تحریر در آواز ایرانی

به انضمام آوانگاری ۲۶۰ تحریر از استادان آواز ایرانی

علی کاظمی

آوانگاری

علی کاظمی و سهیل کاکاوند

Shiraz-Beethoven.ir

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور

تهران ۱۳۹۸

فهرست

پیشگفتار ۱۱

فصل اول

آرایه و تحریر در موسیقی دستگاهی ایران ۱۷

مقدمه ۱۷

۱.۱. انواع آرایه در موسیقی دستگاهی ۱۸

آرایه‌های نغمه‌محور ۱۸

آرایه‌های مایه‌محور ۲۰

۲.۱. تحریر ۲۲

تکیه در تحریر ۲۳

۳.۱. آرایه و تحریر در رسالات قدیم موسیقی ۲۷

۴.۱. تحریر در ردیف‌ها ۳۷

۵.۱. ساختار تحریر: واحدهای بنیادین، الگوهای تحریری،
زنجیره‌های تحریری، تِکّه‌ی تحریری ۳۸

۶.۱. فراوانی تحریر در اجراهای موسیقی دستگاهی ایران ۴۳

۷.۱. پی‌نوشت: تحریر، ترنّم، اَتانین و تَرْدَلَن در شعر شاعران ۴۷

فصل دوم

ترنّم‌های آوایی در آواز ایرانی: جُستاری در شیوه‌ی آواگذاریِ تحریرها ۴۹

مقدمه ۴۹

۱.۲. بررسی گونه‌تحریرها ۵۳

جمع‌بندی ۶۷

Shiraz-Beethoven.ir

۲.۲. پی‌نوشت: «القاگریِ واکه‌ها»: گفتاری پیرامون کیفیات القاگرانه‌ی دو واکه‌ی «آ» و «اِ» از دیدگاه آواشناختی ۶۹

فصل سوم

نقش تحریرها در صورت‌بندیِ گوشه‌های موسیقیِ دستگاهی ایران ۷۱

مقدمه ۷۱

نمادهای به‌کاررفته در نگاره‌های کاهشِ آنالیزی ۷۳

نکته‌هایی در مورد نگاره‌های کاهشِ آنالیزی ۷۴

۱.۳. بررسی پنج نمونه آوانگاری ۷۴

جمع‌بندی ۸۲

فصل چهارم

نمودارهای گسترشی واحدها و الگوهای بالقوه‌ی تحریری ۸۳

مقدمه ۸۳

۱.۴. نمودارهای گسترشی واحدها و الگوهای بالقوه‌ی تحریری ۸۴

فرود ۹۳

فصل پنجم

مایه‌های ایرانی به روایت تحریر (آوانگاری ۲۶۰ تحریر از ۲۵ استاد آواز ایرانی) ۹۵

مقدمه ۹۵

توضیح نشانه‌ها و علامت‌های مربوط به آوانگاری‌ها ۹۷

۱.۵. دستگاه شور، سی‌دی ۱، تراک‌های ۱-۷ ..... ۹۸

درآمد، تراک ۱ ..... ۹۸

سلمک، تراک ۲ ..... ۱۰۱

قَرَچه، تراک ۳ ..... ۱۰۴

رضوی، تراک ۴ ..... ۱۰۶

حسینی، تراک ۵ ..... ۱۰۹

شهناز، تراک ۶ ..... ۱۱۰

بیات کُرد، تراک ۷ ..... ۱۱۱

۲.۵. آواز دشتی، تراک‌های ۸-۱۰ ..... ۱۱۴

درآمد، تراک ۸ ..... ۱۱۴

بیات راجع، تراک ۹ ..... ۱۱۷

اوج، تراک ۱۰ ..... ۱۱۹

۳.۵. آواز بیات ترک، تراک‌های ۱۱-۱۴ ..... ۱۲۱

Shiraz-Beethoven.ir

درآمد، تراک ۱۱ ..... ۱۲۱
داد، تراک ۱۲ ..... ۱۲۴
فِیلی، تراک ۱۳ ..... ۱۲۶
شکسته، تراک ۱۴ ..... ۱۲۷
۴.۵. آواز ابوعطا، تراک‌های ۱۵و ۱۶ ..... ۱۲۸
درآمد، تراک ۱۵ ..... ۱۲۸
حجاز، تراک ۱۶ ..... ۱۳۰
۵.۵. آواز افشاری، تراک‌های ۱۷و ۱۸ ..... ۱۳۲
درآمد، تراک ۱۷ ..... ۱۳۲
عراق، تراک ۱۸ ..... ۱۳۵
۶.۵. دستگاه سه‌گاه، تراک‌های ۱۹-۲۲ ..... ۱۳۸
درآمد، تراک ۱۹ ..... ۱۳۸
زابل، تراک ۲۰ ..... ۱۴۱
مویه، تراک ۲۱ ..... ۱۴۳
مخالف، تراک ۲۲ ..... ۱۴۴
۷.۵. دستگاه نوا، سی‌دی ۲، تراک‌های ۱-۴ ..... ۱۴۸
درآمد، تراک ۱ ..... ۱۴۸
نیشابورک، تراک ۲ ..... ۱۵۰
گوِشت، تراک ۳ ..... ۱۵۰
نهفت، تراک ۴ ..... ۱۵۱
۸.۵. دستگاه همایون، تراک‌های ۵-۸ ..... ۱۵۲
درآمد، تراک ۵ ..... ۱۵۲
چکاوک، تراک ۶ ..... ۱۵۵
بیداد، تراک ۷ ..... ۱۵۷
شوشتری، تراک ۸ ..... ۱۵۹
۹.۵. آواز بیات اصفهان، تراک‌های ۹-۱۱ ..... ۱۶۱
درآمد، تراک ۹ ..... ۱۶۱
بیات راجع، تراک ۱۰ ..... ۱۶۴
اوج، تراک ۱۱ ..... ۱۶۴
۱۰.۵. دستگاه چهارگاه، تراک‌های ۱۲-۱۷ ..... ۱۶۵
درآمد، تراک ۱۲ ..... ۱۶۵
زابل، تراک ۱۳ ..... ۱۷۰
حصار، تراک ۱۴ ..... ۱۷۱

Shiraz-Beethoven.ir

مخالف، تراک ۱۵ ..... ۱۷۲
مغلوب، تراک ۱۶ ..... ۱۷۴
منصوری، تراک ۱۷ ..... ۱۷۵
۱۱.۵. دستگاه ماهور، تراک‌های ۱۸-۲۴ ..... ۱۷۶
درآمد، تراک ۱۸ ..... ۱۷۶
داد، تراک ۱۹ ..... ۱۷۸
فِیلی، تراک ۲۰ ..... ۱۷۸
شکسته، تراک ۲۱ ..... ۱۷۹
دلکش، تراک ۲۲ ..... ۱۷۹
عراق، تراک ۲۳ ..... ۱۸۱
راک، تراک ۲۴ ..... ۱۸۳
۱۲.۵. دستگاه راست‌پنجگاه، تراک‌های ۲۵ و ۲۶ ..... ۱۸۴
درآمد، تراک ۲۵ ..... ۱۸۴
پنجگاه، تراک ۲۶ ..... ۱۸۴

نمایه‌ی آوانگاری‌ها، به تفکیک آوازخوان‌ها و مایه‌ها ۱۸۵

نمایه‌ی محتویات دو سی‌دی ضمیمه ۱۸۹

فهرست مراجع ۱۹۳
مراجع مکتوب ۱۹۳
مراجع صوتی ۱۹۶

Shiraz-Beethoven.ir

پیشگفتار

آواز بدون تردید یکی از مهم‌ترین نمودگاه‌های موسیقی دستگاهی ایران است، هم به سبب جایگاه آن در اجراهای موسیقی دستگاهی، که پای ثابت قریب‌به‌اتفاق این اجراهاست، هم، به‌ویژه، به علت توانایی ذاتی بی‌چون‌وچرایش در بیان همه‌ی ظرایف و حالت‌های موسیقی دستگاهی ایران. البته تا جایی‌که می‌دانیم آواز در بسیاری از فرهنگ‌های موسیقی جهان دارای اهمیت است و انسان، هر جای دنیا که باشد، اُنسی عجیب با آواز دارد، با این همه در برخی فرهنگ‌های موسیقی آواز را ارج و قُربی دیگر است؛ موسیقی دستگاهی ایران یکی از مهم‌ترین آن فرهنگ‌هاست و طُرفه آنکه آواز نه‌تنها در موسیقی کلاسیک و رسمی که تقریباً در موسیقی تمام اقوام متنوع ایران‌زمین نقشی اساسی دارد.

بحث اصلی کتاب، چنان‌که از عنوانش نیز پیداست، درباره‌ی «تحریر» در آواز ایرانی است. تحریر از جانب موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان غالباً یکی از عناصر تزیینی موسیقی دستگاهی ایران به شمار آمده است؛ از این‌رو، ورود به موضوع تحریر از دریچه‌ی «آرایه» ضرورتی است اجتناب‌ناپذیر. آرایه‌ها از حساس‌ترین و ظریف‌ترین عناصر در موسیقی دستگاهی‌اند و به نظر می‌رسد یکی از عوامل مهمی که به آواز ایرانی شخصیتی متمایز و ویژه می‌بخشد، در کنار دیگر عوامل مؤثر، جنس و کیفیت همین ظرافت و حساسیت موجود در آرایه‌هاست. از این نظر تردیدی نیست که برای فهم و تحلیل آواز ایرانی، همچنین در سطحی بزرگ‌تر موسیقی کلاسیک ایران، توجه به عنصر آرایه اهمیت زیادی دارد. کیفیت و کمیّت آرایه‌ها و نحوه‌ی سازوکار آنها در بافت اجرای موسیقی، از موضوعاتی است که هم از سوی موسیقی‌دانان، در مقام اهل عمل، و هم از سوی موسیقی‌شناسان، در مقام اهل نظر، نیازمند توجه و تأمل بیشتر است. از آنجا که این کتاب صرفاً بر تبیین موضوع آرایه و تحریر متمرکز خواهد بود می‌تواند به عنوان مقدمه‌ای برای تحقیقات پُردامنه‌تر بعدی درباره‌ی آواز ایرانی، در سطح کلان، در نظر گرفته شود.

مسئله‌ی میزان و چگونگی ارتباط آرایه‌ها، در مقام یکی از ارکان مهم آواز، با زبان فارسی یکی دیگر از مباحث بسیار جذاب و البته پُراهمیت در عرصه‌ی پژوهش‌های موسیقی دستگاهی است. در اینکه موسیقی دستگاهی، در مقام موسیقی کلاسیک چند سده‌ی اخیر ایران، با زبان فارسی که خود یکی از ستون‌های اصلی فرهنگ و تمدن ایران است، پیوندی ژرف دارد تردید نمی‌توان کرد. موسیقی دستگاهی در این جغرافیا و زیر چتر این فرهنگ و زبان بالیده است و طبیعی است که عمیقاً از نمودهای گونه‌گون تمدن ایران‌زمین متأثر باشد. آن‌گونه که برخی تحقیقات و بعضی شواهد و قراین نشان می‌دهند، به نظر می‌رسد به‌طور کلّی زبان هر قوم تأثیری مستقیم و بی‌واسطه روی

Shiraz-Beethoven.ir

موسیقی آن قوم دارد.[۱] دستِ‌کم در فرهنگ‌های موسیقایی که آواز در آنها یکی از ارکان اساسی اجرای موسیقی است با اطمینان بیشتری می‌توان از این نظر دفاع کرد، چرا که آوازخوانی با کلام همراه است و کلام تقریباً همه‌ی خصوصیات زبانی را، به‌طور طبیعی، به آواز تحمیل می‌کند و از این رهگذر نیز تا حدّ زیادی به موسیقیِ سازی و بی‌کلام. از این جهت، دور از ذهن نخواهد بود اگر بگوییم آرایه‌های موجود در سیستم‌های مختلف موسیقایی و شیوه‌ی آوازخوانی هر قومی نیز تحت تأثیر مستقیم زبانِ آن قوم است. به باور محسن حجاریان «هر نوآنسی که در اجرای موسیقی دستگاهی به کار می‌رود، بی‌تردید رابطه‌ی مستقیمی با حساسیت‌های زبانی در زبان فارسی دارد. هر حساسیتی که در مکانیسم "زبان سازها" (مانند تار، سه‌تار، نی، سنتور و کمانچه) شنیده می‌شود، بازتاب حساسیت‌های دقایق [(دقیق)] زبان فارسی است» (حجاریان ۱۳۹۲: ۱۸۹). همچنین میلر پس از توضیحی در مورد ویژگی موسیقایی سرودهای وِدایی و ارتباط آن با زبان سانسکریت نتیجه می‌گیرد: «ویژگی‌های زبانی آشکارا روی موسیقی آوازی تأثیر می‌گذارند و آواز ایرانی نیز از این قضیه مستثنی نیست» (Miller 1999: 108).

زبان «فارسی نو» یا «فارسی دری»، با تغییراتی نه‌چندان عمیق و بنیادین، بیش از هزار سال است که زبان رسمی ایرانیان است؛ ایرانیان به این زبان سخن گفته‌اند، شعر سروده‌اند و کتاب نوشته‌اند و تقریباً تمامی نوشته‌ها و سروده‌های این هزاره را ما امروز، به سهولت و تنها با اندکی تأمل می‌توانیم بفهمیم. بگذریم از اینکه بخش قابل توجهی از شعرهای هزاره‌ی گذشته‌ی زبان فارسی چنان به زبان حال ما نزدیک است که گویی همین امروز سروده شده‌اند. اما درباره‌ی سرگذشت موسیقی کلاسیک ایران و فراز و فرودها و تغییرات آن، به‌ویژه در حوزه‌ی «عمل» موسیقایی، به سبب عدم ثبت آن در طول تاریخ، اطلاعات دقیقی در دست نداریم و مستندات ما درباره‌ی ماهیت عمل این موسیقی و ماده‌ی صوتی آن از حدود یک سده‌ی گذشته فراتر نمی‌رود. با این وجود، به قرینه‌ی رسالات نظری موسیقی در ادوار مختلف تاریخی، این‌طور به نظر می‌رسد که موسیقی کلاسیک ایران تغییر و تحولات زیادی را به خود دیده و حرکت آن ظاهراً چندان خطی و یکنواخت نبوده است. اینکه این تغییرات دقیقاً چه بوده‌اند و در این میان، هر یک از عناصر تشکیل‌دهنده‌ی موسیقی چه تحول تاریخی‌ای را پشت سر گذارده‌اند جزو ابهامات این موسیقی است و باید دید تحقیقات نظری تا چه حد می‌توانند در حل مسائلی از این دست روشنگر باشند. در اینجا مبحث ارتباط زبان و موسیقی سؤالات مهمی را به ذهن متبادر می‌کند که تأمل درباره‌ی آنها شاید بتواند پرتوی، هرچند کم‌سو، به این مباحث و ابهامات تاریخی بیندازد. یکی از پرسش‌های مهم این است که میزان تغییرات زبانِ یک قوم در طول تاریخ چه نسبتی با تغییرات موسیقی آن قوم دارد؟ اگر این تغییرات تا حدّ زیادی به یکدیگر وابسته‌اند، در شرایطی که تغییرات زبانی یک قوم نموداری خطی و نسبتاً یکنواخت به ما نشان می‌دهد، تا چه میزان می‌توان نمودار تغییرات موسیقی آن قوم را به قرینه‌ی تغییرات زبانی آن توضیح داد؟ محسن حجاریان با اشاره به این موضوع می‌نویسد: «به همان اندازه که قلمرو گویشِ یک قوم گسترده‌تر باشد، به همان اندازه هم قلمرو موسیقایی آن گسترده‌تر خواهد بود. هر گویشی موسیقی خاص خود را به وجود آورده و در فراگرد زمانه هم [(یا)] دگرگون شده‌اند و یا به‌طور کلّی تغییر حالت داده و این تغییر و دگرگونی را می‌توان به موازات دگرگونی زبان‌ها و گویش‌هایی که این اقوام، چه در گذشته و چه در حال، با آن سر و کار دارند تفهیم کرد» (حجاریان ۱۳۸۷: ۴۳۷). پرسش مهم این است که اگر بپذیریم زبان هر قومی تأثیری عمیق روی موسیقی آن قوم دارد، آیا می‌توان طرحی کلّی از سیر تحول موسیقی دستگاهی را به قرینه‌ی تحولات زبان فارسی نشان داد؟

---

۱. در میان موسیقی‌شناسان ایرانی دکتر محسن حجاریان در جای‌جای تقریرات خود بحث‌های مفصّلی را درباره‌ی پیوند تنگاتنگ برخی از وجوه موسیقی دستگاهی با زبان فارسی پیش کشیده است. مثلاً در کتاب *موسیقی و شعر: تفاوت و طبقه‌بندی* (۱۳۹۲) در فصلی با عنوان «زبان فارسی و موسیقی دستگاهی» مفصّلاً در این مورد بحث شده است. همچنین نک.: حجاریان، *مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی*، ۱۳۸۷: ۴۲۵-۴۵۹.

از میان موسیقی‌دانان نیز محمدرضا لطفی (۱۳۸۸) در مقاله‌ی «بنیادهای نوازندگی تار»، ذیل مبحث «لهجه‌ی موسیقی» اشارات کوتاهی به این موضوع کرده است.

Shiraz-Beethoven.ir

یک آهنگِ بدون آرایه
همچون یک شبِ بدون ماه،
یک رودخانه‌ی بدون آب
و یک گلِ بدون عطر است.

فصل اول

آرایه و تحریر در موسیقی دستگاهی ایران

مقدمه

بی‌گمان تزیین و اندیشه‌ی تزیین‌کاری از اصلی‌ترین مبانی اندیشه‌ی هنرمند ایرانی است. با اینکه در نگاه نخست به نظر می‌رسد تزیینات جزو عناصر فرعی هنر است، گاه میزان و شکل به‌کارگیری این عنصر در هنرهای ایرانی[1] به گونه‌ای است که دیگر به‌سختی می‌توان برای آن صرفاً نقشی فرعی قائل شد و آن را در شمار عناصر حذف‌شدنی به حساب آورد. برعکس، در بسیاری از هنرهای ایرانی، از جمله موسیقی، تزیینات نه‌تنها حذف‌شدنی نیستند بلکه به نظر می‌رسد در ساختار اثر هنری نقش دارند.[2] البته مفهوم آرایه و تزیین از دیدگاه واژه‌شناسی بی‌گمان با مقوله‌ی ساختار بیگانه است و اساساً تزیینات به عناصری غیرساختاری اطلاق می‌شود که احتمالاً فقط برای زیباتر کردن یک اثر یا هر چیز ساختارمند دیگر به کار می‌روند. اما در موسیقی دستگاهی ایران ــ چنان‌که خواهیم دید ــ برخی از عناصری که جزو آرایه‌ها و تزیینات به حساب می‌آیند، شاید به مرور زمان، به سطحی فراتر از تزیین صعود کرده‌اند: بعضی در جایی بین تزیینات و بدنه‌ی اصلی قرار می‌گیرند و برخی حتا می‌توانند به عنوان عاملی ساختارساز در نظر گرفته شوند ــ حاشیه‌ای که کم‌کم وارد متن شده است. از این‌رو، به باور نگارنده، بخشی از ظرفیت پژوهشی حوزه‌ی موسیقی دستگاهی ایران می‌بایست به موضوع آرایه‌ها معطوف شود و بی‌شک نباید آن‌را به حکمِ، البته نسنجیده‌ی، اینکه در درجات پایین‌تری از اهمیت قرار دارد، به حاشیه‌ی تحقیقات هنری راند. به‌ویژه که موسیقی دستگاهی اکنون دوره‌ای از حیات خود را سپری می‌کند که به نظر می‌رسد هنر آرایه‌پردازی نزد مجریان آن روز به‌روز بیشتر به مُحاق می‌رود. این مطلب را هم در زمینه‌ی پایین آمدن کیفیت اجرایی آرایه‌ها و هم در میزانِ به‌کارگیری آن در اجراها می‌توان پیگیری کرد.[3] به دیگر سخن، در آن سوی بی‌التفاتیِ نظری به نقش پُراهمیت تزیینات در موسیقی دستگاهی، کم‌کم شاهد رانده شدنِ آن به حاشیه‌ی عمل موسیقایی نیز هستیم.

---

۱. برجسته کردن هنر و اندیشه‌ی «ایرانی» در اینجا قطعاً به این معنا نیست که ویژگی‌های مذکور مختص فرهنگ ایرانی است. این ویژگی‌ها را ممکن است، هرچند با تفاوت‌هایی، بتوان در هنرِ برخی از فرهنگ‌های دیگر نقاط دنیا نیز بازجُست که البته موضوع این کتاب نیست و تحقیقات جداگانه‌ای را می‌طلبد.

۲. «اگرچه تزیین، زیور کردن و آراستن است و از همین نظر نقشی مهم در اجرای موسیقی سنتی ایران دارد اما این تنها یک تزیین مطلق برای زیباسازی نیست بلکه اساساً ساختار (فُرم) و بافت موسیقی بر پایه‌ی آن استوار است» (کیانی ۱۳۹۷: ۲۰۳).

۳. پرداختن به دلایل این کم‌توجهی به آرایه‌ها یا بعضاً تغییر رویکرد و باز کردن مباحث مربوط به آن در این نوشته ممکن نیست و می‌بایست در فرصتی مقتضی به آن پرداخته شود. مجید کیانی در کتاب *هفت دستگاه موسیقی ایران* اشاراتی به این موضوع دارد (کیانی ۱۳۹۷: ۱۲۴).

Shiraz-Beethoven.ir

مروری گذرا بر آثار صوتیِ منتشره‌ی موسیقی دستگاهی نشان می‌دهد که تزیینات در همه‌ی انواع و شکل‌های متعدد این موسیقی، اعم از موسیقی آوازی، موسیقی سازی، موسیقی متریک، موسیقی متر آزاد و جز آن، حضوری چشمگیر دارند.[۴] واقعِ امر این است که «یکی از ویژگی‌های زیبای گوشه‌ها و نغمه‌ها، تزیین‌های بسیار ظریف و پیچیده‌ی آنهاست» (کیانی ۱۳۹۷: ۵۶). با نگاه به همین ظرایف و پیچیدگی‌هاست که دورینگ می‌نویسد: «یکی از مشکلات عظیم موسیقی علمی در هنر آرایه نهفته است. در مدتی کمتر از ده سال مشقِ موسیقی نمی‌توان بر وجوه فنی اجرای آرایه مسلط شد و برای تعمیق در روح و زیبایی ردیف، بیست سال تمرین و تجربه زیاده نیست» (دورینگ ۱۳۸۳: ۲۴۲). این علاقه به تزیین‌کاری موجب شده تا استادان موسیقی دستگاهی، بر خلاف موسیقی‌دانان ترک یا عرب که بیشتر به «خالی‌نوازی» گرایش دارند (همان: ۲۵۵) تا حدّ امکان، هیچ نغمه‌ای را بدون تزیین و آرایه به حال خود رها نکنند. «همچون دیگر موسیقی‌های سنتی شرق، موسیقی ایرانی هم تمام همّ خود را بر هنر آرایه گذارده است. یک ضرب‌المثل هندی می‌گوید: یک آهنگ بدون آرایه، همچون یک شبِ بدون ماه، یک رودخانه‌ی بدون آب، و یک گلِ بدون عطر است» (همان: ۲۴۱).

پیش از این کتاب، در تعدادی از مکتوبات معتبرِ نگاشته‌شده در زمینه‌ی موسیقی دستگاهی، به مسئله‌ی آرایه پرداخته شده و به برخی از زوایای آن پرتوهایی افکنده شده است (نک.: دورینگ ۱۳۸۳، کیانی ۱۳۹۷، صفوت ۱۳۸۸). تلاش نگارنده در این فصل از کتاب این خواهد بود که با تکیه بر واقعیت عملی آرایه‌ها، و به دور از تئوری‌پردازی صِرف، از منظرِ دیگری به مسئله‌ی آرایه در موسیقی دستگاهی بنگرد و اهمیت و نقشِ آن را در ساختار و بدنه‌ی اصلیِ این موسیقی بیش از پیش نشان دهد. ابتدا، متناسب با بحث اصلی، تقسیم‌بندی متفاوتی از آرایه‌ها ارائه خواهد شد. در ادامه، به سبب نقش بی‌بدیلی که تحریرها در ساختار اجراهای موسیقی دستگاهی دارند، به بررسی تفصیلی این آرایه‌ی مهم خواهم پرداخت. در پایان نیز برای نشان دادن فراوانی تحریرها در اجراهای موسیقی آوازی، بر پایه‌ی مطالعه‌ای آماری، سی‌وپنج نمونه از اجراهای استادان برجسته‌ی آواز ایرانی را، که همه از دستگاه چهارگاه و آواز بیات اصفهان انتخاب شده‌اند، بررسی خواهم کرد. به علل انتخاب دستگاه چهارگاه و آواز بیات اصفهان برای این بررسی اشاره خواهد شد.

۱.۱. انواع آرایه در موسیقی دستگاهی

آرایه‌ها در موسیقی دستگاهی ایران، از دیدگاهی، به دو بخش کلّی قابل تقسیم‌اند:

آرایه‌های نغمه‌محور

این دسته تزییناتی‌اند که روی یک نغمه اِعمال می‌شوند و آن را از حالت نغمه‌ی ساده‌ی بدون آرایه بیرون می‌آورند. این نوع تزیینات در موسیقی دستگاهی ــ خواه موسیقی سازی، خواه موسیقی آوازی[۵] ــ بسیار متنوع و پُرکاربردند. برخی از این تزیینات عبارت‌اند از: تکیه، ناله، تریل، ریز، دُرّاب، کندن، اشاره، بعضی از انواع لَغزه (گلیساندو)، خفه کردن صدا، شَلال و گزش. طبیعتاً تعداد زیادی از موارد مذکور صرفاً در موسیقیِ سازی کاربرد دارند؛ همچنین میزان و شکل به‌کارگیری هر کدام از این آرایه‌ها از سازی به ساز دیگر متفاوت است و قطعاً همه‌ی آنها در همه‌ی سازها اجرایی نیستند. به هر روی، این حجم چشمگیرِ عناصر تزیینی خود نمایانگر میزان اهمیت این مقوله نزد موسیقی‌دانان ایرانی است.

---

۴. «در تحقیق راجع به کیفیت دستگاه‌ها و آوازها و نغمه‌های ایرانی مشاهده می‌شود که هیچ گوشه‌ای نیست که خالی از صنایع بدیع آواز و تحریرها و غَلت‌های زیبا و مطبوع باشد» (سپنتا ۱۳۴۰: ۳۵).

۵. در سراسر این کتاب، منظور از اصطلاح «موسیقی آوازی» آن بخش از اجرای موسیقی است که به آواز خوانده می‌شود، نه موسیقی متر آزاد.

Shiraz-Beethoven.ir

آرایه‌های مایه‌محور

پیش از آنکه به موضوع آرایه‌های مایه‌محور بپردازیم لازم است اجمالاً درباره‌ی مفهوم «مایه» و سیر تحول آن توضیح دهیم. این اصطلاح که چند دهه‌ای است معنای مشخص‌تری یافته است در میان موسیقی‌دانان غالباً به مفهوم مُد به کار می‌رود (نک.: طلایی ۱۳۷۲: ۱۱؛ لطفی ۱۳۸۸: ۴۴ و فرهت ۱۳۸۲: ۴۸). هومان اسعدی «مفهوم موسیقی‌شناختی مُد» را به این شکل صورت‌بندی کرده است: «مُد = اشل صوتی + فونکسیونِ درجات یا نقش نغمات (+ ملُدی‌مدل‌ها یا فرمول‌های ملُدیک خاص)» (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۷). محسن حجاریان (۱۳۹۳: ۱۶۲–۱۷۵) نیز مُد را با توجه به خصلت‌های «انتظام تُن‌ها»، «هیرارکی (سلسله‌مراتب) نغمه‌ها»، «تُن رهبر»، «سِیرِ نغمگی»، «بالا و پایین‌روندگی مسیر اجرایی تُن‌ها»، همچنین «امضای مُدالی و تأیید فرهنگی» مفصّلاً توضیح می‌دهد. اما آنچه که ما را بر آن می‌دارد تا توضیحی کوتاه درباره‌ی مایه بدهیم اختلاف رأیی است که بعضاً در میان موسیقی‌دانان گذشته در این مورد دیده می‌شود و البته تا امروز نیز ادامه یافته است. به نظر می‌رسد ریشه‌ی این اختلاف و برداشت‌های متفاوتی که از واژه‌ی «مایه» شده است بیش از هر چیز متأثر از سیستم فکری علینقی وزیری و آموزشِ هنرستان باشد که غالباً با مفاهیم موسیقی غربی آمیخته بوده‌اند. روح‌الله خالقی در کتاب *نظری به موسیقی* (۱۳۸۱) مایه را در دو معنای متفاوت به کار می‌برد که مسئله را بغرنج‌تر می‌کند. او در جایی می‌نویسد: «کلمه‌ی مایه میان موسیقی‌دان‌ها معمول است و در این کتاب به جای کلمه‌ی "تُن" (le ton) فرانسه که به همین معنی است استعمال شده» (خالقی ۱۳۸۱: ۵۵). البته او نه اشاره‌ای به اینکه موسیقی‌دانان آن دوره چه برداشتی از اصطلاح مایه داشتند می‌کند و نه در ادامه‌ی کتابش مایه را، آن‌طور که خود وعده داده بود، به معنی تُن به کار می‌برد، چراکه بلافاصله پس از این تعریف می‌نویسد: «فرق گام با مایه این است که در گام نت‌ها به ترتیب پیرو هم می‌آیند و در مایه این نظم و ترتیب حتمی و لازم نیست» (همان‌جا)، که معنایش به نوعی نحوه‌ی انتظام تُن‌هاست نه تُن. این تعریف دوم خالقی را تقریباً به همین شکل در کتاب *تئوری موسیقی* مصطفی‌کمال پورتراب نیز می‌بینیم که البته وی آن را به وضوح معادل تُنالیته ــ و نه تُن ــ در موسیقی غرب در نظر گرفته است (۱۳۸۱: ۵۲). با این حال تعریف دوم خالقی ظاهراً به مفهوم مُد نزدیک است و در نظر نخست تصور می‌شود شاید خالقی در اینجا، بدون اشاره‌ی مستقیم، از مایه مفهوم مُد را مراد کرده است، اما باز در همان صفحه از کتاب *نظری به موسیقی* به مطلب دیگری برمی‌خوریم که بر این تصور ما خط بطلان می‌کشد، چراکه او برای مُد اصطلاحی دیگر به کار می‌برد: مقام؛ «کلمه‌ی "مقام" در کتاب‌های قدیم موسیقی هم استعمال شده و آن را به جای کلمه‌ی "مُد" (mode) فرانسه که در موسیقی به همین معنی است به کار برده‌ایم» (۱۳۸۱: ۵۵). علاوه بر این اشارات خالقی به مایه، برداشت‌های دیگری نیز از این اصطلاح وجود داشته و دارند که به سبب اهمیت کمترشان در اینجا به آنها نمی‌پردازیم. بدیهی است که بعضی اصطلاحات تخصصی به مرور زمان دچار تغییر و تحولات مفهومی می‌شوند، به‌طوری که در یک دوره به یک مفهوم اطلاق می‌شوند و در دوره‌ای دیگر به مفهومی متفاوت. از سوی دیگر، این هم هست که بعضی اصطلاحات تخصصی در گذر زمان، و به‌مرور، در قالب یک مفهوم تخصصی مشخصِ قابل تعریف قرار می‌گیرند. به‌ویژه در مورد موسیقی ایرانی، به سبب گسست‌های فراوان آن در طول تاریخ، این موضوع مصداق بیشتری می‌یابد. واژه‌ی «مایه» یکی از اصطلاحاتی است که کم‌کم وارد سیستم نظری موسیقی دستگاهی شده و پس از کش‌وقوس‌هایی چند به نظر می‌رسد اکنون می‌توان از آن یک تعریف قابل فهمِ مشخص و واحد به دست داد و اختلاف نظرها را برای همیشه کنار گذاشت. با توجه به اینکه موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسانی چون محمدرضا لطفی، داریوش طلایی و هرمز فرهت در تألیفات‌شان به‌روشنی مایه را معادل مُد غربی در نظر گرفته‌اند،[۹]

۹. البته داریوش طلایی تعریف دیگری نیز از مایه ارائه کرده که لازم است ذکر کنیم: «**مایه اصطلاحی** است که در لغت‌شناسیِ ردیف معمول نیست، ولی وقتی موسیقی‌دانان از این لغت استفاده می‌کنند مرادشان به‌طور ضمنی یک فضای مُدال واحد در مجموعه‌ی موسیقی کلاسیک ایرانی را در بر می‌گیرد که ترکیبی یا چندمُدی است» (۱۳۷۲: ۲۷).

Shiraz-Beethoven.ir