه‌ای در باب پیوند شبدیز با آیین مهر». مطالعات ایرانی، ۱۳ (۲۵)، ۱۴۱-۱۶۲.

دانش‌پژوه، محمدتقی.(۱۳۹۰). فهرست آثار خطی در موسیقی. تهران: نشر دانشگاهی.

رحمانیان، آرش. (۱۳۹۷). شرح جامع‌الالحان عبدالقادر مراغی، تهران: بنیاد فرهنگی‌هنری رودکی.

رزمی‌پور. (۱۳۵۵). «موسیقی را به بی‌راهه نکشانیم». مصاحبه با تاج اصفهانی. روزنامهٔ رستاخیز، شمارهٔ ۵۲۲، چهارشنبه ۲۹ دی، ص. ۱۸.

سپنتا، ساسان. (۱۳۹۳). «قمرالملوک وزیری». فصلنامهٔ موسیقی ماهور، ۱۷ (۶۵)، ۱۱۵-۱۲۵.

شجریان، محمدرضا. (۱۳۷۸). «آواز و آوازه‌خوان». مصاحبه با محمدرضا شجریان. فرهنگ اصفهان، شمارهٔ ۱۲، ۳۷-۴۵.

شهیدی، عنایت‌الله. (۱۳۸۰). پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی، از آغاز تا پایان دورهٔ قاجاریه در تهران. با همکاری، ویرایش و نظارت علمیِ علی بلوکباشی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

شیرازی، فرصت‌الدوله. (۱۳۷۵). بحورالالحان. زیباترین اشعار از شعرا. تهران: فروغی.

صیرفی، شهاب‌الدین. (۱۳۹۶). خلاصه‌الافکار فی معرفه‌الادوار (رساله‌ای در موسیقی). مقدمه و حواشی علیرضا نیک‌نژاد. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

ظهری اصفهانی، حاجی حسین. (۱۳۹۶). رساله در فن موسیقی. تصحیح و حاشیه ایمان رئیسی. تهران: سولار.

عارف قزوینی، ابوالقاسم. (۱۳۵۷). دیوان عارف قزوینی. به اهتمام عبدالرحمن سیف‌آزاد. تهران: امیرکبیر.

عبدالمؤمن‌بن‌صفی‌الدین. (۱۳۴۶). بهجت‌الروح، رسالهٔ موسیقی. با مقابله و مقدمه و تعلیقات ه. ل. رابینودی برگومالـه. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

عنصرالمعالی، کیکاووس‌بن‌اسکندر. (۱۳۵۳). گزیدهٔ قابوس‌نامه. به کوشش دکتر غلامحسین یوسفی. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

قدسی، بهزاد. (۱۳۹۰). «مناسب‌خوانی در مکتب آوازی اصفهان». فصلنامهٔ پیام بهارستان، ۴ (۱۳): ۹۸۶-۱۰۱۳.

کیانی، مجید. (۱۳۹۳). هفت دستگاه موسیقی ایران. تهران: حوزه هنری.

گرگین، ایرج. (۱۳۹۱). امید و آزادی. لس‌آنجلس: شرکت کتاب.

مستوفی، عبدالله. (۱۳۹۵). شرح زندگانی من، تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه. جلد اول. تهران: هرمس.

میراحمدی، محمدامین. (۱۳۹۸). جویبار جوشنده. تهران: هنر موسیقی.

نظری‌جو. رامتین. (۱۳۹۹). «چند مصاحبهٔ قدیمی با هنرمندان». فصلنامهٔ موسیقی فراهنگ، ۱ (۲)، ۱۳۸-۱۶۳.

------. (۱۴۰۰). «پای صحبت منوچهر همایون‌پور».

ماهنامـــهٔ بخـــارا، ۲۶ (۱۴۴)، ۴۲۵-۴۴۳.
نورمحمـدی، مهـدی. ۱۳۹۹. اخبـار و اسـناد قمرالملـوک وزیـری در مطبوعـات دوران قاجـار تـا عصـر حاضـر و آرشـیو اسـناد ملـی. تهـران: ماهـور.
------ . (۱۴۰۰). عارفِ موسیقی‌دان. تهران: ماهور.
هدایـــت، رضاقلی‌خـــان. (۱۳۸۲). مجمع‌الفصحـــا. بخـــش دوم از جلـد دوم. به‌کوشـش مظاهـر مصفـا. تهـران: امیرکبیـر.
یوســـف، ضیاءالدیـــن. (۱۳۹۹). کلیـــات یوســـفی، بازخوانـــی و ویرایـــش بابـــک خضرایـــی. تهـــران: فرهنگســـتان هنـــر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی