متد آموزشی باغلاما و دیوان

جلد اول
آشنایی بنیادی و به‌کارگیری آن

نویسنده: صبری ینر

تألیف و ترجمه: شهرام علیمحمدی

مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور
تهران ۱۳۹۱

www.ketab.ir

www.ketab.ir

فهرست‌نویسی پیش از انتشار

سرشناسه : یلز، صبری (Sabri Yener)
عنوان و نام پدیدآور : متد آموزشی باغلاما و دیوان : نویسنده صبری یلز؛ تألیف و ترجمه‌ی شهرام علیمحمدی.
مشخصات نشر : تهران: ماهور، ۱۳۹۱
مشخصات ظاهری : ۳ ج.: مصور؛ ۲۸×۲۱
شابک : ج. ۱ : 979-0-802604-38-4
ج. ۲ : 979-0-802604-39-1
ج. ۳ : 979-0-802604-40-7
یادداشت : ج. ۱. آشنایی مبادی و به‌کارگیری آن. ج. ۲. اصول، قواعد و دستورالعمل‌ها ج. ۳. تکنیک‌های اجرایی، شیوه‌های مضراب سنتی باغلاما و کوک‌های آن
موضوع : دیوان (ساز) - آموزش
شناسه افزوده : علیمحمدی، شهرام، ۱۳۶۸ - ، مترجم
رده‌بندی دیویی : ۷۸۹.۷۳۵
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی : ۲۲۴۸۲۳۱

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور

تهران، خیابان جلوفی، شماره‌ی ۴۲، طبقه‌ی همکف
کدپستی ۱۶۱۱۹، صندوق پستی ۴۷۷-۱۹۵۷۵
تلفن: ۷۷۶۰۱۰۲۰ فکس: ۷۷۵۰۶۵۵۳
www.mahoor.com
info@mahoor.com

متد آموزشی باغلاما و دیوان

جلد اول

آشنایی بنیادی و به‌کارگیری آن

نویسنده: صبری پنر
تألیف و ترجمه: شهرام علیمحمدی

نُت‌نگار: فرهاد یزدان‌پناه، فرشید رحیمی
طرح جلد: سیاوش یعقوبی
ویرایش: کاوه صادقی‌آزاد
صفحه‌آرایی: افسانه امیری
چاپ اول: ۱۳۹۱
تعداد: ۲۰۰۰ جلد
لیتوگرافی: کارا
چاپ: فرارنگ

حق چاپ محفوظ است
شابک: ۹۷۹-۰-۸۰۲۶۰۴-۳۸-۲ ISMN 979-0-802604-38-4

www.ketab.ir

فهرست

مقدمه‌ی نویسنده ۹

مقدمه‌ی مترجم ۱۲

بخش یکم: شناخت اجزای باغلاما

اجزای باغلاما ۱۸

سیم‌های باغلاما ۲۰

کوک ۲۰

کوک‌کردن پرده‌ها با دستان ۲۰

نام نت‌ها ۲۱

مضراب ۲۱

محافظت و نگهداری ساز باغلاما ۲۱

خطوط حامل ۲۲

علامت کلید سُل و نام‌گذاری نت روی خط حامل ۲۲

خطوط اضافه (خط‌های تکمیلی) ۲۳

نت پایه یا پرده‌ی استقرار ۲۵

کوک‌کردن باغلاما ۲۵

طرز گرفتن ساز و شیوه‌ی نشستن ۲۷

روش گرفتن مضراب با دست راست و حالت مچ ۲۷

روش گرفتن ساز ۲۷

روش قرارگرفتن انگشتان دست چپ ۲۸

طرز گرفتن ساز برای کسانی که چپ‌دست هستند ۲۹

بخش دوم: نت‌ها و زمان آنها

نت سیاه (یک ضربی) ۳۲

نت چنگ ۳۴

نحوه‌ی مضراب نت چنگ $(\frac{1}{8})$ ۳۵

خط میزان ۳۶

روش اجرای میزان $\frac{2}{4}$ ۳۶

دولا خط پایان: $\|$ ۳۶

دولا خط تکرار: $\|:$ ۳۶

نت لا و به‌کاربردن انگشت سوم ۳۷

آموزش نت سُل و لا ۳۸

www.ketab.ir

نت فا ۴۰
اجرای فا و سُل ۴۱
پرش و جابه‌جاکردن انگشت اول ۴۱
اجرای نت فا، سُل و لا ۴۱
نت می ۴۵
خط اتصال ۴۶
علامت سکوت سیاه ۴۷
نت رِ ۴۸
به‌کاربردن انگشت دوم ۴۸
نت دو ۴۹
علائم تغییردهنده ۵۰
نت می‌بمل ۵۱
کاربمل (کُرن) ۵۲
نحوه‌ی انگشت‌گذاری مابین دست‌ها ۵۳

بخش سوم: اجرای مضراب چنگ و سیاه

اصول اجرایی میزان $\frac{۳}{۴}$ ۶۰

بخش چهارم: دولاچنگ یا $\frac{۱}{۱۶}$ (مضراب ربع)

اجرای مضراب‌های چنگ و دولاچنگ ۶۶
علامت سکوت چنگ ۷۰
نقرات ۷۳
تَن، مَقام، ضرب ۸۴
نت سی ۸۵
نت لا (دست باز سیم زیرین) ۸۷
نت فادیز ۸۸
نت سی (اکتاو بالا یا پایین دسته) ۸۹
ضرب یا مد مِسقَط با پایه‌ی سی (کاران‌فیل یا قاران‌فیل) ۸۹
علامت بِکار یا نت طبیعی ۹۲
نت دو و رِ پایین‌دسته ۹۳
علامت اُکتاو ۹۳
نت سی کاربِمل پایین‌دسته ۹۵
گستره‌ی صوتی پای کَرَم (مقام کرم) ۹۶
پای کرم روی نت پایه‌ی رِ ۹۶

www.ketab.ir

به‌کاربردن انگشت چهارم ۹۷
نتِ سی‌بِمُل پایین‌دسته ۹۹
بِمُل یا بم‌کردن فاصله‌ی درجه‌ی ششم در مقام کرم ۱۰۰
نت سی‌کاربِمُل بالادسته ۱۰۱
مقام کرم، نت پایه‌ی لا ۱۰۲
به‌کاربردن انگشت پنجم برای هم‌صدا کردن با نت پایه (سیم زیرین) ۱۰۳
بمل‌کردن نت درجه‌ی پنجم در مقام کرم ۱۰۶
گستره‌ی صوتی مقام غریب ۱۰۶
مُد پای غریب با نت پایه‌ی رِ ۱۰۷
نحوه‌ی اجرای انگشت چهارم در مقام غریب ۱۰۷

www.ketab.ir

فهرست آهنگ‌ها

قایقران (ته‌که‌رله‌مه) ۳۹
باران (ته‌که‌رله‌مه) ۴۰
لک‌لک (ته‌که‌رله‌مه) ۴۳
باران می‌بارد (ته‌که‌رله‌مه) ۴۳
آلایلی بولایلی (ته‌که‌رله‌مه) ۴۴
بپربپر حشره (ته‌که‌رله‌مه) ۴۴
«قدیفه(حوله‌ی سر)فروشِ زیبا» (ته‌که‌رله‌مه) ۴۶
«به اِرتوغ‌رولا نگاه کن» (ته‌که‌رله‌مه) ۴۷
رقص ۴۷
گلزار ۴۸
اطراف بتلیس ۴۹
کلاغ (ته‌که‌رله‌مه) ۵۰
تنبل (ته‌که‌رله‌مه) ۵۰
آرابام مازله بم ۵۱
عایشه عروس (راه‌رفتن گوسفند خواب‌آلود) ۵۲
آمرود (گلابی) از شاخه می‌افتد ۵۵
روغن می‌فروشم (ته‌که‌رله‌مه) ۶۰
آغیر بار (بار دودآلود) ۶۱
دویون آلایی ۶۸
کوه مه‌آلود ۷۰
بز در زمین بایر ۷۱
شیر خوردم ۷۲
راه ماچکا سنگلاخ است ۷۳
در راه آرداخان ۷۴
گلابی از درخت می‌افتد ۷۴
یار بیا برویم ۷۵
روغن می‌فروشم ۷۶
روی کوه بولغار می‌خوابم ۷۷
عایشه عروس (گوسفند خواب‌آلود) ۷۹
هوای دلگیر ۸۱
اطراف بتلیس ۸۱
چه کسی چوپی می‌کشد؟ ۸۲
قطار می‌آید ۸۳
آهنگر ۸۵
آرد را الک کن ۸۶
بوران آمد ۸۷
در ایوان مسجد تازه ۹۰
آی کمانچه کمانچه ۹۱
نهری که از سرچشمه گل‌آلود است ۹۲
من از استانبول سفارش کرده‌ام... ۹۲
ممنوع می‌بینم ۹۲
راه ماچکا سنگلاخ است ۹۵
راه سرای پادشاه ۹۸
ماست را در یخچال گذاشتیم ۹۹
به خیابان رسیدم ۱۰۱
رقص ترکستان ۱۰۳
رقص آرکوشتا ۱۰۳
قنبرخان ۱۰۴
ده‌لوو (دَلوو) ۱۰۵
شاهین را از قلعه‌ای به قلعه‌ی دیگر پرواز دادم ۱۰۵
از قله برف بیاور ۱۰۷
دانه‌های گندم و جو ۱۰۸

www.ketab.ir

مقدمه‌ی نویسنده

در بین مردم، به این آلت موسیقی ساز یا باغلاما می‌گویند که تاریخ پیدایش آن به ساز قوپوز می‌رسد. درواقع مبدأ اولیه‌ی آن از قوپوز شروع شده و تا امروز مورد استفاده قرار گرفته است.

این ساز، که یادگار پدران ماست، در هر گوشه از جغرافیای آناتولی یافت می‌شود و هر روز علاقه‌مندان بیشتری را به خود جلب می‌کند. امروزه در سیستم آموزشی مدارس، از مقطع ابتدایی تا مدارج عالی دانشگاهی و مؤسسه‌های آموزشیِ هنری نقش گروه باغلاما و موسیقی سنتی را می‌توان مشاهده کرد. باغلاما یک ساز ملی ترکی است که ویژگی منطقه‌ای و محلی خاص خود را دارد.

نام این سازِ مقدس در حکایت «دِدِه کورکوت» و «اُغوز» و همچنین شعر شاعران معاصرِ دوره‌ی جمهوری آمده، و براساس اصول استاد ـ شاگردی یا روایت سینه‌به‌سینه به‌کار گرفته شده است.

بعد از جمهوری، متد و شیوه‌های آموزشی به‌صورت نظام‌مند و آکادمیک در کنار شیوه‌های سنتی، پیشرفت حائز اهمیتی کرد. درواقع می‌توان گفت نخستین‌بار آموزش باغلاما، به شیوه‌ی نظام‌مند در برنامه‌ای به نام «با هم باغلاما بنوازیم» در رادیوی ترکیه (آنکارا) توسط مظفر ساریسوزن اجرا شد، که تا امروز ادامه دارد.

بعد از آن در کار کنسرواتورهای شهری و مؤسسه‌های موسیقی، مراکز آموزشی برپا شد. انستیتوی آموزشی گازی (در اصل قاضی است) در بخش‌های متنوع موسیقی از سال ۱۹۷۳ آغاز به کار کرد. از سال ۱۹۷۶ کنسرواتور دولتی موسیقی ترکیه در استانبول تأسیس شد و تبدیل به پایگاهی جهت تثبیت موسیقی ترکیه شد. با تلاش این کنسرواتور، آموزش باغلاما جایگاه ویژه‌ی خود را به‌دست آورد و پیشرفت کرد.

علی‌رغم نظام‌مندشدن شیوه‌ی آموزش، کماکان از شیوه‌ی سنتی ـ روایتی استفاده می‌شد و هیچ کتاب یا متدی به چاپ نرسید. نتیجه آن که کتاب آموزشی و تعلیمی نظام‌مند (دوره‌ای یا مرحله‌ای) عاملی است که می‌تواند این فرهنگ را از اضمحلال دور نگه دارد.

همان‌طور که می‌دانید در فرهنگ موسیقی غرب برای آموزش هر سازی، متد و کتاب‌های آموزشیِ بسیاری ارائه شده

www.ketab.ir

است. اما در ترکیه، علی‌رغم پیشرفت عملی باغلاما، کتاب و متدهای نوشته‌شده اندک‌اند و تنها در ۲۰ سال اخیر وارد جامعه‌ی هنری شده‌اند.

در حدود ۳۵ تا ۴۰ سال پیش، هنگامی‌که هنوز شیوه‌ی نت‌نویسیِ باغلاما در کتاب‌ها و جزوه‌ها چاپ نشده بود، هنرمندانی چون شفکی بوز، ولی عاصان، دُرموش اُزالتای و چند تن دیگر، کتاب عملی باغلاما را نه به صورت نت‌نویسیِ مرسوم امروزی، بلکه به شیوه‌ی سنتی نوشتند. کسانی چون یلماز اپیک، احمد گِوندای، گُرای تاپتِک و چند تن دیگر، جزو اولین کسانی بودند که آموزش باغلاما را به نت درآوردند. بعد از آنها، هنرمندی به نام دکتر شنل اُنالده و بعد از او شناسی اُوزل و ابراهیم ساره‌چیفت‌چی و غیر از آنها منصور کایماک (قه‌یماخ) نوشته‌هایی را به نام موسیقیِ فولکلور و رقص‌های مردمی، به‌صورت جزوه‌های پیاپی در مجلات منتشر کردند. این افراد نقش به‌سزایی در آموزش این ساز داشته‌اند و نمی‌توان فراموش کرد که در جهت آکادمیک‌کردن شیوه‌ی آموزشی این ساز تأثیر به‌سزایی داشته‌اند و توانسته‌اند خلاء موجود را تا اندازه‌ای پُر کنند.

کتاب حاضر دو هدف اصلی را دنبال می‌کند:

۱) اجرا و آموزش باغلاما براساس نت،

۲) آشنایی با اصول موسیقی فولکلور و اجرای این قطعات با ساز باغلاما.

هنرجویی که قصد دارد باغلاما را به‌صورت نظام‌مند یاد بگیرد، بایستی ابتدا با اصول اجرایی این ساز آشنا شود. در این کتاب سعی شده است که هنرجو این اصول را همراه با یادگیری تئوری موسیقی و آشنایی با نت بیاموزد؛ یعنی درواقع اصول اجرایی و آموزش با نت، هر دو با هم به هنرجو آموزش داده می‌شود.

کتاب حاضر مجلد اول مجموعه‌ی سه‌جلدی آموزش باغلاماست که در هر جلد آن هدفی دنبال می‌شود:

جلد اول: آشنایی بنیادی و به‌کارگیری آن،

جلد دوم: اصول، قواعد و دستورالعمل‌ها،

جلدسوم: تکنیک‌های اجرایی، شیوه‌های مضراب سنتیِ باغلاما و کوک‌های آن.

در این مجموعه‌ی سه‌جلدی از موضوع‌های ساده گرفته تا تکنیک‌های مختلط وجود دارد. به‌عبارتی از آسان‌ترین تا مشکل‌ترین و از عمومی تا تخصصی. در این کتاب، آموزش همراه با مثال‌هایی از خود درس ارائه شده است و آهنگ‌هایی را شامل می‌شود که با شنیدن و اجرای آنها، هنرجو علاقه‌ی بیشتری برای ادامه‌ی کار پیدا می‌کند، مانند: تصنیف‌ها، آهنگ‌های بازی کودکانه که مقدمه‌ای خواهد بود برای اجرای آهنگ‌های مذکور؛ درواقع قصد بر این است که هر درسی براساس نظام آمادگی آکادمیک ارائه شود. به‌همین‌خاطر سعی شده در ابتدای درس‌ها، توضیحات مفصل و کافی داده شود تا در درس‌های پایانی، هنرجو بدون توضیح، براساس آموخته‌های پیشین، خود را بیازماید.

هنرجویانی که علاقه‌مند به آموزش ساز باغلاما هستند می‌بایست تک‌تک درس‌های ارائه‌شده را تمرین کنند، یعنی تا زمانی که درس‌ها را خوب نیاموخته‌اند، به درس دیگری مراجعه نکنند. در ضمن هنرجویانی که از قبل نت بلدند و با آن آشنایی کامل دارند، می‌توانند از درس‌های اول سریع بگذرند و بیشتر به تکنیک انگشت‌ها و مضراب‌ها بپردازند. کسانی که می‌خواهند به‌صورت رپرتواری عمل کنند، می‌توانند فقط آهنگ‌های کتاب را بنوازند تا به منبع اطلاعاتی آنها در رابطه با آهنگ‌های فولکلور افزوده شود.

کتاب‌های زیادی به‌صورت نت‌نویسی معمولی درمورد سازهای باغلاما، کمانچه، نی و سازهای دیگر نوشته شده است، اما مانند این کتاب نظام‌مند نبوده و علائم استانداردِ نت‌نویسی در آن ذکر نشده است. به همین دلیل هنگام اجرای گروهی، هر نوازنده براساس برداشت شخصی و نحوه‌ی آموزش خود آهنگ را اجرا می‌کند و در این حالت برای اجرای یک آهنگ

www.ketab.ir

در گروه صدای همگون و هماهنگ شنیده نمی‌شود؛ شیوه‌ی اجرای گروه در گروِ تجربه‌ی شخصی نوازندگان است.

در این روش نوازنده چیزی را که می‌داند می‌نوازد، نه چیزی را که می‌بیند. شیوه‌ی نت‌نویسی این کتاب به ما کمک می‌کند نت‌هایی را که مشاهده می‌کنیم بنوازیم، تا از تعدد برداشت و دانسته‌های شخصی، در رابطه با آهنگ یا قطعه، جلوگیری شود.

در این مجموعه، قسمت اولِ هر درس برای خواننده یا به‌عبارتی قسمت آوازی است و قسمت زیرین یا سوم برای نوازنده‌ی ساز به‌کاررفته است. در دروس ارائه‌شده شیوه‌ی مضراب، برای اجرای نت‌ها، آموزش داده شده است تا مانند دلایل مذکور در کارهای گروهی براساس برداشت شخصی عمل نشود و همگی یک‌صدا با یک شیوه، مانند ارکستر بزرگ با هارمونی زیبا قادر به اجرا باشند.

نگارنده‌ی کتاب (دکتر صبری پنر) اولین فرد پیشگام این شیوه‌ی نت‌نویسی برای باغلاما نبوده است، بلکه کسانی چون گُرای تاپتِک، مظفر سارِسوزن، دکتر شنل اُنالده، محمد اُزبک، ندا توفیق‌چی و کسانی دیگر در این امر نقش داشته‌اند.

در این کتاب سعی شده است نت‌ها به‌صورت نظام‌مند از اول تا آخر نوشته شوند؛ در این‌صورت هنرجو می‌آموزد چه تکنیکی را برای چه‌موردی به کارگیرد. کسی که این کتاب را مورد تحقیق قرار دهد درمی‌یابد که هر آهنگ فولکلوری که با باغلاما اجرا می‌شود، درصورت نوشتن یا ننوشتن شعر آهنگ، نوازنده قادر است آن را به‌خوبی اجرا کند و به‌خوبی با دشیفراژ آشنا شود و می‌تواند خود را در بعضی از درس‌ها مورد آزمایش قرار دهد.

صبری پِنِر

www.ketab.ir

مقدمه‌ی مترجم

خاورمیانه‌ی امروزی میراث‌دار بزرگترین و کهن‌ترین فرهنگ‌های جهان است که در کارنامه‌ی فرهنگی‌اش تمدن‌های بی‌شماری را نهفته دارد، در این مقال به تنوع و تعدد فرهنگ موسیقایی این جغرافیا می‌پردازیم. گستره‌ای پهناور که بخشی از آن مبنای بنیادین موسیقی‌های جهان عرب و اسلام به‌شمار می‌رود؛ گوناگونی آلات و سازها که میراث چندهزارساله‌ی تمدن‌های کهن هستند.

نقش موسیقی در میان اقوام و ملل این منطقه بر کسی پوشیده نیست؛ قوم‌ها و فرهنگ‌هایی چون ایرانی، عربی، ترکی، ترکمنی، کردی، ارمنی، آشوری، ایزدی (یَزِتی)، آذری و بسیاری نمونه‌های دیگر. تشابه و گوناگونی الحان و فواصل، بنیادهای سازی و آوازی، تا بدان مرتبه است که در طول زمان و به دلایل متعدد، چنان به هم آمیخته‌اند که گاهی تشخیص و تمایز بین آنها امری به‌نظر ناممکن است.

مبادلات فرهنگی، تهاجم‌های پیاپی، اصول جامعه‌شناختی و زیباشناختی مشترک میان تمدن‌ها و ملل مختلفِ این منطقه، که ریشه‌ی آن را می‌بایست در تمدن‌های بین‌النهرین جست‌وجو کرد، بیشترین امکان تهاجم و تبادل فرهنگی را میسر ساخته است، به‌طوری که استیلای حکومتی و سیاسیِ ملتی بر ملت دیگر یا قومی بر دیگر اقوام، باعث رواج موسیقی ملل حاکم و اضمحلال فرهنگ مغلوب شده است و گاه نیز به دلیل توان و بنیاد سترگ فرهنگ مقهور، فرهنگ و هنر آن ملت در نظام فرهنگی ملت غالب جاری و سیال شده است.

رواج موسیقی و تنوع سازهای مختلفی که تعالی و رشد شایان توجهی داشته‌اند و رهیافت آنها به انواع موسیقی‌های شهری و خارج از مرزهای خاورمیانه، خود گواهی بر قابلیت ساختاری این سازها و لزوم حمایت همه‌جانبه از آن است.

دیوان یا باغلاما یکی از جمله سازهایی است که، به دلیل توانایی و قابلیت‌های درخور توجه، توانسته است در میان ملل و اقوام ساکن در این محدوده‌ی جغرافیایی جایگاه ویژه‌ای را کسب کند؛ چنان که در میان کردها، ترک‌ها، عرب‌ها، آشوری‌ها، ارامنه، ایزدی‌ها و در طول سال‌های اخیر حتی در میان فارس‌های ایران رواج یافته است.

در رابطه با نام و خاستگاه اصلی این ساز، اختلاف نظرهای زیادی وجود دارد که دلیل اصلی آن به همان عوامل تهاجم و تبادلِ میان‌فرهنگی باز می‌گردد و متأسفانه دیدگاه‌های ایدئولوژیک و سیاسی و حکومتی در تشدید و تحمیل این اختلاف‌ها تأثیر به‌سزایی داشته و دارند؛ همان‌طور که در مقدمه‌ی نویسنده‌ی کتاب نیز آمده است.

www.ketab.ir

ترک‌ها با توجه به استیلای سیاسی و فرهنگی بر ترکیه سعی در ترکی جلوه‌دادن پیشینه‌ی تاریخی ـ فرهنگی کشورشان دارند و به‌هیچ‌عنوان موجودیت فرهنگی اقوام و ملل غیرترک در بنیاد موسیقایی و هنری خود را نپذیرفته و برنمی‌تابند و حتی بعضی از شاعران و موسیقی‌دان‌های ایرانی را از آن خود و متعلق به تاریخ و فرهنگ ترک می‌دانند. از آن‌جمله مدعیِ بزرگ‌مرد شعر ایران مولانا جلال‌الدین محمد بلخی و بزرگان موسیقی هم‌چون فارابی، صفی‌الدین ارموی، عبدالقادر مراغه‌ای و بسیاری دیگر هستند. از منظرگاه آنها این بزرگان به فرهنگ عثمانی و ترکی تعلق دارند؛ این در حالی است که مولوی حتی شعری به زبان ترکی نسروده است.

درمورد ریشه‌ی تاریخی و خاستگاه اصلی دیوان یا باغلاما، که ترک‌ها آن را به افسانه‌های جاری در فرهنگشان منصوب می‌دانند، لازم می‌دانم نکات زیر را در راستای رد این دیدگاه مطرح کنم:

۱) ترک‌ها خاستگاه اصلی این ساز را به قوپوز و افسانه‌های دِدِه قورقوت در فرهنگ ترکمن‌های آغوز نسبت می‌دهند.[۱] روشن‌ترین ایراد بر این دیدگاه، تفاوت ساختاری و ابزاری این ساز با قوپوز است. آنها هیچ اشاره‌ای به ریشه‌ی ساز قوپوز نکرده‌اند. اگر شکل‌های گوناگون ساز دیوان یا باغلاما را در نظر بگیریم، سیر تکاملی و ارتقاء ساختاری این ساز، به ساز تنبور ایرانی شبیه است. پس می‌توان ادعا کرد ریشه و بنیاد اولیه‌ی قوپوز به تنبور برمی‌گردد.

۲) نکته‌ی دیگر، ریشه‌ی نام این ساز است. در هیچ جای فرهنگ موسیقی ترکیه به قوپوز یا نامی از این دست، اشاره نشده است، بلکه اسامی و نام‌هایی که برای این ساز عنوان شده، از لحاظ ریشه‌ی نامی و محتوایی، بیشتر به تنبور نزدیک است.

جدا از فرهنگ موسیقی رایج در شهرها که به این ساز میدان‌سازی و باغلاما می‌گویند، در گستره‌ی رواج آن که شامل عراق، سوریه، لبنان، ترکیه، ارمنستان، آذربایجان، یونان و قسمت‌هایی از بالکان، و برخی کشورهای دیگر عربی و ایران است، این ساز با اسامیِ مختلفی چون ساز، تنبور، تنبور، تمور، تمیره، تانبورا، تانبور، فاندورا، پاندورا، بزوک، بزوق، دیوان و باغلاما خوانده می‌شود.

اورسولا راینهارد در مقاله‌ای تحقیقی تحت عنوان «موسیقی ترکیه: یک چشم‌انداز کلی»[۲]، از این ساز با نام «لوت دسته بلند» یاد می‌کند که در اندازه‌های گوناگون ساخته می‌شود و کوچکترین آن «جورا» و بزرگترین آن «میدان‌سازی» نام دارد. در جایی دیگر در توضیح یک نقاشی مینیاتور از قرن هفده که جشن درباری را نشان می‌دهد خاطرنشان می‌سازد که: «لوت دسته‌بلندِ پرده‌بندی‌شده را تنبور و لوت دسته‌کوتاهِ بدون پرده را عود می‌گفتند.»[۳]

در مقاله‌ای دیگر از شهرزاد قاسم‌حسن، قوم‌موسیقی‌شناس عراقی، به منابع مکتوب اولیه‌ی عربی اشاره می‌کند که در آن از بربط دسته‌بلند، که در آن زمان طنبور نام داشته است، یاد می‌کند و می‌نویسند: «در قرن دهم طنبور بغدادی، که در ناحیه‌ی بغداد معروف بود، با طنبور خراسانی که در شرق ایران شناخته شده بود، فرق داشت. طنبور بغدادی از ناحیه‌ی بغداد ناپدید شد و به شمال رفت و هنوز هم بین جمعیت‌های غیرعرب آن‌جا باقی مانده است. این نوع بربط، با صدای فلزی و منطقه‌ی صوتی بالای خود، محبوب جمعیت‌های غیر عرب است و برای آنان از نظر اهمیت، همتای عود شرقی، بربط دسته‌کوتاه عرب‌ها، محسوب می‌شود. بربط‌های دسته‌بلند معاصر، طنبور و ساز، بین کردها، ترکمن‌ها، ایزدی‌ها و کولی‌های شمال عراق و سوریه رواج زیادی دارند.

تنبور محبوب‌ترین ساز بین غیرحرفه‌ای‌ها، متخصصان و حرفه‌ای‌های این گروه‌های اقلیت است و برای همراهی تک‌خوانیِ غیرمذهبی و آوازهای آئینی و تشریفاتیِ برخی گروه‌های اسلامیِ سرّی به کار می‌رود.[۴]

---

۱. دایرةالمعارف سازهای ایران (جلد اول)، نوشته‌ی محمدرضا درویشی، انتشارات ماهور، ۱۳۸۰، ص ۲۸۹.

۲. اورسولا راینهارد، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال هفتم، شماره‌ی ۲۵، ص ۶۵.

۳. همان، ص ۸۲، شکل ۱۹.

۴. «سازهای جهان عرب»، شهرزاد قاسم‌حسن، ترجمه‌ی ناتالی جوبینه، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال هفتم، شماره‌ی ۲۶، ص ۱۷.

www.ketab.ir

۳) نکته‌ی دیگر تفاوت شیوه‌های اجرایی و نوازندگی میان دو ساز قوپوز و دیوان است که جدا از تفاوت تعداد وترها، دستان، و حتی طریقه‌ی گرفتن ساز، تفاوت‌های اساسی دیگری نیز دارد. یکی از شیوه‌های قدیمی و اصلی نوازندگیِ باغلاما، شِلپِه نام دارد که از ریشه‌ی زبان کردی گرفته شده است و به معنی صدای افتادن در آب یا صدای افتادن نرم سنگین است.[۵] این شیوه یکی از قدیمی‌ترین روش‌های نوازندگی این ساز است که در طول سال‌ها، تکامل و تعالیِ قابل‌توجهی یافته و مشخصه‌ی آن نواختن با پنجه و انگشتان دست راست و کنده‌کاری‌های زیبا برروی دستان‌ها با انگشتان دست چپ است، که با روش نوازندگی تنبور کاملاً شباهت دارد. اگر دیوان‌های موجود در میان کردهای ایزدی، عشایر شمال عراق و کردهای جنوب و شرق ترکیه، که آن را تنبور می‌نامند، از نظر شیوه‌ی نوازندگی، مقیاس، اندازه و سیر تکاملی آن در نظر بگیریم، این ساز بیشتر به تنبور نزدیک است. از جمله نوازندگان مطرح این شیوه می‌توان عاشیق وَیسَل، محمد عارف جزیری، حسن جزیری، فارس قلوبکر، خلیفه هالی صالح، خدر فقیر و اِردال اَرزنجان را نام برد.

۴) نکته‌ی اساسیِ دیگر ارتباط آیینی، فرقه‌ای و دیدگاه مشترک طریقتِ حاج بکتاشی با آیین یارسان یا اهل حق‌های کرد ایران و عراق نسبت به ساز تنبور و موسیقی صوفیانه و عرفانی است.

از دیدگاه طریقت و آیینِ یارسان و صوفیان حاج بکتاشیِ آناتولی، ساز از جمله نمادهای مواهب بهشت است و شرط نخست نوازندگی طهارت و تزکیه‌ی والای نوازنده است، چنان که در هر دو آیین و طریقت بوسیدن ساز و ارج‌نهادن ساز به مثابه‌ی یک شخصیت انسانی، جزو واجبات فراگیری این ساز محسوب می‌شود.

در کتب بازمانده از یارسان (متعلق به اوایل قرن چهارم هـ.ق.) به مأموریت حاج بکتاش از ایران اشاره شده است. تکریم این ساز در طریقت صوفیان بکتاشی، حتی با توجه به تغییر و تحول آن، هم‌چنان روشن و آشکار است.[۶] به کلام ساده‌تر می‌توان گفت تفکر عرفانی و صوفی‌گری بکتاشی‌ها و موسیقی رایج آن ــ هرچند به شکل دیگر ــ در آیین یارسان مشهود و مکشوف است. برای فهم بهتر این مطلب می‌توان به نام‌گذاری مکان‌های ذکر بکتاشی‌ها اشاره کرد که دقیقاً از همان واژه‌های کردی که در کتب خطی یارسان آمده است استفاده می‌کنند؛ مثلاً به مراسم مذهبی «جم» و به مکان اجرای این مراسم «جم‌خانه یا جم‌حانه» می‌گویند.

موسیقی مذهبی ترکیه، که بخشی از آن را صوفیان، علویان، و بکتاشی‌ها در برمی‌گیرند، از ارکان اساسی موسیقی هنری ترکیه به حساب می‌آید. با این همه نباید از خدمات شایان توجه هنرمندان ترک به این ساز و تعالی آن چشم پوشید؛ تلاش‌هایی که در جهت ساخت و تکامل ساز، گردآوری و رپرتوارکردن فرهنگ موسیقاییِ مربوط به این ساز، به نت درآوردن نغمه‌ها، لحن‌ها و مقام‌های موجود در مناطق مختلف با فرهنگ‌های گوناگون صورت گرفته است. در این راستا هم‌چنان دیدگاه پان‌ترکیسم رایج و حاکم بوده است، به‌طوری که از معرفی هنرمندان و اساتید معروف، که در این راستا خدمات شایان‌توجهی کرده‌اند، یا ذکری نشده و یا اینکه آنان را به فرهنگ و ملیت ترک ربط داده‌اند و گاهی نیز به دلایل بی‌شمار خودِ هنرمندان دچار خودسانسوری شده و با توجه به استیلای ترک‌ها، مجبور به خواندن و اجرای موسیقی به زبان ترکی شده‌اند. علاوه براین متأسفانه مخاطبان و علاقه‌مندان در خارج از مرزهای ترکیه، این هنرمندان را با نام و هویت ترکی می‌شناسند که از این نمونه می‌توان به نام‌های اساتیدی چون عارف ساق، اردال ارزنجان، احمد کایا، فرهاد تونْچ و گولَر دومان اشاره کرد.

با تمام این اوصاف بار دیگر یادآوری می‌کنم که نباید موجودیت و تلاش‌های آکادمیک ترک‌زبان‌ها را نادیده گرفت. یکی از هنرمندان بزرگ در این حوزه دکتر صبری بِنِر (نگارنده‌ی کتاب) است که درواقع می‌توان او را پُل میان شیوه‌ی روایتی و سینه‌به‌سینه با نسل علمی نت‌نویسیِ امروزی دانست. او هنرمندی است که با آموزش شیوه‌ی قدما به هیچ‌عنوان

۵. فرهنگ لغات کردی ـ فارسی، همبانه بورینه، همزار، انتشارات سروش، ۱۳۸۲.

۶. دفتر اشعار شیخ امیر (اشعار عرفانی مربوط به یارسان)، نسخه‌ی خطی، کتابخانه‌ی شخصی مترجم.

www.ketab.ir

تضاد ندارد و هدف از تلاش او نت‌نویسی امروزین نغمه‌ها و آهنگ‌ها، حفظ و نگه‌داری داشته‌ها و روایت‌های قدیمی و یادآوری شیوه‌ها و مقام‌هاست. او پاسدار موسیقی دیروز برای نسل امروز است.

ترجمه‌ی حاضر تلاشی است تا منبعی علمی و غنی در دسترس علاقه‌مندان این ساز در کشور ما قرار گیرد و از این رهگذر متدهای صحیح و اصولی به هنرجویان آموزش داده شود، تا از هرج‌ومرج در آموزش آن جلوگیری به‌عمل آید. چرا که در چند سالی که این ساز از طریق کردها وارد فضای هنری ایران شده روش‌های آموزشی نادرست و غیراصولی به هنرجویان تعلیم داده شده است، تا جایی که متأسفانه معدودی متدهای تار و سه‌تار و حتی کوک و انگشت‌گذاری‌های آن را در این ساز اعمال می‌کنند؛ با این‌وجود دستان‌بندی و شیوه‌ی مضرابی این ساز کاملاً خاص خودش بوده و با شیوه‌ی تار و سه‌تارنوازی ایرانی بی‌ارتباط است.

در این کتاب، چنان‌که در مقدمه‌ی نویسنده آمده است، بر شیوه‌ی سنتی و روایتی، که در حال حاضر میان موسیقی‌دان‌ها رواج دارد، مهر صحه گذاشته آن را با زبان و اسلوب نت‌نویسیِ امروزی درهم آمیخته است و سعی در نظام‌مندکردن و جلوگیری از زوال و محدودشدن این نغمه‌ها و مقام‌ها در طول زمان دارد.

نت‌نویسی در این کتاب ابزاری است برای معرفی و یاری نوازنده‌های جوان تا با نسل دیروز و موسیقی و فرهنگِ گوشه‌ای از این تاریخ آشنا شوند.

در ترجمه‌ی این کتاب سعی شده نکاتی را که در اصل کتاب نوشته یا توضیح داده نشده است، به صورت نکته یا پانوشت ذکر شود. در کنار نام آهنگ‌ها، نام منطقه‌ی رواج نغمه و کردی یا ترکی‌بودن آهنگ نوشته شده است. در ترجمه‌ی نام آهنگ‌ها گاهی انتقال مفهوم، نظام آوایی و زیبایی‌های زبانی به زبان فارسی شاید مقدور نشده باشد. بدیهی است این مسئله به ویژگی‌های فرهنگ فولکلور و ضرب‌المثل‌ها و قابلیت‌های زبان مبدأ و مقصد مربوط می‌شود. در توضیح علایم ربع‌پرده‌ای به دلیل آشنایی هنرمندان موسیقی ایرانی با واژه‌های «کُرن» و «سُری» سعی شده است به جای اصطلاحات «کاربمل، کمابمل» و «کاردیز، کمادیز» از واژه‌های معادل و معمول فارسیِ آن استفاده شود، با این تفاوت که باید در نظر داشت عدد روی علائم ربع‌پرده‌ای، درجه‌ی کمابمل یا دیزشدن نت موردنظر را معین می‌کند. به همین‌دلیل همان علائم رایج در موسیقی کردی، ترکی و عربی را آورده‌ایم.

ترجمه‌ی این کتاب حاصل تلاش سال‌ها آموزش این ساز توسط مترجم و دریافت ضرورت نگارش متدی برای این ساز است که با همکاری دوست ارجمندم خانم آکورا اسمهان بعد از پنج سال کار مداوم صورت گرفته است. جا دارد از هنرمندان و دوستانی که خالصانه در این امر مرا یاری و راهنمایی کرده‌اند قدردانی کنم: استاد بهمن حاج‌امینی، ناصر رحمانی، منصور رحمانی، فرشید رحیمی، فرهاد یزدان‌پناه، سحر خانزاد، دکتر فرزاد سرشیوی، مهندس شِبْلی، صابر نیک‌بخت و بسیاری از هنرجویان خوب این ساز.

www.ketab.ir