نگاهی به کتاب
«هویت ملی در ترانه های اقوام ایران»
(بخش پایانی)

هدفمند و عمیق

پویا سرایی

در نخستین بخش این نوشته که روز یکشنبه ۳۱ فروردین ماه به چاپ رسید، به چگونگی و معیارهای پژوهش و فرضیه‌های نویسنده در کتاب پرداخته شده است. بخش دوم و پایانی کتاب را با هم می‌خوانیم.

– مسئله دیگری که به ذهن نگارنده می رسد، آوانویسی ترانه‌های مندرج در این کتاب است.

به زعم این نویسنده، آوانویسی این ترانه ها نمی تواند آوانویسی تحلیلی باشد، بلکه به مفهوم نوتاسیون نزدیک تر است؛ از این رو شاید بهتر بود مؤلف محترم، عنوان نوتاسیون ترانه ها را به جای ترانسکرپسیون (آوانویسی) به کار می‌بردند؛ به این دلیل که آوانویسی های درج شده، بسیار اجمالی، صرفاً اسکلت‌وار و به طور کل فاقد خصوصیات آوانویسی تحلیلی است و بی شک، آوانویسی غیرتحلیلی (اسکلت‌وار) برای ثبت و حفظ دقیق موسیقی، کارا نیست. در این باره، نظر پروفسور مسعودیه را عیناً نقل می کنیم: «هدف از آوانویسی اساساً به دو روش صورت می گیرد. روشی که در آن سعی می شود کلیه ویژگی های ملودی با استفاده از علائم اضافی ثبت گردد. در روش دوم تنها اسکلت ملودی آوانویسی شده و به ثبت خصوصیات کلی ملودی اکتفا می گردد. با توجه به این که در موسیقی های غیرغربی خصایص ملودی از قبیل تزئینات، لغزش ویبراسیون و غیره، ویژگی های ذاتی و لاینفک ملودی محسوب می شوند، لازم است حتی الامکان کلیه این خصایص ذاتی ملودی دقیقاً ثبت گردند. به این دلیل نوشتن اسکلت‌وار ملودی غیر منطقی است. زیرا در تجزیه و تحلیل ظرایف ذاتی و لاینجزای ملودی مدنظر قرار نخواهد گرفت» [مسعودیه- ۱۳۶۴- ص ۵۰]. بنا به نظر مرحوم مسعودیه آوانویسی ترانه های موسیقی مناطق ایران نیز به روش دوم (همان روش اسکلت‌وار که در کتاب هویت ملی استفاده شده) جامع و مقرون به صحت نیست. اما در کتاب هویت ملی، علی‌رغم آنکه مؤلف محترم، در قسمت توضیحات روش آوانویسی علاقه خود را برای ثبت هر چه بیشتر و دقیق تر موسیقی اقوام ابراز نموده است و اظهار نموده‌اند تمامی مباحث و مفاهیم معتبر در اتنوموزیکولوژی را (ازقبیل ملودی مدل، رئالیزاسیون، صدای شروع و خاتمه و . . .) جهت ثبت دقیق موسیقی مورد توجه قرار گرفته است، روش اسکلت‌وار مورد استفاده قرار گرفته است.

از طرفی، لازم به ذکر است که آوانویسی با علائم اضافی دارای وجوه و امکانات گسترده‌ای است. برای مثال حتی تمپوی قطعات با متد آزاد نیز باید در این شیوه، ذکر شود. . . علامات عرضی و سر کلید تحت قوانین خاصی متوالی و درج می گردد. محتوای صوتی و توالی اصوات و استروکتور مورد استفاده هر قطعه نیز جداگانه ذکر می شود که در کتاب هویت ملی به علت تحلیلی نبودن آوانویسی ها هیچ کدام از مقوله های فوق‌الذکر اعم از تمپو، علامات عرضی، توالی اصوات و محتوای صوتی. . . ذکر نگردیده. مجموعه عوامل فوق‌الذکر به استثنای آوانویسی این کتاب از مفهوم ترانسکرپسیون فاصله گرفته و به نوتاسیون نزدیک گردد. فقط در بخش سوم این تألیف، جایی که تطبیق بین ترانه های اقوام صورت گرفته، فرم ترانه ها، مطابق آنچه در بررسی فرم آوانویسی تحلیلی مرسوم است، تحلیل شده است. به هر حال اگر هم از نظر مؤلف کتاب هویت ملی، منطق بیان شده پروفسور مسعودیه، مورد قبول ومنطقی نبوده نکو بود دلایل رد این اذعان و استفاده از این شیوه آوانویسی اسکلت‌وار شرح داده می شد.

– در بسیاری از نقاط کتاب، ازمفاهیمی چون گام، ماژور و مینور و . . . نام برده شده است. در این مورد باید توجه داشت این مفاهیم صرفاً در موسیقی تونال غرب کاربرد دارد. لذا اطلاق این مفاهیم در مورد موسیقی های شرقی (بخصوص موسیقی غیرپیشرفته فرهنگهای شرقی) نمی تواند منطقی باشد. در بخشی دیگر، مورد مشابهی نیز به چشم می‌خورد. در قسمت توضیحات ترانه‌های قوم لر- بررسی ساختار ملودیک ریتمیک- ترانه دایه دایه- صفحه ۲۷۸ عنوان شده: « . . . ترانه در دستگاه ماهور ساخته شده است. » نمونه این جمله (یعنی نسبت دادن یکی از ترانه های اقوام به یکی از دستگاهها) در برخی از نقاط این تألیف دیده می شود. اما باید اظهار داشت واژه دستگاه دارای مختصات کاملاً ویژه و انحصاری است به شکلی که اطلاق و نسبت دادن آن به موسیقی نواحی ایران، نادرست و غیرمنطقی به نظر می‌رسد. توضیح مختصر اینکه، دستگاه صرفاً به مفهوم توالی اصوات، مدالیته‌ای معین، اشل صوتی و یا مفاهیمی از این دست نیست، بلکه شامل مفهوم مهمتری به نام «ملودی» و انگاره های ملودیک است. به همین ترتیب چون چنین انگاره های ملودیک صرفاً در موسیقی ردیفی و یا دستگاهی یافت می شود، پس اساساً نمی تواند تعبیر مناسبی برای بررسی موسیقی غیردستگاهی باشد. بدون شک مقصود مؤلف محترم، استاد کاظمی از بیان این گونه جملات، یکسان بودن محتوای صوتی و یا توالی اصوات یک ترانه با یکی از مقامهای شناخته شده (مثل ماهور) بوده است. [برای مثال یعنی ترانه دایه دایه دارای توالی اصواتی مانند توالی اصوات مقام ماهور مورد استفاده در موسیقی دستگاهی است] اثر پژوهشی چنین پویا، جامع و محققانه حیف است با چنین شبهاتی روبه‌رو باشد. (البته اگر شبهه مذکور از نظر این نگارنده، واقعاً شبهه مورد قبول همه صاحب‌نظران محترم باشد!)

– نظریه هشت قومیتی در نگاهی اجمالی از دو منظر قابل بررسی است: نخست آنکه؛ این نظریه به مثابه نگرشی جدید بر موسیقی نقاط مختلف ایران به حساب می آید (هرچند بخش عظیمی از این کتاب حول محور ترانه های قومی با مضامین ملی است اما تولد نگرش جدید که همان منظر قوم‌شناسانه است دیده می‌شود). حال این سؤال مطرح می گردد که پس چه بر سر انواع بسیار متنوع موسیقی نقاط مختلف ایران (به غیر از موسیقی های اقوام مذکور) می آید؟ زیرا در این تألیف، صرفاً موسیقی هشت قوم ایرانی ذکر و بررسی شده است و در این بین مشخص نیست موسیقی مناطقی چون استان خراسان (که یکی از غنی‌ترین و متنوع‌ترین انواع موسیقی های ملی است) در کدام قوم جای و مورد بررسی قرار می گیرد. در واقع بسیاری ازانواع موسیقی های رایج در نقاط مختلف ایران در این نظریه جای نمی گیرد و همان شکل که ذکر شد متأسفانه توضیحات مناسبی برای انتخاب این هشت قوم، از سوی مؤلف بیان نشده است. در حالی که وقتی صحبت از منظر قوم‌شناسانه است، می‌بایست تمامی اقوام ساکن در یک سرزمین مورد بررسی قرار بگیرند. مگر اقوام ساکن در خراسان موسیقی ندارند؟ و یا به بیانی بهتر مگر ترانه هایی با مضامین ملی ندارند؟ آیا این ترانه ها، هیچ نقشی در فرهنگ ملی ایران نداشته‌اند؟ . . . پس چرا صرفاً ترانه های ملی این هشت قوم مورد بررسی قرار گرفته است؟ آیا مگر فقط همین هشت قوم بر فرهنگ ملی ایران تأثیر گذارده‌اند؟ . . . به نظر این نویسنده منظر قوم‌شناسانه زمانی کاملاً مقرون به صحت است که تمامی اقوام ساکن در قلمرو سیاسی یک کشور مورد بررسی قرار بگیرد. لذا به اعتقاد نگارنده، طرح هشت قومیتی نمی‌تواند نظریه کاملاً فراگیر و جامع برای بررسی موسیقی محلی ایران باشد.

منظر دوم اینکه: می‌توان این طرح را صرفاً طرحی برای بررسی هنر قومی محسوب نمود و نه نگرشی جدید برای بررسی و پژوهش موسیقی محلی ایران. در این صورت این سؤال مطرح می‌شود که چرا هنر و موسیقی تمامی قوم (اعم ازدرون مرزی و برون مرزی) مورد بررسی قرار نگرفته است؟ بدیهی است در بررسی قوم شناسانه، مرزهای سیاسی ارزش خود را از دست می‌دهد. اما در این کتاب (حتی درعناوین سرفصلهای بررسی هر قوم) درحالی که نشانی از محدود بودن پژوهش به ساکنین درون مرزی هر قوم دیده نمی‌شود، منشأ زبان تاریخ و فرهنگ ساکنین درون مرزی هر قوم ذکر و بررسی شده است. در حالی که در تحلیل هنر، فرهنگ و یا هر شئونی از یک قوم می‌بایست تمامی قوم (حتی اگر در چند کشور مختلف اسکان داشته باشند) مورد پژوهش قرار بگیرد. اگر هم مقصود مؤلف محترم، صرفاً بررسی بخشی از هر قوم است که در ایران ساکن‌اند چه نیکو که حداقل عنوان هر فصل را مطابق هدف خود، تغییر دهند (برای مثال عنوان: تشریح ویژگی های جغرافیایی، تاریخی، فرهنگی و اجتماعی قوم کرد، به تشریح ویژگی های جغرافیایی، تاریخی، فرهنگی و اجتماعی کردهای ایران. . . تغییر یابد).

– علی‌رغم آنکه ذکر انواع موسیقی رایج در اقوام هشت گانه در طرح پرسش اولیه پژوهش مطرح گردیده و لذا مؤلف موظف به پاسخگویی به طور کامل بدین سؤال است، اما به اعتقاد نگارنده انواع موسیقی های رایج در اقوام مذکور، به طور کامل نسبت به سایر پژوهشهای مشابه ذکر نگردیده است. برای مثال موسیقی کردی (که اساساً منتسب به قوم کرد است) انواع متنوعی نظیر: ذکرهای خانقاه قادریه سنندج، موسیقی تنبور (شامل سه بخش مجلسی، مجازی و کلام) مورد (نوعی هوره) دریانه، سیاچمانه، شیخانه، بزمی گوش، بزمی چپله، بزمی گریان، بزمی سه‌جار و . . . است [نگاه کنید به آینه و آواز- محمدرضا درویشی- صفحه ۴۷ تا ۵۳].

هویت ملی در ترانه های اقوام ایرانی در نگاه کلی، تألیفی روشمند، علمی و قابل تأمل است. این تألیف، جدای تأثیر شگرفی که در مکتوب و مدون ساختن فرهنگ کهن بومی (فولکلور) ایران دارد، دارای شاخصه های بدیع و ویژه‌ای نیز می باشد (از جمله نظریه ارزشمند هشت قومیتی و بررسی و تحلیل ترانه های ملی این اقوام). نباید فراموش نمود که یکی از مهمترین مؤلفه‌هایی که ارزش علمی یک تألیف پژوهشی را رقم می‌زند، روشمند بودن و یا همان رعایت نمودن اسلوب روش پژوهش است. بنابه همین اصل چون کتاب هویت ملی در ترانه های اقوام ایران، کاملاً تحقیقی ومنطبق با روش تحقیق است، می‌توانیم قاطعانه این اثر را از آثار پژوهشی ارزشمند در زمینه پژوهش موسیقی ایران قلمداد نماییم. به امید روزگاری که کلیه آثار مکتوب و پژوهشی- نظری موسیقی ایران، این چنین هدفمند و عمیق باشد. در پایان، ضمن اینکه مراتب ارادت خویش را نسبت به مؤلف محترم این تألیف آقای بهمن کاظمی ابراز می دارم، از جانب تمامی اهل فن موسیقی این مرز و بوم، از زحمات بی شائبه ایشان برای تألیف این اثر ارزنده تشکر و قدردانی می نمایم. . . دست مریزاد.

منابع:

– مسعودیه، محمد تقی، ۱۳۶۵، مبانی اتنوموزیکولوژی (موسیقی شناسی تطبیقی)، تهران، سروش
– مشحون، حسن، ۱۳۸۰، تاریخ موسیقی ایران، تهران، فرهنگ نشر نو
– درویشی، محمدرضا، ۱۳۷۶، آینه و آواز، تهران، واحد موسیقی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی

یادداشتی در درگذشت زنده یاد سیدمهدی مصطفی تهرانی، نوازنده سنتور

سفرکرده ای از دیار هنر

معصومه طاهری

بی خیال، روزنامه همشهری را ورق می‌زدم و مطالب را از نظر می گذراندم که ناگهان چشمانم با تصویری آشنا تلاقی نمود، اگرچه عکسی بسیار کوچک بود، لکن صاحب آن را می‌شناختم؛ متعلق به انسانی شریف، وارسته و هنرمند بود که روحی بزرگ و مستغنی داشت. از سالها قبل استاد را می‌شناختم با همه چهره مثبت و بشاش که در تصویرش هم نمایان بود، باور نمی کردم. متن را یکبار دیگر خواندم. واقعیت داشت، استاد به عالمی دیگر پرواز و هنردوستان و هنرجویانش را تنها گذاشته بود. به خاطرانم بازگشتم. به مرکز حفظ و اشاعه موسیقی، سالهای ۷۶-۱۳۷۳، زمانی که به عنوان مسئول آموزش در این مرکز مشغول به کار شدم و در خدمت اساتید موسیقی از جمله استاد تهرانی بودم، معلمی بسیار متعهد و دلسوز که با تمامی وجود به تدریس و تربیت هنرجو در رشته سنتور عشق می‌ورزید، ساعتهای متمادی به جوانانی که حتی مضراب در دست گرفتن را هم نمی‌دانستند آموزش می داد و با دقت تمام پیشرفت تک تک شاگردانش را در نظر داشت. رفتارش با هنرجویان توأم با متانت و آرامش بود. به یاد ندارم حتی یکبار با صدای بلندتر از معمول با کم‌کارترین هنرجو صحبت کرده باشد. همواره معتقد بود باید با قشر نوجوان و جوان خوش‌رفتار و در عین حال جدی بود و حاصل تمامی این کوشش‌ها و صبوری‌ها هنرجویانی بودند که در عین الگو قراردادن منش و شخصیت استاد، ساز را هم به نیکوئی می نواختند و استاد دقیقاً در انتقال این عشق و دلبستگی به هنرجویانش کاملا موفق بود. چندین سفر در خدمت ایشان به مراکز استانهای کشور رفتیم. در مواجهه با علاقمندان موسیقی اصیل ایرانی در اقصی نقاط ایران هم، چنین رفتار پسندیده‌ای داشتند. مطمئن هستم تمامی کسانی که حتی آشنایی مختصری با این معلم دلسوز دارند جهت این روحیه متفاوت و خاص استاد شهادت می دهند. هرگز با سخنان درشت افراد را آزار نمی داد و چنانچه با ناملایمی مواجه می‌شد با سعه صدر، گذشت و اغماض محیط را آرام می کرد. نوازندگی را از ارکستر بزرگ گلها در رادیو و ضمن همکاری با اساتید بزرگی همچون مرحوم خالقی آغاز و به دلیل علاقه خاصی که به آموزش و تدریس داشت نوازندگی را تقریبا رها و به تربیت هنرجو روی آورده بود و اظهار می داشت: تدریس و همنشینی با قشر جوان و علاقمند به موسیقی، او را بیشتر ارضا می کند تا نوازندگی. در این یکسال اخیر هم که بیماری شمع وجودش را به تدریج می‌افسرد باز هم با روحیه‌ای قوی حاضر نبود آموزش هنرجویانش را نیمه تمام رها کند و در کلاس درس حضور می یافت و دریغ و تاسف که بیش از این قادر نبود در برابر بیماری مقاومت نماید و به دیار باقی شتافت، ضمن آرزوی علو درجات برای مرحوم تهرانی امیدواریم شاگردان و دست پروردگانش همچنان اخلاق و سلوک استاد را پیشه خود سازند و با پشتکار و جدیت، فراگیری را ادامه و نام استاد را همواره زنده و پا برجا نگاهدارند. یادش گرامی و راهش مستدام!