



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

تحلیل موانع و مزایای استمرار شیوه ی آموزش شفاهی آواز کلاسیک ایرانی در مقابل شیوه های نوین آموزشی

نیما پور فولادی

کارشناسی ارشد نوازندگی موسیقی دانشگاه هنر تهران

m.ahmadi415@iau.ac.ir

چکیده

پژوهش حاضر با هدف واکاوی علل استمرار روش آموزش شفاهی (سینه به سینه) در آواز کلاسیک ایرانی و مقایسه آن با شیوه های نوین نت محور انجام شده است. مسئله محوری، تبیین چرایی تداوم این سنت آموزشی علیرغم گسترش روزافزون نظامهای نوشتاری و نفوذ روشهای بین المللی در حوزه موسیقی کلاسیک ایرانی است. در این راستا، پژوهش پیشرو به بررسی ریشه های تاریخی، زمینه های فرهنگی اجتماعی، و به ویژه مبانی زیبایی شناختی و فلسفی شکل دهنده به تفکر و ساختار این شیوه آموزشی می پردازد. روش تحقیق، کیفی و مبتنی بر تحلیل محتوای منابع کتابخانه ای و اسناد تاریخی شامل کتابهای تخصصی، مقالات و رسالات مرتبط با این موضوع است. هدف اصلی که این پژوهش دنبال می کند، ارائه تحلیلی جامع از مزایا و کاستی های هر دو رویکرد و پیشنهاد چارچوبی تلفیقی برای آموزش امروزی آواز ایرانی است. یافته ها نشان میدهد که استمرار آموزش شفاهی، فراتر از یک شیوه تاریخی، متکی بر نقاط قوتی چون تقویت حافظه شنیداری، انتقال عمیق تر ظرافتهای اجرایی و – مهمتر از همه – پیوند ناگسستنی آن با شعر فارسی و نظام معنایی عرفانی فلسفی نهفته در آن است. در مقابل، شیوه مبتنی بر نت با وجود مزایایی مانند دقت نوشتاری و سهولت در انتقال، در بازنمایی کامل این ظرایف و تأمین آن «حکمت عملی» آموزش با چالش روبه روست. این پژوهش در نهایت با تأکید بر جایگاه بی بدیل شعر به عنوان هسته ی هویتی آواز ایرانی و نقش موثر آن در پیشبرد شیوه ی آموزش شفاهی آواز کلاسیک ایرانی، لزوم طراحی یک الگوی آموزشی ترکیبی را پیشنهاد میدهد که در آن، شعر به مثابه پل ارتباطی بین دو شیوه عمل کند و امکان به رهگیری هوشمندانه از قابلیت های هر دو فراهم آید.

کلیدواژه ها: آواز کلاسیک ایرانی، آموزش شفاهی، آموزش نت محور، شعر، زیبایی شناسی.



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

مقدمه و بیان مسئله

آموزش موسیقی در ایران، به ویژه در حیطه آواز کلاسیک، از دیرباز بر سنتی شفاهی و مبتنی بر انتقال مستقیم و سینه به سینه از استاد به شاگرد استوار بوده است. این روش که قرن‌ها تنها مسیر فراگیری این هنر محسوب میشد، با ورود نظام آموزشی موسیقی غربی و خط‌نویس به ایران در دوره قاجار، با تحولی بنیادین مواجه گردید. با تأسیس نهادهایی مانند دارالفنون و سپس هنرستان عالی موسیقی، رفته رفته آموزش مبتنی بر نت و اصول آکادمیک در زمینه سازهای ایرانی نیز پذیرفته و به کار گرفته شد. اما در کانون این تحول، آواز کلاسیک ایرانی رفتاری متفاوت و مقاوم‌تر از خود نشان داد. علیرغم فراهم شدن امکانات و ساختارهای آموزشی نوین و گسترش استفاده از نت در دیگر رشته‌های موسیقی، آواز ایرانی کماکان در دایره همان سنت شفاهی به حیات آموزشی خود ادامه داده و اصل تعلیم آن بر پایه شنیدن، تقلید و حفظ استوار مانده است. این تداوم، پرسشهای مهمی را پیش روی پژوهشگر قرار میدهد. چرا آواز کلاسیک ایرانی، برخلاف دیگر سازهای این موسیقی کلاسیک، در برابر این تغییر پارادایم آموزشی مقاومت کرده است؟ آیا این مقاومت تنها ناشی از محافظه کاری یا دشواری ثبت ظرایف آوازی است، یا دلایل عمیق‌تر تاریخی، ماهوی و معرفتی در کار است؟ به نظر میرسد پاسخ این پرسشها در لایه‌های پیچیده‌ای از عوامل نهفته است. از سویی، می‌توان به عوامل تاریخی مانند دیرپایی و استحکام سنت شفاهی، و نیز غلبه نگرش سازمحور در نخستین نهادهای آکادمیک موسیقی ایران اشاره کرد که سبب شد آواز در کانون توجه نظام برنامه ریزی آموزشی قرار نگیرد. از سوی دیگر، باید به ماهیت انتزاعی و سمعی محض آواز توجه داشت که آن را از امکان بازنمایی آسان و کامل به کمک نشانه‌های دیداری (نت) دور می‌سازد. همچنین، نقش بی‌بدیل شعر فارسی به عنوان ماده اولیه و حامل معنای آواز ایرانی، و پیوند ناگسستنی موسیقی کلاسیک ایرانی با مفاهیم عرفانی و فلسفه شرقی، نظام آموزشی شفاهی را به بستری طبیعی برای انتقال همزمان نغمه و معنا تبدیل کرده است. در سوی مقابل، نظام آموزش نت محور، با همه مزایای آشکار خود در زمینه دقیق سازی، سهولت انتقال، حفظ و تکثیر آثار، و ایجاد زبان مشترک بین‌المللی، به نظر میرسد در انتقال کامل آنچه «حکمت عملی» اجرای آواز ایرانی خواننده میشود - شامل ریزه کاریهای ادایی، حالات، تحریرها و به ویژه آن ارتباط معنوی و عرفانی - با محدودیت روبه روست. اینجاست که مسئله پژوهش حاضر شکل می‌گیرد: تحلیل این تقابل و همزیستی نه به عنوان یک انتخاب ساده میان سنت و مدرنیته، بلکه به مثابه مطالعه دو نظام فکری و عملی متفاوت در آموزش یک هنر. این پژوهش در پی آن است که با واکاوی عمیق ریشه‌های تاریخی، تبیین مبانی زیبایی‌شناختی و فلسفی، و بررسی میدانی مزایا و کاستیهای عینی هر دو روش، درکی روشن‌تر از منطق درونی هر یک ارائه دهد. هدف غایی، تنها توصیف وضعیت موجود نیست، بلکه فراهم آوردن مبنایی نظری و عملی برای اندیشیدن به الگویی تلفیقی و بومی است که بتواند ضمن حفظ اصالت و بنیان سنت شفاهی، از دستاوردهای آموزشی جهان معاصر نیز بهره‌گیر و پاسخگوی نیازهای پیچیده آموزش موسیقی در روزگار کنونی باشد.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های متعددی به بررسی شیوه‌های آموزشی در موسیقی کلاسیک ایرانی پرداخته‌اند که از منظر تاریخی، نظری و تحلیلی قابل دسته‌بندی‌اند. با این حال، بخش عمده‌ی این مطالعات بر حوزه ساز و نگاه کلی متمرکز بوده و مسئله‌ی شیوه‌های آموزش آواز ایرانی به ویژه از منظر زیبایی‌شناسی، کمتر به صورت مستقل و تحلیلی دنبال شده است. از میان منابع موجود، آثار زیر قرابت بیشتری با موضوع پژوهش حاضر دارند.

در حوزه مطالعات تاریخی، مهمترین اثر در این حوزه، کتاب سرگذشت موسیقی ایران (۱۳۴۱) تألیف روح‌الله خالقی است که به نوعی دایره‌المعارف موسیقی ایران است در بخشهایی به شیوه‌ی آموزش موسیقی کلاسیک ایرانی، مقوله آواز و خوانندگان



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

**The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)**

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

آن پرداخته است. اثر مهم دیگر، کتاب سنت و تحول در موسیقی ایران (۱۳۸۶) نوشته ژان دورینگ است که تحلیلی تاریخی از سازوکارهای آموزش موسیقی کلاسیک ایران، از جمله آواز، ارائه می‌دهد. همچنین مقاله موسیقی کلاسیک ایرانی در تهران: فرآیندهای دگرگونی (۱۳۸۱) اثر برونو نتل به شرح تاریخی تحلیلی موسیقی کلاسیک ایرانی و در بخشهایی شیوه آموزشی آن پرداخته که از دیگر منابع مهم مورد ارجاع این مقاله بوده است.



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

در حوزه نظری و تحلیلی، میتوان به پایان نامه ای با عنوان نگاهی جامعه شناختی به شیوه های آموزش سنتی و نوین در موسیقی ایران (آریایی نیا، ۱۳۹۲) اشاره کرد که از منظر جامعه شناختی به بررسی زمینه های اجتماعی دو نظام آموزشی موسیقی کلاسیک ایران و سیر تحول آن پرداخته است. همچنین، مقالهای با عنوان نکاتی پیرامون آواز ایرانی (کرامتی، ۱۳۷۷) به برخی ویژگیهای فنی و آموزشی آواز توجه نشان داده است.

تلفیق شعر و موسیقی آوازی (۱۳۷۱) اثر حسین دهلوی، از دیگر منابع جنبی قابل توجه در خصوص آواز ایرانی و تلفیق آن با شعر فارسی است. این کتاب در خصوص چگونگی پیوند این دو مقوله با یکدیگر میپردازد اما رهیافت هایی نظری و فنی در حوزه اهمیت شعر در شیوه ی آموزش برای مقاله پیشرو داشته است.

از آنجایی که بسیاری از منابع و اطلاعات که در خصوص آموزش موسیقی کلاسیک در ایران سخن به میان آورده اند با محوریت و نمونه هایی از موضوع نوازندگی و ساز بوده است، نقل قولها و نمونه های آورده شده در این متن نیز با همان مضمون، مورد استفاده قرار گرفته است.

روش و رویکرد تحقیق

پژوهش حاضر با اتکا بر روش کیفی و با رویکردی توصیفی-تحلیلی انجام شده است. ماهیت پرسشهای تحقیق که معطوف به واکاوی علل، مبانی و پیامدهای یک پدیده فرهنگی-هنری است، رویکرد کیفی را به عنوان راهبرد اصلی ایجاب مینماید. روش بنیادین گردآوری داده ها در این مطالعه، مطالعه کتابخانه ای و تحلیل اسناد و متون موجود است. در این مسیر، گسترهای از منابع شامل کتب تخصصی تاریخ و زیبایی شناسی موسیقی ایران، رسالات کهن مرتبط، مقالات علمی، پایاننامه ها و نیز اسناد تاریخی نهادهای آموزشی مرکز توجه قرار گرفته اند. رویکرد تحلیلی این پژوهش، ترکیبی از تحلیل تاریخی و تحلیل محتوای کیفی است. تحلیل تاریخی به بازسازی سیر تحولات آموزش موسیقی و چگونگی مواجهه سنت آوازی با نظام آموزشی نوپدید میپردازد، در حالی که تحلیل محتوای کیفی در پی کشف و استخراج مفاهیم، مضامین و شبکه معانی نهفته در دل سنت شفاهی و متون مرتبط با آن است. این دو روش در تکمیل یکدیگر، امکان تحقق اهداف تحقیق را فراهم میسازند؛ به این ترتیب که واکاوی تاریخی، بستر و تبار مسئله را روشن میسازد و تحلیل محتوای کیفی، لایه های عمیق تر زیبایی شناختی، فلسفی و اجتماعی مؤثر بر آن را آشکار میکند. انتخاب روش کتابخانه ای و تحلیل اسناد از آن رو صورت پذیرفته که داده های مورد نیاز این پژوهش، ماهیتاً در قالب اسناد، مدارک و متون نظری موجود هستند و این روش مستقیم ترین و غنی ترین مسیر برای دستیابی به داده های معتبر و اصیل محسوب میشود. در نهایت، داده های گردآوری شده با استفاده از استدلال تحلیلی و تفسیری، سازماندهی و پردازش شده اند تا زمینه ساز مقایسه ای نظام مند بین دو پارادایم آموزشی و ارائه چارچوبی برای یک الگوی تلفیقی باشد.

۱. تبارشناسی و تحلیل علل تداوم شیوه آموزش شفاهی آواز ایرانی

سیر تاریخی آموزش و ورود نشانه گذاری

برای آگاهی از چرایی تداوم شیوهی آموزش شفاهی در برابر نت در آواز، نیاز است نگاهی کلی و جامع به سیر تاریخی ورود و پذیرش سیستم آموزش موسیقی غربی بیاندازیم. تاریخ آموزش موسیقی در ایران به واسطه ی آشنایی با موسیقی اروپایی و ورود آن به ایران دستخوش تغییر و تحولی بنیادین شد به گونه‌ای که میتوان آن را نقطه عطفی در تاریخ موسیقی ایران دانست. طبق اسناد و مدارک موجود و روایتهای شفاهی، آنطور که پیداست موسیقی کلاسیک ایرانی تا پیش از این رخداد تاریخی سیر آموزشی خود را به صورت سینه به سینه (شفاهی) طی میکرده است.



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

علیرغم وجود آثار مکتوب ارزشمند اندیشمندان اعصار گذشته نظیر فارابی، ابن سینا و صفی الدین ارموی درونمایه‌ی این آثار بیشتر مباحث نظری و فنی موسیقی ایرانی است و کمتر بعد تاریخی و شرح احوال دارد؛ و با وجود اینکه هر اثری می‌تواند تا حدودی دانسته‌هایی در ارتباط با شرایط اجتماعی و فرهنگی آن عصر را بیان کند اما این دانسته‌ها بسیار اندک خواهند بود و نمیتواند پاسخگوی نیاز ما که دریافت داده‌های شیوه آموزشی است، باشد. از سویی دیگر ورود ابزار ضبط به ایران در حدود (۱۲۷۴ ه.ق) در زمان ناصرالدین شاه اتفاق افتاد و در حدود 60 سال پس از ورود دستگاههای ابتدایی در سال (۱۳۲۳ ه.ق) مطابق (۱۲8۳ ه.ش) ضبط صفحه‌های موسیقی ایرانی آغاز گشت. (سپنتا، ۱۳۷۷، ۱08) در حقیقت پیش از این تاریخ تقریباً هیچ نمونه صوتی از اجرای نوازندگان و منبع نوشتاری تاریخی از شرح حال و شیوه آموزشی آنان در دست نیست. با این حال طبق روایت‌های موجود، آموزش موسیقی در ایران به شیوه شفاهی (سینه به سینه) طی قرن‌ها به حیات خود ادامه داد. با آنکه از عصر صفویه در پی مراودات فرهنگی ایران و اروپا، شاهد حضور پررنگ‌تر سازهای غربی و همچنین نوازندگان اروپایی در دربار پادشاهان هستیم (میثمی، ۱۳8۹، ۱۷۹)؛ اما در دوره قاجار و در زمان سلطنت ناصرالدین شاه، از آنجایی که به تقلید غرب، لزوم شکستگی دست‌های موسیقی نظامی مورد توجه او قرار گرفت، شعبهای در دارالفنون به نام شعبه موزیک تشکیل گردید. پس از عدم موفقیت دو فرانسوی با نام‌های بوسکه و رویون که در حدود ۱8۵6 میلادی به ایران آمدند، دولت ایران برای تعلیمات فنی شخصی به نام ژان باتیست لومر را از فرانسه استخدام نمود (۱۲8۵ قمری، ۱868 م). به گفته خالقی «در سال ۱۲6۱ (مطابق ۱۳0۱ هجری قمری) میرزا علی اکبر خان نقاش باشی (مزمین الدوله) که معلم فرانسه و نقاشی دارالفنون هم بود به سمت مترجمی لومر منصوب گردید و درس موسیقی نظری او را که برای شاگردان میگفت به‌طور سوال و جواب به فارسی ترجمه کرد و اولین کتاب تئوری موسیقی را به سبک جدید با جمله‌های فرانسه و ترجمه فارسی آنها نوشت و در چاپخانه دارالفنون به چاپ رسانیده در دسترس شاگردان مدرسه قرار داد. در کنار این دروس، دروس دیگری نیز مانند سرایش (سلفژ) و تعلیم عملی آلات بادی توسط او و دیگر معلمان غربی آموزش داده میشد.» (خالقی، ۱۳۹0، ۱۴۷) این آموزش‌ها محدود به موسیقی نظامی و سازهای بادی میشد. بعدتر این شیوه‌ی آموزش در مدرسه عالی موسیقی توسط موسس آن در سال ۱۳0۲ (ه.ش) علینقی وزیری که از تحصیل‌کردگان اروپا بود، به‌شکلی آکادمیک در موسیقی کلاسیک ایرانی جریان یافت و این سرآغازی بود برای تغییر شیوه آموزشی موسیقی در ایران پس از قرن‌های متوالی آموزش شفاهی. شیوه نوین آموزشی توسط استادان قدیم به دلایل مختلف مورد پذیرش واقع نشد، اما نسل جوان‌تر و کسانی که بعدتر در هنرستان عالی موسیقی تحصیل کردند به‌تدریج با آن سازگار شدند. خالقی اشاره میکند: «در خصوص موضوع تعلیم ساز از حدود سال ۱۳۴0 به این سو به تدریج از جنبه شفاهی آن کاسته شد و حالا تقریباً همه با خط موسیقی آشنا شده و بیشتر از روی نوشته‌ی کتاب تعلیم می‌گردد. در این مدت، دستورها و کتابهایی در این زمینه تعریف شده و به چاپ رسیده که تا اندازه‌های کار تعلیم و تدریس ساز را آسان کرده است.» (آریایی نیا، ۱۳۹۲، ۷0) طبق اسناد به دست آمده در هنرستان موسیقی که در چند دوره مختلف نام آن دستخوش تغییر شد، ابتدا فقط سازهای موسیقی کلاسیک غربی به همراه دروس نظری ارائه میشد. پس از برکناری غلامرضا مین‌باشیان و انتصاب علینقی وزیری به ریاست آنجا در کنار سازهای غربی، ساز تار نیز توسط خود او به تمامی محصلین تدریس می‌گردید. طبق گفته علی تقیپور در کتاب تاریخ هنرستان پس از برکناری علینقی وزیری و انتصاب پرویز محمود، از آنجایی که وی معتقد بود تدریس سازهای موسیقی ایرانی با روشهای امکانپذیر نیست، از تدریس این سازها در هنرستان جلوگیری کرده و این روند تا زمان انقلاب ۱۳۵۷ ادامه داشت. (تقی پور، ۱۳۹8) با اینکه در بین دروس ذکر شده در درسنامه هنرستان عالی نام درس آواز و همچنین



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

آواز انفرادی و اجتماعی به چشم می‌خورد، اما پر واضح است که با توجه به محوریت قراردادن آموزش سازها و تئوری موسیقی غربی در هنرستان، در این دروس آواز به شیوه غربی تدریس می شده است. (تصویر شماره ۱، برنامه مواد دروس کلاس چهارم هنرستان موسیقی)

وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه	شعبه تخصصی دوزاخ	شعبه تخصصی دوزاخ
هنرستان موسیقی	ساز تخصصی	ساز تخصصی
برنامه مواد دروس کلاس چهارم متوسطه هنرستان موسیقی	ارکستر یا کورمپانی	ارکستر یا کورمپانی
شعبه آهنگار سرود	دیکته موسیقی	دیکته موسیقی
آواز انفرادی و اجتماعی	پیانو (غیر تخصصی)	پیانو (غیر تخصصی)
سلفژ	ساز (زهی یا بادی)	ساز (زهی یا بادی)
فلوت یا قرنی	اصطلاحات موسیقی	اصطلاحات موسیقی
پیانو (غیر تخصصی)	بزیان خارجی	بزیان خارجی
دیکته موسیقی	زبان خارجی	زبان خارجی
اصطلاحات موسیقی	ورزش	ورزش
زبان خارجی		
مرفقات		
از لحاظ تربیت ورزش		
برنامه مواد دروس کلاس پنجم متوسطه هنرستان موسیقی		
شعبه آهنگار سرود	شعبه تخصصی دوزاخ	شعبه تخصصی دوزاخ
آواز و سرود	ساز تخصصی	ساز تخصصی
آواز دسته جمعی و	علم آکوردها	علم آکوردها
تعلیم طریقه آداوه آن	ارکستر یا کورمپانی	ارکستر یا کورمپانی
علم آکوردها	پیانو (غیر تخصصی)	پیانو (غیر تخصصی)
فلوت یا قرنی	دیکته موسیقی	دیکته موسیقی
پیانو (غیر تخصصی)	پیانو (غیر تخصصی)	پیانو (غیر تخصصی)
دیکته موسیقی	ساز (زهی یا بادی)	ساز (زهی یا بادی)
تاریخ سازندگان	تاریخ سازندگان	تاریخ سازندگان
زبان خارجی	زبان خارجی	زبان خارجی
اصول تعلیم و تربیت	ورزش	ورزش
ورزش		

رئیس هنرستان موسیقی



تصویر شماره ۱، برنامه مواد دروس کلاس چهارم هنرستان موسیقی، نشریه گنجینه اسناد، ۱۳۷۰، ش ۳

در سال ۱۳۲۸ که هنرستان موسیقی ملی توسط خالقی با هدف تدریس موسیقی ایرانی تأسیس گردید، رشته آواز در کنار دیگر رشته‌های موسیقی توسط غلامحسین بنان آموزش داده شد. با اینکه بنان اولین خواننده موسیقی کلاسیک ایرانی بود که با نت آشنایی داشت، اما خواندن را از روی نت آموزش نمی داد و شیوه آموزش از روی نت فقط برای نوازندگان در نظر گرفته شده بود. بنان و خالقی بر این اعتقاد بودند که نت، خواننده و نوازنده را تنبل میکند. «یکبار نت را نگاه می کند و می زند، بعد می بندد می گذارد کنار. هر بار که بهشان بگویند الان مثلاً یک دلکش بزن باید دفتر را باز کند، آن را پیدا کند و بزند. ولی خواننده یا نوازنده هایی که صد بار این دلکش را خوانده و تمرین کرده از حفظ همه را میدانند.» (ابراهیمی، ۱۳۹۲). از سال ۱۳۳۸ با تغییر اساسنامه هنرستان و تطابق آن با اساسنامه مدارس دیگر کشور، دوره عالی نیز برای هنرستان پیش بینی گردید و برای این دوره رشته های ساز، آواز، موزیکولوژی، آهنگسازی و رهبری ارکستر پیش بینی گشت؛ اما تا سالها جز در رشته اتنوموزیکولوژی استقبالی برای شرکت در رشته های دیگر صورت نپذیرفت. این روند همچنان ادامه داشت تا در سال ۱۳۹۱ رشته آواز برای اولین بار در مراکز آکادمیک (دانشگاه علمی کاربردی در مقطع کاردانی) تصویب و به اجرا درآمد. این مقدمه در حقیقت گزیده‌های از سیر تاریخی آموزش آواز بود که نشان دهنده یکی از دلایل اصلی عدم به کارگیری شیوه های آموزش نوین و براساس نت در آواز ایرانی است. ارج نهادن به آواز در کنار دیگر رشته های موسیقی در هنرستانها و مراکز دانشگاهی و عدم تلاش متولیان این امر برای پیوند و یا بازنگری در شیوه ی آموزش شفاهی در کنار روش جدید را میتوان از اصلی ترین علت‌های تاریخی تداوم سنت شفاهی در آواز ایرانی دانست.



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

۱-۱- علت ماهوی آواز به مثابه انتزاعی ترین رشته موسیقی

شاید نخستین و بنیادی ترین دلیل انفصال آواز با سیستم نت، انتزاعی بودن آن باشد. همانطور که میدانیم موسیقی انتزاعی ترین هنرهاست و در بین رشته های موسیقی، آواز انتزاعی ترین رشته موسیقی است؛ علت این حقیقت آن است که در عمل خواندن عاملی خارجی به مثابه ساز برای نوازنده، وجود ندارد. این امر انتزاعی بودن در آواز بالاخص آواز موسیقی کلاسیک ایرانی که دارای ظرایف، ریزه کاری و حالات اجرایی بسیاری است، سخت و پیچیده میشود. این علت بنیادین چه در امر اجرا و چه در امر آموزش، مجری یا معلم را با واقعیتی غیرملموس روبرو میکند. همین موضوع، پیوند شیوههای آموزشی نوین را که مبتنی بر نت و عوامل بصری است با آواز دچار پیچیدگی میکند. از منظری دیگر، وجود همین مسئله بنیادین توانسته تاحدی خلا عامل خارجی را برای آواز جبران کند. همانطور که در موسیقی اروپایی با آن برخورد شده و نمونه آن را در سرودهای گرگوریایی در قرون وسطی شاهد هستیم که نخست به صورت سینه به سینه حفظ میشد اما زمانی که شمار این آواها به هزار رسید برای اطمینان از ثبات و یکپارچگی موسیقی کلیسایی در سراسر کشورهای غرب آنها را نگاشتند. (کیمین، ۱۳۸۰، ۴۷ و ۱۴۸) این شیوه برخورد که سرانجام به وحدت سیستم شفاهی و نت ختم شد میتواند به گونه ای دیگر در شکل گیری شیوه ی آموزش در آواز ایرانی که بر اساس هویت‌های موسیقی کلاسیک ایرانی است، منجر گردد. از آنجایی که در عمل خواندن در آواز، خواننده تصویری بصری از اجرای نغمات ندارد و فواصل موسیقایی به صورت ذهنی و تنها از طریق شنیدن حاصل میگردد، خواننده تنها از قوه شنوایی برای آموختن و اجرا استفاده میکند؛ در صورتی که در عمل نوازندگی، شاگرد از طریق نگاه به حرکات فیزیکی دست استاد و همچنین در شیوه های آموزشی نوین، از طریق دیدن نت‌های موسیقایی، علائم نوشتاری و نشانه ها، عناصر قابل توجهی برای درک سریعتر این مقوله دارد. با این حال در بسیاری از موارد امروزه شاهد آن هستیم که استاد آواز برای درک بهتر شاگردان از ابزار ساز کمک گرفته است و سعی در ایجاد عاملی بصری برای درک شاگردان دارد. این عمل آگاهانه یا غیرآگاهانه به فراگیری شاگرد کمک فراوان میکند. لازم به ذکر است هدف از این اقدام بیشتر به این سبب است تا شاگرد در هنگام خواندن از کوک خارج نشود و معیاری برای سنجش کوک صدای خود داشته باشد؛ اما در کنار این هدف، سودمندی دیگری که آن درک بهتر و سریعتر دروس آواز است را حاصل میکند. از سویی دیگر شعر، عامل اثرگذار بصری دیگری است که آواز را از انتزاع دور کرده و به آن معنایی دیگر میبخشد. شاگردان در مراحل ابتدایی آموزش با نگاه به ابیات شعر و کلمات با کمک حافظه شنیداری و دیداری عمل خواندن را پیش میبرند. عروض شعر و هجاهای آن خود عامل مهم دیگری است که علاوه بر بیان به مثابهی ابزار و شیوهی آموزشی میتواند عمل کند. حسین دهلوی در کتاب تلفیق شعر و موسیقی آوازی با در نظر گرفتن کششهای مختلف برای هجاهای مختلف به نوعی به بررسی این موضوع پرداخته است. در نتیجه، انتزاعی بودن آواز همزمان اصلی ترین عامل در آموزش شفاهی و رهیافت چالاکتر فراگیرنده است و همچنین اصلیت‌ترین مانع در آموزش از طریق شیوه های نوین آموزشی است.

۱-۲- جایگاه حکومتی و مذهبی موسیقی آوازی:

موسیقی در ایران پیش از اسلام، دارای جایگاه مهمی بود. بخش اعظمی از موسیقی این دوران در پیوند با آیینهای مذهبی و حکومتی قرار داشته است. گاتها یا سرودهای مذهبی زرتشت با آهنگ موسیقی در موقع عبادت خوانده میشده است (خالقی، ۱۳۹۰: ۲۲۰). این ارتباط و پیوند که نمونه مشابه آن را در پهنه ها و ملل دیگر نظیر موسیقی مذهبی مورد استفاده در کلیسای عیسویان در اروپا شاهد هستیم را میتوان مهمترین مشوق و بهترین وسیله ترقی و پیشرفت موسیقی دانست (همان، ۱۳۹۰: ۲۲۰). در ایران پس از اسلام به موجب مخالفت مذهب با موسیقی این روند از حرکت ایستاد البته تقریباً در تمامی اعصار



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

موسیقی آوازی به واسطه خود محور و خود بنیاد بودن و عدم نیاز به ساز و همچنین ارتباط آن با خوانش متون دینی تقریباً هیچگاه مذموم واقع نشد همانگونه که خالقی اشاره دارد:

«علاقمندان به موسیقی چون فهمیده‌اند با این هنر بهتر میتوانند مردم را تحت تاثیر قرار دهند؛ کم کم آن را در عزاداری وارد کرده و اهل مذهب هم وقتی به این وسیله نتیجه بهتری گرفته‌اند، ممانعتی نکرده‌اند. به طور کلی صدای خوشی که از حنجره آدمی بیرون بیاید در نظر علمای شرع هم پسندیده است. آنها ساز را نمیشنوند، اما آواز خوش را گوش میدهند و لذت میبرند. پس خواندن آواز مانعی نداشته است» (همان، ۱۳۹۰: ۲۲۰). اهمیت یافتن تعزیه به ویژه در دوره صفویه و قاجاریه در ایران، به علت حفظ و حیات نغمات موسیقی ایرانی در این بستر و تربیت آوازخوانان را در این دوران در پی داشته است (همان، ۱۳۹۰: ۲۲۷).

در دوران قاجار خاندانهای روضه خوان و نوحه خوان که مسلط بر ردیف و آواز موسیقی ایرانی بودند همچون خانواده ملک تفرشی، خانواده سیف، خانواده رسایی (رثایی) شکل گرفت و همچنین تعزیه خوانانی نظیر قلی خان شاهی، سید احمد خان و ابوالحسن اقبال آذر (اقبال السلطان) که همگی مسلط بر ردیف و آواز موسیقی ایرانی بودند نقشی اساسی در حفظ و پاسداری نغمات موسیقی ایرانی داشتند. (همان، ۱۳۹۰: ۲۲۹-۲۳۳) در حقیقت توجه و حمایت مذهب از آواز ایرانی به سبب آنکه تاثیرگذاری ویژه‌ای از طریق پیوند مفاهیم و موضوعات مذهبی با موسیقی بر ذهن مردم میگذاشت و به نوعی شیوهای برای تبلیغ و اشاعه‌ی آن بود؛ سبب شد تا این شاخه موسیقی کلاسیک ایرانی آسوده‌تر به حیات خود ادامه داده و یکپهناز عرصه موسیقی در این دوران باشد. این آسودگی بی شک در آموزش آن نیز موثر بوده است. یکی از دلایل اصلی پذیرش و استقبال بیشتر مردم از آواز و موسیقی آوازی نسبت به ساز و موسیقی سازی نیز همین موضوع است.

۳-۱- حفظ سنت یا خودداری از پذیرش؟

خالقی در کتاب سرگذشت موسیقی ایران شرح درباره خوانندگان را اینگونه آغاز میکند: خوانندگان در گذشته دو گروه بودند: تصنیف خوانان و آوازخوانان. در قدیم که کار اصلی خواننده آواز بود و تصنیف خواندن زیاد طرف توجه نبود، هر کس صوت و تحریر داشت میخواست آوازخوان بشود و سالها زحمت میکشید تا توفیق مییافت. فرا گرفتن قطعات ضربی مانند تصنیف برای خوانندگان تعلیم دیده کار ساده‌ای بود و آن را از نوازندگان فرا میگرفتند، ولی در مجلس استاد نمی خواندند و حتی رسم بر این جاری شده بود که اشخاصی که دستگاهدان و آوازخوان کامل بودند خواندن تصنیف را دون شأن خود میدانستند و آنان که صدای ضعیفتری داشتند در خواندن تصنیف و آهنگهای ضربی علاقه بیشتری نشان میدادند و در این فن ورزیده میشدند و برای اینکه به وزن خوب آشنا شوند ضمن خواندن تصنیف، به نواختن تنبک نیز میپرداختند (خالقی، ۱۳۹۰، ۲۶۱ و ۲۶۲) طبق گفته خالقی، از گذشته در بین خوانندگان نوعی تضاد، دوگانگی و دودستگی وجود داشته که تصنیف خوان (ضربی خوان) و آوازخوان همتراز دانسته نمیشدند. «در گذشته خوانندگان لزوماً ضربی خوان یا تصنیف خوان نبودند و در یک اجرا در کنار خواننده یک نفر ضربی خوان هم برای اجرای آهنگهای ضربی یا تصنیف حضور داشت (اعظمی کیا، ۱۳۸۸، ۱). در واقع تنها آن افرادی از سوی استاد پذیرفته شده که در خواندن توانمند و مستعد بوده‌اند و پیش نیاز آن را از قبل میداشتند. «در قسمت آواز نیز رسم به همین ترتیب بود. در مجلس استاد سازی وجود نداشت. استاد در آمدی آغاز میکرد و شاگرد آن را تقلید میکرد و حتماً



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

شاگرد باید دارای صوت خداداد و حنجره‌های با تحریر و غلت باشد که مشق آواز را شروع کند. «(همان، ۱۳۹۰، ۲۶۱ و ۲۶۲) البته که این موضوع در نوازندگی ساز در قدیم نیز وجود داشته است و تنها مختص آواز نیست؛ اما شاید بیش از ساز اهمیت داشته است. از سویی دیگر تضاد بین اجرای تصنیف و آواز در بین خوانندگان خود نشانه‌ی تأکید بر حفظ مواضع و عدم پذیرش موضع دیگری است که شاید بر عدم پذیرش آنان در زمینه آموزش و استفاده از شیوه‌های جدید آموزشی اثرگذار بوده باشد. وی در ادامه به این موضوع اشاره دارد که «اما در قسمت آواز هنوز ثبت و روش جدیدی پیدا نشده و موضوع بلا تکلیف مانده است. بعضی از نوازندگان که کلاس موسیقی دارند، در صورتی که خود از هنر آواز برخوردار نیستند، به تعلیم آواز هم می‌پردازند که پر واضح است که توفیق نمی‌یابند. در هنرستان موسیقی ملی از اوایل تأسیس کلاس آواز دایر بوده که جز یکی دو نفر که شاید بعدها دلبستگی به ساز پیدا کرده و آواز را رها کردند، بار محصول قابل توجهی به بار نیامده است.

در هنرستان آزاد موسیقی ملی هم چند سالی است که آواز به روش شفاهی و قدیمی دایر است که نمونه‌هایی بیرون داده، ولی هنوز شهرت کافی پیدا نکرده‌اند. «او در ضمن همین بحث اشاره دارد که «سبک تعلیم آواز به طور صحیح هنوز هم همان روش شفاهی است. منتها سابقاً شاگرد مطلب را سینه به سینه از استاد فرامی‌گرفت ولی امروز استاد بی‌زبانی پیدا شده است که رادیو نام دارد. شاگرد پای دستگاه رادیو مینشیند و از آواز خوان تقلید میکند یا آنچه را که میشنوند روی نوار می‌آورد تا بتواند روی آن تمرین کند؛ بنابراین باز هم تعلیم شفاهی است.

هرچند در تعلیم ساز از طرز تدریس و متدهای اروپایی تا اندازه‌های استفاده شده، ولی در آواز مثل اینکه رویه‌ی به کلی خاصی باید پیش گرفت؛ زیرا طرز خواندن در آواز ایرانی و اروپایی اختلاف دارد و معلوم نیست با متد اروپایی بتوان در ادا کردن غلت، تحریر و حالت و کیفیت موسیقی ایرانی به اندازه کافی ورزیدگی پیدا کرد. در اوایل تأسیس مدرسه عالی موسیقی استاد وزیری روشی برای تعلیم آواز برگزید که هم جنبه علمی داشت و با تمرینات صوتی همراه بود و هم بر پایه نغمه‌های ایرانی بود و آقای عبدالعلی وزیری با این اسلوب پرورش یافت. «(خالقی، ۱۳۴۱) همانگونه که پیداست حتی پس از ورود سیستم آموزشی غربی به ایران و تغییر شیوه آموزشی در سازهای مختلف و ایجاد امکانات آموزشی گسترده، آواز ایرانی و آوازخوانان آن تعارض جدی با آن داشته و به شیوه قدیمی پایبند بوده‌اند.

۴-۱- ذائقه شنیداری:

طبق داده‌های مکتوب تا آنجایی که اطلاع داریم آموزش موسیقی در ایران تقریباً هیچگاه مدون نبوده و تنها از طریق سنت شفاهی انتقال پیدا می‌کرده است و حتی اگر متد و شیوه‌های آموزشی نیز وجود داشته است تدوین نشده و به صورت مکتوب وجود ندارد. این موضوع برای آموزش آواز نیز صادق است. پس از تأسیس هنرستان موسیقی و پیش از آن توسط موسیو لومر در مدرسه موزیک، آموزش درس سلفژ (سرایش) که مهارتی برای خواندن نت به شکل آوازی و غیر آوازی بود به موسیقیدانانی که می‌خواستند در مراکز آکادمیک موسیقی در ایران تحصیل کنند، اجباری بود. این مهارت که پیش نیاز و هم نیاز ساز و آواز غربی بود و به نوعی میتوانست به واسطه مهارت خواندن که اصلی‌ترین بخش در آموزش آن است با آواز ایرانی پیوند ویژه‌ای برقرار سازد اما از آنجایی که این درس وابسته به دانستن نت، مبانی تئوری موسیقی و تمرین با ساز پیانو بود و نیاز به حضور و تمرین مداوم داشت، توسط خوانندگان موسیقی کلاسیک ایرانی چندان مورد توجه قرار نگرفت و برای آنان نامانوس بود.

در حقیقت ذائقه شنیداری خواننده ایرانی که مبتنی بر نسبت‌های به کار رفته در مدهای ایرانی و ربع پرده بود و همچنین در اجرا با جزییات و ظرایف و حالات مخصوص به خود رعایت میشد در رویارویی با گام‌های غربی و فواصل و پرشهای آن که قطعاً بدون حالت و ریزه‌کاری بود غریب مینمود. در آفرینش و آهنگسازی موسیقی ایرانی نیز شیوه و چگونگی برخورد با ملودی، طبق سنت قدیم دارای نسبت، قرارداد و سازوکاری بود که در ردیف موسیقی دستگاهی وجود داشت و در عمل برگرفته از ملودی



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

مدلهای آن بود. خواننده نیز احساس قرابت بیشتری با این شیوه آهنگسازی برقرار میکرد. در مقابل افرادی سعی داشتند که از قید و بند این چهارچوبها خود را رها کرده و به گونهای دیگر با موسیقی ایرانی برخورد کنند. شاید بتوان علینقی وزیری را از نخستین کسانی که سعی در پرهیز از به کارگیری شیوه مرسوم در آهنگسازی با بهره‌گیری از روشهای مختلف نظیر تغییر سرعت، استفاده از پرشهایی خارج از موتیفهای ردیف و ... داشت، نام برد. در آن زمان این شیوه برخورد با موسیقی و شعر توسط آوازخوانان ایرانی عجیب و خارج از ضرب تلقی میشد و سلیقه شنیداری اهل فن و مخاطب نیز با این شیوه فاصله بسیار داشت. (خالقی، ۱۳۹۰، ۳۸۵) با اینحال، با اینکه اکنون این شیوه در آهنگسازی مرسوم شده است و شیوهی آموزشی بر اساس نت نیز معمول گشته، اما بواسطه عدم پیوند نت و آواز همچنان اجرای آن برای بعضی از خوانندگان دشوار مینماید.

۵-۱- علت جامعه شناختی: جایگاه خواننده در بین مردم

از گذشته تاکنون جایگاه خوانندگان در میان مردم نسبت به نوازندگان متفاوت بوده است. این موضوع در احساس نیاز و عدم نیاز مجری موسیقی در ارائه هنر خود نقش اساسی ایفا میکند. این باور جمعی یعنی توجه بیشتر به خواننده ریشه های تاریخی، فرهنگی و اجتماعی خاص خود را داراست که به بررسی هر یک خواهیم پرداخت.

(۱) زبان، عامل مشترک: به واسطه پیوند عمیق شعر با فرهنگ ایرانی از گذشته تاکنون، عامل مشترک زبان در شعر و همچنین گفتار، اصلترین علت محبوبیت و مقبولیت خوانندگان نسبت به نوازندگان در بین عموم مردم است. در حقیقت شنونده به واسطه کلام شعر میتواند با آواز ارتباطی عمیق برقرار کرده، آن را به سرعت درک و به آسانی با آن همراه گردد و از سویی ارتباط عمیقی با آن برقرار سازد. در مقابل، موسیقی اجرا شده توسط نوازنده برای مخاطب انتزاعی تر و غریب تر احساس میشود. اثرگذاری واژگان بر ذهن انسان غیرقابل انکار است و از این طریق است که فهم صورت میگیرد. حال تمامی این قدرت توسط شعر و خواننده به منصفه ظهور مخاطب میرسد. خواننده به همین علت محور اصلی مخاطب است و مخاطب اتصال ذهنی خویش را از این طریق پیش میبرد. نوازندگان و موسیقی اجرایی آنان محورهای فرعی هستند که به بیان بهتر شعر کمک میکنند.

(۲) فردیت خواننده: کنسرتهای موسیقی و ارکسترهای موسیقی، در ابعاد بزرگ و کوچک، شامل گروه نوازندگان و به طور معمول یک خواننده هستند. طبیعی است که عامل فردیت خواننده در اهمیت آن نقش بسزایی ایفا میکند. براساس دلایل نامبرده، خواننده با توجه به مقبولیت و محبوبیتی که بهصورت پیشفرض از جامعه دریافت میکند، در مقایسه با نوازندگانی که میباید سالهای بسیاری بر بهبود تکنیکها و مهارتهای نوازندگی سپری کند، در زمان کوتاهتری مورد پذیرش عموم قرار میگیرد در واقع خواننده پس از پذیرش عموم شاید کمتر نیازی به دانستن موضوعاتی نظیر تسلط بر ریتم و متر، خواندن پرشها و ملودیهای خارج از ردیف و تقویت تکنیکی در خود احساس کند؛ چرا که مقبولیت موردنظرش را به دست آورده است.

۶-۱- فلسفه زیبایی شناسی موسیقی کلاسیک ایرانی:

موسیقی در فرهنگ ایرانی اسلامی همانند یا بیش از دیگر فرهنگها از ابتدا با جنبه های راز آلود هستی جنبه های باطنی معرفت مذهب آداب و آیین ارتباط داشته است به علاوه در سنت ما موسیقی در فلسفه و عرفان عملی جایگاه قابل توجهی دارد مباحث



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

فلسفی درباره موسیقی به ویژه در میان مشایان همواره مطرح بوده است و در متون عرفانی نیز درباره موسیقی و سما از قرن سوم به بعد به صورت گسترده بحث شده است (محسنی و ذبیحی فر، ۱۴۰۰، ۴) در آموزش موسیقی ایرانی به صورت شفاهی نوعی زیبایی شناسی فلسفی وجود دارد که ریشه های آن را میتوان در تفکر شرق بازشناسایی کرد. نمونه آن را میتوان به فلسفه اشراق شیخ شهاب الدین سهروردی نسبت داد که در فلسفه خود دو بنیاد کمالخواهی و غایتگرایی و سلسله مراتب کثرت در وحدت را نمایان ساخته که نمود آن را در آموزش موسیقی کلاسیک ایران به شیوه شفاهی میتوان یافت. در نظر سهروردی انسان بالفطره کمالخواه و کمالخواهی واقعی است که جزو بافت وجودی اوست. (امین رضوی، ۱۳۷۷، ۱۱۲) در حقیقت این ویژگی کمالخواهی و غایت گرایی موجود در اندیشه فلسفی سهروردی در سنت آموزش شفاهی موسیقی کلاسیک ایرانی و به طبع در امر آموزش آواز نیز به نحوی جریان دارد. «تقریباً هیچ نئی به حالت ساده اجرا نمیشود، همهی نتها تزییناتی متناسب با حالت آهنگ دارند مسئله تزیین در موسیقی ایرانی را باید بیشتر از راه حس و تجربه دریافت.» (صفوت، ۱۳۹۲، ۲۱۱) این جمله نشانگر نوعی کمالخواهی در زیباییشناسی موسیقی ایرانی است که در آموزش نیز نمود دارد. استاد آواز در امر آموزش عیار درسی را نازل نمیکند و آن را با تمام ظرایف و جزئیات و در نهایت کمال و غایت به شاگرد آموزش میدهد.

ساده کردن جملات آوازی و یا پرهیز از اجرای تحریر به واسطه مبتدی بودن شاگرد در این شیوه لحاظ نمیگردد چرا که مبنای فکری فلسفی و زیباییشناختی مدرس آن است که باید کمال و عیار مطلب آموزش داده شده حفظ گردد. در فلسفه اشراق اصل سلسله مراتبی در بطن اصل کثرت در وحدت جای میگیرد و روند رشد مرتبتی در فلسفه سهروردی قابل تأمل است و بدان تأکید بسیاری گردیده است. (گودرزی و شریف: ۱۵۳۱، ۱۵۱) نمود این مسئله در آموزش موسیقی کلاسیک ایرانی نقش داشته و فراگیر باید سلسله مراتب آموزشی، شهودی و معرفتی را طی کند تا کمال مطلوب را بیاموزد. «درویش خان عادت داشت یک مدال طلایی به شکل تبرزین بسیار کوچک که نماد درویشی بود به شاگردانی هدیه دهد که درسهای خود را با موفقیت و به شیوه رضایت بخش به پایان میرساندند.» (صفوت، ۱۳۹۱: ۲۳۵). از سوی دیگر اصول سلسله مراتب و معرفت در نمونه های فراوانی از ادبیات ایران قابل مشاهده است و از آنجایی که شعر نمود بیانی آواز است و این دو پیوندی عمیق با یکدیگر دارند، تأثیر مفاهیم و مضامین به کار رفته در اشعار شاعران بر تفکر و زیباییشناسی در آموزش آواز قابل تأمل است. «شعر از مهمترین ابزارهای کار معنوی عرفا بود و مخصوصاً بعد از ظهور مولوی موسیقی در نظر عارفان مقامی ارجمند پیدا کرد چنانکه در مجلس درویشان همیشه مثنویهای او خوانده میشد و سماع و رقص از لوازم بیخبری از عالم ظاهر و متوجه شدن به عالم معنی شمرده شد.» (خالقی، ۱۳۸۶، جلد ۲، ۳۳-۳۲)

در باب همین مطلب باز هم میتوان اثرات حکمت اشراقی را ملاحظه کرد تأثیر متقابل موسیقی و شعر بر یکدیگر در شعر مولانا به وفور ظهور میکند. به عنوان نمونه نی در کلام مولوی نمادی از خود شاعر است که از خودی تهی، و در تصرف عشق و معشوق است؛ چنانکه در شرح مثنوی شریف آمده است: «جای هیچ شک باقی نمی ماند که این نی با آن نوای شورانگیز، مولاناست که عشق در او میدمد و از گلویش نغمه های جان آهنگ میانگیزد...» (فروزانفر، ۱۳۷۵، ۷)

ما چو ناییم و نوا در ما ز توست ما چو کوهیم و صدا در ما ز توست

(مولوی، ۱۳۶۳، دفتر ۱: ب ۵۹۹)



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

نمونه‌های دیگر آن را در ادبیات ایران به کرات شاهد هستیم از قبیل سیر و سلوک هفت وادی معرفت و حقیقت که سالک در رسیدن به مقصود در هفت شهر عشق عطار طی مینماید و همچنین مقام و مرتبتی که حافظ در اشعار خود برای پیر و مرشد با عنوان «پیر مغان» قائلند است: (حافظ، ۱۳۸۵: ۱)

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بیخبر نبود ز راه و رسم منزلها

همچنین: (حافظ، ۱۳۸۵: ۴۸۳)

سحرگه ره روی در سرزمینی همی گفت این معما با قرینی

که ای صوفی شراب آن‌گه شود صاف که در شیشه برآرد اربعینی

علاوه بر مفهوم شعر که این حقیقت را بیان میکند که یک سالک در راه طریقت زمانی به معرفت حقیقی دست مییابد که از مراحل و مراتبی عبور کند این شعر در ردیف روایت شده از عبدالله دوامی نیز در آواز دشتی (دوامی، ۱۳۷۵، ۶۵) استفاده میگردد که موید پیوند این موضوع در ادبیات و شعر با موسیقی است. اینها نمونه‌هایی از تفکر عرفانی و معرفتی در اشعار شاعران ایرانی است که در تفکر اهل فن موسیقی نقش بسزایی داشته و به نوعی در تفکر آموزش شفاهی وجود داشته است.

۷-۱- جایگاه معرفتی موسیقی و آواز ایرانی:

در حقیقت اساس سیستم آموزشی سنت گرایان در عرصه موسیقی ایرانی به نوعی بر مبنای تهذیب اخلاق و باور به مبانی عرفانی هنر بوده است و این مهم جزو باور و اعتقادات آنان بوده تا جایی که علی نقی وزیری به عنوان نخستین متجدد موسیقی ایرانی نیز نقش معنویت و اهمیت ارزشهای اخلاقی را در موسیقی حائز اهمیت دانسته و میگوید که در آهنگسازی و نوازندگی برای حصول به ذوق سالم باید تربیت هنری دقیق و صحیح باشد. گوش و چشم از زشت شنیدن و کج دیدن مصون باشند. البته تنها تجسس زیبایی کافی نیست، بلکه با ارتقای اخلاقی باید توأم باشد. نور نیکی و اخلاقی که در جسم و روح آفریننده اثر هنری درخشید در اثر او هم منعکس خواهد بود؛ نابغه از زمان خود پیش است و بنابراین محصول لازم زمان نیست. (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۰۵). این اصول که به نوعی پیوند آیین خنیاگری و آیین فتوت بوده است در رسالات متعدد موسیقی نیز نظیر کنزالتحف در این باب نیز سخن به میان آورده شده است. این ویژگی اگرچه با تغییر شیوه های آموزشی موسیقی بسیار کمرنگ گشته است اما در گذشته و در سیستم آموزشی قدیم موسیقی ایران اصلی اساسی تلقی میشده است. در این رساله آمده است: «...وقتها در جاهای خالی رود و صوتهای عالی خواند و چنان کند که پیوسته آواز او صافی باشد و پیوسته چیزهایی چند که آواز بگشاید و صافی کند چنانچه ذکر آن در فصلی دیگر بیان کنیم، تناول کند و از چیزی چند دیگر که آواز از آن گرفته شود و بی جوهر گردد و ذکر آن نیز در فصلی جداگانه بیان کنیم محترز باشد و البته ورزیدن این فن از خلق پنهان دارد خصوص که در ساعات نیز شروعی رود.» (خضرای، ۱۳۹۰: ۶۶) این مناسک و آیین فتوتی که همچنان در سیستمهای آموزشی شفاهی من



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

جمله آواز وجود دارد باعث ایجاد یک نوع ارتباط عمیق بین فراگیر و موضوع فراگیری شده میشود و از آموزش صرف تبدیل به یک مرام و معرفت میگردد.

۲. نتایج و تحلیل مقایسه‌های مزایا و معایب

۲-۱- مزایای شیوه آموزش شفاهی آواز

در گذشته که ابزار ضبط صدا وجود نداشت، آموزش شفاهی تنها بین دو عامل شاگرد و استاد شکل می‌گرفته است. امروزه با وجود ابزار ضبط عامل سوم اضافه گشته که شرایط را برای فراگیرنده بسیار آسان کرده است. در ساز حتی این عامل بهتر عمل میکند؛ چرا که ضبط تصویری انجام میگیرد و هر دو حواس شنیداری و دیداری درگیر میشوند. به هر روی در آواز، بودن یا نبودن تصویر نقشی جدی ایفا نمیکند و صوت است که اهمیت دارد. در گذشته شیوه آموزش به گونه ای بوده که شاگرد در محضر استاد حاضر شده و استاد درس را برای او مینواخته و شاگرد تکرار میکرد است و از آنجایی که عامل سوم وجود نداشت، میبایست در همان جلسه ملودی و جزئیات آن را به خاطر میسپرد تا بتواند بر روی آن تمرین و آن را به کمال رسانده و به استاد ارائه دهد. در جای دیگری نیز روح الله خالقی در مورد فضای کلاسهای موسیقی که در آن روش تدریس سینه به سینه بوده چنین نوشته: «من (روح الله خالقی) محضر درس قدما را ندیده بودم ولی وصفش را شنیده ام. در حدود ۴۰ سال قبل مجلس درس چند استاد موسیقی را مانند میرزا رحیم خان و حسین خان اسماعیلزاده که هر دو کمانچه کش بودند، همچنین مجلس درس غلامحسین درویش را درک کرده بودم که استاد در روی تخته پوست یا تشکچه ای مینشست و شاگرد در جلوی او زانوی ادب میزد و درسی که دفعه قبل گرفته بود مینواخت و اگر نقصی داشت اصلاح میکرد و اگر آن را خوب فرا گرفته بود قسمت بعد از آن را فرا میگرفت و چند بار مینواخت و حفظ میکرد و به اتاق دیگر میرفت و در آنجا هم چند بار تکرار میکرد و اگر فرصت باقی بود یک بار دیگر به حضور استاد میرسید و آن را مینواخت و زمین ادب میبوسید و یک سکه ۵ قرانی زیر تشکچه استاد میگذاشت و خداحافظی میکرد و به خانه میرفت.

در بین راه نیز آهنگ را با خود زمزمه میکرد که فراموش نکند. به محض رسیدن به خانه درس جدید را مینواخت و آن را تکرار میکرد و خوب به ذهن می سپرد و طبیعتاً آنچه را که به این زحمت فرا گرفته بود خیلی عزیز میداشت و چون یادداشت و کتاب و دفتر در کار نبود حافظه قوت مییافت و نوازنده هرچه میدانست از حفظ مینواخت و در اثر تکرار و تمرین زیاد به تدریج پختگی و ملاحظت پیدا میکرد و بعد از سالها تمرین و تکرار اگر دارای استعداد بود نوازنده خوبی از کار در می‌آمد.» (خالقی، ۱۳۴۱) در آواز نیز همین اتفاق میافتاد. همانطور که واضح است در این شیوه حافظه از بُعد موسیقایی و شنیداری بسیار تقویت میشود. نکته قابل توجه در آموزش آواز با شیوه شفاهی، پیشرفت سریعتر شاگردان نسبت به دیگر رشته های موسیقی است. یک هنرجوی آواز با استعداد متوسط که سه سال آواز را فرا گرفته، نسبت به هنرجوی ساز با شیوه آموزشی نوین (استفاده از نت و نوشتار) در همین بازه زمانی به مراتب پیشرفت سریعتری کرده است. این موضوع از چند زاویه قابل بررسی است:



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

۱-۲- تقویت حافظه موسیقایی:

در شیوه شفاهی، حافظه محور اصلی آموزش است. در آموزش ساز علاوه بر حافظه شنیداری، حافظه دیداری نیز دخیل است اما در آواز حافظه شنیداری نقش اساسی را ایفا میکند چرا که عامل دیداری برای فراگیری وجود ندارد و شاید تنها عامل دیداری نگاه کردن به ابیات شعر باشد. از این رو حافظه‌ی فراگیر آواز بالاخص حافظه موسیقایی او پرورش پیدا میکند. در صورتی که در شیوه‌ی آموزش بر اساس نت به سبب آنکه چشم برای دیدن نت و علائم آن درگیر میشود؛ حافظه دیداری را پرورش میدهد. این درحالیست که موسیقی با شنیدن اتفاق میافتد و نه با دیدن. در نتیجه تقویت حافظه موسیقایی و شنیداری بسیار اهمیت بیشتری نسبت به حافظه دیداری پیدا میکند که حسن این شیوه در بکارگیری آن است.

۲-۱-۲- فهم موزیکالیت:

موسیقی آوازی همانطور که پیشتر بدان اشاره شد انتزاعی و تجریدی است و این شعر است که آن را از حالت انتزاعی به واسطه معانی کلمات و مفهوم خارج میکند. وجود و حضور شعر افزون بر این موضوع به فهم موزیکالیت و احساس درونی موسیقی مدهای مختلف موسیقی دستگاہی کمک میکند. این تاثیر البته که متقابل نیز هست. موضوع و معنای ابیات شعری متناسب با نسبت فواصل و فضای احساسی هر مد در موسیقی کلاسیک ایرانی میتواند نوعی درک و دریافت احساس و بیان موسیقی را رقم بزند. همچنین به موازات آن موسیقایی که احساس غم و یا شادی دارد به فراخور مضمون متناسب شعری خود را میطلبد.

۳-۱-۲- شعر به مثابه نت:

آوازخوانان راویان مؤثر شعر در طول تاریخ بودند. شفيعی کدکنی معتقد است که «شعر، هنری است گفتاری و نقش ادا کردن و آواز و عرضه داشت زنده آن در نشر و گسترش آن و التذاذ مردم از آن، نقش بسیار مهمی دارد (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۵). شعر برای فراگیر آواز حکم نت را برای فراگیر ساز دارد. اما از آنجایی که شعر و از آن مهمتر کلمات و زبان از نخستین لحظات زندگی با انسان پیوند داشته و عامل ارتباطی بین افراد را میسازد، اصلیتین تفاوت را با نت رقم میزند. همانگونه که یک کودک فقط با تقلید از پدر و مادر و اطرافیان خود بدون آنکه آموزش آکادمیک ببیند و یا ابزار خاصی داشته باشد زبان مادری را میآموزد، شعر نیز از آنجا که نمونه‌ای از بیان زبان است، بسیار سریعتر و راحتتر از نت که یک عامل جدید با اشکال و قواعد گوناگون برای شخص است، عمل میکند. در برخی کتابهای آموزش ساز که توسط استادانی نظیر ابوالحسن صبا و فرامرز پایور نگاشته شده، مشخصاً از شعر و کلام برای فهم بهتر ملودی بهره گرفته شده است.

به رهگیری از شعر خود میتواند با پیوند شیوه آموزشی نوین، شیوه آموزشی کاربردی را در آواز کلاسیک ایرانی رقم بزند. مدرس میتواند با شرح نسبت هجاهای کلمات با کششهای موسیقی طبق توضیح و معادلاتی که حسین دهلوی در کتاب پیوند موسیقی و شعر آوازی آورده است، اولین قدم را در پیوند این دو شیوه بردارد.

۴-۱-۲- پیچیدگی در برابر سادگی:



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

در یادگیری ساز با شیوه آموزشی جدید (نت)، شخص علاوه بر آنکه باید مهارت‌های تکنیکی، فیزیکی ساز را یاد گیرد، بلکه باید یک زبان جدید (نت) را نیز فراگیرد. این موضوع باعث کند شدن نوازنده در همان بدو شروع موسیقی خواهد شد. در حالی که در آموزش آواز به شیوه شفاهی، از آنجایی که نت وجود ندارد و صرفاً همه موارد آموزشی شنیداری است، این موضوع راحت‌تر انجام میپذیرد. «اگر اصول تعلیم موسیقی چندان تغییر نکرده‌اند، دلیلی ساده دارد و آن این است که ردیف فقط از طریق مستقیم، یعنی سینه به سینه قابل انتقال است و در آن تقلید نقشی اولیه دارد.» (دورینگ، ۱۳۸۳، ۴۲).

در شیوه آموزش شفاهی درونی بودن آواز نسبت به ساز مزیت دیگری است که فراگرفتن آن را آسانتر میکند؛ چرا که عامل تولید صدا خود شخص است نه یک عامل خارجی. «فراگرفتن موسیقی از روی ضبط (حتی بیش از آن روی نت نوشته) تنها نمایی مجرد و متنوع از موسیقی به دست میدهد که عاری است از حرکات و حالات انتقال موسیقی به دیگری...» (همان، ۱۳۸۳، ۴۶)

وقتی که یک عامل خارجی (ساز) در میان است، عوامل زیادی در کارکرد آن نقش پیدا میکند که کیفیت ساز، مطلوب بودن شرایط برای نگه داشتن کوک و ... از آن دسته اند.

۵-۱-۲- درک عمیق موضوع:

دکتر برکشلی در قسمتی از صحبت‌های خود در «سمینار آموزش بین‌المللی موسیقی در شرق» که در سال ۱۳۴۶ در خصوص آسیب‌شناسی تعلیم عوامل موسیقی در خاورمیانه برگزار کرده است، میگوید: «عوامل موسیقی شامل ریتم، ملودی، هارمونی و طنین است. نزد ملل شرق «موضوع» نیز قابل اهمیت است و باید جزو عوامل موسیقی محسوب داشت.» همانطور که دکتر برکشلی اشاره دارد موسیقی در شرق علاوه بر فن و مهارت فلسفه و اندیشه نیز دارد و آن در آموزش موسیقی جریان داشته است. این «موضوع» تفکری است که با آن استاد، شاگرد را میپرواراند. در حقیقت موسیقی ابزاری است برای بیان تفکر و اندیشه. نِتِل اشاره میکند: «یک مرحله قدیم‌تر در یادگیری موسیقی ایرانی توسط تعداد کمی از موسیقیدانان مسنتر ارائه شده است آنان همان کسانی هستند که گرایش به رد کردن نت نویسی دارند اگرچه مزایای آن را به هیچ وجه به طور کامل رد نمی‌کنند در دیدگاه آنان یاد گرفتن سریع ردیف نامطلوب است زیرا تعمقی را که برای فهم ردیف ضروریست غیر ممکن میسازد برای آنان رابطه موسیقی و فلسفه اهمیت دارد و موسیقی را نتیجه تجربه ای عرفانی میبینند. اجرای موسیقی تاحدی برابر با تامل (غور) است. بنابراین یک هنرجو می‌بایست هر بار مقدار کمی از ردیف را درس بگیرد و آن را از طریق شنیدن یاد گرفته و در نتیجه از بر کند. مدافع سنت میبایست ردیف را آهسته آهسته و با جزئیات دقیق فرا گرفته باشد او میبایستی ملنزم باشد تا تمامی جنبه های آن را از طریق حفظ کردن آن از روی اجرای استادش در رو میسازد با این روش است که هنرجو به درک عمیقی دست مییابد نه از طریق حفظ کردن از روی کاغذ» (نِتِل، ۱۳۸۱: ۲۷). در آواز این مسئله از آنجایی که پیوند میان شعر و موسیقی رقم میخورد، بسیار حائز اهمیت است. انتخاب درست شعر، معنی درونی آن و تلفیق آن با موسیقی به‌منظور بیان بهتر، همگی باید به شاگرد آموخته شود و این شیوه شفاهی از آنجایی که بر تمرکز و تکرار استوار است، برای رسیدن به این مقصود شیوه مناسبی است.



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

۶-۱-۲- دریافت معرفت بر اساس سلسله مراتب آموزشی:

در شرق همواره میان مفهوم و ماهیت عرفان و موسیقی پیوند عمیقی برقرار بوده است. ماهیت عرفان و سلوک عرفانی اغلب با اظهار عواطف و احساسات صافی عارف، قرین بوده است و در بیان این عواطف، شاید موسیقی بتواند کارا و مؤثر باشد چرا که موسیقی نیز بیان احساسات و عواطف و تفکرات هنرمند است. این پدیده به جهت ویژگیهای منحصر به فردی که دارد، از جمله ابزاری بوده که بشر از دیرباز در زمینه امور معنوی به کار گرفته و از آن بهره برده است. لذا در نگاه بسیاری از موسیقیدانان، بین «عرفان» و برخی از انواع موسیقی، پیوندی وثیق و ناگسستنی برقرار شده است (صفوت، ۱۳۸۹: ۱۷۰). سلسله مراتبی که عارف برای رسیدن به مقصود طی میکند به گونهای دیگر در آموزش شفاهی موسیقی ایران نیز نمایان بوده است. این شیوه برخورد باعث درک و دریافت معرفت و حکمت در نزد هنرجو میگردد.

۲-۲-۲. معایب شیوه شفاهی در آموزش آواز ایرانی:

۱-۲-۲-۲. عدم توانایی اجرای آواز از روی نت:

بدون شک شیوه شفاهی، مزایای زیادی را داراست اما خالی از عیب نیست. نخستین مسئله در این شیوه عدم توانایی اجرای خواننده از روی نوشتار موسیقی (نت) است. تغییر شیوه آموزشی در ایران تا آنجایی پیش رفت که اگر امروزه کسی توانایی اجرا از روی نت را نداشته باشد، عجیب به‌نظر میرسد. البته که اساتید آواز در کلاسهای خود به شاگردان توصیه اکید دارند که در کنار یادگیری آواز، یک ساز نیز آموزش ببینند که هم از لحاظ شنوایی گوششان تقویت شده و هم مباحث مربوط به ریتم و نتخوانی را فراگیرند، اما این در واقع پاک کردن صورت مسئله است. چرا نباید خود کلاس آواز این نیازهای خواننده را برطرف کند و چرا باید برای آموختن آن کلاس دیگری برود. اینجاست که مهمترین ضعف این سیستم خودش را هویدا میسازد. تسلط بر روی نت ابزاری است که شاید در گذشته دانستن آن ضروری نبود، اما امروزه دیگر واجب است.

۲-۲-۲-۲. ضعف در اجرای فیگورهای ریتمیک متریک خارج از ردیف موسیقی:

یکی از مهمترین اشکالات شیوه شفاهی، وابستگی و ترک عادت است. درست است که موسیقی با امر شنیدن همراه است و مجری آن باید گوش موسیقایی قوی در کنار تکنیک داشته باشد؛ اما امروزه که نت نویسی به امری جدایی ناپذیر در موسیقی دستگاهی ایران تبدیل گشته و در تمامی ارکان آن نفوذ کرده است، عدم اطلاع از نحوه برخورد با آن، مشکلاتی را به‌همراه دارد. نخستین اشکال از آنجایی که در کلاسهای شفاهی آواز به مقوله ریتم از منظر یک عامل فرعی نگاه میشود، بعضی خوانندگان کم تجربه در اجرای فیگورهای ریتمیک موسیقی ایرانی به مشکلاتی مواجه هستند. در گذشته تصنیف خوانان علاوه بر اجرای آواز به نواختن تمبک نیز میپرداختند؛ از این حیث از لحاظ اجرای ریتم در آواز تا حدی آسوده بودند. «آهنگ ضربی و تصنیف خواندن هم مثل آواز خوانی تخصص و مهارت می‌خواهد و از همه مهمتر باید تصنیف خوان قوه تشخیص ضرب داشته باشد که در موقع خواندن وزن را از دست ندهد و به اصطلاح معروف از ضرب خارج نشود. به همین جهت خوانندگانی که این استعداد را داشته اند اول به نواختن تنبک آشنا شده اند تا به تدریج به وزنهای مختلف آشنا شده و از عهده خواندن نغمه های وزندار، ضمن نواختن تمبک برآمده اند. برخی از آنها هم در این کار مهارت یافته، استاد فن ضرب و تصنیف شده اند.» (همان، ۱۳۴۱)

این شیوه برخورد که در کلاسهای آواز که در قدیم به شیوه شفاهی برگزار میشده، امروزه دیگر جریان ندارد. خواننده تنها به یادگیری ردیف پرداخته و در ضمن آن تصنیف هایی را که به صورت صوتی امروزه در دسترس است را می‌آموزد. در این بین تصنیفها و ترانه هایی معمولاً آموزش داده میشوند که ریتمهای تکرارشونده و ساده‌ای دارند و به راحتی قابل تشخیص هستند.



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

در نتیجه خواننده کمتر در معرض فیگورهای ریتمیک پیچیده تر قرار نمیگیرد.

۲-۲-۳- ضعف در اجرای ملودیهای خارج از انگارهای ردیف:

همانند موضوع ریتم، خواندن فواصل و پرشهایی که در انگارهای ردیف آوازی وجود نداشته‌اند برای خواننده‌ای که در سیستم شفاهی رشد یافته چالشبرانگیز است چرا که امروزه برخی از آهنگسازان موسیقی کلاسیک ایرانی که تعدادشان هم کم نیست ترجیح میدهند بهواسطه پرهیز و تکرار از ملودیمدهای ردیف در آفرینش و آهنگسازی از اینگونه پرشها و فواصل غریبتر استفاده کنند. در کلاسهای آواز ایرانی بهصورت شفاهی، مهارتهای متعددی نظیر تمرینات ریتمخوانی، نتخوانی بدون فرکانس و آوازی، فواصل منفصل و متصل، شنوایی و ... آموزش داده نمیشود. شاید در گذشته این موضوع حائز اهمیت نبوده، اما امروزه دیگر حتی خود موسیقیدانان کلاسیک ایرانی نیز برای خلق اثر از تقلید صرف ردیف موسیقی اجتناب میکنند؛ در نتیجه، خواننده آواز باید خود را با این موضوع وفق دهد.

۲-۲-۴- چالش در اجراهای دشوار:

یکی از مزیت‌های شیوه آموزشی با نت آماده‌کردن شاگرد برای قطعاتی است که در گذشته با آن مواجه نشده است؛ اما در شیوه شفاهی از آنجایی که بهکلی از مقوله نت استفاده نمیگردد و آوازخوان حتما باید ابتدا بشنود تا بتواند بخواند؛ در نتیجه در این زمینه نیز با ضعف روبروست. البته که در بداهه خوانی این توانمندی برای نوازنده و خواننده برای اجرای در لحظه را فراهم میکند، اما این توانمندی برای خلق شخصی است و نه زمانی که خلق توسط شخص دیگر اتفاق افتاده و نیاز است در همان موقع اجرا گردد.

۲-۲-۵- حفظ کردن جزئیات زیاد:

در آموزش شفاهی موسیقی کلاسیک ایرانی، تسلط بر اجرای یک قطعه یا آواز بر اثر تهنشینشدن آن بهواسطه تکرار مداوم در طی زمانی طولانی به دست میآید. اثرگذاری قطعه ای که بر اثر تکرار و تمرین بسیار در ذهن ثبت میگردد به هیچ وجه با قطعه‌ای که در زمان کوتاه آماده میگردد قابل مقایسه نیست؛ اما با تغییر شیوه زندگی و سرعت یافتن آن این امر در آموزش موسیقی نیز ورود پیدا کرده است. نتل در این باره میگوید: «موسیقیدان کلاسیک ایرانی که غالبا در بخش غربگرای تهران زندگی میکند، محتمل است بخواهد تعدادی از سبکهای متعدد موسیقی را فراگیرد. او در انواع متعدد بدعت‌هایی که در موسیقی کلاسیک ایرانی گذاشته میشوند شامل اجراهای نیمه کلاسیک جاری در رادیو و در کنسرتها شرکت میجویند ممکن است در موسیقی عامه پسند درگیر باشد حتی ممکن است انواع موسیقی غربی را نیز اجرا کند مخصوصاً اگر سازی مانند ویولن بنوازد که هم در موسیقی غربی و هم در موسیقی ایرانی استفاده میشود کارایی داشتن و نیاز به صرفجویی در وقت برای او مسائلی با اولویت بالا هستند به خصوص از آن رو که او ممکن است چندین شغل داشته باشد در مقام دانشجو او ممکن است تنها وقتی اندک برای مطالعه ردیف صرف کند اگر به طور تمام وقت به مطالعه موسیقی ایرانی اشتغال داشته باشد احتمال دارد مجبور شود علاوه بر اجرای موسیقی واحدهایی در زمینه تاریخ و تئوری موسیقی ایرانی بگیرد تمامی اینها به کشمکشی از فعالیتها منجر میشود که در تضادی قابل توجه با شکل قدیمتر یادگیری موسیقی ایرانی است که در آن یک هنرجو میتواند خود را به تمامی وقف ردیف کند بنابراین موسیقیدان امروزی مجبور است به استقبال کارایی برود که نت نویسی در یادگیری ردیف برای او به ارمغان میآورد زیرا او خیلی بیشتر از اجدادش کار موسیقی را به عنوان یک هنرمندانه میبیند» (نتل، ۱۳۸۱: ۲۷) با وجود عوامل بسیار



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

و ابزار گوناگونی که تمرکز انسان را به شدت پایین می‌آورند، به خاطر سپردن همه جزئیات یک امر (موسیقی) دشوار خواهد بود. زبان نوشتاری موسیقی (نت) کمک میکند که تمام جزئیات با علائم اختصاری مربوطه به خود نگاشته شده و نوازنده/خواننده با کمک آنها بتواند به اجرای بهتری بپردازد. در واقع نت عاملی برای اجرای بهتر است نه لزوماً "تنها عامل".

جدول شماره ۱. مزایا و معایب شیوه آموزش شفاهی و بر اساس نت

آموزش آواز کلاسیک ایرانی به شیوه شفاهی (سینه به سینه)		آموزش آواز کلاسیک ایرانی به شیوه نوین (بر اساس نت)	
مزایا	معایب	مزایا	معایب
روند سریعتر آموزش	عدم آشنایی با ابزار نت	تسلط بر روی ابزار نت	عدم اجرای کامل جزئیات و ظرافتهای موجود در موسیقی
درک ساده مفاهیم	ضعف در اجرای ملودیهای خارج از انگارههای ردیف	تسلط بر ریتم	پیچیدگی یادگیری اولیه
تقویت حافظه شنیداری	ضعف متریک و ریتمیک	یادگیری مباحث تئوری نظری	ضعف در حافظه شنیداری
پیدایش شیوههای شخصی	حفظ کردن جزئیات زیاد	تقویت دشیفراژ	عدم توانایی در اجرای بداهه

(نگارنده)

پیشنهادهای راهبردی (مدل آموزشی هیبریدی):

برای بومی سازی شیوه آموزشی نوین در موسیقی کلاسیک ایرانی، مهمترین اقدام، ادغام شیوه آموزشی گذشته با شیوه آموزشی نوین است. اقدامی که توسط برخی از نوازندگان موسیقی کلاسیک ایرانی انجام گرفته و در مراکز آکادمیک موسیقی نیز همین شیوه در جریان است. این شیوه در واقع همزمان و به صورت موازی پیش بردن هر دو شیوه نامبرده است. استاد به طور همزمان ردیف موسیقی دستگاهی را به صورت شفاهی آموزش داده که فراگیر یا به صورت صوتی و یا به صورت تصویری آن را ضبط و تمرین میکند و در کنار آن شیوه آموزش بر اساس نت از روی کتابهای آموزشی موجود به فراگیر آموزش داده میشود؛ در نتیجه هر دو شیوه آموزش داده شده و نقاط قوت و ضعف یکدیگر را میپوشانند. با وجود اینکه در سالهای اخیر کتابهای آموزشی برای آواز در راستای تحقق این امر نگاشته شده است، اما مسئله اصلی در این کتابها همچنان مکتوب کردن همان سیستم شفاهی است و نه بومی سازی شیوه آموزش بر اساس نت و تلفیق آن با امکانات شیوه شفاهی نظیر شعر. از همین رو نگارش چنین کتابی و تدوین چنین متدی میتواند تغییرات اساسی در روند آموزشی آواز در ایران رقم بزند.

طبق نتایج بدست آمده در این تحقیق، اهمیت شعر در مقوله آموزش آواز ایرانی و کارکرد آن در شیوه شفاهی به مثابه نت با توجه به آنکه از منظر فلسفی و زیبایی شناسی بیشترین قرابت را با دیدگاه فکری و ماهیتی در این شیوه را داراست؛ به عنوان



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

مبنای آموزشی در ترکیب دو شیوه نامبرده می‌تواند عمل کند. در این خصوص آثاری برای تلفیق شعر با موسیقی آوازی نگاشته شده است که نظیر آن را میتوان به کتابهای تلفیق شعر با موسیقی آوازی اثر حسین دهلوی و همچنین موسیقی شعر از محمدرضا شفیعی کدکنی اشاره کرد که میتوانند منابعی موثق برای طراحی شیوه آموزشی هیبریدی باشند.

موارد پیشنهادی:

- (۱) استفاده از ساختار شعر و واژگان جهت آموزش کَششهای ریتمیک در تصنیف خوانی، برخورد با شعر به مثابه نت
- (۲) ایجاد دروسی مانند «ریتم خوانی تحلیلی آوازی»، «تجزیه و تحلیل ملودیک غیرردیفی» و «شنوایی شناسی فواصل منفصل» به صورت تخصصی در برنامه‌های آموزشی برای رفع عاداتهای شنیداری.
- (۳) توسعه نشانه گذاری اجرایی (Performance Notation) بومی: ابداع و استانداردسازی علائم اختصاری بومی یا نشانه های اجرایی تخصصی در کنار نت نویسی، برای انتقال دقیق ظرافتها و ریزبرده ها.
- (۴) آشنایی با تناسیون و فواصل موسیقی با بهره گیری از دستاوردی ساز تار یا سه تار به عنوان نمونه عینی.
- (۵) طرح مسائل تئوری و نظری در کنار مباحث فنی آواز به سبب آگاهی از این مباحث

نتیجه گیری

پژوهش حاضر با بررسی دقیق و چندوجهی موضوع آموزش آواز کلاسیک ایرانی، به این جمع بندی میرسد که تداوم روش آموزش شفاهی در این رشته، پدیده‌های تصادفی یا صرفاً ناشی از نبود سازوکارهای آموزشی نوین نیست. بلکه این استمرار، ریشه در یک سازگاری عمیق و ساختاری با ویژگیهای ذاتی این هنر دارد. بررسی سیر تاریخی نشان میدهد که اگرچه ورود سیستم آموزشی مبتنی بر نت و تأسیس نهادهایی مانند هنرستان موسیقی، نقطه عطفی در آموزش موسیقی ایران بود، اما آواز کلاسیک ایرانی در این تحول عمومی، مسیری متمایز را طی کرد. این تمایز تنها به غیاب اولیه آواز از برنامه ریزی های آموزشی محدود نمیشود، بلکه دلایل ماهوی قدرتمندی در کار است. ماهیت کاملاً شنیداری و سمعی آواز، آن را از سایر رشته های موسیقی متمایز میسازد. در آواز، ساز اصلی، حنجره انسانی است و تولید صدا و درک نغمات، بیش از هر چیز متکی بر گوش، حافظه شنیداری و تقلید است، نه مشاهده یک ابزار خارجی یا دنبال کردن نشانه های دیداری. این ویژگی، آموزش شفاهی را به طبیعی ترین و مستقیم ترین روش تبدیل میکند. از سوی دیگر، پیوند ناگسستنی آواز ایرانی با شعر فارسی، بعد دیگری به این موضوع میافزاید. شعر در اینجا تنها یک متن همراه نیست، بلکه بستر معنایی، عاطفی و ریتمیک آواز است. درک مفاهیم عرفانی، ادبی و عاطفی شعر و تلفیق آن با نغمه، فرآیندی است که در بستر ارتباط مستقیم و شفاهی بین استاد و شاگرد، به صورتی کاملتر و ظریفتر منتقل میشود. همچنین، سنت آموزش موسیقی ایرانی، به ویژه آواز، همواره با جنبه‌های اخلاقی، عرفانی و سلوک هنری همراه بوده است. این «حکمت عملی» و شیوهی بودن هنرمند، جز در سایهی ارتباط نزدیک، اعتماد و تمرین



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

مداوم در محضر استاد قابل انتقال نیست. در مقایسه با روش آموزش نوین مبتنی بر نت، هر دو شیوه دارای نقاط قوت و ضعف متمایزی هستند. روش شفاهی در انتقال ظرایف اجرایی، تحریرها، حالت‌های خاص و آن «لحن» اصیل آواز ایرانی بی‌همتاست. این روش حافظه شنیداری را به طور فوق‌العاده‌ای تقویت میکند و درک عمیق و درونی موسیقی را در هنرجو پرورش میدهد. با این حال، چالش‌های عمده‌ای نیز پیش روی آن است. عدم آشنایی با خط جهانی موسیقی (نت)، خواننده را در مواجهه با آثار جدید، قطعات نوشته شده، هم‌نوازی با ارکستر و به طور کلی فعالیت در عرصه‌های گسترده‌تر موسیقایی با محدودیت روبرو میکند. ضعف در مهارت «دیدخوانی» (سلفژ) و مواجهه با ریتم‌های پیچیده و ملودی‌های خارج از چارچوب ردیف، از دیگر کاستی‌های این روش است. در مقابل، آموزش نتمحور، دقت، سهولت در حفظ و انتقال آثار، و ایجاد یک زبان مشترک را به ارمغان می‌آورد، اما اغلب در انتقال همان ظرایف و حالات اجرایی خاص که روح موسیقی ایرانی است، ناتوان می‌ماند.

با توجه به این تحلیل، به نظر میرسد راه حل آینده نه در انحصارگرایی و نادیده گرفتن یکی از دو روش، بلکه در تلفیق هوشمندانه و برنامه‌ریزی شده آنها باشد. ایجاد یک «الگوی آموزشی ترکیبی» که بتواند نقاط قوت هر دو شیوه را حفظ کند، ضرورتی انکارناپذیر است. در این الگو، شعر فارسی به دلیل نقش محوری و آشنایی ذاتی هنرجوی ایرانی، میتواند به عنوان یک پل ارتباطی و حتی به عنوان یک «نظام نشان‌های بومی» برای آموزش مفاهیم ریتم و ملودی عمل کند. همچنین، آشنایی مقدماتی با یک ساز ایرانی مانند تار یا سه‌تار، میتواند به عنوان مرجع عینی برای درک بهتر فواصل و نغمات، در کنار آموزش سمعی قرار گیرد. گنجاندن واحدهای درسی نظری درباره تاریخ، زیبایی‌شناسی و فلسفه موسیقی ایرانی نیز میتواند به درک عمیق‌تر هنرجو بینجامد. پیشنهاد میشود پژوهش‌های آینده، به طراحی عملی، اجرای آزمایشی و ارزیابی دقیق چنین مدلهای ترکیبی بپردازند. همچنین، بررسی تجربه دیگر کشورهای شرقی که دارای سنت‌های آوازی غنی هستند (مانند هند یا کشورهای عربی) در مواجهه با آموزش نوین، میتواند درس‌های ارزشمندی داشته باشد. در نهایت، آینده آموزش آواز ایرانی در گرو احترام به گنجینه سنت از یک سو، و جسارت در ابداع روش‌های نوین آموزشی متناسب با شرایط فرهنگی و فناورانه جهان امروز از سوی دیگر است.



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

منابع:

آریایی‌نیا، ن. (۱۳۹۲). نگاهی جامعه‌شناختی به شیوه‌های آموزش سنتی و نوین در موسیقی ایران. پایان‌نامه. دانشگاه هنر اصفهان.

امین‌رضوی، م. (۱۳۷۷). سهروردی و مکتب اشراق. ترجمه مجدالدین کیوانی. تهران: مرکز.

اعظمیکیا، منصور. (۱۳۸۸). آموزش تحلیلی تصنیف‌خوانی در موسیقی دستگاهی ایران. تهران: سوره مهر.

ابراهیمی. (۱۳۹۲). (بینا).

برکسلی، م.م. (۱۳۴۶). تعلیم عوامل موسیقی در خاورمیانه. **مجله موزیک**، دوره ۳، ۱۱۲-۱۱۴.

تفضلی، احمد. (۱۳۷۶). تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام. به کوشش ژاله آموزگار. تهران: سخن.

تقیپور، علی. (۱۳۹۷). تاریخ هنرستان موسیقی. تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.

جوادی، غلامرضا. (۱۳۸۰). موسیقی ایران از آغاز تا امروز. تهران: همشهری.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۴۱). روش سنتی تدریس موسیقی در ایران. مجله موزیک ایران.

خالقی، ر. (۱۳۴۱). سرگذشت موسیقی ایران. تهران: ماهور.

دوامی، عبدالله. (۱۳۷۵). ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی. گردآورنده فرامرز پایور. تهران: ماهور.

دهلوی، ح. (۱۳۷۱). تلفیق شعر و موسیقی آوازی. تهران: ماهور.

دورینگ، ژان. (۱۳۸۶). سنت و تحول در موسیقی ایرانی. ترجمه سودابه فضائی. تهران: توس.

سپنتا، ساسان. (۱۳۷۷). تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران. تهران: ماهور.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). زمینه اجتماعی شعر فارسی. تهران: اختران.

صفوت، داریوش. (۱۳۹۲). هشت گفتار درباره فلسفه موسیقی، جلد ۱. تهران: ارس.

صفوت، داریوش و نلی کارن. (۱۳۹۱). موسیقی ملی ایران. ترجمه سوسن سلیمزاده. تهران: ارس.

کرامتی، ع. (۱۳۷۷). نکاتی پیرامون آواز ایرانی. فصلنامه ماهور.



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

کیمیپن، راجر. (۱۳۸۰). درک و دریافت موسیقی. ترجمه حسین یاسینی. تهران: چشمه.

لطفی، م.ر. (۱۳۹۱). مصاحبه ناصر آریایینیا با محمدرضا لطفی.

محسنی، شاهین. (۱۴۰۰). موسیقی عرفانی: گستره معنایی و مصادیق در متون سنتی. پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
مهرین شوشتری، عباس. (بی‌تا). تاریخ ادبیات ایران عصر ساسانیان. تهران: دریا.
میثمی، سیدحسین. (۱۳۸۹). موسیقی عصر صفوی. تهران: فرهنگستان هنر.

مولوی، شمسالدین محمد. (۱۳۶۳). مثنوی معنوی. تصحیح نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی. تهران: امیرکبیر.

نتل، برونو. (۱۳۸۱). موسیقی کلاسیک ایرانی در تهران: فرآیندهای دگرگونی. ترجمه حمیدرضا ستار. فصلنامه ماهور.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۴۰). تاریخ ادبیات ایران از قدیمی‌ترین عصر تاریخی تا عصر حاضر، جلد ۱ و ۲. چاپ دوم. تهران: فروغی.



iccacc

<https://iccacc.ir>
info@iccacc.ir

اولین کنفرانس بین‌المللی فرهنگ، هنر و خلاقیت‌های معاصر

**The first International Conference on
Culture, Art, and Contemporary Creativities
(ICCACC)**

March 17, 2026 GEORGIA

۲۶ اسفند ماه ۱۴۰۴

Analysis of the Obstacles and Advantages of the Persistence of the Oral Teaching Method in Iranian Classical Vocal Music Compared to Modern Teaching Methods

The present study aims to investigate the reasons for the persistence of the oral (master-disciple) teaching method in Iranian classical vocal music and to compare it with modern notation-based methods. The central problem is to explain why this educational tradition has endured despite the increasing prevalence of writing systems and the influence of international methods in the realm of Iranian classical music. To this end, this research examines the historical roots, sociocultural contexts, and particularly the aesthetic and philosophical foundations that shape the thought and structure of this teaching method. The research methodology is qualitative and based on content analysis of library resources and historical documents, including specialized books, articles, and treatises related to the subject. The primary objective of this research is to provide a comprehensive analysis of the advantages and shortcomings of both approaches and to propose an integrated framework for the contemporary education of Iranian vocal music. The findings indicate that the persistence of oral instruction, beyond being a historical method, relies on strengths such as the enhancement of auditory memory, the more profound transmission of performative nuances, and—most importantly—its unbreakable bond with Persian poetry and the embedded mystical-philosophical meaning system. In contrast, the notation-based method, despite advantages like notational precision and ease of transmission, faces challenges in fully representing these subtleties and in providing that "practical wisdom" of teaching. Ultimately, by emphasizing the unparalleled position of poetry as the identity-conferring core of Iranian vocal music and its effective role in advancing the oral teaching method of Iranian classical singing, this study proposes the necessity of designing a hybrid educational model. In this model, poetry would act as a communicative bridge between the two methods, enabling the intelligent utilization of the capabilities of both.

Keywords: Iranian Classical Vocal Music, Oral Teaching, Notation-Based Teaching, Poetry, Aesthetics.