صفحات ۱۷- ۲۶ (علمی- پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۷، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFADRAM/2022.343673.615676 شناسه دیجیتال

معرفی و مطالعهٔ گونهٔ (ژانر) قطعه در سنت آهنگسازی موسیقی کلاسیک ایرانی از منظر فرم و بافت؛ مطالعهٔ موردی *چکاد* اثر پرویز مشکاتیان

سپهر سراجی*
دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۰۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۱۴)

چکیده
مطالعهٔ آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایرانی حوزه‌ای نوپا است. این در حالی است که در عرصهٔ عمل موسیقایی بخش قابل توجهی از کارگان اجرایی سنت ایرانی را آثار آهنگسازی‌شده تشکیل می‌دهد. در همین راستا، تحقیق حاضر به معرفی و مطالعهٔ قطعه، به‌عنوان مطرح‌ترین گونهٔ سازیِ از پیش ساخته‌شده در سنت ایرانی می‌پردازد. قطعه که تا پیش از این نامی عام برای اشاره به هر اثر موسیقایی بود در مطالعهٔ حاضر به‌صورت اسم خاص و در معنایی به‌خصوص به‌کار رفته است. در اینجا کوشیده شده تا ویژگی‌های گونه‌شناختی، فرمی و بافتی این گونه تعریف و تحلیل شود. این اطلاعات، بخشی از مبانی به‌دست آمده از رسالهٔ دکتری نگارنده پیرامون آهنگسازی در موسیقی ایرانی است. در مطالعهٔ پیشِ رو، برای ملموس شدن ویژگی‌های معرفی شدهٔ قطعه، *چکاد* اثر پرویز مشکاتیان یکی از آثار شاخص عرصهٔ آهنگسازی در موسیقی ایرانی به عنوان نمونهٔ موردی، از سه جنبهٔ گونه، فرم و چندصدایی تحلیل شده‌است. برخلاف اغلب تحلیل‌های موجود، مؤلفه‌هایی که در این تحقیق مطالعه شده‌اند، عملاً کیفیات آهنگسازانهٔ اثر را تشریح می‌کند و نه رابطهٔ آن با ردیف. این شکل مطالعه امکان می‌دهد تا چارچوب‌های آهنگسازی در موسیقی ایرانی از جمله ماهیت اندیشهٔ فرمال و هم‌چنین نحوهٔ بافت‌پردازی در این سنت روشن‌تر شود.

واژه‌های کلیدی
موسیقی کلاسیک ایرانی، آهنگسازی، قطعه، *چکاد*، پرویز مشکاتیان.

* تلفن: ۰۹۳۶۷۵۰۹۹۹۳، نمابر: ۶۶۴۱۲۹۲۰-۰۲۱، E-mail: s.seraji@ut.ac.ir.

مقدمه

در حیات موسیقایی حدود صد و پنجاه سال اخیر ایران، سنت موسیقی کلاسیک ایرانی تحولات و فرآیندهای دگرگونی مختلفی را به خود دیده‌است (نتل، ۱۳۸۱، ۹-۴۷). پدیده‌هایی که در قالب دوره‌ها و گفتمان‌های مختلف حیات این سنت مطالعه و تفسیر شده‌اند. به نظر می‌رسد یکی از مهم‌ترین نمونه‌های این تحولات، که تأثیری عمیق بر فرآیند خلاقیت در سنت گذاشته است، شکل‌گیری و رشد روزافزون خلق موسیقی در قالب کارگان‌های آهنگسازی‌شده است. با وجود رونق و اقبال موسیقیدانان ایرانی به خلق و اجرای آثار از پیش ساخته شده در حوزهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی، متون فنی و تخصصی معطوف به مطالعهٔ این آثار انگشت‌شمار و بسیار کم‌تعداد است. همین بررسی‌ها و تحلیل‌های پراکندهٔ موجود هم، اغلب صرفاً به بررسی نحوهٔ ارتباط اثر با انگاره‌ها و مصالح ردیف می‌پردازند. امروزه آهنگسازی در قالب گونه‌های آوازی و سازی بخش بزرگی از فعالیت‌های خلاقانهٔ موسیقیدانان ایرانی را در برمی‌گیرد. با توجه به این رشد و اقبال، توجه به جنبه‌های فنی و مطالعهٔ آثار شاخص آهنگسازان ایرانی بسیار ضروری به‌نظر می‌رسد. با تجزیه‌وتحلیل این آثار به‌تدریج مجموعه‌ای از هنجارها و ارزش‌ها در گفتمان‌های مختلف آهنگسازی موسیقی ایرانی برجسته خواهد شد که برای آموزش و تکرارپذیرشدن تجربه‌های موفق در این زمینه حیاتی است. تحقیق حاضر با بهره‌گیری از مبانی نظری به‌دست‌آمده از *رسالهٔ دکتری* نگارنده پیرامون گفتمان‌های آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایرانی و در امتداد همان روش تحقیق انجام گرفته است. در پژوهش یاد شده، با مطالعهٔ آثار و مکتوبات، مفاهیم و مؤلفه‌های مؤثر بر سنت آهنگسازی ایرانی معرفی شده و ملاک و معیار تحلیل آثار هستند. این مفاهیم عبارت‌اند از: گونه، فرم و صنایع آهنگسازی، بافت، پیوند شعر و موسیقی (ویژهٔ آثار آوازی) و سازآرایی. یکی از مهم‌ترین دستاوردهای ذکرشده مربوط به تشخیص و معرفی گونه‌ای پرکاربرد در موسیقی ایرانی است. قطعه، به‌عنوان مهم‌ترین گونهٔ سازی مطرح شده و ویژگی‌های آن معرفی و تحلیل شده است. گونه‌ای که در عمل به قسمتی مهم از کارگان اجرایی موسیقی ایرانی بدل شده بود اما تا به‌حال به‌شکلی مجزا و به عنوان گونه‌ای مستقل معرفی و تحلیل نشده بود. در تحقیق حاضر، *چکاد*، اثری از پرویز مشکاتیان که برای گروه سازهای ایرانی ساخته شده و در آلبوم موسیقی *دستان* با خوانندگی محمدرضا شجریان، آهنگسازی مشکاتیان و اجرای گروه عارف در سال ۱۳۶۷ منتشر شده، به‌عنوان نمونهٔ موردی از یک قطعهٔ شاخص در سنت آهنگسازی ایرانی تحلیل و بررسی خواهد شد. این اثر از منظر گونه، فرم و بافت در حوزهٔ آهنگسازی ایرانی اهمیت دارد و می‌تواند از زوایای مختلف مرتبط با فن آهنگسازی تحلیل و بررسی شده و ابعاد گوناگون و احتمالاً ناشناختهٔ آن آشکار و ویژگی‌های آن نیز قابل مشاهده گردد. در این مطالعه، با استفاده از مبانی نظری موجود پیرامون آهنگسازی و آهنگسازی در موسیقی ایرانی، برگرفته از *رسالهٔ دکتری* یاد شده با عنوان «گفتمان‌های آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایرانی در نسبت با مسألهٔ هویت در این موسیقی»، اثر حاضر از جنبه‌های گونه، فرم و بافت تجزیه‌وتحلیل شده است. چنین تحقیقی عملاً می‌تواند چگونگی و کیفیات آهنگسازی در سنت ایرانی را نشان دهد.

روش پژوهش

پرسش اولیه‌ای که پیرامون چیستی آهنگسازی در موسیقی ایرانی در راستای روش تحقیق مطالعهٔ حاضر شکل می‌گیرد، چگونگی تمییزدادن کارگان‌های قابل قرارگیری در قلمروی آهنگسازی ایرانی از کارگان‌های دیگر است. به عبارت دیگر باید نخست مشخص شود که وقتی از آهنگسازی ایرانی سخن می‌گوییم منظور ما کدام دسته از آثار است. از آنجا که در طول قرن گذشته کارگان‌های بسیار گوناگون و متنوعی پیرامون موسیقی ایرانی شکل گرفته‌اند که هر یک نسبتی خاص با هستهٔ مرکزی این سنت موسیقایی برقرار می‌کنند چگونه باید یک اثرِ اصطلاحاً استانداردِ کارگان ایرانی را از غیر آن تشخیص داد. مطالعات پیشین انجام شده از همین نگارنده کوشش کرده تا صورت‌بندی ملموسی از کارگان‌های تراز موسیقی ایرانی ارائه دهد (نک. سراجی و فاطمی، ۱۳۹۹؛ همان، ۱۴۰۰). مطالعات یادشده، با استفادهٔ ترکیبی از روش‌های میدانی به وسیلهٔ مصاحبه با شخصیت‌های مرجع موسیقی ایرانی و مطالعات کتابخانه‌ای به وسیلهٔ بررسی منابع مرجع این سنت، نخست داده‌های مربوط به ویژگی‌های مرکزی سنت ایرانی را استخراج کرده و به فهرستی از عناصر هویت‌ساز در این سنت می‌رسد و در گام بعد با روش جزء به کل دسته‌بندی پیوستاری از مجموعه کارگان‌های مرتبط با این سنت را ارائه می‌دهد. بنابراین مطالعات، کارگان‌های گوناگونی را می‌توان در سنت ایرانی یافت که با وجود تنوع‌شان، دستِ‌آخر می‌بایست بخشی از کارگان‌های معتبر موسیقی ایرانی و بخشی از بدنهٔ این سنت دانسته شوند. این دسته در نهایت کارگان‌های کلاسیک ایرانی نامیده می‌شود. در مقابل کارگان‌هایی هم حول این سنت پدید آمده‌اند که به‌رغم برخورداری از برخی عناصر هویت‌ساز این سنت در نهایت به عنوان بخشی از بدنهٔ کارگان ایرانی قابل دسته‌بندی نیستند و می‌بایست کارگان‌های ایرانی‌تبار نام بگیرند (همان، ۱۴۰۰، ۴۹). *چکاد*، اثر پرویز مشکاتیان بر اساس این مطالعات، حائز ویژگی‌هایی است که آن را کاملاً منطبق با ویژگی‌های مرکزی موسیقی ایرانی کرده و بخشی از کارگان رسمی این سنت شمرده می‌شود. پس این اثر، یک نمونهٔ معتبر از آهنگسازی ایرانی شمرده می‌شود.

پیشینه پژوهش

با وجود آثار بسیار پرشمار در حوزهٔ آهنگسازی موسیقی ایرانی اما مطالعات در این زمینه پیشینهٔ چندانی ندارد. منابع موجود هم عمدتاً معطوف به تجربیات شخصی و دیدگاه‌های نگارندگان متون است و نه مطالعات مبتنی بر روش علمی. این متن‌ها به عنوان منابعی برای شناخت دیدگاه نگارندگان آن و آشنایی با خواستگاه فکری ایشان قابل بررسی است. در این میان می‌توان به چند منبع دانشگاهی قابل توجه به عنوان پیشینهٔ تحقیق حاضر اشاره کرد. نخست مقالهٔ «فرم و موسیقی ایرانی» نوشتهٔ ساسان فاطمی (۱۳۸۷، ۱۰۳-۱۳۴) که به بازتعریف فرم در موسیقی ایرانی و پیشینهٔ آن در رسالات کهن موسیقی ایرانی می‌پردازد. هم‌چنین فصل اول از کتاب پیدایش موسیقی مردم‌پسند از همین نگارنده که به تحلیل و طبقه‌بندی تصانیف ایرانی یعنی آثار آهنگسازی‌شدهٔ کلام‌مند پرداخته است. مقاله‌ای از بابک خضرایی با عنوان «پیش درآمد، چهار مضراب، رنگ و تصنیف و موضوع فرم و گونه (ژانر)» (۱۳۹۵، ۶۹- ۸۸)، مقالهٔ دیگری از وی

با عنوان «در جست‌وجوی مفهوم ضربی» (۱۳۹۰، ۱۰-۱۱) که به بررسی و بازتعریف گونه‌های سنتی ایران معطوف شده‌اند و هم‌چنین کتاب ده *قطعه ده آنالیز* نوشتهٔ حمید مرادیان (۱۳۹۳) که گرچه معطوف به آهنگسازان گفتمان ملی است اما به علت ارتباط این گفتمان با آهنگسازی در موسیقی ایرانی از پیشینه‌های تحقیق حاضر شناخته می‌شود. مقاله‌ای هم از آروین صداقت‌کیش (۱۳۹۸، ۲۲-۳۳) با موضوع تحلیل فرمی مقدمهٔ بیداد اثر دیگر مشکاتیان منتشر شده‌است که با موضوع تحقیق حاضر مرتبط است. با این حال، مقالهٔ حاضر معطوف به معرفی و مطالعهٔ روش‌مند رهیافت‌های معاصر آهنگسازی ایرانی است و با رویکردی متفاوت از نمونه‌های پیشین به قطعه به عنوان یک گونه (ژانر) مستقل در آهنگسازی ایرانی پرداخته شده‌است و از این منظر نسبت به همهٔ منابع پیشین متفاوت و مجزا شمرده می‌شود.

مبانی نظری پژوهش

مسألهٔ دوم در مطالعهٔ آثار آهنگسازی موسیقی ایرانی، چگونگی بهره‌گیری از تعاریف و مفاهیم فنی آهنگسازی در سنت ایرانی است. برای تحلیل فنون آهنگسازی در یک اثر ایرانی مطالعهٔ نحوهٔ استفاده از انگاره‌های ملودیک و ریتمیک ردیف نمی‌تواند کیفیات آهنگسازانهٔ یک اثر را آشکار سازد. چه بسا فاصله گرفتن از ردیف به عنوان کارگان مرجع و در عین حال تأمین ویژگی‌های معطوف به ایرانی‌بودگی در جهت رسیدن به خلقِ با اصالتی[1] که زاییدهٔ ذهن آهنگساز و درعین‌حال واجد عناصر هویت‌سازِ ایرانی بوده باشد، در اولویت بررسی و تحلیل خواهد بود. بنابراین، می‌بایست بتوان با استفاده از روش‌های مرسوم تجزیه‌وتحلیل آهنگسازی، آثار ایرانی را نیز بررسی کرد. در مطالعهٔ انجام‌شده پیرامون آهنگسازی موسیقی ایرانی (سراجی، ۱۴۰۰، ۱۰۶-۱۲۰)، مؤلفه‌هایی به‌عنوان مهم‌ترین تعاریف و مفاهیم فنی در آهنگسازی ایرانی معرفی شده‌اند که سرفصل‌های آن عبارتند از: گونه، فرم و صنایع آهنگسازی، بافت، پیوند شعر و موسیقی (مخصوص تصانیف) و سازآرایی. به علاوه مباحثی که پیرامون مسألهٔ تحول زبان موسیقایی در سنت آهنگسازی ایرانی مطرح شده‌است. این مؤلفه‌ها براساس مکتوبات موجود پیرامون آهنگسازی و هم‌چنین با مطالعهٔ آثار مختلف منسوب به جریان‌های مختلف آهنگسازی جنبه‌های ضروری مطالعهٔ آهنگسازی در موسیقی ایرانی شناخته شده‌اند. شناخت گونه‌های موسیقی ایرانی، نحوهٔ برخورد با فرم و صنایع آهنگسازی و آسیب‌شناسی این حوزه، مطالعهٔ رویکردها به بافت و به‌طور خاص چندصدایی در موسیقی ایرانی که از جدال‌آمیزترین مباحث این حوزه به‌شمار می‌رود، رویکردها به نحوهٔ پیوند شعر و موسیقی و هم‌چنین سازآرایی و اَشکال آن، اهمّ مباحث معطوف به آهنگسازی ایرانی محسوب می‌شوند که از میان این عناوین در مطالعهٔ حاضر بنا به ظرفیت‌ها و ویژگی‌های نمونهٔ موردی انتخاب‌شده، سه مؤلفهٔ اول بیشترین موضوعیت و ضرورت را دارند و به‌عنوان رویکردهای اصلی مطالعه انتخاب شده‌اند. برای رسیدن به تصویری مستدل و روشن از طرح و فرم این اثر، بهره‌گیری از مبانی نظری و مفاهیم فرم در موسیقی ضرورت دارد. شکی نیست که هر اثر موسیقایی و چه بسا هنری فرمی به‌خصوص دارد اما آنچه که در اینجا مهم است شناسایی و بهره‌گیری از آثاری است که بتوانند با مفاهیم فرم موسیقی درک و تحلیل شوند. شناخت و بهره‌گیری از مفاهیم سنتی و رایج فرم که به‌ویژه برای مطالعهٔ سنت غربی کاربرد دارد و عمدتاً در دورهٔ کلاسیک به قوام رسیده‌است، باعث می‌شود تا به جمع‌بندیِ قابل اتکایی از فرم اثر برسیم. تعاریف موجود از مفاهیمی هم‌چون مُتیف، عبارت، جمله و یا پریود می‌بایست با تعاریف مرسوم در ادبیات موسیقی هم‌سان و هماهنگ باشد. این هماهنگی به‌هیچ عنوان نباید کوشش برای به‌اصطلاح قالب کردنِ این دست مفاهیم به حوزهٔ موسیقی ایرانی تلقی شود، بلکه پاسخی است به ضرورت موجود برای درک و تحلیلی قابل اتکا و البته دقیق از سنت آهنگسازی. ممکن است این پرسش شکل بگیرد که فرم موسیقی کلاسیک همراه و هم‌خوان با دیگر عناصر موسیقایی سنت غربی بوده و تعاریف آن قابل برداشت و استفاده در سنتی دیگر نیست و ممکن است معیاری اشتباه برای مطالعهٔ آثار ایرانی تلقی شود. مثلاً زبان به‌اصطلاح تُنال و هارمُنی فونکسیونل با شکل‌گیری مفاهیم جمله و پریود مرتبط هستند و لزوماً نمی‌توان آن را در موسیقی ایرانی با عناصر هویت‌ساز به‌خصوصش به همان شکل بازتعریف کرد. پس مسألهٔ سومی که مطرح می‌شود امکان تطابق مفاهیم فرم موسیقی با آثار ایرانی است.

به نظر می‌رسد در میان آثار آهنگسازان ایرانی از دورهٔ قاجار تا کنون، جریاناتی را می‌توان بازشناخت که قابل بررسی با این ابزار هستند. جریانی درون سنت ایرانی، نه فقط در دهه‌های اخیر که حتی در زمانهٔ دورتر چنان‌که در آثار درویش‌خان هم دیده می‌شود، به شکلی کاملاً ملموس اما شاید ناخودآگاه به‌سمت هماهنگی با این تعاریف حرکت خود را آغاز کرده بود. برای هماهنگی با این ادبیات، لازم نبود موسیقی ایرانی ذاتاً به موجود دیگری تبدیل شود، بلکه نخست لازم داشت تا بتواند برای منعقدکردن زبان موسیقایی‌اش به نظمی برساخته از جملات و عبارات برسد. نظمی که بتواند جملات طویل‌تر بسازد، آن را بسط داده و به سازه‌های موسیقایی بزرگ‌تری هم‌چون پریود، دوبخشی، سه‌بخشی و رندو گسترش دهد. لازمهٔ دیگر اما، ظرفیت و امکان بهره‌گیری معنادار از دو عنصر اساسی فرم یعنی تضاد و تشابه به منظور ایجاد تنوع، آرایش و در نهایت انسجام در اثر است. بنابراین، مفاهیم موجود در این تحقیق همان معنایی را دارند که در ادبیات سنتی موسیقی‌شناسی داشته و با آن هماهنگ است، مگر اینکه در مواردی به پدیده‌های جدید و غیرمعمولی در فرم کلاسیک برخوریم. گاهی اوقات برای هماهنگ شدن سنت ایرانی با مفاهیم فرم‌شناسی نیاز به انعطاف‌پذیری‌هایی در دو طرف (چه سنت ایرانی و چه غربی) هست که در این مواقع تبصره‌ها و تغییراتی را نیز در به‌کارگیری مفاهیم باید در نظر گرفت و با ابزار موجود تجزیه و تحلیل آن را بازتعریف کرد.

در حوزهٔ تحلیل بافت هم موضوع به همین صورت است. با توجه به اینکه آثاری در سنت ایرانی هستند که به هر طریق از تفکر چندصدایی در موسیقی بهره می‌برند، برای شناخت چندصدایی در این آثار، می‌بایست مسیری قابل تطابق با سنت موسیقی‌شناسی طی شود. نخست باید در نظر داشت *چکاد* جزء دسته‌ای از آثار ایرانی است که بر پذیرش و رشد بافت‌های چندصدا بر بستر موسیقی ایرانی مؤثر بوده‌اند. گرچه به‌هیچ عنوان نمی‌توان آن را از نمونه‌های اولیهٔ چندصدایی در سنت ایرانی دانست اما در حقیقت می‌توان چنین تفسیر کرد که تجربیات موفقی هم‌چون این اثر، راه را برای پذیرش و فراگیری بیشتر استفاده از بافت‌های چندصدا باز کردند. در تحقیق حاضر، پس از طرح مباحث معطوف به گونه و فرم اثر، چگونگی بهره‌گیری از بافت چندصدا در آن بررسی و بازشناسی خواهد شد.

گونهٔ (ژانر) قطعه

پیش از هر چیز، برای شناخت دقیق مفهوم قطعه در سنت موسیقایی

باید آن را از جنبهٔ گونه‌شناختی بررسی کرد. این بررسی عملاً به‌دنبال تعریف این گونه خواهد بود. همان‌طور که در مطالعات پیشین در بحث گونه‌های موسیقی ایرانی مطرح شده‌است (خضرایی، ۱۳۹۵، ۶۹-۸۸)، گونه‌های سازی سنتی موجود عبارت‌اند از پیش‌درآمد، چهارمضراب، رنگ. این در حالی است که در طول سدهٔ گذشته، دسته‌ای از آثاری سازی خلق شده‌اند که به لحاظ گونه‌شناختی ویژگی‌های هیچ‌کدام از این گونه‌های سازی را ندارند اما در عین حال از همهٔ آن‌ها به اَشکال مختلف تأثیر پذیرفته‌اند. این شکل آهنگسازی که رفته‌رفته آهنگسازان بیشتری را به خود جلب کرده می‌بایست آخرین گونهٔ متولدشده در سنت آهنگسازی ایرانی به‌شمار آید. این دسته آثار را قطعه نامیده‌ایم و برای نام بردن جمع آن‌ها می‌توان از واژهٔ مقطعات[۲] بهره گرفت. گرچه ممکن است در بادی امر این واژه بسیار کلی و نادقیق به‌نظر برسد چرا که می‌تواند به هر اثر موسیقایی اعم از سازی و آوازی اطلاق شود، اما هم‌چنان که نام مهم‌ترین گونهٔ آوازی آهنگسازی‌شده در سنت ایرانی یعنی تصنیف در آغاز و به‌طور تاریخی برای اشاره به هر اثر از پیش ساخته‌شده‌ای به‌کار می‌رفت و به تدریج به آهنگسازی آوازی محدود شد (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۸)، یا مثلاً اصطلاح سُنات در موسیقی غربی که در آغاز حیاتش در دورهٔ بارُک به هر اثر سازی اطلاق می‌شد (Url2) ، اصطلاح قطعه نیز می‌تواند یک جنبهٔ تخصصی داشته باشد به معنای یک اثرِ سازی آهنگسازی‌شده که به‌دلیل پویایی ساختارش قابل دسته‌بندی در هیچ‌کدام از گونه‌های سنتی نیست و مهم‌ترین ویژگی‌های ظاهری آن عبارت است از قواره و اندازهٔ زمانی بزرگ آن نسبت به نمونه‌های سنتی. این مؤلفه را می‌توان در نسبت با طول زمانی کل نوبت نیز تفسیر کرد به این معنا که یک قطعه چند برابر یک پیش‌درآمد یا چهارمضراب زمان یک نوبت کامل را اشغال می‌کند و به‌عبارت دیگر نسبت زمانی بیشتری از کل یک نوبت را به خود اختصاص می‌دهد که خود نشانه‌ای مهم از بیشترشدن اهمیت و بالارفتن جایگاه آهنگسازیِ سازی در بستر سنت است. پویایی ساختار قطعه در عناصر ریتم، تمپو، داینامیک و این‌که در اکثر قریب به اتفاق موارد چندمُدی است، قابل مشاهده است.

مسألهٔ گونه‌شناختی دیگری که به ماهیت وجودی قطعه وابسته است، تعلق آن به حوزهٔ کلاسیک است. در حالی‌که تصنیف، بنابر تعریف فاطمی بخش مردم‌پسند سنت ایرانی تلقی می‌شود (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۴)، قطعه در مقابل آن از هر جهت ماهیتی کلاسیک را به نمایش می‌گذارد. به‌نظر می‌رسد آهنگساز ایرانی، به‌قصد رسیدن به یک بیان هنریِ مستقل از کلام، آن‌چنان که در سنت کلاسیک اروپا رواج داشت، دست به خلق هنری در قالب قطعه می‌زند تا بتواند کیفیاتی را که در تصنیف، به علت کلام‌محور و مردم‌پسند بودن قابل ارائه نیستند به‌دست آورده و ارائه دهد. حاشیه‌نشینی تدریجی آواز در سنت ایرانی، به عنوان بخش اعلا و کلاسیک موسیقی ایرانی، می‌تواند از علل دیگر گرایش فزاینده به ساخت قطعه باشد. با تضعیف تدریجی جایگاه آواز، قطعه به عنوان یک بخش کلاسیک در اجرای موسیقی ایرانی مطرح می‌شود. گرچه معمولاً قطعه جایگاهی را که پیشتر محل اجرای پیش‌درآمد بود، در یک نوبت ایرانی اشغال می‌کند، با این وجود ویژگی‌های بالا آن را به روشنی از پیش‌درآمد جدا و به کلی متفاوت کرده‌است. هر چند این تنها نقش و جایگاه قطعه نیست و این گونه می‌تواند در قسمت‌های دیگر نوبت قرار بگیرد (نمونهٔ صوتی: مشکاتیان، ۱۳۶۵، شیار ۴) و یا مجموعه‌ای از مقطعات حتی به‌عنوان یک اثر مستقل ارائه داده شوند (نمونهٔ صوتی: پژمان، ۱۳۹۴؛ سراجی، ۱۳۹۵).

فرم و بافت قطعه

هر چند که قطعه هم‌چون دیگر گونه‌های ایرانی فاقد فرم معین است، اما در قیاس با گونه‌های سنتی، در آن ردپای مفهوم اندیشهٔ فرمال را به‌وضوح می‌توان دید. اندیشهٔ فُرمال به معنای تفکر معطوف به طرح‌ریزی و فرم‌دهی به اثر است که گرچه منجر به پیدایش گونه‌ای با فرم معین نشده است اما بر خلاف آثار گذشته، در اغلب مقطعات فرم به شکلی کاملاً واضح و روشن در ساخت قطعه نهادینه شده است. علت نیز روشن است، زمانی که یک آهنگساز بخواهد بدون بهره‌گیری از عناصر آواز و کلام، اثر موسیقایی بلندی را خلق و سازماندهی کند طبیعی است که ذهنیت خود را به شکلی دقیق‌تر معطوف به مسألهٔ فرم کند، در غیر این‌صورت احتمالاً هیچ بختی برای انسجام‌بخشی به اثر نخواهد داشت. ضرورت استحکام در مقولهٔ فرم به‌شکلی طبیعی، به‌تدریج باعث بروز مفهوم اندیشهٔ فرمال در آهنگسازی ایرانی شده‌است. بدین معنا که در موسیقی ایرانی جریانی وجود دارد که می‌کوشد در آثار (به‌خصوص نمونه‌هایِ سازی) به‌رغم عدم وجود گونه‌های با فرم معین، جنبه‌های فرمی را ببیند و به‌وسیلهٔ آن انسجام لازم برای سازماندهی اثر را فراهم کند. این جنبه‌های فرمی از یک سو توجه به نظم و قوارهٔ جملات، آرایش و انتظام فرودها و پریودها، و از سوی دیگر درک عمیق از دو عنصر حیاتی تضاد و تشابه در موسیقی و چگونگی به‌کارگیری این عناصر تلقی می‌شود. بنابراین، در آثار قابل دسته‌بندی در این جریان، یا بهره‌گیری از فرم‌های مرسوم و شناخته شده هم‌چون دوبخشی، سه‌بخشی و رُندو را می‌بینیم که البته ممکن است در آن‌ها دخل و تصرفی صورت گرفته باشد، یا این دخل و تصرف‌ها به‌قدری است که منجر به خلق فرم‌های مختلط و یا آزاد می‌شود. فرم‌هایی خارج از چارچوب‌های مرسوم فرم‌های سنتی اما منسجم و مستحکم. این نکته را باید یادآوری کرد که اینجا منظور از فرم آزاد هر رویداد صوتی غیرقابل تشخیص در قالب فرم نیست، بلکه تمهیدات و شگردهایی است که می‌توان آن را با ادبیات و مفاهیم شناخته شدهٔ فرم بازتعریف کرد.

جنبهٔ قابل مطالعهٔ دیگر در گونهٔ قطعه، مسألهٔ بافتار و طراحی آن است. مسأله‌ای مناقشه برانگیز در موسیقی ایرانی که عمدتاً معطوف به پرسش پیرامون چرایی و چگونگی چندصدایی در بستر سنت مطرح شده است. آنچه که در متن عمل موسیقایی دیده می‌شود، این است که بافت قطعه می‌تواند تک‌صدا و یا چندصدا باشد. هرچند توجه به بافت‌های غیر تک‌صدا یکی از ظرفیت‌های مورد توجه آهنگساز است، با این وجود قطعاتی هم وجود دارند که هم‌چنان تک‌صدا هستند. در مقابل، به‌نظر می‌رسد آثار چندصدا اقبال و توجه بیشتری را به خود جلب کرده‌اند و در عرصهٔ ساخت قطعات، گرایش به بافت‌پردازی و دورشدن از تک‌صدایی دیده می‌شود. با این حال در مورد نوع رویکرد به چندصدایی و چگونگی طرح‌ریزی و اِعمال آن در آثار نمی‌توان از یک الگوی یکسان سخن گفت. بافت‌پردازی قطعه شامل حالات و انواع مختلف و متنوعی است که می‌بایست مورد به مورد و اثر به اثر تحلیل و واکاویده شود. آنچه که در مجموعِ قطعات غیرتک‌صدا قابل مشاهده است، کوشش‌هایی با ذوق شخصی برای بارورشدن بافتار و خروجی صوتیِ اثر است. گاه این خروجی صوتی با تلفیق ملودی[۳]ها شکل می‌گیرد و نتیجتاً بافتی کنترپوانی پدید می‌آید و گاه بهره‌گیری از آکُردها خود را بیشتر نشان می‌دهد و بافت هارمُنی به‌گوش می‌رسد. با این همه، از آنجا که این

چندصدایی‌ها در اغلب موارد بر اساس ذوق آهنگساز شکل می‌گیرند و کم‌تر در راستای قواعد چندصدایی سنت اروپایی قرار می‌گیرند، خروجی صوتی آثار نتیجه‌ای متفاوت از بافت‌های مرسوم هارمُنی و کنترپوانی دارد.

دورنمای اثر

چکاد بخش نخست از یک مجموعهٔ بزرگ‌تر به‌نام دستان است. آن مجموعهٔ بزرگ‌تر در واقع یک نوبت کامل اجرای موسیقی کلاسیک ایرانی در دستگاه چهارگاه است که هم‌چون هر نوبت ایرانی به‌طور متناوب شامل بخش‌های بداهه و آهنگسازی‌شده است. *چکاد* جایگاه آغازین نوبت را اشغال کرده، جایی که پیشتر در اختیار پیش‌درآمد بود. اما هم‌چنان که گفته شد، قطعه گرچه از پیش‌درآمد تأثیراتی پذیرفته است اما تفاوت‌های زیادی نیز با آن دارد. تمپوی آغازین آرامِ آن و تأکید روی مُد مهم زیرمجموعهٔ دستگاه چهارگاه هم‌چون مخالف مهم‌ترین مصادیق شباهت آن با پیش‌درآمداند. اما طول بلند قطعه که اجرای آن تقریباً ده دقیقه زمان می‌برد، حرکت به مُدی دورتر و خارج از روند مرسوم دستگاه چهارگاه هم‌چون بیداد همایون و هم‌چنین پویایی و تغییرات یکبارهٔ عناصر متر از $\frac{3}{4}$ به $\frac{6}{8}$ و تمپو آرام به تند در بخش انتهایی اثر به‌شکل واضحی آن را از یک پیش‌درآمد تفکیک می‌کند. افزون بر این‌ها، آنچه که پیشتر به‌عنوان ظهور اندیشهٔ فرمال در آثار آهنگسازان ایرانی اشاره شد، باعث شده‌است که این اثر و مشابهانش محمل ویژگی‌هایی باشند که ساختمان آن را نسبت به آثار دیگر آهنگسازی ایرانی از منظر فن آهنگسازی تحلیل‌پذیر می‌کند. بدین معنا که بتوان با استفاده از مفاهیم و تئوری‌های معمول شناخت و بررسی فرم آن را تجزیه‌وتحلیل کرد. این امکان گرچه شاید در پیشانی اثر خود را نشان ندهد اما به‌نظر می‌رسد یکی از مهم‌ترین لوازم برای مطالعهٔ آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایرانی و وسیله‌ای برای رسیدن به انسجام و استحکام در ساختمان اثر است. برخلاف ساختار فرمی که جنبه‌ای بنیادی و ساختاری دارد و شاید در برخوردهای نخست چندان به گوش شنوندگان غیرمتخصص نرسد، بهره‌گیری از بافت چندصدا با وضوح بیشتری به گوش می‌رسد و یک شنوندهٔ نه‌چندان متخصص نیز می‌تواند در اولین برخوردها آن را تشخیص دهد. به‌خصوص اینکه در بعضی بخش‌های این اثر میزان تنوع، پیچیدگی و پرکار بودن چندصدایی نسبت به آثار هم‌دوره‌اش در عرصهٔ موسیقی ایرانی هم قابل ملاحظه است. *چکاد* توسط علیرضا جواهری نغمه‌نگاری شده و در تحقیق حاضر مرجع بررسی و تحلیل اثر نسخهٔ چاپ‌شدهٔ پارتیتور آن (مشکاتیان، ۱۳۷۹) خواهد بود.

تحلیل فرم و طرح مُدال

فرم این اثر در مقیاس کلان به‌صورت ABC+مقدمه به‌نظر می‌رسد. پس طبیعتاً نمی‌تواند یک سه‌بخشی رایج به‌صورت ABA در نظر گرفته شود. با وجود این‌که در بخش سوم در نهایت بازگشت[۴] بخش اول ظاهر نمی‌شود، و این مسأله می‌تواند انسجام اثر را به خطر بیندازد، اما این بخش C از نظر ساختار و روند مُدال ایدهٔ موسیقایی‌اش به‌شکلی کاملاً واضح، سنتز یا هم‌نهادی از دو عنصر A و B است که در شکلی جدید و نو ظاهر می‌شود. پدیده‌ای قابل توجه از منظر اندیشهٔ فرمال که در ادامه دربارهٔ آن بیشتر سخن خواهیم گفت. پیش از هر چیز در آغاز اثر میزان‌های ۱-۸ مقدمه‌ای وجود دارد که حاوی دو مؤلفه است: نخست معرفی یک الگوی ریتمیک (پایه) با اجرای واخوان‌ها به عنوان مصالحی پرتکرار در طول قطعه و جداکنندهٔ بسیاری از جملات و بخش‌ها از یک دیگر (تصویر ۱) و سپس در ادامه، همراه با تکرار این پایه، ظهور یک عبارت چهار میزانی توسط رباب و عود در فضای مُدال چهارگاه که به‌نظر می‌رسد هدف آن معرفی اولیهٔ مُد است (تصویر ۴). بخش اول خود یک سه‌بخشی مرکب با فرم aba[۵] است که قسمت اول شامل میزان‌های ۹-۵۲ حاوی ایدهٔ اصلی و خود یک دو بخشی ساده برگشت‌دار (aba′b′) است. بدین معنا که قسمت اول و دوم هرکدام یک پریود ۸ میزانی‌اند که با تکرارهایش تا میزان ۵۲ به طول می‌انجامد. بخش دوم از میزان ۵۳- ۹۸ با ایده‌ای کنتراستی[۶] نسبت به بخش اول اما مشتق شده از آن، مشتمل بر گروهی از جمله‌های چهار میزانی است که از منظر طرح مُدال در فضای مخالف تعریف شده و در انتها در خلال میزان‌های ۸۸-۹۹ به عبارات سه و دو میزانی شکسته می‌شود. این بخش ساختار پریودیک ندارد و در نهایت به بخش بازگشت (رپریز) و تکرار صورت‌های تغییریافته از موتیف‌های ایدهٔ اصلی (بخش a) می‌رسد (میزان‌های ۹۹- ۱۱۴).

از میزان ۱۱۵ بخش B اثر آغاز می‌شود که هستهٔ اصلی تماتیک آن ایده‌ای در بیداد همایون (با شاهد سل) است که مُدگردانی نامعمولی نسبت به ردیف به‌شمار می‌رود. این تغییر مُد با رابط همراه نیست و به یک‌باره صورت می‌گیرد و به همین علت ماهیت کنتراستی این بخش به وضوح مشهود است. به‌علاوه ورود تمبک از میزان‌های آغازین این بخش (میزان ۱۱۹) از نظر فاکتور[۷] و فضاسازی اثر تضاد را بیشتر می‌نمایاند. ایدهٔ بیداد در میزان‌های ۱۱۵-۱۲۲ معرفی و سپس تکرار می‌شود و در میزان‌های ۱۳۱- ۱۵۷ بسط و گسترش آن را می‌شنویم. از میزان ۱۵۸ جملهٔ جدیدی بر مبنای همان مصالح بسط و گسترش بیداد ظاهر می‌شود که در آخر بخش با حرکتی پایین‌رونده به چهارگاهِ دو باز می‌گردد. از میزان ۱۶۴ تا شروع بخش پایانی را می‌توان بازگشتی همراه با تغییر به ایدهٔ اصلی بخش اول در نظر گرفت، چون هم از لحاظ نواحی مُدال (بازنمایی چهارگاه) و هم از لحاظ مصالح و نمای ملودی به بخش A نزدیک می‌شود. این بخش در نهایت بدون سزور، به بخش C متصل می‌شود.

در بخش آخر قطعه که با تغییر متر و تمپو همراه است، چنان‌که پیشتر گفتیم اتفاقی کم‌تر معمول اما از نظر اندیشهٔ فرمال معنادار افتاده است. در این بخش ایدهٔ جدیدی مطرح می‌شود که گرچه از نظر مصالح از جمله ریتم با دو بخش اول در تضاد است اما از نظر گردش مُدال سنتزی از آن دو به نظر می‌رسد. این بخش خود فرم دو بخشی برگشت‌دار (aba′b′) دارد. بخش a یک پریود دو جمله‌ای ۸ میزانی با تکرار است که به علت ساختار ریتمیک موتیف، تکرارشونده‌بودن و بیان مضرابی ماهیت یک اُستیناتو را

تصویر ۱- پایهٔ پرتکرار.

دارد و بخش b متشکل از دو نیمهٔ ۸ و ۶ میزانی است. مسألهٔ قابل توجه در اینجا آرایش مُدال این دو قسمت است که پریود ۸ میزانی اول تثبیت روی چهارگاه، ۸ میزان دوم تأکید روی بیداد و سپس ۶ میزان بازگشت به چهارگاه را نشان می‌دهد. نکتهٔ مهم در اینجا امتزاج و اختلاط دو مُد به صورت همزمان در بخش‌های صدایی مختلف است؛ نخست آنکه بخش مضرابی در حال اجرای پریود در چهارگاه است در حالی‌که نغمهٔ لا بجای کرن، بمل شده‌است. به‌علاوه بخش کششی (کمانچه ۲، قیچک آلتو و نی) روی وجه افتراق دو بستر صوتی یعنی سی بمل و لا بمل تأکید می‌کنند چرا که قاعدتا در چهارگاه باید سی بکار باشد (تصویر ۲). این پدیده باعث می‌شود که به‌طور هم‌زمان دو مُد چهارگاه و بیداد شنیده شوند. در این چرخهٔ دوبخشیِ ۲۲ میزانی، روند مُدال اثر در مقیاس کلان (چهارگاه-بیداد-چهارگاه) بازنمایی می‌شود و جمع‌بندی همهٔ ایده‌های معرفی شده محسوب می‌شود. این دوبخشی سه بار تکرار می‌شود و در هر بار بخش b تفاوت‌هایی با دفعات قبل دارد.

با توجه به این خاصیت جمع‌بندی کنندهٔ بخش C که در زمینهٔ طرح مُدال قابل تفسیر است، باید یادآوری کرد که بنابر شواهد، این قسمت نمی‌تواند کُدا تلقی شود. نخست به این علت که طول آن نسبت به مقادیر معمول برای کُدا بسیار زیاد است و حدود ۲۸ درصد کل اثر را به لحاظ نسبت میزان‌ها شامل می‌شود (۷۳ میزان از ۲۵۵ میزان کل اثر). این در حالی است که بلندترین کُداهای اساتید فرم سنت غربی در دورهٔ کلاسیک هم به این مقدار نمی‌رسد. مثلا کُدای پویهٔ اول سمفُنی سوم بتهوون که از میزان ۵۶۱ تا پایان قطعه (میزان ۶۹۵) طول می‌کشد به لحاظ نسبت تعداد میزان‌ها ۲۰ درصد کل اثر را شامل می‌شود (Url1). نشانهٔ مهم دیگری که احتمال کُدابودن این بخش را باز هم بعیدتر می‌کند ظهور یک ایدهٔ موسیقایی اساساً جدید با متر و تمپویی دیگر است. ایده‌ای که تضاد آن با بخش قبل با ورود ضرب زورخانه به‌جای تمبک هم تشدید شده‌است. حال آن‌که کُدا به‌طور سنتی یک فرود طولانی‌شده است (Ibid.) و حتی در حالات بلند و طویل شده گنجایش حضور ایده‌ها و تم‌های جدید را ندارد. بنابراین تقریباً جای شکی نمی‌ماند که باید بخش آخر اثر را عنصر جدیدی بدانیم که هرچند از نظر مصالح در تضاد با بخش‌های قبل است اما از نظر طرح مُدال جمع‌بندی‌کننده و بازگشتی به آن ایده‌ها است. با این همه، ایدهٔ امتزاج و سنتز دو مُد چهارگاه و بیداد که در این بخش به وقوع پیوسته به‌نظر ایده‌ای بکر و قابل توجه می‌آید. در جدول (۱) نمودار کلی فرم اثر مشخص شده‌است.

بافت و چندصدایی

در طول این قطعه آمدوشد بافت‌های متفاوتی را می‌توان تشخیص داد که در مجموع به دو حالت کلی قابل دسته‌بندی‌اند: بافت تک‌صدا که به‌ندرت ظاهر می‌شود و بافت چندصدا. استفاده از بافت چندصدا نیز معمولاً به دو صورت دیده می‌شود؛ بافت دوصدایی و سه‌صدایی. دربارهٔ بافت تک‌صدا که تکلیف روشن است، تنها نکتهٔ مهم در این‌باره استفادهٔ کم و

تصویر ۲- امتزاج دو مُد چهارگاه و بیداد [کشش‌ها انتقالی نوشته شده‌اند؛ تأکیدها از من است]. مأخذ: (مشکاتیان، ۱۳۷۹، ۱۷)

جدول ۱- نمودار فرم *چکاد*.

میزان	۱-۸	۹-۵۲	۵۳-۹۸	۹۹-۱۱۴	۱۱۵-۱۸۲	۱۸۳-۲۵۵ (پایان)
بخش	مقدمه	A			B	C
اجزای هر بخش		A aba'b'	B گروه جملات ۶x۴+۳x۲+۲x۲	A' تکرار با تغییر بخشی از ایدهٔ نخست	aa'+ بسط ایدهٔ فرود به چهارگاه + مطرح‌شده	abab'ab'' سنتز چهارگاه و همایون

مقتصدانه از آن است چرا که در سنت ایرانی تک‌صدابودن گروه در آغازِ رشد گروه‌نوازی روال اصلی صدادهی بود (و ممکن بود در بخش‌هایی از آن عدول شود) اما در ادامه بهره‌گیری از چندصدایی در سنت رو به افزایش گذاشت، تا جایی‌که در مواردی هم‌چون *چکاد*، چندصدابودن تفکر اصلی بافت‌پردازی اثر را شکل داده‌است. در این قطعه، بافت تک‌صدا تنها در دو نوبت ظاهر می‌شود. نخست در زمان طرح‌شدن ایدهٔ اولیه (میزان‌های ۹-۱۶) و بار دوم در اواخر بخش B هنگامی که روند بازگشت به چهارگاه و آماده‌سازی برای ورود به بخش آخر در جریان است (میزان‌های ۱۵۸-۱۸۲).

در بافت‌های دوصدایی، اگر بتوان نام آن را بافت کنترپوانی نامید، سه وضعیت غلبه دارد: نخست ملودی در برابر پایه. پایهٔ پرتکراری که پیش‌تر از آن به‌عنوان مصالح پرکاربرد سخن گفته شد، هم‌چون یک اُستیناتو در جای‌جای اثر تکرار می‌شود و هم‌زمان ملودی مجزایی در خطوط دیگر جریان دارد (تصویر ۳). وضعیت دیگر، ملودی در برابر نغمهٔ پدال است. در این موقعیت یک یا چند ساز کششی هم‌زمان با حرکت ملودی نغمهٔ پدال را امتداد می‌دهند. در وضعیت دیگرِ هم دو (یا گاهی چند) ملودی مستقل در برابر هم قرار می‌گیرند که معمولاً توزیع بخش‌ها با منطق کششی-مضرابی قابل توضیح است (تصویر ۴). در واقع یک خط ملودی بر دوش مضرابی‌ها و خط دیگر برعهدهٔ کششی‌ها گذاشته می‌شود. بافت سه‌صدایی نیز کم‌تر از دوصدایی اما در قسمت‌هایی به‌کار گرفته شده است (همانجا). هر چند باید پذیرفت که تقریباً در همهٔ موقعیت‌ها، به وضوح وزن یک خط ملودی از دیگران بیشتر است و خطوط دیگر جایگاهی مساوی با آن را ندارند. این واقعیت خود را با نحوهٔ توزیع سازها نشان می‌دهد. معمولاً خطی که اهمیت بیشتری دارد توسط تعداد سازهای بیشتری نمایندگی و برجسته‌تر از همه شنیده می‌شود. با این وجود شنیدن سه خط ملودی متحرک و تقریباً مستقل (یکی از آن‌ها ممکن است همان پایه باشد) به‌راحتی امکان‌پذیر است. در همهٔ این حالات، فواصل هارمنیک سوم کوچک، نیم‌بزرگ، بزرگ چهارم و پنجم درست، ششم کوچک، نیم‌بزرگ و بزرگ و در مواردی هفتم کوچک نیز کاربرد دارد و از لابه‌لای فواصل کنار هم قرارگرفته چه به صورت عمودی و چه گاهی افقی می‌توان توالی آکردهایی را به عنوان چکیدهٔ ذهنیت هارمنیک آهنگساز برداشت کرد. برای مثال آکرد دو- می-سل در موقعیت‌هایی مختلفی به‌گوش می‌رسد (تصویر ۵). هم‌چنین آکرد سل-سی-ر کرن (تصویر ۶) که بیشتر آن را در حالت زوج‌نغمهٔ سی-ر کرن و

تصویر ۳- کنترپوان دوصدایی، ملودی در برابر پایه. مأخذ: (مشکاتیان، ۱۳۷۹، ۱)

تصویر ۴- بافت سه‌صدایی و توازن کششی/مضرابی. مأخذ: (همان، ۱۰)

گاهی مواقع سل-سی می‌بینیم (آکُرد به‌طور کامل کم‌تر دیده می‌شود) با حل روی نغمهٔ دو می‌تواند فرود کامل را نشان دهد. در قسمت B با تغییر مُد، آکُرد دو-فا-لا بمل هم گاهی ظاهر می‌شود که در کنار آکرد اولی می‌تواند یک هویت هارمُنیک برای معرفی مُد بیداد ایجاد کند (تصویر ۴).

تصویر ۵- آکرد دو-می-سل. مأخذ: (مشکاتیان، ۱۳۷۹، ۲)

تصویر ۶- آکُرد سل-سی-ر کُرن و سپس حل روی دو. . مأخذ: (همان، ۳)

اما نکتهٔ قابل تأمل اینجاست که حرکت‌های آرپژوار[۸] مستقیم و بلافصل که معمولاً از آن به «چندصدایی‌کردن» ملودی تعبیر می‌شود، در هیچ‌جای اثر شنیده نمی‌شود. ممکن است پرش سومی که بخشی از یک آکرد است مشاهده شود اما هیچ‌گاه این حرکت به‌صورت مستقیم تکمیل و به آرپژ تبدیل نمی‌شود مگر اینکه در میانهٔ مسیر توسط فواصل دیگر (معمولاً دوم‌ها) شکسته شود. هر چند این مسأله مانع وجود پرش‌های دیگر نیست. گرچه از پرش‌های آرپژوار پرهیز می‌شود اما پرش‌های دیگری از جمله چهارم درست مشاهده می‌شود. بنابراین در این بافت زوج‌نغمه و گاهی اوقات آکُرد دیده می‌شود اما امتداد این نگرش، در بُعد افقی یعنی ملودی‌سازی جایی ندارد و خبری از فواصل آرپژوار نیست. گرچه حضور پررنگ این آکُردها و زوج‌نغمه‌ها، به‌هیچ وجه یک نظام کارکردی[۹] یکپارچه و فراگیر (هم‌چون نظام به‌اصطلاح تُنال موسیقی غربی) را سازمان نمی‌دهد، اما در بعضی وضعیت‌ها، به‌طور خاص لحظات فرود، می‌توانیم رگه‌هایی از چنین رویکردی را مشاهده کنیم (تصویر ۶). مفهوم فرود، در بسیاری مواقع چه در جهت برطرف‌کردن انتظار (هم‌چون فرود کامل) و چه خلاف آن و در جهت ایجاد انتظار به‌وسیلهٔ این فواصل هارمُنیک تقویت می‌شود و می‌تواند نشانه‌ای از یک زبان موسیقایی تلقی شود که هم از خاصیت‌های مُدال موجود موسیقی ایرانی پیروی می‌کند و هم برخی ظرفیت‌های زبان تُنال را جذب کرده‌است. پدیده‌ای که در پژوهش یادشده، زبان تُنیکال/مُدال نام داده شد و به‌نظر می‌رسد یکی از ویژگی‌های زبان موسیقایی سنت ایرانی در دورهٔ معاصر است. زبانی که با وجود حضوّر پررنگ بافت چندصدا، هیچ‌گاه نمی‌توان آن را با هیچ‌یک از دوره‌ها یا حتی اثری چندصدایی در سنت غربی قیاس کرد. نه به خاطر ساده یا پیچیده‌بودن هر یک نسبت به دیگری و یا تفاوت‌های موجود میان فواصل دو موسیقی، بلکه به‌خاطر ذهنیت‌های متفاوتی که در پس هر یک وجود دارد. این واقعیت را باید پذیرفت که ورود چندصدایی به موسیقی ایرانی گرچه حتماً از لحظهٔ برخورد موسیقیدانان ایرانی با سنت غربی آغاز و نخستین درس‌های چندصدایی از مطالعهٔ سنت غربی آموخته شده است، اما تجربیات ایرانیان به‌تدریج راه خود را از هنجارها و قواعد موسیقی غربی جدا کرد. واضح است که این تجربیات به وضع قواعدی در این زمینه منجر نشد و احتمالاً هیچ‌وقت هم نخواهد شد. چرا که در قرون بیستم و بیست‌ویکم و در دوران بارش اطلاعات انتظار این‌که چیزی شبیه به دورهٔ عمل مرسوم[۱۰] در اروپا شکل بگیرد به‌نظر چندان معقول نمی‌آید.

نتیجه

چکاد یک اثر معیار در آهنگسازی قطعه به‌شمار می‌رود چراکه تقریباً همهٔ ویژگی‌های برشمرده شده دربارهٔ این‌گونه در مورد اثر صدق می‌کند. آنچه که در این اثر به‌گوش می‌رسد نتیجهٔ تحولاتی است که گونهٔ قطعه در طول قرن به‌خود دیده‌است. هم‌چنان که پیشتر گفته شد، عمدهٔ ویژگی‌های این گونهٔ نوشناخته در سه سطح گونه‌شناختی، فرم و بافت قابل بررسی و مشاهده هستند. می‌دانیم که کارگانِ سازی سنت آهنگسازی ایرانی در دورهٔ قاجار به گونه‌هایی حاشیه‌ای هم‌چون پیش‌درآمد و چهارمضراب و رِنگ خلاصه می‌شد. گرچه تحول تاریخی در این کارگان با نگاه و توجه به آهنگسازی در سنت غربی آغاز شد، اما ثمراتی را با خود به همراه داشت که از جنس تقلید و گرته‌برداری از آن سنت نبودند. این همان تحولی است که از زمان درویش‌خان در کارگانِ سازی آغاز شده‌بود. گرچه به‌نظر می‌رسد درویش برخلاف تصور رایج، مبدع پیش‌درآمد نیست و چنین گونه‌ای کمابیش پیش از او نیز وجود داشته است (طلایی، ۱۳۹۷)، اما این تحول خود را در بزرگ‌شدنِ قوارهٔ آثار سازیِ او نسبت به هم‌نسلانش و نتیجتاً ظهور پدیدهٔ اندیشهٔ فرمال نشان می‌داد. این جریان هنری، در نسل‌های بعد پرورش یافت و بالغ شد و در زمینهٔ گونه و فرم به نتایج و دستاوردهایی رسید. پیدایش گونهٔ قطعه و ویژگی‌های آن از قبیل بلندشدن طول اثر و بزرگ شدنِ ساختمان، چندمُدی و در مواردی چندتمپویی و چندریتمی بودن آن، توجه به چندصدایی با دیدی مستقل از قواعد مرسوم غربی (چنان‌که در مورد مطالعاتی بررسی شد) و از این‌ها بنیادی‌تر مسألهٔ رشد اندیشهٔ فرمال و زبان موسیقایی به معنای انفکاک از عنصر آواز و فاصله گرفتن از زبان رایج ردیف، مهم‌ترین نشانه‌های تحول در سنت آهنگسازی ایرانی به شمار می‌روند. در عرصهٔ اندیشهٔ فرمال چنان‌که بررسی شد، گرچه *چکاد* از منظر ساختمان کلان و در مقیاس کلی از یک فرم نادر و عملاً آزاد (ABC) در ادبیات موسیقی بهره می‌برد (به این معنا که در بند مقیدات مرسوم فرم کلاسیک نیست)، با این حال طراحی مُدال یعنی آرایش مُدها و پدیدهٔ سنتز آن‌ها و هم‌چنین رعایت دقیق فرم‌های دوبخشی و سه‌بخشی که در سازه‌های کوچک‌تر اثر خود را نشان می‌دهد، باعث شده‌است تا اثر با ادبیات رایج فرم تحلیل‌پذیر باقی بماند و حتی نکاتی جدید برای شناخت و تحلیل دیگر آثار موسیقایی از خود نشان دهد. پیشتر این ویژگی تحلیل‌پذیربودن فرم اثر به‌عنوان نشانهٔ بروز اندیشهٔ فرمال معرفی شده بود. اما در مورد ویژگی آخر یعنی زبان موسیقاییِ منفک از کلام و مستقل از ردیف باید گفت که نحوهٔ جمله‌بندی و تطویل[۱۱] ملودی در این مقطعات سازی، یا به عبارت دیگر طولانی‌شدن جملات و دیرتر رسیدن پریودها به فرود چنان‌که پیشتر اشاره شد، امکان رسیدن به ساختارهای فرمی بزرگ‌تر را به قطعه می‌دهد. این پدیده با زبان ردیف به عنوان یک زبان مُدال که با تأکید هر چه بیشتر بر شاهد شناخته می‌شود در تضاد بود. عبور از این زبان و رسیدن به زبانی تحول‌یافته که آن را زبان تُنیکال/مُدال نامیده‌ایم از مهم‌ترین نشانه‌های تحول این کارگان به‌شمار می‌رود. این موضوع در بافت چندصدای اثر نیز دیده می‌شود. گرچه اینجا هم مانند مؤلفهٔ فرم خبری از برداشت‌های نعل‌به‌نعل از اصول و قواعد سنت اروپایی نیست، اما ساماندهی بافت اثر در جهت تحکیم این زبان نقش بازی می‌کند. استفاده از زوج‌نغمه‌ها و آکُردها و ایجاد حالاتی با همان تأثیر حسیِ فرود کامل و نیمه در پایان جمله و پریودها، هم‌چنین حرکت آزادانهٔ ملودی در بخش‌های صدایی در برابر یکدیگر فارغ از الگوهای نغمگی تجویزشده در ردیف و هم‌چنین بستر صوتی گسترش‌یافته به فاصلهٔ هنگام (اکتاو)، نشانه‌های دیگری بر خروج از محدودیت‌های زبانی ردیف شمرده می‌شود. این برخورد آزادانه با فرم و چندصدایی که در عین حال هنجارهای بنیادینی را در خود پذیرفته است و رعایت می‌کند، می‌تواند نکته‌ای قابل توجه برای مطالعات بیشتر در زمینهٔ آهنگسازی ایرانی باشد. دربارهٔ بافت اثر نیز باید نتیجه گرفت که با در نظر گرفتن مفهوم بافت کنترپوانی به معنای ترکیب و هم‌زمانی خطوط ملودی، می‌توان تفکر حاکم بر چندصدایی بخش بزرگی از مقطعات را بافت

کنترپوانی دانست، گرچه قواعد و اصول تاریخی و رایج کنترپوان در آن جایی ندارد. نکتهٔ قابل توجهی که از نوع برخورد و بهره‌برداری‌های آهنگساز سنت ایرانی از سنت اروپایی برمی‌آید، نشانه‌های مبنی بر بومی‌سازی فن آهنگسازی بر بستر سنت است. گرچه شواهد نشان می‌دهد نقطهٔ شروع و انگیزهٔ اولیهٔ چنین برخوردی با سنت از اساس در نتیجهٔ آشنایی با سنت غربی در موسیقی ایران پدیدار شد، اما نحوهٔ برخورد با مصالح و ایده‌های معطوف فرم و بافت‌پردازی، طی فرآیندی پیچیده در هم‌نشینی با عناصر هویت‌ساز موسیقی ایرانی به نمونه‌هایی قابل اتکا در سنت رسیده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Originality.

۲. به‌کاربردن واژهٔ مقطعات برای جمع بستن قطعه، به قصد رسیدن به شکلی خاص از کلمه بوده و می‌تواند موجب تشخص آن از قطعات به معنای عام کلمه شود. این عنوان با تأیید دکتر ساسان فاطمی استاد راهنما و دیگر استادان انتخاب شده است.

3. Melodi.

4. Reprise.

۵. معمولاً در ادبیات شناخت فرم نسبت‌های بزرگ و کلان با حروف بزرگ و نسبت‌های کوچک‌تر درون آن‌ها با حروف کوچک در نظر گرفته می‌شود.

۶. Contrast به معنای تضاد، یکی از عناصر مهم برای بررسی فرم است.

۷. Facture لایهٔ به‌طور حسیِ درک‌شدنی و مستقیماً شنیدنیِ موسیقی است. نمود و خروجی صوتی یک اثر موسیقایی یا بخشی از آن که در مطالعات فرم به‌عنوان یکی از ابزارهای شناسایی تضاد و یا تشابه در اثر به‌کار می‌رود (کورگیان، ۱۳۹۷، ۳۸).

8. Arpeggio.

9. Functional.

10. Common Practice Period.

11. Prolongation.

فهرست منابع

پژمان، احمد (۱۳۹۴)، *عیاران، پنج قطعه برای گروه سازهای ایرانی*، تهران: انجمن موسیقی ایران، لوح فشرده.

خضرایی، بابک (۱۳۹۰)، در جست‌وجوی مفهوم «ضربی»، فصلنامه داخلی *خانه موسیقی ایران*، شماره ۲، صص ۱۰-۱۱.

خضرایی، بابک (۱۳۹۵)، پیش‌درآمد، چهار مضراب، رنگ و تصنیف و موضوع فرم و گونه (ژانر)، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۷۴، صص ۶۹- ۸۸.

سراجی، سپهر (۱۳۹۵)، *منظومهٔ زمان، تهران*: دانشگاه تهران، لوح فشرده.

سراجی، سپهر (۱۴۰۰)، گفتمان‌های آهنگسازی در موسیقی کلاسیک‌ایرانی در نسبت با هویت در این موسیقی، *رسالهٔ دکتری*، دانشگاه تهران.

سراجی، سپهر؛ فاطمی، ساسان (۱۳۹۹)، بازشناسی ویژگی‌های مرکزی موسیقی ایرانی به‌عنوان عناصر هویت‌ساز در این سنت، نشریه *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۵(۲)، صص ۵۷-۶۶.

سراجی، سپهر؛ فاطمی، ساسان (۱۴۰۰)، طبقه‌بندیِ مجموعه‌کارگان‌مرتبط با موسیقی کلاسیک ایرانی بر مبنای گفتمان‌های هویت در درونِ‌سنت، نشریه *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۶(۴)، صص ۴۱-۵۱.

صداقت‌کیش، آروین (۱۳۹۸)، نقش تکرار تماتیک و درآمیختگی نقش‌مایه‌های ملودیک در ساختمان فرم مقدمه بیداد مشکاتیان، ماهنامهٔ *هنر موسیقی*، شماره ۱۷۷، صص ۲۲-۳۳.

طلایی، داریوش (۱۳۹۷)، مصاحبه درباره ویژگی [های]، مرکزی موسیقی ایرانی [مصاحبه شخصی ضبط شده].

فاطمی، ساسان (۱۳۸۷)، فرم و موسیقی ایرانی، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۳۹، صص. ۱۰۳-۱۳۴.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۲)، *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران*، تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی؛ مردم‌پسند، تهران: ماهور.

کورگیان، تاتیانا (۱۳۹۷)، *فرم در موسیقی*: قرن‌های هفدهم‌تابیستم، ترجمه مسعود ابراهیمی، تهران: نای و نی.

مرادیان، حمید (۱۳۹۳)، *ده قطعه ده آنالیز*، تهران: نشر هم‌آواز.

مشکاتیان، پرویز (۱۳۷۹)، *چکاد*، گردآوری و آوانگاری: علیرضا جواهری، ناشران: عارف؛ جواهری، علیرضا.

مشکاتیان، پرویز (۱۳۶۵)، *نوا مرکب‌خوانی*، تهران: دل‌آواز، لوح فشرده.

نتل، برونو (۱۳۸۱)، موسیقی کلاسیک ایرانی در تهران، فرآیندهای دگرگونی، ترجمه حمیدرضا ستّار، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۱۶،صص ۹-۴۷.

Url1: Bullivant, R., & Webster, J. Coda. Grove Music Online. Retrieved 20 May. 2022, from https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006033.

Url2: Mangsen, S., Irving, J., Rink, J., & Griffiths, P. Sonata. Grove Music Online. Retrieved 23 May. 2022, from https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191

Honar-Ha-Ye-Ziba:Honar-Ha-Ye-Namayeshi Va Moosighi
DOI: 10.22059/JFADRAM/2022.343673.615676

Introduction and Study of the Ghat'e a Contemporary Genre in Iranian Classical Music Composition: A Case Study *Chakâd* by Parviz Meshkatian

Sepehr Seraji*

PhD of Art Research, Department of Higher Art Studies, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 27 May 2022, Accepted: 5 Sep 2022)

The tradition of composed pieces in Iranian classical music has developed in the last century and has deeply changed the musical culture. However, the tradition of preserving certain characteristic elements is practiced widely. Study of this repertoire could lead us to a theory of contemporary classical tradition in Iranian compositions. By analyzing certain works, the research reveals that certain concepts are introduced as effective components for Iranian composition. These concepts include: genre, form, process of composition, texture, connection of poetry and music (especially vocal works) and orchestration. In the following study, *Chakâd* an instrumental piece by Parviz Meshkatian is one of the leading works, analyzed from three aspects of genre, form and polyphony. Examining these components presents the compositional qualities of the work and makes it possible to clarify the framework of composition, the nature of formal thought, as well as the way of weaving in this tradition with contemporary compositional methods. This study, leads us to an introduction of a newer genre in Iranian tradition that has been taking shape since the last century called Ghat'e. Ghat'e is a composed instrumental genre that contains characteristics of all traditional instrumental genres like Pish-darâmad, Chahâr-mezrâb and Reng and simultaneously is totally distinguished from them. This name literally means piece but now, it is becoming a special name for a form of instrumental composition which is more important and lengthy than traditional ones. The Ghat'e throughout its inception, is seeking to being an independent musical language from Radif. The works in this genre try to reach a musical language which can be self-sufficient, especially without the intervention of words. Trying to reach a musical framework without verbal language, essentially leads to a group of criteria that bring together certain aspects of formal thought and structure. These works might be composed in traditional classic forms (like binary, ternary, rondo etc.) or not, but the principle is that all of them have this criteria of formal thought, in order to shape its music form. In the field of polyphony, *Chakâd* is not an initial example but rather a successful one because it persuaded many musicians that there is a way to organize a polyphonic texture without essentially functional harmony or counterpoint principles. By bringing together a number of polyphonic tips from the classical and older Iranian tradition, this piece makes a texture with two or three different melodic lines while not abiding by Western polyphonic composition. Although, naturally we can hear some chords and harmonic intervals they are not specifically functional or deliberate.

Keywords
Iranian Classical Music, Composition, Ghat'e, Parviz Meshkatian, *Chakâd*.

** Tel: (+98-936) 7509993, Fax:(+98-21) 66412920, E-mail: s.seraji@ut.ac.ir.