سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۲/۲٤
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۰۹/۲۳

محمود بالانده[۱]

ساختار بحرِ طویل در موسیقی و شعر
(بررسی تطبیقی سه گونه بحر طویل در حوزه‌ی موسیقی نواحی و موسیقی عامه‌پسند ایران)

چکیده

موسیقیِ آوازیِ ایران از منظر متریک به دو گونه‌ی موسیقی دارای متر آزاد[۱] و موسیقی دارای متر مشخص[۲] طبقه‌بندی می‌شود؛ در این پژوهش به مطالعه‌ی یکی از گونه‌های فراموش‌شده‌ی ترانه در موسیقی آوازیِ دارای متر مشخصِ ایران، موسوم به بحر طویل[۳] پرداخته شده است. بخش نخست این پژوهش به روش کتابخانه‌ای به بررسی جایگاه بحر طویل در شعر فارسی پرداخته و در بخش دوم با نگاه پژوهش کمّی، سه گونه بحر طویل از حوزه‌ی موسیقی نواحی شمال خراسان[۴] و موسیقی مردمی ایران، آوانگاری[۵] و از منظر مُدال و فُرمال و ریتمیک بررسی شده است. فراوانی نغمه‌های بحر طویل‌های مذکور به روش آمارگیری هدفمند و به واسطه‌ی تمام شماری نغمه‌های هر ترانه انجام شده است. مقایسه‌ی پارامترهای فراوانی نغمه‌های کاربردی در هر نمونه به منظور اثبات گستره‌ی سه نغمه‌ای این گونه، در جدول‌های مستقلی، مورد ارزیابی قرار گرفته است. هدف اصلی این پژوهش این است که علاوه بر ریشه‌شناسی واژه در حوزه‌ی ادبیات و موسیقی، ویژگی‌های منحصر به فرد این گونه موسیقی را که دارای متر مشخص ایران است و تنها گونه‌ی روایی است که محتوای کلام و روایت داستان محور اصلی و گردش نغمه‌ها و ریتم موسیقی نقش ثانویه را در آن عهده دارند شناسایی کند و فرضیه‌ی کلیدی پژوهش را که «گستره‌ی سه نغمه‌ای این گونه» است، تأیید و تأکید نماید.

کلیدواژه‌ها: موسیقی آوازی، موسیقی روایی، ترانه، بحر طویل، گستره‌ی سه نغمه‌ای.

[۱] مربی گروه نوازندگی موسیقی‌ایرانی دانشکده موسیقی دانشگاه هنر تهران، تهران.
E-mail: balandeh@art.ac.ir

پایگاه اینترنتی دانشگاه هنر journal.art.ac.ir

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

۱. مقدمه

بحر طویل در اوزان عروضی عبارت است از وزن فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن است که از معروف‌ترین اوزان در اشعار عربی بشمار می‌رود. اما در اصطلاح به اشعار عامیانه‌ای گفته می‌شود که «در نوحه‌سرایی‌ها و مرثیه‌پردازی‌های مذهبی یا داستان‌پردازی‌های عامیانه از باب مطایبه از تکرار بیش از معمول ارکان، از ۱۶ تا ۳۲ و حتی بیشتر ساخته شده است» (شمیسا، ۱۳۸۶، ۳۰). در بحر طویل، ارکان عروضی شعر بنا بر ضرورت کلام، بر خلاف سایر قالب‌های شعر فارسی، از تقارن ارکان برخوردار نیست و همین ویژگی بحر طویل را به‌گونه‌ای منحصر به فرد بدل ساخته است. موضوع بحر طویل بیشتر داستان و حکایت است. مضمون این حکایت‌ها معمولاً عاشقانه یا عارفانه و یا مدح رسول و ائمه بوده است و در بحر طویل‌های معاصر موضوع‌های اجتماعی و سیاسی روز نیز مطرح می‌شوند. تعداد ابیات این قالب مطّول همچنان که از نام آن بر می‌آید، معمولاً بیش از سی بیت است. بحر طویل همانند اشعار کلاسیک ایران، مصرع‌های مساوی ندارد (در بحر طویل به مصرع‌ها «بند» نیز می‌گویند) و مصرع‌های آن هم دارای قافیه‌ی پایانی هستند و هم قافیه‌ی میانی. عروض بحر طویل معمولاً از تکرار تعداد نامحدودی رکن «فعلاتن» پدید می‌آید. بحر طویل، شعری است که از توالی اختیاری یک رکن عروضی سالم یا محذوف و خارج از سنت‌های مرسوم عروضی شعر فارسی به وجود می‌آید؛ مانند بحرطویل سویدا (قرن ۱۲ ه ق) در تضمین غزل حافظ.

اگر چه بحر اکنون در شعر به معنی«وزن» به کار می‌رود، استفاده از آن در آثار موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان نامداری چون صفی‌الدین ارموی حکایت از رواج این اصطلاح در موسیقی ایرانیِ روزگاران پیشین دارد.

تا چند دهه‌ی پیش، شکلی از شعر و ترانه با عنوان بحر طویل در موسیقی عامه پسند ایرانی رواج ملموسی داشت اما با دگرگونی سیاسی در سال ۵۷ کم‌کم این شکل از شعر و ترانه به فراموشی سپرده شد و تنها بخش کلامی‌اش جسته گریخته به حیات خود ادامه داد. بحرطویل نوعی شعر فارسی با چارچوب سنتی است که آزادی عمل قابل ملاحظه‌ای به سراینده می‌دهد تا مفاهیم مورد نظر خود را در حجم دلخواهی از واژه‌ها بیان کند. این قالب شعری در دوره صفویه شکل گرفت و در ابتدا جنبه‌ی کاملاً رسمی و جدی و محتوایی مذهبی یا عرفانی داشت. اما از دوره‌ی مشروطیت به بعد، رنگ و بوی طنز پیرامون مسائل اجتماعی، سیاسی و گاه عاشقانه به خود گرفت و در نمایش‌های سیاه‌بازی هم رخنه کرد. از جمله نمونه‌ای با مطلع: «سال امسال اگر سال فرنگی، عوضش مردم این ملک عجم، دور ز هر غصه و غم، خرم و سرشاد، کند یاد خدا را» و یا نمونه‌ی معروف‌تری که این گونه آغاز می‌شود: «برفتم بر در شمس‌العماره، ....».

در چند سال اخیر با نفوذ گسترده‌ی موسیقی رَپ در ایران، برخی بر این باورند که بحر طویل دستمایه‌ی اصلی رَپ فارسی است. اما پیشینه‌ی تاریخی و فرهنگی این گونه‌ی ملی و تفاوت‌های ساختاری زبان فارسی با زبان انگلیسی، چنین تشابه و مقایسه‌ای را تأیید نمی‌کند. از منظر ریتم موسیقی نیز، تفاوت بارزی میان دور ریتمیک بحر طویل و موسیقی موسوم به رَپ مشاهده می‌شود. این قالب شعری ظرفیت‌های ساختاری درخور توجهی دارد که امروزه نیز می‌تواند در خدمت موسیقی ایران باشد. به‌ویژه که این الگوی ملی تاکنون در اَشکال جدی و طنز به خوبی توانسته است قابلیت‌های خود را نشان دهد؛ بنابراین بازگشتی دوباره و البته کارشناسانه به چنین قالبی از شعر و ترانه می‌تواند روحی تازه به کالبد موسیقی دستگاهی و عامیانه و حتی موسیقی با مضامین مذهبی امروز ایران بدمد. در سال‌های اخیر زنده یاد استاد ابوالقاسم حالت برجسته‌ترین

پایگاه اینترنتی دانشگاه هنر journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

سراینده این گونه اشعار بود. بخشی از بحر طویل بسیار زیبای «عمو نوروز» وی را در اینجا می‌خوانید: عده‌ای نیز از آن پیش که تحویل شود سال نو، افتند در اندیشه‌ی سیر و سفر و گردش و خیزند و گریزند ز شهر خود و رو جانب شهر دگر آرند . . . بسی کام برانند و بر آنند که هم خوش گذرانند و هم آخر برهانند گریبان خود از خرج پذیرایی نوروز و گرفتاری سال نو و بر دوش نگیرند چنین بار گران را (سامانی،۱۳٦۷).

۲. پیشینه‌ی پژوهش

در حوزه‌ی ادبیات و شعر کلاسیک فارسی پیرامون واژه‌شناسی و انواع بحر طویل و وجه تسمیه‌ی آن توسط جوهری و خلیل ابن احمد عروضی و نظیر آن‌ها مطالبی مطرح شده است که در متن پژوهش حاضر به آنها اشاره خواهد شد. اخوان ثالث (۱۳٤۰، ۹۱-۸۷) سابقه‌ی این گونه‌ی شعری را به عهد صفوی رسانده و قدیمی‌ترین نمونه‌ی بحر طویل را به طرزی افشار، از شاعران آن دوره نسبت داده است. شفیعی کدکنی (۱۳۸۱، ۵۱۸-۵۰۱) سابقه‌ی بحر طویل را عقب‌تر برده و نامه‌ای از سید عبدالعظیم بن زین‌العابدین به امیر سلیمان شاه بن داود از فرمانروایان ری را یک بحر طویل دانسته است. در رساله‌های کهن موسیقی نظیر کتاب الادوار ارموی (قرن هفتم هجری) و رساله در موسیقی بنایی (قرن نهم هجری) به جز ذکر نام و شرح ارکان عروضی بحر طویل، پیرامون گستره‌ی نغمگی و بررسی مُد این گونه مبحثی مطرح نشده است.

۳. تفاوت بحر طویل با شعر نو

در شعر نو نیز مانند بحر طویل، قید تساوی افاعیل وجود ندارد؛ با این تفاوت که در شعر نو استقلال مصراع‌ها با پایان‌بندی آن‌ها رعایت می‌شود، یعنی با یک زحاف یا سکون، تسلسل افاعیل متوقف می‌شود که خود سبب استحکام شعر است.

یادم از روزی سیه می‌آید و جای نموری (فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن)
در میان جنگل بسیار دوری (فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن)
آخر فصل زمستان بود، یکسر هر کجا در زیر باران بود (فاعلاتن/فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فع) (نیما یوشیج، ۲۵۷).

شاید بتوان بحر طویل را آغازی برای پیدایش شعر نو در دوره‌ی معاصر دانست. بحر طویل جبر عروضی را تا حدودی شکست و این دگردیسی در شعر نو و سپس در شعر سپید به اوج خود رسید و شاعر در بیان احساسات و عواطف خود، ملزم به رعایت تشابه و تساوی ارکان عروض شعر کلاسیک فارسی نیست.

مضمون روایی بحر طویل در موسیقی آوازی ایران موجب می‌شد که خنیاگر و عاشیق در موسیقی مقامی، در مراسم عروسی و عزا مضمونی مرتبط با مراسم انتخاب و همراه ساز خود به اجرای آن بپردازد، مضامینی برگرفته از روایت‌ها و حکایت‌های عاشقانه و عارفانه و گاه حماسی که با بهره‌گیری از مقام‌های فرهنگ موسیقی آن منطقه از ایران به اجرا در می‌آمد.

۴. بحر طویل

ویژگی‌های بحر طویل

الف) قالبی است همردیف قصیده، غزل، مستزاد، و مسمّط، با این تفاوت که در این انواع، شاعر مجاز است که چهار یا شش یا هشت رکن سالم یا غیرسالم در هر بیت به کار برد، حال آن که

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

یک بند بحر طویل ممکن است بیست تا چهل یا ۱٤۰ رکن عروضی سالم یا بیشتر داشته باشد (جوهری، ش ٤۳۳۲).

ب) در بحر طویل به مصراع «بند» گفته می‌شود.

ج) در بیش از ۸۰% بحر طویل‌های موجود، ردیفِ «را» در پایان بند تکرار می‌شود که این ویژگی (تکرار ردیفِ «را» در آخر بند) عیناً در «بند» عربیِ (چون سرّاً وجهاراً، مساءً و نهاراً و ...) نیز دیده می‌شود (شفیعی کدکنی ،۱۳۷٦، ٥۱٤).

د) بهتر است که به جای وزن و بحر از اصطلاح سلسله‌ی ارکان استفاده شود، زیرا بحر طویل معمولاً تنها از یک رکن متوالی ساخته می‌شود نه مزاحفات یک بحر یا بحور مختلف‌الارکان.

ه) در بحر طویل از انواع آرایه‌های لفظی و معنوی و نکات معانی و بیانی و بلاغی، بخصوص ترصیع، تسجیع، تجنیس، تنسیق‌الصّفات، ایهام، مراعات‌نظیر، تضمین، مُلمّع، استفاده می‌شود.

و) بحر طویل فارسی به اقتباس از زبان فارسی، وارد ادبیات عربی شده و «بند» نام گرفته است؛ حتی چنان که گفته شد، در نمونه‌های عربی نیز در پایان هر بند «را» دیده می‌شود (همان، ٥۰۸).

ز) قدما، بحر طویل را عامیانه خوانده‌اند و به حق باید آن را در حوزه‌ی ادبیات عوام مطرح ساخت؛ زیرا با پسندهای مردم در پاسخ به نیازهای دینی-مذهبی بسیار سازگار است. زبان بحر طویل ساده و بی‌تکلف است و مقید به حدی نیست و در آن فضای عروضی لازم برای بیان مطالب فراهم است. سجع‌ها و عبارت‌های مرصع و پی در پی، بخصوص وقتی که با صدای بلند خوانده شود، آهنگ خوشی ایجاد می‌کند و برای مناقب‌خوانی، نقالی، تعزیه و سخنوری که جلوه‌های ادب عوام‌اند، بسیار مناسب می‌نماید (رامپوری، ۱۰٤۶).

انواع بحر طویل

الف) بحر طویل‌هایی که در ارکان هر بندشان نظم خاص عددی مشهود است؛ مثل بحر طویل عصمت بخارایی (کتابخانه‌ی آستان قدس رضوی، ٤۷۱۹) که هر بند آن، تکرار منظم هشت بار فعلاتن است.

ب) بحر طویل‌هایی که نظم عددی خاصی در میان ارکان هر بندشان رعایت نمی‌شود و تعداد ارکان هر بند متغیر و بسته به کششِ مطلب و کوشش شاعر است، نظیر بحر طویل شاهدی نیشابوری (کتابخانه دانشگاه تهران، ۳۲۹٤). بحر طویل‌های از این نوع بیشتر و معروف‌ترند.

وجه تسمیه‌ی بحر طویل

عنوان بحر طویل در نخستین نمونه‌های مکتوب این نوع شعر دیده می‌شود (کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، ش ۳٥۲۸) و وجه تسمیه آن نیز مطول بودن مصراع‌ها و بندها است. بعدها به تصور آن که عوام این گونه‌ی شعری را به وجود آورده‌اند، قید عامیانه به آن افزوده شد. علامه قزوینی به صراحت آن را بحر طویل عامیانه نامیده است. مهدی اخوان ثالث برای متمایز ساختن آن با بحر طویل عرب، آن را بحر طویل فارسی نامید. قدیمی‌ترین نمونه‌های موجود، از دو شاعر به نام دانیال دولتخانی و حمدی است که در نسخ خطی کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران (ش ۳٥۲۸) موجود است.

آغاز بخش عمده‌ای از بحر طویل‌ها، توحید حضرت باری و نعت حضرت رسول اکرم (ص) است. قدیمی‌ترین بحر طویل، از حمدی و در منقبت حضرت علی علیه‌السلام است و خود او می‌گوید نخستین کسی است که منقبت را در بحر طویل ریخته است (ش ۳٥۲۸). ذکر معراج

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

رسول اکرم (ص) و شرح حوادث و وقایع آن، از موضوع‌های دیگر بحر طویل است؛ مانند بحر طویل مجرمی (ق ۱۱، ش ٤٣٥٣)، جوهری و رفعت سمنانی در عصر قاجار. همچنین تعزیه‌خوان‌ها قطعه‌های بحر طویل را در تعزیه وارد کردند (ذکایی بیضائی، ش ٤٣٦٩، ص ٦٩). مفاهیم غنایی و مسائل عشقی چون فراق، درد، سوز، وصال، مهجوری و داغ، غارتگری زلف، رقیب، خط و خال، غمگساری و حیرانی و جز آن‌ها از دیگر موضوع‌های رایج در بحر طویل است. در مراسم سخنوری نیز که تا سده‌ی اخیر در قهوه خانه‌ها اجرا می‌شد، از قطعه‌های بحر طویل استفاده کرده‌اند. طنز اجتماعی-سیاسی-اخلاقی موضوع دیگری است که برخی سرایندگان بحر طویل مانند ساعی شیروانی به آن پرداخته‌اند.

سرایندگان

از آنجا که بحر طویل، قالب عوام‌پسندی است، اغلب شعرای طبقه‌ی عوام از آن استقبال کرده‌اند. شعرای شبه قاره‌ی هند نیز به بحر طویل توجه داشته‌اند. علاوه بر سرایندگانی که در متن به آن‌ها اشاره شد، نام این اشخاص را نیز می‌توان ذکر کرد: محمد قاسم تونی (ق ۹، ش ۷۵۰۳/۱٤)، شاهدی نیشابوری (ق ۱۰، ش ۲۷۱۱)، خاکی (ق ۹، ش ۳٤۰۰)، شاه فاتح (ق ۱۰، ش ۲۵۳۲)، عبدالعلی (ق ۱۱، ش ٤٦٦٦)، نادم انصاری (ق ۱۳، ش ٦٤۱۸)، سیّد ابولقاسم نباتی (ق ۱۲، ش ۱۲۱۱)، مجتبی مینوی (۱۳۵٦، ٤٤). از سرایندگان معاصر نیز می‌توان ابولقاسم حالت را نام برد.

۵. موسیقی روایی

یکی از اقسام موسیقی آوازی که به تدریج به دست فراموشی سپرده شده، موسیقی روایی است. موسیقی که روح حاکم بر آن روایت داستان و حکایتی است گاه پندآموز و گاه عاشقانه و عارفانه و گاه مدح ائمه‌ی اطهار و گاه با مضمون طنزآمیز و هجو. علاقه‌ی ایرانیان به مضامین روایی و داستانی و حکایت‌ها موجب پیدایش و ترویج گونه‌ی متفاوتی از موسیقی روایی مانند شاهنامه‌خوانی و نَقّالی[٦] گردید. ایرانیان در دوره‌ی قاجار و پیش از آن در هر کوی و برزن و قهوه‌خانه‌ای به شنیدن حکایتی از شاهنامه با موسیقی حماسی راوی که به شکل آوازی و بدون همراهی ساز اجرا می‌شد، مشغول بودند و یا به نقل تمثیلی، حکایتی از نقّال آشنا به مقام‌ها و دستگاه‌های موسیقی ایرانی گوش فرا می‌دادند.

از دیگر بسترهای روایی موسیقی ایران تعزیه‌خوانی است که بازیگران آن به ایفای نقش در روایتی با مضمون مذهبی و بیشتر برگرفته از واقعه‌ی کربلا می‌پرداختند. تعزیه‌خوانان از کسبه و مردم کوچه و بازار بودند که نسل به نسل تعزیه‌خوانی را از پدران خود آموخته و در ایام ماه محرم اجرا می‌کردند. امروزه گونه‌های موسیقیِ روایی از فرهنگ موسیقایی ایرانیان به تدریج حذف و یا بسیار کم رنگ شده است.

بحر طویل گونه‌ای از موسیقی روایی ایران است که نام آن برگرفته از نام رکن عروضیِ بحر طویل در شعر کلاسیک ایران است و در موسیقی نیز به همان نام شناخته می‌شود. در ادامه به بررسی ساختار مُدال و فُرمال بحر طویل می‌پردازیم.

۶. تحلیل ساختار نمونه‌ها

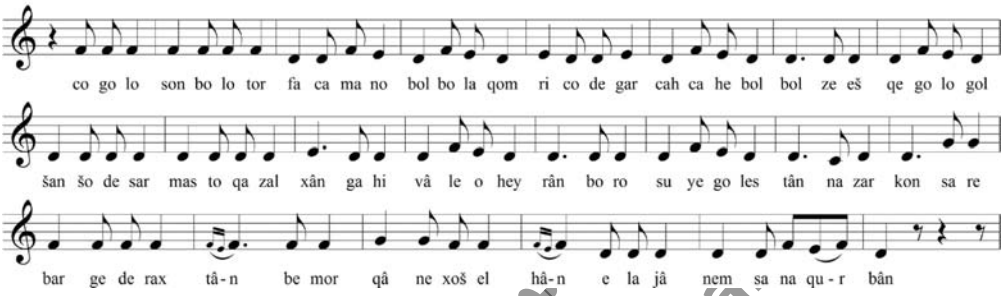
نمونه‌ی ۱: بحر طویل موسیقی نواحی به روایت حاج قربان سلیمانی:

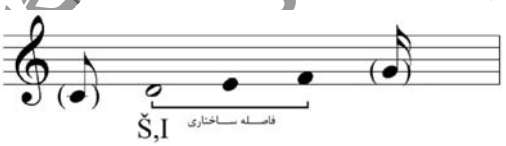
رکن عروضی شعر: فعلاتُن

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

چو گُلِ سنبل و طرف چمن و غلغل قمری و دگر چَهچَه بلبل / ز عشق گُل و گلشن شده سر مست و غزل‌خوان / گهی نالهِ و افغان / گهی واله و حیران / بیا ای دل نادان و برو سوی گلستان / نظر کن / سربرگ درختان / به مرغان خوش‌الحان / «الَه جانمِ سَنه قُوربان» / به تشویش / برو دور بیا پیش / ایا ای دل نادان / «بَه بَه نَه عجایِب» / «بَه بَه نَه غرایب» / «بَه بَه نَه گُزَل سَن نَه قیامت» / به یک یار موافق / شده همدم و صادق که به نامست محمّد لقبش احمد و محمود / ابوالقاسم خِیرالبشرو سیّد کونین / بنی عمّ شه تخت سلونی که بُود حیدر و صفدر / وصی احمد مرسل / علی عالی اعلی / ولی والی والا / ز قد قامت رعنا / که بود قدرت یزدان ...

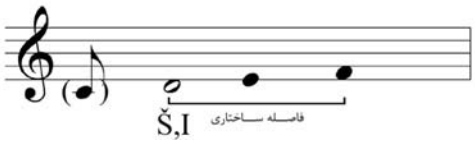
شعر: نباتی

نمونه‌ی شماره‌ی (۱)

گستره‌ی نغمگی ترانه‌ی بحر طویل موسیقی شمال خراسان به روایت حاج قربان سلیمانی (لوح فشرده، ۱۳۷۵) شامل سه نغمه‌ی اصلی (نغمه‌های re, mi, fa) با نسبت فواصل یک فاصله‌ی دوم بزرگ و یک فاصله‌ی دوم کوچک است.

این ترانه در ابتدا با اجرای پایه‌ی ریتمیک ریتم دو ضربی ترکیبی به شکل نغمه‌ی شاهد ترانه (re) توسط ساز دوتار آغاز شده است که بر اساس نمونه‌ی آوانگاری فوق همان الگوی ریتمیک به درجه‌ی زیرین شاهد نیز منتقل شده است.

نقش‌مندی درجه‌ها[۷]

گستره‌ی سه نغمه‌ای مورد بحث در انطباق با دانگ‌های موسیقی دستگاهی ایران بسیار به دانگ نوا و یا دانگ گوشه‌ی داد دستگاه ماهور نزدیک است. در اینجا ذکر این نکته ضروری است که در مُدشناسی موسیقی دستگاهی ایران اصطلاح دانگ به تسلسل چهار نغمه که سه فاصله‌ی متوالی ایجاد می‌کنند و فاصله‌ی چهارم درست را شامل می‌شوند، گفته می‌شود که نگارنده معتقد است ساختار صوتی ترانه‌ی بحر طویل مبتنی بر سه نغمه‌ای اصلی و شامل دو فاصله است که گاه در انتهای عبارت‌ها و جمله‌های موسیقی به نغمه‌ی زیرین این ساختمان سه نتی نیز اشاره می‌شود.

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

پس از جمله‌های سازیِ ابتدای ترانه، کلام موزون ترانه به شکل ملودی مُدل پایین‌رونده از درجه‌ی سوم به نغمه‌ی شاهد آورده شده و حضور مکرر نغمه‌ی شاهد در جمله‌های نخستین موسیقیِ با کلام بیانگر نقش محوری نغمه‌ی شاهد است. گذر از نغمه‌ی زیرین این گستره‌ی سه نتی (do) و ایستایی بر نغمه‌ی شاهد نیز اهمیت ویژه‌ی شاهد را بیان می‌کند. تنها در دو عبارت از کل ترانه‌ی مذکور (میزان ١٦، ١٩ و ٦٩، ٧٠) به نغمه‌ی بالایی این گستره‌ی سه نغمه‌ای (sol) اشاره و نغمه‌ی پنجم به شکل زینتی (la) به کار رفته است.

آمار فراوانی نغمه‌های گستره‌ی نغمگی بحر طویل روایت حاج قربان سلیمانی:

جامعه‌ی آماری: همه‌ی نغمه‌های ترانه

روش آمارگیری: آمار هدفمند در سطح کل جامعه‌ی آماری

جدول (١) فراوانی نغمه‌های نمونه‌ی بحر طویل موسیقی شمال خراسان

آمار کلی نغمه‌ها	تعداد	درصد فراوانی
همه‌ی نغمه‌های بحر طویل روایت سلیمانی	٤٤٣ نغمه	همه‌ی نغمه‌های ترانه
نغمه‌ی شاهد re	٢٨٩ نغمه	٦٥/٢ درصد
نغمه‌ی mi	٣٤ نغمه	٧/٦ درصد
نغمه‌ی fa	١٠٦ نغمه	٢٣/٩ درصد
نغمه‌ی زیرین سه نغمه‌ی اصلی do	٦ نغمه	١/٣ درصد
نغمه‌ی بالایی سه نغمه‌ی اصلی sol	٨ نغمه	١/٨ درصد

با مشاهده‌ی جدول شماره‌ی (١) و مقایسه‌ی نغمه‌های اصلی نمونه‌ی مورد نظر، تفاوت معناداری میان فراوانی نغمه‌ی شاهد (do) و نغمه‌ی بالایی تریکورد (mi) در گستره‌ی سه نغمه‌ای این بحر طویل و نغمه‌ی دوم (نغمه‌ی میانی) و همچنین تفاوت معناداری میان نغمه‌ی دوم و سایر نغمه‌هایی که غالباً به شکل نغمه‌ی زینت و گذر ارائه شده‌اند، ملاحظه می‌شود.

نمونه‌ی ٢: بحر طویل عامیانه به روایت منتجم شیرازی (این نمونه دو بخشی است)

رکن عروضی شعر: بخش نخست: مفاعیلُن

برفتم بر در شمس‌العماره / همون جایی که دلبر خونه داره / زدم بر حلقه در /

یارم اومد دم در / . . . /

می‌میرم و غش می‌کنم براش آه در بساط نیست / حواله بانکش می‌دهم قلم و

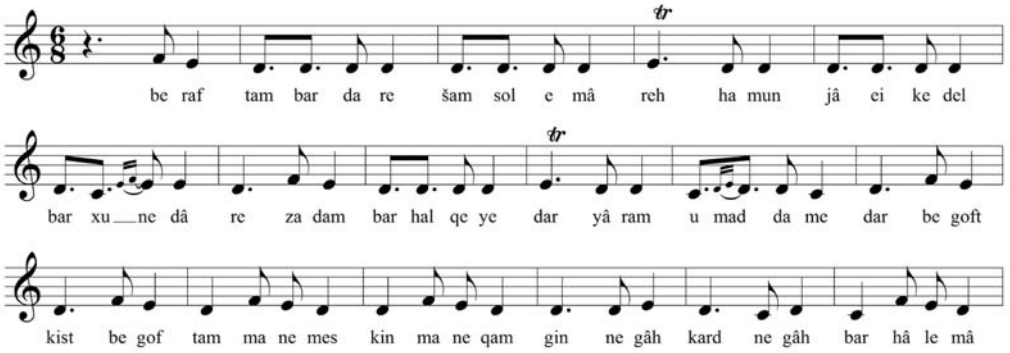
دوات نیست/١

رکن عروضی شعر: بخش دوم: مفتعلُن

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

صغرا خانوم حال شما چطوره / شوهر امسال شما چطوره / سوات موات
داره یا بیسواته / برف اومده نم کشیده سواتش . . .

(برای رعایت ادبیات مقاله‌ی علمی، از نگارش ادامه‌ی کلام هجو این نمونه صرف نظر شده است).

نمونه‌ی شماره‌ی (۲) بخش اول

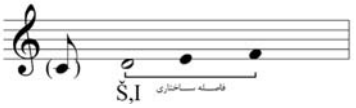
۱) این بند در انتهای بندهای عالب پاضربی‌ها و بحرطویل‌ها خوانده می‌شود.

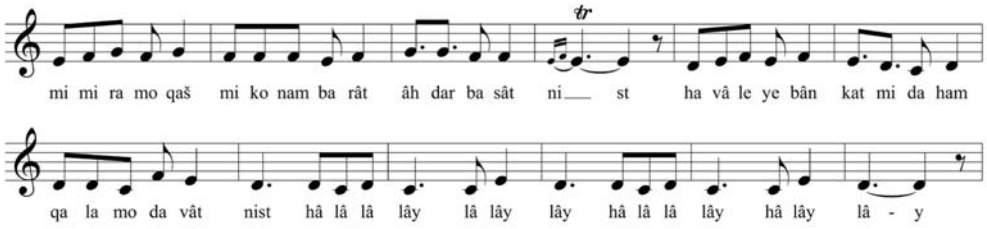
گستره‌ی نغمگی ترانه‌ی بحر طویل با مضمون عامیانه و هجو به روایت منتجم شیرازی و مرتضی احمدی نیز شامل سه نغمه‌ی اصلی (نغمه‌های re, mi, fa) با نسبت فواصل یک فاصله‌ی دوم بزرگ و یک فاصله‌ی دوم کوچک است.

در عین حال در ملودی مُدل پایین‌رونده‌ی ارائه شده، نغمه‌ی زیرین این گستره‌ی سه نتی (نغمه‌ی do) نقش نغمه‌ی فرود و تأکید بر نغمه‌ی شاهد را ایفا می‌کند. در این نمونه عبارت‌ها و جمله‌های موسیقی غالباً مبتنی بر نغمه‌ی شاهد (re) آمده است. وجه تمایز این ترانه با نمونه‌ی شماره‌ی (۱)، کارکرد نغمه‌ی پایین گستره‌ی سه نتی به عنوان نغمه‌ی فرود است که به تَبَع آن ساختار دانگ دستگاه ماهور را تداعی می‌کند.

هرچند گستره‌ی نغمگی هر دو نمونه‌ی بحر طویل ذکر شده مبتنی بر سه نغمه‌ی اصلی با نسبت فواصل بزرگ و کوچک است اما در بحر طویل شماره‌ی (۲)، به روایت منتجم شیرازی (صفحه‌ی ۷۶ دور، ۱۳۳۲) حضور مکرر نغمه‌ی پایین شاهد ترانه (do) در انتهای عبارت‌ها مشاهده می‌شود که در انتهای بخش نخست و بخش دوم ترانه این نغمه‌ی زیرین شاهد، توسط لحن تحریرِ «هالالالای» و به منظور فرود و تأکید بر نغمه‌ی شاهد ارائه شده است.

نقش‌مندی درجه‌ها

مطابق گستره‌ی نغمگی فوق، دانگ موسیقایی ترانه‌ی مذکور منطبق بر دانگ ماهور موسیقی دستگاهی ایران است. با این تفاوت که گردش نغمه‌ها در دانگ ماهور پیرامون محور نت آغازین دانگ (do) تشکیل شده است (طلائی، ۱۳۸۲) اما در ترانه‌ی مذکور گردش نغمه‌ها بر اساس نغمه‌ی دوم دانگ مذکور (re) شکل گرفته‌اند (نظیر نقش‌مندی درجه‌ها و روند ملودیک گوشه‌ی داد در دستگاه ماهور).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

نمونه‌ی شماره‌ی (۲) بخش دوم

هرچند گردش نغمه‌های این ترانه در طول اثر مبتنی بر گستره‌ی نغمگی سه صدایی با نسبت فواصل دوم بزرگ و دوم کوچک تدوین شده است (جدول شماره‌ی ۲) اما نگارنده به واسطه‌ی تکرار نسبی نغمه‌ی زیرین این سه صدایی و همچنین مطابقت آن با طبقه‌بندی دانگ‌های موسیقی دستگاهی ایران، به منظور تعریف گستره‌ی نغمگی و همچنین نقش‌مندی درجه‌های این ترانه از دانگ ماهور بهره گرفته است.

آمارگیری فراوانی نغمه‌های گستره‌ی نغمگی بحر طویل روایت منتجم شیرازی (بخش اول):

جامعه‌ی آماری: همه‌ی نغمه‌های ترانه

روش آمارگیری: آمار هدف‌مند در سطح کل جامعه‌ی آماری

جدول (۲/۱) فراوانی نغمه‌های بخش اول نمونه‌ی بحر طویل عامیانه

آمار کلی نغمه‌ها	تعداد	درصد فراوانی
همه‌ی نغمه‌های بخش اول	۳۳۲ نغمه	همه‌ی نغمات بخش اول ترانه
نغمه‌ی شاهد re	۱۷۸ نغمه	۵۳/٦ درصد
نغمه‌ی mi	٦۸ نغمه	۲۰/۵ درصد
نغمه‌ی fa	٤۷ نغمه	۱٤/۱ درصد
نغمه‌ی do	۱۲ نغمه	۹/۹ درصد
نغمه‌ی sol	٤ نغمه	۱/۸ درصد

با مشاهده‌ی جدول شماره‌ی (۱) و مقایسه‌ی نغمه‌های اصلی نمونه‌ی مورد نظر، بین فراوانی نغمه‌های اول (شاهد) و دوم (نغمه میانی) گستره‌ی سه نغمه‌ای بحر طویل با نغمه‌ی سوم (نغمه‌ی بالایی تریکورد) و همچنین بین نغمه‌ی سوم و سایر نغمه‌هایی که بیشتر به شکل نغمه‌ی زینت و گذر ارائه شده‌اند، تفاوت معناداری مشاهده می‌شود.

آمارگیری فراوانی نغمه‌های گستره‌ی نغمگی بحر طویل روایت منتجم شیرازی (بخش دوم):

جامعه‌ی آماری: همه‌ی نغمه‌های ترانه

روش آمارگیری: آمار هدفمند در سطح کل جامعه‌ی آماری

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

جدول (۲/۲) فراوانی نغمه‌های بخش دوم نمونه‌ی بحر طویل عامیانه

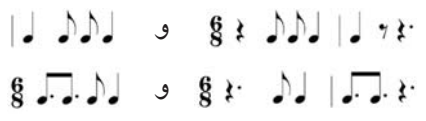
آمار کلی نغمه‌ها	تعداد	درصد فراوانی
همه‌ی نغمه‌های بخش دوم	۲۵۲ نغمه	همه‌ی نغمه‌های بخش دوم ترانه
نغمه‌ی شاهد re	۱۳۰ نغمه	۵۱/۶ درصد
نغمه‌ی mi	۳۱ نغمه	۱۲/۴ درصد
نغمه‌ی fa	۵۲ نغمه	۲۰/۶ درصد
نغمه do	۱۳ نغمه	۸/۳ درصد
نغمه sol	۹ نغمه	۷/۱ درصد

با مشاهده‌ی جدول شماره‌ی (۲) و مقایسه‌ی نغمه‌های اصلی نمونه‌ی مورد نظر، بین فراوانیِ نغمه‌های اول (re) و نغمه‌ی بالایی تریکورد (fa) با کمیت نغمه‌ی میانیِ این گستره‌ی سه نغمه‌ای (mi) و همچنین بین نغمه‌ی سوم (fa) و سایر نغمه‌ها (do, sol) که نقش زینت و گذر را ایفا می‌کنند، تفاوت معناداری مشاهده می‌شود.

بررسی ریتمیک

رکن عروضی بخش اول این ترانه (نمونه‌ی شماره‌ی ۲/۱) «مفاعیلن» و نمودار هجایی آن (U_ _ _) است، که به دلیل انطباقِ آن با الگویِ ریتم دو ضربی، هجای سوم اندکی کوتاه شده و به شکل نمودار هجایی (_U U_) تغییر یافته است.

ریتم ترانه‌ی بحر طویل عامیانه نیز همانند دو نمونه‌ی بحر طویل موسیقی مقامی و موسیقی دستگاهی، ریتم دو ضربی ترکیبی با میزان نمایِ ۶/۸ است. ساختار شکلی الگویهای ریتمیک در این ترانه مبتنی بر نمونه‌های زیر است:



چنان که در نمونه‌ی فوق مشاهده می‌شود، ضرب دوم هر دو نمونه ثابت و ضرب اول آن‌ها به دو صورتِ تک هجاییِ کشیده و دو هجایی متساوی بلند آمده است، که بدیهی است این تغییر بنا بر ضرورت شعر و کلام مورد نظر ناگزیر می‌نماید.

هر چند در اجرای موسیقیِ همراهی کننده‌ی تحریر در این ترانه، نمونه‌های ریتمیک دیگری نیز در چند میزانِ محدود آورده شده است که مشتق از دو الگوی ذکر شده‌ی اصلی به شکل‌های: است، اما بر اساس آوانگاری نمونه‌ی بحر طویل شماره‌ی (۲)، الگوی غالب ریتمیک همان دو الگوی ساختاری ذکر شده است.

رکن عروضی بخش دوم ترانه‌ی عامیانه (نمونه‌ی شماره‌ی ۲/۲) «مفتعلن» است که گاه به شکل محذوف نیز آمده است. بخش دوم این ترانه نیز مبتنی بر ریتم دو ضربی ترکیبی با میزان نمایِ ۶/۸ ارائه شده است. چنان که در بخش دوم آوانگاری شماره‌ی (۲) مشاهده می‌شود، تنوع الگوهای ریتمیک دراین بخش به مراتب بیشتر از بخش اول این ترانه است.

الگوی ریتمیک غالب در این بخش:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

الگوهای ریتمیکِ مشتق از نمونه‌های فوق نیز در این بخش قابل ذکراند، که به دلیل کاربرد در تک میزان‌ها و با تغییرات اندکِ ساختاری نسبت به الگوهای ریتمیکِ اصلی، که در بالا ذکر شد، از آن‌ها صرف نظر شده است.

بخش نخست این نمونه، مبتنی بر رکن عروضی «مفاعیلن» با نمودار هجایی (U_ _ _) و بخش دوم آن مبتنی بر رکن عروضی «مفتعلن» با نمودار هجایی (_UU_) است. چنان که مشاهده می‌شود رکن عروضی بخش نخست این نمونه بواسطه‌ی جابجایی هجاهای کوتاه و بلند و نیز تغییر هجای بلند دوم به هجای کوتاه، رکن عروضی بخش دوم را ایجاد کرده است (خانلری، ۱۳۷۱، ۷۶).

در میزان‌بندی موسیقی این دو بخش، تغییر هجای بلند به کوتاه و همچنین جابجایی هجاهای رکن اول به این شکل قابل مقایسه است:

به اعتقاد نگارنده بیان روایی و داستانی این گونه از ترانه‌های عامیانه و نقش برجسته‌ی کلام مانع از بسط و گسترش الگوهای ریتمیک شده است. ساختار ریتمیک غالب این گونه ترانه‌ها از یک یا دو الگوی ریتمیک ثابت تشکیل شده که گاه با تغییراتی جزیی و مشتق از همان الگوی اصلی گسترش یافته است. در این گونه از ترانه، کلام همراه با مضمون داستانی و شعر روایی محور اثر است و عوامل ساختاری موسیقی، مانند ریتم و گستره‌ی نغمگی و مد مربوطه، نقش عوامل ثانویه را در ساختار دارد.

بررسی فرمال

چنانچه در بررسی دو نمونه‌ی بحر طویل پیشین ذکر شد، به دلیل عدم تساوی ارکان عروضی شعر فارسی در ساختار عروضی بحر طویل ساختار شکلی اثر نیز از عبارت‌ها و جمله‌های متساوی و قرینه برخوردار نیست. نمونه‌ی شماره‌ی (۲) ترانه‌ای دو بخشی است که وجه تمایز بخش‌ها رکن عروضی و به تبع آن الگوهای ریتمیک هر بخش است و خواننده در پایان هر بخش به کمک ادات تحریر «هالالالای» جواب موسیقی را همراهی کرده است.

بخش۲/۱: رکن عروضی بخش اول این ترانه رکن عروضی مفاعیلن (U_ _ _) و شکل محذوف آن مفاعیل (U_ _) است.

مفاعیلن مفاعیل / مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل/ مفاعیلن مفاعیل / مفاعیلن مفاعیل/
مفاعیل/ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل (۲ بار)
ها لا لا لای/لا لای/ لای (بار۲)

بخش ۲/۲: مبتنی بر رکن عروضی مرکب فاعلاتن فعولن (_U _ _ U _ _) و در عبارت‌های هفت هجایی (معادل دوازده نقره) شکل گرفته است:

فاعلاتن فعولن / فاعلاتن فعولن (۳ بار)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

و از میزان ٥٦ تا پایان بر اساس رکن عروضی مفتعلن (_UU_) و شکل محذوف آن مفتعل و یا فعولن ساخته و پرداخته شده است.

مفتعلن مفتعلن مفتعل / مفتعلن مفتعلن مفتعل (٥ بار)

مفتعلن مفتعل / مفتعلن مفتعل (٣ بار)

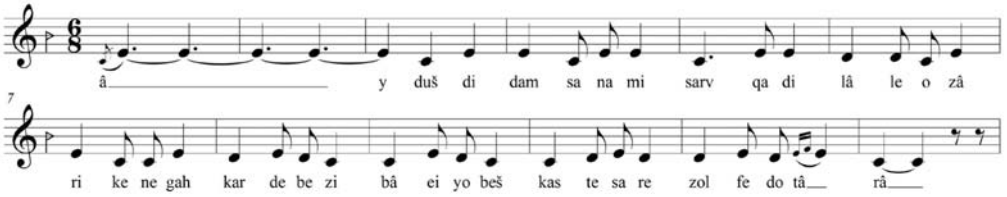
در این بخش پنج بیت ابتدایی دارای تساوی ارکان در هر دو مصراع‌اند و رکن عروضی مفتعلن به شکل سالم و محذوف در عبارت‌های یازده هجایی (معادل هفده نقره) شکل گرفته‌اند (_UU_ _U_) _UU_ اما چنان‌که مشاهده می‌شود، از بیت ششم با حذف یک رکن سالم به عبارت‌هایی هفت هجایی (معادل یازده نقره) تقلیل می‌یابد (_UU_ _U_).

ارکان عروضی بحر طویل مذکور با ریتم دو ضربی ترکیبی و میزان نمایِ ٦/٨ در اکثر عبارت‌ها تطابق دارد. با این وجود، در برخی عبارت‌ها به ضرورت واژگان شعر، در کششِ هجاهای کوتاه و بلند و جابجایی این دو هجا با یکدیگر اندکی تغییر مشاهده می شود.

نمونه‌ی ٣: بحرطویل روایت حسین تهرانی

رکن عروضی شعر: فعلاتُن

دوش دیدم صنمی سرو قدی لاله‌عذاری/ که نگه کرده به زیبایی و بشکسته سر
زلف دوتایی/ عنقریب است کزان پشت لبش خط زند و غم به درآید / که نه در قالی
قالیچه‌ی کرمان و دو تا نقش ببینی / ببینی / تو بیایی و بگویی و سلامی و علیکی/
من بگویم چه سلامی چه علیکی/ من بگویم چه سلامی چه علیکی!

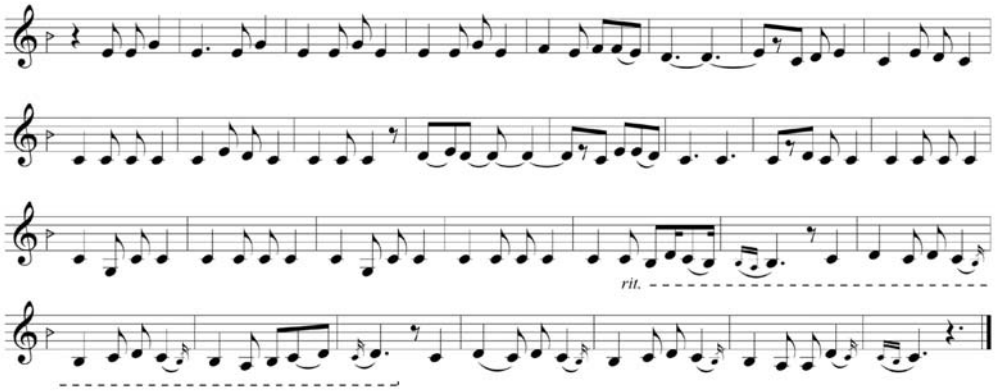
نگارنده‌ی این پژوهش دوازده روایت گوناگونِ بحر طویل را مطالعه و در نهایت، به دلیل تشابه ساختار مُدال و فُرمال بیشتر این نمونه‌ها، تنها سه نمونه را برای مطالعه انتخاب کرد و به بررسی آن‌ها پرداخت. تنها نمونه‌ای که مُدال و گستره‌ی نغمگی متفاوتی دارد، نمونه‌ی حسین تهرانی است که بر خلاف سایر نمونه‌ها گستره‌ی نغمگی آن به جای فاصله‌ی سوم کوچک (که فاصله‌ی ساختاری و نیز گستره‌ی نغمگی تمامی نمونه‌های دیگر را شکل می‌دهد)، فاصله‌ی سوم بزرگ را در بر می‌گیرد.

نمونه‌ی شماره‌ی (٣)، بخش اول

با توجه به شناخت تهرانی از موسیقی دستگاهی ایرانی و ترانه‌ها و تصنیف‌های زمانه‌ی خود، و نیز با توجه به نتایج مطالعات نگارنده، به نظر می‌رسد گسترش ملودی اول این نمونه به فاصله‌ی سوم کوچک نسبت به فاصله‌ی سوم بزرگ ابتدایی، ناشی از خلاقیت فردی تهرانی و برداشت او از ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی است. چرا که در هیچ یک از نمونه‌های بحر طویل یافت شده و

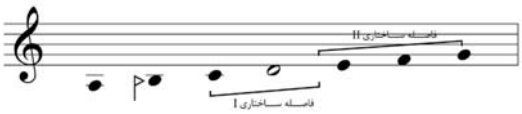
http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

ضبط شده، از موسیقی نواحی (روایت حاج قربان سلیمانی، محمد حسین یگانه، حمرا گل افروز و دیگران) گرفته تا نمونه‌های بحر طویل عامیانه (هشت نمونه بحر طویل ضبط شده توسط نگارنده به روایت مرتضی احمدی)، گستره‌ی صوتی بیشتر از فاصله‌ی سوم کوچک مشاهده نمی‌شود.

اگرچه در نمونه‌های شماره‌ی ۱ و ۲، می‌توان دید که گاهی روند ملودی قطعه، نغمه‌ی زیرین و فوقانی گستره‌ی نغمگی یاد شده را نیز در بر می‌گیرد، اما روشن است که نقش‌مندی نغمه‌ی زیرین و فوقانی این گستره، به اندازه‌ای ناچیز است که تأثیر چشمگیری بر گستره‌ی مُدال موسیقی ندارد.

نمونه‌ی شماره‌ی (۳)، بخش دوم

با توجه به این که مُد بیشتر بحر طویل‌های موجود شبیه به مُد گوشه‌ی داد از دستگاه ماهور (دانگ نوا) است و دراین مقال نمونه‌های (۱) و (۲) (Re) شاهد فرض شده است، بنابراین برای یکنواختی نغمه‌ی شاهد همه‌ی نمونه‌ها و امکان بررسی تطبیقی دقیق‌تر، در نمونه‌ی روایت تهرانی که مبتنی بر دانگ شور است نیز، نغمه‌ی شاهد شور، (La) فرض شده است.

با مطالعه‌ی بحر طویل روایت حسین تهرانی و مقایسه‌ی آن با سایر نمونه‌ها مشاهده می‌شود که بخش نخست این نمونه بر خلاف سایر نمونه‌ها که مبتنی بر فاصله‌ی سوم کوچک بوده‌اند، مبتنی بر فاصله‌ی ساختاری سوم بزرگ است، و بخش دوم این نمونه نیز (نت‌نگاری فوق) فاصله‌ی ساختاری سوم کوچک را در بر می‌گیرد که مبتنی بر شاهد دشتی (mi) است، با این تفاوت که در نمونه‌ی نواحی و عامیانه، در فاصله‌ی ساختاری ابتدا دوم بزرگ قرار دارد و سپس دوم کوچک، اما در بخش دوم روایت تهرانی ابتدا فاصله‌ی سوم کوچک و سپس سوم بزرگ قرار گرفته است، اما طبیعی است که در مجموع دو فاصله کماکان گستره‌ی نغمگی فاصله‌ی سوم کوچک است.

آمارگیری فراوانی نغمه‌های گستره‌ی نغمگی بحر طویل روایت حسین تهرانی:
جامعه‌ی آماری: همه‌ی نغمه‌های ترانه
روش آمارگیری: آمار هدفمند در سطح کل جامعه‌ی آماری

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

آمار کلی نغمه‌ها	تعداد	درصد فراوانی
کل نغمه‌های فاصله‌ی ساختاری۱	۱٤۰ نغمه	کمیت کلّی نغمه‌ها
نغمه‌ی شاهد do	٦۷ نغمه	٤۷ درصد از همه‌ی نغمه‌ها
نغمه‌ی re	۲۱ نغمه	۱۵ درصد از همه‌ی نغمه‌ها
نغمه‌ی mi	٤۳ نغمه	۳۰ درصد از همه‌ی نغمه‌ها
نغمه‌ی fa	۳ نغمه	۲ درصد از همه‌ی نغمه‌ها
نغمه‌ی sol	٦ نغمه	٤ درصد از همه‌ی نغمه‌ها

جدول شماره‌ی (۳) فراوانی نغمه‌های بحر طویل روایت حسین تهرانی

با مشاهده‌ی جدول شماره‌ی (۳) و مقایسه‌ی نغمه‌های اصلی نمونه‌ی مورد نظر بین فراوانی نغمه‌ی اول (do) و نغمه سوم (mi) که فاصله‌ی ساختاری نمونه را تشکیل می‌دهند، با سایر نغمه‌ها تفاوت معناداری مشاهده می‌شود. و همچنین در گسترش ملودی به درجه‌ی سوم بالای شاهد نیز می‌توان تفاوت معناداری بین نغمه‌ی شاهد (mi) و سایر نغمات (fa-sol) مشاهده کرد.

بررسی ریتمیک

الگوهای ریتمیک این ترانه نیز شبیه به دو نمونه‌ی دیگر و مبتنی بر رکن عروضی مفتعلن (U- -U) هستند. الگوهای زیر در بیشتر مقطع‌های نمونه‌ی شماره‌ی سه نیز مشاهده می‌شوند:

بیان روایی بحر طویل و نقش برجسته‌ی شعر و کلام موزون که هدف اصلی و غایی مجری اثر است، مانع از بسط و گسترش الگوهای ریتمیک می‌شود و تنها چند الگوی محدود ریتمیک با تغییرهای جزئی و مشتق از یک یا دو الگوی بنیادی ریتمیک، ساختار بیشتر این گونه ترانه‌ها را شکل داده است. چرا که در این گونه از ترانه، کلام توأم با مضمون داستانی و شعر روایی، محوریت اثر را تشکیل می‌دهد و عوامل ساختاری موسیقی مانند ریتم و گستره‌ی نغمگی و مُد مربوطه، عوامل ثانویه بشمار می‌روند.

تحلیل داده‌های نمونه‌های مورد مطالعه

بررسی فُرمال

در بحرهای عروضی شعر کلاسیک ایران تشابه و تساوی ارکان در مصرع‌های هر بیت الزامی است چنان که ارکان عروضی در مصراع اول باید عیناً در مصراع دوم نیز تکرار شوند. برای مثال، بحر «فاعلاتن فاعلاتن فاعلات» عیناً در دو مصراع هر بیت تکرار می‌شود. اما از ویژگی‌های منحصر به فرد بحر طویل آن است که تساوی ارکان در مصرع‌ها الزامی نیست بلکه شاعر با انتخاب یک رکن عروضی مانند «فعلاتُن» و ترکیب هجایی (UU_ _) می‌تواند تعداد نامساوی از این رکن عروضی را به شکل سالم یا محذوف در هر مصراع به کار ببرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

دوش دیدم صنمی سرو قدمی لاله عذاری / که نگه کرده به زیبایی و بشکسته سر زلف دو تایی.
فعلاتن فعلاتن فعلاتن / فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن.

چنان که ملاحظه می‌شود مصراع دوم شامل یک رکن عروضی بیشتر از مصراع اول است. کلام منظوم بحر طویل عامیانه مبتنی بر رکن عروضی «مفاعیلن» با نمودار هجایی (U_ _ _) در بخش ابتدایی و رکن عروضی «مفتعلن» با نمودار هجایی (_UU_) در بخش دوم خود است.

برفتم بر در شمس‌العماره /.... .... / .... / ... /
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل/ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل/ مفاعیلن مفاعیل/ مفاعیلن مفاعیل/
مفاعیل/ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل

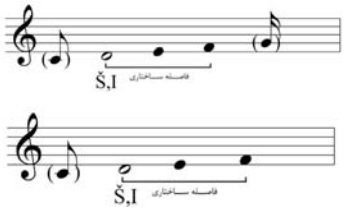
عدم تساوی ارکان عروضی در مصرع‌های نظم مذکور نیز به وضوح قابل مشاهده است.

شاید بتوان بحر طویل را آغازی برای پیدایش شعر نو در دوره‌ی معاصر دانست. بحر طویل جبر عروضی را تا حدودی شکست و این دگردیسی در شعر نو و سپس در شعر سپید به اوج خود رسید و شاعر در بیان احساسات و عواطف خود، دیگر ملزم به رعایت تساوی ارکان عروض شعر کلاسیک فارسی نیست.

بررسی مُدال

بحر طویل را باید گونه‌ای از موسیقی آوازی دارای متر مشخص و متعلق به حوزه‌ی موسیقی نواحی و موسیقی مطربی شهری ایران دانست. فضای مُدال این گونه‌ی موسیقی معمولاً فضایی تک مقامی و تک مُدی است. اگرچه، در موسیقی دستگاهی و کلاسیک ایران نیز نمونه‌هایی از اجرای بحر طویل موجود است اما در آن نمونه‌ها نیز گستره‌ی صوتی ترانه از محدوده‌ی یک دانگ مشخص خارج نمی‌شود.

تمرکز راوی موسیقی بر محوریت نُت شاهد به قدری است که گردش نغمه‌ها بطور محسوسی مبتنی بر نُت شاهد و یا نُت بالای شاهد است؛ و گاهی برای تأکید شاهد به نُت زیرین شاهد نیز اشاره می‌شود. گستره‌ی نغمگی بحر طویل معمولاً مبتنی بر سه نغمه‌ی اصلی است که نسبت فواصل دوم بزرگ (طنینی) و دوم کوچک (بقیه) را دارا هستند.



نمونه‌ی بحر طویل اجرا شده توسط حاج قربان سلیمانی[۸]، از برجسته‌ترین بخشی‌های[۹] خطه‌ی خراسان شمالی، مبیّن این مطلب است که گستره‌ی صوتی این بحر طویل تنها یک دانگ بوده و شبیه به نسبت فواصل دانگ دوم نوا در موسیقی کلاسیک ایران است. در این نمونه گردش نغمه‌ها غالباً از نت بالای شاهد شروع و روی شاهد مستقر می‌گردد.

پژوهشگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

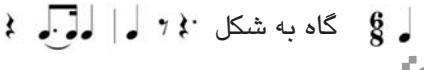
http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

بررسی ریتمیک

ریتم بحر طویل در موسیقی ایرانی معمولاً ریتم دو ضربیِ ترکیبی است که با میزان نمای ۶/۸ ارائه می‌شود. الگوی ریتمیک بحر طویل نیز همانند گستره‌ی صوتی محدود آن، بیشتر مبتنی بر یک الگوی تکرارشونده است. رکن عروضی بحر طویل موسیقی مقامی شمال خراسان که حاج قربان سلیمانی آن را اجرا کرده است، «فعلاتن» است که در چهار هجا به شکل (UU_ _) اجرا و گردش نغمه‌های ملودی بر اساس الگوی ریتم ترکیبی مبتنی بر این رکن عروضی بنا شده است. اجرای تأکید[۱۰] روی نت اول این الگو نشان‌دهنده‌ی ریتمی یک ضربی است که این تأکید به ندرت و بواسطه‌ی ضرورت کلام تغییر می‌کند. وجود رکن عروضی واحد اما نامتساوی در مصرع‌های کلام این ترانه موجب پیدایش الگوی ریتمیک تکرارشونده‌ای شده که در سراسر ترانه نمایان است؛ و بواسطه‌ی هجاهای شعر ترانه‌ی مذکور و نیز به منظور ایجاد تنوع ریتمیک، الگوی یاد شده گاه با سکوت نت سیاه در ابتدای میزان‌بندی آورده شده است. بخش عمده‌ای از نغمه‌های ملودیک بدون نُت زینتی و آرایه‌های ملودیک اجراشده است.

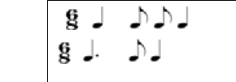
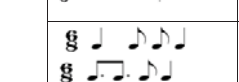
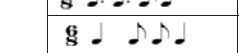
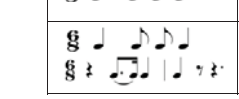
معادل رکن عروضیِ «فعلاتن» در نت‌نگاری موسیقی به این صورت است:

رکن عروضی بحر طویل اجرا شده توسط حسین تهرانی[۱۱] (تهرانی،۱۳۸۰) و نیز معادل رکن عروضی «فعلاتن» در همین نمونه به شکل  گاه به شکل اجرا شده است.

ساختار ملودیک و ریتمیک بیشتر ترانه‌های عامیانه، ساختاری کمابیش ساده و تکرارشونده است، آن‌چنان که اجرای آن توسط عموم جامعه امکان‌پذیر است.

اما بحر طویل عامیانه‌ی شمس‌العماره، اجرای منتجم شیرازی[۱۲]، مبتنی بر رکن عروضی «مفاعلین» است و تأکید بر هجای سوم قرار گرفته است. معادل نت‌نگاری آن است که به سبب تأکید هجای سوم به شکل نت‌نگاری شده است.

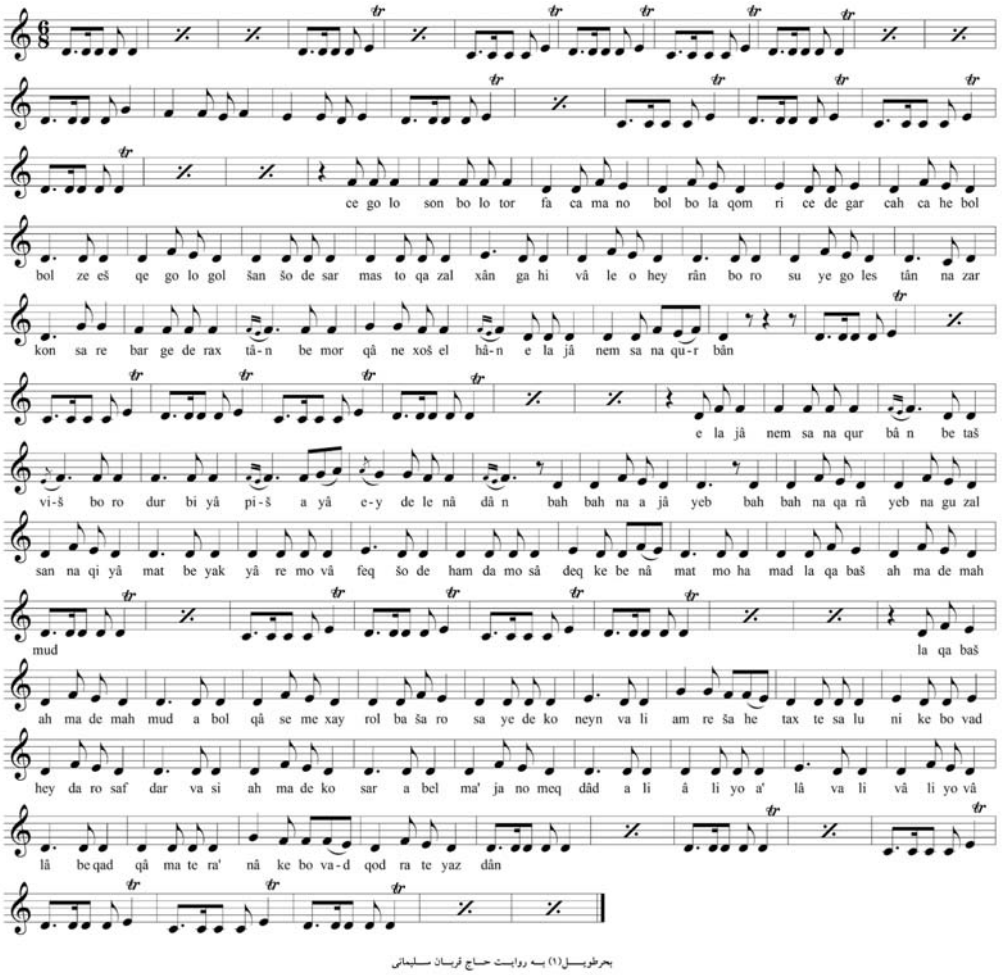
جدول شماره (۴) مقایسه‌ی شاخصه‌های مُدال و ریتمیکِ سه نمونه‌ی بحر طویل

شاخصه‌های مدال و ریتمیک / نمونه‌ها	گستره‌ی نغمگی	فاصله‌ی ساختاری	ارکان عروضی	الگوی ریتمیک غالب
روایت حاج قربان سلیمانی	Re.mi.fa (sol)	سوم کوچک	مُفتعلُن	
روایت منتجم شیرازی بخش اول	(do) Re.mi.fa	سوم کوچک	مفاعیلُن	
روایت منتجم شیرازی بخش دوم	Re.mi.fa	سوم کوچک	مُفتعلُن	
روایت حسین تهرانی بخش اول	Do.re.mi	سوم بزرگ	مُفتعلُن	
روایت حسین تهرانی بخش دوم	mi.fa.sol	سوم کوچک	مُفتعلُن	

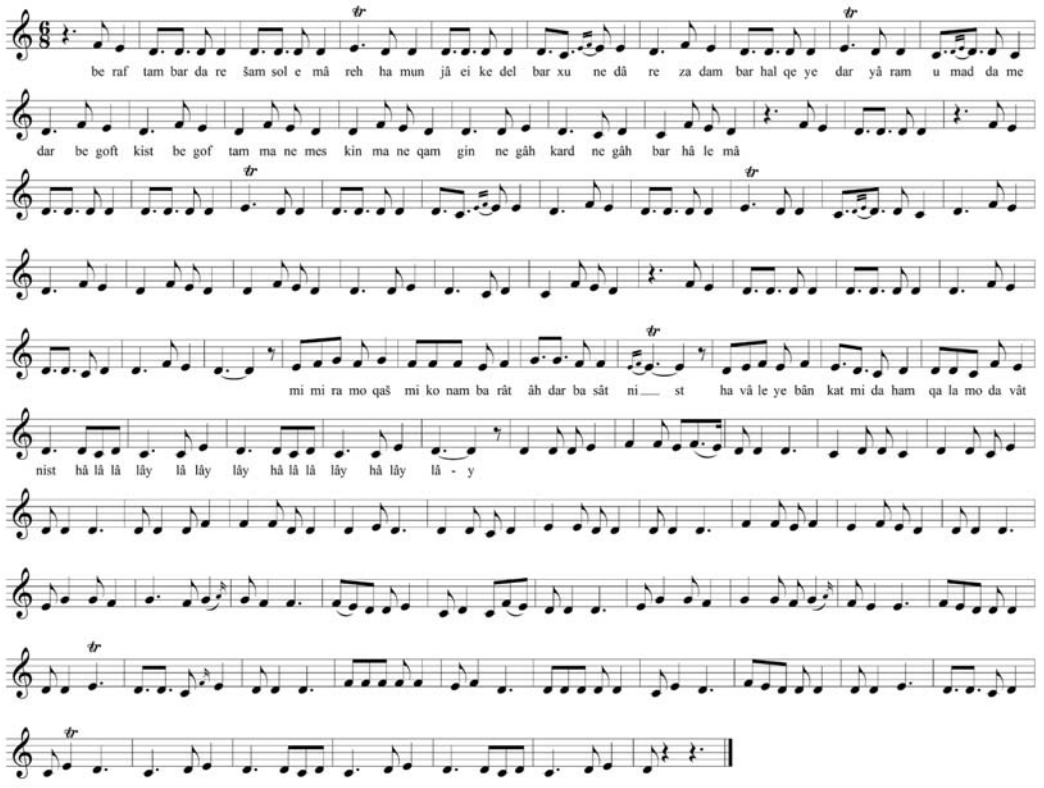
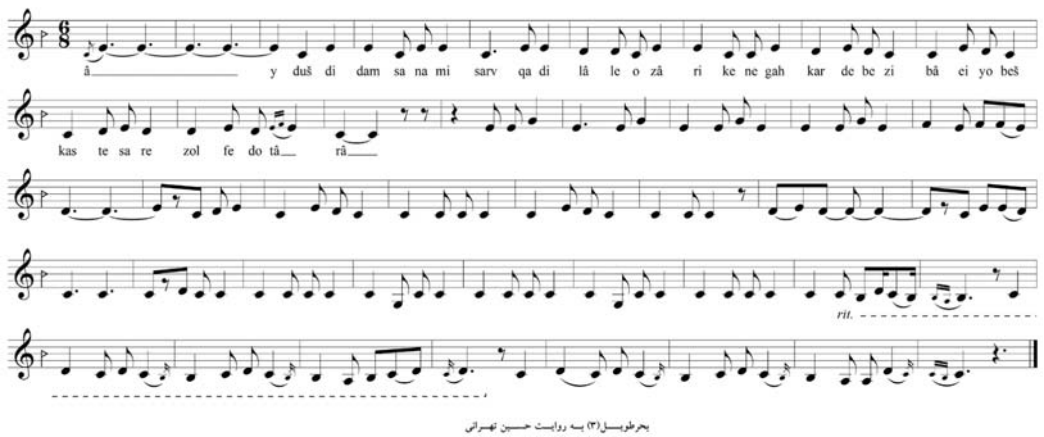
پایگاه اینترنتی مقالات دانشگاه هنر
Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

با مقایسه‌ی پارامترهای نمونه‌های مورد مطالعه در این پژوهش مشاهده می‌شود که بحر طویل گونه‌ای از موسیقی دارای متر مشخص در موسیقی نواحی و عامیانه‌ی ایران است که دارای گستره‌ی سه نغمه‌ای است و فاصله‌ی ساختاری آن در بیشتر موارد فاصله‌ی سوم کوچک است و تنها در یک نمونه، آن هم در یک بخش آن، فاصله‌ی ساختاری سوم بزرگ دیده می‌شود. رکن عروضی انواع بحر طویل، معمولاً مُفتعلُن است اما در برخی نمونه‌ها رکن مفاعیلُن نیز دیده می‌شود. وزن بحر طویل بواسطه‌ی رکن عروضی آن، ریتم دوضربی ترکیبی است و الگوی ریتمیک غالب آن 6/8 ♩ ♪♪♩ است.

آوانگاری نمونه‌های مورد مطالعه

بحر طویل(۱) به روایت حاج قربان سلیمانی

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

بحر طویل (۲) به روایت متجم شیرازی

بحر طویل(۳) به روایت حسین تهرانی

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

۷. نتیجه‌گیری

بحر طویل نوعی شعر یا نثر موزون در ادبیات فارسی است که بیشتر برای بیان مرثیه‌ها و مناظره‌ها و نیز سخنان طنز و هزل کاربرد دارد. در بحر طویل فارسی بر خلاف سایر قالب‌های شعری کلاسیک فارسی، بیت و مصرع‌های مساوی وجود ندارد، بلکه از یک یا چند قسمت با نام بند تشکیل شده است. قدیمی‌ترین نمونه‌ی بحر طویل نامه‌ای است به ظاهر منثور که در کتاب تاریخ طبرستان و رویان و مازندران (۸۸۱) تألیف سید ظهیرالدین بن سید نصیرالدین مرعشی آورده شده است (میرصادقی، ۱۳۸۵). با این وجود، به نظر می‌رسد سرودن آن از دوره‌ی صفویه مرسوم شده باشد.

بحر طویل در موسیقی، گونه‌ای[۱۳] موسیقی آوازیِ کلام محور و دارای متر مشخص است که در آن مضمون روایی و تمثیلی شعر نقش محوری اجرا را بر عهده دارد؛ ساختار موسیقی در این گونه تابع کلام است و اهمیت روایی داستان موجب شده است که این گونه از موسیقی، هم به لحاظ مُدال و هم به لحاظ ریتمیک، تنوع ساختاریِ چندانی نداشته باشد و گردشِ نغمه‌ها در گستره‌ی صوتی بسیار محدود و معمولاً مبتنی بر یک نت باشد و بر الگوی ریتمیکِ یکنواخت و تکرارشونده‌ای استوار شود.

تفکر کلی حاکم بر بحر طویل که همان مضمون کلام و روایت است در موسیقی سایر ملل نیز به روشنی مشاهده می‌شود. موسیقی رَپ[۱۴] یکی از انواع موسیقی با کلام در غرب است که به دلیل اهمیتِ ویژه‌ی کلام موسیقی بیشتر به شکل تک نُتی و بدون تنالیته‌ی مشخص و معینی ارائه می‌شود. در موسیقی رَپ ریتم تابع واژه‌ها و هجاهای کلام بوده و در مقایسه با بحر طویل در موسیقی ایران از تنوع الگوهای ریتمیک بیشتری برخوردار است.

بحر طویل را می‌توان داستان و حکایتی موزیکال دانست. اساس ساختار آن داستانی منظوم است که بر اساس الگوی ریتمیک معین (برگرفته از رکن عروضی کلام) شکل می‌گیرد و گستره‌ی نغمگی آن بیشتر سه نغمه‌ای و شاهد محور بوده است چنان‌که بخش اعظم گردش نغمه‌ها پیرامون نغمه‌ی شاهد است، اگرچه گاه به منظور تفهیم بهتر و تأکید صحیح بر واژه‌ها، از نغمه‌های بالا و پایین شاهد نیز استفاده می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

پی‌نوشت‌ها

1. Arhytmic
2. Rhytmic

۳. یکی از قالب‌های شعر فارسی که در آن ارکان عروضی شعر بنا بر ضرورت کلام از تقارن ارکان، مانند سایر قالب‌ها، برخوردار نیست و همین ویژگی بحر طویل را به قالبی منحصر به فرد تبدیل کرده است. موضوع بحر طویل معمولاً داستان و حکایت روایی با محتوای عاشقانه، عارفانه و یا موضوعات اجتماعی روز است. تعداد ابیات آن، چنان که از نامش بر می‌آید، بسیار و معمولاً بیش از ۳۰ بیت است. بحر طویل بر خلاف شایر قالب‌های شعر کلاسیک فارسی، مصرع‌های مساوی ندارد. مصرع‌های آن هم قافیه پایانی دارند و هم قافیه‌ی میانی و معمولاً از تکرار تعداد نامحدوی رکن فعلاتن پدید می‌آیند.

٤. موسیقی تک مُدی است مبتنی بر مقامات تألیف‌شده‌ی موسیقی قدیم ایران که در شمال خراسان با مرکزیت قوچان و شیروان و بجنورد متداول است. این موسیقی شامل هفت مقام اصلی و تعداد زیادی قطعه‌های مستقل موسوم به ترانه است. کلام مقام‌ها معمولاً تُرکی است اما مقام‌های ترجمه‌شده به زبان‌های کردی و فارسی نیز مشاهده می‌شود. با مهاجرت اقوام ترک و کُرد به این منطقه، مردم شمال خراسان به سه زبان ترکی، کُردی و فارسی مسلطاند و در نتیجه موسیقی آن‌ها نیز به سه زبان اجرا و روایت شده است.

5. transcription

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

۶) نقّالان یا پرده‌خوانان، کسانی بودند که داستان‌ها و اشعار حماسی ایران را در قهوه‌خانه‌ها و اماکن عمومی، همراه با نمایش نقاشی‌هایی مصور بر پرده‌ای بزرگ، با آواز و گاه دکلمه و نمایش انفرادی می‌خواندند. از مقوله‌های هنری که حاصل تلفیق هنر موسیقی و نمایش‌اند، می‌توان به نقّالی و پرده‌خوانی اشاره کرد.

7. function

۸) حاج قربان سلیمانی (۱۳۸۷-۱۲۹۹) در علی آباد قوچان متولد شد و در ۸۸ سالگی در علی آباد درگذشت. وی یکی از شاخص‌ترین بخشی‌های موسیقی شمال خراسان است که بواسطه‌ی پشتوانه‌ی فرهنگی موسیقی مقامی حوزه‌ی قوچان، روایت‌های وی از مقام‌ها و ترانه‌های عامیانه‌ی آن خطه محل استناد است. شیوه‌ی نوازندگی او خاص خودش بود و با روش خودش حال و هوای خاصی به سازش داده بود. ساز اصلی‌اش دوتار و سونوریته‌ی سازش بسیار گرم و دلنشین بود. اجراهای متعدد حاج قربان در فستیوال‌های موسیقی سرتاسر اروپا و امریکا او را به برجسته‌ترین نوازنده‌ی موسیقی مقامی ایران در سطح بین‌المللی تبدیل کرد.

۹) بخشی‌ها نوازندگان دوتار، آوازخوان و داستان‌سرا بودند. شهرهای قوچان، شیروان و بجنورد مراکز عمده‌ی بخشی‌های شمال خراسان بوده است. بر اساس روایت‌های قدیمی بخشی کسی است که خداوند به او بخشش یا موهبتی عطا فرموده و او را فردی استثنائی ساخته است. بر اساس همین روایت‌ها، بخشی باید بتواند بخواند، بنوازد، شعر بگوید، داستان بسراید و ساز خویش را نیز بسازد و جدای از تسلط بر ساز، باید از نظر دانش و شرایط درونی به مرحله‌ای برسد که بتواند عنوان بخشی را زیبنده‌ی خود گرداند. از هنرهای بخشی‌ها داستان سرایی همراه با موسیقی دوتار، آواز و دکلمه به بیان محاوره‌ای است. امروزه تنها عده‌ی معدودی از بخشی‌ها که ایام کهنسالی را می‌گذرانند در موسیقی مقامی خراسان باقی مانده‌اند.

10. acsent

۱۱. حسین تهرانی (۱۳۵۳-۱۲۹۱) نوازنده‌ی تُمبک و ضربی‌خوان موسیقی ایران که تسلط فراوانی بر ردیف آوازی موسیقی ایران و بویژه تصنیف‌های قدیمی داشت و آثار شنیداری مستند و معتبری از ایشان برجای مانده است.

۱۲. منتجم شیرازی (۱۳۵۰-۱۲۹۷) از خوانندگان ترانه‌های عامیانه‌ی موسیقی ایران که صفحه‌های موسیقی معدودی از وی به جای مانده است. ترانه‌ی منکور معروف‌ترین بحر طویل در بین مردم ایران در نیم قرن اخیر بوده است، چنان‌که نام بحر طویل با این ترانه همراه است. اما بواسطه‌ی کلام هجو آن نزد صاحب نظران موسیقی مترود شمرده می‌شد.

13. qenre - catégorie

14. rap

منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۴۰) «پژوهشی درباره‌ی بحر طویل»، مجله‌ی *ماهنامه‌ی فرهنگ*، شماره‌ی ۱.
- بخارائی، عصمت‌الله (۸۱۰ هجری قمری) *دیوان خطی، شماره‌ی ۴۷۱۹*، تهران: گنجینه‌ی خطی کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران.
- بنایی، علی محمد (۱۳۷۶) *رساله در موسیقی*، تهران: انتشارات نشر دانشگاهی.
- بیضائی، ذکایی (قرن۱۲هجری قمری) *دیوان خطی، شماره‌ی ۴۳۶۹*، تهران: گنجینه‌ی خطی کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه.
- جوهری (۱۲۴۰ هجری قمری) *دیوان خطی، شماره‌ی ۴۳۳۲*، تهران: گنجینه‌ی خطی کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران.
- حالت، ابولقاسم (۱۳۴۱) *دیوان اشعار*، تهران: انتشارات معرفت.
- خانلری، پرویز (۱۳۸۳) *عروض و قافیه در شعر فارسی*، چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۸۰) *دائرةالمعارف سازهای ایران*، جلد اول، چاپ دوم، تهران: انتشارات ماهور.
- دهلوی، حسین (۱۳۸۱) *پیوند شعر و موسیقی آوازی*، تهران: انتشارات ماهور.
- رامپوری، غیاث‌الدین (۱۰۴۱ هجری قمری) *ذیل طویل، شماره‌ی ۱۰۴۶*، تهران: گنجینه‌ی خطی کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) *عروض و قافیه*، چاپ دوم، تهران: انتشارات میمنت.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱) *موسیقی شعر*، چاپ هفتم، تهران: انتشارات آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) *فرهنگ عروضی*، ویرایش چهارم، تهران: نشر علم.
- طلائی، داریوش (۱۳۸۲) *نگرشی نوین به موسیقی ایران*، تهران: انتشارات ماهور.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

- عروضی، خلیل ابن احمد (۱۲٤۱ه قمری) بحور، دیوان خطی، بغداد.
- عمید، محمد (۱۳۷٦) *فرهنگ لغت*، جلد اول، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۵۸) *فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و مکاتب ادبی*، تهران: انتشارات مهناز.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۸۵) *واژه نامه هنر شاعری*، چاپ دوم، تهران: انتشارات مهناز.
- مینوی، مجتبی (۱۳۵٦) *عروض*، تهران: انتشارات مهر.
- مراغی، عبدالقادر (۱۳۷٤) *شرح ادوار*، تهران: انتشارات نشر دانشگاهی.
- هدایت، مهدی قلی (۱۳۱۷) *مجمع الادوار*، تهران: ناشر مؤلف.
- یوشیج، نیما (۱۳٤۸) *منظومه شعر نو*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

منابع شنیداری

- تهرانی، حسین (۱۳۷۹) *آوای حسین تهرانی*، تهران: انتشارات ماهور.
- سلیمانی، حاج قربان (۱۳۷۵) *موسیقی مقامی شمال خراسان*، تهران: انتشارات ماهور.
- شیرازی، منتجم (۱۳۳۲) *ترانه قدیمی همراه تار تاکستانی*، صفحه‌ی ۷٦ دور، تهران انتشارات gold master.

پژوهشگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

http://Journal.art.ac.ir