نوشتار حاضر[1]، براساس مشاهدات و مطالعات تطبیقی چهار ردیف امروزین دستگاه ماهور، نوشته شده است. این چهار ردیف عبارتند از: ردیف موسی معروفی، ردیف ابوالحسن صبا و آخرین اجرای ردیف های موثق نورعلی برومند و محمود کریمی.

ردیف صبا به صورت ضبط شده در دسترس بوده، ولی ردیف بروسند با نت نگاری (notation) غربی نیز، منتشر شده است. ردیف کریمی توسط خودش خوانده شده، ضبط گردیده و سپس به کوشش اتنوموزیکولوگ فاضل و فرهیخته، محمد تقی مسعودیه آوانگاری (transcription) شده است. ردیف معروفی نیز توسط خودش آوانگاری شده و بعد سلیمان روح افزا آن را مطابق آوانگاری، با تار اجرا کرده است. لازم به توضیح است که مقاصد و اهداف مختلفی را می توان از آوانگاری داشت. نت های ردیف صبا، به هیچ وجه آوانگاری اجرای آن نیست، بلکه جنبه ی آهنگ سازی داشته و توسط خود صبا نگاشته شده اند. از نظر محفوظات و خلاقیت، می توان او را تا حدی پیرو و شاگرد علی نقی وزیری دانست.

ردیف معروفی و صبا از نظر تکنیکی یا فنی برای آموزش عملی هنرجویان موسیقی ایرانی، همچنین ردیف معروفی از نظر توصیفی و تشریحی و آوانگاری و ردیف کریمی از نظر تجزیه و تحلیل اتنوموزیکولوژیکی، می توانند مفید و کاربردی باشند.

از طرق مختلفی به مقایسه ی کلی و جزئی ردیف های مذکور پرداخته ایم تا به هویت نام بخش ها، و درونه یا محتوای ملودیک (melodic content) آنها پی ببریم و بدانیم چگونه موسیقی دان های مختلف، یک قطعه موسیقی را نام گذاری کرده اند و چرا بخش های ملودیک مختلف، با یک اسم نامیده شده اند. همچنین ارتباط های درونی دستگاه ماهور و نسبت های چهار ردیف را بررسی کرده ایم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چهار ردیف امروزین ماهور

● برنونتل و داریوش شناسا
● ترجمه فرهود صفرزاده

نام گذاری گوشه ها:

توجه به گوشه ها و اسامی شان نشان می دهد که، ممکن است گوشه هایی با محتوای ملودیک مختلف، اسامی یکسانی داشته و گوشه هایی با محتوای یکسان، در ردیف های مختلف با اسامی متفاوتی نامیده شوند. تابلوی شماره ی یک، اسامی گوشه های چهار ردیف دستگاه ماهور را نشان می دهد. بدیهی است به علت نبودن استاندارد، تعداد گوشه های هر ردیف متفاوت است و تعدادی از گوشه ها، در بعضی از ردیف ها وجود ندارند؛ مانند گوشه ی خسروانی که در ردیف معروفی و برومند و نیز در کتاب تار و سه تار صبا وجود دارد، ولی در سایر کتاب های صبا و نیز ردیف کریمی، نمی توان آن را یافت.

منابع و مآخذ اسامی گوشه ها، زمینه ی جالب و مهمی برای مطالعه می باشد. به طور خلاصه، اسامی گوشه ها را در ردیف ماهور معروفی مرور می کنیم: «مقدمه» یک اسم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

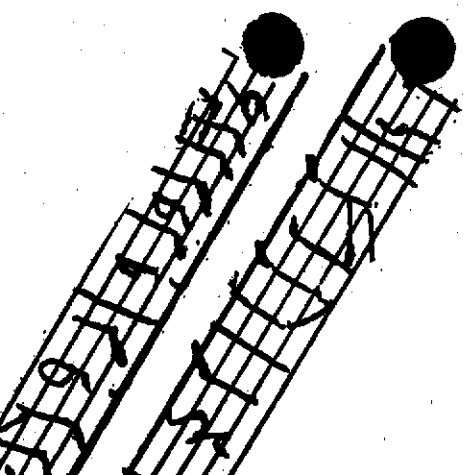
متداول به معنی سرآغاز و دیباچه می باشد، گوشه ی کوتاهی که از قطعات متریک (metric) تشکیل شده و ممکن است «درآمد» نیز نامیده شود. «کوراوغلی» ممکن است نام یک محل باشد، ولی به طور دقیق مشخص نیست. «کرشمه» یا «تکّه» به معنی ناز و ادای عاشق بوده و گوشه ای است با ریتم (rhythm) ویژه که با وزن شعری خاصّی نسبت دارد.

همان طور که قبلاً ذکر شد، «درآمد» به معنی سرآغاز و مقدمه بوده و «آواز» یک اصطلاح خاص موسیقایی، به معنی خواندن و سراییدن است. «گشایش» یعنی بازکردن و افتتاح و «داد» به معنی عدل و انصاف به نظر می رسد، «خسروانی» از اسم خاص خسرو که نام پادشاهی از سلسله ی ساسانیست، گرفته شده است. اگرچه معنی تحت اللفظی «دلکش» بیرون کشیدن قلب است، اما معنی واقعی آن، فریبا، دلربا و افسونگراست. «چهار مضراب» یک اصطلاح خاص موسیقایی می باشد که به معنی چهارزخمه و یا چهار ضرب موسیقی است. «حاجی حسنی» اسم خاص شخص و «خوارزمی» احتمالاً مانند «خاوران» نام محل می باشد. «دوتایکی» به حالتی ریتمیک گفته می شود و «طرب انگیز» یعنی مسرّت بخش و مهیّج. نام گوشه ی «نیشابورک» به شهر نیشابور (شهری در خراسان و مدفن عمر خیام) ویا احتمالاً نغمه ای محلی یا حالت آوازی خاصی در آن محل اشاره دارد. «توسی» هم با شهر توس (شهری در حومه ی مشهد و نزدیک نیشابور و مدفن فردوسی) مرتبط است. بدیهی است «نصیرخانی» هم اسم خاص می باشد. «چهارپاره» به معنی چهار قطعه بوده و به نوعی شعر چهار سطری اطلاق می شود که نباید آن را با نوعی شعر محلی که در شمال ایران رواج دارد و چهار بیتی[2] نامیده می شود اشتباه گرفت. «آذربایجانی» از نام ناحیه ای گرفته شده و ریشه ی نام گوشه ی «فیلی» مشخص نیست. «زیرافکند» اصطلاحی است که شاید به معنی یک چیز به زیرانداختنی مانند فرش باشد. «ماهور صغیر» یعنی ماهور کوچکتر یا ماهور مینور (minor) و «ابول» احتمالا از نام شخص و یا نام محلی در نزدیکی تهران و حاشیه ی دریای خزر[3] مشتق شده است. حصار به معنی بارو و سنگر و نیز قریه ی محصور می باشد و ارتباط «حصار ماهور» با حصار چهارگاه و سه گاه روشن نیست. گوشه های «زنگوله» (زنگ کوچک)، «نغمه» (ملودی) و «آواز ابول» نیازی به توضیح ندارند و «فرود» هم به معنی نزول و پایین آمدن است. «نیریز» احتمال دارد از نام یک محل مشتق شده باشد، ولی خود متشکل از دو کلمه ی نی و ریز می باشد که نی، نوعی فلوت بوده و ریز هم به چیز های ریسیده و ریز بافت گفته می شود، البته ریز در اصطلاح موسیقی، به معنی ترمولو (tremolo) وتریل (trill) هم می باشد.

نام گوشه ی «شکسته» که از هم گسیخته، معنی تحت اللفظی اش می باشد، ممکن است به جنبه ی مدگردانی (modulatory) آن اشاره داشته باشد. «نهیب» در لغت به معنی بیم و وحشت بوده و ممکن است با ملودی گوشه ارتباط داشته باشد، ولی این وضوع دقیقاً معلوم نیست. «سروش» به معنی الهام و بشارت بوده و «عراق» نیز مانند «آشور»، نام محل می باشد. «محیّر» یعنی بهت آور و حیرت انگیز و «بسته نگار» به معنی چهره یا تصویر قاب گرفته است. و «اصفهانک» اسم مصغّر شهر اصفهان می باشد که احتمال دارد با دستگاه بیات اصفهان مرتبط باشد و «حزین» هم برگرفته از واژه های غم و اندوه است.

ریشه ی واژه ی راك، احتمال دارد از راگای هندی (Indian raga) باشد، چنانکه گوشه های «راك هندی» و «راك کشمیر» را هم داریم، و یا از (rag) به معنی کهنه و مندرس. البته راك به معنی طبل جنگ نیز ترجمه شده است. در گوشه ی «صفیر راك»، صفیر به معنی سوت و بانگ بوده و «راك عبدالله» شاید در واقع، راك میرزا عبدلله (مبدع ردیف) باشد. می توان با ملودی گوشه ی «مثنوی»، اشعار مثنوی مولوی را خواند و «ساقی نامه» در لغت به معنی نوعی شعر برای باده گساری می باشد. «صوفی نامه» هم یعنی شعر صوفی ها، که این دو گوشه ی اخیر جنبه های عرفانی دارند.

دستگاه ماهور، با گوشه هایی که اسامی شان معانی ذهنی منفی دارند، پایان می پذیرد. مانند «کشته» به معنی به هلاکت رسیده، «حربی» به معنی جنگی، و «شهر آشوب» به معنی شورشی شهر یا فتنه و بلوا.



گفتنی است خاستگاه، معنی و مفهوم اصطلاحات فوق، اغلب براساس حدس و گمان مشخص می شوند. برخی از این اصطلاحات خاص موسیقی بوده وبرخی دیگر از نام اشخاص، محل ها، اشعار و یا صفات غیر موسیقایی مشتق شده اند و گاه خود حالت توصیفی دارند. ریشه یابی این اصطلاحات، خاستگاه های مختلفی را نشان خواهد داد.

ساختار درآمد:

لازم به یادآوری است که گاه گوشه ها در ردیف های مختلف به نام های مختلف نامیده می شوند و این قضیه، به ویژه در گوشه هایی که در مقدمه یا ابتدای ردیف اجرا می شوند و از آنها با عنوان گوشه های گروه درآمد نام برده می شود، بیشتر به چشم می خورد.

گوشه های گروه درآمد در ردیف ماهور، دست کم از سه بخش تشکیل شده اند که هر بخشی، ویژگی خاص خود را دارد:

الف ـ یک موتیف (motif) که از نت شاهد (tonic) شروع شده و تا درجه ی چهارم پایین می رود.

ب ـ یک بخش با ریتم کرشمه و یا شبیه آن، که از درجه ی پنجم شروع شده و به تدریج تا نت شاهد بالا می رود.

ج ـ بخشی که از درجه ی چهارم شروع شده و به طرف نت شاهد پایین می رود.

گوشه های گروه درآمد چهار ردیف ماهور، اغلب ساختمایه ی (material) همانندی دارند، ولی طبقه بندی و نام گذاری بخش های فرعی آنها فرق می کند؛ ردیف معروفی با گوشه ی مقدمه شروع شده (بخش الف) و سپس گوشه ی متریک کوراوغلی و بعداز آن کرشمه می آید (بخش ب)، آن گاه پس از درآمد اول (بخش الف)، درآمد دوم (بخش ج) و آواز (ادامه ی بخش ج) اجرا می شود. در ردیف برومند، گوشه های گروه درآمد به سه بخش تقسیم شده است؛ یعنی درآمد اول (بخش الف)، کرشمه (بخش ب) و آواز (بخش ج). صبا در ردیف تار و سه تارش، این گوشه ها را به دو بخش تقسیم کرده است. درآمد بنفشه (بخش الف و ب) و درآمد قدیم (بخش ج) که در لغت به معنی درآمد دیرینه و کهن است. کریمی تمام گوشه های گروه درآمد را در یک بخش و تحت عنوان ساده ی درآمد آورده است که به طور خلاصه دارای هر سه بخش الف، ب و ج می باشد.

گاه اصطلاح مقدمه برای گروه درآمد به کار می رود و گاه برای نامیدن بخشی که به عنوان سرآغاز و مقدمه ی گوشه ی دیگری می آید، استفاده می شود؛ مانند مقدمه ی داد که در ردیف برومند قبل از گوشه ی داد می آید. اصطلاح مقدمه می تواند برای گوشه ی کاملاً جدا و مستقل نیز به کار رود، که گوشه ی اصلی قدری بعد از گوشه ی مقدمه اجرا می شود؛ مانند مقدمه ی گریلی در دستگاه شور که چند گوشه قبل از گریلی و به صورت مجزا آمده است. اصطلاح آواز از سویی به تمام بخش های غیر متریک اجرای کلاسیک اطلاق می شود و از سوی دیگر برای نامیدن گوشه هایی از ردیف به کار می رود. مانند ردیف ماهور معروفی که در آن یک گوشه با نام آواز متمایز شده است. لازم به ذکر است که این بخش ها در ردیف ماهور ویولن صبا، با نام درآمد مشخص شده اند.

هرچند بیشترین تغییرات اصطلاحی، در گوشه های آغازین ومقدمه ی ردیف ماهور دیده می شود، ولی چنین تغییراتی را در سایر قسمت ها نیز می توان مشاهده کرد؛ به عنوان مثال، برومند یک ملودی خاص را هم چهارپاره و هم مرادخانی نامیده است، در حالی که در ردیف کریمی و معروفی این دو نام به دو ملودی متفاوت اطلاق می شود.

ممکن است نام گذاری دگره های یک گوشه به نحوی باشد که موجد نمود ارتباط بین آنها گردد؛ به عنوان مثال گوشه های راك هندی، راك کشمیر و راك عبدالله در ردیف برومند، دگره هایی از یک ساختمایه ی ملودیک هستند.

معلوم نیست که چرا بعضی وقت ها بدون رعایت ایجاز و اختصار، اصطلاح گوشه قبل از نام حقیقی و واقعی گوشه ی مورد نظر می آید؛ مانند «گوشه ی نیریز» در ردیف کریمی که در ردیف برومند و معروفی، به صورت ساده «نیریز» نامیده می شود.

باید توجه داشت تفاوت های چهار ردیف مذکور، بیشتر در فهرست اسامی گوشه هاست تا در محتوای موسیقایی آنها و اغلب اختلاف ها در محتوای موسیقایی نیز تناقض های واضحی نیستند، بلکه به خاطر حذف برخی از قسمت ها می باشند.

بیست گوشه ی مشترک:

مرور فهرست اسامی گوشه های چهار ردیف ماهور، نشان می دهد که این چهار ردیف بیست گوشه ی مشترك دارند. موسیقی دانان ایران برای ترتیب گوشه های یک دستگاه اهمیت زیادی قایلند و در تابلوی شماره ی دو

بیست گوشه ی مشترك از این منظر مقایسه شده اند.

ترکیب ردیف صبا به گونه ای است که در تهیه تابلوی مذکور مشکلی را به وجود آورد؛ یعنی هیچ کدام از ردیف های سازی ماهور صبا به تنهایی بیست گوشه ی مشترك نداشتند، ولی هرکدام از آن گوشه ها را می شد دست کم، در یک ردیف سازی یافت. برای حل این مشکل، ردیف سنتور صبا که حاوی شانزده گوشه از بیست گوشه ی مشترك است(به غیراز داد، نیریز، نهیب، و راك عبدالله) مبنا گرفته شد و براساس محل چهار گوشه ی دیگر در سایر ردیف های صبا، چگونگی ترتیب بیست گوشه تخمین زده شد. بنابراین آنچه که در تابلوی شماره ی دو، تحت عنوان ردیف صبا می بینید، برپایه ردیف سنتور وی که حاوی شانزده گوشه بود و سایر ردیف هایش که از آنها برای تخمین محل چهارگوشه ی دیگر استفاده شد، تهیه گشته است.

آنچه که در ابتدا به ذهن خطور می کند، این است که در ترتیب بیست گوشه مشترك چهار ردیف، تطابق زیادی دیده می شود. این تطابق در ابتدا و انتهای فهرست ها قابل توجه است؛ ترتیب دو گوشه ابتدایی یعنی درآمد (گوشه های گروه درآمد که درباره ی آنها قبلاً بحث شد) و داد و هشت گوشه ی انتهایی یعنی نهیب، عراق، محیّر، آشورآوند، حزین، صفیر راك، راك عبدالله و ساقی نامه باهم برابرند. فقط ردیف برومند تفاوت جزئی با سه ردیف دیگر دارد، به این صورت که ترتیب دو جفت از گوشه ها یعنی عراق و نهیب، راك عبدالله و صفیر راك در آن، برعکس سه ردیف دیگر است.

درباره ترتیب ده گوشه دیگر، یعنی دلکش، خاوران، توسی، آذربایجانی، فیلی، زیرافکند، ماهور صغیر، حصار ماهور، نیریز و شکسته اتفاق نظر کمی وجود دارد. با این حال نوعی انتظام بنیادی در ترتیب آنها دیده می شود، به این ترتیب که؛ در سه ردیف از ردیف های مذکور، خاوران بلافاصله بعداز دلکش می آید. به عبارت دیگر دلکش و خاوران به ترتیب، گوشه های سوم و چهارم ردیف های برومند و معروفی و نیز گوشه های نهم و دهم ردیف کریمی هستند[۲]. نیریز و شکسته در هر چهار ردیف گوشه های هم جوار می باشند. در ردیف کریمی، دلکش بعداز فیلی و همجوار آن بوده ولی در سه ردیف دیگر، فیلی بعداز دلکش آمده و فاصله این دو گوشه از هم در هر سه ردیف، تقریباً برابر است.

پس از بررسی های مختلف به این نتیجه رسیدیم که، نمی توان دو گوشه و یا دو روایت از یک گوشه را یافت که کاملاً برابر و قابل انطباق برهم باشند. ولی نمونه های کمی هستند که تشابه زیادی بین آنها وجود دارد؛ مانند خاوران در ردیف های برومند و معروفی.

از نظر محتوای ملودیک، اغلب در گوشه های ابتدایی و همنام ردیف ها تشابه زیادی دیده می شود که بعد، به تدریج میزان تباین و تفاوت افزایش می یابد. علت این افزایش را بیشتر می توان به خاطر بسط، اجمال و یا حذف نمایه های ملودیک (melodic figures) دانست تا استفاده از ساختمایه های متفاوت و غیر مرتبط. البته ممکن است میزان تشابه در روایت های مختلف یک گوشه، که در اواسط ردیف واقع شده است، بیشتر از گوشه های اوایل ردیف باشد؛ مانند راك عبدالله در ردیف تار و سه تار صبا و ردیف برومند.

سرانجام باید گفت، تعداد بسیار کمی گوشه وجود دارد که محتوای ملودیک متفاوت ولی نام یکسان دارند. شاید آشفتگی و اختلاط باعث شده تا گوشه های با ماهیت مختلف، اتفاقی همنام شده باشند؛ مانند مرادخانی در ردیف برومند، که هیچ تشابهی با مرادخانی ردیف کریمی ندارد ولی بسیار شبیه نصیرخانی ردیف کریمی است.

هر چند بین نام گوشه و مضمون ملودیک آن ارتباط وجود دارد، ولی باید توجه داشت که اگر فهرستی براساس محتوای گوشه ها تهیه شود، ترتیب آن با فهرستی که براساس نام گوشه ها تهیه کردیم، فرق خواهد کرد.

جنبه های ریتمیک ردیف ماهور:

عمده تفاوت ردیف ها و یا بخش های مختلف یک ردیف با هم، نه تنها از بابت ملودی و مقام، بلکه از لحاظ عناصر ریتمیک نیز می باشد. می توان گفت هر دستگاه تاحدی ویژگی های ریتمیک خاص خود را دارد. ادبیات اولیه موسیقی کلاسیک ایران زیاد با ریتم سروکار نداشت و تقسیم بندی موسیقی ایران به صورت دیگری عمل کرد، یعنی تقسیم موسیقی به دو دسته قطعات متریک و قطعات غیر متریک.

مطالعات «ژن ایچی تسوگ» بیشتر برجنبه های ریتمیک ردیف آوازی تکیه داشته و برای این کار به تحلیل متریک اشعار فارسی و ارتباط بین آن دو پرداخته است. «هرمز فرهت» از نظر میزان نظم و سامان متریک ساختمایه های مختلف ردیف، به بحث پرداخته و زیاد وارد

جزئیات نشده است. به اعتقاد وی، که قابل توجه هم است، گوشه ها و تکه های ردیف ابتدا کاملاً غیر متریک بوده و سپس با تمایل به بدیهه سرایی و در اثر تکرار، از نظر ریتمیک سامان یافته اند.

موسیقی دانان ایران انواع موسیقی را که از لحاظ ریتمیک ویژگی خاص دارند، نام گذاری کرده اند؛ به طور کلی به موسیقی هایی که ساختار ریتمیک ندارند «آواز» و به آنهایی که ساختار ریتمیک دارند «ضربی» اطلاق می شود. «چهار مضراب» قطعه ای ضربی است که در آن، شاخص هایی مانندویرتوزیتی (virtuosity) و تکرارهای ریتمیک به چشم می خورد. «نغمه» همان طور که در ردیف برومند دیده می شود، قطعه ای غیرمتریک است که برتری ارزش یک یا دو نت باعث شده تا ظاهری موزون داشته باشد. «کرشمه» و «چهار پاره» به قطعاتی گفته می شود که در آنها، انگاره های ریتمیک خاص در طرح متریک نامنظمی اجرا می شوند، یعنی در آنها تعجیل و تعلّل در اجرای بعضی نت ها، بدون برهم زدن ساختار ریتمیک (rubato) و ایجاد گسست با اجرای تکه های غیر متریک دیده می شود. وقتی که دستگاهی از ردیف را به طور کامل می شنویم، احساس می کنیم عمدتاً غیرمتریک می باشد و می توان آن را از قطعات ساخته شده متریک، مانند پیش درآمد و تصنیف باز شناخت.

برای تحلیل ساختار ریتمیک ردیف می توان به عنوان سنجه وملاك، از بسطهای موسیقایی موسیقی دانان ایران استفاده و چگونگی پخش موومان های ریتمیک (rhythmic movement) را در ردیف تعیین کرد. در بررسی ردیف ماهور، سعی شده از این نوع طبقه بندی ساده استفاده شود. برای این کار انواع گونه های ریتمیک در گروه هایی تقسیم شده اند که، از نظر سنجه ها و ملاك ها بین آنها هم پوشانی دیده می شود. این سنجه ها عبارتند از: میزان برتری ارزش یک نت، وجود یا عدم توالی منظم ضرب ها، تکرار موتیف های ریتمیک کوتاه یا بلند و میزان پایایی تمپو (tempo).

در فهرست ذیل، گروه هایی که می توان موومان های ریتمیک ردیف را در آنها جای داد، آورده ایم:

A ـ موومان کاملاً غیر متریک، بدون هرگونه انتظام قابل درك.

B ـ قطعه ای آرام و با همان مدت زمان بند A، که کمی آهنگین شده.

C ـ مانند بند B و با همان مدت زمان، ولی تندتر.

D ـ انگاره ریتمیک تکرار شده، که باطناً غیر ریتمیک بوده و اغلب در ارتباط با نوعی توالی ملودیک دیده می شود.

E ـ قطعه ی تقریباً طولانی که در آن، ارزش اکثر نت ها برابر استانداردشان و یا دو برابر آن است، مثلاً نت سیاه به جای چنگ و می توان آن را نغمه نامید.

F ـ قطعات متریک کوتاه با ضرب واضح، که بامکث هایی از هم جدا شده و تعجیل و تعلل در اجرای بعضی نت ها بدون برهم زدن ساختار متریک، در آنها دیده می شود.

G ـ مانند بند F، ولی با انگاره های پایه ی طولانی تر.

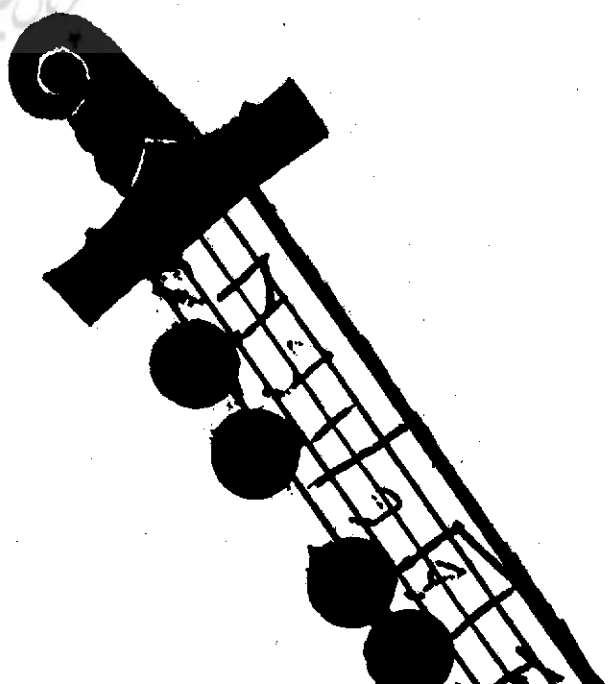
H ـ گروه های کوچک سه الی پنج تایی نت، که دارای تأکید (accent) ریتمیک بوده و چهار الی هشت بار تکرار می شوند. در ضمن، اغلب با یک توالی ملودیک بلند که تا درجه پنجم ویا بیشتر پایین و بالا می رود، همراه هستند.

I ـ قسمتی از یک ساختمایه متریک ساده، با اندکی تکرار موتیف های ریتمیک.

L ـ انگاره های ریتمیک کمی پیچیده تر که دو یا چندبار تکرار می شوند و کرشمه نیز چنین آغازی دارد.

K ـ کاربری تکرارهای ریتمیک برپایه یک سامان مندی متریک استوار، چنان که در چهار مضراب دیده می شود.

بندهای فهرست فوق طوری تنظیم شده اند که از لحاظ تکرار، متر و قالب از حداقل شروع و به حداکثر ختم می شوند. به خاطر اجرای سریع و متوالی موومان های ریتمیک، مدت زمان هر یک از گونه های بندهای مذکور می تواند چند ثانیه بوده و ممکن است در هر گوشه یکی از گونه های ریتمیک برتری داشته باشد.



می توان گفت، هرچند ردیف، بیشتر ذات وسرشت غیر متریک دارد، ولی موومان های ریتمیک به طور سریع و متوالی در آن جاری اند.

در تابلوی شماره سه، بین گوشه های دو ردیف برومند و معروفی از نظر مدت زمان اجرا و نیز پراکندگی گونه های ریتمیک، مقایسه صورت گرفته است.

ردیف آوازی کریمی، تفاوت بنیادی با ردیف های سازی برومند و معروفی دارد؛ ردیف آوازی کمتر ریتمیک بوده و در بندهای ابتدایی فهرست ذکر شده جای می گیرد. همان طور که «تسوگ» می پنداشت ـ و قبلاً ذکر شد ـ ساختار ریتمیک اشعار، اساس ساختمان ریتمی ردیف آوازی را تشکیل می دهد. از سوی دیگر، بین ردیف های معروفی و برومند نیز تفاوت هایی دیده می شود؛ مدت زمان ردیف ماهور برومند کمتر از ردیف معروفی، یعنی حدود چهل دقیقه ـ در برابر هفتاد دقیقه ـ می باشد، با این حال بین تعداد گوشه ها تناسب چندانی وجود ندارد و تعداد گوشه های ردیف معروفی، کمی بیشتر از ردیف برومند است. هم چنین ممکن است قطعه ای را در ردیف برومند یافت که از قطعه مشابهش در ردیف معروفی، طولانی تر باشد.

از آن چه گفتیم، نباید این چنین استنتاج کرد که موومان های ریتمیک ردیف برومند به حرکت تند و سریع تر تمایل دارند و یا این که ساختمایه های موومان های ریتمیک ردیف معروفی استادانه تر و با جزئیات بیشتر می باشند. در عین حال بایدگفت، با توجه به این که در روایت و پردازش گوشه ها، نیاز به تغییراتی از نظر ریتم می باشد، لذا اغلب تغییرات ریتمی در شکل مجمل گوشه، بیشتر از شکل مبسوط آن دیده می شوند. اختلاف اساسی بین دو ردیف معروفی و برومند این است که برومند در طی ردیفش، در هر یک از گونه های ریتمی درنگ کوتاهی کرده، ولی معروفی مدت زمان بیشتری را به هر یک از گونه های ریتمی اختصاص داده است. این موضوع در تمام گوشه ها صدق نمی کند، ولی می توان آن را با مراجعه به تابلوی شماره سه در گوشه های درآمد، داد و نیشابورك مشاهده کرد. البته همان طور که در تابلو دیده می شود، گوشه دلکش چنین وضعیتی ندارد. موومان های ریتمیک هر دو ردیف را می توان براساس گونه های ریتمیک مختلف، طبقه بندی کرد.

اگر چه بین ساختار ریتمیک ردیف ها اختلاف وجود دارد، ولی تباین بین ویژگی های ریتمیک دستگاه ها بیشتر است. برای شرح این موضوع دشوار مثالی می آوریم. بخش های آغازین اصلی گوشه های یک دستگاه از نظر درونمایه یا تم (theme)، انگاره های ریتمیک مشابهی دارند. چنانکه در دستگاه ماهور و چهارگاه بخش های مذکور، از نت های با ارزش زمانی زیاد و مجموعه نت های با ارزش زمانی کم تشکیل شده اند، ولی این بخش ها در دستگاه شور حالتی یکنواخت دارند.

به طور کلی، هر دستگاه حس و حال ریتمیک خاص خود را دارد، هرچند گوشه های متعلق به آن، تفاوت های عمده ای از نظر ویژگی های ریتمیک با هم داشته باشند.

طبقه بندی گونه های موومان های ریتمیک به صورت تقریبی بوده و نمی توان با خط کشی بین بندهای یازده گانه، آنها را کاملاً از هم جدا کرد. مقایسه بین ردیف های برومند و معروفی نشان می دهد که، بین موومان های ریتمیک گوشه های این دو ردیف ارتباط و تشابه وجود دارد. به عنوان مثال با مطالعه تابلوی شماره سه می بینیم، در هر گوشه که گونه ریتمی A در آن غالب است، چنین حالتی در گوشه مقابل و همسان آن در ردیف دیگر نیز، دیده می شود. در تابلوی مذکور تعداد کمی از گوشه های دو ردیف، از نظر مدت زمان و توالی گونه های ریتمیک مورد مقایسه قرار گرفته اند. چنان که می بینیم، هرچند گونه ریتمی H گاهی در گوشه ها دیده می شود، ولی در این مواقع یا شامل تمام گوشه بوده و یا اینکه به عنوان راهی برای گذر از یک گستره تنال (range tonal) به گستره دیگر، به کار می رود.

دستگاه ماهور و سایر دستگاه ها:

حضور و پراکندگی ساختمایه های مشابه در دستگاه های مختلف ردیف، یکی از خصوصیات جالب ردیف موسیقی ایران است. نه تنها نام برخی از گوشه های دستگاه ماهور در سایر دستگاه ها یافت می شود، بلکه می توان مراتب و درجاتی از تشابه را میان درونه یا محتوای گوشه ها نیز یافت. بیشترین میزان تشابه از نظر محتوای ملودیک، موقعی دیده می شود که استادی در ردیفش، یک گوشه را به طور کامل در بیش از یک دستگاه اجرا کرده باشد؛ به عنوان مثال، تعدادی از گوشه های ماهور در راست پنجگاه و کمی هم در نوا دیده می شوند، مانند اصفهانک که در هر سه دستگاه ماهور، راست پنجگاه و نوای ردیف معروفی به چشم می خورد.

در بین گوشه هایی که درونه یا محتوای ملودیکشان در دستگاه های مختلفی تکرار شده، ولی براساس گام متفاوتی تنظیم شده اند، تشابهی دیده می شود که این قضیه در دستگاه ماهور اهمیت زیادی ندارد. همچنین در بین گوشه هایی که شروع یکسان داشته و بعد تباین می یابند، تشابه کمی را می توان مشاهده کرد. به عنوان مثال، چهارپاره ماهور و چهار پاره ابوعطا در ردیف بروند، نشان گر این قضیه هستند.

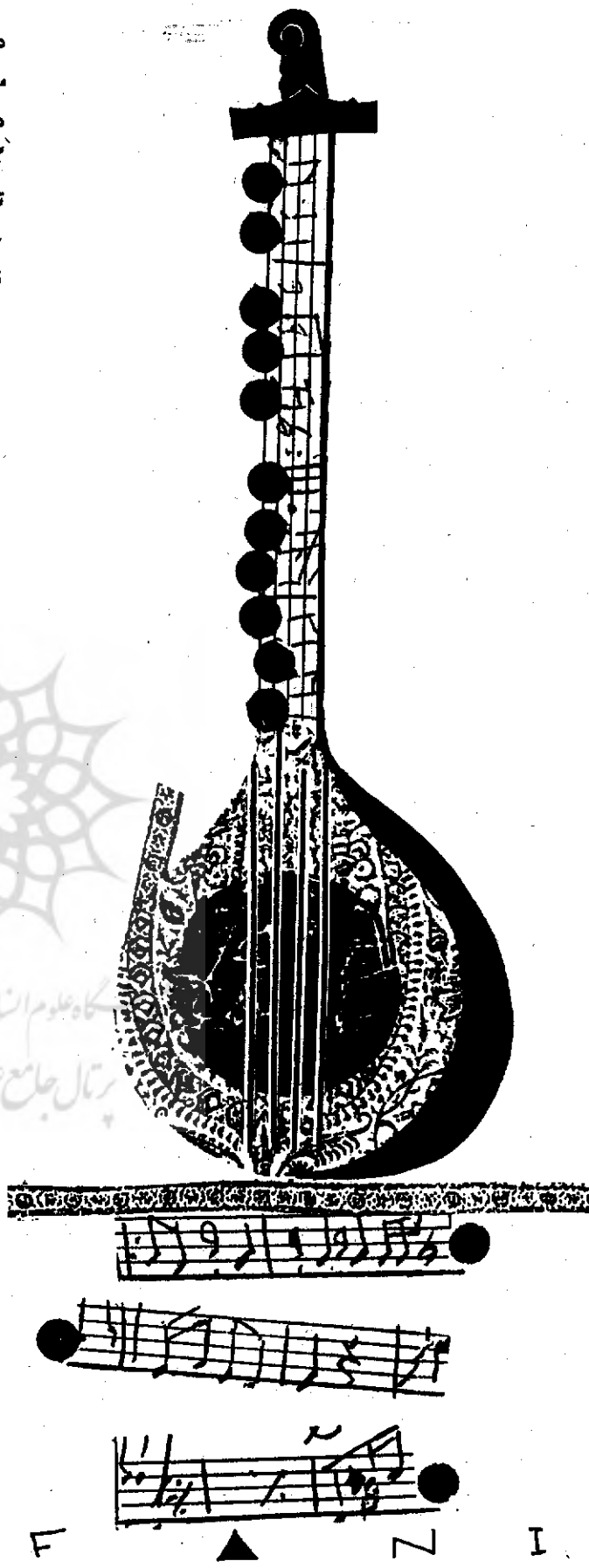
موارد نادری را می توان یافت که در آنها، محتوای ملودیک گوشه ای ازدستگاه ماهور با گوشه همنامش در دستگاه دیگر کاملاً تفاوت دارد. تابلوی شماره چهار مثال هایی از گوشه های دستگاه ماهور، و گوشه های همنام آنها را در سایر دستگاه ها نشان می دهد.

اگر نام هر گوشه با بخش خاصی از ساختمایه ملودیک آن گوشه ارتباط داشت، لازم نبود گفته شود که آن گوشه متعلق به ردیف چه کسی و یا کدام دستگاه است. در صورتی که این گونه نیست و اسامی مختلفی بر موتیفی خاص، اطلاق می شود. البته دلیل این موضوع را نمی دانیم. مثلاً موتیف آغازین گوشه نیشابورک ماهور و نوا در ابتدای گوشه های درآمد و مغلوب چهارگاه، ابتدای گوشه موالیان همایون، گوشه های راك ماهور و انتهای گوشه های مختلف چهارگاه و سه گاه تکرار شده است.

آواز ماهور:

با وجود دسترسی به تعداد کمی از اجراهای ماهور، توانستیم مجموعه ی متنوعی شامل یازده اجرای مختلف فراهم آوریم که حس اجرایی آواز ماهور را نشان می دهند. لازم به توضیح است، این اجراها به صورت تجارتی ضبط شده و هشت تای آنها در ایران و برای شنوندگان ایرانی تهیه گشته اند. در دستگاه ماهور ـ نسبت به شور ـ بهتر می توان گوشه های مختلف را به صورت مجزا نشان داد؛ هر بخشی بر پایه ساختمایه یک گوشه خاص اجرا شده و امکان تمیز دادن بخش های مختلف وجود دارد، البته این کار در چهارگاه آسان تر است.

مجموع تعداد گوشه های موجود در یازده اجرا، که در تابلوی شماره پنج ذکر شده اند، هجده گوشه می باشد. پنج گوشه تنها در یک اجرای خاص وجود دارند و شش گوشه ی دیگر هم هر کدام فقط در یک اجرا دیده می شوند.



هفت گوشه ی باقی مانده را می توان در بیش از یک اجرا مشاهده کرد. این هفت گوشه عبارتند از: درآمد (با وجود این که کرشمه، شامل بخش مهم و متمایزی از ملودی بوده وشایسته است تا حالت مستقلی داشته باشد ولی درآمد، کرشمه را نیز در برمی گیرد)، داد، خسروانی، دلکش، شکسته، چهارپاره و راك (شامل راك هندی هم می شود)، که آنها رامی توان گروه گوشه های هسته ای یا اصلی (core group) نام نهاد. در سایر دستگاهها مانند چهارگاه (درآمد، زابل، حصار، مخالف، مغلوب، منصوری و مویه) و شور (درآمد، رضوی، سلمک، شهناز و قرچه) نیز، چنین گروهی از گوشه ها وجود دارد.

در ضمن، گوشه هایی را که در اجراها حالت غالب دارند، تحت عنوان گروه مرکزی (central group) نام می بریم. این گوشه ها در دستگاه ماهور عبارتند از: درآمد (دریازده اجرا)، داد (در پنج اجرا)، دلکش (در نه اجرا)، شکسته (در هفت اجرا)، راك (در چهار اجرا) و چهارپاره (در چهار اجرا) و نیز می توانیم به گوشه های درآمد، دلکش و شکسته، عنوان قلب دستگاه را اطلاق کنیم.

گروه های مرکزی سایر دستگاه ها را هم می توان معین کرد. به عنوان مثال، در دستگاه شور گوشه های درآمد، رضوی و شهناز و در دستگاه چهارگاه گوشه های درآمد، زابل و مخالف، گروه های مرکزی را تشکیل می دهند. بعضی از گوشه های ماهور، تنها در یک اجرا وجود دارند. چنین حالتی در چهارگاه کمتر دیده می شود، ولی در شور حتی گوشه هایی از ردیف را می بینیم که در هیچ یک از اجراها وجود ندارند. این قضیه، باعث تغییراتی در ترکیب گروه های مرکزی دستگاه ها می شود.

براساس ماهیت و سرشت گوشه ها نیز می توان آنها را طبقه بندی کرد. مثلاً گوشه های شکسته، دلکش و راك از گوشه های مدگردان (modulatory gushes) بوده و با گام پایه ماهور تفاوت زیادی دارند، در حالی که سایر گوشه های گروه مرکزی ماهور، یعنی داد و چهارپاره، مدگردان نمی باشند. نمی توان چگونگی پیوستگی گوشه های دستگاه ماهور با گوشه درآمد آن را، عیناً در سایر دستگاه ها مانند شور و چهارگاه ملاحظه کرد.

گذر از یک مقام و مایه به مقام و مایه ای دیگر، یکی از شاخص های اجرای ماهور است. موتیف های متمایز گوشه ها و تغییرات متناوب گام ها، ماهور را به «تقسیم»[5] در موسیقی عربی شبیه می کند، که طی آن پس از حرکت از مقامی به مقام دیگر، سرانجام بازگشت به مقام بومی (home magam) صورت می گیرد.

اغلب، نقش گوشه های مدگردان در دستگاه های مختلف فرق می کند. این گوشه ها (به ویژه دو گوشه از آنها) در دستگاه ماهور، بسته به شرایط اجرا، بخش زیادی از متن را به خود اختصاص می دهند. دو گوشه مدگردان مویه و حصار نیز در دستگاه چهارگاه نقش های مختلف دارند، البته حصار اهمیت بیشتری از مویه داشته و با گوشه ی مخالف، مرتبط است. دستگاه شور فاقد گوشه های مدگردان بوده و بافت یکنواخت تری نسبت به ماهور و چهارگاه دارد، شاید دستگاه های اقماری آن مانند بیات کرد، همان نقشی را ایفا می کنند که گوشه های مدگردان در جای دیگر. از گوشه های غالب دستگاه شور به غیراز درآمد، می توان به رضوی، شهناز، سلمک و قرچه اشاره کرد، که سه تای آنها در هنگام (octave) بالاتری بوده و فاصله شان از درآمد، این موضوع را به ذهن متبادر می کند که ممکن است همان نقشی را داشته باشند که گوشه های شکسته و دلکش، در ماهور داشتند. در مجموع می توان گفت، گوشه هایی که در هنگام بالا اجرا می شوند، تمایل و حس مدگردانی بیشتری دارند. گوشه های مدگردان، نقش ویژه ای در دستگاه های مختلف داشته و این موضوع، یکی از خصایص مهم موسیقی ایرانی است.

ترتیب و انتظام گوشه ها دراجراهای ماهور، از نظام تقریباً روشن و واضح تری ـ نسبت به سایر دستگاه ها ـ تبعیت می کند، که این نظم در ابتدا و انتهای اجراها، بیشتر از قسمت های میانی آنها به چشم می خورد. می توان گفت بین ترتیب گوشه ها در اجراها، و ترتیب شاخص آنها در ردیف، ارتباط وجود دارد. هرچند اجراهای سایر دستگاه ها مانند شور و چهارگاه، ترتیب ویژه خود را دارند ولی مثلاً در اجراهای شور، ممکن است یک گوشه چندبار شنیده شود. در اجراهای ماهور که تعداد زیادی گوشه را شامل می شوند، گرایش به رعایت ترتیب گوشه های ردیف دیده شده و این تمایل، با کاهش تعداد گوشه ها کمتر می شود.

لازم به تذکر است، گاهی گوشه های مهم یک دستگاه نیز نظم و ترتیب واضح و روشنی ندارند. به عنوان مثال، در ردیف های برومند و معروفی، دلکش قبل از شکسته، ولی در ردیف های کریمی و صبا، شکسته قبل از دلکش اجرا می شود. بالاخره، هرچند اغلب جنبه ها و خصایص عمومی اجراهای ماهور شباهت بیشتری به

No.		Ma'roufi	Karimi	Saba
1	Daramad	1	1	1
2	Dad	2	2	(2)
3	Delkash	3	9	8
4	Khavaran	4	10	5
5	Tusi	5	7	6
6	Feili	8	8	10
7	Mahur-E Saqir	6	6	9
8	Azerbaijani	10	12	7
9	Hesar-E Mahur	7	3	12
10	Zir Afkand	9	11	(11)
11	Neyriz	11	5	3
12	Shekaste	12	4	4
13	Araq	14	14	(14)
14	Nahib	13	13	13
15	Mohayyer	15	15	15
16	Ashur Avand	16	16	16
17	Hazin	17	17	17
18	Rak-e Abdollah	19	19	19
19	Safir-e Rak	18	18	(18)
20	Saqi Name	20	20	20

	Ma'roufi	Boroumand	Karimi	Sabâ
Moqaddame	X			
Kereshme	X	X		X
Darâmad	X	X	X	X
Goshâyesh	X		X	X
Dâd	X	X	X	X
Khosravâni	X	X		X
Delkash	X	X	X	X
Hâji Hassani	X			
Khârazmi or Majles Afruz	X		X	(X)
Khâvarân	X	X	X	X
Tarab Angiz	X	X		X
Neyshâburak	X	X	X	
Tusi and/or	X	X	X	X
Nasir Khâni	X	(X)	X	
Châhâr Pâre and/or	X	X		
Morâd Khâni		(X)	X	
Âzerbâijâni	X	X	X	X
Feyli	X	X	X	X
Zir Afkand	X	X	X	X
Mâhur-E Saqir	X	X	X	X
Hesâr-E Mâhur	X	X		
(Hesâr) and/or				X
Abol	X	(X)	X	
(Âvâz-E Abol)	X			
Neyriz	X	X		X
(Gushe-e Neyriz			X	
Skekaste	X	X	X	X
Nahib	X	X	X	X
Sorush	X			
Arâq	X	X	X	X
Mohayyer	X	X		X
Âshur or	X		X	
Âshur Âvand		X		X
Baste-Negâr	X			X
Esfahânak	X	X		X
Hazin	X	X	X	X
Râk and/or	X			X
Member(s) of Râk family	X	X	X	X
Masnavi	X		X	X
Mirzâib				X
Sâqi Nâmeh	X	X	X	X

Darâmad group:	Boroumand		Ma'roufi		
Darâmad	:35 (35 seconds)	DHA	Mogadame	3:05	BHCK
Kereshme	:40	JDE	Koroghli	2:30	IKA
Âvâz	1:30	A (with H and D occ.)	Charâr mezrâb	1:00	K
			Bardâsht	:50	A
			Kereshme	2:15	JAJA
			Darâmad I	1:25	A
			Darâmad II	1:05	A (G)
			Âvâz	1:35	A
Moqaddame be Dâd	:35	D	Dâd	2:05	D (H)
Dâd	2:15	ADIAHA			
Khosravâni	1:00	DA	Khosravâni	3:00	DHAHA
Delkash	3:20	BABAIAKADBH	Delkash	1:30	CAHDA
			Kereshme	:45	JAB
			Chahâr mezrâb	:30	K
Neyshâburak	1:30	ABDA	Neyshâburak	1:55	A

	Shur	Abu Atā	Dashti	Afshāri	Tork	Esfahān	Homāyun	Segāh	Chahārgāh	Navā	Rāst Panjgāh
Khosravāni					BM						BMS
Neyshāburak										BMKS	
Chahār Pare		BMKS									
Feyli					BKS						
Hesār				K			MK	BMKS	BMKS		
Neyriz							M			BMKS	BMKS
Shekaste					BKS						
Nahib											MKS
Arāq										MKS	M
Mohayyer										M	MKS
Ashur										M	MKS
Baste-Negar		M		B	B			BM	BM	M	S
Esfahānak										M	MS
Hazin	BMK			K	S	M		BM	BM	BMS	MKS
Rāk or its variants											MKS
Majles Afruz	BM										

	1. Tala'i (tār)	2. Tala'i (setār)	3. Ebādi (setār)	4. Shahidi (voice)	5. Parvaneh (voice)	6. Pāyvār (santur)	7. Shahidi (oud)	8. Khaledi (violin)	9. Unknown (tār)	10. Alizadeh (tār)	11. Moussavi (ney)
Darāmads	1	2	1	1	1	1,3	1	1	1	1	1
Kereshme (Dar.)	2	1				2		4		2	
Dād	3			2			2,4	2			2
Khosravāni	4	3									
Feyli	5										
Delkash	6	5	4	4	3	7		5		3	4
Shekaste			3	3	4	4,6	3,7			4	3,6
Tarab-angiz	7										
Arāq	8										
Zangule	9										
Neyriz	10										
Mohayyer	11										
Rāk group	12					8	6	6			
Chahār pare		7	2		2			3			5
Majles afruz		4									
Neshāburak		6									
Kharāzmi						5					
Koroghli						9					
Sufināme							5				

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چهارگاه دارند تا شور، ولی از نظر درونه و محتوای ملودی مستقل می باشند.[۶]

پی نوشت (مترجم):

۱ـ فصل چهارم کتاب ذیل:

-Netti, Bruno. The Radif of Persian Music: Studies of Structure and Cultural Context. Revised Edition. Champaign, IL: Elephant & cat, 1992.

۲ـ فوزیه مجد: چهاربیتی های محلی اغلب توسط شاعران گمنام و در بیان عاشقی و فراق سروده شده و با چندین شکل آوازی خوانده می شود. بیت خوانی در اکثر روستاهای خراسان رواج دارد و «جواب در جواب» به لفظ محلی خوانده می شود و در شهرستان تربت جام با همراهی دوتار یا نی صورت می گیرد. بیت خوانی سه شکل عمده موسیقی دارد: آوازهای سرحدی، هزارگی و جمشیدی که هر کدام تقسیم بندی های فرعی دارد. آوازهای هزارگی و جمشیدی مخصوص منطقه جام و کوه پایه هاست و در دو سوی مرز ایران و افغانستان خوانده می شود. از خصوصیات آواز جمشیدی، خواندن در بخش اوج صدا است. شکل کلی آوازها در این طرح ریخته شده: متن یا چهار بیتی از چهار مصرع تشکیل شده، جمله ی موسیقی از دو عبارت به وجود آمده و دو مصرع را فرا می گیرد، موسیقی مصرع سوم و چهارم تکرار موسیقی مصرع یک و دو است. (رجوع کنید به: سرآهنگی بر موسیقی در تربت جام. کتاب هشتمین جشن هنر ایران. نوشته فوزیه مجد، ۱۳۵۱. و یا اینسرت کاست/ سی دی موسیقی تربت جام. موسسه فرهنگی ـ هنری ماهور).

محمدرضا درویشی: در موسیقی شرق وجنوب خراسان عنوان چهاربیتی رایج است. منظور از چهاربیتی، یک دوبیتی با چهار مصراع است. گاه به جای عنوان چهار بیتی از چهارلنگی استفاده می شود که منظور چهارلنگه شعر یا چهار مصراع شعری است. آوازها و ترانه های نواحی شرق و جنوب خراسان مبتنی بر شعرهایی در فرم دوبیتی است. به غیر از نواحی یاد شده، فرم دوبیتی درآوازهای کرمان، یزد، فارس، جنوب البرز، بوشهر و سیستان نیز رواج دارد. در ناحیه تربت جام و تایباد مشخصاً آوازهایی به نام چهاربیتی در گونه های مختلف رواج دارد که گاه به سرحدی معروف است.

جهانگیر نصری اشرفی: احتمالاً منظور نویسنده از چهاربیتی یا چهارپاره های شمال ایران، اشعاری است که به نام امیری یا تبری در برخی کرانه ها و کوهستان های جنوب دریای خزر رایجند. این گونه اشعار اگر چه به رباعیات در ادبیات کلاسیک نزدیک است، ولی در عین حال تفاوت هایی با آن دارد. «اشعار آوازی و نوشتاری تبری (امیری) نه تنها وزن را از عروض عرب وام نگرفته است، بلکه از ویژگی های شعر فارسی نیز بهره نبرده است... در برآیند کمی، رباعی نیز در کنار آن حضور داشت. قافیه در شعر امیر، بیشتر سماعیست و قالب شعر او بیشتر رباعی مثنوی می باشد.» (رجوع کنید به: امیرپازواری از دیدگاه پژوهش گران و منتقدان. به کوشش جهانگیر نصری اشرفی. ص ۱۹۵ و ۱۹۶).

۳ـ ابول، بول (پول)، بول خل: قری و آبادی های بسیاری در کوهستان ها و کوه پایه های البرز، به این نام خوانده می شوند. هنوز هم روستاهایی به نام بول خل، درمازندران مرکزی موجود است. (رجوع کنیدبه: واژه نامه ی بزرگ تبری. کار گروه مؤلفان)

۴ـ ترتیب های ذکر شده طبق تابلوی شماره دو می باشد، و نه اصل ردیف ها.

۵ـ مهمترین فرم سازی در موسیقی سنتی عرب که بر بدیهه سرایی مبتنی است، تقسیم نام دارد... تقسیم عبارت است از بدیهه سرایی سازی که فاقد ریتم و فرم دقیق بوده و فیگورهای تزئینی ملودی حدودی خارج از آن که فرآیند مد منتخب ملزم می کند، نمی شناسند... نوازنده پس از عبور از اکثر مدهای همسایه ی مدی که قطعات آوازی و سازی بعداز تقسیم در آن اجرا می شوند، بدیهه سرایی را در مد اصلی به صورت نتیجه گیری نهایی به اتمام می رساند. (رجوع کنید به: مبانی اتنوموزیکولوژی، محمد تقی مسعودیه، ۱۳۵۶، ص ۱۰۷)

۶ـ منابع برای مطالعه بیشتر:

-Barkechli . Mehdi. 1960. La musique iranienne in Roland Manuel, ed. L,histoire de la musique: Encyclopedie de la pleiade, vol.9 (Paris: pleiade), PP. 455 - 523

-Tsuge,Gen,ichi. 1970. Rhythmic aspects of the Avaz in Persian Music, Ethnomusicology 14:205 - 27

-Tsuge,Genichi. 1974. Avaz: A Study of the Rhythmic Aspects in Classical Iranian Music. Wesleyan university diss.

Farhat, Hormoz. 1966. The Dastgah Concept in Persian Classical Music.
UCLA diss.

-Farhat, Hormoz. 1990. The Dastgah Concept in Persian Music. Cambrige: Cambridge university Press.

-Vinogradov, V. 1982. Klassicheskiie Traditsii Iranskoi Muzyki. Moscow: Sovetskii Kompozitor.