Received: 2024/09/07
Accepted: 2025/01/24
Published: 2025/03/10

Study of Abolhasan Saba's Musical Works Based on the Criteria for Evaluating Music in Plato's Republic and Laws II

Farideh Afarin, Associate Professor, Department of Art Studies, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran.

Mohammad Saleh Baratali, MA of Art Studies, Department of Art Studies, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran.

Abstract

The concept of imitation of nature is one of the prominent topics that is discussed in various arts. Music is no exception to this rule, and throughout history, prominent composers have reflected the sounds present in nature in their musical compositions.

According to Plato, nature itself is an imitation of original ideas, and imitative art is much further from reality. The main goal of this study is to evaluate Plato's opinion about prohibiting composers from modeling nature in works of art with regard to educational issues by studying the musical works of Abolhasan Saba. The questions are as follows: Does imitation of nature make a musical work undesirable and harmful according to Plato? What does the study of Saba's works based on Plato's musical criteria in Republic and Laws II, reveal regarding the overall discussion of imitation and educational issues? The statistical sample of the study consists of only three works by Abolhasan Saba, as a composer who was inspired by nature in creating works. The information obtained is analyzed using a descriptive-analytical method. The results of this research show that in the works of Abolhasan Saba, arrangements including formal elements and executive techniques were used that, without abandoning the form or losing coherence, the composer reflected sounds from nature that added to the beauty of the pieces. Saba's works preserve unity and coherence by using nature as a model and follow a perfect and pleasant melodic course. Even though the pieces lack poetry, they still have the ability to express and convey images. In addition to this, simplicity is observed in the rhythm and music of the pieces and there is no sign of complexity or confusion in them. Also, taking into account the conditions that Plato mentioned for the goodness, the works can be evaluated. The analysis showed that in the first stage, Saba has identified the initial ideas by field investigation and accurate recording of sounds. In the second stage, he tried to process his works close to the initial ideas, according to special arrangements, including formal features and executive techniques. In the end, he created works that are beautiful and pleasing to the ears, and even today, after several decades of their creation, they are taught to musicians of various instruments, maintaining their special place in academic environments. As a result, it can be said that although Saba's works are inspired by nature, they do not have the disadvantages that Plato lists for imitating nature in music in Laws II. On the other hand, these works are close to Plato's definitions of goodness, the conditions of correctness and beauty of music eventhough as the imitative works in an indirect way. For this reason, Plato's theory about the rejection of imitating nature in music can be violated. Not only is imitating nature or inspiration from it not bad, but all that makes a piece of music more pleasant and makes its influence the basis of an orderly and lasting aspect is the imitation of nature.

Keywords: Plato, Mimesis, Music, Abolhasan Saba

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۰۵
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۲۰

فریده آفرین[۱]، محمدصالح براتعلی[۲]

مطالعه آثار موسیقایی ابوالحسن صبا براساس سنجه‌های ارزیابی موسیقی در رساله‌های جمهوری و قوانین ۲

چکیده

به باور افلاطون طبیعت خود تقلیدی از ایده‌های اصیل است و هنر تقلیدی، بسیار از واقعیت دورتر می‌شود. هدف اصلی این پژوهش سنجش نظر افلاطون درباره منع آهنگ‌سازان از الگوبرداری از طبیعت بر اساس برخی رساله‌های جمهوری و نیز با توجه به مسایل تربیتی قوانین ۲ هنگام مطالعه آثار موسیقایی ابوالحسن صبا است. پرسش‌ها ازاین‌قرار است: آیا تقلید از طبیعت، اثری موسیقایی را به‌زعم افلاطون نامطلوب و مضر می‌کند؟ مطالعه‌ی آثار صبا بر اساس سنجه‌های موسیقایی افلاطون در رساله‌های جمهور و قوانین ۲، ناظر به کلیت بحث تقلید و مسایل تربیتی چه‌چیزی را آشکار می‌کند؟ نمونه‌ی آماری پژوهش، شامل ۳ اثر از ابوالحسن صبا، به‌عنوان آهنگ‌سازی است که در خلق آثار از طبیعت الهام می‌گرفت. به روش توصیفی-تحلیلی، اطلاعات به‌دست‌آمده تحلیل شده‌اند. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که در آثار ابوالحسن صبا تمهیداتی شامل عناصر فرمال و تکنیک‌هایی اجرایی استفاده شده که بدون کنار گذاشتن فرم یا از دست رفتن انسجام، آهنگ‌ساز اصواتی را از طبیعت بازتاب داده و به زیبایی قطعات افزوده است. از طرف دیگر این آثار با بسیاری از تعاریف افلاطون پیرامون خوبی، شروط درستی و زیبایی موسیقی هم‌خوان هستند، حتی اگر تقلیدی باشند. آثار صبا اگرچه از طبیعت الهام گرفته شده‌اند اما مضراتی را به‌بار نمی‌آورد که افلاطون برای تقلید از طبیعت در موسیقی برمی‌شمارد. از طرف دیگر با توجه به فاصله مضاعف انسان از طبیعت در دوره معاصر، نه‌تنها تقلید به معنی الهام از طبیعت در موسیقی ناشایست نیست، بلکه آنچه قطعه‌ای موسیقایی را شنیدنی‌تر می‌کند و می‌تواند تأثیرگذاری آن‌را مبنای جنبه تربیتی‌اش سازد، آرایندگی آن به تقلیدغیرمستقیم یا الهام از طبیعت است.

واژگان کلیدی: افلاطون، میمسیس، موسیقی، ابوالحسن صبا.

[۱] دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران (نویسنده‌ی مسئول).
Email: f.afarin@semnan.ac.ir

[۲] کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

مقدمه

نقش افلاطون در فلسفه‌ی یونان برجسته و مهم است چنانچه که آلفرد وایتهد نوشته، تمام آنچه فلاسفه بعد از افلاطون نگاشتند جز پانوشتی بر مکتوباتش (به‌ویژه جمهوری) نیست. آنچه فلسفید؛ فراروایت‌هایی حقیقت‌زا تلقی شد که ذهن انسان‌ها را برای قرون متمادی تصرف کرد. آرای نظری افلاطون دامنه‌ی گسترده‌ای دارد. بحث‌های مربوط به هنرهای مختلف او را می‌توان در رساله‌های جمهور، ضیافت، ایون، فایدروس و قوانین مشاهده کرد. افلاطون در سال‌های بعد از ۳۵۰ ق.م، رساله‌ی قوانین[1] را در ۱۲ بخش نوشت که نکته‌ی محوری آن، وضع قوانینی برای تربیت جامعه‌ای سالم و پیشرو، و تعیین وظایف حکام و عامه‌ی مردم برای تحقق یک جامعه‌ی آرمانی بود. در بخش دوم این رساله، افلاطون بحث ویژه‌ای درباره‌ی موسیقی را آغاز می‌کند و نظراتی را درباره‌ی انتظارات خود از موسیقی در جامعه‌ای آرمانی ارایه می‌دهد. او پیش‌تر در بخش‌های متفاوتی از رساله‌ی جمهور، موسیقی را به‌منزله‌ی ابزاری برای تربیت جامعه توصیف کرده بود. وی در این قالب می‌توانست وجود و تداوم موسیقی در آرمان‌شهر خود را بپذیرد. از همین رو کوشید تا با وضع قوانینی برای اجرای موسیقی و داوری، محدودش کند. تقلید از طبیعت و ابژه‌های طبیعی از گزاره‌هایی مهمی است که افلاطون در بخش دوم قوانین، از آن در هنر و به‌ویژه موسیقی به‌مثابه امری مذموم یاد می‌کند. این در حالی است که در طول تاریخ، آهنگ‌سازان زیادی کوشیده‌اند آثاری را با تقلید از نجوای گوشنواز برآمده از دل طبیعت، به اجرا درآورند. با رجوع به منابع مکتوب و موسیقایی دریافت می‌شود که موسیقی ایران بازنماینده‌ی طبیعت در برخی آثار است. غیر از موسیقی دستگاهی ایران و موسیقی اقوام و تکنیک‌های آوازی مختلف، مطالعه‌ی آثار ابوالحسن صبا در سپهر هنر ایران و درمیان منظومه‌ی نوابغ موسیقی، یارای ما در پاسخ‌گویی به پرسش‌های اصلی این پژوهش است: آیا تقلید از طبیعت، اثر موسیقایی را به‌زعم افلاطون نامطلوب و مضر می‌کند؟ مطالعه‌ی آثار صبا بر اساس سنجه‌های موسیقایی افلاطون در رساله‌های منتخب جمهور و قوانین ۲، ناظر به کلیت بحث تقلید و مسایل تربیتی چه چیزی را آشکار می‌کند؟

پیشینه‌ی تحقیق

از بین تحقیقاتی که تاکنون روی نظریات افلاطون انجام شده، نمونه‌ای که به طور مستقیم نزدیک به تحقیق پیش‌رو باشد؛ وجود ندارد. سید غلامی موسوی (۱۳۸۷) و مصطفوی (۱۳۹۳) نگاهی به نظریات افلاطون درباره‌ی موسیقی کرده‌اند و به بررسی اجمالی آن‌ها پرداخته‌اند. اما هیچ‌یک به‌صورت مجزا به مباحث او در رساله‌ی قوانین و کاربست آرای او در آثار موسیقایی نپرداختند. بابائی جویباری (۱۴۰۰) نیز در مقاله‌ای به همراه ذکر قواعد تربیتی مد نظر افلاطون و تطبیق آن‌ها با نظام آموزشی ایران، به موسیقی و نظریات افلاطون در این رابطه اشاره کوتاهی کرده است. در میان پژوهش‌های غیرفارسی نیز شبیه‌ترین مطالعه توسط Schipper (۱۹۶۳) نگاشته شده است. شیپر در مطالعه خود قوانین افلاطون، تعریف او از میمسیس و هنر تقلیدی را تشریح کرده و مصادیق آن را در موسیقی مطرح می‌کند. این پژوهشگر به سنجش آرای افلاطون در آثار خاص موسیقی نپرداخته است. هم‌چنین کتابی به نام بهارمست وجود دارد که تمام آثار صبا در آن نت شده‌اند و کاربرد آموزشی دارد. در آن تحلیلی صورت نگرفته است. کتب سونات رنج، یادنامه ابوالحسن صبا و در قفس، که در این مقاله به آن‌ها ارجاع داده شده، با محوریت زندگی و آثار ابوالحسن صبا نوشته شده‌اند، اما بیشتر به زندگی‌نامه و نقل خاطرات و مصاحبه‌ها پرداخته‌اند. بخش‌های تحلیلی این کتب، ویژگی کلیت آثار صبا و سبک او در نواختن و آهنگ‌سازی را هدف قرار داده و سراغ قطعات به‌صورت مجزا نمی‌روند.

وجه تمایز تحقیق پیش‌رو این است که برخلاف بیشتر تحقیقات در این حوزه که به گردآوری و بررسی آرای افلاطون پرداخته‌اند، به نقد و سنجش برخی از آن‌ها با عنوان ممنوعیت بازنمایی در موسیقی و اهداف تربیتی، با ذکر مثال‌هایی از آثار یکی از موسیقی‌دانان برجسته‌ی ایرانی، پرداخته است.

روش تحقیق و جامعه آماری

اطلاعات و داده‌های این مقاله به شیوه‌ی اسنادی جمع‌آوری شده‌اند. در این راستا مطالعه‌ی منابع، به‌صورت کتابخانه‌ای و اینترنتی انجام شده است. روشِ توصیفی-تحلیلی به شرح اطلاعات و نتایج حاصل از تحقیق می‌پردازد. بدین‌شرح که در وهله‌ی اول آرای افلاطون از بیانات او در رساله‌های جمهور (دوم، سوم و دهم) و قوانین (دوم) پیرامون موسیقی، مسئله‌ی میمسیس و بایدها و نبایدهای تربیتی، استخراج شده و با توجه به تشریح مفسرین دیگر، به بحث پیرامون آن پرداخته شده است. از استاد صبا ٦ قطعه به جای مانده که از طریق مصاحبه‌ها و نقل‌قول‌ها، ارتباطشان با طبیعت مشخص شده است. این ٦ قطعه جامعه‌ی آماری را تشکیل داده که از میان آن‌ها ۳ قطعه موسیقایی از آثار ابوالحسن صبا به‌صورت هدفمند به‌منزله‌ی نمونه‌ی آماری انتخاب و تحلیل شده‌اند. قطعات دیگری هم مانند به زندان، رقص قاسم‌آبادی و سامانی هستند که صبا با تقلید از اصوات، آن‌ها را ساخته اما منبع او طبیعت نبوده است. در توضیح جامعه و نمونه‌ی آماری لازم است اضافه شود که در رپرتوار رسمی موسیقی کلاسیک ایران (ردیف) برخی از گوشه‌ها وجود دارند که از خواص ریتمیک ویژه‌ای بهره می‌برند. آن‌ها با وزن خاصی شناخته می‌شوند که با همان وزن در دستگاه‌های مختلف و با ملودی‌های متفاوت تکرار می‌شوند. این وزن گاهی مانند گوشه‌ی کرشمه آوازی (مبتنی بر کلام) است و بر مبنای وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن پیش می‌رود، و گاهی مانند گوشه زنگ شتر، سازی است یعنی وزن آن از ترکیب خاصی از کشش‌ها ایجاد شده که برای این گوشه در ردیف، یک چنگ همراه با یک نت سفید (به‌صورت ریز) تعریف شده است. بدین‌معنی که در زنگ شتر وزن آهنگ معرفه‌ی اصلی آن است نه صوت آن. صبا هم در دو قطعه زنگ شتر و کاروان که ریتم مشترکی دارند، از وزن عبور کاروان شترها الهام گرفته و در اثر خود استفاده کرده است. به‌هرجهت این دریافت را از طریق حضور در طبیعت کسب کرده است. افزون‌براین، طبق گزارش استادان موسیقی، گوشه‌ی دیلمان در آواز دشتی توسط ابوالحسن صبا به ردیف اضافه شده و پیش از او این گوشه در سایر ردیف‌ها وجود نداشته است. قطعه‌ی مربوط به این گوشه به‌منزله‌ی یکی از نمونه‌های این پژوهش مطالعه شد.

ردیف‌های منتشرشده از استادان مختلف (صبا، معروفی، پایور، دوامی، کریمی، شهنازی، طلایی و ...)، برداشت شخصی آن‌ها از آموزه‌هایی است که از دو استاد بزرگ موسیقی دستگاهی یعنی میرزاعبدالله و میرزاحسینقلی فراهانی دریافت کرده‌اند. سپس با ورود نت‌نویسی به ایران، آن‌ها را برحسب امکانات و مشخصات ساز تخصصی خود به تحریر درآورده‌اند. در نتیجه ردیف‌های مختلف همگی یک محتوا را دارند که با روایت‌های مختلف نقل می‌شوند و استادان مذکور صاحب آن‌ها نیستند. ردیف ابوالحسن صبا درواقع همان ردیف میرزا عبدالله است که یک‌بار برای ساز ویلن و یک‌بار هم برای ساز سنتور نوشته شده است. به‌همین‌دلیل برای این پژوهش بررسی نشد.

میمسیس و بازنمایی نزد افلاطون

دموکریتوس (۴۶۰ ق.م تا ۳۷۰ ق.م) به‌عنوان فیلسوفی پیش‌سقراطی میمسیس را تقلیدی از شیوه‌ها و عملکردهای طبیعت می‌دانست. او معتقد بود که انسان بین هنرهای مختلف، در بافندگی از عنکبوت، در خانه‌سازی از پرستو و در نغمه‌سرایی از بلبل تقلید می‌کند. سقراط (۴۷۰ ق.م تا ۳۹۹ ق.م) کارکرد اساسی هنرها را تقلید می‌دانست و باور داشت که هنرها به تکرار و تقلید اشیایی می‌پردازند که می‌بینیم. اصطلاح میمسیس در آرای افلاطون (۴۲۷/۴۲۸ ق. م تا ۳۴۷/۳۴۸ ق. م) نسبت به متفکران خود تغییراتی به خود دیده که معانی آن‌را تازگی و غنا بخشیده است. تقلید به‌معنای بازنمایی در هنرهای بصری اول‌بار ذهن افلاطون جِویا را به خود جلب کرده بود. آنچه در فلسفه‌ی افلاطون، به‌معنی بازنمایی[۲] از آن یاد می‌شود، اصطلاح

میمسیس[۳] است. ریشه‌ی این واژه به اعمال دیونیزوسی بازمی‌گردد که در یونان باستان، توسط کاهنان صورت می‌گرفت و شامل حرکات موزون، موسیقی و آوازخوانی بود. (تاتارکویچ، ۱۳۸۸: ۳۳۰) نظر ارسطو (۳۸۴ ق.م تا ۳۲۲ ق.م) این بود که هنر می‌تواند اشیاء را با زیبایی بیشتر یا کمتر از چیزی که هستند عرضه کند و حتی می‌تواند آن‌ها را چنان‌که می‌توانند یا باید باشند، بازنمایی کند. البته تقلید در نظر ارسطو ذاتاً مربوط به تقلید از افعال آدمی است، اما کم‌کم معنای تقلید از طبیعت را نیز شامل می‌شود. نظریه‌پردازان بعدی هنر نیز غالباً از دیدگاه ارسطو تبعیت می‌کردند. (تاتارکویچ، ۱۳۸۸: ۳۳۲-۳۳۱)

افلاطون، هنرها یا به‌عبارت‌دیگر فنون را به سه دسته سودمند تقسیم می‌کند: فنون مربوط به به‌کارگیری اشیاء موجود در طبیعت (کِتِتیکس)، فنون مربوط به ساختن اشیائی که در طبیعت وجود ندارند (پوئتیکس) و در آخر فنون مربوط به بازتولید یا تقلید از اشیاء موجود (میمتیکس). (افلاطون، ۱۳۵۳: ۵۱۳) پس از این تقسیم‌بندی، وی به مقایسه‌ی این سه دسته می‌پردازد و میمسیس یا تقلید را نازل‌ترین و فرومایه‌ترین نوع این فنون می‌خواند. چراکه معتقد است، برخلاف دو فن دیگر، سازنده‌ی تقلیدگر دانشی درباره‌ی خوب یا بد بودن چیزِ مورد تقلیدش ندارد و ممکن است بدی را چنان مجسم کند که در نظر مردم نادان، خوب جلوه کند. (افلاطون، ۱۳۵۳: ۵۱۴) به‌همین‌جهت، از دیدگاه وی محصول تولیدی از طریق میمسیس نه‌تنها ارزش چندانی ندارد، بلکه می‌تواند زیان‌بار باشد. افلاطون در برخی از نوشته‌هایش، ازجمله در کتاب دهم رساله‌ی جمهوری، از میمسیس یا تقلید در هنرهای بصری سخن گفته است. در کل او، اصل و ریشه‌ی هر شیء را نمونه‌ای ایده‌آل، آیدوس یا ایده‌ها می‌داند که خدا سازنده‌ی آن بوده و این اصل برای انسان محسوس نیست. آنچه انسان در عالم محسوس با آن روبرو است، اشیا یا ابژه‌هایی ضعیف‌تر از نمونه‌های ایده‌آل است که در طبیعت وجود دارند یا به دست انسان ساخته شده‌اند و مرتبه‌ی ضعفشان بیشتر است. اما آنچه هنرمندان تقلیدگر، مانند نقاشان و شاعران ارایه می‌دهند، نمونه‌ای ضعیف‌تر از همان ابژه‌های محسوس هستند. به‌همین‌جهت وی کار این دسته از هنرمندان را سه مرحله از حقیقت دورتر و ضعیف‌تر می‌داند. (افلاطون، ۱۳۵۳: ۵۰۶) ازهمین‌روی، افلاطون نمی‌تواند ارزشی برای یک اثر حاصل از میمسیس یا بازنمایانه قایل شود. فلسفه‌ی او همواره در جهت حرکت دادن انسان به‌سمت اصل یا ایده‌ها در همان جهان مثلی است که تشریح می‌کند. از نظر وی، ماهیت خود فن تقلید نیز پست و فرومایه است؛ چراکه به‌دلیل پیوند با جزء پست روح، نتیجه‌ای فرومایه با خود به همراه دارد. (افلاطون، ۱۳۵۳: ۵۱۷) نتیجه‌ای فرومایه یعنی ترکیب اصوات یا خط‌ها و رنگ‌ها هم بر جز نازل روح انسان اثر می‌گذارد. بنابراین هم طریق ایجاد کردن و هم تأثیر محصولات نازل است. افلاطون اعتقاد داشت که هنرمند تقلیدگر در تحت تأثیر قراردادن بخش خردمند روح ناتوان است و تنها می‌تواند توجهِ بخش فرومایه‌ی روح را که درگیر عواطف است به خود جلب کند. همین موضوع موجب می‌شود تا امیال و آرزوهای به فراموشی سپرده‌شدهٔ مردم در شرایط سخت، مجدداً بیدار شود و قانون نتواند آن‌گونه که بایسته است، میان توده‌ها حاکم باشد. (افلاطون، ۱۳۵۳: ۵۲۱-۵۲۰) به‌همین‌دلیل افلاطون با منشی سخت‌گیرانه، ورود هنرمندانِ مقلد را به آرمان‌شهر خود ممنوع می‌کند.

موسیقی در رساله‌های جمهوری: ابزاری برای تربیت

موسیقی از هنرهایی است که افلاطون، زیرمجموعه‌ی هنرهای بازنمودی به‌حساب می‌آورد و آن را از زاویه دید منفی می‌سنجید که نسبت به میمسیس داشت. اگرچه از سوی دیگر، او معتقد بود که این هنر از نقش تربیتی مهمی در جامعه بهره‌مند است. وی به‌عنوان نخستین مربی‌ای شناخته می‌شود که به تأثیرات موسیقی در تربیت پرداخته و شرایط آن را برای اهداف تعلیمی و تربیتی تشریح کرده است. (بابایی جویباری، ۱۴۰۰: ۱۷۲) در کتاب دوم جمهوری او پس از اینکه لزوم تربیت هم‌زمان روح و بدن برای افراد جامعه را به اثبات

می‌رساند، ژیمناستیک را برای تربیت بدن، و موسیقی را برای تربیت روح توصیه می‌کند. (Plato, 2011: 267) در این میان، اولویت و اهمیت تربیت روح از دیدگاه وی بیشتر است. او پرورش بدن را کافی نمی‌داند. به‌نظر وی انسانی می‌تواند از جامعه پاسداری کند که در کنار بهره‌مندی از بدن قوی، از آرامش و معنویتی از جنس خصلتی فیلسوفانه بهره ببرد تا با بیگانگان با سرسختی و با هم‌وطنان با ملایمت برخورد کند. (Ibid: 266) موسیقی همان عاملی است که می‌تواند انسان را به این تربیت روحانی و خصلت فیلسوفانه برساند. اما چنانکه گفته شد، افلاطون همچنان به موسیقی نگاه بدبینانه‌ای دارد. پژوهش‌گران از آرای افلاطون پیرامون موسیقی، چنین استنباط می‌کنند که این هنر در نظر او به‌عنوان یک ابزار، جهتِ تربیت روح و روان افراد کاربرد داشت و او با کنار گذاشتن جنبه‌های لذت‌جویانه، می‌توانست آن‌را در پایین‌ترین سطوح امور مفید برای جامعه بپذیرد. (رحمانیان، ۱۴۰۰: ۳۱) این پذیرش، مشروط بر تحمیل محدودیت‌هایی است که افلاطون برای منحرف‌نشدن مسیر تربیتی جامعه توسط موسیقی، مدنظر قرار می‌داد. برای نمونه، او در کتاب سوم جمهوری، به غیر از دو مُد[۴] دورین[۵] و فریژین[۶] که حالتی حماسی داشتند مُدهای دیگر موسیقی را به‌دلیل حزن‌انگیز یا رخوت‌آور بودن طرد می‌کرد؛ چراکه باور داشت ریتم و آهنگ باید از کلام پیروی کند و وقتی غم یا رخوت در کلام جایی ندارد، پس در موسیقی نیز نباید ورود پیدا کند. (Plato, 2011: 295) در ادامه وی باور خود نسبت به سادگی و پرهیز از پیچیدگی را به موسیقی بسط می‌دهد. افلاطون در این راستا جامعه را از به کار بردن مُدهایی که آزادانه و بدون محدودیت از نغمات فراوانی استفاده می‌کنند، بر حذر می‌دارد و به غیر از سازهای ساده مانند لیر، چنگ (کیتارا) و نی چوپانان، سایر سازهای موسیقی، ازجمله لیرهای سه‌گوش و فلوت را به دلیل بهره‌مندی از سیم‌ها یا پرده‌های متعدد، ممنوع می‌داند. (Ibid: 296) به نظر می‌رسد او قصد داشته راه‌های ایجاد تنوع در موسیقی را با محدودکردن گستره‌ی صوتی و حذف صداهای جدید، بسته نگه دارد تا موسیقی به‌عنوان سرگرمی یا جهت لذت‌جویی به کار گرفته نشود.

پس از آن در رساله‌ای متاخر یعنی قوانین، می‌کوشد تا بیانات خود در جمهوری درباره‌ی میمسیس را وضوح ببخشد. او در همین راستا اقسام میمسیس شامل شعر، درام، رقص، مجسمه‌سازی، نقاشی و موسیقی را نقد می‌کند. وی در رساله‌ی قوانین ۲، به طور مفصل به موسیقی می‌پردازد. افلاطون موسیقی را جزو هنرهای تقلیدی می‌شمارد، اما در همان رساله، تقلید از صدای جانوران در موسیقی را نکوهش می‌کند. (افلاطون، ۱۳۸۰: ۲۰۸۷-۲۰۸۵) می‌توان این نکوهش و نهی بازنمایی مستقیم اصواتِ طبیعت در موسیقی را دنباله‌ی نگاه منفی افلاطون به میمسیس دانست. از دیدگاه افلاطون، اقسام هنرهای تقلیدی و به‌طور خاص، موسیقی، دو وظیفه‌ی اصلی داشتند؛ دارابودن فرم خوب و تقلیدنکردن از پدیده‌ها به‌صورت مستقیم. (Schipper, ۱۹۶۳: ۱۹۹) افلاطون نمی‌تواند نوعی از موسیقی و هنر را بپذیرد که یکی از این دو وظیفه را نادیده بگیرد. او نفی این دو را عامل انحطاط فرهنگی می‌انگارد.

قوانین دوم و نهی از بازنمایی در موسیقی

افلاطون، موسیقی را به‌منزله‌ی یک ناموس اخلاقی می‌شناسد. به همین دلیل، اهمیت این هنر را در حدی می‌بیند که در کنار دیگر نوامیس و هنجارهای مهم اجتماعی، به بحثی مبسوط پیرامون آن در قوانین ۲ بپردازد. پیش از افلاطون، سوفیست‌ها به‌طور ویژه‌ای از نقش حیاتی موسیقی در آموزش اجتماعی بحث کرده بودند؛ افلاطون نیز در قوانین بر این باور است که در آرمان‌شهر، تمام مردم باید از برنامه‌ی آموزشی مدونی بهره‌مند باشند و نقش موسیقی در این برنامه اهمیت برجسته‌ای دارد. (Woerther, 2008: 89) او در این رساله، ابتدا از اهمیت رقص و آواز در تربیت بحث می‌کند. به بیانِ وی کسی از تربیت درست و کامل بهره برده است که بتواند رقص و آواز را از طرفی خوب اجرا کند و از طرف دیگر، زیبایی یا زشتی را در این دو عمل، به‌خوبی بشناسد.

(افلاطون، ۱۳۸۰: ۲۰۶۵) هدفِ افلاطون این است که جوانان جامعه را به‌سمتی هدایت کند که زیباترین رقص‌ها و آهنگ‌ها را بشناسند و با اجرای آن‌ها، روح خود را در جهت تعالی و دور نگه داشتن از فساد بپرورند. او در این راستا، الگوی موفقِ هنر مصر باستان و نقش تربیتی آن را معرفی می‌کند. چراکه از سده‌های پیش‌تر قواعد آن ثابت و بی‌تغییر مانده بود و سادگی این هنر در دام هیچ بدعت یا نوآوری مهمی نیفتاده بود؛ به همین جهت از دید افلاطون روح جوانان مصری با خو گرفتن به‌سادگی این هنر، از فساد دور می‌ماند. (افلاطون، ۱۳۸۰: ۲۰۶۹) سپس به قواعدی می‌پردازد که زیبایی یا زشتی را در هنرهای موسیقی معلوم می‌سازد. او در قضاوت پیرامون زیبایی یک آهنگ ملاک را لذت بردن گروه خاصی از شنوندگان می‌داند که خود از تربیتی کامل بهره برده‌اند. (افلاطون، ۱۳۸۰: ۲۰۷۳) نظر این گروه از افراد، بر نظر جمع نیز مقدم است. به همین دلیل وی لازم می‌داند تا جامعه و به‌ویژه جوانان، برای شناسایی صحیح زیبایی و زشتی، تعلیم ببینند. افلاطون این تعلیم را وظیفه‌ی همسرایان یا گروه کر می‌داند. در یونان باستان موسیقی و رقص توسط گروه کر اجرا می‌شد و به همین دلیل وظیفه‌ی اصلی آموزش موسیقی برای مخاطبان را آن‌ها ایفا می‌کردند. افلاطون آن‌ها را موظف می‌دانست تا با القای حس لذت و درد، به‌واسطه‌ی ارایه‌ی ریتم و هارمونی خوب در آواز و رقص، به مردم بیاموزند که از خیر لذت ببرند و از شر فاصله بگیرند. (Plato, 1914: 89-91) پس از شرح شرایط تعلیمی، این متفکر، به شرح شروط زیباشناختی موسیقی از نگاه خود می‌پردازد. او این‌بار مباحثش درباره میمسیس را به موسیقی وارد می‌کند. افلاطون ضمن اینکه موسیقی را هنری ذاتاً تقلیدی می‌خواند، برای قضاوت پیرامون زیبایی آن، مانند هر هنر بازنمودی دیگری لازم می‌داند این سه شرط تحقق یابند: دانشِ ماهیت چیزی‌که بازنمایی شده است، دانشِ شرایط درست بازنموده شدن آن و در آخر دانشِ این‌که چقدر اثر توانسته است خوب و زیبا اجرا شود. (Ibid: 145) از طرفی دیگر، او اجازه‌ی تقلید از هرچیزی را به نوازندگان نمی‌دهد. وی به‌شدت نغمه‌پردازانی که در آهنگ‌سازی، از صدای جانوران سرمشق می‌گیرند یا آن را با دیگر صداها می‌آمیزند، نکوهش می‌کند. افلاطون در کنار مسایلی از قبیل اشتیاق به شنیدن موسیقی بی‌کلام و تمایل به شنیدن اجرای موسیقی با سرعت بالا، اشتیاق به شنیدن صداهای شبیه به حیوانات را نماد بی‌فرهنگی می‌داند. (افلاطون، ۱۳۸۰: ۲۰۸۷) چنین استنباط می‌شود که افلاطون در موسیقی، تقلید از صداهای موجود در طبیعت، به‌خصوص جانوران را مذموم می‌دانست. میمیسیس در ارتباط محتوا و فرم هم تأثیر می‌گذارد. فرم در موسیقی بر اساس فواصل ملودیک، توالی آکورد، طنین ساز، مدولاسیون و ریتم تعریف می‌شود. تحلیل قطعه‌ای بر آن اساس به شناسایی فرم منتهی می‌شود. حتی محتوای موسیقی را شناسایی دقیق‌تر همین فرم با معنای مذکور رقم می‌زند (گراهام، ۱۴۰۳: ۷۳) به طور کلی از دیدگاه افلاطون، میمسیس یا هنرهای تقلیدی، به‌طور خاص موسیقی، وقتی می‌توانند زیبا باشد که از ترتیب، ریتم، ملودی و خصوصیات فرمی درست بهره‌مند باشند و این درستی و زیبایی نباید از ابژه‌های خارجی تقلید شده باشد. (Schipper, 1963: 202)

روبه‌رو شدن با این حکم مخاطب را به این پرسش وامی‌دارد که وقتی موسیقی یک هنر تقلیدی است، اگر نتواند از ابژه‌های خارجی تقلید کند چه‌کار دیگری برایش می‌ماند؟ شیپر، استاد فلسفه در دانشگاه میامی، با مقایسه‌ی ترجمه‌های موجود از کتاب قوانین ۲، منظور افلاطون از اصطلاح میمسیس یا تقلید درست را بازتاب نسبت‌های مساوی و اعتدال در موسیقی معنا می‌کند که باید امری نهفته در ذات موسیقی باشد، نه برداشته شده از ابژه‌ی خارجی، چراکه تقلید صرف و مستقیم از یک پدیده، وحدت کار و وضوح نیت را از بین می‌برد. (Ibid: 200) این شیوه از تقلید جنبه‌ی تعلیمی پیدا می‌کند و می‌توان انسان را از طریق تقلید از تعادلِ موسیقایی به اعتدال رفتاری برساند. چنان‌که به باور افلاطون عناصر تقلیدی موسیقی به‌واسطه‌ی ریتم، هارمونی و گفتار در یک قطعه بروز پیدا می‌کنند. آن‌ها توسط روح درک می‌شوند و وقتی‌که به گوش انسان می‌رسند، فضائل را در انسان به تحرک وامی‌دارند. (Woerther, 2008: 94) مطالعه‌ی فحوای آرا نشان

می‌دهد که از دیدگاه افلاطون، بازنمایی مستقیم صداهای موجود در طبیعت، در موسیقی امری خلاف اصول تربیتی جامعه به‌حساب می‌آید. حتی اگر این امر لذت اکثریت را به همراه داشته باشد، افرادی که از تربیت درست و کاملی بهره برده‌اند باید مجوز شایع شدن تقلید (غیرمستقیم) از طبیعت را بدهند. چون مجال اندک است، زوایه‌دید دوربین خود را از نمای گسترده‌ای روی موسیقی جهان، محدود به ایران کرده و با سنجش آثار موسیقایی ابوالحسن صبا به پرسش‌های پژوهش پاسخ خواهیم داد.

تقلید از طبیعت در موسیقی

رویکرد بازنمایانه غیر از افلاطون، در موسیقی مخالفانی سرسخت چون ادوارد هانسلیک (۱۸۲۵- ۱۹۰۴ م) داشت. او این رویکرد یعنی بازنمودن عواطف انسانی و ایجاد مشابهت با اصوات طبیعی را بر اساس عادت انسان می‌دانست که ربط علی به فرم و در نتیجه زیبایی موسیقی نداشت.[۷] (گوتر، ۱۳۹۵: ۲۲۸) اجمالاً سیر تداوم رویکرد بازنمایانه در موسیقی غرب نشان می‌دهد عملکرد موسیقایی آهنگ‌سازان، به‌هیچ‌وجه تابع نظرات آرمانی افلاطون در رساله‌های جمهورو قوانین نبوده و جریان امواج به‌هم‌تابیده‌ی اصوات موسیقایی در جهت تأیید بازنمایی مسیر دیگری پی گرفته است. حتی اگر با هانسلیک در اهمیت فرم و وابستگی زیبایی به فرم موسیقیایی موافق باشیم، انکار نمی‌توان کرد که در سراسر آسمان تاریخ موسیقی غرب نام نوابغی چون ویوالدی (۱۶۷۸-۱۷۴۱ م)، بتهوون (۱۷۷۰- ۱۸۲۷ م)، بلابارتوک (۱۸۸۱-۱۹۴۵ م) و الیویه مسیان (۱۹۵۸-۱۹۹۲ م) می‌درخشند. آن‌ها به‌نحوی از اشکال در آثار خود از طبیعت تقلید کرده‌اند. به‌ویژه که مسیان[۸] برای نزدیک‌تر شدن به تقلید اصوات این پرندگان، آثار را به‌نحوی می‌نوشت که نت‌ها از قوانین موسیقی و سیستم‌های رایج تبعیت نمی‌کردند و با تنوع ریتمیک پیش می‌رفتند. (Demuth, 1955: 205) اما آیا در سپهر موسیقی ایران بر اساس سنجه‌های افلاطونی می‌توان تداومی را برای رویکرد بازنمایانه‌ی مشروط او، متصور بود؟

موسیقی در ایران همواره ارتباط مستقیمی با طبیعت داشته و رامش‌گران و نوازندگان ایرانی می‌کوشیدند از طبیعت به‌عنوان منبع الهام و الگو استفاده کنند. در رساله‌ی بهجت‌الروح منبع مقام‌های[۹] موسیقی و شعبه‌های[۱۰] آن‌ها، طبیعت و صدای حیوانات تلقی شده است. چنان‌که بیان می‌دارند عشاق و سه‌گاه از سگ، حسینی از خروس، راست از اسب، صوراسرافیل از بوسلیک، رهاوی و حصار از موش، نوا از فاخته، بزرگ از عندلیب، سپاهان از موسیچه، عراق از باز، زنگوله و روی عراق از گاو، حجاز از گوساله، کوچک از فرستوک، زابل از خرگوش، اوج از عقعق، دوگاه از وطواط، محیّر از گربه، مبرقع از گوزن، پنجگاه از کبوتر، عشیران از یوز، صبا از همای، نوروز از باد، نوروز عجم از دویدن اسب، ماهور از آواز آب، همایون از شترمرغ، نهفت از رخ، نیریز از طوطی، نیشابورک از زاغ، مخالف از بوتیمار، مغلوب از کرکس، چهارگاه از حمار، عزّال از صدای زنگ شتر، رکب از استر، نوروزالاصل از آواز اشجار، گوشت از بوزینه، سلمک از آهو، کردانیه از طاووس، مایه از شتر، خرام از آواز دریا، ایکیات از آواز چرغ، بسته‌نگار از دجاجه، نیریز کبیر از شاهین و نیریز صغیر از ماهی اقتباس شده‌اند.[۱۱] (عبدالمؤمن بن صفی‌الدین، ۱۳۴۶: ۸۰-۷۹) در نام‌گذاری‌هایی که برای شناسایی مدها، گوشه‌ها[۱۲] و پرده‌های[۱۳] موسیقی به کار می‌رفتند استفاده از نام حیوانات یا المان‌های طبیعی به‌شدت دیده می‌شود. این موضوع می‌تواند توجه را به این موضوع معطوف کند که شاید حالات و خاصیت‌های برآمده از این نغمه‌ها، تقلیدی از صداهای مولد توسط پدیده‌های طبیعی باشند. در نام برخی از گوشه‌های کنونی ردیف مانند سپهر، بحرنور و نوروز، می‌توان توصیف جلوه‌های طبیعت را دید. (کیانی، ۱۳۹۲: ۵۸) همچنین، نام یکی از بحور اصلی موسیقی قدیم، فاخته بود. یکی از ۱۲ مقام کوچک موسیقی قدیم چکاو یا چکاوک نام داشت که هنوز گوشه‌ای به این نام در دستگاه همایون اجرا می‌شود. این گوشه دارای تحریری است که به تقلید از صدای این مرغ اجرا می‌شود. (امینی لاری و محمودی، ۱۳۸۸: ۴۷) به غیر از چنین مباحثی، می‌توان ردپایی از تقلید

از طبیعت را در تکنیک‌های اجرایی، به‌ویژه در آواز مشاهده کرد. تحریر از تمهیدات ویژه و خاصی است که در آوازهای ایرانی نقش مهمی را ایفا می‌کند. تلاش خوانندگان قدیم، همواره این بوده که به تحریر امکانات بیشتری بدهند. به‌همین‌جهت از بلبل تقلید می‌کردند. از انواع تحریرهایی که در موسیقی امروز ایران نیز وجود دارد، تحریر بلبلی است. (کیانی، ۱۳۹۲: ۲۵۲-۲۵۱) دلیل تقلید از بلبل این است که این پرنده برخلاف دیگر پرندگان، هنگام خواندنِ چهچهه‌های مختلف، آن‌ها را به شکل‌های متفاوتی ارایه می‌کند. (سالک، ۱۳۸۹: ۷۷) قدمت موضوع تقلید از صداهای طبیعی در موسیقی، به موسیقی مقامی و دستگاهی محدود نمی‌شود و در پیشینه‌ی موسیقی ایران نفوذ دارد. در میان سی لحن باربد که نظامی گنجوی آن‌ها را به نظم آورده، لحنی به نام کبک دری وجود دارد. (امینی لاری و محمودی، ۱۳۸۸: ۴۸) به‌همان‌ترتیب، در ردیف امروزی نیز تحریری با همین نام کبک دری موجود است اما نمی‌توان ارتباط آن‌را با کبک دری نواخته‌ی باربد، تأیید یا تکذیب کرد. ازجمله‌ی دیگر تحریرهایی که امروز، کماکان در موسیقی ایرانی توسط خوانندگان و نوازندگان به کار می‌رود و نام پرندگان بر آن‌ها است، می‌توان به بال کبوتر، پر پرستو، فاختی، چکوک (گنجشکی)، قمری، سیمرغ، زنبوری و زاغی اشاره کرد. (سالک، ۱۳۸۹: ۱۰۱-۸۸) افزون‌براین، امروزه نیز در ردیف موسیقی ایرانی، گوشه‌هایی با نام‌های زنگوله و زنگ شتر وجود دارند که دارای وزن خاصی هستند و با حفظ همین وزن، در تمام مایه‌ها به‌کار می‌روند. گمان می‌رود که پیدایش این اوزان نیز با توجه به نامشان با طبیعت گره خورده باشد. این ارتباط، توسط آهنگ‌سازانی که به تولید آثار در حیطه‌ی موسیقی ایران پرداخته‌اند، هویدا است و از آن جمله می‌توان به ابوالحسن صبا، آهنگ‌ساز، موسیقی‌دان و نوازنده‌ی برجسته اشاره کرد که چیره‌دستی او در اجرای چندین ساز، زبان‌زد است. آثار وی درخشش ایده‌هایی را نوید می‌دهد که با خلاقیت خاصی تراویده و شنونده را مجذوب می‌کند.

صبا و دمیدن در طبیعت

صبا در ملودی‌پردازی به‌شدت خلاقانه عمل می‌کرد. محققین باور دارند این خلاقیت خاص ریشه در ارتباط نزدیک او با طبیعت داشته است. آغازگر این ارتباط نزدیک، سفر وی به گیلان بود. علی‌نقی وزیری که خود سمت ریاست مدرسه‌ی عالی موسیقی را برعهده داشت، برای مدیریت مدرسه‌ی «صنایع ظریفه» در رشت، ابوالحسن صبا را به‌عنوان تواناترین شاگردش انتخاب می‌کند. این سفر موجب شد که صبا با رفتنِ به نقاط مختلف گیلان ترانه‌های محلی را که بر لبان مردم جاری بود یا در اعیاد جشن‌ها شنیده می‌شد ضبط و نت‌نویسی کند. (ایوبی، ۱۳۷۰: ۳۱-۳۲) وی بر جذابیت‌های طبیعت و لزوم تداعی ذهنی آن به‌واسطه‌ی موسیقی بسیار تأکید می‌کرد و در القای حالات ملودی می‌کوشید. (صفرزاده، ۱۳۹۷: ۱۱۲-۱۱۱) صبا به نواهایی که چوپانان و دهقانان می‌نواختند توجهی خاص داشت. او کوشید تا با سفرهای پی‌درپی آن‌ها را گِرد آوَرَد. (ایوبی، ۱۳۷۰: ۳۳) این سفرها ایده‌های نابی را در اختیار صبا قرارداد تا وی بتواند با زبان موسیقی آن‌ها را بیان کند. علاقه‌ی صبا به جست‌وجو در طبیعت می‌تواند مربوط به آهنگ‌سازان محبوب‌اش نیز باشد. او از میان آهنگ‌سازان به بتهوون، بارتوک، کدای و پروکوفی‌یف علاقه داشت؛ به‌ویژه بارتوک را ازآن‌جهت ستایش می‌کرد که در آثارش، موسیقی پرشباهت محلی مجارستان به موسیقی اصیل ایران را هارمونیک ارایه می‌داد. (دهباشی، ۱۳۷۶: ۳۱۱) بتهوون نیز جایگاه ویژه‌ای برایش داشت و با علاقه آثارش را گوش می‌داد. بنا به باور او، آثار بتهوون، زیبایی‌های طبیعت را بیان می‌کردند. (صفرزاده، ۱۳۹۷: ۱۲۶) علاقه‌ی وی به بارتوک مبیّنِ آگاهی‌اش از روش پژوهش این موسیقی‌دان از طریق بررسی میدانی صداهای اقوام و طبیعت است. از طرفی صبا بتهوون را به‌منزله آهنگ‌ساز تجلی‌گرِ طبیعت در آثارش می‌ستود. می‌توان گفت این موسیقی‌دان، روش ارتباط آهنگ‌سازان با طبیعت را درک کرده و می‌کوشد مانند آن‌ها عمل کند. او پیوسته به‌دنبال الگو گرفتن

از طبیعت بوده است. همراهان صبا مانند دخترش و محمود ساعت‌ساز به تلاش‌های وی برای تقلید از طبیعت اشاره کرده‌اند. ن.ک به (دهباشی، ۱۳۷۶: ۳۱۱) و (صفرزاده، ۱۳۹۷: ۱۱۱)

تحلیل آثار صبا بر اساس سنجه‌های افلاطونی

در ادامه‌ی این مقاله قطعاتی از این آهنگ‌ساز بررسی می‌شود که طبق گفته‌ی خود او و نزدیکانش، آن‌ها را از طبیعت الهام گرفته است. پس از معرفی و توصیف این قطعات، آثار را براساس سنجه‌های تحلیل می‌کنیم که از آرای افلاطون درباره‌ی شرط مشروعیت میمسیس در موسیقی و نقش تربیتی آن استخراج شدند. چنانکه گفته شد، گذشته از مسئله تقلید از طبیعت، رعایت سادگی، پرهیز از پیچیدگی در موسیقی و دور بودن ماهیت قطعه از رخوت و حزن و حفظ فواصل مناسب سنجه‌های مهمی هستند که از آرای افلاطون پیرامون خوب بودن موسیقی می‌توان استخراج کرد. ذکر این نکته لازم است که شش قطعه ملهم از طبیعت صبا بررسی شده است. به اقتضای ژرف‌کاوی پژوهش، سه قطعه‌ی زرد ملیجه، کوهستانی و کاروان به‌منزله‌ی نمونه‌های بارزتر، بر اساس سنجه‌ها تحلیل شده‌اند.

۱. میمسیس در قطعه‌ی زرد ملیجه و نقش تربیتی آن

صبا قبل از سفر به گیلان قطعه‌ی زرد ملیجه را بدون ۲۸ میزان ابتدایی آن می‌نواخت. بعدها با اقتباس از آهنگ‌های محلی، آن‌را کامل کرد و این نام را که به معنی گنجشک زرد است بر روی آن نهاد. (ایوبی، ۱۳۷۰: ۳۲) در منطقه‌ی دیلمان، گنجشک کوچکی با پرهای زرد وجود دارد که در زبان محلی آن را با نام ملیجک زرد یا زرد ملیجه می‌شناسند. به‌طور مشخصاً هنگام پرواز، صدایی ظریف و دلنواز از بال‌زدن این گنجشك شنیده می‌شود و الهام‌بخش صبا در ساخت این آهنگ بود. (دهباشی، ۱۳۷۶: ۲۱۹) این قطعه در آواز داشتی ساخته شده و دارای ۶۸ میزان است.

چنان‌چه تحلیل قطعه‌ی زرد ملیجه نشان می‌دهد در قسمت دوم این آهنگ که از میزان ۲۹ و بعد از سکوتی کوتاه شروع می‌شود، استفاده‌های متعدد از نت‌های دولاچنگ که بیشتر با اشاره به نتِ بعد همراه هستند، حالتی شبیه تحریر به‌وجود آورده است. بازی با نت‌ها به این شکل می‌تواند یادآور صدای چهچه‌ی بلبل باشد که پیشینیان نیز به تقلید از آن می‌کوشیدند. به‌ویژه که در اکثر میزان‌ها در هر ضرب روی یک نت بیشتر تأکید می‌شود و نت‌های دیگر که در توالی آن می‌آیند، صداهایی را در حواشی نت اصلی تشکیل می‌دهند. این ویژگی که قسمت دوم را با قسمت اول که شکلی ساده‌تر و روان‌تر داشته و دارای ویژگی‌های موسیقی روستایی بوده، متفاوت کرده است، می‌تواند تحرکی را که در روند این نت‌ها وجود دارد، حاصل الگوبرداری از آواز پرنده هنگام بال‌وپر زدن قرار دهد. قسمت دوم قطعه که خود با یک سکوت و علامت فرماتا[۱۴] از قسمت اول جدا شده، دارای چهار توقف کوتاه است. در طول این توقف‌ها در الگوهای حاکم بر ریتم قطعه تغییری ایجاد نمی‌شود و هربار توالی دولاچنگ‌ها و اشاره‌ها به همان شکل اولیه عمل می‌کنند. این اتفاق سکوت‌های پرنده هنگام آواز خواندن را به ذهن متبادر می‌کند. صبا در این قطعه از طرفی از ریتم در قالب نت‌های دولاچنگ پی‌درپی و توقف‌های کوتاه‌مدت، و از طرف دیگر از ملودی با اشاره با نت‌های همسایه و ایجاد حالتی شبیه به تحریر یا چهچهه، برای بیان‌گری پرواز و صدای یک پرنده در اثر خود استفاده کرده است.

برای بررسی انطباق سنجه‌ی سادگی یا پیچیدگی در فرم با آثار صبا، حفظ سادگی در ریتم و ملودی این آثار بررسی می‌شود. این قطعه در میزان‌نمای (۲/۴) نوشته شده است. این میزان‌نما در قواعد موسیقی در دسته‌ی ریتم‌های ساده و مقابل ریتم‌های ترکیبی قرار دارد. انتخاب این میزان‌نما به‌خودی‌خود سادگی ریتم یک اثر را نشان می‌دهد. این ریتم در سراسر قطعه ثابت است و حتی با وجود وقفه‌های کوتاهی که در میان این

قطعه وجود دارند، تغییری در ریتم کلی اثر اتفاق نمی‌افتد. نت معیار در این قطعه نت سیاه است و تُندای تعیین‌شده برای آن ۹۶ است که مقدار نسبتاً ملایمی محسوب می‌شود. چنین استنباط می‌شود که آهنگ‌ساز سعی نکرده تا قطعه را با سرعت بالایی برای اجرا ارایه بدهد. اگرچه وجود پررنگ نت‌های دولاچنگ به اثر تحرک بخشیده است، اما تندای متعادل این قطعه، نوازنده را از اجرای آن با سرعت بالا بازمی‌دارد. جدا از ریتم، حفظ سادگی در ملودی نیز کاملاً مشهود است. فارغ از حضور نت واخوان[۱۵] که نقش آن تزیینی است، فاصله‌ی بم‌ترین تا زیرترین نتی که صبا برای آهنگ‌سازی در این قطعه استفاده کرده یک اکتاو[۱۶] است. شاید بتوان گفت حداقل استفاده‌ی یک آهنگ‌ساز در طول یک قطعه از نت‌های متعدد است. افلاطون استفاده از نت‌های فراوان و سازهای پیچیده‌ای را که گستره‌ی صوتی وسیعی به همراه دارند، مذموم می‌دانست. صبا نیز در این قطعه از این تعدد فاصله گرفته است. سیر نغمگی قطعه نیز روند پیچیده‌ای را طی نکرده است. به‌جز یک پرش به فاصله‌ی پنجم در انتهای میزان ۶۰ این قطعه، چینش بیشتر نت‌ها به‌صورت حرکت به فاصله‌ی دوم نوشته شده و تنها در چند نقطه، پرش‌هایی نیز به فاصله‌ی سوم دیده می‌شود. تمام قطعه در آواز دشتی نوشته شده و نشانی از تغییر مُد یا پرده‌گردانی‌های رایج در موسیقی ایرانی در طول قطعه دیده نمی‌شود.

در باب درون‌مایه‌ی اثر می‌توان گفت این اثر در آواز دشتی تألیف شده و جزو آوازهای مستقل دستگاه شور محسوب می‌شود که از مدهای اصلی و به اعتقاد برخی مادر مدهای موسیقی ایرانی است. دانگ[۱۷] اصلی آواز دشتی که در اجراها بیشتر تأکید می‌شود، مطابق با دانگ آغازین مد فریژین است. افلاطون این مد را به‌مثابه یکی از مدهای مجاز معرفی کرده بود. فاصله‌ی صوتی نغمات در این دانگ‌ها به‌ترتیب با سه فاصله‌ی نیم‌پرده، پرده و پرده ساخته می‌شود. به‌همین‌دلیل، آواهای مولد در این دو مدِ متفاوت را می‌توان با وجود اختلاف‌ها، نزدیک به هم تلقی کرد. فضای قطعه در بخش اول یادآوری سادگی موسیقی روستایی است؛ در بخش دوم تحرک یا آواز یک پرنده در دشت تصویر می‌شود. نشاطی که این قطعه در عین سادگی به مخاطب می‌بخشد شنونده را از رخوت، سستی یا حزن یعنی دلایلی مردود نزد افلاطون، بازمی‌دارد.

۲. بُعد بازنمایانه و نقش تربیتی قطعه‌ی کوهستانی

صبا در سفری دیگر به گیلان، قطعه‌ای با نام کوهستانی را در گوشه‌ی عشّاق آواز دشتی به ارمغان آورد. خود او آن را بیان تصویر دهکده‌ای می‌دانست که صدای پای گله‌ی گوسفندان در حال پایین آمدن از کوه، هم‌زمان تاریك شدن خورشید روی کوه را القا می‌کرد. (ایوبی، ۱۳۷۰: ۵۰) این قطعه به‌عبارتی چوپانی را مجسم می‌کند که هنگام غروب، در حال جمع کردن گوسفندها و پایین آمدن از تپه است. (سپنتا، ۱۳۷۶: ۱۶۷) طبق گفته‌ی او، این قطعه با نام گوسفند دخان شناخته می‌شود که به معنی صدا کردن و جمع کردن گوسفندان است. (سپنتا، ۱۳۶۹: ۲۰) این قطعه از دو بخش تشکیل شده است. بخش اول ماهیتی آوازی و بدون میزان‌نما دارد که پس از شروع با چند نت سفید به ضربی‌شدن نزدیک می‌شود. در ادامه، ماهیت بخش دوم آن ضربی است و در ۳۰ میزان نوشته شده است.

برای شرح بازنمایی در این اثر باید گفت شروع با ریتم آزاد، طبق شرحِ صبا، فضایی آرامش‌بخش را در ذهن مجسم می‌کند. در این قطعه از تکنیک تریل[۱۸]، روی نت‌هایی با کشش طولانی، بسیار استفاده شده است. گویی که نقش زنگوله‌های آویزِ به گردن گوسفندان و صداافکن در سکوت کوهستان را تریل‌ها با توالی صدای رفت‌وبرگشت نت‌ها بازی می‌کنند. قطعه در قسمتی با ریتم آزاد و پس از آن با کشش‌های طولانی روبه‌رو می‌شود؛ با شروع قسمت دوم استخوان‌بندی پیدا می‌کند و از سرعت بالاتری بهره‌مند می‌شود، اما همچنان سادگی خود را حفظ می‌کند. انگار با به نظم درآمدن نت‌ها، چوپان نیز موفق شده گوسفندان را به نظم دربیاورد و روانه‌ی دهکده کند. سرعت گذار نغمات در بخش دوم بیشتر است و این موضوع می‌تواند به‌مثابه نمایش

گذار این گله از فرازونشیب یک کوه عمل کند که گاهی کم‌سرعت و جسته‌گریخته و گاهی نیز با سرعت و نظم بیشتر اتفاق می‌افتد. بیان‌گری صبا در وهله‌ی اول با فضاسازی به کمک کشش‌های بلندمدت، تکنیک تریل و استفاده از الحان درون‌گرای مُد دشتی اتفاق می‌افتد و در وهله‌ی دوم با تغییر سرعت و نظم یافتن ضرب‌ها خود را نشان می‌دهد.

سادگی در قطعه را می‌توان بر محور فرم آن تعبیر کرد. بخش ابتدایی این قطعه به‌صورت آوازی و بدون میزان‌بندی نوشته شده است. این موضوع به معنی بهره‌مند نبودن این قسمت از وزن نیست. در اجرای موسیقی دستگاهیِ بخش‌های آوازی این موسیقی، نغمات با در نظر گرفتن وزن‌های معینی کنار یکدیگر قرار می‌گرفتند که نوازنده موظف به تبعیت از آن‌ها است. بخش دوم این اثر مانند قطعه‌ی قبلی از میزان‌نمای (۲/۴) و ریتم ساده پیروی می‌کند. می‌توان این موضوع را وابسته به سنت نواختن درآمدهای آوازی در ابتدای قطعات ضربی در موسیقی ایران قلمداد کرد، نه تنوع در ریتم. نت معیار بخش ضربی این قطعه نت سیاه و تندای تعیین شده نیز ۱۱۶ است. اگرچه تندا کمی بالا به نظر می‌رسد اما در این قطعه برخلاف قطعه‌ی زرد ملیجه از نت‌های دولاچنگ پی‌درپی به شکل پررنگ استفاده نشده و تنها در دو میزان دیده می‌شوند. به‌همین‌جهت، بالاتر بودن تُندا در این اثر امری طبیعی است و از سادگی و آرامش قطعه نمی‌کاهد. ملودی نیز مانند ریتم از ساختار ساده‌ای پیروی کرده است. با صرف نظر از نت‌های واخوان و نت‌های زینت، فاصله‌ی بم‌ترین تا زیرترین نت در این اثر برابر با فاصله‌ی دهم است و گستره‌ی صوتی از این مقدار تجاوز نمی‌کند. سیر نغمگی در میان نت‌های اصلی نیز بیشتر به حرکت به نت‌های همسایه و فاصله‌ی دوم متکی است و در برخی میزان‌ها پرش‌هایی به فواصل سوم، چهارم و پنجم نیز دیده می‌شود. همچنین پرده‌گردانی یا تغییر مد محسوسی در قطعه جلب توجه نمی‌کند. تنها برای چند لحظه و در بخش آوازی، اشاره‌های کوتاهی به مد ماهور شنیده می‌شود که بلافاصله سیر نغمات در مد اصلی ادامه پیدا می‌کنند.

در باب درون‌مایه می‌توان گفت این قطعه در گوشه‌ی عشاق از آواز دشتی ارایه شده است. در توصیف اثر قبل، توضیحات مرتبط به این آواز و نزدیکی آن به مُد فریژین ذکر شد. بخش اول قطعه با توجه به بیان‌گری آهنگ‌ساز، فضایی نزدیک به موسیقی روستایی را ارایه می‌دهد. به‌خصوص کشش طولانی نت‌های سفید در انتهای این بخش، مشابه نغمه‌هایی است که در موسیقی چوپانی شنیده می‌شود. این جنس از موسیقی به‌دلیل سادگی و دور ماندن از مؤلفه‌های پیچیده، مورد تأیید و تکریم افلاطون بود. در بخش دوم نیز مجدداً سادگی موسیقی روستایی در قالب ضربی ادامه پیدا می‌کند. در عین سادگی و استفاده از کشش‌های نسبتاً طولانی در این قسمت، اجرای تکنیک‌هایی از قبیل تریل و استکاتو[۱۹] این اثر را گوش‌نواز کرده و شنونده را از حالات رخوت و سستی بازمی‌دارد.

۳. میمسیس در قطعه‌ی کاروان و بررسی نقش تربیتی آن

یکی از خصوصیات بارز آثار صبا بهره‌گیری مناسب و درست از تکنیک‌هایی است که به‌صورت زینت، صدای اصلی را همراهی می‌کنند. او در قطعه‌ی کاروان، از برخی از تکنیک‌های نوازندگی برای برجسته‌کردن صداها استفاده کرده تا آن‌ها را در مسیر بیان‌گری خود به کار ببرد. این موضوع در اجرای این قطعه با ساز سه‌تار در قالب تکنیک دُرّاب[۲۰] و در اجرا با ساز ویولن در قالب تکنیک پیتزیکاتو[۲۱] هویدا شده است. از دیدگاه پژوهش‌گران، استفاده از این تکنیک‌ها موجب شده تا به ذهن شنونده، صدای زنگ‌هایی القا شود که به شترهای کاروان بسته شده‌اند. (سپنتا، ۱۳۷۶: ۱۷۶) قطع کاروان نیز در آواز دشتی و در ۱۵۲ میزان نوشته شده است.

برای تشریح میمسیس در قطعه‌ی کاروان می‌توان گفت در آغاز، جمله‌ی پایه‌ای را ارایه می‌کند که در طول قطعه چندین بار تکرار می‌شود و به قسمت‌های متعدد اثر وحدت می‌بخشد. این جمله از ۴ میزان هم‌وزن تشکیل

شده که از سه نت اصلی بهره‌مند است. نت واخوان نیز در آخر هر میزان، جملات را همراهی می‌کند. این جمله‌ی چهار میزانی برخلاف جملات دیگر که دارای فرازونشیب‌های متعدد هستند، به‌سادگی هرچه‌تمام‌تر نوشته شده است. هر میزان ازجمله‌ی پایه شامل نت‌های اول و دوم با ارزش زمانی چنگ نقطه‌دار، نت سوم با ارزش زمانی سیاه و نت واخوان با ارزش زمانی چنگ است. اگر صدای واخوان در نظر گرفته نشود نت سوم از کششی دو برابر نت‌های اول و دوم بهره‌مند است و توالی این نت‌ها پشت سرهم، حرکت را به‌نحوی تداعی می‌کند که گویی بعد از برداشتن سه گام، مکثی کوتاه اتفاق می‌افتد و مجدداً مسیر ادامه پیدا می‌کند. از طرفی این سه نت به‌واسطه‌ی تکنیک‌هایی همراه نغمات، مانند درّاب و پیتزیکاتو صدایی مشابه زنگ حیوانات در حال حرکت را تداعی می‌کنند. درجه‌ی شاهد[۲۲] آواز دشتی، چندین‌بار در این جمله تکرار می‌شود و همین نشان می‌دهد این جمله به‌نوعی به تمام قطعه هویت بخشیده است. می‌توان تصور کرد که صبا وزن این جمله را از صدای گذشتن یک کاروان در ذهن خود ثبت کرده و سپس کوشیده است به‌واسطه‌ی ملودی‌های کامل‌تر و تکنیک‌های سازی به آن شاخ و برگ ببخشد. شروع قطعه با همین جمله است و تا انتها چند بار در اواسط آهنگ تکرار می‌شود تا هربار که جملات دیگر ذهن را به‌سرعت ردوبدل شدن نغمات عادت می‌دهند، دوباره سادگی و درون‌گرایی ملودی را یادآوری کند. این قطعه نیز در آواز دشتی ساخته شده و جنبه‌ی اسرارآمیزی به خود گرفته که به‌خوبی فضای کویر را متبلور می‌کند. نکته‌ی قابل توجه دیگر این است که قطعه روی شاهد دشتی تمام می‌شود. این در حالی است که این نت می‌تواند یک ایست قطعی برای پایان آهنگ ایجاد کند. معمولاً قطعاتی که در آواز دشتی نوشته می‌شوند، با فرود به درآمد دستگاه شور، روی شاهد این دستگاه خاتمه می‌یابند. ممکن است صبا تعمداً از یک ایست غیرقطعی در پایان استفاده کرده باشد تا این مفهوم را برساند که این کاروان همچنان در مسیر به حرکت ادامه می‌دهد و هنوز به مقصد خود نرسیده است. مشخص است که صبا علاوه بر تکنیک‌ها و ریتم، در این اثر کوشیده تا از خواص ملودیک و نقش نغمات، با توجه به قواعد موسیقی ایرانی، در راه بیان تصویر مدنظر خود استفاده کند.

سادگی در قطعه را می‌توان بر محور فرم آن تعبیر کرد. در این قطعه از ریتم ترکیبی (۱۲/۱۶) استفاده می‌شود. فرم کلی قطعه و میزان‌نمای آن، مشابه فرم چهارمضراب[۲۳] در موسیقی ایرانی است. به‌همین‌جهت، حرکت نغمات در طول قطعه، نسبتاً سرعت بیشتری دارند. اما تندا همچنان ملایم است. نت معیار این قطعه چنگ نقطه‌دار و تندای تعیین‌شده برای آن برابر با ۸۸ است که لزوم حفظ ملایمت در اجرای قطعه را نشان می‌دهد. برخلاف نمونه‌های قبلی، در چند قسمت از این اثر، به‌خصوص در بخش پایانی، تغییر میزان‌نما از (۱۲/۱۶) به (۶/۱۶) دیده می‌شود، اما این تغییر چندان وزن کلی قطعه را متفاوت نمی‌کند. در چنین تغییراتِ ریتمیکی که کسر دوم نتیجه‌ی ضرب یا تقسیم عددی بر کسر اول است، تنها میزان‌بندی بزرگ‌تر یا کوچک‌تر می‌شود و نکته‌ی متمایز فقط تغییرِ جای ضرب قوی در قطعه است. صبا درعین‌حال که در این اثر، تحرک بیشتری را تداعی می‌کند، کماکان ریتم قطعه را از پیچیدگی‌هایِ بی‌مورد دور نگه داشته است. ملودی قطعه نیز با وجود طولانی‌تر بودن نسبت به نمونه‌های قبلی، ساختار ساده‌ای دارد. مطالعه‌ی روند توالی نغمات نشان می‌دهد که فاصله‌ی بم‌ترین تا زیرترین نُت در این اثر، برابر با فاصله‌ی سیزدهم است که شامل محدوده‌ی صوتی کمتر از دو اکتاو می‌شود. با توجه به گستردگی این اثر نسبت به نمونه‌های قبل، که در محدوده‌ی صوتی نزدیک به یک اکتاو نوشته شده بودند، ارایه‌ی محدوده‌ی صوتی وسیع‌تر امری طبیعی است. بااین‌حال، کماکان محدوده‌ی صوتی این قطعه نیز در دامنه‌ای قرار دارد که با سازهای ساده‌ی موسیقی ایرانی، مانند تار یا سه‌تار، که تنها از سه ردیف سیم بهره می‌برند به شکل کامل اجراشدنی است. نکته‌ی دیگر روند توالی نغمات در کنار هم است که مانند قطعات قبلی، بیشتر بر اساس حرکت در فاصله‌ی دوم است. پرش در فاصله‌ی اکتاو، بزرگ‌ترین حرکت نغمات در این قطعه است که تنها دو بار اتفاق می‌افتد. پرش‌هایی نیز به فواصل سوم و چهارم و در

موارد کمتری به فاصله‌ی پنجم نیز دیده می‌شوند که دوباره و بلافاصله، حرکت در فاصله‌ی دوم ادامه می‌یابد. در این قطعه نیز مانند دو نمونه‌ی قبل چندان نشانی از تغییر مدهای بزرگ و پرده‌گردانی دیده نمی‌شود. قطعه از درآمد دشتی آغاز شده و لحظاتی تا اوج این آواز پیش می‌رود و دوباره به درآمد بازمی‌گردد.

در باب درون‌مایه قطعه می‌توان گفت تألیف اثر در مد دشتی، موجب شده تا آهنگ‌ساز بتواند فضای درون‌گرایانه و اسرارآمیز کویر را به‌خوبی انعکاس بدهد. آهنگ‌ساز با وجود استفاده از دولاچنگ‌های پی‌درپی، تندای به‌نسبت پایینی را برای اجرای قطعه در نظر گرفته است. این تمهید موجب می‌شود که در عین دور نگه داشتن قطعه از اجرا با سرعت زیاد و پیچیدگی‌های ریتم، شنونده از قطعه بار محزون یا رخوت‌آوری را دریافت نکند. صبا هربار که سیر آواها در این اثر، مسیرهای مختلفی را طی می‌کند، با تکرار جمله‌ی پایه، وحدت و انسجام را به اثر بازمی‌گرداند تا صدایی که قرار است عبور کاروان را در ذهن شنونده تداعی کند، در ذهن او باقی بماند. ذکر این نکته لازم است که در موسیقی ایرانی، گوشه‌ای با نام زنگ شتر، با وزن خاصی وجود دارد که آن را نیز به صدای زنگوله‌های شتر منسوب می‌دانند. وزن این گوشه متفاوت است با آنچه صبا در اثر خود و جمله‌ی اصلی آن ارایه می‌دهد. درواقع صبا ترجیح داده تا طبیعت را از گذرگاه درک خود در آثار موسیقایی ارایه دهد. او با همین وزن قطعه‌ای دیگر را نیز در دستگاه سه‌گاه ساخته است که نام زنگ شتر را برای آن برگزیده است. در این مسیر، وی به‌واسطه‌ی روش خود توانسته به‌گونه‌ای عمل کند که اثرش در عین سادگی، به بیان تصویری برسد. به‌گونه‌ای که مخاطب در برابر آن، اگرچه لذت می‌برد، اما دچار عواطف منفی، مانند حزن، رخوت یا سرمستی نمی‌شود.

بحث

افلاطون موسیقی را در جامعه‌ی آرمانی خود نمی‌پذیرفت، مگر به این شرط که محتوای آن در خدمت تربیت اجتماع قرار گیرد. برای این موضوع او مؤلفه‌هایی را در ساخت آثار موسیقایی در نظر داشت. تحلیل نمونه‌های این تحقیق نیز، نشان داد که آثار صبا تا چه اندازه در رعایت این اصول موفق بوده‌اند. چه در ریتم و چه در آهنگ، با وجود زیبایی و گوش‌نواز بودن، این قطعات با چنان سادگی نوشته شده‌اند که در برنامه‌های تعلیمی مخصوص نوازندگان مبتدی یا متوسط، از سال‌ها پیش تاکنون استفاده می‌شوند. این در حالی است که صبا این قطعات را از طبیعت الهام گرفته است. درعین‌حال، تلقین عواطف منفی که افلاطون انتقال آن‌ها را از راه موسیقی مذموم می‌دانست، در آثار وی ملموس نیست. در این‌جا مؤلفه‌هایی که افلاطون در موسیقی آن‌ها را عامل خیر یا زیبایی و شر یا زشتی می‌دانست، با یکدیگر اتفاق افتاده‌اند. از طرف دیگر صبا تمام این قطعات را بر مبنای قواعد موسیقی کلاسیک ایرانی و دستگاه‌های آن ساخته است. افلاطون به طور کل هنر مصری را می‌ستود چراکه به قواعد سنتی هنر برای مدت طولانی پایبند بود. به‌همین دلیل، پایبندی صبا به سنت‌های موسیقایی ایرانی مشابه هنر کم تغییر مصری، است. همین ویژگی را می‌توان جنبه مشترک با آثار مورد ستایش افلاطون دانست. بحث دیگری نیز که مطرح می‌شود بی‌کلام بودن این قطعات است. موسیقی بی‌کلام از نگاه افلاطون ناپسند تلقی می‌شد. چراکه مضمون یا کلام را از ریتم و آهنگ برتر می‌دانست و این دو عامل را پیرو مضمون می‌پنداشت. نگرانی او این بود که موسیقی بدون کلام در بیان الکن بماند و نتواند مضمونی مناسب را ارایه کند. حال آنکه در قطعات صبا، خود الهام از طبیعت جای خالی این ویژگی را گرفته است. او به‌واسطه‌ی تمهیدات موسیقایی که پیش‌تر ذکر شد، توانسته قطعاتی را بسازد که تصاویرشان جای خالی شعر و کلام مد نظر افلاطون را در ذهن شنونده، به‌خوبی پر می‌کند. این گزاره‌ها نشان می‌دهند که مسئله‌ی تقلید از طبیعت، به الهام یا تقلید غیرمستقیم از طبیعت در آثار صبا تعبیر می‌شود. آثار او با سایر سنجه‌هایی هماهنگ هستند که افلاطون رعایت آن‌ها در موسیقی را موجب ایفای نقش مثبت این هنر در تربیت

اجتماعی می‌دانست. برای قضاوت بهتر در باب نزدیک بودن یا نبودن نتیجه‌ی این هنر تقلیدی به خیری که مدنظر افلاطون بود، باید به شروطی پرداخت که خود او برای تحقق خیر، خوبی و زیبایی در اثر تقلیدی اعلام کرده بود. اولین شرط وی، شناختن ابژه‌ای بود که از آن تقلید صورت می‌گیرد. صبا گوش فوق‌العاده‌ای داشت و از توانایی ویژه‌ای بهره‌مند بود که می‌توانست به‌واسطه‌ی آن، انواع و اقسام صداهایی را که می‌شنید در لحظه به نغمات موسیقی تبدیل کند. او در هنگام ساختن تمام این قطعات و برای الهام گرفتن از صداهای طبیعت، آن‌ها را به‌صورت میدانی و به‌دقت شنیده و ثبت کرده است. به‌همین‌جهت میزان شناخت او از ماهیت آواهای شنیده را می‌توان کامل تلقی کرد. شرط دوم شناخت شرایط درست بازنمودن در هنر بود. تکنیک‌ها و نحوه‌ی اجرای صبا، تسلط او را در صداسازی به‌وسیله‌ی موسیقی نشان می‌دهد. او به‌خوبی از ریتم، ملودی و تکنیک‌های زینتی مانند تریل، استکاتو، پیتزیکاتو و درّاب استفاده کرده و در انتقال صحیح تصویری که در ذهن داشته موفق عمل کرده است. آخرین شرط، میزان زیبا و خوب اجرا شدن یک اثر است. اگرچه سالیان دراز از ساختن این قطعات می‌گذرد، اما همچنان استادان و صاحب‌نظران حوزه‌ی موسیقی، به‌علاوه مردم عامه و مخاطبان معمولی موسیقی، زیبایی و کمال این قطعات را تصدیق می‌کنند. آن‌ها بر توانایی ابوالحسن صبا صحه می‌گذارند که در عین سادگی و پرهیز از پیچیدگی، قطعاتی به این گوش‌نوازی را با الهام از طبیعت ساخته است که تا امروز جایگاه قابل توجهی دارند.

نتیجه‌گیری

موسیقی در بدو امر همراه با تقلید انسان از اصواتی تکوین یافت که در اطراف خود می‌شنید. بشر هیچ‌گاه طبیعت را به‌منزله‌ی منبعی مطمئن برای الگو گرفتن در مصنوعات و دستاوردهای هنری فراموش نکرد و برای پرورشِ هنر به طبیعت پناه برد. از ویژگی‌های زیباشناسانه‌ی آثار هنرمندان مطرح در طول تاریخ، گرته‌برداری از عناصر، الگوها و چرخه‌های موجود در طبیعت بوده است. افلاطون تقلید مستقیم از طبیعت و صدای جانوران را منع می‌کند. او آثاری با فرم درست و فواصل مناسب را می‌پذیرد که از طبیعت غیرمستقیم الهام می‌گیرد. تحلیل آثار ابوالحسن صبا به‌منزله‌ی یکی از برجسته‌ترین موسیقی‌دان‌های ملهم از طبیعت در آهنگ‌سازی، نشان می‌دهد که او از تمهیدات خاصی در آثارش استفاده کرده تا به‌واسطه‌ی تکنیک‌ها یا با نوعی از اجرای نغمات، الهام از عناصر طبیعی را در آثار خود نمایان کند. آثار صبا به‌واسطه‌ی الهام از طبیعت، وحدت و انسجام را حفظ کرده و سیر نغمگی کامل و خوشایندی را دنبال می‌کنند. قطعات با وجود اینکه فاقد شعر یا کلام هستند همچنان توانایی بیان‌گری و انتقال تصویر دارند. افزون‌براین، سادگی در ریتم و آهنگ قطعات رعایت شده و اثری از پیچیدگی در آن‌ها دیده نمی‌شود. با در نظر گرفتن شروطی مثل پیروی از فواصل مناسب و الهام از طبیعت یا تقلید غیرمستقیم از آن، می‌توان آثار را ارزیابی کرد. تحلیل‌ها نشان می‌دهند که صبا در مرحله‌ی اول از طرفی با بررسی میدانی و ضبط دقیق صداها به شناسایی ایده‌های اولیه پرداخته است. در مرحله‌ی دوم کوشیده تا با توجه به تمهیدات خاصی اعم از ویژگی‌های فرمال و تکنیک‌های اجرا، آثار خود را با برداشتی از ایده‌های اولیه بپرورد. درنهایت، آثاری را ساخته که زیبا و گوش‌نواز هستند. حتی امروزه پس از گذشت چندین دهه از خلقشان با حفظ جایگاه ویژه خود در محیط‌های آکادمیک به‌عنوان رپرتوار درسی به نوازندگان سازهای مختلف تدریس می‌شوند. در نتیجه می‌توان گفت که آثار صبا از طبیعت الهام گرفته شده‌اند و مضراتی مثل انحطاط فرهنگی را به‌بار نمی‌آورد. از طرف دیگر این آثار به دلیل سادگی و رعایت فواصل مناسب، با بسیاری از تعاریف افلاطون پیرامون خوبی، شروط درستی و زیبایی موسیقی هم‌خوان هستند، حتی اگر ملهم از طبیعت باشند. با توجه به فاصله مضاعف انسان از طبیعت در دوره معاصر، نه‌تنها تقلید به معنی الهام از طبیعت در موسیقی ناشایست نیست، بلکه آنچه قطعه‌ای موسیقایی

را شنیدنی‌تر می‌کند و می‌تواند تأثیرگذاری آن‌را مبنای جنبه تربیتی‌اش سازد، آرایندگی آن به الهام از طبیعت است.

پی‌نوشت

۱. رسالهٔ قوانین "The Laws" با نام نوامیس نیز شناخته می‌شود.

2. Representation

3. Mimesis

۴. اصطلاحی است که در موسیقی ایرانی به نغمات یا نت‌ها اطلاق می‌شود.

۵. مد دورین "Dorian" از مدهای موسیقی یونانی و موسیقی کلیسایی است که نغمات آن، منطبق با نت‌های اصلی بین دو نت Re در فاصله‌ی اکتاو است.

۶. مد فریژین "Phrygian" از مدهای موسیقی یونانی و موسیقی کلیسایی است که نغمات آن، منطبق با نت‌های اصلی بین دو نت Me در فاصله‌ی اکتاو است.

۷. Eduard Hanslick حقوق‌دان، فیلسوف و موسیقی‌دان، منتقد موسیقی اتریشی و یهودی بود. در نواختن پیانو دستی داشت. کتاب درباره زیبایی موسیقایی را سال ۱۸۵۴ نوشت. منتقد سرسخت ریشارد واگنر به‌عنوان موسیقی‌دانی رمانتیک بود. هانسلیک می‌گفت با اینکه موسیقی می‌تواند احساسات را برانگیزد و برآن‌ها تأثیر گذارد اما این غایت موسیقی نیست. بین موسیقی و عواطف برانگیخته انسان رابطه علی وجود ندارد. مخاطب بنا به عادت کیفیات خاص موسیقی را به تحرک خاص عواطف و احساسات خود نسبت می‌دهد. درحالی‌که این پیوند چفت و بست محکمی ندارد. اهمیت موسیقی در فرم ناب آن خلاصه می‌شود. (گوتر، ۱۳۹۵: ۲۲۸)

۸. Olivier Messiaen آهنگ‌ساز و پیانیست فرانسوی (۱۹۵۸-۱۹۹۲ م) بوده است. موسیقی مسیان متأثر از تجربیات مذهبی او و همچنین عشق وی به طبیعت و پرندگان است. او به‌ویژه برای استفاده از رنگ‌های صوتی و ریتم‌های پیچیده در آثارش شناخته می‌شود. افزون‌براین، مسیان به منزله‌ی معلمی تأثیرگذار در عرصه موسیقی فعالیت کرده و بسیاری از نوازندگان و آهنگ‌سازان معاصر را تحت تأثیر قرار داده است.

۹. مقام در موسیقی قدیم ایران و سایر کشورهای غرب آسیا، به مجموعه‌ای از نغمات گفته می‌شود که با سیر نغمگی خاص، نقش معینی از درجات و فواصل مشخص تعریف شده و در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند.

۱۰. شعبه، بخشی از مقام است. در موسیقی قدیم ایران، هر مقام به دو شعبه تقسیم می‌شد.

۱۱. در نسخه‌های مختلف رسالهٔ بهجت‌الروح، انتساب مقام‌ها و شعبه‌های موسیقی به حیوانات و مؤلفه‌های طبیعی، با کمی اختلاف بیان می‌شوند.

۱۲. کوچک‌ترین جزء در ردیف موسیقی دستگاهی.

۱۳. اصطلاحی است که در موسیقی ایرانی به نغمات یا نت‌ها اطلاق می‌شود.

۱۴. فرماتا "Fermata" علامتی در نت نویسی است که با آمدن در قسمت بالا یا پایین هر نتی، میزان کشش آن را بیشتر از حد معمول می‌کند.

۱۵. واخوان به نتی گفته می‌شود که نقش آن بیشتر تزیینی و همراهی‌کنندهٔ نت‌های دیگر است و به اندازه‌ی آن‌ها ارزش ندارد.

۱۶. اکتاو "Octave" کلمه‌ای یونانی به معنی عدد ۸ است که در موسیقی به فاصله‌ی هشتم یک نت اشاره می‌کند و برابر با خود آن در محدودهٔ بم‌تر یا زیرتر است.

۱۷. دانگ یا تتراکورد در موسیقی، مجموعه‌ای است که از چهار نت پی در پی تشکیل می‌شود.

۱۸. تکنیک تریل "Trill" عبارت است از اجرای متناوب و سریع بین دو نت مجاور یکدیگر.

۱۹. تکنیک استکاتو "Staccato" تکنیکی شامل قطع کردن صدا با نگه داشتن سیم توسط انگشتان نوازنده است.

۲۰. تکنیک دُرّاب در اجرای سازهای زهی ایرانی، شامل توالی سه مضراب مخالف جهت یکدیگر، به شکل راست، چپ و راست است که با سرعت اجرا می‌شود.

۲۱. تکنیک پیتزیکاتو "Pizzicato" در اجرای سازهای زهی، شامل نواختن یک نت همزمان با کندن سیم یا سرش زخمه‌ای است.

۲۲. نت شاهد در موسیقی ایرانی، به نتی گفته می‌شود که در یک دستگاه یا آواز، بیشترین تأکید روی آن انجام شود.

۲۳. چهارمضراب از فرم‌های ضربی و مهم موسیقی ایرانی است که معمولاً با میزان‌نماهای (۱۲/۱۶)، (۶/۱۶) و (۶/۸) ارایه می‌شود و نوازندگان با سرعت بالا به اجرای آن می‌پرداختند.

فهرست منابع

- افلاطون (۱۳۵۳)، جمهوری، ترجمهٔ حسن لطفی، تهران: انتشارات خوشه.
- افلاطون (۱۳۸۰)، دوره آثار افلاطون (جلد ۴)، ترجمهٔ حسن لطفی، تهران: خوارزمی.
- امینی لاری، لیلا؛ محمودی، خیرالله (۱۳۸۸)، «پرندگان و موسیقی»، نشریه متن شناسی ادب فارسی، شماره (۱)، صفحه‌های ۴۵-۵۸.
- ایوبی، وحید (۱۳۷۰)، سونات رنج، تهران: انتشارات جام.
- بابایی جویباری، مائده (۱۴۰۰)، «استخراج استلزامات تربیتی از آرای افلاطون در آموزش و پرورش ابتدایی ایران»، نشریهٔ دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی، شماره‌ی (۳۷)، (۴)، صفحه‌های ۱۶۷-۱۸۲.
- تاتارکویچ، ولادیسلاو (۱۳۸۸)، «میمسیس»، ترجمهٔ زینب صابر، نشریهٔ زیبا شناخت، شماره‌ی (۲۱)، صفحه‌های ۳۲۹-۳۴۲.
- دهباشی، علی (۱۳۷۶)، یادنامهٔ ابوالحسن صبا، تهران: نشر ویدا.
- رحمانیان، آرین (۱۴۰۰)، فلاسفه و موسیقی؛ از یونان باستان تا نیچه، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- سالک، سلمان (۱۳۸۹)، دستگاه‌ها و آوازها (جلد ۲): بخش‌های مختلف دستگاه‌ها از لحاظ مدال و فرمال، تهران: انتشارات آوای مهربانی.
- سپنتا، ساسان (۱۳۶۹)، «نگاهی به زندگی شیوه کار و آثار استاد ابوالحسن صبا: صبا در کار و هنر خود یگانه دوران بود»، نشریه ادبستان فرهنگ و هنر، شماره‌ی (۱۳)، صفحه‌های ۱۶-۲۱.
- سپنتا، ساسان (۱۳۷۶)، «استاد ابوالحسن صبا»، نشریه هنر، شماره‌ی(۳۴)، صفحه‌های ۱۶۳-۱۶۸.
- سید غلامی موسوی، زینب السادات (۱۳۸۷)، «موسیقی در فلسفه افلاطون»، فصلنامه هنر، شماره‌ی (۷۵)، صفحه‌های ۲۴۱-۲۵۵.
- صفرزاده، فرهود (۱۳۹۷)، در قفس: دربارهٔ ابوالحسن صبا، تهران: نشر فنجان.
- عبدالمؤمن بن صفی‌الدین، (۱۳۴۶)، رسالهٔ موسیقی بهجت الرّوح، با مقابله و مقدمه و تعلیقات ه.ل. رابینو دی‌برگوماله، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- کیانی، مجید (۱۳۹۲)، هفت دستگاه موسیقی ایران، تهران: انتشارات سوره مهر.
- گراهام، گوردون (۱۴۰۳)، فلسفه هنرهای دینی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر نی.
- گوتر، اران (۱۳۹۵)، فرهنگ زیباشناسی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- مصطفوی، شمس الملوک (۱۳۹۳)، «نسبت میان موسیقی و تربیت در نظام فلسفی افلاطون»، نشریهٔ کیمیای هنر، شماره‌ی (۱۰)، صفحه‌های ۲۳-۳۴.

- Demuth, N. (1955). Messiaen and His Organ Music. "The Musical Times", 96(1346), 203–206.
- Plato. (1914). Plato: with an English Translation, Vol 10, Translated by R. G. Bury, Cambridge, Mass: Harvard University Press; London: W. Heinemann.
- Plato. (2011). The Republic. Translated by Benjamin Jowett. Hollywood: Simon & Brown.
- Schipper, E. W. (1963). Mimesis in the Arts in Plato's Laws. "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 22(2), 199–202.
- Woerther, F. (2008). Music and the Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homoeopathy and the Formation of Character. "The Classical Quarterly", 58(1), 89–103.