

# کلیات

در موسیقی و ادبیاتِ دری

بازشناسی نظام آموزشی موسیقی سنتی افغانستان



داکتر اسدالله شعور

بخش تحت

کلیات چیست؟

کلیات یکی از نمودهای نظم در ادبیات دریست، که به استثنای یکبار در پایان سده‌ی هشتم هجری در هرات؛ تا اکنون در هیچ‌جای دیگر مورد توجه ادبیات‌شناسان قرار نگرفته و در نتیجه تا به امروز ناشناخته باقیمانده است. این‌گونه‌ی نظم که طی سده‌ی ششم هجری شکل گرفته و تا پایان سده‌ی سیزدهم و حتی تا سالیان پایانی نیمه‌ی نخست سده‌ی چهاردهم هجری، نه تنها در جوامع دری زبان، بلکه در گستره‌ی وسیع زبان و فرهنگ خراسانی - که حوزه‌ی بین کاشغر چین تا استانبول و از دشت قبچاق تا خلیج بنگال را دربر می‌گیرد - هم وسیله‌ی برای آموزش موسیقی عملی بوده، هم گونه‌ی بی از نظم زبان دری؛ و همچنان عالیترین و مشکلترین شیوه‌ی ساز و آواز موسیقی اصیل خراسانزمین؛ ولی با تحول همزمان نظام موسیقی منطقه در اوایل سده‌ی سیزدهم هجری (قرن نهم میلادی) سیستم کلیات خوانی آهسته، آهسته از خاطر ها زدوده شد؛ تا اینکه در سالهای آغازین سده‌ی چهاردهم که مصادف با دهه‌های دوم و سوم قرن بیستم

می‌لادیسست؛ به صورتِ عموم متروک و مطرود گردیده است.<sup>۱</sup>

کلیات که در قالب‌های مختلفِ نظم دری سروده شده است، از لحاظ محتوا خصوصیت زثری داشته و از انواع مستقلِ نظم تثبیت شده می‌تواند، زیرا درین نوع نظم به جز از سیاهه‌ی اسامی مقاماتِ موسیقی و فروعاتِ آن چون شعبه و گوشه و افزون بر آن انواع ضرب، خصوصیات مقامات چون اثرگزاری آنها بر شنونده، وقتِ خوانشِ آنها، انتسابِ شان به بروجِ دوازده‌گانه و مانند اینها، مطلبِ دیگری را نمی‌توان دید. هرچی هست در باره‌ی مقاماتِ موسیقی، فروعات و لواحقِ آنست؛ سایر موضوعاتی که درین سروده‌ها ذکر یافته، اصولاً در خدمتِ اسامی مقامات به‌کار گرفته شده‌اند، و این بدان معناست که درین پارچه‌ها و قطعات، نام‌های مقامات موسیقی و موضوعاتِ وابسته بدان‌ها اصل بوده و سایر مطالب جنبه‌ی فرعی دارند.

در میان این کلیات‌ها بعضاً اشعاری را نیز می‌توان دید که گوینده‌گان مبتکر و پر قدرت‌تر، اسامی مقامات را هنرمندانه به‌کار برده و به صورت ذوالمعنین استفاده کرده‌اند و یا اینکه در یاددهانی آنها شیوه‌ی براعت‌الاستهلال را به‌کار بسته، قطعات نغز و پر مغزی سروده‌اند که هم کلیات‌اند و هم اشعار زیبایی که ویژه‌گی‌های کاملِ بدیعی و زیبایی‌شناسانه دارند؛ مانند این قطعه که توسط گوینده‌ی ناشناسی سروده شده است:

در بزمگاهِ عشاق، ای بلبلِ خوش‌الحان

بنوا نوا خدا را از بهرِ بینوایان

راهِ عراق بسپَر وز دل غمی برون کن

سوی همراز بگذر از بهرِ وصلِ جانان

درین پارچه‌ی شش بیتی که صورت کامل آن را بعد ازین خواهید خواند؛ اسامی مقامات دوازده‌گانه اغلب در سه بعد به‌مفاهیم مجازی و لغوی خود به‌کار برده شده اند که در عین زمان معنای اصطلاحی نیز از آنها استنباط شده می‌تواند. افزون برین، کاربرد واژه‌گان شعری به‌شیوه بدیع و وزن روان و آهنگین، زیبایی این قطعه را چندین برابر ساخته است. نمونه دیگری از چنین کلیات‌های دل‌انگیز، سروده‌ی معروف نجم‌الدین کوکبی بخارایی سخنور و موسیقار سده‌ی های نهم و دهم هجریست به مطلع:

ز راهِ راست گر آهنگ می کنی به‌مباز

ز اصفهان گذری جانبِ عراق انداز

این کلیات پنج بیتی که دوازده مقام را در سه بیت و شش آوازه را در یک بیت بیان داشته و یک بیت مقطع نیز دارد؛ یکی از زیباترین کلیات‌های زبان دریست که اسامی مقامات را به‌مفاهیم غیر اصطلاحی آنها به‌کار بسته و وزنی دل‌انگیز برای بیان آن استفاده نموده است. تصور بفرمایید که آهنگ این کلیات که در مقام راست ترتیب شده بود و از آن در یازده مقام دیگر نیز سیر می‌کرد، چه مقدار روانبخش و جانپور بوده است!

پارچه‌های کلیاتی نیز وجود دارند که سراینده‌گان آنها برخی از اسامی مقامات را به‌صورت شاعرانه استعمال نموده و تعدادی را نیز به‌مفاهیم و معانی اصطلاحی آنها؛ مانند کلیاتی به مطلع زیرین که سراینده‌ی این یکی نیز بر ما معلوم نیست:

راست خوان و راست رو ای مردِ راه هم مبرقع باید و هم پنجه

برخی از ابیات این کلیات خصوصیت بدیعی دارند؛ مانند:

در عراقم دشمنان منکوب شد      تا مخالف پیش من مغلوب شد  
یا:

حاجیان را گم شد آهنگِ مجاز      تا سه گاه آمد مصارِ اهل ساز  
کلیات مولانا حسن کوکبی شاعر و موسیقیدان سده‌های دهم و یازدهم پاردریا  
نیز دارای چنین خصوصیت بوده، ابیات زیرین آن زیبا افتاده اند:

هر کی فتد سوی سه گاهش گذار      هست سرافراز چو بسته نگار  
\* \* \*

نیست ممیز چو مقرر شده      گوشه‌ی اویش رُخِ دلبر شده  
\* \* \*

بادِ صبا تا که سحرخیز شد      روحِ فزا و طرب‌انگیز شد  
\* \* \*

مطربِ نوره‌وزِ عرب دلریاست      زانکه غریبان صفت و غمزداست  
\* \* \*

اوچ از آنرو نه‌پذیرد زوال      کز همه جا برده نگار و وصال

در چنین حالاتست که منظومه‌های کلیات از سطح نظم به سوبه‌ی شعر ارتقا یافته، مجمع چندین هنر را تشکیل می‌دهند؛ و بر همین بنیادست که می‌توان کلیتی قلم نموده، ادعا کرد که کلیات به‌سان بسیاری از گونه‌های شعر و نظم در حد اقل صورت خود ژنریست ذالوجهین؛ که از دید ادبیات‌شناسی از لحاظ بدیعی مورد بازشناسی قرار می‌گیرد و از دید موسیقی‌شناسی از جهت اجرایی آن؛ زیرا از دیدگاه نخست؛ کلیات، پیش از همه ماهیت بدیعی - معرفتی دارد و از دیدگاه دومی ماهیت اجرایی - معرفتی که درین میان ویژه‌گی مشترک دیگری نیز در هر دو بخش تبلور دارد و آن ماهیت آموزشی کلیات در وجوه ادبی و اجرایی آنست که

در استخدام آموزش نظری و عملی موسیقی قرار دارد. افزون بر این‌ها، با بررسی گذرای جنبه دوم کلیات، در می‌یابیم که کاربرد این ژنر موسیقی محدود به آموزش عملی ساز - آواز نه‌بوده، بلکه عالیترین و استادانه‌ترین شکل اجرایی موسیقی سنتی ما در هردو بعد سازی و آوازی نیز محسوب می‌شده است تا آنجایی که میزان احاطه‌ی هنرمندان به‌دانش عملی و نظری موسیقی را توسط آن می‌سنجیده‌اند؛ زیرا سبک و اسلوب اجرای این گونه‌ی سازی - آوازی با سایر انواع معمول و متداول تصنیف هم در زمانه‌ی نزدیک و نیز در ازمنه‌ی گذشته، از بیخ و بنیاد تفاوت داشته است. چون این نوع موسیقی اجرایی بدون احاطه‌ی کامل هنرمند بر علم موسیقی، اجرا شده نمی‌توانست؛ کسی که میل خواندن کلیات را می‌داشت، باید ترکیب مقامات را به دقت دانسته، از تفاوت‌های تکنیکی آنها از همدیگر علماً آگاه می‌بود. دو دیگر اینکه شیوه‌ی گزار از یک مقام به مقام دیگر را که از اعمال بسیار مشکل موسیقی کلاسیک خراسانی است، به‌نکویی می‌دانست؛ زیرا بدون تمرین و ممارست فراوان عملی و شناخت اصولی هماهنگی و تنافر مقامات با همدیگر؛ عملی نمودن این امر برای هرکسی مقدور نیست. از همین جهت بوده که کلیات در هردو بخش نظری و عملی در مکاتب موسیقی مورد استفاده قرار می‌گرفت؛ و از طرف دیگر این گونه‌ی ساز - آواز را به‌عنوان ملاک تشخیص قوت آوازخوانان و نوازنده‌گان می‌شناختند و به‌همین سان استادان بزرگ موسیقی، استعداد و پیشرفت آینده‌ی شاگردان شان را از روی اجرای همین ژنر تشخیص و تعیین می‌نمودند. سه‌دیگر اینکه خواننده و یا اجراکننده‌ی کلیات باید بر تمام جنبه‌های نظام موسیقی احاطه می‌داشت تا به‌اجرای تمام نظام و یا یک‌بخش کامل آن چون مقامات، آوازه‌ها، شعبه‌ها، گوشه‌ها و امثال اینها

در یک قطعه‌ی واحد سازی و یا آوازی قادر می‌بود؛ زیرا اجرای کلیات بدون این کلیت‌ها دور از دایره‌ی امکان است.

با در نظر گرفتن نکات بالا در می‌یابیم که مطالعه و بررسی یکی از جنبه‌های کلیات، بدون در نظر گرفتن جنبه‌های دیگر آن، کار پژوهش‌دین ساحه‌ی فرهنگِ دری زبانان را از جامعیت به‌دور نگه‌می‌دارد؛ ازینرو ناگزیریم که مرورِ شتابانی در سرچشمه و سیرِ تاریخی و تحولی این گونه‌ی مشترک از هر دو زاویه‌ی یادشده داشته باشیم، تا بتوانیم چنان تابلویی ارائه دهیم که بازتابنده‌ی همه‌جوانب و ویژه‌گی‌های کلیات باشد و از جهتی هم یکی دیگر از زوایای ناروشن فرهنگ و ادب تاریخی و پر از افتخارِ مان از بوته‌ی فراموشی بیرون کشیده شود.





## توضیحات

۱ - درین زمان نظام ادواری دوازده مقام در هر سه کشور دری زبان خراسان (افغانستان)، پارس (ایران) و بخارا (پاردریا) تغییر شکل داده، در پارس و عراق عجم به نظام دستگاهی تبدیل گردید که در آن هفت دستگاه جانشین دوازده مقام شد؛ در کشور بخارا و خان نشین های آسیای مرکزی و ولایات شمالی افغانستان سیستم ششمقام جانشین نظام دوازده مقام گردید، اما در سایر نقاط کشور چون هرات، بدخشان، پروان، کاپیسا و کابل سیستم ادواری دچار تغییر و تحولی نه گردید، ولی کشمکش های طولانی سیاسی، جنگ داخلی و سه تجاوز بزرگ و پیهم انگلیس بر افغانستان و در پیامد آن تشکیل دربارهای بیگانه با فرهنگ ملی؛ با قصد و تعمد نظام موسیقی هند و افغانی را در امور رسمی جاگزین سیستم موسیقی خراسانی ساختند؛ یگانه مملکتی که نظام ادواری تا اواسط قرن بیستم میلادی نیز در آن جاری ماند کشور هند بود که رساله‌ی بیاض موسیقی نوشته شده در سال ۱۹۵۳ میلادی یعنی سه، چهار سال پس از استقلال و تجزیه‌ی آن کشور شاهد مدعای ماست. نسخه‌ی ازین رساله زیر شماره‌ی ۶۹۰، ۸۱ در

موزیم ملی هند واقع دهلی جدید نگهداری می شود. این نسخه را نگارنده در کتاب میراث موسیقی هندی به زبان دری به تفصیل مورد بازشناسی قرار داده است.

تغییر آنی نظام موسیقی در منطقه، دانشمندان و موسیقی شناسان را بهت زده و متحیر ساخته است، زیرا هیچگونه سندی که علل و عوامل این تغییر را روشن سازد در دست نیست و این شگفتی زمانی بیشتر می گردد که دایره‌ی دگرگونی پا را از کشور معین فراتر گذشته، حوزه‌ی را در بر می گیرد. به نظر نگارنده‌ی این سطور عدم استمرار تألیفات در موسیقی بعد از سده‌ی دهم و بی‌خبری اکثریت هنرمندان موسیقی از عنعنه‌ی استادان سلف، مذهبی‌نمایی دربارهای متعدد این منطقه و ضدیت بعضی از آنها با موسیقی، برهم خوردن نظام مکاتب آموزش موسیقی به علت عدم رشد استادان نامور و دارای تجربه‌ی عملی و نظری و مختل شدن زنده‌گی اجتماعی به سبب جنگ های داخلی و کشمکش با نیروهای استعمارگر اروپایی و بالاخره ورود سازهای غربی در سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی به این کشورها نمی‌تواند درین دگرگونی بی‌تأثیر باشند، چپ در پاردریا با نفوذ سریع نظامی و سیاسی روس‌ها گسترش نفوذ فرهنگی آنان را نیز طبعاً در پی داشت، در ایران نفوذ فرهنگی فرانسه و گشایش مکتب موزیک در عهد ناصریه توسط استادان فرانسوی و در افغانستان تشکیل باندوی موزیک تحت رهبری مشاورین ترک مقدماتی بوده اند برای تأثیرگزاری بزرگی بر موسیقی ممالک این منطقه. چون اصول پرده‌بندی سازهای مروج این کشورها بر مبنای تقسیمات مایکروتون ها عیار می‌گردید که در افغانستان، ایران و پاردریا مرکب از هفده مایکروتون و در شمال هند ترکیبی از بیست و دو مایکروتون بود که در عرف

هندیان شروتی و سرتی نامیده می‌شود، چون نظام‌های موسیقی منطقه بر مبنای همین پرده‌بندی‌ها در تداول بوده‌اند، ولی سازهای وارد شده از غرب بر مبنای تقسیمات وتر ساز بر دوازده بخش هفت پرده و پنج نیم پرده، با آن تقسیمات تغییر بنیادی داشته است. چون سازهایی نظیر پیانو، هارمونیم و امثال اینها به کوك شدن یا سُر شدن هر لحظه ضرورتی نداشت، به‌عنوان سازهای حاکم در گروه‌های موسیقی، سایر سازها را زیر حاکمیت خود آورده اصول پرده‌بندی آنها را تغییر داد؛ از همین‌روست که استفاده از فواصل ربع پرده یعنی مایکروتون‌ها در موسیقی افغانستان، پاردریا و شمال هند به‌کلی از بین رفت. به‌نظر نگارنده‌ی این سطور این امر نیز در بازنگری و تغییر نظام موسیقی نیز نمیتواند خالی از تأثیر باشد.

