نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۱۷ • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۳۹۱

آرایه به مثابه عنصری ساختاری در موسیقی دستگاهی ایران*

علی کاظمی**
کارشناس ارشدِ نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۲/۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۴/۱۰)

چکیده

این مقاله در پی آن است تا بر پایهٔ مطالعات عملی و بررسی نمونه‌های اجرایی متعدد نشان دهد که در موسیقی دستگاهی ایران آرایه‌ها، علی‌رغم معنای مستتر در نام‌شان، صرفاً برای آراستن نیستند. در این راستا، ابتدا توضیحاتی کوتاه دربارهٔ مفهوم و جایگاه آرایه در موسیقی دستگاهی خواهد آمد، سپس آرایه‌ها، با دیدگاهی متفاوت، به دو دستهٔ آرایه‌های نغمه‌محور و آرایه‌های مایه‌محور تقسیم‌بندی خواهد گردید. در ادامه پس از توضیحاتی مفصل در موردِ عنصر تحریر، به عنوان مهم‌ترین آرایه در شکل‌دهی به ساختار موسیقی دستگاهی، با تکیه بر مطالعه‌ای آماری نشان خواهیم داد که تحریرها بیش از نیمی از بار اجراهای این موسیقی را به دوش خود دارند. این مطالعه در مورد موسیقیِ آوازی بر پایهٔ بررسی ۳۵ نمونه از اجراهای اساتیدِ این رشته در دستگاه چهارگاه و آواز بیات اصفهان و محاسبهٔ زمانِ اجرای تحریرها انجام خواهد شد. براین اساس خواهیم دید که بیش از ۵۵ درصد کل اجراهای موسیقی آوازی را الگوهای متنوع تحریری تشکیل می‌دهند. به‌عنوان نتیجهٔ اصلی این مقاله می‌توان گفت، دست‌کم در مورد موسیقی دستگاهی، آرایه‌ها نه تنها صرفاً عناصرِ تزئینیِ قابلِ حذف نیستند، بلکه با بدنهٔ اصلیِ این موسیقی ارتباطی اندام‌واره دارند و در شکل‌دهی به زبان ویژهٔ آن، نقشی اساسی ایفا می‌کنند.

واژه‌های کلیدی

آرایه، مُد، تحریر، موسیقی دستگاهی، موسیقی آوازی.

*مبحث اصلیِ این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدِ نگارنده تحت عنوان «نقش تحریر در موسیقی دستگاهی ایران» است که با راهنمایی جناب آقای دکتر هومان اسعدی انجام شده است.

**تلفن: ۰۹۳۵۲۶۴۴۵۶۸، نمابر: ۳۳۰۳۲۵۹-۰۲۶۱، E-mail: alikazemi83@yahoo.com.

مقدمه

بی‌گمان تزیین و اندیشهٔ تزیین‌کاری، از اصلی‌ترین مبانی اندیشگی هنرمند ایرانی است. با این‌که در نگاه نخست به نظر می‌رسد تزیینات جزو عناصر فرعی هنر به شمار می‌آیند، اما گاه میزان و شکل به‌کارگیری این عنصر در هنرهای ایرانی به‌گونه‌ای است که دیگر نمی‌توان برای آن صرفاً نقشی فرعی قائل شد و آن را در شمار عناصر قابل حذف به شمار آورد؛ برعکس، در بسیاری از هنرهای ایرانی، از جمله موسیقی، تزیینات نه تنها حذف‌شدنی نیستند بلکه، در ساختِ اصلیِ اثر هنری، نقشی اساسی داشته و به عبارتی «عامل پدیدآورندهٔ ساختار» هستند: «اگرچه تزیین، زیور کردن و آراستن است و از همین نظر نقشی مهم در اجرای موسیقی سنتی ایران دارد، اما این تنها یک تزیین مطلق برای زیباسازی نیست بلکه، اساساً ساختار (فُرم) و بافت موسیقی بر پایهٔ آن استوار است» (کیانی، ۱۳۷۱، ۲۰۳). از این رو، به باور نگارنده، پرداختن به این بخش از موسیقی دستگاهی ایران می‌بایست در شمار مقولاتِ مهمِ پژوهشیِ این عرصه قرار گیرد و بی‌تردید نباید به حکمِ ـ البته نسنجیدهٔ ـ این‌که در درجات پایین‌تری از اهمیت قرار دارد، به حاشیهٔ تحقیقات هنری رانده شود؛ به‌ویژه که موسیقی دستگاهی، اکنون دوره‌ای از حیات خود را سپری می‌کند که به نظر می‌رسد هنر آرایه‌پردازی نزد مجریان آن، روز به روز بیشتر به مُحاق می‌رود. این موضوع هم در زمینهٔ پایین آمدن کیفیت اجرایی آرایه‌ها و هم در فراوانی به کارگیری آن در اجراها، قابل پیگیری است[۱]؛ به دیگر سخن، در آن سوی بی‌التفاتی نظری به نقش ساختاری تزیینات در موسیقی دستگاهی، کم‌کم شاهد رانده شدنِ آن به حاشیهٔ عمل موسیقایی نیز هستیم.

بررسی‌های عملی نشان می‌دهد که تزیینات در همهٔ گونه‌ها و فرم‌های موسیقی دستگاهی نقش بسزایی ایفا می‌کنند: موسیقیِ آوازی، موسیقیِ‌سازی، تصنیف، رنگ، چهارمضراب و جز آن. واقع امر این است که در موسیقی دستگاهی «یکی از ویژگی‌های زیبای گوشه‌ها و نغمه‌ها، تزیین‌های بسیار ظریف و پیچیدهٔ آنها است» (همان، ٥٦)؛ با نگاه به همین ظرایف و پیچیدگی‌هاست که دورینگ اظهار می‌کند: «یکی از مشکلات عظیم موسیقی علمی در هنر آرایه نهفته است. در مدتی کمتر از ده سال مشقِ موسیقی نمی‌توان بر وجوه فنی آرایه مسلط شد. و برای تعمق در روح و زیبایی ردیف، بیست سال تمرین و تجربه زیاده نیست» (دورینگ، ۱۳۸۳، ۲٤۲). این علاقه به تزیین‌کاری موجب شده تا اجراکنندگان موسیقی دستگاهی، تا حد ممکن، هیچ نغمه‌ای را بدون تزیین و آرایه به حال خود رها نکنند؛ و به عبارتی دیگر «همچون دیگر موسیقی‌های سنتی شرق، موسیقی ایرانی هم تمام همِّ خود را بر هنر آرایه گذارده است» (همان، ٢٤١).

پیش از این مقاله، در بسیاری از کتب معتبری که در زمینهٔ موسیقی دستگاهی نگاشته شده است و نیز در مقالاتی البته انگشت‌شمار، به مسئلهٔ آرایه پرداخته شده و به برخی از زوایای آن پرتوهایی افکنده شده است. در این مقاله تلاش خواهیم کرد، با تکیه بر واقعیت عملی آرایه‌ها و به دور از تئوری‌پردازی صرف، از زاویای دیگر، مسئلهٔ آرایه در موسیقی دستگاهی را بشکافیم و اهمیت آن را در ساختار این موسیقی بیش از پیش نشان دهیم. ابتدا، متناسب با بحث اصلی مقاله، تقسیم‌بندی متفاوتی از آرایه‌ها ارائه خواهد شد؛ در ادامه به بررسی تفصیلی آرایهٔ تحریر، به دلیل نقش بی بدیل‌شان در ساختار اجراها، خواهیم پرداخت. در پایان نیز برای نشان دادن فراوانی تحریر در اجراهای موسیقی آوازی، ۳۵ نمونه از اجراهای اساتید برجستهٔ آواز ایرانی را که همگی از دستگاه چهارگاه و آواز بیات اصفهان انتخاب شده‌اند با روش مطالعهٔ آماری بررسی خواهیم کرد. به دلایل انتخاب دستگاه چهارگاه و آواز بیات اصفهان، پایین‌تر هنگام بحث تفصیلی این موضوع، اشاره خواهد شد.

۱. انواع آرایه در موسیقی دستگاهی

آرایه‌ها در موسیقی دستگاهی ایران ـ به اعتباری ـ به دو بخش کلی قابل تقسیم‌اند:

۱.۱. آرایه‌های نغمه‌محور

تزئیناتی هستند که روی یک نغمه اعمال می‌شوند و آن را از حالت یک نغمهٔ سادهٔ بدون آرایه بیرون می‌آورند. این نوع از تزئینات در موسیقی دستگاهی ـ خواه موسیقی سازی، خواه موسیقی آوازی[۲]- بسیار متنوع و پرکاربردند که از آن میان می‌توان به این موارد اشاره کرد: تکیه، انواع ویبره، تریل، انواع ریز، انواع دراب، کندن، انواع اشاره، لغزه (گلیساندو)، انواع خفه کردنِ صدا، شلال، گزش و مواردی دیگر. در واقع این حجمِ چشمگیرِ عناصر تزئینی، خود نمایانگرِ میزان اهمیت این مقوله از سوی هنرمند ایرانی است. البته ناگفته پیداست که در اجرای بسیاری از این آرایه‌ها، سوای نغمهٔ اصلیِ آرایه‌پذیر، نغمه‌های دیگری نیز دخالت دارند که می‌توان به آنها نغمه‌های آرایه‌گر نام نهاد که دسته‌ای از آنها، هم‌نام نغمهٔ آرایه‌پذیرند و برخی دیگر غیر هم‌نام. بدین معنی که اگر نغمهٔ آرایه‌پذیر به طور مثال نُتِ سُل باشد نغمهٔ - یا نغمه‌های - آرایه‌گر یا نت سل است، یا نتی غیر از سل که در این صورت، این نغمه یا نغمه‌های غیر هم‌نام بر حسب اینکه از چه آرایه‌ای قرار است استفاده شود انتخاب می‌شوند. به عنوان مثال دو تکنیک تکیه و تریل همواره با استفاده از نغمه‌ای غیر هم‌نام اجرا می‌شوند، در حالی که برای اجرای تکنیک‌هایی چون ریز و دراب و ویبراسیون معمولاً نغمهٔ غیرهم‌نامی به کار گرفته نمی‌شود. بررسی‌های عملی نشان می‌دهد که تعدادِ آن دسته از تزئیناتی که

در آنها نغمه‌های آرایه‌گر با نغمهٔ آرایه‌پذیر هم‌نام نیستند، بیشتر است. اما نکته‌ای که نباید مورد غفلت واقع شود این است که به هر روی، نغمه‌های آرایه‌گر، فرع بر نغمهٔ آرایه‌پذیر هستند و تنها به قصدِ آراستن نغمهٔ اصلی کهَ در حین اجرا دارای نقشی محوری استِ به کار گرفته می‌شوند. این نکته‌ای است که هنگام پژوهش روی موضوعِ آرایه می‌بایست بدان توجهی ویژه مبذول داشت. از این روستَ که به نظر نگارنده، تقسیم‌بندی آرایه‌ها به تک‌نتی، دو نتی، سه نتی و غیره خالی از اشکال نیستِ[۳] و تنها در صورتی پذیرفتنی می‌نماید که از آنها برای ایضاح دقیق‌ترِ آرایه‌هایی که روی یک نغمه اعمال می‌شوند استفاده شود نه به عنوان پیشنهادی برای طبقه‌بندی آرایه‌ها.

آرایه‌های نغمه‌محور، نقشی در شکل‌دهی به سامانهٔ دستگاه‌ها ندارند، اما این آرایه‌ها به واسطهٔ کیفیات القاگرایانه و حالت‌های حسیِ ویژه‌ای که ایجاد می‌کنند، در شکل‌دهی به «شخصیت و اندیشهٔ مُدالیِ» ویژهٔ بعضی از مایه‌ها و گوشه‌ها نقشی قابل تامل دارند. برایِ نمونه پژواک، ویبراسیون یا تریلی[۴] که همواره روی درجهٔ دوم مایهٔ درآمدِ دستگاه نوا اجرا می‌شود؛ تریل یا ویبراسیون رَوی نغمهٔ شاهدِ گوشهٔ قرچه؛ اشاره یا تکیهٔ کروماتیکِ گوشهٔ عشیران روی درجهٔ سوم شاهد دستگاه نوا؛ استفاده از مُردان معکوس در بخشِ فرودیِ گوشهٔ نهفت روی درجهٔ سوم دستگاه نوا و مواردیِ دیگر، تاثیر به‌سزایی در انتقال اندیشهَ مُدالیِ این مایه‌ها دارند. با این همه، از آنجایی‌که این موارد بسیار معدودِ و انگشت‌شمارند، نهایتاً در ساختِ گوشه‌ها نیز نمی‌توان نقشِ چندانی برای این آرایه‌ها قائل شد. ولی به هر روی نمی‌توان نقشِ این آرایه‌ها را در شکل‌دهی به زبان ویژه‌ی موسیقی دستگاهیِ نادیده انگاشت. گاهی حذف یک اشاره، تغییر در مضراب‌گذاری‌ها و آرشه‌گذاری‌ها، جایگزین کردن ریزِ پُر به جای تکریز، تغییر نغمه‌هایی که روی آنها ویبراسیون اعمال می‌شود و موارد فراوان دیگری از این دست می‌تواند به کلی بیان موسیقایی مایه یا گوشه‌ی مربوطه را مخدوش کند.

۲.۱. آرایه‌های مایه‌محور

در میانِ تکنیک‌های اجرایی مهمی که همواره از سوی اجراکنندگانِ و موسیقی‌شناسان جزو عناصر تزیینیِ موسیقی دستگاهی به شمار آمده‌اند[۵]، مواردی هستند که گاه از زنجیره‌ای طولانی از نغمات ساخته می‌شوند و نقشی اساسی در ساختار اجراها ایفا می‌کنند. به نظر می‌رسد این نوع تزیینات، که بسیار فراتر از تزیینِ یک نغمه هستند و گاه می‌توانند حتی به عنوان جملاتی کاملاً مستقل به حساب آیند، تزییناتی‌اند که روی یک گوشه، مُد یا مایه اعمال می‌شوند. به سخن دیگر این تزیینات، نه حول یک نغمه‌ی خاص که حول محور یک مایه یا گوشه ساخته و اجرا می‌شوند و به‌جز نقش تزیینی، دارای کارکردهای دیگری نیز هستند که همینِ کارکردها به آنها نقشی ساختاری در اجراهای موسیقی دستگاهی می‌بخشد. در واقع، یکی از دلایلی که موجب می‌شود برای این گونه از آرایه‌ها، سوای کارکرد تزیینی‌شان، نقشی ساختاری نیز قائل شویم، مایه‌محور بودن آنهاست؛ به‌ویژه در موسیقی دستگاهی که به هر حال مُدها (مایه‌ها) همواره جایگاهی مهم‌تر از تُن‌ها (نغمه‌ها) دارند. از آنجایی‌که این دسته از تزیینات، نقشی اساسی در شکل‌گیری زبان ویژه‌ی موسیقی دستگاهی ایفا می‌کنند و همان‌گونه که پایین‌تر خواهیم دید، همواره مدت زمانی در خور تامل از اجراهای این موسیقی را نیز به خود اختصاص می‌دهند، به طور بالقوه از اهمیت زیادی برای امر پژوهش در موسیقی دستگاهی برخوردارند؛ به همین دلیل در ادامه، با تمرکز روی مهم‌ترینِ این نوع تزیینات یعنی تحریرها، بحثِ اصلی این مقاله را به اینِ مقوله اختصاص خواهیم داد. از دیگرِ عناصر تزیینی که می‌توانند در این دسته جای گیرند می‌توان به واخوان‌ها و غَلت‌ها اشاره کرد که البته در اجراهای موسیقی دستگاهی، در قیاس با تحریرها، از اهمیت کمتری برخوردارند.

۲. تحریر

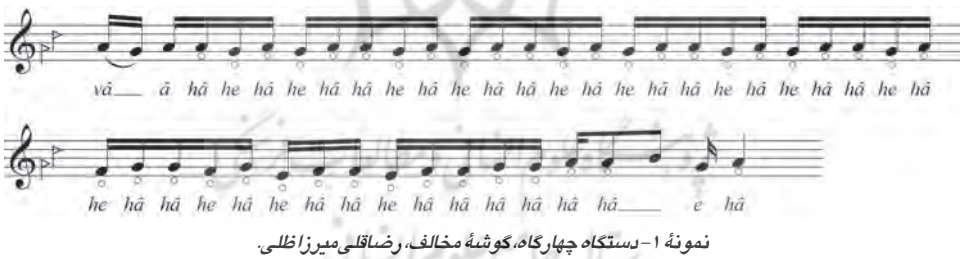
تحریر، مهم‌ترین عنصر تزیینی در موسیقی دستگاهی ایران و یکی از بارزترین ویژگی‌های آواز ایرانی است. با این‌که محل پیدایشِ این مقولهٔ تکنیکی در هاله‌ای از ابهام قرار دارد، اما به نظر نمی‌رسد خاستگاهی جز فلات ایران داشته باشد. تحقیقات پژوهشگرانِ این حوزهٔ جغرافیایی به ویژه میلر (Miller, 1999,108-109) نشان می‌دهد که محدودهٔ جغرافیایی این تکنیک و تکنیک‌های مشابهِ آن در حال حاضر قسمت وسیعی از شرق دور تا اسپانیا را در بر می‌گیرد؛ چنان‌که به عنوان نمونه، گونهٔ مشابه این تکنیک را در اروپا می‌توان در شکل یودِل (yodel) شناسایی کرد. گونه‌های دیگری از آن را می‌توان «در کره، مغولستان، هندوچین، ترکمنستان، و حتی لَپیش یویک[۶]، که می‌تواند به عنوان پدیده‌ای مرتبط در نظر گرفته شود، پیدا کرد» (Ibid, 108). البته تحریر –به شکلی که در ایران اجرا می‌شود– را تقریباً فقط در ایران و آذربایجان می‌توان مشاهده کرد و همان گونه که بالاتر اشاره شد، در مناطق دیگر صرفاً تکنیک‌هایی مشابه تحریر به کار گرفته می‌شوند. به طور مثال همین گونهٔ تزیینی در هند بسیار نرم‌تر اجرا می‌شود که در آن «به جای وضوح دادن به نغمه‌ها با ایجادِ شکافت و شکست در صدا، آنها را به شکل به هم پیوسته و بدون خطوط تمایز، شبیه به گلیساندو [در آواز ایرانی به گونهٔ مشابه چنین تکنیکی غلت گفته می‌شود] اجرا می‌کنند. ترک‌ها و عرب‌ها نیز معمولاً گونهٔ اخیر را ترجیح می‌دهند، اگرچه در عراق و سوریه، گونهٔ ایرانی آن [یعنی تحریر] هم رواج دارد. این آرایه در موسیقی آوازی فلامنکوی اسپانیا نیز یافت می‌شود» (Ibid, 108). اما به هر روی همان‌طور که میلر نیز به درستی در همان‌جا اشاره کرده است، ایرانیان پیچیده‌ترین و استادانه‌ترین شکل تحریر را در جهان دارا هستند.

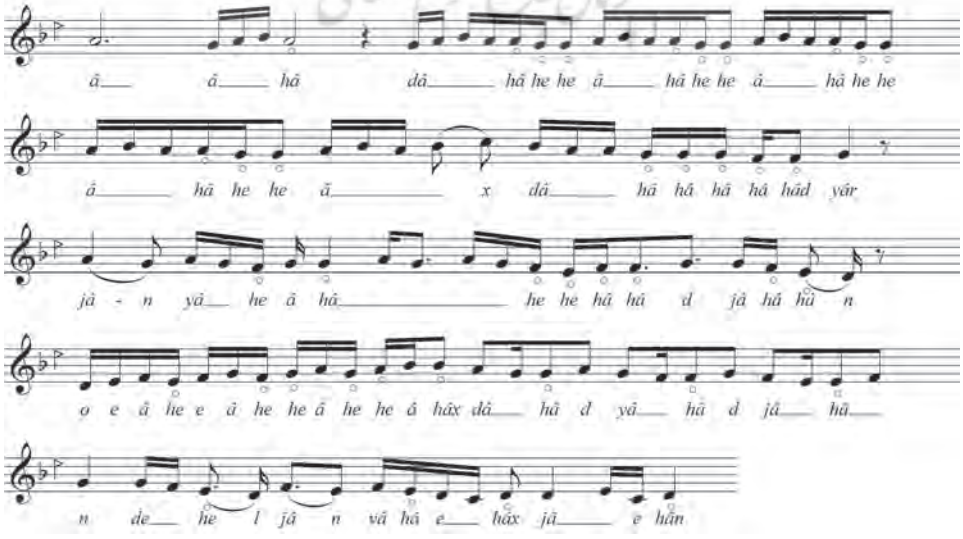
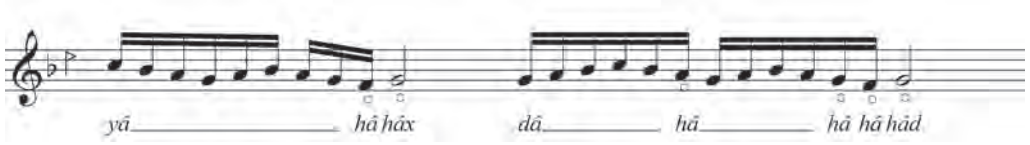
تکنیکِ تحریر در موسیقی ایران از عنصری پایه‌ای به نام تکیه ساخته می‌شود که مهم‌ترین ابزارِ اجرای تحریرهاست. تکیه در موسیقیِ سازی، به‌نوعی، با خفه‌کردنِ نغمه‌ها اجرا می‌شود؛ بدین صورت که، طنینِ نغمه‌ای که قرار است با تکیه نواخته شود، به‌وسیلهٔ تماس ملایمِ انگشت (در سازهای دستان‌دار یا سازهای

بادی) یا مضراب (در سازهای زهی مضرابی مطلق) روی فاصلهٔ دوم تا چهارم، گرفته می‌شود. در موسیقی آوازی نیز اساسِ تکنیکیِ اجرای تکیه، مانند موسیقی سازی است اما با ابزاریِ متفاوت؛ می‌دانیم که صدای انسان هنگام بازدم و با ارتعاش «تار آواها» در حنجره، تولید می‌شود. «از ارتعاش تار آواها واک ساخته می‌شود. واک آوایی است با امواج منظم. نظم امواج واک به آن خاصیت موسیقاری [موسیقایی] می‌دهد. از همین ویژگی واک است که آوازخوانان در تحریر آواز استفاده می‌کنند» (حق‌شناس، ۱۳۸۸، ٤۲). در واقع برای اجرای تکیه در آواز، می‌بایست حین عبور هوای بازدمی از تارآواها، لحظه‌ای وقفه و گرفت در آنها ایجاد کرد. تحریرها در عمل، با اجرای مداوم تکیه‌ها به وجود می‌آیند؛ البته تکیه روی یک نغمه نیز امکان‌پذیر است اما به هر روی، برای ساخت تحریر باید نغمات بیشتری به کار گرفته شوند که بنیادی‌ترین شیوه برای ساخت و پرداختِ چنین تحریرهایی، استفاده از گروه‌های نغمگیِ دوتاییِ هم‌نام و گسترش آن، به صورت بالارونده یا پایین‌رونده، به نغمات دیگر است؛ این شیوهٔ ساخت تحریر، هم در موسیقی آوازی و هم در موسیقیِ سازی از معمول‌ترین روش‌هاست. برای اجرای تکیه‌ها در آوازِ همواره از آوای «ه» استفاده می‌شود که همراه است با اعراب‌گذاری‌های متنوع که البته «در آواگذاریِ تحریرهای مستقل از کلام، دو آوای «آ» و «ا»، نقشی اساسی دارند و تحریرها بیشتر با این دو آوا و ترکیبات متنوع آنها اجرا می‌شوند؛ در صورتی که باقی آواها (اَ، ای، اُ و او)، در تحریرهای مستقل، به ندرت به کار گرفته می‌شوند» (کاظمی، ۱۳۹۰، ۲۷). در آواز، تکیه با شیوه‌های مختلفی می‌تواند تولید شود که این اختلافات بیشتر مبتنی بر تغییرات شدت و فشار هوا هنگام اجرای آن است که موجب می‌شود تکیه نرم‌تر، یا زبرتر و خشک‌تر به نظر برسد[۷]. شاید این ویژگی را بتوان اساس گونه‌ای تقسیم‌بندی برای تحریرها نیز قلمداد نمود.

تحریرهای آواز در بسیاری از مواقع ترکیبی هستند از نغمه‌های تکیه‌دار و غَلت. حرکت بدون تکیه از نغمه‌ای به نغمهٔ دیگر که حالتی لگاتو دارد، غلت نامیده می‌شود. در آواز ایرانی، کمتر شنیده می‌شود که جمله‌ای مستقل، تنها با غلت اجرا شود و در عمل، غلت‌ها بیشتر لابلای نغمه‌های تکیه‌دار پدیدار می‌شوند. گاهی نیز از غلت‌ها هنگام اجرای ترنم‌های لغوی[۸] استفاده می‌شود که بیشتر در آغاز دستگاه‌ها و گوشه‌های مهم شنیده می‌شود. حضور غلت‌ها از سویی برای آسان‌تر کردن اجرای جملات تحریری است که آکنده از نغمه‌های تکیه‌دار هستند و اجرای بدون وقفهٔ آنها دشواری‌هایی به همراه دارد؛ و از سوی دیگر، شاید برای تلطیف جملات تحریری است که به دلیل استفاده از تکیه و به دنبال آن ایجاد شکافت در صدا، به هر حال میزانی از خشکی و زبری را با خود به همراه دارند. همین ترکیب ویژهٔ تحریر و غلت، و تفاوت در میزان به‌کارگیری غلت در جملات تحریر، به نوبهٔ خود به هر یک از این جملات پرداختی دیگرگونه می‌بخشد و موجب ایجاد تنوع در جملات مستقل از کلام می‌گردد.

در ادامه برای روشن‌تر شدن این بحث و مشاهدهٔ عینی الگوهای تحریریِ پُر تکیه و کم تکیه، نیز نحوهٔ در هم تنیده شدن نغمه‌های تکیه‌دار و غلت‌ها، ۳ نمونه‌آوانگاری، به ترتیبِ میزان استفاده از غلت، از کمتر به بیشتر، خواهد آمد[۹]:



نمونهٔ ۱- دستگاه چهارگاه، گوشهٔ مخالف، رضاقلی میرزا ظلی.

نمونهٔ ۲- آواز بیات کرد، سید حسین طاهرزاده.

نمونهٔ ۳- آواز ابوعطا، درآمد، عبدالله دوامی.

۳. تحریر در ردیف‌ها

این مطلب که برخی از گوشه‌های موسیقی دستگاهی ایران صرفاً از الگوهای تحریری ساخته شده‌اند یا دست‌کم بنای آنها با استفاده از تحریرهای متنوع سامان پیدا کرده است، خود می‌تواند نشان دهندهٔ این واقعیت باشد که تحریرها به عنوان عناصری تزیینی، جایگاهی ویژه در صورت‌بندی سامانهٔ دستگاه‌ها دارند. گوشه‌هایی از این دست البته در ردیف‌های آوازی بیشتر از ردیف‌های سازی است، چرا که در موسیقی آوازی، سوای کلام و شعر، تحریرها یگانه دست‌مایهٔ آوازخوان برای آفرینش موسیقی هستند و همین مطلب سبب می‌شود تا در این شکل از موسیقیِ ایرانی، هم میزان استفاده از تحریر بیشتر باشد و هم حد و مرزشان، برای شناسایی، مشخص‌تر. با این حال ردپای این گونه گوشه‌ها در ردیف‌های سازی نیز کاملاً آشکار و هویداست و این نکته که الگوهای تحریری کم و بیش در همهٔ گوشه‌های ردیفِ سازی وجود دارند، ناگفته پیداست. برای مثال در ردیف میرزاعبدالله، با تفکیک دستگاه‌ها، می‌توان از این گوشه‌ها، به عنوان گوشه‌هایی که برای ساختِ بدنهٔ اصلی آنها از الگوهای تحریری گونه‌گون استفاده شده است، نام برد:

دستگاه شور: چهارگوشه، شهناز؛ بیدگانی و گیلکی در آواز دشتی؛ درآمد و سیخی در آواز ابوعطا.

دستگاه سه‌گاه: زابل، مخالف، مغلوب، مسیحی.

دستگاه نوا: نهفت، مجسلی.

دستگاه همایون: چکاوک؛ بیاتِ راجه در آواز بیاتِ اصفهان.

دستگاه چهارگاه: زابل، حصار، مخالف، مغلوب، منصوری (قسمت دوم).

دستگاه ماهور: آواز، عراق، نهیب، آشورآوند، صفیر راک.

در روایات مختلفی که از ردیف‌های موسیقی دستگاهی به جا مانده، گاهی به نام‌هایی برمی‌خوریم که با پیشوند تحریر همراهند. این «تکه»ها همواره در همهٔ ردیف‌ها به عنوان گوشه‌هایی مجزا مشخص نشده‌اند و در بیشتر مواقع، دانستن اسامی آنها، جزو اطلاعات جانبی ردیف‌دان‌ها و ردیف‌نوازها محسوب می‌شود، اما، از اهمیت آنها در ساختار تعداد قابل توجهی از گوشه‌ها به هیچ وجه نمی‌توان چشم پوشید. اسامی بسیاری از این، در واقع «تکه‌ها» یا «تحریرهای خاص» در ردیف استاد دوامی نوشتهٔ استاد پایور، که اتفاقاً ردیفی است آوازی و مرتبط با مقالهٔ حاضر، قابل مشاهده است. جالب توجه است که تعدادی از این تحریرها، در صفحهٔ فهرستِ گوشه‌ها و دستگاه‌های ابتدای کتاب ردیفِ استاد دوامی، مستقلاً به مثابه یک گوشه نام‌گذاری شده‌اند. اسامی گوشه‌هایی که با پیشوند تحریر آمده‌اند عیناً عبارت‌اند از: تحریر نشیب و فراز، تحریر جوادخانی، تحریر نایب اسدالله، تحریر ابوعطا، تحریر چکشی، تحریر دوتایکی، تحریر زنگ‌شتر و تحریر زیر و رو. تعدادی از گوشه‌هایی که در این ردیف بدون پیشوندِ تحریر آمده‌اند نیز، بی‌گمان الگوهای تحریری هستند، مانند: محمدصادق‌خانی، فرود متمم (شور)، حاجی حسنی (بیات ترک)، ناقوس، موالف، میرزایی (چهارگاه)، حُزان، ساربانگ (ماهور)، محیر، حزین (عراق ماهور)، صفیر (راک)، راست (راست‌پنجگاه) و سپهر. در ردیف‌های دیگر به اسامی دیگری نیز بر می‌خوریم:

ردیف میرزاحسینقلی: اوج و حضیض، تحریر بغدادی، سملی، شمالی، پنجه‌کردی (بیات کرد).

ردیف موسی معروفی: پرِ پرستو (سه‌گاه)، دلنواز (همایون).

ردیف میرزاعبدالله: تحریرِ بلبلی، حرام‌زاده[۱۰].

مباحث بالا می‌تواند ما را در درک این مطلب که تحریرها تزییناتی مایه‌محورند نیز یاری رساند؛ چراکه هر گوشه‌ای در موسیقی دستگاهی، فارغ از میزان اهمیت آن در ساختِ دستگاه، حاوی بارِ مُدالی است؛ از این روی، پُرواضح است که هر عنصر و عاملی که در ساختِ یک گوشه نقشی اساسی ایفا می‌کند می‌بایستی در ارتباطِ تام با یک مایه یا مُد مورد بررسی قرار گیرد. الگوهای تحریری نه تنها در بسیاری از مواقع از نقشی بنیادین در ساخت گوشه‌ها برخوردار هستند بلکه همان‌گونه که بالاتر اشاره کردیم تعدادی از گوشه‌های موسیقی دستگاهی صرفاً از الگوهای گونه‌گونِ تحریری ساخته شده‌اند؛ از این روی، به طور قطع، هنگام دسته‌بندی آرایه‌های موسیقی دستگاهی، تحریرها را می‌بایست ذیل عنوانی جداگانه قرار داد، که عنوانِ «آرایه‌های مایه‌محور» پیشنهادی است برای اطلاق به این دستهٔ از تزیینات در موسیقی دستگاهی ایران.

٤. فراوانی تحریر در اجراهای موسیقی دستگاهی ایران

با بررسی فراوانیِ تحریر، به عنوان تنها آرایه‌ای که نقشی اساسی و مهم در ساختار اجراهای موسیقی دستگاهی ایران دارد، بحث اصلی این مقاله که تحقیق دربارهٔ نقشِ آرایه‌ها در ساختِ سامانهٔ گوشه‌ها و دستگاه‌هاست به سرانجام خود خواهد رسید.

آن گونه که تحقیقات عملی نشان می‌دهند تحریرها بخش بزرگی از بار اجرای موسیقی دستگاهی را بر دوش خود دارند. این مطلب که در نگاه نخست شاید اندکی دور از واقعیت به نظر آید، بر پایهٔ بررسی‌هایی که نگارنده به عمل آورده، و پایین‌تر مفصلاً به آن خواهیم پرداخت، کاملاً رنگ واقعیت به خود می‌گیرد؛ به طوری که به جرأت می‌توان گفت نزدیک به نیمی

از بار اجرای موسیقی دستگاهی به عهدهٔ ترکیبات و الگوهای متنوع تحریری است. تحریرها، خود، به کمک واژگان و آواهایی که کاملاً بیرون از دایرهٔ شعر هستند، اجرا می‌شوند و به دو دستهٔ کلی قابل تقسیم‌اند: دستهٔ اول که از واژگان معناداری چون جانم، حبیب، عزیز و امان، تشکیل می‌شوند، ترنم لغوی و دستهٔ دوم که با الفاظی بی‌معنا مانند هاها، هِه و ای‌هی، اجرا می‌شوند، ترنم آوایی نامیده می‌شوند. «در این میان، مهم‌ترین ابزار اجرای تحریرها، ترنم‌های آوایی هستند؛ به دیگر سخن، ترنم‌های آوایی ذاتی تحریر هستند و اجرای تحریرها بدون به‌کارگیری آنها، امری‌ست ناممکن» (کاظمی، ۱۳۹۱). از آن‌جایی‌که تنها دستمایهٔ آفرینش موسیقی در آوازِ ایرانی، سوای شعر، ترنم‌ها هستند و چنان که بالاتر اشاره شد، این ترنم‌ها هستند که تحریرها را به وجود می‌آورند، روشن است که میزان استفاده از عنصر تحریر در این موسیقی می‌بایست چشمگیر و قابل توجه باشد. در موسیقی‌سازی نیز، با اندکی تفاوت، شاهدِ همین میزان استفاده از تحریرهای گوناگون در اجراها هستیم. در ادامه برای سنجشِ میزان استفاده از تحریر در موسیقی سازی و موسیقی آوازی، دست به مطالعه‌ای آماری خواهیم زد؛ برای بخشِ موسیقی‌سازی از مقالهٔ «بررسی فیگورهای ملودیک در ردیف میرزاعبدالله»، نوشتهٔ علی جریته (۱۳۸۸) استفاده خواهیم کرد و برای موسیقی آوازی، ۵ اجرا از اساتید این موسیقی را مورد بررسی قرار خواهیم داد. وی در مقالهٔ مذکور، تمامی نقش‌مایه‌های[۱۱] به کار رفته در ردیف میرزاعبدالله را که «در ۵ گروه: اوزان شعری، ریتمیک ـ متریک، ملودیک با متر آزاد، تحریر با متر آزاد و فرود»، طبقه‌بندی و کدگذاری نموده، گوشه به گوشه استخراج کرده و در جداولی در انتهای مقاله آورده است. با محاسبهٔ تعداد کل «نقش‌مایه‌های تحریر» در ردیف میرزاعبدالله و سنجشِ نسبت آن با تعداد کل نقش‌مایه‌ها، می‌توانیم میزان استفاده از تحریر در ردیف مذکور را، که ردیفی‌ست سازی، محاسبه کنیم[۱۲]. تعداد کل نقش‌مایه‌هایی که در جداول انتهایی مقالهٔ مذکور برای ردیف میرزاعبدالله ذکر شده، ۱۱۲۱ نقش‌مایه است که از این میان ۶۷۶ مورد مربوط می‌شود به «نقش‌مایهٔ تحریر»؛ به عبارت دیگر، تحریرها به تنهایی ۶۰ درصدِ کل نقش‌مایه‌ها را به خود اختصاص داده‌اند و این یعنی، چهار نقش‌مایهٔ دیگری که بالاتر به آن اشاره شد، تنها ۴۰ درصدِ ردیف میرزاعبدالله را تشکیل داده‌اند.

برای سنجشِ میزانِ استفاده از تحریر در موسیقی آوازی، به بررسی ۳۵ نمونه از اجراهای اساتید مهم آواز پرداخته‌ایم. برای این کار ابتدا زمان کل اجرای آواز را (که شامل هر دو بخش شعری و تحریری می‌شود) محاسبه کردیم و سپس به طور جداگانه زمانِ اجرای تحریرها را؛ نسبت این دو به‌آسانی قابل محاسبه بود و نتیجه پایین‌تر در جداول ۱ و ۲ آمده است. البته نگارنده به این مسئله آگاه است که همهٔ آنچه در آواز، بدون به‌کارگیری کلام اجرا می‌شود، تحریر نیست و ممکن است جملاتی غیرتحریری- که در اغلب موارد با توسل به ترنم‌های لغوی ارائه می‌شوند -نیز وجود داشته باشد، اما، بررسی جداگانهٔ این موارد، به این دلیل که زمانِ بسیار اندکی از اجراها را به خود اختصاص می‌دهند، ضرورتی نداشت و از این رو این بخش با بخش تحریرها ادغام شد. لازم است به چند نکتهٔ مهم دیگر دربارهٔ جداول پایین اشاره کنیم:

– در این بررسی، خرده‌تحریرها[۱۳] محاسبه نشده‌اند و زمان آنها طبیعتاً جزو بخشِ شعری محاسبه شده است.

– از آنجایی‌که این بررسی صرفاً شاملِ بخشِ «ساز و آواز» می‌شود، زمانِ گروه‌نوازی‌ها، تصنیف‌ها و آوازهای بدون جوابِ سازِ میان تصنیف‌ها (در صورت وجود) محاسبه نشده‌اند اما، ضربی‌هایی که احیاناً در خلالِ ساز و آواز به صورت تک‌نوازی نواخته شده‌اند، به دلیل اینکه جزو بدنه‌ی اصلیِ بخشِ ساز و آواز محسوب می‌شوند، محاسبه شده‌اند.

– نکته‌ی آخر این که نگارنده برای بالا بردن دقت آمار، از سویی تعدادِ نمونه‌ها را بیشتر کرده و از سوی دیگر به عمد، تنها به بررسی آواز بیات اصفهان و دستگاه چهارگاه پرداخته است؛ زیرا از آنجا که تاکنون هیچ پژوهشی در این زمینه صورت نگرفته و همه‌ی زوایای آن بر ما پوشیده است، اگر به بررسیِ صرفِ یک دستگاه یا یک آواز بسنده می‌شد، آن‌گاه به درستیِ این نقد وارد بود که شاید، بر فرضِ مثال، در آوازها جملات تحریریِ بیشتری نسبت به دستگاه‌ها اجرا می‌شود یا بالعکس؛ پس منطقی این بود که برای چنین پژوهشی دست‌کم یک آواز و یک دستگاه بررسی شود. از سوی دیگر، گزینه‌ی «بررسی نمونه‌های متعدد از دستگاه‌ها و آوازهای مختلف» نیز خطرِ «مصادره به مطلوب» را برای نگارنده به دنبال داشت که به همین دلیل حذف شد. بدین ترتیب نگارنده، به طور تصادفی، آواز اصفهان (۲۳ نمونه) و دستگاه چهارگاه (۱۲ نمونه) را برای این پژوهش انتخاب کرده است.

میانگین استفاده از عنصر تحریر در موسیقی آوازی بر پایه‌ی اطلاعاتِ آماریِ جدولِ بالا ۵۵/۸ درصدِ کل اجراهاست که بیش از نیمی از این اجراها را شامل می‌شود. با این همه، از آن‌جایی‌که تحریرها غالباً به عنوان یک عنصر تزئینیِ صرف در موسیقی دستگاهی ایران به شمار می‌آیند[۱۶] هنوز آن‌چنان که باید مورد پژوهش و بررسی قرار نگرفته‌اند.

جدول ۱ - میزان استفاده از عنصرِ تحریر در اجراهای موسیقی آوازی (آواز بیات اصفهان).

	خواننده	زمان کل اجرای ساز و آواز[۱۴]	زمان کل اجرای آواز	زمان کل اجرای تحریرهای آواز	درصدِ میزان استفاده از تحریر در اجرای آواز
۱	سیداحمدخان الف[۱۵]	۲۰۵	۵۲	۴۰	۷۶/۹
۲	حسین‌خان تعزیه‌خوان	۱۳۷	۵۱	۳۶	۷۰/۵
۳	قربان‌خان	۱۰۱	۵۲	۲۰	۳۸/۴
۴	جناب دماوندی	۱۷۳	۷۷	۵۰	۶۴/۹
۵	اقبال آذر الف	۳۱۶	۱۴۳	۷۸	۵۴/۵
۶	اقبال آذر ب	۱۷۴	۱۱۵	۸۶	۷۴/۸
۷	سید حسین طاهرزاده الف	۱۸۳	۸۴	۴۵	۵۳/۶
۸	سید حسین طاهرزاده ب	۱۹۰	۸۵	۴۷	۵۵/۳
۹	سید حسین طاهرزاده ب	۱۸۸	۷۳	۴۸	۶۶/۶
۱۰	حسینعلی نکیسا	۲۱۸	۱۰۱	۴۷	۴۶/۵
۱۱	رضاقلی‌میرزا ظلی	۳۶۰	۲۰۰	۱۲۳	۶۱
۱۲	قمرالملوک قمر الف	۴۶۷	۱۹۸	۱۱۸	۵۹/۶
۱۳	قمرالملوک قمر ب	۳۹۵	۱۸۱	۱۱۰	۶۰/۷
۱۴	عبدالله دوامی	-	۴۹۵	۲۵۳	۵۱/۱
۱۵	تاج اصفهانی الف	۳۹۵	۲۰۱	۱۱۲	۵۵/۷
۱۶	تاج اصفهانی ب	۲۹۶	۱۳۶	۸۰	۵۸/۸
۱۷	تاج اصفهانی ج	۵۶۸	۲۸۰	۱۸۰	۶۴/۲
۱۸	غلام‌حسین بنان الف	۹۴۹	۴۳۵	۱۷۴	۴۰
۱۹	ادیب خوانساری	۳۵۳	۱۶۵	۱۱۴	۶۹/۱
۲۰	حسین قوامی	۶۸۴	۳۲۷	۱۹۹	۶۰/۸
۲۱	محمود محمودی خوانساری	۸۳۵	۲۶۵	۱۲۵	۴۷/۱
۲۲	محمدرضا شجریان الف	۷۳۶	۳۳۳	۱۶۴	۴۹/۲
۲۳	محمدرضا شجریان ب	۹۲۸	۴۷۹	۱۸۱	۳۷/۸
	جمع	۸۸۵۱	۴۵۲۷	۲۴۲۹	۵۳/۶۵

جدول۲ - میزان استفاده از عنصرِ تحریر در اجراهای موسیقی آوازی (دستگاه چهارگاه).

	خواننده	زمان کل اجرای ساز و آواز	زمان کل اجرای آواز	زمان کل اجرای تحریرهای آواز	درصدِ میزان استفاده از تحریر در اجرای آواز
۱	سیداحمدخان ب	۶۱۷	۴۱۷	۲۸۵	۶۸/۳
۲	اقبال آذر الف	۷۰۸	۳۸۶	۲۸۶	۷۴
۳	امیرقاسمی	۱۷۱	۹۸	۷۱	۷۲/۴
۴	حسینعلی نکیسا	۲۱۴	۱۰۷	۵۰	۴۶/۷
۵	رضاقلی‌میرزا ظلی	۴۸۷	۳۰۸	۲۲۹	۷۴/۳
۶	عبدالله دوامی		۷۲۶	۴۲۶	۵۸/۶
۷	غلام‌حسین بنان ب	۹۵۹	۴۴۴	۲۲۸	۵۱/۳
۸	حسین خواجه‌امیری (ایرج)	۱۳۷۸	۴۷۶	۲۶۴	۵۵/۴
۹	محمدرضا شجریان ج	۷۵۵	۳۷۵	۲۴۰	۶۴
۱۰	محمدرضا شجریان د	۱۸۴۹	۹۱۰	۳۵۷	۳۹/۲
۱۱	رضوی سروستانی	۱۶۲۰	۴۷۹	۲۸۱	۵۸/۶
۱۲	رامبد صدیف	۲۴۸۱	۱۴۶۲	۸۳۴	۵۷
	جمع	۱۱۲۳۹	۶۱۸۸	۳۵۵۱	۵۷/۳۸

نتیجه

تلاش نگارنده در مقاله‌ی پیش رو این بود که بر پایه‌ی بررسی نقش آرایه‌ها در پیکره‌بندی گوشه‌ها و دستگاه‌های ایرانی و نیز براساس مطالعه‌ای آماری با استفاده از نمونه‌های اجرایی معتنابهی از اساتید موسیقی دستگاهی، پرتوی بر این واقعیت بیاندازد که، دلیل وجودی آرایه‌ها در موسیقی دستگاهی ایران صرفِ آراستن نیست؛ آرایه‌ها مانند پوشش و روکشی تزیینی نیستند که کاملاً جدای از بدنه‌ی اصلی باشند و به راحتی بتوان آنها را به کناری نهاد. دست‌کم در مورد موسیقی دستگاهی، آرایه‌ها با بدنه‌ی اصلی موسیقی ارتباطی اندام‌واره دارند و در شکل‌دهی به زبان ویژهٔ این موسیقی نقشی اساسی ایفا می‌کنند؛ از این رو به هیچ عنوان قابل حذف کردن نیستند. در این راستا، پس از اینکه آرایه‌ها را با رویکردی متفاوت به دو دسته‌ی آرایه‌های نغمه‌محور و آرایه‌های مایه‌محور تقسیم کردیم، دیدیم که آرایه‌های مایه‌محور نقشی اساسی در سامان‌دهی گوشه‌ها و دستگاه‌ها ایفا می‌کنند و در این میان تحریرها با اختصاص دادن ۵۵ درصد از زمان اجراهای موسیقی آوازی به خود، تاثیرگذارترین آرایه در ساختار موسیقی دستگاهی به شمار می‌آیند؛ آرایه‌های نغمه‌محور نیز با این‌که در ساخت بدنهٔ اصلی دستگاه‌ها نقشی ندارند، اما در شکل‌دهی به «شخصیتِ مُدالیِ» ویژهٔ بعضی از مایه‌ها و گوشه‌ها و انتقالِ اندیشه و بیانِ منحصر به فردِ موسیقی دستگاهی نقشی قابل تامل دارند.

نگارنده را باور این است که به مقولهٔ آرایه در موسیقی دستگاهی ایران می‌بایست با تامل و تعمقی بیش از پیش نگریست و بی‌گمان نباید آن را با این حکمِ نسنجیده که در درجات پایین‌تری از اهمیت قرار دارد، به حاشیهٔ تحقیقات هنری راند.

پی‌نوشت‌ها

۱ متاسفانه پرداختن به دلایل این تغییر رویکرد و باز کردن مباحث مربوط به آن در این نوشته ممکن نیست و می‌بایست در فرصتی مقتضی بدان پرداخته شود.

۲ در این مقاله، اصطلاحِ «موسیقی آوازی» صرفا برای آن بخش از اجراهای موسیقی دستگاهی که توسط خوانندگان اجرا می‌شود، به کار رفته است.

۳ به عنوان نمونه نک. دورینگ (۱۳۸۰، ۲۵۶-۲۶۳)؛ در واقع در این نوع تقسیم‌بندی‌ها یک مرحله‌ی مهم نادیده گرفته می‌شود، و آن‌چه که به عنوان مبنایی برای تقسیم‌بندی مورد استفاده قرار می‌گیرد خود، شاخه‌ای است متعلق به یک سرشاخه‌ی دیگر که حذف شده است، اتفاقی که به نوعی دیگر در تقسیم‌بندیِ تلویحی کارُن و صفوت (۱۳۸۸، ۱۵۰) نیز افتاده است، آن‌جا که آرایه‌ها را به دو دسته‌ی قبل و بعد از نتِ اصلی بخش‌بندی می‌کنند.

٤ استفاده از هر یک از این آرایه‌ها در موسیقیِ سازی بستگی به نوع ساز دارد؛ در موسیقی آوازی همواره از ویبراسیون ویژه‌ای برای این منظور استفاده می‌شود.

۵ برای نمونه نک (دورینگ، ۱۳۸۳، ۱۱۷- ۱۱۹) و (کارن و صفوت، ۱۳۸۸، ۱۹٤).

٦ (Lappish joik) گونه‌ای آواز در کشورهای شمالی اروپا مثل نروژ، فنلاند و سوئد که توسط مردمان کوچ‌نشین اجرا می‌شود.

۷ بدون شک فرض ما در این گفته این بوده که تکیه در محل درست آن، یعنی جایی که تارهای صوتی قرار دارند، اجرا و تولید می‌شود؛ به همین دلیل است که در متن مقاله به شبه تکیه‌هایی که، برای ساخت تحریر، با قسمت درونی دهان تولید می‌شوند اشاره‌ای نشده است.

۸ در آواز ایرانی هنگام اجرای تحریرها و غلت‌ها، از واژگان و آواهایی استفاده می‌شود که کاملا بیرون از دایره‌ی شعر هستند و ترنم نامیده می‌شوند. ترنم‌ها خود به دو دسته‌ی کلی قابل تقسیم‌اند: دسته‌ی اول را، که از واژگان معناداری چون جانم، حبیب، عزیز و امان، تشکیل می‌شوند، ترنم لغوی و دسته‌ی دوم را، که با الفاظی بی‌معنا مانند هاها، هِه و ای‌هی، اجرا می‌شوند، ترنم آوایی می‌نامیم (نک. کاظمی، ۱۳۹۰، ۲۳- ۳۳).

۹ نغمات تکیه‌دار با علامت صفر کوچک زیر نغمه مشخص شده‌اند، بدین ترتیب همه‌ی نغمه‌های بدون تکیه به‌واقع غلت محسوب می‌شوند که در بیشتر مواقع با خطی کشیده پس از یک آوا مشخص شده‌اند و نشان‌دهنده‌ی این است که همه‌ی نغماتی که خطِ کشیده شامل آن‌ها می‌شود با آوای آغازین آواگذاری می‌شوند، مثلا در نمونه‌ی ۳ نغماتِ پس از آوای آغازین همگی با آوای «آ» اجرا می‌شوند؛ البته بعضا از آن‌جائی‌که برای نغمات مختلف از آواهای متنوع استفاده می‌شود، آواها عینا زیر نغمه‌ها نوشته شده‌اند، برای نمونه نک. نمونه‌ی ۲، خط ٤.

۱۰ نام این دو تحریر، که اتفاقا از مشهورترین و پرکاربردترین تحریرهای موسیقی دستگاهی هستند، در هیچ‌یک از ردیف‌های مذکور نیامده است و نگارنده از آن‌جایی‌که اسامی این تحریرها را هنگام یادگیری شفاهیِ ردیف میرزاعبدالله شنیده آن‌ها را ذیل این ردیف آورده است.

۱۱ «نقش‌مایه الگویی عینی و ملموس برای ملودی‌پردازی در یک مُد و یا مدهای مختلف است و دو عامل «انگاره‌ی ریتمیک» و «نحوه‌ی گردش ملودیک» ساختار آن را شکل می‌دهند» (جریته، ۱۳۸۸، ۷۷).

۱۲ البته این آمار، به دو دلیل آماری مطلق و دقیق نخواهند بود؛ چراکه از سویی مقدار زمانِ اجرایی هیچ یک از این نقش‌مایه‌ها در مقاله‌ی مذکور محاسبه نشده است و از آن‌جائی‌که که موسیقی در زمان جاریست و آماری این‌چنینی می‌بایستی بر حسب زمان سنجیده شوند، این امکان هست که به لحاظ زمانی، استفاده از تحریرها مقداری بیشتر یا کمتر از آن رقمی باشد که در مقاله آمده است. از سوی دیگر، در مقاله‌ی یاد شده ذکر نشده است که از یک نقش‌مایه چند بار در گوشه‌ی مورد بررسی استفاده شده است؛ در واقع اگر در گوشه‌ای، یک تحریر خاص (یا هر نقش‌مایه‌ی دیگری) مثلا ده بار به کار گرفته شده، در جدول انتهای مقاله تنها یک کد برای آن در نظر گرفته شده است که این مسئله نیز به نوبه‌ی خود از دقت آمار مقداری می‌کاهد. اما به هر روی، با علم به همه‌ی این موارد، از آن‌جا که مقاله‌ی یاد شده، که با صرف زمان و انرژی زیادی نیز نگاشته شده است، از سویی تنها منبع قابل اتکا برای استخراج اطلاعات مورد نیاز مقاله‌ی حاضر بود و از سوی دیگر موارد بالا نهایتا تاثیر در خور توجهی روی کاستن دقت آمار مقاله نداشتند، این اطلاعاتِ آماری علی‌رغم تلورانس اندکی که دارند می‌توانند کاملا قابل اعتنا و اتکا باشد.

۱۳ تحریرهای کوتاهی که میان واژگانِ شعری «زده» می‌شوند.

۱٤ زمان‌ها همگی بر حسب ثانیه محاسبه شده و در جداول آمده‌اند.

۱۵ منابع این نمونه‌ها در قسمت فهرست منابع ذکر شده است، نیز منابع نمونه‌هایی که از یک خواننده، به دنبال هم، آمده‌اند به ترتیبی که در جداول آمده ذکر و با حروف ابجد مرتب شده‌اند مگر اینکه مربوط بوده‌اند به یک سی‌دی یا نوار کاست که در این صورت در فهرست منابع صرفا یک بار منبع مربوطه ذکر شده است و از یک حرف ابجد استفاده شده است؛ برای نمونه دو مورد از سه نمونه آواز اصفهانِ طاهرزاده که مربوط به یک نوار کاست بوده، در جدول با حرف ب مشخص شده‌اند و در فهرست منابع نیز فقط یک بار و با همان حرف ب درج شده‌اند. نمونه‌هایی که از یک خواننده ولی در دو جدول متفاوت آمده‌اند نیز به ترتیب جداول و با حروف ابجد ذکر شده‌اند.

۱٦ البته معدودی از موسیقی‌دانان و پژوهشگران موسیقی به نقش ساختاری آرایه‌ها و به ویژه تحریرها اشاره کرده‌اند. مانند استاد مجید کیانی در کتاب هفت دستگاه موسیقی ایران و محمدرضا آزاده‌فر در مقاله‌ی «نقش تحریر در ساختار ریتمیک گوشه‌های ردیف موسیقی ایرانی».

فهرست منابع

آزاده فر، محمدرضا (۱۳۸۷)، نقش تحریر در ساختار ریتمیک گوشه‌های ردیف موسیقی ایرانی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۳۹، صص ٦۱ – ۷۳.

اقبال آذر، ابوالحسن (۱۳۷۸الف)، آوازهای اقبال آذر، موسسه‌ی فرهنگی و هنری ماهور، تهران، نوار کاست.

اقبال آذر، ابوالحسن (بی‌تا ب)، صفحه‌ی آواز بیات اصفهان همراه با تار درویش خان و مطلع: «ما ز میخانه‌ی عشقیم».

امیرقاسمی، سلیمان (۱۳۸۰)، کمانچه‌ی دوره‌ی قاجار، موسسه‌ی فرهنگی و هنری ماهور، تهران، نوار کاست.

ایرج (بی‌تا)، برنامه‌ی گل‌های تازه شماره‌ی ۹٤ ، آرشیو برنامه‌ی رادیویی گلها.

بنان، غلامحسین (بی‌تا الف)، برنامه‌ی برگ سبز شماره ٦۳ آرشیو برنامه‌ی رادیویی گلها.

بنان، غلامحسین (بی‌تا ب)، برنامه‌ی برگ سبز شماره ۸٦ ، آرشیو برنامه‌ی رادیویی گلها.

پایور، فرامرز (۱۳۷۵)، ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت عبدالله دوامی، موسسه‌ی فرهنگی و هنری ماهور، اول، تهران.

پیرنیاکان، داریوش (۱۳۸۰)، ردیف میرزا حسینقلی، موسسه‌ی فرهنگی هنری ماهور، چاپ اول، تهران.

تاج اصفهانی (بی‌تا الف)، صفحه‌ی آواز بیات اصفهان همراه با تار ارسلان‌خان درگاهی و با مطلع: «خشکید از غم تو نهال جوانییم».

تاج اصفهانی (بی‌تا ب)، صفحه‌ی آواز بیات اصفهان همراه با ویولن و با مطلع: «اگر آن عهدشکن بر سر میثاق آید».

تاج اصفهانی (بی‌تا ج)، صفحه‌ی آواز بیات اصفهان همراه با سنتور و با مطلع: «ای که از سرو روان قد تو چالاک‌تر است».

جریته، علی (۱۳۸۸)، بررسی فیگورهای ملودیک در ردیف میرزاعبدالله، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ٤٦، صص ۷۵ – ۱۱۹.

جناب دماوندی (۱۳۸٦)، آوازهای جناب دماوندی و حسینعلی نکیسا، موسسه‌ی فرهنگی و هنری ماهور، تهران، سی‌دی.

حسین‌خان تعزیه‌خوان (بی‌تا)، صفحه‌ی آواز بیات اصفهان همراه با نی نایب اسدالله.

حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۸۸)، آواشناسی (فونتیک)، انتشارات آگه، چاپ دوازدهم، تهران.

خوانساری، ادیب (بی‌تا)، صفحه‌ی آواز بیات اصفهان همراه با تار موسی‌خان معروفی و با مطلع: «تو ر ز حال پریشان ما چه غم دارد».

دوامی، عبدالله (۱۳۷٦)، ردیف آوازی، تاریخ ضبط ۱۳۵٤، موسسه‌ی فرهنگی و هنری ماهور، تهران، نوار کاست.

دورینگ، ژان، (۱۳۸۳)، سنت و تحول در موسیقی ایرانی، ترجمه سودابه فضائلی، انتشارات توس، چاپ اول.

روح انگیز (بی‌تا)، ردیف آوازی همراه با تار سرخوش.

رضوی سروستانی (بی‌تا)، اجرا در نارنجستان قوام با تار غلام‌حسین بیگجه‌خانی.

سیداحمدخان (بی‌تا الف)، صفحه‌ی آواز بیات اصفهان همراه با تار میرزا حسینقلی و با مطلع: «دوست دارم که خاک پات شوم».

سید احمدخان (۱۳۸۰ب)، تار دوره ی قاجار، موسسه‌ی فرهنگی و هنری ماهور، تهران، نوار کاست.

شجریان، محمدرضا (بی‌تا الف)، برنامه‌ی گل‌های تازه شماره‌ی ۲۵، آرشیو برنامه‌ی رادیویی گل‌ها.

شجریان، محمدرضا (بی‌تا ب)، جان عشاق، شرکت دل آواز، نوار کاست.

شجریان، محمدرضا (بی‌تا ج)، برنامه‌ی گل‌های تازه شماره‌ی ۵۳ با عنوانِ «در باغ سعدی»، آرشیو برنامه‌ی رادیویی گل‌ها.

شجریان، محمدرضا (۱۳٦۷ د)، دستان، شرکت دل آواز، نوار کاست.

صدیف، رامبد (۱۳٦۹)، ترجیع بند، سنتور مجید کیانی، شرکت نوآهنگ یزد، نوار کاست.

صفوت، داریوش و نلی کارن (۱۳۸۸)، موسیقی ملی ایران، مترجم سوسن سلیم زاده، انتشارات کتابسرای نیک، چاپ اول.

طاهرزاده، سیدحسین (بی‌تا الف)، صفحه‌ی آواز بیات اصفهان همراه باکمانچه‌ی باقرخان.

طاهرزاده، سیدحسین (۱۳۷۸ ب)، آوازهای طاهرزاده، موسسه‌ی فرهنگی هنری ماهور، نوار کاست.

طلایی، داریوش (۱۳۷٦)، ردیف میرزاعبدالله، موسسه‌ی فرهنگی هنری ماهور، چاپ دوم، تهران.

ظلی، رضاقلی میرزا (۱۳۷۸)، آثار جاویدان ردیف آوازی موسیقی ایران: رضاقلی میرزا ظلی، چهارباغ، نوارکاست.

قربان‌خان (بی‌تا)، صفحه‌ی آواز بیات اصفهان با تار میرزا غلام‌رضا شیرازی.

قوامی، حسین (بی‌تا)، برنامه‌ی گل‌های جاویدان شماره‌ی ۱۲٤، آرشیو برنامه‌ی رادیویی گل‌ها.

کاظمی، علی (۱۳۹۰)، ترنم‌های آوایی در آواز ایرانی: مطالعه‌ی موردی درآمد دستگاه چهارگاه، نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ٤۳، صص ۲۳ – ۳۲.

کیانی، مجید (۱۳۷۱)، هفت دستگاه موسیقی ایران، ناشر مولف با همکاری موسسه‌ی ساز نوروز، چاپ دوم، تهران.

محمودی خوانساری، محمود (بی‌تا)، برنامه‌ی گل‌های رنگارنگ شماره‌ی ٤٥٦، آرشیو برنامه‌ی رادیویی گل‌ها.

معروفی، موسی (١٣٧٤)، ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی، انجمن موسیقی ایران، چاپ سوم، تهران.

نکیسا، حسینعلی (١٣٨٦)، آوازهای جناب دماوندی و حسینعلی نکیسا، موسسه ی فرهنگی و هنری ماهور، تهران، سی‌دی.

وزیری، قمرالملوک (بی‌تا الف)، صفحه‌ی آواز بیات اصفهان، همراه با تار مرتضی‌خان نی‌داوود و مطلع: «سخن عشق تو هر گه که برآید به زبانم».

وزیری، قمرالملوک (بی‌تا ب)، صفحه‌ی آواز بیات اصفهان، همراه با تار مرتضی‌خان نی‌داوود و مطلع: «هر کسی را هوسی در سر و کاری در پیش».

Miller, Lloyd Clifton (1999), *Music and song in Persia,* The Art of Avaz, Curzon Press, First published, Printed in Great Britain.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی