جهانِ نَغمه‌گر و هَم‌آهنگِ انسانی

رساله‌ای پیرامون ضرورتِ تکامل‌بخشی به هنرِ موسیقی در ایران

احسان طبری

جهانِ نَغمه‌گر و هَم‌آهنگِ انسانی

رساله‌ای پیرامون ضرورتِ تکامل‌بخشی به هنرِ موسیقی در ایران

احسان طبری

جهانِ نَغمه‌گر و هَم‌آهنگِ انسانی

(رساله‌ای پیرامون ضرورتِ تکامل‌بخشی به هنرِ موسیقی در ایران)

نویسنده: احسان طبری

گردآورنده: اُمید

ویراست نخست، آبان ۱۴۰۱

فهرست

عنوان	صفحه
سخنی دربارهٔ این رساله	۴
بخشِ اوّل: برای یک سیرِ تکاملیِ سالم در موسیقی کشورِ ما	۷
بخشِ دوّم: گفت‌وگویی با موسیقی‌دانانِ جوان دربارهٔ هنر و موسیقی	۱۷
افزوده‌ها:	
الف) برخی اصطلاحاتِ موسیقایی به کار رفته	۳۱
ب) واژه‌نامهٔ فارسی	۳۶

سخنی دربارهٔ این رساله

نظریاتِ علمی "احسان طبری" پیرامونِ ضرورتِ تکامل‌بخشی به موسیقی در ایران که دراین مجموعه گردآمده، حاصل متنِ دو سخنرانی ایشان در سال‌های ۱۳۵۹ و ۱۳۶۰ است که در همان سال‌ها به‌صورت جداگانه از نوارِ صوتی پیاده و منتشرشده بود. متنِ این دو سخن‌رانی برروی‌هم، در واقع رسالهٔ واحدی در حوزهٔ هنرِ موسیقی را تشکیل می‌دهد، آن‌هم در مقطع یا تقاطعی چون انقلاب سال۱۳۵۷ که هنرِ متعهّد با قوای مادّی تاریخ به دیدارِ هم رفته و هم‌مضمون می‌شوند. طبری در توضیحی بر متنِ سخنرانی دوّمِ خود نوشته‌است: "همین موءلّف یک‌بار دربارهٔ موسیقی در یکی‌از دفاتر شورای هنرمندان ونویسندگان اظهارنظر کرده و در این گفت‌وگو، مطالبِ آن نوشته، تنها در مواردِ نادری که ضرورت شده، به‌میان آمده است. لذا این دو نوشته مکمّلِ یک‌دیگرند و مباحثِ آن‌ها یک‌سان نیست".

طبری در بخشِ‌اوّلِ این رساله، ضمن بررسی سیرِ تاریخ موسیقی در ایران و برشمردنِ برخی ویژگی‌ها وضعف‌ها ازجمله مونوفونیک(تک‌صدایی) بودنِ موسیقی وفقرِ مضمونی و مایهٔ نُدبه‌آمیزِ نَغَماتِ ایرانی؛ ضرورتِ تدوینِ تاریخ تکاملِ سیرِ موسیقی، ژانربندی علمی و نوین، و بسط و تکاملِ موسیقی ایرانی را مورد توجه قرار می‌دهد. طبری رسالهٔ خود را مقدّمه‌ای برای طرح پرسشِ "چه باید کرد؟" برای پژوهش‌گران و متخصّصانِ این رشته مهمّ ِهنری عرضه می‌کند و در انتها می‌پرسد: "آیا موسیقیِ یک‌صداییِ[مونوفونیکِ] مشرق‌زمین می‌تواند هنوز در درونِ قوانینِ ویژهٔ خود امکانِ گسترش و بالِش داشته باشد، یا تنها نجاتِ آن، شرکت در فرهنگِ عالیِ موسیقیِ کلاسیک و جهانی با انبانی از نغمه‌هاست؟"

در بخشِ دوّم، صاحبِ این رساله در تاریخ ۱۳۶۰/۲/۳ در سخنرانی دیگری "با حضورِ جمعی موسیقی‌دانانِ جوان" نظراتِ خود را در زمینهٔ موسیقی ایران و جهان بسط داده است. طبری در چارچوبِ پاسخ به پنج پرسشِ طرح شده ازسوی حاضرین در جلسه، می‌کوشد تا با مراجعه به آرای مارکس، انگلس، لنین، فیثاغورث، ارسطو، گوته،... و با اشاره به وضعیتِ موسیقی در ایران‌وجهان و ازجمله در اتّحادِ شوروی و غرب، جایگاه و نقشِ والا و انسانی موسیقی را تبیین کند. طبری در این بخش از رسالهٔ خود یادآور می‌شود که "راهِ اساسی تکامل، همان تکیه به کوهِ خارائینِ هنرِ کلاسیک و ارثیّهٔ باخ‌ها، موتزارت‌ها، بتهوون‌ها، برامس‌ها، مندلسون‌ها، چایکوسکی‌ها، گلینکاها، واگنرها، و نیز به هنرِ خلقی ملّت‌های گوناگون ساکنِ شوروی است."

احسان طبری در این رساله، ضمن تعریفی از "فوتوریسم" (هنرِ آینده) و "مدرنیسم" (هنرِ مدرن)، راه‌کارهایی را برای تکاملِ سالمِ موسیقی در ایران ارائه داده و با پیوندزدن بحثِ علمی خود با "پندارهای زرّینه"، تصویری آرمانی، با شکوه و اِستِتیک از "جهانِ نغمه‌گر و هم‌آهنگِ انسانی"در افقِ آینده‌را برای خواننده ترسیم می‌کند. موسیقی "در این کوه‌سارانِ سنگیده و بی‌قلبِ جهانِ سرمایه"، از نگاهِ احسان طبری چیزی نیست جز "ضربانِ رنجِ انسانی"!

گسترهٔ وسیع دانشِ موسیقایی احسان طبری درحوزهٔ سازشناسی، ظهورِ سبک‌ها و مکاتب، و هم‌چنین مفاهیم و مقولاتِ تخصّصی موسیقی غربی‌وشرقی، و نیز شناخت او از موسیقی‌دانانِ ایران‌وجهان -به‌رغمِ فروتنیِ صادقانه و مکرّری که دراین رساله ابراز می‌دارد-، به‌راستی حیرت‌انگیز است.

کتابِ کم‌حجم و گران‌سنگی که اینک در پیشِ‌رو دارید، حاوی یکی از ارزشمندترین رساله‌هایی‌است که در زمینهٔ هنر و تاریخِ موسیقی و راه‌های تکاملِ آن در ایران به‌نگارش درآمده و با گذشتِ چهاردهه می‌تواند مورد بهره‌برداری هنرجویان، دانشجویان و اساتیدِ رشتهٔ موسیقی قرارگیرد.

سرچشمهٔ متن بخشِ اوّل رساله با عنوان "برای یک سیرِ تکاملیِ سالم در موسیقی کشورِ ما"، فصلنامهٔ شورای نویسندگان وهنرمندان ایران (دفتر اوّل، پاییز ۱۳۵۹)، و متن بخشِ‌دوّم رساله با عنوان "گفت‌وگویی‌با موسیقی‌دانانِ جوان دربارهٔ هنر وموسیقی" از مجلهٔ‌دنیا (شمارهٔ ۲، اردیبهشت ۱۳۶۰) برداشت و ویرایش شده است.

عنوان کتاب (جهانِ نَغمه‌گر و هَم‌آهنگِ انسانی)، تعبیرِ زیبای احسان طبری در بخشِ دوّم رساله برپایهٔ این نظریهٔ فیثاغورث، فیلسوف،ریاضی‌دان وستاره‌شناس یونانِ باستان است که "هر ستاره‌ای در مدارِ خود با نغمهٔ ویژهٔ خود می‌چرخد و هماهنگی در جهان، هماهنگی بین نغمه‌های گوناگونِ ستارگان است."

در انتهای کتاب، برخی اصطلاحاتِ تخصّصی موسیقایی و یا واژه‌های دشوارِ فارسی بکاررفته را به‌صورت پی‌نوشت به انتهای متن افزوده‌ایم.

گردآورنده: اُمید

آبان ۱۴۰۱

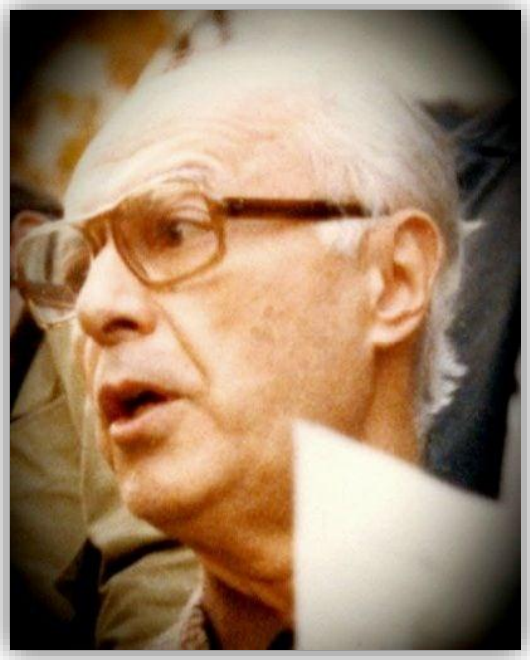
برای یک سیرِ تکاملیِ سالم

در موسیقی کشورِ ما

بخش اوّل رسالهٔ احسان طبری در بابِ موسیقی ایران و جهان

برای یک سیرِ تکاملیِ سالم در موسیقی کشورِ ما

بخشِ اوّل رسالهٔ احسان طبری در بابِ موسیقی ایران و جهان



غزل سُراییِ ناهید صَرفه ای نبُرد

در آن مقام که حافظ برآوُرد آواز

پیش‌از هرسخنِ دیگر، باید این مطلب را با اهلِ فنّ و خوانندگان طیّ کنیم که نگارندهٔ این سطور در هنرِ عالی و بغرنجِ موسیقی (که آن‌را از دیرباز برادرِ ریاضی دانسته‌اند)؛ اعمّ از موسیقیِ شرقی یا غربی، به هیچ نحو، خواه از جهتِ نظری، خواه از جهتِ عملی، خواه در زمینهٔ نوازندگی وخواه خوانندگی، کم‌ترین موهبتی فطری یا کسبی ندارد و دراین عرصه، عامّیِ بحث و بسیط است و گستاخی نگارشِ این مقاله، تنها از جهت علاقهٔ به هنرها و از آن جمله، این هنرِ شریف است و بابِ ادّعا یا تمایلِ دوستداری را نیز بر کسی نبسته اند. لذا، خوانندگان و به ویژه افرادِ وارد به موسیقی (اعمّ از موسیقی‌دان‌ها یا موسیقی‌شناس‌ها) -که اکنون در کشورِ ما تعدادشان کم نیست-، لغزش و ناشی‌گریِ سخنش را عفو کنند و اگر در این نوشته، آثاری از "کمالِ حُسنِ ارادت" یافتند، بدان توجه فرمایند و نه به "نقصِ گناه".

انقلابِ ایران فصلِ نوینی در تاریخ موسیقی کشورِ ما گشوده است که امید است فصلِ خیروُبرکت باشد. عجالتاً جوّ ِ تَفتهٔ اجتماعی و نبرد علیه توطئه‌های رنگارنگِ ضدّ ِانقلابِ داخلی وخارجی، به‌حق ما را از آن اشکالِ موسیقی تخدیری که بابِ طبع قشرهای مرفّهِ دورانِ پهلوی با همهٔ

مختصاتِ آن‌ها بود، دور نگاه داشته و به مارش‌ها و سرودها و ترانه‌های هیجان‌آور میدان‌داده و تا حدّی، حاشیه‌ای هم برای موسیقی کلاسیک، گاه به صورتِ آرایشی در رسانه‌های گروهی، گشوده است.

معضل در این‌جاست که حکومتِ اسلامی، با همهٔ احکامِ گوناگونِ برخی و نه همهٔ فقیهان، درباره کِراهت یا حُرمتِ غِنا و سَماع، و تشخیصِ آن که چه چیز لَهو وُ لَعَب است و چه چیز موسیقیِ سالم و مبرّا از لَهو، اندیشهٔ نهاییِ خود را باید گردآوری و ترازبندی کند... برای درکِ اهمیت و جایگاه موسیقی کسانی مانند غزالی که خود از اعاظمِ فقها و فلاسفه و عُرفای اسلامی است و دربارهٔ حلیّتِ سَماع سخن گفته، صالح ترند تا متعصبانِ قشری از نوع ابوالفرج ابن الجوزی محدث بغدادی که دربارهٔ حُرمتِ آن اصرار ورزیده است.

اذان و تلاوتِ کلام‌الله از جنسِ موسیقی است و سپس در جنبشِ شیعیان، موسیقیِ مذهبی میدانی وسیع داشته و در مدیحه‌ها و دسته‌ها و نوحه‌ها و حَراره‌ها و روضه‌خوانی‌ها و تعزیه‌ها و مناجات‌ها، اشکالِ مختلفِ موسیقی ما تجلّی یافته است و خود این موسیقی مذهبی شیعی، مایهٔ حفظ و بسطِ موسیقیِ سنّتی ما شده است.

حدّ ِاین‌جانب نیست که دراین مسائل حکمی یا نظری بدهم، ولی با آن روشن‌بینی و دورنگری که برخی از رهبران جنبشِ انقلابی اسلامی در مسائل نشان داده‌اند، باید امیدوار بود که سیاستِ هنری در همهٔ عرصه‌ها، و از آن جمله در عرصهٔ موسیقی، به شکلی که خِرَد و فرهنگِ رشدیافتهٔ انسانی آن‌را پذیرا باشد، حلّ گردد. در این زمینه تاکنون برخی اظهار نظرهای مثبت از طرف جمعی از مسلمانانِ هنرشناس انجام گرفته که مایهٔ خوش‌وقتی است و شاید مطلب بیش از آن حلّ شده است که نگارنده از آن اطلاع دارد.

طی سدهٔ اخیر به ویژه واپسین دهه ها، برای تدوین و معرفی تاریخ موسیقی ایران در گذشته و در دوران معاصر ما، کشفِ ویژگی‌های فنی موسیقیِ یک صدایی [مونوفونیکِ] ما از لحاظِ گام و پرده بندیِ آن، و دور (یا اُکتاو)، و مایه (یا تُنالیته)، و نغمه (یا مِلودی) و ضرب وُ وزن (یا ریتم) و تلائم الحان و ایقاعِ نَقرات (یا هارمونی البته به معنای خاصِ شرقیِ آن)، و معرفی سازهای نوع و کهن ایرانی (سازشناسی) و گردآوری ردیفِ موسیقی ایرانی و گوشه‌های آن، و نیز موسیقی مردمیِ فولکلوریک بسیار غنی کشور ما، خواه از جهتِ تالیف و ترجمهٔ کتب و رسالات و مقالات، خواه از جهت نشرِ مجلات خاصِ موسیقی، کار نسبتاً جالبی انجام گرفته است.

نقصِ همهٔ کارهای ما، ضعفِ انضباطِ سازمانی و مدیریت، و فقدانِ اسلوبِ (متدولوژی) علمی پژوهش‌وتحلیل و ناپیگیری است واین نقص، البته موجب پیدایش روش‌های دِیمی و خودبه‌خودی، تکرارِ مکرّر، سَرسَری شدنِ امور و رفعِ تکلیف است که در زمینهٔ موردبحثِ ما نیز بروز کرده است ولی الحق، تلاشِ صادقانه نیز کم نبوده است.

کتبِ علمی موسیقیِ متقدّمین مانند "مخارج‌الحروف" ابن‌سینا، و "ادوار" صفی‌الدین ارموی، و "مقاصد الالحان" عبدالقادر مراغه‌ای، و برخی از متأخّرین مانند "بحور الالحان" فرصت شیرازی، و "مجمع الادوار" مهدی قلی‌خان هدایت، و یا کتبِ تاریخی که در آن اطلاعاتی راجع به تاریخِ موسیقی وجود دارد (مانند اغانی و مروج الذهب، و نفائس الفنون و مجالس النفائس و نظایر آنها) مورد بررسی کمابیش خوبی قرار گرفته است.

در گذشتهٔ دور، علمِ ادوار (یا علمِ موسیقی) به عنوان شعبه‌ای از ریاضی از طرف افرادی که موسیقی می‌دانسته‌اند یا تنها آن را علما می‌شناخته‌اند، با فیض‌گیری از یونانیان تنظیم شده که برای ما اهمّیتِ عملی آن کم، و اهمّیتِ نظری و تاریخی آن قابل‌توجه است و تصور می‌رود هنوز دراین زمینه کارِ زیادی باید انجام گیرد، و مسلماً مقایسهٔ این کتب با آنچه در مکاتبِ آتن و اسکندریه تنظیم شده، می‌تواند گره‌گشای برخی مشکلات باشد.

متقدّمینِ ما در پخشِ موسیقی عملی و نظری در ایران و کشورهای دیگر اسلامی نقشِ بزرگی داشته اند و فرهنگِ غنیِ ایران را در این زمینه به نقاطِ دور برده‌اند، چنان‌که به حق می‌توان موسیقیِ ما را (اعمّ از آوازی یا سازی)، مادر و منشاءِ موسیقی بسیاری از کشورهای منطقه دانست و اثراتِ دور و درازِ آن را در بسطِ اشکالِ دیگرِ هنر، به ویژه شعر به حساب آورد.

سیرِ مشخّصِ موسیقی ایران در ادوارِ تاریخ قبل و بعداز اسلام و ازآن جمله در دورانِ معاصر نیز مورد بررسی‌هایی قرار گرفته است، ولی صرف‌نظر از "سرگذشتِ موسیقی ایران" اثر شادروان روح‌الله خالقی که داستانِ خوانندگان و نوازندگان و سازها و آهنگ‌های ساخته‌شدهٔ دورانِ قاجار وپهلوی را به شکلِ نسبتا غنی و جالبی روشن می‌سازد، و صرف‌نظر از این‌که کسانی مانند آقایان حسنعلی ملّاح و دکتر مهدی فروغ و مهدی برکشلی و برخی‌دیگر از موسیقی‌شناسانِ معاصر، پژوهش‌ها و تلاش های در خورِ سپاسی برای شناخت و شناساندنِ موسیقی ما انجام داده اند، با این‌حال می‌توان گفت که امرِ نگارشِ تاریخِ خوش پیوند و تفصیلی و علمیِ موسیقی ایرانی از باستانی ترین ازمنه تا امروز، کماکان فیصله نیافته است و یا اینجانب از آن بی اطلاعم.

بررسی ویژگی‌های موسیقی ایرانی کاری‌است که باید ادامه‌یابد. نگارنده برآن است که موسیقیِ یک‌صدایی [مونوفونیکِ] ما از جهتِ فنّی وهنری در درجهٔ بَدوی‌تری نسبت به موسیقیِ چندصداییِ (پُلی فونیک) باختر است. متاسفانه این واقعیتی است و این امر، تنها در موردِ موسیقی هم صادق نیست. در مورد نقاشی و پیکرتراشی و معماری و درام و حتی نثرِ ادبی هم صادق است. تنها شعرِ قرون وسطاییِ ماست که بُرد و تلاءلویِ جهانی دارد. لذا سخنانِ عاطفی و مدیحه‌آمیز برای اثباتِ نوعی برتریِ فنّی وهنریِ موسیقی از طرف موسیقی‌شناسانِ ایرانی و خارجی، هر اندازه ژرف یا زیبا باشد، منطبق با واقعیّت نیست.

نبوغِ مردم ایران درشعر و نقش‌های زینتیِ قالی وکاشی و معماریِ گنبد وُ مَناره و بسیاری چیزهای دیگر تجلّی یافته است امّا درمجموع، شرایطِ جغرافیایی، استبدادِ شرقی، گُسستگی در تداومِ سنّت‌ها، فقر، جهالتِ عمومی، استعمار و عواملی از این قبیل کارِ خود را کرده است!

مسئلهٔ رکودِ مدنی در آسیا خود مسئله‌ای است عیان و قابل بررسی؛ و این رکود دامن‌گیرِ موسیقیِ ما نیز شده که هنوز نمی‌تواند از چاهِ ویلِ آن به‌درآید و این امر، ابدا ربطی به استعداداتِ ذاتی یا "مختصاتِ نژادیِ" مردمِ آسیا ندارد. در اثر این رکود، موسیقی ایرانی نه تنها از قدرت و دقّتِ فنّی، تنوّعِ مضمونِ عاطفی و حیاتی، و گونه‌گونیِ شکل تاحدّ زیادی محروم ماند، بل‌که لهیدگیِ نظامِ پوسیده و فرتوتِ فئودالی استبداد و استعمار و رنج های آن در این موسیقی عکس انداخته است و آن را گاه تا حدّ بیمارگونه‌ای، نُدبه‌آمیز و غم‌آلود ساخته و درون‌مایهٔ اندوه را به عنصرِ مشخصهٔ بسیاری از نغماتِ ما مبدّل کرده است. چنان‌که دستگاهِ عظیمِ **"شور"** با تمام گوشه‌ها و نغمه‌ها و بیات‌ها و مثنوی‌ها و دوبیتی‌خوانی‌های متنوّع و غنیِ آن، نمونه‌ای‌است از این نکته (با قیدِ آن‌که دشتی را جزءِ این دستگاه وارد سازیم).

شناختِ تاریخ و ویژگی موسیقی ایرانی را ما یک مقصود و مقصدِ بالذّاته حساب نمی‌کنیم و سودمند است که این کار مقدمهٔ **"چه باید کرد؟"** و تعیینِ میزان‌های (نُرماتیف) کار در موسیقی ایرانی باشد تا از گسترشِ دِیمی و گاه زیان بخشِ برخی جهات جلوگیری شود و امور بر روی اساس‌های درست و سنجیده قرار گیرد.

نگارنده بدون وارد شدن در بحث‌های دقیق و اختصاصی (که برای آن به کلّی فاقدِ صلاحیت است)، تنها از دیدگاهِ جامعه‌شناسیِ پویا و انقلابی، برخی سلیقه‌های خود را برای تکاملِ آتیِ منظمِ موسیقی ایران مطرح می‌کند با تصریح این‌که، همهٔ این نکات می‌تواند قابل ردّ، بحث، تصحیح و تکمیل باشد:

۱- یکی‌از وظایفِ حادّ ِپایه‌ای عبارت‌است از تنظیم وتالیفِ "تاریخ مفصّلِ سیرِ تکاملِ موسیقی ایران". برای روشن‌ساختن این سیرِ تکامل در دوران‌های مادی وهخامنشی مصالحِ زیادی در دست نیست. اساطیرِ اوستایی مانند اساطیرِ یونانی، نمادهای ویژه‌ای برای موسیقی عرضه نمی‌دارد. در اساطیرِ یونانی، نمادهایی مانند آنوئید(Anoide) موزهٔ خاصّ موسیقی، "اُرفه‌ئوس"(Orpheus) نوازندهٔ آلتِ موسیقیِ زهی موسوم به "لیر" (که می‌توانست با الحانِ سِحرکنندهٔ موسیقی کوه‌ها را فرا خواند و جانوران درّنده را رام سازد)، "آپولون" [Apollon] خداوندِ فروغ و زیبایی و موسیقی، "لینوس"(Linus) آموزگارِموسیقی، "هِراکِل"(Heracle) یکی‌ازخدایانِ باعظمتِ المپ، "آریون" (Arion) نوازندهٔ دیگر "لیر" که ماهیان و دلفین ها را افسون می ساخت و غیره... وجود دارد که هر یک موضوعِ داستانی دلکش است.

البته در اساطیرِ پهلوانی ما (مانند شاهنامه) یا داستان‌های غنایی کهنِ ما (مانند ویس و رامین)، از موسیقیِ رَزمی و بَزمی سخن به میان آمده است. در اساطیرِ ما تا آن‌جا که این‌جانب در خاطر دارم، ضمن داستان برزو (بُرزونامه) از زنی تورانی که شغلِ رامِشگری داشته، به نام "**سوسن**" یادشده که پهلوانان ایرانی را به دام می‌کشد. از زمان پره‌داتان (پیشدادیان) تا دورانِ اخیرِ سلسلهٔ پهلوی، موسیقی‌دانان ایرانی یعنی نوازنده یا خواننده، اگر در صفِ نوازندگانِ کُرنا و کوسِ جنگ نبود، در دربارِ شاهان و کاخِ اشراف، در حکمِ "عملهٔ طَرَب" بود و این ترکیب، ترجمهٔ همان چیزی است که در دوران ساسانیان "رامِشگر" می نامیدند (از واژهٔ "رامیشن" به معنای تفریح و استراحت).

وجود عناوین "**سورِن**" و "**کارِن**" برای خاندان‌های اشرفیِ زمان اشکانیان و ساسانیان، علامتِ آن است که نوعی تقسیمِ‌کار در دربار برای رسیدگی به جشن‌ها (سور)، و یا رسیدگی به امورِ جنگی(کار) وجود داشته است. واژه سُرنا (سور- نای) و کُرنا (کار- نای) و احتمالاً واژهٔ عربی "نقاره" (گویا از ریشهٔ فارسی نای - کاره) به همین دوران‌ها مربوط است. شاید بتوان سازِ بادی "نای" را در نزدِ ما مانند سازِ زهی "لیر" در نزدِ یونانیان، مهم‌ترین "سازِ مادر" حساب کرد!

در مجالسِ تفریح، مسلما خوانندگی و نوازندگی می‌شده است. واژهٔ کهنه "**خُنیا**" (از پهلوی: هونیواک) که با واژه‌هایی نظیر Canto [کانتو] و Cantata [کانتاتا] وغیره در زبان‌های اروپایی هم‌ریشه است، نمایندهٔ این هنر است. در دورانِ ساسانی، موسیقی ایرانی به ترقّی و تحوّلِ بزرگی می‌رسد. عللِ آن را نه تنها باید در تراکمِ ثروت و قدرت در نزد شاهان اخیرِ سلسله (مانند خسروپرویز) و تداومِ نسبتاً خوبِ سننِ فرهنگی در دوران تسلطِ طولانی آن دانست، بل‌که نمی‌توان از تأثیرِ تمدّنِ درخشانِ روم و بیزانس، و به ویژه شهرهای نزدیک به ایران غافل ماند.

در کنار موسیقیِ آتشگاهی و خواندنِ گات‌ها و یَشت‌ها و گرفتن واج و امثالِ آن، موسیقیِ درباری به‌ویژه در دوران خسروپرویز، به گسترش و جلای افسانه‌ای می‌رسد. اسنادِ تاریخی کهن از باربد و رامتین و نکیسا و بامشاد و سرکش (سرکیس) و آزاد (معروف به چنگی) سخن می گوید. "**باربد**" به عنوان مهمترین آهنگ‌ساز و آفریننده هفت سرودِ خسروانی (برای چکامه‌های مدیحه آمیز)، و ۳۰ لحن (به‌مقدارِ ۳۰ روزِ ماه) که با آن چامه‌های غنایی خوانده می‌شد، و ۳۶۰ دستان (به‌مقدارِ ۳۶۰ روزِ سال) که با آن ترانه‌ها را می‌خواندند، معروف است. نام بسیاری از این قطعات در کتب ضبط است و برخی از آن‌ها هنوز به‌عنوان گوشه در ردیف‌های موسیقیِ سنّتیِ ما باقی است.

مسلماً موسیقی دربارِ خسرو پرویز، بعدها سرچشمه و الگوی اوّلیه برای دربارهای عشرت طلبِ عباسی و تیموری و صفوی و حتی قاجاری قرار گرفت. پس از تصرّفِ ایران به دستِ اعراب، ایرانیان و یا پروردگانِ آنان (مانند نشیط، سائب خاثر، زلزل رازی، ابن مسجّع، مسلم بن محرز، ابراهیم و اسحاق موصلی، طویس، ابن شریع و غیره) در پخش نغمات و سازهای ایرانی در کشورهای خلافت نقش مهمی ایفا کردند ولی این نکته باورکردنی نیست که عرب خود فاقد موسیقی بود، ولی این نکته باورکردنی است که ایرانیان در غنی‌کردنِ این موسیقی و تنوّع آن موثر بوده اند.

با آن‌که پاره‌ای از فقهاء، و به ویژه فقهای سنّت و جماعت نسبت به موسیقی، علی‌العموم نظرِ مساعدی نداشتند، موسیقی در مذهب و عرفان (مثلاً در مراسمِ سَماعِ صوفیانه) رخنه داشت و بحثِ مُشبَعی در این زمینه، در آثارِ صوفیان شده است که در بالا نیز به آن اشاره‌گونه‌یی کرده‌ایم.

در دوران تیموری (دربار شاهرخ) و سپس در دوران صفوی، موسیقی اعمّ از مجلسی و مذهبی تازه‌ای می‌یابد. در همهٔ این دوران ها، توجهِ نظری نیز به علمِ ادوار یا موسیقی می‌شود که در گذشته از آن سخن گفتیم. خصیصهٔ دورانِ قاجار رخنهٔ موسیقی علمیِ اروپا (بیشتر به صورت مارش‌های نظامی) و پیدایشِ نوعی خودآگاهی هنری در نزدِ موسیقیدان‌های ما برای گردآوریِ ردیف‌ها، بسطِ اشکال موسیقی (تصنیف، پیش‌درآمد) سازشناسی و تکمیلِ سازها، ارکستربندی و غیره است. به همّتِ کسانی مانند علینقی وزیری و شاگردانش، این کار در دورانِ پهلوی نیز دنبال‌شد و کوشش‌شد تا به موسیقیِ سنتی وملیِ ما، پایهٔ علمی ازجهتِ نُت‌نویسی و تحلیلِ موسیقایی داده شود.

تاریخ موسیقی نه تنها این داستانِ دراز را باید با جزئی‌پردازی های لازم عرضه کند، بل‌که از سیرِ تاریخ، نتیجه‌های علمی و عملیِ خود را انجام دهد و تکاملِ موسیقی ما را با نظیر این تکامل در باختر بسنجد. موسیقی دیرتر از برخی انواعِ دیگرِ هنر (مثلاً نقاشی) موردِ تقلید قرار می‌گیرد و

اصالت و خودبودگی‌اش را بیش‌تر حفظ می‌کند زیرا، ادراک و سلیقهٔ موسیقی، امری است که به مکانیزمِ روحی و تداعیِ بُغرنجی نیاز دارد که نقاشیِ واقع‌گرایانه را بدان نیاز نیست.

لذا موسیقیِ چندصداییِ[پُلی فونیک] اروپایی که برپایهٔ سازهایی که در شرق ناشناخته بود و موافقِ قواعدِ پیچیدهٔ کنترپوآن [Contrepoint] و سپس هارمونی (Harmony) از اوائل قرن شانزدهم به وسیلهٔ استادانی مانند پالِسترینا (Palestrina)، و بعدها باخ و هندل و دیگران پدید شد، هنوز در کشور ما شنوندگانِ مشتاق و آگاهِ نسبتا معدودی دارد. زیرا اصولا از موسیقی همان نَغَمات و لَحنیه و غیرِ لَحنیه و خوش‌خوانی و تحریرها و اوج و فرودِ معمولی را می‌فهمند و جز آن به نظرشان غریب و کژآهنگ (Cacophonique) است. این داستان مانند داستان کشفِ حسابِ جامعه و فاضله به وسیلهٔ نیوتن و لایب‌نیتس در مقابلِ حساب جبر ابتدایی و یا داستان رشدِ شیمی (پس از ردّ تئوری فلوژیستون) در مقابلِ کیمیاست و قِس‌عَلی‌هذا.

همین رکودِ مدنی، موجب پیدایش آن‌چنان شکافِ ژرفی بین تمدّن‌های باختری و خاوری (اصطلاحی که دقیق نیست) شد که امروز برای ما انواع صُداع‌ها را می‌آفریند و به صورت افراط‌های تقلیدیِ باخترپرستانه، و یا تفریط‌های تعصّب‌آمیزِ باخترستیزانه در می‌آید. نعوذ بالله من شرّالفتن.

۲- نکتهٔ دیگری که موازی با تالیفِ "تاریخِ موسیقی ایران" به نظر این‌جانب ضرور می‌آید، تدوین "فرهنگ" یا "لغت‌نامهٔ" این موسیقی است که نام همهٔ نوازندگان و خوانندگان و سازندگان و سازها و مکاتبِ جریانات موسیقی و قطعاتِ معروف و مصطلحاتِ علمی(علم الادوار)، و مصطلحاتِ متداول در نزد اهلِ فن و واژه‌های مربوط به موسیقی، اعمّ از موسیقیِ محض یا تطبیقی را دربرگیرد و توضیح دهد (البته منظورِ ما موسیقیِ ایرانی است). اگر این مصطلحات گِرد آید، فردِ مدوّن، خود از غِناء و کثرتِ آنها تعجّب خواهد کرد و روشن‌کردن معانی دقیقِ آن‌ها، جهشی به معرفتِ امروزی ما از موسیقیِ ایرانی خواهد داد. طبیعی است وقتی موسیقی‌دانی، چنین گنجِ آماده و آموده و مدوّنی را زیرِ دست داشته‌باشد، بغرنج‌تر و همه‌سویه‌تر خواهد اندیشید و مایهٔ فکر به مایهٔ فنّ مدد خواهد رساند.

این فرهنگ برای معرفیِ سازها و شیوهٔ تدارکِ آنها و نشان دادن اسنادِ تاریخی راجع به موسیقیِ مجلسی، و تصویر یا عکسِ استادانِ فنّ، به ناچار باید مصوّر باشد. برای این‌که این فرهنگ در سطحِ لازم تدارک شود، بهتر است استادانِ فن به فعالیتِ جمعی دست بزنند و هرکس در رشتهٔ خود به کار بپردازد. در عصرِ ما، تلاشِ انفرادی نمی‌تواند دارای مرغوبیت و دقتِ ضرور بشود و

تجربهٔ کارِ جمعی درمورد "دایرهٔ المعارفِ فارسی" ثمرهٔ خوبی داده است که خوب است دنبال و تکرار شود.

۳- از آن‌جا که فراگیریِ موسیقی کلاسیکِ علمی (که به غلط موسیقیِ غربی می‌نامند، ازآن‌جمله برای آن‌که موسیقیِ غربی معنایش اعمّ است از علمی و فولکلوریک و مدرن و غیره)، در تمامِ ابعادِ با عظمتِ امروزی از اوجبِ واجبات است، لذا کاری که در این زمینه، چند ده سال است آغاز شده و در این اواخر نسبتاً پیشرفتی داشته، باید با قوّتِ تمام ادامه یابد. هنرستان ها و آموزشگاه عالی موسیقی، کُرها (هم سُرایی ها)، ارکسترِ فیلارمونیک، اُپرا، مجلات و نشریاتِ موسیقی سازمان‌های دیگر وابسته به موسیقی؛ صرف نظر از پاکسازی از عناصرِ واقعاً نامطلوب، باید فضای تنفّس و وسایلِ کار داشته باشند. هر عملی غیر از این، واردکردنِ زیان‌وجریحه به‌یک روندِ ضرورِ تکاملِ هنرِ موسیقی در ایران است که رژیم های انقلابی حتماً از آن پرهیز خواهند نمود.

به نظر این‌جانب در گسترهٔ موسیقی‌ایرانی باید برروی این‌کار تکیهٔ خاصّی بشود زیرا آیندهٔ موسیقیِ ما تنها در چارچوبِ حفظ و بسطِ موسیقی سنتی نیست (چیزی که به خودیِ خود روشن است)، بل‌که به‌ویژه گسترش در چارچوبِ موسیقی علمی است.

خودِ زندگی و کارِ کسانی مانند امین الله حسین، پرویز محمود، علینقی وزیری، مرتضی حنّانه، روبیک گریگوریان، محمدرضا لطفی، مسعودیه، روح الله خالقی، مجید انتظامی و بسیاری دیگر از آهنگسازانِ ایرانی (که ما تنها نمونه‌های پراکنده از آنها ذکر کردیم)، نشان می‌دهد که بهره‌گیری از موازینِ علمی و پیاده کردن آن‌ها بر نَغَماتِ ایرانی می تواند از نظرگاه‌های مختلف انجام گیرد و درجهٔ تاثیرِ نغمهٔ ایرانی یا فنّ‌ِاروپایی در آن به شکلِ متفاوتی تجلی یابد و نتیجهٔ حاصله، "ایرانی تر" یا "اروپایی تر" از آب درآید و این به خودیِ خود بلامانع است.

تجربهٔ کشورهایی که مانند ما دارای موسیقیِ یک صدایی [مونوفونیک] هستند و مدت‌هاست از تکنیکِ علمی استفاده می‌کنند، می‌تواند برای ما آموزنده باشد. این مطلب شاید مهم‌ترین مسئلهٔ تکاملِ موسیقیِ کشورِ ماست و در پیرامونِ آن ده‌ها سال است بحث انجام می‌گیرد و در کنارِ بحث، زندگی راهِ حل های مشخصِ خود را ادامه می داده است.

۴- در مورد موسیقی ایرانی، علاوه‌بر توجه به موسیقیِ ما از جهتِ نظری‌وعملی و سازشناسی، علاوه بر گردآوری دقیقِ موسیقیِ فولکلوریک که تا مدّتی انجام گرفته، باید بررسی وسیع‌تری

روی اشکال و ژانرهای موسیقی ایرانی (مانند موسیقیِ عزا و تعزیه، موسیقی سور و عروسی، تصنیف‌ها و ترانه‌های عامیانه، کوچه باغی و روحوضی، موسیقی درویشی و مدّاحی، موسیقی زورخانه و اشکالِ خاصِ "کاباره" ایرانی) انجام پذیرد.

می‌توان از درونِ این اشکال، نوعی طبقه‌بندی و ژانربندی درموسیقیِ ایرانی به‌وجود آورد و فقرِ مضمونی و عاطفیِ موسیقی را تا حدّی جبران کرد. تظاهرِ حالاتِ روحی در موسیقیِ ایرانی، با آن‌که شاید از لحاظِ فلسفهٔ عمومیِ نَغَمات و مایه‌ها، با همه جای جهان یکی باشد، دارای مختصاتِ خود است که اگر به درستی مورد بهره‌برداری قرار گیرد، قادر است موسیقی را به معنای مطلق و نسبیِ آن غنی سازد.

این سوال در تاریخ مطرح است: آیا موسیقیِ یک‌صداییِ[مونوفونیکِ] مشرق‌زمین می‌تواند هنوز در درونِ قوانینِ ویژهٔ خود امکانِ گسترش و بالِش داشته باشد، یا تنها نجاتِ آن، شرکت در فرهنگِ عالیِ موسیقیِ کلاسیک و جهانی با انبانی از نغمه‌هاست؟

به‌هرصورت در همهٔ زمینه‌ها، -بلا استثناء در همهٔ زمینه ها-، باید آزمود و کوشید. برای هر تلاشی، پاداشی است.

سخن خود را با تکرارِ پوزش از اهلِ فنّ به پایان می‌برم.

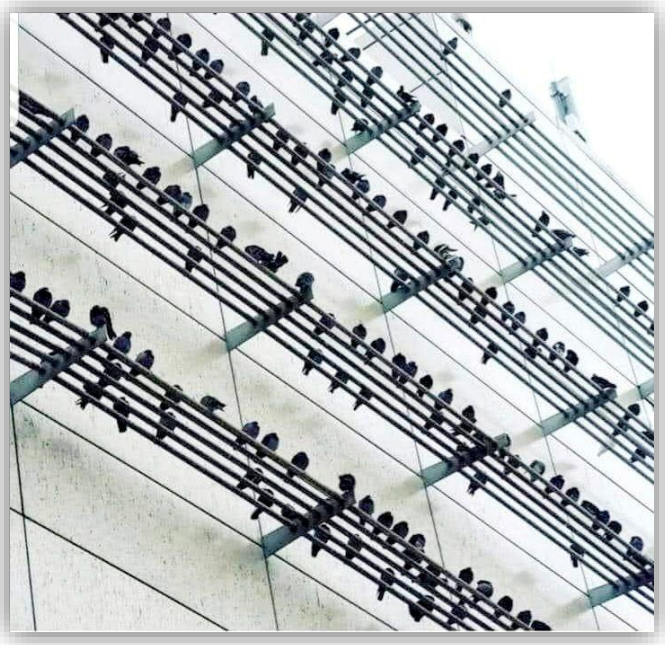
احسان طبری/ پاییز ۱۳۵۹

گفت‌وگویی با موسیقی‌دانانِ جوان

دربارهٔ هنر و موسیقی

بخش دوّم رسالهٔ احسان طبری در بابِ موسیقی ایران و جهان

گفت‌وگویی با موسیقی‌دانانِ جوان دربارهٔ هنر و موسیقی

بخشِ دوّم رسالهٔ احسان طبری در بابِ موسیقی ایران و جهان

اشاره: ***همین موءلّف یک‌بار دربارهٔ موسیقی در یکی از دفاتر شورای هنرمندان و نویسندگان اظهارنظر کرده و در این گفت‌وگو، مطالبِ آن نوشته، تنها در مواردِ نادری که ضرورت شده، به‌میان آمده است. لذا این دو نوشته مکمّلِ یک‌دیگرند و مباحثِ آن‌ها یک‌سان نیست.*** **این گفت‌وشنود در تاریخ ۱۳۶۰/۲/۳ با حضور جمعی موسیقی‌دانانِ جوان انجام گرفت.**

ما در این اتاق گِرد آمده‌ایم تا دربارهٔ موسیقی سخن گوئیم. دوستان می‌دانند که این‌جانب با همهٔ علاقه به موسیقی علمیِ جهانی و موسیقی سنّتی و خلقی کشورِ خودمان، یک فردِ فنّی در تئوری و پراتیکِ موسیقی نیستم. علاقهٔ دوستان به طرح گفت‌وگویی با من -یک فردِ غیرِ فنّی دراین زمینه-، حتماً ناشی از آن است که می‌خواهند بدانند از دیدگاهِ فلسفی و سیاسی-اجتماعیِ خود در مسائلِ مربوط به این زمینه چه خواهم گفت. و نیز حتما ناشی از آن‌است که مرا، کسی که به‌غلط درزُمرهٔ شاعران وارد است وبه مسائلِ اِستِه‌تیک وهنرشناسی، ذی‌علاقه می‌یابند. به‌هرجهت، من نیز بدون فروتنیِ کاذب و یا ادّعای زائد، نظرِ خود را صادقانه و بی‌ریا در مسائلِ مطروحه در میان می‌گذارم و دربارهٔ نسبیّتِ نظریات غیرِ فنّیِ خویش بارِدیگر تاکید می‌کنم، و اُمید است به‌درستی درک‌شوم، وسخنانِ من به‌عنوانِ سخنی در میانِ سخنان تلقّی‌گردد، نه بیش.

ما در این اتاق جمع شدیم تا دربارهٔ موسیقی سخن گوئیم. شرایطِ ما ازشرایطی که درآن، آغازگرانی که موسیقیِ با عظمتِ علمی باخترزمین را بُنیاد نهادند، این رشته را به جلو رانده‌اند، لااقل از جهتِ اتاق و اثاث بهتر است! می‌گویند در قرن ۱۷، هَندل، موسیقی‌دانِ کبیر در ذغال‌فروشی یک انگلیسی به نام **تامس بریتون**- (Thomas Britton) که به موسیقی علاقه داشت-، با جمعی موسیقی‌دان‌ها جلساتِ کوچکی ایجاد می‌کرد و در آن‌جا از سرنوشتِ موسیقی و تکاملِ آتی آن سخن می‌گفتند. مسلما جای ما و فضای کارِ ما از "ذغال‌فروشی مرحوم تامس بریتون" بهتر است و اُمید است که آن‌چه که هندل در آیندهٔ خود داشت، ما هم در آیندهٔ خود داشته باشیم؛ یعنی گسترش و تکاملِ نیرومندِ موسیقی بر پایهٔ علم و مهارت و قریحه.

موسیقی را به علت خصلتِ مجرّد و پیچیده‌اش برادرِ ریاضی می‌دانند و می‌گویند جائی که "سخن از بیانِ مقصد بازمی‌ماند، آن‌جا موسیقی آغاز می‌شود". ویلیام‌شکسپیر در وصفِ "اُرفه" (Orpheus) ، موسیقی‌دانِ اسطوره‌ای یونانِ قدیم می‌نویسد "او با نواختنِ تنبورِ خود، درختان و قلّه‌های شامخ را به خمیدن وامی‌داشت".

نویسندهٔ انگلیسی **کن گریو** (Con Grave) در اثرِ خود موسوم به "عروسِ مویه‌گر" (The Morning Bride) در توصیفِ موسیقی می‌گوید: "موسیقی دل‌های وحشی و صخره‌ها را نرم می‌کند و بلوط‌های کهنِ گره‌دار را به تعظیم وا می‌دارد." در واقع موسیقی فنِّ افسون‌گر و شِگرفی است و از آن سخن گفتن و به آن پرداختن فصیلتی روحانی و معنوی.

از زمان ترپاندرا (از اهل لس‌بس) که او را اساطیرِ یونان پدرِ موسیقی، و ژوبال که او را پدرِ نوازندگان می‌دانند، تا زمانِ پالسترینا که دیگر موجودِ اسطوره نیست و پرنسِ موسیقی، و موتزارت که آغازگرِ موسیقیِ نو نام گرفته‌اند، این دانش و فنّ و هنرِ مقدّس چه راهِ بزرگ و شکوهمندی را پیموده، و چه اندازه هیجان و شور یا طرب و نشاط و یا تسکین و آرامش ایجاد کرده، و به چه قدرتی از بازی‌کردن با تارهای نهانیِ روح و عاطفه انسانی رسیده است.

پس‌از این مقدّمه که من ذکرِ آن را می‌خواستم در ثنای هنرِ موسیقی عرضه دارم، وارد اصلِ بحث می‌شویم.

دوستانِ حاضر در جلسه بنا به خواهشِ من چند سوالِ فرموله شده ازپیش در دسترسِ من قرار دادند که من می‌کوشم پاسخ خود را به آن‌ها عرضه دارم، در گُنجای عقل و درکِ خود مطلب را توضیح دهم. احتمالاً این پاسخ‌ها، خود پرسش‌انگیز خواهد بود، لذا از دوستانِ عزیز تمنّا دارم حتی‌المقدور پرسش‌های تازه را به‌طورِ کتبی لطف کنند تا دقیقاً معلوم شود که به چه چیز باید

پاسخ گفت؛ و در صورتی که این گفتگو را برای چاپ تنظیم کنم، آن پرسش‌های تازه را نیز در تضاعیفِ نوشته خود بگنجانم.

***

سوالِ اوّلی که شده چنین است:

برخوردِ بینشِ مارکسیستی با موسیقی سنّتیِ قبل و بعد از انقلابِ اکتبر چگونه بوده است؟

سوال از جهتِ فرمول‌بندی چندان دقیق نیست، ولی من سعی می‌کنم به‌آن‌چه که ازآن فهمیده‌ام جواب بدهم.

مارکس و **انگلس** و **لنین** دربارهٔ مسائلِ اِستِه‌تیک وهنر اظهارنظرهای گرانبهای متعدّدی کرده‌اند، به‌ویژه دربارهٔ ادبیّات. ولی آن‌ها نه فرصت داشتند، و نه چنین وظیفه مشخّصی در برابرشان بود که به همهٔ مسائل کلیهٔ اشکالِ اساسیِ هنر بپردازند. ولی مارکسیسم-لنینیسم در عمل، پس‌از آن‌که به‌صورت جهان‌بینی راهنمای نظاماتِ سوسیالیستی درآمد، به‌دستِ کارشناسان مسائلِ استِه‌تیک و هنر سخنانِ بسیار گفته است و کماکان می‌گوید.

در دورانِ **استالین** نوعی روشِ مطلق‌کردنِ قواعد و قوانینِ اِستِه‌تیک و هنرِ کلاسیک (به‌ویژه مربوط به قرن‌های ۱۷ تا ۱۹) متداول شد. این مسلما واکنشی بود در قبالِ افراط‌های نوآورانه سال‌های پیش و پس‌از انقلاب. دربارهٔ این نوآوری بعدها بیشتر توضیح خواهم داد.

ژدانف پس‌از جنگِ‌دوّمِ جهانی گرایش‌های موسیقیِ‌مدرن را که درآن نقشِ ملودی یا نغمه فروکش کرده بود، ضمنِ سخنرانی معروفی موردِ انتقاد قرار داد. اتّحادِ شوروی سوسیالیستی که مایل بود وارثِ دستاوردهای فرهنگِ انسانی و گستراننده و بالانندهٔ آن باشد، نمی‌خواست در هیاهوی **"هنرِ مدرن"** غرق شود. نیّتِ خوبی در این دوران، گاه به‌شکلِ نادرستی منعکس شد، زیرا جلوی نوآوری در اشکالِ مختلفِ هنر تا حدّی به‌شکلِ اداری گرفته شد. این امر زیان‌هایی رساند، ولی باید توجه داشت که حکمتِ این کارِ سدّبندی در مقابلِ مهاجمهٔ فرهنگیِ غرب و به‌ویژه آمریکا بود که هنوز هم سیاستِ "پوک‌کردن" و "فرسایشِ" سوسیالیسم را دنبال می‌کند.

پس‌از استالین این افراط اصلاح گردید. به‌ویژه در دهه‌های اخیر حزب و دولتِ شوروی به امرِ هنر و ازآن‌جمله موسیقی، در سطح بالای خودآگاهی و با روشی نرم و پُخته و واقع‌گرایانه برخورد می‌کند. ارثیّهٔ نوآورانی مانند وروبل، مایاکوسکی، مایر هولد، ایزن شتاین، دوژنکو، بلوک و دیگران

با احترام و علاقهٔ تمام عرضه می‌شود. این **رهنمودِ عالی لنین** اجرا می‌شود که "امرِ ادبی و هنری تابعِ هموارسازیِ مکانیکی نیست و باید میدانِ خلّاقیتِ مستقلّانهٔ هنرمند گشوده بماند".

لذا اکنون برای **هنرِمدرنیستی** یا به‌اصطلاحِ متداول در شوروی **"هنرِ امروزین"** (CobpecueHHoe uckyccmeo) در کنار هنرِ کلاسیک و سنّتی و فولکلوریک راه گشوده شده است و از آن‌جمله در موسیقی انواع امروزینِ آن مانند آتونال، موسیقیِ کُنکِرت، پاپ میوزیک، یا اشکالِ خلقیِ متداول در غرب مانند جاز، بلوز، میوزیکال، دیکسی‌لند و غیره نیز باب شده است. منتها دولت سیاستِ سنجیده و اندیشیده‌ای را دراین زمینه دنبال می‌کند. راهِ اساسی تکامل همان تکیه به کوهِ خارائینِ هنرِ کلاسیک و ارثیّهٔ باخ‌ها، موتزارت‌ها، بتهوون‌ها، برامس‌ها، مندلسون‌ها، چایکوسکی‌ها، گلینکاها، واگنرها، و نیز به هنرِ خلقی ملّت‌های گوناگون ساکنِ شوروی است. درعین‌حال، هنرِ مدرن میدانِ عمل و آفرینشِ خود را در همهٔ عرصه‌ها: سینما، تئاتر، ادبیّات، نقّاشی، موسیقی، معماری و غیره به‌دست آورده است.

در این‌جا بی‌جا نیست کمی دربارهٔ "هنرِ مدرن" صحبت کنیم.

در اروپا و آمریکا عواملی به ظهورِ هنرِ مدرن کمک کرد که این عوامل متنوّع است، مانند نوعی خستگی و ملالت از تکرارِ اشکالِ موسیقی کلاسیک و لذا عطشِ شکستنِ مرزها و یافتن گستره‌های نو، تاثیرِ علم (و به‌ویژه تئوری‌های فیزیکی که دیدِ ما را از جهان بسط داده است)، رفتنِ هنر به درونِ جماعاتِ وسیع شهر و ده و توده‌ای شدنِ آن، تاثیرِ تکنیکِ معاصر و سریع‌تر شدن ریتمِ زندگی؛ پیدایشِ سازهای الکترونیک، نقشِ رسانه‌های گروهی (رادیو،تلویزیون،سینما) و محصولاتِ به‌اصطلاح فرهنگی (مانند ترانزیستور، کاست،ویدئو) و وسایلِ کامپیوتری و بسطِ عجیبِ مطبوعات، جُنبش‌ها و طغیان‌های اجتماعی توده‌ها علیه استثمار و استعمار و تبعیض، پیدایشِ رشتهٔ خدماتِ تفریح‌آمیز در مقیاسِ بسیار وسیع، استفادهٔ رِکلام [تبلیغاتِ تجاری] از موسیقی، استفادهٔ وسیعِ سیاست از موسیقی، جستجوهای علمیِ موسیقی‌شناسانه... و شاید باز هم علل و عواملِ دیگر، همهٔ این‌ها در انفجارِ این آتش‌فشانِ تازه‌جوئیِ هنری تاثیر داشته است.

مطلب با صدورِ چند مانیفست یا بیانیه پُر سر و صدا و در مواردی پُر ادّعا و ابلهانه در ایتالیا از طرفِ کسانی مانند پراتِلّا (Pratella) و روسُلو (Russolo) به نام "فوتوریسم" یعنی "هنرِ آینده" آغاز شد. **جنبشِ دادا** در فرانسه وآلمان و سپس در بسیاری کشورهای اروپا پدید شد. شکل‌گرایی، پوچی، گریز از احساسات، به‌دورریختنِ قراردادهای هنرِ کلاسیک، رفتن به آن‌سوی واقعیّت، تبدیلِ هنر به یک واقع (Happening) ، استفاده از وسایلِ فنّی نو و بی‌سابقه مرسوم شد.

در زمینهٔ موسیقی، مکاتبی مانند هیاهوگرایی، و موسیقیِ‌آتونال یا دوده‌کافونیک براساسِ کاربردِ سیستماتیکِ سری ۱۲ صوتی گامِ کروماتیک (که به آن موسیقیِ سره‌یل هم می‌گویند)، و بعدها موسیقی کُنکِرت پیرشفر فرانسوی در ۱۹۴۸ پدید شدند. موریس بژار، بالت‌نگارِ معروفِ، موسیقی کُنکِرت را در بالت‌های خود به‌کار برده است، و این موسیقی از نوعی تصفیهٔ صوتی آواهای طبیعی به‌کمک وسایلِ الکترونیک به دست می‌آید.

تجربه ۶۰ سالِ اخیر نشان داد که طغیانِ فوتوریستی را نمی‌توان یک طغیانِ عَبَث، یک انحطاطِ محض، یک جنون دانست؛ درعین‌حال به دعاوی پُر جنجالش نیز نمی‌توان دربست تسلیم شد.

آری، در مدرنیسم و همهٔ اشکالِ آن از موسیقی مجرّد و آثارِ سنگینِ دوبوسی، ستراوینسکی، شوینبرگ، راول، شتوک هاوئزن (Stock Hausen) گرفته تا پاپ میوزیک، "بیتل‌ها" و الویس پریستلی‌ها و رالینگ استون‌ها، چیزهای عجیب و لَغو و افراطی و حتّی جنون‌آمیز وجود دارد. ولی دستاوردهای مثبت برای ایجادِ ذوقِ نو، درکِ نو، افقِ نوین در موسیقی نیز بی‌شکّ وجود دارد.

این‌جانب همیشه گفته‌ام شاه‌راهِ اساسی تکاملِ هنرِ موسیقی توجهِ همه‌جانبه به موسیقی کلاسیک و فولکلوریکِ جهانی و موسیقی سنّتی و فولکلوریکِ خودِ ماست که می‌توان آن‌را به اشکالِ مختلف آرانژمانِ موسیقایی عرضه داشت، ولی راهِ آزمون‌گری، نوآوری، و جستجو و اختراعِ هنری را ابدا نباید بست. رژیمِ گذشته برعکسِ آن عمل می‌کرد.

نوعی شیفتگیِ ندید-بدیدی و تازه به دوران رسیدگی و عامیانه به مدرنیسم نشان می داد. این سیاستِ فرحِ‌دیبامَآبانه نباید سیاستِ ما باشد. ما باید سیاستِ موسیقی خود را بر پایهٔ درست و سنجیده‌ای بگذاریم. از "ذغال‌فروشیِ تامس بریتنِ ایرانیِ" ما باید تذکرِ همه‌جانبهٔ عاقلانه، که نه کهنه‌پرستانه باشد و نه تازه‌پرستانه به معنای نادرستِ این واژه ها، تراوش کند.

دراین‌باره، ضمنِ پاسخ به سوالِ دیگر نیز نکاتی را یادآور خواهم شد.

***

سوالِ دوّم چنین است:

راهِ رشدِ موسیقی (سنّتی، بومی، بین‌المللی) در کشورهایی که خرده‌بورژوازی در آن حاکمیّت را در دست دارد، چگونه است و چگونه خواهد شد؟

ابتدا باید عرض کنم تا آن‌جا که بر من معلوم است، خرده‌بورژوازی و صحیح‌تر بگوییم قشرهای میانیِ خلق در همهٔ کشورهایی که در آن‌جا در قدرتِ حاکمه نقشِ اساسی دارد، در سیاستِ هنری

دارای روشِ یکسان و همانند نیست. در برخی از این کشورها که ما آن‌را دمکراسی‌های ملّی می‌نامیم، با وجود نقشِ مذهب در ایدئولوژی رسمی و مسلّط، سیاستِ هنری معتدل و واقع‌گرایانه است و در واقع نیز به شهادت انواع اسنادِ مذهبی و غیرمذهبی، دیانتِ اسلام "لَهو و لَعَب" را منع کرده است و نه موسیقی را، و از همان آغاز زایشِ اسلام، موسیقی با این دین و مراسمِ آن به انحای مختلف همراه بوده است. تاکنون هم سیاستِ رژیمِ جمهوری اسلامی تنها مخالفت با موسیقیِ تخدیرآمیز بوده و نه موسیقی به‌طورِ اعمّ، و حتّی ما شاهدِ نوعی شِکُفتگیِ موسیقیِ مارش و سرود در دوران پس از انقلاب هستیم. برخی اظهاراتِ رهبرانِ جمهوری اسلامی در این زمینه جای اُمید را باقی می‌گذارد که موسیقی در جمهوری اسلامی مانند رشته‌های دیگرِ فنّ، علم و هنر میدانِ گسترش و فرآیش بیابد. در این باب باید گذشتِ زمان و زمامداران سخن گویند و حقّ من تفصیل در این موارد نیست.

***

سوالِ سوّم چنین است:

با توجه به تاریخ رشدِ موسیقی بین‌المللی از نظر شکل و محتوا، شیوه‌های اُرکستراسیونِ (کُنترپوآن، هارمونی، رنگ‌آمیزی) ملّی، مانند آثارِ امیروف چگونه می‌تواند تغییراتِ کیفیِ جدیدی در روندِ تاریخی ایجاد نماید؟

در واقع سوال این‌است که راهِ تکاملِ‌آتیِ موسیقی را درکشورِ ما کدام جریان معیّن می‌کند. کارهای موسیقی‌دانان کشورهای شرقی اتّحادِشوروی به‌ویژه آذربایجان شوروی از زمان عزیز حاجی‌بگف تا فکرت امیروف (که دستگاهِ "شورِ" او در کشور ما معروفیّت و وجهه دارد)، خود استفاده از ملودی‌ها و مقاماتِ ردیفِ موسیقی سنّتی با تکنیکِ موسیقیِ علمی مانند "کُنترپوآن" و "هارمونی" و "سازبندیِ ارکسترال است. در این زمینه در ازبکستان و تاجیکستان نیز کارهای جالب شده است. با همهٔ انترسان بودنِ این اقدامات، هنوز زود است که از نقشِ آن‌ها برای واردکردن تغییراتِ کیفی در روندِ تاریخ موسیقی صحبت کنیم. من صلاحیتِ فنّیِ قضاوت ندارم که مثلاً گام ایرانی و "ثُلث‌پرده" یا "ربع‌پرده" یا "دانگِ" موسیقی شرقی ما با مراعاتِ قواعد و قوانینِ کلاسیکِ کُنترپوآن و هارمونی و فنّ نوازندگی، چه تغییراتِ کیفی قابلِ تعمیم به‌وجود می‌آورد.

در کشورِ ما از زمان کلنل وزیری تا دورانِ کنونی، مطلب مورد بحث‌های فنّی فراوانی قرار گرفته است و من خود تحقیقاتِ جالبِ برخی‌از موسیقی‌شناسانِ خارجی و ایرانی را در این باره به‌عنوان

خوانندهٔ غیرمتخصّص و کنجکاو خوانده‌ام و می‌دانم که ارزیابی‌ها در این زمینه یک‌دست نیست. هستهٔ معقول در سوالی که شده این‌است که مسلماً مختصاتِ "دانگ" و "بقیه" و "فضله" و غیره (که صفی‌الدین ارموی و دیگران از آن ذکر می‌کنند)، در فنّ ِکلاسیکِ تلائمِ الحان دگرگونی‌های کیفی به‌وجود می‌آورد. سازهای الکترونیک و برخی تئوری‌های مدوّن درباره تقسیمِ اکتاو به اجزاءِ کوچک، حاکی از آن است که گام‌های دیاتونیک می‌تواند تحوّل یابد و با خود تحوّلاتی را همراه آورد. بنا به ادراکِ مبهمِ من، هنوز زود است که ما از تاثیرِ جهانی کار امیروف‌ها سخن گوئیم، ولی این درست است که شرکتِ موسیقی شرق در فرهنگِ جهانیِ موسیقی، هم‌اکنون اثراتِ خود را در ملودی، نوازندگی، و آهنگ‌سازی گذاشته است. مثلاً در پاپ میوزیک ما این تاثیر را به علن می بینیم.

به واسطهٔ اجمال و نارسایی پاسخِ من از جهتِ فنّی، از دوستانِ عزیز اجازه می‌طلبم که برخی استدراکاتِ خود را که می‌تواند غیرِ دقیق و نادرست باشد، دربارهٔ حواشیِ سوالِ مطروحه به‌میان کشم. گفتن و طرح‌کردن ضرر ندارد و بیش‌تر ما را به تفکّر و راهیابی تکان می‌دهد.

در سرزمینِ باختر به‌ویژه پس‌از نوزائیِ علم و هنر یا رنسانس، موسیقیِ پُلی‌فونیکِ کهنِ یونانی (که هنوز نظیرِ آن در گرجستان دیده می‌شود)، توانست تکنیکِ خود را از جهت خطّ ِموسیقی، جست‌وجوی قوانینِ کُنترپوآن و هارمونی، تکمیلِ ساختمان و کاربردِ سازها، بسطِ اُرکستراسیون و سازبندی و رنگ‌آمیزیِ اُرکسترال، به‌شکلِ چشم‌گیری بسط دهد و به‌ویژه از زمان جیووانی پیرلوئی گی پالسترینا (۱۵۹۴-۱۵۲۵) که او را "پرنسِ موسیقی" نام داده‌اند، این جریان وارد روندِ کیفیِ تازه‌ای شد.

این تحوّلات برپایهٔ ملودی‌های متداول در اروپا به‌ویژه ایتالیا، آلمان، فرانسه انجام گرفت. شکل‌گیری ملودی یا نغمه در یک خلق، تشکّلِ گُل‌برف‌ها و بُلورها تابع عواملِ متعدّدی است. مختصاتِ ژِنوتیپِ یک خلق که در ساختمانِ تارهای صوتی و قفسهٔ سینه و دیافراگم اثراتِ خود را باقی می‌گذارد، طبیعتِ یک کشور با بیشه‌ها و کوه و دشت و بیابان و خورشیدش، شیوه‌های بیانِ عواطف و طرحِ مسائل و داوری‌ها که در درونِ یک تمدّن شکل می‌گیرد، رویدادهای تاریخی، سطحِ فرهنگ، تکاملِ سازهای موسیقی و تنوّع آن، تکاملِ فنّ ِنوازندگی و خوانندگی فونتیک یا آواشناسی و واک‌شناسی زبانِ یک کشور، شکل‌گیری شعر در یک تمدّن مانند اشعارِ هجایی یا عروضی و ریتم به‌طورِ عمومی و از آن جمله ریتمِ رقص، تعلّقِ هنرمند به طبقات و زُمره‌ها و زندگی خاصّ و یگانهٔ او... و عواملِ دیگر در پیچ و تاب و درآمیزیِ نهان و بی سروصدای خود، به ملودی و ذوقِ اِستِه‌تیکِ یک فرد در زمینهٔ موسیقی تبلور می‌بخشند.

ما ایرانیان از جهتِ تنوّعِ ملودی، در سرزمینِ پهناورِ خود غنی هستیم، ولی در اثر خاصیّتِ چهار راهی و مختصاتِ بیابانی کشورِ ما و وجودِ ستم‌شاهیِ غارتگر، نوعی غمِ پامال‌شده و تُهی از پایداری و این‌که موسیقی‌دان‌های تیره‌روزِ ما غالباً "عملهٔ طلب" بوده‌اند، در فونتیک زبانِ موسیقی و در ملودیکِ موسیقی ما اثراتِ خود را گذاشته که علی‌رغمِ تنوّع، به نظر من دارای مرغوبیّت، زنده‌بودن و بیان‌گری ملودی غربی نیست. منظور موسیقیِ کلاسیک است و نه موسیقیِ خلقی که در آن‌جا خصلتِ دیگر ملودی‌ها مشهود است. اگرچه این مطلب قضای آسمانی نیست و می‌توان آن‌را به تدریج تغییر داد. خودِ من تجربه دارم که چگونه زبانِ فارسی را از جهتِ لِکسیت و واژگانِ امروزی توانستیم به تدریج به سمتِ منطقی‌تری برانیم. همین کار را می‌توان در حقّ ملودی و موسیقی کلاسیکِ ایرانی کرد، چنان‌که در ایران و کشورهای عربی و کشورهای خاوری اتّحادِ شوروی و هند دیده می شود.

در نزدِ ما آکورد به اشکالِ بسیطِ آن (که در زبانِ مازندرانی به آن "پیاری" می‌گویند) وجود داشته و دارد، ولی پُلی‌فونی و اُرکستراسیون با رنگ‌آمیزیِ بسیطِ آن ظاهرا پدید نشده است. در کنار ۸۳ سازِ غربی که همه‌اش هم‌اکنون مرسوم است (و از آن‌ها ۴۳ بادی و ۲۰ زهی و ۲۰ ضربی و انواعِ دیگر است)، ما روی‌هم‌رفته با حسابِ سازهایی که دیگر در کشورِما شناخته و یا مرسوم نیست (مانند نی‌انبان و ارغنون و هود و چنگ و بتوراک و تنبور و بَربَط و کرنا و دَف و کوس و رود و غیره...)، روی هم ۲۶ ساز داریم که اگر همهٔ این سازهای کهن را هم احیا کنیم، از ۸ بادی و ۹ زهی و زخمه‌ای و ۱۱ کوبه‌ای و اشکال دیگر، تجاوز نمی‌کند .

یا در قبالِ تنوّع بزرگِ آوازی اروپا مانند سوپرانو و تِنور و آلتو و باس که اگر در خوانشِ زنان و مردان و کودکان و حالاتِ مختلف که به آن داده می‌شود ضرب کنیم، تنوّعِ بزرگی به‌دست می‌آید، ما تنها با صدای زنانه و مردانهٔ زیر و بم روبرو هستیم. سازشناسی و فنّ نوازندگی در کشورِ ما از همین عرصه، در غرب عقب مانده‌تر است. همهٔ این‌ها موجبِ نوعی ابتدایی‌بودن در موسیقیِ ماست. با این‌حال، ما نیز باید با ایجادِ دانشِ شناختِ موسیقی ایرانی (یا موزیکولوژی ایرانی) که در اروپا کسانی مانند آلبرت شوایتسرر، اتو دیچ، آلفرد اینشتین، راگون ولش، پترو ارلک، الیور سترونک(Strunk) ، آرنولد دل‌مچ و دیگران در این رشته کارهای دقیقی انجام داده‌اند، فرهنگِ کهنِ موسیقی سنّتی و خلقیِ خود را بشناسیم. در این زمینه کارهائی شده که هنوز آغازین است.

در مجلّاتِ اختصاصی مانند مجلّهٔ موسیقی و مجلّهٔ موزیک ایران، و نیز در برخی مجلّاتِ عمومی فرهنگی مانند هنر و مردم، هفت هنر، گوهر، فرهنگ و هنر، و رودکی مصالحِ تحقیقیِ بسیاری به‌ویژه به‌وسیلهٔ مولفانی مانند: مهدی برکشلی، مهدی فروغ، پرویز منصوری، زاوان هاکوپیان،

روح‌الله خالقی، علینقی وزیری، هرمز فرهت، کاظم عماد، داریوش صفوت، ساسان سپنتا، فرّخ شادان، پری صفا، محمود خوشنام، امیراشرف آریان‌پور، سعدی حسنی، علی حسابی، حسن‌علی ملّاح، و بسیاری‌از موسیقی‌دان‌ها و موسیقی‌شناسان نوشته‌شده که می‌تواند به موزیکولوژیِ ایرانی کمک کند.

من این بانوان و آقایان را نمی‌شناسم و همان‌طور که بارها تصریح کرده‌ام، نام بردن از آن‌ها در گسترهٔ بحث یا به‌اصطلاحِ قدما، در "ما تَحنُ فیهِ" است و کاری به جهاتِ دیگر شخصیتِ ذوجوانبِ این افراد اعمّ از مثبت یا منفی ندارم. این تذکر را برای آن می‌دهم که برخی تصوّر می‌کنند افرادِ انقلابی فقط باید از افرادِ انقلابی نام ببرند. شکّی نیست که اسلوبِ علمی نمی‌تواند بر اساسِ مواضعِ سیاسی-اجتماعی (با همهٔ اهمّیت تعیین‌کنندهٔ این مواضع) سخن گوید. بسیاری از محقّقان و دانشمندانِ جهان دارای مواضعی بوده‌اند و هستند که ابدا مورد قبولِ این‌جانب نیست و تمامِ نبوغِ خود را در خدمت به امپریالیسم نهاده‌اند، ولی این امر در ارزشِ علمی تحقیقاتِ آن‌ها اثری ندارد.

***

اینک به سوالِ چهارم می‌پردازیم. سوال شده است:

آیا می‌توان قبول کرد که در جوامعِ سوسیالیستی به‌خاطر این‌که دردِ کم‌تری موجود است، آثارِ هنرمندان دارای عمقِ کم‌تری است؟

هنوز از وجود دردِ کم‌تر در جوامعِ سوسیالیستی -لااقل بدان شکل که گویا به نظرِ سوال‌کننده رسیده-، نمی‌توان صحبت کرد. امپریالیسم که مثلاً ۴۰ میلیون کُشته و به‌همین اندازه معلول، و چند تریلیون دلار(!) خسارت و ویرانی در جنگ‌های داخلی و جنگِ دومِ جهانی بر اتّحادِ شوروی تحمیل کرده و آن‌را در بخشِ اروپایی‌اش به‌ویژه، دو بار به تلِّ خاکستر بدل ساخته، الحقّ دردهای وحشت‌ناکی را در قلوبِ مردمِ معصومِ شهر و روستای شوروی پدید آورده که تمامِ هنرِ شوروی وصّافِ مَخافت‌ها، ماتم‌ها و رنج‌های ناگفتنی و ناسُرودنی آن است. به‌هرجهت خواه در مفاهیم و خواه در تصاویر و نغمه‌ها، بازتابِ واقعیّت، عکسی است تار.

هنوز، پس‌از گذشتِ دهه‌ها از جنگِ دومِ جهانی، مادران و بیوگانِ سال‌خورده، در برابر آتشِ گورِ سربازِ گُمنام، در پای دیوارِ کرملین، مانند ابرِ بهاری می‌گریند.

عشق، نبرد برای اجرای کارِ بهتر، تصادمِ دراماتیکِ اندیشه‌ها، تلاش‌های دردناک برای اثباتِ شخصیّت، و خودبودگیِ‌خویش و غیره، هنوز در همهٔ کشورهای سوسیالیستی منبعِ رنج‌های روحیِ اندکی نیست.

البته وجودِ هم‌بستگیِ اجتماعی، یک جهان‌بینی مثبت و علمی و اُمیدبخش که ابدا "گورستانی" و "بوتیماری" نمی‌اندیشد، بودن دورنمای روشنِ رشد و تکاملِ محسوس در زندگی هر فردِ جامعه، پویایی عجیبِ خودِ جامعه، این دردها را به دردهای گُدازنده و لِه‌کننده بدل نمی‌کند. لذا با آن‌که درد هست، چون تسکین، درمان، راهِ رهایی، تلاش به‌سوی زندگی نیز با تمامِ جلوهٔ خود هست، لذا جامعه دیگر داستایوسکی و یسه‌نین نمی‌دهد، ولی "گذر از رنج‌ها"ی تولستوی و "سرنوشتِ انسانِ" شولوخوف پدید می‌شود.

در سمفونیِ شوستاکوویچ که در ایّامِ محاصرهٔ افسانه‌گونِ لنینگراد نوشته شده، ضربانِ رنجِ انسانی تا چه حدّ است! [سمفونی شمارهٔ ۷]

هنر در تاریخ هم، مایهٔ جبران حرمان‌ها، تسکینِ دردها، تفریح، وسیلهٔ اندیشیدن و غیره بوده، و وظایفِ متنوّعی را اجراء کرده است. در آینده شاید نقشِ جُبرانی-تسکینی هنر کم‌تر شود (که آن‌هم تا حدّ معیّنی خواهد بود)، ولی نقش‌های دیگرِ هنر و از آن‌جمله موسیقی گسترش خواهد یافت. من شخصاً تصوّر می‌کنم که هنرِ موسیقی درآینده در همهٔ بافت‌های زندگی و فرهنگ، رخنهٔ ژَرف خواهد کرد.

به‌قول فیثاغورث "چون هر ستاره‌ای با جنبش خاصّ خود در مدار حرکت می‌کند و از آن‌جا که هر حرکت در اَثیر، ویبراسیون و تموّجِ خاصّ خود را که منشاءِ ثروت است ایجاد می‌کند، لذا هر ستاره‌ای در مدارِ خود با نغمهٔ ویژهٔ خود می‌چرخد". فیثاغورث جهان را مبتنی بر هم‌آهنگی می‌دانست و لذا می‌گفت که این هماهنگی بینِ نغمه‌های گوناگونِ ستارگان نیز هست .

گوته به این هم‌آهنگیِ کلّ، به این هم‌آهنگیِ موسیقاییِ جهان در فاوست اشاره می‌کند.

جهانِ نَغمه‌گر و هَم‌آهنگ! چه با شکوه! چه زیبا! برخی‌ها تردید می‌کنند که چنین جهان هم‌آهنگِ انسانی که در آن هارمونیِ روح -که بالاترین هارمونی‌هاست- برقرار شود، پدید خواهد شد، ولی من به آن باور دارم. بگذار در آینده‌ای دور از دسترس، ولی به‌هرحال در آیندهٔ انسانی.

البته برای من، نه در شکلِ طلسمیِ فیثاغورثی آن، بل‌که در شکلِ واقعی، این منظرهٔ فرهنگِ آتی است. در توصیفِ بهشت نیز می‌گویند که تمام درهای غَرَفاتِ آن باطل با ترنّم‌های لَحینه و خوش‌آهنگ باز و بسته می شود. بشر همیشه به جهانی متعالی باور داشت و این انگیزهٔ جست‌وجو و نبردِ اوست، و جوینده یابنده است.

روزی موسیقی، زندگیِ انسانی را اشباع خواهد کرد، لذا لازم نیست نسبت به سرنوشتِ آتیِ آن نگران باشیم.

مثلاً فنّی‌شدنِ امروزی وسایلِ موسیقی مانند "پیدایشِ سازهای الکترونیک" تا چه حدّ کاربردِ موسیقی را در مقیاسِ توده‌ها آسان‌تر کرده است و موسیقیِ متن (سینما، تئاتر، رادیو، تلویزیون) و دستگاه‌های ثبت و ضبطِ نواری و غیره... تا چه حدّ موسیقی را به گوشه‌های خُرده‌آبادی‌ها و ده‌کوره‌ها برده است که تصوّرِ آن مثلاً برای یوهان سباستین باخ، این مظهرِ آهنگ‌ونوا، محال بود.

نغمه و رنگ و آهنگ و واژه و دیگر وسایلِ آفرینشِ هنری در آینده بیش‌از گذشته هم‌سفرِ ناگزیرِ انسان در آن راهِ دشواری خواهد بود که "**زیستن**" نام دارد.

می‌گویند شور (Pathus) که نیازِ آفرینشِ هنری را پدید می‌آورد، در عصرِ ما از عصرِ شکسپیر و باخ بیش‌تر است. بشریتِ متّحد و نیرومندِ آینده، موسیقی را به اوج‌هائی خواهد رساند که اگر ما بخواهیم دربارهٔ آن تصوّری داشته باشیم، به علّت بغرنجی عواملِ پویا و درهم‌پیچیِ تاریخی، سخت عاجزیم. ما باید به کارهائی بپردازیم که اینک از آنِ ماست و آن بسی ناسوتی‌تر و عالی‌تر از این پندارهای زرّینه است.

***

اینک به آخرین سوال [سوالِ پنجم] بپردازیم:

روزی میکل‌آنژ از رافائل انتقاد می‌کند که تو به‌خاطرِ پیوند با اغنیاء، هنرمند نیستی. رافائل گفت: در درونِ من چیزی می‌جوشد که باید آن‌را بیان کنم. اگر ممکن است حدودِ آزادیِ بیانِ این جوششِ درونی را مختصری بگویید.

دربارهٔ خودِ رویداد، باید بگویم آن‌را در جایی ندیده‌ام، ولی برای دو نقاش و معمارِ دورانِ فلورانسی که هم‌زمان و گاه رقیب بوده‌اند، این گفت‌وگو می تواند رخ دهد.

در این سوال چند مسئله مطرح است که به هرکدام جداگانه پاسخ می‌دهم:

اولا: رابطهٔ واقعیّتِ عینی (جهانِ خارج اعمّ از طبیعت و یا اجتماع) و واقعیّتِ ذهنی (مجموعهٔ نفسانیاتِ هنرمند اعمّ از عواطف، تخیّل، معقولات و معلومات و غیره)، یعنی مسئلهٔ جای "جوششِ هنرمندانه" در آفرینشِ هنری.

ارسطو هنر را تقلیدِهنرمند از جهانِ‌خارج به‌کمکِ نیروی می‌مِزیس Mimesis (تقلید) می‌دانست و لذا به نظرِ او، بازآفرینیِ هنرمند، هرچه دقیق‌تر، منطبق‌تر، ماهرانه‌تر و عالی‌تر بود.

ولی در هر بازآفرینی، هر قدر هم منطبق و واقع‌گرا باشد، هنرمند سهمی از دیدگاه، عواطف، و باورهای خود را وارد می‌کند. در سابق می‌گفتند این وظیفه در آن حدّ است که یک هنرمند، جهان را از غربالِ زیباپسندی خود بگذراند و دنیای وحشی را که در آن زشت، هراس‌آور، نفرت‌خیز و غیره وجود دارد، با مطالبهٔ هنری و زیباسازیِ هنری همراه سازد.

البته مدرنیسم که نقشِ عاملِ ذهنی (هنرمند) را در بازآفرینی تقریباً مطلق می‌کند، بر آن است که باید آفرینش را "واآفرید"، "شوراند" و آن‌را به سازندهای (به آلمانیComponent) آن تجزیه کرد. مثلا در جهانِ واقعی مناظر و مرایا و حرکتِ زمان و جاگیری در مکان دارای قواعدی است. مدرنیسم به آن‌ها بی‌اعتناست. انسانِ پیکاسو را مثلاً با انسانِ روبنس و رامبراند بسنجید! منظرهٔ طبیعی مارک شاگال را با منظرهٔ طبیعی کانستبل مقایسه کنید.

همین واژوُن‌سازی و واآفرینی (به‌فرانسهDecrestion) درموسیقی دوده‌کافونیک و موسیقی‌های مجرّد یا مشخص انجام می‌گیرد و قواعدِ سنّتی کُنترپوآن (انتظامِ افقی نغمه‌ها بر اساس توافق) و هارمونی(انتظامِ عمودی نغمه‌ها بر اساسِ توافق) و قراردادهای خاصّ ِسازبندی و رنگ‌آمیزی اُرکستری رها می‌شود یا لااقل در آن تغییراتِ عمیق پیدا می‌شود. مثلا گاهی یک اکتاو را به ۵۰ قسمت می‌کنند!

این‌جانب بدونِ کمترین تعصّب در رشته‌های فنّی (و تنها با اصرار در ضرورتِ نغمهٔ اجتماعی و انسانیِ هنر)، مسئله را پیشِ خود این‌طور حلّ می‌کنم: باید در زمان و مکانِ معیّنی، نوعی نسبتِ معقول بین سه قطب زیر در هنر مراعات گردد:

۱ - قطبِ واقعیّتِ عینی خارج از ما (اعم از طبیعت یا زندگی)

۲ - قطبِ شخصیّتِ خودِ هنرمند و دیدگاهِ ویژهٔ او.

۳ - قطبِ هنرپذیران یا فرومِ (Forum) هنری (اعم از معاصرین یا آینده).

مطلق‌کردنِ هر یک از این سه قطب به هنر، به‌عنوان یک اهرمِ عظیمِ تاثیر و فرهنگ‌سازی زیان می‌زند. مطلق‌کردن واقعیّتِ عینی کار را به کپی‌کردن و عکاسیِ بی‌روح می‌کشد. مطلق‌کردن شخصیّتِ هنرمند، ملاکِ واقعیّت را که ملاک و دستگیرهٔ قضاوت است، از میان می‌برد و خودسریِ مبهم و تیره‌ای را جانشینِ بیانِ هنری می‌سازد. مطلق‌کردن فوروم هنرپذیران (مردم)، عاملِ عوام‌فریبی و گاه انحطاطِ فنّی و هنری را وارد می‌سازد.

بزرگ‌ترین هنرمندان که به حدّ "سهلِ ممتنع" رسیدند، توانستند "تناسبِ طلایی" این سه قطب را، به یاری قریحهٔ آفرین‌گرِ خود بیابند. مدرنیست‌ها در جهتِ افراط در ذهن‌گرایی رفته‌اند. برخی‌ها که تنها هنرِ "خواصّ‌پسند" (به انگلیسی Highbrowist) را دوست دارند، ادراکِ عامّه برایشان مطرح نیست و کسانی‌که خود را "عوام‌دوست" (به انگلیسی Lowbrowist) می‌شمارند، کیفیّتِ عالی هنری وفنّی برایشان مطرح نیست. می‌بینید که مسئله سخت بغرنج است و محلّ جوششِ روح هنرمند در چارچوبِ دیالکتیکی بغرنجی قرار دارد.

ثانیا: برگردیم به بحثِ منتسب به رافائل و میکل آنگلو و این‌که اگر کسی به اشرافیّت مربوط باشد، چگونه می‌تواند هنرمند باشد.

حرفِ عجیبی است. لنین پس‌از انقلاب با پرلت‌کول‌تیت‌ها (طرفداران فرهنگِ مخصوصِ پرولتاریا) مبارزه می‌کرد و می‌گفت پرولتاریا وارثِ همهٔ بهترین عناصرِ فرهنگِ گذشتهٔ بشری است و نمی‌توان مثلاً پوشکین را به عنوان شاعرِ فئودالی به‌دور انداخت. سعدی ما در اشاره به اشرافیّتِ فئودالِ عصرِ خود می‌گوید: "مرا که پروردهٔ نعمتِ این خاندانم". فرخی‌سیستانی ما هنرمندِ بزرگی است و محمودِ متجاوز و غارت‌گر را با شوروحالِ صمیمانه‌ای می‌ستود و از "ضیعَت‌آبادِ" خود دَم می‌زد و فردوسی ما در فقر مُرد و می‌گفت: "مبادا که در دهر دیر ایستی/ مُصیبت بُوَد پیری وُ نیستی". و ناصرخسرو چهل سال در غارِ یمکان گوشه‌نشین بود.

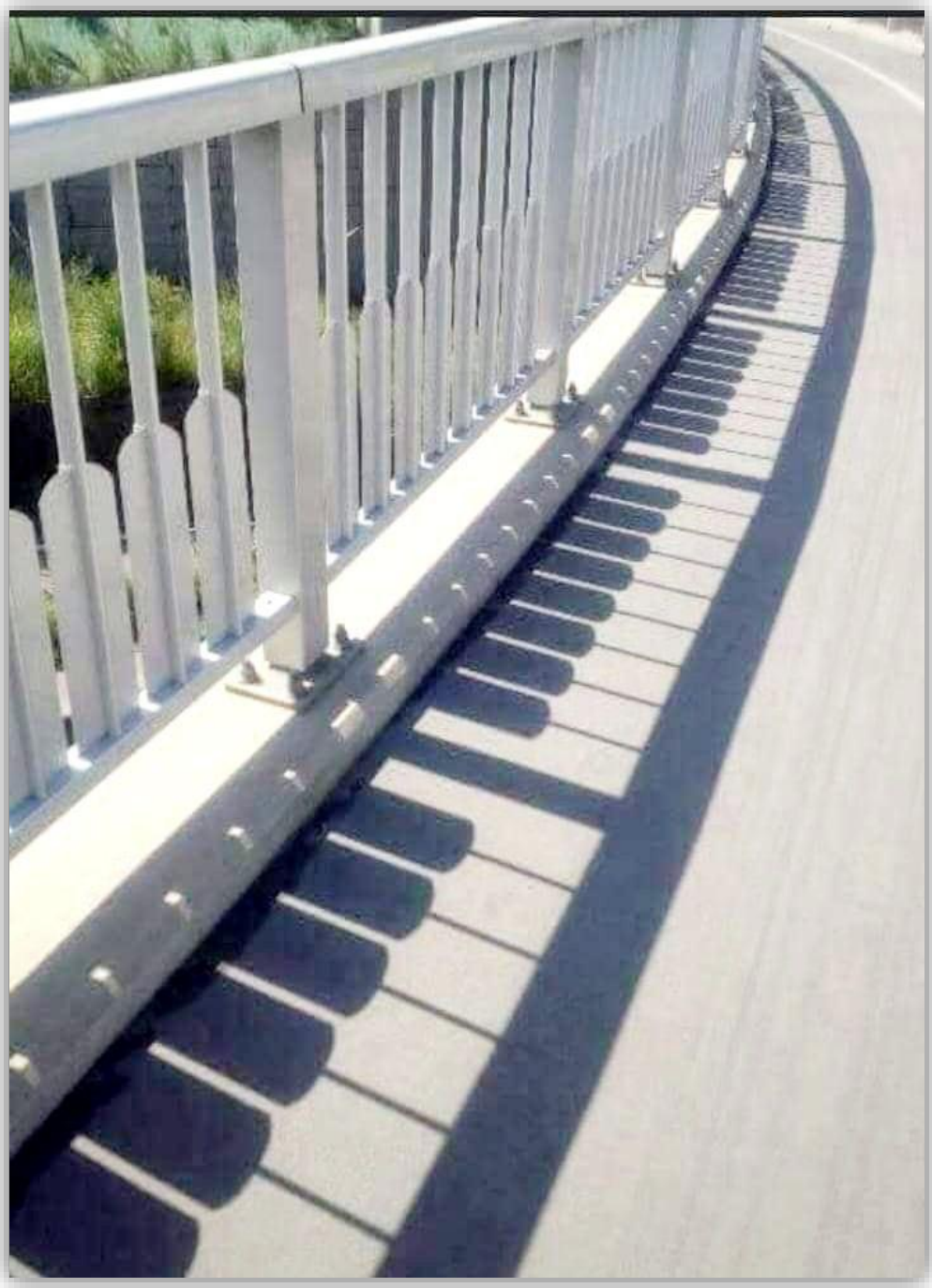
خودجوشیِ هنری تابع عواملِ بسیاری‌است که تنها به شرایطِ مادّی زندگی مربوط نیست. این‌که بهره‌کشی سرمایه‌داری به‌قولِ **مارکس** "دشمنِ شعرِ واقعی" است، به‌این معنی نیست که در میان مثلاً شعرای اشراف‌منشِ فرانسه شاعرِ خواصّ‌پسندِ زُبده‌ای مانند "سن‌ژان‌پرس" پدید نشود.

ژِنوتیپ همراه با مختصاتِ زیست‌نامه‌ای همراه با شرایطِ تاریخی، در تبلورِ شخصیت‌ها موثّر است و نقشِ قاطع دارد. البته ارتباطاتِ شخصی و طبقاتی نیز مُهرونشانِ خود را روی اثرِ هنری می‌گذارد.

"داوید"، نقاشِ درباریِ ناپلئون را با وان‌گوگ نمی‌توان از جهتِ نوعِ آثار، بروزِ شخصیّتِ هنری یک‌سان گرفت، ولی هر دو هنرمندند.

از توجهِ دوستان سپاس‌گزارم و اُمید است ناشی‌گری‌های احتمالی مرا عفو کنند.

اردیبهشت ۶۰ - احسان طبری



هنرِ موسیقی در آینده در همهٔ بافت‌های زندگی و فرهنگ، رخنهٔ ژَرف خواهد کرد... بشریتِ متّحد و نیرومندِ آینده، موسیقی را به اوج‌هائی خواهد رساند که اگر ما بخواهیم دربارهٔ آن تصوّری داشته باشیم، به علّتِ بغرنجی عواملِ پویا و درهم‌پیچِ تاریخی، سخت عاجزیم.

افزوده‌ها

الف) برخی اصطلاحاتِ موسیقایی به کار رفته

آرانژمان Arrangement

تنظیم (به انگلیسی: Arrangement، به‌معنای آرایش/ چینش) در موسیقی، به مرحلهٔ بعد از آهنگسازی گفته می‌شود که طی آن، چیدمان سازها، جمله‌بندی اثر، و لحن نت‌ها بر پایهٔ قوانین کنترپوان و هارمونی مشخص می‌شود.[۱] تنظیم‌کننده، که یک قطعه را برای سازهای مختلف می‌نویسد، باید با قابلیت‌های سازهای گوناگون به‌خوبی آشنا باشد.

آکورد Accord

آکورد (به فرانسوی accord) به اجرای هم‌زمانِ چند صدا یا نُت گفته می‌شود. آکوردها به منظور ایجاد هماهنگی و تقویت ملودی استفاده می‌شوند و برای هرکدام از آنها نقش و درجه ویژه‌ای در گام موسیقی درنظر گرفته می‌شود تا به همراه صداهای فرعی و نت‌های زینت، قوی‌ترین و هم‌خوان‌ترین هارمونی ایجادگردد.[۱] سیرِتحوّلِ چندصدایی به موسیقی قرون‌وسطی و کلیسایی برمی‌گردد. در آن زمان موسیقی یک‌صدایی به دوصدایی و سپس صداهای بیشتری در طی قرون به آن اضافه شد و در نهایت به قواعدی رسیدند و نام آن‌را کنترپوان نهادند. با پیشرفت تکنیک‌های کنترپوانتیک که حرکتِ افقی صداها را درنظر داشت، دانشِ هارمونی شکل گرفت که به‌حرکت عمودی و به تکنیک‌های وصل آکورد می‌پرداخت. آکوردها و شیوهٔ وصل آنها در پی تحول و تکامل هارمونی دچار تغییرات و تکنیکهای جدیدی در گام‌های دیاتونیک و کروماتیک شدند. در موسیقی قرن بیستم، کاربرد آکورد در هارمونی با تغییرات بنیادی همراه شد و مکاتب جدیدی در موسیقی مدرن به وجود آمد.

موسیقیِ آتونال Atonale

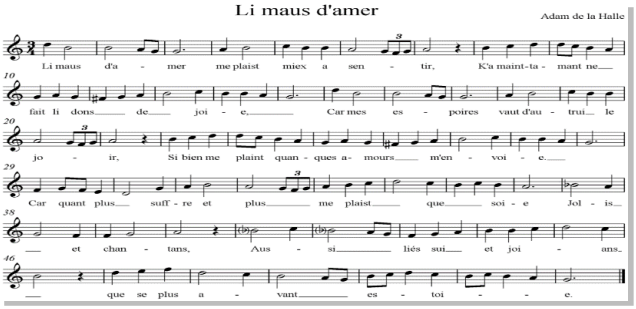
آتونالیته (Atonalité یا **موسیقیِ آتونال**) فرانسوی Musique atonale در عمومی‌ترین تعریفش به موسیقی فاقدِ تونالیته مرکزی یا کلید گفته می‌شود که تقریباً از سال ۱۹۰۸ میلادی تاکنون رواج داشته است. در این نوع موسیقی از به‌کارگیری سلسله‌مراتب نواک‌ها حول یک نت

پایه پرهیز شده و نت‌های گام کروماتیک کارکردی مستقل دارند. به عبارت دیگر، موسیقی آتونال شکلی از موسیقی است که به نظام تونال -که بنیان موسیقی کلاسیکِ اروپایی رایج بین سده‌های هفدهم تا نوزدهم را شکل می‌داده- پشت پا زده و برپایهٔ توالی بدیعی از نواک‌ها و نیز ترکیب آن‌ها درمحیط‌های ناآشنا بنا می‌شود. موسیقی‌دانان برجسته‌ای از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم آثاری آفریده‌اند که جزئاً یا تماماً آتونالند؛ هنرمندانی هم‌چون الکساندر اسکریابین، کلود دبوسی، بلا بارتوک، پل هیندمیت، سرگئی پروکفیف، ایگور استراوینسکی و ادگار وارز. امّا برجسته‌ترین نمایندهٔ موسیقی آتونال آرنولد شونبرگ است که خود او کاربرد این اصطلاح را برای توصیف آثارش نمی‌پذیرفت.

موسیقی دوده‌کافونیک Dodecaphonic

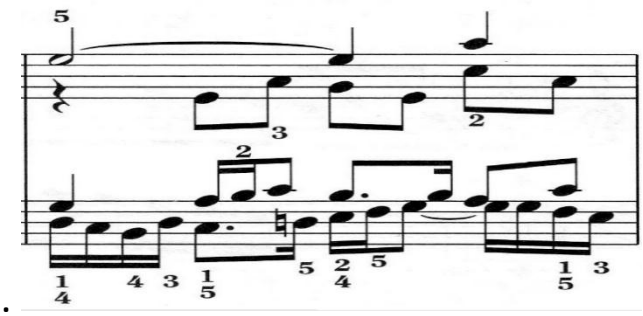
موسیقی دوازده‌نغمه‌ای یا دودکافونیک (Dodecaphonic) روشی در موسیقی است که در آن آهنگساز در نظام خاصی می‌کوشد که تمام اصوات دوازده‌گانه را، با اهمیتی برابر، به کار گیرد. در این روش همه ۱۲ نت گام کروماتیک اهمیت یکسانی دارند. به عبارت دیگر در این روش، بر برابربودن تأکیدی روی هر صوت تکیه می‌شد. این روش را آرنولد شونبرگ آهنگ‌ساز و نظریه‌پردازِ اتریشی ابداع کرد.

تک‌صدایی (مونوفونیک) Monophonic

اگر قطعهٔ موسیقی تنها شامل صدایی واحد با یک خطِ ملودیک و بدونِ همراهی سازی دیگر یا هارمونی باشد، آن قطعه دارای بافتِ مونوفونیک است. اگر به تنهایی آواز بخوانید، نوعی موسیقیِ مونوفونیک محسوب خواهد شد. اجرای همزمانِ یک خطِ ملودیک توسط چند ساز یا آواز خوان، همصدایی نامیده می‌شود که بافتِ مونوفونیکیِ حجیم تر و غنی تر را ایجاد می‌کند. موسیقی در اروپا تا قرنِ رنسانس به صورت یک‌صدایی بود. در این تصویر، چند میزان از قطعه ای با یک خطِ ملودی یا تک صدایی را می بینیم:

چندصدایی (پُلی فونیک) Polyphonic

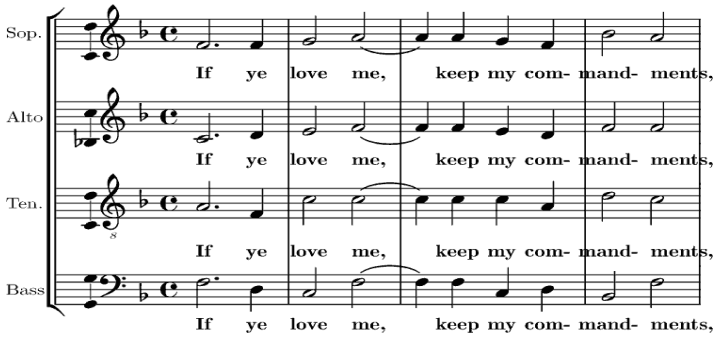
بافتِ موسیقایی است که در آن چند بخشِ صدایی غالباً با هویتِ مستقلِ لحنی، به‌طور هم‌زمان اجرا می‌شود. چند صدایی شیوه‌ای است که در آن، دو یا چند صدا در قالبِ ملودی‌های مستقل‌اند، و هر کدام از این ملودی‌ها، حرکت و روندِ خاص خود را در قالبِ یک مجموعه دارند. این ملودی‌ها با فواصلِ معین (نسبت به هم) و تابع قوانینِ هارمونی و چندصدایی هستند. دو یا چند ملودی در یک اثر چندصدایی، درحقیقت عناصر و اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک اثر هستند که هم‌زمان اجرا و شنیده می شوند.

چندصدایی از قرنِ‌نهم میلادی دراروپا مرسوم شد و تحوّل وگذری بود از بافتِ یک‌صدایی به بافتِ چندصدایی. یوهان سباستیان باخ که از وی با عنوان «پدرِ چندصدایی» نام برده می‌شود، در دورهٔ باروک، جزو اولین آهنگ‌سازان و ابداع‌کنندگانِ این شیوه بود.

در این تصویر، یک میزان از فوگ شماره ۱۷ در تنالیتهٔ لا بِمُل، ساختهٔ ی.س.باخ، از کتاب کلاویهٔ خوش کوک (**Das Wohltemperierte Clavier**) – بخش اول، نمونه ای مشهور از موسیقی چندصداییِ کنترپوآنی یا پلی فونیک می باشد:

هم‌صدایی (هُموفونیک) Homophonic

یک بافتِ موسیقی است که در آن صدای اصلی توسط یک یا چند صدای دیگر پشتیبانی می‌شود که هارمونی ایجاد کند و اغلب زمینه را برای تضادی ریتمیک میسر می‌سازد. این تمایز نقش‌ها در تضاد با «چندصدایی» است که در آن خطوط مشابه با استقلال ریتمیک و ملودیک حرکت می‌کنند تا اینکه یک بافت یکنواخت (هم‌صدایی) ایجاد کنند. هنگامی که یک ملودی اصلی را به همراه هارمونی و آکوردهای آن می‌شنویم، شاهد بافتِ هموفونیک هستیم. یک نوازنده در حال نواختن گیتار و آواز خواندن همزمان با آن بافتی هموفونیک را پدیدمی‌آورد که به گوش اکثریتِ مردم آشنایی دارد.

دراین تصویر اثری از توماس تالیس(اگر شما عاشقم باشید) آهنگسازی‌شده درسال ۱۵۴۹ میلادی را می بینیم. در این مثال سوپرانو، ملودی (خط اصلی) را می‌خواند در حالی که صداهای پایین، هماهنگی را (مانند خطوط پشتیبانی) می‌خوانند. یکنواختیِ ریتمیک در تمامِ قسمت‌ها باعث می‌شود که این متن نمونه‌ای از یک موسیقیِ هُموفونیک باشد:



کُنترپوآن Contrepoint

از لحاظِ لغوی به معنای نقطه درمقابلِ نقطه و درموسیقی، نُت درمقابلِ نُت است. دراین فنّ، تأکید بر روندِ افقیِ نُت‌هاست نه روندِ عمودی. هریک از نُت‌هایی که با هم نواخته می‌شوند دارای «ریتم» و «ملودی» مستقل از هم هستند، ولی در کلّیّتِ آهنگ، دارای هارمونی هستند. موسیقی اروپایی تا قرنِ‌هشتم میلادی به‌صورت یک‌صدایی(مونوفونیک) اجرا می‌شد. پس‌از قرنِ‌نهم میلادی روبه تکامل نهاد و به‌تدریج به دوصدایی، سه‌صدایی و چندصدایی رسید و نام آن‌را "کنترپوان" نهادند. کنترپوان از دورهٔ رنسانس دراروپا رواج یافت و در دورهٔ "باروک" به اوج و شکوفایی رسید. از «کانن» و «فوگ» به عنوان مهم‌ترین و پیچیده‌ترین بخش کنترپوان یاد می‌کنند. در ادامه و با پیدایشِ دانشِ «هارمونی» که در آن آکوردها به صورت عمودی و هم‌زمان یک ملودیِ واحد را همراهی می‌کردند، آهنگسازان را بر آن داشت تا از هر دو شیوه و تکنیک برای غنای آثارِخود استفاده‌کنند وضمن حفظِ ساختارِهارمونی، بخش‌هایی مستقل و کنترپوانتیک به وجود آورند. دراین دوره، موسیقی‌دانانی چون یوهان سباستیان باخ، از موفق‌ترین آهنگسازان در ترکیبِ هارمونی و کنترپوان بودند.

هارمونی Harmony

هارمونی یا آرمونی درلغت به معنای سازش و تناسب است و در اصطلاح موسیقی در فارسی هماهنگی را به جای آن به کار می برند و عبارت ازصداهای مختلفی است که در یک آن همگی

به گوش رسد و با هم تناسب و ارتباط داشته باشد. دانشِ هارمونی ساختهٔ فکرِ بشر نیست و اصلِ آن از طبیعت گرفته شده است. زیرا در طبیعت بعضی از آواها با هم متناسب و هماهنگ اند و برخی دیگر، هیچ تناسبی با هم ندارند. پس بشر در آغاز، این دانش را از طبیعت گرفته و درصددِ تکمیل و تدوینِ آن برآمده، تا علمی جداگانه شده است.

هارمونی (هماهنگی) دانشِ ترکیبِ سازشها و قواعدِ ارتباط و اتصالِ آنهاست. (نظری به موسیقی روح الله خالقی بخش ۱ ص ۱۴۹)

نُرماتیف Normative

هنجارگرا و اصولی، علومِ دستوری و قواعد و مبانیِ کار در اخلاق و منطق و هنر، زبانِ معیار.

جهانِ نَغمه‌گر و هَم‌آهنگ! چه با شکوه! چه زیبا!

ب) واژه‌نامهٔ فارسی

بُرزونامه = منظومه‌ای حماسی به زبان فارسی است منسوب به «خواجه عمید عطایی ابن یعقوب»، معروف به عطایی رازی یا «ناکوک» که شاعر (سدهٔ پنجم ه.ق) در دربار غزنویان و از معاصران مسعود سعد سلمان بوده است. موضوع "برزونامه" سرگذشت برزو- پسر سهراب و نوهٔ رستم- است که از توران به ایران می‌آید و ناشناخته، با نیای خود- رستم می‌جنگد. سرانجام پس از چندین نبرد، نژادش شناخته می‌شود و به سپاهیان ایران می‌پیوندد. شهرتِ فراوان برزونامه سبب شد که نقل برخی از داستان‌های آن مانند قصه "سوسنِ رامشگر"، به صورت جداگانه در میان مردم رواج یابد، و این داستان همراه با بخشی از رویدادهای مربوط به برزو به‌نام «سرگذشت» به شاهنامهٔفردوسی افزوده شود. از "بُرزونامه" چند دست‌نوشته در کتابخانه ملی پاریس و کتابخانه «بریتیش میوزیوم» لندن موجود است.

خسروپرویز= پادشاهیِ خسروپرویز، آخرین‌سلطنتِ باشکوهِ ایران‌باستان بود. پیروزی‌های وی دربرابر بیزانسی‌ها نیز برای آنها غافلگیرکننده و بهت‌آور بود. دربارهٔ جلال و حشمت دربار و زرق و برق زندگانی او، قصرها و عمارات، تجملات و اسباب زندگانی و ادوات تفریح و سرگرمی و عیش و عشرت رؤیایی وی سخن بسیار رفته‌است. خسرو بیش‌از هرچیز، به ظروف تزئینی گرانبها، عطریات و روایح، اطعمهٔ لذیذ و زنان زیبارو علاقه داشت. وی به موسیقی نیز توجه نشان می‌داد و دربارش، محفلِ هنرنمایی خُنیاگران و رامشگرانِ پرشماری بود که برخی‌از آنان مانند باربد و نکیسا درسایهٔ هنردوستی و هنرپروری خسرو، شهرتی افسانه‌ای درتاریخ یافته‌اند. دو اثرِ منظوم ومعروف ادبِ پارسی، دربردارندهٔ مطالبی دربارهٔ خسرو پرویز هستند؛ یکی داستان پادشاهی وی و پسرش شیرویه است که در شاهنامهٔ فردوسی ذکر شده است. در اثرِ مزبور، حدود چهار هزار بیت به پادشاهی خسرو و حدود ششصد بیت به پادشاهی شیرویه اختصاص دارد (در مجموع ۴۶۸۳ بیت در نسخهٔ چاپ مسکو). البته داستان شیرویه با سرگذشت خسرو، و خاصه زندگانی شیرین ارتباط پیدا می‌کند. اثر دیگر، خسرو و شیرین نظامی گنجوی است که برخی آن را شاهکار نظامی دانسته‌اند. حقیقتاً هم این منظومه و هفت‌پیکرِ او در مقامی برتر از دیگر سروده‌هایش قرار دارند. خسرو و شیرین نظامی قدری مفصل‌تر از داستان‌های متناظر در شاهنامهٔ فردوسی است و متن نسخهٔ چاپ شوروی آن، ۶۱۳۴ بیت است؛ به‌استثنای ابیاتی که در حاشیه ثبت شده و وارد متن نشده‌است. در کتبِ ایرانی و عربی در مورد بازپرسی و محاکمهٔ انقلابی خسرو پرویز (در سال ۶۲۸ میلادی) به‌تفصیل سخن رفته‌است. اصلِ نامه به‌زبان پهلوی دردست نیست، ولی اقتباس‌هایی از ترجمهٔ عربی آن در کتاب‌های عربی و فارسی نقل شده‌است. مفصل‌ترین تحریرِ این نامه درشاهنامه، تاریخ طبری و تاریخ بلعمی آمده‌است.

خُسروانی‌ها (یا خُسروانیّات یا هفت‌خُسروانی) = اشعارِ هجایی بودند که در ایران پیش از اسلام رایج بودند و همراه با موسیقی مخصوص اجرا می‌شدند. ابداع خسروانی‌ها به باربد (موسیقی‌دان دورهٔ

ساسانیان) نسبت داده می‌شود. به خسروانی‌ها با لفظ «سرودِ خسروانی» نیز اشاره می‌شده‌است. در دوران ساسانیان، قطعه‌های موسیقی بر اساس پرده‌های سازندهٔ آن‌ها بررسی می‌شدند و آن‌ها که با هم مشابهت داشتند، در یک دسته قرار می‌گرفتند. به این روش هفت دسته به دست می‌آمد که هر دسته را یک "خُسروانی" و مجموعهٔ آن‌ها را "هفت‌خُسروانی" می‌نامیدند.

آموده = آراسته و ساخته شده

اَثیر یا **اَثیری** = آتشین، ازجنسِ مادّه‌ای نرم، رقیق، سَیّال و بی‌وزن. درنظر قُدَما، کُرِه‌ای آتشین –کُرهٔ نار- که کرهٔزمین را فراگرفته است. به معنی روح، روان و یا برگزیده و مکرّم نیز بکار میرود.

اُلَمپ (المپوس)= نام رشته کوهی با ۵۲ قله در یونان قدیم، و در اساطیر یونانی: اقامتگاهِ خدایان ۱۲گانه المپ نشین به ریاست "زئوس" پس‌از سرنگونی تیتان‌ها.

ایقاعِ نَقرات = ایقاع به معنای هماهنگ کردن آوازها و نَقرات به معنای نواختن سازها

بالِش = بالیدن، رشد و نموّ کردن

حَراره = تصنیف و ترانه و آواز، طربِ دسته‌جمعی صوفیان

حُرمَت = حرام و ناروا بودن

حِلّیت = حلال و روا بودن

خُنیا = آواز و سرود و ساز و نغمه

خُنیاگر= خواننده و سازنده و ترانه‌سُرا را گویند

رامشگر = خُنیاگر، نوازنده، خواننده، مطرب

سَماع = آواز و غِناء، خواندنِ ترانهٔ عرفانی، آوازخوانی توام با وجد و رقص و پایکوبی و دست‌افشانی

صُداع = دردِ سَر، سَر درد

ضیعَت‌آباد = آب و زمینِ زراعتی، به زمینِ غلّه‌خیز **ضیعه** گفته می‌شود

مُشبَع = سیر، پُر، متورّم

واج = گفتار، کلام، سخن

واژُون = واروُن، واژگون، باژگون

عنوان نقاشی: مرگِ اُرفه‌ئوس (موسیقی‌دانِ اسطوره‌ای یونانِ قدیم)، اثر: اِمیل لِوی

The Death of Orpheus, by Emile Levy (۱۸۲۶-۱۸۹۰), French Academic painter