

نقش تحریرها در صورت‌بندی گوشه‌های ایرانی

علی کاظمی*

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

چکیده

در این مقاله تلاش بر این است که بر پایه‌ی ۵ آوانگاری از اجراهای برخی اساتید آواز ایران با رهیافتی تطبیقی - تحلیلی و با استفاده از مفاهیم شنکر در آنالیز موسیقی، قسمتی از نقش‌های متنوع تحریرها در موسیقی دستگاهی بررسی شود. تحلیل این نمونه‌ها، که همگی از درآمد دستگاه چهارگاه انتخاب شده‌اند، صرفاً با تکیه بر تحریرهای بخش آغازین این اجراها انجام خواهد شد. در این بررسی، با تکیه بر مبحث سیرِ نغمگی، نشان داده خواهد شد که تحریرها، به عنوان مهم‌ترین عنصر تزئینی در موسیقی دستگاهی، در بستر مودی که در آن اجرا می‌شوند، معنا پیدا می‌کنند و ما با توجه به این بستر است که می‌توانیم نحوه عملکرد تحریرها را توضیح دهیم. نیز با تکیه بر تحلیل نمونه‌ها و ترسیم نمودارهای آنالیزی، تلاش خواهد گردید نحوه شکل یافتن صورت و پیکره گوشه‌ها و به تبع آن دستگاه‌های ایرانی، به واسطه تحریرها، که می‌تواند کمک شایانی باشد برای درک ما از ساز و کار گوشه‌ها و دستگاه‌ها، بازنمایی شود. گسترش و بسط یک صدا و نیز یک سلول مُدال خاص؛ کمک به گذار از نغمه‌ای به نغمه‌ی دیگر و نیز از سلولی مُدال به سلول دیگر و نیز پرداخت انواع فرودها در موسیقی دستگاهی، از جمله مهم‌ترین نقش‌های متنوع تحریرها به شمار می‌آیند.

واژه‌های کلیدی

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

*تلفن: ۰۰۹۲۰۲۶۴۴۵۶۸، نمایان: ۰۰۲۶۱-۲۳۰۲۲۵۹، E-mail: alikazemi83@yahoo.com

مقدمه

تو به خوبی از عهده این مهم برمی آیند. می‌دانیم که تحریر به شکلی که در ایران اجرا می‌شود، تقریباً فقط در آذربایجان وجود دارد و به گفته میلر (Miller, 1999, 108-109) ایرانیان پیچیده‌ترین و استادانه‌ترین شکل تحریر را در جهان دارا هستند. حال ممکن است این پرسش طرح شود که آیا این پیشروی لحنی باطمینان به بوده است که به مرور زمان موجب به وجود آمدن و سپس پیچیده‌تر و متنوع شدن تحریرها شده است، یا بالعکس شکل گرفتن تدریجی عنصری تکنیکال به نام تحریر، موسیقی دستگاهی را به سمت چنین پیشروی خویشتن‌دارانه‌ای سوق داده است؟ نگارنده بدون این‌که بخواهد پاسخی برای این پرسش پیدا کند، صرفاً توجه خواننده مقاله را به میزان اهمیتی که مقوله تحریر در مباحث دستگاه‌شناسی می‌تواند داشته باشد، جلب می‌کند. چنین توجهی، اولاً ما را در این مقاله برای شناخت درست‌تر تحریرها و توضیح نقش و کارکردشان در پیکره‌بندی مدهای موسیقی دستگاهی یاری خواهد کرد و در ثانی، می‌تواند درک ما را از نحوه ساز و کار گوشه‌ها و دستگاه‌های ایرانی بالاتر ببرد.

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

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

«جمله تحریری» یا «جمله تحریر» جمله‌ایست موسیقایی که برای ساخت آن صرفاً از تحریرها استفاده شده است. جمله‌های تحریری در آواز یا روی آخرین هجای یک مصراع یا بیت اجرا می‌شوند یا پس از اتمام کامل بیت یا مصراع، پس از مکث کوتاه آغاز می‌شوند. نقطه پایانی یک «جمله تحریری»، از سویی حتماً باید روی یکی از ۲ نغمه شاهد یا خاتمه مد باشد و از سوی دیگر، حس خاتمه را به طور کامل به شنونده القا کند.

«گونه تحریر» یا «گونه تحریری»، بنیادی‌ترین جزء یک «جمله تحریری» است؛ به عبارت دیگر، مفصل‌بندی و تقطیع یک «جمله

بحث درباره تحریرها به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر سازنده صورت گوشه‌ها و دستگاه‌ها، جزو موضوعاتی است که در حیطه پژوهش‌های موسیقی دستگاهی ایران کمتر به طور جدی و علمی مورد مطالعه و مذاقه قرار گرفته است و معدود مقالاتی که در این مورد نوشته شده است، چندان راضی‌کننده به نظر نمی‌رسد. این در حالی است که تحریرها، به دلیل جایگاه بی‌بدیلی که در ساختمان موسیقی دستگاهی و نیز به سبب نقشی ممتاز که در شکل دادن به زبان ویژه این موسیقی دارند، می‌بایستی در شمار اولویت‌های نخست پژوهش‌های حوزه مطالعات موسیقی دستگاهی قرار گیرند. هدف از این مقاله، در واقع نشان دادن و اثبات همین جایگاه بی‌بدیل و نقش ممتاز تحریرها در سامان‌دهی موسیقی دستگاهی است. در این پژوهش، در بخش آغازین، ۵ نمونه از اجراهای دستگاه چهارگاه که توسط تعدادی از اساتید مبرز آواز ایران خوانده شده‌اند، مورد مطالعه قرار خواهد گرفت. از آنجایی که این جملات ملودیک پرتزئین و تکنیکال، همواره در بردارنده بار مدالی نیز هستند، آنها را با توجه به یکی از ویژگی‌های پیچیده مدهای شرقی، یعنی سیر نغمگی، توضیح خواهیم داد. «سیر در مدهای موسیقی دستگاهی عبارت است از ترکیب خاص نغمه‌ها با یکدیگر» (حجاریان، ۱۳۸۶، ۲۱). این ترکیب خاص به ویژه با در نظر گرفتن میزان تاکید روی نغمات مختلف، ایست‌های موقت روی برخی نغمه‌ها و به طور کلی نقش نغمات معنا پیدا می‌کند. مفهوم سیر در موسیقی دستگاهی، هم‌چنان‌که فلدمن توضیح داده است، با سیر در حوزه موسیقایی ترکی - عربی تفاوت‌هایی دارد. فلدمن (۱۳۸۶، ۱۴۵)، در اشاره‌ای گذرا به ویژگی‌های «پیشروی لحنی» در آواز ایرانی، «تزیینات مکرر مراکز تنال واحد و نغمات همسایه، غلت‌های آوازی و تزیینات دیگر (مخصوصاً در بخش تحریر)، یا واریاسیون‌های ریتمیکی که یادآور آوازان شعری‌اند» را بر شمرده و به طور ضمنی حرکت‌های گسترده‌تر ملودیک را، در کنار دیگر خصوصیات آن، جزو ویژگی‌های سیر در حوزه موسیقایی ترکی - عربی می‌داند. نکته جالب توجه در اشاره فلدمن، تاکید قابل تامل او روی انواع تزیینات در آواز ایرانی به ویژه تحریرهاست که می‌تواند بدین معنی که در حوزه موسیقی ترکی - عربی این دست از تزیینات یا کمتر وجود دارند یا به هر حال به شکل و منظور دیگری به کار گرفته می‌شوند، برداشت شود. به هر روی واقعیت این است که نحوه پیشروی لحنی در موسیقی دستگاهی، تمایزات آشکاری با حوزه موسیقی ترکی - عربی دارد؛ یکی از این تفاوت‌ها، که در کنه اشاره فلدمن نیز نهفته است، پیشروی کندتر، باطمینان بیشتر و صبورانه‌تر اجراهای موسیقی دستگاهی است که دلیل اصلی آن می‌تواند اصرار بر فعال نگه داشتن مراکز تنال باشد. جالب توجه است که این پیشروی کند و باطمینان به در مدگردهای این موسیقی نیز، از نظر نزدیکی مراکز تنال به یکدیگر، مشهود است. به هر روی، در بیشتر مواقع وظیفه فعال نگه داشتن این مراکز تنال به عهده الگوهای متنوع تحریری است که به دلیل دارا بودن ساختار درونی پیچیده، پرحالت و تو در

«عبارت تحریری» به عهده «گونه‌تحریر» هاست که به لحاظ مفهومی، نزدیکی زیادی با متیف و انطباقی نسبی با مفهوم آرتیکلاسیون دارند. البته به دست دادن روشی روشن و کامل برای تفکیک «گونه‌تحریر»ها با دشواری‌هایی همراه است و منطق طبیعی حرکت و سکون، که در آرتیکلاسیون از آن استفاده می‌شود، برای تفکیک گونه‌تحریرها همواره با استثنائاتی روبه‌رو می‌شود. چنان‌که از نمونه‌های آوانگاری شده برمی‌آید، شیوه تفکیک «گونه‌تحریر»ها که از پایین و بالاروندگی ملودی تبعیت می‌کند (مثل گونه‌تحریرهای d و e در تصویر ۴-۱) و گاهی از فرودهای گذری روی نغمات مهم (مثل گونه‌تحریر f در تصویر ۵-۱)؛ گاه از نحوه آواگذاری تحریرها (مثل گونه‌تحریر c در تصویر ۱-۱) و گاهی از مکث‌هایی شبیه به استاکاتو (مثل گونه‌تحریرهای f و g در تصویر ۴-۱ و گونه‌تحریر a در تصویر ۱-۱). به‌جز مطالب بالا، تنها مفهوم ویژه‌ای که ما را در درک بهتر «گونه‌تحریر»ها و تفکیک آنها یاری خواهد کرد، مفهوم سیر نغمگی است که مبحث مربوط به آن در متن مقاله باز خواهد شد.

در آوانگاری‌ها و نمودارهای مندرج در مقاله، «عبارت تحریری» را با شاهین‌های بلند و حروف انگلیسی بزرگ و «گونه‌تحریر»ها را با خطوط کوتاه، ضخیم و رو به پایین عمود بر شاهین‌ها و حروف انگلیسی کوچک نشان خواهیم داد. از آنجایی‌که همه نمونه‌های مورد بررسی در این مقاله یک‌جمله‌ای هستند، از علامت‌گذاری برای مشخص کردن «جمله‌های تحریری» صرف نظر شده است.

نمادهای به‌کار رفته در نمودارهای کاهش آنالیزی^۲

• نتهای هم‌صدا که نت آغازی و پایانی در دو موتیف جداگانه را تشکیل می‌دهند نیز، به دلیل نشان دادن ساختار متیف‌ها به‌طور مجزا نشان داده می‌شوند.

• نتهای آغازین همه گونه‌تحریرها، حتی اگر کم‌اهمیت باشند، به‌منظور نشان دادن ساختار متیف‌ها با نت چنگ نشان داده می‌شوند.

بررسی ۵ نمونه آوانگاری

نکته قابل توجه نمونه اول یعنی تصویر ۱-۱، آغاز شدن آن با شعر است. از آنجایی‌که در بیشتر اجراهای موسیقی دستگاهی، به‌ویژه اجراهای اساتید دوره قاجار و پروردگان آن مکتب، دیباچه اجرا را تحریرها شکل می‌دهند، این نمونه را باید جزو موارد نادر این موسیقی دانست. مطلب بسیار مهمی که در این مجال باید ذکر کنیم این است که در تمام اجراهایی که از سیداحمدخان به یادگار مانده است - دست کم آنهایی که نگارنده تاکنون به آنها دسترسی داشته - این شعر و کلام است که آغازگر اجراهاست و تحریرها همواره به دنبال کلام می‌آیند. نکته قابل تامل‌تر این‌که سیداحمدخان، این شیوه را نه تنها در مورد مایه درآمد، که حتی در اجرای سایر گوشه‌های اصلی دستگاه‌ها و آوازها نیز اتخاذ کرده است، به طوری که در آوازهای او، هیچ نمونه‌ای که در آن آغاز گوشه‌های اصلی با تحریر باشد، وجود ندارد؛ حتی گوشه‌های مثل فیلی در دستگاه ماهر، که به دلیل ملودی مدل خاصی که دارد، اجرای با کلام آن دست‌کم در شروع، نامعمول است.^۳ این نکته و موارد فنی دیگری که در آواز سیداحمدخان وجود دارد، قطعاً از زاویه نگاه تاریخی به موسیقی دستگاهی ایران، برای دریافتن دست‌کم بخشی از ویژگی‌های اجرایی این موسیقی در ادوار پیش از شروع دوره ضبط صدا، حائز اهمیت فراوانی است؛ چرا که

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

• کمان‌های منقطع، ادامه یک صدای منفرد را ضمن ورود صداهای دیگر روی حرکت‌های وسیع‌تر ملودی نشان می‌دهند که بیان‌گر ارتباط ظریف نغمه‌هاست. گاهی از کمان‌های منقطع برای نشان دادن ارتباط فیگورها و حرکت‌های ملودیک یک‌شکل نیز استفاده شده است که در این صورت هر دو سر کمان پیکان‌دار خواهد بود.

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

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

• براکت‌های همراه با حرف B به معنای بردری^۲ است.

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

• برای نشان دادن میزان اهمیت نت‌ها و نشان دادن جایگاه آنها در سطوح ساختاری مختلف، به ترتیب از نت سفید برای نغمه‌های ساختاری، نت سیاه و چنگ برای سطوح پایین‌تر ساختاری و از نت‌های بدون دم برای نت‌های گذر و کم‌اهمیت‌تر استفاده شده است.

نکته‌هایی در مورد نمودار کاهش آنالیزی

• فقط فیگورها و نت‌های تکراری و نتهای میانی بردری‌ها حذف می‌شوند.

تصویر ۱-۱- سید احمدخان، در آمد دستگاه چهارگاه، آنالیز تحریرها.

گونه تحریرها صرفاً گسترش دادن یک صدا یا فعال نگه داشتن آن است که این صدا در بیشتر مواقع یکی از نغمات اصلی مُد است. این دسته از گونه تحریرها را «گونه تحریرهای گسترش دهنده» خواهیم نامید.

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

تصویر ۱-۲- سید احمدخان، در آمد دستگاه چهارگاه، کاهش آنالیزی.

تصویر ۱-۲ به ما کمک می‌کند تا مسیر کلی حرکت ملودی را به روشنی ببینیم و در این راستا بتوانیم نحوه شکل‌گیری تحریرها را بهتر توضیح دهیم. براکت‌های d و e سطح ساختاری زیرین گونه تحریرهای d و e را نشان می‌دهند؛ همان‌طور که می‌بینیم، در سطح پایین‌تر ساختاری هر دو گونه تحریر از یک گردش ملودی یکسان پیروی می‌کنند و به نظر می‌رسد گونه تحریر e گونه تزئینی و گسترش یافته گونه تحریر d است که ما را به سمت طرح مفهوم «گونه تحریرهای گسترش یافته» هدایت می‌کند. مفهومی که درک ما را از نحوه شکل‌گیری تحریرها، که گاه بسیار پیچیده به نظر می‌رسند، بیشتر خواهد کرد. بدین ترتیب در کنار مفهوم «گونه تحریرهای گسترش دهنده»، که موجب گسترش یک «تن» می‌شوند، می‌توانیم مفهوم «گونه تحریرهای گسترش یافته» را برای گونه تحریرهایی که حاصل بسط و گسترش یک گونه تحریر ساده‌تر و کوتاه‌تر هستند، به کار بگیریم. تصویر ۱-۳، بنیادی‌ترین

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

چنان‌که در تصویر ۱-۱ می‌بینیم، تحریرها هم‌زمان با اجرای آخرین هجای مصرع، یعنی «اوست» آغاز شده‌اند. تنها جمله تحریری این نمونه، از یک عبارت و ه گونه تحریر ساخته شده که در برخی از آنها از تکنیک تکیه استفاده نشده است. در این مقاله آن دسته از گونه تحریرهایی که بدون تکیه اجرا شده‌اند را «گونه‌های غلتی» خواهیم نامید؛ این گونه تحریرها در بیشتر مواقع با ترنم‌های لغوی همراهند. گونه غلتی a تن یا صدای دو، صدای شاهد و محوری دستگاه چهارگاه، را بسط داده که به لحاظ نحوه حرکت

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

به دو، صدای دو را موکد می‌کند. در ادامه، صدای دو بلافاصله با گونه‌تحریر *b* به سمت صدای لاکرن هدایت می‌شود. گونه‌تحریرهایی که از زنجیره‌ای از نت‌های متوالی بالا یا پایین رونده ساخته شده‌اند را «گونه‌تحریرهای پاساژی» می‌نامیم مانند گونه‌تحریر *b*. عبارت *B* با گونه‌تحریر *c* و با حرکتی از لاکرن به سمت صدای سی آغاز می‌شود و در ادامه با گونه‌تحریرهای *d* و *d1* به ترتیب به صداهای دو و ر کرن می‌رسد. جمله‌تحریر امیرقاسمی با بازگشتی به گونه‌تحریر *b* و پرش به صدای دو خاتمه پیدا می‌کند.

تکرار گونه‌تحریر *b* در پایان به جمله‌تحریر حالتی فرمال می‌دهد که موارد مشابه آن را در نمونه‌های دیگری نیز می‌توان مشاهده کرد. استفاده از روش سیکوئنسی برای ساخت متیف‌ها در موسیقی دستگاهی و در اینجا تحریرهای آواز، کاربرد فراوانی دارد که نمونه‌ای از آن در تصویر ۲-۲ با براکت‌های *d* و *d1* نشان داده شده است. نیز به حرکت بالارونده آغازین ملودی از نت سل تا ر توجه کنید.

این جمله‌تحریر نیز چنانکه در تصویر ۲-۳ قابل مشاهده است، از طرح ساختارمند روشنی بهره‌مند است. به تقابل قابل تامل ۳ نت ابتدا و انتهای تصویر توجه کنید: ابتدا حرکتی از لاکرن به دو و بازگشت به لاکرن و در پایان حرکتی معکوس که می‌تواند نشان‌گر ظرایف مُدال و البته پنهان درآمد دستگاه چهارگاه نیز باشد. فضای مابین این دو حرکت متقابل را حرکتی بالارونده از لاکرن به ر کرن پر کرده است که در واقع تمهیدی است برای رسیدن به صدای خاتمه، یعنی دو. با تامل در این نمونه، و نیز نمونه پیشین، می‌بینیم که حرکت‌های ملودیک زیادی حول دو

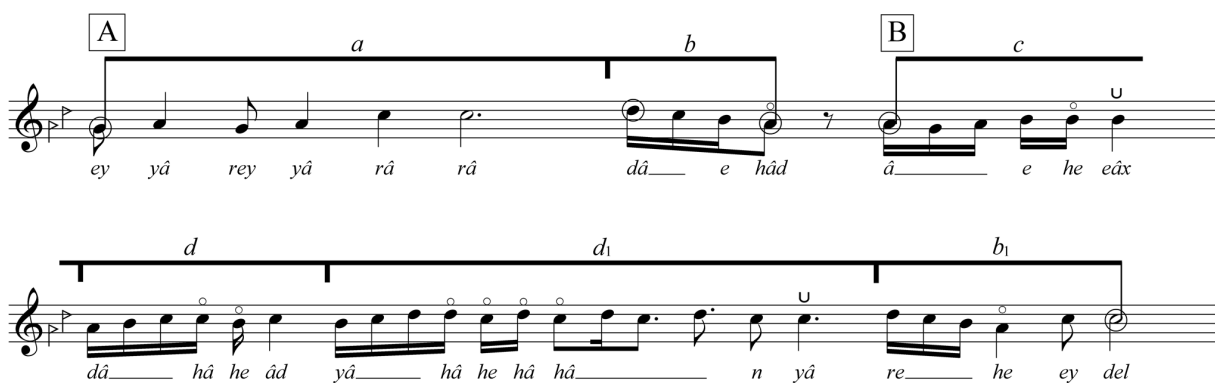
سطح ساختاری جمله‌تحریر سیداحمدخان و نحوه سیر ملودی آن را نشان می‌دهد.



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

تقارنی که سیر نغمگی این جمله‌تحریر دارد، بسیار جالب توجه است. به نظر نگارنده، ترسیم و انکشاف چنین طرح‌هایی از درون اجراهای اصالت‌دار موسیقی دستگاهی، تا حد زیادی می‌تواند به عنوان اساسی برای نظریه آفرینش و آهنگ‌سازی در موسیقی دستگاهی و حتی پایه‌ریزی نظریه‌ای جدید برای تدوین هارمونی برای موسیقی ایرانی به شمار آید. در واقع یکی از دستاوردهای مهم آنالیز این نمونه‌ها، نشان دادن بخشی از شگردهای آفرینش در موسیقی دستگاهی است که بی‌گمان برای تدوین نظریه‌ای برای چگونگی خلاقیت و آفرینش در موسیقی دستگاهی ایران، آن‌هم بر پایه دستاوردها و امکانات بالقوه خود این موسیقی، می‌تواند کمک قابل توجهی محسوب شود: شیوه‌های گسترش یک تن یا یک گونه‌تحریر، خلق یک جمله‌تحریری و فراتر از همه اینها، خلق یک تم که مهم‌ترین دستمایه یک آهنگساز به شمار می‌آید. البته بی‌تردید بحث بیشتر درباره این موضوعات مجال مناسب دیگری می‌طلبد.

گونه غلتی *a* از عبارت *A* در تصویر ۲-۱، از معمول‌ترین متیف‌های شروع دستگاه چهارگاه است که با پرشی از لاکرن



تصویر ۲-۱- سلیمان امیرقاسمی، درآمد دستگاه چهارگاه، آنالیز تحریرها.



تصویر ۲-۲- سلیمان امیرقاسمی، درآمد دستگاه چهارگاه، کاهش آنالیزی.



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

تصویر ۱-۳- اقبال آنر، در آمد دستگاه چهارگاه، آنالیز تحریرها.

تصویر ۲-۳- اقبال آنر، در آمد دستگاه چهارگاه، کاهش آنالیزی.

تصویر ۳-۳- اقبال آنر، در آمد دستگاه چهارگاه، خط بنیادین جمله تحریر.

دستگاه چهارگاه - که سیر ملودی در آغاز با حرکتی بالارونده از سمت صداهای سل و لاکرن به سمت صدای دو همراه است، نمونه ۳-۱ مسیری پایین رونده، از صدای دو به سمت صدای سل، را در پیش گرفته است. این حرکت پایین رونده با استفاده از گونه تحریر e نتي a، که به صورت سیکوئنتسی دو بار دیگر تا رسیدن به صدای سل اجرا شده، به انجام رسیده است. در تقابل با این حرکت نسبتاً کند به سمت صدای سل، گونه غلتی پاساژی بدون تعلل به صدای رکر، یکی از نقاط مکث در درآمد دستگاه چهارگاه می رسد و در ادامه تن دو با گونه تحریر گسترش دهنده c تثبیت می شود. گونه تحریر گسترش دهنده c با گونه تحریر گسترش دهنده e از نمونه اول مقایسه شود.

چهار نت آخر تصویر ۳-۲، همان حرکت ملودیکی را به نمایش می گذارد که ما در تصویر ۱-۲ با براکت های d و e نشان دادیم. تصویر ۳-۳ خط ملودیک بنیادین این جمله تحریر کوتاه را نشان می دهد.

عبارت نخست جمله تحریر ۴-۱، شباهت زیادی به عبارت نخست جمله تحریر ۲-۱ دارد: آغاز با مُتِیْفی معروف و در ادامه حرکت به سمت صدای لاکرن. عبارت دوم از چهار گونه تحریر پاساژی ساخته شده است که گونه غلتی d به تنهایی یک اکتاو را درمی نوردد. عبارت c عبارتتست فرودی که از سه گونه تحریر، f و g تشکیل شده و جمله را روی صدای دو به پایان می رساند. به شباهت های ملودیک دو شاهین x توجه کنید که با آواگذاری مشابه و در پرده هایی مختلف اجرا شده اند. نکته حائز اهمیت در مورد گونه تحریرهای پاساژی، مانند گونه تحریر e که حرکتی پایین رونده دارند و در اجراهای موسیقی دستگاهی به وفور از آنها استفاده می شود، این است که غالباً به مرور و گاهی نت به

صدای لاکرن و دو شکل می گیرد، گاهی از دو به لاکرن و گاهی بالعکس؛ این امر موجب می شود تا در اجرای دستگاه چهارگاه همواره این فاصله نقش پررنگی داشته باشد و دقیقاً به همین دلیل، موسیقی شناسان این فاصله را فاصله ساختاری دستگاه چهارگاه می دانند.

بدین ترتیب یکی از نقش هایی که تحریرها در موسیقی دستگاهی ایران دارند، وصل نغمه های مهم هر مد به یکدیگر است. در این میان، دو قطب فاصله های ساختاری از مهم ترین این نغمه ها هستند؛ به گونه ای که باید بگوییم نوسان و حرکت بین دو قطب فاصله ساختاری به نوعی به اجراکننده موسیقی دستگاهی تحمیل می شود و اجتناب از آن امری ست تقریباً ناممکن. این دو قطب به اعتبار دارا بودن خاصیت فونکسیونل، از اهمیت فوق العاده ای در پردازش نغمات و به تبع آن در چگونگی شکل گیری تحریرها در ساحت عمل موسیقایی دارند.

در میانه تصویر ۲-۳، حرکتی از لاکرن به رکر را می بینیم که به طور پیوسته انجام شده است. می توان اذعان کرد آنچه که ابتدا - یا اندکی پیش از لحظه اجرا یا بسیار پیش تر از آن طی مسیر آموختن دستگاه ها - در ذهن اجراکننده موسیقی دستگاهی به عنوان قالب هایی برای ساخت موسیقی نقش می بندد، همین حرکت های ملودیک ساده است که در اینجا از دل جمله تحریرها بیرون کشیده شده اند. چنان که اشاره شد محتوای این قالب ها را در آواز ایرانی، صرف نظر از بخش باکلام، الگوهای متنوع تحریری تشکیل می دهند و موجب می شوند این قالب های ساده و بی پیرایه تبدیل به جمله هایی بسیار پیچیده، پرتزنین و پُر حالت شوند.

برخلاف دو نمونه پیشین - و همین طور بیشتر دیگر اجراهای

نغمگی مُد دارد، آفریده (یا انتخاب) و اجرا می‌شوند. در این راستا دو نمونهٔ اخیر حامل مطلب مهم دیگری نیز هستند: در نمونهٔ ۴ دیدیم که گسترهٔ نغمگی با دو گونهٔ تحریر d و e به طور بی‌سابقه‌ای به صدای سی بالایی حامل رسیده و سپس به صدای شاهد باز می‌گردد؛ در نمونهٔ ۵ نیز گسترهٔ نغمگی با دو گونهٔ تحریر d و e تا صدای فا ادامه پیدا می‌کند. این موضوع را نگارنده با بررسی نمونه‌های متعدد دیگری که در این مقاله مجال طرح آنها نبود نیز پیگیری کرده است که نشان می‌دهد که یکی از مهم‌ترین کارکردهای تحریرها در واقعیت عملی دستگاه‌ها، بسط دادن به گسترهٔ نغمگی است. به دیگر سخن، گونه‌های متنوع تحریری مهم‌ترین ابزار برای عملی کردن ایدهٔ بسط و گسترش گسترهٔ نغمگی هستند.

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

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

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

همان طور که در بیشتر نمونه‌های مورد بررسی این مقاله دیدیم، آغاز دستگاه چهارگاه، درون قالبی که دو ضلع آن را صدای لاکرن می‌سازد، شکل می‌گیرد. نکتهٔ حائز اهمیت - که می‌توان اذعان کرد یکی از نتایج اصلی پژوهش حاضر محسوب می‌شود - توجه دادن به این مطلب است که گونه‌های متنوع تحریری برای عملی کردن ذهنیتی که اجراکنندهٔ موسیقی دستگاهی از سیر

Figure 1-5: Musical notation for vocal lines. It consists of four staves labeled A, B, C, and D. Staff A contains notes for 'yá' and 'yi hi hi'. Staff B contains notes for 'vá á heh e há i hi'. Staff C contains notes for 'á i hi' and 'e e he he e he he he he he he'. Staff D contains notes for 'he he he he he he y á e he há há y vá há há há i hi iy'. Labels 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', and 'g' are placed above the notes to indicate specific segments or techniques. A '3' with a 'y' below it is also present under the 'há há y' part of staff D.

تصویر ۵-۱- ظلی، درآمد دستگاه چهارگاه، آنالیز تحریرها.

Figure 2-5: Musical notation for vocal lines. It shows a single staff with notes and lyrics. Labels 'x' and 'y' are placed under the notes to indicate specific segments. The lyrics include 'he he he he he he y á e he há há y vá há há há i hi iy'.

تصویر ۵-۲- ظلی، درآمد دستگاه چهارگاه، کاهش آنالیزی.

Figure 3-5: Musical notation for vocal lines. It shows a single staff with notes and lyrics. Labels 'B' and 'B' are placed above the notes to indicate specific segments. The lyrics include 'he he he he he he y á e he há há y vá há há há i hi iy'.

تصویر ۵-۳- ظلی، درآمد دستگاه چهارگاه، خط بنیادین جمله تحریر.

نتیجه

نغمگی در آواز ایرانی هستند. از سوی دیگر، تحریرها نه تنها برای وصل نغمه‌های مهم هر مُد که برای گذار از سلولی مُدال به سلول مُدال دیگر نیز ایفای نقش می‌کنند، که در مدگردی‌ها بسیار حائز اهمیت است.

یکی دیگر از کارکردهای مهم تحریرها، گسترش دادن یک تُن خاص و طولانی کردن زمان حیات آن است؛ این تُن خاص، که در بیشتر موارد نغمه شاهد مُد یا خاتمه دستگاه است، توسط «گونه‌تحریرهای گسترش‌دهنده» است که در متن موسیقی پویا و زنده باقی می‌ماند. در بعضی موارد، تحریرها توان فعال کردن یک سلول مُدال خاص را نیز دارا هستند که یکی از مهم‌ترین این سلول‌های مُدال، فاصله‌های ساختاری است.

در پایان به این نکته باز می‌گردیم که یکی از اهداف اصلی آنالیز نمونه‌های مقاله و ترسیم نمودارهای مربوط به زیرساخت‌های ملودیک آنها، نشان دادن بخشی از شگردهای آفرینش در موسیقی دستگاهی است که بی‌گمان می‌تواند به تدوین نظریه‌ای برای چگونگی خلاقیت و آفرینش در موسیقی دستگاهی ایران، آن‌هم بر پایه دستاوردها و امکانات بالقوه خود این موسیقی، کمک فراوانی نماید.

تحریرها به عنوان مهم‌ترین عنصر تزئینی در موسیقی دستگاهی، در بستر مُدی که در آن اجرا می‌شوند، معنا پیدا می‌کنند و ما با توجه به این بستر است که می‌توانیم نحوه عملکرد آنها را توضیح دهیم. به عبارت دیگر، طرز گردش نغمات در تحریرها و منطق ساز و کار آنها، تابعی است از سیر ویژه مُدی که در آن اجرا می‌شوند. این مطلب، برای دست یافتن به درکی درست از چگونگی شکل‌گیری ساختمان تحریرها و نقش آنها در پیکره‌بندی مایه‌های موسیقی دستگاهی، بسیار حیاتی است، به گونه‌ای که به نظر نمی‌رسد بدون آگاهی از آن بتوان به توضیح و تشریح و حتی طبقه‌بندی درست تحریرها پرداخت.

بر پایه تحلیل نمونه‌آوانگاری‌های متن مقاله دیدیم که چطور مسیرهای اصلی و بنیادین خطوط ملودیک به وسیله گونه‌های متنوع تحریری انباشته می‌شوند؛ این گونه‌ها و الگوها به قدری متنوعند که می‌توان برای طی مسیرهایی هم‌سان، در هر بار اجرا، از گونه‌تحریرهای متفاوتی استفاده کرد. بدین ترتیب مهم‌ترین عنصر کاربردی در موسیقی دستگاهی - و گاهی تنها عنصر - برای گذر از نغمه‌ای به نغمه دیگر، تحریرها هستند که در این زمینه نقشی حیاتی و بی‌بدیل ایفا می‌کنند؛ به طوری که باید اذعان کرد تحریرها مهم‌ترین ابزار برای بسط دادن به گستره

پی‌نوشت‌ها

همراهی تارمیرزا حسین‌قلی.

۶ برای ترنم‌های آوایی و لغوی، نیز آواگذاری و نقش تکیه‌ها در تحریر نک. (کازمی، ۱۳۹۰، ۲۳-۳۳).

فهرست منابع

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

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

حجاریان، محسن (۱۳۸۶)، نگاهی به کاستی‌ها و ناروشنی‌های تئوریک عبدالقادر مراغی، گاهنامه فرهنگ‌شناسی موسیقی ایران، شماره‌ی چهارم، صص ۲-۲۴.

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

دوامی، عبدالله (۱۳۷۶)، ردیف آوازی، تاریخ ضبط ۱۳۵۴، موسسه‌ی فرهنگی و هنری ماهور، تهران، نوار کاست.

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

فلمن، والتر (۱۳۸۶)، منابع عثمانی درباره‌ی گسترش تقسیم، ترجمه‌ی ساسان فاطمی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۳۷، صص ۱۴۱-۱۷۰.

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

۱ فلمن (۱۳۸۶، ۱۵۳ - ۱۵۵) با توجه به رساله کانتیمیر «افعال مورد استفاده در ارتباط با تقسیم ترکی» در قیاس با مدل ایرانی تقسیم در سده هفدهم راه که «سلف مستقیم آواز قرن‌های ۱۹ و ۲۰» ایران می‌داند، «حرکت کردن» و «گردش کردن» ذکر کرده است و از طرف دیگر مدگردی، که خود یکی از عوامل مهم ایجاد «حرکت» در موسیقی است را جزو ویژگی‌های اصلی و «عناصر پایه‌ای» تقسیم ترکی می‌داند به طوری که «یک تقسیم عالی و گسترده نمی‌توانسته است در مُدی واحد باقی بماند» و این «با طبیعت جزء جزء»، «قسمت‌قسمت» و «قالبی» «تقسیم» ایرانی از دیدگاه میزان حرکت تفاوت‌های اساسی دارد.

۲ بیشتر علائم مندرج در نمودارها برگرفته از آنالیز شنکری هستند.

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

۴ البته منظور از «درآمد» در این نمونه و نمونه‌های بعدی، همه آن چیزی که اجراکنندگان در ضبط‌های مورد بررسی به عنوان درآمد دستگاه چهارگاه خوانده‌اند، نیست. ما صرفاً بخش نخست هر کدام از اجراها را تا جایی که سازی بدان جواب نداده است، آوانگاری و بررسی کرده‌ایم. این بخش، گاهی کوتاه - مثل نمونه‌ی اقبال آذر - و گاهی بلندتر - مثل نمونه‌ی ظلی - اجرا شده است.

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

رضاقلی میرزاظلی، چهارباغ، نوار کاست.

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

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

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