

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۸/۱۸  
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۹/۲۳

ساسان فاطمی<sup>۱</sup>

## فرم ترکیبی نوبت در موسیقی مردمی فرهنگ‌های ایرانی

### چکیده

مبحث فرم در موسیقی را می‌توان هم از نظر خردساختاری و هم از نظر کلان‌ساختاری بررسی کرد. از نظر کلان‌ساختاری، در فرهنگ‌های موسیقایی مختلف، فرم‌های معینی وجود دارد که از پیوستن چند قطعه مشخص تشکیل می‌شوند. این فرم‌های ترکیبی در ادبیات قوم‌موسیقی‌شناسی معمولاً «سوئیت» یا «سیکل» نامیده می‌شوند، اما در مورد موسیقی ایرانی و به تاسی از رسالات قدیمی این نوع موسیقی، می‌توان آن را نوبت نامید. فرم نوبت یکی از مهم‌ترین فرم‌ها در موسیقی‌های کلاسیک حوزه ایرانی - عربی - ترکی است، اما همچنین می‌توان آن را در موسیقی‌های مردمی، به‌خصوص موسیقی‌های مردمی فرهنگ‌های ایرانی، یافت. اصلی که بر اغلب نوبت‌ها در موسیقی‌های کلاسیک حکمفرماست عبارت است از ایجاد تنش و آرامش به‌طور متوالی. برخی از نوبت‌های مردمی از این اصل تبعیت نمی‌کنند، اما برخی دیگر، به‌ویژه نوبت‌هایی که در مراسم شادمانی اجرا می‌شوند، کاملاً با این اصل تطابق دارند؛ هرچند جهت توالی تنش و آرامش در آنها با جهت این توالی در نوبت‌های کلاسیک متفاوت است.

واژه‌های کلیدی: نوبت، موسیقی کلاسیک، موسیقی مردمی

## مقدمه

در سرتاسر حوزه موسیقایی ایرانی - عربی - ترکی، از مراکش گرفته تا شمال غربی چین، نوعی رویکرد فرمال به موسیقی وجود دارد که مبتنی است بر خلق و/یا اجرای مجموعه‌ای از قطعات موسیقی با ترتیب معین. در این فرم ترکیبی، از پیش قطعات یا نوع قطعاتی که می‌باید به دنبال یکدیگر بیایند معین و تعداد آنها نیز کمابیش مشخص شده است. در برخی از فرهنگ‌های موسیقایی پیش‌گفته، این فرم ترکیبی، که به تاسی از قدما می‌توان آن را «نوبت» نامید، عموماً در حیطه اجرا مطرح می‌شود، اما در فرهنگ‌های دیگر، هم در حوزه اجرا معنا پیدا می‌کند و هم در حوزه خلق و آفرینش اثر.

حضور این فرم ترکیبی در موسیقی‌های کلاسیک ایرانی - عربی - ترکی موضوع روشنی است و تاکنون حداقل یک پژوهشگر به‌صراحت آن را عنوان کرده و موضوع یک مقاله مفصل قرار داده است (Pacholczyk, 1992, 129-160)، اما در حوزه موسیقی مردمی یا عامیانه کمتر از آن صحبت شده است. واقعیت این است که، حداقل در فرهنگ عامیانه ایرانی، نمونه‌های فراوانی از این رویکرد به فرم یافت می‌شود که اساساً به آنها توجه خاصی نشده است. به نظر می‌رسد فرم ترکیبی نوبت، فرمی بسیار گسترده در موسیقی دنیا باشد که نمی‌توان آن را صرفاً محصول نوعی فرم‌گرایی ذهنی در حوزه موسیقی‌های موسوم به جدی و هنری یا کلاسیک دانست. نوبت، احتمالاً به یک ضرورت عملی از حیث زمان و موقعیت اجرا و نیز در پیوند با کیفیت‌های درونی‌تر موسیقی نظیر پیوستگی، تنوع و انسجام، پاسخ می‌دهد.

در این مقاله، پس از مروری کوتاه بر انواع نوبت در موسیقی‌های کلاسیک ایرانی-عربی-ترکی، چه به‌صورت در زمانی و چه به‌صورت هم‌زمانی، به بررسی برخی از شکل‌های این فرم ترکیبی در موسیقی‌های مردمی فرهنگ ایرانی می‌پردازیم. لازم به تذکر است که فرهنگ ایرانی را در اینجا وسیع‌تر از آنچه مرزهای جغرافیای سیاسی تعیین می‌کند در نظر گرفته‌ایم.

## ۱. نوبت در موسیقی‌های کلاسیک

یک نگاه گذرا به تاریخ مفهوم نوبت در موسیقی کلاسیک ایرانی-عربی-ترکی نشان می‌دهد که این مفهوم یک محصول تاریخی است و به‌تدریج، همچون شکل عالی اجرا و خلق اثر، در فرهنگ موسیقایی مشترک این سه قوم جا باز کرده است. اینکه پیش از شکل‌گیری این برداشت فرمال در حوزه موسیقی کلاسیک، چنین رویکردی قبلاً در حوزه مردمی وجود داشته است یا نه، غیرقابل پی‌گیری است. متأسفانه اسناد تاریخی درباره این نوع موسیقی‌ها، به‌خصوص در آنچه به گذشته‌های دور مربوط می‌شود، تقریباً هیچ است.

اما درباره قدمت این فرم ترکیبی در موسیقی کلاسیک ایرانی-عربی-ترکی می‌توان به یونگ [۱] (به نقل از فلدمن، ۱۳۸۶، ۱۲) مراجعه کرد که به گفته او:

چهارچوب سیکلی [۲] نخستین بار در منابع ایرانی و در رساله بی‌نشان شرح مولانا مبارک‌شاه بر ادوار، شرحی بر کتاب ادوار صفی‌الدین ارموی، ظاهر می‌شود که حدود سال ۱۳۷۵م [...] نوشته شده است [...] در این کتاب به گونه‌های بسیط و صوت و نیز یک فرم ترکیبی به‌نام نوبت، مرتب اشاره می‌شود که شامل سه قسمت، قول و غزل و ترانه، بوده است.

با این حال، گفته می‌شود که در اسپانیای مسلمان (اندلس)، خیلی پیش‌تر از این تاریخ، شیوه اجرای نوبتی رواج داشته است (Guettat, 1980, 121-122 ; Poché, 1995, 42)؛ چیزی که بعدها

منجر به شکل‌گیری نوبه آندلسی شد که امروزه فرهنگ‌های موسیقایی کشورهای مغرب عربی (مراکش، الجزایر، تونس و لیبی) وارثان آن به شمار می‌روند. تأکید بر این شیوه نوبتی در اجرا را در یکی از رسالات بسیار مهم قرن چهارم - پنجم هجری قمری به نام کتاب کمال ادب الغناء، تألیف حسن ابن احمد ابن علی کاتب نیز می‌یابیم که در آن حتی ویژگی‌های موسیقایی قطعاتی که باید در پی یکدیگر بیایند نیز تشریح شده، هرچند به اینکه قطعات پی‌درپی این اجرای نوبتی باید به کدام گونه یا ژانری تعلق داشته باشند، مثل آنچه در شرح مولانا مبارک‌شاه آمده (قول، غزل، ترانه)، اشاره نشده است (Shiloah, 1972: 175-179).

به این ترتیب، به نظر می‌رسد ایده نوبت، حداقل در آنچه به اجرا مربوط می‌شود و تا حد تعیین ویژگی‌های ریتمیک و ملودیک قطعات و نه تا حد تعیین نوع قطعات، ایده‌ای قدیمی‌تر از شرح مولانا مبارک‌شاه بوده باشد. با این حال، این نیز قطعی به نظر می‌رسد که آهنگسازی بر اساس یک فرم ترکیبی در ایران قرن هشتم هجری قمری رواج داشته است. اینکه قبل از این تاریخ نیز چنین عملی در ایران یا در مناطق دیگر حوزه فرهنگی ایرانی-عربی-ترکی رایج بوده است یا نه، به‌درستی روشن نیست. اگر نوبه‌های مغرب عربی و اقصای بازمانده موسیقی آندلسی باشند، می‌توان قدمت این عمل را در اسپانیای مسلمان، تا پیش از قرن نهم هجری (زمان سقوط حاکمیت اسلامی در شبه جزیره ایبری)، پذیرفت. به‌هرحال، تردیدی نیست که این ایده به عثمانی‌ها، که وارثان سنت موسیقایی ایرانی دوره تیموری بودند، انتقال پیدا کرد و در آنجا به نوعی تکمیل شد؛ چنانکه به اعتقاد فلدمن (۱۳۸۶، ۱۶):

می‌توان گفت که عثمانی‌ها نخستین گروه در حوزه خاورمیانه بودند که تمامی کارگان غیرمذهبی و یکی از کارگان‌های مهم صوفیانه خود را به صورت سیکل مرتب کردند، نخستین گروهی بودند که یک سیکل سازی مستقل پدید آوردند، و تنها گروهی بودند که پیوند سیکل‌های منفرد و/یا قطعه‌های سیکل با موسیقیدانان مشخص و با هویت معلوم را قرن‌ها حفظ کردند.

امروزه در سرتاسر حوزه فرهنگی ایرانی-عربی-ترکی، فرم ترکیبی نوبت مهم‌ترین و، در برخی از فرهنگ‌ها، تنها فرم سنتی موسیقی به حساب می‌آید. این فرم در هر فرهنگی نام مخصوص به خود را دارد و به سه شکل ظاهر می‌شود: الف) به صورت فرمی برای اجرا؛ ب) به صورت فرمی مرتبط با یک کارگان منجمد شده؛ ج) به صورت فرمی برای آهنگسازی.

### الف) نوبت به عنوان فرمی برای اجرا

وصله سوری-مصری، فصل عثمانی (هرچند امروزه سنت نسبتاً فراموش شده‌ای است) و دستگاه ایرانی را باید در این دسته جا داد. وصله، به‌طور کلی و بدون اینکه وارد جزئیات و تنوعات آن شویم، نوبتی است که با مقدمه‌ای سازی آغاز می‌شود و پس از آن چندین موشح (فرم آوازی‌ای با اصلیت آندلسی) اجرا می‌شود تا به ترتیب نوبت به گونه‌های دور و قُودود برسد. در میان این قسمت‌ها، معمولاً نوازنده‌ها و خواننده اصلی به بداهه‌نوازی یا بداهه‌خوانی با وزن آزاد می‌پردازند. موشحات، دورها و قُودودی که در یک وصله اجرا می‌شود معمولاً از آثار آهنگسازان متعددی است که مخصوصاً آنها را برای یک وصله واحد تصنیف نکرده‌اند. بنابراین، وصله عموماً فرمی برای اجراست که در آن موسیقیدانان قطعات مختلف از آهنگسازان مختلف را انتخاب کرده آنها را به شکل نوبت اجرا می‌کنند (برای اطلاعات بیشتر درباره وصله، نک. Racy, 1983, 396-403).

همین مسئله را می‌توان درباره فصل عثمانی گفت که در طی دوره‌های تاریخی مختلف تغییرات

بسیار کرده (Feldman, 1996, 180-187) و متأخرترین شکل آن اساساً مبتنی است بر تسلسل تصنیف‌های سبک آوازی به نام شرکی (شرقی). دستگاه ایرانی نیز، به معنای دوم کلمه و نه به معنای چرخه مدال متشکل از گوشه‌ها و مقام‌های مختلف، یک فرم اجرایی است که تسلسل چند گونه مختلف را به ترتیبی خاص در حین اجرا تجویز می‌کند: پیش‌درآمد، درآمد، چهارمضراب، آواز، تصنیف و رنگ؛ هرچند به نظر می‌رسد این فرم بیشتر جنبه نظری و ایده‌آل داشته و کمتر سند صوتی‌ای از رعایت کامل این فرم به جا مانده است. از میان قسمت‌های مختلف دستگاه، پیش‌درآمد، تصنیف و رنگ و گاه چهارمضراب معمولاً از آثار قبلاً تصنیف شده انتخاب می‌شوند. از آنجا که موسیقی ایرانی بیش از سنت‌های موسیقایی هم‌خانواده‌اش به پداه پردازی اهمیت می‌دهد، این امکان نیز، به خصوص در اجراهای صرفاً سازی، وجود دارد که تقریباً همه قسمت‌ها (کمتر پیش‌درآمد) به صورت پداه اجرا شوند. در این صورت، دستگاه ویژگی نوعی فرم برای آهنگسازی (هرچند به صورت خلق الساعه) به خود می‌گیرد.

### ب) نوبت به عنوان فرمی مرتبط با کارگانی منجمد شده

نوبه‌های مغرب عربی و شش مقام تاجیکی - ازبکی را می‌توان متعلق به این مقوله دانست. این نوبت‌ها، در واقع، مجموعه‌های آثار تصنیف شده‌اند که با ترتیب خاصی، برحسب گونه موسیقایی، مرتب شده‌اند و همواره به همین شکل اجرا می‌شوند. آثار این مجموعه‌ها را در گذشته، موسیقیدانانی که نام آنها باقی نمانده است تصنیف کرده‌اند و احتمالاً این آثار بعدها در نوبت‌های مختلف مرتب شده‌اند. کیفیت و ترتیب آنها، در مورد نوبه‌های مغرب عربی، برحسب سنت‌های محلی (مراکشی، الجزایری، تونس) متفاوت است (Guettat, 1980, 189-232)، و در مورد شش مقام تاجیکی - ازبکی، انواع و شعبات نسبتاً متنوعی دارد (اسعدی، ۱۳۷۸، ۲۲-۳۳). با این حال، تقریباً در همه موارد، گونه‌ها برحسب دور ایقاعی (ریتمیک) آنها مشخص می‌شوند. مثلاً ترتیب بسیط، قائم و نصف، بطائعی، درج و قدام در نوبه مراکشی به ترتیب قطعاتی ارجاع می‌دهد که در دوره‌های ایقاعی‌ای به همین نام‌ها ساخته شده‌اند.

### ج) نوبت به عنوان فرمی برای آهنگسازی

شاید تنها موردی که در این مقوله جای می‌گیرد مقام‌العراقی عراق باشد که عبارت است از فرمی ترکیبی برای خلق مقام‌های جدید. آهنگساز می‌باید نوبتی با ترتیب زیر، با رعایت همه نکات فنی مربوط به گونه‌های تشکیل دهنده مقام، خلق کند: یک قسمت با وزن آزاد به نام تحریر بر روی کلمات کلیشه‌ای خارج از شعر، یک قسمت معمولاً موزون به نام شعر که بر روی شعر خوانده می‌شود، قسمتی به نام میانه که اوج آواز است، قسمت تسلیم مشابیه تحریر، و یک پسته که تصنیفی سبک و مفرح است. برای ابتدای نوبت، وی می‌تواند به عنوان مقدمه سازی، از آثار تصنیف شده موجود استفاده کند. (برای اطلاعات بیشتر، نک. Kojaman, 2001)

### ۲. ویژگی‌های نوبت کلاسیک: توالی تنش - آرامش

ایده فرم ترکیبی برای اجرا یا خلق اثر، به احتمال زیاد، هم ناشی از یک تفکر زیباشناختی مجرد بوده است و هم برای پاسخگویی به ضرورت‌های اجرایی موسیقی و تنظیم یک برنامه متنوع و مؤثر در هر نوبت اجرا. از گفته عبدالقادر مراغی در شرح ادوار می‌توان دانست که، حداقل به تصور او، ابداع نوبت مرتب، یعنی فرم ترکیبی کهن که از ترتیب قول، غزل، ترانه و فروداشت حاصل می‌شده، برای

لذت زیباشناختی از بسط و تطویل موسیقی بوده است. وی می‌نویسد:

اما نوبت، و آن چهار قطعه باشد: اول قول، ثانی غزل، ثالث ترانه، رابع فروداشت. اما قول، و آن چنان باشد که در بسیط مذکور شد. چون قطعات مفرده تألیف می‌کرده، اطول از آن، خواستند زمان تغنی را تطویلی باشد که آن سبب لذت باشد، قطعه دیگر در همان دور ایقاعی تألیف کرده‌اند بر ابیات پارسی و آن را غزل نام کردند و آن ثانی قول باشد. پس مأمور شدند به آنک ارباب عمل نوبت را چهار قطعه سازند: قول و غزل و ترانه و فروداشت. (مراغی، ۱۳۷۰: ۳۳۷)

اما آنچه حسن ابن احمد ابن علی کاتب در کتاب کمال ادب الغنا آورده است، به‌طور روشن‌تر و مفصل‌تری مبناهای زیباشناختی فرم ترکیبی را برای ارائه یک برنامه اجرایی متنوع و مؤثر تشریح می‌کند. چنانکه پیش از این گفتیم، فرم ترکیبی در زمان وی هنوز یک فرم تجویزی برای آهنگسازی و خلق اثر نبوده است. به‌هرحال، توضیحات او درباره نحوه چیدمان یا ترتیب قطعاتی که در یک اجرا به دنبال یکدیگر می‌آیند نکات بسیار ارزشمندی درباره نگاه گذشتگان به فرم ترکیبی و علل استفاده از آن در بر دارد که تا حدود زیادی بر روان‌شناسی شنود مبتنی است. مطالب او را، هرچند کمی طولانی است، به علت اهمیت آن به‌طور کامل در اینجا نقل می‌کنم. این مطالب در فصل سی‌وششم کتاب، تحت عنوان «ترتیب الغناء» آمده است:

موسیقیدان باید انواع ثقیل ادوار ایقاعی و لحنی را در ابتدای مجلس موسیقی آورد و با نشیدها و استهلال‌ها آغاز کند. در یک کلام، او با الحان ثقیل آغاز خواهد کرد و از اینکه با ایقاعات خفیف درآمد کند پرهیز و با رمل‌ها و هزج‌ها ختم خواهد کرد. او در ابتدا، یا از یکی از اجناس مقام مزوم استفاده خواهد کرد یا از یکی از اجناس مقام مطلق، چرا که این دو مقام معتدل‌اند و بین شدت و نرمی قرار دارند. به دنبال آن، وی همه اجناس دیگر را خواهد آورد، یا اکثر آنها را، بر حسب موقعیت. مرجح است، به نظر من، که وی ابتدا از مقام مزوم استفاده کند، چه این مقام قوی‌تر از مطلق است، و هنگامی که با قوی‌تر شروع شود شدت ایجاد می‌شود، چرا که شدت، در جای مناسب، بهترین تأثیر را ایجاد می‌کند و مؤثرترین وسیله برای به شوق آوردن است؛ درواقع، شدت شدت می‌آورد.

الحان نرم و ملایم اگر در لحظات نخست بیابند عموماً مضرتی برای مستمع دارند و حس محنت در او ایجاد می‌کنند. پس مرجح است که الحان نرم در انتها بیابند تا بتوان از آنها حس آرامش و آسایش حاصل کرد، چرا که اگر الحان قوی پی‌درپی بیابند، روح از دنبال کردن آنها کسل خواهد شد [...] روح بعد از هر بار که برانگیخته و تحریک می‌شود خسته و کسل می‌شود و به‌خصوص وقتی به انتهای مجلس می‌رسیم به آسایش بیشتری نیاز پیدا می‌کند. بنابراین، الحان محرک و ایقاعات سبک در لحظات آخر حظ بیشتری دارند. (Shiloah 1972 : 175-176)

کمی پایین‌تر، مؤلف تأکید می‌کند که در ترتیب اجرا نباید دو گونه مختلف را بدون آمادگی در پی یکدیگر آورد و اگر «به یک آواز یکی - دو آواز دیگر از همان نوع اضافه شود بهتر است» (همان، ۱۷۷). این همه نشان می‌دهد که ترتیب قطعات در یک اجرا از اصولی پیروی می‌کرده است. این اصول، کاملاً به‌طور آگاهانه، بر نوعی زیباشناسی و نیز نوعی روان‌شناسی دریافت مبتنی بوده که ترتیب و تناوب الحان و ایقاعات (ملودی‌ها و ریتم‌های) سنگین و سبک، بنیاد اولیه آن را تشکیل می‌داده است. درواقع،

آنچه، بدون پرداختن به جزئیات، از گفته‌های حسن ابن احمد می‌توان فهمید این است که نوبت اجرایی می‌بایست به صورتی مرتب می‌شده است که الحان و ایقاعات سنگین در ابتدا و الحان و ایقاعات سبک در انتهای آن بیایند.

این ملاحظات درباره ترتیب قطعات در یک نوبت، چه اجرایی و چه تصنیفی، همچنان اساس ترتیب قطعات در تقریباً همه نوبت‌های موجود امروز در حوزه فرهنگی ایرانی-عربی-ترکی، چه در موسیقی‌های کلاسیک و چه در موسیقی‌های مردمی، را تشکیل می‌دهد. جالب‌تر آنکه به نظر می‌رسد این اصل تا حدی یک اصل جهانشمول نیز به حساب می‌آید. یک نگاه گذرا به فرم‌های ترکیبی موسیقی کلاسیک غربی، مثل سمفنی، سونات، کنسرتو و کوارتت، که همه از یک ترتیب واحد پیروی می‌کنند، نشان می‌دهد که حداقل در آنچه به قسمت‌های انتهایی این فرم‌های ترکیبی مربوط می‌شود، اصل گنجاندن سبک‌ترین قطعه، چه از نظر ریتم و چه از نظر ملودی، در آخر نوبت کاملاً رعایت شده است. گذشته از آن، هرچند سنگین‌ترین قطعه (موومان) در این فرم‌ها، از نظر تندا یا تمپو، قطعه دوم نوبت است، اما قطعه نخست را که در فرم سونات نوشته می‌شود باید به لحاظ مسائل فنی و پیچیدگی ساختار آن، سنگین‌ترین قطعه این فرم‌ها دانست؛ یعنی قطعه‌ای که بیشترین توجه را از سوی مخاطب می‌طلبد.

همه فرم‌های ترکیبی کلاسیک در حوزه ایرانی-عربی-ترکی، که پیش از این از آنها نام بردیم، بر همین اصل استوارند. باز هم در اینجا، صرف‌نظر از مقدمه‌های سازی نسبتاً روانی که در ابتدای اکثر نوبت‌ها می‌آیند، تقریباً همه آنها سنگین آغاز می‌شوند و با قطعه یا قطعاتی سبک و مفرح خاتمه می‌یابند: در وصله با قدود، در نوبه غرناطی با مخلص، در مقام/العراقی با پسته و در دستگاه ایرانی با رنگ. اصل حاکم بر این نوبت‌ها، به این ترتیب، اصلی است مبتنی بر توالی تنش و آرامش که بر همه موسیقی‌ها و گونه‌های منفرد نیز حکمروایی می‌کند. این اصل، در نوبت کلاسیک، لحظه آرامش قطعی را تا بخش‌های پایانی نوبت به تأخیر می‌اندازد: پس از یک دوره موسیقی‌های «قوی» که شنیدن آنها تمرکز و تعمق می‌طلبد و تأثیر عاطفی آنها قابل توجه است، نوبت به موسیقی‌های سبک و بانشاطی می‌رسد که ذهن مخاطب را رها و آسوده می‌کند.

### ۳. نوبت در موسیقی‌های مردمی

ایده استفاده از فرم ترکیبی در موسیقی‌های مردمی ایران ایده‌ای است کاملاً رایج که در بسیاری از مناطق ایران مصداق‌هایی دارد. نوبت یا فرم ترکیبی در این‌گونه موسیقی‌ها اساساً از نوع اجرایی است و به شکل‌های متنوعی در فرهنگ‌های ایرانی یافت می‌شود: از ساده‌ترین شکل آن که عبارت است از به نوبت خواندن یک آواز با وزن آزاد توسط خواننده‌های مختلف (کتولی مازندرانی و شروه بوشهری) (فاطمی، ۱۳۸۱، ۷۵؛ درویشی، ۱۳۷۳، ۷۳) تا پرطول و تفصیل‌ترین شکل آن، که می‌توان مروگی بخارایی را برای آن مثال آورد، با گذر از شکل‌های میانی که عبارت است از به تناوب خواندن دو آواز مختلف (امیری-طالبان در مازندران).

متأسفانه به نظر می‌رسد پژوهشگران و گردآورندگان که به موسیقی‌های محلی پرداخته‌اند توجه اندکی به این قضیه کرده و شکل‌های اجرای سنتی آوازاها و آهنگ‌های مورد مطالعه خود را ذکر نکرده‌اند. تجربه شخصی من در این زمینه، با کار بر روی پنج ناحیه موسیقایی در فرهنگ ایرانی (مازندران، تهران، و برخی نواحی تاجیکستان، ازبکستان و جمهوری آذربایجان) به علاوه موسیقی زورخانه نشان داده است که در همه این مناطق (غیر از جمهوری آذربایجان)، اجرای قطعات به صورت نوبت به نحوی رایج است. به سختی می‌توان پذیرفت که این امر اتفاقی بوده باشد



و من تصادفاً مناطق یا فرهنگ‌هایی را انتخاب کرده باشم که این شیوه اجرا در آنها رایج بوده است. تحقیقات منصوره ثابت‌زاده درباره موسیقی‌های رقص مناطق مختلف، که به صورت مجموعه سی‌دی، به همراه دفترچه‌های توضیحی، منتشر شده است نشان می‌دهند که، در صورت بذل توجه، احتمال پیداکردن فرم ترکیبی در بسیاری از مناطق ایران وجود دارد؛ چرا که ثابت‌زاده تقریباً در تمام فرهنگ‌های مورد مطالعه خود، فرم نوبتی یا ترکیبی را در کارگان‌های (رپرتوارهای) رقصی که با سرنا و دهل (یا سازهای هم‌خانواده) در مراسم شادمانی روستایی نواخته می‌شوند یافته است؛ چیزی که تحقیقات خود من درباره کارگان رقص لوطی‌های مازندرانی نیز بر آن صحه می‌گذارد (فاطمی، ۱۳۸۱، ۷۴).

### ۳-۱- نوبت‌های مبتنی بر توالی آرامش - تنش

هرچند ثابت‌زاده توضیح مفصلی درباره شکل این نوبت‌ها نداده، اما در همه آنها متذکر شده است که تسلسل قطعات به نحوی است که تئدای (تمپوی) آنها به تدریج افزایش می‌یابد (نک. از جمله به: ثابت‌زاده، ۱۳۸۲، ۶؛ ۱۳۸۳، ۷؛ ۱۳۸۵، ۵ و ۶). درباره کارگان لوطی‌های مازندرانی نیز، که همان سرنا-نقاره‌نوازان مراسم شادمانی در این منطقه به حساب می‌آیند، دقیقاً همین نکته را می‌توان عنوان کرد. فرم نوبت این لوطی‌ها به گونه‌ای است که حتی با مراجعه به دیگر عناصر موسیقایی آن نیز می‌توان این حرکت از سنگین به سبک را تشخیص داد. نوبت، در اصل، اگر مقدمه کوتاه غیرتماتیک آن به نام پیشنهادی که چیزی جز نوعی اعلام نیست را کنار بگذاریم، با یک موسیقی با وزن آزاد، به عنوان مقدمه اصلی، آغاز می‌شود و سپس نوبت به موسیقی رقص‌های تخصصی لوطی‌ها، به چوبه و دچوبه می‌رسد. ماهیت این رقص‌ها ظاهراً به گونه‌ای است که فقط خود لوطی‌ها توانایی اجرای آنها را دارند. بخش بعدی نوبت، مجموعه‌ای از آهنگ‌های دوضربی یا چهارضربی ساده است که کسی با آنها نمی‌رقصد. فقط در بخش آخر است که مدعوین شروع به رقصیدن می‌کنند، آن هم بر روی مجموعه‌ای از آهنگ‌های دوضربی ترکیبی؛ ریتم شش‌هشت بسیار رایج در سرتاسر فرهنگ ایرانی. سیر حرکت نوبت، بنابراین، نه فقط متضمن افزایش تنداست، بلکه همچنین در این سیر، حرکتی از «تخصصی» به «عمومی»، از «فردی» به «جمعی» و از «رسمیت» به «فضای غیررسمی و صمیمی» به چشم می‌خورد.

اما یک تفاوت مهم میان نوبت‌های موسیقی کلاسیک و نوبت‌های موسیقی مردمی در حوزه موسیقی مراسم شادمانی، از نظر ایجاد فضاهای پی‌درپی «تنش» و «آرامش»، وجود دارد. در موسیقی‌های کلاسیک، بخش بزرگی از نوبت‌ها را عموماً قسمت‌های سنگین یا، به تعبیر حسن ابن احمد، قسمت‌های «قوی» تشکیل می‌دهند و تمرکز عموماً بر این قسمت‌هاست. به همین دلیل، اجرای قسمت‌های «نرم» و سبک در انتهای نوبت، در واقع برای ایجاد نوعی احساس راحتی و آسایش یا، با مراجعه به اصطلاحاتی که در بالا آوردم، ایجاد نوعی «آرامش» پس از تنش طولانی است که معلول تمرکز و تعمق در بخش‌های سنگین بوده است. همین را می‌توان درباره فرم‌های ترکیبی غربی گفت که معمولاً فقط قسمت آخر از مجموعه چهارقسمتی سمفنی، سونات، کوارتت و غیره برای ایجاد این حس آرامش در نظر گرفته شده است، در حالیکه بقیه قسمت‌ها کمابیش سنگین‌اند و توجه و تمرکز می‌طلبند. در آنچه به نوبت‌های مراسم شادمانی مربوط می‌شود موضوع کمی فرق می‌کند. قسمت‌های اصلی این نوبت‌ها عموماً قسمت‌های سبک و «نرم»‌اند و بخش‌های سنگین و «قوی»، در حقیقت بیشتر همچون مقدمه یا به عنوان تمهیدی برای آماده‌کردن ذهن مخاطب، واردکردن او به فضای موسیقی و،

به اصطلاح، «گرم کردن» اولیه محیط و/یا خود نوازندگان و خوانندگان نقش ایفا می‌کنند. می‌توان گفت این بخش یا بخش‌ها واسطه‌هایی اند میان سکوت یا فضای فاقد موسیقی پیشین از یک سو، و فضای گرم و پر جنب و جوشی که موسیقی بعداً قرار است در قسمت اصلی ایجاد کند، از سوی دیگر. جشن و شادمانی به یکباره در فضای سکوت فاقد موسیقی جرقه نمی‌زند، بلکه در پی یک مرحله مقدماتی که فضای صوتی-عاطفی جشن را آماده می‌کند، فرا می‌رسد.

و اما قسمت اصلی این‌گونه نوبت‌ها، که همواره شامل مجموعه‌ای طولانی از قطعات «نرم» و سبک است که در پی یکدیگر می‌آیند، تماماً به مقصود نهایی مجلس موسیقایی، که عبارت است از ایجاد جو پرتحرک و نشاط آور، خدمت می‌کند. نکته مهم در این تقسیم‌بندی این است که فضای پرتحرک و نشاط آور این‌گونه مجالس نقطه آرامش پس از تنش به حساب نمی‌آید، بلکه برعکس، خود این قسمت جریان پیوسته‌ای را از آرامش تا تنش طی می‌کند. در واقع، همین قسمت است که باید با قسمت‌های اصلی نوبت‌های کلاسیک، که بخش‌های اولیه نوبت را می‌سازند و اساساً «قوی» و سنگین‌اند، مقایسه شود. در اینجا، افزایش صدا، که گاه با افزایش شدت صدا (یک کرشندوی طولانی) نیز همراه است، رفته‌رفته بر شور و حرارت مخاطبین، و در نتیجه بر تنش فضای صوتی-عاطفی می‌افزاید. در انتهای این‌گونه نوبت‌ها هیجان مجلس به اوج خود می‌رسد و هم موسیقیدانان و هم مخاطبین به نهایت شور و برانگیختگی دست می‌یابند. معمولاً در این نوبت‌ها تمهیدی برای ایجاد یک جو آرامش انتهایی، پس از این تنش طولانی و تدریجی صورت نمی‌گیرد و نوبت در اوج خاتمه می‌یابد (صرف‌نظر از برخی رالنتاندوهای احتمالی یا فرودهای آرام در انتهای آخرین قطعه). نوبت لوطی‌های مازندرانی در این خصوص مثال‌زدنی است که آخرین قطعه آنها معمولاً قطعه‌ای است با نام «شر و شور»؛ یک پاساژ کوتاه غیرتماتیک و بسیار سریع و پر سر و صدا که با استفاده از سرنا و نقره نواخته می‌شود [۳]. بنابراین، نوبت‌های موسیقی مردمی مخصوص مراسم شادمانی ترتیب زیباشناختی-روان‌شناختی قسمت‌ها را عکس می‌کنند: توالی آرامش - تنش جایگزین توالی تنش - آرامش می‌شود.

همین روند را می‌توان در موسیقی مروگی بخارا (یا مروگی)، که تا حدودی در سمرقند ازبکستان و ناحیه درواز تاجیکستان نیز رایج است، یافت. مروگی اصطلاحی است که به موسیقی مراسم شادمانی‌ای اطلاق می‌شود که اقلیت ایرانی و شیعه آسیای میانه اجرا می‌کنند و به احتمال زیاد، چنانکه از نام این موسیقی برمی‌آید، از مرو سرچشمه گرفته است. نوبت مروگی با آوازی غیرضربی (با وزن آزاد)، به نام شهد، آغاز می‌شود و سپس، به ترتیب قسمت‌های مختلف ضربی یا موزون به دنبال یکدیگر می‌آیند. نخستین آوازهای موزون از وزن شش‌ضربی یا پنج‌ضربی سنگین برخوردارند. پس از این آوازه‌ها، نوبت به طولانی‌ترین قسمت یا، به عبارتی، قسمت اصلی نوبت می‌رسد که مجموعه‌ای است از ترانه‌های کوتاه با وزن دوضربی ترکیبی (مشابه وزن شش‌وهشت ترانه‌های ایرانی) که سرعت آنها به تدریج افزایش می‌یابد. در انتهای نوبت، همچنان در امتداد همان افزایش تنش حاصل از ازدیاد سرعت و شدت صدا، خوانندگان خاموش می‌شوند و مؤخره نسبتاً کوتاهی، تقریباً قابل‌مقایسه با «شر و شور» مازندرانی‌ها، با دایره‌های خود می‌نوازند (برای اطلاعات بیشتر، نک. فاطمی، ۱۳۸۲، ۸-۷ و Fatemi, 2005, 268-271).

این نکته نیز قابل ذکر است که در همه نوبت‌ها، چه کلاسیک و چه مردمی، آنچه ما توالی تنش - آرامش یا آرامش - تنش نامیدیم یک طرح کلی است که بر سراسر نوبت حاکم است و بخش‌های اصلی و فرعی یا ابتدایی و انتهایی را به هم ارتباط می‌دهد. با این حال، باید حتماً در نظر داشت که وجود چنین طرح کلی‌ای به معنای آن نیست که از توالی‌های تنش - آرامش یا آرامش - تنش



مقطعی در این نوبت‌ها استفاده نمی‌شود. در واقع، تقریباً در همه نوبت‌های کلاسیک، گاه به اختیار اجراکنندگان و گاه به‌عنوان طرحی ثابت و استاندارد، همواره در بخش اصلی، که تنش نوبت را تأمین می‌کند، لحظات یا قسمت‌هایی وجود دارد که طی آنها، به‌طور مقطعی و نسبی آرامش برقرار می‌شود تا دوباره تنش با قطعه بعدی ایجاد شود (مثل برخی ضربی‌ها در لابلای بخش آواز دستگاه ایرانی). همچنین، در قسمت‌های اصلی نوبت‌های مردمی، بسیار اتفاق می‌افتد که تنش حاصل از افزایش تُندا، به‌طور مقطعی، به آرامش تبدیل شود (با کُند کردن سرعت در یکی - دو قطعه بعدی) تا دوباره حرکت تدریجی به طرف تنش از سر گرفته شود (نمونه آن را می‌توان در مروگی‌ها مشاهده کرد).

توالی آرامش - تنش در نوبت‌های مردمی، هرچند در موسیقی‌های رقص یا موسیقی‌های مراسم شادمانی بسیار شاخص است، اما فقط مختص به این نوع موسیقی‌ها نیست. این توالی مبتنی بر ملاحظات زیباشناختی - روان‌شناختی را می‌توان کمابیش، البته بدون یک طرح تثبیت‌شده روشن از ترتیب قطعات، در برخی موسیقی‌های مربوط به مراسم تسخیرشدگی در جنوب ایران، مثل موسیقی زار و گواتی نیز یافت. در این نوع موسیقی‌ها نیز، مثل موسیقی‌های مراسم شادمانی، ایجاد تنش و افزایش آن در طول اجرا هدف اصلی است. در واقع، با همین تنش فزاینده است که شخص بیمار یا تسخیرشده، به وجد می‌آید و امکان درمان او، از طریق مذاکره با روحی که او را تسخیر کرده است، فراهم می‌شود.

گذشته از این مورد، موارد دیگری، کاملاً منتزع از یک موقعیت یا یک هدف فراموسیقایی وجود دارد که در آنها نوبت، اساساً مبتنی است بر توالی آرامش - تنش. یکی از آنها، که به اندازه کافی شاخص است، نوبتی است که در شرق مازندران با هرای، یک آواز غیرضربی یا با وزن آزاد، آغاز می‌شود و با چند قطعه ضربی یا موزون پی‌درپی ادامه می‌یابد.

براساس روایت محمدرضا اسحاقی، یکی از موسیقیدانان شاخص شرق مازندران، شکل کامل اجرای هرای به این ترتیب است که به دنبال آواز اصلی قطعاتی به‌عنوان «چله»های هرای و با نام‌های: گل، بلبل، چهاربند عاشق، کنارشهری، اسیری و قشون‌کش می‌آیند، به طوری که آواز غیرضربی هرای همچون مقدمه‌ای برای این مجموعه قطعات، که روی هم فرمی ترکیبی می‌سازند، ظاهر می‌شود. گل، یعنی اولین قطعه پس از هرای، از وزن هفت ضربی، با فرمول ریتمیک  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  تبعیت می‌کند. ملودی قطعه به شکل زیر است که روی درجه دوم دانگ، یعنی نت می‌کُرُن، می‌ایستد [۴]:



قطعه گل از نوبت هرای

بلبل، قطعه دوم، به وزن پنج ضربی است با فرمول ریتمیک  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . ملودی این قطعه نیز روی می‌کُرُن می‌ایستد:

Musical score for 'Blabber from a Noubt'. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature. The lyrics are:   
 Ti be-se ha - hi-me (ki-jâ) shaf to di - vâ-ne (hây jân dar-det be - nâ lam)  
 Na sar dâr-me na sâ - mâ-no na khâ-ne (hây jân dar-det be - nâ-lam)

قطعهٔ بلبل از نوبتِ هرایبی

چهار بند عاشق، قطعه سوم، از همان وزن گل، با همان فرمول ریتمیک، تبعیت میکند و روی نت ر می ایستد:

Musical score for 'Four-banded Lover from a Noubt'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature. The lyrics are:   
 Se - tâ - re sar ba - zu - e mâ - he dom bâl  
 Kho dâ - yâ qî - fe - le key kon - de nu bîr  
 Bu-rem vo tar-ke di - yâr hâ - ke - nem man  
 She-kâ - yat das-te she yâr hâ - ke - nem man (dar-det be - nâ - lom ây)

قطعهٔ چهاربند عاشق از نوبتِ هرایبی

چهارمین قطعه، کنارشهری، از یک وزن دوضربی ساده تبعیت می‌کند و روی درجهٔ سوم دانگ، یعنی نت فا، می‌ایستد:

Musical score for 'Four-banded Lover from a Noubt'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature. The lyrics are:   
 Qu - ri - bi dar ket-me shah-re ke - nâ - re shah-re ke - nâ - re  
 Kha li - li ba - zu-ne mi har de pâ - re mi har de pâ - re  
 E-lâ - hi besh - ki-ye chu-be kha - li - li chu-be kha - li - li  
 Ha - me dar - va - te - no man dar qa - ri - bi

قطعهٔ کنارشهری از نوبتِ هرایبی

اسیری، پنجمین قطعه، با همان وزن کنارشهری، روی می‌کرن می‌ایستد و به ر فرود می‌آید:

Di-ge in meh - re - bā - ni re ne - khām be (jān jān ey) ne - khām - be  
 Ka-lā - me sar - za - bā - ni re ne - khām be (jān jān ey) ne - khām - be

Ki jā - hun da - ket me das - te nā - mah ran (hāy) das - te nā - mah - ra

قطعه اسیری از نوبت هرای

آخرین قطعه، یعنی قشون‌کش، از ریتم و وزن پنج‌ضربی قطعه بلبل تبعیت می‌کند، روی فا می‌ایستد و سرانجام به ر فرود می‌آید:

Ma - ger man at - la - si khā - rā na - bu - dam (jān)  
 Mā - ger man dukh - tu - re bā - bā na - bu - dam (jān)

قطعه قشون‌کش از نوبت هرای

هرچند قسمت‌های ضربی نوبت هرای در جهت افزایش تنش نقش ایفا می‌کنند، اما اینجا نیز آرامش‌های مقطعی در میان قطعات و همراه قطعات، سیر پیوسته آرامش - تنش را نقطه‌گذاری می‌کند. فرودهای مقطعی به ر در انتهای قطعاتی که روی درجه دیگری از تتراکرد می‌ایستند و نیز حتی دو قطعه کنارشهری و اسیری با وزن‌های دوضربی ساده‌شان نقاط آرامش نسبی در جریان افزایش تنش در نوبت به حساب می‌آیند.

این برداشت از نوبت، مبتنی بر توالی آرامش - تنش، اما خارج از بستر جشن و شادمانی، نمونه‌های دیگری نیز در فرهنگ ایرانی دارد. برای مثال، می‌توان به آنچه که ساکاتا (Sakata, 1983 ; 147) در فیض‌آباد افغانستان یافته است اشاره کرد. وی این نوبت آوازی را چنین معرفی می‌کند:

سبک اجرای این آوازاها نیز کاملاً با آن هرات تفاوت دارد. در هرات یک اجرای منفرد عبارت است از یک شعر منفرد. در فیض‌آباد، تعدادی از اشعار در یک مجموعه که تُندای آن به تدریج افزایش می‌آید به آواز خوانده می‌شود. بیشتر موسیقیدانان با اجرای یک یا دو فرد با وزن آزاد شروع می‌کنند. سپس یک شعر (معمولاً غزل) به صورت موزون و آهسته، به نام ضرب، می‌خوانند. قسمت ضرب اغلب دوضربی است و گاه پنج‌ضربی آهسته. پس از ضرب، شعر دیگری با ریتم سریع‌تر، معمولاً به صورت هفت‌ضربی، خوانده می‌شود.

این قسمت پَران نام دارد. قسمت چهارم با تُندای باز هم بالاتر شمار نام دارد و گفته می‌شود حرکت دایره‌ای یا چرخشی یک نوع رقص را همراهی می‌کند [...]»

### ۳-۲- انواع دیگر نوبت‌های مردمی

غیر از نوبت‌هایی که براساس توالی آرامش- تنش مرتب شده‌اند، نوبت‌های دیگری در موسیقی مردمی وجود دارد که لزوماً یا مبتنی بر روان‌شناسی دریافت نیستند، یا ملاحظات روان‌شناختی دیگری را مد نظر دارند. برخی از این نوبت‌ها با مراسم یا سلسله‌اعمالی پیوند خورده‌اند که مبنای تعیین قطعات مختلف نوبت و ترتیب آنها به شمار می‌روند؛ برخی دیگر، عبارتند از توالی انواع و گونه‌هایی که ترتیب آنها به اختیار اجراکننده گذاشته می‌شود؛ و برخی دیگر صرفاً جنبه فرمال دارند و ظاهراً تنها برای تنوع‌بخشیدن به اجرا مورد استفاده قرار می‌گیرند.

بهترین نمونه نوع اول موسیقی زورخانه و ورزش باستانی است که قسمت‌های مختلف آن در ارتباط تنگاتنگ با اعمال ورزشکاران داخل گود است. ترتیب مشخص و ثابت این اعمال ورزشی، که عبارت است از میل‌گیری مقدماتی، شنا، نرمش، میل‌گیری، پازنی و چرخ، ترتیب مشخص و ثابتی از گونه‌های موسیقایی را، به‌خصوص از نظر ریتم و وزن و آوازی یا سازی‌بودن قطعات، بر اجرای موسیقایی مرشد تحمیل می‌کند. طبیعی است که در چنین نوبتی اصل توالی تنش و آرامش، در هیچ جهتی، نمی‌تواند رعایت شود، چرا که ترتیب اعمال ورزشی متضمن هیچ‌گونه حرکت تدریجی، یا مرحله‌ای از تنش به آرامش یا برعکس نیست.

تقریباً همه منظومه‌های بلند داستانی که بخشی‌های خراسانی یا عاشق‌های آذربایجانی اجرا می‌کنند از جمله نمونه‌های شاخص نوع دوم، یعنی نوبتی که ترتیب قطعات آن به اختیار اجراکننده گذاشته می‌شود، به حساب می‌آیند. انتخاب ملودی‌ها و قطعات این منظومه‌ها به ذوق اجراکننده و نیز، البته، به روال داستان بستگی دارد: صحنه‌های مختلفی که اجراکننده قصد نقل و توصیف آنها را دارد، هرکدام به فراخور حال و هوایی که دارند موسیقی خاص خود را می‌طلبند و اجراکننده از میان قطعات مختلف کارگانی که در اختیار دارد، موسیقی مناسب را انتخاب می‌کند. بدیهی است که، در این صورت، ترتیب قطعات و نوع آنها نه از پیش تعیین شده است و نه لزوماً از اصل توالی تنش و آرامش تبعیت می‌کند، چرا که همه چیز به ترتیب و روال صحنه‌های داستان بستگی دارد.

نمونه دیگر از این نوع را می‌توان در ضربی‌خوانی مطربی یافت که فرم ترکیبی یا نوبتی دارد اما، برخلاف موسیقی‌های مراسم شادمانی در روستاها، حداقل امروزه از ترتیب معینی پیروی نمی‌کند، هرچند نوع قطعات تشکیل‌دهنده آن کاملاً معین است. در ضربی‌خوانی مطرب‌های تهرانی، گونه‌های مختلفی مثل دوبیتی‌خوانی، ضربی‌خوانی به معنای اخص کلمه و چرندیات، به همراه یک برگردان که به سلیقه اجراکننده در جای‌جای نوبت آورده می‌شود با ترتیب نامعینی، بسته به ذوق اجراکننده، به دنبال یکدیگر می‌آیند. در برخی موارد، تمامی نوبت با یک مقدمه کوتاه آوازی (با وزن آزاد) آغاز می‌شود. دوبیتی‌ها را معمولاً پیش از ضربی‌خوانی به معنای اخص کلمه می‌خوانند، اما آنها را می‌توان در میان نوبت نیز اجرا کرد. این ترتیب نامعین، که محتمل است در قدیم معین بوده باشد، متضمن توالی تنش و آرامش نیست، هرچند گرم‌شدن مطرب‌ها در طی اجرای نوبت موجب می‌شود که قطعات انتهایی، هرچه باشند، با شور و حرارت و تُندای بالاتری اجرا شوند. شاید در قدیم، «شور و شر» مطرب‌ها، همچون مورد لوطی‌های مازندرانی، پایان‌بخش نوبتی بوده که به این ترتیب به اوج شور و هیجان خود می‌رسیده است.

نوع سوم نوبت‌های مورد بحث ما در این قسمت نوبت‌هایی‌اند که احتمالاً فقط به انگیزه‌های فرمال و/یا ایجاد تنوع به وجود آمده‌اند. از جمله می‌توان به فرم ترکیبی اجرای امیری در مازندران اشاره کرد که معمولاً آن را با طالبیا (یک آواز موزون) جفت می‌کنند. در این فرم، خواننده به تناوب یک بند، یا بیشتر از امیری و یک بند از طالبیا را می‌خواند و به همین ترتیب اجرا را برای مدتی نسبتاً طولانی ادامه می‌دهد. همین اجرای زوجی آوازه‌ها به صورت نوعی نوبت بسیار ساده (شاید ساده‌ترین نوع نوبت) درباره جفت آوازی نجم‌ا و حقانی (یا صنم) نیز در مازندران صدق می‌کند. در اینجا، خواننده یک بند از نجم‌ا را با یک بند از حقانی جفت می‌کند و این اجرای زوجی را با بندهای مختلف این دو منظومه متوالیاً ادامه می‌دهد.

آخرین نمونه‌ای که از این نوع سوم نوبت‌ها می‌توان معرفی کرد فرم ترکیبی غزلخوانی است. در این فرم، همواره قبل از شعر اصلی، که می‌تواند به فرم غزل یا مخمس یا، خیلی به ندرت، مثنوی باشد، به عنوان مقدمه، یک یا دو و پس از آن، به عنوان مؤخره، یک شعر چهارمصرعی می‌آید که در بسیاری موارد رباعی است. چنین ترتیبی با همین خصوصیات کاملاً قابل‌مقایسه با ترتیب شعرخوانی در «سخنوری» یا «سردم‌خوانی» است که در اصطلاح سخنوران «دستگاه» نامیده می‌شود (محبوب، ۱۳۳۷، ۷۷۹). فرم غزلخوانی، در نتیجه، مبتنی است بر نوعی «قاب‌بندی» بخش اصلی بدون اینکه این بخش، یا بخش‌هایی که به عنوان چارچوب یا «قاب» این بخش در نظر گرفته شده‌اند، یا توالی آنها، به طو روشنی بر مبنای ملاحظات روان‌شناختی دریافت استوار باشند.

چنانکه ملاحظه می‌شود، در هیچ‌یک از این انواع سه‌گانه نوبت، فرم ترکیبی مبتنی بر توالی تنش و آرامش نیست و اختیار اجراکنندگان، مناسبت اجرا و ملاحظات صرفاً فرمال ترتیب قطعات آنها را تعیین می‌کنند.

### نتیجه‌گیری

فرم ترکیبی نوبت، فرمی است بسیار رایج در حوزه موسیقایی ایرانی - عربی - ترکی که می‌توان آن را هم به عنوان فرمی اجرایی و هم به عنوان فرمی برای آهنگسازی در موسیقی‌های کلاسیک این حوزه یافت. در برخی از فرهنگ‌های این حوزه، نوبت‌هایی وجود دارد که همچون حاصل آهنگسازی گذشتگان یا حاصل الگوسازی‌های آنان برای اجرا، به صورت منجمد درآمده‌اند. نوبت را، به خصوص در فرهنگ ایرانی، می‌توان در حوزه موسیقی‌های مردمی نیز به وفور یافت. در این حوزه، نوبت اساساً فرمی است برای اجرا.

به نظر می‌رسد فرم نوبت، حداقل برای اجرا، از دیرباز با توجه به جنبه‌های زیباشناختی و روان‌شناختی دریافت، نظری‌سازی و مفهوم‌سازی شده باشد. در این فرآیند، فرم ترکیبی نوبت و ترتیب قطعات آن یکی از اساسی‌ترین عوامل ایجاد انرژی و حرکت در موسیقی را، که عبارت است از توالی تنش و آرامش، مد نظر قرار داده است. نکته‌ای که باید در تشخیص تمایز میان نوبت کلاسیک و نوبت مردمی به آن توجه کرد این است که اگر در نوبت کلاسیک جهت این توالی به صورت تنش - آرامش است، در نوبت مردمی این جهت عکس می‌شود. بالین حال، وجه مشترک هر دو نوبت این است که در هر دوی آنها، قسمت اصلی قسمتی است که عموماً در ایجاد و/یا افزایش تنش نقش دارد؛ با این تفاوت که در نوبت کلاسیک، این قسمت در ابتدای نوبت و در نوبت مردمی، در انتهای نوبت قرار می‌گیرد.

آخرین نکته اینکه در فرهنگ موسیقایی مردمی نوبت‌هایی وجود دارند که از اصل توالی تنش و آرامش پیروی نمی‌کنند و ترتیب قطعات آنها یا تماماً به تشخیص اجرا کننده بستگی دارد یا به نحوی

است که به ضرورت‌هایی مثل ضرورت تطبیق با موقعیت و مناسبت اجرا و ضرورت‌های فرمال پاسخ می‌گوید.

## پی‌نوشت‌ها

1. Jung, Angelika (1989), *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens: Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des sasmaqam*. Hamburg: Karl Dieter Wagner.

۲. فلدمن از واژه «سیکل» برای این فرم ترکیبی استفاده می‌کند و آن را بر واژه «سوئیت»، به این علت که بی‌طرفانه است و اروپامحور نیست (فلدمن ۱۳۸۶: ۳۴)، ترجیح می‌دهد. این اصطلاح، چنانکه خود فلدمن هم به آن اشاره می‌کند (همان)، بسیار مورد استفاده موسیقی‌شناسان شوروی است. اما، به اعتقاد من، این اصطلاح، که به دوری یا چرخه‌ای بودن (سیکلک بودن) فرم اشاره می‌کند، کاملاً نایجاست، چرا که هیچ‌یک از فرم‌های ترکیبی مورد نظر ما دوری یا چرخه‌ای نیستند و به مبدایی بازگشت نمی‌کنند. به نظر من، اصطلاح «نوبت» در فارسی و اصطلاح «سوئیت» در زبان‌های اروپایی مناسب‌ترین اصطلاح برای این فرم ترکیبی است.

۳. مطرب‌های تهرانی نیز قطعه‌ای با نام «شور و شر» می‌نوازند که برخلاف مورد مازندرانی، جای آن در نوبت آنها مشخص نیست. چنانکه خواهیم دید، نوبت مطرب‌های تهرانی، حداقل امروزه، ترتیب معینی ندارد.

۴. همه ترانویسی‌ها بدون ثبت جزئیات، تزئینات و تکرارها آمده‌اند.

## فهرست منابع

- اسعدی، هومان (۱۳۷۸)، «شش‌مقام به عنوان یک سیستم موسیقایی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره ۶، صص ۹-۳۹.
- ثابت‌زاده، منصوره (۱۳۸۲)، *رقص‌های کردستان*، (دفترچه سی‌دی)، M.CD-۱۴۴، تهران: ماهور.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳)، *رقص‌های قشقایی*، (دفترچه سی‌دی)، M.CD-۱۶۴، تهران: ماهور.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۵)، *موسیقی رقص‌های بوشهر*، (دفترچه سی‌دی)، M.CD-۲۰۶، تهران: ماهور.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۷۳)، *مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی نواحی ایران*. دفتر نخست: مناطق جنوب (هرمزگان، بوشهر، خوزستان)، تهران: واحد موسیقی حوزه هنری تبلیغات اسلامی.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۱)، *موسیقی و زندگی موسیقایی در مازندران: مسئله‌ی تغییرات*، تهران: ماهور.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۲)، *موسیقی مردمی فارسی‌زبانان ماوراءالنهر*، (دفترچه سی‌دی)، M.CD-۱۵۳، تهران: ماهور.
- فلدمن، والتر (۱۳۸۶)، «مرجعیت فرهنگی و اصالت در کارگان ترکی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره ۳۵، صص ۷-۳۶.
- محجوب، محمدجعفر (۱۳۳۷)، «سخنوری»، در سخن، دوره نهم، شماره ۸: ۷۸۶-۷۷۹.
- مراغی، عبدالقادر (۱۳۷۰)، *شرح ادوار (با متن ادوار و زوائد الفوائد)*. به اهتمام تقی بینش. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

- Fatemi, Sasan (2005), «*La musique urbaine dans la culture iranienne: Réflexion sur les notions de classique et populaire*», Thèse de doctorat pour l'Université Paris



X, Nanterre.

- Feldman, Walter (1996), *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin.
  - Guettat, Mahmoud (1980), *La musique classique du Maghreb*, Sindbad, Paris.
  - Kojaman, Y. (2001), *The Maqam Music Tradition of Iraq*, Kojaman, London.
  - Pacholczyk, Jozef (1992), «Towards a Comparative Study of a Suite Tradition in the Islamic Near East and Central Asia: Kashmir and Morocco», in *Regionale Maqâm-Traditionen in Geschichte und Gegenwart*. Study Group of the ICTM, Berlin.
  - Poché, Christian (1995), *La musique arabo-andalouse*, Cité de la Musique/ Actes Sud, Paris.
  - Racy, Ali Jihad (1983), «The Waslah: A Compound-Form Principle in Egyptian Music», in *Arab Studies Quarterly*, Vol. 5, No. 4, pp: 396-403.
  - Sakata, Hiromi Lorraine (1983), *Music in the Mind: The Concepts of Music and Musician in Afghanistan*, the Kent State University Press, Kent, Ohio.
  - Shiloah, Amnon (traduit et commenté par) (1972), *La perfection des connaissances musicales* (al-Hasan ibn Ahmad ibn Ali al-Kâtib), Paul Geuthner, Paris.