کاوشی در قلمرو «موسیقی ایرانی»

(۸)

۷- چه فورمهائی را می‌توان برای موسیقی ایرانی انتخاب نمود؟

پرویز منصوری

مقدمه : کلامی چند درباره مفهوم «فورم»

فورم در لغت به‌معنی شکل خارجی ، قالب، طرح محیطی (Frame) وغیره‌آمده‌است. هر تنگ‌آب، کوزه، گلدان ولیوان دارای شکلی‌ظاهری‌است که به‌تبعیت از«قالب» خود شکل گرفته است. کوزه، گلدان یا لیوان، عموماً قرینه‌ای (Symothrique) است، درعین حال هر گلدان، کوزه یالیوان می‌تواند دارای شکلی دیگر باشد.

یك قطعه شعر، یك تابلو نقاشی، یك فیلم سینما، یك قطعه تئاتر همه علاوه برمحتوی و هدف، نمایان فورمی نیز هست.

تعریف فورم وتعیین مرزهای مفاهیم‌آن درموسیقی، کاری‌آسان‌نیست. واقعیت این‌است که‌کسی که طالب دانستن مفهوم دقیق وعملی‌این‌کلمه‌است، نخواهد توانست حتی با خواندن کامل‌کتابی دربارهٔ فورم، هرچقدر عالی و دقیق تنظیم شده باشد ، به‌تمام خورده‌ریزهای مفهوم این کلمه پی ببرد. او ناگزیر است ضمناً قسمتی عظیم از کارهای موسیقیدانان بزرگ را از نظر

فورم، همپا و همراه مطالعهٔ مطالب تئوریك و کتابی، تحلیل‌کند. ذکر مثالی دراینجا ضروری می‌نماید :

پیکر انسانی دارای اعضای معینی است که می‌توان هریك از آنها را توصیف‌کرد، درعین حال هرعضو درانسان باهمان عضو درانسانی دیگربیك شکل وترکیب نیست.

مثالی کمی پیچیده‌تر بیاوریم : فیزیولوژی انسانی را می‌توان فقط با یك‌کتاب یایك سری‌کتب‌تعلیم داد. درعین‌حال برای‌کشف علت‌کلیه‌امراض، و به‌گفته دیگرعدم تعادل فیزیولوژیك بدن انسان، تمام تاریخ علم‌پزشکی، **هنوز**، کفایت نمی‌کند. آری، ما **هنوز** به‌تمام امکانات و اشکال مرضی وبه عبارتی دقیق‌تر به‌سراسر علم فیزیولوژی دست نیافته‌ایم.

ازآنجاکه قسمتی عظیم از امکانات و اشکال در هنرها، و منجمله هنر موسیقی **هنوز** در حیطه الهام هنرمندان درنیامده‌اند ، هرپدیده یا ایدهٔ جدید هنری قادر است انسان را دچار شگفتائی و شکفتگی‌کند، اگرچه‌که این اثر، به‌تعبیری، درهمان قالب‌های قدیمی، (و فورمی آشنا) باشد.

فورم موسیقی

در کتاب‌های تئوری، انواعی از فورم‌ها ، از ادبیات موسیقی بیرون کشیده و آنالیز شده‌اند . در مجموع ، ما به‌تعداد قلیلی « قالب » فورمال برمی‌خوریم‌که شاید از شماره انگشتان دو دست تجاوز نکند .

لید، سوئیت، روندو ـ سونات، سونات؛ و دریك قطعه سوئیت قدیمی (والبته غربی) به‌تکه‌های مستقل وکوچکتر موسیقی رقص قدیمی تحت‌این نام‌ها می‌رسیم : آلماند، کورانت، سارابانْد و ژیگ، که برخی ملل اروپای غربی. تکه «منوئه» را نیز به‌آن افزوده‌اند .

بدیهی است‌که در این گفتار قصد آن نیست که مبحث فورم. دقیقاً و سیستماتیك وباهمان تفصیل‌که درمدارس موسیقی به‌تدریس آن می‌پردازند، بررسی‌گردد. ازسوی دیگر دربرداشت مطالب این‌گفتار و به‌این علت‌که در اینجا هدف بررسی و یافتن «فورم»ی برای موسیقی موجود ایرانی است ، ناگزیر باید پرسپکتیوی بازتر و نقطه‌نظری کلی‌تر درباره فورم داشت و در ابتدا اشاره‌ای به « فلسفهٔ وجودی فورم »کرد .

فورم موسیقی ، درکنار عوامل دیگر آن، ریتم، ملودی و هارمونی،

یکی ازعوامل قابل بررسی ودرخور یادگیری موسیقی است. عوامل چهارگانه بالا، هریك نقشی درساختمان موسیقی برعهده دارد و درعین حال ، هر یك ازآنها در دیگری، برزمینه قواعدی خاص،که از احساس بشری‌سرچشمه گرفته وطی قرن‌ها درکتاب‌های تئوری تدوین شده، موثرند.

درباره عامل فورم می‌توان چنین گفت‌که ازیکسو، نقش تنظیم جمله‌ها و عبارات موسیقی را برعهده دارد واز سوی دیگر، شکل وترکیبی کلی به مجموعه یك‌قطعه موسیقی می‌دهد، به‌تعبیری دیگر،تجزیهٔ یك قطعه موسیقی نمی‌تواند بدون ملحوظ داشتن عوامل سه‌گانه دیگر،ریتم،ملودی وهارمونی (ودرنتیجه: جمله‌بندی) تحقق‌پذیرباشد.[1] ولی‌آنچه‌که فورم یك‌قطعه موسیقی به‌تنهائی‌ومستقل‌ازعوامل‌دیگرعرضه می‌کند،ناشی‌از«فلسفه‌وجودی»آن‌است.

* اولین نکته اینست کـه به‌وسیلهٔ فورم ما میتوانیم با صرف حداقل کوشش،کار کم وبیش استادانه یاعظیمی عرضه‌کنیم. دراین بحث، فورم‌همان نقشی را برعهده می‌گیرد که « استیل حرکات » در ورزش‌های مختلف. می‌دانیم‌که انرژی وقدرت به‌تنهائی نمی‌تواند ازانسان، یك‌ستاره وزنه‌برداری، فوتبال، پرش طول و ارتفاع و غیره بسازد . در واقع این احاطه و تسلط بر فورم است‌که سبب می‌شود ازنیروی طبیعی، انرژی وقدرت خام یك‌ورزشکار هرچه بیشتر استفاده شود.

هرمصنف‌خوب، ازمواد خام موسیقی، یعنی اصوات باکشش‌های‌معین همان تأثیری را حاصل می‌کندکه ورزشکار مجرب ازقدرت وسرعت. هردوی آنها از فورم یا ، دراین مقوله، از « فن حصول بهترین تأثیر از مواد خام» استفاده می‌کنند .

بنابرآنچه دربالا گفته شد، نقش فورم در این مقوله، استفاده ازنوعی «اقتصاد» یا بهتر بگوئیم «صرفه‌جوئی» (Economie) است . نکته‌ای‌که در این بحث تذکرش ضروری است اینکه، استادی و تبحر درفورم، نباید الزاماً هنررا به‌کاری بزرگ و عظیم برساند. چه بسا قطعه شعری کوچك و ظریف دارای فورمی بس استادانه‌تر ازیك رمان بزرگ باشد. یافورم ساختمانی یك کلبه کنار دریا از نقشه یك کلیسای عظیم، هنرمندانه‌تر ترکیب شده باشد . نتیجه اینکه در زمینه فورم و تشخیص و استفاده از آن ، غریزه‌های طبیعی

---

۱ ــ در شماره گذشتهٔ این مجله مقاله‌ای تحت عنوان «انوانسیون» درج شده بود. مطالعهٔ آگاهانه آن، کم وبیش مثال خوبی براین‌گفته تواند بود.

انسان، نقشی مهم برعهده دارد، اگرچه البته ، بخاطر احاطه به‌بحث کلی فورم، مطالعه‌ای دقیق، پشتکاری طولانی و درکنار آنها، ذوق و علاقه‌ای طبیعی و درعین حال تربیت شده لازم است.

* دومین نکته اساسی ، یا مقوله دوم بررسی دربارهٔ فورم ، به‌اعتبار اکتشافی در یکی از غرایز بشری برقرار شده است : انسان از تکرار مدام یك گفته، یك ملودی، یك رنگ و طرح و .... به‌خستگی دچار می‌شود . بنابراین، یکی ملودی دراز به‌سختی قادر به‌اجرای دوباره و دوباره است و باید درطی آن حتماً نقطه توقفی تعبیه شود . مصنف یك اثر بزرگ، بخاطر احتراز از تکرار، به‌تمهیدات معینی مانند تغییر تونالیته ، تغییر ریتم و حتی تغییر سازبندی و رنگ‌آمیزی دست می‌یازد . هرگاه تمهیدات بالا بنحوی استادانه صورت پذیرد، تأثیر تمام قطعه در شنوندگان، البته جالب‌ترخواهد افتاد .

* اما نکته سوم: اگر دراستفاده از این تمهیدآت مبالغه شود وتکرار طی‌تمام‌قطعه اساساً وجود نداشته باشد، بدیهی‌است که گسیختگی وعدم‌تناسب در مجموع اثر هنری بروز می‌کند. به‌عبارت دیگر، در یك قطعه هنری باید بستگی‌ای درمجموع وجود داشته باشد و این جز به‌وسیله «تکرار»، به هر صورت که لازم یامنطقی باشد، میسر نیست!

چنانکه دیده می‌شود، دو اصل بالا، نکته دوم و سوم، یکدیگررا رد می‌کنند ومابین آنها تضادی به‌نظر می‌رسد.

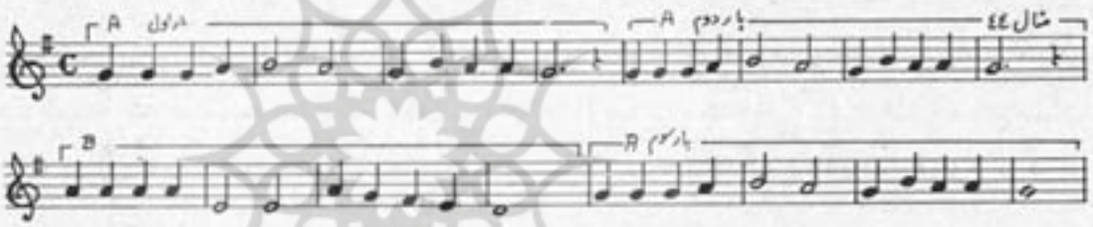
پس چه بایدکرد؟

در واقع رعایت دواصل بالا و تجمع‌آنها دریك اثر هنری، پیچیده‌ترین و فنی‌ترین بحث‌ها را در فورم پیش می‌کشد . ابتدا باید گفت که درهر اثر هنری، هردو اصل لازم‌الرعایه‌اند و از آنجاکه نباید دراین گفتار به‌بحث‌های خیلی مشکل و تکنیکی پرداخت؛ لازم است، باذکر مثالی ازطبیعت و غریزه بشری و تطبیق آن با هنر ، و در اینجا با یك قطعه موسیقی ، به‌ساده کردن مطلب اقدام‌کنیم:

کسی ممکن است فلان غذا را بسیار دوست داشته باشد. این شخص البته قادر نیست درهر وعده غذا بیش از مقدار معینی، که ظرفیتش اجازه‌می‌دهد، از آن تغذیه کند . او مجبور است مابین هر دو وعده غذا آنقدر صبر کند تا دوباره گرسنه شود. ونیز او نخواهد توانست ـ طی زمانی دراز ـ از

همان غذا تناول کند ، تکرار طولانی وبیش از اندازه، بالاخره او را از آن غذای ایده‌آل به دلزدگی دچار خواهدکرد. اما دراین مورد، تجربه‌های کم و بیش غریزی بشر، راهی جالب به‌او نشان داده است: انسان معمولاً پس از صرف چندبار از غذای ایده‌آل، رو به‌نوعی غذای دیگر می‌آورد، تاصرف دوبارهٔ غذای ایده‌آل او را محظوظ کند.

این تمهید راه حلی است‌که اصول متضاد پیشگفته را باهم آشتی می‌دهد. به‌این ترتیب، ما « عامل دوست‌داشتنی » خود را به‌اندازه‌کافی تکرار می‌کنیم، و هم‌آنکه ازین تکرار به‌دلزدگی دچار نمی‌شویم.

و اکنون به‌سراسر ادبیات کلاسیك موسیقی توجه کنیم و این بررسی را از ابتدائی‌ترین آهنگ‌ها (آهنگهای محلی یاعامیانه) تابزرگترین سمفونی های‌کلاسیك تعمیم دهیم. در همه آنها چنین تمهیدی به‌چشم می‌خورد.مثلا به‌عنوان ساده‌ترین نمونه، آهنگی عامیانهٔ فرانسوی به‌نام — Au Clair » « de la Lune ـ را در اینجا می‌آوریم(مثال ٤٤):

چنانکه در مثال ٤٤ دیده می‌شود، ملودی باجمله «A» درابتدا دوبار تکرار شده و بلافاصله به‌ملودی «B» وصل شده است. درواقع جمله B **فقط** به‌این علت، پس از تکرار A، آمده است،که از «دلزگی» تکرار سومین بار A (که در مثال بالا پس از B آمده است،) جلوگیری‌کند.

نمونه دیگررا، و اینبار درآثار بزرگ، می‌توان درهریك از سوناتها (سمفونی‌ها و کنسرت‌ها)ی کلاسیك و رومانتیك مورد مطالعه قرار داد. در این‌نمونه‌ها، البته عناصر«تنوع» و «تکرار» بسیار پیچیده و همراه تعقیدهای فراوان‌است: نگاه‌کنید به‌ترتیب به‌تمام موومان‌های «روندو» درآثارهایدن، موزار و بتهوون، ایضاً به «اسکرتزو»ها و بالاخره خود موومان اول تمام سونات‌ها و سمفونیهای‌آنان. درآثار بتهوون، معمولاً «تم»ها درخود بسط می‌یابند[1] و عموماً از همین بسط است که عنصر B متجلی می‌شود.

---

۱ ــ جالب است که ما این پدیده را ـ و شاید **فقط** همین پدیده را ـ در موسیقی خودمان به‌عنوان ریشه‌ای‌ترین اصول فورمال، فراوان می‌یابیم.

قبل از پایان دادن به‌این مقدمه طولانی، نکته دیگری را نیز باید یادآوری کرد.

اگرقرار باشدکه دراین‌جا به‌یك هنرجوی کم‌تجربهٔ موسیقی، رهنمودی در آنالیز فورم قطعات موسیقی داده شود، ناگزیر باید او را به‌واقعیت‌های زیر آشنا ساخت.

۱) در مطالعه بحث فورم در ابتدا نباید از حدود و مرزهای پیشگفته (سه اصل مشروحه) پا فراتر بگذارد.

یعنی اگر درمطالعه فورم‌های گوناگون، به‌تجسس در ادبیات موسیقی غربی می‌پردازد، در ابتدا از «فلسفه وجودی فورم» وقوف کامل یابد وسپس البته می‌تواند قطعات مختلف را برالگوهای متفاوت فورمال[1] منطبق کند.

۲ ـ کسی قادر است یك قطعه موسیقی را (به‌مفهوم اعم آن،) از لحاظ فورم آنالیز کندکه صرف‌نظر از سه اصل پیشگفته، به‌مباحث هارمونی، کنترپوان، جمله‌بندی موسیقی و ازینها گذشته، به‌دوره زمانی آن قطعه و حتی اوضاع اجتماعی آن‌دوره شناسائی یافته باشد. یك «لید» از موزار و «لید» دیگر ازشوبرت ممکن است ازنظرالگوهای فورمال کاملا شبیه یکدیگر باشند، اما واضح است‌که شان نزول و اوضاع اجتماعی دوره‌های مختلف‌آن دو،بیان‌آنها را ازیکدیگر متمایز می‌سازد. نتیجه‌اینکه درآنالیز فورم ناگزیر باید به‌بیان ـ یا پیام ـ موسیقی تسلطی کافی داشت[2].

---

۱ ــ « الگوی فورمال » در اینجا به‌مفهوم آن طرح کلی است که فورم هر قطعه، مثلاً لید، روندو، سونات و غیره را نمایش می‌دهد، در کتابهای درسی معمولاً تکه‌های هرطرح یا هرقالب را با حروف لاتین (A، B، C ...) معرفی می‌کنند.

۲ ــ اهمیتی‌که ما آگاهانه به‌عامل بیان ــ بیش از مواد خام فورم‌موسیقی یعنی ریتم، ملودی، هارمونی... می‌دهیم، به‌این علت است‌که،

اولا) این بحث را در غالب کتابهای فورم بدیهی انگاشته کمتر بـدان پرداخته‌اند و

ثانیاً) ازآنجاکه هدف گفتار ما بالمآل بررسی فورم در موسیقی ایرانی است، و این یك بیانی بسیار متفاوت با آنچه که تحت عنوان موسیقی غربی در مجموع می‌شناسیم، دارد، ناگزیریم بحث فورم را ریشه‌ای‌تر وکلی‌تر بررسی کنیم.

حتی اگر دربررسی فورم موسیقی غرب نیز تبحری کافی پیدا کنیم، هنوز باید متوجه باشیم که در این بررصی نه تنها زمینه‌های ریتم، ملودی، هارمونی، کنترپوان، جمله‌بندی موسیقی و الگوهای فورمال مورد مطالعه قرار می‌گیرند، ←

از همین سرآغاز است که ما قصد ورود به‌مطلب متن و دقیقتر گفته شود، **قسمت اصلی** این گفتار را داریم:

فورم موجود در موسیقی ایرانی

هرعلتی که موجد شکل ساختمانی، ملودی‌های آواز، قالب‌های بی‌میزان و بالاخره «فورم» موسیقی ما شده باشد، بهرحال این موسیقی همین است که هست. درحال حاضر علت‌ها، از نوعی که درمقدمه بدانها اشاره‌شد، برای ما در درجه دوم اهمیت قرار دارند و اولین قدم‌آن است که درپی‌یافتن ریشه‌های فنی اشکال آوازی موسیقی ایران برویم.

اولین ریشه تجسمی، مانندهرموسیقی دیگر، متریك وقالب‌های‌ریتمیك آن است. ازاین نظر باید در ابتدا به‌سراغ تحقیق شکل ریتمیك موسیقی‌مان برویم. آنچه که درنظر اول از مطالعه یك آواز ایرانی برمی‌آید، اینکه **این موسیقی** فاقد میزانبندی است. آیا این پدیده بدان معناست که در موسیقی ایرانی، «مدل‌ـملودی»های‌آواز، همه فاقد تمام‌آن عواملی هستندکه‌براساس آنها میزان‌ها منظم و بسته می‌شوند؟ به‌عبارت واضح‌تر، آیا می‌توان گفت که دراین موسیقی، تاکید، ضرب قوی وضعیف و دوره‌های تکراری قوت و ضعف درضرب‌ها، احساس نمی‌شود؟

استنتاج بالا، به‌هرصورت‌که بیان شود وبا هراستدلالی که توأم‌باشد، نادرست است، زیرا، محققاً هیچ موسیقی‌ای نیست که فاقد عوامل پیشگفته باشد، و هیچ ملودی‌ای نمی‌تواند فاقد حتی یکی ازمبانی میزانبندی باشد. پس در مقابل شکل خاص موسیقی ایرانی، که ظاهراً فاقد میزانبندی است، ما چه توجیهی می‌توانیم پیدا کنیم؟

واقعیت اینست‌که موسیقی ما، فقط با وسیله‌ای بدون تعمق و بسیار سطحی، که برای ثبت آن اختیار شده، بدون میزان و نتیجةً بدون مشخص

←

بلکه، واین بیشتر دردورهٔ رومانتیك محسوس است، حتی به‌شأن نزول قطعه، طرز تفکر آهنگساز. . تا وضع اجتماعیش باید توجه شود. مسلم است‌که نقطه‌نظرهای شوپن و بتهوون؛ شوبرت و دبوسی؛ لیست و شوئنبرگ؛ واگنر و رسینی ....، دوران‌ها و اوضاع اجتماعیشان باهم تفاوتی آشکار دارند و اختلاف عوامل‌اخیر نمی‌تواند نه درمحتوی و بیان و نه حتی کم وبیش در **فورم** (به‌مفهوم «کتابی» آن) بی‌تأثیر بماند.

کردن قوت و ضعف ضربه‌ها، تأکیدها و تکیه‌ها نمایش داده شده است، وحال آنکه گوش ورزیده به‌خوبی قادر است، همراه باشنیدن آواز ایرانی، ضرب‌ها و تأکیدها وتکیه‌ها را تشخیص دهد. البته باید این‌نکته‌را نیز به‌خاطرداشت که خطوط ملودی در این موسیقی، حائز چنان «دوره» های میزانی ساده‌ای نیستندکه بتوان با میزان‌های ساده مانند دو ضربی و سه ضربی آنها را ثبت نمود. این شکل در موسیقی غرب نیز زمانی وجود داشته است[1].

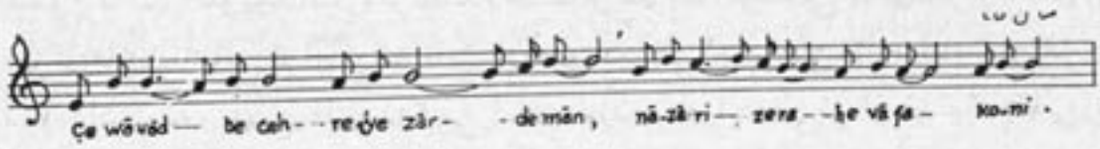
موسیقی ما، زمان‌های دراز، فارغ از هرگونه گرفتاری « خط نت » به‌جولان پرداخته، مستقل از آن، آزاد و رها به‌نوعی «تکامل طولی» یـا ملودیك ادامه می‌داد.

اما باید دانست که موسیقی، آنقدرها هم نمی‌تواند فارغ از قـواعد متریك به‌جولان بپردازد. در موسیقی ما نیز بهرحال ضابطه‌ای وجود داشته است. این ضابطه چه بود؟

موسیقی ایرانی، تقریباً همیشه با شعر وکلام تلفیق می‌شده است. در حالیکه موسیقی ما ازکلام ضابطهٔ مشخص و صریح متریك را به‌عاریت می‌گرفت، درعوض بیان کلام را تلطیف می‌کرد.[2]

۱ــ زمانی بود که درغرب نیز موسیقی بدون میزان (وبدون تعیین قوت وضعف ضرب‌ها وتأکیدها ...) نوشته می‌شد. نگاه کنید به: مجله موسیقی‌ش ــ۱۲۵ ۱۲۶ ص ۵۶ مثال ۱۰. البته‌این وضع عللی داشته و قابل توجیه بوده است، اول آنکه ملودی‌ها، باتوجـه به‌محدودیت تعدادشان، برای همه، بخصوص برای آن کسان‌که همیشه باموسیقی سروکار داشته وبه‌خط موسیقی کم‌وبیش تسط داشتند، بسیارآشنا بود ونت خوانان برای سرایش‌این یاآن آواز، بیش‌ازآنکه از سواد خودکمك بگیرند، از حافظه‌شان یاری می‌جستند. درست مانندکودکی‌دبستانی‌که کتاب درسی خودرا روان می‌خواند، امابه‌عوض‌آنکه‌کلمات وحروف را یکیك و دقیقاً بشناسد، درحقیقت جمله‌ها را ازبرکرده‌است. علت دیگرآنکه تمام ملودیها بصورت‌آواز یعنی همراه باکلام اجرا می‌شد و این ترکیب، که معمولاً با روش درست تلفیق می‌گردید، خودکمکی بود که تأکیدها و قوت و ضعف ضرب‌ها را مشخص‌کند. اگر درست بنگریم‌این هردو وضع، درموسیقی ما نیزمشاهده میشود. درطی این مقاله به‌این نکته نیز خواهیم رسید.

۲ــ نمونه‌هائی فراوان ازکلام تلطیف شده به‌وسیله موسیقی می‌توان‌یافت. مثلاً در اظهار عشق عشاق به‌دلبرانشان یا در ابراز خبری یا تقاضائی به شاهان یا حکام‌که ممکن بود، اگر بدون همراهی موسیقی گفته می‌شد، خشم سلطان را برانگیزد؛ دادن خبرمرگ شبدیز به‌خسروپرویز تـوسط باربد و ابزاز تمایـل همراهان ابونصر سامانی به‌مراجعت‌به‌خانه وکاشانه‌خود درمولیان، توسط رودکی نمونه‌هائی ازین مدعاست.

بنایراین دربررسی شکل متریك و ریتم آوازهای ایرانی، کلام همراه باآن کمك موثری به‌محقق تواندکرد. به‌عنوان مثال قطعه‌ای ازآواز دشتی را با شعری‌که همراه آن خوانده می‌شود، درنظر می‌گیریم (مثال ٤٥)[1] :

شعری‌که بااین آواز خوانده می‌شود، اینست:

« چه شود به‌چهره زرد من، نظری ز راه وفا کنی »

اینك بدون توجه به‌ملودی، شعر را تقطیع کنیم:

چه ش ود به چه ر ۀ زر د من

— ∨ — ∨ ∨ — ∨ — ∨ ∨

ن ظ ری ز را ه و فا ک نی

— ∨ — ∨ — ∨ ∨ — ∨ —

باکمی‌دقت‌می‌توان‌دیدکه‌دراین‌مصرع ،چهاربار رکن« ∨ ∨ — ∨ — » آمده است. آیا نتیجهٔ تقطیع، ما را در میزانبندی موسیقی آن کمکی تواند بود؟ مسلماً، و این‌کمك نیز ارزنده است!

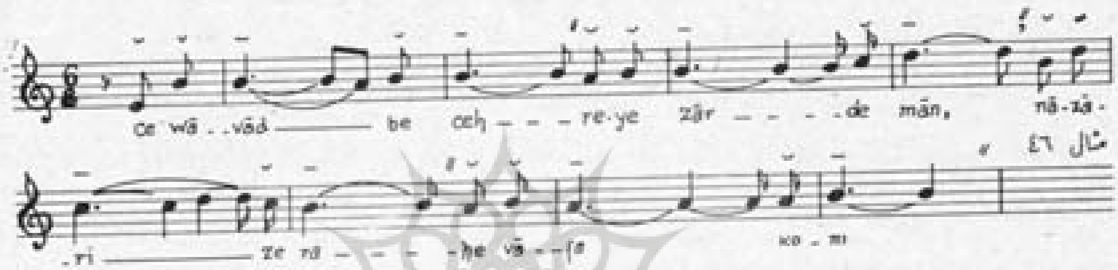
تنها نکته ناروشنی که هنوز در این تجربه باقی مانده است اینکه هر سیلاب بلند (« — ») ازنظرزمانی چه نسبتی بایك سیلاب‌کوتاه (« ∨ »)دارد، و اینکه آیا تمام سیلاب‌های بلند با هم و سیلاب‌های کوتاه نیز باهم ازنظر زمانی برابراند یاخیر.

درمورد نکته بالا، متأسفانه موسیقی عملی نیز، در اوضاع و احوال امروزی،نمی‌تواند رهنمودی قاطع فراراه ما قرار دهد. بنظرمی‌رسدکه نه‌تنها

۱ــ این نمونه از مقدمه‌کتاب « ردیف موسیقی ایران » نوشته دکترمحمد برکشلی برداشته شده و این نکته درانتخاب‌آن موردنظر بوده‌که تحلیل ریتمیك آن تااندازه‌ای ساده باشد. اگرچه دکتر برکشلی خود ایــن قطعه را میزانبندی کرده است ولی ما بخاطر دنبال کردن نمونه یك کار تحقیقی میزانهای آنــرا برداشته‌ایم .

هیچیك از استادان اصیل موسیقی ایرانی، بلکه حتی محققین نیز در این باره تجسسی نکرده‌اند[1].

با اینحال پیداست، و چند تن از موسیقیدانان اصیل و آهنگسازان جدید کشور ما نیز تلویحاً اشاره کرده‌اند، که اساس متریك موسیقی ما بیشتر برمبنای میزان‌های سه‌تائی قرار گرفته تا میزان‌های دوتائی[2]، درعین‌حال، نباید از نظر دور داشت که، میزان‌های دوتائی اساساً ساده‌تر و ابتدائی‌تر از نوع سه‌تائی آن است. ترکیب این دو اصل ظاهراً متضاد، بتدریج واقعیت را برما روشن می‌سازد: موسیقی ما، درآنجاکه ریتم مشخص (یا ساده‌ای) اختیار می‌کند، میزان ترکیبی (و البته ساده‌ترین نوع آن) را نشان می‌دهد: میزان $^6/_8$.

نتیجه اینکه نمونه مثال ٤٥، اگر در میزان $^6/_8$ تنظیم شود منطقی‌تر بنظر می‌رسد (مثال ٤٦):

مثال ٤٦

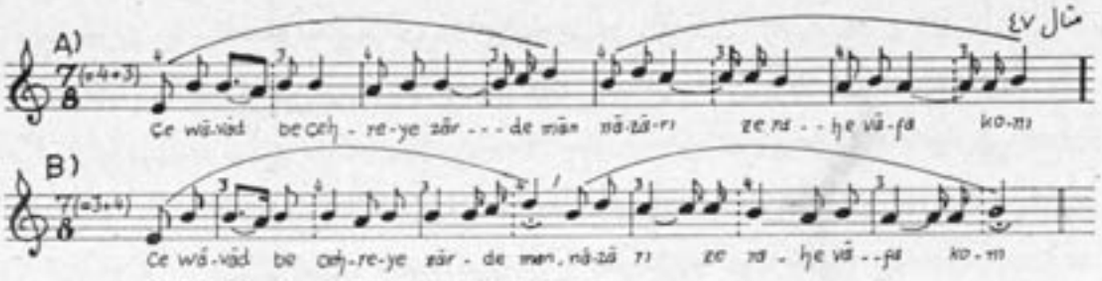
اما اگر در رابطهٔ بین سیلاب‌های بلند و کوتاه کلام، نظر شعرشناسان و عالمان عروض را معتبر بدانیم و به‌تبعیت آنها هرسیلاب بلند را دوبرابر سیلاب کوتاه انگاریم، نتیجه این خواهدشدکه ملودی مثال ٤٥ حائزمتریکی نامساوی (و به‌اصطلاح موسیقی‌دانان: لنگ) می‌شود. به‌این ترتیب:

⌄ ⌄ — ⌄ — / ⌄ ⌄ — — / ...
١ ٢ ٣ ٤ ١ ٢ ٣ / ١ ٢ ٣ ٤ ١ ٢ ٣ / ... } الخ
یا: ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ / ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ / ...

۱ــ در واقع دکترمحمد برکشلی و دیگران، تمام تحقیقات خودرا متوجه فواصل پرده‌ها نموده، تقریباً هیچکدام به‌متر یك وریتم موسیقی، توجهی نداشته‌اند.

۲ــ تا آنجا که حافظه من‌یاری می‌کند، یکبار ازیکی‌ازشاگردان ابوالحسن صبا شنیدم که‌از وی قولی نقل می‌کرد: «اگر در سیستم نت‌نویسی و تقسیم‌بندی کشش‌ها، مبنا را بر «سه» (بجای «دو») قرار دهیم ، از بسیاری اشکالات و کج فهمی‌های بعدی پیشگیری کرده‌ایم.» معلوم‌است که صادر حیات خود» بهرحال به این مسئله توجه داشته ولی‌ازآنجا که‌قول مزبور غیرمستقیم‌بوده و بااستاد مستقیماً ملاقاتی دست نداده‌است، تبادل‌نظر عمیق‌تر میسر نگردید.

به‌عبارت ساده‌تر در ملودی بالا هرمیزان از ۷ (۳ + ٤) ضربه‌تشکیل شده و اگر، به‌سنت متداول، هر ضربه را برابر چنگ بگیریم کسر میزان در آن ۷/۸ خواهد بود (مثال ٤۷ الف)، و در صورتی‌که بامقداری مطالعه و بررسی تردیدآمیز، به‌دنبال تأکیدهای شعری نیز باشیم، کسر میزان ۷/۸ با ترکیبی برابر با«٤ + ۳» تنظیم خواهد شد (مثال ٤۷ب):

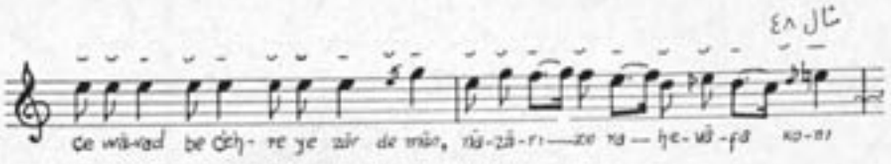
مثال ٤۷

ازآنجاکه مسئله ریتم درموسیقی ایران، بحثی بسیار پیچیده ونا‌روشن است، البته نمونه بالا به‌هیچگونه نشاندهندهٔ راهی کلی‌درسطح تمام موسیقی نیست، اما بهرحال چند نکته ازاین مختصر برمی‌آید:

۱- دوره‌های سه‌تائی ضرب‌ها درآن بیشتر احساس می‌شود؛

۲- شعر وکلام، بهرحال وسیله‌ای کمکی برای تشخیص تأکیدها و تکیه‌ها توافدبود و درغالب اوقات، چنانکه دربیشترموسیقی‌های‌ابتدائی،هرسیلاب کلام برابریك‌نت موسیقی قرارمی گیرد.

۳- موسیقی ما غالباً حائز میزان‌های طولانی، پیچیده وغالباً لنگ است.

٤- فراوان می‌توان دیدکه یك شعر باملودی‌هائی کم وبیش‌مختلف تلفیق می‌شود، اگرچه ممکن‌است‌که ملودی‌ها همه دریك‌مقام باشند. مثلاً ابوالحسن صبا نیز همین شعررا در « دوره دوم‌ـ ویولن» بانمونه زیر آورده است (مثال ٤۸):

مثال ٤۸

بامختصری تعمق می‌توان دیدکه نمونه‌های مثال ٤۸ و ٤۵، باهم تقریباً برابرند و از اختلافات آن، که چیزی جز تفاوت

تنالیته و برخی اصوات تزئینی است، بسهولت می‌توان چشم پوشید.

۵ـ و از سوی دیگر بسیار مشاهده شده است که برروی ملودی ـ مدل‌های مشخص اشعار متفاوت گذارده شده واین، در حالیکه می‌تواند کمی کار تحقیق را برزمینه راه پیشگفته به‌اشکال بیاندازد؛ ایضاً خود کمکی به‌آن خواهد بود، زیرا اگر اشعار متفاوت دارای تقطیعی برابر باشند، تعیین میزانبندی آسانترو مطمئن‌تر است و چنانچه اشعار حائز تقطیعی متفاوت باشند؛ ضمن آنکه ابهام نتیجه شده ممکن است ما را به‌اسلوبی دیگر راهنمائی کند، ولی در هرحال در بررسی اولین ملودی ـ مدل بهتر است شعر اصیل‌تر و درعین‌حال نزدیك‌تر به‌بیان ملودی مبنای بررسی قرار گیرد.

۶ـ درتعیین میزانبندی، بهتراست علی‌الاصول نسبت به‌کشش اصوات در نت‌های ثبت شده بی‌اعتماد بود. راه مرجح اینست که به اجراهای استادانهٔ اصیل چندگانه[1] (و البته به‌کرات) گوش کنیم. ثبت‌نت ازراه‌گوش‌کردن چه‌بسا مفیدتر از بررسی‌بصری برروی نت‌های ثبت شده موجود است.

۷ـ طی یك ملودی آواز ما فراوان به «شکلهای تزئینی»، مانند تحریرها، تکیه[2]ها و «آپاژیاتور»های مختلف برمی‌خوریم که در ثبت آنها، غالباً همگی را باید «بدون ضرب» انگاشت، حتی اگرمدتی برابرچند میزان را نیز به‌خود اختصاص دهد[3].

۱ـ اجرای آوازی وسازی: تار، سنتور عود، کمانچه، ویولن، و غیره ...

۲ـ منظور از «تکیه» علامی‌است به‌این‌شکل (o) که بین دونت همصدا یا برروی یك نت گذارده و معنای‌آن در عمل اشاره کوچکی است به نت یك درجه بالاتر.

۳ـ نت‌های تزئینی که چند میزان ادامه‌یابد، درآوازهای ایرانی چندان زیاد نیست. معهذا گاهی در اوج آواز، شکل‌های «تریل» یا «رتاسیون» (Rotation) ازچند صوت نظر را جلب می‌کند که تکرارآن بستگی بوتوانائی و نفس‌آوازه ـ خوان دارد این اشکال راآوازه‌خوانان عموماً «چهچهه» اصطلاح کرده‌اند. واین یکی ازموارد «نت‌های کوچك طولانی» بشمار می‌آید. درموسیقی‌غربی نیز ازین نمونه‌ها ـ البته با نوعی کم وبیش متفاوت ـ می‌توان یافت.

۸- با در نظر گرفتن نکات هفتگانه بالا، بالاخره میتوان به‌هدف رسید وآوازها را میزانبندی‌کرد. درعین حال باید قبلاً آماده بود که به‌میزان‌های طولانی مانند $\frac{۱۸}{۱۶}$ ، $\frac{۲۴}{۱۶}$ و غیره... رسید و از آن نباید هراسید.

بنظر می‌رسدآنچه درباره متریك موسیقی ماگفتنی‌است، دراین‌نوشته، نه همه‌جانبه و بصورتی تفصیلی بلکه، گذرا و آنگونه که کلیدی درتحقیق به‌دست دهد، آمده است و ازین پس باید به‌عوامل دیگر سازنده فورم، یعنی ملودی و هارمونی، پرداخت. بدیهی است‌که دربررسی فورم نه‌تنها باید از هریك ازین عوامل جداگانه وقوفی کامل داشت، بلکه بـر تأثیرات متقابل هریك ازعوامل چهارگانه بالا دردیگری و درمجموع مطلع بود، درصورتی که ما هنوز از رابطه بین متریك موسیقی و فورم چیزی نمی‌دانیم و ازآنجا که این بحث به‌تفصیل بیشتری نیاز دارد آنرا به‌شماره آینده وامی‌گذاریم.

ناتمام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی