فصلنامه تخصصی "مطالعات تاریخ آذربایجان و ترک" سال سوم ، شماره هفتم ، بهار ۱۴۰۴
"Studies on Azerbaijan and Turk's History" Specialized Journal, year 03, issue 07, Spring 2025
"Azərbaycan və Türk Tarixi Araşdirmalar" ixtisaslaşdirilmiş jurnal, il 03, nömrə 07, Yaz 2025
Üçaylık "Azerbaycan ve Türk tarihi araştırmalar" dergisi, yıl 03, sayı 07, ilkbahar 2025

روش قدیم شش انگشت گذاری و راه حل آوا نویسی برای پرده ها در توضیح موسیقی اورموی

رجب اوسلو

مجله بین المللی موزیکولوژی راست
Doi:10.12975/rastmd.2016.04.03.00087

ترجمه علی آردی(اورمان)

ایمیل:

Ali.urman52@gmail.com

وابستگی:

محقق و مترجم

چکیده:

نویسنده رجب اوسلو*

آوانویسی و بازنویسی یا ترانسکریپسیون (فرانسوی: Transcription) از اصطلاحات موسیقی است و به معنای مکتوب کردنِ یک قطعه شنیداریِ موسیقی است. به عبارتی دیگر، بازنویسی به معنای نت‌نویسیِ یک قطعه شنیداری است که قبلاً نت‌نویسی نشده‌است. در نظریه ادوار، دستان‌بندی سازها (نحوه کوک ساز و موقعیت پرده‌های آن) به کمک تناسب‌های ریاضی توضیح داده می‌شد و برای هر نت موسیقی نامی با استفاده از ترکیب الفبای ابجد تعیین می‌گردید. به این ترتیب فاصله‌های موسیقایی دقیقاً مشخص می‌شدند. سپس با ترکیب این فواصل جنس‌هایی (دانگ‌هایی) درست می‌شد که ذی‌الاربع (دارای چهار نت) یا ذی‌الخمس (دارای پنج نت) نام می‌گرفتند و از ترکیب یک جنس ذی‌الاربع و یک جنس ذی‌الخمس یک اکتاو کامل به دست می‌آمد که به آن «دور» گفته می‌شد. لوح های سومری گواهی می دهند که تلاش برای نوشتن موسیقی از زمان های قدیم انجام می شده است. روندی که با خط میخی شروع شد با نت هایی که امروز استفاده می کنیم ادامه می یابد. پس از خط میخی ، تلاش هایی برای نوشتن موسیقی در فرهنگ خاورمیانه انجام شده که ما چگونگی همه اینها را نمی دانیم. تئوریسین موسیقی ه. گ. فارمر، در اثر خود صفی الدین اورموی را "بنیانگذار مکتب سیستماتیک در تاریخ موسیقی"معرفی کرده ، از سیستم ناشناخته نوشتن موسیقی صحبت می کند. عبدالقادرمراغه ای این سیستم را روش " شش انگشت گذاری" نامیده است. اورموی به طور مستقیم چگونگی درک این روش را نشان نداده است. او روش شش انگشت گذاری بر روی پرده های عود را در توضیح استفاده از ۱۲دور و ۶ آواز مانند سلمک، مایه و شهناز به کار برده است. برای تجزیه و تحلیل این موضوع، استفاده از جدول ابجد-حرف- موسیقی نگاری اورموی توسط برخی از محققانی مشاهده شده است. اما در مورد درستی یا نادرستی این راه حل بحث نشده است. این مقاله بر " چیستی روش شش انگشت گذاری و چگونگی درک آن " متمرکز است و با هدف حل نحوه درک مثالهای نوشته شده توسط صفی الدین ، "آوا نویسی" جدیدی را همراه با راستی آزمایی به عنوان راه حل پیشنهاد می کند.

کلمات کلیدی: صفی الدین اورموی، آوا نویسی، روش شش انگشت گذاری، موسیقی شرق

استناد (آپا):

آردی. ع. روش قدیم شش انگشت گذاری و راه حل آوا نویسی برای پرده ها در توضیح موسیقی اورموی. ارومیه: فصلنامه تخصصی "مطالعات تاریخ آذربایجان و ترک" سال ۰۳، شماره ۰۷، بهار ۱۴۰۴. ۸۶۹۰-۳۰۴۱ شاپا

* نویسنده و پژوهشگر موسیقی تولد: ۱۹۵۸ (۶۷ ساله)

کتاب ها: موسیقی کشور سلجوقی: از خواجه احمد یسوی تا مولانا، موسیقی شناسی و منابع: مقدمه ای بر موسیقی شناسی، موسیقی شناسی در ترکیه، روش شناسی در موسیقی شناسی، منابع موسیقی شناسی، محمد حفیض افندی و موسیقی، معرفت موسیقی ادواری - ۱۳۸۵؟ (Hasan Iik Anatolian Edvarı (Hüsnü-618 اثر حسنعلی کرمانی، تعداد آثار موسیقایی Meragi: Zevâid-i Fevâid-i Ashere, Itri izleri, Abdülbâkı Nâsır Dede آهنگسازی "Tahrîden II", Meragi. اهداف موسیقی مراده: ماکاسیدوالالحان، موسیقی در دوره سلطنت فاتح سلطان محمد و مکموآی گوفت از شمس‌ی رومیس

Ali Ardi (Urman)

Email:

Ali.urman52@gmail.com

Affiliation:

Researcher and Translator

"The ancient six-finger technique and the phonetic notation solution for frets in the explanation of Urmavi's music."

Abstract:

Transcription (French: Transcription) is a musical term referring to the process of notating a piece of auditory music. In other words, it means writing down the musical notation of a previously un-notated auditory piece. In the theory of adwār (cycles), the fingering of instruments (tuning and fret positions) was explained through mathematical proportions, and each musical note was assigned a name using combinations of the Abjad numerals. This allowed precise determination of musical intervals. By combining these intervals, jins (tetrachords or pentachords) were formed—referred to as dhī al-arbaʿ (four-note) or dhī al-khams (five-note). The combination of one dhī al-arbaʿ and one dhī al-khams produced a complete octave, called a dawr (cycle).

Sumerian tablets attest that attempts to write music date back to ancient times. This process began with cuneiform and evolved into the notation systems we use today. After cuneiform, there were efforts in Middle Eastern cultures to notate music, though we do not know the full details of all these methods. The music theorist H.G. Farmer, in his work, described Ṣafī al-Dīn al-Urmawī as the "founder of the systematic school in the history of music" and mentioned an unknown system of musical notation. Al-Marāghī referred to this system as the "six-fingering method." Al-Urmawī did not directly explain how this method was to be understood. He applied the six-fingering method on the frets of the ʿūd (lute) to explain the use of 12 adwār (cycles) and 6 awāz (melodic modes) such as Salāmak, Māya, and Shahnāz.

To analyze this, some researchers have observed the use of al-Urmawī's Abjad-letter-music notation table. However, the accuracy of this solution has not been debated. This article focuses on "the nature of the six-fingering method and how to understand it," proposing a new "transcription" method along with verification as a solution to interpret the examples written by Ṣafī al-Dīn.

Key words: Ṣafī al-Dīn al-Urmawī, transcription, six-fingering method, Eastern music

CITATION (APA):

Ardi (Urman). A. "The ancient six-finger technique and the phonetic notation solution for frets in the explanation of Urmavi's music." Urmia: "Studies on Azerbaijan and Turk's history" Specialized Journal, year 03, number 07, spring 2025, ISSN: 3041-8690.

Əli Ardi (Urman)

E-poçt:

Ali.urman52@gmail.com

Mənsubiyyət:

Tədqiqatçı və tərcüməçi

"Urmavi musiqisinin izahında qədim altı barmaq texnikası və pərdələr üçün fonetik notasiya həlli."

Xülasə:

Transkripsiya (Fransızca: Transcription), eşidilən bir musiqi parçasının not ilə yazıya alınması prosesini ifadə edən bir musiqi terminidir. Başqa sözlə, daha əvvəl not ilə yazılmamış eşidilən bir musiqi əsərinin yazılı not formasına çevrilməsi deməkdir. Ədvar (dövrlər) nəzəriyyəsində, alətlərin pərdələri (akord və pərdə mövqeləri) riyazi nisbətlərlə izah edilmiş və hər bir musiqi notunun adı Əbcəd rəqəmlərinin kombinasiyaları ilə müəyyən edilmişdir. Bu, musiqi intervallarının dəqiq şəkildə müəyyənləşdirilməsini təmin etmişdir. Bu intervalların birləşdirilməsi ilə cins (dörd səsli və ya beş səsli aralıqlar) yaranmış və bunlar zirərbə (dörd notlu) və zirxəms (beş notlu) adlandırılmışdır. Bir zirərbə və bir zirxəmsın birləşməsi tam bir oktava yaratmış və buna dövr deyilmişdir.

Sumer tabletləri, musiqinin yazıya alınma cəhdlərinin qədim dövrlərə qədər uzandığını sübut edir. Bu proses mixi yazısı ilə başlamış və müasir dövrdə istifadə etdiyimiz not sistemlərinə qədər inkişaf etmişdir. Mixi yazısından sonra, Yaxın Şərq mədəniyyətlərində musiqini not ilə yazmaq üçün cəhdlər olmuşdur, lakin bu üsulların hamısı haqqında dəqiq məlumat yoxdur. Musiqi nəzəriyyəçisi H.G.Farmer öz əsərində Səfiəddin Urməvini "musiqi tarixində sistemli məktəbin banisi" kimi təsvir etmiş və naməlum bir musiqi notasiya sistemindən bəhs etmişdir. Mərağı bu sistemi "altı barmaq üsulu" adlandırmışdır. Urməvi bu üsulun necə başa düşülməli olduğunu birbaşa izah etməmişdir. O, bu üsulu ud pərdələrində tətbiq edərək 12 dövr və Səlmək, Maya, Şəhnaz kimi 6 avazın (maqam) istifadəsini izah etmişdir.

Bunu təhlil etmək üçün bəzi tədqiqatçılar Urməvinin Əbcəd-hərf-musiqi notasiya cədvəlindən istifadə etmişlər. Lakin bu həllin düzgünlüyü müzakirə edilməmişdir. Bu məqalə "altı barmaq üsulunun nə olduğu və onun necə başa düşülməsi" mövzusuna diqqət yetirir və Səfiəddinin yazdığı nümunələri şərh etmək üçün yoxlama ilə birlikdə yeni bir "transkripsiya" üsulu təklif edir.

Açar sözlər: Səfiəddin Urməvi, transkripsiya, altı barmaq üsulu, Şərq musiqisi

CITATION (APA):

Ardi (Urman). Ə. "Urmavi musiqisinin izahında qədim altı barmaq texnikası və pərdələr üçün fonetik notasiya həlli." .Urmiya: “Azərbaycan və Türk tarixi araşdırmalar” İxtisaslaşdırılmış Jurnal, il 03, nömrə 07, yaz 2025, ISSN: 3041-8690.

Ali Ardı (Urman)

E-posta:

Ali.urman52@gmail.com

Üyelik:

Araştırmacı ve çevirmen

"Urmavi müziğinin açıklamasında eski altı parmak tekniği ve perdeler için fonetik notasyon çözümü."

Özet:

Transkripsiyon (Fransızca: Transcription), işitsel bir müzik parçasının notaya alınması sürecini ifade eden bir müzik terimidir. Başka bir deyişle, daha önce notaya alınmamış bir işitsel müzik eserinin yazılı nota haline getirilmesi anlamına gelir. Edvar (döngüler) teorisinde, enstrümanların perdeleri (akort ve perde pozisyonları) matematiksel oranlarla açıklanmış ve her bir müzik notasına Ebced rakamlarının kombinasyonları kullanılarak bir isim verilmiştir. Bu, müzik aralıklarının kesin olarak belirlenmesini sağlamıştır. Bu aralıkların birleştirilmesiyle cins (dörtlü veya beşli aralıklar) oluşturulmuş ve bunlar zirarba (dört notalı) veya zirhams (beş notalı) olarak adlandırılmıştır. Bir zirarba ve bir zirhams'ın birleşimi, tam bir oktav oluşturmuş ve buna devir adı verilmiştir.

Sümer tabletleri, müziği yazıya dökme çabalarının eski çağlara kadar uzandığını kanıtlamaktadır. Bu süreç çivi yazısıyla başlamış ve günümüzde kullandığımız nota sistemlerine kadar evrilmiştir. Çivi yazısından sonra, Orta Doğu kültürlerinde müziği notalama girişimleri olmuştur, ancak bu yöntemlerin tamamı hakkında detaylı bilgiye sahip değiliz. Müzik teorisyeni H. G. Farmer, eserinde Safiyüddin Urmevi'yi "müzik tarihinde sistematik ekolün kurucusu" olarak tanımlamış ve bilinmeyen bir müzik notasyon sisteminden bahsetmiştir. Meragi, bu sistemi "altı parmak pozisyonu yöntemi" olarak adlandırmıştır. Urmevi, bu yöntemin nasıl anlaşılması gerektiğini doğrudan açıklamamıştır. O, bu yöntemi ud perdeleri üzerinde uygulayarak 12 devir ve Selamek, Maya, Şehnaz gibi 6 avazın (makam) kullanımını açıklamıştır.

Bunu analiz etmek için bazı araştırmacılar, Urmevi'nin Ebced-harf-müzik notasyon tablosunu kullanmıştır. Ancak bu çözümün doğruluğu tartışılmamıştır. Bu makale, "altı parmak pozisyonu yönteminin ne olduğu ve nasıl anlaşılması gerektiği" üzerine odaklanmakta ve Safiyüddin'in yazdığı örnekleri yorumlamak için doğrulamayla birlikte yeni bir "transkripsiyon" yöntemi önermektedir.

Anahtar kelimeler: Safiyüddin Urmevi, transkripsiyon, altı parmak pozisyonu yöntemi, Doğu müziği

CITATION (APA):

Ardı (Urman). A. "Urmavi müziğinin açıklamasında eski altı parmak tekniği ve perdeler için fonetik notasyon çözümü." .Urmiye: Üç Aylık “Azerbaycan ve Türkiye Tarihi Üzerine Araştırmalar” Uzmanlık Dergi, yıl 03, sayı 07, ilkbahar 2025, ISSN: 3041-8690.

از مترجم

در مقاله تقدیمی اصطلاحاتی بکار رفته است که برای خود من به عنوان مترجم و احتمالا برخی دیگراز خوانندگان و حتی شاید بسیاری از اهالی موسیقی امروزی ناآشنا و یا نا مفهوم باشد. لذا بر آن شدم که برای درک بهتر مطلب در حد بضاعتم توضیحاتی در مورد این اصطلاحات و تعاریف جستجو و تهیه نمایم:

آوانویسی و بازنویسی یا ترانسکریپسیون (فرانسوی: Transcription) از اصطلاحات موسیقی است و به معنای مکتوب کردنِ یک قطعه شنیداریِ موسیقی است. به عبارتی دیگر، بازنویسی به معنای نت‌نویسیِ یک قطعه شنیداری است که قبلاً نت‌نویسی نشده‌است. برای مثال، نت‌نویسیِ یک بداهه‌نوازی یا موسیقی یک بازی کامپیوتری. هنگامی که یک موسیقی‌دان، نُتِ موسیقیِ ضبط شده‌ای را بر روی کاغذ می‌نویسد، گفته می‌شود که او ترانسکریپسیونِ موسیقاییِ آن قطعه را انجام داده‌است.

مَثلَث

نام سیم (دوم) بعد از «بم» اولین سیم از بالای عود با کلفت ترین صدا است (ترابی، ۱۳۷۵، ص ۱۶۴). «ثلاث» در زبان عربی به معنای «سه» است. به همین دلیل هر از چند گاهی دیده شده است که «مَثلَث» به عنوان سیم سوم تلقی می شود. اگر از پایین به بالا شمارش شود، سیم سوم است. اما علت مَثلَث (سه گانه) نامیدن این سیم این است که از پیچیدن سه لایه سیم از روده کوچک یا ابریشم به یکدیگر ساخته می شود (ترابی، ۱۳۷۵، ص ۷۱).

همین امر در مورد رشته «م مثنیٰ » نیز صدق می کند. با وجود اینکه نام های «مَثلَث» و «مثنی» از نظر نازکی و ضخامت ریسمان نامگذاری شده است، از نظر ترتیب نامگذاری مانند «سیم دوم» (مَثنیٰ) و «سیم سوم»(مَثلَث) دیده شده اند. با این حال، این نام گذاری ممکن است بسته به اینکه شخصی که به سیم ها نگاه می کند، نوازنده باشد یا شخصی که از طرف مقابل نگاه می کند ،متفاوت باشد. تفاسیر مختلفی نیز با در نظر گرفتن توسعه آلت موسیقی ذکر شده است. (رجوع کنید به اوسلو، ۲۰۱۵، ص ۱۳۰، پاورقی، ۱۹۶)

مثنیٰ (Mesna)

در عود سیم سوم از بالا و سیم دوم از پایین است (Şevki, p. ۱۹۶۹, ۹۱). از آنجایی که از دو لایه روده کوچک ساخته شده است (ترابی، ۱۳۷۵، ص ۷۱)، از کلمه عربی «ثانی» (دو) گرفته شده و در معنای «سیم حاصل ازدو لایه» به کار می رود.[۱]

[۱] EBU’L-FEREC ISFAHANİ’NİN “KİTABU’L-EĞANİ” ADLI ESERİ VE BU ESERDE GEÇEN MÜZİK TERİMLERİ, İsmail AKBAŞ, YÜKSEK LİSANS TEZİ TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI,Aralık 2019, ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

عود سازی چهار سیمی است که سیم‌های آن از پایین به بالا و از باریک‌ترین سیم شروع شده که به شرح زیر است: زیر(سیم با نازک‌ترین صدا) – مثنی(سیم با صدای کمی کلفت‌تر) – مَثلَث (کلفت‌تر از مثنی) - بم (کلفت ترین سیم) (اصفهانی، ۱۳۸۷، ج ۵، ص ۳۶۴).

پنجمین رشته حد در قرن هشتم توسط یک نوازنده عود و مربی موسیقی، به نام زیریاب (گورای، ۲۰۱۲، ص ۵۱)به عود اضافه شد

(مجنّب) (عربی، از ریشه «اجتناب ») در موسیقی مجنب کبیر (به معنی «فاصله صوتی بین دو پرده به ارزش هشت کما» و مجنب صغیر که به معنای « فاصله صوتی بین دو پرده به ارزش پنج کما" است.

اصطلاح دیگری که امروزه به کار نمی رود "دور" است. ادوار (به معنی دور ها یا دایره‌ها)، در تئوری موسیقی قدیم جهان اسلام، نظریه‌ای برای توصیف و طبقه‌بندی موسیقی بوده‌است. این نظریه در آثار نظریه‌پردازان بعد از اسلام دیده می‌شود و در آثار صفی‌الدین ارموی و عبدالقادر مراغی به تفصیل شرح داده شده‌است. پس از تحول مقام به دستگاه، نظریه ادوار تقریباً کنار گذاشته شد.

در نظریه ادوار، دستان‌بندی سازها (نحوه کوک ساز و موقعیت پرده‌های آن) به کمک تناسب‌های ریاضی توضیح داده می‌شد و برای هر نت موسیقی نامی با استفاده از ترکیب الفبای ابجد تعیین می‌گردید. به این ترتیب فاصله‌های موسیقایی دقیقاً مشخص می‌شدند. سپس با ترکیب این فواصل جنس‌هایی (دانگ‌هایی) درست می‌شد که ذی‌الاربع (دارای چهار نت) یا ذی‌الخمس (دارای پنج نت) نام می‌گرفتند و از ترکیب یک جنس ذی‌الاربع و یک جنس ذی‌الخمس یک اکتاو کامل به دست می‌آمد که به آن «دور» گفته می‌شد. از بین این ادوار (که عموماً تعدادشان ۹۱ عدد در نظر گرفته می‌شده‌است)، برخی «ملایم» دانسته می‌شدند

(یعنی به گوش خوش‌آهنگ بودند) و برخی ناملایم. دوازده دور ملایم در این میان اصلی دانسته می‌شدند که مقام‌های موسیقی را تشکیل می‌دادند.

فواصلی که در نظریه ادوار تعریف می‌شدند با کوک فیثاغورثی مطابقت داشتند (به جز فواصل ریزپرده‌ای که در کوک فیثاغورثی وجود ندارد). کوک سازهای موسیقی ایرانی در دوران معاصر، به اعتدال مساوی نزدیکتر است تا به کوک فیثاغورثی؛ به بیان دیگر، زمانی که تحول مقام به دستگاه رخ داد، سازهای ایرانی هم تا حدی مطبوع‌سازی شدند و لذا نظریه ادوار، هم از حیث تعریف نحوه دستان‌بندی ساز، و هم از حیث تعریف ساختار مُدال موسیقی ایرانی، کنار گذاشته شد. ساختار مدال موسیقی ایرانی اکنون با کمک ردیف شرح داده می‌شود.

خلاصه

لوح های سومری گواهی می دهند که تلاش برای نوشتن موسیقی از زمان های قدیم انجام می شده است. روندی که با خط میخی شروع شد با نت هایی که امروز استفاده می کنیم ادامه می یابد. پس از خط میخی ، تلاش هایی برای نوشتن موسیقی در فرهنگ خاورمیانه انجام شده که ما چگونگی همه اینها را نمی دانیم. تئوریسین موسیقی ه. گ. فارمر، در اثر خود صفی الدین اورموی را "بنیانگذار مکتب سیستماتیک در تاریخ موسیقی"معرفی کرده ، از سیستم ناشناخته نوشتن موسیقی صحبت می کند. مراغه ای[1] این سیستم را روش " شش انگشت گذاری" نامیده است. اورموی به طور مستقیم چگونگی درک این روش را نشان نداده است. او روش شش انگشت گذاری بر روی پرده های عود را در توضیح استفاده از ۱۲دور و ۶ آواز مانند سلمک، مایه و شهناز به کار برده است. برای تجزیه و تحلیل این موضوع، استفاده از جدول ابجد-حرف- موسیقی نگاری اورموی توسط برخی از محققانی مشاهده شده است. اما در مورد درستی یا نادرستی این راه حل بحث نشده است. این مقاله بر " چیستی روش شش انگشت گذاری و چگونگی درک آن " متمرکز است و با هدف حل نحوه درک مثالهای نوشته شده توسط صفی الدین ، "آوا نویسی" جدیدی را همراه با راستی آزمایی به عنوان راه حل پیشنهاد می کند.

ورود

بشریت به راحتی نتوانست «نت» راکه از غرب گرفته‌ایم، به آسانی بیابد، صداهای موسیقی را می‌شناختند، اما زمان زیادی طول کشید تا بفهمند چگونه باید آن را بنویسند. روند تکامل نت نویسی که نمونه های اولیه آن را در نوشته های موسیقی روی چوب می بینیم هم در شرق و هم در غرب طولانی بوده است. امروزه با پذیرش عمومی، از سیستم "نت" ، در سراسر جهان در موسیقی

[1] عبدالقادر مراغه ای

نویسی و آموزش موسیقی استفاده می شود. اما آیا می دانیم که چقدر صحت و دقت موسیقی را نشان می دهد؟ بحث ها و جستجوهای جدید هنوز ادامه دارد.

این مقاله برای نشان دادن موضوع ذکر شده در عنوان طراحی شده است. آیا در تاریخ موسیقی جهان شرق، یعنی جغرافیایی که اکنون خاورمیانه نامیده می شود، سیستمی وجود داشت که از طرف نوازندگان پیشرو به نام «قدما» یعنی«دوره دیرینه نگاری» قبل از «دوره سیستماتیک» برای آموزش یا بیان تئوری موسیقی استفاده می شد؟ این سیستم چه بودو چه نوع سیستمی بود؟ این بیان موسیقایی را امروز چگونه باید فهمید؟ آوا نویسی چگونه باید باشد؟ سؤالاتی است که در این باره در تاریخ موسیقی ما تحقیق نشده است. هدف مقاله یافتن راه حلی است تا موسیقی شناس امروزی بتواند اطلاعاتی را که صفی الدین اورموی نظریه پرداز موسیقی به عنوان یکی از نمایندگان برجسته این سیستم از خود باقی گذاشته، به درستی درک کند.

این روش عمدتاً یک روش تحقیق کیفی است، اما از روش‌های دیگر پویش اطلاعات- اسناد، موسیقی‌شناسی انتقادی، مقایسه و تحلیل اطلاعات نیز استفاده شده است.

به منظور استفاده از اصطلاحات اورموی به گونه ای که منعکس کننده دوره خود او باشد و برای جلوگیری از رویکرد آکادمیک و سوء تفاهم، در این مقاله از چند اصطلاح خاص استفاده می شود. اولین مورد آن عبارت « شش انگشت گذاری» است که این متد نامگذاری شده است و معنای آن عبارت است از «نام مکانهای علامت گذاری شده شش انگشت روی سیم ها در دسته عود است". این اصطلاح امروزه به شکل"انگشت گذاری" بیان می شود. در این مقاله، مخصوصا کلمه ای را ترجیح دادیم که بیانگر اصطلاح آن دوره است. اصطلاح دوم عبارت « موسیقی نگاری بر اساس ابجد-حرف» برای توضیح جدول "ابجد-حرف-موسیقی" داده شده از طرف اورموی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یافته ها

صفی الدین اورموی نظریه پرداز موسیقی، که بنیانگذار مرحله نظام مندسازی در تاریخ موسیقی جهان به شمار می رود، در اثر خود ردیف های دوازده دور را با هر دو روش شش انگشت گذاری که در مقدمه ذکر شد، و ابجد-حرف- موسیقی ارائه می دهد. اولین آنها یک سیستم خاص نوشتن ابجد-حرف- موسیقی است و دیگری شکلی از بیان و نوشتن موسیقی است که از روش بیان موقعیت شش انگشت گذاری تشکیل شده است.

روش ابجد–حرف–موسیقی–نویسی: این روش که اورموی در کار خود بسیار از آن استفاده کرده و در موسیقی نویسی ترجیح داده است، از دوره پارینه نگاری تاریخ موسیقی، یعنی دوره ای که تاریخ موسیقی نوشته شد، شناخته شده است. الکندی[1]، به عنوان اولین نظریه پرداز موسیقی که آثارش تا به امروز باقی مانده ، از سیستم نوشتن ابجد–حرف- موسیقی در آثار خود استفاده کرده است. اما کاربرد آن بیشتر شبیه جمله پایه ای روشی است که بعد ها در نوشتن آواهای موسیقی استفاده شد. وی هیچ مثالی نیاورده است. بیان ترتیب‌های ادوار با سیستم نوشتاری ابجد–حرف- موسیقی (اورموی ۲۰۱۶: ۱۰) اولین بار در آثار اورموی دیده می‌شود. اورموی، هنرمند موسیقی اقوام خاورمیانه در دوره عباسی–سلجوقی، به جای استفاده از اصطلاحات موجود در زبان های مختلف، ترجیح داد از نوشتن ابجد–حرف- موسیقی استفاده کند. اما در اسامی مقام ها امکان انجام این کار وجود نداشت. وی ضمن اشاره به نام‌های متفاوت برای یک ردیف یا بیش از یک نام ردیف برای همان دور ، نام‌های ادواری را که به طور گسترده توسط مردم استفاده می‌شد ترجیح می‌دهد. مانند راست، عشاق، اصفهان، حجاز. او ردیف‌های این ادوار را با نوشتار ابجد–حرف- موسیقی نشان داده است. در اینجا، به عنوان نمونه عشاق، راست و حسینی انتخاب شده اند:

عشاق: ا، د، ز، ح، یا، ید، یه، یح

نوا : ا، د، ه، ح، یا، یب، یه، یح

راست: ا، د، و، ح، یا، یج، یه، یح (اورموی، ۲۰۱۶: ۲۱-۲۴)

اگرچه الکندی اولین بار نشان داد که می شود از حروف ابجد برای نمایش اصوات موسیقی استفاده کرد، می توان ادعا کرد که هیچ یک از نظریه پردازان بعدی موسیقی از حروف ابجد برای بیان دوره–ردیف استفاده نکردند.

روش شش انگشت گذاری: دومین روش موسیقی نویسی است که اورموی در آثارش به کار گرفته است. وی به صراحت بیان می کند که این روش از زمان الکندی توسط مربیان و نظریه پردازان موسیقی «قدما» مورد استفاده قرار گرفته است (اورموی، ۲۰۰۶: ۳۸). از آنجایی که ما آثار موسیقایی زیادی از قبل از اورموی نداریم، نمونه‌ها به آنچه که اورموی آورده است محدود می‌شود. اورموی ۱۲ دوره و شش آواز را به این روش نوشته است. برخی از این ادوار را به عنوان نمونه‌ای از روش بیان « شش انگشت گذاری» بیان می‌کنیم (اورموی، ۲۰۱۶: ۴۱؛ شیرین، ۲۰۰۸: ۱۹۷):

[1] یعقوب بن اسحاق الکندی در سال ۱۸۵ هجری در کوفه متولد شد و حدود ۷۶ سال زندگی کرد. پدرش امیر کوفه بود، اما وی به منظور فراگیری علم و دانش به بصره رفت و با علمای آن زمان آشنا شد و به علت هوش سرشار اطلاعات بسیاری را کسب کرد و تحقیقاتی درباره ایرانیها، هندیها و عربها انجام داد و در فلسفه، ریاضیات، نجوم، طب، شیمی و حتی موسیقی تبحر زیادی به دست آورد.

عشاق	مطلق-مَثلَث	سبابه-مَثلَث	حلقه-مَثلَث	مطلق-مثنی	سبابه-مثنی	حلقه-مثنی	مطلق-زیر	سبابه-زیر
نوا	مطلق-مَثلَث	سبابه-مَثلَث	فارس-مَثلَث	مطلق-مثنی	سبابه-مثنی	فارس -مَثلَث	مطلق-زیر	سبابه-زیر
بوسَلیک	مطلق-مَثلَث	زائد-مَثلَث	فارس-مَثلَث	مطلق-مثنی	زائد-مثنی	فارس-مَثلَث	مطلق-زیر	سبابه-زیر
راست	مطلق-مَثلَث	سبابه-مَثلَث	زلزل-مَثلَث	مطلق-مثنی	سبابه-مثنی	زلزل-مَثلَث	مطلق-زیر	سبابه-زیر

همانطور که می بینید، روش بر اساس این ایده ابداع شده است که با تعیین نام انگشت و نام سیم، کدام انگشت روی کدام سیم فشار داده می شود. این جدول نشان دهنده مکان شش انگشت گذاری بر روی پرده های روی دسته عود است. اورموی و مراغه ای پس از او ، همه اینها را روی سیم های پنج گانه عود نشان می دهند (اورموی، ۲۰۱۶: ۳۸؛ مراغه ای، ۲۰۱۲). مراغه ای این روش را «روش شش انگشت گذاری» قدما (مراغه ای ۲۰۱۵, ۲۱۲:) نامیده شده است.

به نظر می رسد که به دلیل توسعه سیم های عود، رفته رفته استفاده از این روش موقعیت شش انگشت گذاری بیشتر شده است. مراغه ای استفاده گسترده از آن را تأیید می کند (مراغه ای، ۲۰۱۵: ۲۱۲).

نظریه پردازان موسیقی نیز بیان می کنند که در ابتدا فقط سازها و یا عودهای دو سیم موجود بود و بعدها سازها یا عودهای سه سیم، چهار سیم و پنج سیم ساخته شدند. اورموی به صراحت می گوید که توسعه عود پنج سیم در دوره « قدما » رخ داده است (اورموی، ۲۰۰۶: ۳۸). به این ترتیب، باید قبول کنیم که روش شش انگشت گذاری نیز تا زمان عود پنج سیمی توسعه یافته است.

نام های موقعیت شش انگشت ، شامل «مطلق(سیم آزاد)، سبابه (انگشت اشاره)، وسطی (انگشت وسط)، بنصر (انگشت حلقه)، خنصر (انگشت کوچک) در ابتدا پنج بودند و می توان گفت بعداً « وسطی -زلزل و وسطی-فارس» به جای نام انگشت «وسطی» اضافه شده آن را به شش افزایش داد و بعد ها با افزایش « نام مکان -انگشت- زائد » و سپس« نام مکان- انگشت- مجنّب » افزوده شد. با وجود این توسعه با توجه به نامی که به روش داده شده بود، به عنوان نام موقعیت شش انگشت گذاری رایج شده است. به هر صورت ما باید نام سیم ها و نام انگشت ها را بدانیم تا بفهمیم کدام انگشت روی کدام سیم قرار می گیرد.

اورموی پنج نام سیم داده است: حد (نازک‌ترین سیم)، زیر (سیم نازک پایین)، مَثنی (سیم دوم)، مَثلَث (سیم سوم)، بم (سیم ضخیم) (اورموی، ۲۰۰۶: ۳۸). اگر این نامگذاری سیم ها را ارزیابی کنیم، از روی اولین عودهای ۴ سیمی تاریخ موسیقی خاورمیانه به صورت زیر، مثنی، مَثلَث، یعنی سیم اول زیر (سیم پایین)، مثنی بالای آن (سیم دوم)، مَثلَث (سیم سوم) است.

سیم کلفت بالای «بم»، نامگذاری شده اند. سیم «حَد» که به‌عنوان سیم پنجم در ردیف آنها ، با پیشرفت تکنیک نورد/نازک کردن سیم، با نورد کردن به عود اضافه شد، و از آنجایی که ترتیب سیم‌ها نمی‌توانست دوباره تنظیم شود، (از آنجایی که نمی توان آن را سیم اول جدید نامید)[1]، آن را "حّد" نامیدند که کلمه ای نشانگر روش استخراج معدن/آهن را در آن عصر بود. هر تحولی برای تامین نیازهای موسیقایی نوازندگان به پیشرفت فنی بستگی دارد. روندی که با دو سیم شروع شد به عود سه سیمی و سپس چهار سیمی و سپس پنج سیمی رسید. منابع موسیقی اتفاق نظر دارند که عود چهار سیم از زیر تا بم قبل از «قدما» وجود داشته است، یعنی زمانی که اسلام شروع به گسترش کرد، عود به مرحله چهار سیمی رسیده بود. با این حال، از آنجایی که سازهای دو سیم همچنان وجود داشتند، توضیحات مربوط به گام ها بر اساس سازهای دو سیم بود. به طوریکه اورموی ضمن صحبت از تنظیم های رایج عود، پس از دو سیمی، پنج سیمی را می آورد. مراغه ای، یکی از نظریه پردازان متأخرتر، از دو سیم، سه و چهار سیم بحث می کند و حرف-پرده آنها را نشان می دهد. اورموی در روش شش انگشت گذاری خود نام انگشتان و سیم ها را با هم می آورد (اورموی، ۲۰۰۶: ۳۸). مانند سبابه-زیر، سبابه-مثنی، سبابه مَثلَث، بنصر-زیر، بنصر-مثنی و سایر. بدین ترتیب موقعیت شش انگشت یعنی محل قرار گرفتن شش انگشت بیان می شود.

چرا قدما از این روش موقعیت شش انگشت گذاری استفاده کرده اند؟ دانستن این دو روش چه فایده ای خواهد داشت؟ از آنجایی که پرده ها مانند امروز نام خاصی نداشتند، اصطلاح موقعیت شش انگشت در واقع نام روش عملی بیان صداهای موسیقی است که توسط نوازندگان آموزش دهنده موسیقی دوره دیرینه نگاری استفاده می شد. از آنجایی که این یک روش روایی-آموزشی است، شاید نتوان کاربرد آن را در نوشته ها یافت. در زمان اورموی موزیسین هایی بودند که با این روش آموزش دیده بودندو یادگیر ی آنها با روش جدید، می توانست سخت باشد. اورموی برای درک آنها و توضیح روش جدید ابجد-حرف-موسیقی نویسی خود، به عنوان یک نظریه پرداز موسیقی هر دوی آنها را در آثار خود نوشت که پلی بود بین روش قدما و روش خود وی برای نو آموز ها، یعنی نوازندگان جدید.

تحلیل روش شش انگشت گذاری چه فایده ای برای موسیقی شناس امروزی دارد؟ اورموی در کار خود به موسیقی شناس امروزی، برای نوشتن ردیف های ۱۲ دور، با استفاده از موقعیت شش انگشت و روش نوشتن ابجد-حروف-موسیقی یک روش

[1] اگر سیم تازه اضافه شده به جای «حد» سیم اول نامیده شود و بقیه به همین ترتیب نامگذاری میشدند، لازم بود تمام نامگذاری سنتی تغییر یابد. به عبارت دیگر لازم خواهد بود که زیر قدیم را مثنی و مثنای قدیم را مثلث نامید. که این امر باعث وقفه و حتی هرج و مرج در دانش موسیقی می شد، لذا سنت شفاهی قدیمی با ترکیب اصطلاحات جدید ادامه یافت.

سرّی « آوانویسی » را داده است. این آوا نویسی در درک و رمزگشایی روش موقعیت شش انگشت گذاری "قدما" مفید خواهد بود.

به عنوان مثال، اورموی با اینکه هم با نوشتن ابجد-حرف-موسیقی برای اولین بار و هم حالت های شش انگشت گذاری، ۱۲ دوره زمان خود را ارائه می دهد (اورموی، ۲۰۰۶: ۲۸-۳۲، ۴۷-۵۸)، ترتیب ابجد-حرف-موسیقی آوازها را نداده است (اورموی، ۲۰۰۶: ۲۸-۳۲، ۵۸-۴۷). او روش موقعیت‌های شش انگشت گذاری را فقط برای آوازهایی شامل گَوَشت[۱]، گردانیه، نوروز، سلمک، مایه، شهناز که قدما استفاده می‌کردند، داده است(اورموی، ۲۰۰۶: ۴۲):

گوشَت	مطلق مَثلَث	مجنّب مَثلَث	زلزل مَثلَث	مطلق-مثنی	مجنّب مثنی	سبابه مثنی	زلزل مثنی	زائد زیر	سبابه زیر
گردانیه	مطلق مَثلَث	سبابه مَثلَث	زلزل مَثلَث	مطلق مثنی	مجنّب-مثنی	سبابه مثنی	بنصر مثنی	زائد زیر	سبابه زیر
نوروز			سبابه مَثلَث	زلزل مَثلَث	مطلق مثنی	سبابه مثنی	زلزل مثنی	مطلق زیر	سبابه زیر
سلمک				مطلق مثنی	سبابه مثنی	بنصر مثنی	زائد زیر	سبابه زیر	زلزل زیر
مایه					سبابه مَثلَث	مطلق-مثنی	سبابه مثنی	مطلق زیر	سبابه زیر
شهناز					مجنّب مَثلَث	فارس زیر	زلزل زیر	مچنب زیر	مطلق زیر

برای محققان مدرن و معاصر موسیقی شناسی، اصطلاحات این جدول معنای آشکاری ندارند. زیرا اورموی نویسنده اثر و شکرالله و دیگر مترجمان، متن‌های ابجد-حرف-موسیقی آوازها و ترتیبات آن را نداده‌اند (شیرین، ۲۰۰۸: ۱۹۹). اگر چه مراغه ای به فواصل و سرعت ریتمیک این روش که از آن نام برده، توجه زیادی داشت (مراغه ای، ۲۰۱۵: ۲۱۲-۲۱۴)، آوانویسی آنها را ارائه نکرده است. از آنجایی که اصطلاحات این جدول برای محققان موسیقی شناسی مدرن و معاصر معنایی ندارد، محققان برای درک و تحلیل ردیف های این آوازها در آثار اورموی باید عموماً به اثر مراغه ای که ادوار را شرح نویسی کرده است مراجعه کنند (Ezgi, ۱۹۵۳: IV, ۱۹۲- ۱۹۳ Uygun, ۱۹۹۹: ۲۱۹-۲۱۸)، زیرا در کتاب الادوار جمله ای مبنی براین ادعا که «بیان کننده اصواتی در آواز های مایه و شهناز هماهنگ و منظم نیستند» وجود ندارد. این نیز سؤال دیگری را مطرح می‌کند: ردیف‌های ابجد-حرف-موسیقی آوازهای اورموی توسط محققین یا مراغه ای داده شده، چقدر دقیق هستند؟ در این صورت نمی دانیم ردیف های ابجد- نامه-موسیقی که مراغه ای با توجه به دوره و فهم خودش ارائه داده همان چیزی است که

[۱] یا«گواشت»، نوعی مقام بوسلیک که در موسیقی کلاسیک ترکی استفاده می شد. امروزه هیچ نمونه ای از آن باقی نمانده است. نام صدای پنج کومایی "فا دیز" یا چهار کومایی "ر بمل" که در موسیقی ترکی استفاده می شود.
[گَ وَ] (اِ) نام یکی از شش آواز موسیقی است که آن نوروز و مایه و سلمک و گوشت و شهناز و گردانیه باشد. (برهان)

اورموی می خواست بدهد؟ باید دریابیم آوازها چگونه توسط اورموی ارائه شده است. حرف-ردیف هایی که اورموی برای آوازها ارائه داده چگونه بود؟

آوا نویسی:

صفی الدین مانند آنچه که درمثال هایی که در بالا هم آوردیم، ابتدا متن ابجد-حرف-موسیقی را می دهد:

عشاق: ا، د، ز، ح، یا، ید، یه، یح

راست: ا، د، و، ح، یا، یج، یه، یح (اورموی، ۲۰۱۶: ۲۱-۲۴، ۲۸-۳۲)

سپس در جای دیگر نوشته ابجد- حرف-موسیقی را بر روی پرده های عود پنج سیمی می دهد (اورموی، ۲۰۰۶: ۳۸). بعد از آن دوره ها را به روش شش انگشت گذاری بر روی عود بیان می کند (اورموی، ۲۰۰۶: ۴۱). از آنجایی که ادوار هم به صورت نوشتن ابجد-حردف-موسیقی ، همانطور که در اینجا مثال زدیم، و هم موقعیت‌های شش انگشت گذاری که در جدول بالا آورده‌ایم، نشان داده می شوند آوانویسی پرده ها به عهده ما خواهد بود.

در آثار اورموی هیچ جدول یا توضیحی وجود ندارد که بتوانیم از میان مواردی که در بالا ذکر کردیم، یک آوانویسی انجام دهیم. پس می توان گفت نوشتن روش شش انگشت گذاری که ابتدا صفی الدین ارائه کرده و قدما نیز به کار می بردند، در جدول ابجد-حرف-موسیقی کافی است. اگر بخواهیم گام ها را بین این دو روش موسیقی نویسی آوانویسی کنیم، می‌توانیم نام‌های روش شش انگشت گذاری را که نام پرده های عود پنج سیمی هستند (اورموی، ۲۰۰۶: ۴۱)، به صورت ابجد-حرف-موسیقی بنویسیم که صفی الدین ارائه کرده است (اورموی، ۲۰۰۶: ۱۰). در این صورت، جدول آوا نویسی زیر ظاهر می شود (جدول-۱):

ابجد-حرف-موسیقی نویسی	
آزمایش آوا نویسی قرن سیزدهم	
پست	تیز
«الف»— مطلق- بم	«یح»- سبابه-مثنی
«ب»— زائد- بم	«یط» - فارس-مثنی
«ج» - مجنّب(انگشت حلقه)-بم	«ک» - زلزل - مثنی
«د» - سبابه — بم	«کا» - بنصر - مثنی
«ه» - فارس — بم	«کب» - خنصر- مثنی/ مطلق- زیر
«و» - زلزل — بم	«کج» - زائد — زیر
«ز» - بنصر — بم	«کد» - مجنّب - زیر

«ح» - خنصر – بم / مطلق - مَثلَث	«که» - سبابه – زیر
«ط» - زائد - مَثلَث	«کو» - فارس – زیر
«ی» - مجنّب – مَثلَث	«کز» - زلزل – زیر
«یا» - سبابه – مَثلَث	«کح» - بنصر - زیر
«یب» - فارس – مَثلَث	«کط» - خنصر – زیر/ مطلق - زیر
«یج» - زلزل – مَثلَث	«ل» - زائد – حد
«ید» - بنصر – مَثلَث	«لا» - مجنّب - حد
«یه» - خنصر – مَثلَث/ مطلق – مثنی	«لب: - سبابه – حد
«یو» - زائد – مثنی	«لج» - فارس – حد
«یز» - مجنّب- مثنی	«لد» - زلزل – حد
«یح» - سبابه – مثنی	«له» - بنصر - حد

به نظر می رسد که «اویقون» از این آوا نویسی در بخش تحلیل مقامات خود استفاده کرده است (Uygun, ۱۹۹۹: ۲۲۰-۲۲۱). اگرچه این جدول به همین شکل درج نشده است، اما در بررسی اولین آوا نویسی که با استفاده از معلومات اورموی، از طرف اویقون انجام یافته به طور واضح فهمیده می شود که ابجد- حرف-موسیقی نویسی آواز ها، همان نتیجه را داده است.

ارائه آوا نویسی پیشنهادی:

این جدول چه کاربردی دارد؟ هدف از تهیه این جدول این است که اگر به سندی برخوردیم که قدما با روش موقعیت شش انگشت گذاری نوشته است، روش آوا نویسی که اورموی ارائه می دهد، می تواند در رمزگشایی این سند مفید باشد. در واقع، می دانیم که اورموی برخی از دورها و آوازها را با استفاده از روش شش انگشت گذاری قدما در پرده های عود توضیح می دهد، اما نمی دانیم که آیا این جدول آوا نویسی که ما ساخته ایم، هماهنگی کاملی با حرف-پرده دارد یا نه؟ اگر این آوا نویسی درست باشد، می‌توانیم حروف-پرده سایر مقامات و آوازهای نوشته شده با روش موقعیت شش انگشت گذاری را رمزگشایی کنیم. در واقع، در ترجمه «اویقون»، مقام ها و آوازها با در نظر گرفتن این جدول آوا نویسی ترجمه شده اند (Uygun, ۱۹۹۹ : ۲۲۰-۲۲۱). اما این آوا نویسی که در جدول بالا آورده ایم چقدر صحیح است؟ این مشکل فعلی است. باز هم می‌توانیم این را با روش شش انگشت گذاری که توسط قدما استفاده می‌شد، روی آواز « گَوَشت » که صفی‌الدین ارائه داده، امتحان کنیم. صفی الدین آواز گَوَشت را با روش موقعیت شش انگشت گذاری به این شکل می دهد:

گَوَشت: مطلق-مَثلَث، مجنّب-مَثلَث، زلزل-مَثلَث، مطلق-مثنی، مجنّب-مثنی، سبّابه-مثنی، زلزل-مثنی، زائد-زیر، سبّابه-زیر. (اورموی، ۲۰۰۶: ۴۲)

این را با روش آوا نویسی بالا تحلیل کنیم و ترتیب ابجد-حرف گَوَشت را پیدا کنیم: گَوَشت: مطلق-مَثلَث: ه، مجنّب-مَثلَث: ی، زلزل-مَثلَث: یج، مطلق-مثنی: یه، مجنّب-مثنی: یز، سبابه-مثنی: یح، زلزل-مثنی: ک، زائد-زیر: کج، سبابه-زیر: که. نتیجه ترتیب ابجد- حرفِ گَوَشت می شود: "ه، ی، یج، یه، یز ،یح، ک، کج، که". استفاده از این روش ترجمه توسط «اویقون» معلوم می شود (Uygun, ۱۹۹۹ : ۲۲۱). تفاوت در چند حرف-پرده نویسی به این دلیل است که ما اسامی شش انگشت گذاری آواز گَوَشت را از نوشته نسخه منتشر شده گرفته ایم. به عبارت دیگر، تفاوتی که در خصوص پرده های «زلزل-مَثلَث، سبابه-مثنی» دیده می شوند، مقاله منتشر شده توسط استاد مبنا قرار گرفته است.

حالا بیایید به اطلاعاتی که صفی الدین برای گَوَشت داده است، نگاه کنیم:

آواز گَوَشت ، "دایره" هفتاد و یکم: «ا، ج، و، ح، ی، یب.، یج.یو.، یح» (اورموی، ۲۰۰۶: ۳۳). همانطور که دیده می شود، نتایج متفاوت است. از آنجایی که با ترتیب ابجد- حرف – موسیقی در تفسیر ادوار مراغه ای یکسان است، تردیدی نیست که در ترتیب اورموی اشتباهی وجود ندارد. با این حال، از اطلاعاتی که داده شده است، دریافته می شود که وجود ملودی "و" و اینکه آیا گذشتگان این گام را در گَوَشت خود آورده اند یا خیر، بحث برانگیز است. با این حال، آوا نویسی در جدول ۱ نتیجه کاملاً متفاوتی را در ترتیب حروف گَوَشت می دهد.

چه کاری می توان کرد؟ یک راه حل جدید:

همانطور که مشاهده می‌شود، ترتیب‌های ابجد-حروف-موسیقی که اورموی ارائه می‌کند با ترتیب الفبای آوا نویسی بالا مطابقت نداشت. در این مورد، یا ترتیب های نوشتاری ابجد-حرف-موسیقی گَوَشت نادرست است، یا روش آوا نویسی در جدول ۱ نادرست است. اما وقتی به کتاب شرح ادوار مراغه ای نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که به ترتیبی که صفی‌الدین برای «گُوَشت» داده اعتراضی ندارد و به همین دلیل آن را صحیح می‌پذیرد، این نشان می‌دهد که باید آن را با روش دیگری تأیید کنیم. در این روش جدید، روش رفتن از خاص به عام را امتحان می‌کنیم و حروفی را که صفی الدین در گَوَشت ارائه داده به روش شش انگشت گذاری قرار می‌دهیم:

گَوَشت: مطلق-مَثلَث ا، مجنّب-مَثلَث ج، زلزل -مَثلَث و، مطلق-مثنی ه، مجنّب-مثنی ی، سبابه-مثنی یا، زلزل -مثنی یج، زائد-زیر یو، سبابه-زیر یح. این واقعیت که موضوع "و" در ترتیب این ملودی گنجانده نشده است، نشانگر درک قدما از گَوَشت است. از آنجا که این پرده « فارس وسطی » است، نشان می دهد که پیدایش این پرده در زمان فتح نواحی «عجم» توسط سپاهیان اسلام وارد اصطلاح موسیقی شده است. تنها یک تفاوت پرده باقی می ماند و آن "یب" و "یا" است. در مقایسه با نادرست بودن تمام حرف-پرده ها ، می توان فهمید که تفاوت در یک یا دو پرده به دلیل ارزیابی متفاوت قدما و اورموی است. اما آیا این مقایسه

از خاص به عام نمی‌تواند در نهایت جدول آوا نویسی جدیدی ارائه دهد؟ نتیجه مقایسه انجام شده با این روش را با جدول ابجد-حرف-موسیقی-نویسی که صفی الدین بر روی عود پنج سیم نشان داده است مقایسه کنیم.

به نظر می رسد در پرده های عود که صفی الدین آورده است، باید ترتیب نام سیم ها در جدول شش انگشت گذاری گذاری تغییر کند. به عبارت دیگر، این وضعیت باعث می شود پیش بینی کنیم که جدول زیر در آوا نویسی صحیح خواهد بود:

	خنصر (انگشت کوچک)	بنصر (انگشت حلقه)	وسطی-زلزل (انگشت وسط)	وسطی-فارس (انگشت اشاره- عجم)	سبابه (انگشت اشاره)	مجنّب	زائد	مطلق
مَثلَث	"ح"	"ز"	"و"	"ه"	"د"	"چ"	"ب"	"ا"
مثنی	"ی ه"	"ی د"	"ی ج"	"ی ب"	"ی ا"	"ی"	"ت"	"ح"
زیر	"ک ب"	"ک ا"	"ک"	"ی ط"	"ی ح"	"ی ز"	"ی و"	"ی ه"

یک نتیجه کاملاً جدید به شکل متناظرهای ابجد-حرف-موسیقی بالا در پرده های عود پدیدار می شود. در این صورت، منظور این است که ارزش‌های ابجد-حروف-موسیقی را که صفی‌الدین هنگام بیان پرده های عود نشان می‌داد، طبق ترتیب عود پنج سیمی ننوشته است و سیم های بم و حد را در عود پنج سیمی در نظر نگرفته است. این باعث نادرستی ترتیب ابجد-حرف-موسیقی دوازده مقام و گَوَشت مذکور در بالا شده است.

پیشنهاد جدول جدید برای آوا نویسی:

اگر یافته‌های فوق را خلاصه کنیم، لازم است برای مقام هایی که اورموی داده، معادل‌های جدید موقعیت شش انگشت گذاری را بر روی پرده های عود سه سیمی در جدول ابجد-حروف-پرده (فهرست حروف ابجد در جدول- ۱) بنویسیم. در این صورت، جدول آوا نویسی جدید زیر از مقایسه معادلهای حرف-پرده ارائه شده توسط صفی الدین در مقدمه کار خود و روش موقعیت شش انگشت گذاری حاصل می شود (جدول-۲):

موقعیت شش انگشت گذاری و نوشتن ابجد-حرف-موسیقی	
آوا نویسی: قرن سیزدهم	
پست	تیز
"ا" - مطلق- مَثلَث	"ی ح"- سبابه-زیر
"ب" – زائد-مَثلَث	"ی ط" – فارس-زیر
"ج" – مجنّب-مَثلَث	"ک" – زلزل-زیر
"د" – سبابه-مَثلَث	"کا" – بنصر-زیر

"ه" - -فارس-مَثلَث	"کب" – خنصر-زیر
"و" – زلزل-مَثلَث	-کج" -
"ز" – بنصر-مَثلَث	"کد" -
"ح" – خنصر-مَثلَث/مطلق-مثنی	"که" -
"ط" – زائد-مثنی	"کو" -
"ی" – مجنّب-مثنی	"کز" -
"یا" – سبابه-مثنی	"کح" -
"یب" – فارس-مثنی	"کط" -
-یج" – زلزل-مثنی	"ل" -
"ید" – بنصر-مثنی	"لا" -
"یه" – خنصر-مثنی/مطلق-زیر	"لب" -
"یو" – زائد-زیر	"لج" -
"یز" – مجنّب-زیر	"لد" -
"یح" – سبابه-زیر	"له" -

این «جدول-۲» جدید، جدول آوا نویسی صحیحی را به ما می‌دهد که شامل معادل‌هایی از پرده‌های عود نشان‌داده‌شده توسط اورموی با روش موقعیت شش انگشت گذاری در جدول ابجد-حرف-موسیقی وی است. به نظر می رسد که این جدول آوا نویسی در اجرای دوازده مقام، آوازه‌های گَوَشت و گردانیه که اورموی ردیف- حروف را برای آنها آورده است، نتایج صحیحی به دست می‌دهد. به طوریکه ، وقتی آن را روی گردانیه اجرا کنیم: مطلق-مَثلَث آ , سبابه-مَثلَث د، زلزل-مَثلَث و، مطلق-مثنی ح، مجنّب مثنی ی، سبابه مثنی یا، خنصر-مثنی یه، زائد-زیر یو، سبابه-زیر یح حاصل می شود که در مقایسه با مقام ۷۱ در گَوَشت ارائه شده توسط اورموی ، تقریباً همان ترتیب ابجد-حرف-موسیقی پدیدار می شود. اگر دقت شود، در این توضیح شش انگشتی، سیم های «زیر، مَثنی، مَثلَث» از سیم های عود مورد توجه قرار گرفته است. این یافته به ما نشان می‌دهد که وی همانطوریکه قدما قبلاً آموزش داده بودند، انگشت گذاری را روی عود سه سیمی آموزش می‌داد، و بنابراین بیان موسیقی سنتی قدما را علیرغم موجود بودن عود چهار یا پنج سیمی ادامه داده است.

آیا می‌توانیم ردیف های ابجد-حرف-موسیقی-آوازهایی را که صفی‌الدین نیاورده است با این آوا نویسی تحلیل کنیم؟

برای مقام‌ها و آوازهایی که صفی‌الدین در آن‌ها حرف-پرده می‌دهد یا نمی‌دهد، با خیال راحت می‌توان این جدول آوا نویسی را اعمال کنیم. در بررسی مقایسه ۱۲ دور دیگر که هم با روش شش انگشت نوشته و هم پرده های آنها را با ابجد- حرف داده، از

جدول آوا نویسی بالا استفاده شده است. می بینیم که آوا نویسی های مکان های شش انگشت گذاری با روش ابجد-حرف-موسیقی که صفی الدین استفاده کرده است، به درستی کار می کند. حالا که مطمئن شدیم آوا نویسی به درستی کار می‌کند یا نه، می‌توانیم این روش در جدول جدید را برای آوازهایی که صفی‌الدین در اثر خود برای آنها حرف-پرده نمی‌دهد، اعمال کنیم. وقتی آن را به درستی اعمال کنیم، می توانیم مطمئن باشیم که نتیجه درست خواهد بود. چگونگی ردیف آوازهایی را که به روش ابجد-حرف-موسیقی در دوره صفی الدین نشان داده شده است می توان دریافت. این روش را می‌توان روی سلمک، نوروز، مایه و شهناز که اورموی ترتیب ابجد- حرف-موسیقی آنها را نداده، اعمال کرد.

اول، بروی سلمک تمرکز کنیم. به جز ذکر جمله «سلمک زنگوله است» توسط اورموی (اورموی، ۲۰۰۶: ۴۲)، ابجد-حرف-موسیقی آن موجود نیست. در این صورت برای داشتن اطلاعاتی در مورد سلمک باید به آنچه او در مورد زنگوله می گوید نگاه کرد. در اورموی زنگوله دایره چهل و دوم و ترتیب ابجد-حرف-موسیقی به این شکل است: «ا، د، ح، ی، یج، یه، یح» (اورموی، ۲۰۰۶: ۳۱). وقتی هر دو اطلاعات را با هم ترکیب می کنیم، در نگاه اول متوجه می شویم که این ترتیب باید با سلمک ارتباط داشته باشد. اورموی ترتیب حروف سلمک را جداگانه نداده است. مراغه ای که در مورد اثر ادوار اورموی اظهار نظر کرده است در شرح ادوار دو نوع سلمک را ذکر کرده و ترتیب حروف را جداگانه آورده است: ۱- سلمک قدما: ا، د، ح، ی، یا، یج، یو، یح؛ ۲- سلمک بعدها: ا، د، ز، ی، یا، یج، یو، یح (مراغه ای، ۱۳۹۱: ۱۸۹). در حالیکه، اورموی علاوه بر توضیح موسیقایی شش انگشت گذاری ، سلمک را با ترتیب-حروف های آوا نویسی که در جدول بالا می بینیم، به شکل: مطلق-مثنی ح، سبابه مثنی یا، بنصر-مثنی ید، زائد-زیر یو، سبابه-زیر یح؛ زلزل-زیر ک آورده است(اورموی، ۲۰۰۶: ۴۲). ترتیب حروف سلمک که اورموی همراه با اسامی پرده های عود داده، عبارت است از: «ح، یا، ید، یو، یح، ک». ردیف- حرف حاصله برای سلمک که اورموی برای آن ارائه نداده است ، نه ربطی به داده های مراغه ای از سلمک دارد و نه با زنگوله. ملودی های «ح، یا، یو، یح » با سلمک داده شده توسط مراغه ای مشترک است. به قول اورموی، آواز نوروز «حسینی با حذف ملودی است» (اورموی، ۲۰۰۶: ۴۲). اورموی ردیف-حرف حسینی را داده است و اگر یح از آخرآن حذف شود، نوروز باید دارای ترتیب ابجد-حرف-موسیقی «ا، ج، ه، ی، یب، یه» باشد (اورموی ۲۰۱۶: ۳۲). اگر نوروز با اسامی پرده ها در عود که اورموی آورده است، براساس این نام‌های شش انگشت گذاری تحلیل شود: سبابه-مَثلَث د، زلزل-مَثلَث و، مطلق-مثنی؛ح، سبابه-مثنی؛یا ، زلزل-مثنی؛یج، مطلق-زیر ؛یح (اورموی، ۲۰۲۶:۴۲) حاصل می شود. نتیجه اینکه، ترتیب حروف نوروز به صورت «د، و، ح، یا، یج، یه، یح » ظاهر می شود. مراغه ای در تفسیر ادوار، نوروز را به صورت «الف، ج، و، ح، ی، یب، یه» آورده و به این نکته اشاره کرده است که این نوروز اصلی است و سپس ۵ نوع نوروز را ذکر کرده است (مراغه ای، ۱۳۹۱: ۱۸۸). و می گوید اگر ملودی یح به آن اضافه شود حسینی (مراغه ای،

۱۳۹۱: ۱۹۱) حاصل می شود. اگرچه اولین نوروزی که او ذکر کرد شبیه توصیف اورموی است، اما هیچ نوروزی شبیه ترتیب نوروزی نیست که با روش شش انگشت گذاری قدما باشد.

آواز مایه ، به قول اورموی، « با تقدم و تاخر مکان‌های دسته‌ای از صداها» حاصل می شود(اورموی، ۲۰۰۶: ۴۲). مایه با روش شش انگشت گذاری ارائه شده توسط ارموی: سبابه-مَثلَث؛د، مطلق-مثنی؛ح، سبابه-مثنی؛یا، مطلق-زیر؛یه، سبابه-زیر؛یح، (اورموی، ۲۰۰۶: ۴۲). براساس این نام های شش انگشت گذاری، حروف مایه به این ترتیب است:د، ح، یا، یه، یح. از طرف دیگر مراغه ای مایه را به ترتیب «ا، و، ح، یا» می‌دهد و می‌گوید «همان عزال[1] با نغمه ج حذف شده است ». این عبارات شباهتی به ترتیب‌های ابجد-حرف-موسیقی مایه که اورموی با روش شش انگشت گذاری ارائه کرده است، ندارد.

آواز شهناز در تعبیر اورموی « در اجرا همان است » (اورموی، ۲۰۰۶: ۴۲)، یعنی «شامل آواهایی است که مکان های آنها متقدم ومتاخر شده است». نام محل شش انگشت شهناز در عود که اورموی داده اینگونه است: مجنّب-زیر؛یز، فارس-زیر؛ یت، زلزل-زیر؛ ک، مجنّب-زیر؛ یز، مطلق-زیر؛ یه(اورموی، ۲۰۰۶: ۴۲). با توجه به نتیجه این نام های شش انگشت گذاری، شهنازباید از شکل های ابجد-حروف-موسیقی: یز، یت، ک، یز، یه تشکیل شود. مراغه ای در شرح ادوار ا، ج، ه، و، ح، ی، یا گفته است (مراغه ای، ۱۳۹۱: ۱۸۹)،که هیچ شباهتی بین آنها دیده نمی شود.

نتیجه

کتاب‌های زیادی برای توضیح موسیقی شش انگشتگذاری قدما ی ارائه شده توسط اورموی وجود دارد. از جمله شکرالله چمیشکَزَکلی، جوینی و مراغه ای. مفهوم این معلومات نه توسط محققان موسیقی گذشته و نه محققان مدرن به اندازه کافی مورد دقت قرار نگرفته است و برای آن راه حل ارائه نشده است.

این مقاله آوا نویسی جدیدی شامل مقایسه بیان موقعیت شش انگشت گذاری قدما توسط اورموی و ابجد-حرف-موسیقی نویسی را به عنوان راه حل پیشنهاد می کند است: آوا نویسی جدول-۲.

با توجه به آوا نویسی جدید، معنای عبارت استفاده شده توسط قدما مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته و مشخص شد که روش موقعیت شش انگشت گذاری قدما ، همان روشی است که ما امروز به آن موقعیت پرده ها در موسیقی می گوییم.

[1] عُزّال مقامی ساده است که با افزودن چهارگانه عشاق به پنج گانه حجاز شکل می گیرد ، که بسیار نزدیک به حجاز و در پرده (لا) دوگاه قرار دارد.

پیشنهاد ارائه شده برای بیان روش قدما در مورد مقام ها برای اولین بار، طبق جدول آوا نویسی-۲ در این مقاله نتایج مثبتی داشته و نتایج صحیحی از آوا نویسی پیشنهادی طبق جدول-۲ به دست آمد.

در این مقاله سعی شد تا با آوا نویسی جدید در جدول ۲ ، شش آوازی را که اورموی ترتیب حروف آنها را نیاورده است، تحلیل کنیم. دو مورد اول نتایجی مشابه ترتیب ابجد-حروف داشتند، یعنی با این روش ترتیب‌های ابجد-حرف قدما آوازهای گَوَشت و گردانیه به شرح زیر تحلیل شدند:

گَوَشت: ا، ج، و، ح، ی، یا، یج، یو، یح

گردانیه: ا، د، و، ح، ی، یا، ید، یو، یح

این نتیجه نشان می دهد که گَوَشت و گردانیه در درک قدما تقریباً مشابه زمان اورموی است.

نتایج چهار آواز دیگر که توسط قدما با روش موقعیت شش انگشت گذاری و ترتیب ابجد-حرف-موسیقی اورموی ارائه شده، به شرح زیر است:

سلمک: ح، یا، ید، یو، یح، ک؛

نوروز: د، و، ح، یا، یج، یه، یح؛

مایه: د، ح، یا، یه، یح؛

شهناز: یز، یت، ک، یز، یه؛

با توجه به نتایج حاصل از بجد-حرف-موسیقی-ترتیب آواز ، مشخص می شود که چهار آواز دوره اورموی با آوازهای مراغه ای متفاوت است. می توان ادعا کرد که این تفاوت شکل شبیه آوازها در دوره قدما نیست، بلکه مانند نوروز به دوره اورموی نزدیکتر است.

پس از مشاهده صحیح بودن جدول آوا نویسی به روش شش انگشت گذاری و ابجد-حرف-موسیقی در جدول-۲ که در بالا آورده شده است بر روی گَوَشت و گردانیه، صحت نتایج سایر ردیف های آواز موجود در این مقاله نیز قابل فهم و قبول است.

با وجود این، تفاوت در نتایج به دست آمده آنطوریکه اورموی نشان می دهد ، برخی از آوازهای دوره قدما با تعبیر مراغه ای تفاوت دارند.

در این مقاله همچنین نشان داده شده که مقایسه ۱۲ مقام دیگر نیز باید با در نظر گرفتن روش آوا نویسی ابجد- حرف و شش انگشت گذاری در جدول ۲ که به صورتی ابداعی پیشنهاد شده است، انجام شود و تفاوتهای احتمالی بین مقام های دوره اورموی و قدما باید آشکار شود.

منابع

Ezgi, Suphi, *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*, c. I-V, İstanbul 1933-53

Meragi, *Meragi'den II. Murad'a Müziğin Maksatları: Makasıd Çevirisi*, çev. Recep Uslu, Ankara Atatürk Kültür Merkezi yay. 2015

Meragi, *Şerh-i Kitabul-edvar Adlı Eseri*, çev. Kubilay Kolukırık, Ankara Atatürk Kültür Merkezi yay. 2012

Şirinova, Zümrüt, *Şükrullah'ın İlmü'l-edvarı*, doktora tezi, 2008, İÜ SBE

Şükrullah, *Ahmed oğlu Şükrullah* ve *Risalesi*, haz. Murat Bardakçı, İstanbul 2012

Urmevi, *Kitabü'l-Edvar Türkçesi*, çev. Recep Uslu, Ankara Çengi yay. 2016 (özel)

Uygun, Nuri, *Safiyyüddin Urmevi ve Kitabül-edvar İncelemesi*, İstanbul Kubbealtı neşriyatı,1999

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی