Archive of SID
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۵، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۹

# بازشناسی ویژگی‌های مرکزی موسیقی ایرانی به‌عنوان عناصر هویت‌ساز در این سنت*

**سپهر سراجی**[**1]، ساسان فاطمی**[2]

[1]دانشجوی دکتری پژوهش هنر(گرایش موسیقی) پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[2]استاد گروه موسیقی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۶/۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۳/۱۳)

## چکیده

کارگان مرتبط با سنت موسیقی کلاسیک ایرانی، حاوی آثار موسیقایی متنوعی است که نسبت‌های متفاوتی با ردیف به‌عنوان کارگان مرجع این سنت دارند. از سوی دیگر، با وجود فرآیندهای دگرگونیِ رویداده در حیات موسیقایی صد و پنجاه سالِ گذشته، قاعدتا وجود عناصر مشخصی وجه ایرانی‌بودن یک اَثر را تامین کرده و نزدیکی آن را به هستهٔ مرکزی سنت موسیقایی نشان می‌دهد. بنابر نظر نتل این عناصر در یک فرهنگ موسیقایی می‌بایست دارای سه ویژگی باشند: تکثر در بستر سنت، تأکید اهل فن و مقاومت در برابر تغییر. روش تحقیق در مطالعهٔ حاضر بدین صورت است که شاخص‌ترین مفاهیم قابل قرارگیری در زمرهٔ ویژگی‌های مرکزی موسیقی کلاسیک ایرانی، بر اساس سه ویژگی مذکور بررسی شده و از طریق استقرا در منابع مکتوب و همچنین مصاحبه با داریوش طلایی و عبدالمجید کیانی، شخصیت‌های مرجع سنت موسیقایی استخراج شده‌است. نتیجتا پنج دسته از ویژگی‌ها به‌دست آمده است که عبارت‌اند از: ساختار و تنوع مدال، گام بالقوه و فواصل، بیان موسیقایی، ریتم و ویژگی‌های گونه‌شناختی. در نهایت با نگاهی به وجوه اشتراک و تفارق میان ویژگی‌های هویتی موسیقی ایرانی و فرهنگ‌های هم‌خانوادهٔ این سنت، سعی می‌کند به این پرسش به‌طور کاربردی‌تری پاسخ دهد که هویت موسیقایی چه شاخصه‌هایی دارد.

**واژه‌های کلیدی**
موسیقی کلاسیک ایرانی، هویت، ویژگی‌های مرکزی، عناصر هویت‌ساز.

*این مقاله برگرفته از رساله دکترای نگارنده اول با عنوان: "گفتمان‌های آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایرانی در نسبت با مسئله هویت در این موسیقی" است که با حمایت «صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور» با راهنمایی نگارنده دوم به انجام رسیده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۶۷۵۰۹۹۹۳، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: s.seraji@ut.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

## مقدمه

برونو نتل[۲] قوم‌موسیقی شناس آمریکایی برای یافتن نسبت میان سنت‌های موسیقایی و بررسی چگونگی تأثیرات متقابل آن‌ها به‌طور خاص در نسبت با فرهنگ غربی، از مفهوم ویژگی‌های مرکزی[۲] به‌عنوان مؤلفه‌هایی مرکزی‌تر در یک سنت موسیقایی بهره می‌گیرد. او برخی ویژگی‌های سنت را نسبت به دیگران مرکزی‌تر می‌داند. این ویژگی‌ها باید واجد سه شرط زیر باشد؛ نخست عنصر متکثر، یعنی دارای فراوانی بیشتر در عمل موسیقایی باشد، دوم مورد تأکید اهل فن و سوم اینکه بیشترین مقاومت را در برابر تغییرات بیرونی داشته باشد. در طول قرن بیستم، فرهنگ‌های موسیقایی جهان در برخورد با فرهنگ موسیقی غربی واکنش‌های گوناگونی از خود نشان داده‌اند. نتل این واکنش‌ها را در یازده حالت دسته‌بندی کرده است. این فهرست واکنش‌های گوناگونی را، از ترک کامل سنت تا حفظ و قرنطینهٔ کامل[۳] آن نسبت به فرهنگ غرب، شامل می‌شود (Nettl, 1978, 123-136). او با مطالعهٔ موسیقی ایران در سال‌های پایانی دهه چهل، سه فرآیند دگرگونی به‌عنوان سه واکنش بیشتر دیده شده در سنت موسیقایی ایران را چنین گزارش داد: غربی‌سازی[۴]، مدرن‌سازی[۵]، و تلفیق‌گرایی[۶]. غربی‌سازی زمانی پدید می‌آید که یک سنت موسیقایی، شروع به تغییر در جهت فرهنگ موسیقایی غربی کند و ویژگی‌های مرکزی موسیقی غربی را دریافت و در خود جذب کند. این ویژگی‌های مرکزی، عمدتا هارمونی کلاسیک و ایدهٔ ایجاد گروه‌های بزرگ همنواز و اجرای بدون تغییر قطعات موسیقی آهنگسازی‌شده هستند. اما لزوما ویژگی‌های مرکزی سنت غیرغربی با ویژگی‌های مرکزی سنت غربی سازگار نیست. در فرآیند مدرن‌سازی ویژگی‌هایی سازگار اما غیرمرکزی از موسیقی غربی دریافت می‌شود. تغییراتی هم‌چون تثبیت گام بالقوه، تغییر شرایط اجرای موسیقی و رواج نت‌نگاری از آن زمره است. پدیدهٔ تلفیق نیز زمانی شکل می‌گیرد که ویژگی مرکزی یک سنت موسیقایی با ویژگی مرکزی سنت غربی هم‌خوان بوده و قابلیت هم‌نهشتی داشته باشد (Ibid,134). نتل نتیجه می‌گیرد وقوع این فرآیندهای دگرگونی در موسیقی ایرانی، به معنای مرگ سنت موسیقایی نبوده و اگر نظام موسیقایی را دربردارندهٔ یک هسته[یا مرکز] و یک روبنای فراگیرنده در نظر بگیریم، نقش روبنا حفظ سلامت هسته به بهای دگرگون ساختن خویش است. به رغم دگرگونی‌های قابل توجه و نسبتا موفق روبنا با استفاده از اندیشه‌های غربی‌سازی و مدرن‌سازی، اما بعضا راه‌هایی برای نفوذ تلفیق‌گرایی به هسته ایجاد شده است. این در حالی است که هسته نسبتاً با ثبات باقی مانده است(نتل، ۱۳۸۱، ۳۴). بنابراین، کارگان فعلی موسیقی کلاسیک ایرانی واجد ویژگی‌های مشترک و قابل تشخیص است که هویت آن را از سنت‌های موسیقایی غیرخود جدا می‌کند. ویژگی‌هایی قابل دسته‌بندی و بازشناسی که می‌بایست همهٔ وجوه سنّت موسیقایی را در بر بگیرند. با وجود اینکه مفهوم هویت دارای جنبه‌های فراموسیقاییِ فرهنگی و اجتماعی است، اما در مطالعهٔ حاضر، کوشش می‌شود تا صرفاً پاسخ‌هایی از متن سنت موسیقایی بدان داده شود. در واقع به وجوهی فنی پرداخته می‌شود که محمل جریان یافتن هویت موسیقایی هستند.

## ۱. روش‌شناسی

اگرچه در بسیاری موارد بدنه بیرونی موسیقی کلاسیک ایرانی تحت تأثیر فرآیندهای مذکور متحمل دگرگونی‌های آشکار خصوصا در حوزه حیات موسیقایی، مبانی نظری، آهنگسازی و همچنین اجرای موسیقی (نک.نتل، ۱۳۸۹، ۹-۴۷) شده‌است؛ اما در مقابل، عناصر مشخصی در هر سه فرآیند دگرگونی ثابت مانده است. ویژگی (های) مشترکی- در قطعات حداقل یک قرن اخیر کارگان موسیقی ایرانی- که آن‌ها را به هم پیوند داده و زیر یک عنوان واحد جمع می‌کند. در بستر مطالعات موسیقی‌شناختی اقوام، آلن لومکس[۷] قوم‌موسیقی شناس آمریکایی با معرفی ۳۷ معیار اساسی هویت یک فرهنگ موسیقایی را قابل تعریف نشان می‌دهد (Vide. Lomax, 1968, 38-74). اما نتل از ویژگی‌هایی سخن می‌گوید که از دیگر مؤلفه‌ها، مرکزی‌تر است (Vide. Nettl,1978,126). عناصری که در برخورد با فرآیندهای دگرگونی سنت‌ها- به‌طور خاص در قرن بیستم- دارای بیشترین ایستایی بوده و در عمل و گفتار موسیقی‌دانان، بیشترین تأکید بر آن می‌شود. به نظر می‌رسد، ممکن‌ترین راه دستیابی و جمع‌آوری ویژگی‌های شاخص و متمایز کنندهٔ یک سنت موسیقایی براساس سه شرط پیش‌گفتهٔ تکثر، تأکید و مقاومت، واکاوی مکتوبات پیرامون سنت و دیدگاه‌های اهالی سنت موسیقایی است. در تحقیق حاضر دو گروه از منابع در حوزه شناخت موسیقی ایرانی به‌عنوان محل استخراج اطلاعات تشخیص داده شده است؛ منابع مکتوب و مصاحبه شفاهی از شخصیت‌های مرجع سنت موسیقایی. منابع مکتوبی که در طول یک قرن در حوزه شناخت موسیقی ایرانی نگاشته شده است، خود دو دسته اند: نخست گروهی از متون معطوف به شناخت مبانی نظری موسیقی ایرانی و دوم منابعی با روش‌شناسی متفاوت که از سوی موسیقی‌شناسان غیرایرانی نوشته شده‌است. این منابع هر کدام در قالب دیدگاهی تلاش نموده‌اند تا مفاهیم بنیادی و ویژگی‌های متمایزکنندهٔ آن را از سنت موسیقایی بیگانه_ خصوصا موسیقی کلاسیک اروپا که مورد هجمهٔ آن بوده_ تشریح و تعریف کنند. پس در واقع تحقیق حاضر از سه وجه دیدگاه‌ها دربارهٔ ویژگی‌های موسیقی ایرانی را زیر نظر گرفته‌است. هرچند اغلب این منابع مستقیما از هویت و ویژگی‌های مرکزی موسیقی ایرانی بحث نمی‌کنند، اما انتظار این است که مطالب و مفاهیمی که پیرامون مبانی موسیقی ایرانی بیان می‌شود از دید نگارندگان آن، محوری‌ترین

www.SID.ir

Archive of SID

و اصلی‌ترین مفاهیم مرتبط با هویت سنت موسیقایی باشد. همانگونه که گفته شد، همهٔ این متن‌ها به‌گونه‌ای در مواجهه و نسبت با سنت مکتوب موسیقی کلاسیک اروپا شکل‌گرفته و در صدد نمایش و ارائهٔ ویژگی‌های منحصر در موسیقی ایرانی برمی‌آیند. ممکن است این گمان به‌وجود بیاید که نگارش متون مبانی نظری معطوف به موسیقی ایرانی، به‌طور تاریخی پدیده‌ای غیربومی بوده و به‌گونه‌ای خود از روشمندی عادت‌گونه‌ای در تاریخ موسیقی پیروی می‌کنند که در آن مجموعهٔ مشخصی از اصول و قواعد موسیقایی هم‌چون فواصل، گام‌ها و ریتم بررسی و معرفی می‌شود که لزوماً با هویت و ساختار موسیقی ایرانی متناسب نبوده و چون در برابر سنت بیگانه نوشته شده، به شکلی از آن تأثیر پذیرفته و در واقع روش شناخت موسیقی ایرانی خود، غیرایرانی است.

در مواجهه با چنین گمانی، نخست باید درنظر داشت متون معطوف به شناخت مبانی نظری موسیقی ایرانی همگی از روش‌شناسی تئوری نویسی غربی پیروی نمی‌کنند و اغلب خود در روش نگارش با هم تفاوت‌هایی دارند. از آن مهم‌تر، تحقیق حاضر با قراردادن طیفی از متون دیگر که با روش‌شناسی کاملاً متفاوت از سنت تئوری نویسی غربی موسیقی ایرانی را واکاوی نموده‌اند تلاش نموده تا تعادلی میان روش‌های مختلف در شناخت ویژگی‌های موسیقایی رعایت کند. برای مثال نتل در کتاب ردیف موسیقی دستگاهی ایران کم‌ترین توجه را به موضوع فواصل و بستر صوتی نموده است. به‌طور واضح می‌توان گفت منابع مختلف تحقیق حاضر، هر یک با روش منحصری موضوع را بررسی کرده‌اند. از سوی دیگر مصاحبات شفاهی داریوش طلایی و عبدالمجید کیانی نیز به شکلی متفاوت و به گونه‌ای مستقیم‌تر به موضوع هویت پرداخته است.

مجموعهٔ این منابع، طیف متنوعی از مطالب پیرامون ویژگی‌های سنت موسیقایی را گرد هم آورده‌است و سعی شده تا انواع رویکردها بدان را پوشش دهد. از آنجا که ممکن است دیدگاه و نوع برخورد موسیقیدان درون سنت، برای شناخت همهٔ وجوه موسیقی ایرانی بسنده نباشد، مطالعهٔ حاضر با بررسی برخی منابع از موسیقی‌شناسان غیرایرانی، کوشش نموده تا توازنی از نگاه‌های درونی و بیرونی به سنت برقرار کند. نهایتاً اگر بپذیریم مفاهیم نظری یک سنت موسیقایی دارای ارتباط تنگاتنگ با هویت موسیقایی بوده و بافرض اینکه در این منابع بیشترین تلاش صرف شده تا ویژگی‌های مرکزی موسیقی ایرانی، که در رابطهٔ مستقیم با هویت این سنت موسیقایی هستند- معرفی شود، مطالعهٔ حاضر با در نظر قراردادن مفهوم‌شناسی منابع مکتوب و تحلیل آراء نظریه‌پردازان موسیقی ایرانی، ویژگی‌های سنت موسیقایی را استخراج نموده تا بتواند گام‌به‌گام به هستهٔ مرکزی ویژگی‌های مرکزی آن پیش رود. با بررسی این منابع، مجموعه مفاهیم و مؤلفه‌هایی که به‌عنوان ویژگی‌های شاخص تشریح شده‌اند فهرستی از این مفاهیم استخراج شده‌است.

در ادامه، از طریق مصاحبه با دو شخصیت در درون گفتمان سنت، عبدالمجید کیانی و داریوش طلایی این پرسش مطرح شده‌است که ویژگی[های] مرکزی موسیقی ایرانی چه چیزی است؟ سپس براساس تحلیلی قیاسی، گروه عناصری که به‌صورت هم‌گرا، معطوف به یک مفهوم بوده و با یکدیگر هم‌پوشانی دارند، به ترتیب فراوانی در پنج گروه عناصر هویت‌ساز دسته‌بندی شده‌است. بدین صورت با ادغام ویژگی‌های هم‌پوشان، عناصر کلان‌تر معرفی گردیده و شاخص‌ترین گزینه‌ها برای انتصاب به‌عنوان ویژگی‌های مرکزی و عناصر هویت‌ساز موسیقی کلاسیک ایرانی بازشناخته شده‌است. آخرین پرسشی که متن به جستجو پیرامون آن می‌پردازد، واکاوی ویژگی‌های جداکنندهٔ هویت موسیقی ایرانی از فرهنگ‌های هم‌خانوادهٔ خویش است. فرهنگ‌هایی که به سبب ویژگی‌های مشترک و نزدیکی‌های ساختاری با این سنت، می‌توانند آیینه‌ای برای شفاف‌تر دیدن مسألهٔ هویت موسیقایی باشند.

## ۲. روش‌ها و رویکردها در بدنهٔ منابع مکتوب

منابع مکتوب بررسی شده براساس سه شرط انتشار، پرارجاعی و جامعیت گزینش شده است. انتشار رسمی متن آن را در معرض خوانش و تدقیق قرار می‌دهد. به‌علاوه اینکه برای نگارنده مسئولیت‌برانگیز است. پرارجاع‌بودن و کاربرد متن، شرط دوم گزینش متن است. منبع می‌بایست در گفتمان موسیقایی رایج حائز حدی از توجه بوده باشد. در وهلهٔ سوم، متن باید خود مدعیِ نگاهی جامع به سنت باشد. متونی که به‌صورتی جزئی به جنبه‌هایی خاص از موسیقی ایرانی می‌پردازند، نمی‌توانند مراجعی مناسب برای بازیابی مهم‌ترین ویژگی‌های سنت باشند. هرچند در بخش‌های بعدی به‌صورت موردی به متن‌های این‌چنینی نیز اشاره شده است، اما متون محوری برای پیشبرد تحقیق، همگی دارای نگاهی جامع به موسیقی ایرانی هستند. کتب گزینشی در مطالعهٔ حاضر به‌عنوان متون منتشر شدهٔ پر ارجاع و اثرگذار در شناخت موسیقی ایرانی شناخته می‌شوند. برخی از این متون در مراکز آموزشی تدریس می‌شده یا می‌شود و به‌عنوان مراجع اصلی تئوری موسیقی ایرانی شناخته می‌شوند. بعضی دیگر نیز متونی پرارجاع پیرامون معرفی و تحلیل موسیقی ایرانی است.

### ۲-۱. متون معطوف به تئوری و مبانی نظری

تئوری موسیقی علینقی خان وزیری حاوی نظریات او در زمینهٔ مبانی نظری موسیقی ایرانی است و سرفصل آموزشی در مدرسه موسیقی بوده است. با توجه به اینکه متن در فصل‌های جداگانه به شناخت مبانی موسیقی ایرانی و کلاسیک می‌پردازد، نسبت موسیقی ایرانی با موسیقی کلاسیک را می‌توان از نگاه وزیری در آن دید و قیاسی پنهان میان دو سنت موسیقایی در متن جریان دارد. موضوع کتاب، شناخت تئوری موسیقی غربی و ایرانی است و نویسنده در بخش دوم کتاب به آموزش تئوری موسیقی ایرانی می‌پردازد. وی در این بخش مؤلفه‌های بنیادی و اصلی موسیقی ایرانی را معرفی و تشریح نموده است (نک.وزیری، ۱۳۸۳، ۸۵-۲۱۹). وزیری فواصل ریزپرده

www.SID.ir

Archive of SID

را (به اصطلاح او ربع پرده)، فرصتی برای تأثیرگذاری بر موسیقی کلاسیک می‌داند. در دیدگاه وزیری مفهوم دستگاه به گام تبدیل می‌شود: «دستگاه به آوازی باید اطلاق شود که طرز بستن درجات گام آن و فواصل جزء آن شباهت به گام دیگر نداشته باشد... در هر دستگاه دو نوع آواز اصلی و فرعی می‌توان داشت؛ اصلی آوازی است که در همان گام است منتها از نت دیگر غیراز تنیک شروع می‌شود و به نت‌ها دیگر گام بها داده می‌شود... اما فرعی آوازی است که از دستگاه دیگر قرض شده و به‌عنوان مدگردی به آن رفته و باید حتما مراجعت به دستگاه پایه نماید» (همان،۹۷).

کتاب مفهوم دستگاه در موسیقی ایرانی (Vide, Farhat, 1990)، نتیجهٔ مطالعهٔ هرمز فرهت در زمینه مبانی نظری موسیقی ایرانی و یکی از منابع مهم دانشگاهی در این موضوع است. هرچند نویسندهٔ متن، ایرانی است اما این منبع را باید نگاهی از بیرون به سنت موسیقایی درنظر گرفت. معرفی نظریهٔ فواصل انعطاف‌پذیر برای توضیح فواصل موسیقی ایرانی نشان‌دهندهٔ اهمیت فواصل و ساختمان گام بالقوه در موسیقی ایرانی نزد فرهت است.

کتاب مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی، نوشتهٔ مصطفی کمال پورتراب، حسین علیزاده، ساسان فاطمی، هومان اسعدی، مینا افتاده و علی بیانی، تلاشی در جهت نگارش تئوری یکپارچه برای موسیقی ایرانی است، هر چند ممکن است روش تئوری نویسی ذاتا پدیده‌ای غیربومی و نتیجتا قاصر از تشریح ویژگی‌های مرکزی واقعی در سنت موسیقایی تلقی گردد؛ اما از سوی دیگر به واسطهٔ تعدّد نگارندگان صاحب‌نظرِ همکار در تألیف کتاب، می‌تواند منبعی مناسب برای جستجوی عناصر موسیقی ایرانی در نظرگرفته شود. متن، منبع درسی هنرستان موسیقی و به گونه‌ای تجمیع آراء گروهی از صاحب‌نظران در این حوزه بوده و به‌عنوان یکی از مهم‌ترین منابع موجود در موضوع حاضر تلقی می‌شود (نک.پورتراب [و دیگران]، ۱۳۸۶، ۲۳). نکتهٔ مهم در شیوهٔ نگارش متن، مفهوم‌شناسی کتاب است که براساس بازآفرینی اصطلاحات موجود در رسالات کهن موسیقی ایرانی شکل‌گرفته است. برای مثال اصطلاحات طنینی به‌جای یک پرده، بقیه به جای نیم‌پرده و مجنب به جای سه ربع پرده استفاده شده است.

### ۲-۲. متون معطوف به تحلیل و توصیف سنت

موضوع کتاب تحلیل ردیف، نوشتهٔ داریوش طلایی بنابرگفتهٔ وی «بررسی و تحلیل مجموعهٔ عناصر صوتی، ملودیک، ریتمیک و نحوهٔ به‌کارگیری و ترکیب آن‌ها در شکل‌گیری بیان موسیقایی خاصی است که آن را زبان موسیقی ایرانی نامیده ایم» (طلایی، ۱۳۹۵، ۱۱).

بنابراین، می‌بایست متن را تشریح مبانی نظری و ویژگی‌های ساختاری موسیقی ایرانی دانست که بدلیل رسوب آن ویژگی‌ها در مجموعه‌ای به نام ردیف، نام تحلیل ردیف بدان نهاده شده است. پس، متنِ مذکور هم دارای جنبهٔ مبانی نظری و هم واجد برخوردی تحلیلی است. این کتاب، مفصل‌ترین تحلیل جامع وابسته به گفتمان کلاسیک به شمار می‌رود.

کتاب ردیف موسیقی دستگاهی ایران، نوشتهٔ برونو نتل تلاشی در جهت نگارش تئوری موسیقی ایرانی نیست؛ بلکه منبعی است که با روشی تحلیلی و توصیفی، وجوه محوری و ماهوی موسیقی ایرانی را بنابر برداشت یک قوم‌موسیقی‌شناس مطرح آمریکایی از مصاحبه و هم‌نشینی با استادان موسیقی ایرانی نمایش می‌دهد. نتل، مطرح‌ترین موسیقی‌شناسی است که در حوزهٔ موسیقی ایرانی فعال بوده است و یکی از علل اصلی گزینش این متن نیز همین مسئله است. به دلیل برخورد پژوهشگرانهٔ نتل با سنت و انتخاب روش تحقیقی مبتنی‌بر عمل موسیقایی، حساسیت او برای واکاوی مؤلفه‌های هویت در موسیقی ایرانی از طریق بررسی تحولات و تغییرات در سنت موسیقایی و هم‌چنین غیرایرانی‌بودن وی، مطالعهٔ او را باید یکی از متون منحصر به فرد در شناخت موسیقی ایرانی تلقی کرد. نتل، ردیف را عامل تداوم‌بخش موسیقی کلاسیک ایرانی در بستر حیات موسیقایی در سال‌های ۱۳۴۷-۱۳۴۸ می‌داند و رسوب و بروز آن را در قطعات آهنگسازی شده از جمله تصنیف، پیش‌درآمد، چهارمضراب و اشکال غیرکلاسیک موسیقی ایرانی بررسی کرده‌است. نتل هم‌چنین در مقاطع گوناگون به آرایه‌ها و تزیینات اهمیت بسیار داده اما اذعان نموده که در کتاب خود به‌طور گذرا بدان پرداخته‌است چرا که در دیدگاه او به‌وسیلهٔ آرایه‌ها نمی‌توان گوشه‌های ردیف را طبقه‌بندی نمود (نک.همان، ۸۲ و ۷۴).

سنت و تحول در موسیقی ایرانی، نوشتهٔ ژان دورینگ[۸] متن مهم دیگری است که توسط یک موسیقی‌شناس غیرایرانی نگاشته شده‌است و تفاوت عمدهٔ آن با متن قبل در این است که نویسنده تا حد ممکن تلاش نموده تا سنت موسیقایی را از درون، بررسی و تحلیل کند. به غیراز وجود شرایط عمومی گفته شده، اساسا یکی از وجوه اهمیت نظرات دورینگ در رابطه با موسیقی ایرانی، این است که نویسندهٔ متن تا جایی در درون سنت رسوخ می‌کند که در نهایت از جایگاه یکی از اهالی بومی به بیان ویژگی‌های سنت می‌پردازد. این متن نیز از موضع مواجهه با فرهنگ بیگانه نوشته شده است و خواست نویسنده به اذعان خویش دفاع از ماهیت سنت موسیقایی است (دورینگ، ۱۳۸۳، ۷). دورینگ در این کتاب موسیقی سنتی ایرانی را نمونه‌ای می‌داند که توانسته با خطر اضمحلال توسط فرهنگ غربی مقابله نماید و خود را نجات دهد. وی ماهیت موسیقی ایرانی را با موسیقی عرب و ترک قیاس می‌کند که نشان‌دهندهٔ نزدیکی هویت این سنن موسیقایی نزد دورینگ است.

مفاهیم طرح‌شده در مجموعهٔ متون حاضر، حاوی چندین مؤلفهٔ پرتکرار و محوری مشترک هستند؛

- مفاهیم دستگاه، آواز، گوشه به‌عنوان مفاهیم اصلی سنت موسیقایی (Farhat, 1990, 19)؛

- معرفی فواصل موسیقی ایرانی خصوصاً ریزپرده‌ها به‌عنوان وجوهی محوری در سنت موسیقایی و بررسی مفاهیم مربوط به آن هم‌چون

www.SID.ir

Archive of SID

دانگ، گام بالقوه، بسترصوتی و گام بالفعل (وزیری، ۱۳۸۳، ۸۶)؛
- معرفی ردیف به‌عنوان بدنه و کارگان مرجع موسیقی ایرانی (نتل، ۱۳۸۸، ۸) و دستگاه‌ها اجزای اصلی سازندهٔ سنت (همان، ۱۹۴)؛
- طبقه‌بندی کل کارگان به دو گروه اصلی متریک و غیرمتریک (همان، ۱۰۹)؛
- اهمیت ریتم در گوشه‌ها، با وجود طرح اهمیت آن در موسیقی ایرانی اما از اصول و قواعد مشخصی سخن گفته نمی‌شود (همان)؛
- معرفی سلسله‌مراتب درجات هم‌چون شاهد، ایست و متغیر به‌عنوان نغمه‌های محوری در شکل‌گیری یک مُد؛
- بررسی و معرفی الگوی نغمگی به‌عنوان معرف یک مُد پس از بستر صوتی آن؛
- دسته‌بندی انواع گوشه‌ها بر اساس چند مؤلفه که عبارت‌اند از ماهیت مُدال مستقل، نقش و جایگاه گوشه در دستگاه، الگوی ریتمیک و ملودیک منحصربه‌فرد؛
- کارگان آهنگسازی‌شده و گونه‌های موسیقی ایرانی از جمله پیش‌درآمد، چهارمضراب، رنگ، تصنیف و ترانه به‌عنوان کارگانی رو به گسترش؛
- معرفی فرآیند متداول اجرای موسیقی ایرانی از جمله ترتیب اجرای قطعات ساخته شده از جمله پیش‌درآمد، چهارمضراب، تصنیف، رنگ و بخش‌های بداهه‌نوازی شامل بخش‌های سازی و آوازی؛ توجه به گونه‌های موسیقایی درون سنت (هم‌چون فرهت)؛
- موسیقی متر آزاد یا آوازی به‌عنوان یکی از ویژگی‌های ریتمیک مهم در کارگان؛
- احساس مُدال؛
- هم‌ریشگی ریتم موسیقی ایرانی و وزن شعر فارسی؛
- بداهه‌نوازی در برابر کارگان آهنگسازی‌شده به‌عنوان دو شکل اصلی اجرا؛
- اهمیت آرایه و معرفی انواع آن و فنون اجرایی آرایه‌ها و معرفی سبک‌ها؛
- ملودی به‌عنوان جوهرهٔ اصلی موسیقی ایرانی (طلایی، ۱۳۹۵، ۴۴)،
- ساز یکی از وجوه مهم شناخت ماهیت موسیقی ایرانی و فنون نواختن آن در واقع عناصر زیباشناختی سنت موسیقایی (دورینگ، ۱۳۸۳، ۱۵) هم‌چنین معرفی سازهایی از جمله، پیانو، ویلن، آکاردئون، کلارینت و فلوت در کنار معرفی سازهای درونِ سنت، به‌عنوان سازهای غیرسنتی که در سنت موسیقایی کاربرد دارند؛
- مؤلفهٔ حال زیر عنوان مبحث طرز بیان به‌عنوان مهم‌ترین درجه از رشد در سنت موسیقایی (همان، ۲۹۴). هرچند بنابر سخن دورینگ، مفهوم حال دارای جنبه‌های فراموسیقایی است، با توجه به مربوط نمودن آن به مسألهٔ اجرای موسیقی، باید آن را مؤلفه‌ای در حوزهٔ بیان موسیقایی دانست؛
- دسته‌بندی انواع گوشه‌ها از منظر بسترصوتی و الگوهای ریتمیک (همان، ۱۹۰-۲۱۰).

## ۳. مفاهیم طرح‌شده در مصاحبات

عبدالمجید کیانی، یکی از شخصیت‌های مرجع در سنت موسیقایی پاسخ روشنی به پرسش از ویژگی‌های مرکزی و عناصر هویت‌ساز در سنت موسیقایی داده است. کیانی پنج محور یا مرکزیت را برای معرفی این موسیقی معرفی می‌کند. نخستین محور صوت است، به معنای کیفیت و چگونگی صدادهی سازها و اصوات موسیقایی. وی این مؤلفه را به‌عنوان حساسیت ایرانیان برای رسیدن به صدای زیبا می‌داند و آن را یکی از ویژگی‌های زیبایی‌شناسی ایرانی و مؤلفه‌ای فرهنگی می‌داند. کیانی اهمیت صوت زیبا در سازهای ایرانی را با سازهای کلاسیک مقایسه می‌کند و معتقد است در فرهنگ‌های دیگر خصوصا موسیقی غربی، حساسیت به ماهیت و ذات صوت به اندازهٔ موسیقی ایرانی نیست. دومین محور فواصل و تقسیم دستان‌ها است، که در رسالات کهن نیز بسیار در رابطه با آن گفته شده و باعث به وجود آمدن مقام‌ها و دستگاه‌های موسیقی ایرانی بوده و عبارت است از نسبت‌های کاملاً زیبایی‌شناختی که از طریق تعریف ما از ملایمت اصوات بدست می‌آید. سوم گردش نغمات به معنای چگونگی روند نغمات در یک مقام معین است و یک آهنگ را تشکیل می‌دهند و از نظر او تعریف آن با ملودی متفاوت است. در اینجا واژهٔ گردش به معنای دَوَران و نوعی حرکت به‌خصوص است. چهارم حرکت نغمات، چگونگی ترتیب آکسان‌ها و ایجاد ایقاع یا وزن و پنجم تزئین نه تنها به‌عنوان عنصری آرایش‌دهنده بلکه به‌عنوان یک محور بسیار مهم و مرکزی. وی به تعریف نورعلی برومند اشاره می‌کند که در مصاحبه با نتل گفته است: «موسیقی ایرانی دارای ظرافت‌ها و لطافت‌هایی است که فهم آن بسیار مشکل بوده و شما (بیگانگان از جمله نتل) از درک و فراگیری این ظرایف ناتوان هستید.» این ظرایف همان چیزی است که کیانی آن را تزئین می‌نامد. بین این پنج محور نمی‌توان یکی را مهم‌تر و مرکزی‌تر نامید و هیچ‌کدام به تنهایی نمی‌توانند مفید باشند. اصلا می‌توان آن را یک محور دانست که دارای پنج مؤلفه درون خود است (کیانی، مصاحبه شخصی، ۲۷ شهریور ۱۳۹۷).

مصاحبه با داریوش طلایی را باید مکملی برای نظریات او در کتاب تحلیل ردیف دانست. وی در این مصاحبه ویژگی‌های مربوط به ساختار زبان موسیقی ایرانی از جمله فواصل یا نظام دستگاه را برای تعیین هویت موسیقی ایرانی کافی نمی‌داند. از دیدگاه او ایرانی‌بودن یا نبودن موسیقی حتی به استفاده از سازهای ایرانی وابسته نیست. چرا که اجرای یک قطعه موسیقی کلاسیک با تار آن را ایرانی نمی‌کند. با توجه به اینکه گام بالقوه، فواصل و ساختمان مُدهای موسیقی ایرانی نیز دارای شباهت‌های زیادی به موسیقی ترک و عرب است، طلایی در اینجا مؤلفه‌های دیگری را به‌عنوان عناصر مهم هویت‌ساز در موسیقی ایرانی معرفی می‌کند (طلایی، مصاحبه شخصی، ۱۲ آبان ۱۳۹۷).

www.SID.ir

Archive of SID

## نتایج به‌دست‌آمده از مصاحبات

مصاحبه‌ها به‌طور کلی دارای شکلی آزادتر از منابع مکتوب است و اطلاعاتی متفاوت نسبت به متن از آن استخراج شده‌است. به‌نظر می‌رسد مصاحبه‌شوندگان باخبر از نوع مطالب طرح‌شده در متون مکتوب تلاش نموده‌اند نکاتی بیش از آنان و چکیدهٔ شناخت و تجربهٔ خود را در یکی دو پاسخ اساسی جمع نمایند که برای کلی‌سازی و طبقه‌بندی داده‌ها اهمیت زیادی دارد. با وجود آنکه هر دو استاد پیش از مصاحبه موضوع پرسش‌ها را نمی‌دانستند، پاسخ کیانی به نظر دارای زمینهٔ فکری و از پیش منظم‌شده‌تر بود و سخنان طلایی حالتی بداهه‌گون داشت. پاسخ‌های سوالات را می‌توان چنین خلاصه نمود:

- کیانی: پنج مؤلفهٔ اصلی هویت موسیقی ایرانی صوت، دستان‌بندی، فواصل، گردش نغمات، ایقاع، تزیین؛

- طلایی: با وجود شباهت‌ها میان سنت‌های موسیقایی هم‌جوار ایرانی، عربی و ترکی، آنچه که در موسیقی ایرانی متفاوت است عبارت اند از نوع به عمل‌آوردن مُد شامل لحن[۹] و آکسان‌گذاری ها، رابطهٔ نزدیک و ریشهٔ مشترک با زبان از لحاظ ساختار ریتمیک، نوعی ظرافت و ریزگرایی منحصربه‌فرد در ساختار زیبایی‌شناسی.

## ۴. ویژگی‌های پنج‌گانهٔ سنت

در بستر مفهوم‌شناسیِ متون معطوف به شناخت ویژگی‌های موسیقی کلاسیک ایرانی که شامل دو گروه از متون یکی شناخت مبانی نظری و دیگری با روش‌هایی غیرتئوری نویسی است، و با توجه به مصاحبه‌های انجام شده از شخصیت‌های مرجع موسیقی ایرانی، با وجود گفتمان‌های متعددی که بعضا در تقابل با یکدیگر هستند، مجموعه مفهوم‌های طرح‌شده به‌عنوان ویژگی‌های این سنت موسیقایی، قابل دسته‌بندی به پنج گروه از مفاهیم است. در واقع این مجموعه مفاهیم، در پنج گروه می‌گنجند که آن‌ها را باید ویژگی‌های مرکزی و عناصر هویت‌ساز موسیقی کلاسیک ایرانی دانست. این پنج گروه عبارت‌اند از ساختار و تنوع مُدال، گام بالقوه، بیان، ریتم و ویژگی‌های گونه‌شناختی. ترتیب اهمیت این عناصر براساس فراوانی مباحث طرح شده معطوف به هر عنصر است. بدین معنا که بیشترین فراوانی مربوط به مفاهیم دستگاه، آواز، گوشه، مُد، مقام، ردیف و سلسله مراتب درجات است که همگی ناظر به چگونگی ساختار و تنوع مُدها در موسیقی ایرانی است. پس از آن مفاهیم معطوف به گام بالقوه مورد توجه بوده است و پس از آن مفاهیم معطوف به بیان، ریتم و در آخر گونه‌های موسیقی ایرانی که اساسی‌ترین وجه آن تمیزدادن بداهه‌نوازی و قطعات آهنگسازی شده به‌عنوان دو حالت اصلی عمل موسیقایی است.

### گروه اول: مجموعه مفاهیم معطوف به ساختار و تنوع مُدال

یک نظام موسیقایی می‌تواند عناصر گوناگون موسیقایی از جمله تنالیته، ریتم، چندصدایی یا هر ویژگی دیگری را به‌عنوان مفاهیم محوری در خود داشته باشد، اما در موسیقی کلاسیک ایرانی، به نظر می‌رسد نقطه عطف و مرکز ثقل مباحث مطروحه معطوف به مفاهیم وابسته به مُد و ساختارها و روابط مربوط بدان است. نخستین گروه از مفاهیم بیان شده، که بیشترین تأکید و فراوانی را در منابع مکتوب به خود اختصاص می‌دهد، مفاهیم دستگاه، ردیف، آواز، گوشه، مُد و مقام است. این مفاهیم، ساختار و عملکرد نظام موسیقایی را روشن می‌کنند. اصطلاحات مبیّن جایگاه و نقش مُد و روابط مُدال در ساختار سنت موسیقایی است.

**جدول۱- دسته‌بندی موضوعی مجموعه مفاهیم طرح شده در منابع مکتوب و مصاحبات.**

| | |
|---|---|
| **گروه اول:** ردیف، دستگاه، آواز، گوشه، انواع گوشه‌ها، مُد، مقام، سلسله مراتب درجات، الگوی نغمگی، گردش نغمات، ملودی | مجموعه مفاهیم معطوف به ساختار و تنوع مُدال |
| **گروه دوم:** فواصل، ریزپرده‌ها، بسترصوتی، دستان‌بندی، دانگ، گام بالقوه، گام بالفعل، | مجموعه مفاهیم معطوف به گام بالقوه و فواصل |
| **گروه سوم:** نوع به عمل آوردن مُد (لحن و آکسان‌گذاری)، صوت، تزیین، آرایه، احساس مُدال، ظرافت و ریزگرایی منحصر به‌فرد در ساختار زیبایی‌شناسی، حال | مجموعه مفاهیم معطوف به بیان موسیقایی |
| **گروه چهارم:** ریتم در ردیف، ایقاع، اجرای متر آزاد (آوازی)، اشتراک و هم‌ریشگی با زبان و وزن شعر فارسی | مجموعه مفاهیم معطوف به ریتم |
| **گروه پنجم:** بداهه‌نوازی و در مقابل، کارگان آهنگسازی شده هم‌چون پیش‌درآمد، تصنیف و چهارمضراب | مجموعه مفاهیم معطوف به ویژگی‌ها گونه‌شناختی |

www.SID.ir

Archive of SID

دستگاه مجموعه‌ای چند مُدی است که از توالی مُدهای متنوع با محوریت یک مُد مادر (یا مُد مبنا)، که متناوباً بدان باز می‌گردد، ساخته شده‌است (اسعدی، ۱۳۸۳، ۱۰۸). اگر پذیرفته شود که خصلت اصلی مفهوم دستگاه، مجموعه‌سازی مُدهای متنوع و توالی آن‌ها است، به نظر می‌رسد دست‌کم یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های مرکزی که نظام دستگاه برای پرداخت و سازماندهی‌اش ایجاد شده، ساختار و تنوع مُدال است. در واقع، بسط و تثبیت همین ویژگی، علت اصلی ایجاد و تسلط نظام دستگاه در موسیقی کلاسیک ایرانی است. اگر نظام دستگاه با نظام موسیقایی معرفی شده در رسالات موسیقی مکتب منتظمیه مثلاً در دوران تیموری، همچون جامع‌الالحان یا رساله بنایی، مقایسه شود، رسالات مبیّن استیلای نظام ادوار بوده و ادوار اصلی دوازده‌گانه در سامانه موسیقایی و درکنار آن، آوازات و شعبات دیگر، شبکه‌ای از مُدهای گوناگون را تشکیل می‌داده است (نک.بنایی، ۱۳۸۶، ۶۰-۱۰۰). این شواهد نیز حاکی از این است که گفتمان موسیقی ایرانی به‌طور تاریخی بر محور مُدهای متنوع استوار بوده و حیات و رشد این سنت، در گروی این اصل است. علاوه بر این، در همان رسالات یاد شده، پس از شرح دوایر گوناگون، ادوار ایقاعی گوناگونی نیز معرفی شده که شرح و توضیح اصول ریتمیک نظام موسیقایی وقت است (همان، ۱۰۱-۱۲۱). اما نکته اینجاست که تقریبا هیچ‌یک از آن اصطلاحات و دورهای ایقاعی رایج آن دوره در درون مفاهیم نظام دستگاه دیده نمی‌شود. این نکته نیز نشان از اهمیت مُد و ساختار آن در قیاس با دیگر عناصر موسیقایی-مثلاً موضوع ایقاع- داشته و مرکزیت ساختار و تنوع مُدها در هر دو نظام را نشان می‌دهد. این دسته از مفاهیم همگی بر محور شکل‌دهی و توصیف ساختار مُدهای متنوع موسیقی ایرانی است

## گروه دوم: مجموعه مفاهیم معطوف به گام بالقوه و فواصل

دومین گروه از مفاهیمی که در منابع به آن اشاره می‌شود، مفاهیمی هم‌گرا هم‌چون فواصل موسیقایی، بستر صوتی، گام بالفعل، دانگ و گام بالقوه هستند. مجموعهٔ این مفاهیم ناظر به نظم موجود در فواصل و نغمات استفاده شده در موسیقی کلاسیک ایرانی به منظور شکل‌گیری مُدها در سنت موسیقایی است. یکی از شروط لازم برای شکل‌گیری مُد، وجود گام بالفعل است. برای شکل‌گرفتن مفهوم دانگ و گام‌های بالفعل، وجود گام بالقوه شرط اساسی است. در موسیقی ایرانی فواصل ریزپرده نقش مهمی در شکل‌گیری گام بالقوه ایفا می‌کنند. این فواصل که از زمان نظریهٔ بیست و چهار ربع پرده (نک. وزیری،۱۳۹۳، ۸۸) اصطلاحا به فواصل ربع پرده موسوم است، به دو صورت در ساختمان مُدها حضور دارد: نخست فاصله مجنّب که چیزی بیشتر از نیم‌پرده و کمتر از یک‌پرده بوده و دیگری فاصله بیش‌طنینی که بیشتر از یک‌پرده و کمتر از یک و نیم‌پرده است. وجود این فواصل در ساختمان قطعات برای تداعی مُدهای موسیقی ایرانی لازم است. این فواصل در مُد مادر دستگاه‌های شور، همایون، سه‌گاه، چهارگاه، نوا نقش اساسی دارند و در درون ساختار بسیاری از مُدها و گوشه‌های ردیف ظاهر می‌شوند. از زمان ورود سازها و موسیقی‌دانان غربی به ایران تلاش‌های گوناگون برای تداعی مُدهای موسیقی ایرانی بر روی اعتدال متساوی (کوک پیانو) آغاز شد. از میان ده‌ها مُد موجود در ردیف، تنها مُدهای ماهور، چهارگاه، اصفهان و دشتی تا حدودی قابلیت تداعی بر روی پیانو را دارا است.

هرچند تداعی همین مُدها بدون اجرای ربع پرده نیز در نظر بسیاری از شنوندگان، خصوصا متخصصان موسیقی کلاسیک ایرانی، معمولاً به دو علت غیرقابل پذیرش است. نخست اینکه تداعی این مُدها معمولاً با آکوردهای موسیقی کلاسیک و الگوهای نغمگی گام‌های ماژور و مینور خلط شده و به موسیقی کلاسیک نزدیک- و طبیعتاً از هویت موسیقایی ایرانی دور می‌شود. دوم اینکه، فواصلِ غیرربع‌پرده در موسیقی ایرانی، یعنی فواصل بقیه (حدودا نیم‌پرده) و طنینی (حدودا یک پرده) تفاوت‌های اندکی با نظایر خود در اعتدال متساوی دارند. از آنجا که گام بالقوهٔ موسیقی ایرانی معتدل[۱۰] نیست، شبیه‌سازی مُدهایی که ربع‌پرده در آن‌ها نقش اساسی ندارد نیز در نظر عمدهٔ موسیقیدانان خالی از ایراد نیست، اما توسط برخی نیز پذیرفته شده‌است. اندازه فواصل ریزپرده نیز روی سازِ نوازندگانِ گوناگون و در مُدهای مختلف تا چندین سانت موسیقایی متغیر است (Farhat, 1990, 15)، اما وجود ریزپرده‌ها به منظور ایجاد احساس مُدال در اغلب مُدها ضروری است. البته نباید فراموش کرد که در فرهنگ‌های هم‌جوار از جمله حوزهٔ ایرانی عربی ترکی، وجود فواصل موسیقایی مشابه منحصربه‌فردبودن این عنصر را در سنت ایرانی زیر سؤال می‌برد.

## گروه سوم: مجموعه مفاهیم معطوف به بیان موسیقایی

رعایت ساختار و تنوع مُدال و گام بالقوه در قطعات موسیقی به تنهایی نمی‌تواند ضامن ایرانی‌بودن یک قطعه موسیقی شود. در کارگان موسیقی ایرانی، وجود عنصری غیراز موارد اشاره شده مستلزم تأمین جنبه ایرانی بودگی است. بیان، یکی از عناصر اجراییِ موسیقی است که در هر فرهنگ موسیقایی نمود متفاوتی دارد. «بیان، توانایی اجرای موسیقی با واکنشی شخصی بدان است. در سطح عملیاتی، بیان به معنای استفاده مناسب از شدّت‌وری[۱۱]، عبارت‌پردازی[۱۲]، رنگ[۱۳]، و نقطه‌گذاری[۱۴] به منظور زیست‌بخشی به موسیقی است. ماهیت بیان موسیقایی در ادوار گوناگون تاریخ موسیقی کلاسیک اروپا موضوع بحث‌های نظری بوده‌است و دیدگاه رایج این سنت، موسیقی را هم‌زمان بیان کننده و محرک احساس از طریق برقراری راه ارتباط عاطفی می‌داند» (Url1). هرچند بیان به‌صورت مفهومی مستقل در بستر مطالعاتی موسیقی کلاسیک ایرانی مورد توجه نبوده‌است، اما مفاهیم موسیقایی تعریف شدهٔ مرتبط با چهار مؤلفهٔ بالا، نشان می‌دهد که با در نظر قراردادن تعریف حاضر از مفهوم بیان، مجموعه‌ای از مفاهیم بنیادی طرح شده در سنت موسیقایی، در این حوزه قابل دسته‌بندی است. معرفی آرایه، تزیین، تأکید، احساس مُدال، انواع

www.SID.ir

Archive of SID

فنون اجرایی و مفهوم حال در متن‌ها به مفهوم بیان ارجاع می‌دهد. کیانی ماهیت و کیفیت صدا را در موسیقی ایرانی که در سازهای موسیقی کلاسیک ایرانی و نوع نواخت آن مشهود است تحت عنوان مفهوم صوت معرفی کرده است که عبارت از جنس و رنگ صدای سازها و استخراج صدای منطبق با زیبایی‌شناسی این سنت موسیقایی (کیانی، مصاحبه شخصی، ۲۷ شهریور ۱۳۹۷) و ناظر به مفهوم بیان است. طلایی نیز از نوع به عمل آوردن مُد در موسیقی ایرانی سخن گفته و برای توضیح آن از مفاهیم لحن و آکسان‌گذاری بهره می‌گیرد که با تعریف ارائه شده از بیان موسیقایی سازگار است. همهٔ این شواهد حاکی از توجه به مجموعه مفاهیم معطوف به بیان در سنت موسیقایی است.

بنابراین، بیان در موسیقی ایرانی عنصری است معطوف به نحوهٔ به‌عمل آوردن مُد، ایجاد احساس مُدال، چگونگی رعایت سلسله مراتب درجات و به‌جای آوردنِ الگوی نغمگی مدها در سنت موسیقایی؛ مجموعهٔ حالت‌ها، تأکیدها، تکنیک‌های اجرایی و نوع استفاده از آن و همچنین تقطیع‌ها و الگوهای مشخص لحنی در موسیقی ایرانی است که بر مبنای نگرش‌های کلان زیبایی شناختیک شکل‌گرفته، در کارگان بداهه‌نوازی و قطعات آهنگسازی شده به‌کارگرفته می‌شود و امکان بسط و گسترش دارد. ارائهٔ تعریفی متعین‌تر برای کیفیتِ بیان در موسیقی ایرانی از طریق تطبیق این سنت با دیگر سنن نزدیک ممکن‌تر است. البته بیان در موسیقی، ماهیتی زنده و شناور دارد و هیچگاه نمی‌توان به‌طور دقیق همهٔ ملزومات آن را در موسیقی ایرانی برشمرد. آنچه که واضح است ردیف موسیقی دستگاهی، مهم‌ترین منبع شناخت بیان موسیقی ایرانی بوده‌است، اما در عین حال همهٔ آن نیست.

### گروه چهارم: مفاهیم معطوف به ریتم

هرچند به‌طور تاریخی در سنت موسیقایی، عنصر ریتم تحت عنوان ایقاع یکی از مفاهیم مهم و مورد توجه بوده است، امروز نمی‌توان هم‌چون نظام دستگاه معطوف به ساختار مُدال، از یک نظام ریتمیک منسجم و متعین در نظام موسیقایی سخن گفت. با این وجود همهٔ متون بررسی شده در مطالعهٔ حاضر، مفاهیمی را مرتبط با عنصر ریتم در خود جای داده است و می‌توان از حضور مجموعه مفاهیم معطوف به ریتم سخن گفت؛ مفاهیمی از جمله موسیقی متر آزاد که یکی از اشکال اصلی اجرای موسیقی ایرانی است، یا وجود ارکان عروضی در ساختار بعضی گوشه‌ها و هم‌چنین ریتم در قطعات آهنگسازی شده، هم‌چنین در مصاحبه‌ها، کیانی مؤلفهٔ ایقاع را به‌عنوان یکی از مفاهیم محوری بیان نموده و آن را با آکسان و چگونگی حرکت نغمات همراه نموده است. طلایی نیز به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های منحصربه‌فرد این سنت، ساختار ریتم در موسیقی ایرانی را با زبان فارسی هم‌ریشه می‌داند. البته مجموعهٔ این مفاهیم خبر از وجود یک نظام ریتمیک نمی‌دهد، بلکه ماهیتی سلبی دارد و وجه ممیزی از موسیقی غیرایرانی است و نه سلسله مفاهیم و اصولی مشخص برای هویت‌بخشی به این موسیقی. به علاوه اثبات حضور یک کلان الگوی ریتمیک مشترک با وزن شعر فارسی در موسیقی ایرانی برمبنای مفهوم ریتم کودکانه، نشان می‌دهد ساختار ریتمیک موسیقی ایرانی، شکل خاصی از قواعد جهانی ریتم‌های کودکانه را بر مبنای مترهای سه‌تایی در خود جای داده است که اختصاصات و تفاوت‌های آن با مفهوم جهانی ریتم کودکانه به نحوی از وجود ویژگی‌های منحصربه‌فرد زبان/موسیقی بنیان در این فرهنگ موسیقایی خبر می‌دهد (نک.فاطمی، ۱۳۸۲).

### گروه پنجم: مفاهیم معطوف به ویژگی‌های گونه‌شناختی

یکی دیگر از نقاط تأکید چه در متون مبانی نظری و چه متون دیگر، توجه به دوگانه‌های بداهه‌نوازی/ آهنگسازی و کارگان متریک / غیرمتریک (اجرای ضربی یا آوازی) در موسیقی ایرانی است. اینکه ممکن است یک قطعه آهنگسازی شده یا بداهه باشد اغلب به‌عنوان یکی از ظرفیت‌های مهم سنت موسیقایی مطرح شده‌است. معمولاً امتداد این بحث، با معرفی گونه‌های آهنگسازی شدهٔ متریک هم‌چون تصنیف، چهارمضراب، پیش‌درآمد و رنگ همراه است. کارگان آهنگسازی شده را باید هم‌ارز با گونه‌های متریک دانست که از آن‌ها به‌عنوان قطعات با متر معین یا قطعات ضربی یاد می‌شود. گویی کارگان دارای متر معین همان کارگان آهنگسازی شده است و در برابر آن کارگان گونهٔ اجرای آوازی قراردارد که ذاتا ویژگی آن بداهه‌نوازی است. گونه‌های از پیش ساخته شده در اغلب منابع به‌عنوان اشکال متأخرتر اجرای موسیقی ایرانی معرفی شده و معمولاً از اهمیت‌یافتن تدریجی و رو به گسترش‌بودن آن در طول دوران معاصر سخن می‌گویند؛ به این معنا که در آغاز تنها دارای نقشی حاشیه‌ای در کارگان بوده و به‌تدریج اهمیت و استفادهٔ بیشتری یافته‌اند.

## ۵. هویت موسیقایی و فرهنگ‌های هم‌خانواده

یک ابهامِ نسبتاً پررنگ مانع از یک نتیجه‌گیری صریح و نهایی در بارهٔ کارکرد این عناصر می‌شود؛ با در نظرگرفتن شباهت‌های موجود میان عناصر موسیقی ایرانی و دیگر فرهنگ‌های موسیقاییِ عموماً هم‌جوار، چگونه می‌توان ویژگی‌های هویت‌ساز این سنت را از نمونه‌های مشابهش بازشناخت و جدا کرد؟ در واقع، بخش عمده‌ای از این ویژگی‌های طرح شده، ویژگی کمابیش مشترک اغلب فرهنگ‌های موسیقایی هم‌جوار است. عدنان سایگون در کنگرهٔ بین‌المللی موسیقی تهران، اصول بنیانی مشترکی را برای موسیقی‌های خاورمیانه برمی‌شمارد (نک.سایگون، ۱۳۸۸، ۱۶۸-۱۶۹). به‌طور دقیق‌تر، در میان ساختار برخی مُدها، گونه‌ها و گام‌های بالقوهٔ سنت‌هایی از جمله فرهنگ‌های حوزهٔ ایرانی عربی ترکی و هم‌چنین موقام آذربایجان و شش مقام تاجیکستان به اشتراکاتی برمی‌خوریم که کاربرد و دقتِ طبقه‌بندی تحقیق حاضر را تهدید می‌کند. برای نمونه فرهنگ‌های موسیقایی حوزهٔ ایرانی عربی ترکی از جهت ساختار برخی مُدها و

www.SID.ir

Archive of SID

گام بالقوه شباهت زیادی به موسیقی ایرانی دارند. برای نمونه نغمات گام بالقوه و ساختار نظام موسیقایی موقام با موسیقی ایرانی دارای شباهت زیادی است (نک.دورینگ،۱۳۸۸)؛ یا مثلاً با مقایسهٔ بیاتی و شور پی می‌بریم که این دو مُد از منظر بستر صوتی و سلسله مراتب درجات، تقریبا یکسان هستند (نک.مسعودیه،۱۳۷۷). این امر دربارهٔ برخی ویژگی‌های مشترک گونه‌شناختی نیز صدق می‌کند؛ از جمله هم‌پوشانی قابل توجه گونهٔ پیش‌درآمد با پِشرو در موسیقی کلاسیک ترک و بشرف در موسیقی عرب و یا گونه‌های بداهه‌نوازی نزدیک هم‌چون تقسیم و اجرای آوازی (نک.مسعودیه،۱۳۶۵). در مقابل این اشتراکات متعدد و قابل اعتنا، عناصری نیز وجود دارند که در خلال تجربهٔ شنود، به سرعت حساب موسیقی ایرانی را از غیرآن جدا می‌کنند. تفاوت اصلی بیاتی و شور نه در بسترهای صوتی و سلسله مراتب درجات، که عمدتا مربوط به ویژگی‌های بیانی است؛ همان نحوهٔ به عمل آوردن مُد که طلایی به‌عنوان یک ویژگی مرکزی موسیقی ایرانی معرفی می‌کند؛ در مورد پیش‌درآمد نیز، عنصری که در نخستین لحظات آن را از همزادهایش، پشرو و بشرف جدا می‌کند، تفاوت عمدهٔ ریتمیک و ضرباهنگی آن است. این تفاوت اخیر، هم از نظر نظام ایقاع در این سنت‌ها و هم ویژگی‌های زبان‌بنیانِ گفته شده قابل بررسی است. بنابراین، باید گفت این فرهنگ‌های هم‌خانواده، دارای گروهی از عناصر مشترک هستند. هرچند این به معنای همسانی کامل اعضای خانواده نبوده و تفاوت‌ها نیز در سطوحی ظریف‌تر به‌جای خود باقی است.

## نتیجه

با وجود گفتار و نوشتارهای متعدد پیرامون مفاهیم نظری موسیقی ایرانی به‌عنوان معرفان ویژگی‌های سنت، باید به خاطر داشت که فرهنگ‌های موسیقایی هم‌جوار ایران از لحاظ ویژگی‌های هویت‌ساز دارای مشابهت‌های غیرقابل انکاری از جمله در زمینهٔ مُدها، گام‌های بالقوه و گونه‌های موسیقایی هستند. به همین علت معرفی عناصر هویت‌ساز، نمی‌تواند به نتیجه‌ای کامل و تمام‌کننده برای فهم کیفیت هویت موسیقایی در سنت ایران بینجامد. چرا که در فرهنگ‌های نزدیک ناگزیر همزادهایی برای این عناصر مشاهده می‌شود. در عین حال، با قراردادن مجموعه اطلاعات به‌دست‌آمده در تحقیق، خصوصا در گفتار طلایی و کیانی در برابر ویژگی‌های فرهنگ‌های موسیقایی هم‌خانواده، به چند نتیجهٔ قابل توجه از جمله گروهی از عناصری مشترک و نامشترک رهنمون می‌شویم که از قرار زیر است؛

- ساختار و تنوع مُدال پرارجاع‌ترین ویژگی و به‌عنوان ویژگی مشترک همهٔ این موسیقی‌های هم‌خانواده شناخته می‌شود؛

- موسیقی ایرانی دو گونه عناصر هویت‌ساز را در خود جای می‌دهد، عناصری مشترک با فرهنگ‌های هم‌خانواده و عناصری جدا از آن فرهنگ‌ها و مختص این سنت؛

- در خلال مطالعهٔ ویژگی‌های موسیقی ایرانی در نسبت با فرهنگ‌های هم‌خانوادهٔ این سنت، عناصر خاصی محمل وجوه تشابه‌ها هستند. این موارد را که ماهیتی ساختاری داشته و در مکتوبات حضور بیشتری دارند، باید عناصر هم‌خانواده هویت‌ساز فرهنگ‌های موسیقایی دانست. ساختار و تنوع مدال، گام بالقوه و ویژگی‌های گونه‌شناختی، همان عناصر هم‌خانواده هستند. احتمال و امکان وجوه اشتراک یا حداقل احساس اشتراک میان این فرهنگ‌های هم‌خانواده در این عناصر بیشتر است؛

- در مقابل، عناصر بیان و ریتم محل بروز عمده وجوه افتراق میان این سنت‌ها است. بیشترِ تفاوت‌های احساس شدنیِ موسیقی ایرانی با این فرهنگ‌های هم‌جوار، در خلال تجربهٔ شنیداری به ویژگی‌های بیانی و ریتمی متفاوت میان سنت ایرانی و دیگر فرهنگ‌ها باز می‌گرد. بنابراین در نگاهی ریزبینانه‌تر، وجهی از هویت موسیقایی در سنت ایرانی، در خلال ویژگی بیان و ریتم نمود می‌یابد که آن را می‌توان عناصر ناهم‌خانواده هویت‌ساز نامید. این وجه از هویت موسیقایی، محمل بروز نمودهای خاص و ظریف‌تر در درون سنت است.

### پی‌نوشت‌ها

1. Bruno Nettl (1930-2020).
2. Central Features.
3. Isolated Preservation.
4. Westernization.
5. Modernization.
6. Syncretism.
7. Alan Lomax (1915-2002).
8. Jean During (1947-n.d.).

۹. اصطلاح لحن در رسالات قدیم موسیقی ایرانی تقریبا هم‌معنی ملودی است اما در سخن طلایی به معنای نغمه‌گزاری (Intonation) استفاده شده است.

10. Tempered.
11. Dynamics.
12. Phrasing.
13. Timbre.
14. Articulation.

### فهرست منابع

اسعدی، هومان (۱۳۸۳)، مفهوم و ساختار دستگاه در موسیقی ایران بررسی تطبیقی ردیف، *رساله دکتری*، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

بنایی، کمال‌الدین بن محمد (۱۳۶۸)، *رساله در موسیقی*، چاپ اول، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.

پورتراب، مصطفی کمال [و دیگران] (۱۳۸۶)، مبانی نظری موسیقی ایرانی [*کتاب‌های درسی*:۳۳۱]، برنامه‌ریزی محتوا و نظارت بر تألیف دفتر برنامه‌ریزی و تألیف آموزش‌های فنی و حرفه‌ای و کاردانش وزارت آموزش و

www.SID.ir

Archive of SID

پرورش، چاپ اول، نشر چشم‌انداز، تهران.
دورینگ، ژان (۱۳۸۳)، *سنت و تحول در موسیقی ایرانی*، ترجمه سودابه فضائلی، چاپ اول، انتشارات توس، تهران.
دورینگ، ژان (۱۳۸۸)، «فواصل موقام آذربایجانی، بازگشت به سرچشمه‌ها»، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال دوازدهم، شماره ۴۵، صص ۹-۱۸.
سایگون، عدنان (۱۳۸۳)، «اصول بنیانی بیان موسیقایی در موسیقی مدال خاورمیانه»، ترجمه ساسان فاطمی، *فصلنامه ماهور*، سال ششم، شماره ۲۴، صص ۱۶۵-۱۷۰.
طلایی، داریوش (۱۳۹۷)، *مصاحبه شخصی*، ۱۲ آبان، تهران [مصاحبه ضبط شده]
طلایی، داریوش (۱۳۹۵)، *تحلیل ردیف*، چاپ اول، نشر نی، تهران.
فاطمی، ساسان (۱۳۸۲)، *ریتم کودکانه در ایران*، چاپ اول، ماهور، تهران.
کیانی، عبدالمجید (۱۳۹۷)، *مصاحبه شخصی*، ۲۷ شهریور، تهران [مصاحبه ضبط شده].
مسعودیه، محمدتقی (۱۳۶۵)، *مبانی اتنوموزیکولوژی*، چاپ اول، سروش، تهران.
مسعودیه، محمدتقی (۱۳۷۷)، «تقسیم بیاتی»، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال اول، شماره ۱، صص ۴۵-۵۶.
نتل، برونو (۱۳۸۱)، «موسیقی کلاسیک ایرانی در تهران، فرآیندهای دگرگونی»، ترجمه حمیدرضا ستّار، *فصلنامه ماهور*، سال چهارم، شماره ۱۶، صص ۹-۴۷.
نتل، برونو (۱۳۸۸)، *ردیف موسیقی دستگاهی ایران*، ترجمه علی شادکام، چاپ اول، سوره مهر، تهران.
وزیری، علی‌نقی (۱۳۸۳)، *تئوری موسیقی*، ویراستار، سعید درودی، چاپ سوم، انتشارات صفی‌علیشاه، تهران.
Nettl, Bruno. (1978) "Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century, Questions, Problems", *Ethnomusicology*, Vol. 22, No. 1, pp. 123-136.
Lomax, Alan. (1968). *Folk song style and culture*, American Association for the Advancement of Science press, Washington.
Farhat, Hormoz. (1990). *The Dastgah Concept in Persian Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
Url1:http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09138.
Scruton, Roger "Expression", Grove Music Online, Oxford University Press, Retrieved 8 July 2017.

www.SID.ir

Archive of SID



# A Few Seconds Ago of Central Features As Characteristic Elements in Iranian Classical Music*

**Sepehr Seraji** **[1], **Sasan Fatemi**[2]**
[1] Ph.D Candidate, Department of Advanced Studies in Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2] Professor, School of Music and Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
(Received 25 July 2019, Accepted 2 Jan 2020)

Relevant repertoire in the Iranian classical music tradition in recent times presents many diverse musical works which have different paradigmatic roots with Radif as a source for traditional repertoire. Works from the past century are different from each other and so various in terms of musical material. Despite the processes of change which have happened in the past century in musical composition, as ethnomusicologist Bruno Nettl reports in a study on Iranian music (1977), nowadays there are some characteristic elements which depend on Iranian aspects of a musical piece. According to Nettl (1978), certain elements of a musical tradition are more central than others, as indicated by their pervasiveness in a repertory, the degree to which members of the society refer to them in their verbal statements, their tenacity in times of change. This study focuses on searching characteristic elements in Iranian classical music tradition based on the above mentioned three features. The method considers two kinds of references. First a study on written references in Iranian classical music finds which terms are most noticed. Books that discuss Iranian classical music elements and features are two groups in approach. The first are books about the theory of Iranian music which come from various types of discourses and viewpoints on cases like Vaziri, Farhat, Pourtorab [and others] and Talaei. The rest of the references discuss the tradition by analytical descriptive method like Nettl's or During's studies. The second category of information about characteristic elements in Iranian music comes from two interviews with Abdolmajid Kiani and Dariush Talaei, two outstanding characters of tradition which answer the question "what is/are the central feature(s) of Iranian classical music?" this verbal approach is more direct than the written category in answering the question about characteristic elements in Iranian Music. The next step in the article is to categorize defined terms and put together converging terms. Every term which defines and focuses on certain musical elements becomes a reference point. The conclusion is attaining five categories of elements which are emphasized in the references. These features are a group of concepts focused on structure and variety of modes which include key terms like Radif, Dastgâh, Âvâz, Gusheh, Maghâm, a group focused on theoretical scale of musical system and intervals evident in some terms like scales, Microtones, Dâng, Iranian special intervals, a group of concepts focused on musical expression like ornaments, accents, hâl, a group on rhythmic features focusing on some concepts like nonmetric perform (âvâzi), linguistic based rhythmic structure and a group concepts focused on Iranian classical music genres cognition like bedâhe-navâzi and composed pieces. These groups of concepts agglomerate to five central features are structures and variety of Modes, theoretical scale and intervals, musical expression, rhythmic features and certain musical genres. The last problem is a comparison between these characteristics with some Middle-Eastern traditions which are cognate musical traditions. Many common characteristics are evident between Iranian music and these traditions which lead to categorize two groups of characteristic elements. The first group, familiar elements, focuses on common modes, intervals and genres. The second group, unfamiliar elements, focuses on musical expression and rhythmic features.

**Key words**
Iranian Classical Music, Identity, Central Features, Characteristic Elements.

* This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled "Discourses about "Composition" related to the question of identity in Iranian classical music" under supervision of second author that is under support of INSF (Iran National Science Foundation) in College of Fine Arts, University of Tehran.

** Corresponding Author: Tel: (+98-936) 7509993, Fax: (+98-21) 66461504, E-mail: s.seraji@ut.ac.ir

www.SID.ir