تئوری و هارمونی بنیادین جَز

بامداد خرشعدمی

www.ketab.ir

نقش جهان
تهران ۱۳۹۷

سرشناسه	: خوشقدمی، بامداد. ۱۳۶۲-
عنوان و نام پدیدآور	: تئوری و هارمونی بنیادین جز/ بامداد خوشقدمی؛ ویراستار شهاب طالقانی.
مشخصات نشر	: تهران: نقش جهان، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری	: ۱۸۴ ص.
شابک	: 978-964-6688-62-9
وضعیت فهرست نویسی	: فیپا
موضوع	: جاز
موضوع	: Jazz
موضوع	: جاز ـ آموزش.
موضوع	: Jazz-Instruction and study
رده‌بندی کنگره	: ۱۳۹۷ ۹ت۹خ/M۱۳۶۶
رده‌بندی دیویی	: ۷۸۱/۶۵
شماره کتابشناسی ملی	: ۵۴۶۹۰۲۰

www.ketab.ir

نقش جهان

بامداد خوشقدمی

تئوری و هارمونی بنیادین جَز

ویراستار: شهاب طالقانی

چاپ اول ۱۳۹۷

شمارگان: ۱۱۰۰

صفحه‌آرایی: علم روز (مسعود فیروزخانی)

طرح جلد: رامونا راد

کلیه‌ی حقوق چاپ و نشر متعلق است به:

انتشارات نقش‌جهان

تهران: خیابان انقلاب، خیابان ۱۲ فروردین،
خیابان وحیدنظری، کوچه جاوید یک، شماره‌ی ۱

تلفن و نمابر: ۸-۶۶۴۷۵۴۴۷

۳۰۰۰۰ تومان

فهرست

گفتار نویسنده ۱۱

پیش‌گفتار پرفسور «کریستین مراتس‌ک» ۱۷

بخش نخست ـ چگونگی نام‌گذاری آکوردها در سبک جَز ۱۹

۱-۱. آکوردهای تریاد ۱۹

۱-۱-۱. آکوردهای ماژور (بزرگ) ۲۰

۱-۱-۲. آکوردهای مینور (کوچک) ۲۰

۱-۱-۳. آکوردهای کاسته ۲۱

۱-۱-۴. آکوردهای افزوده ۲۱

۱-۲. چهارمین نت آکورد ۲۱

۱-۲-۱. آکوردهای هفتم ۲۲

۱-۱-۲-۱. استثناءها در نام‌گذاری آکوردهای هفتم ۲۲

۱-۱-۱-۲-۱. آکورد «هفتمِ کاسته» ۲۲

۱-۱-۲-۱-۲. آکورد «هفتمِ نیم‌کاسته» ۲۳

۱-۱-۳-۱-۲. آکورد هفتم نمایانِ افزوده ۲۳

۱-۲-۱-۲. آکوردهای ششم ۲۴

۱-۳. تَش‌ها ۲۴

۱-۴. کوته‌نوشت در نام آکوردها ۲۵

تمرین‌های بخش نخست ۲۶

بخش دوم ـ آکوردهای دیاتنیک در گام مینور و ماژور ۲۷

۱-۲. «نت‌های راهبر»[leading tones] و مفهوم بنیادینِ تُنال و مُدال ۲۷

www.ketab.ir

۲-۲. گام ماژور ۲۹
۲-۲-۱. آکوردهای دیاتُنیک گام ماژور ۲۹
۲-۲-۲. فانکشن آکوردهای دیاتُنیک گام ماژور ۲۹
۲-۲-۲-۱. درآمدی به جایگزین‌های فانکشنال در تئوری موزیک کلاسیک ۳۱
۲-۲-۳. کادانس جَز در مایه‌های ماژور ۳۴
۲-۲-۴. تئوری گامِ آکورد ۳۵
۲-۲-۵. تنش‌های مجاز ۳۵
۲-۲-۶. بررسی آکوردهای دیاتُنیک گام ماژور ۳۷
۲-۲-۶-۱. آکورد درجه‌ی I ۳۷
۲-۲-۶-۲. آکورد درجه‌ی II ۳۸
۲-۲-۶-۳. آکورد درجه‌ی III ۳۸
۲-۲-۶-۴. آکورد درجه‌ی IV ۳۸
۲-۲-۶-۵. آکورد درجه‌ی V ۳۹
۲-۲-۶-۶. آکورد درجه‌ی VI ۳۹
۲-۲-۶-۷. آکورد درجه‌ی VII ۳۹
۲-۲-۷. چکیده‌ی آکوردهای دیاتنیک گام ماژور ۴۰
۲-۳. گام مینور ۴۰
۲-۳-۱. آکورد درجه‌ی پنجم دگردیسیده در گام مینور ۴۲
۲-۳-۲. گام و تنش‌های آکورد درجه‌ی پنجم دگردیسیده ۴۳
۲-۴. آکورد V7sus ۴۵
۲-۵. کادانس فریبا ۴۷
۲-۶. چگونگی نگارش آکوردهای دیاتُنیک گام ماژور و مینور در واکاوی هارمونیک ۴۹
تمرین‌های بخش دوم ۵۱

بخش سوم ـ پایه‌انگاری ۵۳
۳-۱. هفتم‌های نمایان در جایگاه آکورد هدف در پایه‌انگاری ۵۴
۳-۲. نمایان‌های ثانویه و دوم‌های وابسته‌شان ۵۴
۳-۲-۱. چگونگی نگارش آکوردهای نمایان ثانویه و دوم‌های وابسته در واکاوی هارمونیک ۵۵
۳-۲-۲. تنش‌ها و گامِ مربوط به نمایان‌های ثانویه و درجه‌های دوم وابسته ۵۵
۳-۳. دگردیسیدنِ آکوردهای هفتم نمایان ۵۸
۳-۴. نکاتی در زمینه‌ی نگارش نام آکوردهای نمایان ۵۹
11# یا 5 ♭ در نگارش نام آکورد هفتم نمایان؟ ۵۹
13 ♭ یا 5# در نگارش نام آکورد هفتم نمایان؟ ۶۰

www.ketab.ir

۳-۴-۱. نمایان‌های ثانویه در مایه‌های مینور ۶۱
۳-۵. نمایان‌های برون‌تنیده و دوم‌های وابسته‌شان ۶۱
۳-۵-۱. چگونگی نگارش نمایان‌های برون‌تنیده و دوم‌های وابسته‌شان در واکاویِ هارمونیک ۶۳
۳-۵-۲. تنش‌ها و گامِ مربوط به (II_V7)، نمایان‌های برون‌تنیده و دوم‌های وابسته‌شان ۶۳
۳-۶. جایگزینی II-7 و II Ø ۶۵
۳-۷. به‌کارگیری V7sus در پایه‌انگاری ۶۶
۳-۸. کادانس فریبا در پایه‌انگاری ۶۶
تمرین‌های بخش سوم ۶۸

بخش چهارم ـ جایگزین تراینتونِ آکورد هفتم نمایان ۷۳
۴-۱. دوم‌های وابسته‌ی آکوردهای جایگزینِ تراینتون ۷۳
۴-۲. تنش‌های مجاور و گامِ مربوط به جایگزین‌های تراینتون و دوم‌های نسبی‌شان ۷۵
۴-۳. به‌کارگیری sus/۷ در جایگاه جایگزین تراینتون ۷۷
۴-۴. کادانس فریبا و جایگزین تراینتون ۷۷
تمرینات بخش چهارم ۷۸

بخش پنجم ـ آکوردهای هفتم کاسته ۷۹
۵-۱. ساختار آکورد ۷۹
۵-۲. آکورد نمایان کوتاه‌شده ۸۰
۵-۳. گامِ آکوردهای هفتم‌کاسته‌ی جایگزین نمایان ۸۱
۵-۴. هفتم‌های کاسته در کادانس‌های ثانویه ۸۲
۵-۵. کاربردهای دیگر ۸۳
تمرین‌های بخش پنجم ۸۴

بخش ششم ـ آکورد هفتم نیم‌کاسته جایگزین نمایان ۸۵
۶-۱. گامِ آکوردهای نیم‌کاسته‌ی جایگزین نمایان ۸۵
تمرین‌های بخش ششم ۸۷

بخش هفتم ـ وام‌آکوردها ۸۹
۷-۱. وام‌آکوردها در مایه‌های ماژور ۹۰
۷-۱-۱. آکوردهای زیرنمایانِ مینور ۹۰
۷-۱-۱-۱. IV-7 ۹۱
۷-۱-۱-۲. IIØ ۹۲
۷-۱-۱-۳. IV-Δ7 ۹۳

www.ketab.ir

۷-۱-۱-۴. ♭IIΔ7 ..... ۹۴
۷-۱-۱-۵. ♭VIΔ7 ..... ۹۵
۷-۱-۱-۶. ♭VII7 ..... ۹۵
۷-۱-۱-۷. IV-6 ..... ۹۶
۷-۱-۱-۸. ♭VI6 ..... ۹۷
۷-۱-۱-۹. ♭VIΔ7(♯5) ۹۷
۷-۱-۱-۱۰. چکیده‌ی آکوردهای زیرنمایان مینور ۹۸
۷-۱-۲. آکوردهای زیرنمایان روشن‌شده ۹۹
۱-۲-۱-۷. II7 ..... ۹۹
۲-۲-۱-۷. ♯IV ۱۰۰
۳-۱-۷. دیگر وام‌آکوردهای پرکاربرد ۱۰۰
۱-۳-۱-۷. ♭VI ۱۰۰
۲-۳-۱-۷. ♭IIΔ7 ..... ۱۰۰
۷-۲. وام‌آکوردها در مایه‌های مینور ۱۰۰
۷-۳. پایه‌انگاریِ وام‌آکوردها ۱۰۱
۷-۴. به‌کارگیری وام‌آکوردِ ♭IIΔ7 در جایگزینی با پایه‌انگاری ۱۰۱
تمرین‌های بخش هفتم ۱۰۳

بخش هشتم ـ الگوهای هارمونیک دیگر ۱۰۵
۸-۱. پی‌آیندِ هارمونیک ۱۰۵
۸-۱-۱. دو ـ پنج‌های همسایه ۱۰۶
۸-۱-۲. آکوردهای هم‌ساختار ۱۰۷
تمرین‌های بخش هشتم ۱۱۰

بخش نهم ـ بلوز ۱۱۱
۹-۱. بلوئت ۱۱۱
۹-۲. ساختار هارمونیک ۱۱۲
۹-۳. فرم در بلوز ۱۱۳
۹-۴. تنش‌های مجاز برای آکوردهای سه‌گانه‌ی اصلی در بلوز ۱۱۴
تمرین‌های بخش نهم ۱۱۶

بخش دهم ـ ساختار ملودیک و آنالیز ملودیک ۱۱۹
۱۰-۱. درباره‌ی ساختار ملودیک در جَز ۱۱۹

www.ketab.ir

۲-۱۰. چگونگی نگارش واکاویِ ملودیک ۱۲۳
تمرین‌های بخش دهم ۱۲۶

بخش یازدهم ـ درآمدی بر هارمونیزاسیون و آرایمان ۱۲۷
۱-۱۱. هم‌بانگ‌نویسی (چیزی همراه ملودی اصلی رخ می‌دهد) ۱۲۷
۱-۱-۱۱. یگانِ هم‌بانگ ۱۲۷
۱-۱-۱-۱۱. آواچینی چهارصداییِ بسته ۱۲۸
۱-۱-۲-۱۱. روش‌های بازهارمونیزه‌ی نت نزدآیند ۱۳۱
۱-۱-۳-۱۱. ملودی آزاد ۱۳۵
۱-۱-۴-۱۱. آواچینیِ فروافتاده ۱۳۶
۱-۱-۵-۱۱. قوانین فراگیر برای همه‌ی گونه‌های آواچینی ۱۳۶
۱-۵-۱-۱-۱. استانه به‌کارگیری فاصله‌های بَم ۱۳۸
۱-۱-۶-۱۱. آواچینی «دو صدایی» ۱۴۰
۱-۱-۷-۱۱. آواچینی پنج‌صدایی بسته ۱۴۰
۱-۱-۸-۱۱. آواچینی گسترده ۱۴۱
۱-۱-۹-۱۱. آواچینی کوارتال ۱۴۳
۱-۱-۱۰-۱۱. آواچینی خوشه‌ای ۱۴۵
۱-۱-۱۱-۱۱. آواچینی بَرساختین ۱۴۶
۱-۱-۱۲-۱۱. آواچینی هیبرید ۱۴۹
۱-۱-۱-۱۱. دوصدانویسیِ هم‌بانگ ۱۵۱
۱-۱-۲-۱۱. چند آموزه‌ی بنیادین در هارمونیزه کردن ملودی ۱۵۳
۱-۱-۳-۱۱. هَماد هم‌بانگ ۱۵۵
۱-۳-۱-۱۱. جفت‌شدگی ۱۵۶
۲-۳-۱-۱۱. قانون‌های آواچینی هَمادین ۱۵۸
۱-۱۱. هارمونی زمینه ۱۵۸
۱-۲-۱۱. دو صدانویسی کنترپوانیک ۱۵۹
۲-۲-۱۱. نوشتن هارمونیِ زمینه برای یک ملودی ۱۶۱
تمرین‌های بخش یازدهم ۱۶۶

بخش دوازدهم ـ درآمدی بر جَزِ مُدال ۱۶۷
۱-۱۲. آواچینی سوم‌ها ۱۶۸
۱-۱۲. آواچینی کوارتال در بافتار مدال ۱۶۹
۳-۱۲. ریتم هارمونیک و بافتار مدال ۱۷۱

www.ketab.ir

۴-۱۲. آواچینیِ مُدالِ آکورد پایه ۱۷۲
پیوست ۱: ۱۷۴
پیوست ۲: ۱۷۵
بُن‌مایه‌ها ۱۷۷
واژه‌نامه ۱۷۹

www.ketab.ir

گفتار نویسنده

سال‌ها پیش از آن که برای تحصیل آهنگسازی و تئوری جَز به اتریش بیایم، برای فراگیری بنیادهای تئوریک این سبک هیچ کتابِ درخور و مناسبی در بازار ایران نیافتم. پس از چند سال که این‌بار با توشه‌ای از آنچه نزد گروهی از بهترین استادان اروپایی آموخته بودم به ایران برگشتم، باز هم نتوانستم در بازار ایران کتابی فراگیر و همه‌جانبه در زمینه‌ی تئوری و هارمونی جَز بدون گرایش به نوازندگیِ یک ساز ویژه بیابم. در این میان ترجمه‌ی کتاب «مارک لوین[1]» یک استثناء بود که می‌شد آن را فروغی در تاریکی دانست ولی یک بُن‌مایه هیچ‌گاه نمی‌تواند به تنهایی در راستای آموزش سبکی به گستردگیِ جَز بَسنده باشد. از سوی دیگر، مهم است که کتابی با اندیشه‌ی برخاسته از زبان فارسی در این زمینه نوشته شود. چرا که زبان، ابزار اندیشه است و منطقِ جَز بر هر زبانی روشِ اندیشیدنِ سخنورانِ آن زبان را می‌بالاند. دستاورد تلاشی سه‌ساله در این راستا کتابی است که پیشِ‌رو دارید.

پیش از هر چیز گفتنی است که آنچه در کتاب‌های هارمونی به عنوان «قانون» معرفی می‌شود، مانند آنچه که در فیزیک و ریاضی با آن سروکار داریم نیست، بلکه در حقیقت «خط‌مشی»ها و «رهنمود»هایی است برای رسیدن به یک صدادهی استاندارد در یک سبک مشخص. از همین روی، میان بُن‌مایه‌های گوناگون، دگرسانی‌ها و گاه ناسازگاری‌هایی هست که ریشه در نگاهِ نایکسانِ نگارندگان‌شان به رخدادهایِ شنیداریِ بیرونی دارد. همچنین وجود استثناءها نمی‌تواند یک خط‌مشی را نقض بکند، حال آن که برای نقض یک قانون وجود تنها یک استثناء بَسنده است. پس باید خود را برای رویارویی با استثناءها آماده ساخته و به هیچ‌یک از این خط‌مشی‌ها نگاهی جامد و سخت نداشته باشید.

---

۱. مارک لوین، «تئوری، هارمونی و فرم در موزیک جَز»، برگردان شهاب طالقانی، نقش جهان، ۱۳۹۴.

www.ketab.ir

در نگارش کتاب پیش‌رو تلاش نموده‌ام که با هَم‌سنجی میان بُن‌مایه‌های گوناگون در زمینه‌ی تئوری و هارمونیِ جَز، به یک دستاورد یکپارچه برسم. در این راستا ناچار به رویارویی با دگرسانی‌ها و گاه ناسازگاری‌هایِ موجود در بُن‌مایه‌های گوناگون بوده‌ام. همچنین کوشیده‌ام که تا جای ممکن در برخود با این دگرسانی‌ها بی‌طرفانه و پیروِ اندیشه‌ی نقادانه، سازگارترین و فراگیرترین رویکرد را برگزیده و یا از همنشینیِ آنها به نگاه و رویکردی کامل‌تر برسم. هرگاه نیز دودلی و تردید به سراغم آمده، از هم‌اندیشی با استادانِ امر دریغ نورزیده‌ام. همچنین گفتنی است که برخی خط‌مشی‌های بخش یازدهم، دستاوردِ استقرای شخصی از واکاویِ پارتیتورهای گوناگون در کارگانِ[1] [ریپرتوار] جَز است.

در کنار بُستارهای بنیادینِ تئوری جَز تلاش نموده‌ام که در فصل‌های دهم و یازدهم این کتاب، نیم‌نگاهی به ساختار ملودیکِ جَز و همچنین تکنیک‌های هارمونیزاسیون و آرایمانِ[2] [آرانژمان] جَز داشته باشم. گرچه پرداختن به تکنیک‌های آهنگسازی و آرایمان و همچنین سازآراییِ جَز، خود گفتاری گسترده و نیازمند کتابی جداگانه است، پرداختن به تکنیک‌ها و روش‌های ابتدایی در این زمینه می‌تواند هنرجوی علاقه‌مند به آهنگسازی و آرایمان را در برداشتن نخستین گام‌هایش یاری بکند.

به امید اینکه این کتاب بتواند راهی را بگشاید.

درباره‌ی رویکرد زبانی در این کتاب

لازم می‌دانم اندکی هم درباره‌ی رویکردِ زبانیِ بکاررفته در این کتاب توضیح بدهم. یکی از دشواری‌هایی که ما امروزه در خواندنِ نوشته‌های تخصصی (از جمله در زمینه‌ی موزیک) به زبان فارسی داریم، این است که زبان فارسی با وجود توانایی‌های شگرفش در زایایی، به دلیل وجود بیش از اندازه‌ی واژه‌های بیگانه و اینکه این وام‌واژه‌ها در دستگاهِ صرفی (چرخ‌دنده‌های دستوری) زبان فارسی به‌سختی زایا هستند، چابکی و توانمندی خود را در بیان مفاهیم نوین تا حدودی از دست داده است. برای پرهیز از هرگونه کژفهمی باید بگویم که وجود واژه‌های بیگانه در یک زبان به‌خودیِ‌خود به هیچ‌روی بد نیست و چه‌بسا مایه‌ی بالندگی بیشتر زبان شود. همان‌گونه که در بسیاری زبان‌های اروپایی نیز گاه تا حدود ۱۵ درصد واژه‌های بیگانه وجود دارد. گرفتاری زمانی پدید می‌آید که این واژه‌های بیگانه مانند آنچه در زبان فارسی رخ‌داده‌است، بسته به بافتار، گاهی ۶۰ تا ۸۰ درصدِ زبان را دربربگیرند که در این صورت چرخ‌دنده‌های دستوریِ زبان از کار افتاده و زبان بالندگی و زایایی خود را از دست خواهد داد. حال آن که توانمندی هر زبانی در رویارویی با مفاهیم نوین، زایاییِ آن است.

1. Repertoire
2. Arrangement

www.ketab.ir

در برخورد با واژگانِ تخصصیِ زبان‌های اروپایی می‌توان برخی از آنها را که دارای مشتق نبوده و همچنین در نوشتار فارسی بی‌هیچ دشواری نوشته می‌شوند، به آسانی در بافتار زبان فارسی به‌کار برد بدون نیاز به اینکه برابر فارسی برای‌شان بسازیم. برخی دیگر از واژگان تخصصی، تنها نیستند و به همراه خود مشتق‌های دیگری دارند که پذیرفتن آنها در زبان فارسی ما را در رویارویی با مشتق‌های‌شان دچار مشکل می‌کند و در نتیجه گاهی نیاز خواهیم داشت برابر یک جمله‌ی انگلیسی، چندین جمله‌ی فارسی بیاوریم. در این شرایط، نیازمندِ برساختنِ برابرهای فارسی هستیم. افزون بر اینها، واژه‌های فارسی برای فارسی‌زبانان تصویر دارند که می‌تواند به دریافتِ ژرف‌تری از یک مفهوم نزد آنها بیانجامد (بسنجید «پافشاری» را با «اصرار». کدامیک برای شما تداعی‌کننده‌ی تصویر ذهنی است؟).

نکته‌ی بسیار مهم در این راستا این است که واژگان تخصصی در خودِ زبان‌های اروپایی نیز معمولاً نوواژه‌هایی هستند که از سوی شخص، اشخاص یا جنبش‌ها برای برچسب زدن به مفاهیمِ نوین، به‌صورت مصنوعی ساخته می‌شوند و این ذهنیت که واژه‌سازی به دلیل مصنوعی بودن کاری بیهوده است، تصور نادرستی است که گاه میان برخی از ما رواج دارد. برای نمونه واژه‌ی tonicization یک واژه‌ی تخصصی موزیک در زبان انگلیسی است که یک انگلیسی‌زبانِ غیر متخصص در موزیک آن را نمی‌شناسد و این واژه‌ی تخصصی به‌صورت مصنوعی بدین‌گونه ساخته‌شده‌است که در آغاز از واژه‌ی tonic (برابر «پایه» در فارسی) با افزودن پسوند فعل‌سازِ ize– فعل to tonicize را ساخته‌اند (انگار که در فارسی بگوییم تونیکیدن) و سپس از آن اسم‌مصدر tonicization را ساخته‌اند. اتفاقاً این واژه، از آن دسته واژه‌های تخصصی است که در نقش‌های دستوری گوناگون به‌کار می‌رود و به زبان دیگر، مشتق‌هایی با خود دارد و پذیرفتنِ در زبان فارسی می‌تواند به هرچه گنگ‌تر شدن نوشتار بیانجامد. برای نمونه مشتق‌های زیر از این واژه کاربرد دارند:

to tonicize, tonicized, tonicization, tonicizing, …

در بالا دیدیم که چگونه می‌توان در زبان انگلیسی، به آسانی با افزودنِ پسوندهایی از اسم به فعل و سپس از فعل به اسم مصدر رسید. همچنین با افزودن پسوندهایی مشخص، صفت‌های فاعلی و مفعولی ساخته می‌شوند. زبان فارسی هم که زبانی هندو ـ اروپایی و هم‌ریشه با بیشتر زبان‌های اروپایی است در دستگاه صَرفی‌اش چنین توانایی‌هایی را دارد ولی این‌توانایی‌های صَرفی برای واژه‌های بیگانه به آسانی کار نمی‌کند و دستاوردش عبارت‌هایی بسیار ستروَن مانند «تونیسیزه‌کردن»، «تونیسیزه‌شده»، «تونیسیزاسیون» و «تونیسیزه‌کننده» خواهد بود که هم دریافت مفهوم را برای خواننده چندبرابر دشوارتر می‌کند و هم این که هیچ‌گونه تصویر ذهنی از مفهوم مورد گفتگو به خواننده نخواهد داد.

www.ketab.ir

یکی از توانمندی‌های بنیادینِ زبانی که نمونه‌اش را در بالا دیدیم و در همه‌ی زبان‌های زایای جهان مانند انگلیسی، آلمانی و غیره بسیار مایه‌ی بالندگی آنهاست، توانایی ساخت فعل از اسم و صفت است، چیزی که شوربختانه آن را به ما با نام «مصدر جعلی» آموزش داده‌اند که دارای بار معنایی بازدارنده است، حال آن که در تاریخ زبان فارسی (از زمانه‌ی باستان تا فارسی میانه و نوین) همیشه ابزاری پرکاربرد برای ما بوده و اتفاقاً امروزه زبان ما به آن بیش از هر زمان دیگر نیازمند است. توانایی ساخت فعل از اسم و صفت مهم است، زیرا فعل زایاترین سازمایه‌یِ دستوری است و از آن می‌توان مشتق‌های فراوانی گرفت که در زبان تخصصی برای برچسب‌زدن مفاهیم نوین می‌تواند ابزاری کارساز باشد.

یکی از راهکارهایی که اروپاییان برای واژه‌سازی در راستای برچسب‌زدنِ مفاهیم نوین از آن بهره برده و می‌برند، یاری گرفتن از زبان‌های باستانی‌شان (لاتین و یونانی باستان) است که بخشی از این فرآیند مربوط به ریشه‌کردن پیشوندها و پسوندهای زایای باستانی است. کاری که ما نیز در زبان فارسی می‌توانیم بکنیم، یاری گرفتن از زبان‌های ایرانیِ باستان و میانه است. در این راستا بسیاری از ریشه‌های فعلی و پیشوندها و پسوندهای کهن می‌توانند به یاری ما بیایند. تاکنون بسیاری از پیشوندهای کهنِ ایرانی که هم‌ریشه با پیشوندهای زایای اروپایی هستند از سوی فرهنگستان زبان فارسی زنده شده‌اند که می‌توان به بیرا- (برابر peri-)، ترا- (برابر trans-)، دُش- (برابر dys-)، پَرا- (برابر para-)، هو- (برابر eu-)، ارتا- (برابر ortho-) و غیره اشاره کرد. همچنین کمبودهایی که گاه در زبان فارسیِ کنونی برای بیان برخی از مفاهیم داریم، در نیاکان زبان فارسی وجود نداشته است. برای نمونه، امروزه برابری درخور و مناسب برای فعل انگلیسی to vary و در نتیجه برای مشتق‌هایش مانند variation نداریم. حال آنکه فعل «وَرتیدن» (ریشه‌ی فعلی «وَرت-»+پسوند مصدرساز) در زبان فارسی باستان وجود داشته که هم‌ریشه و هم‌معنی با to vary است و باززایی آن می‌تواند به بالندگی بیشتر زبان ما بیانجامد.

چیزی که گاهی به آن اشاره می‌شود ناآشنا بودن برخی نوواژه‌های تخصصی است. در این میان گفتنی است که واژگان تخصصی به هر روی باید برای مخاطب تعریف شوند و نمی‌توان انتظار داشت که مخاطب آنها را از پیش بداند. برای نمونه همین واژه‌ی tonicization برای یک انگلیسی‌زبان واژه‌ای غریب و ناآشناست که پیش از ورود به مبحث تخصصی باید برای او تعریف شود. در رویارویی با این واژه در زبان فارسی، چه «تونیسیزاسیون» را بکار ببریم، چه برایش برابری مناسب بسازیم، خواننده (یا شنونده) با یک واژه‌ی ناآشنا و بیگانه روبرو خواهد شد که باید برایش تعریف شود. پس چه بهتر که در این زمان بتوانیم واژه‌ای درخور و مناسب بیابیم که بتواند در چرخ‌دنده‌های دستوریِ زبان ما مشتق‌های دیگری از این واژه را نیز به آسانی در دسترس قرار دهد.

www.ketab.ir

این‌گونه نیست که هر موزیسینی به صرف فارسی‌زبان بودن بتواند واژه‌های مناسبی بسازد (در این میان گاهی با برابرهای فارسی بسیار بدی در پهنه‌ی تخصصی موزیک روبرو هستیم). واژه‌سازی نیازمند شناخت نسبی از زبان‌های کهن، زبان امروز و روند دگردیسی آنها است. در این میان من با شناخت نسبتاً خوبی که از زبان فارسی میانه (پَهلوی ساسانی) و همچنین شناخت اندکی که از زبان‌های فارسی باستان و اَوستایی دارم، توانستم در برخورد با برخی واژه‌های تخصصی به برابرهای نسبتاً مناسبی برسم و در مواردی که با تنگنا روبرو بودم، از هم‌اندیشی دوستانِ زبان‌شناس بهره‌ها بردم. با این وجود ممکن است این واژه‌ها بهترین گزینه‌ی ممکن نباشند و امید است که در صورت نیاز از سوی دیگران ویراسته و یا با گزینه‌ی بهتری جایگزین شوند (همانند چشمه‌ای که می‌خوشد تا به آبی پاک و گوارا برسد).

بامداد خوشقدمی
وین - خردادماه ۱۳۹۷

www.ketab.ir