سه تار و ردیف

● داریوش طلایی

مقدمه

شناخت درست یک موسیقی از تشخیص درست جایگاه و طبقه‌بندی آن شروع می‌شود. شاید مهمترین عامل طبقه‌بندی و نامگذاری موسیقی‌ها تعلق و وابستگی آنها به دسته‌ای خاص از افراد جامعهٔ بشری باشد. ساده‌ترین مورد وقتی است که موسیقی به قوم و قبیله‌ای خاص تعلق دارد. این نوع موسیقی‌ها را قومی، محلّی، فولکلوریک و غیره می‌نامند. از آن جمله در ایران ملی توان از موسیقی‌های محلی، لُری، کُردی، آذربایجانی، ترکمن و غیره نام برد. البته بد نیست یادآور شویم که چون نامگذاری این نوع موسیقی‌ها از طریق مراکز و مراجعی در سطح آکادمیک و رسمی صورت گرفته به آنها «محلی» گفته شده است وگرنه برای افراد بومی هر محل این گونه نامگذاری‌ها سنخیت نداشته و آنها معمولاً موسیقی‌شان را به اسامی قطعات می‌شناسند.

انواع دیگری از موسیقی نیز وجود دارد که طبقه و جایگاهش براساس کاربرد خاص آنها تعیین می‌شود، مانند موسیقی‌های تعزیه، شاهنامه‌خوانی، زورخانه، خانقاه دراویش و غیره. در هر یک از این انواع می‌توان به تقسیم‌بندی‌های درونی نیز دست یافت که بیشتر به مسئلهٔ تکنیک و سبک مربوط می‌شود.

نوع دیگری از موسیقی نیز هست که جنبه‌ای عمومی، رسمی، و حتی آکادمیک و علمی‌تر دارد و به وجود آمده از فرهنگ و تمدنی است که تعداد بیشتری از افراد را ورای اختلافات و تفاوت‌های قومی‌شان به خود وابسته می‌سازد. این نوع موسیقی می‌تواند حتی از حد و مرز ملت‌ها نیز بگذرد، مانند موسیقی کلاسیک اروپا که بسیاری از کشورها خود را در شکل‌گیری آن سهیم دانسته و از آن متأثر می‌باشند.

موسیقی‌ای که ما در این بحث می‌خواهیم راجع به آن صحبت کنیم هیچکدام از این انواع نیست. نه موسیقی قومی است و نه موسیقی بین‌المللی. موسیقی مورد نظر ما موسیقی ایرانی است. چون افراد یک ملت خود را به چنین موسیقی‌ای متعلق می‌دانند می‌توان آن را موسیقی ملی به حساب آورد. برای شناخت این موسیقی باید به اجزای تشکیل‌دهنده و نظم نظری حاکم بر آن و روند تاریخی شکل‌گیری آن و ارتباطش با دیگر موسیقی‌ها و غیره توجه کرد.

امروز در جهان صحبت از رپرتوار موسیقی می‌شود. درست به همان صورت که وقتی زبان فارسی را می‌خواهیم بشناسیم یا معرفی کنیم صحبت از ادبیات فارسی می‌کنیم و تعدادی از آثار بزرگان ادب فارسی را به عنوان ادبیات کلاسیک فارسی نام می‌بریم و این آثار به نوعی معیار و محک شناسایی ما می‌شوند، در موسیقی نیز رپرتواری وجود دارد که فرهنگ و معیارهای راستین آن موسیقی را در خود حفظ و زنده نگاه می‌دارد و با آموزش و انتقال آن نه تنها این معیارها حفظ می‌شوند بلکه زایندهٔ فرم‌های جدید نیز می‌گردند.

حال قبل از اینکه اسمی خاص به این موسیقی بدهیم، ببینیم آن نوع موسیقی که ایرانیان متعلق به خود می‌دانند، ادبیاتش کدام است و موسیقدانان برای شناخت معیارهای زیبایی‌شناختی و درک جهان معنوی آن به چه مأخذی رجوع می‌کنند و مصالح، فنون و شگردهای موسیقی‌پردازی خود را از کجا می‌آورند. طبیعتاً چنین موسیقی‌ای که متعلق به فرهنگ و تمدن کهن ایرانی است نمی‌تواند ثمره کار افرادی معدود و دوره‌ای خاص باشد، بلکه این موسیقی بازتاب تاریخ پرتلاش و پر اُفت و خیز پیشینیان ما بوده و از صافی و صیقل زمان گذشته به حافظهٔ جمعی ما بدل شده است.

متأسفانه به علت نبود خط موسیقی و دوره‌های پرتنشی که سیاستگذاران وقت به شدت با موسیقی مخالفت ورزیده‌اند، دنبال کردن سیر تکوین تاریخ منسجم موسیقی ایران، امکان‌پذیر نیست. ولی چنان‌که از احوال تاریخ برمی‌آید، پس از یک دورهٔ فترت و رخوت در موسیقی ایران که مقارن دوران صفویه است، دوباره در دورهٔ زندیه موسیقی جانی تازه به خود می‌گیرد و از اوایل دورهٔ قاجار و بخصوص در دوران محمد شاه و ناصرالدین شاه موسیقی ایرانی با نظم جدیدی به میدان می‌آید. خوانندگان و نوازندگان این دوره به مقامات و گوشه‌های موسیقی ایرانی نام‌های نو دادند و در این نحوهٔ جدید، موسیقی ایرانی در قالب هفت دستگاه، آوازها و گوشه‌ها اجرا و تدریس شد.

به این نوع موسیقی در ایران تا به حال نام‌هایی داده‌اند که اگر نگوییم غلط، لااقل نارسا بوده است. یکی از رایج‌ترین این نام‌ها «موسیقی سنتی» است. اشکال این نامگذاری این است که اگر چه این موسیقی سنتی است. یعنی به شیوهٔ سنتی حفظ شده، ولی غالباً اشکال دیگر موسیقی در ایران نیز سنتی هستند. برای مثال موسیقی‌های قومی نیز به طریق سنتی حفظ و منتقل شده‌اند. پس اگر چه سنتی‌بودن یکی از صفات این موسیقی‌هاست ولی به تنهایی وجه ممیزهٔ آنها محسوب نمی‌شود. یکی دیگر از نام‌هایی که به این موسیقی داده‌اند، موسیقی اصیل است. باز هم باید بگوییم که اگر چه این موسیقی اصیل است ولی مسلماً تنها نوع موسیقی اصیل در ایران نیست، انواع موسیقی قومی نیز اصالت خاص خود را دارند.

موسیقی‌شناسان خارجی نیز به موسیقی ما اسم‌هایی داده‌اند که هر یک به نوبهٔ خود قابل تأمل‌اند. با کمی دقت می‌بینیم که ما در ایران فقط یک نوع موسیقی داریم که می‌توانیم به آن هم صفت ملی، یعنی متعلق‌بودن به تمام اقوام ایرانی و هم سنتی اطلاق کنیم. تأکید سنتی برای این است که نوع جدیدی از موسیقی ارکستری با هارمونی خاص بر روی تم‌های محلی و غیره در ایران به وجود آمده که امروزه بعضی به آن موسیقی ملی می‌گویند.

از نظر طبقه‌بندی موسیقی‌شناسان خارجی، می‌توان این موسیقی را موسیقی کلاسیک ایرانی نامید. ولی چون لغت کلاسیک فارسی نیست، بحث را برای پیداکردن اصطلاح مناسب در زبان فارسی بازمی‌گذاریم. (یکی از اصطلاحات مناسب که دقیق و تخصصی است «موسیقی ردیف دستگاهی» است، ولی این نامگذاری نیز مشکل‌ساز است، چون باید برای غیر اهل فن تعریف شود.) این موسیقی، کلاسیک است به این دلیل که از جایگاه علمی متصل به رسالات قدیمی ایرانی برخوردار است و در ۱۵۰ سال گذشته در مکاتب استادان کارآزموده، این هنر به عنوان موسیقی تمام ایران تدریس شده است و در محافل آکادمیک جهان به نام موسیقی کلاسیک هر ملتی خوانده می‌شود. مثل موسیقی کلاسیک هند، موسیقی کلاسیک چین، و موسیقی کلاسیک عرب. این موسیقی ایرانی است به این دلیل که کلیهٔ اقوام ایرانی را که در این محدودهٔ جغرافیایی و فرهنگی زیسته‌اند در برمی‌گیرد. بسیاری از گوشه‌های موسیقی ایرانی اسامی خاص اقوام مختلف ایرانی را به خود گرفته‌اند مانند: بیات ترک، بیات کرد، بیات اصفهان، شوشتری، گیلکی، دشتی و بسیاری دیگر از نام‌ها.

حال ببینیم موسیقی کلاسیک ایرانی چیست؟ این موسیقی الهام گرفته از نغمات، ضبط شده در حافظهٔ تاریخی ایرانیان و مبتنی بر معیارهای تکنیکی و زیبایی شناختی رپرتوار کلاسیک موسیقی ایرانی است. این موسیقی را استادان سدهٔ پیش جمع‌آوری و مجموعهٔ آن را تدریس کرده‌اند. این مجموعه را اصطلاحاً «ردیف» گفته‌اند.

ردیف چیست؟

ردیف مجموعهٔ ملودی‌های سنتی ایرانی است که با ترتیب و نظم خاصی دسته‌بندی شده‌اند. اگر چه این مجموعه تشکیل‌دهندهٔ یک کلیت هماهنگ است که به آن ردیف گفته می‌شود؛ اما اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن نیز استقلال خاص خود را دارد. این اجزا چیزی جز ملودی‌هایی که طی قرون متمادی در گوشه و کنار ایران خوانده و نواخته شده و سینه به سینه به نسل‌های بعد انتقال داده شده‌اند، نیست. ولی آنچه به ردیف اهمیتی ویژه می‌دهد، نحوه و ترتیب قرارگیری این ملودی‌ها در مجموعه‌ای یکدست و منسجم است که در بحث ساختار ردیف شرح داده خواهد شد.

منابع و مراجع موسیقی ایرانی تا قبل از دورهٔ صفویه مربوط به رسالات و کتبی می‌شود که موسیقی را از جهت ریاضی و علمی تشریح می‌کنند و دیدی کلی به موسیقی دارند.

مهم‌ترین این دانشمندان که آثاری در مورد موسیقی تألیف کرده‌اند، عبارتند از: فارابی، ابن‌سینا، قطب‌الدین شیرازی، صفی‌الدین ارموی، عبدالقادر مراغه‌ای و دیگران.

در آثار همهٔ این نویسندگان موسیقی کلاسیک ایرانی در سیستم مقامی تشریح شده است و هیچگاه به اصطلاح ردیف و دستگاه برنمی‌خوریم.

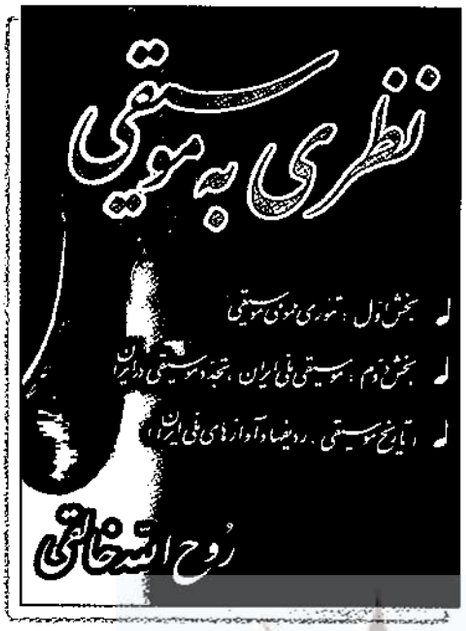
تاریخچهٔ ردیف:

اینکه سیستم ردیف از چه تاریخی جایگزین سیستم مقامی شده است، اطلاع دقیقی در دست نداریم به نظر می‌رسد که دورهٔ صفویه زمانی است که موسیقی ایرانی سیستم خود را از آنچه قبل از آن رایج بوده- و امروزه در موسیقی کلاسیک عرب و ترک نیز می‌بینیم- جدا می‌کند. سیاست اغلب سلاطین صفوی علیرغم توجه آنان به معماری و هنرهای تزیینی مخالفت و حتی دشمنی با شعر و موسیقی بوده است. به همین دلیل در این دوران به نام موسیقیدانان بزرگی برنمی‌خوریم و رسالهٔ مهمی هم در باب موسیقی نگاشته نمی‌شود. می‌توان ادعا کرد که دوران صفویه (به غیر از زمان شاه عباس) دورهٔ انحطاط و زوال موسیقی در ایران بوده است. به نظر می‌رسد که دورهٔ کوتاه زندیه حکم پلی را بین دورهٔ رکود موسیقی در دورهٔ صفویه و دورهٔ شکوفایی آن در زمان قاجار دارد.

کریم‌خان زند علاقهٔ خاصی به موسیقی داشت و موسیقیدانان توانا را به دربارش جذب می‌کرد. شاهان قاجار نیز همه دوستدار موسیقی بودند و در زمان سلطنت ۵۰ سالهٔ ناصرالدین‌شاه موسیقی ایرانی دوباره شکوفا شد.

در زمان حکومت سلسلهٔ قاجار به سیستمی جدید برمی‌خوریم که ردیف کنونی است. زنده‌یاد حسن مشحون در مورد زمان و نحوهٔ شکل‌گیری ردیف نظریه‌ای دارد که بسیار شایان توجه است. او می‌گوید: «اینکه تنظیم و تقسیم موسیقی به هفت دستگاه و منظمات آن و یا به اصطلاح ردیف موسیقی که در زمان محمدشاه و ناصرالدین شاه ملاک عمل خوانندگی و نوازندگی و برنامهٔ تعلیم استادان موسیقی بوده است، از چه زمان رسمیت یافته و معمول شده و اساس کار موسیقیدانان قرار گرفته است، به درستی روشن نیست. همین قدر می‌توان دریافت که از اواخر سدهٔ نه هجری به بعد تزلزلی در اصول و روش موسیقی و سبک کار گذشتگان راه یافت و شیرازهٔ موسیقی قدیم به تدریج از هم پاشیده و اساتید فن برای جلوگیری از هرج و مرجی که در موسیقی ملی راه یافته بود و برای حفظ و سر و صورت‌دادن به آن و داشتن ضابطه به جمع‌آوری و تنظیم و تقسیم آن به دستگاهها و آوازها و گوشه‌های مربوطه به تناسب موضوع پرداختند. شاید بتوان تاریخ این کار را به اواخر دورهٔ صفوی یا اوایل دورهٔ قاجار بازگرداند، چرا که در کتاب‌ها و رساله‌هایی که از سدهٔ نه هجری به بعد و پیش از قاجار در موسیقی ایران نوشته شده، از هفت دستگاه به صورتی که در دورهٔ ناصری معمول بوده و اکنون نیز متداول است، ذکری به میان نیامده است... نیز می‌توان احتمال داد که تقسیم و تنظیم و تکمیل موسیقی ایران به صورت هفت دستگاه و آواز و گوشه‌های مربوط در دورهٔ فتحعلی شاه یا اوایل سلطنت محمدشاه صورت گرفته و رسمیتی یافته باشد.

قرینهٔ این احتمال این است که در ایران کنونی ملاک عمل و اصول کار و روش تعلیم استادان موسیقی به ردیف متکی است که به روایتی ملاک تعلیم استادان درجه اول عهد محمد شاه مانند خوشنواز استاد کمانچه و حسن خان معروف به سنتورخان استاد سنتور و آقا مطلب استاد کمانچه پدر محمدصادق‌خان، سرورالملک و مخصوصاً آقا علی‌اکبر استاد تار بوده است، در حالی که نواحی ماورای رود ارس مانند آذربایجان شوروی و قفقاز که در نتیجهٔ جنگ‌های ایران و روسیه تزاری در عهد فتحعلی شاه و عهدنامه‌های گلستان (۱۲۲۸) و ترکمن‌چای (۱۲۴۳ هـ. ق. ۱۸۲۸ م.) از ایران منتزع شد، اصول و روش عملشان در خوانندگی و نوازندگی تا حدی شبیه به روش قدما (تقریباً مانند مرکب‌خوانی کنونی در آواز) می‌باشد و می‌توان احتمال داد که موسیقیدانان نواحی مختلف ایران تنظیمی جدید را که در پایتخت رواج و رونق داشت، در پیش گرفتند.»(مشحون ۳۶۸)



نام‌ها در ردیف

آنچه در موسیقی عهد ناصرالدین شاه و بعد از آن مشاهده می‌شود و ظاهراً از مختصات این دوره است، یکی مقام و آوازهایی است در موسیقی که اسامی تازه‌ای دارند و در کتاب‌های موسیقی پیش از عصر صفویه از آنها نام برده نشده است، مانند: بیات ترک، افشاری، لیلی و مجنون، شور، راک، بیات کرد و غیره. در ردیف به گوشه‌هایی برمی‌خوریم که به نام محل، یا ایل و یا طایفه‌ای معروف هستند، مانند: بختیاری، شوشتری، گیلکی، قجر، قرایی و امثال اینها.

بعضی از گوشه‌ها و نغمه‌ها نیز به نام اشخاص معروف‌اند، مانند: مهدی ضرابی، نصیرخانی، مرادخانی، حاجی حسنی، بیات درویش حسن. در هر حال این نامگذاری با نبودن خط موسیقی در آسان‌شدن تعلیم این فن نغمه‌ها و لحن‌ها بسیار مؤثر بوده است، تا آنجا که بعضی از موسیقدانان نغمه‌های کوتاه، تحریرها و مضراب‌ها را هم نامگذاری می‌کردند، مانند پروانه، پرستو، بلبلی، چکشی، زیر و رو، دو تا یکی، بال کبوتر، تک، تک و تکیه، دراب، شلال، چپ و راست، سینه مال، ریز گسیخته، ریز و مضراب‌پران و غیر اینها. تعدادی از رنگ‌های قدیمی نیز تاکنون باقیمانده و جزو ردیف شده‌اند، مانند: رنگ شهر آشوب در شور و چهارگاه، رنگ فرح در همایون، رنگ حربی در ماهور، رنگ نستاری در نوا، رنگ دلگشا در سه گاه، رنگ لزگی و حاشیه در چهارگاه و رنگ ضرب اصول در شور.

سابقه تاریخی استفاده از نام‌های ردیف

از طرف دیگر در رسالات قدیمی به بعضی از اسامی و اصطلاحات برمی‌خوریم که تعداد قابل ملاحظه‌ای از آنها امروزه نیز برای نامیدن گوشه‌ها و دستگاه‌های ردیف به کار می‌رود، مانند: سپاهان (نیریز- نیشابورک)، زنگوله (چهارگاه- غزال)، عشاق (زابل- اوج)، راست (مبرقع- پنجگاه)، بوسلیک (عشیران- نوروز صبا)، حسینی (دوگاه- مجیر)، حجاز (سه گاه- حصار)، نوا (نوروز خارا- ماهور)، عراق (مخالف- مغلوب)، کوچک (رکب- بیات)، بزرگ (همایون - نهفت)، رهاوی (نوروز عرب- نوروز عجم).

از ۱۲ مقام و ۲۴ شعبهٔ یاد شده در رسالهٔ بهجت‌الروح به جز دو نام (رکب و نوروز عجم) مابقی نام‌هایی هستند که امروزه برای نامیدن قسمت‌های مختلف ردیف استفاده می‌شوند، ولی بعید به نظر می‌رسد که ملودی‌های امروز با آنچه مؤلف بهجت‌الروح از آن نام می‌برد، یکی باشد.

ردیف در زمان قاجار

در واقع از زمان قاجار بود که ردیف به عنوان سیستم موسیقی ایرانی شناخته و اجرا و به خصوص تدریس شد.

معتبرترین اطلاعات ما در مورد ردیف مربوط به زمان ناصرالدین شاه است. این پادشاه به سبب اینکه دارای ذوق هنری بود، توجه بیشتری به نوع جدی و هنری موسیقی که همان ردیف باشد داشت و این موسیقی نه تنها به دربار او راه یافت بلکه در آنجا رتبه استادان ردیف بالاتر و تفکیک‌شده‌تر از بقیهٔ اهل موسیقی بود. شاید همین توجه خاص به این نوع موسیقی باعث شده بود. تا اغلب اشراف، موسیقیدانانی را در استخدام و تحت حمایت خود درآورند و حتی تعداد زیادی از افراد خانوادهٔ آنها به فراگیری ردیف بپردازند. فراگیری موسیقی نزد استادان ردیف در این دوره به صورت مد روز و جزو تعلیمات اشرافی درآمده بود. در این دوره نواختن تار همانند پیانو که در اروپا جزو ملزومات تعلیم و تربیت خوب اشرافی به حساب می‌آمد، بین خانواده‌های اعیان و اشراف شایع شده بود.

اسامی حفظ‌کنندگان ردیف

از آنجا که حفظ ردیف سال‌های زیادی به طول می‌انجامید و این مجموعهٔ محفوظ حکم گنجینهٔ شفاهی موسیقی ایرانی را داشت، حافظه‌های آن رسالتی خاص برای خود قایل بودند. اگر چه ردیف کنونی ایران، به روایت و ملاک تعلیم استادان درجه اول عهد محمد شاه متکی است، مکتب تثبیت شده ردیف از پسران آقا علی‌اکبر فراهانی به نام‌های میرزا عبدالله آقا حسینقلی و کلاس درس ردیف آنها شروع می‌شود. این دو استاد، بهترین استادان و راویان ردیف را آموزش دادند.

مهم‌ترین این اشخاص که به نوبهٔ خود با کلاس‌های درسشان مکتب آموزش ردیف را مداومت بخشیدند، عبارتند از: علی‌اکبر شهنازی، غلامحسین درویش، مرتضی نی داوود و... هنرمندانی نیز بودند که که اجراهایشان از ردیف نشأت می‌گرفت ولی معلم ردیف نبودند.

چگونگی نقل ردیف

قبل از آشنایی ایرانیان با روش نت‌نویسی اروپایی، ردیف به صورت سینه‌به‌سینه تدریس می‌شد. شاگرد در مقابل استاد می‌نشست و استاد بنا به قابلیت فراگیری شاگرد نُت به نُت و جمله به جمله موسیقی می‌نواخت و شاگرد از او تقلید کرده و استاد اصلاحاتی انجام می‌داد و بعد از این که شاگرد چند جمله و یا گوشه‌ای را حفظ می‌کرد، استاد او را روانه می‌کرد تا برود و به تنهایی به تمرین بپردازد. استادانی هم بودند مانند درویش خان که بهترین شاگردانشان را خلیفه خود می‌کردند و بعد از این که شاگرد درسش را از استاد می‌گرفت به اطاق

مجاور می‌رفت و آن را با خلیفه مرور می‌کرد. مرتضی نی‌داوود خلیفهٔ کلاس درویش خان بود.

ثبت ردیف به شیوه نُت‌نویسی

اگر چه از زمان ترویج نُت نیز اکثر استادان ردیف اعتقاد به همان سنت سینه به سینه داشتند، ولی خط نُت و مکتوب‌کردن ردیف جذاب‌تر از آن بود که علی‌رغم ناهماهنگی‌های آن با موسیقی ایرانی از آن استفاده نشود. این خط خیلی زود به خصوص به مراکز علمی و آموزشی موسیقی راه یافت.

استفاده از خط نُت در ایران با آموزش موسیقی نظامی شروع شد. اولین شخصی که قطعاتی از ردیف موسیقی ایرانی را به نُت درآورد آلفرد لومر مربی و سرپرست موسیقی نظامی در مدرسهٔ دارالفنون بود. فرد دیگر مهدی قلی هدایت است که به گفتهٔ خود او، دکتر مهدی صلحی ملقب به منتظم‌الحکما که از بهترین شاگردان میرزا عبدالله بود ردیف استادش را به مدت هفت سال با سه تار نواخت و او به خط نت درآورد. شخص دیگر علینقی وزیری است که ردیف آقا حسینقلی را نت کرد. ولی متأسفانه دست‌نوشت آن مفقود شده است. موسی معروفی نیز ردیف موسیقی را به نت درآورد که برای اولین بار به وسیلهٔ وزارت فرهنگ و هنر در سال ۱۳۴۲ به چاپ رسید. در سال ۱۳۵۵ ژان دورینگ فرانسوی ردیف موسیقی ایرانی به روایت نورعلی برومند را به خط نت درآورد که اگر چه چاپ آن تا سال ۱۳۷۰ به تعویق افتاد، ولی از سال ۱۳۵۷ نسخه‌های فتوکپی شده آن مورد استفاده نوازندگان بود است.

نگارنده نیز همین روایت ردیف را با روشی خاص و به شیوه‌ای نو به نت درآورده است که در آن، روش نت‌نویسی موسیقی با خصوصیات خود موسیقی ردیف تطبیق داده شده است و سعی شده ویژگی‌های نت‌نویسی موسیقی ریتمیک اروپایی با معادل‌های مناسب وزن انعطاف‌پذیر و آزاد ردیف جایگزین شود. نخستین وجه ممیزهٔ این شیوه نت‌نویسی با دیگر روش‌ها در این است که در این روش مبنای کار اطلاعاتی است که استاد آموزگار ردیف لازم می‌داند به هنرآموز برای فراگیری بهتر ردیف انتقال دهد. پس این نُت‌نویسی، آوانویسی از یک نمونهٔ اجرا شدهٔ ردیف نیست، بلکه نگرش استاد ردیف است به صورتی که ردیف را درک کرده و هنگام آموزش آن را مورد تقطیع و تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد.

ردیف‌های مختلف

از آنجا که هر یک از استادان ردیف در جمع‌آوری و تدریس ردیف ذوق و سلیقهٔ شخصی خود را دخالت می‌دادند، روایت‌های گوناگونی از ردیف به وجود آمد.

مکاتب مهم ردیف بنا به جدیت و هنر هر استاد و اهمیت و تعداد شاگردان جدی وی شناخته می‌شد. کسانی که مکتب درس مرتب و پیگیر داشتند، دارای شاگردانی بودند که به نوبهٔ خود ردیف را به جای گذشته‌اند، از جمله می‌توان از میرزا عبدالله، آقا حسینقلی، درویش‌خان، علی‌اکبر خان شهنازی، عبدالله دوامی و ابوالحسن صبا نام برد. استادانی نیز بودند که هر چند کلاس درس نداشتند و ردیف منسجمی از خود به جای نگذاشتند، ولی کماکان سلیقه و سبک خاص خود را در جمع‌آوری و اجرای استادانهٔ ردیف ارائه داده‌اند که می‌توان از آنها نیز به عنوان استادان ردیف نام برد. کسانی چون: طاهرزاده، اقبال آذر، نایب اسدالله، حسین‌خان اسماعیل‌زاده، تاج اصفهانی و بسیاری دیگر که اجراهای آنان به صورت صفحات قدیمی و یا نوار ضبط صوت در دست است که می‌توانند به عنوان نمونه‌های اجرای ماهرانهٔ ردیف مورد استفادهٔ شیفتگان موسیقی کلاسیک ایرانی قرار گیرد.

ردیف‌سازی و آوازی

نغمات مختلفی در ردیف وجود دارد که مختص ساز است، یعنی تنها ساز آنها را اجرا می‌کند و در آواز اجرا نمی‌شوند، مانند گوشه‌های: بسته‌نگار، مجلس افروز، خسروانی، طرب‌انگیز، چهار مضراب‌ها و رنگ‌ها. یکی از عوامل تفاوت ردیف‌سازی با ردیف آوازی استفاده از شعر در آواز است. نبود شعر در ساز امکانات دیگری را در اختیار ساز قرار می‌دهد. از این رو اجرای ردیف در ساز با اجرای آن در آواز تفاوت‌هایی دارد که باعث شده اخیراً در مبحث ردیف از ردیف‌سازی و آوازی به صورت دو مقوله جدا از هم صحبت شود. هر چند که بسیاری از نغمات و گوشه‌ها ریشه و آوازی دارند، ولی کاربرد اصطلاح ردیف و آواز نسبت به ردیف در ساز متأخرتر است. شاید این امر ناشی از این باشد که کلاس‌های تدریس ردیف در ساز خصوصاً در سازهای تار و سه‌تار زودتر از کلاس‌های تدریس ردیف در آواز شکل گرفت.

کلاس‌های تدریس ردیف

در میان استادان موسیقی که موسیقی کلاسیک ایران را در فرم جدید که همان موسیقی دستگاهی و آوازی باشد، ارائه داده‌اند، به نام استادانی برمی‌خوریم که کلاس‌های منظم و جدی درس موسیقی آنها در تثبیت و رواج این موسیقی که به عنوان ردیف شناخته شده است، نقشی تعیین‌کننده و اصلی داشته‌اند: میرزا عبدالله، آقا حسینقلی، شهنازی، درویش‌خان، نی‌داوود، دوامی، کریمی و...

ردیف و سازهای مختلف

ردیف به صورت منظم و کامل در کلاس استادان تار و سه تار تدریس می‌شد، ولی رفته رفته استادانی چون ابوالحسن صبا که نخست نوازندهٔ سه‌تار و از استادان بزرگ ردیف بود دانسته‌های خود را به سازهای دیگر نیز انتقال داد. به این ترتیب ردیف‌هایی برای سازهای ویولن، سنتور، نی و کمانچه به وجود آمد. نورعلی برومند نیز ردیف میرزا عبدالله را در دانشکدهٔ هنرهای زیبا به تمام دانشجویان که سازهای مختلف می‌نواختند، آموخت. در نتیجه اکنون شاهد اجرای این ردیف -که در اصل برای سه‌تار و تار تدوین شده بود- روی سازهای سنتور، کمانچه، نی، ویولن، قانون و عود هستیم. شادروان جواد معروفی فرزند استاد موسی معروفی نیز ردیفی برای پیانو به چاپ رساند.

نوازایی در ردیف

تشکیل گروه موسیقی در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سال ۱۳۴۳ و متعاقب آن تشکیل مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی توسط رادیو و تلویزیون در سال ۱۳۴۷ شروع حرکت تازه‌ای در

ردیف به عنوان دایرةالمعارف رپرتوار کلاسیک موسیقی ایرانی است و از این جهت نباید به آن به صورت یک اثر موسیقی صرف نگاه کرد بلکه باید به عنوان معدن و گنجینه‌ای سرشار از دانسته‌های موسیقی تمدن ایرانی که خود را به شکلی موجز در آورده است برخورد نمود.

ارج‌گذاری و بازسازی ارزش‌های موسیقی کلاسیک ایران بود. این دوره را می‌توان به عنوان نوعی نوزایی فرهنگی در آموزش ردیف به حساب آورد.

زیرا پس از دو دگرگونی عمده در حیات موسیقی ایران بعد از مشروطیت که یکی مربوط به نگرش علینقی وزیری و تأسیس هنرستان موسیقی ملی و دیگری مربوط به تأسیس رادیو و رایج‌شدن انواع موسیقی سطحی و عوام‌پسند بود، مکتب ردیف دستگاهی موسیقی ایران به انزوا کشانده شد. اگر سعی و جدیت چند تن از استادان ردیف از جمله علی‌اکبر شهنازی، موسی معروفی، نورعلی برومند، عبدالله دوامی و دیگران نبود احتمالاً امروز اثری از ردیف موسیقی ایران باقی نمی‌ماند.

جایگاه ردیف در موسیقی ایرانی

همان طور که در آغاز گفته شد، ردیف به عنوان دایرةالمعارف پرتوار کلاسیک موسیقی ایرانی است و از این جهت نباید به آن به صورت یک اثر موسیقی صرف نگاه کرد، بلکه باید به عنوان معدن و گنجینه‌ای سرشار از دانسته‌های موسیقی تمدن ایرانی که خود را به شکلی موجز در آورده است، برخورد نمود.

ساختار ردیف

ازنظرساختاری می‌توان به چندگونه به ردیف نگاه کرد. یکی ساختار بیرونی ردیف که در این صورت این مجموعه مرکب است از ۷ دستگاه و پنج یا شش آواز که هر کدام از این دستگاه‌ها و آوازها از تعدادی گوشه تشکیل شده است. از دیدی دیگر این مجموعه شامل حدود ۲۵۰ گوشه است که در ۷ مجموعه بزرگ یعنی دستگاه‌ها و ۵ مجموعه کوچکتر، یعنی آوازها گردآوری شده‌اند. می‌توان به گونه‌ای دیگر نیز به ردیف نگاه کرد و (و این شکلی است که نگارنده توصیه می‌کند) به این صورت که زیربنای ردیف را یک تعداد مقام یا مایه در نظر بگیریم که در مجموعه‌های مرکب (دستگاه‌ها) و ساده (آوازها) شکل می‌گیرند. تعدادی نغمات یا الحان با اسامی خاص که گوشه نامیده می‌شوند، در قسمت‌های مختلف این اسکلت‌بندی مقامی یا مایگی یا مدال جای می‌گیرند. بعضی از این گوشه‌ها نقش اصلی دارند و خود معرف مایه می‌باشند و برخی دیگر نقش تکمیلی از جهت غنای ملودی دارند. به همین جهت می‌توان موسیقی دستگاهی ایران را به دو بخش ساختار مدال و ساختار ملودیک تقسیم کرد و در این صورت متوجه می‌شویم که هر چند فرم و سیستم ارائه موسیقی در شکل جدید (دستگاهی) نسبت به قدیم (مقامی) عوض شده است، ولی زیربنای علمی آن به همان روال قدیم باقی‌مانده است.

تقسیم‌بندی درونی ردیف

هفت دستگاه ردیف عبارت‌اند از: شور، ماهور، همایون، سه‌گاه، چهارگاه، نوا و راست پنجگاه. آوازها عبارتند از: دشتی، ابوعطا، افشاری، بیات ترک و بیات اصفهان. بیات کرد را نیز بعضی به عنوان یک آواز مستقل به حساب می‌آورند و بعضی آن را از دستگاه شور جدا نمی‌کنند.

هر دستگاه یا آواز تعدادی گوشه را دربرمی‌گیرد که همیشه با گوشه درآمد شروع می‌شود. این گوشه مایهٔ اصلی هر دستگاه را ارائه می‌دهد. گوشه‌های بعدی که به ترتیب خود را معرفی می‌کنند، هر یک جایگاه و نقشی خاص دارند که برای آشنایی بیشتر با این فرآیند یکی از دستگاه‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

نگاهی به دستگاه چهارگاه در ردیف میرزا عبدالله

این دستگاه از ۳۴ گوشه تشکیل شده است. ۳ گوشهٔ آخر را رنگ‌ها تشکیل می‌دهند که همیشه در آخر دستگاه قرار می‌گیرند. (به نام‌های لزگی، متن و حاشیه، شهر آشوب) از ۳۱ گوشهٔ باقیمانده ۴ گوشهٔ اول را ۴ نوع درآمد تشکیل می‌دهد که همان طور که گفته شد نقش آن ساختن و ارائه مایهٔ اصلی دستگاه است. گوشهٔ شمارهٔ ۵ نغمه نام دارد که در همان مایهٔ درآمد است ولی وزن و گردش ملودیک خاص خودش را دارد که مشخصهٔ آن است (وزن آن دوبیتی است).

گوشهٔ شماره ۶ کرشمه نام دارد که همانند گوشهٔ قبلی در همان مایهٔ درآمد است ولی در این گوشه نیز، وزنِ گوشه است که تعیین‌کننده است. این وزن که متداول‌ترین وزن‌ها در ردیف است در تمام دستگاه‌ها به نام کرشمه استفاده می‌شود (وزن آن «تنن تنن تنن تن» است).

گوشهٔ شماره ۷ کرشمه یا مویه نام دارد که ادامهٔ همان گوشهٔ قبلی یعنی کرشمه است ولی به گوشهٔ مویه هم وارد می‌شود. مهم‌ترین خصوصیت گوشهٔ مویه تغییر پرده سل به سل‌کرن است (در چهارگاه دو). این گوشه بعد از اشاره به مویه دوباره به کرشمه باز می‌گردد و در خاتمه نیز با تحریرهایی نسبتاً طولانی به پایان می‌رسد.

فرم درونی گوشه‌ها: ما در اینجا برای کوتاه کردن کلام، فرم هر گوشه را توضیح نمی‌دهیم. ولی عموماً گوشه‌ها از یک قسمت اصلی تشکیل شده‌اند که تم اصلی و مشخصهٔ گوشه است. این قسمت مهمترین قسمت گوشه است، زیرا که گوشه با آن شناسایی می‌شود. بعد قسمت‌هایی هستند که برای کامل‌کردن گوشه به کار می‌روند، ولی لزوماً به آن گوشه تعلق ندارند و می‌توانند در گوشه‌های دیگر نیز استفاده شوند. سپس یک قسمت پایانی وجود دارد که برای ختم گوشه از آن استفاده می‌شود. این قسمت هم که معمولاً تحری مانند است، متعلق به یک گوشه نبوده و می‌تواند در چند گوشه مورد استفاده قرار گیرد.

گوشهٔ شمار ۸ زنگ شتر نام دارد. این گوشه نیز مانند گوشه‌های نغمه و کرشمه از جمله گوشه‌هایی در ردیف به شمار می‌آید که معرف آن مایه‌اش نیست، بلکه ملودی خاص و گردش ملودیک مخصوص به خود دارد. اگر چه محدودهٔ صوتی آن نسبت به درآمد اوج می‌گیرد، ولی این عمل به صورت گذرا انجام شده و این گوشه کماکان در همان مایهٔ پایهٔ چهارگاه باقی می‌ماند.

گوشهٔ شمارهٔ ۹ زابل است. این گوشه از جمله گوشه‌هایی در دستگاه چهارگاه است که اهمیت مدال دارد. به این صورت که اگر چهارگاه از نُت دو حساب کنیم، وقتی نُت شاهد در درآمد نُت دو است، در زابل به نُت می یعنی یک سوم بزرگ بالاتر تغییر می‌کند و همین امر باعث تغییر مایه می‌شود.

گوشه‌هایی که شخصیت مدال دارند مانند درآمد، زابل، مویه، حصار، مخالف و منصوری از گوشه‌های درجه یک به شمار می‌آید و در تصانیف و آهنگسازی از مایهٔ آنها استفاده می‌شود.

گوشهٔ شماره ۱۰ بسته‌نگار نام دارد. این گوشه در واقع همان زابل است (از جهت مایه)، ولی فیگورهای ملودیک سازندهٔ آن دارای فرم و وزنی است که به آن بسته‌نگار می‌گویند. این گوشه نیز مانند کرشمه از آن گوشه‌هایی است که در ردیف در مایه‌های مختلف از آن بسیار استفاده شده است.

گوشه‌هایی در ردیف هستند که با فرم و وزنشان شناخته می‌شوند و به لحاظ همین خصوصیت حالتی سیار در ردیف پیدا کرده و آنها را در قسمت‌های مختلف ردیف مشاهده می‌کنیم. کرشمه، بسته‌نگار، حاجی حسنی، زنگوله، حزین و... از این نوع گوشه‌ها هستند.

گوشهٔ شماره ۱۱ مویه نام دارد. این گوشه شخصیت مدال دارد ولی نسبتاً محدود است. شخصیت مدالش به علت نُت سل کرن است و محدودیتش به خاطر این است که شاهدش مانند زابل نُت می است و به همین علت اگر چه مایه و لحن خاص خودش را دارد تا حدی وابسته به گوشه زابل است.

گوشهٔ شماره ۱۲ فرود نام دارد. این امر که فرود نام یک گوشه را به خود اختصاص دهد، یک امر استثنایی است. معمولاً فرود قسمت پایانی یک گوشه است. شاید علتش این باشد که این گوشه همانند گوشهٔ قبلی است، با این تفاوت که نُت سل از کرن به بکار تغییر کرده است. در عین حال خود این فرود نیز به مانند یک گوشه مستقل دارای یک قسمت پایانی است.

باید گفت که ردیف‌ها از لحاظ نامگذاری آن چنان جا افتاده و بی‌نقص هم نیستند و ممکن است استادی گوشه‌ای را به طور جداگانه نامگذاری کند و استاد دیگری آن گوشه را جزیی از یک گوشه به حساب آورد. همچنین دیده شده است که دو گوشه همنام ولی از جهت ملودی متفاوت باشند، مانند: گوشه نغمه و سوز و گداز در ردیف میرزا عبدالله، روایت نور علی برومند.

گوشه‌های ۱۳ تا ۱۸ را انواع حصار تشکیل می‌دهد. حصار از گوشه‌های بسیار مهم چهارگاه است و شخصیت مدال آن به گونه‌ای است که مایهٔ چهارگاه از یک فاصله پنجم بالاتر اجرا می‌شود. در این مجموعهٔ ۵ گوشهٔ حصار، گوشهٔ شماره ۱۷ چهار مضراب است و شمارهٔ ۱۸ فرود حصار است که پس حصار نام دارد.

گوشهٔ شمارهٔ ۱۹ مویه است. در این گوشه دوباره برگشت به مویه می‌شود که شرح آن رفت ولی این بار نوع دیگری از مویه ارائه می‌شود.

گوشه‌های ۲۰ تا ۲۵ را مجموعه گوشه‌های مخالف تشکیل می‌دهد. گوشهٔ مخالف نیز از گوشه‌های بسیار مهم چهارگاه است. این گوشه که شخصیتی مدال دارد نُت شاهدش نُت لاکرن و نُت ایست آن نُت فا می‌باشد. در این مجموعه گوشهٔ شمارهٔ ۲۱ حاجی حسنی نامیده می‌شود که از سری گوشه‌های سیاری که در قسمت‌های مختلف ردیف آمده و در اینجا در مایهٔ مخالف ملودی مربوط به حاجی حسنی زده شده است.

گوشهٔ شمارهٔ ۲۲ بسته‌نگار هم به مانند گوشهٔ قبل