



چاپ دوم

شعر؟ یا موسیقی؟ (تنهای شعر سپید)

مهدی آذر سینا



شعر؟ یا موسیقی؟ (تنای شعر سپید)

مهدی آذر سینا

سروش

تهران ۱۳۹۶

شماره ترتیب انتشار: ۱۷۱۴/۲

آذر سینا، مهدی، ۱۳۲۳ -

شعر یا موسیقی؟ تننای شعر سپید، مهدی آذر سینا / تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، انتشارات سروش، ۱۳۹۵

۳۷۶ ص. چاپ اول ۱۳۹۵. ISBN: 978-964-12-1078-8

چاپ دوم ۱۳۹۶. ISBN: 978-964-12-1203-4

وضعیت فهرست‌نویسی فیبا

الف. موسیقی آوازی - - ایران؛ ب. موسیقی ایرانی - - ریتم و وزن؛ ج.

عروض فارسی - - موسیقی و ادبیات؛ د. ترانه‌های ایرانی - - قرن ۱۴ -

- متن‌ها ه. صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، انتشارات سروش

رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵ ش ۷ ۱۸۲۱/۱۸/آ M

رده‌بندی دیویی: ۷۸۲/۰۰۹۵۵

شماره کتاب‌شناسی ملی ۴۲۷۲۶۶۷



انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

تهران، خیابان استاد شهید مطهری، تقاطع خیابان شهید دکتر مفتاح، ساختمان سروش

مرکز پخش: ۸-۸۸۳۴۵۰۶۳ / سامانه پیامکی: ۳۰۰۵۳۵۶ / www.soroushpublishingco.ir

عنوان: شعر؟ یا موسیقی؟ (تننای شعر سپید)

نویسنده: مهدی آذر سینا

ویراستار: سیدجواد طباطبایی و پروانه بیات

صفحه‌آرا: فاطمه صدر

طراح جلد: شقایق یوسفی‌خرم

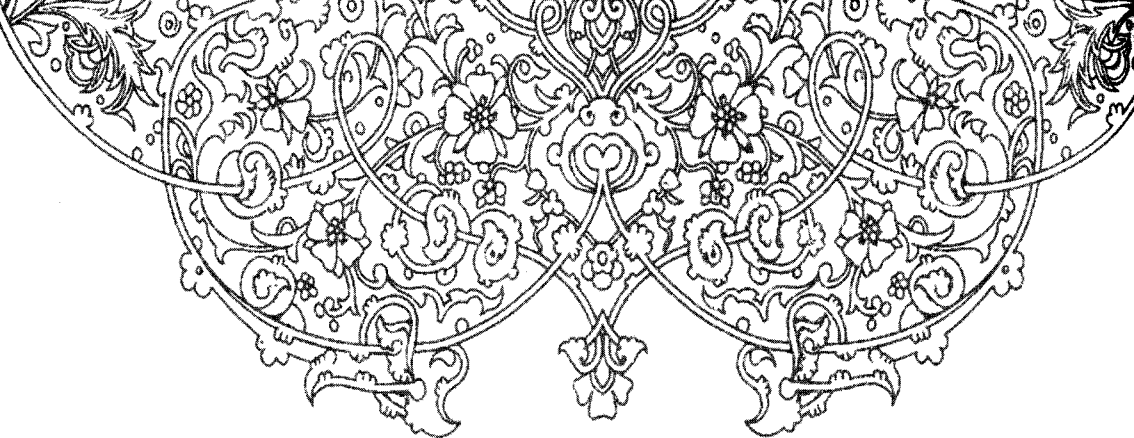
چاپ دوم: ۱۳۹۶ / قیمت: ۲۳۰/۰۰۰ ریال

این کتاب در پانصد نسخه در چاپخانه انتشارات سروش لیتوگرافی، چاپ و صحافی شد.

همه حقوق محفوظ است.

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۱۲-۱۲۰۳-۴

چاپ اول: ۵۰۰ نسخه



فهرست

- * سر آغاز ۱۳
- * درآمد اول: دربارهٔ هنر، موسیقی، شعر، موسیقی توأم با کلام ۱۷
- * درآمد دوم: مقدمه‌ای بر کلام، آواز و موسیقی ۲۱

* فصل ۱: دربارهٔ وزن شعر

- طریقهٔ احساس و شناخت مجموعه‌های ریتمیک عروضی ۲۷
- سخن ابونصر فارابی دربارهٔ وزن شعر ۲۹
- اصالت و نوگرایی در هنر موسیقی‌دانان اندیشه‌گرای بعد از ۱۳۵۰ ۳۱
- غارت حریصانهٔ شعرهای ناب کهن ۳۲
- آوانگاری وزن‌های عروضی ۳۳
- طریقهٔ احساس مجموعه‌های ریتمیک — مقولهٔ وزن در شعر چیست؟ ۳۳
- نوشتن وزن چند شعر ۳۴
- نحوهٔ نشان دادن بحرهای عروضی در متر معینی از موسیقی ۳۵
- معمای وزن — بررسی وزن در غزلی از حافظ ۳۶
- هجانویسی رایج عروض دانان ۳۶
- سخن ارموی در ایقاع ۴۲
- نظم موسیقایی و درست خواندن شعر ۴۴
- مبحث تأکید و تکیه در واژه‌ها: نظر خانلری، دهلوی، مهدی فروغ ۴۸
- پویایی (دینامیسم) ضرب‌ها در میزان ۵۰
- بحرهای عروض و ادوار ایقاعی ۵۱

- بررسی ۲۱ وزن عروضی از کتاب شمیسا ۵۲
- نتیجه بررسی وزن‌های عروضی ۵۵
- استفاده از وزن عروضی شعر در آهنگ‌سازی ۶۱
- شباهت در بحرهای رَجَز، رَمَل و هَزَج ۶۴
- نوشتن بحرهای عروضی به خط موسیقی ۶۶
- طرحی برای گریز از وزن عروضی در آهنگ‌سازی ۶۶
- ادامه شناخت وزن شعر با شعری از اخوان ثالث ۶۷
- درباره سکوت‌ها در خواندن شعر ۷۲

* فصل ۲: آشنایی‌ها در موسیقی متریک

- اشاره‌ای به قداست موسیقی در نزد بزرگان ۷۷
- چگونگی موسیقی وزن در شعر ۷۸
- نغمه، نقره، دیرند، سلول ایقاعی، دور، ایقاع ۷۹
- تعریف ریتم ۸۱
- ادراک وزن - تعریف وزن ۸۳
- تعریف وزن از نظر صفی‌الدین ارموی و شرح مختصری بر آن ۸۴
- ریتم‌های تصنعی ۸۵
- بازگشت به وزن در کلام و شعر ۸۵
- ارکان وزن - عروض - اتانین ۸۶
- تطبیق دوره‌های ایقاعی با محور عروض ۸۷
- بازگشت به دوایر ایقاعی ۸۷
- برگشت به وزن و ضرب‌آهنگ - روش نگارش موسیقی ۸۸
- نظر آقای کیانی ۸۹
- اجزای سازنده کلام: واک - هجا ۹۱
- وزن در شعر؛ تعاریف برخی صاحب‌نظران ۹۲

* فصل ۳: درباره ریتم و وزن در ردیف

- مفهوم زنجیره - زنجیره‌های ریتمیک در گوشه‌هایی از ردیف ۹۷



۹۹	 نقش شاگرد در فهم ردیف
۱۰۱	 ریتم و وزن در ردیف
۱۰۱	 سه بخش اصلی در مقوله وزن در ردیف
۱۰۲	 بحث در نظریه تطبیق وزن در موسیقی ردیف با وزن در شعر فارسی
۱۰۴	 ناکارآمدی عروض برای شعر فارسی
۱۰۹	 توصیه‌کنندگان ادوار و ازمینه ایقاعی — رد تقلید از عروض در موسیقی امروز
۱۱۰	 آشفتگی در روایت نظریه‌های برجای‌مانده از دانشمندان موسیقی‌شناس
۱۱۰	 تعریف ایقاع
۱۱۵	 نظریه تطبیق شکل‌های ریتمیک در موسیقی ردیف با خوشه‌های شعر سپید
۱۱۶	 تننای شعر سپید، ریتم در شعری از شاملو
۱۱۶	 استفاده از ریتم‌های بدیع ردیف در آهنگ‌سازی و بداهه‌نوازی
۱۱۸	 بررسی وزن در سه نوع شعر عروضی (عروض سنتی، عروض نیمایی، عروض جدید)
۱۲۰	 بررسی وزن و ریتم در شعر سپید و نظریه تطبیق ریتم ردیف با ریتم در شعر سپید
۱۲۶	 چگونگی وزن در عروض نیمایی و بررسی تطبیق آن با گوشه‌های موزون ردیف
۱۲۸	 ادامه بررسی گوشه‌های موزون: ریتم در کرشمه
۱۲۹	 بررسی وزن در شعری از اخوان ثالث و نظریه تطبیق گوشه‌های موزون ردیف با عروض نیمایی

* فصل ۴: چگونگی مقوله ریتم در ضربی‌های ردیف

۱۳۳	 موضوع تأکید در کلمه‌ها و تأثیر تأکید در موسیقی
۱۳۴	 وزن ضربی‌های ردیف، وزن در رنگ حربی (از ضربی‌های ردیف)
۱۳۴	 وزن در رنگ فرح
۱۴۰	 چگونگی قرار گرفتن ضرب‌ها در مجموعه‌ای ریتمیک
۱۴۱	 در نغمه‌نگاری ضربی‌های دستگاه‌ها
۱۴۲	 اشاره به استثنایی از شعر حافظ که خواندنش مشکل است
۱۴۴	 ادامه چگونگی نوشتن میزان برای ضربی‌های ردیف با نمونه‌ای برای قالب‌های متریک متداول برای نوازنده ساز کوبه
۱۴۷	 وزن در پیش‌درآمد
۱۴۹	 غیراصیل بودن سه‌ضربی‌ها در موسیقی ایران

ایراد نغمه‌نگاری بعضی از ضربی‌ها در کتاب‌های آموزشی — میزان برای رنگ نستاری از دستگاه نوا ۱۵۰

* فصل ۵: مبحث وزن در تصنیف‌ها

- تعریف تصنیف و تاریخچه آن ۱۵۷
- ورود خط موسیقی و تأثیر آن در وزن تصنیف‌ها ۱۶۰
- نگاهی به کتاب ردیف‌آوازی و تصنیف‌های دوامی — پایور ۱۶۱
- سه ضربی در ایقاعات ۱۶۳
- نوشتن دوره‌هایی از ایقاعات در رساله بنایی ۱۶۳
- بررسی چند تصنیف ۱۶۶
- تصنیف اول: «ز من نگارم» ۱۶۶
- تصنیف دوم: «نادیده رُخت» ۱۶۹
- تصنیف سوم: «ای خسرو خوبان» ۱۷۱
- تصنیف چهارم: «مرا عشق رخت» ۱۷۲
- تصنیف پنجم: «عشق تو آتش جانان» ۱۷۵
- تصنیف ششم: «نبود ز رُخت» ۱۷۷
- تصنیف هفتم: «دیدم صنمی» ۱۷۸
- تصنیف هشتم: «افتخار آفاق» ۱۷۹
۱. ترانه «بیداد زمان» از پرویز یاحقی ۱۸۱
۲. ترانه «رفتم که رفتم» از علی تجویدی ۱۸۴
۳. ترانه «آشفته‌حالی» از علی تجویدی ۱۸۵
۴. ترانه «سنگ خارا» از علی تجویدی ۱۸۶
- نتیجه‌گیری از این بحث ۱۸۷
- تصنیف نهم: «ترگس مست» ۱۹۰
- تصنیف دهم: «تا کی به تمنای وصال تو یگانه» ۱۹۲
- تصنیف یازدهم: «از بس به تار زلفت» ۱۹۴
- تصنیف دوازدهم: «چنگ رودکی» از روح‌الله خالقی بر غزلی از رودکی ۱۹۵
- تصنیف سیزدهم: «از غم عشق تو» ۱۹۸
- بحث و نتیجه‌گیری ۱۹۹
- تصنیف‌سازان دوره سوم: تصنیفی از پرویز مشکاتیان بر روی غزلی از حافظ ۲۰۰



۲۰۲	بحثی در تأسیس «مرکز حفظ و اشاعه موسیقی» و تأثیر آن بر موسیقی ایران
۲۰۴	- حسین علیزاده و تصنیف «الا ای پیر فرزانه»
۲۰۶	- حسین علیزاده و تصنیف «بیا ساقی»
۲۰۸	- تصنیفی از مهدی آذر سینا
۲۱۰	- تصنیفی از مسعود شناسا
۲۱۱	- تصنیفی از کیخسرو پورناظری
۲۱۳	بحث و نتیجه‌گیری
۲۱۵	- نغمه‌نگاری تصنیف «گریه کن» عارف

* فصل ۶: بداهه‌نوازی با نگاهی به مقوله ریتم

۲۲۳	مقدمه‌ای درباره بداهه‌نوازی
۲۲۳	تعریف بداهه‌نوازی
۲۲۴	ریتم و عروض در بداهه
۲۲۵	توصیه به زمزمه شعر در بداهه
۲۲۵	اشاره به ردیف سرشار از ریتم
۲۲۶	روح ردیف
۲۲۶	عشق و شباب و رندی
۲۲۸	شکل‌گیری هنر موسیقی در ابتدا به صورت بداهه‌نوازی
۲۲۹	اهمیت نقش شنونده در مقابل بداهه‌نواز و حکایتی از سعدی
۲۳۰	نقد بداهه‌نوازی‌های بی‌هویت
۲۳۰	موضوع فن (تکنیک) در بداهه‌نوازی
۲۳۱	همراهی نوازنده ساز کوبه‌ای با بداهه‌نواز
۲۳۲	بداهه‌نوازی استاد بهاری و نظر دکتر صفوت درباره آن

* فصل ۷: تلفیق شعر و موسیقی و مبحث مناسب‌خوانی

۲۳۸	در رعایت سلیقه مردم و نظر مهدی اخوان ثالث
۲۴۰	مناسب‌خوانی در آوازهای غیرمتریک موسیقی دستگاهی ایران
۲۴۰	اشاره به کتاب‌ها و نظریات موسیقی‌دانان در مناسب‌خوانی

- ۲۴۱ مروری بر //اغانی ابوالفرج اصفهانی
- ۲۴۱ //اغانی، سند اصالت موسیقی ایران در هنر و فرهنگ عرب
- ۲۴۱ فرازهایی از //اغانی در مناسب خوانی
- ۲۴۴ آداب مجالس برای مباحثان فن موسیقی
- ۲۴۵ تأکید بر معنی شعر در بحث مناسب خوانی
- ۲۴۶ مراحل و انواع آواز خوانی از کتاب راه و رسم منزل ها
- ۲۴۷ اشاره به چند نکته در آواز خوانی استادان امروز
- ۲۴۸ دربارهٔ ردیف دو/می، نوشتهٔ فرامرز پایور و ردیف محمود کریمی
- ۲۴۹ بررسی ردیف شور در ردیف دوامی
- ۲۵۲ آیا موسیقی ردیفی ایران توصیفی است؟
- ۲۵۴ توصیه بر تحویل دادن شعر و بعد تحریر!
- ۲۵۴ نقدی بر مرصع خوانی
- ۲۵۵ بررسی بخش دیگری از ردیف دوامی: «چهارگاه»
- ۲۵۹ مطلع چند غزل مناسب برای چهارگاه
- ۲۵۹ مناسب خوانی در دو نمونه از سازوآواز
- ۲۶۱ وضوح کلام در آواز! — آواز بدون کلام
- ۲۶۲ بررسی روایت دیگری از چهارگاه دوامی
- ۲۶۴ بررسی ردیف محمود کریمی: دستگاه شور
- ۲۶۷ بررسی ردیف کریمی: دستگاه چهارگاه
- ۲۶۸ غزل‌هایی از سعدی برای چهارگاه
- ۲۶۹ ردیف ماهور کریمی

* فصل ۸: نگاهی به موسیقی و کلام در کار آوازخوانان نامدار موسیقی ایران

- ۲۷۳ سیداحمدخان
- ۲۷۵ ابوالحسن خان اقبال آذر
- ۲۷۹ بحثی در زمینه‌های نظریهٔ موسیقی ردیف در جلسهٔ پیشکسوتان فرهنگستان هنر
- ۲۸۰ آواز خوانی تاج اصفهانی
- ۲۸۴ بحثی در نوازندگی و شأن و مقام نوازندگان



آوازه‌های حسین طاهرزاده	۲۸۷
آوازه‌های واپسین طاهرزاده با ساز برومند	۲۹۰

* فصل ۹: تلفیق شعر و موسیقی در موسیقی دستگاهی ایران

تعریف تلفیق	۲۹۴
تلفیق در آوازخوانی	۲۹۵
تلفیق شعر و موسیقی از نظر حس و حال با موضوع	۲۹۵
تلفیق شعر با موسیقی متریک (تلفیق احساسی شعر و موسیقی)	۲۹۸
آیا موسیقی ردیف توصیفی است؟	۲۹۹
مناسبت شعر و موسیقی در دو نمونه از تلفیق	۲۹۹
چند نمونه از شعر و چگونگی آمیختن آن‌ها با موسیقی	۳۰۰
بحث در چند نمونه دیگر از انواع شعر فارسی	۳۰۲
نکته‌های تلفیقی از نظر بجا نشستن تأکیدهای هجاها و موسیقی	۳۰۴
بررسی چند شعر و آهنگ در ادامه بحث	۳۰۵
تناسب بین شکل و معنا در شعر با ریتم و متر در موسیقی	۳۰۶
مطلع غزلی از حافظ و نقش واژه‌ها در تلفیق شعر با موسیقی	۳۰۸
«یاری اندر کس نمی‌بینیم، یاران را چه شد؟»	۳۰۸
اصول و چارچوب را در موسیقی دستگاهی، بسته بودن راه خلاقیت تصور نکنیم	۳۱۰
نمونه‌های دیگر	۳۱۱
چکیده بحث تلفیق شعر و موسیقی	۳۱۲
گوشه رامکلی و مناسبت‌های کلام با این گوشه	۳۱۳
رعایت کوتاهی و بلندی هجاهای کلام در ضرب‌های موسیقی	۳۱۳
برش‌های نابجای کلام در موسیقی	۳۱۶
تحریر در کلام موزون	۳۱۷
نقش سکوت در تلفیق	۳۱۸
گردش و نشستن هجاهای کلام بر پرده‌های موسیقی	۳۱۹
تأکید در کلام و در موسیقی	۳۲۰
اصل نهاد و گزاره	۳۲۳

- ۳۲۷ تکیه در تلفیق شعر و موسیقی
- ۳۳۱ موسیقی در حروف ربط و حروف اضافه
- ۳۳۲ ترین در پیوند شعر و موسیقی
- ۳۳۴ نکته‌ها و صنایع تلفیق شعر و موسیقی
- ۳۳۴ موسیقی مقدمه برای تصنیف
- ۳۳۶ صحنه‌آرایی سازها پیش از کلام
- ۳۳۷ تداعی حالت‌های ایهام‌گونه در موسیقی
- ۳۴۰ تصنیف کارستان (خلوت دل) و چند نکته تلفیقی
- ۳۴۲ جواب آواز
- ۳۴۴ تلفیق موسیقی و شعر غیرعروضی
- ۳۴۹ تلفیق شعر و موسیقی و چندصدایی در موسیقی ایران
- ۳۵۴ دو نمونه از چندصدایی: از مقدمه تصنیف «سخن تازه»، و از «سیاه‌مشق»
- ۳۵۸ موسیقی کودک و تلفیق شعر و موسیقی
- ۳۵۸ آشنایی کودکان با وزن‌های عروضی
- ۳۵۹ نمونه‌هایی از دو جلد کتاب از متد/ارف تا چهارگاه

۳۶۵ * منابع

۳۶۹ * نمایه



سرآغاز

خیال خام پلنگ من بدسوی ماه جهیدن بود^۱

این گویا سرنوشت بیشتر اهل هنر در زمانه ماست که با آرزوهای بزرگ پا به میدان می گذارند و فتح قله های نام و نام آوری را در سر می پرورانند تا آنکه در پیچ و خم خواسته ها، مسئولیت ها، هوس ها و دلسوزی ها گرفتار می شوند و دیر می شود، و اگر خوش شانس باشند، نشانی از عبور خود بر جای می گذارند و می گذرند. زمانه ما چنین است.

در ازدحامی از گسترش اندیشه های علمی و هنری و جاذبه بی وقفه شهرت، ثروت و ... آغاز کرده ایم و اگرچه هیبت و عظمت دریا و توفان را سنجیده و حس کرده ایم، باز بی آنکه خواسته ما چنین باشد، به گشودن گره های مختلف کار پرداخته ایم و در هر کجا که به مانعی برخوردیم، آستین بالا زده و به روال معهود، تنها و بی هیچ یاریاوری، در کنارزدنش کوشیده ایم.

«که عشق آسان نمود اول». زمانی که جذبه تب آلود موسیقی مرا تسخیر کرد، بی خبر از هر کجا و هر مسیر حساب شده و طراحی شده، به دنبالش کشیده شدم. در دوازده سیزده سالگی، با ابزاری در حد هیچ و با تخته گردویی و تکه های هیزم، ویلنی ساختم و چندسالی فقط برای دل خود با آن نواختم. کار بالا گرفت و نوازنده معروف شهر شدم و ادعا، آموزش، شهرت، حرفه ای شدن و مسئولیت پشت سر هم آمد. زمانی که موسیقی و توانایی خود را شناختم، آرزویم این بود که نوازنده باشم. نوازنده باشم تا خالص و ناب، تنها با نغمه های بی پیرایه یک ساز، لحظه های درک و دریافت و حس و حال خود را روایت کنم.

تا که بی این هر سه با تو دم زنم^۲

حرف و صوت و گفت را برهم زنم

۱. مطلع غزلی از حسین منزوی (مجموعه اشعار، غزل ش ۲۲۷).

۲. مولوی، مثنوی، بخش ۹۰.

اما نشد و چنین میدانی فراهم نگشت. آشفته‌گیِ حول و حوش موسیقی، همت و مبارزه در عرصه‌های مختلف را می‌طلبید و ازسویی، هوس‌های سیری‌ناپذیر خودنمایی را در سر راه قرار می‌داد. ابتدائی گسترده تمام نموده‌های موسیقی را تحت تأثیر خود درآورده بود: آهنگ‌سازی را، نقد و نقادی، سخن گفتن و از موسیقی نوشتن و شناخت جایگاه موسیقی و موسیقی‌دان را. فرصت‌های فراهم آمده آن‌چنان نبود که تنها ساز خود را بزنی و تمام حرف‌هایت را با ساز بگویی. عوامل دیگری رهنمی می‌کرد و مسیرها را آشفته و کار را بی‌تأثیر می‌نمود.

باید موسیقی مقدمه و چهارمضرب و تصنیف می‌ساختیم، باید ساز می‌زدیم و هم‌نوازی و تک‌نوازی می‌کردیم، شعر انتخاب می‌کردیم و تلفیق و آواز و طراحی جواب آواز. باید نوار منتشر می‌کردیم و از هفت‌خان مجوز برای طرح و ضبط تا مجوز نهایی برای انتشار می‌گذشتیم. باید با گردانندگان استودیو و صدابردارها و انتشاراتی‌ها دست‌وپنجه نرم می‌کردیم. نوازندگان را برای نواختن پرشور و شوق، بی‌چشمداشتِ مزد و پاداش ترغیب می‌کردیم. طرح جلد و چاپ روی نوار و خوش‌نویسی و نوشتن متن و ویرایش تمام نوشته‌ها، همه‌و همه را باید عهده‌دار می‌شدیم و باین همه، باید برای آمادگی دوستداران موسیقی در پذیرش چنین کارهایی هم فکر می‌کردیم. باید سخنرانی ترتیب می‌دادیم و مقاله می‌نوشتیم. برای جذب مخاطب بایستی جایگاه و وجهه‌ای دست‌وپا می‌کردیم، پس نیاز بود در مصاحبه‌ها، شوراها، دانشگاه‌ها، کلاس‌ها و ... ظاهر شویم و عرض‌اندازی کنیم، وگرنه رندان و میدان‌داران حسود و بی‌هنر، حرکت‌ها و نشانه‌ها را در نطفه خاموش می‌کردند. تلاش می‌کردیم تا از موانع ساخته‌شده برای مهار هنر بگذریم؛ باین حال، تازه متوجه می‌شدیم که ریشه‌های دیگری از کار خراب است.

انتشار چلیپا^۱ با حال و هوایی کاملاً متفاوت با تک‌نوازی‌هایی که بود، تشکیل گروه‌ها و انتشار گروه‌نوازی‌ها، متدنویسی‌ها و کنسرت‌ها و سخنرانی‌ها، به سبب برآورده ساختن همین خواسته‌ها بود. «سفر کوتاه بود» و من به آب‌و‌آتش می‌زدم تا دل بی‌قرار خود را آرام کنم و نشد. توشه لازم را برای نوازندگی فراهم کردم و درست در زمانی که چشمم به روزنه‌هایی از زمهریر گنگ و مبهم موسیقی گشوده می‌شد، و در تصور این بودم که با آرشه‌کشیدنی تیز و پرصوت، شمشیروار فضا را بشکافم و امواج هوا را به نغمه‌های ترصیع‌شده و بدیع و غیرمنتظره تبدیل کنم، دست و بازو شوریدگی را تاب نیاورد و «سنگ بزرگ علامت نزدن شد»، «یامان یرده گون دوندی آخشام اولدی»^۲.

۱. نام نخستین اثر منتشرشده من در کمانچه‌نوازی است. کاستی که روی اول آن همایون است با کمانچه تنها، و روی دوم شور است با همراهی تنبک مرتضی اعیان، و در ۱۳۶۳ منتشر شده است.

۲. شهریار، حیدریابا به سلام.



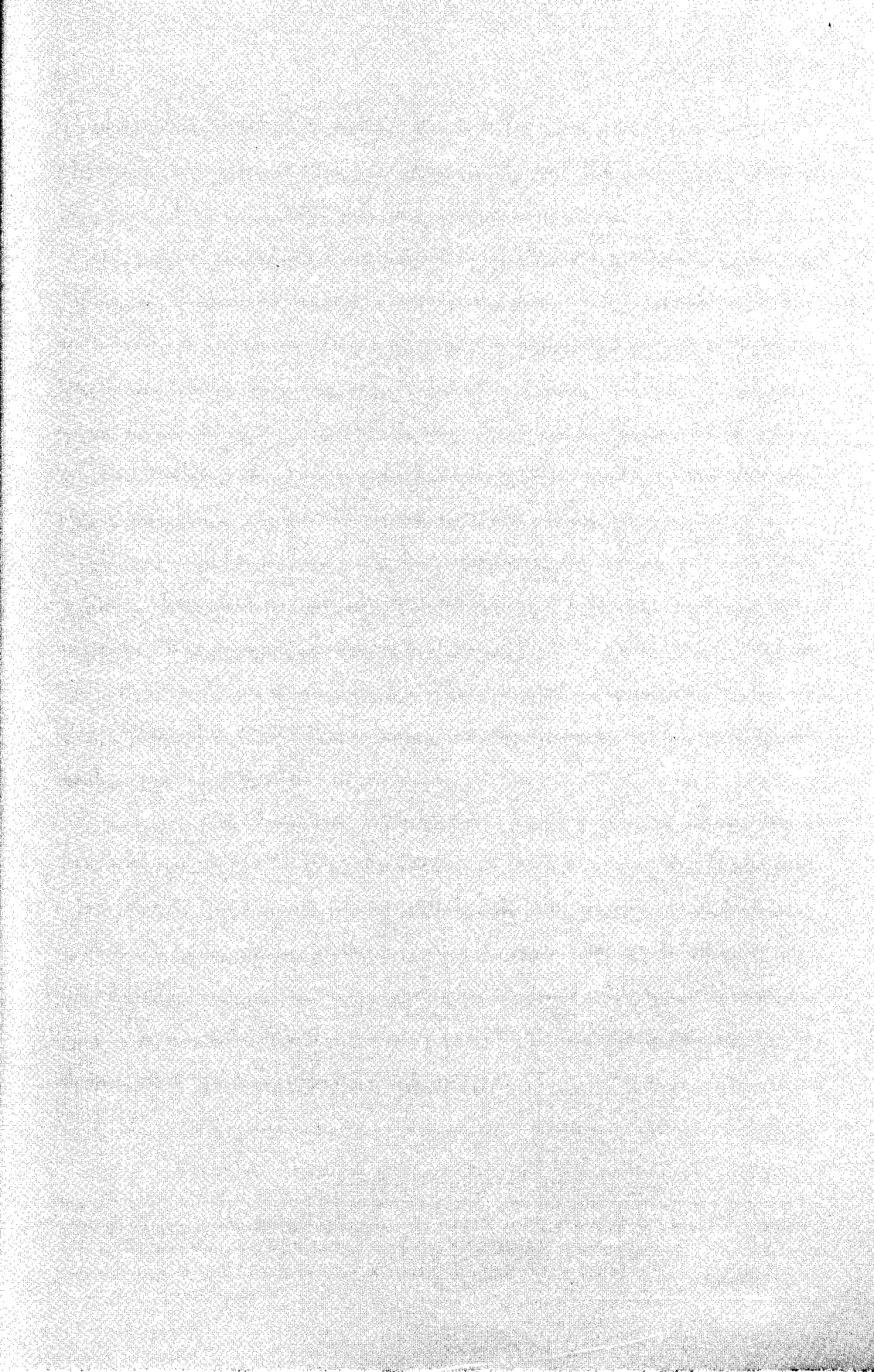
تجربه ده‌ها سال نوازندگی و کار موسیقی، عیب‌و ایراد کارمان را در بعد دیگری هم نشان می‌داد و آن آشفتگی شدیدی بود که در مباحث شناخت وزن، در رابطه کلام با موسیقی، و در مفاهیم تلفیق و شعر و آواز و مناسب‌خوانی توجه زیادی به آن نشده بود.

بعد از ورود خط موسیقی به ایران، موسیقی‌دانان و نوازندگان در گریز از اتهام دیمی بودن ساز و موسیقی‌شان^۱ عموماً به آموختن اصول و قواعد موسیقی وارد شده از غرب پرداختند. این اتفاق با همه امتیازهایی که برای موسیقی ما داشت، در جاهایی با ساده‌انگاری‌ها و خودباختگی‌ها همراه شد و گاهی با تسلیم در مقابل واژه موسیقی علمی، تلاش کرد تا تمام موسیقی اصیل ایران را با اصول نظریه موسیقی وارد شده تطبیق دهد. امروزه، موسیقی‌دانان صاحب‌نظر به این باور رسیده‌اند که موسیقی ایرانی اعم از دستگاهی و مقامی، مخزنی سرشار از ریتم‌ها و وزن‌های بدیع و فنی و پردازش‌یافته است، و این موسیقی را نمی‌شود در چند قالب مصنوعی میزان ساده و ترکیبی جای داد.

نوشتن موسیقی با اهمیت است و برای گسترش جنبه‌های فنی موسیقی و تصویری کردن حرکت‌های سازها و ملودی‌ها، و همچنین، در سرعت بخشیدن به فعالیت‌های موسیقایی، و نیز در تجزیه و تحلیل آثار موسیقی لازم و مفید است، اما باید این وسیله ثبت، و این خط، با حفظ تمام اصول خود در اختیار ثبت موسیقی ایران قرار بگیرد و شایسته است موسیقی‌دانان این تسلط و توانایی را داشته باشند که نغمه‌نگاری و نت‌نویسی را در خدمت موسیقی خود قرار دهند، نه اینکه موسیقی خود را با آن وفق دهند.

از این قرار بود انگیزه فراهم آوردن این اوراق. درک و دریافت و نوشتن متناسب زیادی با تاختن در این میدان فراخ نداشت؛ باین حال، نکته‌هایی بود که سال‌ها در فرصت‌هایی که برایم پیش می‌آمد، مطرح می‌کردم و لازم بود ثبت شود و راهیان دیگر را کورسویی باشد در راه شناخت این فن شریف. اگر ارزشی برای این نوشته متصور باشد، از این جهت خواهد بود که حاصل کار عمل است و فقط از دور دستی بر آتش داشتن و پژوهشی بر مبنای نوشته دیگران نیست. اگر به نظریات دانشمندان موسیقی‌شناس قدیم یا زبان‌شناسان و ادیبان گذری داشته است، در مسیر تجربه و ارائه نظر نهایی نگارنده بوده است. تا چه قبول افتد و چه در نظر آید.

۱. عنوان نوازندگی دیمی در مقابل نوازندگی به اصطلاح علمی به کار برده می‌شد. استادان نوازنده می‌نواختند و تمام ارزش‌های موسیقایی کارشان در همان نواخته نمود پیدا می‌کرد. اصالت و فن و حس و حال و شناخت همه‌و همه، در صدای ساز، خود را نشان می‌داد. ولی دوره جدید، به این ارزش‌ها چندان اعتباری نمی‌داد و موضوع خط موسیقی و نت و پوپیتر را تحمیل می‌کرد.





درآمد اول

هنر شهادتی ست از سر صدق:
نوری که فاجعه را ترجمه می‌کند
تا آدمی
حشمت موهونش را باز شناسد.^۱

درباره هنر، موسیقی، شعر، موسیقی توأم با کلام

سخنی که در باره هنر گفته شود، شامل همه هنرها خواهد بود. از موسیقی خواهیم گفت و به اصول و ارکان تأثیرگذار در موسیقی خواهیم پرداخت. کلام و موسیقی، شعر و موسیقی، پیوند شعر و موسیقی، تلفیق شعر و موسیقی، تصنیف، ترانه و آواز ...

اهمیت موسیقی توأم با کلام به حدی است که بعضی‌ها موسیقی را فقط با کلام می‌شناسند و در شنیدن موسیقی از لحظه اول در انتظار شنیدن شعر هستند. با شعری که خوانده می‌شود، تأثیر می‌پذیرند و با همین تأثیر درباره موسیقی قضاوت می‌کنند. عده‌ای از طرفداران اصالت شعر و آواز تا می‌توانند موسیقی را به آواز و شعر محدود می‌کنند، و در مقابل، موسیقی‌دانانی که اغلب جوان‌ترند، به صورت خام و تقلیدی سعی دارند به موسیقی استقلال بخشند؛ و در این گیرودار نه تنها هیچ نتیجه‌گیری درستی صورت نمی‌گیرد، بلکه آشفته‌گی بیشتری هم نصیب موسیقی با کلام و آواز می‌شود. و چون در هر حال، بیشتر مردم از طیف طرفداران آواز هستند، اوضاع پیچیده‌تر می‌شود. در ساختن موسیقی‌های با کلام و در تلفیق شعر با موسیقی کارهای عجیب و غریبی صورت می‌گیرد. شعرهای قدسی حافظ و مولوی، با موسیقی‌های پیش‌پاافتاده بی‌ارزش ترکیب می‌شود. راهیانی تازه‌کار از موسیقی، ابتدا بر اثر ناتوانی از درک موسیقی ایرانی و تلقین دیگرانی که یا مغرض

هستند یا خود راه به جایی نبرده‌اند، دم از بن‌بست این موسیقی می‌زنند و بعد به نام نوگرایی و نجات موسیقی ایرانی از بن‌بست، به بیراهه می‌روند و به زعم خود ابتکاراتی عرضه می‌کنند.

از تبعات دیگر، محدود شدن موسیقی به موسیقی توأم با کلام، اعتبار گرفتن بیش از حد خواننده و ناچیز شمردن شأن و ارزش کار نوازنده و آهنگ‌ساز است؛ که باز هم ضایعات این طرز تلقی دامن مخاطبان موسیقی را می‌گیرد و به ذوق و اندیشه مردم لطمه می‌زند. با ارائه تلفیقی خوب از شعر و موسیقی، درک معنی شعر و دریافت تعبیر خیال‌انگیز ترکیب واژه‌ها، برای شنونده، اتفاق می‌افتد. شنونده عامی از نظر موسیقی، توان تجزیه و تحلیل جمله‌بندی‌های موسیقی را ندارد و شگردهای ناگفتنی خنیاگر را در پیچ و خم شعر احساس نمی‌کند. اگرچه در شنیدن موسیقی ضرورتی برای چنین شناختی نیست، نتیجه این می‌شود که همه تأثیری را که گرفته است، از شعر بدانند، و چون شعر به ظاهر از طریق خواننده به او می‌رسد، همه چیز را از منظر تبحر و توانایی خواننده می‌بیند. تا اینجای کار هم ایرادی ندارد؛ و اما زمانی که خواننده از این اقبال عمومی بهره‌برداري نادرست می‌کند و می‌خواهد تمام جوانب عرضه موسیقی را به دست بگیرد، کار خراب می‌شود. تقسیم ناعادلانه منافع مادی و معنوی کار، روابط بین اجراکنندگان را با خواننده سرد می‌کند. خوانندگان نقش تهیه‌کنندگی، آهنگ‌سازی، رهبری و خوانندگی را برای خود در نظر می‌گیرند. در این شرایط اگر به احتمال زیاد خواننده‌ای استثنایی چنین کارهایی را تدارک ببیند، نتیجه کار ممکن است تا حدودی تحمل‌پذیر شود، اما در بیشتر موارد، کار به این شیوه اتفاق نمی‌افتد و حاصلی غیرهنری و بی‌ارزش انباشته می‌شود.

نتیجه دیگر ادامه این روال نابجا این است که خواننده برای اعمال مراتب فرماندهی خود ناچار می‌شود مدام از نوازندگان خام و کم‌تجربه و جویای نام استفاده کند و به محض مشاهده هرگونه ادعایی از طرف گروه برای شریک شدن نسبی مادی و معنوی در حاصل کار، گروه خام دیگری را انتخاب می‌کند. و ادامه این مسیر ناسالم و غیرمنطقی عرضه موسیقی‌های بالارزش را آشفته می‌کند و این باز لطمه‌ای است به مخاطبان هنر.

روی دیگر قضیه، خواننده شدن نوازندگان و تصنیف‌سازان است که این هم محروم شدن شنوندگان از زیبایی صدای خواننده حرفه‌ای و استاد است، و باز هم لطمه‌ای است به موسیقی و حتی شعر. در هر حال، صحبت بر سر بود و نبود موسیقی با کلام نیست. باید پذیرفت که دست کم یکی از گونه‌های موسیقی، موسیقی‌ای همراه با کلام و شعر است و ترکیب‌های کلامی همان‌طور که گفته شد، شامل نخستین نشانه‌های شناخت صوت و موسیقی می‌شده است.



آهنگ‌ساز عوامل مختلفی را برای خلق اثری موسیقایی به کار می‌گیرد، مانند زمینه‌های مختلف شناخت موسیقی، شکل، هماهنگی، سازبندی و ...، که استفاده از کلام هم یکی از این زمینه‌هاست. استفاده از پیوند شعر و موسیقی برای شعر هم مفید است و همان‌گونه که گفته شد، تاریخ هنر در گذشته‌های دور و نزدیک اهمیت این پیوند را تأیید می‌کند. شاعران و سخن‌سرایان گرایش زیادی دارند که شعرشان را از طریق موسیقی به گوش مشتاقان برسانند. آن‌ها خوب می‌دانند که وقتی شعر با موسیقی مناسبی تلفیق شود، همچون شاخه گلی است که در بستری از برگ‌های لطیف تزیین شده نشسته باشد. و خوب می‌دانند که با این پیوند شعرشان جلوه‌ای تمام خواهد داشت و در دل و جان مردم خواهد نشست.^۱

از این رو، با پذیرفتن ارزش و اهمیت موسیقی با کلام و گرایش مردم به شنیدن این نوع موسیقی، بی‌آنکه نفی و انکاری در کار باشد یا نوعی از موسیقی بر دیگری ترجیح داده شود، بحث را از چگونگی موسیقی با کلام آغاز خواهیم کرد.

در این نوشته، به همه عوامل تأثیرگذار در تکوین موسیقی با کلام اعم از علمی و فنی و اجتماعی می‌پردازیم. مطالبی از این دست: رمز درست خواندن شعر از نظر وزن در چیست؟ بحرهای و افاعیل و اتانین، چه نقشی در ساخته شدن وزن ایفا می‌کنند؟ کلام در موسیقی با چه اصولی می‌نشیند؟ و در نهایت، مناسبت و تلفیق و ترصیع و ... گوشه‌هایی از عرصه این سخن خواهد بود.

شعر کلاسیک ما (شعری که از شعرای معروف فارسی‌زبان برجای مانده است و برمبنای قالب‌های عروضی است و تا شعر نیمایی ادامه دارد) بر تمام موسیقی ایران تأثیر گذاشته است، هم تأثیر غیرمستقیم بر ریتم و شکل موسیقی اصیل و دستگاهی ما، هم بر موسیقی‌های توأم با شعر مانند آوازها و تصنیف‌ها.^۲ به دلیل وابستگی شدید بین این نوع شعر و موسیقی باید وزن شعر را شناخت و مبانی حس کردن وزن شعر را کشف کرد تا از این طریق بتوان هم در تجزیه و تحلیل و شناخت موسیقی‌های موزون گذشته اصولی را یافت هم حدود و راهی را برای استفاده شعر در موسیقی ارائه کرد.

به یقین با شناخت این اصول و نظم نه تنها به کاویدن و ارزش‌گذاری موسیقی آوازی امروز خواهیم رسید، بلکه در صورت نیاز، به چگونگی گریز از ماندن در کلاف سنت اشاره خواهیم کرد و

۱. دست یازیدن موسیقی‌پیشگان به شعر شاعران معاصر گاهی سبب شده است که شاعری، اهل موسیقی را از موسیقی گذاشتن بر شعرش بر حذر دارد. شاعری که شعرش را در حد کمال می‌داند و آن را نیازمند هیچ رنگ و لعاب دیگری نمی‌بیند، نگران شعر خود است و خواسته‌اش درست و بجاست.

۲. در جای خود اشاره خواهیم کرد که بخش بسیار مهمی از عوامل تأثیرگذار در ساختار شعر در حیطه پدیده موسیقی است.

در این مسیر، به دنبال راهی برای ایجاد تحول و طرحی نو در انداختن نیز خواهیم بود. زمانی که موسیقی و شعر با بهره‌گیری از اصول فنی لازم، به زیبایی با هم درآمیزند، تأثیر دوچندان خواهد شد. اما در جایی که همهٔ موسیقی در ترکیب‌هایی خالی از هنر - اگرچه بر شعرهایی ناب از حافظ و مولوی - خلاصه می‌شود، جای حرف و سخن است و خاموش نشستن گناه. در متن کتاب این نکته شکافته خواهد شد که شعر پدیده‌ای جدا از موسیقی نیست و اگر بتوانیم تأثیرهای معنایی شعر را از شعر جدا کنیم، دیگر عوامل سازندهٔ شعر از مقولهٔ موسیقی هستند. باین حال، تلاشی صورت می‌گیرد تا هنرها را از همدیگر تفکیک کنند و به آن‌ها استقلال بخشند، اما هنرها همچنان از خصلت‌های یکدیگر بهره می‌برند و بر هم تأثیر می‌گذارند. در خوش‌نویسی، استاد خوش‌نویس به دنبال جلوهٔ زیبایی خط است. کلام برگزیده یا شعری را محمل قرار می‌دهد و با چرخش قلم و بازی سفیدی و سیاهی کاغذ و مرکب، طرحی بدیع و زیبا خلق می‌کند که شباهت کاملی به کوتاه و بلند شدن و فراز و فرود ملودی‌ها بر اثر نوازش آرشهٔ استاد کمانچه‌نواز دارد. در تئاتر، رسایی و زیباییِ گفتار و بیانِ درست بازیگر از زمینه‌های شناخت موسیقی است. در سینما، استفاده از موسیقی برای کامل شدن تأثیر خواسته‌های سینماگر در همهٔ صحنه‌ها امری حیاتی است. و شعر نیز، که خود هنر مستقلی است، در تمام لحظه‌های خود سرشار از موسیقی است. شعر با شناخت امروز تنها شامل عواملی چون وزن و قافیه و عروض نمی‌شود، اصول و مبناهایی را در بر می‌گیرد که در آن هر حرف نقشی بجا و تأثیرگذار دارد. به بیان دیگر، این نشانه‌های موسیقایی کلام خود تعریف موسیقی است و موسیقی با همین ظرافت‌ها تکوین یافته است. به هر حال، بحث ما در ترکیب و تلفیق این دو پدیده است.

به دست‌اندرون درّ و دینار دارد

نهاده به سر در چمن تاج، نرگس



درآمد دوم

هنر هنگامی زاده شد
که مرغ آلاچیق نخستین آلاچیق را
برای جفت محبوب و خوشخرام خود ساخت.^۱

مقدمه‌ای بر کلام، آواز، و موسیقی

جامعه‌شناسان هنر را از فطرت بشر و از نخستین جلوه‌های حیات بشری می‌دانند، و آواز را آغازگر موسیقی.

اگرچه آواز در شکل‌های ابتدایی خود عبارت از فریادهای شکل گرفته در هنگام انجام دادن کار بوده، به تدریج به استفاده از کلمات رسیده است؛ آنگاه کلمات صورتی تراشیده‌تر، موزون‌تر و مفهومی خیال‌انگیزتر پیدا کرده‌اند و آواز به شکل امروزی، به عبارتی ادامهٔ منطقی آن است.

این شاید سرگذشت چند کلمه‌ای موسیقی بهره‌مند از کلام در سراسر دنیا باشد. در موسیقی ایران نیز به‌ناچار همین بوده، و اگر هم مسیر دیگری داشته، در روزگار ما این همبستگی و عجین شدن شعر و موسیقی جزو ارکان اصلی قرار گرفته است. ترکیب شعر و موسیقی دیگر به‌حدی بدیهی به نظر می‌رسد که شاید بعضی‌ها موسیقی بدون کلام را به رسمیت نشناسند، و شاید وقتی که شما از موسیقی خاصی صحبت می‌کنید، مخاطب شما پرسد خواننده‌اش کیست؟ یا اگر آهنگ‌سازی کاری را روی شعری انجام داده باشد که دیگری پیش از او آهنگی بر آن شعر گذاشته است، گفته باشند: «این که قبلاً بود.» درواقع، این‌ها برای موسیقی، خارج از شعر موردنظر، موجودیتی متصور نیستند. از سوی دیگر، این نظریه مطرح بود که «اصولاً شعر برای این به وجود آمد که با آن تغنی شود»^۲ و شعرها سروده می‌شدند تا با آواز خوانده شوند.

درنتیجه، امروز سعی می‌شود استقلال شعر از موسیقی بیشتر رعایت شود. شعرا کوشیده‌اند

۱. دورانث، *لغات فلسفه*، ص ۲۲۷.

۲. فروغ، *شعر و موسیقی*.

ضمن اینکه شعرشان را به غنای بیشتری مجهز می‌کنند، آن را از بیانِ توأم با موسیقی بی‌نیاز کنند، و حتی برخی از اینکه شعرشان با موسیقی درآمیزد و بر شعرشان موسیقی بگذارند، گله‌مندند و خواستار تأثیر مستقیم شعر خود هستند. البته، به نظر نمی‌آید که بتوان کلام را بی‌نیاز از موسیقی کرد. به‌هرحال، این ذات شعر است که به سوی زیبایی‌های موسیقایی اعم از اصول مربوط به وزن یا آواها و خاصیت تکرار، تنافر حروف و غیره گرایش پیدا کند و همان‌گونه که اشاره شد، اگر از شعر مفهوم کلمات را بگیرند، شاید بتوان گفت که فقط موسیقی خواهد ماند. درنهایت، شعر را باید شنید و در شنیدن است که شعر بودنِ کلام، حس می‌شود و شنیدن نیازمند بیان است و بیان در اوج به موسیقی بسیار نزدیک است و این خودِ شاعر است که موسیقیِ کلامش را خلق می‌کند و آنگاه کلام شعر می‌شود.

در غرب، از اوایل سدهٔ هجدهم تلاش‌هایی برای تفکیک موسیقی از شعر و استقلال بخشیدن به موسیقی بدون کلام صورت گرفته است، باوجوداین، در آنجا و نیز سراسر دنیا آواز جای خاص و ارزشمندی را در موسیقی به خود اختصاص داده است. گروهی از مصنفانِ موسیقی عقیده داشتند که «موسیقی باید به استخدام کلام درآید، چون کلام اصل است و موسیقی فرع، و دستهٔ دوم مخالف این عقیده بودند و می‌گفتند باید شعر را فدای موسیقی کرد».^۱

در موسیقی ما و همچنین در میان صاحب‌نظرانِ مؤثرِ موسیقی ایرانی، کسانی هستند که موسیقی را به‌طور کامل وابسته به کلام می‌دانند و هیچ‌گاه آن را بی‌نیاز از کلام تصور نمی‌کنند. این اختلاف نظرها و جنگ‌و‌گریزها ادامه خواهد داشت و تا همین جا هم تأثیرهای مختلفی بر مسیر فعالیت‌های موسیقی گذاشته است، که از آن جمله‌اند:

۱. ساخته‌شدن موسیقی‌های عریض و طویل به روالِ ارکسترنویسی غربی و برای ارکستر سمفونیک روی شعرهایی دربارهٔ شعارهای عقیدتی و سیاسی روز یا مدح ائمهٔ اطهار و بزرگان روحانی. این آهنگ‌سازی‌ها، که برای اجرا به‌طور عموم از استودیوها و نوازندگان حرفه‌ای آزاد استفاده می‌کنند و هزینهٔ زیادی را صرف ضبط موسیقی می‌کنند، فقط در حمایت کلام هستند و گاهی از حمایت شاعر نیز بهره برده‌اند! وگرنه، بیشتر به عنوان تمرین‌هایی برای آهنگ‌ساز انجام می‌گیرند و معمولاً بیشتر از یک بار از رسانه‌های صوتی و تصویری پخش نمی‌شوند، مگر به سبب تکرار مناسبت مربوط. و با همهٔ زحمت و هزینه‌ای که تحمیل می‌کنند، هیچ تأثیر یا رسوبی در ذهن و دل مردم ندارند.^۲

۱. همان‌جا.

۲. دکتر شفیع کدکنی در کتاب موسیقی شعر نوشته است: «من معتقدم شعر خوب از مدرن‌ترین انواعش تا کهن‌ترین اسلوب‌ها، شعری است که وقتی مدتی از انتشارش گذشت، در حافظهٔ خوانندگانِ جدی شعر، تمام یا بخش‌هایی از آن، رسوب کند.» (موسیقی شعر، ص ۱۹)

۲. آهنگ‌سازی‌هایی از نوع موسیقی جدی، که موسیقی‌دانان موجه و مطرح صورت می‌دهند، توأم با کلام است، ولی کلام فقط برای جلب توجه و سلیقه گروه‌هایی از مردم به کار گرفته شده است که موسیقی بدون کلام را گوش نمی‌کنند. در نتیجه، کلام در اینجا صرفاً وسیله نفوذ است و آهنگ‌ساز تلفیق شعر و موسیقی را چندان در نظر نمی‌گیرد و کار با ایرادهای فنی بسیار از نظر تلفیق روبه‌روست که البته، مخاطب مذکور به این نکته‌ها توجهی ندارد.

در این گونه کارها، آهنگ فارغ از کلام فنی، منطقی و با حس و حال درونی لازم ساخته شده است، اما با فضای شعر (شعر می‌گوییم چون در این گونه کارها معمولاً از شعرهای ناب قدما یا معاصران مطرح استفاده می‌شود) نسبت زیادی ندارد، و از این نظر تأثیر آن هم ضعیف‌تر شده است.

۳. استفاده از اهمیت و اعتبار گنجینه‌های شعر فارسی در نزد مردم و سرهم کردن به اصطلاح آهنگ‌هایی که به شدت ابتدایی و خام‌اند. در این گونه آهنگ‌ها جمله‌ای غیر زیبا و معمولی از موسیقی، در تقلید از وزن عروضی شعر مورد نظر، ساخته می‌شود و این جمله تا آخر، تمام بیت‌های شعر را دور می‌زند. البته، با قدری بالاوپایین شدن صداها، به احتمال زیاد با تقلید از ترتیب گوشه‌های معروف ردیف عامیانه^۱. این نوع موسیقی‌ها مبتذل نیستند، ولی چیزی درخور شأن موسیقی هم ندارند.

۴. موسیقی‌هایی که در آن‌ها شعر به‌طور دقیق به عنوان وسیله جذب مخاطب و شگردی برای مجاب کردن بخش صدور مجوز انتشار موسیقی به کار گرفته می‌شود. تحرک و فنی بودن و تنوع ملودی در اینجا مطرح است. آهنگ از فنون غیراصیل بهره می‌برد و اتودمانند^۲ با تغییرهای ریتم در هر جمله شعر را لت و پار می‌کند. بعضی از اصول تلفیق، که رعایت صدادهی و معنی و منظور کلمه‌هاست و از مهم‌ترین و درعین حال فهم‌پذیرترین فنون تلفیق است، در اینجا نادیده گرفته می‌شود. در این نوع موسیقی با کلام به یقین شعر هیچ گونه تأثیر مثبتی در زیبایی موسیقی ندارد و فقط به عنوان زیبایی صوت انسان در ادای واژه‌ها بدون توجه به معنی و حس و حال کلام به خدمت موسیقی درمی‌آید.

۵. نوع دیگری از موسیقی بر روی شعر، که با پذیرفتن تأثیر بیشتر و بهتر موسیقی ترکیب شده با شعر، ضمن اینکه اصول و زیبایی‌های موسیقی را در نظر دارد، در خدمت لحظه‌های شعر قرار می‌گیرد و تلفیق را در ظریف‌ترین شکل خود انجام می‌دهد؛ تناسب حال و هوای احساسی شعر (تغزل، حماسه، عرفان، روایت، مدح، مرثیه، طنز، پند، و ...) با موسیقی را در نظر می‌گیرد؛ نوع کلام

۱. منظور از ردیف عامیانه، نوعی شناخت سطحی از ردیف است که به هیچ وجه به نازک‌آرایی‌های آن ره نبرده است. گروهی از اهل موسیقی، که طاقت و توان ژرفای کار را ندارند، به همین نقش ظاهر بسنده می‌کنند.

۲. Etude، در موسیقی به قطعه‌هایی گفته می‌شود که هدف آن‌ها ارتقای شگرد نوازندگی است. هر اتود معمولاً برای یکی از مشکلات فن نوازندگی و رفع یکی از ضعف‌های تکنیکی هنرآموزان تصنیف می‌شود - و.

را از دید جمله‌بندی (شرح و توصیف، امرونی، پرسش، و ...)، از نظر واژه‌ها (ارزش کلمات به‌جهت دستوری، معنایی، موسیقایی، جنس زبانی، و ...)، از نظر هجاها (بلندی و کوتاهی، صدادهی، و ...)، و از نظر حروف (مصوت و صامت و ...) اهمیت کامل می‌دهد.

در اینجا قصد ما تأیید شیوه خاصی نیست. هرکدام از این شکل‌ها محاسن و معایبی دارند. تنها به این مورد باید بسنده کرد که تسلط بر اصول تلفیق شعر و موسیقی و توانایی در آهنگ‌سازی بر کلام به‌صورتی که موسیقی یا شعر فدای همدیگر نشوند، کار ساده‌ای نیست و بسیاری از آهنگ‌سازی که به‌رندی از کنار این شیوه مهم می‌گذرند و به‌زعم خود به بیراهه می‌زنند تا هیچ آداب و ترتیبی نجویند، پیش‌تر برادری خود را ثابت نکرده و شناخت و مهارتی نشان نداده‌اند. در نتیجه، این احتمال هست که نه از سر آگاه بودن، که از ناچاری به این روال استفاده از کلام روی آورده‌اند. نکته دیگر اینکه در این شرایط از یک نظر، نقض غرض هم اتفاق می‌افتد. با گذاشتن موسیقی روی کلام، تأثیر کلام را می‌پذیرند، ولی با نادیده گرفتن اصول تلفیق تأثیر کار را کمتر می‌کنند. در شرح مبانی تلفیق به‌طور مبسوط به این اصول خواهیم پرداخت.



دربارهٔ وزن نثر



وزن شعر قدیم فارسی بر مبنای علم عروض تنظیم شده، اما اینکه پیش از شعر عروضی، شعر فارسی به چه صورتی بوده است، موضوع بحث ما نیست.

در علم عروض الگوهایی از نظر ریتم و متر ارائه شده است که مجموعه‌هایی از کلام باید با آنها تطبیق داده شود تا کلام منظوم عروضی ساخته شود. با تعریفی که امروز از شعر مطرح است و به ظاهر بسیار صحیح و منطقی می‌آید، شعر در این حد هنوز نظم است و با ورود به عرصه احساس و خیال و زیبایی، شعر خواهد شد؛ اما بحث ما هم اکنون به همین نظم محدود می‌شود و معنی و محتوا و خیال‌انگیزی مورد بحث ما نیست.

طریقه احساس و شناخت مجموعه‌های ریتمیک عروضی

الگوهای مذکور را «دوایر عروضی» یا «بحور عروضی» می‌گویند. هر بحری از چند واحد کوچک‌تر و منظم و همسان تشکیل شده است که به آن «رکن» یا «پایه» می‌گویند. هر پایه شامل چند هجای کوتاه و بلند است. شعر فارسی مورد بحث با تکرار این پایه‌ها با تعداد معین به صورت کامل، یا حذف هجاهایی از پایه‌ها، یا ترکیبی از پایه‌های متفاوت ساخته می‌شود.

در بحرهای عروضی اصول و قواعدی برای رکن‌ها و بحر‌ها بر شمرده می‌شود که شعر عروضی را از غیر آن جدا می‌کند. از آنجاکه ساختار وزن در بخش‌هایی از موسیقی سنتی ما با وزن شعر عروضی رابطه نزدیکی دارد، شناخت و تسلط بر وزن در شعر برای تمام دست‌اندرکاران موسیقی ایرانی مفید است؛ اما برای موسیقی‌دانی که از کلام در موسیقی‌اش استفاده می‌کند، شناخت شعر با تمام پیچ‌وخم‌های آن ضرورت دارد. بعید است که موسیقی‌دانی شعر را نشناسد و با آن مانوس نباشد و در عین حال بتواند تصنیف ماندنی و تأثیرگذاری بسازد یا آثار موزون موسیقی ایرانی را راحت و روان

اجرا کند. موضوع وزن و عوامل سازنده آن در شعر مانند مصوت‌ها، صامت‌ها، هجاها، تکیه‌ها، و صنایع شعری مربوط به فرم، به‌حدی جامع و گسترده است که آشنایی با آن و حس‌کردنش، ذهن و جسمی موزون و ریتم‌شناس برای موسیقی‌دان فراهم می‌کند. کسانی که به موسیقی می‌پردازند، اما همیشه در فهمیدن و حس کردن ریتم‌های طبیعی و سالم و اصیل با مشکل مواجه هستند، به شعر فارسی هم دست کم از نظر وزن مسلط نیستند.

به این غزل عطار توجه کنیم:

عشق آمد و آتشی به دل در زد	تا دل به‌گزاف لاف دلبر زد
آسوده بدم نشسته در کنجی	کآمد غم عشق و حلقه بر در زد
شاخ طریم ز بیخ و بن بر کند	هر چیز که داشتم به هم بر زد
گفتند که سیم‌پر نگار است او	تا رویم از آرزوی او زر زد
طاووس رخس چو کرد یک جلوه	عقلم چو مگس دو دست بر سر زد
از چهره او دلم چو دریا شد	دریا دیدی که موج گوهر زد

اگر موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز ایرانی نتواند این شعر را بفهمد و کش‌وقوس‌ها و افت‌وخیزهای هجاهای آن را احساس نکند، با آهنگ گذاشتن روی این شعر، هم مفهوم ضرب و ریتم را خراب می‌کند هم شعر را. یعنی هیچ. «عرض خود می‌برد و زحمت ما می‌دارد». برای آشنایی با بحثی که پیش‌رو داریم، توجه به چند نکته لازم است:

هر ۶ بیت این غزل از نظر ریتم با هم فرق دارد. ۱۲ مصراع این غزل در ۵ قالب ریتمیک آمده است. گفتنی است که عروض‌شناسان در تقطیع شعر و شرح و بسط وزن، تمام این دوازده مصراع را با یک وزن می‌شناسند. در بررسی و تقطیع آن‌ها، هجاها یا «کوتاه» هستند یا «بلند»، بنابراین هجای «کشیده» هم به‌صورت جمع یک هجای بلند با یک هجای کوتاه در نظر گرفته می‌شود. می‌خوانند «تا دل به گزاف لاف دلبر زد» و کشیده‌های این شعر به این صورت درمی‌آیند: گزاف - سیم - کرد - دست.

آخرین هجای مصراع‌های اول بیت‌های این شعر هجای بلند است و می‌توانیم به‌محض تمام‌شدن مصراع اول، مصراع دوم را شروع کنیم، مگر بیت سوم که هجای آخر مصراع اول آن کشیده است و برای خواندن این بیت لازم است بعد از گفتن هجای کشیده «کند» صبر کنیم و در میزان بعد مصراع دوم را شروع کنیم. (این نکته یکی از اصلی‌ترین بحث‌های این کتاب است که به آن خواهیم پرداخت.)



به نحوه آمدن هجاها در ضرب‌های مختلف میزان توجه کنید، به اینکه تمام مصراع‌ها از سیاه سوم شروع می‌شود و نمی‌توان این بیت‌ها را با حس سر ضرب شروع کرد، و مطالب دیگری از این دست که در خواندن درست شعر مطرح است و در موقع خواندن شعر باید آن را حس کرد و در جای لازم هجاها را بلند و کوتاه کرد تا وزن شعر درست ادا شود. در صفحات پیش‌رو، با نوشتن وزن تمام بیت‌های این شعر به خط موسیقی، جزئیات این بحث را مطرح خواهیم کرد.

سخن ابونصر فارابی درباره وزن شعر

مقوله وزن در شعر از پایه‌های موسیقایی شعر است و به این دلیل می‌توان درباره وزن شعر، سخن ابونصر فارابی (متولد: ۲۶۰ هـ.ق) را که در کتاب *ایقاعات*^۱ آورده است، بیان کرد:

«در این فن دیدگاه تنها بر آن چیز است که در راستای طبیعت قرار می‌گیرد. در موضعی دیگر، دلایل این را بر شمرده‌ایم که به چه جهت درباره چیزهایی می‌گوییم که بر اساس طبیعت انسان هستند. بنابراین، بهتر است ابتدا هر آن ایقاعی را که هرگز نمی‌تواند طبیعی باشد، کنار بگذاریم».^۲

طرحی نو در انداختن در هنر کارستانی است که برای دستیابی به آن باید از مقدمات عبور کرد. باید هنر اصیل را شناخت و آنگاه ادعای نوگرایی کرد. در همه هنرها چنین رابطه‌ای بین هنر اصیل و نو وجود دارد. در شعر کسی می‌تواند خود را به حیطه شعر سپید نزدیک کند که در شناخت وزن هیچ مشکلی نداشته باشد. در موسیقی نیز آن‌هایی که ضرب صحیح یک تصنیف با میزان ترکیبی سنگین را حس نمی‌کنند و راحت و روان اجرا نمی‌کنند، نمی‌توانند ادعای نوپردازی داشته باشند. موسیقی‌هایی که هیچ تعادل، نظم و حرکتی در شنونده ایجاد نمی‌کنند، از نوع همین نوپردازی‌ها هستند. در صورتی که بدیع‌ترین ترکیب‌های غیر معمول متریک، در اجرا یا ساخته موسیقی‌دانی که بر این مقوله مسلط است، ارائه می‌شود، و کاملاً حس‌شدنی و تأثیرگذار است و از این نظر، محدودیتی هم در کار نیست.^۳

۱. در کتابخانهٔ توپ قاپوسرای استانبول نسخه‌ای خطی از رساله دیگری در زمینه *ایقاعات* وجود دارد که اگرچه نگارش آن در خود نسخه به معلم ثانی، ابونصر فارابی، نسبت داده شده، نام اصلی این رساله ذکر نشده است. تا زمانی که نام این رساله به‌طور قطع معلوم شود، حدس قریب‌به‌یقین محققان این است که این رساله همان کتاب *ایقاعات* باشد.

۲. گرجی، *ایقاعات* فارابی: ترجمه کتاب *ایقاعات* نوشته ابونصر فارابی، ص ۱۶؛ در انتهای مقاله مذکور، در ش ۴ بخش یادداشت‌ها آمده است که فارابی در کتاب *الموسیقی الکبیر* درباره مفهوم طبیعت در موسیقی سخن گفته است ...

۳. همان‌هایی که موسیقی و ریتم و وزن را تنها از طریق آشنایی با مقدمات نظریه موسیقی غرب می‌شناسند و شناخت کافی از مقوله وزن ندارند، میزان‌هایی می‌نویسند که می‌شود گفت وزن نیست، بلکه فقط برخوردی ریاضی‌وار با ریتم است. این گروه وزن و ریتم را در قالب میزان‌های ساده و ترکیبی یا مختلط تصور می‌کنند و مجموعه‌ای از نت‌ها را، که جمع‌کش آن‌ها برابر باشد، با عدد میزان تعیین‌شده در میزان می‌نویسند و این میزان‌ها را که ریتم‌های نامربوط و بی‌منطقی هستند، وزن تلقی می‌کنند. در حالی که خواهیم گفت هر ریتم و ترکیبی از کشش‌های نت‌ها به‌تنهایی القاکننده وزن نخواهد بود و وزن باید حس‌شدنی باشد. ←

ساختن موسیقی‌هایی که وزن آن‌ها به طور طبیعی احساس نمی‌شود و باید به صورت تصنعی متر را در آن حفظ کرد و شنونده هم در شنیدن و احساس وزن در این موسیقی‌ها با همین مشکل مواجه است، نتیجه نداشتن تسلط و حتی شناخت در مقوله وزن است.

مطلب دیگر اینکه در شعر سپید هم، که فارغ از وزن عروضی است، موضوع ریتم به طور کامل در کار است و آمدن مجموعه‌هایی از آواها، حرف‌ها و هجاها، ریتم‌هایی را می‌سازند که در رابطه دقیق با شکل نهایی شعر است و ضمن هماهنگی و تناسب با حس و حال و منظور شعر و شاعر، روانی و خوش‌آوایی لازم را دارد. در این گونه شعرها به نظر می‌رسد که تمام فنون آهنگ‌سازی خوب به کار گرفته شده است. نکته‌های ظریف و نازکی که در بافت یک شعر به فرم شعر سپید (در کار شاعر موجه این فرم) وجود دارد، برای آهنگ‌ساز ممکن است درس آهنگ‌سازی باشد.

همان‌طور که گفته شد، ارتباط بسیار نزدیکی بین وزن در موسیقی و وزن در شعر کلاسیک ایران وجود دارد. در خواندن شعر موزون اگر به اصول وزن اهمیت ندهیم، قسمت مهمی از موسیقی شعر را از بین برده‌ایم. برخی فقط به دنبال محتوا و معنی در شعر هستند، و توجهی به وزن، شکل و فرم، و موسیقی کلام ندارند. شعر را داستان‌مانند، بی‌افت و خیز و بی‌رمق و بی‌حالت می‌خوانند، با این تصور که معنی تأثیر خود را خواهد گذاشت. این طرز تلقی از شعر، درک نکردن زمینه‌های هنری شعر است. بسیار دیده شده است که سخنرانی، مباحث علمی، فلسفی یا حتی هنری را درمی‌نوردد تاجایی که برای تأیید مطالب خود یا رفع ملال از شنندگان شعری می‌خواند، درحالی که به زیبایی‌های ظاهری شعر توجهی ندارد و به رازهای موسیقایی شعر آشنا نیست. با چنین شعرخواندنی به احتمال زیاد تأثیر سخن خود را نیز ضایع می‌کند. چنین سخنرانی در ادای منظور خود نیز توانایی بسیاری نخواهد داشت. جمله‌های مغشوش و بدون فرازونشیب و بدون زیبایی‌های موسیقایی کلام خواهد بود و درمقابل، سخن عالمان و اندیشمندانی که به این رموز آشنا هستند، در حد کمال اثرگذار خواهد بود. سخن بر سر فرو نهادن عمق معنی و فلسفه کلام در شعر نیست. هم‌زمان با نگاه دوباره و مرور این نوشته‌ها و ویرایش آن، برنامه‌ای با نام «معرفت» را که از تلویزیون پخش می‌شود، می‌بینم. در این برنامه، دکتر غلامحسین دینانی، فیلسوفی است که غزل‌هایی از حافظ را تفسیر می‌کند. در دو برنامه آخر از این گفت‌وگو تنها دو بیت از غزل «سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد/ و آنچه خود داشت زیگانه تمنا می‌کرد - گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است/ طلب از گم‌شدگان لب



دریا می‌کرد» را شرح و تفسیر کردند و چقدر پر عظمت و زیبا و آسمانی بود و چه گوهرهایی که از صدف همین دو بیت به کلام آوردند و نمودی از عالم معرفت نشان دادند که در جان و دل آتش برمی افروخت و ذهن را، که از این منظرهای نهفته در فلسفه کلام حافظ گذر می‌کرد، ملتهب و تب‌آلود می‌نمود و به وجد می‌آورد. این گفت‌وگو از چند وجه برای بحث ما مناسب بود:

نخست اینکه، گفتیم اگر موسیقی را از شعر جدا کنیم، تنها معنی کلام می‌ماند. البته این را هم باید اذعان داشت که از نظر فنی این گفته صحیح به نظر می‌رسد، ولی همان یک مقوله معنی در شعر، خود عظمتی است که حافظ و مولوی در دریای آن غوطه می‌خورند و گوشه‌هایی را باز می‌گویند. دوم آنکه، این موسیقی شعر است، این اعجاز سخن حافظ است و این مستی و طربناکی این بزرگان است که ما را به فهم نسبی معنی و تفسیر سخنشان می‌کشاند؛ و گرنه گفتن این مفاهیم فلسفی و عرفانی با بیانی الکن و نازیبا و غیرموسیقایی بعید است که تأثیری داشته باشد.

سوم اینکه، بیان و شرح و تفسیر این گوهرها به دست کسی یا کسانی صورت می‌گیرد که خود غرق در زیبایی‌های صوری شعر هم هستند. شعر خواندن، سخن گفتن، رفتار و گفتارشان موزون و موسیقایی است و از سویی، سخن سخن حافظ است و اعجاز موسیقایی سخن حافظ است که تفسیر فلسفه و عرفان و نظریات او را شنیدنی می‌کند. انسان برای به کار بستن دانش و آگاهی خود در هر زمینه‌ای که هست، به شیوه‌ای با پوشش هنرمندانه نیازمند است. از سوی دیگر، برای زندگی عادی نیز وجود این تعادل و درک مفاهیم زیباشناسی هنر ضرورت دارد. حرکات و رفتار را موزون و دل‌نشین می‌کند، نگرش به هستی را گسترده و عمیق می‌گرداند، به سخن فصاحت و شیوایی می‌بخشد و در نهایت، فرد را «مقبول طبع مردم صاحب نظر» می‌کند.

به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند سیه‌چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

به یقین اگر داستان‌های مولوی در مثنوی یا حکایت‌های گلستان سعدی یا روایت‌های خمسه نظامی و حماسه‌سرایی‌های فردوسی با متن و نثری منظوم و غیرمنظوم ولی خالی از صور خیال‌انگیز شعر نوشته می‌شدند، در گوشه‌ای افتاده بودند و هیچ یک از عیارهای بالایی را که امروز دارند، نداشتند.

اصالت و نوگرایی در هنر موسیقی‌دانان اندیشه‌گرای بعد از ۱۳۵۰

تغییر و تحولی را هم که موسیقی‌دانان اندیشه‌گرای بعد از سال‌های دهه ۱۳۵۰ در زمینه موسیقی توأم با کلام به وجود آورده‌اند، بر اثر همین شناخت مفاهیم ارزشی شکل و محتوا در کلام است. برای

شناختن این تحول پژوهش‌های بسیاری نیاز است: پژوهش‌هایی در موسیقی‌ها، تصنیف‌سازی‌ها و ترانه‌سازی‌های پیش از این سی سال و مقایسه آن با آثار موسیقایی شاگردان و تأثیرپذیرفتگان از مکتب برومند؛ پژوهش در این زمینه که چه انگیزه‌ای شعر را در موسیقی‌های باکلام به شعر شاعرانی چون حافظ، مولوی، نیما، اخوان، و شاملو سوق داد؛ پژوهش‌هایی در چگونگی بهره‌گرفتن عمیق از اصالت‌ها و پرداختن به موسیقی جدی.

در آثار موردنظر، دیگر جمله‌های موسیقی باری‌به‌رجهت و فقط تعدادی نت بلند و کوتاه کادربندی شده نیست. دیگر موسیقی زائیده انباشته‌هایی بر مبنای نظریه کشش‌نت‌ها و دستورهای کهنه آهنگ‌سازی در غرب، یا احساسات برآمده از کاباره‌ها نیست. موسیقی لحن و حالت بازی و شوخی ندارد. زیبایی، انسجام، تفکر، و معنا در کنار هم این آثار را شکل می‌دهند. این نظر به هیچ‌روی در جهتی نیست که موسیقی را با مفاهیمی چون تعهد، مسئولیت، و وابستگی‌های فرقه‌ای و مسلکی توصیه کند، بلکه در اینجا موسیقی ناب مطرح است از هر نوعی که بشود آن را هنر نامید و به‌عنوان کار هنری پذیرفت.

بیش از این مجال و مقام نیست و به همین اشاره می‌گذریم، و گرنه گفتنی‌های بسیاری هست که دانستن آن‌ها برای موسیقی‌دانان ضرورت کامل دارد. چقدر معتبر و گویاست اشاراتی که در همین زمینه در مقاله‌ای از مهدی اخوان ثالث با نام «چکی در جواب موچکی» در کتاب *ترا/ای کهن‌یوم‌وبر دوست د/رم* (ص ۳۰۶) آمده است.^۱

غارت حریصانه شعرهای ناب کهن

بازگردیم به تغییر و تحولی که در کار موسیقی باکلام پیش آمد و به آن اشاره کردیم. اگرچه طبق معمول گروهی بساز و بفروش وارد ماجرا شده‌اند و با غارت حریصانه شعرهای ناب کهن کارهای ضعیف و معیوبی ارائه می‌کنند، و نیز عواملی سعی در بازگشت به موسیقی‌های تزیینی و بی‌خاصیت گذشته دارند و به بهانه اینکه چند نمونه بالارزش از آثار آن سال‌ها در «برنامه گل‌ها» اجرا شده و چند نوازنده بزرگ در آن دوره ظهور کرده‌اند، و با یادآوری خاطره‌ها، برای فرو ریختن پایه‌های موسیقی جدی و مبتنی بر اصالت و نوگرایی تلاش می‌کنند، اما تحول تأثیر خود را گذاشته و ذوق و اندیشه موسیقی‌دانان در انتخاب کلام، مسیر عمیق‌تر و ارزشمندتری یافته است. ترانه‌های سرگرم‌کننده جای خود را به تصنیف‌هایی با شعرهای رندانه حافظ و کلام انفجاری

۱. این نوشته در باره نوگرایی‌های بی‌پایه‌و‌اساس در شعر، و استفاده موسیقی‌پیشگان فرصت‌طلب از اوضاع آشفته موسیقی است و ماهی گرفتن از آب گل‌آلود، که با لحن و توصیف رندانه اخوان ثالث خواندنی است.