Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۰۵/ ۰۷/ ۱۳۹۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۵/ ۱۰/ ۱۳۹۷

مازیار کنعانی[۱]، محمدرضا آزاده‌فر[۲]

طبقه‌بندی الگوهای تحریر در ردیف آواز ایرانی بر اساس نمونه‌های اجرایی محمدرضا شجریان

چکیده

تحریر از مهم‌ترین عناصر هویت‌بخش در آواز ایرانی و فرهنگ‌های مجاور از جمله آذربایجان است. در سال‌های اخیر محمدرضا شجریان علاوه‌بر داشتن تأثیر مستقیم بر اجرای آواز ایرانی، آوازخوانان بسیاری را آموزش داده است. همچنین افراد بسیاری به‌طور مستقیم نزد ایشان آموزش ندیده‌اند، اما با توجه به مقبولیت بسیار زیادِ شیوهٔ اجرای خاص ایشان در آواز معاصر ایران، تحت تأثیر آن قرارگرفته‌اند. بنابراین بررسی و تحلیل اجرای ردیفِ آموزشی آواز به روایت شجریان می‌تواند در شناخت آواز معاصر ایران مؤثر باشد. در این مقاله سعی‌شده تا با بررسی نمونه‌های انتخابیِ آوانگاری‌شده توسط نگارنده، دسته‌بندی مناسبی از انواع تکنیک اجرای تحریرها و همچنین انواع الگوهای تحریری در این شیوه ارائه شود و فرضیهٔ «کم‌بودن تنوع در نوع تکنیک اجرایی تحریر، زیادبودن تنوع در الگوهای تحریر» تأیید و تأکید شود. پس از دسته‌بندی تحریرها به ۹ دسته و نام‌گذاری آن‌ها، با استفاده از آمار توصیفی مورد پژوهش کمّی و تجزیه‌وتحلیل قرارگرفته‌اند. در نهایت، مقاله پس از بررسی ساختمان تحریرها و کاربرد انواع تحریرهای دسته‌بندی‌شده، به نتیجه‌گیری دربارهٔ «اهمیّت و میزان استفاده از تحریر ملیسماتیک یا تحریر آوایی، ساختاری یا غیرساختاری بودن تحریرها، حجم استفاده از انواع تحریرها در شیوهٔ مذکور، و نتیجهٔ تأکید بر ملودی‌های با تحریر به‌خصوص در برخی گوشه‌های ملودیک» پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: آواز ایرانی، الگوهای تحریر، ردیف آوازی، تزیینات آوازی، عناصر آواز ایرانی.

[۱] کارشناس ارشد رشتهٔ نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
E-mail: maziarkanani@gmail.com
[۲] استاد گروه موسیقی دانشکدهٔ موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
E-mail: azadehfar@hotmail.com

با تشکر از جناب آقای علی جهاندار که در تدوین و نگارش مقاله یاری‌رسان بودند.

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

از نگاه بیرونی تحریر عنصری است که برای تزیین در موسیقی ایرانی به کار می‌رود، امّا هم برای خوانندهٔ آواز ایرانی و هم برای شنوندهٔ آن حذف تحریر قابل تصور نیست، و در واقع نمی‌توان حضور آن را در آواز ایرانی اختیاری دانست. به‌همین‌دلیل هرگونه مطالعه در حوزهٔ آواز ایرانی بدون درنظرگرفتن تحریر، ناقص خواهد ماند. ما در این مطالعه در پی طبقه‌بندی تحریرهای رایج در موسیقی امروز ایران هستیم تا در مطالعات آواز، چه در وجه موسیقی‌شناختی و چه در وجه آموزشی، مورد بهره‌برداری قرار گیرد. وقتی سخن از انواع امروزی و رایج تحریر می‌شود، نگاه‌ها بیشتر به سوی آن دسته از خوانندگانی معطوف می‌شود که بیش از سایرین در سبک خواندن آواز در ایران امروز منشأ اثر بوده‌اند. به‌همین‌دلیل الگوهای تحریر محمدرضا شجریان به عنوان یکی از آوازخوانانِ مؤثر در آواز امروز ایران، مبنای طبقه‌بندی مقالهٔ حاضر قرار گرفت. توجه مقاله فقط حول محور تحریرها بوده و از بررسی هرآنچه مربوط به بدنهٔ شعر، بیان شعر و تأثیرات آن بر روند حرکت تحریر می‌گردد خودداری شده است. ابتدا روش تحقیق، آوانگاری، نظریه‌ها و تحقیق‌های پیشین در زمینهٔ تحریر به‌طور مختصر آورده شده است. همچنین دسته‌بندی‌های مختلف، که تابه‌امروز توسط محققان و نظریه‌پردازان از انواع تحریر صورت‌گرفته، ذکر شده است. سپس الگوهای اجراشدهٔ محمدرضا شجریان، در ردیف آواز موسیقی ایران را دسته‌بندی و بررسی کرده‌ایم. پس‌از به‌دست‌آوردن حجم استفاده از انواع تحریرها و ملیسماتیک یا آوایی‌بودن آن‌ها در شیوهٔ مذکور، نحوهٔ به‌کارگیری و نقش اصلی تحریرها و همچنین ساختاری یا غیرساختاری بودن هریک از انواع تحریرها در بخش نتیجه‌گیری آمده است.

۲. روش تحقیق و داده‌یابی پژوهش:

۲-۱. وزن در آواز و شیوهٔ نوشتار وزن در آوانگاری‌ها: وزن در آواز، آزادی بیشتری در اجرای دیرندها دارد و به‌طور معمول، اجراهای مختلف از یک اثر - حتی توسط یک فرد مشخص- با اندکی تفاوت در اندازهٔ دیرندها اجرا می‌شوند. بنابراین آوانگاری وزن با زمان‌های کاملاً اندازه‌گیری‌شده از یک اجرای مشخص، نه‌تنها با ایجاد پیچیدگی بیش‌ازحد موجب سردرگمی خواننده می‌شود، بلکه موجب انجماد و ازبین‌رفتن آزادی در اجراهای بعدی، براساس آن آوانگاری می‌گردد. رعایت تناسب بین دیرندها، به‌خصوص از لحاظ کوچک‌تر یا بزرگ‌تر بودن دیرندها نسبت به یکدیگر، در اجرای وزن یک گوشهٔ آوازی همواره توسط آوازخوان یک اصل به‌شمار می‌آید. درواقع می‌توان این اصل را تنها مبنای اجرای دیرندها در آواز دانست. بنابراین برای آوانگاری در این پژوهش، از پارامترهای «کوتاه - بلند - کشیده - نفس» استفاده کرده‌ایم و به‌ترتیب «دولاچنگ - چنگ - سیاه - سکوت» را معادل آن‌ها در نظر می‌گیریم.

نفس لحظاتی است که آوازخوان در آن اجازهٔ نفس‌گیری دارد و در هنگام اجرا، می‌تواند تعدادی از آن‌ها را با توجه به نیاز خود انتخاب کند. همچنین در انتخاب اندازهٔ دیرند سکوت، که به‌خاطر نفس‌گیری به وجود آمده آزادی نسبی دارد. در اجرای آواز گاهی بین فیگورها سکوت اجرا می‌شود و این سکوت‌ها جایی است که آوازخوان فرصت نفس‌گیری پیدا می‌کند. درواقع سکوت‌ها با هدف جداسازی الگوها، ایجاد وقفهٔ زمانی و فرصت نفس‌گیری در آوانگاری آورده شده است. نفس‌گیری‌های کامل که به سکوت موسیقایی نیز احتیاج دارند را با سکوت سیاه نشان می‌دهیم. در مواردی به‌دلیل نفس‌گیری ناقص و یا اشتباه، آوازخوان در حین اجرای ملودی اصلی یا یک تحریر بلند به نفس‌گیری احتیاج پیدا کرده و از

www.SID.ir

Archive of SID

انتهای دیرندهای نغمه‌های میانی ملودی منظور استفاده کرده، که آوانگاری این قسمت‌ها به‌صورت نت چنگ و سکوت آمده است.

با توجه به شباهت لغوی «کوتاه – بلند – کشیده» با مبانی هجاها در ادبیات فارسی و اوزان شعری، لازم به توضیح است که این لغت‌ها در اینجا برای بیان وزن موسیقیایی آمده، نه وزن شعر و ممکن است یک هجای بلند شعر در نوشتارِ آواز، کوتاه نوشته و اجرا شود. همچنین یک هجای کوتاه شعر، به‌لحاظ وزن موسیقیایی، ممکن‌است بلَند نوشته و خوانده شود. هجای کشیده نیز با کشیدگی در وزن آواز ارتباطی ندارد و به‌طور معمول کشیدگی وزن آواز در انتهای فیگورها، یا هنگام سکوت و ایست‌های موقت در یک نقش‌مایه است.

در آوانگاری این پژوهش آن‌دسته از اشارات که با خط اتصال آوانگاری شده، نت زینت یا تحریر به‌شمار نیامده، و در نهایت موجب کمتربودنِ تعداد نت‌های زینت، نسبت به سایر تحلیل‌ها گردیده است.

۲-۲. توضیح در مورد نویسه‌گردانی: معمولاً در آوانگاری‌ها و نت‌نگاری‌ها شیوهٔ ایرانیکا مورد استفاده قرار می‌گیرد. اما باتوجه به اینکه الزامی مبنی بر لاتین‌بودن حروف زیرنویس نت‌ها وجود ندارد، در این تحقیق ترجیح داده شده که از خط فارسی استفاده شود. به‌این‌ترتیب که بخش مربوط به هر نت در زیر آن به صورت هجابندی‌شده از سمت چپ به راست نوشته شده و برای پیش‌گیری از چند شکل خوانده‌شدن هجاهایی که ممکن است به چند شکل خوانده شوند، از نوشتن صدای حرکت‌دهندهٔ کوتاه (اِعراب)، برای حروف صامت استفاده شده است.

۳. پیشینه و مبانی نظری پژوهش

پیش‌از این پژوهش، در زمینهٔ چهارچوب نظری تحریر و انواع آن نتایجی به دست آمده که در این قسمت به مرور برخی از آن‌ها و همچنین استفاده از این مطالب به‌عنوان بنیان‌های نظری پژوهش پرداخته شده است.

در کتاب *راه و رسم منزل‌ها* مفهوم تحریر در آواز چنین آمده است:

> *تحریر را غلت و ترجیع نیز گفته‌اند و برای آن تعاریفی نموده‌اند ازجمله اینکه: غلت عبارت است از تکرار پی‌درپی نت اصلی با نت فوقانی خودش که طبیعتاً تعداد تکرار نت مذکور بنا به سلیقهٔ خواننده و بستگی به ملودی آواز دارد – غلت و ترجیع در فرهنگ‌های فارسی و عربی به معنای گردانیدن یا چرخانیدن چیزی بر روی خود به کار رفته است – در موسیقی ایرانی این کلمه را به‌عنوان کیفیتی از آوازخوانی به کار می‌برند که خواننده بدون تلفظ حرف و کلام نغماتی را در حرکتی از حرکات الفبا بخواند. به‌عبارتی دیگر تحریر صوتی آهنگین است که از عبور هوا و ارتعاش تارهای صوتی بدون کلام به وجود می‌آید. (اعظمی‌کیا، ۱۳۸۲، ۱۲۴)*

تقسیم‌بندی بخش‌های تحریر با استفاده از موتیف تحریر انجام می‌شود. «موتیف تحریر: کوچک‌ترین واحد تکرارشوندهٔ یک تحریر را موتیف تحریر گویند. موتیف تحریر خود دارای "اجزای تحریر" است، که هر جزء شامل یک عبارت موسیقیایی دوتایی یا سه تایی است. بنابراین یک موتیف می‌تواند شامل یک یا چند عبارت دوتایی، یا سه‌تایی و یا ترکیبی از دوتایی و سه‌تایی باشد» (مهرانی، ۱۳۸۹، ۳۴۹). در کل می‌توان دربارهٔ شیوهٔ اصلی حرکت ملودیک تحریر گفت «در اکثر مواقع شروع تحریر در ساز با اجرای تکیه به فاصلهٔ دوم و در ادامه به فاصلهٔ سوم انجام می‌شود، اگرچه اغلب در جمله‌های تکیه‌دار نت‌های اصلی دوبار اجرا می‌شوند» (همان، ۳۸۵).

www.SID.ir

Archive of SID

در یک تقسیم‌بندی کلی، گوشه‌ها قابل دسته‌بندی به دو گروه متمایز هستند: «گوشه‌هایی که تحریر نقش اساسی در تشکیل ساختمان آن‌ها دارد» و «گوشه‌هایی که تحریر در لایهٔ بیرونی آن‌ها و صرفاً به عنوان تزیینات مورد استفاده قرار می‌گیرد». در هر دو گروه، تحریر می‌تواند به عنوان عاملی در خدمت تعادل ریتم مورد استفاده قرار گیرد. در چنین وضعیتی، جملهٔ ریتمیک اول که در بردارندهٔ تحریری به بلندی جملهٔ اول است در موضع جواب واقع می‌شود... «تحریر به عنوان عنصر ساختاری» و «تحریر به عنوان تزیینات اختیاری». (آزاده‌فر، ۱۳۸۷، ۶۶)

۴. بررسی تحریرهای اجرایی محمدرضا شجریان

به‌دلیل گستردگی ردیف آواز موسیقی ایرانی، در این مقاله بررسی گوشه‌های موجود در دستگاه ماهور، آواز دشتی و آواز اصفهان آورده شده است. لازم به ذکر است که برای اطمینان از صحت نتایج به‌دست‌آمده، سایر دستگاه‌ها و آوازها نیز مورد بررسی شنیداری قرار گرفته است. بدیهی است که با توجه به تفاوت بسیار در روایات مختلف ردیف، نمی‌توان نتایج به‌دست‌آمده را به تمام روایت‌ها تعمیم داد. بنابراین انجام پژوهش‌های مشابه در آینده، برای به‌دست‌آوردن نتایج کامل و صحیح، بر روایت‌های دیگر ردیف ضروری است. لازم به توضیح است که نام‌گذاری تحریرها توسط نگارنده انجام شده است. همچنین برای نمونه، تحریرها همراه با یک سری آواها نوشته و صرفاً الگوی آن‌ها مدنظر بوده است. درواقع آنچه بر خطوط حامل قرار می‌گیرد، تنها یک مثال از شکل حرکت تحریر است.

نگارنده برای دستیابی هرچه بهتر به اهداف زیر، به تقسیم و دسته‌بندی انواع تحریرها پرداخته است:

- تشخیص نحوهٔ به‌کارگیری و نقش اصلی تحریرهای مختلف در شیوهٔ شجریان
- میزان اهمیت و استفاده از تحریر ملیسماتیک یا تحریر آوایی
- بررسی ساختاری یا غیرساختاری بودن هریک از انواع تحریرها در شرایط مختلف اجرایی
- حجم استفاده از انواع تحریرها در شیوهٔ مذکور
- نتیجهٔ تأکید بر ملودی‌های با تحریر به‌خصوص در برخی گوشه‌های ملودیک (مانند سوزوگداز، مثنوی و غیره)

۴-۱. ترکیب‌های دوتایی:

۴-۱-۱. دوتایی ساده: استفاده از این الگو در موسیقی آوازی ایران بسیار رایج است. معمولاً به صورت اختیاری استفاده می‌شود اما در مواردی نیز ساختاری است. این تحریر از لحاظ ساختاری ساده‌ترین شکل را بین انواع تحریرها به‌خود اختصاص داده است. معمولاً از اولین جلسات کلاس آواز مورد استفاده قرار می‌گیرد و به هنرجو تدریس می‌شود. تحریر دوتایی ساده را می‌توان به‌عنوان نوعی تزیین معرفی کرد. تحریر دوتایی ساده در موسیقی مردمی ایران نیز رایج است.

۴-۱-۲. خطی پایین‌رونده: در این الگو حرکت خطی و پایین‌رونده از درجات بالا به سمت شاهد یا ایست گوشه‌ای خاص انجام می‌شود. روی درجاتِ میانی تحریر دوتایی ساده اجرا می‌شود و به پایین می‌آید تا جایی که یک نغمه از شاهد یا ایست مورد نظر پایین‌تر آمده و سپس با یک حرکت بالارونده روی ایست یا شاهد مورد نظر قرار می‌گیرد. تعداد نغمه‌های این تحریر را فاصلهٔ بالاترین نغمه تا پایین‌ترین نغمه تعیین می‌کند. به‌طور معمول این تحریر، حداقل ۵تایی و حداکثر۱۳تایی اجرا می‌شود. در اکثر موارد یک تحریر ساختاری است و به‌دلیل حرکت ملودیکش نمی‌توان آن را حذف نمود.

www.SID.ir

Archive of SID

۴-۱-۳. خطی بالارونده: این تحریر برخلاف تحریر خطی پایین‌رونده به‌صورت دوتایی به بالا حرکت می‌کند و پس از رسیدن به نغمهٔ شاهد یا ایست مورد نظر، یک حرکت پایین‌رونده به نغمهٔ قبل از شاهد می‌کند و سپس دوباره روی ایست یا شاهد قرار می‌گیرد. کاربرد این تحریر مانند خطی پایین‌رونده، به‌صورت پاساژ است. این شکل از تحریر نیز همواره ساختاری است و مانند خطی بالارونده، در بسیاری از مواقع به‌صورت دنباله‌دار و خطی تکرار می‌شود و به عنوان وصل دو نغمه با فاصلهٔ بالاتر از دوم، بدون استفاده از پرش کاربرد دارد.

دو نوع معرفی شده در زیر، تحریرهایی هستند که از نظر تکنیک اجرایی با سایر انواع معرفی‌شده متفاوت‌اند.

۴-۱-۴. دوتایی چکشی: می‌توان آن را تحریر دوتایی ساده‌ای در نظر گرفت که به‌جای تحریر دوم از تکنیک چکشی (شبیه استکاتو در ساز) استفاده می‌شود. تکنیک چکشی با قطع‌شدن صدا و نفس برای لحظه‌ای بسیار کوتاه و پرتاب دوبارهٔ آن به شکل مؤکد، انجام می‌شود. این تحریر همیشه به شکل آوایی است و معمولاً در دورهٔ ابتدایی آواز آموزش داده نمی‌شود؛ زیرا اجرای آن نیاز به تسلط در اجرای تحریرهای قبلی دارد و هنرجو می‌بایست بتواند سرعت انجام تکنیک چکشی را بسیار بالا ببرد.

۴-۱-۵.کَند ملیسماتیک: نوع اجرای کَند ملیسماتیک مشابه به دوتایی چکشی است و تفاوت اساسی آن در همیشه ملیسماتیک بودن آن می‌باشد. در این تحریر همواره نغمهٔ قبلی، یک هجا از کلام است و با استفاده از آن می‌توان بین کلمات وقفه و تأکید ایجاد کرد. برای بیان تأثیر آن می‌توان فرض‌کرد که در میان کلمهٔ «دِلی» از آن استفاده کنیم، آن‌گاه «دِهِه لی» شنیده می‌شود. به‌دلیل شدّت ضربهٔ زیاد و آکسان‌دهیِ این نوع تحریر در آوانگاری، علامت کَند برای آن به‌کار گرفته شده است. قوی‌تربودن شدّت اجرای آن نسبت به دوتایی چکشی، وجه تمایز دیگری از این دو نوع تحریر است.

۴-۲. سه‌تایی‌ها: این تحریر در شیوهٔ مورد بررسی، معمولاً به صورت مجموعه‌ای از برودری‌های سه‌تایی به بالا و به‌صورت بالارونده ظاهر می‌شوند. با هر بار اجرا شدن آن، یک پلّه به صدای موردنظر نزدیک می‌شویم و درواقع آن را تا جایی ادامه می‌دهیم که به صدای مورد نظر برسیم. گاهی بعضی از آوازخوان‌ها از این روش برای پیداکردن شاهد یا ایست موقت آن‌ها هم استفاده می‌کنند. چون شکل پاساژگونهٔ این تحریر غیرقابل‌تغییر است. سه‌تایی‌ها به‌طور معمول به عنوان تحریر ساختاری استفاده می‌شود.

برودری، رایج‌ترین شکل اجرای تحریر سه‌تایی است.

اجرای سه‌تایی روی یک نغمه، با توجه به وزن ترکیبی‌اش می‌تواند کاربردهای فراوانی داشته باشد و در بسیاری از شیوه‌ها مورد استفادهٔ فراوان قرار می‌گیرد.

و را می‌توان واریاسیون دیگری از دوتایی‌های خطی (بالارونده و پایین‌رونده)

www.SID.ir

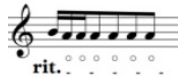
Archive of SID

دانست. درواقع شکل متفاوت آکساندهی سه‌تایی، آن‌ها را در این دسته قرار داده است.

۴-۳. انواع تحریر چهارتایی: تحریر چهارتایی به‌وفور در آواز موسیقی ایرانی استفاده می‌شود و تنوع بسیاری دارد که البته تفاوت بسیاری از آن‌ها برای شنونده محسوس نیست و می‌توان گفت تعیین‌کنندهٔ سبک شخصی هر آوازخوان است. این تنوع به خاطر امکان استفاده از تکنیک‌ها، آکسان‌ها و امکانات حرکتی برای تزیین این چهار نغمه است. در زیر، نمونه‌های موجود در ردیف آواز اجرای محمدرضا شجریان آورده شده است. همان‌طورکه می‌بینیم، به‌طور معمول برای نت اول و آخر تحریری استفاده نشده و درواقع با این شکل از آوانگاری، بر چکشی‌بودن تحریر دو نغمهٔ میانی تأکید شده است. نمونهٔ آخر از تحریرهای زیر را می‌توان در دستهٔ پنج‌تایی‌ها قرارداد، اما با توجه به اینکه اجرای آن همواره به همین شکل است و نت‌های چهارم و پنجم، به‌طور متوالی بدون تحریر چکشی اجرا می‌شوند، نت آخر را جزئی از تحریر ندانسته و تنها برای تأکید بر شکل همیشگی اجرای آن، آورده شده است.

۴-۴. تحریر پنج‌تایی: بدیهی است که این تحریر، مانند تحریر چهارتایی می‌تواند جایگشت‌های متنوعی داشته باشد، اما استفاده از آن چندان معمول نیست. به‌طور معمول مانند تحریر چهارتایی، نغمهٔ اول و آخر، بدونِ تحریرِ چکشی می‌آیند و سایر نغمه‌های تحریر، با تأکید اجرا می‌شوند. این تحریر و تحریر چهارتایی در بیشتر مواقع حالت اختیاری دارند، اگرچه در مواردی نیز به صورت ساختاری آمده‌اند. نمونهٔ زیر تنها نمونهٔ استفاده‌شده در ردیف آواز اجرای محمدرضا شجریان است.

۴-۵. تأکید کُندشونده: برای تأکید بر نغمه‌ای خاص کاربرد دارد و همان‌طور که در نمونهٔ زیر می‌بینیم با شروع از نت فاصلهٔ دوم بالاتر از آنچه می‌خواهیم بر آن تأکید کنیم شروع می‌شود و پس از رسیدن به نغمهٔ مورد نظر تحریر بدون حرکت ادامه می‌یابد و به‌تدریج کُند می‌گردد. استفاده از آن معمولاً اختیاری است اما چنانچه بخشی از ملودی اصلی و شاخص گوشه باشد (مانند فرود به شور، یا گوشه‌ی راک) یک تحریر اجباری خواهد بود. تعداد اجرای نغمهٔ تکرارشوندهٔ آن، به زیبایی‌شناسی و صلاح‌دید خواننده بستگی خواهد داشت. در شیوهٔ محمدرضا شجریان به‌طور معمول نغمهٔ تکرار شونده ۶ مرتبه آورده می‌شود و به شکل زیر است:



بررسی و تحلیل کمّی الگوهای تحریری

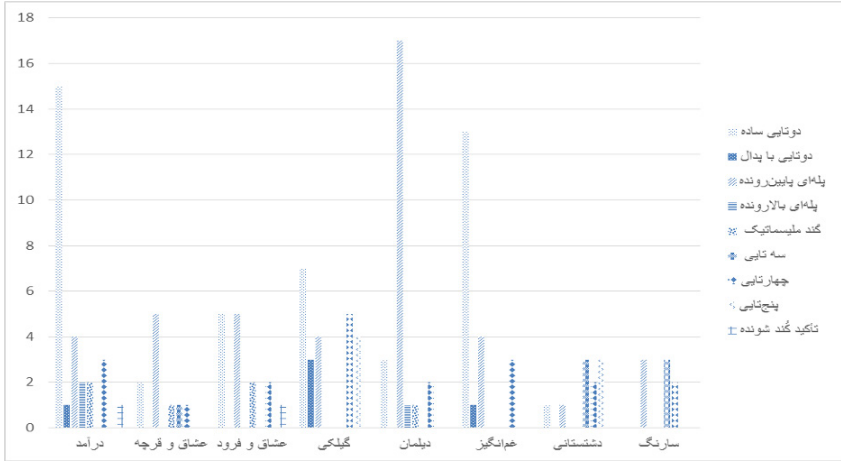
معمولاً برخی از گوشه‌ها دارای موتیف‌هایی با تعداد تکرار زیاد است. این موضوع ضعف شیوه‌های

www.SID.ir

Archive of SID

بررسی کمّی و آماری را به نمایش می‌گذارد. به‌این‌ترتیب که تکرار زیاد موتیف‌ها، حجم نمونهٔ خاصی از تحریر را در نتیجه‌گیری‌ها بالا می‌برد و امکان ارائهٔ نظرات قطعی را غیرممکن می‌سازد. این اتفاق بیشتر در گوشه‌های ملودیک رخ می‌دهد و یکی از دلایل آن حضور پررنگ یک ملودی -که معمولاً شامل حرکت‌های پله‌ای است- و تکرار آن ملودی است. به‌طور معمول تکرار ملودی، برای اجرای ابیات مختلف از یک شعر کاربرد دارد. بررسی گوشه‌های سوزوگداز و مثنوی در آواز اصفهان، گوشهٔ غم‌انگیز آواز دشتی و گوشه‌های خاوارن و حصار در دستگاه ماهور متأثر از این موضوع بودند.

در برخی از گوشه‌ها مانند گیلکی و غم‌انگیز، تحریری که یک ملودی را به‌صورت کامل و شاخص ایجاد می‌کند، نام خود را به گوشه داده است. تحریری به نام گیلکی و تحریر دیگری به نام غم‌انگیز به عنوان سازندهٔ یک ملودی شناخته‌شده مورد استفاده قرار گرفته‌اند.



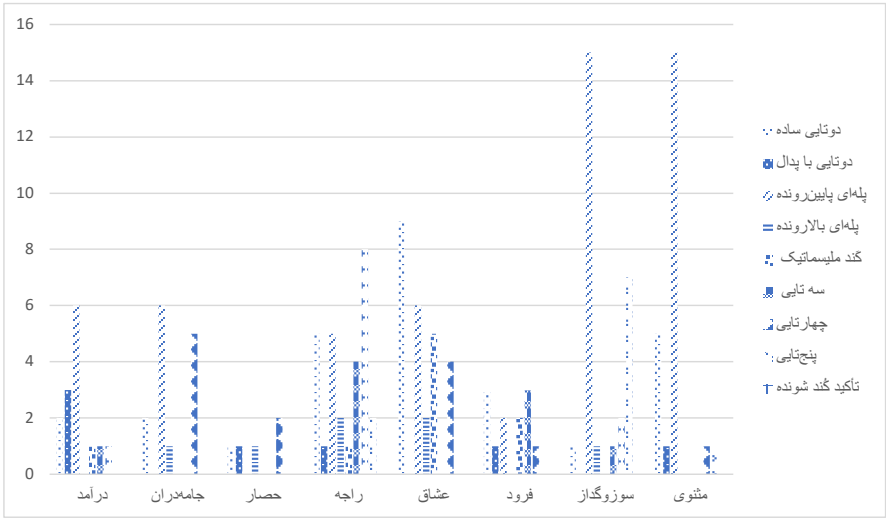
نمودار ۱-۱: تعداد انواع معرفی‌شدهٔ تحریرها در آواز دشتی

جدول ۱-۱ : تعداد انواع معرفی‌شدهٔ تحریرها در آواز دشتی

	درآمد	عشاق و قرچه	عشاق و فرود	گیلکی	دیلمان	غم‌انگیز	دشتستانی	سارنگ
دوتایی ساده	۱۵	۲	۵	۷	۳	۱۳	۱	-
دوتایی با چکشی	۱	-	-	۳	-	۱	-	-
خطی پایین‌رونده	۴	۵	۵	۴	۱۷	۴	۱	۳
خطی بالارونده	۲	-	-	-	۱	-		-
کَند ملیسماتیک	۲	۱	۲	-	۱	-	-	-
سه تایی	-	۱	-	-	-	-	۳	۳
چهارتایی	۳	۱	۲	۵	۲	۳	۲	۲
پنج‌تایی	-	-	-	۴	-	-	۳	-
تأکید کُندشونده	۱	-	۱	-	-	-	-	-

www.SID.ir

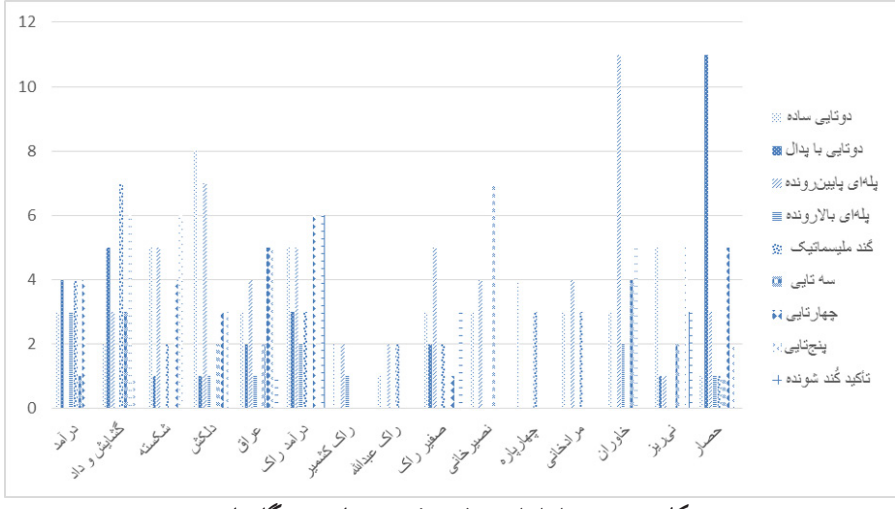
Archive of SID



نمودار۲–۱: تعداد انواع معرفی‌شدهٔ تحریرها در آواز اصفهان

جدول ۲–۱ : تعداد انواع معرفی‌شدهٔ تحریرها در آواز اصفهان

	درآمد	جامه‌دران	حصار	راجه	عشاق	فرود	سوزوگداز	مثنوی
دوتایی ساده	۲	۲	۱	۵	۹	۳	۱	۵
دوتایی با چکشی	۳	_	۱	۱	_	۱	_	۱
خطی پایین‌رونده	۶	۶	_	۵	۶	۲	۱۵	۱۵
خطی بالارونده	_	۱	۱	۲	۲	_	۱	_
کَند ملیسماتیک	1	_	_	۱	۵	۲	_	_
سه تایی	۱	_	_	۴	_	۳	۱	_
چهارتایی	۱	۵	۲	۸	۴	۱	۲	۱
پنج‌تایی	_	_	_	۲	_	_	۷	۱
تأکید کُند شونده	_	_	_	_	_	_	_	_



شکل ۳–۱ : تعداد انواع معرفی‌شدهٔ تحریرها در دستگاه ماهور

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۳-۱ : تعداد انواع معرفی‌شدهٔ تحریرها در دستگاه ماهور

	درآمد	گشایش و داد	شکسته	دلکش	عراق	درآمد راک	راک کشمیر	راک عبدالله	صفیر راک
دوتایی ساده	۳	۲	۵	۸	۳	۵	۲	۱	۳
دوتایی با چکشی	۴	۵	۱	۱	۲	۳	–	–	۲
خطی پایین‌رونده	–	۳	۵	۷	۴	۵	۲	۲	۵
خطی بالارونده	۳	–	–	۱	۱	۲	۱	–	–
کَند ملیسماتیک	۴	۷	۲	–	–	۳	–	۲	۲
سه تایی	۱	۳	–	۲	۲	–	–	–	–
چهارتایی	۴	۶	۴	۳	۵	۶	–	–	۱
پنج‌تایی	–	۱	۶	۳	۵		–	–	–
تأکید کُندشونده	–	–	–	–	۱	۶	–	–	۳

ادامهٔ جدول ۳-۱ : تعداد انواع معرفی‌شدهٔ تحریرها در دستگاه ماهور

	نصیرخانی	چهارپاره	مرادخانی	خاوران	نی‌ریز	حصار
دوتایی ساده	۳	۴	۳	۳	۵	۱
دوتایی با چکشی	_	_	_	_	۱	۱۱
خطی پایین‌رونده	۴	_	۴	۱۱	۱	۳
خطی بالارونده	_	_	_	۲	_	۱
کَند ملیسماتیک	_	۳	۳	_	_	۱
سه تایی	۷	_	_	۴	۲	۱
چهارتایی	_	_	_	۵	_	۵
پنج‌تایی	_	_	_	_	۵	۲
تأکید کُندشونده	_	_	_	_	۳	_

جدول ۱-۲: تعداد تحریرها از نظر ملیسماتیک بودن (م) و آوا بودن (آ) در آواز دشتی

	درآمد		عشاق و قرچه		عشاق و فرود		گیلکی		دیلمان		غم‌انگیز		دشتستانی		سارنگ	
	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ
دوتایی ساده	–	۱۵	–	–	۵	–	۵	۲	۳	–	۱	۱۲	–	۱	–	–
دوتایی با چکشی	–	۱	–	–	–	–	۱	۲	–	–	–	۱	–	–	–	–
خطی پایین‌رونده	۲	۲	۳	۲	۳	۲	۳	۱	۱۵	۲	۴	–	۱	–	۱	۲
خطی بالارونده	–	۲	–	–	–	–	–	–	–	۱	–	–	–	–	–	–
کَند ملیسماتیک	۲	–	۱	–	۲	–	–	–	۱	–	–	–	–	–	–	–
سه تایی	–	–	–	۱	–	–	–	–	–	–	–	–	۳	–	۳	–
چهارتایی	–	۳	–	۱	–	۲	۳	۲	۲	–	۳	–	۲	–	۲	–
پنج‌تایی	–	–	–	–	–	–	–	۴	–	–	–	–	۳	–	–	–
تأکید کُندشونده	–	۱	–	–	–	۱	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۲-۲: تعداد تحریرها از نظر ملیسماتیک بودن (م) و آوا بودن (آ) در آواز اصفهان

	درآمد		جامه‌دران		حصار		راجه		عشاق		فرود		سوزوگداز		مثنوی	
	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ
دوتایی ساده	۱	۱	_	۲	۱	_	۱	۴	۲	۷	۳	_	_	۱	۵	_
دوتایی با چکشی	_	۳	_	_	۱	_	_	۱	_	_	_	۱	_	_	۱	_
خطی پایین‌رونده	۱	۵	_	۶	_	_	۱	۳	۲	۴	۱	۱	۱۴	۱	۱۵	_
خطی بالارونده	_	_	_	۱	_	۱	۱	۱	_	۲	_	_	_	۱	_	_
کَند ملیسماتیک	۱	_	_	_	_	_	۱		۵	_	۲		_	_	_	_
سه تایی	_	۱	_	_	_	_	۱	۳	_	_	_	۳	_	۱	_	_
چهارتایی	_	۱	_	۵	_	۲	۱	۶	_	۴	_	۱	_	۲	۱	_
پنج‌تایی	_	۲	_	_	_	_	_	۲	_	_	_	_	۷		۱	_
تأکید کُندشونده	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_

جدول ۳-۲: تعداد تحریرها از نظر ملیسماتیک بودن (م) و آوا بودن (آ) در دستگاه ماهور

	درآمد		گشایش و داد		شکسته		دلکش		عراق		درآمد راک		راک کشمیر		راک عبدالله		صفیر راک	
	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ
دوتایی ساده	۳	_	۱	۱	۲	۳	۲	۶	_	۳	۲	۳	۲	_	۱	_	۲	۱
دوتایی با چکشی	_	۴	_	۵	_	۱	_	۱	_	۲	_	۳	_	_	_	_	_	۲
خطی پایین‌رونده	_	_	_	۳	_	۵	۱	۶	۱	۳	_	۵	_	۲	_	۲	_	۵
خطی بالارونده	_	۳	_	_	_	_	_	۱	_	۱	_	۲	_	۱	_	_	_	_
کَند ملیسماتیک	۴	_	۷	_	۲	_	_	_	_	_	۳	_	_	_	۲	_	۲	_
سه تایی	۱	_	۲	۱	_	_	۲	_	۲	_	_	_	_	_	_	_	_	_
چهارتایی	۱	۳	_	۶	_	۴	_	۳	_	۵	_	۶	_	_	_	_	_	۱
پنج‌تایی	_	_	۱	_	_	۶	_	۳	_	۵	_	_	_	_	_	_	_	_
تأکید کُندشونده	_	_	_	_	_	_	_	_	_	۱	_	۶	_	_	_	_	_	۳

ادامهٔ جدول ۳-۲: تعداد تحریرها از نظر ملیسماتیک بودن (م) و آوا بودن (آ) در دستگاه ماهور

	نصیرخانی		چهارپاره		مرادخانی		خاوران		نی‌ریز		حصار	
	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ
دوتایی ساده	۳	_	۴	_	۱	۲	_	۳	۵	_	_	۱
دوتایی با چکشی	_	_	_	_	_	_	_	_	_	۱	_	۱۱
خطی پایین‌رونده	_	۴	_	_	_	۴	_	۱۱	۱	_	_	۳
خطی بالارونده	_	_	_	_	_	_	_	۲	_	_	_	۱
کَند ملیسماتیک	_	_	۳		۳	_	_	_	_	_	۱	_
سه تایی	۳	۴	_	_	_	_	_	۴	_	۲	_	۱
چهارتایی	_	_	_	_	_	_	_	۵	_	_	_	۵
پنج‌تایی	_	_	_	_	_	_	_	_	_	۵	_	۲
تأکید کُندشونده	_	_	_	_	_	_	_	_	_	۳	_	_

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۳: تعداد استفاده از انواع تحریر در هر دستگاه و آواز به‌تفکیک، و جمع کل برای هریک

	دشتی	اصفهان	ماهور	تعداد کل
دوتایی ساده	۴۶	۲۸	۵۱	۱۲۵
دوتایی با چکشی	۴	۷	۳۰	۴۱
خطی پایین‌رونده	۴۳	۵۵	۵۶	۱۵۴
خطی بالارونده	۳	۷	۱۱	۲۱
کَند ملیسماتیک	۶	۹	۲۷	۴۲
سه تایی	۷	۹	۲۲	۳۸
چهارتایی	۲۰	۲۴	۳۹	۸۳
پنج‌تایی	۷	۱۲	۲۲	۴۱
تأکید کُندشونده	۲	_	۱۳	۱۵

۵. نتیجه‌گیری

- تمامی تحریرها در ردیف آواز اجرای محمدرضا شجریان، یکی از انواع آمده در بخش قبلی و گاهی ترکیبی بلند از آن‌هاست. گونه‌های خاص دیگری از تحریر که در سایر شیوه‌های آواز مرسوم است در این شیوه کاربردی ندارند و امروزه معمولاً اکثر آوازه‌خوانان نیز از این شیوهٔ اجرای تحریر پیروی می‌کنند. در واقع تحریرهای به‌خصوصِ موسیقی مردمی، مذهبی و مکاتب (شیوه‌های) مختلف آواز، امروزه بسیار کمتر از شیوهٔ مذکور در موسیقی کلاسیک ایران مورد استفاده قرار می‌گیرند.
- تأکید بر تحریری خاص در برخی گوشه‌های ملودیک، مانند خطی پایین‌رونده و پنج‌تایی در سوزوگداز و خطی پایین‌رونده مثنوی واضح است. با نگاهی به جداول شمارهٔ ۱ می‌بینیم که تحریرهای خطی پایین‌رونده در بیشتر مواقع به عنوان یک پاساژ پایین‌رونده برای فرود یا نزدیک‌شدن به نغمهٔ شاهد مورد استفاده قرار می‌گیرد. شاید بتوان دلیل نبود تحریر خطی پایین‌رونده در درآمد ماهور را هم همین دانست زیرا گردش ملودی حول نغمهٔ شاهد و بدون نیاز به فرود است.
- با توجه به جدول شمارهٔ ۳ در مجموع، تحریر خطی پایین‌رونده بیش‌ازهمه مورد استفاده قرار گرفته است و پس از آن به‌ترتیب دوتایی ساده و چهارتایی؛ که البته این برتری‌ها در مورد هر سه نمونهٔ دشتی، اصفهان و ماهور صدق می‌کند. این نتیجه فرض استفادهٔ هدفمند تحریر خطی پایین‌رونده را تأیید می‌نماید.
- در جدول ۲ به راحتی دیده می‌شود که دوتایی ساده معمولاً به شکل ملیسماتیک استفاده شده است، بنابراین می‌توان چنین گفت که تحریر دوتایی ساده و کَند ملیسماتیک هردو نقش زینت دارند و معمولاً در میان کلمات ظاهر می‌شوند. لازم به یادآوری است که کَند ملیسماتیک را می‌توان در دستهٔ تحریرهای ساختاری و دوتایی ساده را در دستهٔ تحریرهای اختیاری قرار داد.
- با توجه به جدول شمارهٔ ۲ می‌بینیم که تعداد اجرای تحریرهای ملیسماتیک (ازجمله دوتایی ساده و کَند ملیسماتیک) کمتر از تحریرهای آوایی است و می‌توان نتیجه گرفت در ردیف آوازی که توسط محمدرضا شجریان روایت و اجرا شده، نقش تحریرهایی آوایی نسبت به ملیسم‌ها پررنگ‌تر است و همواره بیشتر مورد توجه آوازخوان قرار گرفته است. همچنین در بسیاری از موارد تحریرهای ملیسماتیک در انتهای کلمه ادا شده است. به‌عنوان یک نتیجه می‌توان گفت به‌طور معمول تحریرها

www.SID.ir

Archive of SID

به‌صورت جداگانه از شعر و بر روی ترنم‌ها (مانند یار، امان، جان، حبیب) اجرا می‌گردد و به تکمیل بخش شعر هر گوشه می‌پردازد.

- در اکثر فرهنگ‌های موسیقیایی پرکاربردترین تقسیم در موسیقی متریک تقسیم یک ضرب به چهار قسمت مساوی است. در اینجا هم تمایل به تقسیمات چهارتایی و استفاده از تنوع آن‌ها دیده می‌شود. تحریرهای چهارتایی با توجه به قابلیت‌های گوناگونشان در ایجاد شکل‌های گرافیکی و کمک به حرکت‌های روان برای آوازخوان، بسیار کمک‌رسان است. نتایج توصیفی بالا و همچنین بررسی شکل استفاده از تحریرهای چهارتایی، بیانگر تمایل آوازخوان در بهره‌گیری از همین امکان است.
- تأکید کُندشونده و خطی بالارونده به ترتیب کمترین استفاده را بین انواع تحریر دارند. اگرچه در برخی از شیوه‌های اجرای ردیف آواز (از جمله ردیف آواز مکتب اصفهان) و حتی برخی از گوشه‌های همین ردیف (مانند راک) این تکنیک بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد اما در شیوهٔ مورد بررسی این مقاله بسیار کم‌کاربرد بوده است. افزایش چشمگیر تعداد تحریر تأکید کندشونده در دستگاه ماهور به‌دلیل موتیف خاصی است که در مجموعهٔ گوشه‌های راک اجرا می‌شود. این تحریر به‌جز در مواردی خاص، به‌طور مداوم مورد استفاده قرار نمی‌گیرد.
- معمولاً در ساختار فرم موسیقی نیاز به بخش تضاد یا تقابل احساس می‌شود و یکی از روش‌های ایجاد این تضاد تغییر مد اجرایی است. در ردیف آواز ایرانی معمولاً پرش به نغمه‌های بالاتر مربوط به تغییر مقام می‌باشد و در ابتدای اجرای آن اتفاق می‌افتد. حتی اگرچنین نباشد پس از نغمه‌های آغازین گوشه با پرش‌های بزرگ به نغمه‌های بالاتر همراه نخواهد بود. این امر موجب می‌شود تا تحریر خطی بالارونده کاربرد و فرصت حضور کمتری پیدا کند.
- کاربرد تحریرهای سه‌تایی معمولاً در نقش اجرای پاساژ است و حضور آن به‌عنوان نقش‌مایهٔ اصلی اتفاق نمی‌افتد.
- تحریر پنج‌تایی معمولاً به‌صورت آوایی اجرا می‌شود و با تکرار همراه است. چنانچه این تحریر به صورت ملیسماتیک ادا شود بدون تکرار خواهد بود. در حالت تکرارشونده و آوایی همواره پس از اجرای یک تحریر چهارتایی ارائه می‌گردد.

فهرست منابع

- آزاده فر، محمدرضا، (۱۳۸۷)، «نقش تحریر در ساختار ریتمیک گوشه‌های ردیف موسیقی ایرانی»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، شمارهٔ ۳۹ ، صص ۶۱-۷۲.
- اعظمی کیا، منصور (۱۳۸۲)، *راه و رسم منزل‌ها*، تهران، سوره مهر.
- جریته، علی (۱۳۸۸)، «بررسی فیگورهای ملودیک در ردیف میرزاعبدالله»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، شمارهٔ ۴۶ ، صص۷۵-۱۱۹.
- حکمتی، مرضیه (۱۳۸۴)، *تجزیه تحلیل تحریرهای میرزاعبدالله*، پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی، دانشگاه هنر، تهران.
- شجریان، محمدرضا (۱۳۶۳)، *ردیف آوازی محمدرضا شجریان*، اجراهای کلاسی (لوح فشرده).
- علوی، افشین (۱۳۸۱)، «بررسی الگوهای تحریر در آواز ایرانی»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، شمارهٔ ۱۶، صص۱۴۱- ۱۴۶.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۴)، «پیوند شعر و موسیقی: قاعده یا سبک؟»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، شمارهٔ ۲۸، صص۱۳۷- ۱۶۰.
- ..... (۱۳۸۵)، «چگونه به رکود رسیدیم چگونه از آن خارج شویم»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، شمارهٔ۳۴، صص ۲۲۱ -۲۳۲.
- کریمی، محمود (۱۳۷۴)، *ردیف آوازی محمود کریمی*، انجمن موسیقی ایران (لوح فشرده).

www.SID.ir

Archive of SID

- کاظمی، علی (۱۳۹۰)، «ترنم‌های آوایی در آواز ایرانی: مطالعهٔ موردی درآمد دستگاه چهارگاه» ، *نشریهٔ هنر و معماری هنرهای نمایشی و موسیقی*، شمارهٔ ۴۳ ، صص ۲۳- ۳۲.
- ..... (۱۳۹۳) « نقش تحریرها در صورت‌بندی گوشه‌های ایرانی»، *نشریهٔ هنر و معماری هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ ۱۹ شمارهٔ ۱، صص ۳۷-۴۶.
- کرمی، پریسا (۱۳۹۰)، *بررسی واژگان و آواها و تحریرها در ردیف آوازی*، پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر، تهران.
- مهرانی، حسین (۱۳۸۹)، *کتاب سرایش*، تهران، منتشرشده توسط مؤلف.
- Caron, Nelly and Dariouche Safvate(1966), *iran: Les traditions musicales,* Paris, Buchet / Chastel.

www.SID.ir

Archive of SID

Received: 2017/ 09/ 27
Accepted: 2019/ 01/ 05

Study of Tahrir Patterns in Radif of Iranian Classical Music – According to Mohammadreza Shajarian Performance

Mazyar kanaani, MA in Music, University of Art, Tehran, Iran.
Mohammad Reza Azadehfar, Prof., Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

Tahrir is an important aspect of Avaaz, in the Iranian, Arabic, and Turkish music area. Mohammad Reza Shajarian is a famous Iranian Avaaz singer. In recent years Mohammad Reza Shajarian in addition to teaching many students directly at his master classes has some strong indirect impact on many other Avaaz learners who are at their beginning or even middle pass of becoming a skillful Avaaz performer. His spectacular and famous style of performing Avaaz has inspired many students who try to imitate his style by listening to his recorded and published tracks. Subject to the great influences of Mohammad Reza Shajarian on Iranian contemporary performance of Avaaz, investigating both qualitatively and quantitatively his style could help us better understand and analyze of Radif and provide a basis for performing Avaaz. According to a lack of written and published references in the Middle East musical archives, the author at the first step, selects some of the sections based on his vocal analysis of them. In the second step, providing documents based on selected sections and by using statistical methods, research for testing the claimed hypothesis is conducted. In this article based on provided transliteration samples, a correct classification of different categories of Tahrir's and their patterns is presented. The most important parameter for this classification is melodic shapes in Iranian Tahrir. Moreover, techniques for Tahir also influenced the classifying process. Indeed different genres of Tahir results in different classes. Tahrir's are classified in 7 different types: 1– dual combination 2– emphasize – slow down 3–Quadro Tahrir's 4– of five Tahrir's 5–triplet Tahrir's 6– dual with pedal 7– melismatic strong emphasis. Then the hypothesis of "The less the types of Tahrir, the high the patterns" is evaluated and confirmed. Based on the mentioned classification, quantitative research is conducted through which, and by using descriptive statistics, different types of Avaaz are analyzed. This hypothesis could be considered as one of the main basis for distinguishing different styles of performing Avaaz. According to the author's analysis, usually, there are not many different techniques in performing Avaaz, and most of the time they have the same types but using different above–mentioned categories, different figures are provided. Providing the mentioned categories, quantitative research is conducted. At first different parameters are defined by the author and then these parameters are quantified separately according to the final statistical population. After gathering data based on the described method, they are analyzed by using descriptive statistics, and then analytical results are provided. Although the poem is the structure of an Avaaz and Tahir is a complementary layer, in this research the authors only focused on Tahrir's and poem, style of performing a poem and its influence on the process of shaping Tahir is excluded in this paper and could be investigated in further researches. At last, according to the amount of melismatic or Tahrir's, structured or unstructured, numbers of different used Tahrir's and result of using Tahrir based melodies specifically for some Gooshe's, the general architecture of Tahrir's is investigated.

Keywords: Avaz, Tahrir Patterns, Radif of Iranian Classical Music.

www.SID.ir