وزارت علوم ، تحقیقات و فناوری

دانشکده موسیقی:

پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشتهٔ نوازندگی موسیقی ایرانی

عنوان :

بازشناسی ساختار موسیقی دستگاهی

(نقش ساختارهای فرمال در شکل گیری مُدهای دستگاه براساس رساله میرزا شفیع)

استاد راهنمای عملی:

علی اکبر شکارچی

دکتر هومان اسعدی

استاد راهنمای نظری:

دکتر هومان اسعدی

نگارش و تحقیق:

سلمان سالک

ماه و سال:

تیر ۹۱

بسم الله الرحمن الرحيم

تعهد نامه

اینجانب **سلمان سالک** اعلام می دارم که تمام فصل‌های این پایان نامه و اجزاء مربوط به آن برای اولین بار (توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته‌ها، کتب، پایان‌نامه‌ها ، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی یا حقوقی (فارسی و غیرفارسی) با ذکر مآخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است.

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

امضاء تاریخ

پیشگفتار

بیان مسئله

تحقیق حاضر برداشتی از مبانی موسیقی دستگاهی بر اساس رساله میرزا شفیع و با الهام از آن نسخه است که وصف آن در متن تحقیق خواهد آمد. این نسخه دربردارنده تعداد زیادی از اصطلاحات موسیقی دستگاهی یعنی اسامی دستگاهها، آوازها، گوشه‌ها و حتی اصطلاحات تکنیکی مثل خراش و سکته و بسیاری دیگر است که بسیاری از آنها به لحاظ مفهوم با اینکه قدمت آن به ۱۰۰ سال پیش (۱۲۹۰ ه.ش) می رسد بر ما پوشیده است. اما با توجه به قرائن و شواهدی که در موسیقی دستگاهی و علی الخصوص ردیفهای موجود وجود دارد و همچنین حلقه های مفقوده ای که در ساختار همه آنها به نوعی دیده می شود می توان اصطلاحات و تقسیم بندیهای رساله‌ی فوق را به نحوی استفاده کرد که برای رسیدن به مبانی جامعی در موسیقی دستگاهی کمک کند. لذا مطالبی که در این تحقیق خواهد آمد تفسیر و معنی این رساله نیست و به نوعی استنتاجها و برداشتهای نگارنده از مطالب آن است به طوری که تئوری متفاوتی از موسیقی دستگاهی را بیان می نماید.

اما مسئله این است که ردیف هفت دستگاه امروزه شامل هفت دستگاه و پنج آواز است و هر دستگاه و آواز شامل تعدادی گوشه و گوشه‌ها نیز انواع مختلفی دارند. در بعضی از گوشه‌ها ساختار نغمات اهمیت دارند، مثل دلکش و در بعضی گوشه‌ها ، وزن نغمه ها مهم هستند مثل بسته نگار و در بعضی نیز هر دو اهمیت دارند، مثل نصیرخانی. اما آیا این سه نوع گوشه واقعاً با هم یکسان هستند؟ اگر پاسخ منفی است، پس چرا به همه ی آنها را گوشه می گویند؟ گوشه ی مخالف با آن همه وسعتش چرا با گوشه ی حزین یک عنوان دارد؟ گوشه ی مخالف ، گوشه ی بسته نگار ، گوشه ی حزین و ... در واقع محتوای ردیف شامل این نقیصه نمی‌شود، بلکه خطای موسیقیدان‌های معاصر یا راویان فراموشکار موسیقی دستگاهی موجب پدید آمدن چنین اشکال بزرگی در تقسیم-بندی ساختار موسیقی دستگاهی شده و این اشتباه رایج را در بین تمام نوازندگان و خوانندگان رواج داده است.

اما اصطلاح جاگزین چیست و یا قدما چه اصطلاحی را برای ساختارهای متفاوت به کار می‌برده‌اند؟ اسنادی از جمله صفحات سنگی و برخی دستنوشته های موجود از اواخر دوره قاجار نشان می دهد که تقسیم بندی دستگاه به گونه ای دیگر رواج داشته است و اصطلاحات دیگری برای وضوح این مسئله به کار می رفته است. تغییر نگرش در این تقسیم بندی و نزدیک شدن به بیان

اصلی میراث داران موسیقی دستگاهی پژوهشی است که ضرورت آن امروزه دیده می شود. در این تحقیق سعی شده تا جایگاه انواع ساختارهای تشکیل دهندهٔ دستگاه در موسیقی ایرانی مشخص و متناسب با نقش آن در دستگاه مانند آواز، مایه، گوشه، پنجه، تحریر ، چهارمضراب و ... تعریف و معین شود.

به طور خلاصه می توان گفت که این تقسیم‌بندی برای مثال بین مخالف و کرشمه تفاوت قائل است و کرشمه را گوشه‌ای قابل اجرا در آواز مخالف می‌داند. بنابراین در آواز مخالف گوشه‌هایی به تعداد اوزان موجود شعری و ادوار ایقاعی قابل اجرا هستند و به تعداد تحریرهای مختلف گسترده می‌شود و از حالت یک گوشه‌ی کوچک بیرون می‌آید و امکانات زیادی برای بداهه سرایی و بداهه-نوازی به خوانندگان و نوازندگان می‌دهد.

اهداف تحقیق

هدف اصلی این تحقیق رسیدن به تعاریف دقیق از اجزاء دستگاه در موسیقی ایرانی و شناساندن نقش و کارکردهای هریک از این اجزاء در جایگاه خودش می باشد. توجه به این موضوع می‌تواند منشاء تحولی در موسیقی دستگاه ایران باشد؛ چراکه نگرش موسیقیدانان امروز به ردیف و دستگاه‌ها در یک چارچوب بسته و کلیشه‌ای در محدوده ی ردیف‌های میرزاعبدالله و میرزاحسینقلی و مانند آن‌ها موجب یکنواختی در موسیقی دستگاهی شده و نگرش « گامی» به دستگاه‌ها و تلفیق آن با موسیقی‌های غیر ایرانی نه تنها کمکی به این مسئله نکرده است بلکه موجب از بین رفتن سیستم موسیقی دستگاهی خواهد شد. در حالی که طراحی دستگاه توسط قدما با دید وسیعی صورت گرفته و امکان بسط و گسترش دستگاه را فراهم می‌کند.

امروزه از اوزان شعری و ایقاعی، در اجرای دستگاه تنها کرشمه و بسته‌نگار و چندتای دیگر را می‌شناسیم که احتمالاً در آینده برخی از این‌ها نیز کم رنگ خواهند شد. این در حالی است که بیش از ششصد وزن شعری و در حدود هفتاد وزن ایقاعی معروف وجود دارد که در هر مایه ای (مُد) از دستگاه‌ها قابل اجرا هستند و می توان در بیش از ۱۲۰ مایه موجود در هفت دستگاه هزاران گوشه را اجرا کرد. اما نام‌های این گوشه‌ها به مرور زمان فراموش شده و تنها در رسالات قدیمی به نام آنها اشاره شده است.

هدف فرعی این تحقیق نیز حرکت در جهت بازیابی این الحان گمشده است. چراکه اسامی زیادی از موسیقی قدیم در ایران باقیمانده که معلوم نیست چه ملودی و چه ریتمی داشته اند.

پیشینه تحقیق

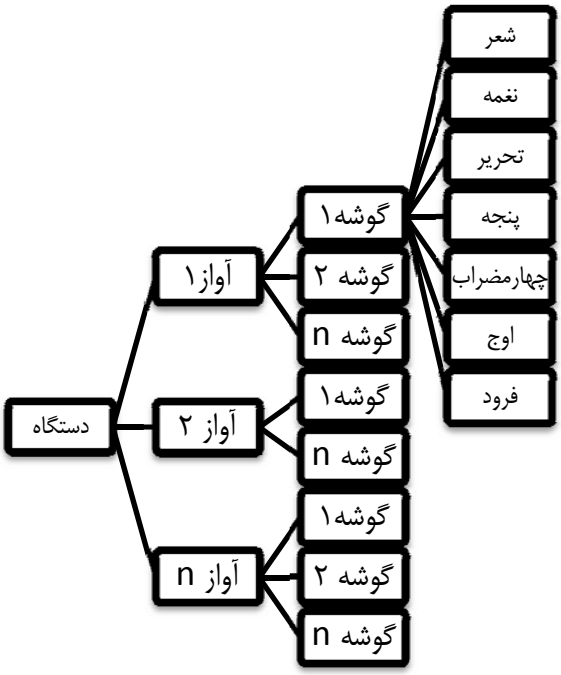
مهمترین پژوهشهایی که در راستای این تحقیق انجام شده مجموعه ای از مقالات آقای دکتر هومان اسعدی است که عمدتاً در فصلنامه ماهور چاپ شده اند نظریهٔ ساختارهای مدال (مدهای مبنا، اولیه، ثانویه و انتقالی) و فرمال در گوشه های موسیقی دستگاهی و تعیین برخی اصطلاحات برای نقش نغمات در ساختارهای مدال و همچنین ساختارهای گوشه ها به لحاظ فرمال و تقسیم آنها به گوشه های ثابت، سیار، و الحان ریتمیک (عروضی ، پالس متریک و فیگورهای ریتمیک خاص) و ملودیک و .... از پژوهشهایی است که در این زمینه انجام گرفته است. بخشی از نظرات آقای دکتر اسعدی در کتاب *مبانی نظری موسیقی ایرانی* نوشته‌ی حسین علیزاده، هومان اسعدی، مینا افتاده، علی بیانی، مصطفی کمال پورتراب، ساسان فاطمی، انتشارات ماهور(۱۳۸۸) ارائه شده است. همینطور طی مقالاتی در فصلنامه ماهور نظیر مقاله (دستگاه به عنوان مجموعه ای چند مُدی، فصلنامه ماهور شماره ۲۲) مطالبی در این زمینه برای اولین بار نوشته شده است. استاد داریوش طلایی در کتاب *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی* ساختار دانگها در موسیقی دستگاهی را مورد بحث قرار داده اند اما از ساختارهایی غیر از دانگ و ساختار های فرمال بحثی به میان نیاورده اند. طلایی (۱۳۷۱). آقای هرمز فرهت در کتاب *دستگاه در موسیقی ایرانی* دستگاه را از لحاظ مدال و فرمال بررسی کرده است اما صرفاً جنبه توصیفی داشته و هیچکدام از واژه های اصلی مثل گوشه و آواز و تحریر و ... را تعریف نکرده است. فرهت (۱۳۸۸). همچنین نریمان حجتی در نریمان حجتی در کتاب *بنیانهای نظری موسیقی ایرانی* بیشتر به جنبه ریشه های مدال موسیقی دستگاه در موسیقی جهان اسلام پرداخته است و به تجزیه و تحلیل فرمال اشاره چندانی نکرده است. حجتی (۱۳۷٦).

بنابراین جای تحقیق بیشتر در زمینه مبانی نظری موسیقی ایرانی دیده می شود.

فرضیه:

بر اساس رساله میرزاشفیع ظاهراً هر دستگاه شامل تعدادی آواز است که این آوازها همان گوشه-های مهم و اصلی ردیف‌های امروزی هستند؛ مثل مخالف ، شهناز ، زابل ، دلکش ، عراق و .... و هر

آواز شامل تعدادی گوشه است که هر گوشه شامل تحریر، تکیه[1]، پنجه، شعر، نغمه، چهارمضراب، فراز و فرود می‌باشد.



سؤالات:

- تعریف دقیق دستگاه و آواز چیست؟
- چه تفاوتی بین آواز مخالف با آوازهای ابوعطا و دشتی و بیات ترک وجود دارد؟
- تعریف دقیق گوشه و اجزای آن چیست و گوشه چه تفاوتی با مایه دارد؟
- چه عناصری در شکل گیری ساختار گوشه ها بیشترین نقش را دارند؟
- نسبت بین عناوین و اسامی قطعات در ردیف و مفهوم گوشه چیست؟

[1]. اصطلاح تکیه امروزه یک اصطلاح تکنیکی و تزئینی در سازهای موسیقی ایرانی است و اشاره هم به آن گفته می شود اما به لحاظ فرم نمی توان از رساله میرزا شفیع چیزی استنباط کرد. بنابراین در این تحقیق آن را جزو ساختارهای گوشه به حساب نیاورده ایم.

روش تحقیق:

روش این تحقیق تحلیلی و تجربی است و بر اساس سه دسته منابع موجـــود در موســـیقی دستگاهی ۱- ۲۰ ردیف موجود سازی و آواز اعم از ردیفهای ضبط شده و نتهای موجود ۲- دیسکوگرافی (فهرستها و فایلهای صوتی صفـــحه های سنگی و آثار ضـــبط شده در موسیـــقی ایرانی از سال ۱۲۸٤ شمـــسی تا کـــنون) ۳- دستنوشته های موجود از دوره قاجار که مهمترین آنها رساله میرزا شفیع (احتمالاً برادر محمدصادق خان سرور الملک) که شامل اصطلاحات ، گوشه ها و تکنیکهای هفت دستگاه از روایتی غیر از روایت خاندان فراهانی است. ٤- تحلیل و استنباط و نتایج بدست آمده بر اساس شواهد موجود و تطبیق آنها با مطالب راسله میرزا شفیع توسط نگارنده.

چکیده:

در این تحقیق سعی شده است که بر اساس نسخه خطی به دست آمده از اواخر دوره قاجار که ظاهراً مربوط به خاندان محمد صادق خان است، نگرشی متفاوت به ساختار موسیقی دستگاهی مورد کاوش قرار گیرد. به طور خلاصه می توان گفت که این تقسیم‌بندی برای مثال بین مخالف و کرشمه تفاوت قائل است و کرشمه را گوشه‌ای قابل اجرا در آواز مخالف می‌داند.

هدف اصلی این تحقیق رسیدن به تعاریف دقیق از اجزاء دستگاه در موسیقی ایرانی و شناساندن نقش و کارکردهای هریک از این اجزاء در جایگاه خودش می باشد. فرضیه ما در این تحقیق این است که هر دستگاه شامل تعدادی آواز است که این آوازها همان گوشه‌های مهم و اصلی ردیف‌های امروزی هستند؛ مثل مخالف ، شهناز ، زابل ، دلکش ، عراق و .... و هر آواز شامل تعدادی گوشه است که هر گوشه شامل تحریر، تکیه، پنجه، شعر، نغمه، چهارمضراب، فراز و فرود می‌باشد.

روش گرد آوری مطالب در این پژوهش اولاً بر اساس ساختارهای کلی و جزئی در ردیفهای موجود و ثانیاً منابع صوتی ضبط شده از سال ۱۲۸٤ شمسی تا کنون در این و تطبیق این منابع با نسخه میرزا شفیع است.

فهرست:

عنوان	صفحه
مقدمه	۱
فصل اول تعاریف دستگاه، آواز ،گوشه، شعر، نغمه، پنجه،	
تحریر، چهارمضراب	۳
توجیه مفهوم کلمهٔ آواز و نقش آن در شکل گیری دستگاهها	٤
تعریف دستگاه	۲۱
تعریف آواز	۲۱
نقش نغمات در ساختار مُد	۲٤
گوشه	۲۸
فصل دوم بررسی انواع گوشه ها و ساختارهای فرمال	۲۹
اوزان شعری گوشه‌های مشهور در ردیف موسیقی دستگاهی	۳۰
گوشه های مهجور	٤۰
تکه	٤۱
نغمه	٤۲
نغمه های بی نام	٤۲
نغمه های با نام	٤٤
چهارمضراب	٤۷
تحریر	۵۰
پنجه	۵٤

تحریرهای آوازی ۵۹

فصل سوم مایه شناسی دستگاه ها ۷۲

دانگهای مورد استفاده در موسیقی دستگاهی ۷۳

مایه شناسی آوازهای دستگاه شور ۷۵

متعلقات شور ۸۳

مایه شناسی آوازهای دستگاه سه گاه ۱۰۰

مایه شناسی آوازهای دستگاه چهار گاه ۱۰۷

مایه شناسی آوازهای دستگاه ماهور ۱۱۳

مایه شناسی آوازهای دستگاه همایون ۱۲۶

مایه شناسی آواز بیات اصفهان ۱۳٤

مایه شناسی آوازهای دستگاه نوا ۱۳۷

مایه شناسی آوازهای دستگاه راست پنجگاه ۱٤۳

فصل چهارم نتیجه گیری ۱٤۸

ضمائم ۱۵۱

منابع و مآخذ ۱۷۷

چکیده انگلیسی ۱۸۰

مقدمه

امروزه نبودن یک تئوری جامع و کامل در زمینه موسیقی دستگاهی ، موجب آشفتگی بسیاری در این علم گشته و دو موضوع مهم مانع از پیشرفت تئوری موسیقی دستگاهی شده است:

یکی ورود تئوری موسیقی کلاسیک غرب و آموزش گسترده آن طی یک قرن اخیر و در نتیجه اختلاط تعاریف و نظریه های آن با موسیقی ایرانی.

دیگری شروع به تحقیق در نسخ خطی و تئوری های قدما از فارابی تا عبدالقادر مراغی (قرون ٤ الی ١٠ ه.ق) و سعی در انطباق مباحث آن کتب با موسیقی دستگاهی در ٥٠ سال گذشته، که البته مورد آخر به دلیل اینکه ریشه هر دو موسیقی یکی است و مربوط به منطقه خاور میانه می شود ، تطبیق بهتری با موسیقی دستگاهی امروز ما دارد. اما نکته اساسی این است که در ٤٠٠ سال اخیر تغییرات شگرفی در موسیقی ایجاد شده و لزوم به روز کردن مباحث و هماهنگی مطالب با علم روز در آن دیده می شود. مثلاً در مبحث فواصل ، دانگها و همچنین مبحث وزن در موسیقی دستگاهی، مطالب با رسالات قدیمی به کلی متفاوت گشته است لیکن همانطور که گفته شده ریشه مشترک دارند و در امتداد هم هستند. برخلاف موسیقی غربی که از ریشه با آن اختلافاتی وجود دارد.

اصولاً علت اختلاف در نظریه ها و عدم ثبات مباحث از شخصی به شخص دیگر در این است که تعریف های اولیهٔ این علم نامشخص است و معلوم نیست که بحث بر سر چه مطالبی باید باشد زیرا تا ساختار موسیقی تعریف نشود، نمی توانیم نظریه درستی در مورد موسیقی مورد نظری ارائه کنیم. در واقع اشکال تئوری موسیقی های امروز این است که مستقیماً سراغ اصل مطلب می روند در حالیکه اصول اولیه آنها نامشخص و مبهم است.

پس ابتدا باید در مسائلی به تعریف مشترک برسیم سپس نظریه پردازی کرده و به تئوری دقیق دست پیدا کنیم.

مورد بعدی نبود نگاه جامع به موسیقی دستگاهی است. یعنی نگاه سطحی و مکتبی به موسیقی و محدود کردن آن به یک یا چند روایت خاص نمی تواند زمینه را برای یک تئوری موسیقی فراهم کند چراکه در موارد مختلف به محدودیت بر می‌خوریم و مدام، تطبیق مسائل تنها با آن روایت و مکتب خاص امکان پذیر بوده و بقیه موارد استثنا و غیر طبیعی و حتی غلط جلوه می نماید. به این جهت لازم است تا نگاهی جامع به موسیقی دستگاهی داشته باشیم و فکر نکنیم که موسیقی دستگاهی فقط

ردیف میرزاعبدالله است و بس. در حقیقت باید سلیقه شخصی را کنار گذاشت و به موسیقی آنطور که وجود دارد نگاه کرد.

نکتهٔ آخری که باید به آن اشاره نمود این است که در موسیقی دستگاهی یک سردرگمی به خصوص برای مبتدیان امر و حتی برخی افراد حرفه ای وجود دارد و آن هم اینکه بین مایه‌ها (بخش‌های مدال دستگاه) و گوشه ها تفاوتی قائل نیستند و به طور کلی آنها را از هم تمیز نمی دهند. به طور مثال نمی توانند درک کنند که در مایه حجاز گوشه های بسته نگار و کرشمه و چهارپاره و یقولونه و ... پشت سر هم می آیند و این در حالی است که همهٔ آنها در همان مایه اجرا می‌گردند و به این ترتیب هر یک از آنها را گوشه ای جداگانه می پندارند بدون اینکه به ارتباط بین آنها که همان مایه اصلی است توجه داشته باشند. پس وجود یک تقسیم بندی صحیح در ساختار موسیقی دستگاهی می تواند این ضعف را برطرف کند. در این راستا ممکن است گاهی نیاز به اصلاحاتی در چیدمان مایه ها و گوشه ها داشته باشیم که به درک بهتر موسیقی دستگاهی کمک کند. چراکه طی سالیان زیادی که از شکل گیری ردیف دستگاهی گذشته، موسیقیدانان به این امر که البته برای خیلی از آنها بدیهی بوده توجه نکرده اند و به مرور برخی پیچیدگیها و عدم هماهنگیها در این ساختار بوجود آمده و باعث شده که اشکالات زیادی در نگرش به موسیقی دستگاهی بوجود بیاید. لذا بازشناسی ساختار موسیقی دستگاهی با نگرش اصلاحاتی می تواند به این قضیه کمک فراوانی کند.

فصل اول

آواز

گوشه، نغمه، پنجه، تحریر

توجیه مفهوم کلمهٔ آواز و نقش آن در شکل گیری دستگاهها

دستگاه مجموعه‌ای چند مُدی و مرکب از تعدادی آواز است. سیستم دستگاه به گونه ای است که از بم ترین نغمه ممکن در ساز (یا آواز) تا زیرترینِ آنها استفاده می‌کند و هر نغمه ای در هر آوازی نقش کلیدی خود را ایفا می کند و به این ترتیب وجه کیفی هر نغمه نمایان می گردد.

ارکانی که دستگاه ها را از هم متمایز می کند یکی تفاوت در ساختار بستر نغمگی است مثل سه‌گاه و چهارگاه و دیگری تفاوت در گردش ملودی و ترکیب مُدهای درون دستگاه است مثل ماهور و راست پنجگاه . دستگاه های دیگری نیز بر همین اساس در موسیقی ایرانی قابلیت اجرا دارند.

ردیف هفت دستگاه امروزه شامل هفت دستگاه و پنج آواز است و هر دستگاه و آواز شامل تعدادی گوشه و گوشه‌ها نیز انواع مختلفی دارند. در بعضی از گوشه‌ها ساختار نغمات اهمیت دارند، مثل دلکش و در بعضی گوشه‌ها ، وزن نغمه ها مهم هستند مثل بسته نگار و در بعضی نیز هر دو اهمیت دارند، مثل نصیرخانی. اما آیا این سه نوع گوشه واقعاً با هم یکسان هستند؟ اگر پاسخ منفی است، پس چرا به همه ی آنها را گوشه می گویند؟ گوشه ی مخالف با آن همه وسعتش چرا با گوشه ی حزین یک عنوان دارد؟ گوشه ی مخالف ، گوشه ی بسته نگار ، گوشه ی حزین و ... در واقع محتوای ردیف شامل این نقیصه نمی‌شود، بلکه خطای موسیقیدان‌های معاصر یا راویان فراموشکار موسیقی دستگاهی موجب پدید آمدن چنین اشکال بزرگی در تقسیم‌بندی ساختار موسیقی دستگاهی شده و این اشتباه رایج را در بین تمام نوازندگان و خوانندگان رواج داده است.

این روش تقسیم‌بندی طی صد سال اخیر موجب حذف و کنارگذاشتن بخش عمده‌ای از موسیقی ایرانی شده و امروزه از دستگاه سه‌گاه جز درآمد، زابل، مویه، مخالف و مغلوب چیزی باقی نگذاشته است. شاید این ادعای بزرگی باشد که خاندان فراهانی تنها وارث موسیقی دستگاهی نبوده‌اند، ولی بررسی دوره‌ی اول ضبط صفحات یعنی آثار ضبط شده در سال ۱۲۸٤ ش. این موضوع را به روشنی نشان می‌دهد. در واقع موسیقی دستگاهی در این دوره به خانواده ی فراهانی محدود نمی‌شده و دستگاه‌ها و آوازهای مختلف در میان موسیقیدانان در نواحی گوناگون وجود داشته است. با وجودی که تقسیم‌بندی دستگاه‌ها در این دوره متفاوت بوده، اما شکی نیست که همه ی آنها از یک سرچشمه نشأت می‌گیرند.

در این دوره در کنار مکتب خاندان فراهانی که از ناحیه ی ایران مرکزی (اراک) آمده بود، می‌توان از مکتب محمدصادق خان از شیراز نام برد. البته از خود محمدصادق خان چیزی در این دوره ضبط نشده است، اما شاگردان مکتب او مثل میرزا علی‌اکبرخان شاهی حضوری جدی در آثار این دوره دارند. . مکاتب دیگری نیز در این دوره وجود داشتند، اما در میان آنها، این دو مکتب

حضوری پررنگ‌تر دارند. از جمله مکاتب این دوره، مکتب آوازی علی‌خان نایب‌السلطنه است که اطلاعات کاملی از پیشینه ی آن در دست نیست.

یکی از شواهد تاریخی که نشانگر این تفاوت‌ها در روایات موسیقی بوده است، مطلبی است که در مورد پسر محمد صادق خان و میرزا عبدالله در کتاب *تاریخ موسیقی ایران* ،مشحون (۱۳۸۸). به شرح زیر آورده شده است:

"سرورالملک به قدری در آموختن هنر بخل می‌ورزید که حتی از آموزش دانسته‌های خود به فرزندش مطلب خان نیز خودداری می‌کرد. میرزاعبدالله نقل می‌کرد، معمولاً ناصرالدین شاه در زمستان برای تفریح و شکار به جاجرود می‌رفت و نوازندگان را احضار می‌کرد. رفتن به قریه ی جاجرود در زمستان برای ما مشکل بود. یکی از دفعاتی که احضار شده بودیم چون سرورالمک مریض بود فرزندش را فرستاده بود که هنوز جوان بود؛ قبل از اینکه به مجلس بزم شاه احضار شویم من از مطلب‌خان خواستم که با سنتور چیزی بنوازد . مطلب‌خان دستگاه شور را شروع کرد و قطعاتی نواخت که معمولی بود. گفتم از آنهایی که پدرت می‌زند، بنواز. اشک در چشمش پر شد و گفت " پدرم به من یاد نمی‌دهد و آنچه را هم که می‌دانم اگر به کسی یاد بدهم، مورد عتاب و سرزنش او قرار می‌گیرم"مشحون (۱۳۸۸، ص ۵۱۰).

این مطلب نشان می‌دهد محمدصادق‌خان در ردیف دستگاه‌های خود قطعاتی را می‌نواخته که میرزا عبدالله در مورد آنها کنجکاو بوده و آن نغمات را در ردیف پدرش نمی‌یافته است. نکته مهم دیگر در این روایت نقش موثری است که آموزش در ادامه ی راه یک مکتب داشته و دارد. البته وجود اختلاف در آن دوره بدیهی است؛ چرا که در آن زمان ارتباطات چندان گسترده نبوده و ترکیب موسیقی‌ها با یکدیگر به کندی صورت می‌گرفته است.

یکی از عواملی که باعث تداوم مکتب خاندان فراهانی شده، وجود سازهای تار و سه‌تار به عنوان ساز تخصصی این خانوده است[۲]؛ زیرا تار و سه‌تار مهم‌ترین سازهای موسیقی ایرانی در بیان پیوستگی نغمات ردیف به شمار می‌روند (البته ناگفته نماند که در خانواده ی محمدصاق خان دو برادر او علیرضا و شفیع نوازنده ی تار بوده‌اند و خود محمدصادق‌خان کمانچه را از پدرش مطلب‌خان شیرازی و سه‌تار را نزد استاد نامعلومی فراگرفته و به خوبی می‌نواخته است) .

یکی دیگر از عوامل مهم در تداوم مکتب فراهانی، رواج آموزش در میان این خاندان است. این در حالی است که طبق روایت فوق بحث آموزش در خاندان محمدصادق‌خان و دیگران مرسوم نبوده

---

[۲]. به نقل از کتاب تاریخ موسیقی ایران نوشته حسن مشحون ، محمدصادق خان سرور الملک سه تار هم می نواخته و در آن بسیار استاد بوده است و مهدی صلحی ملقب به منتظم الحکما شاگرد ایشان هم بوده است. همچنین برادر وی شفیع نوازنده تار بوده است.(همان، ص ۵۰۸)

است. سومین عامل مهم در تداوم مکتب فراهانی، قدرت بی‌نظیر میرزاها در اجرای موسیقی بوده که موجب اشاعه ی مکتب آنها در بین اهل موسیقی شده است؛ به‌طوری که در دوره‌های بعدی ضبط ، سبک و سیاق آنها محور اصلی ضبط صفحات بوده و شاگردان آنها تا مدت‌ها بعد این سنت را ادامه دادند. اما از مکتب محمد صادق خان یا بهتر بگوییم مکتب شیراز تنها مشیرهمایون[۳] و حبیب‌سماعی[٤] صفحه ضبط می‌کنند و آثار حبیب سماعی نیز محدود بوده است. علاوه بر اینها مشیرهمایون هم به دلیل اینکه ساز تخصصی‌اش پیانو بوده، به مرور از چرخه ی ردیف‌نوازی در موسیقی حذف شده است و بعد از او هیچکس به این شیوه پیانو و یا سنتور نمی‌نواخت.

با مطالعه بر روی آثار صوتی این افراد، شباهت‌ها و تفاوت‌های مکاتب مختلف، چه از نظر سبک اجرا و چه از لحاظ ساختار موسیقی، مشخص می‌شود. شواهد دیسکوگرافی و بررسی محتوای صوتی این صفحات نشان می‌دهد ساختار موسیقی دستگاهی در این دوره نسبت به ردیف‌های مرسوم امروزی، کامل‌تر است.

اما با مطالعه ی لیبل صفحات متوجه می‌شویم اصطلاح گوشه روی هیچیک از لیبل‌ها چه در آثار ۱۲۸٤ ش. و چه در آثار بعد از آنها وجود ندارد. اما در عوض کلمه ی «آواز» روی همه لیبل‌ها دیده می‌شود. آواز قطار ، آواز نوروز عرب ، آواز حجاز ، آواز بیداد ، آواز عراق ، آواز بیات ترک ، آواز دلکش.

میرزا حسینقلی‌در صفحه ی ماهور و دلکش با صدای خودش اعلام می‌کند : «آواز دلکشِ»[۵].

این سند صوتی نشان می‌دهد که این اصطلاح در بین خاندان فراهانی نیز رواج داشته؛ چراکه غیر از این، صفحات میرزا عبدالله هم موجود است .

---

[۳]. مشیر همایون در پیانو شاگرد محمدصادق خان بوده است. به نقل از کتاب تاریخ موسیقی ایران، حسن مشحون، ص ۵۲۸

[٤] پدر حبیب سماعی یعنی حبیب سماع حضور از شاگردان محمدصادقخان سرورالملک بوده است. به نقل از کتاب تاریخ موسیقی ایران، حسن مشحون، ص۵۱۵

[۵]. صفحه به شماره لیبل ۱۹۳۸۳ به نام صفحه عراق و ماهور ضبط شده در سال ۱۹۰٦ م در تهران توسط کمپانی گرامافون

آواز شکسته ی ماهور

آواز عراق

شاید برخی تصور کنند که منظور از اصطلاح "آواز" ، آواز خواندن است؛ اما این طور نیست، چرا که صفحات تکنوازی مثل آواز عراق و آواز گیلانی با نی صفدرخان و آواز ماهور با سنتور علی اکبرخان شاهی و آواز قطار با قره‌نی قلی‌خان‌یاور نیز همین عنوان را دارند. علاوه بر این اصطلاح "آواز" برای درآمدهای دستگاه‌ها نیز به کار می‌رفته، مثل آواز نوای ، قربان خان و کمانچه میرزا محمدخان، آواز همایونِ، علیخان نایب‌السلطنه و کمانچه باقرخان و ... که در واقع به معنای آواز درآمد بوده است.

آواز ماهور

این شواهد نشان می‌دهد که در این دوره و قبل از آن دستگاه به صورت دیگری تقسیم بندی می‌شده است.

در اینجا می‌توان به یک نسخه ی خطی متعلق به کتابخانه ی شخصی آقای محسن محمدی اشاره کرد که این مطلب را تأیید می‌کند. این نسخه نوشته‌ی میرزا شفیع (احتمالاً برادر محمدصادق‌خان و نوازنده ی تار) است، مشحون (۱۳۸۸، ص ۵۰۷)، که اسامی الحان و اصطلاحات ردیف مکتب خودشان را به صورت فهرست‌وار نوشته است. این نسخه در سال ۱۲۹۰ ش. نوشته شده و اطلاعات آن مربوط به موسیقی دوره ی ناصرالدین شاه و اواخر دوره قاجاریه است.

آوازهایی که در دستگاه شور نوشته شده عبارتند از :

به ترتیب ؛ آواز شور – آواز اورپنجه - آواز گرد – آواز ترک – آواز دشتی – آواز حاجیانی – آواز قطار – آواز افشار – آواز حجاز و دسترالعرب[۶] – آواز شهناز – آواز رضوی – آوازهای شور کمر دسته

بقیه دستگاه‌ها نیز در روایت آنها به همین ترتیب دارای آوازهای مختلف است که نشان می‌دهد آواز های دشتی و ترک و افشاری قبل از آواز شهناز و رضوی در دستگاه شور وجود داشته اند .

[۶]. در ردیف موسی خان دستان العرب آمده ولی در راسله میرزا شفیح دستار العرب آمده است.