صفحات ۵۹ - ۶۶
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۳، شماره ۳ ، پاییز ۱۳۹۷

تنوع ریتمیک در ضربی‌های ردیف فروتن*

هوتن شرف‌بیانی[**،1] **، داریوش طلایی**[2]

[1] کارشناس ارشد نوازندگی ساز ایرانی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[2] استادیار دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱/۳۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۰/۲۹)

چکیده

در این نوشته تلاش شده با بررسی روش‌های ایجاد تنوع در الگوهای ریتمیکِ سازنده‌ی ضربی‌های ردیف یوسف فروتن، به شناسایی و مقایسه‌ی این روش‌ها با روش‌های ایجاد تنوع ریتمیکِ به کار رفته در بخش‌های آوازی ردیف ایشان پرداخته شود تا به عنوان یکی از راویان و سازندگان مهم قطعات ضربی قدیمی در موسیقی کلاسیک ایرانی، بخشی از شیوه‌ی آفرینش ایشان در ساختن ضربی بررسی شود. به این منظور، بخش‌های دارای ساختار ریتمیکِ مشابه در ضربی‌های مذکور زیر هم نوشته شده‌اند و هر بخش با بخش بلافاصله بعد از خود مقایسه شده و در صورت وجود تغییر میان آنها، روش‌های ایجاد تنوع و تغییرِ آنها بررسی شده است. نتیجه‌ی کلی این مقایسه نشان می‌دهد نحوه‌ی ترکیبِ متفاوتِ الگوهای ریتمیک در بخش‌های ملودیکِ پیاپیِ ضربی‌های ردیف فروتن، منجر به تغییراتی در آنها شده که در این نوشته با عنوان روش‌های: ۱. افزایش تعداد، ۲. کاهش تعداد و ۳. افزایش/کاهش تعداد نام‌گذاری شده‌اند. علاوه بر این، هریک از الگوهای ریتمیک مذکور ممکن است با یکی از روش‌های: ۱.تقسیم دیرش، ۲.پیوند دیرش و ۳. نغمه/ سکوت تغییر و تنوع یافته باشند. روش‌های ایجاد تنوعِ ریتمیک در ایده‌های ملودیکِ ضربی‌های ردیف فروتن، با روش‌های ایجاد تنوع در بخش‌های آوازی ردیف ایشان یکسان است. این روش‌ها می‌توانند برای آفرینش قطعات ضربی یا آوازی جدید قابل استفاده باشند.

واژه‌های کلیدی

یوسف فروتن، ضربی، الگوی ریتمیک، بسط و گسترش.

* این مقاله برگرفته از بخش نظری پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «نت‌نگاری آموزشی و تحلیلی ردیف فروتن» به راهنمایی نگارنده دوم است.
**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۹۴۹۵۴۶۰۷، نمابر: ۶۶۹۰۵۰۷۷-۰۲۱، E-mail: hootanbayani@yahoo.com.

مقدمه

یکی از مهم‌ترین عوامل ساخت قطعات موسیقی، تکرار اجزای ملودیک دارای استقلال نسبی (موتیف، عبارت، جمله،...) آن با حالتی متشابه و یا متضاد است که در نهایت با ترکیب آنها، اثری یکپارچه حاصل می‌شود. برای ایجاد تنوع و جلوگیری از یکنواخت‌شدن موسیقی در اثر تکرارهای نسبتاً زیاد اجزای ملودیک، معمولاً تغییراتی در آنها داده می‌شود. در این نوشته، تلاش بر این است که با بررسی تکرارها و روش‌های ایجاد تنوع و ترکیب الگوهای ریتمیکِ[1] سازنده‌ی ضربی‌های ردیف یوسف فروتن، به شناسایی و مقایسه‌ی این روش‌ها با روش‌های بسط و گسترش به‌کار رفته در بخش‌های آوازی ردیف ایشان پرداخته شود. بررسی و مقایسه‌ی مذکور با توجه به این‌که فروتن یکی از مهم‌ترین راویان ضربی‌های قدیمی بوده[2] و قطعات ضربی ساخته شده توسط او نیز جزو ضربی‌های نسبتاً مهم به شمار می‌روند، با هدف شناسایی نحوه‌ی برداشت ریتمیک و استفاده‌ی ایشان از ردیف به روایت و سلیقه‌ی خودشان در ساخت ضربی انجام شده است. هدف این نوشته، تجزیه و تحلیل شیوه‌ی بسط و گسترش ملودی نیست بلکه بررسی و شناخت نحوه‌ی به کارگیری عوامل ریتمیک در ساخت یکی از ژانرهای موسیقی کلاسیک ایرانی با رویکردی پدیدارشناسانه است. نتیجه‌ی این بررسی ممکن است بتواند به عنوان یکی از الگوهای قابل استفاده برای ساخت ضربی شناخته شود.

پیشینه‌ی پژوهش

با توجه به محدود بودن پژوهش‌های انجام شده در مورد یوسف فروتن و منابع اندک در این موضوع، تنها می‌توان به این موارد اشاره کرد:

- توضیحات دکتر هومان اسعدی در دفترچه‌ی لوح فشرده‌ی ضربی‌های قدیمی به روایت استاد یوسف فروتن (اسعدی، ۱۳۸۲، ۴) و دفترچه‌ی لوح فشرده‌ی ردیف فروتن (اسعدی، ۱۳۸۳، ۹)
- توضیحات فرشاد توکلی در دفترچه‌ی لوح فشرده‌ی ضربی‌های قدیمی به روایت استاد یوسف فروتن ۲ (توکلی، ۱۳۹۰، ۱۰)
- توضیحات هوتن شرف‌بیانی درباره‌ی شیوه‌ی سه‌تارنوازی یوسف فروتن (شرف‌بیانی، ۱۳۹۳، ۱۰۷) و نغمه‌نگاری ردیف فروتن (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵)

با توجه به این که منابع مذکور (به جز نغمه‌نگاری ردیف فروتن که به سبب مقایسه و زیرهم‌نویسیِ بخش‌های ریتمیک و ملودیکِ مشابه می‌تواند مورد استفاده قرار بگیرد)، بیشتر اطلاعاتی درباره‌ی زندگی‌نامه، شیوه‌ی نوازندگی و سایر مواردی که موضوع این نوشته نیست ارایه می‌کنند، تاثیر شایان ذکری در نتیجه‌گیری از مواردی که در این نوشته مطرح می‌شود، ندارند. همچنین به سبب استفاده از روشی که در این نوشته برای مقایسه و بررسیِ کمیت و کیفیت دیرش نغمات در الگوهای ریتمیک به کار می‌رود، امکان استفاده‌ی چندانی از روش‌های مرسوم و شناخته شده‌ی تجزیه و تحلیل موسیقی وجود ندارد.

روش پژوهش

با توجه به این که دستیابی به هدفِ این نوشته با بررسی ضربی‌های ردیف فروتن انجام می‌شود، توضیح اصطلاح «ضربی» و مشخص کردن منظور از این اصطلاح، پیش از شروع بررسی ضروری است. با نگاهی به برخی از تعاریف مکتوب از اصطلاح «ضربی» (کیانی، ۱۳۶۸، ۵۴ و ۷۰)، (علیزاده، ۱۳۸۲، ۱۶)، (فرهت، ۱۳۸۰، ۴۷)، (جعفرزاده، ۱۳۹۲، ۲۱۶ و ۲۱۸)، در موسیقی کلاسیک ایرانی، مفاهیم و برداشت‌های متفاوتی درباره‌ی آن به نظر می‌رسد. مفهوم عام آن را می‌توان قطعه‌ای با متر مشخص دانست که دارای «ضرب»[3] خاصی باشد. در این نوشته، از ورود به موضوع مفصل ژانر یا فرم‌های موسیقی کلاسیک ایرانی که هدف آن نیست پرهیز شده و فقط منظور از اصطلاح ضربی مشخص می‌شود که قطعه‌ای متریک در یک مد معین[4] و با تُندای نسبتاً معتدل است. ممکن است چنان‌که در ردیف فروتن مشاهده می‌شود، برخی از قطعات ضربی به سبب قرار گرفتن در آغاز یک دستگاه یا آواز، «پیش‌درآمد» نامیده شده باشند[5] (چهار قطعه از ضربی‌های مذکور با عنوان پیش‌درآمد ابوعطا، افشاری، بیات ترک و همایون در ردیف ایشان مشاهده می‌شود). در این قطعات، تلاشی برای معرفی مستقل مُدهای مهم موجود در دستگاه یا آواز انجام نمی‌شود و معمولاً گستره‌ی گردش ملودی آنها در محدوده‌ی درآمد است که از این جهت با پیش‌درآمدهای قدیمی‌تر و یا تقریباً معاصر ایشان مانند ساخته‌های درویش‌خان (طهماسبی، ۱۳۸۴، ۱۲ و ۶۹) و نی‌داوود (صفوت، ۱۳۹۰، ۵۱ و ۵۳) تفاوت دارند. این قطعات با برخی پیش‌درآمدهای خود فروتن مانند پیش‌درآمد شور (فروتن، ۱۳۸۲، ۱) نیز از نظر تنوع ریتمیک و مدال تفاوت دارند و بخش‌های ملودیک آنها نسبتاً کوتاه‌تر بوده و تعداد جملات کمتری در آنها مشاهده می‌شود. همچنین در ردیف فروتن، معمولاً پس از ارایه‌ی مُدی جدید در روند ارایه‌ی گوشه‌های هر دستگاه یا آواز، یک قطعه‌ی ضربی که در عنوان آن نام مد مربوطه ذکر شده (مانند ضربی دلکش یا ضربی زابل) نیز آمده است که از نظر تک‌مُدی بودن و گاهی از نظر الگوهای ریتمیک و ملودیک با قطعات پیش‌درآمد نامیده

شده مشابه‌اند. از این روی، قطعاتی که در ردیف فروتن پیش‌درآمد نامیده شده نیز در این نوشته به عنوان ضربی، از نظر ریتمیک مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در فهرست عناوین گوشه‌های ردیف فروتن، ۱۳ بار واژه‌ی ضربی دیده می‌شود که از بررسی برخی از آنها مانند ضربی ابوعطا (فروتن، ۱۳۸۳، cd1، ۱۴) و ضربی همایون (فروتن، ۱۳۸۳، cd2، ۲۲)، به سبب تشابه ریتمیک، ملودیک و متریک با یکدیگر صرف نظر شده و یک نمونه از آنها مورد بررسی قرار گرفته است. در برخی موارد نیز برخی قطعات، ضربی نام گرفته‌اند که در بخش‌های دیگر ردیف با ویژگی‌های مشابه در الگوهای ریتمیک، ملودیک و متر و سرعت اجرا مشاهده می‌شوند ولی چهارمضراب نامیده شده‌اند که از بررسی این قطعات نیز به سبب شباهت بیشتر آنها با چهارمضراب صرف نظر شده است (برای نمونه ضربی حصار در سه‌گاه با تشابه زیاد در ویژگی‌های مذکور در حصار چهارگاه نیز اجرا شده ولی در چهارگاه، چهارمضراب نامیده شده است). در یک مورد نیز (گوشه‌ی دوازدهم در دستگاه ماهور با عنوان «راک، نوروز عرب، ضربی و فرود»)، منظور از واژه‌ی ضربی، اجرای تقریباً متریکِ کرشمه است و با این که دورِ ریتمیکِ کرشمه در موارد دیگری نیز در ردیف فروتن (فروتن، ۱۳۸۳، cd3، ۷) به صورت تقریباً متریک اجرا شده ولی ضربی نامیده نشده است. از این روی از بررسی این قطعه نیز صرف نظر شده و همچنین قطعات متریک دیگری که در ردیف فروتن با عنوان چهارمضراب، رنگ و تصنیف نامیده شده‌اند به عنوان ضربی مورد بررسی قرار نخواهند گرفت. به این ترتیب، ۱۱ قطعه‌ی ضربی از ردیف فروتن که دارای ویژگی‌های مذکور هستند، از نظر تنوع ریتمیک بررسی خواهند شد که به این شرح هستند:

تصویر۱- شیوه‌ی مقایسه‌ی الگوهای ریتمیک.
ماخذ: (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۱۹)

۱. ضربی ابوعطا (فروتن، ۱۳۸۳، cd1، ۱۰)، ۲. ضربی ابوعطا (فروتن، ۱۳۸۳، cd1، ۱۴)، ۳. ضربی بیات ترک (فروتن، ۱۳۸۳، cd1، ۲۰)، ۴. ضربی بیات ترک (فروتن، ۱۳۸۳، cd1، ۳۲)، ۵. ضربی بیات ترک (فروتن، ۱۳۸۳، cd1، ۳۳)، ۶. ضربی زابل سه‌گاه (فروتن، ۱۳۸۳، cd2، ۳)، ۷. ضربی چهارگاه (فروتن، ۱۳۸۳، cd2، ۱۰)، ۸. ضربی همایون (فروتن، ۱۳۸۳، cd2، ۲۰)، ۹. ضربی ماهور (فروتن، ۱۳۸۳، cd3، ۱)، ۱۰. ضربی افشاری (فروتن، ۱۳۸۳، cd3، ۱۵) و ۱۱. ضربی افشاری (فروتن، ۱۳۸۳، cd3، ۱۷). به این منظور در ضربی‌های مذکور، هر بخش ملودیکِ دارای اشتراکِ ریتمیک با بخش بلافاصله بعد از خود مقایسه شده و در صورت وجود تغییر ریتمیک در آنها، روش‌های ایجاد تنوع ریتمیک در آنها بررسی خواهد شد. با این‌که ممکن است هر بخش ملودیک با چندین بخش پس از خود اشتراک ریتمیک داشته باشد، ولی هر بخش، تنها با بخش بلافاصله پس از خود مقایسه خواهد شد. گاهی ممکن است اشتراک ریتمیک بخش‌های ملودیک با الگوی ریتمیک اولیه تا پایان قطعه حفظ شود و گاهی با وجود تشابه میان بخش‌های متوالی، ساختار ریتمیک اولیه در اثر تغییرات پی در پی حذف شود.

در ادامه، برای مقایسه‌ی بهترِ نحوه‌ی ایجاد تنوع ریتمیک در بخش‌های ملودیکِ ضربی‌های ردیفِ فروتن، بخش‌های دارای ساختار ریتمیک مشابه آنها زیرهم‌نویسی شده‌اند. هر بخش ملودیکِ دارای الگوی ریتمیکِ مشخص، در یک خط جداگانه نوشته شده و با حروف کوچک انگلیسی نمایش داده شده است و تکرارهای با تغییرِ (دگره یا واریاسیون)[۶] آن (از نظر ریتمیک) به ترتیب شماره‌گذاری شده است. ممکن است هریک از بخش‌ها، دگره‌ای از بخش دیگر باشند ولی در شماره‌گذاری، نسبت آنها با موتیف اولیه در نظر گرفته شده است. لازم به ذکر است که این بررسی می‌توانست عکس روش مذکور انجام شود؛ یعنی روش‌های گسترش ریتمیک، ابتدا در بخش‌های آوازی ردیف فروتن مشخص شده و سپس به مقایسه‌ی آنها در ضربی‌های او پرداخته شود. این گونه بررسی نیز مکمل نوشته‌ی فعلی برای دستیابی به هدف آن خواهد بود و در نهایت ممکن است به یافتن بخشی از روش‌های آفرینش در موسیقی ایرانی بیانجامد.

در زیرِهم‌نویسی نت‌ها، موارد زیر در نظر گرفته شده است:

۱. معیار اشتراک و تشابهِ الگوهای ریتمیک دارای حداقل چهار نغمه یا سکوت و بیشتر، وجود حداقل سه نغمه یا سکوت با دیرش یکسان در جایگاهی مشخص از دو الگوی ریتمیک پیاپی بوده است (تعداد نسبتاً کمِ نغمات و سکوت‌ها در الگوهای ریتمیکِ در نظر گرفته شده سبب این تصمیم‌گیری شده است) و درصورتی که یک الگوی ریتمیک دارای سه نغمه یا سکوت باشد، حداقل تعداد دیرش‌های مشترک آنها دو نغمه یا سکوت در نظر گرفته شده است.

۲. تغییر دیرش در مواردی که به نظر می‌رسد به دلیل حال اجرا و اجرا با حالتی شبیه به روباتو روی داده، در نظر گرفته نشده است.

۳. نت‌های زینت جزو ساختار الگوهای ریتمیک در نظر گرفته نشده است.

۴. در مواردی که اشاره‌ها به فاصله‌ی منفصل (معمولاً فاصله‌ی سوم) بوده و به جای گذاشتن نشانه، نت اشاره نوشته شده است، دیرش نت اشاره در نظر گرفته نشده است.

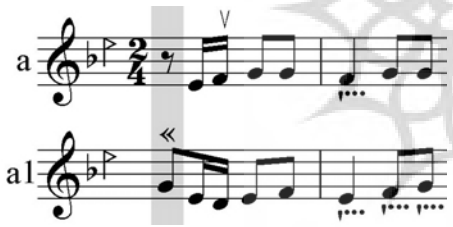
۵. بخش‌های ملودیک پیاپی که معمولاً در پایان و آغاز جملات قرار دارند و اشتراک ریتمیک قابل ملاحظه‌ای ندارند با هم مقایسه نشده‌اند.

در تصویر۱، شیوه‌ی مقایسه‌ی الگوهای ریتمیک در بخشی از ضربی ابوعطا (فروتن، ۱۳۸۳، cd1، ۱۰) به عنوان نمونه‌ای از نحوه‌ی این کار که در قطعات بعدی نیز انجام خواهد شد مشاهده می‌شود.

روش‌های ایجاد تنوعِ ریتمیک در ضربی‌های ردیف فروتن

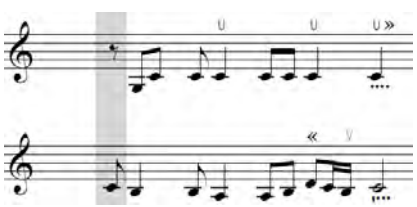
با توجه به این که بررسی قطعات ضربی ردیف فروتن به ترتیبِ ارایه‌ی آنها در ردیف انجام می‌شود، نخست به بررسی ضربی ابوعطا (فروتن، ۱۳۸۳، cd1، ۱۰) پرداخته می‌شود.

۱. جابجایی سکوت و نغمه: نخستین روش تکرار با تغییرِ ریتمیکِ به کار رفته در این قطعه پس از ارایه‌ی بخش ملودیک اولیه، تغییر نقش دیرش نغمه یا نغمه‌های یک الگوی ریتمیک از سکوت به نغمه است (اجرای نغمه در بخش a1 به جای سکوت در بخش a). در ادامه این روش که با جابجایی نقش دیرش نغمه یا نغمه‌های یک الگوی ریتمیک از سکوت به نغمه یا بالعکس در ارایه‌ی بلافاصله‌ی الگوی ریتمیک ایجاد می‌شود را به اختصار «نغمه/سکوت» می‌نامیم (تصویر۲).



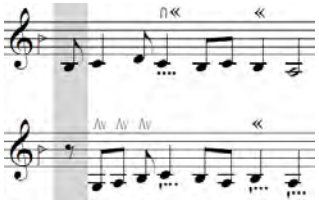
تصویر۲- نغمه/ سکوت.
ماخذ: (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۱۹)

روش مذکور، در بخش‌های آوازی ردیف فروتن نیز دیده می‌شود (بیشتر در بخش‌هایی که مانند کرشمه که دارای دور ریتمیک و وزن عروضی مشخص هستند و به سبب داشتن محدوده‌ی زمانیِ تقریباً مشخص و تعداد هجاهای معین، نسبت دیرش‌ها در آنها قابل بررسی است). در تصویر۳، یکی از حالت‌های رایج اجرای کرشمه که در ردیف‌های دیگر (طلایی، ۱۳۷۹، ۳) نیز از آن استفاده می‌شود، مشاهده می‌شود. در این حالت، هجای نخستِ وزن «مفاعلن فعلاتن» که بار اول به صورت سکوت اجرا شده در تکرار بعد با نغمه اجرا می‌شود:[۷]



تصویر۳- نغمه به جای سکوت در بخش‌های آوازی.
ماخذ: (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۱۲۴)

عکس این روش یعنی سکوتِ نغمه یا نغماتی از الگوی ریتمیکِ ملودی، در تکرارِ بلافاصله‌ی آن نیز از روش‌های ایجاد تنوعِ ریتمیک در بخش‌های آوازی ردیف فروتن است که نمونه‌ای از آن در تصویر۴ مشاهده می‌شود.



تصویر۴- سکوت به جای نغمه در بخش‌های آوازی.
ماخذ: (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۴)

۲. افزایش تعداد نغمات: دومین روش به کار رفته برای ایجاد تنوع در قطعه‌ی مذکور، افزایش تعداد نغمات یک الگوی ریتمیک در تکرار بلافاصله‌ی آن است که معمولاً برای گسترش یک ایده‌ی ملودیک به کار می‌رود. منظور از «افزایش تعداد نغمات»، افزوده شدن یک یا چند نغمه به یک الگوی ریتمیکِ واحد در تکرار بلافاصله‌ی آن است. جایگاه نغمه یا نغمات افزوده شده در الگوی ریتمیک ثابت نبوده و آنها می‌توانند در آغاز، پایان یا میان الگوی ریتمیک قرار بگیرند. چنان‌که در تصویر ۵ دیده می‌شود، در بخش a1 (علاوه بر تنوع ایجاد شده با روش نغمه/ سکوت در نغمات میزان اول که در این قسمت مد نظر نیست)، نغماتی در میزان سوم به فیگور ریتمیک اولیه افزوده شده است.

تصویر۵- افزایش تعداد نغمات.
ماخذ: (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۱۹)

در تصویر ۶ ، نمونه‌ای از روش ایجاد تنوع مذکور در بخش‌های آوازی ردیف فروتن مشاهده می‌شود.

تصویر۶- افزایش تعداد نغمات در بخش‌های آوازی.
ماخذ: (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۶۶)

۴. کاهش تعداد نغمات: یکی دیگر از روش‌های ایجاد تنوع ریتمیک در ضربی ابوعطا، کاهش تعداد نغمات در ارایه‌ی بلافاصله‌ی الگوی ریتمیک است که نمونه‌ای از این روش در تصویر۷ دیده می‌شود.

تصویر۷- کاهش تعداد نغمات.
ماخذ: (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۱۹)

در این نوشته، منظور از «کاهش تعداد نغمات»، کاسته شدن یک یا چند نغمه از یک الگوی ریتمیکِ واحد در تکرار بلافاصله‌ی آن است. این کاهش می‌تواند در آغاز، پایان و یا میان الگوی ریتمیک انجام شود و همچنین می‌تواند گاهی به صورت سکانس بخشی از ملودی نمود پیدا کند. این حالت که مثال آن در تصویر ۸ دیده می‌شود، یکی از پرکاربردترین روش‌های ایجاد تنوع در قسمت‌های آوازی ردیف فروتن نیز به شمار می‌رود.

تصویر۸- کاهش تعداد نغمات در بخش‌های آوازی.
ماخذ: (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۱۲)

۳. افزایش/کاهش تعداد نغمات: چنان‌که در تصویر۹ دیده می‌شود، ممکن است نغمه یا نغماتی از یک الگوی ریتمیک در تکرار آن حذف شود و نغماتی دیگر در جایی متفاوت از بخشی که نغماتِ آن حذف شده به آن افزوده شود. منظور از «افزایش/کاهش تعداد نغمات» در این نوشته، افزوده شدن نغمه یا نغماتی به آغاز، پایان و یا میان یک الگوی ریتمیک و حذف همزمان نغماتی از آن در ارایه‌ی بلافاصله‌ی یک بخش ملودیکِ دارای اشتراک و تشابه ریتمیک با بخش ملودیک قبل است.

تصویر۹- افزایش/ کاهش تعداد نغمات.
ماخذ: (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۱۹)

در این حالت، معمولاً بخش میانی الگوی ریتمیک ثابت می‌ماند و کاهش و افزایش تعداد نغمات در آغاز و پایان بخش انجام می‌شود. در تصویر ۱۰ (فروتن، ۱۳۸۳، cd1، ۱۲)، نمونه‌ای از این شیوه‌ی ایجاد تنوع در بخش‌های آوازی ردیف فروتن مشاهده می‌شود.

تصویر۱۰- افزایش/ کاهش تعداد نغمات در بخش‌های آوازی.
ماخذ: (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۲۵)

۵. تقسیم دیرش: چنان‌که در تصویر ۱۱ دیده می‌شود، تقسیم دیرش، یکی دیگر از روش‌های ایجاد تنوع ریتمیک در بخش‌های ملودیک پیش‌درآمد مذکور است. منظور از «تقسیم دیرش» در این نوشته، تقسیم شدن دیرش نغمه‌ای واحد به دو یا چند نغمه با ارزش زمانی کوتاه‌تر، در ارایه‌ی بلافاصله‌ی یک بخش ملودیکِ دارای اشتراک و تشابه ریتمیک با بخش ملودیک قبل است. تعداد و دیرش و همچنین زیر و بمی نغمات تقسیم شده، متغیر بوده و تنها ویژگی آنها، جای گرفتن در ارزش زمانی نغمه‌ی مورد نظر در الگوی ریتمیکِ بخش ملودیک قبل است.

تصویر ۱۱- تقسیم دیرش.
ماخذ: (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۱۹)

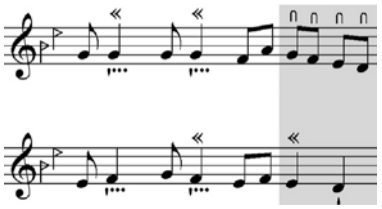
تقسیم دیرشِ بخشی از الگوهای ریتمیک در تکرارِ بلافاصله‌ی آن، در بخش‌های آوازی ردیف فروتن نیز مشاهده می‌شود و مانند روش «نغمه/سکوت» در بخش‌هایی که دارای دوررِیتمیک مشخصی هستند بهتر نمایان می‌شود. نمونه‌ای از این حالت در تصویر ۱۲ دیده می‌شود.

تصویر ۱۲- تقسیم دیرش در بخش‌های آوازی.
ماخذ: (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۹)

۶. پیوند دیرش نغمات: روش ایجاد تنوع ریتمیک بعدی که در قطعه‌ی ضربی مذکور مشاهده می‌شود، در این نوشته «پیوندِ دیرش» نامیده شده است که نمونه‌ای از آن در تصویر ۱۳ دیده می‌شود. تقریباً می‌توان حالت مذکور را عکس روش تقسیم دیرش در نظر گرفت. منظور از «پیوند دیرش» در این نوشته، تجمیع دیرش نغماتی در ارایه‌ی بلافاصله‌ی یک الگوی ریتمیک (که دارای اشتراک و تشابه با الگوی ریتمیک پیش از خود است) نسبت به الگوی ریتمیکِ بخش ملودیک قبل است.

تصویر ۱۳- پیوند دیرش.
ماخذ: (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۱۹)

نمونه‌ی ارایه شده در تصویر ۱۴، استفاده از روش پیوند دیرش نغمات به منظور ایجاد تنوع ریتمیک را در بخش‌های آوازی ردیف فروتن نشان می‌دهد.



تصویر ۱۴- پیوند دیرش در بخش‌های آوازی.
ماخذ: (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۹)

با زیرهم‌نویسی و مقایسه‌ی الگوهای ریتمیک به شیوه‌ای که ذکر شد، در ضربی ابوعطا ریتم ایده‌ی ملودیک اولیه (بخش a) ۱۲بار با روش‌های مذکور، تنوع یافته که تمام دگره‌های ایجاد شده دارای شباهت و اشتراک با ایده‌ی ملودیک اولیه هستند.

توالی بخش‌های ملودیک ساخته شده با انتخاب و نحوه‌ی ترکیب متفاوتِ الگوهای ریتمیک، منجر به تغییراتی در بخش‌های ملودیک پیاپی شده که در این نوشته با عنوان روش‌های: ۱. افزایش تعداد، ۲. کاهش تعداد و ۳. افزایش/کاهش تعداد نام‌گذاری شده‌اند. علاوه بر این، الگوهای ریتمیک در هریک از بخش‌های ملودیک ممکن است با یکی از روش‌های: ۱. تقسیم دیرش، ۲. پیوند دیرش و ۳. نغمه/سکوت تغییر و تنوع یافته باشند. با این شیوه، روش‌های ایجاد تنوعِ ریتمیک در بخش‌های ملودیکِ پیاپی در دیگر ضربی‌های ردیف فروتن نیز بررسی شده که در صورت وجود روش‌های جدید، به شناسایی و معرفی آنها پرداخته شود؛ ولی از هیچ روش دیگری علاوه بر شش روش مذکور برای ایجاد تنوع ریتمیک در آنها استفاده نشده است. در موسیقی کلاسیک غرب، روش‌های ایجاد تنوع دیگری مانند کِهانش[9] یا مِهانش[10] (پورتراب، ۱۳۷۷، ۱۳) نیز که با تغییر دیرشِ نغمات انجام می‌شوند نیز به کار می‌روند که در موسیقی کلاسیک ایرانی مرسوم نیستند. در ضربی‌های مورد بررسی در ردیف فروتن نیز مانند سایر قطعات ضربی با ویژگی‌های معمول موسیقی کلاسیک ایرانی، روش‌های مذکور مشاهده نمی‌شوند.

ممکن است در گونه‌های مختلف موسیقی، تغییر و تنوع در ویژگی‌های دیگرِ نغمات، مانند ارتفاع صدا (زیر و بمی)، شدت صدا[11] یا رنگ صدا[12]، سبب در نظر گرفته شدن بخش‌های تغییریافته به عنوان دگره یا واریاسیون شود. به عنوان مثال استفاده از سکانس (تکرار بلافاصله‌ی یک بخش ملودیک مانند موتیف، عبارت و جمله در ارتفاع صوتی متفاوت) در بخش‌های ملودیکِ پیاپیِ ضربی‌های ردیف فروتن، به دفعات زیادی مشاهده می‌شود؛ ولی به سبب این که در بخش‌های تغییریافته با استفاده از سکانس، تغییر در ارتفاع صوتیِ نغمات، سبب تنوع ملودی می‌شود و تنوع ریتمیکی به وجود نمی‌آید در این نوشته به عنوان یکی از روش‌های ایجاد تنوع ریتمیک محسوب نشده است.[13] به عنوان نمونه‌ای دیگر، چنان‌که از گفته‌های فروتن برمی‌آید (آرشیو شخصی نگارنده)[14] تغییراتی مانند

تکرار با تکنیک‌های اجرای متفاوت[15] و یا تغییر دینامیک و یا اجرا با انواع نغمات زینت نیز می‌توانند گونه‌ای واریاسیون در قطعات مذکور در نظر گرفته شوند؛ ولی به سبب این‌که موضوع این نوشته فقط تغییرات و تنوع ریتمیک است، از بررسی آنها صرف نظر شده است.

نتیجه

انتخاب و نحوه‌ی ترکیبِ متفاوتِ الگوهای ریتمیک در بخش‌های ملودیکِ ضربی‌های ردیف فروتن، منجر به تغییراتی در بخش‌های ملودیک پیاپی شده که در این نوشته آنها با عنوان روش‌های: ۱. افزایش تعداد، ۲. کاهش تعداد و ۳. افزایش/کاهش تعداد نام‌گذاری شده‌اند. علاوه بر این، الگوهای ریتمیک در هریک از بخش‌های ملودیک ممکن است با یکی از روش‌های: ۱. تقسیم دیرش، ۲. پیوند دیرش و ۳. نغمه/سکوت تغییر و تنوع یافته باشند. روش‌های ایجاد تنوعِ ریتمیک در ایده‌های ملودیک ضربی‌های ردیف فروتن با روش‌های ایجاد تنوع در بخش‌های آوازی ردیف ایشان یکسان است. این موضوع می‌تواند نشان‌دهنده‌ی نحوه‌ی برداشت و استفاده‌ی آگاهانه یا ناخودآگاه فروتن، از ویژگی‌های ریتمیکِ بخش‌های آوازی برای ساخت قطعات ضربی باشد. همچنین ممکن است ویژگی‌های ریتمیک موجود در ضربی‌های فروتن، در روایت و اجرای بخش‌های آوازی ردیف ایشان تاثیر گذاشته باشد. از این روی، بررسی روش‌های احتمالی دیگری که برای ایجاد تنوع ریتمیک در بخش‌های آوازی ردیف فروتن انجام می‌شوند، مکمل این نوشته خواهد بود. همچنین ممکن است در گونه‌های دیگر قطعات متریکِ ردیف فروتن مانند چهارمضراب‌های آن، روش‌های ایجاد تنوع ریتمیک دیگری قابل شناسایی و استفاده باشند. با شیوه‌ی بررسیِ انجام‌شده در این نوشته، می‌توان به شناسایی روش‌های ایجاد تنوع ریتمیک در ردیف‌ها و قطعات ضربی دیگر نیز پرداخت که نتایج آن ممکن است برای آفرینش قطعات ضربی یا آوازی جدید قابل استفاده باشد. در مجموع می‌توان بدون تنوع مدال و با روش‌های ایجاد تنوع ریتمیک مذکور به ساخت قطعات ضربی به شیوه‌ی فروتن پرداخت.

پی‌نوشت‌ها

۱ منظور از ریتم نیز در این نوشته، نسبت تغییر دیرش نغمات پیاپی و منظور از فیگور یا الگوی ریتمیک، مجموعه‌ای از نغمات (یا نغمات همراه با سکوت) با ترتیبی مشخص در دیرش‌های مختلف است.

۲ این موضوع از این جهت دارای اهمیت است که ممکن است سلیقه‌ی شخصی ایشان، آگاهانه یا ناخودآگاه در روایت قطعات ضربی قدیمی تاثیرگذار بوده باشد.

3 Beat.

۴ در صورت اشاره‌ی گذرا به مد دیگر نیز آن مد، تثبیت شده نخواهد بود.

۵ قطعات ضربی دیگری نیز با ویژگی‌های مذکور در آغاز برخی دستگاه‌ها مانند ماهور و چهارگاه در ردیف فروتن وجود دارند که نه با پیشوند «پیش‌درآمد» بلکه با عنوان ضربی نامیده شده‌اند.

6 Variation.

۷ هرچند در بار اول این حالت، دومین هجا که هجایی بلند است معمولاً به دو بخش برابر تقسیم می‌شود.

8 Sequence.

9 Diminution.

10 Augmentation.

11 Dynamic.

12 Timbre.

۱۳ دو عامل ریتمِ ایده‌ی ملودیک و رَوند تغییر زیر و بمی نغمات در تشخیص سکانس‌ها موثرند ولی آنچه که بیشتر تکرار یک بخش ملودیک در ارتفاع صوتی دیگر را به عنوان سکانس یادآوری می‌کند، الگوی ریتمیک یکسان است (تیورک، ۱۳۸۷، ۲۹۴).

۱۴ آرشیو مذکور شامل مجموعه‌ای از نمونه‌های صوتی باقیمانده از ضبط ردیف و قطعات ضربی با اجرای سه‌تار فروتن بدون ویرایش و حذف گفته‌های ایشان است که در سال‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۵۱ خورشیدی توسط مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی ایرانی و اکثرا با حضور و گفتگو با دکتر داریوش صفوت، فوزیه مجد و مهدی کمالیان ضبط شده است.

۱۵ مانند تکرار اجرای یک بخش ملودیک با ریز یا بدون ریز (برای نمونه گوش کنید به فروتن ۱۳۸۳، cd1، ۲۹) و یا با خراش و بدون خراش (برای نمونه گوش کنید به فروتن ۱۳۸۳، cd3، ۲۴).

فهرست منابع

اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، *دفترچه‌ی لوح فشرده‌ی ضربی‌های قدیمی به روایت و اجرای استاد یوسف فروتن*، MCD-۱۵۶ ، ماهور، تهران.

اسعدی، هومان (۱۳۸۳)، *دفترچه‌ی لوح فشرده‌ی ردیف سه‌تار به روایت و اجرای یوسف فروتن*، MCD-۱۷۱ ، ماهور، تهران.

پورتراب، مصطفی کمال (۱۳۷۷)، *مبانی آهنگسازی*، جلد اول، چشمه، تهران.

توکلی، فرشاد (۱۳۹۰)، *دفترچه‌ی لوح فشرده‌ی ضربی‌های قدیمی به روایت و اجرای استاد یوسف فروتن ۲* ، MCD-۳۱۱ ، ماهور، تهران.

تیورک، رَلف (۱۳۸۷)، *عناصر موسیقی، مفاهیم و کلبردها*، ترجمه‌ی علیرضا سیداحمدیان، ماهور، تهران.

جعفرزاده، خسرو (۱۳۸۲)، *موسیقی ایرانی‌شناسی*، هنر موسیقی، تهران.

شرف‌بیانی، هوتن (۱۳۹۳)، ویژگی‌های سه‌تارنوازی یوسف فروتن، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، شماره‌ی ۶۶، صص ۱۰۷- ۱۲۲.

شرف‌بیانی، هوتن (۱۳۹۵)، *ردیف موسیقی ایرانی به روایت استاد یوسف فروتن*، عارف، تهران.

صفوت، داریوش (۱۳۹۰)، ۱۲۴ *قطعه برگزیده از موسیقی ملی ایران*، به

کوشش ستاره صفوت، ارس، تهران.
طلایی، داریوش (۱۳۷۹)، *ردیف میرزاعبدالله، نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی*، ماهور، تهران.
طهماسبی، ارشد (۱۳۸۴)، *مجموعه آثار درویش‌خان*، ماهور، تهران.
علیزاده، حسین (۱۳۸۲)، *دستور تار و سه‌تار، دوره‌ی متوسطه*، ماهور، تهران.
فرهت، هرمز (۱۳۸۰)، *دستگاه در موسیقی ایرانی*، پارت، تهران.
کیانی، مجید (۱۳۶۸)، *هفت دستگاه موسیقی ایران*، مولف، تهران.

منابع صوتی

فروتن، یوسف (۱۳۸۳)، *ردیف سه‌تار به روایت و اجرای یوسف فروتن*، MCD-۱۷۱ ، ماهور، تهران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی