تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۲۱
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۱۵

نیما قماشی[۱]

واحدهای ساختاری فُرمال در دستگاه شور ردیف دوره‌ی عالی علی‌اکبر شهنازی / انواع جمله

چکیده

بررسی و شناخت مؤلفه‌های فضایی- صوتی، زمانی- وزنی و زیرساخت‌های فُرمال در نظامِ دستگاهیِ موسیقی کلاسیک ایرانی، بسیار حایز اهمیت است. موضوع مورد بحث این پژوهش بررسی زیرساخت‌های فُرمال در دستگاه شور از ردیف دوره‌ی عالی علی‌اکبر شهنازی است که یکی از رپرتوارهای مهم این حوزه به‌شمار می‌آید. فرم در سه سطح ساختاری «کلان»، «میانی» و «خُرد» قابل بررسی است، این پژوهش به طور اخص در سطح خُرد انجام می‌شود. «نغمه»، «فیگور»، «موتیف»، «عبارت»، «جمله»، واحدهای ساختاری تشکیل‌دهنده سطح خُرد در یک قطعه یا گوشه هستند که آهنگ‌ساز یا نوازنده می‌تواند ایده‌های موسیقایی خود را در قالب آن‌ها ارایه دهد. نگارنده با استناد به منابع معتبر، هرکدام از این واحدها را شرح داده و به روشی پدیدارشناسانه آن‌ها را بر اساس ردیف دوره‌ی عالی تعریف می‌کند و برای هرکدام مثال‌هایی از رپرتوار مذکور ذکر می‌کند. در میان همه‌ی واحدها، تعدادی دارای فراوانی بالایی هستند و به‌کرات در ساختار گوشه‌ها ظاهر می‌شوند، این واحدها از شاخصه‌های این دستگاه و به طور اخص سبک خاص جمله‌پردازی علی‌اکبر شهنازی به‌شمار می‌آیند که معرفی‌شان از دیگر اهداف این پژوهش است. «عبارت‌های مستقل»، «جملات دوعبارتی»، «جملات سه‌عبارتی»، «جملات با بیش از سه عبارت»، «جملات گسترشی»، «جملات مرکب»، «جملات و عبارت‌های مُدلاسیون کننده» و «گروه عبارات» واحدهای فُرمال استخراج‌شده در این حوزه تحقیقاتی هستند که در میان آن‌ها «عبارت‌های مستقل» بیشترین فراوانی را دارد که سبک خاص عبارت‌بندیِ علی‌اکبر شهنازی را نشان می‌دهد. گوشه‌ها و واحدهای فُرمال را می‌توان در سه گروه «موتیفیک»، «بینابین» و «فرم آزاد» دسته‌بندی کرد. از ۲۲ گوشه‌ی دستگاه شور ۱۴ مورد در ساختارشان از موتیف بهره می‌گیرند و در میان واحدهای فُرمال، «جملات موتیفیک» بیشترین فراوانی را دارند که از برآیند این دو می‌توان نتیجه گرفت، ساختار دستگاه شورِ ردیف دوره‌ی عالی و به طور اخص جمله‌بندی علی‌اکبر شهنازی، «موتیفیک» است. بُعد دیگر این پژوهش، بررسی نقش نغمات بر شکل‌گیری و میزان پایان‌پذیری واحدهای فُرمال است. در مناطق مُدال دستگاه شور نغمه‌ی «شاهد» از لحاظ قدرت اختتام، قوی و نقطه‌ی «پایدار» و دیگر درجات ضعیف و نقطه‌ی «ناپایدار» محسوب می‌شوند.

واژگان کلیدی: موسیقی کلاسیک ایرانی، ردیف، دستگاه شور، فرم، جمله

[۱] کارشناسی ارشد نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

Email: nima.ghomashi@gmail.com

مقدمه

بررسی زیرساخت‌های فُرمال در رپرتوارهای موجود در نظامِ دستگاهیِ موسیقی کلاسیک ایرانی برای شناخت دقیق‌تر آن‌ها بسیار حایز اهمیت است. این شناخت در امر اجرا و آموزش مفید واقع می‌شود. از طرفی ردیف دوره‌ی عالی اگرچه یکی از رپرتوارهای مهم در این حوزه است، نسبت به سایر ردیف‌ها کمتر مورد توجه قرار گرفته و تداوم این امر، باعثِ کم‌رنگ شدنِ حضور این گنجینه در میان اهل فن می‌شود، به‌همین‌دلیل، دستگاه شور از این ردیف برای حوزه‌ی مطالعاتی این پژوهش انتخاب شده است. در این پژوهش ابتدا مطالبی درباره‌ی مفهوم «فرم» در زیبایی‌شناسی و موسیقی ارایه می‌شود و سپس با شرح لایه‌های فُرمال تمرکز و مسیر تحقیقاتی پژوهش مشخص می‌شود. روش تحقیق به این صورت است که همه‌ی گوشه‌ها با استناد به منابع معتبر به روش تحلیلی و توصیفی مورد بررسی و آنالیز قرار می‌گیرند و سپس واحدهای ساختاری ملودی به‌ترتیب از کوچک‌ترین جزء (نغمه) تا انواع جمله شرح داده می‌شود. بعضی از واحدهای فُرمال مانند «عبارت‌های مستقل» و «گروه عبارات» و غیره، بر اساس منابع و تعاریف، قابل بررسی نیستند اما شباهت‌هایی در ساختار آن‌ها و واحدهای تعریف‌شده در منابع وجود دارد. در این حالت، نگارنده با کمک این منابع، واحدهای صوتی جدید را تعریف می‌کند و برای هرکدام مثال‌هایی می‌آورد؛ تمامی مثال‌ها از کتاب ردیف دوره‌ی عالی علی‌اکبر شهنازی، نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی از داریوش طلایی (۱۳۹۷) است. از آن‌جا که تمایز میان مفاهیم «پریود» و «جمله» ممکن است باعث ایجاد ابهام شود، تمام واحدهای بزرگ‌تر از عبارت را «جمله» نامیده و برای بیان مختصات دقیق‌تر و تشخیص نوع ارتباط و هدف عبارات در آن واحد صوتی، از کلمات توصیفی مانند «گسترشی»، «مُدلاسیون‌کننده» و غیره استفاده می‌شود. در این پژوهش از اصطلاح «جمله‌ی ساده» به‌جای «پریود» استفاده می‌شود. بعد از استخراج و تعریف واحدها درصد فراوانی آن‌ها نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد تا پژوهش در مسیر یافتن سبک جمله‌پردازی علی‌اکبر شهنازی نیز قدم بردارد. «گوشه‌ها» و «واحدهای فُرمال» از بُعد دیگری که میزان بهره‌گیری از «موتیف» است، مورد بررسی قرار می‌گیرند و در سه گروه دسته‌بندی می‌شوند که درنهایت با بررسی میزان فراوانی این سه گروه می‌توان از جنبه‌ی دیگری به سبک جمله‌بندی علی‌اکبر شهنازی پی بُرد. از آن‌جا که نقش درجاتِ بستر صوتی، در «عبارت‌بندی» و میزان «پایان‌پذیری» متفاوت است در مسیر تحقیق، این نقش مورد تحلیل قرار گرفته و درنهایت، درجات نقش‌مند در تمام مناطق مُدال دستگاه شور، با یک جدول ارایه می‌شود.

سوالاتی که این پژوهش در پی پاسخ به آن‌ها است، به شرح زیر است:

۱. واحدهای ساختاری فُرمال در دستگاه شور از ردیف دوره‌ی عالی کدام‌اند؟
۲. آیا با کمک منابع معتبر، می‌توان واحدهای فُرمالی را از این روایت استخراج و درنهایت تبیین کرد؟
۳. آیا علی‌اکبر شهنازی در جمله‌پردازی و ساخت گوشه‌های دستگاه شور سبک خاصی دارد؟
۴. نقش نغمات در عبارت‌بندی چیست؟

پیشینه‌ی تحقیق

پژوهش‌هایی که ردیف دوره‌ی عالی به‌عنوان حوزه‌ی مطالعاتی قرار گرفته انگشت‌شمار است و به‌جز چند پایان‌نامه تحقیقات بیشتری انجام نشده است. در این زمینه می‌توان به چهار مورد اشاره کرد ازجمله پایان‌نامه‌ی ساناز ستارزاده در سال ۱۳۸۹ با عنوان «بررسی تطبیقی آواز اصفهان در ردیف آقاحسینقلی و ردیف دوره‌ی

عالی علی‌اکبر شهنازی» که به بررسی تطبیقی فنون اجرایی و ساختار مُدال در دو ردیف مذکور می‌پردازد و ویژگی‌های مُدال و ملودیک، بسترهای صوتی، نحوه‌ی قرار گرفتن گوشه‌ها و فیگورهای سیار را مورد مطالعه قرار می‌دهد. پایان‌نامه‌ی جعفر صالحی در سال ۱۳۹۲ با عنوان «تحلیل شاخصه‌های ردیف دوره‌ی عالی علی‌اکبر خان شهنازی» به بررسی و شناخت شاخصه‌های بارز این روایت از طریق مقایسه‌ی تطبیقی با ردیف آقاحسینقلی می‌پردازد و سعی می‌کند به نتیجه‌ی مورد نظر از طریق بررسی زمینه‌های مختلف ازجمله گستره‌ی صوتی، استفاده از ریتم، دینامیک و ... در دستگاه شور از هر دو منبع فوق‌الذکر است برسد. پایان‌نامه‌ی امیرعلی لطفی فروشانی در سال ۱۳۹۷ با عنوان «بررسی تکنیک‌های بنیادی اجرایی ردیف دوره‌ی عالی شهنازی» اشاره کرد که به ویژگی‌های تکنیکال و ابداعات جدید در زمینه‌ی نوازندگی علی‌اکبر شهنازی می‌پردازد. پایان‌نامه‌ی مهران خلیلی در سال ۱۳۹۸ با عنوان «مقایسه‌ی تحریرها و تکنیک‌های اجرایی در ردیف میرزا حسین‌قلی و ردیف دوره‌ی عالی علی‌اکبر شهنازی» به مطالعه‌ی تطبیقی تحریرها و ویژگی‌های اجرایی در دو ردیف مذکور می‌پردازد. اگرچه پژوهش‌های فوق‌الذکر ردیف دوره‌ی عالی را به‌عنوان حوزه‌ی مطالعاتی برگزیده‌اند، اما هیچ‌کدام به قضیه‌ی فرم و به طور اخص به جمله‌بندی نپرداخته و پژوهش آن‌ها بیشتر متمرکز بر ویژگی‌های تکنیکال نوازندگی علی‌اکبر شهنازی، بررسی ساختارهای مُدال در این روایت و غیره است.

مروری بر مفهوم «فرم» در زیبایی‌شناسی و موسیقی

ساسان فاطمی در مورد فرم می‌نویسد: «معنای واژه، به طور خیلی ساده، «شکل» است و این معنای اولیه، بلافاصله ما را به یادِ دوگانه‌ی شکل/ محتوی، دوگانه‌ای که در بحث‌های ادبی و هنری استفاده‌ای دیرینه دارد، می‌اندازد» (۱۳۸۷: ۱۰۴). هر اثر هنری از دو منظر «شکل» و «محتوی[۱]» مورد بررسی قرار می‌گیرد. رالف تورک «فرم» را این‌گونه شرح می‌دهد:

> شکل یا فرم، عنصر بسیار مهمی در همه‌ی هنرها است. فرم عبارت از روشی دقیقی است که طی آن یک اثر هنری ابعادی را که اشغال کرده، پر می‌کند. ابعاد می‌تواند فضای فیزیکی باشد، مثل آن‌چه در نقاشی یا مجسمه‌سازی وجود دارد یا ترتیب زمانی باشد، مثل آن‌چه در موسیقی و درام وجود دارد. فرم یک اثر عبارت است از تعداد اجزاء آن، ابعاد نسبی آن و شیوه‌هایی که اجزاء به یکدیگر پیوند خورده و کارکرد آن‌ها را به‌عنوان یک کُل می‌نمایاند (۱۳۹۰: ۸۷).

بابک خضرائی نیز «فرم» را این‌گونه توضیح داده است:

> فرم (به طور کلی) «الگو یا طرحی برای ساخت صورت است». روابط میان اجزا (ساختار) و چگونگی در کنار هم آمدنشان (آرایش)، تکرار آن‌ها (گاه تکرار عینی و گاه با تغییرات و دگرسازی) و ایجاد تعادل/ تناسب/ انسجام میان اجزا (که گاه از منظری در تضاد، تقابل یا تباین‌اند) از موضوعات و مختصات فرم است (۱۳۹۵: ۸۸).

از آن‌جا که مفهوم «فرم» همواره با اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن یا دراصطلاح «ساختار آن» مورد بحث قرار می‌گیرد باید تفاوت این دو روشن شود. آندره هودیه بر اساس تعریف پیشنهادی بوریس دو اشلوتزر تمایز میان «فرم» و «ساختار» را ذکر می‌کند: «ساختار ارایه‌دهنده‌ی اجزای مختلفی از یک کل است که در جلوِ چشم قرار دارد، درحالی‌که فرم دقیقاً همان کل است که در وحدت خود نگریسته می‌شود» (۱۳۸۰: ۱۵).

و نیز یادآور می‌شود: «موضوع ساختار به سبب طبیعت آن، یک مسئله‌ی تکنیکی است، تنها کسی که مطالعات طولانی در کمپوزیسیون موسیقی دارد می‌تواند آن را درک کند» (۱۳۸۰: ۱۵). پژوهش حاضر در حوزه‌ی فرم و به طور اخص ساختار را مورد بررسی قرار می‌دهد؛ به‌همین‌دلیل اصطلاح «واحدهای ساختاری فُرمال» بخشی از عنوان مقاله است.

در فرهنگ موسیقی آکسفورد (the oxford dictionary of music) ذیل فرم آمده: «ساختار و طرح یک اثر» (به نقل از. خضرائی ۱۳۹۵: ۸۷). ازاین‌رو پی می‌بریم که هر اثر موسیقایی دارای فرم و طرح خاصی است[۲]. راهنمای موسیقی آکسفورد (the oxford companion to music) در مورد فرم می‌نویسد: «درباره‌ی فرم می‌توان گفت که روشی است که در آن عناصر گوناگون یک قطعه‌ی موسیقی ـ زیروبمی‌ها، ریتم‌ها، دینامیک‌ها، طنین‌ها_ سازمان‌دهی می‌شوند، بدین منظور که آن را برای شنونده منسجم می‌سازد» » (به نقل از. خضرائی ۱۳۹۵: ۸۷). رالف تورک نیز اهمیت این موضوع ذکر می‌کند: «درک کامل از فُرم موسیقی مستلزم درک شیوه‌ای است که هریک از عناصر موسیقی (ملودی، هارمونی، ریتم، بافت، رنگ و غیره) در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند» (۱۳۹۰: ۸۷). توضیحات فوق، به مفهوم «فرم» از دیدگاه آرنولد شوئنبرگ نزدیک است: «در مفهوم زیبایی‌شناسی، فرم به این معناست که قطعه سازمان‌یافته است» (۱۳۷۸: ۱). سازمان‌دهی عناصر موسیقایی با تقسیم‌بندی قطعات به قسمت‌ها و یا بخش‌های کوچک‌تر صورت می‌گیرد. قسمت‌ها و بخش‌های کوچک‌تر درواقع قطعات کوچک موسیقایی هستند. شوئنبرگ می‌نویسد: «قطعات کوچک موسیقایی همان (موتیف‌ها، عبارت‌ها و غیره) مواد لازم برای ساختن واحدهای بزرگ‌تر را در شکل‌های مختلف و در قالب موردنظر، فراهم خواهند کرد» (۱۳۷۸: ۲). بررسی و شناخت این قطعات کوچک موسیقایی یا اصطلاحاً «واحدهای ساختاری فُرمال» موضوع مورد بحث این پژوهش است. حال با بررسی لایه‌های فُرمال موضوع روشن‌تر می‌شود.

لایه‌های فُرمال

فرم را می‌توان در سه لایه مورد بررسی قرار داد:

۱. **لایه بیرونی (کلان ساختاری):** این لایه به بررسیِ ترتیب و آرایش اجزاء یا به زبان موسیقایی اجرای قطعات در یک مجموعه می‌پردازد. از کنار هم قرار گرفتن اجزاء فرم ایجاد می‌شود[۳]. برای مثال توالی گوشه‌ها به‌عنوان اجزاء یک دستگاه باعث ایجاد فرم بیرونی در یک دستگاه می‌شود، همچنین توالی پیش‌درآمد، چهارمضراب، تصنیف و رنگ نیز به‌عنوان اجزاء یک کنسرت، باعث ایجاد فرم بیرونی در آن اجرا می‌شود.

۲. **لایه میانی (میان ساختاری):** در این لایه، اجزاء یا قطعات از لحاظ بخش‌پذیری به واحدهای کوچک‌تر مورد بررسی قرار می‌گیرند. تغییرات مُدال، ریتمیک/ متریک، آگوگیک، ارکستراسیون و غیره می‌تواند از دلایل تغییر بخش در یک قطعه یا گوشه باشد. برای مثال یک قطعه با فرم دوتایی یا باینری قابلیت تقسیم به دو بخش کوچک‌تر را دارد. ازاین‌رو در این قطعه فرم میانی قابل بررسی است، همچنین گوشه‌هایی مانند چهارپاره یا مرادخانی در دستگاه ماهورِ ردیف میرزاعبدالله، به‌دلیل تغییرات مُدال، قابلیت تقسیم به بخش‌های کوچک‌تر را دارند. به‌همین‌دلیل، در این گوشه فرم میانی قابل بررسی است. نکته‌ی قابل توجه این است که در میان گوشه‌های یک دستگاه فقط تعداد اندکی

از آن‌ها (مانند چهارپاره) قابل تقسیم به بخش‌های کوچک‌تر هستند و عمده‌ی گوشه‌ها، یک‌بخشی هستند، درنتیجه لایه‌ی میانی در این گوشه‌ها قابل بحث نیست.

۳. **لایه درونی (ریزساختاری):** از آن‌جا که در لایه‌ی میانی، قطعات یا گوشه‌ها به بخش‌های کوچک‌تر تقسیم شده‌اند، در این لایه ساختار و نحوه‌ی تشکیل هرکدام از این بخش‌ها مورد بررسی و آنالیز قرار می‌گیرند. برای مثال بخش اولِ گوشه‌ی چهارپاره از یک جمله‌ی چهار عبارتی تشکیل شده است، و ممکن است هرکدام از بخش‌های یک قطعه با فرم باینری، یک پریود باشد. نغمه، فیگور و موتیف، عبارت، پریود و جمله به‌ترتیب کوچک‌ترین تا بزرگ‌ترین واحدهای سازنده‌ی یک بخش هستند و یک آهنگ‌ساز ایده‌های ذهن خود را در قالب آن‌ها بیان کرده و یک بخش از یک قطعه را می‌سازد.

این پژوهش، لایه درونی فرم در دستگاه شور از ردیف دوره‌ی عالی علی‌اکبر شهنازی را مورد مطالعه قرار داده است.

بررسی لایه‌ی درونی

واحدهای ساختاری فرمال، قالب‌هایی دستورالعملی هستند که آهنگ‌ساز یا نوازنده می‌تواند ایده‌های خود را در آن سازمان‌دهی و ارایه کند. فیگور، موتیف، عبارت، جمله، پریود، واحدهای صوتی تثبیت‌شده‌ای هستند که قوانینی دارند و اگر کسی بخواهد طبق این قالب‌ها موسیقی بیافریند، باید طبق دستورالعمل ایده‌های خود را سازمان‌دهی کند. محمدرضا آزاده‌فر واحدهای فُرمال را در سه لایه دسته‌بندی می‌کند:

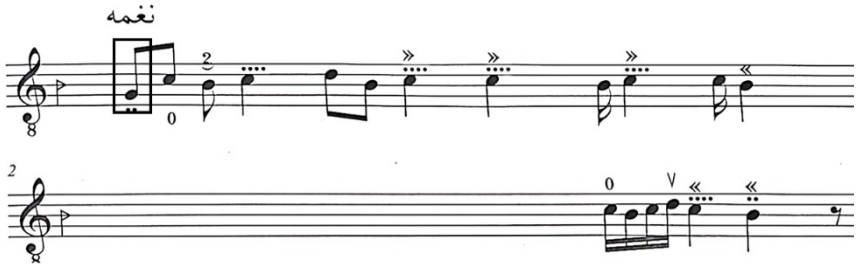
> «شکل‌گیری عناصر صوتی اولیه برای ایجاد هسته‌ی آغازین موسیقایی مانند فیگورها و موتیف‌ها؛ شکل‌گیری گروه‌های صوتی میانه که از ترکیب هسته‌های آغازین به‌وجود می‌آید مانند عبارات متشکل از دو یا چند موتیف؛ و در لایه‌ی سوم همبستگی گروه‌های شکل‌گرفته‌ی لایه‌های میانی برای ایجاد یک کلیت مانند جمله، پریود یا بخش» (۱۳۹۶: ۵۳).

از آنجا که مفاهیم «نغمه»، «فیگور»، «موتیف» و «عبارت» تاحدودی تثبیت شده و ابهاماتی در این مفاهیم وجود ندارد، نگارنده پژوهش خود را بر واحدهای بزرگ‌تر از عبارت متمرکز کرده و به تعاریف و ذکر دیدگاه‌های مختلف درباره‌ی اصطلاحات مذکور بسنده می‌کند و برای هرکدام مثال‌هایی از دستگاه شور ردیف دوره‌ی عالی می‌آورد؛ تمامی مثال‌ها از کتاب ردیف دوره‌ی عالی علی‌اکبر شهنازی، نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی از داریوش طلایی (۱۳۹۷) است.

واحدهای ساختاری فُرمال

لایه‌ی اول/نغمه

کوچک‌ترین جزء ملودی طبعاً یک تک نغمه است (مهرانی، ۱۳۹۷: ۲۳). هر نغمه دارای فرکانسی مشخص و کشش یا دیرند خاصی است. از ترکیب نغمات باهم واحدهای کوچک ساختاری به‌وجود می‌آیند. نغمه‌ها معادل «الفبا» در گرامر و دستور زبان هستند.

مثال: گوشه‌ی درآمد دوم، صفحه‌ی ۹.

شکل ۱: مثال نغمه

موتیف و فیگور

رالف تورک می‌نویسد: «پرواضح است که کوچک‌ترین جزء در هر ملودی یک نت تنهاست. واحد بزرگ‌تر فیگور یا موتیف نامیده می‌شود که معمولاً سه تا هشت نُت را شامل می‌شود که با الگوی ریتمیک مشخصی به یکدیگر پیوند می‌خورند» (۱۳۹۰: ۵۶).

محمدرضا آزاده‌فر نیز درباره مفهوم «موتیف» می‌نویسد: «موتیف متشکل است از تسلسل کوتاه نُت‌ها که از لحاظ ملودیک و ریتمیک الگوی قابل‌تشخیصی را به وجود می‌آوردند» (۱۳۹۵: ۵۳). موتیف‌ها و فیگورها می‌توانند معادل «کلمه» در دستور زبان باشند. اما مهم‌ترین مسأله در تفاوت موتیف و فیگور است که سه دیدگاه را به‌وجود آورده است:

دیدگاه اول: در بعضی از کتاب‌های مربوط به فرم در موسیقی غرب، این دو کلمه مترادف به‌کار برده می‌شوند. برای مثال رالف تورک واحد بزرگ‌تر از نغمه را «فیگور» یا «موتیف» معرفی می‌کند (رک. ۱۳۹۰: ۵۶) و ویلیام کول در کتاب فرم موسیقی می‌نویسد: «کوچک‌ترین واحد موسیقی را الگو (فیگور) می‌نامند که شامل گروهی نت در یک قالب معین زمانی است» (۱۳۶۹: ۴).

دیدگاه دوم: بعضی افراد موتیف را یک واحد بزرگ‌تر از فیگور می‌دانند و معتقدند که موتیف از یک واحد کوچک‌تر به نام فیگور تشکیل شده است. محمدرضا آزاده‌فر در کتاب ساختار ملودی در موسیقی ایران برای تجزیه‌وتحلیل گوشه‌ی چهارپاره‌ی ماهور، موتیفی با وزن «مُتفاعِلُن یا تَنَنَن تَنَن» را متشکل از دو فیگور با وزن‌های «مُتَفا یا تَنَنَن» و «عِلُن یا تَنَن» می‌داند (رک. ۱۳۹۶: ۵۵).

دیدگاه سوم[۴]**:** در این دیدگاه فیگور و موتیف هر دو در یک سطح و لایه‌ی فرمال قرار دارند و هر دو کوچک‌ترین واحد ساختاری سازنده هستند. اما اگر یک فیگور در طول یک قطعه بارها تکرار نشود و با ظهور متعدد باعث انسجام و پیش‌روی قطعه نشود، نقش موتیفیک نداشته و فیگور باقی می‌ماند. کامبیز روشن‌روان نیز دراین‌باره می‌نویسد: «اگر نت‌های تشکیل‌دهنده‌ی موتیف تکرار نشوند، نمی‌توان آن مجموعه نت را موتیف نامید» (۱۳۹۲: ۶۸).

ویژگی‌هایی که «فیگور» را تبدیل به «موتیف» می‌کند، به شرح زیر است:

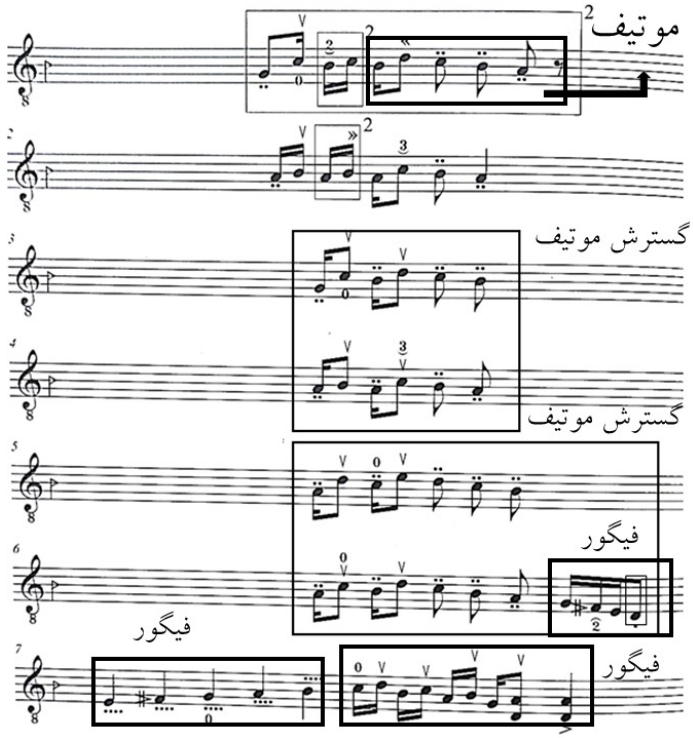
باید بارها در یک قطعه ظهور پیدا کند و دست‌مایه‌ی تغییر و پردازش قرار گرفته و نقش انسجام و وحدت‌بخشی را ایفا کند. موتیف با تکرار، و تغییر شکل می‌تواند به‌عنوان یک هسته‌ی تماتیک که از آن یک تم موسیقایی کامل و حتی یک اثر کامل به‌وجود می‌آید به‌کار گرفته شود. (اسپاسُبین، ۱۳۸۸: ۶۴).

موتیف‌ها باید طوری ساخته شوند که تشخص خاص و به‌یادماندنی باشند. موتیف در حالت عادی باید وحدت و همبستگی، ارتباط، منطق، قابلیت درک و روانی به‌وجود آورد (Schoenberg, 1967: 9).

این نکته قابل توجه است که هر موتیف قطعاً یک فیگور است ولی هر فیگور حتماً یک موتیف نیست. به گمان نگارنده، از آن‌جا که تفاوت میان موتیف و فیگور در عمل وجود دارد و وجود ابزار بیشتر، تجزیه‌وتحلیل را آسان می‌کند، دیدگاه سوم نسبت به سایرین کامل‌تر است. حال با توجه به ویژگی‌های بالا می‌توان موتیف و فیگور را تعریف کرد:

تعریف فیگور: فیگور کوچک‌ترین واحد ساختاری معنادار است که معمولاً از سه تا ۸ نت تشکیل شده و در یک قالب معین زمانی قرار دارد. فیگورها اگر قابل‌تقسیم به قسمت‌های کوچک‌تر باشند، می‌توان هرکدام از قسمت‌ها را «میکرو فیگور[۵]» نامید.

تعریف موتیف: موتیف کوچک‌ترین واحد ساختاری معنادار است که بارها در یک قطعه ظهور پیدا می‌کند و دست‌مایه‌ی تغییر و پردازش قرار می‌گیرد و نقش انسجام و وحدت‌بخشی را دارد. اگر هویت یک موتیف معطوف به ویژگی‌های ریتمیک آن باشد، موتیف ریتمیک، اگر فواصل و گردش خاصی نغمات در موتیف اهمیت داشته باشد موتیف ملودیک، و اگر هر دو شاخصه را داشته باشد و موتیف ریتمیک- ملودیک است. (برای مطالعه‌ی بیشتر، نک روشن‌روان ۱۳۹۲).

مثال: گوشه‌ی درآمد اول، صفحه‌ی ۸.

شکل ۲: مثال فیگور و موتیف

لایه‌ی دوم / عبارت:

بروس بنوارد[۶] و ماریلین ساکر[۷] در مورد مفهوم «عبارت» و مختصات آن می‌نویسند:

> «عبارت یک ایده مهم موسیقایی است که معمولاً با یک کادانسِ هارمونیک، ملودیک و ریتمیک خاتمه می‌یابد. حضور کادانس باعث تمایز آن از موتیف می‌شود. عبارت‌ها غالباً به طول چهار میزان هستند، اما ممکن است بلندتر و کوتاه‌تر هم باشند» (۲۰۰۹: ۱۲۳).

همچنین در مورد وجود واحدهایی کوچک‌تر از عبارت می‌نویسند: «عبارت‌ها غالباً شامل وقفه‌های کوتاه ملودیک هستند به همین دلیل تقسیم به دو جزء[۸] یا قسمت می‌شوند» (2009: 124). محمدرضا آزاده‌فر در کتاب مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی که ساختار موسیقی غرب را مورد بررسی قرار داده است، در مورد مفهوم «عبارت» و مختصات آن می‌نویسد:

> «عبارت موسیقایی در تقسیم‌بندی عناصر متشکله‌ی موسیقی عنصری کوچک‌تر ازجمله اما بزرگ‌تر از موتیف است. عبارت موسیقایی بخشی است که دارای استقلال نسبی بیانی است[... عبارت در اغلب اوقات فراتر از یک میزان است. درصورتی‌که تُندای اجرا خیلی پایین باشد ممکن است یک عبارت کمتر از یک میزان شکل گیرد و درصورتی‌که تُندا خیلی زیاد باشد ممکن است تا ۸ میزان نیز گستره‌ی یک عبارت به درازا بیانجامد» (۱۳۹۵: ۳۹).

حال به‌طور خلاصه می‌توان عبارت و مختصات آن را این‌گونه تعریف کرد: یک واحد بزرگ‌تر از فیگور و موتیف، «عبارت» است که در آن ایده‌های موسیقایی[۹] در قالب اندیشه‌هایی کامل‌تر، گسترش می‌یابند که و پایانی قوی یا ضعیف داشته باشد. طول عبارات بر اساس متر و تمپوی قطعات می‌تواند متغیر باشد. عبارت‌ها اغلب از دو یا چند واحد بزرگ‌تر از فیگور و موتیف تشکیل شده‌اند که به آن‌ها اجزای عبارت گفته می‌شود. البته باید تذکر داد که ممکن است «عبارت‌ها» قابلیت تقسیم به واحدهای کوچک‌تر را نداشته باشند و «اجزای عبارات» به‌راحتی قابل تشخیص نباشد، در این صورت، از آن‌جا که این واحد صوتی یک بیان کامل و پیوسته‌ی قابلِ درک برای شنونده است، هنگام تحلیل و بررسِی، کلیت عبارت را مدنظر قرار می‌دهیم و تحلیل آن نیازمند سازوکاری متفاوت است.

عبارت‌ها اگر پایانی ضعیف و ناپایدار داشته باشند باید با عبارت‌های دیگری ترکیب شوند تا موسیقی در نقطه‌ی پایدار خاتمه یابد. ازاین‌رو واحد بزرگ‌تری به نام «جمله» تشکیل می‌شود؛ نگارنده از اصطلاح «پایدار» برای واحدهای صوتی‌ای که حس اختتام قوی یا پایان‌پذیری بالایی دارند و شنونده بعد از شنیدن این گروه صوتی، حس تعلیق و احتیاج به شنیدن گروه صوتیِ تکمیل‌کننده ندارد، استفاده می‌کند؛ اصطلاح «ناپایدار» نیز برای گروه‌های صوتی که ویژگی‌های ذکرشده را نداشته باشد، استفاده می‌شود.

یکی از مهم‌ترین مباحث در بررسی عبارات، تشخیص نقطه‌ی پایانی عبارت و شروع واحد بعدی است. محمدرضا آزاده‌فر در کتاب ساختار ملودی در موسیقی ایرانی، سکوت‌های بلند، واقع‌شدن نت پایانی روی نقطه‌ی اکسنت متریک، نت‌ها کشیده، ساختمان کلی ملودیک، حرکت‌های خاص ملودیکی و محتوا و ساختمان شعر را از عوامل ایجاد مرز میان عبارات را معرفی می‌کند (برای مطالعه‌ی بیشتر، نک. ۱۳۹۶: ۵۶).

بررسی ارتباط و رابطه‌ی عبارات[۱۰]

- تکرار (عیناً یا توأم با دگرش): در تکرار دقیق، عبارت دوم از لحاظ ملودی، ریتم و معمولاً هارمونی عیناً مانند عبارت نخست است. البته تکرار در اکتاو یا هنگام نیز به‌عنوان تکرار دقیق محسوب می‌شود. در تکرار دگرش‌یافته، عبارت دوم عمدتاً همسان با عبارت نخست است، اما ممکن است با تغییراتی اندک همچون افزودنِ نغماتِ تزئین، تغییرات ملایم ریتمیک، یا فرودی متفاوت داشته باشد.
- تشابه: در عبارت‌های متشابه، عبارت دوم تکرار عبارت نخست نیست، اما هر دو عبارت کماکان از لحاظ ویژگی‌های کلی ملودیک (معمولاً نمای ملودی و یا ریتم) دارای تشابه هستند.

- تقابل: در عبارت‌های متقابل، عبارت دوم به‌وضوح از لحاظ هویت ریتمیک، ساختار فواصل و یا نمای ملودی با عبارت نخست متفاوت است.

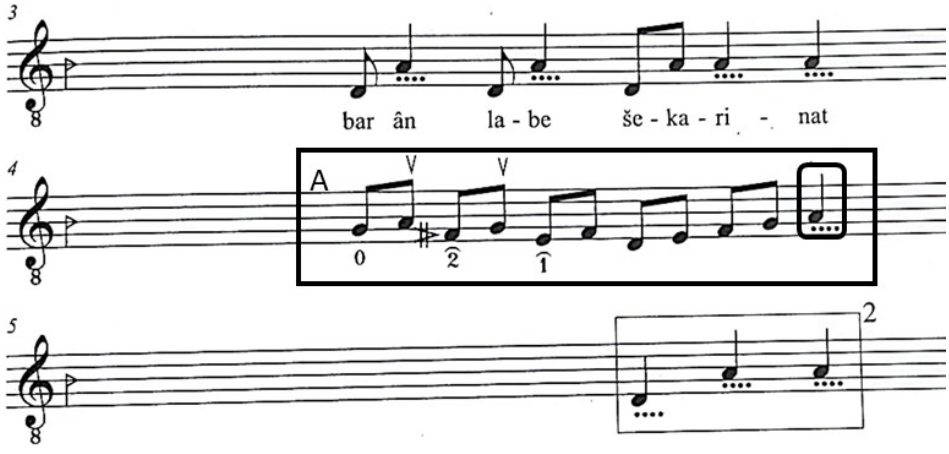
البته میزان تقابل مورد نیاز برای یک عبارت به‌گونه‌ای که بتوان آن را به‌عنوان متشابه با عبارت دیگر در نظر گرفت تا به‌عنوان تکرارِ توأم با دگرشِ آن، چندان روشن نیست و تاحدی سوبژکتیو (ذهن‌گرایانه) است. این مطلب در رابطه با عبارت‌های متشابه و متقابل نیز صدق می‌کند. درواقع، به‌جز موارد کاملاً واضح، در مابقی موارد دیدگاه‌ها در رابطه با ارتباطات عبارت‌ها اغلب متفاوت هستند. گاهی اوقات، تجزیه‌وتحلیل مبتنی بر بستر و زمینه (contest): یعنی میزان کلی همسانی یا تفاوت میان عبارت‌های اثر مورد نظر.

۱. نوع خاصی از عبارت‌ها در دستگاه شورِ ردیف دوره‌ی عالی: عبارت‌های مستقل

این واحد فُرمال در منابع و کُتب مباحث فرمال کمتر مورد توجه و مطالعه قرار گرفته و واکاوی نشده است. ازاین‌رو با توجه به نیاز در تجزیه‌وتحلیل، این اصطلاح توسط نگارنده تبیین و ساختار و قوانین آن تعیین شده است؛ به گمان نگارنده این واحد فُرمال یکی از شاخصه‌های جمله‌بندی در نظام دستگاهی موسیقی کلاسیک ایران و به طور اخص علی‌اکبر شهنازی است.

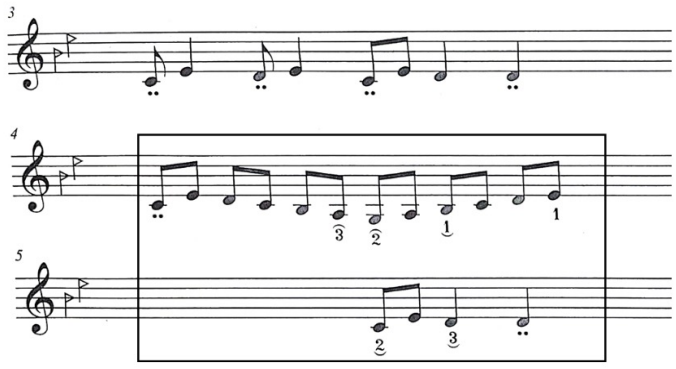
«**عبارت‌های مستقل**» هدفی مشخص و دارای خاتمه‌ای قوی و پایدار هستند که با عبارت‌های دیگر ترکیب نشده و به‌خودی‌خود اندیشه‌ای موسیقایی کامل هستند. عبارت‌های مستقل معمولاً با نغمه‌ی شاهد یا خاتمه، پایان می‌یابند. معرفی منطقه‌ی مُدال جدید، معرفی بستر صوتی، معرفی پایه‌ی چهارمضراب، معرفی الگوی ریتمیک یک گوشه مانند کرشمه و غیره، می‌تواند از اهداف وجود عبارت‌های مستقل باشد.

مثال اول: گوشه‌ی درآمد (کرشمه)، صفحه‌ی ۳.



شکل ۳: عبارت مستقل

مثال دوم: گوشه‌ی کرشمه، صفحه‌ی ۱۱.

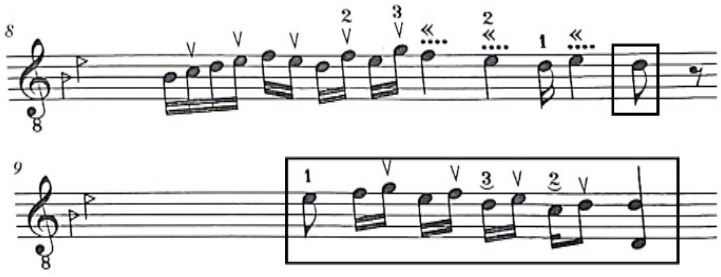


شکل ۴: مثال دوم، عبارت مستقل

نوع خاصی از عبارت‌ها در دستگاه شور ردیف دوره‌ی عالی: عبارت‌های تکمیلی / فرودی

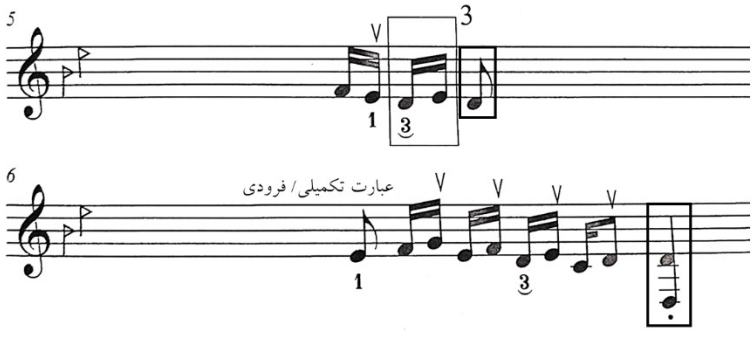
این دسته از عبارت‌ها در پایان گوشه‌ها، بعد از به پایان رسیدن جمله در نقطه‌ی پایدار، اجرا می‌شوند و هدف آن‌ها تداعی پایانی قوی‌تر و انتقال بهتر پایداری به شنونده است. اگرچه موسیقی قبل از اجرای عبارت تکمیلی/ فرودی به نقطه‌ی پایداری رسیده است، اما احساس خاتمه‌ی قطعی برای شنونده تداعی نمی‌شود، از آن‌جا که عبارت تکمیلی دارای سیر نغمگی و تشخص ریتمیک خاصی است، این کمبود را جبران کرده و احساس پایان و پایداری را به‌خوبی تداعی می‌کند.

مثال اول: گوشه‌ی آواز، صفحه‌ی ۱۰.



شکل ۵: مثال ۱ عبارت تکمیلی / فرودی

مثال دوم: گوشه‌ی قرچه، صفحه‌ی ۲۷.



شکل ۶: مثال ۲ عبارت تکمیلی / فرودی

لایه‌ی سوم / جمله:

آرنولد شوئنبرگ در درباره‌ی مفهوم جمله می‌نویسد: «یک ایده‌ی کامل موسیقایی یا یک تم موسیقایی مانند یک پریود یا جمله مفصل‌بندی می‌شود» (۱۳۷۸: ۲۵). همچنین یوگنی اوسیپوویچ دراین‌باره می‌گوید: «پریود[۱۱] [جمله ساده] فرمی عالی برای ساختن یک ایده‌ی موسیقایی کامل یا حتی یک اثر مستقل است» (۱۳۹۳: ۲۷۱). محمدرضا آزاده‌فر نیز در مورد مفهوم جمله می‌نویسد:

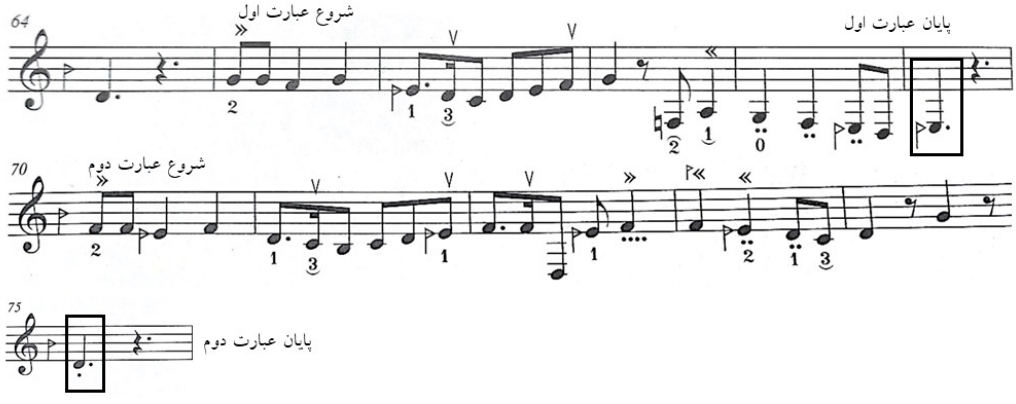
> جمله‌ی موسیقایی عبارت است از کوچک‌ترین بیان کامل که قادر به بیان حس یا حالتی در شنونده است. جمله‌ی موسیقایی معمولاً از دو یا چند عبارت تشکیل می‌شود، که هر عبارت احساس موقتی از پایان را حاصل می‌کند و درواقع آخرین عبارت جمله، به‌گونه‌ای احساس پایانی قوی‌تر را به شنونده می‌دهد (۱۳۹۵: ۳۹).

تعاریف جملات دوعبارتی، سه‌عبارتی و بیش از سه عبارت توسط نگارنده با استناد به تعریف فوق و بر اساس ردیف دوره‌ی عالی نوشته می‌شوند.

۲. جملات ساده دوعبارتی

این دسته‌ی جملات اندیشه‌ی موسیقایی[۱۲] کاملی هستند که حالتی سؤال و جوابی دارند و از دو عبارت تشکیل شده‌اند که عبارت دوم حس اختتام قوی‌تری را تداعی می‌کند تا پایانی پایدار و بدون نیاز به تداوم را به شنونده انتقال دهد.

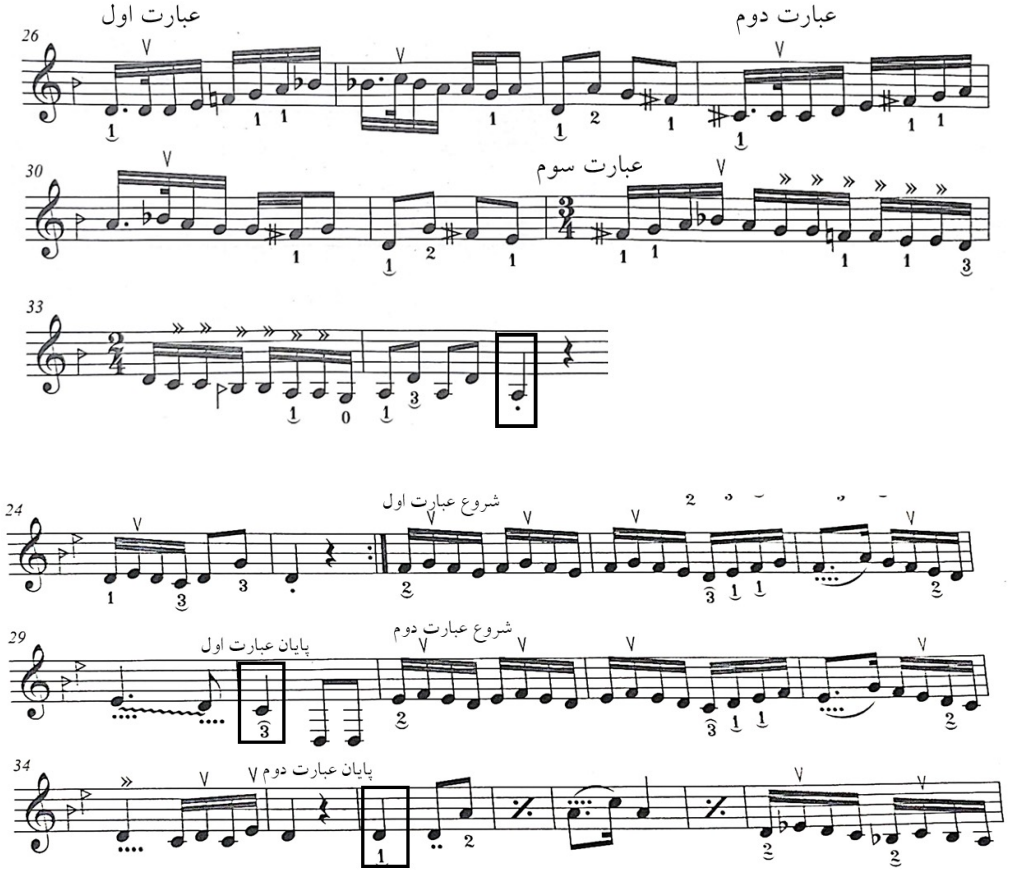
نوع خاصی از جملات دوعبارتی اجراشده در دستگاه شورِ ردیف دوره‌ی عالی: نوع خاصی از جملات دوعبارتی وجود دارد که عبارت دوم تکرار عبارت اول از درجه‌ی پایین‌تر است؛ تکرار ممکن است عینی و یا با تغییراتی همراه باشد. عبارت اول بر روی نغمه‌ی بالا یا پایین نغمه‌ی شاهد خاتمه می‌یابد تا حس تعلیق و ناپایداری را ایجاد کند و درنهایت عبارت دوم روی نقطه‌ی پایدار و قویِ شاهد خاتمه می‌یابد تا جمله کامل شده و به اندیشه‌ی موسیقایی کاملی تبدیل شود. از آن‌جا که این واحد فُرمال دارای فراوانی بالایی است و تقریباً همه‌ی جملات دوعبارتی اجراشده در این روایت از قاعده و فرمول فوق‌الذکر پیروی می‌کنند، می‌توان نتیجه گرفت که این فرمول و ساختار شاخصه و سبک خاص جمله‌بندی علی‌اکبر شهنازی است.

مثال اول: گوشه‌ی چهارمضراب، صفحه‌ی ۶ و ۷.

شکل ۷: مثال اول جمله‌ی دوعبارتی

مثال دوم: گوشه‌ی گریلی، صفحه‌ی ۲۹.

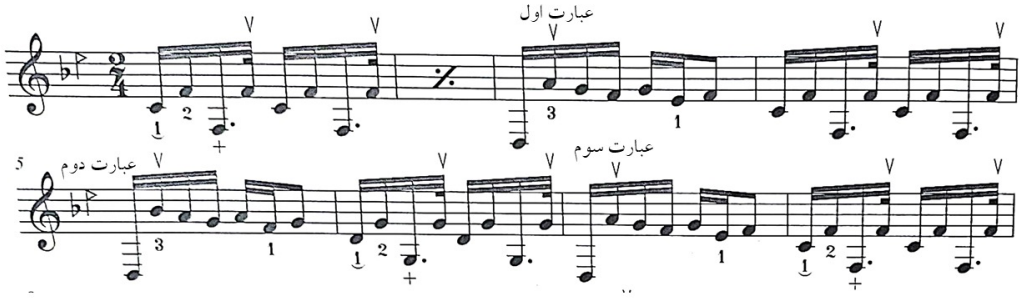
۳. جملات ساده‌ی سه‌عبارتی

این دسته‌ی جملات اندیشه‌ی موسیقایی[۱۳] کاملی هستند که از سه عبارت تشکیل شده‌اند که عبارت سوم حس اختتام قوی‌تری را تداعی می‌کند تا پایانی پایدار و بدون نیاز به تداوم را به شنونده انتقال دهد؛ رابطه‌ی سؤال و جوابی ممکن است، در میان عبارات وجود داشته باشد.

مثال: گوشه‌ی نغمه‌ی دوضربی، صفحه‌ی ۲۹.

شکل ۸: مثال ۲ جمله‌ی دوعبارتی

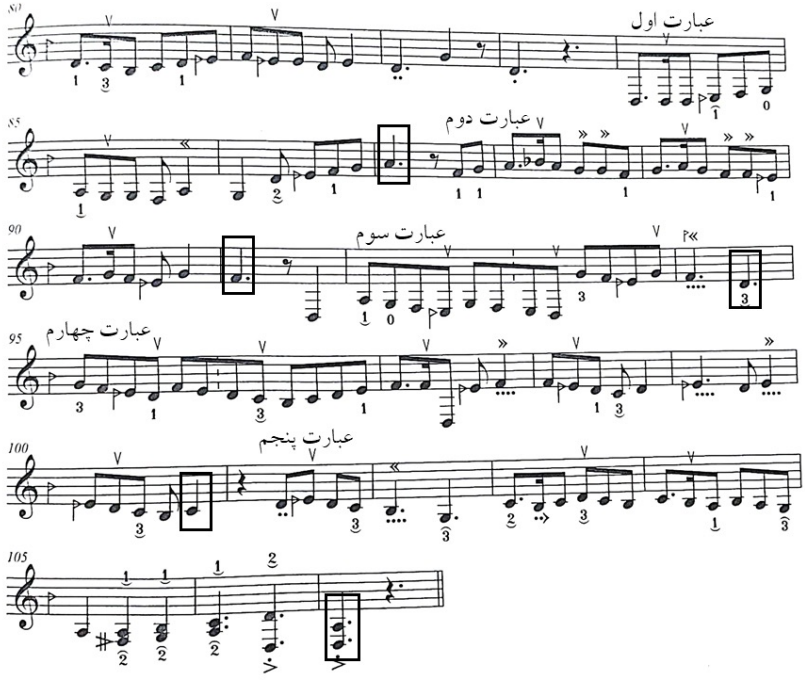
نوع خاصی از جملات سه‌عبارتی اجراشده در دستگاه شورِ ردیف دوره‌ی عالی: نوع خاصی از این دسته وجود دارد که ایده‌ای در قالب یک عبارت معرفی می‌شود که پایان پایداری هم دارد و در نقطه‌ی قوی شاهد خاتمه می‌یابد، سپس ایده با تغییراتی به درجه‌ی بالاتر انتقال یافته و در نقطه‌ای ناپایدار خاتمه می‌یابد و بلافاصله عبارت اول مجدداً اجرا می‌شود تا ایده‌ی کوچک اولیه به اندیشه‌ای موسیقاییِ بزرگ‌تر، تبدیل شود.

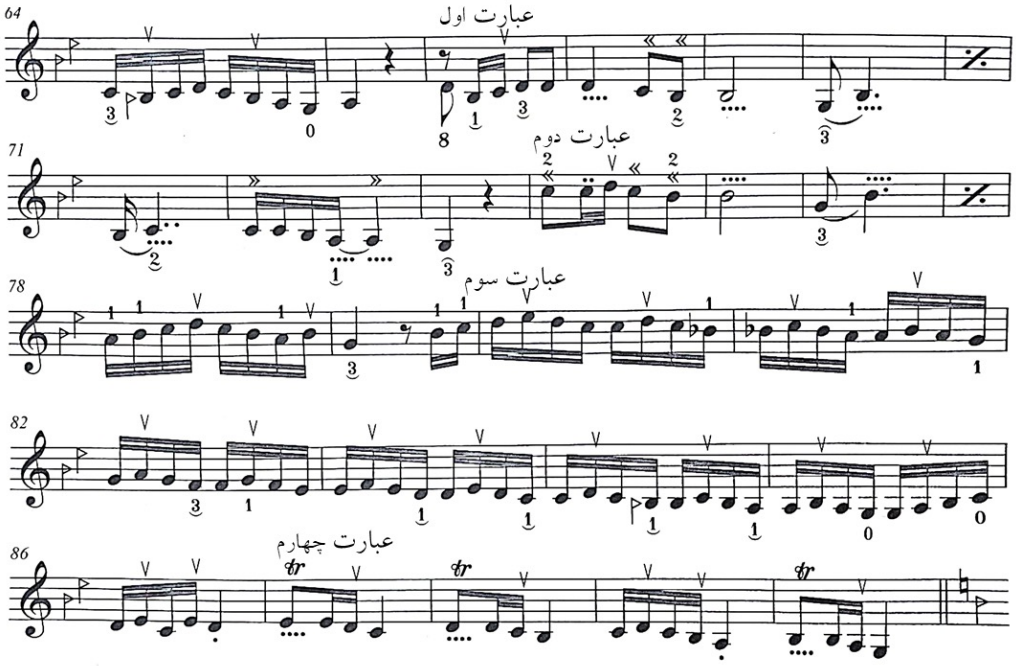
مثال: گوشه‌ی چهارمضراب گوشه‌ی ترک، صفحه‌ی ۲۴.

۴. جملات ساده با بیش از سه عبارت

شکل ۱۰: مثال نوع خاصی از جملات سه‌عبارتی

این دسته از جملات بیش از سه عبارت دارند که عبارت پایانی حس ختام قوی‌تری را تداعی می‌کند؛ اگرچه در این واحد صوتی تعداد عبارت‌ها بالا است اما نوعی ارتباط درونی در میان آن‌ها وجود دارد و گویی هدف مشترکی را دنبال می‌کنند.

نوع خاصی از این واحد صوتی در دستگاه شور ردیف دوره‌ی عالی: در دستگاه شور جملاتی که بیشتر از سه عبارت دارند، معمولاً زمانی اجرا می‌شوند که موسیقی از مُد مبنا یا منطقه‌ی درآمد دور شده باشد و نوازنده با استفاده از یک جمله‌ی بزرگ با تعداد عبارات بالا به منطقه‌ی درآمد فرود می‌آید. این واحد فُرمال را می‌توان از شاخصه‌های اصلی جمله‌بندی علی‌اکبر شهنازی دانست.

مثال اول: گوشه‌ی چهارمضراب، صفحه‌ی ۷.

شکل ۱۱: مثال ۱ جمله با بیش از سه عبارت

مثال دوم: گوشه‌ی گریلی، صفحه‌ی ۳۰.

شکل ۱۲: مثال ۲ جملات با بیش از سه عبارت

تعریف جمله (جملات گسترشی) از دیدگاه آرنولد شوئنبرگ و مروری بر آناتومی گوشه از دیدگاه داریوش طلایی

آرنولد شوئنبرگ جمله را فرمی عالی‌تر در مقایسه با پریود (جملات ساده) می‌داند[۱۴] و ساختار آن را متشکل از دو بخش «ارایه‌ی ایده» و «تداوم» معرفی می‌کند. بخش ارایه‌ی ایده را این‌گونه شرح می‌دهد:

> چگونگی ساختار جمله در شروع، چگونگی تداوم آن را نیز مشخص می‌کند. در قسمت شروع، تم بایستی به‌وضوح موتیف اصلی را ارایه دهد و در تداوم نیز بایستی نیاز به قابلیت درک بودن آن برآورده شود. تکرار فوری ساده‌ترین راه‌حل و شاخصه‌ی اصلی این ساختار است (۱۹۶۷: ۲۱).

بخش تداوم را نیز این‌گونه شرح می‌دهد:

> شروع جمله غالباً شامل تکرار است به‌همین دلیل تداوم نیاز به فرم‌های موتیوی تغییریافته دارد. تکنیکی که می‌تواند برای تداوم به کار گرفته شود، نوعی گسترش است که از بعضی جهات قابل مقایسه با تکنیک فشرده‌سازی به‌وسیله‌ی کم کردن است. بسط و گسترش نه‌تنها دلالت بر رشد، مهانش، تمدید و انبساط می‌کند بلکه شامل اختصار، فشرده‌سازی و تشدید نیز می‌شود. (۱۳۷۸: ۷۱-۷۲).

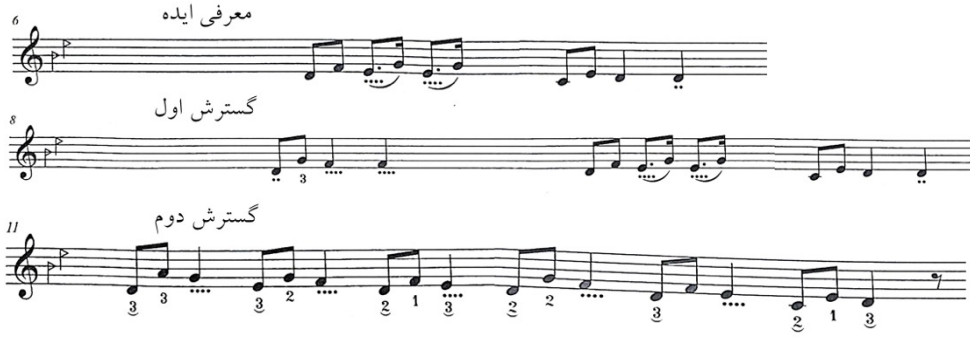
داریوش طلایی نیز آناتومی یک گوشه‌ی کامل[15] و مفصل را شامل شش بخش «آغازین»، «معرف»، «گسترشی»، «تکمیلی»، «پایانی» و «ختم» می‌داند. یک گوشه با جمله‌ی آغازین شروع می‌شود، سپس «معرف[16]» اصلی گوشه اجرا شده و در بخش سوم رشد و گسترش می‌یابد. درنهایت بخش‌های تکمیلی، پایانی و ختم اجرا شده و گوشه خاتمه می‌یابد (برای اطلاعات بیشتر نک، ۱۳۹۸: ۴۵-۵۰). آنچه در این دیدگاه اهمیت دارد این است در یک گوشه ممکن است ایده‌ی اصلی در بخش اول معرفی شده و سپس در بخش دیگری مورد بسط و گسترش قرار گیرد.

ازاین‌رو نگارنده بخش توضیحاتِ «جملات گسترشی» را با استناد و ترکیب تعاریف آرنولد شوئنبرگ ازجمله‌ی گسترشی و دیدگاه داریوش طلایی در آناتومی گوشه، و نیز بر اساس ردیف دوره‌ی عالی بازنویسی کرده است.

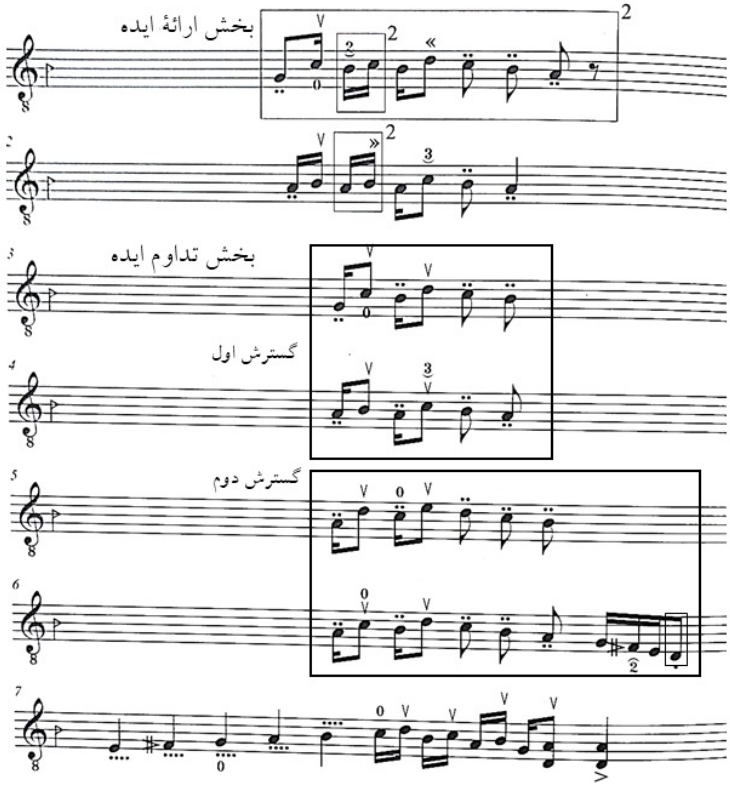
۶. جملات گسترشی (ارایه‌ی ایده و تداوم)

این دسته‌ی جملات، از دو بخش تشکیل شده‌اند، در بخش اول یا «بخش ارایه» ایده‌ای در قالب یک عبارت یا فیگور معرفی می‌شود و معمولاً برای تثبیت بیشتر آن در ذهن شنونده مجدداً[17] تکرار می‌شوند (تکرار ممکن است عینی یا با تغییراتی همراه باشد). در بخش دوم یا «بخش تداوم» ایده مورد بسط و گسترش قرار می‌گیرد و درنهایت با نغمه‌ای معمولاً پایدار، خاتمه می‌یابد؛ در صورت خاتمه با نغمه‌ی ناپایدار و ضعیف ممکن است مطلبی ارایه شود تا پایان قوی را تداعی کند. باید توجه داشت که همیشه این قانون‌مندی در بخش ارایه و تداوم وجود ندارد و ممکن است واریاسیون‌هایی از طرح کلی این ساختار فُرمال اجرا شود؛ بیشتر تحریرها ساختار شبیه به جملات گسترشی دارند.

مثال اول: گوشه‌ی چهارمضراب، صفحه‌ی ۲۷.



شکل ۱۳: مثال ۱ جملهٔ گسترشی

مثال دوم: گوشه‌ی چهارمضراب، صفحه‌ی ۷.

شکل ۱۴: مثال ۲ جمله‌ی گسترشی

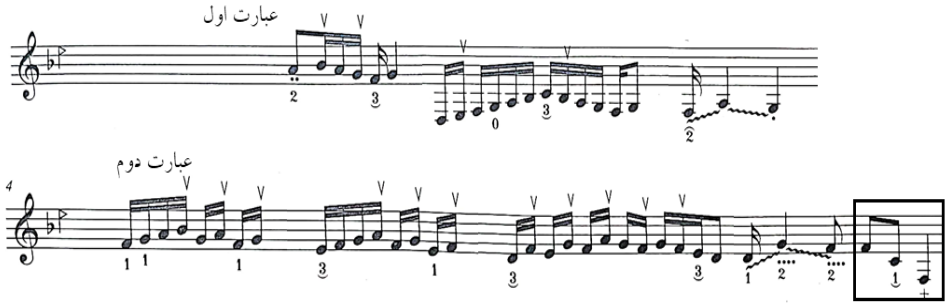
۶. جملات و عبارت‌های مُدلاسیون‌کننده

ای.و.اسپاسُبین در مورد پریودهای مُدلاسیون‌کننده می‌نویسید:

> پریودی که پایان آن‌ها در تنالیته‌ی مبداء نیست، مُدلاسیون‌کننده نامیده می‌شود. در اکثر موارد، آغاز پریود در تُنالیته‌ی اصلی و پایان آن در تُنالیته‌ی فرعی است. پریود مُدلاسیون‌کننده دینامیک‌تر از پریود یک تُنالیته‌ای است زیرا به لحاظ تُنال باز است (۱۳۸۸: ۵۸).

از این تعریف می‌توان در تجزیه‌وتحلیل موسیقی دستگاهی ایران نیز استفاده کرد اما باید توجه داشت که در این حوزه‌ی موسیقایی، تغییر مُد به‌وسیله‌ی اختتام جمله با نغمه‌ی «شاهد» در منطقه‌ی مُدال جدید و در صورت لزوم[۱۸] با تغییرات فرکانسی درجات بستر صوتی صورت می‌گیرد؛ روند هارمونی و تثبیت تُنالیته در این حوزه قابل بررسی نیست.

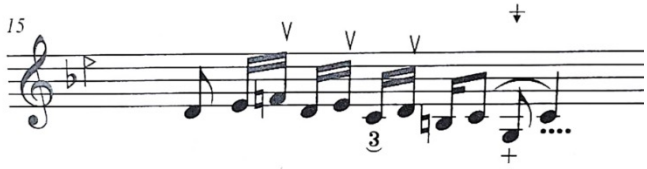
مثال: گوشه‌ی تُرک، صفحه‌ی ۱۳.



شکل ۱۶: جمله‌ی مُدلاسیون کننده

نوع خاصی از واحدهای مُدلاسیون‌کننده در دستگاه شور ردیف دوره‌ی عالی: در تجزیه‌وتحلیل صورت‌گرفته مشاهده شد که مُدگردی می‌تواند تنها توسط یک عبارت صورت گیرد، ازاین‌رو نگارنده اصطلاح «عبارت‌های مُدلاسیون‌کننده» را برای این واحد صوتی تبیین کرده است تا این دسته عبارت‌ها از جملات مُدلاسیون‌کننده تفکیک شوند، اگرچه جنبه‌ی سبک‌شناسانه هم دارد.

مثال[۱۹]: گوشه‌ی فرودآور (کرشمه)، صفحه‌ی ۲۱.



شکل ۱۵: عبارت مُدلاسیون کننده

۷. گروه عبارات

داگلاس گرین[۲۰] در کتاب فرم در موسیقی تُنال، ساختار «گروه عبارات» را این‌گونه شرح می‌دهد:

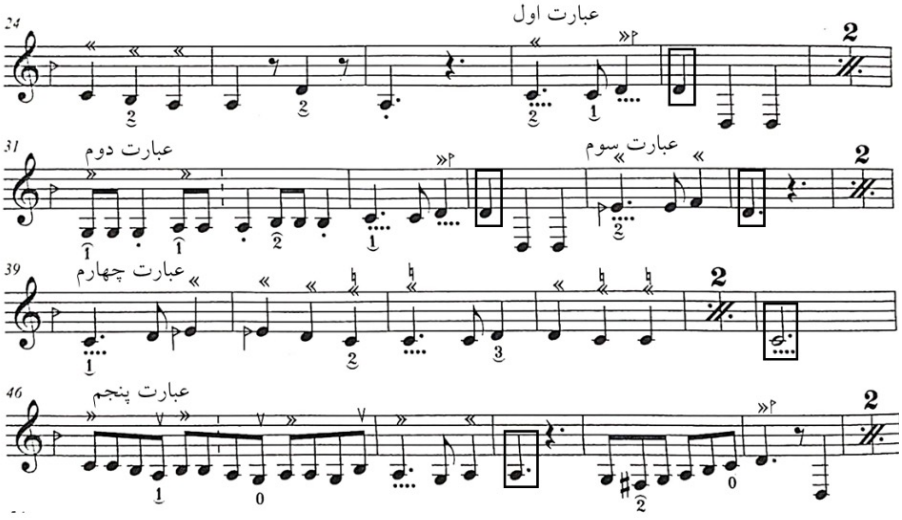
> «گروه عبارت‌ها» از چند عبارت تشکیل شده‌اند. شباهت حداقل دو عبارت شرط لازم برای احتساب آن‌ها به‌عنوان یک گروه است. نکته‌ای که بسیار اهمیت دارد این است که گروه عبارت‌ها و زنجیره‌ی عبارت‌ها[۲۱] با خاتمه‌ی قوی و اختتامی پایان نمی‌یابند (۱۹۶۵:۵۳).

جان وایت[۲۲] در کتاب آنالیز موسیقی نیز می‌نویسد:

> یک گروه عبارت، مجموعه‌ای از دو یا چند عبارت مرتبط است که در آن احساس دوبخشی بودن مانند پریود و یا یک جفت عبارت متوالی، که در آن‌ها اولی تکرار دومی باشد و به طور کلی و با هر دلیلی رابطه‌ی سؤال و جوابی در میان آن‌ها وجود ندارد. (*White, 1997: 46*).

بعد از تجزیه‌وتحلیل دستگاه شور، واحد فُرمالی از متن آن استخراج شد که از لحاظ ساختاری شبیه به «گروه عبارات» در موسیقی کلاسیک غرب است. اگرچه تفاوت‌هایی در ساختار آن‌ها وجود دارد اما می‌توان با استناد به تعاریف فوق، این واحد را بر اساس دستگاه شورِ ردیف دوره‌ی عالی مجدد بازتعریف کرد:
«گروه عبارات» واحدی متشکل از چند عبارت است که همگی با یک نغمه‌ی[۲۳] مشخص خاتمه می‌یابند،

رابطه‌ی سؤال و جوابی ندارند، دارای هدفی واحد و پایان‌پذیری همه‌ی آن‌ها یکسان است؛ گاهی‌اوقات ممکن است در عبارت پایانی، خاتمه بر روی نغمه‌ای متفاوت صورت گیرد تا فضای صوتی را برای هدفی آماده کند.

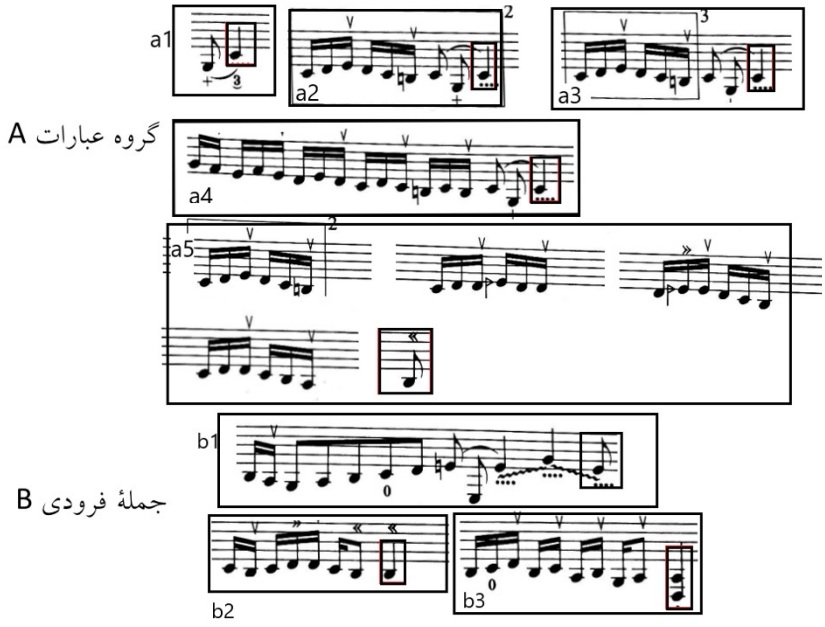
مثال اول: گوشه‌ی درآمد (کرشمه)، صفحه‌ی ۳.

شکل ۱۸: مثال ۲ گروه عبارات

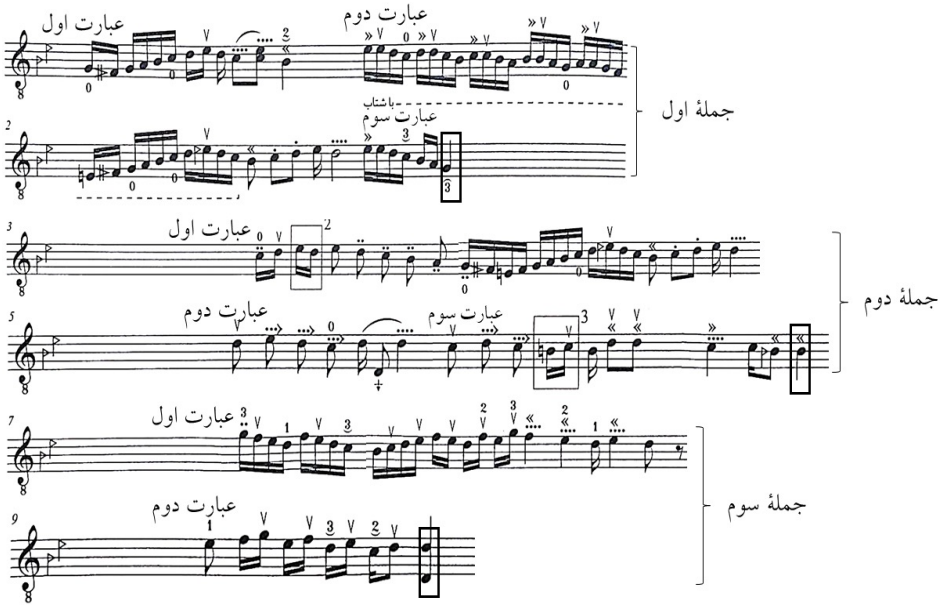
مثال دوم: گوشه‌ی چهارمضراب، صفحه‌ی ۶.

۶. جملات مرکب

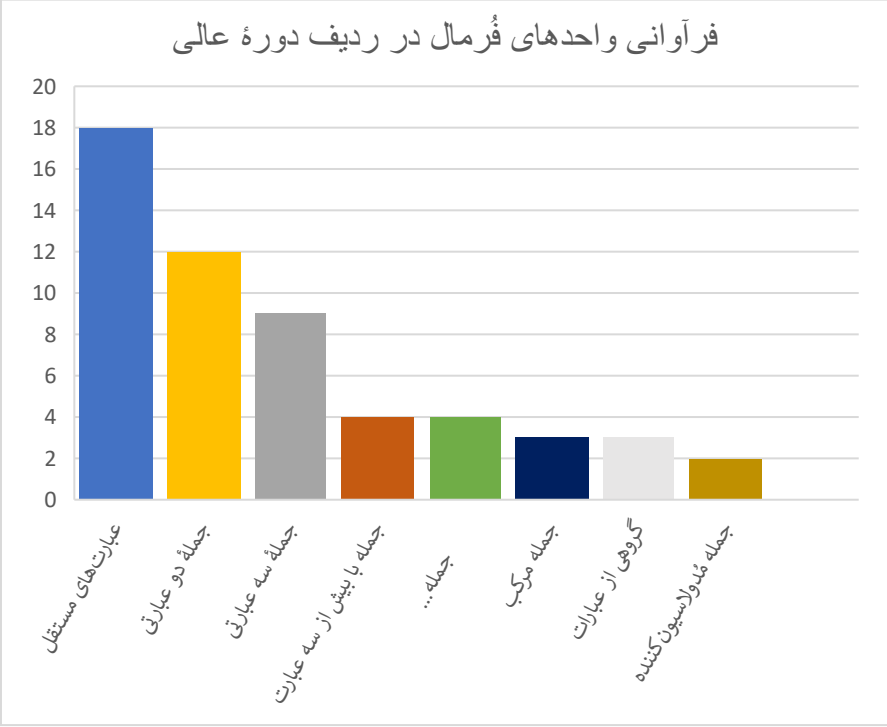
پریودهایی وجود دارند که هر جمله‌ی آن قابلیت یک پریود مستقل را دارد و به‌همین‌دلیل «مرکب» نامیده می‌شوند (اسپاسُبین ۱۳۸۸: ۷۶). نگارنده مفهوم «جملات مرکب» را با استناد به تعریف فوق و بر اساس تجزیه‌وتحلیل صورت گرفته بازنویسی می‌کند.

«جملات مرکب» را می‌توان متشکل از چند «جمله» دانست که جمله‌ی پایانی حس اختتام بیشتری را تداعی می‌کند؛ درصورتی‌که یک جمله خاتمه‌ی ناپایدار و ضعیفی داشته باشد، باید با واحد صوتی دیگری ترکیب شود تا موسیقی به نقطه‌ی پایدار برسد، ازاین‌رو جملات مرکب به وجود می‌آیند. لازم‌به‌ذکر است، هرکدام از واحدهای فُرمال معرفی‌شده، می‌توانند یکی از اجزاء جملات مرکب باشند.

مثال اول: گوشه‌ی هشتری و فرود به شور، صفحه‌ی ۲۲.

شکل ۱۹: مثال ۱ جمله‌ی مرکب

مثال دوم: گوشه‌ی آواز (نغمه)، صفحه‌ی ۱۰.

شکل ۲۰: مثال ۲ جملات مرکب

میزان فراوانی واحدهای فُرمال در دستگاه شور از ردیف دوره‌ی عالی[۲۴]



از نمودار بالا می‌توان نتیجه گرفته در میان واحدهای ساختاری تشکیل‌دهنده‌ی گوشه‌های دستگاه شور، «عبارت‌های مستقل» بیشترین فراوانی و واحدهای مُدلاسیون‌کننده کمترین فراوانی را دارند که باید آن را از شاخصه‌های جمله‌بندی در ردیف دوره‌ی عالی و سبک علی‌اکبر شهنازی به‌شمار آورد.

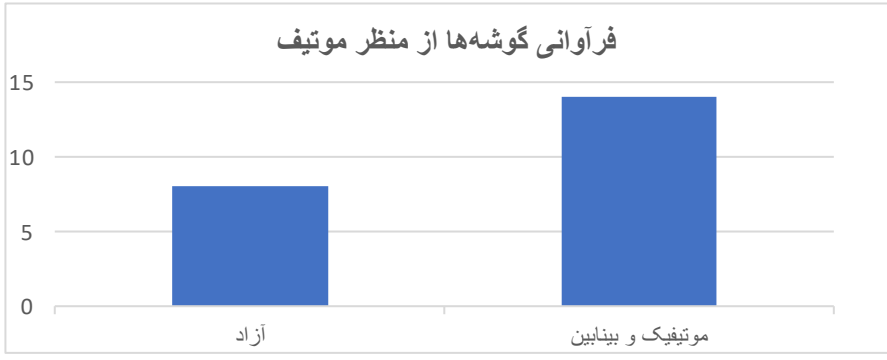
بررسی نقش «موتیف»، در شکل‌گیری ساختار دستگاه شورِ ردیف دوره‌ی عالی

۱. نقش موتیف در شکل‌گیری ساختار گوشه‌ها: گوشه‌های دستگاه شور را، می‌توان در سه دسته‌ی کلی «موتیفیک»، «بینابین» و «آزاد» قرار داد.

- گوشه‌های موتیفیک[۲۵]: در این گوشه‌ها ایده‌ی اصلی یا «موتیفی واحد»، نقشِ اساسی و پررنگ را در شکل‌گیری ساختار کُلی گوشه ایفا می‌کند و در سرتاسر گوشه ظاهر می‌شود؛ گوشه‌های درآمد (کرشمه)، درآمد اول، چهارمضراب تُرک، تحریر و فرود (صفحه‌ی ۵۱)، عُزّال و کرشمه، عُزّال (صفحه‌ی ۳۲)، کرشمه اوج، چهارمضراب و فرود (صفحه ۸۲)، موتیفیک هستند.
- گوشه‌های بینابین: در این دسته گوشه‌ها مانند گوشه‌های موتیفیک، موتیف وجود دارد و رشد و گسترش می‌یابد، اما در ساختار این گوشه‌ها واحدهایی اجرا می‌شود که بر اساس موتیف یا ایده‌ی اصلی نیست و مطلب متفاوتی را نیز ارایه می‌کند؛ گوشه‌های درآمد دوم، کرشمه (صفحه‌ی ۱۱)، فرودآور (کرشمه)، هشتری و فرود، شهناز و کرشمه، کرشمه رضوی، قرچه، گوشه‌های بینابینی هستند.
- گوشه‌های با فرم آزاد: در ساختار این گوشه‌ها، موتیف نقش کم‌رنگی دارد و ساختار کُلی گوشه بدون حضور موتیف واحد شکل می‌گیرد؛ گوشه‌های چهارمضراب (صفحه ۶)، آواز (نغمه)، گوشه ترک،

حزین و فرود، آواز (صفحه ۹۱)، گوشه‌های با فرم آزاد محسوب می‌شوند. لازم‌به‌ذکر است، اگرچه این گوشه‌ها فرم آزادی دارند اما ممکن است واحدهای موتیفیکی در ساختار آن‌ها وجود داشته باشد و منظور از فرم آزاد این است که «موتیف واحد» در سرتاسر و کُل گوشه وجود ندارد.

نمودار فراوانی فرم گوشه‌ها بر اساس نقش «موتیف» در دستگاه شور ردیف دوره‌ی عالی:[۲۶]



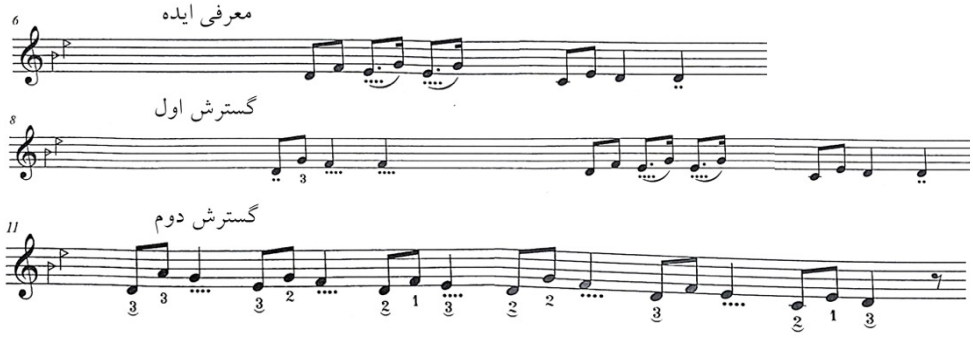
نمودار ۱: انواع گوشه از منظر موتیف

از نمودار بالا می‌توان نتیجه گرفت که ۱۴ گوشه از ۲۲ گوشه‌ی دستگاه شور، از «موتیف» به‌عنوان عامل پیش‌روی، وحدت و انسجام استفاده شده است که باید آن را از شاخصه‌های جمله‌بندی در ردیف دوره‌ی عالی و سبک علی‌اکبر شهنازی به‌شمار آورد.

۲. نقش موتیف در شکل‌گیری واحدهای فُرمال: واحدهای تشکیل‌دهنده‌ی گوشه‌های دستگاه شور را، می‌توان در سه دسته‌ی کلی «موتیفیک»، «بینابین» و «آزاد» قرار داد.

- واحدهای موتیفیک: ساختار این واحدها (عبارات یا جملات) بر اساس بسط و گسترش و ظهور متعدد یک موتیف شکل گرفته است.

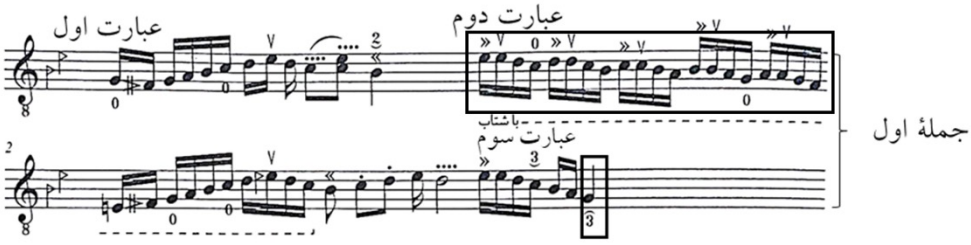
مثال: گوشه‌ی کرشمه، صفحه‌ی ۱۱.



شکل ۲۱: جمله‌ی گسترشیِ موتیفیک

- واحدهای بینابین: بخشی از ساختار این واحدها موتیفیک و مابقی به فرم آزاد است.

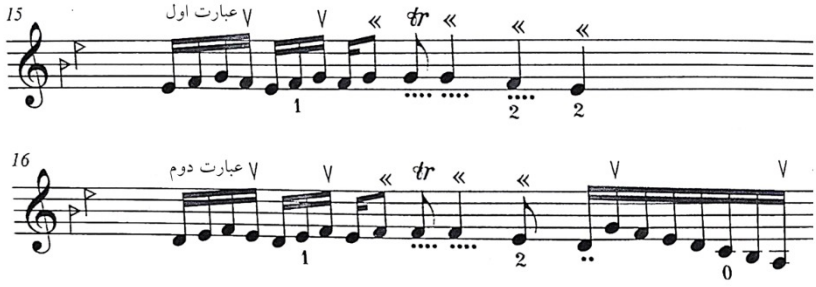
مثال: گوشه‌ی آواز (نغمه)، صفحه‌ی ۱۰.



شکل ۲۲: جملهٔ سه‌عبارتی با فرم بینابینی

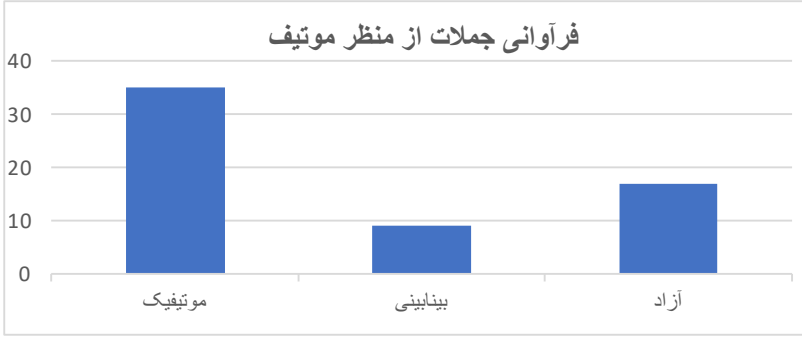
- واحدهای با فرم آزاد: در شکل‌گیری ساختار این واحدها موتیف نقشی ندارد.

مثال: گوشه‌ی کرشمه، صفحه‌ی ۱۲.



شکل ۲۳: جمله‌ی دوعبارتی با فرم آزاد

نمودار فراوانی «جملات» بر اساس نقش «موتیف» در دستگاه شورِ ردیف دوره‌ی عالی[۲۷]:



نمودار ۲: انواع جمله از منظر موتیف

از نمودار بالا می‌توان نتیجه گرفت بیشتر جملات در دستگاه شور ساختاری موتیفیک دارند که از شاخصه‌های ردیف دوره‌ی عالی و جمله‌بندی علی‌اکبر شهنازی محسوب می‌شود.

نقش‌مندی درجات در ایجاد پایداری و ناپایداری

نقش هر درجه در بستر صوتی بر قدرت اختتامِ واحدهای فُرمال تأثیر مستقیم دارد. برخی از درجات مُد نقاط پایدار و برخی نقاط ناپایدار هستند. خاتمه‌ی واحدها بر روی نقاط پایدار، پایانی قوی، و اختتام آن‌ها بر روی

نقاط ناپایدار باعث ایجاد واحدهای ناقص، و نیاز به تکمیل می‌شود.

نقاط پایدار و ناپایدار مناطق مُدال دستگاه شور از ردیف دوره‌ی عالی:

جدول ۱: نغمات پایدار و ناپایدار دستگاه شور

منطقه‌ی مُدال	نغمات پایدار	نغمات ناپایدار
درآمد	لا	**رِ/ سی‌کُرن**
آواز	**رِ**	**دو / سُل / سی‌کُرن / می‌کُرن**
[بیات]تُرک	**فا**	**سل**
عُزال / شور پایین دسته	**لا**	**سی‌کُرن / دو / رِ**
هشتری	**دو**	**سی‌کُرن**
شهناز	**رِ**	**سل / سی‌کُرن / دو**
قرچه و رضوی	رِ	دو

از جدول فوق می‌توان نتیجه گرفت:

۱. نغمات شاهد در مناطق مُدال دستگاه شور، نقطه‌ی پایداری محسوب می‌شوند و عبارت‌هایی که با نغمه‌ی شاهد خاتمه می‌یابند پایان قوی و پایداری دارند.

۲. درجات بالاتر و پایین‌تر از نغمه‌ی شاهد نقاط ناپایدار هستند و اختتام عبارات با این درجات باعث ایجاد تعلیق و خاتمه‌ی ضعیف می‌شود.

۳. در زمان مُدگردی، نقطه‌ی پایدار از یک درجه به درجه‌ای دیگر انتقال می‌یابد؛ لازم‌به‌ذکر است نغمه‌ی شاهد در منطقه‌ی درآمد، پایدارترین نقطه‌ی دستگاه محسوب می‌شود.

نتیجه‌گیری

از آن‌جایی که تحلیل فُرمال کل ردیف دوره‌ی عالی کاری طاقت‌فرسا و دشوار است، نگارنده به بررسی لایه‌ی درونی دستگاه شور در از این روایت پرداخته و مابقی دستگاه‌ها و آوازها نیازمند پژوهشی دیگر است. واحدهای ساختاری فُرمال در این دستگاه عبارت‌اند از: «عبارت‌های مستقل»، «جملات گسترشی»، «جملات ساده‌ی دوعبارتی نوع»، «جملات ساده‌ی سه‌عبارتی»، «جملات با بیش از سه عبارت»، «جملات مرکب»، «جملات و عبارت‌های مُدلاسیون‌کننده» و «گروهی از عبارات». در میان این واحدها عبارت‌های مستقل، جملات گسترشی، عبارت‌های مُدلاسیون‌کننده، گروهی از عبارات، جملات ساده‌ی دوعبارتی خاص، سه‌عبارتی خاص و بیش از سه عبارت خاص، که از شاخصه‌های این روایت و جمله‌پردازی علی‌اکبر

شهنازی محسوب می‌شوند با کمک منابع معتبر و بر اساس روایت مذکور مجدد تعریف و تبیین شدند. در میان واحدهای ذکرشده «عبارت‌های مستقل» بیشترین فراوانی را دارد، می‌توان نتیجه گرفت که این واحد فُرمال از ویژگی‌های اصلی جمله‌بندی علی‌اکبر شهنازی است. گوشه‌ها و واحدهای استخراج‌شده از منظر بهره‌مندی از موتیف مورد بررسی قرار گرفتند و در سه گروه «موتیفیک»، «بینابین»، «فرم آزاد» دسته‌بندی شدند. گوشه‌ها و جملات موتیفیک بیشترین فراوانی را در بین این سه گروه دارند، می‌توان نتیجه گرفت، علی‌اکبر شهنازی در جمله‌پردازی سبک خاصی دارد و آن‌هم جمله‌پردازی موتیفیک است. نتیجه‌ی دیگر این پژوهش بررسی نقاط پایدار و ناپایدار در مناطق مُدال دستگاه شور است، نغمات «شاهد» در مناطق مُدال دستگاه شور، نقاط پایدار محسوب می‌شوند و اتمام واحدهای صوتی با این نغمات، باعث ایجاد پایداری و آرامش می‌شود، همچنین خاتمه‌ی عبارات و جملات با نغمات غیر شاهد، باعث ایجاد فضای تعلیق و ناپایداری خواهد شد؛ این نتیجه ممکن است برای دستگاه‌های دیگر متفاوت باشد، ازاین‌رو رسیدن به نتیجه‌ی کلی‌تر، نیازمند پژوهش‌های بیشتری است. شناخت «واحدهای ساختاری فُرمال» و نغمات «پایدار» و «ناپایدار» در فراگیری هنر بداهه‌پردازی بر اساس ردیف دوره‌ی عالی می‌تواند مفید واقع شود. از آن‌جا که واحدهای فُرمال به‌دست‌آمده در این پژوهش، بر اساس دستگاه شور از ردیف دوره‌ی عالی است، نمی‌توان برای کل دستگاه‌ها و روایت‌های دیگر تعیین‌تکلیف کرده و این واحدهای فُرمال را برای تحلیل فُرمال کل رپرتوار موسیقی ایرانی کافی دانست، ازاین‌رو امید است که در پژوهش‌های بعدی روایت‌های مختلف از ردیف‌های سازی و آوازی مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد؛ و پژوهش حاضر بتواند به حوزه‌ی نقد و تفسیر موسیقی ایرانی کمک کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. «محتوای اثر مجموعه‌ی همه‌ی عناصر هنری است که در اثر به‌کار برده شده است» (فاطمی، ۱۳۷۸: ۱۰۴).

۲. دیدگاهی در مورد مفهوم فرم وجود دارد که پژوهش‌گران آن را مورد تأکید قرار می‌دهند که فرم فقط به طرح‌های تثبیت‌شده (به عنوان مثال روندو، سونات و غیره) در یک دوره‌ی تاریخی اطلاق می‌شود. در این پژوهش، چون واحدهای ساختاری فرمال مورد بحث است، هر دو دیدگاه را شامل می‌شود و مربوط به دیدگاه خاصی نیست.

۳. اگرچه در فرم اجرایی موسیقی دستگاهی ایران، هیچ‌کدام از اجزا به خودی خود فرم یا قالب تثبیت شده‌ای ندارند و خود زیرگونه‌های موسیقی دستگاهی به‌شمار می‌روند، اما از کنار هم قرار گرفتن این اجزاء فرم ایجاد می‌شود؛ می‌توان این لایه فرمال را با یکی از تعابیر تاتارکیه‌ویچ از مفهوم فرم که ترتیب و آرایش اجزاء است، هم‌سو دانست. (برای اطلاعات بیشتر نک، خضرائی ۱۳۹۵).

۴. نگارنده این دیدگاه را از کلاس‌های درسی و جزوه‌های هومان اسعدی آموخته و بسیار قابل تأمل است.

۵. از آنجا که در بعضی از منابع اصطلاح «سوب موتیف» برای تقسیماتِ کوچک‌تر موتیف‌ها استفاده شده است، نگارنده «سوب-فیگور» را برای فیگورهای تقسیم‌پذیر پیشنهاد می‌کند (رک. اسپاسُبین، ۱۳۸۸: ۶۷).

6. Bruce Benward

7. Marlyn Saker

8. Phrase member

۹. منظور از ایده‌های موسیقایی موتیف‌ها هستند.

۱۰. مطالب این بخش با استناد به جزوه‌ی کلاسی هومان اسعدی نوشته شده است.

۱۱. از آن‌جا که در این پژوهش، نگارنده تمام واحدهای بزرگ‌تر از عبارت را «جمله» نامیده است، می‌توان به تعاریف مربوط به مفهوم «پریود» نیز برای این لایه استناد کرد.

۱۲. نگارنده در این پژوهش از اصطلاح «ایده‌ی موسیقایی» برای واحدهای لایه‌ی اول و دوم، و برای یک بیان موسیقایی کامل

از اصطلاح «اندیشه‌ی موسیقایی» استفاده می‌کند.

۱۳. نگارنده در این پژوهش از اصطلاح «ایده‌ی موسیقایی» برای واحدهای لایه‌ی اول و دوم، و برای یک بیان موسیقایی کامل از اصطلاح «اندیشه‌ی موسیقایی» استفاده می‌کند.

۱۴. جمله فرم عالی‌تری از پریود دارد و تنها بیان یک ایده نیست بلکه یک‌باره نوعی گسترش را بنا می‌گذارد (۱۳۹۷: ۷۱).

۱۵. «گوشه» می‌تواند وسیع و گسترده، و یا خلاصه و ساده باشد (۱۳۹۸: ۴۵).

۱۶. این بخش که مهم‌تری بخش گوشه است شامل ملودی خاص و یا دیگر ویژگی‌های منحصربه‌فردی است که منحصر به همان گوشه است و به‌همین‌جهت گوشه با آن شناسایی می‌شود (۱۳۹۸: ۴۶).

۱۷. تکرار ایده معمولاً اتفاق می‌افتد اما نمونه‌هایی وجود دارد که ایده پس از یک بار ارایه فوراً بسط داده می‌شود.

۱۸. در مُدگردی‌های ثانویه تغییر فضای مُدال با انتقال فونکسیون شاهد به درجه‌ای دیگر با حفظ نسبت فواصلیِ در بستر صوتی انجام گرفته ولی در مُدگردی‌های اولیه، الگوی بین درجات بستر صوتی عوض شده و نسبت فواصلی جدیدی به‌وجود می‌آید (برای اطلاعات بیشتر نک. اسعدی: ۱۳۸۲).

۱۹. از عبارت‌های مُدلاسیون‌کننده یک بار در دستگاه شور ردیف دوره‌ی عالی استفاده شده است.

20. Douglass M. Green

۲۱. داگلاس توالی چند عبارت نامتشابه را زنجیره‌ی عبارات معرفی می‌کند (برای اطلاعات بیشتر نک. ۱۹۶۵: ۵۱-۵۲).

22. John D. White

۲۳. معمولاً نغمه‌ی شاهد

۲۴. اعداد سمت چپ تعداد دقیق استفاده از واحدهای نوشته‌شده، در دستگاه شور از ردیف دوره‌ی عالی است.

۲۵. اسم گوشه‌ها بر اساس کتاب ردیف دوره‌ی عالی علی‌اکبر شهنازی، نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی از داریوش طلایی است؛ در کنار اسمِ گوشه‌هایی که ممکن است باعث ابهام شود، شماره‌ی صفحه نوشته می‌شود.

۲۶. اعداد سمت چپ تعداد گوشه‌ها را نمایش می‌دهد.

۲۷. اعداد سمت چپ تعداد جملات را نشان می‌دهد.

فهرست منابع

- اسپاسبین، ای. و (۱۳۸۸)، فرم موسیقی، ترجمه‌ی مسعود ابراهیمی، تهران: هم‌آواز.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران، تهران: ماهور.
- اوسیپوویچ مِسنِر، یوگنی (۱۳۹۳)، مبانی آهنگ‌سازی، ترجمه‌ی مسعود ابراهیمی، تهران: هم‌آواز.
- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۵)، مبانی آفرینش ملودی در آهنگ‌سازی، تهران: نشر مرکز.
- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۶)، ساختار ملودی در موسیقی ایرانی، تهران: نشر مرکز.
- تورک، رالف (۱۳۹۰)، مبانی فرم و فرم‌های موسیقی، ترجمه‌ی محسن الهامیان، تهران: پارت.
- خضرائی، بابک (۱۳۹۵)، پیش‌درآمد، چهارمضراب، رِنگ و تصنیف و موضوع فرم و گونه (ژانر)، تهران: ماهور.
- خلیلی، مهران (۱۳۹۸)، «مقایسه‌ی تحریرها و تکنیک‌های اجرایی در ردیف میرزا حسین‌قلی و ردیف دوره‌ی عالی علی‌اکبر شهنازی»، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- روشن‌روان، کامبیز (۱۳۹۳)، هارمونی جامع کاربردی، تهران: معین.
- ستارزاده، ساناز (۱۳۸۹)، بررسی تطبیقی آواز اصفهان در ردیف آقاحسینقلی و ردیف دوره عالی استاد علی‌اکبر شهنازی، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- شوئنبرگ، آرنولد (۱۳۹۷)، اصول آهنگ‌سازی، ترجمه‌ی نسرین عبدالله‌زاده اسماعیلی، تهران: دانشگاه هنر.
- صالحی، جعفر (۱۳۹۲)، تحلیل شاخصه‌های ردیف دوره‌ی عالی علی‌اکبر خان شهنازی، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- طلایی، داریوش (۱۳۹۷)، ردیف دوره‌ی عالی علی‌اکبر شهنازی: نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی، تهران: نشر نی.
- طلایی، داریوش (۱۳۹۸)، تحلیل ردیف: بر اساس نت‌نویسی ردیف میرزا عبدالله با نمودارهای تشریحی، تهران: نشر نی.
- کول، ویلیام (۱۳۶۹) فرم موسیقی، ترجمه‌ی کریم گوگردچی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

- فاطمی، ساسان (۱۳۸۷) فرم و موسیقی ایرانی، تهران: ماهور.
- لطفی فروشانی، امیرعلی (۱۳۹۷)، بررسی تکنیک‌های بنیادی اجرایی ردیف دوره‌ی عالی شهنازی، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- مهرانی، حسین (۱۳۹۷)، ردیف میرزاعبدالله برای تار بر اساس اجرای نورعلی برومند، تهران: ماهور.
- هودیه، آندره (۱۳۸۰)، فرم‌های موسیقی، ترجمه‌ی محسن الهامیان، تهران: نشر دنیای نو.

- Benward, Bruce. & Saker, Marilyn. (2009). Music in Theory and practice. New York: McGraw-Hill.
- Green, Douglass M. (1965). Form in Tonal Music. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Schoenberg, Arnold. (1967). Fundamentals of Musical Composition. London: faber and faber.
- White, John D. (1976). The Analysis of Music. New Jersey: Prentice-Hall.

Received: 2024/01/02
Accepted: 2024/05/10
Published: 2024/09/05

Formal structural units in Ali Akbar Shahnazi's Advanced Radif/ types of sentences

Nima ghomashi, Music department, Tehran University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

It is very important to investigate and recognize the space–sound, time–weight and formal infrastructures in the Dastgah system of Iranian classical music. The topic discussed in this research is the investigation of formal infrastructures in the Dastgah Shur from Ali Akbar Shahnazi's Advanced Radif, which is considered one of the important repertoires of this field. The form can be examined in three structural levels "macro", "middle" and "small", this research is especially done at the small level. "Tone", "figure", "motif", "phrase", and "sentence" are structural units that make up the smallest level in a piece or "Gushe", in which the composer or musician can present their musical ideas. Citing reliable sources, the author describes each of these units and redefines them in a phenomenological way based on the level of the Advanced Radif and gives examples of the mentioned repertoire for each. Among all the units, some have high frequency and appear many times in the structure of the Gushe, these units are considered to be the characteristics of this Dastgah and especially the special style of phrasing of Ali Akbar Shahnazi. This research is also aimed to introduce Ali Akbar Shahnazi and his career. "Independent phrases", "type two–phrase sentences", "type three–phrase sentences", "sentences with more than three phrases", "expanding sentences", "compound sentences", "modulating sentences and phrases" and "phrase groups" are formal units extracted in this field of research, among which "independent phrases" have the most frequency indicating Ali Akbar Shahnazi's special phrasing style. Pieces and formal units can be classified into three groups: "based on the motif", "intermediate" and "free form". 14 of the 22 pieces of the Dastgah Shur use motifs in their structure, and among the formal units, "motif sentences" have the highest frequency. Therefore, it can be concluded that the structure of the Dastgah Shur of Andvanded Radif passion and especially Ali Akbar Shahnazi's phrasing is "based on the motif". Another aspect of this research is to investigate the role of notes in the formation and degree of finality of formal units. In the modal regions of the Dastgah Shur, the "Shahed" note is considered strong and "stable" in terms of closing power, and other degrees are considered "unstable" and weak.

Keywords: Iranian Classical Music, Radif, Dastgah Shur, Form, Sentence.