

مطالعات ریتم در موسیقی دستگاهی ایران:

مرور، نقد و پرسش‌ها

چکیده:

در مطالعات نظری موسیقی ایرانی موسوم به دستگاهی (یا چنانچه معروف است: سنتی، یا کلاسیک) سهم پرداخته شده به مسائل مربوط به ریتم بسیار اندک است و به تقسیم‌بندی یا دسته‌بندی‌های کلی مانند ضربی در مقابل غیرضربی (آواز با ریتم آزاد) محدود می‌شود که هرچند برخی تفاوت‌ها را برجسته می‌کند، اما پرسش‌ها و نیازهایی که از نبود زیرساخت نظری برای ریتم، به‌ویژه در قسمت‌های معروف به آواز یا غیرضربی در این موسیقی بی‌پاسخ مانده، کم نیستند؛ پرسش‌هایی مانند این‌که: آیا ساختار نظم‌دهنده‌ای با منطق مشخص در ریتم آوازاها وجود دارد؟ اگر چنین باشد، آن منطق چیست و آیا ممکن است اساساً ریتم آوازاها فاقد هرگونه نظم باشد؟ و آیا دسته‌بندی‌های معمول مطالعات پیشین ممکن است این پرسش‌ها را پاسخ دهد؟ بنابراین، گام نخست برای مطالعه‌ی روش‌مند ریتم موسیقی دستگاهی بازنگری هدفمند مطالعات پیشین است. در مقاله‌ی پیش‌رو، مرور و نقد محتوایی مهم‌ترین مطالعاتی که در موسیقی دستگاهی ایران به مسئله‌ی ریتم پرداخته‌اند، انجام و ارائه شده است؛ به هدف تعیین مسیر پژوهش در بنیان نظری ریتم این نوع موسیقی با پرسش‌های روشن و دقیق. این مرور و نقد نشان می‌دهد که اغلب مطالعات پیشین از دو جهت نیازمند بازنگری‌اند: یکی به سبب پیش‌فرض‌ها و محدودیت‌هایی که بدون تصریح در کارها اعمال شده و در نتیجه‌گیری نهایی نیز مؤکد نشده‌اند و دیگری به دلیل این‌که تنوع موجود در محتوای موسیقی دستگاهی بالاتر از یک دسته‌بندی ساده‌ی دوگانه است و ارتباط احتمالی آن با ارکان عروض و ایقاع باید به روشی نظام‌مندتر و ریشه‌ای سنجیده شود.

کلیدواژه‌ها: موسیقی دستگاهی ایران، ریتم، متر، نقد.

الف: مقدمه

اغلب مطالبی که در زمینه‌ی ریتم موسیقی دستگاهی و هر کدام از ردیف‌ها نوشته شده، گوشه‌های ردیف را در دو دسته‌ی کلی قرار داده‌اند: ضربی و غیرضربی^۱ (مسعودیه، ۱۳۸۳: ۷۰ و ۱۵۸؛ زونیس، ۱۳۷۷: ۱۳۵؛ میرزاعبدالله، ۱۳۷۶: شش؛ فخرالدینی، ۱۳۴۷: ۵۱). ضربی‌ها متریک تلقی شده و در قالب میزان نوشته شده‌اند، و شامل رنگ‌ها و چهارمضراب‌ها هستند^۲. اما غیرضربی‌ها دارای ریتم آزاد و فاقد میزان بوده و فقط با دیرندها نوشته می‌شوند؛ آن‌هم دیرندهایی با تناسباتی حدودی و نه مقادیر دقیق، که در واقع نوعی گسسته‌سازی^۳ است. از طرفی، این گسسته‌سازی‌ها به هدف راحت‌تر خواننده شدن نوشتار توسط اجراکننده انجام شده، تا از پیچیده کردن نوشتار با جزئیات زمان‌بندی جلوگیری شود (میرزاعبدالله، ۱۳۸۵: ۲۸)، و از طرف دیگر، چون غالباً ضربان زمان‌شمار ثابتی در پس‌زمینه‌ی ریتم آزاد وجود ندارد و اجراکننده نیز مختار است که دیرندها را به اراده‌ی خود تا حدودی پیش‌تر و کم‌تر کند (وزیری، ۱۳۷۹: ۹۲؛ زونیس، ۱۳۷۷: ۱۳۶)، نسبت‌یابی دیرندها امکان دقت ندارد و ناگزیر از این است که به طبقه‌های کلی که از گسسته‌سازی ناشی می‌شود، بسنده کنند. در عمل، معنای این‌گونه گسسته‌سازی این است که ارزش زمانی اختصاص یافته به هر طبقه (مثلاً چنگ) متمایز از طبقه‌های دیگر (مثلاً سیاه و دولاجنگ) است، اما این تقریب‌ها اندازه‌ی دقیق نصف یا دوبرابر را رعایت نمی‌کنند و در نتیجه، دیرندهای هم‌طبقه نیز دقیقاً یکی نیستند. به عنوان مثال، گروه‌های بلند دولاجنگ‌ها که معمولاً با تزئین‌هایی (مثل تکیه) اجرا می‌شوند، اغلب زمان‌های نامساوی و حتی گاه نامشخص دارند (کوکرتر، ۱۳۷۹: ۱۱-۱۳؛ مسعودیه، ۱۳۶۵: ۳۰؛ مسعودیه، ۱۳۵۹: ۸) و برای اجراهای مضرابی آن‌ها، معمولاً نغمه‌ای که با مضراب چپ نواخته می‌شود، دیرند کم‌تری دارد (میرزاعبدالله، ۱۳۸۵: ۲۸). به واسطه‌ی همین تفاوت نوشتار، که با غیبت میزان‌بندی هم توأم است، ضربی‌ها و غیرضربی‌ها در دو دسته‌ی مطلقاً جداگانه قرار داده شده‌اند و کاملاً هم جداگانه مورد بحث قرار می‌گیرند.

اما در اغلب مطالعات فوق، که موسیقی دستگاهی را از نظر ریتم در دو دسته‌ی جداگانه قرار داده‌اند، بحث چندانی درباره‌ی معیار یا ریشه‌ی این تمایز دیده نمی‌شود؛ چه رسد به این که آیا ارتباطی هم بین این دو دسته برقرار کنند. با این که تعداد و حجم گوشه‌های به اصطلاح "غیرضربی" بسیار بیش‌تر از ضربی‌هاست (زونیس، ۱۳۷۷: ۱۳۵)، برای فهم معنا و ساختار ریتم غیرضربی‌ها بحث چندانی نمی‌شود و گویا مسئله‌ی اصلی در تلاش سردرگمی است که برای حل زمان‌شماری پس‌زمینه در ثبت دیرندهای غیرضربی‌ها صورت گرفته، و یا حداکثر، هشدارمانندی است برای نحوه‌ی صحیح برخورد با نوشتار این موسیقی که روشن می‌کند شیوه‌ی ثبت نغمه‌ها و دیرندشان چگونه انتخاب شده و این انتخاب به سبب تفاوتی اساسی در ماهیت ریتم و زمان‌بندی آن بوده است؛ مانند این نمونه: "آواها چون ضرب ندارند، با ضرب نوشتن آن‌ها خطاست... بنابراین، خط میزان در کار نیست." (وزیری، ۱۳۷۹: ۹۲) و این نمونه: "موسیقی بر دو قسم است: موسیقی ضربی و موسیقی بی‌ضرب... موسیقی بی‌ضرب آن است که دارای وزن معین معلومی نباشد و بهترین نمونه‌ی آن آواهای وطنی خودمان است (صرف نظر از چهارمضراب‌هایی که در ضمن آواهاست)" (خالقی، ۱۳۷۷: ۱۹). در این نحوه‌ی مطالعه، تنها به تمایز ماهیت ریتم در دو دسته اشاره می‌شود و خود مسئله‌ی ریتم آزاد و تبیین آن از دید نظری، به ندرت مورد توجه قرار گرفته است. البته کانون توجه در این مطالعات، بیش‌تر ساختار فواصل و نغمات گوشه‌ها در موسیقی دستگاهی بوده و اشاره به موضوع ریتم در آن‌ها فقط در حد ارائه‌ی یک دیدگاه کلی است. تنها در یکی از همین مطالعات، پرویز منصوری (۱۳۵۱) به طرح پرسش‌ها و پیشنهادهایی درباره‌ی ریتم آزاد در موسیقی دستگاهی

پرداخته که بر احتمال وجود دورهای طولانی و غیرمعمول در ردیف و الزام به کشف آن‌ها اصرار می‌ورزد (منصوری، ۱۳۵۱: ۲۷-۲۹). جدا از این نوشته‌ی پرویز منصوری، که آن هم پیشنهادی برای بررسی‌های بعدی است، پاسخی برای چگونگی سازمان‌یافتگی ریتم در موسیقی آوازی (ریتم آزاد) در نوشتارهای کلی دیده نمی‌شود.

اما در میان مطالعه‌های دیگر می‌توان بررسی‌های متمرکزتر و دقیق‌تری یافت که توسط دورینگ (۱۳۸۲)، تسوگه (۱۹۷۰)، آزاده‌فر (۲۰۰۶)، ابراهیمی (۱۳۷۷ الف و ب)، زونیس (۱۳۷۷)، خضرای (۱۳۸۴؛ ۱۳۸۳) و جعفرزاده (۱۳۷۷) انجام شده‌اند. سه محقق اخیر را، با توجه به هم‌سویی‌شان، در یک گروه و به‌اختصار ارائه کرده، و هر یک از کارهای چهار محقق دیگر را مستقلاً مرور و نقد کرده‌ایم.

ب: مرور مطالعات و نقد آن‌ها

مطالعاتی که شاید به خاطر دید تحلیلی غربی و آشنایی محدودتر با موسیقی ردیفی^۴، پرسش‌گرانه‌تر به ریتم پرداخته‌اند، گروه کوچکی هستند از بررسی‌های موسیقی دستگاهی؛ که برخی از آن‌ها مسئله‌ی اصلی‌شان ریتم نبوده و تنها به اشاراتی از مقوله‌ی ریتم بسنده کرده‌اند. این گروه، گوشه‌های ردیف را از نظر ریتم به جای دسته‌بندی مطلق دوگانه، در یک پیوستار یا طیف قرار داده‌اند (Azadehfar, 2006: 151-200؛ میرزاعبدالله، ۱۳۸۵: ۲۲؛ خضرای، ۱۳۸۳؛ دورینگ، ۱۳۸۲: ۲۰۴) مثلاً دورینگ می‌نویسد:

“هرچند که ردیف در مجموعه‌ی وزن آزاد قرار دارد، مع‌هذا می‌توان با تمام گوشه‌ها از زاویه‌ی وزن روبه‌رو شد. همواره ردیف (یا تقسیم ترکی عربی) را همچون موسیقی وزن آزاد تعریف می‌کنند، یعنی موسیقی‌یی که تحت ضربان منظمی نیست. اما این تعریف کمی مبهم است...”

(۱) تعدادی از گوشه‌ها از شکل ضربی پیروی می‌کنند، یعنی وزن دقیقی دارند. به عنوان مثال: گوشه‌ی **گریلی** در شور، **مهربانی** در بیات ترک...

(۲) ضرب دسته‌ی دیگری از گوشه‌ها که بسیار نزدیک به دسته‌ی قبل هستند با میزانی غیرمنظم و تُندایی کاملاً سریع و مشخص تعیین می‌گردد. از طریق چند تغییر این قطعات را می‌توان روی یک میزان منظم نواخت. از جمله: **زنگوله**، **مجلس افروز**، **رضوی**.....

(۳) وزن‌های غیرضربی در گوشه‌ها که از وزن عروضی (بحر) قدیم منشأ می‌گیرند و کاملاً متداول هستند؛ بسی اوقات بیتی شعر را با آن تطبیق می‌دهند و بدین ترتیب به‌خاطر سپردن آن را سهل‌تر می‌کنند... گوشه‌ی **چهارپاره** نمونه‌ای برای این دسته است...

(۴) برخی از قطعات، وزنی خاص دارند که منوط است به تکرار یک ترکیب کوتاه و اغلب از زخمه‌ای خاص، کمی به حالت چهارمضراب برمی‌خیزد... مانند **زنگ‌شتر**...

(۵) هرچند اغلب گوشه‌ها قابل تقلیل به ضربانی منظم نیستند، با این‌همه وزنی خاص و یا عبارت‌پردازی مشخصی دارند؛ حتی وقتی مرتبط با ساخت عروضی خاصی نباشند...

(۶) اغلب گوشه‌ها روی وزنی منظم ساخته نشده‌اند، بلکه به روشنی و وضوح اجزای کوتاه و موزونی را شامل می‌شوند که به اجزای دیگر آزادتر یا به اجزای شعر وابسته‌اند...

بنابراین، ردیف از ابتدا تا انتها دارای نوعی وزن است و آنچه آن را از قطعات به‌طور کلی ضربی متمایز می‌کند، آن است که تُندا متغیر است و به سلیقه‌ی اجراکننده واگذار می‌شود، و تندی و کندی وزن، مانند آزادی ضرب در تُندا رواج، و حتی مطبوع است" (دورینگ، ۱۳۸۲: ۲۰۴-۲۰۸).

دورینگ با تعریف و تفکیک شش گروه وزنی از گوشه‌ها، از دسته‌بندی مطلق ضربی/غیرضربی فراتر رفته است و در آخر هم تصریح کرده که تمام ردیف موزون است و تمایز ضربی‌ها و غیرضربی‌ها فقط ناشی از آزادی سرعت (یا به قول وی: تُندا) در قسمت‌های به‌اصطلاح غیرضربی است که اجازه می‌دهد موسیقی‌دان به میل و سلیقه‌ی خود الگوهای ریتم را آهسته‌تر یا تندتر اجرا کند. شش گروهی که وی در ریتم گوشه‌ها تفکیک کرده، از متر ثابت (به قول وی: روی میزان منظم) تا ترکیب آزادانه‌ی ارکان عروضی (به قول وی: اجزای شعر) را شامل می‌شود. البته تمایزی که بین گروه پنجم و ششم قائل شده، بدون توضیح و مبهم مانده است؛ به‌ویژه در مورد گروه پنجم. ابهام یا شاید تناقضی که در مورد تفکیک گروه پنجم و ششم دیده می‌شود، این است که: با وجود این‌که در توضیح و عنوان گروه‌ها ظاهراً نامنظم‌ترین ریتم باید مربوط به گروه ششم باشد، مثال‌هایی که ارائه شده، گروه ششم را منظم‌تر از گروه پنجم نشان می‌دهد، زیرا در جمله‌ی **اوج دشتی** (میرزا عبدالله، ۱۳۸۵: ۸۷)، که به عنوان مثال گروه ششم آمده، یک نوع تکرار یا ارائه‌ی تغییر یافته‌ی یک الگو وجود دارد؛ در صورتی که **نغمه‌ی چهارگاه** (همان: ۱۲۵)، که مثال گروه پنجم است، فاقد هرگونه تکرار در الگوهای زمان‌بندی است. اما فارغ از این مسئله، و حتی با فرض عدم تفکیک گروه پنجم و ششم، **دورینگ** با تحلیل خود تفاوت‌های ماهیت ریتم گوشه‌ها را برجسته‌تر کرده است. در جدول ۱ گروه‌های مورد بحث وی را خلاصه کرده، و در ستون آخر جدول، بر اساس توضیحات و مثال‌های دورینگ، تعبیر نهایی خود را قید کرده‌ایم که در صورت عدم اطمینان، با علامت سؤال همراه شده.

تعبیر	گوشه‌ی نمونه	توضیح	گروه گوشه‌ها
قطعه‌هایی با متر ثابت	گریلی، مهربانی	"روی میزان منظم"	گوشه‌هایی با وزن "دقیق"
قطعه‌هایی با متر متغیر (؟)	زنگوله، مجلس‌افروز	روی میزان نامنظم؛ با چند تغییر، منطبق با میزان منظم	گوشه‌هایی با وزن "متغیر"
قطعه‌های دوری	چهارپاره	وزن عروضی	وزن گوشه‌های غیرضربی
الگوهای کوتاه مکرر	زنگ‌شتر	-	وزن ناشی از تکرار الگو
الگوهای ریتم (؟)	نغمه‌ی چهارگاه	عبارت‌پردازی بدون ساخت عروضی	وزن فاقد ضربان منظم
توالی الگوهای ریتم، بدون متر و بدون ضربان	اوج دشتی	ترکیب آزادانه‌ی ارکان عروضی	وزن نامنظم

جدول ۱: دسته‌بندی گوشه‌های ردیف از نظر ریتم و متر طبق بررسی دورینگ (۱۳۸۲): ستون آخر تعبیر ما از تحلیل دورینگ است.

آنچه دورینگ طرح کرده، و در جای دیگری نیز به شکلی مشابه تکرار شده (میرزا عبدالله، ۱۳۸۵: ۲۳)، وجود یک طیف از خصیصه‌های ریتمی را، از "وزن روشن میزان‌بندی شده" تا "وزن‌های دوپهلوی بی‌میزان" (همان: ۲۲) مد نظر دارد و از دسته‌بندی دوگانه‌ی مطلق ضربی/غیرضربی حذر می‌کند. در این نوشتار دوم که مقدمه‌ی ردیف

میرزا عبدالله است، همان نگرش در گروه‌بندی، به شکل متفاوتی درآمده است (جدول ۲) که ابهامات بیش‌تری هم دارد.

گروه گوشه‌ها	توضیح	گوشه‌ی نمونه	تعبیر
۱ وزن‌های مربعی، ساده و مرتب	-	حربی، ساقی‌نامه ^{۲/۴}	قطعه‌هایی با متر ثابت
۲ وزن‌های دوپهلوی	میزان‌های ۳/۴ و ۶/۸	لذگی چهارگاه	قطعه‌هایی با متر متغیر یا تقسیمات متغیر درونی متر
۳ ضربی‌های بدون میزان	خارج شدن از میزان و بازگشت به آن	کرشمه‌ی نوا، گرلی، مجلس‌افروز	؟
۴ وزن کش‌سان	عروض شعر، بدون ضرب میزان	چهارپاره	گوشه‌های دوری
۵ وزن آزاد	تفسیر شخصی نوازنده	درآمد ماهور	؟
۶ وزن موجی	نوسان‌های وزنی (روباتو)	حسینی نوا	؟

جدول ۲: دسته‌بندی گوشه‌های ردیف از نظر ریتم و متر طبق بررسی دورینگ (میرزا عبدالله، ۱۳۸۵).

جدول‌های ۱ و ۲، خلاصه‌ی تفکیک ریتمیک و متریک گوشه‌ها از دید یک موسیقی‌شناس واحد است و جالب این‌که، در عین اشتراک در نگرش، تفاوت‌هایی بین این دو هست که باعث می‌شود هیچ‌یک را نتوان مدل پرورش‌یافته‌ی دیگری فرض کرد. اگر گروه‌های ۱، ۲ و ۴ از جدول ۲ را با گروه‌های ۱، ۲ و ۳ در جدول ۱ معادل یا متناظر بگیریم، با دقت به توضیحات و مثال‌های سایر گروه‌ها، انطباق مورد نظرمان به هم می‌ریزد. مثلاً: گوشه‌ی مجلس‌افروز برای گروه ۳ از جدول دوم نمونه آورده شده، در حالی که در جدول قبلی همین گوشه به عنوان مثال گروه ۲ آورده شده و توضیحات این گروه‌ها با هم متفاوت‌اند؛ یکی بر میزان یا متر متغیر منطبق است ولی دیگری از متر ثابت موقتاً خارج شده، به آن بازمی‌گردد. اما در مجموع، نکات اصلی و قابل توجه در دیدگاه و مطالعه‌ی دورینگ، یکی نگرش طیفی، و نه دسته‌بندی مطلق دوگانه، به خصیصه‌های ریتمیک و متریک گوشه‌ها است و دیگری، اشاراتی که به نحوه‌ی ترکیب الگوها در وزن‌های عروضی و آزاد شده است؛ هرچند که این‌ها نیز به عنوان گمانی منطقی، هنوز نیاز به اثبات دارد.

همین نگاه متوجه به عروض و ارکان عروضی با شکل‌های متفاوت در بررسی‌های دیگری نیز که به ریتم ردیف پرداخته‌اند، ارائه شده: برخی وزن آزاد موسیقی دستگاهی را به واسطه‌ی خوانده شدن اشعار عروضی با آن، کاملاً تحت تأثیر وزن شعر فارسی عروضی دانسته‌اند (زونیس، ۱۳۷۷: ۱۳۶-۱۳۹؛ جعفرزاده، ۱۳۷۷: ۹۷) و برخی دیگر بین ریتم گوشه‌هایی از ردیف و بحرهای عروضی تطابقی جستجو کرده‌اند (خضرای، ۱۳۸۴) و اگرچه با جستجوی این تطابق، اشتراک‌هایی هم بین مشتقات بحرهای عروضی با حدود یک‌چهارم از گوشه‌های ردیف یافته (خضرای، ۱۳۸۴: ۱۵۷)، مسیرشان تنها به طرح این فکر ختم شده که تأثیرپذیری ریتم ردیف از اوزان عروضی بسیار محتمل است.

بررسی تفصیلی آزاده‌فر (Azadehfar, 2006)، که متن رساله‌ی دکتری وی با عنوان: ساختار ریتم در موسیقی ایرانی/ Rhythmic Structure in Iranian Music بوده است، مجموعه‌ی گوشه‌های ردیف را در سه دسته‌ی:

با متر ثابت fixed metre، با متر انعطاف‌پذیر stretchable or elastic metre، و با متر آزاد free metre تفکیک کرده و به مطالعه‌ی نمونه‌هایی از هر یک از سه دسته، و مقایسه‌ی آن‌ها با بحرهای عروضی و دورهای ایقاعی پرداخته است (Azadehfar, 2006: 151-200). وی در مقدمات و مبانی کارش به دقت و تفصیل، اوزان شعری، ادوار ایقاعی و تئوری‌های متر و ریتم را مرور کرده تا بتواند با تحلیل نمونه‌هایی از گوشه‌ها از روی نُت‌نوشته‌ی چند ردیف مختلف (ردیف‌های سازی میرزا عبدالله و صبا، و ردیف آوازی کریمی)، به طبقه‌بندی ریتمیک گوشه‌ها بپردازد.

اما این مطالعه نیز از جهاتی کامل به نظر نمی‌رسد. به‌خصوص به این جهت که نتیجه‌گیری نهایی وی نتوانسته است به چهارچوب نظری‌ای منتج شود که تبیین‌کننده‌ی ماهیت ریتم موسیقی دستگاهی باشد و منطق آن را روشن کند. وی گوشه‌ها را بر اساس متر (و نه ریتم)^۶ تفکیک کرده، که البته به جهت تطبیق با دورهای ایقاعی و اوزان عروضی شعر روشی مناسب به نظر می‌آید، اما از یک سو به‌جای ساختار ریتم بیشتر به ساختار متر پرداخته، و از سوی دیگر هم روشی که وی در انطباق پیش‌گرفته، بسیار محدود و جهت‌مند است؛ بدون آن‌که به محدودیت‌های آن دقت شده باشد. به عنوان مثال: در تحلیل رنگ حربی (Azadehfar, 2006: 151) (نمونه‌ای از گوشه‌های متریک با متر ثابت)، از روی نُت میزان‌بندی شده، الگوی ثابتی را که در هر میزان تکرار شده استخراج کرده، که ترکیب: ($\bullet \bullet \bullet$) بوده است. سپس این الگو را با دور خفیف ثقیل (به نقل از قطب‌الدین) و دور مخمس صغیر (به نقل از مراغی) مشابه دانسته است؛ به اعتبار این‌که هر دو این دورها و ترکیب پایه‌ی رنگ حربی، بر الگوی تَنَن بنا شده‌اند. آزاده‌فر، الگوی تَنَن و ترکیب ($\bullet \bullet \bullet$) را معادل با $\sim \sim$ - نشان داده که اگر فرضاً تردید نکرده، این معادل را بپذیریم، می‌بینیم که او از دو چیز به کلی چشم‌پوشی کرده است: یکی موضوع آکسان (تأکید) در این تطابق و دیگری الزام تشکیل دور ایقاعی از تجمع تعداد مشخصی از رکن‌ها. بنابراین، نتیجه‌گیری وی از مقایسه چندان محکم نیست و شاید بهترین نتیجه‌گیری روشن، از مقایسه‌ی الگوهای رنگ حربی با ادوار ایقاعی این می‌بود که رنگ حربی از تکرار یک رکن ایقاعی به نام فاصله‌ی صغری ساخته شده است و نه چیزی بیش از این، زیرا هیچ خصیصه‌ی دوری در رنگ حربی برجسته نشده است.

نقد دیگری نیز بر کار آزاده‌فر قابل طرح است: این که با وجود ابهاماتی که در ماهیت ادوار و تفاوت‌های آن با متر غربی وجود داشته (و خود او هم به آن‌ها پرداخته)، وی بدون این‌که یا در مورد این ابهامات پیش‌فرضی اختیار کند و یا بررسی‌هایش را محدود به وجه خاصی از ریتم (مثلاً فقط زمان‌بندی) کند، به ردیابی ادوار و عروض در ردیف پرداخته است؛ ردیابی‌ای که اتفاقاً به همه‌ی دلایل فوق، درست به بزرگ‌ترین بخش از ردیف (ریتم آزاد، یا به قول آزاده‌فر: متر آزاد) که می‌رسد، کم‌ترین حرف را برای گفتن دارد. او در این دسته، پس از بررسی گوشه‌های دوبیتی و مخالف آن‌ها را در دو زیرگروه قرار داده که اولی را تابع وزن شعر و دومی را فاقد هرگونه تناوب، و شکل‌گرفته بر محوریت نغمات تشریح کرده است. این خصیصه را در گوشه‌های گروه دوم، با "شاه‌گوشه" نامیدن آن‌ها مربوط دانسته، که به معنی اهمیت ساختار نغمگی (فواصل موسیقایی نغمه‌ها) در

این گوشه‌هاست و به آزادیِ بیش‌تر اجراکننده در تغییر یا تعبیر شخصی ریتم آن هم می‌انجامد. با این وصف، **آزاده‌فر** در نهایت بررسی خود، به یافتن رگه‌هایی از ارکان ایقاعی/عروضی در برخی گوشه‌ها دست زده است و از تبیین ماهیت ریتم آزاد و ضوابط آن در بخش اعظم ردیف که پرسش اصلی در ریتم موسیقی دستگاهی است، بازمانده است.

دو پژوهش دیگر نیز در زمینه‌ی ریتم موسیقی دستگاهی وجود دارند، که هر یک نگاهی به مقوله‌های ایقاع و عروض داشته‌اند. اولی: *ریتم آواز در موسیقی ایرانی Rhythmic Aspects of the Âvâz in Persian Music* (Tsuge, 1970)، با اشاره به این که اغلب بررسی‌های موسیقی ایرانی از منظر فواصل و شناخت مُد در دستگاه‌ها انجام شده و مسئله‌ی ریتم مورد غفلت واقع شده است (Tsuge, 1970: 205)، بررسی خود را به نمونه‌های آوازی (vocal) از ردیف محدود می‌کند. ابتدا، عروض و ارکان آن را معرفی کرده، سپس ارتباط وزن عروضی با نُت‌نویسی غربی را مورد اشاره قرار داده است. وی، نهایتاً با تحلیل تطبیقی سه گوشه‌ی **دوبیتی**، **چهارباغ** (**چهارپاره**)، و **دیلمان** نتایجی ذکر می‌کند که مهم‌ترین‌شان از این قرارند (Tsuge, 1970: 223):

یک. بنیان سازمان‌دهی ریتم در آواز بر **نظام عروضی** استوار است؛ نظامی که مبتنی است بر تناوبی از توالی هجاهای کوتاه و بلند.

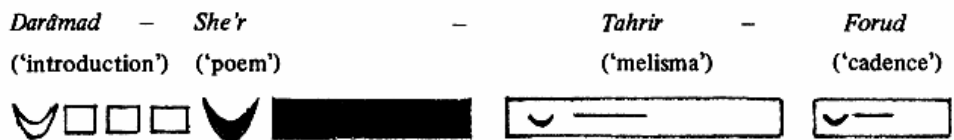
دو. واحد اولیه‌ی رخداده **تناوب** در بافت بدون میزان، **عبارت** (phrase) است. آکسان عبارت، در جفت جدانشدنی یک هجای کوتاه و یک هجای بلند است.

سه. به‌طور کل، هر عبارت با یک رکن عروضی شعر منطبق می‌شود که آن نیز معمولاً یک پایه‌ی **آیمبی** iambic (وَتَد مقرون/مجموع) است.

چهار. در اغلب موارد، الگوی وتد مجموع (مقرون) درست در آغاز عبارت وجود دارد.

نتیجه‌های بعدی که تسوگه ذکر می‌کند، پیامدهای این چهار نتیجه‌اند و هسته‌ی اصلی مطالعه‌ی وی در همین چهار عبارت است. او در پایان، با الهام از نگارش ۲ و - برای هجاهای کوتاه و بلند، برای گوشه‌های آوازی مدل‌سازی کرده است که در تصویر یک دیده می‌شود.

the structure of a gusheh: (towards the form of the âvâz)



تصویر یک: مدل ساده‌شده‌ی پیشنهادی تسوگه برای گوشه‌های آوازی ردیف: او در هر گوشه، چهار قسمت: درآمد، شعر، تحریر و فرود در نظر گرفته، و در هر یک از آن‌ها پایه‌ی وتد (آیمب iamb) را به عنوان ساختار ریتم ارائه کرده است. آغاز شعر، طبق نتیجه‌ی شماره‌ی چهار، با پایه‌ی وتد برجسته شده است (Tsuge, 1970: 224).

هرچند که منظور تسوگه از جمله‌ی دوم در نتیجه‌ی شماره‌ی دو (و نسبت دادن آکسان عبارت به جفت‌هجای کوتاه و بلند) روشن نیست، اما مجموعه‌ی یافته‌های وی قابل اعتنا بوده و می‌توان گفت روش‌مندترین بررسی ریتم موسیقی دستگاهی را ارائه کرده است. البته، درهم‌آمیختن "ترکیب دو هجای کوتاه و بلند" با مفهوم

“آکسان”، در کار او (به‌ویژه در مدل‌سازی آخر) بدون ارائه‌ی پشتوانه‌ی نظری و توضیح منطقی کافی انجام شده که باید در استفاده از نتایج کار او مدّ نظر قرار گیرد. اما مهم‌ترین دستاورد تسوگه در این است که مستقیماً به ریتم آزاد پرداخته و در جهت تبیین ماهیت و مفهوم آن گام برداشته است و هرچند که از عروض شعری آغاز کرده، خود را به تناوب عروض یا دور ایقاعی موظف ندیده و نتیجه‌گیری را بر ارکان آن‌ها (پایه‌ها) بنا کرده است. چکیده‌ی مطالعه‌ی او، محوریت پایه‌ی آیمبی (همان رکن و تد مجموع) در الگوهای ریتم گوشه‌های آوازی است.

بررسی دیگری که به روشی متفاوت ریتم ردیف دستگاهی را تحلیل کرده، مطالعه‌ی است که ابراهیمی با عنوان: *انگاره‌های ریتمیک (۱۳۷۷ الف: ۱۳۷۷ ب)* ارائه کرده و طی آن به جستجوی الگوهای مشترک در جمله‌های سراسر ردیف اقدام کرده است. بخش اول این مطالعه، الگوی ریتم *کرشمه* را در گوشه‌های مختلف ردیف (چه نام کرشمه داشته‌اند، و چه نداشته‌اند) برجسته و مشخص کرده، و سپس دور ایقاعی و بحر عروضی مطابق با آن را نیز آورده است (ابراهیمی، ۱۳۷۷ الف: ۱۳۹). در بخش دوم (ابراهیمی، ۱۳۷۷ ب: ۱۳۷)، وی جمله‌هایی را از ملودی گوشه‌های مختلف استخراج کرده که زمان‌بندی (و تا حدودی گروه‌بندی درون جمله) شان یکسان و یا بسیار نزدیک به هم است؛ مانند *درآمد همایون، موالیان، شوشتری، عراق، راک هندی، زابل، مخالف*، و... در این مطالعه، یک جمله‌ی نسبتاً بلند ریتم ارائه شده که به نظر می‌رسد زیرساخت مشترکی باشد بین ریتم آغاز گوشه‌های ذکر شده. البته همه‌ی مطالعه، بر اساس نت نوشته‌ی ردیف میرزا عبدالله و روایت طلایی انجام شده و با هیچ اجرا یا نمونه‌ی صوتی هم مطابقتی داده نشده است. اما روشی که در این مطالعه به کار رفته، به سبب تلاش برای یافتن عبارات ریتمی مشترک یا مکرر در ردیف، نقطه‌ی قوت منحصر به فردی را داراست و اگر چه در این مطالعه نیز (برای ریتم کرشمه) به وزن عروضی اشاره شده، نقطه‌ی شروع در خود جمله‌های ردیف بوده و از شعر و بحرهای عروضی، یا ادوار ایقاعی کار را آغاز نکرده است.

در این مطالعه نیز، محور بررسی ریتم، مقوله‌ی زمان‌بندی است و آکسان از کم‌ترین توجه برخوردار بوده است. همچنین، روش تطبیق جمله‌های ریتمیک در کار ابراهیمی مشخص نشده؛ آیا چنین تطابقی قابل گسترش به سایر بخش‌های ردیف نیز هست یا خیر؟ آیا باید یک‌به‌یک جمله‌های گوشه‌ها را در کل دستگاه‌ها با نوعی الگو (که معلوم نیست از کجا برداشت یا ساخته شده) مقایسه کنیم؟ یا تجربه‌ی موسیقی‌دانی که از پیش ردیف را در حافظه دارد، به برخی از این تشابه‌ها دست یافته؟ اگر چنین باشد، آیا ممکن نیست نمونه‌ها به واسطه‌ی خطای ذهن از قلم بیفتند؟ شاید بهتر این باشد که به همان هدفی که ابراهیمی کار را آغاز کرده، بررسی و استخراج انگاره‌های ریتمیک از ردیف با روشی نظام‌مندتر صورت گیرد. یک نکته‌ی مهم در بررسی ابراهیمی، که باید به خاطر داشت، انتخاب جمله‌ها به عنوان واحدهای اولیه‌ی مقایسه است. این جمله‌ها که اغلب نسبتاً بلند، و از جمله‌های آغاز گوشه‌ها هستند، ممکن است قابلیت تعمیم به سایر قسمت‌ها را نداشته باشند. علاوه بر این، ابراهیمی در این اشتراک‌یابی، به هیچ زیرساخت نظری یا فکری که مفهوم ریتم ردیف را تبیین کند، دست نمی‌یابد.

ج: نتیجه‌گیری و بحث

در مجموعه‌ی نظرات و مطالعاتی که به اختصار در بالا مرور و نقد شد، با وجود تلاش برای تفکیک موضوع متر از ریتم و نتایج کار تسوگه، هم‌چنان توجه اصلی بر وضعیت متر و نحوه‌ی حضور یا عدم آن در گوشه‌های مختلف موسیقی دستگاهی باقی مانده است و شاید به همین دلیل است که تنها نتایج به‌دست آمده در مورد الگوهای ریتم (به عنوان الگوهایی از زمان‌بندی و آکسان) همان‌هایی است که در کارهای ابراهیمی و تسوگه عنوان شده که آن‌ها نیز به صورت ابتدایی مطرح شده‌اند و نیاز به بازنگری و تکمیل دارند.

مجموعه‌ی مطالعات و نظراتی که درباره‌ی ریتم موسیقی دستگاهی نقد کردیم، نشان می‌دهد که وضعیت ریتمی/متری متنوعی در ردیف دستگاهی قابل انتظار است و برای حرکت به سوی تبیین مفهوم ریتم در موسیقی دستگاهی باید روشی پیش بگیریم که بتواند با این تنوع احتمالی، به شکلی فارغ از پیش‌داوری و دسته‌بندی‌های آزمون‌نشده مواجه شود. همچنین، می‌توان به آزمودن تفکر ایقاعی/عروضی در زیرساخت ریتم (یا متر) گوشه‌ها پرداخت و علت ارجاع اغلب این گونه مطالعات به عروض را روشن ساخت. آیا چنین فکری ممکن است فقط ناشی از همراه شدن اجرای گوشه‌های موسیقی دستگاهی با اشعار عروضی بوده باشد؟ و یا شَمّ زبانی موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان، مستقل از همراهی اشعار با گوشه‌ها، چنین ارتباطی را دریافت می‌کند؟ طبعاً انتخاب روش بررسی و تحلیل باید به گونه‌ای باشد که بتواند از پیش‌داوری‌ها و احتمال خطاها بر کنار مانده، همچنین محدودیت کم‌تری در مواجهه با ریتم ردیف داشته باشد. مثلاً در شیوه‌ای که روش کار با بررسی بحر عروضی شعری که همراه با گوشه خوانده شده، آغاز می‌شود، از ابتدا محدودیت‌ها و پیش‌فرض‌های زیادی پذیرفته شده که گاه به آن‌ها توجه نیز نشده، و نتیجه‌گیری‌ها را به کل مجموعه تعمیم داده‌اند. روش تحلیل موفق‌تر باید قاعداً تفکیک‌های متداول در ضربی و غیرضربی‌ها را با احتیاط در نظر بگیرد و در عین حال پیش از دخالت دادن دو مفهوم متر (پس‌زمینه‌ی زمان‌شمار) و ریتم (زمان‌بندی دریافتی) با تعریف مشخص هر یک از آن‌ها، از خلط مفاهیم و ابهام بیش‌تر بپرهیزد.

پی‌نوشت‌ها:

^۱ استفاده از اصطلاح "آواز" نیز در این معنی رایج است که متأسفانه یکی دیگر از مصداق‌های اشتراک واژگان در مفاهیم کاملاً متفاوت محسوب می‌شود. واژه‌ی آواز در موسیقی ایرانی، دست‌کم سه معنا دارد: یکی آنچه خواننده می‌خواند (vocal)، دوم آنچه در مجموعه‌ی ردیف، از دستگاه کوچک‌تر است، اما خود دارای مجموعه‌ای از گوشه‌هاست (مثل: دشتی و ابوعطا و بیات اصفهان)، و سوم بخش غیرمتریک موسیقی دستگاهی؛ خواه توسط خواننده اجرا شود، خواه توسط نوازنده (ذاکر جعفری، ۱۳۸۴: ۱۲۱).

^۲ برخی گوشه‌های دیگر مانند گریلی و کرشمه نیز به صورت میزان‌بندی نوشته شده‌اند، اما از نظر متر مورد بحث‌اند (حنانه، ۱۳۸۳: ۲۸).

^۳ خود دیرنדהا هم در اصل، از روش گسسته‌سازی ایجاد می‌شوند. گسسته کردن یک واقعیت پیوسته، یعنی آن را در طبقاتی مجزا قرار دهیم و از جزئیات تفاوت‌ها صرف نظر کنیم. بنابراین، زمان پیوسته در طبقه‌های نمادین دیرند، گسسته شده و دیرنדהای هر طبقه (مثلاً سیاه) در تمایز با سایر طبقات (مثل چنگ یا سفید) معنا دارند.

^۴ به نظر می‌رسد که اغلب موسیقی‌دانان ایرانی با ریتم آزاد به شکلی طبیعی و شمی برخورد کرده و در مورد ماهیت آن کنجکاوی چندانی نکرده‌اند. در نتیجه، مطالعات‌شان هم با پرسش در زمینه‌ی ماهیت ریتم آزاد همراه نشده. در مقابل، موسیقی‌شناسان غربی در مواجهه با این موسیقی و موسیقی‌های مشابه، کنجکاوی بیش‌تری درباره‌ی ماهیت این ریتم داشته‌اند؛ هرچند که آن هم چنان‌که خواهیم دید، به تبیین ماهیت ریتم آزاد در موسیقی دستگاهی منجر نشده است.

^۵ دورینگ گروه پنجم را عبارت‌پردازی فاقد ضربان منظم دانسته، در حالی که گروه ششم را کاملاً نامنظم خوانده است. به این تعبیر، گروه پنجم باید منظم‌تر از ششم باشد.

⁶ با توجه به این که آزاده‌فر در ارائه‌ی مبانی ابتدایی کار بر تفکیک متر از ریتم تصریح و حتی تأکید کرده است، عجیب می‌نماید که تحلیل خود را از ساختار ریتم، بر محور متر شکل داده است. نکته‌ای که باعث شده، گروه سوم را متر آزاد (به جای free rhythm) بنامد که به نظر می‌رسد منظورش آزاد بودن ریتم از چهارچوب متر پس‌زمینه باشد.

منابع:

- ابراهیمی، محمدرضا (۱۳۷۷ ب) "انگاره‌های ریتمیک ردیف"، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، سال اول، شماره‌ی ۲، زمستان ۱۳۷۷: ۱۳۷-۱۴۳.
- (۱۳۷۷ الف) "انگاره‌های ریتمیک: کرشمه"، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، سال اول، شماره‌ی ۱، پاییز ۱۳۷۷: ۱۳۹-۱۴۳.
- جعفرزاده، خسرو (۱۳۷۷) "وزن در شعر فارسی و ریتم در موسیقی ایرانی"، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، تهران، سال اول، شماره‌ی ۲، زمستان ۱۳۷۷: ۸۹-۱۰۱.
- حنانه، مرتضی (۱۳۸۳) *گام‌های گمشده: پژوهشی در مبانی و مفاهیم موسیقی ایرانی*، تهران، سروش، دوم.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۷۷) *نظری به موسیقی*، تهران: انتشارات محور، چاپ چهارم.
- خضرای، بابک (۱۳۸۴) "جستجوی اوزان و ارکان عروضی در ردیف میرزاعبدالله (روایت نورعلی پرومند)"، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، تهران، سال هشتم، شماره‌ی ۳۰، زمستان ۱۳۸۴: ۱۳۹-۱۵۸.
- (۱۳۸۳) "نگاهی به وزن شعر در چند روایت از ردیف موسیقی ایران"، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، سال ششم، شماره‌ی ۲۳، بهار ۱۳۸۳: ۱۰۹-۱۲۷.
- دورینگ، ژان (۱۳۸۲) *سنت و تحول در موسیقی ایرانی*، ترجمه‌ی سودابه فضائلی، تهران، توس.
- ذاکر جعفری، نرگس (۱۳۸۴) "بررسی مفاهیم موسیقی دستگاهی ایران در برخی از متون اواخر دوره‌ی ناصری"، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، سال هفتم، شماره‌ی ۲۷، بهار ۱۳۸۴: ۱۱۷-۱۲۸.
- زونیس، الا (۱۳۷۷) *موسیقی کلاسیک ایرانی*، ترجمه‌ی مهدی پورمحمد، تهران، پارت.
- فخرالدینی، فرهاد (۱۳۴۷) "ریتم در موسیقی ایران"، *مجله‌ی موسیقی*، دوره‌ی سوم، شماره‌ی ۱۱۷، تیر و مرداد ۱۳۴۷: ۵۰-۵۴.
- کوکرتز، یوزف و محمدتقی مسعودیه (۱۳۷۹) *موسیقی بوشهر*، تهران: سروش، دوم.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۸۳) *مبانی اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی تطبیقی)*، تهران، سروش، دوم.
- (۱۳۶۵) *ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی*، کتاب اول، ویرایش دوم، تهران، سروش.
- (۱۳۵۹) *موسیقی تربت جام*، تهران: سروش.
- منصوری، پرویز (۱۳۵۱) "کاوشی در قلمرو موسیقی ایرانی (قسمت ۸)"، *مجله‌ی موسیقی*، شماره‌ی ۱۳۵، فروردین و اردیبهشت ۱۳۵۱: ۱۷-۲۹.
- میرزاعبدالله (۱۳۸۵) *ردیف میرزاعبدالله: آوانویسی و بررسی تحلیلی*، مقدمه و نت‌نویسی ژان دورینگ، ترجمه‌ی سودابه آتشکار، تهران، مؤسسه‌ی فرهنگی هنری ماهور.
- (۱۳۷۶) *ردیف میرزاعبدالله: نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی*، نوشته‌ی داریوش طلایی، تهران، مؤسسه‌ی فرهنگی هنری ماهور، دوم.
- وزیری، علینقی (۱۳۷۹) *تنوری موسیقی*، تهران، صفی‌علیشاه، دوم.

Azadehfar, Mohammad Reza (2006) *Rhythmic Structure of Iranian Music*, Tehran, University of Art Press.

Tsuge, Gen'ichi (1970) "Rhythmic Aspects of the Âvâz in Persian Music", in: *Ethnomusicology*, May 1970, vol.14, no.2: 205-227.