مجله علمی پژوهش درعلوم انسانی ومطالعات اجتماعی، شماره ۲۰ ، تابستان ۱۳۹۹جلد۲، ص ۱۵۸-۱۴۵
http://www.jhss.ir

بررسی موسیقی ایرانی و سبک موسیقی در شعر و ادب فارسی

مجله علمی پژوهش در علوم انسانی ومطالعات اجتماعی (سال ششم)
شماره ۲۰ / تابستان ۱۳۹۹ / ص ۱۵۸-۱۴۵

امین غفاری[1]
[1] کارشناسی ارشد رشته موسیقی گرایش نوازندگی ساز جهانی، دانشگاه تهران پردیس هنرهای زیبا، ایران
نویسنده مسئول:
امین غفاری

چکیده

موسیقی ایرانی که با نام موسیقی سنتی ایرانی، موسیقی کلاسیک ایرانی و موسیقی دستگاهی نیز شناخته می‌شود، شامل دستگاه‌ها، نغمه‌ها، و آوازها، از سال‌ها پیش از میلاد مسیح تا به امروز سینه به سینه در متن مردم ایران جریان داشته و آنچه دلنشین‌تر، ساده‌تر و قابل فهم‌تر بوده‌است، امروز در دسترس است. موسیقی اصیل ایرانی، جزو کهن‌ترین سبک‌های موسیقایی از دوران باستان تا به امروز است. همچون گذشته‌های دور، مشاهیر صاحب سبک بسیاری در تاریخ ایران معاصر سر برآورده و هر یک، گامی مؤثّر در اعتلا و پویندگی این موسیقی اصیل برداشته اند. موسیقی ملی ایران در محدوده ملیت کشوری معنای خودش را دارد. موسیقی ملی یا قومی باید به زبان بین المللی برگردانده شود تا جهانی شود. این موسیقی و کلیت فرهنگ و هنر ایرانی گستره ای عظیم و قابل اعتناست اما در نهایت ملی ست. موسیقی ما در زمینه ی گفت و گوی تمدن ها باید با زبان بین المللی ارایه شود و نه در زبان ملی. یک چینی میتواند ساعت ها به موسیقی چینی گوش کند اما یک غربی ظرفیتی محدود برای این موسیقی دارد. همان گونه که همه ی مظاهر فرهنگ شرقی برای یک خارجی تنها به عنوان چیزی مطرح است و زمانی محدود از فرهنگ عمومی او را پر می کند.

کلمات کلیدی: موسیقی ایرانی، سبک موسیقی، موسیقی شعر، موسیقی نثر و ادبیاتی، شعر و ادب فارسی.

مقدمه

موسیقی ایرانی گنجینه پر بار و غنی از نغمه های گوش نواز، ملودی های سحر انگیز، ترانه های پر معنا و روح پرور است، اما این هنر با همه گستره پهناورش و غنای اعجاب انگیز و همه وابستگی اش به عمق و جوهر فرهنگ ایرانی و ارتباط روحی و عاطفی اش با مردم این سرزمین، و تاریخی که به هزاران سال پیش میرسد، در جهان غرب به عنوان یک سبک موسیقی بین المللی و پتانسیلی برای تبادل فرهنگی شناخته نشده است. موسیقی ایرانی، در مواجهه با موسیقی علمی و آکادمیک و یا موسیقی کلاسیک غربی، هنری مهجور و دور افتاده مانده است. ما تنها توانسته ایم در کنسرت هایی آموزشی و محدود، گوشه هایی از این موسیقی پر بار و پر زمینه را به گوش مخاطبانی اندک برسانیم. درخشش علوم و صنایع ایران، در دوره ی ساسانی بود. هنر موسیقی نیز در اثر تشویق شاهان رونقی به سزا یافت. در دوره ی اردشیر موسیقی دانان طبقه ی جداگانه ای را تشکیل داده و به مقام ویژه ای نایل شده بودند(کمال پورتراب، ۱۳۹۴). در دوره ی خسرو پرویز موسیقی پیش رفت بسیار کرد. از نوشته های شاهنامه فردوسی و خسرو شیرین نظامی برمی آید که «باربد» بزرگ ترین موسیقی دان این زمان بوده است. (وی را مبتکر ۳۶۰ لحن موسیقی می دانند) از دیگر موسیقی دانان این دوره می توان «نکیسا»، «بامشاد» ، «رامتین» و «آزادوار چنگی» را نام برد. در دوره ی ساسانی ۷۲ نغمه از نغمه های موسیقی رواج داشته است. از آن جمله : پالیزبان ، سبزه، باغ سیاوشان، راه گل ، شادباد، تخت درویش، گنج سوخته، دل انگیزان، تخت طاقدیس، چکاوک، خسروانی، نوروز، جامه دران، نهفت ، گلزار، در غم، گل نوش و زیرافکن که هنوز برخی از این اصطلاح ها در موسیقی امروز ما رایج است.

این نغمه ها از سده ی چهارم به بعد بیش تر می شود. در زمان ساسانیان برای اوستا، کتاب مقدس زردشتیان تفسیری به نام «زند» نوشتند و آن را هنگام مناجات با لحن موسیقی خواندند. شاید بتوان گفت نخستین ارتباط شعر و موسیقی ما از همین جا سرچشمه گرفته باشد. چنان چه حافظ آن را مطلع یکی از غزل های معروف خود قرار داده است:

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی / می خواند دوش درس مقامات معنوی

فرخی می گوید:

زند و اف زند خوان چو عاشق هجر آزمای / دوش بر گلبن همی تا روز ناله ی زار کرد

روش تحقیق

در این مقاله ابتدا با استفاده از مطالعات کتابخانه ای، موسیقی ایرانی مورد بررسی قرار گرفت و سپس با فیش برداری از مطالب، سبک موسیقی در شعر و ادب فارسی از نظر شعرا و ادیبان مختلف ایرانی مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت.

نتایج

ریشه شناسی واژه ی شعر

اصل کلمه ی شعر عربی نیست، بلکه معرب است از «شیر» عبری به معنی سرود و آواز، و مصدر آن در عربی «شور» است. پس شعر به جای سرود و شور به معنی سرودن است. از همین جا می توان رابطه ی میان ادبیات و موسیقی را دریافت. برخی از شاعران گذشته مانند رودکی و فرخی سیستانی شعرهای خود را در مجالس بزرگان و پادشاهان – اگر صدای خوش داشتند و یا چنگ نیکو می نواختند – با آواز و نوای ساز عرضه می کردند و اگر خودِ شاعر از این دو هنر مایه ای نداشت، شخص دیگری را مأمور انجام این کار می کرد. این گونه افراد را «راوی» یا «راویه» می نامیدند و هنگامی که عرب می گوید: « انشدُ فلانٌ شعرن» برابر فارسی آن یعنی: «فلانی قصیده ای سرود و به آواز خواند».(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴).

در زبان فارسی رباعی را «ترانه» می گفتند. همچنین نام هایی مانند «خسروانی» ، اورامن، لاسکوی و پهلوی از دوره ی پیش از اسلام به جا مانده که برخی از آن ها در دوره ی اسلامی نیز معمول بوده است. بنا بر نظر استاد جلال الدین همایی در حاشیه ای بر دیوان عثمان مختاری که در مورد غزل نوشته است، وی بدین نتیجه رسیده است که غزلیات مختاری دارای شعرهای دارای لحن موسیقی و از جنس «قول» و «غزل» دوره ی نخست است. این نوع غزل را «قول» می نامیدند و اصطلاح «قوال» به غزل خوان اطلاق می شده است. شعر رودکی «بوی جوی مرلیان آید همی/ یاد یار مهربان آید همی» غزلی است که بنا بر روایت چهار مقاله ی نظامی عروضی رودکی همراه با چنگ آن را در پرده ی عشاق نواخت.

هر هنرمند آهنگساز برای تلفیق «عروض» در شعر و «ضرب و ریتم» در موسیقی ممکن است به دو شیوه عمل کند (دورینگ، ۱۳۹۳):

۱ –ارتباط حسی میان شعر و آهنگ متناسب با آن را به کمک قاعده و فرمول صوری عملی کند.

۲ – بدون محاسبه و فرمول و قاعده ای رابطه ی عروض و دستگاه موسیقی را درک کند که در اصطلاح به آن ادراک شهودی می گویند.

برخی شاعران سرود گوی و آشنا به موسیقی

رابطه ی موسیقی با کلام، سابقه ای دراز و کهن دارد و آن از زمانی آغاز شده است که بشر به تأثیر موسیقی در روان آدمی پی برده است. پیامبران نخستین بیش ترین بهره را از این رهگذر برده اند. داوود پیامبر با صدای خوش خود اندیشه های مذهبی را در ضمیر پی روان خود قرار می داد و یا سروده های زردشت و مانی و مزدک نمونه های روشنی از پیوند موسیقی با کلام است. ابوخمص سغدی نخستین شاعر پارسی گو نیز با موسیقی الفت داشته و اختراعِ سازی به نام «شهرود» را به او نسبت می دهند. شاعران ناآشنا با موسیقی برای خود راوی برمی گزیده اند. اکنون به معرفی سه تن از شاعران سرودگو و آشنا به موسیقی فارسی می پردازیم (دورینگ، ۱۳۹۳):

رودکی سمرقندی

ابوعبدالله رودکی، درگذشته در ۳۲۹هـ - ملقب به «استاد شاعران جهان»

وی نخستین بار شعر فارسی را در موضوع های گوناگون مانند داستان، مدح، وعظ و رثا به کار برد.

حافظه ای نیرومند داشت و می گویند هشت ساله بود که قرآن را از بر کرد و به شاعری پرداخت.

آشنایی با انواع خواندن های قرآن او را به موسیقی علاقمند ساخت. نوشته اند او آوازی خوش داشت. وی در دوره ی نصربن احمد پادشاه بخارا می زیسته و نصربن احمد شیفته ی ذوق و قریحه ی هوش او شد. از جمله هنگامی که نصربن احمد سامانی در سفر خود میل بازگشت به بخارا را نداشت، درباریان به رودکی متوسل شدند و از او خواستند تا امیر را به عزیمت به بخارا برانگیزد. رودکی شعری سرود و صبحگاه نزد امیر آمد و چنگ برگرفت و با آواز خوش آن را خواند :

بوی جوی مولیان آید همی / یاد یار مهربان آید همی

ریگ آموی و درشتی های او / زیر پای پرنیان آید همی ...

میر سرو است و بخارا بوستان / سر و سوی بوستان آید همی

امیراحمد آن چنان تحت تأثیر قرار گرفت که از تخت پایین آمد و بی کفش پای بر رکاب اسب نهاد و روی به بخارا نهاد.

منوچهری دامغانی

منوچهری را شاعر طبیعت نامیده اند و دیوان وی شاهد این مدعاست. آگاهی او از موسیقی در شعرهای وی کاملن روشن است. آوای مرغان شاعر را به یاد آهنگ ها و نغمه های خنیاگران می اندازد. حضور اصطلاح های موسیقی در دیوان منوچهری گویای این نکته است که منوچهری با موسیقی دوره ی خود مأنوس بوده است(ملاح، ۱۳۹۱)، از جمله نغمه های راست، چکاوک، عشاق، نغمه، نوا را شنیده، به خاطر سپرده و در شعر خود به کار برده است. وی از جمله در توصیف چنگ میگوید:

بینی آن ترکی که او چون بر زند بر چنگ، چنگ / از دل ابدال بگریزد به صد فرسنگ، سنگ و در توصیف بربط گوید:

بربط تو چو یکی کود کلی محتشم است / سرما زان سبب آن جاست که او را قدم است

گذشته از آشنایی با موسیقی زمان خود، احساس وزن و ذوق گزینش واژه های گوش نواز با ذات منوچهری عجین بوده است. گرینش وزن های گوناگون و ابداع وزن و بحر تازه در شعر فارسی نشانه ی ذوق وزن شناسی وی است. ابداع قالب مسمط را به منوچهری نسبت می دهند.

منوچهری با گزینش دقیق و دل نشین حرف ها و واژه ها در مجموعه ی یک بیت، فضایی مناسب برای موضوع های خود پدید می آورد و همگی را به شگفت وا می دارد.

حافظ

شمس الدین محمد معروف به حافظ در حدود ۷۲۶ هـ - در شیراز زاده شد و در سال ۷۹۲ –۷۹۱هـ - درگذشت.گرینش تخلص «حافظ» دو دلیل دارد (Zonis, 1973):

۱- وی قرآن را از بر داشته و با چهارده روایت آن را می خوانده است.

۲ – وی حافظ ردیف های موسیقی ایرانی بوده است.

دلیل دوم صحیح تر به نظر می رسد چرا که بسیاری از موسیقی دان ها به ویژه آوازخوان های ایران کنیه ی «حافظ» داشتند. حافظ در برگزیدن تخلص خود از آرایه ی ایهام بهره گرفته است. تا هردو معنی آن را در ذهن دوست داران خود تداعی کند. بنا بر شواهد و اسناد می توان حافظ را موسیقی شناس و احیانن موسیقی دان به شمار آورد. ولی وجود موانع محیط و اوضاع زمانه از بروز احساس موسیقی در شعرهای وی جلوگیری کرده است.

برخی واژه های شعر او به دلیل حروف زنگ دار و صدادار نوعی موسیقی دارند. حافظ چنین هنری را داشته است که واژه هایی برگزیند که احساس موسیقی را در انسان بیدار کند. از این رو سروده های او ناخودآگاه گذشته از نظم یک قطعه ی موسیقی است:

عشق تو سرنوشت من، خاک درت بهشت من / مهر رخت سرشت من، راحت من رضای تو

تکرار حرف «شین» در این بیت و زنگی که از ادای آن حاصل می شود، برای گوش آشنا به موسیقی در حکم طنین ساز "سنج" در یک قطعه موسیقی است پس باید بگوییم:

۱ – حافظ موسیقی شناس و یا موسیقی دان بوده است. صفت «موسیقی دان» به این دلیل که وی افزون بر نشانه هایی که در برگزیدن واژه های زیبا و وزن های متنوع دارد، صوتی خوش داشته و با گوشه های موسیقی ایرانی آشنا بوده است.

مثال :

ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می گفت / غلام حافظ خوش لهجه ی خوش آوازم

واژه های «چنگ، لهجه، آواز، زمزمه، مجاز، عراق، نوا و ...» همگی از اصطلاح های موسیقی به شمار می روند و حتا کلمه ی «غزل» نیز در موسیقی قدیم ایران به تصنیف یا ترانه اطلاق می شده است.

۲– خواندن قرآن به صوتی خوش و آن هم با چهارده روایت بدون آشنایی با موسیقی شدنی نبوده است.

۳– از آن جا که شعرهای حافظ متناسب با موسیقی است، می توان بیش تر آن ها را در دستگاه موسیقی قرارداد از این رو نیز هست که برای این شعرها آهنگ های زیبایی ساخته و اجرا کرده اند.

اصطلاحات موسیقی در شعر و ادب فارسی

یکی دیگر از معیارهای سنجش میزان ارتباط ادبیات و موسیقی، حضور اصطلاح های موسیقی در دیوان شاعران و آثار منثور فارسی است. اکنون برخی از اصطلاح های موسیقی را در دیوان های شاعران رد می گیریم (Zonis, 1973):

چنگ به عنوان ساز زهی

«جامی» شکل چنگ را چنین ترسیم کرده است:

از بس فغان و شیونم، چنگی است خام گشته تنم / اشک آمده تا دامنم از هر مژه چون تارها

«سوزنی سمرقندی» واژه ی چنگ را (سه بار در معنای اصطلاحی آن و یک بار به معنی دست) به کار برده و بازی لفظی کرده است:

پیران چنگ پشت و جوانان چنگ زلف / در چنگ ، جام باده و در گوش، بانگ چنگ

در «ویس و رامین» اثر «فخرالدین اسعد گرگانی» اختراع چنگ به رامتین موسیقی دان عصر خسروپرویز نسبت داده شده است :

نشان است او که چنگ با آفرین کرد / که او را نام چنگ را متین کرد

«نظامی» در خسرو شیرین خود اصطلاح های «چنگ، بربط، ساز کردن، نوا و ساز» را یک جا در بیت هایی به کار برده است :

در آن مجلس که عیش آغاز کردند / به یک جا چنگ و بربط ساز کردند

نوای هر دو ساز از بربط و چنگ / به هم درساخته چون بوی با رنگ

«حکیم خاقانی شروانی» توانسته است «چنگ» را در مفهوم ابهام و اشاره و کنایه توصیف کند. مثلن در بیت زیر وی چنگ را به پلاسی که تار و پودش نمایان است تشبیه کرده است:

چنگ زاهد تن و دامانش پلاسین لیکن / با پلاسش رگ و پی سر به سر آمیخته اند

«حافظ» نیز بارها «چنگ» را به کار برده و تصویرهای شاعرانه از آن ساخته است:

چنگ خمیده قامت می خواندت به عشرت / بشنو که پند پیران هیچت زیان ندارد

و نیز حافظ در «ساقی نامه» ای دل نشین بسیاری از اصطلاح های موسیقی را به کار بسته است:

مغنی نوایی به گلبانگ رود / بگوی و بزن خسروانی سرود

«مولوی» نیز در بیتی خود را به چنگ تشبیه کرده است:

چو چنگم و از زمزمه ی خود خبرم نیست / اسرار همی گویم و اسرار ندارم

پالیزبان یک نام صوتی از موسیقی

«منوچهری» می گوید:

این زند بر چنگ های سعذیان (پالیزبان) / وان زند برنای های لویان آزادوار

راه (در موسیقی به نغمه و آهنگ و لحن گفته می شود)

حافظ می گوید:

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد / نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد

و یا :

راهی بزن که آهی بر ساز آن توان زد / شعری بخوان که با آن رطل گران توان زد

منوچهری دامغانی نیز همین اصطلاح را به کار برده است:

ساقی به هوش باش که غم در کمین ماست / مطرب نگاهدار همین «ره » که می زنی

ارغنون

سعدی می گوید:

دیدار دلفروزش در پایم ارغوان ریخت / گفتار جانفزایش در گوشم ارغنون زد

و نظامی سروده است:

سازنده ی ارغنون این ساز / از پرده چنین برآرد آواز

نی

زیباترین تصویر از نی در ادبیات فارسی از آنِ مولانا است که در مقدمه ی مثنوی بزرگ عرفانی خود می سراید:

بشنو از نی چون حکایت می کند / از جدایی ها شکایت می کند

آتش عشق است کاندر نی فتاد / جوشش عشق است کاندر می فتاد

نی حریف هر که از یاری برید / پرده هایش پرده های ما درید

نی حدیث راه پرخون می کند / قصه های عشق مجنون می کند

مولانا روح انسان را به نی تشبیه کرده است و می گوید «نی» تا زمانی که بریده نشده و آمادگی دمیدن را نیافته نوایی ندارد «روح» انسان نیز همین گونه است. از زمانی که از اصل خود بریده و در قالب جسم گرفتار مانده، مانند نی ناله سر می دهد.

حافظ نیز تصویر زیبایی از نی آفریده است :

زبانت در کش ای حافظ زمانی / حدیث بی زبانان بشنو از نی

نقش ادبیات در شعر و ترانه

ادبیات غنی پارسی در طول اعصار گذشته این امکان را به شاعران و ترانه سرایان ما داده تا با استفاده از آن به خلق آثاری پر بار بپردازند از این رو من هم بر آن شدم که توضیحاتی هر چند مختصر در رابطه با این موضوع گردآوری کنم.

نخست به تعریفی کلی از ادبیات می پردازیم (مطلق و عابدینی، ۱۳۹۳):

ادبیات ریختن والاترین و بلندترین اندیشه ها به وسیله عناصر خیال , عاطفه , موسیقی و زبان در بهترین قالب ها و پیکره هاست پس ادبیات از این چند عنصر تشکیل شده است.

به عبارت دیگر ادبیات بیان اندیشه ای است با شیوه ها و ابزار های هنری یعنی یک اندیشه با ابزاری مثل عاطفه ,موسیقی , زبان و صور خیال به دیگران منتقل می شود. شاعران و ترانه سرایان توانای ما هم با استفاده از این عناصر و ابزارها به بیان سخنان خود در این پیکره ها می پردازند. این ابزار ها را یک به یک بررسی میکنیم.

عاطفه

دیدگاهی که شاعر یا ترانه سرا نسبت به جهان اطراف خود دارد با این عاطفه سنجیده می شود. هر شاعر وترانه سرایی ممکن است «من» متفاوتی داشته باشد یکی ممکن است یک «من» کاملا شخصی داشته باشد یعنی ترانه یا شعرش بیان زندگی شخصی خود باشد

مثلا سردوده اش را در وصف حال و روز خود بیان کرده و تجلی زندگی شخصی خود باشد.اما شاعر یا ترانه سرای دیگر«منی» دارد که نسبت به اجتماع خود بی تفاوت نیست ترانه سرایی مانند ایرج جنتی عطایی نسبت به محیط اجتماعی خود بی تفاوت نیست و ترانه هایی سروده که آینه اجتماع اوست اما در بعضی ترانه ها یک «من» بشری وجود دارد یعنی در شعر مسایلی مطرح میشود که درد بشر در آن نشان داده شده است مانند ترانه «من اگه خدا بودم» زویا زاکاریان.

زبان: افراد بسیاری هستند که ادبیات و زبان را یکی می دانند در حالی که ادبیات از زبان آغاز می شود اما در قلمرو زبان نمی ماند یعنی اگر چه در واژگان و ساختار بیرونی , زبان و ادبیات یکسان هستند اما در ساختار درونی متفاوتند.

موسیقی

یکی دیگر از عناصر پر ارزش ادبیات موسیقی است , موسیقی در شعر و ترانه به دو دسته تقسیم میشود:

۱- موسیقی کناری: چیزی که باعث به وجود آمدن این موسیقی میشود وجود قافیه ها و گاهی اوقات ردیف در شعر و ترانه است مانند:

همین امشب فقط امشب فقط هم بغض من باش
همین امشب فقط مثل خود عاشق شدن باش
در آوار همه آینه ها تکرار من باش
همین امشب کلید قفل این زندون تن باش

در این ترانه شهریار قنبری به وضوح دیده میشود که آخر هر مصرع با یک آهنگ به پایان میرسد که این علت به وجود آمدن موسیقی کناری است.

۲-موسیقی درونی: دلیل به وجود آمدن این نوع موسیقی وجود وزن و آرایه های ادبی در شعر و ترانه است مانند:

به دنبال توام منزل به منزل
پریشان می روم ساحل به ساحل
به خوابت دیده ام رویا به رویا
به یادت بوده ام فردا به فردا

در این ترانه اردلان سرفراز, حتی بدون گوش دادن به آهنگ و فقط با خواندن ترانه متوجه میشویم که ترانه یک وزن را سیر میکند و هارمونی خاصی را در پیش گرفته که تا انتها این وزن را دنبال میکند. با نگاهی دیگر به این نوع موسیقی خارج از وزن ها میتوان آرایه های ادبی را هم در نظر گرفت مانند:

دست رو تن غروب بکش که از تو گلبارون بشه
بذار که از حضور تو لحظه ترانه خون بشه

استفاده از چنین آرایه هایی به این زیبایی نشانه توانایی ترانه سرایی مانند ایرج جنتی عطایی است (دست رو تن غروب بکش = استفاده از آرایه تشخیص) یا در جایی دیگر:

وقتی تو گریه میکنی شک میکنم به بودنم
پر میشم از خالی شدن گم میشه چیزی از تنم

استفاده از آرایه پارادوکس در این بیت جلوه خاصی به این ترانه بخشیده(پر میشم از خالی شدن =پارادوکس)

(توضیح: در مثال های فوق که مربوط به موسیقی در ترانه ها میشود در هر مورد سعی شده واضح ترین مثال آورده شود به آن معنی نیست که مثلا اولین ترانه که عطر تو است فاقد وزن و آرایه می باشد.)

عنصر خیال: خیال و صور خیال در ترانه وشعر به وسیله علم معانی و بیان حاصل میشود علم بیان علمی است که درباره تشبیه , استعاره , مجاز و کنایه سخن میگوید. کسی که بتواند از این منابع استفاده کند صورت های خیالی چشم گیری در شعر و ترانه اش دیده میشود.

نوشته ام را با این سخن به پایان می رسانم که:

« آنچه را که فیلسوفی فرزانه با استدلال ها و برهان ها و دلایل ذهنی خود نمی تواند به دیگران منتقل کند یک شاعر و یا ترانه سرای همان اندیشه را با ابزارهای سنجیده هنری به ذهن مخاطبان خود منتقل میکند».

نقشِ ساز و موسیقی در شاهنامۀ فردوسی و دیوان حافظ

نقش ساز و موسیقی در شاهنامۀ فردوسی و دیوان حافظ، داستان فرهنگیِ یک ملت است در دو دورۀ تاریخی. اولی ایران پیش از اسلام، که راوی آن فردوسی بزرگ است و دیگری ایران پس از اسلام که خواجۀ شیراز آن را روایت می کند.

یکی از شاخص های رشد یافتگی و بالندگیِ یک تمدن، نقش و میزان توجه به هنر در عناصر فرهنگ سازِ آن تمدن می باشد. حتی در میان ابتدایی ترین تمدن های کشف شده نیز، توجه به هنر، نکته ای کاملاً مشهود است. یکی از عالی ترینِ هنرها، هنر موسیقی است، که به عنوان هنری والا، از جایگاه ویژه ای در بین انواع هنرها برخوردار است.

استاد حسین ملک در مقدمه ای بر کتاب "موسیقی کلاسیک ایرانی" می نویسند:

"موسیقی که متأثر و برانگیخته از هزاران فراز و فرود و وصل و فصل تاریخی است، خود بیانگر خلق و خوی ملت و آیینه ای تمام عیار از گذشتِ روزگارانِ سرزمین خود نیز می باشد و از همین رهگذر است که با نگرش عمیق به موسیقی ملت ها بخش قابل توجهی از فرهنگ معنوی جوامع، می تواند مورد بررسی و ارزیابی قرار گیرد".

باری، براستی این چنین است. اما پرداختن به نقش ساز و موسیقی در آثار ادبی کهن، از آن جهت اهمیت دارد که بزرگانی همچون فردوسی، تلاش کرده اند تا با پرداختن به عناصر فرهنگ ناب ایرانی، این میراث کهن را در حافظۀ تاریخی ملتی که مورد هجوم بیگانه واقع شده زنده نگاه دارند و به نسل های بعد سپارند(مشحون، ۱۳۹۰).

نقشِ ساز و موسیقی در شاهنامۀ فردوسی

بی شک حملۀ اعراب به ایران بزرگترین ضربۀ فرهنگی به سیر تمدنی این سرزمین بوده است. هر چند تاریخ این سرزمین تا قبل از ترکتازی های اعراب، دچار گسیختگی های بسیاری در پیوستگی خود شده بود، اما این هجوم همه جانبه، باعث گسست عمیق فرهنگی و برشی ژرف در یکپارچگی تاریخ ایران شد. و اما پرداختن به اشعار کهن ادبیات پارسی شاید از این جهت شایسته و بایسته باشد که برای پژوهش عناصر و الگوهای فرهنگیِ تمدن ایران، بهترین منابع، شعر فارسی است(کریستین سن و اقبال، ۱۳۸۳)؛ چرا که تاریخ اجتماعی ایران در اشعار فارسی همواره جریان داشته است. دکتر علی میرفطروس در کتاب ارزشمند "تاریخ در ادبیات" به درستی به ضرورت بازخوانی اشعار شعرای دوران بعد از اسلام، برای بازشناختن و واکاوی تاریخ ایران می پردازد و می نویسد:

..."در کشاکش همۀ این قرن ها، خودآگاهی ملی ایرانیان و خصوصاً زبان فارسی در سنگر شعر توانست به حیات و هستی خویش ادامه دهد. به عبارت دیگر: در دوره هائی که «ز منجنیق فلک، سنگ فتنه می بارید»، زبان فارسی و خودآگاهی ملی ایرانیان جز شعر، سرپناهی نداشت و به همین خاطر، فرهنگ ایران، بیشتر در شعر، خود را نشان داده است.

با توجه به ممنوعیّت صورتگری) نقّاشی)، پیکرتراشی، موسیقی و فلسفه در اسلام، شعر فارسی توانسته است هم بارِ فلسفۀ ایران را بر دوش کشد و هم بارِ اساطیری، تاریخی، سیاسی، هنری و عرفانی فرهنگ ایران را، هم از این رو است که می توان گفت: تاریخ و فرهنگ ایران توسط شعرش از گذشته به آینده تداوم یافته است. پس بی معنا نیست اگر بگوییم «فرهنگ ایران، یعنی شعرش ...» بنابراین: طبیعی است که در تمامت این دوره های آشوب و آشفتگی، پرداختن به شعر و زبان فارسی، معنائی سیاسی و ملی نیز داشته باشد و نیز شگفت نیست که در دشوارترین لحظات تاریخی (یعنی از عصر ترکان غزنوی و سلجوقی تا عهد ترکان صفوی و ترکمانان قاجار) «شاهنامۀ فردوسی» سنگر و سایه بانِ زبان، تاریخ و هویّت ملی ما گردید. آنهمه «شاهنامه» ها نشانۀ هوشیاری تاریخی و همّت بلند نیاکان ما در ثبت و ضبط خاطره های قومی جهت حفظ و تداوم حافظۀ تاریخی ملت ما بوده است چرا که: قوم بی خاطره، فاقد هویّت تاریخی است.

شعر در ایران به عنوان وجدان بیدار ملی و فرهنگی ما عمل کرده و به همین جهت، سند ارزشمندی است که بر اساس آن می توان حیات فرهنگی و هستی فلسفی، اخلاقی و انسانی ملت ما را بازشناخت. به عبارت دیگر: در درون شعر فارسی، تاریخ ایران نَفَس می کشد، هم از این روست که شعر فارسی می تواند یکی از منابع مهم در شناخت تاریخ اجتماعی ایران بشمار آید. اینکه گفته اند: «آنجا که تاریخ نویسان، باز می مانند، شاعران آغاز می کنند» شاید بیانگر اهمیّت شعر و شاعران در ضبط حوادث تاریخی است."

هنر سترگ فردوسی، بازتولید عناصر و الگوهای فرهنگی در غالب حماسۀ شاهنامه بوده است. عناصر و الگوهایی که اگر بزرگانی مانند فردوسی، به پاسداشت این میراث ارزشمند کهن نمی پرداختند، امروز دیگر نشانی از فرهنگ و زبان فارسی نبود. اشعار فارسی، در عمل همچون پلی گران سنگ، حافظۀ تاریخیِ ملت ایران را با گذشتۀ پر افتخار خویش پیوند می زند.

موسیقی و سازهای آن همواره حامل و ناقل ژرفترین ارزش های فرهنگی و اندیشه های یک جامعه به شمار می روند و با شناخت سازها می توان به اهمیت میراث موسیقی بشر و اعتقادها و نحوۀ زندگی جوامع سنتی و گذشته پی برد.

یک ساز همواره در فراخنای تاریخ، علاوه بر ایجاد نواهای دلنشین و همراهی کنندهٔ رقص و آواز، وسیله ای برای بیان سنت های شفاهی، اسطوره ها، متل ها، حماسه ها، و آیین های شفابخشی و نمادین و وسیله هایی برای به هیجان آوردن افراد به ویژه جوانان در صحنه های نبرد به شمار می آید. سازها در آیین های مذهبی و غیرمذهبی مانند مراسم بزم و هنگامهٔ نبرد، همواره نقشی برجسته داشته اند.

شاهنامهٔ فردوسی در برگیرندهٔ مجموعهٔ ارزشمندی از سازهای قدیمی ایران است. برخی از این سازها مانند عود، کرنا و دف هنوز هم رواج دارند و هنوز هم در گوشه و کنار ایران نواخته می شوند و برخی متروک شده و جز نامی از آنها به جای نمانده است. هر یک از این سازها بیانگر مراسمی، جشنی، سوری، سوگی یا نبردی سهمگین بوده است.

فردوسی بزرگ چنان با مهارت و استادی به توصیف چگونگی نواختن، کاربرد و جنس سازها پرداخته که با خواندن حماسه هایش، گویی صدای آن هندی درای پر جوش و خروش، آن طبل و کوس که بر پیل نهاده اند و در غبار و گرد پای اسبان و سپاهیان به صدا در آمده، آن دف و چنگ در جشن های خسروانی و آن رود که باربد می نوازد و آنگاه در سوگ مرگ خسرو آن را می سوزاند، می شنوی. در شاهنامه رامشگران، زنان چنگ نواز، گودرز و گیو و طوس و خسرو پرویز، همه با بوق و کرنا و دف و چنگ و گاودم و ... سرو کار دارند و گاهی ما را به بزم گاه و زمانی به رزم گاه فرا می خوانند. به جرات می توان گفت که در این یادنامهٔ شاعر طوس کمتر می توان مبحثی یافت که در آن سازی به کار نرفته باشد، حتی در سوگ سیاوش اش.

در زیر، چگونگی، وضعیت و کاربرد هر ساز در شاهنامه، همراه با ابیات نمونه مورد بررسی و پژوهش قرار می گیرد.

آواز

آواز در شاهنامه به معناهای مختلف به کار رفته است (کیانی، ۱۳۸۷). در زیر به چهار معنی که در ارتباط با موسیقی می باشد اشاره می شود.

۱- آواز خوانی، خوانندگی
۲- نوا، صدا، صوت
۳- صدای ساز
۴- بانگ و صدای بلند.

آواز به معنای آوازخوانی

زمین باغ گشت از کران تا کران — ز شادی و آواز رامشگران
مِی آورد و رامشگران را بخواند — وز آواز بلبل همی خیره ماند
هوا پُر ز آواز رامشگران — زمین پُر سواران نیزه وران
به آواز این رامشی دختران — هم از مستیِ رود و رامشگران
به آواز ایشان شهنشاه جام — ز باده تهی کرد و شد شادکام
جهانی به رامش نهادند روی — پر آواز میخواره شد بام و کوی
که استاد بر زخم دستان بود — وز آواز او رامش جان بود
بر آواز او شاه مِی بر کشید — همان جام یاقوت بر سر کشید

آواز به معنای نوا و صدا

بفرمودشان تا نوازند گرم — نخوانندشان جز به آواز نرم
که چون کاوه آمد ز درگه پدید — دو گوش من آواز او را شنید
بخندید و زان پس فغان برکشید — طلایه چو آواز رستم شنید
کجا شد به رزم اندرون ساز تو — کجا شد به بزم آن خوش آواز تو
روانت خرد باد و دستور شرم — سخن گفتن خوب و آواز نرم
اگر یار باشید با من به جنگ — از آواز روبه نترسد پلنگ

آواز به معنای صدای ساز

ز آواز شیپـــور و هنـــدی درای همـی کـوه را دل برآمد ز جـای
سر مـاه برخـاست آواز کـــوس بدانگه که خیزد خروش خروس
هوا نیلگون گشت و کوه آبنـوس بجـوشیـد دریـــا ز آواز کـــوس
چـــو آواز کـــوس آمد و کرنـــای فرامـرز را دل بـرآمـد ز جـــای
همه شب ز آواز چنگ و ربـاب سپـه را نیامد بـر آن دشت خواب
سپیـده دمـان گاهِ بـانـگ خروس ز درگـاه بـرخـاست آواز کـوس
همه شهر از آواز چنگ و رباب همی خفته را سر برآمد ز خواب
بـر آمـد ز درگـــاه آواز نـــای بـزرگان سوی شـاه کردند رای

نتیجه گیری

نوآوری و ایجاد تنوع در ذائقه هنری مردم مسئله‌ای ایست که کم و بیش موافقین و مخالفین بسیاری دارد اما اگر تعریف درستی از نوآوری نداشته باشیم چه بسا باعث نزول سطح سلیقه مردم یک کشور گردیم. شاید بندرت بتوان بصورت واضح از شخصیت‌های هنری و هنرمندان بدعت گذار درجوامع که بحساب نوآوری سلیقه مردم ر اجابجا نموده و بگونه‌هایی موجبات تخفیف سلایق گردیده اند حرفی به میان آورد(کمال پورتراب، ۱۳۹۴). مهمترین شاهد ادعا در ایران و در موسیقی اظهارات محمد رضا لطفی در مورد کمانچه نوازی یا کمانچه نوازان است که نه اینکه هیچ پاسخ منطقی به این اظهارات داده نشد در عوض حرمت پیر نادیده گرفته شد و جوابهایی از موضع انتقام نه انتقاد به وی دادند حال اگر در این وانفسای نقد و تقریظ ها سخنی به سمت هر کدام از هنرمندان یا سازها یا موسیقی های موجود رانده شود بی درنگ بایستی متحمل انواع نا سزاها و افترها شد نمیدانم از کجا یا از کی این نظریه به عرصه هنر نیز پای نهاده است که در مقابل کارهایی که انجام میشود نباید علم مخالفت فرا شود چرا که همین که در موردش حرف میزنند پس هست وجود دارد!خوب اگر نداشت که نمیشد حرفی در موردش زد! امروزه برخی آموخته اند که با بیان واضحات از هر اثر بی آغاز و انجامی یک اسطوره بسازند و مهر مشرعیت و مقبولیت بر تارکش بزنند گرچه در دوره های گذشته نیز بسیاری از هنرمندان و بسیاری رشته های هنری و سازها به همین آسانی از مسیرحرکت نه اینکه بازمانده اند بلکه نسلشان به ورافتادگی دچار گردید. کافیست که منتقدی بدون نگاه به آینده جامعه کنونی خویش دست به نقد اثری بزند که از قضا در حال فراگیری و گسترش بوده و بستر فعالیت از هر راه برایش گشوده باشد آنگاه خود منتقد و هنر مورد بحث و علاقه اش به چنان انقراضی دچار میشود که دیگر ردی از آن بجای نخواهد ماند.

اگر نگاهی گذرا به حمیدی شیرازی شاعر توانای معاصر و هم عصر نیما یوشیج بیافکنیم خواهیم دید که آنقدرها هم بیراه نگفتیم البته ظهور نیما و اسلاف آن بدون زمینه نبود و می شود گفت زائیده حوادث زمان بوود و مقابله امثال حمیدی که نتوانستند سیل تحولات را پیش بینی کنند چنان کرد که هنوز هم به سختی میتوان از ادبیات کهن ایران نام برد. ماجرای نوآوری محدود به یک پدیده هنری نیست چه بسا اتفاقی که در عرصه ی خوشنویسی بیفتد در عرصه های نقاشی و موسیقی نیز مشابه آن اتفاقات و تاثیر پذیری های آن دیده شود. در اروپا اتفاقات و تغییرات از قرن شانزده به بعد حوادثی عظیم را دربر داشت .هنر در قرون وسطی تا رنسانس آبستن تغییرات عدیده و عجیبی شد و مهمترین شاخصه این تغییرات در اینجاست که اگر گروهی امپرسیونیست بودند و این سبک نقاشی راترویج می کردند در موسیقی نیز هنرمندانی همگام و همراه آنها به این گستره پا می نهادند و موجب بروزآثاری جاودان می شدند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴). در واقع بایستی گفت که پیکرتراشان و نقاشان شاعران و دیگر هنرمندان نیز پیرو مکاتبی خاص می شدند و امروزه ما درهرکدام ار دوره های هنری اروپا ازباروک تا رمانتیک و امپرسیونیست و کلاسیک ودیگر سبک ها گروهی هنرمند می بینم که در رشته های گوناگو هنری ولی طبق یک سری اصول و عقاید خاص دست به هنرآفرینی زده اند. اما در ایران هرگز این اتفاقات نیافتاد خیلی هم کار به چرا و چگونگی اش نداریم ولی عملاً دیدیم که در اعزام ها و رفت و آمدهای هنرمندا ایرانی به خارج از کشور به ندرت شاهد فعل و انفعالاتی منطقی بودیم و تاثیرات یا آنقدر بی رنگ بود که تغییر محسوسی به چشم نخورد مانند رفتن جناب کمال الملک به اروپا و سپس بازگشت متعاقب آن تبعید ومرگش که چیزی دیگر در اذهان نماند ویا آنقدر جنجالی و غیر واقعی بود که همواره پس از بالغ بر چندین دهه هنوز گرد و غبار حاصل از آن اقدامات عجولانه سرفروکش ندارد مانند رفتن جناب کلنل وزیری که در سفر خویش به اروپا آنقدر مرعوب تکنیک ها و پاساژ های کودکان اروپایی بر روی کلاویو های پیانوهایشان گردید که پیرانی چون میرزا حسینقلی و میرزاعبدالله و ....دیگران به نظرشان حقیر نشستند.

البته اصلاً قصد بی حرمتی نداشته و در این نوشته بنا را بر تبیین تاثیرات نو آورانه در ادوار هنر ایرانی گذاشته ایم اما افراط و تفریط هایی در روند رشد هنر ایرانی دیده میشود که امروزه بدور از جنجالهای اجتناب ناپذیری که خاص زمان ابداع و نوآوری است می توان آنها را مورد بررسی موشکافانه قرار داد .در بین موسیقی های نواحی گوناگون ایران که با اینکه به اعتراف اغلب هنرمندان صاحب نظر موسیقی نواحی مختلف کشور خاستگاه بلامنازع و موسیقی ردیفی و ملی است ولی اغلب یا نادیده گرفته شد و مورد بی حرمتی و یا به عنوان رقیبی برای موسیقی ایرانی وسنتی قلمداد گردید پدیده نوآوری نیز وجوه ویژه و گوناگونی دارد. در موسیقی گیلان این اقدامات به گونه ای رسمی حدود هفتاد سال پیش توسط جوانی از غازیان بندر انزلی آغاز گردید دورترین تاریخی که میشود بدان استناد صحیح نمود. (ناگفته نماند که اگر سندهای معتبر تری برای رد نظریه حاضرارائه شود با کمال افتخار می پذیریم) شاید تا قبل ازاین مجالی برای هنرمندان گیلانی نبود که بتوانند سری بین سرها بلند کنند و باز کاری به دلایل این موضوع نداریم که از بحث ما خارج است (هنرمندانی مانند حسین صوتی که در زمان قمر الملوک وزیری صدایی بس وسیع داشت که ظاهراً قمر از شنیدن صدای حسین معروف خیلی خرسند نمی شود و به قهر بر میگردد.) ولی در سالهای بیست یا بیست ودوجوانی از گیلان به نام احمد عاشورپور برای نخستین بار این افتخار را پیدا میکند که با گروههای بزرگ موسیقی ایرانی که رهبرانشان امثال روح الله خالقی و ابوالحسن صبا بودند برنامه هایی را اجرا کنند که هرگز نمونه های آن تکرار شد. عاشورپور صرف نظر از صدای خوشی که داشت تمایلات مبارزاتی شدیدی هم داشت که بیشتر اسپانسری حزبی خاص امکانی با این عظمت را برای وی

مهیا ساخت که بتواند ترانه های مردم گیلان را پشت تریبونی جدید و با ساختاری جدید اجرا کند. اما هرگز کسی بصورت رسمی یا مکتوب به نقد آثار وی نپرداخت.

گر چه اعتقاد براینست که هنوز در سرزمین ایران نقد جایگاه واقعی خود را نیافته و منتقد را دشمن خونی و او را مهدورالدم می دانند و دراین شرایط بدیهی است که نه منتقدی شایسته بوجود خواهد آمد و نه اثری درست نقد خواهد شد و متأسفانه این دیدگاه در همه‌ی عرصه های هنری و سیاسی و در همه‌ی رسانه های خصوصی و دولتی تدریس می شود! و اما عاشورپور با موسیقی گیلان چه کرد؟! احمد عاشورپور در سرزمینی دیده به جهان گشود که شاهراه ارتباطی اروپا و ایران بود درست در همین مسیر بارها و بارها سلاطین و شاهان ایرانی به روسیه و دیگر کشورهای اروپایی سفر نمودند. انزلی مرکز تبادلات تجاری بین ایران و کشورهای همسایه بود. عاشورپور هنگامی دیده به جهان گشوده بود که بسیار قبل تراز او هنرمندانی درعرصه های موسیقی در همین کشورهای همسایه اروپایی چشم از جهان فرو بسته بودند و نظریه های جالبی در خصوص شناخت موسیقی اقوام دنیا نوشته بودند که متأسفانه هیچکدام از این نوشته ها و نظریات نه به سمع و نظر عاشور پور رسید و نه به دردش خورد .درست هنگامی که موسیقی دانان دنیا عزمشان را جزم کرده بودند که موسیقی تمام نواحی جهان را ثبت و ضبط کنند تا از گزند تحریف و نابودی در امان بمانند درست در همان ایام عاشورپور براساس ذوق خویش و بدون هیچ تخصصی در موسیقی ایرانی به ابوالحسن صبا معرفی شد و صفحات ترانه های عاشورپور به بازارآمد .عاشورپور در مصاحبه های متعددی که در سالهای آخر عمرش انجام داده بود به کرّات از این مسئله که در دوره ظهورش فرهیختگان گیلانی از شنیدن ترانه هایش احساس شرم می کردند سخن گفته ولی هرگز به صورتی جدی این ابراز شرم و دلایل علمی آن مطرح نشده. بسیاری از هنرمندان کنونی گیلان معتقدند که روند تخریبی موسیقی گیلانی از عاشورپور شروع گردیده که البته به شخصه چنین نظری نداشته ام اما اگر نوار تاریخ را هفتاد سال به عقب ببریم به جای مهندس عاشورپور یک هنرمند کم سواد و یا هنرمندی با تحصیلات عالیه موسیقی بگذاریم که از قضا صدای خوش هم داشته باشد که در سرتاسر ایران یافت نمیشد چه اتفاقی می‌افتاد؟ آیا باز هم بر والس های اروپای شرقی ترانه های گیلانی خوانده میشد ؟ در این مورد فقط می شود گیلان را با استانهای هم جوار یا استانهای دیگر مقایسه کرد و ببینیم که آیا در دوره ی جینگی جان همتایان وی در دیگر استانها چه گلی به سر اقوام خود زدند .آن وقت بهتر و راحت تر می‌توانیم عاشورپور و کارهایش را نقد کنیم .مثلا نقش استاد علی اصغرکردستانی در موسیقی کردی و یا استاد پیرولی نوازنده قهار کمانچه لرستان در موسیقی لری و یا حاج قربان سلیمانی در موسیقی خراسان. ولی انصافا مطرح نمودن آوازهای موسیقی محلی یا فولکلوریک به چه قصد ی باید انجام پذیرد؟

بلابارتورک مجاری پژوهشگر بزرگ موسیقی دنیا و از بنیان گذاران علم اتنوموزیکولوژی معتقداست که:جمع آوری و ثبت و عرضه موسیقی فولکلورو شناساندن آن موجب فخر و غرور ملی نیز می‌گردد . و در جای دیگر اینگونه مینویسد که یک گرد آورنده موسیقی بایستی عملا هم روان شناس بوده هم قوم شناس هم تاریخ دان- کنستانتین برایلولو در مقاله ای موسیقی محلی را اینگونه معرفی می‌کند : موسیقی محلی در حقیقت در لحظات خواندن یا نواختن هستی می‌یابد و حیات آن به اراده و روش دلخواه اجرا کننده ی آن بستگی دارد در این حال آفرینش و اجرا در هم می‌آمیزد ... در دوره‌ی عاشورپور هنرمندانی هنوز زنده بودند که فریاد وامصیبتاسر میدادندکه نگذارید مردم از فرهنگ خود بیگانه شوند. با نگاهی گذرا به نوشته ها ونظریات و آثارکلوددبوسی – ریشارداستراوس- ریشاردواگنر- باخ- فرانتس لسیت – زولتان کدای و بسیاری از تأثیرگذاران موسیقی تطبیقی نگرانی اغلبشان در خصوص حفظ ملودی ها و الهام پذیری از آنها و کاربردهای درست و واقعی از داده های مردمی به چشم میخورد. اما عاشورپور در واقع از این مباحث بهره‌ای نداشت و بسیار صادقانه اما جسارتی خاص ترانه های گیلانی را با جراحی های فراوان(که عمدتا نیازی هم نداشتند) اجرا نمود و سپس گویش گیلانی را در قوالب اروپایی که خود اروپاییان از آنها به تنگ آمده بودند و برای ایجاد تنوع در موسیقی شان راهی سرزمین های سرخ پوستان و سیاه پوستان و دیگر نواحی دنیا شده بودند به کار گرفتند . ساز و آواز جمعه بازار امروز دیگر به یک ترانه گیلانی ریشه دار مبدل گردیده چون هفتاد سال پیش خوانده شده ولی هیچ ردی ازگیلانی بودن در آن نیست. شخصیت ارزشمند عاشورپور و جنبه های مبارزاتی و سخت گیری های دولتین پس و پیش انقلاب ایران از عوامل ماندگاری این بدعت (نوآوری) شدند در حالی که میشد در فضایی کاملا باز به نقد و ارزیابی اینگونه آثار و اثراتش بر مردم گیلا ن پرداخت.

قشر روشنفکر و عمدتا سیاسی گیلان مروج ترانه ها و حامی بی چون وچرای عاشورپور گردیدند ولی هرگز ترانه های عاشور پور به درون مردم گیلان به خصوص در نواحی شرقی راه نیافت حتی پس از گذشت چندین دهه هنوز مردم گیلان شرقی ترانه ها و آوازهای خودشان را می خوانند گرچه مردم این مناطق در مورد دیگرخوانندگان گیلانی نیز اینگونه عمل کرده اند و از آنجا ترانه های بیه پیشی محلی برای اجرا در در رسانه های ملی و استانی نداشت و فقط ترانه های رشتی به گوش مردم میرسید مردم نیز در تقابل با آنچه عرضه میشود به هویت خویش چسبیده و برای ترانه های پخش شده از رادیو و تلوزیون گیلان تره هم خورد نکردند گرچه امروز نیز چنین است. عاشور پور بر خلاف نظریه های برونونتل-زاکس و کونست نه اینکه میدانی تحقیق نکرد و به تعبیر مریام جزء اتنوموزیولوگ های خانه نشین محسوب شد(یعنی از مواد جمع آوری شده دیگران بهره گرفت)بلکه آنهارا تغییر داد به طوری که برخی ترانه ها اساساً با اصل خود کمتر شباهتی نداشتند و جدای از همه مسائل فوق روندی را در موسیقی گیلان بنا نهاد که کم و بیش همه خوانندگان گیلانی راتحت تأثیر قرار داد . شاید بزرگترین

مشکل خوانندگان و هنرمندان گیلانی کم اطلاعی آنان از علم موسیقی و دانش های وابسته به آن و همچنین عدم شناخت کافی از مردم حوزه فعالیتی خود و ارتباط ناصحیح بامخاطبین باشد .امروزه قریب به اتفاق خوانندگان و نوازندگان صاحب نام گیلانی به این بیماری مبتلایند.

با نگاهی به مصاحبه های احمد عاشورپور،فریدون پوررضا،ناصر مسعودی، داریوش علیزاده و دیگران می بینیم که این مسئله مانندی زخمی بر پیکره موسیقی گیلان دهان گشوده است که علاج آن جز با تحقیق صحیح در مورد موسیقی و بالا بردن بینش هنری و منش هنرمندانه و ارتقاء سطح سواد موسیقایی امکان پذیر نخواهد شد. اینجاست که نظریه موسیقی دانان اروپایی مصداق عینی می یابد که : مهمترین عاملی که در موسیقی دهقانی،شبانی و یا موسیقی روستا وجود دارد نقش مخاطبین روستایی است که خود آفریننده ملودیها و آوازهای جدیدتر و بداهه می شود.. و این تأثیر متقابل خواننده و مردم اگر به سر افکندگی مخاطب بینجامد مقصر مخاطب گیلانی نخواهد بود بلکه از عدم هوشیاری هنرمند سرچشمه می گیرد که مردم زادگاهش را نشناخته برای او آوازهایی می خواند که هرگز از مادران و پدرانش نشنیده وعمیقاً با آنها احساس بیگانگی می کند . عاشورپوردرمصاحبه های خویش بیشتر از این مسئله رنج می برد که چرا مردم وجوانان ما از زبان مادری خویش می گریزند. وی معتقد بود که هیچ قومی مانند گیلکان از فرهنگ و زبان خود فرار نمی کنند اما حتی یک بار هم از خود نپرسید که چرا خود از فرهنگ زبان وملودیهای گیلانی گریخت و با ملودیهای لامبادا و باله و نمی دانم چه ترانه خواندی؟!مگر ترانه ها و ملودیهای گیلان شایستگی اجرا نداشتند که با آن موهبت الهی {صدا وحمایت کننده های مقتدرسیاسی!} که دیگریافت نمی شوند قدمی برای اجرای آنها بر نداشتید؟آیا موسیقی فولکلوریک گیلان بایستی با ارکسترهای اسپانیایی و یا اروپایی اجرا شوند؟ دوست هنرمندی در مراسم تجلیل استاد عاشورپوردررشت بر این نکته به عنوان یک ارزش تأکید داشتند که : هرگز عاشورپور برای اجرای موسیقی از ارکستر های محلی استفاه نکرد و توصیه ایشان بر این بود که هرگز از گروههای محلی بهره نگیرید در صورتی که اجرای موسیقی محلی توسط گروه های بومی و هنرمندان حقیقی روستا مستندترین و درست ترین نوع اجرای موسیقی محلی است.

و الزاماً استفاده از گروههای کلیشه ای و تکراری که هزاران بار تاکنون با دهها خواننده همراهی کرده اند و اصلاً فرقی برایشان نمی کند که با چه کسی و چه آهنگی را اجرا کنند چون صرفاً بایستی صفحه نتی که جلوی آنهاست با حرص هر چه بیشتر اجرا کنند خیلی قابل توصیه نیست این مطلب را هم ناگفته نگذاریم که اجراهای روان و یکدست گروههای آماتور یا حرفه ای که بر اساس نت و تنظیم های هوشمندانه نوشته اند همیشه جایگاه ارزشمند خود را داشته و هدف زیر سؤال بردن و یا تأیید و تکذیب یک خواننده و یا یک نوع شیوه اجرایی در موسیقی گیلان نیست و چه بسا اجراهای ارزشمند احمد عاشورپور با گروههای بزرگ ایرانی که در واقع اولین تجربه های اجرای موسیقی فولکلوریک کشور بصورت مدرن بود هنوز پس از گذشت قریب به یک قرن جایگاهی قابل استناد دارند.فریدون پوررضا ازخوانندگان بنام موسیقی گیلانی که در فرازی از سخنانش در خصوص عاشورپور گفته بود که عاشورپور ردیف موسیقی ایرانی را نمی شناخت البته این مطلب را بصورت تلویحی و کنایه وار بصورتی که به مردمان انزلی بر نخورد گفته بود ولی جالب اینجاست که دانستن ردیف و شناختن موسیقی گرچه از لازمه های آواز و خوانندگی در موسیقی ایرانی است اما همه چیز نیست بلکه بسیار دیده شده بین خوانندگان ایرانی با اینکه همه شان اهل ردیف و شناخت موسیقیایی هستند اما از هر ده نفرشان یک نفر به زحمت خواننده ای فهیم می شود و می تواند جایگاهی برای خود نزد افراداهل نظر فراهم کند .

گرچه خیلی ها به زور تبلیغ و هزینه نمودن های فراوان در ارتباط با صدا وسیما خود را مطرح می کنند اما دیدگاه اهل نظر به این مباحث بسیار جدی تر و سخت گیرانه تر است.پس صرف داشتن صدای خوش و یا دانستن ردیف موسیقی ایرانی خیلی معیار مناسبی برای نقد و شایستگی های افراد نیست. آنچه که به صراحت و دور از تنگ نظری می توان به احمد عاشورپور نسبت داد این است که عاشور پور اولین در گیلان است و همیشه خطرات اولی بودن بدلیل در معرض نقد تیزتر قرار گرفتن بیشتر است تا در دامنه ماندن.عآشورپور با اینکه بگفته پور رضا ردیف نمی دانست ولی بر خلاف پوررضا و بسیاری هنرمندان مدعی جایگاه خود را می دانست و خوب توانست از این جایگاه دفاع کند و هرگز سخنرانی های عجیب و غریب نفرمود و هرگز توصیه نکرد که مثلا ویالون را در (فا)کوک کنند وهرگز خود را تمام کننده موسیقی گیلان ندانست وهرگز انحصارطلب و خودخواه نبود و البته زندگی هنری هفتاد ساله او به اندازه کافی این امکان را برایش مهیا ساخت که از خود و اثارش دفاع کند . و این یکی از مؤلفه های ماندگاری اوست . حال با توجه به حجم بالای مطالب گفته شده و بدلیل جلوگیری از طولانی تر شدن باید گفت : ۱ – آثار عاشورپورازمنظر اتنوموزیکولوژی اصلاً فولکوریک نیستند و ازاین نگاه کاملاً زیر سوال قرار می گیرند ، چرا که همه آثار محلی یا فولکلوریک گیلان یعنی تا آنجایی که دست ایشان رسیده را با تغییراتی همه جانبه فراوان و بدون توجه با اصل و خاستگاه ان جرا نموده و اصلاً برایشان مهم نبود که مخاطبین این کار ها را گوش می دهند یا نه ! و اینکه القاب و عناوین مانند : پدر موسیقی فولکلوریک گیلان یا بنیانگذار موسیقی فولکلوریک گیلان و یا اسطوره موسیقی محلی گیلان اصلاً مصداق نداشته ، مگر اینکه در تعاریف زیربنایی موسیقی فولکلوریک تغییر ایجاد کنیم که محال است .

۲ - عاشورپور به گونه ای پایه گذار موسیقی پاپ در ایران محسوب می شود چرا که سالهای اجرای آثارعارشورپوردرگذشته هایی دورتراز اجرهای رسمی خوانندگان پاپ ایران مانند ویگن و یا محمد نوری و دیگران ریشه دارد و این نکته که توسط شمس لنگرودی در یکی از سخنرانی هایش در مورد عاشورپور بدان اشاره کرده بود کاملاً منطقی می نماید .

۳ - اجرای پاپ گونه اکثر ملودی ها و ترانه های گیلانی توسط عاشورپور با اینکه مخاطبین و موافقین بسیاری داشته و دارد در واقع ایجاد نوعی شیوه منحصر به فرد در آواز های گیلانی است که تا قبل از او اصلاً نمونه هایش در گیلان و درهیچ کجای ایران دیده نشده بود و تا کنون هم کسی چنین کاری انجام نداده بود گرچه دنباله روان عاشورپور در چند دهه اخیر سعی نمودند شیوه های خوانندگان متأخر پاپ ایران را نیزمصداق اجرایی آثارشان قرار بدهند که در این میان فرامرز دعایی خوش درخشید .

۴ – اجرا نمودن اشعار گیلانی با آهنگ های اروپای شرقی انواع والس ها و رقص های غربی با اینکه خیلی کار قابل دفاعی نیست ولی به دلیل تک بودن آنها با اقبال فرهیختگان و باسواد های گیلانی خصوصاً زمان نسبتاً گیلانی این ترانه ها تا هنگام درگذشت استاد عاشورپور دارای ویژگی هایی در خورتحسین گردیدند و امروزه ما به همه این آثار بادیده احترام می نگریم.

۵ – اجرای گروه های همراهی کننده استاد که بعدأنیز مشابه این گروه ها ولی بسیار ضعیف تر با خوانندگانی دیگر دیده و شنیده شد به خواننده محوری در موسیقی ایران و نواحی کشور دامن زد و ویژگی های سازی به تبع آن وسازبندی درموسیقی گیلان تا چند سال اخیر تا اجرای گروه شمشال نادیده گرفته شد..اما ماندگاری آثار عاشورپور مهمترین مطلبی است که برای همه گیلانی ها به عنوان یک ارزش مطرح است و شاید سالها بگذرد تا عاشورپوری دیگر آیا درموسیقی گیلان پیداشود یا نه باز همه چیزبه مردم و سطح تربیت سلیقه ها و گوش هنری مردم که معمولا مهمترین نقش را حکومت های وقت دارند بستگی دارد.فراموش نکنیم که عاشورپوردرزمانی میخواند که هیچ ترانه و سازی در ایران حرام نبود و مردم میتوانستند انواع سازها را ببینند و بشنوند و مداحی و مرثیه و ترانه های عجیب قریبی که امروزه همه ارکان صداوسیما را پرکرده وجود نداشت و هنرمند نوازنده یا خواننده حکم بزهکاراجتماعی را پیدانکرده بود که بجای سازشان گل و بوته و ماهی نشان بدهند.درزمان عاشورپور با همه استبداد حاکم این امکان را ازمردم نگرفته بودند که چه باید گوش کنند و چه اشعری را بخوانند و یا فلان شاعر را با فیلم و سریالی آنقدربالا ببرند که همه شخصیت های هنری زمانش را تخریب کنند که همه این مسائل در چگونگی شکل گیری امثال عاشورپورودیگران میتواند تاثیرگذار باشد

نقش موسیقی مذهبی در ادبیات کهن:

زرتشت برای نخستین بار موسیقی مذهبی را در دنیا پایه‌گذاری کرد و شادی به عنوان یک اصل در آیین زرتشت در آمد.

اگر چه اطلاع زیادی از دین زرتشت (دوره مادها) در دست نیست ولی شواهد حاکی از آن است که موسیقی در این دوره گسترش قابل توجهی به ویژه در مراسم مذهبی داشته است . هرودوت مورخ معروف یونان باستان می گوید "مغها (روحانیون زرتشتی) در دوره هخامنشی نیایشهای مذهبی مربوط به خدایان را با آواز و بدون همراهی با سازهایی نظیر نی اجرا می کردند". بنابراین عدم استفاده از ساز در موسیقی مذهبی در ادوار گذشته وجود داشته و اثرات آن تا امروز هم دیده می شود.با آن که زمان زرتشت به درستی مشخص نیست و به اختلاف روایت از حدود ۶۰۰ میلادی تا سده های ۶ و ۷ قبل از میلاد گفته شده ، ولی به احتمال زیاد در دوران ماد می زیسته و در صدد اصلاح آیینهای آلوده به خرافات مغها بوده است.در هر حال بخش اصلی کتاب زرتشت یا اوستا به نام" گاتها" مجموعه ای از شعر آزاد (هجایی) است که با آهنگ و به صورت نیایش (هیمن) خوانده می شد. همچنین بخش دیگر اوستا به نام "یشت" معنی آواز یا آواز نیایش گونه را دارد. گاتها اواسط کتاب یسنا قرار دارد که ۱۷ سرود مذهبی است که احتمامل می رود از سروده های خود زرتشت باشد .تصور می شود واژه "گاه" در موسیقی سنتی ایران به شکل پسوند در نام دستگاهها و ردیفها، یادگار همان "گات" باستانی باشد که در فارسی میانه یا پهلوی "گاس" به معنی سرود و سپس در فارسی دری به شکل گاه در آمده است. بنابراین در اوستا بارها توصیه شده است که گاتها را با آواز بخوانند، از این رو زمزمه یا خواندن آهسته در نظر زرتشتیان اهمیت ویژه ای دارد و نیز گفته شده است: "هر گاه کسی گاتها را با آواز نخواند و یا مانع شود کسی به آواز بخواند، مرتکب گناه بزرگی شده است." این بود که زرتشتیان یا آریاییها، دعاهای خود را که موزون و آهنگین بود، می سرودند و معتقد بودند اگر چنین باشد، تأثیر آنها به مراتب بیشتر می شود.

موسیقی مذهبی را نخستین بار زرتشت به کار گرفت و هنوز هم در دنیا از الحان او استفاده می کنند و این امر در آیین زرتشت به صورت یک اصل در آمد، به طوری که در" هفتن یشت " شادی نکردن را به عنوان یک گناه به شمار می آورد. سروش که در اوستا به صورت "سروشه" از آن یاد شده و در زبان پهلوی به شکل سروش در آمده، نام فرشته ای بود که در آیین زرتشت جایگاه والایی داشت و روز هفدهم هر ماه شمسی را منسوب به او می دانستند. در آن روز به نیایشگاهها رفته و دعا می خواندند، در این روز تفسیر و ترجمه پهلوی اوستا را نیز با آهنگ و آواز خوش می خواندند.

مراجع

کمال پورتراب، مصطفی (۱۳۹۴). نگاهی نو به تئوری موسیقی ایرانی کلنل علینقی وزیری. تهران: نشر نای و نی. شابک -۶۰۰-۹۷۸-۶-۷۷۲-۹۰۵.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۴). موسیقی شعر، نشر آگه، چاپ دوم، سایت خانهٔ کتاب: **ISBN**۹۶۴-۳۲۹-۰۴۲-۵

دورینگ، ژان (۱۳۹۳). سنت و تحول در موسیقی ایران، ترجمهٔ سودابه فضائلی، تهران: توس.

کریستین سن، آرتور و عباس اقبال (۱۳۸۳). شعر و موسیقی در ایران قدیم، تهران: هنر و فرهنگ.

کیانی، مجید (۱۳۸۷). هفت دستگاه موسیقی ایران، تهران: مؤلف.

مشحون، حسن (۱۳۹۰). تاریخ موسیقی ایران، دو جلد، تهران: سیمرغ با همکاری فاخته.

مطلق، کاظم، مهدی عابدینی (۱۳۹۳). هزار گلخانه آواز، تهران: فراگفت.

ملاح، حسینعلی (۱۳۹۱). پیوند شعر و موسیقی، تهران: فضا.

Nettl, Bruno (1987). The Radif of Persian Classical Music: Studies of Structure and Cultural Context in the Classical Music of Iran. Elephant and Cat.

Zonis, Ella (1973). Classical Persian Music: an Introduction. Cambridge, MA: Harvard University Press. ISBN 0-674-13435-4.