بسم الله الرحمن الرحيم

وزارت علوم ، تحقیقات و فناوری

دانشکده موسیقی

اجرای پایانی (پایان نامه) جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته نوازندگی موسیقی ا یرانی

موضوع عملی:

نوازندگی ساز کمانچه در دستگاه همایون و آواز دشتی

استاد راهنمای بخش عملی:

مجید درخشانی

موضوع نظری:

بررسی و تحلیل شیوه های آموزشی کمانچه

و ارائه ی شیوه ی آموزشی متناسب با دوره ی متوسطه

استاد راهنمای بخش نظری:

علی اکبر شکارچی

استاد مشاور بخش نظری:

احسان ذبیحی فر

نگارش و تحقیق:

سهیل صادقی کرمانشاهانی

ماه و سال

شهریور ۸۹

تعهد نامه

اینجانب سهیل صادقی کرمانشاهانی اعلام می دارم که تمام فصل های این پایان نامه و اجزاء مربوط به آن برای اولین بار (توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته ها، کتب، پایان نامه ها، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی یا حقوقی (فارسی و غیر فارسی) با ذکر مأخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است.

بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود مسئولیت آن مستقیما به عهده اینجانب خواهد بود.

امضاء تاریخ

پیش گفتار

پایان نامه ی پیش رو، ابتدا قرار بود با عنوان «روش آموزش کمانچه در دوره ی متوسطه و ارائه ی چند نمونه تمرین»، به ارائه ی طرحی پیشنهادی برای آموزش کمانچه به هنرجویان دوره ی متوسطه بپردازد؛ پس از ارائه ی طرح به شورای محترم تحصیلات تکمیلی دانشگاه و به صلاح دید آن شورا، موضوع پایان نامه به «بررسی و تحلیل شیوه های آموزشی کمانچه و ارائه ی شیوه ی آموزشی متناسب با دوره ی متوسطه» تغییر یافت؛ ناگفته پیداست که بررسی و تحلیل شیوه های آموزش کمانچه بخصوص به دلیل مکتوب نبودن شیوه ها و عدم قابلیت مکتوب شدن برخی شیوه ها یا دست کم شفاهی بودن جنبه هایی از آنها، خود نیازمند نگارش پایان نامه ها و انجام تحقیقات مفصل و متعدد است. در این میان، اینکه از واژه ی «شیوه» چه مفهومی را مراد می کنیم نیز، خود مبحث دیگری است نیازمند تدقیق و تأمل.

محدود کردن بحث به شیوه های آموزش *کمانچه* نیز گرچه در ابتدا ممکن است گامی در جهت جزئی و ریز کردن موضوع و ایجاد امکان بررسی و مداقه عمیق تر بر آن به نظر آید، در واقعِ امر و به دلیل اندک بودن مدارک، منابع و تحقیقات پیشین در زمینه ی موسیقی، آموزش آن و بخصوص آموزش نوازندگی کمانچه و نیز به دلیل شرایط تاریخی خاص این ساز، عملاً ما را به وادی گسترده ای از پرسش های بنیادین در مقولات مختلف، رهنمون می شود. نتیجه اینکه، بحث درباره ی شیوه های آموزش کمانچه و مقولات مرتبط با آن، بیشترین حجم این نوشتار یعنی سه فصل را به خود اختصاص داده است و در فصل چهارم، نتیجه ای که از بحث های قبل به دست آمده، به انضمام پیشنهاداتی کلی و نیز برخی جزئیات در مورد چگونگی نگارش و تنظیم مطالب یک متد آموزشی کمانچه برای دوره ی متوسطه، به صورت فشرده گنجانده شده است.

قابل ذکر است که درباره ی موضوع مورد بحث، یعنی روش آموزش کمانچه، اندک آثاری که تقریباً تمامی آنها به استثنای یکی دو عنوان را می توان کتاب های کمک آموزشی و مجموعه آثار دانست، منتشر شده و در دسترس است؛ همچنین تعداد معدودی پایان نامه ی دانشگاهی با موضوع آموزش کمانچه و یا پژوهش هایی در باب آن، نگاشته شده است که فهرست تعدادی از این آثار آموزشی و تحقیقی در پایان اثر حاضر آمده است. فقر جامعه ی هنری و علمی ما در زمینه ی آثار موسیقی و آثار تحقیقی با موضوع آموزش موسیقی را نیز می بایست بر اندک بودن آثار قبلی بیفزاییم تا به فراوان بودن کارهای انجام نشده ی پیش رو و گستردگی پرسش ها و نقاط ابهام در این زمینه، بهتر واقف شویم.

در این نوشتار، سعی شده است تا وضعیت آموزش کمانچه در ایران معاصر و گرایش ها و روش های مورد استفاده ی هریک از گرایش ها، از دیدگاه تاریخی– اجتماعی، نظری– فلسفی و فنی، به صورتی بسیار گذرا و مختصر مورد بررسی قرار گیرد اما پرواضح است که هر یک از این زمینه ها به تنهایی موضوع تحقیقات مفصل می توانند باشند.

همین جا باید ذکر کرد که نقد مقولاتی چون هنر و روش آموزش آن را به هیچ وجه نمی بایست به منزله ی تخطئه ی افراد دست اندر کار این عرصه در نظر گرفت؛ پدیده های انسانی از این دست، واجد جنبه ها و مراتب گوناگون هستند و می توان آنها را از زوایای مختلف مورد ارزیابی و سنجش قرار داد؛ از این رهگذر، خطاها یا کاستی هایی ممکن است در نظر آیند که برخی ناشی از ناآگاهی و ضعف دیدگاه های نظری و بخشی نیز حاصل محک تجربه و سنجش نتیجه ی یک روش یا دیدگاه، پس از گذشت سالیان و استفاده ی طولانی مدت از آن شیوه است. آنچه در این میان مهم است، نقد صحیح، طبیعی انگاشتن ضعف ها و کاستی ها و اندیشیدن چاره ای برای رفع آنهاست؛ این چاره اندیشی می تواند شامل اصلاح روش ها، ایجاد تغییرات جزیی یا کلی و یا کمک گرفتن از روش های آزموده ی دیگر باشد.

بنابر آنچه گفته شد، بررسی و نقد گرایش های آموزش کمانچه در این مقال، نه به معنای پایین آوردن قدر استادان، هنرمندان و آموزگاران این هنر در گذشته و حال و نه به معنای کم ارزش جلوه دادن تلاش ها و مساعی آنان در حفظ و انتقال این هنر به نسل های بعدی است؛ بلکه عین ارج نهادن به آنها و پاس سرمایه ای که به ما سپرده اند و تلاش برای افزودن آن است چراکه اگر نبود وجود این هنرمندان و تلاش های آنها، قطعاً این هنر رو به زوال رفته و چه بسا که از میان رفته بود و اساساً موضوعی در میان نبود که بتوانیم درباره ی آن بحث کنیم.

در متن پیش رو، بنا بر رسم معمول متون دانشگاهی، از آوردن عناوین «آقا» و «خانم» پیش از اشاره به نام افراد خودداری شده و لقب استاد نیز تنها در معدود مواردی درباره ی برخی از بزرگ ترین هنرمندان درگذشته ی موسیقی این سرزمین بکار رفته است؛ حال آنکه بسیارانی دیگر که در اینجا نام شان برده شده، سزاوار این عنوان هستند؛ عمرشان دراز باد!

در پایان، مراتب قدردانی و سپاس خود را از استادان، جناب آقای علی اکبر شکارچی و جناب آقای مجید درخشانی و نیز هنرمند گرامی، جناب آقای احسان ذبیحی فر که با بذل توجه و محبت و صرف وقت و دقت ، بخش های نظری و عملی این پایان نامه را راهبری کرده و به سرانجام رساندند، ابراز می دارم. همچنین سپاسگزار و مرهون زحمات و مهربانی دوستان هنرمند و همکار خود، آقای علیرضا دریایی که اطلاعاتی را در زمینه ی برخی شیوه های آموزشی در اختیارم نهادند و

نیز خانم آزاده داودی و آقای ماهان نه رودی که در تایپ متن، آماده سازی و تنظیم تصاویر، جداول و نت ها مرا یاری کرده و بار اصلی را بر عهده داشتند، هستم. به امید روزگاری خوش تر برای هنر.

چکیده

گرایش های اصلی آموزش کمانچه در ایران را می توان در قالب دو قطب اصلی سنت گرا و نوگرا، و طیف مابین آنها بررسی کرد. گفتمان اصلی میان این دو قطب، حول محور مسائلی چون تکنیکِ نوازندگی، نوآوری و خلاقیت، سنت و اصالت شکل می گیرد. در اینجا، مسائل یاد شده به همراه پیشینه و تاریخچه ی دو قطب آموزش کمانچه و نیز آراء و نظرات افراد شاخص این دو قطب و روش ها و منابع مورد استفاده ی آنها، به اختصار مورد بررسی قرار گرفته اند. پس از نقد هر گرایش و مشخص کردن نقاط ضعف و قوت هر یک، دیدگاهی بینابین و معتدل، به عنوان مبنای روشی که متضمن نکات مثبت هردو شیوه بوده و تا حد ممکن فاقد نقطه ضعف عمده باشد، به عنوان دیدگاه مطلوب پیشنهاد شده و بر اساس آن، روشی برای آموزش در سطح متوسطه، شامل سه محور کلی ارائه شده است. سه محور یاد شده عبارتند از: ۱- آموزش تکنیک ۲- آموزش ردیف ۳- آموزش سبک اجرا

واژگان کلیدی: تکنیک (فن اجرا)، سبک اجرا، نوآوری، سنّت، دوره ی آموزشی.

فهرست مطالب

مقدمه ۱

فصل اول: روش های آموزش کمانچه در ایران ۳

1-۱ قطب اول: گرایش سنت گرا ۳

۱-۱-۱ دوران تجدد و ایجاد فترت در نوازندگی کمانچه ٤

۱-۱-۲ امروزیان و شیوه کمانچه نوازی قدما ۹

۱-۱-۳ شیوه ها و منابع مورد استفاده ی گرایش سنت گرا ۱۱

۱-۱-٤ نظریات و انتقادات سنت گرایان درباب آموزش ۱۵

۱-۲ قطب دوم: گرایش نوگرا ۲۰

۱-۲-۱ دوران نو و ظهور چهره های نوگرا ۲۱

۱-۲-۲ شیوه ها و منابع مورد استفاده در گرایش نوگرا ۲٦

۱-۲-۳ نظرات نوگرایان درباب وضعیت کمانچه نوازی امروز ۲۸

فصل دوم: تعاریف و مقولات بنیادین ۳۵

۲-۱ اصول اجرای موسیقی ۳۵

۲-۲ نوآوری و خلّاقیت ۳٦

۲-۳ سنت و اصالت ٤۰

۲-٤ تمرین و اتود ٤۱

فصل سوم: نقد آموزش کمانچه در ایران ٤۲

۳-۱ نقد سنت گرایی ٤۲

۳-۱-۱ نقد نظرات گرایش سنت گرا ٤۲

۳-۱-۲ نقد منابع و روش های سنت گرایان ۵۵

۳-۲ نقد نوگرایی ۵۹

۳-۲-۱ نقد نظرات نوگرایان ۵۹

۳-۲-۲ نقد روش ها و منابع نوگرایان ۷۰
فصل چهارم: نتیجه گیری و ارائه ی پیشنهاد ۷٦
٤-۱ نتیجه گیری ۷٦
٤-۲ پیش فرض های ارائه ی پیشنهاد ۸۰
٤-۳ انتخاب کوک ۸۳
٤-٤ محورهای آموزش ۸۵
٤-۵ شرح روش پیشنهادی ۸٦
٤-۵-۱ قالب های اصلی انگشت گذاری در پوزیسیون اول ۸٦
٤-۵-۲ کوک فرعی اول ۹۸
٤-۵-۳ کوک فرعی دوم ۱۰۱
٤-۵-٤ کوک فرعی سوم ۱۰۲
٤-۵-۵ قالب های انگشت گذاری در پوزیسیون سوم ۱۰۵
٤-٦ مراقبت های هنرآموز ۱۱۲
پیوست ها ۱۱٤
پیوست ۱: جدول کوک ۱۱٤
پیوست ۲: اصول اجرا ۱۱۷
۱- فن اجرا (تکنیک) ۱۱۷
۲- اینتونیشن (صداورزی) ۱۲۱
۳- سبک اجرا ۱۲۳
پیوست ۳: نوآوری و خلاقیت ۱۲۸
۱- نوآوری ۱۲۸
۲- خلاقیت ۱۳۲
پیوست ٤: سنت و اصالت ۱۳٦
فهرست منابع: ۱٤٤

کتاب نامه: ۱٤٤
فهرست مقالات: ۱٤۸
فهرست پایان نامه ها: ۱۵۰
فهرست مصاحبه ها و یادداشت های مطبوعاتی: ۱۵۱

مقدمه

روش آموزش کمانچه؛ شاید دربرخورد نخست و از بیرون با این عبارت، گمان کنیم با اسلوب یا اسلوب هایی معین، منظم، حساب شده وروش مند مواجه هستیم؛ اما متأسفانه یک بررسی اجمالی وکلی در برخورد نزدیک با روش های موجود آموزش کمانچه در ایران ما را به این نتیجه می رساند که برخی از این روش ها، هرچه هستند، مدون نیستند؛ نه فقط به این دلیل که مکتوب نیستند (جز در یکی دو مورد از جمله «شیوه کمانچه نوازی» (آذرسینا ۱۳۷۱)) که در آن موارد نیز به این دلیل که گستره بکارگیری آنها ناچیز است، اثرات ونتایج عملی آنها بر نگارنده نامعلوم است یا احتیاج به بررسی بالینی و موردی دارد!) بلکه بیشتر به این دلیل که حاصل تدوین، به معنای واقعی کلمه نیستند. به این معنی که اکثریت غالب این روش ها بیش از آنکه حاصل خلق یک روش گام به گام و خودآگاه با نظر به غایتی معین و مطلوب باشند و در این رهگذر از تمام امکانات موجود (منابع صوتی ومکتوب) نیز سود ببرند، بیشتر به کلاژی از آنچه آموزگار «دوست دارد» یا «لازم می داند» بنوازد یا لازم می داند که شاگردش برای رسیدن به حد مشخصی از توانایی خاص در تکنیک یا دانش محتوایی موسیقی بنوازد، مانندند؛ که اتفاقا چون بیشتر مواد اولیه این کلاژ (چه وارداتی و چه داخلی) دچار دگردیسی شده و بر بستری که در آن طراحی شده اند عرضه نمی شوند، کارایی خود را به طور کامل یا نسبی ازدست می دهند، ما را به نقطه مطلوبی هدایت نمی کنند یا کژی هایی ایجاد می کنند که آموزگار فکر آن را هم از سر نمی گذراند.

خلاصه آنکه در بسیاری از روش های فعلیِ آموزش کمانچه، نتیجه نهایی که شامل توانایی های تکنیکی، دانایی های نوازنده از محتوای موسیقی ایران و شیوه نوازندگی است، امری است بر ما نامعلوم و یا نه کاملاً معلوم که به طور کامل تحت اختیار هنرآموز و آموزگار قرار ندارد و بسیار دیده می شود که روش آموزش حوزه هایی از این دانایی ها یا توانایی ها را پوشش نداده و یا بطور کامل نپوشانده است و گاه عادات یا اعمالی در نوازندگی هنرجو راه یافته که مطلوب (مطلوب آموزگار یا فرهنگ موسیقایی) نیستند. درحالی که دقیقا برعکس، لازم است روش آموزش معلول نتیجه نهایی باشد و براساس آن تنظیم شود.

به بیان دیگر، به جای آنکه شیوه ی آموزش تابع نیاز و هدف نهایی باشد، محصول نهایی آموزش، تابعی نه چندان معین از شیوه ها و منابع مکتوب، صوتی وشفاهی است که برای آموزش کمانچه ایرانی به طور مشخص تدوین نشده، بلکه در این راه بکار گرفته شده اند و بدیهی است که در آموزش به این شیوه، نتایج حاصل تا حدود زیادی به تعدد و تنوع روش هایی که خود هنرجو

برای آموزش وتربیت موسیقایی خود بکار می گیرد، آموزش های غیرمستقیم او، قابلیت های وراثتی و فرهنگ موسیقایی محیط زندگی او بخصوص در کودکی بستگی پیدا می کند.

فصل اول:

روش های آموزش کمانچه در ایران

بطور کلی در آموزش کمانچه در ایران دو گرایش عمده تقریباً به صورت دو قطب موازی و طیف وسیعی از روش های آموزشی مابین این دو قطب، قابل شناسایی است. می توان گفت که روش ها و اهداف آموزشی این دوقطب تاحد بسیار زیادی تابعی از سلیقه صوتی، توانایی و تکنیک مربیان، فرهنگ موسیقایی، پیشینه آموزشی وبویژه نگاه این دو دسته به مقولاتی از قبیل «سنت» و «اصالت»، «مدرنیته»، «تکنیک»، «خلاقیت»، «آفرینش» و «فرم» موسیقی ومباحثی از این دست است. در اینجا نخست نگاهی می اندازیم بر پیشینه و حال، روش ها و منابع مورد استفاده این دو گرایش و بخصوص نظرات افراد شاخص این دو حوزه را در باب نوازندگی کمانچه و مقولات مربوط، از لابلای آثار مکتوب و دیگر منابع در دسترس بررسی خواهیم کرد؛ چراکه بدلیلی که پیش تر گفته شد، بررسی و نقد شیوه های آموزشی کمانچه در ایران، بخصوص در غیاب منابع مکتوب و مدون از جزئیات این روش ها، از مسیر بررسی و نقد گرایشات و نظریات موسیقایی و آثار نفرات شاخص این گرایشات و نیز شاگردان آنها و نقد موسیقی مطلوب آنها می گذرد.

مفاهیم کلیدی به اجمال در فصل دوم بررسی خواهند شد. فصل سوم به بررسی نقاط قوت و ضعف روش های موجود و نقد گرایش های آموزش کمانچه اختصاص دارد و سرانجام در فصل آخر، به نتیجه گیری و ارائه روش آموزش پیشنهادی خواهیم پرداخت.

۱-۱ قطب اول: گرایش سنت گرا

این گرایش که گاهی از آن با عناوین «سنتی»، «ردیفی» و «اصیل» نیز یاد می شود، از نظر تاریخی بر گرایش دیگر تقدم داشته و در مقایسه با آن، هنرآموزان و هنرجویان با متوسط سنی بالاتری را نیز دربرمی گیرد؛ اگرچه امروز به نظر می رسد که تعداد افرادی که در این دسته قرار می گیرند (از آموزگار و هنرجو) به مراتب بسیار کمتر از نفرات گرایش دیگر است.

نوازندگان و هنرآموزان شاخص این گرایش، اغلب از شاگردان علی اصغر بهاری و جزو فارغ التحصیلان و دانش آموختگان دوره های نخست دانشکده هنرهای زیبا زیرنظر دکتر داریوش صفوت بوده و شاگردان مستقیم نورعلی برومند و از اعضای مرکز حفظ و اشاعه موسیقی رادیو

تلویزیون ملی در بدو تأسیس و همین طور کانون چاوش هستند و تنی چند از آنان از کانون های مهم کمانچه نوازی در موسیقی نواحی ایران (لرستان و کردستان) به این جرگه پیوسته و وارد حوزه موسیقی دستگاهی شده اند. از میان آنها می توان داوود گنجه ای، درویش رضا منظمی، محمد مقدسی، علی اکبر شکارچی، هادی منتظری و مهدی آذرسینا را نام برد.

از نکات مشترک در نوازندگی و شیوه آموزشی اهل این گرایش، می توان توجه و تکیه بر ردیف و اجرا و آموزش وفادارانه آن، بخصوص ردیف میرزا عبدالله (باتوجه به اینکه که این ردیف، منبع اصلی آموزش در دوران تحصیل این افراد بوده است و نورعلی برومند استاد آنان، توجه و تأکید ویژه بر اجرای صحیح و مو به موی آن داشته است) و همین طور تبعیت از شیوه نوازندگی علی اصغر بهاری (در مورد اکثر این افراد) اشاره کرد. البته در مورد حدود و ثغور و کیفیت انتقال همین دوعنصر اصلی این شیوه به هنرجویان نسل کنونی توسط هنرآموزان صاحب این گرایش، جای حرف و سخن بسیار است؛ بحث برسر صحیح بودن روش استادان قدیم (روش شفاهی- شنیداری- حضوری موسوم به روش «سینه به سینه») و احیاناً ناصحیح بودن روش امروزی استادان شیوه سنت گرا نیست، بلکه صحبت از دگردیسی روش های انتقال مطالب برای آموزش مطالبی واحد در طی زمان است واینکه ممکن است این دگردیسی، به همراه تغییر ذائقه و فرهنگ صوتی و موسیقایی جامعه، اثرات نامطلوب یاغیرقابل پیش بینی بر حاصل کار که قابلیت و آگاهی نوازنده است داشته باشد. از جمله این تغییرات شیوه انتقال مطالب، میتوان به استفاده از نت و یا مراجع صوتی برای آموزش ردیف و یا کاهش قابل توجه مدت زمان حضور هنرجو در کلاس درس را نام برد. این موارد و مواردی از این دست را در قسمت نقد روش های موجود آموزش پیگیری خواهم کرد؛ اما در اینجا میپردازیم به پیشینه و مقدمات پیدایش این شیوه و تغییرات آن، سپس به عنوان نمونه نگاهی خواهیم داشت به روش کار و منابع آموزشی مورد استفاده برخی از این اساتید و بعد ازآن پاره ای از نظریات اساتید مطرح این گرایش را بررسی خواهیم کرد.

۱-۱-۱ دوران تجدد و ایجاد فترت در نوازندگی کمانچه

منظور از نگارش این بخش واگویی تاریخ تحول موسیقی ایران در دوران معاصر نیست بلکه غرض تنها اشاره به تغییرات و بزنگاه های مهمی است که تأثیر قطعی و در مواردی همیشگی بر نوازندگی و آموزش ساز کمانچه گذاشته اند؛ بدیهی است جزئیات تاریخی و سیر دقیق تحولات را

می توان با مراجعه به منابع مختلف و متعدد (نک. خالقی ۱۳۳۳ و ۱۳۳۵، مشحون ۱۳۷۳، درویشی ۱۳۷۳، نصیری فر ۱۳٦۹) بدست آورد.

از سیر تحول ساختمان و شیوه های نوازندگی ساز کمانچه در طول اعصار تا زمان حکومت سلسله قاجاریه، بمانند سایر شئون موسیقی ایران اطلاع دقیقی در دست نیست، همین قدر با استناد به منابع ادبی و تاریخی و نیز نقوش بجا مانده از دوران صفویان می توان دانست که سازی به این نام و با ساختمانی مشابه آنچه امروز دارد، وجود داشته و نوازندگان شاخصی در دربار و هم در کوچه و بازار بوده اند که در نواختن کمانچه تبحر داشته اند. (نک. خالقی ۱۳۳۳: ۷۲-٥٦، کیانی ۱۳۷۱، مشحون ۱۳۷۳ و آذرسینا ۱۳۷۱: ۳٥-۲۱)

از بزرگترین نوازندگان کمانچه در اواخر دوران قاجار می توان به باقرخان و حسین خان اسماعیل زاده اشاره کرد؛ بدلیل وجودتعدادی صفحه از ساز این دو استاد، می توان اطلاعاتی راجع به وضعیت نوازندگی کمانچه در آن دوران و نیز شاخصه های شیوه نوازندگی هریک از آنان بدست آورد. (نک. آذرسینا ۱۳۷۱: ۳۳-۲۹) شیوه باقرخان از بسیاری جهات تفاوت هایی با حسین خان داشته است (همان: ۳۳-۳۱) و او با ساز شش سیم که به احتمال از موسی خان کاشی استاد خود اخذ کرده بوده (خالقی ۱۳۳۳: ٦٦ و۷۱-٦۸)، می نواخته (سیم اول ودوم مضاعف بوده، سیم سوم تکی بوده و یک سیم بم تر نیز اضافه شده بوده است.) اما به این دلیل که شاگرد نام آشنایی تربیت نکرده است، شیوه او از بین رفته است.

همانگونه که گفته شد، دیگر نوازنده بنام آن دوران، حسین خان اسماعیل زاده است که هم-عصر میرزاعبدالله و آقاحسینقلی و درویش خان بوده ومعلم اصلی او، پدرش اسماعیل خان، نوازنده مطرح عهدناصری است. مقارن دوران اوج کارحسین خان، در حدود بیش از ۱۳۰ سال پیش، ویلن از طریق شعبه موزیک نظام دارالفنون وارد ایران میشود و آموزش آن با استفاده از خط نت بهمراه دیگر فنون و علوم موسیقی کلاسیک اروپا در ایران رواج می گیرد. (درویشی ۱۳۷۳: ۳۰)

> با ورود ویلن به ایران کمانچه در جامعه از رونق افتاد و جای خود را به ویلن داد.گروهی از اساتید کمانچه مثل حسین خان اسماعیل زاده و حسین یاحقی به تبعیت از سایرین کمانچه را رها کرده و ویلن دست گرفتند. البته حسین یاحقی به توصیه دوستان، کمانچه را رها کرده و به ویلن روآورده بود که مجدداً به نواختن کمانچه پرداخت.(گنجه ای ۱۳٦۸: ٤۰)

بناچار حسین خان نوازندگی کمانچه را به نوعی به ویلن منتقل کرده و شاگردانی را تربیت می کند از جمله رکن الدین مختاری، ابراهیم منصوری، رضا محجوبی وابوالحسن صبا که دو نفر اخیر چنانکه شرح آن خواهد رفت تأثیر عمده ای در شیوه امروزی نوازندگی کمانچه از خود بجا می

گذارند. حسین یاحقی نیز جزو معدود هنرمندانی است که از حسین خان کمانچه می آموزد و خود نیز به نواختن آن ادامه می دهد. (خالقی ۱۳۳۳: ٤٦٢-٤٥٩) دیگر شاگرد مستقیم اسماعیل زاده، حسین میرخانی استاد بنام خط است که زیرنظر رضا محجوبی، دیگر شاگرد حسین خان اسمعیل زاده نیز تعلیم کمانچه دیده است. (م.لطفی ۱۳۸۵) بنابراین، چنانکه پیداست حسین خان شاگرد کمانچه-کشی که خود صاحب شاگردان بنام باشد، نداشته است بجز حسین خان یاحقی که او نیز به بهترین شاگرد و خواهرزاده اش (پرویز یاحقی) آموزش ویلن داده است. اما آموزه های حسین خان از طریق شاگردش، ابوالحسن صبا که از چهره های شاخص موسیقی ایران در دوران معاصر است، به شیوه ویلن نوازی و به نوعی تمامیت موسیقی ایران و به ذهن و دست تمامی نوازندگان کمانچه که هریک کم و بیش به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه ساز صبا را الگو قرار داده اند، راه می یابد.

> اسمعیل زاده با آمدن ویلن علاقمندان این ساز را تعلیم داده است و خود و شاگردانش سعی کرده اند مطالب کمانچه را برروی ویلن اجرا کنند. از شاگردانش استاد ابوالحسن صبا، شیوه نوازندگی او را با درنظرگرفتن امکانات ویلن گسترش داد وشیوه ای را بنا نهاد که علاوه بر اینکه در نوازندگی ویلن پیشرفته ترین وسالم ترین شیوه نوازندگی است، اساس و الگوی نوازندگی عده ای از کمانچه نوازهای تحصیل کرده امروز نیز هست. (آذرسینا ۱۳۷۱: ۲۸)

ابوالحسن صبا، چهره استثنایی موسیقی معاصر ایران، سازهای ایرانی و دانش و ردیف موسیقی ایران را از بهترین استادان زمان خود فراگرفت؛ استادانی چون میرزا عبدالله و درویش خان. او کمانچه را نزد حسین خان اسماعیل زاده مشق کرد، ویلن را از حسین هنگ آفرین آموخت و خیلی زود به یکی از بهترین و مطرح ترین دانش آموختگان مدرسه موسیقی وزیری تبدیل شد و روش و نگاه او به موسیقی تحت تأثیر آموزه های علمی مکتب وزیری و نظریات او در مورد موسیقی ایران، شکل و قوام یافت. (خالقی ۱۳۳۳: ٤٤٣-٤٤١) اگرچه صبا در نواختن بسیاری از سازها بخصوص سه تار متبحر بود اما در بین عموم و در رادیو بعنوان تکنواز و آموزگار ویلن شناخته می شد و این ساز به نوعی ساز تخصصی صبا بشمار می آمد. شاید بتوان شیوه صبا در ویلن نوازی را تلفیقی از آموزه های حسین خان اسماعیل زاده ودیگر استادان و ردیف دانان، بعلاوه دانش نوازندگی ویلن کلاسیک و نیز گرایشات مکتب وزیری دانست که در کوره ذوق و سلیقه او به شیوه ای بدیع و تأثیرگذار تبدیل می شود. محمدرضا لطفی درمورد این شیوه می گوید:

> البته نباید تصور کنیم که شیوه های رسمی دیگر (مانند روش استاد صبا) کاملاً درمکتب وزیری است، چرا که استاد صبا بعدها مانند خالقی از این مکتب، که بیشتر غربی شده بود، فاصله گرفتند وتجربیات قدیمی تر و ادراک اصیل تر را به نحوه اجرا و ساختنشان اضافه کردند و می توان گفت شخصیت قوام یافته هنری خود را سرفصل جدید موسیقی نمودند.

کارهای ویلن صبا در سه دوره زندگی ایشان از نظر زمان بندی، آرشه و نفس های داخلی آن به ساز حسین خان اسمعیل زاده از یک سو، و دانش ردیف نزدیک می شود [؛] بهرحال هم اکنون کسانی هستند که کمانچه را به شیوه ویلن-کمانچه استاد صبا می نوازند که اگر تجربه استاد بهاری و روش های قدیمی تر را بر آن بیفزایند، کاربرد این ساز را کامل تر خواهند نمود. (م. لطفی ۱۳۸۵)

اما یکه نوازنده بزرگ کمانچه در دوران معاصر و کسی که آموزش مستقیم بسیاری از استادان معتبر امروزی این ساز را (بخصوص اساتید شیوه مورد بحث) برعهده داشته، علی اصغر خان بهاری است. او به سال ۱۲۸٤ هـ ش در تهران متولد شده است و موسیقی را به گفته خود، از پدربزرگ مادری اش، میرزاعلی خان و سه پسر او رضا، اکبر و حسن (آذرسینا ۱۳۷۳: یازده) که هرچهار نفر از نوازندگان بنام کمانچه در اواخر دوران قاجار بودند (خالقی ۱۳۳۳: ٦۷)، فراگرفته است. مدتی بعد او نیز بنابر جبر زمانه به نواختن ویلن رو می آورد؛ سپس مدتی نزد رضا محبوبی شاگردی می کند، چنانکه خود می گوید: «درک محضر استاد دلسوخته، رضا محبوبی، سهمی همیشه ماندنی در بالابردن سطح آگاهی من نسبت به موسیقی ایرانی [دارد.] ... » (آذرسینا ۱۳۷۳: یازده) آنگونه که می دانیم رضا محجوبی همچون صبا، کمانچه را از حسین خان اسمعیل زاده و ویلن را ابتدا از حسین خان هنگ آفرین و سپس از ابراهیم آژنگ آموخته اما علاقه ای به روش آموزش غربی و استفاده از نت نداشته و بیشتر پیشرفت او در موسیقی مرهون شیوه سینه به سینه در مکتب اسمعیل زاده است. (نصیری فر ۱۳٦۹: ٥۳٤-٥۲۷)

با تأسیس رادیو، از بهاری نیز برای اجرای برنامه دعوت بعمل می آید؛ وی دراین باره می گوید:

ایامی بعد با گشایش رادیو، مرا نیز به همکاری فرا خواندند. حوالی سال ۱۳۳۲ بود که بعد از سالها دوری از کمانچه، با عشق و ارادت تمام دوباره این ساز را دست گرفتم؛ یعنی روزگاری که این ساز داشت فراموش می شد و اغلب به دیده تحقیر به آن نگاه می کردند، و بی پرده و آشکار کمانچه را سازی خاص مطرب های دوره گرد قلمداد می نمودند.

من تمام سعی و تلاش خودم را وقف احیای این ساز کردم، و در رادیو به اجرای برنامه با کمانچه پرداختم. سازی محجور که بعد از یک دوران طولانی تحقیر و گمنامی، با مدد از عشق من به کمانچه، از طریق رادیو به گوش همگان رسید. (آذرسینا ۱۳۷۳: یازده و دوازده)

سپس در همانجا می گوید: «کمانچه که زنده شد، دانشگاه تهران بعد از سالی چند، مرا برای تعلیم هنرجویان طالب یادگیری این ساز دعوت کرد. حاصل سال های تعلیم من، تربیت هنرجویانی بود، صاحب ذوق که هرکدام به سهم استعداد خویش در زمینه این ساز خوش درخشیدند و چه

بسیار که صاحب نام و شیوه و شگردی نیز گردیدند.» و در ادامه می افزاید: «همکاری جدی من با تلویزیون زمانی آغاز شد که برنامه هایی را به تکنوازی با کمانچه اختصاص دادند، و بعد از آن به عضویت مرکز حفظ و اشاعه موسیقی، رادیو و تلویزیون و نیز مکتب صبا درآمدم.» (همان: دوازده)

داوود گنجه ای از جمله همین شاگردان بنام، در این مورد می گوید: «همت و تشویق برحق استاد علی اصغر بهاری، مرحوم نورعلی خان برومند و دکتر داریوش صفوت در سال های ٤٦ به بعد بود که این ساز را آنطور که هست به مردم شناساند و از جایگزین شدن ویلن به جای کمانچه در موسیقی سنتی ما جلوگیری کرد.» (گنجه ای ١٣٦٨: ٣٦) خود بهاری در گفتگویی با فصل نامه موسیقی آهنگ در سال ٦٧ یا ٦٨، درمورد وضعیت و تعداد نوازندگان کمانچه در سال های پیش و در هنگام انجام گفت و گو، در پاسخ به سوال مصاحبه کننده که می پرسد به چه دلیل تعداد نوازندگان کمانچه از سازهای دیگر کمتر است، می گوید: «برای اینکه الان سی سال است که دوباره کمانچه برگشته، و من آن را برگرداندم. وگرنه الآن نبود. کمانچه سی سال زده نشد و ویلن را جایگزین آن کردند، تعدادی از کسانی که کمانچه می زدند، رفتند سراغ ویلن و تعدادی هم از استادان کمانچه از بین رفتند. من هم مدتی ویلن زدم، اما وقتی که دوباره کمانچه بدست گرفتم و زدم، شاگردهایم دوباره پیدایشان شد. این وقفه در ساز دیگری پیدا نشد، برای همین است که نوازنده کمانچه کمتراست.» (بهاری ١٣٦٨: ٥٠) محمدرضا لطفی در این باب در یادداشتی بر اثر خموشانه خود می گوید:

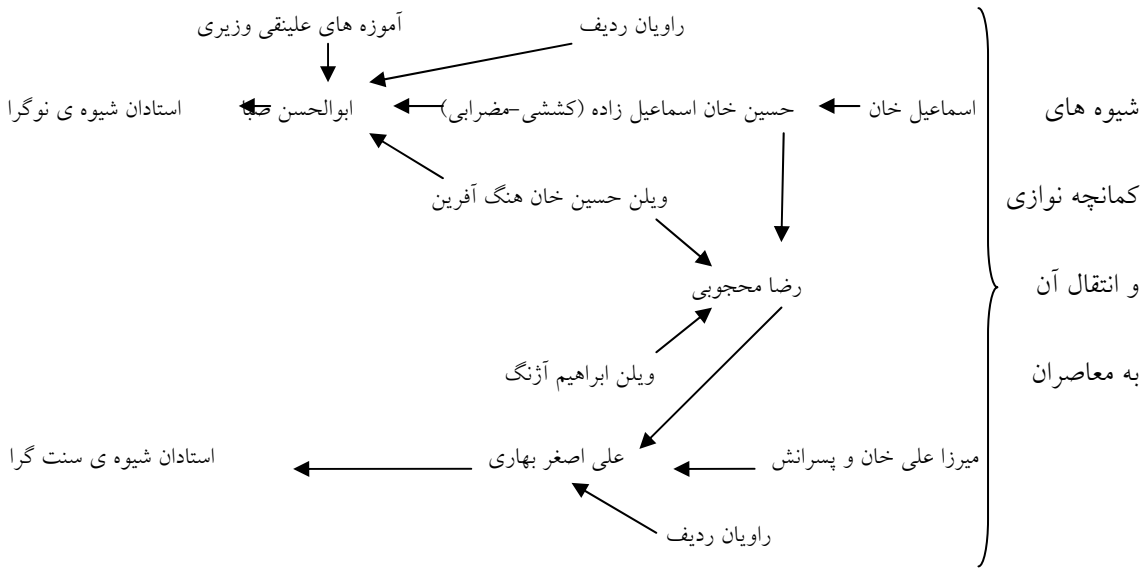
> در گذشته ای نه چندان دور ساز کمانچه در میان سایر سازهای ایرانی از همه مهجورتر بود. بجز استاد بهاری که بحق در احیا و معرفی این ساز زحمات بسیاری کشید، و شاگردان چندی را پرورش داد، تلاش عمده ای برای اعتلای این ساز صورت نپذیرفته بود. درنتیجه نوازندگان روش رسمی این ساز تنها چند نفر انگشت شمار مانند استاد حسین یاحقی، حسین آقامیرخانی (استاد کامل خط) و یکی از بستگان ایشان بودند، که من ساز ایشان را در سال ١٣٥٢ شنیده ام. در آن زمان تنها دو نوازنده در وزارت فرهنگ آن روزگار وجود داشتند که هردو با پشتوانه نواختن ویلن، بنا به ضرورت فرهنگی، بناچار این ساز را می نواختند. این دو هنرمند گرامی رحمت الله بدیعی و آقای داروغه بودند. مشکلی که این ساز از ابتدا داشت، این بود که نوازندگان ویلن آن را می نواختند و آرشه و پنجه شان بیشتر تابع تکنیک غربی بود تا سنت موسیقی ایرانی. تنها نوازنده ای که بار این فرهنگ را به دوش داشت استاد بهاری بود. استاد بهاری با پیش زمینه و تسلط بر ضربی نوازی و تصانیف، کمتر به ردیف کامل آشنایی داشتند. خوشبختانه به مرور به دانش ایشان نیز افزوده شد و در اثر مجالست با استادانی مانند حاج آقا محمد[،] برومند، حسین یاحقی و ... باتوجه به استعداد بی نظیر و گوش حساس و ذوق سلیم، اطلاعات ایشان به سرعت کامل تر گردید. (م.لطفی ١٣٨٥)

۱-۱-۲ امروزیان و شیوه کمانچه نوازی قدما

محمدرضا لطفی در یادداشت اثر خموشانه، شیوه های کمانچه نوازی را که از قدما به معاصرین رسیده است، به دو شعبه مضرابی و کششی- مضرابی تقسیم می کند:

> کمانچه استاد بهاری بیشتر مضرابی وکمتر کششی بود که این خود ارزش و سلیقه خاصی را در تاریخ کمانچه بنیاد نهاد که امروزه این شیوه به نام ایشان ثبت گردیده و شاگردان بسیاری روش ایشان را دنبال می کنند. باید توجه داشت که کمانچه سازی است کششی ومضرابی. بیشتر سازهای مناطق فارسی زبان در ایران و بیرون از مرزهای ما از این خاصیت برخوردارند. شیوه استاد بهاری گسترش حالت مضرابی را تقویت نموده است و به همین دلیل با روش حسین خان اسمعیل زاده، که هم کششی و هم مضرابی است، متفاوت می شود، اما نحوه برخورد و صدای ساز هر دو از کیفیت کمانچه برخوردار است تا ویلن. (م.لطفی ۱۳۸۵)

همانطور که در شرح حال ابولحسن صبا، شیوه ویلن نوازی او و اقتباس برخی از کمانچه نوازان از این شیوه نقل شد، لطفی در ادامه این مطلب، یک شاخه فرعی نیز در ادامه شیوه اسماعیل-زاده درنظر می گیرد و آن را شیوه ویلن- کمانچه صبا می نامد. ادامه دهندگان شیوه اخیر را می توان کمانچه نوازان «نوگرا» یا همان اهالی گرایش دوم در نظر گرفت که در بخش ۱-۲ و زیربخش های آن به ایشان پرداخته خواهد شد. تا بدین جا می توان شیوه های کمانچه نوازی و راویان آن را در نمودار زیر خلاصه کرد :



شکل۱: نمودار شیوه های کمانچه نوازی

لطفی اما در ادامه همان متن، حتی به انتقاد از شیوه کمانچه نوازی خود بهاری می پردازد؛ آنجا که از قول حسین میرخانی شاگرد اسماعیل زاده می گوید:

> ایشان عقیده داشت که ساز کمانچه خیلی مقطع وگسسته شده است و ناله های کمانچه و ویبراسیون ها خیلی به موسیقی غربی نزدیک شده است. باتوجه به نگرش درست ایشان، کمانچه استاد بهاری در آن زمان دقیقاً این کیفیت را داشت و من این انتقاد را از اساتید گذشته نیز شنیده بودم، مانند آقای زابلی که خود از کمانچه نوازان خیلی باسابقه بودند.
>
> البته نباید این سخن مقام والای استاد را خدشه دار نماید، ارزش و اعتبار این مرد وارسته در تاریخ موسیقی معاصر ما ... [محفوظ] است. (م.لطفی ۱۳۸۵)

این درحالی است که شاگردان بهاری شیوه نوازندگی او را مطلوب نهایی ونمونه کامل اصالت هنری قلمداد می کنند؛ مثلاً مهدی آذرسینا می گوید: «استاد بهاری که روح موسیقی پاک ایرانی را در ساز و پنجه خود پرورده بود، به معرفی دوباره این ساز مهجور پرداخت و چنان به شیوایی ومتانت کمانچه کشید که هنوز زیبایی های نهفته در صدای ساز او منحصر به خود ایشان است و کسی را توان چنان اجرایی نیست.» (آذرسینا ۱۳۷۱: ۱۸)

در ادامه یادداشت خود، لطفی وضعیت و در واقع عاقبت شیوه کمانچه نوازی قدما را در دوران ما و در میان استادان شیوه سنت گرا و شاگردان بهاری به این شکل بیان می کند:

> استاد بهاری خوشبختانه شاگردانی را تربیت کرد که حال و هوای کمانچه را درک نمودند و از آن میان می توان از آقایان گنجه ای، شکارچی و مقدسی نام برد.
>
> درحال حاضر ما نه شاهد تداوم شیوه نوازندگی بهاری و نه شیوه نوازندگی حسین خان اسمعیل زاده هستیم. اگرچه داوود گنجه ای آرشه و پنجه قدما را درک کرده اما به خاطر مشغله و وظایف گوناگون و حساس اداری، نتوانست با اجرای زنده به صورت صوتی و تصویری راه این ساز را هموارتر گرداند. همه این افراد که شاگردان بسیاری را به جامعه تحویل داده اند زحمات بسیاری برای رشد کمانچه کشیده اند و جا دارد از همه این دوستان تشکر کنیم. اما به جرأت می توانم مدعی شوم که هنوز ساز کمانچه نوازنده ای را پیدا نکرده که بتواند حرف اصیل و کارا و پرمحتوا و هنری را ایراد نماید. (م.لطفی ۱۳۸۵)

داوود گنجه ای نیز خود دراین باره می گوید:

> مساله بسیار مهم این است که اصولاً تکنیک کمانچه با ویلن فرق اساسی دارد و اگر توجه کنیم خواهیم دید پس از مدت زیاد، هنوز به اعتقاد من هیچ کس قادر نیست صدای ساز استاد عزیز و ارجمندم علی اصغر بهاری را از سازش درآورد. اکثراً شبیه ویلن آن هم به شکل خیلی بد می نوازند و تنها چند نفر از شاگردان استاد بهاری تا حدودی نزدیک هستند. ولی با اطمینان و خیلی قاطع