تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۶/۰۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۲۸

بهرام جمالی[۱]

پیوند معنوی غزل و آواز در موسیقی دستگاهی

چکیده

در این مقاله تلاش شده تا پیوند معنوی غزل و آواز در موسیقی دستگاهی[۱] به شکل تطبیقی و تحلیل نمونه‌های صوتی و مصاحبه با اساتید موسیقی ایران موردبررسی قرار دهد. از آنجا که در فرهنگ موسیقایی ایران، غزل و آواز به‌مثابه دو مقوله‌ی درهم‌تنیده شناخته می‌شوند، در ابتدا درباره‌ی متن‌بودگی و انسجام معنایی در غزل و دستگاه توضیحاتی ارایه می‌شود و سپس پیوند معنوی غزل و آواز در موسیقی دستگاهی موردبررسی قرار می‌گیرد. در بخش اول چهار عامل اصلی انسجام و پیوستگی معنا در غزل و دستگاه، معرفی و نمونه‌هایی ارایه می‌شود. و درادامه مهم‌ترین عوامل پیوند معنوی غزل و آواز توضیح داده خواهند شد. نتیجه‌ی بررسی‌های انجام‌شده را می‌توان چنین بیان کرد، این دو فرم (غزل و آواز در موسیقی دستگاهی) هم از جهت صورت و هم از جهت معنی رابطه درونی دارند. ابیات غزل از طریق ردیف و قافیه همبستگی خود را نشان داده و این در حالی است که دستگاه‌ها همبستگی درونی خود را از طریق فرودها (کادانس[۲]) آشکار می‌سازد. غزل و ابیات سازنده آن حاوی موضوعات عاشقانه و عرفانی و اخلاقی است. ماهیت موسیقی دستگاهی نیز از همین خصوصیات برخوردار است. ماهیت هر پاره از دستگاه حاوی حالات روانی و معنوی خاصی هستند. هر خواننده‌ای در اجرای آواز خود کوشش می‌کند تا مواد معنوی بیت را با اجرای موسیقی ابراز کند و این‌یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های آواز ایرانی است.

واژگان کلیدی: « دستگاه»، « آواز»، « غزل»، « پیوند معنوی»، « انسجام معنایی»

---

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد رشته پژوهش هنر، واحد علوم و تحقیقات دانشگاه‌آزاد تهران، ایران.
E-mail: khdygci473@gmail.com

[۲] نویسنده مسئول و دانشیار دانشکده هنرومعماری دانشگاه‌تربیت‌مدرس تهران، ایران.
E-mail: ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

[۳] این مقاله از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده اول در رشته پژوهش هنر با عنوان «مطالعه کارکرد انتقادی سه اثر در سینمای موج نو فرانسه و سینمای خودبازتابی ایران»- که در تاریخ زمستان ۹۷ به راهنمایی نویسنده دوم در دانشکده هنر واحد علوم و تحقیقات دانشگاه‌آزاد از آن دفاع شده- استخراج شده است.

مقدمه

سابقه تاریخی هم‌نشینی غزل با موسیقی دستگاهی ایران به زمان شکل‌گیری دستگاه در موسیقی ایران بازمی‌گردد که البته تاریخ دقیق آن را نمی‌توان به‌درستی مشخص کرد. محسن حجاریان در مورد تاریخ شکل‌گیری دستگاه در موسیقی ایران چنین می‌گوید: « در موسیقی ایران نیز در فرگشت تاریخی خود پدیده‌ای هنری به نام « دستگاه» بروز و ظهور تاریخی داشته است. در این فرگشت تاریخی زمان آغازین شکل‌گیری دستگاه روشن نیست اما بر اساس قراین و شواهد تاریخی با توجه به اینکه در دوران پیش از حمله مغول سند یا مکتوبی در مورد ترکیب مدهای موسیقی (ساختارهای اجرایی) دیده نمی‌شود، می‌توان احتمال داد که در بعد از حمله مغول به ایران زمینه شکل‌گیری دستگاه شروع و تا به امروز مسیر بالندگی را طی کرده است» (حجاریان، ۱۳۹۶). با پیدایش و رو به گسترش نهادن پدیده دستگاه موسیقی ایرانی است که رفته‌رفته فرم «غزل» به‌عنوان مهم‌ترین ابزار بهره‌گیری در آواز (آوازخوانی) پیوند خود را آشکار می‌سازد. اگر بخواهیم از دلیل تاریخی و معنوی این دو سخن گفته باشیم اول نکته این است که گسترش فرم غزل تقریباً به قرن هفتم هجری و گسترش فرم جنینی دستگاه‌های موسیقی ایران نیز (بر اساس کتاب *درة التاج* نوشته قطب‌الدین شیرازی) در همین زمان است.

هم‌خوانی غزل و آواز در موسیقی دستگاهی ایران دارای دلایل تاریخی و فرهنگی است. از تمام فرم‌های شعری در زبان‌فارسی، غزل بیشترین کاربرد را با موسیقی دستگاهی یافته است. موسیقی دستگاهی در انتخابی تاریخی و فرهنگی، غزل را به‌عنوان ماده‌ی کلامی خود انتخاب کرده و ازاین‌جهت می‌توان چنین استنباط کرد که به‌لحاظ معنوی دو مقوله‌ی غزل و آواز در موسیقی دستگاهی می‌توانند دارای اشتراکات بسیار نزدیک باشند. نکته دیگر اینکه ظرافت و قرابت این دو به یکدیگر نشان می‌دهد که این هم‌خوانی مدت زمانی طولانی را پیموده تا امروز موسیقی آوازی ایران به این درجه از والایی دست‌یافته است. شناسایی مهم‌ترین عوامل پیوند معنوی در غزل و آواز در موسیقی دستگاهی هدف اصلی این مقاله هست. برای نشان دادن این پیوند، ضروری است از زاویه‌های متفاوت به این موضوع پرداخته شود. ازآنجا که هردو پدیده غزل در شعر کلاسیک ایران و آواز در موسیقی دستگاهی ایران از انسجام اندیشه برخوردارند، بنابراین به‌عنوان مقدمه به مفهوم انسجام در این دو پدیده هنری اشاره خواهیم کرد.

روش تحقیق

در این مقاله چهار عامل اصلی انسجام در متن (تکرار، هم‌معنایی، تضاد معنایی و شمول معنایی) با چهار عامل اصلی انسجام در دستگاه (تکرار، دگره یا واریاسیون، تضاد و رابطه‌ی جزءوکل) به‌واسطه روشی تطبیقی مطابقت داده شده‌اند. روش تطبیقی خود به چهار دسته اصلی تقسیم می‌شود[۳]، که در این‌جا از روش تطبیقی دل‌به‌خواهی استفاده شده است این روش به دسته‌بندی کردن نوع‌ها و زیر نوع‌ها و تنوعاتی که در تشابه و یا بی‌شباهتی الگوهای موسیقایی در ردیف وجود دارند، می‌پردازد. برای بررسی موضوع انسجام در غزل از روش کتابخانه‌ای و برای بررسی پیوند معنوی غزل و آواز در موسیقی دستگاهی، نمونه‌هایی از سازوآوازهای مشهور موردبررسی قرار گرفته‌اند. بخشی از اطلاعات دریافت شده نیز از طریق مصاحبه با صاحب‌نظران موسیقی ایرانی به‌دست آمده است.

پیشینه تحقیق

در مبحث پیوند معنوی غزل و آواز در موسیقی دستگاهی ایران تا آنجایی که بررسی شده، تاکنون مقاله یا کتابی منتشر نشده است. اما به شکل مجزا در مورد انسجام معنایی در غزل به‌صورت مستقیم

مقاله‌هایی یافت می‌شود ولی در موسیقی دستگاهی ایران به شکل ضمنی، منابعی دیده می‌شود که از آن‌ها می‌توان موضوع انسجام و پیوستگی معنا را استنباط کرد. از بین مجموعه‌ای که به انسجام معنایی در غزل پرداخته‌اند به چند نمونه اشاره می‌شود.

از بررسی نمونه‌ها مشخص می‌شود که پژوهشگران ایرانی در مورد انسجام و پیوستگی در میان ابیات غزل اختلاف عقیده دارند گروهی به‌طورضمنی آن را فاقد انسجام دانسته‌اند و ویژگی اصلی غزل را گسستگی معنا و به‌عبارتی نداشتن انسجام و ارتباط معنایی در محور عمودی غزل بیان کرده‌اند. در مقابل گروهی‌دیگر از محققان به وجود ارتباط میان ابیات و درنتیجه به انسجام در غزل معتقدند. این دو دیدگاه مدام موردبحث بوده چنان‌که صلاحی می‌گوید: «ازجمله مباحثی که همیشه در بحث از غزل وجود داشته است وجود یا عدم انسجام و پیوستگی در آن است» (صلاحی، ۱۳۸۷: ۵۶-۳۳). به‌نظر می‌آید اولین اشاره به این مبحث، سخن نویسنده حبیب*السیر* (غیاث‌الدین خواند میر ۸۸۰-۹۴۱ ق) درباره‌ی ایراد شاه‌شجاع بر غزل حافظ است که می‌نویسد: «هیچ‌یک از غزل‌های حافظ بر یک‌منوال واقع نشده... و تلوّن در یک غزل خلاف طریقت بلغاست...» (به نقل از عبداللهی، ۱۳۸۴). این سخن شاه‌شجاع در روزگار ما به نام انقلاب در ساختار غزل بیان‌شده است؛ بدین‌معنی که بیت‌های غزل‌های او مستقل هستند و غزل او، حال ثابت و انسجام منطقی و توالی معنایی ندارد (خرمشاهی،۱۳۶۷: ۳۴).

محمدعلی بامداد هم که معتقد به بی‌انسجام میان ابیات غزل‌های حافظ است، می‌نویسد: «یک دلیل بر عدم ارتباط ابیات غزل‌های خواجه به یکدیگر تا قبل از وصول به مطلوب، همین روحیه است که به‌محض اینکه از قید بستگی به موضوع رها می‌شده، بر طبق تقاضای ذاتی، سرشت حقیقی خودنمایی می‌کرده است. مشغول سخنگویی از می و معشوق است یا متوجه تنظیم مدح فلان امیر و وزیر و شاه، همین‌که زمانی مابین دو بیت فاصله می‌شده و اندک غفلتی از این موضوع پیش می‌آمده، حالت راسخ روحی غلبه کرده و مطلب را به عالم دیگر می‌کشانده است» (بامداد،۱۳۶۹: ۳۲-۳۱).

هم‌چنین برخی از محققان هم‌چون کسروی معتقد است که: «مقصود حافظ قافیه ساختن و غزل سرودن بوده نه سخن گفتن و معنایی را بازنمودن، و این است شما در غزل‌هایش می‌بینید که هر بیتی درزمینه‌ی دیگری است و ارتباطی در میان آن‌ها دیده نمی‌شود» (کسروی،۱۳۲۲: ۶).

در مقابل این نظریات پژوهشگران دیگری مانند شمیسا، پورنامداریان و حسن لی معتقد به وجود ارتباط معنایی میان ابیات در غزل هستند. چنان‌که شمیسا در مورد غزلیات حافظ بر این عقیده است که: «ابیات غزل‌های او ظاهراً به یکدیگر پیوستگی ندارند، اما در حقیقت دارای یک ارتباط پنهانی زبانی یا معنایی هستند. به‌طوری‌که می‌توان گفت فضای کلی شعر او در هاله‌ای از تداعی معانی زبانی یا معنایی شکل می‌گیرد» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۳۶). پورنامداریان نیز در کتاب *گم‌شده لب* دریا درباره‌ی پیوستگی معنا در غزل حافظ بر باور است: «ساختار ویژه‌ی شعر حافظ جدا از آن حادثه که با کل شخصیت حافظ ارتباط دارد، نیست. به‌همین‌سبب این ظاهر پریشان شعر او بر شالوده نظمی باطنی شکل‌گرفته است که از آن حادثه‌ی ذهنی برانگیخته در حالت بیهوشی و اشتیاق مایه و پایه‌اش را به‌دست آورده است این همان نکته‌ای است که تقلیدکنندگان شعر حافظ هم از آن غافل بودند و هم به فرض شعور بر آن، امکان دستیابی به آن را نداشتند. شعر به‌ظاهر پریشان حافظ به اعتبار تعبیر و تصویر آن حادثه‌ی ذهنی نظم و پیوستگی معنایی دارد» (پورنامداریان،۱۳۸۲: ۲۵۵). حسن لی در باب پیوند پنهانی در بین ابیات در غزلیات حافظ معتقد است که: «برخی از پیوندها در غزلیات حافظ در نگاه نخست به چشم هرکسی می‌آید. این‌گونه از تناسبات در شعر شاعران دیگر هم بسیار دیده می‌شود. برخی از واژه‌ها در شعر حافظ با نخ‌های نامریی و در لایه‌های زیرین بیت هنرمندانه به هم‌بسته و ماهرانه در هم بافته‌شده‌اند. این پیوستگی‌های پنهانی

و نیمه‌پنهانی هستند که سهم خواجه را از دیگران جدا می‌کنند و در جایگاه یگانه می‌نشانند» (حسن لی ۱۳۸۳: ۱۲۵). و عبادیان معتقد است که برخی غزل‌های حافظ دارای موضوع‌های همگون و خویشاوند هستند که درون‌مایه واحـد القـا می‌کند و برخی از غزل‌ها دارای موضوع‌های مختلف و ناهمگون است که مبتنی بر درون‌مایه یک‌دسـت نیـستند، هرچند می‌توان اغلب رشته‌ای میان آن‌ها درنظر گرفت که آن‌ها را به‌هم مربوط می‌کند (عبادیان،۱۳۷۹: ۹۲). مقاله‌های زیر نیز به‌طورمستقیم به موضوع انسجام معنایی در غزل پرداخته‌اند.

«پیوند عمودی و انسجام معنایی در غزل‌های حافظ»، عنوان مقاله‌ای است از منیژه عبداللهی. در این مقاله نویسنده پنج محور اصلی را برای اثبات منسجم بودن غزلیات حافظ در دو محور افقی و عمودی معرفی می‌کند.: این پنج محور عبارت‌اند از: ۱- به‌کارگیری عنصر روایت ۲- برخورداری از یک فضای هماهنگ یا موتیف مقید در ساختار غزل ۳- تحمیل و گستراندن عنصر معنایی هم‌سان بر کل غزل ۴- گستردن و پراکندن مصداق‌ها و نمونه‌های گوناگون از یک حقیقت واحد ۵- واژه‌ها در خدمت انسجام و مضمون‌سازی.

«تأملی در ساختار معنایی غزل حافظ» عنوان مقاله‌ای است از عسگر صلاحی. نویسنده در این مقاله کوشیده است تا پیشینه‌های نگرش ساختاری به غزل حافظ را نشان دهد و سپس ساختار معنایی غزلی از حافظ را تحلیل می‌کند و چگونگی پیوند معنایی میان ابیات را نشان می‌دهد.

«تحلیل مقایسه‌ای عوامل انسجام در دو غزل حافظ و سعدی و تأثیر آن بر انسجام متن» عنوان مقاله‌ای است از طاهره ایشانی.

نویسنده در این مقاله علاوه‌بر توضیح نظریه انسجام معنایی هلیدی و حسن، دو نمونه از غزل‌های حافظ و سعدی را بررسی کرده است. در این بررسی از روش کمی و تحلیلی استفاده کرده و نشان می‌دهد غزل سعدی منسجم‌تر از غزل حافظ است.

مبحث متن‌بودگی و انسجام معنایی در موسیقی کلاسیک ایرانی، تاکنون به‌طورمستقیم موردبررسی قرار نگرفته است. بیشتر موضوعات تحلیلی در حوزه موسیقی دستگاهی و ردیف موسیقی ایرانی به آنالیز و تحلیل ردیف اختصاص یافته است. در زیر به مهم‌ترین این نمونه‌ها اشاره می‌شود.

دستگاه در موسیقی ایرانی کتابی است از هرمز فرهت درباره‌ی ردیف موسیقی ایرانی. این کتاب به بررسی مفاهیم اساسی در ردیف می‌پردازد و سپس دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی ایرانی را موردتحلیل قرار می‌دهد. این کتاب شامل یک مقدمه، هفده فصل، و یک مؤخره است. سه فصل اول کتاب به بررسی مفاهیم اساسی در ردیف موسیقی ایرانی (نظیر اصطلاحات رایج، فاصله‌های متداول و تاریخچه‌ی ردیف) متمرکز هستند. فصل‌های چهارم تا پانزدهم، به بررسی دوازده دستگاه می‌پردازند. فصل شانزدهم به گوشه‌های سرگردان می‌پردازد و فصل هفدهم قالب‌های رایج موسیقی ایرانی را بررسی می‌کند.

تجزیه تحلیل ردیف موسیقی ایرانی، کتابی است از فرهاد فخرالدینی. این کتاب در ۲۰ فصل تدوین شده است. فصول ابتدایی به فواصل موسیقی ایرانی، وزن و ضرب‌آهنگ در موسیقی ایرانی، تاریخچه‌ی ردیف و مقام و مفاهیم پایه‌ای می‌پردازند، و نه فصل انتهایی، به بررسی هفت دستگاه موسیقی ایرانی و گوشه‌های آن‌ها تخصیص یافته‌اند. فخرالدینی گفته است که مبنای تقسیم‌بندی ردیف در این کتاب، ردیف‌های موسی معروفی، نورعلی برومند، ابوالحسن صبا و علی تجویدی بوده است و ازاین‌میان ردیف تجویدی را دقیق‌ترین ردیف یافته است.

کتاب تحلیل ردیف، کتابی است از داریوش طلایی. این کتاب شامل دو بخش کلی است: بخش نظری و تحلیل ردیف. در بخش نظری مباحثی چون « فواصل و نقش آن‌ها در شکل‌دهی به بنیان‌های مُدال»، «

کارکرد درجات»، « معرفی دستگاه‌ها و آوازها»، « ریتم»، « ملودی»، « آناتومی گوشه» و « دستگاه در اجرا» مطرح شده‌اند. در بخش دوم نیز دستگاه‌ها و آوازهای اصلی موسیقی ایرانی شامل دستگاه شور، آواز بیات کرد، آواز دشتی، آواز بیات ترک، آواز ابوعطا، آواز افشاری، دستگاه سه‌گاه، دستگاه نوا، دستگاه همایون، آواز بیات اصفهان، دستگاه چهارگاه، دستگاه ماهور و دستگاه راست پنج‌گاه تحلیل شده‌اند.

نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی، کتاب دیگر است از داریوش طلایی. این کتاب ابتدا با تعریف مفاهیمی نظیر ردیف و مُد آغاز می‌شود و سپس به ویژگی‌های ملودی در موسیقی ایرانی می‌پردازد. در ادامه موضوع اصلی کتاب که معرفی واحدهای سازنده‌ی سیستم مدال موسیقی ایرانی هستند، مطرح می‌شوند. در انتها، ساختار دستگاه‌ها و آوازها با استفاده از این واحدهای سازنده و به‌صورت نمودارهایی شرح داده شده است.

ازمنظری‌دیگر و در برداشتی ضمنی، در بررسی متون تحلیلی موسیقی ایرانی با مواردی مواجه می‌شویم که بر اساس تعاریف ارایه‌شده از دستگاه توسط پژوهشگران و صاحب‌نظران موسیقی ایران می‌توان شرایط متن‌بودگی را استنباط کرد. در این‌جا به تعاریف برخی از پژوهشگران و موسیقی شناسان موسیقی ایران از دستگاه استناد می‌کنیم. هرمز فرهت، محمدرضا لطفی، داریوش طلایی و ساسان سپنتا در مورد دستگاه چنین می‌گویند:

هرمز فرهت در تعریف دستگاه می‌گوید: « مفهوم دستگاه در حقیقت، با دو ایده‌ی جداگانه نشان داده می‌شود. یکی این‌که به‌عنوان یک مجموعه از قطعات که به‌طورسنتی گرد هم آمده‌اند و هرکدام مُد مختص خود را دارند. دیگر این‌که هر دستگاه ماهیت مدال خود را از مُد اولیه قطعه‌ی آن مجموعه اخذ می‌کند» (فرهت، ۱۹۹۰:۱۹). در تعریف فرهت از دستگاه به « یک مجموعه» اشاره می‌کند که به‌معنای یک کل هماهنگ و منسجم است. این کل هماهنگ، اجزاء کوچک‌تر خود که « گوشه» نامیده می‌شوند را شامل می‌شود. از دید محمدرضا لطفی نیز دستگاه: « مجموعه ایست از ترکیب فواصل گوناگون با کرسی‌بندی‌های گوناگون گوشه‌ها که از اوزان بازو بسته برخوردار بوده و از نغمات بم شروع و به نغمات زیر حرکت نموده و برمی‌گردد» (لطفی،۱۳۷۹:۳۶). کرسی‌بندی‌های گوناگون گوشه‌ها، اشاره به ماهیت کل هماهنگ و انسجام دستگاه دارد. لطفی نیز به وجود آغاز و پایان در دستگاه معتقد است که خود یکی از نشانه‌های متن‌بودگی است.

داریوش طلایی در تعریف «ردیف» چنین نظری دارد: « رپرتوار موسیقی کلاسیک ایرانی، همراه با نظم‌وترتیب سنتی آن، ردیف نامیده می‌شود» (طلایی،۱۳۷۲:۱۱). تعریف طلایی از ردیف ناظر بر نظم‌وترتیب هماهنگی گوشه‌ها است. ساسان سپنتا نیز در کتاب *چشم‌انداز موسیقی ایران*، تعریف خود از دستگاه را چنین بیان می‌کند: «دستگاه موسیقی، عبارت است از توالی نظام‌یافته قراردادی نمونه‌ها و الگوهای موسیقایی، که در حوزه تُنال (Tonal) آن دستگاه ترتیب یافته است» (سپنتا،۱۳۸۲ : ۳۸۷). سپنتا نیز به توالی نظام‌یافته قراردادی اشاره می‌کند که خود بیان مستقیم هماهنگی و انسجام است. آن‌چه در گفته‌های بالا ازسوی موسیقی‌شناسان می‌توان استنباط کرد اساس هماهنگی و انسجام در متن اجزاء تشکیل‌دهنده دستگاه است که آن‌ها را گوشه می‌گویند. و نتیجه این‌که دستگاه در موسیقی ایرانی « کلیتی انسجام‌یافته است».

ساسان فاطمی در مقاله‌ای با عنوان « غزل‌خوانی» و جایگاه آن در فرهنگ موسیقایی ایران، درباره‌ی غزل و غزل‌خوانی در موسیقی دستگاهی، موسیقی مردمی، موسیقی اقوام ایرانی و نمونه‌های مشابه در سایر فرهنگ‌ها بررسی جامعی انجام داده است. در بخشی از مقاله ایشان درباره غزل و غزل‌خوانی چنین آورده: اصطلاح دیگری که برای غزل‌خوانی در محیط رسمی به‌کار می‌رود نیز یعنی کوچه‌باغی در موارد متعددی که در موسیقی کلاسیک و چه در موسیقی مردمی ایران رواج داشته است آن را در ردیف آوازی

موسیقی ایرانی به روایت دوامی جز گوشه‌های آواز دشتی می‌یابیم (پایور ۱۳۷۵: ۶۷)
که سابقه آن را می‌توان در جدول آوازهای متعلق به دستگاه شور بحورالالحان نیز یافت (شیرازی ۱۳۷۵: ۲۶)
این موارد نشان می‌دهد که غزل از دیرباز جدا از اینکه یک قالب شعری بسیار مهم و درواقع محبوب‌ترین قالب شعری در ادبیات کلاسیک ایران بوده نوعی موسیقی آوازی نیز به‌شمار می‌رفته که همواره نه در موسیقی کلاسیک و نه در موسیقی و مردمی بر روی اشعار با قالب غزل اجرا نمی‌شده است» (فاطمی،۱۳۹۶: ۳۵).

نظریه انسجام معنایی

نظریه انسجام معنایی ناظر بر تشخیص متن‌بودگی و تفکیک متن از غیر متن و شناخت عوامل انسجام در متن است. تشخیص « متن بودن و تفکیک متن» به طبقه‌بندی و دسته‌بندی و تحلیل عناصر مؤثر در ارتباط درون‌متنی وابسته است. گوت وینسکی معتقد است که: «متون ممکن است که دارای انسجام ضعیف‌تر و یا قوی‌تر باشند اما هیچ متنی بدون انسجام وجود نخواهد داشت» (به نقل از عبداللهی،۱۹۷۵: ۳۳). دو تن از پژوهشگرانی که در این زمینه تلاش کرده‌اند هلیدی و حسن هستند که معتقدند عامل اصلی تعیین‌کننده این است که آیا مجموعه‌ای از جملات، « متن» هستند یا نه و یا دارای « انسجام» هستند و آیا این روابط انسجامی است که بافتار (texture) را می‌آفرینند؟(هلیدی و حسن،۱۹۷۶: ۲). آن‌ها در مورد انسجام و پیوستگی معنا در متن، معتقدند که: « انسجام یک مفهوم معنایی است که به روابط معنایی موجود در متن اشاره می‌کند و شناسایی متن از غیرمتن را امکان‌پذیر می‌ساز» (هلیدی و حسن،۱۹۷۶: ۴). هلیدی دو گروه از ویژگی‌هایی را که در ترکیب با هم، بافتار را می‌آفرینند از هم متمایز می‌کند. یکی « ویژگی‌های ساختاری» و دیگری « انسجام» است. در بخش انسجام هلیدی و ماتیسن معتقدند که: « انسجام، شامل انسجام دستوری که از طریق ارجاع، ربط، حذف و جایگزینی حاصل می‌شود و هم‌چنین انسجام واژگانی که با تکرار، هم‌معنایی (هم‌مرجعی)، تضاد معنایی و شمول معنایی شکل می‌گیرد (هلیدی و ماتیسن،۲۰۰۴: ۵۷۹-۵۳۲) که در ادامه بیشتر توضیح داده خواهد شد.

در بخش ویژگی‌های ساختاری شامل ساختار موضوعی که با مفهوم توالی خطی آغاز و پایان سروکار دارد و ساختار اطلاعاتی که با مفاهیم ارتباط اطلاعات کهنه و نو مربوط می‌شود. اگر بخواهیم این ویژگی را دستگاه و غزل نشان دهیم، می‌توان چنین بیان کرد که در موسیقی دستگاهی ساختار موضوعی در صورت‌بندی ابتدا و انتها به شکل بخش‌های درآمد، اوج‌وفرود است که هر گوشه به‌واسطه فرود یا کادانس با گوشه‌های بعدی ارتباط می‌یابد. این ویژگی در غزل نیز شامل، مطلع، بیت‌الغزل و مقطع (تخلص) است که ابیات به‌واسطه ردیف و قافیه به‌هم مرتبط می‌شوند. در مقایسه‌ی ساختار موضوعی در دستگاه و غزل، درآمد دستگاه با مطلع غزل، اوج دستگاه با بیت‌الغزل و فرود دستگاه با مقطع مطابقت دارند. در مورد ساختار اطلاعاتی، دستگاه و غزل نیز دارای ویژگی‌های مشترک هستند چنان‌که حجاریان در کتاب *مکتب‌های کهن موسیقی* درباره‌ی زمینه‌های تاریخی و جغرافیایی غزل و دستگاه چنین می‌گوید: « مطالعه‌ی پیدایش جغرافیای دستگاه‌های ایرانی در کنار مسایل دیگری از قبیل موجودیت مکتب دستانی به‌مثابه پیش‌شرط مکتب دستگاهی، رشد جهان‌بینی غزل در دامان مولانا و سعدی و حافظ در پهنه غرب ایران، نشر تشیع و موقعیت مناسب شهرهای غربی باید جست‌وجو کرد» (حجاریان،۱۳۹۳: ۲۴۱).

۱- متن‌بودگی و انسجام در غزل و دستگاه

در صورت‌بندی و انسجام معنایی در دستگاه عوامل متعددی را می‌توان یافت اما در این‌جا به چهار عامل

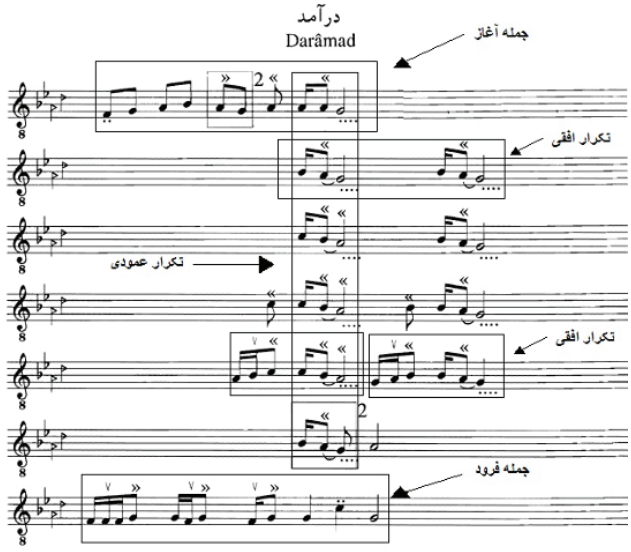
اصلی تکرار، دگره (واریاسیون)، تضاد و رابطه‌ی جزء و کل که بیشترین نقش را رد انسجام دستگاه دارند، اشاره می‌شود. در همین موضوع (انسجام معنایی در متن)، رقیه حسن نیز عوامل انسجام در متن را به چهار دسته کلی، تکرار[۴]، هم‌معنایی[۵] و تضاد معنایی[۶] و شمول معنایی[۷] طبقه‌بندی کرده است (رقیه حسن، ۱۹۸۴: ۲۰۳-۲۰۱). در ادامه این چهار عامل در دستگاه و متن موردبررسی و تطبیق قرار می‌گیرند.

۱-۱: انسجام معنایی مبتنی بر تکرار

مقوله‌ی تکرار یکی از پرکاربردترین عوامل سازنده ساختار گوشه‌ها در دستگاه است در گوشه‌های ردیف موسیقی دستگاهی ایران الگوهایی مشابه را می‌بینیم که عیناً در سایر گوشه‌ها تکرار شده و باعث انسجام متن می‌شوند. تکرار می‌تواند در چهار کارکرد متنوع در گسترش، انسجام و پیوستگی معنا در ردیف عمل کند.

۱-تکرار گوشه‌ها در دستگاه‌ها و آوازهای مختلف
۲- تکرار الگوهای ملودیک و ریتمیک در ساختار یک گوشه
۳- استفاده از ملودی مدل‌های مشترک در دستگاه‌ها و آوازها
۴- تکرار ساختارهای اجرایی (مُد) مشترک در دستگاه‌ها و آوازها

به‌عنوان‌مثال به نت‌نویسی گوشه درآمد شور از ردیف میرزا عبدالله نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی داریوش طلایی توجه کنید که چگونه به‌واسطه تکرارهای عمودی و افقی، گوشه شکل می‌گیرد.



کل ساختار گوشه‌ی درآمد از چهار الگوی زیر ساخته شده است.

فرم کلی گوشه از این چهار الگو به کمک تکرارهای عمودی و افقی، ساخته شده است. رابطه‌ی بین این چهار الگو بر اساس کارکرد آن‌ها مشخص می‌شود. الگوی شماره یک نقش جمله‌ی آغازین را دارد.

الگوی شماره دو ایده‌ی اصلی درآمد محسوب می‌شود. الگوی شماره سه شکل گسترش‌یافته‌ی ایده‌ی درآمد است که به‌واسطه تکرارهای افقی و عمودی گسترش یافته است. الگوی شماره چهار جمله‌ی فرود است. این چهار الگو در بستر مُدال دو دانگی شور و با تأکید بر نت شاهد (سل) و حرکت‌های پیوسته ملودیک به‌هم مرتبط شده‌اند.

رابطه انسجامی مبتنی بر «تکرار» در متن نیز هنگامی رخ می‌دهد که واژه‌ای در متن تکرار شود، به‌عبارتی‌دیگر بین دو واژه، ازنظر معنایی و آوایی، تفاوتی وجود نداشته باشد. سالکی دراین‌باره معتقد است: «در یک متن، واژه‌های بسیاری وجود دارند که بیش از یک بار تکرار شده‌اند اما آنچه سبب انسجام متن می‌شود تکرار واژه‌های مهم آن است. بسیاری از واژه‌های دستوری همانند حرف‌اضافه و حرف‌ربط ممکن است در متن زیاد مورداستفاده قرار گرفته باشند، هرچند که این واژه‌ها نیز در انسجام متن تأثیرگذارند، اما در نقش موردنظر در این واژه‌ها تأکید نمی‌شود بلکه فقط واژه‌هایی که به واژه‌های متنی[۹] معروف‌اند در متن دارای نقش انسجامی هستند» (سالکی، ۱۹۹۵:۵).

در غزل عیان‌ترین وجه تکرار، تکرار ردیف و قافیه است که مانند رشته‌ای ابیات را به‌هم پیوند می‌دهد. گاه این‌که ردیف در برخی غزل‌ها دارای معانی متفاوتی است اما در بیشتر غزل‌ها چه به‌لحاظ معنایی و چه به‌لحاظ آوایی یکسان آورده شده است. در چند بیت زیر از حافظ، تکرار واژه‌های « گفتم» و « گفتا» و نیز واژه «آید» نمونه‌ای از تکرار واژگان به‌منظور انسجام معنایی است.

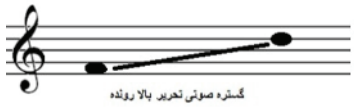
گفتم غم تو دارم گفتا غمت سر آید، گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید
گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز، گفتا ز خوب‌رویان این کار کمتر آید
گفتم که بر خیالت راه نظر ببندم، گفتا که شب رو است او از راه دیگر آید
و...

۱-۲: انسجام معنایی در شکل دگره در دستگاه و هم‌معنایی در غزل

یکی از کاربردهای دگره، گسترش ملودی اصلی یا ایده‌ای ریتمیک ملودیک و یا تحریر در گوشه است. داریوش طلایی در کتاب *تحلیل ردیف* در توضیح آناتومی گوشه، بخشی را معرفی می‌کند که اصطلاح «گسترشی» را برای آن به‌کار برده است. او در تعریف این بخش می‌گوید: « بخش گسترشی شامل رشد و گسترش معرّف[۱۰] می‌شود. که با افزایش یا کاهش پلکانی معرّف صورت می‌پذیرد این‌جا به جایی به بالاوپایین که در اصطلاح ردیف آن بیشتر و کمتر گفته می‌شود یکی از راه‌های بارز گسترش و تکامل گوشه است لازم‌به‌ذکر است و سیستم گسترش این روش متداول در ردیف است که در بخش‌های تکمیلی گوشه نیز از آن استفاده می‌شود» (طلایی،۱۳۹۴: ۳۶). کاربرد و کارکرد دگره، پرهیز از تکرار و یکنواختی است اما به‌لحاظ معنایی تغییری در معنا ایجاد نمی‌کند.

در مثال‌های زیر یک حرکت بالارونده در آواز ابوعطا از ردیف میرزاعبدالله را مشاهده می‌شود که از نت«فا» تا نت «ر» گسترش یافته اما با سه الگوی تغییریافته.

گستره‌ی صوتی حرکت بالارونده



دگره شماره ۱: تحریر بالارونده گوشه سیخی در آواز ابوعطا ردیف میرزاعبدالله

دگره شماره ۲: تحریر بالارونده گوشه بسته‌نگار در آواز ابوعطا ردیف میرزاعبدالله

دگره شماره ۳: تحریر بالارونده گوشه بسته‌نگار در آواز ابوعطا ردیف میرزاعبدالله

در رابطه انسجام معنایی در شکل «هم‌معنایی» در متن نیز می‌توان گفت که، این رابطه نوعی از تکرار است که در آن، کلمه‌های مترادف، در متن، انسجام واژگانی ایجاد می‌کنند. محمدرضا باطنی در شرح هم‌معنایی می‌گوید: «استعمال کلمات هم‌معنا در نوشته‌های علمی بسیار نادر است زیرا مفاهیم علمی دقیق و عاری از هاله‌های عاطفی است که معمولاً کلمات زبان را احاطه نموده است ولی استعمال آن‌ها در نوشته‌های ادبی و در زبان محاوره فراوان است گاهی اوقات غرض از استعمال کلمات هم‌معنا گریز از تکرار یا ایجاد تنوع است ولی گاهی برای آن است که معنی را روشن‌تر محکم‌تر و مؤثرتر کند. در زبان‌فارسی تعداد زیادی عبارات و اصطلاحات از طریق دوم ایجاد می‌شود» (باطنی،۱۳۷۳: ۲۲۹). به‌عنوان نمونه‌ای دیگر، منیژه عبداللهی درباره‌ی نقش عامل هم‌معنایی در غزلی از حافظ با مطلع:

نفس باد صبا مشک‌فشان خواهد شد / عالم پیر دگرباره جوان خواهد شد

چنین می‌گوید: «در این غزل روایتی از بهار، هم‌چون خیمه‌ای بر کل شعر سایه افکنده و سایر معانی و تصویرها و نیز حالت‌های احساسی را در خود جا داده است، چنان‌که همه‌ی آن‌ها تنها در زیر این خیمه است که با یکدیگر هماهنگی می‌یابند و اگر از این فضاسازی برکنده شوند، ارتباط خود را با سایر اجزا از دست می‌دهند و هرکدام به‌تنهایی حاوی معنای ویژه‌ای خواهند شد که همان بیت بر آن‌ها حمل می‌کند» (عبداللهی،۱۳۸۴: ۶۶).

۱-۳: انسجام معنایی مبتنی بر تضاد در دستگاه و تضاد معنایی در غزل

تضاد در موسیقی در دو صورت آثار مکتوب موسیقی (نت‌ها) و آثار اجراشده قابل‌بررسی است. در صورت مکتوب گوشه‌ها در موسیقی دستگاهی ایران، می‌توان به جملات دوقسمتی اشاره کرد که شناسایی هویت موسیقایی این جمله وابسته به تضاد ملودیک این دو است. در صورت اجرایی گوشه‌ها، تضاد، می‌تواند در حالت‌های تضاد ملودیک، تضاد دینامیک (شدت و ضعف) و تضاد مترونومیک (سرعت اجرا) و تضاد در تغییرات سرعت اجرا دیده شود.

اساساً تضاد در ساختار موسیقی دستگاهی مربوط به دو ویژگی است که در تقابل باهم قابل‌شناسایی هستند. حرکت ملودی بالارونده با حرکت ملودی پایین‌رونده، اجرا با شدت زیاد و اجرا با شدت ضعیف، سرعت بالای اجرا سرعت پایین اجرا این عوامل در اجرای صحیح گوشه‌های موسیقی دستگاهی دیده می‌شود.

در ساختار گوشه روح‌الارواح از آواز بیات ترک، جملات دوقسمتی وجود دارند که هر جمله از دو نیم‌جمله تشکیل شده است. این دو نیم‌جمله شباهتی به‌هم ندارند و نمونه‌ای از تضاد ملودیک است. بااین‌حال حالت قرینه دارند و اجرای هریک اجرای دیگری را یادآور می‌شود. به کادرها در آوانگاری زیر از کتاب *تحلیل ردیف* (داریوش طلایی) توجه شود.

در تعریف تضاد معنایی در متن، همان‌گونه که از خود عبارت برمی‌آید به معنای این است که واژه یا واحد واژگانی، معناهایی متضاد باهم دارند. یکی از پیوندهای میان واژها « تضاد معنایی» بین آن‌هاست که می‌تواند ربط کلمات را مشخص کند. ربطی که در تضاد جلوه‌گر می‌شود و کلمات را مانند سپید و سیاه، مهر و خشم، فرازوفرود مقابل هم قرار می‌دهد. این تقابل که عمدتاً در معنای آن‌ها خود را نشان می‌دهد، بیانگر نوعی پیوند میان واژه‌ها است.

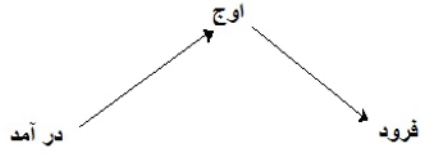
۱-۴: انسجام معنایی مبتنی بر رابطه‌ی جزءوکل در دستگاه و شمول معنایی در متن

رابطه‌ی جزءوکل در دستگاه

در بررسی کلی دستگاه، روابطی از نوع ارتباطی درونی گوشه‌ها با هم و رابطه گوشه‌ها در نسبت با ساختار کلی دستگاه دیده می‌شوند. سپنتا درباره‌ی رابطه‌ی جزءوکل در دستگاه چنین می‌گوید: « به‌طورکلی، هر دستگاه، از نغمه‌هایی تشکیل می‌شود و هر نغمه، شامل تعدادی گوشه است. گوشه، کوچک‌ترین واحد سازنده هر دستگاه موسیقی است و درواقع، اگر موسیقی ایران را مملکتی فرض کنیم، دستگاه را ولایت، نغمات را شهر و گوشه‌ها را خانه تعبیر می‌نماییم» (سپنتا، ۱۳۸۲: ۳۸۰). در بررسی دستگاه‌ها و آوازها و نیز رابطه‌ی جزء به کل، به روابطی به شکل زیر دست خواهیم یافت:

الف: رابطه گوشه‌ها با دستگاه و آواز

هر دستگاه و آوازی دارای زیرمجموعه‌های کوچک‌تری به نام گوشه هستند و رابطه گوشه‌ها در توالی و سیر ملودیک کمان‌وار که از درآمد آغاز می‌شود و با حرکتی بالارونده به گوشه اوج می‌رسد و درنهایت با حرکتی پایین‌رونده با گوشه فرود خاتمه می‌یابد.



ب: رابطه آوازها[11] با دستگاه

در تقسیم‌بندی دستگاه‌ها و آوازها، مجموعه‌ای دوازده‌قسمتی شامل هفت دستگاه و پنج آواز وجود دارد. هفت دستگاه شامل: شور، ماهور، همایون، نوا، سه‌گاه، چهارگاه و راست پنج‌گاه و پنج آواز شامل: بیات ترک، افشاری، ابوعطا، دشتی و بیات اصفهان است که چهار آواز بیات ترک، افشاری، ابوعطا، دشتی متعلق به دستگاه شور و آواز بیات اصفهان متعلق به دستگاه همایون هست.

ج: رابطه گوشه‌هایی که در یک ساختار مدال اجرا می‌شوند

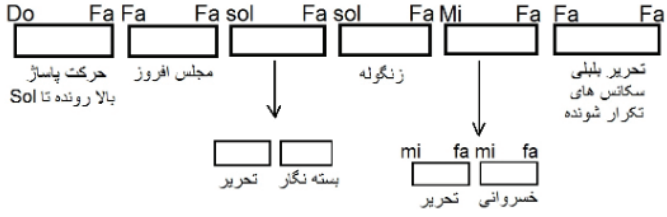
در ساختار یک دستگاه گاه گوشه‌هایی دیده می‌شود که به‌طوراجماع در زیر چتر یک ساختار اجرایی (یا مد) قرار می‌گیرند. در تابلوی زیر نوع تقسیم‌بندی گوشه‌های دستگاه راست پنج‌گاه بر اساس ساختار مُدال نشان داده شده است.

ساختار مُدال	گوشه‌ها
ماهور	درآمد، زنگ شتر یا ناقوس، زنگوله، نغمه، خسروانی
نوا	روح‌افزا، پنج‌گاه، عشاق
شور	نیریز، بیات عجم، بحر نور، قرچه، ماوراءالنهر
همایون	طرز، ابوالچپ، لیلی‌ومجنون، راوندی، نوروزهای عرب، صبا، خارا

د: استفاده از موتیف‌های شناخته‌شده در ساختار یک گوشه

برخی گوشه در موسیقی دستگاهی وجود دارد که از ترکیب موتیف‌ها و ملودی‌های شناخته‌شده در ساختار آن‌ها استفاده شده است. در زیر به ساختار گوشه‌ی حصار در دستگاه ماهور از ردیف میرزاعبدالله اشاره شده است.

در این گوشه هیچ‌گونه مدگردی اتفاق نمی‌افتد و همه‌ی بخش‌ها روی نت (شاهد حصار fa) تأکید می‌کنند.



همان‌گونه که دیده می‌شود در ساختار گوشه‌ی حصار از ملودی و موتیف‌های مجلس‌افروز، بسته‌نگار، زنگوله و خسروانی استفاده شده است.

رابطه‌ی شمول معنایی در متن

شمول معنایی در متن رابطه ایست که میان یک طبقه و زیر طبقه‌های آن به‌وجود می‌آید. در زبان‌شناسی، شُمول معنایی (Hyponymy) به حالتی اشاره دارد که معنای یک واژه به‌طورکامل توسط یک واژه دیگر که معنای فراگیرتری دارد، پوشش داده شود. برای نمونه معنای چای توسط معنای نوشیدنی پوشش

داده می‌شود و معنای سرخ توسط معنای رنگ. در این نمونه‌ها واژه چای و سرخ، واژه‌های زیر شمول (hyponym) و نوشیدنی و رنگ واژه‌های فراشمول (hypernym) نامیده می‌شوند. واژه‌هایی که تحت یک واژه کلی (بالاتر) قرار گرفته‌اند، واژه‌های هم‌شمول (cohyponym) نامیده می‌شوند، بنابراین، کلمه‌های اسب و سگ که هر دو تحت معنای حیوان قرار دارند کلمه‌هایی هم‌شمول‌اند. واژه حیوان نیز در این‌جا واژه‌ای فراشمول است.

رقیه حسن در توضیح شمول معنایی نوشته است: « در شمول معنایی عنصری که در طبقه عام قرار می‌گیرد فراگیرنده نامیده می‌شود و عنصری که در زیر طبقه‌های آن قرار دارد، واژه‌های مشمول نام دارند» وی در ادامه نوشته است: « جزء و کل مانند رابطه درخت، شاخه و ریشه است که در این نمونه شاخه و ریشه تحت عنوان هم جزء، در زیرمجموعه درخت به‌عنوان فراگیرنده، این نوع ارتباط را به وجود می‌آورند» (هلیدی و حسن، ۱۹۸۵: ۸۰ و ۸۱).

مطالب گفته شده ناظر بر متن‌بودگی و وجود انسجام معنایی در غزل و دستگاه در موسیقی ایرانی است. این مطالب هم نقشی اثباتی دارند و هم راهی را نشان می‌دهد که در آن می‌توان پیوند معنوی غزل و موسیقی دستگاهی را جست‌وجو کرد.

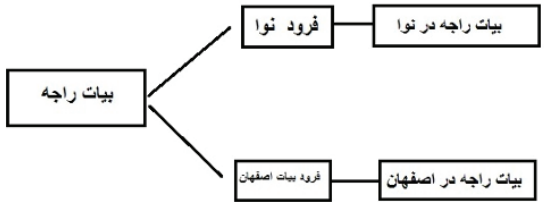
۲- پیوند معنوی غزل و آواز در موسیقی دستگاهی

در بالا اشاره شد که مقوله متن‌بودگی و انسجام معنایی در غزل و دستگاه با توجه به چهار عامل اصلی انسجام قابل‌بررسی است. غزل و دستگاه چه به‌لحاظ فرم و چه به‌لحاظ محتوا روابط مشخصی دارند که حکایت از پیوند معنویی این دو پدیده هنری دارد.

در بررسی فرم و محتوای نمونه‌های اجراشده سازوآواز در موسیقی دستگاهی، اهم عوامل پیوند این دو (غزل و آواز) را موردبررسی قرار می‌دهیم:

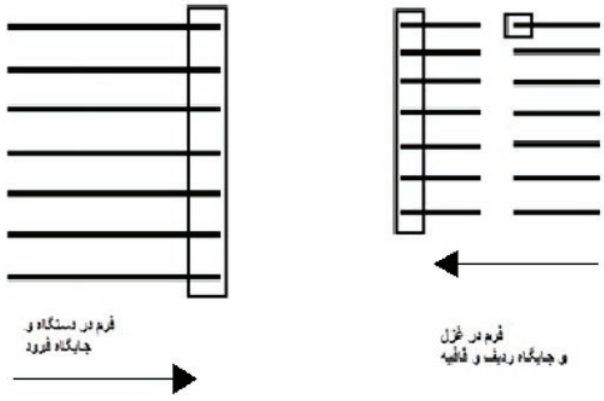
۲-۱- ردیف و قافیه در انتهای ابیات غزل و فرود در انتهای گوشه‌ها:

در انتهای گوشه‌های موسیقی دستگاهی نیز بخشی به نام فرود یا کادانس وجود دارد که گاهی مشابه هم هستند که باعث نشان‌داری گوشه می‌شود. فرودهای مشابه در دستگاه‌ها و آوازها در ساختار اجرایی یک گوشه تا زمانی که فرود اجرانشده اصطلاحاً « بی‌نشان» است و زمانی که فرود اجرا می‌شود آن گوشه « نشان‌دار» می‌شود و هویت دستگاهی یا مدال خود را آشکار می‌سازد. به‌عنوان‌مثال گوشه بیات راجه تا قبل از فرود مشخص نیست که متعلق به دستگاه نوا است یا آواز بیات اصفهان و به‌محض اجرای فرود، گوشه بیات راجه نشان‌دار شده و مشخص می‌شود که متعلق به چه دستگاهی است.



برای بررسی بیشتر به نمونه‌های بیات راجه آواز بیات اصفهان با شعر سعدی (توای توانگر حسن از غنای درویشان / خبر نداری اگر خسته‌اند و گر ریشند) و بیات راجه دستگاه نوا با شعر حافظ (ترسم این قوم که بر دردکشان می‌خندند / در سر کار خرابات کنند ایمان را) از ردیف آوازی عبدالله دوامی توجه شود (دوامی، ۱۳۸۱).

ردیف و قافیه در انتهای ابیات غزل نیز نقش هماهنگی وزن و خوش آوایی را به‌عهده دارند درعین‌حال که به‌لحاظ فرم و ساختار، باعث انسجام و ارتباط عمودی بین ابیات می‌شوند. ردیف و قافیه در پایانه هر بیت غزل نقش فرودی نیز دارند. در شکل زیر مقایسه‌ای بین جایگاه ساختاری ردیف و قافیه در غزل و جایگاه فرود در دستگاه را می‌بینیم:



۲-۲- ارتباط معنایی مضامین بیت در غزل و مایگی در گوشه

در بحث اهمیت شعر یا موسیقی در بین خوانندگان موسیقی دستگاهی نظرات متفاوتی وجود داشته است برخی معتقدند که ارجحیت با موسیقی است و برخی معتقدند که موسیقی می‌بایست در خدمت معنا و بیان بهتر معنا در شعر باشد و برخی معتقدند میانه‌روی در هم‌نشینی شعر و موسیقی بهترین روش هست. در دوره‌های مختلف تاریخ موسیقی ایران، بر اساس بررسی نمونه‌های صوتی سازوآواز به‌جامانده در تاریخ تحول ضبط موسیقی از صفحات سنگی تاکنون شاهد اجرای آثاری با ویژگی‌های متنوع هستیم. در این مورد محمدرضا شجریان معتقد است که: « خواننده در وهله اول باید معنای شعر را خوب بداند و برای دانستن معنا باید موسیقی معنا را خوب بداند و سیلاب‌ها را درست بخواند و اگر کمی اشتباه کند و آن سیلاب‌ها را پس‌وپیش بخواند، شیرازه کار از دست خارج می‌شود. پس خواننده باید شعر را بشناسد تا بتواند موسیقی شعر را بیان کند»(شجریان،۱۳۸۹).

علیرضا افتخاری نیز در مورد توصیه تاج اصفهانی به امانت‌داری شعر در آواز چنین نقل‌قول کرده که: استاد تاج دقیقاً با همان حالتِ سیدرحیم به ما می‌گفتند که «استادم، سید رحیم می‌گفتند تاج‌زاده! [یعنی خودِ استاد] اول شعر را تحویل بده، بعد تحریر بده». یعنی ما باید امانت‌دارِ شعر باشیم و وقتی شعری از شیخ‌اجل سعدی یا حضرت‌حافظ می‌خوانیم، باید مواظب باشیم که وسط بیتِ شعر تحریر نزنیم، زیرا اگر فردی خواست بیت را ترجمه و تفسیر کند، گمان نکند تحریر هم جزو شعر است. این را استاد تاج نمی‌پسندیدند که بین شعر تحریر نابه‌جا زده شود؛ ازاین‌رو می‌گفتند اول شعر را تحویل بده، یعنی معنای شعر را به‌درستی و به‌تمامی به مخاطب تحویل بده، بعد تحریر بزن. (افتخاری،۱۳۹۶)

در مصاحبه شخصی نگارنده با عبدالنقی افشارنیا در مورد اهمیت شعر و موسیقی اظهار داشته‌اند: « من فکر می‌کنم که موسیقی و شعر هردو بر روی‌هم تأثیر می‌گذارند و می‌بایست به هردو توجه نمود، این دو می‌توانند مکمل هم باشند آنجا که کار شعر ناتمام می‌ماند موسیقی می‌تواند کار را به اتمام برساند، بنابراین هرچه این دو به هم نزدیک‌تر باشند نتیجه بهتر می‌شود» (افشار نیا، مصاحبه شخصی،۱۳۹۵).

حمیدرضا نوربخش نیز معتقد است که: « به تساوی می‌بایست شعر و آواز را در کنار هم طراحی کرد،

در بیان موسیقایی هم باید موسیقی درست بیان شود و هم اینکه حق مطلب شعر ادا شود». (نوربخش، مصاحبه شخصی، ۱۳۹۵).

در آلبوم *دستان*، ساخته پرویز مشکاتیان و آواز شجریان، غزلی از سعدی با مطلع:

از در درآمدی و من از خود به در شدم / گویی کزین جهان به جهان دگر شدم، این بیت در درآمد چهارگاه اجرا می‌شود که با توجه به محتوای معنایی شعر، شکوه، زیبایی، تحسین و شیفتگی، بسیار مناسب با فضای معنایی چهارگاه هم‌نشین شده است. استفاده زیرکانه و هوشمندانه از این بیت در درآمد و هم‌نشینی «گوشه درآمد» با واژه‌ی «درآمدی» خود به مفهوم شروع داستان و روایت در غزل مذکور و دستگاه چهارگاه است. (شجریان،۱۳۶۷)

در نمونه‌ای دیگر اجرای رامبد صدیف (آواز) به همراه مجید کیانی (سنتور) در آلبوم «ترجیع‌بند»، نمونه بسیار خوبی از هم‌نشینی معنایی غزل با موسیقی دستگاهی است. مهدی آذر سینا درباره‌ی این هم‌نشینی چنین می‌گوید: «صدیف در اجرای گوشه‌ی مخالف در دستگاه چهارگاه از این بیت از غزل حافظ استفاده می‌کند، رسم بدعهدی ایام چو دید ابر بهار / گریه‌اش بر سمن و سنبل و نسرین آمد، و با آن هیبت و صلابتی که خوانده می‌شود، تلفیق و تناسب حسی و موضوعی بی‌نظیری است که اتفاق می‌افتد و با این کلام گوشه مخالف که دم برآورد نی است، از تنگی سینه و فریادی از افتادن در دامگه حادثه، و چونان نعره شیری است که رفتار با ترصیع تلخ و تند و گزنده حافظ، که تسلیم شدنی است، ناچار و در عین رجزخوانی، آغاز شود». (آذرسینا،۱۳۹۵: ۲۶۰)

۲-۳- انعطاف‌پذیری در انتخاب غیرمتوالی و یا حذف ابیات غزل

در برخی اجراهای موسیقی دستگاهی ایران شاهد اجرای غیرمتوالی ابیات غزل در آواز هستیم. این تغییر و جابه‌جایی ابیات به‌مثابه حسن انتخاب و هم‌نشینی مناسب گوشه با محتوای بیت غزل بوده است. قابلیت انعطاف‌پذیری ابیات غزل این فرصت را برای بیان بهتر موسیقی فراهم کرده است. در نمونه معرفی‌شده زیر از آلبوم چاوش ۴ اثر گروه عارف و شیدا به سرپرستی پرویز مشکاتیان و غزلی از هوشنگ ابتهاج و خوانندگی شهرام ناظری، ترتیب اصلی و اجراشده‌ی ابیات در آواز به‌صورت زیر است (ناظری،۱۳۵۷).

۱	اجراشده در گوشه‌های اول و هشتم	چند این شب و خاموشی وقت است که برخیزم	و آن آتش خندان را با صبح برانگیزم
۲	اجرا نشده	گر سوختنم باید افروختنم باید	ای عشق بزن در من کز شعله نپرهیزم
۳	اجراشده در گوشه‌های دوم و چهارم	صد دشت شقایق چشم در خون‌دلم دارد	تا خود به کجا آخر با خاک درآمیزم
٤	اجراشده در گوشه‌ی سوم	چون کوه نشستم من با تاب‌وتب پنهان	صد زلزله برخیزد آنگاه که برخیزم
٥	اجراشده در گوشه‌ی پنجم و هفتم	برخیزم و بگشایم این بند دل جوشان	وین سیل گدازان را از سینه فروریزم
٦	اجراشده در گوشه ششم	شب گرچه غم افزاید خورشید از آن زاید	چون راحت دل خواهم از درد چه پرهیزم
۷	اجرا نشده	چون گریه گلو گیرد از ابر فروبارم	چون خشم رخ افروزد در صاعقه آویزم
۸	اجرا نشده	ای‌سایه! سحرخیزان دلواپس خورشیدند	زندان شب یلدا بگشایم و بگریزم

۲-۴- قرینه‌سازی و تکرار

این دو عنصر در موسیقی دستگاهی و غزل به‌وفور دیده می‌شود پاره‌های شعری، قرینگی اوزان عروضی، ترکیب‌ها و صنایع ادبی بدیع، تکرار مبتنی بر واریاسیون‌های متنوع در موسیقی دستگاهی، همگی از دو عنصر قرینه‌سازی و تکرار استفاده می‌شود. داریوش صفوت درباره‌ی تأثیر قرینه‌سازی و تکرار معتقد است که: « قرینه‌سازی و تکرار دو جنبه اساسی موسیقی ایرانی و اصولاً هنر ایرانی است در شعر و سایر هنرها ایران نیز این دو عنصر به‌وضوح مشاهده می‌شود قرینه‌سازی ایجاد آرامش می‌کند و در از بین بردن هیجانات که ازنظر عرفانی عنصری مضر به شمار می‌روند تأثیر دارد تکرار، محیط روحانی ایجاد می‌کند و در اصطلاح علاقه‌مندان به تئوری انفورماسیون درجه بدیع بودن را پایین می‌آورد و ذهن آماده اخذ و دریافت بیشتری می‌شود به همین جهت در کلیه متون روحانی قرینه‌سازی و تکرار وجود دارد» (صفوت ۱۳۸۶: ۱۸۸).

۲-۵- بیان مناسب و صحیح در غزل و موسیقی دستگاهی

بیان یعنی استفاده درست و به‌جا از تمام ارکان ارتباط برای این‌که منظورمان را درست به مخاطب برسانیم. که هم شامل محتوای کلام و سخن است و هم به طرز ادای آن مرتبط می‌شود. یعنی هم حرف خوب بزنیم، حرفی که متناسب هر شخص و هر مکان و به اقتضای شرایط باشد و هم آن حرف سنجیده و مناسب را با رعایت اصول و قواعد زبانی و آوازی، مؤثر بیان کنیم. تسلط آوازخوان بر این دو مقوله می‌تواند نتایج بسیار خوبی را در ایجاد ارتباط با شنونده فراهم آورد. تکنیک‌هایی که کمک می‌کند یک آوازخوان بیان خوبی داشته باشد شامل موارد زیر است: تلفظ درست و صحیح کلمات، توجه به دستورزبان و حالت‌های امری، پرسشی، خبری، ندایی و سایر حالت‌های زبانی، رعایت مکث‌ها و تأکیدها، توجه به سرعت اجرا، توجه به‌شدت و ضعف در اجرا، حذف عناصر زائد که از تأثیرگذاری کلام کم می‌کند، کنترل نفس و بدون تنش بودن بیان، توجه به احساس اجرا، توجه به رنگ‌های صوتی صدا، در اجراهای صحنه‌ای توجه به رعایت زبان بدن مناسب مانند نوع نگاه و حالت چهره و دیگر اجزای ارتباط غیرکلامی و می‌توان گفت فن‌بیان خوب یعنی استفاده از همه اجزایی که کمک می‌کند پیام ما به‌درستی به مخاطب انتقال یابد. با توجه به تنوع مضامین ادبی در غزل و محتوای معنوی گوشه در دستگاه و آواز رعایت نکات فوق در بسیاری از آثار موسیقی ایرانی به‌خوبی مشاهده می‌شود.

نتیجه‌گیری

نظریه انسجام معنایی که در زبان‌شناسی نقش‌گرا به مبحث متن‌بودگی و انسجام معنایی می‌پردازد، به‌خوبی در تحلیل و توضیح متن‌بودگی و انسجام در موسیقی دستگاهی نیز کاربرد دارد. این به آن معناست که در مطالعات بین‌رشته‌ای و موسیقی‌شناسی در حوزه موسیقی دستگاهی ایران می‌توان راهی به حوزه مطالعات زبان گشود.

بررسی رابطه معنوی غزل و آواز در موسیقی دستگاهی زیر عنوان وسیع‌تر « زبان‌فارسی و موسیقی دستگاهی» قرار می‌گیرد و نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که موسیقی دستگاهی ایران به‌مثابه هم متن مکتوب و هم متن شنیداری دارای انسجام و پیوستگی است. از همین زاویه هم ارتباط معانی که بین غزل و آواز در دستگاه موسیقی ایران نهفته است، نشان از رابطه معنوی این دو است. تناسب محتوایی بیت در غزل و گوشه در دستگاه، تناسب ردیف و قافیه در غزل با فرود در دستگاه، انعطاف‌پذیری در جابه‌جایی

و حذف ابیات غزل به تناسب فضای مدال گوشه در دستگاه، بیان در غزل و آواز در موسیقی دستگاهی، قرینه‌سازی و تکرار، از مواردی است که نشان می‌دهد غزل و آواز در موسیقی دستگاهی ارتباطی معنایی عمیقی باهم دارند. ارتباط صوری آنان از جهت تعداد کمی اشعار غزل و به‌موازات آن تعداد کمی گوشه‌ها اصلی بدیهی در رابطه غزل و آواز دستگاهی است. بافت فکری در تبیین ابیات غزل از یک‌سو و محتوای روحانی در اجرای گوشه‌ها ازسویی‌دیگر و سازگاری این دو که آوازخوانان حرفه‌ای به آن پایبندند از عمده عناصر رابطه معنوی دستگاه و غزل است. اظهارنظرها و دیدگاه‌های آوازخوانان برجسته و موسیقی شناسان (که در این مقاله به آنان اشاره شده) حاکی از وحدت معنوی ابیات غزل و حالات معنوی در آواز در دستگاه موسیقی ایرانی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. در موسیقی کلاسیک ایرانی با سه اصطلاح «ردیف» و «دستگاه» و «آواز» مواجه می‌شویم. ردیف مجموعه‌ای از ملودی‌هایی است که در طول سالیان متمادی به‌تدریج جمع شده و به‌واسطه فرودهای مشترک مردّف شده‌اند. ردیف به مجموعه‌ای دوازده‌قسمتی تقسیم می‌شود که این ۱۲ قسمت، در قالب دو بخش کلی دستگاه و آواز شناخته می‌شوند. دستگاه‌ها شامل شور، ماهور، همایون، نوا، سه‌گاه، چهارگاه و راست پنج‌گاه و آوازها شامل بیات ترک، بیات اصفهان، افشاری، دشتی و ابوعطا است. در این مقاله اصطلاح «آواز» نیزبه دو معنا به کاربرده شده یکی به معنای «آواز خوانی» یکی به‌مثابه بخشی از ردیف موسیقی کلاسیک ایرانی.

۲. کادانس (Cadence) فرمولی است که برای خاتمه دادن به بخش‌های عمده یک قطعه موسیقی به‌کار می‌رود.

۳. ۲- الف) روش تطبیقی دل‌به‌خواه (random comparison) در این روش تطبیقی، بخشی از عناصر یک پدیده با عناصر پدیده دیگر مطابقت داده می‌شود. ب) روش دسته‌بندی کردن عناصر موسیقایی یا فرهنگی و مطابقت آنان باهم (typology method). ج) تطبیق گام‌های موسیقی و مقوله‌بندی کردن اجزا و عناصر موسیقایی (scale and category method) این روش تحقیق به‌طورفشرده، اجزای موسیقی و فرهنگ را در کنار یکدیگر قرا می‌دهد (مانند روش آلن لومکس و کولینسکی). د) روش ارزیابی گرایی (validation method) که در آن مفاهیم و نظریه‌ها و برداشت‌های موسیقایی یک فرهنگ را گرفته و آن را با نظریه و برداشت‌هایی از فرهنگ دیگر تطبیق می‌دهند.

4. Repetition

5. Synonymy

6. Antonymy

7. Hyponymy

۸. نت شاهد، نتی است که در گردش ملودی، بیشتر از دیگر صداها به گوش می‌رسد. این نت در مرکز ملودی واقع می‌شود، و به‌عبارتی ملودی بر محور آن بسط و گسترش می‌یابد. (فخرالدینی،۱۳۹۴: ۱۰۰)

9. Function Words

۱۰. معرّف، ایده‌ای موسیقایی است که شخصیت اصلی گوشه را نشان می‌دهد.

فهرست منابع

- آذرسینا، مهدی (۱۳۹۵)، *شعر یا موسیقی*، تهران: نشر سروش.
- افتخاری، علیرضا (۱۳۹۶)، مصاحبه با خبرگزاری ایرنا سیزدهم تیرماه
- افشارنیا، عبدالنقی (۱۳۹۵)، مصاحبه شخصی نگارنده
- ایشانی، طاهره (بهار ۱۳۹۳)، «تحلیل مقایسه‌ای عوامل انسجام در دو غزل حافظ و سعدی و تأثیر آن بر انسجام متن»، *فصلنامه علمی- پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهرا*، سال ششم، شماره (۱۰)، صفحه‌های ۳۵-۹.
- باطنی، محمدرضا (۱۳۷۳). *زبان و تفکر، مجموعه مقالات زبان‌شناسی*، چاپ پنجم، تهران: نشرفرهنگ.

- بامداد، محمد علی. (۱۳۶۹)، *حافظ‌شناسی یا الهامات خواجه*، به کوشش محمود بامداد، چاپ چهارم، تهران: نشر پاژنگ.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲)، *گمشده لب دریا*، تهران: سخن.
- حجاریان، محسن (۱۳۹۶)، *دستگاه و موسیقی ایران*، سایت دائره المعارف بزرگ اسلامی، تهران.
- --------،-------- (۱۳۸۶)، *مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی*، تهران: انتشارات کتاب سرای نیک.
- --------،-------- (۱۳۹۳)، *مکتب‌های کهن موسیقی ایران*، تهران: انتشارات گوشه.
- حسن لی، کاووس (۱۳۸۳)، «زلف تاب‌دار حافظ». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم تهران*. ویژه‌نامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی (۳)، سال دوازدهم، شماره (۴۶-۴۵). تابستان و پاییز: ۱۲۸-۱۰۷.
- خرمشاهی، بهاء الدین (۱۳۸۰)، *ذهن و زبان حافظ*، چاپ هفتم، تهران: ناهید.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- سپنتا، ساسان (۱۳۸۲)، *چشم‌انداز موسیقی ایران*، تهران: نشر ماهور.
- شجریان، محمدرضا (۱۳۸۹)، نشست در شهر کتاب با عنوان « موسیقی در غزل سعدی»، سوم اردیبهشت، تهران
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، *سیر غزل در شعر فارسی (از آغاز تا امروز)*، تهران: فردوس.
- شیرازی، علامه قطب الدین (۱۳۸۷). *رساله موسیقی از دره التاج لغره الدباج*، جلد اول و دوم تصحیح نصرالله ناصح پور، تهران: فرهنگستان هنر.
- صفوت، داریوش (۱۳۸۶)، *هشت گفتار درباره‌ی فلسفه موسیقی*، تهران: کتاب‌سرای نیک.
- صلاحی، عسگر (۱۳۸۷)، «تاملی در ساختار معنایی غزل حافظ». *فصلنامه زبان و ادب دانشگاه علامه طباطبایی*.شماره (۳۶)، صفحه‌های ۵۶-۳۳.
- طلایی، داریوش (۱۳۷۲)، *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی*، تهران: ماهور.
- طلایی، داریوش (۱۳۹۶)، *نت‌نویسی آموزشی تحلیلی ردیف میرزاعبدالله*، تهران: نشر نی.
- عبادیان، محمود (۱۳۷۹)، *آنچه خوبان همه دارند: اعتلای ابعاد شعر کلاسیک درغزل حافظ*، چاپ اول، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- عبداللهی، منیژه (۱۳۸۴)، «پیوند عمودی و انسجام معنایی در غزل‌های حافظ»، *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، دوره بیست و دوم، شماره سوم پاییز. (پیاپی ۴۴). (ویژه‌نامه زبان‌وادبیات‌فارسی)، صفحه‌های ۱۳۴-۱۲۴.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۶)،«غزل‌خوانی» و جایگاه آن در فرهنگ موسیقایی ایران، *فصلنامه ماهور*، شماره (۷۷) سال بیستم پاییز، صفحه‌های ۵۲-۳۱
- فخرالدینی، فرهاد (۱۳۹۲)، *تجزیه‌وتحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، تهران: انتشارات معین.
- فرهت، هرمز (۱۳۹۱) *دستگاه در موسیقی ایران*. تهران: پارت.
- کسروی، احمد (۱۳۲۲)، *حافظ چه می‌گوید؟*، چاپ دوم، تهران: نشر پیمان.
- لطفی، محمدرضا (۱۳۷۹). «باز سازی در موسیقی سنتی ایران»، *نامه شیدا*، دوره ۱، شماره (۲ و ۳).

دیسکوگرافی

- دوامی، عبدالله (۱۳۸۱)، *ردیف آوازی*، تهران: ماهور.
- شجریان، محمدرضا (۱۳۵۲)، «چهارگاه، آفتاب نیمه شب»، گلهای تازه برنامه شماره (۴۸)، رادیو ملی ایران
- شجریان، محمدرضا (۱۳۶۷)، *آلبوم دستان*، به همراه پرویز مشکاتیان، تهران: دل آواز.
- صدیف، رامبد (۱۳۶۹)، *ترجیع‌بند، سنتور مجید کیانی*، شرکت نوآهنگ یزد (نوار کاست).
- ناظری، شهرام (۱۳۵۷)، *چاووش چهار*، تهران: موسسه فرهنگی و هنری چاووش.

- Halliday, M.A.K. (1976) Halliday: *System and Function in Language.* (ed) G.R.Kress. London: Oxford University Press.
- Halliday, M. A. K & Christian Matthiessen. (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. Third edition. London: Oxford University press.

- Hassan, R. (1985a) *Linguistics, Language and Verbal Art.* Deaken University Press.
- Parry, C. Hubert (2009). The Art of Music. London: University of Cambridge Press.
- Salkie, Raphael (1995). *Text and Discourse Analysis.* New York and London:.Routledge.
- White, John D. (1976). *The Analysis of Music,* p.26–27.

Received: 2018/08/28
Accepted: 2019/01/17

The meaningful relationship of Ghazal and Avaz in Iranian music system (Dastgah)

Bahram Jamali, assistant professor, Music Department, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan.

Abstract

To identify the connection between Ghazal and Avaz, two internal and external factors have been considered. Internal factors have been examined by linguistic and musicological perspective. The semantic coherence in linguistics and the formalism theory in musicology have been used to explain the relationship between Ghazal and Avaz. The object of coherence was examined in Ghazal and Dastgah from Linguistic approach, and the structure of Ghazal and Dastgah were examined by the musical approach. At investigation in internal factors of coherence, it was found that four factors of Repetition, Synonymy, Antonym and Hyponymy are adapted with four factors of Repetition, Variation, Antonym and Relations between the component and whole in Dastgah. The verses of the Ghazal show their solidarity through Radif and rhyme and Dastgah reveals its internal correlation through cadence.

Ghazal contains romantic, mystical and moral themes and The nature of each part of Dastgah contains certain mental and spiritual states. Every singer in Iranian music tries to choose appropriate melodies for each Ghazal. These melodies are called Gusheh. The number of verses of Ghazal corresponds to the number of Gusheh of Dastgah. All these factors show the meaningful relationship between Ghazal and Avaz in Iranian music system.

Keywords: Ghazal, Semantic Coherence, Avaz, Dastgah