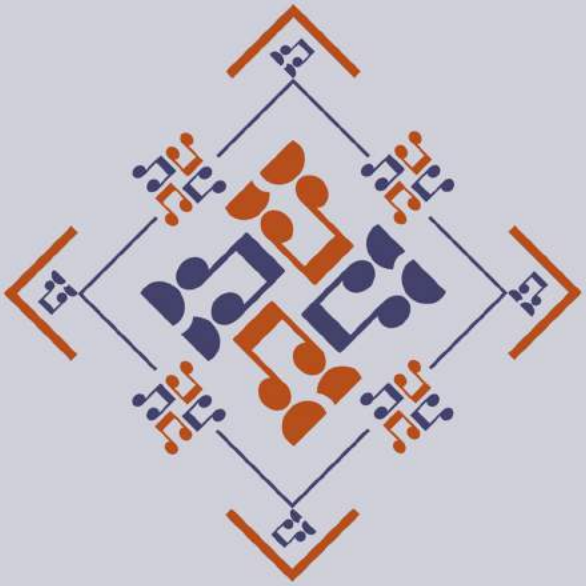
مجموعه مقالات
سمپوزیوم اتنوموزیکولوژی
ایران با همکاری ICTM

تهران، آذرماه سال ۱۴۰۰



سمپوزیوم اتنوموزیکولوژی ایران با همکاری ICTM

گزارش دبیر سمپوزیوم

گروه موسیقی‌شناسی دانشکده موسیقی دانشگاه هنر با همکاری شورای بین‌المللی موسیقی سنتی (ICTM) به‌منظور معرفی دستاوردهای اتنوموزیکولوژی در ایران و معرفی فعالیت‌های علمی و میدانی در حوزه قوم‌موسیقی‌شناسی و همچنین ایجاد پیوند میان پژوهشگران این حوزه، اولین سمپوزیوم اتنوموزیکولوژی ایران را در ۲۱ آذرماه ۱۴۰۰ برگزار کرد. رویکرد و موضوع اولین دوره سمپوزیوم آزاد بود.

مهم‌ترین اهداف برگزاری سمپوزیوم اتنوموزیکولوژی ایران در دوره‌ی اول به اشتراک گذاشت آخرین دستاوردهای مطالعات اتنوموزیکولوژی در ایران، پیوند و آشنایی دانشجویان، اساتید و پژوهشگران مطالعات موسیقی‌شناسی ایرانی و قوم‌موسیقی‌شناسی، ارتقای فرهنگ مطالعات آکادمیک موسیقی در ایران، و معرفی فعالیت‌های شورای بین‌المللی موسیقی سنتی (ICTM) بود. شورای علمی سمپوزیوم مرکب بود از محمدرضا آزاده‌فر، ساسان فاطمی، حسین میثمی، هومان اسعدی، و حمید عسکری از دانشگاه‌های هنر و تهران. دبیری سمپوزیوم نیز بر عهده محمدرضا آزاده‌فر بود.

در پی انتشار فراخوان مقالات زیادی به دبیرخانه سمپوزیوم رسید اما به دلیل برگزاری یک‌روزه رویداد، تنها امکان ارائه ۱۳ مقاله به‌صورت شفاهی حاصل شد. متن کامل سیزده مقاله ارائه‌شده به همراه سایر مقالات پذیرفته‌شده در این مجلد منتشر می‌شود. اولین سمپوزیوم اتنوموزیکولوژی همچنین پذیرای یک کارگاه با عنوان «معرفی رشته فناوری موسیقی و کاربرد آن در پژوهش‌های موسیقی» بود که توسط بهنام فقیه ارائه گردید.

(توجه: دبیرخانه سمپوزیوم هیچ‌گونه ویرایش زبانی، علمی و ممیزی بر روی مقالات نداشته است و صحت علمی، ادبی و ممیزی مقالات به عهده نویسندگان آن می‌باشد)

فهرست مطالب:

تحلیل گُذار موسیقی بَستک از مردمی به مردم‌پسند، نویسنده: الهام آشوغ ۳

زبان زنانه‌ی نِواجِش و جایگاه آن در موسیقی مازندران، نویسنده: فرشته امینی..... ۱۳

تبیین فرایند تغییر «فرهنگ موسیقی کلاسیک» در نوازندگان ارکستر سمفونیک تهران در دهه بیست، نویسندگان: سجاد پورقناد، ملیحه خلوتی..... ۳۰

موسیقی الکترونیک در ایران: بررسی روند بومی‌شدن یک گونه موسیقایی وارداتی در داخل کشور، نویسنده: پیام پیلوار..... ٤۹

زیبایی شناسی موسیقایی در آرای ابن سینا و اخوان الصفا، نویسنده: نیلوفر تجدد..... ٦۸

تاثیر پیانوی مرتضی محجوبی بر سنتورنوازی ایرانی، نویسنده: مهدی جهانمردی..... ۸۵

موسیقی، مجسمه و مرگ در حوزه‌ی فرهنگی بختیاری مرکز ایران، نویسنده: سید علی رجایی باغسرخی.... ۱۰۳

جنسیت و موسیقی: نقش زنان در حیات موسیقایی، مطالعه موردی: شهر نورآباد ممسنی، نویسنده: آلاء زارعی..... ۱۲۳

بررسی جایگاه موسیقی در حیات فرهنگی اجتماعی زرتشتیان کرمان، نویسنده: آریابرزن غیبی..... ۱۳۹

شبیه‌سازی رایانه‌ای در تحقیقات میدانی، نویسنده: پژمان قربانیان..... ۱٥٤

فرمِ ترکیبیِ «مَقام» در موسیقیِ شَعَبی_رِیفی عربِ خوزستان، نویسنده: محمود مشهودی..... ۱٦۳

نسبت ساختاری مقام الوَن و موسیقی دستگاهی ایران، نویسنده: امین الدین مومنی مزده..... ۱۹۰

بررسی خاستگاه تصانیف منسوب به آهنگ‌سازان ایرانی در منابع عثمانی، نویسنده: ارسطو میهن دوست..... ۲۰۱

تحلیل گُذار موسیقی بَستک از مردمی به مردم‌پسند

الهام آشوغ

دانشجوی کارشناسی ارشد رشته اتنوموزیکولوژی دانشگاه هنر

e.ashoogh207@gmail.com

تحلیل گُذار موسیقی بَستک از مردمی به مردم‌پسند

چکیده

عنصر اقتصاد، رُکنی تأثیرگذار در فرآیند گُذار جوامع، از سنتی به مدرن محسوب می‌شود. به اعتقاد شیلدز با توسعه اقتصاد یک جامعه شرایط برای خرید سَبک زندگی مردم مهیا می‌شود. همچنین شکوفایی حس تنوع‌طلبی مردم یک جامعه را در پی دارد که نمود آن را می‌توان در پیدایش سلایق جدید در فرهنگ شنیداری و تولید موسیقی نیز دید. بررسی فرهنگ موسیقایی شهرستان بَستک از توابع استان هرمزگان به عنوان یک موردپژوهی از جامعه‌ی در حال گذار از سنت به مدرنیته، با دارا بودن خرده فرهنگی که حاصل اختلاط فرهنگی با همسایگان خارجی و شهرهای مجاور بوده، از اهمیت بالایی برخوردار است. با مطالعه‌ی فرهنگ موسیقایی مردم بَستک، شاهد رُجحان موسیقی مردم‌پسند نسبت به موسیقی مَردمی طی سه دهه‌ی اخیر از سوی هنرمندان و مستمعین علاقه‌مند بوده‌ایم. انتظار می‌رفت عدم انتفاع مالی مکفی و ضعف کارکرد ساختارهای آموزشی، سبب اُفول درکَمیّت تولیدات موسیقی مردم‌پسند در جامعه مورد مطالعه شود، لیکن بر اساس مشاهدات میدانی این شرایط مانع از توسعه روزافزون تولیدات موسیقی مردم‌پسند در این شهرستان نشده است. این مقاله سعی در یافتن پاسخی مناسب به این سوال دارد که نقش اقتصاد در سوگیری سلیقه‌ی جمعی مردم بستک به موسیقی مردم‌پسند چه بوده است. برای پاسخ به این سوال از مصاحبه با فعالان حوزه‌ی موسیقی بستک و رصَد آثار موسیقایی در شبکه‌های اجتماعی بهره گرفته شده است و همچنین تحلیلاتی براساس نظریات بُوردیو و زیمل در زمینه‌ی تغییرات ریختارهای اجتماعی و خصوصیات میدان بستک به منظور تشریح فرآیند گذار موسیقی بستک صورت گرفته است که نتایج تحلیل منطبق و مؤید داده‌های جمع‌آوری شده میدانی است.

کلمات کلیدی: بَستَک، اقتصاد، موسیقی مردم‌پسند، فرآیند گذار

مقدمه

بنا بر اعتقاد بُوردیو افراد یک جامعه بر اساس میزان سرمایه‌های اقتصادیشان به طبقات اجتماعی گوناگون تقسیم می‌شوند. (بوردیو ،۱۳۹۳، ۱۵۵) شباهت‌ها در دارایی‌های اقتصادی و فرهنگی اعضای یک طبقه‌ی اجتماعی خاص، آنان را به سوی انتخاب سبک زندگی مشابه رهنمود می‌سازد. اقتصاد نقش مهمی در برگزیدن کالاهای فرهنگی از سوی مصرف‌کنندگان و انگیزه‌سازی برای سرمایه‌گذاری و فعالیت از سوی عرضه‌کنندگان و هنرمندان این محصولات دارد. بررسی شرایط اقتصادی یک جامعه می‌تواند در شناخت آثار موسیقایی به عنوان مصداقی از کالای فرهنگی، مثمر ثمر باشد. در این مقاله موسیقی شهرستان بَستَک از توابع هرمزگان مورد مطالعه قرار می‌گیرد. اهمیت این منطقه به واسطه‌ی تأثیرپذیری فرهنگ موسیقایی بستک از مناطق جغرافیایی دیگر در سایه‌ی تعاملات فرهنگی گسترده و مراودات تجاری علی‌رغم محصور واقع شدن این منطقه در میان کوه‌ها است. در دهه‌های اخیر می‌توان فراهم آمدن شرایط دسترسی به فضای مجازی، تحصیل در دانشگاه، سفر و مهاجرت در بستک را به عنوان عواملی مؤثر در گذار فرهنگ موسیقایی بستک از موسیقی مردمی به موسیقی مردم‌پسند برشمرد.

در این نگارش جمع‌آوری اطلاعات از طریق مصاحبه، بررسی آثار موسیقایی به اشتراک گذاشته شده در فضای مجازی توسط هنرمندان بستک و همچنین بهره‌گیری از اطلاعات کتابخانه‌ای جهت آشنایی با بُعد تاریخی بستک، همگی اهتمامی برای پاسخ به سوال ذیل بوده است.

اقتصاد علاوه بر انگیزه‌های درآمدزایی، با تغییر در چه ساختارهایی سبب ترویج موسیقی مردم‌پسند در بستک شده است.

توصیف میدان پژوهش

شهرستان بستک واقع در غرب استان هرمزگان،۱۷۰ کیلومتری بندرلنگه، ۲۲۷ کیلومتری بندرعباس، ۱۱۰ کیلومتری لارستان است و این منطقه در میان کوه‌های گابست، سیاه ، ناخ و زنگارد، محصور و شامل روستاهای

جِناح، خُلوص، فاریاب، کوهیج، کوخرد و هرنگ است. (اقتداری، ۳۹:۱۳۷۱)گویش مردم بستک، اَجُمی است که به سبب شباهت با زبان لارستانی شاهد قرابت ادبیات شعری این دو منطقه نیز هستیم. (پیش رو،۴،۱۳۹۴)

تصویر۲-۱- نقشه استان هرمزگان(خبرگزاری تسنیم، ۱۳۹۲)

از منظر تاریخی بستک بنا بر نشانه‌های بر جا مانده نظیر چاه‌ها و قنات‌هایی موسوم به گَبری‌ها تا قرن ۴ و ۵ هجری قمری جایگاه و مأمن زرتشتیان بوده است. پس از آن در قرن ۶ هجری قمری بستک از سوی خاندان بنی‌عباسی که به مناطق سواحل جنوبی ایران مهاجرت کرده بودند، جهت اقامت دائمی برگزیده شد. این خاندان با دستیابی به موقعیت‌های سیاسی و اقتصادی، تأثیرات عمیق و ماندگاری بر فرهنگ مردمان بستک برجای نهادند. (موحد، ۱۳۸۴ :۲۳)

از سویی دیگر بستک به واسطه‌ی واقع شدن در مسیر تجارت لارستان به بندر لنگه و برخورداری از رونق اقتصادی مطلوب پذیرای مهاجرانی از اطراف و اکناف شد. (کمال ۳۹،۱۳۸۳) پدیده‌ی مهاجرت علاوه بر زایش خرده‌فرهنگی جدید، سبب تغییر ساختارهای اجتماعی در بستک نیز شد. ترکیب جمعیتی به‌وجود آمده از این تغییرات شامل شش گروه اجتماعی بود، اهالی بومی و محلی، مشایخ و خوانین بنی‌عباسی، مشایخ و خوانین مدنی، سادات، ایلات و عشیرات مختلف و اشخاص و طوایف کوچکی که از نقاط دیگر به بستک آمده بودند. (بنی‌هاشمی، ۱۳۹۷ : ۷۱)

بنا بر تعریف عرفی طبقات اجتماعی در بستک که مهمترین ملاک آن میزان برخورداری افراد از سرمایه های اقتصادی بود، شأن اجتماعی و قدرت نفوذ مدنی افراد، در گرو منتسب بودن به نوع طبقه‌ی اجتماعی بود. منزلت اجتماعیِ هنرمندانِ بستک و ارزش‌گذاری فعالیت‌های موسیقایی‌شان نیز متأثر از همین ساختارهای اجتماعی تعریف شده بود.

سوق پیدا کردن فرهنگ موسیقایی بستک از مردمی به سوی موسیقی مردم‌پسند را به عنوان مهمترین تحول فرهنگ موسیقایی بستک طی سه دهه اخیر می‌توان برشمرد. از آنجا که در تشریح نحوه‌ی کارکرد عوامل مؤثر در سیر گذار فرهنگ موسیقایی بستک از نظریات فضا و میدان پیر بوردیو و مُد گئورگ زیمل بهره گرفته شده است، بیان توصیفی موجز از این نظریات ضروری می‌نماید.

نظریه فضا و میدان بوردیو

نظریه فضا و میدان بوردیو از سه رکن تشکیل می‌شود. نخست، فضای اجتماعی که نمودی از جامعه مورد مطالعه است. اعضا فضای اجتماعی بر اساس میزان سرمایه‌های اقتصادی‌شان، در این فضا جایگاهی کسب می‌کنند. فضای اجتماعی همواره شامل سه طبقه‌ی اقتصادیِ فرادست، فرودست و متوسط است. (فکوهی، ۲۲:۱۳۷۷)

دوم، میدان به مثابه محلی برای اعمال اراده و تأثیرگذاری بر فضای اجتماعی و از سویی دیگر محلی برای دستیابی به سرمایه‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی است. میدان‌ها همیشه توأم با محدودیت‌هایی نیز هستند و میزان فعالیت‌های اعضای فضای اجتماعی بستگی به شرایط میدان دارد. (همان) سوم، ریختارها که نظام‌هایی رفتاری هستند که درخلال آموزش و یا از طریق تقلید در افراد در قالب سنت، باور و عرف نهادینه می‌شوند.(همان) بنابر اعتقاد بوردیو، افراد طبقه‌ای از جامعه که از سرمایه‌های اقتصادی بیشتری برخوردارند همواره تبیین کننده‌ی فرهنگ مشروع جامعه هستند و با نهادینه‌سازی رفتارهای مورد تأیید از منظرگاه خود در فضای اجتماعی، طبقه ی متوسط جامعه را به انجام آن ترغیب می‌کنند. (بوردیو ،۷۱:۱۳۹۳) طبق نظریه‌ی بوردیو، میدان علاوه بر آنکه قادر است نیروی محرکه‌ای برای پذیرش ریختارهای متفاوت توسط افراد حاضر در فضای اجتماعی باشد، توانایی نمایش کنش‌های طبقات مختلف مردم به این ریختارها را نیز دارد.

نظریه مُد زیمل

مُد از منظر زیمل دو کارکرد وحدت بخشی و تمایز در جامعه دارد. مُد برآورنده‌ی نیاز مردم به تقلید از دیگران و نمایش تفاوت با دیگران است.(کاظمی ،۴۹:۱۳۹۵) اما سوال مطرح شده در رابطه با مُد این است که سیر حرکت و شارش این فرآیند تقلیدی از چه سمت و سویی دارد؟

در ادامه زیمل در نظریه‌ی تراوشی مُد اظهار می‌دارد، الگوبرداری طبقات متوسط از رفتارهای طبقه سرمایه‌دار جامعه سبب تقلید به منظور ایجاد اتحاد با طبقات فرادست جامعه می‌شود. اما احساس نیاز برای دست‌یابی به هویت فردی و جدایی از ویژگی‌های مشترک انگیزه‌ای برای ایجاد تفاوت است.(زیمل،۵۱:۱۳۹۸)

بر این اساس تقلید علاوه بر آنکه فرآیندی‌ست ذاتی که در بشر نهادینه شده است از آن می‌توان به عنوان ابزاری جهت برآوردن نیاز افراد به همگرایی با طبقات فرادست جامعه از لحاظ اقتصادی، یاد کرد. از سوی دیگر علاقمندی افراد جامعه در حفظ و ساخت شاخص‌های فردی نیز همواره جزء لاینفک روح بشری بوده است که در قالب استفاده از عناصر خاص و زینتی به منظور ایجاد تفرق بروز می‌کند.

تحلیل سیر گذار فرهنگ موسیقایی بستک

بهتر است زیر این عنوان چند خط نوشته شود بعد بنویسید. مواردی مثل اینکه طبق مشاهدات میدانی چه چیز مشاهده شده که نشان از گذار بوده ؟ کارکرد موسیقی مردمی چه بوده؟ آیا مردم پسند در بخش مردان و زنان یک رشد برابر داشته ، و .... بعد بنویسید که عناصر زیر در این فرایند گذار موثر بوده اند .

فرهنگ مصرف گرایی

وضعیت اقتصادی بستک در دهه‌ی ۷۰ خورشیدی بدلیل دوری از کانون جنگ، رونق اقتصادی در بندرعباس و همچنین مراودات وسیع تجاری با کشور امارات متحده‌ی عربی با بهبود فزاینده‌ای همراه بود. منطبق با دیدگاه بوردیو، در بستک نیز همگام با تحول در توزیع سرمایه میان اعضاء فضای اجتماعی، شاهد تغییر جایگاه‌های اجتماعی افراد و همچنین ظهور فرهنگ مصرف گرایی هستیم. رویکردهای جدید اجتماعی در بستک، مناسبات اجتماعی برجا مانده از دوران حاکمیت بنی عباسی را بیش از پیش کمرنگ کرد و دیگر منتسب بودن به خانواده مشایخ، تنها ملاک تشخص اجتماعی قلمداد نمی‌شد.

یکی از بارزترین آثار مصرف‌گرایی در فضای اجتماعی را می‌توان پیدایش سلایق جدید و از دیدگاه جلال آل احمد، تبعیت مردم از اِلمان‌های غربی برشمرد. (عباسی،۸۷:۱۳۷۳) توسعه‌ی فرهنگ مصرف‌گرایی در بستک نیز موجب آن شد که هرکس به فراخور توانمندی‌های اقتصادی خود، بنا بر اعتقاد شیلدز سعی در خرید سبک جدیدی از زندگی نماید. همانطور که زیمل پول را تسهیل‌کننده‌ی رابطه‌ی سوژه و اُبژه می‌داند، در پی تولد سلایق نو در فرهنگ موسیقاییِ بستک، فرصت پاسخگویی به افق‌های جدید موسیقایی برای علاقمندانی در بستک میسر شد که از تمکن مالی لازم برخوردار بودند. خرید سازهای غربی، تأسیس استودیو و تجهیزات مرتبط و همچنین بهره‌گیری از امکانات آموزشی در شهرهای اطراف را، می‌توان به عنوان نمونه‌ای از نقش اقتصاد در کسب تجربه‌های جدید موسیقایی توسط هنرمندان بیان کرد.

تعریف ریختار جدید موسیقایی

در این دهه مردمی از طبقات فرادست به لحاظ اقتصادی در بستک که در تعریف ریختارهای جدید و مشروع سازی کنش ها نقش داشتند، با ادامه تحصیل در دانشگاه‌ها، مسافرت‌ها و مهاجرت‌های داخلی و خارجی در برگزیدن ریختار جدید در حوزه‌ی موسیقی تحت تأثیر میدان‌های اجتماعی متعددی قرار گرفت. از آن جمله تهران، شیراز و بندرعباس که یکی از مراکز مهم موسیقی مردم‌پسند به شمار می‌رفت و از سوی دیگر میدان اِمارات متحده عربی که نمودی از یک کشور مدرن با اِلمان‌های غربی بود و همچنین رسانه‌های مرکزگریز که اصلی‌ترین پایگاه عرضه تولیدات مردم‌پسند محسوب می‌شد. بنا بر نظر بوردیو درباره‌ی نقش مهم طبقات بالای جامعه در تبیین ریختارهای جدید، هنرمندانی از طبقه‌ی مرفح بستک با اتکاء بر قدرت نفوذ خود در جامعه، موسیقی مردم‌پسند را به عنوان ریختار جدید موسیقایی در بستک معرفی کردند.

ورود سازهای غربی

در دهه‌ی ۷۰خورشیدی اولین گام در تغییر فرهنگ موسیقایی بستک را می‌توان تا حد زیادی مرهون گرایش هنرمندان بستک به نواختن سازهای غربی و مهجور ماندن سازهای سنتی در اجراهای عمومی دانست.

انگیزه‌ی هنرمندان بستک در پاسخگویی به فضای عرضه و تقاضای موسیقایی، متناسب با سوگیری جدید هنری سبب تشکیل گروه‌های متعدد حرفه‌ای موسیقی شد. این گروه‌ها با هدف انتفاع مالی و استفاده از سازهای غربی

سعی در برآورده ساختن انتظارات مردم در باب نوآوری داشتند. آنها درگام نخست با بازخوانی آثار موسیقایی مردمی بستک توانستند مورد استقبال مخاطبین به جهت تداعی نوستالژی‌ها و جذابیت های اجرا قرار گیرند. بدین ترتیب شاهد کمرنگ شدن اجراهای موسیقی مردمی و از سوی دیگر تغییر نقش مردم بستک از مشارکت کنندگان در اجرای موسیقی مردمی به مستمعین موسیقی مردم پسند هستیم.

کوپیتوف در بیان مفهوم شی‌گرایی در مقاله زندگی‌نامه فرهنگی اشیاء هر شی را جدا از کارکرد آن در جامعه، دارای تأثیرات فرهنگی می‌داند که به واسطه‌ی حضورش در اجتماع بر جای می‌گذارد. این دیدگاه اشاره به تعاملات میان انسان و اشیاء دارد که طی مناسبات پیچیده‌ای به تغییرات دوسویه منتهی می‌شود. (کاظمی،۱۳۹۵:۵۴) در فرهنگ موسیقایی بستک نیز با کمرنگ شدن حضور سازهای محلی در اجراها، میزان مشارکت مردمی که فارغ از دغدغه‌ی سطح توانایی‌های هنری‌شان در اجرای موسیقی مردمی نقش آفرین بودند، نیز کاسته شد. و اجرای موسیقی در فضایی جمع گریزتر اجرا شد.

رسانه‌های مرکز گریز

در اواخر دهه ۸۰ با گسترش رسانه‌های مرکزگریزی چون تلگرام و اینستاگرام در ایران فرصتی برای ارائه مطالب شخصی مهیا شد. در این اثناء مجالی برای عرضه‌ی آثار مردم‌پسند قشر هنرمندی از بستک پدید آمد، که علاوه بر انگیزه‌های درآمدزایی، در پی کسب هویت فردی در زمینه‌ی هنر، مستقل از هویت هنری که در سایه سار اجرای موسیقی مردمی به آنان اعطاء می‌شد، بودند. در بستک با توجه به اهمیت موسیقی، شاید یکی از راه های دستیابی به هویت مطلوب انتخاب مسیری نو در راه موسیقی بود.

بنا بر نظریه‌ی مُد زیمل می‌توان وجوهی از فعالیت‌های موسیقایی جوانان در حوزه‌ی تولید موسیقی مردم پسند که فارغ از انگیزه‌های مالی انجام پذیرفت را، پاسخی به کارکرد تقلید در مُد دانست. اکثر الگوهای مورد تبعیت در این پروسه‌ی تقلید توسط افراد تأثیرگذار جامعه ترسیم می‌شوند. ولیکن دستیابی به کارکرد دیگر مُد با استعانت از رسانه‌های اجتماعی مرکزگریز مانند اینستاگرام محقق شد. این طیف از فعالان موسیقی مردم‌پسند با بهره‌گیری از فضای مجازی که امکان نشر آثار را با کمترین هزینه تسهیل می‌کرد، صورت می‌پذیرد. آثار تولیدی به منظور به منصه ظهور گذاشتن شمه‌ای از هویتی فردی که متجلی تفاوت ها با دیگران است، انجام می‌پذیرد. بنابراین جذب مخاطب بیشتر هدفی با اولویتی بالاتر نسبت به کسب درآمد مالی محسوب می‌شود. فضای رقابتی رسانه-های مرکزگریز بر سر جذب مخاطب بیشتر، موجب گرویدن هنرمندان بستک به سوی تولید آثاری با شباهت

هر چه بیشتر به آثار مردم‌پسند پایتخت ایران شده است. برگزیدن زبان فارسی برای تولید آثار، تغییر در پوشش هنرمندان و فضای اجرای آثار ضبط شده گام هایی بود که در راه جذب مستمعین غیربستکی برداشته شد.

فراهم آمدن فضای ارائه اثر فارغ از قیود عرفی، تکثر آثار تولید شده مطابق با سلایق مختلف، کسب درآمد هر چند محدود، سرگرم کننده بودن، امکان نشر و جذب طیف‌های مختلف مخاطب، همگی از مزایایی بود که هنرمندان بستکی را در استفاده از رسانه‌های مرکزگریز راغب ساخت.

همگام با رشد اقتصادی در بستک، مجالی برای ظهور فرهنگ مصرف‌گرایی و به تبع آن شکل‌گیری سلایق نو در زمینه‌ی فرهنگ موسیقایی بستک نیز مهیا شد. در این اثناء افرادی از طبقات فرادست جامعه به لحاظ سرمایه‌های اقتصادی مؤید نظریه‌ی بوردیو، متأثر از میدان‌های مختلف هنری تصمیم به معرفی موسیقی مردم-پسند به عنوان ریختاری جدید نمودند.

.مواجه‌ی قشری از جامعه بستک با رویکرد مُد به موسیقی مردم‌پسند در دهه های اخیر سبب شد که طبقه‌ی متوسط برای همسو شدن با طبقات بالای جامعه از کارکرد وحدت مُد بهره‌گیری کنند. این طبقه در تلاش بودند که علاوه بر حظ هنری از موسیقی مردم‌پسند به عنوان مستمع، در کسوت خواننده و آثار تولیدی مردم‌پسند بستک شد.

اقبال به سوی موسیقی مردم‌پسند، فعالان این عرصه را بر آن داشت که با هدف انتفاع مالی به جذب مخاطب مبادرت ورزند. آنان به منظور فارسی به منظور ایجاد تفرق با دیگر آثار با پیروی از الگوهای آثار موسیقایی مردم‌پسند که اثری چون فاصله گرفتن از خصوصیات موسیقی مردمی بستک را در پی داشت، توانستند تنوع بیشتری در تولیدات این سبک موسیقی اعمال کنند و از سویی دیگر هویت فردی هنری خود را به نمایش گذارند.

با انطباق خصوصیات موسیقی سال‌های اخیر بستک با تعاریف صاحب نظران از سبک‌های موسیقایی، شاهد احراز نشدن کامل ویژگی‌های موسیقی مردم‌پسند از سوی موسیقی بستک هستیم. فقدان ستاره در این سبک موسیقی علی‌رغم شناخته بودن هنرمندان این عرصه به واسطه‌ی تعاملات اجتماعی بالای مردم که بازمانده‌ی فرهنگ روستایی در این شهرستان است. استفاده از ریتم‌های بستکی و زبان اچمی در برخی از آثار مردم‌پسند

نمونه‌ای از همپوشانی خصوصیات موسیقی مردم پسند با موسیقی مجلی بستک است که شرایط موسیقی این منطقه را در حال گذار تشریح می‌کند.

منابع

اقتداری، احمد(۱۳۷۱)،لارستان کهن و فرهنگ لارستانی، تهران:جهان معاصر.

بنی هاشمیان، سید سلیمان(۱۳۹۷)، ادبیات شفاهی کودکان بستک، تهران:جنوب.

بوردیو، پیر، (۱۳۹۳) ، مفاهیم کلیدی پیر بوردیو، مترجم لبیبی،محمد مهدی، تهران: نشر افکار

پیشرو، ساسان (۱۳۹۳)،«خاندان بنی‌عباسبان بستک» ، نشریه تاریخنامه خوارزمی، شماره ۲ : ۹۸-۸۵

عباسی، مصطفی (۱۳۷۳)، بستک و جهانگیریه، تهران: جهان معاصر.

فکوهی، ناصر(۱۳۷۷)، مردم‌شناسی هنر چیست؟، نشریه ماه هنر ، شماره۰۱

کاظمی، عباس(۱۳۹۵)، امر روزمره در جامعه پسا مدرن، تهران: فرهنگ جاوید.

مسمی‌پرست، شهناز(۱۳۹۸)، فلسفه پول، تهران: پارسه.

موحد، جمیل(۱۳۸۵)، بستک و خلیج فارس، تهران: مصور.

Sheilds ,Rob (1992),Life Style Shopping , Routledge.

زبان زنانه‌ی نِواجِش و جایگاه آن در موسیقی مازندران

فرشته امینی

دانشجوی کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی دانشگاه هنر

fereshtteh.amin@googlemail.com

زبان زنانه‌ی نِواجِش و جایگاه آن در موسیقی مازندران

چکیده

چرا نِواجِش را آواز زنان روستاهای مازندران می‌نامیم و چرا هنوز تعریف روشنی از آن ارائه نشده‌است؟ آوازهای زنان، بخشی از موسیقیِ مردمی مازندران است که همواره در سایه‌ی آوازهای پرشمار کارگان موسیقی مازندران کمتر مورد بررسی قرارگرفته است. هدف از این پژوهش، معرفی نواجش، بررسی ویژگی‌های زبان جنسیتی و جایگاه آن در کارگان موسیقی مازندران است. آن بخش از آوازهای زنان روستاهای مازندران که محتوای نوازش گونه دارند، زیر عنوان نواجش قابل طبقه‌بندی هستند. زنان به خاطر ویژگی‌های خاص عاطفی و روانی، حرف‌های متفاوتی برای گفتن دارند و محتوای سروده‌هایشان به‌گونه‌ای زبان جنسیتی دارد و در لابلای آن می‌توان هویت زنانه را جستجو کرد. بیان عواطف، دلتنگی، گلایه و فداشدن مضمون اصلی نواجش‌هاست، یافته‌های ما نشان می‌دهد در بیش از ۹۴٪ نواجش‌های گردآوری شده‌ی در مطالعات میدانی این پژوهش و نمونه‌های صوتی موجود، واژه‌های بِلارِه، دور، دا، بَمیرم، دَم دَربورِه و غیره به‌کار رفته است که معنی فدا شدن دارند و نوعی زنانه‌گی و مادرانه‌گی از آن دریافت می‌شود. یافته‌های ما، بداهه بودن نواجش‌ها، سرایش در لحظه و مناسبتی بودن برخی از آن‌ها در زمان و مکان را نشان می‌دهد. در پژوهش حاضر با بکارگیری برخی پژوهش‌ها در زمینه‌ی زبان جنسیتی ، زبان زنانه‌ی نواجش مورد بررسی قرار گرفته است.

کلید واژه‌ها: نواجِش، آواز زنان، زبان جنسیتی، زنان روستاهای مازندران، زبان زنانه

مقدمه

نِواجِش[1] آوازی است که زنان روستاهای مازندران در پیوند با زندگی و فعالیت روزانه می‌خوانند. زنان روستا این آوازها را به عنوان لالایی، سوگ‌آوا، نوازش کودکان و یا همراه با انجام کارهای روزانه زمزمه می‌کنند. پیش از این پژوهشی در زمینه‌ی نواجش‌ها انجام نشده بود. اهمیت و ضرورت پرداختن به این موضوع از سویی به خاطر نقش مؤانست نواجش با زندگی و فعالیت روزانه‌ی زنان روستا است و از سوی دیگر با تغییر تدریجیِ شیوه‌ی زندگی روستایی و درگذشت زنان سالمند که راویان زنده‌ی این آوازها هستند، به زودی شاهد فراموش شدن این هنر شفاهی کهن خواهیم بود. این پژوهش در نظر دارد ضمن معرفی نواجش، زبان زنانه‌ی این آوازها را بررسی کند. پرسش اصلی این است که چرا نواجش را آواز زنان روستاهای مازندران می‌نامیم و ویژگی‌های زبان زنانه آن چیست؟ در این مقاله سعی شده تا با تحلیل درون‌مایه‌ی نواجش‌ها و با توجه به برخی نظریه‌های زبان جنسیتی به جستجوی زبان زنانه در نواجش‌ها بپردازیم و به درک دقیق‌تری از ادبیات شفاهی زنان روستا دست یابیم.

روش پژوهش و چارچوب نظری پژوهش

پژوهش به روش کیفی و توصیفی_ تحلیلی است. نمونه‌ها در پژوهش میدانی ضبط و گردآوری شده و دیگر نمونه‌های موجود نیز به این مجموعه اضافه شده است. پژوهش میدانی طی سفرهای متعدد و اقامت چند ماهه در منطقه و مشاهده‌ی مشارکتی در جمع‌های زنان انجام شد. از آنجاییکه پیش از این پژوهشی در زمینه‌ی نواجش‌ها انجام نشده، نگارنده بیش از هرچیز به تجزیه و تحلیل درون مایه‌ی نمونه‌ها و بهره‌گیری از نظریه‌ی زبان جنسیتی در ادبیات متکی بوده‌است. در این زمینه نشانه‌ها و مؤلفه‌های زبان زنانه در نوشته‌های نظریه پردازان و زبان شناسان به عنوان نشانه‌های اولیه‌ی تفاوت زبان زنانه و مردانه به کار گرفته شده و مقایسه‌ی مؤلفه‌های زبان زنانه‌ی مطرح شده در نظریه‌ی لیکاف و برخی نشانه‌ها در ادبیات گفتاری فارسی و نمونه‌های مشابه در کلام نواجش‌ها یاریگر و الگوی نتیجه گیری نهایی بوده است.

[1] . نِواجِش در زبان مازندرانی به معنی نوازش است.

پیشینه‌ی پژوهش

در مورد نواجش تاکنون پژوهشی انجام نشده و نگارنده تحلیل و بررسی کلام و درون‌مایه‌ی نواجش‌ها را برای یافتن پاسخ پرسش اصلی پژوهش به کار گرفته است . در پژوهش حاضر از برخی نوشته‌ها و پژوهش‌هایی که موضوع زبان جنسیتی در شعر و ادبیات زنان را بررسی کرده‌اند به عنوان پشتیبانی از فرضیه‌ی زبان زنانه‌ی نواجش بهره گرفته شده که شماری از این پژوهش‌ها در ادامه معرفی شده اند.

- ویرجینیا وولف، (Woolf.1929) در کتاب *اتاقی از آن خود*، نوعی تعامل در ذهن برای زن و مرد و نوعی پیوند اضداد در نوشته‌ها را توصیه می‌کند. ولف به زنان پیشنهاد می‌کند که باید زبان را بازسازی کنند تا انعطاف بیشتری داشته باشد و قابلیت آنرا داشته باشد که با ظرفیت بیشتری از جانب زنان به کار گرفته شود.

- روبین لیکاف، (Lakoff.۱۹۷۳) نخستین نظریه در زمینه‌ی زبان جنسیتی و تفکیک زبان زنان از زبان مردان را در مقاله‌ی مشهور خود با عنوان «زبان و جایگاه زن» مطرح کرد. لیکاف، ویژگی‌های زبان زنانه را همگانی و جهانی برشمرده که همه‌ی گروه‌های زنان با هر نژاد و فرهنگ را در بر می‌گیرد.

- کریس کریمر، (Kramer, 1975) در مقاله ای با عنوان «درک زنان و مردان از گفتار زنانه و مردانه» ضمن تاکید وجود زبان زنانه و مردانه، توصیف کرده که تفاوت زبان جنسیتیِ گفتار نسبت به زبانِ نوشتاری آشکارتر است.

- ابراهیم فیاض و زهره رهبری، (۱۳۸۵) در «صدای زنانه در ادبیات معاصر ایران» زبان را تحت تاثیر متغیرهای اجتماعی از جمله جنسیت بررسی کرده‌اند.

- قدرت الله طاهری، (۱۳۸۸) به تأثیر جنسیت بر زبان باور ندارد و در «زبان و نوشتار زنانه، واقعیت تا توهم» نوشته است که جنسیت نمی‌تواند عامل مؤثری برای ایجاد زبانی مستقل باشد و زبان و نوشتار زنانه را موهوم می‌داند.

- کبری روشنفکر و همکاران، (۱۳۹۲) در مقاله ای با عنوان « بررسی گونه‌ی کاربردی زبان زنانه در مرثیه‌ی معاصر با تاکید بر مرثیه‌ی سعاد الصباح» بحث و بررسی درباره‌ی موضوع تجربه‌ی زنان و تفاوت آن با تجربه‌ی مردان را زمینه‌ساز شکل‌گیری رویکردهای مختلفی در زمینه‌ی پیوند زبان و

جنسیت توصیف کرده و اضافه می‌کنند که زنان و مردان در کاربرد برخی از ویژگیهای زبانی (به ویژه آوایی) گرایشهای متفاوتی دارند و همین امر سبب تفاوت زبان آنان با یکدیگر میشود. به باور نویسندگان این مقاله، تفاوتهای زبانی چندان آشکار و شناخته شده نیستند و گویندگان زبان نسبت به آنها حساسیت و آگاهی زیادی ندارند؛ اما از طریق بررسی آثار و نوشته‌های زنان، میتوان به ویژگی های یاد شده دست یافت.

- روح انگیز کراچی، (۱۳۹۴) در «چگونگی تاثیر جنسیت بر ادبیات»، زبان را تحت تاثیر متغیرهای اجتماعی از جمله جنسیت بررسی کرده است. به باور کراچی اثر ادبی محصول ذهنیت، زبـان و جهان هنرمند است و تأثیر جنسیت بر آن نخست با دو عامل اصلی ارتباط دارد. از یکسو، تفاوت ذاتی بـین زن و مرد در ایجاد تفاوتهای ذهنی، رفتاری، اندیشگی و زبانی به منزله‌ی ابتدایی‌ترین عامل تفاوت بـر ادبیـات تأثیرگـذار است و از سوی دیگر، تفاوت جنسیتی، که برساخته‌ی جامعه و فرهنگ است، سبب تبعیض، نابرابری و تسلط مردان بر زنان شده است. مجموعه ای از این تفاوتها به خلق دنیای ذهنی، جهان‌بینی، تجربه، تفکر، نگاه، زبان و نوشـتار متفاوت زنان و مردان انجامیده و بازتاب تفاوتها در آثار ادبی در سطح برخی از شکل‌های زبانی، سبک، مضمون و درون‌مایه، نوع بیانِ متفاوت خود را آشکار کرده است.

مبانی نظری

نواجش

نواجش، به عنوان زمزمه‌های زنانه هم بیانگر جنبه‌های فردی زندگی زنان است و هم به عنوان یک عامل بیرونی و بخشی از عناصر شکل دهنده‌ی فرهنگ انسانی قابل بررسی است. نواجش با جریان زندگی و کار زنان همراه بوده و در موقعیت‌های مختلف به کار گرفته می‌شود. آوازهای آیینی، کارآوا، سوگ آوا، لالایی و زمزمه‌هایی در خلوت و تنهایی هرکدام به گونه‌ای هویت فرهنگی، شرایط اجتماعی و آرزوهای زنان روستایی را بازنمایی می‌کند و با آیین‌های دوران گذار از تولد تا مرگ همراه است. خوانندگان آن آموزش ندیده‌اند. هر آنچه ازکودکی میشنوند، به خاطر می سپارند و متناسب با حس و حال و شرایط زندگی خود در آن تغییراتی ایجاد می کنند و در لحظه بداهه می سرایند. «در جوامعی با موسیقی نانوشته، گوش دادن دقیق و آگاهانه، معیاری است از توانایی موسیقیایی ... شنیدن تنها راه تداوم سنت موسیقیایی است» (Blacking, 2000: 10). زنان نواجش را نه به قصد اجرای موسیقی و نه برای جذب مخاطب که در تنهایی برای خود و یا در موقعیتی خاص به عنوان لالایی، سوگ آوا و یا

نوازش کودک می‌خوانند. به همین دلیل بسیار کم شنیده شده و بسیار کمتر ضبط و ثبت شده است. مارشا هرندن (هرندن، ۱۳۸۸: ۵۰) در کتاب *مردم شناسی موسیقی «سرخپوستان» امریکا* می نویسد: «موسیقی بومیان امریکا به ندرت به قصد اجرای موسیقی به کار گرفته می‌شود. آوازها و رقص‌ها با اهداف معین و مشخص اجرا می‌شوند. آوازهایی برای شفابخشی، برای پیروزی در نبرد، برای شکار یا تنها در مراسم مرگ خوانده می‌شوند. آوازهایی هستند که تنها از طریق رؤیت و خیال ساخته می‌شوند». اینکه نواجش کی، کجا و چگونه آغاز شده، پاسخ روشنی ندارد و همچون لالایی سرچشمه‌ی آن به انسان‌های نخستین می‌رسد. نواجش، گونه‌ی آوازی غیر روایتی و بداهه در کارگان موسیقی مازندران است که برخی از نمونه‌ها موقعیتی و برخی غیر موقعیتی هستند. پژوهشگران محلی تاکنون تعریف روشنی از آن ارائه نکرده‌اند. در روستاهای مختلف مازندران آوازهایی را که نواجش می نامند متفاوت است. در برخی روستاها سوگ‌آوا را نواجش می نامند و همین سوگ آوا در برخی روستاهای دیگر موری نامیده می‌شود. اما فصل مشترک همه‌ی آوازهایی که در این پژوهش نواجش نامیده شده اند، درون مایه‌ی نوازش گونه است.

زبان جنسیتی

بحث در باره‌ی زبان جنسیتی، نیازمند ارائه دیدگاه‌های مختلف و بررسی رویکردها و نتایج به دست آمده است که تا اندازه‌ای موضوع را روشن می‌کند. تفاوت‌های زبان‌شناختی نخستین بار از سوی انسان‌شناسان درک شد و سپس زبان‌شناسان تحقیقات گسترده‌ای در چگونگی تفاوت زبانِ زن و مرد انجام دادند. با گسترش رشته‌های زبان شناسی و افزایش به کارگیری انسان‌شناسان از نشانه‌های زبان شناختی، تفاوت زبان زنان و مردان مورد توجه قرار گرفت. «نخستین بار یک انسان‌شناس در جزیره‌ای دور افتاده به تفاوت گفتار زنان و مردان پی برد و توجه جامعه‌شناسان و زبان‌شناسانِ اجتماعی و فمنیست‌ها موجب شد پژوهش‌های بیشتری در این زمینه انجام شود. هرچند زبان و جنسیت دو نظامِ مستقل هستند اما عملاً بر هم تاثیر می‌گذارند» (دایره‌المعارف روتلیج.۱۳۸۲: ۱۳). پژوهش زبان شناسان نشان می‌دهد که زنان و مردان زبان را به شیوه‌های متفاوت به کار می‌گیرند. «جامعه‌شناسی زبان[1] بین رشته‌ای است که کاربرد زبان را تحت تاثیر عوامل اجتماعی از جمله جنسیت بررسی می‌کند» (فیاض و رهبری، ۱۳۸۵). زبان و جنسیت یا زبان‌شناسی جنسیت[2] یکی از موضوعات مورد توجه در

[1] sociology of language
[2] Linguistic of gender

حوزه‌ی میان رشته‌ایِ زبان شناسی اجتماعی[1] و جامعه‌شناسی زبان است. مفهوم جنسیت، مفهومی چند بعدی است، از این رو از زبان جنسیتی نیز نمی‌توان برداشت تک بعدی و مطلق داشت. نخستین نظریه در زمینه‌ی زبان جنسیتی و تفکیک زبان زنان از مردان را روبین لیکاف در مقاله‌ی مشهور خود با عنوان «زبان و جایگاه زن» مطرح کرد. طرح این بحثِ تازه در زبان‌شناسی، موجب دگرگونی‌های اساسی در میان رشته‌ایِ زبان‌شناسی اجتماعی شد. در این مقاله، لیکاف برای نخستین بار مطرح کرد که زبان زنان متفاوت از زبان مردان است. لیکاف بر این باور است که ویژگی‌هایی که به زبان زنان نسبت داده می‌شود، جنبه‌ی جهانی و همگانی دارند و این ویژگی‌ها تمام گروه‌های زنان با هر نژاد و فرهنگ و زبان و طبقه‌ی اجتماعی را در بر می‌گیرد (Lakoff, 1973). دبورا تانن (Tannen, 1990) تاکید می‌کند که شیوه‌های گفتگو و برقرار کردن ارتباط در زن و مرد متفاوت است و هر کدام زبان و واژگان ویژه‌ی خود را به کار می‌برند. این نظریه، تئوری زبان جنسیتی دبورا تانن نامیده می‌شود. تانن به عنوان یک زبان شناس و جامعه شناس با بهره‌گیری از پژوهش‌های میان رشته‌ای در کتابِ *تو فقط نمی فهمی*، دو دنیای گفتاریِ متفاوت زن و مرد و تفاوت‌های روش گفتار و زبان جنسیتی زن و مرد را شرح می‌دهد. یحیی مدرسی (مدرسی ۱۳۶۸: ۱۳) در کتاب *درآمدی بر جامعه شناسی* می‌نویسد: «از آغاز پیدایش علم زبان شناسی در قرن نوزده تا نیمه‌ی دوم قرن بیستم که کسانی همچون ساپیر، لباو و فیشمن با مطالعات خود اهمیت عوامل اجتماعی را در مطالعات زبانی نشان دادند، به نقش این عوامل توجه چندانی نشده بود.» مدرسی در این زمینه بر عامل اجتماعی جنسیت تاکید می‌کند:

> از میان عوامل اجتماعی مؤثر بر زبان، عامل اجتماعی جنسیت نقش مهمی در بروز گوناگونی‌های زبانی دارد. نشان دادن رابطه بین زبان و جنسیت یکی از جنبه‌هایی بود که مورد بررسی پژوهشگران جامعه شناسی قرار گرفت. آنان بر این باور بودند که جنسیت یکی از عوامل اجتماعی است که باعث تفاوت زبانی می‌شود. این تفاوت‌ها در حوزه‌های مختلف آوایی، نحوی، واژگانی و معنایی دیده می‌شود (مدرسی، همان: ۱۶۰).

بحث در باره‌ی زبان جنسیتیِ زنانه و مردانه، موافقان و مخالفانی دارد. تحلیل زبان جنسیتی، موضوع نسبتاً تازه‌ای است که نیاز به پژوهش و مطالعه‌ی عمیق و گسترده دارد. در چند دهه‌ی اخیر تفاوت ادبیات و زبان زنانه و مردانه موضوع مورد بحث در میان نظریه پردازان بوده‌است. یکی از حوزه‌های مهم مطالعات مردم‌شناختی، مردم‌شناسی جنسیت است. امیلیا نارسیسیانس (نارسیسیانس، ۱۳۸۳: ۱۱) در کتاب مردم‌شناسی جنسیت می‌نویسد: «زبان یکی از ارکان مهم است که می‌تواند برای بازتاب تفکر

[1] Social linguistic

اجتماعی مورد ارزیابی قرار بگیرد و از طریق آن می‌توان موقعیت، نقش و حضور اجتماعی هرکدام از جنس‌ها را مشخص کرد.» هرچند از نگاه زبان شناسانی چون نوآم چامسکی دانش زبانی فارغ از جنسیت و موقعیت اجتماعی برای همه‌ی انسان‌ها یکسان است، اما ویژگی‌های وجودی زنان و مسائل زیستی_ روانی_ عاطفی آنها می‌تواند زبان را با ویژگی‌هایی همراه کند که نشان دهنده‌ی تفاوت رفتار زبانی زنان و مردان است. ناتالی ساروت (ساروت، ۱۳۶۴)تقسیم بندی ادبیات زنانه و مردانه را رد می‌کند. ساروت بر این باور است که ادبیات زنانه به معنی دقیق آن وجود ندارد، همانگونه که نمی‌توان از موسیقی زنانه یا فلسفه‌ی زنانه سخن گفت. ویرجینیا ولف (Woolf, 1929: 87) بر جنسیت به عنوان یک امر اجتماعی باور دارد و با تاکید بیش از حد بر جنسیت به عنوان یک امر ذاتی موافق نیست. ولف در کتاب معروف *اتاقی از آن خود*، می‌نویسد: «جنسیت به عنوان زن بودن یا مرد بودن به صورت خالص و مطلق مخرب است و برای کسی که می‌نویسد، تاکید بر جنسیتِ خود مخرب است. باید زنانه_ مردانه یا مردانه_ زنانه بود.»

زنان به دلیل تجربه‌های زیستی و اجتماعی مشترک‌شان، بیانِ ویژه‌ی خودشان را دارند. به همین دلیل درون مایه‌ها و دلواپسی‌های مشابهی را در بیان آنان می‌توان یافت. فصل مشترک همه‌ی نواجش‌ها، مضمون نوازش گونه و کاربرد واژگان و عبارت‌های عاطفی، ابراز مهر، از خودگذشتگی و فدا شدن در آنها است. به دلیل جایگاه محوری زن روستایی در خانه، درون مایه‌ی نواجش‌ها بیشتر در عرصه‌ی خصوصی و احساسات و عاطفه است و کمتر به نقش اجتماعی زن اشاره می‌کند. در بیان شفاهی زبان زنانه، بار عاطفی برجستگی بیشتری دارد. عناصر زنانه‌ی زبان در ادبیات شفاهی، ساده‌تر از ادبیات نوشتاری است. در بررسی نواجش‌ها با زبان ادبیات شفاهی و عامه سر و کار داریم. نواجش‌ها نانوشته‌اند. آوازها و زمزمه‌هایی که بدون همراهی ساز در پیوند با زندگی و فعالیت‌های روزانه‌ی زنان و مراسم و آیین‌های گذار جریان دارند. رفتار زبانی زنان بیش از مردان گفتاری است. در قصه‌ها شخصیت زن داستان اگر نتواند با کسی حرف بزند، با سنگ صبور درد دل می‌کند. «حضور عناصر زنانه در ادبیات شفاهی به پیچیدگی ادبیات نوشتاری نیست» (کراچی، ۱۳۹۴). ادبیات شفاهی زنان کمتر در آرایه‌های ادبی و زبان استعاری پیچیده می‌شوند و در این فضا، برای زبان ساده‌ی زنان روستا، امکان سرایش فراهم می‌شود. کریس کریمر (Kramer, 1975) در «درک زنان و مردان از گفتار زنانه و مردانه» می‌نویسد: «هرچه کاربرد زبان به گونه‌ی گفتاری نزدیکتر باشد، تفاوت جنسیتی زبان آشکارتر است و رفتار زبانی زنان بیش از مردان گفتاری است.» یکی از عوامل مهم اجتماعی، عامل جنسیت، نقش

جنسیتی و نابرابریهای اجتماعی است که موجب تمایز رفتارهای اجتماعی و رفتارهای زبانی زنان و مردان در جوامع مختلف می‌شود.

بحث و تحلیل داده‌ها و یافته‌های پژوهش

بررسی پیوند زبان و جنسیت و کاربرد ویژگی‌های زبانی و آوایی به ویژه در ادبیات شفاهی و شعر، برخی تفاوت‌ها را در زبان زنان و مردان نشان می‌دهد. تفاوت های زبانی چندان آشکار و شناخته شده نیست، اما با بررسی پژوهش‌ها در این زمینه، می توان برخی از این ویژگی‌ها را یافت. ادبیات شفاهی به ویژه نوع بداهه‌ی آن که بازتاب عواطف و احساسات و سرایش در لحظه است، بیشتر از سایر گونه‌ها تفاوت جنسیتی زبان را نشان می‌دهد. در این پژوهش برای بررسی زبان زنانه، به برخی از نشانه‌هایی که روبین لیکاف به عنوان مؤلفه‌های زبان زنانه در گفتار و ادبیات شفاهی برشمرده، اشاره شده است. برخی از این موارد عبارتند از:

- واژگان در مورد رنگ. زنان واژه‌هایی برای رنگ‌های ترکیبی به کار می‌برند که درمیان مردان چندان رایج نیست. نمونه: اُخرایی: ecru، بِژ: beige، ارغوانی روشن: mauve و غیره ...
- اصطلاحات تحسین آمیز و عاطفی،که در زبان زنانه بیشتر به کار می‌رود. نمونه: معرکه و محشر: divine، ناز وملوس: cute، دوست داشتنی: lovely و غیره ...
- واژگانی که بار احساسی و عاطفی دارند و با نوعی دلسوزی و همدردی همراه هستند در کلام و ادبیات شفاهی زنان کاربرد بیشتری دارند.
- آهنگ جمله
- موضوع انتخابی
- بلندی و جنس صدا
- تاکیدها و هجاهای تاکیدی، نشانه‌های متفاوت دیگری است که لیکاف به آنها اشاره می‌کند. لیکاف این ویژگی‌ها را در همه‌ی فرهنگ‌ها و طبقات اجتماعی، همگانی می‌داند.

انتخاب این نمونه‌ها در زبان انگلیسی انجام شده‌است. در زبان فارسی نیز کاربرد برخی از ترکیبات و

واژه‌ها بار جنسیتی دارند.

> زنان از نفرین، دعا یا واژه‌های خاصی استفاده می‌کنند که کاربرد آنها در زبان مردانه معمول نیست مانند: وا، طفلکی، اوا خاک عالم، جز جیگر بگیری و غیره. مردان نیز از واژه‌هایی استفاده می‌کنند که زنان بکار نمی‌برند، همچون دشواژه‌ها [دشنام واژه‌ها] یا واژه‌هایی که به قصد بیان صمیمیت و ارادت به مخاطب گفته می‌شود همچون: چاکریم، نوکریم و غیره ... تفاوت زبان زن و مرد در زبان فارسی، از نوع ساختاری و بنیادی نیست. تفاوت در نوع استفاده از زبان، رفتارهای زبانی، اصطلاحات و درون مایه است ... اما نگاه زنانه از سویی به کلی‌ترین موضوعات جامعه و هم زمان با آن به موضوعات جزئیِ زندگی از زاویه ای متفاوت می‌نگرد. نگاه زنانه‌ای که حاصل اندیشه، عمل و تجربه‌ی زنانه است، تفاوت معناداری با نگاه مردانه دارد (کراچی، ۱۳۹۴).

علاوه بر اینها ساده گویی و بکارگیری واژگان ساده، از دیگر ویژگی‌های زبان ادبیات شفاهی زنان است. در مورد نواجش‌ها باید سادگی ادبیات فولکور را نیز به آن افزود. از ویژگی‌های کلام نواجش:

- ساده گویی: در نواجش‌ها سادگی جاری است. توصیف‌های ساده و تکرار واژه‌ها امکان بیان و برقراری ارتباط را به راحتی فراهم می‌کند. یکی از دلایل برجسته بودن جنبه‌ی ساده‌گویی، غالب بودن جنبه‌ی احساسی و عاطفی نواجش‌هاست. واژه‌ها و جملات احساسی و لطیف، به ذهن نزدیکتر و به راحتی قابل درک‌اند. این سادگی و لطافت در رابطه‌ی مستقیم با جنسیتِ نِواجِشگر است.

- دایره‌ی واژگانی گسترده و متنوع نیست در نتیجه تکرار واژه‌ها وجه غالب نواجش‌هاست.

- در کلام نواجش‌ها، واژگانی که معرف گوینده است، بیانگر زن بودن اوست. آنچه از زبان ننه، ننِا، مار، خواخِر، خاله و ... بیان می‌شود، نشان‌دهنده‌ی احساس و بار عاطفی و معنایی از زبان یک زن و یک مادر است و می‌توان دلواپسی و مهر یک مادر را یافت. شنونده می‌تواند به کمک ابزارهای کلامی نواجش‌ها و لحن صمیمانه‌ی آنها، با این زمزمه‌ها که موضوع‌های آشنا و مأنوس همراه با عواطف زنانه و مادرانه اند، ارتباط عاطفی برقرار کند.

- موضوع انتخابی در نواجش‌ها همواره موضوع‌های عاطفی، مهرورزی، رنج و سختی زندگی و غم روزگار، بخت و اقبال و سرنوشت، دعا و نفرین و نیز مهرورزی به طبیعت و حیوانات، حتی انس و مهر مادرانه به روستای زادگاه و محل زندگی به عنوان وطن و ... است.

● پرشمارترین واژه‌ها در نواجش، واژگان ابراز مهر، از خود گذشتگی، فداشدن و قربان صدقه رفتن است. در گفتگوهای روزانه‌ی زنان روستا نیز این واژه‌ها و عبارت‌ها پرشمار است. واژه‌هایی چون دور، دا، گِرِ، بَگِردِم و بِلارِ، هریک خلاصه شده‌ی یک جمله اند: دا، خلاصه‌ی: تِه دا بَمیرم. یعنی فدای تو شوم. دور، خلاصه‌ی: تِه دور بَگِردِم. یعنی دورت بگردم. بِلارِ، خلاصه‌ی: تِه بِلارِ باردِنَّم. یعنی بلاگردان‌ات شوم. در این جمله‌ها به جای ضمیر تِه (تو) هر کس و هر چیز دیگری که نوازش می‌شود می‌تواند قرار بگیرد. این واژه‌ها دنباله‌های تکرار شونده (گوشواره‌ها)ی نواجش‌ها را می‌سازند. عبارت‌هایی چون ننه (نِنا، مار، خاله، خواخِر،عمه) بمیره یا مِن بَمیرم، در موری‌ها گوشواره‌های ثابت هستند. برخی از این نشانه ها را در سه نمونه از نواجش زنان روستاهای مازندران مشاهده می‌کنیم.

نواجشِ نخست بخشی از یک موری (سوگ‌آوا) است که زنان در سوگ عزیز از دست رفته می‌خوانند. موری درون مایه‌ی قوی داشته و احساس و شور و عاطفه در آن، نقش اصلی را دارد و بسیار سوزناک است. سروده‌ها گویی وصف همه‌ی آرزوهایی است که به زیر خاک رفته است. در سوگواری برای جوانان، متن موری‌ها بلند است و گاه مادر از به دنیا آمدن فرزند و لالایی خواندن برای او آغاز می‌کند و مراحل زندگی و خاطراتی که از او دارد را در روایتی طولانی بداهه می‌سراید، چهره و قامت و ویژگی‌های رفتاری فرزندش را نوازش می‌کند. کلام موری گاه به شکل گفتگوی آهنگین و درد دل است و گاه به شکل شعر هجایی است که تعداد هجاهای هر جمله در طول یک موری نیز تغییر می‌کند. موری به‌گونه‌ای زبانِ جنسیتیِ سروده‌ها را نشان می‌دهد. از غمِ عمیق سرچشمه می‌گیرد و سرایشِ آن در پیوندِ عمیق با عاطفه و احساسِ زنانه و مادرانه است. موری‌ها سرشار از توصیف و تصویرسازی‌های ساده، ترکیبات عاطفی و تشبیهاتِ حسیِ غم‌ناک زنانه بوده و علاوه بر غم و اندوه، سرشار از مهر و عاطفه هستند. به هنگام سوگواری، زنان بی‌تابی و ناشکیبایی و برون‌ریزی بیشتری دارند. مردان موری نمی‌کنند. این نمونه بخشی از موری طولانی یک مادر است که پسر جوانش در جنگ ایران_ عراق شهید شد:

نِنا شِه روحِ الله ئِه، نِنا بَمیره / مادر فدای روح الله اش، مادر بمیرد
وِنه جان دادن دورِ را ه ئِه، نِنا بَمیره / فدای جان دادن‌اش در راه دور ، مادر بمیرد
وِنه جان دادن غَریبه جائِه، نِنا بَمیره / فدای جان دادنش در غربت، مادر بمیرد
وِ اونجه کی رِ کِردِ صِدائِه، نِنا بَمیره / آنجا چه کسی را صدا می کرد، مادر بمیرد
خاکِ دِله غوطه زوئِه آ ئِه، نِنا بَمیره / فدای در خاک غلتیدنش، مادر بمیرد
وِنه آتّا بال بَیِّه رِها ئِه، نِنا بَمیره / فدای یک دستش که از بدن جداشد، مادر بمیرد

مادر در این موری، با توصیف صحنه های تلخ و سوزناک از شهادت پسرش ، جان‌دادن او در تنهایی، راه دور و غربت، در خاک غلت زدن او در حالی‌که یک دستش از بدنش جدا شده را نوازش می‌کند. به‌دنبالِ هر عبارت، یک جمله‌ی گوشواره‌ای تکرار می‌شود که معرف گوینده و بیانگر زن بودن او است. این گوشواره، خارج از آهنگ موری است و معمولاً از همین گوشواره می‌توان دریافت که زنِ سوگوار چه نسبتی با متوفی دارد. موری مادران روستا بسیار سوزناک است و بین عاطفه‌ی کلام موری و جنسیت سراینده رابطه‌ی تنگاتنگی وجود دارد. احساسات، جزئی نگری، واژه‌های عاطفیِ فدا شوم و مادر بمیرد، تصویرسازی‌های ساده و سوزناک و در ادامه مضامینی چون مهرورزی، رنج روزگار و دل خونین، عاطفه و احساس مادرانه و زنانه را، به روشنی بیان می‌کند. مادر با واژگان ساده و غمناک، آرام زمزمه می‌کند. در این موری می‌توان دلواپسی‌ها و غم‌های یک مادر را حس کرد. گوشواره‌ی این موری در انتهای هر جمله، نِنا بَمیره (مادر بمیرد) است.

یکی دیگر از انواع نواجش‌ها لالایی است. لالایی از کهن‌ترین و بدوی ترین آوازهای انسانی‌است. لالایی‌ها را به یقین می‌توان سروده‌های زنان نامید. نیروی تاثیرگذارِ لالایی‌ها در موقعیتی بودن آن و هماهنگی حس و حالت بیان و درون مایه با موقعیت اجراست. لالایی در همه‌ی فرهنگ‌ها، موسیقیِ زنان است و از حس و نگاه زنانه سرچشمه می‌گیرد. گاه زن در تماس با کودک، گمشده‌های خود را جستجو می‌کند و کمبودهای خود را در لالایی می‌سراید و منشاء آن می‌تواند محرومیت از بازگویی در جمع باشد که سال‌ها از آن محروم بوده‌است. زنان با خواندن لالایی، هم کودک خود را آرام می‌کنند و هم خود به‌آرامش می‌رسند. سرودن بداهه، بدون چارچوب و قیدِ ساختار شعری، این راحتی خیال را فراهم می‌کند تا مادر آنچه در سینه دارد، بیان کند. مادر، ابتدا از نوازش کودک برای آرام کردن او آغاز کرده و رفته رفته به سوی واگویه‌های دلِ خود می‌رود. او برای بیان جملاتِ خود، فکر نمی‌کند. روایت حال خود را زمزمه می‌کند و این روایتِ حال، گاهی فراتر می‌رود و قصه‌ی مشترک با دیگران می‌شود. «مردان این سرزمین، وظیفه‌ی نگهداری از کودک را وظیفه‌ی زن می‌دانستند ... لالایی گفتن، دون شأن مرد بوده چه رسد به‌سرودنِ آن ، حال آنکه دنیای لالایی‌ها دنیای سرشار از رازها و رنگ‌ها برای زنان بوده است» (همایونی، ۱۳۸۹: ۵۱). همایونی (همان) اضافه می‌کند: «بسیاری از شاعران مرد که سعی کرده‌اند لالایی بسرایند، در این زمینه موفق نبوده‌اند چرا که لالایی را از اجتماع آغاز کرده‌اند یا به زبان ساده‌تر لالایی را دستاویز گفته‌های اجتماعی خود کرده‌اند که از خصلت این نوع ترانه به دور است». علاوه بر زبان مشترکی که در همه‌ی لالایی‌ها وجود دارد، مضمون خاصِ هر لالایی بر اساس باورهای هر قوم و متناسب با نگرانی‌های ذهنی زنان همان منطقه است. این سروده‌های بداهه می‌تواند

بازتابِ بسیاری از جنبه‌های نهفته‌ی زندگیِ زنان باشد. . سروده‌هایی که زبان زنانه دارند نشان می‌دهد که ذهن زنان در گذر تاریخ، از گذشته‌های دور، همواره درگیرِ هویت زن بودن‌شان بوده‌است و این نگاهِ زنانه، حاصل پیدایشِ افکارِ جنسیتیِ دورانِ مدرنیته نیست. لالایی از مباحثی است که در مطالعات بنیادی جنسیت قابل بررسی است و در چالش‌های اندیشه‌های فمنیستیِ دهه‌های اخیر، زبانِ جنسیتیِ لالایی‌ها، مورد توجه قرار گرفته است. نمونه‌ی دوم بخشی از یک لالایی طولانی است که مادربزرگ برای نوه اش می‌خواند:

لالا لالا لالا ئه دا / لالا مِن شِه وَرکا ئِه دا / شِه وَرکائِه ورکائِه دا/ جَنگل رَنگارَنگ ئِه دا/ چِه اَنّه قِشَنگ ئِه دا/ لالامِن شِه وَرِه ئِه دا / وِ باسوآک کِردِه ئِه دا/ لالا هاکنَم توو با خِسی/ تِه دا بَووآم توو پِرسی/نَنِه تِنِه لایی ئِه دا/ بِرار دیرِ شری ئِه دا / ننه شِنِه وَرکائِه دا/ آخ مِن شِمِه بابا ئِه دا/ تِه عموجون چارتا ئِه دا/ تِه عمه جون دِ تا ئِه دا/ اَی بَئوآم مِن کی یِه دا؟/لالا لالا لالا لایی/ وَرکا باخسِه تا صِواحی/ شِه تَتِساق و کو ئِه دا/ چِشمِه‌ی بَچا او ئِه دا/ لالا لالا لائی ئِه دا/ سَنکاکِ وَر وَری ئِه دا/ تَکیِّه نزدیکی ئِه دا/ سَر دَرِ طِلایی ئِه دا/لالا لالا لائی ئِه دا / اونجِه ئِه تَنهایی ئِه دا/ لالا لالا لایی ئِه دا / نَمِّه بَووآم مِن چی ئِه دا ...

لالا لالا فدای لالایی ات/ لالا من فدای بره‌ی کوچک‌ام/ فدای جنگلِ رنگارنگ/که چرا این‌قدر زیبا است/ لالا من فدای بره‌ام/ که همیشه آرام می‌خوابید/ لالایی می‌گویم که بخوابی/ فدای تو می‌شوم تا بیدار شوی/ ننه فدای لالایی‌ات/ فدای برادرم که راه دور است/ ننه فدای بره کوچولویش/ آخ فدای بابای شما/ فدای چهارتا عموجانِ تو/ فدای دوتا عمه جانِ تو/ دیگر بگویم فدای چه کسی؟/ لالا لالا لالا لایی/ بره‌ی کوچک‌ام تا صبح بخوابد/فدای تترستاق و ییلاق ام بشوم/ فدای آب خنک چشمه‌اش/ لالا لالا فدای لالایی ات/ فدای مسیر هموار و بدون شیب سنکاک/ فدای تکیه (حسینیه)، که نزدیک خانه است/ فدای سر دَرِ طلایی اش/ لالا لالا فدای لالای ات/ فدای تنهایی خودم در آنجا/ لالا لالا فدای لالایی ات/ دیگر نمیدانم فدای چی بشوم...؟ (متن این لالایی بسیار طولانی است و جمله‌ی لالا لالا لالا لایی بعد از هر جمله تکرار می‌شود که در اینجا مختصر شده.)

این لالایی سرشار از مهرورزی مادربزرگ به‌کودک و فرزندانِ خود است. مهرورزی و نوازش موضوع اصلی نواجش‌هاست. مادر بزرگ در لالایی، عزیزان خود را نوازش می‌کند که نشانه‌ی اهمیت پیوندهای خانوادگی در فرهنگ آن‌هاست و با نوازش عزیزان خود، این حس را به کودک منتقل کرده و عاطفه و مهرورزی را به او می‌آموزد و فضای پُرمهر و امن به‌کودک می‌دهد. در کنار مهرورزی، از دوری و تنهایی و دلتنگی خود می‌گوید. برادری که از او بسیار دور است و مناظر روستای زادگاهش را نوازش می‌کند. توصیف مناظر روستا سرشار از دلبستگی و مهر است. مسیرکم شیب ورودی به روستا، آب خنک چشمه، گلدسته‌ی طلایی تکیه و رو به آفتاب بودنش، حتی تنها بودن خود در خانه‌ی روستایی‌اش، همه را

نوازش می‌کند. یکی از مضامین عام بسیاری از لالایی‌ها و نواجش‌ها، دلتنگی، بی‌کسی، غریبی و دوری است. غریبی و دوری، به‌جز مواردی که به طور واقعی وجود دارد، در بیشتر موارد جنبه‌ی عاطفی دارد تا بُعد جغرافیایی. واژه‌های بی‌کسی، دوری و غریبی، جنبه‌ی روانی ناشی از فشارهای زندگی و دلتنگی برای زنان است. ساده گویی، کاربرد واژگان ساده و تکراری از دیگر ویژگی‌های نواجش‌هاست که در این لالایی مشاهده می‌شود. در این لالایی واژه دا (خلاصه‌ی دا بَمیرَم: فدا شوم) به عنوان گوشواره به کار رفته است.

از دیگر نمونه‌های نواجش، نواجش مادر بزرگ‌هاست. این نوع نواجش برخلاف نمونه‌های دیگر شاد و ریتمیک است. در نواجش مادربزرگ‌ها، لحن صمیمانه، تشویق کننده و اعتماد دهنده، مهرورزی و نگاه و روحیات آینده نگر زنانه، برجسته و مشهود است. شعر کودکانه نیست اما مادر یا مادربزرگ با واژگانی ساده و حالتی کودکانه برای کودک می‌خواند. درون مایه‌ی این نواجش، موضوع‌های عاطفی آشنا همراه با ساده گویی و تکرار واژگان است. بخشی از یک نِواجش طولانی مادربزرگ:

نِنا شِه رَعنا یِه دور/ شِه خارِ کیجا یِه دور/ سر تا پا طِلا یِه دور/ بَمیرِه نِنا ئِه دور/ رعنا خانمِ نازدِمبِه/ آتّا ماشین جِهاز دِمبِه ماشینِ پور گاز دِمبِه/ نَنِه نَنا رِ خِرنِه / دَندون طِلا رِ خِرنِه/ تِه دانشگا رِ خِرنِه/ آتّا کیجا رِ خِرنِه / قد و بالا رِ خِرنِه/ نِنا شِه رَئی دور/ تِه گَتِه عامیِ دور/ مِه وَچِه رِ کی بَزو؟ / گَتِه عامی جان بزو؟/ عمو جانّ کِشمِبِه/ وَرمِه بازار روشِمبِه/ مِه آجی رِ بَزوئِه؟/ طِلایی رِ بَزوئِه؟/ مِه تِتی رِ بَزوئِه؟/ دارِ هَلی رِ بَزوئِه؟/ ننه فِدا رِ خِرنِه/ ...

ننه فدای رعنایش/ فدای دخترک خوبش/ فدای او که سرتاپایش طلاست/ ننه بمیرد برایش /رعنا خانم را نوازش می‌کنم/یک ماشین پر از جهیزیه به او میدهم/ ماشین مدل بالا به او می‌دهم/ ننه فدای رعنا شود/ فدای دندون طلا شود/ فدای دانشگاه رفتن تو/ فدای دختر یکی یکدونه‌ام/ فدای قد و بالایش/ ننه فدای همدم اش/فدای عموی بزرگِ تو / بچه ام را کی زده؟/ عموبزرگِ زده؟/ عمو جان را می‌کُشم/ می‌برم بازار می‌فروشم/ آبجی مرا زده؟/ طلایی را زده؟/ شکوفه‌ی بهاری مرا زده؟/ آلوچه‌ی نورسیده‌ی روی درخت رو زده؟/ ننه فدای تو بشود ...

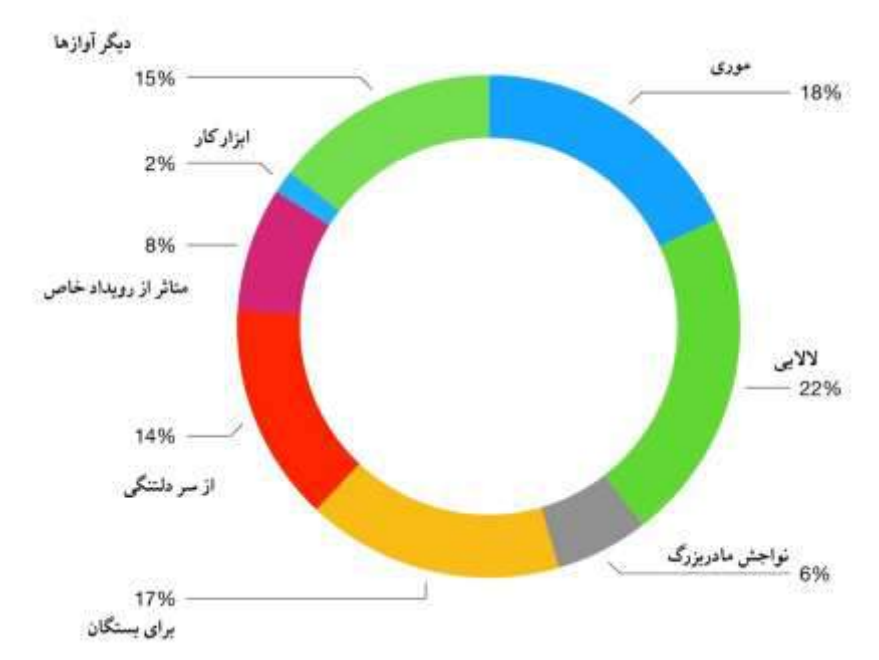
کلام این نواجش، سرشار از مهرورزی و تعریف و تمجید از خوبی‌ها و زیبایی های کودک و تشبیه او به زیبایی‌های طبیعت است که حس اعتماد به نفس کودک را تقویت می‌کند. پیام مهر و عشق است و هیچ پیام جانبی دیگری مانند گله و شکایت و دلتنگی یا دلواپسی‌های ذهنی کارهای روزانه، آن‌گونه که در برخی لالایی‌ها شنیده می‌شود، ندارد. فارغ از قیل و قال‌ها، نرم و پرشور سرشار از امید و حمایت در دنیای شاد کودکانه سپری می‌شود. واژه‌های پرمهر و آهنگین در خاطر کودک ثبت می‌شود و در

لابلای نوازش مادربزرگ، صدای کودک به شوق آمده را می‌توان شنید. در این نواجش، دور (خلاصه تِه دُور بَگِردِم : دورت بگردم) به عنوان گوشواره در انتهای هر جمله تکرار شده است.

در پژوهش حاضر، بیش از ۲۰۰ نمونه از آوازها و ترانه‌های زنان روستاهای مازندران بررسی شد که ۱۷۱ مورد از نمونه‌ها نواجش هستند. انواع نواجش‌ها شامل (موری، لالایی، نِواجِش مادر بزرگ، نواجش برای عزیزان و بستگان نزدیک، نواجش از سر دلتنگی، نواجش متأثر از رویداد خاص و نواجش ابزار کار) است. در ۱۶۰ نمونه، نزدیک به ۹۴٪ از نواجش‌ها یکی از واژه‌های دور، دا، بِلارِه، بَگردِم، بَمیرِم، نِنا بَمیره و غیره بوده است. آن دسته از نواجش‌ها که این واژه‌ها در آنها به کار نرفته، همچنان درون‌مایه‌ی نوازش گونه و فدا شدن دارند.

نمودار آوازهای بررسی شده در این پژوهش

کسر	تعداد	نوع	گونه
٪۱۸	۳۶	موری	نواجش
٪۲۲	۴۳	لالایی	
٪۶	۱۲	نواجش مادربزرگ	
٪۱۷	۳۳	برای بستگان نزدیک	
٪۱۴	۲۸	از سر دلتنگی	
٪۸	۱۶	متاثر از رویداد خاص	
٪۲	۳	ابزار کار	
٪۱۵	۲۹	دیگر آوازها	دیگر آوازها
	۲۰۰		



نتیجه گیری

در این پژوهش، ضمن معرفی آوازهای زنان روستاهای مازندران_ نواجش، ویژگی‌های زبان جنسیتی این سروده‌ها با توجه به نظریه برخی از زبان شناسان درباره‌ی زبان جنسیتی از جمله لیکاف و پژوهش‌هایی که در این زمینه انجام شده، مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت. نتیجه‌ی بررسی، زبان زنانه‌ی نواجش‌ها را تایید می‌کند. موضوع‌های عاطفی و احساسی، افسوس، دعا و نفرین، امید، بخت و سرنوشت، بیان دلتنگی و تنهایی درون مایه‌ی نواجش‌هاست که بیشتر بیان زنانه است. واژگان به کار رفته در نواجش‌ها ساده، محدود، تکراری و دارای بار احساسی هستند. ساده، صمیمانه و عاطفی بودن این سروده‌ها و ارتباط کلامی قوی که موجب ایجاد رابطه با شنونده می‌شود، نشان می‌دهد که برخی از زنان روستا در بداهه سرایی ذوق و توانمندی ویژه دارند. نواجش‌ها، به خاطر پیوند و نزدیکی بیشتر با طبیعت و جنبه های عاطفی، ویژگی‌های زبان زنانه را در شکل گفتاری و شفاهی به شکل معنا داری نشان می‌دهند. سرایش نواجش‌ها بداهه و شفاهی است و در واقع گونه‌ای گفتاری است و طبق باور کریمر که رفتار زبانی زنان را بیش از مردان گفتاری و تفاوت جنسیتی آن را آشکارتر می‌داند، در نواجش‌ها تمایز زبان جنسیتی آشکارتر است. نواجش‌ها برخی از ویژگی‌های زبان جنسیتی زنان را به شکل معنی داری نشان می‌دهند و در بررسی کارکرد نواجش‌ها در تسکین اندوه، تنهایی و دلتنگی و ... جنبه‌های زنانه‌ی آن برجسته می‌شود که نشان دهنده‌ی تاثیر جنسیت سرایندگان بر مضمون و شیوه‌ی بیان آن است. به دلیل گستردگی منطقه، ظرفیت کارِ بیشتر در منطقه وجود دارد و می‌توان نمونه‌های بسیاری از این ادبیات شفاهی کهن را هرچه پرشمارتر گرد آوری و ثبت کرد. ضبط و ثبت، واکاوی و بررسی چگونگی اجرای این آوازها، تجزیه و تحلیل محتوا و کارکرد آنها تلاشی است در راه ماندگاری آن.

منابع

منابع فارسی

روشنفکر، کبری و همکاران. (۱۳۹۲). «بررسی گونه‌ی کاربردی زبان زنانه در مرثیه معاصر با تاکید بر مرثیه‌ی سعادالصباح»، فصلنامه جستارهای زبانی، زمستان، دوره۴، شماره۱۶، ص ۱۱۱-۱۳۶.

ساروت، ناتالی. (۱۳۶۴). *عصر بدگمانی، گفتاری چند درباره‌ی رمان*، تهران: کتاب پرواز.

طاهری، قدرت‌الله. «زبان و نوشتار زنانه، واقعیت تا توهم». فصلنامه زبان و ادب فارسی، شماره۴۲، ص ۸۷–۱۰۷

فمنیسم و دانش‌های فمنیستی (ترجمه‌ی برخی از مقالات دایره‌المعارف روتلیج)، قم: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

فیاض، ابراهیم و رهبری، زهره. (۱۳۸۵). «صدای زنانه در ادبیات معاصر ایران»، پژوهش زنان، زمستان، دوره‌ی۴، شماره۴، ص۲۳–۵۰ .

کراچی، روح انگیز. (۱۳۹۴). «چگونگی تاثیر جنسیت بر ادبیات». نشریه‌ی زن در فرهنگ و هنر، تابستان، دوره۷، شماره۲، ص ۲۲۳–۲۴۱.

مدرسی، یحیی. (۱۳۶۸). درآمدی بر جامعه شناسی زبان، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

نارسیسیانس، امیلیا. (۱۳۹۰). *مردم شناسی جنسیت*، تهران: میراث فرهنگی، شرکت نقد نشر افکار.

هرندن، مارشا. (۱۳۸۸). *مردم‌شناسی موسیقی "سرخپوستان" امریکا*، تهران: نشر افکار.

همایونی، صادق. (۱۳۸۹). *زنان و سروده‌هایشان در گستره‌ی فرهنگ مردم ایران زمین*، تهران: نشر گل آذین.

منابع انگلیسی

Blacking, John. (2000). *How Musical Is Man*, University of Washington press, sixth printing.

Cramer, cheris. (1975). Female and Male Perception of Female and Male Speech. http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED128715.pdf

Lakoff, Robin. (1973). “Language and Women’s place”, *Language in Society*. Vol.2, No.1 (Apr. 1973), 45 – 80.

Tannen, Deborah. (1990). You Just Don’t Understand; Women and Men in Conversation. In B. Dorval (Ed.), Conversational organization and its development (pp. 167–206). Ablex Publishing.

Woolf, Virginia. (1992). *A Room of One’s Own,* Renard Press LTD

تبیین فرایند تغییر «فرهنگ موسیقی کلاسیک» در نوازندگان ارکستر سمفونیک تهران در دهه بیست

سجاد پورقناد

کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی دانشگاه هنر تهران

sadjad.p@gmail.com

ملیحه خلوتی

دکترای مددکاری اجتماعی دانشگاه علوم توانبخشی و سلامت اجتماعی تهران

khalvatiml@mums.ac.ir

تبیین فرایند تغییر «فرهنگ موسیقی کلاسیک» در نوازندگان ارکستر سمفونیک تهران در دهه بیست

چکیده

موسیقی کلاسیک ایران و مخصوصا مجموعه ارکستر سمفونیک تهران، از ابتدای تاسیسِ غیرِ رسمی این ارکستر تا امروز، دچار بحران هویتی عمیقی شد که آثار آن‌را تا به امروز می‌توان به وضوح مشاهده کرد. تفاوت «شخصیتی» فارغ التحصیلان دو هنرستان عالی و ملی این ظن را بوجود می‌آورد که نقشِ فرهنگِ غربی در هنرستان عالی موجب بوجودآمدنِ این تفاوت است ولی دو مسئله این گمان را به چالش می‌کشد: اول– سیستم آموزش به شکل غربی در هر دو هنرستان وجود داشته دوم– فرهنگِ پایینِ بعضی از فارغ التحصیلان هنرستان عالی موسیقی تهران، بیشتر از اینکه از نظرِ «تیپولوژی» به شکل غربیِ آن شباهت داشته باشد، شباهت بیشتری با اقشار فرودست اجتماعی آن زمان ایران دارد. پرسش اینجاست که چرا مناسباتِ جمعیِ موسیقی کلاسیک غربی در مجامع موسیقی کلاسیک ایرانی ممکن نشد؟ مطالعه حاضر برای پاسخ به این پرسش به تحلیل محتوای گفته‌های مرتضی حنانه با استفاده از روش تحلیل محتوای قراردادی پرداخت؛ از تجزیه و تحلیل داده‌ها هفت مفهوم «زمینه اعتراض»، «کنش اعتراض»، «شکست تلاش»، «انشعاب/انحطاط گروهی»، «موفقیت/عدم موفقیت»، «پیروزی اعتصابیون» و «شکل گیری تشکلی اجباری» استخراج گردید. نتایج مطالعه نشان داد که با ورود اعتراضات هنرجویان هنرستان موسیقی تهران به فازی ساختار شکنانه، گروهی از آنها به سوی کاباره‌ها رفتند؛ حضور دراز مدت این هنرجویان در کاباره‌ها باعث شد موضوع اصلی اعتراض به فراموشی سپرده شود و کم‌کم فرهنگ کاباره‌ای و موسیقی مردم‌پسند با این هنرجویان جوان پیوند پیدا کند. پس از ورود همراه با خشونتِ نوازندگانِ اعتصابی به همراه نوازندگان غربی و مطربان قدیمی کافه‌ها به ارکستر سمفونیک، این فرهنگ بیگانه وارد ارکستر سمفونیک شد و با شکست گروه مخالف و تسخیر هنرستان، این فرهنگ به سیستم‌آموزشی راه پیدا می‌کند و تاحدی که این گرایش‌ها تا امروز هم پدیدارند.

کلید واژه: موسیقی کلاسیک، موسیقی مردم پسند، فرهنگ موسیقی کلاسیک

مقدمه

ارکستر سمفونیک‌ها به عنوان نمودی از مناسبات جمعی در فرهنگ موسیقی کلاسیک در دنیا شناخته می‌شوند. این پایگاه‌های فرهنگی تحت تاثیر نوعی اخلاق و نظام سنتی قرار دارند که از طریق فرهنگ شفاهی در لابلای دوره آموزشی هنرجویان موسیقی کلاسیک در محیط‌هایی همچون: کنسرواتوارها، آکادمی‌های موسیقی یا مستقیما از طریق استاد به شاگرد منتقل می‌شوند. از همین روست که به طور کلی هنرمندان موسیقی کلاسیک در سراسر جهان از ظاهر، منش و اخلاقی همسان با دیگر هنرمندانِ این رشته از موسیقی برخوردار هستند.

در بسیاری از جوامع، اهالی موسیقی کلاسیک نه تنها در اطوار و ظاهر بلکه در باطن و سلوک شخصی خود نیز دارای خصوصیات ویژه‌ای هستند که به صورت ملموسی موجب تمایز آنها از انواع جوامع موسیقایی غیر کلاسیک می‌شود.

ظاهرا تفاوت عمیق اخلاقی نوازندگان موسیقی سمفونیک در ایران نسبت به نوازندگان موسیقی کلاسیک در دیگر کشورهای جهان، تحت تاثیر حضور طولانی مدت نسل اول این گروه از هنرمندان در فضاهای غیرِ هنری است.

برای بررسی تبارشناسیِ گرایش‌هایِ خلافِ رفتار شناسیِ موسیقیِ کلاسیک در بین اهالی موسیقی ایران، لازم است به سال ۱۳۲۰ برگردیم، زمانی که یکی از بزرگترین تحولات تاریخ سیاسی ایران روی داد؛ ورود نیروهای متفقین به ایران و سقوط رضاشاه و ایجاد تغییرات اساسی در نظام آموزشی موسیقی کشور.

با روی کار آمدن محمدرضا پهلوی و تبعید پدرش، زمینه تغییراتی در نظام موسیقی فراهم شد. دکتر عیسی صدیق وزیر وقت کابینه محمدعلی فروغی، بنا به درگیری قدیمی‌ای که با غلامحسین مین‌باشیان، مدیر هنرستان موسیقی و همسر عالم خانم، خواهرتاج الملوک آیرملو همسر رضا پهلوی داشت، وی را عزل و علینقی وزیری را جایگزین او کرد. وزیری که دل آزرده از کنار گذاشته شدن آموزش موسیقی ایرانی در هنرستان توسط غلامحسین مین باشیان بود، آموزش موسیقی ایرانی را به هنرستان برگرداند و تار را به عنوان ساز اجباری قرار داده و در همین زمان همکاری بیشتر استادان خارجی نیز با هنرستان قطع شد.

این اقدام با اعتراض گسترده هنرجویان هنرستان که علاقمند موسیقی غربی بودند روبرو شد و کار به اعتصاب کشید. اعتصابیون پس از نامه نگاری‌های متعدد با مسئولان وقت، هنگامی که خود را در موضع ضعف دیدند

تصمیم گرفتند در اعتراض به این اقدام دولت، در کافه‌های تهران به نوازندگی بپردازند. بخشی از هنرجویان اعتصابی هنرستان از شرکت در این نوع اعتصاب سر باز زدند؛ در میان استادان هنرستان، پرویز محمود که تحصیل کرده بلژیک بود و مواضعی نزدیک به غلامحسین مین باشیان داشت، توسط وزیری به مقام رهبری ارکستر هنرستان گمارده شد. محمود پس از درگیری با وزیری از هنرستان خارج شده و ارکستری به نام ارکستر سمفونیک تهران را ثبت کرد. بعضی از هنرجویان اعتصابی به این ارکستر آمدند و بعضی دیگر که در کاباره‌ها مشغول شده بودند از ورود به ارکستر سر باز زدند، عده‌ای دیگر نیز به هنرستان وزیری برگشتند. محمود که ارتباط نزدیکی با حزب توده داشت، با کمک چماق دارانِ این حزب، نوازندگانِ کاباره هنرستانی و غیر هنرستانی را به ارکستر آورد و از آن پس فرهنگ و حتی «زبان مطربی» در ارکستر سمفونیک تهران و بعد هنرستان موسیقی ملی دیده می‌شود.[1]

طرح مسئله

در موسیقی کلاسیک ایران و مخصوصا مجموعه ارکستر سمفونیک تهران، از ابتدای تاسیس در سال ۱۳۲۰ تا امروز، چنان نقصانی در باطن فرهنگی اعضای این ارکستر بوجود آمد که امروز تاثیرات آن را در ظاهر این جامعه کوچک هم می‌توان مشاهده کرد. ارکستر سمفونیک تهران برآمده از یک استایلِ تدریسِ موسیقی غربی در هنرستان موسیقی تهران بود که بعدا با انشعاب دو هنرستان ملی و هنرستان عالی، این خطِ فکری وارد هنرستان عالی موسیقی تهران شد؛ هنرستانی که پایگاه اصلی تغزیه ارکستر سمفونیک تهران تا پیش از انقلاب بود. تفاوت «شخصیتی» فارغ التحصیلان دو هنرستان عالی و ملی این ظن را بوجود می‌آورد که فرهنگ غربی موجب بوجود آمدن این نوع از شخصیت در میان فارغ التحصیلان هنرستان عالی شده است ولی دو مسئله این پاسخ را به چالش می‌کشد، اول- سیستم آموزش به شکل غربی در هر دو هنرستان وجود داشته و نباید تفاوتی بین فارغ التحصیلان بوجود می‌آمده دوم- فرهنگ پایین بعضی از فارغ التحصیلان هنرستان عالی موسیقی تهران، بیشتر از اینکه از نظر «تیپولوژی» به شکل غربی آن شباهت داشته باشد، شباهت بیشتری با اقشار فرودست اجتماعی آن زمان ایران الالخصوص فرهنگ مطربان و نوازندگان دوره گرد دارد. پرسش اینجاست که چرا مناسبات جمعی موسیقی کلاسیک غربی در مجامع موسیقی کلاسیک ایرانی ممکن نشد؟

[1] - برگرفته از «به رهبری حنانه...» (زاهدی و میرعلی‌نقی، ۱۳۷۰)

پیشینه پژوهش

نگارندگان مقاله‌ای مشابه بحث این مقاله در پژوهش‌های مربوط به حوزه بینارشته‌ای موسیقی شناسی – روانشناسی – جامعه شناسی درباره واقعه اعتصاب هنرجویان هنرستان موسیقی و همچنین مقاله‌ای مشابه با موضوع این مقاله در مورد تغییر و تحول و انحطاط در جامعه موسیقی کلاسیک نیافته اند، به همین دلیل تنها با استفاده از منابعی که جریان اعتصاب هنرستان و شکل گیری ارکستر سمفونیک تهران را بررسی می‌کند، مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

احتمالا به دلیل حفاظت از آبروی جامعه موسیقی کلاسیک ایران، بسیاری از نویسندگان و موسیقیدانان از بازگو کردن جریان ورود موسیقیدانان کلاسیک به کافه‌ها خودداری کرده اند و تنها نوشته‌ای که غیر از اشاره به اعتصاب هنرجویان به تبعات نوازندگی آنها در کافه اشاره می‌کند، کتابی است به قلم تورج زاهدی به نام: «به رهبری حنانه...»

یافته‌ها

نمودار شماره ۱

سطح یک	سطح دو
مورد توجه قرار نگرفتن خواسته‌ها تغییر سیستم آموزشی حذف استادان خارجی هنرستان	زمینه اعتراض
شکایت نزد مسئولین مطبوعاتی شدن اعتصاب تحریم کردن کلاس‌ها توسل به بُرون‌ریزی خشم بوجود آمدن روحیه انتقام‌گیری در بعضی از اعتصابیون	کنش اعتراضی
شکست تلاش‌ها بی اثر بودن اعتصاب‌ها شکست اعتصاب و برگشت عده‌ای از هنرجویان به هنرستان	شکست تلاش
تسلیم شدن بعضی از اعتصابیون قانع بودن	انشعاب / انحطاط گروهی

انحطاط گروهی حضور در کافه‌ها حرکت از معنویات به مادیات	
موفقیت اقتصادی نوازندگان کافه ای عدم موفقیت اقتصادی موسیقیدانان غیر کافه ای ناشناخته ماندن موسیقیدانان غیر کافه ای گرایش به حرفه‌های دیگر موسیقیدانان غیر کافه ای	موفقیت/عدم موفقیت
بوجود آمدن تشَکلی جدید ورود نوازندگان حرفه‌ای کافه در کنار نوازندگان اعتصابی کافه به تشکل جدید حضور قدرت مستبدانه حزب توده برای تشکیل تشکل جدید	شکل گیری تشکلی اجباری
حذف موسیقی دستگاهی از هنرستان جدید پیروزی هنرمندان اعتصابی	پیروزی اعتصابیون

بحث

۱- زمینه‌های یک اعتراض

چنانچه در کتاب «به رهبری حنانه...» (زاهدی و میرعلینقی، ۱۳۷۰) ثبت شده است؛ «زمینه اعتراض» گروهی از هنرجویان هنرستان به دلیل تغییرات سیستم آموزشی هنرستان روی می‌دهد. این جریان موجب یک «کنش اعتراضی» میان دانشجویان می‌شود که این کنش به دلیل نادیده انگاشته شدن از طرف مسئولین وقت که گرایش به مکتب فکری وزیری داشتند، سبب «شکست تلاش» و در نهایت بوجود آمدن «انشعاب» در این گروه می‌شود.

عده‌ای از اعتصابیون از ادامه این حرکت دلسرد شده و به هنرستان باز می‌گردند، عده‌ای دیگر خانه نشین شده و آموزش را خود را به صورت خصوصی زیر نظر یکی از رهبران این اعتصاب یعنی پرویز محمود ادامه می‌دهند،

گروهی دیگر برای نشان دادن خشم خود به یک حرکت اعتراضی شدید دست زدند که این اعتراض منجر به «انحطاط گروهی»[1]شد.

۲- انحطاط یا انحراف گروهی

در ادبیات «جامعه شناسی»، گروهی از افراد که به صورت دسته جمعی، بر خلاف هنجارهای مورد قبول جامعه عمل می‌کنند، عمل آنها انحراف گروهی نامیده می‌شود (نک. کوئن، ۱۳۷۹، ص. ۲۱۷)؛ هنرجویانِ هنرستان برای نمودِ بیشتر اعتراض‌شان در بین عوام و خواص به نوازندگی در کافه‌ها و کاباره‌ها روی می‌آورند؛ چراکه گمان می‌کردند حضور این گروه از اهالی موسیقیِ کلاسیک در این فضا ضدِ ارزش بوده و می‌تواند مورد توجه جامعه فرهنگی ایران قرار گیرد. این حرکت بعداً آثار عمیقی را در حیاتِ حرفه‌ای هنرمندان موسیقی کلاسیک ایران رقم می‌زند.

۳- سوگیری گروهی و فردیت باختگی

در فرهنگ «موسیقیِ کلاسیک» بر خلاف «موسیقیِ مردم پسند» که گاه «موسیقی تجاری» نیز خوانده می‌شود، رویکردِ هنری بر رویکرد تجاری و تفننی ارجعیت دارد، لذا ورود به کاباره برای یک هنرجوی موسیقی کلاسیک حرکتی هنجارشکنانه و خارج از عرف محسوب می‌شود. هرچند «سو گیری»[2]گروهی می‌تواند این دگردیسی را قابل قبول و انجام پذیر کند ولی در نهایت شخص از نظر اجتماعی دچار «فردیت باختگی»[3]شود.

٤- سرایت (واگیری) اجتماعی

[1] – واژه انحطاط یا انحراف در کانتکست موسیقی کلاسیک به هر حرکتی خلاف جهت عرفی جامعه موسیقی کلاسیک اطلاق می‌شود و ممکن است در کانتکست شاخه ای دیگر از موسیقی (مانند موسیقی مردم پسند) انحراف محسوب نشود. واژه انحطاط را مرتضی حنانه در مصاحبه خود در مورد اعتصابیونی که وارد کاباره شدند به کار می‌برد (زاهدی و میرعلی‌نقی، ۱۳۷۰، ص. ۹۲).

[2] – یکی از مفاهیم روان شناسی است که توسط آلفرد آدلر روان شناس اتریشی پیشنهاد شده است، به این معنا که: گروهی تصمیم می‌گیرند مواضع افراطی اتخاذ کند، حال آنکه اگر افراد گروه تنها بودند این گونه موضع گیری ها به وجود نمی آمد (کلاینمن، ۲۰۱۲، ص. ۴۴).

[3] – نوعی از خودباختگی در مقابل نظر جمع است (نک. هیلگارد، ۱۹۸۳، ص. ۳۷۷).

عموماً حرکت‌های خلافِ عرفِ فرهنگی در یک صورت می‌توانند در یک جمع پذیرفته شوند و آن «سرایت اجتماعی» است، در ادبیات «جامعه شناسی» هنگامی که «جماعت»[1]در حالت برانگیختگی و هیجان است، واکنش‌ها از یک شخص به شخص دیگر راه می‌یابد و حالت سرایت اجتماعی پیدا می‌کند (کوئن، ۱۳۷۹، ص. ۳۲۹). این حرکت به راحتی تقلید و همه گیر می‌شود، هرچند ممکن است در ابتدا مطابقِ نظرِ بسیاری از این «جماعت» نباشد.

۵- ناهماهنگی شناختی

از لحظه ورود یک موسیقیدان حوزه موسیقی کلاسیک به محیطی با ارزش‌ها و معیارهایی خلاف «تیپ شخصیتی»[2]این حوزه از موسیقی، شخص دچار مشکل «ناهماهنگی شناختی»[3]می‌شود. از آنجایی که پیدایش حالت ناهماهنگی شناختی ناخوشایند است، افراد برای کاهش آن برانگیخته می‌شوند. هرچه تعهد فرد نسبت به نگرشی بیشتر باشد، تمایل وی برای نپذیرفتن شواهد مغایر و ناهماهنگ، بیشتر خواهد بود. همچنین افراد، دنیای عینی را تحریف می‌کنند تا ناهماهنگی را کاهش دهند و نحوه و شدت تحریف آنها کاملاً قابل پیش بینی است (ارونسون، ۱۳۸۶، ص. ۱۷ – ۱۸)؛ همچنین عموماً افراد برای کمتر شدن «ناهماهنگی شناختی» به «توجیه درونی» و «توجیه بیرونی» روی می‌آورد (همان ۱۹).

٦- موفقیت یا عدم موفقیت

با توجه به این مسئله که در فرهنگ عمومیِ جامعه هنری ایران، عموماً جایگاهی برای فضاهای غیر جدی، غیر هنری و تفننی قائل نیستند، در نتیجه حضور نمایندگان موسیقیِ کلاسیک در چنین فضاهایی ضدارزش تلقی شده و می‌تواند برای چنین افرادی از نظر روانی آسیب‌زا باشد.

---

[1] – جماعت گروه متجانس موقتی است که به اقتضای وضع یا حادثه ای، خود به خود به وجود می‌آید و بر اثر کنش های متقابل، دارای رفتاری مشترک می‌شود و به جنب و جوش می‌پردازند (کوئن، ۱۳۷۹، ص. ۳۳۰).

[2] – تیپ شخصیتی به دسته بندی روانشناسی تیپ های مختلف افراد می‌پردازد (Bernstein, 2008).

[3] - در ادبیات «روان شناسی اجتماعی»، این مفهوم اینطور تعریف می‌شود: «ناهماهنگی شناختی» اساساً حالتی از تنش است که از داشتن دو فرایند شناختی (اندیشه‌ها، نگرش‌ها، باورها و عقاید) همزمان که از نظر روانشناختی ناهماهنگ هستند، حاصل می‌شود (کوئن، ۱۳۷۹، ص. ۳۲۹).

گروهی که به کاباره وارد شده بودند، همواره از طرف گروهی که خانه نشینی را به نوازندگی در کاباره ترجیح داده بودند، مورد سرزنش قرار می‌گرفته و تحقیر می‌شدند. این گروه کوچک، نوازندگان کاباره را دارای موفقیت، نه در بخش هنری بلکه در بخش مالی می‌دانستند (نک. زاهدی و میرعلینقی، ۱۳۷۰، ص. ۹۲). در واقع با اینکه جمعیت کسانی که خانه نشین بودند نسبت که دیگر گروه‌ها کم بود ولی هنوز آنها قدرت «نظارت اجتماعی»[۱] خود را حفظ کرده بودند.

این گوشزد شدن «انحراف» جایی برای شکل گیری «توجیه درونی»[۲] و در نتیجه مجالی برای کاهش «ناهماهنگی» نمی‌گذاشت و این آزردگی خاطر، بخشی جدا ناشدنی از زندگی این نوازندگان بود. این آزردگی، تاثیرات خود را در آینده حرفه‌ای و اجتماعی این گروه به اشکال مختلف گذاشت.

۷- خدشه دار شدن نیازهای اساسی

اریک فروم روانشناس آلمانی، هشت نیاز را برای هر انسان بر می‌شمرد که سه مورد آن: «هویت»، «ریشه دار بودن» و «جهت گیری» است (نک. کلاینمن، ۲۰۱۲، ص. ۱۸۱). هنرجویانی که به کاباره رفته اند، چه به صورت درونی (از طرف وجدان خود) و چه بیرونی (از طرف منتقدانشان) در معرض تهدید سه مورد یادشده قرار گرفته و دچار «تنش» و در پی آن «اضطراب» می‌شوند.

۸- اضطراب اخلاقی

آنا فروید، روانشناس و ادامه دهنده مکتب پدرش، زیگموند فروید، اضطراب را شامل سه نوع می‌داند که یکی از انواع آنرا «اضطراب اخلاقی» می‌داند؛ او این اضطراب را اینگونه تعریف می‌کند: «ترس و نگرانی در این باره که اصول و ارزش‌های اخلاقی ما پایمال شود و شرم یا احساس گناه به وجود آید. این نوع اضطراب از ابرمن ناشی می‌شود» (کلاینمن، ۲۰۱۲، ص. ۲۹).

---

[۱] – در ادبیات جامعه شناسی اصطلاح ناهماهنگی شناختی (ناسازگاری شناختی یا تعارض شناختی) برای توصیف ناراحتی ذهنی استفاده می‌شود که ناشی از داشتن دو اعتقاد، ارزش یا نگرش متضاد است (سنایی، ۱۳۹۷).

[۲] – « توجیه درونی» کاهش ناهماهنگی از طریق تغییر دادن چیزی درباره خود (مثل نگرش یا رفتار) می‌باشد (ارونسون، ۱۳۸۶، ص. ۱۹).

۹- شکل گیری تشکلی اجباری

پرویز محمود از اعتصابیون درخواست می‌کند که ارکستر پراکنده شده هنرستان[۱] را دوباره احیا کنند و به صورت خصوصی یک ارکستر سمفونیک را تشکیل بدهند. بعضی از اعتصابیون از این فرمان سرپیچی می‌کنند و محمود که با حزب توده همکاری داشته به کمک آنها و با اعمال خشونتِ چماقدارانِ این حزب، بعضی از موسیقیدانانی که از هنرستان به کاباره‌ها رفته بودند و همینطور بعضی از نوازندگان اروپایی که در کاباره‌ها به نوازندگی می‌پرداختند و حتی نوازندگان قدیمی کافه‌ها را به ارکستر سمفونیک می‌آورد (زاهدی و میرعلینقی، ۱۳۷۰، ص. ۱۰۰).

این تشکیلات از سال ۱۳۲۲ تحت نام ارکستر سمفونیک تهران ادامه فعالیت می‌دهد (آریان پور، ۱۳۹۳: ۷۰) و در سال ۱۳۲۵ به صورت رسمی ثبت می‌شود. (حنانه، ۱۳۹۵)

۱۰-تعارض نقش‌ها

در موقعیت جدید، هنوز هم بعضی از نوازندگان هم در ارکستر سمفونیک نوپای تهران می‌نوازند و هم در کاباره. پس از رسیدن مدیریت هنرستان به دست پرویز محمود در سال ۱۳۲۵، بخشی از همین نوازندگان کاباره‌ای وارد تیم آموزشی مدرسان هنرستان می‌شوند و تاثیرات تناقض‌های اخلاق فردی و حرفه‌ای در کاباره و ارکستر سمفونیک[۲] موجب می‌شود «تعارض نقش»[۳] به صورت جدی‌تری به سراغ این گروه بیاید.

---

[۱] – پرویز محمود در زمان همکاری‌اش با هنرستان وزیری، خود هدایت این ارکستر را بر عهده داشت و همان دانشجویان اعتصابی، زمانی در این ارکستر قطعات علینقی وزیری و روح الله خالقی را می‌نواختند.

[۲]- نباید از نظر دور داشت که تا امروز هم تفکیک کاربرد دو فضای موسیقاییِ «کلاسیک» و «مردم پسند» در جامعه ایران صورت نپذیرفته، چه رسد به دهه بیست شمسی که هر نمودی از «تفنن»، ضدِ ارزش شمرده می‌شده است.

[۳] – وقتی شخصی با دو یا چند نقش متناقض یا متعارض سر و کار دارد دچار تعارض نقش می‌شود (کوئن ۱۳۷۹، ص. ۸۹).

حال دیگر این افراد در لباس معلم و در واقع الگوی هنرجویان جدید باید ظاهر شوند؛ هرچند فضای آکادمیک هنرستان و «اخلاق حرفه ای»[۱]موسیقی کلاسیک، استاد را مجبور به استفاده از «نقاب»[۲]می‌کند ولی تاثیرات زندگی و رشد در یک فضای غیرِ هنری که از سمت جامعه آنروزگار، ضد ارزش تلقی می‌شده، آثاری غیر قابل پوشش دارد که تاثیرات آن در نسل‌های بعدی نیز به چشم می‌خورد.

۱۱-«نقش‌های نمونه» نقاب دار

هنرجویان هنرستان مانند هر گروه جوان و آموزنده، در پی «نقش‌های نمونه»[۳]رشته خود هستند و این الگوها را در میان استادان خود می‌یابند اما این استادان دیگر مانند نسل‌های ابتدایی موسیقی کلاسیک ایران و همینطور استادان هنرستان ملی (که به موازات این هنرستان بوجود آمده و توسط مکتب داران وزیری اداره می‌شود)، هنرمندانی کمال‌گرا و مطابق با اخلاق حرفه‌ای موسیقی کلاسیک در سراسر جهان نیستند؛ آنها هنرمندانی هستند که از دید کمال‌گرایِ فرهنگِ کلاسیک، واجدِ اخلاقِ عالی و به هنجار نیستند و هنجارهای[۴]این فرهنگ را زیر پا گذاشته اند.

۱۲-عوامل موثر در شکل گیری شخصیت

---

[۱] – اخلاق حرفه ای مجموعه ای از کنش ها و واکنشهای اخلاقی پذیرفته شده است که از سوی سازمانها و مجامع حرفه ای مقرر می‌شود تا مطلوب ترین روابط اجتماعی ممکن را برای اعضای خود در اجرای وظایف حرفه ای فراهم آورد ("Code of Professional Conduct". *International Encyclopedia of Information and Library Science*, PP. 59-6).

[۲] – پرسونا یا نقاب به تعبیر کارل یونگ، نماینده پوشش های بسیاری است که فرد در موقعیت های گوناگون و در میان گروه های مختلف آدم ها بر چهره خود می‌گذارد (کلاینمن، ۲۰۱۲، ص. ۱۱۸).

[۳] – کسانی را که ما به عنوان افراد خاص ارزش می‌نهیم و رفتار آنها را سرمشق قرار می‌دهیم، نقش آنها برای ما الگوست. بدین‌سان، وقتی فرد نقش معینی ایفا می‌کند، رفتار خود را با توجه به نقشی که برایش الگوست، بر می‌گزیند (کوئن، ۱۳۷۹، ص. ۸۵).

[۴] – هنجارها، مدل‌های فکری یا خطوط راهنمایی هستند که بوسیلهٔ آن، ما اعمال خود و دیگران را از لحاظ فکری، کنترل و ارزشیابی می‌کنیم (Kuper, 1985, 560).

شخصیت هر فرد، از تاثیر متقابل ۱- عوامل زیستی، ۲- محیطی، اجتماعی ۳- تصورات فردی او شکل می‌گیرد... {که} عواملی مانند، خانواده، مدرسه، گروه همتایان[۱] اقوام و دوستان و اجتماعات دینی و فرهنگی، نقش تعیین کننده‌تری دارند (پارسا، محمد، اصغری، محمدرضا، ۱۳۹۲، ص. ۸۷). همچنین کرت لوین در نظریه «میدانِ خود می‌گوید، رفتار فرد را همه عوامل موقعیت او تعیین می‌کنند و باید «فضای زندگی»[۲]او را مورد توجه قرار داد (کلاینمن، ۲۰۱۲، ص. ۱۱۳).

از همین رو، امروز هم با گذشت بیش از سه نسل از نوازندگان نسل اول ارکستر سمفونیک تهران که بسیاری از آنها در کاباره می‌نواختند، اجرای هنرمندان موسیقی کلاسیک از موسیقی در حوزه موسیقی مردم پسند، در عین حالی که نابهنجار[۳]محسوب می‌شود، عادی شده است.

امروز هم نوازندگان نسل جدید هنرستان نه تنها از خودنمایی در کلیپ‌ها و کنسرت‌های پاپ اجتناب نمی‌کنند بلکه «زبان مطربی»[۴]را هم به عنوان یک زبان هویت بخش به جمع شان، فرا می‌گیرند و آموزش می‌دهند و در کنار آن گاه استعمال دخانیات و حتی مواد مخدر را دیگر جزئی طبیعی از اخلاقِ حرفه‌ایِ موسیقی کلاسیک می‌دانند؛ چراکه با گذشت زمان این رفتارِ متناقض، عادی‌تر شده است.[۵]

---

[۱] - گروه همتا (Peer) افرادی هستند که از لحاظ فکر و فرهنگ یکسان اند. (پارسا، محمد، اصغری، محمدرضا، ۱۳۹۲، ص. ۸۷)

[2] Life Space

[۳] – بسیاری از دانشمندان علوم اجتماعی از به کار بردن این اصطلاح در مواردی که برای جمع یا فردی زیانبار نباشد اجتناب می‌کنند و به جای این اصطلاح از «غیر انطباقی» (maladaptive) استفاده می‌کنند (هیلگارد، ۱۹۸۳، ص. ۱۸۷).

[۴] – یکی از انواع زبان‌های میانجی (francas lingua) و رمزی است که در میان نوازندگان دوره‌گرد و در دوره پهلوی، کافه‌ای ایران مورد استفاده قرار می‌گرفته است. به گفته کورش صفوی، زبان‌شناس: «مطرب‌ها وقتی دیدند که این ها در جامعه پذیرفته نیستند، از این «عدم پذیریش» در بین خودشان به عنوان ارزش استفاده می کردند، یعنی این که طرف بلد بوده مطربی صحبت کند، این یعنی عضویت در آن گروه و چون عضویت طوری دیگری که نداشتند» (صفوی، ۱۳۹۴).

[۵] – هرچند حضور در دو فضای مختلفِ فرهنگیِ موسیقی مردم پسند و کلاسیک، خالی از اشکال است ولی اختلاط اخلاقِ آنها می‌تواند نتایج نامطلوبی داشته باشد چراکه که رویکرد این دو فضای فرهنگی، ارتباط چندانی با دیگری ندارد.

از زمان اختلاط دو هنرستان عالی و ملی در سال‌های پس از انقلاب ۵۷، «اخلاق مطربی»[۱]که از کاباره به ارکستر سمفونیک تهران و بعد به هنرستان عالی موسیقی رسیده بود، همه گیر شد و امروز گسترش زبان و فرهنگ مطربی را در نوازندگان سازهای ایرانی نیز می‌توان مشاهده کرد.

۱۳-غفلت از آموزش ضمنی و تاثیر در نسل‌های جدید

محسن قانع بصیری در مقاله‌ای با عنوان «اخلاق و سیاست» به روند شکل گیری اخلاق[۲]در افراد اشاره می‌کند:

اهل قدرت در قدیم اگر می‌خواستند شخصی مسئول و صاحب اخلاق را پیدا کنند؛ شخصی را که مستعد پذیرش مسئولیتی و قدرتی باشد ابتدا به خانواده و پیشینه تربیتی‌اش نگاه و توجه می‌کردند. به عبارت بهتر آنها علاوه بر تشخیص استعداد فردی کسی که کاندیدای شغلی بود به وضع خانواده اش نیز می‌نگریستند. اینکه تا چه میزان آن مسئولیت در خانواده فرد کاندیدا پیشینه دارد یکی از فاکتورهای مهم انتخاب او برای تصدی شغل و قدرتی بود که باید به وی محول می‌شد. علت اینکه آنها این روند را دنبال می‌کردند توجه به این اصل بود که «عقل را می‌توان در مدرسه آموخت اما اخلاق نیاز به تبار و تبارشناسی دارد»؛ به اصطلاح برای صاحب اخلاق شدن باید در جو و فضای خانواده‌ای زیست که صاحب آن کرامت اخلاقی شده اند (قانع بصیری، ۱۳۸۷).

---

[۱] – در این مقاله به اخلاقی می‌گوییم که از گروه های مطربی قدیمی تهران به کاباره‌ها و بعد با اختلاط با هنرستانی‌هایی که نوازنده کاباره شدند به ارکستر سمفونیک تهران و سپس به هنرستان عالی موسیقی تهران راه یافت.

[۲]- اخلاق (Morality) به گونه های مختلفی تعریف شده که البته تعاریف آن عموماً ضدیتی با یکدیگر ندارند و نیز از نظر مفهومی بی‌ارتباط با یکدیگر نیستند؛ مثلا فرهنگ فرانسه روبر (Le Petit Robert) اخلاق را اینگونه توضیح می‌دهد: «علم خوبی و بدی، اصول رفتار؛ تئوری رفتار انسانی به مثابه تکالیفی برای رسیدن به خوبی». در کنار اخلاق به صورت عام تعریفی مشابه به عنوان «علم اخلاق (Ethics) «وجود دارد که در دایره المعارف بریتانیکا این گونه معرفی شده است: «علم اخلاق یا فلسفه اخلاق رشته ای است که به آنچه از لحاظ اخلاقی خوب یا بد، صحیح یا غلط است می‌پردازد. این واژه همچنین به هر نوع سیستم یا نظریه ارزش‌ها یا اصول اخلاقی نیز اطلاق می‌گردد.»؛ محسن قانع‌بصیری اخلاق را وابسته به مبحث «هستی شناسی» (Ontology) می‌داند و به همین دلیل به جای «درستی و نادرستی» از «زشتی و زیبایی» یاد می‌کند (قانع بصیری، ۱۳۸۵).

در نوشته فوق، قانع بصیری به تفاوت دروس رسمی و آموزش‌هایی اشاره می‌کند که در فضای زندگی آموخته می‌شود. در نوشته دیگری فاطمه وجدانی به آموزش‌های غیر مستقیم یا ضمنی اشاره می‌کند:

به نظر می‌رسد آموزش مستقیم و کلامی ارزش‌ها، تنها منبع یادگیری اخلاقی انسان نیست؛ بلکه بخش وسیعی از یادگیری‌های انسان به صورت ضمنی و در قالب تجارب واقعی او صورت می‌پذیرد. برای بررسی این فرضیه، دیدگاه‌های جدید در مورد یادگیری‌های ضمنی، عملی و ادراکات شهودی بررسی و اثبات شده است که یادگیری اخلاقی انسان از دو طریق مستقیم و ضمنی صورت می‌گیرد و البته با وجود همکاری و تعامل این دو شیوه، اغلب داوری‌ها و اعمال اخلاقیِ ما به صورت شهودی انجام می‌گیرد. این داوری‌ها ریشه در تجارب اولیه زندگی و تعاملات غیرکلامی فرد محیط دارد که از یادگیری‌های ضمنی ناشی شده اند (وجدانی، ۱۳۹۳).

در گفته‌ای مشابه نارز نیز می‌گوید:

انسان از دو طریق یاد می‌گیرد: مستقیم و استدلالی یا غیر مستقیم و از طریق آنچه مشاهده یا تجربه می‌کند؛ البته بیشترین یادگیری‌ها به صورت غیر مستقیم و ضمنی صورت می‌گیرد؛ یعنی ما بیشتر از طریق تجربیات عملی و واقعی خود یاد می‌گیریم؛ نه آنچه صرفا برای ما توضیح داده شده است. مغز نیز از دو مسیر اطلاعات را جمع آوری و پردازش می‌کند و در این میان، عمده ادراک و یادگیری انسان مربوط به مسیر پردازش ضمنی اطلاعات است» (Naraez, 2008).

چنان که رفت، بسیاری از اندیشمندان حوزه اخلاق، اعتقاد زیادی به آموزش «شهودی» (مشاهده) امور اخلاقی دارند و در نتیجه رعایت یا عدم رعایت مسائل اخلاقی را منوط به نوعی آموزشِ «شهودی» و خارج از آموزه‌های «مستقیم» و مدرسی است؛ در واقع نه تنها در محیط کار به طور کلی مقوله «اخلاق» و به طور خاص «اخلاق حرفه ای» مورد تحول قرار می‌گیرد بلکه پیشتر از ورود به محیط کار، اخلاق از دوران طفولیت در حال شکل گیری است؛ لذا برای بررسی این حیطه از یادگیری لازم است نگاهی به محیط‌های زیستی و ارتباطی همچون خانواده و نهادهای آموزشی در دوران طفولیت و نوجوانی بی‌اندازیم؛ هر چند این نوع نگاه سابقه چندان زیادی در بررسی مسائل اخلاقی ندارد:

رویکرد شهودگرا به آموزش ارزش‌ها دیدگاهی جدید است که غلبه افراطی عقل‌گرایی در این حیطه را به چالش می‌کشد. طبق این دیدگاه، انسان برای قضاوت اخلاقی «عمدتاً» از یادگیری غیر مستقیم و ضمنی – که در

اینجا آن را «یادگیری شهودی» می‌نامیم – استفاده می‌کند؛ هرچند استدلال‌های آگاهانه نیز به میزان کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرند (وجدانی، ۱۳۹۳).

با این توصیف مقوله اخلاق تحت تاثیر عواملی پیدا و پنهان در یک بستر فرهنگی آموخته می‌شود و حفظ فضیلت‌های آن، تنها از افرادی بر می‌آید که متاثر از این آموزش‌ها باشند، از این روست که ارسطو می گوید: «فضیلت نفسانی یا اخلاقی باید کسب شود و به درجه عادت برسد، و عمل به آن شاق و دشوار نباشد، بلکه از روی رغبت و لذت و علم و اختیار واقع شود. و هر گاه این شرایط فراهم آید فضیلت ممدوح خواهد بود» (فروغی،۵۲، ص. ۱۳۱۰).

با این تفسیر مسئله‌ای که باعث دشواریِ تحلیل در آموزه‌های اخلاقی می‌شود، نوع آموزش ضمنی است، یعنی آموزشی که در سیلابس (syllabus) درسی رسمی جای ندارد ولی تاثیری پُررنگی در امور تربیتی دارد. آلبرت بندورا، روانشناس کانادایی نیز در نظریه یادگیری اجتماعی اش اعلام می‌کند: «فرد می‌تواند رفتار را از راه مشاهده بیاموزد» (کلاینمن، ۲۰۱۲). دانش ضمنی (در برابر دانش رسمی یا آشکار) به نوعی از دانش اشاره می‌کند که انتقال آن به دیگری از طریق نوشتاری یا بیان شفاهی مشکل است (وجدانی، ۱۳۹۳).

به همین دلیل فضای آموزش مدرسی و شهودی لازم است در کنار هم به همسویی برسند:

بخش عظیمی از یادگیری‌های ما در زمینه اخلاق از نوع یادگیری ضمنی و دانش ضمنی است و تاثیر این نوع دانش در عملکرد اخلاقی انسان حتی بیشتر از دانش‌ها و یادگیری‌های آشکار اوست؛ زیرا از دوران کودکی و قبل از اینکه قدرت استدلال و حتی بیان در ما شروع به رشد کند، یادگیری‌های عملی ما آغاز می‌شودند و کم‌کم در وجودمان رسوخ می‌کند و شخصیت ما را شکل می‌دهد. به عبارت دیگر، اگر عمل مربی با صحبت‌های او هماهنگ نباشد، آموزش مستقیم و صریح نمی تواند مفید واقع شود. در واقع کودک آنچه را از عمل مربی فراگرفته است، بیشتر باور نموده، بر همان اساس عمل می‌کند. این بحث نشان داد که آموزش تلفیقی اخلاق، نیاز به فضای اخلاقی دارد؛ فضایی که ارزش‌های اخلاقی در تمام تعاملات و روابط انسانی جریان داشته باشد و مربیان نه تنها در مورد اخلاقیات آموزش‌های صریح و مستقیم دارند، که خود در درجه اول، عامل به اخلاق و الگوی اخلاق هستند (همان).

با نگاهی به نمودهایِ ظاهریِ اخلاقِ حرفه‌ای نسل جوان نوازندگان ارکستر سمفونیک تهران و فارغ‌التحصیلان هنرستانِ موسیقی پسران و دختران تهران، به سادگی می‌توان به عدم انسجام فرهنگیِ مدرسین موسیقی هنرستان‌ها که نقش الگو در دوران کودکی نسل جوان نوازنده امروزی را داشته اند پی‌برد.

نتیجه گیری

با ورود اعتراضات هنرجویان هنرستان موسیقی تهران به فازی ساختارشکنانه، گروهی از آنها به سوی کاباره‌ها رفتند؛ حضور دراز مدت این هنرجویان در کاباره‌ها باعث شد موضوع اصلی اعتراض به فراموشی سپرده شود و کم‌کم فرهنگ کاباره‌ای و موسیقی مردم پسند با این هنرجویان جوان پیوند پیدا کند. پس از ورود خشونت بار نوازندگانِ اعتصابی به همراه نوازندگان غربی و مطربان قدیمی کاباره‌ها و کافه‌ها به ارکستر سمفونیک، این فرهنگ بیگانه وارد ارکستر سمفونیک شد و با شکست گروهِ اعتصابیون و تسخیر هنرستان، این فرهنگ به سیستم آموزشی راه پیدا می‌کند و تاحدی که این گرایش‌ها تا امروز هم پدیدار اند.

عدم تفکیک دو فضای فرهنگی «کلاسیک» و «مردم‌پسند» و مخصوصاً ضدارزش تلقی شدنِ «موسیقیِ مردم‌پسند»، باعث آسیب‌های روانی به موسیقیدانانی شد که از طریق حضور در کاباره‌ها و کافه‌ها، امرار معاش می‌کردند و ورود این اشخاصِ آسیب دیده در بدنه موسیقی کلاسیک ایران، باعث بوجود آمدن نسلی سردرگم در موسیقی کلاسیک ایران شد.

هرچند امروزه مانند گذشته، پرداختن به «موسیقیِ مردم‌پسند» ضد ارزش تلقی نمی‌شود و از این‌رو حضور در چنین فضایی، در قیاس با نسل گذشته، موجب آسیب‌های روانی نمی‌شود ولی همچنان بخش بزرگی از نسل امروز که بعضاً شاگردان این استادان بوده‌اند، از اختلاط این دو فضای متناقضِ فرهنگی باکی ندارند و گویی این درهم‌آمیزی عادی شده است.

محدودیت‌های مطالعه

به احتمال قوی، به دلیل اجتناب هنرمندان موسیقی از ذکر نام هنرمندانی که در کاباره به نوازندگی مشغول بوده‌اند یا نسلی از موسیقی کلاسیک که با حضور در موسیقی مردم‌پسند، گذران زندگی می‌کردند، به جز در دو

نوشته که به طور مفصل به این موضوع پرداخته شده[1]مدرک دیگری در دست نبود و تنها در مقالات مختلف به صورت کلی به اعتصاب هنرجویان و به ندرت به حضور آنها در کافه‌ها و کاباره‌ها اشاره شده است؛ در تماس با شاهدان آن وقایع نیز به جز انکار یا عدم همکاری، مطلبی نیافتیم.

منابع:

آریان پور، امیر اشرف. (۱۳۹۳). *موسیقی ایران / از انقلاب مشروطیت تا انقلاب جمهوری اسلامی ایران*. تهران: فرهنگستان هنر.

پارسا، محمد و محمدرضا اصغری. (۱۳۸۹). *روان شناسی عمومی*. تهران: وزارت آموزش و پرورش.

سنایی، کامران. (۱۳۹۷). لئون فستینگر. وب سایت تخصصی روانشناسی دکتر کامران سنایی. قابل دسترسی در آدرس:

dr-sanaie.com/%D9%84%D8%A6%D9%88%D9%86-%D9%81%D8%B3%D8%AA%DB%8C%D9%86%DA%AF%D8%B1

حنانه، امیرعلی. (۱۳۹۵). سرگذشت ارکستر سمفونیک تهران. ژورنال گفتگوی‌هارمونیک. قابل دسترسی در آدرس:

harmonytalk.com/id/18136

زاهدی، تورج، و سید علیرضا میرعلینقی. (۱۳۷۰). *به رهبری مرتضی حنانه*. تهران: فیلم.

صفوی، کورش. (۱۳۹۴). هم‌دندانی، با مدیوم زبان؛ زبان مخفی و زبان های صنفی در گفت وگو با دکتر کورش صفوی زبانشناس، ندا عابد. انسان شناسی و فرهنگ. قابل دسترسی در آدرس:

[1] - «به رهبری حنانه...» (زاهدی و میرعلی‌نقی، ۱۳۷۰) و مقاله «سرگذشت ارکستر سمفونیک تهران» (حنانه ۱۳۹۵)

anthropologyandculture.com/%d9%87%d9%85%e2%80%8c%d8%af%d9%86%d8%af%d8%a7%d9%86%db%8c%d8%8c-%d8%a8%d8%a7-%d9%85%d8%af%db%8c%d9%88%d9%85-%d8%b2%d8%a8%d8%a7%d9%86%d8%9b-%d8%b2%d8%a8%d8%a7%d9%86-%d9%85%d8%ae%d9%81%db%8c-%d9%88

فروغی، محمدعلی. (۱۳۱۰). *سیر حکمت در اروپا*. تهران: هرمس.

فستینگر، ل. و ارونسون، ا. (۱۳۷۷). پیدایش و کاهش ناهماهنگی در بافت‌های اجتماعی. ترجمه پرویز سرندی، تبریز: دانشگاه تبریز.

قانع بصیری، محسن. (۱۳۸۷). اخلاق و سیاست. اعتماد، ۸ بهمن.

قانع بصیری، محسن. (۱۳۸۵). از نقد علمی تا نقد هنری. ژورنال گفتگوی‌هارمونیک. قابل دسترسی در آدرس:

harmonytalk.com/id/۱۱۵۱

قراملکی، فرامرز و احد فرامرز. (۱۳۸۲). *اخلاق حرفه ای*. تهران: مجنون.

کلاینمن، پل. (۲۰۱۲). *کلید روانشناسی مدرن / در قلمرو روان شناسی* (نام‌ها و نظریه‌ها). ترجمه محمد اسماعیل فلزی. تهران: مازیار

کوئن، بروس. (۱۹۳۸). *مبانی جامعه شناسی*. ترجمه غلامعباس توسلی و رضا فاضل. تهران: سمت.

معتمدنژاد، کاظم. (۱۳۷۱). *وسایل ارتباط جمعی*. تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.

هیلگارد، ارنست ر. و ریچارد س. اتکینسون و ریتا ل. اتکینسون. (۱۹۸۳). *زمینه روانشناسی جلد دوم*. ترجمه کیانوش‌هاشمیان و یوسف کریمی. تهران: رشد.

وجدانی، فاطمه. (۱۳۹۳). جایگاه یادگیری ضمنی و غیرمستقیم در آموزش اخلاق. *پژوهشنامه اخلاق*. *۷*. ۵۸-۴۷

Bernstein, Penner, Clarke-Stewart, & Roy. (2008). Psychology, 8th edition. Boston, MA: Houghton Mifflin Company.

Kuper, Adam and Jessica. (1985). the Social Science Encyclopedia, London: Routledge.

Narvaez, D. (2008). Human Flourishing and Moral Development Cognitive and Neorobiological Perspectives off Virtue Development Neorobiological Perspectives off Virtue Development, In: L. P. Nucci & D. Narvaez (Eds), Handbook of Moral and Character Education, (pp 310 - 327), New york: Routledge.

موسیقی الکترونیک در ایران: بررسی روند بومی‌شدن یک گونه موسیقایی وارداتی در داخل کشور

پیام پیلوار
دانشجوی دکتری، رشته‌ی پژوهش بینارشته‌ای در موسیقی، دانشگاه اتاوا، کانادا

payam.pilvar@uottawa.ca

موسیقی الکترونیک در ایران: بررسی روند بومی‌شدن یک گونه موسیقایی وارداتی در داخل کشور

چکیده

در طول یک دهه‌ی گذشته، شاهد گرایش تعداد زیادی از هنرمندان و مخاطبان ایرانی به موسیقی الکترونیک بوده‌ایم. با وجود اینکه استفاده از امکانات موسیقی الکترونیک از دهه‌ی ۱۳۵۰ توسط تعدادی از هنرمندان نوگرای ایرانی مورد توجه قرار گرفته بود، اما هیچ‌گونه جریان هنری قابل‌توجهی با محوریت این موسیقی در درون کشور شکل نگرفته بود. با این حال، از ابتدای دهه‌ی ۱۳۹۰، بازتر شدن فضای فرهنگی کشور و ایجاد امکان برپایی آزادانه‌تر کنسرت‌های موسیقی مردم‌پسند، جریان گسترده و فعالی از آهنگسازانی که غالبا به‌صورت خودآموز به خلق موسیقی الکترونیکِ بی‌کلام پرداخته بودند شکل گرفت. موسیقی این آهنگسازان، به دلیل نداشتن کلام، خیلی سریع‌تر از دیگر گونه‌های موسیقی مردم‌پسند، مجوز اجرای صحنه‌ای را دریافت کرد و در ارتباط مستقیم با مخاطبان قرارگرفت. این تحقیق که به صورت کیفی و با تکیه بر کار میدانی در قالب اتواتنوگرافی و مشاهده‌ی مشارکتی در مهم‌ترین رویدادهای هنری مربوط به این موسیقی انجام شده است، سعی دارد نشان‌دهد که چگونه شرایط فرهنگی و هنری کشور ایران، نوع خاصی از نگاه زیبایی‌شناسانه را در آهنگسازان این موسیقی به‌وجود آورده‌است که نسبت به نمونه‌های مشابه در کشورهای دیگر، علی‌الخصوص کشورهای اروپایی و آمریکایی‌ای که جزو خالقان این گونه‌ی موسیقایی هستند، موردی خاص و استثنائی به شمار می‌آید.

کلمات کلیدی: موسیقی الکترونیک، اجرای زنده، موسیقی مردم‌پسند، موسیقی معاصر، تکنولوژی موسیقی

۱- مقدمه

در کمتر از یک دهه‌ی گذشته در تهران شاهد گسترش چشم‌گیر اجراهای صحنه‌ای موسیقی الکترونیک در سبک‌های مختلف، ازجمله موسیقی‌های بی‌کلامی که برای همراهی با رقص ساخته می‌شوند، بوده‌ایم. این نوع موسیقی که زادگاهش کلاب‌های شبانه و دیسکوهای کشورهای اروپایی و آمریکایی است، امروزه در کشور ما ماهیت و قالب گذشته‌ی خود را از دست داده و به شکل کنسرت‌های کوچک و بزرگ و گونه‌ای جدی‌تر از جریانِ اصلی موسیقی مردم‌پسندِ داخل کشور عرضه می‌گردد.

در سیاست فرهنگیِ پس از پیروزی انقلاب اسلامی، موسیقی الکترونیکِ بی‌کلام، به دلیل نداشتنِ شعر و آواز، روند کم‌دردسرتری را برای دریافت مجوز از سوی نهادهای نظارتی طی کرده و تا مدت‌ها، در کنار سرودهای انقلابی، موسیقی ردیف دستگاهی، برخی سبک‌های پاپ و موسیقی‌های مردمی، جزو معدود موسیقی‌های دارای مجوزِ پخش از رسانه‌های رسمی بوده است. با این حال، به دلیل عدم آشنایی کافیِ آهنگ‌سازان ایرانی با این موسیقی و دردسترس‌نبودن تجهیزات مدرن و منابع آموزشی معتبر، تا پیش از یک دهه‌ی گذشته، هیچ گونه جریان هنری قابلِ توجهی پیرامون این موسیقی در کشور شکل نگرفته بود. چندین عامل مختلف از اواسط دهه‌ی ۱۳۸۰ به بعد زمینه‌ساز گرایش تعداد زیادی از آهنگ‌سازان جوان به این موسیقی شد که این عوامل عبارتند از: ۱) پیشرفت نرم‌افزارهای آهنگ‌سازی[1] و تکنولوژی‌های تولید سازهای مجازی[2] ۲) تولید میدی‌کنترلرهای کوچک و ارزان‌قیمت برای استفاده در استودیوهای خانگی، ۳) افزایش راه‌های انتشار موسیقی به صورت آنلاین، ۴) همه‌گیرشدن استفاده از کامپیوترهای شخصی و آشنایی هنرمندان ایرانی با نرم‌افزارهای آهنگ‌سازی، ۵) گسترش استفاده از اینترنت پرسرعت در داخل کشور و استفاده از منابع آموزشیِ اینترنتی و ۶) تغییر سیاست‌های فرهنگی کشور از اواخر دهه‌ی ۱۳۸۰ و پررنگ شدن نقش موسیقی مردم‌پسند. مورد آخر، در طول یک دهه‌ی گذشته، منجر به افزایش قابل توجه تعداد اجراهای زنده در ژانرهای مختلف موسیقی مردم‌پسند شده است (آزاده‌فر،۱۳۹۰ و ۱۳۹۳) که به این ترتیب، جریان نوپای موسیقی الکترونیکِ ایران، خیلی سریع، در ارتباط مستقیم با مخاطبین خود قرار داده است. در چنین فضایی، چندین جشنواره‌ی کوچک و بزرگ با هدفِ معرفی و ترویج این جریان هنری در کشور شروع به شکل‌گیری کرده‌اند. موسیقیِ بدیع و کم‌ترشنیده‌شده‌ی این اجراها در کنار کیفیت بالای برگزاری آن‌ها، تعداد زیادی مخاطب را به این جشنواره‌ها کشانده و زمینه‌ساز آشناشدن بسیاری از جوانان ایرانی با این موسیقی و محکم‌شدن پایگاه مردمی این جشنواره‌ها و هنرمندانشان شده است.

تداوم اجراهای موسیقی الکترونیک و به‌تبع آن افزایش تعداد هنرمندان و مخاطبان ایرانیِ این موسیقی، منجر به شکل‌گیری یک خط فکری و سلیقه‌ی خاص هنری در بین هنرمندان و مخاطبان آن گردیده است. آنچه با

1. Digital Audio Workstation (DAW)
2. Virtual Studio Technology (VST)

نگاهی تحلیلی نسبت به اجراهای مهم‌ترین و پرمخاطب‌ترین جشنواره‌های موسیقی الکترونیکِ بی‌کلام در داخل کشور قابل مشاهده است، گرایش آهنگ‌سازان و مخاطبان ایرانی به ژانرهای تجربی، آوانگارد و نسبتاً پیچیده‌ی این موسیقی است که در مقایسه با کشورها و فرهنگ‌های موسیقایی دیگر قابل تأمل بوده و زمینه‌ساز توجه بسیاری از هنرمندان، جشنواره‌ها، مجلات هنری و رسانه‌های بین‌المللی به جریان موسیقی الکترونیکِ داخل ایران شده است (فابِر،۲۰۱۸؛ شاتِل‌وُرث،۲۰۱۹؛ مَلِک،۲۰۲۰). بنابراین، ضروری است که این موسیقی که به وضوح مسیری متفاوت از سایر ژانرهای موسیقی مردم‌پسند در داخل کشور طی کرده و با وجود عمر نسبتاً کوتاه، دستاوردهای فراوانی را برای هنرمندان خود در سطح بین‌المللی به همراه آورده را مورد بررسی و تحلیل قرار داده و زمینه‌ساز آشنایی بیشتر جامعه‌ی آکادمیک و موسیقی‌دانان نسل‌های کنونی و آینده با این هنر پیش‌رو و تأثیرگذار شویم. در همین راستا این پژوهش در تلاش است تا به این سوالات پاسخ دهد: موسیقی الکترونیک از چه زمان وارد ایران شد و چگونه در فرهنگ موسیقایی ایران توسعه یافت؟ چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی بین این موسیقی و ژانرهای دیگر موسیقی مردم‌پسند وجود دارد؟ شرایط برگزاری اجراهای این موسیقی در ایران چه تفاوت‌هایی با سایر کشورهای دنیا داشته و این تفاوت‌ها چه آثاری را با خود به همراه داشته‌اند؟

۲- پیشینه‌ی پژوهش

مسئله‌ی مورد بررسی در این پژوهش با توجه به شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگیِ امروزه‌ی ایران ضرورت داشته و مورد مشابهی در پژوهش‌های علمیِ پیشین، چه در داخل و چه خارج از ایران، یافت نشده است. با این حال، پژوهش‌های انجام شده در زمینه‌ی پیدایش و شکل‌گیری موسیقی مردم‌پسند در ایران (فاطمی،۱۳۸۲ و ۱۳۹۲؛ نِتِل،۱۹۷۲) و سایر کشورهای منطقه (بِیلی،۱۹۸۱) و چالش‌هایی که هنرمندان ژانرهای مختلف این موسیقی در ایران با آن مواجه بوده‌اند (نوشین،۲۰۰۵؛ کوثری،۱۳۸۸) و همچنین نحوه‌ی اثرگذاری سیاست‌های فرهنگی داخل کشور بر تغییر ذائقه و گرایشات هنری هنرمندان و مخاطبینِ ایرانی (آزاده‌فر،۱۳۹۰ و ۱۳۹۳؛ صمیم و قاسمی،۱۳۸۸؛ صمیم و فاطمی،۱۳۸۶) می‌توانند راه‌گشای شناخت جایگاه سوژه‌ی مورد بررسی در این پژوهش در حیات موسیقایی داخل کشور باشد. در خارج از ایران اما پژوهش‌های زیادی از حیث نزدیکی به موضوع پژوهشِ پیشِ رو انجام شده‌است که به مسائل مختلفی از جمله تاریخچه‌ی این موسیقی (سِیبِر،۲۰۰۷؛ دان،۱۹۹۲؛ آیمِرت،۱۹۷۱)، مسائل هستی‌شناختی و زیبایی‌شناسانه‌ی آن (نایل،۲۰۰۲؛ اِل،۱۹۸۶؛ کَسکان،۲۰۰۰) و یا تأثیرات اجتماعی و فرهنگی خرده‌فرهنگ‌ها و جریان‌های هنری‌ای که پیرامون این موسیقی شکل گرفته‌اند (آستِرتَگ،۲۰۰۲؛ فِرِیرا،۲۰۰۸؛ اندِرسِن،۲۰۰۹) پرداخته‌اند.

۳- توسعه‌ی فرضیه‌ها و الگوی مفهومی

نخستین برخورد و آشنایی آهنگ‌سازان و مخاطبان ایرانی با موسیقی الکترونیک به اوایل دهه‌ی ۱۳۵۰ شمسی و به واسطه‌ی جشن‌های هنر شیراز برمی‌گردد. از جمله‌ی هنرمندانی که به این جشن‌ها دعوت شدند می‌توان

از آهنگ‌سازان نوآوری مثل آنیس زِناکیس[1] کارلهاینتس اشتوکهاوزِن[2]و جان کِیج[3]نام برد که به اجرای آثار الکترونیک خود پرداختند و زمینه‌ساز آشنایی ایرانیان با این هنر پیش‌رو شدند. این اجراها آنچنان مورد توجه مسئولان برگزاری جشن هنر شیراز قرار گرفت که بودجه‌ای از طرف دولتِ وقت به تلویزیون ملی ایران اهدا گردید تا یک مرکز بزرگ برای موسیقی الکترونیک تأسیس کند. به همین منظور در سال ۱۳۵۳ از آهنگ‌ساز مطرح یونانی–فرانسوی آنیس زِناکیس دعوت شد تا برنامه‌هایی برای تأسیس این مرکز به تلویزیون ملی ایران ارائه دهد. همچنین تعدادی از آهنگ‌سازان بااستعداد ایرانی با بورسیه‌ی دولتی به مراکز آموزشی و استودیوهای مختلفی در اروپا و آمریکا فرستاده شدند تا اصول آهنگ‌سازی الکترونیک را فرابگیرند.

در کنار تأثیرات جشن هنر شیراز، رویکردهای نوین آهنگ‌سازی به واسطه‌ی اساتیدی همچون فوزیه مجد و علیرضا مشایخی در فضای آموزشی موسیقی کشور وارد و زمینه‌ساز علاقه‌مندی بسیاری از آهنگ‌سازان جوان به تجربه‌گرایی در موسیقی و عبور از محدودیت‌های نظام‌های موسیقایی گذشته شده بود. فوزیه مجد که بعد از تحصیل آهنگ‌سازی و اتنوموزیکولوژی در دانشگاه سوربُن پاریس در سال ۱۳۵۰ به ایران بازگشته بود، با همکاری مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی ایران به پژوهش و گردآوری موسیقی مردمیِ اقوام مختلف ایران پرداخت. مجد در طول سفرهایش به گوشه و کنار ایران، مجموعه‌ای از ساز و آوازهایی که تا آن زمان کمتر کسی در شهرهای بزرگی مثل تهران از وجود آن‌ها خبر داشت، بر روی نوار کاست ضبط کرد و بعداً همین ضبط‌ها تبدیل به مواد اولیه‌ی قطعاتی شد که به سبک موسیقی کانکریت[4]آهنگ‌سازی کرد (جلالی،۱۳۹۵). در همان زمان، آهنگ‌سازان دیگری همچون علیرضا مشایخی و داریوش دولتشاهی که هر دو سابقه‌ی فراگیری اصول موسیقی الکترونیک زیر نظر گاتفرید میشائیل کوئِنیگ[5]در مؤسسه‌ی صوت‌شناسیِ دانشگاه اوترِخت هلند را داشتند، به صورت خیلی جدی‌تر به استفاده از امکانات و ابزارهای الکترونیکی در ساخت آثارشان روی آوردند و بخش دیگری از بار نوگرایی در موسیقی ایران را به دوش کشیدند. با این حال به دلیل در دسترس نبودن تکنولوژی‌های الکترونیکیِ مدرن در داخل کشور، هر دوی این هنرمندان مجبور به سفر به کشور آمریکا به منظور تکمیل دانش خود در زمینه‌ی موسیقی معاصر و پیاده‌سازی ایده‌های هنریشان شدند.

با نزدیک شدن به سال‌های میانی دهه‌ی ۱۳۵۰ و به وجود آمدن فضای متشنج سیاسی پیش از انقلاب اسلامی، فعالیت‌های هنرمندان با محدودیت مواجه شد. بیشتر آثار موسیقی که در این دوران ساخته شدند، رنگ و بویی سیاسی داشتند و کم‌تر خبری از تجربه‌گرایی و نوآوری در آن‌ها دیده می‌شد. همچنین، برنامه‌های مربوط به تشکیل مرکز موسیقی الکترونیک برای تلویزیون ملی ایران نیز پیش از به ثمر رسیدن، متوقف شد. پیروزی انقلاب اسلامی و، به دنبال آن، سیاست‌های انقلاب فرهنگی که بعد از تعطیلی چندساله‌ی مراکز آموزش عالی

[1]. Iannis Xenakis
[2]. Karlheinz Stockhausen
[3]. John Cage
[4]. Musique Concrète
[5]. Gottfried Michael Koenig

صورت پذیرفت، چهره‌ی محیط دانشگاهی ایران را دست‌خوش تغییرات فراوانی کرد و در این میان، رشته‌های هنری و علوم انسانی با بیش‌ترین میزان محدودیت‌ها و جهت‌دهی‌های سیاسی همراه شدند. در این زمان، تنها موسیقی کلاسیک و مردمی ایرانی مورد تأیید دستگاه‌های حکومتی قرار گرفت و اجازه‌ی انتشار آلبوم یا پخش از رادیو و تلویزیون را داشت. این امر موجب توقف و، در مواردی، سرکوبِ اندیشه‌های نوآور و تجربه‌گرا در بین موسیقی‌دانان ایرانی شد و تا دهه‌ها بعد هم ادامه داشت.

در طول دهه‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰، هنرمندانی همچون علیرضا مشایخی، احمد پژمان و داریوش دولتشاهی که پیش از انقلاب به آمریکا سفر کرده بودند، بیش از پیش با موسیقی الکترونیکِ روز دنیا آشنا شدند و آثار ارزشمندی با تلفیق موسیقی ایرانی و موسیقی الکترونیک تولید کردند. علیرضا مشایخی در طول این سال‌ها ۲۷ قطعه‌ی مختلف با ترکیب موسیقی الکترونیک و ارکستر سازهای غربی آهنگ‌سازی کرد که در تمام این آثار می‌توان روح موسیقی ایرانی و استفاده از موتیف‌ها و مدهای موجود در موسیقی دستگاهی را مشاهده کرد. احمد پژمان و داریوش دولتشاهی هم که پس از مهاجرت از ایران، مشغول به تحصیلِ موسیقی الکترونیک شده بودند، فرصت حضور و تجربه‌اندوزی در مرکز موسیقی الکترونیک دانشگاه کلمبیا و پرینستون را داشتند و از محضر اساتید بزرگی همچون ولادیمیر اوساچفسکی[1] بهره بردند. دولتشاهی که نوازنده‌ی تار زبردستی بود، در سال ۱۳۶۴ آلبومی تحت عنوان «موسیقی الکترونیک، تار و سه‌تار» منتشر کرد که نخستین آلبومی بود که بر مبنای بداهه‌نوازیِ یک ساز ایرانی در فضای ردیف دستگاهی و دستکاری صدای آن با امکانات موسیقی الکترونیک تهیه شد. چیزی که در آثار مشایخی و دولتشاهی در این دوران قابل تأمل است، تلاش هر دوی این آهنگ‌سازان در به‌کاربردن ابزار الکترونیکی برای تولید موسیقی چندصدایی ایرانی است. مسئله‌ی چندصدایی در موسیقی ایرانی از دهه‌ی ۱۳۴۰ تبدیل به دغدغه‌ی ذهنی اصلی اکثر آهنگ‌سازان نوآور ایران شده بود و این مسئله سرانجام در سال‌های ابتدایی دهه‌ی ۱۳۶۰ به واسطه‌ی آثاری همچون نی‌نوای حسین علیزاده به بلوغ فکری و تجربی رسیده بود. همان طور که گفته شد، همزمان با پیشرفت‌های نظام چندصدایی برای موسیقی سازی در داخل ایران، مشایخی و دولتشاهی در خارج از ایران در حال تولید آثار چندصدایی ایرانی به کمک امکانات موسیقی الکترونیک بودند. هرچند نبودن وسایل ارتباط جمعی به شکل امروزی و محدودیت‌هایی که برای انتشار آلبوم‌های موسیقی در طول دهه‌ی ۱۳۶۰ به واسطه‌ی سیاست‌های دولتی به وجود آمده بود، مانع از آشنایی مخاطبان و موسقی‌دانان داخل ایران با موسیقی مدرنِ اشخاصی همچون دولتشاهی و مشایخی شد.

با پایان جنگ تحمیلی در سال ۱۳۶۸ و بازتر شدن فضای سیاسی و فرهنگی در داخل کشور، کم‌کم پای امکانات و تفکرات جدید آهنگ‌سازی به داخل کشور باز شد و به تدریج بر نحوه‌ی تنظیم، سازبندی و ساختار موسیقی رایج در ایران اثر گذاشت. آلبوم «باران عشق» اثر ناصر چشم‌آذر نخستین تجربه‌ی یک آهنگ‌ساز مقیم ایران در زمینه‌ی موسیقی الکترونیکِ بی‌کلام بود که در سال ۱۳۷۳ توسط شرکت فرهنگی و هنری طنین صوت

[1]. Vladimir Ussachevsky

منتشر شد و مجوز پخش در رادیو و تلویزیون را نیز دریافت کرد. این آلبوم خاطره‌انگیز، تأثیرات عمیقی بر ذهن و گوش مخاطبان ایرانی گذاشت و مورد استقبال فراوانی قرار گرفت. احمد پژمان هم در سال ۱۳۷۵ آلبومی با عنوان «همه شهر ایران» توسط کانون فرهنگی هنری نی‌داوود منتشر کرد که شامل قطعاتی بر مبنای بازسازی ملودی‌هایی از موسیقی اقوام ایران به کمک سینتیسایزرها[1] و ابزارهای مختلف موسیقی الکترونیک بود. سه سال بعد، در زمان برگزاری جام‌جهانی فوتبال در فرانسه، موسیقی رسمی این رقابت‌ها که توسط ریکی مارتین[2] خواننده‌ی اهل پورتوریکو، اجرا شده بود، از رادیو و تلویزیون ایران پخش شد و گوش مخاطبان ایرانی که برای سالیان سال با موسیقی مردم‌پسند غربی بیگانه شده بود را با حال و هوای پُرشورِ موسیقی الکترونیکِ آن سال‌ها آشنا کرد. با نزدیک شدن به سال‌های انتهایی دهه‌ی ۱۳۷۰، پخش موسیقی‌های بی‌کلامِ الکترونیکی (که همین مسئله‌ی بی‌کلام بودن، حساسیت‌های موجود روی اشعار موسیقی‌های غربی را درباره‌ی آن‌ها بی‌اثر می‌کرد) از آهنگ‌سازان مطرح غربی همچون ژان–میشِل ژار،[3] وَنجِلیس[4] و رابرت مایلز[5] در رادیو و تلویزیون ایران افزایش یافت و حتی آلبوم‌های این آهنگ‌سازان، به صورت محدود، با مجوز وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به فروش رسید.

با ورود به دهه‌ی ۱۳۸۰، تماشای شبکه‌های ماهواره‌ای و استفاده از کامپیوترهای شخصی در بین ایرانیان روز به روز افزایش یافت و به تبع آن، آشنایی مخاطبان ایرانی با موسیقی‌های مردم‌پسند غربی –که موسیقی الکترونیک هم بخش قابل توجهی از آن را شامل می‌شد– بیش‌تر شد. در سال‌های ابتدایی این دهه، تعدادی از آهنگ‌سازان ایرانیِ موسیقی پاپ ساکن لس‌آنجلس، قطعاتی به سبک موسیقی رقصِ الکترونیکی تولید کردند که به کمک شبکه‌های ماهواره‌ای و انتشار لوح‌های فشرده‌ی بدون مجوز، به گوش بسیاری از ایرانیان داخل کشور رسید. از جمله‌ی این قطعات می‌توان به آهنگ «میلاد» اثر سیاوش قمیشی (۱۳۸۱) و «ژینا» اثر شادمهر عقیلی (۱۳۸۱) اشاره کرد که اولین آهنگ‌های الکترونیکی با آواز فارسی محسوب می‌شوند. همزمان در اروپا و آمریکا، گروه‌ها و آهنگ‌سازان ایرانی دیگری نیز مشغول تولید موسیقی الکترونیک برای مخاطب و بازار موسیقی غرب بودند و بسیاری از آن‌ها با وجود کسب موفقیت‌های بین‌المللی، مخاطب چندانی در داخل کشور نداشتند. از جمله‌ی این هنرمندان می‌توان از گروه دیپ‌دیش (شهرام طیبی و علی شیرازی‌نیا که به خاطر ریمیکس قطعه‌ی متشکرم اثر دایدو[6] برنده‌ی جایزه‌ی گرَمی در سال ۱۳۸۱ شدند) و بهرام‌جی (بهرام پورمند، نوازنده‌ی سنتور و سه‌تار که در سال ۱۳۸۳ آلبومی با تلفیق ملودی‌های صوفیانه و اشعار عرفای ایرانی با ریتم‌های تکرارشونده‌ی موسیقی الکترونیک منتشر کرد) نام برد.

---

1. Synthesizer
2. Ricky Martin
3. Jean-Michel Jarre
4. Vangelis
5. Robert Miles
6. Dido

در آن سال‌ها، محدودیت‌ها و سانسورهای موجود برای تولید و نشر محصولات فرهنگی، موجب عدم رضایت نسل جوان پرجمعیتِ متولد دهه‌ی ۱۳۶۰ نسبت به تولیدات فرهنگی داخل کشور شده بود؛ نسلی که با در اختیار داشتن اینترنت می‌توانست با تمام دنیا در ارتباط باشد، هر موسیقی‌ای که دوست دارد بشنود و طرفدار و پیرو اندیشه‌های گوناگونِ سراسر دنیا شود. به این ترتیب نسل جوان ایران با جریان‌های فرهنگی و هنری روز کشورهای غربی بیشتر آشنا شد و آن دسته از جریان‌هایی که با مسائل و دغدغه‌های فکری خود هم‌جهت می‌دید را، در ابتدا با کپی‌برداری و چندی بعد با تغییر لهجه و افزودن رنگ و بوی ایرانی، وارد بستر فرهنگی خود کرد. شکل‌گیری خرده‌فرهنگ هیپ–هاپ، باب شدن اصطلاح دی‌جِی در مهمانی‌های شبانه و شروع فعالیت بسیاری از آهنگ‌سازان نسل کنونی در سبک‌های مختلف موسیقی الکترونیک، همه‌ی این اتفاقات به واسطه‌ی آشنا شدن نسل جوان دهه‌ی ۱۳۸۰ با نرم‌افزارهای آهنگ‌سازی و امکانات جدید موسیقی به وقوع پیوست. همچنین نباید فراموش کرد که عدم تعهد ایران نسبت به قوانین بین‌المللی کپی‌رایت باعث می‌شد بسیاری از این نرم‌افزارها به سادگی و به صورت رایگان در محیط اینترنت در دسترس ایرانیان قرار بگیرد.

در اواسط دهه‌ی ۱۳۸۰ تعدادی از آهنگ‌سازان نوآور ایرانی که در محیط‌های آکادمیک و هنری کشورهای اروپایی و آمریکایی با موسیقی الکترونیک آشنا شده بودند، به کشور بازگشته و تجربه‌ی فعالیت‌های حرفه‌ای خود در مراکز بزرگ موسیقی الکترونیک را به نسل جوان آهنگ‌سازان ایرانی منتقل کردند. از جمله‌ی این هنرمندان می‌توان به شاهرخ خواجه‌نوری و عطا ابتکار اشاره کرد. خواجه‌نوری که بعد از چندین سال تحصیل و تجربه‌اندوزی در زمینه‌ی موسیقی معاصر به کشور بازگشته بود، شروع به برگزاری کارگاه‌های آموزشی و تربیت هنرجویان در حوزه‌ی موسیقی الکترونیک کرد و همزمان به تدریس موسیقی فیلم و آهنگ‌سازیِ معاصر در دانشکده‌ی صدا و سینما و دانشگاه هنر پرداخت. ابتکار –با نام هنری صوت– در فضای موسیقیِ تجربیِ برلین رشد کرده بود و سپس در آمریکا به تحصیل در رشته‌ی هنرهای صوتی پرداخته و به چهره‌ای شناخته‌شده در بین علاقه‌مندان موسیقی تِکنو[1] و آی‌دی‌اِم[2] تبدیل شده بود. وی زمانی که در سال ۱۳۸۶ به ایران سفر کرد، با علیرضا مشایخی و آثار او در زمینه‌ی موسیقی الکترونیک آشنا شد و این دو هنرمند به اتفاق یکدیگر آلبومی تحت عنوان «موسیقی الکترونیک ایران: دیروز و امروز ۲۰۰۶–۱۹۶۶» منتشر کردند که شامل مجموعه‌ای از آثار منتشرنشده‌ی مشایخی در کنار قطعات جدیدتری از ابتکار در سبک موسیقی الکترونیکِ تجربی بود. در این آلبوم وجود ملودی‌ها و فضای مدال موسیقی کلاسیک ایرانی کاملاً مشهود است.

با وجود حضور اساتیدی همچون محمد پژوتن، شاهرخ خواجه‌نوری و علیرضا مشایخی در محیط آکادمیک موسیقی کشور، بیشتر آهنگ‌سازانی که در این دوران به موسیقی الکترونیک گرایش پیدا کردند، از اینترنت به عنوان اصلی‌ترین منبع آموزشی خود برای آشنایی با نرم‌افزارها و سبک‌های مختلف موسیقی الکترونیک استفاده

[1]. Techno
[2]. IDM (Intelligent Dance Music)

می‌کردند. امکانات فراوان موسیقی الکترونیک آنچنان برای موسیقی‌دانان جوانی که به تازگی با آن آشنا می‌شدند جذاب بود که بسیاری از آن‌ها سبک‌های هنری گذشته‌ی خود را رها کرده و به تجربه‌اندوزی در دنیای موسیقی الکترونیک پرداختند.

تغییر سیاست‌های فرهنگی دولت در انتهای دهه‌ی ۱۳۸۰، موجب تسهیل فرایند دریافت مجوز انتشار آلبوم و برپایی کنسرت برای هنرمندان سبک‌های مختلف موسیقی مردم‌پسند شد (آزاده‌فر،۱۳۹۳). در این بین، موسیقی الکترونیکِ *بی‌کلام* که به دلیل دارا نبودنِ شعر، کم‌تر از هر سبک دیگری از موسیقی مردم‌پسند برای نهادهای مسئولْ حساسیت‌برانگیز می‌نمود، از فرصت رشد و پیش‌رفت بی‌نظیری بهره‌مند شد. در زمانی که بسیاری از هنرمندان سبک‌های دیگر موسیقی مردم‌پسند مثل راک و رپ، اصطلاحاً، پشت درهای وزارت ارشاد منتظر دریافت مجوز بودند، آلبوم‌های موسیقی الکترونیکِ بی‌کلام به صورت رسمی در داخل ایران منتشر شد و به تدریج اجازه‌ی برگزاری کنسرت‌های کوچک و بزرگ را نیز دریافت کرد.

روند گسترش موسیقی بی‌کلام الکترونیکی در ایران در دهه‌ی ۱۳۹۰ سرعت فزاینده‌ای به خود گرفت و حجم عظیمی از مخاطبان را به خود جذب کرد. اینترنت و شبکه‌های اجتماعی موجب آشنایی هنرمندان مختلف این موسیقی با یکدیگر و تشکیل گروه‌ها و گردهم‌آیی‌های مختلف در بین آن‌ها شد و تعدادی از هنرمندان باتجربه‌ی این موسیقی همچون عطا ابتکار شروع به برگزاری کلاس‌های آموزشی و تربیت هنرجو کردند. کم‌کم، جشنواره‌ها و مسابقات مختلفی هم در زمینه‌ی این موسیقی در داخل کشور شروع به شکل‌گیری کرد که از آن میان می‌توان به *رویدادهای هنرِ تجربیِ صِت*، *سالانه‌ی هنرهای دیجیتال تهران (TADAEX)*، *مسابقه‌ی آهنگ‌سازی رضا کروریان*، *فستیوال موسیقی معاصر تهران* و چندین جشنواره و مسابقه‌ی آهنگ‌سازی دیگر اشاره کرد. در چند مورد از این جشنواره‌ها، از جمله *رویداد صِت* و *TADAEX*، کیفیت بالای آثار اجرایی و شرایط مطلوب برگزاری اجراها، استقبال فراوانی از جانب مخاطبان ایرانی را به همراه داشته و حتی توجه بسیاری از رسانه‌ها و جشنواره‌های بزرگ موسیقی الکترونیکِ خارجی را نسبت به لهجه‌ی خاص آهنگ‌سازان ایرانی در به‌کارگیری امکانات موسیقی الکترونیک جلب کرده و زمینه‌ساز ایجاد روابط بین‌المللی برای هنرمندان و برگزارکنندگان این جشنواره‌ها شده است.

٤- روش‌شناسی

سومین دوره‌ی *سالانه‌ی هنر دیجیتال تهران (TADAEX)*، که همانطور که از اسمش پیداست رویدادی برای حمایت از انواع هنرهای بصری و صوتیِ وابسته به تکنولوژی است، در مهر سال ۱۳۹۲ زمینه‌ساز برگزاری نخستین سری از اجراهایِ رسمی صدا–تصویر[1]از هنرمندان ایرانیِ موسیقی الکترونیک در گالری محسن شد و مورد استقبال نسبتاً خوبی از طرف هنردوستان ساکن پایتخت قرار گرفت. چند سال بعد و در خرداد سال ۱۳۹۴،

[1]. Audiovisual

رویدادهای هنر تجربی صِت نیز کار خود را با تمرکز بر موسیقی الکترونیکِ بی‌کلام آغاز کرد و این دو جشنواره تبدیل به مهم‌ترین رویدادهای هنری برای معرفی هنرمندان جدید در این رشته و شکل‌دادن به سلیقه‌ی مخاطبانِ موسیقی الکترونیک در داخل کشور شدند. این دو جشنواره، راه را برای برپایی چندین جشنواره‌ی کوچک دیگر مثل *روزهای صداهای تجربی*، *فستیوال موسیقی الکترونیک تهران*، *فستیوال موسیقی الکترونیک تجربیِ پارافین*، *فستیوال دسترسی محدود* و چندین جشنواره‌ی دیگر در شهرهایی مثل شیراز، رشت و اصفهان، در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۳۹۰، باز کردند. البته این جشنواره‌ها نسبت به جشنواره‌های *TADAEX* و *صِت*، تعداد مخاطب کم‌تری را به خود جذب کرده و از لحاظ کیفیت و تداوم در روند برگزاری هم به خوبی دو جشنواره‌ی یاد شده عمل نکردند.

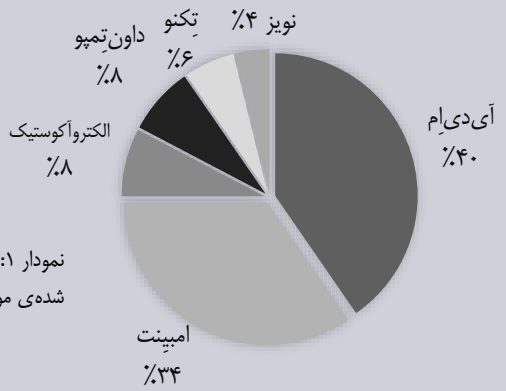
نگارنده‌ی این پژوهش، از ابتدای شکل‌گیری این جریان هنری، تجربیات فراوانی به عنوان مشارکت‌کننده، مشاهده‌گر و مشاهده‌گرِ مشارکت‌کننده در رویدادهای موسیقایی مختلف داشته است. مهم‌ترینِ این تجربیات، شامل مشارکتِ نگارنده در برگزاری دوره‌های دوم و سوم *رویدادهای هنر تجربی صِت* (سال‌های ۱۳۹۶ و ۱۳۹۷)، حضور به عنوان مشاهده‌گر در دوره‌ی اول *رویدادهای هنر تجربی صِت* (سال ۱۳۹۴) و دوره‌های پنجم تا هشتم *سالانه‌ی هنر دیجیتال تهران* (سال‌های ۱۳۹۴ تا ۱۳۹۷) و همچنین حضور به عنوان مشاهده‌گرِ مشارکت‌کننده در حدود ده اجرا و جشنواره‌ی کوچک‌تر در بین سال‌های ۱۳۹۶ تا ۱۳۹۹ می‌باشد. نگارنده همچنین حضور فعالی در گردهم‌آیی‌ها، سخنرانی‌ها و کارگاه‌های موسیقی الکترونیک در این سال‌ها داشته است و علاوه بر حضور فعال در اجراهای زنده، از سال ۱۳۹۷ آموزگارِ موسیقی الکترونیک و اصول طراحی صدا با سینتیسایزر بوده و تجربیات گسترده‌ای در زمینه‌ی آهنگ‌سازی و مهندسی صدا برای گروه‌ها و هنرمندان مختلفِ موسیقی الکترونیک داشته است.

همانطور که گفته شد، در طول سال‌های اندکی که از حضور موسیقی الکترونیک بر صحنه‌های کنسرت ایران گذشته است، دو جشنواره‌ی *رویدادهای هنر تجربی صِت* و *سالانه‌ی هنر دیجیتال تهران* مهم‌ترین رویدادهای موسیقایی بودند که بیش‌ترین تعداد مخاطبان را به خود جذب کرده‌اند و از این نظر فاصله‌ی زیادی با سایر جشنواره‌ها و رویدادهایی که تحت عنوان موسیقی الکترونیک در کشور برگزار می‌شوند، دارند. این دو جشنواره در سال‌های اخیر زمینه‌ساز همکاری‌های بین‌المللی مهمی با هنرمندان و جشنواره‌های خارج از کشور نیز شده‌اند که نشان‌دهنده‌ی سطح بالای کیفیت برگزاری آن‌ها است. بنابراین با تمرکز بر هنرمندان و آثار اجرا شده در این دو رویداد می‌توان چشم‌انداز خوبی از جریان موسیقی الکترونیک در ایران را در اختیار پژوهشگران و موسیقی‌دانان قرار داد.

۵- تحلیل داده‌ها و یافته‌های پژوهش

با بررسی تمام اجراهای انجام شده در دو جشنواره‌های *صِت* و *TADAEX* مشخص شد که صحنه‌ی کنسرت‌های موسیقی الکترونیک ایران میزبان طیف خاصی از ژانرهای موسیقی الکترونیک است. از بین مجموعاً

۵۲ اجرایی که بین سال‌های ۱۳۹۲ تا ۱۳۹۷ در بخش‌های اصلی این دو جشنواره بر روی صحنه رفته‌اند، ۲۱ اجرا در ژانر آی‌دی‌اِم، ۱۸ اجرا در ژانر امبینت، چهار اجرای الکتروآکوستیک، چهار اجرا در ژانر داون‌تِمپو[1] سه اجرا در ژانر تِکنو و دو اجرا در ژانر نویز بوده است (نمودار ۱).



نمودار ۱: نمودار تقسیم‌بندی ژانرهای اجرا شده‌ی موسیقی الکترونیک در ایران

یکی از پدیده‌های جالب‌توجه در فضای موسیقی الکترونیکِ داخلِ کشور، علاقه‌ی بسیاری از آهنگ‌سازان و دست‌اندرکاران جشنواره‌های این موسیقی به استفاده از اصطلاح *موسیقی تجربی* به منظور ایجاد نوعی تمایزگذاری بین خود با سایر گونه‌های موسیقی، اعم از کلاسیک و مردم‌پسند، می‌باشد. به نظر می‌رسد هدف اصلیِ این نام‌گذاری، تأکید این هنرمندان به آوانگارد بودنِ هنرشان و عدم پیروی آن‌ها از چارچوب‌های استانداردشده‌ی ژانرهای مردم‌پسند است. در طبقه‌بندی سنتیِ موسیقی‌ها در ادبیات موسیقی‌شناسی معمولاً از سه نوع اصلی یعنی کلاسیک، مردمی و مردم‌پسند نام برده می‌شود. هرچند از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد، پیرو گفتمان پسامدرن در کشورهای غربی، مرزبندی‌های موسیقی کلاسیک و مردم‌پسند به شکل قابل توجهی مخدوش شد، به شکلی که از یک سو هنرمندان موسیقی کلاسیک توانستند عناصرِ موسیقی مردم‌پسند را وارد آثارشان کنند و از سوی دیگر، هنرمندان موسیقی مردم‌پسند هم از ابزار و امکاناتِ الکترونیکیِ جدیدی که تا پیش از آن تنها در اختیار آهنگ‌سازان کلاسیک بود در آثارشان استفاده کردند، اما این مسئله هم باعث نشد دسته‌بندی‌هایی که، بیش از هرچیز، بر مبنای تمایزگذاری‌های اجتماعی و ارزش‌گذاری آثار هنری بود را به طور کلی حذف کند.

به منظور بررسی وجود یا عدم وجود دوگانه‌ای به شکل کلاسیک/مردم‌پسند در موسیقی الکترونیکِ ایران، به مقایسه‌ی آثار اجرا شده و روی‌کردهای دو جشنواره‌ی *TADAEX* و *صِت* با دو جشنواره‌ی دیگر با نام‌های *فستیوال بین‌المللی موسیقی معاصر تهران* و *فستیوال بین‌المللی موسیقی الکترونیک تهران (جایزه‌ی رضا کروریان)* پرداخته‌ایم. نتایج این بررسی، حاصل طرح این مسئله توسط نگارنده در جلسات پژوهشیِ آنلاینِ

[1]. Downtempo

چهارمین دوره‌ی فستیوال بین‌المللی موسیقی الکترونیک تهران در اسفندماه سال ۱۳۹۹ و همچنین مقایسه‌ی عوامل موسیقایی و فراموسیقایی در جشنواره‌های یادشده است که در جدول ۱ قابل مشاهده است.

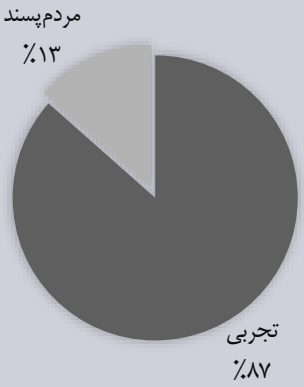
	عامل	سالانه‌ی هنرهای دیجیتال تهران و رویدادهای هنر تجربی صِت	فستیوال موسیقی معاصر تهران و فستیوال موسیقی الکترونیک تهران
آهنگ‌سازان	ملیت	تمرکز بر آهنگ‌سازان ایرانی	تمرکز بر آهنگ‌سازان مدعو خارجی
	آنسامبل	تمرکز بر اجرای فردی	تمرکز بر اجرای گروهی
	تحصیلات	معمولاً بدون تجربه در محیط آکادمیک موسیقیِ داخل کشور	دانشجویان و فارغ‌التحصیلان رشته‌ی آهنگ‌سازی دانشگاه‌های هنر و تهران
مخاطبان	تعداد	معمولاً تمام بلیت‌های کنسرت به فروش می‌رسد.	تعداد بسیار محدودی مخاطب که گاهی از تعداد انگشتان دو دست هم کمتر است.
	پایگاه اجتماعی	دوست‌داران انواع و اقسام هنرهای مختلف	دانشجویان و فارغ‌التحصیلان موسیقی دانشگاه‌های هنر و تهران
موسیقی	ابزار آهنگ‌سازی	میز کار دیجیتال صدا	برنامه‌نویسی کامپیوتری
	اجرای زنده	تمرکز بر اجرای صدا–تصویر	تمرکز بر اجرای الکتروآکوستیک
محل اجرا	ظرفیت	سالن‌های متوسط تا بزرگ	سالن‌های کوچک

جدول ۱: مقایسه‌ی عوامل موسیقایی و فراموسیقایی در جشنواره‌های موسیقی الکترونیکِ ایران

در یکی از جلسات پژوهشی چهارمین *جشنواره‌ی موسیقی الکترونیک تهران*، پرسشی از جانب نگارنده درباره‌ی نظر حضار آن جلسه –که بیشترِ آن‌ها اساتید و دانشجویان موسیقی دانشگاه‌های هنر و تهران بودند– در مورد ژانرهای مردم‌پسند موسیقی الکترونیک در ایران مطرح شد که در کمال تعجب، تمام افراد پاسخگو در آن جلسه، از عطا ابتکار به عنوان آهنگ‌ساز مردم‌پسندی که به نظرشان آثار ارزشمندی تولید کرده است، نام بردند. این در حالی است که موسیقی ابتکار با هیچ یک از معیارهای آنالیزی نمی‌تواند در دسته‌بندی موسیقی‌های مردم‌پسند قرار بگیرد. در جریان اولین اجرای زنده‌ی ابتکار در ایران که بخشی از اولین دوره‌ی جشنواره‌ی صِت بود و نگارنده هم در آن به عنوان شنونده حضور داشت، موسیقی پرخاشگر و پُرجنب‌وجوش ابتکار که با بافتی چندلایه و ضخیم، مخاطب را بر روی صندلی میخکوب می‌کرد، باعث شد تعدادی از تماشاگران، در وسط اجرا، سالن کنسرت را ترک کنند؛ اتفاقی که با لبخندی از سر رضایت از سوی هنرمند همراه می‌شد و بارها در اجراهای بعدی او و سایر اجراهای جشنواره‌ی *صِت* یا *TADAEX* هم اتفاق افتاد. به نظر می‌رسد ضعف شدید در سیستم آموزشی موسیقی الکترونیک و عدم تبادل هنری و فکری، بین هنرمندانی که از محیط آکادمیک وارد این عرصه شده‌اند با هنرمندانی که به صورت مستقل و خودآموز آن را فراگرفته‌اند، عامل اصلی این تمایزگذاریِ نادقیق از سوی افرادی است که اتفاقاً به عنوان متخصص و مخاطب اِلیت این موسیقی شناخته می‌شوند، باشد؛ چرا که شواهد نشان‌دهنده‌ی این مسئله است که موسیقی الکترونیکی که در جشنواره‌های پرمخاطبی همچون

TADAEX و *صِت* بر روی صحنه می‌رود، از لحاظ موسیقایی به ژانرهای تجربی و آوانگارد موسیقی دنیا نزدیک‌تر است تا به ژانرهای موسیقی مردم‌پسند.

با نگاهی دوباره به نمودار ۱، اگر ژانرهایی که به عنوان موسیقی تجربی شناخته می‌شوند –یعنی ژانرهایی که به مقدار زیادی وابسته به بیان شخصی آهنگ‌ساز هستند و عناصر موسیقایی آن‌ها هنوز به طور کامل طبقه‌بندی و استانداردسازی نشده‌اند– را از ژانرهایی که از مدت‌ها قبلْ وارد چرخه‌ی موسیقی مردم‌پسند در دنیا شده‌اند، جدا کنیم، تنها ۱۳ درصدِ اجراهای جشنواره‌های *TADAEX* و *صِت* جزو گروه دوم قرار می‌گیرند که شامل ژانرهای تِکنو و داون‌تِمپو می‌شود. (نمودار ۲) همین امر باعث شده که اصطلاح «موسیقی تجربی» در بین اهالی این هنر به اصطلاحی پرکاربرد تبدیل شود و در نام‌گذاری بسیاری از اجراها و جشنواره‌ها از این اصطلاح به جای اصطلاحاتی مثل موسیقی معاصر یا موسیقی الکترونیک استفاده شود.



نمودار ۲: نمودار نسبت فراوانی اجراهای تجربی به مردم‌پسند در موسیقی الکترونیک ایران

در حقیقت، ژانرهای مردم‌پسندِ موسیقی الکترونیکِ بی‌کلام که تحت عنوان موسیقیِ رقصِ الکترونیکی[1]شناخته می‌شوند، به دلیل محدودیت‌های موجود برای رقصیدن در ایران، هیچگاه به آن سطح از محبوبیتی که در کشورهای غربی دارند، نرسیده و به عنوان ژانرهایی حاشیه‌ای و کم‌اثر در هنر کشور باقی مانده‌اند. در مقابل، ژانرهای تجربی و جدی‌تر موسیقی الکترونیک که قابلیت انعطاف و انطباق بیشتری با سیاست‌های فرهنگی داخل کشور داشتند، توانستند یک جریان مستقل و پُرمخاطبِ جدید در فضای موسیقی کشور آغاز کنند که ویژگی‌های منحصربه‌فردی چه در مقایسه با موسیقی‌های الکترونیکِ پُرمخاطب در سایر نقاط دنیا و چه در مقایسه با سایر جریان‌های موسیقیِ مردم‌پسندِ داخل کشور دارد.

بنابراین در ایران شاهد شکل‌گیری جریانی در میان هنرمندان موسیقی الکترونیک هستیم که با وجود این که از ژانرهای آوانگارد و، از لحاظ موسیقایی، پیچیده‌ی این هنر برای ارائه‌ی آثارشان استفاده می‌کنند، اما توانسته‌اند

[1]. Electronic Dance Music (EDM)

به واسطه‌ی برپایی کنسرت‌های بزرگ، مخاطبین زیادی را به خود جلب کنند. همچنین نباید فراموش کرد که بسیاری از آثاری که در یک دهه‌ی گذشته در این کنسرت‌ها بر روی صحنه رفته‌اند، از لحاظ ساختاری، آثاری بسیار ارزشمند و بدیع بوده‌اند، به گونه‌ای که مورد توجه بسیاری از جشنواره‌ها و مجلات مهم موسیقیِ خارجی هم قرار گرفته‌اند و به این ترتیب، صحنه‌ی موسیقی الکترونیک ایران به صحنه‌ای شناخته‌شده در بین فعالان این حوزه در کشورهای غربی نیز تبدیل شده‌است. همانطور که در ابتدای این فصل گفته شد، سیر گسترش و فراگیرشدن موسیقی الکترونیکِ بی‌کلام در دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰، بدون شک، وابسته به پیشرفتِ تکنولوژی‌های موسیقی و در دسترسِ عموم قرار گرفتنِ آن‌ها است که این امر در ارتباطی تنگاتنگ با رشد طبقه‌ی متوسطِ شهری در ایران و استفاده‌ی روزافزون از وسایل ارتباط جمعی بوده است. به همین دلیل، این موسیقی را در طبقه‌بندیِ سنتی موسیقی‌ها باید در دسته‌ی موسیقی‌های مردم‌پسند قرار داد؛ اما نه آن موسیقیِ مردم‌پسندی که با ساده‌سازی و استانداردسازیِ عناصر موسیقاییِ خود، سعی بر راضی نگه‌داشتن تعداد زیادی از مخاطبین دارد، بلکه موسیقیِ مردم‌پسندی که نوآوری و خلاقیت را اصلْ قرار داده و در تلاش است که مخاطبین خود را به تفکر و عمیق‌شدن در موسیقی دعوت کند؛ موسیقی‌ای که، بهتر است، همانطور که خودِ هنرمندان آن علاقه دارند، موسیقی تجربی نامید و نه موسیقی مردم‌پسند.

٦- بحث و نتیجه‌گیری

موسیقی الکترونیکِ ایران بدون شک در جایگاه منحصربه‌فردی نسبت به سایر گونه‌های موسیقیِ شهریِ درون کشور –چه مردم‌پسند و چه کلاسیک– قرار گرفته است. این موسیقی برخلاف سبک‌های دیگر موسیقی مردم‌پسند، به فاصله‌ی اندکی پس از شکل‌گیری‌اش، وارد صحنه‌ی کنسرت‌ها شد و در ارتباط مستقیم با مخاطبین خود قرار گرفت؛ در نتیجه‌ی این امر، هنرمندان و جشنواره‌های مربوط به این موسیقی توانستند یک پایگاه مردمی مستحکم و قابل‌اتکا برای خود در بین دوست‌داران هنر ایجاد کنند. در تحلیل آماری ارائه شده، متوجه گرایش هنرمندان ایرانی به ژانرهای خاصی از موسیقی اکترونیک شدیم که در جزو ژانرهای تجربی این موسیقی قرار می‌گیرند؛ یعنی ژانرهایی که از لحاظ موسیقایی پیچیده، و از لحاظ جذب مخاطب، اصطلاحاً، خاص‌پسند تلقی می‌شوند. در چنین شرایطی به نظر می‌رسد این گونه‌ی موسیقی می‌تواند در بلندمدت به ارتقای سطح سلیقه‌ی موسیقاییِ مخاطبانِ خود کمک کند؛ اتفاقی که در جهان نابه‌سامانِ موسیقیِ مردم‌پسندِ داخل کشور کم‌تر شاهد آن بوده‌ایم.

در تاریخچه‌ای که از موسیقی الکترونیک ایران بیان شد، شروع آشنایی دوباره‌ی آهنگ‌سازان ایرانی با امکانات جدید موسیقی الکترونیک را به اواسط دهه‌ی ۱۳۸۰ شمسی و هم‌زمان با همه‌گیر شدن استفاده از کامپیوترهای شخصی و فضاهای مجازی در جامعه‌ی ایران، مربوط دانستیم. اولین ماحصل مواجهه‌ی نسل جوان آن دوران با نرم‌افزارهای آهنگ‌سازی، اضافه‌شدن عنصرِ آهنگ‌ساز به خرده‌فرهنگ هیپ–هاپ و ایجاد رنگ‌وبوی ایرانی در موسیقی رپِ درحال‌رشد بود. به فاصله‌ی چند سال، کم‌کم، آثاری در ژانرهای بی‌کلامِ موسیقی الکترونیک که

از لحاظ تکنیکِ آهنگ‌سازی به مراتب پیچیده‌تر از هیپ–هاپ بودند نیز در داخل کشور تولید شد. وجود امکان استفاده‌ی رایگان از انواع و اقسام نرم‌افزارهای پیش‌رفته‌ی آهنگ‌سازی باعث شد این موسیقی خیلی سریع در داخل کشور رشد کرد و علاوه بر هنرمندان تازه‌کار، آهنگ‌سازانِ باتجربه در سبک‌های دیگر و حتی مهندسان کامپیوتر و برنامه‌نویسانی که می‌توانستند ذوق و سلیقه‌ی هنری خود را به وسیله‌ی این نرم‌افزارها به آثار موسیقایی تبدیل کنند، را به خود جذب کند.

سهولت در فرآیند دریافت مجوز برای این موسیقی‌ها، که حاصل عدم وابستگی آن‌ها به صدای خواننده بود، باعث شد موسیقی‌هایی بتوانند پا به صحنه‌ی کنسرت‌های ایران بگذارند که تا پیش از آن نظیرشان شنیده نشده بود. بررسی آماری این پژوهش نشان داد که در بین ژانرهای مختلف موسیقی الکترونیک، ژانر امبیِنت که تحرک خیلی کمی دارد و در آن بیشترِ تمرکز آهنگ‌ساز متوجه تولید فضایی با رنگ‌های صوتیِ تأثیرگذار و وهم‌انگیز است در کنار ژانر آی‌دی‌اِم که در اصل یک موسیقی رقص است و در برخی موارد تندای بسیار بالایی دارد (بیش از ۱۲۰ ضرب در دقیقه) بیش‌ترین تعداد اجراهای موسیقی الکترونیک در جشنواره‌های اصلی موسیقی الکترونیک را شامل می‌شوند. نکته‌ی جالب در رابطه با این دو ژانر این است که در فرهنگ‌های موسیقایی دیگر، هیچ‌کدام از آن‌ها به عنوان ژانرهایی که مخاطبین زیادی را به کنسرت بکشانند شناخته نمی‌شوند و معمولاً بسترهای اجرایی دیگری برای ارائه‌ی این آثار استفاده می‌شود. موسیقی امبیِنت بیش‌تر به عنوان موسیقی پس‌زمینه در گالری‌ها یا در همراهی با آثار هنری دیگری در قالب هنرِ تعاملی ارائه می‌شود. در مواردی هم شنوندگان در مکان‌های تاریکی، که با هدف ایجاد فضایی آرامش‌بخش طراحی شده‌اند، جمع شده و به این نوع موسیقی گوش فرامی‌دهند؛ معمولاً شنوندگان می‌توانند آزادانه در این فضاها حرکت کنند، بنشینند یا دراز بکشند. چنین فضایی با محیط کنسرت که در آن هنرمند در مرکز توجه مخاطبینی که به پشتیِ صندلیشان تکیه داده و با دقت به موسیقی گوش می‌دهند تفاوت‌های عمده دارد. در مورد موسیقی آی‌دی‌اِم هم، همچون سایر ژانرهای موسیقیِ رقصِ الکترونیکی، محل اجرای آن کلاب‌ها و سالن‌های رقص است؛ با این حال در کشور ما به دلیل محدودیت‌های شرعی و قانونی برای رقصیدن، مخاطبان این اجراها چاره‌ای جز نشستن بر روی صندلی‌های خود در طول برنامه را نداشته و تنها می‌توانند با حرکات متناوب سر یا دستشانْ همراهیِ فیزیکی خود با موسیقی را نشان دهند. احتمالاً محدودیت‌های موجود برای رقصیدنْ خود عاملی برای گرایش بیش‌تر آهنگ‌سازان ایرانی به ژانر آی‌دی‌اِم که یکی از پیچیده‌ترین و هنری‌ترین ژانرهای موسیقی رقصِ الکترونیکی است، می‌باشد. زمانی که مخاطبان یک اجرا، به جای رقصیدن و معاشرت با یکدیگر، دست‌هایشان را زیر چانه زده و به اجرای موسیقی با دقت گوش دهند، به مراتب، جزئیات و ریزه‌کاری‌های بیش‌تری در موسیقی مورد توجهشان قرار می‌گیرد که همین امر لزوم خلق یک نوع موسیقی پیچیده‌تر را برای هنرمندان به وجود می‌آورد تا بتوانند نظر مخاطبان را جلب کنند.

موسیقی مردم‌پسند ایران، از سال ۱۳۵۷ به بعد، همواره به عنوان یکی از مهم‌ترین موضوعات مورد بحث پیرامون مسئله‌ی تقابل بین سنّت و مدرنیته، ایرانی و غربی، مذهبی و غیرمذهبی قرار داشته است. با وجود این که سبک‌های مختلف این موسیقی مثل پاپ، راک و رپ در ابتدا مورد نقد رسانه‌های داخلی و محدودیت‌های اجرایی از جانب دستگاه‌های حکومتی قرار می‌گرفتند، اما به مرور زمان، به خصوص در یک دهه‌ی اخیر، فضای فعالیت برای این سبک‌های، اصطلاحاً، غربی در بازار موسیقی داخل کشور فراهم شد. (نوشین،۲۰۰۵) به عبارت دیگر، سه سبک یاد شده، در ابتدا با تقلید از نمونه‌های غربی و به عنوان سبک‌هایی غیربومیْ توسط هنرمندان داخل کشور به کار گرفته شدند و به مرور زمان، هر کدام از آن‌ها با توجه به میزان سازگاریشان با فرهنگ موسیقایی داخل کشور، مسیر متفاوتی را طی کرده و به دست‌آوردهای مختلفی از نظر میزان مقبولیت در جامعه دست یافتند. در مقابل، موسیقی الکترونیک مسیری کاملاً متفاوت از سایر سبک‌های موسیقی مردم‌پسند طی کرد. با وجود اینکه در بین موسیقی‌دانانِ جریان‌های مستقل و زیرزمینیْ همواره اعتقاد بر این بوده که صرفِ ورود به فرآیند دریافت مجوز و تلاش برای جلب نظر تعداد زیادی مخاطب، منجر به نوعی خودسانسوری برای هنرمند می‌شود که حاصل آن چیزی جز سبُک‌شدن اثر هنری و خالی‌شدنِ آن از مفاهیم و ارزش‌های هنری نیست، (همان) اما به نظر می‌رسد این نتیجه‌گیریْ دستِ کم در مورد موسیقی الکترونیک آن‌چنان صادق نیست. به این ترتیب، آهنگ‌سازان موسیقی الکترونیک در ایران توانستند نه تنها آن نوع موسیقی‌ای که مورد نظر خودشان بود را به روی صحنه ببرند، بلکه در عین حال مرزهای محدودیت‌های اجرایی در ایران را به شکل خلاقانه‌ای به عقب برانند. یک منظره‌ی آشنا در تقریباً تمام اجراهای موسیقی رقصِ الکترونیکی که در سالن‌های کنسرت ایران برگزار می‌شود، حضور مخاطبانی است که با تمام وجود تلاش می‌کنند به همان شکلی که بر روی صندلیشان نشسته‌اند، تنها با تکان دادن سر و دستان خود، به نوعی، با موسیقیِ پرهیجانی که می‌شنوند، برقصند. همچنین برخی زنان هنرمند توانسته‌اند با استفاده از امکاناتی که ابزارهای موسیقی الکترونیک در اختیارشان قرار داده است (مثل پخش‌کردن صدای ازقبل‌ضبط‌شده یا دست‌کاری‌کردن صدای خواننده به وسیله‌ی افه‌های صوتی) به تنهایی (تک‌خوان) آواز بخوانند و عملاً قانون ممنوعیت صدای خواننده‌ی زن را دور بزنند.

از دیگر مشخصه‌های موسیقی الکترونیکی که فراگیری و تولید آن در داخل کشورْ بومی شده است، پیچیده بودن ذائقه‌ی هنرمندان این موسیقی است که باعث شده مسئولین اهدای مجوزِ وزارت ارشاد در درک چیستیِ این موسیقی‌ها دچار مشکل شده و تقریباً هیچ‌کدام از حساسیت‌ها و محدودیت‌هایی که برای سبک‌های دیگر موسیقی مردم‌پسند قائل بودند را درباره‌ی این موسیقی‌ها اعمال نکنند. این مسئله را می‌توان از نحوه‌ی نام‌گذاری اجراهای موسیقی الکترونیک در تهران نیز متوجه شد؛ به عنوان مثال در عبارت‌هایی مثل *سالانه‌ی هنرهای دیجیتال تهران*، *رویدادهای هنر تجربی صِت*، *روزهای صداهای تجربی* و غیره عمداً از کلماتی مثل، *موسیقی*، *کنسرت* و *جشنواره* پرهیز شده تا کم‌تر حساسیت‌برانگیز باشد.

علاوه بر شرایط اجتماعی و فرهنگیِ یادشده، دسترسی آسان و بدون هزینه به نرم‌افزارهای آهنگ‌سازی، مسیرِ حرفه‌ای بسیاری از هنرمندان سبک‌های دیگر موسیقی را به سمت موسیقی الکترونیک تغییر داده است و علاوه بر آن، بسیاری از افراد کنجکاو هم بدون داشتن هیچ‌گونه آموزش موسیقی و تنها به کمک آشنایی با زبان انگلیسی و نحوه‌ی عملکردِ نرم‌افزارهای کامپیوتری، شروع به تولید موسیقی الکترونیک کرده‌اند. امروزه، تعداد زیادی از هنرمندان مطرح این موسیقی از رشته‌های مهندسی کامپیوتر و مهندسی برق به این موسیقی گرایش پیدا کرده‌اند و دانش بالای خود در زمینه‌ی برنامه‌نویسی کامپیوتری و کار با سیستم‌های الکترونیکی را وارد این شاخه از هنر کرده‌اند که به نوبه‌ی خود در شکل دادن به سلیقه‌ی پیچیده‌ی هنرمندان این موسیقی تأثیرگذار بوده است. این در حالی است که در کشورهای اروپایی و آمریکایی که پایه‌گذاران موسیقی الکترونیک در دنیا بودند، پس از دهه‌ی ۱۹۶۰، ارتباط بین تولیدکنندگان سازهای الکترونیکی و برنامه‌نویسانِ نرم‌افزارهای آهنگ‌سازی با هنرمندانی که از محصولات تولیدشده توسط گروه اول در آثارشان استفاده می‌کردند، بسیار کم‌رنگ شد (کَسکان،۲۰۰۰). حضور تعداد زیادی مهندس/آهنگ‌ساز در بین هنرمندان موسیقی الکترونیک در ایران و همچنین ارتباط نزدیک برخی از این هنرمندان با تولیدکنندگانِ مطرحِ نرم‌افزارها وسخت‌افزارهای پیش‌رفته‌ی آهنگ‌سازی (مثل رابرت هِنکه[1] طراح نرم‌افزار محبوب Ableton Live که در سومین دوره‌ی *رویداد صِت* به اجرای کنسرت و برگذاری کارگاه آموزشیِ موسیقی الکترونیک در تهران پرداخت)، به نوبه‌ی خود در جریان نوپای موسیقی الکترونیک ایران، تأمل‌برانگیز است.

بررسی ما نشان داد که موسیقی الکترونیک در ایران، شخصیتی مخصوص به خود پیدا کرده یا به عبارتی دیگر در فرهنگ موسیقایی ایرانْ حل شده است. این حل‌شدن با معنای سنّتی عبارت فرهنگ‌پذیری و نظریات مربوط به تغییراتِ فرهنگی ارتباطی ندارد. در ادبیات قوم‌موسیقی‌شناختی زمانی که از فرهنگ‌پذیری صحبت می‌شود، منظورْ مواجهه‌ی دو سیستمِ موسیقایی با یکدیگر و تأثیرات متقابل آن‌ها بر هم است (مَک‌لین،۱۹۸۶) اما موسیقی الکترونیک را نمی‌توان یک سیستم موسیقایی یا حتی یک سبک موسیقی نامید بلکه باید آن را مانند یک ساز یا یک ابزارِ جدید آهنگ‌سازی دید که امروزه می‌تواند به ساده‌ترین شکل ممکن، در اختیار تمام انسان‌ها در هر نقطه از کره‌ی زمین قرار بگیرد؛ اتفاقی که هرگز در تاریخ بشریت ممکن نبوده است. این نوع نگاه به موسیقی الکترونیک می‌تواند در درک ما از کارکرد این موسیقی در فرهنگ‌های موسیقایی مختلف کارآمد باشد. با مقایسه‌ای تطبیقی بین موسیقی الکترونیک با موسیقی‌های کلاسیک و مردمیِ ایران که زیرمجموعه‌هایی هم‌نظام از سیستم موسیقایی فرهنگ ایرانی را تشکیل می‌دهند، (فاطمی،۱۳۹۲) می‌توان شباهت‌هایی جالب‌توجه در مقایسه‌ی بین نحوه‌ی برخورد آهنگ‌ساز نسبت به ابزارِ کارش یعنی برای آهنگسار موسیقی الکترونیک، کامپیوتر و برای آهنگ‌ساز موسیقی کلاسیک یا مردمیِ ایرانی، سازِ آکوستیک، مشاهده کرد. آهنگ‌ساز در معنای سنتی آن در فرهنگ موسیقایی ایران، در وهله‌ی اول، نوازنده‌ی حرفه‌ای و ویرتوزِ سازِ خود است؛ همین امر

[1]. Robert Henke

یکی از مهم‌ترین دلایل وابستگیِ موسیقی ایرانی به بیان شخصی و تجربیِ هر آهنگ‌ساز می‌باشد. در موسیقی الکترونیک هم به نظر می‌رسد همین نوع برخورد با کامپیوتر به عنوان ابزار آهنگ‌سازی رواج پیدا کرده است و موسیقی‌دانانی که اکثر آن‌ها به صورت تجربی و خودآموز با این موسیقی آشنا شده‌اند، پیوسته دغدغه‌ی آشنایی با آخرین دست‌آوردها تکنولوژی و استفاده‌ی خلاقانه از آن‌ها در آثارشان را در سر دارند که همین امرْ گرایش آهنگ‌سازان ایرانی به ژانرهای آوانگارد موسیقی الکترونیک را باعث شده است.

منابع

آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۳). سنجش چگونگی تغییر ذائقه و سبک شنیداری عمومی موسیقایی در ایران بین سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۳۸۹ بر مبنای آلبوم‌های منتشرشده و اجرای کنسرت‌ها. *نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۹، ۹۷-۱۰۴.

آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۰). *اقتصاد موسیقی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و ارتباطات.

جلالی، مهدی. (۱۳۹۵). *بار سنگین مسؤولیت: با فوزیه مجد و اولین تجربه‌ها*. شبکه‌ی آفتاب. قابل دسترسی در آدرس: https://www.aftabnetdaily.ir/?p=3571

صمیم، رضا و فاطمی، ساسان. (۱۳۸۶). پژوهشی جامعه‌شناختی در باب مصرف موسیقایی در بین افرادی با پایگاه‌های اجتماعی متفاوت (مطالعه‌ی مودی تهران). *مجله‌ی هنرهای زیبا*، ۳۲، ۱۲۷-۱۳۵.

صمیم، رضا و قاسمی، وحید. (۱۳۸۸). گرایش به مصرف گونه‌های موسیقی مردم‌پسند و میزان پرخاشگری در میان دانشجویان (مطالعه‌ی موردی دانشجویان دانشگاه اصفهان). *تحقیقات فرهنگی ایران*، ۸، ۲۴۳-۲۶۲.

فاطمی، ساسان. (۱۳۹۲). *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران: تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند*. تهران: ماهور.

فاطمی، ساسان. (۱۳۸۲). نگاهی گذرا به پیدایش و رشد موسیقی مردم‌پسند در ایران: از ابتدا تا سال ۱۳۵۷. *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، ۲۲، ۴۱-۲۷.

کوثری، مسعود. (۱۳۸۸). موسیقی زیرزمینی در ایران. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱، ۱۵۸-۱۲۷.

Anderson, Tammy L. (2009). Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Culture. *Sociological Forum, 24(2)*, 307-336.

Baily, John. (1981). Cross-Cultural Perspectives in Popular Music: the Case of Afghanistan. *Popular Music, 1*, 105-122.

Cascone, Kim. (2000). The Aesthetics of Failure: ‘Post-Digital’ Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal, 24(4)*, 12-18.

Dunn, David. (1992). A History of Electronic Music Pioneers. In proceedings of the Eigenwelt der Apparatewelt: Pioneers of Electronic Art Exhibition, Linz: Ars Electronica.

Ehle, Robert C. (1986). Electronic Music and Aesthetics. *American Music Teacher, 35(4)*, 36-37.
Eimert, Herbert. (1972). How Electronic Music Began. *The Musical Times, 113(1550)*, 347-349.
Faber, Tom. (2018). *Hardcore Sounds from Tehran*. Resident Advisor. Retrieved from https://ra.co/features/3370
Ferreira, Pedro P. (2008). When Sound Meets Movement: Performance in Electronic Dance Music. *Leonardo Music Journal, 18*, 17-20.
Malek, Miriam. (2020). Amid Censorship, Tehrani Dance Music Emerges from the Shadows. Electronic Beats Magazine. Retrieved from https://www.electronicbeats-.net/tehran-iran-dance-music-paraffin-artsaves/
McLean, Mervyn. (1986). Towards a Typology of Musical Change: Missionaries and Adjustive Response in Oceania. *The World of Music, 28(1)*, 29-43.
Neil, Ben. (2002). Pleasure Beats: Rhythm and Aesthetics of Current Electronic Music. *Leonardo Music Journal, 12*, 3-6.
Nettl, Bruno. (1972). Persian Popular Music in 1969. *Ethnomusicology, 16(2)*, 218-239.
Nooshin, Laudan. (2005). Underground, Overground: Rock Music and Youth Discourses in Iran. *Iranian Studies, 38(3)*, 463-494.
Ostertag, Bob. (2002). Human Bodies, Computer Music. *Leonardo Music Journal, 12*, 11-14.
Saiber, Arielle. (2007). The Polyvalent Discourse of Electronic Music. *PMLA, 122(5)*, 1613-1625.
Shuttleworth, Alastair. (2019). 'It will rock your house!' Inside the Iranian electronic underground. The Guardian. Retrieved from https://www.theguardian.com/music/2019/mar/25/inside-the-iranian-electronic-underground-ata-ebtekar-set-festival-mahdyar

زیبایی شناسی موسیقایی در آرای ابن سینا و اخوان الصفا

نیلوفر تجدّد
کارشناسی ارشد پژوهش هنر

niloofartajadod61@gmail.com

زیبایی شناسی موسیقایی در آرای ابن سینا و اخوان الصفا

چکیده

موسیقی و فلسفه ی موسیقی جزو آن دسته از موضوعات است که پیش از آنکه یونانیان و فلاسفه ی آنها به بحث حکمی و نظری موسیقی بپردازند، مسلمانان تنها مباحث علمی آن را مورد توجه و بررسی قرار داده بودند و آن را جزو علوم ریاضی و فیزیکی می دانستند و از نظر فنی موسیقی و مباحث فلسفی هنری آن را موضوع مستقلی نمی دانستند. آگاهی از فلسفه، تفکر و دیدگاه زیبایی شناسی مستلزم شناخت آرای علما و فیلسوفان بزرگ است. از این رو هدف پژوهش حاضر بررسی و نقد تطبیقی زیبایی شناسی موسیقی از دیدگاه اخوان الصفا و ابن سینا است.

روش تحقیق مورد استفاده در این تحقیق توصیفی_تطبیقی است. جامعه پژوهش شامل کتاب ها و رسائل دو فیلسوف است. در این تحقیق ابتدا بحث لغوی موسیقی، فلسفه و زیبایی شناسی آن و سپس مباحث مختلف موسیقی از دیدگاه این دو فیلسوف مورد بررسی قرار گرفته است. نتیجه تحقیق نشان می دهد اصول و روش ابن سینا و حکما اخوان الصفا در اکثر موضوعات یکی بوده و نزدیکی اندیشه آن ها مخصوصاً در مباحث تئوری موسیقی و جنبه علمی بیشتر است. موضوعاتی که مورد توجه هر دو فیلسوف بوده است در زمینه ی موسیقی روحانی، زیبایی شناسی، منشأ برون ذاتی، اخلاقیات و فضائل بوده و وجود اشتراک و افتراق آنها بیان شده و نقدهایی نیز مطرح شده است. از مهم ترین تفاوت دیدگاه ابن سینا و اخوان نگاه علمی تر و وارد نشدن به مباحث فلکی و ماوراء الطبیعی و مرتبط ساختن آن با موسیقی در دیدگاه ابن سینا بوده است.

کلمات کلیدی: فلسفه ی اسلامی، فلسفه ی موسیقی، زیبایی شناسی، ابن سینا، حکما اخوان الصفا

۱- مقدمه

از نیازهای جامعه ی امروز مطالعه و درک بیشتر ابعاد زیبایی شناسی هنر و به ویژه موسیقی است، چرا که موسیقی از هنرهایی است که تمامی افراد به گونه ای با آن سر و کار دارند، اما شاید ندانند که چه موسیقی مناسب و منشأ زیبایی شناسانه ای دارد و این از عوامل ناآگاهی است. پیش تر برای درک و شناخت آن باید، تاریخ و نظر حاکمان و فلاسفه ی آن را مطالعه نمود. بنابراین انجام چنین تحقیقی برای حل مشکلات و درک بهتر و پاسخگویی به نیاز جامعه ضروری به نظر می رسد.

همچنین موسیقی به دلایل مشخص و تاریخی از ظرفیتی عمیق برای هماهنگی و همزیستی با بسیاری از جنبش ها و مکاتب فلسفی برخوردار بوده است. در زندگی، آثار و سیر بینش هنرمندان و موسیقی دانان بزرگ در عرصه ی تعلقات فکری بسیاری از حکما و فلاسفه به گونه ای مستقیم یا غیرمستقیم، تأثیرات غیرقابل کتمانی داشته است. این ارتباط دو جانبه به نوعی میدان را برای شکل گیری و درهم تنیدگی آراء و نظریات حکما و فیلسوفان در ارتباط با هنر موسیقی و زیبایی شناسی آن فراهم کرده است.

در تمدن اسلامی عمده ی حکما و فلاسفه ی طراز اول بعد از قرن چهارم در مباحث موسیقی، مقامات و سازشناسی دارای آثار جاودان و بزرگی بوده اند. برای مثل می توان از بزرگانی چون کِندی، فارابی، بوعلی سینا، صفی الدین اُرموی و حکمای اخوان الصفا نام برد.

همانطور که از عنوان این پژوهش برمی آید موسیقی را از ساحت زیبایی شناسی بزرگان و حکمایی چون ابن سینا و اخوان الصفا مورد توجه و بررسی قرار داده ایم و این بدان دلیل است که موسیقی و هنر جزو صناعتی است که علاوه بر دیگر عنوان های مورد بررسی آنها، مورد توجه ویژه ی این دو حکیم بوده است و آن را به تفضیل اما از دو حیث مختلف بررسی کرده اند که البته نکات مشترکی نیز وجود دارد.

در کتاب «جوامع علم موسیقی» از ابن سینا و همچنین «رساله ی موسیقی» از حکما اخوان الصفا، بطور کامل از نگاه فلسفی به تمامی مباحث موسیقی و تأکید بر زیبایی شناسی هر یک از عنوان ها پرداخته شده است. همچنان که محصول این نگاه دقیق به موسیقی منجر به هم آمیزی و همپوشانی نظریات حکما و فلاسفه در بستر موسیقی و تفکر فلسفی بوده است. روندی که به خلق و شکل گیری حجم زیادی از مطالب در باب موسیقی کیهانی، فلسفه ی نغمات و هماهنگی اخلاق با الحان منجر گشته است.

هدف اصلی در این پژوهش تلاشی برای باز تعریف و احیای روش های قدما در استفاده از هنر متعالی موسیقی و درک و نگاه عمیق تری نسبت به فلسفه ی آن از طریق الحان و مقامات اصیل موسیقی بوده است.

همچنین در چشم انداز این پژوهش سعی بر اینست که با تحلیل و تدبیر بر امکان هماهنگی فلسفه ی زیبایی شناسی با موسیقی، در دستگاه فکری دو جریان فلسفی، مسیری را در جهت توجیه یا احیای دیدگاه زیبایی شناسانه ی موسیقی در دو تفکر «اخوان الصفا» و «ابن سینا» بگشاییم. می توان با بررسی و ارزیابی و مستندات در دو محور زیر، به معرفی زوایای مختلف در تأثیرات موسیقی بر زیبایی شناسی و فلسفه ی آن پرداخته و با شناختی اجمالی از اهمیت موسیقی و اصالت «نسبت موسیقی با زیبایی شناسی» به تدبر و تحلیل

جامع تری در باب «نسبت موسیقی معنوی» بپردازیم. همچنین سعی در پاسخ گویی چند سوال مطرح شده و به بحث و نتیجه گیری در باره آن هستیم. سوالاتی مانند: ویژگی دیدگاه زیبایی شناسی موسیقایی ابن سینا چیست؟ ویژگی دیدگاه زیبایی شناسی موسیقی حکما اخوان الصفا چیست؟ چه تفاوت و تشابهاتی بین دیدگاه فلسفی زیبایی شناسی موسیقی ابن سینا و اخوان الصفا وجود دارد؟ نقد متقابل دیدگاه های این فلاسفه نسبت به یکدیگر چگونه است؟از نکات این پژوهش پیدایش هم زبانی و درک مشترک زیبایی شناسی موسیقی امروز ما با این حکما در قیاس با یکدیگر است؛ این امریست که اگر این پژوهش موضع خود را نسبت بدان مشخص نکند باید مورد انتقاد قرار گیرد.

۲- مبانی نظری و پیشینه پژوهش

فلسفه ی هنر و موسیقی از دیدگاه های مختلف

در فلسفه ی هنر مهم ترین چیزی که به آن پرداخته شده دستیابی به فهم دقیق و درک درست از هنر است و همان گونه که فارابی نیز معتقدست، موسیقی صناعت است. در فلسفه ی هنر نیز فیلسوفان بر همین عقیده هستند و وجه مشترک همه ی این بحث ها اینست که هنر چیزی انسان ساخت است و شامل طبیعت و اتفاقات طبیعی نمی شود و دیگر آنکه هنر باید مفید و زیبا باشد، تا هنرهای زیبا نامیده شود، در غیر این صورت جزو این دست قرار نمی گیرد.

اولین نکته ی مورد توجه فیلسوفان، هستی شناسی در زمینه ی فلسفه ی موسیقی است و دیگر اینکه اصولاً به چه اثری می توان موسیقی گفت. دومین نکته درباره ی تأثیر موسیقیِ سازی و موسیقی آوازی است. سومین نکته ی مورد توجه فیلسوفان اینست، که موسیقی زبانی برای بیان احساسات است. چهارمین نکته مورد توجه فیلسوفان، موسیقی محض یا موسیقی مطلق است؛ که در فلسفه یعنی موسیقیِ سازی، یعنی اینکه هیچ عنصر غیرموسیقایی در آن نیست و مهمترین دلیل برای نام گذاری موسیقی محض یا مطلق اینست که سخت ترین مسائل فلسفی را بیان می کند؛ به طور مثال در موسیقیِ سازی یک متن موسیقایی به تنهایی باید اندوه یا شادی را بیان کند، در حالیکه در موسیقی همراه با آواز، عناصر دیگر متن نیز به یاری آن می آید و بیان مقصود راحت تر است؛ زیرا بیان آشکارتری دارد و به اصلاح تک بیانی نیست؛ در حالیکه در موسیقیِ سازی مجموعه ای از عناصر در تلاش برای بیان مفهوم خود هستند، که این کار را دشوارتر می کند.

و اما نکته ی مهمی که مورد توجه بحث ماست زیبایی شناسی موسیقی از دیدگاه های مختلف فلسفه ی اسلامی و به ویژه نظر فیلسوفانی چون ابن سینا و اخوان الصفاست.

در فلسفه ی ابن سینا، هنر به معنای امروزی آن تعریف نشده و واژه های فن و صناعت را برای تعریف آن بکار برده و همچنین از این کلمات برای کاربردهای دیگر هم استفاده نموده است. مانند کلمه ی فن که هم برای تعریف هنر و موسیقی و هم به عنوان یک مهارت استفاده شده است. بر این اساس کلمه ی «صناعت»

در واژگان ابن سینا از لحاظ معنایی هم تراز با واژه ی «تخنه» در فلسفه ی افلاطون است. اما کلمه ی «علم» تنها مختص تعریف موسیقی برای وی بوده و برای تعریف مباحث دیگر بکار نبرده است.

در فلسفه ی اخوان الصفا، هنر در جایگاهی والا قرار دارد و بیشتر به منظور نزدیک شدن نفس به عالم بالا و راهی برای رهایی از نفوس زمینی و مادی است. اگر چه که همچون ابن سینا نگاهی صناعت وار نیز به آن دارد. اما می توان گفت آن را علمی نگاه کرده است.

مختصری از پیشینه پژوهش حال حاضر به این شرح است. در پایانامه محسن خاتمی به تشریح و تفضیل رسائل اخوان الصفا پرداخته و به نکاتی قابل توجه نسبت به موسیقی پرداخته است. اما همان طور که از عنوان پایانامه و رشته تحصیل وی بر می آید توجه بیشتر به معنویات و نسبت سلوک موسیقی بوده و تنها آن را از دیدگاه دینی و تاثیرات آن بر نفس و روح و انسان بررسی شده است. و این درحالی است که آنچه ما بدان توجه داریم حتی اگر اشاره ای به سلوک و معنویات نیز باشد اما زیبایی شناسی موسیقی از دیدگاه این حکما مد نظر ما است.

در کتاب سه رساله موسیقی از تقی بینش که یکی از سه رساله مربوط به رسائل اخوان الصفا در باره موسیقی است، متون اصلی این رسائل جمع آوری شده که به باز خوانی و برگرداندن آن به زبان امروزی نیاز دارد و تنها در بعضی از قسمت ها تحلیل شده است که آن هم به دلیل اینکه سالها پیش این جمع آوری و تحلیل صورت گرفته همچنان نوشتاری دشوار دارد که نیاز به بازخوانی و برگرداندن به زبان امروزی است.

علی اصغر بهری، پژوهشی با عنوان «بررسی و نقد تطبیقی تربیت اخلاقی از دیدگاه ارسطو و ابن سینا» ارائه کرده است. وی در این پژوهش به نقد و بررسی تطبیقی تربیت اخلاقی از دیدگاه ارسطو و ابن سینا پرداخته، که ابتدا اهمیت تربیت و اخلاق و سپس تربیت اخلاقی از نظر ارسطو و ابن سینا بیان گردیده و سپس اهداف و اصول و روش های تربیت اخلاقی ارسطو و ابن سینا تحلیل، بررسی و در نهایت نقد شده اند و نتیجه ی تحقیق نشان می دهد، که هر دو فیلسوف مهمترین و اصلی ترین هدف تعلیم و تربیت را رسیدن فرد و جامعه به سعادت و کمال می دانند؛ کسب اعتدال و میانه روی و کسب فضائل اخلاقی نیز مهمترین اهداف تربیت اخلاقی این دو فیلسوف بوده است. هرچند که ابن سینا در تمامی عناوین مورد بحثش نگاهی اخلاقی و تربیتی نیز داشته است. اما آنچه از اهداف ما است علاوه بر یادآوری این نکات و تاثیر موسیقی بر این فضائل بحث زیبایی شناسی موسیقی نیز هست. از این رو این پژوهش نگاه و کمک زیادی در شناخت بهتر نظریات ابن سینا نسبت به اخلاقیات را داشته است.

اکبر ایرانی، مقاله ای با عنوان «رساله ی موسیقی از رسائل اخوان الصفا» ارائه کرده است. وی در این مقاله به بررسی چگونگی بوجود آمدن تفکرات قالب حکما اخوان الصفا می پردازد، سپس نگاه آنها به مقوله های مختلف و همچنین موسیقی را مورد بررسی قرار داده است. اما آنچه برای ما مورد اهمیت است و کمتر در این مقاله به آن اشاره شده است بحث زیبایی شناسی و فلسفی است. در این مقاله بیشتر به مسائل بنیادین و تعاریف

کلی اخوان الصفا از موسیقی پرداخته شد است و در قسمت آخر این مقاله نیز مختصر نرجمه ای از اصل رساله به چشم میخورد.

دکتر حسن بلخاری قهی،در پژوهشی ارزشمند در عنوان «هندسه ی خیال و زیبایی» به شرح و تحلیل دقیق از آراء و مبانی بینشی حکمای اخوان الصفا در خصوص فلسفه ی هنر اسلامی پرداخته و با حسن سلیقه و احاطه ی علمی، موضوع را به شرح و تبیین نظریات اخوان در باب هنرهای گوناگون بسط داده است. آنچه در این کتاب آمده است عناوینی به این شرح استکه به اختصار بیان کرده ایم، تأملی در جهان بینی اخوان، انسان از دیدگاه اخوان،مراتب عالی در آرای اخوان الصفا، مفهوم فلسفی صناعت، زیبایی در آراء اخوان، مبانی زیبایی، مبانی نظری موسیقی در آراء اخوان و ... آنچه در این کتاب به چشم میخورد نگاهی کامل به تمامی نظریات اخوان در خصوص هنر و صناعت و به طور کلی جهان بینی وی است. تنها اشاره کوتاهی به مبانی نظری موسیقی و مفهوم زیبایی از نظر اخوان شده است. که ما را در این پژوهش راهنمایی و یاری کرده است.

محدثه آهی، پژوهشی با عنوان «مفاهیم بنیادین فلسفه ی موسیقی» در قالب پایانامه دوره ارشد ارائه کرده است. وی در این پژوهش به بررسی و تحلیل بنیادین فلسفه ی موسیقی و ذات موسیقی و تجربیات ما از موسیقی پرداخته است. بررسی نحوه ی ارتباط موسیقی و زبان موسیقی و احساس، موسیقی و فهم انسانی و نیز ارتباط موسیقی و اثر موسیقایی از اهداف اصلی این پژوهش است. محدثه آهی سعی در جمع آوری نظر فلاسفه مختلف در زمینه فلسفه موسیقی را کرده است اما به دلیل گستردگی مطالب و البته آنچه با عنوان یکی است تنها موضوع مورد بحث آن فلسفه موسیقی است. در اینکه این پژوهش کمک شایانی به شناساندن فلسفه موسیقی میکند هیچ شکی نیست. اما به لحاظ معنایی فلسفه موسیقی یکی از مباحثی است که در پژوهش حال حاضر بدان پرداخته شده است. و دیگر آنکه ما علاوه بر نگاهی به نظریات فلاسفه مختلف درباره موسیقی به طور مشخص مقایسه نظریات ابن سینا و اخوان الصفا بوده است.

۳- توسعه فرضیه و الگوهای مفهومی

زیبایی شناسی در هنر و موسیقی

اکثر نظریات زیبایی شناسی معروف، توسط فیلسوفان ارائه شده و تنها برخی از این نظرات از آن هنرمندان است. برخی از این نظریات در کتاب های مرتبط آمده و گاهی نیز به طور ضمنی بیان شده است.

زیبایی شناسی با عنوان مطالعه ی زیبایی تعریف شده، اما بعدها به بررسی همه ی هنر پرداخته که در ابتدا هنر و زیبایی، هریک به طور جداگانه مورد توجه بوده، اما امروز هر دو این ها با عنوان «هنرهای زیبا» شناخته می شوند. تمام زیبایی شناسان و فیلسوفان به هر دو نوع زیبایی طبیعی و زیبایی هنری به یک مقدار توجه ندارند و برخی از آنها تنها زیبایی هنری را مورد توجه قرار می دهند. اما هسته ی مرکزی زیبایی شناسی را مهم می شمارند؛ با این مثال که چه گل ها باشند چه نقاشی گل ها، هر دو زیبایی دارند.

آنچه در بین همه ی عناوین زیبایی شناسی موسیقی تطابق بیشتری دارد شاید ترکیب مختلفی از این ها به شمار بیاید که در توضیح مفصل تر باید گفت زیبایی در موسیقی هم هنری است و هم طبیعی، جز دسته

ذهنیت گرایانه قرار میگیرد و طبیعی به لحاظ موسیقی هایی که در طبیعت وجود دارد و هنری به دلیل خلق موسیقی توسط موسیقی دان و نوازنده است. در دیدگاه عینیت گرایانه و ذهنیت گرایانه احتمالا موسیقی جز زیبایی ذهنیت گرایانه قرار میگرد زیرا این واژه مفهومی مساوی با واکنش زیبایی شناختی در برابر اشیا است نه آنکه به زیبایی و هنر به عنوان شئ نگاه شود و موسیقی که خود زیبایی دارد واکنش های متفاوت است که آن را جز هنر قرار میدهد. اما در بحث زیبایی روان شناختی و جامعه شناختی باید گفت جز هر دو دسته است زیرا هم روان و هم جامعه را تحت تاثیر خود قرار میدهد. و در آخر باید گفت موسیقی جز آن دسته از هنرهاست که هم به صورت آشکارا و هم در آثار هنری به وضوح هویدا میشود.

بعد از آن زیبایی شناسی محسوس و غیرمحسوس و عینیت گرا و ذهنیت گرا، یعنی توجه به واکنش زیبایی در برابر اشیاء تا توجه به زیبایی و هنر به عنوان شئ موضوعات مهم در بحث زیبایی شناسی است.

زیبایی شناسی موسیقی جز آن دست موضوعات است که از عهد عتیق تا اکنون مورد بحث و نظر منتقدین و فلاسفه بود است. هر یک از آنها در طول حیات هنری خود حداقل یک بار سعی در بررسی و باز شناخت آن به دیگران را داشته اند. اما آنچه از دست آورد تمامی نظرات آن ها می توان نتیجه گرفت، زیبایی شناسی کوششی است برای دستیابی به جایگاه هنر و البته موسیقی در حیات انسان و مروری بر تفکر موسیقایی و ... است. و دیگر آنکه زیبایی شناسی موسیقی ارتباط مستقیمی با تاریخ و جغرافیا و به طور کلی فرهنگ و تمدن هر کشوری دارد.

هر چیزی که به دست انسان ساخته شود جزو صناعات محسوب می شود و تأثیرات آن تنها بر جسم است؛ به غیر از موسیقی که آن را به جواهر روح تشبیه کرده و تأثیرات آن را روحانی دانسته و معتقدست نفس به دلیل وجود موسیقی است که حرکت می کند.

در دیدگاه اخوان زیبایی و زیبایی شناسی در نزدیک شدن به قرب پروردگار است. زیرا اون سر چشمه همه زیبایی هاست و رفتن به سوی آن یعنی نزدیک شدن به زیبایی است. و از آنجایی که موسیقی را وسیله ای برای این امر میدانند پس موسیقی خود زیبایی است.

اولین مسأله از دیدگاه ابن سینا در باب زیبایی، معرفت شناسی است. معنای آن، حس زیبایی و لذت بردن از آنست؛ لذت یک نوع خواستن و رسیدن به چیزیست که برای طالب آن خیر و کمال می آورد و در مقابل شر قرار می گیرد و به طور کلی لذت را یک تجربه ی خوشایند و ملایم می داند، نه یک اتفاق کامل و بی نقص. پس می توان گفت زیبایی و لذت در یک راستا قرار می گیرند. زیرا رسیدن به لذت یعنی رسیدن به زیبایی و بلعکس.

هر دو دیدگاه به نحوی به طور کلی زیبایی و زیبایی شناسی را در کمال می دانند و کمال یعنی نزدیک شدن به خدا و قرار گرفتن در سیر صعودی مرتبه انسانی است. که اینها خود دارای لذت است. و همانطور که ابن سینا واضحاً به آن اشاره میکند رسیدن به کمال یعنی لذت و رسیدن به لذت یعنی کمال.

اخوان موسیقی را همه نغمه های خوش میداند و معتقد است همه ی آن زیباست و وسیله ای برای رسیدن به زیبایی های بیشتر است. ابن سینا در این رابطه زیبایی را با معرفت شناسی در یک راستا میداند. زیبایی و لذت را در کنار هم قرار میدهد زیرا لذت یعنی یک تجربه خوش آیند و احتمال می رود زیبایی نیز از دیدگاه او به این معنی است.

با توجه به این تعاریف باید گفت زیبایی برای هر شخص به طور متفاوت تعریف می شود. هرچند در تعریف زیبایی نیز ابن سینا به نظر می رسد زیاده روی کرده باشد. زیرا کمتر می توان زیبایی و لذت را به دلیل تفاوت معنایی در یک راستا قرار داد. شاید بتوان گفت زیبایی همان رسیدن به معرفت است زیرا معرفت شامل مجموعه ای از صفات خوب است و این مجموعه زیبایی را نیز می تواند معنی کند.

بعد از پرداختن به تعریف زیبایی شناسی مهمترین بخش تعریف موسیقی در دیدگاه اخوان الصفا و ابن سینا است. در دیدگاه اخوان الصفا موسیقی در لغت معادل غنا در عربی و موسیقار است، که در رسائل با واژه ی موسیقات یا آلت الغناست و به معنی ساز است و تا زمانی که واژه ی مأخوذ در یونانی وارد فرهنگ ایرانی اسلامی نشده بود از آن استفاده می شد. اصوات به دو صورت حیوانی(غیر موسیقایی) و غیرحیوانی (موسیقایی) یا طبیعی و آلی (غیرطبیعی) تقسیم بندی شده است؛ این بدان معناست که صدای تولید شده یا به وسیله ی ساز است یا به وسیله ساز نیست.

ابن سینا موسیقی را از علوم ریاضی می داند و صداها را به دو دسته، صداهای ملایم (کانسونانس) و ناملایم (دیسونانس) تقسیم بندی کرده است. موسیقی شامل دو بخش، علم ترکیب نغمات و علم اوزان است؛ که ترکیب نغمات مربوط به صداهای موسیقی و علم اوزان مربوط به ریتم است؛ او معتقدست پایه ی هر دو اینها خارج از علم موسیقی است و بر ریاضی، فیزیک و علوم طبیعی و حتی هندسه بنا نهاده شده است.

آنچه هر دو این نظریات بر آن تاکید میکنند به وجود آمدن صدا از طریق ارتعاشات است. و آن را جزی از علوم میدانند. اخوان موسیقی را به دو دسته موسیقی سازی و غیر سازی تعریف کرده که در توضیح بیشتر باید گفت موسیقی سازی یعنی آنچه به وسیله ی ابزار و آلات موسیقی تولید می شود و موسیقی غیر سازی یعنی آنچه به وسیله حنجره یا صداهایی که در طبیعت است به وجود می آید.

هر یک از فلاسفه بعد از اشاره ارتعاش به دیگر بخش های موسیقی نیز اشاره کرده اند که تعریف موسیقی از نظر آنها متفاوت است.اخوان الصفا اصوات را به دو صورت موسیقی سازی و غیر سازی تقسیم کرده است. و ابن سینا موسیقی را با صداهای ملایم و نا ملایم، علم نغمات و اوزان نیز تعریف کرده است. هرچند اخوان الصفا به طور مشخص به ارتعاش اشاره نکرده اما آنچه برداشت می شود اینست که او تولید صوت را به وسیله ارتعاشات می داند زیرا به تولید صدا از طریق ساز ها اشاره میکند که واضح است صدای ساز بر اثر همین ارتعاشات است. در تعریف او از موسیقی که ابتدا آن را غنا خطاب کرده (در حالی که غنا تنها شاخه از موسیقی است) موسیقی را ابزار دانسته چه آن ساز باشد و چه نباشد. اما آنچه ابن سینا علاوه بر تاکید به قرار دادن موسیقی در بین علوم، مانند اخوان به ارتعاش اشاره مستقیم نکرده است. اما با تقسیم بندی آن به دو صورت

صداهای ملایم و نا ملایم و نغمات و اوزان اشاره کرده است. باید گفت تعریف ابن سینا به تعریف امروزی موسیقی نزدیک تر و البته جامع تر است. زیرا علاوه به تعریف ویژگی های صوت، هارمونی و ترکیب نغمات نیز پرداخته است. پس می توان گفت آنچه با تعریف امروزی و البته علمی تر موسیقی مطابقت بیشتری دارد نظریات ابتدا ابن سینا و سپس اخوان الصفا است.

موسیقی و منشاء برون ذاتی در دیدگاه اخوان الصفا و ابن سینا از موضوعات دارای اهمیت برای هر دو فیلسوف بوده است که آن را به انصورت تشریح میکنند. اخوان معتقدست در حرکات افلاک و ستارگان نغمه ها و نواهایی ست، که برای اهل خرد لذت بخش است و آن نغمه ها برای گسترش نفس و سرور عالم ارواح است که بالاتر از آسمان قرار دارد؛ زیرا معتقدند حرکات وسایل و نغمه های موسیقی مانند افلاک و کواکب است. به این صورت که حرکات و نغمات موسیقی معلول بشمار می رود و آنچه در عالم کون و فساد می گذرد علت است، یعنی آنچه در موسیقی می گذرد باعث حرکت در آن عالم می شود و بر یکدیگر تأثیر دارند و مانند علت و معلول عمل می کند. دیگر آنکه بحث اصلی آنها این نیست که موسیقی و به قول خودشان علم غناء بیاموزند، بلکه اینست که بگویند در هر علمی و صنعتی دلیلی جداگانه وجود دارد. برای تأکید بر واجب الوجودی که آن را آفریده، همانطور که عددی بدون شروع از یک نیست و هیچ خطی بدون نقطه، غناء (موسیقی) نیز بدون حرکت نیست. برای هر سه اینها که یکی عدد و یکی نقطه و یکی حرکت است، نشان دهنده ی آنست که هیچ کس بدون او(خدا) نمی تواند و حتی نمی توان اندیشید.

ابن سینا لذت را یک تجربه ی خوشایند و ملایم می داند و موسیقی جزو این دست قرار می دهد و تجربه ی بالاترین لذت های نفسانی را به هر شخص می دهد. همچنین انسان به شنیدن صداها و نظم حاصل از آن، عشق می ورزد و معتقدست موسیقی نه به واسطه ی گوش و شنیدن، بلکه به واسطه ی آن قوه ای که انسان را از حیوان جدا می کند، با بازنمایی صداها و ترکیب آنها لذت می برد. همچنین وجود موسیقی را موجب لذت و زیاده روی در آن را باعث کراهت می داند.

هردو نظر منشأ برون ذاتی موسیقی را با لذت همسو می دانند. در ابتدا هرچیز منشأ اصلی این نظم و لذت را وجود حتمی خداوند میدانند. هر دو موسیقی را دارای نظم مشخصی و برای شنیدن آن نه با گوش جسم بلکه باید با گوش دل شنید. اینکه منشأ اصلی تمام اینها خداوند است. اما اخوان الصفا بر تاثیر موسیقی با جهان بالا و بلعکس آن تاکید میکند و آن را علت و معلوم هم میداند. در توضیح بیشتر باید گفت به عقیده آنها هر آنچه در این جهان اتفاق می افتد از تاثیرات اتفاقات در عالم بالاست و آنچه در آن جهان اتفاق می افتد نیز از تاثیرات اتفاقات این جهان است. این نشان دهنده نظم در این جهان و افریننده ای توانا است. ابن سینا اما این موضوع را نه به قطع رد کرده و نه مانند اخوان بر آن پا فشاری میکند.

آنچه دارای اهمیت است، نباید منشأ برون ذاتی موسیقی را مانند اخوان جز علل و عوامل اصلی اتفاقات جهان ماده و بالا دانست. میتوان گفت این نظر قاطع دادن از سوی اخوان از نقاط ضعف اندیشه آنها به شمار می رود. زیرا همه میدانند که نه در این جهان و نه در جهان دیگر هیچ چیز قطعی وجود ندارد و همه چیز نسبی

است. اما اینکه بر وجود آفریننده ای توانا اشاره می کنند و درصدد جستجوی حضور و وجود او در تمامی موارد هستند قابل تامل است.

موسیقی و معنویات در دیدگاه اخوان الصفا و ابن سینا با رویکرد های مختلفی و حتی مخالفی با یکدیگر همراه است. رویکرد اخوان الصفا در رابطه با درک صنایع مختلف هنری و شناخت آنها برای سیر ادارکی انسان با اتصال به عقل و صور فلکی بوده است. همچنین به شرح کامل نفس انسان از کثرت به وحدت می پردازد؛ که به وسیله ی قوه ی تخیل مراتب عالم را استخراج و تألیف و تحلیل نموده و سپس از طریق قوه ی تفکر بر راستی و عقلانی بودن آن صحه گذاشته و دیگر آنکه هنرمند با استفاده از هنر موسیقی بر نفس شنوندگان تأثیر گذاشته و آنها را به سوی مراتب نفوس فلکی و صور کلی و مراتب خلقت سوق می دهد. همانطور که قبلا نیز به آن اشاره کردیم اخوان موسیقی را مانند جواهری برای روح و نفس می داند، که با شنیدن آن نفس حرکت می کند و تأثیری روحانی روی آن می گذارد و به حرکت و تعالی آن کمک می کند و برای هر قوم و انسانی موسیقی جداگانه ای درنظر گرفته؛ مانند زنان، مردان، کودکان، برای شفای مریضان، برای توبه و استجابت دعاها و می گوید این علم و عمل بر روی نفس و نفس بر روی جسم تأثیرگذارست. اما موسیقی را غنا و موسیقار که در واقع نوازنده است را کسی می داند که غنا می کند. باید گفت تاثیر موسیقی بر هر قوم ملتی و انسانی متفاوت است و این جز خاصیت انکار نشدنی موسیقی است زیرا هر انسانی و ملیتی با ویژگی هایی متفاوت است و نه تنها در موسیقی که در همه چیز اینگونه بوده است. و همین خصوصیات متفاوت است که فرهنگ های مختلف را به وجود می آورد. موسیقی و معنویات رابطه ای مستقیم دارند و بارز ترین مثال آن نواهایی است که عبادتگاه های مذاهب مختلف وجود دارد آن هم برای فراهم کردن بستر معنوی بیشتر است و ما آن را در کلیساها، مسجاد، کنیسه ها، معابد می بینیم.

در ادامه موسیقی مرکب از صنایع علمی و روحانیست و تحت تأثیر نیروی جسم و روح است. رویکرد خاص اخوان الصفا به موسیقی و جایگاهش، در سیر معنوی و نفسانی، در همه ی نظریات آن به صراحت بیان شده است. در دیدگاه ایشان موسیقی به تلفیقی از صنعت جسم و روح می پردازد. و جنس دیگر هنرها از جنس یدی و موضوع اصلی آنها از ماده و طبیعت است؛ در حالیکه موسیقی از جسمی روحانی بوده که نفس شنوندگان متأثر از نغمات و الحان گوناگون و صفت های مختلفی چون شجاعت و ترس، شادی و غم را در انسان پدیدار می کند. آنها معتقدند که عقل هر چیزی که فایده ای داشته باشد را تحلیل می کند و موسیقی از آن دسته چیزهایی است که عقل آن را مهم می شمارد و از آن دست قرار می دهد. مانند برآورده شدن دعا در محراب همانطور که حضرت داوود با ساز بربط و آواز خوشش به محراب می رفت و دعا می خواند. همانطور که گفته شد موسیقی اصلی اینست و تأثیر زیادی برای استجابت زودتر دعا در صبح سحر همراه با ساز دارد، چنانکه بزرگان نیز در این موقع با ساز نی و بربط به دعا برمی خواستند.

ابن سینا در هیچ کجا به بحث معنویات موسیقی اشاره ای مستقیم نکرده است اما از نوشته های او در خصوص تاثیرات موسیقی بر شنوندگان و تاثرات خوب و بد آن و لذت حاصله، می توان دریافت به آن بی اعتقاد

نیز نبوده است. صداهای موسیقی به دو قسمت تقسیم میکند؛ صداهایی متناسب و صداهای متنافر، که صداهای متناسب مستقیماً به آرامش، نرمی و ملایمت نفس به وسیله ی نغمه یا همان نت های موسیقی منجر می شود و صداهای متنافر،که بر عکس صداهای متناسب است یعنی نرمی و آرامش و ملایمت را از نفس دور میکند که به عبارتی نبود صداهای متناسب باعث فقدان این امر در نفس می شود.

دربین این دو دیدگاه تنها می توان وجه تشابهی هرچند کم پیدا کرد و آن هم وجود موسیقی خوب و بد و تاثیراتی که بر شنوندگان میگذارد است. ابن سینا تنها به این موضوع اشاره ای کرده و توضیحات مفصلی نداده است. باید گفت در هر دو این دیدگاه به نحوی نزدیک به یکدیگرند. از این رو دیدگاه ابن سینا را هم نزدیک به اخوان میدانیم زیرا او با آنکه به وضوح نظریات خود را در این باب بیان نکرده اما در ادامه در میابیم که این موضوع را رد نکرده است. و هر دو از تاثیر موسیقی بر روح و نفس نیز سخن می گویند.

اخوان همواره بر تاثیر موسیقی بر نفس انسان و نزدیک کردن آن به قرب الهی را ذکر کرده است و نه تنها تاثیر آن را نادیده نمیگیرد بلکه برای هر قوم، هر شخص و هر حالتی موسیقی جداگانه را توصیه کرده است. آنچه در دیدگاه ابن سینا به چشم میخورد نزدیکی نظر او به اخوان است اما تنها به توضیحی در خصوص تاثیر صداهای ملایم و ناملایم بسنده کرده و در هیچ جا آن را به صور فلکی و نفس نسبتی نداده است. اخوان یکی از شاخص ترین تاثیرات موسیقی را روحانی کردن نفس میداند. زیرا موسیقی را از جنس ماده نمیداند و علاوه بر لطافت تاثیرات چون شجاعت و شادی و غم و ... نیز را می گذارد.

باید این نکته را در نظر گرفت که ما همواره شاهد تاثیرات خوب و بعد موسیقی بر انسان و روح و نفس او بوده ایم. زیرا موسیقی به راحتی می تواند انسان را غمگین یا شاد کند. اما باید گفت از تاثیرات خوب و مثبت آن نیز نمی توان گذشت.حال این تاثیرات تنها بر روی لطافت روح باشد یا باعث ایجاد حس های مختلف شود. در این موضوع معتقدست ستارگان نیز ساز و آواز ی دارند و این ساز و آواز چنان لطیف است که شنیدن آن باعث لذت بیشتری می شود. اما این آواز ستارگان نیست، حقیقت آنست که ستارگان اگر آوایی هم داشته باشند، آوایی روحانی و ماورائی دارند.

از دیدگاه اخوان عقل اگر چیزی که فایده ای نداشته باشد آن را نفی میکند و در خصوص موسیقی آن چیزیست که عقل آن را می پذیرد و آن را مهم تلقی می کند.در ادامه برای اثبات تاثیرات معنوی موسیقی حضرت داوود صدای زیبایش و استفاده بزرگان از سازها در هنگام دعا و نیایش برای بیشتر کردن فضای معنوی اشاره میکند. آنچه اخوان گفته است در باره موسیقی ستارگان باید گفت آن موسیقی چیزی نیست که ما در این جهان می شناسیم در واقع منظور از موسیقی ستارگان آن اتفاقاتیست که در بین آنها می افتد نه معنایی که ما از آوا و موسیقی داریم. اما آنچه ما از این عنوان می توانمی برداشت کنیم همان چیزیست که اخوان در ادامه به آن اشاره کرده است و آن اینست که ساز و آواز و موسیقی که در هنگام عبادت به گوش میرسد که در هریک از مذاهب نیز به نحوی وجود دارد.

موسیقی و اخلاقیات و فضائل در دیدگاه اخوان الصفا و ابن سینا از جمله عنوان هایست که مورد توجه هر دو فیلسوف همواره قرار داشته است و در بخش های گسترده ای بشرح درباره اخلاقیات پرداخته اند. در ادامه پیوند آن با موسیقی را مطالعه میکنیم. در تشریح این رویکرد در خصوص تأثیر موسیقی بر شنوندگان آن، ابتدا باید گفت ماهیت موسیقی با دیگر صناعات و هنرها متفاوتست و این تفاوت در ماده ی اصلی موسیقی است، که روحانی بوده و تأثیرات ویژه ای بر اعمال، رفتار و بطور کلی فضائل اخلاقی دارد. زیرا که اخوان، حقیقت اصلی انسان را نفس و هدف نهایی را رسیدن به غایت اخلاقی و رسیدن به وضعیتی آرمانی در نفس می داند و در بینش او اخلاق واجب است و تن را محافظت می کند و در جهت کمال نفس حرکت و به سیر و صعود آن کمک می کند.

پس می توان گفت در حقیقت اخلاق ذاتی مقدمه ای برای اخلاق اکتسابی است. اخلاق ذاتی تحت تأثیر سه چیز است: اولی تأثیر ستارگان قبل از تولد، دومی ترکیبات چهارگانه (آب، خاک، آتش، باد) در بدن هر کس و سومی محیط طبیعی و شرایط زندگی است.

حکمای اخوان نیز مانند دیگر حکمای اسلامی معتقدند، اخلاق و رفتار انسان ها رابطه ی مستقیمی با طبع و مزاج دارد و تفاوت در این چهارگانه (بلغم، سودا، صفرا، دم) بر حالات و خلقیات و اوصاف انسان ها تأثیر می گذارد.

بطور مثال: آنهایی که جزو مرطوبان هستند بزرگواری، سماجت نفس، فراموشکاری و بی باکی از خصایص آنها بشمار می رود.

آب و هوا نیز بر روی ظاهر و اخلاقیات تأثیر دارد. بطور مثال: ساکنان مناطق گرمسیری پوست تیره، دندان های سفید، چشم و دهان گشاده و فراخ، و موهای مجعد دارند، باطن بدن هایشان سوداوی است و این حرارت در اطراف بدن نیز هست و برعکس آنها ساکنان مناطق سردسیری هستند.

مبتنی بر آراء اخوان، اخلاق در نگاه آنها جنبه ای فراتر از نظریه پردازی هایی مانند تأثیرات مزاجی، طبعی، نژادی و روحانی... دارد و بیشتر رویکردی عملی به خود می گیرد و به عاملی مؤثر در آثار و کارهای ستوده شده در خلقیات بشر تبدیل شده است.

از دیگر ارکان مهمی که اخوان به آن اشاره کرده، حفظ تعادل و میانه روی در اخلاق است. از تأثیرات موسیقی بر شنوندگان همین تعدیل خلق و آرام بخش بودن نغمات در روح آنهاست. برای مثال نغماتی که از شدت خشم می کاهد و کینه ها را از بین می برد و صلح می اندازد، یا نغماتی که بر روی نفس شنوندگان چنان تأثیری دارد که مایه ی مهربانی می شود. یا انسان ها را در زمان سختی و رنج یاری می کند و باعث مقاومت و شجاعت آنها می شود. در نهایت به نوعی موسیقی به اسم «المحزِن» اشاره می کند که در هنگام تسبیح و خواندن قرآن باعث جاری شدن اشک و لطافت روح می شود.

ابن سینا با آنکه به تفضیل به بحث اخلاقیات پرداخته است اما درباره تاثیرات موسیقی بر اخلاقیات تنها به این اشاره کرده است، موسیقی چون باعث لذت می شود و این لذت چون خوش آیند است بر اخلاق و

نفس انسان تاثیر گذار است. اما تاکید بر نگه داشتن تعادل می کند یعنی نه آنقدر آن لذت زیاد شود که موجب کراهت شود.

در دیدگاه اخوان و ابن سینا چنین بر می آید که موسیقی نه تنها بر اخلاقیات تاثیر گذار است بلکه باعث حفظ تعادل در رفتار و میانه روی می شود. موسیقی خلق را آرا میکند و باعث از بین رفتن خشم و کینه و... می شود. در دل و نفس شنوندگان مهربانی می آورد.

ابن سینا و اخوان از عوامل رسیدن به وضعیت آرمانی نفس را موسیقی میدانند. و علاوه بر تاکید و تاثیرات آن بر نفس بر اخلاقیات و فضائل نیز اشاره میکنند. اخوان علاوه بر موسیقی تاثیرات اکتسابی بر اخلاقیات مانند ستارگان و آب و ها و تاثیرات عوامل چهارگانه را نیز مهم تلقی میکند. نه تنها تاثیرات موسیقی بر اخلاقیات که امروزه شاهد استفاده موسیقی برای درمان بیماری ها هستیم. پس آنچه امروزه نیز بر ما ثابت شده است تاثیرات موسیقی بر اخلاق، خلق و خو و ... است.

٤- روش شناسی

این پژوهش با توجه به فلسفی بودن موضوع و کشف ماهیت بین فلسفه ی موسیقی و زیبایی شناسی و ماهیت بین آنها تحقیقی بنیادین است. این پژوهش بنیادی نظری است، زیرا بر پایه ی مطالعات کتابخانه ای و از استدلال های عقلانی و مقایسه ای استفاده و انجام گرفته است.

در این پژوهش باتوجه به هم عصر بودن حکیمان (درباره ی حکما اخوان الصفا دو روایت وجود دارد و در برخی منابع آنها را در قرن دهم معرفی کرده اند) موردنظر ما یعنی «ابن سینا» و «اخوان الصفا» که احتمالاً شرایط یکسانی به لحاظ اطلاعات داشته اند، روش ما پایایی محسوب می شود. اما چون احتمال تحریف و در دسترس قرار نگرفتن تمامی منابع اطلاعاتی از آنها را داریم ابزار ما روایی یا اعتباری هم محسوب شود.

روش تجزیه و تحلیل اطلاعات و داده ها در این پژوهش کیفی و روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی است.

تحلیل کیفی تحقیقی است که « براطلاعات کیفی و کل گرایانه و استفاده از رهیافت های تفسیری تأکید می کند. روش های سنجش آن بیشتر به تفسیر و توصیف ختم می شود تا به تحلیل آماری. هدف تحقیق کیفی فهم فرد یا حادثه ای در شرایط طبیعی آن و با توجه به زیمنه مربوطه است. تحقیق کیفی تقریبا به طور تمام و کمال در مورد ارزش هاست.» (شارع پور، ۱۳۸۵، ص ۱۲۷)

از بین روش های مختلف تحقیق کیفی که عبارتند از: تحلیلی، توصیفی و تطبیقی و مانند این ها، از «روش توصیفی» برای تبیین مبنای فلسفی موسیقی، از روش استباطی برای بررسی تاثیر ارزش شناسی این دو فیلسوف در زیبایی شناسی موسیقی، از روش «تطبیقی» برای تطبیق و مقایسه اهداف و اصول تربیت اخلاقی استفاده می نماییم و روش تطبیقی یعنی: « شناخت یک پدیدار یا دیدگاه در پرتو مقایسه به عبارت دیگر توصیف و تبیین مواضع خلاف و وفاق» (قراملکی، ص ۳۲۰) و همچنین از روش انتقادی برای نقد دیدگاه های این دو فیلسوف (ابن سینا و اخوان الصفا) و «دیدگاه اسلامی» به صورت متقابل استفاده میکنیم.

در این پژوهش نیز تلاش شده است بدون هیچ پیش داوری و با کمترین دخالتی، مباحث و نظریات را همانطور که هست، تنها تحلیل کنیم و به زبان امروزی و فهیم تر برگردانیم.

۵- تحلیل داده ها و یافته های پژوهش

با مطالعه آرای و اندیشه های ابن سینا و اخوان الصفا، نکاتی در مورد موسیقی و زیبایی شناسی آن استنباط گردید که مطابق سوالات پژوهش، نتایج بدست آمده نشان داده ابن سینا و اخوان الصفا تأکید بر روی برخی نکات در زمینه های مختلف موسیقی شباهت ها و تفاوت های داشته اند که به قرار زیر می باشد:

ابن سینا اولین مسئله قبل از مسئله زیبایی شناسی را شناخت معرفت یا به عبارتی معرفت شناسی می داند. یعنی لازمه رسیدن به زیبایی را شناخت معرفت می داند.که این شناخت به همراه خود لذت و حس زیبایی به همراه دارد و ما را به کمال و خیر نزدیک می کند و از شر و بدی دور میکند. آنچه در موسیقی وجود دارد لذت و و تجربه زیباییست که این به این معناست که موسیقی به عنوان ابزاری برای رسیدن به آن معرفت و زیبایی و کمال است. موسیقی را باید با گوش دل شنید نه با گوش جسم و جان و این موسیقیست که تاثیرات مطلوبی بر نفس و جان می گذارد و باعث ایجاد بالاترین لذت های نفسانی در هر شخص می شود. ابن سینا همواره در تمامی موارد از وجود تعادل صحبت می کند حتی در موسیقی که خود باعث لذت و درک زیبایی ها است.

اخوان هرچیزی که به دست انسان ساخته شود را جز صناعات و تاثیرات آن را نیز تنها بر جسم مادی انسان می داند. اما موسیقی جز آن صناعاتیست که هرچند که ساخته دست انسان است اما منشأ و تأثیر اصلی آن از ستارگان و کواکب است و به دنبال آن تاثیراتش نیز علاوه بر جسم بر جان و نفس نیز هست. آنچه بر جان و نفس تاثیر می گذارد ما را به قرب پروردگار که هدف اصلی آفرینش نیز همین است نزدیک میکند. آنچه ما را به قرب پروردگار نزدیک میکند شناخت و دیدن زیبایی هاست. موسیقی جز آن دست از وسیله هاست که به دلیل ایجاد حس زیبایی ما را در این امر یعنی (نزدیکی به قرب پروردگار) و شناخت نفس یاری میکند. یا به عبارتی آن جوهر زیبایی را در روح بیدار می کند.

در دیدگاه هر دو فیلسوف نگاه به زیبایی و شناخت آن در یک چیز خلاصه می شود و آن هم نزدیکی به پروردگار و شناخت معرفت است. اگرچه هر یک با واژگانی متفاوت زیبایی را تعریف و بیان کرده اند، اما باید گفت شناخت زیبایی و درک مفهوم آن رابطه مستقیمی با شناخت و درک نفس، من و معرفت است. آنچه ما را در سیر صعودی مرتبه انسانی یاری می کند آگاهی از همین مراتب است. اگر چه دیدگاه ابن سینا و اخوان در بقیه موارد ممکن است تفاوت هایی داشته باشد اما باید گفت نتیجه به دست آمده از آرای ایشان همین شناخت و درک معرفت ، نفس و شناخت پروردگار برای رسیدن به زیبایی ها و لذت بردن از آن است.

٦- بحث و نتیجه گیری

موسیقی جزو آن دست از مباحثی است که مورد بحث تمامی فلاسفه، ادیان و مذاهب قرارگرفته که این موضوع شامل دین اسلام نیز می شود و به موضوع مهمی در تفکر اسلامی مبدل شده است. نتیجه ی حاصل از این مباحث بدین قرار است:

در فلسفه ی اسلامی دو نظریه وجود دارد که به نحوی در مقابل یکدیگر و در جایی کنار یکدیگرند؛ از سویی فارابی و ابن سینا و از سویی دیگر اخوان الصفا و کِندی که دیدگاهی به شدت نو افلاطونی دارند، قرار دارند. اخوان الصفا و کندی که دیدگاهی فیثاغوری دارند و موسیقی را با علم حساب و نظم آسمانی در ارتباط می دانند. در نتیجه موسیقی را امری عینی و واقعی درکنار هم می دانند و معتقدند قدرت اصلی خود را از آنها می گیرند و موسیقی را بازتابی از افلاک و وسیله ای برای رسیدن روح به عالم بالا می دانند.

در مقابل، ابن سینا و فارابی نگرش نو افلاطونی به موسیقی ندارند و آن را جدا از دیگر امور می دانند و صرفاً از جایگاه لذت آفرینش صوت و ترکیبات جدید صداها می بینند و تنها نکته ی مهم که در پی آن بوده اند، اینست که چگونه از اصوات می توان لذت برد.

همانطور که گفته شد تضاد بین این نظریه به وضوح پیداست. اخوان الصفا و کندی در جستجوی بازتاب موسیقی هستند و فارابی و ابن سینا در پی تأثیرات آن بر ما هستند.

ابن سینا فیلسوف و نظریه پرداز قرن چهارم طیف وسیعی از علوم را مورد نقد و بررسی قرار داده، که این طیف شامل هنر و به ویژه موسیقی نیز هست.

بطورکلی ابن سینا موسیقی را بیشتر از حیث علمی بررسی کرده و مانند فارابی نگاهی نقادانه دارد و معتقدست موسیقی تحت تأثیر علم است و در دسته ی علم ریاضی که شامل هندسه و هیئت و حساب است می داند، نه طبیعیات. یعنی برخلاف نظریات اخوان الصفا که به موسیقی علاوه بر علم، به دیگر جنبه های آن نیز، مانند منشاء برون ذاتی موسیقی، موسیقی روحانی، موسیقی و اخلاقیات و فضائل و...، پرداخته است.

ابن سینا کمتر به آن اشاره کرده، اما نکته ی قابل توجه آنست که ابن سینا نیز با آنکه موسیقی را علم و صنعت می داند، اما بعد هنری آن را نفی نمی کند و از دیدگاه وی عنوان هنرمند موسیقی برای کسی است که بتواند آهنگ بسازد و کسی که تنها علم آن را آموخته باشد و ذوق و قریحه ی هنری نداشته باشد را عالم موسیقی می توان نامید، نه هنرمند موسیقی.

ابن سینا، هرچند کوتاه، از لذت های موسیقی و اندازه ی این لذت سخن گفته و منتقدین این عرصه تحسین می کند. در همین راستا کسانی که به قول ابن سینا پوشاندن افکار کهنه و پرداختن به صفات اصلی و کیفیت اشیا را درک کرده و به آن می پردازند را مورد توجه خود قرار داده و آنها را نیز سزاوار تحسین می داند.

هدف حکمای اخوان الصفا، که در قرن چهارم می زیستند، از تألیف رسائل مختلف که همچون دایره المعارفی فلسفی–علمی است، این بوده که همه ی ادیان و مکاتب فلسفی و فکری را درکنار هم قرار دهند و از آن استفاده کنند. بر رسائل آنها دستگاه فکری فیثاغوری، افلاطونی، ارسطویی و یونانی به وضوح پیداست.

در نگاه اخوان الصفا هرچند که صناعت و علم موسیقی نیز بررسی شده، اما همانطور که گفته شد باتوجه به هدف آنها برای کنار هم قراردادن علوم و فلسفه، مباحث عرفانی آن نیز بسیار مورد توجه بوده و به تفضیل درباره ی آن صحبت شده است.

پیشنهاد و راهکار

نتایج بدست آمده از بررسی و جمع بندی مطالب ارائه شده به شرح زیر است:

- با آنکه رویکردهای مختلفی از سوی فلاسفه و حکما نسبت به موسیقی وجود دارد، در واقع حقیقت موسیقی تنها یکی است و آنچه موجب تفاوت در دیدگاه آنها می شود، نحوه ی درک حقیقت این موضوع است. این دیدگاه های مختلف، کاربردهای متفاوتی از موسیقی را خواستار است. این موضوع باعث بوجود آمدن انواع مختلف موسیقی می شود، آن هم به دلیل نوع متفاوت گزینش آنست و این گزینش باتوجه به محورهای مختلف موسیقی مانند فاصله، ریتم، نحوه ی بیان و .. صورت می گیرد.
- آثار ابن سینا درباره ی موسیقی نشان دهنده ی این نکته است که منشأ موسیقی، «احساسات و عواطف انسانی» بوده و هیچ ارتباطی با افلاک یا چیزهای ماوراء طبیعی ندارد. بدین ترتیب می توان نتیجه گرفت ابن سینا رویکردی کاملاً علمی به موسیقی، مطابق با تعاریف امروزی دارد. همچنین با درک ما از موسیقی تطابق بیشتری دارد.
- در آثار و دیدگاه اخوان الصفا، موسیقی منشاء آسمانی دارد و نقش «عالم خیال» از اهمیت خاصی برخوردار است. درک زیبایی شناسی موسیقی این حکما بدون اعتقاد به این عالم امکان پذیر نیست، زیرا که خیال نقش اساسی داشته و همه ی آنها مربوط به محاکات از عالمی مستقل بوده اند. آنها موسیقی را هنری کاربردی دانسته و علاوه بر کاربردهای آن، به نقش اصلی موسیقی یعنی رسیدن انسان به کمال نهایی بیان کرده اند.
- تمام این رویکردها در جایی یک نقطه مشترک دارند و آن اینست که برای ارتباط و درک بهتر موسیقی از برای هنرمند و هم برای شنوندگان، تزکیه نفس و رعایت اصول اخلاقی و نوعی سیر و سلوک الزامی است.

گزیده منابع و مآخذ

- ابن سینا. (۱۳۶۳). رسالهٔ فی ماهیّهٔ العشق، احمد آتش، استانبول۱۹۵۳م.
- ابن سینا، الشفاء، الاهیّات، تهران: انتشارات ناصر خسرو.
- ابن سینا. (۱۳۹۴). جوامع علم موسیقی، ریاضیات شفا، ترجمه سید عبدالله انوار، همدان: انتشارات بنیاد علمی فرهنگی بوعلی سینا.
- ابن سینا، (۱۳۷۰). الهیات نجات. ترجمه سید یحیی یثربی. تهران: انتشارات فکر روز.
- بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۸). حکمت هنر و زیبایی، تهران: انتشارات فرهنگ اسلامی.
- بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۸). هندسه ی خیال و زیبایی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- بلخاری قهی، حسن، (۱۳۸۸)، حکمت هنر و زیبایی، تهران: انتشارات فرهنگ اسلامی.
- بلخاری قهی، حسن،(۱۳۸۸)، هندسه ی خیال و زیبایی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- بلخاری قهی، حسن،(۱۳۸۳)، سرگذشت هنر در تمدن اسلامی، حسن افرا، تهران: انتشارات سوره
- بینش، تقی. (۱۳۷۱). سه رساله فارسی در موسیقی، تهران: انتشارات نشر دانشگاهی.
- پارکر، دویت اچ، (۱۳۹۶)، مبانی زیبایی شناسی، (ترجمه دکتر رحیم کوشش)،تهران: انتشارات سبزان.
- شارع پور، محمود، (۱۳۸۵)، جامعه شناسی آموزش و پرورش، تهران: انتشارات سمت.
- لیمن، اولیور، (۱۳۹۵)، درآمدی با زیبایی شناسی اسلامی، (ترجمه محمدرضا ابوالقاسم)، چاپ سوم، تهران: انتشارات ماهی.
- ایرانی، اکبر، (زمستان ۷۴ و بهار ۷۵)، رساله ی موسیقی از رسائل اخوان الصفا، شماره ۳۰
- آهی، محدثه، (۱۳۹۲)، مفاهیم بنیادین فلسفه ی موسیقی، (پایانامه ارشد)، دانشگاه اصفهان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ایران
- بهری، علی اصغر، (۱۳۹۵)، بررسی و نقد تطبیقی تربیت اخلاقی از دیدگاه ارسطو و ابن سینا،(پایان نامه ارشد)، دانشگاه تربیت مدرس، ایران.
- پایدار، رسول، (۱۳۹۴)، بررسی و تحلیل هویت فلسفه اسلامی، (پایانامه ارشد)،دانشگاه قم، ایران.
- خاتمی، محسن، (۱۳۹۶)، نسبت سلوک معنوی موسیقی از منظر افلاطون و حکما اخوان الصفا، (پایان نامه ارشد)، دانشکده ی الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران.

تاثیر پیانوی مرتضی محجوبی بر سنتورنوازی ایرانی

مهدی جهانمردی

کارشناسی ارشد نوازندگی ساز ایرانی دانشگاه هنر تهران

mehdi.jahanmardi@gmail.com

تاثیر پیانوی مرتضی محجوبی بر سنتورنوازی ایرانی

چکیده

تغییرات تکنیکی ساز سنتور در ایران را میتوان در طول سالیان متمادی بخصوص بعد از مدرنیته مورد بررسی قرار داد. از دیگر سو، پیانو سازی اصالتا شرقی است که ریشه آن در ساز سنتور بوده و در این تحولات نقش داشته است. یکی از این عوامل تاثیرات متقابل سنتور بر پیانو کلاسیک ایرانی میباشد و بالعکس پیانو به عنوان سازمتحول شده غربی بر سنتور نیز تاثیرات گوناگون گذاشته است. شاخص ترین این تاثیر را میتوان در ساز پیانو مرتضی محجوبی در تقابل با سنتور بررسی کرد. این پژوهش بنا دارد به این مقوله از جنبه‌ی تکنیکی بپردازد. لذا با بررسی گذرا به شیوه کتابخانه ای بررسی تاثیرات و تغییرات تکنیکی ساز سنتور در دو دوره نسل اول و نسل دوم کاملا مشهود است. به عنوان نمونه اساتیدی چون رضا ورزنده، منصور صارمی، فضل الله توکل، مجید نجاحی، فرامرز پایور و پرویز مشکاتیان به عنوان نمایندگان تاثیرگذار دو نسل سنتورنوازی ایرانی میباشند که تاثیرات متعددی به لحاظ ملودی پردازی و تکنیک انتقال یافته پیانویی به سنتور و حتی ساختاری (به عنوان نمونه نمد گذاری مضراب) داشته‌اند.

کلیدواژگان: مرتضی محجوبی، شیوه نوازندگی، پیانو ایرانی، سنتور ایرانی، بداهه نوازی

۱- مقدمه

در تاریخ پر فراز و نشیب موسیقی ایران، موسیقیدان های مختلفی به منصه ظهور درآمدند و آثاری را از خود بجا گذاشتند که هر کدام در نوع خود بی نظیر و یگانه بوده و یکی از دلایل ماندگار شدن آثارشان همین یگانگی هنرمند در زمانه خود بوده است. بی شک یکی از بهترین دوران تاریخ موسیقی ایران بین دهه ۲۰ تا ۴۰ شمسی بوده است که اغلب آن را دوره طلایی موسیقی ایران می نامند که مقارن بود با تاسیس رادیو در ایران و پدید آمدن آثاری فاخر که هنوز بعد از چند دهه همان آثار ساخته شده جزء آثار ارزشمند تاریخ موسیقی ایران می باشند. موسیقیدان های آن دوره اغلب در حیطه کاری و فعالیتی خود جزو بی تکرارترین و یگانه ترین موسیقیدان های تاریخ موسیقی ایرانی بوده و هستند. هنرمندانی همانند: کلنل وزیری، روح الله خالقی، ابوالحسن صبا، مرتضی محجوبی، علی تجویدی، حسن کسایی و...همه از شاخص ترین موسیقیدان های تاریخ موسیقی می باشند که هر یک به نوعی ردپایی از خود بجا گذاشته اند. به دلیل تاریخچه ورود پیانو به ایران و شروع نوازندگی با این ساز در ایران، شباهت بین دو ساز پیانو ایرانی و سنتور کاملا مشهود و قابل درک است. یکی از مطالبی که در موسیقی ایرانی بسیار مورد بحث است، تقابل پیانوی ایرانی با ساز سنتور می باشد. با توجه به اینکه ساز پیانو از غرب وارد ایران شده بود و در آن زمان معدود نوازندگانی بودند که با این ساز می نواختند، یکی از مشهورترین و بارزترین این نوازندگان مرتضی خان محجوبی بود. ساز محجوبی به گونه ای بود که انگار دومضراب سنتور در حال نواختن است و به نحوی اصالت موسیقی کلاسیک ایرانی را روی ساز پیانو اجرا می کرد که اصلا شنونده احساس نمی کند که این موسیقی را با سازی اروپایی و غیر ایرانی می شنود، سوای اینکه ساخت پیانو تاثیر گرفته از سنتور اروپایی آن زمان بوده است. با مطالعه شنیداری آثار مرتضی خان و سنتور نوازان ایرانی بیشتر به این نکته پی می بریم که این دوساز شباهتی با همدیگر دارند. از لحاظ اجرای مطالب موسیقی ایرانی و نحوه اجرای تکنیک ها و تزئینات این دو ساز شبیه به هم هستند و به همین دلیل است که شباهت بین پیانو ایرانی با ساز سنتور مورد توجه علاقمندان و پژوهشگران موسیقی ایرانی می باشد. اهداف این پژوهش به بررسی جنبه های تکنیکی، و اجرای تزئینات و آرایه های پیانوی مرتضی محجوبی و تاثیر آن بر سنتورنوازی ایرانی می پردازد و همچنین اینکه کدامیک از سنتورنوازان ایرانی به طور ویژه نوازندگان سنتور رادیو و از هم نسلان محجوبی و حتی نوازندگان نسل های بعد از چه جنبه ای از ساز محجوبی بیشتر تاثیر گرفته اند. و این سوال در ذهن نگارنده بوجود آمده که از لحاظ موسیقایی وتکنیکی پیانوی محجوبی چه تاثیری بر سنتورنوازان گذاشته است.

۲-مبانی نظری و پیشینه پژوهش

مرتضی محجوبی یکی از بزرگترین و خلاق ترین موسیقیدان های سده اخیر می باشد. با توجه به معاصر بودن محجوبی در تاریخ موسیقی ایرانی، تحقیقات و پژوهش هایی برروی سبک و شیوه نوازندگی و حتی آهنگسازی ایشان انجام نشده و حتی می توان گفت نسبت به بقیه هم نسلان و همکارانش در رادیو مغفول مانده و کمتر مورد توجه قرار گرفته است. یکی از انگیزه های بنده برای نوشتن این مقاله و پژوهش درباره ایشان همین کم توجهی به سبک و شیوه ایشان در موسیقی ایرانی می باشد که متاسفانه با توجه به کم نظیر بودن مرتضی خان در تاریخ موسیقی ایران آنچنان که باید و شاید برروی پیانو محجوبی پژوهش هایی صورت نگرفته است. از منظر دیگر این کم بودن و محدود بودن اطلاعات درباره ایشان کار را برای بنده بسیار سختتر کرد و به تعبیری به جز چند خاطره و بیوگرافی نه آنچنان دقیق مطلبی که بتوانم به آن استناد کنم را در اختیار نداشتم. تنها کتابی که درباره مرتضی خان محجوبی چاپ گردیده، کتاب مشق استاد است که مجموعه دستنوشته های ایشان می باشد که به کوشش شاگرد ایشان خانم فخری ملک پور چاپ گردیده که آن هم به طور جدی درباره تکنیک نوازندگی مرتضی خان محجوبی مطلبی ارائه نداده و تنها عکس دستنوشته هایی که محجوبی برای خانم ملک پور نوشته بودند چاپ شده است. در سالهای اخیر کتابی با عنوان ردیف مرتضی محجوبی برای پیانو به گردآوری شهرام محذوف چاپ گردیده که همان دستنوشته های محجوبی می باشد که به کوشش آقای محذوف به خط نت بین المللی برگردان شده و چاپ گردیده است.

۳- توسعه فرضیه‌ها و الگوی مفهومی

الگوی مفهومی این نوشتار بر اساس تجزیه و تحلیل ۴ نوع آرایه غیر ساختاری در نوازندگی مرتضی خان محجوبی صورت گرفته است. در پی این تجزیه و تحلیل، میزان اثر پذیری سنتورنوازان دوره مشخصی در تاریخ موسیقی ایرانی مورد بررسی قرار میگیرد.

٤-روش شناسی

طرح پژوهش در این مقاله با استناد به نوشته‌ی دکتر محمدرضا آزاده‌فر در مقاله ایی در فصلنامه ماهور شماره ۳۹ با این مضمون که آرایه ها در موسیقی ایرانی را قابل تقسیم به دو گروه یا دسته با عنوان آرایه های ساختاری

و غیر ساختاری کرده اند، انجام شده است. این مقاله به طور مشخص به آرایه های غیر ساختاری پیانوی مرتضی محجوبی پرداخته و در مقایسه با آرایه های غیر ساختاری سنتورنوازانِ تحت تاثیر محجوبی، به داده های جدیدی دست یافته است. ابزار و روش گردآوری داده ها به شیوه کتابخانه ای و مقایسه فایل های صوتی پیانوی محجوبی در قیاس با اجرای سنتورنوازان ذکر شده توسط نگارنده انجام گرفته است.

۵-تحلیل داده ها و یافته های پژوهش

تاریخچه پیانو ایرانی

سفیر فرانسه در زمان ناپلئون بناپارت، سال ۱۸۰۶ پیانویی ۵ اکتاو که کمی کوچکتر از اندازه معمول پیانو است را به دربار فتحعلی‌شاه قاجار هدیه داد. این اولین پیانویی بود که وارد خاک ایران شد و تا سال‌ها در تالار سلطنتی فقط جنبه زیبایی و دکور داشت. سال‌ها بعد حوالی سال ۱۸۷۳، ناصرالدین شاه در سفر پاریس هنگامی که از یک نمایشگاه پیانو دیدن می‌کرد، به یاد پیانویی افتاد که ناپلئون به جدش هدیه کرده بود؛ بلادرنگ چهار دستگاه پیانو سفارش داد که یکی دو ماه بعد به ایران رسید. کسی نمی‌توانست با این ساز چیزی بنوازد تا سرانجام سُرورالملک که رئیس گروه موسیقی دربار و نوازنده سنتور بود دست‌به‌کار شد و سراغ آن رفت. ."در سال هجدهم سلطنت ناصرالدین شاه تجارتخانه(رمن) برای نخستین بار چند پیانو به ایران آورد که یکی از آنها به خانه ما آمد. روزی که پیانو را نزد جدم نظام الدوله معیرالممالک آوردند، همه حیران ماندند که این چگونه سازی است، چگونه بایدش کوک کرد و چگونه اش نواخت؟!سرورالملک که حضور داشته است، پیش رفته به مطالعه می‌پردازد و پس از ساعتی آزمایش اظهار می‌دارد که پیانو کوک ماهور است و با تسلطی که به سنتور داشته ساز تازه را به صدا می‌آورد و چند پنجه از ماهور می‌نوازد." (معیر الممالک۱۳۹۰: ۲۹۱) با آمدن لومر فرانسوی که برای سرپرستی موسیقی نظام به ایران آمده بود، راه برای ورود سازهای غربی از جمله پیانو هموار شد. لومر برای نخستین بار آهنگ‌های فولکور ایرانی را برای پیانو تنظیم و اجرا کرد. می‌توان گفت که لومر و شاگردان او (غلامرضا مین‌باشیان، معتمدالدوله یحیائیان و محمود مفخم) از پیشگامان پیانونوازی در ایران هستند. "به طور کلی پس از ورود پیانو به ایران نوازندگانی که با آن نواختند را می توان به دو گروه تقسیم کرد:

۱. گروهی که به نواختن موسیقی سنتی با پیانو پرداختند (برخی با کوک ربع پرده و برخی با همان کوک استاندارد) و قطعاتی هم بر اساس موسیقی ایرانی برای پیانو آهنگسازی کردند.

۲. گروهی که ترجیح دادند با پیانو فقط قطعات موسیقی کلاسیک اروپایی را اجرا کنند.

از گروه اول، پس از سالار معزز سه تن از هم عصران او شهرت بیشتری یافتند: معتمدالملک یحیاییان (ابتدا نوازنده تار بود)، محمود مفخم (شاگرد تار آقا حسینقلی) و مشیر همایون شهردار (تقلید از صدای تار آقا حسینقلی و کمانچه‌ی حسین خان اسماعیل زاده و سنتور محمد صادق خان). از شاگردان مفخم دو تن شهرت کسب کردند: حسین استوار (ابتدا تار می نواخت و شاگرد درویش خان بود) و مرتضی محجوبی که از کودکی نزد مادرش پیانو می نواخت."(آزاده،۱۳۹۷)

مرتضی محجوبی پای بندی بیشتری به سنت داشت و مهجورترین نغمه‌های سنتی را با مهارت از دل پیانو بیرون می‌کشید. سنتور حبیب سماعی از نواهای الهام‌بخش محجوبی بود و بسیاری صاحب‌نظران بخشی از ساز حبیب را متبلور در نواخته‌های محجوبی می‌دانند. محجوبی از کوک‌های مختلفی برای دستگاه‌ها و آوازهای مختلف استفاده می‌کرد. بی‌شک او را می‌بایست پدر پیانوی کلاسیک ایرانی دانست؛ محجوبی نزدیک به دوهزار شاگرد پرورش داد که از آن‌ها معدودی به شکل حرفه‌ای به موسیقی پرداختند. آذرمیدخت ملک‌منصور (رکنی)، منوچهر صانعی، توراندخت صانعی، فخری ملک پور و فرهاد معتمد از جمله آن معدود شاگردان نامی بودند.

تاریخچه سنتور

"بنا به بررسی نگارنده، تحقیق درباره تاریخچه سنتور در ایران، به طور مستقل، به مقاله «آلات موسیقی قدیم ایران و دیگر کشورهای خاورمیانه:سنتور_قانون» (فروغ ۱۳۳۶) محدود است.حجم قابل توجهی از آنچه در کتب موسیقی ایرانی در پنجاه سال اخیر درباره تاریخچه سنتور نوشته شده بازنویسی مطالب مقاله مذکور است. البته موارد دیگری به عنوان شاهدمثال حیات سنتور در ایران نیز وجود دارد که مهم ترین آنها عبارتند از: تاریخ موسیقی ایران (مشحون ۱۳۸۰)، فرهنگ سازها (ملاح ۱۳۷۶) و سنت و تحول در موسیقی ایران (دورینگ،۱۳۸۳)". (منا ۱۳۸۹: ۷۹)

در کتاب ها و نسخ فارسی و عربی و ترکی کلمه سنتور با صاد و سین و تاء و طاء به اختلاف ضبط شده و بعضی هم آن را صانطور نوشته اند. در زبان تازی آن را سنطیر می نویسند. سنتور هم از جمله سازهایی است منسوب به ایران و خاورمیانه که در اوایل قرون وسطی به کشورهای اروپا راه یافته و به نام و شکل های گوناگون در نقاط مختلف آن قاره معمول و متداول گردیده است.در زبان انگلیسی آن را دالسیمر می نامند که ماخوذ از کلمه دولسیمرِ یا دولسیملِ(در زبان فرانسه قدیم) می باشد. فرانسوی ها نیز، به نوبه خود، این کلمه را از ایتالیایی ها گرفته اند. به زبان ایتالیایی آن را دولچه‌ملی می نامیدند. این کلمه ترکیبی است از دو واژه که قسمت اول آن یعنی دولچه مشتق از دولیچس لاتین و به معنی شیرین و مطبوع می باشد. قسمت دوم آن از کلمه یونانی ملوس که کلمه ملودی نیز از آن ساخته شده مشتق گردیده است و به معنی آهنگ و نواست. بنابراین، معنای این کلمه در زبان ایتالیاییِ قرون وسطی «خوش آهنگ» بوده است.(فروغ ۱۳۳۶: ۲۶)

تعریف سنتور

۱. "سنتور سازی از خانواده ذوات الاوتار مطلق: برای وجود سنتور وجود وتر (فلز یا زه روده یا ابریشم تافته) لازم است و این عامل سنتور را ازخانواده سازهای کوبه ای اگزیلوفون که در آنها صدا با ضربه کوبه بر لوله صوتی یا چوب یا تیغه فلزی استخراج می شود، متمایز می‌کند.

۲. سنتور سازی از خانواده زیترهای افقی بدون کلاویه (شستی)، با شکل ذوزنقه و روش نواخت چکشی_ضربه ای. بر این اساس، زیترهایی که با روش زخمه ای نواخته می‌شوند در خانواده سنتور قرار نمی‌گیرند، هرچند شاید خانواده زیترهای مضرابی از خانواده زیترهای زخمه ای مشتق شده باشند.

در اندک مواردی، شکل خانواده سنتور ذوزنقه قائم‌الزاویه ترسیم شده است (مشابه قانون) لیکن از آنجا که روش نواخت آنها مضرابی است چنین سازهایی را هم، در صورت وجود، می توان جزو خانواده سنتور محسوب کرد. این توضیح در مورد سنتورهای موسوم به «گوش بریده» نیز صادق است."(منا ۱۳۸۹: ۸۱)

قدمت واژه سنتور در شعرفارسی

در لغت نامه دهخدا تنها شاهدمثال برای لغت سنتور و سنتوزن بیتی از منوچهری دامغانی است که معمولا در کتب موسیقی ایرانی نیز به عنوان شاهد مثالی بر وجود واژه سنتور از قرن پنجم هجری تلقی شده است:

کبک ناقوس زن و شارک سنتور زنست فاخته نای‌زن و بط شده طنبورزنا

روح الله خالقی هم در کتاب سرگذشت موسیقی ایران جلد۱ به این بیت از منوچهری اشاره کرده است.(۱۳۷۸: ۱۶۸)

بنیان‌های شکل گیری پیانوی مرتضی محجوبی

شیوه پیانو نوازی مرتضی خان محجوبی کاملا منحصر به فرد و دارای شاخصه های بارزی است که به محض شنیدن آثار او و بررسی و تجزیه و تحلیل آن ها (تکنوازی ها) کاملا مشهود و قابل رویت است. مهم ترین و اصلی ترین مشخصه ساز محجوبی شیوه و نحوه بیان موسیقی ایرانی و همچنین صدادهی متفاوت از ساز پیانو می باشد که با بقیه نوازندگان پیانو ایرانی و غربی متفاوت است. یکی از علل این تفاوت درک و ذهنیت متفاوت او از پیانو می باشد و همچنین شیوه ی اجرای تکنیک های سازی و آوازی موسیقی ایرانی با پیانو از نکاتی هستند که در اولین مواجهه با ساز محجوبی قابل رویت و مشاهده هستند. از دیگر شاخصه های ساز محجوبی

خلاقیت و توانایی بی بدیل او در بداهه نوازی است که در بسیاری از نوازندگان موسیقی ایرانی اعم از پیانو نوازان و حتی بقیه نوازندگان تاثیر گذاشته است و همه به این تاثیرگذاری محجوبی بر موسیقی ایرانی و هم عصران خود اذعان دارند و خلاقیت و بداهه نوازی وی به گونه ای است که همه اساتید او را جزو بداهه نوازان برجسته موسیقی ایرانی می دانند.

"مهمترین خصوصیات نوازندگی پیانوی محجوبی به قرار زیر است:

الف)کوک: کوک پیانوی مرتضی خان بر طبق پرده ها و فواصل خاص موسیقی ایرانی است که از زمان استاد سنتور، محمدصادق خان سرورالملک در ایران رایج شده بود. به لحاظ تمهیدات خاصی که او به مقتضای گوش حساس و ذوق سلیم خود در کوک ساز به کار میبرد، صدای سازش بسیار دلنشین و پر احساس بود و با نوازندگان دیگر متفاوت و بخصوص در صفحاتش،بوی ساز اساتید قدیم را دارد.

یکی از مشخصه های محجوبی گوش قوی و کوک دقیق او بر روی ساز بود.

زیبایی طنین، دقت شنیداری و گرمی صدای کوک مرتضی خان مورد تحسین بسیاری از اساتید بوده است:روح الله خالقی، نورعلی برومند، رضا ورزنده، حسن کسایی، جلیل شهناز و محمدرضا لطفی از این جمله هستند.(میرعلینقی:۱۳۹۸:۳۵)

در مصاحبه ی منوچهر صادقی با کیقباد ظفر بختیار در ۲۰ می ۱۹۸۳ در لس آنجلس قباد ظفر خاطره ایی را نقل می کند که به حسین تهرانی گفتم به این آقا (فرامرز پایور) بگو که برود پیش مرتضی محجوبی، از مرتضی خواهش کند سازهایشان را کوک کنند. پشت سر مرتضی برود، یک چند وقتی پشت سر مرتضی ساز بزند.(منا:۱۳۸۹:۳۷۸)

گفته می شود به واسطه علاقه زیاد ورزنده به نوازندگی مرتضی محجوبی،نظام فواصل وی متاثر از محجوبی است.(فروزان،۱۳۹۶)

ب)اصالت نوازندگی: سبک اصیل و ایرانی ساز مرتضی خان، در اجرای دقیق و ماهرانه نوانس ها و تزئیناتی است که از ارکان مهمی در نوازندگی سازهای ایرانی است."(نصیری فر:۱۳۶۹:۳۳۴)

مرتضی محجوبی از دو جهت منحصربه فرد و یکتا است. از لحاظ نوازندگی، که تابحال کسی در پیانو مانند او نبوده و نیست و از نظر پرکاری. مرتضی خان اگر پرکارترین هنرمند رادیو نباشد، حداقل از پربارترین هاست.(نصیری فر:۱۳۶۹:۳۲۹)

تسلط بالای او در ریتم، ضرب شناسی و قطعات متریک، فیگورهای ریتمیک و ایجاد تنوع ریتمیک با تغییر تاکیدات از موارد بارز شیوه نوازندگی محجوبی است.

از دیگر جنبه های مهم مورد مطالعه درباره جایگاه نوازندگی محجوبی، بررسی دلایل پذیرش وی هم در میان اساتید موسیقی و اساتید اهل فن و هم در میان مردم عام و شنونده های عادی است.

قطعا شیوه متفاوت نوازندگی محجوبی برگرفته و تحت تاثیر آن زمان و نوازندگان آن دوره بوده است و هر چقدر هم که مرتضی خان دارای نبوغ و خلاقیت بالایی بوده، قطعا از محیط پیرامون خود تاثیر می گرفته که نتیجه به این گونه شده است که مرتضی خان را شخصیتی یگانه و منحصر به فرد در تاریخ موسیقی ایرانی می دانیم، به زعم نگارنده این شیوه پیانو نوازی محجوبی به خصوص شیوه ی اجرای تکنیک ها و تحریر ها و... بسیار تحت تاثیر ساز سنتور و تار بوده و با تحقیق و مطالعاتی که انجام شده به این نتیجه می رسیم که محجوبی از ساز حبیب سماعی و درویش خان و مرتضی نی داوود بسیار تاثیر می گرفته است.

"آقای رضا شفیعیان طی مصاحبه ای با شهاب منا در تاریخ ۸۵/۹/۱۶ مطلبی را درباره مرتضی محجوبی به نقل از قبادظفر بختیار ذکر کردند: (در جلساتی که با آقای قباد ظفر صحبت می کردیم، ایشان می گفتند در جلساتی که من با حبیب داشتم، مرتضی خان اغلب حضور داشت و سازی که حبیب می زد خیلی بر مرتضی خان اثر می گذاشت، حتی جلسه بعد می گفت فلانی به حبیب بگو که مثلا دشتی ای را که در آن جلسه زد را باز بزند. می گفت ما به حبیب می گفتیم و حبیب می گفت: من اصلا یادم نیست که آن دفعه چه زده ام(یا به یادش بود ونمی خواست بنوازد، با توجه به اینکه حبیب می دانست که مرتضی خان پیانو می نوازد و سنتور نمی زند، و اگر هم میزد چیز دیگری میزد) ولی می گفت مرتضی کاملا تحت تاثیر سنتور حبیب پیانو میزند."(منا:۱۳۸۹:۸۹)

"مطالب دیگری که از بررسی فهرست اجراهای حبیب سماعی حاصل می شود، ارتباط بین برنامه های سنتور حبیب سماعی و پیانوی مرتضی محجوبی است. اجرای تنهای سنتور حبیب سماعی و پیانوی مرتضی خان محجوبی در برنامه هفتگی رادیو همواره در یک بخش بوده است و اغلب مرتضی پس از تکنوازی سنتور سماعی به اجرا می پرداخته است. ارتباط منظم سماعی و محجوبی در محیط رادیو می تواند یکی از عوامل تاثیرگذاری سنتور نوازی حبیب سماعی بر پیانو نوازی مرتضی محجوبی باشد."(منا:۱۳۸۹:۸۹)

تاثیرگذاری تکنیکی پیانوی محجوبی بر سنتورنوازی

آرایه ها نشانگر طرز شروع یک نغمه ی موسیقایی(خیز) یا ختم آن (اُفت) هستند. دو اصطلاح وصفی بسیار رایج در این رابطه عبارتند از لگاتو و استکاتو. "بی گمان تزئین و اندیشه ی تزئین کاری از اصلی ترین مبانی اندیشه

ی هنرمند ایرانی است. با اینکه در نگاه نخست به نظر می رسد تزئینات جزو عناصر فرعی هنر است و گاه میزان شکل گیری و به کارگیری این عنصر در هنرهای ایرانی به گونه ای است که دیگر به سختی می توان برای آن صرفا نقش فرعی قائل شد و آن را در شمار عناصر حذف شدنی به حساب آورد، برعکس در بسیاری از هنرهای ایرانی از جمله موسیقی،تزئینات نه تنها حذف شدنی نیستند، بلکه در ساختار اصلی اثر هنری نقش اساسی دارند."(کاظمی،۱۳۹۲) یکی از عناصر پیچیده موسیقی ایرانی تزئینات اجرا شده توسط بداهه نوازان و نوازندگان سازهای ایرانی می باشد. با مطالعه و تجزیه تحلیل هنرهای ایرانی اعم از معماری، صنایع دستی و حتی شعر فارسی به این نکته پی می بریم که یکی از مهمترین بخش تشکیل دهنده هنرهای ایرانی تزئینات می باشد که هنر موسیقی هم از این قاعده مستثنی نیست.

یکی از ویژگی های زیبای گوشه ها و نغمه ها، تزیین های بسیار ظریف و پیچیده ی آن ها است.(کیانی۱۳۷۱:۵۶)

اهمیت این آرایه ها و تزیینات به حدی در هنر چشمگیر است که ژان دورینگ می گوید: یکی از مشکلات عظیم موسیقی علمی در هنر آرایه نهفته است. در مدتی کمتر از ده سال مشق موسیقی نمی توان بر وجوه فنی آرایه مسلط شد. برای تعمق در روح و زیبایی ردیف، بیست سال تمرین و تجربه زیاده نیست.(۲۴۲:۱۳۸۳)

بسیاری از این ظرافت ها در اصل شنیداری هستند و نه نوشتاری و جزء ذات مصوت هنر موسیقی هستند و بدون آنها نام موسیقی به عنوان هنری ناب بی مسما می بود.(میرعلینقی:۳۴:۱۳۹۸)

تزئینات و آرایه ها را در موسیقی ایرانی می توان به دو بخش کلی آرایه های ساختاری و غیر ساختاری تقسیم کرد که در ادامه به تشریح جزئیات آن خواهم پرداخت.

"با تجزیه و تحلیل آثار تکنوازی موسیقی ایرانی و ردیف موسیقی دستگاهی به این نکته پی می بریم که در تمام لحظات ارائه موسیقی تزئینات و آرایه ها جزء جدایی ناپذیر نغمه در موسیقی ایرانی هستند. در تعریف آرایه های غیرساختاری و ساختاری باید بدین گونه شرح داد که آرایه های غیر ساختاری به آرایه هایی اطلاق می شود که بر روی یک نغمه اعمال می شوند و آن نت یا نغمه را ازحالت ساده و بدون تزئین بیرون می آورند. با بررسی موسیقی آوازی و سازی ایرانی به این نکته می رسیم که این تزئینات بسیار متنوع و پرکاربردند و یکی از ارکان اصلی ارائه موسیقی محسوب می شوند. برخی از این تزئینات عبارتند از: ریز_دراب_تکیه_تحریر_ویبره_تریل_خفه کردن صدا_شلال_اشاره–گلیساندو و بسیاری دیگر که بخش مهمی از موسیقی ایرانی می باشند و تعداد زیادی از این آرایه ها بیشتر در موسیقی سازی کاربرد دارند. تمام این آرایه های غیرساختاری حول محور یک نغمه اجرا می شوند و آن نغمه را ازحالت ساده بیرون میاورندو قسمتی

از این ها با تکیه بر نغمه اصلی اجرا می شوند و قسمت بیشتری از آنها با نت های پیرامون نغمه ی اصلی اجرا می شوند و در نهایت نت اصلی را تزئین میکنند.

اما آرایه های ساختاری به آن دسته از تزئیناتی اطلاق می شود که جزءساختار اصلی آن گوشه در ردیف دستگاهی محسوب می شوند و به زبانی دیگر یکی از ارکان مهم در شناخت و ارائه آن گوشه در اجرای موسیقی ایرانی محسوب می شوند و به نوعی آن گوشه بدون این آرایه ها و تزئینات از معنا و مفهومی برخوردار نیست و این آرایه ها نقش اساسی در شاکله اجراها دارند و این تزئینات در اصل فراتر از تزئین یک نغمه هستند و گاه جملات مستقلی به حساب می آیند و تزئیناتی هستند که روی یک مُد یا مایه اعمال می شوند."(آزاده فر،۱۳۸۷)

یکی از شاخصه های ساز محجوبی اجرای این آرایه ها با ساز پیانو بود که منحصر به شیوه فرد بود. وجه مشترک محجوبی با نوازندگان پیانو قبل از خود مثل محمدصادق خان سرورالملک و مشیر همایون شهردار در این بود که تمام این تزئینات را همانند سازهای ایرانی مثل تار و سنتور و... اجرا می کرد و دقیقا همان لحن را با جزئیات دقیق روی شستی های پیانو به صدا در می آورد. یکی ازدلایل بی بدیل ماندن محجوبی در تاریخ موسیقی ایرانی استفاده خلاقانه و ترکیب های متفاوت از این آرایه ها در اجرای خود بود و به گونه ای از این تزئینات استفاده می کرد که شکل گیری جملات سازی او با جملات ردیف موسیقی ایرانی متفاوت بود اما در عین حال ارتباط خود با ردیف را هم قطع نمی کرد و به نوعی این زیبایی شناسی را از ردیف موسیقی ایرانی الهام گرفته بود.

در ادامه به بررسی تزئینات اجرایی پیانوی مرتضی محجوبی از قبیل ریز، دراب، تکیه، تحریر و... می پردازیم.

ریز یا ترمولو

ریز یا ترمولو در موسیقی ایرانی به معنای تسلسل و تکرار پی در پی یک نت یا در مواقعی با یک نت دیگر می باشد که این تکنیک بیشتر در سازهای مضرابی مثل تار و سنتور و سه تار مورد استفاده قرار می گیرد. در سازهای مضرابی تسلسل اجرای مضراب های راست و چپ با سرعت مشخص و به صورت هماهنگ از نظر ارزش زمانی را ریز می گویند. دو نوع ریز وجود دارد که یکی ریز با تک یا به اصطلاح تک ریز و دیگری ریز بدون تک می باشد.

از آن جایی که مرتضی خان تحت تاثیر ساز حبیب و درویش خان بوده، این تکنیک را در ساز خود استفاده کرده و به نوعی برای پیانو ترجمه کرده است. محجوبی ریز را در دو نوع اجرا کرده است که یکی اجرای ریز با فاصله اکتاو بوده بدین گونه که نت مورد نظر را با فاصله اکتاو آن به صورت پی در پی اجرا می کرده و دیگری مثل ریز در ساز تار بوده که روی یک نت به صورت پی در پی و هماهنگ اجرا کرده است.

در کتاب سرگذشت موسیقی، روح الله خالقی این شیوه ریز زدن محجوبی را تاثیرگرفته از استادش یعنی محمود مفخم پایان می داند و چنین نقل می کند: «مفخم مرد شریف افتاده‌ی درویشی بوده، بسیار شیرین و دلچسب ساز می زده و چون قبلا در تار شاگرد آقاحسینقلی بوده، به موسیقی ایرانی کاملا آشنایی داشته و از نوازندگان برجسته‌ی زمان خود به شمار آمده است. ریز دادن با یک انگشت که در سبک شاگرد او مرتضی محجوبی اثر گذارده، از روش مفخم کسب گردیده زیرا چون قبلا تار می‌زده، مضراب ریز تار را خواسته است با پیانو تقلید نماید در صورتی که این روش به خلاف سبک خاص پیانوست که «ترمولو» را به کمک انگشت های شست و کوچک با فاصله‌ی هنگام (اکتاو) می‌دهند.» (۱۳۹۹: ۱۸۳)

نحوه ریز زدن محجوبی اعم از سرعت اجرای ریزها و همچنین صدادهی متفاوت ریزهای مرتضی خان محجوبی بر سنتور نوازان تاثیر فراوان گذاشته است، به نحوی که سنتور نوازان تاثیر پذیر از محجوبی ریزهای کاملا متفاوتی نسبت به سنتور نوازان قبل از خود و یا حتی سنتور نوازان هم دوره خود داشتند.

با تجزیه و تحلیل نوازندگی رضا ورزنده، منصور صارمی، فضل اله توکل به این نکته پی می بریم که سرعت ریزهای اجرا شده توسط نوازندگان نامبرده نسبت به نوازندگان سنتور دربار ناصری مثل محمدصادق خان سرورالملک، سماع حضور و حتی شاگردشان حبیب سماعی بسیار سریع تر و به اصطلاح پرتر است. ریزهای اجرا شده توسط حبیب سماعی و بقیه نوازندگان آن دوره کُندتر، بسیار شمرده و از تعداد راست و چپ کمتری برخوردار است.

محجوبی بر خلاف اینکه بسیار تحت تاثیر ساز حبیب بوده اما به واسطه ذوق و خلاقیت ذاتی خود کاملا نسبت به سماعی متفاوت بوده و شیوه منحصر به فردی در اجرای تکنیک ها و حالت های موسیقی ایرانی بر روی ساز پیانو از خود به جا گذاشته است که خود تاثیرگذار بر روی سنتور نوازان بعد از خود بوده به شکلی که بسیاری از نوازندگان سنتور اعم از ورزنده، صارمی، توکل و... خود را شاگرد مرتضی محجوبی می دانسته و می دانند.

با بررسی ریزهای نواخته شده توسط ورزنده، صارمی به این نکته می رسیم که بیشتر از لحاظ سرعت ریزها و جایگاه استفاده از تکنیک ریز در بین بداهه پردازیِ جملات تاثیر پذیر از محجوبی بوده اند و حتی سرعت ریزهای ورزنده نسبت به صارمی هم بیشتر است.منصور صارمی از لحاظ نحوه استفاده از تکنیک ریز و جایگاه آن در بین جمله بندی ها بیشتر تحت تاثیر محجوبی بوده است. نکته قابل توجه در مطالعه تطبیقی بین ساز محجوبی، صارمی و ورزنده پر کردن فواصل بین جمله بندی ها با ریز می باشد که اصطلاحا به آن ریز پر می گویند.

اما در این بین نوازندگانی مثل فضل الله توکل و مجید نجاحی از لحاظ صدادهی ریزها و به طور کامل صدادهی ساز هم از محجوبی تاثیر گرفته اند به گونه ایی که با چسباندن نمد قطور و کلفتی بر سر مضراب و همچنین با کمتر ارتفاع دادن بین سرمضراب ها و سیم های سنتور صدایی شبیه به پیانو را از ساز خود در آورده اند و آن

تیزی ساز حبیب و یا حتی ورزنده که بدون نمد می نواختند را از بین برده اند و حالتی لطیف تر و صدای نرم تری از ساز خود به جا گذاشته اند که به طور مفصل در قسمت خفه کردن صدا مطالبی را شرح داده ام.

گلیساندو

گلیساندو در لغت به معنای لغزش بین دو نت معین می باشد. شیوه ی اجرای این تکنیک بدین گونه می باشد که تمام فرکانس های بین دو نت معین، کاملا به صورت گذرا و پاساژگونه ای اجرا می شود.

گلیساندو یکی از تکنیک های مورد استفاده محجوبی در تکنوازی ها بود که شیوه استفاده از آن تاثیر زیادی بر سنتور نوازان از جمله ورزنده و صارمی گذاشته که به تناوب در اجراها از این آرایه استفاده کرده اند.

محجوبی بیشتر این آرایه را در اول بداهه نوازی های خود اجرا کرده، بدین صورت که عموما از یک اکتاو بالاتر از نت شاهد دستگاه مورد نظر به صورت پایین رونده ایی گلیساندو را اجرا کرده تا به محدوده دانگ درآمد دستگاه یا آواز مورد نظر برسد و سپس اجرا را ادامه دهد.این شیوه شروع کردن بداهه نوازی بسیار بر روی ساز ورزنده و صارمی تاثیر گذاشته است، به صورتی که اغلب اجراهای آنها با گلیساندویی شبیه به اجراهای محجوبی شروع می شود.(تراک ۱ آلبوم تکنوازی سنتور ورزنده)

اما اینجا به نکته ای می رسیم که هدف از اجرای این گلیساندو در اول اجراها به این شکل چه بوده است. به زعم نگارنده ماهیت اجرای گلیساندو آن هم از یک اکتاو بالاتر از نت شاهد به صورت پایین رونده و با زمان بندی مشخص و مساوی به دو دلیل می باشد:

یک اینکه برای چک کردن فواصل و یا چک کردن کوک ساز این گروه از نت ها را اجرا می کرده اند یا هدف از اینگونه شروع کردن بداهه نوازی ها، به شکلی معرفی فواصل آن دستگاه یا آواز مورد نظر برای شنونده بوده است که هر دوی اینها دور از انتظار و واقعیت نیست.

به شکل های مختلفی این گلیساندو های ساز محجوبی بر سنتور نوازان تاثیر گذار بوده بدین گونه که ورزنده و صارمی در اجراهای خود گلیساندو های بالارونده ای را هم با دو مضراب اجرا کرده اند، به این شکل که با دسته بندی کردن نت ها به گروه های چهارتایی و با کشیدن دم مضراب برروی سیم های سنتور گلیساندویی شبیه به اجرای محجوبی را نواخته‌اند که به جرئت می توان گفت سنتور نوازان قبل از ورزنده و صارمی که به شکلی هم عصر محجوبی یا به تعبیری قبل از محجوبی بوده اند اینگونه استفاده از مضراب و اجرای گلیساندو به این شکل در اجراهایشان کمیاب بوده است.

خفه کردن صدا

با بررسی تاریخ موسیقی ایرانی و تجزیه وتحلیل آثار بداهه نوازان و نوازندگان موسیقی ایرانی و اجراهای آنها به این مطلب دست پیدا می کنیم که اکثر نوازندگان آن دوره از جمله مرتضی خان نی داوود، علی اکبر شهنازی و تنی چند از دیگر مفاخر موسیقی ایرانی از تکنیکی استفاده می کرده اند که به تناوب در اجراهای این هنرمندان قابل رویت و مشاهده است.

خفه کردن صدا به معنای گرفتن طنین ساز در انتهای عبارات و جملات می باشد که یکی از ارکان مهم در بداهه نوازی و اجرای موسیقی ایرانی بوده است. با نگاهی گذرا به تکنوازی های نی داوود، شهنازی و... می بینیم که در اکثر مواقع در انتهای عبارات و جملات با گذاشتن دست خود بر روی سیم ها طنین ساز را گرفته و به نحوی این احساس را القا می کنند که عبارت در این نقطه به انتها رسیده و به تعبیری دیگر جملات، عبارات و حتی گاهی نیم جمله ها در موسیقی ایرانی را برای شنونده تفکیک می کنند.

این تکنیک در بین نوازندگان و بداهه پردازان آن دوره بسیار رواج داشته و مدام از این تکنیک استفاده کرده اند.

یکی از بهترین نمونه های استفاده از تکنیک خفه کردن در بین نوازندگان موسیقی ایرانی مرتضی خان محجوبی می باشد که در همه ی تکنوازی های خود به کرات اما با زیبایی شناسی ماهرانه از این تکنیک در آخر جملات خود استفاده کرده و با گرفتن پدال پیانو مانع انتشار طنین ساز شده است.

این تکنیک بر روی سنتور نوازان بعد از محجوبی بسیار تاثیرگذار بوده و با توجه به گفته ی خود اساتید از جمله ورزنده و صارمی که اذعان داشتند تحت تاثیر ساز محجوبی بوده اند این انتظار می رود که شیوه استفاده از این تکنیک و جایگاه آن در بین جملات سازی را از محجوبی تاثیر گرفته باشند. در سنتور به خاطر اندک اختلاف ساختاری نسبت به ساز پیانو شیوه ی اجرای این تکنیک متفاوت می باشد.

با بررسی ساز ورزنده و صارمی می بینیم که به چند شیوه صدای ساز را به اصطلاح خفه کرده اند.

در سنتور علاوه بر اینکه در انتهای عبارات و جملات از این تکنیک استفاده شده و صدا را خفه کرده اند، در انتهای اجرای نت های تک هم از این تکنیک استفاده شده و با گذاشتن دست چپ بر روی سیم ها و نواختن با مضراب راست به نوعی صدا را خفه کرده اند که در ساز ورزنده و صارمی قابل رویت می باشد، اما در این بین ورزنده به شیوه ی دیگری هم از این تکنیک بهره برده و با گذاشتن حوله ای بر روی سازخود، هم از شدت صدا و هم از طنین ساز جلوگیری کرده است.(مثال:جواب آواز اجرا شده در برنامه برگ سبز شماره ۲۰ به خوانندگی عماد خراسانی)

شیوه ی دیگری از خفه کردن صدا در ساز فضل الله توکل مشاهده می شود که کمی با شیوه نوازندگی ورزنده و صارمی متفاوت است. در نوازندگی توکل این مورد مشاهده می شود که بر خلاف ورزنده و صارمی که مضراب هایشان تقریبا بی نمد و یا نمد کاملا نازکی داشت، توکل نمد بسیار قطوری را بر سر مضراب های خود چسبانده و به طور عادی صدای ساز را بسیار شبیه به ساز پیانو می کند، اما به طور مشخص برای خفه کردن صدای ساز بیشتر با گذاشتن سر مضراب بر روی سیم ها، صدای ساز را خفه کرده و همان تکنیک را به شیوه ی دیگری به کار می گیرد که کمی با ورزنده و صارمی متفاوت است.

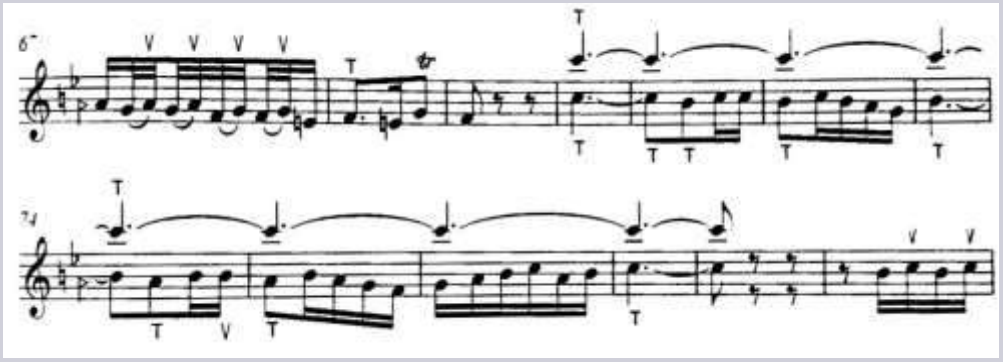
نت پدال

یکی از تکنیک های رایج در بین سازهای ایرانی گرفتن نت پدال می باشد که بیشتر در بین سازهای مضرابی رواج دارد تا در بین سازهای کششی.

یکی از آرایه های بسیار پر استفاده در ساز مرتضی خان محجوبی گرفتن نت پدال در بداهه پردازی ها می باشد. مرتضی خان در اغلب بداهه نوازی های خود در بین قطعات ضربی و قطعات با متر معین و حتی گاها در بین جملات آوازی با تکرار یک نت در دست چپ به صورت پیوسته و تکرار آن و در عین حال ارائه جملات بداهه گونه در دست راست به اجرای خود ادامه می دهد.

به تعبیری دیگر در تکنیک گرفتن نت پدال آن نت مشخص که به صورت مکرر تکرار می شود حالتی ریز گونه به خود می گیرد و در بین اجرای آن نت به صورت ریز، جملات اصلی ارایه می شود. به عنوان نمونه در چهارمضراب شور اجرا شده در آلبوم چه شورها جملاتی که در مایه سلمک اجرا می کند را با گرفتن نت پدال برروی نت شاهد دستگاه شور اجرا می کند. این تکنیک بسیار در ساز سنتور مورد استفاده نوازندگان قرار می گیرد.

یکی از عوامل مهم در ساز ورزنده و صارمی در بین سنتور نوازان استفاده مکرر از نت پدال در اجراها بود که می توان آن را تاثیر گرفته از ساز مرتضی خان به حساب آورد. این تکنیک بسیار در سنتور راحتتر و ساده تر از لحاظ اجرایی نواخته می شود و به همین دلیل یکی از تکنیک های پر استفاده در بین نوازندگان سنتور می باشد، اما شیوه ی اجرای این تکنیک و ارائه جملات بداهه گونه در نوازندگان مختلف سنتور متفاوت است. در بین نوازندگان سنتور رضا ورزنده و منصور صارمی در اجرای این تکنیک و ارائه جملات بیشتر از بقیه نوازندگان سنتور تحت تاثیر مرتضی خان بوده اند و بیشتر به ساز محجوبی شبیه هستند.



چهارمضراب همایون رضا ورزنده

در نوازندگان متاخر ساز سنتور مثل پرویز مشکاتیان هم استفاده از این تکنیک رواج داشته و در تکنوازی ها استفاده کرده اند. به عنوان نمونه مشکاتیان در آلبوم برآستان جانان در قسمتی از تکنوازی خود در مایه دشتی در قسمت عشاق یا اوج در بین جملات آوازی از این تکنیک استفاده کرده و با شروع کردن پایه و جملاتی را بر اساس آن پایه با تکنیک نت پدال اجرا کرده است.

نتیجه گیری

فرآیند پیدایش یک پدیده را نباید تک بعدی و یکباره دانست، قطعا در شکل گیری هر پدیده هنری عوامل بسیاری دخیل هستند. هر هنرمندی برای خلق یک اثر هنری قطعا از هر پدیده ایی که در اطراف او وجود دارد، الهام می گیرد. پیانو ایرانی و سنتور همواره در تاریخ موسیقی ایرانی در تقابل با همدیگر مورد بررسی قرار گرفته اند و مدام در دوره های مختلف تاریخی بر یکدیگر اثرگذار بوده اند. در زمان ورود پیانو به ایران این ساز بسیار تحت تاثیر سازهای ایرانی و شیوه نواختن نوازندگان سازهای ایرانی آن زمان بوده و در دوره پیدایش مرتضی خان محجوبی در موسیقی ایرانی این اثرگذاری به نوعی به عکس شده و شیوه نواختن محجوبی با پیانو مورد توجه سنتورنوازان قرار گرفته است. بیشترین تاثیر محجوبی در حوزه نوازندگی و اجرای جزئیات موسیقی ایرانی با سازی غربی بوده که به دلیل شباهت ساختاری سنتور و پیانو، تکرار و تقلید نواخته های محجوبی با سنتور همواره در دستور کار سنتورنوازان قرار گرفته است. قطعا در شکل گیری نوازندگی محجوبی، اگر به دنبال منبع

الهامی برای او باشیم، بی شک سنتور حبیب سماعی یکی از آنهاست و محجوبی در نوازندگی بسیار تحت تاثیر سنتور سماعی بوده و ردپای حبیب در ساز محجوبی کاملا مشهود و قابل رویت است. در مقابل همین تاثیر پذیری بر سنتورنوازان از پیانوی مرتضی خان در دوره های بعد ملموس است. به طور مشخص نحوه اجرای آرایه های غیرساختاری اعم از ریز، گلیساندو، تکیه، تحریر، خفه کردن صدا با پیانو توسط محجوبی بر سنتورنوازانی همانند منصور صارمی، رضا ورزنده، فضل الله توکل و مجید نجاحی تاثیر گذاشته است و شیوه و نحوه صداگیری سنتورنوازان نامبرده بسیار شبیه به پیانوی محجوبی است. در این بین بیشترین تاثیر را منصور صارمی، به واسطه آموزش مستقیم زیر نظر مرتضی خان محجوبی فراگرفته است و ردپای پیانوی محجوبی بر ساز صارمی مشهود و ملموس است.

منابع

آزاده، پویان. ۱۳۹۷. آلبوم با یادش (یادواره استاد جواد معروفی). تهران: ماهور.

آزاده فر، محمدرضا. ۱۳۸۷. «نقش تحریر در ساختار ریتمیک گوشه های ردیف موسیقی ایرانی»، فصلنامه ماهور، ۳۹.

خالقی، روح الله. ۱۳۷۸. سرگذشت موسیقی ایران، جلد ۱، تهران: صفی علیشاه.

خالقی، روح الله. ۱۳۹۹.سرگذشت موسیقی ایران، چاپ شانزدهم، تهران: صفی علیشاه.

دورینگ، ژان. ۱۳۸۳. سنت وتحول در موسیقی ایرانی، ترجمه:سودابه فضائلی. تهران: توس.

فروزان، حمید. ۱۳۹۶. «سیر تطور نوازندگی رضا ورزنده»، پایان نامه کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر تهران

فروغ، مهدی. ۱۳۳۶. «آلات موسیقی قدیم ایران و دیگر کشورهای خاورمیانه (۶): سنتور_قانون»، مجله موسیقی، دوره سوم، شماره ۱۰.

کاظمی، علی. ۱۳۹۲. «آرایه در موسیقی دستگاهی ایران: تزیین تا فراتر از تزیین»، فصلنامه موسیقی ماهور، ۶۲.

کیانی، مجید. ۱۳۷۱. هفت دستگاه موسیقی ایران. تهران: مولف.

معیرالممالک، دوستعلی خان. ۱۳۹۰. رجال عصر ناصری. تهران: تاریخ ایران.

منا، شهاب. ۱۳۸۹. مجموعه مقالات درباره سنتور، جلد اول، تهران: سوره مهر.

منا، شهاب. ۱۳۸۹. حبیب سماعی و راویان آثار او. تهران: سوره مهر.

میرعلینقی، علیرضا. ۱۳۹۸. ردیف های مرتضی محجوبی برای پیانو. تهران: عارف.

نصیری فر، حبیب الله. ۱۳۶۹. مردان موسیقی سنتی و نوین ایران. تهران: راد.

موسیقی، مجسمه و مرگ در حوزه‌ی فرهنگی بختیاری مرکز ایران

سید علی رجایی باغسرخی

دانشجوی کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی دانشگاه هنر تهران

ali.rajaei.bs@gmail.com

a.rajaeibaghsorkhi@student.art.ac.ir

موسیقی، مجسمه و مرگ در حوزه‌ی فرهنگی بختیاری مرکز ایران

چکیده

در فرهنگ بختیاری، موسیقی سوگ و مجسمه‌ی شیرسنگی دو عنصر بسیار مهم در آئین سوگواری و مراسم عزاداری است. بختیاری‌ها شاخه‌ای از لُرها و از کوچ‌نشینان دامنه‌ی کوه‌های زاگرس هستند که در چند دهه‌ی اخیر جمعیت زیادی از آنها در نقاط مختلف، یکجانشین شده‌اند. مجریان موسیقی بختیاری با عنوان «توشمال» شناخته می‌شوند و از موسیقی سوگ با عنوان «ساز چپی» یا «ساز وارونه» یاد می‌کنند. زنان بختیاری به صورت گروهی سوگ‌آواها را می‌خوانند که به آن «گاگریو» می‌گویند. البته امروزه مردانی شبیه به مداحان و نوحه‌خوانان محیط‌های شهری نیز موسیقی سوگ را اجرا می‌کنند. این مطالعه پیوند میان محتوای گاگریوها و شیرسنگی به عنوان یک نماد فرهنگی را نمایان می‌کند. شیرسنگی نشانه‌ی صفاتی چون شجاعت، دلیری، مردانگی، جنگاوری، جوانمردی و بزرگواری است و گذاشتن آن به عنوان سنگ قبر بر مزار متوفی، ارزش‌نهادن بر ویژگی‌های فردی و جایگاه اجتماعی او است. در محتوای گاگریوها بعضا از متوفی با عنوان «شیر» یاد شده و صفاتی که شیرسنگی نشانه‌ی آنها است به او نسبت داده می‌شود. در پیوند میان این دو عنصر، سطحی عمیق مستتر است و می‌توان از آن با عنوان «هویت اجتماعی» یاد کرد که نتیجه‌ی تجربه‌ی زیسته‌ی بختیاری‌ها بوده و تبلور آن از منظر نشانه‌شناختی در ابعاد مختلف فرهنگی مشاهده می‌شود.

کلیدواژه: موسیقی بختیاری، موسیقی سوگ، مراسم عزاداری، ساز چپی، گاگریو، شیرسنگی

این مقاله مستخرج از تحقیقات مربوط به پروژه‌ی پایانی نگارنده در مقطع کارشناسی ارشد رشته‌ی اتنوموزیکولوژی به راهنمایی دکتر محمدرضا آزاده‌فر در دانشگاه هنر تهران است.

۱- مقدمه

در رشته‌ی اتنوموزیکولوژی و در مطالعات مردم‌نگارانه و انسان‌شناختی درباره‌ی یک حوزه‌ی فرهنگی، موسیقی سوگ، یکی از مهم‌ترین گونه‌های موسیقی بر اساس تقسیمات منطبق با چرخه‌ی حیات است. نگارنده در این تحقیق بر آن است که به مطالعه‌ی محتوای سوگ‌آواهای بختیاری و شیرسنگی به عنوان یک نماد فرهنگی بپردازد. باید در نظر داشت که پرداختن به موسیقی سوگ و مراسم عزاداری به گونه‌ای که بتواند وجوه مختلف آن را در بر گیرد، نیاز به تعاملی میان‌رشته‌ای بین موسیقی‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و مطالعات تاریخی دارد اما آنچه محقق در این مقاله مد نظر دارد، نگاهی نشانه‌شناسانه است. برای بختیاری‌ها سوگواری و مراسم عزاداری بسیار حائر اهمیت است از این رو یکی از سوالات مهمی که سرآغازی برای این مطالعه شد این بود که: «در فرهنگ بختیاری سوگ‌آواها و مراسم عزاداری چه جایگاهی دارد و این جایگاه به لحاظ فرهنگی نمایان‌گر چه ویژگی‌هایی در میان بختیاری‌ها است؟». در نحوه‌ی اجرای موسیقی سوگ و در ساختار و محتوای سوگ‌آواهای بختیاری همچنین در آئین‌ها و آداب و رسوم مربوط به مراسم عزاداری نشانه‌های گوناگونی مستتر است که می‌توان به آنها پرداخت. تمرکز محقق در این مقاله بر روی شیرسنگی به عنوان نماد و ارتباط معنایی آن با محتوای سوگ‌آواها است. به این ترتیب این مطالعه به دنبال این پرسش است که: «در فرهنگ بختیاری چه ارتباطی میان شیرسنگی به عنوان یک نماد و محتوای سوگ‌آواها برقرار است و این ارتباط به مثابه‌ی امری تداعی‌گر چگونه برای آنها معناساز می‌شود؟». در ادامه‌ی این پرسش باید به این موضوع توجه کرد که این امر تداعی‌گر و وجه معناساز آن برای بختیاری‌ها نتیجه‌ی تجربه‌ی زیسته‌ی آنها است پس در نگاهی بنیادی‌تر می‌توان این سوال را نیز مطرح کرد که: «چگونه می‌توان از منظر نشانه‌شناختی، تحلیلی را ارائه داد که ابعاد مختلفی از هویت اجتماعی مردم بختیاری را در ارتباط میان یک نماد با محتوای یک گونه‌ی موسیقی نمایان کرد؟». برای عبور از مرز توصیف و رسیدن به چنین تحلیل و تفسیری، آنچه دستمایه‌ی محقق می‌شود، در نظر گرفتن عوامل فراموسیقایی و پیراموسیقایی است و اینگونه است که وجه انسان‌شناختی چنین مطالعه‌ای پررنگ می‌نماید. تلاش نگارنده در این تحقیق برای تبیین جنبه‌های مختلف هویت‌ساز در مراسم عزاداری این است که سوگ‌آواهای بختیاری را به عنوان عاملی روایتگر تفسیر کند. روایتی از آداب و رسوم و به طور کلی آنچه نتیجه‌ی تجربه‌ی زیسته‌ی مردم بختیاری است. دامنه‌ی مطالعاتی این مقاله و تحقیقاتی از این دست، زمانی گسترده‌تر می‌شود که تلاش برای پرداختن به موسیقی، نه به عنوان یک پدیده‌ی مستقل بلکه به عنوان یک «رفتار» صورت گیرد.

۲- مبانی نظری و پیشینه‌ی پژوهش

منابع مختلفی در دست است که در آنها به موسیقی سوگ در فرهنگ بختیاری پرداخته شده است، ازجمله: «سوگینه‌خوانی در ایل بختیاری» نوشته‌ی اردشیر صالح‌پور (۱۳۶۸) در *فصلنامه‌ی موسیقی آهنگ*، *سوگواری در*

بختیاری نوشته‌ی ایوب کیانی هفت‌لنگ (۱۳۷۹، مؤسسه‌ی نور و معرفت)، *موسیقی سوگ در ایل بختیاری* نوشته‌ی عیسی غفاری (۱۳۹۱، چنگ)، «بررسی مفاهیم سوگ در قوم بختیاری با تأکید بر تحلیل محتوای موسیقی گاگریو» نوشته‌ی سوده مقصودی و پژمان شیرمردی (۱۳۹۳) در نشریه‌ی *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نسیم هادی‌شهنی در دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی با عنوان *بررسی و تحلیل ساختاری و درون‌مایه‌ای سوگ‌سروده‌های بختیاری* (۱۳۹۴، دانشگاه شهید چمران اهواز)، «زوال فرهنگ گاگریو: تحلیل انسان‌شناختی دگردیسی عزاداری و سوگ در میان ایلات بختیاری و بهمئی» نوشته‌ی سجاد بهمنی و ذوالفقار احمدی‌اوندی (۱۴۰۰) در *فصلنامه‌ی فرهنگ و هنر*. دستاوردهای این آثار ارزشمند از توصیف ویژگی‌های ساختاری موسیقی سوگ تا شرحی از مراسم عزاداری و تحلیل‌های مختلف درباره‌ی آن همچنین دسته‌بندی موضوعی محتوای سوگ‌آواها تا تغییرات پدیدآمده در زندگی امروز بختیاری‌ها را شامل می‌شود. درباره‌ی شیر در فرهنگ ایرانی می‌توان به «شیر در فرهنگ و هنر ایران» نوشته‌ی ابوالقاسم دادور (۱۳۹۰) در *دوفصلنامه‌ی هنرهای تجسمی* اشاره کرد. درباره‌ی شیرسنگی هم «بَردِشیر (شیرسنگی) در فولکلور و دانش بومی بختیاری»، نوشته‌ی عباس قنبری عدیوی (۱۳۹۸) در *دوفصلنامه‌ی دانش‌های بومی ایران* قابل مطالعه است. در منابع خارجی منتشر شده به زبان انگلیسی هم می‌توان به کتاب *آئین‌ها و مراسم زنان در ایران شیعه و جوامع مسلمان* نوشته‌ی پدارم خسرونژاد (۲۰۱۵) اشاره کرد که در یکی از فصل‌های آن به عزاداری و گاگریو زنان بختیاری پرداخته شده است. خسرونژاد (۲۰۱۱) نوشته‌ای دیگر نیز دارد با عنوان «بازنمایی شیر در سنت شفاهی فرهنگ بختیاری به عنوان عنصری در مراسم خاکسپاری» که در آن به شیر و شیرسنگی و ماهیت نمادین آن در فرهنگ و ادبیات حماسی بختیاری پرداخته است. در این مقاله، محقق قصد دارد با در نظرگرفتن برآیندی از تحقیقات انجام‌شده، از زوایای متفاوتی به موضوع نگاه کند که چنانچه پیش‌تر گفته شد، نه تنها حاصل پیوندی میان دیدگاه‌های موسیقی‌شناسانه و انسان‌شناسانه است بلکه در صدد است از منظر نشانه‌شناختی و با رویکردی جزئی‌نگر نسبت به این گونه‌ی موسیقی می‌پردازد. در واقع این مطالعه کوششی است در راستای رسیدن به یک مدل تحقیق که در آن محتوای سوگ‌آواهای بختیاری را در ارتباط با سرفصل دوگانه‌ی «موسیقی و آئین»، در بافتار زندگی اجتماعی همچنین باورها و اعتقادات مردم در این حوزه‌ی فرهنگی تحلیل کند.

۳- توسعه‌ی فرضیه‌ها و الگوی مفهومی

نشانه‌شناسی موسیقی موضوعی است که همواره مباحث گسترده‌ای درباره‌ی آن مطرح می‌شود. اما آنچه نگارنده بر آن تکیه کرده است تا در حیطه‌ی مطالعات اتنوموزیکولوژی قابل اعتنا باشد، نظریات و تئوری‌پردازی‌های توماس تورینو درباره‌ی این مسئله است. تورینو (۱۹۹۹ و ۲۰۱۴) دو مقاله دارد که در آنها معطوف به نظریات چارلز سندرز پرس، فیلسوف، منطق‌دان و ریاضی‌دان آمریکایی به موضوع نشانه‌شناسی موسیقی پرداخته است. یکی «نشانه‌های تصور و خیال، هویت و تجربه: یک تئوری نشانه‌شناختی مبتنی بر نظریات پرس برای موسیقی» و دیگری «تفکرات پرس به مثابه‌ی یک هسته‌ی اصلی تئوریک برای اتنوموزیکولوژی پدیدارشناختی». تورینو

با اشاره به این موضوع که به جای شباهت زبان و موسیقی باید به تفاوت‌های آنها پرداخت، از فرآیندهای تفسیری یاد می‌کند که در نتیجه‌ی آن درک و دریافت موسیقی در نسبت با زندگی اجتماعی و تجربه‌های زیسته معنا می‌یابد. او از اصطلاحی نام می‌برد با عنوان «موسیقی ما» که در واقع حاصل تجربه‌ی شنیداری و اجرایی مشترک میان دو فرد یا یک گروه خاص بوده و به این ترتیب فرآیند تفسیر و فهم آن موسیقی برای سایرین کاملا متفاوت است. از نظر او آنچه موجب می‌شود یک موسیقی برای فرد یا گروهی، خاص شود، دنبال‌کردن نشانه‌هایی در آن موسیقی است که محصول آن، تداعی‌گری و معنابخشی می‌شود. این نشانه‌ها نه تنها در خود موسیقی و تجربه‌ی شنیدن آن پدید می‌آیند بلکه مشاهده و مشارکت در اجرای یک موسیقی، خود بستری برای تبلور نشانه‌های مختلف است. در این مقاله، توجه به یک نظام نمادین فرهنگی که یکی از نشانه‌هایش شیرسنگی به عنوان سنگ قبر در میان بختیاری‌ها است، اشاراتی که در محتوای سوگ‌آواها به این نماد می‌شود و پیوندی که میان آنها برقرار است، به مثابه‌ی نمونه‌ای از نشانه‌های موسیقایی در نظر گرفته شده‌اند. اینگونه است که تلاش نگارنده می‌تواند در ادامه‌ی پژوهش‌های پیشین برای اثبات فرضیه‌هایش به ثمر بنشیند چرا که امثال این نمادها و نشانه‌ها صرفا برای مفهومی به نام «ما بختیاری‌ها» معنا دارد. «ما» و «خود» در برابر «دیگری»، هویت‌ساز می‌شود و این هویت حاصل زندگی اجتماعی مردم در یک حوزه‌ی فرهنگی است.

٤- روش‌شناسی

داده‌ها و اطلاعات اولیه در این مطالعه از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی استخراج شده است و سپس یافته‌های این تحقیق بر اساس پژوهش میدانی شامل مشاهده، مشارکت و مصاحبه در شهرهای بازُفت، هَفشِجان و شاهین‌شهر همچنین روستاهای واوان، خِشتی، خِرسانک و اُورِگان در استان‌های چهارمحال و بختیاری و اصفهان در بازه‌ی زمانی اسفند ۱۳۹۹ تا مهر ۱۴۰۰ به دست آمده است. یافته‌های این مقاله با رویکردی توصیفی–تحلیلی به دست آمده و تدوین شده است. ساختار مقاله در ارائه‌ی یافته‌های تحقیق به صورت مرحله‌ای است به گونه‌ای که ابتدا توضیحاتی کلی درباره‌ی جغرافیا و فرهنگ بختیاری همچنین مختصری درباره‌ی گونه‌شناسی و مجریان موسیقی آنها داده می‌شود. سپس شرحی از مراسم عزاداری و آئین‌های سوگواری داده می‌شود. در ادامه توصیفی ساختاری از موسیقی سوگ بختیاری و اجرای آن برای خواننده آورده می‌شود. در پایان نگارنده به شیر و شیرسنگی به عنوان نماد می‌پردازد و با بررسی نمونه‌های به دست آمده در مطالعه‌ی میدانی از متن سوگ‌آواها در راستای پاسخ‌دادن به پرسش‌ها و اثبات فرضیه‌های تحقیق، یافته‌ها را دسته‌بندی کرده و نتایج را ارائه می‌دهد.

٥- تحلیل داده‌ها و یافته‌های پژوهش

اقوام لُر در ایران به دو دسته‌ی «لر بزرگ» و «لر کوچک» تقسیم می‌شوند که در منابع مختلف، این عناوین در نقشه‌ی ایران مربوط به دوره‌ی اتابکان (۵۵۰–۸۳۰ ه ق) نیز قابل مشاهده است. رومن گریشمن، باستان‌شناس فرانسوی، بختیاری‌ها که از اقوام لر بزرگ و از بزرگترین و کهن‌ترین عشایر کوچ‌نشین ایران هستند را از نژاد تمدن عیلام می‌داند (گریشمن،۱۳۹۰). زبان و گویش بختیاری‌ها ریشه در زبان پهلوی دارد و ایل بختیاری خود

به دو گروه «چهارلَنگ» و «هفت‌لَنگ» تقسیم می‌شود که تبار این عناوین ریشه در سیستم مالیاتی دوران صفوی دارد (نصیری،۱۳۹۶). لرها در منطقه‌ی وسیعی از ایران شامل قسمتی از کرمانشاه تا بخشی از بوشهر سکونت دارند و در چند استان پراکنده‌اند (تصویر۱). مناطق بختیاری‌نشین شامل استان چهارمحال و بختیاری و بخش‌هایی از استان اصفهان، خوزستان، کهگلویه و بویراحمد و لرستان است (تصویر۲).

تصویر۱. پراکندگی جغرافیایی اقوام لر در ایران

تصویر۲. مناطق بختیاری‌نشین در ایران

سازهای موسیقی بختیاری شامل کَرنا، سُرنا، دُهُل، نِی، نِی‌لَبَک و کمانچه (طال) است. مجریان موسیقی بختیاری که با عنوان «توشمال» شناخته می‌شوند اغلب یک گروه دونفره را تشکیل می‌دهند. یکی از آنها سرنا یا کرنا می‌نوازد و دیگری او را با دهل همراهی می‌کند. نوازندگی کمانچه بیشتر در شهرکرد، مرکز استان چهار محال و بختیاری، رواج دارد. بختیاری‌ها به نوازنده‌ای که دهل می‌نوازد «دهل‌کوب» یا «دهل‌چی» می‌گویند و نوازنده‌ی سرنا یا کرنا را با عنوان «میشِکال» یا «میرشکال» معرفی می‌کنند (ذوالفقاری،۱۳۹۸). توشمال‌ها تنها در درون خانواده و بستگان خود ازدواج می‌کردند و حتی فقیرترین خانواده‌ی بختیاری از دختردادن به آنان خودداری می‌کرد و بر سر همین مسئله داستان‌های آهنگین زیبایی در موسیقی بختیاری پدید آمده که حکایت عشق‌های بی‌سرانجام و یا ناخوش‌فرجام است (جاوید،۱۳۹۳). البته در دوران متأخر به خصوص چند دهه‌ی اخیر، جایگاه اجتماعی توشمال‌ها بسیار متفاوت شده است و تحت تأثیر عوامل مختلف از جمله تغییر سبک زندگی، حضورشان در رسانه‌ها، جشنواره‌ها و ... ، امروزه از شأن و منزلت بالاتری برخوردارند. از نظر توشمال‌ها موسیقی بختیاری به دو دسته‌ی اصلی تقسیم می‌شود: «سازِ چپی» یا «وارونه‌نوازی» که به موسیقی مراسم عزاداری و آئین سوگواری اختصاص دارد و «سازِ راستی» یا «راست‌نوازی» که هر نوع موسیقی به غیر از موسیقی سوگ را شامل می‌شود. آنها در دسته‌بندی جزئی‌تری برای معرفی آهنگ‌ها و ملودی‌های مختلف، از کلمه‌ی «مُقوم» استفاده می‌کنند.

از آنجا که موسیقی بختیاری طیف گسترده و متنوعی را شامل می‌شود، برای دسته‌بندی گونه‌های آن می‌توان با نگاهی برون‌فرهنگی و براساس تحلیل‌های موسیقی‌شناسانه و انسان‌شناسانه در کنار دیدگاه‌ها و تعاریف خود بختیاری‌ها از موسیقی و ترانه‌هایشان، به جنبه‌های مختلف آن پرداخت و انواع آن را، به صورت طبقه‌بندی‌شده بررسی کرد. آنچه در این باره ارائه می‌شود برگرفته از نتایج تحقیقات میدانی نگارنده همچنین استناد به دو منبع یعنی «سنخ‌شناسی موسیقی بختیاری» از افشین داور پناه (۱۳۸۲) و *موسیقی شمال شرق خوزستان ایذه، از منظر گونه‌شناسی و فرهنگ موسیقایی* در فرهنگ بختیاری نوشته‌ی نورمحمد شهریاری (۱۳۹۸) است. یکی از اصطلاحاتی که مردم به طور کلی برای موسیقی مراسم عروسی و جشن‌ها به کار می‌برند، عنوان «سازِ مجلسی» است. موسیقیِ مجلسی، ترانه‌های شاد و شناخته‌شده‌ای مانند آهای‌گُل، حناحنا، گُلی‌جون و ... همچنین موسیقی‌های مربوط به آئین‌های مختلف در مراسم عروسی را شامل می‌شود. موسیقی همراهی‌کننده‌ی انواع رقص‌ها نیز در این دسته قرار می‌گیرد. «چوب‌بازی» یا «تَرکِه‌بازی» به موسیقی همراهی‌کننده‌ی یک رقص با همین عنوان گفته می‌شود که در آن دو مرد با چوب‌هایی در دست و همراه با حرکات موزون به رقابت با هم می‌پردازند. «نِیزه‌بازی» نیز یکی دیگر از رسوم بختیاری‌هاست که جنبه‌ی رقابتی دارد و در آن افراد سوار بر اسب با هم مسابقه می‌دهند و طی این مراسم، موسیقی اجرا می‌شود. «سواربازی» یکی از آئین‌های مراسم عروسی است و طی آن، افراد سوار بر اسب، عروس را راهی منزل داماد می‌کنند و این مراسم نیز همراه با موسیقی است. «چوپی» یا «دستمال‌بازی» هم موسیقی همراهی‌کننده‌ی رقصی با همین عنوان است و به صورت گروهی اجرا می‌شود و خود انواع مختلفی دارد. رقصی دیگر که به شکل یک بازی و با حال و هوایی شوخ‌طبعانه اجرا می‌شود، «رقص مجسمه» است. از ترانه‌های عاشقانه‌ی معروف و شناخته‌شده بین بختیاری‌ها، شُلِیل، شیرین‌شیرین و دِی‌بَلال را می‌توان نام برد. لیلی و مجنون و خسرو و شیرین که بر اساس اشعار نظامی هستند نیز از گونه‌های تغزلی به شمار می‌روند. «شاهنامه‌خوانی» یکی از شاخص‌ترین موسیقی‌های بختیاری است که بر اساس اشعار شاهنامه‌ی فردوسی اجرا می‌شود همچنین موسیقی‌ها و ترانه‌هایی با مضمون حماسی و درباره‌ی قهرمانان بختیاری وجود دارد مانند شیرعلی‌مردون، نامدارخان، ابوالقاسم‌خان، علی‌داد و ... . «عرب‌بازی» نیز نوعی موسیقی حماسی به حساب می‌آید که لحن و ملودی‌های آن تحت تأثیر موسیقی اعراب خوزستان در همسایگی بختیاری‌ها است. از گونه‌های آئینی در موسیقی بختیاری می‌توان به «هَل‌هَله‌کوسِه» یا «هَبَرسِه» اشاره کرد که در آئین مخصوص به دعای طلب باران خوانده می‌شود. علاوه بر این موارد، ترانه‌هایی وجود دارد که به هنگام انجام کارهای مربوط به کشاورزی و دامپروری خوانده می‌شوند مانند مَشک‌زنی یا مَشکِ دوغی، برزیگری، شِکال یا صَیادی، گاودوشی، خَرمن‌کوبی یا هُل‌َهِی، برنج‌کوبی، چوپانی، هِی‌بَربَرِه و سرکوهی. در فرهنگ بختیاری ترانه‌های مراسم ختنه‌سوران که همراه با اجرای ساز است همچنین موسیقی‌های مادرانه مانند لالایی‌ها یا اُلولولُ و ترانه‌های هنگام نوازش‌کردن و در آغوش‌گرفتن کودک نیز قابل توجه است که می‌توان با عنوان «ترانه‌های گهواره» آنها را معرفی کرد. ترانه‌هایی هم وجود دارد که در بازی‌ها و نمایش‌های کودکانه خوانده می‌شود مانند هَل‌هَله گرگِ چَمبری.

در فرهنگ بختیاری، مرگ، مراسم عزاداری و آئین‌های سوگواری یکی از پراهمیت‌ترین رویدادهای اجتماعی است. هنگامی که فردی از دنیا می‌رود مراسمی مفصل شامل خاکسپاری، سه‌روزه، هفته، چهلم و در انتها مراسم سال و سالگرد را برگزار می‌کنند (هادی‌شهنی،۱۳۹۴). در میان برخی از بختیاری‌ها، مراسم عزاداری با نام «پُرسه» شناخته می‌شود. از جمله آئین‌های این مراسم می‌توان به این موارد اشاره کرد: کُتَل‌بَندی یا کُتَل‌ورزیدن، مافِگِه و کوشک، طِلسم، گیس‌بریدن، چراغِ فانوسی و شمع، تَشِ‌تفنگ و سَرباره. به نوعی این مراسم در فرهنگ بختیاری از جنبه‌های شاخص نمایشی و تعزیه‌گون برخوردار است (تصویر۳).

تصویر۳. عکاس: مریم آل مؤمن دهکردی

کُتَل اسبی است که بختیاری‌ها در مراسم عزاداری آن را سیاه‌پوش می‌کنند و وسایل متوفی را به همراه پارچه‌های رنگی به آن می‌آویزند. اغلب در محل مراسم سکویی ساخته می‌شود به نام کوشک که با وسایل مختلفی آن را تزئین می‌کنند و یک پیکره‌ی بُز روی آن قرار می‌دهند و اسبِ کتل‌بسته شده را همزمان با اجرای ساز چپی توسط توشمال‌ها، به دور آن می‌گردانند. مافگه یادبودی است مکعبی شکل و اغلب از جنس سنگ که شبیه به سنگ قبر برای متوفی ساخته می‌شود و در جایی غیر از آرامگاه او برایش برپا می‌کنند. «طلسم مجسمه‌ای است ساخته‌شده از ترکه‌های چوب، که برای شبیه‌سازیِ آن با قامت معمولی انسان، کلیه‌ی لباس‌های متوفی (چوقا و دبیت) را به دور این پیکر چوبی قرار می‌دهند و با پشم و پارچه، لباس‌ها را پُر می‌کنند و کلاه و شمشیر یا تفنگ، دوربین و سایر وسایل شخصیِ درگذشته را به این مجسمه می‌افزایند تا شبیه او شود» (غفاری،۱۳۹۱). گویی که طلسم قرار است نه تنها یاد و خاطره متوفی، بلکه شکلی از حضور فیزیکی او را در میان بازماندگان به ارمغان آورد. لازم به ذکر است که این آئین‌ها اغلب برای مَردان و افراد سرشناس برگزار می‌شود همچنین امروزه در شهرهای بزرگی که بختیاری‌ها به آنجا مهاجرت کرده‌اند یا در آنها به صورت یکجانشین سکونت دارند، کم‌تر چنین یادبودهایی برپا می‌شود. از طرفی بر خلاف محیط‌های بومی، کوچ‌نشین و روستایی که مراسم عزاداری و آئین سوگواری در فضای باز و در قبرستان‌ها برگزار می‌شود، در شهرها، مسجد و تکیه، محل برگزاری این

مراسم است. نگارنده در تحقیقات میدانی خود در محیط‌های شهری شاهد این بود که در روز خاکسپاری، ماشین متوفی یا یکی از اعضای خانواده‌اش را منقوش به یادبودهایی از او می‌کردند و با عکس، پارچه و مواردی از این دست (چیزی شبیه به ماشین عروس)، آن را تزئین می‌کردند، به خصوص برای جوانانی که زودهنگام از دنیا رفته بودند. شاید بتوان گفت این ماشین‌ها، شکل تغییریافته و امروزی کتل است. زنان بختیاری به نشانه‌ی عزا و ماتم، طره‌ی موی خود را می‌برند و برای ادای احترام به متوفی، آن را بر سرمزار او آویزان می‌کنند. در شب اولی که متوفی به خاک سپرده شده است، خانواده و نزدیکان او بر سر مزار او می‌روند و چراغ یا شمع روشن می‌کنند. آنها شب‌زنده‌داری می‌کنند و سوگ‌آواها را می‌خوانند تا آفتاب طلوع کند، چرا که معتقدند متوفی هنوز به تنهایی، تاریکی و قبر عادت نکرده است و نباید رهایش کنند. در مراسم عزاداری و به هنگام اجرای ساز چپی و خواندن سوگ‌آواها، افرادی با تفنگ، تیر هوایی شلیک می‌کنند که بسیار تهییج‌کننده است. سرباره نیز هدایایی است که اقوام و آشنایان به صورت نقدی و یا از طریق اهدای خشکبار و غلات و ... به خانواده‌ی متوفی می‌دهند تا در هزینه‌های مراسم به آنها کمک کرده باشند. گاهی یک صندوق گذاشته می‌شود و حضار در مراسم، وجوه نقدی خود را در آن می‌اندازند. نگارنده در طول انجام تحقیقات میدانی و فرآیند مشاهده و مشارکت در مراسم عزاداری، شاهد این بود که اغلب تا چهل روز پس از مرگ متوفی، آشنایان و اقوام خانواده‌ی او از راه‌های دور و نزدیک مرتبا به آنها سر می‌زنند تا همدردی کرده و خود را در سوگشان شریک کنند. آنچه جالب توجه بود، تداوم اجرای سوگ‌آواها در این ایام و در منزل خانواده‌ی متوفی بود. حتی گاهی میزبان از طریق تلویزیون و پخش‌کننده‌های صوتی، نمونه‌های ضبط‌شده‌ای از سوگ‌آواها و نوای ساز چپی را پخش می‌کرد و زنان حاضر در مجلس در همراهی آن، به خواندن و شیون و زاری مشغول می‌شدند.

بنا به اهمیت و جایگاه اجتماعی مراسم عزاداری و آئین سوگواری در فرهنگ بختیاری، نه تنها یکی از مهم‌ترین گونه‌های موسیقی در این حوزه‌ی فرهنگی بر اساس تقسیمات منطبق با چرخه‌ی حیات در مطالعات اتنوموزیکولوژی، بلکه از نظر خود مردم بختیاری هم موسیقی سوگ است. چنانچه پیش‌تر اشاره شد، بختیاری‌ها از موسیقی سوگ با عنوان ساز چپی یا وارونه یاد کرده و به سوگ‌آواها، گاگریو می‌گویند. همزمان با اجرای ساز چپی توسط توشمال‌ها، زنان بختیاری در طول مراسم به صورت گروهی سوگ‌آواها را می‌خوانند. البته امروزه علاوه بر نوای سازچپی توشمال‌ها و گاگریو زنان، مردانی شبیه به نوحه‌خوانان و مداحان محیط‌های شهری به اجرای موسیقی سوگ می‌پردازند. این افراد در بین بختیاری‌ها با اصطلاح «گاگریوخوان»، «خواننده‌ی مراسمات» یا «خواننده‌ی عزاداری» شناخته می‌شوند. درباره‌ی ریشه‌ی کلمه‌ی گاگریو یا «گوگِریوِه» سه نظر وجود دارد. یکی اینکه ترکیب دو مصدر گفتن و گریستن است، یکی اینکه به معنی گریه‌گاه است و دیگری اینکه به خاطر ریشه‌داشتن زبان بختیاری در زبان پهلوی ساسانی، ترکیب گات که به سرودهای اوستایی گفته می‌شود و گریه‌کردن است (غفاری،۱۳۹۱ و مقصودی، شیرمردی،۱۳۹۳). از دیگر عنواینی که بعضا در بین بختیاری‌ها

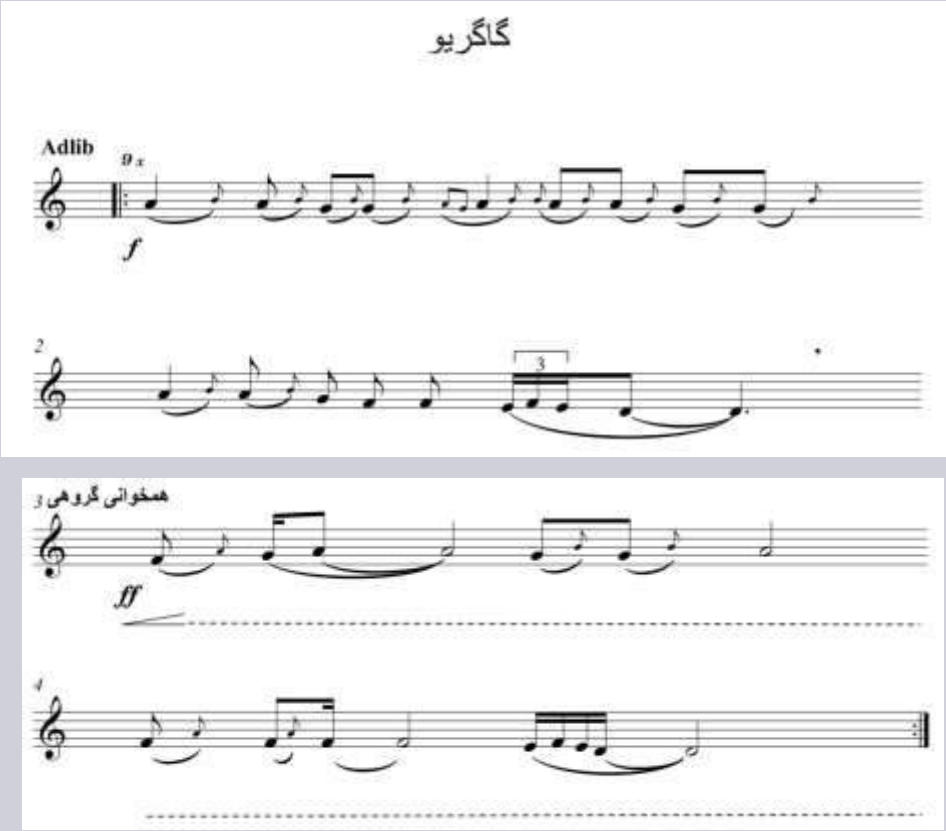
برای سوگ‌آواها به کار می‌رود دُندال، دُمدال یا دُنگ‌دال، اِی واوِیلا، چیونِه، هورِه ،مویه‌گَری و شَروِه است. البته بیش از همه از گاگریو استفاده می‌شود به گونه‌ای که خود تبدیل به یک مصدر شده است؛ «گاگریوکردن».

یکی از کارکردهای ساز چپی، اعلان و خبررسانی است. به این ترتیب که وقتی فردی فوت می‌کند توشمال‌ها را با خبر می‌کنند و آنها به اجرای ساز چپی می‌پردازند و اهالی روستا و افراد ساکن در آن منطقه باخبر می‌شوند که عزیزی از دست رفته است. یکی از عناصر ساختاری این موسیقی که این عملکرد را تقویت می‌کند، روند تکراری فیگورهای ریتمیک ساز دهل به صورت یک «دور» است. هر خانواده و طایفه‌ای توشمال‌های خودشان را خبر می‌کنند و در روز خاکسپاری و مراسم عزاداری، همگی با هم مسیری را تا مزار متوفی، پیاده حرکت کرده و سوگواری می‌کنند. نوای ساز توشمال‌ها موجب شورانگیزی، تهییج و غم‌افزایی می‌شود. بر سر مزار در جای‌جای قبرستان توشمال‌ها پراکنده‌اند و صدای سازشان فضا را پر می‌کند. آنها در ورودی‌های مجلس می‌ایستند و جهت ادای احترام به صاحبین عزا و سایر افرادی که به مرور به مراسم می‌پیوندند، موسیقی سوگ را اجرا می‌کنند. گویی با این کار بر مقام و منزلت متوفی همچنین خانواده‌ی عزادار او ارج می‌نهند و بر شکوه و جلال برگزاری مراسم می‌افزایند.

در مراسم عزاداری، زنان به صورت گروهی دور هم جمع می‌شوند، یکی از زنان به عنوان سرخوان یا سرآهنگ شروع به خواندن ابیاتی می‌کند و گروه در جواب، او را همراهی می‌کنند (تصویر۴). صدای شیون و زاری، گریه، آه و ناله و آواهای همراه با ادای ابیات گاگریو به طوری است که فضای صوتی خاصی را ایجاد می‌کند. گاهی چند سرخوان در یک جمع وجود دارد و به نوبت هر کدام از آنها این نقش را ایفا می‌کند و جابجا می‌شوند. ابیات به نوعی بداهه‌پردازی می‌شوند و اغلب در توصیف ویژگی‌های والای متوفی است همچنین وصف غم و اندوهی که بازماندگان دچار آن شده‌اند. به لحاظ ملودیک، پیوسته الگویی ثابت در محدوده‌ی یک فاصله‌ی پنجم تکرار می‌شود. فرکانس تونیک و دومینانت در نسبت با کوک معیار است، ولی اصوات میانه فرکانس‌های ثابت و معینی ندارند که البته یکی از دلایل آن ترکیب گفتار و آواز با هم است. گاگریوها به صورت وزن آزاد و غیرمتریک اجرا می‌شوند و یکی از ویژگی‌های بسیار قابل توجهشان، بافت آنها است. تجربه‌ی حضور در محل برگزاری مراسم و شنیدن سوگ‌آواها، به خصوص وقتی تعداد حاضرینی که به صورت گروهی در حال گاگریوکردن هستند زیاد باشد، در ذهن شنونده یک الگوی حرکتی پدید می‌آورد. با این توضیح که گویی بافت این موسیقی بین سه حالت مختلف مُنوفونیک، هترفُونیک و پُلی‌فونیک در گردش و حرکت است. درهم‌تنیدگی پاسخ‌های تقلیدوار گروه با صدای سرخوانان، همچنین تک‌خوانی‌های پراکنده در همین حین و پیوند آنها با آواهای ناله و زاری، گاگریوها را به مرز چندصدایی‌شدن می‌رساند. زنان در حین گاگریوکردن و یا در همراهی گاگریوخوانان مرد، به صورت‌های خود لطمه و زخمه می‌زنند و در مواردی شبیه به مداحی‌های ماه محرم، سینه‌زنی می‌کنند (تصویر۵). یکی از موارد جالب توجه در سوگواری زنان بختیاری، کارکرد دوگانه‌ی موسیقی شادی‌آفرین و مختص عروسی در هنگام عزاداری برای جوانان است، به خصوص افرادی که ازدواج‌نکرده و ناکام از دنیا می‌روند. به این ترتیب که

زنان عزادار و به طور خاص مادر و خواهران متوفی به همراه نوایی که در حقیقت برای اجرا در مراسم عروسی است با ظرف حَنا در دست که نشانه‌ی مراسم حنابندان در فرهنگ ایرانیان است، می‌رقصند و عزاداری می‌کنند. درد و اندوهی عمیق و وصف‌ناشدنی در این لحظه حاکم می‌شود؛ اجرای یک موسیقی با شاخصه‌های ریتمیک و ملودیک شاد، توأمان با سوگواری، گاگریوکردن و صدای شیون و زاری. خسرونژاد (۲۰۱۵) معتقد است که گاگریو برای زنان بختیاری بیش از آنکه ابزاری برای محدودیت و انزوا باشد، راهی برای تفسیر اجتماعی در جهانی بزرگ‌تر است. شنیدن سوگ‌آواها از نظر او شنیدن صدای یک نفر نیست بلکه شنیدن آواز جمعی یک گروه اجتماعی است.

تصویر ۴ و ۵. عکاس: مریم آل مؤمن دهکردی

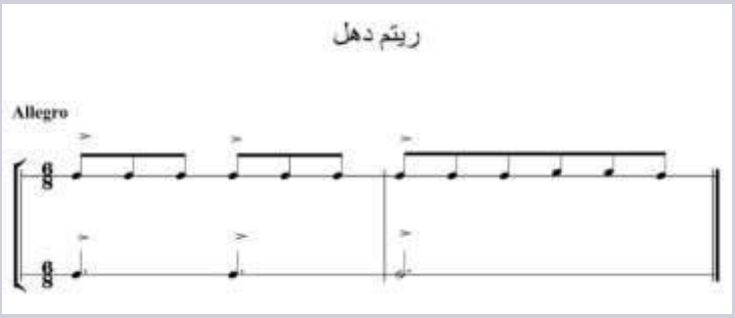
اغلب نمونه‌های بررسی‌شده از گاگریو زنان بختیاری در این تحقیق، به لحاظ فضای مدال و ملودی، با «شوشتری» در موسیقی دستگاهی ایران قرابت داشت که نمونه‌ای از آن نت‌نویسی شده و قابل مشاهده است (تصویر۶).

کوک نغمه‌ها: Re, Mib+20c, Fa+40c, Sol-35c, La (440Hz), Sib

تصویر۶. نمونه‌ای از گاگریو زنان بختیاری، نت‌نویسی‌شده توسط فردین‌کریم‌خاوری و سید علی رجایی باغسرخی

چگونگی پدیدآمدن نوع جدیدی از موسیقی سوگ و اضافه‌شدن آن به مراسم عزاداری در چند دهه‌ی اخیر در فرهنگ بختیاری خود جای بحث دارد و می‌توان ذیل سرفصل مسئله‌ی تغییرات و پیدایش گونه‌های جدید در رشته‌ی اتنوموزیکولوژی به آن پرداخت. بر خلاف توشمال‌ها که دستمزد خود را از خانواده و طایفه‌ی خودشان دریافت می‌کنند، گاگریوخوانان را صاحب عزا و میزبان به مراسم فرا می‌خواند و هزینه‌ی اجرا را به آنان می‌پردازد. اغلب یا سکویی برای آنها آماده می‌شود و یا قسمت بارِ وانت‌های نیسان که با آن سیستم‌های صوتی و بلندگوهای خود را حمل می‌کنند، تبدیل به جایگاه آنها می‌شود و به عنوان سکوی اجرا بر روی آن مستقر می‌شوند و سوگ‌آواها را می‌خوانند (تصویر۷). در همراهی گاگریوخوانان، یک نوازنده‌ی نی و گاهی یک نوازنده‌ی دهل نیز اجرا می‌کند. ریتم در اجرای آنها بین دو حالت وزن‌آزاد و موزون در گردش است. این خوانندگان مابین

اجرای سوگ‌آواهای ملودیک و ریتمیک خود، دکلمه‌هایی را با لحنی حماسی، تهییج‌کننده و با صدای بسیار بلند در وصف متوفی می‌خوانند. اجرای آنها شبیه به مداحی‌ها و نوحه‌های مراسم عزاداری ماه محرم در محیطهای شهری است. گاگریوخوانی آقایان با فضای مدال و ملودی «دشتی» در موسیقی دستگاهی یا در اصطلاح با «دشتستانی» قرابت دارد. فیگورهای ریتمیک دهل اغلب با میزان‌نمای ۶/۸ و با تأکیدهای مختلفی اجرا می‌شوند (تصویر ۸).

تصویر ۷. گاگریوخوان به همراه نوازنده‌ی نی مستقر بر سکوی اجرا. عکاس: مریم آل‌مؤمن دهکردی



تصویر ۸. یک فیگور از نمونه‌های رایج پایه در ریتم موزون دهل در همراهی گاگریوخوانی آقایان و نوازنده‌ی نی، نت‌نویسی‌شده توسط فردین کریم‌خاوری و سید علی رجایی باغسرخی

آنچه از سنت شفاهی ایرانیان همچنین مطالعه و تحقیقات قنبری عدیوی (۱۳۹۸) و دادور (۱۳۹۰) درباره‌ی «شیر» دستگیرمان می‌شود به این شرح است که نزد مردم ایران همیشه شیر به عنوان حیوانی شجاع، مغرور، قدرتمند و پرابهت شناخته می‌شود. در دانش نجوم و بین صور فلکی شیر (اسد) جایگاه رفیعی دارد. شیر در بیرق‌های مختلف و پرچم ملی در دوره‌های متمادی نقش بسته است. در تصاویر کهن، شیر مربوط به پرستش خدای خورشید و در نقش نگهبان آن است و این نشانه از دیرباز در ایران نماد شاهنشاهی بوده است. شیر در

آئین مهری (میترائیسم) جزء هفت پایه‌ی اصلی آئین است. در آثار ادیبان از شیر پادشاه (سلطان) با صفاتی همچون قدرتمندی و خردورزی یاد شده است. حضرت علی(ع) به شیر خدا شهره است و بر عَلَم‌های مذهبی، ایشان نشسته بر شیر نمایش داده می‌شود. در تعزیه‌های قدیم از شیر واقعی و امروزه از بدل آن به عنوان نماینده‌ی تمام جانداران استفاده می‌شود.

شکار شیر و مبارزه‌ی رو در رو با این حیوان وحشی برای مردان و قهرمانان بختیاری و قوم آنها یک اعتبار محسوب می‌شده است (خسرونژاد،۲۰۱۱). در فرهنگ بختیاری بردشیر یا شیرسنگی، تندیسی است برگرفته از شمایل شیر که به عنوان سنگ قبر بر مزار برخی از مردان قرار می‌دهند. این پیکره‌ی تنومند را بر مزار کلانتران، کدخدایان، خوانین، شهیدان، دلاوران، جوانان، و بزرگ‌مردان قوم می‌گذارند (قنبری عدیوی،۱۳۹۸). در نام‌گذاری مردم بختیاری، شیر یکی از اجزاء اسم‌های ترکیبی مردان است مانند شیرعلی، شیردل و ... و القابی نیز مانند «شیرِ زرد»، «شیرِ زاگرس»، «شیرِ بیشه» در این حوزه‌ی فرهنگی وجود دارد (همان). در دامنه‌ی کوه جهان‌بین، در جنوب غربی شهرکرد، شهری باستانی به نام هفشجان وجود دارد که مهم‌ترین سنگ‌تراشان بختیاری ساکن آنجا هستند و معروف‌ترین مجسمه‌های شیرسنگی به آنجا تعلق دارد. از مشهورترین خانواده‌های سنگ‌تراش قدیمی و سنتی در این شهر، می‌توان خاندان باقری و جهان‌بخشی را نام برد. شیرهای شنگی به طرح‌هایی مانند شمشیر، اسب، بزکوهی، خنجر، دوربین، تیر و کمان، تفنگ، مهر و تسبیح، کتاب، توپ و میل ورزشی و ... منقوش هستند و قدیمی‌ترین شیرسنگی موجود مربوط به حدود ۴۳۰ سال پیش می‌شود (همان). دسترسی به معادن سنگ همچنین تاثیرپذیری از اَرامنه‌ی مهاجرت‌کرده به ایران در رشد حرفه‌ی سنگ‌تراشی در این منطقه قابل توجه است و نمود آن را در قبرستان شهر هفشجان (بُزلر) می‌توان مشاهده کرد (مهرابی هفشجانی،۱۳۹۵). مدتی پس از مرگ فردی که بختیاری‌ها او را لایق می‌دانند که بر مزارش شیرسنگی برپا کنند، وقتی که کار سنگ‌تراش تمام شده و قرار است مجسمه را به قبرستان حمل کنند، همچون مراسم خاکسپاری جمعیت زیادی گرد هم می‌آیند، توشمال‌ها و گاگریوخوانان را فرامی‌خوانند و طی مراسمی، شیرسنگی را به عنوان سنگ قبر متوفی بر روی آرامگاه او قرار می‌دهند. جالب است که باورهای سنتی مختلفی درباره‌ی شیرسنگی در میان مردم بختیاری رواج دارد. جاودانگی یکی از آنهاست، با این توضیح که گویی فردی که بر مزارش شیرسنگی قرارداده می‌شود، همیشه حی و حاضر و زنده است. شیرسنگی بسیار دارای احترام است و حتی باورهای شَمَنی درباره‌ی آن وجود دارد. از جمله اینکه می‌توان از آنها طلب حاجت‌روایی کرد، توجه و حفظ حرمت آنها روزی و برکت و سلامتی به همراه دارد، و حتی برخی کهنسالان معتقدند شیرسنگی‌های قرار گرفته بر مزار بزرگ‌مردان می‌تواند برای زنان باروری به ارمغان بیاورد و به آنها فرزند پسر و انسان نیکی را ببخشد. لازم به ذکر است که امروزه خیلی از نمونه‌های قدیمی شیرسنگی دزدیده و یا تخریب شده‌اند. همچنین شکل ظاهری، جنس سنگ و نحوه‌ی پیکرتراشی آنها تغییر کرده است. از طرفی امروزه دیگر جایگاه اجتماعی افراد و تصمیمِ جمعی، دال بر گذاشتن یا نگذاشتن شیرسنگی بر مزار افراد، آن چنان مطرح نیست. چنانچه نگارنده در تحقیقات میدانی خود با نمونه‌هایی

برخورد داشت که شیرسنگی‌هایی با شکل و طرح جدید بر روی قبر متوفی گذاشته شده بود ولی افراد محلی آنها را لایق شیر خطاب‌شدن نمی‌دانستند و در طول مصاحبه با آنها، بعضا از این اتفاق افسوس می‌خوردند یا آن را با لحنی طعنه‌آمیز تمسخر می‌کردند. در تصاویر زیر نمونه‌هایی از شیرسنگی قابل مشاهده است که نگارنده از آنها عکس‌برداری کرده است.

تصویر ۹،۱۰،۱۱،۱۲. نمونه‌هایی قدیمی از شیرسنگی. عکس‌ها از سید علی رجایی باغسرخی

تصویر ۱۳ و ۱۴. نمونه‌هایی جدید از شیرسنگی. عکس‌ها از سید علی رجایی باغسرخی

در جمع‌آوری و دسته‌بندی محتوایی متون و ابیات گاگریوها، نگارنده به نمونه‌های بسیار زیادی بر خورد که در آنها به شیر یا شیرسنگی اشاره است. همچنین نمونه‌هایی هم وجود دارد که در آنها مستقیما از واژه‌ی شیر یا شیرسنگی استفاده نشده است ولی در توصیف متوفی، صفاتی را که شیرسنگی به عنوان نماد جانشین آنها می‌شود، به او نسبت می‌دهند. در کنار گاگریوهای زنان، بخش قابل توجهی از نمونه‌ها با این مضمون، دکلمه‌هایی را شامل می‌شود که گاگریوخوانان مرد با لحن حماسی در طول اجرای سوگ‌آواها می‌خوانند. همچنین لازم به ذکر است که در مشاهدات محقق، واژه‌ی «شیرزن» به جز یک نمونه، دیگر استفاده نشده بود و آن هم در مراسم عزاداری زنی بود که در جوانی همسرش را از دست داده و دیگر ازدواج نکرده بود. او به تنهایی امور خانه و کارهای بیرون از خانه را اداره کرده بود تا بتواند هشت فرزندش بزرگ کند. از همین رو در سوگ او، سایر زنان در گاگریوها، او را شیرزن خطاب می‌کردند. در ادامه نمونه‌هایی از اشارات مستقیم به شیر یا شیرسنگی در متن گاگریوها آورده شده است:

سُرفه گَپ و گُل‌گلی و رنگی / سی پیا راست بوکونین یَه **شیر سنگی**

در مراسم او پذیرایی مفصلی بکنید/ بر مزار این مرد یک شیرسنگی بگذارید

شیر زردُم نمُردی آخَی به نامُرادی / شیوَنِ وَندی به مال آخَی جاکه به شادی

ای شیر زرد من با عزت و احترام از این دنیا رفتی / رفتن تو به جای شادی شیون و زاری در ولایت به پا کرد

****

به مال، **شیرپیا**، پیا سُخَنورُم حرفِس دُرُس بی / هر وِلات که پا نِهاد اِگوی زِ خوس بی

در ولایت ما حرفِ این شیرمرد سخنور ارزشمند بود / به هر ولایتی که پا می‌گذاشت گویی که متعلق به او بود

در مالِ ای **شیرپیا** صد جفت شیشک / تفنگ **شیرپیا** دیُم دولیلِس سُواره

این شیرمرد صد جفت برّه داشت / تفنگ شیرمرد را دیدم که آماده‌ی شلیک است

****

شیرپیایِ مِهَروون، خانِ دهنده / ناهاده ای پیا تَش به وجودِس

شیرمرد مهربان، خان بخشنده / این مرد با این مرگ آتش به وجودش افتاده است

خدا بگو **شیرپیام** غرقِ به خین چی کَوگِ بی پَر

خدایا شیرمرد من غرق به خون و مانند یک کبک بی بال و پر شد

****

تفنگ پیایِ **شیر** زَیده گِلِ دار / بِدینِس دُهدَرِس تا بِس زَنه زار

تفنگ شیرمرد به دیوار آویزان است / آن را به دخترش بدهید تا بر رویش اشک بریزد

چرخِ فَلَک دَینُم به نات چرخِ تو نچَرخا / کُشتی ای **شیرکُرُم** بی کَس و تِهنا

ای چرخ فلک آه دل من تو را بگیرد و ویران شوی / چرا که این شیرپسرم را در تنهایی و بی‌کسی کشتی

بحث و نتیجه‌گیری

برای بختیاری‌ها، برگزاری هرچه باشکوه‌تر مراسم عزاداری و آئین سوگواری اهمیت بسیار زیادی دارد و چنانچه مشهود است، یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که میان سوگ‌آواها و مجسمه‌ی شیرسنگی به عنوان یک نماد در فرهنگ بختیاری پیوندی عمیق برقرار است و گذاشتن شیرسنگی بر مزار متوفی نوعی ادای احترام و ارزش‌نهادن بر ویژگی‌های فردی و جایگاه اجتماعی او است. شیرسنگی نشانه‌ی صفاتی چون شجاعت، دلیری، مردانگی، جنگاوری، جوانمردی و بزرگواری است و در محتوای گاگریوها بعضا از متوفی با عنوان «شیر»، «شیرمرد» یا «شیرزن» یاد می‌شود یا صفاتی که شیرسنگی به عنوان نشانه، جانشین آنها می‌شود را به او نسبت می‌دهند. سوگ‌آواها نقشی روایتگر نیز به خود می‌گیرند. روایتی که در بافت خود علاوه بر توصیف ویژگی‌های فردی و اجتماعی متوفی، رویدادهای مختلفی که بر این مردم گذشته‌است را قصه‌وار شرح می‌دهد. از این درهم‌تنیدگی میان موسیقی و مجسمه‌ی شیرسنگی به عنوان یک نشانه، جلوه‌ای از هویت اجتماعی بختیاری‌ها نمایان می‌شود که حاصل تجربه‌ی زیسته‌ی آنها است. در رابطه با این هویت اجتماعی و تجربه‌ی زیسته‌ی بختیاری‌ها به خصوص در دوران متأخر، توجه به رویدادها و تجربیاتی چون مبارزه با افغان‌ها (۱۱۳۴ه‌ق)، درگیری با سران قاجار، حضور پررنگ در نهضت مشروطه، مقابله با ورود استعمار، اختلافاتی که میان بختیاری‌ها و حکومت پهلوی وجود داشت (نصیری،۱۳۹۶)، درگیری‌های میان‌قومی و درون‌ایلی و ... به عنوان حیات سیاسی–اجتماعی مردم بختیاری بسیار حائز اهمیت است. قصه‌ها و ترانه‌های حماسی همچون شیرعلی مردون، ابوالقاسم خان، علی‌داد، نامدارخان و ... و همچنین توجه بسیار زیاد بختیاری‌ها به شاهنامه‌خوانی که پیش‌تر به آنها اشاره شد نیز می‌توان گواه بر ویژگی‌هایی باشد که از منظر مردم‌نگاری، هویت‌ساز تلقی می‌شوند و خود بستری برای تبلور معنای شیرسنگی به عنوان یک نماد است. نمادی که ازآن‌خود دانستن آن در برابر «دیگری»، وجه تمایزی شاخص به حساب می‌آید و مفهومی تحت عنوانِ «ما بختیاری‌ها» را می‌سازد. مواردی که یاد شد را باید در کنار تجربه‌ی زیسته‌ی زنان بختیاری به عنوان راویان گاگریوها در نظر گرفت. تجربه‌ی جنگ‌ها و درگیری‌های

مختلف، هجران، فراق، انتظار وصال، بلایای طبیعی و مرگ‌های غافل‌گیرکننده تحت تأثیر زندگی کوچ‌نشینی، اهمیت بسیار زیاد وصلت‌های فامیلی و ارزشی که بختیاری‌ها برای جوانان و پسران خانواده قائل هستند، همزیستیِ جمعی، مشارکت و همکاری در کارهای روزمره و ... همگی موجب می‌شود که مواجهه با مرگ عزیزان و حزن ناشی از فقدان، تجربه‌ی بسیار عمیق احساسی و عاطفی برای زنان بختیاری به عنوان پدیدآورندگان و حافظان کارگان سوگ‌آواها در فرهنگ بختیاری باشد. آنچه به دنبال این مقاله محقق را به پیشبرد پژوهش در این زمینه تشویق می‌کند، وسیع‌ترکردن دامنه‌ی تحقیق و گسترش آن از منظر نشانه‌شناختی است. چنانچه می‌توان عنوان تحقیق را تغییر داد و به جای عنوان کنونی، «موسیقی، نشانه و مرگ ... » را جایگزین کرد. در پاسخ به این پرسش که: «چگونه این امکان فراهم می‌شود تا بتوان در چنین گستره‌ای پروژه را پیش برد؟» باید گفت که پیشبرد مباحث باید با بهره‌گیری از رویکردهای بینارشته‌ای صورت گیرد. چرا که برای دستیابی به تحلیل‌های بنیادی و قابل اعتنا در مطالعات انسان‌شناختی و مردم‌نگارانه پیرامون مسئله‌ی مرگ و مواجه‌شدن با آن، لازم است به یک سه‌گانه‌ی مهم یعنی «ماتم، سوگواری و عزاداری» و وجه تمایزی که باید بین آنها قائل شد، توجه داشت. درک ابعاد مختلف این سه‌گانه و پرداختن به آن در مباحث مرتبط با مطالعات موسیقی مردمی، نیازمند تحلیل‌های تاریخی، روانشناسانه و جامعه‌شناسانه است. اگر بتوان یک چهارچوب نظری مشخص و کاربردی برای چنین مطالعه‌ای مشخص کرد، این امید ایجاد می‌شود که بتوان به یک متدولوژی و مدل تحقیق درباره‌ی پرداختن به موسیقی سوگ دست پیدا کرد. باید توجه داشت که مبحث نشانه‌شناسی و تئوری‌پردازی‌هایی که در آن و به طور خاص درباره‌ی نشانه‌شناسی موسیقی صورت گرفته است، می‌تواند نوعی سازمان‌یافتگی در روند مطالعات بین‌رشته‌ای برای پژوهشگر به ارمغان بیاورد. از این رو پیشنهاد نگارنده به سایر محققین این است که در این مسیر قدم برداشته و در بسترهای فرهنگی مختلف، به تحقیق درباره‌ی مراسم عزاداری و موسیقی سوگ بپردازند. در پایان لازم است به یک موضوع با اهمیت از نظر نگارنده اشاره شود. یکی از پلتفرم‌هایی که امروزه جمعیت قابل توجهی از ایرانیان در آن حضور دارند، فضای مجازی و به طور خاص «اینستاگرام» است. در پیشبرد تحقیقات میدانی مربوط به این مقاله، محدودیت‌هایی که پاندمی کرونا برای محقق ایجاد کرده بود، موجب کنجکاوی‌کردن در این پلتفرم درباره‌ی موضوع تحقیق و در نتیجه مواجه‌شدن با حجم زیادی از محتواهای صوتی و تصویری مرتبط با مراسم عزاداری و سوگ‌آواهای بختیاری شد. به همین خاطر به نظر می‌رسد شاید لازم باشد مفهوم «میدان تحقیق» را بازتعریف کرد و به جمع‌آوری داده‌ها و اطلاعات گوناگون از طریق این محیط اجتماعی در کنار تحقیق در محل پرداخت چرا که نمی‌توان منکر نقش و اهمیت آن در فرهنگ و زیست اجتماعی ما در دنیای امروز شد. اهمیت این موضوع، به خصوص زمانی بیشتر می‌شود که صحبت از هویت فردی و هویت اجتماعی و پرداختن به آن است و می‌توان با مطالعه‌ی نحوه‌ی بروز و حضور افراد در این پلتفرم و طرح پرسش‌های مختلف درباره‌ی آن به نتایج جالب توجهی دست پیدا کرد.

منابع

جاوید، هوشنگ. (۱۳۹۳). *آشنایی با موسیقی نواحی ایران*. کتاب اول، تهران: انتشارات سوره مهر.

دادور، ابوالقاسم. (۱۳۹۰). شیر در فرهنگ و هنر ایران. *دوفصلنامه‌ی هنرهای تجسمی*، ۲، ۳۲-۱۷.

داورپناه، افشین. (۱۳۸۲). سنخ‌شناسی موسیقی بختیاری. *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، تهران، ۲۱، ۹۴-۷۹.

ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۸). آوازخوانان و نوازندگان لر و بختیاری. *فصلنامه‌ی مطالعات ایران‌شناسی*، سال پنجم، ۱۴، ۷۷-۸۷.

شهریاری، نورمحمد. (۱۳۹۶). *موسیقی شمال شرق خوزستان ایذه، از منظر گونه‌شناسی و فرهنگ موسیقایی*. (رساله‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی اتنوموزیکولوژی). پردیس فارابی دانشگاه هنر تهران، ایران.

غفاری، عیسی. (۱۳۹۱). *موسیقی سوگ در ایل بختیاری*. تهران: انتشارات چنگ.

قنبری‌عدیوی، عباس. ۱۳۹۸. بردشیر (شیرسنگی) در فولکلور و دانش بومی بختیاری. *دوفصلنامه‌ی دانش‌های بومی ایران*، تهران، سال پنجم، ۱۱، ۴۷-۱.

گریشمن،رومن. (۱۳۹۰). *ایران از آغاز تا اسلام* (ترجمه‌ی محمد معین). تهران: انتشارات نگاه.

مقصودی، سوده و شیرمردی، پژمان. (۱۳۹۳). بررسی مفاهیم سوگ در قوم بختیاری با تأکید بر تحلیل محتوای موسیقی گاگریو. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره‌ی ششم، ۲، ۳۲۹-۳۰۹.

مهرابی هفشجانی، سجاد. (۱۳۹۵). پژوهشی پیرامون نقوس آئینی سنگ قبرهای هفشجان در استان چهارمحال وبختیاری ایران. ارائه‌شده در سومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی، برلین.

نصیری، ولی‌الله. (۱۳۹۶). نگاهی مردم‌شناختی به هنر موسیقی در زندگی مردم با تأکید بر موسیقی محلی بختیاری. *دوفصلنامه‌ی مطالعات ایلات و عشایر دانشگاه آزاد اسلامی*، سال هفتم، ۲،۲۴-۱.

هادی شهنی، نسیم. (۱۳۹۴). *بررسی و تحلیل ساختاری و درون‌مایه‌ای سوگ سروده‌های بختیاری*. (رساله‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی). دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران.

Khosronejad, P. (2011). Lion’s Representation in Bakhtiari Oral Traditional and Funerary Material Culture. *The Art and Material Culture of Iranian Shi’ism*, 195-214.

Khosronejad, P. (2015). *Women's Ritual and Ceremonies in Shiite Iran and Muslim Communities*. Münstre: LIT Verlag.
Torino, T. (1999). Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, 43 (2), 221-255.
Torino, T. (2014). Peircean Thought as Core Theory for a Phenomenological Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 58 (2).

جنسیت و موسیقی:

نقش زنان در حیات موسیقایی، مطالعه موردی: شهر نورآباد ممسنی

آلاء زارعی

کارشناسی موسیقی نوازندگی ساز ایرانی

ala.zareei1919@gmail.com

نقش زنان در حیات موسیقایی، مطالعه موردی: شهر نورآباد ممسنی

چکیده

در طیّ چند دهۀ گذشته، گسترش دانش بشری و ظهور رشته‌های جدیدی از مطالعه به اشکال گوناگون بر گفتمان‌ها و تحقیقات اتنوموزیکولوژی اثر گذاشته است. جنبش فمنیسم به عنوان یکی از مهم‌ترین جریانات اجتماعی سدۀ گذشته، محرّک پژوهش‌های متنوّعی دربارۀ زنان بوده است و این امر منجر به بازنگری دربارۀ مفاهیم بنیادینی مانند ارتباط جنسیت و موسیقی گردیده است.

این مقاله به بررسی نقش زنان در حیات موسیقایی منطقۀ نورآباد ممسنی می‌پردازد. این نوشتار، جستاری نیست تا از دریچۀ نگاه فمنیسم و ایدئولوژی‌های وابسته به آن، موضوع را واکاود، بلکه صرفا بر آن است تا درک بهتری از روابطی را که به زندگی مردم این منطقه جهت می‌بخشد، فراهم سازد. از این‌رو، محوریت قرار دادن موضوع زنان فرصتی به دست می‌دهد تا حیات موسیقایی مردم این منطقه از منظری جدید مطالعه گردد. در این جستار، چگونگی فعّالیت موسیقایی زنان در دو نمونه از مراسم مرتبط با چرخۀ حیات بررسی می‌شود: مراسم عروسی و سوگ. همچنین، دیدگاه مردان و زنان این منطقه دربارۀ مشارکت زنان در اجرای موسیقی و چگونگی این مشارکت تبین خواهد شد. در انتها، تلاش نگارنده آن است که از خلال مصاحبه‌ها، به جستجوی دلایلی بپردازد که نتایج مشاهدات به دست آمده را توجیه نماید.

واژگان کلیدی: زنان، جنسیت، عروسی، سوگ

۱. مقدّمه:

در سال‌های پس از آغاز جنبش فمنیسم، پژوهشگران حوزه‌های مختلف، از جمله اتنوموزیکولوگ‌ها مطالعاتی را آغاز کردند که محور اصلی آن‌ها تلاش برای یافتن پاسخ به سؤالاتی پیرامون تفاوت و یا کمتر بودن فعّالیت زنان در مقایسه با مردان در زمینهٔ اجرا و خلق موسیقی در گسترهٔ جهانی بود. بسیاری از این پژوهش‌ها سعی می‌نمودند یک مدل جهانی برای توضیح رابطه بین ساختار جنسیتی حاکم بر یک جامعه و فعّالیت‌های موسیقایی را بیابند. تداوم چنین تحقیقاتی از دههٔ ۷۰ میلادی به بعد منجر به دستیابی به دیدگاهی ارزشمند در مطالعات اتنوموزیکولوژی شد که بر اساس آن، مطالعهٔ یک جامعه از دریچهٔ ایدئولوژی‌های جنسیتی شکل‌دهندهٔ آن، می‌تواند تصویر متفاوتی از فرهنگ و باورهای مردمان یک منطقه ارائه دهد.

مطالعات مبتنی بر جنسیت این اجازه را خواهد داد تا قسمت‌هایی از فرهنگ مردمان بازنمایی شود که تا پیش از این مطالعات قابل دستیابی نبوده است. مطالعهٔ موسیقی‌ای که زنان به آن اشتغال دارند به این منظور انجام می شود که جاهای خالی دانش ما نسبت به یک موسیقی تکمیل شود و در نظر نگرفتن زنان باعث به وجود آمدن تصویری ناقص از فرهنگ موسیقایی یک منطقه می‌شود. از طریق مطالعهٔ روابط مبتنی بر باورهای جنسیتی است که درک بهتر روابط بینانسانی و نگرش‌هایی که به این روابط جهت می‌بخشد، میسّر می شود. همچنین، از آن‌جایی که باورهای جنسیتی یک جامعه با بخش‌های اساسی دیگری از فرهنگ در ارتباط مستقیم قرار می‌گیرند، ساختار جنسیتی یک جامعه، سایر قسمت‌های ساختمان فرهنگی آن جامعه را نمایان می سازد که از جمله می‌توان به چگونگی جهت‌گیری قدرت، سیستم طبقاتی و چگونگی ارزش‌گذاری اشاره کرد.

در این نوشتار، سعی بر آن است تا چگونگی فعّالیت موسیقایی زنان در جامعهٔ نورآباد ممسّنی بررسی شود.آیا زنان به فعّالیت‌های موسیقایی مشابه مردان مشغول‌اند و یا حیات موسیقی در نزد زنان به گونه‌ای متفاوت از مردان تعریف می‌شود؟ همچنین، آیا این فعّالیت‌ها به شکل برابری با فعّالیت موسیقایی مردان ارزش‌گذاری می‌شود یا شکلی از برتری، محدودیت و تبعیت را به تصویر می‌کشد؟ در صورت وجود تفاوت در فعالیت‌های موسیقی زنان و مردان، علّت این تفاوت چه چیزهایی می‌تواند باشد؟

۲. مبانی نظری و پیشینه پژوهش

در ابتدا باید اشاره کنیم که منظور از موسیقیِ سازی و موسیقیِ آوازی یا ساز در این مطلب، آن‌چیزی است که به ساز و آواز محلّی این منطقه و ادوات بومی اطلاق می‌شود، لذا در این موارد، منظور نویسنده اجرای موسیقی کلاسیک، سنّتی و هر نمونهٔ غیربومی نمی‌باشد. همچنین، دربارهٔ انواع آلات موسیقی، آن‌چه در قسمت سازهای منطقه اشاره شد، صادق خواهد بود.

در این مقاله، تنها زمانی از پژوهش‌های مرتبط با حوزهٔ زنان ا ستفاده خواهد شد که به شفّاف سازی مو ضوع مشخّصی کمک کند. بر این اساس، استفاده از این پژوهش‌ها به معنی پژوهش از دیدگاه فمینیستی، پشتیبانی از نظرات مرتبط یا هیچ جهت‌گیری دیگری نیست.

کتاب فمنیست اتنوموزیکولوژی نو شتهٔ "الن کسکف" علاوه بر این‌که بیانگر مسیر مطالعات شخصی ایشان می‌باشد، به صورت منسجمی به مطالعات مختلفی که دربارهٔ جنسیت و موسیقی انجام گرفته است، اختصاص دارد. این کتاب بسیاری از عقاید، مدل های و پژوهش‌های مرتبط را شرح و بسط می‌دهد و به صورت یک‌جا در اختیار مخاطب علاقه‌مند قرار می‌دهد. تعدّد منابع و اشـاره به حجم زیادی از پژوهش‌ها و نظریه‌های مرتبط با جن سیت و مو سیقی، علاوه بر د سته‌بندی منظّم، به خواننده این امکان را می‌دهد تا م سیر مطالعاتی و منابع مورد نیاز خود را از طریق این کتاب بیاید. به چند نمونه از مدل هایی که پژوهشـگران در سـالهای اخیر مطرح کرده اند و در کتاب فمنیست اتنوموزیکولوژی نیز بیان شده اند اشاره میکنیم:

مدل ارتنر: همهٔ جوامع یک دسته بندی دوتایی شامل فرهنگ و طبیعت دارند که برای تمایز بین فعالیت جوامع انسانی و جوامع غیر انسانی(ماورائی) مورد استفاده قرار میگیرد. زنان با داشتن نقش زایندهٔ حیاتی جدید، پرورش دهنده و اولین نمایندگان اجتماعی کردن فرزندان، در موقعیتی بین طبیعت و فرهنگ جای میگیرند. این موقعیت میانی برای زنان موجب شده به طور جهانی مورد تبعیت و تنزل قرار بگیرند.

مدل روزالدو و لَمفر: ساختار جنستی هر جامعه رابطه مستقیمی با الگوی اقتصادی آن دارد. جوامعی که در آنها مالکیت خصـوصـی و عمومی تفاوت زیادی ندارند، شـاهد ایفای نقش زنان و مردان به طور هم ارزش با هم میبا شند و جوامعی که در آنها تفاوت مح سو سی بین مالکیت خ صو صی و عمومی وجود دارد غالبا مرد سالار هستند.

مدل سندِی: جوامع درون گرا، که در آن ها طبیعت، فرهنگ و ماورالطبیعت با هم در سازش هستند و نیازی به واسطهٔ کنترلگر ندارند. در این جوامع نقش زنان و مردان در ساختار فرهنگی هر دو به یک اندازه ضروری تلقی میشـود. در مقابل، جوامع برون گرا قرار دارند که در آنها طبیعت، فرهنگ و ماورالطبیعت به صـورت جدا از یکدیگر دیده می شوند و ارتباط بین فرهنگ با طبیعت و ماورالطبیعت نیاز به یک وا سطه و کنترل کننده دارد. مشخصهٔ این جوامع کنترلگری مردان می باشد.

مدل فریدل: سن، عامل مهمی در تعیین نقش های جن سیتی دارد. زنان با گذ شتن از سنی که آنها را از لحاظ جنسی فعال نگه می دارد نقش های جنسیتی متفاوتی نسبت به پیش از این دوران به دست می آورند.

۳. توسعه فرضیه‌ها و الگوی مفهومی

در مدل های مورد مطالعه، نقش موسیقایی زنان در جوامع را میتوان به سه شکل دسته بندی کرد:

۱. جوامعی که در آنها فعّالیت مو سیقایی زنان و مردان به طور یک سان ارزش گذاری می شود. در این حالت عملکرد زنان و مردان ممکن است با هم بسیار متفاوت باشد اما وجود هر دو به یک اندازه در ساختار فرهنگی جامعه ضرورت دارد.
۲. جوامعی که شکلی از تبعیت و محدودیت در اجرای موسیقی برای زنان را به تصویر میکشند.
۳. جوامعی که در آنها نقش فعّالیت موسیقایی زنان در ساختار فرهنگی ضرورت بیشتری از فعّالیت مردان دارد.

۴. روش‌شناسی

به دلیل عدم وجود منابع کتابخانه‌ای مرتبط و همچنین، ارزش‌گذاری بر فرآیند مشاهدهٔ مستقیم، این پژوهش بر مبنای تحقیق میدانی و انجام مصاحبه شکل گرفته است.

مصاحبه‌های انجام گرفته به دو شکل گردآوری شده‌اند: مصاحبه‌های حضوری و مصاحبه‌های تلفنی. در هر دو مورد، مکالمات با کسب اجازه از مصاحبه شونده ضبط شده است. این مصاحبه‌ها به صورت غیرتصویری و به وسیلهٔ تلفن همراه و یا لپ‌تاپ گردآوری شده‌اند. همچنین، در مواردی که مصاحبه شونده به اجرای موسیقی پرداخته است یا مراسم مرتبط با موسیقی در جریان بوده است، از طریق تلفن همراه و دوربین فیلم‌برداری، نمونه‌هایی نیز گردآوری شده است.

پژوهش پیش از انجام مصاحبه و ورود به منطقه، تهیه شده بود که به فراخور شرایط و فرد مصاحبه شونده، مورد استفاده قرار گرفتند. (پرسش‌هایی برای زنان، پرسش‌هایی برای نوازندگان، پرسش‌هایی برای خوانندگان و...)

تعداد مصاحبه شوندگان در این پژوهش ۱۳ نفر بود و هر مصاحبه به طور میانگین حدود یک ساعت به طول انجامید.

۵. تحلیل داده‌ها و یافته‌های پژوهش

محدودهٔ جغرافیایی:

شهرستان ممسّنی یکی از شهرستان‌های تاریخی و کهن استان فارس، در جنوب ایران می‌باشد. این شهرستان به مرکزیت شهر نورآباد، از شمال و باختر به استان کهگیلویه و بویراحمد، از خاور به شهرستان سپیدان، از جنوب خاوری به شهرستان شیراز، از جنوب به شهرستان کازرون و از جنوب باختر به استان بوشهر محدود می‌شود .

ساکنان این شهرستان لر هستند و شاخه‌ای از قوم لر بزرگ می‌باشند. این شهرستان از نظر تقسیمات کشوری به چهار بخش تقسیم می‌شود: بخش مرکزی، بخش ماهور میلاتی، بخش رستم و بخش دشمن زیاری که هر کدام دهستان‌های مختلفی را شامل می‌شوند. شهر نورآباد ممسنی در بخش مرکزی قرار دارد.

گویش مردم ممسّنی لری است که قرابت آن به دوران ساسانی برمی‌گردد و اهالی بخش‌های مرکزی، دشمن زیاری و رستم و قسمتی از بخش ماهور میلاتی به این زبان تکلّم می‌کنند. بخشی از ایلات و عشایر بخش ماهور میلاتی نیز به زبان ترکی صحبت می‌کنند که تیره‌هایی از ایل بزرگ قشقایی هستند.

موسیقی در جامعهٔ نورآباد ممسّنی:

نزد مردمان منطقهٔ نورآباد ممسّنی، موسیقی جریانی مداوم است و آن‌چنان که به چرخهٔ حیات بشری مربوط می‌باشد، عضو لاینفکی از زندگی فردی و اجتماعی این مردم است. در هنگام کار و فعّالیت روزانه، جشن و پای‌کوبی، اعیاد ملّی و مذهبی، در هنگام سوگ، به صورت لالایی‌خوانی و در هر شکلی از فعّالیت‌های روزمرّه یا اوقات ویژه، موسیقی در حال اجرا می‌باشد. اگرچه در طیّ سالیان اخیر تنوّع و چگونگی تشکیل مراسم و فعّالیت‌هایی که متضمّن اجرای موسیقی هستند، به طور قابل ملاحظه‌ای کاهش یافته و چگونگی به‌کارگیری موسیقی نیز تغییرات عمده‌ای داشته است،امّا همچنان باید موسیقی را رکن اساسی تمامی مراسم مردمان این منطقه دانست.

طیّ سالیان گذشته، با گسترش تکنولوژی و به‌کارگیری ماشین‌آلات صنعتی، مشاغل تا حدّ زیادی تغییر شکل یافته‌اند و از این جهت می‌توان گفت تقریبا نمونه‌ای از موسیقی‌کار در این منطقه یافت نمی‌شود. همچنین، بسیاری از لالایی‌ها به فراموشی سپرده شده،بسیاری از جشن‌های ملّی نیز تنوّع و ویژگی‌های محلّی خود را از د ست داده‌اند و به صورتی یک سان با آداب و سنن زندگی شهری اجرا می‌گردند. به طور کلّی، می‌توان گفت تنوّع اجرای مراسم مرتبط با موسیقی، جای خود را به نوعی یکپارچگی شهریِ ناشی از مدرنیته داده است.

می‌توان گفت اگرچه مرا سم عرو سی و سوگ در طیّ دوران، از شکل قدیمی خود تا به آنچه امروزه می‌بینیم، ب سیار تغییر یافته‌اند و مرا سم مرتبط با آن‌ها نیز تا حدّ زیادی از فرهنگ این مردم حذف شده‌اند، امّا به عنوان دو نوع از مراسم مهمّ و حذف‌ناشدنی از چرخهٔ حیات، به شکل قابل توجّهی حیات موسیقایی منطقه را بازمی‌نمایاند. در این جستار نیز، این دو شکل از مراسم، موضوع تحقیق ما خواهند بود.

از جمله ویژگی‌های اجرای موسیقی در این منطقه، محیط اجرای موسیقی است. مردمان ممسّنی علاقهٔ زیادی به گردهمایی‌های بزرگ دارند و در اکثر فعّالیت‌های متضمّن موسیقی، تعداد حاضرین قابل توجّه می‌باشد. برای مثال، عروسی‌های این منطقه، با تعداد مدعوّین بالا تشکیل می‌شود و در اکثر جشن‌های عمومی نیز،اغلب مردمان منطقه حا ضر می‌با شند. شاید از همین جهت ا ست که آلات مو سیقی این مردم، از دیرباز، این چنین پرصدا بوده است. به طور کلّی، دو ساز کرنا و نقاره در جاهای شلوغ و پر جمعیت اجرا می گردد و بدین شکل، موسیقی با حیات اجتماعی و حضور تودهٔ مردم گره خورده است.

سازها:

مهم‌ترین آلات موسیقایی که از گذشته‌ای دور تاکنون در منطقهٔ ممسّنی مورد استفاده قرار می‌گیرد، کَرنا و نقاره می‌با شد که تصاویر به‌جا مانده از دوران پیش از ا سلام نیز حیات دیرپای این ادوات را تایید می‌کند. ساز کَرنا سازی بادی ا ست که مردم منطقه معمولا به طور کلّی آن را ساز می‌نامند. "انتهای شیپوری این ساز از فلز برنج و بدنهٔ آن از چوب گرد یا توت ساخته می‌شود." (حبیبی فهلیانی، ۱۳۸۴) محدودهٔ صوتی این ساز حدود یک اکتاو بوده و با فشار بسیار زیادی نواخته می‌گردد. ساز سُرنا نیز از جمله ادوات بادی و از خانوادهٔ کَرنا است و معمولا در مراسم سوگ به کار می‌رود. این ساز نسبت به کَرنا، طولی کوتاه‌تر و صدایی گرفته‌تر را دارا می‌باشد.

ساز نقاره نوعی ساز کوبه‌ای است که در دو اندازه استفاده می‌شود و به نوع کوچک‌تر آن "زیل" می‌گویند. این ساز روی زمین قرار می‌گیرد و به صورت نشسته نواخته می شود. "این ساز همانند خمره‌ای دهن‌باز بوده و به و سیلهٔ پو ست گاو و یا گاومیش پو شانیده می‌گردد. و سیلهٔ به صدا درآوردن نقاره یک جفت چوبک کوچک به بلندای ۳۰ و قطر ۵ سانتی‌متر می‌باشد." (حبیبی فهلیانی، ۱۳۸۴) در طول سالیان گذشته، کاربرد ساز "نی‌لبک" که سابقا از مهم‌ترین سازهای این منطقه بود، رو به خاموشی نهاده است. این ساز که با استفاده از تکنیک نفس‌برگردان نواخته می‌شود و محدودهٔ صوتی اندکی دارد، امروزه تنها نزد تعداد معدودی از مردمان این منطقه و مناطق همجوار نواخته می‌شود.

ویولن در دوران قاجار و از طریق ارتباطی که "حسین‌قلی خان رستم" با دربار داشت، وارد منطقهٔ ممسنی شد. مردمان این منطقه ویولن را به گونه‌ای بومی سازی کردند که امروزه در کنار سایر سازهای این منطقه برای اجرای ملودی‌های محلّی به کار گرفته می‌شود و از محبوبیت قابل توجّهی نیز برخوردار است.

زنان و موسیقی:

فعّالیت موسیقایی زنان در این منطقه را باید در دو دستهٔ موسیقی سازی و موسیقی آوازی بررسی نمود.

موسیقیِ سازی:

هیچ نمونه‌ای از اجرای موسیقی سازی توسّط زنان در منطقهٔ نورآباد ممسّنی توسط نگارنده یافت نشد. در پاسخ به این سؤال که آیا هیچگاه به یاد دارید که زنی به اجرای موسیقی سازی پرداخته باشد، تعدادی از ساکنان به زن میان‌سالی اشاره کردند که چندین دهه قبل، ساز نقاره را به منظور همراهی با کَرنای برادرزاده‌اش اجرا می‌کرده و این نیز از آن جهت بوده که نوازندهٔ کَرنا کسی را برای همراهی با خود نداشته و به ناچار این کار را به عمّهٔ خود محول کرده است. در دامنهٔ پژوهش نگارنده، به جز این تصویر مشترک، هیچ‌یک از زنان منطقه در حال حاضر یا در چند دههٔ گذشته، به کار نوازندگی اشتغال نداشته‌اند.

مردم نورآباد، در رابطه با این عدم فعالیت، چه زن و چه مرد، به یک نکتهٔ اصلی مشترک اشاره می‌کنند: نوازندگی برای زنان کسر شأن محسوب می‌شود و منزلت اجتماعی یک زن با نوازندگی به خطر می‌افتد.

در منطقهٔ مم سّنی، به ک سی که به نواختن کَرنا و سُرنا ا شتغال دارد، "مهتر" می‌گویند. اگرچه معنای عمومی این کلمه "بلند مرتبه و والا" می‌باشد، نوازندگان در این منطقه از شان اجتماعی قابل توجهی برخوردار نیستند. هرچند احترام و توجّه عمومی به نوازندگان طیّ سال‌های گذ شته،افزایش یافته ا ست، امّا کماکان این گروه نزد مردم منطقه از منزلت اجتماعی کمی برخوردارند. نوازندگی برای این گروه یک فعّالیت تمام‌وقت و منبع مستقلّ درآمد است، به این معنی که شخصیت فرد با نوازنده بودن او گره خورده و اشتغال او به اجرای موسیقی معرّف شخصیت وی در اجتماع است.

دربارهٔ اینکه چرا نوازندگان در این منطقه از شان اجتماعی کمتری برخوردارند، نمی‌توان با قاطعیت، نظری بیان نمود و مطالعه‌ای تاریخی را می‌طلبد. علی‌رغم اهمّیت، احترام و نق شی جدانا شدنی که مو سیقی نزد مردم این منطقه دارد، شـــأن اجتماعی اجراکنندگان موســـیقی در نقطه‌ای مقابل قرار دارد، به‌گونه‌ای که می‌توان اظهار داشت نوعی تقابل و تضاد در ارج و شأن اجتماعی موسیقیِ صرف با اجراکنندگان آن قابل مشاهده است.

مهترها یک گروه اجتماعی جداگانه را تشـــکیل می‌دهند، بدین معنا که دارای مناســـبات خویشـــاوندی درونی می‌باشند، طوری‌که موسیقی به گونه‌ی "سینه به سینه"، از پدر به فرزند انتقال یافته است. غالب دختران ابراز می‌دارند که مایل به ازدواج با یک مهتر نی ستند. در این رابطه، دختران و خانواده‌ها ا شاره می‌کنند که متو سّط سطح فرهنگی این گروه پایین‌تر از عموم است. به طور کلّی، به نظر می‌رسد شکلی از "ما و آن‌ها" بین مردمی که به نوازندگی ا شتغالی ندارند و نوازندگان وجود دارد. بنابراین، بخ شی از اح ساس ک سر شأن دا شتن زنان از اجرای موســیقی، ناشــی از نوعی تفکّر همگانی نســبت به نقش نوازنده در این جامعه می‌باشــد. اکنون باید به مواردی اشاره کرد که به طور خاصّ دربارهٔ عدم مشارکت زنان مصداق دارد.

لازم به ذکر است که این عدم اشتغال به نوازندگی درمورد زنان کاملا با میل خود ایشان انجام می‌گیرد. از نظر زنان، این عدم مشـــارکت به نوعی آن‌ها را از در معرض بی‌احترامی قرار گرفتن و یا هرگونه آســـیبی در امان می‌دارد. به این معنی که اگر زنی به حرفه‌ی نوازندگی مشـــغول گردد، ناگزیر باید در مراســـم عمومی به اجرا پردازد که در این صورت، مورد توجّه و شناسایی همگان قرار می‌گیرد و این، احتمالا برای وی نوعی بی‌احترامی را در پی خواهد داشت و در نتیجه، عفّت و عصمت یک زن خدشه‌دار می شود و انگشت‌نما خواهد شد. از این نظر، مردان نیز مایل نیستند همسران یا دختران شان به فعّالیت نوازندگی به عنوان یک حرفه اشتغال داشته باشند. مردان غالبا اظهار می‌دارند که موافق این هستند که همسر یا دخترشان به نواختن یکی از آلات موسیقی مشغول گردد و از این موضوع بسیار خوشحال می‌شوند و آن‌ها را بدین کار تشویق می‌کنند، امّا تاکید می‌نمایند در صورتی با این موضوع موافق‌اند که آنان در محیط خصوصی خانواده و تنها برای خودشان به اجرا پردازند.

در هر جامعه، ســیســـتمی از باورها وجود دارد که بر مبنای آن چهارچوب فکری مشـــترکی از رفتارهای ایدآل جنسیتی برای مردمان آن منطقه تعریف می‌شود. این موضوع که به عنوان ایدئولوژی جنسیتی تعبیر می شود، ســاختار جنســیتی یک جامعه را بازمی‌نمایاند و چگونگی روابط بیناجنســیتی را تعیین می‌کند. (ارتنر و وایتهد، ۱۹۸۲) به همین جهت اســـت که یک دختربچّه ممنوعیتی برای انجام بازی‌های پســـرانه ندارد، امّا همین که نشانه‌های بلوغ در او ظاهر شد، محدودیت‌هایی که لازمهٔ تبدیل وی به یک زن ایدآل است، آغاز می شود. بر همین اساس، به نظر می‌رسد ایدآل جنسیتی در جامعهٔ نورآباد، متضمّن عدم فعّالیت زنان در اجرای موسیقیِ سازی باشد و بر اساس آن، چنان‌چه یک زن به فعّالیت نوازندگی اشتغال ورزد، ویژگی‌های لازم را برای همسر ایدآل بودن، از دست خواهد داد. از نظر نویسنده، این به معنی وجود یک عامل بازدارندهٔ بیرونی نمی‌باشد، بلکه به این معنی است که در گذر زمان، هنجارهایی که ساختار جنسیتی این جامعه را تشکیل داده‌اند، به صورت عمومی نزد زنان و مردان پذیرفته شده است.

بسیاری از مردان دشواری نواختن ساز کَرنا و نقاره را عاملی بازدارنده در نواختن این دو ساز توسّط زنان تلقّی کرده‌اند. هرچند نواختن این دو ساز و همچنین سُرنا نیازمند توانایی فیزیکی بالایی است، امّا این موضوع از نظر خود زنان عامل بازدارنده‌ای محسوب نمی‌شود. به هر صورت، به نظر نمی‌رسد دشواری نواختن این سازها عامل بازدارنده‌ی فعّالیت موسیقایی نیمی از جامعه باشد. نکته‌ای که در این رابطه حائز اهمّیت است این است که در هنگام اجرای هر سه ساز، بدن از وضعیت معمول خود خارج می‌گردد، به این معنی که در هنگام نواختن کَرنا و سُرنا وضعیت صورت بسیار تغییر می‌کند، چراکه نواختن کَرنا و سُرنا نیازمند قدرت دمش بالا می‌باشد و عضلات صورت بسیار متورم می‌شود و لپ‌ها که باید چگونگی دمش را کنترل کنند، بسیار برجسته می‌گردند. همچنین، در حالت ایستاده، نوازنده برای کنترل فشاری که به او وارد می‌آید، بدن خود را در حال حرکت قرار می‌دهد. در هنگام نواختن نقاره نیز، حرکات دســـت‌ها بســـیار آزادانه و فراخ اســـت و نیمهٔ بالایی بدن در حال حرکت مداوم و فراوانی می‌باشد.

در بسیاری از جوامع در سطح جهانی، هویّت زنانه با هویّت جنسیتی درآمیخته و در بخشی از ایدئولوژی جنسیتی جامعه، نهادینه شده است. مهم‌ترین نتیجهٔ چنین تفکّری در ارتباط با موسیقی، به این صورت آشکار می‌گردد که اجرای موسیقی به عنوان سیگنال‌های جنسیتی درک و دریافت می‌شوند. این هویّت جنسیتیِ درآمیخته با وجود زن، اجرای موسیقی را به سه شکل تحت تاثیر خود قرار می‌دهد. در اوّلین حالت، محیط اجرای موسیقی و حرکات فیزیکی به صورت فعّالیت‌های جنسیتی دریافت می‌شوند. در دوّمین شکل، بهره‌مندی یا عدم بهره‌مندی از توانایی جنسیتی می‌تواند تعیین کنندهٔ نقش موسیقایی زن و مسئولیت‌های موسیقایی آن‌ها در جامعه باشد. سوّمین شکل این باور، منجر به ایجاد محدودیت یا جداکردن فعّالیت موسیقی زنان و مردان از یکدیگر می‌شود. (کسکف، ۲۰۱۴)

هنگامی که چهارچوب فعّالیت فیزیکی مورد انتظار و مورد توافق جامعه تغییر یابد، رفتارها می‌توانند به عنوان سیگنال‌های جنسیتی درک و دریافت و تفسیر شوند. تغییراتی که هنگام نواختن کَرنا، سُرنا و نقاره برای بدن اتّفاق می‌افتد خارج از چهارچوب فعّالیت فیزیکی ایدآل برای یک زن است و زنان علاقه‌ای ندارند که در این حالت‌ها دیده شوند. در حالی که تنها شکل حرکت فیزیکی مورد قبول برای زنان، چهارچوب رقص محلّی است. هرگونه حرکت فیزیکی دیگری با چنین گستردگی‌ای که در هنگام نواختن کَرنا، سُرنا و یا نقاره رخ می‌دهد می‌تواند مرزهای عفّت و عصمت را برهم زند و به عنوان رفتارهای هرزه‌گونه یا فاحش‌گونه تلقّی شود.

"جودیت تیک" اجراهای خصوصی قرن ۱۹ اروپا و آمریکا را که در آن‌ها زنان اغلب به اجرای پیانو و یا هارپ می‌پرداختند به عنوان اجراهای ایدآلی برای زنان توصیف می‌کند که نیازمند حرکت بدنی یا تغییر حالت چهره نمی‌باشد. در نتیجه، وقاری را که یک زن باید آن را دارا باشد، نقض نمی‌نماید.(تیک،۱۹۸۶) از قرن ۱۸ تا به حال، در نقاطی از جهان که از سنّت درباری تبعیت می‌کنند، خانه به عنوان یک محیط نیمه‌خصوصی و حفاظت شده تبدیل به مهم‌ترین فرصت و امکان برای اجرای موسیقی زنان شده است.(کسکف،۲۰۱۴) به همین جهت است که غالبا مردان اظهار می‌دارند که با اجرای موسیقی زنان مخالفتی ندارند، به‌شرطی‌که در فضای منزل برگزار گردد. خانه به عنوان یک محیط امن که بینندگان و شنوندگان اجرای موسیقی در آن کنترل شده هستند، اجازه نمی‌دهد اجرای موسیقی توسّط زنان به عاملی برای خدشه‌دار کردن وقار و شأن اجتماعی‌شان بدل شود.

در این رابطه، ورود به مبحث رقص نیز بی‌ارتباط نمی‌نماید. از نظر نگارنده، موسیقی و رقص در جامعهٔ نورآباد، چنان به هم مرتبط و گره‌خورده هستند که مطالعهٔ یکی بدون اشاره به دیگری کامل نمی‌باشد. از بین مراسم مورد مطالعهٔ ما، (عروسی و سوگ)، مراسم عروسی با حضور مستمرّ رقص و موسیقی شکل می‌یابد. در طول این مراسم، معمولا موسیقی و رقص پیوسته در حال اجرا می‌باشند. از این رو، به صورت گذرا به رقص در این جامعه نگاهی می‌افکنیم.

در جامعهٔ نورآباد، رقص زنانه و مردانه از یکدیگر جدا و بسیار با هم متفاوت‌اند. رقص مردانه چوب‌بازی، ترکه‌بازی یا حربی نام دارد و سمبولی است از جنگ، گویا مردان در حال مبارزه با یکدیگرند. این رقص همراه با یک تکّه چوب انجام می شود و رقصنده باید در آن تلاش کند تا با چوب ضربه‌ای به پای حریف خود وارد نماید.رقص زنانه چوپی نامیده می‌شود و شامل حرکاتی دسته‌جمعی است که در قالب دایره‌هایی بزرگِ و متّحدالمرکز اجرا می‌گردد. برخلاف رقص مردانه که متضمّن حرکاتی بسیار سریع، چابک و همراه با پرش‌های بلند است، رقص زنانه بسیار آرام و به شکل حرکات هماهنگ پا و تکان دادن دستمال صورت می‌گیرد. امروزه رقص چوب‌بازی در منطقهٔ نورآباد کم‌رنگ شده است و معمولا اجرا نمی شود و بیش‌تر در روستاهای اطراف اجرا می‌گردد.

چنان که دربارهٔ رقص نیز دیدیم، رقص مردانه همراه با حرکات فیزیکی وسیعی است که رقص زنانه فاقد آن است. رقص زنانه شامل حرکات آرام و سنگین پاهاست چنان که از سرعت قدم‌زدن آهسته نیز کم‌تر است. حرکات دست محدود به بالا و پایین بردن آن به موازات بدن است و حالت چهره بسیار آرام و موقّر، در حالی‌که در رقص مردانه محور پرش‌های چابک، سرعت بالا و فردیت می‌باشد.رقص مردانه یک نوع بازی دو نفره نیز می‌باشد، در حالی‌که در رقص زنانه، جمعیت بسیار افراد هستند که در کنار هم، رقص را اجرا می‌نمایند.

اگرچه زنان در اجرای موسیقیِ سازی نقشی ندارند، امّا در انتخاب موسیقی نقش قابل توجّهی دارا می‌باشند. از آن‌جایی که رقص چوب‌بازی، در صورت اجرا شدن، در زمان کوتاه‌تر و فضایی جدای از رقص زنانه صورت می‌گیرد و موسیقی اجرایی مربوط به آن نیز متفاوت و مخصوص به خود است، قسمت اعظم زمان یک جشن عروسی صحنهٔاجرای رقص چوپی می باشد. از این جهت، زنان مصرف‌کنندهٔ مستقیم موسیقی اجرا شده، هستند و در تعیین نوع موسیقی اجرایی نقش بسزایی دارند. اگرچه موسیقی اجرایی در یک مراسم عروسی شامل ترانه‌ها و قطعات ضربی ثابت و آشنایی برای مردم است و ترتیب اجرایی نسبتا مشخّصی نیز بر آن‌ها حاکم است، بسیاری از تغییرات در طیّ سالیان اخیر، نتیجهٔ انتخاب موسیقی اجرایی توسّط زنان است. برای مثال، در چند سال گذشته، علاقهٔ نسل جوان به موسیقی پاپ موجود در بازار موسیقی، باعث شده اجرای با کیبورد بخش قابل توجّهی از زمان اجرای موسیقی را که سابقا مختصّ کَرنا و نقاره بود، اشغال نماید. اگرچه نوازندگان کیبورد سعی کرده‌اند موسیقی اجرایی آن‌ها ترکیبی از ریتم‌ها و ملودی‌های محلّی با متون و رنگ صوتی جدید باشد، امّا محدودیت اجرایی این سازها و دانش و تجارب نوازندگان در مقایسه با ملودی‌های اصیل محلّی و وقوف نوازندگان کَرنا و نقاره جهت حفظ اصالت این میراث، غیرقابل انکار است. در نتیجهٔ چنین تغیراتی در موسیقی اجرایی یک عروسی، بسیاری از نوازندگان کَرنا و نقاره به جهت حفظ درآمد خود، ناگزیر به اجرا با همراهی نوازندگان کیبورد شده‌اند. از پیامدهای این تلفیق می‌توان به فراموشی بسیاری از ملودی‌های محلّی، تغییر کوک اجرایی برای بسیاری از نوازندگان و محدودیت تغییرات ریتمیک اشاره کرد. همچنین، آنچه ثمرهٔ تلفیق و ارتباط دو ساز کَرنا و نقاره بوده، کمرنگ و تضعیف شده است. بسیاری از نوازندگان کَرنا در پاسخ

به این سؤال که نظرشان راجع به اجرای موسیقی توسّط کیبورد چیست، اشاره می‌کنند که امروزه زنان علاقه دارند با این نوع موسیقی‌ها برقصند و چاره‌ای جز این نداریم. همچنین، اشاره می‌کنند که دختران و زنان جوان قادر نیستند با ملودی‌های قدیمی و اصیل به‌درستی برقصند، چراکه آگاهی کافی از اصول صحیح رقصیدن و هماهنگی با موسیقی ندارند. در نتیجهٔاین انتخاب‌ها، هم موسیقی و هم رقص دگرگون شده،بسیاری از ملودی‌ها در معرض فرامو شی قرار گرفته، طوری‌که نوازندگان قدیمی اجرای آن‌ها را از یاد برده‌اند و نوازندگان جوان نیز به‌طور کلّی از آن‌ها بی‌خبر مانده‌اند. همچنین، بسیاری از فیگورهای رقص تقلیل یافته، طوری‌که زنان کهن‌سال فرصتی برای اجرای آن‌ها ندارند و دختران و زنان جوان با آن‌ها آشنا نیستند. بدین ترتیب، زنان با این انتخاب‌ها جریان اجرای موسیقی منطقه را تا حدّ قابل توجّهی تحت کنترل خود نگه داشته‌اند.

"من فکر می‌کنم اجرا و یا عدم اجرای موسیقیِ سازی نزد زنان، بیان کنندهٔ ساختار جنسیتی یک جامعه است. اگرچه که ممکن ا ست هرگونه‌ای از اجرای مو سیقی، به عنوان نمادی از قدرت در جامعه برر سی شود، اجرای موسیقیِ سازی به نوعی، باورهای فرهنگی از جنسیت و قدرت را مطرح می‌کند که موسیقی آوازی قادر به این کار نیست." (کسکف،۲۰۱۴)

موسیقی آوازی:

در محدودهٔ مراسم عروسی و سوگ، زنان به دو شکل اصلی به آوازخوانی می‌پردازند. این دو شکل به ترتیب، تحت عناوین سروخوانی و شَروه‌خوانی تعریف می‌شود. باید اشاره کرد که این دو نوع از آوازخوانی، مختصّ زنان بوده است و مردان در آوازخوانی در این دو مراسم مشارکتی نداشته‌اند. البتّه باید اشاره کرد فعّالیت آوازی زنان می‌تواند در لالایی‌خوانی هم نمودار گردد و چنان‌که اشاره شد، بخش مهمّی از موسیقی کار را نیز شکل دهد. اکنون با کم‌رنگ شدن موسیقی مربوط به کار و با حذف لالایی‌خوانی از چهارچوب بحث ما، سروخوانی و شَروه‌خوانی دو نوع آوازی مورد بحث می‌باشند.

به آوازهایی که در مراسم عروسی و جشن‌ها خوانده می شود، در گویش محلی، " سرو" می‌گویند.این آوازها اغلب در توصیف عروس و داماد یا شرحی از مراسم عروسی خوانده می شوند و مضامین فرحانگیزی را دارا می‌باشند. چنین آوازهایی معمولا با کَرنا و نقاره همراهی می‌شوند، امّا ممکن است به صورت تک‌خوانی نیز ارائه شوند. همچنین، سروخوانی به صورت سؤال و جواب بین دو سروخوان و یا تک‌خوان و جمعیت نیز انجام می‌گرفته است. "مفهوم ترانه‌های سرو، همه حاکی از سرور و نشاط است و دورنمای یک زندگی دلپذیر و پرتحرّک را برای زوجین ترسیم می‌کند"(حبیبی فهلیانی صفحه ۲۰۸). در خواندن این آوازها ترتیب مشخّصی وجود ندارد، امّا معمولا مضامین آوازها مراسم را به ترتیب از خواستگاری تا روز عروسی و همراهی عروس تا

خانهٔ جدید خود توصیف می‌کند. در فواصلی که خوانندهٔ تک‌خوان در حال اجرای موسیقی است، سایر زنان با "کل کشیدن" موسیقی را همراهی می‌کنند و نوعی فضاسازی مناسب را پدید می‌آورند که در بستر آن موسیقی تک‌خوان رنگ و بوی دل‌پذیرتری می‌یابد. چند نمونه از اشعار سرو را در زیر می‌توان مشاهده کرد:

زلف سرخ شیرَ دوما بی حنا رنگ ایکنه　　با حنا گروه ایبنده، بی روز جنگ ایکنه

(زلف قشنگ داماد بدون حنا بستن رنگین است/ این زلف قشنگ با رنگ حنا شرط می‌بندد و با روز برابری می‌کند.)

دو سوار بالا ایا، هَر دِتیش بالا ملوس　　شیر دوما صندَلِ، بی عروسش آبنوس

(دو سوار از آن بالا می‌آیند، هر دوی آن‌ها زیبا هستند/ شیرداماد مانند صندل است و عروس او مانند آبنوس)

ایقدر پارون وَ پارون، پیش نَرَ ای دی عروس　　مُلک نادر در گروگون شیربهای دووَرَ تو ناتموم

(این‌قدر آهسته آهسته پیش مرو مادر عروس/ اگر ملک نادر را هم در گرو شیربهای دختر تو بگذارند، هنوز کم است.)

سروخوانی در برخی مواقع نیز از آن‌جایی که دختر باید خانواده خویش را رها کرده و به خانوادهٔ جدیدی وارد شود، مضامین غم‌انگیزی پیدا می‌کند. این آوازهای غم‌انگیز می‌توانند نشانهٔ وضعیت موجود یک جامعه و یا باقی‌مانده‌ای از گذشته‌ای باشند که در آن زن با ورود به خانوادهٔ جدید، تحت فشار و ظلم قرار می‌گرفته است. همچنین، این موضوع می‌تواند بیانگر نقش تضعیف‌شدهٔ زن و به بیان دیگر، مردسالاری موجود در یک جامعه باشد. در این رابطه نیز، به ابیات زیر می‌توان اشاره کرد:

گل وَری کوشَته وَ پا کن که دَ موقی رَهتن　　گُل قسم خَه، پامه نینم، مُلک بوام بهتر

(عروس بلند شو و کفشت را بپوش که موقع رفتن است/ عروس قسم خورد که خانهٔ پدرم بهتر است.)

بی عروس، ایگُ بوا، کشکویم شیی نیکُنم　　دی دوما قسم خَردِه، حونه داریتی کنم

(عروس می‌گوید پدر من کوچکم شوهر نمی‌خواهم/ مادر داماد قسم می‌خورد که در خانه‌داری تو را کمک می‌کنم.)

به آوازهای محزونی که در نورآباد ممسّنی در غم از دست دادن شخصی خوانده می‌شود، شَروه یا شربه می‌گویند. "شَروه به معنی گریستن بر مرده و برشمردن کارهای نیک و بیان سلحشوری وی در صحنه کارزار و رزم است."(حبیبی فهلیانی، ۱۳۸۴) این موسیقی که در گذشته برای خوانین و کدخدایان، سلحشوران،

جوان‌مرگ‌شدگان و شاید مردم عادّی نیز اجرا می‌شده، امروزه غالبا زمانی اجرا می‌شود که جوانی از دست رفته باشد. شَروه‌خوانی غالبا به این صورت انجام می‌شود که افراد حاضر در جمع دور هم حلقه می‌زدند و خوانندهٔ اصلی به اجرای آواز می‌پرداخت و افراد حاضر جواب آواز او را می‌دادند. در فواصل این سؤال و جواب بین خوانندهٔ اصلی و اعضای جمع، لحظاتی موسیقی متوقّف می‌شد و جمعیت به شیون و زاری می‌پرداختند و به این ترتیب، جریان مراسم ادامه می‌یافت.

سروخوانی و شَروه‌خوانی، هر دو، فعّالیت آوازی مختصّ به زنان است. در گذشته، معمولا این آوازها توسّط زنانی که صدای خوش داشته‌اند، بداهه‌خوانی می‌شده است و متن اشعار نیز به فراخور هر جمع و مجلسی در لحظه، سروده می‌شده و تعدادی از متون نیز ثابت بوده‌اند. شخصی که مسؤولیت اجرای این دو نوع آواز را برعهده داشته است، باید تا حدّ زیادی به مسائل تاریخی، اجتماعی و مردم‌شناختی مسلّط می‌بوده. برای مثال، دربارهٔ شَروه‌خوانی باید دانست که شخص متوفّا از چه طایفه‌ای است و آن طایفه چه پیشینهٔ تاریخی و اجتماعی دارند، یا دو شخصی که در حال پیوند با یک‌دیگراند، از چه قومی هستند و خصوصیت نیک قابل توجّه دربارهٔ آن‌ها چیست. از این رو، معمولا زنان جاافتاده و تا حدّی مسن‌تر به این تک‌خوانی‌ها می‌پردازند. علاوه بر دانشی که ذکر شد، افراد مسن‌تر دارای تجربه‌ای بیش‌تر در بداهه‌خوانی و مهارت‌های تلفیق شعر و موسیقی و نیز، صدایی پخته‌تر را می‌باشند.

در دهه‌های اخیر، سروخوانی و شربه‌خوانی توسّط زنان به ندرت انجام می‌شود و بیش‌تر توسّط مردان صورت می‌گیرد. اغلب نوازنده‌ها ا شاره می‌کنند که زنان دیگر دانش و مهارت کافی برای اجرای این نوع مو سیقی‌ها را ندارند. به نظر می‌رسد که عدم آگاهی و توانایی کافی زنان برای خوانش این آوازها، نتیجهٔ خاموش ماندن آن‌ها در سال‌های اخیر و از دست رفتن میراثی است که سابقا به صورت شفاهی منتقل می‌شده است. بدیهی است که طیّ سال‌هایی که زنان همانند گذشته به آوازخوانی اشتغال نداشته‌اند، بسیاری از متخصّصان این کار از دنیا رفته‌اند بی‌آن‌که آموخته‌های آنان به دیگران انتقال یابد.

۶. نتیجه

ساختار جنسیتی حاکم بر یک جامعه بیانگر هنجارهایی است که در گذر زمان پذیرفته شده‌اند و به صورت قراردادی در جامعه به اجرا درمیآیند. محدودیت اجرای موسیقی توسّط زنان در جامعه نورآباد ممسّنی در غالب مراسم عروسی و سوگ، حاکی از قراردادهایی است که بر اساس آن در مرکز و محلّ توجّه قرار گرفتن برای زنان پسندیده نیست. ترجیح زنان و مردان هر دو این است که زنان نه به صورت متمایز از سایرین، بلکه در گروه ادغام شوند و حضور آن‌ها در غالب گروه تعریف شود. در صورتی‌که این یک‌پارچگی با گروه، به هر دلیل، منقطع شود و قراردادهای عمومی که مبنایی برای تعریف یک زن ایدآل به عنوان فرزند، همسر و.. می‌باشد

برداشته شود، برداشت عمومی متضمّن مفاهیم هرزگی و بی‌بندباری خواهد بود. بر این اساس، در درجهٔ اوّل، نوازندگی و بعد از آن با شدّت کمتری، خوانندگی زمینهٔ مناسبی برای حضور زنان نمی‌باشد. به همین دلیل اجراهای خصوصی و خانگی برای زنان نامناسب تلقی نمی شود، که البته در عمل زنان اشتغالی به این اجراها نیز ندارند چرا که حداقل در موارد مورد بررسی ما (عروسی و سوگ) اجرای موسیقی در حضور جمعیت شکل میگیرد.

تحرکات فیزیکی و تغییرات ظاهری فرم بدن که سازهای این منطقه برای نوازنده ایجاب میکنند از مهمترین دلایل عدم مشارکت زنان در اجرای موسیقی می باشد. کم بودن احترام اجتماعی مجریان موسیقی نیز بر فاصله اجتماعی بین مردم و موزیسین ها تاثیر گذاشته و البته محدود بودن روابط درون جامعه موزیسین ها نیز به این موضوع دامن زده است. اینکه زنان در هنگام رقص و در گذشته در هنگام کار به صورت گروهی فعالیت می کرده اند نیز منجر به این موضوع میشود که فعالیت انفرادی آنها به عنوان خواننده و نوازنده در مرکز توجه قرار گیرد که مخالف با ایدئالهای این جامعه است.

اگر چه در جامعهٔ نورآباد ممسنی اجرای موسیقیِ سازی به صورت کامل و موسیقیِ آوازی تا حدّ زیادی در انحصار و کنترل مردان است، امّا باید در نظر داشت که زنان در انتخاب موسیقی اجرایی، نقش مؤثّری دارند و از طریق رقص به یکی از مصرف‌کنندگان اصلی موسیقی بدل می‌شوند. همچنین، باید اشاره کرد که این محدودیت در اجرای موسیقیِ سازی و آوازی، برای زنان نوعی مصونیت تلقّی می‌شود و نزد مردان و زنان به صورت اجباری از سمت مردان دیده نمی‌شود، بلکه با تمایل کامل زنان پذیرفته شده است.

چنین هنجارهایی که برای اجرای موسیقی پذیرفته شده و به اجرا درمی‌آیند، با آن‌چه برای رقص تعریف شده، سازگاری دارند. این تطابق نگرش ما را بر آن می‌دارد تا بیشتر به این موضوع واقف شویم که ساختار جنسیتی یک جامعه با دیگر وجوه آن جامعه، مانند موقعیت اجتماعی، نژاد، قدرت، تحصیلات و... سازگار بوده و برای هر منطقه‌ای منحصر به فرد می باشند.

منابع

حبیبی فهلیانی، حسن. (۱۳۸۴). شعر، موسیقی و ادبیات شفاهی مردم ممسنی (چاپ اول). شیراز: دانشنامه فارس و سازمان میراث فرهنگی و گردشگری استان فارس.

https://sums.ac.ir/page-SalamaM/fa/226/form/pId52926

https://sanad.um.ac.ir/index.php?option=com_mag&view=htmlpage&id=865&hp=2738&lang=fa

Koskoff, E. (2014). A Feminist Ethnomusicology: Writing in Music and Gender. University of Illinois Press.

Ortner, Sherry B., and Harriet Whitehead. (1981). “introduction: Accounting for Sexual Meanings.” In Sexual Meanings; The Cultural Construction of Gender and Sexuality. Cambridge: Cambridge University Press.

Tick, Judith. (1986). Passed Away Is the Piano Girl: Changes in American Musical life, 180-1900. Urbana: University of Illinois Press.

بررسی جایگاه موسیقی در حیات فرهنگی اجتماعی زرتشتیان کرمان

آریابرزن غیبی

دانشجوی کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی داشنگاه هنر تهران

Aryabarzan.gheibi@gmail.com

بررسی جایگاه موسیقی در حیات فرهنگی اجتماعی زرتشتیان کرمان

چکیده

موسیقی در بین قومِ زرتشتیان از جایگاه بالایی برخوردار است. این موسیقی را می‌توان در چهاردسته اصلی تقسیم بندی کرد و در هر دسته، به دنبال کاربرد و کارکرد موسیقی در بسترِ حیاتِ فرهنگی اجتماعی بود. بهنام رسائی در پایان نامه کارشناسی ارشد خود، موسیقی مذهبی در جوامع زرتشتی ساکن در شهر یزد را بررسی کرد. همچنین رایومند میرزا، در رساله دکتری خود در خصوص ساختار موسیقی نماز زرتشتیان کار کرد. در این پژوهش سعی شده است تا به جایگاه و تاثیرات موسیقی بر حیاتِ فرهنگی اجتماعیِ زرتشتیان کرمان پرداخته شود. برای رسیدن به این مهم ابتدا موسیقی متونِ مذهبی از نظر ادبی مورد بررسی قرار گرفته و سپس نگاهی کوتاه به موسیقیِ غیر مذهبی و جشن‌ها می‌شود. در این پژوهش از روش مصاحبه میدانی با افراد برجسته دینی و فرهنگی استفاده شده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که موسیقیِ متونِ مذهبی نقشی بسزا در تثبیت، نگهداری و انتقال این سرودها داشته است. همچنین تعلیمات دینی، اصول پایه و اساسی دین، اتفاقات تاریخی مهم و باورهای دینی در متن ترانه‌ها و آهنگ‌های مخصوص این قوم قرار گرفته است که تکرار آن باعث تثبیت این نکات در ذهن و ناخودآگاه مخاطب می‌گردد.

کلید واژه‌ها: موسیقیِ زرتشتیانِ کرمان، موسیقیِ مذهبی، موسیقیِ گاتها، موسیقیِ اَوستا، فرهنگ زرتشتیان، جامعه زرتشتیان

۱. مقدمه

موسیقیِ قوم زرتشتیان شامل چهار دسته اصلی می‌شود: ۱. موسیقیِ سرودهای گاتها (نوشته‌های اشوزرتشت، پیامبر زرتشتیان) ۲. موسیقیِ اجرای نمازهای دینی و بخش‌های اوستا (متون مذهبی و دینی زرتشتیان) ۳. موسیقیِ مذهبی و آیینی ۴. موسیقیِ جشن‌ها و شادمانی. پیروان دین زرتشتی در طول تاریخ ۳۷۰۰ ساله این دین، این چهار دسته بندی اصلی موسیقی را، که در بالا گفته‌شد، در برگزاری مراسم دینی خود استفاده کرده‌اند.

دین زرتشتی، اولین دین یکتاپرستی جهان، در حدود ۳۷۰۰ سال پیش از میلاد مسیح در فلات ایران پایه‌گذاری شد. این دین تا زمان انقراض سلسه ساسانیان، دین رسمی کشور ایران بود. پس از حمله عرب‌ها به ایران، تعدادی از پیروان این دین به کشور هندوستان رفته و گروهی با نام پارسیان هند را تشکیل دادند. زرتشتیان باقی‌مانده در ایران، سرگذشت و تاریخی بسیار دردناک و سخت در طیِ قرن‌ها داشتند و از یک اکثریت، به یک اقلیت در زمان حال رسیدند (زرین‌کوب، ۲۵۳۶). در قرن اخیر، اکثر پیروان ایرانیِ این دین در شهرهای تهران، یزد و کرمان ساکن هستند (نمیرانان، ۱۳۸۷).

زرتشیان روزانه در پنج گاه نیایش و نماز می‌خوانند. نمازهای روزانه شامل بخش هایی از کتاب اوستا می‌باشد که با آوا و لحنی خاص خوانده می‌شود. همچنین در مراسم و آیین دینی، اوستاهای بایسته مخصوص آن آیین با لحن خاص خود خوانده می‌شود. آیین مخصوص درگذشتگان، گهنبارخوانی، گواه‌گیرون، جشن‌های ماهیانه و مراسم سدره‌پوشی (جشن تکلیف زرتشتیان)، جزو این دسته آیین می‌باشند (مهر، ۱۳۸۸).

حال سوال اساسی این است که نقش این موسیقی و ترانه‌ها در این آیین چیست؟ آیا این موسیقی فقط برای شادمانی و تفریح هست یا اینکه کارکرد و کاربرد دیگری دارد؟ آیا متون مذهبیِ زرتشتیان دارای ساختارِ ادبی خاصی است و آیا موسیقیِ خاصی برآن منطبق است؟ آیا دسته‌های گوناگون موسیقی باعث انسجام دین و فرهنگ می‌گردد؟ آیا این موسیقی می‌تواند در راه آموزش‌های موارد دینی کمکی بکند؟ آیا این موسیقی به انسجامِ حیاتِ فرهنگی کمکی می‌کند؟

نگارنده در این مقاله، نخست اشاره‌ای کوتاه به قومِ زرتشتیان و تاریخِ موسیقی در فرهنگ و مراسم آیینی این قوم دارد، سپس به بررسی ادبیِ ساختار متنِ کتابِ گاتها و نمونه‌های ضبط شده از خوانش آن می‌پردازد. در قسمت بعد نگاهی کوتاه به موسیقیِ اجرایِ نمازهای دینی، ترانه‌های مذهبی–آیینی و جشن‌ها دارد و در پایان به اختصار به بررسیِ جایگاهِ موسیقی در حیاتِ فرهنگیِ اجتماعیِ زرتشتیان کرمان می‌پردازد و سعی دارد بتواند

نقشِ موسیقی را به عنوان یک محرک فرهنگی در راستای ترویج و انسجام فرهنگِ زرتشتی در بین پیروانِ این دین بررسی کند و ارتباط متنِ ترانه‌ها با آموزش‌های دینی و باورهای مذهبی را بیابد. برای رسیدن به این مهم، ابتدا موسیقی و ترانه‌های موجود در این قوم جمع‌آوری، ضبط و بررسی شده و سپس در رابطه با جایگاه آن، با افراد مسئول در زمینه دینی‌فرهنگی مصاحبه شده است.

۲. مبانی نظری و پیشینه پژوهش

دین زرتشتی، از دین های شاد جهان می‌باشد و پیروان این دین سالیانه بیشتر از بیست جشن مذهبی و ایرانی برگزار می‌کنند که در این میان می‌توان به جشن‌های نوروز، مهرگان، تیرگان، یلدا و جشن سده اشاره کرد (سروش‌پور، ۱۳۹۷). در دین زرتشتی، هر ماه سی روز دارد که این سی روز اسامی ویژه‌ای دارند و نام دوازده ماه سال در دل این سی ماه وجود دارد. در هرماه، یک روز وجود دارد که در آن اسم روز و اسم ماه برابر است، زرتشتیان در آن روز یک جشن با نام آن ماه برگزار می‌کنند، به عنوان نمونه جشن فروردین‌گان، جشن اردیبهشت‌گان، جشن خردادگان و غیره (مهر، ۱۳۸۸). بر طبق گفته‌ها، از آغاز این دین تا کنون، همیشه برگزاری این جشن‌ها همراه با موسیقی، سرود و نیایش همگانی بوده‌است. ولی شوربختانه حجم بسیار زیادی از این تاریخ و موسیقی نابود شده و از آن چیزی در دست نیست. در زمان حال نیز این جشن‌ها با موسیقی همراه است که می‌توان ریشه این موسیقی را تا ابتدای قرن اخیر پیگیری کرد (همان).

در ایران، پژوهش‌های فراوانی درباره موسیقیِ آیینی و مذهبی در طی دهه های اخیر انجام شده است، اما شوربختانه هیچ پژوهشی درباره موسیقیِ قومِ زرتشتیانِ کرمان در ایران صورت نگرفته است. بهنام رسائی در پایان نامه کارشناسی ارشد خود، تحت عنوانِ «بررسی و شناخت موسیقی زرتشتیان ایران در بستر آداب و رسوم مذهبی و آیینی» با رویکردی تاریخی و قوم نگارانه و تمرکز بر جوامع زرتشتی ساکن در شهر و روستاهای استان یزد به بررسی موسیقی مذهبی پرداخت. همچنین رایومند میرزا، در رساله دکتری خود در دانشگاه لندن در خصوص ساختار موسیقی نماز زرتشتیان کار کردرایومند میرزا در رساله دکتری اتنوموزیکولوژی خود که تحت عنوان «خانهِ سرود، ساختار موسیقی در اجرای نماز زرتشتیان» در دانشگاه لندن در سال ۲۰۰۴ ارائه و منتشر شد، به بررسیِ ساختارِ خوانش و اجرای نماز زرتشتیان می‌پردازد. میرزا در این رساله، ابتدا بندهایی محدود و معین از کتاب گاتها و اوستا را مشخص می‌کند، سپس خوانشِ آن را توسط چندین موبدِ (روحانی دین زرتشتی) ایرانی و هندی ضبط و نت نگاری می‌کند، در ادامه ساختارِ موسیقی این سرودها و نحوه خوانش آن‌ها را بررسی

و با هم مقایسه می‌کند. ایشان در رساله دکتری خود ترانه‌ها و موسیقیِ مذهبی و آیینی زرتشتیان را بررسی نکرده است (Mirza, 2004).

۳. توسعه فرضیهّا و الگوی مفهومی

کتاب آسمانی زرتشتیان، کتاب گاتها، سروده اشوزرتشت اسپنتمان، می‌باشد. این کتاب در دلِ کتاب اوستا جای گرفته است. کتاب اوستا از پنج بخش تشکیل شده است: «یسنا، یشت‌ها، وندیداد، ویسپرد و خرده اوستا». کتاب اوستا شامل مطالب گوناگونی از قبیل گفته‌های دینی، تاریخی، جغرافیایی، داستانی، گاهشماری، بهداشتی، پزشکی، دادگری، کشور داری و آبادانی است. گفتنی است که کتاب اوستا نخست در زمان هخامنشیان تدوین شد و در کتابخانه های بزرگ آنان نگهداری می‌شد، اما شوربختانه کلیه کتابخانه‌ها و کتاب های آن دوران، در تاخت و تاراج اسکندر مقدونی برباد رفت. باز در دوره اشکانی گردآوری کتاب اوستا از نو آغاز گردید و این کار تا زمان انوشیروان در دوران ساسانیان ادامه یافت. در این دوره کتاب اوستا دارای بیست و یک جلد یا نسک بود. پس از حمله اعراب و تغییر دین رسمی در کشور ایران، قسمت های زیادی از کتاب اوستا از بین رفت و اکنون فقط حدود یک سوم از بیست و یک نسک اوستا برجامانده است (جعفری، ۱۳۵۹).

بخش اول کتاب اوستا، کتاب یسنا، دارای ۷۲ سرود یا هات می‌باشد که شامل نیایش ها و سرود های مذهبی است. کتاب گاتها، در دل یسنا جای دارد و دارای ۱۷ هات می‌باشد که به پنج بخش تقسیم بندی شده است، «اهنودگات، اشتودگات، سپنتمدگات، وهوخشترگات و وهیشتوایش‌گات». گاتها کهن‌ترین نوشته‌ای است (حدود ۳۷۰۰ سال پیش) که از ایرانیان به جای مانده و به صورت منظوم و دارای نظم هجایی می‌باشد و هرکدام از پنج بخش آن، یک نظام هجایی مخصوص و مشخص دارد و ملاک تقسیم بندی گاتها، براساس همین نظام هجایی ویژه آن می‌باشد (ابوالقاسمی، ۱۳۸۳: ۱۰-۸).

اولین بخش گاتها، اهنودگات، دارای هفت هات می‌باشد (هات های ۲۸ تا ۳۴) که همه این هات ها دارای یک نظام هجایی مخصوص و مشخص هستند. هر هات، دارای تعدادی بند یا پاره می‌باشد که تعداد آن از ۱۱ تا ۱۵ بند است و تمام این بند های موجود در اهنودگات سه بیتی هستند و هر بیت دارای ۱۶ هجا می‌باشد که مصرع اول هر بیت شامل ۷ هجا و مصرع دوم شامل ۹ هجا می‌باشد (همان).

دومین بخش گاتها، اشتودگات، دارای چهار هات می‌باشد (هات های ۴۳ تا ۴۶) که همه این هات ها دارای نظام هجایی مخصوص خود هستند و هر هات آن دارای ۱۱ تا ۲۰ بند می‌باشد که کلیه این بندها دارای نظام

پنج بیتی هستند. هر بیت از ۱۱ هجا تشکیل شده که ۴ هجا در مصرع اول و ۷ هجا در مصرع دوم قرار می‌گیرد (همان).

سومین بخش گاتها، سپنتمدگات، دارای چهار هات می‌باشد (هات های ۴۷ تا ۵۰) که همه این هات‌ها نیز شامل نظام هجایی مخصوص خود هستند و هر هات آن دارای ۶ تا ۱۲ بند می‌باشد که کلیه این بندها دارای نظام چهاربیتی هستند. هر بیت از ۱۱ هجا تشکیل شده که ۴ هجا در مصرع اول و ۷ هجا در مصرع دوم قرار دارد (همان).

چهارمین بخش گاتها، وهوخشترگات، دارای تنها یک هات (هات ۵۱) می‌باشد که این هات دارای ۲۲ بند است که همه این بندها دارای نظام سه بیتی هستند. هر بیت دارای ۱۴ هجا می‌باشد که ۷ هجا در مصرع اول و ۷ هجا در مصرع دوم قرار دارد (همان).

آخرین بخش گاتها، وهیشتوایش‌گات، نیز دارای تنها یک هات (هات ۵۳) می‌باشد که این هات دارای ۹ بند است که همه این بندها دارای نظام چهار بیتی هستند. مصرع های اول در دو بیت اول دارای ۷ هجا و مصرع های دوم این دو بیت دارای ۶ هجا می‌باشد. بیت های سوم و چهارم سه مصرع دارند و مصرع های اول و دوم آن‌ها دارای ۷ هجا و مصرع های سوم دارای ۵ هجا می‌باشد (همان).

۱- کتاب گاتها با خط دین دبیره نوشته شده است، خط دین دبیره یکی از کامل ترین خط های دنیا می‌باشد که شامل ۴۸ حرف است و تنها ۱۴ حرف صدادار دارد. نکته مهم این است که در خط دین دبیره برای هر مصوت دو حرف یا نماد وجود دارد که یکی به حالت کوتاه است و دیگری به حالت کشیده می‌باشد. یعنی در خط نوشتاری، کشیده و یا کوتاه بودن هریک از مصوت ها مشخص گردیده است و این بدین معنا است که در این خط نوشتاری، آوا و موسیقی و ریتم خوانش کلام دارای اهمیت و ارزش بوده و به گونه ای می‌توان گفت که این خط، تا حدودی توان ثبت وزن و ریتم موسیقی را داشته است. پس گاتها دارای وزن و ریتم و موسیقی خاصی بوده که برای نوشتن آن از این خط استفاده شده است.

۲- روح الله خالقی در کتاب نظری به موسیقی، در بخش دوم-فصل اول، ایرانیان در دوران باستان را دارای موسیقی و آشنا به موسیقی می‌داند و با استناد به کتاب و گفته‌های دو تاریخ نگار باستانی، هرودوت (تاریخ نگار یونان باستان) و زنوفن (فیلسوف و تاریخ نگار یونان باستان) نوشته است که ایرانیان در آن موقع (دوران هخامنشیان) موسیقی مخصوصی برای تشریفات مذهبی داشته‌اند و شاید سرودی که هرودوت به آن اشاره می‌کند از سرودهای کتاب اوستا باشد «در قسمتی از کتاب هرودوت نوشته شده است که در مراسم مذهبی ایرانیان، یک از موبدان حاضر می‌شود و یکی از سرودهای مقدس مذهبی را می‌خواند» (خالقی، ۱۳۹۴: ۶). در

جایی دیگر از این کتاب استاد خالقی به نقل از نوشته های زنوفن در مورد شخصیت کوروش می‌نویسد که ایرانیان برای جنگ موسیقی و سرود و آهنگ خاصی داشته اند و کوروش به فرمانده‌های سپاه خود گفته است که هر زمان صدای شیپور و طبل بلند شد و من سرود جنگ را خواندم، شما بی درنگ جواب مرا بدهید و به همراه من سرود را بخوانید. استاد خالقی با استناد به این مطالب افزودند که قطعا ملت و فرهنگی که برای جنگ، موسیقی و آلات موسیقی مخصوص دارد، پس بی‌شک برای موقع فراغت و تفریح نیز موسیقی دیگری دارند و موسیقی مذهبی و دینی نیز در این فرهنگ رواج داشته است (همان: ۸-۵).

۳- دکتر کتایون نمیرانیان (استادیار بخش زبان های خارجی و زبانشناسی، گروه فرهنگ و زبان‌های باستانی، دانشگاه شیراز) در مقاله ای با عنوان آرایه های ادبی در گاتها، به بررسی آرایه های ادبی گاتها پرداختند و در پایان تعداد زیادی آرایه ادبی برای متن کتاب گاتها مشخص کردند که این نکته ثابت می‌کند که گاتها سرود و شعر است و می‌توانسته دارای موسیقی، ملودی و وزن خاصی باشد (نمیرانیان، ۱۳۸۸). همچنین در گفت و گو با دکتر نمیرانیان ایشان فرمودند که: وزن شعر گاتها، وزن شعر باستان هند و اروپایی هست و با وزن کتاب ودا هندیان یکی است. همچنین گفتند که اگر به گوش کسی متن کتاب گاتها شعر گونه و وزن دار نمی‌آید به دلیل این است که گوش ما به شعرهای هزاره اخیر عادت کرده و دنبال ارکان تشخیصی هستیم که در هزاره اخیر رسم شده است و وزن شعر عروضی عربی می‌باشد (که بسیار دقیق است). در زمان ایران باستان، تعریف شعر گونه ای دیگر بوده است (نمیرانیان، ۱۳۹۹).

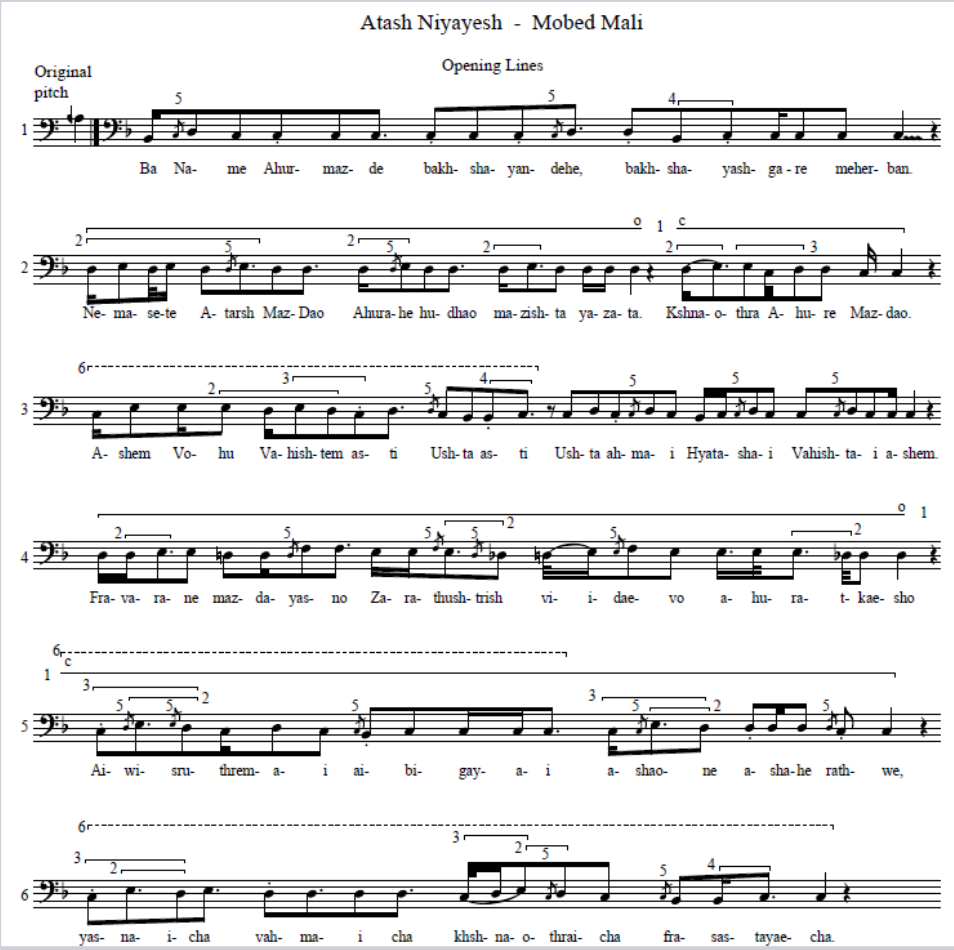
۴- به گفته موبد پدرام سروش پور (در دین زرتشتی به روحانیان دینی، موبد گفته می‌شود)، عضو انجمن موبدان ایران، در دو قرن اخیر گاتها و اوستا توسط موبدان با صوت و آوای خاص و ثابتی خوانده می‌شود و دارای موسیقی مخصوص به خود می‌باشد و طبق گفته ایشان، این آوا و ملودی خوانش گاتها، به صورت شفاهی و سینه به سینه از موبدان قرن های پیش به موبدان دو قرن اخیر رسیده و امکان دارد که رگه هایی از موسیقی دوران باستان گاتها در این خوانش کنونی باشد. زیرا ایرانیان و موبدان همیشه و در زمینه های مختلف از روش انتقال سینه به سینه و نسل به نسل استفاده کرده‌اند و در امانت و نگهداری اصل مطلب همیشه کوشا بوده‌اند (سروش‌پو، ۱۳۹۹).

۵- درگفت و گو با دکتر پیروز ارجمند، ایشان فرمودند که نوای خوانش گاتهای ایرانیان و پارسیان هند، ملودی و آهنگ خاصی دارد و این آهنگ خوانش، شبیه به شروه خوانی می‌باشد. شروه خوانی یک نوع اجرای موسیقی آوازی در مقام دشتی است که در آن اشعار باباطاهر، اشعار بخشو و اشعار دو بیتی محلی با نوای ساز نی اجرا می‌گردد. بر اساس تحقیقات و گفته های دکتر پیروز ارجمند، در شروه خوانی یک ملودی ساده تکرار شونده

وجود دارد که بر روی آن تحریرهای ویژه و مختص اجرا می‌گردد و به صورت جواب و آواز با همراهی ساز نی می‌باشد که ساز نی جواب آواز را در فاصله چهارم و یا پنجم درست می‌نوازد. طبق مطالعات انجام گرفته شروه خوانی در استان های کرمان، بوشهر، فارس، هرمزگان، خوزستان و بلوچستان رواج دارد ولی در جنوب استان کرمان پراکندگی و تنوع بیشتری دارد. به گفته دکتر ارجمند، انحنای ملودی در شروه خوانی، شباهت زیادی به گاتهاخوانی دارد و بر اساس این مطالب می‌توان نتیجه گرفت که در قدیم رابطه ای بین گاتهاخوانی زرتشتیان و شروه خوانی بوده است (ارجمند، ۱۳۹۹).

مراسم دینی زرتشتیان همیشه همراه با مراسم اوستاخوانی توسط موبدان می‌باشد. این اوستاخوانی با آوا و لحنی خاص اجرا می‌شود که بسته به نوع مراسم و ویژگی‌های مذهبی آن، متن و لحنِ خوانشِ متفاوتی دارد (فروهری، ۱۳۹۹).

نمازهای بایسته روزانه، در پنج گاه اجرا می‌شوند: «هاوَن، رَپیتوِن، اوُزیرِن، ائیوی‌سُروترِم و اوُشَهَئین». جشن‌های ماهیانه همیشه اوستای مخصوص خود را دارند. اوستا خوانده شده در این مراسم، با اوستای خوانده شده در نمازهای روزانه متفاوت می‌باشد. در فرهنگ دین زرتشتی پنج چهره (دوره) مراسم گهنبار مرسوم است که این مراسم با اوستاخوانی ویژه‌ای به نام گهنبارخوانی همراه است. جشن سدره‌پوشی، جشن سده، جشن نوروز نیز دارای اوستاخوانی‌های ویژه خود هستند. در دین زرتشتی برای آمرزش و شادی روح درگذشتگان تا سی سال پس از تاریخ فوت مراسم دینی برگزار می‌گردد (شهمردان، ۱۳۴۹). این مراسم همواره دارای اوستاخوانی‌های مخصوص به خود می‌باشد. در زیر نمونه نت نگاری شده اوستای آتش‌نیایش که توسط موبد پرویز مالی خوانده شده است، به عنوان نمونه نشان داده شده است (Mirza, 2004).



شکل ۱: نت نگاری اوستای آتش نیایش توسط موبد پرویز مالی (همان: ۱۲۷)

٤- روش شناسی پژوهش

در این پژوهش ابتدا با روش مطالعات کتاب‌خانه‌ای به جمع آوری داده‌ها در مورد سوالات اصلی پژوهش پرداخته شده است. سپس در ادامه برای یافتن پاسخ سوالات، از روش مصاحبه استفاده شده است. در این روش ابتدا جامعه زرتشتیان کرمان مورد بررسی قرار گرفت و افراد مورد نظر بر اساس مسئولیت و سابقه دینی، فرهنگی و

هنری انتخاب شدند. سپس با ایشان در رابطه با اهداف پژوهش مصاحبه شد و گفته‌های ایشان مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت و در مجموع باعث رسیدن به نتیجه نهایی شد.

موبد پدارم سروش پور و موبدیار هومن فروهری، به عنوان افراد دارای سابقه دینی انتخاب شدند. ایشان به عنوان موبد (روحانی دینی در دین زرتشتی) در جامعه زرتشتیان مشغول فعالیت هستند. آقای شاه‌بهرام پارسیا، موسیقی‌دان و خواننده با سابقه جامعه زرتشتیان کرمان، به عنوان فرد دارای سابقه هنری انتخاب شدند. خانم نسرین فرهادی، خانم کتایون نمیرانیان و آقای فرزاد نیکدین، به عنوان افراد داری سابقه فرهنگی در جامعه زرتشتیان کرمان انتخاب شدند.

۵- تحلیل داده‌ها و یافته‌های پژوهش

موسیقی همیشه بخش مهمی از جشن‌ها و مراسم مذهبی زرتشتیان و ایرانیان بوده است. این نکته را می‌توان از نوشته‌های تاریخی و اسناد باستان‌شناسی متوجه شد. ولی شوربختانه هیچ نوشته مکتوبی از نوع و لحن این موسیقی باقی‌نمانده است. در قرن اخیر، زرتشتیان ایران همیشه دربرگزاری جشن‌ها و مراسم خود از موسیقی به عنوان یک عامل مهم فرهنگی استفاده کرده اند.

زرتشتیان کرمانی تمام جشن‌های دینی را به صورت دسته جمعی برگزار می‌کنند. آغازگر این مراسم، خوانش بندهایی از سرودهای گاتها با صدا و آوای خوش بدون همراهی ساز می‌باشد. همچنین در ادامه سرودهای از پیش ضبط شده ملی‌میهنی و آیینی‌مذهبی پخش می‌گردد و باشندگان با آن همخوانی می‌کنند. در بخش دیگری از این جشن‌ها، گروه‌های موسیقی، به اجرای موسیقی کلاسیک و پاپ ایرانی می‌پردازند. در برخی از گرده‌همایی‌های پیروان دین زرتشتی، ترانه‌های خاصی خوانده می‌شود که با سازهای ریتم نواز همراهی می‌شوند.

ترانه «منم یه زرتشتی» یکی از ترانه‌های مهم زرتشتیان است که در اکثر مراسم زرتشتی بعد از سرود ملی پخش می‌شود. ملودی و ریتم این ترانه را همه زرتشتیان بلد هستند و هنگام پخش آن، با آن همخوانی می‌کنند. متن و ملودی این ترانه ریشه‌ای قدیمی دارد ولی در سالیانی پیش به صورت حرفه‌ای بازخوانی و ضبط گردیده است. در متن این ترانه، به اصول اولیه و مهم دین زرتشتی، به گفته‌های اشوزرتشت و به آرمان‌های اصلی دین زرتشتی اشاره می‌شود. متن این ترانه در زیر آماده است:

منم یه زرتشتی، نژادم ایرانی- به تن کنم سدره، به روی آن کشتی- ببین چه گفت زرتشت، بزرگ آریایی- همیشه اندیشه، تو گفت و هر کاری- همیشه نیکی باد، نشان زرتشتی- منم اوستا خوان،

فدا کنم این جان- برای دین پاک، که هست اهورایی- (اشم وهو خواندی، یتا اهو خواندی- یعنی اشوجویی، رهه بهی پویی)۲- رسی به هر راهی، تویی که آزادی- که برگزینی راه، تو خود یکی شاهی- بکن زِ خود خوشنود، اهورمزدایی- همینه فرِ خود، به جان ما آری- (که تا بنا سازی، جهان زیبایی)۲ (فرهادی، ۱۳۹۹).

زرتشتیان برای بیشتر جشن‌های خود ترانه مخصوصی دارند که برخی از این ترانه‌ها در زمان حال نیز خوانده و استفاده می‌شوند. یکی از جشن‌های بزرگی که زرتشتیان در سراسر جهان برگزار می‌کنند، جشن زایش اشوزرتشت، پیامبر بزرگ ایرانی، است که در روز ششم فروردین برگزار می‌گردد. در این روز هم پیامبر دین زرتشتی به دنیا آمده است و هم در سن سی سالگی در این روز به پیامبری برگزیده شده است. این جشن با نام جشن زایش زرتشت و یا جشن ششم فرودین در بین زرتشتاین خوانده می‌شود. زرتشتیان کرمان یک ترانه مخصوص برای این جشن دارند که هر ساله در این جشن می‌خوانند. شاه‌بهرام پارسیا، موزیسین و رهبر گروه کر زرتشتیان کرمان، درباره قدمت این ترانه می‌گوید:

از زمان کودکی (پهلوی دوم) این ترانه را به یاد دارم و یادم هست که همیشه در جشن زایش زرتشت این ترانه را می‌خواندند. گاهی توسط گروه‌های کر بزرگ، گاهی با نوای ساز دف و عربونه، گاهی با صدای تار و تنبک و گاهی نیز با همراهی نواختن دست. بزرگان اون زمان بچگی ما می‌گفتند که این ترانه آن‌ها نیز در کودکی می‌خواندند و زمان کودکی آن‌ها به اواخر دوران قاجار می‌رسد (پارسیا، ۱۳۹۹).

پس طبق گفته‌های پارسیا، حداقل تاریخ این ترانه و ملودیِ آن به دوران اواخر قاجاریه می‌رسد. در این ترانه نیز به آموزش‌های دین زرشتی، اصول و اعتقادات دینی، پایه‌های اساسی دین و فرهنگ، وقایع تاریخی و همچنین شادباش جشن نوروز و سال نو پرداخته می‌شود. متن این ترانه در زیر آماده است:

شد فروردین به به، بس دلنشنی به به- ایران شد از نسیمش، خُلده برین به به- ساقی بیار آن آب و آتش کن زِچَرخُشت، جامی بنوش آن جرعه‌ای بر یاد زرتشت- اکنون نمی‌دانی مگر فصل بهار است، جامی کَرم فرما که دل‌ها بی‌قرار است- (هست این بهار شیرین، از یادگار دیرین- کَس نمی‌کند فرامُوش، آئین شت زراتُشت)۲- ای ملت دیرین، بنگر در این آئین- اندرز آسمانی، اندر اوستا بین- گفتارنیک کردار نیک اندیشه‌نیک، هرکس که دارا باشد او را پیشه نیک- دارندگان این جهان یزدان پرستند، باشند از این یاران ما هرجا که هستند- (تا گردش جهان است، دوران آسمان است- کَس نمی‌کند فرامُوش، آئین شت زراتُشت)۲- ای زاده سیروس، ای پور کیکاوس- دیگر مشو هراسان،

دیگر مخور افسوس– بگرفته اهریمن به لب از حیرت انگشت، لرزد چو بید از اقتدار شت زراتشت– همواره ما از شر دشمن در امانیم، در راه ایران قوی و پایداریم– (تا گردش جهان است، دوران آسمان است– کَس نمی‌کند فراموُش، آئین شت زراتُشت)[۲] (همان).

نوع دیگری از موسیقی که در مراسم زرتشتیان در دهه‌های اخیر مرسوم است، موسیقی کلاسیک و پاپ ایرانی است (فرهادی، ۱۳۹۹). در بیشتر گردهمایی‌ها و جشن‌های زرتشتیان، یک گروه موسیقی به اجرای موسیقی روز می‌پردازد. این موسیقی گاهی موسیقی کلاسیک ایرانی می‌باشد که شامل تصنیف‌های ماندگار موسیقی کلاسیک ایرانی است و گاهی نیز شامل موسیقی پاپ و مردم‌پسند ایرانی است که طیف وسیعی از این موسیقی را شامل می‌گردد. در بین زرتشتیان کرمان، چندین گروه بزرگ موسیقی فعالیت دارند که در سطح استانی و کشوری نیز دارای آوازه و شهرت می‌باشند. همچنین در برخی از مراسم، از گروه‌های بزرگ غیر زرتشتی برای اجرای برنامه در بین زرتشتیان دعوت می‌شود.

٦- بحث و نتیجه‌گیری

موسیقی جایگاه بسیار ویژه‌ای در بین زرتشتیان دارد. شاید بتوان گفت در بین هنرهای مختلف، موسیقی بیشترین اهمیت را در مراسم زرتشتیان دارد. همانطور که در طول این پژوهش بررسی شد، در همه مراسم زرتشتیان، موسیقی به نوعی دخیل است، پس حتما این نقش پررنگ موسیقی، دلایل و اهمیت خاصی داشته و این امر می‌تواند دلیلی بر کارکرد و کاربرد موسیقی در فرهنگ زرتشتی باشد.

یکی از مهمترین دلایل و کاربردهای خوانش گاتها و اوستا با آوای خوش و لحن و ملودی خاص، این است که همچون شعر و ترانه، این متون مذهبی در یاد و خاطره تثبیت می‌گردند و در انتقال سینه به سینه آن، اشتباه و یا تغییری صورت نمی‌گیرد. همانطور که شعر با جزئیات در یاد و خاطره ثبت می‌گردد و ملودی آن باعث می‌شود که متن شعر یادآوری شود، ملودی و قالب خاص متون مذهبی زرتشتیان نیز باعث می‌شود که این متون بدون تغییر در یاد و ذهن ثبت گردد و بدون تغییر یادآوری شود. ذهن انسان متن نوشتاری را به سختی می‌تواند با جزئیات کامل ثبت کند اما متن شعر و ترانه، به دلیل دارا بودن اجزای ریتمیک، قافیه و ملودی، با ریزترین جزئیات ثبت و بدون تغییر یادآوری می‌شود (سروش‌پور، ۱۳۹۹).

در ترانه‌های مذهبی و آیینی، آموزش‌های دینی و فرهنگی بسیار زیاد دیده می‌شود. این آموزش‌ها شامل اصول پایه و اساسی دینی، باورهای دینی، اسامی مهم دینی و تعلیمات دینی می‌باشد. کارکرد و کاربرد این ترانه‌ها،

آموزش تعلیمات دینی، تحکیم نگرش دینی، تبیین جایگاه دین در زندگی و تثبیت پایه‌های دینی در ذهن مخاطب است. تکرار مرتب یک آهنگ و ترانه، باعث می‌شود تا مفهوم متن آن در ضمیر ناخودآگاه تثبیت بشود و این یکی از کارکردهای مهم موسیقی مذهبی می‌باشد (نیکدین، ۱۳۹۹).

در همه فرهنگ‌ها و ملل جهان، وجود عناصر وحدت بخش، به روشنی دیده می‌شود. عناصری همچون سرود و پرچم ملی، از این قبیل هستند. موسیقی مذهبی نیز گاهی چنین جایگاهی پیدا می‌کند و یک موسیقی و ملودی خاص، یک عنصر وحدت بخش می‌شود و این باعث انسجام و یکپارچگی در آن فرهنگ یا قوم می‌گردد. موسیقی گاهی می‌تواند یک عنصر هویت ساز باشد. ترانه «منم یه زرتشتی» یک عنصر وحدت بخش و هویت ساز در بین زرتشتیان است.

۱. با توجه به مواردی که به آن در این پژوهش اشاره شد، می‌توان نتیجه گرفت که زرتشتیان در تمام طول تاریخِ حیاتِ دینی خود، متونِ مذهبی را با موسیقی اجرا می‌کردند و خوانشِ گاتها و اوستا دارای موسیقی و لحنی خاص بوده است.

۲. موسیقی در بین زرتشتیان جایگاه ویژه‌ای دارد و جایگاه آن فقط برای لذت و تفریح نیست. این موسیقی کارکرد و کاربرد خاصی دارد که در هر بخش متفاوت است.

۳. موسیقیِ گاتها و متونِ مذهبی، کمکی شایان به نگهداری و انتقال آن در بین نسل‌ها کرده است. در فرهنگ ایرانی، انتقال سینه به سینه، یکی از پراستفاده‌ترین روش‌های انتقال بوده است و این نکته که متونِ مذهبیِ زرتشتیان دارای نظم و قاعده خاصی بوده، باعث شده‌است تا بدون هیچ تغییری در طول تاریخ حرکت کند و به نسل‌های بعد برسد.

۴. موسیقی یک عنصرِ هویت ساز انسجام دهنده می‌باشد و برخی ترانه‌های قومِ زرتشتیان این ویژگی را دارند. ترانه «منم یه زرتشتی» یکی از پراستفاده‌ترین ترانه‌های این قوم می‌باشد که همیشه باعث یکپارچکی، انسجام و هویت این قوم شده است.

۵. متن برخی ترانه‌های قومِ زرتشتیان دارای آموزش‌های دینی فرهنگی است. این ترانه‌ها در کنار ویژگی‌های دیگری که دارند، باعث تثبیت این تعلیمات دینی در ذهن و ناخودآگاه مخاطب می‌شوند.

۶. هنرِ موسیقی، جایگاه بالاتری نسبت به دیگر هنرها در حیاتِ فرهنگی اجتماعی قومِ زرتشتیان دارد.

۷. اجرای موسیقی کلاسیک و مردم پسند ایرانی در مراسم زرتشتیان، باعث حضور پررنگ‌تر جوانان این قوم در مراسم مذهبی می‌شود و این امر باعث می‌شود که جوانان از سخنرانی‌ها و دیگر بخش های دینی مراسم نیز بهره‌مند شوند.

منابع

ابوالقاسمی، محسن (۱۳۸۳). *شعر در ایران پیش از اسلام*، تهران: مطهوری.

ارجمند، پیروز (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرزن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.

پارسیا، شاه‌بهرام (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرزن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.

جعفری، علی‌اکبر (۱۳۵۹). *ستوت یسن گاتهای اشوزرتشت اسپنتمان و سرودهای وابسته به آن*، تهران: فروهر

خالقی، روح‌الله (۱۳۹۴). *نظری به موسیقی*، ج۲، تهران: صفی‌علیشاه.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۲۵۳۶). *دو قرن سکوت*، تهران: جاویدان.

سروش‌پور، پدرام (۱۳۹۷). *پژوهشی در دین و فرهنگ زرتشتی*، تهران: فروهر.

سروش‌پور، پدرام (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرزن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.

شهمردان، رشید (۱۳۴۹). *خُرده اوستا*، تهران: فروهر.

فروهری، هومن (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرزن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.

فرهادی، نسرین (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرزن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.

مهر، فرهنگ (۱۳۸۸). *دیدی نو از دینی کهن–فلسفه زرتشت*، تهران: جامی.

نمیرانیان، کتایون (۱۳۸۷). *زرتشتیان ایران پس از اسلام تا امروز*، کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.

نمیرانیان، کتایون (۱۳۸۸). «آرایه‌های ادبی گاتها»، *مجله آموزش مهارت‌های زبان دانشگاه شیراز*، س ۴، ش ۵۸.

نمیرانیان، کتایون (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرزن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.

نیکدین، فرزاد (۱۳۹۹). مصاحبه‌گر آریابرزن غیبی، مصاحبه منتشر نشده.

Mirza, Raiomond (2004). *The House Of Song - Musical Structures In Zoroastrian Prayer Performance*, phD thesis, University Of London.

شبیه‌سازی رایانه‌ای در تحقیقات میدانی

پژمان قربانیان

کارشناسی مهندسی کامپیوتر

کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی دانشگاه هنر تهران

ghorbanianpejman@gmail.com

شبیه‌سازی رایانه‌ای در تحقیقات میدانی

چکیده

روش‌های انتقال تحقیقات میدانی در ایده‌آل‌ترین حالت، می‌توانند ویژگی‌های محیط فرهنگی مورد تحقیق را به مخاطب منتقل کند. تا به امروز این انتقال به وسیله نوشتن متن، آوانگاری، ضبط صدا و تصویر بوده است. با پیشرفت تکنولوژی، شبیه‌سازی‌های رایانه‌ای، می‌تواند روشی مؤثر در انتقال تحقیقاتِ محقق به مخاطب باشد. در این مقاله نقاط ضعف و قوت شبیه‌سازی رایانه‌ای مورد بررسی قرار خواهد گرفت. این تحقیق قصد ندارد شبیه‌سازی رایانه‌ای را جایگزینی برای آوانگاری یا ضبط صدا و تصویر در نظر بگیرد بلکه تلاش خواهد کرد تا نشان دهد که این شبیه‌سازی‌ها می‌توانند مکملی در تحقیقات میدانی جهت انتقال بهتر آنچه محقق در میدان تحقیق تجربه کرده است به مخاطب باشند. روشی که در این مقاله برای شبیه‌سازی پیشنهاد شده است مانند شبیه‌سازی‌هایی است که امروزه در سایت‌های اینترنتی موزه‌ها، موتور جستجوی گوگل و عکس‌های ۳۶۰ درجه‌ای مورد استفاده قرار می‌گیرد. تفاوتی که این شبیه‌سازی با ضبط صدا و تصویر خواهد داشت این خواهد بود که مخاطب خود را در محیط تحقیق خواهد دید، به هر سمتی که بخواهد می‌تواند حرکت کند، سختی‌ها، مسائل و مشکلات محیط تحقیق را مشاهده می‌کند تا علاوه بر متن نگاشته شده تمام موارد ذکر شده را با شبیه‌سازی‌های رایانه‌ای بیشتر درک کند.

کلید واژه‌ها: شبیه‌سازی رایانه‌ای، آوانگاری، تحقیقات میدانی، محیط فرهنگی، تکنولوژی

۱- مقدمه

با نگاهی مختصر به تحقیقات میدانی که به صورت مقاله در مجلات یا به صورت کتاب در حوزه قوم موسیقی شناسی، به انتشار درآمده، مشخص می‌شود در اکثر آن‌ها از عکس استفاده شده است. گاهی نیز یک سی‌دی به آن‌ها ضمیمه شده است که حاوی فیلم‌هایی است که محقق از میدان تحقیق تهیه کرده است. اما می‌توان گفت تمامی این تصاویر از کیفیت خوبی برخوردار نیستند و احتیاج به توضیحات نوشتاری فراوان دارند تا شاید مخاطب درک کند چگونه باید از آن‌ها در مطالعات خود بهره ببرد. به عنوان مثال در دایره‌المعارف‌هایی که پیرامون سازهای نواحی ایران منتشر می‌شود، به دلیل توانایی پایین عکس‌های دو بعدی، همیشه شاهد توضیحات فراوان نگارنده‌ی دایره‌المعارف در مورد شکل ظاهری ساز هستیم که شاید در نهایت خواننده به درستی متوجه شکل ظاهری ساز نشود و نتواند آن را در ذهن خود مجسم کند. ذکر این نکته لازم است که محقق، خود، توانایی شناسایی سازهایی که از آن‌ها تصویر برداری کرده را دارد اما مخاطبی که تحقیقات او را مطالعه می‌کند، اگر شباهت ظاهری سازها به یکدیگر زیاد باشد، نمی‌تواند آن سازها را در صورت دیدن از نزدیک، از یکدیگر تمیز دهد. دلیل چنین اتفاقی، ضعف در انتقال تحقیقات انجام شده به مخاطب می‌باشد.

در مورد محیط و فضای فرهنگی میدان تحقیق نیز با مشکلی مانند آن‌چه در مورد عکس‌های موجود از سازها، گفته شد مواجه هستیم. در پروژه‌های تحقیقی شاهد عکس‌هایی از محیط میدان تحقیق هستیم اما این عکس‌ها به جز کیفیت پایین، معمولا بسیار سلیقه‌ای انتخاب شده‌اند به صورتی که باز هم مخاطب، مطلب قابل توجهی از فضای فرهنگی دریافت نمی‌کند و نیاز به خواندن توضیحات نوشتاری محقق خواهد داشت. حال سوالی که پیش می‌آید این است که اگر چنین عکس‌هایی بی‌اهمیت است و مسئله‌ی مهم ضبط موسیقی و نوشتار متن است پس چرا در این تحقیقات از این مدل عکس‌ها استفاده می‌شود؟ و اگر عکس در انتقال فضای فرهنگی میدان تحقیق به مخاطب می‌تواند کارایی داشته باشد پس چرا از تکنولوژی امروزی که توانایی شبیه‌سازی تصویری فراوانی را دارد استفاده نمی‌شود؟

۲- مبانی نظری و پیشینه پژوهش

شبیه‌سازی رایانه‌ای: به اجرای یک شبیه‌سازی با استفاده از یک برنامه‌ی رایانه‌ای را می‌گویند طوری که این برنامه‌ی رایانه‌ای مدل شبیه‌سازی را تعریف کند. این شبیه‌سازی بستگی به برنامه‌ی رایانه‌ای و مدل شبیه‌سازی‌شده‌ی آن دارد که برخی، داده‌ها را در چند دقیقه اجرا، و برخی از شبکه‌های مبتنی بر کامپیوتر تشکیل‌شده و برای ساعت‌ها داده‌ای را تحلیل می‌کنند.

مقیاس وقایع شبیه‌سازی‌شده با شبیه‌سازی‌های رایانه‌ای به مراتب بسیار سریع‌تر و بالاتر از شیوه‌های سنتی آن که توسط یک یا چند فرد و ریاضیات روی کاغذ انجام می‌شود، می‌باشد. شبیه‌سازی رایانه‌ای دوشادوش رشد سری عملکرد کامپیوتر پس از اولین گسترش بزرگ مقیاسش در طول پروژه منهتن در جنگ جهانی دوم برای مدل‌سازی فرایند انفجار هسته‌ای توسعه یافت. این یک شبیه‌سازی ۱۲ کره‌ای سخت با استفاده از یک الگوریتم مونته کارلو بود. شبیه‌سازی رایانه‌ای اغلب به عنوان یک جانشین برای مدل‌سازی سیستم‌ها استفاده می‌شود که برای آن‌ها راه حل‌های آنالیزی با شکل بسته ساده ممکن نمی‌باشند. انواع شبیه‌سازی‌های رایانه‌ای بسیاری وجود دارند. ویژگی مشترک آن‌ها اقدام برای تولید نمونه‌ای از سناریوهای نماینده برای مدلی است که در آن تعداد کاملی از تمام حالات ممکن مدل باز دارنده یا غیرممکن می‌باشند.

هلن مایرز در مقاله‌ی «کار میدانی» (مایرز، ۱۳۸۲)، تعاریفی از تحقیق میدانی را ارائه داده است. همچنین وی در این مقاله سعی کرده است تا نشان دهد محقق در میدان تحقیق با چه مشکلاتی روبه‌رو خواهد بود.

جف‌تاد تایتن، در مقاله‌ی «دانش کار میدانی» (تاتن، ۱۳۸۸)، به اهمیت تحقیق میدانی در اتنوموزیکولوژی پرداخته است و همچنین سعی کرده تا موسیقی را یک پدیده‌ی اجتماعی تعریف کند.

ویلیام نُل، در مقاله‌ای با عنوان «گزینش همکاران: پرسش‌های مربوط به انتخاب شخصی و مسائل مربوط به تاریخ در کار میدانی و تفسیر آن» (نل، ۱۳۸۸)، به نقد متن مکتوب در تحقیقات میدانی پرداخته است.

مارتین هایدگر در مقاله‌ی «پرسش از تکنولوژی» (هایدگر، ۱۳۹۶)، به اهمیت نقش تکنولوژی پرداخته و سعی کرده است تا نشان دهد نمی‌توان تکنولوژی و پیشرفت آن را نادیده گرفت اما با به درستی از آن بهره برد.

۳- توسعه فرضیه‌ها و الگوی مفهومی

«کار میدانی می‌تواند این‌گونه تعریف شود: مشاهده‌ی مردم در موقعیت، کشف کردن آن‌ها در همان‌جایی که هستند، ماندن با آن‌ها در نقشی که هم برای آن‌ها پذیرفتنی باشد و هم مشاهده‌ی از نزدیکِ بخش‌های معیّنی از رفتار آن‌ها و گزارش کردن آن‌ها را به شیوه‌هایی که بدون صدمه‌زدن به مشاهده شوندگان برای علوم اجتماعی سودمند باشد، میسر سازد» (مایرز، ۱۳۸۲: ۱۰۵). در این تعریف، دو نکته‌ی مهم وجود دارد، یکی اینکه مطالعه‌ی مردم یک منطقه، در همان منطقه‌ای که در آن زندگی می‌کنند و دیگری گزارش و انتقال این مطالعات به مخاطب.

پس می‌توان چنین برداشت کرد که بهترین تحقیق میدانی زمانی به انجام می‌رسد که مخاطب شرایط میدان تحقیق را همان‌گونه که هست درک و دریافت کند. در انتقال داده‌های جمع‌آوری شده در تحقیقات میدانی به مخاطب، دو نکته حائز اهمیت است. اولین نکته دریافت سریع مخاطب است. این مسئله به این معنا است که مخاطب برای دریافت این داده‌ها کمترین زمان را صرف کند. تکنولوژی شبیه‌سازی رایانه‌ای این امکان را فراهم می‌کند تا مخاطب به جای خواندن صفحات زیاد نگارش شده در وصف موقعیت‌های جغرافیایی و فرهنگیِ میدان تحقیق، تنها با دیدن یک تصویر شبیه‌سازی شده‌ی ۳۶۰ درجه‌ای با قابلیت بزرگنمایی، به تمام نکات مورد نیاز خود در مورد مشخصات ظاهری محیط تحقیق شده پی ببرد. نکته‌ی دوم، انتقال داده‌ها به مخاطب با کمترین میزان تحریف یا تعبیرات شخصی است. وقتی یک محقق در توصیف میدان تحقیق صرفاً از متن نگارش شده استفاده کند، فقط دیدگاه خود را منتقل خواهد کرد که امکان حذف شدن وقایع و نکات مهمی از میدان تحقیق بالا خواهد رفت، در ضمن ممکن است اتفاقات حین سفر در بیان این اطلاعات تأثیرگذار باشد. در مورد عکس‌برداری‌ها و فیلم‌برداری‌های معمول نیز باید گفت «عکاسی، همچون فیلم و حتی روایت مردم‌نگارانه درون خود دامی دارد: یعنی این‌که فرایند بازنمایی در مجموعه‌ی تحلیل واقعیت بیرونی، مورد تحلیل قرار نگرفته و امر ظاهر عینی به دلیل عینی بودن، خود را به مثابه یک سند به ما تحمیل می‌کند» (فکوهی، ۱۳۹۸: ۸۸)، یعنی یک تصویر می‌تواند اگر تنها از زاویه یک دانای کل اول شخص به نمایش گذاشته شود می‌تواند به شدت تحت تأثیر این زاویه نگاه باشد و امکان اتوپیایی یا دیستوپیایی آن بالا برود و آن را هر چه بیشتر از حقیقت به دور کند، اما در شبیه‌سازی‌های یارانه‌ای این امکان به حداقل می‌رسد زیرا در این شبیه‌سازی‌ها دیگر دانای کل وجود ندارد تا روایت را به نمایش بگذارد بلکه این خود مخاطب است که می‌تواند از هر زاویه‌ای که می‌خواهد به محیط بنگرد.

«امروزه دیگر نه آوانگاری، بلکه کار میدانی است که قوم موسیقی‌شناسی را تشکیل می‌دهد. کارِ میدانی دیگر اساساً عبارت از مشاهده و گردآوری نیست (هرچند به یقین در بردارنده‌ی چنین کارهایی است)، بلکه تجربه کردن و شناخت موسیقی دانسته می‌شود» (تایتن، ۱۳۸۸: ۱۴۸). در واقع اگر بپذیریم که «موسیقی پدیده‌ی فرهنگی است که به صورتِ اجتماعی ساخته می‌شود» (همان: ۱۵۴)، می‌توانیم نتیجه بگیریم که هر محقق میدانی والاترین موفقیت خود را در این می‌بیند که بتواند هر چه بیشتر آن محیط فرهنگی را که موسیقی مورد مطالعه‌اش در آن ساخته شده است را به مخاطب خود منتقل کند.

نقصانی که در متون نوشتاریِ تحقیقات میدانی وجود دارد این است که «متنِ مکتوب، تفسیری است که مولف کرده است (تا حدی برگرفته از تجربه ی کار میدانی) و تفسیری که خواننده کرده است (تا حدی برگرفته از متن مولف)» (نُل، ۱۳۸۸: ۱۱۲). در واقع این بدان معنا است که نوشتار لزوماً نمی‌تواند روش کاملی در انتقال محیط فرهنگیِ میدان تحقیق به مخاطب باشد زیرا با تفاسیر نویسنده و خواننده همراه است. ضبط صدا و تصویر می‌تواند مکملی برای رفع این نقصان باشد اما آن‌ها نیز کمبودهایی دارند که اشاره شد. در این مقاله یک مکمل دیگر پیشنهاد می‌شود که به معنی حذف روش‌های دیگر نیست و صرفاً جهت کامل‌تر شدن تحقیقات میدانی ارائه می‌شود. روش پیشنهادی شبیه‌سازی محیط تحقیق به وسیله‌ی رایانه است، موضوعی که امروزه در بسیاری از زمینه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد.

هایدگر معتقد است تکنولوژی امری خطرناک و شیطانی نیست، ماشین‌آلات و دستگاه‌های بالقوه مهلک تکنولوژی نیز تهدیدی در بر ندارند. تهدید تکنولوژی از دل تقدیر بر می‌خیزد و خطر آن جاست که آدمی نتواند با تکیه بر ماهیت وجودی خویش به معرضه‌جویی تکنولوژی پاسخ گوید و در عوض خود به امری تکنولوژیک بدل شود و به صورت تکنولوژیک تحت انضباط درآید (هایدگر، ۱۳۹۶: ۹– ۱۲). «تاریخ [اتنوموزیکولوژی] تا دوران ژان ژاک روسو (۱۷۱۲– ۱۷۷۸) قابل تعقیب است. ژان ژاک روسو در دیکسیونر موسیقی خود چهار ملودی از کشورهای مختلف جهان را آوانویسی نموده است» (مسعودیه، ۱۳۹۰: ۱۸). در ادامه کشیش‌هایی مانند ژوزف ماری آمو و محققینی مانند آندره گیوم ویلوتو، گئورگ کیزه وِتره، آلکساندر کریستیانویچ و غیره، تحقیقاتی در مورد موسیقی مناطق مختلف دنیا، انجام دادند که تمام این تحقیقات شامل آوانگاری و متن‌های نوشتاری بودند. در مورد آوانگاری‌ها همیشه این شک در میان بوده و هست که به دلیل در دسترس نبودن نمونه‌های شنیداری، چه میزان از آن‌ها به درستی انجام پذیرفته است زیرا این آوانگاری‌ها تماماً به صورت آوانگاری موسیقی کلاسیک غربی انجام شده است که شاید نتواند حق مطلب را در مورد موسیقی‌های غیر غربی ادا کند. این موضوع بسیار مورد بحث قرار گرفته که جای مطرح کردن آن در این مقاله نمی‌باشد. «اختراع فونوگراف در سال ۱۸۷۷ از سوی توماس ادیسون و چارلز گروس، یکی از مهم‌ترین پدیده‌های فنی در پیدایش رشته‌ی موسیقی‌شناسی قومی است» (حجاریان، ۱۳۸۶: ۴۱). در واقع ضبط صدا، تحولی بزرگ در مطالعات میدانی اتنوموزیکولوژی پدید آورد. شاید در ابتدا، دستگاه ضبط صدا به دلیل مشکلاتی که در حمل و نقل داشت و یا کیفیت پایین ضبط کردن نتوانست جایگاه آوانگاری را تصاحب کند اما امروزه دیگر تحقیقات میدانی، در حوزه‌ی موسیقی‌شناسی بدون ضبط صدا معنایی ندارد. تکنولوژی پیشرفته‌ی ضبط صدای امروزی که با کوچک شدن دستگاه‌های ضبط همراه شده

است باعث شده تا هر محققی برای انتقال آن‌چه در میدان تحقیق شنیده است از این پیشرفت تکنولوژی استفاده کند. وجود انواع میکروفن‌ها با قابلیت‌های متفاوت در ضبط کردن، دست پژوهش‌گر را در انتخاب اینکه چگونه به بهترین نحو صدا را به گوش مخاطب برساند، باز گذاشته است اما صداهای ضبط شده موسیقی را صرفاً به عنوان صوت منتقل خواهند کرد و توانایی کمی در توجه به بستر فرهنگی که موسیقی در آن شکل گرفته دارند. مورد دیگر استفاده از فیلم برداری در تحقیقات میدانی است. در این مورد هم مانند وسایل ضبط صدا، هر روز شاهد پیشرفت کیفیت تصاویر ضبط شده، همراه با کوچک شدن دوربین‌های تصویربرداری، جهت حمل و نقل آسان‌تر هستیم. فیلم‌ها به دلیل ایجاد ارتباط بصری با مخاطب نسبت به صداها، در انتقال بستر فرهنگی توانایی بیشتری دارند، اما فیلم نیز می‌تواند یک مشکل بزرگ داشته باشد و آن این است که در اکثر مواقع فیلم ساز مجبور است تصاویر را از زاویه‌ی نگاه خودش به بیننده نشان بدهد و بیننده حق انتخابی در دیدن تصاویر نخواهد داشت. این دانای کل بودن فیلم ساز می‌تواند به مخاطب، فضایی را منتقل کند که او حس کند در حال تماشای یک داستان است نه یک فرآیند تحقیقاتی. با این وجود، مطالب گفته شده، خود، گواه این واقعیت است که تکنولوژی در انتقال پژوهش‌های محقق به مخاطب، در تحقیقات میدان نقش بسیار پر رنگی را دارا است.

٤- روش شناسی

داده‌هایی که در این پژوهش برای نشان دادن قابلیت شبیه‌سازی رایانه‌ای در انتقال داده‌های تحقیقات میدانی به مخاطبان، مورد استفاده قرار گرفته‌اند عمدتاً به صورت کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده‌اند. در ضمن طرح عملیاتی نیز جهت شبیه‌سازی مورد استفاده قرار گرفته است که چند ساز توسط نگارنده، توسط رایانه، شبیه‌سازی شده است.

٥- تحلیل داده‌ها و یافته های پژوهش

این پژوهش فاقد جامعه آماری می‌باشد اما یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد، همان‌طور که پیشرفت تکنولوژی، ضبط صدا را برای تحقیقات میدانی به ارمغان آورد، امروزه نیز شبیه‌سازی یارانه‌ای، تکنولوژی نوینی است که می‌تواند در انتقال داده‌های جمع‌آوری شده در میدان توسط محقق بسیار سودمند باشد.

٦- بحث و نتیجه‌گیری

مزیت اصلی شبیه‌سازی رایانه‌ای در تحقیقات میدانی در این است که مخاطب دیگر حس نخواهد کرد که در حال تماشای یک روایت داستانی است بلکه به این دلیل که کنترل دیدن تصاویر در اختیار اوست بیشتر محیط میدان تحقیق را درک و دریافت خواهد کرد. مخاطب می‌تواند به هر

قسمت از محیط تحقیق که می‌خواهد به صورت مجازی برود و موسیقی آن‌جا را بشنود. چنین فرآیندی را امروز در سایت‌های مجازی بسیاری از موزه‌های دنیا و حتی در عکس‌های ۳۶۰ درجه‌ای موتور جستجوی گوگل در معرفی مناطق مختلف دنیا روی نقشه، می‌بینیم. از دیگر مزایای این نوع شبیه سازی در شناساندن سازهای مناطق مختلف به مخاطب است. دیگر به جای توضیحاتی گُنگ و انتزاعی پیرامون سازهای هر منطقه، مخاطب می‌تواند به سادگی تمام قسمت‌های مختلف ساز را با کنترل خودش به صورت مجازی ببیند. همچنین این شبیه‌سازی‌ها امکان اضافه کردن موسیقی را نیز خواهند داشت، علی‌الخصوص در مورد دایره‌المعارف‌های سازها، صدای آن ساز می‌تواند به گونه‌ای به شبیه‌سازی اضافه شود که مخاطب با اراده‌ی خود هر قسمت از ساز را که می‌خواهد به صدا در بیاورد.

بزرگ‌ترین ضعف این روش در دشواری ساخت این شبیه‌سازی‌ها است. ساخت فضاهای شبیه‌سازی شده نیاز به متخصصان حوزه‌ی علوم رایانه‌ای دارد. ضمناً باید به محققین این آموزش داده شود که چگونه اطلاعات را جمع‌آوری کنند تا در مرحله‌ی بعد متخصصین رایانه بتوانند از این داده‌ها که شامل عکس‌ها و فیلم‌ها می‌شود در ساخت شبیه‌سازی‌ها استفاده کنند. البته این آموزش‌ها اگر توسط متخصصین انجام شود می‌تواند به سادگی صورت پذیرد. همان‌گونه که محققین کار با ابزار ضبط صدا را آموزش می‌بینند، می‌توانند کار با ابزار شبیه‌ساز را نیز بیاموزند.

نکته‌ی دیگری که در آینده‌ی این شبیه‌سازی‌ها باید مورد بررسی بیشتری قرار بگیرد این است که زمانی که شبیه‌سازی به پایان رسید، برای تمامی کاربران قابل استفاده باشد. امروزه این اتفاق با نصب یک نرم‌افزار قابل انجام خواهد بود مانند نرم‌افزارهایی که جهت پخش صدا مورد استفاده قرار می‌گیرد، اما باید در آینده این شبیه‌سازی‌ها باید به صورتی قابل اجرا شوند که کاربر بتواند با نرم‌افزارهایی که به صورت پیش‌فرض روی رایانه‌های خود دارد، از آن‌ها استفاده کند.

منابع

تایتن، جف‌تاد. (۱۳۸۸). دانش کار میدانی. (ترجمه‌ی ناتالی چوبینه). *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*. پاییز. شماره ۴۵، ۱۴۷– ۱۶۵.

حجاریان، محسن. (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی*. تهران: انتشارات کتابسرای نیک.

فکوهی، ناصر. (۱۳۹۸). *انسان‌شناسی هنر*. تهران: انتشارات ثالث.

مایرز، هلن. (۱۳۸۲). کار میدانی. (ترجمه‌ی فردیس فیض‌بخش). *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*. تابستان. شماره ۲۰، ۱۰۳– ۱۳۹.

مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۹۰). *مبانی اتنوموزیکولوژی*. تهران: انتشارات سروش.

نُل، ویلیام. (۱۳۸۸). گزینش همکاران: پرسش‌های مربوط به انتخاب شخصی و مسائل مربوط به تاریخ در کار میدانی و تفسیر آن. (ترجمه‌ی ناتالی چوبینه). *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*. پاییز. شماره ۴۵، ۱۱۱–۱۴۵.

هایدگر، مارتین. (۱۳۹۶). پرسش از تکنولوژی. (ترجمه‌ی شاپور اعتماد). *ارغنون۱*. بهار. شماره ۱، ۱– ۳۰.

فرمِ ترکیبیِ «مَقام» در موسیقیِ شَعَبی_رِیفی عربِ خوزستان

محمود مشهودی

دانشجوی کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی دانشگاه هنر تهران

m.mashhodi@gmail.com

فرمِ ترکیبیِ «مَقام» در موسیقیِ شَعَبی_رِیفی عربِ خوزستان

چکیده

«مَقام» یکی از مهم‌ترین بنیادهای ساختاری، در موسیقی مقامی و شعبی_ریفی عرب خوزستان می‌باشد. پژوهشگران تاکنون «مَقام» را بیشتر به عنوان یک سیستم مُدال بررسی نموده‌اند، و کمتر بروی ساختار فُرمال آن، تحقیق شده‌است. این مقاله که به روش توصیفی– تحلیلی و تحقیقات میدانی به‌نگارش درآمده، به‌جنبه‌های مختلف دو موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) و شعبی_ریفی عرب خوزستان خواهد پرداخت. مسأله اصلی در این پروژه، بررسی فرم ترکیبی «مقام» در موسیقی شعبی_ریفی است. یکی از مهم ترین تفاوت های اجرای فرم ترکیبی «مقام» در سبک شعبی_ریفی با موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) توالی متفاوتِ سیر ایجادِ فضای آرامش و تنش است، در موسیقی شعبی_ ریفی از یک توالی تنش، تنش_ آرامش، تنش، تنش_تنش به‌ترتیب درگونه (ژانر)های مقدمه، موال، بسته و لیالی انجام می‌گیرد، که در اصل این امر، برای حفظ فضای تنش در طول اجرای بخش‌های مختلفِ فرمِ ترکیبی «مقام»، برای مخاطبین انجام می‌شود، اما در موسیقی مقامی (کلاسیک عرب)، از یک توالی کلاسیک، و یک سنتِ بسیار کهن، شبیه به ساختار اجرای نوبت نوازی در درباره خلفای عباسی، در قرن‌های سوم وچهارم هجری قمری استفاده می‌شود، این توالی بصورت تنش، آرامش، تنش در گونهٔ(ژانر) های، مقدمه ، موال و بسته اجرا می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: مقام، کلاسیک عرب، موسیقی شعبی ، موسیقی بدوی، فرم نوبت، موسیقی عرب خوزستان

مقدمه:

موسیقی عربِ خوزستان را می‌توان از نظر ساختار و اجرا به دو دسته اصلی موسیقی مَقامی (کلاسیک) و موسیقی شَعَبی (مردمی) تقسیم کرد. موسیقی «شَعَبی» (مردمی) نیز خود دارای دو بخش مهم موسیقی«رِیفی» (شبه کلاسیک–روستایی) و موسیقی «بَدوی» (چادرنشینان) است. «مَقام» یکی از مهم‌ترین بنیادهای ساختاری در موسیقی مقامی و شعبی_ریفی عرب خوزستان می‌باشد.که در موسیقی عرب خوزستان همواره داری دوم مفهوم بوده است؛ الف) مقام به مفهوم یک سیستم مُدال و ب) مقام به مفهوم ساختاری فُرمال، پژوهشگران موسیقی تاکنون «مقام» را بیشتر به مفهوم یک سیستم مدال در موسیقی‌های کلاسیک سه حوزۀ ایرانی–عربی–ترکی بررسی نموده‌اند، وکمتر به مفهوم یک ساختار فُرمال در موسیقی‌های مردمی به آن پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش:

می‌توان گفت تاکنون هیچ گونه تحقیق و پژوهشی با این موضوع در موسیقی عرب خوزستان صورت نگرفته است. و تنها کتاب موجود که بصورت تخصصی به موسیقی عرب‌های خوزستان پرداخته است، کتابی با عنوان «موسیقیِ قومِ عرب» به پژوهشِ بهمن‌کاظمی نامید. و پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، با موضوع «مقایسه‌ی ربابه‌نوازی کولیان و نوازندگان عرب خوزستان در بسترِ اجتماعی» به نگارش و تحقیق پوریا نظری نسب.

در این مقاله، پس از آشنایی با کلیاتی در مورد بیان خصوصیات مشترک موسیقی مکاتب عرب به بیان اشتراکات و افتراق بنیان‌های ساختاری و اجرایِ فرمِ ترکیبی «مقام» در موسیقی شعبی–ریفی و مقامی (کلاسیک عرب) عرب خوزستان می‌پردازد.

پس در همین راستا سوالات زیر مطرح می گردد:

سوال اصلی پژوهش:

۱. ساختار و اجرای فرم ترکیبی «مَقام» در موسیقی شعبی–ریفی عرب خوزستان به‌چه‌صورت می‌باشد؟

سوالات فرعی پژوهش:

۱. آیا ساختار و اجرای فرم ترکیبی «مقام» در موسیقی مقامی (کلاسیک عرب)، و شعبی–ریفی عرب های خوزستان با یکدیگر متفاوت است؟

۲. خصوصیات موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) و شعبی_ریفی عرب خوزستان به‌چه‌صورت است؟

روش تحقیق:

در مقالهٔ حاضر، از روش توصیفی–تحلیلی با بهره‌گیری از مطالعاتِ کتابخانه‌ای و تحقیقات میدانی صورت گرفته است. جامعهٔ تحقیقی مورد نظر مرکز، جنوب و غرب استان خوزستان بوده، که بر پایه مشاهده، مصاحبه و تجزیه وتحلیل ساختاری می باشد. تجزیه و تحلیل بر اساسِ نمونه های صوتی و تصویری که توسط نگارنده در محل ضبط گردیده، انجام گرفته است.

۱. بنیان‌های موسیقی شناختیِ عربِ خوزستان

۱-۱-جغرافیای موسیقی عربِ خوزستان

موسیقی عربِ خوزستان را می توان نقطه مشترک دو حوزهٔ بزرگ موسیقایی ایرانی–عربی دانست. پس در همان ابتدا لازم است جایگاه موسیقی قومِ عرب خوزستان را در بین حوزه موسیقی ایرانی و مکاتب موسیقی عرب بدانیم.کاظمی در کتاب خود قوم عرب را یکی از اقوام هشت‌گانه ایرانی معرفی می‌کند، و طرح کشور هشت قومیت ایران که شامل اقوام: کرد، لر، عرب، بلوچ، آذری، فارس، ترکمن و تالش را مطرح می‌نمایید.(کاظمی، طرح پشت جلد) «قوم عرب اساساً یکی از اقوام بزرگ جهان محسوب می‌شود که قلمرو آنان از جنوب و جنوب‌غربی آسیا تا شمال و شمال‌شرقی قاره آفریقا، چندین کشور را شامل می‌گردد. در کشور ایران قلمرو اصلی و کانون تمرکز قوم عرب، جنوب‌غربی ایران، یعنی استان خوزستان است.» (افشار سیستانی: ۱۳۶۶، ۶۵) همانطور که گفته‌شد، موسیقی قوم عرب خوزستان، نقطه مشترک دو فرهنگ موسیقایی ایرانی_عربی می باشد، و می‌توان موسیقی عرب خوزستان را به نوعی یک موسیقی «دورگِه» نامید، پس در ادامه لازم است جایگاه این موسیقی را در بین مکاتب موسیقی عرب بدانیم. اغلب موسیقی‌دانان عرب معاصر همچون: عبدالوهاب از مصر، صالح المهدی از تونس و سلیم الحُلو از لبنان موسیقی عرب را به پنج مکتب بزرگ تقسیم بندی نموده‌اند (شاه میوه اصفهانی،۱۳۹۰: ۱۰۵) که شامل:

الف) مکتب موسیقی مصر و شامات (سوریه، لبنان، اردن و فلسطین)

ب) مکتب موسیقی عراق

پ) مکتب موسیقی خلیج ؛ عربستان، یمن ، کویت، امارات، قطر و عمان.

ت) مکتب موسیقی شمال آفریقا (به استثناء مصر) که شامل کشورهای همچون : تونس، مغرب، لیبی، الجزایر و سودان می‌باشد.

ث) مکتب موشحات اَندلسی؛ اندلسی اسپانیای کنونی که حکومت اسلامی در دوران اواخر عَصر اُموی و ابتدای عَصر عباسی ایجاد شده‌بود. حوزه «مُوشحات» اکنون درشهر «فاس» کشور مغرب و شهر «حَلب» کشور سوریه است. بهترین نماینده این مکتب از میان زنان «فِیروز» و مردان «صَباح» فَخری» و در شمال آفریقا «لُطفی بُوشناق» و «حسن عریبی» از سرآمدان هستند. (بهمن کاظمی، ۶۷)

قومِ عرب خوزستان به دلیل موقعیت جغرافیایی و استراژتیک در طول تاریخ ۳۰۰۰ سال خودش، در معرض رفت و آمدهای بزرگی قرار گرفته، که هر کدام بر روی فرهنگ و هنر این قوم تأثیرات بسزای گذاشته اند.

۱-۲-کلیاتی در مورد خصوصیات مکاتب موسیقی عرب

۱-۲-۱-بسترِ صوتی در موسیقی عرب:

در موسیقی عرب بسترصوتی به‌ترتیب از بم تا زیر، شامل دو دیوان(گام) و یا ۴۹ نت می باشد.که هر پرده به چهار ربع پرده تقسیم می‌شود. این ساختار را می توان تقریبا از اوسط قرن ۱۸ میلادی به بعد در مکاتب موسیقی عرب مشاهده نمود (مارکوس، ۱۳۹۶: ۴۶).

۱-۲-۲-زیر و بمی در موسیقی عرب:

در موسیقی عرب برای بیان زیر و بمی از سه اصطلاح «قرار»، «جواب» و «جواب الجواب» استفاده می‌شود. که مفهوم هر کدام به ترتیب زیر است:

الف) قرار: به درجه اول در هر دیوان(گام) قرار گفته می شود؛ البته در موسیقی عرب به محدوده صوتی بم و درجات شروع و پایان یک مقام نیز «قرار» می گویند (الحمصی، ۱۹۹۴: ۱۱۰).

ب) جواب: به درجه هشتم(اکتاو) در هر دیوان(گام)؛ یا محدوده صوتی متوسط در یک مقام جواب گفته می شود (همان).

پ) جواب الجواب: به درجه پانزدهم(اکتاو دوم) در دیوان(گام)؛ یا محدوده صوتی اوج در مقام می گویند (الحُلو، ۱۹۷۲: ۱۸ و مسگری، ۱۳۸۵: ۱۸).

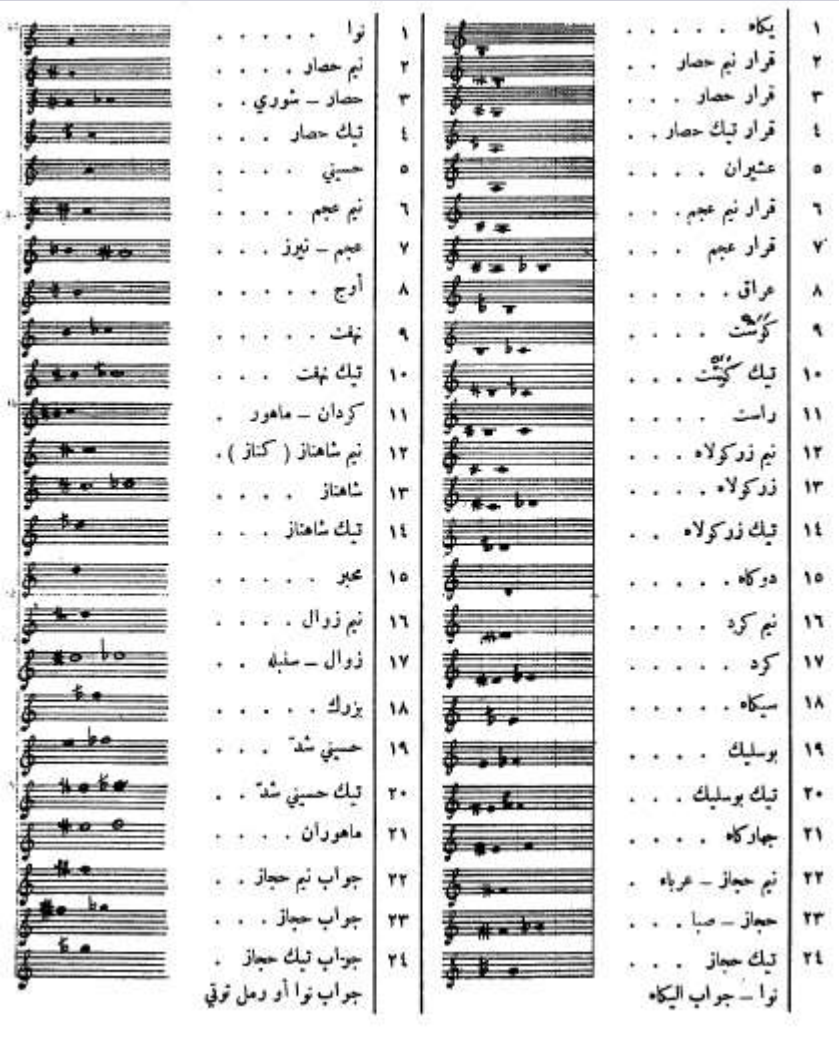
۱-۲-۳-فواصل میکروتنال در موسیقی عرب:

تئوری معاصر موسیقی مکاتب عرب بر اساس یک نظام گام ۲۴ نتیِ بنا شده‌است.که هر پرده به چهار قسمت مساوی؛ یعنی چهار ربع‌پرده تقسیم می‌گردد. البته این تقسیمات فقط در تئوری بیان می‌شود، و در عمل هیچ

کدام از میکروتنال‌ها دقیقا ربع‌پرده نمی‌باشند. نوازندگان و خوانندگان در اجرای فواصل ربع‌پرده، به هیچ عنوان آن‌ها را بصورت دقیق و تعدیل شده‌ایی اجرا نمی‌کنند، در همین مورد مارکوس در کتاب موسیقی مصر می‌گوید:

> در مقام راست همواره دو نت «می نصف بیمل EA » [۱] و «سی نصف بیمل BA » [۲] بالاتر از جایگاه تئوریک خود کوک می شوند. نوازندگان و خوانندگان روشی ریاضی برای نشان‌دادن دقیق زیر و بمی این نت‌های بالاتر ندارند؛ به جای آن، می‌گویند این نت ها می‌بایست «کمی بالاتر» نواخته‌شوند (مارکوس، ۱۳۹۶: ۵۵)

۱-۲-٤-اسامی نت‌ها در مکاتب موسیقی عرب:

هر نت، در بستر صوتی موسیقی عرب، دارای یک اسم می‌باشد؛ به بیانی دیگر اسم هر نت با نت «کرماتیک» و حتی جواب (اکتاو) خود نیز متفاوت است. برای مثال به نت «دو» زیر خطوط حامل (اکتاو ۴ پیانو) «راست» و به جواب آن (اکتاو ۵ پیانو) «کُردان» می‌گویند (جدول ۱-۱)

جدول ١–١ . اسامی نت‌ها در بستر صوتی موسیقی عرب (حلو، ۱۹۷۲:۶۹)

اما باید دقت داشته، که این اسامی در مکاتب موسیقی عرب شامل دو مفهوم می‌باشند؛

مفهوم اول: اسم یک مقامِ اصلی یا فرعی

مفهوم دوم: اسم نتی با یک فرکانس صوتی ثابت، برای مثال: «مقام راست علی درجهٔ الراست» به معنی «مقام راست»، بر روی نت «دو» زیر خطوط حامل (اکتاو۴ پیانو) قرار دارد.

این نوع سیستم قراردادن یک اسم برای هر نت، تقریباً در کل موسیقی قدیم شرقی مرسوم بوده‌است. به همین دلیل موسیقی را بر اساس ساختمان ساز رایج در هر فرهنگ و اسامی شروع مقامات و یا انگشتان دست نام گذاری می‌کردند (لطفی، ۱۳۹۷: ۳۹)

۲.دسته‌بندی موسیقی عرب خوزستان

موسیقی عربِ خوزستان را می‌توان از نظر ساختار و اجرا به دو دسته اصلی موسیقی مَقامی (کلاسیک) و موسیقی شَعَبی (مردمی) تقسیم کرد (مشهودی، ۱۳۹۹).

۲-۱-موسیقی مَقامی (کلاسیک عرب) :

موسیقی «کلاسیک عرب» نوعی از موسیقی اصیل و هنری، و مشترک در کل مکاتب عرب می‌باشد؛ این نوع از موسیقی به مثابه یک زبان رسمی در کل حوزه موسیقایی عرب رواج دارد. فاطمی در این مورد در کتاب خود می گوید: «همه‌ی کشورهای عربی، عربی زبان‌اند و به طور کلی نظامِ موسیقاییِ واحدی دارند که روایت‌های متفاوتِ آن، منطبق بر تقسیم‌بندیِ مشرق و مغربِ عربی، خیلی از هم فاصله ندارند» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۱۳۹).

البته این در حالی می‌باشد، که هر کدام از این کشور ها، موسیقی تُراثی (اصیل) خود را نیز حفظ کرده‌اند.کارگان (رپرتوار) موسیقی «کلاسیک عرب» بیشتر تحت تاثیر موسیقی مکتب مصر و شامات قرار گرفته‌است، البته در عَصر حاضر، تمام مکاتب، به نوعی نقشی در به کمال رسیدن این نوع از موسیقی عرب را، در جهان داشته‌اند. این نوع موسیقی در بین عرب‌های خوزستان به موسیقی «مَقامی» نیز شهرت دارد.

۲-۲-موسیقی شَعَبی (مردمی):

موسیقی «شَعَبی» (مردمی) را نیز می‌توان به دو بخش موسیقی«رِیفی» (روستایی) و موسیقی «بَدوی» (چادرنشینان) تقسیم‌بندی کرد.

۲-۲-۱-موسیقی «ریفی» (شبه‌کلاسیک) :

به عقیده فیلیپ بُلمن، هرجا قدرت سیاسی و تمدن هست، موسیقیِ وابسته به دربار، به موسیقی کلاسیک و دارای ادبیاتِ ویژهٔ خود تبدیل می‌شود. که به صورت یک شیوهٔ ویژه توسط موسیقی‌دانان تقلید، و به‌تدریج تئوریزه شده و به عنوان سنت تثبیت می‌گردد (آزاده‌فر، ۱۳۹۹)

کلاسیک شدن موسیقی عرب های خوزستان را بصورت رسمی می توان با آغاز حکومت مشعشیان بدانیم. مشعشعیان، یا آل مشعشع (حکومت ۸۴۵ تا ۹۱۴ه.ق)، خاندانی از حکمرانان شیعیان اثنی عشری که از سال (۸۴۵ تا ۹۱۴ ه.ق) در خوزستان حکومت می کردند؛ این سلسله با اعتقاد به اصل مهدویت توسط سید محمد بن فلاح (متوفای ۸۷۰ ه.ق) حیات خود را آغاز و حکومت مستقل شیعه به مرکزیت حویزه (هویزه) را ایجاد نمود. مشعشعیه با ظهور صفویان تا سال (۱۱۵۰ه.ق) حکومت خود مختار و سکه ضرب دارند (نک. رنجبر، ۱۳۷۸) احمد کسروی در کتاب « تاریخ پانصد ساله خوزستان» قلمر مشعشعیان را به این گونه ترسیم می کند:

> «در ابتدا، قلمرو نفوذ محمد بن فلاح، اطراف واسط، بغداد و جزایر شرقی آن بود، اما به مرور مرکزیت دولت مشعشعی در شوشتر استقرار یافته و حوزه اصلی قدرت آنان منطقه‌ای حدّ فاصل شوشتر، دزفول تا هویزه و بصره گردید. مشعشعیان برای مدتی مناطق جنوبی عراق تا بغداد را نیز تحت تسلط خود داشتند که البته این مناطق با قدرت یافتن دولت عثمانی به مرور از سلطه آنان خارج شد»(کسروی، ۱۳۸۴: ۱۸-۲۰).

«خاندان مشعشعیان یا خود عالم، ادیب و شاعر بوده، یا بستر مناسب برای پیشرفت علما و ادبا فراهم می نموده اند» (چلداوی، ۱۳۷۳: ۱۸) «سید محمد بن فلاح» موسس دولت مشعشعی خود درس خوانده مکتب «شیخ احمد بن فهد» و از شاگردان ممتاز او و عالمان روزگار خود بود: «کان عالماً بجمیع العلوم، المعقول و منقول» (عاملی، ۱۳۷۸: ۳۸) سید محمد بن فلاح به محض به دست گرفتن حکومت مستقل به مرکزیت حویزه (هویزه)، آنجا را به مرکز علوم دینی، سیاسی و فرهنگی-هنری تبدیل نمود. مشعشعیان از بین تمام علوم به شعر و موسیقی توجه ویژه‌ایی داشتند؛ که در همین مورد می‌توان به کتاب «رساله فی الموسیقی» از «عبد العلی بن ناصر بن رحمه حویزی» از قرن ۱۱ه.ق نسخه خطی (قمی، ۱۳۸۵: ۲۳۸) که در سال ۱۳۹۴ در نمایشگاه‌ای در اهواز با عنوان «اهواز در گذر تاریخ اسلامی» رونمایی شد (ایسنا، ۱۳۹۴) اشاره نمود. مورد دیگر مقام «حُویزاوی» یکی از مقامات موسیقی دوران مشعشعیان، که منسوب به مکتب موسیقی حُویزه (هویزه) در قرن ۱۱ه.ق می‌باشد، اشاره نمود (عبدالله، ۲۰۱۳ و العامری، ۱۹۸۹: ۱۸۵). مقام «حویزاوی» در حال حاضر یکی از مقامات فرعی، مقام «حجاز» در موسیقی مقامی و شعبی-ریفی و همچنین یکی از اطوار موسیقی بدوی عرب خوزستان، و یکی از مقامات موسیقی المقامی(موسیقی کلاسیک عراقی) و ریفی (موسیقی جنوب) عراق می‌باشد (الشعوبی، ۱۹۸۲: و

العامری، ۱۹۸۹: ۱۸۵) ؛ و این موارد نشانه ایی از توجه ویژه حکومت مشعشعیان به هنر موسیقی در آن عَصر بوده‌است.

موسیقی«رِیفی» (شبه کلاسیک) عرب‌های خوزستان نیز خود به دو دستهٔ موسیقی عرب‌های مرکز و جنوب استان (اهواز، باوی، کارون، شادگان، خرمشهر، آبادان و بندر ماهشهر) و موسیقی عرب‌های غرب استان (حمیدیه، هویزه و دشت‌آزادگان) تقسیم می‌گردد.که هر کدام از این مکاتب نیز دارای ویژگی‌های منحصر به فرد خود می‌باشند.

گروه موسیقی شعبی–ریفی عرب خوزستان به اسامیِ «کِیفچِیه» یا «الخَشابِه» نیز ، معرفی می‌شوند. سازهای رایج در این گروه ها شامل: سنطور (۱۲خرک)، قانون، نای (نی)، مُطبگ (نی جفتک)،کمان (ویولون)، جُوزه (کَمنجِه)، تِمپُوه (داربُوکا)، رَق (دایره‌زنگی) و کاسُورِه (خَشابِه) می‌باشد. «کاسُوره» مهم‌ترین ساز ضربی این گروه موسیقی است؛ به بیان دیگر نام گذاری این گروه به «خَشابِه»، به دلیل وجود ساز «کاسُورِه» در این گروه می‌باشد؛ مهم ترین تمایز گروه موسیقی شعبی–ریفی با سایر سبک های موسیقی عرب خوزستان وجود این ساز و ایجاد ساختارهای ریتمیک متفاوت در این گروه می‌توان نام برد.

درویش در جلد دوم «دایرهٔ المعارف سازهای ایران»، ویژگی های ظاهری و ساختاری «کاسُوره» را به این صورت شرح می دهد :

> کاسوره از گروه پوست صداهای یک طرفه (یک طرف باز) است که با دست نواخته می‌شود و متشکل از یک بدنه‌ی چوبی و یک قطعه پوست است. ویژگی اصلی این ساز در مقایسه با سازهای هم خانواده‌ی خود (انواع تمبک ها) شکل منحصر به فرد بدنه و صدای کاملا شاخص آن است [...] کاسوره در میان سازهای هم خانواده کوچک ترین دهانه را دارد و از لحاظ ویژگی‌های ظاهری، سطح بسیار محدود پوست، تکنیک اجرایی و صدادهی، یک ساز استثنایی و منحصر به فرد است (درویشی، ج۲، ۱۳۸۴: ۳۳۷).

تکنیک‌های رایج «کاسُوره» در کنار دیگر سازهای ضربی همچون «تِمپُو» (داربُوکا) و »رَق« (دایره‌زنگی)، ایجاد واریاسیون‌های متنوع ریتمیک، فضاسازی، ایجاد آکسان‌ها و ضدضرب‌های ناگهانی، رنگ‌آمیزی و پُر کردن و گاه اشباعِ ساختار ریتمیک (نقاط عطف قالب‌های ریتمیک) است. بنابراین در میان سازهای یاد شده، نقش کاسوره از همه مهم‌تر و مشکل‌تر است (همان، ۳۳۸).

اِیقاعات (صورت مفرد: اِیقاع) ویژگیِ دیگر موسیقی شعبی–ریفی عرب خوزستان است؛ این ایقاعات دارای یک ساختار و الگوی مشخص می‌باشند. کاظمی در کتاب «موسیقی قوم عرب» این مدهای ریتمیک محلی موسیقی عرب را این گونه معرفی می‌نماید :

> ترانه های قوم عرب از تنوع ریتم فراونی برخودارند. ریتم های معمول شامل : ۶/۸ ، ۲/۴ ، ۳/۴ ، ۵/۸ ، ۴/۴ ، ۸/۸ می باشد که البته هر یک از ریتم های فوق اسامی مختص به خود دارند [...] ریتم های عربی بر اساس فیگورها و مکان های مختلف ضرب های قوی وضعیف اسامی متفاوتی دارند (کاظمی، ۱۳۹۰: ۶۴)

برای مثال : دو ایقاع «هَجَع» و «وحده» از دید تئوری موسیقی غربی، هر دو دارای یک میزان‌نمای ۲/۴ می‌باشند، اما تفاوت اصلی آن دو در ساختار منحصر به فرد و الگوی ریتمیک هر کدام از آن دو می‌باشد؛ به بیان دیگر جایگاه دُم (ضرب قوی) و تَک (ضرب ضعیف)ها در هر کدام از ایقاعات با یک دیگر متفاوت است.

مُدهای ملودیک مورد استفاده در موسیقی شعبی–ریفی به نوعی گرفته شده از «اَطوار» (جمع کلمه طُور) موسیقی بَدوی و «مَقامات» (صورت مفرد: مَقام) موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) می‌باشد؛ البته در موسیقی شعبی–ریفی بیشتر از مقاماتِ فرعی موسیقی مقامی همچون: «بِهیرزاوی» و« اُورفا» (زیر مجموعه: بیات)، «حُویزاوی» و «مَدمی» (زیر مجموعه: حجاز)، «حَکیمی» و «مُخالف» (زیر مجموعه: سِیکاه)، شرقی رَست، صبا و... استفاده می‌شود، اغلب این مقامات با شیوه مخصوص و متفاوت با موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) اجرا می گردند، و اشتراکات بسیار نزدیکی با مکتب موسیقی جنوبِ عراق دارند.

اشعار در موسیقی شعبی–ریفی معمولاً در قالبِ «قصیده»های شعبی (مردمی) و «اَبوذیه» (نوعی شعر محلی) و غالباً با مضامینِ عاشقانه، عامیانه و اجتماعی خواننده می‌شود.

۲-۲-۲-موسیقی بَدوی (چادرنشینان) :

این سبک موسیقی برخواسته از فرهنگ زندگیِ چادرنشینی قوم عرب می‌باشد، که برآمده از آداب و رسوم، لهجه و فرهنگِ حاکم بر آن قبایل است؛ شاخصه‌ی اصلی این موسیقی، آوازهایی با ساختار ساده و خاصِ هر قبیله است، که به این آوازها، «طُور» گفته می‌شود. کلمه «طور» در زبان عربی به معنی «حالت» و«سبک» می‌باشد. از معروف‌ترین اَطوار (جمع: طُور) موسیقی عرب خوزستان می‌توان به «عَلوانی»، «اِبنیه»، «دُورَگی» (منسوب به شهر شادگان) و «عَمُوری» را نام برد.

وسعت صوتی «اطوار» معمولاً کمتر از یک اکتاو و در حدود ۳/۵ پرده می‌باشد. به عنوان مثال خوانندگان در طور «علوانی» تا درجهٔ پنجمِ طور را بیشتر اجرا نمی‌کنند؛ در کل می‌توان گفت اطوار شبیه به نوعی شعر خوانی بسیار محزون می‌باشند. و در درجه اول، انتقالِ مفهومِ شعر حائز اهمیت است، تا تکنیک‌های نوازندگی و خوانندگی، در اطوار از شعرهایی که در گونهٔ «ابُوذیه» استفاده می‌شود.

تنوع جملات موسیقی در اطوار نسبت به مقامات بسیار کم می‌باشد؛ به این معنا که در اطوار جملاتی با الگوهایی ملودیک خاص، مرتباً تکرار می‌شوند و بر خلافِ مقامات در اجرای اطوار از«تحویلات» (مدلاسیون) کمتری استفاده می‌گردد، و غالباً در اجرای اطوار از درجاتِ صوتی بالاتر از جواب (اکتاو) استفاده نمی شود.

سازهای رایج برای اجرای اطوار از نظر ساختمان بسیار ساده هستند، و اجزای آن متشکل از موادی کاملا ابتدایی و سهل الوصول در محیط زندگی عرب بدوی بوده است؛ برای مثال ساز «رُبابِه» که از پوستِ بز، دمِ اسب، کُندر، چوب درخت سِدر (کُنار) یا درخت انار ساخته می شود و یا ساز "گَلِن" که در گذشته توسط کولی‌های (غَجَر) منطقه، از حَلبِ روغن به جای پوست و چوب ، موی اسب برای آرشه و وترِ ساز و کُندر برای ایجاد اصطکاک ساخته می شده‌است.

۳.ساختار و اجرای فرم ترکیبی «مَقام» در موسیقی شعبی-ریفی عرب خوزستان

۳-۱-مفاهیم مقام در موسیقی عرب خوزستان

اسعدی به طور کلی در بررسی پدیدهٔ «مقام» و مفهوم آن از منظر موسیقی‌شناسی دو جنبه اصلی را بیاین می‌کند: ۱) جنبه های فراموسیقایی (extra-musical) و ۲) جنبه های درون موسیقایی (intra-musical) (مقام به عنوان یک سیستم موسیقایی) (اسعدی، ۱۳۷۸: ۱۲) که در بررسی حاضر به جنبه‌های درون موسیقایی مفهوم مقام در موسیقی عرب خوزستان پرداخته خواهدشد.

۳-۱-۱-جنبه‌های فراموسیقایی:

منظور از جنبه‌های فراموسیقایی همانا عبارت است از ارتباط مقامات با جنبه‌های فلسفی، زیبا شناختی، کیشی_آیینی، درمانی، نجومی_مکانی و مانند اینها (Matyakubov 1992: 398)

۳-۱-۲-جنبه‌های درون موسیقایی:

اسعدی در بررسی مفهوم «مقام» به عنوان یک سیستم موسیقایی (جنبه‌های درون موسیقایی) نیز دو جنبهٔ اصلی را در نظر می‌گیرد: (الف) مقام به عنوان سیستمی مُدال و ملودیک، (ب) مقام به عنوان فرمی چند قسمتی یا به اصطلاح سوئیت مانند (اسعدی، ۱۳۷۸: ۱۲) البته به جزء دو مفهوم اصلی ذکر شده، «مَقام» در موسیقی عربِ خوزستان به نام یک «سبک» موسیقی نیز به کار می‌رود؛ سبک موسیقی مَقامی (کلاسیک عرب) و موسیقی شَعَبی (مردمی)، دو سبک اصلی موسیقی عربِ خوزستان را تشکیل می‌دهند.

الف) «مقام» به عنوان سیستمی مُدال و ملودیک؛ در تعریف «مقام» به مفهوم یک سیستم مدال می‌توان آن را این چنین تفسیر نمود؛ به مُدهای ملودیک، که خود از اتصال (متصل، منفصل، متداخل) دو یا چند مُد کوچک‌تر (ثلاثی، جنس، عقد) ، با در نظر گرفتن سه عامل مهمِ گام بالفعل، نظام سلسله مراتب درجه‌ها و الگوی لحنی خاص تشکیل می‌شوند. مقامات اصلی موسیقی عرب خوزستان شامل: «بیات»، «رَست» (رست شرق)، «نهاوند» (نوی)، «حجاز» (حجاز دیوان)، «سیگاه» (هزام)، «عَجم عُشیران» ، «صبا»

ثلاثی، جنس، عقد:

ثلاثی (تری‌کورد): به سه نت پی درپی با دو فاصله، ثلاثی گفته می‌شود.

جِنس(تتراکورد): به چهار نت پی در پی با سه فاصله، جنس گفته می‌شود.

عَقد (پینتاکورد): به پنج نت پی در پی با چهار فاصله، عقد گفته می‌شود.

حال از به هم قرار گرفتن این اجزا به هم یک مقام تشکیل می‌شود، اتصال این اجزا در موسیقی مکاتب عرب دارای سه حالت متصل، منفصل و متداخل می باشد.

مقام متصل: به مقامی گفته می شود که جنس اول (جذع) با جنس دوم (فرعی) بدون فاصله و در یک درجه (نت) با هم مشترک باشند.

مقام منفصل: به مقامی گفته می‌شود که جنس اول (جذع) با جنس دوم (فرعی) دارای یک فاصله باشد.

مقام متداخل: به مقامی گفته می‌شود که جنس اول (جذع) با جنس دوم(فرعی) در هم ادغام شده باشند و در درجات پایین جنس اول درجات شروع جنس دوم با هم مشترک باشند (مارکوس، ۱۳۹۶: ۵۲-۵۴)

ب) «مقام» به عنوان یک فرم چند قسمتی و یا به اصطلاح «سوئیت» مانند؛ مفهوم دیگر «مقام» در موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) و شعبی-ریفی عرب خوزستان به عنوان یک سیستم فرمالِ چند قسمتی مرتب کاربرد

دارد. «ساختار سیکلیک یا فرم سوئیت ـ مانند در مقام در واقع عبارت است از قرارگرفتن قطعات تشکیل دهندهٔ یک رپرتوار در مجموعه‌هایی با روند و نظم و ترتیبی ویژه، و نیز روند معمول در انتخاب قطعاتی برای یک اجرای مرسوم» (اسعدی ۱۳۷۸: ۱۷) در مورد واژه مناسب برای این فرم‌های ترکیبی بین قوم‌موسیقی‌شناسان به اصطلاحات متفاوت، و گاه حتی نامناسبی بر می‌خوریم. به عقیده «فلدمن» از واژه «سیکل» برای این فرم ترکیبی استفاده می‌کند و آن را بر واژه «سوئیت»، به این علت که بی طرفانه است و اروپامحور نیست (فلدمن، ۱۳۸۴: ۳۴)، ترجیح می‌دهد. این اصطلاح، چنانکه خود فلدمن هم به آن اشاره می‌کند (همان)، بسیار مورد استفادهٔ موسیقی شناسانِ شوروی است. اما، به اعتقاد فاطمی، این اصطلاح، که به «دوری» یا «چرخه ای» بودنِ (سیکلیک بودن) فرم اشاره می‌کند، کاملاً نابجاست، چرا که هیچ‌یک از فرم‌های ترکیبیِ مورد نظرِ ما دوری یا چرخه‌ای نیستند، و به مبدایی بازگشت نمی‌کنند. به نظر فاطمی، اصطلاح «نوبت» در فارسی و اصطلاحِ «سوئیت» در زبان‌های اروپایی مناسب ترین اصطلاح برای این فرم ترکیبی است (فاطمی، ۱۳۸۹: ۱۴) در همین مورد حجاریان معتقد است که، موسیقی شناسان اصطلاح «فرم‌های ترکیبی» یا «فرم‌های ادواری» را مناسب‌تر از واژه «سوئیت» در موسیقی غربی می‌دانند:

> سویت یک فرم موسیقایی است که از مجموعه چند قطعه مجزا ساخته می‌شود. این قطعات به شکل سنتی دارای نظم و تربیت خاص خود بوده که عناصر مدالی معین، همه آن‌ها را به یکدیگر متصل می‌سازد. موسیقی‌شناسان برای اجتناب از هم‌نامی سویت برای مقام یا دستگاه با انواع سویت غربی، از جمله سویت‌های سازی عهد باروک، ترجیح می‌دهند که سویت‌های شرقی را «فرم‌های ترکیبی» یا «فرم‌های ادواری» بنامند (حجاریان، ۱۳۷۹: ۱۳۲).

فاطمی در مقاله خود جایگاه «مقام» را به مفهوم یک ساختار فرمال و پیشینه ی تاریخی آن در سه حوزهٔ موسیقاییِ ایرانی_ترکی_عربی این چنین بیان می‌کند:

> در سراسر حوزهٔی موسیقاییِ ایرانی_ترکی_عربی، از مراکش گرفته تا شمال غربی چین، نوعی رویکرد فُرمال به موسیقی وجود دارد که مبتنبی است بر خلق و/ یا اجرای مجموعه‌ای از قطعات موسیقی با ترتیب معین. در این فرمِ ترکیبی، از پیش قطعات یا نوع قطعاتی که می‌بایست به دنبال یکدیگر بیایند معین و تعداد آنها نیز کما بیش مشخص شده‌است. در برخی از فرهنگ های موسیقاییِ پیش گفته، این فرمِ ترکیبی، که به تاسی از قدما می‌توان آن را «نوبت» نامید، و عموماً در حیطه اجرا مطرح می‌شود، اما در فرهنگ‌های دیگر، هم در حوزه اجرا معنا پیدا می‌کند و هم در حوزه ی خلق و آفرینش اثر. (فاطمی، ۱۳۸۹: ۷۷)

در رسالات و کتُب مختلف در مورد فرم ترکیبی نوبت (نوبت مرتب) مطالبی عنوان شده است ولی تاریخ دقیقی برای ابداع و خلق آن موجود نیست. فاطمی به نقل از فلدمن چنین می‌نویسد:

> چهار چوب سیکلی نخستین بار در منابع ایرانی و در رساله‌ی بی‌نشانِ شرح مولانا مبارکشاه بر ادوار، شرحی بر کتاب ادوارِ صفی‌الدین ارموی (۶۱۳– ۶۹۳ هـق)، ظاهر می‌شود که حدود سال ۱۳۷۵م [...] نوشته شده‌است [...] در این کتاب به گونه‌های بسیط و صوت و نیز یک فرم ترکیبی به نام نوبت، مرتب اشاره می‌شود که شامل سه قسمت، قول و غزل و ترانه، بوده است (فاطمی، ۱۳۸۹: ۷۳).

با این حال، خیلی پیش‌تر از این تاریخ، شیوهٔ اجرای نوبتی رواج داشته‌است؛ فرم «نُوبِه» یا «نوبَت» می‌توان از جمله این فرم‌های نوبتی دانست، اولین واژهٔ «نوبه» برای اشاره به یک الگوی مشخص موسیقی در «قابوس‌نامه» (نوشتهٔ ۴۷۵ ه.ق) یافت شده‌است. در این اثر، بین واژهٔ «نُوبِه» و مفهوم ترکیب اجرای قطعه‌های موسیقی (از قطعه‌های آهسته‌تر به قطعه‌های سریع‌تر) ارتباط برقرار شده‌است، اما جزئیات دقیقی ارائه نشده، بعدتر در آثار «احمدبن‌محمد مقری» (مورخ عرب که در قرن دهم و یازدهم قمری می‌زیست) نیز اشاره‌ای به ترتیب قطعه‌های موسیقی شده‌است،که ابتدا باید قطعهٔ آهستهٔ «نَشید» نواخته بشود، و پس از آن قطعهٔ آهستهٔ «بسیط»، و در انتها قطعه‌های سریع‌تر با نام «محرکات» و «اَهزاج» (جمع هَزَج، که نام نوعی ضرب‌آهنگ سریع و سبک نیز بوده‌است). (در الاغانی نیز به نام نشید و بسیط اشاره شده، و این گونه‌های موسیقی به اسحاق موصلی نسبت داده شده‌است). این ترتیب مشخص قطعات موسیقی، چارچوب اصلی گونهٔ(ژانر) موسیقی «نُوبِه» از این فرم‌های نوبتیِ مرتب بوده است. البته واژهٔ «نوبه» در متون موسیقی قدمت زیادی دارد، چنان‌که در کتاب الاغانی (نوشتهٔ ابوالفرج اصفهانی موسیقی‌دان قرن سوم و چهارم قمری، مصادف به حکومت خلفای عباسی) به این واژه اشاره شده‌است. در کابردهای قدیمی‌تر، این واژه برای اشاره به نوبت نوازندگان برای اجرای موسیقی به کار می‌رفته‌است؛ در این دوره موسیقی‌دانان به صورت مرتب (مثلاً در یک روز مشخص هفته) موسیقی اجرا می‌کردند، و در هر مجلس موسیقی نیز به نوبت به نوازندگانی می‌پرداختند. اما در متون مربوط به دورهٔ عباسیان این واژه به مشخصات خاصی از یک گونهٔ (ژانر) موسیقی (چنان‌که بعدتر متداول شد) اشاره نکرده‌است (Wright, 2012)

لطفی معتقد است که، واژه زبان عربی «نُوبِه» (یا نُوبَت) اشاره به زمان اجرای قطعه‌ها داشته‌است؛ به عقیده او این نوع قطعات موسیقی برای اجرا در زمان‌های خاص ساخته، و می‌بایست در نوبت و زمان مربوط اجرا می‌شدند (لطفی، ۱۳۹۱: قسمت ۳۴). اما توما معتقد است که ریشه این نام به زمانی بر می‌گردد که نوازندگان پشت یک پرده منتظر می‌نشستند، تا شخصی که به نام ستار (یا پرده‌دار) شناخته می‌شد، به آن‌ها اعلام کند که نوبت

اجرای موسیقی توسط آن‌ها فرارسیده است (Touma, 1996: 96). برونتل نیز این امر را موجب پیشرفت و علت نام‌گذاری هنر نوبت‌نوازی در عصر خلفای عباسی می‌داند:

> نوازندگان دربا خلفا در انتظار هنرنمایی خود به نوبت می نشستند تا نوبت نوازندگی و هنرآفرینی آن‌ها فرارسد و ازین روی علاوه بر پیش رفتِ نوبت یا نوابت، به علت رقابت‌ها وجه تسمیه نوبت نیز تحقیق پیدا نموده است البته مرور زمان واژه نوبت به جای مجری موسیقی به عین برنامه موسیقی اطلاق شده است (برونتل، ۱۳۶۵: ۲۰۹).

عبدالقادر مراغی(۷۵۷–۸۳۸ هـق) در مورد اشکال تصانیف نوبه مرتب در کتاب مقاصد الالحان چنین می‌نویسد:

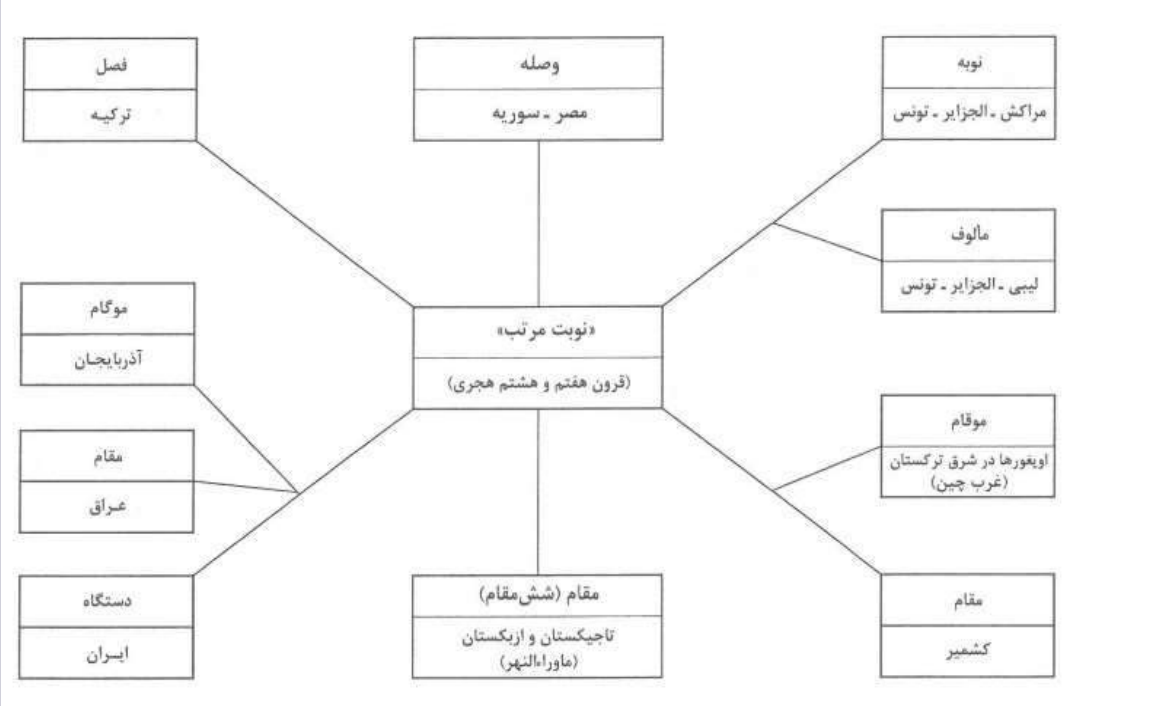
> بباید دانست که اعظم و اشکل تصانیف نوبه مرتبّست و قدما آن را چهار قطعه ساخته اند: قطعه اول را قول گویند و آن بر شعر عربی باشد. و قطعه‌ی ثانی را غزل و آن بر ابیات پارسی بود. و قطعه‌ی ثالث را ترانه و آن بر بحر رباعی (۵۶آ) باشد. و قطعه ی رابع را فروداشت و آن مثل قول باشد و قول را اگر خواهند بیت الوسط سازند و اگر نباشد هم شاید. اما بازگشت لازم است که باشد و غزل نیز کمثله و ترانه را هم میانخانه اگر باشد و اگر نباشد هم شاید. اما تشبیعه لازم است که باشد و فروداشت کمامّر (بینش، ۱۳۵۶: ۱۰۴)

در قرن نهم میلادی، که نوبت از بغداد به اسپانیا می‌رود، و از قرن دهم به بعد است که با بخش‌هایی از، قول (مقدمه)، غزل (آواز)، فروداشت (فرود یا مطلب یا رِنگ انتها) (هر یک از قول، غزل، فروداشت) به اجرا در می‌آید. البته قبل از آغاز هر بخش از نوابت، یک مقدمه سازی به نام طرق (به معنی راه) می‌نواخته‌اند (رابرتسون، ۱۳۶۷: ۲۲۲) که بعد ها قاعدتا باید منسوخ شده باشد. نوبت‌زدن در زمان قاجار اندک‌اندک جای خود را به ضربی‌ها وتصانیف سپرد، و خود منسوخ گردید (ستایشگر، ۱۳۷۵: ۵۲۷).

فرم ترکیبی نوبت در موسیقی معاصر کلاسیک ایران، به شکل مجموعه منظمی از گونه (ژانر)ها با ترتیب، و بر اساس یک ساختارزیباشناسی اجرا می‌گردد، که شامل: پیش‌درآمد(مقدمه)، آواز، تصنیف (ترانه)، چهارمضراب و قطعات ضربی یا رِنگ می‌باشد (خضرایی، ۱۳۹۵: ۷۸).

فاطمی معتقد است، فرم ترکیبی نوبت در حوزهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی ـ عربی ـ ترکی به سه شکل ظاهر می‌شود: الف) به صورت فرمی برای اجرا، ب) به صورت فرمی مرتبط با یک کارگان منجمد شده، ج) به صورت فرمی برای آهنگسازی، ایشان وصلهٔ سوری ـ مصری، فصلِ عثمانی (هر چند امروزه سنتِ نسبتاً فراموش شده‌ای

است) و دستگاه ایرانی را در دسته اول یعنی فرمی برای اجرا قرار می‌دهد، و نوبه‌های مغرب عربی و شش مقام تاجیکی ـ ازبکی را متعلق به دسته دوم یعنی فرمی مرتبط با یک کارگان منجمد شده می داند، و تنها موردی را که برای فرمی برای آهنگسازی در نظر میگیرد، مقام العراقیِ عراق است (فاطمی، ۱۳۸۹: ۷۹–۸۰) (نمودار ۱)



نمودار ۱. ساختار فرم ترکیبی نوبت در موسیقی کشورهای اسلامی (فاطمی، ۱۳۷۸: ۱۸)

تحلیل موسیقایی فرم ترکیبی «مَقام» در موسیقی شعبی_ریفی

فرم ترکیبی نوبت را می‌توان به جز سه حوزهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی–عربی–ترکی در اکثر موسیقی‌های مردمی ایران مشاهده نمود،که موسیقی‌شناسان کمتر بر روی این موضوع پژوهش کرده‌اند. واقعیت این است که، که حداقل در فرهنگ عامیانهٔ ایرانی، نمونه های فروانی از این رویکرد به فرم یافت می‌شود،که اساساً به آن ها توجه خاصی نشده است. فاطمی با کار بر روی پنج ناحیهٔ موسیقایی در فرهنگ ایرانی (مازندران، تهران، و برخی نواحیِ تاجیکستان، ازبکستان و جمهوری آذربایجان) به علاوهٔ موسیقی زورخانه نشان می‌دهد، که در همهٔ این مناطق (غیر از جمهوری آذربایجان)، اجرای قطعات به‌صورت نوبت به نحوی رایج است. و مهمترین خاستگاه فرم ترکیبی نوبت را می‌توان در مراسمِ شادمانی مناطق مختلف ایران مشاهده کرد (فاطمی، ۱۳۸۹: ۸۲).

«مَقام» یکی مهم‌ترین فرم‌های ترکیبی نوبت در موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) و شعبی–ریفی (شبه‌کلاسیک–مردمی) عرب خوزستان است، که در سراسر مناطق عرب نشین استان خوزستان رواج دارد.

در مکتب موسیقی عراق و موسیقی عرب خوزستان معمولا اسم فرم ترکیبی «مَقام» همراه با یک پسوند می‌آید؛ که این پسوند به نوعی ویژگی و شیوه اجرای آن «مقام» را مشخص، و از مابقی شیوه‌های اجرایی، متمایز می‌نماید، برای مثال در مناطق مرکز و جنوب استان پسوندِ «اهوازی» (مقام اهوازی) و در غرب استان با پسوندِ «کارونی» (مقام کارونی)، به اسم مقام اضافه می‌شود؛ البته این سنت، در موسیقی مکتب عراق نیز مشاهده می شود، مانند: «المقامِ العراقی» (المقام البغدادی) در موسیقی کلاسیک عراق ، المقام الموصلی ، المقام الکرکولبه (قوریات) در مناطق غرب و شمال و «مقامِ البصراوی» (فن الخِشابه) در موسیقی شعبی–ریفی جنوب عراق (العامری، ۱۹۸۸: ۴۰–۵۶)

همانطور که گفته‌شد، فرم ترکیبی «مَقام» یکی از مهم‌ترین ساختارهای فُرمال در موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) و شعبی_ریفی عرب خوزستان می‌باشد؛ با اینکه فرم ترکیبی «مَقام» در هر دو سبک موسیقی، از نظرِ فُرمال و گونه(ژانر)، ساختاری تقریبا یکسان (به استثناء گونهٔ لیالی در سبک موسیقی مقامی) دارد (جدول ۲)، اما در نحوهٔ اجرا بسیار متفاوت می‌باشند؛ که این اختلافات را می‌توان از چهار ویژگیِ الف) ایجاد فضای آرامش و تنش، ب) گونه‌های شعری شعبی و فصیح ، پ) ارتباط مجریان و مخاطبین، ت) کارگان (رپرتوار) در فرم ترکیبی «مقام»، بررسی نمود.

گونهٔ(ژانر)	آوازی	سازی	متریک	غیرمتریک	از پیش ساخته شده	بداهه	مقامی (کلاسیک عرب)	شعبی_ریفی (مرمی)
مقدمه		❋	❋		❋		❋	❋
موال	❋			❋		❋	❋	❋
بسته	❋		❋		❋		❋	❋
لیالی (مصری)	❋			❋		❋		❋

جدول ۲. گونه(ژانر)های فرم ترکیبی «مَقام»

الف) توالیِ آرامش_تَنش در موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) و شعبی–ریفی؛ با بررسی ساختار فرم ترکیبی «مَقام» در موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) و شعبی_ریفی می‌توان مهم‌ترین تفاوت اجرای این فرم را وجود ایجاد فضای آرامش _ تنش بدانیم، فاطمی مهم‌ترین تفاوت میان نوبت‌های موسیقی کلاسیک و نوبت‌های موسیقی مردمی را از نظر ایجاد فضاهای پی در پیِ «تنش» و «آرامش» می‌داند. این پدیده را می‌توان براساس تحقیقات درویشی و ثابت زاده نیز دنبال کرد، چنان که درویشی متذکر می‌شود؛ تمپو (سرعت) هر ذکر در یک مراسم «گُواتی» ابتدا آرام و به تدریج به تندای آن افزوده می‌شود. ثابت زاده چنین برداشتی دارد که تسلسل قطعات در موسیقی قومی به گونه‌ای است که تُندای (تمپوی) آنها به تدریج افزایش می‌یابد. چنانچه در بررسی فرم‌های کلاسیک عنوان شد، شروع یک فرم ترکیبی با قطعه‌ای سنگین است که از پیچیدگی بیشتری نسبت به دیگر قطعات برخورداراست. این قطعه ذهن مخاطب را در خصوص تمام عوامل زیبایی شناختی و روانشناختی با چالش و کنکاش رو به رو می‌کند، و هر چه به انتهای این فرم‌ها نزدیک می‌شویم، قطعات سبُک و چالاک‌تر ارائه می‌شوند، و ذهن مخاطب را به سوی نشاط و آرامش هدایت می‌کنند. در نوبت‌های موسیقی قومی برعکس این قضیه قابل مشاهده‌است و روند قطعات به‌صورت توالیِ آرامش به تنش نمایان می‌شوند (فاطمی، ۱۳۸۹:

۸۳). برونتل نیز معتقد است نوبت‌نوازان در درباه خلفای عباسی از فضای آرامش_تنش و سپس آرامش، در اجرای فرم نوبت استفاده می‌نمودند:

«اجرای قطعات نوبت در مجالس طرب شرایطی را ایجاب می نمود، چنان که نوبت‌نواز قطعه‌ای را آغاز می‌نموده و در طی مدت اجرا بر سرعت قطعه افزوده و در انتها به فروداشت و آهستگی در اجرا و وزن لحظه شروع، باز می‌گشته است» (برونتل، ۱۳۶۵: ۲۰۹).

وجود این توالی ها آرامش_تنش و فضای ایجاد شده، در فرم ترکیبی «مقام» در موسیقی شعبی_ریفی کاملا متفاوت وتحت تاثیر حفظ «تنش» در کل سیر اجرا می‌باشد؛ که این امر خود نیز، ارتباط مستقیم با دو مقولهٔ «متریک_غیرمتریک» و سازهای ضربی محلی، برای ایجاد فضای متفاوت ریتمیک و ایجاد واریاسیون ها در این دو سبک موسیقی دارند.

فرم ترکیبی «مُقام» در موسیقی شعبی–ریفی با اجرای «مقدمه» که یک گونهٔ سازی_متریک، بی کلام است، آغاز می‌شود، که بخش «تنش» فرم را ایجاد می‌کند، در قسمت دوم «مَوال» توسط خواننده خوانده می شود؛ «مَوال» خود گونهٔ آوازی و دارای مترآزاد است، اما در سبک شعبی–ریفی این گونهٔ بر روی یک بستر متریک اجرا می‌گردد؛ به بیان دیگر در این قسمت یک فضای متریک توسط بخش سازی و فضای غیر متریک توسط خواننده اجرا می‌گردد؛ این امر باعث ایجاد یک فضای «تنش» از قسمت اول (مقدمه) به قسمت دوم (مَوال) و علاوه برآن تبدیل آن به یک فضای تنش_آرامش در اجرای گونهٔ «موال» برای مخاطب ایجاد می‌شود. در قسمت سومِ «بسته» اجرا می‌گردد؛ که گونهٔ متریک، سازی_آوازی (باکلام) می باشد، در این قسمت نیز فضای «تنش» به نوعی دیگر ادامه پیدا می‌کند؛ معمولا الگوی ریتمیک و تندا (سرعت) در گونهٔ «بَستات» (جمع: بَسته) متفاوت با دو قسمت «مقدمه» و «مَوال» می‌باشد؛ به‌صورتی که مجدد فضای اجرا را به حالت تنش باز می‌گرداند. اما اوج این «تنش» در قسمت آخر فرم ترکیبی «مقام» در گونهٔ «لیالی» (مصری) اجرا می شود؛ «لیالی» یک گونهٔ متریک، سازی_ آوازی (باکلام) با تندای (سرعت) و درجه صوتی بسیار بالا، که خواننده با اجرای سریع تحریر بر روی کلمه «یا لِیل» (به معنی:ای شب) فضای «تنش–تنش» را برای مخاطبین ایجاد می‌نماید (نمودار ۲).

«مقدمه» ؛ تنش← «مَوال» ؛ تنش_آرامش ← «بَسته» ؛ تنش← «لیالی» ؛ تنش–تنش

نمودار ۲

اما نحوه اجرا این گونه (ژانر)ها در سبک موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) با موسیقی شعبی–ریفی متفاوت می‌باشند؛ در موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) بعد از اجرا گونهٔ «مقدمه» که به نوعی ایجاد کنندهٔ فضای «تنش» برای مخاطب است، گونهٔ «مَوال» بصورت آوازی (باکلام) و بصورت مترآزاد اجرا می‌گردد؛ و فضای «آرامش» را بعد از «تنش» به‌وجود آمده، برای مخاطب ایجاد می‌شود. این فضای «آرامش» با اجرای گونهٔ (ژانر) «بَسته» مجدد به فضای «تنش» تبدیل و به پایان می‌رسد. معمولا در اجرای فرم ترکیبی «مقام» در سبک مقامی (کلاسیک عرب) گونهٔ «لیالی» (مصری) اجرا نمی‌گردد (نمودار۳)

«مقدمه» ؛ تنش⟵ «موال» ؛ آرامش ⟵ «بسته» ؛ تنش

نمودار ۳

تفاوت بعدی ساختار فرم ترکیبی «مقام» در موسیقی شعبی_ریفی با مقامی (کلاسیک عرب) وجود ساز «کاسُوره» برای ایجاد الگوی ها ریتمک متفاوت، واریاسیون های ریتمک، ضدِضرب و ایجاد فضای تنش در کنار ساز ریتمیک «تِمپُو» (داربُوکا) که معمولا یک الگوی ثابت ریتمیک را اجرا می‌نماید، است. در گروه های موسیقی مقامی(کلاسیک عرب) به هیچ عنوان از ساز «کاسُوره» که به نوعی یک ساز شعبی_ریفی می‌باشد، استنفاده نمی شود، و معمولا از سازِ «رَق» (دایره‌زنگی) در کنار «تِمپُو» (داربُوکا) به جای آن مورداستفاده می‌شود. سازِ «رَق» و «تِمپُو» (داربُوکا) هر دو یک الگوی ریتمک را اجرا می‌نمایند، با این تفاوت که «رَق» (دایره‌زنگی) کمی این الگوهای ریتمک را متفاوت و با ساختار خردتر اجرا می‌نماید؛ و به نوعی وظیفه ایجاد یک فضای تنش را در سبک موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) به‌عهده دارد.

ب) گونه‌های شعری؛ «شعر الشَعَبی» (شعر مردمی) و «شعر الفصیح» (شعرکلاسیک عرب) دو گونه مهم شعری در ادبیات عرب خوزستان می‌باشند. در موسیقی شعبی_ریفی از گونه‌های شعر شعبی (شعر مردمی) همچنون: گونهٔ شعری «مَوال؛ که یکی از قالب‌های معرف، به اسم «زهیری» هم شهرت دارد. «موال» قالبی شعری، که انواع گوناگون دارد، و ممکن است از چهار، پنج، هفت و یا نُه مصرع تشکیل شده باشد، مشهورترین نوع آن در عَصر حاضر «مَوال» هفت مصرعی، که به «نُعمانی» خوانده می‌شود (کنعانی‌زاده، ۱۳۸۹: ۵۲)؛ این قالب هفت مصراعی در بیشتر کشور های عربی سروده می‌شود، اما کاربرد آن در عراق و خوزستان بیشتر است. در «موال نعمانی» سه مصراع اول هم جناس می‌باشند، و سه مصراع بعد نیز با جناسی متفاوت نسبت به سه مصراع اول، با یکدیگر هم جناس هستند، و مصراع هفت مجدد با سه مصراع اول هم جناس است.

مورخان بر این عقیده می‌باشند که موال از شهر واسط عراق نشات گرفته، به گونه ای که کارگران و کشاورزان شعر ترانه های خود را با خطاب به اربابان خود با واژه «یا موالیا» که به مرور زمان به «موالیا» یا «موال» مخفف گشته به پایان می‌بردند. محتوای موال عمدتا آرزوهای دنیوی، عاشقانه، عامیانه و مدح وشکوه می‌باشد (طرفی‌مولا، ۱۳۸۰: ۲۵۸) نمونه ای از «موال نعمانی» سروده شده توسط «ملافاضل سکرانی» :

بشراک یا ها الحسن ها الحسن بشراک

ها الیوم صاید گلب آخر، شرک بشراک

چم من گلب حن گبل گلبی و وگع بشراک

اسرک و لا نال غیر آهه و سوی همّه

یا الفاتک ال ما ترک همک ال همّه

انت الجدم و بامل بشرک جدم همّه

ما نال بشرک و لا عاد بامل بشراک (سکرانی، ۱۰۵)

ترجمه: تو را مژده باد ای زیبایی، ای زیبایی تو را مژده باد / امروز تُور (ام) بشرای (نام دخترانه) تو / دل دیگری را شکار کرده است / چه بسیار دل هایی که پیش از دل من مشتاق شدند و اسیر دام تو شدند / اما جز آه واندوه چیزی بدست نیاوردند / ای نابود کننده ای که اندوه تو، عزم واراده ایی برای من باقی نگذاشت / کسی که پیش قدم شد و گامی به جلو برداشت / دلخوشی ات را بدست نیاورد و با امید به دلخوشی ات باز نگشت.

و گونهٔ شعری «القصائد الشعبی» (قصیده های مردمی) که در ساخت «بستات» (جمع: بسته) بیشتر از آن استفاده می‌شود. در موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) نیز از گونه های شعری «موال» و «قصیده» اما با ساختارِ شعر فصیحِ عربی و مضامین عالمانه مورد استفاده قرار می‌گیرد.

پ) ارتباط مجریان و مخاطبین؛ ارتباط و تاثیرات مخاطبین با مجریان در موسیقی شعبی_ریفی نسبت به موسیقی مقامی بسیار متفاوت می‌باشد؛ در موسیقی شعبی_ریفی مخاطبیان در گونهٔ (ژانر)های «مقدمه» و «بسته» بصورت بداهه و با رسیدن فضای تنش به اوج خود درون آن گونهٔ (ژانر) شروع به اجرای «صُفگِه» (دست‌زدن) بصورت گروهی می‌نمایند؛ «صُفگِه» توسط یک فرد ماهر از خود مخاطبین هدایت می‌شود، این

عمل که با لرزاندن کف دستِ راست ، در بالای سر خود، و یک فریاد هماهنگ گروهی شروع می‌شود، عمده مردم الگوی اصلی ریتم و سرضرب ها را اجرا، و رهبرگروه نقش یک الگوی متفاوت بصورت ضدِضرب را انجام می‌دهد؛ در اصل مردم و رهبر نقش «تمپو» (داربُوکا) و «کاسُوره» را در بصورت الگوهای ریتمیک خیلی ساده تر بازسازی می‌نمایند. اما در سبک موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) مخاطبین فقط نقش مستمع را دارند، و به هیچ عنوان حق ابراز احساسات خود را در قسمت‌های مختلف اجرا فرم ترکیبی «مقام» را ندارند.

ت) کارگان (رپرتوار) فرم ترکیبی «مقام» ؛ در سبک موسیقی شعبی_ریفی بیشتر مقامات مورد استفاده، مقامات محلی (فولک) با شیوه اجرایی خاص و ویژه آن منطقه می‌باشد، برای مثال، مقام «بِهیرزاوی» یکی از مقامات فرعی و فولک مقام اصلی «بیات» می‌باشد؛ که در الگوی های ملودیک، تحریر، نقش و اهمیت درجات با نحوه اجرای مقام بیات بسیار متفاوت می‌باشد. در موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) بیشتر از مقامات اصلی با شیوه رایج در مکاتب موسیقی عرب استفاده می‌شود.

نتیجه گیری

فرم ترکیبی «نوبت»، یکی از مهمترین فرم‌های موسیقی کلاسیک ایران در ادوار گذشته بوده است، این فرم موسیقایی علاوه بر ایران در بیشتر مناطق خاورمیانه قابل مشاهده است. در حوزه موسیقی‌های قومی فرم ترکیبی نوبت در اکثر مناطق ایران با اسامی و اشکال مختلف ارائه و اجرا می‌شود. فرم ترکیبی نوبت در موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) و شعبی_ریفی عرب خوزستان به «مقام»، که خود نیز در مناطق مرکز و جنوب استان خوزستان به «مقام اهوازی» و در غرب استان به «مقام کارونی» شهرت دارد، که این پسوندگذاری به نوعی وجه تمایز بین دو شیوه اجرای این فرم ترکیبی از یکدیگر نشان می‌دهد.

یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های اجرای فرم ترکیبی «مقام» در سبک شعبی_ریفی با موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) توالی متفاوتِ سیر ایجادِ فضای آرامش و تنش است، در موسیقی شعبی_ ریفی از یک توالی تنش، تنش_ آرامش، تنش، تنش_تنش به‌ترتیب درگونه (ژانر)های مقدمه، موال، بسته و لیالی انجام می‌گیرد، که در اصل این امر، برای حفظ انرژی و حرکت در طول اجرای بخش‌های مختلفِ فرمِ ترکیبی«مقام»، برای مخاطبین انجام می‌شود، اما در موسیقی مقامی (کلاسیک عرب)، از یک توالی کلاسیک، و یک سنتِ بسیار کهن، شبیه به ساختار اجرای نوبت نوازی در درباره خلفای عباسی، در قرن‌های سوم وچهارم هجری قمری استفاده می‌شود، این توالی بصورت تنش، آرامش، تنش، به‌ترتیب در گونهٔ(ژانر) های، مقدمه ، موال و بسته اجرا می‌گردد.

از دیگر ویژگی‌های ساختاری و اجرای فرم ترکیبی «مقام» در موسیقی شعبی_ ریفی و اختلاف آن با موسیقی مقامی (کلاسیک عرب) می‌توان به گونه‌های شعر شعبی (شعر مردمی)، کارگان (رپرتوار)، وجود سازهای ضربی محلی و ارتباط مستقیم مجریان و مخاطبین در این دو سبک موسیقی بدانیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. «نصف بیمُل»(A) این علامت صدای نت را ربع پرده (تئوری) «کاهش» می‌دهد.

۲. «نصف دییز» (B) این علامت صدای نت را ربع پرده (تئوری) «افزایش» می‌دهد.

فهرست منابع

آزاده‌فر،محمدرضا(۱۳۹۹)، *درس گفتارهای مبانی اتنوموزیکولوژی*، ترم بهمن، دانشگاه هنر،کرج.

امین‌عاملی، محسن (۱۳۷۸)، *اعیان الشیعه*، ناشر: دارالتعارف، بیروت.

اسعدی، هومان (۱۳۷۸)، *شش مقام به عنوان یک سیستم موسیقایی*، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره ۶، ۹–۳۹

حجاریان، محسن (۱۳۷۹)، *توضیحاتی بر «نقدی بر نقد» آقای فخرالدینی و چند مقولهٔ موسیقایی*، کتاب شیدا، شماره چهارم، تهران.

خضرایی، بابک (۱۳۹۵)، *پیش درآمد، چهار مضراب، رنگ و تصنیف و موضوع فرم و گونه (ژانر)*، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۷۴، ۶۹–۸۸

درویشی،محمدرضا (۱۳۸۳)،دایره المعارف سازهای ایران، جلد اول، مؤسسهٔ فرهنگی ـهنری ماهور، تهران.

_____ (۱۳۸۴)،دایره المعارف سازهای ایران، جلد دوم، مؤسسهٔ فرهنگی ـهنری ماهور، تهران.

دیلمی‌معزی، امین (۱۳۸۶)، *هویت سازی ملی در دوران پهلوی اول*، موسسه مطالعات و پژوهشهای سیاسی، شماره ۵۶ ، تهران.

رابرتسون، للک و استیونس، دنیس، *تاریخ جامع موسیقی*،جلدسوم، چاپ دوم، ترجمه: بهزاد باشی، نشر:آگاه، تهران

رنجبر، محمدعلی (۱۳۸۷)، *مشعشعیان؛ ماهیت فکری-اجتماعی و فرایند تحولات تاریخی*، نشر: آگاه، تهران.

ستایشگر، مهدی (۱۳۷۵)، *واژه نامه موسیقی ایران زمین*، جلد دوم، چاپ اول، انتشارات: اطاعات، تهران.

شاه میوه اصفهانی، غلامرضا (۱۳۹۰)، *پژوهشی در جلوه های موسیقایی هنر تلاوت*،چاپ چهارم،تابستان، انتشارات: تلاوت، تهران.

لطفی، محمدرضا (۱۳۷۹)، *مقاله چند باب در شناخت ردیف موسیقی رسمی*،کتاب شیدا، شماره ۴، تهران.

طرفی مولا، عبدالمحمد (۱۳۸۵)، *الموازنه بین الشعر العربی الفصیح و العامی فی خوزستان، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد ادبیات و زبان عرب*، دانشگاه آزاد اسلامی آبادان.

فاطمی، ساسان(۱۳۸۹)، *فرم ترکیبی نوبت در موسیقی مردمی فرهنگهای ایرانی*،تهران: نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه هنر، شماره۱، ۷۷-۹۱

قمی، عباس(۱۳۸۵)، *فواید رضویه*، ویرایش: عبدالرحیم عقیقی بخشایشی، نشر: نوید السلام، قم.

کاظم‌پورچلداوی،کاظم (۱۳۷۳)، *خوزستان در زمان شیخ خزعل*، نشر: آیات، اهواز.

کاظمی، بهمن(۱۳۹۰)، *موسیقی قوم عرب*، نشر: متن، تهران.

کسروی، احمد(۱۳۸۴)، *تاریخ پانصد ساله خوزستان*، انتشارات: دنیای کتاب، تهران.

کنعانی‌زاده،عدل (۱۳۸۹)، *ادبیات غنایی در ادبیات معاصر عرب خوزستان*، پایان نامه ادبیات و زبان فارسی، دانشگاه پیام نور.

مارکوس، اسکات (۱۳۹۶)، *موسیقی مصر*، ترجمه: شایا شهابی، انتشارات: ماهور، تهران.

مسگری، جواد (۱۳۸۵)، *نغمه وحی ۲*، چاپ دوم، نشر: فرهنگ قرآنی، مشهد.

نتل، برنو(۱۳۱۱)، *اتنوموزیکولوژی*، ترجمه: مجتبی خوش‌ضمیر، انتشارات: کتاب آفرین، تهران.

هنری‌لایارد، اوستین (۱۳۶۷)، *سفرنامه لایارد (ماجراهای اولیه در ایران شوش-بابل)*،مترجمه: مهراب امیری، ناشر: وحید، تهران.

منابع صوتی

مشهودی، محمود(۱۳۹۹)، *البوم موسیقی عرب خوزستان_طور علوانیه*، (فترچه سی دی)، CD، موسسهٔ فرهنگی و هنری آوای خورشید، اهواز.

لطفی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *شناخت موسیقی دستگاهی ایران*، رادیو فرهنگ، قسمت ۳۴.

روزنامه و پایگاه خبری

آواز علوانی زیباترین نوای محلی،(بیست وهفتم فرودین ۱۳۹۲)، ایران، شماره ۵۳۴۱ ، صفحه ۱۹.

https://www.isna.ir/news/khouzestan-66037

منابع عربی

الحنفی،جلال (۱۹۷۴)، *حول المقام العراقی*، مجلهٔ المورد، العدد ۱ ، بغداد.

خلیل، الشعوبی ابراهیم (۱۹۸۲)، *دلیل الانغام لطلاب المقام*، الجمهوریهٔ العراقیهٔ وزارهٔ الثقافیهٔ الاعلام دائرهٔ الفنون الموسیقیهٔ، بغداد.

العامری، ثامر عبدالحسن (۱۹۸۹)، *المغنون الریفیون*، طبع فی مطابع دار الشوون الثقافیه العامه، البغداد.

عبدالله، عارف (۲۰۱۳)، *تراث شعب یأبی المصادرهٔ او النسیان*، موقع البروال الثقافی.

الحلو، سلیم (۱۹۷۲)، الموسیقی النظریه، منشورات: دارمکتبهٔ الحیاهٔ، بیروت.

مجدی العقیلی، مجدی (۱۹۷۶)، السماع عند العرب، منشورات: رابطهٔ خریجی الدراسات علیا، سوریه.

منابع لاتین

Habib Hassan,Touma (1996), The Music of the Arabs, Translated by Laurie Schwartz. Portland, OR: Amadeus Press. ISBN 0_931340_88_8.

Matyakubov,Otanazar (1992), Lad and rhythmic system of the Shashmaqam, in Elsner, J. & Jähnichen, G. (ed.), Regionale Maqâm,Traditionen in Geschichte und Gegenwart, Teil 2. Berlin: International Council for Traditional Music,398_406.

Feldman, Walter (1996), Reviewed Work: Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire , verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin

Wright, Owen (2012), Nawba . In Bearman, P; Bianquis, Th; Bosworth, CE; van Donzel, E; Heinrichs, WP. Encyclopaedia of Islam (2 ed.). doi:10.1163/1573-3912_islam_SIM_5859. Retrieved 12 April 2019.

نسبت ساختاری مقام الوَن و موسیقی دستگاهی ایران

امین الدین مومنی مزده

دانشجوی کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

aminoddin.momeni@ut.ac.ir

نسبت ساختاری مقام الوَن و موسیقی دستگاهی ایران

چکیده

موسیقی ایرانی از دو ستون عمده موسیقی اقوام و موسیقی دستگاهی تشکیل شده است. ادبیات موسیقی شناسی ایران بر تاثیرپذیری و تاثیرگذاری صوری و محتوایی این دو همواره تاکید داشته است. یکی از نمودهای این تاثیرپذیری، ارتباط موسیقی دستگاهی با موسیقی تنبور می باشد. تنبور و مقام‌های آن یکی از غنی‌ترین فرهنگ های موسیقایی سرزمین ما محسوب می شوند، چرا که این رپرتوار یک منبع عظیم موسیقایی است که در طی هزاره ها شکل گرفته و دارای تاریخچه ای کهن می باشد. لذا می بایست بخش مهمی از پیشینه موسیقی ایران قدیم را در این موسیقی جستجو کرد. البته با تحقیق بیشتر در زیربنای این موسیقی و بررسی نقاط مشترک با دیگر موسیقی های ایرانی متوجه می شویم که ریشه آن با موسیقی کلاسیک یا ردیف کنونی ایران گره خورده است و هر اندازه که به گذشته های تاریخی بر می گردیم ارتباط این دو را نزدیکتر می یابیم تا آنجا که هر دو را از یک منبع مشترک خواهیم یافت. در این پژوهش با تأثیرگیری از شیوهٔ تحلیل مُدالِ معرفی شده توسط استاد داریوش طلایی، ویژگی های مُدال مقام الوَن را تحلیل کرده، و سپس با مقایسهٔ الون و بیات کرد، بر اساس سه محور اشل صوتی، نقش و فونکسیون درجات، و الگوهای رفتاری گردش نغمات و سیر ملودی، نسبت خانوادگی و اشتراکات ساختاری مدال در این دو تبیین شد. بیات کرد و الون دارای ویژگی های بنیادین مشترکی هستند. با توجه به شاهد مشترک در اشل صوتی و الگوهای گردش نغمات و سیر ملودی بسیار نزدیک این دو، می توانیم نت سی بکار در اشل صوتی الون را تعدیلی از نت سی کرن در اشل صوتی بیات کرد در نظر بگیریم. اشتراک در این ویژگی ها ، نشان از رابطهٔ زیربنایی و ساختاری این دو نوع موسیقی دارد. در مقام مخالفت، می توان از تفاوتهایی همچون تفاوت در نغمهٔ ایست، تفاوت در نغمه چهارم پایین شاهد در اشل صوتی سخن به میان آورد؛ اما آنچه اهمیت دارد، شباهت هایی است که در ریشه ای ترین و انتزاعی ترین لایه های پیدایش این دو مُد موسیقایی به چشم می خورد.

واژه های کلیدی: مقام الون، موسیقی دستگاهی، موسیقی ایرانی، موسیقی تنبور، بیات کرد

۱- مقدمه

موسیقی ایرانی از دو ستون عمده موسیقی اقوام و موسیقی دستگاهی متشکل شده است (حجاریان، ۴۲۹:۱۳۸۷). ادبیات موسیقی شناسی ایران بر تاثیرپذیری و تاثیرگذاری صوری و محتوایی این دو همواره تاکید داشته است. یکی از نمودهای این تاثیرپذیری، ارتباط موسیقی دستگاهی با موسیقی تنبور می باشد.

تنبور و مقام‌های آن یکی از غنی‌ترین فرهنگهای موسیقایی سرزمین ما محسوب می شوند. چرا که این رپرتوار یک منبع عظیم موسیقایی است که در طی هزاره ها شکل گرفته و دارای تاریخچه ای کهن می باشد. موسیقی تنبور از مهم‌ترین انواع موسیقی ایران زمین است که فرهنگی موسیقایی و باستانی را روایت می کند و از آنجا که در هاله ای از اعتقادات آیینی قرار داشته، کمتر دچار تغییر و تحریف شده است (حیدر کاکی، ۱۳۹۶).

لذا می بایست بخش مهمی از پیشینه موسیقی ایران قدیم را در این موسیقی جستجو کرد. البته با تحقیق بیشتر در زیربنای این موسیقی و بررسی نقاط مشترک با دیگر موسیقی های ایرانی متوجه می شویم که ریشه آن با موسیقی کلاسیک یا ردیف کنونی ایران گره خورده است و هر اندازه که به گذشته های تاریخی بر می گردیم ارتباط این دو را نزدیکتر می یابیم تا آنجا که هر دو را از یک منبع مشترک خواهیم یافت. از این رو مطالعه و فراگیری آن برای شناخت ریشه‌های موسیقی ایرانی امری ضروری است.

پیشینه پژوهشی در زمینه ارتباط موسیقی اقوام و موسیقی دستگاهی ایران شامل این موارد می باشد، که نگارنده به سختی از میان مقالات علمی و پایان نامه ها آنها در پیدا کرده است. کژوان ضیاءالدینی (۱۳۹۷) به ارتباط ساختاری موسیقی کردستان و موسیقی دستگاهی ایران با مطالعه موردی آواز بیات کرد و خورده بند بهاره پرداخته است. صمد برقی (۱۳۹۴) ارتباط مقام‌های موسیقی محلی خراسان و گوشه های ردیف میرزا عبدالله را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است. بهرام ساعد (۱۳۸۹) به مطالعه شیوه آواز خوانی سید علی اصغر کردستانی و نسبت عناصر روبنایی و اجرایی موسیقی او با دیگر مکاتب آواز خوانی ایرانی پرداخته است. سارا رضازاده (۱۳۹۲) ده نمونه از گونه های موسیقایی مذهبی و غیر مذهبی موسیقی بوشهر را با ردیف دستگاهی موسیقی ایران بررسی و سپس آنها را مقایسه کرده است.

۲- خصوصیات الون

۲-1- الون در طبقه بندی موسیقی تنبور

موسیقی تنبور دارای ابعاد و زوایای گوناگون قابل بررسی و تحلیل است. از نظر تاریخی همانطور که عنوان شد قدیمی ترین مجموعه موسیقی ایرانی است که در هاله ای از اعتقادات آیینی تا به امروز با حساسیت بالایی حفظ شده است بنابراین نسبت به سایر موسیقی های نواحیِ مختلف ایرانی کمتر دستخوش تغییر و نوگرایی

شده است. امروزه این موسیقی به عنوان یک رپرتوار مستقل مشتمل بر ۵۶ مقام کلام و ۱۶ مقام مجلسی و ۶ مقام مجازی عمومیت پیدا کرده و به گوش همگان می رسد.

مقام الون از جمله مقامات مجلسی یا باستانی تنبور می باشد. مقامات مجلسی مهمترین بخش مقام های تنبور از نظر غنای ملودیک هستند که علاوه بر این که در مراسمات آیینی اجرا می شوند در دیگر محافل عمومی که متناسب تنبور و هنرمندِ نوازنده آن باشد مانند کنسرت ها و مجالس عارفانه و شب شعرها اجرا می شود. مقامات مجلسی زبان بیان غم ها و شادی ها و فراق ها و حماسه ها است که مردمی کهن و شیدای موسیقی با آنها جراحت های درون شان را التیام بخشیده اند.

از لحاظ تاریخی قدمت مقام های مجلسی دقیقا برای ما مشخص نیست ولی با توجه به نقل قول ها و روایت های شفاهی که گذشتگان سینه به سینه نقل کرده‌اند این مقام ها را باستانی و اسطوره‌ای می‌دانند که دارای تاریخچه بس کهن می باشند.

الون، هه‌لون، حلوان یا الوند نام رودخانه‌ای است که از استان کرمانشاه می‌گذرد. این رودخانه سرزنده و همیشه جاری، در غرب استان کرمانشاه از کوه‌های دالاهو و قلاجه سرچشمه می گیرد. درباره نام این رودخانه باید گفت که واژه الوند، برگرفته از یک واژه از زبانهای آریایی است که به مفهوم "از آن بزرگی یا بلندی" می باشد و نام کوه الوند که در نزدیکی شهر همدان واقع شده نیز از مشخصه های نامهای جغرافیایی در سرزمین آریاییان می‌باشد.در گویش های آریایی "هراوند یا هله وند" نامیده شده اند. پس به تعبیری دیگر می توان اینچنین بیان کرد که نام کنونی رودخانه الوند تنها تکاملی دیرینه از واژه آریایی "هله وند" است که در ادبیات عربی به "حلوان" مبدل شده و در گویش کنونی مردم منطقه به زبان کردی به "الون" و یا "هه لون" مشهور شده است.

این مقام در وصف رودخانه الون اجرا شده است و فهوای کلام آن چشم اندازهای طبیعی این رودخانه است. که در مسیر خود زیبایی های جالبی از خود به جا گذاشته است. این مقام روایتی است پر از مناجات، گلایه، شرح حال، تعریف و دلباختگی اهالی الوندنشین از گذشته ی دور تا به امروز از خروشِ رودخانه الوند. هر چند که مقام های تنبور ببشتر شامل اندرزهای دینی اخلاقی و عبادی است این مقام کاملا نگاه طبیعت گرایانه دارد . بخصوص آب به عنوان یکی از عناصراربعه. که در این ایین بسیار مقدس است و بدان توجه خاصی شده است. مقام الون به روایت علی اکبر مرادی و با آوانگاری حیدر کاکی از سه قسمت مقدمه، آواز اول و آواز دوم تشکیل شده که در تصاویر شماره ۴،۳و۵ آمده است. این مقام به صورت آوازی با وزن آزاد اجرا می شود.

۲-۲- ویژ گی های مُدال الون

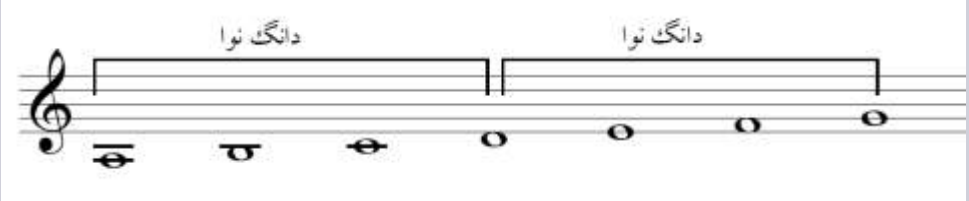
مُد مفهومی موسیقی شناسی است که میان اشل انتزاعی و تعیین لحنی و ملودیک قرار می گیرد (پاورز،۱۳۸۲،۱۲۵). منابع قوم موسیقی شناختی امروزه مفهوم مد را متشکل از مجموعه عواملی چون اشل صوتی، نقش درجات و رده بندی کارکردی آنها، گستره صوتی، نوع جریان، جنبش ها و گرایشات ملودیک، وجود

ملودیهای هویتی و و میزان اهمیت آنها، تزئینات و حتی ساختارهای ریتمیک تعریف می کنند (محافظ،۱۳۹۰:۱۰۷).

اسعدی در صورت‌بندی مفهوم مد، آن را ترکیبی از سه عامل اشل صوتی، فونکسیون درجات یا نقش نغمات و ملودی مدل ها یا فرمولهای ملودیک خاص معرفی می کند (اسعدی،۱۳۸۲:۴۷). در اینجا با توجه به ساختار موسیقی به تحلیل سه عامل اشل صوتی سلسله مراتب و جاذبه‌ها و نقش درجات و الگوهای رفتاری گردش نغمات و سیر ملودی در الون پرداخته می شود.

۲-۲-۱- اشل صوتی

مقام الون بر اساس آوانگاری حیدر کاکی به روایت علی اکبر مرادی از سه قسمت مقدمه، آواز اول و آواز دوم تشکیل شده که در تصاویر شماره ۳،۴و۵ آمده است. اگر تمامی صداهایی که مقام الون در ترکیبات مختلف از آن استفاده می کند را به دنبال هم از بم به زیر مرتب سازیم، آنگاه اشل صوتی به صورتی که در تصویر شماره ۱ آمده است برای آن قابل استناد می باشد.



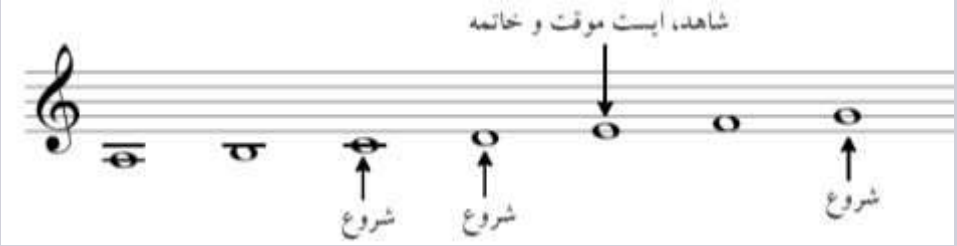
تصویر۱- اشل صوتی مقام الون

اشل صوتی مقام الون از نت بم به نت زیر از فواصل طنینی، بقیه، طنینی ، طنینی، طنینی، بقیه، طنینی تشکیل شده است. همچنین این مقام، بر اساس نظام تبیین مدال داریوش طلایی از دو دانگ به هم پیوسته نوا تشکیل می گردد.

۲-۲-۲- سلسله مراتب، جاذبه ها، و نقش درجات

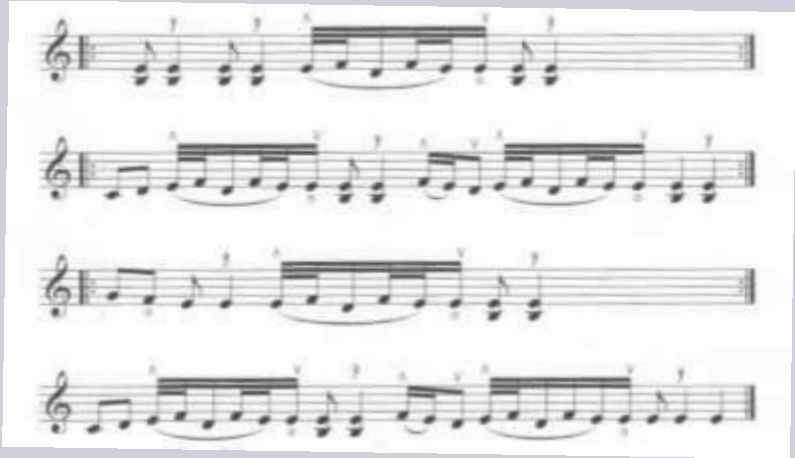
در میان نت های اشل صوتیِ مقامِ الون، نُتِ می نقش برجسته تری را نسبت به نت های دیگر بر عهده دارد. همانطور که در تصویر های ۳،۴و۵ مشخص است، در مقدمه ی الون، آواز اول و آواز دوم، تمامی جملات، به نتِ می ختم می شود. بنابراین، این نت، نقش ایستِ موقت و ایست نهایی این مقام را بر عهده دارد. همچنین با بررسی سه قسمت از مقام الون مشاهده می گردد که بیشترین مرکزیت، تکرار و از لحاظ کشش زمانی، بیشترین کششِ زمانی، بر روی نتِ می است. بنابراین، این نت، نقشِ شاهدِ این مقام را نیز بر عهده دارد. هم

چنین با بررسی جملات متعدد الون به این نتیجه میرسیم که نتهای دو، رِ، می و سُل نت های شروع این مقام هستند (به تصویر ۲ دقت کنید).



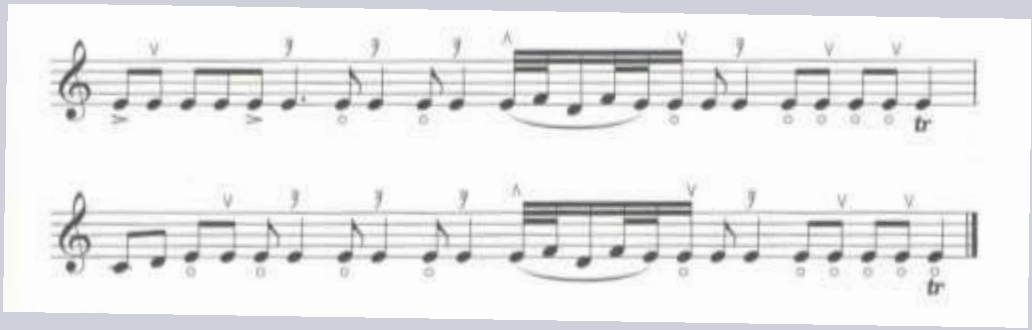
تصویر ۲- سلسله مراتب و نقش درجات در الون

۲-۲-۳- الگوهای رفتاری گردش نغمات و سیر ملودی

جمله اول از مقدمه الون (خط اول تصویر۳) با معرفی مهمترین نغمه این مقام یعنی نغمه شاهد و تاکید بر آن آغاز می‌شود. اجرای مکرر نغمه شاهد همراه با اجرای آکوردی نغمه چهارم پایین شاهد از خصوصیات این جمله است.

تصویر ۳- مقدمه الون

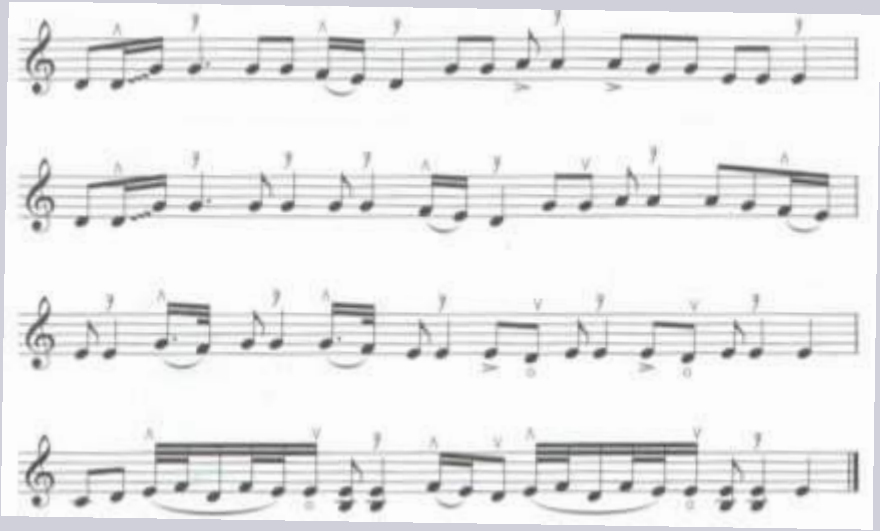
جمله دوم از مقدمه الون (خط دوم تصویر۳) با شروع از نغمه سوم پایین شاهد (نغمه دو) و اجرای سه نتِ بالارونده (دو، رِ، می) برای رسیدن به نت شاهد و سپس گردش ملودی حول نغمه شاهد و ایست موقت بر روی نغمه شاهد می‌باشد.

جمله سوم از مقدمه (خط سوم تصویر ۳) با شروع از نغمه سوم بالای شاهد (نت سل) و اجرای سه نتِ پایین رونده سل، فا، می) برای رسیدن به نت شاهد و سپس گردش ملودی حول نغمه شاهد و ایست موقت بر روی نغمه شاهد می‌باشد. جمله چهارم همان جمله دوم از مقدمه می باشد که تکرار شده است. جمله اول از آواز اول (خط اول تصویر ۴) با شروع از نغمه شاهد و تاکید بر آن با اجرای ریتمیک و ایست موقتِ انتهای جمله بر روی نغمه شاهد می باشد.



تصویر۴- آواز اول

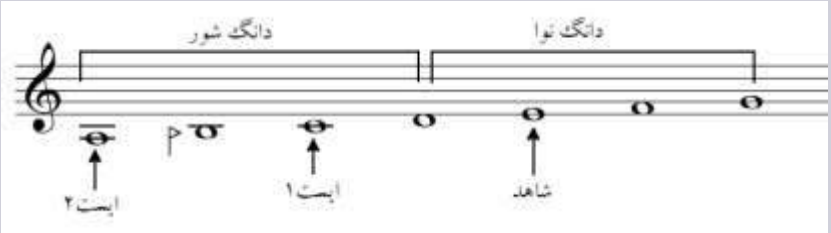
جمله دوم از آواز اول (خط دوم تصویر ۴) با اجرای سه نت بالارونده (دو، ر، می) برای رسیدن به نغمه شاهد و تاکید ریتمیک ملودی بر روی نغمه شاهد و ایست نهایی بر روی نغمه می می باشد.

جمله اول و دوم از آواز دوم با پرش ملودیک از نغمه دوم پایین شاهد (رِ) به نغمه سوم بالای شاهد(سل) شروع شده و سپس به نتِ رِ باز می‌گردد و در ادامه از نت سل به نغمه لا حرکت کرده و در انتهای جمله بر روی نغمه می ایست موقت می کند.

تصویر۵- آواز دوم

جمله سوم از آواز دوم با شروع از نغمه شاهد و تاکیدی اندک بر روی درجه سوم بالایی شاهد (سل) و ملودی پایین رونده به نت شاهد بازمی گردد. و در انتها، جمله چهارمِ آواز دوم منطبق بر جمله دوم مقدمه (خط دوم تصویر۳) بوده که در انتهای مقام، ایست قطعی بر روی نغمه می حاصل می شود.

۳- نسبت های ساختاری الون با ردیف دستگاهی

با توجه به اشل صوتی مقام الون (تصویر۱) که از دو دانگ نوا تشکیل شده و شاهد آن درجه پنجم این اشل صوتی می باشد، اشل صوتی این مقام با اشل صوتی نهفت که از دودانگ نوا تشکیل شده و شاهد آن درجه پنجم آن است (طلایی ۱۷:۱۳۹۹)، یکسان می باشد. یعنی اگر از شورِ می، نوایِ لا، گرفته شود که نهفت آن برروی نغمه ی می است، اشل صوتی آن با اشل صوتی مقام الون بر یکدیگر منطبق می‌گردند. با توجه به نقش درجات و سلسله مراتب مقام الون (تصویر۲) ابتدا نقش درجات در اشل صوتی آواز بیات کرد می را به صورت زیر در نظر می گیریم (داریوش طلایی، ۲۶:۱۳۹۹).



تصویر۶- نقش درجات در اشل صوتی بیات کرد

با توجه به تصویر۲ و تصویر۶ و همچنین مطالب گفته شده در قسمت الگوهای رفتاری گردش نغمات و سیر ملودیِ این مقاله، موارد زیر قابل استنتاج می باشد:

۱- با توجه به تفاوت اشل صوتی آواز کرد بیات با مقام الون (نت سی کرن) بایستی دوقسمت نقش درجات و الگوهای رفتاری گردش نغمات هر دو با کمک یکدیگر به عنوان مرجعی برای مقایسه این مقام با ردیف دستگاهی در نظر گرفته شوند تا بتوانیم نتایج قابل استفاده‌ای را ارائه دهیم.

۲- اشل صوتی مقام الون به جای نت سی کرن دارای نت سی بکار می باشد که به یک معنا این نغمه در این مقام تعدیل شده است. اما از آنجا که این نغمه در مقام الون غیر از استفاده هارمونیکی با نت شاهد (نت می و نت سی) در طول مقام استفاده دیگری نداشته است، در تحلیل ملودیک تاثیر بسزایی نخواهد داشت.

۳- با توجه به الگوی رفتاری گردش نغمات و سیر ملودی در آواز بیات کرد و همچنین نت شاهد مشترک با مقام الون این مقام با آواز بیات کرد در این قسمت دارای اشتراک پررنگ ملودیک و مشترکات بسیاری در گردش نغمات در فضای مدال می‌باشند.

۴- از لحاظ ایست موقت و ایست نهایی که در بیات کرد نت های سوم پایین شاهد و پنجم پایین شاهد است، مقام الون دارای نقطه ایست موقت تنها بر روی نت شاهد است که از این لحاظ شبیه کرد بیات بوده ولی ایست نهایی آن با بیات کرد متفاوت می باشد.

۵- با توجه به گردش ملودیک مقام الون و تفاوت نقش درجات در نهفت نوا، این مقام با نهفت، تفاوت مدال بسیاری را دارا می باشد.

به این ترتیب با وجود شباهت های بسیار در الگوی رفتاری گردش نغمات و سیر ملودیک بین بیات کرد و الون و همچنین نقش درجات (بدون در نظر گرفتن ایست نهایی و ایست موقت) و اشل صوتی (با تعدیل نغمه

سی کرن به سی بکار) این مقام دارای نسبت ساختاری تا حد بسیار زیادی به آواز بیات کردِ ردیف دستگاهی می باشد.

٤-نتیجه گیری

در این پژوهش با تأثیرگیری از شیوهٔ تحلیل مُدالِ معرفی شده توسط استاد داریوش طلایی، ویژگی های مُدال الون را تحلیل کرده، و سپس با مقایسهٔ الون و بیات کرد، بر اساس سه محور اشل صوتی، نقش و فونکسیون درجات، و الگوهای رفتاری گردش نغمات و سیر ملودی، نسبت خانوادگی و اشتراکات ساختاری مدال در این دو تبیین شد. بیات کرد و الون دارای ویژگی های بنیادین مشترکی هستند. با توجه به شاهد مشترک در اشل صوتی و الگوهای گردش نغمات و سیر ملودی بسیار نزدیک این دو، می توانیم نت سی بکار در اشل صوتی الون را تعدیلی از نت سی کرن در اشل صوتی بیات کرد در نظر بگیریم. اشتراک در این ویژگی ها ، نشان از رابطهٔ زیربنایی و ساختاری این دو نوع موسیقی دارد. در مقام مخالفت، می توان از تفاوتهایی همچون تفاوت در نغمهٔ ایست، تفاوت در نغمه چهارم پایین شاهد در اشل صوتی سخن به میان آورد؛ اما آنچه اهمیت دارد، شباهت هایی است که در ریشه ای ترین و انتزاعی ترین لایه های پیدایش این دو مُد موسیقایی به چشم می خورد. هرچه دامنهٔ مطالعه از زیربناهای ذهنی و انتزاعیِ ساختار، به سمت لایه های عینی تر و ملموس ترِ ملودیک حرکت کند، ویژگی های بیانیِ خاصِ فرهنگِ موسیقی و تکنیک های اجرایی، متفاوت تر خواهند شد. این تفاوت ها با در نظر گرفتن عوامل زبان شناسی و نقش آن در موسیقی، قابل توضیح می باشد.

منابع

اسعدی، هومان (۱۳۸۲). بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به عنوان مجموعه‌ای چندمدی. فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۲۲، ۵۶-۴۳.

برقی، صمد. (۱۳۹۴). بررسی ارتباط مقام‌های موسیقی محلی خراسان و گوشه های ردیف میرزا عبدالله. (پایان نامهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه هنر، ایران.

پاورز، هرُلد. (۱۳۸۲). مُد به عنوان یک مفهوم موسیقی شناسی، ترجمهٔ علی پاپُلی یزدی. فصلنامهٔ موسیقی ماهور، شمارهٔ ۲۲، ۱۲۱- ۱۴۳.

حجاریان، محسن. (۱۳۸۷). مقدمه ای بر موسیقی شناسی قومی. تهران: کتاب سرای نیک.

رضازاده، سارا. (۱۳۹۲). بررسی ده نمونه از گونه های موسیقایی مذهبی و غیر مذهبی موسیقی بوشهر و مقایسه آنها با ردیف دستگاهی موسیقی ایران. (پایان نامۀ کارشناسی ارشد). دانشگاه هنر، ایران.

ساعد، بهرام. (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی آواز سید علی اصغر کردستانی با ردیف موسیقی ایران، (پایان نامۀ کارشناسی ارشد). دانشگاه هنر، ایران.

ضیاءالدینی، کژوان. (۱۳۹۴). شیوه آوازخوانی علی اصغر کردستانی بر اساس بررسی سه آواز حجاز، سه گاه، و غم انگیز، مجموعه مقالات نخستین همایش ملی پژوهشی موسیقی کردی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.

ضیاءالدینی، کژوان. (۱۳۹۹). ارتباط ساختاری موسیقی کردستان و موسیقی دستگاهی ایران با مطالعه موردی آواز بیات کرد و خورده بند بهاره، نشریه هنرهای زیبا، دوره ۲۵ ، شماره ۱، ۱۵-۲۴.

طلایی، داریوش. (۱۳۷۲). نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی. تهران: موسسۀ فرهنگی-هنری ماهور.

طلایی، داریوش. (۱۳۸۹). ردیف میرزا عبدالله نت نویسی آموزشی و تحلیلی. تهران: نشر نی.

طلایی، داریوش. (۱۳۹۹). تحلیل ردیف بر اساس نت نویسی ردیف میرزا عبدالله با نمودارهای تشریحی. تهران: نشر نی.

کاکی، حیدر. (۱۳۹۶). ته رزهای باستانی تنبور، به روایت علی اکبر مرادی. تهران: انتشارات عارف.

محافظ، آرش. (۱۳۹۰). مقام دلکش؛ نگاه ی تطبیقی به مفهوم و خصوصیات مقام در موسیقی دستگاهی ایران، فصلنامۀ موسیقی ماهور، شمارۀ ۵۳، ۱۴۲-۱۰۵.

بررسی خاستگاه تصانیف منسوب به آهنگ‌سازان ایرانی در منابع عثمانی

ارسطو میهن دوست

فارغ التحصیل کارشناسی ارشد موسیقی‌شناسی دانشگاه تهران

Arastoo.mi@gmail.com

بررسی خاستگاه تصانیف منسوب به آهنگ‌سازان ایرانی در منابع عثمانی

چکیده

مطالعهٔ حاضر با هدف بررسی خاستگاه تصانیف منسوب به ایرانیان در منابع عثمانی انجام شده‌است. بدین منظور منابع کتابخانه‌ای چون رسالات موسیقی، مجموعه‌های تصانیف و تذکره‌های فارسی و ترکی مقارن با اوائل عصر صفوی با منابع نگارش‌یافته در اواخر این دوران با به کارگیری روش‌های تحلیلی تطبیق می‌شود. نتایج حاصل از این مطالعه نشان می‌دهد که برخی از تصانیف آوازی که در منابع قدیمی‌تر به آهنگسازان مختلفی چون صفی‌الدین عبدالمؤمن، علی سه‌تائی، امیر غضنفر، شمس رومی، حاجی دده، غلام شادی، علی عوّاد و حیدر تونی نسبت یافته‌اند، پس از مدت مدیدی حتی پس از فراموشی نام اغلب این آهنگسازان، در دربار صفوی هنوز رواج داشته و گاه به اشتباه به عبدالقادر مراغی و حتی فارابی منسوب شده‌اند. با اینکه تصانیف این آهنگسازان تا اواخر قرن ۱۶ میلادی در سرزمین عثمانی رو به فراموشی بود، با ورود شماری از موسیقی‌دانان ایرانی به همراه سلطان مراد رابع به دیار عثمانی، جان تازه‌ای به موسیقی آن دیار بخشیده‌شد. در نهایت، به نظر می‌آید که برخی از تصانیفی که در دوران تیموری و صفوی در شهرهای مختلف بر سر زبان مردم ایران بوده، به دربارهای عثمانی انتقال یافته و در گذر زمان دچار تغییراتی شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: تاریخ، موسیقی، تصنیف، تیموری، صفوی، عثمانی

۱- مقدمه

مطالعهٔ تاریخ موسیقی، متّکی بر اسناد به دست رسیده از اعصار گذشته است. رسالات موسیقی متعددی که در ایران دوران تیموری (۷۷۱–۹۱۱ ق) و صفوی (۹۰۷–۱۱۴۸ ق) نگارش یافته‌اند، مهم‌ترین منابع کسب آگاهی دربارهٔ مبانی نظری موسیقی این اعصار هستند. با این حال، تعداد بسیار اندک تصانیف ثبت‌شده در این منابع و ابهام‌های حول تفسیر و خوانش این قطعات، مطالعهٔ چگونگی نمود عینی اصول نظری موسیقی اعصار گذشته را دشوار می‌کند. از طرف دیگر، تعداد کثیری از تصانیف آوازی در کارگان معاصر موسیقی ترکیه به معروف‌ترین آهنگساز دوران تیموری، عبدالقادر مراغی (ف. ۸۳۸ ق) منسوب هستند (نک. یکتا، ۱۳۸۹) و شماری از قطعات سازی نیز در منابع عثمانی معاصر با دوران صفویه، به «عجملر» نسبت یافته‌اند (نک. فِلدمن، ۱۹۹۶، ص. ۳۹۲–۴۰۷).

اهمیت منابع عثمانی مذکور در دوران اخیر فضای علمی موسیقی‌شناسی ایران به اندازه‌ای بوده که توجه برخی از پژوهشگران موسیقی ایرانی به آنها جلب شده و جریان‌هایی با قصد آهنگسازی به سبک موسیقی قدیم و احیاء تصانیف قدیم ایران شکل گرفته‌است. نتیجهٔ این جریان‌ها نیز خلق آثاری چون *سرخانه* (فاطمی و دیگران، ۱۳۸۹)، *شوق‌نامه* (درویشی، ۱۳۹۰)، *عجملر* (محافظ، ۱۳۹۲)، *نیشابور* (محافظ، ۱۳۹۸) و *از گلستان عجم* (میرزایی و درویشی، ۱۳۹۹) بوده‌است. علیرغم پیدایش این جریان‌ها، هنوز روشن نیست که انتساب تصانیف موسیقی در کارگان عثمانی به آهنگسازان ایرانی تا چه اندازه دقیق و معتبر است. همچنین مشخص نیست که این آثار طی چند قرن تا چه اندازه دگرگون شده‌اند. هدف از پژوهش حاضر، یافتن خاستگاه زمانی و مکانی این تصانیف و عامل انتقال آنها به سرای عثمانی است.

۲- مبانی نظری و پیشینهٔ پژوهش

مسئلهٔ تردید در صحت انتساب تصانیف کارگان موسیقی عثمانی به عبدالقادر مراغی، از همان اوائل قرن بیستم میلادی که نت‌های این آثار انتشار می‌یافتند، مطرح بوده‌است. پژوهشگر فقید ترک، رئوف یکتا (ف. ۱۹۳۵ م)، که این آثار را از استاد خود، ذکائی دده (ف. ۱۸۹۶ م) آموخته بود، در انتهای بخش دوم از کتاب *اساتیذ الألحان* اشاره به این کرده که یکی از تصانیفی که به اعتقاد اساتید دوران متعلق به مراغی بوده، در کتابی قدیمی به فردی با نام عبدالعلی منسوب است (یکتا، ۱۳۸۹، ص. ۱۱۸). شاگرد رئوف یکتا، صبحی اِزگی نیز در جلد نخست از کتاب خود، با استناد به مجموعه‌ای حاوی متن تصانیف رایج در اواخر قرن ۱۷ میلادی که توسط حافظ پوست (ف. ۱۶۹۴ م)، خوانندهٔ عثمانی نگارش یافته، احتمال اینکه صرفاً برخی از این تصانیف متعلق به مراغی باشند را مطرح کرده (اِزگی، ۱۹۳۳، ص. ۱۹۸، ۲۳۴–۵)، اما در جلد چهارم از کتاب خود، با استناد به منابع قدیمی‌تر، هیچ‌یک از تصانیف کارگان عثمانی را کهن‌تر از اوائل قرن ۱۷ میلادی ندانسته و انتساب این قطعات به مراغی

را نامعقول پنداشته‌است؛ چرا که حتی نام مقام و اصول برخی از این تصانیف در هیچ‌کدام از رسالات مراغی یافت نمی‌شود (اِزگی، ۱۹۴۰، ص. ۲۳۹–۴۰، ۲۵۵–۶). فِلدمن به تبع اِزگی، انتساب این قطعات به مراغی را مردود شمرده، و حتی دلایل احتمالی جعل‌شدن این آثار به مراغی را جویا شده‌است (فِلدمن، ۱۹۹۰، ص. ۹۳). رایت طی مطالعهٔ شماری از کهن‌ترین مجموعه‌های تصانیف عثمانی که به تشخیص او در اواخر قرن ۱۵ و اوائل قرن ۱۶ میلادی نگارش‌یافته‌اند، هیچ‌کدام از تصانیف منسوب به مراغی در کارگان جدید عثمانی را در آنها نیافته، و سنّت عثمانی حاضر را کاملاً بی‌ارتباط با «سنّت پیشین» دانسته، و احتمال تعلّق قدیمی‌ترین تصانیف کارگان عثمانی به پیش از اوائل قرن ۱۷ میلادی را بعید شمرده‌است (رایت، ۲۰۱۳، ص. ۲۲۷، ۲۸۴).

از طرف دیگر، چنانکه نویباور مطرح کرده، یکی از تصانیف منسوب به مراغی در کارگان عثمانی، توسط امیرخان گرجی، مطرب دربار شاه سلطان حسین صفوی (حدود ۱۶۹۷ م) نیز به مراغی منسوب شده‌است (نویباور، ۱۳۸۴، ص. ۳۴–۵). فاطمی همچنین به وجود دو تصنیف دیگر در کارگان عثمانی که متن آنها در مجموعهٔ امیرخان گرجی نیز وجود دارد، اشاره کرده‌است (فاطمی، ۱۳۹۰، ص. ۲۱۲). در همین راستا، رایت دربارهٔ شمار بیشتری از تصانیف مشترک در دربار صفوی و عثمانی بحث کرده و همانندی متن برخی از این تصانیف در نسخه‌های صفوی و عثمانی را آشکار ساخته‌است (رایت، ۲۰۱۸، ص. ۲۸۷–۳۰۲). فِلدمن وجود این کارگان مشترک «مجعول» به مراغی در هردو دیار صفوی و عثمانی را حاصل جنبش احیاء موسیقی «جدّی» توسط قشری نخبه در ایران، پس از سخت‌گیری‌های ضد موسیقی دوران شاه تهماسپ برآورد کرده، و با اتّکا بر نتیجه‌گیری رایت مبنی بر عدم حضور تصانیف عثمانی منسوب به مراغی در منابع قدیمی‌تر، خاستگاه این کارگان را ایرانِ اوائل قرن ۱۷ میلادی قلمداد کرده‌است (فِلدمن، ۲۰۱۵). با این حال، فِلدمن در پژوهش اخیر خود، همین دوران مقارن با سلطنت شاه عباس اول را زمان رواج یافتن سبک‌های عامیانه‌تر تصانیف در ایران دانسته که توسط مطربان زن و رقاصه‌ها سروده می‌شدند، و احتمال اینکه تصانیف منسوب به مراغی در ایران از قدمت بیشتری برخوردار بوده‌باشند را مطرح کرده‌است (فِلدمن، ۲۰۱۹، ص. ۱۷۴، ۱۷۷–۸).

علاوه‌بر تصانیف آوازی منسوب به مراغی در کارگان عثمانی، تعداد کثیری از قطعات سازی نیز در مجموعهٔ نُت‌های نگارش‌یافته توسط اسیران اروپایی در دیار عثمانی، به ایرانیان منسوب هستند (فِلدمن، ۱۹۹۶، ۵–۳۹۲). نویباور دلیل این امر را حالت ایرانی قطعات مذکور و مشخص نبودن آهنگسازان این تصانیف دانسته و احتمال بدل گشتن برخی تصانیف آوازی ایرانی به قطعات صرفاً سازی در دیار عثمانی را مطرح کرده‌است (نویباور، ۱۹۹۷، ص. ۳۴۶). پورجوادی با در نظر داشتن احتمال دگرگونی تصانیف در گذر زمان، در میزان شباهت نسخهٔ عثمانی این تصانیف به شکل صفوی ابراز تردید کرده (پورجوادی، ۱۳۹۲، ص. ۲۰۳)، و رایت با قیاس نسخهٔ امروزی بعضی از تصانیف سازی عثمانی با نسخهٔ قدیمی‌تر آنها، نتیجه گرفته که شمار قابل‌توجهی از این آثار در گذر سه قرن دچار کاهش تُندا و افزایش شمار نغمات شده‌اند (رایت، ۱۹۸۸). علیرغم وجود پژوهش‌های

متعدد دربارهٔ قدیمی‌ترین تصانیف در کارگان موسیقی عثمانی، هنوز خاستگاه بسیاری از آنها در هاله‌ای از ابهام قرار دارد و مشخص نیست تصانیف آوازی در گذر زمان دچار چه دگرگونی‌هایی شده‌اند. پژوهش حاضر قدمی در راستای زدودن گرد ابهام از روی این مسائل است.

۳- توسعهٔ فرضیه‌ها و الگوی مفهومی

با تأمل در منابع عثمانی دربارهٔ موسیقی، می‌توان چند موج نفوذ موسیقی ایران را به دیار عثمانی شناسایی کرد. سنّت ایرانی موسیقی از همان اوائل قرن ۱۵ میلادی در دیار عثمانی پُر آوازه بوده‌است، به طوری که یکی از نخستین رسالات موسیقی نگارش‌یافته در دیار عثمانی، رسالهٔ فارسی *ادوار* نظام الدّین قرشهری (۱۴۱۱ م) است (قرشهرلی، ۲۰۱۴، ص. ۱۱). در ترجمهٔ ترکی درویش حریری (۱۴۶۹ م) از این رساله (نک. حریری، ۸۷۳ ق)، قرشهری خود را پیروی صفی‌الدین ارموی دانسته، اما از پیچیدگی‌های ریاضیاتی رسالات ارموی دوری جسته و در نگارش رسالهٔ خود از منابع قدیمی ناشناخته نیز بهره برده‌است (قرشهرلی، ۲۰۱۴، ص. ۷–۱۶).

از سایر رسالات موسیقی عثمانی متّکی به *ادوار* قرشهری، می‌توان به *مرادنامهٔ* بدر دلشاد (۱۴۲۷ م)، *کتاب الأدوار* خضر بن عبدالله (۱۴۴۱ م)، *رسالهٔ موسیقی* قاضی‌زادهٔ طیره‌وی (۱۴۹۲ م) و رسالهٔ موسیقی سِیدی (۱۵۰۴ م) اشاره کرد (سِزیکلی، ۲۰۱۷؛ دوغروسوز و دیگران، ۲۰۰۷، ص. ۱۳). در میان این منابع، *کتاب الأدوار* خضر بن عبدالله که به سلطان مراد ثانی تقدیم شده، به دلیل ارائهٔ اطلاعات تاریخی دربارهٔ اساتید موسیقی، حائز اهمیت است. خضر بن عبدالله در رسالهٔ خود، بدون رعایت ترتیب تاریخی صحیح، از اساتیدی چون صفی‌الدین عبدالمؤمن، نصیرالدین فارابی، کمال‌الدین طوسی و ابوعلی سینا، از شهاب‌الدین سهروردی، جلالی خوارزمی، علی سه‌تائی، عبدالعزیز کرمانی، شمس اصفهانی، جلالی شوشتری، محمّد لالای مصری و نهایتاً عبدالقادر مراغی یاد کرده (اوزچیمی، ۱۹۸۹، ص. ۱۹۱؛ چِلیک، ۲۰۰۱، ص. ۲۷۳–۴)، که حاکی از اطلاع او از موسیقی‌دانان قدیم ایران است.

متن تعداد کثیری از تصانیف نوبت مرتّب، عمل، و کلیّات با اسامی آهنگسازان مذکور و مصنفانی چون حاج علی، استاد سنان، استاد حسین و استاد علی، که به گفتهٔ خضر ابن عبدالله هنرمندان مجلس سرور سلطان مراد بودند (چِلیک، ۲۰۰۱، ص. ۱۳۵)، در نسخهٔ خطی شمارهٔ ۸۷ فارسی کتابخانهٔ گوتا و نسخهٔ خطی شمارهٔ ۳۱۳۵ کتابخانهٔ نورعثمانیه یافت می‌شود. رایت با توجه محتوی، تاریخ کتابت این نسخ را حوالی نیمهٔ دوم قرن ۱۵ میلادی دانسته‌است (رایت، ۲۰۱۳، ص. ۹–۱۰).

در مجموعهٔ نورعثمانیه، تصنیف نوبت مرتبی که عبدالقادر مراغی در *جامع الألحان* ثبت کرده (مراغی، ۸۱۸ ق، گ. ۶۰ر–پ)، با عنوان «نوبت استاد جهان عبدالقادر ساخته‌است» یافت می‌شود (ییلدیز، ۲۰۱۱، ص. ۹۰–۱۸۸). این مسئله، نشان از دقّت این مجموعهٔ قدیمی در انتساب تصانیف به آهنگسازان است. با این حال،

شعر قسمت غزل تصنیف مدّ نظر که در دست‌نوشتهٔ مراغی «کوری چشم مخالف من حسینی مذهبم» است، در این نسخه به «یا رب آن ماهست یا مهر است یا رُخ یا جبین» بدل شده‌است. همچنین تصنیف «کل صبح» که در رسالات مراغی نغمه‌نگاری شده نیز در این مجموعه با اختلافاتی در الفاظ نقرات یافت می‌شود (رایت، ۲۰۱۳، ص. ۲۱۷–۲۶). بنابراین به نظر می‌آید که تصانیف مراغی نه تنها به دیار عثمانی انتقال یافته‌اند، بلکه دست اساتید دوران برای اعمال تغییر در آنها باز بوده‌است.

ممکن است فرزند مراغی، عبدالعزیز یکی از عوامل انتقال تصانیف وی به سرای عثمانی باشد، چراکه او رسالهٔ *نقاوة الأدوار* را به سلطان محمد بن مراد عثمانی (محمد فاتح) تقدیم کرده‌است (کُچ، ۲۰۱۰، ص. ۱۹۷). با توجه به سال تولد عبدالعزیز (۸۱۶ ق/۱۴۱۳ م؛ نک. خضرائی و آزاده‌فر، ۱۳۹۷، ص. ۱۷۴)، بعید نیست او همان عبدالعزیز کرمانی باشد که خضر ابن عبدالله نام برده‌است، به خصوص که در مجموعهٔ عثمانی مذکور نیز، تصانیفی با نام «استا عبدالعزیز» و «عبدالعزیز کرمانی» قابل‌رؤیت است (چِلیک، ۲۰۰۱، ۱۳).

انتقال کارگان موسیقی ایرانی به دیار عثمانی نه فقط از طریق مهاجرت ایرانی‌ها، بلکه به واسطهٔ آمدن دوست‌داران موسیقی به ایران نیز رخ می‌داده‌است. چنانکه مؤلف تذکرهٔ *شقایق نعمانیّه*، اصلیت مصنّفی به نام «شمس‌الدین» را از ولایت آیدین دانسته که پس از تحصیل نزد علمای روم، در سرزمین‌های عجم و عرب نیز تکمیل علم کرده، و در نهایت به خدمت سلطان محمد درآمد (طاشکُپری‌زاده، ۱۹۷۵، ص. ۱۳۲). سهی بیگ نیز در تذکرهٔ *هشت بهشت* (۹۴۵ ق/۱۵۳۸ م) اطلاعات جالبی را دربارهٔ «استا شمس» با تخلص «نحیفی» نقل کرده‌است:

> سرزمین‌های عربی و پارسی و دیار هند را سیر کرده، طی مسافرت اکثر معمورهٔ زمین را تماشا کرده و گشته‌بود. در گویندگی چنان پهلوان بود که به وقت آمدن سازنده عبدالقادر از دیار عجم، علی الفور به نام سلطان محمد یک تقسیم ایفا کرده و تصنیفی بسته و اجرا کرده‌بود. به زبان‌های عربی و عجمی و ترکی اشعار دارد. (سهی بیگ، ۲۰۱۷، ص. ۹۰–۱؛ ترجمهٔ نگارنده)

از آنجا که عبدالقادر مراغی پیش از دوران حکومت سلطان محمد درگذشته، می‌توان احتمال داد که سهی بیگ اطلاعات خود را از منابع غیر دقیق شفاهی نقل کرده، و استا شمس در واقع با عبدالعزیز مراغی معاصر بوده‌است. طبق اظهار طاشکُپری‌زاده، شمس‌الدین به دلیل «سوء ادب»، از محضر سلطان دفع شد و تا انتهای عمر خود به همراه دختر خود، یتیمه، در بورسا زیست و گاه به تدریس موسیقی می‌پرداخت، تا اینکه در حوالی سال ۹۰۰ قمری (۱۴۹۴–۵ م) پس از ابتلا به اختلال دماغی (جنون) درگذشت (۱۹۷۵، ص. ۱۳۲–۳). در نتیجهٔ مطالب فوق، می‌توان قرن ۱۵ میلادی و مخصوصاً نیمهٔ نخست آن را دوران موج نخست نفوذ موسیقی ایرانی به دیار عثمانی دانست؛ نفوذی که حتی در اسناد بیزانسی این دوران در قالب نغمه‌نگاری یک تصنیف منسوب به ایرانیان (نک. وِلیمیروویچ، ۱۹۷۳)، بازتاب یافته‌است.

نفوذ موسیقی ایران به سرای عثمانی محدود به دوران مذکور نبود، چراکه برخی از اساتید موسیقی ایران تا انتهای دوران تیموری (۹۱۱ ق/۱۵۰۶ م) به دیار عثمانی مهاجرت کردند. به عنوان مثال، بابر (ف. ۹۳۷/ ۱۵۳۰ م) از غلام شادی، فرزند شادی خواننده، به عنوان مصنّف صوت‌های عالی و نقش‌های زیبا، یاد کرده‌است (۱۹۷۰، ص. ۲۹۲). به گفتهٔ بابر، شیبک خان (ف. ۹۱۶ ق/ ۱۵۱۰ م) غلام شادی را به نزد قازان خان، محمد امین فرستاده‌بود (همان). طبق اظهار درویش علی چنگی بخاری (زنده در ۱۶۱۱ م)، استاد شادی به دلیل قیاس مجلس خان قازان با مجلس غلام پادشاه ایران، در آب دریا هلاک شد (بی‌تا، گ. ۱۱۳پ–۱۱۶ر). نام شادی قانونی در سندی عثمانی به نام *جماعت مطربان* (۹۳۲ ق/۱۵۲۵ م) به عنوان یکی از هنرمندان دربار سلطان سلیمان عثمانی که از دوران سلطان بایزید (ف. ۱۵۱۲ م) فعال بوده و حقوق یومیهٔ ۲۰ آقچه دریافت می‌کرده، قابل‌رؤیت است (اوزون‌چارشیلی، ۱۹۷۷، ص. ۸۵). این شخص احتمالاً همان غلام شادی است که با گذر زمان در حافظهٔ شفاهی ساکنان دیار عثمانی زنده مانده و دیمیتری کانتمیر که از سال ۱۶۸۷ تا ۱۷۱۰ میلادی در سرای عثمانی بوده، و همچنین شارل فُنتُن (۱۷۵۱ م)، از غلام یاد کرده‌اند (کانتمیر، ۱۷۳۴، ص. ۱۵۱؛ فُنتُن، ۱۳۸۵، ۳–۲۰).

مؤلف *بدایع الوقایع* (ف. حوالی ۹۶۰ ق/۱۵۵۶ م) از استاد حسن عودی نیز به عنوان «یکی از نوادر سازندگان عالم» یاد کرده (واصفی، ۱۳۴۹، ص. ۲۱)، که نام او هم در *جماعت مطربان* به عنوان یکی از هنرمندان دوران سلطان سلیمان که حقوق روزانهٔ ۴۵ آقچه اخذ می‌کرده، و سابقاً «میرعالم» شهزاده احمد (ف. ۱۵۱۳) بوده، قابل‌رؤیت است (اوزون‌چارشیلی، ۱۹۷۷، ص. ۸۴). در مجموعهٔ نت‌نگاری‌های کانتمیر، تعدادی از تصانیف پیشرو با نام «حسن جان» یافت می‌شود (مثلاً نک. رایت، ۱۹۹۲، ص. ۵۸). فِلدمن این تصانیف را متعلق به حسن چلبی خواننده دانسته (فِلدمن، ۱۹۹۶، ص. ۶۶)، اما طبق *جماعت مطربان*، حسن خواننده با حقوق روزانهٔ ۲۵ آقچه، فرد دیگری بوده‌است (اوزون‌چارشیلی، ۱۹۷۷، ص. ۸۴).

زین‌العابدین عوّاد نام دیگر نوازنده‌ای است که از او در *جماعت مطربان* به عنوان پدر نعمت‌الله چنگی حاضر در خدمت سلطان سلیمان یاد شده‌است (اوزون‌چارشیلی، ۱۹۷۷، ص. ۸۵). قینالی‌زادهٔ چلبی (ف. ۱۵۷۲ م) در *تذکرهٔ الشعرا* از زین‌العابدین کمانچه‌نواز نام برده که ابتدا در خدمت سلطان حسین بایقرا بوده و سپس از دیار عجم به روم رفته و نزد سلطان قُرقود (ف. ۱۵۱۳ م) هنرنمایی کرده‌است (۲۰۱۷، ص. ۱۵۳–۴). درویش علی چنگی از زین العابدین رومی که ذوق علم ادوار در سر داشته، به هرات رفته و نزد درویش شادی به شاگردی پرداخته‌بود، یاد کرده‌است (بی‌تا، گ. ۱۲۳پ–۱۲۴ر). کانتمیر نام یک پیشرو از زین‌العابدین را نقل کرده (۲۰۰۱، ص. ۲۰۵)، و مصطفی کوثری اندکی پس از او، نغمات آنرا ثبت کرده‌است (اِکینجی، ۲۰۱۶، ص. ۲۰۲).

طبق اظهار درویش علی چنگی، استاد شادی شاگرد دیگری با نام علی کرومال نیز داشت و تصنیف «نقش خنجر» خویش را به او بخشیده‌بود (بی‌تا، گ. ۱۱۴ر). تصنیفی که نخستین مصرع آن «چون بخونم تیز

کردی خنجر الماس کون» است، در نسخهٔ شمارهٔ ۱۲۷ کتابخانهٔ بدلیان آکسفورد، یک بار با نام علی عوّاد، و بار دیگر با دست خط متفاوت به نام علی کرومال ثبت شده‌است (بی‌تا، گ. ۱۴ر، ۴۹ ر). ظاهراً او تبریزی بوده (نک. قزوینی، ۱۳۸۱، ص. ۸۷)، و پس از ترک هرات، ابتدا وارد سرای قرامانی‌های آناطولی شده، و در نهایت به دیار عثمانی مهاجرت کرده‌است (امینی، ۱۳۹۶، ص. ۱۸۱). ممکن است او همان «میر علی» باشد که در خاطرهٔ اهالی دیار عثمانی زنده مانده و فُنتُن یاد کرده‌است (۱۳۸۵، ص. ۲۳). یک پیشرو منسوب به بیوک علی بیگ (علی بیگ بزرگ) در مجموعهٔ کانتمیر یافت می‌شود (۲۰۰۱، ج. ۲، ص. ۱۴۲)، که شاید با وی مرتبط باشد.

پس از شکل‌گیری دولت صفوی در ایران و واقعهٔ چالدران، شمار بیشتری از هنرمندان دوران تیموری که در تبریز بودند، اسیر شده و به دیار عثمانی برده‌شدند. از این جمله می‌توان به شاه‌قلی غچکی اشاره کرد که به گفتهٔ بابر، اهل عراق بود و پس از آموختن نوازندگی و کسب موفقیت در خراسان تصانیف متعدد نقش و پیشرو خلق کرد (بابر، ۱۹۷۰، ص. ۲۹۱). نام شاه‌قلی کمانچه‌نواز به عنوان یکی از اسیران تبریز که در دوران سلطان سلیمان حقوق یومیهٔ ۲۵ آقچه اخذ می‌کرده، و فرزند او حیدر کمانچه‌نواز با حقوق روزانهٔ ۱۸ آقچه، در *جماعت مطربان* دیده می‌شود (اوزون‌چارشیلی، ۱۹۷۷، ص. ۸۴–۵). شماری از آثار در مجموعهٔ کانتمیر با نام شاه‌قلی و حیدرجان ثبت شده‌اند (رایت، ۱۹۹۲، ص. ۱۶۶، ۷۱). همو دربارهٔ شهرت شاه‌قلی اطلاعات جالبی به دست می‌دهد:

> شاه‌قلی از *خان‌های ایران* بود که به *سلیمان* اعتراض کرد، شهرت او صرفاً به خاطر موسیقی است. هنوز آثار زیبایی از وی که برای آلات موسیقی تصنیف شده‌اند، رواج دارند، که طبق اظهار نوازندگان *ترک* و *ایرانی* غیرقابل تقلید هستند، مثل *ثقیل شاه‌قلی* در لحن *حسینی*، و *کوه‌پاره* در لحن *حصار* و *مِتر دویک*. (کانتمیر، ۱۷۳۴، ص. ۲۱۱؛ ترجمهٔ نگارنده)

تصانیف منسوب به برخی دیگر از هنرمندان این دوران که به دیار عثمانی نرفتند، در تاریخی نامعلوم به سرای عثمانی انتقال یافته‌است. مثلاً، یک پیشرو با نام «بیوک قول محمد» (قل‌محمد بزرگ) در مجموعهٔ کانتمیر قابل‌رؤیت است (رایت، ۱۹۹۲، ص. ۱۷۸). به گفتهٔ بابر، قُل‌محمد عودی پیشروهایی تصنیف کرده‌بود (۱۹۷۰، ص. ۲۹۱). همچنین ممکن است پیشرویی که با نام «خندان» در مجموعهٔ کوثری ثبت شده، با سلطان-محمد خندان (زنده در ۹۵۷ ق/۱۵۵۰ م)، خوش‌نویس خراسانی مرتبط باشد که طبق اظهار نوایی، نی را نیک می‌نواخت (اِکینجی، ۲۰۱۶، ص. ۶۶؛ نوایی، ۱۳۶۳، ص. ۱۴۸).

حافظ ادوار قزوینی (زنده در ۹۲۰ ق/۱۵۱۴ م) نام دیگر موسیقی‌دان اوائل عصر صفوی است (میثمی، ۱۳۹۲، ص. ۵۲)، که صاحب تصنیفی با نام کلیات «ناد علی» بوده‌است (قزوینی، ۱۳۸۱، ص. ۹۴). درویش علی چنگی از حافظ ادوار و این تصنیف او یاد کرده، اما هویت وی را با صفی‌الدین عبدالمؤمن در هم آمیخته و او را معاصر عبدالقادر و سلطان اویس پنداشته‌است (بی‌تا، گ. ۱۰۱ر–۱۰۲پ). همو، حین یاد کردن از نخستین تصنیف

پیشرو، قطعهٔ «عراق سیف المصر» در اصول دویک را نام برده، و به دوران تیمور نسبت داده‌است (بی‌تا، گ. ۳۴ر). ممکن است نام «سیف المصر» یکی از صورت‌های مختلف نام صفی‌الدین باشد که به عنوان مؤلف رسالات گمنام موسیقی در عصر صفوی یافت می‌شود (مثلاً، نک. صفی‌الدین، ۱۳۴۶؛ سیف غزنوی، ۱۳۸۱). یک پیشرو در مقام عراق و اصول دویک در مجموعهٔ کانتمیر با نام سیف المصر ثبت شده‌است (رایت، ۱۹۹۲، ص. ۷۹).

قطعاتی با نام بهرام نفیری نیز در مجموعهٔ کانتمیر یافت می‌شود (نک. رایت، ۱۹۹۲، ص. ۱۲۴، ۱۲۹). نام او در میان «جماعت مهتران عالم» نزد شهزاده محمد فرزند سلطان سلیمان در سال ۱۵۴۲ میلادی ذکر شده‌است (اوستا، ۲۰۲۰، ص. ۹۸). علی افُقی حدود صد سال پس از این تاریخ، فرمول‌های «کادنزا» را که بهرام برای ختم نوبت‌های اجرایی (فصل) ساخته بود، ثبت کرده‌است (هاوگ، ۲۰۱۹، ص. ۲–۲۰۱). منتها، به گفتهٔ کانتمیر، چنین بداهه‌های پیش‌ساخته، مخصوص ایرانیان بود (۲۰۰۱، ص. ۱۸۷؛ فِلدمن، ۱۹۹۶، ص. ۳۲۱). با این حساب، ممکن است بهرام منابع عثمانی، همان بهرام‌قلی تبریزی، شاگرد میرحیدر و استاد زیتون یاد شده در *نفایس المآثر* (۹۸۲ ق/۱۵۷۴ م) باشد (عظیمی‌پور، ۱۳۹۲، ص. ۲۱۸).

در نتیجهٔ اطلاعات فوق، می‌توان ورود هنرمندان اواخر عصر تیموری و شاگردان آنها به سرای عثمانی را موج دوم نفوذ موسیقی ایران به دیار عثمانی دانست. پس از این دوران، ردّ موسیقی ایرانی هنوز در اسناد عثمانی مقارن با سلطنت شاه تهماسپ صفوی و سلطان سلیمان عثمانی، یافته می‌شود. در نسخهٔ شمارهٔ ۱۶۶۵ کتابخانهٔ ملک تهران، که در تاریخی نامعلوم توسط یعقوب محمد الحنفی در دیار عثمانی تألیف شده، متن شمار زیادی از تصانیف با اسامی عبدالمؤمن، علی سه‌تائی، خواجه رضوان‌شاه، و بسیاری دیگر، ثبت شده‌است. یکی از تصانیف این مجموعه که به اسم خطیب‌زادهٔ لاذقی ثبت شده (امینی، ۱۳۹۶، ص. ۲۹۱)، در نسخهٔ شمارهٔ ۱۲۷ اوزلی کتابخانهٔ بدلیان آکسفورد، با نام «خواجهٔ روم» قابل‌رؤیت است، ولی مؤلف مجموعهٔ بدلیان با ذکر عبارت «سلّم الله»، به زنده بودن این فرد در آن زمان اشاره کرده‌است (گ. ۹۲ر، ۱۱۲پ). از آنجا که خطیب‌زادهٔ لاذقی، شاعر موسیقی‌دان و معلم شهزاده احمد، در تاریخ ۹۴۰ قمری (۱۵۳۴ م) فوت کرده (گُنِل، ۲۰۱۴)، می‌توان زمان نگارش این مجموعه را پیش از این تاریخ دانست. نسخهٔ دیگری که محتوی مشابهی با مجموعه‌های مذکور دارد، توسط نگارنده‌ای گمنام تألیف شده، و در سال ۱۵۵۶ میلادی وارد کتابخانهٔ شاهانهٔ فرانسه شده‌است (دانش‌پژوه، ۱۳۹۰، ص. ۳۱۹).

برخلاف این مجموعه‌ها، نگارندهٔ نسخهٔ خطی شمارهٔ ۱۰۰۲ از کتابخانهٔ سلیمانیهٔ استانبول، در چند برگ انتهایی، متن تصانیف خود را با عنوان «ازان فقیر شاپور قسطمونی» ثبت کرده‌است (بی‌تا، گ. ۱۲۸پ، ۱۳۹ر). لطیفی در تذکرهٔ خود که به سلطان سلیمان تقدیم کرده (۹۵۳ ق/۱۵۴۳ م)، شاپور را قاضی قسطمونی

دانسته و از فوت او در زمان نگارش تذکره خود خبر داده‌است (جانیم، ۲۰۱۸، ص. ۲۸۸–۹). همچنین عاشق چلبی (ف. ۹۶۹ ق/۱۵۷۲ م) در *معاشر العشّاق* اطلاعات ارزنده‌ای را دربارهٔ زندگی شاپور در اختیار گذاشته‌است:

> در عصر سلطان بایزید از ظرفای دانشمندان و بلغای رندان بود. در ولایت قسطمونی اهل دانش و در فن ادوار و علم موسیقار مخترع روش و ورزش به شمار می‌رفت. مونس ظرفای ارکان دولت بود و در بعضی مدارس قصبات تدریس کرده‌بود. پایش همانند ساغری که در دست داشت، شکسته بود و به جهت افتادن از نردبان میخانه، با پای سست نمی‌توانست در راه مسجد درست راه برود. (کیلیچ، ۲۰۱۸، ص. ۵۹۳)

به نظر می‌آید که مجموعهٔ شاپور در انتساب تصانیف به آهنگسازان از دقت بالایی برخوردار است، زیرا تصنیفی که عبدالعزیز مراغی در شعبهٔ اختراعی «صفا» و اصول «مخمس» در *نقاوة الأدوار* ثبت کرده (کُچ، ۲۰۱۰، ص. ۲۲۱؛ خضرائی و آزاده‌فر، ۱۳۹۷، ص. ۱۷۹)، در مجموعهٔ شاپور نیز با نام خود او، ولی در مقام «سنبله» و اصول «سه‌ضرب» یافت می‌شود (بی‌تا، گ. ۱۳۱ر–پ). با توجه به یکسانی نغمات این دو مُد و برابری تعداد نقرات دو اصول مذکور طبق *رسالهٔ فتحیه* (تِکین، ۱۹۹۹، ص. ۱۹۴، ۲۳۱)، می‌توان از اختلاف عناوین روایت شاپور با عبدالعزیز صرف نظر کرد.

تصنیف دیگری که با عنوان «عمل خواجه در مقام عراق» در مجموعهٔ نورعثمانیه یافت می‌شود (یلدیز، ۲۰۱۱، ص. ۱۱۷)، توسط شاپور «سه ضرب در عراق الملقب به گلستان عراق ازان خواجه عبدالقادر رحمهٔ الله علیه» نامیده شده‌است (گ. ۶۶پ–۶۷ر). درویش علی چنگی نیز از تصنیف گلستان خواجه عبدالقادر با همان اشعار یاد کرده‌است (بی‌تا، گ. ۵۹ر)، و در مجموعهٔ شمارهٔ ۸۷ فارسی گوتا نیز عنوان تصنیف «عمل خواجه» عنوان شده‌است (بی‌تا، گ. ۱۵۴ر). با اینکه اثر مذکور در مجموعهٔ بدلیان ۱۲۷ به امیرغضنفر نسبت یافته (گ. ۷۵پ)، اما شعر آن با مصرع نخست «زهی دولت که خاطر جمع شد بعد از پریشانی» در نسخه‌ای از *جامع الألحان* مراغی یافت می‌شود (مراغی، ۱۳۸۸، ص. ۴۳۶)، که حاکی از دقّت مجموعهٔ شاپور است.

مجموعه‌های یاد شده، نشان می‌دهند که تصانیف آهنگسازان قدیم ایران، تا اواسط قرن ۱۶ میلادی هنوز در دیار عثمانی رواج داشتند. اما از انتقال شفاهی این کارگان پس از دوران مذکور اطلاعات زیادی در دست نیست. نگارندهٔ یکی از این نسخ، ضمن بیان انگیزهٔ خود از گردآوری متن تصانیف برای تصحیح متن آنها، به فساد الفاظ آنها توسط مجریان اشاره کرده‌است (امینی، ۱۳۹۶، ص. ۱۰۵). در بخش موسیقی الحاقی به نسخهٔ شمارهٔ ۱۱۶ ترکی از کتابخانهٔ ملی پاریس، که حوالی اواخر قرن ۱۶ میلادی به بدنهٔ این نسخه اضافه شده، از میان ۱۹۱ تصنیف، تنها دو مورد به فارسی و یک مورد به عربی دیده می‌شود، و باقی همه به زبان ترکی است (بی‌تا، گ. ۱۳۵پ–۱۵۷پ). در مجموعهٔ علی افقی (ح. ۱۶۵۰ م) نیز شمار آثار فارسی ضبط‌شده، اندک است

(اِلچین، ۱۹۷۶). این مسائل حاکی از آن است که تصانیف کارگان موسیقی قدیم ایران در دیار عثمانی اواخر قرن ۱۶ میلادی، رو به فراموشی بوده‌است.

اطلاعاتی که در همین دوران، میر صدرالدین قزوینی (ف. ۱۰۰۸ ق/۱۵۹۹ م)، دربارهٔ اوضاع موسیقی به دست داده، حاکی از آن است که علیرغم سخت‌گیری‌های ضد موسیقی عصر شاه تهماسپ (نک. میثمی، ۱۳۹۷، ص. ۴۱–۴)، تصانیف منسوب به آهنگسازان قدیم، هنوز در ایران رواج داشتند:

> و پس از او [عبدالقادر مراغی] دیگر کس که جامع باشد میان علم و عمل پیدا نشد و جمعی مصنفان مشهور مثل استاد علی سه‌تائی را او پیدا کرده و استاد قطب نایی، و حافظ ادواری قزوینی و خواجه رضوان‌شاه تبریزی و ملا شمس رومی و ملا محمود طاقیه‌دوز سمرقندی و غلام شادی و استاد علی کارومال تبریزی و میرعزّاء مشهدی و ملا اخی هروی و مولانا کوکبی سمرقندی و ملا حسن کوکبی که **مردم** از ایشان پیشروها و کارها و دیگر تصنیف‌ها **بر زبان دارند** و **در همه‌جا می‌خوانند**. (قزوینی، ۱۳۸۱، ص. ۸۷؛ تأکیدها از نگارنده است)

اظهارات میر صدرالدین از چند نظر حائز اهمیت است. نخست اینکه او اکثر همان آهنگسازانی را نام برده که متن تصانیفشان در مجموعهٔ شاپور قسطمونی حدود نیم قرن پیش‌تر ثبت شده‌است. این امر نشان‌دهندهٔ دوام تصانیف آهنگسازان قدیم در ایران است. نکتهٔ دوم این است که در زمان میر صدرالدین، این تصانیف نه فقط در دربار شاه و سرای شاهزادگان، بلکه در «همه‌جا» و توسط «مردم» خوانده‌می‌شدند. از طرف دیگر، هم‌زمانی اظهارات میر صدرالدین با همان عصری که طبق برآورد رایت و فِلدمن، دوران به وجود آمدن آثار مجعول به عبدالقادر مراغی بوده‌است، قابل‌تأمل است. در نظر داشتن اینکه آثار متعلق به آهنگسازان کهن، هنوز در آن دوران رواج داشته‌اند، طرح این فرضیه را ممکن می‌کند که آثار آوازی قابل‌رؤیت در کارگان متأخر صفوی و عثمانی، تصانیفی قدیمی هستند که پس از فراموشی نام آهنگساز، همگی به عبدالقادر مراغی منسوب شده‌اند.

٤. روش شناسی

برای آگاهی از قدمت تصانیف منسوب به مراغی، مجموعه‌های عثمانی حاوی متن تصانیف که در قرون ۱۵ و ۱۶ میلادی نگارش یافته‌اند، با مجموعه‌های صفوی و عثمانی از قرن ۱۷ و ۱۸ میلادی، قیاس می‌شوند. برای یافتن خاستگاه برخی تصانیف مجموعه‌های متأخرتر، تذکره و رسالات عصر صفوی نیز در نظر گرفته خواهدشد. از آنجا که نغمات تصانیف در این مجموعه‌ها ثبت نشده، برای شناسایی قطعات در منابع مختلف، مشخصات آنها چون مقام، اصول ایقاعی، متن شعر و قسمت نخست از الفاظ نقرات آنها مقایسه خواهدشد. بدین منظور، منابع مذکور به ترتیب برای اختصار به صورت «ن» (نورعثمانیه)، «ف» (گوتا)، «ش» (مجموعهٔ شاپور)، «ب. ۱ و ب. ۲» (دو مجموعهٔ آکسفورد)، «پ» (نسخهٔ پاریس) و «م» (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک) یاد خواهد شد.

از مجموعه‌های نگارش‌یافته در قرن ۱۷ میلادی در ایران صفوی می‌توان به مجموعهٔ تصانیف امیرخان گرجی (۱۶۹۷ م) اشاره کرد (پورجوادی، ۲۰۰۵). مجموعهٔ حافظ پوست که مقارن با امیرخان گرجی در دیار عثمانی تألیف شده (دوغروسوز، ۱۹۹۳)، بخش الحاقی به مجموعهٔ شاپور که در اوائل قرن ۱۸ به آن ضمیمه شده، نسخهٔ شمارهٔ ۳۶۰۸ کتابخانهٔ دانشگاه استانبول[۱] و نسخهٔ شمارهٔ ۱۵۷۸ کتابخانهٔ برلین که در اواسط قرن ۱۸ میلادی نگارش یافته‌اند (کُرکماز، ۲۰۱۴، ص. ۸۳)، نمونه‌هایی از مجموعه‌های عثمانی متأخر هستند. از این منابع برای اختصار به ترتیب به صورت «گ»، «ح»، «ش. ا»، «بر» و «د»، و از مجموعهٔ علی افُقی (حوالی ۱۶۵۰ م) به صورت «ع» یاد خواهدشد.

۵. تحلیل داده‌ها و یافته‌های پژوهش

تصانیفی که در مجموعه‌های عثمانی از قرون ۱۵ و ۱۶ میلادی، با نام آهنگسازان کهن ایران ثبت شده‌اند، و یا در تذکره‌ها و رسالات موسیقی به آنها اشاره شده، و در مجموعه‌های متأخر قرون ۱۷ و ۱۸ میلادی هنوز در ایران صفوی و دیار عثمانی رواج داشته‌اند شامل چند مورد زیر است.

۱. متن یک تصنیف در «ب. ۱» تحت عنوان «اوسط در محیر ازان عبدالمؤمن» ثبت شده که نخستین مصرع آن «انت فی الحسن فرید فکم لماذا ترید» است (گ. ۵۳پ). این تصنیف با همان عنوان در «ش» (گ. ۷۲پ)، و در «پ» و «م» بدون نام آهنگساز قابل‌رؤیت است (گ. ۱۶۹پ؛ امینی، ۱۳۹۶، ص. ۲۰۳). متن این تصنیف در نسخهٔ پاریس از مجموعهٔ علی افقی به همراه نت‌های آن ثبت شده، و سیر نغمگی آن یادآور مُد محیر است (افقی، بی‌تا، گ. ۱۹۰ر).

«ب. ۱»: درد درد تن دتدره درلره دتن تنا تللن تن ...
«ع»: دتدره دلّرلر دره تن دتتره دلّر ...

۲. تصنیفی با عنوان «ثقیل راست ازان عبدالمؤمن، ترانهٔ لولا شهود» با مصرع نخست «ساقی المدام ادرها تحیا بها النفوس» به عنوان قسمتی از یک نوبت مرتب در مجموعهٔ «ب. ۲» ثبت شده‌است (گ. ۱۰۲ر). همین شعر در مجموعهٔ متأخر «د» نیز تحت عنوان «کار عربی عمل خواجه اصولش ثقیل» ذیل فصل راست یافت می‌شود (گ. ۱۷ر). الفاظ نقرات «د» خالی از تشابه به «ب. ۲» نیست. بخش «بازگشت» نسخهٔ قدیمی‌تر، در «د» دیده نمی‌شود.

«ب. ۲»: دوست تا در نه در تن در نا در نه در تن تنه در نا دته در نا تنه در در نی ...
«د»: تا نا در در تن تل لل لا نا در در تن نا تنه در تن دللا در تن ...

[۱] این نسخه را آقای هارون کُرکماز در اختیار نگارنده گذاشتند؛ از لطف ایشان سپاسگزارم.

۳. اثری با نام «غزل خواجه در مقام عراق» با مصرع نخست «نسبت روی تو با روی پری نتوان کرد» در مجموعهٔ «ن» به عنوان بخشی از یک نوبت مرتب ثبت شده‌است (گ. ۳۴پ). این قطعه در «ف» با عنوان «غزل خواجه» قابل‌رؤیت است (گ. ۱۶۵ب). اثر مذکور در مجموعهٔ «ب. ۲» یک بار با عنوان «ثقیل در عراق ازان علی سیتاعی» و بار دیگر به عنوان غزل یک نوبت از عبدالمؤمن ثبت شده‌است (گ. ۹۰ر، ۱۰۱ر). همین شعر در «گ» بدون نام آهنگساز و با اصول نیم ثقیل یافت می‌شود (پورجوادی، ۲۰۰۵، ص. ۲۸۷). الفاظ نقرات نسخه‌های متفاوت مشابه یکدیگر است، اما قسمت «بازگو» در «ن» با «بازگشت» در «گ» تفاوت دارد.

«ب. ۲»: تا در دله در نا در نا درنی تنه درنی تا در دله در تننی تننی تانا تنه در نی ...
«گ»: تر دلا نا در نا در لا تنا تنا ها در نا تننی تننی تنا تر تل لل دنا دا ...

۴. تصنیفی با عنوان «خفیف در دوگاه ازان علی سیتاعی» با مصرع نخست «گر صورت چین با رخ خوبی تو بدعویست» در «ب. ۱» ثبت شده (گ. ۶ب)، که در مجموعهٔ شاپور، آهنگساز آن امیرغضنفر دانسته شده‌است (گ. ۵۳پ). نام امیرغضنفر در «پ» نیز ذکر شده (گ. ۵۳پ)، ولی مؤلف «م» نام مصنّف را ذکر نکرده‌است (امینی، ۱۳۹۶، ص. ۱۷۹). این تصنیف در مجموعهٔ حافظ پوست ذیل فصل صبا و با عنوان «صورت چین اصولش خفیف» ثبت شده‌است (دوغروسوز، ۱۹۹۳، ص. ۴۰۶). مصرع دوم در نسخهٔ «ح» با «ب. ۱» متفاوت است و قسمت «بازگشت» نسخهٔ قدیمی‌تر در «ح» رؤیت نمی‌شود. الفاظ نقرات این دو نسخه، خالی از شباهت به یکدیگر نیست.

«ب. ۱»: ها جان در تلن در دلن دلّه درنا تنه در نا ...
«ح»: اها دوست دره دللم در تن تنه نی در تنه در نی ...

۵. «خفیف در رهوی ازان علی سیتاعی از عشره» عنوان یکی از تصانیف در «ب. ۱» با نخستین مصرع «سوزناک افتاده چون پروانه‌ام در پای تو» است (گ. ۲ر). این اثر بدون اختلاف فاحش در «ش» (گ. ۲۷ر)، «پ» (گ. ۵۹پ) و «م» (امینی، ۱۳۹۶، ص. ۱۴۶–۷) نیز قابل‌رؤیت است. تصنیف «کار سوزناک در نغمهٔ عراق با اصول خفیف بروایتی از خواجه عبدالقادر و بقولی از معلم ثانی فارابی» در مجموعهٔ امیرخان گرجی، با همان شعر ولی الفاظ نقرات متفاوت یافت می‌شود.

«ب. ۱»: تننا در تنی تنی دتدره تللا تر در تا در تن در تن تر دلی
«گ»: تردلانا در در تن در نا تر دلا نا تل لل لن در نا تنه نی

۶. تصنیفی در مجموعهٔ «ف» با عنوان «عمل خواجه در راست» یافت می‌شود که نخستین مصرع آن «قومی متشککَ‌اَندُ قومی بیقین» است (گ. ۱۳ر). این تصنیف در مجموعهٔ «م» با عنوان «در راست صوت

العمل» بدون نام آهنگساز ثبت شده‌است (امینی، ۱۳۹۶، ص. ۱۱۵)، و در مجموعهٔ «ب. ۲» با عنوان «تصنیف راست طرب‌انگیز» یافت می‌شود (گ. ۷ر). تصنیفی که در مجموعهٔ حافظ پوست که با عنوان «قول محتشم اصول دور روان خواجه» ذیل فصل راست با متن «قول محتشم که کند قومی بیقین» قید شده، الفاظ نقراتی همانند نسخه‌های قدیمی مذکور دارد. به نظر می‌آید که قسمت «بازگشت» این اثر تا دوران «ح» حفظ نشده‌است. طبق اظهار لاذقی، اصول «عمل» نام دیگرِ «ضرب ترکی» و صاحب ۱۴ نقره بوده (تِکین، ۱۹۹۹، ص. ۲۳۵)، که با اصول روان متأخر عثمانی (نک. رایت، ۲۰۱۷، ص. ۴۶۰) متناسب است. الفاظ نقرات این اثر دچار تغییرات زیاد نشده‌است.

«ب. ۲»: تنه دیر دیر دیر نن ... دن دری دلن تیله دن تر له له له له له لا ...
«ح»: ای که دوست دوست دوست تن ... دیر دیم دیم یله للـه له لی یل لل لل لل لا ...

۷. یک تصنیف با مصرع اول «صبا نسیم گل و بوی یاسمن دارد» در مجموعهٔ شاپور با عنوان «عمل در پنج‌گاه ازان امیر غضنفر» قابل‌مشاهده است (گ. ۹۶پ). این اثر با عنوان «تصنیف در پنج‌گاه ازان خواجه عبدالقادر اصولش عمل» در «پ» نیز ثبت شده‌است (گ. ۲۱۱پ). همین شعر ذیل فصل پنجگاه از مجموعهٔ حافظ پوست با عنوان «صبا نسیم اصولش تورکی ضرب تصنیف خواجه عبدالقادر» یافت می‌شود (دوغروسوز، ۱۹۹۳، ص. ۳۷۸). الفاظ نقرات نسخهٔ «ش» و «ح» چندان متفاوت از یکدیگر نیست.

«ش»: درلی درتنّی در تللّن دوست درلی ...
«ح»: تانا درتن‌نا دره تل‌لل لانه درنی ...

۸. تصنیفی با مطلع «گیسوی معنبر دوتایش، دود دل ماست در قفایش» و عنوان «عمل در اوج ازان میرزا غضنفر» در «ب. ۱» ثبت شده (گ. ۴۷ر)، که بدون تغییر در «ش» نیز حاضر است (گ. ۱۳۷ر). این اثر در «پ» با عنوان «تصنیف در اوج ازآن شیخ صفای سمرقندی اصولش عمل» یافت می‌شود (گ. ۲۳۵ر). درویش علی چنگی تصنیفی در «آهنگ مغلوب و در اصول ترک ضرب» با همین شعر را به خواجه عبدالقادر نسبت داده (بی‌تا، گ. ۱۵۹پ–۱۶۰ر) و در *بهجت الروح* نیز صاحب این تصنیف مراغی عنوان شده‌است (صفی‌الدین، ۱۳۴۶، ص. ۷۴). در «ش. ا» این شعر به عنوان متن تصنیف «کار گیسوی خواجه عبدالعلی اصولش تورکی ضرب» قابل‌رؤیت است (گ. ۱۴۷ر). به نظر می‌آید که الفاظ نقرات این تصنیف در گذر زمان چندان تغییر نکرده‌اند.

«ب. ۱»: تننی تننی تنن دیر مکرّر در در تنا بر دن تله له له له لا ...
«ش. ا»: تنه‌نی تنه‌تن دراتنن در مکرّر در در تن‌تن‌نا دره‌دیم اتریله لر یل له له لل لل ...

۹. اثری با مصرع نخست «هر که نظر بر تو کرد، باز به بستان نشد» در مجموعهٔ *نزهت الأرواح* بدون نام آهنگساز، در پنجگاه و اصول جرّ یافت می‌شود (امینی، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۹). درویش علی چنگی این «عمل در پنج‌گاه» را تصنیف خواجه عبدالقادر دانسته‌است (نظامف، ۱۳۹۰، ص. ۸۷). همین شعر در مجموعهٔ امیرخان گرجی بدون نام آهنگساز و با عنوان «عمل در پنج‌گاه و راست با اصول نیم‌ثقیل» وجود دارد (پورجوادی، ۲۰۰۵، ص. ۲۸۶). طبق اظهار لاذقی، اصول جرّ ثقیل صاحب ۲۴ نقره بوده (تِکین، ۱۹۹۹، ص. ۲۳۷)، که برابر با تعداد نقرات اصول نیم‌ثقیل منابع ایرانی است (نک. بنایی، ۱۳۶۸، ص. ۱۱۷). قسمت «بازگو» در نسخهٔ «گ» مختصرتر از «م» است، ولی الفاظ نقرات «م» و «گ» مشابه هستند.

«م»: تنی تن نن‌نی تنه ننا تر در تان تن دراله در تاکن ...
«گ»: تنی تن تنی تنه نن‌تا در نی جانم (مکرّر) ...

۱۰. تصنیفی با مصرع نخست «خطی ز مشک بر مه تابان کشیده» در «ب. ۲» با عنوان «ثقیل در محیر ازان مولانا شمس» دیده می‌شود (گ. ۹۲پ)، که در «م» بدون نام آهنگساز ثبت شده‌است (امینی، ۱۳۹۶، ص. ۲۰۳). این شعر در تصنیفی از مجموعهٔ حافظ پوست ذیل فصل محیر با عنوان «کار خطی ز مشک اصولش ثقیل تصنیف خواجه» حضور دارد (دوغروسوز، ۱۹۹۳، ص. ۴۳۵)، اما بخش «بازگشت» نسخهٔ «ح» مختصرتر از «ب. ۲» است.

«ب. ۲»: ها جان در در تل لل لان یل لل لان ...
«ح»: تردرلانا در در تن تل لل لن یل لل لا ...

۱۱. تصنیفی با عنوان «سه ضرب در اوج ازان علی عوّاد» در مجموعهٔ «ب. ۱» با مصرع نخست «بحمدالله که صحّت داد گیتی دلفکاری را» ثبت شده‌است (گ. ۷۹پ). این تصنیف با همین مشخصات در مجموعهٔ «ش» (گ. ۱۳۵پ) و «پ» (گ. ۲۳۴پ) نیز آمده، ولی در «م» آهنگساز آن ذکر نشده‌است (امینی، ۱۳۹۶، ص. ۲۱۷). امیرخان گرجی این تصنیف را با عنوان «عمل صحت‌نامهٔ استاد المصنّفین متقدم و متأخرین خواجه عبدالقادر مراغی رحمهٔ الله» ثبت کرده‌است (پورجوادی، ۲۰۰۵، ص. ۳۰۹). شباهت الفاظ نقرات نسخهٔ «ب. ۱» و «گ» آشکار است.

«ب. ۱»: تر در تن تللن دتدره دللر درتنا تن تلللننی دتدره دللر تنی تانی تنا تنه در یلللی ...
«گ»: در در تن تل‌لل‌لن تتره دللر درتانا تنی تنی تنه نی تانی تانا دره دیم یل‌لل‌لل‌لل ...

۱۲. اثری با عنوان «تصنیف در گردانیه ازآن حاجی دده اصولش خفیف» در مجموعهٔ «پ» با مصرع نخست «گل بی رخ یار خوش نباشد» ثبت شده‌است (گ. ۷۷پ–۷۸ر). این تصنیف بدون نام آهنگساز در

مجموعهٔ «م» نیز با عنوان «در گردانیه بر اصول خفیف» حضور دارد (امینی، ۱۳۹۶، ص. ۱۷۵). امیرخان گرجی همین تصنیف را با عنوان «کار گلستان با اصول خفیف در نغمهٔ راست از خواجه عبدالقادر» ثبت کرده‌است (پورجوادی، ۲۰۰۵، ص. ۳۱۸). الفاظ نقرات «پ» و «گ» تشابه زیادی با یکدیگر دارد. بخش بازگو در «گ» خلاصه‌تر از قسمت بازگشت «پ» است.

«پ»: تر در تن تن تنّنی تنّنه در نا در لی تا در در دله در نی دوست تکرار، دلّره دلّره دلّره ...
«گ»: در در تنی تنی تنه‌نی تا نه در نا دا در تنی تنی تنه نا تر دلی تن دللره دللره تا نه ...

۱۳. در مجموعهٔ «ب. ۲» تصنیفی با عنوان «نخش در عجم ازآن مولانا بینائی» با مصرع نخست «دل‌شیشهٔ چشمان تو هرگوشه برندش» یافت می‌شود (گ. ۳۶پ). این تصنیف در مجموعهٔ «ح» با عنوان «نقش اصولش فرع» ذیل فصل صبا حضور دارد (دوغروسوز، ۱۹۹۳، ص. ۴۰۷).

«ب. ۲»: یالا یالا یللی یلی لی ...
«ح»: یل له لل‌لا یل‌لل‌لا میرم ...

۱۴. تصنیفی با عنوان «خفیف در بوسلیک ازان علی جان الملقب بقلندرنامه» که نخستین مصرع آن «ماییم قلندران چالاک» است، در مجموعهٔ شاپور دیده می‌شود (گ. ۷۶ر). نام مصنّف این اثر در «م»، «خرعلی جان» عنوان شده‌است (امینی، ۱۳۹۶، ص. ۱۶۱). چنین تصنیفی در مجموعهٔ برلین با عنوان «کار خواجه قلندرنامه در اصول خفیف» ذیل فصل بوسلیک یافت می‌شود (گ. ۲۲۲ر).

«ش»: تن تن تر در تن درتن درتن تن تن دتتلّللّنّه دیرنی ...
«بر»: تنی تن در در تن دمدر لل در در تن دتدردلّلم‌لنه تا درنی ...

۱۵. متن تصنیفی که با عنوان «نقش در کِلان مقام عراق اصولش روان» در «پ» ثبت شده (گ. ۴۳ر)، در نسخهٔ دانشگاه تهران از مجموعهٔ امیرخان گرجی با عنوان «چهار زبان خواجه در عراق و دوگاه در ضرب روانی» با اختلافات زیاد در الفاظ ترنم و ترتیب مصرع‌ها یافت می‌شود (گ. ۵۸پ). شکلی از این تصنیف در «ح» با عنوان «کار کومهٔ چارزبان اصولش سماعی تصنیف خواجه عبدالقادر» ذیل فصل «محیر» ثبت شده‌است (گ. ۳۵پ).

۱۶. تصنیفی با مطلع «بنشین نفسی تا نفسی با تو برآریم، از عمر جز این یکدو نفس بیش نداریم» در «آهنگ گردونیه ماهور» توسط درویش علی چنگی به خواجه عبدالقادر منسوب شده‌است (گ. ۶۱پ). متن این تصنیف ذیل فصل ماهور از مجموعهٔ «د» با عنوان «گفتهٔ خاجو کار وصیت‌نامهٔ خواجه اصولش ترک ضرب» قابل‌رؤیت است (گ. ۳۴ر).

۱۷. به گفتهٔ درویش علی چنگی، استاد شادی پیش از ترک هرات، تصنیفی در مقام راست و اصول ترک ضرب با مصرع نخستین «بیا ای اشک تا بروزگار خویشتن گریم» بسته‌بود (گ. ۱۱۵ر). متن این تصنیف ذیل فصل راست از مجموعهٔ «د» با عنوان «کار بیا ای عشق عمل خواجه اصولش ترک ضرب» ثبت شده‌است (گ. ۴پ).

۱۸. تصنیفی که نخستین مصرع آن «یار جستم که غم از خاطر غمگین برده» است، طبق اظهار درویش علی چنگی توسط مولانا شاه پیله‌دوز در مقام عراق و اصول مخمس، مقارن با سلطنت شاه تهماسپ در ایران، خلق شده‌بود (گ. ۱۳۸پ). متن این تصنیف به همراه الفاظ نقرات آن ذیل فصل عراق از مجموعهٔ «ح» با عنوان «کار یار جستم اصولش مخمس تصنیف خواجه عبدالقادر» قابل‌رؤیت است (دوغروسوز، ۱۹۹۳، ص. ۴۹۸).

۱۹. مؤلف *مجالس النفائس* از فردی به نام درویش حیدر تونیانی به عنوان فردی که موسیقی را خوب می‌دانسته، یاد کرده‌است (نوائی، ۱۳۶۳، ص. ۱۶۷). به گفتهٔ اوحدی بلیانی، درویش حیدر به هند رفته و در اوایل دولت شاه جلال‌الدین اکبر (حوالی ۱۵۵۶ م)، تصنیفی با نام «هجو ملک‌المنجّمین» خلق کرده‌بود (اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹، ج. ۲، ص. ۱۱۷۵–۷). نگارندهٔ *منتخب التواریخ* نیز از این تصنیف که در مقام پنج‌گاه بسته شده‌بود، یاد کرده‌است (بداؤنی، ۱۳۷۹، ج. ۱، ص. ۳۲۸–۹). متن این تصنیف در نسخهٔ «د» ذیل فصل پنج‌گاه با نام «کار منجم هجونامهٔ عمل غلام اصولش سماعی» یافت می‌شود (گ. ۴۸ر).

٦- بحث و نتیجه‌گیری

تصانیف نقل و قیاس شده از منابع مختلف، روشن‌گر این امر است که برخی از تصانیف در منابع متأخر صفوی و عثمانی، در واقع از همان قرن ۱۵ و ۱۶ میلادی رواج داشتند و به اشخاصی چون عبدالمؤمن، علی سه‌تائی، خواجه عبدالقادر، میر غضنفر، شمس رومی، غلام شادی، بِنایی، حیدر تونی، علی کرومال، علی جان و شاه پیله‌دوز، منسوب بودند. این تصانیف در گذر زمان دچار تغییراتی چون تعویض نام اصول ایقاعی و مقام، جابه‌جایی مصرع‌ها، درهم شکستن کلمات اشعار و حذف یا اختصار بخش «بازگشت» شده‌اند.

با اینکه تصانیف قدیم تا اواخر عصر صفوی در ایران محفوظ مانده‌اند، ولی به نظر می‌آید که در دیار عثمانی اواخر قرن ۱۶ میلادی، این کارگان کهن در معرض فراموشی بوده، و به گفتهٔ کانتمیر این عثمان افندی بود که هنر موسیقی را از معرض فراموشی نجات داد (کانتمیر، ۱۷۳۴، ص. ۱۵۱). طبق اظهار اسعد افندی (ف. ۱۷۵۳ م)، زمان اوج شهرت قوجه عثمان، که یکی از قدیمی‌ترین هنرمندان یاد شده در *اطرب الآثار* است، دوران سلطان مراد رابع (حک. ۱۶۲۳–۱۶۴۰ م) بود (یوجه‌ایشیک، ۱۹۹۰، ص. ۲۲۷). همو در ادامه، قوجه عثمان را با

خواجهٔ عجم و فارابی قیاس کرده و حتی برتر از غلام شادی دانسته‌است (همان). حضور متن شماری از تصانیف فارسی قوجه عثمان در مجموعه‌های دوران، حاکی از تمایل او به آهنگسازی سبک قدیم ایران است.[۱]

موقعیت زمانی قوجه عثمان در زمان سلطان مراد رابع و نقش او به منزلهٔ احیاگر هنر موسیقی در دیار عثمانی، با در نظر گرفتن ورود چند موسیقی‌دان ایرانی به سرای عثمانی در همین دوران قابل‌تأمل است. به گفتهٔ کانتمیر، سلطان مراد حین جنگ با ایرانیان که دستور قتل تمام اسرا را صادر کرده‌بود، اما تحت‌تأثیر هنر یک خوانندهٔ شش‌تار نواز در بغداد که خود را غلامِ شاه (شاه قلی) عنوان کرد و از وی بخشش جان خویش را برای تحصیل علم موسیقی طلبید، نظر خود را عوض، و اسیران را عفو کرد (کانتمیر، ۱۷۳۴، ص. ۲۴۸). همو، این فرد را باعث نجات آثار موسیقی ایرانی از دفن شدن زیر خرابه‌های بغداد دانسته‌است (همان، ص. ۲۴۹).[۲] این خوانندهٔ شش‌تارنواز بغدادی احتمالاً همان میرمحمد بغدادی است که به گفتهٔ اولیای چلبی، میرعالم مصاحب سلطان نیز شده‌بود (بی‌تا، گ. ۲۰۷ر).[۳]

اسعد افندی علاوه‌بر میرمحمد، از مراد آقا به عنوان خواننده‌ای دیگر که به همراه ۱۰ نوازنده در سال ۱۰۴۸ قمری (۱۶۳۸ م) به همراه سلطان مراد به استانبول آمدند یاد کرده، و به «لهجهٔ عجمانهٔ» او اشاره کرده‌است (یوجه‌ایشیک، ۱۹۹۰، ص. ۹۴–۶). به گفتهٔ اولیای چلبی، مراد آقا و فرزندش، شاه‌رمضان، در زمرهٔ چهارتارنوازان دوران بودند (بی‌تا، گ. ۲۰۷ر). با توجه به نام فرزند او، می‌توان احتمال داد که مراد آقا، همان شاه‌مراد صاحب تصانیف متعدد در مجموعهٔ کانتمیر است (مثلاً نک. رایت، ۱۹۹۲، ص. ۱۰۵). به گفتهٔ نصرآبادی، شاه عباس اول توجه بسیاری به شاه‌مراد خوانساری داشت (۱۳۱۷، ص. ۳۱۸–۹؛ میثمی، ۱۳۹۷، ص. ۵۴). اوحدی بلیانی، شاه‌مراد را «نادر الایّام، باربدِ خسروِ زمان» عنوان کرده، که حاکی از مهارت و شهرت او در ایران آن دوران است (۱۳۸۹، ج. ۴، ص. ۲۱۸۳–۴).

---

[۱] یکی از آثار قوجه عثمان با عنوان «کارِ تا قیامت» ذیل فصل عشاق در مجموعهٔ شمارهٔ ۳۶۰۸ کتابخانهٔ دانشگاه استانبول رؤیت می‌شود (گ. ۲۶ر). نسخه‌ای از این تصنیف را علی افقی بدون ذکر نام مصنف و با عنوان «نقش» ثبت کرده، که فاقد بخش میان‌خانهٔ اصل اثر است (الچین، ۱۹۷۶، ص. ۱۳۴).

[۲] فارمر این هنرمند را با شاه‌قلی غچکی یکسان پنداشته (فارمر، ۱۳۶۷، ج. ۳، ص. ۲۱۱)، ولی چنانکه پیشتر گذشت، کانتمیر شاه‌قلی غچکی را متعلق به دوران سلطان سلیمان دانسته‌است (۱۷۳۴، ص. ۲۱۱).

[۳] یکی از تصانیف میرمحمد با مَطلع «هم قمر هم زهره و هم مشتری در آسمان، آرزومندند و می‌خواهند سازی بشنوند»، با عنوان «نقش عمل میرمحمد اصولش دور روان»، ذیل فصل راست در نسخهٔ «د» قابل‌رؤیت است (گ. ۱۷پ). همچنین در مجموعهٔ «بِر» تصنیفی ذیل فصل بوسلیک با عنوان «نقش میرمحمد اصولش مخمس» و با مَطلع «سنبل سیه بر سمن مزن، لشکر حبش بر ختن مزن» یافت می‌شود (گ. ۲۲۳ر).

ورود این موج سوم از هنرمندان ایرانی به سرای عثمانی، می‌تواند توضیح‌دهندهٔ وجود نام شمار زیادی از آهنگسازان ایرانی آن دوران، در مجموعه‌های عثمانی باشد. به عنوان مثال، نام‌های ابراهیم، مظفر، بابا زیتون، بابامست، ملک جان، آقا مؤمن، آقا رضا، سمندر و سنجر به عنوان صاحبان تصانیف در مجموعهٔ کانتمیر (رایت، ۱۹۹۲، ص. ۶۸۴، ۲۸۷، ۲۶۰، ۵۳۸، ۱۶۴، ۳۶۰؛ کانتمیر، ۲۰۰۱، ج. ۲، ص. ۸۳؛ محافظ، ۱۳۹۳، ص. ۲۰)، به ترتیب یادآور اسامی ابراهیم گلپایگانی همشیره‌زادهٔ شاه‌مراد مصنّف (پورجوادی، ۲۰۰۵، ص. ۲۹۹)، مظفر گلپایگانی (همان، ص. ۳۱۴)، استاد زیتون نوازندهٔ عود و کمانچه دوران شاه تهماسپ (میثمی، ۱۳۹۷، ص. ۷۳–۴؛ محافظ، ۱۳۹۳، ص. ۲۰؛ درویش علی چنگی، بی‌تا، گ. ۱۴۱ر)، امیرمستی قپوزی (دانش‌پژوه، ۱۳۹۰، ص. ۵–۲۴۴؛ عظیمی‌پور، ۱۳۹۲، ص. ۲۱۸)، ملک مشرقی مصنّف (میثمی، ۱۳۹۷، ص. ۴۹، ۸۹؛ اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹، ج. ۶، ۴۱۱۷)، آقا مؤمن چالچی‌باشی دربار اصفهان (پورجوادی، ۲۰۰۵، ص. ۹۱–۲)، آقا رضا طنبوره‌ای پدر آقا مؤمن (میثمی، ۱۳۹۷، ص. ۵۰)، سمندر کمانچه‌ای (همان، ص. ۵۸) و سنجر بیگ (همان، ص. ۷۱) یاد شده در منابع عصر صفوی، است.

در نهایت، به نظر می‌آید که تعدادی از تصانیف آهنگسازان قدیم، که تا اواخر قرن ۱۶ میلادی در دیار عثمانی رو به فراموشی بودند، با ورود میرمحمد بغدادی و شاه‌مراد خوانساری به سرای عثمانی، و همچنین در سایهٔ همّت قوجه عثمان برای تعلیم اساتیدی چون حافظ پوست، از نابودی نجات یافتند. با این حال، همین آثار در گذر زمان دچار دگرگونی‌هایی نیز شده‌اند. بنابراین، تطبیق مشخصات نسخهٔ امروزی شماری از این تصانیف، با ساختارهای فُرمال، مدال و ریتمیک مشروح در رسالات موسیقی عصر تیموری و صفوی، و متن قدیمی‌تر همین تصانیف در مجموعه‌های کهن، می‌تواند قدمی در راستای مرمّت این آثار تاریخی باشد.

فهرست منابع

افقی، علی. (بی‌تا). [مجموعهٔ *ساز و سوز*]. نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۹۲ ترکی کتابخانهٔ ملی پاریس، فرانسه.

امینی، بهروز. (۱۳۹۶). *تصحیح نسخهٔ خطّی منحصربفرد «نزهة الأرواح بتطریب الأشباح» و بررسی تصانیف و مجموعهٔ الحان عصر تیموری و صفوی* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد). تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

اوحدی بلیانی، تقی‌الدین. (۱۳۸۹). *عرفات العاشقین و عرصات العارفین*. ۸ ج. (به تصحیح ذبیح الله صاحب کار و آمنه فخر احمد) تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

اولیا چلبی، بن درویش محمد ظلّی. (بی‌تا). *سیاحت‌نامه*. نسخهٔ خطی شمارهٔ ۳۰۴ بغداد کتابخانهٔ طوپقاپی سرای، استانبول، ترکیه.

بداؤنی، عبدالقادر بن ملوکشاه. (۱۳۷۹). *منتخب التواریخ*. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

بنایی، علی بن محمد معمار. (۱۳۶۸). *رساله در موسیقی*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

پورجوادی، امیرحسین. (۱۳۹۲). احیاء موسیقی ایرانی بر اساس منابع عثمانی. *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، ۵۹، ۱۹۵–۲۰۸.

چنگی، درویش علی. (بی‌تا). *تحفهٔ السرور*. نسخهٔ شمارهٔ RF-Span D403 کتابخانهٔ آکادمی علوم روسیه.

حریری، درویش. (۸۷۳ ق). ترجمهٔ *ادوار* نظام الدین قرشهری، نسخهٔ خطی شمارهٔ ۱۴۲۴ کتابخانهٔ ملی پاریس.

خضرائی، بابک، و آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۷). عبدالعزیز بن عبدالقادر مراغی و ابداعات او در موسیقی (براساس *نقاوة الأدوار* و دست‌نوشته‌هایی از او). *آینهٔ میراث*، ۶۲، ۱۷۳–۱۸۴.

دانش‌پژوه، محمدتقی. (۱۳۹۰). *فهرست آثار خطی در موسیقی* (به کوشش قدرت‌الله پیشنماززاده). تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

درویشی، محمدرضا. (۱۳۹۰). *شوق‌نامه: بازخوانی تصنیف‌های منسوب به عبدالقادر مراغی* [لوح فشرده]. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

درویشی، محمدرضا و میرزایی، بهزاد. (۱۳۹۹). *از گلستان عجم: مجموعهٔ هفت تصنیف و بیست پیشرو عجمی* [لوح فشرده]. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی–هنری ماهور.

سیف غزنوی، عبدالرحمن بن. (۱۳۸۲). رسالهٔ موسیقی. *سه رسالهٔ موسیقی قدیم ایران* (به کوشش منصوره ثابت‌زاده). تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

صفی‌الدّین، عبدالمؤمن بن. (۱۳۴۶). *رسالهٔ موسیقی بهجت الرّوح، با مقابله و مقدمه و تعلیقات ه. ل. رابینو دی برگومالّه*. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

طاشکُپری‌زاده، احمد. (۱۹۷۵). *الشقائق النّعمانیّهٔ فی علماء الدولهٔ العثمانیهٔ*. بیروت: دارالکتاب العربی.

عظیمی‌پور، نسیم. (۱۳۹۲). موسیقی‌دانان دربار جلال‌الدین اکبرشاه در *نفایس المآثر* میر علاء الدولهٔ کامی قزوینی. *شبه قاره*، ۱، ۲۰۷-۲۲۴.

فارمر، هنری جورج. (۱۳۶۷). موسیقی [در ایران و سرزمین‌های اسلامی]. *تاریخ فلسفه در اسلام، جلد سوم* (به کوشش میان محمد شریف، ترجمهٔ دکتر علی محمد حق‌شناس). ص. ۱۹۱-۲۱۸. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

فاطمی، ساسان، جهانمانی، پیام، ذبیحی‌فر، احسان، کردمافی، سعید و نایب‌محمدی، سعید. (۱۳۸۹). *سرخانه: آهنگسازی به سبک موسیقی قدیم ایران* [لوح فشرده]. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی-هنری ماهور.

فاطمی، ساسان. (۱۳۹۰). شوق شنیدن موسیقی قدیم: نگاهی به آلبوم شوق‌نامه. *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، ۵۳، ۲۰۳-۲۲۶.

فُنتُن، شارل. (۱۳۸۵). *رساله در بیان موسیقی شرقی و مقایسهٔ آن با موسیقی اروپایی* (ترجمهٔ ساسان فاطمی). تهران: فرهنگستان هنر.

قزوینی، میر صدرالدین محمد. (۱۳۸۱). رسالهٔ علم موسیقی اثر میر صدرالدین محمد قزوینی. *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، ۱۸، ۸۱-۹۶.

[قسطمونی، شاپور]. (بی‌تا). [مجموعهٔ *ادوار سلطانی*]. نسخهٔ خطی شمارهٔ ۱۰۰۲ از مجموعهٔ بغدادلی وهبی، کتابخانهٔ سلیمانهٔ، استانبول، ترکیه.

گرجی، امیرخان. (بی‌تا). *رسالهٔ موسیقی*. نسخهٔ خطی شمارهٔ ۸۴۹۹ کتابخانهٔ دانشگاه تهران، ایران.

گمنام. (بی‌تا). [مجموعهٔ *ادوار سلطانی*]. نسخهٔ خطی شمارهٔ ۳۶۵۲ کتابخانهٔ نورعثمانیه، استانبول، ترکیه.

گمنام. (بی‌تا). [مجموعهٔ *ادوار سلطانی*]. نسخهٔ خطی شمارهٔ P. 87 کتابخانهٔ دانشگاه گوتا، آلمان.

گمنام. (بی‌تا). [مجموعهٔ *ادوار سلطانی*]. نسخهٔ خطی شمارهٔ ۱۲۷–۱۲۸ اوزلی کتابخانهٔ بدلیان، آکسفورد، انگلستان.

گمنام. (بی‌تا). [مجموعهٔ *ادوار سلطانی*]. نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۶۰ فارسی کتابخانهٔ ملی پاریس، فرانسه.

گمنام. (بی‌تا). [رسالهٔ موسیقی]. الحاقات به نسخهٔ خطی شمارهٔ ۱۱۶ ترکی کتابخانهٔ ملی پاریس، فرانسه.

گمنام. (بی‌تا). [مجموعهٔ *ادوار سلطانی*]. نسخهٔ خطی شمارهٔ ۳۶۰۸ کتابخانهٔ دانشگاه استانبول، ترکیه.

گمنام. (بی‌تا). [مجموعهٔ *ادوار سلطانی*]. نسخهٔ شمارهٔ ۱۵۷۸ کتابخانهٔ برلین، آلمان.

محافظ، آرش. (۱۳۹۲). *عجملر: گزیده‌ای از آثار آهنگسازان ایرانی دربار عثمانی مقارن دورهٔ صفوی* [لوح فشرده]. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی–هنری ماهور.

محافظ، آرش. (۱۳۹۳). *عجملر: آهنگسازی‌های منسوب به موسیقیدانان ایرانی در رسالات علی اوفکی و دیمیتری کانتمیر* (بازنویسی تطبیقی و توضیحات آرش محافظ). تهران: مؤسسهٔ فرهنگی–هنری ماهور.

محافظ، آرش. (۱۳۹۸). *نیشابور: گزیده‌ای از آهنگسازی‌های منسوب به موسیقیدانان ایرانی در رسالهٔ کوثری (قرن ۱۸ م)* [لوح فشرده]. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی–هنری ماهور.

مراغی، عبدالقادر. (۸۱۸ ق). *جامع الألحان* [به خط مؤلف]. نسخهٔ خطی شمارهٔ ۳۶۴۴ کتابخانهٔ نورعثمانیه، استانبول، ترکیه.

مراغی، عبدالقادر. (۱۳۸۸). *جامع الالحان* (به تصحیح بابک خضرائی). تهران: فرهنگستان هنر.

میثمی، سید حسین. (۱۳۹۷). *موسیقی عصر صفوی*. تهران: فرهنگستان هنر.

نصرآبادی، میرزا محمدطاهر. (۱۳۱۷). *تذکرهٔ نصرآبادی* (تصحیح و مقابلهٔ وحید دستگردی). تهران: چاپخانهٔ ارمغان.

نظامف، اصل‌الدین. (۱۳۹۰). *تاریخ و نظریهٔ شش‌مقام*. تهران: فرهنگستان هنر.

نوایی، علیشیر. (۱۳۶۳). *تذکرهٔ مجالس النفائس*. تهران: کتابخانهٔ منوچهری.

نویباور، ایکهارد. (۱۳۸۴). ترنم و ترنّوم در شعر و موسیقی (ترجمهٔ سیاوش بیضایی). *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، ۲۸، ۳۷-۲۷.

واصفی، زین‌الدین محمود. (۱۳۴۹). *بدایع الوقایع*، جلد اول. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

یکتا، رئوف. (۱۳۸۹). *عبدالقادر مراغی: بخش دوم از کتاب اساتیذ الحان* (ترجمهٔ سیروس جمالی). تهران: مؤسسهٔ فرهنگی-هنری ماهور.

Babur, Z. M. (1970). Baburnama, Vol. I and Vol. II in one format (Reprint), AS Beveridge. New Delhi: Oriental Books Reprint Corporation.

Canım, R. (2018). Latîfî, Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ: Tenkitli Metin. Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Cantemir, D. (1734). The History of the Growth and Decay of the Othman Empire (Translated by Nicholas Tindal). London: JJ, and P. Knapton.

Çelik, B. B. (2001). Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi (Doktora Tezi). Marmara Universitesi, Istanbul.

Doğrusöz, N. (1993). Hâfiz Post Güfte Mecmuası. (Master's Thesis). Istanbul Teknik Üniversitesi.

Doğrusöz, N., Beşiroğlu, Ş. Ş., & Uslu, R. (2009). Harîrî bin Muhammed'in Kırşehrî Edvar çevirisinde perdeler. İTÜDERGİSİ/b, 4(1), 13-22.

Ekinci, M. U. (2016). Kevseri Mecmuası: 18. Yüzyıl Saz Müzığı Külliyatı. Istanbul: Pan Yayıncılık.

Elçin, Ş. (1976). Ali Ufkî, Hayatı, Eserleri ve Mecmua-i Saz ü Söz. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ezgi, S. (1933). Nazari ve Ameli Türk Musikisi, I. Ankara: Millî Mecmua Matbaası.

Ezgi, S. (1940). Nazari ve Ameli Türk Musikisi, IV. Istanbul: Hüsnitabiat Matbaası.

Feldman, W. (1990). Cultural authority and authenticity in the Turkish repertoire. Asian music, 22(1), 73-111.

Feldman, W. (1996). Music of the Ottoman Court: Makam, Composition, and the Early Ottoman Instrumental Repertoire. Berlin: VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Feldman, W. (2015, July). The Musical "Renaissance" of Late Seventeenth Century Ottoman Turkey: Reflections on the Musical Materials of Ali Ufkî Bey (ca. 1610-1675), Hâfiz Post (d. 1694) and the "Marâghî" Repertoire. In Writing the History of "Ottoman Music" (pp. 87-138). Ergon-Verlag.

Feldman, W. (2019). The emergence of Ottoman music and local modernity. YILLIK: Annual of Istanbul Studies, 1(1), 173-179.

Gönel, H. (2014). Kâsımî, Hatib-zâde Muhyiddin Mehmed Efendi. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. Retrieved from http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/muhyiddin-hatibzade-muhyiddin-mehmed

Haug, J. I. (2019). Ottoman and European Music in ʿAlī Ufuḳī's Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context. Westfaelische Wilhelms-Universitaet Muenster.

Kantemir, D. (2001). Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât (haz. Yalçın Tura). İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Kılıç, F. (2018). Âşık Çelebi: Meşâirü'ş-Şu'arâ. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Kınalızâde, H. Ç. (2017). Tezkiretü'ş-şuarâ. hz. Aysun Sungurhan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Kırşehirli, Y. (2014). Risâle-i Mûsıkî. ed. Okan Murat Öztürk, çev. U. Sezikli. Ankara: KTB Yayını.

Koç, F. (2010). Abdülaziz B. Abdülkâdir Merağî ve "Nekâvetü'l-Edvâr" Isimli Eserinin XV. Yüzyil Mûsikî Nazariyatindaki Yeri. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Türkiye.

Korkmaz, H. (2014). Istanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu. (Yüksek Lisans Tezi). Istanbul Üniversitesi, Türkiye.

Neubauer, E. (1997). Zur Bedeutung der Begriffe Komponist und Komposition. Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 11, 307-363.

Özçimi, M. S. (1989). Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Istanbul.

Pourjavady, A. H. (2005). The musical codex of Amir Khān Gorji (c. 1108–1697). (Doctoral Dissertation). University of California, Los Angeles.

Sehî Beg. 2017. Heşt Bihişt. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Sezikli, U. 2017. Fihrist Bir Eser: Murad-Nâme'de Mûsıkî. International Journal of Eurasia Social Sciences, 26, 126-149.

Tekin, Hakkı. (1999). Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si. (Doktora Tezi). Niğde Üniversitesi, Türkiye.

Usta, B. (2020). Mehter musikisi, bestekar mehterler ve Türk müziğine katkıları (Master's thesis). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Uzunçarşılı, I. H. (1977). Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı. Belleten, 41(161), 79-114.

Velimirović, M. (1973). "Persian music" in Byzantium?. Studies in Eastern Chant, 3, 179.

Wright, O. (1988). Aspects of historical change in the Turkish classical repertoire. Musica Asiatica, 5, (edited by Richard Widdess). 1-108.

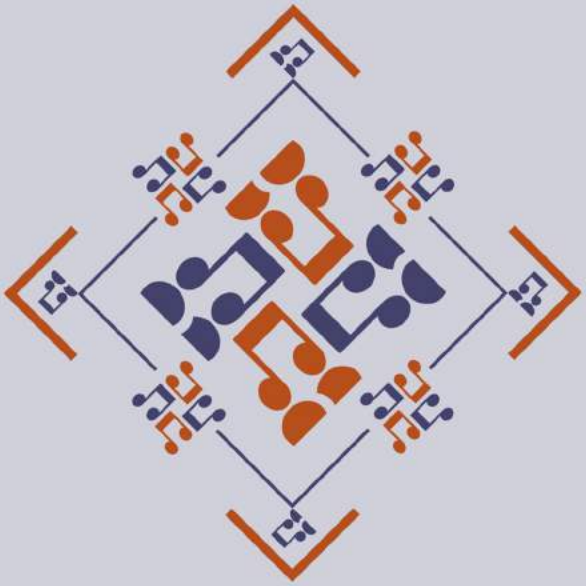
Wright, O. (1992). Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 1: Text. London: School of Oriental and African Studies.

Wright, O. (2013). Words without songs. London: Routledge.

Wright, O. (2017). Demetrius Cantemir: the collection of notations, Volume 2: Commentary. London: Routledge.

Yıldız, O. (2011). XV. Yüzyıla Ait Anonim Güfte Mecmuasının İncelenmesi (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesı, Türkiye.

Yüceışık, Z. S. (1990). Şeyhülislam Esat Efendi: Atrabü'l-Asar fi tezkireti urefai'l-edvar (Giriş-Metin-Tercüme-Terimler-Dil Notları) (Doctoral dissertation). İstanbul Üniversitesi, Türkiye.



Iranian Ethnomusicology Symposium in cooperation with ICTM

Transition Analysis of Bastak music from people music to popular music

Elham Ashoogh

e.ashoogh207@gmail.com

Abstract

The element of economics is an influential element in the process of giving societies from traditional to modern. According to Shields, with the development of a society's economy, conditions are created for people to buy a way of life. The study of the musical culture of Bastak city of Hormozgan province as a case study of a society in transition from tradition to modernity, with its cultural sub-culture that is the result of cultural mixing with foreign neighbors and neighboring cities, is of great importance. Is. By studying the musical culture of the people of Bastak, we have witnessed the popularity of popular music over folk music over the last three decades by artists and listeners. It was expected that insufficient financial profitability and poor functioning of educational structures would lead to a decline in the number of popular music productions in the study community, but based on field observations, these conditions did not prevent the growing development of popular music productions in the city. This article tries to find a suitable answer to the question of what has been the role of economics in orienting the collective taste of Bastak people to popular music. To answer this question, interviews with activists in the field of Bastak music and observation of musical works on social networks have been used, as well as analyzes based on Bourdieu and Simmel's theories on changes in social structures and characteristics of Bastak Square. The purpose is to describe the process of Bastak music transition, which is the results of consistent analysis and confirmation of the collected field data.

Keywords: Bastak, economics, popular music, transition process

The Feminine Language of Nevajesh and its place in the Music of Mazandaran

Fereshteh Amini

fereshtteh.amin@googlemail.com

Abstract

Why do we refer to Nevajesh as "The Songs of Village Women in Mazandaran" and why hasn't there been a clear definition of what Nevajesh is? Women Songs have been overlooked in studies focusing on Mazandarani music, mostly overshadowed by the wealthy repertoire of other songs. The objective of this study is to introduce Nevajesh, investigate its "gendered language" properties and look at its state in the repertoire of Mazandaran music. Among villager women's songs, those which have a tone of endearment and caress can be categorized under Nevajesh. Women, given their specific emotional and psychological traits, have different things to say; their poetry has a gendered language, within which their feminine identity can be found. The main content of Nevajesh is the expression of emotions, longing, complaints and sacrifice. In our study, looking at the songs collected in the field and audio recordings shows that more than 94% of the songs contain words that are synonymous with sacrifice (i.e. "belare", "door", "da", "bamirem", etc.) and communicate sentiments of femininity and motherhood. Our findings also show that the Nevajesh are improvised, composed in the moment, some of them for specific occasions. Our study implements methods in the study of gendered language to further look into the feminine tongue of Nevajesh.

Keywords: Nevajesh, Women Songs, Gendered language, women of Mazandaran Villages, Feminine language

Elucidating the process of the change of "the classical music culture" among Tehran Symphony Orchestra musicians in the 1320s

Sadjad Pourghanad

sadjad.p@gmail.com

Malihe Khalvati

khalvatiml@mums.ac.ir

Abstract

The Iranian classical music, and especially the Tehran Symphony Orchestra (since its unofficial establishment) have experienced weaknesses in their members' cultural inner man which have revealed themselves in this small community. The difference in the "personality" of graduates of the Higher Conservatory of Music and National Music Conservatory leads to the assumption that the role of the Western culture in the Higher Conservatory creates this difference; however, two issues challenge this assumption: Firstly, the Western education system was applied in both conservatories. Secondly, in terms of "typology", the low culture of some graduates of the Tehran Conservatory of Music is more similar to that of lower social strata of Iran at that time than to the Western culture. The question is why the establishment of collective relations underlying Western classical music was not possible in Iranian classical music societies? To answer this question, the present study analyzed the content of Morteza Hananeh's utterances using the conventional content analysis method. Seven concepts of "protest background", "protest agency", "attempt failure", "split/group decline", "success/failure", "strikers' victory" and "the formation of an obligatory association" were extracted from the data analysis. The results of the study showed that as the protests of the students of the Tehran Music Conservatory entered a deconstructive phase, a

group of them went to work at nightclubs. The long-term presence of these students in the nightclubs caused the main subject of the protest to be forgotten and the nightlife culture and popular music to be gradually connected with these young students' manners. After night club musicians who were on strike aggressively joined the Symphony Orchestra, and Western musicians and old nightclub musicians joined the same orchestra, this strange culture found its way to the Symphony Orchestra. With the defeat of the opposing group and the failing of the Conservatory, this culture entered the education system in a way that, even to this day, these tendencies exist.

Keywords: Classical Music, Popular Music, Classical Music Culture

Electronic Music in Iran: the Process of Localizing a Foreign Music

Payam Pilvar

payam.pilvar@uottawa.ca

Abstract

During the past decade, a great number of Iranian musicians and music lovers have found an interest in electronic music. Although some avant-garde Iranian musicians had started using electronic tools and technologies to compose music since the 1970s, there wasn't any significant artistic movement with a focus on electronic music for years. From the early years of the 2010s, gradually, the greater number of popular musicians took permission to have live performances and officially publish their works because of toleration in the cultural politics of the state. One of the consequences of these cultural changes was the formation of a widespread movement of young self-taught electronic music composers. Since most of these young composers were producing instrumental music, they had the privilege to obtain official permission to perform their music in concerts in a more trouble-free way when it is compared to the other genres of popular music. This research, by using qualitative approaches such as autoethnography and participant observation, tries to understand how the social, political, and cultural characteristics of a country like Iran can affect the aesthetics of musicians and develop a unique kind of artistic expression when it is compared to similar models in the developed countries.

Keywords: electronic music, live performance, popular music, contemporary music, music technology

Musical aesthetics in the views of Ibn Sina and the Ekhvan Al-Safa

Niloufar Tajaddad

niloofartajadod61@gmail.com

Abstract

Music and the philosophy of music is one of those topics that before the Greeks and their philosophers discussed theological theory of music, Muslims had considered only its scientific topics and considered it as a mathematical and physical science. They knew, and technically did not consider music and philosophical-artistic issues as an independent subject. Knowledge of philosophy, thinking and aesthetic perspectives requires understanding the opinions of great scholars and philosophers. Therefore, the aim of the present study is to study and comparatively critique the aesthetics of music from the perspective of the of Ekhvan Al-Safa and Ibn Sina. The research method used in this research is descriptive-comparative. The research community includes books and treatises of two philosophers. In this research, first the lexical discussion of music, its philosophy and aesthetics have been studied and then different topics of music from the perspective of these two philosophers have been studied. The result of the research shows that the principles and methods of Ibn Sina and the wise men of the Ekhvan Al-Safa are the same in most subjects and their thoughts are closer, especially in the topics of music theory and scientific aspect. The topics that have been considered by both philosophers are in the field of spiritual music, aesthetics, extraterrestrial origin, ethics and virtues, and the existence of their commonalities and differences has been expressed and some criticisms have been raised. One of the most important differences between the views of Ibn Sina and the Ekhvan was a more scientific view and not entering into astronomical and supernatural issues and relating it to music in Ibn Sina's view.

Keywords: Islamic philosophy, music philosophy, aesthetics, Ibn Sina, Ekhvan Al-Safa sages

The influence of Morteza Mahjoobi's piano performance on Iranian Santoor

Mehdi Jahanmardi

Mehdi.jahanmardi@gmail.com

Abstract

Santoor's technical changes in Iran can be studied over many years, especially after modernity. On the other hand, piano is a musical instrument originally from the East, which has it's roots in the Santoor and has played a role in these developments. One of these factors is the reciprocal effects of the Santoor on the Iranian classical piano, and vice versa, the piano, as a transformed western instrument, has also had various effects on the Santoor. The most significant effect can be noticed in Morteza Mahjoobi's piano performance in contrast to the Santoor. This research intends todeal with this topic from musical and technical aspects. Therefore, through transient studies via library research method, the inspection of the effects and technical changes of the Santoor in two periods of the first generation and the second generation is quite evident. For example, masters such as Reza Varzandeh, Mansoor Saremi, Fazlolah Tavakol, Majid Najahi, Faramarz Payvar and Parviz Meshkatian are impressive representatives of two generations of Iranian Santoor performance who have had numerous influences in terms of musical phrasing and transferring piano techniques to the Santoor and even in structures (for example placing felts on plectrums)

Keywords: Morteza Mahjoobi, Performance method, Persian Piano, Iranian Santoor, Improvisation

Song, Statue and Death in Bakhtiari Culture in Central Iran

Seyyed Ali Rajaei Baghsorkhi

ali.rajaei.bs@gmail.com

Abstract

In Bakhtiari culture, sorrow music and Shir'sangi (stone lion sculpture) are vital parts of mourning ceremonies related to funeral ritual. The Bakhtiari people are a branch of the Lurs and the nomads of foothills of the Zagros Mountains that in recent decades, large populations of them have become sedentism in various places. Bakhtiari music performers are known as "Toshmāl" and refer to mourning music as "Sāze'chapi" or "Sāze'vāroone". Bakhtiari women sing mourning songs in groups which is called "Gāgriv". Although, today there are men who perform mourning music like urban Maddahi and Nohe'khāni (ceremonial lamentation singing and eulogy recitation for Shia Muslims). This study reveals the connection between the content of the Gāgriv and the Shir'sangi as a cultural symbol. Shir'sangi is a symbol of concepts such as bravery, warfare, courage, masculinity, magnanimity and placing it as a tombstone on the grave of the deceased is valuing his personal characteristics and social status. In the content of the Gāgrivs the deceased sometimes described as a "lion" and the concepts that Shir'sangi is a sign of are attributed to him as his traits. In the connection between these two elements, a deep surface is hidden and it can be called "social identity" which is the result of Bakhtiari's lived experience and its manifestation is seen from a semiotic point of view in various cultural dimensions.

Keywords: Bakhtiari music, sorrow music, mourning ritual, Gāgriv, Sāze'chapi, Shir'sangi

Music and gender:
Women's role in the musical life, case study:
"nouraabad-e mamasani"

Ala Zarei

ala.zareei1919@gmail.com

Abstract

In the last few decades, the development of the human knowledge and the genesis of the new area of research have affected ethnomusicological discourses and researches in different ways. Feminism, as one of the most important social movements in the last century, has been a stimulus for diverse researches about women which led to reshape some basic concepts such as gender and music. This article intends to explore about women's role in the musical life of "nourabaad-e mamasani". In this record, the attempt is not to investigate the topic from the feminism and its dependent ideologies perspective, but is merely an effort to the better perception of human relations which gives a direction to the people's life. Therefore, focusing on the subject of women, will give an opportunity to study the musical life of the people in this region from a new perspective. In this article, the situation of women musical activity will be investigated through two examples of ceremonies related to the life cycle, the wedding and the mourning. Furthermore, the viewpoint of the men and women in this region about women participation in performing music and the situation of this participation will also be explained. Eventually, the effort of the author is to seek reasons through interviews in order to justify the outcomes of the obtained observations.

Keywords: women, gender, wedding, mourning

Investigating the status of music in the social and cultural life of Zoroastrians in Kerman

Aryabarzan Gheibi

Aryabarzan.gheibi@gmail.com

Abstract

Music has a high status among the Zoroastrians. This music can be divided into four main categories and in each category, looking for use and function of music in cultural of society, and studying the role of music as an important element in advancing purposes academic in society. Behnam Rasaie, in his master thesis, has studied religious music in Zoroastrians of Yazd. Also Rayoumand Mirza, in his Ph.D. thesis, studied about structure of praying music of Zoroastrians. In this study, it has been tried to study the status of music in religion and culture of Zoroastrians and consider the effects of music in Kerman Zoroastrian culture in society. To achieve this important, first the music of religious texts has been studied literary and then, we have an overview about irreligious music and ceremonies, and at the end the status of music will be studied. In this study, field study with cultural people of Kerman Zoroastrians has been used. The results of this study show that the music of religious texts, has an important role in keeping and transferring these lyrics during history. Also religious teachings, basic principles of religion, important historical events and religious beliefs have placed in texts of special lyrics and music's of this nation, that repeating of this, leads to keep these points in mind of audience and help training of future generation. Religious music can act as an identity maker element and make coherence, union of religion.

Keywords: Zoroastrians music of Kerman, religious music, Gatha music, Avesta music, Culture of Zoroastrians, Social life of Zoroastrians

Computer simulation in field research

Pejman Ghorbanian

ghorbanianpejman@gmail.com

Abstract

Methods of conveying field research in the most ideal case, they can convey the characteristics of the cultural environment under study to the audience. To date, this transfer has been through text writing, transliteration, audio and video recording. With the advancement of technology, computer simulations can be an effective way to convey researcher research to the audience. In this article, the strengths and weaknesses of computer simulation will be examined. This study does not intend to consider computer simulation as an alternative to transliteration or audio and video recording, but will try to show that these simulations can be complementary in field research to better convey what the researcher has experienced in the field of research. The method proposed for simulation in this article is similar to the simulations used today on museum websites, the Google search engine, and Three hundred and sixty degree images. The difference that this simulation will have with audio and video recording will be that it will see its audience in the research environment, it can move in any direction it wants, it will see the difficulties, issues and problems of the research environment so that in addition to the written text Understand the above with more computer simulations.

Keywords: Computer Simulation, Transliteration, Field Research, Cultural Environment, Technology

Suit (the combined form) of "Maqam" in the Shabi_Rifi (folk_rural) music of of Khuzestan Arab

Mahmoud Mashhodi

m.mashhodi@gmail.com

Abstract

"Maqam" is one of the most important structural foundations in the Arabic maqami and shabi-refi) Flock_rural(music of Khuzestan.Researchers have so far looked more at status as a model system, and less at its formal structure. This article, which has been written by descriptive-analytical method and field research, will deal with different aspects of maqami (Arabic classical) and Shabi-refi Arab music of Khuzestan.The main issue in this project is the study of the combined form of "Maqam" in Shabi-Rifi music.One of the most important differences between performing the combined form of "Maqam" in the Shabi-Rifi style with maqami music (Arabic classical) is the different sequence of creating an atmosphere of calm and tension. The genres of introduction, mawal, closed, and lyric are performed, which are essentially done to maintain a tense atmosphere during the performance of the various parts of the combined form of "maqam" for the audience, but in maqam (Arabic classical) music, from a The classical sequence, and a very ancient tradition, similar to the structure of the performance of turn-making about the Abbasid caliphs, is used in the third and fourth centuries AH.

Keywords: Maqam, Arabic classical, Shabi music, primitive music, turn form, Khuzestan Arabic music

Structural relationship between Alvan maqam and Iranian instrumental music

Amin Oddin MomeniMazde

aminoddin.momeni@ut.ac.ir

Abstract

Iranian music consists of two main pillars of ethnic music and instrumental music. Iranian musicology literature has always emphasized the formal and content influence of the two. One of the manifestations of this influence is the connection between instrumental music and tambourine music. The tambourine and its maqams are considered one of the richest musical cultures in our country because this repertoire is a huge source of music that has been formed over the millennia and has an ancient history. Therefore, an important part of the history of ancient Iranian music should be searched in this music. Of course, by researching more on the basis of this music and examining the commonalities with other Iranian music, we find that its roots are tied to classical music or the current Iranian style, and the closer we go to the historical past, the closer the relationship between the two. Find as far as we can find both from a common source. In this study, by influencing the model analysis method introduced by Professor Dariush Talaei, he analyzed the characteristics of Alvan's model, and then compared Alvan and Bayat, based on the three axes of sound, role and function of degrees, and behavioral patterns of circulation. The melodies and melodic trajectory, family relationship and structural commonalities of the medals were explained in these two. Bayat Kurd and Alvan have common basic features. Considering the common evidence in the audio scale and the patterns of melody flow and melodic trajectory of the two very close to them, we can consider the C note used in the Elon audio scale as a modification of the C stern note in the stale sound scale. Sharing these features shows the underlying and structural relationship between these two types of music. On the contrary, we can talk about differences such as

the difference in the stop song, the difference in the lower fourth of the witness song in the audio scale; But what matters is the similarities that are found in the most radical and abstract layers of the emergence of these two musical modes.

Keywords: Maqam Alvan, instrumental music, Iranian music, tambourine music, stale

A Study of the origins of Musical Compositions attributed to Iranian composers in Ottoman Sources

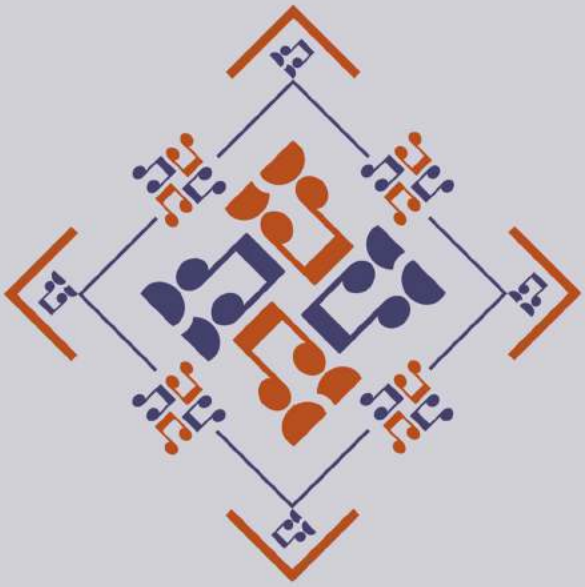
Arastoo Mihandoust

Arastoo.mi@gmail.com

Abstract

The present study aims to shed light on the origins of musical compositions attributed to Iranians in Ottoman sources. For this purpose, textual sources such as music treatises, song-text collections, and memoirs (Tadhkira) of the early Safavid era are compared with written sources of the later period using analytical method. The results of this study show that some of the vocal compositions that in older sources are attributed to various composers such as Ṣafī ad-Dīn ʿAbd al-Muʾmin, ʿAlī Sitāʾī, Khwājah, Amīr Ġaḍanfar, Ṣams-I Rūmī, Hajjī Dadah, Ġulām Ṣādī, ʿAlī ʿAwwād, Ḥaydar Tūnī, and Ṣāh Pīlahdūz, were still sung in the Safavid and Ottoman courts long after the names of most of these composers were forgotten, when they were misattributed to ʿAbd al-Qādir al-Marāġī and al-Fārābī. This study suggests that the capture of several Iranian musicians by Sultan Murād IV contributed to the survival of these works in the Ottoman repertoire. In conclusion, it seems that some of the compositions that were sung in different cities of Iran during the late Timurid and early Safavid periods, were transferred to the Ottoman courts and underwent some changes over time.

Keywords: History, Music, Composition, Timurid, Safavid, Ottoman



ICTM
دانشگاه هنر