

# 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: ۰۰۹۳۰۲۶۴۴۵۶۸، نمابر: ۰۰۲۶۱-۳۳۰۳۲۵۹، E-mail: alikazemi83@yahoo.com

## مقدمه

تو به خوبی از عهده این مهم برمی آیند. می دانیم که تحریر به شکلی که در ایران اجرا می شود، تقریباً فقط در آذربایجان وجود دارد و به گفته میلر (Miller, 1999, 108-109) ایرانیان پیچیده ترین و استادانه ترین 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 پیچیده تر و متنوع شدن تحریرها شده است، یا بالعکس شکل گرفتن تدریجی عنصری تکنیکال به نام تحریر، موسیقی دستگاهی را به سمت چنین پیشروی خویشتن دارانه ای سوق داده است؟ نگارنده بدون این که بخواهد پاسخی برای این پرسش پیدا کند، صرفاً توجه خواننده مقاله را به میزان اهمیتی که مقوله تحریر در مباحث دستگاه شناسی می تواند داشته باشد، جلب می کند. چنین توجهی، اولاً ما را در این مقاله برای شناخت درست تر تحریرها و توضیح نقش و کارکردشان در پیکره بندی مدهای موسیقی دستگاهی یاری خواهد کرد و در ثانی، می تواند درک ما را از نحوه ساز و کار گوشه ها و دستگاه های ایرانی بالاتر ببرد.

بی گمان برای ایضاح دقیق و شکافتن مباحث مربوط به یک موضوع خاص و ورود به لایه های عمیق تر آن، پژوهشگر به داشتن مجموعه ای از مفاهیم و اصطلاحات، نیازی مبرم دارد. در مورد مبحث تحریر در موسیقی دستگاهی ایران، به دلیل کمبود پژوهش های مربوطه، طبیعتاً پژوهشگر از داشتن چنین مجموعه ای از مفاهیم و اصطلاحات بی بهره است و این کمبود، به نوبه خود، موجب می شود 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 لابه لای بحث ها و به فراخور موضوع به تولید اصطلاحات نو یا انتقال اصطلاحات مربوط به حوزه های 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 این که دو اصطلاح نخست دارای معانی روشنی در آنالیزهای موسیقی هستند، به نظر می رسد توضیحی هر چند مختصر خالی از فایده نباشد:

«جمله تحریری» یا «جمله تحریر» جمله ایست موسیقایی که برای ساخت آن صرفاً از تحریرها استفاده شده است. جمله های تحریری در آواز یا روی آخرین هجای یک مصراع یا بیت اجرا می شوند یا پس از اتمام کامل بیت یا مصراع، پس از مکث کوتاه آغاز می شوند. 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»، بنیادی ترین جزء یک «جمله تحریری» است؛ به عبارت دیگر، مفصل بندی و تقطیع یک «جمله

بحث درباره تحریرها به عنوان یکی از مهم ترین عناصر سازنده صورت گوشه ها و دستگاه ها، جزو موضوعاتی است که در حیطه پژوهش های 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 راضی کننده به نظر نمی رسد. این در حالی است که تحریرها، به دلیل جایگاه بی بدیلی که در ساختمان موسیقی دستگاهی و نیز به سبب نقشی ممتاز که در شکل دادن به زبان ویژه این موسیقی دارند، می بایستی در شمار اولویت های نخست پژوهش های حوزه مطالعات موسیقی دستگاهی قرار گیرند. هدف از این مقاله، در واقع نشان دادن و اثبات همین جایگاه بی بدیل و نقش ممتاز تحریرها در سامان دهی موسیقی دستگاهی است. در این پژوهش، در بخش آغازین، ۵ نمونه از اجراهای دستگاه چهارگاه که توسط تعدادی از اساتید مبرز آواز ایران خوانده شده اند، 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 ویژگی های پیچیده مدهای شرقی، یعنی سیر نغمگی، توضیح خواهیم داد. «سیر در مدهای موسیقی دستگاهی عبارت است از ترکیب خاص نغمه ها با یکدیگر» (حجاریان، ۱۳۸۶، ۲۱). این ترکیب خاص به ویژه با در نظر گرفتن میزان تاکید روی نغمات مختلف، ایست های موقت روی برخی نغمه ها و به طور کلی نقش نغمات معنا پیدا می کند. مفهوم سیر در موسیقی دستگاهی، هم چنان که فلدمن توضیح داده است، با سیر در حوزه موسیقایی ترکی - عربی تفاوت هایی دارد. فلدمن (۱۳۸۶، ۱۴۵)، در اشارات گذرا به ویژگی های «پیشروی لحنی» در آواز ایرانی، «تزیینات مکرر مراکز تنال واحد و نغمات همسایه، غلت های آوازی و تزیینات دیگر (مخصوصاً در بخش تحریر)، یا واریاسیون های ریتمیکی که یادآور آوازان شعری اند» را بر شمرده و به طور ضمنی حرکت های گسترده تر ملودیک را، در کنار دیگر خصوصیات آن، جزو ویژگی های سیر در حوزه موسیقایی ترکی - عربی می داند. نکته جالب توجه در اشاره فلدمن، تاکید قابل تامل او روی انواع تزیینات در آواز ایرانی به ویژه تحریرهاست که می تواند 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 می شوند، 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 تفاوت ها، که در کنه اشاره فلدمن نیز نهفته است، پیشروی کندتر، باطمینان بیشتر و صبورانه تر اجراهای موسیقی دستگاهی است که دلیل اصلی آن می تواند اصرار بر فعال نگه داشتن مراکز تنال باشد. جالب توجه است که این پیشروی کند و با طمانینه در مدگردی های 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

«عبارتِ تحریری» به عهدهٔ «گونه‌تحریر» هاست که به لحاظ مفهومی، نزدیکی زیادی با مُتیف 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، شیوهٔ 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 نحوهٔ 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 سیرِ نغمگی است که مبحث مربوط به آن در متن مقاله باز خواهد شد.

در آوانگاری‌ها و نمودارهای مندرج در مقاله، «عبارت‌تحریری» 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 همهٔ 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<sup>۲</sup>

- نتهای هم‌صدا که نتِ آغازی و پایانی در دو موتیف جداگانه را تشکیل می‌دهند نیز، به دلیل نشان دادن ساختارِ متیف‌ها به‌طور مجزا نشان داده می‌شوند.
- نتهای آغازین همهٔ گونه‌تحریرها، حتی اگر کم‌اهمیت باشند، به‌منظور نشان دادن ساختار متیف‌ها با نتِ چنگ نشان داده می‌شوند.

### بررسی ۵ نمونه آوانگاری

نکتهٔ قابل توجه نمونهٔ اول یعنی تصویر ۱-۱، آغاز شدن آن با شعر است. از آنجایی‌که در بیشتر اجراهای موسیقی دستگامی، به‌ویژه اجراهای اساتید دورهٔ قاجار و پروردگان آن مکتب، دیباچهٔ اجرا را تحریرها شکل می‌دهند، این نمونه را باید جزو موارد نادر این موسیقی دانست. مطلب بسیار مهمی که در این مجال باید ذکر کنیم این است که در تمام اجراهایی که از سیداحمدخان به یادگار مانده است - 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. نکتهٔ قابل تامل‌تر این‌که سیداحمدخان، این شیوه را نه تنها در مورد مایهٔ درآمد، که حتی در اجرای سایر گوشه‌های اصلی دستگاه‌ها و آوازها نیز اتخاذ کرده است، به طوری که در آوازهای او، هیچ نمونه‌ای که در آن آغاز گوشه‌های اصلی با تحریر باشد، وجود ندارد؛ حتی گوشه‌های مثل فیلی در دستگاه ماهور، که به دلیل ملودی مدل خاصی که دارد، اجرای با کلام آن دست‌کم در شروع، نامعمول است.<sup>۳</sup> این نکته و موارد فنی دیگری که در آواز سیداحمدخان وجود دارد، قطعاً از زاویهٔ نگاه تاریخی به موسیقی دستگامی ایران، برای دریافتن دست‌کم بخشی از ویژگی‌های اجرایی این موسیقی در ادوار پیش از شروع دورهٔ ضبط صدا، حائز اهمیت فراوانی است؛ چرا که

- کمان‌ها، نشان‌گر حرکت‌های گسترده‌تر ملودی هستند. کمان‌های پیکان‌دار جهت حرکت ملودی را نشان می‌دهند.
- کمان‌های منقطع، ادامهٔ یک صدای منفرد را ضمن ورود صداهای دیگر روی حرکت‌های وسیع‌تر ملودی نشان می‌دهند که بیان‌گر ارتباطات 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 سرِ 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 شکستهٔ 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<sup>۲</sup> است.
- از کاماها برای تقطیع «عبارت‌تحریری» 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 می اندازد. گونه غلتی c، ملودی را به سمت صدای ر کرن می برد و هر دو گونه غلتی d و گونه تحریر e برای گسترش دادن صدای دو، که صدای خاتمه دستگاه چهارگاه است، به کار گرفته شده اند. 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 می کند تا مسیر کلی حرکت ملودی را به روشنی ببینیم و در این راستا بتوانیم نحوه شکل گیری تحریرها را بهتر توضیح دهیم. براکت های d و e سطح ساختاری زیرین گونه تحریرهای d و e را نشان می دهند؛ همان طور که می بینیم، در سطح پایین تر ساختاری هر دو گونه تحریر از یک گردش ملودی یکسان پیروی می کنند و به نظر می رسد گونه تحریر e گونه تزئینی و گسترش یافته گونه تحریر d است که ما را به سمت طرح مفهوم «گونه تحریرهای گسترش یافته» هدایت می کند. مفهومی که درک ما را از نحوه شکل گیری تحریرها، که گاه بسیار پیچیده به نظر می رسند، بیشتر خواهد کرد. بدین ترتیب در کنار مفهوم «گونه تحریرهای گسترش دهنده»، که موجب گسترش یک «تُن» می شوند، می توانیم مفهوم «گونه تحریرهای گسترش یافته» را برای گونه تحریرهایی که حاصل بسط و گسترش یک گونه تحریر ساده تر و کوتاه تر هستند، به کار بگیریم. تصویر ۱-۳، بنیادی ترین

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

چنان که در تصویر ۱-۱ می بینیم، تحریرها هم زمان با اجرای آخرین هجای مصرع، یعنی «اوست» آغاز شده اند. 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 شده اند را «گونه های غلتی» خواهیم نامید؛ این گونه تحریرها در بیشتر مواقع با ترنم های لغوی همراهند. گونه غلتی a تُن یا صدای دو، صدای شاهد و محوری دستگاه چهارگاه، را بسط داده که به لحاظ نحوه حرکت

ملودی حائز اهمیت زیادی است. لازم است همین جا مفهوم اساسی و مهم دیگری را وارد کنیم که برای توضیح کارکرد تحریرها کمک شایانی به ما خواهد کرد. همان طور که شَنکر نیز یادآور شده است همواره در ساخت ملودی، بعضی از صداها دچار بسط و گسترش می شوند؛ این گسترش که به روش های گوناگونی انجام می پذیرد، موجب می شود 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 می شوند. به صداهایی که دچار بسط و گسترش می شوند «صداها یا تُن های گسترش یافته» می گوئیم: «زمانی که تُن در متن فعال باقی می ماند، تُن های دیگر می توانند میانی باشند، چنین تُن را گسترش یافته می گویند» (کدوالدر و گانیه، ۱۳۹۱، ۴۳). چنان که در ادامه تحلیل نمونه های 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 خاتمه‌پیدامی‌کند.

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 اجزای 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* نتی *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 *b* بدون تعلل به صدای ر کرن، 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 متیفی 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* عبارتت 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 ر کرن 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، پرتزئین و پرحالت شوند.

برخلاف دو نمونه پیشین - و همین طور بیشتر دیگر اجراهای



نوع بردری‌ها که در نتیجه یک کاهش آنالیزی به دست می‌آیند و نشان‌گر سطح ساختاری زیرین یک متیف هستند، می‌توانیم «بردری‌های زیرساختی» نام‌نهمیم.

به حرکت سیکوئِنسی نهفته در دو بَرَاکت  $\gamma$  توجه کنید که می‌توان گفت هر کدام از یک «بردری گسترش‌یافته» ساخته شده‌اند. این نوع بردری‌های گسترش‌یافته را در جای‌جای اجراهای موسیقی دستگاهی می‌توان سراغ گرفت، مانند شاهین‌های X در تصویر ۴-۱.

شباهت خط بنیادین این نمونه، که در تصویر ۴-۲ ترسیم شده، به نمونه دوم بسیار قابل توجه است؛ تنها وجه تمایز آنها در این است که حرکت بالارونده‌ای که در نمونه امیرقاسمی از صدای لاکرن به سمت صدای ر کرن شکل گرفته بود، در این نمونه تا صدای می‌ادامه پیدا می‌کند. این شباهت زیربنایی در حالی است که دو جمله تحریر مذکور از گونه‌تحریرهای کاملاً متفاوتی ساخته

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

گونه تحریر  $g$ ، که پیش از گونه تحریر  $h$  که جزو گونه‌تحریرهای فرودی است، اجرا شده است، نقش ساختاری قابل‌تاملی دارد. این دسته از گونه‌تحریرها، که همواره روی نغمه‌ای غیر از صدای خاتمه، ایست می‌کنند و در بخش‌های فرودی اجراهای موسیقی دستگاهی کاربرد فراوانی دارند، در واقع موجب حالتی تعلیقی هستند برای موکد کردن فرود نهایی.

بردری ابتدای تصویر ۴-۲، که در بسیاری از اجراهای دستگاه چهارگاه به شکل‌های مختلفی قابل مشاهده است، تمهید بسیار مناسبی است برای تاثیرگذاری بیشتر پرش مهمی که پس از آن رخ می‌دهد. در واقع این بردری و پرش پس از آن، برای تثبیت دستگاه چهارگاه کاملاً کافی به نظر می‌رسد. به این

تصویر ۴-۱- دوامی، درآمد دستگاه چهارگاه، آنالیز تحریرها.

تصویر ۴-۲- دوامی، درآمد دستگاه چهارگاه، کاهش آنالیزی.

تصویر ۴-۳- دوامی، درآمد دستگاه چهارگاه، خط بنیادین جمله تحریر.

نغمگی مُد دارد، آفریده (یا انتخاب) و اجرا می‌شوند. در این راستا دو نمونه اخیر حامل مطلب مهم دیگری نیز هستند: در نمونه ۴ دیدیم که گستره نغمگی با دو گونه تحریر d و e به طور بی‌سابقه‌ای به صدای سی بالایی حامل رسیده و سپس به صدای شاهد باز می‌گردد؛ در نمونه ۵ نیز گستره نغمگی با دو گونه 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 گستره نغمگی است. به دیگر سخن، گونه‌های متنوع تحریری مهم‌ترین ابزار برای عملی کردن ایده بسط و گسترش گستره نغمگی هستند.

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

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

در نمونه ۲-۱ دیدیم که گونه تحریر a و b شامل حرکتی از لاکرن به دو و بازگشت از دو به لاکرن بود. در نمونه ۵-۱ این دو حرکت در قالب یک گونه تحریر اجرا شده‌اند که همان طور که می‌بینیم حرکت از لاکرن به دو در این جا، طی یک فرایند فشرده‌سازی، به یک پرش صرف تبدیل شده و در مقابل حرکت از دو به لاکرن با طمانینه بیشتری انجام گرفته است. گونه تحریر b مقایسه شود با گونه تحریر c از تصویر ۲-۱ و گونه تحریر c با گونه تحریرهای c از تصویر ۱-۱ و b از تصویر ۳-۱. توجه کنید که گونه تحریر g گونه گسترش یافته ۳ نت پایانی گونه 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. نکته 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 اجراکننده موسیقی دستگاهی از سیر

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

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

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 ایرا،

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 سید احمدخان، 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، نوارکاست.

کاظمی، علی (۱۳۹۰)، ترنم‌های آوایی در آواز ایرانی: مطالعه‌ی موردی درآمد دستگاه چهارگاه، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۳، صص ۲۳ - ۳۲.

کدوالدر آلن و دیوید گانیه (۱۳۹۱)، مفاهیم شنکر در آنالیز موسیقی تونال، ترجمه 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.