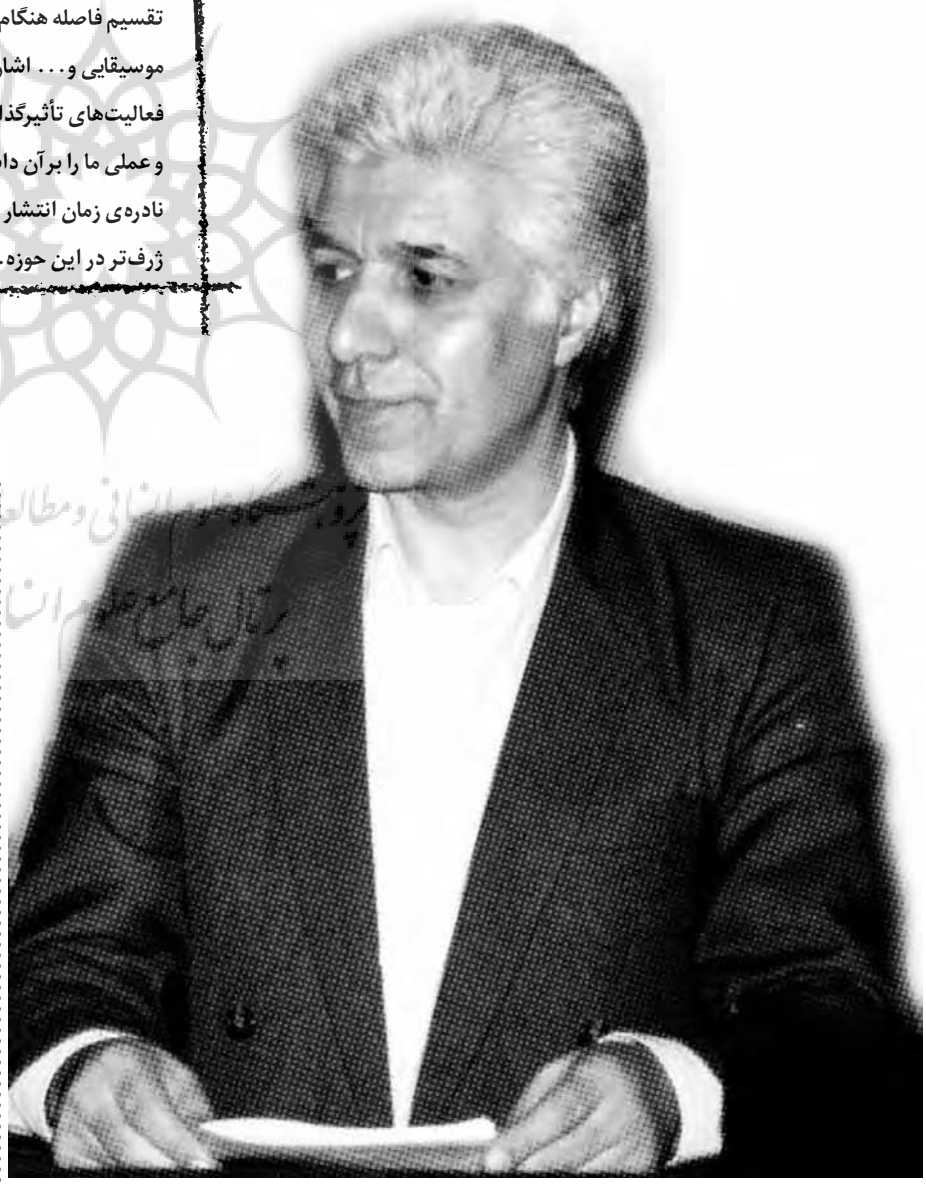
رابطه و تطبیق ادوار با موسیقی دستگاهی ردیف

گفت‌وگو با استاد مجید کیانی

از نادره کاران هنر موسیقی «صفی‌الدین عبدالمؤمن‌بن یوسف بن فاخر الارموی البغدادی» است که به عنوان پایه‌گذار و مؤسس مکتب منتظمیه سرمنشاء تحولات بزرگی در موسیقی حوزه‌های ایرانی ــ اسلامی‌گردید، که ازآن میان می‌توان به تقسیم فاصله هنگام به هفده قسمت، نغمه‌نگاری نغمات، بحث در دورهای موسیقایی و... اشاره کرد.

فعالیت‌های تأثیرگذار صفی‌الدین بر روند شکل‌پذیری موسیقی در حیطه‌های نظری و عملی ما را برآن داشت تا ویژه نامه‌ای در جهت‌شناساندن هرچند اندک از این نادره‌ی زمان انتشار دهیم. باشد تا به‌سهم خود محرکی باشیم برای کنکاش‌های ژرف‌تر در این حوزه.



مجید کیانی ردیف‌سنتور ابوالحسن صبا قطعات علینقی وزیری و روح‌الله خالقی را در هنرستان‌آزاد موسیقی ملی به مدت چهار سال نزد منوچهر صادقی و محمد حیدری فراگرفت. سپس در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران قسمتی از ردیف را نزد دکتر داریوش صفوت و نورعلی‌برومند آموخت، هم‌چنین شیوه سنتور نوازی حبیب‌سماعی را فراگرفت. پس ازآن مدت دو سال نزد استاد عبدالله دوامی‌برای‌آموختن ردیف‌آوازی و هم‌چنین چگونگی اجرای موسیقی ایرانی تحصیل نمود.

استاد مجید کیانی برای‌آشنایی با موسیقی غیرایرانی و روش تحقیق، مدت‌سه‌سال در دانشگاه‌سوربن پاریس در بخش موسیقی‌شناسی نزد پروفسور ادیت‌وبر و تران‌وانکه تحصیل کرد. وی ازسال ۱۳۵۲ تا کنون ۲۰ اثر صوتی و ۸ کتاب انتشار داده است و حدود ۱۴۰ برنامه‌آموزشی و پژوهشی را به صورت سخنرانی و اجرای موسیقی برگزار کرده است، و حدود ۲۱ مقاله منتشر و ۲۶ مصاحبه در مطبوعات مختلف انجام داده است.

برای مثال مکتب وزیری که به نظر می‌رسد اولین مکتبی است که می‌خواهد موسیقی را به صورت علمی در بیاورد- در واقع این افراد از موسیقی‌ای صحبت می‌کنند که انگار چندین قرن است که از بین رفته و این‌گونه فکر می‌کنند که مثلاً در دوره قاجار افرادی پیدا شدند و ردیف‌هایی را تدوین کردند که این ردیف‌ها خیلی پایه‌های علمی ندارد- یعنی نه فواصلش مشخص است، نه اوزانش متریک است (مثل موسیقی اروپا) و نه یک تئوری دقیق دارد- پس به این نتیجه می‌رسند که برای پیشرفت علم نظری موسیقی بهتر است که از تئوری غربی استفاده کنیم که دو سه قرن است که روی آن کار شده و آوانویسی آن نیز خیلی محکم است و به این صورت است که به جای اینکه نام مقام و یا تقسیم دستان موسیقی ایرانی را که دارای ۱۷ فاصله و ۱۸ درجه است، برده شود، این‌گونه بیان می‌شود که مثلاً اگر گام باخ ۱۲ نیم پرده است و ما در موسیقی‌مان ربع پرده داریم در نتیجه می‌توان این را ۲۴ پرده در نظر بگیریم – که این خیلی تعدیل منطقی‌تر و درست‌تری به نظر می‌رسد- در نتیجه این‌گونه تفکرات باعث می‌شود که موسیقی ما بر پایه دیگری از اصل خودش بنا شود . و وقتی دستگاه‌های موسیقی اصیل را بر این مبنا پیاده کنیم و بعد نگاهی به گذشته موسیقی‌مان بیندازیم این‌طور به نظر می‌رسد که فرهنگ موسیقایی ما متعلق به یک دوره باستانی بوده که امروز کاملاً از بین رفته و یا دیگر قابل استفاده نمی‌باشد.

البته مهم‌تر از این موضوع تغییر دید ما نسبت به موسیقی اصیل است. این نگرش به این معنا است که دید ما از شرقی بودن، فرهنگی بودن و ایرانی بودنش نسبت به موسیقی تغییر کرده و تبدیل به نگاهی غربی شده و اغلب موسیقی‌شناسان ما بیشتر با دید غربی به موسیقی نگاه می‌کنند . و این مسائل باعث می‌شود که ما روز به روز از اصل خودمان دور شویم.

حالا اگر ما تفکر و نگاهمان را نسبت به موسیقی، ایرانی کنیم و دوباره آثار گذشتگان را مورد بررسی قرار دهیم و نگاه غربی را کنار بگذاریم خواهیم دید که موسیقی ردیف‌دستگاهی ما کاملاً منطبق با اصول علمی است، اما علمی که مختص فرهنگ شرقی و ایرانی می‌باشد .

موسیقی در نزد صفی الدین دارای چه خصوصیات فرهنگی- فلسفی است؟ یا به عبارت دیگر نحوه نگرش و تعریف او از موسیقی چیست؟

این سؤال خیلی سختی است و این را باید از خود صفی‌الدین پرسید. اما به هر جهت می‌توان این موضوع را با حدس و گمان و یا با تحقیق مورد مطالعه قرار داد . به نظر من صفی‌الدین برای پیدا کردن ملایمت‌ها و دوایر ابتکار فوق‌العاده‌ای را به خرج می‌دهد. زیرا برای مثال، در زمان فارابی شاهد ازدیاد پرده‌ها و فواصل هستیم و در واقع هنر صفی‌الدین هم در این بود که توانست این تعدد و تکثر را خلاصه و دقیق مورد مطالعه قرار دهد و بیان کند.

البته به نظر من، فن ایجاز و خلاصه‌گویی ریشه در فرهنگ ما دارد برای مثال اقبال لاهوری در کتاب سیر فلسفه در ایران، ترجمه دکتر امیرحسین آریانپور این طور بیان می‌کند که بر خلاف تفکر رایج در جهان که تصور می‌کنند فلسفه در ایران و جهان سوم خیلی عقب‌افتاده است، می‌گوید که فلسفه در مشرق‌زمین نه تنها عقب‌افتاده نمی‌باشد بلکه بسیار سنجیده است. ویژگی این نوع فلسفه کوتاه بودن و در عین حال عمیق و پرمعنا بودن آن است .

مصداق دیگر این خلاصه‌گویی و سنجیدگی را در ادبیات و اشعار بزرگان شعر ایران مانند حافظ، سعدی و ... می‌بینیم. برای مثال همان‌طور که می‌دانیم حافظ اشعار بسیار عمیق و پرمعنایی را در قالب غزلی کوتاه بیان کرده. و یا مثلاً عطار در کتاب تذکره‌الاولیاء می‌نویسد که اگر می‌خواستم شرح حال همه این بزرگان را بنویسم چندین و چند جلد کتاب می‌شد و به همین دلیل اینها را خلاصه می‌کند، که البته در عین ایجاز کاملاً سنجیده و دقیق می‌باشد . و یا در رباعی‌های خیام نیز زیبایی فن ایجاز به خوبی دیده می‌شود.

پس می‌توان نتیجه گرفت که ما این خلاصه‌گویی و سنجیدگی را در جزء جزء فرهنگمان داریم و صفی‌الدین نیز تحت تأثیر همین فرهنگ می‌باشد و با استفاده از همین روش مطالب خود را به طور خلاصه ولی کاملاً سنجیده و دقیق مطرح می‌کند.

همان طور که مستحضرید صفی الدین مبتکر و تدوین‌گر گامی است که بعد از اونیز مورد قبول و پذیرش پسینیانش قرار گرفته است. در صورت امکان راجع به مشخصات گام پیشنهادی ایشان توضیح بفرمایید؟

صفی‌الدین را می‌توان کاشف و مبتکر گام جدید تعدیل شده در تقسیمات دستان دانست. صفی‌الدین از تشکیل دو دانگ پیوسته و یک پرده بزرگ در انتها به یک دوره کامل یا ذی‌الکل دست پیدا می‌کند. صفی‌الدین بر اساس پایه‌هایی که فارابی بنیان نهاده بود و بر اساس اصل دو پرده‌ای، پرده مجنب سبابه یک و دو را یکسان گرفته و آن را دستان مجنب و پرده مجنب سبابه سه را دستان زائد می‌نامد .هم‌چنین پرده مجنب وسطی و زلزل یکی شده و به نام وسطای زلزل ثبت می‌گردد. بدین ترتیب تقسیم‌بندی دستان در یک بعد ذی‌الکل شامل پرده‌های: مطلق وتر، زائد، مجنب، سبابه، وسطای فرس، وسطای زلزل، بنصر و خنصر می‌باشد.

صفی‌الدین هر پرده طنینی را قابل تقسیم به دو بقیه (ب) و یک فضل (ف) می‌گیرد و بدین ترتیب دانگ اول دارای ۷ فاصله، دانگ دوم نیز ۷ فاصله و پرده بزرگ نیز قابل تقسیم به ۳ فاصله است . و با تقسیم‌بندی فوق هر دوره کامل یا گام پیشنهادی صفی‌الدین شامل ۱۷ فاصله و ۱۸ درجه می‌گردد . پس بدین وسیله می‌توان از هر نغمه از نغمات هفده‌گانه، مقام‌های مختلف را اجرا کرد. و اگر بخواهیم مشابهتی را بین این موسیقی و موسیقی کلاسیک پیدا کنیم، این خیلی شبیه گام تعدیل شده موسیقی کلاسیک می‌گردد که متشکل از ۱۲ نیم پرده مساوی است و در آن می‌توان از هر پرده مانند «دو» یا «دو دیز» و ... گام ماژور یا مینور را اجرا کرد.

می‌دانیم که صفی‌الدین گام پیشنهادی خود را بر اساس ابعاد ملایم بنا می‌نهد. در ابتدا بفرمایید که بعد به چه معناست و چه خصوصیاتی سبب می‌گردد که ابعادی را ملایم بدانیم؟

از اختلاف زیرو بمی میان دو نغمه بعد به وجود می‌آید، یعنی بعد

چه عواملی سبب لزوم روی‌آوری و بازبینی متون موسیقی کهن و شناخت و بررسی آثار اندیشمندانی چون فارابی، ابن‌سینا، صفی‌الدین و ... می‌گردد؟

شاید مهم‌ترین ویژگی که بتوان برای مطالعه متون گذشته قایل شد آگاهی و اطلاع از ظرایف و مشخصات فرهنگی و هنری موسیقایی باشد . در تاریخ موسیقی ایران می‌توان از بزرگانی چون فارابی، ابن‌سینا، صفی‌الدین، مراغی و ... نام برد که اینان با دقت و ژرف‌نگری بسیار به بررسی علم نظری و عملی موسیقی پرداخته‌اند. با توجه به تحولاتی که به خصوص در یک قرن اخیر در موسیقی ما به وجود آمده شاهد فراموشی‌ها، گسستگی‌ها و تحریفات زیادی در موسیقی‌مان هستیم. حال برای بر طرف کردن این نقص، نیازمندیم که بدانیم، زیباشناسی، تفکر و پایه‌های موسیقایی ما چه بوده، چه از سر گذرانده و جایگاه کنونی آن چیست. پس ضروری به نظر می‌رسد که با نگاهی ژرف‌گونه و پژوهشگر به مطالعه آثار گذشتگان پرداخته تا بتوانیم پایه‌های موسیقی آینده‌مان را بر آن بنا کنیم.

آیا رابطه‌ای بین علم نظری و علم عملی بین موسیقی‌دانان گذشته ما وجود داشته است یا نه . و به طور مشخص صفی‌الدین توانسته بود بین نظر و عمل این رابطه را بر قرار کند یا خیر؟

بله، همان‌طور که بزرگان موسیقی در عرصه نظر به تحقیق و تفحص پرداخته‌اند به هیچ عنوان از جنبه عملی آن غافل نبوده‌اند، چنانچه مثلاً با کنکاش در آثار فارابی مشاهده می‌شود که او تئوری خود را بر اساس آنچه اهل عمل انجام می‌دادند بنیان نهاده و به نظر می‌رسد که هیچ نوع فواصلی را پیشنهاد نمی‌کند بلکه صرفاً آن چیزی که موجود بوده است را مورد بررسی قرار می‌دهد و آنها را به زبان علمی و نظری بیان می‌کند. و امروزه نیز مؤید این نکته علم اتنوموزیکولوژی است که به همین شیوه عمل می‌کند، و این موضوع این نکته را روشن می‌کند که کار پیشینیان ما تا چه حد دقیق و علمی بوده است، و یا به عبارت دیگر در تفکر فرهنگی-هنری و یا حتی اسلامی‌ما علم و عمل باید همراه یکدیگر باشند تا کامل شوند، و اگر کسی علم نداشته باشد، جاهل است، اگر کسی عمل نداشته باشد کارش عبث و بیهوده است و اگر اخلاص نداشته باشد کارش باطل است . پس وجود یک علم صرف و بدون عمل با تفکر فرهنگی و هنری ما سازگاری ندارد.

طی صحبت‌هایتان دو عامل اخلاص و تطابق عمل و تئوری را در موسیقی‌دانان گذشته بیان کردید، آیا این موضوع را می‌توان به عنوان وجه تمایز موسیقی‌دانان قدیم و جدیدتر دانست .

بله، در این هفتاد، هشتاد سال اخیر به دلیل اینکه ما تحت تأثیر موسیقی غرب قرار گرفتیم - آن‌هم موسیقی کلاسیک غرب- در نتیجه پایه‌های تئوری موسیقی‌مان را بر اساس موسیقی غربی گذاشته‌ایم، -

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گاهی اوقات باید تعداد نقرات را اضافه کرد و گاهی کم . که این نشان می‌دهد که اوزان عروضی شعر بر اساس یک زیباشناسی خاص خودش شکل گرفته و موسیقی هم زیباشناسی خاص خودش را دارد.

تطابق دورهای ایقاعی با قطعات ضربی، تصنیف‌ها و دیگر فرم‌های وزن‌دار ردیف دستگاهی چگونه است وتا چه حد از این ادوار ایقاعی استفاده می‌شود؟

خوشبختانه چون موسیقی ردیف ریشه در موسیقی گذشته‌مان دارد، توانسته تمام این ادوار ایقاعی را در خودش حل کند و نگاه دارد. منتها این دورها در قطعات ضربی و یا تصنیف‌ها مکرراً تکرار می‌شوند اما در ردیف دستگاهی آنها حفظ می‌شوند اما تکرار نمی‌شوند. برای مثال دور تنن تنن تن تنن تنن که دور ثقیل ثانی می‌باشد در نغمه اول یکی دو بار تکرار می‌شود اما دیگر آن را بسط نمی‌دهد . من در کتاب هفت دستگاه سعی کردم تا آنجایی که ممکن است ادواری را که در ردیف استفاده شده بیان کنم. که شامل ۵ دور اصلی و ۲۰ دور فرعی می‌باشد.

صفی‌الدین در آثار خود به ثبت و نگارش بعضی از نغمات می‌پردازد. این نغمه‌نگاری دارای چه خصوصیاتی بوده. آیا توانایی ثبت ظرایف و جزئیات را داشته. امروز تا چه حد می‌توان از این نغمه‌نگاری‌ها استفاده کرد؟

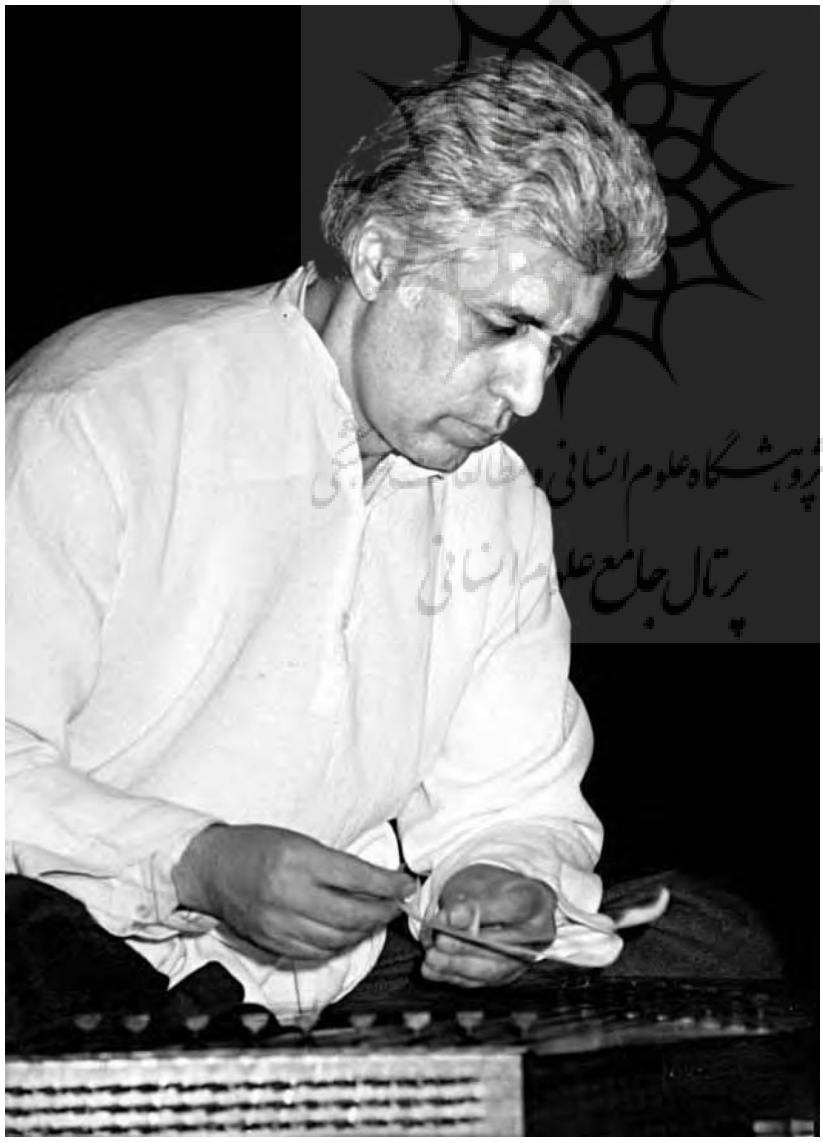
این آوا نویسی یا نغمه‌نگاری موسیقی بر اساس حروف ابجد می‌باشد، که هم ساده و خیلی عملی است. در واقع این موضوع، خیلی پیچیده‌نمی‌باشد و به این صورت است که نغمه‌هایی را که نوازنده می‌خواهد اجرا کند یادداشت می‌شوند (مثل نت آنها). مانند آوانویسی غربی که هفت نت دارد و ۵ نیم‌پرده که بین آنها قرار می‌گیرد در این موسیقی هم که شامل ۱۸ درجه و نغمه است همین نغمات را می‌نویسند. برای مشخص شدن وزن این نغمات نیز بالای آهنگ دور آن قطعه نوشته می‌شود (مثلاً دور حسینی) که طی آن نوازنده متوجه می‌شود که چه دوری را باید رعایت کند. و بعد زیر نغمه‌ها به وسیله نقطه‌هایی که گذاشته می‌شود تعداد نقرات آن دور مشخص می‌شود برای مثال اگر زیر یک نغمه سه تا نقطه باشد یعنی سه نقره دارد که می‌شود تنن.

به جای این نقطه‌ها عدد هم می‌گذارند؟

بله این اعداد نیز نشانگر همان تعداد نقرات می‌باشد.

در اینجا چیزی که مطرح می‌شود این است که در این فرهنگ مسئله انتقال هنرها و ثبت آنها به صورت شفاهی مطرح شده است . این علم بیشتر ریشه در علم حضوری دارد و این حالت قدسی بودن موسیقی ما خیلی اهمیت دارد. زیرا وقتی از ابتدای اسلام بعضی از انواع موسیقی پذیرفته نمی‌شود (مانند انواع موسیقی‌هایی که حالت نفسانی دارند) . در نتیجه این نوع موسیقی بیشتر به سوی الهی بودن گرایش پیدا می‌کند و از جنبه‌های معنوی بسیار نیرومندی برخوردار می‌شود. هم‌چنین وقتی در این نوع موسیقی خوب دقت کنیم می‌بینیم کسانی هم که به این نوع موسیقی‌ها می‌پردازند انسان‌های خیلی شریفی هستند مانند فارابی، صفی‌الدین و ...که این افراد اهمیت این نوع هنر را در شفاهی بودن آن می‌بینند و به این نتیجه می‌رسند که معنا، صوت و زیبایی‌های درونی این نوع موسیقی را نمی‌توان ثبت کرد و به همین دلیل خیلی برای ثبت آنها تلاش نکرده‌اند.

این موضوع در فرهنگ اروپایی و غربی هم دیده می‌شود در موسیقی اروپایی از جایی که چند صدایی و هارمونیک به وجود می‌آید، (برای هماهنگی این صداها) میزان‌ها ایجاد می‌شوند، وگرنه قبل از آن نیازی به وجود میزان احساس نمی‌شد. در واقع موسیقی‌دان غربی هم زمان که چندین و چند سال قطعاتی از موسیقی کلاسیک را اجرا



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فاصله‌ای است که بین دو نغمه ایجاد می‌شود. حال اگر تعداد این نغمات از ۲ بیشتر شوند به آنها اصطلاحاً «جمع» گفته می‌شود . بعضی از ابعاد یا به عبارت دیگر جمع نغمات می‌توانند ملایم باشند یا غیرملایم . اگر لحن یا آهنگی وجود داشته باشد که نفس سلیم به سوی آن میل کند و از آن لذت ببرد آن بعد یا جمع را ملایم می‌دانیم و در غیر این صورت ناملایم می‌باشند . و یا به عبارت دیگر آن دسته از ابعاد که مقدار آنها نصف کل است ملایم هستند و بدین جهت صفی‌الدین ابعاد ملایم را به ۹ گونه تقسیم می‌کند، که عبارت‌اند از: بعد ذی‌الکل، بعد ذی‌الکل مرتین، بعد ذی‌الکل و ذی‌الخمس، بعد ذی‌الکل و ذی‌الاربع، بعد ذی‌الخمس، بعد ذی‌الاربع، بعد طنینی، بعد مجنب و بعد بقیه.

اگر ممکن است در رابطه با ابعاد ناملایم یا متنافر توضیحاتی بفرمایید و بگویید که چه عواملی سبب دوری و اجتناب از چنین ابعادی می‌گردد؟

همان‌طور که در سؤال قبل در مورد ملایم‌ها توضیح داده شد، اگر شرایط ابعاد ملایم فراهم نگردد طبق یک قیاس منطقی ضرورتاً به ابعاد ناملایم یا متنافر می‌رسیم . مثلاً قرار گرفتن دو بعد بقیه کنار یکدیگر ایجاد بعد متنافر می‌کند و همین طور توالی سه بعد طنینی یا جمع ابعاد طنینی، مجنب و بقیه در یک بعد ذی‌الاربع.

یکی از ابتکارات صفی‌الدین تدوین و تألیف ادوار مختلفی است که در آثار به جامانده از او مشاهده می‌شود، در ابتدا بفرمایید ادوار به چه معنایی است و اساس شکل‌گیری این دوار چیست؟

همان‌طور که می‌دانیم ادوار در لغت به معنی جمع دور می‌باشد و صفی‌الدین با جمع نغمات ذی‌الاربع با نغمات ذی‌الخمس به مجموعه‌ای دست می‌یابد که همان بعد ذی‌الکل است و آن را دور یا دایره می‌نامد . صفی‌الدین بر اساس فاصله چهارم درست یا همان بعد ذی‌الاربع به تدوین و تبیین ۷ نوع ملایم و همین طور بر اساس فاصله پنجم درست یا همان بعد ذی‌الخمس به تبیین ۱۲ نوع ملایم دیگر می‌پردازد . صفی‌الدین از ترکیب ملایم‌های چهارم و پنجم به ۸۴ دایره دست پیدا می‌کند .

از نظر زیبایی‌شناسی هم دور یا دایره در فرهنگ ما شکلی نمادین دارد. برای مثال اگر این دوایر را به افلاک نسبت بدهیم خواهیم دید که نسبت زیبایی به دست می‌آید زیرا در افلاک نیز تمام ستارگان حالت دور یا دایره شکل دارند. در ادبیات کهن ما نیز از دور بسیار نام برده شده برای مثال مولوی می‌فرماید:

پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها
از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش‌های چرخ است اینکه خلق
می‌سرایندش به تنبور و به حلق

آیا تمام ادوار از ملایمت برخوردارند؟

خیر، بعضی از ادوار ملایم هستند و بعضی غیر ملایم و برخی نیز نیمه ملایم می‌باشند . بدیهی است که در بعضی از دورها که در ترکیب آنها یکی از اسباب تنافر وجود داشته باشد باعث تنافر و ناملایمتی می‌گردد.

رابطه بین ادوار و دوازده مقام چیست؟

همان‌طور که قبلاً اشاره شد اندیشمندان و موسیقی‌دانان ما نه تنها حیطه نظر بلکه حیطه عملی موسیقی را هم در نظر داشته‌اند . بر همین اساس صفی‌الدین آن دسته از ادواری را که اهل عمل از آن استفاده می‌کردند مقام‌های معروف معرفی می‌کند . به عبارت دیگر از ۸۴ دوری که صفی‌الدین پیشنهاد می‌کند ۱۲ مقام آن معروفند و مورد استفاده اهل عمل می‌باشد.

از ادوار پیشنهادی صفی‌الدین امروزه تا چه حد استفاده می‌شود و رابطه و تطبیق این ادوار با دستگاه‌ها در ردیف موسیقی چگونه است ؟

قبل از هر چیز باید به این نکته اشاره کنم که بعد از صفی‌الدین موسیقی‌دان هم عصر او علی جرجانی تعداد ادوار صفی‌الدین را به ۱۳۳ عدد می‌رساند و هم‌چنین از ۳۲ مقام دیگر نیز نام می‌برد.

آنچه امروز در موسیقی ردیف دستگاهی ما از فواصل ملایم دیده می‌شود همین ملایمت‌های پیشنهادی صفی‌الدین می‌باشد. البته لازم به ذکر است که از ۱۲ مقام مشهور صفی‌الدین حدود ۶ مقام که از ترکیب ملایم‌های نوع اول می‌باشد حفظ شده و فواصل آن در موسیقی سنتی موجود است که عبارت‌اند از: مقام عشاق، نوا، بوسلیک، راست، حسینی، و حجازی و همین‌طور نزدیک به ۱۳ مقام از ۳۲ مقام جرجانی که بیشتر با فواصل گوشه‌ها و آوازهای موسیقی ردیف منطبق هستند برای نمونه فواصل آواز ابوعطا با فواصل مقام‌های جان‌فزا، بوستان، و حسینی منطبق هستند یا مثلاً در دستگاه سه‌گاه فواصل درآمدها، زابل، مویه، رهاب و مسیحی منطبق با فواصل مقام راست می‌باشند.

ادوار ایقاعی چیست . آیا تمام ادوار دارای ایقاع هستند یا فقط دسته‌ای از آنها .

ایقاع در زبان ما به معنای وزن در موسیقی غربی است. اگر در دوری بتوان زمان‌های مساوی را تشخیص داد آن دور به اصطلاح دارای ایقاع می‌گردد. یکی از پایه‌های اصلی ایقاع نقره می‌باشد (به معنای ضربه یا یک بار زدن) . در موسیقی ایران حروفی را که می‌توان با آن نقرات را اجرا کرد دو حرف «ت» و «ن» می‌باشد . براساس تحرک و سکون و تکرار این حروف به ادوار ایقاعی مشهور دست پیدا می‌کنیم که شامل ثقال، رمال و فواخت می‌شود.

چه رابطه‌ای میان ادوار ایقاعی با اوزان شعری یا عروض بر قرار است . و تأثیر و تأثرآنها بر هم چگونه است؟

اگر به ادوار ایقاعی نگاه کنیم می‌بینیم که بعضی مواقع با اوزان عروضی منطبق می‌شوند اما این مسئله همیشگی نیست و به همین علت وقتی می‌خواهیم از شعرهای کلاسیک به خصوص شعرهای حافظ، سعدی، مولانا و ... استفاده کنیم گاهی اوقات مجبور می‌شویم در آن دورها بعضی نقرات را حذف کنیم . مثلاً در کرشمه که به آن ثقیل اول یا «دور ورشان» می‌گویند معمولاً مجبور می‌شویم آخرین نقره یعنی (تنن) را حذف کنیم تا درست شود یعنی به این صورت می‌شود تنن تنن تنن تن.

وگاهی نیز باید به دور، نقره‌ای اضافه کرد تا درست شود مثلاً در درآمد دوم اگر بخواهیم از شعر «اگر مستم من از عشق تو مستم» استفاده کنیم باید دو تا حبیبم اضافه کنیم تا ملودی‌اش کامل شود. پس

می‌کند آنها را به طور کامل حفظ می‌شود و وجود نت جنبه‌ای کمک آموزشی دارد و به خاطر هارمونی و چندصدایی این نوع موسیقی به وجود می‌آید.

من چون معتقد به فرهنگ شفاهی موسیقی خودمان هستم، فکر می‌کنم نمی‌توان همه اجزای این موسیقی را ثبت کرد و نوشت. همان‌طور که آقای برومند و یا اقبال آذر هم می‌گفتند که موسیقی ایرانی اصلاً نوشتنی نیست.

من از بسیاری ازاستادان اتنوموزیکولوژی سؤال کردم که آیا روش شفاهی ما نادرست است؟ و آنان به صراحت پاسخ دادند که این روش به هیچ عنوان اشتباه نمی‌باشد وموسیقی ردیف‌دستگاهی و مقامی‌و نواحی ما باید از همین روش استفاده کند.

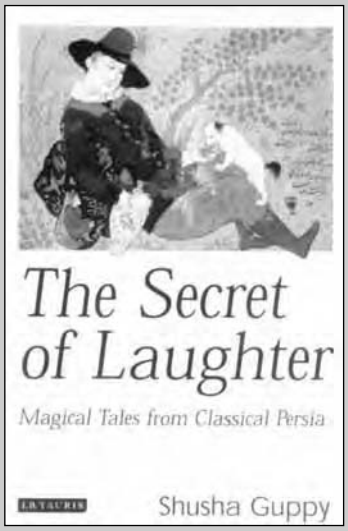
صفی‌الدین در یکی از فصول کتابش به تأثیر ادوار بر مردم گوناگون و مناطق گوناگون اشاره می‌کند. اگر ممکن است در این رابطه کمی توضیح بفرمایید؟

ازآنجایی که بخش مهمی از هنرهای ما معنای آن است و این معنا برای هنرمند چیزی جز عشق نمی‌باشد و این عشق نیز متعالی است، در نتیجه تأثیر پذیری اثر هنری هنرمند بر مردم زمانه و آیندگان اهمیت پیدا می‌کند. و به همین دلیل است که باید مقام‌ها را خوب شناخت و هم‌چنین تشخیص داد هر مقامی‌برای چه زمانی مناسب است. و حتی برخی از استادان موسیقی مانند صفی‌الدین، مراغی و ... بیان کرده‌اندکه در هر فصل اجرای چه مقام‌های مناسب‌تر می‌باشد.

به عقیده من این حالت پندگونه، هم در موسیقی و هم در ادبیات ما وجود دارد.

آیا اینها جزء آداب مباشر هم به حساب می‌آیند یا آداب مباشر مبحث جداگانه‌ای دارد؟

در حالی که این دو با هم ارتباط پیدا می‌کنند ولی دو بحث کاملاً جداگانه‌ای می‌باشند. زیرا که ما در فرهنگ قدیمی‌ترمان می‌بینیم که برای هر چیزی‌آداب خاصی وجود دارد. مثلاً یک موسیقی‌دان باید آدابی را رعایت کند تا موسیقی او در جایگاه علمی و واقعی خود قرار بگیرد. و اغلب کسانی که در زمینه موسیقی رسالاتی را نگاشته‌اند به این آداب بسیار پایبند بوده‌اند. چون در قرون گذشته علوم مختلف هنوز تخصصی نشده بودند این طور به نظر می‌رسد که هر عالمی با علوم مختلف روزگار خود در ارتباط بوده. برای مثال خود صفی‌الدین که علاوه بر موسیقی در زمینه خوش‌نویسی و حفظ قرآن نیز تخصص داشته است. زیبایی خط صفی‌الدین تاآنجایی است که وقتی به آنها نگاه می‌کنیم به نظر می‌رسد که خود این نوشته‌ها نوعی موسیقی هستند.



The Secret of laughter

Magical tales from classical Persia

shusha Guppy

داستان‌های سحرآمیز ایرانی

اثر حاضرکه دربرگیرنده‌ی مجموعه‌ای از قصه‌ها است، گنجینه‌ای با ارزش از قصه‌های ایرانی و قصه‌های پریان ارائه می‌دهد. اگرچه منابع اصلی در طی زمان از میان رفته‌اند، اما همچنان نسل به نسل در میان مردم ایران رواج داشته است. قصه‌هایی برخاسته از توده‌ی مردم که توسط شاعرانی چون فردوسی و مولانا جلال‌الدین به نظم درآمده‌اند، به نحوی که جنبه‌های روان‌شناسانه و فرهنگ عمیق، ارزش‌ها و ساختارهایی که جامعه‌ی ایرانی را تشکیل داده است، درآن دیده می‌شود. گوپی روایت‌گر این قصه‌هاست، قصه‌هایی که مشمول زمان نمی‌شود. شوشاگوپی در ایران متولد و سپس درسوربن فرانسه مراحل تحصیلی خود را گذرانده است. سپس در اوایل دهه ۱۹۶۰ به لندن رفته است. کتاب‌های Blindfold Horse و inParis A Girl از دیگرآثار او به شمار می‌رود. کتاب در ۲۳۲ ص، با قیمت ۸/۹۵ پوند در مارس ۲۰۰۵ توسط انتشارات I.B Tauris به چاپ رسیده است.

ISBN: 185043 4271

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی