صفحات ۳۷ - ۴۶
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۱۹ • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۳۹۳

نقشِ تحریرها در صورت‌بندیِ گوشه‌های ایرانی

علی کاظمی*
کارشناس ارشدِ رشته‌ی نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱۲/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۲/۷)

چکیده

در این مقاله تلاش بر این است که بر پایه‌ی ۵ آوانگاری از اجراهای برخی اساتیدِ آوازِ ایران با رهیافتی تطبیقی- تحلیلی و با استفاده از مفاهیمِ شِنکِر در آنالیزِ موسیقی، قسمتی از نقش‌های متنوع تحریرها در موسیقی دستگاهی بررسی شود. تحلیلِ این نمونه‌ها، که همگی از درآمدِ دستگاه چهارگاه انتخاب شده‌اند، صرفاً با تکیه بر تحریرهای بخشِ آغازینِ این اجراها انجام خواهد شد. در این بررسی، با تکیه بر مبحثِ سیرِ نغمگی، نشان داده خواهد شد که تحریرها، به عنوان مهم‌ترین عنصرِ تزئینی در موسیقی دستگاهی، در بسترِ مُدی که در آن اجرا می‌شوند، معنا پیدا می‌کنند و ما با توجه به این بستر است که می‌توانیم نحوهٔ عملکرد تحریرها را توضیح دهیم. نیز با تکیه بر تحلیلِ نمونه‌ها و ترسیمِ نمودارهایِ آنالیزی، تلاش خواهد گردید نحوهٔ شکل یافتنِ صورت و پیکرهٔ گوشه‌ها و به تبع آن دستگاه‌های ایرانی، به واسطهٔ تحریرها، که می‌تواند کمک شایانی باشد برای درکِ ما از ساز و کار گوشه‌ها و دستگاه‌ها، بازنمایی شود. گسترش و بسطِ یک صدا و نیز یک سلولِ مُدال خاص؛ کمک به گذار از نغمه‌ای به نغمهٔ دیگر و نیز از سلولی مُدال به سلولِ مُدال دیگر و نیز پرداختِ انواع فرودها در موسیقی دستگاهی، از جمله مهم‌ترین نقش‌های متنوع تحریرها به شمار می‌آیند.

پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

تحریر، گوشه، موسیقی دستگاهی، سِیرِ نغمگی، آواز ایرانی.

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

مقدمه

بحث دربارهٔ تحریرها به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر سازندهٔ صورت گوشه‌ها و دستگاه‌ها، جزو موضوعاتی است که در حیطهٔ پژوهش‌های موسیقی دستگاهی ایران کمتر به طور جدی و علمی مورد مطالعه و مداقه قرار گرفته است و معدود مقالاتی که در این مورد نوشته شده است، چندان راضی‌کننده به نظر نمی‌رسد. این در حالی است که تحریرها، به دلیل جایگاه بی‌بدیلی که در ساختمان موسیقی دستگاهی و نیز به سبب نقشی ممتاز که در شکل دادن به زبان ویژهٔ این موسیقی دارند، می‌بایستی در شمار اولویت‌های نخست پژوهش‌های حوزهٔ مطالعات موسیقی دستگاهی قرار گیرند. هدف از این مقاله، در واقع نشان دادن و اثبات همین جایگاه بی‌بدیل و نقش ممتاز تحریرها در سامان‌دهی موسیقی دستگاهی است. در این پژوهش، در بخش آغازین، ۵ نمونه از اجراهای دستگاه چهارگاه که توسط تعدادی از اساتید مبرز آواز ایران خوانده شده‌اند، مورد مطالعه قرار خواهد گرفت. از آن‌جایی‌که این جملات ملودیک پُرتزئین و تکنیکال، همواره دربردارندهٔ بار مُدالی نیز هستند، آنها را با توجه به یکی از ویژگی‌های پیچیدهٔ مُدهای شرقی، یعنی سیر نغمگی، توضیح خواهیم داد. «سیر در مُدهای موسیقی دستگاهی عبارت است از ترکیب خاص نغمه‌ها با یکدیگر» (حجاریان، ۱۳۸٦، ۲۱). این ترکیب خاص به ویژه با در نظر گرفتن میزان تاکید روی نغمات مختلف، ایست‌های موقت روی برخی نغمه‌ها و به طور کلی نقش نغمات معنا پیدا می‌کند. مفهوم سیر در موسیقی دستگاهی، هم‌چنان‌که فلدمَن توضیح داده است، با سیر در حوزهٔ موسیقایی ترکی – عربی تفاوت‌هایی دارد. فلدمَن (۱۳۸٦، ۱٤٥)، در اشاره‌ای گذرا به ویژگی‌های «پیشروی لحنی» در آواز ایرانی، «تزئینات مکرر مراکز تنال واحد و نغمات همسایه، غلت‌های آوازی و تزئینات دیگر (مخصوصاً در بخش تحریر)، یا واریاسیون‌های ریتمیکی که یادآور اوزان شعری‌اند» را برشمرده و به طور ضمنی حرکت‌های گسترده‌تر ملودیک را، در کنار دیگر خصوصیات آن، جزو ویژگی‌های سیر در حوزهٔ موسیقایی ترکی – عربی می‌داند[1]. نکتهٔ جالب توجه در اشارهٔ فلدمن، تاکید قابل تامل او روی انواع تزئینات در آواز ایرانی به ویژه تحریرهاست که می‌تواند بدین معنی که در حوزهٔ موسیقی ترکی – عربی این دست از تزئینات یا کمتر وجود دارند یا به هر حال به شکل و منظور دیگری به کار گرفته می‌شوند، برداشت شود. به هر روی واقعیت این است که نحوهٔ پیشروی لحنی در موسیقی دستگاهی، تمایزات آشکاری با حوزهٔ موسیقی ترکی – عربی دارد؛ یکی از این تفاوت‌ها، که در کُنه اشارهٔ فلدمن نیز نهفته است، پیشروی کندتر، با طمانینهٔ بیشتر و صبورانه‌تر اجراهای موسیقی دستگاهی است که دلیل اصلی آن می‌تواند اصرار بر فعال نگه داشتن مراکز تنال باشد. جالب توجه است که این پیشروی کند و با طمانینه در مُدگردی‌های این موسیقی نیز، از نظر نزدیکی مراکز تنال به یکدیگر، مشهود است. به هر روی، در بیشتر مواقع وظیفهٔ فعال نگه داشتن این مراکز تنال به عهدهٔ الگوهای متنوع تحریری است که به دلیل دارا بودن ساختار درونی پیچیده، پُرحالت و تو در تو به خوبی از عهدهٔ این مهم برمی‌آیند. می‌دانیم که تحریر به شکلی که در ایران اجرا می‌شود، تقریباً فقط در آذربایجان وجود دارد و به گفتهٔ میلر (Miller, 1999,108-109) ایرانیان پیچیده‌ترین و استادانه‌ترین شکل تحریر را در جهان دارا هستند. حال ممکن است این پرسش طرح شود که آیا این پیشروی لحنی باطمانینه بوده است که به مرور زمان موجب به وجود آمدن و سپس پیچیده‌تر و متنوع شدن تحریرها شده است، یا بالعکس شکل گرفتن تدریجی عنصری تکنیکال به نام تحریر، موسیقی دستگاهی را به سمت چنین پیشروی خویشتن‌دارانه‌ای سوق داده است؟ نگارنده بدون این‌که بخواهد پاسخی برای این پرسش پیدا کند، صرفاً توجه خوانندهٔ مقاله را به میزان اهمیتی که مقولهٔ تحریر در مباحث دستگاه‌شناسی می‌تواند داشته باشد، جلب می‌کند. چنین توجهی، اولاً ما را در این مقاله برای شناخت درست‌تر تحریرها و توضیح نقش و کارکردشان در پیکره‌بندی مُدهای موسیقی دستگاهی یاری خواهد کرد و در ثانی، می‌تواند درک ما را از نحوهٔ ساز و کار گوشه‌ها و دستگاه‌های ایرانی بالاتر ببرد.

بی‌گمان برای ایضاح دقیق و شکافتن مباحث مربوط به یک موضوع خاص و ورود به لایه‌های عمیق‌تر آن، پژوهشگر به داشتن مجموعه‌ای از مفاهیم و اصطلاحات، نیازی مبرم دارد. در مورد مبحث تحریر در موسیقی دستگاهی ایران، به دلیل کمبود پژوهش‌های مربوطه، طبیعتاً پژوهشگر از داشتن چنین مجموعه‌ای از مفاهیم و اصطلاحات بی‌بهره است و این کمبود، به نوبهٔ خود، موجب می‌شود محقق این حوزهٔ مطالعاتی، در همان نخستین گام‌ها از حرکت بازبماند. از این رو نگارنده در این مقاله و سایر مقالاتی که راجع به این موضوع نگاشته، تلاش کرده است در حد توان، به جای توقف در ایستگاه نخست، هر جا که نیاز بوده در لابه‌لای بحث‌ها و به فراخور موضوع به تولید اصطلاحات نو یا انتقال اصطلاحات مربوط به حوزه‌ای دیگر از موسیقی به حوزهٔ تحریر، مبادرت ورزد.

در این مقاله، از ۳ اصطلاح «جملهٔ تحریری»، «عبارت تحریری» و «گونه‌تحریر»، برای توضیح ساز و کار تحریرها در بافت اجراهای موسیقی دستگاهی استفاده خواهد شد. با این‌که دو اصطلاح نخست دارای معانی روشنی در آنالیزهای موسیقی هستند، به نظر می‌رسد توضیحی هرچند مختصر خالی از فایده نباشد:

«جملهٔ تحریری» یا «جمله‌تحریر» جمله‌ایست موسیقایی که برای ساخت آن صرفاً از تحریرها استفاده شده است. جمله‌های تحریری در آواز یا روی آخرین هجای یک مصراع یا بیت اجرا می‌شوند یا پس از اتمام کامل بیت یا مصراع، پس از مکثی کوتاه آغاز می‌شوند. نقطهٔ پایان یک «جملهٔ تحریری»، از سویی حتماً باید روی یکی از ۲ نغمهٔ شاهد یا خاتمهٔ مُد باشد و از سوی دیگر، حس خاتمه را به طور کامل به شنونده القا کند.

«گونه‌تحریر» یا «گونهٔ تحریری»، بنیادی‌ترین جزء یک «جملهٔ تحریری» است؛ به عبارت دیگر، مفصل‌بندی و تقطیع یک «جمله

یا عبارتِ تحریری» به عهدهٔ «گونه‌تحریر»هاست که به لحاظِ مفهومی، نزدیکی زیادی با مُتیف و انطباقی نسبی با مفهوم آرتیکُلاسیُن دارند. البته به دست دادنِ روشی روشن و کامل برای تفکیکِ «گونه‌تحریر»ها با دشواری‌هایی همراه است و منطق طبیعی حرکت و سکون، که در آرتیکلاسین از آن استفاده می‌شود، برای تفکیک گونه‌تحریرها همواره با استثنائاتی روبه‌رو می‌شود. چنان‌که از نمونه‌های آوانگاری شده برمی‌آید، شیوهٔ تفکیکِ «گونه‌تحریر»ها گاه از پایین و بالاروندگی ملودی تبعیت می‌کند (مثل گونه‌تحریرهای d و e در تصویر ٤ – ١) و گاهی از فرودهای گذری روی نغماتِ مهم (مثل گونه‌تحریر f در تصویر ٥ – ١)؛ گاه از نحوهٔ آواگذاری تحریرها (مثل گونه‌تحریر c در تصویر ١– ١) و گاهی از مکث‌هایی شبیه به استاکاتو (مثل گونه‌تحریرهای f و g در تصویر ٤ – ١ و گونه‌تحریر a در تصویر ١– ١). به‌جز مطالب بالا، تنها مفهوم ویژه‌ای که ما را در درکِ بهترِ «گونه‌تحریر»ها و تفکیک آنها یاریَ خواهد کرد، مفهوم سیرِ نغمگی است که مبحث مربوط به آن در متن مقاله باز خواهد شد.

«عبارتِ تحریری»، مفهومی بینابینی است که در میانهٔ پیوستار «گونه‌تحریر» و «جملهٔ تحریری» قرار می‌گیرد. یک «جملهٔ تحریری» معمولاً از چندین «عبارتِ تحریری» تشکیل می‌شود و هر «عبارت تحریری»، به نوبهٔ خود از تعدادی «گونه‌تحریر». فرقِ اساسی یک «عبارت تحریری» با یک «جملهٔ تحریری» در این است که شرطِ مهم «القای حس خاتمهٔ قطعی» که برای «جملهٔ تحریری» برشمردیم، برای «عبارتِ تحریری» وجود ندارد ولی با این حال نقاطِ پایان «عبارتِ تحریری» در بیشتر مواقع با نغماتِ مهمِ مُد پیوند دارد.

در آوانگاری‌ها و نمودارهای مندرج در مقاله، «عباراتِ تحریری» را با شاهین‌های بلند و حروفِ انگلیسیِ بزرگ و «گونه‌تحریر»ها را با خطوطِ کوتاه، ضخیم و رو به پایینِ عمود بر شاهین‌ها و حروفِ انگلیسیِ کوچک نشان خواهیم داد. از آن‌جایی‌که همهٔ نمونه‌های موردِ بررسی در این مقاله یک‌جمله‌ای هستند، از علامت‌گذاری برای مشخص کردن «جمله‌های تحریری» صرف نظر شده است.

نمادهای به‌کار رفته در نمودارهای کاهشِ آنالیزی[۲]

• کمان‌ها، نشان‌گر حرکت‌های گسترده‌تر ملودی هستند. کمان‌های پیکان‌دار جهت حرکت ملودی را نشان می‌دهند.

• کمان‌های منقطع، ادامهٔ یک صدای منفرد را ضمنِ ورودِ صداهای دیگر روی حرکت‌های وسیع‌ترِ ملودی نشان می‌دهند که بیان‌گر ارتباطاتِ ظریفِ نغمه‌هاست. گاهی از کمان‌های منقطع برای نشان دادن ارتباط فیگورها و حرکت‌های ملودیکِ یک‌شکل نیز استفاده شده است که در این صورت هر دو سرِ کمان پیکان‌دار خواهد بود.

• خطِ مورب بین دو نت، نشان‌گرِ حرکت‌های پاساژگونه است و در این حالت فقط نت اول و آخر پاساژ نشان داده می‌شوند.

• شاهین‌های شکستهٔ رو در رو، ابتدا و انتهای حرکت‌های وسیع ملودیک را نشان می‌دهند که غالباً روی صدای شاهد یا خاتمه قرار می‌گیرند.

• براکت‌های همراه با حرف B به معنای برُدری[۳] است.

• از کاماها برای تقطیع «عباراتِ تحریری» استفاده شده است.

• برای نشان دادنِ میزانِ اهمیت نت‌ها و نشان دادن جایگاه آنها در سطوح ساختاری مختلف، به ترتیب از نت سفید برای نغمه‌های ساختاری، نت سیاه و چنگ برای سطوح پایین‌تر ساختاری و از نت‌های بدونِ دُم برای نت‌های گذر و کم اهمیت‌تر استفاده شده است.

نکته‌هایی در مورد نمودار کاهشِ آنالیزی

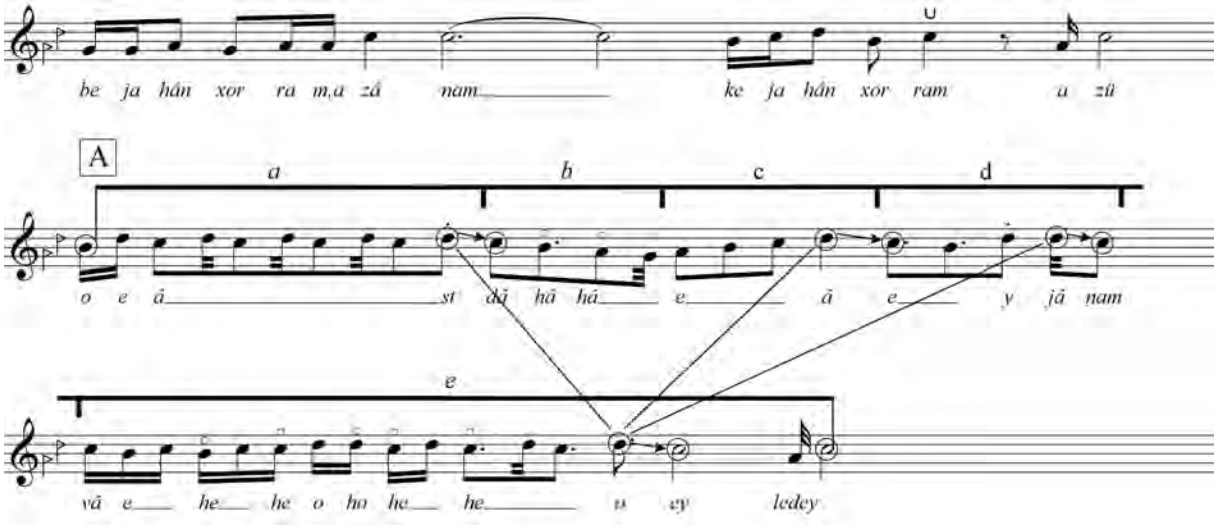
• فقط فیگورها و نت‌های تکراری و نت‌های میانیِ برُدری‌ها حذف می‌شوند.

• نت‌های هم‌صدا که نتِ آغازی و پایانی در دو موتیف جداگانه را تشکیل می‌دهند نیز، به دلیل نشان دادنِ ساختارِ متیف‌ها به طور مجزا نشان داده می‌شوند.

• نت‌های آغازین همهٔ گونه‌تحریرها، حتی اگر کم اهمیت باشند، به‌منظور نشان دادن ساختار متیف‌ها با نتِ چنگ نشان داده می‌شوند.

بررسیِ ۵ نمونه آوانگاری

نکتهٔ قابل توجه نمونهٔ اول یعنی تصویر ١ـ١، آغاز شدن آن با شعر است. از آن‌جایی‌که در بیشتر اجراهای موسیقی دستگاهی، به‌ویژه اجراهای اساتید دورهٔ قاجار و پروردگان آن مکتب، دیباچهٔ اجرا را تحریرها شکل می‌دهند، این نمونه را باید جزو موارد نادر این موسیقی دانست. مطلب بسیار مهمی که در این مجال باید ذکر کنیم این است که در تمام اجراهایی که از سیداحمدخان به یادگار مانده است ـ دست کم آنهایی که نگارنده تاکنون به آنها دسترسی داشته ـ این شعر و کلام است که آغازگر اجراهاست و تحریرها همواره به دنبال کلام می‌آیند. نکتهٔ قابل تامل‌تر این‌که سیداحمدخان، این شیوه را نه تنها در موردِ مایهٔ درآمد، که حتی در اجرای سایر گوشه‌های اصلی دستگاه‌ها و آوازها نیز اتخاذ کرده است، به طوری که در آوازهای او، هیچ نمونه‌ای که در آن آغازِ گوشه‌های اصلی با تحریر باشد، وجود ندارد؛ حتی گوشه‌ای مثل فیلی در دستگاه ماهور، که به دلیل ملودی مدلِ خاصی که دارد، اجرای با کلام آن دست‌کم در شروع، نامعمول است.[۵] این نکته و موارد فنی دیگری که در آواز سیداحمدخان وجود دارد، قطعاً از زاویهٔ نگاه تاریخی به موسیقی دستگاهی ایران، برای دریافتن دست‌کم بخشی از ویژگی‌های اجرایی این موسیقی در ادوار پیش از شروع دورهٔ ضبط صدا، حائز اهمیت فراوانی است؛ چرا که



تصویر ۱-۱- سیداحمدخان، درآمد[۲] دستگاه چهارگاه، آنالیز تحریرها.

سیداحمدخان نخستین خواننده‌ای است که صفحات موسیقی او در تاریخ ضبط موسیقی دستگاهی ایران به یادگار مانده است (خالقی، ۱۳۷۸، ۳۴۹).

چنان‌که در تصویر ۱-۱ می‌بینیم، تحریرها هم‌زمان با اجرای آخرین هجای مصرع، یعنی «اوست» آغاز شده‌اند. تنها جملهٔ تحریریِ این نمونه، از یک عبارت و ۵ گونه‌تحریر ساخته شده که در برخی از آنها از تکنیکِ تکیه استفاده نشده است. در این مقاله آن دسته از گونه تحریرهایی که بدون تکیه اجرا شده‌اند را «گونه‌های غلتی» خواهیم نامید؛ این گونه‌تحریرها در بیشتر مواقع با ترنم‌های لغوی[۶] همراهند. گونهٔ غلتیِ a تُن یا صدای دو، صدای شاهد و محوری دستگاه چهارگاه، را بسط داده که به لحاظ نحوهٔ حرکت گونه‌تحریرها صرفاً گسترش دادن یک صدا یا فعال نگه داشتن آن است که این صدا در بیشتر مواقع یکی از نغماتِ اصلی مُد است. این دسته از گونه‌تحریرها را «گونه‌تحریرهای گسترش‌دهنده» خواهیم‌نامید.

بدین ترتیب گونهٔ غلتیِ a با گسترش صدای دو، که موجب پُررنگ شدن این صدا شده، حرکت به سمت صدای لا، که توسط گونه‌تحریر b صورت گرفته است را، به تعویق می‌اندازد. گونهٔ غلتی c، ملودی را به سمت صدای رِکرن می‌برد و هر دو گونهٔ غلتیِ d و گونه‌تحریر e برای گسترش دادن صدای دو، که صدای خاتمهٔ دستگاه چهارگاه است، به کار گرفته شده‌اند. برای درک بهتر نحوهٔ حرکت ملودی به تصویر ۱-۲ توجه کنید:

تصویر ۱-۲- سیداحمدخان، درآمد دستگاه چهارگاه، کاهش آنالیزی.

ملودی حائز اهمیتِ زیادی است. لازم است همین‌جا مفهوم اساسی و مهم دیگری را وارد کنیم که برای توضیح کارکرد تحریرها کمک شایانی به ما خواهد کرد. همان‌طور که شِنکِر نیز یادآور شده است همواره در ساختِ ملودی، بعضی از صداها دچار بسط و گسترش می‌شوند؛ این گسترش که به روش‌های گوناگونی انجام می‌پذیرد، موجب می‌شود حرکت به سمتِ صداهای دیگر به تعویق افتد. البته منظور ما از این گسترش، طبیعتاً تکرار یا کشیدن یک صدای واحد نیست، بلکه همواره صداهای دیگری به عنوان «صداهای میانی» که در ساختِ ملودی شرکت دارند نیز به کار گرفته می‌شوند. به صداهایی که دچار بسط و گسترش می‌شوند «صداها یا تُن‌های گسترش‌یافته» می‌گوییم: «زمانی که تُنی در متن فعال باقی می‌ماند، تُن‌های دیگر می‌توانند میانی باشند، چنین تُنی را گسترش‌یافته می‌گویند» (کدوالادر و گانیه، ۱۳۹۱، ۴۳). چنان‌که در ادامهٔ تحلیلِ نمونه‌های مقاله خواهیم دید نقشِ برخی از

تصویر ۱-۲ به ما کمک می‌کند تا مسیر کلیِ حرکت ملودی را به روشنی ببینیم و در این راستا بتوانیم نحوهٔ شکل‌گیری تحریرها را بهتر توضیح دهیم. براکت‌های d و e سطح ساختاریِ زیرینِ گونه‌تحریرهای d و e را نشان می‌دهند؛ همان طور که می‌بینیم، در سطح پایین‌ترِ ساختاری هر دو گونه‌تحریر از یک گردش ملودی یکسان پیروی می‌کنند و به نظر می‌رسد گونه‌تحریرِ e گونهٔ تزئینی و گسترش‌یافتهٔ گونه تحریرِ d است که ما را به سمتِ طرحِ مفهوم «گونه‌تحریرهای گسترش‌یافته» هدایت می‌کند. مفهومی که درک ما را از نحوهٔ شکل‌گیری تحریرها، که گه‌گاه بسیار پیچیده به نظر می‌رسند، بیشتر خواهد کرد. بدین ترتیب در کنارِ مفهوم «گونه‌تحریرهای گسترش‌دهنده»، که موجب گسترش یک «تُن» می‌شوند، می‌توانیم مفهوم «گونه‌تحریرهای گسترش‌یافته» را برای گونه‌تحریرهایی که حاصلِ بسط و گسترشِ یک گونه‌تحریرِ ساده‌تر و کوتاه‌تر هستند، به کار بگیریم. تصویرِ ۱-۳، بنیادی‌ترین

سطح ساختاریِ جمله‌تحریرِ سیداحمدخان و نحوهٔ سیر ملودی آن‌را نشان می‌دهد.

تصویر ۱-۳- سیداحمدخان، درآمدِ دستگاه چهارگاه، خط بنیادین جمله‌تحریر.

تقارنی که سیرِ نغمگی این جمله‌تحریر دارد، بسیار جالب توجه است. به نظر نگارنده، ترسیم و انکشافِ چنین طرح‌هایی از درون اجراهای اصالت‌دارِ موسیقی دستگاهی، تا حد زیادی می‌تواند به عنوان اساسی برای نظریهٔ آفرینش و آهنگ‌سازی در موسیقی دستگاهی و حتی پایه‌ریزی نظریه‌ای جدید برای تدوینِ هارمونی برای موسیقی ایرانی به شمار آید. در واقع یکی از دستاوردهای مهم آنالیز این نمونه‌ها، نشان دادنِ بخشی از شگردهای آفرینش در موسیقی دستگاهی است که بی‌گمان برای تدوینِ نظریه‌ای برای چگونگی خلاقیت و آفرینش در موسیقی دستگاهی ایران، آن‌هم بر پایه‌ی دستاوردها و امکانات بالقوهٔ خود این موسیقی، می‌تواند کمک قابل توجهی محسوب شود: شیوه‌های گسترشِ یک تُن یا یک گونه‌تحریر، خلقِ یک جملهٔ تحریری و فراتر از همهٔ اینها، خلقِ یک تِم که مهم‌ترین دستمایهٔ یک آهنگساز به شمار می‌آید. البته بی‌تردید بحثِ بیشتر دربارهٔ این موضوعات مجالِ مناسبِ دیگری می‌طلبد.

گونهٔ غلتیِ a از عبارت A در تصویر ۲ـ ۱، از معمول‌ترین مُتیف‌های شروعِ دستگاه چهارگاه است که با پرشی از لاکرن به دو، صدای دو را موکد می‌کند. در ادامه، صدای دو بلافاصله با گونه‌تحریرِ b به سمتِ صدای لاکرن هدایت می‌شود. گونه‌تحریرهایی که از زنجیره‌ای از نت‌های متوالی بالا یا پایین‌رونده ساخته شده‌اند را «گونه‌تحریرهای پاساژی» می‌نامیم مانند گونه‌تحریرِ b. عبارتِ B با گونه‌تحریرِ c و با حرکتی از لاکرن به سمت صدای سی آغاز می‌شود و در ادامه با گونه‌تحریرهای d و d۱ به ترتیب به صداهای دو و رِکرن می‌رسد. جمله‌تحریرِ امیرقاسمی با بازگشتی به گونه‌تحریرِ b و پرش به صدای دو خاتمه پیدا می‌کند.

تکرار گونه‌تحریرِ b در پایان به جمله‌تحریر حالتی فرمال می‌دهد که موارد مشابه آن را در نمونه‌های دیگری نیز می‌توان مشاهده کرد. استفاده از روشِ سیکوئنسی برای ساختِ متیف‌ها در موسیقی دستگاهی و در اینجا تحریرهای آواز، کاربرد فراوانی دارد که نمونه‌ای از آن در تصویرِ ۲-۲ با براکت‌های d و d۱ نشان داده شده است. نیز به حرکتِ بالارونده‌ی آغازینِ ملودی از نت سل تا رِ توجه کنید.

این جمله‌تحریر نیز چنانکه در تصویر ۲ـ۳ قابل مشاهده است، از طرحِ ساختارمندِ روشنی بهره‌مند است. به تقابلِ قابل تاملِ ۳ نتِ ابتدا و انتهای تصویر توجه کنید: ابتدا حرکتی از لاکرن به دو و بازگشت به لاکرن و در پایان حرکتی معکوس که می‌تواند نشان‌گرِ ظرایفِ مُدال و البته پنهانِ درآمد دستگاه چهارگاه نیز باشد. فضای مابینِ این دو حرکتِ متقابل را حرکتی بالارونده از لاکرن به رِکرن پر کرده است که در واقع تمهیدی است برای رسیدن به صدای خاتمه، یعنی دو. با تامل در این نمونه، و نیز نمونهٔ پیشین، می‌بینیم که حرکت‌های ملودیکِ زیادی حول دو

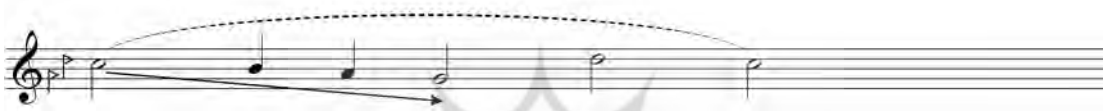
تصویر ۲-۱- سلیمان امیرقاسمی، درآمدِ دستگاه چهارگاه، آنالیزِ تحریرها.

تصویر ۲-۲- سلیمان امیرقاسمی، درآمدِ دستگاه چهارگاه، کاهشِ آنالیزی.

تصویر ۲-۳- سلیمان امیرقاسمی، درآمدِ دستگاه چهارگاه، خط بنیادین جمله‌تحریر.

تصویر ۳-۱- اقبال آذر، درآمد دستگاه چهارگاه، آنالیز تحریرها.

تصویر ۳-۲- اقبال آذر، درآمد دستگاه چهارگاه، کاهش آنالیزی.



تصویر ۳-۳- اقبال آذر، درآمد دستگاه چهارگاه، خط بنیادین جمله‌تحریر.

صدای لاکرن و دو شکل می‌گیرد، گاهی از دو به لاکرن و گاهی بالعکس؛ این امر موجب می‌شود تا در اجرای دستگاه چهارگاه همواره این فاصله نقش پررنگی داشته باشد و دقیقاً به همین دلیل، موسیقی‌شناسان این فاصله را فاصلهٔ ساختاری دستگاه چهارگاه می‌دانند.

بدین ترتیب یکی از نقش‌هایی که تحریرها در موسیقی دستگاهی ایران دارند، وصل نغمه‌های مهم هر مُد به یکدیگر است. در این میان، دو قطب فاصله‌های ساختاری از مهم‌ترین این نغمه‌ها هستند؛ به گونه‌ای که باید بگوییم نوسان و حرکت بین دو قطب فاصلهٔ ساختاری به نوعی به اجراکنندهٔ موسیقی دستگاهی تحمیل می‌شود و اجتناب از آن امری‌ست تقریباً ناممکن. این دو قطب به اعتبار دارا بودن خاصیت فونکسیونل، از اهمیت فوق‌العاده‌ای در پردازش نغمات و به تبع آن در چگونگی شکل‌گیری تحریرها در ساحت عمل موسیقایی دارند.

در میانهٔ تصویر ۲- ۳، حرکتی از لاکرن به رکرن را می‌بینیم که به طور پیوسته انجام شده است. می‌توان اذعان کرد آنچه که ابتدا - یا اندکی پیش از لحظهٔ اجرا یا بسیار پیش‌تر از آن طی مسیر آموختن دستگاه‌ها- در ذهن اجراکنندهٔ موسیقی دستگاهی به عنوان قالب‌هایی برای ساخت موسیقی نقش می‌بندد، همین حرکت‌های ملودیک ساده است که در اینجا از دل جمله‌تحریرها بیرون کشیده شده‌اند. چنان‌که اشاره شد محتوای این قالب‌ها را در آواز ایرانی، صرف نظر از بخش باکلام، الگوهای متنوع تحریری تشکیل می‌دهند و موجب می‌شوند این قالب‌های ساده و بی‌پیرایه تبدیل به جمله‌هایی بسیار پیچیده، پُرتزئین و پُرحالت شوند.

برخلاف دو نمونهٔ پیشین -و همین طور بیشتر دیگر اجراهای دستگاه چهارگاه - که سیر ملودی در آغاز با حرکتی بالارونده از سمت صداهای سل و لاکرن به سمت صدای دو همراه است، نمونهٔ ۳ـ ۱ مسیری پایین‌رونده، از صدای دو به سمت صدای سل، را در پیش گرفته است. این حرکت پایین رونده با استفاده از گونه‌تحریر ٥ نتی a، که به صورت سیکوئنسی دو بار دیگر تا رسیدن به صدای سل اجرا شده، به انجام رسیده است. در تقابل با این حرکت نسبتاً کند به سمت صدای سل، گونهٔ غلتی پاساژی b بدون تعلل به صدای رکرن، یکی از نقاط مکث در درآمد دستگاه چهارگاه می‌رسد و در ادامه تُن دو با گونه‌تحریر گسترش‌دهندهٔ c تثبیت می‌شود. گونه‌تحریر گسترش‌دهندهٔ c با گونه‌تحریر گسترش‌دهندهٔ e از نمونهٔ اول مقایسه شود.

چهارنت آخر تصویر ۳-۲، همان حرکت ملودیکی را به نمایش می‌گذارد که ما در تصویر ۱-۲ با براکت‌های d و e نشان دادیم.

تصویر ۳ - ۳ خط ملودیک بنیادین این جمله‌تحریر کوتاه را نشان می‌دهد.

عبارت نخست جمله‌تحریر ٤ ـ ۱، شباهت زیادی به عبارت نخست جمله‌تحریر ۲- ۱ دارد: آغاز با مُتیفی معروف و در ادامه حرکت به سمت صدای لاکرن. عبارت دوم از چهار گونه‌تحریر پاساژی ساخته شده است که گونهٔ غلتی d به تنهایی یک اکتاو را درمی‌نوردد. عبارت c عبارتیست فرودی که از سه گونه‌تحریر f، g و h تشکیل شده و جمله را روی صدای دو به پایان می‌رساند. به شباهت‌های ملودیک دو شاهین x توجه کنید که با آواگذاری مشابه و در پرده‌هایی مختلف اجرا شده‌اند. نکتهٔ حائز اهمیت در مورد گونه‌تحریرهای پاساژی، مانند گونه‌تحریر e که حرکتی پایین‌رونده دارند و در اجراهای موسیقی دستگاهی به وفور از آنها استفاده می‌شود، این است که غالباً به مرور و گاهی نت به

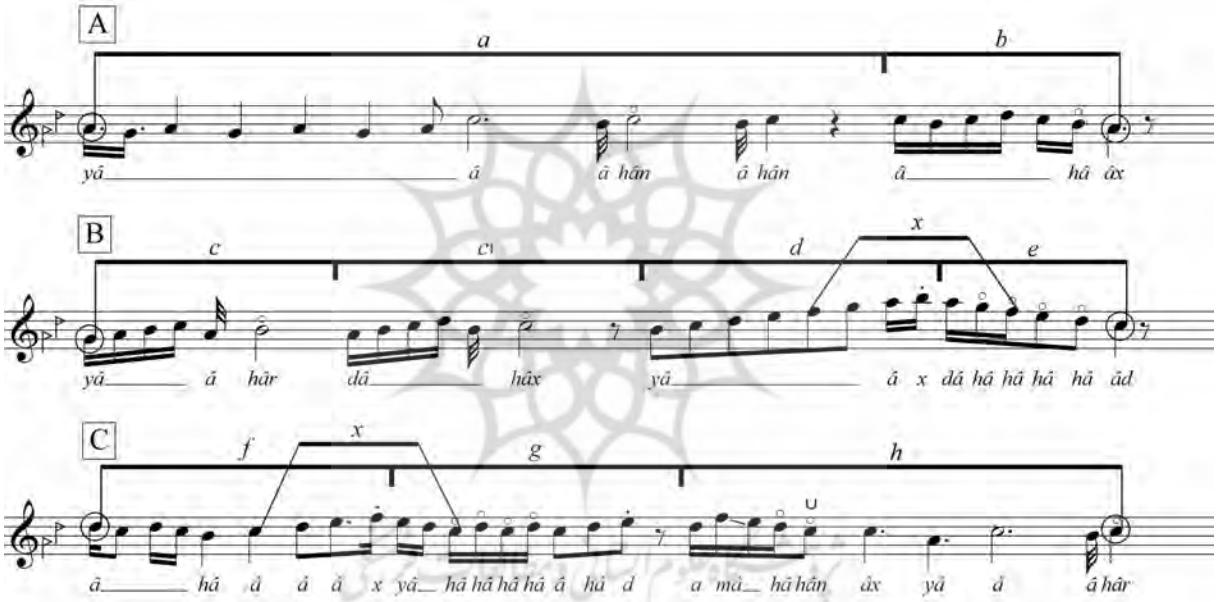
نت، از سرعتِ نغمه‌ها کاسته می‌شود و حالتی شبیه به ریتارداندو پیدا می‌کند. به نظر می‌رسد این شیوه و حالتِ اجرایی، یکی از ویژگی‌های درونیِ موسیقی دستگاهی ایران است.

گونه‌تحریرِ g، که پیش‌از گونه‌تحریرِ h که جزو گونه‌تحریرهای فرودی است، اجرا شده است، نقش ساختاری قابلِ تاملی دارد. این دسته از گونه‌تحریرها، که همواره روی نغمه‌ای غیر از صدای خاتمه، ایست می‌کنند و در بخش‌های فرودیِ اجراهای موسیقی دستگاهی کاربرد فراوانی دارند، در واقع موجدِ حالتی تعلیقی هستند برای موکد کردن فرود نهایی.

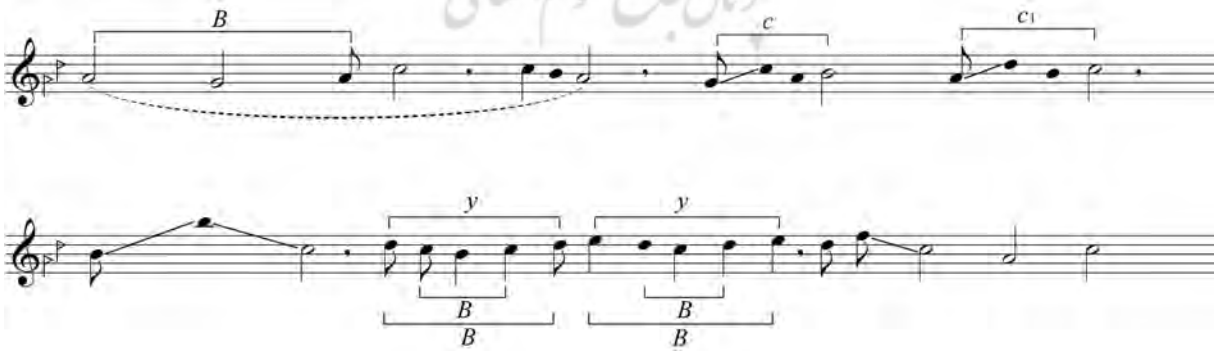
بردریِ ابتدای تصویر ٤-٢، که در بسیاری از اجراهای دستگاه چهارگاه به شکل‌های مختلفی قابل مشاهده است، تمهیدِ بسیار مناسبی است برای تاثیرگذاریِ بیشترِ پرش مهمی که پس از آن رخ می‌دهد. در واقع این بردری و پرشِ پس از آن، برای تثبیت دستگاه چهارگاه کاملاً کافی به نظر می‌رسد. به این نوع برُدری‌ها که در نتیجهٔ یک کاهشِ آنالیزی به دست می‌آیند و نشان‌گر سطح ساختاری زیرین یک مُتیف هستند، می‌توانیم «برُدری‌های زیرساختی» نام نهیم.

به حرکت سیکوئنسی نهفته در دو براکتِ y توجه کنید که می‌توان گفت هر کدام از یک «برُدری گسترش‌یافته» ساخته شده‌اند. این نوع بردری‌های گسترش‌یافته را در جای‌جای اجراهای موسیقی دستگاهی می‌توان سراغ گرفت، مانند شاهین‌های x در تصویر ٤-١.

شباهت خطِ بنیادین این نمونه، که در تصویر ٤-٣ ترسیم شده، به نمونهٔ دوم بسیار قابل توجه است؛ تنها وجه تمایز آنها در این است که حرکتِ بالارونده‌ای که در نمونهٔ امیرقاسمی از صدای لاکرن به سمت صدای رکرن شکل گرفته بود، در این نمونه تا صدای می‌ادامه پیدا می‌کند. این شباهتِ زیربنایی در حالی است که دو جمله‌تحریرِ مذکور از گونه‌تحریرهای کاملاً متفاوتی ساخته



تصویر ۴-۱- دوامی، درآمدِ دستگاه چهارگاه، آنالیزِ تحریرها.



تصویر ۴-۲- دوامی، درآمدِ دستگاه چهارگاه، کاهشِ آنالیزی.

تصویر ۴-۳- دوامی، درآمدِ دستگاه چهارگاه، خط بنیادین جمله‌تحریر.

شده‌اند و به نظر نمی‌رسد این اتفاق، معنایی به‌جز ریخته شدن دو مادهٔ صوتی مختلف در ظرف و قالبی یکسان داشته باشد.

در نمونهٔ ۲- ۱ دیدیم که گونه‌تحریر a و b شامل حرکتی از لاکرن به دو و بازگشت از دو به لاکرن بود. در نمونهٔ ۵-۱ این دو حرکت در قالب یک گونه‌تحریر اجرا شده‌اند که همان طور که می‌بینیم حرکتِ از لاکرن به دو در این‌جا، طی یک فرایند فشرده‌سازی، به یک پرشِ صرف تبدیل شده و در مقابل حرکت از دو به لاکرن با طمانینهٔ بیشتری انجام گرفته است. گونه‌تحریرِ b مقایسه شود با گونه‌تحریر c از تصویر ۲- ۱ و گونه‌تحریرِ c با گونه‌تحریرهای c از تصویر ۱- ۱ و b از تصویر ۳- ۱. توجه کنید که گونه‌تحریرِ g گونهٔ گسترش‌یافتهٔ ۳ نتِ پایانیِ گونه‌تحریرِ f است.

همان طور که در بیشتر نمونه‌های مورد بررسی این مقاله دیدیم، آغازِ دستگاهِ چهارگاه، درونِ قابی که دو ضلعِ آن را صدایِ لاکرن می‌سازد، شکل می‌گیرد. نکتهٔ حائز اهمیت- که می‌توان اذعان کرد یکی از نتایج اصلی پژوهشِ حاضر محسوب می‌شود- توجه دادن به این مطلب است که گونه‌های متنوعِ تحریری برای عملی کردنِ ذهنیتی که اجراکنندهٔ موسیقی دستگاهی از سیر نغمگیِ مُد دارد، آفریده (یا انتخاب) و اجرا می‌شوند. در این راستا دو نمونهٔ اخیر حامل مطلب مهم دیگری نیز هستند: در نمونهٔ ٤ دیدیم که گسترهٔ نغمگی با دو گونه‌تحریرِ d و e به طور بی‌سابقه‌ای به صدای سیِ بالایِ حامل رسیده و سپس به صدای شاهد بازمی‌گردد؛ در نمونهٔ ۵ نیز گسترهٔ نغمگی با دو گونه‌تحریرِ d و e تا صدای فا ادامه پیدا می‌کند. این موضوع را نگارنده با بررسی نمونه‌های متعدد دیگری که در این مقاله مجال طرح آنها نبود نیز پیگیری کرده است که نشان می‌دهد که یکی از مهم‌ترین کارکردهای تحریرها در واقعیت عملی دستگاه‌ها، بسط دادن به گسترهٔ نغمگی است. به دیگر سخن، گونه‌های متنوع تحریری مهم‌ترین ابزار برای عملی کردن ایدهٔ بسط و گسترشِ گسترهٔ نغمگی‌هستند.

در تصویر ۵- ۳ می‌بینیم که صدای دو در ۳ قسمت ابتدا، انتها و میانهٔ نمودار با شاهین‌های شکسته مشخص شده است که ۲ قاب مجزا می‌سازد: قاب نخست نشان‌دهندهٔ همان «گسترهٔ نغمگی مبنا»ست و قاب دوم، که کمانه‌ای نسبتاً بلند از صدای دو تا فا را می‌سازد، شاملِ آغازِ «گسترهٔ نغمگیِ تزئینی» و نیز پایانِ جمله‌تحریراست.

تصویر ۵- ۱- ظلی، درآمدِ دستگاه چهارگاه، آنالیزِ تحریرها.

تصویر ۵-۲- ظلی، درآمدِ دستگاه چهارگاه، کاهشِ آنالیزی.

تصویر ۵-۳- ظلی، درآمدِ دستگاه چهارگاه، خط بنیادین جمله‌تحریر.

نتیجه

تحریرها به عنوان مهم‌ترین عنصر تزئینی در موسیقی دستگاهی، در بستر مُدی که در آن اجرا می‌شوند، معنا پیدا می‌کنند و ما با توجه به این بستر است که می‌توانیم نحوهٔ عملکرد آنها را توضیح دهیم. به عبارت دیگر، طرز گردشِ نغمات در تحریرها و منطقِ ساز و کارِ آنها، تابعی است از سیرِ ویژهٔ مُدی که در آن اجرا می‌شوند. این مطلب، برای دست یافتن به درکی درست از چگونگی شکل‌گیری ساختمانِ تحریرها و نقشِ آنها در پیکره‌بندیِ مایه‌های موسیقی دستگاهی، بسیار حیاتی است، به گونه‌ای که به نظر نمی‌رسد بدون آگاهی از آن بتوان به توضیح و تشریح و حتی طبقه‌بندیِ درستِ تحریرها پرداخت.

بر پایهٔ تحلیلِ نمونه‌آوانگاری‌های متنِ مقاله دیدیم که چطور مسیرهای اصلی و بنیادینِ خطوطِ ملودیک به وسیلهٔ گونه‌های متنوع تحریری انباشته می‌شوند؛ این گونه‌ها و الگوها به قدری متنوعند که می‌توان برای طی مسیرهایی همسان، در هر بار اجرا، از گونه‌تحریرهای متفاوتی استفاده کرد. بدین ترتیب مهم‌ترین عنصرِ کاربردی در موسیقی دستگاهی ـ و گاهی تنها عنصر ـ برای گذر از نغمه‌ای به نغمهٔ دیگر، تحریرها هستند که در این زمینه نقشی حیاتی و بی‌بدیل ایفا می‌کنند؛ به طوری که باید اذعان کرد تحریرها مهم‌ترین ابزار برای بسط دادن به گسترهٔ نغمگی در آواز ایرانی هستند. از سوی دیگر، تحریرها نه تنها برای وصلِ نغمه‌های مهم هر مُد که برای گذار از سلولی مُدال به سلولِ مُدال دیگر نیز ایفای نقش می‌کنند، که در مدگردی‌ها بسیار حائز اهمیت است.

یکی دیگر از کارکردهای مهم تحریرها، گسترش دادنِ یک تُنِ خاص و طولانی کردن زمانِ حیاتِ آن است؛ این تُنِ خاص، که در بیشتر موارد نغمهٔ شاهدِ مُد یا خاتمهٔ دستگاه است، توسط «گونه‌تحریرهای گسترش‌دهنده» است که در متنِ موسیقی پویا و زنده باقی می‌ماند. در بعضی موارد، تحریرها توانِ فعال کردنِ یک سلولِ مُدال خاص را نیز دارا هستند که یکی از مهم‌ترینِ این سلول‌های مُدال، فاصله‌های ساختاری است.

در پایان به این نکته بازمی‌گردیم که یکی از اهدافِ اصلیِ آنالیزِ نمونه‌های مقاله و ترسیم نمودارهایِ مربوط به زیرساخت‌های ملودیکِ آنها، نشان دادنِ بخشی از شگردهای آفرینش در موسیقی دستگاهی است که بی‌گمان می‌تواند به تدوینِ نظریه‌ای برای چگونگی خلاقیت و آفرینش در موسیقی دستگاهی ایران، آن‌هم بر پایهٔ دستاوردها و امکانات بالقوهٔ خود این موسیقی، کمک فراوانی نماید.

پی‌نوشت‌ها

۱ فلدمن (۱۳۸٦، ۱۵۳ – ۱۵۵) با توجه به رسالهٔ کانتمیر «افعالِ مورد استفاده در ارتباط با تقسیم ترکی» در قیاس با مدلِ ایرانیِ تقسیم در سدهٔ هفدهم را، که «سلفِ مستقیم آوازِ قرن‌های ۱۹ و ۲۰» ایران می‌داند، «حرکت کردن» و «گردش کردن» ذکر کرده است و از طرفِ دیگر مُدگردی، که خود یکی از عوامل مهم ایجادِ «حرکت» در موسیقی است را جزو ویژگی‌های اصلی و «عناصر پایه‌ای» تقسیم ترکی می‌داند به طوری‌که «یک تقسیم عالی و گسترده نمی‌توانسته است در مُدی واحد باقی بماند» و این «با طبیعت جزءجزء»، «قسمت‌قسمت» و «قالبیِ» «تقسیمِ» ایرانی از دیدگاه میزانِ حرکت تفاوت‌های اساسی دارد.

۲ بیشترِ علائم مندرج در نمودارها برگرفته از آنالیزِ شنکری هستند.

۳ برُدری یعنی حرکت از یک صدا به سمت صدای بم‌تر یا زیرتر و بازگشت به همان صدا.

٤ البته منظور از «درآمد» در این نمونه و نمونه‌های بعدی، همهٔ آن چیزی که اجراکنندگان در ضبط‌های مورد بررسی به عنوان درآمدِ دستگاهِ چهارگاه خوانده‌اند، نیست. ما صرفا بخش نخستِ هر کدام از اجراها را تا جایی که سازی بدان جواب نداده است، آوانگاری و بررسی کرده‌ایم. این بخش، گاهی کوتاه ـ مثل نمونه‌ی اقبال آذر ـ و گاهی بلندتر ـ مثل نمونه‌ی ظلی ـ اجرا شده است.

۵ گوشه‌هایی که سیداحمدخان، در ضبط‌های به جای مانده، آنها را با کلام آغاز کرده است از این قرارند: در دو اجرای دستگاه همایون: گوشه‌های درآمد، چکاوک، بیداد و لیلی‌مجنون؛ دستگاه ماهور: گوشه‌های گشایش، حصار، فیلی و دلکش؛ دستگاه چهارگاه: گوشه‌های درآمد، زابل، مویه، حصار، مخالف و مغلوب؛ آوازهای اصفهان، کردبیات و افشاری به همراهی تار میرزا حسین‌قلی.

٦ برای ترنم‌های آوایی و لغوی، نیز آواگذاری و نقشِ تکیه‌ها در تحریر نک. (کاظمی، ۱۳۹۰، ۲۳– ۳۳).

فهرستِ منابع

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

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

حجاریان، محسن (۱۳۸٦)، نگاهی به کاستی‌ها و ناروشنی‌های تئوریکی عبدالقادر مراغی، گاهنامهٔ فرهنگ‌شناسی موسیقی ایران، شماره‌ی چهارم، صص ۲–۲٤.

خالقی، روح الله (۱۳۷۸)، سرگذشت موسیقی ایران، انتشارات صفی‌علیشاه، تهران.

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

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

فلدمن، والتر (۱۳۸٦)، منابع عثمانی درباره‌ی گسترش تقسیم، ترجمه‌ی ساسان فاطمی، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، شماره‌ی ۳۷، صص ۱٤۱– ۱۷۰.

ظلی، رضاقلی میرزا (۱۳۷۸)، آثار جاویدان ردیف آوازی موسیقی ایرا

رضاقلی میرزاظلی، چهارباغ، نوارکاست.

کاظمی، علی (۱۳۹۰)، ترنم‌های آوایی در آواز ایرانی: مطالعه‌ی موردی درآمد دستگاه چهارگاه، نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۴۳، صص ۲۳ – ۳۲.

کدوالادر آلن و دیوید گانیه (۱۳۹۱)، مفاهیم شنکر در آنالیز موسیقی تونال، ترجمهٔ محسن الهامیان، نشر دانشگاه هنر، چاپ اول، تهران.

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