

کلیات

در موسیقی و ادبیات دری

بازشناسی نظام آموزشی موسیقی سنتی افغانستان و همسایه گان

از آغاز عهد اسلامی تا استیلای مکتب خرابات

(سده های سوم تا چهاردهم هجری)

دکتر اسدالله شعور

بخش چهارم

کلیات موسیقی

کلیات به عنوان
 گونه‌ی از موسیقی آوازی
 و شیوه‌ی از
 آموزش عملی موسیقی سنتی

ژنر کلیات در موسیقی عملی، اساساً از تمرین آوازخوانی و آموزش عملی مقامات سرچشمه گرفته و به مرور زمان به نوعی از آواز یا تصنیف ارتقای مقام یافته است. در قدیم رسم چنین بود که استادان، برای تمرین شاگردان شان قطعاتی ترتیب می دادند که حاوی تمام مقامات، آوازه‌ها و یا شعبه‌های موسیقی کلاسیک می بود؛ بدین ترتیب که هر فقره‌ی نثر یا مصرع نظم و یاهم واژه‌گان امتدادی (نقره‌های فاقد معنا) که در آن اسم مقام و بعضاً اسم ضرب مربوط آن نیز یاد می گردید؛ در همان مقام و ضرب اجرا می شد و به این صورت در یک پارچه‌ی کوتاه آوازی، شاگرد متوجه ساختار و طرز اجرای مقام‌ها گردیده، تفاوت‌های آنان را از همدیگر عملاً تشخیص می نمود.

از برکت بهجت‌الروح عبدالمؤمن صفی‌الدین بلخی با سه نمود این تمرین‌ها آشنا هستیم که یکی از استادان نامور موسیقی خراسان عهد غوریان، به نام امام فخرالدین

محمد طاؤوس هروی آنها را برای تعلیم شاگردانش ترتیب داده بود. این تمرین‌ها تا روزگار تألیف بحجت‌الروح که مصادف با سالیان پایانی سده‌ی ششم هجریست؛ نیز مشهور و متداول بوده‌اند.

عبدالؤمن در باب دهم کتابش زیر عنوان «سلوک صاحب این فن شریف» (یعنی موسیقی) پانزده اصل اخلاقی و توصیه‌های استادانه‌ی را پیش‌روی هنرمندان موسیقی می‌گذارد که رعایت آنها از يك سو برای حفظ حیثیت اجتماعی آنان و از طرف دیگر برای پیشرفت مستدام شان در ساحه‌ی هنر موسیقی، از واجبات شمرده می‌شد. این قواعد، با اصول بیان شده در قابوسنامه که برای جد اعلاى مؤلف کتاب به‌نگارش درآمده بود؛ همگونی‌هایی نیز دارد.^۱ درین میان، پانزدهمین اصل توصیه‌های یادشده که آخرین فقره‌ی اصول وضع کرده‌ی عبدالؤمن است؛ حکم می‌کند که هر هنرمند موسیقی، باید «سه تصنیف مشکله‌ی امام طاؤوس هروی را که موسوم به تهیجی موسیقی» و به بیان دیگر الفبای موسیقیست و از «صنایع و بدایع موسیقی» بلکه «اعجوبه و معجزه‌ی این علمست»؛ فرا گرفته و پیوسته تمرین کند.^۲ که نخستین تمرین آن را درینجا به‌عنوان نمونه نقل می‌کنیم. این تصنیف به الفاظ مهمله‌ی ویژه‌ی خوانش مقام و پیشرو (لاریه) سروده شده است که قدما آنرا الفاظ امتدادی و واژه‌گان نقره^۳ می‌نامیدند و هنرمندان پیرو سبک هندی ما آن را تهیکه، بهول طبله و الفاظ خیال^۴ می‌خوانند. در وسط این مصراع‌ها - که در حقیقت فقره‌هایند نه مصرع - اسامی اصول یعنی ضرب و در پایان فقرات، اسامی مقامات نیز یاد گردیده‌اند که هر فقره نیز در همین مقام و با همین اصول باید خوانده شوند.

تصنیفِ نخستین اینست :

تن دره دیم دیم، نیم ثقیل؛ تنا دره تنی؛ عشاق

دره دیم تنه تن در نا، مغمس؛ دره دیم تن دره دیم آ تن در نا، مسینی.

تنه تنی، فرع؛ تن تنه نه نه تلا لا لا دره دیم، اوفر؛ تن تن دره دیم تنا تنی تله

لن در دیم، پنبر؛ دره له در نا تن دره له دیم تن تن تنا، راست.

دره دیم تن تن تنه دیم دیم دیم تله له له تن، مفیف؛ تن دره دیم تنه،

بوسلیک.

تن تن تنه در نا، دور؛ تن تنه دره دیم تله تن، رهاوی.

تن تنه دره دیم دره تن تن، نیم دور؛ تن تنی تن تنی تنه، نوا.

تنه نه نه دره لی دیم تن تن تنه دره دیم دیده دیم، هزج؛ تن تنه دره دیم تله لا لا لا

لا لا لا دره دیم، بزرگ.

تن هنی یله لا لی تن تنا دره دیم ها تر له یله لی، سماعی؛ تن تنه تنه تن دیده

دیم، سپاهان.

تن تنه تنه تن در دیده دیم، فافته؛ ضرب تن دره دیم دیده دیم تن تنه تله لا لا لا

دیده دیم، عراق.

تنی هی تن تنی هی دره دیم، ترک ضرب؛ تن تن دره دیم تله له تنه تن، زنگوله.

تن تن تنه تننا دره دیم دیده دیم، ثقیل؛ تن دره لی دیم تله لا لا لا دره دیم تن تنه

دره دیم، مجاز.

تنه تنی تنه دره دیم تنا؛ دویک تن تنه تن تنه نه نه دره دیم دیم ترله درناهی تنه

درنا، برافشان؛ تن تنه تن تنه تنه دره دیم دیم ترله درنا هی تنه در نا، کوپک.^۵

این تصنیف، با آنکه با واژه‌های قراردادی زبان دری سروده نشده، بلکه مرکب از واژه‌گانِ نقره‌است؛ و منظوم نیز نمی‌باشد؛ ولی يك کلیاتِ تمام عیار صوتیست که در دوازده مقام سیر نموده و به پانزده نوع ضرب خوانده می‌شود. هر چند تحریفات و اشتباهات کاتبان نُسَخِ بَهِجَتِ الرُّوحِ در متن فقرات و وضاحت دارد، چنانچه آواهایی خارج از حروف نقره در میان آنها خودنمایی دارند، باز هم این یکی از نمونه‌های بسیار غنیمت‌یست که ما را به شیوه‌ی تعلیم موسیقی در هشت - نهمصد سال گذشته در کشور آشنا می‌سازد. درویشعلی چنگی از هنرمند دیگری به نام حافظِ ادوارِ خواجه صفی‌الدین عبدالمؤمن یاد می‌کند و ترتیب دادن کلیاتی را که به دستور سلطان اویس جلایر در بغداد انجام داده، چنین توصیف می‌کند: «در دو سرخانه دوازده مقام و در میانخانه شش آوازه بسته‌اند و در بازگویی او بیست و چهار شعبه و بیست و چهار اصول انتظام نموده‌اند به‌طوری‌که در بین گفتن (جریان آوازخوانی) يك مرتبه نام اصول و يك مرتبه نام آهنگ (مقام) متلفظ می‌شود که عقلِ عقلا در یاد گرفتن آن حیرانست.»^۶ چون صفی‌الدین يك سده پیشتر از آل جلایر می‌زیسته، معلوم نیست که درویشعلی در اشتباهست و یا اینکه هنرمند مورد نظر او شخص دیگریست و یا هم همان دیوانه‌ی گلخنی که به‌ادامه‌ی این مطلب ازو تعریف کرده‌است؛ و شاید هم این مطلب را در بَهِجَتِ الرُّوحِ دیده و میان اسم عبدالمؤمن صفی‌الدین بلخی و صفی‌الدین عبدالمؤمن بغدادی (ارموی) دچار غلط‌فهمی گردیده‌است که این یکی موجه تر به نظر می‌رسد. به‌هرحال، ملاحظه‌ی تمرین‌های آوازی و کلیات یادشده در بالا، این حقیقت را به‌روشنی باز می‌گویند که چنین تصانیفِ تمرینی، مادرِ نوعِ تصنیفِ کلیات در موسیقی عملی

بوده است؛ زیرا گونه‌ی کلیات به مرور زمان دچار تغییر و تحول گردیده، در قدم نخست تداخل کلام منظوم در آن، وارد یک مرحله‌ی انکشافی اش ساخته، و در مرحله‌ی دوم، توحید کلیات ادبی و کلیات موسیقی باهم، به حد اعلامی رشدش رسانیده است که این امر پدید آمدن ژنر واحد کلیات ادبی - موسیقی را در قبال داشته است؛ چنانکه در آثار کلاسیک با نمونه‌های کلیاتی نیز بر می‌خوریم که کلام در تصنیف تداخل یافته؛ ولی اسامی مقامات در آنها ذکر نگردیده است. قدما این نوع تصانیف و قطعات موسیقی را کل النغم نیز خوانده اند که تا چندین قرن موازی کلیات خوانی رایج بوده است.

در ادبیات موسیقی سده‌های هشتم و نهم هجری کل النغم را در زمره‌ی گونه‌های تصنیف شمرده‌اند؛ چنانکه هنرمند بزرگ دربار شاهرخ در هرات - عبدالقادر گوینده (۷۵۴ - ۸۳۸ هـ) معروف به ابن غیبی - در اثر معتبرش «مقاصدالاحان» می‌نویسد: «کل النغم بر دو نوع بود؛ یکی آنکه دوازده پرده و شش آوازه و بیست و چهار شعبه را در یک تصنیف جمع کنند؛ چنانکه بر توالی مجموع، موجود و مسموع گردند؛ و اگر خواهند هر نود و یک دایره را در آن یک قطعه مندرج گردانند. و نوعی دیگر آنکه نغمات هفده‌گانه را در یک قطعه جمع کنند».^۷ گوینده، شیوه‌ی تجمع هفده نغمه را که عبارت از هفده پرده‌ی سازست؛ بطور استادانه‌یی با جزئیاتش شرح نموده؛ چون این شکل کل النغم با بحث ما ارتباط نمی‌گیرد، از نقل کامل آن می‌گذریم و علاقمندان را به مقاصدالاحان (ص ۱۰۵) و زوایدالفواید (ص ۳۴۰) حواله می‌دهیم. ولی اشکال اولی و دومی دقیقاً کلیات مورد نظر ماست. او در زوایدالفواید نوشته است که کلیات مجموع نود و یک دایره را

جمع‌الجمع می‌گفته‌اند.

ازین نگاهشده‌ی ابن‌غیبی پیداست که در پایان سده‌ی هشتم و آغاز سده‌ی نهم هجری گونه‌ی کلیات موسیقی به حد اعلای انکشاف خود رسیده، دارای اشکال فرعی نیز گردیده بود که آنها را کل‌النغم، کل‌الضروب و النغم و کل‌الجموع یا جمع‌الجمع نامیده بودند. او در جامع‌الاحان باز هم مرزبندی میان گونه‌های کلیات را مشخص‌تر ساخته؛ و در تعریف و تفکیک آنها از همدیگر، با توضیحات مفصلتری نوشته‌است که: «اهل عمل کل‌النغم آن را گویند که در تلحین (خواندن)، دوازده مقام و شش آواز و بیست و چهار شعبه را در یک تصنیف جمع‌کنند. و اگر ادوار ایقاعی (انواع ضرب) را نیز در آن تصنیف جمع‌کنند؛ آنرا کل‌الضروب و النغم گویند؛ و اگر مجموع نود و یک دایره (فواصل مطبوعه یا مقامات و لواحق آنها) را در تصنیفی جمع‌کنند؛ آنرا کل‌الجموع خوانند.»^۱ به این ترتیب می‌بینیم که گوینده، سیر تحول این‌گونه‌ی تصنیف را در زمان زنده‌گی خویش دنبال نموده و هر یک ازین مراحل را ثبت آثار متعدد خویش نموده‌است.

چون درین برهه‌ی زمانی اجرای کلیات در بین هنرمندان موسیقی رواج کامل داشته، طبعاً گونه‌های سازی و آوازی نیز در حال انکشاف بوده‌اند؛ که نوشته‌های خواجه عبدالقادر گوینده و معاصرینش بازتابنده‌ی این تحولاتند. اگر آثار ابن‌غیبی را به ترتیب تقدم سالهای تألیف آن در نظر بگیریم، می‌بینیم در سال ۸۰۸ هـ که سال پایان نگارش جامع‌الاحانست؛ کلیات دارای سه‌گونه‌ی کل‌النغم (شامل مقامات، آوازها و شعبات موسیقی)، کل‌الضروب و النغم (شامل کل‌النغم + هفده بحر اصول یا انواع متداول ضرب) و کل‌الجموع (شامل همه ادوار مطبوع یعنی کل‌النغم + مرکبات یا گوشه‌ها) بوده‌است؛

در حالیکه در ۸۲۱ هـ یعنی سال نگارش مقاصدالالحان؛ کل النغم صورت دوگانه یافته، بر پارچه‌هایی که در آنها تمام پرده‌های ساز - که در آن زمان هفده بوده است - بکار برده می‌شد؛ نیز اطلاق می‌گردیده است؛ و در حدود بیست سال پس از آن که زواید الفواید نگاشته شده؛ کل الجموع به جمع الجمع تغییر نام داده بود.

با آنکه از يك اشاره‌ی ابوالفرج اصفهانی در دانشنامه‌ی موسیقی‌اش - الأغانی - برمی‌آید که در سده‌ی سوم هجری نیز گویا گونه‌ی ابتدایی‌ی از کلیات در خراسان رایج بوده که موسیقیدان بزرگ افغانستان و جهان اسلام عبیدالله فوشنجی (۲۲۳ - ۳۰۰ هـ) آنرا در یکی ساخته‌هایش در بغداد به‌کار برده بود؛ از آنجایی که درین اشاره نامی از کلیات برده نه‌شده، صرف از کاربرد ده نغمه در ساختار آوازی یاد گردیده است؛ لذا نمی‌توان سرآغاز پیدایش کلیات را از آن عهد دانست؛ و به‌همان گونه نمی‌توان این اشاره را در بحث حاضر از نظر دور داشت.

اصفهانی نوشته است که عبیدالله بن عبدالله بن طاهر فوشنجی هراتی - مؤسس سلسله‌ی طاهریان خراسان - که مؤلف «کتاب فی النغم» در موسیقی است؛ آوازی ساخته بود که شامل نغمه‌های دهگانه است؛ «عروض این شعر از طویل و گوینده‌ی آن ابراهیم بن علی بن هرمه است. غنأ آن جامع نغمه‌های دهگانه است، از عبیدالله بن عبدالله بن طاهر، در خفیف ثقیل اول با انگشت میانین در مجرای همان انگشت است؛ و آواز به آن آغاز کرده است» او متن تصنیف این آهنگ را که در دو بیتست نیز آورده است.^۹

هنری جورج فارمر برین باورست که مقامات متشکل از ده نغمه (سُر) در موسیقی عرب پیش ازین موجود نه‌بود؛ از نوشته‌ی اصفهانی استنباط می‌گردد که عبیدالله فوشنجی مقامات ده نغمه‌ی خراسانی را وارد موسیقی عرب ساخته است.^{۱۰}

چون فارمر از دانشمندان و پژوهشگران برجسته‌ی موسیقی خاورزمینست، نباید در برابر نظر او عجولانه قضاوت کرد، ازینرو بدون بررسی دقیق دانشنامه‌ی بیست و چهار جلدی الأغانی مشکلست تشخیص داد که منظور از استفاده‌ی ده نغمه در آهنگ، گونه‌ی ابتدایی کل‌النغمی بوده؛ و یا اینکه مقامی مرکب از ده نوت موسیقی؟ بمرحال این مسأله را پژوهش‌های آینده روشن خواهد ساخت.

و اما مولانا کمال‌الدین علی بنایی هروی (۸۴۴-۹۱۸ هـ) نیز در اثر ارزشمندش - رساله در موسیقی - این نوع تصانیف را کل‌النغم خوانده، می‌نویسد: «کل‌النغم آنست که متضمن جمیع دور جمع‌های مشهوره بود»^{۱۱} که مقصد او از جمع‌های مشهوره، مقاماتست؛ زیرا هر مقام مجموعِ عده‌یی از نغمات معینه یا به اصطلاح متداول هنرمندان امروزی ما، مجموع تعدادی از سُرهاست و روی این علت در قدیم آنرا جمع نیز می‌گفتند. بنایی ظاهراً نخستین کسیست که اصطلاح کلیات را نیز به‌کار برده و در جمع تصانیف برای اولین بار این مفهوم را ذکر نموده و در تعریف آن نوشته‌است: «کلیات آنکه شامل جمع جمع‌ها و ادوار ایقاعی بود»^{۱۲} به این ترتیب، نوع تصنیف کلیات از نظر او، مجموع مقامات و ضرب‌هاست که فرق آن از کل‌النغم در وجود انواع متداول ضرب در آنست که در عرف امروزی هنرمندان ما با اصطلاح هندی، تال نامیده می‌شود؛ در حالی که گوینده، این‌گونه‌ی تصنیف را کل‌الضروب و النغم خوانده بود.

طبقه‌بندی حاضر نشان می‌دهد که تا عصر ابن غیبی کلیات موسیقی دارای فروعاتی گردیده بود که باید برای تفکیک آنها از همدیگر، هر یک جداگانه نامگذاری می‌شدند؛ و از نوشته‌ی بنایی برمی‌آید که شاید اصلاح کلیات در فاصله‌ی هفتاد

هشتاد سالی که بین تألیف آثار گوینده و رساله‌ی اوست؛ در نیمه‌ی دوم سده‌ی نهم هجری برای تفکیک کل‌الجموع از کل‌النغم به‌میان آمده، جاگزین اصطلاح کل‌الضروب و النغم گردیده باشد؛ و یا اینکه این اصطلاح در خراسان موجود بوده؛ ولی در عراق عجم و پاردریا که پرورشگاه و محل تجربه اندوزی ابن‌غیبی بوده؛ به‌نام دیگری یاد می‌شده است؛ و احتمال سوم نیز آنست که عبدالقادر این اصطلاحات را زیر تأثیر آثار موسیقی نوشته شده به‌زبان عربی به‌کار می‌برده است، در حالیکه اهل عمل خراسان اصطلاحات دیگری داشته‌اند.

او در جامع‌الاحان و زوایدالغواید نمونه‌هایی از کلیات‌های ساخته‌ی خودش را ثبت نیز نموده است که متن شعری آنها کلیات نیست؛ ولی هر مصرعی از شعر متن در قالب دو مقام و یک آواز به‌آهنگ درآمده‌اند. او در شرح برنامه‌های موسیقی ماه مبارک رمضان سال ۷۹۱ هجری در دربار سلطان حسین جلایر در بغداد می‌نویسد که با یکی از هنرمندان با اعتبار دربار، خواجه رضی‌الدین رضوانشاه مصنف شرط بست که در طول سی شب رمضان، هر شب نوبتی جدید مرتب سازد که اشعار عربی آن به‌دستور فرمانروای بغداد، توسط شیخ‌الاسلام خواجه شیخ محمد پسر ابراهیم کجج و مولانا فضل‌الله عبیدی انتخاب می‌گردید و چکامه‌های فارسی آن توسط خواجه سلمان ساوجی. مقامات و اصول سرایش آنها نیز توسط استادان موسیقی دربار معین می‌گردیدند.^{۱۳}

او در شب نخست نوبتی مرتب ساخت که مستزاد آن قطعه، سه‌بیت سروده‌ی شیخ محمد کجج شیخ‌الاسلام تبریز بود که در شش آواز و دوازده مقام خوانده می‌شد؛ و گوینده آن را چنین نقش بسته بود:

گل چو بیرون آمد از خلوتسرای خویشتن

در آوازه‌ی نوروز و مقامات متعلقه‌ی آن حسینی و اصفهان

عالمی را دید مشتاق لقای خویشتن

در آوازه‌ی گووشت و مقامات متعلقه‌ی آن حجاز و بزرگ

بر سریرِ حسن شد سلطانِ خوبانِ چمن

در آوازه‌ی سلمک و مقامات متعلقه‌ی آن عشاق و راست

مستِ حُسنِ خویش و مغرور از هوای خویشتن

در آوازه‌ی گردانیه و مقامات متعلقه‌ی آن عراق و زنگوله

تا نگردی فانی اندر عاشقی همچون کبج

در آوازه‌ی مایه و مقامات متعلقه‌ی آن نوا و بوسلیک

کی توانی حکم کردن بر بقای خویشتن^{۱۴}

در آوازه‌ی شهناز و مقامات متعلقه‌ی آن راهوی و زیرافگند

ابن‌غیبی در زواید الفواید خود در عین روایت، متن منظوم دیگری را آورده

است که با متن بالا تفاوت کلی دارد؛ و آن چنینست:

رایتِ دولتِ فزایتِ جاودانِ منصورِ باد!

در آوازه‌ی نوروز و مقامات مربوطِ آن حسینی و اصفهان

رُبَعِ مسکون در پناهِ دولتِ معمورِ باد!

در آوازه‌ی گووشت و مقامات مربوطِ آن حجاز و بزرگ

چترِ میمونت که خورشیدِ کَرَم در ظلِ اوست؛

در آوازی سلمک و مقاماتِ مربوطِ آن عشاق و راست

سایه‌اش چشمِ جهان را چون سوادِ نور باد!

در آوازی گردانیه و مقاماتِ مربوطِ آن عراق و زنگوله

در جهانت هر کجا یادِ دعاگویان رود

در آوازی مایه و مقاماتِ مربوطِ آن نوا و بوسلیک

نامِ داعی نیز هم در سلکِ آن جمهور باد!^{۱۵}

در آوازی شهناز و مقاماتِ مربوطِ آن راهوی و زیرافگند

چون زوایدالنفواید آخرین تألیف گوینده در شهر هرات افغانستانست؛ چنانکه

از اشاراتی در مقدمه‌ی آن اثر پیداست، مؤلف این رساله‌اش را بعد از جامع‌الالحان

(تألیف شده در ۸۰۸ هـ برای شاهرخ) و مقاصدالالحان (نوشته شده در ۸۲۱

هـ برای بایسنغر میزا پسر شاهرخ) به‌نگارش درآورده‌است؛ ازینرو دور از امکان

نمی‌نماید که متنِ این کلیاتش را که در عین وزن بوده و مقامات خوانش آنها نیز

منطبق بر کلیات پیشینست، برای خواندن در دربارِ پادشاهِ اخیرالذکر تغییر داده

باشد. با آنهم این دو تصنیفِ خواجه عبدالقادر کلیات‌هایی اند در آوازه‌ها و

مقامات؛ ولی آن کلیاتِ معروفِ او نیستند که در آثارِ پسینِ موسیقی به‌کرات از

آن یاد شده و موردِ تقلید و پیروی هنرمندان بسیاری واقع گردیده‌است. امیرخان

کوکبی گرجی هنرمندِ دربارِ شاه‌حسین صفوی بابِ دوازدهم رساله‌ی موسیقی‌اش

را «در بیانِ کلیاتِ خواجه عبدالقادر» عنوان داده و از کلیاتی صحبت می‌کند که

غیر از این‌هاست.^{۱۶}

استاد عسکرعلی رجبی (رجبوف) در برافزودهای رساله‌ی موسیقی کوکبی بخارایی،

بر اساس نسخه‌ی از کتابخانه‌ی سالتیکوف شچدرین پترزبورگ روسیه؛ عنوان باب یازدهم رساله‌ی موسیقی خواجه کلان خراسانی را نیز دارای عین عنوان بالا معرفی نموده است^{۱۷} که درست به نظر نمی‌رسد. شاه محمد دلدوز نیز پیش ازین دوتن؛ در رساله‌ی موسیقی‌اش که در پایان سده‌ی نهم در هرات نگاشته شده است؛ از کلیات گوینده یاد کرده می‌نویسد که: «خواجه عبدالقادر در کلیات خود راست را مقدم ساخته، او را ام‌الادوار خوانند»^{۱۸} در حالی که درین دو کلیات، مقام راست در هیچکدام از آنها در آغاز ذکر نه‌گردیده است؛ و نتیجه آن می‌شود که گوینده باید کلیات دیگری نیز داشته باشد که در آن مقام‌های موسیقی را مقدم بر آوازه‌ها به‌خوانش گرفته است. این کلیات وی به‌یقین همان پیشرو اوست که خود در جامع‌الالحان از آن یاد کرده؛ چنانچه نوشته است: «این فقیر پیشروی ساختم، چهل و دو خانه؛ چنانکه دوازده مقام را در دوازده خانه، و شش آوازه را در شش خانه و بیست و چهار شعبه در بیست و چهار خانه و این جموع (مقامات) مذکوره در آن پیشرو جمع شده»^{۱۹} است. این توضیح به‌روشنی نشان می‌دهد که پیشرو مذکور کل‌الجموعی بوده که نوعی از کلیات‌های مرکب موسیقیست و آن غیر از کلیاتی می‌باشد که او در دربار سلطان حسین‌جلایر کمپوز نموده است.

استاد احمد منزوی در فهرست نسخه‌های فارسی قید کرده‌اند که: خواجه عبدالقادر نیز کلیاتی دارد که در رساله‌ی موسیقی امیرخان گرجی کوکبی آمده است.^{۲۰} اما با ملاحظه‌ی مستقیم رساله‌ی کوکبی گرجی (نسخه‌ی ۲۲۱۱ مجلس شورای اسلامی ایران) و در نظر داشت گفته‌های بالا می‌توان به‌وضاحت دریافت که این کلیات مانند کلیات‌های تمرینی امام طاووس هروی يك تصنيف آوازی بوده نه

يك متن منظوم. زیرا تعریفی را که متقدمین از پیشرو داده‌اند؛ این‌گونه‌ی تصنیف فاقد کلام با معنا بوده، در نوع آوازی آن واژه‌گان نقره یا امتدادی چون در، تن، درآ، نا، در تم، یله، لا و امثال اینها به‌کار برده می‌شود که امروز نوع آوازی آن در کشورهای دری زبان به‌عنوان يك نوع تصنیف از بین رفته، ولی نوع سازی آن در موسیقی امروزی افغانستان «لاریه» خوانده می‌شود؛ برخی از رباب نوازان ما آن را «چهارتک» و سه‌تار نوازان آن را «چهارمضراب» نیز می‌خوانند،^{۲۱} در موسیقی معاصر ایران پیشدرآمد و در موسیقی پادریا سراخبار نامیده می‌شود. به این ترتیب نادرستی ادعای برخی از دانشمندان ایران مانند شادروان سید محمدتقی بینش به‌اثبات می‌رسد که ابداع پیشدرآمد را به‌غلام‌حسین درویش (درگذشته در ۱۳۰۵ ش) نسبت می‌دهند.^{۲۲}

مولانا نجم‌الدین کوکبی حروفی را که باعث تشکیل واژه‌گان نقره می‌گردد؛ هشت حرف گفته که عبارت اند از: ت، ر، د، ل، ن، ه، الف، ی.^{۲۳} الفاظی که از ترکیب این حروف به‌میان می‌آید، در نوع تصنیف پیشرو به‌کار برده می‌شود. نوع تصنیف ترانه و گونه‌ی فرع آن تلانا که ادعا می‌شود از ابداعات امیرخسروست، اصلاً تداخل ژنر پیشرو در فرهنگ مردم هندوستانست که تغییر نام داده، و تا به امروز هم در هردو کشور نیمقاره مروجست؛^{۲۴} زیرا این نوع تصنیف پیش از عهد امیرخسرو نیز در آثار موسیقی ما بازشناسانده شده که بهجت‌الروح نمونه‌ی برجسته‌ی آنها می‌باشد. واژه‌گان امتدادی در سایر اصناف تصنیف نیز کار برد داشته‌است، ولی در ترکیب انواع دیگر تصانیف قدیمه آواهای مذکور را به‌دو گروه تقسیم کرده بودند. یکی ت، ر، د، ن، الف که ترکیبات آنها چون در تن

در آن‌ها در تنا و امثال اینها که در انواع «کار»، «عمل» و «قول» استفاده می‌شده؛ و دیگری ت، ل، ه، الف، ی که مرکبات آنها چون یلا، یللی، یله‌لا، تلا، هی، ها و هوی که در گونه‌های تصنیف «نقش» و «نقشین» کار برد داشته است؛ ولی در انواع «پیشرو» و «صوت» هردو گروه آنها را به کار می‌بسته‌اند.^{۲۵} آوای‌های واسع‌الشفقتین یادشده را برای آن برگزیده‌اند تا در وقت خوانش، لبهای خواننده بهم نرسیده، مجال تنفس آزاد برایش باقی بماند؛ ولی هنرمندان افزون بر آنها آوای م را نیز برای زیبایی آهنگ درین جمع افزوده‌اند تا بعضاً برای نقطه‌ی ایست به‌کارگرفته شود که این امر هم پیشروهای خراسانی را رنگینی بیشتری بخشیده است و هم ترانه‌ی هندی را.

رساله‌ی دیگری از همین دوران نیز این نوع تصنیف را کلیات خواننده و نمونه‌ی آن را داده‌است، و آن رساله‌ی موسیقی نگاشته‌ی استاد شاه محمد دلدوز هروی هنرمند دربار سلطان حسین بایقرا و معاصر مولانا بنایی است که در پایان سده‌ی نهم هجری در هرات به‌نگارش درآمده‌است. او می‌نویسد: «و دیگر، این فقیر را دو کلیات واقع شده؛ یکی پیروی کلیات خواجه کمال‌الدین عبدالقادر و یکی دیگر اختراع.

مولانا حسین واعظ [کاشفی] فرمودند که کلیات می‌باید در اصولی آسان باشد تا هرکی خواهد یادگیرد و غزلی داد به‌این فقیر از ترجیعات شیخ فخرالدین عراقی و آن اینست:

عاشقی کو که بشنود آواز	عشق در پرده می‌نوازد ساز
هر زمان زخمه‌ی کند آغاز	هر زمان نغمه‌ی دگر سازد

راز او از جهان برون افتاد خود صدا کی نگاهدارد راز
 سر او از زبان هر روزه خود تو بشنو که من نیم غماز
 عشق مشاطه‌بیست رنگ آمیز که حقیقت کند به رنگ مجاز

و این کلیات را فقیر در اصولِ دویک ساختم تا آسان باشد.»^{۲۶}

درویشعلی چنگی نیز در حدود یکصد و پنجاه سال پس از دلدوز، در تحفة‌السرور خویش درباره‌ی این دو کلیات روایت افسانوی و اغراق‌آمیزی را نقل کرده، حکایت می‌کند که بایقرا در مجلسی گفته بود که خواجه عبدالقادر گوینده برای جد او امیر تیمور مآتینی بسته‌است، چون هنرمندان ورزیده‌یی در دربار وی نیز وجود دارند؛ پس اینها باید مآتینی به‌نام او نیز بسازند. استاد درویش‌شادی پیشدستی نموده، گفته‌است که او و استاد دلدوز برای انجام این کار پیر شده‌اند، باید جوانی درین راه امتحان طبع کند و در آن بر خواجه شیخ‌مشراف انگشت گذاشت، که مورد قبول شاه واقع گردید. استاد دلدوز کمال ادب را رعایت کرده چیزی نه گفت؛ چون از مجلس بیرون شد، «همان روز تمام استادان را جمع ساخته خود را از پا درآویخت و دوازده کلیات در بدیهه به‌نام پادشاه منصور بسته که ابیاتش اینست:

خواجه حافظ:

بیا که رایت^{*} منصور پادشاه رسید

نوید فتح و بشارت به‌مهر و ماه رسید

* در اصل: راهی.

جمالِ دوست ز روی ظفر نقاب افگند*
 کمالِ عدل به فریادِ دادخواه رسید
 هزار شکر به درگاهِ بی نیاز که باز
 سپهرِ مرتبه سلطان [دین] پناه رسید

این کلیات را در مقامِ کوچک بسته که به سیزده^{۲۷} مقامِ دیگر انتقال می نماید و نیز به سیزده اصول می رود و این را سیزده کوچک نام نهادند. و نیز کلیاتِ دیگر در پرده‌ی راست بسته که شاملِ دوازده مقام، بیست و چهار شعبه و شش آوازه است. ابیاتش اینست:

غزلِ عراقی:

عشق در پرده می نوازد ساز عاشقی کو که بشنود آواز...»^{۲۷}
 مسلمست که واژه‌ی دوازده اشتباه کاتب و یا غلوی راویست؛ چپ نخست آنکه درویشعلی صرف نمونه‌ی دو کلیات را به دست داده است؛ و دودیدگر اینکه استاد دلدوز خود نیز در رساله‌ی موسیقی اش به تأکید از دو کلیات صحبت کرده است. با آنکه روایتِ اخیر ساخته و پرداخته شاگردان و علاقمندان استاد دلدوزست، باز هم این حقیقت را باز می گوید که روایتِ مؤلفِ رساله‌ی موسیقی و نفس این حکایت با هم منطبق اند.^{۲۸} و از طرف دیگر این روایت نیز نشان می دهد که در کلیات‌های موسیقی، استفاده از کلیات ادبی شرط نه بوده است؛ زیرا متون استفاده شده در کلیات‌های ابن غیبی و دلدوز همه اشعار مقرر و عادی اند، نه قطعات کلیات ادبی که در بخش پیشین به بازشناسی آنها پرداختیم.

بر بنیاد مدارک یادشده در بالا، کلیات موسیقی که تا نیمه‌ی دوم سده‌ی نهم هجری کل‌النغم خوانده می‌شده است؛ به‌مرور زمان دارای سه نوع فرعی کل‌النغم، کل‌الضروب و النغم و کل‌الجموع گردیده است؛ که نخستین آن بعدها صرف بر آهنگ‌های شامل تمام نغمات هفده‌گانه‌ی يك اوکتاو (بر اساس پرده‌بندی سازهای قدیمی ما) و نیز بر کلیات مقامات، آوازه‌ها و شعبات اطلاق گردیده؛ کل‌الضروب و النغم بر کلیات‌های شامل تمامی انواع مقامات و ضرب‌ها و کل‌الجموع صرف بر کلیات مقامات و فروعات آنها اختصاص یافته است که گونه‌ی اخیر و نوع دوم گونه‌ی نخستین، هم از پارچه‌های مقرری شعر دری ساخته می‌شد و هم از قطعات کلیات ادبی که تا این زمان به‌صورت موازی با کلیات موسیقی زنده و موجود بوده است. چنانکه بیشتر از نیم‌قرن پیش از تألیف آثار عبدالقادر گوینده، حسن کاشانی مؤلف دانشمند کنزالتحف ما را از وجود کلیات همخوان که ترکیب صورت‌سازی - آوازی با کلیات ادبیست، آگاه می‌سازد. او از جریان محفل دربار یکی از بزرگان در اواسط سده‌ی هشتم هجری که به‌احتمال قوی یکتن از امرای دولت تغلقیه‌ی دهلی خواهد بود؛ حکایت نموده می‌نویسد: «اتفاقاً در آن مجلس مغنی بی حاضر بود، که هر زمان پرده‌ی دیگر می‌نواخت؛ و هر دم ساز را به‌آوازی دیگر می‌ساخت و اظهار مهارت و حذاقت در آن حضرت می‌کرد. چون آن طریقه دریافت؛ خیال را بفرستاد که از آن تحف و هدایا که باخود از عالم علوی معانی آورده بودند، دُری چند گرانمایه، چنانکه مناسب حال و وقت باشد؛ در سلك نظم کشیده و بر طبق «و جهد المقل مقبول» نهاده و بیاورد؛ فکر برخاست و آن لالی منظوم را بر سبیل ارمغانی بر

اداً صوتِ اغانی نثارِ مجلسِ آسمان رفعتِ مخدومِ جهانیان زیدِ دولة کرد و به آوازِ
حزین آنرا فرو خواند:

۹/۱:۴

سزد که روز و شب اندر دوازده پرده
 به ده زبان چو گل سوسنت ثنا گویم
 بسانِ صبحِ دوم، صبحدم ز پرده‌ی (است)
 دعای دولتت ای صدرِ مقتدا گویم
 وزان پس از دلِ صافی به پرده‌ی عراق
 ثنا و مدحتت ای منبعِ صفا گویم
 چو سازِ بختِ من از دولتِ تو یافت نوا
 حدیثِ بنده‌نوازیت در نوا گویم
 دُرِ مدیحِ تو در سلیکِ بوسلیکِ کشم
 حکایتِ کرمّتِ جمله برملا گویم
 ز حُسنِ خُلقِ تو در پرده‌ی مسینی نیز
 هزار قصه به وصفِ تو از وفا گویم
 بری ز روی و ریا در (هاوی از سرِ صدق
 دعای خیرِ تو پیوسته در قفا گویم
 به سانِ زنگله اندر مقامِ زنگوله
 به نعره مدحِ تو با شاه و با گدا گویم
 ز عَرَقِ پاكِ تو در پرده‌ی عراق مدام
 به شرحِ نعتِ تو در بخشش و سخا گویم
 درین که کعبه‌ی آمالِ خلق شد به همراز
 جنابِ عالی لازال عالیا گویم
 اگرچی مولد و منشای من ز کاشانست
 در اصفهان سخنت جمله در حیا گویم

بزرگ‌زاده‌گیت در بزرگ با همه کس
 بیان آن کنم و سر اجتبا گویم
 مخالفت به مخالف بر خواص و عوام
 ازو سخن همه در هزل و در هجا گویم
 حسن طریق ادب نیست دردِ سر دادن
 ثنا رسید به آخر، کنون دعا گویم
 هزار سال بقای تو باد در دولت!
 که تا وجود تو، سرمایه‌ی بقا گویم^{۲۹}

در ادبیات موسیقی ما مثال‌های زیادی از چنین کلیات‌های همخوان ادبی - موسیقی را می‌توان سراغ گرفت که توسط هنرمندان دوره‌های مختلف به‌اجرا گذارده شده‌است. عمده‌ترین نمونه‌ی آن کلیات خود کوکیست که در سلطانیه به آن اشاره کرده و متن ادبی آن نیز خیلی معروفست. دودیدگر کلیات حافظ قراکولی بخاراییست که در اساس سروده‌ی معروف دیگر منسوب به کوکی ساخته بود. درویش چنگی درین مورد نوشته است: «دوازده بیت مولانا کوکی را در جواب کلیات فقیر بسیار مستعدانه کلیات بسته و از آن مجموع دو بیت را نقش نگاشته شد:

مقام اندر عدد هشت آمد و چار دو شعبه هر مقامی راست ناچار
 مقام راست گنج رنجگاه هست مبرقع لازم چون پنجگاه هست»^{۳۰}
 و ازین گفته‌ی درویشعلی بر می‌آید که او نیز چنین کلیاتی داشته که حافظ قراکولی در جوابش دست به آفرینش کلیات دیگری زده‌است. طبیعیست که یک کلیات همخوان باید در پاسخ یک کلیات دیگر ادبی - موسیقایی سروده شده باشد.

به میان آمدنِ چنین تصانیف همخوان، مرحله‌ی سوم و حد اعلای انکشافِ ژنر کلیات انگاشته می‌شود؛ و هدف اساسی بحث ما در نوشتار حاضر نیز بازشناسی همین کلیات‌های بیست که هم‌گونه‌یی از نظم در ادبیاتند و هم نوعی از تصانیف در موسیقی. گر چنانچه نمونه‌های کلیاتی که در بهجت‌الروح عبدالؤمن صفی‌الدین بلخی آمده است؛ وجود مرحله‌ی انکشاف یافته‌ی کلیات را در پایان سده‌ی ششم - یعنی صد و پنجاه سال پیش از حسن کاشانی و در حدود چارصدسال قبل از درویشعلی چنگی و حافظ قراکولی - به اثبات می‌رساند؛ اما کاتبان ناشی و نساخان بی‌مسئولیت در سده‌ی دهم هجری با افزایش فصل‌های جدید، تجدید در ساختار رساله و تداخل دادن برخی از سروده‌های نجم‌الدین گوهری کوکبی بخارایی در نسخه‌های بهجت‌الروح کلیات‌های اصیل مندرجه‌ی آنرا نیز زیر شک قرار داده‌اند که پیش ازین در مورد آنها گفتنی‌هایی داشتیم؛ ولی موجودیت کلیات موسیقی در همان دوره، به استناد تصانیف تمرینی امام طاووس هروی مسلم و مسجل بوده؛ اسناد و شواهد در دست داشته‌ی این قلم می‌رسانند که سرایش کلیات‌های ادبی به شکل امروزی، شاید برای بار نخست در سده‌ی ششم هجری آغاز گردیده باشد؛ زیرا طوریکه در بخش پیشین یاد کردیم؛ درین عصرست که دگرگونی‌هایی در فرهنگ و ادب وارد آمد، که از جمله به قول شادروان داکتر ذبیح‌الله صفا «در اواخر قرن ششم توجه به ساختن اشعار مصنوع و مخصوصاً قصایدی همراه با صنایع شیوع یافت».^{۳۱} دور از امکان نمی‌نماید که نام‌بردن اسامی مقامات در شعر، در همین دوران منحصبت نوعی از تکلفات یادشده‌ی شعری به‌ژنر کلیات مبدل شده باشد که تعمیم دانش موسیقی در بین شاعران این برهه‌ی

زمانی نیز نمی‌تواند در انکشاف این نوع نظم خالی از تأثیر باشد.

تاجاییکه می‌دانیم؛ آثار موسیقی ترجمه شده‌ی از زبان یونانی به عربی، درین هنگام به‌وفرت در دسترس دانشمندان دری زبان قرار داشت؛ ولی درین مقطع زمان آثار علمای جهان اسلام، به‌ویژه پژوهشگران و موسیقیدانان خراسانی، پارسی و پاردریایی در زمینه‌ی موسیقی، وسعت دایره‌ی استفاده از چنین آثار را در بین شعراً و دانشمندان دری زبان افزود؛ چنانچه آثار ابن‌سینا (بخش‌های موسیقی شفا و نجات) و ترجمه‌ی دری آن توسط ابوعبید جوزجانی شاگرد وی؛ نگاشته‌های یونس فارسی، اسحاق موصلی، یعقوب کندی، عمر ابن زبلی اصفهانی شاگرد دیگر ابن‌سینای بزرگ و دیگران زمینه‌های گسترده‌تری را برای پخش دانش موسیقی در بین سخنوران ما فراهم آورد و پدید آمدن رسالات موسیقی به‌زبان دری درین سده آنرا مضاعف ساخت؛ چنانچه در اواخر عهد غزنوی رساله موسیقی محمد پسر محمود نیشابوری در دربار یمین‌الدوله بهرامشاه غزنوی (۵۱۲ - ۵۴۷ هـ) تألیف گردید و در پایان همین قرن نیز بهجت الروح عبدالمؤمن صفی‌الدین بلخی و فصل موسیقی جامع‌العلوم یا حدایق الانوار امام فخرالدین رازی در فیروزکوه ولایت غور افغانستان به‌نگارش درآمد؛ و در عراق عجم بابا افضل کاشانی (درگذشته‌ی ۶۱۰ هـ) مقالتی در موسیقی نوشت. اینها طبعاً سخنوران را بیشتر از پیش به‌رموز موسیقی که توأمیت گسست‌ناپذیری با شعر دری دارد؛ آشنا ساخت. و مهمتر از همه درین قرن صفی‌الدین عبدالمؤمن آثار بزرگش را در تیوری موسیقی دنیای اسلامی به‌زبان عربی آفرید که انعکاس و ترویجش را در سرتاسر قلمرو اسلام به‌وضاحت می‌بینیم؛ پس ظهور گونه‌ی ادبی‌بی که با مصطحات موسیقی رابطه‌ی تنگاتنگ داشته باشد، به‌راحتی می‌تواند پیامد منطقی چنین جریان‌هایی باشد.

در سده‌ی پسیسین آن نیز تاریخ نشان داد که تعمیم آثار موسیقی در انکشاف و ترویج هرچی بیشتر این نوع کلیات تأثیر نیرومندی داشته است؛ زیرا در سده‌ی هفتم هجری تألیف و ترجمه‌ی آثار موسیقی به زبان دری گسترش یافته، انکشاف سرایش کلیات نیز موازی با آن پیش رفت. درین سده، بخش موسیقی رسایل اخوان الصفا زیر عنوان مجمل الحکمة به زبان دری برگردانده شد (حدود ۶۰۸ هـ) و به دنبال آن در ۶۷۴ هـ فصل موسیقی درة التاج لغرة الدباج علامه قطب‌الدین شیرازی (در گذشته در ۷۱۰ هـ) به نگارش درآمد. در سده‌ی هشتم نفایس الفنون شمس‌الدین محمد آملی بین سالیان ۷۳۵ - ۷۴۲ هـ به زبان دری تألیف یافته و سه، چهار برگردان‌های ادوار صفی‌الدین چون ترجمه‌ی قاضی عمادالدین کاشانی در ۷۴۶ هـ، ترجمه‌ی لطف‌الله سمرقندی در ۷۹۸ هـ و شرح ادوار توسط شهاب‌الدین عبدالله صیرفی زیر عنوان خلاصة الافکار بین ۷۵۷ - ۷۷۶ هـ برای سلطان اویس جلایر؛ نگارش کنزالتحف حسن کاشانی در میانه‌های همان قرن، نوشتن رساله در اصول و فروع موسیقی امیر خسرو بلخی دهلوی، ترجمه‌ی فریدالزمان فی معرفة الالحان از عربی به دری، نگاشتن غنیه‌المنیه و لهجات سکندر شاهی یجیای کابلی در موسیقی هندی و امثال اینها سیر نیرومند آفرینش آثار موسیقی این عهد بوده است که سرتاسر قلمرو فرهنگی و زبانی ما را فراگرفته بود. این جریان خواه ناخواه در بلند بردن سطح معلومات سخنوران زبان دری در علم موسیقی و گسترش دانش موسیقایی آنها نقش درخور توجهی داشته است که از اثرگزاری آن در انکشاف هرچی بیشتر نوع کلیات نیز نمی‌توان چشم پوشید.

طوری‌که دیدیم، این روند در دو جریان موازی به هم، در ساحات ادب و موسیقی

رشد و انکشاف یافته؛ و بالاخره زمانی هم با جریان یافتن در مسیری واحد، ژنری مشترکی را به میدان کشیدند. با آنکه طی سده‌ی ششم کلیات موسیقی و کلیات ادبی در همدیگر ادغام یافت، مگر حیات کلیات موسیقی با استفاده از اشعار غیر کلیات به صورت مستقل نیز دوام یافت که ساخته‌های گوینده و دلدوز مثال‌های برجسته‌ی آنند؛ ولی باهم بودن این دو پدیده همواره نقطه‌ی اعتلای آن دو دانسته شده، کاربرد دو پدیده‌ی متوازی دارای هدف مشترك در دو ساحه‌ی مختلف، که در هردو تعمیم و تعلیم موسیقی هنری به صورت عملی و نظری مطرح بوده‌است، در تلاقی باهم جنبه‌ی سومی یا کارکرد نوین ژنر کلیات را به صحنه‌ی هستی آورد که عبارت بود از قدرت‌نمایی استادان فن با خوانش کلیات ادبی در چوکات کلیات موسیقی، و این عمل به محکی مبدل گشت برای شناخت و جدا سازی سره از خشره در میان اهل عمل.

به این صورت سرایش کلیات بعداً طی چهارصد سال یعنی تا سده‌ی دهم به اوج کمال رسیده و پس از آن رو به افول نهاد؛ تا آنکه در پایان سده‌ی سیزدهم و آغاز سده‌ی چهاردهم هجری بنابر تحولات عمده‌ی سیاسی، جغرافیایی و فرهنگی و آمدن تغییرات در نظام موسیقی کشورهای دری‌زبان، کلاً متروک و مطرود گردید. در کابل آخرین هنرمندی که استاد موسیقی کلاسیک خراسانی بوده، کلیات را با استادی اجرا می‌کرد؛ کاکه رضای کلاه‌دوز بود که دکان او در مدخل گذر سنگتراشی شوربازار کابل، محل تجمع اهل ذوق شمرده می‌شد؛ و به قول شادروان استاد شایق جمال و استاد بزرگوار اکادمیسن داکتر احمد جاوید در میله‌های جبهه (جشن‌های پیشوازِ نوروز در کابل) در باغچه‌ی سعید شهادی صالحین مقام خوانی

می‌کرد و برای آشنایی حاضرین با مقاماتِ موسیقی کلیات‌هایی را نیز به‌اجراً می‌گذاشت. هنرمندِ معروف کشور جناب گل‌احمد شیفته نیز در یکی از صحبت‌های تلفنی‌شان از شهر ونکوور کانادا، گفتند که ایشان در روزگار کودکی‌شان که مصادف با همین‌زمان بوده‌است؛ کلیات‌خوانی محمدعلی خباز را که در خوانش مقامات خراسانی سرآمد هنرمندان شوقی کابل بود در باغ چرمگر (محل امروزی آرشیف ملی، شفاخانه‌های امراض انتانی و جمهوریت و لیسه‌های ملالی و جمهوریت) خود شاهد بوده و از پدر خویش پرسیده بود که این مرد چرا با صوت موسیقی یکجا می‌گرید و پدر شان در پاسخ گفته بود که پسر من او گریه نمی‌کند بلکه به‌مقام‌های خراسانی خود مان می‌خواند؛ و این گفته‌ها می‌رساند که خوانندگی تصنیفِ مذکور در افغانستان تا دهی دوم سده‌ی چهاردهم هجری شمسی نیز رواج داشته؛ که از روی تصادف در ایرانِ معاصر نیز تا همین سالها عنعنه‌ی کلیات‌خوانی زنده بوده‌است؛ چنانچه شادروان شمس‌العلماء در رساله‌ی «ساز و آهنگ باستان» که در سال ۱۳۲۰ خورشیدی بعد از مرگش به‌چاپ رسیده‌است، اشارتی به‌این مطلب دارد. وی در موردِ بی‌اهمیتی موسیقی در عهدِ صفویه و خوار شدنِ موسیقی و موسیقیدان در دورانِ سلطنتِ قاجارها یادآوری‌هایی داشته و نوشته‌است که مردم در آن زمانه با خواندنِ پارچه‌های نظم، از نظامِ سابقِ موسیقی خویش که در حالِ فروپاشیدن بود؛ یاد می‌کردند و سپس کلیاتِ مقاماتِ ابونصر فراهی و کوکبی را مثال آن‌گونه اشعار آورده، می‌نویسد: «گاهی گوینده‌گان هنرنمایی کرده، رباعی یا ابیاتِ فوق را با آنچه که ازین قبیل شعرهایی شاملِ اصطلاحات باشد؛ می‌خوانند و بهر کلمه‌ی راه و طریقه‌ی نغمات را مناسبِ همان کلمه

اداً می‌کنند و بالطبع معلومست غیر متناسب خواهد بود؛ و به تجربه هم دیده شده است که ابدأ دلچسپ و متصرف در ذوق نبوده و نیست.»^{۳۲} این اشاره به وضاحت نشان می‌دهد که مرحوم قریب خود کلیات‌خوانی را از نزدیک شنیده و این شیوه‌ی آوازخوانی که برخلاف سایر انواع تصنیف جنبه‌ی کاملاً تکنیکی و فنی دارد؛ چنگی بدلش نه زده است. چون رساله‌ی وی پیش از ۱۳۲۰ شمسی نوشته شده، از روی آن معلوم می‌گردد که کلیات‌خوانی تا پایان سده‌ی سیزده و یا دهه‌ی نخست سده‌ی چهاردهم شمسی نیز در ایران مروج بوده است؛ زیرا در آثار دیگران هیچگونه اشاره‌ی را که دال بر تداوم این عنعنه در آن کشور باشد، نمی‌بینیم. در پاردریا گویا حاجی عبدالعزیز سمرقندی هنرمند بزرگ معاصر آسیای میانه نیز در همین آوان آخرین کسی بوده که ازین عنعنه‌ی نیاکان خویش اطلاعی داشته است؛ زیرا برخی از پیروان مکتب او در شمال افغانستان با نام کلیات آشنا بوده از تعریفی که در سال ۱۳۵۶ ش در رادیو افغانستان از زبان سعدالله آغای قندزی هنرمند بادانش ششمقام خوان در مورد حاجی عبدالعزیز شنیدم، دست بالای آن استاد را در به اجرا درآوردن کلیات به روشنی نشان می‌داد، تا حدی که حاجی آغای قندزی، کلیات‌خوانی آن استاد را معجزه‌ی علم موسیقی می‌خواند.

قابل یادآوریست که مکتب حاجی عبدالعزیز سمرقندی که از تاجیکان آسیای میانه است؛ هنوز هم در اندخوی ولایت فاریاب افغانستان به قوت خود زنده است. درین حوزه‌ی هنری استاد غفار کمال، سیدجعفر قویاش، غفور وفا و قاری مجید سرپلی از استادان مسلم موسیقی کلاسیک خراسانی هستند که مشعل دانش

گذشته‌گانِ بافرهنگِ ما را تا به امروز فروزان نگهداشته‌اند.^{۳۳}

نتیجه‌ی عمومی بحثِ ما آنکه نوع ادبی - موسیقی کلیات از سده‌ی ششم تا اواسط سده‌ی چهاردهم هجری قمری یکی از ژنرهای عام و کارآی موسیقی کشورهای منطقه‌ی ما بود که آموزشِ نظری و عملی نظام موسیقی خراسانی را در حد آشنایی عمومی با آن سیستم تأمین می‌کرد. این نوع تصنیف که با عروج نظام ادواری به میان آمده بود، با تغییرِ آن به سیستم‌های دستگاهی و ششم‌مقام؛ مقام خود را از دست داده، به زودی از بین رفت. ولی هنوز هم می‌شود از کلیات‌های باقیمانده در لابلای متون؛ و عنعنه‌های شفاهی هنرمندان به مطالعه و بررسی نظام مقامی گذشته پرداخت؛ و از برخی جنبه‌های آن برای احیای نظام موسیقی سنتی که در افغانستان به سوی نابودی کامل روانست، سود جست.





سرچشمه‌ها:

- ۱- کیکاوس بن اسکندر، عنصرالمعالی. قابوسنامه (گزیده). به کوششِ داکتر غلامحسین یوسفی. تهران: امیر کبیر. ۱۳۶۲. صص ۲۳۲ - ۲۳۹.
- ۲- بهجت الروح. صص ۶۶.
- ۳- رساله‌ی موسیقی نجم‌الدین کویلی. ص ۲۴ متن درسی.
- ۴- سرآهنگ، استاد محمد حسین. قانونِ طرب. به‌اضافاتِ نگارنده. تورنتو: بنیادِ فرهنگِ افغانستان. ۱۹۹۵ م. ص ۳۶.
- پاکدل، عبداللطیف. سفینه‌ی موسیقی. تورنتو: مؤلف. ۱۳۷۵. صص ۱۴۹ - ۱۵۱.
- ۵- بهجت الروح. صص ۶۶ - ۷۰.
- ۶- تحفة‌السرور درویشعلی. نسخه‌ی ۴۴۹ کتابخانه‌ی بیرونی تاشکند. صص ۱۰۸ - ۱۰۷.
- ۷- گوینده، عبدالقادر بن غیبی. مقاصدالالحان. به‌کوششِ تقی بینش. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب. چ ۲. ۱۳۵۶. ص ۱۰۵.
- ۸- گوینده عبدالقادر. جامع‌الالحان. به تصحیح تقی بینش. تهران: مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی. ۱۳۶۶. ص ۲۴۹.

- ۹ - اصفهانی، ابوالفرج. الأغانی (برگزیده). تلخیص، ترجمه و شرح محمد حسین مشایخ فریدنی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. ۱۳۷۴. ص ۲/۱۲۴.
- ۱۰ - فارمر، هنری جورج. تاریخ موسیقی خاورزمین. ترجمه‌ی بهزاد باشی. تهران: انتشارات آگاه. ۱۳۶۶. ص ۲۷۹.
- ۱۱ - بنایی هروی، مولانا کمال‌الدین علی بن محمد معمار. رساله در موسیقی. با مقدمه‌ی داریوش صفوت و تقی بیخش. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. ۱۳۶۸. ص ۱۲۷.
- ۱۲ - همانجا.
- ۱۳ - گوینده عبدالقادر. زواید الفوائد. به تصحیح تقی بیخش. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. ۱۳۷۰. ص ۳۳۸.
- ۱۴ - جامع‌الالحان. ص ۲۴۶.
- ۱۵ - زواید الفوائد. ص ۳۳۹.
- ۱۶ - کوبکی گرجی، امیرخان. رساله‌ی موسیقی. نسخه‌ی شماره ۲۲۱۱ کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی ایران. ص ۴۲.
- ۱۷ - نسخه‌ی شماره ۱۳۵۰ کتابخانه‌ی سالتیکوف شچدرین پترزبورگ روسیه که منبع دکتر عسکرعلی رجبی بوده؛ توسط این قلم مرور گردیده‌است، این نسخه با سه نسخه‌ی دیگر رساله‌ی موسیقی خواجه کلان خراسان (شماره ۲۹۱۳/۷ کتابخانه‌ی مدرسه‌ی عالی مطهری (سپهسالار سابق)، شماره ۷۴۹۹/۴ کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران و نسخه‌ی درست داشته‌ی استاد صابر هروی) تفاوت زیادی ندارد. تصور نگارنده اینست که صفحات کتاب استاد عسکرعلی در هنگام چاپ درهم و برهم شده، محتویات رساله‌ی امیرخان کوبکی در ذیل معرفی رساله‌ی خواجه کلان قرار گرفته‌است.
- ۱۸ - دلدوز، شاه محمد. رساله‌ی موسیقی. به‌اهتمام و پیشگفتار محیط طباطبایی. مجله‌ی موسیقی. شماره ۱۱ و ۱۲ سال سوم (۱۳۲۰ش) تهران. ۱۳۲۰. ص ۱۸.
- ۱۹ - جامع‌الالحان. ص ۲۵۱.
- ۲۰ - منزوی، احمد. فهرست نسخه‌های خطی فارسی. ج ۵. تهران: مؤسسه‌ی

همکاری منطوقی. ۱۳۶۲. ص ۳۵۴۷.

۲۱ - پژوهشگر معاصر انگلیس داکتر جان بیلی که در بررسی و مطالعه‌ی موسیقی محلی هرات منهمکست، در حدود دوازده آهنگ لاریه‌ی افغانستان را که در حقیقت همان پیشرو باستانی ماست؛ چهار، پنج سال پیش طی مقاله‌ی مفصلی در شماره ششم (۱۹۹۷) مجله‌ی اتنوموزیکولوژی بریتانیا معرفی نموده‌است؛ ولی با تأسف که درین مقاله‌ی ارزشمند تحقیقی خود، لاریه را از قول برخی از هنرمندان اهل عمل هرات بانام مضحک «نغمه‌ی کشال» یاد کرده و برای عنوان مقاله نیز همین واژه‌ی مسخره را برگزیده‌است. با آنکه نگارنده‌ی این سطور در سال ۲۰۰۰م در شهر فریمونت سانفرانسسکو نادرستی این اصطلاح را برای آنها تذکر داد، ولی ایشان که به سنت عنعنوی شاگرد عطایی استاد خوشنواز ربایی هراتیست؛ در کاربرد اصطلاحات استادش پافشاری عجیبی دارد. با اینهم کارهای داکتر بیلی و خانمش ورائیکا دابلدی به عنوان متخصصین موسیقی مردم یا اتنوموزیکولوجست که مصروف آموزش و مطالعه‌ی شکل زنده‌ی موسیقی محلی هراتند؛ قابل قدر بوده و همین مقاله‌ی مفصل او نیز با چشمپوشی از اینکه صرف اشکال راگ‌های لاریه‌را نشان میدهند نه صورت کامل نغمه‌هارا؛ خالی از اهمیت نیست و باید از هر دو ممنون بود که در ساحه‌ی فرهنگ و هنر ما استادانه گام بر می‌دارند.

یکی دو سال پیش از جان بیلی، جناب عبداللطیف پاکدل که از شاگردان استاد قاسم مرحوم‌اند؛ برای نخستین بار مطلب سه صفحه‌ی بی را با نوت موسیقی سه آهنگ لاریه به سیستم خط موسیقی هندی درج «سفینه‌ی موسیقی» شان ساخته اند که در پژوهش‌های موسیقی‌شناسی ما اهمیت فراوان دارد.

- Baily, John. The naghma-ye kashal of Afghanistan. London : British Journal of Ethnomusicology. vol 6. 1997. pp. 117 - 163.

۲۲ - بینش، سید محمد تقی. شناخت موسیقی ایران. تهران : دانشگاه هنر. ۱۳۷۶. ص ۸۷.

* بینش نوشته‌است: «درویش موفق به ساختن رنگهای مختلف و قطعات ضربی جدیدی به نام پیشدرآمد شد که چون در همنازی‌ها می‌توانست شنونده‌گان را

آماده‌ی التذاذ از آهنگ‌های اصلی کند؛ مورد توجه قرار گرفت. «چون پیشدرآمد های حسین درویش منطبقست با لاریه‌های افغانستانی و پیشرو قدیمی؛ و از طرف دیگر او پیشروها را از استاد حیدر هروی شنیده و به احیای آن در ایران پرداخته و نام جدیدی بر آنها گذاشته‌است، ازینرو ابتکار او در آفرینش آهنگ های جدیدش درین قالب، برجسته‌است نه در آفرینش ژنر پیشدرآمد که همان پیشرو سابقست. بینش با آنکه خود خراسانیست، ولی چشمش در دیدن افغانستان که برایش نزدیکتر از پارسست همواره بسته بوده، چنانکه درین باره نامی نیز از استاد حیدر نمی‌برد. در سایر موارد هم او چنین برخوردی دارد. ایرانمداری او به پژوهشهای غنیمتش صدمه بدی رسانده، آنها را یکجانبه و پیشداورانه تسجیل می‌کند. حال آنکه پژوهش‌های علمی باید فاقد پیشداوری و خودمداری باشد.

۲۳ - رساله‌ی موسیقی کوکبی بخارایی. ص ۲۴.

۲۴ - شعور، داکتر اسدالله. میراث موسیقی هندی به زبان دری. تورنتو: بنیاد فرهنگ افغانستان. ۱۳۸۲. ص ۵۲۱.

۲۵ - زمزمه‌ی وحدت. به تصحیح نگارنده. ص ۶۴ نسخه‌ی تایپی.

- دوره‌ی سفره‌چین، ابوالوفا. کرامت مجرا. به تصحیح، مقابله، پیشگفتار و تعلیقات نگارنده. ص ۶۴ نسخه‌ی تایپی.

۲۶ - رساله‌ی موسیقی شاه محمد دلدوز. ص ۱۸.

یگانه نسخه‌ی معلوم این رساله که در کتابخانه استاد محیط طباطبایی موجود بوده و در سال ۱۳۲۰ توسط ایشان در مجله‌ی موسیقی منطبعه‌ی تهران به‌نشر نیز رسید؛ به علت افتاده‌گی ورق نخست رساله، نام مؤلف، سال و محل تألیف آن ناشناخته باقی مانده‌است؛ ولی طی جستار کنونی از برکت تحفة السرور درویشعلی چنگی این حقیقت بدست آمد که این رساله بر بنیاد دو دلیل عمده تألیف هنرمند معروف عهد سلطان حسین بایقرا، شاه محمد دلدوزست؛ نخست آنکه گفته‌ی درویشعلی چنگی و ذکر دو کلیات شاه محمد دلدوز و نمونه‌ی تصنیف آن که سروده‌ی عراقیست و در هر دو منبع ذکر یافته‌اند؛ کاملاً با هم انطباق دارند و دودیدگر اینکه عصر زنده‌گانی مؤلف رساله که به‌روایت خودش معاصر مولانا

حسین واعظ کاشفی بوده؛ با عهد بايقرا که دوران زنده‌گی استاد دلدوزست دارای مطابقت کاملست؛ پس مؤلف رساله‌ی موسیقی کسی جز او بوده نمی‌تواند.

۲۷ - تحفة السرور. نسخه‌ی شماره ۴۴۹ البیرونی. صص ۱۳۸ - ۱۳۹ و ۱۶۴.

۲۸ - عسکر علی رجبوف با استناد بر نسخه‌ی شماره ۲۲۵۷ تحفة السرور کتابخانه‌ی فرهنگستان علوم پترزبورگ (لنینگراد سابق) نوشته است که شاه محمد دلدوز به پیروی از کوکبی!! دو کلیات در کوچک و راست ساخته است. او بیت زیرین را به عنوان متن کلیات آورده است:

ما محرمانِ خلوت نشینیم غم مخور

به یار آشنا سخن آشنا بگو (ص ۲۳ پیشگفتار رجبی بر رساله‌ی موسیقی کوکبی؛ به استناد ورق ۲۳۴ الف همان نسخه).

این بیت متن همان کلیاتی نیست که در مایکروفلم کتابخانه‌ی اکادمی علوم افغانستان و نسخه‌های کتابخانه‌های البیرونی تاشکند و پژوهشکده‌ی خاورشناسی فرهنگستان علوم تاجیکستان آمده؛ و از سوی دیگر کاتب کمسواد نسخه هر مصرع را به وزن دیگری برابر ساخته است؛ حال آنکه این بیتی از غزل معروف حافظست که چنین شکلی دارد:

ما محرمانِ خلوتِ انسیم غم مخور با یار آشنا سخن آشنا بگو

۲۹ - کاشانی، حسن. کنزالتحف. نسخه‌ی شماره ۲۳۶۱ Or کتابخانه‌ی بریتانیا. ص ۸ رساله.

۳۰ - تحفة السرور. مایکروفلم کتابخانه‌ی اکادمی علوم افغانستان. ص ۲۲۶.

۳۱ - صفا، داکتر ذبیح‌الله. تاریخ ادبیات ایران. ج ۳/۱. تهران: انتشارات فردوسی. ۱۳۷۳. ص ۳۳۸.

۳۲ - قریب، حاجی میرزا محمد حسین (شمس‌العلماء). ساز و آهنگ باستان یا تاریخ موسیقی. با پیشگفتار روح‌الله خالقی. چاپ دوم. تهران: انتشارات هیرمند. ۱۳۶۸. ص ۱۲.

۳۳ - شوربختانه که حوزه‌ی هنری اندخوی هیچگاه مورد توجه مقامات رسمی قرار نگرفته تا به لحظات چاپ این‌نگاشته نیز در رادیو تلویزیون افغانستان به هنرمندان

آنجا موقع هنرنمایی داده نشده است. زیرا مسؤولین فرهنگ کشور اغلب از تاریخ و فرهنگ اصیل خویش بیگانه بوده، موسیقی هندوآفغانی را که تقریباً کمتر از نصف با آن شریکیم دنبال می‌نمایند. سبکی که تعصب کور و جاهلانه‌ی دربارهای ضد ملی سده‌های نهم و بیستم کشور آن را رسمیت داده است.

در دوران حاکمیت فرزندان صدیق شوروی سابق بر کشور، برای برخی از این هنرمندان صرف موقع ثبت چند آهنگ معدود فولکلوری اوزبیکی داده شد؛ تا چنین توجیه کنند که هنر اینها بیگانه از فرهنگ عمومی و رسمی کشور است! در حالیکه آنان نمی‌دانستند که کانون عمده‌ی پرورش زبان، فرهنگ و ادب اوزبیکی نیز افغانستان سده‌ی نهم بوده نه ترکیه و یا اوزبیکستان، و از طرف دیگر بیشتر از دو میلیون اوزبیک افغان داریم که در درخشان ساختن زبان و فرهنگ مان در گذشته سهم بزرگی داشته و امروز نیز شهروندان مؤلد و وطنپرست افغانستانند و فرهنگ شان نیز بر دیگران بیگانه نبوده جزئی از فرهنگ تاریخی و پرافتخار و مشترک همه باشندگان کشور می‌باشد.

هرچند کاربرد نظام موسیقی هند و افغانی به عنوان بخشی از دانش موسیقی نه تنها که کار بدی نیست، بلکه زمینه‌ساز تنوعی بسیار رنگین در موسیقی امروز افغانستان به شمار می‌رود؛ ولی آنچه که این نظام را در بین عامه‌ی مردم بیگانه جلوه می‌دهد، کاربرد متعصبانه‌ی زبان‌های هندی در اجرای اشکال کلاسیک این موسیقیست، در حالیکه از عهد حضرت امیر خسرو بلخی دهلوی به بعد هنرمندان هندی‌الاصل، لسان دری را نیز زبان خوانش دهرید و خیال و تهمری و غزل ساخته بودند که حتی هنرمند بزرگی چون ترلوچن پاندی معروف به میا تانسین به استناد آیین اکبری به زبان دری در مقام‌های خراسانی نیز می‌خواند و درین کار تعصبی نداشت، و هنرمندان امروز هندی نیز صدها خیال و ترانه و تهمری و غزل را به این زبان به اجرا درآورده‌اند، فهمیده نمی‌شود که چرا برخی از هنرمندان ما تغییر زبان راگ‌ها را روا نمی‌دانند و در نتیجه این جنبه‌ی هنری موسیقی را برای اکثریت مردم ما بیگانه و دور فرهنگ مان معرفی می‌کنند؟

در بُعدی دیگر چیزی که استفاده ازین شیوه‌ی موسیقی را نازیبا می‌نمایاند، برتری

دادن آن بر موسیقی سنتی دوهزار ساله‌ی کشور ماست و همین یکجانبه‌بینی‌های اولیای امورست که این نمود موسیقی را که میراث نیاکان ما بود؛ تا پرتگاه نابودی کامل کشانیده‌است. اگر چنین نمی‌بود، چنانکه کسی در برابر علوم کیمیا و فزیک که پرورشگاه عمده‌ی آن کشور ما نیستند، واکنشی نشان نه‌داده، آنها را بیگانه نمی‌پندارند. در مورد موسیقی نیز چنین می‌بود.

