نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۱۷ • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۳۹۱

بازشناسی دو مثال قطعهٔ عود در مکتب قدیم عرب

مهرداد پاکباز*
استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۲/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۴/۱۰)

چکیده

مقاله‌ی حاضر کوششی است در جهت تحلیل وبازگردانی دو قطعه‌ی آوانگاری شده به طریق ابجدی برای ساز عود که از جلال‌الدین ارموی (موسیقی‌دان قرن هفتم هـ. ق.) بر جای مانده است. ذکر اصطلاحاتی مانند «مُجَنَّب»، «مطلق» و «طریق» در عناوین مربوطه به این دو نمونه شیوه‌ای متفاوت با نام‌گذاری دیگر نمونه‌های آوانگاری‌شده توسط جلال‌الدین را آشکار می‌سازد. با در نظر گرفتن این اصل که وجه تشابه سیاق نام‌گذاری این دو نمونه با دیگر مثال‌های آوانگاری‌شده، اشاره به ساختارمایه و الگوی ضربی لحن بوده است، عدم قرابت این اصطلاحات با دیگر واژگان متداول در مکتب نوظهور منتظمیه، فرض متفاوت بودن هویت این دو اثر را نیز مطرح می‌کند. روش پژوهش استناد به منابع تاریخی دسته اول برگرفته از اشارات پراکنده در رسالات و همچنین بهره‌گیری از مقالات رسمی مرتبط با موضوع است. در بخش نتیجه‌گیری، منشأ این دو نمونه مرتبط با مکاتب قدیم عرب تشخیص داده شده است. همچنین جنبه‌ی تشریحی عناوین با محتوای اثر مؤکداً در حوضه‌ی الگوهای ضربی قابل تشخیص می شود. بدین‌گونه کاربری اصطلاحات مجنب و مطلق در تشریح مایه و لحن با توجه به سیر تحولی اصول نظری موسیقی قدیم عرب تا پیدایش مکتب منتظمیه و عدم وجود مستندات به‌جای‌مانده از قرن شش هـ. ق. تنها مبتنی بر فرضیات باقی می ماند.

واژه‌های کلیدی

الاصابع السته، طریق، الرَمَل، ثقیل الاول، مطلق، مجنّب.

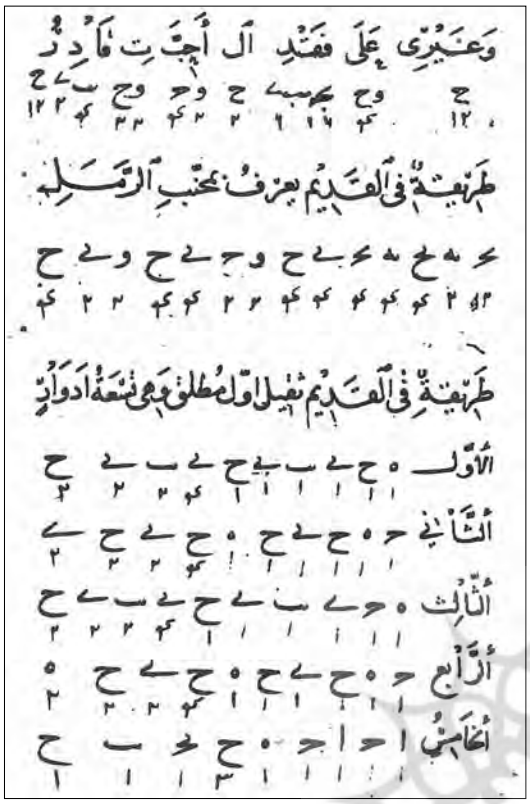
*تلفن: ۰۹۳۹۸۰۰۶۷۴۸، نمابر: ۸۸۲۵۸۶۹۵ ـ ۰۲۱ ، E-mail: pakbaz@at.ac.ir.

مقدمه

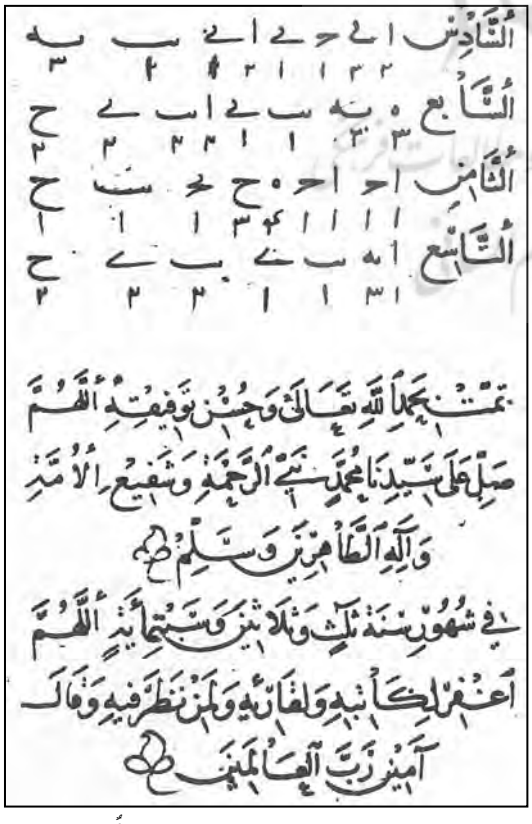
صفی‌الدین ارموی، موسیقی‌دان برجستهٔ قرن هفتم هـ.ق، در کتاب‌الادوار (ارموی، ۱۹۸٤) مثال‌هایی برای آوانگاری آورده است، از جمله دو مثال مربوط به عود با عناوین «طریقه فی‌القدیم یعرفُ بمجنّبِ الرّمَل» و «طریقه فی‌القدیم ثقیل اول مطلق و هی تسعه ادوارٍ» (همان، ۹۵-۹٤). وی در رساله شرفیه (ارموی، ۱۹۸٤) همین مثال‌ها را در عناوین خلاصه‌تر «طریقه تعرفُ با الثقیل‌الاول‌المطلق» و «طریقه یعرفُ بمجنّب الرّمَل» ذکر کرده است (همان، ۱۳۵-۱۳٤) (تصاویر ٤،۳،۲،۱). این دو مثال قطعه‌سازی از قدیم‌ترین نمونه‌های به جای ماندهٔ موسیقی دوران اسلامی به‌شمار می‌آیند و به همین سبب نیز از اهمیتی خاص برخوردارند. در رساله فارسی زبان متأخرتر درّة‌التاج تألیف قطب الدین شیرازی (قرن هفتم هـ. ق.) نیز نمونه ثقیل اوّل با اندکی تغییر ذکر گردیده است (تصویر۵) (شیرازی، کتابخانه ملی ۸۱۳٦۵۰). مقالهٔ حاضر بر آن است تا برمبنای مدارک تاریخی به بررسی هویت و منشاء این آثار بپردازد و نهایتاً با تبدیل نمونه‌های مذکور به شیوهٔ آوانگاری امروزی امکان تحلیل ساختاری و تجربهٔ اجرایی آنها را فراهم کند.

از عناوین این نمونه‌ها (بویژه در کتاب الادوار) احتمالاً دو مفهوم متفاوت استنباط می‌شود: یکی آنکه صفی‌الدین به سیاق گذشتگان (طریقه فی‌القدیم) شخصاً نمونه‌ها را نگاشته است. دیگر آنکه مثال‌هایی از مجموعه آثار پیشین ساز عود را برای آوانگاری برگزیده است (معروفیت دو اثر نیز دلیل موجهی برای ذکر آنها بوده است). اشارهٔ صفی‌الدین به الگوی ضربی «ثقیل الاول» و «الرمل»، مایه‌های ضربی‌ای را مشخص می‌کند که در بین اقسام ایقاعی معرفی شده توسط خود او نیز می‌توان یافت. ولی استفاده از کلمات «مطلق» و «مُجنّب» و ناهمخوانی این دو اصطلاح با عناوین شدود (مایه‌ها) مذکور در کتاب الادوار را می‌توان دال بر بیگانگی قطعات مزبور با دیگر نمونه‌های نت‌نگاری شده دانست[۱]. فقدان توضیحاتی که ارتباط این عناوین را با محتوای موسیقایی قطعات روشن سازند و نیز مغایرت کلمات «مطلق» و «مجنّب» با روال نامگذاری دیگر نمونه‌ها، عاریتی بودن و منشاء متفاوت این دو اثر با سایر مثال‌ها را آشکارتر می‌کنند.

در جست و جوی هویت اصلی این دو نمونه می‌توان به رواج اصطلاحات و سنت‌های ملهم از مکاتب قدیم‌تر (در ناحیهٔ عراق) اندیشید که در مواردی خاص بدون تغییر و به شکلی نهادینه شده تا زمان صفی‌الدین حفظ شده بودند و همچنان کاربرد داشته‌اند. با بررسی دقیق‌تر عناوین و اهمیت کلمات «طریق» (راه)، «مُجنّب» و «مطلق»، و با استناد به مدارک برجای مانده از مکاتب حسن‌ابن احمد الکاتب (اوایل[؟] قرن پنجم هـ. ق) در عراق و ابن‌الطحّان الموسیقی (اوایل [؟] قرن پنجم هـ.ق) در مصر، این فرض که دو اثر مزبور از مکاتب قدیم عرب نشأت گرفته‌اند، قابل اثبات خواهد بود. اوون رایت[۲]، پژوهشگر انگلیسی نیز این دو اثر را به آن مکاتب نسبت داده و از آنها به عنوان قطعه آموزشی «فسیل شده» یاد کرده است(Wright, 2005, 276).



تصویر ۱- طریقه فی‌القدیم یعرفُ بمجنّب الرّمَل، طریقهٔ فی‌القدیم ثقیل اول مطلق و هی تسعهٔ ادوار.
مأخذ: (ارموی، کتاب الادوار، چاپ عکسی، اکهارت نُویباور، ۱۹۸۴ فرانکفورت)



تصویر ۲- طریقه فی‌القدیم ثقیل اول مطلق و هی تسعهٔ ادوارٍ (ادامه).

طریقة تعرف بالثقیل الاول المطلق

تصویر ۳- طریقه تعرفُ با الثقیل الاول المطلق.
مأخذ: (ارموی، رساله شرفیه، چاپ عکسی، اکهارت نویباور، ۱۹۸۴ فرانکفورت)

طریقة یعرف بجنب الرمل

تصویر ۴- طریقه یعرفُ بمجنّب الرّمَل.
مأخذ: (ارموی، رساله شرفیه، چاپ عکسی، اکهارت نویباور، ۱۹۸۴ فرانکفورت)

تصویر ۵ - نمونه مشابه طریقه ثقیل الاول مطلق در درّه التاج.
مأخذ: (شیرازی، قطب الدین، درّه التاج، نسخه خطی کتابخانه ملی، شماره ثبت ۸۱۳۶۵۰، شماره شناسنامه ملی ۱۲۵۸ ف)

مکتب قدیم عرب و الاصابع الستّه (انگشتان/مایه‌های[۳] شش‌گانه)

صفی‌الدین در انتهای رسالهٔ شرفیه به مکتب قدیم و اصابع ستّه اشاره کرده که تأییدی است بر اهمیت این سنت قدیمی. بنابر توضیح او «دستان‌ها به شش گونه با وترهای مطلق امتزاج می‌یابند و این [شش‌گونه] را مواجب می‌خوانند:

اول از آن: از طرف بم، ترکیب نغمه‌های زائد و وسطای قدیم
[موجب] دوم: نغمه‌های مجنّب با وسطای قدیم
[موجب] سوم: [نغمه های] مجنّب با وسطای فرس
[موجب] چهارم: نغمه‌های سبّابه و وسطای قدیم
[موجب] پنجم: نغمه‌های سبّابه و وسطای فرس
[موجب] شش: نغمه‌های سبّابه و بِنصِر

اینها مواجب شش‌گانه هستند که نزد قدما، اصابع ستّه (انگشتان شش‌گانه) خوانده می‌شوند» (ارموی، ۱۳۸۵، ۲۰۱ـ۲۰۰).

بر این اساس می‌توان مواجب شش‌گانه را با شش قسم از هفت قسم تقسیم‌الاربع (تتراکورد) معرفی شده توسط صفی‌الدین منطبق دانست (ارموی، ۱۳۸۰، ۲۲ ـ۲۰، ۱۰۶ـ۱۰۴[۴]):

موجب ۱. مشابه بوُسَلیک/دو / سی بمل /لابمل / سُل **طرف بم**
موجب ۲. مشابه نوروز(حسینی)/ دو / سی بمل / لاکُرُن / سُل
موجب ۳. مشابه عراق / دو / سی‌کُرُن / لاکُرُن / سُل
موجب ٤. مشابه نوا /دو / سی‌بمل / لا / سُل
موجب ٥. مشابه راست /دو / سی‌کُرُن / لا / سُل
موجب ٦. مشابه عشاق /دو /سی / لا / سُل

مشابهت مواجب شش‌گانهٔ مکتب قدیم با شش نوع (قسم) ملایم تتراکورد که صفی‌الدین معرفی کرده، تأییدی است بر منشاء مشترک و قرابت این دو شیوه؛ چنان که وجه تشابه آنها بیشتر در شناسایی اقسام مستعمل تتراکورد در فن اجرای موسیقی قابل تشخیص است. اما تفاوت‌های آنها در روش‌های تشریحی آشکار می‌شود که ریشهٔ آن را می‌توان تا زمان قدیم‌تر و در اختلافات بین دیدگاه‌های نظری علمای مدرسی (اسکولاستیک) و نمایندگان مکاتب متکی بر عمل ردیابی کرد. در این مورد می‌توان عدم جامعیت اشارات فارابی در تشریح الحان (مایه‌ها) در کتاب موسیقی کبیر را مثال آورد که دلیل احتمالی آن، ناروشنی روش‌های مبتنی بر عمل مکتب عرب بوده است. پذیرش تدریجی دستان‌های «مجنّب» و «زاید» از جانب اهل عمل نیز ممکن است مشکل دیگری بوده که با تقلیل محوریت مکتب ابراهیم/ اسحاق موصلی و ظهور مکاتب جدیدتر در نواحی عراق و مصر (ابن کاتب و ابن طحّان) زمینهٔ تغییر شکل و گوناگونی مایه‌ها را فراهم کرده است. در بررسی این مکاتب می‌توان نخستین نشانه واژگان رایج در میان موسیقی‌دانان عرب‌تبار را در قرن پنجم هـ.ق یافت. با رجوع به ترجمهٔ اِکهارت نویباوِر[۵]، پژوهشگر آلمانی از بخشی از رسالهٔ کمال اداب الغناء تالیف ابن‌کاتب پی می‌بریم که چگونه از اصطلاحاتی مانند «مطلق» در تعریف مایه‌های اصلی چهارگانه (اصابع الاربع) استفاده می‌شده است.

«مشهورترین انواع، آنهایی هستند که به چهار انگشت (الاصابع الاربع) مربوط می‌شوند:

مطلق مربوط به انگشت کوچک است [که نغمهٔ آن با نغمهٔ دست‌باز سیم زیرتر یکسان است].

مزموم با انگشت سبابه مرتبط است.

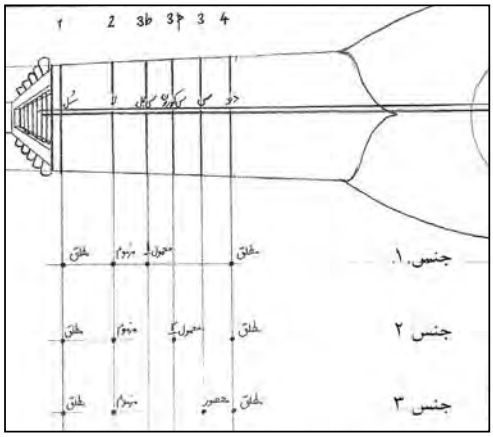
محمول با انگشت وسط ارتباط دارد [مرتبط با پردهٔ اول یا دوم انگشت‌وسطی].

محصور متصل به انگشت انگشتری است [...]» (Neubauer, 1994, 406).

ابن‌کاتب در جای دیگر به سه جنس اشاره می‌کند که با تعریف فارابی از اجناس سه‌گانه (فارابی، ۱۳۷۵، ٦۳ ـ٦۲) یکسان است:

«طبق منظور ما بر این اعتقاد هستیم که دستان سبابه (انگشت اشاره) در همهٔ مایه‌ها باید استفاده شود، زیرا نغمهٔ آن بدون تغییر است و جنس الحان فقط در سه نوع قابل تشخیص است، یعنی مرتبط با هر دو دستان انگشت وسطی و یا دستان انگشت انگشتری، به قسمی که یا در مجری دستان انگشت وسطی یا در مجری انگشت انگشتری قابل تشخیص است و بر مبنای یکی از آنها ساختار لحن (مایه) مشخص می‌شود [...]» (Neubauer, 1994, 407).

تعریف سه جنس لحن را می‌توان در تکمیل مایه‌های چهارگانه به کار بست و چنین نتیجه گرفت که مایه‌های چهارگانه در ارتباط به هر قسم از اجناس سه‌گانه، تنوع‌های مایگی ویژه‌ای را از طریق جابه جایی نغمه‌های پایانی (ایست) به وجود می‌آورند (تصویر٦):



تصویر ۶ ـ ارتباط اجناس سه گانه با مایه های چهارگانه.

حال، برمبنای تفسیر اوون رایت از اشارهٔ ابن کاتب به تتراکوردهای موازی، می‌توان به گونه‌ای مفروض امکان توسعهٔ مایه‌های چهارگانه به خارج از محدودهٔ تتراکورد مبدأ را بررسی کرد:

«می‌توان این سری [چهارمایهٔ اصلی] را با تشریح اجناس ابن‌کاتب (فصل ۱۵) برگرفته از فارابی مقایسه کرد. در اینجا، نخستین بار با ترکیب تتراکوردها – آن هم با سیم‌های بم و مثلث – آشنا می‌شویم (تصویر۷):

1	2	3	4	+	1	2	3	4
1	2	3♭	4	+	1	2	3♭	4
1	[2]	3♭	4	[+	1	2	3♭	4]

(Wright, 2005, 262)

تصویر ۷ ـ ترکیب تتراکوردهای موازی و بستر بسط مایه های چهارگانه.

براین اساس، بسط مایه‌های چهارگانه از نت پایانی (ایست) به سمت بالا یا پایین و در قالب تتراکورد امکان‌پذیر خواهد بود (تصویر۸):

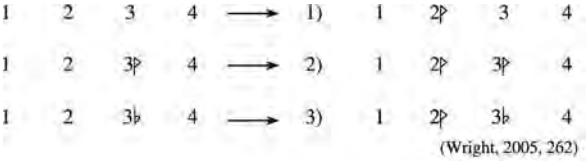
[1 2 3 4 + 1] 2 3 4	مطلق
1 [2 3 4 + 1 2] 3 4	مزموم
1 2 [3 4 + 1 2 3] 4	محصور
[1 2 3♭ 4 + 1] 2 3♭ 4	مطلق
1 [2 3♭ 4 + 1 2] 3♭ 4	مزموم
1 2 [3♭ 4 + 1 2 3♭] 4	محمول
[1 2 3b 4 + 1] 2 3b 4	مطلق
1 [2 3b 4 + 1 2] 3b 4	مزموم
1 2 [3b 4 + 1 2 3b] 4	محمول

تصویر ۸ ـ تشریح مایه های چهارگانه در غالب تتراکورد.

در مقایسهٔ تتراکوردهای مشخص شده در فوق، می‌توان انواع تکراری را (با توجه به تشابه فواصل داخل تتراکورد[۶]) نادیده گرفت و نهایتاً شش الگوی نخستین[۷] را شناسایی کرد. بدین سان، این شش الگو به لحاظ چیدمان فواصل داخل تتراکورد همان مواجب شش‌گانهٔ صفی‌الدین را می‌نمایانند (تصویر۹):

تصویر ۹ ـ مقایسه مایه های چهارگانه با مواجب شش‌گانه.

تا اینجا، می‌توان شش الگوی تتراکورد استخراج شده از پنج دستان اصلی (سبابه، وسطی قدیم، وسطی زلزل، بِنصِر و خِنصِر) و منطبق با سه جنس متعارف به لحاظ چیدمانِ فواصلِ داخل تتراکورد را با مواجب شش‌گانهٔ صفی‌الدین نزدیک دانست. اما عدم استفاده از دستان‌های «مجنّب» و «زاید» در ارتباط با مایه‌های چهارگانه (مکتب قدیم عرب) و شش نوع تتراکورد مستخرجه از آنها، مسئله انطباق شکل ظاهری این الگوها با مواجب شش‌گانه را پیش می‌آورد. تکامل پرده‌بندی عود و به کارگیری پرده‌های تکمیلی «مجنب» و «زاید» در سیر تحولی مایه‌ها، امکان تقارب نظام نظری مبتنی بر دیدگاه‌های علمای مدرسی و مکاتب مبتنی بر عمل را فراهم می‌کند که تدریجاً از قرن چهارم هـ.ق آغاز شده و از محدودیت‌های سنن مکتب قدیم عرب (ابراهیم/ اسحاق موصلی) فاصله می‌گیرد. اما این تکامل تدریجی بوده است، چنان که به‌کارگیری دستان «مجنّب» در مکتب ابن کاتب در قالبی مستقل از چهارمایه اصلی و تحت عنوان «تجنیب» فقط نوعی خاص از تغییر شکل مایه‌های فرعی را معرفی کرده است. با استناد به تفسیر اوون رایت از این موضوع (برگرفته از کمال اداب الغناء) می‌توان تأثیر استفاده از پردهٔ «مجنّب» بر اجناس سه‌گانه و تغییر شکل تتراکوردهای اصلی را به صورت ذیل متصور شد (تصویر۱۰):



تصویر ۱۰ ـ تغییر یافتن تتراکورد های متصل به نغمه دست باز از طریق پرده مجنّب.

رایت در ادامه می‌افزاید:

«به دلیل اینکه (۲) و (۳) از تتراکورد زلزالی

1 2 3♭ 4

و از طریق تعویض نت‌های اصلی قابل استخراج‌اند به نحوی که (۲) و (۳) مرتبط با محمول و مزموم نیز قابل تشخیص باشند، پس می‌توان نتیجه گرفت که با این تغییر (از طریق مجنّب) فقط در شکل (۱)، نوع جدیدی از تتراکورد را پدید آورده‌اند» (همان).

براساس مدارک ذکرشده می‌توان به این نتیجه رسید که شرح قطعی شش قسم تتراکورد (مواجب شش‌گانه) از طریق سیم آزاد و به کارگیری دستان‌های مجنّب و زاید توسط صفی‌الدین یا صرفاً از مکاتب قدیم و مبتنی بر اصول نظری اقتباس شده است و یا اینکه مواجب شش‌گانه نتیجهٔ تغییر و تحول همان مایه‌های چهارگانه (اصابع الاربع) ابن کاتب و ابن طحّان تا زمان ارموی بوده‌اند.

اهمیت اصطلاح طریق (راه) در مکتب قدیم عرب

در سیر تحول فن اجرای موسیقی به سیاق مکتب قدیم عرب، مفهوم واژهٔ موسیقایی «طریق» کمتر از دیگر واژگان دچار تغییر و تحول شده و معنای بنیادی‌اش را تا دوران مکتب منتظمیه حفظ کرده است. معنای «طریق» را می‌توان روش اجرای موسیقی مبتنی بر انتخاب یکی از مایه‌های لحنی متعارف و نظم بخشیدن به نغمات آن در قالب یکی از الگوهای ضربی (ایقاعات) تعریف کرد (Neubauer, 1994, 390). پیدایش این سنت را نیز می‌توان با شکوفایی مکتب ابراهیم/ اسحاق موصلی مرتبط دانست (Ibid,394-390). البته اِکهارد نوبیاوِر از قول ابن‌خرداذبه، ادیب و موسیقی‌دان ایرانی تبار، ریشهٔ واژهٔ تخصصی طریق را برگرفته از موسیقی دربار ساسانی می‌داند (Ibid,376 ;388-389). با وجود این، نوبیاوِر معتقد است که تعداد الحان هشت‌گانه مکتب موصلی از هشت مایهٔ بیزانسی oktaechos اقتباس شده‌اند، اقسام ایقاع (هشت نوع مایهٔ ضربی) ریشهٔ عربی دارند و اسلوب طریق (راه) از موسیقی عصر ساسانی آمده است(Ibid). ابوالفرج اصفهانی، مورخ و شاعر قرن چهارم هـ.ق در کتاب الاغانی بارها این اصطلاح را به کار برده است. گوناگونی طرق مربوط به تعداد الحان و ایقاعات بوده است و بدین سبب، تنوعات ضربی و مایگی، متناسب با تعداد الحان و ایقاعات در هر مکتبی ویژگی‌هایی یافته‌اند. تساوی تعداد الحان و ایقاعات شرط اصلی است: مایه لحنی ۸×۸ الگوی ضربی (مکتب موصلی)، ٤×٤ (مکتب ابن کاتب) و ٦×٦ (سنت متأخرین عرب).

عبدالقادر مراغه‌ای، موسیقی‌دان اوایل قرن نهم هـ.ق، در رسالهٔ شرح الادوار جامع‌تر از صفی‌الدین به مواجب شش‌گانه و طرق پرداخته است (مراغه ای، ۱۳۷۰، ۳۳۳ ـ ۳۲۹). با بررسی این رساله درمی‌یابیم که مواجب شش‌گانه مانند واژگان عربی مربوط الحان عربی دیگر طی قرون دچار تحول شده و در زمان عبدالقادر (قرن نهم هـ.ق) ارتباط منطقی‌اش را با دستان‌های عود از دست داده و صرفاً به عنوان اصطلاحی قدیمی به کار می‌رفته

است. همچنین ملاحظه می‌کنیم در جدولی که عبدالقادر در شرح ضرب مواجب شش‌گانه و ایقاعات ترسیم کرده، در مقابل واژگان عربی، عناوین مایه های متداول در مکتب منتظمیه (شدود/بحور) را آورده است (همان، ۳۳۱-۳۳۰) [۸].

الگوهای ضربی قدیم عربی (ایقاعات)

الگوهای ضربی قدیم عربی مهم‌ترین رکن در تعیین استخوان‌بندی لحن (ملودی) بوده‌اند. گوناگونی این الگوها (مشابه انواع عروض در شعر) در آغاز پیدایش مکتب موسیقی قدیم عرب نقش اصلی را ایفا می‌کردند، زیرا قبل از تدوین اصول تشخیص ساختارهای نغمگی لحن در مکتب موصلی، شاخص اصلی در تنوع لحون تنها در الگوهای ضربی خلاصه می‌شد. به قول ابن‌الطحّان، موسیقی‌دان دربار فاطمیه در مصر، تا قبل از شروع مکتب ابراهیم موصلی، گوناگونی این الگوها مشابه مفهوم «مایه‌های لحنی» (مُدهای ملودیک) بوده است (Neubauer, 1994, 378).

ایقاعات عربی در دو گروه کُند و تند، هر یک شامل زیر مجموعهٔ رَمل، ثقیل اول، ثقیل ثانی و هَزَج شناسایی می‌شده است (همان، ۳۹۰). قدیم‌ترین تفسیر به جای مانده از ایقاعات عربی را می‌توان در تألیفات فارابی یافت. اسامی این الگوهای ضربی تا دورهٔ منتظمیه محفوظ مانده و با تغییراتی در ساختار درونی آنها در کتاب الادوار و رساله شرفیه نقل شده است. نویباور در مقال‌های کوشیده است انواع ایقاعات متداول در مکتب قدیم عرب را در مقایسه با صور تغییریافته آنها در رسالات متأخر (رسالات مکتب منتظمیه) مورد بررسی و تحلیل قرار دهد (Neubauer, 2009). براساس این مقاله، تحول ایقاعات رَمَل و ثقیل اول را - که در بررسی دو نمونهٔ مورد بحث حائز اهمیت‌اند - می‌توان به صورت زیر نشان داد (تصویر ۱۱):

در مقایسهٔ الگوهای قدیم و جدیدتر (صفی‌الدین ارموی/ قطب‌الدین شیرازی) به این نکته پی می‌بریم که ایقاعات رَمَل و ثقیل اول به لحاظ ساختار بنیادی چندان تغییری نکرده‌اند و تفاوت‌های آنها عمدتاً در نحوهٔ تشریح و جزئیات چیدمان داخلی ضرب‌ها (نَقَرات) است. ملاحظه می‌کنیم که رَمَل در نظام قدیم دارای قالب ۳ ضربی ($\frac{3}{2}$) با سکوت روی ضرب سوم است، حال همین ایقاع در شیوهٔ منتظمیه قالب دور ۱۲ تایی (۱۲ نَقَره) با چیدمان ٤ ضرب به علاوهٔ ۲ ضرب دارد. تغییر در الگوی ثقیل اول پیچیده‌تر است، چنان که قالب ٤ ضربی قدیم در گذر زمان به دور ۱٦ تایی با تقسیمات ٤+۲+٤+۳+۳ تبدیل شده است.

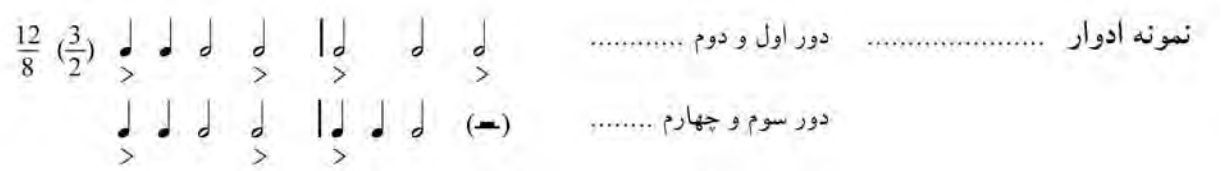
در ادامه، با استناد به مدارک ارائه شده می‌کوشیم دو نمونه «طریق» مذکور در کتاب الادوار و رسالهٔ شرفیه را به شیوهٔ آوانگاری امروزی نشان دهیم.

طریقهٔ فی القدیم تعرف بمجنّب الرَمَل

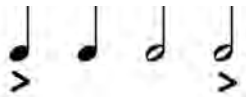
الف. تحلیل ساختار ضربی

با توجه به عنوان اثر، الگوی ضربی بر ایقاع رمل منطبق است. در این مورد، گروه‌بندی اعداد مرتبط با نغمات در کتاب الادوار با تصویر آوانگاری در رسالهٔ شرفیه مشابه است و ضرب رمل تشریحی صفی‌الدین را عیناً منعکس می‌کند. با استناد به نویباور که هر سبب (۲) را معادل ضرب سیاه، و زمان هر واحد «سریع» (۱) و «فاصله» (٤) را معادل چنگ و سفید دانسته است، الگوی ضربی قطعهٔ مذکور را بدین گونه در نظر می‌گیریم (تصویر۱۲):

تصویر ۱۱- تشریح ایقاع «رمل» و «ثقیل الاوّل».
مأخذ: (Neubauer, 2009)



تصویر ۱۲ـ ساختار ضربی نمونه «طریقه فی القدیم تعرف بمجنّب الرَمَل».

نمونهٔ موجود در شرفیه در دور چهارم متفاوت است و الگو به شکل کامل استفاده شده (تصویر ۱۳):

تصویر ۱۳- ساختار ضربی دور آخر در شرفیه.

به منظور انطباق سیاق ابجدی با آوانگاری امروزی، نغمه «الف» را معادل سیم دست باز «بم» ساز عود (la)، و نغمات «ح»، «یح»، «کب» و «کط» را به ترتیب معادل دست باز سیم‌های مثلث (re)، مثنی (sol)، زیر(do) و حاد (fa) در نظر می‌گیریم. دیگر نغمات مستخرجه از دستان‌های عود نیز به همین منوال به بقیه نت‌ها نظیر می‌شوند (تصویر ۱۴):

براساس این «بستر نغمگی» میتوان نغمه‌های «طریقه فی‌القدیم یعرف بمجنب الرمل» را استخراج کرده و در الگوی ضربی رمل بدینگونه نشان داد (تصویر ۱۵):

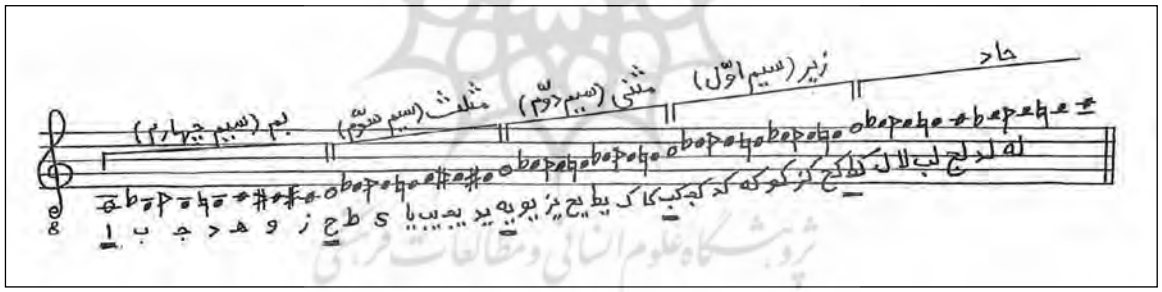
ب. تحلیل ساختار لحن

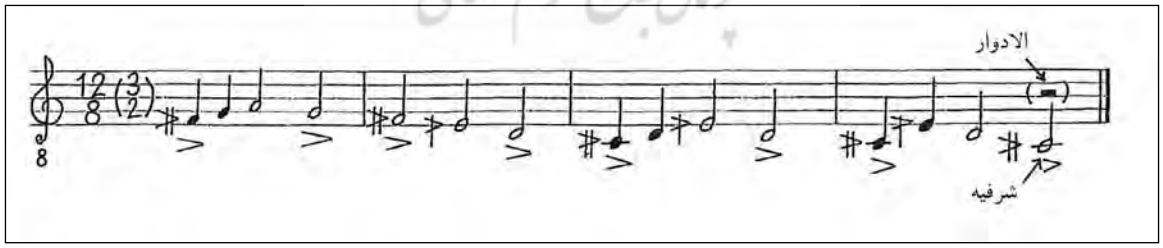
ساختار مایگی این نمونه بدانگونه که در تألیف نغمات مشخص شده، با موجب سوم (ترکیب نغمات مجنّب با وسطای فرس [زلزل] منطبق است. براین مبنا، لحن در محدودهٔ دو تتراکورد (ذی‌الربع) موازی متصل از نوع مشخص شده سیر میکند و در دور آخر، برمبنای کتاب‌الادوار بر روی نغمه «ح» (re)، و برمبنای رساله شرفیه بر روی نغمهٔ «و» (do ♯) به پایان می‌رسد (تصویر ۱۶).

در مورد ارتباط کلمهٔ مجنّب (مذکور در عنوان اثر) با مایهٔ مشخص شده می‌توان دو فرض را در نظر گرفت:

۱. موجب سوم همان شکل تغییریافتهٔ مایه «راست» به واسطهٔ استفاده از دستان مجنب است که قبلاً در یکی از موارد قاعدهٔ «تجنیب» ذکر کردیم (در ارتباط با موارد فرعی مایه‌های ابن کاتب). بدین ترتیب (تصویر ۱۷):

۲. تشابه کلمهٔ مجنب مذکور در عنوان این اثر با کاربرد دستان مجنب، اتفاقی است و هرگونه تلاش برای کشف علت این تشابه



تصویر ۱۴ ـ بستر نغمگی حاصله از دستان‌های عود کامل.

تصویر ۱۵ ـ آوا نگاری نمونه «طریقه فی القدیم تعرف بمجنّب الرَمَل».

1 2♭ (3♭ 4/1 2♭ 3♭ 4 + T)

تصویر ۱۶ـ ساختار مایگی نمونه «طریقه فی القدیم تعرف بمجنب الرَمَل».

1 2 3♭ 4 ⟶ 1 2♭ 3♭ 4

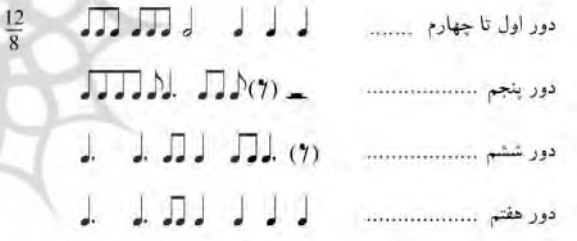
تصویر ۱۷ـ تغییر شکل یافتن تتراکورد «راست» بواسطه استفاده از دستان مجنّب.

نیر امری بیهوده خواهد بود.

طریقهٔ فی القدیم ثقیل اول مطلق و هی تسعه ادوارٍ

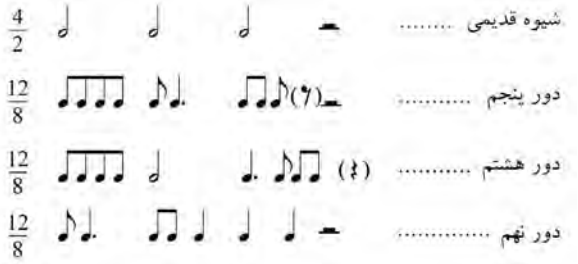
الف. تحلیل ساختار ضربی

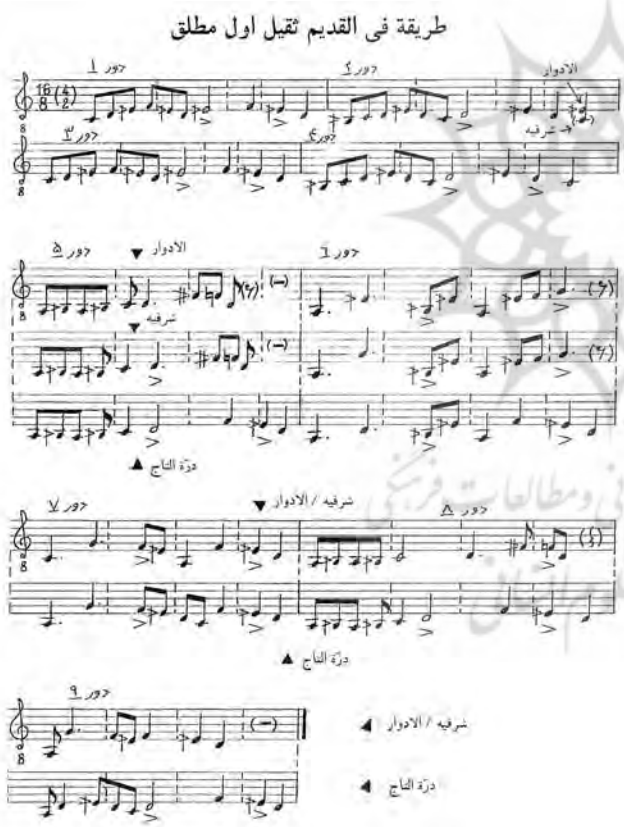
الگوی ضربی این نمونه در ادوار و شرفیه به غیر از دور پنجم مشابه است (هرچند که در درّهٔ التاج، تفاوت‌هایی با نمونه های ادوار و شرفیه در نغمات و اعداد ضرب دورهای پنجم، ششم، هفتم، هشتم و نهم دیده می‌شود). در بررسی الگوی ضربی قطعه مورد بحث درمی‌یابیم که ساختار ویژه ایقاع «ثقیل اول» در شیوه مکتب منتظمیه فقط در دورهای اول، دوم، سوم، چهارم (سوم و چهارم تکرار دورهای اول و دوم است)، ششم و هفتم قابل تشخیص‌اند، و دورهای پنجم، هشتم و نهم در چیدمان ضربات تفاوت‌هایی کلی را با الگوی اصلی نشان می‌دهند (درنمونه موجود در شرفیه دور پنجم به الگوی اصلی نزدیک است). برای روشن‌تر شدن موضوع، طرح کلی ضرب نمونه موجود در ادوار با معادل قرار دادن ضرب چنگ به جای عدد ۱، ضرب سیاه به جای عدد ۲، ضرب سیاه نقطه دار به جای عدد ۳، ضرب سفید به جای عدد ٤، و با در نظر گرفتن گروه‌بندی‌های ممکن به صورت زیر قابل تصور است (تصویر۱۸):



تصویر ۱۸ ـ الگوی ضربی نمونه «طریقه فی القدیم ثقیل اول مطلق و هی تسعهٔ ادوارٍ».

دلیل تفاوت گروه‌بندی ضربی دورهای پنجم، هشتم و نهم روشن نیست. اشتباه در نگارش اعداد را نمی‌توان دلیل این تفاوت دانست، زیرا هم در ادوار و هم در شرفیه تشابه اشتباه مشهود است. در واقع، باید عامل انعطاف‌پذیری نغمات و ضرب را دلیل اصلی این تغییرات تلقی کرد که در نمونه های موجود به شکل واریاسیون‌های ضربی و فقط در برخی از دورها آشکار می‌شود. با بررسی دقیق‌تر گروه‌بندی دورهای پنجم، هشتم و نهم به الگویی نزدیک به شکل قدیم ثقیل اول می‌رسیم که به تعبیری قابل تعمیم به کل اثر و در حکم ضرب بنیادین است. بدین سان، الگوی ضربی متداول در دوران منتظمیه تنها در قالب تغییرات در چیدمان درونی الگوی قدیم ثقیل اول در این قطعه ظاهر می‌شود (تصویر۱۹):

در بررسی نمونه مشابه در درّه التاج نیز درمی‌یابیم که الگوی ضربی متأخر انعطاف بیشتری در روند کلی اثر یافته و نظم آن در ساختار ضربی همه دورها رعایت شده است. بنابراین، می‌توان این فرض را پذیرفت که الگوی قدیم ثقیل اول در زمان صفی‌الدین حضوری پنهان داشته است به گونه‌ای که الگوی قدیم

تصویر ۱۹ ـ تشابه الگوی ضربی دورهای پنجم، هشتم و نهم «طریقه فی القدیم ثقیل اول مطلق و هی تسعهٔ ادوارٍ» با الگوی قدیم.

در شیوه شمارش کلی ضرب در حکم قالب اصلی ظاهر شده، حال آنکه الگوی جدیدتر به شکل واریاسیون در ضرب خودنمایی کرده است. اهمیت یکسان هر دو الگو را هم می‌توان متصور شد که نوعی همزمانی در اجرای دو الگو[۹] به وجود می‌آورد. در این مرحله با نظیر کردن نغمات به ضرب‌های مشخص شده می‌توان آوانگاری نمونه مورد بحث را به شکل روبه رو در نظر گرفت (تصویر۲۰):

تصویر ۲۰ ـ آوانگاری نمونه «طریقه فی القدیم ثقیل اول مطلق».

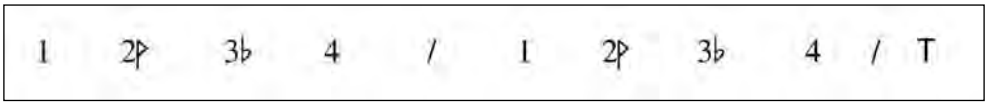
ب. تحلیل ساختار لحن

صفی‌الدین در شرفیه اشاره ای مختصر به مایه این قطعه کرده و موجب دوم - یکی از مواجب شش‌گانه، ترکیبی از دستان‌های مجنّب و وسطی قدیم – را مایه لحن دانسته است (ارموی، ۱۹۸٦، ۲۰۲). ساختار کلی نغمات نیز مؤید این توضیح است، چنان که می‌توان ساختار مایگی این اثر را متشکل از دو تتراکورد موازی متصل از نوع موجب دوم دانست (تصویر۲۱):

نکته جالب آنکه خود مؤلف اشاره‌ای به مایه «حسینی» ندارد که این خود گواهی بر وفاداری صفی‌الدین در بازگو کردن اصول و واژگان مکتب قدیم‌تر است.

بین اصطلاح «مطلق» و ساختار مایگی اثر طبق تعاریف به عمل آمده نمی‌توان ارتباطی یافت. در بررسی روند لحن در دور پنجم و هشتم متوجه اشاره‌ای گذرا به نغمه «یج» می‌شویم که به نغمات اصلی تتراکورد [یه یب ی ح] متعلق نبوده است و ترکیب آن با نغمه «یب» و مطلق سیم مثلث (ح) لحن را اندکی تغییر می‌دهد و نوعی تتراکورد کروماتیک [۱۰] را تداعی می‌کند. چه بسا این اشاره‌ی گذرا تأییدی بر کاربرد این نوع نادر تتراکورد در مکاتب مبتنی بر عمل می‌بوده و قسم «معلق» معرفی شده توسط ابن‌کاتب را مرتبط می‌کرده است (Wright, 2005, 264) (تصویر۲۲):

در نمونه موجود در درّه التاج علاوه بر تغییراتی که در نغمات و ضرب دورها مشاهده می‌شود، با حذف نغمه «یج» چرخش نغمات در طول اثر فقط در دو تتراکورد موازی اصلی صورت می‌گیرد.



تصویر ۲۱ ـ ساختار مایگی نمونه «طریقه فی القدیم ثقیل اول مطلق».

تصویر۲۲ ـ تتراکورد کرُماتیک.

نتیجه

در بررسی دو نمونه قطعه آوانگاری برای ساز عود که صفی‌الدین در کتاب ادوار و رساله شرفیه آورده است، و با توجه به اصطلاحات و مفاهیم خاص مذکور در عناوین این دو اثر، می‌توان منشاء آنها را با مکاتب قدیم محلی (منطقه عراق) مرتبط دانست. در این بررسی روشن می‌شود که ارتباط منطقی عناوین با ماهیت اثر که در ابتدای پیدایش این گونه آثار همانا مشخص‌سازی لحن (مایه/مُد) و الگوی ضربی (ایقاع) مربوط به اثر بوده، در گذر زمان دستخوش تحول گردیده است و نتیجتاً ذکر مفاهیم «مطلق» و «مجنب» در عناوین اهمیت اولیه‌اش را از دست داده و صرفاً به صورت اسمی متصل به اثر باقی مانده است.

به رغم تشابه این عناوین با واژگان مصطلح در مکتب ابن کاتب (در عراق) و ابن الطحّان (در مصر)، انطباق دقیق و قطعی الگوهای مایگی و ضربی شناسایی شده در این دو اثر با مفهوم بنیادی اصطلاحات موجود در اسامی مربوط به شیوه مکاتب قدیمی نامبرده امکان‌پذیر نیست.

اسناد و مکتوبات تخصصی در این باره از قرن ششم هـ.ق برجای نمانده تا از این طریق بتوان از سیر تحول نظام قدیم تا شروع مکتب منتظمیه (قرن هفتم) آگاهی یافت. بنابراین، صرفاً برمبنای فرضیات می‌توان دو نمونه موجود را نتیجه این تحول دانست. بر همین مبنا مواجب شش گانه و ایقاعات عربی شناخته شده در مکتب منتظمیه را نیز می‌توان صورت تحول یافته یا مدوّن مایه‌های قدیم مکاتب مبتنی بر عمل قرن پنجم تلقی کرد. همچنین می‌توان اهمیت یافتن دستان مجنب را از عوامل مؤثر در این تحول شمرد. علاوه بر این، باید ماهیت قدیم این آثار را تنها در تشابه عناوین این دو نمونه با واژگان قدیم، و ساختارهای مایگی و ضربی قابل تشخیص را مستقل از عناوین توضیح داد. طریقه معروف به «ثقیل اول» و «مطلق» را در درّهٔ التاج (قطب‌الدین شیرازی) با تغییراتی، و در شرح ادوار (عبدالقادر مراغه‌ای) برگرفته از نمونه موجود در رساله شرفیه بازمی‌یابیم. توجه خاص قطب‌الدین و عبدالقادر به این نمونه، بویژه توضیحات جانبی عبدالقادر درباره طُرُق قدیم مؤید اهمیت این سنت دیرین و حتی دلیلی است بر تداوم کاربرد آن تا قرن نهم.

سپاسگزاری

بدینوسیله از کمک های آقایان: دکتر اکهارد نویباور، رویین پاکباز، دکتر هومان اسدی، پاشا دارابی، علی ربیع و میلاد درویش قانع تشکر و قدردانی می گردد.

پی نوشت‌ها

۱ چنانچه در نمونه‌های آوازی، اشاره‌ای آشناتر به مایه لحن از قبیل نوروز و گوشت گردیده است.

2 Owen Wright.

۳ منظور روش قدیمی مرسوم در مکاتب قدیمی مبتنی بر عمل است که نامگذاری الحان (مایه‌ها) را از طریق وضعیت قرارگیری انگشت‌های دست چپ بر روی دستان‌های عود ممکن می‌ساختند.

٤ نمایش مواجب شش‌گانه از طریق سیم مثنی عود (با در نظر داشتن

سیم «حادّ»، سوّم از پائین)، به دلیل محوریت این سیم در محدودهٔ میانی در نظر گرفته شده.

5 Eckhard Neubauer.

٦ در نظر گرفتن ترکیبات سه قسم فاصله: ب (بقیه/نیم پرده)، ج (کمتر از یک پرده، بیشتر از نیم پرده)، ط (طنینی/تمام پرده).

7 Prototype.

۸ جست و جوی ارتباط ساختارهای درونی مایه‌های متداول در مکتب منتظمیه با مایه‌های قدیم عربی کاری دشوار و حتی بیهوده می‌نماید، زیرا تاکنون مدارکی برای بررسی روند این دگردیسی به دست نیامده است.

9 Polyrythm.

۱۰ تتراکورد (جنس) کروماتیک در میان اقسام ملایمت معرفی شده توسط صفی‌الدین یافت نمی‌شود و تنها در بخش نظری رساله شرفیه و در تشریح انواع اجناس ذکر شده است. معرفی این نوع تتراکورد در کنار دیگر تتراکوردهای مستعمل همواره توسط دیگر دانشمندان اسکولاستیک (فارابی، ابنسینا) و نیز اهل عمل (اسحاق موصلی، ابن کاتب) با شک و احتیاط بوده است.

فهرست منابع

ارموی، صفی الدین (۱۹۸٤)، کتاب الادوار، نسخه خطی استانبول، کتابخانه نور عثمانیه، ۳٦٥۳/٤، چاپ عکسی، اکهارت نویباور، منشورات معهد تاریخ والعلوم العربیه و الاسلامیه، فرانکفورت.

ارموی، صفی الدین (۱۳۸۰)، کتاب الادوار، تدوین آریو رستمی، مرکز نشر میراث مکتوب، تهران.

ارموی، صفی الدین(۱۹۸٤)، رساله شرفیه نسخه خطی احمدالثالث، کتابخانه توپ قاپوسرای استانبول، ۳٤٦۰، چاپ عکسی، اکهارت نویباور، منشورات معهد تاریخ والعلوم العربیه و الاسلامیه، فرانکفورت.

ارموی، صفی الدین(۱۳۸٥)، رساله شرفیه ترجمه بابک خضرائی، فرهنگستان هنر تهران.

شیرازی، قطب الدین، درّة التاج، نسخه خطی کتابخانه ملی، شماره ثبت ۸۱۳٦٥۰، شماره شناسنامه ملی ۱۲٥۸ ف.

فارابی، ابونصر(۱۳۷٥)، موسیقی کبیر، ترجمه آذرتاش آذرنوش، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

مراغه‌ای، عبدالقادر(۱۳۷۰)، شرح ادوار، تدوین تقی بینش، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.

Wright, Owen (2005), D*ie melodische Modi bei Ibn Sina und Entwicklung der Modalpraxis von Ibn al-Munaggim bis zu Safi al-Din al-Ormawi*, Zeitschrift fuer Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, Frankfurt.

Neubauer, Eckhard (1994), *Die acht "Wege" der arabischen Musiklehre und der Oktaechos*, Zeitschrift fuer Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, Frankfurt.

Neubauer, Eckhard (2009), *Qutb al-Din Shirazi on Musical Meters (Iqa')*, Zeitschrift fuer Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, Frankfurt.

Farmer, H. G (1926), *The Old Persian Musical Modes*, Royal Asiatic Society.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی