

*Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,*  
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)  
Monthly Journal, Vol. 20, No. 2, Spring 2020, 85-107  
Doi: 10.30465/crtls.2020.5258

## The Book Review of “*Form and Creation in Iranian Music*”

Ehsan Zabihifar\*

### Abstract

The book “*Form and Creation in Iranian Music*” has been written and edited based on one of the academic courses of Iranian music, and at least because of the lack of references in this field, this book is considered as a reference and rich source. Its critique has been done with the aim of developing the domains of study in this field. The source of the major theoretical backgrounds of the book is the personal experiences and ideas of the author, as a well-known figure in this field. Using numerous and various examples related to the titles and issues, as well as the content of the last chapter about the genres in Iranian music, can be considered as the highlights. The incoherence of the contents in certain titles, not presenting enough explanations of some expressions, and ambiguity when using certain specialized vocabulary can be counted as weaknesses of the work.

**Keywords:** Composition, Creation, Form, Iranian Music, Melody, Tasnif

---

\* MA in Iranian Music, Faculty Member (Instructor), Tehran University of Art, Music Faculty, Tehran, Iran, e.zabihifar@art.ac.ir

Date received: 2019-10-23, Date of acceptance: 2020-03-02

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



## بررسی و نقد کتاب فرم و آفرینش در موسیقی ایران

احسان ذبیحی فر\*

### چکیده

کتاب فرم و آفرینش در موسیقی ایران براساس یکی از عناوین دروس دانشگاهی رشته موسیقی ایرانی نگاشته و تدوین شده است و دست‌کم به دلیل محدودیت منابع مکتوب در این زمینه، کتاب حاضر منبعی باارزش تلقی می‌شود و نقد آن نیز باهدف ایجاد زمینه‌های بیش‌تر مطالعه در این حوزه انجام شده است. تأمین‌کننده بخش عمده‌ای از پشتوانه‌های نظری این کتاب ایده‌پردازی‌ها و تجربیات شخصی نویسنده در مقام متخصصی با سابقه و خوش‌نام در این زمینه بوده است. به‌کارگیری نمونه‌های متعدد و متنوع مرتبط با مطالب، هم‌چنین محتوای بخش آخر کتاب درباره گونه‌های معمول در موسیقی ایرانی از نقاط قوت اثر است. اما مواردی هم‌چون پراکندگی مطالب در برخی عناوین، ارائه‌ندادن توضیح لازم درباره برخی اصطلاحات، و ابهام در به‌کارگیری بخشی از واژگان تخصصی از نقاط ضعف این کتاب است.

**کلیدواژه‌ها:** آهنگ‌سازی، آفرینش، فرم، موسیقی ایرانی، ملودی، تصنیف.

### ۱. مقدمه

«فرم و آفرینش در موسیقی ایرانی» از دروس دانشگاهی رشته نوازندگی موسیقی ایرانی است که مبتنی بر خلاقیت و در چهارچوب دانش و مهارت‌های مرتبط با موسیقی ایرانی

---

\* عضو هیئت علمی، دانشکده موسیقی (مریی)، دانشگاه هنر تهران، کارشناس ارشد، رشته نوازندگی موسیقی ایرانی، e.zabihifar@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۰۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۱۲

تعریف و هدف‌گذاری شده است.<sup>۱</sup> کتاب حاضر تقریباً اولین کتاب منتشرشده با همین عنوان است و دست‌کم به همین دلیل اثری با ارزش تلقی می‌شود. پیش از پرداختن به متن مقاله لازم است به نکته‌ای اشاره شود. در جامعه موسیقی ایران نام استادان و پیش‌کسوتان این رشته همواره با احترام لازم و با پیش‌وندهای مربوط همراه می‌شود. نگارنده این‌سطور نیز به‌خوبی بر این امر و عرف اخلاقی واقف بوده و به آن احترام می‌گذارد؛ اما از آن‌جاکه در مباحث علمی بیان صریح و موجز مطالب ضروری است، به‌ناچار از ذکر نام «استاد» برای شخصیت‌های برجسته‌ای که در این مقاله نامشان آورده می‌شود (از جمله فرهاد فخرالدینی) خودداری شده است که البته این امر از احترام، ارادت، و قدرشناسی بنده و سایر علاقه‌مندان موسیقی ایران‌زمین به ایشان نخواهد کاست.

## ۱.۱ معرفی کتاب

کتاب *فُرم و آفرینش در موسیقی ایران* را انتشارات معین، در قطع وزیری، با جلد گالینگور، در ۱۰۳ صفحه، در سال ۱۳۹۴، با شمارگان ۱۱۰۰ نسخه، به بهای ده‌هزار تومان منتشر و روانه بازار کتاب کرده است. هم‌چنین این کتاب در سال ۱۳۹۷ به چاپ دوم رسیده و با شمارگان ۳۳۰ و قیمت پانزده‌هزار تومان عرضه شده است. اثر مذکور با شبه‌دیباچه‌ای کوتاه آغاز شده است و اگرچه فصل‌بندی آن شماره‌گذاری نشده، می‌توان برای آن سه بخش کلی ارکان موسیقی، فُرم، و فرم‌های معمول در موسیقی ایرانی را در نظر گرفت. ارکان موسیقی شامل ملودی، وزن، ریتم (ایقاع) و در موسیقی ایران فراز، موتیف، و پرئود است. در بخش فُرم ابتدا تعریف و سپس ساختمان آن تبیین شده و در ادامه موضوع تکرار و تقلید مطرح شده که این قسمت شامل تکرار همانند، تکرار با تغییر، تکرار با کاهش، تکرار با افزایش، تکرار با تقلید، و تکرار با قرینه‌های افقی و عمودی است که با نمونه‌ها و توضیحاتی ارائه شده است. در بخش آخر کتاب فرم‌های معمول در موسیقی ایرانی شرح داده شده و گونه‌های پیش‌درآمد، چهارمضرب، تصنیف، رنگ، و قطعات آزاد با نمونه‌هایی متنوع همراه با نشانه‌گذاری‌هایی تحلیلی بر آن‌ها شرح داده شده است.

## ۲.۱ معرفی نویسنده

فرهاد فخرالدینی، زاده ۱۳۱۶ در تبریز، از موسیقی‌دانان و آهنگ‌سازان با سابقه و شاخص در حوزه موسیقی ایرانی است. تحصیلات موسیقی وی در هنرستان عالی موسیقی ملی و

مؤسسه موسیقی‌شناسی تهران، که فقط برای یک دوره چهارساله در دهه ۱۳۴۰ بنیاد شده بود، طی شده است. از اساتید ایشان می‌توان احمد مهاجر، ابوالحسن صبا، علی تجویدی، و امانوئل ملیک اصلاتیان را نام برد. وی در جامعه موسیقی ایرانی بیش‌تر در مقام آهنگ‌ساز شناخته می‌شود و عمده آثارش را برای ارکستر موسیقی ملی یا موسیقی متن فیلم نگاشته است. از معروف‌ترین آثار موسیقی‌اش سریال تلویزیونی *امام علی (ع)* بوده که برمبنای یکی از آثار منسوب به عبدالقادر مراغی ساخته شده است. از وجوه متمایزکننده آثار فرهاد فخرالدینی از ساخته‌های سایر آهنگ‌سازان و موسیقی‌دانان هم‌نسل خود رویکرد ویژه و شخصی وی به موسیقی ایرانی بوده است. هم‌چنین از ویژگی‌های دوره پربراز زندگی حرفه‌ای او تدریس دروس تخصصی موسیقی در هنرستان موسیقی و دانشگاه‌ها بوده که به‌ویژه کتاب حاضر حاصل یکی از کلاس‌های این دوره فعالیتش بوده است. علاوه‌براین، دو کتاب ارزش‌مند دیگر از او به نام‌های *هارمونی موسیقی ایرانی* و *تجزیه و تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران* منتشر شده است.

## ۲. نقد و تحلیل خاستگاه اثر

«فرم و آفرینش در موسیقی ایرانی» از عناوین دروس تخصصی دوره کارشناسی (در یک نیم‌سال تحصیلی) و کارشناسی ارشد (در دو نیم‌سال تحصیلی) برای دوره‌های عالی تحصیلی رشته نوازندگی موسیقی ایرانی بوده است که در برنامه دروس مصوب وزارت علوم، تحقیقات، و فناوری نیز برای آن شرح درسی ارائه شده است. نویسنده در دیپاچه‌ای مختصر اشاره کرده که تدریس درسی با همین عنوان را در هنرکده موسیقی ملی وقت (از سال ۱۳۵۰) برعهده داشته و متن حاضر را سال ۱۳۵۲ برای تدریس در کلاس نگاشته و اینک با بازنگری و افزودن مطالب آن را پربارتر و کامل‌تر در قالب کتاب حاضر منتشر کرده است (فخرالدینی ۱۳۹۷: ۷).

موضوع «آفرینش در موسیقی ایرانی» با رویکرد و تعریف خود از ساخت و تصنیف آثار خلاقانه در بستر موسیقی ایرانی به‌لحاظ اهمیت و کارکردی که در حوزه فرهنگی و تخصصی موسیقی دارد، به‌نوعی معادل مفهوم و اصطلاح «آهنگ‌سازی در موسیقی غربی یا اروپایی» است. حال آن‌که جامعه موسیقی اروپایی همواره برای مقوله آهنگ‌سازی اهمیت زیادی قائل بوده و هم در تحلیل آثار با توجه به سیر تاریخی مکاتب و دوره‌های مختلف و هم در تدوین اصول و قواعد مبتنی بر آن‌ها سابقه‌ای طولانی و مستمر داشته است،

به طوری که امروزه هر علاقه‌مندی، حتی اگر غیراروپایی یا خارج از محدوده جغرافیایی اروپا باشد، در صورتی که به منابع مختلف اعم از کتب آموزشی و آثار منتشرشده صوتی یا مکتوب در این زمینه نیاز داشته باشد، امکان دسترسی برای او به راحتی فراهم خواهد بود. اما در جامعه موسیقی ایران برای آهنگ‌سازی (آفرینش) در موسیقی ایرانی پیشینه آموزشی مدون یا منابع تدوین شده مکتوب و متنوعی وجود ندارد و شاید همین دلیل کافی باشد که بتوان هر اثری را که در این زمینه منتشر می‌شود درخور توجه و تأمل دانست، زیرا در صورت تعدد آثار در این زمینه و نقد و تحلیل آن‌ها با رویکردهای مختلف می‌توان به این عرصه مهم و تأثیرگذار هنر موسیقی در ایران و روند پژوهشی و آموزشی آن قوام بخشید. نویسنده کتاب حاضر از متقدمان این عرصه در میان آهنگ‌سازان هم‌دوره خود و دارای تجاربی ارزشمند در ساخت و تولید اثر به شیوه خود است که در این جا شخصاً تجربیات و تفکرات خود را نگاشته است. بنابراین نقد کتاب حاضر می‌تواند به نوعی زمینه‌ساز پژوهش‌های بعدی در این زمینه باشد تا از طریق آن‌ها بتوان تجربیات آفرینش در موسیقی ایرانی را تحلیل و دسته‌بندی کرد و علاوه بر زیبایی‌شناسی مترتب بر آن، اصول و قواعدی درخور تدوین براساس معیارهایی مشخص را برای ارائه مباحثی در فرایند و آموزش این مقوله ارائه کرد.

موضوع «آفرینش در موسیقی» در سطحی از تحصیل موسیقی طرح می‌شود که لازم است فراگیرنده سطوح ابتدایی و مقدمات موسیقایی را تا حد مشخصی آموخته باشد. بنابراین بهتر بود در آغاز کتاب به روشنی گروه مخاطب هدف مشخص شود و پیش فرض‌ها، مبانی، و دانشی که مخاطب این کتاب می‌بایست از پیش آموخته باشد، تبیین می‌شد که جای آن در ابتدای این کتاب خالی است.

### ۳. نقد شکلی اثر

کتاب حاضر از نظر طرح روی جلد، رنگ‌بندی، و ارتباط آن با محتوا شکل است. حروف‌نگاری، نوع قلم، و اندازه آن برای نگارش مطالب، صفحه‌آرایی، و کیفیت چاپ مناسب است و همگی از امتیازات این کتاب به‌شمار می‌رود. هم‌چنین صحافی خوب آن موجب خواهد شد تا طی تورق طولانی مدت بر دوام آن خدشه کم‌تری وارد شود. قواعد نگارش و ویرایش رعایت شده است، اغلاط چاپی به چشم نمی‌خورد، و روان‌بودن اثر پذیرفتنی است.

کتاب پیش‌گفتار و مقدمه ندارد و هدف اصلی اثر در «شبه‌دیباچه‌ای» هشت‌سطری و کوتاه گنجانده شده که بهتر بود با توجه به اهمیت عنوان و فقدان منابع درخور توجه در این زمینه به شکل مفصل‌تری موضوع تشریح می‌شد و درباره دلایل نگارش اثر و کمبودهای این حوزه تخصصی توضیحاتی ارائه شود. درباره ساختار کلی سه نکته گفتنی است؛ نخست این که فصل‌بندی کتاب شماره‌گذاری ندارد که انجام‌ندادن این مهم از انسجام آن فروکاسته است و خواننده را در ارتباط با بخش‌ها و زیرمجموعه‌ها دچار ابهام خواهد کرد. در صورتی که همین عناوین می‌توانست در قالب سه فصل شماره‌گذاری و برای هر فصل بخش‌ها و زیرمجموعه‌های مرتبط مشخص شود. این وضعیت برای نقد اثر نیز دشواری‌هایی ایجاد می‌کند و ارجاع به شماره صفحات تقریباً یگانه راه نشانی مطالب است. دوم این که بخش‌ها یا فصل‌ها در پایان جمع‌بندی ندارد. این کار نیز می‌توانست در هر قالبی مانند متنی شماره‌گذاری شده از اهم مطالب یا با تنظیم نمودارها و جداولی در پایان هر بخش برای دسته‌بندی مطالب ارائه شده انجام شود تا شاکله کار انسجام بیش‌تری یابد. سوم این که با توجه به جنبه آموزشی کتاب، هیچ تمرین یا آزمون‌ی در متن یا پایان بخش‌ها برای ارزیابی آموخته‌های فراگیرنده ارائه نشده است.

در نگاه کلی، حدود نیمی از کتاب (تا صفحه ۳۵) شامل عناوینی است که در ساختاری منطقی، منظم، و مرتب‌تی انسجام نیافته است و ضمن پراکندگی موضوعات عمدتاً فاقد توضیحات کافی برای درک و تفهیم مطالب است که در بخش تحلیل محتوا بیش‌تر بررسی خواهد شد. اما در نیمه دوم کتاب، بخش «فرم‌های معمول در موسیقی ایرانی» انسجام بیش‌تری در ارائه مطالب دیده می‌شود.

از نقاط قوت کتاب ارائه تصاویر و نمونه‌های متعدد و متنوعی است که با توجه به موضوع این اثر به‌خوبی در جای مناسب آورده شده‌اند و نمونه‌های ارائه شده و شیوه نگارگری نمونه‌ها نیز کیفیت مطلوبی دارد. اما شماره‌گذاری نکردن نمونه‌ها از نقاط ضعف آن است، چه بسا برای ارجاع به نمونه‌ها فقط ارائه شماره صفحه امکان دارد و در مواردی که چند نمونه در صفحه‌ای باشد، ارجاع‌دهی دشوار خواهد بود. در مواردی نیز شکل‌ها یا نمونه‌ها ابهاماتی دارد. برای مثال، در دو نمونه ارائه شده در صفحه ۱۵، در شکل اول، هجاهایی بالای خط، برخی روی خط، و یک هجا نیز زیر خط نوشته شده است، اما درباره دلیل نگارش این هجاها و کشش‌ها به این شیوه توضیحی داده نشده است.

ارجاع منابع برای نمونه‌ها با رعایت امانت در اثر کامل است، اما منابعی که به‌لحاظ نظری پشتوانه مطالب مطرح شده در کتاب باشند بسیار محدودند. برای مطالعه بیش‌تر

خوانندگان نیز منابع کافی مربوط به بخش‌های گوناگون معرفی نشده است. ضمن آن‌که بهتر بود نمایه نیز در انتهای کتاب تهیه می‌شد.

#### ۴. نقد محتوایی اثر

در ابتدای این بخش ابتدا عنوان مرتبط با محتوای کتاب بررسی می‌شود و در ادامه نقد و بررسی محتوای مطالب به ترتیب عناوین خواهد آمد.

#### ۱.۴ انطباق عنوان با محتوای اثر

عنوان کتاب فرم و آفرینش در موسیقی ایران است. در واقع «موسیقی ایران» به انواع گوناگون موسیقی در ایران اطلاق می‌شود، در حالی که «موسیقی ایرانی» نوع نسبتاً مشخصی از موسیقی است و ترکیب دقیق‌تری است برای آن‌چه ذیل این عنوان درسی دانشگاهی طرح می‌شود. نویسنده نیز متخصص «موسیقی ایرانی» است و همان‌طور که در بخش‌های گوناگون از کتاب ذکر کرده تخصص و زمینه مطالعاتی و حرفه‌ای او «موسیقی ایرانی» است. با توجه به هدف نگارش کتاب، که در ابتدای آن مطرح شده است، به نظر می‌رسد نویسنده در نام‌گذاری اثر عنوان همین درس دانشگاهی را برای کتاب برگزیده، حال آن‌که پس از چندین سال این عنوان اصلاح و با عبارت «فرم و آفرینش در موسیقی ایرانی» تدقیق شده است و بهتر بود نویسنده نیز همین اصطلاح را در زمان انتشار کتاب استفاده می‌کرد تا با موضوع بحث کتاب نیز منطبق‌تر باشد. از سوی دیگر، حتی در تورق کلی و مطالعه گذرای کتاب پیداست که بخش عمده‌ای از مطالب کتاب تجربیات شخصی نویسنده در آهنگ‌سازی (آفرینش) است که در قالب طبقه‌بندی مورد نظر وی مکتوب شده و به هم‌راه نمونه‌هایی از آثار به این شکل ارائه شده است. بنابراین عنوانی هم‌چون «نگرشی برای فرم و آفرینش در موسیقی ایرانی» یا حتی «فرم و آفرینش از دیدگاه فرهاد فخرالدینی» عنوان دقیق‌تری برای کتاب خواهد بود.

اساساً به نظر می‌رسد تشریح و تعریف واژگان و بیان ترمینولوژی آن‌ها در این کتاب چندان مورد توجه نبوده و ابهامی کلی درباره بسیاری واژگان تخصصی در کتاب به چشم می‌خورد. شاید مهم‌تر از همه عنوان کتاب باشد که برای هیچ‌کدام از اصطلاحات مهم آن یعنی «فرم» و «آفرینش» و حتی «موسیقی ایرانی» تعریفی ارائه نشده است. به ویژه آن‌که موضوع این کتاب دانشی نوپا در موسیقی امروز ایران محسوب می‌شود و پیشینه مکتوب



در خورتوجهی ندارد. بنابراین بهتر بود نگارنده در همان آغاز عنوان و اجزای آن را یک‌به‌یک تشریح و تعریف می‌کرد. ممکن است برای برخی افراد این تصور باشد که مثلاً «فرم» واژه تازه‌ای در موسیقی نیست که به تبیین آن نیازی باشد، اما ازیک‌سو اهمیت و گستردگی واژگان و موضوعیت آن‌ها در عنوان و ازسوی دیگر تعریف نقش برای این مفهوم در موسیقی ایرانی لزوم بررسی آن را، حتی در سطح تعاریف و معرفی منابع، روشن می‌کند. بنابراین ارائه توضیحاتی درباره واژه و مفهوم «فرم» در موسیقی، اشاره به ادبیات آهنگ‌سازی موسیقی غربی و سیر تاریخی آن، و دست‌آخر معرفی مهم‌ترین منابع در این زمینه می‌توانست شروع خوبی برای بیان یکی از مفاهیم بنیادی کتاب باشد.<sup>۲</sup> هم‌چنین مفهوم فرم در موسیقی قدیم ایران به‌منزله یکی از عناصر مهم آهنگ‌سازی، به‌ویژه در مکتب منظمیه و معرفی فرم‌ها و ویژگی‌های آن‌ها در رسالات موسیقی قدیم ایران، باتوجه‌به موضوعیت کتاب و مطالعات نویسنده در این باره می‌توانست باتوجه‌به عنوان کتاب مسیر مباحث را سمت‌وسوی دقیق‌تری بخشد و راه‌گشای برخی ابهامات و پرسش‌های احتمالی خوانندگان باشد. پرسش‌هایی از قبیل این که اساساً وجوه تشابه و تفاوت فرم‌های موسیقی غربی و موسیقی ایرانی چیست؟ یا این که چرا و چگونه سنت استفاده از فرم در موسیقی قدیم ایران تا امروز تداوم نداشته است؟

در مجموع مرتبط با مقوله فرم در صفحه ۱۸ ذیل بخشی با عنوان «تعریف فرم» و سپس «ساختمان فرم» در شکلی بسیار کلی این مقوله تشریح شده و درباره گسترش موتیف توضیحاتی کلی ارائه شده، اما پراکندگی و کافی نبودن مطالب در این باره باعث می‌شود تا مخاطب (حتی اگر متخصص موسیقی ایرانی باشد)، که به دلایل مختلف به‌ویژه نداشتن تجربه فرم‌های معین در کارگان امروز موسیقی ایرانی در عمل با مقوله فرم‌های معین سروکاری ندارد، در فهم موضوع «فرم» و تمایز آن با واژه و مفهوم «گونه» ره‌یافت تازه‌ای نیابد. در بخش مهمی از کتاب با عنوان «فرم‌های معمول در موسیقی ایرانی» اساساً واژه «فرم» اطلاق ناصحیحی است برای آن‌چه در آن بخش شرح داده شده که در جای خود بررسی خواهد شد.

پس از توضیح فرم، مفهوم «آفرینش» نیز اصطلاح و واژه‌ای تازه در موسیقی ایرانی است. ارائه این موضوع، هم‌چنان که پیش‌تر در بخش «نقد و تحلیل خاستگاه اثر» از نظر گذشت، می‌توانست مفهوم آفرینش در موسیقی ایرانی و به‌نوعی معادل آن در فرهنگ موسیقی غربی یا فرهنگ‌های هم‌جوار را با ارائه مصادیق آن‌ها روشن و نسبت آن را با آهنگ‌سازی یا هر مفهوم جدید دیگری تشریح کند. در ادامه جای خالی توضیح و تفسیر

نویسنده از اصطلاح «موسیقی ایرانی» و اطلاق آن به هر نوعی از گرایش‌ها، که وی براساس مبانی آن نظریات ارائه‌شده در کتاب را بنا کرده است، احساس می‌شود.

#### ۲.۴ نقد محتوای اثر به ترتیب عناوین ارائه‌شده

در قسمت اول کتاب ارکان موسیقی توضیح داده شده و نویسنده بنا دارد مطالبی درباره «ملودی» بیان کند، اما فقط تعریفی بسیار کوتاه از ملودی در صفحه ۹ به دست می‌دهد. این تعریف برخی پرسش‌های بنیادی و اولیه ایجادشده در ذهن خواننده را بی‌پاسخ می‌گذارد. اساساً به چه چیز ملودی گفته می‌شود؟ مشخصه‌های ملودی در موسیقی چیست؟ و این که چگونه ملودی‌ها از یکدیگر متمایز می‌شوند؟ بهتر بود نویسنده این موضوع مهم در آفرینش موسیقی را بیش‌تر توضیح می‌داد، زیرا در موسیقی «ملودی‌محور» ایرانی برای آفرینش در آن درک مفهوم دقیق ملودی اهمیت انکارناپذیری دارد. چه‌بسا نویسنده می‌توانست صرفاً ترمینولوژی اروپایی این مبحث را با وجود منابع متعدد لاتین در این زمینه تبیین کند یا با استفاده از کتاب *ملودی و شیوه ساختن آن* اثر جولینو باس و ترجمه مرتضی حنانه ضمن ارجاع‌دهی به آن<sup>۳</sup> با توضیح مبحث و تفهیم موضوع، نقاط قوت و ضعف احتمالی آن کتاب را نیز مطرح کند.

در صفحه ۸ از واژه «موزون» و «غیرموزون» استفاده شده است، اما تعریفی از «موزون بودن» در موسیقی ارائه نمی‌شود. البته پس از مطالعه توضیحاتی که نویسنده درباره این دو اصطلاح ارائه کرده، می‌توان استنباط کرد که منظور وی از این واژگان قطعاً این است که «دارای متر معین» یا «فاقد متر معین» باشند. نویسنده می‌توانست از واژگان متداول‌تری هم چون این دو ترکیب - واژه اخیر استفاده کند که امروزه در حوزه موسیقی‌شناسی و مقالات تخصصی حوزه موسیقی به جای دو واژه موزون و غیرموزون به کار برده می‌شوند تا مخاطب دچار ابهام نشود. به روشنی پیداست که از اساس موسیقی «فاقد وزن» نیست و ترکیب «ملودی غیرموزون» از بنیان ترکیبی متناقض خواهد بود. مرتبط با همین مبحث در ادامه به این موضوع اشاره شده است که در موسیقی ایران دستگاه‌ها و مقام‌ها «آزاد» نواخته می‌شوند که پس از مطالعه مطالب در سطور بعدی می‌توان دریافت که منظور نویسنده «متر آزاد» بوده است. مسلماً این اصطلاح آخر واژه‌ای دقیق‌تر برای بیان مقصود است. بنابراین نواختن و اجرا «به صورت آزاد» با مفهوم موسیقی با «متر آزاد» بسیار متفاوت و بدیهی است اصطلاح «اجرای آزاد» دستگاه‌های موسیقی ایرانی به نوعی پیروی نکردن از نظامی کلی و قاعده‌مند را به ذهن متبادر می‌کند.

در این بخش (و البته بخش‌های دیگر) گاهی واژگانی به کار رفته که برای مخاطب ابهام‌برانگیز است، اما باید گفت بخشی از این ابهامات صرفاً به این کتاب مربوط نیست و به تأویل‌های متفاوت از بنیان‌های نظری موسیقی ایرانی بازمی‌گردد. تاکنون حاصل تلاش‌های نظریه‌پردازی و تدوین مبانی نظری موسیقی ایرانی در قالب کتاب‌هایی منتشر شده است که مهم‌ترین آن‌ها را می‌توان به این ترتیب نام برد: *موسیقی نظری ایران* از علینقی وزیری، *نظری به موسیقی از روح‌الله خالقی*، *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی* از داریوش طلایی، و *مبانی نظری موسیقی ایرانی* از گروه نویسندگان. منابع نام‌برده شده، به‌رغم وجوه اشتراک، اختلافاتی در بیان مبانی نظری موسیقی ایرانی دارند، اما مشکل این‌جاست که در کتاب حاضر هیچ‌یک از این منابع (جز در یکی از مباحث) ملاک و معیار اصطلاحات استفاده شده در متن معرفی نشده است. همین موضوع می‌تواند در درک و فهم دقیق مخاطب از مطالب ارائه شده تأثیرگذار باشد. برای مثال در صفحه ۹، که پیش‌درآمد شور اثر رکن‌الدین مختاری بررسی شده، نُت سُئل «تونیک» یا «شاهد» شور معرفی شده است، حال آن‌که ارجاعی به منبعی داده نمی‌شود تا روشن شود که این دو واژه چگونه و بر مبنای کدام نظریه معادل یک‌دیگرند. اگرچه مخاطب موسیقی‌دان یا مطلع موسیقی می‌داند که واژه «تونیک» در تئوری علینقی وزیری و روح‌الله خالقی آمده است، «چون نُت اول گام هنوز در زبان فارسی اسمی ندارد ممکن است آن را یگانه نامید و به‌جای کلمه تونیک استعمال کرد» (خالقی ۱۳۷۰: ۲۱۷).

از نکات بسیار مهم در ساختار ملودی و تعیین جمله «کادانس» است که درباره آن نیز هیچ توضیح و تعریفی ارائه نشده، حتی در صفحه ۱۰ مرتبط با بالاروندگی و پایین‌روندگی ملودی مطالبی ارائه شده که به یک‌باره و هم‌چنان بدون توضیح از «اتصال به کادانس پایینی» یاد شده، بدون آن‌که روی نمونه ارائه شده این مفهوم نمایش داده شود.

در صفحه ۱۱ از واژه «تم» استفاده شده است که به نظر می‌رسد معادل «ملودی» در نظر گرفته شده باشد، اما توضیحی درباره این واژه ارائه نشده است. حال آن‌که در آفرینش ملودی یا آهنگ‌سازی موضوع تم اهمیت زیادی دارد و لازم است علاوه بر آن مخاطب با ملودی تماتیک و غیرتماتیک و ویژگی‌های آن‌ها آشنا شود. اما باز در ادامه صفحه ۱۲ با توضیحاتی که درباره نمونه‌ای از آثار بتهوون ارائه شده است، ترکیب واژه‌های تم ملودیک و تم غیرملودیک با توجه به معرفی مترادف تم و ملودی در آغاز این مبحث می‌تواند متناقض جلوه کند.

در صفحه ۱۲ نویسنده آهنگ‌ساز را به دانستن زیبایی‌شناسی ملزم دانسته است، اما درباره مبانی آن در موسیقی یا آفرینش توضیحی نمی‌دهد. بهتر بود دست‌کم منبع یا منابعی در این باره برای مطالعه بیشتر معرفی می‌کرد. در ادامه، دل‌نشین‌بودن ملودی متناظر با زیبایی‌های طبیعت در نظر گرفته شده، اما جای این توضیح مهم خالی است که دل‌نشینی ملودی با سنجه‌هایی وابسته به عوامل متعددی از جمله فرهنگ، پیشینه شنیداری افراد، ملیت، جغرافیا، و مواردی از این دست ارزیابی می‌شود.

در صفحه ۱۳ مرتبط با وزن و ریتم (ایقاع) در موسیقی ایران، هیچ تعریفی برای واژه «وزن» ارائه نشده است. در توضیحات مربوط به واژه ریتم به عبارت «دور زمان‌ها» اشاره شده که عبارتی جدید و مبهم است. هم‌چنین مفاهیم مهمی هم‌چون ايقاع، ادوار، نقره، و کمیت ادوار ايقاعی هیچ توضیح مشخصی ندارند، در صورتی که در رسالات موسیقی ایرانی تعاریفی در این باره ارائه شده است که نویسنده می‌توانست آن‌ها را به زبان امروزی توضیح یا دست‌کم به آن‌ها ارجاع دهد. در ادامه، نمونه خوبی (تصویر صفحه ۱۳) در تفهیم و توضیح موضوع ریتم ارائه شده است. در این نمونه سه وزن عروضی در قیاس با یک‌دیگر نمایش داده می‌شود که در آن‌ها کمیت هجاها با یک‌دیگر برابر اما محل شروع، خاتمه، و تأکید آن‌ها متفاوت است. موسیقی‌دانی با دانش کافی توانایی درک کامل این مثال را دارد، اما بهتر بود توضیحات بیشتری در تبیین این مثال ارائه می‌شد.

در صفحه ۱۴ نویسنده ابتدا با بیان یک مقایسه می‌گوید: «در موسیقی قدیم ایران در یک قطعه موسیقی ضرب‌ها مساوی یا غیرمساوی بودند، در حالی که در موسیقی اروپایی هر قطعه از ضرب‌های هم‌شکل با زمان‌های مساوی تشکیل می‌شود». اگر بخش دوم این جمله صحیح باشد، نویسنده چگونه بلافاصله در ادامه با استفاده از شیوه نگارش موسیقی غربی میزان‌هایی با ضرب‌های نامساوی را استفاده کرده (ابتدای صفحه ۱۵) و صراحتاً «ثقیل اول را در یک میزان پنج‌ضربی مختلط گنجانده است»؟ چگونه می‌شود در نظام موسیقایی اروپایی فقط «ضرب‌های هم‌شکل با زمان‌های مساوی» استفاده شود، اما در کتب تئوری موسیقی اروپایی «میزان‌هایی با ضرب‌های نابرابر» و بدون کاربرد تعریف و تشریح شوند؟ هم‌چنان‌که برای نمونه در کتاب تئوری بنیادی موسیقی گونه‌های میزان در چهار دسته میزان‌های دوتایی، میزان‌های سه‌تایی، میزان‌های ترکیبی، و میزان‌های پیچیده و آنگ توصیف شده‌اند (منصوری ۱۳۸۸: ۶۲). ضمن آن‌که «میزانی که صورت کسر آن مجموعی از اعداد ۲ و ۳ باشد، میزان لنگ خوانده می‌شود» (همان: ۲۰۸).

در این قسمت برای اصطلاح «دور» شرحی داده نشده و تمایز داشتن یا تمایز نداشتن آن با میزان تبیین نشده است. از سوی دیگر، در نمونه سوم ارائه شده در صفحه ۱۴ مشخص نیست ضرب‌هایی که ذیل اتانین (با شمارش یک تا پنج) آورده شده با چه ملاک و معیاری تعیین شده است. چه بسا برخی معتقدند تعداد نقره‌ها معادل تعداد ضرب‌هاست (خالقی ۱۳۷۰: ۲۲۰). البته اتفاق نظر نداشتن بر این گمان به این دلیل است که واژه ضرب با مفهوم امروزی در رسالات موسیقی قدیم ایران به کار نرفته است. در این جا منبع نقل شده برای توضیح دور و رشا معرفی نشده است. این دور ایقاعی را عبدالقادر مراغی در کتاب جامع الالحن معرفی و تشریح کرده است (مراغی ۱۳۸۸: ۲۳۸، ۲۳۹).

در صفحه ۱۵ این چنین آمده است: «زبان فارسی خود یک زبان ریتمیک (موزون) است و در اکثر جمله‌های آن می‌توانیم وزن یا ریتم موسیقی آن را بشنویم». چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، واژه موزون مترادف با عبارت «متر معین» در نظر گرفته شده است، اما این بار معادل واژه «ریتمیک» در نظر گرفته شده است. البته ریتم واژه‌ای لاتین است و تعریف نسبتاً مشخصی دارد، اما واژه وزن که متعلق به فرهنگ ماست، متأسفانه امروز تعریف دقیقی ندارد و نگارنده نیز به‌شکلی از این اصطلاح در جای‌جای کتاب استفاده کرده که از ابهام آن نکاسته است.

در ادامه، صفحه ۱۵ در شکل نثی که مرتبط با جمله «من که به تو گفته بودم» آورده شده است، واژه‌های «من» و «تو» با هجای بلند نمایش داده شده، اما هجای «بو» کوتاه در نظر گرفته شده است، در حالی که طبق قواعد اولیه تقطیع هجاها، هجای «بو» هجای بلند تلقی می‌شود. در ادامه نقل قولی از حسین تهرانی درباره آموزش تنبک و عبارات مورد استفاده برای آموزش آن در قدیم آورده شده و جمله «اکبرآباد رفته بودی بله بله رفته بودم» نقل شده است، که با این مثال و شکل پس از آن رفع ابهام می‌شود و می‌توان دریافت که هدف نویسنده در این نمونه و نمونه قبل اشاره به رایم‌ها یا متل‌ها با هدف آموزش موسیقی بوده است که باید پیش‌تر توضیح داده می‌شد. از آن‌جا که بناست مخاطب به کمک ریتم موسیقی را فرا بگیرد، به دلیل اولویت نسبی موسیقی بر کلام، در نظر گرفتن هجای کوتاه برای «بو» در این جا پذیرفتنی است.

در صفحات ۱۵ و ۱۶ مرتبط با ریتم موسیقی، شعر، و جمله‌بندی آن‌ها دقالب چند نمونه به «مبتدا و خبر» اشاره شده است. باید کمی در این زمینه تدقیق شود. در شعر فارسی مبتدا و خبر نداریم و همان‌طور که نگارنده در پراکنش آورده منظور «سؤال» و «جواب» است که در ادبیات صنعت مناظره نام دارد و «سؤال و جواب آن است که در شعر به صورت

پرسش و پاسخ یا پیغام و جواب به لفظی بلیغ و با اسلوبی لطیف بیان کند» (پاکرو ۱۳۸۳: ۹۲). هم‌چنین برخی به این قائل‌اند که تمام شعر مبتنی بر پرسش و پاسخ یا گفت‌وگو باشد (محمدی ۱۳۸۷: ۱۷۴).

سؤال و جواب مرهون عوامل دیگری هم هست از جمله: اسلوب حکیم (به این معنا که گوینده، سخن یا پاسخ شنونده را بر معنی دیگر حمل کند این تبدیل و تغییر را در اصطلاح اسلوب حکیم می‌گویند)، حسن تعلیل، تشبیه، و جناس (وحیدیان کامیار ۱۳۸۳: ۱۵۶، ۱۵۷).

نمونه‌های ارائه‌شده نویسنده کتاب حاضر از شعرا این ویژگی‌ها را ندارد.

در صفحه ۱۶ مصرعی از مولانا آورده شده و درباره انطباق روی یک دور چهارمیزانی توضیحاتی ارائه شده است. البته ترکیب‌واژه «دور چهارمیزانی» نیز جدید و مبهم است و ترمینولوژی آن مشخص نیست. هم‌چنین به این موضوع که با چه توجیهی دو میزان اول حالت سؤال دارد و دو میزان بعدی حالت جواب اشاره‌ای نشده است. در نمونه بعدی یک دوبیتی از باباطاهر ارائه شده که به چهار فراز تقسیم شده است. نگارنده این چهار فراز را یک عبارت یا پرپود در نظر گرفته که دور [؟] آن از چهار بُرش تشکیل شده است. در این توضیحات نیز مترادف در نظر گرفتن عبارت و پرپود کمی غریب است و واژه بُرش نیز بدون تعریف مانده و در هیچ قسمت دیگری از کتاب واژه بُرش نیامده است.

در توضیحات صفحه ۱۷، که بناست فراز، موتیف، و پرپود تعریف شود، نویسنده می‌نویسد: «اگر یک دوبیتی با موسیقی همراه شود به ملودی هر مصراع یک فراز گفته می‌شود. معمولاً هر فراز خود به دو قسمت مبتدا و خبر تقسیم می‌شود [...]». در حالی که در قسمت‌های پیشین یک بیت از یک دوبیتی به دو بخش مبتدا و خبر تقسیم شده بود که مصراع اول مبتدا و مصراع دوم خبر در نظر گرفته شده بود. در ادامه این مبحث نقل شده که در موسیقی قدیم از واژه «ادوار» به معنی «جمع پرپودها» استفاده می‌شده است، اما مشخص نشده که این ادعا با استناد به کدام منبع یا رساله موسیقی و با چه منطقی استنباط شده است. در مبحث «تعریف فرم» در صفحه ۱۸ فقط به این تعریف بسنده شده که «فرم در موسیقی به شکل یا ساختار یک قطعه موسیقی اطلاق می‌شود». هم‌چنین به نظر نویسنده «تشخیص و تجزیه و تحلیل فرم مستلزم آثار ارزنده موسیقی‌دانان بزرگ است»، اما منبع یا روشی برای این کار ارائه نشده است. در ادامه این بخش، نویسنده توصیفی از منطبق نبودن کتاب‌های درسی با آثار ارزنده موسیقی ارائه می‌کند. از سویی هنرجو را به تقلید آموختن

اصول گفته شده ناچار می‌داند و از سوی دیگر معتقد است وی پس از فراگیری اصول مذکور می‌تواند با احساس و ذوق خویش تغییراتی را در فرم قطعه پدید آورد. این توصیف و مرزبندی پیش‌داوری چندان مطلوبی برای مخاطب مرتبط با مقوله فرم در نسبت با ذوق و احساس فردی ارائه نمی‌کند. اساساً فرم از عوامل انسجام‌بخش اثر است، نه الزاماً عامل زیبایی‌بخشی به آن. زیبایی و تنوع قطعه موسیقایی می‌تواند به عوامل گوناگونی از جمله ریتم، ملودی، فرم، ارکستراسیون، یا تمهیدات آهنگ‌سازی مرتبط باشد.

در ادامه این قسمت (ذیل مبحث تعریف فرم) نویسنده چند اصل مهم برای تصنیف قطعه زیبا و متنوع را نام می‌برد. البته اصول ذکر شده تقریباً هیچ‌کدام به فرم ارتباطی ندارد و درک این‌که به چه دلیل ذیل مبحث تعریف فرم آمده‌اند دشوار است. به‌هر حال به برخی موارد ذکر شده نقدهایی وارد است. اصل اول درباره چگونگی استفاده از فواصل متصل و منفصل موسیقایی است که با موضوع پیش‌برد ملودی مرتبط است. اصل دوم درباره تضاد در پریردهای تشکیل‌دهنده قطعه موسیقی است، اما توضیحی درباره چگونگی متضاد بودن پریردها و شرایط ایجاد تضاد ارائه نشده است. اصل سوم درباره وحدت و هماهنگی قطعه موسیقی است و اصطلاحاتی تازه و بی‌توضیح دارد، از جمله «تار و پود» در یک قطعه و «به‌کارنبردن مطلبی خارج از موضوع». در آخرین اصل نیز توصیه شده است: «شروع آهنگ حالت شروع و خاتمه آن حالت خاتمه داشته باشد». بیان بدیهیاتی از این دست بدون توضیح دقیق و کاربردی یا چگونگی انجام آن دستاوردی برای مخاطب نخواهد داشت.

در ادامه به شرایطی اشاره شده که آهنگ‌ساز برای تصنیف آهنگ در فرم‌های ایرانی باید داشته باشد. از پنج شرط ذکر شده، دو شرط آن تاحدودی می‌تواند ابهام‌برانگیز باشد، شرط سوم به داشتن ذوق، سلیقه، و قریحه‌ای خوش دلالت دارد که نشانه‌های این صفات تبیین نشده است و صرفاً جنبه احساسی دارد. شرط چهارم نیز درباره بهره‌مندی از ادبیات فارسی است، اما میزان و جزئیات این بهره‌مندی مشخص نیست.

از صفحه ۲۰ به بعد رفته‌رفته روند مطالب تناسب بیش‌تری با عناوین مطرح‌شده پیدا می‌کند و در همین صفحه مفاهیم جمله‌بندی و عبارت موسیقی با ارائه نمونه‌هایی تبیین شده است. در این جا برای تعاریف مربوطه نقل قول‌هایی از آثار علینقی وزیری و روح‌الله خالقی ارائه شده و واژگانی هم‌چون رسم مبتدا، رسم خبر، و رسم ملودی‌ور به‌منزله اجزای تشکیل‌دهنده نیم‌جمله معرفی شده است. هم‌چنین جمله موسیقی «عضو» و جزء کوچک‌تر عضو نیز «رسم جمله» نامیده شده و جملات موسیقی به دوتایی و سه‌تایی یا جفت و طاق تقسیم شده است. این‌که نویسنده منابع مشخصی را برای اصطلاحات این بخش معرفی

کرده از نقاط قوت آن است، اما آنچه وزیری و شاگرد خلفش، خالقی، نگاشته‌اند از اولین متونی است که در این مبحث به فارسی برگردان شده است. وزیری در سال ۱۳۱۳ کتابی سه‌جلدی، با عنوان *موسیقی نظری*، نگاشت که جلد سوم آن *موسیقی نظری مفصل مغربی* نام دارد (ناصری ۱۳۷۱: ۲۰۹). از آن زمان تا به امروز، منابع متعددی به فارسی ترجمه یا تألیف شده است و به همین دلیل امروزه در ادبیات آهنگ‌سازی ایران اصطلاحات تخصصی به شکل‌های گوناگونی به کار می‌رود. بهتر بود نویسنده، که قطعاً به منابع گوناگون فارسی و لاتین در این حوزه تسلط دارد، مترادف لاتین این اصطلاحات را در پانویس ذکر می‌کرد تا این واژگان، که همگی تعاریف مشخصی در موسیقی (اروپایی و امروزه در جهان) دارند، برای مخاطب پیش‌تر درک‌پذیر باشند.

از صفحات ۲۰-۳۵ کتاب نمونه‌های متعدد، خوب، و مفیدی متناسب با موضوع فرم و ساختمان فرم ارائه شده، اما نقدهایی نیز به این بخش وارد است. مثلاً با توجه به جنبه آموزشی کتاب، درخصوص چگونگی تشخیص جمله توضیحی داده نشده یا به اهمیت کادانس در جملات اشاره‌ای نشده و فقط به نمایش برخی مفاهیم روی نمونه‌ها اکتفا شده است. هم‌چنین نویسنده در صفحه ۲۵ برای «تفہیم بهتر مطالب» نمونه‌هایی از آهنگ‌سازان غربی ارائه کرده، اما توضیحی کاربردی درباره مقایسه تحلیل موسیقی غربی و موسیقی ایرانی ارائه نکرده است. دو نکته ابهام‌برانگیز نیز در صفحه ۲۷ به چشم می‌خورد. نکته اول این‌که نویسنده می‌نویسد: «بیش‌تر آثار موسیقی ایرانی براساس ملودی‌های درآمد و گوشه‌های ردیف ساخته شده‌اند و نباید به آن‌ها مثل آثار قانون‌مند موسیقی کلاسیک نگاه کنیم». از این عبارت می‌توان چنین برداشت کرد که ملودی‌های گوشه‌های ردیف موسیقی ایرانی نمی‌توانند قانون‌مند باشند. شاید با بیان تفاوت جنس قانون‌مندی در این دو نوع موسیقی چنین شائبه‌ای ایجاد نمی‌شد. اگرچه در ادامه اضافه کرده است: «آهنگ‌های موسیقی ایرانی بنابه ذوق، سلیقه، و احساس صادقانه آهنگ‌سازان ایرانی ساخته شده‌اند» و باز این شائبه ایجاد می‌شود که آیا آهنگ‌سازان اروپایی صادق نیستند و بدون ذوق، سلیقه، و احساس قطعات موسیقی را تصنیف کرده‌اند؟! چنان‌که پیش از این نیز ذکر شد: این گمان قوی‌تر می‌شود که نویسنده احتمالاً مرزبندی‌هایی بین قاعده‌مندی و زیبایی قائل است. نکته مهم دوم در این صفحه تفاوتی است که نویسنده بین بهره‌مندی و عدم بهره‌مندی موسیقی دانان و آهنگ‌سازان ایرانی از اصول موسیقی آکادمیک متصور است و بدیهی دانسته که آهنگ‌سازی هم‌چون صبا، خالقی، و وزیری از این اصول و دانش در آثار خود استفاده کرده‌اند و افرادی هم‌چون رضا محجوبی و مرتضی محجوبی از آن آگاه نبوده‌اند، اما «عوامل



بسط و پرورش موسیقی علمی را که بیش تر متکی به تکرارها و تقلیدها با تمهیدات مختلف است به کار برده‌اند». سؤال این جاست که چگونه می‌توان به نحوه استفاده از دانش یا استفاده نکردن از آن در هنگام ساخت اثر اطمینان داشت یا آن را بدیهی دانست؟ واقعیت این‌که عمدتاً در هنگام ساخت اثر از سوی آهنگ‌ساز کسی بر کار او ناظر نیست که به این آگاهی و دانایی برای قضاوت در این مورد دست یابد و تشخیص دهد که آهنگ‌ساز بر پایه اصول موسیقی آکادمیک اثری را خلق کرده یا صرفاً براساس ذوق و خلاقیت خود یا حتی با توأمان کردن این دو عامل اثر خود را تصنیف می‌کند.

در کل نمونه‌هایی که در بخش تکرار و تقلید با موارد شش‌گانه‌اش ارائه شده بسیار مناسب است. این بخش یک‌پارچگی تقریباً مناسبی دارد و با توجه به این‌که اصل این مفاهیم از موسیقی اروپایی وام گرفته شده است، نویسنده به‌شکلی خلاقانه با ارائه نمونه‌های موسیقی ایرانی در بومی‌سازی این مفاهیم به‌خوبی عمل کرده است.

بخش آخر کتاب، با عنوان «فرم‌های معمول در موسیقی ایرانی»، از نقاط قوت این اثر است. این بخش آمیخته‌ای است از تجربیات نویسنده و تجمیع مطالب از منابع مختلف همراه با نکاتی تاریخی که با توجه به کمبود منابع در این دانش بومی باید منبعی با ارزش تلقی شود و البته مبنایی برای پژوهش‌های بعدی در این زمینه باشد. اما به‌کارگیری اصطلاح «فرم» در عنوان این بخش برای آن‌چه توصیف شده ناصحیح بوده است. چه بسا در واقع پیش‌درآمد، چهارمضراب، تصنیف، رنگ، و قطعات آزاد یا اصطلاحاً ضربی را باید «گونه‌های موسیقی ایرانی» دانست. بنابراین با توجه به محتوای ارائه شده، بهتر بود نام‌گذاری این بخش به «شرح ویژگی‌های عمومی گونه‌های معمول در موسیقی ایران» تغییر پیدا می‌کرد و علاوه بر استفاده از اصطلاح «گونه» برای این قطعات، تمایز دو مفهوم «فرم» و «گونه» تبیین می‌شد. در این راستا ارائه اطلاعاتی از فرم گونه‌های موسیقی قدیم ایران و فرم‌ها و گونه‌های موسیقی اروپایی مفید خواهد بود.

نکات درخور توجه دیگر در این بخش با «پیش‌درآمد» صفحه ۳۷ مرتبط است. نویسنده می‌نویسد: «پیش‌درآمدهایی وجود دارند که فرازهای آن‌ها از چهار میزان کم‌تر یا بیش‌تر است و بیش‌تر سازندگان این قبیل پیش‌درآمدها به اصول جمله‌بندی موسیقی واقف نیستند و ملودی خود را بنا به احساس خود ساخته‌اند». با توجه به توضیحات قبل، در واقع نمی‌توان به اظهاراتی از این دست با نگاه علمی وقعی نهاد.

یگانه نمونه این قسمت، که به‌خوبی بررسی و تحلیل شده، پیش‌درآمد بیات ترک از ابوالحسن صباست و دلیل گزینش این نمونه «آگاهی صبا از اصول جمله‌بندی موسیقی»

است. پیش‌تر نقد وارد بر این دلیل بیان شد، اما جدای از این موضوع چون همان‌طور که نگارنده ذکر کرده این پیش‌درآمد با سایر پیش‌درآمدها تفاوت‌هایی دارد، بهتر بود اثری معمول‌تر (یا اصطلاحاً کلاسیک‌تر) از گونه پیش‌درآمد انتخاب می‌شد تا با بررسی آن درصد فراوانی عام‌تری از ویژگی‌های عمومی این «گونه» به‌دست داده شود. قطعه‌ای که بهتر از این نمونه گونه پیش‌درآمدها را نمایندگی کند.

در صفحه ۴۱ گونه «چهارمضراب» آمده و نکات مهمی درباره وجه تسمیه واژه چهارمضراب بیان شده است. از امتیازات دیگر این قسمت تعدد و تنوع نمونه‌ها و توضیحات تکمیلی آن‌هاست. البته پس از ارائه چند نمونه، که هم‌راستا با وجه تسمیه توضیح داده شده، نمونه‌هایی نیز ارائه شده است که «پایه»های استفاده‌شده در آن‌ها با وجه تسمیه بیان‌شده سازگاری ندارد. برای مثال، در صفحه ۵۱ دو نمونه از آثار صبا به نام‌های *کاروان* و *چهارمضراب سه‌گاه* آمده که دارای پایه زیبا و متنوعی توصیف شده‌اند، اما درباره دلایل احتمالی تفاوت شکل پایه‌ها توضیحی داده نشده است.

در صفحه ۵۶، ذیل گونه «تصنیف»، رویکرد نویسنده در بررسی موضوع به‌نوعی تاریخی‌تر است و با سایر بخش‌ها تفاوت‌های جالبی دارد. در ابتدا به سی لحن باربد، که در منظومه خسرو و شیرین اثر گنجوی آمده، اشاره شده و در ادامه واژه‌های الحان و تصانیف معادل یک‌دیگر دانسته شده است، در حالی که معادل انگاشتن این دو می‌تواند محل شک باشد، زیرا کاربرد اصطلاح تصنیف در رسالات قدیمی با معنای تصنیف امروزی به‌سختی مترادف دانسته می‌شود.

اکنون شروع کنیم در بیان اصناف تصانیف و شروط و قواعد آن‌ها را بیان کنیم تا ارباب عمل آن‌ها را دستور سازند و بر آن قاعده سلوک کنند پس بایست دانست که اصناف تصانیف در این فن نه است بر این موجب: ۱. نوبت مرتب، ۲. بسیط، ۳. ضربین، ۴. کل الضروب، ۵. کل النغم، ۶. نشید عرب، ۷. عمل، ۸. پیش‌رو، ۹. زخمه (مراغی ۱۳۸۸: ۲۷۲).

در موسیقی قدیم، نام قطعات براساس فرم گونه‌ها مشخص می‌شد، برخی بی‌کلام و برخی باکلام. برای مثال، اسم خاص «تصنیف» را برای نمونه‌های باکلامی هم‌چون «غزل»، «بسیط»، یا «نقش» نمی‌نهادند.

در صفحه ۵۹ نویسنده می‌نویسد: «در ساختن تصنیف نیز معمولاً تصنیف‌ساز از ردیف موسیقی ایران برداشت می‌کند، ولی در انتخاب ریتم و میزان و ترکیب جملات آن کاملاً

آزاد است و مطابق میل و سلیقه خود آن را به‌تمام می‌رساند». اما سؤال این‌جاست که آیا در ساخت گونه‌های دیگر اعم از چهارمضراب و پیش‌درآمد یا سایر قطعاتی که در موسیقی ایرانی ساخته می‌شوند فرایندی متفاوت از این طی می‌شود؟

نویسنده در ادامه این مبحث تجربیاتی از آهنگ‌سازی خود را بیان کرده و برای نمونه چگونگی ساخت قطعه‌ای روی شعر «خوش به حال غنچه‌های نیمه‌باز» از فریدون مشیری را شرح داده است. بیان و توصیف این دست از تجربیات بسیار درخور توجه و مغتنم است و علاوه بر جنبه آموزشی و انتقال تجربیات عملی باید جنبه تاریخ‌نگارانه و ثبت وقایع در حوزه آفرینش در موسیقی ایرانی را حائز اهمیت دانست.

در صفحه ۷۵ آمده است: «بیش‌تر آهنگ‌های محلی در اصل تصانیف قدیمی‌اند که ما سازندگان آن‌ها را نمی‌شناسیم». اما مشخص نیست مقصود نویسنده از تصانیف قدیمی چیست و با استناد به چه منبعی و با چه دلیلی این موضوع را مطرح کرده است.

در صفحه ۷۶، مرتبط با گونه «رنگ»، نویسنده نخست «اجرای کامل موسیقی سنتی» را مترادف «ردیف موسیقی» در نظر گرفته است، در حالی که این تعبیر صحیح نیست و این دو متمایزند. در ادامه می‌نویسد: «معمول این است که ابتدا پیش‌درآمد و بعد به ترتیب مقدمه یا درآمد و چهارمضراب و آواز و تصنیف و درخاتمه رنگ اجرا شود و این ترتیب در موسیقی ایرانی سابقه قدیمی دارد». تا این‌جا می‌توان دریافت که منظور نویسنده از «اجرای کامل موسیقی سنتی» همان ارائه «برنامه کامل رایج در موسیقی دستگاهی ایران» است که به نوعی با فرم ترکیبی «نوبت» در مکتب منتظمیه شباهت دارد. اما در ادامه نقل‌قولی از شمس‌العلماء آورده شده که محل مناقشه است. «قدما درآمد و آواز و تصنیف و رنگ را قول و غزل و ترانه و فروداشت می‌گفتند». این‌که گونه‌های امروزی درآمد، آواز، تصنیف، و غیره را معادل اجزای نوبت مرتب بدانیم جای شگفتی دارد! عجیب است اگر نویسنده که خود در رسالات عبدالقادر مراغی غور کرده و یکی از آثار مراغی را به زبان اجرایی امروز برگردانده و ارائه کرده است، در این باره به رسالات عبدالقادر رجوع نکرده باشد:

اما نوبت مرتب؛ قدما چهار قطعه موسیقی را که آن‌ها را با یک‌دیگر مناسبتی باشد در طریق و جموع و ایقاع، نوبت مرتب گویند و آن در دور ثقیل اول یا ثقیل ثانی باشد یا ثقیل رمل یا فاختی یا ترکی اصل و اگر در غیر از این ادوار نیز سازند یجوز و آن هم به حسب اقتضای ارادت مصنف است. و ابتدا و انتها در تلحین به یک آهنگ باید که باشد. و چهار قطعه نوبت مرتب را هر قطعه به اسمی مخصوص کرده‌اند بر این مثال:

قطعه اول قول؛ ثانی، غزل؛ ثالث، ترانه؛ رابع، فروداشت. و در هر قطعه از قطعات اربعه شروط است که بدان شروط آن نوبت را مرتب گویند (مراغی ۱۳۸۸: ۲۷۲).

«اما فروداشت؛ و آن باید که به قول شبیه باشد و شعر آن هم عربی باشد» (همان: ۲۷۳). با توصیفاتی که از ویژگی‌های آن قطعات در رسالات عبدالقادر ذکر شده است، یافتن وجوه اشتراک گونه‌های امروزی موسیقی ایرانی با اجزای آن نوبت بسیار دشوار می‌نماید.

در ادامه، رنگ در موسیقی ایرانی معادل همان موسیقی رقص دانسته شده که در خاتمه یک دستگاه یا آواز اجرا می‌شود.

محتمل است که اصطلاح رنگ ریشه در واژه هندی رنگبهم (به سکون ب) به معنای 'مکان رقص' داشته باشد. اصطلاح رنگ محل (به سکون گ) نیز به 'معنی اتاق مخصوص به تعیش' آمده است. نیز در توصیف 'بشکن بشکن' گفته شده جشنی است که در آن اسباب رقص و راگ و رنگ مهیا باشد و این هم‌نشینی 'رنگ' با 'راگ' که از اصطلاحات موسیقی هندی است، احتمال هندی‌تباربودن اصطلاح رنگ را تقویت می‌کند (خضرای ۱۳۹۳: ۶۷).

سپس ابیاتی از حافظ و سعدی ارائه شده که ترکیب‌واژه «ضرب اصول» در آن‌ها استفاده شده و نویسنده نوشته است: «ضرب اصول یا رنگ اصول یکی از رنگ‌هایی است که هنوز هم در دستگاه شور در ردیف موسیقی ایرانی معمول است». اما در واقع نمی‌توان تناظری قطعی بین ضرب اصول کنونی در دستگاه شور از ردیف موسیقی ایرانی و آنچه در ابیات مذکور آمده است برقرار دانست.

به نظر نمی‌رسد که این مصرع حافظ (به ضرب اصولم برآور ز جای) اشاره‌ای به ضرب اصول به‌عنوان یک اصطلاح مرکب و دور یا گونه‌ای مشخص (مانند اصطلاح 'ضرب‌القدیم') باشد، بلکه با توجه به یکی از مفاهیم 'ضرب' یعنی 'زدن' و 'نواختن' و نیز تعریف 'اصول' از مراغی، که هم‌عصر حافظ بوده، منظور از 'ضرب اصول' در این مصرع نواختن دور یا قطعه‌ای موزون به‌طور کلی است، نه نام دور یا قطعه‌ای خاص (همان: ۷۳، ۷۴).

البته داستان دیگری هم درباره این رنگ وجود دارد. هم‌چنان‌که حسن مشحون نقل کرده است یک شب کسی در خواب به علی‌اکبرخان فراهانی می‌گوید من رنگ اصول را که از قطعه‌های قدیم است به تو می‌آموزم و استاد در دل شب از خواب بیدار شده میان

بستر تار را برداشته و آن را می نوازد و روز بعد این رنگ را به برادرزاده اش، آقاغلام حسین، می آموزد (مشحون ۱۳۷۳: ۵۶۴).

در صفحه ۷۸ آمده: «در پیوندهای رنگ‌های قدیمی [...] دارای یک دور ریتمیک در درآمد و گوشه‌های مهم دستگاه می باشند». اما نویسنده درباره اصطلاح «دور ریتمیک» توضیحی نمی دهد. در صفحات ۸۰ و ۸۱ نیز دو نمونه از ردیف که رنگ فرح و رنگ فرح‌انگیز نام دارد ارائه شده و به این که چرا و چگونه این دو قطعه دور ریتمیک دارند اشاره ای نشده است. البته این احتمال وجود دارد که نام رنگ فرح در دستگاه همایون از دور ایقاعی فرح برگرفته باشد. آن چنان که در رساله موسیقی نسیم طرب دور فرح کبیر (تَنَن تَنَن تَن تَن تَنَن) و صغیر (تَنَن تَنَن تَنَن) آمده است، می توان شباهت‌هایی بین آن‌ها و انگاره ریتمیک اصلی رنگ فرح (تَن تَن تَن تَن) شامل چهار هجای کوتاه، یک هجای بلند، و یک هجای کشیده تصور کرد (خضرای ۱۳۹۳: ۷۷).

از ابتدای این قسمت تا صفحه ۸۲ رنگ‌های ردیف و تحلیل آن توضیح داده شده و پس از آن رنگ‌های متأخرتر معرفی و تحلیل شده است. اما از آنجایی که رنگ‌های خارج از ردیف تقریباً همگی الگوی ریتمیک مشخصی دارند، بهتر بود به این الگوی نسبتاً مشخص اشاره و تفاوت‌های رنگ‌های ردیف و رنگ‌های دیگر تبیین می شد.

قسمت آخر این بخش به شبه‌گونه «قطعات آزاد» مربوط است. نکته مهم این که، با وجود نمونه‌های خوب در این قسمت، نویسنده می توانست توضیحات و اشارات بیش تری مرتبط با موارد شش‌گانه تکرار و تقلید یا بسط و گسترش‌های خلاقانه روی نمونه‌ها هم چون برخی نمونه‌های پیشین ارائه کند.

## ۵. نتیجه گیری

عنوان کتاب فرم و آفرینش در موسیقی ایران می توانست با عناوینی هم چون «نگرشی برای فرم و آفرینش در موسیقی ایرانی» یا «فرم و آفرینش در موسیقی ایرانی از دیدگاه فرهاد فخرالدینی» تدقیق شود تا بیش تر با محتوای ارائه شده منطبق باشد. با توجه به ارجاعات متن و منابع ذکر شده در پایان کتاب، به نظر می رسد تأمین کننده پشتوانه‌های نظری در این اثر بیش تر ایده پردازی‌ها و تجربیات شخصی نویسنده در مقام متخصصی با سابقه و خوش نام در این زمینه بوده و کم تر از منابع مرتبط استفاده شده است. تشریح و تعریف واژگان و بیان ترمینولوژی آن‌ها نیز در این کتاب چندان مورد توجه نبوده و بسیاری از واژگان تخصصی در

متن توضیح داده نشده است و حتی در قالب ترکیبات دیگری هم‌چنان بدون شرح از آن‌ها یاد شده و در برخی موارد هم تعریفی کلی و غیرکاربردی از آن‌ها ارائه شده است. در مجموع، محتوای آنچه در بخش آخر کتاب با عنوان «فرم‌های معمول در موسیقی ایرانی» ارائه شده از نقاط قوت این اثر است. بخشی که آمیخته‌ای از تجربیات نویسنده و تجمیع مطالب از منابع گوناگون و حاوی نکاتی تاریخ‌نگارانه است. با توجه به کمبود منابع در این دانش بومی، این کتاب منبعی با ارزش تلقی می‌شود و می‌تواند زمینه‌ساز پژوهش‌های بعدی در این حوزه تخصصی باشد.

### پی‌نوشت‌ها

۱. در شرح درس مصوب وزارت علوم هدف این درس این‌چنین بیان شده است: «آفرینش در زمینه موسیقی ملی ایران با تلاش برای دستیابی به نوآوری‌های هنری در حد نیازهای کلی بافت این نوع از موسیقی».
۲. کتاب‌هایی که مشخصاً به موضوع فرم می‌پردازند از جمله کتاب فرم موسیقی (اسپاسین ۱۳۸۹) ترجمه مسعود ابراهیمی یا کتاب‌هایی که در ارتباط با آهنگ‌سازی نوشته شده‌اند و در بخشی از آن‌ها مقوله «فرم» توضیح داده شده است، مانند کتاب آموزش آهنگ‌سازی (هوارد ۱۳۸۳)، ترجمه هوشنگ کامکار، که می‌تواند منابع خوبی در این زمینه باشند.
۳. کتاب مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی (آزاده‌فر ۱۳۹۵) نیز منبع درخور توجهی در این زمینه است که البته در زمان نگارش کتاب مورد نقد چاپ نشده بوده است.

### کتاب‌نامه

- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۵)، مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی، تهران: مرکز.
- اسپاسین، ایگور ولادیمیروویچ (۱۳۸۹)، فرم موسیقی، ترجمه مسعود ابراهیمی، تهران: هم‌آواز.
- باس، جولینو (۱۳۷۳)، ملودی و شیوه ساختن آن، ترجمه مرتضی حنانه، تهران: چنگ.
- پاکرو، فاطمه و شیوا کمالی اصل (۱۳۸۳)، زیباشناسی شعر فارسی، تهران: نشر روزگار.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۷۰)، نظری به موسیقی، تهران: فرخ خالقی.
- خضرابی، بابک (۱۳۹۳)، «در باره رنگ»، ماهور، ش ۶۶.
- شورای عالی برنامه‌ریزی (۱۳۷۸)، مشخصات کلی برنامه و سرفصل دروس دوره کارشناسی ارشد نوازندگی ساز ایرانی، وزارت فرهنگ و آموزش عالی، مصوب ۱۳۷۸/۲۵.
- فخرالدینی، فرهاد (۱۳۹۴)، فرم و آفرینش در موسیقی ایران، تهران: معین.

بررسی و نقد کتاب فرم و آفرینش در موسیقی ایران (احسان ذبیحی فر) ۱۰۷

- محمدی، محمدحسین (۱۳۸۷)، بلاغت، تهران: زوار.
- مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۸۸)، جامع الالحن، ویرایش بابک خضرائی، تهران: فرهنگستان هنر.
- مشحون، حسن (۱۳۷۳)، تاریخ موسیقی ایران، تهران: سیمرغ با همکاری فاخته.
- منصوری، پرویز (۱۳۸۸)، تئوری بنیادی موسیقی، تهران: کارنامه.
- ناصری، فریدون (۱۳۷۱)، «مروری بر تألیفات موسیقی در ایران (به مناسبت انتشار کتاب تئوری بنیادی موسیقی)»، کلک، ش ۲۸.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳)، بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناختی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.
- هوارد، جان (۱۳۸۳)، آموزش آهنگ‌سازی، ترجمه هوشنگ کامکار، تهران: افکار.

