ریتم آواز در موسیقی ایرانی

گن‌ایچی تسوگه

یکی‌ازخصوصیات‌برجسته موسیقی قوالی ایرانی،آواز،ریتم مخصوص بخود آنست که بافت واحدهای ریتمیك آن دارای «روباتو»های میزانی نیست.

آواز ایرانی، برخلاف قطعات متناظر آن در موسیقی‌کشورهای‌مجاور مانند «آلاپ» در موسیقی هند، یا «تقسیم» در موسیقی عرب وترك،موسیقی اصلی واساسی ایرانی را تشکیل می‌دهد. («آلاپ» درموسیقی هند و«تقسیم» درموسیقی ترك ازعوامل فرعی محسوب‌شده وبیشتربه‌منظور ایجادکنتراست به‌کارگرفته می‌شوند.) قسمتهای‌موزون، ازقبیل «چهارمضراب»،«کرشمه»، «رنگ» و «ضربی» درموسیقی ایران را میتوان گریزی‌ازمتن اصلی دانست ، که ریتم «رباتو» آن متغیر و انعطاف پذیر است .

جنبه ریتمیك آوازکه ، چنانکه‌گذشت، هسته مرکزی موسیقی ایرانی را تشکیل می‌دهد، تقریباً بکلی از نظر دور مانده ومورد مطالعه‌قرارنگرفته است. در مطالعات انگشت شماری‌که در باره دستگاه‌ها ، (موسیقی‌کلاسیك امروزی ایران،) تاکنون انتشار یافته غالباً فقط ازگامها، فواصل‌وساختمان دستگاه‌ها صحبت شده و عملاً هیچیك از آنها قدمی از مقوله‌های بالا فراتر نگذاشته و موضوع ریتم یگانه و منحصر به‌فرد آواز را مـورد بحث قرار

نداده است، و حال آنکه در نظر من بحث درباره این ریتم بخصوص برای روشن شدن مشخصات موسیقی ایرانی ضروری است.

اگر کمی به‌عقب برگشته و به تئوری موسیقی اسلامی مراجعه کنیم، باصطلاحاتی مربوط به ساختمان ریتم مانند: «ایقاع» (تقسیمات ریتم) و اصول (قالب اصلی ریتم) برمی‌خوریم که توسط الکندی، فارابی، صفی‌الدین و دیگران تشریح شده است و چنین به‌نظر می‌رسد که زمانی مدهای ریتمیک بالا درموسیقی ایرانی بکار می‌رفته‌اند، که هرچند درموسیقی عربی تا بامروز پا برجا مانده‌اند ولی در حال حاضر در ایران عملاً مورد استفاده قرار نمی‌گیرند. درموسیقی امروز ایرانی اصطلاح «ضرب»، به‌معنای «ریتم ومتر»، ودمبك (برای اکومپانیمان) مصطلح شده، ظاهراً یگانه یادگار باقی مانده از آن زمان است که مختصر رابطه‌ای را با تئوری موسیقی قرون وسطی بخاطر می‌آورد.

بطورکلی: تئوری ریتم مدال در موسیقی عملی قرون وسطای ایران برمبنای نظریه یونانی اشعار موزون قرار داده شده بود. در تاریخ اسلام، اغلب صاحب نظران و موسیقی‌دانان آن زمان، ضمناً عروض‌دان بوده‌اند. مثلاً گفته شده‌که خلیل‌بن‌احمد (۷۹۱) مولف اولین کتاب ریتم، خودمخترع علم عروض بوده است (فارمر ۱-۱۹۶۵).

ولی بعدها، نظریه ریتم (ایقاع) جدا از سیستم عروض مدون شده، درریتم‌های سازی‌اسلامی‌جهت تلفیق‌بااوزان شعری بکاررفته‌است»(زاکس-۲۸۷-۱۹۴۳).

باید توجه داشت‌که آواز ارتباطی باسیستم ایقاع ندارد بلکه‌مستقیماً با سیستم شعر عربی و ایرانی یعنی عروض‌که زمانی پایه ایقاع بوده مرتبط است زیرا آواز در درجه اول مرکب از خطوط ملودی‌ای است‌که اشعار کلاسیك ایران باید باآن خوانده شود و این اشعاردردرجه اول‌برپایه‌سیستم عروض قرار دارند.

این مقاله شامل بحث مقدماتی از ساختمان ریتمیك، آواز، استیل بی‌مشابه قوالی در موسیقی امروزی ایران، است. ازآنجائیکه بگفته«کوپر» و «مایر» (۱-۱۹۶۰): »ریتم، از یك سوکلیه عناصر آفریننده و شکل دهنده رویدادهای موسیقی را سازمان می‌دهد وازسوئی دیگر نیز خود بوسیله‌همان عناصر سازمان داده می‌شود.»، برای‌نزدیك شدن به‌این‌مسئلهٔ‌چند جنبه‌ای و

مشکل، بایدکلیه این عناصر موسیقی را مورد توجه قرارداد . در این جزوه کوتاه ما فقط به عناصری‌که در مدارك قابل استفاده سمعی نقشی‌دارند،اکتفا می‌کنیم، بدون آنکه از وسائل‌الکترونیکی‌ازقبیل «ملوگراف مافوق‌حساس» کمکی بگیریم . موضوع اصلی مورد بحث عبارت از اینست‌که آواز بـرپایه چه نوع سازمان ریتمی قرار دارد؟

اصول تنظیم شعر

نظر عموم برآنست‌که روشن‌ترین عامل ریتم در آواز ، از اشعار آن سرچشمه‌می‌گیرد. بگفتهٔ «زونیس» (۶۴۵-۱۹۶۵) «درقطعه‌ایکه ظاهراً بنظر می‌رسد که با ریتمی آزاد اجـرا میشود ، شعر یك ساختمان ریتمیك ایجاد می‌کندکه مرتباً تکرار می‌شود.»

ولی وزن شعری‌عملاً چگونه‌حرکت ملودی را درآوازکنترل‌می‌کند؟ وازطرف دیگرملودی‌درفضای مستبد وبدون تغییر بافت‌شعری،تاچه‌حدآزادی دارد ؟

در ابتدا بهتر است باطبیعت زبان فارسی وجنبه ریتمیك اشعارآن‌زبان آشنا شویم.

در دستور زبان فارسی اصوات از لحاظ طول بردونوع‌اند «آ»،«ای»و «او»که طبعاً طویل هستند و«اَ»، «اِ» و«اُ»که‌کوتاهند. این‌تشخیص‌طول درنظم حائز اهمیت‌است واساس سیستم شعررا تشکیل می‌دهد. وضع کمی (یاطولی) اصوات‌امروزنیز درقرائت‌اشعار ودربرخی ازشیوه‌های خطابه‌لازم‌الرعایه‌است (مانند زبان یونان قدیم). طول اصوات طولانی «آ»، «ای» و «او» و ازاین گذشته طول اصوات ترکیبی «اِی» و«اَو» ازلحاظ نظری دوبرابرطول‌اصوات کوتاه «اَ» ، «اِ» و «اُ» در نظرگرفته می‌شود، اگر چه درمکالمه روزمره این تفاوت طول اصوات‌کمتر احساس می‌گردد وظاهراً تشخیص‌کمی دارای همان اهمیت تشخیص‌کیفی نیست. بگفتهٔ «لازارد» (۱۲-۱۹۵۷) «تفاوت اصوات درتلفظ روزانه بیشتر به‌یاری طنین آنها درك می‌شود. »

در فارسی امروزی چنین‌بنظر می‌رسدکه تکیهٔ صدادارای اهمیت‌زیادی است. تغییر محل تکیه صدا در کلمه ممکن است معنی آنرا بکلی عوض کند یا در معنای آن تغییری جزئی بدهد. در هرحال در اینجا برای ما کافی است

که در خاطر داشته باشیم که تکیه صدا در درجه اول روی هجای آخر کلمه قرار می‌گیرد.

این دوجنبه تلفظ ، یکی کمی و دیگری کیفی ، در دواصل متضاد نظم فارسی که درزیر تشریح می‌گردد، تأثیر می‌بخشند :

۱- درسیستم کلاسیك شعر که براساس کمی هجاها (عروض) قراردارد، چنانکه در آواز سرائیده می‌شود .

۲- سیستم شعر براساس تعداد هجاها بدون توجه به کمیت آن(تقطیع آهنگی یا هجائی) چنانکه در اشعار تصنیف (بالاد یا نوعی سرایش با ریتم ثابت باهمراهی ضرب) مشاهده می‌گردد .

درهرحال ما وارد بحث دراصل دوم نمی‌شویم بلکه منحصراً در اصل اول یعنی سیستم عروضی مطالعه می‌کنیم.

عروض

علم عروض عبارتست از سیستم وزنی ای که طبق آن اشعار کلاسیك فارسی تقطیع می‌شود.

این علم‌را عروض‌دانان ایرانی از قالبهای شعر عربی اتخاذکرده‌اند و اختراع آن درعرب به«الخلیل‌بن احمد» (یکی‌ازطلاب معروف مکتب فلسفه عربی البصره) نسبت داده شده است . (فارمر ۱۲۶-۱۹۲۹)

نکات اصلی تقطیع شعرفارسی بطور خلاصه بقرار زیراست(طبق گفته وایل ۱۹۶۰- پلات ۱۹۱۱- خانلری ۱۹۵۹- مینوی ، ارتباطات شخصی، ۱۹۶۵):

۱- یك هجای بلند مساوی دوهجای کوتاه فرض شده است ، چنانکه زمان یونان قدیم نیزچنین‌بود. درك هجا درهرحال برپایه خصوصیات‌مدارك عربی قرار داده شده است .

۲- یك«حرف متحرك» تنها،یعنی یك حرف بی‌صدای تنها بایك‌علامت صوتی، یك هجای‌کوتاه را تشکیل می‌دهد .

۳- دوحرف بی‌صداکه اولی متحرك ودومی ساکن‌باشد، یك هجای‌بلند می‌سازد. (بطور نظری یك حرف باصدای بلند نیز برابر باطول همین‌ترکیب است.)

٤) در شعر فارسی چهار نوع هجا (از لحاظ طول) وجود دارد:
الف هجای کوتاه(بَ = یك حرف بی‌صدا + یك صدای کوتاه)؛
ب ـ هجای بلند (بَس = یك حرف بی‌صدا + یك صدای کوتاه + یك حرف بی‌صدا)، یا (با = یك حرف بی‌صدا + یك حرف باصدای بلند؛
ج ـ هجای بلند [+ کوتاه] (پست = یك حرف بی‌صدا + یك صدای کوتاه + دوحرف بی‌صدا (غیر از«ن»که دربینی‌ادا شود)؛ یا (باس = یك حرف بی‌صدا + یك حرف باصدای‌بلند + یك حرف بی‌صدا (غیر از «ن»)؛
د ـ هجای‌بلند + کوتاه(باست = یك حرف بی‌صدا + یك حرف‌باصدای بلند + دوحرف بی‌صدا (غیراز «ن»،) .

هجاهای (ج) و (د) نیم فتحه محسوب می‌شوند و هجای‌اضافی فرضی که درانتها قرار داردعملاً تلفظ نمی‌شود ولی‌باید درموقع شمردن آن‌را نیز بحساب آورد، مگر آنکه در انتهای مصراع یا بیت قرارگرفته باشد.

۵ـ در بکار بردن هجاها چند استفادهٔ اختیاری نیز وجـود دارد مثلا کلمات‌یك هجائی که به«اُ»ختم می‌شوند (مانند تو ـ دو ـ چو) وآنهائیکه به اِ ختم می‌شوند (مانندکه وچه ـ که درآن حرف ه غیر ملفوظ است) ، یا کلماتیکه به«کسرهٔ اضافه»ختم می‌شوند درشمارش هجاها می‌توانند برحسب مکانشان در بحرشعری‌کوتاه یا بلند بحساب آیند . حرف «و» را می‌توان به عنوان صدای‌کوتاه «اُ» یا حرف بی‌صدائی‌که بوسیله صدای «اَ» متحرك شده («و»)، یا صدای طویل («او») منظور نمود .

هرشعر، خواه با تکرار یك وتد ریتمیك و خواه با ترکیب عادی دو وتد، چه در فرم اصلی آنها وچه در فرمی‌که تغییر شکل یافته است، تشکیل می‌شود. تعداد وتدهای اولیه طبق‌گفته الخلیل‌بن احمد هشت است‌که جهت کمك حافظه با کلمات عربی بشرح زیر نمایانده می‌شوند :

۱ـ فعولن	۲ـ فاعلن
۳ـ مفاعیلن	٤ـ مستفعلن
۵ـ فاعلاتن	٦ـ مفاعلتن
۷ـ متفاعلن	۸ـ مفاعلات

نکات مذکوره در بالا در عروض فارسی معتبر است و در تقطیع بیت زیر از شاهنامه فردوسی (متوفی ۱۰۲۰ میلادی) بخوبی دیده می‌شود .

کمربست و برساخت (و) جنگ (و) را
به زین اندر آورد (و) شبرنگ (و) را

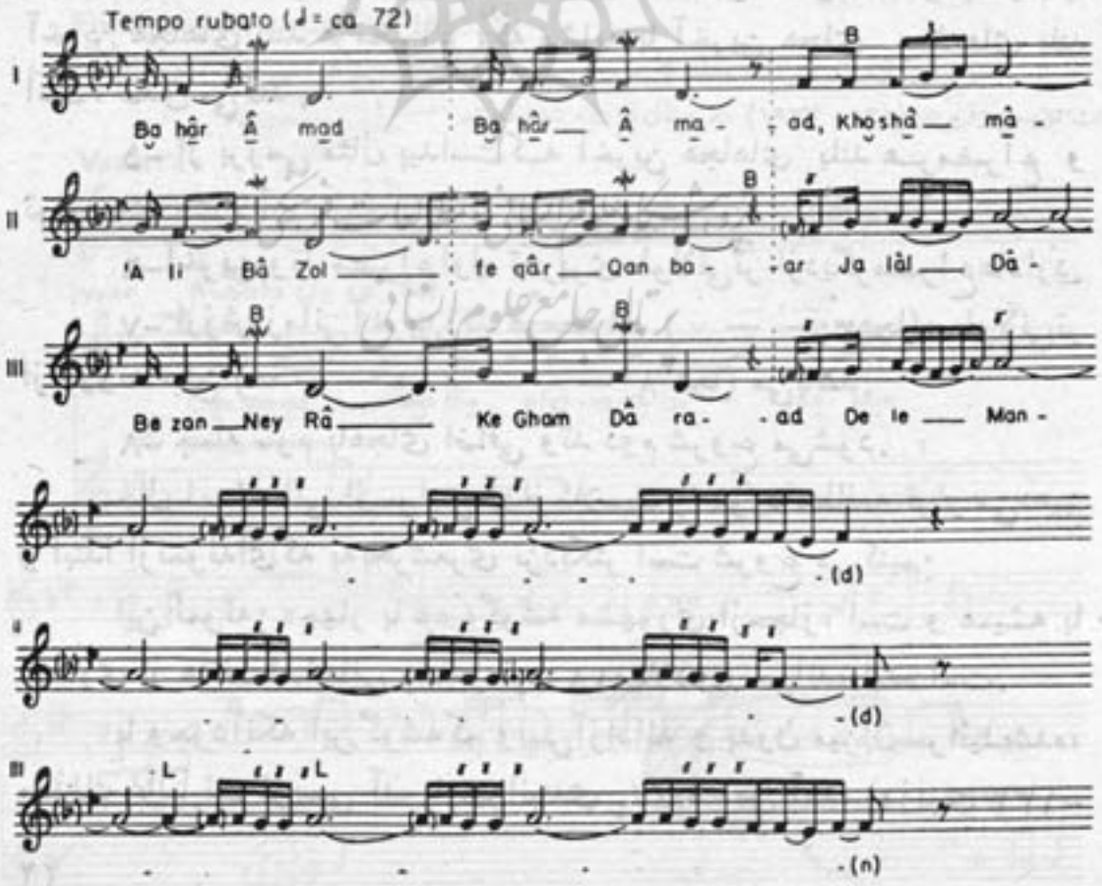
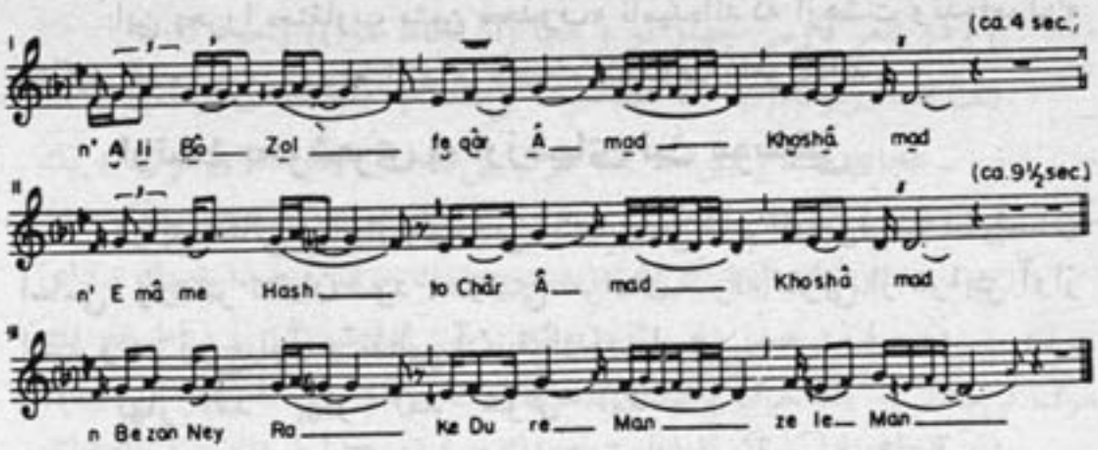
این بحررا «متقارب مثمن محذوف» نامیده‌اندکه ازهشت وتد«فعولن» تشکیل شده است. دووتد انتهای مصرع محذوف (فعول)اند.

ارتباط بحرشعری به ارزشهای نت موسیقی

درابتدامثالی ازآوازهای‌محلی انتخاب می‌کنیم تابدین‌وسیله‌مشخصات اساسی، روشنتر نمایان شود . دوبیتی خراسان نمونه خوبی از سرایش آواز است و دو زوج اول و تقطیع آن بقرار زیر است:

بهار آمد بهار آمد خوش آمد
علی با ذوالفقار آمد خوش آمد
علی با ذوالفقار قنبر جلال داد
امام هشت وچار آمد خوش آمد

ساختمان بحردر این‌ابیات بسیار مشخص است. هرمصراع دارای۱۱ هجا است. هجاهای‌کوتاه و بلند باین ترتیب قرار دارند : مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل. در عروض این بحررا «هزج مسدس محذوف» می‌نامند. کـه هربیت دارای شش وتد از نوع هزج است

مثال ۱. دوبیتی‌که میرزا قاسم سمرقند خراسانی آنرا خوانده و بوسیله رادیو مشهد ضبط گردیده (بیت‌های اول ودوم وسوم بترتیب مقایسه‌ای نشان داده شده)

اینك آواز ثبت شده بالا را مورد مطالعه قرار می‌دهیم .

۱- این قطعه دقیقاً از بحرشعری پیروی می‌کند.

۲- هجاهای کوتاه در ابتدای هرپایه (رکن = مفاعیلن)، بدون استثنا صوتی را در ملودی به‌خود اختصاص داده‌اند، یعنی برای هریك‌از آنها نتی برابر یك دولاچنگ یا چنگ تریوله منظور شده است .

۳- کلیه هجاهای بلند دارای ارزش‌هائی دست‌کم برابر دوچنگ‌تریوله (و بیشتر) هستند .

٤- به هجاهای بلند آخر هرپایه ارزش نتی، خیلی بیشتر از آنچه به هجاهای وسط پایه تعلق گرفته، داده شده‌است و این شکل مخصوصاً در باره آخرین هجاهای بلند هرمصراع ، که مشابه با آخرین هجای جمله‌های بلند است، صدق می‌کند .

۵- از بررسی مثال پیداست‌که آخرین هجاهای بلند هرمصراع و توقف‌های پشت آن بطور دلخواه تطویل می‌شود .

٦- آخرین وتد مصراع‌اول تحریری طولانی‌تر ازدیگرمصراع‌هادارد.

۷- ارزش زمانی‌آخرین‌وتد هرمصراع (∨ — — :۳هجا)، طولانی‌تر از دووتد قبلی (∨ — — — ∨ — — — :۸ هجا) می‌باشد.

۸- جمله سوم باهجای اضافی وتد دوم شروع می‌شود.

حال نمونه‌هائی از سرایش آوازکلاسیك را مورد مطالعه قرار می‌دهیم و ابتدا ازنمونه‌ای‌که به‌بحرشعری نزدیکتر است شروع می‌کنیم:

این نمونه: «چهار باغ» ،گوشه مشهوری ازحجاز، است و همیشه با اشعاری از هاتف اصفهانی (شاعر قرن ۱۸میلادی) خوانده شده است.

با وجودآنکه این گوشه‌کم وبیش‌آزادانه و بدون میزان سرائیده‌شده، معذلك غالباً نت نویسی آن با میزانبندی ۳/٤ به عمل آمده (وزیری ۱۳۲-

۱۳۱:۱۹۳۳؛ ۱۵۴-۱۵۳:۱۹۳۶؛ ۱۴۰-۱۳۹-۱۹۳۷) (معروفی آواز دستان عرب شماره ۱۷:۱۹۶۳)

در یادداشتهای صبا (صبا ۵-۴:۱۹۴۶ ؛ ۱۳-۱۹۴۸ ؛ ۱۶-۱۸۵۶) بطور روشن نشان داده شده‌که این ملودی واقعاً ۳/۴ نیست! صبا، با توجه به بحرشعری بعنوان پایه ریتم، اصرار داردکه میزانبندی چهارباغ در اصل ۷/۴ (یا ۷/۸)، در صورت تمایل به مقایسه با میزان ۳/۴) بوده است . نه یادداشتهای وزیری و نه یادداشتهای صبا هیچیك‌نمی‌تواند این ریتم دقیق را (که بایدگفت اشعار آن نیمی همراه باآواز ونیمی با قرائت خوانده‌میشود،) مشخص کند ، اگر چه بنظر من یادداشت صبا به‌حقیقت نزدیك‌تر است .

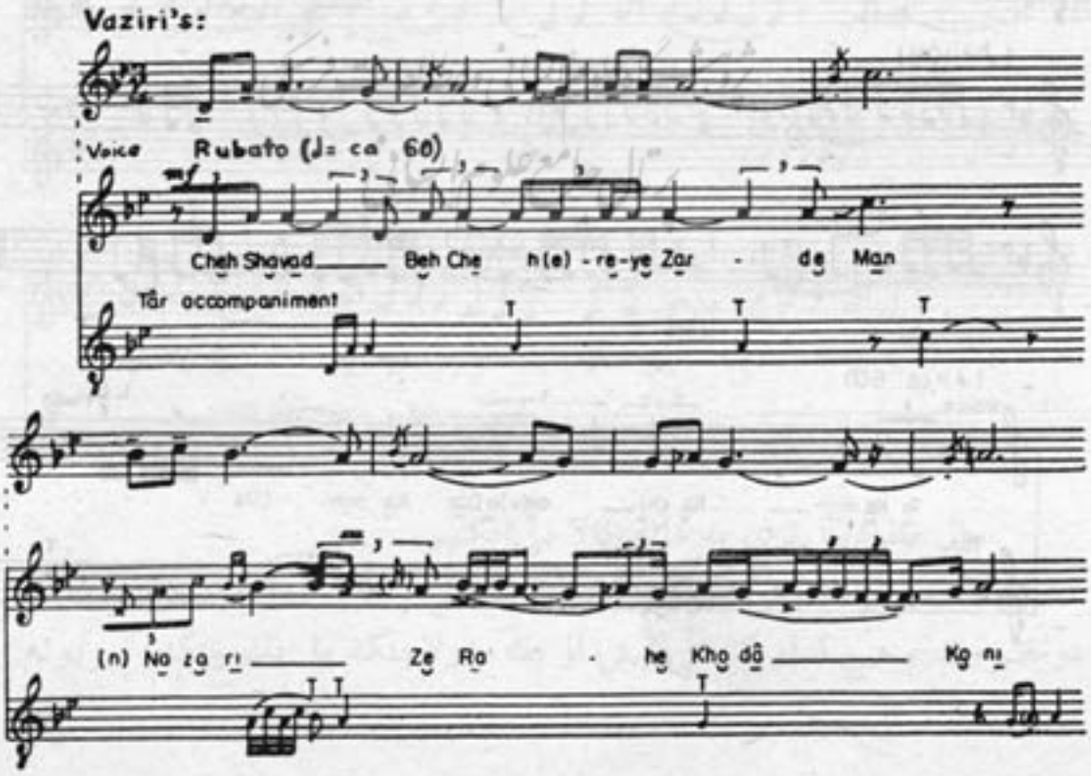
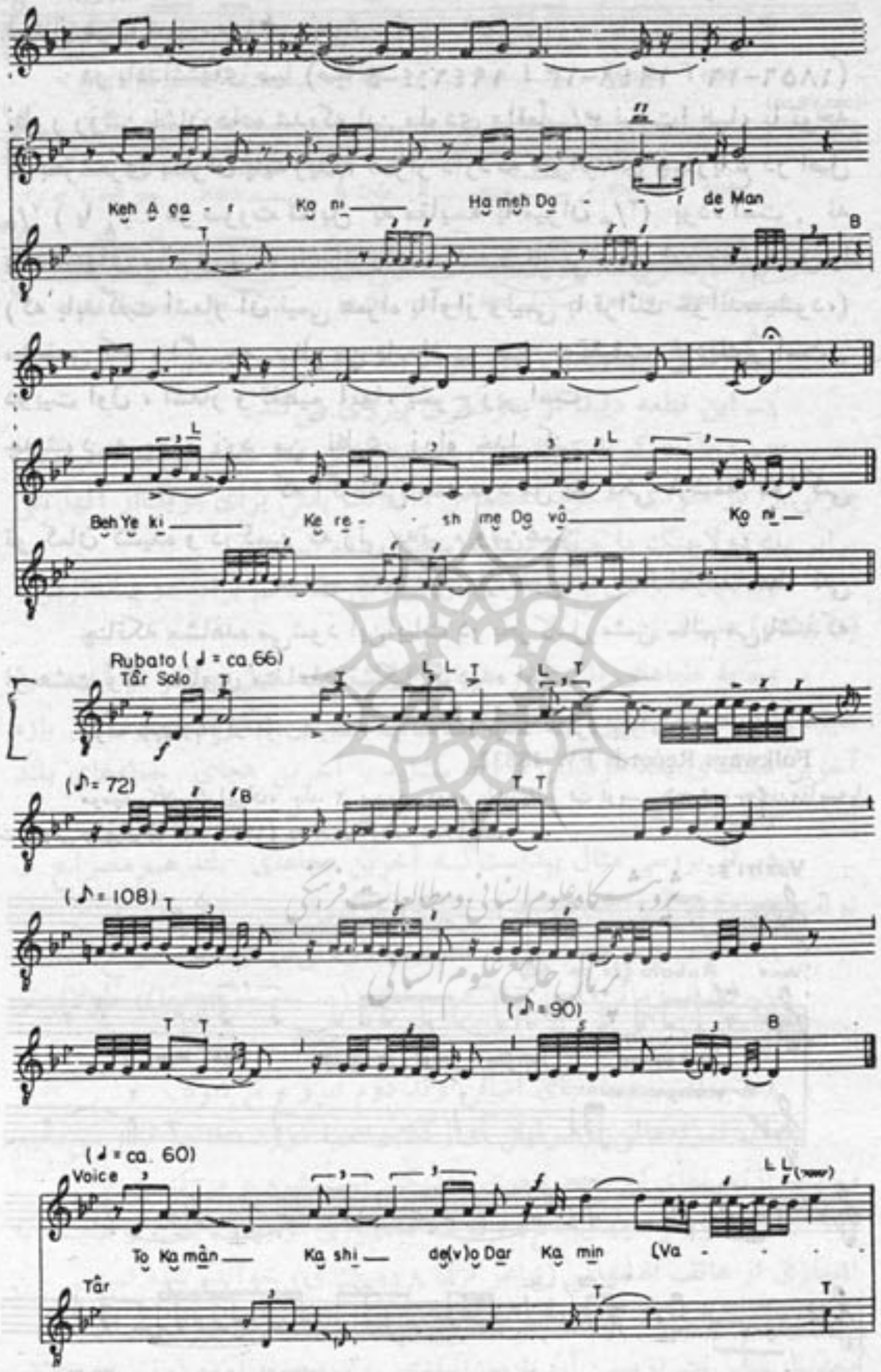
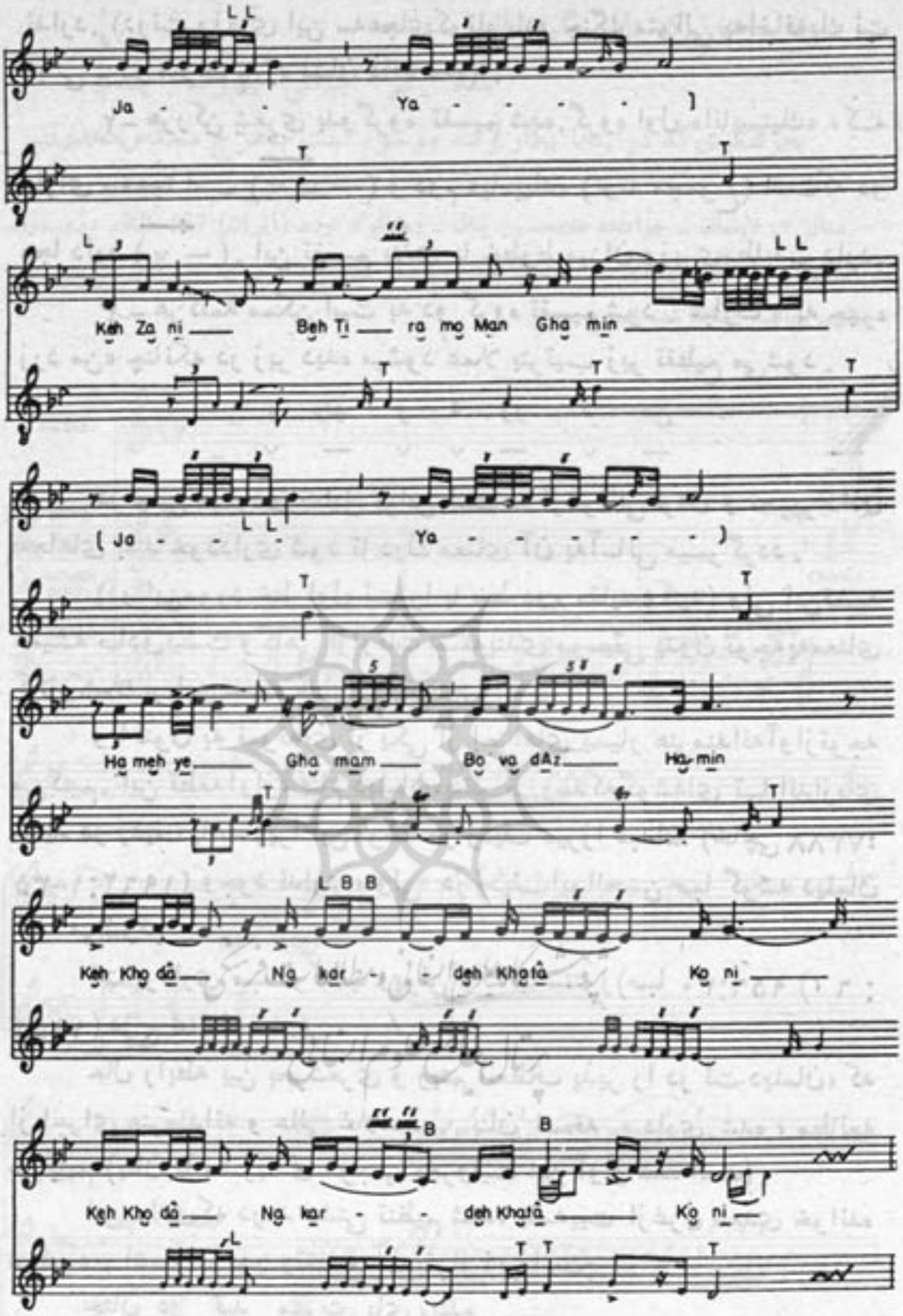
دوبیت اول ، اشعار و تقطیع آنها، بشرح زیر است

چه شود به چهره زرد من نظری زراه خدا کنی
که اگر کنی همه درد من به یکی کرشمه دوا کنی

تو کمان کشیده و درکمین که زنی به‌تیرم ومن‌غمین
همه‌ی غمم بود از همین که خدا نکرده خطا کنی

چنانکه مشاهده می‌شود این‌ابیات در بحر کامل مثمن سالم می‌باشندکه از هشت وتد مساوی متفاعلن تشکیل گردیده است.

گوشه «چهارباغ از آواز ابوعطا، خوانده شده توسط خاطرهٔ پروانه.
Folkways Records FW 18832,

موسیقی کلاسیك ایران، جلد ۲ ، روی دوم، باند یك، نت نویسی «ج تسوجه»درمقایسه با نت نویسی وزیری (۱۳۱- ۱۹۳۳) در مثال‌آورده شده است.


Keh Ā ǫa - r Ko ni Ha meh Da - r de Man
B
Beh Ye ki Ke re - sh me Da vô Ko ni
Rubato (♩ = ca 66)
Târ Solo
(♪= 72)
B
(♪= 108)
(♪= 90)
B
(♩ = ca. 60)
Voice
To Ka mân Ka shi de(v)o Dar Ka min (Va
Târ

حال نظردقیق‌تری به مثال بالا می‌افکنیم.

۱ـ در اینجا بحر شعری دقیقاً رعایت شده طول هجاهای‌سه‌گانهٔ‌کوتاه در هـروتد ، هیچ‌کدام کششی بیش از یك دولاچنگ یا یك چنگ تـریوله

ندارد. (درنت وزیری این سه‌هجای کوتاه بادو چنگ متوالی به‌اضافه‌یك نت زینتی ـ در میزان ۴/۴، نشان داده شده) .

۲ـ هرکن شعری بدو گروه تقسیم شده. گروه اول «اناپستیك» ، که دارای سه‌هجا است (⏑ ⏑ —) و دوم «یامبیك» (وتد مجموع) است که دو هجا دارد (⏑ —). این تقسیم بندی با خطوط میزان وزیری‌مطابقت دارد.

۳ ـ هرکلمه ممکن است به دو گروه تقسیم شود . عبارت « به چهره زرد من» چنانکه در زیر دیده میشود عملا بترتیب زیر تقطیع می‌شود .

⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	—
به	چه	ر	ه	زر	د	من

در چنین مواردی تمایل براین است که ازطولانی‌کردن و تحریر دادن هجاهای بلند خودداری شود تا درك معنای آن به‌آسانی میسر گردد .

(در این‌مورد خط اول نت را با خط دوم مقایسه‌کنید) ولی این‌قضیه همیشه صادق‌نیست وگاهی ازاوقات جمله‌بندی موسیقی بدون توجه‌به‌معنای کلام کاملا برپایه تقطیع قرار می گیرد .

و اکنون به نمونه‌ای از یکی از اجراهای بسیار هنرمندانه‌آوازتوجه می‌کنیم. این قطعه‌آواز، بنام دیلمان، بنظر می‌رسدکه‌گوشه‌ای تـا اندازه‌ای جدید در ردیف باشد زیرا این گوشه در ردیف میرزا عبدالله (خاچی ۷۳۸۸؛ ۳۵-۱:۱۹۶۲) وجود ندارد ، ولی در ردیف ابوالحسن صبا گوشه دیلمان دیده می‌شود:

نت برداری صبا درکتاب ویولن وکتاب سنتور(صبا ۹۵۶:۳۰ (، ۶ : ۱۹۵۴) درج شده است .)

حال رابطه بین بحرشعری و ریتم انعطاف پذیر را در نت دیلمان، که از اجرای هنرمندانه و عالی غلامحسین بنان نسخه برداری شده ، مطالعه می‌کنیم (بنان تا حد زیادی موجب معروفیت این آواز شده است)

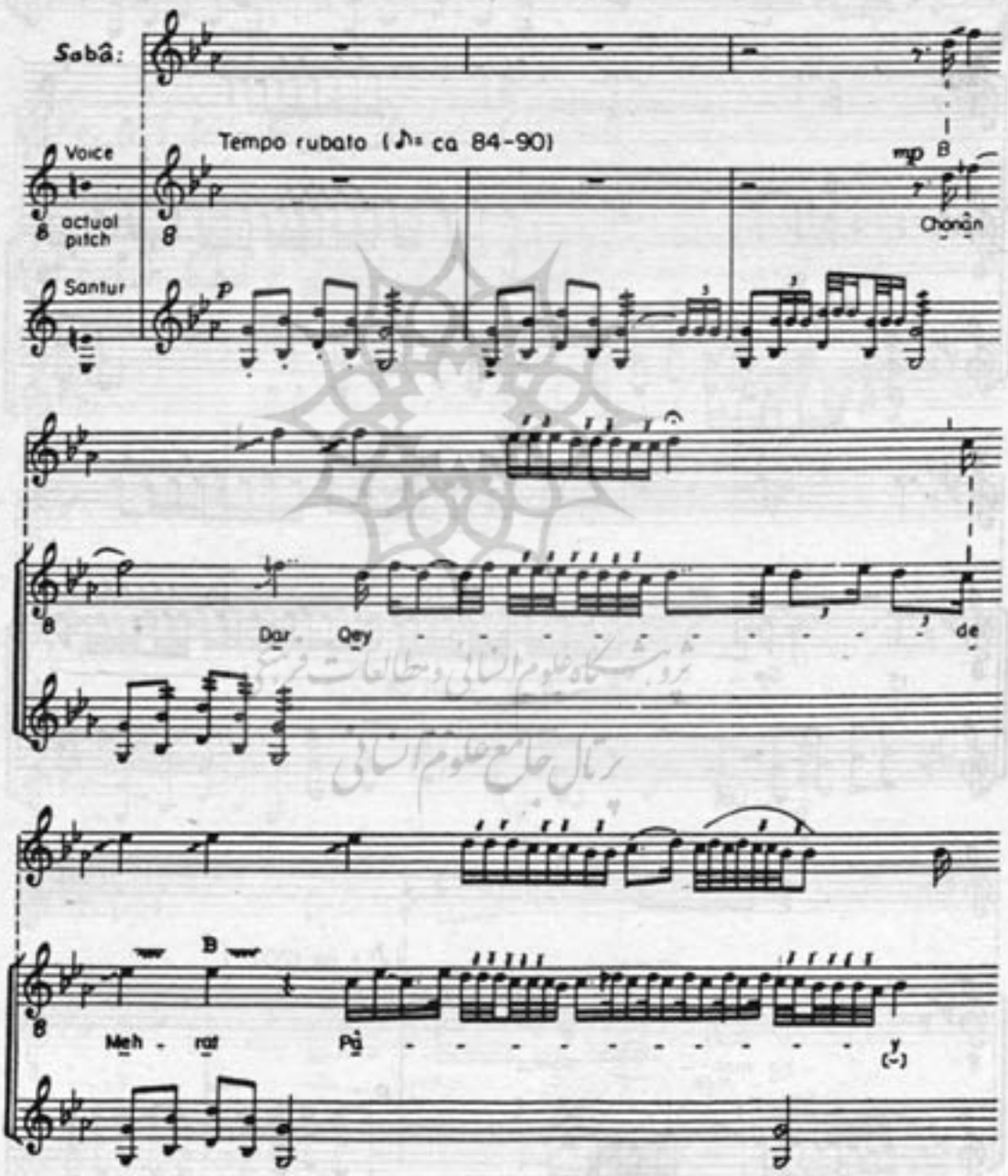
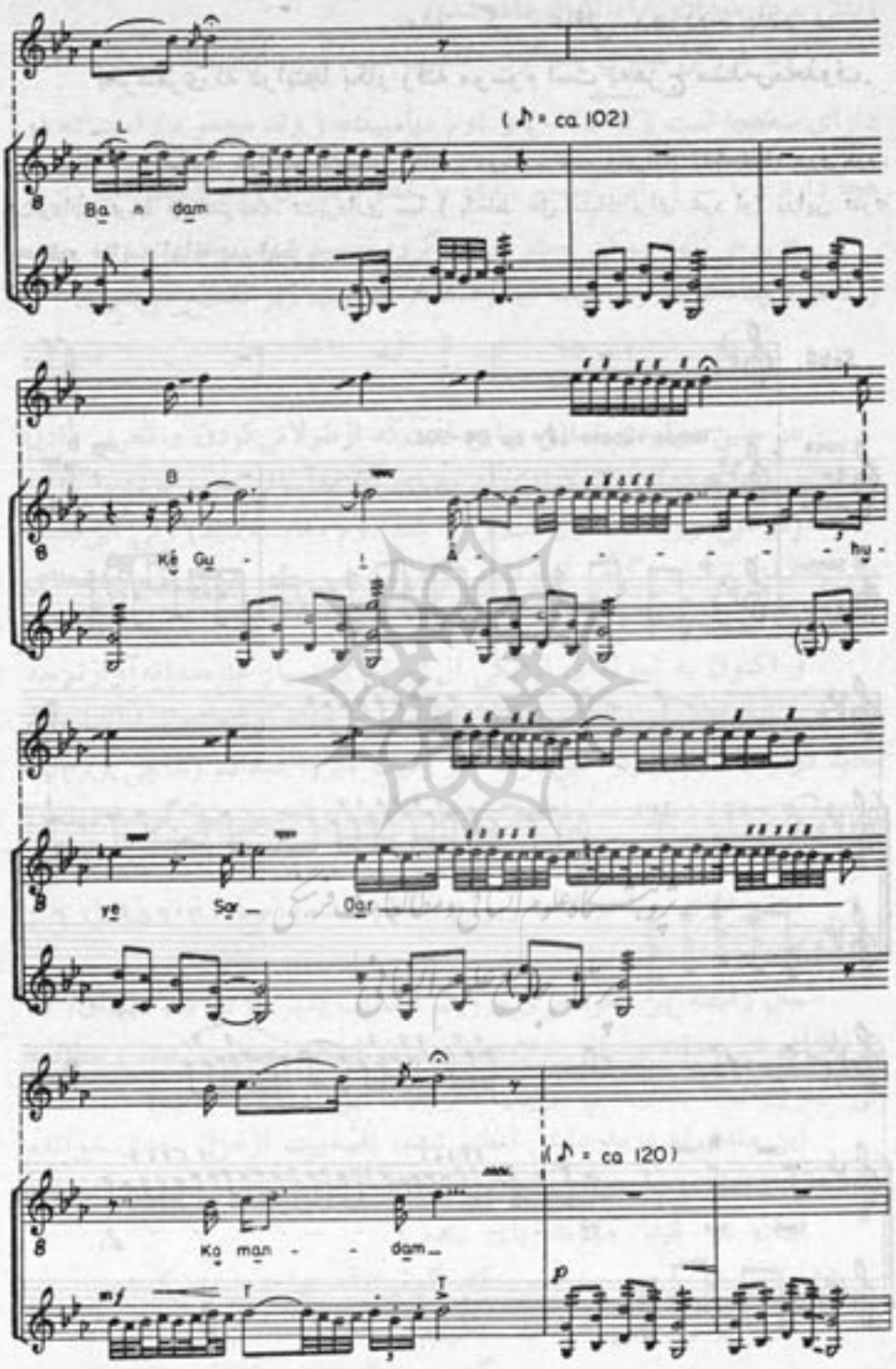
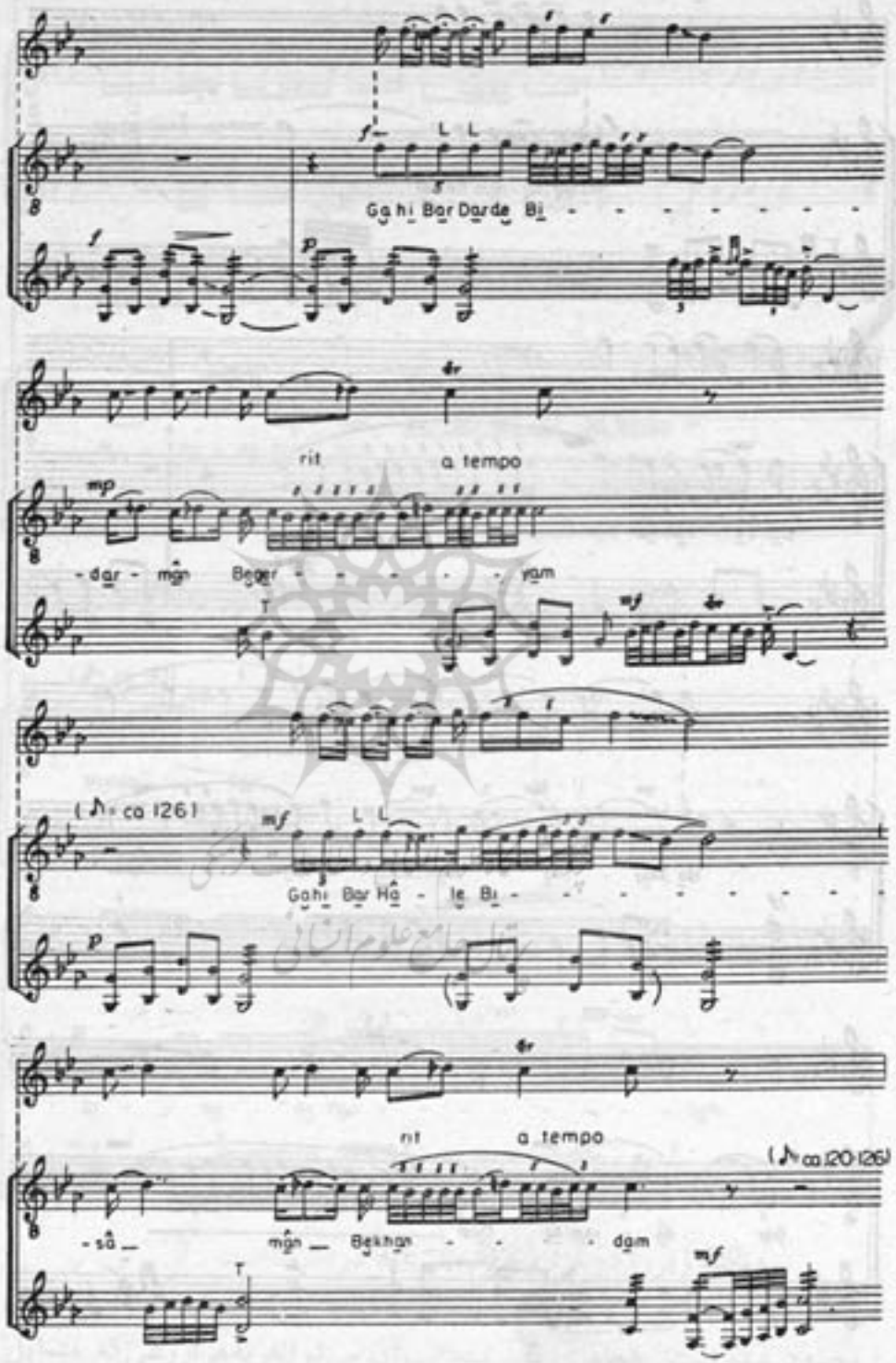
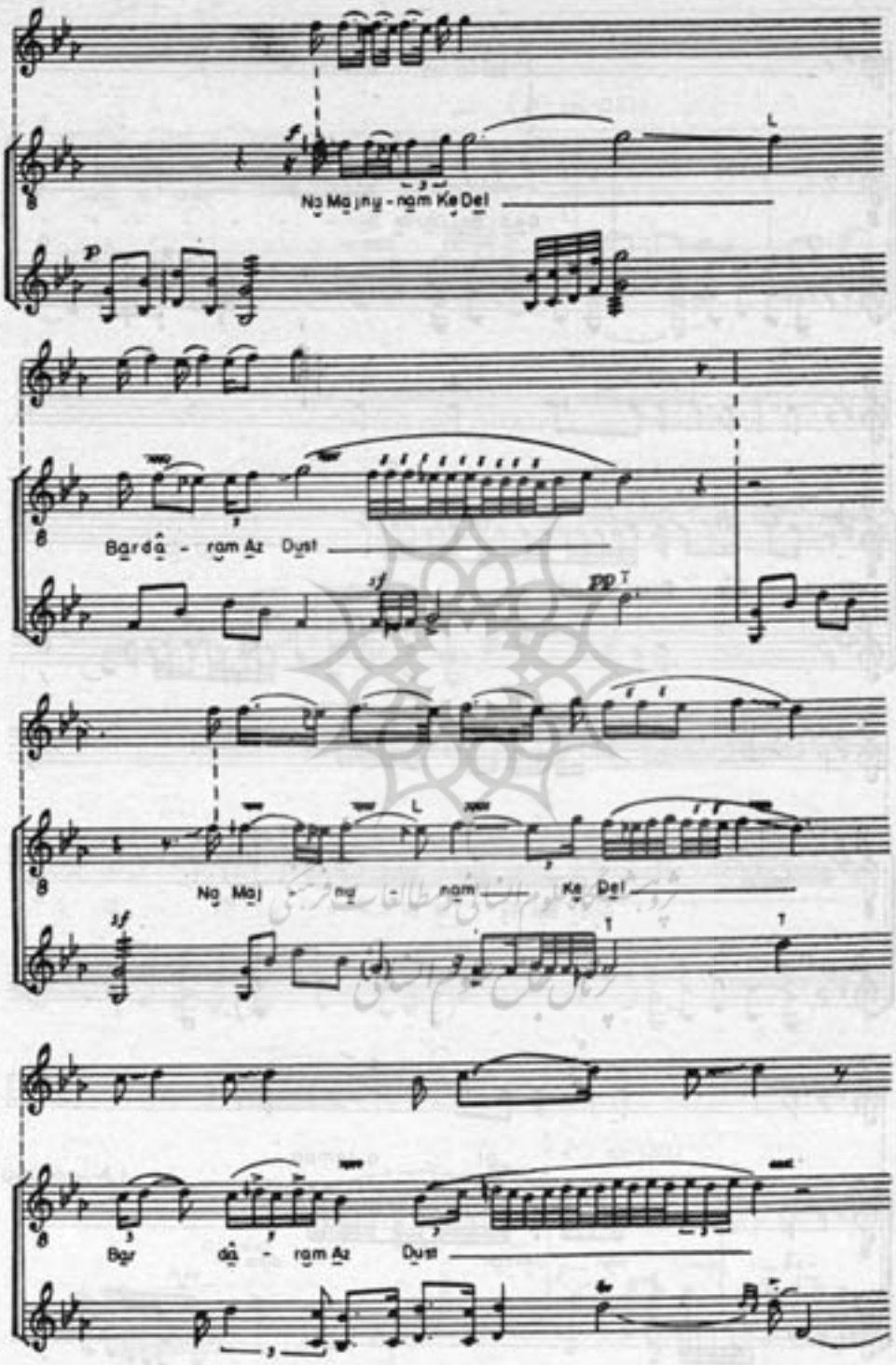
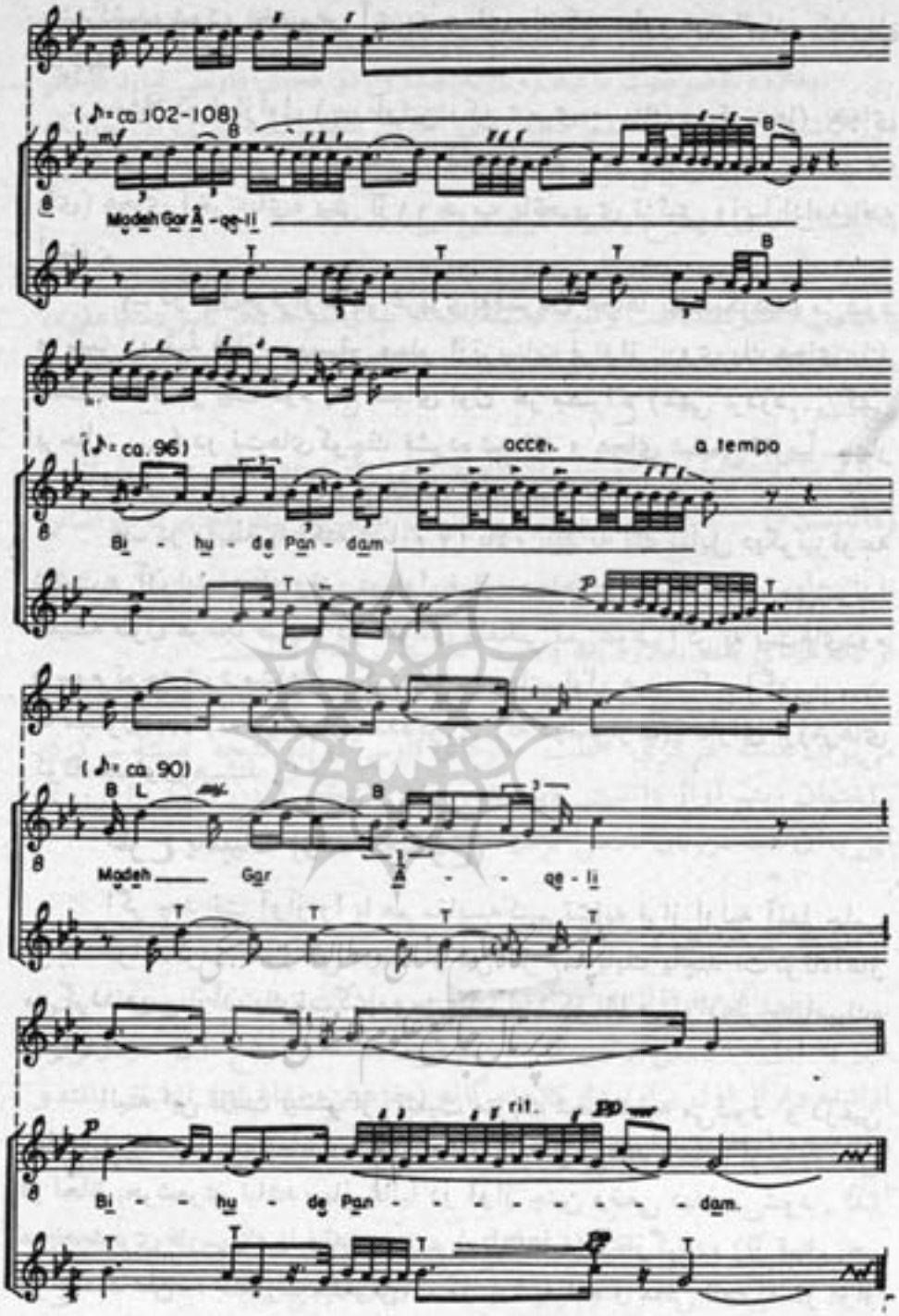
این ملدی‌که درمد دشتی تنظیم شده، باسه‌بیت ازغزل سعدی خوانده می‌شود . اشعار مزبور وتقطیع آن بقرار زیر است:

چنان در قید مهرت پای بندم
که گوئی آهوی سر در کمندم
گهی بردرد بی درمان بگریم
گهی برحال بی سامان بخندم

نه مجنونم که دل برگیرم ازدوست

مده گر عاقلی بیهوده پندم

بحرشعری که دراینجا بکار رفته موسوم است به‌هزج مسدس‌محذوف.

مثال ۳ـ دیلمان ـ خواننده غلامحسین بنان ـ رویال رکورد (ایران) RT-537، روی دوم‌ـ تت‌برداری توسط «ج.تسوجه». تت‌برداری صبا (باحفظ حق امتیاز برای خود او) دراین نمونه به‌منظور مقایسه اضافه شده است .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(♪ = ca. 102)
Ba n dam
Ké Gu
hu
re
Sar
Oar
(♪ = ca 120)
Ka man dam
mf
p

Gahi Bar Darde Bi
rit
a tempo
-dar - mân Beger - - - - - yam
(♪= ca 126)
Gahi Bar Hâ - le Bi
rit
a tempo
(♪= ca 120-126)
-sâ_ mân_ Bekhan - - - dam

Na Ma jnu - nam Ke Del
Bar dâ - ram Az Dust
Na Maj nu - nam Ke Del
Bar dâ - ram Az Dust

سه‌نکتهٔ زیررا درباره نمونه بالا باید درنظر داشت .

۱ـ هجاهای کوتاه در اول هروتد دراینجا نیزبه‌یك نت کوتاه‌دولاچنگ محدود شده است. هجاهای بلند متعاقب‌آن می‌تواند به‌هرارزشی که متمایل

باشدکشیده شود، بخصوص آخرین هجای بلندکه بطور فوق‌العاده تطویل گردیده ،

مثلا در فرازاول (= اولین رکن شعری : چنان در قی ـ ها) هجای بلند « قی » ـ برابربا ۸ ضرب ۲/۳ کشیده شده و در رکن دوم (ـ د مهرت پای) هجای آخر «پای» بیش از ۱۱ ضرب باتحریری تزئینی وزیبا ادامه‌یافته است .

۲ـ در اول‌هرفرازتمایلی‌غریزی‌به‌فشردن هجاها بهمدیگردیده می‌شود و سپس دربقیهٔ فراز، موسیقی مملو ازتزیینات فراوانی روی یك هجای بلند است ، مثلا در بیت دوم پنج هجای اول هر مصراع (کهی بردرد.../گهی برحال ....) در نت‌های‌کوچك فشرده شده‌اند و هجای ششمی تقریباً چهار برابر ارزش زمانی اجرای پنج هجای قبلی‌کشیده شده است .

۳ـ در رابطه با نکته شماره ۲) بالا، باید به یك تمایل دیگرنیزتوجه داشت و آن اینست‌که وقتی در اول فراز، هجاها بهم فشرده اجرا می‌شوند، همیشه طول هرهجا صریحاً در ملودی منعکس نمی‌شود. اگر به بیت‌های‌دوم و سوم توجه‌شود مشاهده میگرددکه سه‌هجای اول هرمصراع [گهی‌بر.... نه مجنون.... (نه درتکرار) مده‌گر... (نه درتکرار ـ)] دارای ارزش‌های کوتاه مساوی هستند .

طرح یامبیك (وتد مجموع)

اگر چند نت آواز را با هم مقایسه‌کنیم تشابه فراز اولیه آنها جلب توجه خواهدکرد. بطورکلی هریك از این طرح‌ها بایك یاچند نت‌کوتاه‌آغاز می‌گردد وپس ازآن یك نت‌کشیده می‌آید. اینشکل را می‌توان‌طرح«یامبیك» نامید.

البته این قالب بیشتر از تبعیت متریك شعر نتیجه می‌شود و درعین حال،«یامبیك» طرح‌مشخصه‌ملودی‌آوازراتشکیل‌می‌دهد وحتی‌اگرمحدودیتی از لحاظ بحرشعری نباشد، باز غالباً در آواز چنین وضعی دیده می‌شود . لذا هربحرشعری فارسی‌که با وتد مجموع («iamb ») آغازگردد، (از قبیل بحر هزج «مفاعلن»، متقارب «فعولن» ـ مانند شاهنامه و ساقی نامه‌که در آواز ایرانی مطلوب‌تراند ـ یا قالب مجنث «مفاعلن فاعلاتن»= ریتم‌کرشمه) ، بیشتر مورد علاقه قرارمی‌گیرد. برای اثبات‌این‌نظر باید یادآورشدکه‌قسمت اعظم اشعار محلی فارسی و از جمله لالائی‌ها در بحر دوبیتی، یعنی چنانکه

قبلا دیدیم در بحرهزج، خوانده می‌شود (خالقی ۱۲-۱۱:۱۹٤٤) .

بعلاوه خصوصیت تأکید روی هرصدا را در هجای فارسی نباید ازنظر دور داشت. درفارسی قاعدتاً تکیه روی آخرین هجای کلمه‌است وازآنجائیکه غالب کلمات ایران بیش ازسه‌هجا ندارند. (خانلری ۱۳۰:۱۹٦۹)بحراساسی به‌احتمال قوی درطرح یامبیك قرار می گیرد .

ازین گذشته، کدام طرح‌های زمینه‌ای ممکن است دربحرهای دیگر، که با«یامب»آغازنشده‌است وجود داشته‌باشد؟ برای‌نمونه بحر کامل«متفاعلن»، مورد استفاده در چهارباغ، و بحررمل (فاعلاتن...)، در مثنوی را مطالعه می کنیم .

دراینجا مشاهده می‌شودکه قالب اصلی بحال خود باقی می‌ماند.قالب («اناپست») دربحر کامل‌را می‌توان‌به‌عنوان ترکیبی‌از یك هجای کوتاه اضافی با یك«یامب» (⏑ + ⏑ —) تفسیرنمود. همچنین بحررمل‌را میتوان ترکیبی از یك هجای بلند بعلاوه یك یامب (— + ⏑ —) دانست.

باین ترتیب طرح « یامبیك » را (که طبعتاً غیر قابل تفکیك است) می‌توان هسته مرکزی اغلب بحرهای فارسی و در نتیجه هستهٔ مرکزی ساختمان ریتم آواز دانست. «یامبیك»، نقش مشخص‌کردن تأکید را برروی این یاآن هجا درزبان فارسی برعهده دارد.

فراز بندی (جمله بندی)

بطورکلی فرازبندی درآواز دقیقاً پیرو ارکان شعری‌بحرمربوطه‌است. اگر به نمونه دوبیتی پیشین توجه‌کنیم می‌بینیم‌که مصراع اول، دردوفراز، اداشده وفراز اول براولین‌ارکان دوگانه (مفاعیلن، مفاعیلن) انطباق یافته و رکن سوم (مفاعیل) فراز دوم را با تحریر ، نوعی زنیت طولانی،دربرگرفته است .

هررکن با تقسیمات ملودیکی درجمله همکاری می‌کند (بااین استثناکه هجای اضافی رکن دوم، در فراز بعدی به تلفظ درمی‌آید) .

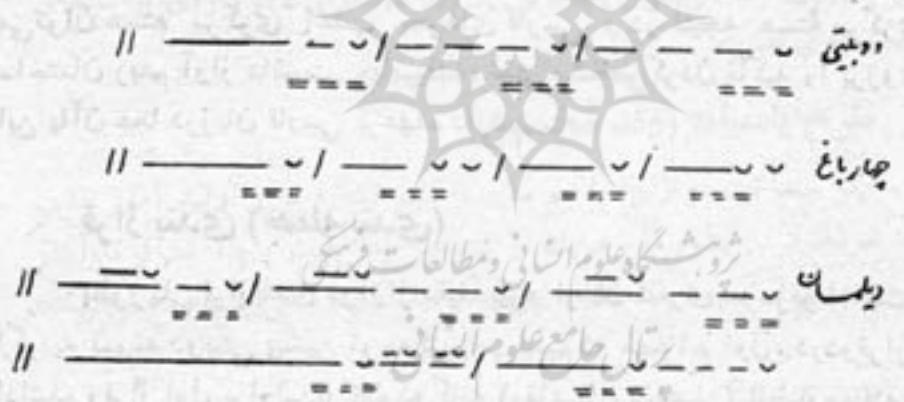
مثال دوم، چهارباغ، با مثال قبلی در ارتباط بین بحرشعری و فراز-بندی موزیکی تفاوت جزئی دارد. ازآنجائیکه بحرمربوط ازیك دوره‌بالنسبه طولانی تشکیل شده‌که دارای چهار رکن پنج هجائی است (یعنی متفاعلن

چهاربار در مصراع آمده ، هرفراز بزرگ از دورکن شعری تشکیل یافته، باین ترتیب یك بیت در چهار فراز بزرگ خوانده می‌شود. ولی اگر بادقت بیشتری بهر فراز توجه کنیم مشاهده خواهیم نمود که هریك بچهار قسمت فرعی برپایه‌نیم‌رکن تقسیم شده‌که‌یکی «اناپست» (متفا ـ) و دیگری«یامب» (ـ علن) است .

تقسیم فرعی فراز به شکل بالا، با خط میزان وزیری در میزان ۴/۴ تطبیق می‌نماید. نباید فراموش نمودکه هرهجای بلند تا حدی آزادانه‌کشیده می‌شود وگاهی دارای تحریر است .

در دیلمان دربیت اول درهررکن یك فراز خوانده می‌شود ولی دربیت دوم،که اجرای آن حوصله بیشتری می‌خواهد، یك مصراع کامل به‌یك فراز بزرگ تخصیص یافته‌که این فراز ممکن است در وسط رکن دوم به دو فراز تقسیم شود (گهی بردرد بی‌ـ/ درمان بگریم) دربیت سوم نیز درهرمصراع دوفراز خوانده می‌شود ومانند بیت دوم سه‌رکن به‌دوقسمت می‌شود.

از مشاهدات بالا روشن می‌شودکه در هرواحدکوچك فراز فقط یك طرح یامبیك وجود دارد چنانکه در شکل زیر نشان داده شده: مثال۴



باین ترتیب، بنظر نگارنده استفاده از قالب «یامبیك» در تشکیل یك فراز اجتناب‌ناپذیر است. استفاده ازاین قالب بخودی خود تکیهٔ صدا را در هرفراز،که عاری‌ازضربانهای مشخص‌است، تأمین می‌کند: هجاهای‌بلندی را که به‌دنبال تکیه واقع می‌شوند یا هجای کوتاهی راکه قبل از تکیه می‌توان خنثی‌فرض نمود، زیرا بلندی یاکوتاهی این هجاها معمولاً اختیاری است .

بهم فشردگی هجاهای متعدد در ابتدای هرفراز را ،که در دیلمان نیز دیده شد ، می‌توان قبل از تکیه اصلی فراز ، خنثی فرض نمود . وقتی یك

طرح فراز یامبیك به وجود آمد، ملودی بخودی خود یامبیك را در داخل یك هجای‌بلندمی‌سازد، ولوآنکه‌فرازبایك هجای بلندشروع شده‌باشد(مراجعه شود به دیلمان).

تحریر

تحریر که یك «ارتعاش» مخصوص حنجره است، خودیکی ازمشخص‌ترین نشانه‌های‌آواز شناخته می‌شود. میگویند این تکنیك صوتی، که درهیچ موسیقی دیگری وجود ندارد، برای آواز خوان، تمرینی ضروری‌وصرف‌نظر نکردنی است. (کارون وصفوت ۱۶۰-۱۹۶۶)

باتوجه به‌جنبه ریتمیك‌موسیقی، چنین بنظرمیرسدکه تحریرنقش مهمی را دراجرای جمله‌آوازی‌بازی‌می‌کند، واین نه‌فقط بخاطرتزئین ملودی، بلکه برای تکمیل فراز نیزلازم است. وظیفه‌ای که به‌تحریر سپرده شده است، ما را به‌یاد « ملیسما » (خطوط ملودی)، درنوعی موسیقی محلی ژاپونی به‌نام «اوی‌وکه» می‌اندازد (کویزومی شماره ۱۱-۳۴-۲۷ : ۱۹۶۲ ؛ ۳۴-۲۴: ۱۹۶۷). تمام نیروئی‌که ملودی را جلومی‌برد ، درموقع تحریرعملاً صرف آن می‌شود . باین‌ترتیب بایدگفت که تحریر یکی از شکل‌های لازم درآواز است‌که طرحی تکراری را درساختمان آواز تشکیل داده و سبب می‌شود که شنونده درآوار یك سازمان ریتمی را نه به‌وسیلهٔ نگهداشتن ضرب ، بلکه از طریق درك فراز یا جمله ـ احساس‌کند.

از این بررسی روشن می‌شود که هرفراز معمولاً با یك تحریر تکمیل می‌گردد . وتحریر ممکن است روی یك هجای بلند پس (یا بلافاصله پیش) ازآخرین هجا قرارگیرد. (مراجعه شود به‌چهارباغ). دراین‌حالت یك یاچند هجای‌آخربالنسبه ضعیف‌خوانده‌می‌شوند، زیرا نیروی‌نگهدارنده قبلاً مصرف شده است.

یك تحریر بزرگتر، که معمولاً بلافاصله درانتهای مصراع دوم قرار دارد ، باید عیناً همان وظیفه ، یعنی طولانی‌ترکردن فراز، را ایفاءکند تا به این وسیله‌گوشه تکمیل‌گردد. گوشه، به‌نظرمی‌رسدکه ازچهارقسمت تشکیل شده باشد:

۱. درآمد (مقدمه)،

۲. شعرـکرشمه، در ریتم ثابت(۶/۸ یا۳/۴) غالباً پس از درآمد اجرا می‌شود. درهرگوشه قاعدتاً یك بیت خوانده می‌شود.

۳. تحریر (نقطه اوج ملودی: نمایش مهارت خواننده)،
٤. فرود (کادنس).

این‌است ساختمان(یافرم) اساسی ومورد قبول اکثریت ـ درهرگوشه، این طرح، بنظرمن انکشافی ازعناصر تکراری ضروری درداخل هرفرازبوده، واساس ساختمان ریتمیك بزرگتری را درآوازتأمین می‌سازد.

خلاصه

۱) ساختمان ریتمیك‌آواز در درجه اول براساس میزان‌شعری عروضی قراردارد‌که آن عبارت از ادوار مکرر متشکل ازهجاهای‌کوتاه وبلند است.

۲) فراز واحد اولیهٔ عناصرتکراری بافت‌های بدون میزان‌آواز است. تأکید فرازعبارت‌است ازیك زوج غیرقابل‌تفکیك یك هجای‌کوتاه ویك هجای بلند.

۳) بطورکلی ، یك واحد فراز،که معمولاً دارای یك قالب«یامبیك» (=تکیه صدا) است ،برروکن شعر انطباق می‌یابد .

٤) طرح یامبیك غالباً درابتدای فراز دیده می‌شود.

۵) وقتی تعداد معینی از هجاها قبل از صوت مؤکد قرار می‌گیرند ، کشش‌شان تااندازه‌ای خنثی محسوب می‌شود.

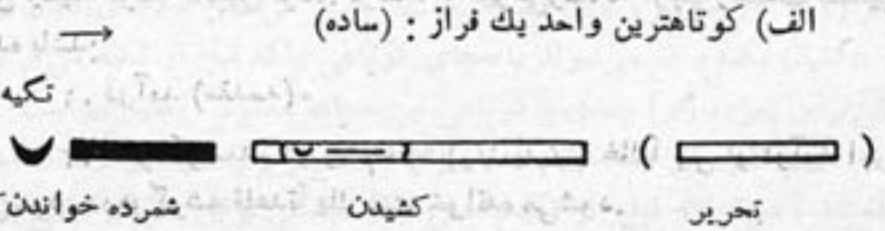
٦) ازنکات ٤) و ۵) بالا واضح می‌شودکه کلمات ابتدای فرازمعمولا شمرده‌تر تلفظ می‌شوند وهجا (ها)ی بلندی‌که پس‌ازآن می‌آید، ممکن است تا جائیکه نفس باقی است‌کشیده شوند.

۷) درانتهای هرفراز، استفاده ازتحریر بهتر و زیباتر است. تحریر در واقع تکرار دورانی یکی‌از عناصرفراز است.

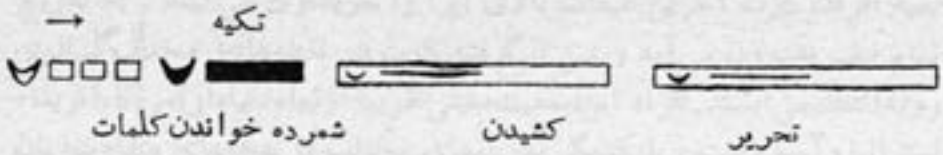
۸) دیاگرام‌های‌زیر شکل خلاصه شده‌ای از ساختمان ریتمیك آواز را طبق شرحی که پیش‌تر داده شد، نشان می‌دهد :

ᴗ (کوتاه) /— (بلند)

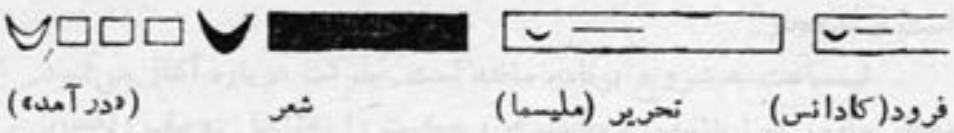
الف) کوتاهترین واحد یك فراز : (ساده)



ب) فراز بزرگتر: (مرکب)



ج) ساختمان گوشه : (عامل فورم درآواز)



این رساله نسخه تجدیدنظر شده‌ای از مقاله‌ای است که درچهاردهمین جلسه سالیانه جامعه‌اتنوموذیکولوژی که در دانشگاه میشیگان- «ان‌اربر» - ۱۴ تا ۱۶ نوامبر ۱۹۶۹ تشکیل گردیده بود، قرائت گردید.

. . . . . .

... نگارنده خودرامدیون دانشگاه‌تهران‌می‌داندکه امکانات‌مطالعات وی را درایران در ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۶ فراهم نموده است. دراینجا ذکراسامی کلیه معلمین و دوستانیکه درآموختن زبان فارسی وموسیقی ایران به‌اوکمك کرده‌اند، دشواراست،ولی‌بهرحال‌لازم‌می‌داند ازکلیه‌آنهاصمیمانه‌تشکرنماید.

ترجمه از : **احسان فریدیان**