صفحات ۲۳-۴۰

۲۳ فصلنامهٔ علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۲ و ۱۳، تابستان و پاییز ۱۴۰۴

تحلیلی از موسیقی محض/مطلق در فرهنگ موسیقی معاصر ایران

نویسنده: مهدیه لطفی پشتهانی *[1]

۱. کارشناسی‌ارشد، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

«موسیقی مطلق/محض» مفهومی است که اولین‌بار توسط رمانتیک‌ها در معنای موسیقی سازی مطرح شد که عاری از مفاهیم فراموسیقی، متن، برنامه و عنوان توصیفی باشد. موسیقی مطلق که در فرهنگ موسیقی کلاسیک ایرانی نیز مطرح است، در واقع، نه به‌عنوان موسیقی فاقد محتوا یا معنا، بلکه به‌عنوان موسیقیِ بیان‌کنندهٔ معنایی ناگفتنی یا غیرقابل‌تصور شناخته می‌شود. تحلیل و تبیین موسیقی مطلق/محض در ایران موضوعی حائز اهمیت است که در این تحقیق با تمرکز بر مصادیقی از فرهنگ موسیقی معاصر ایران واکاوی و تفسیر می‌شود. نتایج این تحقیق با بررسی سؤال اینکه موسیقی محض چه ویژگی‌هایی در فرهنگ موسیقاییِ کلاسیکِ معاصر ایران، یعنی از عهد قاجار تا به امروز، دارد؟ همراه است. بنابراین هدف اصلی از انجام این تحقیق، تحلیل موسیقی محض در فرهنگِ موسیقیِ کلاسیکِ معاصرِ ایران است. روش تحقیق در این پژوهش از نظر هدف بنیادی ، از نظر روش، توصیفی-تحلیلی با رویکرد تاریخی و از نظر گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای-الکترونیکی است. از نتایج این تحقیق می‌توان استنتاج کرد که موسیقی کلاسیک معاصر ایران را می‌توان به دو گروه موسیقی محض و توصیفی طبقه‌بندی کرد. موسیقی سازیِ مطلق/محض خود در دو شکل به منصه ظهور می‌رسد: ۱. بداهه‌پردازی ۲. ردیف دستگاه موسیقی ایرانی که دارای قالب‌های فرمیک مشخصی از قبیل پیش-درآمد، درآمد، چهارمضراب، رِنگ و ضربی هستند؛ البته قطعاتی از این دو گروه محض به شمار می‌آیند که فاقد عنوان توصیفی باشند.

واژگان کلیدی: موسیقی محض، موسیقی مطلق، موسیقی معاصر، موسیقیِ قاجار، بداهه‌پردازی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*نویسنده مسئول: مهدیه لطفی پشتهانی، Email: mahdiye77lotfi@gmail.com

مقدمه

گروهی از اندیشمندان، موسیقی را به‌عنوان نظامی انتزاعی در نظر می‌گیرند که فقط از روابط صدایی و زمانی تشکیل شده است. این رویکرد به‌صورت ضمنی به دریافتی از موسیقی پایبند است که بر موسیقیِ کلاسیک و هنریِ قرن بیستم م. مستولی بوده است و آن همان اندیشه «موسیقی مطلق/محض» است. به نظر می‌رسد که موسیقی در این دیدگاه، بنا به ماهیتش، قادر به بیان چیزی مانند یک احساس، رفتار ذهنی، حالت روانی یا پدیده‌ای طبیعی نیست. اگر مانند بسیاری از موارد، چیزی را بیان کند، آن چیز فقط نوعی توهم است و نه یک واقعیت. این موسیقی به‌عمد می‌خواهد به چیزی دلالت نکند و فقط قصد دارد که یک مفهوم انتزاعی را انتقال دهد. موسیقی محض مفهومی است که اولین‌بار توسط رمانتیک‌ها در معنای موسیقیِ سازی که عاری از مفاهیم فراموسیقی، متن، برنامه و عنوان توصیفی باشد، به کار گرفته شد. برخی از آن‌ها بر این باور بودند که موسیقی مطلق نه به‌عنوان موسیقی فاقد محتوا یا معنا، بلکه به‌عنوان موسیقیِ بیان‌کنندهٔ معنایی ناگفتنی شناخته می‌شود. برخی از آهنگ‌سازان و منتقدان موسیقی در قرن نوزدهم میلادی از جمله واگنر[1] و هانسلیک[2] تعبیر کرده‌اند که «مطلق» بالاترین و انتزاعی‌ترین ارزش را نشان می‌دهد. از نظر آن‌ها فقط موسیقی وجود دارد که مطلق و بدون ابژه باشد؛ چون اگر موسیقی با متن پیوند بخورد، دیگر خالص و مطلق نیست. طرفداران موسیقی مطلق بر این باورند که موسیقی می‌تواند با چرخش در مدار خود، عناصری مانند زائده‌های فراموسیقی را کنار بگذارد، خود را از هیچ تولید کند و توانایی خداگونه یابد که حتی اگر کل جهان وجود نداشته باشد، باقی بماند؛ زیرا موسیقی کیهان خودش است. بدون شک موسیقی مطلق، به دلیل بیانگری وحدت نهفتهٔ زیبایی‌شناسیِ موسیقیِ قرن نوزدهم، یکی از مشکل‌سازترین ایده‌هایی است که در تاریخ موسیقی بحث شده است.

در فرهنگ موسیقی کلاسیک ایرانی نیز مفهوم موسیقی مطلق/محض مطرح است. موسیقیِ محضِ ایرانی به موسیقی بی‌کلامی گفته می‌شود که اساساً معنی خاصی را انتقال نمی‌دهد و عاری از هرگونه توصیف و عنوان توصیفی است. افراد این گروه بر این باورند که هر قطعهٔ بی‌کلامی به‌تنهایی نمی‌تواند بیان‌کنندهٔ فکر خاصی باشد، مگر آنکه آهنگ‌ساز پیش‌زمینهٔ فکری خود را در خلق آن، برای شنونده توضیح دهد. اگر توضیحی برای یک قطعهٔ بی‌کلام داده نشود، در ذهن هر شنونده‌ای تصویر خاصی را ایجاد می‌کند؛ یعنی اگر عنوانی برای آهنگ وجود نداشته و یا توضیحی پیرامون آن مستند نشده باشد، هر کسی می‌تواند برداشت خود را از قطعه ارائه دهد که این مسئله به نگاه انسان نسبت به مقولات بیرون از خود برمی‌گردد. اکثر مواقع این شکل از موسیقی در قالب‌های فرمی مشخصی از قبیل پیش‌درآمد، درآمد، چهارمضراب و رِنگ ظاهر می‌شود؛ البته درصورتی‌که عنوان توصیفی به آن‌ها نسبت داده نشده باشد. این فرم‌ها قالب‌های جدیدی هستند که تقریباً از عهد قاجار شکل گرفتند و رایج شدند. موسیقی‌دانان با استناد به کتابی از فرصت شیرازی، ملقب به فرصت‌الدوله، به متأخر بودن فرم‌های پیش‌درآمد، درآمد، چهارمضراب و رِنگ پی برده‌اند. البته در برخی موارد دیده شده که ریشه‌های آن‌ها به قبل‌تر از این دوران باز می‌گردد؛ اما در قالب‌های فرمی مشخصی نبودند که بتوان از آن‌ها نام برد. فرصت شیرازی فهرستی از گوشه‌های ردیف میرزا عبدالله را در کتاب خود ثبت کرده است که در شرح گوشه‌های ردیف دوره قاجار است. وی علاوه بر نام گوشه‌های مربوط به‌ردیف دستگاه‌های موسیقی از سه اصطلاح دیگر چهارمضراب، رِنگ و پیش‌درآمد نام می‌برد که عنوان گونه‌های این سیستم هستند و برای اولین‌بار به صورت شکل یافته‌ای در موسیقی ایرانی ظاهر شده‌اند.

روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش از نظر هدف بنیادی، از نظر روش، توصیفی-تحلیلی با رویکرد تاریخی و از نظر گردآوری اطلاعات،

کتابخانه‌ای-الکترونیکی است. با بررسی تحقیقات قبلی در پژوهش‌های جهانی موسیقی مطلق و تطابق آن با موسیقی ایرانی، نتایج حائز اهمیتی حاصل می‌شود که می‌توان با کوشش و تفحص بیشتر در این موضوع، به رشد فرهنگ موسیقایی کشور کمک کرد.

پیشینه پژوهش

موسیقی محض/مطلق در فرهنگ موسیقی معاصر ایران، موضوع بدیعی است که به‌طور مستقیم در کتاب‌ها و مقالات به آن پرداخته نشده است. کتاب *چگونگی موسیقی ایران* (۱۴۰۲) نوشته ارشد تهماسبی که در انتشارات ماهور چاپ شده است، از اندک مواردی است که اشاراتی به این موضوع داشته است. نگارنده برای درک مفهوم موسیقی مطلق به برخی از منابع دست اول خارجی مثل کتاب *Absolute Music (2014)* نوشته‌ی Mark Evan Bonds و کتاب *The Idea of Absolute Music (1989)* نوشته‌ی Carl Dahlhaus پرداخته است. تفاوت پژوهش حاضر با کتاب‌هایی که بدان اشاره شد در این است که مفهوم و اشکال مختلف موسیقی محض/مطلق در فرهنگ موسیقی معاصر ایران، یعنی از عهد قاجار تا به امروز، مورد بررسی واقع می‌گردد.

موسیقی محض/مطلق در جهانِ موسیقی

موسیقی محض/مطلق مفهومی است که اولین‌بار توسط رمانتیک‌ها در معنای موسیقی سازی مطرح شد. در آغاز قرن نوزدهم م. به موسیقیِ سازی، هستی‌شناسی جدیدی داده شد که پس از آن توانست به طور معجزه‌آسایی خود را از هیچ تولید کند و توانایی خداگونه یابد که حتی اگر کل جهان وجود نداشته باشد، باقی بماند؛ زیرا موسیقی کیهان خودش بود. درواقع موسیقی سازی با عبادت پرستش می‌شد و از آغاز یک شخصیت عرفانی بود و به گفتهٔ کارل دالهاوس[۳]، احترام به موسیقی سازی، خود یک دین به شمار می‌رفت (chua, 1999: 75). برای رمانتیک‌ها، موسیقی مطلق با روح یکسان در نظر گرفته می‌شد. آن‌ها برای جلوگیری از احتمال آلودگیِ موسیقی، آن را از واقعیت‌های تاریخی حذف کردند و در دنیای مجزایِ خودش محصور کردند. در این معادله، خلوص موسیقی، حقیقت بدیهی است. موسیقی با چرخش در مدار خود، سرانجام هویت خود را به‌عنوان موسیقی کشف می‌کند و عناصری مانند زائده‌های فراموسیقی را کنار می‌گذارد؛ بنابراین معنای موسیقی مطلق در این است که معنایی ندارد. هیچ راهی برای توضیح آن وجود ندارد؛ زیرا گفته‌های آن غیرقابل‌توصیف است. به همین دلیل است که خلوص آن واقعیتی نیست که قابل‌بررسی باشد؛ بنابراین جای تعجب نیست که رمانتیک‌های اولیه، موسیقی سازی را «به‌عنوان رازی که چیزهای مرموز را در زبانی اسرارآمیز می‌پیچد، ارج می‌گذاشتند» (Ibid: 4).

به‌هرحال یکی از مهم‌ترین روندها در موسیقی‌شناسی اخیر، ابهام‌زدایی دررابطه‌با موسیقی مطلق بوده است که بی‌شک یکی از مشکل‌سازترین و گمراه‌کننده‌ترین ایده‌هایی است که در کل تاریخ موسیقی تدریس شده است. اینکه موسیقی مطلق فاقد تاریخ مشخصی است، اولین‌بار توسط دانیل چوآ، در کتابی که در سال ۱۹۹۹ م.، تحت عنوان *موسیقی مطلق و ساختار معنا* چاپ کرد، مطرح شد. مکرراً واژهٔ موسیقی مطلق به طُرق مختلفی، مثل اشاره به موسیقی خودمختار و سازی استفاده شده است. به‌طور فلسفی «مطلق» بالاترین و انتزاعی‌ترین ارزش را نشان می‌دهد. باتوجه‌به گفتهٔ دنیل چوآ، نوشتن دربارهٔ موسیقی مطلق به‌گونه‌ای که گویی آن یک مفهوم واحد و پایدار است، نکته موردنظر را از دست می‌دهد؛ زیرا معنای آن در مجموعه‌ای از عناصر قرار دارد که همیشه در حال تغییر است. مطلق و خالص به‌عنوان مترادف در زیبایی‌شناسی موسیقی از اوایل قرن نوزدهم م. تا به امروز استفاده شده است. اولین ظهور عبارت موسیقی مطلق در فاوست واگنر و تحت‌تأثیر سمفونی نهم بتهوون رخداده است که برای همراهی‌کردن یک اجرایی در «درسدن»، در سال ۱۸۴۶ م. نوشته شده بود. واگنر باتوجه‌به متن آن سال، بتهوون را به‌عنوان یک آهنگ‌سازی که موسیقی مطلق را در پایان سمفونی نهم خویش آورده، به تصویر کشیده است. در ابتدا واگنر از این لغت فقط برای مشخص‌کردن شکل

خاصی از موسیقی که با سمفونی نهم بتهوون پایان پیدا می‌کرد، استفاده کرد؛ اما در ادامه از «مطلق» در Oper and Drama در سال ۱۸۵۱ م.، برای سایر قطعات بیگانه نیز استفاده کرد (Pederson, 2009: 5).

تاریخچه این اصطلاح به‌خودی‌خود بسیار عجیب است. برخی بر این باورند که این عبارت توسط ادوارد هانسلیک ابداع شد و برخی دیگر ریچارد واگنر. به‌هرحال آنچه که پیداست، این است که این واژه دیالکتیک پرپیچ و خمی را در قرن بیستم م. طی کرد. واگنر در برنامه سمفونی نهم بتهوون که در سال ۱۸۴۶م. از تفسیرهای زیبایی‌شناختی گردآوری کرد، از موسیقی سازیِ موومان چهارم گفت: «این موسیقی تقریباً مرزهای موسیقی مطلق را شکسته است. سازها را با فصاحت خود می‌سازد و سرانجام به یک تمِ آهنگ تبدیل می‌شود» (Dahlhaus, 1989: 18). وی در طول سال‌های تبعیدش دوباره به‌اصطلاح موسیقی مطلق که در سال ۱۸۴۶ م. در تفسیر خود بر سمفونی نهم بتهوون ابداع کرده بود، بازگشت. از نظر وی، سمفونی نهم به‌عنوان لحظه محوری در تاریخ موسیقی به شمار می‌آید؛ زیرا در اینجا بود که بتهوون ابزاری برای غلبه بر محدودیت‌های بیانی موسیقی صرفاً سازی پیدا کرد. در آن زمان او از این اصطلاح تنها یکبار استفاده کرده بود؛ بااین‌حال، مفاهیم آن از همان ابتدا به‌اندازه کافی روشن بود: «موسیقی سازی به‌خودی‌خود، ابزاری برای بیان ارائه می‌دهد که از نظر احساسی قدرتمند اما از نظر مفهومی مبهم است و بنابراین در آنچه می‌تواند منتقل کند محدود است» (Bond, 2014: 131).

به طور دقیق‌تر، واگنر برای مشخص‌کردن نوعی از موسیقی که هدفی فراتر از خودش ندارد، به یک اصطلاح مختصر نیاز داشت. «موسیقی سازی» موفق به برگزیدن نشد. «مطلق» اصطلاح ترجیحی او برای بیان این حالت انزوا بود و او آن را به معنای فلسفیِ چیزی که مشروط به هیچ‌چیز خارج از خودش نیست، به کار برد. به نظر می‌رسد که او این اصطلاح را برای هر اثر هنری که تمام وجودش، هم از نظر مادی و هم از نظر اخلاقی مستقل است، به کار برده باشد. برای واگنر و پیروان بعدی مکتب آلمانی جدید، موسیقی و همه هنرها ابزاری برای رسیدن به پیشرفت بشر بودند که ارزش آن‌ها را می‌توان دررابطه‌با تأثیر آن‌ها بر جامعه سنجید. هنرمند مطلق کسی است که فقط به درون می‌نگرد و در دنیای هنر خود جذب می‌شود. به‌طورکلی، نئولوژیزمِ[۴] واگنر نه به‌عنوان نام‌گذاری برای مجموعه‌ای از موسیقی، بلکه برای هر نوع موسیقی (سازی یا آوازی) که از نظر اجتماعی جدا بود و صرفاً به‌خاطر خودش وجود داشت، سرچشمه گرفت. واگنر آثاری از این نوع را «غیرآزاد» نامید، به این دلیل که به‌نوعی انفرادی زیبایی‌شناختی حبس شده‌اند. در اواسط قرن نوزدهم م.، «مطلق» مفهومی بود که ارتباط نزدیکی با گرایش‌های فلسفیِ غالب نسل پیشین داشت که تصور می‌شد بیشتر به انتزاع توجه دارد تا عمل. به‌طورکلی واگنر، موسیقی مطلق را در زمان‌های مختلف به سه روش مختلف تعریف می‌کند: ۱) موسیقی که هیچ هدفی فراتر از خودش ندارد ۲) به‌عنوان موسیقی صرفاً سازی ۳) به‌مثابه نوعی از موسیقی که نمی‌توان آن را در عمل تصور کرد، چه رسد به تحقق آن (Ibid, 135-139).

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، واگنر بود که اصطلاح «موسیقی مطلق» را ابداع کرد؛ اما در مواردی آن را به کتاب ادوارد هانسلیک دررابطه‌با *زیبایی موسیقایی* در سال ۱۸۵۴ م. نسبت می‌دهند. موسیقی مطلق به‌عنوان یک مفهوم مثبت در ارتباط با هانسلیک تنها در حدود سال ۱۸۸۰ م.، برای تعیین نقطهٔ مقابل موسیقی برنامه‌ای استفاده شد. موسیقی مطلق عمدتاً در نوشته‌های آگوست هالم[۵] و ارنست کورث[۶] نیز یافت می‌شود. این نظریه‌پردازان نظریه‌های باطنی را با محوریت موسیقی بروکنر به‌عنوان کامل‌ترین تجسمِ موسیقی مطلق توسعه دادند. بعد از هانسلیک، واگنر شروع به استفادهٔ آگاهانه از اصطلاح موسیقی مطلق در نقد نشانه‌های فلسفیِ «لودویگ فیورباخ» از هگل کرد. وی در *Das Kunstwerk der Zukunft* در سال ۱۸۴۹ م.، اغلب از موسیقی مطلق در ارتباط با بتهوون استفاده

می‌کرد. آخرین باری که او از این اصطلاح استفاده کرد، در نامه‌ای در سال ۱۸۵۷ م. دربارهٔ اشعار سمفونیک فرانتس لیست بود که در Neue Zuschrift منتشر شد. بیشتر گزارش‌ها توضیح می‌دهند که چگونه واگنر از موقعیت خود در اوایل دهه ۱۸۵۰ م.، که در آن اصرار داشت موسیقی باید در خدمت درام باشد، به سمت اعتقاد به اولویت موسیقی حرکت کرد. او از فویرباخ به شوپنهاور، از ضد رمانتیسم به رمانتیسم رفت و درک دوگانه‌ای از موسیقی ارائه داد: ۱) ماهیت موسیقی و ۲) موسیقی‌ای که انسان‌ها از طریق فرم به آن دسترسی دارند. او می‌گوید موسیقی مطلق وجود دارد، اما انسان‌ها نمی‌توانند به آن دسترسی پیدا کنند (Pederson, 2009: 251).

در سال ۱۸۷۷ م.، اوتوکار هاستینسکی[۷]، پروفسور اهلِ چک، کتابی درباره‌ی نظریه‌های واگنر و هانسلیک با هدف یافتن نقاط مشترک آن‌ها منتشر کرد که آن را *Das Musikalisch-Schone und das Gesammtkunstwerk vom Standpuncte der Formalen* نامید. هاستینسکی ابتدا استدلال‌های زیبایی‌شناختی زیادی را که علیه تعریف هانسلیک از زیبایی موسیقی جمع شده بود، مورد توجه قرار داد. او به این نتیجه رسید که هانسلیک به درستی ادعا می‌کند که فقط موسیقی‌ای وجود دارد که مطلق و بدون ابژه باشد. یعنی موسیقی‌ای که چیزی را از طریق شکل خود نشان ندهد. بااین‌حال، هاستینسکی نمی‌توانست بپذیرد که موسیقی سازی بالاترین فرم موسیقی است. برای او عجیب بود که هانسلیک تأکید داشت براینکه فقط موسیقی مطلق، موسیقی است و نه هیچ چیز دیگر و وقتی با متن پیوند می‌خورد، دیگر خالص و مطلق نیست. برای هاستینسکی در سال ۱۸۷۷ م. تنها یک تعریف از موسیقی مطلق وجود داشت و آن تعریف واگنر بود که هانسلیک نیز از آن استفاده کرد. تنها تفاوت در نحوه نگرش آن دو بود. آنچه برای واگنر به معنای منفی محدود بود، برای هانسلیک به معنای خوب محدود بود. اما هاستینسکی این را عجیب می‌دانست؛ زیرا نمی‌توانست چیزی مثبت در مورد محدود ماندن موسیقی ببیند.

اولین مقالهٔ مهمی که فضایل موسیقی مطلق را ستایش کرد، در سال ۱۸۷۵ م. در مجله آمریکایی The Galaxy ظاهر شد. نویسنده آن، ریچارد گرانت وایت[۸]، منتقد موسیقی و آهنگساز نیویورکی بود. وی برای شروع مقاله‌ی خود از بررسی یکی از ساخته‌های ارکستری لیست استفاده کرد. او موسیقی محض را در تقابل با موسیقی توصیفی/برنامه‌ای تعریف نکرد؛ بلکه موسیقی مطلق را موسیقی‌ای با ملودی و هارمونی زیبا توصیف کرد. هر موسیقی‌ای که زیبا نباشد، به‌عنوان موسیقی قابل قبول نیست. بنابراین او در جمله‌ی پایانی خود به این نتیجه رسید که آیا موسیقی مطلق به همین سادگی است؟ از نظر وایت حتی موسیقی برنامه‌ای هم می‌تواند مطلق باشد. اگرچه او فکر نمی‌کرد که این اتفاق هرگز بیفتد. در واقع وایت در نوشته‌های دیگر نه تنها موسیقی واگنر، لیست و تمام موسیقی‌های بتهوون را رد کرد، بلکه موسیقی شوبرت[۹]، شومان[۱۰] و مندلسون[۱۱] را نیز نامطلوب نامید. تنها آهنگسازی که وایت می‌توانست به طور کامل تأیید کند، هندل[۱۲] بود. مقاله‌ی وایت مهم است؛ زیرا نمونه‌ی اولیه‌ای از موسیقی مطلق است که از آن به طور مثبت استفاده می‌شود. برای وایت، موسیقی مطلق یک قضاوت ارزشی بود که فقط بر اساس ادراک او از زیبایی است که وی ادعا می‌کرد نمی‌توان آن را تعریف کرد و فقط می‌توان آن را تجربه کرد. این رویکرد از هر یک از مسائل معمول در مورد بازنمایی و بیان، یا حتی موسیقی آوازی در مقابل موسیقی سازی اجتناب می‌کرد. با این حال، تعریف و توضیح او منحصر به فرد است و به نظر نمی‌رسد که توسط دیگران در ایالات متحده یا جاهای دیگر اتخاذ شده باشد (Pederson, 2009: 247-261).

کارل دالهاوس از جمله دیگر افرادی است که به موسیقی مطلق پرداخته است. او بخش زیادی از فصول کتاب خود را در مورد تاریخ این اصطلاح به نیچه اختصاص می‌دهد؛ زیرا او این واژه را

چندین بار در سخنرانی‌های خود به کار برد. نیچه این واژه را به همان معنای منفی‌ای که واگنر به کار می‌برد، استفاده کرد. دالهاوس استدلال می‌کند که چون نیچه از نوشته‌های زوریخ واگنر با تقبیح موسیقی مطلق انتقاد می‌کرد، بنابراین او مدافع موسیقی مطلق بوده است. منفی یک منفی قرار است در اینجا مثبت شود. اما چنین اظهاراتی با چنین منطق تقلیلی به طور قانع‌کننده‌ای روشن نمی‌شود. دو موضع اساسی برای نیچه وجود دارد: از طرفی او یک مرحله رمانتیک، طرف‌دار شوپنهاور و واگنر داشت، سپس در طول بقیه نوشته‌هایش این مرحله را نقد کرد و از رمانتیسم، متافیزیک و واگنر چشم‌پوشی کرد. به نظر می‌رسد که فاز اولیهٔ نیچه فقط با مرحلهٔ آخر واگنر همپوشانی دارد. به‌هرحال دیدگاه دالهاوس باید در چارچوب تاریخی خود درک شود. برای وی، دیدن شباهت‌ها به‌جای تفاوت‌ها در ایده موسیقی مطلق مهم‌تر بود تا بتواند مفهومی پایدار که جایگزینی قانع‌کننده برای نظریه‌های مارکسیستی ارائه می‌دهد، بسازد. به نظر می‌رسد پایان کمونیسم نیز عاملی برای نگارش علیه موسیقی مطلق در موسیقی‌شناسی اخیر باشد. پس از پایان جنگ سرد، موسیقی‌شناسان (به‌ویژه آمریکایی‌ها) توانستند در مورد رابطهٔ هنر با جامعه، موضعی اتخاذ کنند که قبلاً به دلیل نزدیکی به تئوری مارکسیستی ممنوع بود. بعد از سال ۱۹۸۹ م. یعنی زمانی که دیگر کمونیسم نبود، دیگر تهدیدی برای نظم جهانی وجود نداشت و وفاداری به موسیقی مطلق دیگر چندان مهم نبود؛ بنابراین در این سال، مرگ دالهاوس و فروریختن دیوار برلین، پایان دیدگاه او نسبت به موسیقی و جهان بود. آن‌هایی که به موسیقی مطلق حمله می‌کردند، دیگر در نظر گرفته نمی‌شدند (Ibid). در پایان بحث موسیقی مطلق لازم است که به بحث نخبه‌گرایانه بودن آن نیز بپردازیم. عده‌ای از اندیشمندان بر این باورند که موسیقی مطلق برای خبره با لذت بیشتری همراه است تا آماتور. کسانی که نکات فنی موسیقی را درک می‌کنند، می‌توانند از پیچیدگی‌های هارمونی، ارکستراسیون و کنترپوان در هنگام گوش‌دادن به یک اثر معین قدردانی کنند؛ اما کسانی که نمی‌دانند، چیزی بیشتر از احساسات مبهم درک نمی‌کنند که این یکی از بحث‌های اصلی هگل در مورد دسترسی محدود به موسیقی صرفاً سازی بود؛ بنابراین ادعا می‌شود که موسیقی مطلق علاوه بر منزوی بودن، نخبه‌گرایانه نیز هست (Bonds, 2014: 216).

موسیقی مطلق/محض ایرانی

موسیقی محض در فرهنگ موسیقیِ کلاسیکِ ایرانی به معنی نوعی از موسیقی بی‌کلام است که اساساً معنی خاصی را انتقال نمی‌دهد و عاری از هرگونه توصیف و عنوان توصیفی است (مطلق، ۱۳۸۸: ۳۸). موسیقیِ سازیِ ایران، گونه‌های بسیاری از سازهای مختلف را دربرمی‌گیرد که در چند گروه قابل تقسیم هستند: سازهای ردیف مضرابی چون: تار، دوتار، سه‌تار، تنبور، سنتور، چگور، عود، قانون و سازهای زهی مثل: کمانچه، نوعی رباب، قیچک و سازهای بادی مانند نی، سرنا، کرنا، بالابان، نی انبان، نی جفتی و بالاخره سازهای ضربی مانند: تنبک (ضرب)، دف (دایره)، دهل، دهلک و نقاره (کیانی، ۱۳۷۱: ۲۳۲).

بر اساس گفتهٔ آلک رابرتسون، محقق موسیقی شرق، موسیقی‌دانان ایرانی از قرن دهم میلادی به بعد، سعی کردند موسیقی سازیک را متداول کنند: «ویژگی برجسته و اصلیِ موسیقیِ این‌جهانی در این دوره، آواز سولو به همراهی عود بوده است. در واقع تا قرن دهم میلادی برای آواز و آوازخوانی مقامی افضل و مهم‌تر از موسیقیِ سازیک قائل بودند... همان‌طور که قبلاً دیده‌ایم، موسیقی حنجره‌ای از نخستین دوران زندگیِ اقوامِ مشرق‌زمین در درجهٔ اول اهمیت قرار داشته است، ولی از اوایل قرن دهم میلادی، ذوق و طبع ایرانیان، ترکمن‌ها، مغول‌ها و تُرک‌ها، موسیقیِ سازیک را متداول ساخت. شکلِ اصلی موسیقی در این دوره نوعی سوییت حنجره‌ای به نام نوبه یا توالی بوده است که از چند بخشِ متوالی تشکیل می‌شود و قبل از آغاز هر بخش یک مقدمهٔ سازیک به نام طریق می‌آمد و به‌این‌ترتیب به نوازندگان فرصت داده می‌شد که به‌نوبت بنوازند» (تهماسبی، ۱۴۰۲: ۷۳). «اساساً در موسیقی ایرانیِ پیش از مشروطیت، یعنی پیش از دوره درویش‌خان، وزیری و مختاری، آهنگ‌سازی به مفهوم امروزی‌اش معنایی نداشت و عموم نوازندگان در اجراهای خود، که آن هم فقط در مجالس خصوصی صورت می‌گرفت، متکی به اجرای محفوظات ردیفیِ انتقال‌یافته از نسل‌

های قبل بودند. در آن دوره موسیقیِ سازیک استقلالی نداشت و گروه نوازی هم چندان معمول نبود و بنابراین رسالت اصلیِ نوازندگانِ تک‌نواز، تنها در جواب‌دادن به آواز خوانندگان و متابعت از موسیقیِ آوازیک خلاصه می‌شد. اما پیش از اینکه آن‌ها به ساختن آثار جدید روی‌آورند، قطعات متریکِ سازیکِ آن دوره منحصر بود به چهارمضراب‌ها، رِنگ‌های ردیفی و حداکثر یکی دو رِنگی که آقاحسین‌قلی و حسین اسماعیل‌زاده ساخته بودند. بااین‌حال دشوار است بپذیریم که نوازندگانی مثل سماع حضور و آقاحسینقلی و غیره، تنها به نواختن همین ده بیست قطعه متریکِ ردیف اکتفا می‌کرده‌اند. بنابراین یقیناً نواختن ضربی‌های فی‌البداهه، به‌خصوص برای نوازندگان چیره‌دست آن روزگار، می‌توانسته این کمبود و خلأ را جبران کند» (همان: ۴۲۲ و ۴۲۳).

ساسان سپنتا در وصف برخی نوازندگان قاجاری اظهاراتی داشته است که نشان از توجه ویژهٔ برخی از آن‌ها به موسیقی سازی در این دوره دارد: «ساز حبیب سماع‌حضور، نوازنده سنتور در عهد قاجار، دارای ظرافت و و وقار و آراستگی و تهذیب بود. او در آواز و تحریرهای مناسب از الگوهای مضراب‌های سنتور در نواختن تکیه‌ها تقلید می‌کند و تحریر سریع ندارد. ملودی‌هایش سنجیده و برخلاف برخی نوازندگان آواز تحت تأثیر ساز است. در بین جمله‌های آوازی به‌جای پاسخ تقلیدی با ساز، پایهٔ متریک وزن را با سنتور حفظ می‌کند و به کل ملودی تنوع می‌بخشد» (سپنتا، ۱۳۹۹: ۹۶). یا مثلاً «نایب اسدالله، نوازنده نی عهد قاجار، در پاسخ‌دادن به خواننده و تحریرهای متنوع آواز، ماهر، خوش‌سلیقه و روان بوده است. او در حفظ وزن آهنگ، دقیق و در فُرم از سبک میرزاعبدالله و سماع‌حضور پیروی کرده است؛ به این صورت که پس از اجرای چندگوشه از ردیف، به‌ویژه هنگام نوازندگی با خواننده، در موقع مقتضی جملهٔ موسیقی را با یک قطعهٔ ضربی مناسب به پایان می‌رسانده است. باتوجه‌به زمانی که زندگی می‌کرده، نوازندگی او دارای نکات ابتکاری‌ست. مثلاً هنگام جواب‌دادن به خواننده، به‌جای تکرار عین آواز او با ساز، یک فیگور را گرفته و با توسعهٔ آن به قطعه تنوع بخشیده است» (همان: ۱۰۰). به‌طورکلی موسیقی سازیِ مطلق/محض ایرانی در دو شکل، خود را به منصه ظهور می‌رساند: ۱. بدیهه‌نوازی یا بداهه‌پردازی ۲. ردیف دستگاه موسیقی ایرانی که دارای قالب‌های فرمیک مشخصی از قبیل پیش‌درآمد، درآمد، چهارمضراب، رِنگ و ضربی هستند؛ البته قطعاتی از این دو گروه محض به شمار می‌آیند که عنوان توصیفی نداشته باشند.

بدیهه‌نوازی یا بداهه‌پردازی

به تعبیر داریوش صفوت، آهنگ‌ساز ایرانی: «بداهه‌پردازی عبارت است از ابداع آهنگ در حین اجرا، بدون فکر و نقشهٔ قبلی؛ و بدیهه‌پرداز به قول فارابی، نوازنده‌ای است که بتواند آهنگ‌هایی را که از پیش در ذهنش نقش نبسته است، فی‌البداهه بسازد و بنوازد» (آذرسینا، ۱۳۹۶: ۲۲۳). بداهه‌پردازی در هنر از نخستین نمودهای پدیده‌های هنری است. اگر پیدایش موسیقی را صوت انسانی تصور کنیم، یا ضربه‌های ناشی از کار و تلاش برای زنده‌ماندن، یا دمیدن در نیِ نیزارها، همه در مراحل شکل‌گیری و تکامل به‌صورت بداهه اتفاق افتاده‌اند. در پدیدهٔ موسیقی، ابتدا بیان احساس با ساز یا آواز پیش‌آمده و بر اثر مهارت‌های تدریجی، شکل و اصولی برای هر کدام پیدا شده است و آن‌گاه دستور کارسازان و حاشیه‌نویسان در حد توان، چهارچوب‌هایی برای آن مشخص کرده‌اند. در همهٔ موسیقی‌ها و در موسیقی همهٔ اقوام و ملل مختلف، بداهه‌نوازی در بالاترین ردهٔ کار قرار داد (همان: ۲۲۸). مهدی آذرسینا ضمن تأکید بر شأن و جایگاه نوازنده، بداهه‌پردازی در موسیقی را این‌گونه توصیف می‌کند: «گرایش به موسیقی و دل سپردن به زمزمه‌های نوازشگر آن و همراه شدن با قافلهٔ نغمه‌پردازان و خنیاگران، با نواختن ساز آغاز می‌شود. نوازندگی رساترین و بی‌شائبه‌ترین مسیر در راه موسیقی است. نوازنده بی‌هیچ حجاب و آرایه‌ای، خالص‌ترین نغمه‌های خود را می‌شنود و می‌سراید و این ناب‌ترین نمودِ موسیقی است. عروج عاشقانه‌ای که از این راه برای نوازنده اتفاق می‌افتد، ممکن است وسیله‌ای باشد برای درک و دریافت روزنه‌ای از چشم‌اندازهای زیبا و افسونگر آفرینش و چشیدن لحظه‌های پاک و نورانیِ انسان بودن و زدودن زنگارهای عادت شده اخلاقی و گام‌نهادن در مسیر وارستگی و آزادگی. در

موسیقی ایران نیز نواختن، نخستین خواسته و تجربهٔ شیفتگان این هنر است و به همین اعتبار، بداهه‌نوازی، که اوج کار نوازندگی است، بالاترین شأن و قدر را دارد. بداهه‌نواز در لحظه-هایی نادر و دیریاب که هیچ واسطه‌ای بین او و منشأ اصلی روایت حائل نیست، به لحظه‌های ناب پردازش نغمه‌ها نائل می-شود و در حد گنجایش ذهن و دل خود نغمه‌ها را جاری می-کند» (همان: ۲۲۳).

ژان دورینگ نوعی از موسیقی را آزادنوازی یا بداهه‌پردازی می-خواند که در آن نه وزن و نه آهنگ، با تأکید بر نوازنده تحمیل نمی‌شوند. مع‌هذا در موسیقی ایرانی الگویی برای آزادنوازی وجود دارد که می‌توان آن را نت به نت اجرا کرد و آن «ردیف» است. این الگو فقط پایه نیست، بلکه نمونهٔ نوعی آزادنوازی در سبک فلان استاد یا فلان مکتب است. این الگو به خاطر سپرده می‌شود و اصولاً ممکن است که وقتی از بر شد، به ترتیبی کمابیش آزاد، اما بدون دور شدن از سبک کلی و محتوا اجرا شود (دورینگ، ۱۳۸۳: ۱۹۴). آذرسینا نیز اظهار می‌کند که در بداهه‌نوازیِ موسیقی دستگاهی ایران، اجرا بر مبنای گوشه‌هایی از ردیف صورت می‌گیرد که اجرای ترکیبی از قسمت‌هایی با ریتم آزاد و ضربی‌های مختلف مدنظر است: «در اینجا ریتم و چگونگی برش اصوات و نغمه‌ها که شامل مقولهٔ ریتم می‌شود، از رکن‌های اصلی و مهم کار موسیقی است. بداهه‌نواز جمله‌هایی از موسیقی را اجرا می‌کند که عین ردیف نیست، تداوم و تسلسل ردیف را ندارد، وزن و اندازه‌ها و ترتیب نغمه‌های ردیف را ندارد، اما درعین‌حال موزون و تراشیده است؛ به همین دلیل، کار در مرتبهٔ بسیار بالایی از موسیقی است. در مسیرِ الهام قرارگرفتن و نغمه‌ها را جاری کردن، دست‌وپنجه و ذهن و شناخت باید به حدی موزون شده باشد که هر زنجیره‌ای از نغمه‌ها، تراشی استادانه را از نظر ریتم نشان دهد. طبع باید موزون شده باشد، آن هم نه از نوع موزون شدن صرفاً عروضی، موزون شدنی در حد ردیف موسیقی ایران، که بی‌مرز است و محدود و برشمردنی نیست. ذهن شکل‌گرفته با وزن شعر قدمایی، در بداهه‌نوازی نیز تحت‌تأثیر وزن‌های عروضی خواهد بود و این تأثیر تا به اینجا مفید است و استحکام و نظم لازم را برای عبور از مقدمات برای نوازنده فراهم خواهد کرد و به ساز او هویت و اصالت خواهد داد. شناخت اصول نظم بر مبنای علم عروض، درک تساوی‌ها و تکرارها و تقارن‌ها را در حد گسترده‌ای برای اجراکنندهٔ موسیقی ایرانی فراهم خواهد کرد و بداهه‌پرداز را برای ورود به مراحل بالاتر آماده خواهد ساخت. برای نواختنِ جمله‌ای فارغ از قیدوبند وزن‌های عروضی نیز، لازم است تا وزن را در شعر و موسیقی کلاسیک ایران بشناسیم و به آن تسلط یابیم» (آذرسینا، ۱۳۹۶: ۲۲۴).

باتوجه‌به چگونگی ردیف، از الگو و از ردیف دستگاه‌ها می‌توان فهمید که بداهه‌نوازی صرفاً ابداع خودجوش آهنگ‌هایی که تابه‌حال شنیده نشده‌اند، نیست. برعکس، کیفیت یک بداهه-نوازی تا بخشی با تطابق و دُور و تسلسل سنتی دستگاه‌ها سنجیده می‌شود. در موسیقی ایرانی بداهه‌نوازی از طریق ردیف درک می‌شود؛ بنابراین طبیعتی متفاوت با طبیعت بداهه‌نوازی در موسیقی هندی، ترک، اندلسی یا عرب دارد. در موسیقی ایرانی هر قطعه با رجوع به اصل، بداهه‌نوازی می‌شود و به-طورکلی محل برای ابداع و اختراع صرف، آن‌قدر محدود است که گاهی قابل‌باور نیست (دورینگ، ۱۳۸۳: ۲۸۲). اما بدیهه-سرایی در موسیقی سنتی ایران مشکلات پیچیده‌ای را نیز به بار آورده است. هر نوازندهٔ هنرمند یا موسیقی‌دان ردیف، در طیفی از فضای متفاوت موسیقی، به اجرایی از آفرینش موسیقی سنتی دست می‌یازد که ممکن است اجرا فاقد شیوه و رعایت نکات فنی آن باشد، یا ممکن است نوازنده تابع سنت باشد و شیوهٔ اجرا را رعایت کند، اما به طرزی تحریف شده، به‌گونه‌ای که بیشتر به جنبه‌های احساسی و تفننی موسیقی سنتی بپردازد، که در واقع شیرین‌نوازی است، و اگر نگوییم کاذب است، دارای فکر و اندیشه‌ای هم در جهت حرکت و کوشندگی نیست. در این حالت، موسیقی دارای تخدیر و نشئه فراوان است و به‌آسانی می‌تواند فکر را به دنبال هدفی هرچند مسرت‌بخش اما با پایان افسرده بکشاند (کیانی، ۱۳۷۱: ۱۱۰).

ردیف دستگاهی موسیقی ایران

در فرهنگ‌نامه دهخدا کلمهٔ «ردیف» که از ردیف‌کردن نیز مشتق می‌شود، به معنی قطار کردن، انتظام دادن و به رده درآوردن آمده است. در موسیقی کلاسیک ایران نیز ردیف چنین معنی و مفهومی را پیدا می‌کند؛ چرا که نغمات به طور منظم پشت‌سرهم قرار می‌گیرند. اگر بخواهیم تعریف جامعی از ردیف در موسیقیِ اصولیِ ایران بیان کنیم چنین خواهیم داشت که: «ردیف عبارت از تسلسلِ منظمِ نغمات است که با ربطی منطقی به دنبال یکدیگر بیایند» (همان: ۲۲۰). محمدرضا درویشی، آهنگساز ایرانی، ردیف موسیقی را اینگونه توصیف می‌کند: «بخشی از رپرتوار موسیقی ایران به صورت مقام‌ها و گوشه‌های مختلف در قالب چند دستگاه معین قرار می‌گیرند. زمانی که این رپرتوار با نظم و ترتیب خاص و پشت سر هم به اجرا درآید، ردیف نامیده می‌شود. ردیف مجموعه‌ای منظم از بخشی از مقام-های پیشین موسیقی ایرانی است که در بخش‌های جداگانه‌ای به نام دستگاه سامان یافته‌اند. برای برخی از قدما، تمام قسمت-های ردیف، گوشه نامیده نمی‌شد. به عبارت دیگر، ردیف فقط از تسلسل گوشه‌ها پدیدار نمی‌شود، بلکه شامل پیش درآمد، درآمد، مقدمه، چهارمضراب، رِنگ، گوشه و تکیه است. هر گوشه نیز الزاماً در برگیرنده‌ی ویژگی‌های یک مقام مستقل نیست. هر گوشه به تنهایی یا همراه با گوشه‌های قبل و پس از خود در یک فضای تُنالِ واحد، با ساختارهای واحد یا مختلف می‌تواند در یک مقام مستقر باشد» (درویشی، ۱۳۸۰: ۱۲۶ و ۱۲۷). شیوهٔ اجرای موسیقی ردیف از طریق سنت شفاهی انتقال می‌یابد؛ البته امروزه بیشتر بر حفظ ملودی گوشه‌ها و یا ردیف استادان گذشتهٔ موسیقی تأکید می‌شود. گروهی در واقع موسیقی ردیف را تنها یک‌سری ملودی‌های گوناگون در حالت و احساس‌های مختلف می‌یابند که باید آن‌ها را به نحوی حفظ، ثبت و یا اجرا نمود. در دوران قاجار، ما ردیف‌های مختلفی داشتیم. هر سازی بنا به امکانات تکنیکی، ردیف مخصوصی داشت؛ مثلاً ردیف کمانچه با ردیف تار یا نی یا سنتور فرق داشت. در قدیم هر نوازنده نمی-توانست برای خود ردیفی داشته باشد، تنها نوازندگانی به این مرحله می‌رسیدند که به درجهٔ استادی نایل شده باشند؛ لذا به همین خاطر است که مبدأ ردیف‌های ما را به چند استاد دوران قاجار نسبت می‌دهند. به‌طورکلی ویژگی‌های ردیف به قرار زیر است:

۱. نحوهٔ بیان موسیقی جدی است، دارای فکر، نظم و ترتیب و اندازه و مقیاس دقیق است. برای درک، نیاز به شناخت هنری و آگاهی لازم دارد.
۲. فکر را حرکت می‌بخشد و لذت موسیقی پس از درک لطایف هنری آن حاصل می‌شود.
۳. خیال آزاد است؛ اما در حفظ انگاره‌های موسیقی کوشا و پایبند است، گاهی خلق می‌کند؛ اما نه تکراری بلکه بدیع.
۴. شیوهٔ اجرا از هرگونه پیرایش و تزیین‌های ساختگی عاری است.
۵. مدت اجرا محدود است و بستگی به گوشه‌های قبل و بعد دارد، زمان لازم برای اجرای یک چهارمضراب، در ارتباط با سایر گوشه‌ها خواهد بود.
۶. واژه‌های موسیقی در ارتباط با یکدیگرند: همچون واژه‌های زبان فارسی، خاصه زبان غزل که وزن در آن روان و پویا است (کیانی، ۱۳۷۱: ۱۰۷-۲۲۰).

برخی از موسیقی‌دانان، موسیقی سازیِ ردیف را که موسیقی محضِ ایرانی به‌شمار می‌آید، در اصل پیروی‌کنندهٔ همان شرایط موسیقیِ آوازی می‌دانند. تشابه و تفاوت موسیقی سازی و آوازی موقعی مشخص می‌شود که آن دو با هم ارائه شوند. در همراهیِ آواز توسط ساز با وجود پیروی این دو از یکدیگر، سبک ویژهٔ سازی همچنان مشخص باقی می‌ماند. این مورد خصوصاً در ارائه ساز و آواز به‌وسیلهٔ اجراکننده واحد مشهود است. از طرفی، موسیقی سازیِ ردیف بیشتر از موسیقی آوازی آن می‌تواند در جهت گسترش و ارائه گوشه‌ها و به‌ویژه قطعات ضربی توسعه یابد. تنها تفاوت موسیقیِ آوازیِ ردیف، دارا بودن کلام است که شعر فارسی در آن نقش به‌سزایی دارد. درحالی که اجرای موسیقی ردیف با سازهای خاص آن از گسترش، تنوع و زیبایی خاصی برخوردار است. به همین دلیل، بسیاری از گوشه‌ها و قطعات موسیقیِ ردیف تنها سازی هستند و با آواز یا خواندن قابل اجرا نمی‌باشند. اجرای موسیقی سازی نسبت به موسیقی

آوازی تا حدودی دارای ارزش‌های متفاوتی است که بسیار دقیق، سنجیده و از تزیین‌های بسیار پیچیده‌ای برخوردار است؛ به همین جهت نوازندهٔ ردیف، می‌بایست تمرین و خودسازی را به طور مداوم پیگیری کند تا به فنون و شیوهٔ اجراییِ صحیح دست یابد. بدین‌ترتیب موسیقی سازی به مراتب بیشتر از موسیقی آوازی می‌تواند در جهت نوعی موسیقی هنری گرایش یابد (همان: ۲۳۲-۲۳۶).

به‌جز ردیف، مجموعهٔ گسترده‌ای از قطعات ضربی وجود دارد که این قطعات در چندطبقه کاملاً متفاوت وارد می‌شوند و جایی دقیق در موسیقی سنتی اشغال می‌کنند. تمامی این قطعات برای ساز تنظیم شده‌اند، مگر یکی از آن‌ها که تصنیف خوانده می‌شود و اغلب با یک یا چند ساز همراهی می‌شود که به‌دلیل درآمیختن با کلام، موسیقی توصیفی به‌شمار می‌آید. هم‌نوازی‌های مکتبی و سنتی معمولاً با قطعه‌ای به‌عنوان مقدمه، موسوم به «پیش‌درآمد» شروع می‌شوند. پس از پیش‌درآمد، «چهارمضراب» اجرا می‌شود که همیشه به‌صورت تک‌نوازی است؛ پس از بخش مرکزی که اساساً بخشی از ردیف است و بنابراین وزنی آزاد دارد، معمولاً فرود توسط خواننده در قطعه‌ای به نام تصنیف خوانده می‌شود و در نهایت می‌توان آهنگ را با قطعه‌ای سازی و شاد یا بیشتر سَبُک به نام «رِنگ» به پایان ببریم که رِنگ در قدیم رقص بوده است. شایان توجه است که تمامیِ این قطعات درصورتی‌که با عنوان توصیفی همراه نباشند، موسیقی محض به‌حساب می‌آیند. این قطعات درخور همراهی با ضرب هستند و برخلاف چهارمضراب، چند نوازنده با هم می‌توانند آن‌ها را بنوازند. بر این قطعات باید ضربی را هم افزود که در اصل در اجراهای آزاد و اغلب بداهه‌نوازیِ ردیف روی وزنی که توسط نوازنده انتخاب شده، اجرا می‌شود و به‌طورکلی با ضرب همراهی می‌گردد و موسیقی مطلق است (دورینگ، ۱۳۸۳: ۲۱۲). درنتیجه، موسیقی ردیف دارای قطعات متعددی است که ترتیب و روند آن‌ها در یک دستگاه یا آواز نقش ویژه‌ای را ایفا می‌کند. این قطعات شامل پیش‌درآمد، درآمد، چهارمضراب، رِنگ و ضربی هستند که در ادامه به هر یک، به‌طور مختصر پرداخته می‌شود.

پیش‌درآمد

«در عهد قاجار قسمت‌های ضربی که چند نوازنده می‌توانستند با هم بنوازند، تصنیف و رِنگ‌های ردیف بود؛ اما رِنگ‌ها هم محدود بود؛ بنابراین آنچه به نظر می‌آید، ساختن آهنگ کمتر معمول بود و نوازندگان به تمرین و تکرار آهنگ‌هایی که از قدیم مانده بود، وقت می‌گذراندند. پس از ذکر مقدمات فوق به این نتیجه می‌رسیم که وقتی ارکستر از چند نوازنده تشکیل می‌شد و می‌خواستند نواختن دسته‌جمعی را با یک مقدمه مفصل‌تری آغاز نمایند، آهنگ‌های کمی در دسترس داشتند. به همین مناسبت موسیقیِ یک ارکسترِ چندنفری هم از آواز شروع می‌شد که نوازنده چهارمضراب یا درآمدی می‌زد و خواننده غزل را آغاز می‌کرد؛ بنابراین برای شروع کنسرت آهنگ‌های دیگری لازم بود که مفصل‌تر باشد و چنددقیقه‌ای به طول انجامد تا مردم را برای شنیدن سازوآواز تنها آماده کند. پس احتیاج موجب به‌وجودآمدن پیش‌درآمد شد» (تهماسبی، ۱۴۰۲: ۴۲۲). مهدی نورمحمدی، پژوهشگر موسیقی، دراین‌باره می‌گوید: «جالب توجه است که پیش از پدید آمدن پیش‌درآمد، نوازندگان اکثر ارکسترهایی که غالباً از چند نفر تجاوز نمی‌کرد، مجبور بودند تک‌تک، به نوبه خود، چهارمضراب یا آهنگی بنوازند و سپس خواننده شروع به آوازه‌خوانی و غزل‌خوانی می‌کرده است. بنابراین با این مقدمه، لزوم قطعاتی که در ابتدا به وسیله‌ی نوازندگان نواخته بشود، مورد توجه واقع گشت و از قراری که مشهور است، غلامحسین درویش به ساخت اینگونه قطعات پرداخت. البته بدیهی است که قبل از آن نیز گاهی نوازندگان قطعاتی که بی‌شباهت به پیش‌درآمد نبوده در مقدمه می‌نواخته‌اند. مثلاً ساسان سپنتا از اثری که بدون شک از قدیمی‌ترین ارکستر ایرانی باقی‌مانده است، نام می‌برد که در آن به اتفاق پیش‌درآمدی با ساز آقای محمدصادق‌خان، نوازنده سنتور و نایب اسدالله نی، میرزاعبدالله تار و سه‌تار نواخته می‌شود. آنچه لازم به تذکر است این است که مسلماً قبل از درویش نیز قطعاتی موجود بوده ولی به علت نبودن خط نت یا وسائل ضبط از بین رفته است و جز تعداد بسیار معدودی به دست ما نرسیده است. ولی قدر مسلم آن است که در حال حاضر اولین کسی که

آثاری طبق اصول پیش‌درآمد از خود باقی گذارده و این آثار قابل توجه می‌باشد، درویش‌خان است» (نورمحمدی، ۱۴۰۱: ۱۶۹).

اگرچه بسیاری از موسیقی‌دانان ساخت پیش‌درآمد را به درویش‌خان نسبت می‌دهند، اما لازم به تذکر است که ایدهٔ ساخت قطعه‌ای به نام پیش‌درآمد اولین‌بار توسط یکی از موسیقی‌دانانِ نامیِ آن دوره، یعنی رکن‌الدین مختاری، مطرح شد که درویش‌خان به این ایده جامعه عمل پوشاند و آن را ساخت. بنا به گفتهٔ فرامرز پایور: «این وزن منبعث از تصنیف‌هایی بود که معمولاً روی ۶/۸ خیلی کند، یا روی ۴/۶ و حتی گاهی روی ۲/۴ بودند. اما بعد، رکن‌الدین‌خان، تحت‌تأثیر موسیقی نظامی، یک ۲/۴ به‌عنوان پیش‌درآمد چهارگاه ساخت. بعد از آن، این وزن نسبت به سایر وزن‌ها باتوجه‌به حالت شاد و زنده‌ای که داشت، اولویت پیدا کرد» (دورینگ، ۱۳۸۳: ۲۲۲) فرم پیش‌درآمدهای اولیه تا حدی شبیه به تصنیف (بدون شعر) است که بر مبنای درآمد یا چند گوشه از دستگاه یا نغمه ساخته می‌شده است (سپنتا، ۱۳۹۹: ۳۹۴).

در نتیجه، درویش‌خان در تاریخ موسیقی ایران، جایگاه ویژه‌ای در تعالی و بسط موسیقی سازی دارد. وی پیش‌درآمد را از سبک سادهٔ خود به درآورد و با بسط کمی و کیفی آن افق‌های نوینی را در آهنگ‌سازی‌های بی‌کلام در موسیقی ایرانی گشود؛ به‌گونه‌ای که پیش‌درآمد او به‌عنوان یک قطعهٔ مستقل در موسیقی قابل‌اجرا است (مختاباد، ۱۳۹۹: ۷۴). یکی از اولین پیش‌درآمدها، پیش‌درآمد ابوعطا از درویش‌خان است. این نوع پیش‌درآمد، باوجودی که از قواعد ردیف پیروی می‌کرد، خیلی زود تحت‌الشعاع ترکیب‌های پیچیده‌تر قرار گرفت. برخی از پیش‌درآمدها در واقع به منظومه‌های سمفونیک شباهت داشتند، زیرا که دسته‌جمعی و به‌صورت هم‌نوازی اجرا می‌شدند. جمله‌ها باوقار تمام روی وزن سنگین عرضه می‌شدند، سکوت به‌وفور وجود داشت، آهنگ به‌تدریج ظاهر می‌شد، سپس از طریق تقلید و تکرارهای متوالی شکل خاص خود را می‌یافت. در قطعات پیش‌درآمد که خاص هم‌نوازی هستند، آرایه لزوماً ساده است و محدود می‌شود به ریز و اجزای دیگر؛ برای جبران کمی آرایه، همچنین جبران کندی و یکنواختی وزن آنها، هم‌نوازی را چاره قرار داده‌اند؛ مثلاً بخش‌هایی به یک ساز، یا به یک گروه از ساز تخصیص داده می‌شوند، علامت تغییر بلندی، گاهی بسیار ضعیف «پیانیسیمو» و یا بسیار قوی «فورتیسیمو» نواخته می‌شود، از یک هنگام «اُکتاو» به دیگری می‌جهند، از افزایش تدریجی صدا استفاده می‌کنند، درست مانند موسیقی سمفونیک غربی و اغلب آهنگ با سادگی تمام به‌صورت سؤال‌وجواب، ساخته می‌شود. برعکس، در آهنگ‌های قدیمی استفاده از ضعیف و قوی انجام نمی‌شود و فقط تشدید و آرایه آهنگ را برجسته می‌کنند (دورینگ، ۱۳۸۳: ۲۲۲-۲۲۴).

درآمد

درآمد، جوهر هر دستگاه را از طریق عرضه‌کردن نت‌ها در نظمی خاص و مطابق با ساخت درونی آن‌ها به دست می‌دهد. برای مثال وقتی سخن از دستگاه چهارگاه است، در واقع بیش از گوشه‌ها که آن را بسط می‌دهند، درآمد است که نام این دستگاه را تعیین می‌کند. درآمد فقط تعیین‌کنندهٔ مقدمهٔ یک دستگاه نیست، بلکه گاهی نشانگر یک‌گوشه است. گوشه‌های بزرگی همچون مخالف، حصار، عراق و غیره هم درآمدی از همان نوع درآمد دستگاه‌ها یا آوازها دارند (همان: ۱۹۴). از آنجایی که ردیف‌های آوازیک، طبق سنت، فاقد گونه‌هایی چون چهارمضراب و رِنگ و غیره، هستند اولین قسمت دستگاه‌های آن‌ها همواره، درآمد یا عنوان‌هایی شبیه و مترادف این اصطلاح هستند. بنابراین درآمد در ردیف‌های سازیک در گونهٔ «آوازِ سازیک» و در ردیف‌های آوازیک در گونهٔ «آوازِ آوازیک» قرار می‌گیرند. آوازِ سازیک گونه‌ای است بی‌متر و بی‌کلام که مجریِ آن نوازنده است. این شکل از موسیقی ایرانی در صورت نداشتن عنوان توصیفی، منجر به ایجادِ شاخه‌ای از موسیقی محض می‌گردد. برداشت‌ها از یک موسیقیِ سازیکِ صرف، به خاطر انتزاعی بودنش، می‌تواند بسیار متفاوت باشد (تهماسبی، ۱۴۰۲: ۵۷-۷۵).

چهارمضراب

در ردیف‌های سازیک ممکن است پیش از آغاز درآمد یکی از گونه‌های متریک که «چهارمضراب» نام دارد، قرار گرفته باشد. مثلاً در ردیف میرزاعبدالله به روایت برومند:

دستگاه سه‌گاه: چهارمضراب، درآمد، نغمه و غیره؛

دستگاه همایون: چهارمضراب، درآمد اول، درآمد دوم، موالیان و غیره (همان: ۷۵). چهارمضراب از نظر لغوی یعنی چهار تا مضراب، زیرا در اصل بر مبنای ترکیبی بوده که از چهار زخمه راست تشکیل می‌شده است. بدون شک چهارمضراب نوعی اجرای بسیار ساده است روی پایه‌هایی که از آن‌ها ترکیب‌های کمابیش پیچیده ساخته شده‌اند (دورینگ، ۱۳۸۳: ۲۱۲). به‌طور دقیق‌تر، چهارمضراب در موسیقی دستگاهی (ردیف) اغلب از نظر زمانی کوتاه است و از یک ملودی ساده و روان تشکیل شده است که در آن یک پایه اصلی وجود دارد و بقیه نغمه‌ها با الهام از این پایه بسط می‌یابند. این نوع قطعه، گوشه‌ای است ضربی که بدون همراهی تنبک نواخته می‌شود. اگرچه چهارمضراب‌های ردیف قطعاتی ضربی و یکنواخت‌اند، اما از نظر احساس و حالت مانند گوشه‌ها هستند. در شروع دستگاه یا آواز، حالت درآمد دارند و در بین گوشه‌ها بستگی تام به گوشه‌های قبل یا بعد از آن دارند (کیانی، ۱۳۷۱: ۵۳ و ۵۴).

ارشد تهماسبی اظهار دارد که چهارمضراب یکی از اجزا و گونه‌های ردیف موسیقیِ دستگاهی است که ساختار مشابهی با «ترجیع» در موسیقی مقامی قدیم دارد. اصطلاح چهارمضراب مثل رِنگ، از دورهٔ پیدایش سیستم دستگاهی وارد اصطلاحات موسیقی شده و برگرفته از «چهارضرب» که یکی از گونه‌های متریکِ موسیقی مقامی قدیم است، می‌باشد. بنا به تعبیر فرامرز پایور اصطلاح چهارمضراب از روی نوعی آهنگ ضربی که استادان قدیمِ موسیقی ایران با تار می‌نواخته‌اند، به وجود آمده است. این نوع ضربی‌ها ابتدا با چهارنواختِ مضراب شروع می‌شده که نواختِ یکم و دوم به سیم‌های سفید تار، و نواختِ سوم به سیم‌های زرد، و نواختِ چهارم به سیم‌های چهارمِ تار اصابت می‌کرده است و به‌عنوان پایه ملودی محسوب می‌شده است. بهترین نمونه آن چهارمضرابِ اصفهانی است که در ردیفِ اولِ ویولن استاد ابوالحسن صبا نوشته شده است. به‌طورکلی چهارمضراب در ردیف‌های سازیِ دوره قاجار که بیشترشان به‌وسیله تار نوازانی چون میرزاعبدالله و آقا حسینقلی تدوین شده‌اند، گاهی در ابتدای ردیف دستگاه‌ها و گاهی در متن آن‌ها روایت شده و ساختاری کاملاً متریک دارد و جزو گونه‌هایی است که طبق سنت موسیقی، صرفاً سازیک دانسته شده و بنابراین در هیچ‌یک از ردیف‌های آوازیک مدخلی ندارد. چهارمضراب‌های ردیف، برخلاف رِنگ‌های آن، به علت اینکه همگی در قالب میزان شش‌شانزدهم هستند، اسم خاصی ندارند و تنها با زمینه مقامی که در آن روایت شده‌اند، شناسایی می‌شوند؛ مثل چهارمضرابِ سه‌گاه، چهارمضرابِ دلکش، چهارمضرابِ حصار و غیره که این حاکی از محض/مطلق بودن این شکل از موسیقی شده است. استفاده از موتیفِ ریتمیکی به نام «پایه» و تِم ملودیکی به نام «ترجیع‌بند» از ویژگی‌های اساسیِ چهارمضراب‌ها است. در حقیقت همین ویژگی‌ها هستند که چهارمضراب را از رِنگ‌های تندِ شش‌هشتمی متمایز می‌کنند. در چهارمضراب، تمرکز بر موتیفِ ریتمیکِ تکرارشونده‌ای است که ملودیِ پیچیده‌ای ندارد و «پایه» نامیده شده است و در جای‌جای قطعه بر آن تأکید می‌شود. ترجیع‌بند هم یکی از تِم‌های اصلی آهنگ است که آهنگ‌ساز در مقاطع مختلفِ آهنگ به آن رجوع کرده و آن را تکرار می‌کند. برخلاف این، رنگ‌های جدیدی که پس از دوره درویش‌خان ساخته شده‌اند، فاقد پایه و ترجیع‌بند هستند (تهماسبی، ۱۴۰۲: ۴۰۵-۴۱۱).

برخلاف گذشته که در برنامه‌های موسیقی سنتی، چهارمضراب در مقایسه با وزن آزاد در ردیف و دیگر آهنگ‌های ضربی جایی بسیار محدود و به تقریب بی‌اهمیت و حکم پیش‌درآمد یا یک آرامش کوتاه را داشت، امروزه نزد برخی از موسیقی‌دانان اهمیت فراوانی یافته است؛ هر چند که گاهی به «ضربی» که قطعه‌ای ثابت نیست، بلکه روایتی از ردیف است، نزدیک می‌شود. در اجراهای رسمی پس از پیش‌درآمد، یک تک‌نواز همیشه چهارمضرابی را شروع می‌کند که گاه بسیار طولانی است. نقض این استفاده در این است که موجب بی‌توجهی در مستمع می-

شود و از میان خصوصیات دستگاه، فقط آن جنبهٔ بسیار خارجی را مطرح می‌کند (دورینگ، ۱۳۸۳: ۲۱۶).

رِنگ

نزد عموم ایرانیان، رِنگ مشهورترین گونهٔ سازیک است؛ زیرا حرکات و اطوارِ رقص فارسی (رقص تهرانی) به تبعیت از وزنِ شش‌هشتمیِ رِنگ شکل‌گرفته است. رِنگ از زبان هندی گرفته شده که به‌صورت «رنگ بهم» (Ranga Bhumi) به معنی جایگاه رقص است، چنان‌که راک نیز به‌صورت راگا از واژه‌های موسیقی هند است. این اصطلاح حدوداً از اوایل دوره صفویه همراه با واژگان دیگری چون دِناسِری، راکِ کشمیر، راکِ هندی، رامکَلی و سَیَخی از موسیقی هند وارد موسیقی ایران شد که نتیجهٔ تبادل موسیقاییِ دو فرهنگ و حاصل رفت‌وآمدهای اهل موسیقیِ آن روزگار به هند است. تا پیش از قرن دهم اصطلاح رِنگ در موسیقی ایران متداول نبود. مثلاً در هیچ‌یک از کتاب‌های عبدالقادر مراغی ذکری ازاین‌گونه نشده و بنابراین باید حدس زد که این اصطلاح از اوایل قرن دهم در موسیقی ایران رایج شده باشد (تهماسبی، ۱۴۰۲: ۱۴۸-۱۵۰). به‌هرحال، رِنگ در قدیم، قطعه‌ای سازی بود که برای همراهی با رقص شناخته می‌شد. هرچند موسیقی سنتی رقص از بین‌رفته است و امروزه کاملاً از موسیقی علمی جدا شده است و جز نشانه‌ای چند در موسیقی مطربی و محلی، چیزی از آن نمانده است. این هنر که سخت به دربار وابسته بود، پس از سقوط قاجاریه، روبه‌زوال رفت. در قدیم تفریحات درباری اساساً از رقص و سیاه‌بازی‌های پر طول‌وتفصیل تشکیل شده بود که شاردن و دیگران وصف آن‌ها را کرده‌اند. رِنگ در دوره قاجار، به‌خصوص برای رقصیدن زنان بود و مردان جوانی که لباس مبدل زنانه می‌پوشیدند. بر طبق گفتهٔ خالقی رقاصگان به‌کندی شروع می‌کردند، بعد حرکات به‌تدریج تند می‌شدند و با بندبازی خاتمه می‌یافت (دورینگ، ۱۳۸۳: ۲۱۷). البته باید در نظر داشت که امروزه دیگر رِنگ‌های ردیف برای رقص نیستند. چون رِنگ رقص با آن نوعِ گذشته فرق می‌کند. آن‌ها همانند ردیف نظمی دارند؛ مثل رِنگ پا، رِنگ چرخ، رِنگ نشستن و غیره، که هرکدام ضرب و علم مخصوص دارد، ضرب و سازش هم هرکدام جداست؛ زیرا رِنگ‌ها ریتم و ملودی‌های ویژه‌ای دارند. مانند رِنگ‌های شهرآشوبِ شور که تا اندازه‌ای از آهنگ‌های سایر نقاط ایران به‌خصوص شمال الهام گرفته و دارای قطعات زیادی است و روند نغمه‌های آن مانند بعضی از گوشه‌های شور است (کیانی، ۱۳۷۱: ۵۵).

مهدی‌قلی هدایت دربارهٔ رِنگ‌ها می‌نویسد: «دنبال هر دستگاه یک-دو رِنگ مخصوص هم گذارده‌اند، من‌جمله در دستگاه ماهور رِنگ حربی و تسلسل، در دستگاه همایون رِنگ فرح و شهرآشوب» رِنگ‌های شهرآشوب و حربی در پایان اکثر دستگاه‌ها مانند راست‌پنج‌گاه، چهارگاه، سه‌گاه، نوا و شور آمده و رِنگ‌های حاشیه، متن، لزگی (چهارگاه)، دلگشا (سه‌گاه)، نستاری (همایون و نوا)، خفی جلی (ماهور) و ضرب اصول (شور) نیز در پایان دستگاه‌ها ذکر شده‌اند (سپنتا، ۱۳۹۹: ۳۹۵). دورینگ نیز در اینباره می‌گوید: «رِنگ‌هایِ ردیف معمولاً در انتهای یک دستگاه، پس از تصنیف، یا پس از بخش‌هایی با وزن آزاد اجرا می‌شوند. در برخی از موارد ممکن است رِنگ را همچون پیش‌درآمد اجرا کرد که در این‌صورت جانشین چهارمضراب می‌شود» (دورینگ، ۱۳۸۳: ۲۱۹).

از اواخر دوره قاجار، رفته‌رفته، ساختن قطعات سازیک متداول شد و برخی آهنگ‌سازان با فعالیت در این رشته، به این نوع موسیقی اهمیت دادند. درحقیقت تا پیش‌ازاین زمان، صرف‌نظر از رِنگ‌های ردیفی که سازندگانِ ناشناسی دارند و بسیار قدیمی‌اند، فقط از وجود چند قطعهٔ سازیک مطلعیم که از ساخته‌های آقاحسین‌قلی و حسین اسماعیل‌زاده هستند؛ بنابراین در عهد معاصر، غلامحسین درویش‌خان و رکن‌الدین‌خان مختاری و علی‌نقی وزیری را باید پایه‌گذاران آهنگ‌سازی در سیستم دستگاهی و ساخت قطعات سازیک دانست. هر سه این آهنگ‌سازان که نوازندگان چیره‌دستی هم بودند، تقریباً به طور هم‌زمان به ساختن آهنگ‌های سازیک پرداخته و آثار متعددی از خود به جا گذاشتند (تهماسبی، ۱۴۰۲: ۱۵۵). درویش‌خان یکی از مصنف‌های برجسته رِنگ بود، رِنگ‌های او به‌رغم بار شخصی این آثار که در مقایسه با اشکال قدیم شکوفاتر، برازنده‌تر و نرم‌تر هستند، به‌عنوان آثاری کاملاً سنتی

شناخته شده‌اند (دورینگ، ۱۳۸۳: ۲۲۰). «لازم به ذکر است، چند رِنگی که درویش‌خان ساخته و عنوان توصیفی به آن‌ها نسبت داده است، تحت‌تأثیر وزیری ساخته شده‌اند. رِنگ‌های او ساختار بسیار سادهٔ ردیفی دارند که جمله بعدی کاملاً ساده و قابل حدس است. هنرمندان آن زمان اساساً با بسط و گسترش آشنا نبودند. فقط یک چیزی شنیده بودند و در همان دایره حرکت می‌کردند. افزون بر این یک چیز دیگری که موجب می‌شد که این از قالبی که در آن بودند، تکان نخورند و با هر چیز نویی که رودررو می‌شوند، نپذیرند، خودباورهای اعتقادی آن‌ها بوده است. مثلاً آقاحسینقلی با برخی از اقدامات درویش‌خان مثل شش سیمه کردن ساز و یا ساخت پیش‌درآمد مخالف بوده است؛ بااین‌حال پسرش، علی‌اکبرخان شهنازی، سه‌تار شش سیمه می‌زده است که شش‌تار گفته می‌شد» (کیوان ساکت، مصاحبه شخصی، شهریور ۱۴۰۳). پس از درویش‌خان که رِنگ را به اوج خود رساند، برای موسیقی‌دانان مشکل بود که چیز تازه‌ای ابداع کنند. صبا در میان آثار بی‌شمار خود تعداد کمی رِنگ به‌جای گذاشته است. در عوض معروفی، شاگرد درویش‌خان، رِنگ‌های بسیاری تصنیف کرده است که عملاً هرگز اجرا نشده‌اند؛ محمدعلی بهارلو، موسیقی‌دان ایرانی، برای هر یک از دستگاه‌ها رِنگی تصنیف کرده است تا چگونگی آن‌ها را نشان دهد و با اینکه تمام قواعد رعایت شده‌اند، هیچ یک از این رِنگ‌ها نمی‌توانند با رِنگ‌های درویش‌خان مقابله کنند. این سخن عیناً در مورد رِنگ‌های معروفی نیز صدق می‌کند. موسیقی‌دانان دیگر هم تلاش‌هایی ازاین‌دست اما بدون موفقیت کرده‌اند (دورینگ، ۱۳۸۳: ۲۲۱). ساختار کلی این رِنگ‌ها از قرار زیر است:

۱) یک‌گونه متریکِ، طبق سنت، بی‌کلام است؛
۲) یک‌گونه غیر بداهه و از قبل ساخته شده است؛
۳) همواره در قالب میزان ترکیبیِ شش‌هشتم است؛
۴) به‌خاطر ضرب‌آهنگِ تندش جزو گونه‌های متریکی‌ست که برخلاف مثلاً پیش‌درآمد، زمان‌بَری کوتاهی دارد («آواز» به‌عنوان یک‌گونهٔ غیرمتریک هیچ محدودیت زمانی ندارد).
۵) معمولاً در قیاس با گونه‌ای چون پیش‌درآمد، فرازوفرودِ کمتری دارد و در مقام‌های محدودی از دستگاه گردش می‌کند؛
۶) برخلاف گونه‌ای چون پیش‌درآمد ذات بشاشی دارد (تهماسبی، ۱۴۰۲: ۱۶۲).

در حال حاضر، این‌گونهٔ بسیار جالبِ موسیقی که میراث یک سنت قدیمیِ کمابیش زوال یافته است، تنها به این دلیل ساده که دیگر برای رقص نیست و از کارایی خود منقطع شده است، فقط به شکل تدریسی تبدیل گردیده است (دورینگ، ۱۳۸۳: ۲۲۱). امروزه یک تعریف جامع‌ومانع برای رِنگ‌های جدید می‌تواند چنین چیزی باشد: «گونه‌ای متریک و شش‌هشتمی، سازیک و غیر بداهه که در انتهای موسیقیِ برنامه‌ای ایرانی اجرا می‌شود. رِنگ جدید در موسیقی اجرایی ایران، در طی تکامل خود، برخلاف تصنیف و چهارمضراب، به سرنوشت پیش‌درآمد دچار شد و پس از حدود شش دهه عملاً از برنامه‌های موسیقی حذف گردید. موسیقی‌دانان امروزی تمایل چندانی به ساختن رِنگ ندارند و به‌این‌ترتیب این‌گونه هم مثل پیش‌درآمد، جایگاه خود را در اجراهای امروزی ازدست‌داده است. بااین‌حال، باید گفت هنوز هم برخی از موسیقی‌دانان سنت‌گرا اجرای این‌گونه را در برنامه‌های خود جای می‌دهند و در این صورت، معمولاً به اجرای رِنگ‌های آهنگ‌سازان قدیمی می‌پردازند. شاید آخرین رِنگی که پیش از سال ۱۳۵۷ ه.ش. ساخته شد و در برنامهٔ گل‌های تازه شمارهٔ ۲۰۱ به اجرا در آمد، رِنگ بیات کُردِ محمدرضا لطفی باشد که تنها رِنگِ ساخته‌شده در این زمینه است (تهماسبی، ۱۴۰۲: ۱۶۳).

ضربی

گاهی اوقات نوازندگان به تقلید از خوانندگان، روی یک‌پایهٔ وزنی بدیهه‌نوازی می‌کنند که با ضرب یا یک ساز دیگر اجرا می‌شود. ظاهراً همین بداهه‌نوازی‌های موفق باعث می‌شوند که اَشکال ثابتی به نام «ضربی» شکل بگیرند و تثبیت شوند؛ درست مانند آواز ضربی که منتهی به شکل‌گیری یکی از انواع تصنیف شده است. یکی از نمونه‌های ضربی که مفهوم آن کم‌تر دووجهی است، «ضرب اصول» است که توسط حافظ مطرح شده بود.

یکی از اَشکال جدید ضربی، دوضربی تند (معادل دولاب عرب) است که به تقریب نقش چهارمضراب را بر عهده می‌گیرد و فقط نوازندگان متجدد این نوع را می‌نوازند. به‌هرحال نباید قطعات ضربی را در دسته‌ای خاص گنجاند؛ زیراکه این امر چیزی بر ادراک آن یا بر شیوهٔ نواختن آن نخواهد افزود (دورینگ، ۱۳۸۳: ۲۲۹). بنابراین پس از اجرای گوشه‌های مختلف در یک دستگاه، نوبت به اجرای قطعات ضربی چون ساقی‌نامه، گرایلی، صوفی‌نامه و غیره می‌رسد. اغلب این قطعه‌ها مانند گوشه‌ها دارای قسمت‌های مختلفی هستند که بعضی از آن‌ها از لحاظ ملودی، ریتم و احساس شبیه گوشه‌ها هستند و گاهی دارای درآمد، اوج و فروداند. مانند گرایلی در شور (ردیف میرزاعبدالله) که خود شامل چندین قسمت است: قسمت اول- قسمت دوم (در پرده دشتی - زیرکش سلمک)- قسمت سوم (اوج)- قسمت چهارم (حجاز)- قسمت پنجم (پرده اصفهان)؛ یا ساقی‌نامه که دارای سه قسمت: ساقی‌نامه، کُشته‌مرده و صوفی‌نامه است (کیانی، ۱۳۷۱: ۵۵). لازم به تذکر است که در موسیقی ایرانی واژهٔ ضربی یکی از آن واژه‌ها است که ایجاد اغتشاش می‌کند. در مفهوم عمومی «قطعهٔ ضربی» است و در مفهوم خاص منظور از آن «آواز ضربی» است که شامل یک نوع موسیقی سازی مرتبط با آواز ضربی می‌شود و در هیچ یک از دسته‌های دیگر از قبیل رِنگ، چهارمضراب یا پیش‌درآمد وارد نمی‌شود (این سه نوع را هم می‌توان ضربی خواند) (دورینگ، ۱۳۸۳: ۲۲۷).

قطعات مرکب

در موسیقی کلاسیک ایران، قطعاتی وجود دارد که از ترکیب پیش‌درآمد، چهارمضراب، تصنیف و رِنگ همراه با بداهه‌سرایی یا بداهه‌نوازی ردیف ساخته می‌شود که این قطعات به‌ویژه در نیم‌قرن اخیر متداول شده است. در این فرم ابتدا پیش‌درآمد نواخته می‌شود و سپس آواز (شامل درآمد و چندگوشه) توسط خواننده خوانده می‌شود و نوازنده آن را پاسخ می‌دهد و برای تنوع، یک یا چند چهارمضراب در میان آواز نواخته می‌شود و سپس با تصنیف و رِنگ پایان می‌پذیرد. قطعات مرکب در صورتی کاملاً محض/مطلق ظاهر می‌شوند که تمامیِ اجزایِ آن‌ها فاقد عنوان‌های توصیفی باشند و در بخش مذکور، تصنیف که موسیقی توصیفی است، وجود نداشته باشد؛ هرچند که چنین چیزی در موسیقی کلاسیک ایرانی که در اغلب موارد توصیفی است، به‌ندرت دیده می‌شود (سپنتا، ۱۳۹۹: ۳۹۶). در اینجا مثالی از یک نمونه برنامه‌ی موسیقی آورده می‌شود که در آن موسیقی توصیفی و محض با یکدیگر به اجرای قطعه‌ای مرکب در می‌آیند. یکی از مشهورترین برنامه‌های رادیو در سال ۱۳۱۹ ه.ش. با عنوان «گل‌های رنگارنگ» بودند که به همت داود پیرنیا تهیه می‌شدند. نخستین برنامه گل‌های رنگارنگ به‌تقریب، شامل این قسمت‌ها بود:

۱. آوازِ سازیک به‌صورت سؤال‌وجوابی (ویولن و تارِ علی تجویدی و شاپور حاتمی)، حدود دو دقیقه،
۲. ضربیِ بداهه در وزن ترکیبی به‌صورت سؤال‌وجوابی (ویولن و تار به همراه تنبک مجیدی) حدود سه دقیقه،
۳. آوازِ آوازیک (به خوانندگی مرضیه و جواب آوازهای ویولن و تار) حدود هفت دقیقه،
۴. تصنیف قدیمیِ «صورتگرِ نقاش چین» حدود سه دقیقه،
۵. تصنیف قدیمیِ «ز دستِ محبوب» حدود دو دقیقه،
۶. آوازِ سازیک (ویولن) حدود یک دقیقه،
۷. ضربیِ تندِ بداهه در وزن ترکیبی (ویولن و تنبک) حدود دو دقیقه،
۸. ضربیِ کُندِ بداهه در وزن ترکیبی (ویولن و تنبک) حدود پنج دقیقه.

همان‌طور که پیداست در برنامه‌ها، موسیقی محض و توصیفی در کنار یکدیگر به اجرا درمی‌آیند و هریک به شکل‌گیریِ موسیقی کلاسیک ایرانی هویت می‌بخشند (تهماسبی، ۱۴۰۲: ۴۲۶).

نتیجه

گونه‌ای از موسیقی که در تقابل با موسیقی توصیفی مطرح می‌شود، «موسیقی مطلق/محض» نامیده می‌شود که در فرهنگ

موسیقیِ کلاسیکِ ایرانی به معنی نوعی از موسیقی بی‌کلام است که اساساً معنی خاصی را انتقال نمی‌دهد و عاری از هرگونه توصیف و عنوان توصیفی است. اصولاً هر قطعهٔ بی‌کلامی به‌تنهایی نمی‌تواند بیان‌کنندهٔ فکر خاصی باشد، مگر آنکه آهنگ‌ساز پیش‌زمینهٔ فکریِ خود در خلق آن را برای شنونده توضیح دهد. اگر توضیحی برای یک قطعهٔ بی‌کلام داده نشود، در ذهن هر شنونده‌ای تصویر خاصی را ایجاد می‌کند؛ یعنی اگر عنوانی برای آهنگ وجود نداشته و یا توضیحی پیرامون آن مستند نشده باشد، هر کسی می‌تواند برداشت خود را از قطعه ارائه کند که این مسئله به نگاه انسان نسبت به مقولات بیرون از خود باز می‌گردد. اساساً در موسیقی ایرانیِ پیش از مشروطیت، یعنی پیش از دوره درویش‌خان، عارف، شیدا، وزیری و مختاری، آهنگ‌سازی به مفهوم امروزی‌اش معنایی نداشت و موسیقی لزوماً تحت تأثیر شعر نبوده است و می‌شود نتیجه گرفت که موسیقی محض و توصیفی به‌صورت برابر در کنار یکدیگر بودند و حتی گاهی موسیقی هیچ توجهی به شعر نداشته است. موارد بسیاری بوده که موسیقی قبل‌تر درست شده و بعد شعری به آن افزوده شده است یا قطعات زیادی از این دوران وجود دارد که گاهی موسیقی از نظر ریتم، برش‌ها و توقف‌هایی که در شعر معنی دارد، شعر را برهم می‌زند. براساس شواهد پیداست که موسیقیِ عهد قاجار هیچگونه توجهی از نظر ارتفاع یا گردش ملودی با آهنگِ کلام ندارد. مثلاً عبدالله‌خان دوامی، خواننده و ردیف‌دان ایرانی، یک شعری را با عنوان شعر یک، با وزن عروضی یک می‌خواند و بعد می‌گوید همین تصنیف را می‌توان با یک شعر دیگر هم خواند. قطعاً این دو شعر از لحاظ آهنگ کلام و تأکید بر شدت صدا یکی نیستند؛ حتی وزن‌هایشان با هم فرق می‌کرد و فقط تعداد هجاهای برابری داشتند. این نشان می‌دهد که دوامی به‌عنوان خوانندهٔ قاجار هیچ توجهی به این مسائل نداشته است. اگرچه نوازندگان این دوره در اجراهای خود، که آن هم فقط در مجالس خصوصی صورت می‌گرفت، متکی به اجرای محفوظات ردیفیِ انتقال‌یافته از نسل‌های قبل و موسیقیِ سازیک بودند، رسالت دیگری هم داشتند که آن جواب‌دادن به آواز خوانندگان و متابعت از موسیقیِ آوازیک بود. قطعات متریکِ سازیکِ آن دوره منحصر بود به چهارمضراب‌ها، رِنگ‌های ردیفی و حداکثر یکی دو رِنگی که آقاحسین‌قلی، حسین اسماعیل‌زاده، سماع حضور و غیره، ساخته بودند. علاوه بر این بداهه‌پردازی‌هایی نیز صورت می‌گرفت که از جمله موسیقی محض به شمار می‌آیند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که موسیقی سازیِ مطلق/محض در دو شکل، خود را به منصه ظهور می‌رساند: ۱. بداهه‌پردازی ۲. ردیف دستگاه موسیقی ایرانی که دارای قالب‌های فرمیک مشخصی از قبیل پیش‌درآمد، درآمد، چهارمضراب، رِنگ و ضربی هستند؛ البته قطعاتی از این دو گروه محض به شمار می‌آیند که فاقد عنوان توصیفی باشند.

پی نوشت‌ها:

[1] Wlihelm Richard Wagner, 1813-1883.
[2] Eduard HANSLICK, 1825-1904.
[3] Carl Dahlhuaus, 1928-1989.
[4] نوواژه، واژهٔ ابداعی یا اختراعی
[5] August Otto Halm, 1869-1929.
[6] Ernst Kurth, 1886-1946.
[7] Otakar Hostinsky, 1847-1910
[8] Richard Grant White, 1822-1855.
[9] Franz Schubert, 1797-1828.
[10] Robert Schumann, 1810-1856.
[11] Felix Mendelssohn, 1809-1847.
[12] Georg Friedrich HANDEL, 1685-1759.

فهرست منابع

کتب فارسی

آذرسینا، مهدی (۱۳۹۶)، شعر؟ یا موسیقی؟ (تنای شعر سپید)، چاپ دوم، تهران: انتشارات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران.

تهماسبی، ارشد (۱۴۰۲)، چگونگی موسیقی ایران (کندوکاوی در گونه‌های موسیقی)، تهران: انتشارات ماهور.

درویشی، محمدرضا (۱۳۸۰)، از میان سرودها و سکوت‌ها، تهران: انتشارات ماهور.

دورینگ، ژان (۱۳۸۳)، سنت و تحول در موسیقی ایرانی، ترجمه سودابه فضائلی، ویراست داریوش صفوت و ع. روح‌بخشان، چاپ اول، تهران: انتشارات توس.

سپنتا، ساسان (۱۳۹۹)، چشم‌انداز موسیقی ایران، چاپ دوم، تهران: انتشارات ماهور.

کیانی، مجید (۱۳۷۱)، هفت دستگاه موسیقی ایران، چاپ دوم، تهران: انتشارات ساز نوروز.

مختاباد، سید عبدالحسین (۱۳۹۹)، تاریخی از موسیقی معاصر هنری ایران، تهران: انتشارات گویا.

مطلق، کاظم (۱۳۸۸)، هزار افسانه‌ی ساز، تهران: فراگفت.

نورمحمدی، مهدی (۱۴۰۱)، اخبار درویش‌خان در مطبوعات (از دوران قاجار تا عصر حاضر)، تهران: انتشارات ماهور.

نورمحمدی، مهدی (۱۴۰۱)، اخبار و اسناد کلنل علینقی وزیری در مطبوعات (عصر قاجار و پهلوی و آرشیو اسناد ملی)، تهران: انتشارات ماهور.

کتب خارجی

Bonds, Mark Evan(2014), Absolute Music, The History of an Idea, Oxford university press.

Dahlhaus, carl(1989), The Idea of Absolute Music, Roger Lustig, The University of Chicago Press.

K. L. Chau, Daniel(1999), Absolute Music and Construction of Meaning, Cambridge University Press.

Karl, Gregory, Robinson, Jenefer(2015), Yet Again, Between Absolute and Programme Music.

Pederson, Sanna(2009), Defining The Term Absolute Music Historically, Oxford University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

An Analysis of Pure/Absolute Music in Contemporary Iranian Music Culture

Abstract

"Pure/Absolute Music" is a concept that was first proposed by the Romantics in the sense of music composition that is free from metamusical concepts, text, program, and descriptive title. Absolute music, which is also considered in Iranian classical music culture, is actually not known as music without content or meaning, but as music expressing an ineffable or unimaginable meaning. The analysis and explanation of absolute/pure music in Iran is an important issue that is analyzed and interpreted in this research by focusing on examples from contemporary Iranian music culture. The results of this research are associated with examining the question of what characteristics pure music has in contemporary Iranian classical music culture, that is, from the Qajar era to the present day. Therefore, the main purpose of this research is to analyze pure music in contemporary Iranian classical music culture. The research method in this study is fundamental-theoretical in terms of purpose, descriptive-analytical in terms of method, and library-electronic in terms of data collection. From the results of this study, it can be concluded that contemporary Iranian classical music can be classified into two groups: pure music and descriptive music. Absolute/pure music-making itself appears in two forms: 1. Improvisation 2. The order of the Iranian musical system, which has specific formal forms such as prelude, introduction, four-tone, color, and rhythm; of course, there are pieces from these two pure groups that do not have descriptive titles.

Keywords: Pure music, Absolute music, Contemporary music

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی