

## بررسی مکتب‌های تارنوازی

### داریوش پیرنیاکان\*

استادیار گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۲/۲۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۱۲/۴)

### چکیده:

ساز تار یکی از آلات خوش طنین و خوش صدا بین سازهای دیگر موسیقی ایرانی است و برای نشان دادن حالات مخصوص موسیقی ایرانی بهترین اسباب است. در این مقاله سعی شده است که نکات تاریک و ناگفته پیرامون مکتب، شیوه و سبک‌های تارنوازی در ۱۵۰ سال اخیر که آثار ثبت و ضبط شده از استادان بنام فن نوازندگی تار در دست داریم باز شده و به بحث و بررسی بگذاریم. در این مقاله سعی شده است تا از آثار صوتی باقی مانده از استادان دوره قاجار همچنین اوایل دوره پهلوی استفاده شده و بر روی نواخته‌های این استادان تحقیق و بررسی انجام گیرد. تا افتراق بین مکتب و شیوه نوازندگی باز نمایانده شود. لذا جهت پژوهش در این زمینه آثار سه تن از استادان بنام و صاحب مکتب که در عرصه موسیقی و نوازندگی تار تاثیر گذارترین استادان گذشته بوده اند تم اصلی این پژوهش قرار گرفته است. همچنین تحولاتی که بعد از انقلاب مشروطه در زمینه‌های مختلف هنری و اجتماعی و سیاسی بوجود آمد باعث پیدایش مکتب خاصی شد که از طرف استاد علینقی وزیری مطرح گردید و این مسئله خود سرآغاز جدا شدن شیوه‌های مختلف نوازندگی از مکتب استاد وزیری شد. که در این پژوهش به نکات تخصصی و هنری هر کدام از مکاتب و شیوه‌های جدا شده از این مکتب‌ها اشاره شده است.

### واژه‌های کلیدی:

مکتب، شیوه، تارنوازی، فرهنگ شفاهی.

## مقدمه

برخاسته از نیازهای موسیقایی زمان یاد شده می باشد و لیکن انقلاب مشروطه در ساختار فکری و مبانی نظری تمامی دست اندرکاران فرهنگی و از جمله موسیقی تحولات عمیقی به وجود آورد که این تحولات باعث زایش سبک ها و شیوه های جدیدی در عرصه فرهنگی شد. از جمله در شعر، ادبیات داستانی، تئاتر، موسیقی و... تحولات به وجود آمده هم در ارائه موسیقی ارکسترال و هم در ارائه موسیقی تک نوازی منتهی به مکاتب مختلف گردید. سعی شده است مکاتب به وجود آمده در تار نوازی مورد بررسی و تحقیق قرار گیرند، که به زعم نگارنده بعد از میرزا حسین قلی دو مکتب بیشتر به وجود نیامده است ۱- مکتب شهنازی، ۲- مکتب وزیری. یادآوری می کنم نگارنده برای اولین بار درباره مکاتب تار نوازی در ایران به نوشتن مقاله و تحقیق پرداخته است و قبلاً در هیچ جایی و در هیچ مقاله و یا کتابی به این موضوع پرداخته نشده است لذاست که تمامی بررسی و تحقیقات و نظرات از آن نگارنده است. از نظر مأخذ سعی شده است از آثار بجای مانده از این استادان از منابع صوتی استفاده شود. باشد که راه تازه ای شود جهت تحقیق و بررسی در این زمینه تا در آینده دانشجویان و محققان محترم بیشتر و ژرف تر در این باره به تحقیق و تتبع بپردازند.

تار<sup>۱</sup> یکی از سازهای اصلی موسیقی ایرانی است. از نظر قدمت ساز تار را نمی توان با سازهای دیگر موسیقی ایرانی مقایسه کرد. چرا که در بررسی های تاریخی چندان اسمی از ساز تار چه در دیوان شعرا و چه در رسالات موسیقی دیده نمی شود. لذا سازی است تقریباً با پیشینه چهارصد و یا پانصد ساله چرا که در دوره صفویه نوازندگانی را نام می برند که تار می نواخته اند. همچنین در ۱۵۰ سال گذشته تار سرآمد سازهای دیگر و نوازندگان آن نیز انتقال دهندگان فرهنگ و سنت شفاهی موسیقی ردیف دستگامی ایران بوده اند از این جهت در این مقاله به بررسی و تحقیق پیرامون مکاتب و شیوه های نوازندگی به وجود آمده در نواختن این ساز پرداخته شده است. در این مقاله ضمن بررسی هر کدام از مکاتب سعی شده است نکات مشترک و همچنین نکات مورد افتراق آنها با شناسانده شود. به وجود آمدن یک مکتب معلول، علت های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی زیادی است که باید کاویده شوند. در بررسی مکتب شهنازی و مکتب وزیری در تار نوازی به عواملی که بعد از انقلاب مشروطه در ساختار فرهنگی، اجتماعی ایران به وجود آمده بود باید توجه شود. مکتب تار میرزا حسین قلی به یادگار مانده از دوران فرهنگی قاجار می باشد و دارای خصوصیات خاص همان زمان و

## طرح موضوع

تار نوازی در موسیقی ایرانی و بخصوص در ۱۵۰ سال اخیر دارای ویژگی خاصی است. چرا که با اطمینان خاطر می توان گفت که انتقال دهندگان ردیف دستگاه های موسیقی ایرانی اکثراً تار نوازان بوده اند. در ضمن لازم به تذکر است که تار، یک ساز بسیار قدیمی همانند کمانچه، نی، سه تار، سنتور و یا بریچ نیست. در این جا بد نیست سابقه تاریخی ساز تار را بررسی کنیم:

## مکتب

ذیل واژه مکتب در لغت نامه معین به این شرح می خوانیم:

۱- مکتب: محل کتابت، جای نوشتن، ۲- مدرسه، دبستان، ۳- پیروی از نظریه ای در فلسفه، هنر و غیره، مجموعه معتقدات یک استاد را که شایع شده مکتب آن استاد گویند.

با عنایت به توضیح لغت نامه معین در بند ۳ به بررسی مکتب های تار نوازی در موسیقی ایرانی می پردازیم.

البته در این بخش می باید به تفاوت های مکتب و شیوه و سبک در نوازندگی تار اشاره ای داشته باشم در خیلی از مواقع این دو کلمه بجای هم و به اشتباه به کار برده می شود در صورتیکه مکتب با شیوه و سبک نوازندگی کاملاً فرق دارد و جدای از شیوه است به طوری که یک مکتب می تواند دارای شیوه های نوازندگی و سبک های نوازندگی مختلف باشد. حالا مکتب چیست؟ از دید نگارنده و با بررسی هایی که در چهل سال نوازندگی و کار در زمینه موسیقی انجام داده ام به این نتیجه رسیده ام که مکتب با شیوه نوازندگی این تفاوت ها را داراست که

- ۱- مکتب دارای رپرتوار مشخص است.
- ۲- رپرتوار مکتب دارای سیلابس درسی مشخص است.
- ۳- مکتب به تربیت شاگرد پرداخته و می تواند انتقال دهنده مفاهیم سنت شفاهی به شاگرد باشد.
- ۴- رپرتوار موسیقایی مکتب از طریق سنت شفاهی از نسلی به

### مکتب‌های تارنوازی:

- ۱- مکتب میرزا حسینقلی (تکنوازی میرزا حسین قلی در سه گاه و شور، ۱۳۸۰، سی دی شماره ۷۲ و ۷۳).
  - ۲- مکتب علینقی خان وزیر (وزیری، ۱۳۸۳، آلبوم ۱۰۴).
  - ۳- مکتب علی اکبر خان شهنازی (شهنازی، ۱۳۷۴).
- حال به توضیح یک به یک این مکتب‌ها می‌پردازیم و فرق ما بین آنها را روشن می‌کنیم.

### مکتب میرزا حسین قلی

مکتب میرزا حسین قلی دارای تمامی ویژگی‌هایی است که جهت ارائه یک مکتب در قبل به آن اشاره کردیم دارای رپرتوار مشخص موسیقی است و در ارائه موسیقی از سیلابس درسی مشخصی استفاده می‌شود. در طول زمانی نزدیک به چهل سال به تربیت شاگردان زیادی پرداخته است. سنت ردیف دستگاهی موسیقی ایران را تمام و کمال انتقال داده و ریزه کاری‌های نوازندگی شامل انگشت گذاری خاص، سونورپته خاص، مترو زمان بندی خاص ردیف، قالب بندی و پشت سرهم قرار گرفتن ملودی‌های ردیف به طرز خاص همان مکتب و همچنین شیوه نوازندگی در آن مکتب را به طرز اصولی انتقال داده است در بررسی آثار نوازندگان بنامی چون درویش خان، نی داود، موسی معروفی، میرزا غلامرضا شیرازی، یحیی زربنجه، ارسلان درگاهی به افتراق شیده نوازندگی برمی‌خوریم و لیکن در نهایت به این نتیجه می‌رسیم که تمامی این نوازندگان در مکتب میرزا حسین قلی ساز می‌نوازند با این تفاوت که شیوه ارائه این مکتب در ساز هر کدام از این استادان متفاوت است و برداشت شخصی و نگاه هنری هر کدام از این استادان به مکتب فوق باعث این تفاوت گردیده است.

مثلاً در بررسی آثار درویش می‌بینیم که ایشان دقیقاً از نظر زمان بندی، جمله بندی، ارائه ردیف در نواخته‌های خود، عین میرزا حسینقلی عمل می‌کند با این تفاوت که صداهندگی ساز درویش در مقایسه با میرزا حسینقلی اندکی نرم تر است درحالیکه ساز میرزا بسیار با صلابت و با قدرت می‌باشد بقیه مسائل مثل استفاده از ردیف میرزا، استفاده از مضراب‌گذاری‌های ردیفی میرزا (صدسال تار، ۱۳۸۳، سی دی شماره ۶۲)، استفاده از جمله بندی‌های موسیقی مکتب میرزا، درویش خان (صد سال تار، ۱۳۸۰، سی دی شماره ۷۲ و ۷۳) را پیرو مکتب میرزا نشان می‌دهد و همچنین است شاگردان درویش همانند نی داود موسی معروفی ارسلان درگاهی (تار ارسلان درگاهی، ۱۳۸۳، سی دی شماره ۹۹) همگی در مکتب میرزا با آن مختصاتی که یادآوری کردیم قرار می‌گیرند. عارف در مورد میرزا حسینقلی می‌گوید: تارهم بعد از میرزا حسین قلی چراغش تقریباً خاموش شد و با این که حالا معمول ترین آلت موسیقی ایرانی است بزرگ ترین استاد آن که قرن‌ها لازم است که دست

نسل دیگر انتقال پیدا می‌کند.

۵- رپرتوار موسیقایی مکتب از مشخصه‌های تکنیکی اجرایی، مضراب گذاری، ملودی پردازی، زمان بندی، ریتم، انگشت گذاری و متر موسیقی معین و خاصی تشکیل شده است.

۶- مکتب معتقد به اجرای تمام و کمال موسیقی به ارث رسیده از گذشتگان است بدون موجز کردن آن بدون تغییر در ساختار اصلی و چارچوب اصولی (وگرنه بی گفتگوست که موسیقی هنر است و هنر باید با زمان و مکان همراه شده و مؤلفه‌های هنری را نادیده نیاورد و در نهایت به خلاقیت دست پیدا کرده و هنرمند خود زبان شخصی خودش را یافته و با آثاری که از خود خلق می‌کند راه مکتب را ادامه دهد). با این اوصاف در بررسی‌ها به این نتیجه می‌رسیم که شیوه‌های نوازندگی که از مؤلفه‌های گفته شده پیروی نکرده و مشخصاتی را که جهت ارائه مکتب بر شمردیم در نظر نگرفته نمی‌تواند مکتب نامیده شود. چراکه در یک شیوه نوازندگی بدون مکتب هیچ کدام از مؤلفه‌های یاد شده مدنظر نمی‌باشد. و مجموعه معتقدات و اندوخته‌ها و به وجود آورده‌های یک استاد انتقال پیدا نمی‌کند. مثلاً شیوه نوازندگی بهیچ وجه نمی‌تواند به تربیت شاگرد بپردازد. چرا؟

۱- رپرتوار مشخصی جهت تدریس وجود ندارد.

۲- هر لحظه به نوعی ساز زده و از ملودی‌های لحظه‌ای استفاده می‌کند که جهت ارائه نوازندگی بسیار بجا و خوب است. لذا جهت انتقال مفاهیم موسیقایی و سنت شفاهی و تربیت شاگرد نمی‌تواند از تمامی مواردی که در بالا بر شمردیم بهره جویی نماید. حتی وقتی که به مکاتب موسیقی غرب نگاه می‌کنیم، به این نتیجه بر می‌خوریم که مثلاً فرق کلاسیک‌ها با رمانتیک‌ها چیست که از آنها به عنوان دو مکتب جداگانه یاد می‌کنیم. با بررسی و نگاه نقادانه درمی‌یابیم که فرق در به کارگیری جنبه‌های ملودیک، هارمونی، کنتراپون، سازبندی، استفاده از فواصلی که قبلاً استفاده نمی‌شده و ... است. استفاده از نوع هارمونی که قبلاً استفاده نمی‌شده و نوع پردازش جمله‌های موسیقی است که مکتب رمانتیک‌ها را از کلاسیک‌ها متمایز می‌کند. البته موسیقی کلاسیک غرب در حیطه تخصص نگارنده نیست و فقط به عنوان شاهدی بر مدعا از آن بهره گرفته شده است.

با مختصر گزارشی که از تفاوت‌های مکتب با شیوه را یادآوری شد، بر می‌گردیم به موضوع اصلی مقاله که بررسی مکتب‌های تارنوازی می‌باشد و آن اینکه نگارنده در تحقیقات و بررسی‌هایش پیرامون تارنوازی ایران به سه مکتب در تار نوازی ایران اعتقاد پیدا کرده که البته با دلیل و منطق گفته خواهد شد که چرا این سه مکتب وجود دارد و اگر هنرمندان و محققانی به نتیجه‌ای غیر از این رسیده باشند نگارنده را از آن آگاه ساخته و از آن بی نصیب نگذارند.

طبیعت پنجه‌ای بدان قدرت به وجود آورد از میان رفت. پنجه‌ای که هر وقت به حرکت می‌آمد قرار از کف و آرام از دل شنوندگان می‌ربود و مانند صورت بر دیوار بی اختیار مجذوب سکوت می‌گردید.

کاسه تار بعد از او زبید

که در آن عنکبوت بندد تار

(عارف، ۱۳۲۷، ۳۴۵)

آقا حسینقلی در نواختن تار بسیار چابک و زبردست بود. مضرابش قوی و خوش طنین و چپ و راست هایش مرتب، شمرده و صحیح ارائه می‌شد به ردیف و نغمات دستگاه‌ها کاملاً وارد بود و همه او را در زمان خود بزرگ‌ترین استاد تار می‌دانستند. در ردیف سبک مخصوص داشت که از روش برادرش پرکارتر و در تنظیم آن ذوق بیشتری به کار رفته بود (خالقی، ۱۳۸۱).

ولیکن زمانیکه به ساز پسر میرزا حسینقلی یعنی علی اکبر خان شهنازی می‌رسیم می‌بینیم کاملاً متمایز است و از مکتب میرزا جدا شده است و به خاطر اینکه بتواند این مکتب تار نوازی را جا بیاندازد و شاگردانش را هم با آن مکتب آموزش دهد. یک ردیف دیگری تدوین و ساخته و پرداخته می‌کند به اسم ردیف عالی موسیقی دستگاهی ایران.

## مکتب شهنازی

شهنازی در بین شاگردان میرزا حسین قلی تنها کسی است که به تنظیم ردیف خاص خود پرداخته و پیرو آن مکتب تازه‌ای در تارنوازی پایه‌گذاری کرده است و جهت ارائه این مکتب نو به تدوین ردیفی به نام ردیف عالی موسیقی ایران پرداخته است. در بررسی ردیف عالی شهنازی می‌بینیم چارچوب و اصالت‌های موسیقی ایرانی را کاملاً حفظ کرده و با نگاهی نو به ردیف نگریسته و بدین لحاظ نوع جمله بندی‌اش، نوع استفاده از مضراب‌ها و نوع تدوین قسمت‌های ریتمیک کاملاً با پدرش فرق دارد. تدوین ردیف شهنازی با پیشینیان خودش به طور کامل فرق دارد (صالحی، ۱۳۶۷). به طور مثال شهنازی ابتدا از یک‌پیش در آمد استفاده کرده و پس از آن وارد قسمت‌های آوازی می‌شود و حتی در قسمت‌های آوازی هم برای یکنواخت نبودن جملات موسیقی دائماً از ضربی‌های منطبق با آن قسمت از موسیقی استفاده می‌کند گنجاندن چهار مضراب‌های بسیار جذاب لابه‌لای قسمت‌های آوازی گنجاندن قطعات بسیار تکنیکی در لابه‌لای قسمت‌های آوازی و بالاخره در نهایت اتمام موسیقی با یک قطعه ضربی بنام رنگ از مشخصه‌های مکتب شهنازی است (شهنازی، ۱۳۷۴). نوع استفاده شهنازی از امکانات صدا دهنده‌گی ساز تار با استادان قبل از خودش بسیار متفاوت می‌باشد. به طوریکه شهنازی از تمامی امکانات سیم‌های ساز (سفید، زرد، بم) استفاده بهینه کرده و در تمامی مناطق دسته تار حرکت می‌کند. استفاده شهنازی از بالا دسته و پایین دسته و وسط دسته تار

و پرش‌های پی در پی از بالا دسته به پایین دسته و سودجستن از سیم زرد و سیم بم و ریزه‌کاری‌های تکنیکی خود به نوعی از زیبایی می‌رسد که فقط در تار شهنازی قابل مشاهده است. در بین قدما ساز شهنازی تنها سازی است که از اولین مضراب‌ها قابل تشخیص می‌باشد. در صورتیکه ساز استادان دیگر مثل درویش خان ارسلان خان درگاهی، موسی معروفی گاهاً با هم اشتباه می‌شود حتی از طرف متخصصین، این متمایز بودن مکتب شهنازی با استادان نام برده استفاده‌ای است که شهنازی از امکانات صدا دهنده‌گی ساز می‌کند استادان دیگر و نامبرده در بالا بدان گونه عمل نمی‌کنند و تنها و تنها به استفاده ۸۰ درصدی از سیم سفید و ۲۰ درصدی از سیم زرد اکتفا کرده و موسیقی اجرا می‌کنند البته ناگفته نماند که دقیقاً با مؤلفه‌های مکتب خاص خود پیش می‌روند و از این منظر است که نگارنده معتقدم که جملگی در مکتب میرزا قرار می‌گیرند. بد نیست در اینجا به این مسئله هم اشاره بکنم که در نواختن تار نوع مضراب زدن، فشار بر مضراب، فشار بر سیم فشار بر پوست و فشار بر خرک و نوع حرکت انگشتان دست چپ می‌تواند در صدا دهنده‌گی ساز تأثیر بسزایی بگذارد و همه اینها باز هم در یک مکتب دیگر متفاوت می‌باشد و تمامی این عوامل در ساز شهنازی در مقایسه با ساز استادان قبلی تفاوت فاحش دارد. به همین خاطر است که می‌گوییم شهنازی دارای مکتب تار نوازی است با اینکه پسر میرزا حسینقلی است. راهش از راه پدر جدا گشته البته نه در ارائه اصل سنت‌های شفاهی بلکه در شیوه ارائه آن و با زبانی نوتر به انتقال سنت پرداخته است.

لیکن همان کاری را که مکتب میرزا حسینقلی انجام داده مکتب شهنازی هم به انجام رسانده یعنی تربیت شاگرد و انتقال سنت شفاهی از نسلی به نسل‌های آینده و پایداری فرهنگ موسیقی ملت ایران در این قسمت بد نیست اشاره‌ای هم به شیوه‌های نوازندگی رایج در رادیو پس از تأسیس رادیو ایران بپردازیم. وقتی که این شیوه‌های نوازندگی را بررسی می‌کنیم می‌بینیم از زیبایی‌های بسیاری برخوردار هستند و بسیار جذاب و لیکن آن انسجامی که در مکتب‌های تارنوازی مثل میرزا حسینقلی و شهنازی و نوازندگانی مثل درویش و نی داود، معروفی و درگاهی وجود دارد در این شیوه‌ها نیست. چرا که از مؤلفه‌های مکتبی بدور افتاده و آن عواملی که در استحکام نوازندگی و جمله بندی نقش دارند نادیده انگاشته می‌شود.

البته در شیوه‌های نوازندگی به اصطلاح رادیویی می‌توان به طور بسیار مبسوط به بحث و گفتگو پرداخت لیکن در این مقاله به بررسی سه مکتب به وجود آمده در تار نوازی پرداخته شده است و اگر نگارنده می‌خواست به این مقوله بپردازد می‌بایست تمامی شیوه‌های به وجود آمده در تار نوازی را بررسی می‌نمود که این خود بحثی است جدا و می‌شود در مقاله جداگانه‌ای این موضوع را شکافت. وقتی به طور اجمال به شیوه‌های نوازندگی فوق نگاه می‌کنیم می‌بینیم از جمله بندی‌های ردیفی، مترو زمان بندی

می‌بندد. وزیری با این نگاه به سراغ دگرگون کردن موسیقی می‌رود. پس با این حال می‌باید برای ارائه موسیقی از روش و شیوه متفاوت از پیشینیان استفاده بکند.

در این جاست که وزیری به فکر می‌افتد برای بیان موسیقی مورد نظر خود باید مکتبی نوپایه‌گذاری نماید و این کار را انجام می‌دهد..

وزیری چرا صاحب مکتب است؟ وزیری شاگرد میرزا حسینقلی و میرزا عبدالله بوده و تار را پیش این دو استاد بزرگوار یاد گرفته. باید قاعداً در مکتب آنها ساز می‌زد ولی بعد از ممارست در نوازندگی تار با آن حس هنری و نبوغی که داشت کم‌کم خود یک مکتب دیگری به وجود می‌آورد. چرا نوازندگی استاد وزیری را سبک یا شیوه نمی‌گوییم. به دلیل اینکه وزیری هم دارای رپرتوار خاص با اسلوب خاص جهت تربیت شاگرد و ارائه موسیقی است. در مکتب وزیری شاگردان زیادی تربیت شده و ساز به شیوه مکتب وزیری نواخته‌اند. بی‌جا نخواهد بود که اشاره‌ای هم بکنم به این نکته که استاد وزیری غیر از مکتب تارنوازی در ارائه موسیقی ایرانی هم به مکتبی نو پای بند است که برگرفته از دو فرهنگ ایرانی و غربی است. وزیری بسیار دلسوزانه و متعصبانه معتقد بود که موسیقی ایرانی با ابزار فرهنگ موسیقی غربی می‌بایست متحول گردد و در این راه بسیار هم زحمت کشیده و آهنگ‌های زیادی هم ساخته است منظور از ابزار موسیقی غربی همانند (چند صدایی کردن موسیقی ایرانی و ارائه آن به صورت ارکسترال و بهره جستن از هارمونی و کترپوان و فوگ) البته استاد وزیری در این راه تا چه اندازه موفق بوده یا نبوده مجال این مقاله نیست و در جای دیگری پیرامون آن، باید بحث کرد. ما در این مقاله صرفاً به مکتب تار نوازی استاد وزیری پرداخته‌ایم.

در نواختن استاد وزیری پیوستگی زیادی وجود دارد. یعنی از نظر زمان بندی جملات کاملاً به هم پیوسته و همانند سازهای کشتی اجرا می‌شود. استاد وزیری از مضراب‌های ریز آبخاری بسیار قوی و بسیار پر و پیوسته و از تک مضراب‌های بسیار قوی و خوش صدا استفاده کرده و واقعاً ساز تار را در حد اعجاز می‌نوازند (وزیری، ۱۳۸۳، آلبوم ۱۰۴).

منتها نوازندگی استاد وزیری بهیچ وجه از شیوه‌های نوازندگی استادان پیش از خود استفاده نمی‌کند و تقریباً تار رابه شیوه ماندولین می‌نوازد که البته بنظر می‌رسد جهت ارائه مکتب خاصی که ایشان به وجود آورده‌اند با شیوه نوازندگی استادان پیشین نمی‌شود به ارائه این مکتب پرداخت لذا استاد وزیری شیوه نوازندگی خود را بر پایه‌ای استوار می‌کند که بتواند مکتب خود را ارائه و ادامه دهد از این منظر است که استاد وزیری هم همانند استاد شهنازی جهت ارائه مکتب خود شروع می‌کند به ساختن آهنگ‌هایی با اسلوب و شیوه خاص خود. در این مکتب بداهه نوازی به آن صورتیکه در موسیقی ردیف دستگامی ایران وجود دارد نیست یعنی اینکه نوازنده در لحظه به خلق و ارائه

ردیفی و مضراب‌های متنوع ردیفی استفاده نمی‌شود. و از نظر آموزشی رپرتوار مشخص و منسجمی جهت ارائه به هنرجو و شاگرد وجود ندارد. که بتواند با این ابزار تربیت شاگردان را به‌عهده بگیرد لذا می‌بینیم هیچ کدام از این استادان شاگردی تحویل نداده‌اند و اگر مثلاً شروع به تدریس دستگاه ماهور نمایند بدون شک ملودی که امروز می‌نوازند با فردا تفاوت خواهد داشت انگشت گذاری که انجام می‌دهند فردا تغییر خواهد کرد. مضراب‌ها از نظر نوع مضراب گذاری تغییر خواهد کرد. با این اوصاف با این نوع ساز زدن‌ها نمی‌شود به ترتیب شاگرد پرداخت و شیوه نواختن را به دیگری انتقال داد. لذا شیوه هر کدام از استادان نوازنده با خودشان به انتها رسیده و ادامه نخواهد داشت. این مقاله تأیید و یا تکذیب هیچ کدام از شیوه‌ها و یا مکتب‌ها نیست بلکه تحقیقی است جهت روشن شدن قضایا در حیطه تار نوازی موسیقی ایرانی که دانشجویان و هنرجویان به افتراق شیوه‌ها و سبک‌ها با مکتب‌ها آگاهی پیدا کرده و راه خود را با بینش و درایت انتخاب نمایند. جهت اطلاع عرض می‌کنم سرآغاز نوازندگی به شیوه‌های رادیویی به زعم نگارنده عبدالحسین شهنازی می‌باشد که خود در مکتب شهنازی پرورش یافته و بعداً خود به بیانی شخصی دست پیدا کرده که تأثیرگذار بر روی تمامی شیوه‌های نوازندگی از نوع نوازندگی به اصطلاح رادیویی گشته است (صد سال تار، ۱۳۸۰، سی دی شماره ۷۲ و ۷۳).

## مکتب استاد علی‌نقی وزیری

نکته بسیار پر اهمیتی که می‌بایست در بررسی مکتب استاد وزیری به آن اشاره بکنیم این است که مکتب وزیری در موسیقی ایرانی در برهه‌ای از تاریخ سیاسی و اجتماعی و فرهنگی خاصی که بعد از انقلاب مشروطه به وجود آمده بود نشو و نما گرفته و پایه عرصه وجود گذاشته است، درست زمانی است که تمامی شئون زندگی مردم تحت تأثیر فرهنگ تجدد و نوگرایی و انتشار فرهنگ غرب از طریق تحصیل کردگان در غرب دارد دگرگون می‌شود. همه چیز در حال تغییر و تحول می‌باشد. در زمینه ادبیات، در زمینه سیاست، در زمینه تاریخ نگاری در زمینه ادبیات رمان، در زمینه شعر و شاعری و بالاخره در زمینه موسیقی اتفاقاتی می‌افتد. گروه نوازی به شکل جدید وارد موسیقی ایرانی می‌شود. از طریق موسیقیدانانی که زمان ناصر الدین شاه از فرانسه به ایران دعوت شده‌اند همچون مسیر لومر خط نت وارد موسیقی ایرانی شده است و اینها همه و همه حکایت از تغییر در ساختار موسیقی ایرانی دارد. در این میان وزیری جهت تحصیل موسیقی راهی اروپا می‌شود و سالیانی چند در آلمان و فرانسه به تحصیل این رشته می‌پردازد و سازهایی از جمله ویولن و پیانو را در آنجا آموزش می‌بیند و با کوله باری از یادگرفته‌ها به ایران برمی‌گردد و با اتفاقاتی هم که بعد از انقلاب مشروطه در ایران به وقوع پیوسته کمر همت به اصلاح موسیقی به قول (خود وزیری)

ایرانی که از طرف استاد وزیری عنوان شده بود توسط موسیقی دانانی دنبال شد و هم اکنون نیز کسانی هستند که با این شیوه و نگاه موسیقی کار می کنند. در اینجا باید متذکر شوم چون این مقاله به صورت سمینار در تالار دانشکده هنرهای زیبا برگزار گردید لذا ما نمونه های صوتی هم پخش کرده و به آنالیز آن پرداختیم ولی متأسفانه در ارائه مقاله این مهم میسر نبود. که با پخش نمونه های صوتی وجه افتراق این مکاتب و شیوه های نوازندگی ملموس تر و قابل فهم تر باشد.

بعد از این مکاتب سه گانه از نظر نگارنده باز هم به شیوه های نوازندگی جدیدتر می رسمیم که تقریباً می توان گفت از سال های ۴۶-۴۵ به بعد صورت ظهور و نمود پیا پیا کرده و با تأسیس گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبا در دانشگاه تهران و تأسیس مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی پا به عرصه وجود گذاشت و آن هم نسلی از جوانان به تشویق استادان خود به یادگیری سازهای مختلف از جمله تار از استادان بازمانده از دوره قاجار پرداختند و با یک نگرش جدید به مکاتب نوازندگی و شیوه های نوازندگی تار نگر بستند و سعی کردند این مکاتب و شیوه های فراموش شده را احیا کنند. از این جهت باز هم نوازندگان توانایی در عرصه تار نوازی ایران به وجود آمد که در آینده خود شاید پایه گذار مکاتب دیگری از نوازندگی در تار باشند.

موسیقی نمی پردازد بلکه موسیقی را که می خواهد اجرا کند قبلاً به صورت مکتوب نوشته و سپس روی آن تمرینات مختلف انجام داده و پس از آن به اجرا می پردازد. نمونه هایی هم از این نوع ساخته های استاد وزیری به صورت مکتوب موجود می باشد. از جمله آواز بیات اصفهان، آواز دشتی، آواز ماهور، آواز چهار گاه، که استاد وزیری حتی جملات آوازی را قبلاً طراحی و ساخته و پس از نوشتن اجرا کره است (وزیری، ۱۳۸۳، آلبوم ۱۰۴؛ وزیری، ۱۳۶۵).

استاد وزیری رپرتوار بسیار قوی و جذابی تدوین کرده که نوع آموزش ساز تار نیز با دیگر مکاتب فرق دارد. دستور تار که از تألیفات استاد وزیری است به توضیح مکتب آموزش تار استاد وزیری و رسیدن به هدف غایی پرداخته است. استاد وزیری آموزش تار را توأماً با آموزش سرایش موسیقی (سلفژ) مدنظر دارد و در کتاب دستور تار متدهای مختلفی در پایه های مختلف برای هنرجویان تدوین کرده است. در مکتب استاد وزیری شاگردان بسیار خوبی هم تربیت شدند از جمله حسین سنجرى، سلیمان خان سپانلو و ... دیگران که دقیقاً عین خود استاد وزیری ساز می زدند ولی با فوت آنها و کهولت استاد وزیری کسان دیگری به این شیوه ساز نزدند و از طرف هیچکدام از نوازندگان تار این مکتب و شیوه نوازندگی دنبال نشد و تقریباً فراموش گردید. منتها شیوه آهنگسازی و شیوه نگاه ارکسترال به موسیقی

## نتیجه

وزیری عوامل تاریخی و اجتماعی و زمینه های ایجاد شده از انقلاب مشروطه و تکان سختی که در ارکان اندیشه ای آحاد ملت ایران رخ داده است باعث به وجود آمدن دو مکتب بعد از مکتب میرزا حسینقلی می شود که هر دوی این استادان بزرگوار به ضرورت نیاز زمان به تدوین و تکوین مکتب خود اقدام کرده اند. پس در ارائه هنر به غیر از عوامل تخصصی هنر مسائل اجتماعی و روانشناختی جامعه می تواند بسیار موثر و دخیل باشد.

عوامل بسیاری در به وجود آمدن یک مکتب دخیل هستند گو اینکه می باید زمینه اجتماعی و تاریخی و روانشناختی ایجاد یک مکتب آماده گردد غیر از آن عمده نگاه هنری هنرمند و دریافت او از جامعه اطراف خود و همچنین نگاه ژرف و عمیق به سنت های گذشته و اینکه جامعه فرهیخته و هنردوست زمان حال به چه نگاه هنری نیازمند هستند می تواند در کارهای هنری یک هنرمند اثرگذار باشد. از این منظر است می بینیم در به وجود آمدن مکتب شهنازی

## پی نوشت ها:

۱ سابقه تاریخی تار:

تار در لغت به معنی رشته است و در آلات موسیقی همان است که به اصطلاح امروز سیم گفته میشود و پیشینیان آن را وتر می نامیدند. هیچ سازی نیست که از آن بی بهره باشد مگر آلات بادی که در آنها فشار هوا موجب ارتعاش و تولید صوت می شود. معلوم نیست از چه زمان به سازی که امروزی در دست ماست نام تار اطلاق شده است. تنها در شعر فرخی سیستانی در ردیف غز و نزهت که نام دو آلت موسیقی است بکار رفته است.

هر روز یک دولت و هر روز یکی غز هر روز یکی نزهت و هر روز یکی تار (فرخی سیستانی، ۱۳۲۷)

آنچه مسلم است ما تا دوره صفویه سازی به نام و شکل تار امروزی نداشته ایم، زیرا در نقاشی های آن دوره هم اثری از آن دیده نمی شود. در صورتی که در مجلس بزم تالار چهل ستون اصفهان کمانچه و عود و سنتور را می بینیم. ساز دیگری در ایران به نام طنبور یا تنبور سابقه بسیار قدیمی دارد که فارابی نیز از آن نام می برد و در اشعار شاعران پیشین ایران هم ذکر آن رفته

است چنان که منوچهری دامغانی گوید:

به یاد شهریارم نوش گردان  
و همچنین در جاری دیگر سروده است:  
خنیگران فاخته و عندلیب را  
و ناصر خسرو گوید:  
آن یکی بر جهد چو بوزنگان  
پای کوبد به نغمه طنبور

(خالقی، ۱۳۸۱، ۱۲۳)

بعضی‌ها گویند تار همان بربط باستانی است که بعدها عود نامیده شده است. در این که عود و بربط یکی است شکی نیست ولی تار به تنبور بیشتر شباهت دارد تا به عود و بربط به نظر چنین می‌رسد که سه تار از نوع تنبور بوده است با این تفاوت که تنبور را با چهار انگشت دست راست (بدون شصت) به صدا درمی‌آوردند ولی در سه تار ناخن سیبیه عمل مضراب را انجام می‌دهد. تصور می‌کنم چون صدای سه تار کم بوده است کاسه آن را بزرگ‌تر کرده و روی آن پوست کشیده‌اند و با مضراب فلزی نواخته‌اند تا طنین آن بیشتر شود. وجه تسمیه سه تار معلوم است زیرا در اول سه سیم داشته و بعد ها یک سیم به آن اضافه شده است" گویند مشتاق علی شاه که درویش بوده است این سیم را اضافه کرده است. " (روح اله خالقی، ۱۳۸۱).

هنوز هم برخی از اهل فن آن را سه سیم می‌نامند. نگارنده خود بارها از استاد عبادی این کلمه سه سیم را شنیده بود. سیم‌های تار هم اقتباس از سه تار است. منتها برای این که صدا قوی‌تر شود سیم‌های اول و دوم (زرد و سفید) را جفت بسته‌اند و پنج سیم پیدا کرده است و سیم ششم چنان که معروف است بعدها به وسیله غلامحسین درویش از روی سه تار به آن اضافه شده است (روح اله خالقی، ۱۳۸۱).

در دوره صفویه از نوازنده‌ای به نام استاد شهسوار چهار تار نام برده‌اند (روح اله خالقی، ۱۳۸۱) معروف است که شیخ حیدر (وفات ۵۸۹۸ ق.) که یکی از موسسان این سلسله است، مخترع چهار تار است. همچنین گویند شخصی به نام رضاء الدین شیرازی شش تار را اختراع کرده است در دوره قاجاریه تار یکی از ارکان موسیقی ایران شده است. چنان که اوژن فلاندن آن را در سفرنامه خود چنگ نامیده است (سفرنامه اوژن فلاندن). و این نامگذاری مناسب نیست زیرا چنگ از سازهای بسیار قدیم مشرق زمین و ایران است که در نقش برجسته طاق بستان کرمانشاهان هم نمونه‌ای آن موجود است. در آن جا چنگ قدیم به خوبی دیده می‌شود که به سبک هارپ اروپایی، ولی ساده‌تر با هر دو دست نواخته می‌شود ولی تار غیر از چنگ است.

تار در میان آلات مضرابی از همه خوش‌آهنگ‌تر است و هر چند نواقصی دارد، چنان که پوست آن در اثر تغییر هوا باعث کم و زیاد شدن صدا می‌شود و سیم‌ها چون نازک است زود پاره می‌شود و دسته بلند آن نواختن و مخصوصاً نت خوانی را مشکل می‌کند ولی صدای دلنشین و مطلوب تار و طنین بسیار خوب آن را برای موسیقی ما و نشان دادن حالات مخصوص آن بهترین اسباب است و اگر نوازنده با مهارت و خوش سلیقه باشد تأثیر بسیار در شنونده دارد. در این رشته نوازندگی استادان بنامی ظهور کرده و کارهای ارزنده‌ای در رپرتوار موسیقی دستگاهی ایران از خود به جای گذاشته‌اند که به جز ننی چند از این استادان آثار مابقی در صفحات گرامافون ضبط شده و به یادگار به نسل حاضر منتقل شده است. کل موسیقی ردیف دستگاهی که امروزه وارث آن هستیم از آقا علی اکبر فراهانی که در تاریخ موسیقی به سر سلسله خاندان هنر معروف است به یادگار مانده، بیجا نخواهد بود که بدانیم (آقا علی اکبر فراهانی توسط مرحوم میرزا تقی خان امیر کبیر از فراهان اراک به تهران آورده شد. چه قبل از این تاریخ آقا علی اکبر در فراهان می‌زیسته و پدرش شاه ولی نام داشت. از پیش وند واژه "شاه" مشخص می‌شود که اینان از خانواده درویش بوده و نسل اندر نسل به کار موسیقی پرداخته‌اند.

چرا که پیش‌وند و پس‌وند "شاه" در مورد درویش بکار برده می‌شد مثل "صفی‌علیشاه" و شاه نعمت‌الله ولی. امیر کبیر وقتی به صدارت می‌رسد، آقا علی اکبر فراهانی را از فراهان دعوت می‌کند و به تهران می‌آورد. با این دعوت مشخص می‌شود که آقا علی اکبر از شهرت پسزایی برخوردار بوده و از استادی در خوری که از ایشان جهت نوازندگی در دربار دعوت به عمل آمده است. آقا علی اکبر برادر زاده‌ای هم داشته به اسم آقا غلامحسین که او هم نوازنده‌ای بسیار چیره دست بوده. چنانچه در قبل نیز اشاره شد. آقا علی اکبر و آقا غلامحسین اثری و صفحه‌ای به جای نمانده است که بتوانیم شیوه و سبک نوازندگی آنها را بررسی کنیم. البته در تاریخ نقل است که از آقا حسینقلی سؤال می‌شود که آقا غلامحسین چطور ساز می‌زده ایشان می‌گویند: "اگر ساز آقا غلامحسین را می‌شنیدید شاید ساز مرا گوش نمی‌کردید" (روح اله خالقی، ۱۳۸۱).

البته این اغراق شاید از آن جهت باشد که یک شاگرد مقام استاد خود را می‌خواهد با این جمله نشان دهد و تعریف یک شاگرد از استاد خود است. چون آقا علی اکبر فراهانی در سنین جوانی در گذشته و تربیت فرزندان ایشان یعنی میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی را همین آقا غلامحسین که پسر عمیشان بوده و بعداً ناپدری آنان نیز گشته به عهده گرفته، موسیقی و نواختن تار را به این دو برادر تعلیم داده است با این توضیحات به اینجا می‌رسیم که یک مکتب تار نوازی از آقا علی اکبر فراهانی به آقا غلامحسین انتقال پیدا می‌کند و از او هم به آقا حسینقلی، خوشبختانه آثاری از نواخته‌های میرزا حسینقلی در دست است که می‌توانیم مکتب ایشان را بررسی و پیرامون آن تحقیق کنیم.

## فهرست منابع:

خالقی، روح اله (۱۳۸۱)، سرگذشت موسیقی ایرانی، انتشارات ماهور، تهران.  
فرخی سیستانی (۱۳۲۷)، دیوان فرخی سیستانی، انتشارات زوار، تهران.  
صالحی، حبیب اله (۱۳۶۷)، ردیف دوره عالی شهنازی، انتشارات کتیبه، تهران.  
وزیری، علینقی (۱۳۶۵)، دستور تار، انتشارات چنگ، تهران.  
عارف قزوینی (۱۳۲۷)، دیوان عارف قزوینی، انتشارات زوار، تهران.

### آلبوم‌ها:

آلبوم شماره ۷۳ و ۷۲ (۱۳۸۳)، صد سال تار، تک نوازی میرزا حسین قلی در شور و سه گاه، ماهور، تهران.  
آلبوم شماره ۱۰۴ (۱۳۸۳)، صد سال تار، ماهور، تهران.  
آلبوم شماره ۶۲ (۱۳۸۳)، صد سال تار، ماهور، تهران.  
آلبوم شماره ۹۹ (۱۳۸۳)، تار ارسلان درگاهی، ماهور، تهران.  
انجمن موسیقی (۱۳۷۴)، آلبوم ردیف دوره عالی شهنازی، انجمن موسیقی، تهران.  
آلبوم شماره ۱۰۲ (۱۳۸۳)، صدسال تار، ماهور، تهران.  
ماهور (۱۳۸۲)، آلبوم پیش درآمدها و رنگ‌های شهنازی شماره ۵۲، ماهور، تهران.