کاوشی در قلمرو «موسیقی ایرانی»

(۹)

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

پرویز منصوری

در شماره گذشته ، به عنوان مقدمه ومدخل ، بحثی ، درباره « فلسفه وجودی فورم » درموسیقی، رفت و اشاره شدکه : « ... دربرداشت مطالب این گفتار وبه این علت که در اینجا هدف بررسی و یافتن « فورم » ی برای موسیقی‌ایرانی است، ناگزیر باید پرسپکتیوی بازتر و نقطه‌نظری کلی‌تر درباره فورم داشت...»، درهمان شماره، ایضاً درباره یکی ازعوامل سه‌گانهٔ متشکلهٔ فورم موسیقی ما یعنی ریتم و میزانبندی ، به‌تفصیل کافی (و البته نه خیلی همه جانبه،) سخن گفته شد. اینك لازم است که درباره عوامل دیگرموسیقی، ملودی وهارمونی نیز به‌اختصاربه‌تأمل گرائیم وسپس باتوجه به‌نتایج گذشته به‌بررسی فورم در موسیقی ایران بپردازیم .

درباره عامل اخیر، یعنی هارمونی ، در گذشته[1] بحثی پیش‌کشیده شده است، ولی از مطالعه‌آن فقط به‌این نتیجه می‌توان رسیدکه عامل هارمونی،

۱ـ مجله موسیقی ، ش ۱۳۱ـ۱۳۰ ص ۳۶ تا ۴۱

درموسیقی ما هنوزبه‌آن درجه‌ازصراحت وتدوین نرسیده‌که بتوان به‌کمک‌آن راهی دربررسی فورم گشود . ازین‌رو در بررسی‌کنونی متأسفانه باید عامل هارمونی راکنارگذارد یاآنکه اساساًباید چنین حکم‌کردکه: «فورم درموسیقی ایران ، به‌آن مفهوم مشخص‌که درموسیقی غرب درخورمطالعه است، قابل بررسی و استنتاج نیست .»

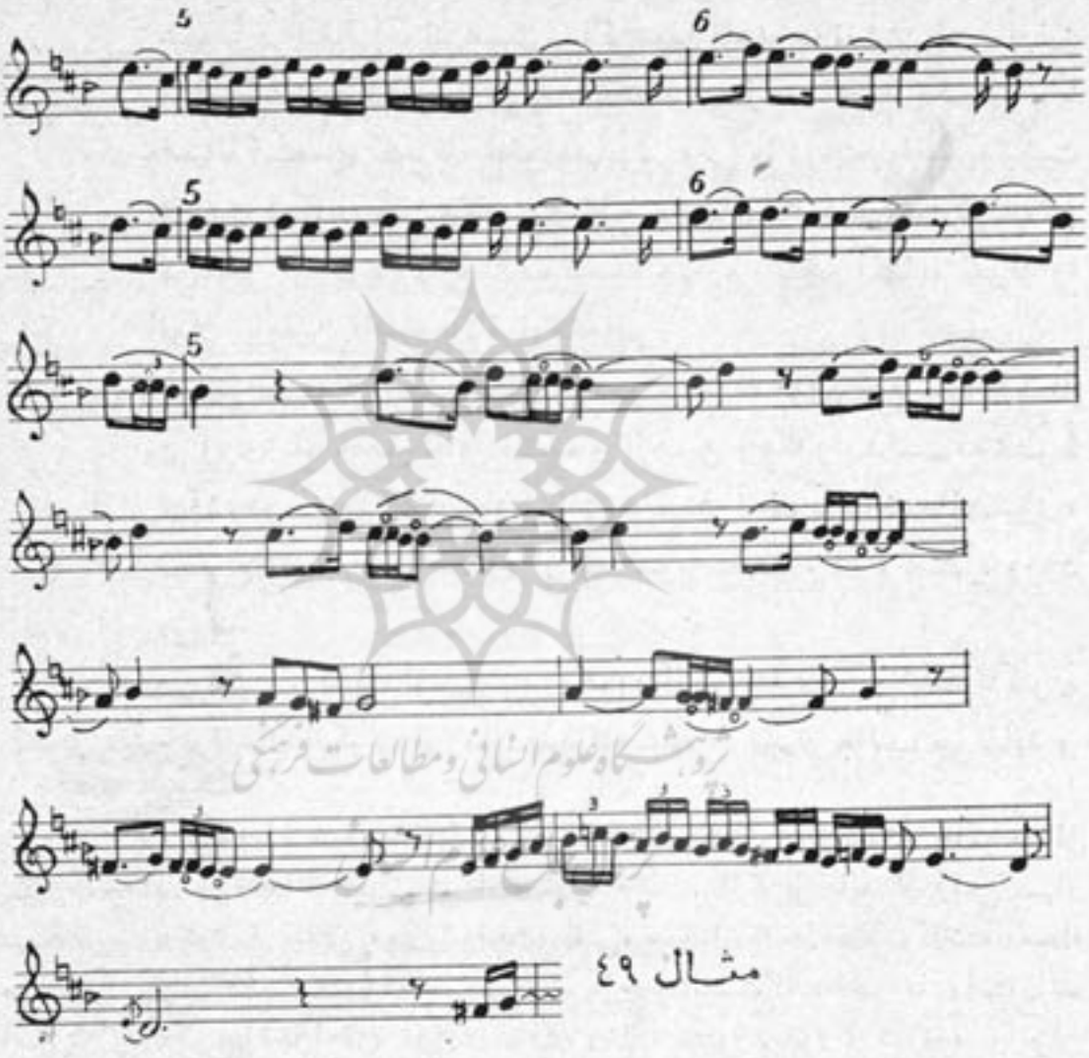
نتیجه‌اخیرظاهراً تاحدودی صحیح‌است. اما ازآنجاکه ماهنوزبه‌بررسی عامل دیگر یعنی ملودی نپرداخته‌ایم ، برفقدان کامل فورم در این موسیقی نمی‌توانیم حکمی قطعی صادرکنیم ، بخصوص اگردراین گفتار، درپی‌آنچنان فورمی باشیم‌که برموسیقی ما قابل انطباق بوده و منتزع ازآنچنان مفهومی باشدکه درموسیقی غرب متداول است .

دراینکه عامل ملودی، (نغمه ولحن)آنچنان نقش‌ارزنده‌ای درموسیقی ما ایفا، می‌کندکه خودبه‌تنهائی قادر به‌نمایانیدن این‌موسیقی است، تردیدی نمی‌توان داشت . قبلاً (مجله موسیقی - ش ۱۳۱-۱۳۰ ص ۳٤)گفته شده که «... ازسوی دیگرباید معترف بودکه پربهادادن به‌عامل لحن درموسیقی ما چندان هم بیپایه و غیر منطقی نیست ، زیرا ، متأسفانه در موسیقی ما ، لحن عاملی‌است که‌تمامی کاراکترآنرا دربرمی‌گیرد وبه‌عبارت واضح‌ترموسیقی سنتی ایرانی، ظاهراً بجز «لحن» عاملی ندارد...» و همانجا، در ادامه‌گفتار آمده است‌که : «... درعوض عامل « ملودی » درموسیقی ما ازیکسو بسیار غنی و ازسوی دیگر فوق‌العاده لطیف و « زود رنج » است ...»

غنا ، لطافت و زود رنجی ملودی درموسیقی ما، اگردرراه هارمونیزه کردنشان اشکالاتی دست و پاگیر ایجاد کند ، در عوض در بررسی فورم این موسیقی ، خود محققاً کیفیتی یاری‌کننده ومثبت خواهد داشت ، به‌شرط‌آنکه دراین تجسس ، مفهوم فورم‌را کم وبیش « ابتدائی‌تر» وکلی‌تر انگاریم و از بحث درباره جمله‌سازی و اشکال ملودی پا فراترنگذاریم . بحث دربارهٔجمله سازی واشکال ملودی درکتابهای فورم وآنالیزغرب، تقریباًهمیشه به‌صورت «پیشگفتار»آمده‌اند وحال‌آنکه درموسیقی ما، «متن»گفتاررا تشکیل‌می‌دهند. آری ، موسیقی ما ازنقطه نظرفورم از حد «پیشگفتار» جلوترنرفته است .

ما درگذشته (مجله موسیقی - ش ۱۳۳-۱۳۲ص ۵۲ و۵۳)، تعریفی کم وبیش‌کلی از «آواز » به‌دست داده‌ایم . درآنجا چنین‌آمده است : « آواز ایرانی چیزی نیست جزتسلسل و ملدی - مدل ، ها... قسمت اعظم آوازها

از سکانس‌های ملدیك، تشکیل شده ...» ، همین کیفیت ، خود نقطه آغازی را دربررسی فورم موسیقی ما، (یعنی : تنها ساختمان جمله‌های موسیقی،) دراختیارمان می گذارد .

و اینك نمونه‌ای از آواز انتخاب می‌کنیم . این نمونه ازدستگاه بیات اصفهان و به‌نام «گوشه راز و نیاز» به‌شماره ۲۵ در کتاب « ردیف موسیقی ایران» ثبت شده است :

مثال ٤٩

درنقل این نمونه چند نکته گفتنی است :

۱) در انتخاب‌آن ، به‌خاطرآنکه سندی دراثبات ادعاهای بعدی‌باشد، کوششی بیش ازحد صورت نگرفته است ،

۲) نمونه دراصل بدون میزان بوده و درنقل‌آن، البته میزانبندی‌ای

غیردقیق برای آن درنظر گرفته شده است[1].

۳) درنقل نمونه بالا ، فقط به‌قصد تسهیل در نت خوانی ، آنرا به‌فاصله‌ای برابر یك پنجم به‌بالا انتقال داده‌ایم . بی‌مناسبت نیست دراینجا به‌نکته‌ای اشاره شود : درکتاب « ردیف موسیقی ایران » به‌تبعیت ازروش سنتی نوازندگی تار، حدوداً میدان صدائی‌اختیار شده‌که بامیدان صدای بخش تنورتطبیق می‌کند. در موسیقی غرب معمولاً بخش تنوررا ، هرگاه باکلید سل نوشته شود ، یك اکتاو بالاترثبت می‌کنند و در واقع این بخش‌درعین حال که‌آوازی‌است، عموماً « انتقالی » نیزهست . اگرهمین قاعده درنوشتن نت تارنیز رعایت شود ، دیگرنیازی به‌استفادهٔ بیش ازحد خطوط تکمیلی ، یا احیاناً استعمال‌کلید فا، نخواهد بود. ولی ما دراینجا فقط به‌تبعیت ازسنت دیگر، یعنی وجود دوسطح «چپ‌کوك» و «راست‌کوك» در موسیقی ایران ، (و اختلاف فاصله چهارم یاپنجم آنها)، نمونه را فعلاً باهمین فاصله بالاترنوشته‌ایم .

٤) دراین نمونه ، ایضاً به‌منظور سهولت درك فورم ، هرتکه یاجمله بر روی یك حامل جاداده شده و ازهمین رهگذر پیداست که‌خطوط اول ودوم به‌منزلهٔ « بیان‌آغازی » ، «درآمد» یا «اکسپوزیسیون» تجلی یافته و ادامه ملدی از خط سوم به‌بعد ، به « بسط » ورود می‌کند .

بدیهی است ، کشف تقسیم بندی فورمال تکه‌ها ، در حالیکه تاکنون نظری مبنی برفقدان الگوی فورمال پذیرفته شده ، بسیار جالب می‌نماید و

---

۱) اگراحیاناً هدف‌ما تنظیم میزانبندی‌ای دقیق دراین‌نمونه، ونمونه‌هائی نظیرآن‌باشد، ازآنجاکه این یکی‌عاری ازکلام‌است، ناگزیر باید از راهی بسیار سیستماتیك وطولانی به‌این مهم پرداخت؛ یعنی، همچنانکه درمقالات‌گذشته (مجله موسیقی ــ ش ۱۳۵ص ۲۸)آمده، «... راه مرجح اینست‌که به‌اجراهای استادانه، اصیل و چندگانه (اجراهای آوازی سازی : تار، سنتور ، عود ، کمانچه، و یولن وغیره ...) والبته به‌کرات ،گوش ...» کرده ، درهربار کوچکترین‌کشش اصوات را تعیین وکشش‌های دیگررا ، باصرف وقت وحوصله فراوان، نسبت به‌آن‌بسنجیم و درعین‌حال‌فراموش نکنیم‌که اصوات مؤکد طی ملدی‌کدامها هستند واصوات‌غیر موکدکدام ... تا بالاخره بتوانیم به‌تنظیم دقیقتری درمیزانبندی دست یابیم .

حال‌آنکه درنمونه بالا، دقت در میزانبندی فقط تا آن حد اعمال شده‌که بتواندکمکی درنمایانیدن فورم باشد .

ازین هم جالب‌تر اینکه این وضع عموماً درتمام گوشه‌ها، البته‌آنها که‌توسط استادان ورزیده واصیل بداهه‌نوازی شده‌اند، به‌چشم می‌خورد . این‌استنتاج البته چندان‌هم عجیب نیست، زیرا رعایت اصول فورم درموسیقی، پدیده‌ای کم و بیش غـریزی است و می‌توان چنین گفت‌که « اگـرجزاین بود عجیب می‌نمود .»

نتیجه اینکه اگر، همانطورکه گفته شد ، در بررسی فورم پرسپکتیوی بازتر ونقطه‌نظری کلی‌ترداشته باشیم وبه‌گفته بهتر، به«غریزی بودن عامل فورم » اعتقاد یابیم ، خواهیم دانست‌که درهیچ نقطه‌ای ازدنیا، موسیقی‌ای نیست‌که‌به‌نحوی ازانحاء دارای فورم معین واختصاصی خودنباشد وموسیقی ایرانی نیز به‌همین دلیل ، بهرحال حائز الگو(ها)ئی است که در مجموع ، زمینه‌هائی را درکشف و بررسی فورم آن به‌دست می‌دهد .

ازین گذشته، درتسلسل گوشه‌های یکدستگاه نیزمی‌توان ، باقیداحتیاط خط سیری‌کلی به‌دست‌آورد . نکتهٔ جالب اینکه این «خط سیر»کم و بیش بر روال عمومی فورم ، در یك قطعه فورمال موسیقی غرب ، قابل مقایسه و انطباق است. توضیح‌آنکه معمولا هرقطعهٔ موسیقی غربی با «تکه»ای «بیانی و تشریحی» آغازمی‌گردد (همچنانکه درآغازیك قطعه تئاتر ، روال‌کار، به‌ـ توصیف کاراکترها ، خط‌کلی داستان و / یا رنگ و بوی‌کلی قطعه اختصاص می‌یابد ، سپس به بازگوئی « تضاد »ها پرداخته وعوامل «تضاد» را به‌جنگ هم می‌اندازد ـ این قسمت همیشه، بهرحال دارای یك یاچند نقطه اوج‌است است که قطعه پس ازپشت سرگذاشتنشان ، قوسی نزولی می‌پیماید و به‌انتها می‌رسد .)

اینك ببینیم طی یك دستگاه موسیقی ایرانی، چه روالی دنبال می‌شود:

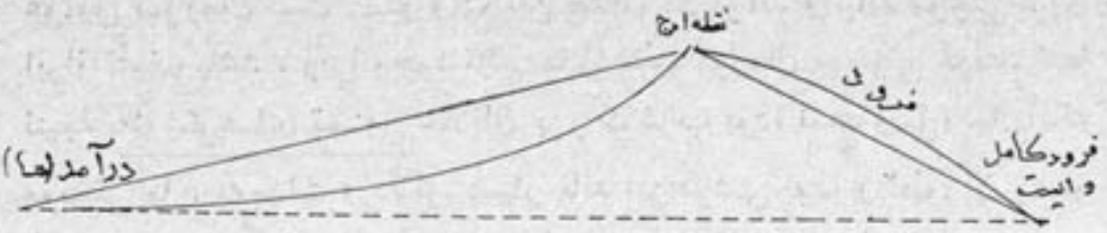
هردستگاه ، قاعدتاً بایك یاچند «درآمد» آغازمی‌شود . درآمدها ، نه تنها نقش بیانی و تشریحی‌آنچه‌که ازین پس با کیفیتی درد دل‌وار و نالیدنی خواهد آمد ، برعهده می‌گیرد ، بلکه، ازنظرفنی نیز، وظیفه «معرفی مد» و فواصل پرده‌های دستگاه‌را بردوش می‌کشد. یعنی اگراز یك اختلاف‌زمینه‌ای و اساسی بین این موسیقی و موسیقی غـرب ، صرف‌نظر کنیم ، درآمدها در واقع همان « اکسپوزیسیون » دریك قطعه موسیقی غربی‌اند ، النهایه وجود همین اختلاف است‌که درك این تشابه را،کم وبیش دچار اشکال می‌کند .

این اختلاف چیست ؟

موسیقی ایرانی فاقد خصوصیتی جنگجـویانه و اعتراض آمیز است . موسیقی ما در واقع بازتابی است از جهان بینی فلسفی ما که ، طی زمـانی طولانی ، درقسمتی ازشرق ، بخصوص هند وایران ، شکل گرفته و موضوع «تضاد» (یا Dualism) را به‌سطحی بالاتر از زندگی دنیوی رانده است. در این اوضاع و احوال ، درموسیقی مانیز، مانند هرموسیقی دیگر که ازیکسو انعکاسی از تخیلات عالی بشری ، و از سوی دیگرتحت تأثیر محدودهٔ همین زندگی سفلاوی است، «تضاد» (کنتراست) هنری، فاقد اصلیت جلوه‌می‌کند: درموسیقی ایرانی، هارمونی نامطبوع بسیارنادر و گذراست؛ دراین موسیقی اصل دوگانگی (یا : دوتمی) درسایهٔ بی‌توجهی قرار می‌گیرد . بنابراین اگر تفاوت بارزی مابین « اکسپوزیسیون و بسط در موسیقی غرب » ازیکسو و « درآمدها و گوشه‌های بعدی درموسیقی ما » ازسوی دیگراحساس‌می‌شود ، یکی ازعلل اساسی‌آن ناگزیرهمان اختلافی است‌که در بالابدان اشاره شد . ریشه این تفاوت پیش ازآنکه در «قالب وفورم» باشد، در «بیان ومحتوی» است .

نوازنده و آوازخوان مجرب و اصیل ایرانی ، معمولا اجرای دستگاه را از درآمدهای آن آغاز کرده ، به گوشه‌های متعددی سرمی‌زند و دراواخر ردیف دستگاه ، ازراه «فرود(ها)» به‌صوت اصلی دستگاه (نت تونیك یاایست اصلی) مراجعت می‌کند . در این خط سیرنکته جالب دراینجاست‌که : تقریباً درتمام دستگاهها ، هریك ، یاچند ، گوشه بریك « تتراکورد » معین انطباق می‌یابد. درغالب حالات ،گوشه‌های ردیف طوری تنظیم شده‌اندکه هریك یا چند گوشه به‌یك درجه بالاتر صعود می‌کند، تا جائیکه (: معمولا درفاصلهٔ دوازدهم و گاهی تا دو، سه اکتاو بالاتر از تنیك آغاز) ردیف به نقطه اوج می‌رسد ـ و این نقطه معمولا درنیمه دوم طولی دستگاه قرار می‌گیرد. ازین پس به‌یاری گوشه‌های دیگر، خطسیر موسیقی‌قوس نزولی می‌پیماید وبالاخره به‌فرودکامل منتهی می‌شود .

براین سیاق، فورم ساختمانی(وطبیعی) یك‌دستگاه را می‌توان باشمای زیرنشان داد :



مثال ۵۰

گاهی اوقات ، اگرامکان چنین تمهیدی در مد دستگاه موجود باشد ، صعود به‌نقطه اوج، نه‌تنها به‌یاری تغییردرجه‌ها و انتخاب درجه‌های‌بالاتر، بلکه به‌وسیلهٔ تغییرمدال‌آنها تحقق می‌پذیرد[1].

دردستگاه چهارگاه، نقطه اوج درجه‌ای‌را می‌توان طی‌گوشه«مغلوب» (ردیف موسیقی‌ایران ـ دستگاه چهارگاه شماره۳۹) یافت، درحالیکه درنغمهٔ «مویه» (همان‌کتاب ، همانجا، شماره ٤٤) نقطهٔ اوج بیشتر «بیانی» است تا درجه‌ای و بالاخره درگوشه منصوری (شماره ٤٨) نقطه اوج هم بیانی‌است وهم درجه‌ای .

بنابراین ملاحظه می‌شودکه ما برای رسیدن به‌نقطهٔ اوج ، یاکلی‌تر: اجرای تمامی خط سیرهردستگاه، دو وسیله دردست داریم : تغییرسطح‌توسط قراردادن نت‌ایست برروی درجه‌های مختلف مد واکتاوهای بعدی ؛ وتغییر مد به‌وسیله تبدیل (آلتراسیون) خود درجـه‌های مد ، یعنی اعمالی که در موسیقی غرب نیز، زمینه آنالیز فـورم را تشکیل می‌دهند : تغییر هارمونی (اکورد) وتبدیل نقش درجه‌ها[2]. آیا شمای بالا (مثال ۵۰) وتوضیحات‌پس‌از آن ، نشاندهنده انطباق زمینه‌های فورمال بین موسیقی ما و موسیقی غرب نیست ؟

بنظرمی‌رسدکه ما می‌کوشیم در ادامه گفتارخود ، باهزارلطائف‌الحیل تشابهاتی فورمال مابین این دوموسیقی یافته ازین رهگذر شکلهائی فورمال برای موسیقی‌ایرانی نیزدست‌وپاکنیم. این استنتاج البته‌زیاد منصفانه‌نیست، زیرا در این راه ، اگر هزاربار بیش ازین اهتمام به‌عمل‌آید ، بهرحال نتیجه همان خواهد بودکه از فحوای بیان موسیقی ما برمی‌آید : این موسیقی فاقد

۱ــ نگاه‌کنید به‌گوشه حصار ، که در دستگاه چهارگاه ــ ردیف موسیقی ایران ــ به شماره ۲۲ ثبت شده است .

۲ــ مثلابه‌وسیله دیزه‌کردن درجه چهارم وازین‌راه تبدیل نقش دومنیانت به تنیك و غیره .

عوامل فـورمال است . در واقع این فقدان نمی‌تواند و نباید موجبی برای ابراز تأسف باشد ، زیرا وجود قالب‌های عظیم فورمال موسیقی غرب، تنها نتیجهٔ کوشش‌هـای تصنعی خلاقان بزرگ غرب بوده است وبس، حال‌آنکه موسیقی ما ، به‌جهات و دلائل بسیار فاقد این‌کوشش بوده و تطورآن بسیار طبیعی‌تر صورت‌گرفته است . بدیهی است اگرامکانات تحولی فراهم شود ، هرآن ممکن است خلاقان ما نیز به طـرح‌های عظیم دست یازند و موسیقی ایرانی را نیز، ازنظرتکنیك به‌سطح جهانی برسانند .

ازسوی دیگر، مابه دوعلت درکشف شباهتهای فورمال اصراردارایم . اول آنکه طرفداران نظریه فقدان فورم دراین موسیقی ، تا اندازه‌ای غیر ـ منصفانه و تعصب‌آمیز، نظریه خویش را به‌مسائل دیگرنیزتعمیم می‌دهند و نکات بدیهی را نیزرد می‌کنند. دوم‌آنکه نشاندادن این‌نکات مشترك، چراغی فرا راه‌کوشش‌ها بعدی مصنفین ایرانی خواهد بود یاآنهارا دست‌کم به‌تحرك خواهدکشاندکه دراین باره بررسی‌ای دقیق‌تر آغازکرده فورم‌هائی متناسب بابیان **امروزی** موسیقی ما طرح وتدوین نمایند .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی