داریوش طلایی

کتاب آواز

رمزگشایی آوازایرانی

براساس ردیف عبدالله دوامی

نشرنی

www.ketab.ir

سرشناسه: طلائی، داریوش، ۱۳۳۱ ـ ● **عنوان و نام پدیدآور:** کتاب آواز: رمزگشایی آواز ایرانی؛ بر اساس ردیف آوازی عبدالله دوامی/داریوش طلایی. ● **مشخصات نشر:** تهران، نشر نی، ۱۳۹۷ ● **نوبت چاپ:** چاپ اول، ۱۳۹۷ ● **مشخصات ظاهری:** ۳۰۴+۷۲+۸ ص. ● **شابک:** 978-964-185-636-8 ● **وضعیت فهرست‌نویسی:** فیپا ● **عنوان دیگر:** رمزگشایی آواز ایرانی؛ بر اساس ردیف آوازی عبدالله دوامی. ● **موضوع:** دوامی، عبدالله، ۱۲۷۰ـ۱۳۵۹؛ آواز ایرانی ـ دستگاه‌ها ـ ردیف، Singing, Iranian — Dastgah — Radif؛ موسیقی ایرانی ـ دستگاه‌ها ـ ردیف، Music, Iranian — Dastgah — Radif؛ آواز ایرانی ـ دستگاه‌ها ـ ردیف ـ پارتیسیون، Singing, Iranian — Dastgah — Radif — Scores. ● **رده‌بندی کنگره:** ۱۳۹۷ ۲ک ۸ط/M۱۸۲۰ ● **رده‌بندی دیویی:** ۷۸۹/۱۶۲ ● **شمارهٔ کتابشناسی ملی:** ۵۵۳۷۲۰۷

قیمت: ۸۶۰۰۰ تومان

www.ketab.ir

نشر نی

کتاب آواز

رمزگشایی آواز ایرانی؛ بر اساس ردیف آوازی عبدالله دوامی

داریوش طلایی

صفحه‌آرایی: الهه خلج‌زاده

طرح جلد: پرویز بیانی

لیتوگرافی: باختر ● چاپ: اکسیر ● صحافی: رئوف

چاپ اول: تهران، ۱۳۹۸، ۱۰۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸ـ۹۶۴ـ۱۸۵ـ۶۳۶ـ۸

نشانی: تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، تقاطع خیابان فکوری، شمارهٔ ۲۰

کد پستی: ۱۴۱۳۷۱۷۳۷۱، تلفن دفتر نشر: ۸۸۰۲۱۲۱۴، تلفن واحد فروش: ۹ـ۸۸۰۰۴۶۵۸، نمابر: ۸۹۷۸۲۴۶۴

www.nashreney.com ● email: info@nashreney.com ● nashreney

© تمامی حقوق این اثر برای نشر نی محفوظ است. هرگونه استفادهٔ تجاری از این اثر یا تکثیر آن کلاً و جزئاً، به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی) بدون اجازهٔ مکتوب ناشر ممنوع است.

فهرست مطالب

پیش‌گفتار ۹

جایگاه دستگاه و ردیف در آواز ۱۰

شکل‌گیری ردیف آوازی ۱۱

دلایل انتخاب ردیف دوامی ۱۲

رمزگشایی از آواز ایرانی ۱۲

تابلوی علائم ۱۴

شرح علائم ۱۵

۱. واحدهای زمانی ۱۵

۱-۱. کشش صداها ۱۵

۱-۲. نفس، سکوت و سکون ۱۶

۲. علائم اجرایی ۱۷

۲-۱. غلت ۱۷

۲-۲. اشاره‌ها ۱۸

۲-۲-۱. اشاره به بالا ۱۸

۲-۲-۲. اشاره به پایین ۱۸

۲-۲-۳. اشاره به پایین و بالا ۱۹

۲-۲-٤. اشاره به بالا و پایین ۱۹

۲-۲-۵. اشارهٔ باز ۱۹

۲-۳. مقطوع‌ها ۲۰

۲-۳-۱. مقطوع (کامل) ۲۰

۲-۳-۲. اشارهٔ بالا به مقطوع ۲۰

۲-۳-۳. اشارهٔ پایین به مقطوع ۲۰

۲-۳-٤. مقطوع ناقص ۲۱

۲-۴. لغزش‌ها ۲۱

۲-٤-۱. لغزش به نت همسایه ۲۱

۲-٤-۲. لغزش به نت بالاتر از دوم ۲۲

۲-۴-۳. لغزش مقطوع ۲۲

۲-۵. کندشونده / تندشونده ۲۳

۲-۶. نقطه تانی ۲۳

۲-۷. موج ۲۴

۳. علامت‌های ترکیبی ۲۴

۳-۱. غلت و اشاره به بالا ۲۴

۳-۲. غلت و اشاره به پایین ۲۵

۳-۳. اشاره به بالا منتهی به غلت ۲۶

۳-۴. اشاره به پایین منتهی به غلت ۲۶

۳-۵. غلت و مقطوع ۲۶

۳-۶. غلت و اشارهٔ بالا به مقطوع ۲۷

۳-۷. غلت و اشارهٔ پایین به مقطوع ۲۷

www.ketab.ir

شناخت عناصر آواز ایرانی به‌صورت عملی ۲۹
آوا ۲۹
توضیح و تمرین آوای ممتد ۳۰
آستانهٔ صدا ۳۰
فواصل ۳۱
غلت ۳۴
غلت تکی ۳۴
غلت دوتایی ۳۴
غلت سه‌تایی ۳۵
غلت‌های متوالی ۳۵
اشاره ۳۵
اشاره به بالا ۳۶
اشاره به پایین ۳۶
اشاره به پایین و بالا ۳۶
اشاره به بالا و پایین ۳۶
اشارهٔ پایین به مقطوع ۳۶
اشارهٔ بالا به مقطوع ۳۶
اشارهٔ باز ۳۶
لغزش ۳۶
لغزش به نت همسایه ۳۶
لغزش به نت بالاتر از دوم ۳۶
لغزش مقطوع به نت همسایه ۳۷
لغزش مقطوع به نت بالاتر از دوم ۳۷
ترکیب‌ها ۳۷
اشاره به بالا منتهی به غلت ۳۷
اشاره به پایین منتهی به غلت ۳۷
غلت و اشاره به بالا ۳۷
غلت و اشاره به پایین ۳۷
غلت و قطع کامل ۳۷
غلت و قطع ناقص ۳۷
غلت و اشارهٔ بالا به مقطوع ۳۷
غلت و اشارهٔ پایین به مقطوع ۳۷
پیشا ۳۷
واژه‌های مکمل ۳۸
آوازنگاری (دستگاه شور) ۳۹
درآمد اول (خارا) ۳۹
درآمد دوم ۴۰
کرشمه ۴۲
درآمد رهاوی ۴۵
[illegible] ۴۶
قرچ ۵۱
رضوی ۵۵
عزّال و حسینی ۶۱
دوبیتی ۶۴
زیرکش سلمک ۶۷

نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی از اجرای ردیف آوازی استاد دوامی 1-304

www.ketab.ir

پیش‌گفتار

کلامی که با صوت خوش و لحن آهنگین ادا شود شکلی از موسیقی است که از دیرباز در بطن و متن زندگی مردم این سرزمین جریان داشته است: از انواع آوازها در مراسم و مناسک مذهبی گرفته تا زمزمه‌هایی در حین انجام‌دادن امور روزمره. پیش از این‌که رادیو و تلویزیون و صفحه و گرامافون و ضبط‌صوتی در کار باشد، موسیقی و عموماً شکل آوازی آن در زندگیِ روزمرهٔ مردم حضور داشته است. اگر از مناسک و مراسم مذهبی (اذان، نوحه، روضه، مداحی، تعزیه، و...) که عرف و نظم خودش را داشته است بگذریم، در لابه‌لای ساعات روز و شب، درویشی مثنوی‌اش را در گذر بازار و کوچه و محله در مایهٔ شور و دشتی و اصفهان و افشاری سرمی‌داده، فروشنده‌ای کالایش را با آواز عرضه می‌کرده، یا صدای بنّای خوش‌آوازی در حین آجرچینی، کوچه و محله را فرا می‌گرفته است. همچنین در فضاهای خصوصی، زنان خانه‌دار نیز در حال انجام‌دادن کارهای خانه، آوازی می‌خوانده‌اند. خلاصه این‌که هر کس که ته‌صدایی داشت برای دل خودش آوازی زمزمه می‌کرد و اگر هم بهرهٔ خداداد بیشتری از صوت خوش داشت، از سوی اطرافیان تشویق می‌شد و شهامت بیشتری پیدا می‌کرد و می‌دانست وقتی دارد در ظاهر برای خودش می‌خواند، شنوندگانی هم به آواز او گوش سپرده‌اند. من خود شاهد این فضاها در دوران کودکی و نوجوانی‌ام بوده‌ام.

شاید بتوان گفت که آشکارترین و رسمی‌ترین شکل ارائهٔ آواز در نمایشِ تعزیه بوده است. به همین دلیل است که وقتی صفحهٔ گرامافون به ایران آمد، بیشتر خوانندگانی که از خفای محافل خصوصی بیرون آمدند و هنر آوازخوانی را به همراه نوازندگان موسیقی کلاسیک ایرانی ــ همان نوازندگان متبحر موسیقی دستگاهی و آموزگاران ردیف ــ به‌شکل هنری مستقل ارائه دادند، پیش‌تر در زمینهٔ موسیقی مذهبی و به‌ویژه تعزیه شناخته شده بودند.

ورود صفحهٔ گرامافون به ایران اتفاق مهمی بود، چراکه موسیقی آوازی را، همچون پدیده‌ای مستقل، به عرصهٔ عمومی عرضه کرد. بعد از آن، تأسیس رادیو حرکتی رادیکال بود و شوک فرهنگی مهمی به‌حساب می‌آمد که تحولی اساسی در فرهنگ و خصوصاً موسیقی ایران پدید آورد. موسیقی‌ای که غیر از مناسبت‌ها و آیین‌های خاص، مختص درباریان و اشراف بود، با ورود گرامافون و خصوصاً تأسیس رادیو، به حیطهٔ عمومی آمد و در دسترس همگان قرار گرفت.

از آن‌جا که انواع گوناگون آوازها با کاربردهای متفاوت همیشه بخش مهمی از زندگی روزمرهٔ مردم را تشکیل داده‌اند، چه قبل از پیدایش صفحه و گرامافون و رادیو و چه امروزه که پیشرفت تکنولوژی‌های مختلف و استفاده از انواع وسایل صوتی، فضاهای خصوصی و عمومی پر شده است از همه‌گونه موسیقی، لازم است قبل از پرداختن به رمزگشایی از آوازِ موضوع پژوهش خود را دقیق و روشن کنیم: کدام آواز؟ و این‌که چرا برای این نوع آواز و موسیقی از لفظ «کلاسیک» و گاه «دستگاهی»، که بیشتر برای تمایز آن از موسیقی کشورهای همسایه است که روی «مقام» تأکید می‌کنند، استفاده کرده‌ام؟[1] نخست این‌که صفاتی که تا کنون برای موسیقی مورد نظر ما استفاده شده است، همچون «اصیل»، «سنتی» و «هنری»، در خصوص موسیقی‌های نواحی و

۱. اگر ممکن بود از لفظ «آوازی» استفاده می‌کردم ولی در موسیقی ما لفظ «آواز» معانی متکثر دارد و نباید بر تعداد آن‌ها افزود!

www.ketab.ir

اقوام ما هم صدق می‌کند و نمی‌تواند صفت ممیزه‌ای برای موسیقی مورد نظر ما باشد. موسیقی مورد نظر ما نوعی از موسیقی است که خصوصاً با اشعار کلاسیک فارسی خوانده می‌شود و ساختار اصلی موسیقایی آن براساس مُدها (مقام‌ها و آوازها)یی اصلی شکل گرفته است که قدمتی حداقل به اندازهٔ همان ادبیات دارد. به این بدنهٔ اصلی ساختار مدال، ملودی‌هایی از موسیقی نواحی نیز پیوند می‌خورد که قابلیت سازگاری با آن را دارند. در این موسیقی، برای فن خوانندگی و پردازش مطالب و نحوهٔ ادای لحن آواز، از روشی خاص استفاده می‌شود و آواز با سازهایی همراهی می‌شود که مختص این موسیقی و متفاوت از موسیقی نواحی هستند. پس این موسیقی دارای شعر کلاسیک، مدها و ترکیب خاص آن‌ها، نحوهٔ پردازش و عمل آوردن با روش و تکنیک‌های خاص، و سازهای خاص خود است.

و سرانجام، از آن‌جا که در مجامع بین‌المللی اصطلاح کلاسیک برای نمونه‌ها و انواعی از موسیقی‌های مدال همسایه چون ترکی، عربی و هندی استفاده می‌شود، آن را در مقایسه مناسب‌ترین یافتم. در عین حال، با «کلاسیک» نامیدن این موسیقی آگاهی هم به چشم‌انداز رو به رشد و آیندهٔ آن داشته‌ام. از نظر من تلاش حاضر (این کتاب) نیز بخشی از جریان کلاسیک‌سازی این موسیقی محسوب می‌شود.

جایگاه دستگاه و ردیف در آواز

از آن‌جا که نوع غیر مذهبی موسیقی در ایران طی سده‌های متمادی تحت تحریم بوده، در آن دوره‌ها حیاتی ممنوعه و شکلی زیرزمینی داشته است. هر بار که شرایط اجتماعی اجازه می‌داده و سلطانی هنرشناس بر تخت سلطنت می‌نشسته، موسیقی امکان بروز و حیات آشکار در جامعه پیدا می‌کرده و همین امر موجب شکوفایی آن می‌شده است. یکی از این دوران‌ها دورهٔ حکمرانی ناصرالدین شاه قاجار است که هم‌زمان می‌شود با سفرها و ارتباطات مستقیم او با اروپا و ظهور پدیده‌هایی از فرهنگ و آداب غربی در ایران؛ از جمله روی‌آوردن به تعلیم به روش مدرن و آزاد به‌مانند غرب و خصوصاً علاقهٔ خاص شاه به هنرهای زیبا.

در این دوره موسیقیدانی به نام علی‌اکبر فراهانی در دربار ناصرالدین شاه حضور داشته که می‌دانیم مورد علاقه و حمایت شاه بوده است، ولی جز یک نقاشی چهره، چیز دیگری از او در دست نداریم. از فرزندان او به نام‌های عبدالله و حسینقلی اطلاعات بسیاری داریم: عکس‌ها، روایات، صفحه‌های موسیقی، و خصوصاً رپرتوار شفاهی «ردیف» از میراث آن‌هاست. از آن‌جا که افراد زیادی از جمله بسیاری از اعیان و اشراف، به فراگیری موسیقی علاقه پیدا کرده بودند میرزاعبدالله و آقاحسینقلی خان کلاس‌های مشق ساز (تار و سه‌تار) دایر کردند. این دو بنیانگذاران مکتب آموزش «آزاد» موسیقی در ایران محسوب می‌شوند.

تقاضا برای یادگیری موسیقی روزبه‌روز بیشتر شد. این دو برادر روزهایی را در منزل به آموزش عموم اختصاص دادند، شاگردان می‌آمدند و درس خود را به نوبت نزد استاد (به روش شفاهی یا سینه‌به‌سینه) می‌گرفت. برای تدریس اعیان و اشراف هم خود استادان به منزل آنان می‌رفتند. روش تدریس به این شکل بود که هنرجو در هر جلسه گوشه‌ای از موسیقی را که درک و دریافت و حافظه‌اش یاری می‌کرد فرامی‌گرفت و تمرین می‌کرد تا جلسهٔ بعد که برای ادامهٔ درس و فراگرفتن گوشه‌ای جدید بازمی‌گشت. همین تداوم در آموزش، کم‌کم نظمی به مطالب آموزشی داد و به پدیدآمدن برنامه‌ای درسی برای هر استاد انجامید که رفته‌رفته «ردیف» نام گرفت. به این شکل و با رواج بیشتر آموزش موسیقی و پیداشدن هنرجویان کوشا و پیگیر در نسل‌های بعد، این روند گسترش پیدا کرد و شاخه‌های مختلف آن رشد کرد. از مهم‌ترین شاگردان این دو برادر می‌توان از غلامرضا درویش، علینقی وزیری، علی‌اکبر شهنازی، مرتضی نی‌داوود و ابوالحسن صبا نام برد.

این رپرتوار آموزشی که چارچوب آن را همان آوازهای اصلی تشکیل می‌دادند، با افزودن گوشه‌های جدید، استعداد گسترش و تکمیل داشت. به‌تدریج که آموزش موسیقی رواج می‌یافت، استادان با جمع‌آوری گوشه‌هایی زیبا از دوبیتی‌ها، مثنوی‌ها، چهارپاره‌ها، و منابع مختلفی که پیش‌تر ذکر آن رفت (همچون محلی و مذهبی و غیره) درس‌های خود را مفصل‌تر و ردیف را گسترده‌تر می‌کردند.

آنچه با عنوان چارچوب‌های مدالِ آوازها از آن نام بردم، بی‌تردید پیشینه‌ای بسیار قدیمی‌تر و فراگیرتر در سیستم موسیقی کلاسیک ایرانی دارد تا گوشه‌هایی که از ملودی‌ها، تحریرها، پنجه‌ها و... برگرفته از تم‌های محلی، عامیانه و منابع دیگر پدید آمده‌اند. این موسیقی که بر بنیادهای دقیق و آگاهانهٔ ساختاری، اکتاو، پنجم و چهارم (ذوالکل، ذوالخمس و ذوالاربع) به عنوان ستون‌های ثابت و دستان‌بندی‌های میانی آن‌ها و هم‌چنین ترانسپوزیسون و ترکیب مدال آن‌ها استوار شده است، خصوصاً در آواز (خوانندگی)، بدون تطبیق و ترکیب با ساز زهی دستان‌بندی‌شده امکان‌پذیر و قابل تصور نیست. از همین ترکیبات و تداخل و جابجایی آوازها (یا مقام‌ها) است که

www.ketab.ir

پرده‌گردانی، مقام‌گردانی، مرکب‌خوانی، و الگوی آموزشی دستگاه‌ها و ردیف ساخته می‌شود.

شکل‌گیری ردیف آوازی

آوازخوان شدن، لااقل از دو سدهٔ پیش که اطلاع بیشتری از تاریخ اجتماعی موسیقی در ایران داریم، کلاس و مکتب نداشته است. همان‌طور که گفته شد، اشخاص به‌تدریج در زمینه‌های دیگری چون آوازهای مذهبی و گوشه‌های رایج و سادهٔ آوازی یا تصنیف‌خوانی، استعداد و صوت خوش خود را بروز می‌دادند و پس از کشف استعدادشان به محفل‌های موسیقی راه پیدا می‌کردند و بعد از معاشرت با دیگر موسیقیدانان، از محضر خوانندگان پیش‌کسوت خوشه‌چینی می‌کردند تا هنرشان تکمیل شود و با ذوق و پشتکار خود سری بین سرها در بیاورند. واقعیت این است که این خوانندگان (تا پیش از تأسیس رادیو) چندان امکان ظهور و بروز به صورت حرفه‌ای نداشتند. در نهایت اگر هم به دستگاه صاحب‌منصبی وابسته می‌شدند، خوانندگی هیچ‌گاه شغل اصلی آنان به حساب نمی‌آمد. شاید تنها شکل آواز در ارتباط با مردم برای روحانیون بود که برای تکمیل کار منبرشان چند بیتی شعر مربوط به موضوع با آواز می‌خواندند. در این میان تعزیه‌خوان‌ها هم بودند که البته آوازخواندن حرفه‌شان نبود. با این حال، بسیاری از خوانندگان آواز در این دو زمینه ظهور کردند و به سوی موسیقی غیر مذهبی سوق داده شدند. حتی در نسل حاضر، خود استاد شجریان نقل می‌کند که در نوجوانی و قبل از این‌که به آواز کلاسیک ایرانی روی بیاورد بهترین قاری قرآن در مشهد بوده است.

نتیجه‌ای که از این بحث می‌گیرم این است که در خصوص ردیف، به شکلی که در مکتب آموزش برادران فراهانی گفته شد، چیزی تحت عنوان ردیف آواز در آن دوره وجود نداشته است و اساساً ردیف در ابتدا، جز برای تار و سه‌تار، رایج نبود. این نکته البته به این معنا نیست که نوازندگان دیگر سازها یا خوانندگان، آوازها و گوشه‌ها و تصانیف و رنگ‌های مشخصی که زاییدهٔ ذوق‌ورزی خودشان بود یا آن‌ها را جمع‌آوری کرده بودند در اختیار نداشتند، بلکه به این معناست که کلاس آموزش ردیف در ابتدا فقط برای تار و سه‌تار جریان داشت.

در گفت‌وگوهایی که برای درک موسیقی گذشتگان با استاد دوامی داشتم، او می‌گفت درآمد اصفهانِ نایب [اسدالله] چنین بود، درآمد شورِ حسین‌خان [اسماعیل‌زاده] این‌طوری بود، و.... در آن زمان بداهه‌پردازی آزاد به‌شکلی که در رادیو رفته‌رفته شکل گرفت رایج نبود و موسیقیدانان آنچه را می‌خواستند اجرا کنند نه‌تنها در چارچوب مدال، بلکه در شکل ملودیک مشخصی برای خود ترتیب می‌دادند و کم‌وبیش همان را اجرا می‌کردند؛ ولی همان‌طور که گفته شد کلاس درس موسیقی نداشتند.[1]

به گمان من عبدالله دوامی اولین کسی است که درس آواز را به روش استادان ساز در کلاس آزاد هنرستان تدریس کرد؛ اگرچه ایشان نیز مدت زیادی به این روش تن نداد و خیلی زود محمود کریمی را جایگزین خود کرد. در روند تحول آموزش آواز می‌توان از مربیان دیگری همچون اسماعیل مهرتاش نام برد که در این زمینه کوشا بود و شاگردانی را تربیت کرد که از چهره‌های مطرح در رادیو شدند.

دلایل انتخاب ردیف دوامی

انتخاب ردیف دوامی به عنوان «نمونهٔ مرجع» در این کتاب چندین دلیل داشت. اول این‌که دوامی به دلیل همنشینی و همکاری با بزرگ‌ترین استادان موسیقی دستگاهی و آموزگاران ردیف همچون میرزاعبدالله، آقاحسینقلی، نایب اسدالله، درویش‌خان، حسین‌خان اسماعیل‌زاده، طاهرزاده و اقبال آذر[2]، به عنوان نوازندهٔ تنبک و تصنیف‌خوان، پرتوار موسیقی و فرهنگ موسیقی آن‌ها را در جایگاه یک عاشق موسیقی جذب کرده بود و چون هیچ‌گاه رقیب آنان محسوب نمی‌شد، با آن استادان اختلاط دوستانه داشت و می‌توانست همیشه صمیمانه با آنان نشست و برخاست کند (اصولاً در موسیقی ایرانی رابطهٔ دیگر نوازندگان با نوازندهٔ تنبک رابطه‌ای نزدیک بوده است). به همین دلیل ارائهٔ ردیف از سوی دوامی با نظم و نگرش استادان ردیف‌دانی صورت می‌گرفت که او با آن‌ها محشور بود. نکتهٔ دیگر این‌که (از آن‌جا که دوامی خوانندهٔ شش‌دانگ نبوده) ردیف او از خودنمایی و تکنیک‌نمایی نمایشی به دور است و یک‌راست می‌رود سر اصل مطلب. خلاصه این‌که در ردیف دوامی مطالب موجزند و حشو و زواید ندارند. و آخر این‌که من این ردیف را بی‌واسطه با او کار کرده‌ام و به زوایای آن اشراف دارم.

---

۱. بعدها، و پس از ورود ویلن به ایران، رکن‌الدین مختاری از حسین‌خان اسماعیل‌زاده خواست تا طبق قراردادی، که زندگی‌اش را تأمین می‌کرد، به او و دو تن از دوستانش با کمانچه ویلن درس بدهد.

۲. بنا به توضیحاتی که دادم بین موسیقی دستگاهی و ردیف قائل به تفاوت هستم. ردیف لزوماً موسیقی دستگاهی است ولی دستگاه لزوماً ردیف نیست؛ اکثر خوانندگان موسیقی کلاسیک ایرانی در سیستم دستگاه می‌خوانند ولی ردیف نمی‌خوانند.

www.ketab.ir

رمزگشایی از آواز ایرانی

همان‌طور که گفته شد، اولین کاری که باید انجام می‌شد تفکیک کوچک‌ترین واحدهای تشکیل‌دهندهٔ آواز بود تا بتوان از طریق شناخت و دسته‌بندی و علامت‌گذاری آن‌ها به الفبای آواز دست یافت. این کار انجام شد و تابلو علائم در کتاب حاضر، حکم همین الفبا را دارد. ولی الفبا به‌تنهایی کفایت نمی‌کرد و لازم بود که خصوصیات دیگری از نظام موسیقی دستگاهی استخراج شود؛ از جمله کیفیت صوت، نسبت‌های فواصل اِشل صوتی و نسبت‌های کمّی یا اندازه‌های زمانی، نحوهٔ ترکیب اجزاء، تشکیل فیگورها، عبارات، جمله‌های موسیقی، نوع تقطیع و بسط و گسترش، انواع جنس جملات شعری و تحریری، نوع پیوندهای عروضی و شعری و بسیاری امور دیگر همچون قرارگرفتن در ساختار مدال دستگاه که در کارهای پژوهشی قبلی (برای ردیف سازی) به انجام رسیده است. بنابراین، رمزگشایی از آواز مرحلهٔ نخستین و بنیادی پروژهٔ کتاب آواز ماست که به‌واسطهٔ آن می‌توان قدم‌های بعدی را برداشت و آنچه را که هست ساخته شود، بر این پی و پایهٔ بنیادین بنا کرد.

در این کتاب موضوع پژوهش را، به دلایلی که گفته شد، اجرای استاد دوامی قرار دادیم که آن را «نمونهٔ مرجع» می‌نامیم. از ورای این نمونهٔ مرجع، در حین روش نگارش به روش کاربردیِ آموزشی و تحلیلی، زوایای مختلف آن را عیان خواهیم کرد.

***

کتاب آواز پروژه‌ای است که به آواز ایرانی اختصاص دارد و جلد اول آن را با عنوان ***رمزگشایی آواز ایرانی*** پیش رو دارید. مجلدات بعدی این کتاب به جوانب دیگر آواز، از جمله سبک‌شناسی آواز ایرانی، خواهد پرداخت.

با این‌که آواز مهم‌ترین بخش موسیقی ایرانی را تشکیل می‌دهد، به امر آموزش آن، در مقایسه با سازها، بسیار کم‌توجهی شده است. کتاب ***رمزگشایی آواز ایرانی*** به قصد بنیانگذاری علم شناخت آواز به نام **آوازشناسی** و سپس آموزش آن به روش علمی، عملی (متدیک)، و آکادمیک تألیف شده است.

کتاب از چهار بخش اصلی تشکیل شده است:

۱. **تابلو علائم و شرح علائم**: در این بخش به تدوین و تبیین الفبای آواز می‌پردازیم. این الفبا را از تحلیل و بررسی موشکافانهٔ ردیف آوازی استاد دوامی، که در این کتاب آن را نمونهٔ مرجع قرارداده‌ایم، استخراج کرده‌ایم. برای تبدیل نمونهٔ صوتی به علائم نوشتاری از نوار صوتی اجرای استاد دوامی، که در سال ۱۳۵٤ ضبط شده است، استفاده کرده‌ایم.

۲. **شناخت عناصر آواز ایرانی به‌صورت عملی**: در این بخش با معرفی ساختار و عملکرد آواز به شکل پلکانی روی درجات دانگ‌های مختلف، به همراه ترکیب تکنیک‌هایی که علائم آن‌ها در بخش اول تدوین شده است، تمرین‌هایی را برای هنرجویان آواز فراهم آورده‌ایم که شیوه‌ای جدید برای آموزش آواز به حساب می‌آید. تمرین‌ها به‌شکلی است که هنرآموز با ساختار کلی و جزئی به شکل مکتوب و متُدیک آشنا شود. خود هنرجو نیز در خلق تمرین‌ها به طرف پویایی و خلاقیت سوق داده می‌شود، تا در ادامهٔ تمرینات و با پیشرفتی که حاصل می‌کند، اندیشه‌ای پویا و ذهنی خلاق در خوانندگی پیدا کند.

۳. **آوازنگاری**: بخش سوم مکمل بخش دوم است. در این بخش دستگاه شور به‌مثابهٔ یک روش نوشتاری آواز، با روشی خاص که آن را **آوازنگاری** نامیده‌ایم، نوشته شده است. در آوازنگاری، روشی مناسب آواز ابداع شده که روی یک صفحهٔ شطرنجی، پیشرَویِ حرکت صوتِ آواز در زمانْ به صورت خطی پررنگ در جهت افقی (از چپ به راست)، و بسامد صوت (فرکانس یا زیر و بمی) در جهت عمودی نشان داده شده است. حروف اختصاری دانگ‌ها در طرف چپ کاغذ شطرنجی، فواصل اشل صوتی خاص هر گوشه را تعیین می‌کنند. همچنین، خطی که نشانهٔ حرکت صوت آواز است با علائم آواز (تدوین‌شده در بخش اول) ادغام شده و، در مجموع، **آوازنگاری** تشکیل می‌شود. در این بخش، فقط دستگاه شور به این روش نوشته شده است. برای این که هنرآموز در ادامهٔ تمرینات فعال باشد، باید خودش بتواند در مرحلهٔ بعدی، یعنی بعد از انجام تمرین‌های اولیه و بعد از فراگیری دستگاه شور، که زمان گذر از دورهٔ مبتدی است، بقیهٔ ردیف را از بخش نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی (بخش چهارم) به روش آوازنگاری بنویسد و به تمرین آن‌ها بپردازد.

٤. **نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی**: در این بخش اجرای کامل نمونهٔ صوتی مرجع را با استفاده از علائمی که در بخش اول تدوین شده بود با روش **نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی**[1] به رشتهٔ تحریر درآورده‌ایم.

---

۱. همان روشی که در کتاب‌های قبلی برای نوشتن ردیفِ سازی به کار برده بودیم.

www.ketab.ir

کتاب حاضر ادامهٔ رویکردی است که نگارنده در کارهای پیشین خود برای به نظم کشیدن و سامان‌دادن موسیقی ایرانی در پیش گرفته است. پیش‌تر گفتیم که موسیقی ایرانی قبل از ورود نت‌نویسی غربی به ایران ــ حدود صد و اندی سال پیش ــ کاملاً شفاهی بوده است. تحمیل نت‌نویسی غربی به موسیقی ایرانی اشکالات زیادی داشته که نگارنده در آثار قبلی خود، در ***نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی***، سعی در رفع آن‌ها داشته است. اگرچه موارد پیشین عموماً شامل رپرتوارِ سازی بوده است، زیرا همان‌طور که گفته شد در زمینهٔ آموزش موسیقی توجهی که به ساز شده به آواز نشده است، در این کتاب موارد مطرح شده در تألیفات پیشین تا حد لزوم و مفید برای آواز روزآمد و با آن منطبق شده است.[1]

مجموعه مطالبی که پیش‌تر گفته شد به ما کمک می‌کند تا بنیان‌هایی عملی و نظری برای شناخت آواز فراهم آوریم و با اتکای به آن‌ها بتوانیم به شناخت بهتر را در زمینهٔ آواز باز کنیم. به همین دلیل عنوان ***کتاب آواز*** را به‌مثابهٔ پروژه‌ای عملی برگزیدیم؛ پروژه‌ای پژوهشی که کتاب حاضر مجلد نخست از آن طرح را تشکیل می‌دهد. در مجلد بعد که ***سبک‌شناسی آواز ایرانی*** نام دارد، با همین روش، نمونه‌های فاخر آواز ایرانی را بررسی و خصوصیت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها را مقایسه خواهیم کرد.

بذرهای اولیهٔ این کار از همان زمانی جوانه زد که در اوایل سال‌های دههٔ ۵۰ هجری شمسی هفته‌ای چند بار و هر بار نیم‌روزی را در منزل و در محضر استادم عبدالله دوامی تلمذ می‌کردم. او نه‌تنها استاد بی‌بدیل موسیقی بود، بلکه استاد اخلاق و صداقت و ساده‌زیستی هم بود. این کتاب را به روح والای او تقدیم می‌کنم.

در سال‌های اخیر که مراحل آماده‌سازی کتاب را طی می‌کردم، شاگرد عزیزم کژوان ضیاءالدینی برای انجام‌دادن کارهای کامپیوتری نت‌نویسی و فونت‌سازی به من کمک می‌کرد تا این‌که در پی این کار رفته‌رفته همراه و دستیار من شد و به‌تدریج با این روش آشنا و نهایتاً به مخاطب خلاق من تبدیل شد. ضمن تشکر از او برای کمک در به انجام رساندن این کتاب، می‌توانم بگویم که در حال حاضر او بهترین کسی است که این روش را فراگرفته و، با توجه به جوانی‌اش، امیدوارم در آینده بتواند برای شناساندن هرچه بیشتر و بهتر این روش تحلیلی-آموزشیْ معرفی خوب و ادامه‌دهندهٔ این راه باشد. در پایان از دوست عزیزم جعفر همایی، مدیر نشر نی، تشکر می‌کنم که با صبر و بردباری، دقت‌های وسواس‌گونهٔ من را تحمل کرد و کار چاپ و انتشار این کتاب را که حدود ده سال است روی فرمت و اندازه و شکل اجرایی آن کار می‌کنیم به انجام رساند.

داریوش طلایی
عضو هیئت علمی دانشگاه تهران
تهران، زمستان ۱۳۹۷

۱. در این خصوص رجوع به آثار قبلی مؤلف از جمله کتاب ***تحلیل ردیف*** سودمند است.

www.ketab.ir