پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۸، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۸
(از ص ۷۹ تا ص ۹۸)
10.22059/jlcr.2019.268051.1121
Print ISSN: 2382-9850 --Online ISSN:2676-7627
http://jlcr.ut.ac.ir

زیبایی‌شناسی خنیا و ترانه در پیوند با آوازهای دشتی و بیات اصفهان

مصطفی خلیلی‌فر[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور، مرکز تحصیلات تکمیلی تهران
اسماعیل تاجبخش
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علاّمه طباطبایی تهران
فرهاد درودگریان
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور، مرکز تحصیلات تکمیلی تهران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۷/۳۰؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۱

چکیده

هدف مقالهٔ حاضر، پاسخ دادن به این فرضیه است که می‌گوید: «موسیقی کلامی ایران، یعنی موسیقی ایرانی پیوندخورده به شعر فارسی، «محدود» و «محزون» است». در این جستار تلاش شده تا بر پایهٔ زیبایی‌شناسی خنیا (= سرود) و تصنیف (= ترانه)، نمونه‌هایی ـ از راه نقد کاربردی ـ بررسی گردد و ثابت شود که موسیقی آوازی و کلامی ایران ـ درست مانند موسیقی آوازی و کلامی دیگر کشورهای جهان ـ به همان نسبت که می‌تواند غمگین باشد، می‌تواند شاد هم باشد! همچنین، به همان نسبت که می‌تواند محدود باشد، می‌تواند گسترده هم باشد! ضمناً با تحلیل نمونه‌ها معلوم شده است که غمگین یا شاد بودن «شعر ترانه» و «غزل آواز»، و [«نوع ریتم» و «وزن شعر»]، هر کدام می‌توانند تا حدودی در میزان غم و شادی «متن موزیکال» یا «پارتیتور» تأثیراتی داشته باشند و علاوه بر این‌ها این قبیل تأثیرات، اختصاص به موسیقی کلامی ایران ندارد؛ و سرانجام، دانستیم که همهٔ آوازهای ایرانی، حتّی غمگین‌ترین آن‌ها [= مثلاً آوازهای دشتی و بیات اصفهان]، هرچند با «گام مینور» در موسیقی غربی نزدیکی و شباهت دارند، اما دارای ظرفیت‌های فوق‌العاده‌ای هستند، به گونه‌ای که می‌توان حماسی‌ترین سرودها را در گستره‌های آن‌ها ساخت و شادترین تصنیف‌ها را در دامنه‌های آنها سرود.

واژه‌های کلیدی: خنیا و ترانه، زیبایی‌شناسی متن، بلاغت متکلّم، محزون بودن موسیقی کلامی.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: khalilifar.mostafa.bashir11@gmail.com

۱. مقدمه

در واژه‌نامه‌ها و فرهنگ‌ها، ذیل واژه‌هایی همچون «خنیا»، «ترانـه»، «تصـنیف» و «سـرود» مطالبی آمده‌است که ما را با آن همه کاری نیست، اما از آوردن معانی اصطلاحی این قبیل واژه‌ها در چنین پژوهشی ناگزیریم. معین «تصنیف» را نوعی شـعر دانسـته کـه بـا آهنـگ موسیقی خوانده شود و گفته‌است که معنی ترانه هم می‌دهد... (ر.ک؛ معـین، ۱۳۷۱: «تصـنیف»). صاحب *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین* هم به نقل از عبدالقادر مراغی گفته‌است:

> «تصنیف یک اثر موزون و یک آهنگ ساخته‌شده با کلام است... [و در ادامه نیـز بـا اسـتناد بـه تذکره، تاریخ و...] می‌گوید: تصنیف، اشعار ملحونی بوده که به حَسَب ظاهر با سایر اشعار معمولی فرقی نداشته، اما وزن و ترکیب الفاظ آن را خصوصیاتی بوده که با لحن‌ها و مقام‌های موسیقی و نغمه‌های زیر و بم ساز و آواز جفت شده و قابلیت هم‌آهنگی می‌یافته‌اسـت...» (ستایشـگر، ۱۳۹۱: «تصنیف»).

در باب ترانه هم که در باور اهالی شعر و موسیقی جایگاه ویژه‌ای دارد، ذیـل واژهٔ «ترانـه» چنین آمده‌است: «نوعی تصنیف است و... دوبیتی و سرود و نغمه...» (معین، ۱۳۷۱: ذیل «ترانه»). در واژه‌نامهٔ موسیقی هم چنین آمده‌است: «ترانه از اقسام تصانیف [است] کـه در موسـیقی قدیم تا به امروز ملاحظه می‌شود...» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ذیـل «ترانـه»). همچنـین، او بـه نقـل از *فرهنگ نظام* در معنی و تعریف «ترانه» گفته‌است: «سرود و اشعار ملّی و وطنی...» (همـان). خنیا نیز «همین معنی سـرود و نغمـه، آهنـگ و ترانـه را القـا مـی‌کنـد... و بـدین سـبب، سرودگوی را خنیاگر گویند... نیز در مقولهٔ ریشهٔ لغوی خنیا، به واژهٔ هونیاک به معنی آواز و نوای خوش اشاره رفته‌است...» (همان). به گمان ما، «خنیا» را مـی‌تـوان گونـه‌ای موسـیقی آوازی دانست که البته همراه با ساز هم اجرا می‌شود... . صاحب *المعجم فی معاییر الأشعار العجم* نیز دربارهٔ ترانه می‌گوید:

> «شاعر را این کلمات وزنی مقبول و نظمی مطبوع آمد... و آن را از مفترعـات بحـر هـزج بیـرون آورد و در نظم هر قطعه بر دو بیت اقتصار کرد: بیتی مصرّع و بیتـی مقفّـی... آن وزن مـوزون و دلبر و تازه و تر، آن را ترانه نام نهاد. اهل دانش ملحونات این وزن را ترانه، و شـعر مجـرّد آن را دوبیتی خواندند...» (رازی، ۱۳۶۰: ۱۱۳– ۱۱۵).

بنابراین، منظور از «ترانه» می‌تواند انواع دوبیتی‌های محلّی و عارفانه و نیز گونه‌هایی از رباعیات حکمت‌آمیز و صوفیانه هم باشد؛ مثل دوبیتی‌های فایز دشتستانی، باباطاهر و... ، و رباعیات خیّام، ابوسعید و... . همچنین، ترانه‌های فولکلور(Folklore) یا محلّی. ترانـه‌پـرداز هم در اصطلاح امروزی به کسی گفته می‌شود که:

الف) شاعر باشد و بتواند شعر ترانه را بسراید.

ب) موسیقی‌دان باشد و بتواند خطّ ملودی را بسازد و هماهنگ با شعر ترانـه، گوشـه‌هـای آوازی آن را با هم ترکیب کند.

ضمناً در *قابوسنامه* نیز در آیین و رسم خنیاگری آمده‌است:

«اگر خنیاگر باشی، سبک‌روح و خوش‌گوی باش و خوی نیکو دار... [و] اندر وزن‌هـا هـیچ وزنـی لطیف‌تر از وزن ترانه نیست... [و] خنیاگر را بزرگ‌ترین هنری آن است که بر طبع مستمع رود...» (عنصرالمعالی، ۱۳۹۵: ۱۹۳ـ۱۹۶).

معنی جمله‌ای که گفته شد، همان تعریف بلاغت است که سراینده بایـد سـخن را بـه اقتضای حال شنونده بیاورد، وگرنه اصل بلاغـت را مراعـات نکـرده‌اسـت و سـخنش بـر مخاطب تأثیری بایسته نخواهد گذاشت... ضمناً در معنی «سرود» نیز فراوان سـخن رفتـه است، اما در این مقال، بیشتر اصطلاح امروزی آن و به‌ویژه دو نمونـه از انـواع سـرودهای میهنی مورد نظر ماست.

پس به طور کلّی، می‌توان گفت که در پـژوهش پـیش رو، هرگـاه سـخنی از «خنیـا»، «تصنیف»، «ترانه» و «سرود» در میان باشد، خواه، ناخواه محوریت بحث، در حـوزهٔ شـعر و موسیقی است؛ چراکه همهٔ این‌ها در حقیقت، یعنی شعر و موسیقی... . اما بـه هـر شـکل، تردیدی نیست که همیشه و همه جا مخاطب چنین متن‌هایی انسان است؛ انسـانی کـه از یک سو، باید پاسدار اخلاق، انضباط و عقلانیت باشد و از سوی دیگر، به دلیل احساسات و عواطفی که دارد، گرایش‌هایش به لذت‌طلبی و... برخـوردار بـودن از گونـه‌هـای مختلـف زیبایی و هنر، مثل موسیقی و شعر، انکارناپذیر است.

در سخنان هگل آمده‌است:

«موسـیقی، عـاطفی‌تـرین هنرهاسـت... [و] از اینجاسـت کـه بـی‌درنـگ، عواطـف شـنونده را برمی‌انگیزد... در موسیقی، رعایت تقارن، انضباط و برابـری ضـرب‌هـا، بـه‌رغـم نـابرابری مـدّت آهنگ‌ها مهم است. همـاهنگی(Harmony) و خوشـنوایی(Melody) دو راه ایجـاد وحـدت در اختلاف کیفی و کمّی نواهاست. میزان و ضرب در موسیقی، همچون شعر، کاری ویژهٔ خود دارند. حکمت ضرب و راز تسلّط شگفت‌آور آن بر جان شنونده در این نکته نهفته است که نَفْس آدمـی چیزی مطلقاً معادل خویش در آن می‌یابد... ضرب [موسیقی]، جریان پیوسته و بسیط زمان را بـه فواصل برابر بخش می‌کند... هر لحظه‌ای، یک حال است... لذّت ژرفی که ضرب در موسیقی به ما می‌بخشد، از همین جا برمی‌خیزد...» (ستیس،۱۳۷۲: ۶۶۲/۲-۶۶۴).

اما این گونه ضرب‌ها و میزان‌ها که هگل به لذت ژرف حاصل از آن اشاره کـرده، همـان «ادوار ایقاعی» و «اوزان عروضی» است که از دیربـاز در موسـیقی ایرانـی و شـعر پارسـی بوده‌است و هنوز هم مورد استفاده هستند. مرتضی حنّانه می‌گوید:

«یکی از خصوصیات مهم موسیقی ایران که از قدیم متداول بود و هنوز هـم در قطعـات ضـربی شنیده می‌شود، دوره‌های ریتمیک (= ادوار ایقاعی) است که خوشبختانه چون با اوزان عروضـی،

همچون دو فرزند دوقلو نسبت دارند... سالم به دست ما رسیده‌است... [به گونه‌ای که]: امروزه در ایلات و عشایر و موسیقی محلّی، به‌ویژه در موسیقی کلاسیک یا ردیف موسیقی ایران، وجودش احساس می‌گردد...» (حنّانه، ۱۳۸۳: ۲۵ـ۲۶).

ما نیز بر اساس همین سخن او، یکی از ترانه‌های محلّی ایران را در اواخر این نوشتار به عنوان نمونه نقد و تحلیل می‌کنیم.

۲. مسئلهٔ پژوهش

آنچه ما را برانگیخته‌است تا به چنین پژوهشی دست بزنیم، این است که اولاً ادیبان و موسیقی‌پژوهان هر دوره‌ای باید بتوانند پاسخگوی پرسش‌هایی باشند که در این دو حوزه مطرح می‌شود! در این نیم‌قرن اخیر، برخی از اهالی موسیقی بر این باور بوده‌اند و هستند که موسیقی ایرانی، در مقایسه با موسیقی کلاسیک غربی، کمبودها و محدودیت‌هایی دارد. نگارندهٔ مسئول این مقاله که خود در طول این سی‌و چند سال گذشته، کم‌وبیش با اهالی شعر و موسیقی مأنوس و همنشین بوده، از دور و نزدیک شنیده‌است که گاه و بی‌گاه کسانی به محدود بودن یا بسته بودن موسیقی ایرانی اشاره کرده‌اند و اینکه موسیقی دستگاهی ایران بیشتر غم و اندوه را به شنونده القا می‌کند و انتقال می‌دهد و کمتر پیش می‌آید که شاد باشد. منظور اینان از بسته بودن موسیقی ایرانی هم شاید این است که این موسیقی نمی‌تواند به اندازهٔ موسیقی کلاسیک غرب، پُلی‌فونیک(Polyphonic) باشد. به هر حال، بر این باورند که در موسیقی ایرانی، دست موسیقی‌دان در گسترش دادن و دامنه‌دار کردن یک متن موسیقایی باز نیست و در نتیجه، نمی‌تواند هر آنچه را که در اندیشه دارد، بنماید و به مخاطب انتقال دهد.

ثانیاً از دیرباز، گاه و بی‌گاه پرسش‌هایی در این مقولات مطرح بوده‌است؛ پرسش‌هایی مثلاً در باب محزون و یا محدود بودن خنیا و ترانهٔ ایرانی؛ پرسش‌هایی که متأسفانه تا امروز پاسخ‌های قانع‌کننده‌ای به آن‌ها داده نشده‌است. بنابراین، تلاش می‌کنیم که در همین پژوهش، تا آنجا که در توان ماست، پاسخ‌های درخوری به چند نمونه از این قبیل پرسش‌ها بدهیم و آن چند پرسش عبارتند از:

الف) چرا بسیاری از آوازها و ترانه‌های ایرانی آمیخته با غم و اندوه هستند؟

ب) آیا هنرهای ایرانی و اسلامی، و از آن جمله، شعر و موسیقی ما، ذاتاً غم‌انگیز و اندوهناک هستند؟

ج) آیا غم‌انگیز بودن شعر ترانه و غزل آواز و نیز فراز و نشیب‌های تاریخی و پیشامدهای اجتماعی، بعضاً زمینه‌هایی را برای «محزون» و «محدود» شدن موسیقی کلامی ایران فراهم نکرده‌اند؟

د) آیا آوازهایی همچون «دشتی» و «بیات اصفهان» که با گام «مینور» در موسیقی غرب شباهت و نزدیکی دارند، تنها بازتاب‌دهندهٔ رنج، ماتم، حزن و اندوه هستند؟

ما بر این باوریم که با شناختِ زیبایی‌های نهفته در متن آهنگین چند نمونه از ترانه‌های «دشتی» و «بیات اصفهان» به‌راحتی می‌توان ثابت کرد که نه گسترهٔ چنین آوازهایی خیلی محدود است و نه ترانه‌های آن صرفاً محزون! بنابراین، به‌زودی در مدخلی از همین مقاله به نقد بلاغی و زیباشناختی نمونه‌های برگزیده و شاخصی خواهیم پرداخت؛ زیرا باور کرده‌ایم که باید بیش از پیش به «نقد کاربردی انواع شعر» و «زیبایی‌شناسی خنیا و ترانه» پرداخته شود.

۳. هدف پژوهش

زیبایی‌شناسی موسیقی کلامی ایران از راه بررسی شعر موسیقی و کاربردهای مناسب آن در شکل‌های گوناگون از یک سو، و شناختن و شناساندن بلاغت ادبی و ساختار ملودیک این گونه‌های شعری از سوی دیگر، بخشی از هدف اصلی این پژوهش است. همچنین، کنکاش در گستره‌هایی از موسیقی کلامی ایران برای اثبات این مدعا که موسیقی ایرانی ذاتاً غم‌انگیز و یأس‌آور نیست و هرگاه که غم و اندوهی در آن مشاهده شود، نباید پنداشت که جوهرهٔ این موسیقی با ناامیدی و مصیبت سرشته شده‌است، بلکه باید احتمال داد که بخشی از این محزون و محدود بودن‌ها عَرَضی است، نه جوهری! اهالی خنیا بر این باور هستند که در بررسی متن موزیکال که پیوندگاه شعر و موسیقی است، باید به ریشه‌های تاریخی و اجتماعی فرهنگ اقوام و یا حتّی بازتاب‌های روحی و روانی سازندگان آثار موسیقایی نیز توجه داشت. بنابراین، هدف ما، همچنان که گفته شد، زیبایی‌شناسی موسیقی کلامی ایران است و بدون تردید، برای رسیدن به چنین هدفی، توجه داشتن به چنان نکاتی نیز بایسته و ضروری می‌نماید (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۸).

۴. بیان انتقادی

در این پژوهش، ابتدا فرض می‌کنیم که بخشی از ادعاهای منتقدان موسیقی ایرانی مبنی بر «محدود بودن» و «محزون بودن» درست است و از پی این فرض، می‌کوشیم تا با تکیه بر اهرم‌های زیباشناسی هنر، نمونه‌هایی از آثار خنیایی را که حاصل پیوند شعر و موسیقی است، نقد و بررسی کنیم. اما در بخش «پیش‌درآمد» چنین نقدی، می‌توان پرسش یا پرسش‌هایی مطرح کرد؛ مثلاً:

آیا وقتی می‌گویید: «موسیقی ایرانی بیشتر غمگین است و کمتر شاد...»، تعریف درستی هم از غم دارید؟ اگر منظورتان از «غم» تنها «غصّه» باشد، باید این احتمال را هم بدهید

که شاید ادعایتان نادرست باشد! خانم «آن شپرد»، استاد طراز اوّل فلسفهٔ هنر، بر این باور است که:

«موسیقی غمگین ما را به گونه‌ای غمگین نمی‌سازد که خبر مرگ یکی از آشنایانمان ما را غمگین می‌سازد. شاید بیشتر این جنبه را داشته باشد که حالت احساس غم را برایمان مجسّم می‌کند و موجب می‌شود به شیوه‌ای خاص، آزاد از تعلق و زیباشناسانه احساس غم کنیم...» (شپرد، ۱۳۹۰: ۵۳).

اما اگر منظورتان از «غم»، غم عارفانه باشد و یا غم عشق، در این صورت، ما نیز با شما هم‌داستانیم؛ چراکه به قول سعدی: «غم عشق آمد و غم‌های دگر پاک ببرد...» و به قول حافظ: «بندهٔ عشقم و از هر دو جهان آزادم...» (حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۳۲۷). ضمناً کسانی هم بوده‌اند و هستند که گمان می‌کنند غم‌انگیز بودن موسیقی ایرانی به دلیل «ربع پرده»های آن است. اما باید گفت که در اشتباه هستند؛ زیرا علی‌نقی وزیری که همهٔ موسیقی‌دان‌های ایرانی در این سدهٔ اخیر، او را در زمرهٔ استادان بزرگ موسیقی به شمار آورده‌اند و خود او علم موسیقی را در اروپا فراگرفته‌است، در کتاب *نگاهی نو به تئوری موسیقی ایرانی*، به‌روشنی تصریح نموده‌است که «اوّلاً موجود بودن «ربع پرده» در طبیعت موسیقی هر ملّت، مانند آن است که [زادگاهشان] دارای معادن و ثروت‌های طبیعی باشد...» (وزیری، ۱۳۹۳: ۱۰). ثانیاً استدلال کرده‌است که غم‌انگیز بودن موسیقی الزاماً ربطی به «ربع پرده»ها ندارد (وزیری، ۱۳۷۷: ۲۵۹). او می‌گوید: «بهترین دلیل، آن است که در موسیقی اروپایی نیز موسیقی غم‌انگیز ـ در اُپراها ـ دیده می‌شود، بدون آنکه «ربع پرده» کاربردی داشته باشد...» (وزیری، ۱۳۷۷: ۱۱). وی در ادامه نیز گفته‌است:

«غم‌انگیز بودن موسیقی مربوط به طرز قرار گرفتن فواصل در کنار یکدیگر و سبک خاصّی است که در ترکیب موسیقی عمل می‌شود. [وگرنه] ربع پرده، موجب ترقّی... [مکتب‌های موسیقی است] و در واقع، باعث آن می‌شود که نور جدیدی از افق شرق دربارهٔ توسعهٔ موسیقی ظاهر شود و دنیا را روشنی بخشد» (وزیری، ۱۳۷۷: ۱۱).

به‌راستی برای پیشرفت خنیا و ترانهٔ ایرانی چه باید کرد؟ آیا برای اعتلا بخشیدن به «شعر» و «موسیقی» این سرزمین اهورایی بهتر نیست که ابتدا بکوشیم تا والایی‌ها و زیبایی‌های آن دو را بشناسیم و از آن پس عاشقانه و هدفمند پیش برویم؟ آیا غربی‌ها در چنین مسیرهایی، عاشقانه و هدفمند پیش نرفته‌اند؟ آیا غربی‌ها در مباحثی همچون زیبایی‌شناسی خنیا و ترانه، به عقلانیت و فلسفهٔ موسیقی توجه نداشته‌اند؟ ما در این زمینه دو گواه صادق زیر را می‌آوریم.

الف) دربارهٔ «پیش رفتن عاشقانه و هدفمند»

دکتر «اسکات پک» معتقد است که برای متعالی شدن و رسیدن به هدف باید متحوّل شد و برای متحوّل شدن باید اراده و انضباط کامل داشت، باید تلاش کرد و عشق ورزید... [او می‌گوید]:

«با دستیابی به تحوّل است که می‌توانیم متعالی شویم... نظر به اینکه من انسان هستم و تو نیز انسان هستی، دوست داشتن انسان‌ها به معنای دوست داشتن خود به اندازهٔ دیگری است. عشق به اعتلای روحی انسان، عشق به نسلی است که ما خود نیز جزئی از آن هستیم...» (پک، ۱۳۸۵: ۱۰۸ـ۱۰۹).

ب) دربارهٔ «توجه داشتن به فلسفهٔ موسیقی»

«استیون دیویس» در *مجموعه‌مقالات زیبایی‌شناسی آکسفورد* می‌گوید: «اگر میان هر یک از حوزه‌های زیبایی‌شناسی بر اساس رشد و بالندگی آن‌ها در سی سال اخیر مدال تقسیم شود، فلسفهٔ موسیقی بی‌تردید مدال طلا را خواهد ربود...» (لوینسون، ۱۳۹۲: ۱/۴). هگل نیز همواره به «درک زیبایی» و «فلسفهٔ هنر» توجه داشت و مانند بسیاری از دیگر فلاسفهٔ مغرب‌زمین: «موضوع اصلی زیبایی‌شناسی را درک فلسفی از هنر و از اثر هنری و تاریخ هنر دانست...» (احمدی، ۱۳۸۹: الف ۲۱۵).

۵. روش تحقیق

در این پژوهش، به تحلیل ترانه یا تصنیف «بوی جوی مولیان...» در «آواز بیات اصفهان» و نیز سرودهای «ای ایران...» و «میهن ای میهن» در «آواز دشتی» خواهیم پرداخت و کار ما بیشتر بر اساس نقد کاربردی(Pragmatic criticism) می‌باشد؛ نقدی شناخته‌شده و دانش‌بنیان که به گفتهٔ شمیسا در *نقد ادبی* «... تکیهٔ آن بر تأثیر اثر ادبی بر خواننده است... تأثیرات گوناگونی از قبیل لذت هنری و حظ زیبایی‌شناسانه، تعلیم و تربیت، برانگیختن احساسات... و این گونه نقد نیز در عصر حاضر... با عنوان نقد بلاغی(Rhetorical criticism) تجدید حیات کرده‌است...» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۴۸). همچنین، ما در این پژوهش که هیچ پیشینهٔ همسان و همطرازی برای آن نیافتیم، برای انتخاب نمونه‌های برتر، هم طبیعت را مورد نظر قرار داده‌ایم و هم انسان را، و به عبارت دیگر، ترانه‌ها و سرودهایی را برگزیده‌ایم که دوسویه مفید باشند: الف) بازتاب‌دهندهٔ زیبایی‌های ظاهری باشند؛ مثل زیبایی‌های قابل مشاهده در طبیعت. ب) بیان‌کنندهٔ زیبایی‌های باطنی باشند؛ مثلاً جلوه‌هایی از اخلاق، معنویت، عشق، عرفان و... داشته باشند.

۶. بحث و تحلیل

ما بر این باوریم که هرچند باید نواندیش و نوآور باشیم، اما نباید از ریشه‌های سنّتی هنر و از شاخه‌های هنر سنّتی خود غفلت ورزیم. پس در مسیر چنین پژوهشی، اولاً باید بدانیم:

«هنر سنّتی از معرفت قدسی قابل افتراق نیست... چنین هنری به هویت اصلی اشیاء آگاهی دارد، نه به جنبه‌های عَرَضی آن‌ها... چنین هنری مبتنی بر واقع است و نه بر وهم؛ لذا با هویت شیئی که از آن حکایت دارد، مطابقت دارد، نه اینکه یک حجاب ذهنی و وهمی را بر آن تحمیل کند...» (نصر، ۱۳۹۲: ۲۸۹ـ۲۹۱).

ثانیاً می‌پنداریم که هنوز جای امیدواری هست؛ زیرا می‌بینیم یا می‌شنویم که برخی از شعرهای خوب پیوندخورده با موسیقی مناسب، هنوز هم مخاطبانی دارند... حسین دهلوی به عنوان یکی از بزرگترین موسیقی‌دان‌های معاصر، در سرآغاز کتابش گفته‌است: «موسیقی آوازی از بنیادی‌ترین انواع موسیقی متداول جهان است که از پیوند آواز با کلام حاصل می‌شود و هر ملّتی بنا به گذشتهٔ تاریخی و ادبیات، شعر و موسیقی خود با آن مأنوس است...» (دهلوی، ۱۳۸۵: ۱۷).

بنابراین، عقل حکم می‌کند که ما در چنین مقولاتی از امتیازات «سنّت» و «نوآوری»ــ توأمان‌ـ برخوردار شویم. در ادامه، بعد از پاسخ دادن به «چیستی زیبایی‌شناسی» و ارائهٔ تعریف‌هایی برای «متن» و «تحلیل متن»ـ ابتدا به زیبایی‌شناسی دو نمونه سرود [= در آواز دشتی] و دو نمونه تصنیف یا ترانه [= در آواز بیات اصفهان] خواهیم پرداخت. البته خواهیم کوشید تا نمونه‌ها در شمار بهترین کارهای خنیایی باشند.

۷. چیستی زیبایی‌شناسی

«واژهٔ زیبایی‌شناسی دربارهٔ رشته‌ای از دانش در فارسی رایج شده‌است که موضوع آن تعمّق فلسفی دربارهٔ هنرها باشد... و [به سخن دیگر]: زیبایی‌شناسی شاخه‌ای از فلسفه است که وظیفه‌اش پژوهش مفهومی و نظری دربارهٔ هنر و تجربهٔ هنری است. [و امروزه] در زیبایی‌شناسی، نظریه‌هایی دربارهٔ زیبایی، والایی، ماهیت هنر و تدقیق مفهوم اثر هنری مطرح می‌شوند...» (احمدی، ۱۳۸۹: الف ۲۱۴ـ۲۱۵).

البته برخی از پژوهشگران غربی که توانسته‌اند از پیلهٔ خودخواهی بیرون بیایند و به گواهی آثارشان، اندیشه‌ای جهان‌شمول دارند، حرف و حدیث آنان دربارهٔ چیستی زیبایی و مباحثی از این دست، بیشتر مفید و شایستهٔ شنیدن است؛ مثلاً «مارک ژیمنز»، استاد زیبایی‌شناسی در دانشگاه سوربن می‌گوید: «اگر نگاهی به نوشته‌های سال‌های اخیر بیندازیم، خواهیم دید که تفکّر فلسفی دربارهٔ هنر، دوباره ارزش و اهمیت خود را بازیافته‌است...» (ژیمنز، ۱۳۹۳: ۱۸). یکی دیگر از همین فیلسوفان بزرگ هم «ایمانوئل کانت» است. او که دانشورانه به فلسفهٔ هنر پرداخته، در *نقد قوّهٔ حُکم* مقایسه‌ای بین «مطبوع» و «زیبا» انجام داده‌است. در این قیاس، وی «پدیدهٔ زیبا» را امری همگانی و «شیء مطبوع» را امری شخصی می‌داند و دراین زمینه می‌گوید:

«در باب مطبوع، هر کس می‌پذیرد که حُکم آن... باید صرفاً به شخص خودش محدود باشد... اگر... یک شخص صدای آلات بادی موسیقی را دوست دارد، مناقشه برای اثبات نادرستی قضاوت شخص دیگر... عملی احمقانه است. بنابراین، دربارهٔ امر مطبوع، این قضیهٔ بنیادی معتبر است که هر کس ذوق مخصوص خود را دارد. [اما] در باب امر زیبا، مسئله به‌کلّی متفاوت است...مضحک است اگر شخصی که چیزی را موافق ذوق خود تصوّر می‌کند، بخواهد خود را با گفتن این جمله توجیه کند که "فلان شیء... برای من زیباست... "؛ زیرا اگر [چیزی برای کسی] مطبوع است، نباید آن را زیبا بنامد. بسیاری از چیزها ممکن است برای او جاذبه و مطبوعیت داشته باشند و هیچ کس در این مناقشه ندارد، اما اگر چیزی را زیبا بنامد، همین رضایت را به دیگران نیز نسبت می‌دهد...» (کانت، ۱۳۹۲: ۱۱۱ـ۱۱۲).

افزون بر این، کانت اعلام کرد: «داوری زیباشناختی پایه در ساختار جهان‌شمول ذهن انسان دارد و به همین دلیل، حکم به زیبایی باید مورد قبول همگان باشد...» (احمدی، ۱۳۸۹: الف ۲۱۶).

بنابراین، معلوم می‌شود که شناختن «زیبا» کار ساده‌ای نیست و شناسنده حتماً باید از شناختی همه‌جانبه و کافی برخوردار باشد، به‌ویژه آنکه گفته شده‌است: «موضوع زیبایی‌شناسی، داوری و ارائهٔ حکم دربارهٔ زشت و زیباست...» (احمدی، ۱۳۸۹: ب ۲۶). همچنین، نباید فراموش کنیم که در این پژوهش، بحث بر سرِ زیبایی‌شناسی خنیا و ترانه است؛ یعنی زیبایی‌شناسی موسیقی کلامی، که این گونه از موسیقی همواره همراه با شعر بوده‌است و در طول تاریخ ثابت شده که پیوند شعر و موسیقی، به شرط معرفت، می‌تواند پیوندی مبارک باشد... .

۸. تعریف و تحلیل متن

۸ـ۱. تعریف متن

باید منظور خود را از «متن» مشخّص کنیم. تعریف مورد نظر ما از «متن» کدام است؟ در واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین، ذیل واژهٔ «متن» چنین آمده‌است: «بخش آمیخته با کلام را در موسیقی آوازی امروز [متن] گویند» (ستایشگر،۱۳۹۴: «متن»).

۸ـ۲. تحلیل متن

در بخش تحلیل متن می‌توانیم دربارهٔ کلیت اثر حاصل پیوند «شعر و موسیقی» سخن بگوییم و گفتنی‌های خود را با تکیه بر «نقد کاربردی» مطرح کنیم؛ چراکه «در این [گونه از] نقد، تمایل بر این است که ارزش اثر ادبی بر مبنای موفقیت آن در تحقق هدفی که داشته‌است، ارزیابی می‌شود» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۴۸). اینک یک «متن موزون» را که در عصر سامانیان «متن موزیکال» محسوب می‌شد، برای نمونه می‌آوریم.

۹. متن‌های مورد نظر

۹ـ۱. نمونه‌ای در فضای قدیمی «عشّاق»: چکامهٔ بوی جوی مولیان

[= اجرای اوّل: در عصر سامانیان] شاعر: رودکی/ نوازنده: رودکی/ خواننده: رودکی.

۹ـ۱ـ۱. بافتار تاریخی متن

یکی از خنیاگران بزرگ و بارز، حکیم رودکی سمرقندی است که شاعر و موسیقی‌دان دربار نصربن احمد سامانی بود و این نصر، به استناد *چهارمقاله*:

«واسطهٔ عقد آل سامان بود... زمستان به دارالملک بخارا مُقام کردی و تابستان به سمرقند... همچنین، فصلی به فصل همی انداخت تا چهار سال برین برآمد... پس رودکی... قصیده‌ای بگفت و به وقتی که امیر صبوح کرده بود، درآمد و به جای خویش بنشست و چون مطربان فروداشتند، او چنگ برگرفت و در پردهٔ عشّاق این قصیده آغاز کرد: بوی جوی مولیان آید همی/ بوی یار مهربان آید همی... [تا می‌رسد به آنجا که می‌گوید]: میر سرو است و بخارا بوستان/ سرو سوی بوستان آید همی... [و بنا به گفتهٔ نظامی عروضی]: چون رودکی بدین بیت رسید، امیر چنان منفعل گشت که از تخت فرود آمد و بی‌موزه پای در رکاب خنگ نوبتی آورد و روی به بخارا نهاد؛ چنان‌که رانین و موزه تا دو فرسنگ در پی امیر بردند...» (نظامی عروضی، ۱۳۸۸: ۵۰ـ۵۵).

۹ـ۱ـ۲. نقد و بحث متن

به‌راستی اگر هزار سال پیش ـ در عهد سامانیان ـ شعر و موسیقی ما اینگونه بوده‌است، چرا در روزگار ما چنین خبرهایی نیست؟ البته ما نمی‌خواهیم که دراین زمینه ساز ناامیدی کوک کنیم، اما براین باوریم که تا نقد منصفانه و آسیب‌شناسی آگاهانه در باب چنین مقولاتی نباشد و زیبایی‌های نهفته در شعر و موسیقی نمایانده نشود، مشکلات برطرف نخواهد شد. اینک همان سرودهٔ معروف رودکی [= بوی جوی مولیان...] را در نظر بگیرید. این سروده یک بار هم در زمان ما ـ از پی هزار و اندی سال ـ به کوشش روح‌الله خالقی ساخته شد و با صداهای مخملی و لطیفی بازخوانی شده‌است که در مدخلی از همین مقاله به آن خواهیم پرداخت. اما آیا می‌توانیم دربارهٔ هر دو اجرا به طور کامل داوری کنیم؟! نه؛ زیرا اولاً در زمان رودکی، خط موسیقی، نُت و «پارتیتور» مطرح نبود و هیچ گونه ضبط صوتی هم کسی نداشت که صدایی از اجرای رودکی بر جای مانده باشد. ثانیاً شرایط اجتماعی، تاریخی و فرهنگی هر زمانی با زمان‌های دیگر فرق می‌کند. «اُسوالد هنفلینگ» دربارهٔ بازآفرینی گذشته می‌گوید:

«اینکه یک قطعهٔ موسیقی در زمان تصنیف خود چه صدایی داشت و امروز چه صدایی دارد، صرفاً به چگونگی نواختن آن بستگی ندارد، بلکه به پذیرندگی یا دریافت مخاطبان نیز بازبسته‌است. تنها این مسئله مطرح نیست که چه نوع صدایی از لحاظ فیزیکی (یعنی زیر و بمی، طنین و غیره) از قطعه برمی‌آید، بلکه این مسئله مطرح است که مخاطب صدا را چگونه دریافت

می‌کند. اینکه هر موسیقی چه نوع صدایی می‌تواند برای مخاطبانی معیّن داشته باشد، به تجربهٔ موسیقایی و جهان فرهنگی که در آن زندگی می‌کنند، بستگی دارد...» (هنفلینگ، ۱۳۸۹: ۱۴۰ـ۱۴۱).

اینک نمونه‌هایی با تکیه بر دانش‌های بلاغی و شیوه‌های زیبایی‌شناسی سخن به ترتیب در آوازهای [= دشتی و بیات اصفهان] بررسی و تحلیل خواهند شد.

۹ـ۲. نمونه‌هایی در آواز دشتی

۹ـ۲ـ۱. نمونهٔ اول: سرود «ای ایران...»

شاعر: حسین گل‌گلاب/ آهنگساز: روح‌الله خالقی/ خواننده: غلامحسین بنان.

الف) بافتار تاریخی متن

حسین گل‌گلاب (۱۲۷۴ـ۱۳۶۳) به استناد «چشم‌انداز موسیقی ایران» هم معلّم دارالفنون بود، هم استاد دانشگاه تهران و هم به تدریس صداشناسی در مدرسهٔ موسیقی وزیری پرداخت... و «رسالهٔ *صداشناسی* را به پیشنهاد وزیری تألیف نمود و چون موسیقی و نُت می‌دانست، برای وزیری اشعار مناسب می‌سرود [و شعر] معروف: ای ایران ای مرز پرگهر، با آهنگ روح‌الله خالقی از اوست...» (سپنتا، ۱۳۸۲: ۳۶۴).بی‌تردید وی از خنیاگران بزرگ معاصر بود؛ چراکه استادی همچون روح‌الله خالقی گفته‌است:

«کلنل را کلمات زیبای اشعار گل‌گلاب بسیار خوش آمد؛ چنان‌که بعدها تمام آهنگ‌هایی را که ساخت، برای سرودن شعر به گل‌گلاب داد... [و] برخلاف سایر شعرا که شعر گفتن روی آهنگ برایشان مشکل بود، گل‌گلاب چون به موسیقی وارد بود و نُت هم می‌دانست، نُت آهنگ‌هایی را که کلنل می‌ساخت، می‌گرفت و کلمات را چنان بجا و صحیح به نظم درمی‌آورد که مختصر ایرادی هم نداشت...» (خالقی، ۱۳۹۲: ۲/ ۱۰۱ـ۱۰۲).

اینک سرود معروف «ای ایران...» سرودهٔ حسین گل‌گلاب را که در سه بند و در مایهٔ دشتی اجرا شده بود، با استناد به ارکستر گل‌ها و با مراجعه به آثار روح‌الله خالقی بندهای اول و دوم آن را می‌آوریم (ر.ک؛ خالقی، ۱۳۸۵: سومین سی.دی از آلبوم خاموش).

بند اول

«ای ایران، ای مرز پرگهر — ای خاکت سرچشمهٔ هنر
دور از تو اندیشهٔ بدان — پاینده مانی تو جاودان
ای دشمن اَر تو سنگ خاره‌ای من آهنم — جان من فدای خاک پاک میهنم
مهر تو چون شد پیشه‌ام — دور از تو نیست اندیشه‌ام
در راه تو کی ارزشی دارد این جان ما — پاینده باد خاک ایران ما».

بند دوم

«سنگ کوهت دُرّ و گوهر است — خاک دشتت بهتر از زر است
مهرت از دل کی برون کنم — برگو بی‌مهر تو چون کنم

تا گردش جهان و دور آسمان به‌پاست — نور ایزدی همیشه رهنمای ماست
مهر تو چون شد پیشه‌ام — دور از تو نیست اندیشه‌ام
در راه تو کی ارزشی دارد این جان ما — پاینده باد خاک ایران ما...»
(خالقی: ۱۳۸۵).

ب) زیبایی‌شناسی شعر

در بیت نخست، شاعر خطاب به ایران گفته‌است: «ای مرز پرگهر» روشن است که «مرز» را به معنی کشور گرفته‌است و از پُرگهر بودن ایران می‌توان دست‌کم دو مفهوم را استنباط کرد: ۱ـ معادن ارزشمند سنگ‌های قیمتی، طلا و نقره... . ۲ـ بزرگان، دانشمندان و هنرمندان ایران‌زمین، و آثار شکوهمند پژوهشی و هنری ایشان... . به نظر می‌رسد که بیشتر همین معنی دوم مورد نظر شاعر بوده‌است؛ چراکه در مصراع بعد گفته‌است: «ای خاکت سرچشمهٔ هنر...».

در بیت دوم، شاعر خواسته است که ایران را بیش از پیش گرامی و نیک بدارد. بنابراین، آرزو کرده‌است که حتّی اندیشهٔ بدخویان و ددمنشان از وی دور باشد و پنداری از خداوند می‌خواهد که: «ایران برای همیشه پاینده بماند...».

در بیت سوم، شاعر علاوه بر اینکه ـ با پیروی از خطّ ملودی ـ وزن شعر را تغییر داده، گونه‌ای «رجزخوانی» علیه دشمنان ایران را نیز سامان بخشیده‌است و چنین می‌نماید که سراینده خود و هم‌میهنان خود را بسیار قوی‌تر از دشمن جلوه داده‌است و می‌گوید: «اگر تو همانند سنگ خاره، سیاه و خشن هم باشی، من همچون آهنم...» و آهن ـ با کنایه و ایهام ـ تداعی‌کنندهٔ گرز، شمشیر، نیزه و بسیاری از ابزار و ادوات جنگی است. در مصراع بعدی نیز همچنان ـ جوانمردانه و از روی غیرت ـ میهن خویش را عزیز داشته‌است و حاضر شده «جان ارزشمند خود را فدای خاک پاک میهنش کند...». در بیت‌های چهارم و پنجم که آخرین ابیات از بند اول هستند، سخن از مهر میهن است که شاعر واژهٔ «مهر» را به جای «مهر ورزیدن» به‌کار گرفته‌است و می‌خواهد بگوید: «چون به کار مهر ورزیدن تو مشغولم، لحظه‌ای از فکر کردن به تو غافل نیستم...». همچنین، در این بیت، شاعر به گونه‌ای حرف می‌زند که پنداری با شخصیتی بسیار محبوب و گرامی وارد گفتگو شده‌است و این همان شخصیت‌بخشی(Personification) است که غربی‌ها نیز در دانش‌های بلاغی خود به آن اهمیت می‌دهند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۸۴ـ۱۸۶). نکتهٔ حائز اهمیت در باب دو بیت اخیر این است که این بیت‌ها اصطلاحاً ترجیع این سرود هستند و تکرار ترجیع ـ در خنیا، ترانه، تصنیف و سرود ـ همواره مورد پسند بوده‌است و «ترجیع» از گونهٔ تکرارهای ملال‌آور نیست. بنابراین، در پایان بندهای دیگر عیناً تکرار می‌شود و طبعاً همان معانی گفته‌شده را نیز القا می‌کند؛ به سخن دیگر، باز هم بیشترین مهرورزی و اظهار عشق، به گونه‌ای

مستقیم و رویاروی از جانب سراینده، خطاب به مام میهن ابراز می‌شود؛ چنان‌که صمیمانه و از بُنِ دندان می‌گوید: «ای وطن! جان من در راه تو چه ارزشی دارد؟ وی آرزو می‌کند که این سرزمین اهورایی، جاودانه سربلند و پیروز بماند...».

سراینده در بندهای دوم و سوم نیز با اندیشه‌ای ایدئالیستی [بلکه رئالیستی] و در عین حال، میهن‌دوستانه ـ به برجسته‌سازی و بازنمایی پدیده‌های ارزشی مورد نظر خویش، در گستره‌های اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و هنری... اشاره می‌کند. افزون بر این، همچنان صمیمانه و عاشقانه از مهرورزی‌هایش با میهن عزیز رویاروی حرف می‌زند و امیدوارانه و آرمان‌گرایانه می‌گوید: «نور بی‌مانند ایزدی تا همیشه راهنمای ما ایرانیان است...». بیت‌های پایانی از بندهای دوم و سوم نیز ـ همچنان‌که پیش از این هم اشارت رفت ـ همان «ترجیع» محسوب می‌شوند و شامل مطالبی همسان با ابیات پایانی بند اول هستند که البته تکرارشان، به‌ویژه در چنین سرودهایی بایسته و ضروری است. یک نمونه از تکرارهای پسندیده، دو بیت زیر از سعدی است:

«فراق آن قد و قامت، قیامت است قیامت — شکیب آن لب شیرین، غرامت است غرامت
به خدمت تو رسیدن صباح و روی تو دیدن — سعادت است سعادت، کرامت است کرامت»

(ر.ک؛ تاج الحلاوی، ۱۳۸۳: ۱۸).

ج) زیبایی‌شناسی موسیقی

شیوهٔ کار ما در این بخش اندکی متفاوت است؛ بدین معنی که در مرحلهٔ نخست، موسیقی شعر را تحلیل می‌کنیم که برخی از معاصران گونه‌هایی از آن را باز نموده‌اند؛ به عبارت دیگر، دربارهٔ «موسیقی بیرونی شعر» و «موسیقی درونی شعر» سخن می گوییم (ر.ک؛ شفیعی کدکنی،۱۳۷۰: ۵۱). همچنین، آرایه‌های دیگری را می‌کاویم و می‌نمایانیم که احیاناً هستند و شاید هم هر کدام به گونه‌ای باشند و بتوانند برای زیباتر شدن موسیقی شعر تأثیر داشته باشند. در مرحلهٔ دوم نیز به تحلیل ساختارهای آوایی متن موزیکال می‌پردازیم؛ یعنی دربارهٔ «ملودی»، «ریتم»، «ردیف» سخن می‌گوییم و به عبارت دیگر، مشخص می‌کنیم که ترانه و آواز مورد نظر، در کدام دستگاهی ساخته و پرداخته شده‌است؟ همچنین، می‌سنجیم که آهنگساز و خوانندهٔ اثر تا چه اندازه توانسته‌اند تناسب‌ها و تقارن‌ها و دیگر نکات بایسته را رعایت کنند؟ سرانجام، نشان می‌دهیم که استحکام ساختار و زیبایی کار در کجا و به چه میزان است.

مرحلهٔ نخست

وزن شعر در این سرود، یکسان نیست و به دلیل اینکه شاعر مجبور بوده‌است از ملودی مورد نظر آهنگساز پیروی کند، وزن شعر گوناگون شده‌است: ۱ـ مفعولن مفعولُ فاعلن. ۲ـ فاع، فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلاتُ فاع. ۳ـ فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلاتُ فاع. ۴ـ مستفعلن،

مستفعلن. ۵ـ مستفعلن، مستفعلن فاعلن فاعلن. ۶ـ مستفعلن فاعلن فاعلن. قافیه‌ها و ردیف‌ها نیز گوناگون است؛ چراکه شعر تقریباً در قالب مثنوی سروده شده‌است و شاعر به‌ناچار در هر بیت، تنها به «هم‌قافیه بودن» و «هم‌ردیف بودن» دو مصراع همان بیت بسنده کرده‌است. اینکه گفتیم: «تقریباً در قالب مثنوی سروده شده» از این نظر است که وزن‌ها گوناگون است و ما در بند اول این سرود، شش گونه وزن را معلوم کردیم.

مرحلهٔ دوم

آهنگ این سرود بسیار معروف را شادروان روح‌الله خالقی در «مایهٔ دشتی» ساخته‌است و ردیف‌شناسان موسیقی ایرانی، «آواز دشتی» را از متعلقات شور دانسته‌اند و بر این باورند که:

> «[دشتی هم] مانند ابوعطا و حجاز از فرود شور استفاده می‌کند [و] بدین گونه، گوشه‌های مختلف دشتی و خود آن [آواز] با رجوع به مقام شور خاتمه می‌یابند... [و در واقع،] نُت فینال شور و دشتی یکی است... گوشه‌های دشتی عبارتند از: بیدکانی، چوپانی، دشتستانی، غم‌انگیز، گلریز، کوچه‌باغی، و عشّاق...» (فرهت، ۱۳۸۰: ۷۱ـ۷۲).

اگرچه «دشتی» بنا به گفتهٔ ارباب موسیقی بیشتر محزون است، اما خالقی این سرود را به گونه‌ای ساخته و پرداخته‌است که شنوندگان بیشتر آن را حماسی می‌شنوند و به جای احساس غم و اندوه، احساس میهن‌دوستی و مهرورزی همراه با شکوه و افتخار به آن‌ها دست می‌دهد. البته شعر حسین گل‌گلاب و اجرای غلامحسین بنان هم زیبا و شایان توجه است. همچنین است اجراهای بعدی که با صدای «رشید وطن‌دوست» و «اسفندیار قره‌باغی بوده‌است».

د) بافتار تاریخی و تحلیل متن

روح‌الله خالقی در «سرگذشت موسیقی ایران» گفته‌است:

> «[این سرود را] آهنگساز و گویندهٔ اشعار تحت تأثیر اوضاع زمان ساخته بودند و اولین دفعه [که در کنسرت‌های اولیه] شنیده شد، آن‌قدر در شنوندگان حُسن اثر بخشید که چند بار تکرار آن را خواستار شدند. در آن وقت، کشور ما را قوای انگلیس، روس و آمریکا اشغال کرده بودند و جنگ بین‌الملل دوم دوام داشت. تظاهرات ملّی نمی‌شد؛ زیرا وضع آماده نبود، ولی آهنگ و شعر این سرود احساسات ملّی را سخت برانگیخت و مخصوصاً در مقابل خارجیان که در آن مجلس هم بودند، از طرف ایرانیان تظاهرات بیشتری شد و اولین ضربه‌ای بود که به طور غیرمستقیم بر پیکر ارتش خارجی که ناخوانده‌مهمان ما بودند، زده شد...» (خالقی، ۱۳۹۲: ۳/ ۸۸ـ۸۹).

البته اگر آهنگ و شعر این سرودـ به قول خالقیـ در شنوندگان حُسن اثر بخشیده و... احساسات ملّی را سخت برانگیخته‌است، یک دلیل آن احتمالاً این بوده که صورت و معنی سخن به شیوهٔ خراسانی سامان پذیرفته و پیکرمند شده‌است و به گمان سخن‌شناسان:

«در دبستان خراسانی، چیرگی با پیکره است و سرنوشت هنری و زیباشناختی سروده را پیکرهٔ پایه می‌ریزد. بیت‌ها در سروده‌های خراسانی از دید آوایی و واژگانی، آنچنان سخت و ستوار با هم پیوند گرفته‌اند و در یکدیگر تنگ درتنیده‌اند که در بافت، پیکره‌ای یکپاره و پولادین توانسته‌اند یافت...» (کزّازی، ۱۳۹۴: ۱۶ـ ۱۷).

دلیل دیگرش هم شاید پیوند بجا و شایسته‌ای باشد که سراینده و آهنگساز میان شعر و موسیقی برقرار کرده‌اند، به‌ویژه آنکه در پیوند شعر و موسیقی گفته‌اند: «جمع میان شعر و موسیقی، جمع میان موسیقی الفاظ و موسیقی الحان است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۴). معلوم است که برای به ثمر نشاندن چنین پیوندهای هنرمندانه‌ای، هم سراینده، هم آهنگساز و هم خواننده، هر کدام به نوبهٔ خود می‌توانند نقش‌های محوری و مهمی داشته باشند.

۹ـ۲ـ۲. نمونهٔ دوم: سرود «میهن ای میهن» در آواز دشتی

شاعر: ابوالقاسم لاهوتی/ آهنگساز: جلیل عندلیبی/ خواننده: محمدرضا شجریان.

الف) بخشی از متن سرود

«تنیده یاد تو:پ (۲)/ در تار و پودم/ میهن ای میهن
بُوَد لبریز از (۲)/ عشقت وجودم/ میهن ای میهن
تنیده یاد تو (۲)/ در تار و پودم/ بُوَد لبریز از (۲)/ عشقت وجودم
تو بودم کردی از نابودی و با مهر پروردی (۲)
[فدای نام تو (۲)/ بود و نبودم (۲)/ میهن ای میهن(۲)...» (زرگر، ۱۳۷۹: ۱/ ۶۳۵).

ب) تحلیل سرود

یکی از سرودهای بسیار تأثیرگذار در تاریخ موسیقی ایران همین سرودِ «میهن ای میهن» است. این سرود نیز همچون سرودِ «ای ایران...» در آواز دشتی ساخته و خوانده شده‌است، اما حال و هوای این سرود در مقایسه با سرود «ای ایران...» اندکی متفاوت است. این سرود فضای حماسی و پهلوانی سرودِ «ای ایران...» را ندارد، اما در عوض، شعر و آهنگ آن سرشار از احساس و عاطفه است و حسّ وطن‌دوستی خواننده نیز تحت تأثیر همین فضای عاطفی آمیخته با مهر گل کرده، هنرمندانه و پرشور و حال هم آن را خوانده‌است؛ به عبارت دیگر، مثلّث هنری «شاعر، آهنگساز و خواننده» از هر لحاظ کامل و مستحکم شده‌است. اما یکی از نکات حائز اهمیت در این سرود، فصاحت و بلاغت آن است. شیوایی و رسایی کار از هر نظر چشمگیر و شایان توجه است. شاعر از همان مصراع آغازین سرود، لحنش صمیمی است و «مام میهن» را «تو» خطاب می کند و می‌گوید: «یادها و خاطره‌های تو با تار و پود هستی من عجین شده‌است، به گونه‌ای که وجودم سرشار از محبت توست...». در حقیقت، او با استفاده از آرایهٔ تشخیص(Personification) میهن را همان مادر می‌پندارد و همچنان همان لحن صمیمی و خطاب‌های مهرآمیز خود را همراه با احترام و سپاس، جوانمردانه و صادقانه تا پایان ادامه می‌دهد. البته با پیروی از ملودی

مندرج در متن یا «پارتیتور» (Partitur) و نیز بـه دلیـل علاقـهٔ ژرف و عشـق فـراوانش بـه میهن، بیشتر از سی بار این واژه را تکرار می‌کند و این تکرارها ـ به دلیل اینکه تکرار نـام «محبوب» یا «مادر» تلقی می‌شود و حسّ خوبی را انتقال می‌دهد ـ نه تنها بـرای شـاعر و آهنگساز و خواننده کـه بـرای هـر شـنوندهٔ دیگـری هـم لـذّت‌بخـش اسـت. امـا از بُعـد زیبایی‌شناسی هم می‌توان به نکته‌هایی در باب این سرود اشاره نمود، به‌ویـژه آنکـه ایـن سرودـ در باور نگارنده ـ آمیزه‌ای از عشق و عرفان است و تجربه نشان داده‌است که عشق همواره از پی مشاهدهٔ حُسن رخ می‌نموده‌است و طبعاً هرگاه شهود حاصل می‌شد، معرفت نیز کامل می‌شد و... سرانجام، هنرها خلق می‌شده‌اند. حافظ در این زمینه فرموده‌است:

«در ازل پرتـو حسـنت زِ تجلّـی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد»

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۱۶۲).

این سرود «میهن ای میهن» از جنس همان هنرهایی است که گاه و بی‌گاه در کارگـاه مشاهده و معرفت خلق می‌شوند و ما برای تبیین آنچـه در بـاب شـهود گفتـیم، نکتـه‌ای ارزشمند از فیلسوف ایتالیایی «بندتو کروچه» را چاشنی بحث می‌کنیم:

«هنر حقیقتاً یک ترکیب قبلی زیبایی‌شناسی است؛ ترکیب احسـاس و تصـوّر اسـت در شـهود... احساس و تصوّر نمی‌توانند بـرای روح هنرپسـند وجـود داشـته باشـند، مگـر در داخـل ترکیـب زیبایی‌شناسی...؛ زیرا هنر، خیالبافی بیهوده نیست و عمل شورانگیز آرزوهای نفسانی هم نیسـت، بلکه فرونشاندن این عمل است...» (کروچه، ۱۳۹۳: ۹۳ـ۹۴).

این «ترکیب زیبایی‌شناسی» که بندتو کروچـه بـدان اشـاره کـرده، در همـان «کارگـاه مشاهده و معرفت» خلق می‌شود که البته یک نمونهٔ کوچکش هم می‌تواند همـین سـرود «میهن ای میهن» باشد!

۹ـ۳. نمونه‌ای در آواز بیات اصفهان

۹ـ۳ـ۱. تصنیف «بوی جوی مولیان» [= اجرای دوم: در عصر حاضر]

شاعر: رودکی/ آهنگساز: روح‌الله خالقی/ خوانندگان: بنان و... .

الف) اشاره

پیش از این، چکامهٔ «بوی جوی مولیان» را بر پایهٔ روایت عروضی سمرقندی در *چهارمقاله* بررسی کردیم. اینک با شنیدن و تحلیل اجرای امروزی تصنیف یادشده، تفاوت‌های میـان خنیای قدیم و ترانهٔ جدید تا حدودی برای ما آشکار می‌شود. بنابراین، همان شعر رودکی را می‌آوریم که با سلیقهٔ خالقی آهنگساز برای ترانه شدن و اجـرا در مایـهٔ اصـفهان انتخـاب شده‌است و از پی آن به ترتیب می‌پردازیم به: زیبایی‌شناسی شعر بر پایهٔ دانش‌های بلاغی، زیبایی‌شناسی موسیقی بر پایهٔ ساختار ملودیک، و دانش‌هایی همچون عروض و قافیـه...، تحلیل متن بر پایهٔ نقد کاربردی و توجه داشتن به بافتارهای فرهنگی.

ب) بخشی از متن ترانه

«بـــوی جـــوی مولیـــان آیـــد همـــی / یـــاد یـــار مهربـــان آیـــد همـــی
ریـــگ آمـــوی و درشـــتی‌هـــای او / زیـــر پـــایم پرنیـــان آیـــد همـــی
آب جیحـــون از نشـــاط روی دوســـت / خنگ ما را تا میـان آیـد همـی (۲ بـار)
ای بخـــارا شـــاد بـــاش و دیـــر زی / میر زی تـو شـادمان آیـد همـی(۲ بـار)
میـــر مـــاه اســـت و بخـــارا آســـمان / مـــاه ســـوی آســـمان آیـــد همـــی
میـــر ســـرو اســـت و بخـــارا بوســـتان / ســـرو ســـوی بوســـتان آیـــد همـــی...»

(نصیری‌فر، ۱۳۸۲: ۳۸).

ج) زیبایی‌شناسی شعر ترانه و موسیقی آن

بیت ۱: وجود جناس و هماهنگی در نخستین مصرع از بیت نخست در واژه‌هـای «بـوی» و «جوی»، ایجاد جناس در دومین مصرع از بیت نخست در واژهٔ «بوی» که در روزگـار مـا و احتمالاً به هنگام ارکستراسیون تبدیل به «یـاد» شـده‌اسـت تـا بـا واژهٔ «یـار» متجـانس و هماهنگ باشد.

بیت ۲: وصف زیبا در بیت دوم و حالت پارادوکسیکالی که در تقابل دو مصـراع بیـت قابـل مشاهده است. تغییر واژه از «درشتی راه» به «درشتی‌های» که احتمالاً این تغییر در روزگـار ما ایجاد شده‌است شاید به منظور تصحیح و شاید هم بـرای روان‌تـر شـدن مـتن ترانـه و راحت‌تر شدن کار خواننده در هنگام اجرا... .

بیت ۳: شکوه خیال و شگفتی وصف در بیت سوم. به نظر می‌رسد که رودکی در این بیـت به رابطهٔ «ماه» با «جذر و مَد» رودخانه هم توجه داشته‌است. او در یک تشبیه مضمر، ابتـدا چهرهٔ ممدوح خود را ماه پنداشته‌است و بعد خیال کرده که چنین مـاهی نیـروی جاذبـه و کشش دارد و می‌تواند باعث برآمدن آب رودخانه بشـود. سـپس دلیـل شـاعرانه‌ای اقامـه کرده‌است مبنی بر اینکه آب جیحون که آیینه‌سـان مـاه چهـرهٔ ممـدوح را تماشـا کـرده، نشاطی شگرف به او دست داده‌است، به گونه‌ای که از شـدت اشـتیاق دچـار «مَـد» شـده، تقریباً تا کمرگاه اسب، یعنی تا جایی که سطح آب بر دو پهلـوی اسـب ممـاس شـود، یـا دست‌کم تا رکاب‌های آویختـه از دو پهلـوی اسـب برآمـده‌اسـت. بنـابراین، وقتـی شـاعر گفته‌است: «آب جیحون از نشاط روی دوست/ خنگ ما را تا میـان آیـد همـی» مـی‌تـوان احتمال داد که برآمدن آب در خیالات شاعر بدان سبب بوده که بوسه بر پـای ممـدوح او بزند...؟! [البته آنچه گفته شد، بر پایهٔ گمان این نگارنده اسـت، وگرنـه شـاید در پنداشـت شاعر چنین چیزهایی اصلاً نبوده‌است].

بیت ۴: کاربرد صنعت تشخیص(Personification) در «ای بخارا...!»، جناس ناقص در «شاد و شادمان»، و هماهنگی کامل در: «دیر زی!» و «میر زی...» که به‌راستی موسیقی درونی بیت را کامل کرده‌است!

بیت ۵: وصف زیبا، تشبیه گویا، تناسبات هنری و... داشتن نگاه مهندسی برای چینش واژگان و تکرار «ماه و آسمان» در مصراع دوم.

بیت ۶: همهٔ زیبایی‌ها و آرایه‌های بیت ۵ را دارد، با این تفاوت که در مصراع دوم این بیت، «سرو و بوستان» تکرار شده‌است. اما قالب شعر، غزل یا تغزّلی است که از آغازین بخش یک قصیده برداشته شده‌است و به‌رغم اینکه آهنگساز مجبور بوده‌است در هنگام ساخت و تنظیم این آهنگ از وزن مورد نظر شاعر پیروی کند، به زیباترین شکل از عهده برآمده‌است. وزن شعر [= فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات] و به بحر رمل مسدّس مقصور است. این وزن، همان وزن معروف مثنوی است که در دستگاه‌ها و آوازهای ایرانی، به‌ویژه هنگام ردیف‌خوانی در پایان «دستگاه» یا «آواز» خوانده می‌شود. با این حال، آهنگساز چیره‌دستی چون خالقی در این اثر بی‌نظیر خود، نه تنها اصلاً تحت تأثیر مثنوی‌خوانی و مثنوی‌نوازی سنّتی قرار نگرفته، بلکه برعکس، با نوآوری و ابداع خود ـ از هر لحاظ ـ مخاطب آگاه را شگفت‌زده می‌کند. کلمات قافیه، «مولیان»، «مهربان»، «پرنیان»، «در میان»، «شادمان»، «آسمان» و «بوستان» است که آهنگساز را به رعایت نظمی بایسته و ریتمی شایسته ملزم کرده‌است و به همین سبب، اندکی او را در فرم‌های کلاسیک محصور نموده‌است. با این حال، نباید فراموش کنیم که حدود نیم قرن پیش این آهنگ ساخته شده‌است و می‌توان گفت که از نظر شکل و فرم نیز در زمان خودش بسیار بدیع و متفاوت بوده‌است.

۱۰. نتیجه

سرانجام، از پی این پژوهش موارد زیر برای ما معلوم شد؛

الف) در روزگار ما، شناخت زیبایی و نقد آثار ادبی و هنری برای تنویر افکار جامعهٔ فرهنگی ایران به طور جدّی ضرورت دارد، به‌ویژه اینکه زیبایی‌شناسی هنر و ادبیات می‌تواند به نقد بلاغی مدرن منجر شود و هرگاه چنین نقدی به رشد و تعالی برسد، سره و ناسرهٔ آثار ادبی و هنری... از یکدیگر بازشناخته خواهند شد.

ب) در جای‌جای این مقاله، با آوردن مثال‌های بارز و نمونه‌های مناسب، زیبایی‌شناسی شعر موسیقی، یا نقد بلاغی ترانه و خنیا را بر اساس آوازهای «دشتی» و «بیات اصفهان» به گونه‌ای پیش بردیم که این پژوهش بتواند برای بسیاری از مخاطبان تازگی داشته باشد. ضمناً معلوم کردیم که این پژوهش صرفاً بر اساس معیارهای سنّتی سامان نیافته‌است.

بنابراین، نه تنها تکراری و بی‌اهمیت نیست، بلکه مجهز به اهرم‌های نقد نوین و تحلیل‌های پیشرفته‌است.

ج) معلوم شد که مخاطب این پژوهش از سویی با «شعر موسیقی» و «موسیقی شعر» درگیر می‌شود و از سویی هم با راه یافتن به سایه‌روشن دانش‌هایی همچون بلاغت متکلّم و شیوایی کلام و... شناختی از زیبایی هنری حاصل خواهد کرد و از پی چنین شناختی، برای پسند و ناپسندش، ملاک و معیاری زیباشناسانه و دانشورانه خواهد داشت.

د) تلاش کردیم تا در مسیر این پژوهش، جلوه‌هایی از والایی و زیبایی موسیقی کلامی این سرزمین را که تار و پود آن حاصل پیوند سرودها و سروادهای اصیل ایرانی است، تا حدودی بنمایانیم و حریم قدسی این هنر دیرسال را از تهمت‌های ناروایی، همچون «غم‌انگیز بودن و محدود بودن...» دور بداریم.

۱۱. پی‌نوشت

با سپاس فراوان از جناب استاد دکتر میرجلال الدّین کزّازی که در آغازین ماه‌های نوشتن رساله‌ام [= در فصل‌های اوّل و دوم] از رهنمودهای حکیمانهٔ ایشان برخوردار بودم و عطر حضورشان در بند و سطر این مقاله قابل استشمام است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۹)، الف، *موسیقی‌شناسی (فرهنگ تحلیلی مفاهیم)*، تهران، مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، ب، *حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفهٔ هنر)*، تهران، مرکز.

پک، مورگان اسکات (۱۳۸۵)، *هنر عاشقی؛ بحثی در روان‌شناسی عشق، ارزش‌های سنّتی و تعالی روحی*، ترجمهٔ زهرا ادهمی، تهران، خاتون.

تاج‌الحلاوی، علی‌بن محمد (۱۳۸۳)، *دقایق الشعر*، تصحیح و حواشی سید محمدکاظم امام، تهران، دانشگاه تهران.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمد (۱۳۹۰)، *دیوان حافظ*، تصحیح قاسم غنی و محمد قزوینی، تهران، نگاه.

حنانه، مرتضی (۱۳۸۳)، *گام‌های گمشده؛ پژوهشی در مبانی و مفاهیم موسیقی ایرانی*، تهران، سروش.

خالقی، روح‌الله (۱۳۹۲)، *سرگذشت موسیقی ایران*،جلدهای ۲و۳، تهران، صفی‌علیشاه.

خالقی، گلنوش (۱۳۸۵). *آثار استاد روح‌الله خالقی*، (سی‌دی ۳ = خاموش)، تهران، مؤسّسهٔ فرهنگی‌ـ هنری ماهور.

دهلوی، حسین (۱۳۸۵)، *پیوند شعر و موسیقی آوازی*، تهران، ماهور.

رازی، شمس قیس (۱۳۶۰)، *المعجم فی معاییر أشعار العجم*، تصحیح و مقابلهٔ محمد قزوینی و محمدتقی مدرّس رضوی، تهران، زوّار.

زرگر، مسعود (۱۳۷۹)، *جاودانه‌های ۱*، تهران، آتنا.

ژیمنز، مارک (۱۳۹۳)، *زیبایی‌شناسی چیست؟*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی.

سپنتا، ساسان (۱۳۸۲)، *چشم‌انداز موسیقی ایران*، تهران، ماهور.

ستایشگر، مهدی (۱۳۹۱)، *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین*، تهران، اطلاعات.
ـــــــــــــ (۱۳۹۴)، *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین*، تهران، اطلاعات.
ستیس،و،ت (۱۳۷۲)، *فلسفهٔ هگل*، ترجمهٔ حمید عنایت، تهران، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
شپرد، آن (۱۳۹۰)، *مبانی فلسفهٔ هنر*، ترجمهٔ علی رامین، تهران، علمی و فرهنگی.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰)، *موسیقی شعر*، تهران، آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، *بیان*، تهران، میترا.
ـــــــــــــ (۱۳۹۴)، *نقد ادبی*، تهران، میترا.
عنصرالمعالی، کیکاوس (۱۳۹۵)، *قابوسنامه*، به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، علمی و فرهنگی.
فرهت، هرمز (۱۳۸۰)، *دستگاه در موسیقی ایرانی*، تهران، پارت.
کانت، ایمانوئل (۱۳۹۲)، *نقد قوّهٔ حُکم*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی.
کروچه، بندتو (۱۳۹۳)، *کلیات زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ فؤاد روحانی، تهران، علمی و فرهنگی.
کزّازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۹۴)، *نارنجستان ناخودآگاهی*، تهران، صدای معاصر.
لوینسون، جرولد (۱۳۹۲)، *زیبایی‌شناسی هنرها*، ترجمهٔ نریمان افشاری و سید محمدمهدی ساعتچی، تهران، فرهنگستان هنر.
معین، محمد (۱۳۷۱)، *فرهنگ فارسی*، ج ۱، تهران، امیرکبیر.
نصر، سیّد حسین (۱۳۹۲)، *انسان سنّتی و مدرن...*، مقدّمهٔ ویلیام چیتیک، تهران، جامی.
نصیری‌فر، حبیب‌الله (۱۳۸۲)، *ترانه‌ها و آهنگ‌های جاودانه*، تهران، ثالث.
نظامی عروضی، احمدبن عمر (۱۳۸۸)، *چهارمقاله*، تصحیح محمد قزوینی و محمد معین، تهران، صدای معاصر.
وزیری، علینقی (۱۳۷۷). *موسیقی‌نامهٔ وزیری*، گردآوری و تنظیم و حاشیه‌نویسی سیّد علیرضا میرعلی‌نقی، تهران، معین.
ـــــــــــــ (۱۳۹۳)، *نگاهی نو به تئوری موسیقی ایرانی*، شرح و تفسیر مصطفی کمال پورتراب، تهران، نشر نای و نی.
هنفلینگ، اُسوالد (۱۳۸۹)، *چیستی هنر*، ترجمهٔ علی رامین، تهران، هرمس.