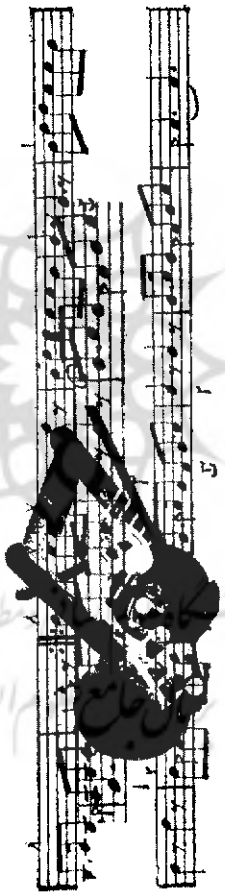
گزیده

احسان ذبیحی‌فر



□ «در تاریخ موسیقی ایران دو نظام مختلف را می‌توان مشاهده کرد: یکی نظام ادواری که در آن همه‌ی آهنگ‌ها و به‌طور کلی موسیقی ایرانی را تابع یا شامل مجموعه‌هایی به نام ادوار می‌دانستند و برای آنها ساختار و قواعد ویژه‌ای را قائل بودند و دیگری نظام دستگاهی که بعد از نظام ادواری به وجود آمد و در آن، آهنگ‌ها را بر حسب زمینه (Theme) و ساختار نغمگی یا حالتی که داشتند در هفت گروه به نام دستگاه (System) قرار می‌دادند. نظام ادواری، ظاهراً تا حدود سده‌ی ۱۳ هجری (۱۹ میلادی) استمرار یافت و سپس جای خود را به نظام دستگاهی داد. آخرین کتابی که در آن از نظام ادواری سخن رفته و اشاره‌ای به نظام دستگاهی در آن دیده نمی‌شود، تاریخ سبحان قلی‌خان[۱] و تاریخ ترکستان هستند.

...اما نخستین کتابی که در آن نام نظام دستگاهی به تصریح دیده می‌شود، بحورالالحان فرصت شیرازی[۳]... است».[۴]

□ حفظ، اشاعه و زایش موسیقی ایرانی جز با درک و شناخت بیشتر و عمیق این موسیقی میسر نمی‌شود و در این راه ردیف موسیقی سنتی ایران، به‌عنوان تنها منبع زنده‌ی موسیقی گذشته (البته به جز موسیقی بومی و نواحی ایران) مرجع ارزشمندی برای بررسی و تجزیه و تحلیل و درنتیجه شناخت بیشتر موسیقی سنتی ایران است. این بررسی از هر دیدگاهی که باشد (تاریخی ـ جامعه‌شناسی ـ روانشناسی ـ زیبایی‌شناسی ـ عرفانی ـ فلسفی ـ علمی ـ عملی و...)، اگر با معیارهای صحیح، اصولی و به صورتی دقیق انجام گیرد، در روشن شدن بسیاری از ابهامات کنونی موسیقی ایرانی نقش شایان توجهی خواهد داشت. درواقع ردیف، چه در بخش نظری و چه در بخش عملی، می‌تواند در طیفی گسترده مبنای پژوهش باشد. هرچند که تاکنون در این زمینه فعالیت‌های درخور توجهی صورت گرفته است، اما دست‌کم برای جوانان، ابهامات زیادی وجود دارد. شاید از این طریق بتوان با پشتوانه‌ای علمی و مستند جانی تازه به فرهنگ آموزشی این موسیقی بخشید و آن را اصولی‌تر، هماهنگ‌تر و هدفمندتر تدوین و ارائه کرد.

□ ردیف موسیقی سنتی ایران را می‌توان در دو بخش سازی و آوازی و در قالب روایت‌های متعدد موجود از دیدگاه علمی موسیقی از قبیل: فرم و ساختار نغمگی یا ملودیک (Melodic)، ریتمیک (Rhythmic)، دینامیک (Dynamic)، آگوگیک (Agogic) و برخی شاخص‌های دیگر تجزیه و تحلیل کرد.

در ردیف گوشه‌هایی هستند که نسبت به سایر گوشه‌ها از استقلال و اهمیت بیشتری برخوردارند، مانند: شهناز، حسینی، زابل، شوشتری، مخالف، عراق

و... در این میان گوشه‌هایی هم هستند که در دو یا چند دستگاه به صورت و شکل واحدی اجرا می‌شوند. یعنی فضا و انگاره‌ی ملودی تقریبا یکسانی دارند، مانند: نغمه، حزین، بسته‌نگار، کرشمه، مثنوی، ساقی‌نامه و... .

به‌عنوان نمونه می‌توان گوشه‌ی کرشمه را که در میان این گوشه‌ها ویژگی خاصی دارد به‌طور اجمالی بررسی کرد. (سیر تاریخی و ریشه‌ای کرشمه، معنای واژه‌ی کرشمه، تفاوت‌های بین روایت‌های مختلف از آن و ریشه‌یابی آن. نکات اجرایی و بررسی و تحلیل اجراهای مختلف آن، شیوه‌ی آوانویسی و تطابق آن با اجرا و مطالب دیگری از این دست، هرکدام باید در جای خود بررسی و تحلیل شود. آنچه در پی می‌آید بررسی کرشمه از جنبه‌ی خاصی است و از این جنبه، نکاتی هرچند کلی از نظر فرم به‌عنوان نمونه مطرح می‌شود).

□کرشمه از گوشه‌هایی است که در چند دستگاه، در ردیف سازی و آوازی آمده است. کرشمه‌ها از نظر تعداد در روایت‌های مختلف با هم تفاوت دارند. مثلا در ردیف شادروان موسی معروفی گوشه‌ی کرشمه در دستگاه‌ها و آوازهای زیر آمده است:

۱ـ دستگاه شور (کرشمه‌ی رهاب) ۲ـ افشاری ۳ـ بیات ترک (کرشمه‌ی قطار) ۴ـ ابوعطا ۵ـ سه‌گاه (کرشمه، کرشمه‌ی حصار، کرشمه‌ی مخالف) ۶ـ چهارگاه (کرشمه، کرشمه‌ی حصار، کرشمه‌ی مخالف، کرشمه‌ی منصوری) ۷ـ ماهور ۸ـ همایون ۹ـ بیات اصفهان ۱۰ـ راست پنجگاه ۱۱ـ نوا.

در ردیف میرزا عبداله به روایت شادروان نورعلی برومند، گوشه‌ی کرشمه در دستگاه‌ها و آوازهای زیر آمده است: ۱ـ شور ۲ـ سه‌گاه (کرشمه با مویه) ۳ـ چهارگاه (کرشمه و کرشمه با مویه) ۴ـ ماهور (دو کرشمه، کرشمه‌ی راک) ۵ـ بیات اصفهان (کرشمه یا نغمه) ۶ـ نوا.

این نکته که کرشمه در روایتی در راست پنجگاه آمده است، اما در روایتی دیگر گوشه‌ای به نام کرشمه در راست پنجگاه وجود ندارد، شاید از جهاتی سؤال‌برانگیز باشد، اما از جنبه‌ای که در اینجا موضوع بحث است، چندان هم موجب سردرگمی نیست و چه‌بسا تنوعی که در روایت‌های مختلف از تعداد

هست. درواقع نکته‌ی مهم در اینجا، اهمیت وزن یا ریتم خاص کرشمه است و یا به عبارت بهتر: کرشمه از معدود گوشه‌هایی[۵] است که در آن عامل وزن و ریتم بسیار مهم‌تر و قابل توجه‌تر از حرکت ملودیک آن است. چه‌بسا اگر وزن خاص کرشمه تغییر کند، دیگر کرشمه شناخته نخواهد شد.

این وزن و ریتم همان است که در تمام کرشمه‌های ردیف به‌عنوان دور اصلی و تم اولیه وجود دارد. خصوصا در ردیف آوازی، همواره توصیه شده است که برای اجرای کرشمه شعری انتخاب شود که وزنش با وزن کرشمه همگون باشد. مثلا در ردیف فرصت‌الدوله‌ی شیرازی (بحورالالحان) در جدول نام دستگاه‌ها و گوشه‌های آنها، در مورد کرشمه (در سه‌گاه و چهارگاه) صراحتا چنین آمده است که: «وزن آن باید مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن باشد». چنین تأکیدی به جز گوشه‌ی سوز و گداز بیات اصفهان که در آن هم وزنش قید شده، در مورد هیچ گوشه‌ای دیده نمی‌شود.[۶]

در هر حال کرشمه به‌طور کاملاً محسوس یک دور ریتمیک مشخص دارد که تکرار آن به صورت عینی و یا با تغییر (واریاسیون Variation) همراه است. دوری که می‌توان آن را به‌عنوان مبنای دور اصلی کرشمه فرض کرد، تقریبا همان وزن عروضی است که در ردیف آوازی نیز بر روی آن تأکید می‌شود؛ یعنی:

تَنَن تَنَن تَنَنَن تَن

این دور که از سه موتیف (motif) تَن، تَنَن و تَنَنَن و تکرار یکی از آنها (تَنَن) ساخته شده است، تقریبا همان وزن غالبی است که در تمام کرشمه‌های سازی نیز به چشم می‌خورد. جدای از این ریتم به‌عنوان وزن و تم اصلی، واریاسیون‌هایی را که از آنها در کرشمه‌ها استفاده می‌شود، حداقل می‌توان به دو دسته تقسیم کرد. اول واریاسیون‌هایی که به دور

اصلی بسیار نزدیکند و فقط در آنها یک یا دو موتیف از دور اصلی تغییر می‌کند. مانند:

تَنَ تَنَن تَنَنَن تَن

و دیگری واریاسیون‌هایی که اصولاً دور را تغییر می‌دهند و اصطلاحاً آن را می‌شکنند. مانند:

تَن تَن تَنَن

نتیجه‌ی کلی آن‌که واریاسیون‌ها با تغییر در دور اصلی، بستری از تنوعات ریتمیک را می‌سازند که مبنای بسط و گسترش کرشمه هستند. هرچند این نوع دگره‌ها در سرتاسرِ ردیف اساس و شالوده‌ی زایش‌ها و باروری موتیف‌های ردیفند؛ مدام می‌کاهند و می‌افزایند، می‌شکنند و می‌سازند و در نهایت چیدمانی منطقی از عبارات کوچکِ خویشاوند، یک نیم جمله یا جمله‌ی موسیقایی کامل را شکل می‌دهند.

البته همه‌ی این‌ها بدان معنی نیست که کرشمه اساساً یک گوشه‌ی ضربی باشد؛ بلکه کرشمه نیز همانند سایر گوشه‌های ردیف که وزن دارند، وزن مشخصی دارد، با این تفاوت که وزن آن دوری کوتاه‌تر و مقیّدتر با آکسان‌های منظم‌تر و شاید متریک‌تر دارد. درواقع ساختار کرشمه از نظر ریتمیک، اصطلاحاً یک ساختار ضربی ـ آوازی است، یعنی پیوسته در میان ضربی شدن و آوازی شدن تغییر می‌کند. بعلاوه در میان جملات کرشمه جملاتی وجود دارند که متر بازتری (به نسبت دور ثابت آن) دارند. هرچند شاید تغییر سرعت (Tempo) و سایر حالات اجرایی و ساختاری کرشمه در این زمینه نیز جای بحث داشته باشند که خود مجالی دیگر را می‌طلبد.

اما در مورد ساختار ملودیک کرشمه‌های مختلف باید گفت، هرچند بافت ریتمیک از نظر فرم از بافت ملودیک کرشمه اهمیت بیشتری دارد، اما نمی‌توان نقش سیرِ حرکتِ ملودی بر روی بافت ریتمیک و خصوصاً واریاسیون‌های ریتمیکِ آن را نادیده گرفت. اگر بپذیریم که هر کرشمه‌ای در ردیف از وزن کرشمه و یک ملودی که سیر حرکتی آن مطابق با بافت و انگاره‌های ملودی در دستگاه مورد نظر تشکیل شده است، باید این را نیز بپذیریم که رابطه‌ی بین ریتم و ملودی رابطه‌ای نزدیک و متقابل است. همانقدر که ملودی تابع حرکت، بافت، فرم و فضای مایه‌ی خاص خود است، ریتم هم در ترکیب با ملودی، منطق خاص خود را دنبال می‌کند و درنتیجه تأثیر ملودی روی ریتم آنقدر منطقی است که منطق ریتم زایل نمی‌شود و ریتم و تغییراتش به تنهایی نیز قابل توجیه است. به همین دلیل کرشمه و واریاسیون‌های آن از نظر ریتمیک در دستگاه‌های مختلف، متناسب با بافت و فضای ملودیک آنها تغییراتی جزئی دارند، به‌رغم آنکه همه از دور ثابت و مشخصی پیروی می‌کنند.

نکته‌ی دیگر قابل ذکر این است که در پاره‌ای موارد نام کرشمه در روایت‌های مختلف سازی و آوازی با نام دیگری همراه شده است، مثل کرشمه‌ی حصار، کرشمه‌ی مخالف، کرشمه‌ی رهاب، کرشمه‌ی راک و... که اینها نیز مطابق گفته‌های قبل، همان کرشمه در فضای ملودیکِ مایه‌های مربوطه‌اند. از سوی دیگر شباهت بعضی از گوشه‌ها (به‌صورت تم اصلی با واریاسیون‌ها) اما با نام‌های دیگری مانند: گوشه‌ی چهارپاره* (ابوعطا و ماهور)، خاوران* (ماهور)، میگلی* (همایون) و... نیز قابل بحث و بررسی هستند.

نکته‌ی دیگر حضور کرشمه به صورت یک جمله یا عبارت گذرا در بین تعدادی از گوشه‌های ردیف است که یا به صورت دور اصلی شنیده می‌شوند مانند قسمتی از گوشه‌ی اوج* (شور)، یک عبارت در درآمد دوم* (بیات ترک)،یک عبارت در گوشه‌ی بسته‌نگار* (افشاری)، یک عبارت در ابتدای قسمت دوم گوشه‌ی شکسته* (ماهور) و... و یا می‌توان آنها را به صورت واریاسیون‌های کرشمه در بین جملات و گوشه‌های دیگر پنداشت. مانند: قسمتی از گوشه‌ی ماهور صغیر* (ماهور)، یک عبارت در گوشه‌ی طرز* (همایون)، واریاسیون یک موتیف در لیلی و مجنون* (راست پنجگاه) و... .

□ بر اساس آنچه که بیان شد، گوشه‌ی کرشمه را می‌توان فرمی در ردیف موسیقی سنتی ایران محسوب کرد. فرمی که اولاً از جهت ساختار ریتمیک قواعد ویژه و مشخصی دارد و ریتم آن از خصوصیات بارز این فرم است، ثانیاً این ریتم و وزن در دستگاه‌های مختلف، متناسب با فضا و حرکت ملودی در مایه‌ی مورد نظر، تغییراتِ مقتضی را برای ارائه و یا بسط و گسترش می‌پذیرد. البته این موضوع و مبحثی جدید در

موسیقی ایرانی نیست. چه‌بسا نوازندگان و خوانندگانی که معتقدند که کرشمه را در تمام دستگاه‌ها و آوازها می‌توان اجرا کرد و فقط کافی‌ست که ریتم مورد نظر یا شعر مورد استفاده با وزن یا بحر اصلی کرشمه همخوانی داشته باشد، بنابراین می‌توان این‌گونه استنباط کرد که کرشمه را با حفظ ساختار و فرم، می‌توان در هر مایه‌ای متناسب با آن، ارائه کرد.

* آنچه که در باب کرشمه و ساختار آن در ردیف موسیقی دستگاهی ایران بیان شد، صرفا از بُعد فرم و ساختار و به‌عنوان نمونه مطرح شد. همانگونه که پیشتر نیز اشاره شد، بسیاری از این مطالب، از نظر محتوی و مضمون، به سایر گوشه‌های ردیف و چه‌بسا مجموعه‌ی موسیقی ایرانی قابل تعمیم و تحقیق و بررسی است. مطالبی که می‌توان آنها را با تعمّق و پژوهش‌های دقیق‌تر، گسترده‌تر و کامل‌تر و از تمام ابعادِ لازم، به صورتی کلی و قانونمند و مکتوب، ارائه کرد و پژوهش‌های کوچک‌تر و جزئی‌تری از ردیف را نیز می‌توان آسان‌تر، دقیق‌تر و کم‌خطاتر ارائه کرد. در هر حال موسیقی ایرانی قطعاً برای شکوفایی و رشدِ بیشتر، نیازمند تحقیق، پژوهش و در نهایت تدوین علمی و عملیِ اصول کاربردی و حتی آموزشیِ آن است.

پی‌نوشت‌ها:

۱ـ مؤلف این کتاب «میرمحمد امین بن میرزا زمان بخاری» اهل بخاراست.

۲ـ A Story, persian literature section, ۲,f۲,London ۱۹۳۶, pp.۳۷۸-۹

در این مجموعه به تاریخ سبحان قلی خان اشاره شده است:

E, Blochat, catalogue Bibliotheque Nationale .paris, tome I, p. ۲۹۵

۳ـ محمدنصیر حسینی ملقب به فرصت‌الدوله و متخلص به فرصت و اهل شیراز فارس است که به سال ۱۳۳۹ هجری قمری (۱۲۹۹ شمسی) درگذشته است.

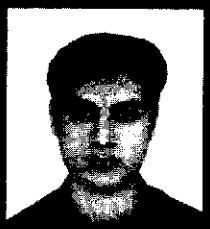
۴ـ شناخت موسیقی ایران، دانشگاه هنر، تهران ۱۳۷۶، صص ۵۵ و ۵۶.

۵ـ گوشه‌های دیگری نیز در ردیف هستند که در آنها وزن، عامل مهمی در ایجاد فرم آن گوشه است.

۶ـ البته نمی‌توان منکر تأثیر و نفوذ شعر بر موسیقی ایران شد. چه‌بسا همانند بسیاری از گوشه‌های دیگر، وزن کرشمه نیز از همین وزن عروضی گرفته شده باشد.

۷ـ این نکته شاید در تمام ردیف‌ها به شکل نامحسوس‌تری وجود داشته باشد که متأسفانه به آن کمتر پرداخته شده است؛ بررسی ردیف از نظر آگوگیک را می‌توان مطالعه کرد.

* این گوشه‌ها از ردیف میرزا عبداله به روایت شادروان برومند آورده شده‌اند.



احسان ذبیحی‌فر متولد ۱۳۵۸ تهران. از ورودی های اولیه هنرستان و فارغ‌التحصیل هنرستان موسیقی حوزه هنری است که به تازگی تحصیلات خود را در دانشکده‌ی موسیقی دانشگاه هنر به پایان رسانده است.

وی با ساز تخصصی کمانچه، اموخته‌های خود را بیش از همه، وامدار اقایان اردشیر کامکار، محسن الهامیان، وارطان ساهاکیان و شریف لطفی می‌داند. او تاکنون با گروههای زیادی از جمله گروه چاوش، فاخته و مسیحا همکاری داشته و در زمینه‌ی اهنگسازی نیز فعالیتهای گوناگونی را در موسیقی ایرانی و شاخه‌های دیگر همچون موسیقی فیلم، کلیپ، نمایش و موسیقی کودک تجربه کرده است. از جمله :موسیقی مجموعه تلویزیونی «ندای حق» زمستان ۱۳۸۰ و کلیپ «شمیم بهشت» در بهار ۱۳۸۱.