

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶ / ۰۷ / ۰۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷ / ۱۰ / ۱۵

مازیار کنعانی^۱، محمدرضا آزاده‌فر^۲

طبقه‌بندی الگوهای تحریر در ردیف آواز ایرانی بر اساس نمونه‌های اجرایی محمدرضا شجریان

چکیده

تحریر از مهم‌ترین عناصر هویت‌بخش در آواز ایرانی و فرهنگ‌های مجاور از جمله آذربایجان است. در سال‌های اخیر محمدرضا شجریان علاوه بر داشتن تأثیر مستقیم بر اجرای آواز ایرانی، آوازخوانان بسیاری را آموزش داده است. همچنین افراد بسیاری به‌طور مستقیم نزد ایشان آموزش ندیده‌اند، اما با توجه به مقبولیت بسیار زیاد شیوه اجرای خاص ایشان در آواز معاصر ایران، تحت تأثیر آن قرار گرفته‌اند. بنابراین بررسی و تحلیل اجرای ردیف آموزشی آواز به روایت شجریان می‌تواند در شناخت آواز معاصر ایران مؤثر باشد. در این مقاله سعی شده تا با بررسی نمونه‌های انتخابی آوانگاری شده توسط نگارنده، دسته‌بندی مناسبی از انواع تکنیک اجرای تحریرها و همچنین انواع الگوهای تحریری در این شیوه ارائه شود و فرضیه «کم‌بودن تنوع در نوع تکنیک اجرایی تحریر، زیادبودن تنوع در الگوهای تحریر» تأیید و تأکید شود. پس از دسته‌بندی تحریرها به ۹ دسته و نام‌گذاری آن‌ها، با استفاده از آمار توصیفی مورد پژوهش کمی و تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند. در نهایت، مقاله پس از بررسی ساختمان تحریرها و کاربرد انواع تحریرهای دسته‌بندی شده، به نتیجه‌گیری درباره «اهمیت و میزان استفاده از تحریر ملیسماتیک یا تحریر آوایی، ساختاری یا غیرساختاری بودن تحریرها، حجم استفاده از انواع تحریرها در شیوه مذکور، و نتیجه تأکید بر ملودی‌های با تحریر به‌خصوص در برخی گوشه‌های ملودیک» پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: آواز ایرانی، الگوهای تحریر، ردیف آوازی، تزیینات آوازی، عناصر آواز ایرانی.

^۱ کارشناس ارشد رشته نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

E-mail: maziarkanani@gmail.com

^۲ استاد گروه موسیقی دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

E-mail: azadehfar@hotmail.com

با تشکر از جناب آقای علی جهاندار که در تدوین و نگارش مقاله یاری‌رسان بودند.

۱. مقدمه

از نگاه بیرونی تحریر عنصری است که برای تزیین در موسیقی ایرانی به کار می‌رود، اما هم برای خواننده آواز ایرانی و هم برای شنونده آن حذف تحریر قابل تصور نیست، و در واقع نمی‌توان حضور آن را در آواز ایرانی اختیاری دانست. به همین دلیل هرگونه مطالعه در حوزه آواز ایرانی بدون در نظر گرفتن تحریر، ناقص خواهد ماند. ما در این مطالعه در پی طبقه‌بندی تحریرهای رایج در موسیقی امروز ایران هستیم تا در مطالعات آواز، چه در وجه موسیقی‌شناختی و چه در وجه آموزشی، مورد بهره‌برداری قرار گیرد. وقتی سخن از انواع امروزی و رایج تحریر می‌شود، نگاه‌ها بیشتر به سوی آن دسته از خوانندگانی معطوف می‌شود که بیش از سایرین در سبک خواندن آواز در ایران امروز منشأ اثر بوده‌اند. به همین دلیل الگوهای تحریر محمدرضا شجریان به عنوان یکی از آوازخوانان مؤثر در آواز امروز ایران، مبنای طبقه‌بندی مقاله حاضر قرار گرفت. توجه مقاله فقط حول محور تحریرها بوده و از بررسی هر آنچه مربوط به بدنه شعر، بیان شعر و تأثیرات آن بر روند حرکت تحریر می‌گردد خودداری شده است. ابتدا روش تحقیق، آوانگاری، نظریه‌ها و تحقیق‌های پیشین در زمینه تحریر به طور مختصر آورده شده است. همچنین دسته‌بندی‌های مختلف، که تا به امروز توسط محققان و نظریه‌پردازان از انواع تحریر صورت گرفته، ذکر شده است. سپس الگوهای اجرا شده محمدرضا شجریان، در ردیف آواز موسیقی ایران را دسته‌بندی و بررسی کرده‌ایم. پس از به دست آوردن حجم استفاده از انواع تحریرها و ملیسماتیک یا آوایی بودن آن‌ها در شیوه مذکور، نحوه به‌کارگیری و نقش اصلی تحریرها و همچنین ساختاری یا غیرساختاری بودن هریک از انواع تحریرها در بخش نتیجه‌گیری آمده است.

۲. روش تحقیق و داده‌یابی پژوهش:

۱-۲. وزن در آواز و شیوه نوشتار وزن در آوانگاری‌ها: وزن در آواز، آزادی بیشتری در اجرای دیرندها دارد و به طور معمول، اجراهای مختلف از یک اثر - حتی توسط یک فرد مشخص - با اندکی تفاوت در اندازه دیرندها اجرا می‌شوند. بنابراین آوانگاری وزن با زمان‌های کاملاً اندازه‌گیری شده از یک اجرای مشخص، نه تنها با ایجاد پیچیدگی بیش‌ازحد موجب سردرگمی خواننده می‌شود، بلکه موجب انجماد و از بین رفتن آزادی در اجراهای بعدی، براساس آن آوانگاری می‌گردد. رعایت تناسب بین دیرندها، به خصوص از لحاظ کوچک‌تر یا بزرگ‌تر بودن دیرندها نسبت به یکدیگر، در اجرای وزن یک گوشه آوازی همواره توسط آوازخوان یک اصل به‌شمار می‌آید. در واقع می‌توان این اصل را تنها مبنای اجرای دیرندها در آواز دانست. بنابراین برای آوانگاری در این پژوهش، از پارامترهای «کوتاه - بلند - کشیده - نفس» استفاده کرده‌ایم و به ترتیب «دولاچنگ - چنگ - سیاه - سکوت» را معادل آن‌ها در نظر می‌گیریم.

نفس لحظاتی است که آوازخوان در آن اجازه نفس‌گیری دارد و در هنگام اجرا، می‌تواند تعدادی از آن‌ها را با توجه به نیاز خود انتخاب کند. همچنین در انتخاب اندازه دیرند سکوت، که به‌خاطر نفس‌گیری به وجود آمده آزادی نسبی دارد. در اجرای آواز گاهی بین فیگورها سکوت اجرا می‌شود و این سکوت‌ها جایی است که آوازخوان فرصت نفس‌گیری پیدا می‌کند. در واقع سکوت‌ها با هدف جداسازی الگوها، ایجاد وقفه زمانی و فرصت نفس‌گیری در آوانگاری آورده شده است. نفس‌گیری‌های کامل که به سکوت موسیقایی نیز احتیاج دارند را با سکوت سیاه نشان می‌دهیم. در مواردی به دلیل نفس‌گیری ناقص و یا اشتباه، آوازخوان در حین اجرای ملودی اصلی یا یک تحریر بلند به نفس‌گیری احتیاج پیدا کرده و از

انتهای دیرندهای نغمه‌های میانی ملودی منظور استفاده کرده، که آوانگاری این قسمت‌ها به صورت نت چنگ و سکوت آمده است.

با توجه به شباهت لغوی «کوتاه - بلند - کشیده» با مبانی هجاها در ادبیات فارسی و اوزان شعری، لازم به توضیح است که این لغت‌ها در اینجا برای بیان وزن موسیقایی آمده، نه وزن شعر و ممکن است یک هجای بلند شعر در نوشتار آواز، کوتاه نوشته و اجرا شود. همچنین یک هجای کوتاه شعر، به لحاظ وزن موسیقایی، ممکن است بلند نوشته و خوانده شود. هجای کشیده نیز با کشیدگی در وزن آواز ارتباطی ندارد و به طور معمول کشیدگی وزن آواز در انتهای فیگورها، یا هنگام سکوت و ایست‌های موقت در یک نقش‌مایه است.

در آوانگاری این پژوهش آن دسته از اشارات که با خط اتصال آوانگاری شده، نت زینت یا تحریر به شمار نیامده، و در نهایت موجب کمتر بودن تعداد نت‌های زینت، نسبت به سایر تحلیل‌ها گردیده است. **۲-۲. توضیح در مورد نویسه‌گردانی:** معمولاً در آوانگاری‌ها و نت‌نگاری‌ها شیوه ایرانیکا مورد استفاده قرار می‌گیرد. اما با توجه به اینکه الزامی مبنی بر لاتین بودن حروف زیرنویس نت‌ها وجود ندارد، در این تحقیق ترجیح داده شده که از خط فارسی استفاده شود. به این ترتیب که بخش مربوط به هر نت در زیر آن به صورت هجایندی شده از سمت چپ به راست نوشته شده و برای پیش‌گیری از چند شکل خوانده شدن هجا‌هایی که ممکن است به چند شکل خوانده شوند، از نوشتن صدای حرکت‌دهنده کوتاه (اعراب)، برای حروف صامت استفاده شده است.

۳. پیشینه و مبانی نظری پژوهش

پیش از این پژوهش، در زمینه چهارچوب نظری تحریر و انواع آن نتایجی به دست آمده که در این قسمت به مرور برخی از آن‌ها و همچنین استفاده از این مطالب به عنوان بنیان‌های نظری پژوهش پرداخته شده است.

در کتاب *راه و رسم منزل‌ها* مفهوم تحریر در آواز چنین آمده است:

تحریر را غلت و ترجیع نیز گفته‌اند و برای آن تعاریفی نموده‌اند از جمله اینکه: غلت عبارت است از تکرار پی‌درپی نت اصلی یا نت فوقانی خودش که طبیعتاً تعداد تکرار نت مذکور بنا به سلیقه خواننده و بستگی به ملودی آواز دارد - غلت و ترجیع در فرهنگ‌های فارسی و عربی به معنای گردانیدن یا چرخانیدن چیزی بر روی خود به کار رفته است - در موسیقی ایرانی این کلمه را به عنوان کیفیتی از آوازخوانی به کار می‌برند که خواننده بدون تلفظ حرف و کلام نغماتی را در حرکتی از حرکات الفبا بخواند. به عبارتی دیگر تحریر صوتی آهنگین است که از عبور هوا و ارتعاش تارهای صوتی بدون کلام به وجود می‌آید. (اعظمی‌کیا، ۱۳۸۲، ۱۲۴)

تقسیم‌بندی بخش‌های تحریر با استفاده از موتیف تحریر انجام می‌شود. «موتیف تحریر: کوچک‌ترین واحد تکرار شونده یک تحریر را موتیف تحریر گویند. موتیف تحریر خود دارای "اجزای تحریر" است، که هر جزء شامل یک عبارت موسیقایی دو تایی یا سه تایی است. بنابراین یک موتیف می‌تواند شامل یک یا چند عبارت دو تایی، یا سه تایی و یا ترکیبی از دو تایی و سه تایی باشد» (مهرانی، ۱۳۸۹، ۳۴۹). در کل می‌توان درباره شیوه اصلی حرکت ملودیک تحریر گفت «در اکثر مواقع شروع تحریر در ساز با اجرای تکیه به فاصله دوم و در ادامه به فاصله سوم انجام می‌شود، اگرچه اغلب در جمله‌های تکیه‌دار نت‌های اصلی دوبار اجرا می‌شوند» (همان، ۳۸۵).

در یک تقسیم‌بندی کلی، گوشه‌ها قابل دسته‌بندی به دو گروه متمایز هستند: «گوشه‌هایی که تحریر نقش اساسی در تشکیل ساختمان آن‌ها دارد» و «گوشه‌هایی که تحریر در لایه بیرونی آن‌ها و صرفاً به عنوان تزیینات مورد استفاده قرار می‌گیرد». در هر دو گروه، تحریر می‌تواند به عنوان عاملی در خدمت تعادل ریتم مورد استفاده قرار گیرد. در چنین وضعیتی، جمله ریتمیک اول که در بردارنده تحریری به بلندی جمله اول است در موضع جواب واقع می‌شود... «تحریر به عنوان عنصر ساختاری» و «تحریر به عنوان تزیینات اختیاری». (آزاده‌فر، ۱۳۸۷، ۶۶)

۴-۴. بررسی تحریرهای اجرایی محمدرضا شجریان

به دلیل گستردگی ردیف آواز موسیقی ایرانی، در این مقاله بررسی گوشه‌های موجود در دستگاه ماهور، آواز دشتی و آواز اصفهان آورده شده است. لازم به ذکر است که برای اطمینان از صحت نتایج به دست آمده، سایر دستگاه‌ها و آوازها نیز مورد بررسی شنیداری قرار گرفته است. بدیهی است که با توجه به تفاوت بسیار در روایات مختلف ردیف، نمی‌توان نتایج به دست آمده را به تمام روایت‌ها تعمیم داد. بنابراین انجام پژوهش‌های مشابه در آینده، برای به دست آوردن نتایج کامل و صحیح، بر روایت‌های دیگر ردیف ضروری است. لازم به توضیح است که نام‌گذاری تحریرها توسط نگارنده انجام شده است. همچنین برای نمونه، تحریرها همراه با یک سری آواها نوشته و صرفاً الگوی آن‌ها مدنظر بوده است. در واقع آنچه بر خطوط حامل قرار می‌گیرد، تنها یک مثال از شکل حرکت تحریر است.

نگارنده برای دستیابی هرچه بهتر به اهداف زیر، به تقسیم و دسته‌بندی انواع تحریرها پرداخته است:

- تشخیص نحوه به‌کارگیری و نقش اصلی تحریرهای مختلف در شیوه شجریان
- میزان اهمیت و استفاده از تحریر ملیسماتیک یا تحریر آوایی
- بررسی ساختاری یا غیرساختاری بودن هر یک از انواع تحریرها در شرایط مختلف اجرایی
- حجم استفاده از انواع تحریرها در شیوه مذکور
- نتیجه تأکید بر ملودی‌های با تحریر به‌خصوص در برخی گوشه‌های ملودیک (مانند سوزوگداز، مثنوی و غیره)

۴-۱-۱. ترکیب‌های دوتایی:

۴-۱-۱. دوتایی ساده: استفاده از این الگو در موسیقی آوازی ایران بسیار رایج است. معمولاً به صورت اختیاری استفاده می‌شود اما در مواردی نیز ساختاری است. این تحریر از لحاظ ساختاری ساده‌ترین شکل را بین انواع تحریرها به خود اختصاص داده است. معمولاً از اولین جلسات کلاس آواز مورد استفاده قرار می‌گیرد و به هنرجو تدریس می‌شود. تحریر دوتایی ساده را می‌توان به عنوان نوعی تزیین معرفی کرد. تحریر دوتایی ساده در موسیقی مردمی ایران نیز رایج است.



۴-۱-۲. خطی پایین رونده: در این الگو حرکت خطی و پایین رونده از درجات بالا به سمت شاهد یا ایست گوشه‌ای خاص انجام می‌شود. روی درجات میانی تحریر دوتایی ساده اجرا می‌شود و به پایین می‌آید تا جایی که یک نغمه از شاهد یا ایست مورد نظر پایین‌تر آمده و سپس با یک حرکت بالارونده روی ایست یا شاهد مورد نظر قرار می‌گیرد. تعداد نغمه‌های این تحریر را فاصله بالاترین نغمه تا پایین‌ترین نغمه تعیین می‌کند. به‌طور معمول این تحریر، حداقل ۵ تایی و حداکثر ۱۳ تایی اجرا می‌شود. در اکثر موارد یک تحریر ساختاری است و به دلیل حرکت ملودیکش نمی‌توان آن را حذف نمود.



۳-۱-۴. **خطی بالارونده:** این تحریر برخلاف تحریر خطی پایین‌رونده به صورت دوتایی به بالا حرکت می‌کند و پس از رسیدن به نغمه شاهد یا ایست مورد نظر، یک حرکت پایین‌رونده به نغمه قبل از شاهد می‌کند و سپس دوباره روی ایست یا شاهد قرار می‌گیرد. کاربرد این تحریر مانند خطی پایین‌رونده، به صورت پاساژ است. این شکل از تحریر نیز همواره ساختاری است و مانند خطی بالارونده، در بسیاری از مواقع به صورت دنباله‌دار و خطی تکرار می‌شود و به عنوان وصل دو نغمه با فاصله بالاتر از دوم، بدون استفاده از پرش کاربرد دارد.



دو نوع معرفی شده در زیر، تحریرهایی هستند که از نظر تکنیک اجرایی با سایر انواع معرفی شده متفاوت‌اند.

۴-۱-۴. **دوتایی چکشی:** می‌توان آن را تحریر دوتایی ساده‌ای در نظر گرفت که به جای تحریر دوم از تکنیک چکشی (شبیه استکاتو در ساز) استفاده می‌شود. تکنیک چکشی با قطع شدن صدا و نفس برای لحظه‌ای بسیار کوتاه و پرتاب دوباره آن به شکل مؤکد، انجام می‌شود. این تحریر همیشه به شکل آوایی است و معمولاً در دوره ابتدایی آواز آموزش داده نمی‌شود؛ زیرا اجرای آن نیاز به تسلط در اجرای تحریرهای قبلی دارد و هنرجو می‌بایست بتواند سرعت انجام تکنیک چکشی را بسیار بالا ببرد.



۴-۱-۵. **کند ملیسماتیک:** نوع اجرای کند ملیسماتیک مشابه به دوتایی چکشی است و تفاوت اساسی آن در همیشه ملیسماتیک بودن آن می‌باشد. در این تحریر همواره نغمه قبلی، یک هجا از کلام است و با استفاده از آن می‌توان بین کلمات وقفه و تأکید ایجاد کرد. برای بیان تأثیر آن می‌توان فرض کرد که در میان کلمه «دلی» از آن استفاده کنیم، آن‌گاه «دِهه لی» شنیده می‌شود. به دلیل شدت ضربه زیاد و آکسان‌دهی این نوع تحریر در آوانگاری، علامت کند برای آن به کار گرفته شده است. قوی‌تر بودن شدت اجرای آن نسبت به دوتایی چکشی، وجه تمایز دیگری از این دو نوع تحریر است.



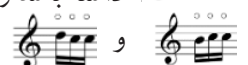
۴-۲. **سه‌تایی‌ها:** این تحریر در شیوه مورد بررسی، معمولاً به صورت مجموعه‌ای از برودری‌های سه‌تایی به بالا و به صورت بالارونده ظاهر می‌شوند. با هر بار اجرا شدن آن، یک پله به صدای مورد نظر نزدیک می‌شویم و در واقع آن را تا جایی ادامه می‌دهیم که به صدای مورد نظر برسیم. گاهی بعضی از آوازخوان‌ها از این روش برای پیدا کردن شاهد یا ایست موقت آن‌ها هم استفاده می‌کنند. چون شکل پاساژگونه این تحریر غیرقابل تغییر است. سه‌تایی‌ها به‌طور معمول به عنوان تحریر ساختاری استفاده می‌شود.



اجرای سه‌تایی روی یک نغمه، با توجه به وزن ترکیبی‌اش می‌تواند کاربردهای فراوانی داشته باشد و در بسیاری از شیوه‌ها مورد استفاده فراوان قرار می‌گیرد.



و می‌توان واریاسیون دیگری از دوتایی‌های خطی (بالارونده و پایین‌رونده)



دانست. در واقع شکل متفاوت آکساندهی سه تایی، آن‌ها را در این دسته قرار داده است.

۳-۴. **انواع تحریر چهار تایی:** تحریر چهار تایی به وفور در آواز موسیقی ایرانی استفاده می‌شود و تنوع بسیاری دارد که البته تفاوت بسیاری از آن‌ها برای شنونده محسوس نیست و می‌توان گفت تعیین‌کننده سبک شخصی هر آوازخوان است. این تنوع به خاطر امکان استفاده از تکنیک‌ها، آکسان‌ها و امکانات حرکتی برای تزئین این چهار نغمه است. در زیر، نمونه‌های موجود در ردیف آواز اجرای محمدرضا شجریان آورده شده است. همان‌طور که می‌بینیم، به‌طور معمول برای نت اول و آخر تحریری استفاده نشده و در واقع با این شکل از آوانگاری، بر چکشی بودن تحریر دو نغمه میانی تأکید شده است. نمونه آخر از تحریرهای زیر را می‌توان در دسته پنج تایی‌ها قرارداد، اما با توجه به اینکه اجرای آن همواره به همین شکل است و نت‌های چهارم و پنجم، به‌طور متوالی بدون تحریر چکشی اجرا می‌شوند، نت آخر را جزئی از تحریر ندانسته و تنها برای تأکید بر شکل همیشگی اجرای آن، آورده شده است.



۴-۴. **تحریر پنج تایی:** بدیهی است که این تحریر، مانند تحریر چهار تایی می‌تواند جایگشت‌های متنوعی داشته باشد، اما استفاده از آن چندان معمول نیست. به‌طور معمول مانند تحریر چهار تایی، نغمه اول و آخر، بدون تحریر چکشی می‌آیند و سایر نغمه‌های تحریر، با تأکید اجرا می‌شوند. این تحریر و تحریر چهار تایی در بیشتر مواقع حالت اختیاری دارند، اگرچه در مواردی نیز به صورت ساختاری آمده‌اند. نمونه زیر تنها نمونه استفاده شده در ردیف آواز اجرای محمدرضا شجریان است.



۴-۵. **تأکید کندشونده:** برای تأکید بر نغمه‌ای خاص کاربرد دارد و همان‌طور که در نمونه زیر می‌بینیم با شروع از نت فاصله دوم بالاتر از آنچه می‌خواهیم بر آن تأکید کنیم شروع می‌شود و پس از رسیدن به نغمه مورد نظر تحریر بدون حرکت ادامه می‌یابد و به تدریج کند می‌گردد. استفاده از آن معمولاً اختیاری است اما چنانچه بخشی از ملودی اصلی و شاخص گوشه باشد (مانند فرود به شور، یا گوشه‌ی راک) یک تحریر اجباری خواهد بود. تعداد اجرای نغمه تکرار شونده آن، به زیبایی‌شناسی و صلاح‌دید خواننده بستگی خواهد داشت. در شیوه محمدرضا شجریان به‌طور معمول نغمه تکرار شونده ۶ مرتبه آورده می‌شود و به شکل زیر است:

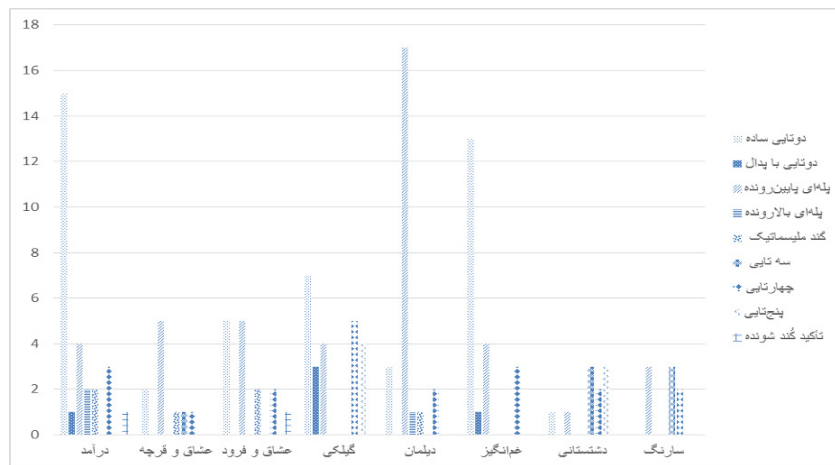


بررسی و تحلیل کمی الگوهای تحریری

معمولاً برخی از گوشه‌ها دارای موتیف‌هایی با تعداد تکرار زیاد است. این موضوع ضعف شیوه‌های

بررسی کمی و آماری را به نمایش می‌گذارد. به این ترتیب که تکرار زیاد موتیف‌ها، حجم نمونه خاصی از تحریر را در نتیجه‌گیری‌ها بالا می‌برد و امکان ارائه نظرات قطعی را غیرممکن می‌سازد. این اتفاق بیشتر در گوشه‌های ملودیک رخ می‌دهد و یکی از دلایل آن حضور پررنگ یک ملودی - که معمولاً شامل حرکت‌های پله‌ای است - و تکرار آن ملودی است. به طور معمول تکرار ملودی، برای اجرای ابیات مختلف از یک شعر کاربرد دارد. بررسی گوشه‌های سوزوگداز و مثنوی در آواز اصفهان، گوشه غم‌انگیز آواز دشتی و گوشه‌های خاوارن و حصار در دستگاه ماهر متأثر از این موضوع بودند.

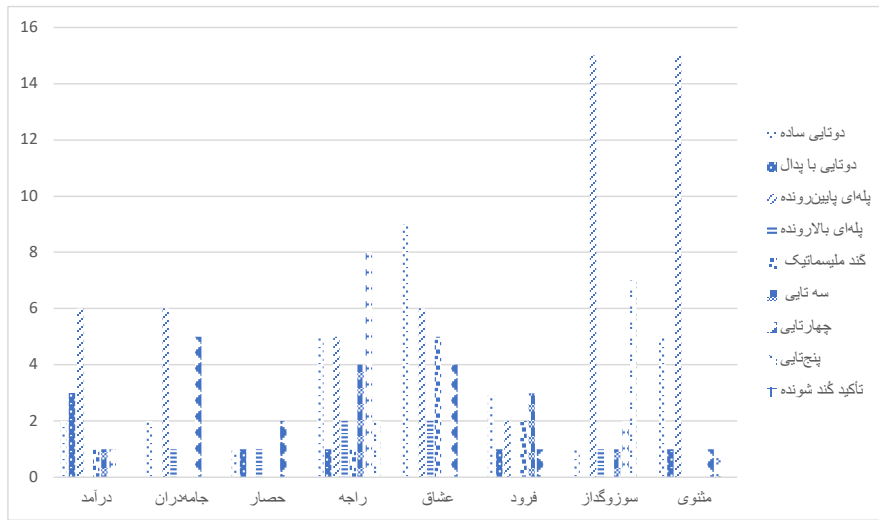
در برخی از گوشه‌ها مانند گیلکی و غم‌انگیز، تحریری که یک ملودی را به صورت کامل و شاخص ایجاد می‌کند، نام خود را به گوشه داده است. تحریری به نام گیلکی و تحریر دیگری به نام غم‌انگیز به عنوان سازنده یک ملودی شناخته شده مورد استفاده قرار گرفته‌اند.



نمودار ۱-۱: تعداد انواع معرفی شده تحریرها در آواز دشتی

جدول ۱-۱: تعداد انواع معرفی شده تحریرها در آواز دشتی

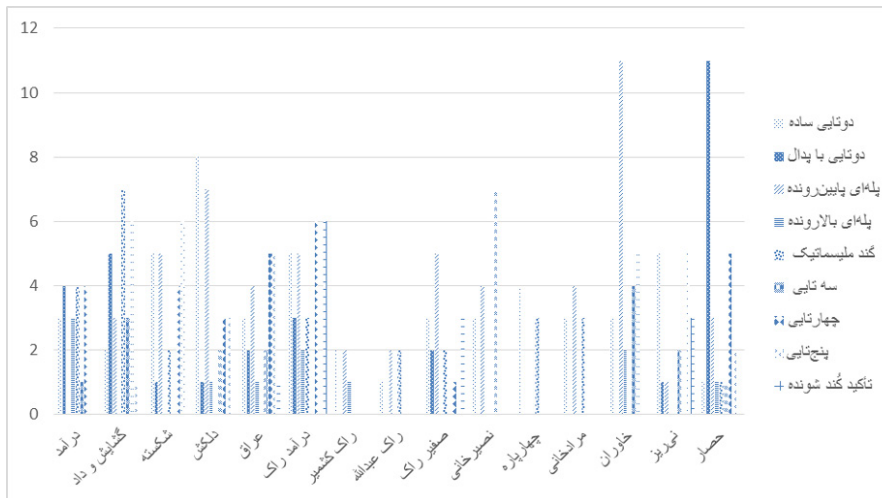
	درآمد	عشاق و فرچه	عشاق و فرود	گیلکی	دیلمان	غم‌انگیز	دشتستانی	سارنگ
دوتایی ساده	۱۵	۲	۵	۷	۳	۱۳	۱	-
دوتایی با چکشی	۱	-	-	۳	-	۱	-	-
خطی پایین‌رونده	۴	۵	۵	۴	۱۷	۴	۱	۳
خطی بالا‌رونده	۲	-	-	-	۱	-	-	-
کند ملیسماتیک	۲	۱	۲	-	۱	-	-	-
سه تایی	-	۱	-	-	-	-	۳	۳
چهار تایی	۳	۱	۲	۵	۲	۳	۲	۲
پنج تایی	-	-	-	۴	-	-	۳	-
تأکید کند شونده	۱	-	۱	-	-	-	-	-



نمودار ۱-۲: تعداد انواع معرفی شده تحریرها در آواز اصفهان

جدول ۱-۲: تعداد انواع معرفی شده تحریرها در آواز اصفهان

مثنوی	سوزوگداز	فرود	عشاق	راجه	حصار	جامه دران	درآمد	
دو تایی ساده	۲	۳	۹	۵	۱	۲	۲	
دو تایی با چکشی	۱	۱	-	۱	۱	-	۳	
خطی پایین رونده	۱۵	۲	۶	۵	-	۶	۶	
خطی بالا رونده	-	-	۲	۲	۱	۱	-	
گند ملیسماتیک	-	۲	۵	۱	-	-	۱	
سه تایی	۱	۳	-	۴	-	-	۱	
چهار تایی	۱	۱	۴	۸	۲	۵	۱	
پنج تایی	۱	-	-	۲	-	-	-	
تأکید گند شونده	-	-	-	-	-	-	-	



شکل ۱-۳: تعداد انواع معرفی شده تحریرها در دستگاه مهور

جدول ۳-۱: تعداد انواع معرفی شده تحریرها در دستگاه ماهور

صغیر راک	راک عبدالله	راک کشمیر	درآمد راک	عراق	دلکش	شکسته	گشایش و داد	درآمد	
۳	۱	۲	۵	۳	۸	۵	۲	۳	دوتایی ساده
۲	-	-	۳	۲	۱	۱	۵	۴	دوتایی با چکشی
۵	۲	۲	۵	۴	۷	۵	۳	-	خطی پایین رونده
-	-	۱	۲	۱	۱	-	-	۳	خطی بالارونده
۲	۲	-	۳	-	-	۲	۷	۴	کند ملیسماتیک
-	-	-	-	۲	۲	-	۳	۱	سه تایی
۱	-	-	۶	۵	۳	۴	۶	۴	چهارتایی
-	-	-	-	۵	۳	۶	۱	-	پنج تایی
۳	-	-	۶	۱	-	-	-	-	تأکید کندشونده

ادامه جدول ۳-۱: تعداد انواع معرفی شده تحریرها در دستگاه ماهور

حصار	نی ریز	خاوران	مرادخانی	چهارپاره	نصیرخانی	
۱	۵	۳	۳	۴	۳	دوتایی ساده
۱۱	۱	-	-	-	-	دوتایی با چکشی
۳	۱	۱۱	۴	-	۴	خطی پایین رونده
۱	-	۲	-	-	-	خطی بالارونده
۱	-	-	۳	۳	-	کند ملیسماتیک
۱	۲	۴	-	-	۷	سه تایی
۵	-	۵	-	-	-	چهارتایی
۲	۵	-	-	-	-	پنج تایی
-	۳	-	-	-	-	تأکید کندشونده

جدول ۱-۲: تعداد تحریرها از نظر ملیسماتیک بودن (م) و آوا بودن (آ) در آواز دشتی

سازنگ		دشتستانی		غم‌انگیز		دیلمان		گیلکی		عشاق و فرود		عشاق و قرچه		درآمد		
آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	
-	-	۱	-	۱۲	۱	-	۳	۲	۵	-	۵	-	-	۱۵	-	دوتایی ساده
-	-	-	-	۱	-	-	-	۲	۱	-	-	-	-	۱	-	دوتایی با چکشی
۲	۱	-	۱	-	۴	۲	۱۵	۱	۳	۲	۳	۲	۳	۲	۲	خطی پایین رونده
-	-	-	-	-	-	۱	-	-	-	-	-	-	-	۲	-	خطی بالارونده
-	-	-	-	-	-	-	۱	-	-	-	۲	-	۱	-	۲	کند ملیسماتیک
۳	-	۳	-	-	-	-	-	-	-	-	-	۱	-	-	-	سه تایی
۲	-	-	۲	-	۳	-	۲	۲	۳	۲	-	۱	-	۳	-	چهارتایی
-	-	-	۳	-	-	-	-	۴	-	-	-	-	-	-	-	پنج تایی
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	۱	-	-	-	۱	-	تأکید کندشونده

جدول ۲-۲: تعداد تحریرها از نظر ملیسماتیک بودن (م) و آوا بودن (آ) در آواز اصفهان

	درآمد		جامه دران		حصار		راجه		عشاق		فرود		سوزگداز		مثنوی	
	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م
دوتایی ساده	۱	۱	-	۲	۱	-	۱	-	۴	۱	-	۳	-	۱	-	۵
دوتایی با چکشی	-	۳	-	-	۱	-	-	۱	-	-	-	۱	-	-	-	۱
خطی پایین رونده	۱	۵	-	۶	-	-	۱	۳	۲	۴	۱	۱	۱۴	۱	۱۵	
خطی بالارونده	-	-	-	۱	-	۱	۱	۱	-	۲	-	-	-	۱	-	
کند ملیسماتیک	-	۱	-	-	-	-	۱	-	۵	-	۲	-	-	-	-	
سه تایی	-	۱	-	-	-	-	۱	۳	-	-	-	۳	-	۱	-	
چهارتایی	-	۱	-	۵	-	۲	۱	۶	-	۴	-	۱	-	۲	۱	
پنج تایی	-	۲	-	-	-	-	-	۲	-	-	-	-	۷	-	۱	
تأکید گُندشونده	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	

جدول ۲-۳: تعداد تحریرها از نظر ملیسماتیک بودن (م) و آوا بودن (آ) در دستگاه ماهور

	درآمد		گشایش و داد		شکسته		دلکش		عراق		درآمد راک		راک کشمیر		راک عبدالله		صغیر راک	
	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م
دوتایی ساده	-	۳	۱	۱	۲	۳	۲	۲	-	۶	۲	۳	۲	-	۱	-	۲	۱
دوتایی با چکشی	-	۴	-	۵	-	۱	-	۱	-	۲	-	۳	-	-	-	-	-	۲
خطی پایین رونده	-	-	-	۳	-	۵	۱	۶	۱	۳	۱	۵	-	۲	-	۲	-	۵
خطی بالارونده	-	۳	-	-	-	-	-	۱	-	۱	-	۲	-	۱	-	-	-	-
کند ملیسماتیک	-	۴	-	۷	-	۲	-	-	-	-	۳	-	-	۲	-	۲	-	-
سه تایی	-	۱	-	۱	-	۲	-	۲	-	-	۲	-	-	-	-	-	-	-
چهارتایی	۱	۳	-	۶	-	۴	-	۳	-	۵	-	۶	-	-	-	-	۱	
پنج تایی	-	-	-	۱	-	۶	-	-	-	۵	-	-	-	-	-	-	-	
تأکید گُندشونده	-	-	-	-	-	-	-	-	-	۱	-	۶	-	-	-	-	۳	

ادامه جدول ۲-۳: تعداد تحریرها از نظر ملیسماتیک بودن (م) و آوا بودن (آ) در دستگاه ماهور

	نصیرخانی		چهارپاره		مرادخانی		خاوران		نی ریز		حصار	
	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م	آ	م
دوتایی ساده	۳	-	۴	-	۱	۲	-	۳	۵	-	۱	-
دوتایی با چکشی	-	-	-	-	-	-	-	-	۱	-	۱۱	-
خطی پایین رونده	-	۴	-	-	-	۴	-	۱۱	۱	-	۳	-
خطی بالارونده	-	-	-	-	-	-	-	۲	-	-	۱	-
کند ملیسماتیک	-	-	۳	-	۳	-	-	-	-	۱	-	-
سه تایی	۲	۴	-	-	-	-	-	۴	۲	-	۱	-
چهارتایی	-	-	-	-	-	-	-	۵	-	-	۵	-
پنج تایی	-	-	-	-	-	-	-	-	۵	-	۲	-
تأکید گُندشونده	-	-	-	-	-	-	-	-	۳	-	-	-

جدول ۳: تعداد استفاده از انواع تحریر در هر دستگاه و آواز به تفکیک، و جمع کل برای هر یک

تعداد کل	ماهور	اصفهان	دشتی	
۱۲۵	۵۱	۲۸	۴۶	دوتایی ساده
۴۱	۳۰	۷	۴	دوتایی با چکشی
۱۵۴	۵۶	۵۵	۴۳	خطی پایین‌رونده
۲۱	۱۱	۷	۳	خطی بالا‌رونده
۴۲	۲۷	۹	۶	کند ملیسماتیک
۳۸	۲۲	۹	۷	سه تایی
۸۳	۳۹	۲۴	۲۰	چهار تایی
۴۱	۲۲	۱۲	۷	پنج تایی
۱۵	۱۳	-	۲	تأکید کندشونده

۵. نتیجه‌گیری

- تمامی تحریرها در ردیف آواز اجرای محمدرضا شجریان، یکی از انواع آمده در بخش قبلی و گاهی ترکیبی بلند از آنهاست. گونه‌های خاص دیگری از تحریر که در سایر شیوه‌های آواز مرسوم است در این شیوه کاربردی ندارند و امروزه معمولاً اکثر آوازه‌خوانان نیز از این شیوه اجرای تحریر پیروی می‌کنند. در واقع تحریرهای به خصوص موسیقی مردمی، مذهبی و مکاتب (شیوه‌های) مختلف آواز، امروزه بسیار کمتر از شیوه مذکور در موسیقی کلاسیک ایران مورد استفاده قرار می‌گیرند.
- تأکید بر تحریری خاص در برخی گوشه‌های ملودیک، مانند خطی پایین‌رونده و پنج تایی در سوزوگداز و خطی پایین‌رونده مثنوی واضح است. با نگاهی به جداول شماره ۱ می‌بینیم که تحریرهای خطی پایین‌رونده در بیشتر مواقع به عنوان یک پاساژ پایین‌رونده برای فرود یا نزدیک شدن به نغمه شاهد مورد استفاده قرار می‌گیرد. شاید بتوان دلیل نبود تحریر خطی پایین‌رونده در درآمد ماهور را هم همین دانست زیرا گردش ملودی حول نغمه شاهد و بدون نیاز به فرود است.
- با توجه به جدول شماره ۳ در مجموع، تحریر خطی پایین‌رونده بیش از همه مورد استفاده قرار گرفته است و پس از آن به ترتیب دوتایی ساده و چهار تایی؛ که البته این برتری‌ها در مورد هر سه نمونه دشتی، اصفهان و ماهور صدق می‌کند. این نتیجه فرض استفاده هدفمند تحریر خطی پایین‌رونده را تأیید می‌نماید.
- در جدول ۲ به راحتی دیده می‌شود که دوتایی ساده معمولاً به شکل ملیسماتیک استفاده شده است، بنابراین می‌توان چنین گفت که تحریر دوتایی ساده و کند ملیسماتیک هر دو نقش زینت دارند و معمولاً در میان کلمات ظاهر می‌شوند. لازم به یادآوری است که کند ملیسماتیک را می‌توان در دسته تحریرهای ساختاری و دوتایی ساده را در دسته تحریرهای اختیاری قرار داد.
- با توجه به جدول شماره ۲ می‌بینیم که تعداد اجرای تحریرهای ملیسماتیک (از جمله دوتایی ساده و کند ملیسماتیک) کمتر از تحریرهای آوایی است و می‌توان نتیجه گرفت در ردیف آوازی که توسط محمدرضا شجریان روایت و اجرا شده، نقش تحریرهایی آوایی نسبت به ملیسم‌ها پررنگ‌تر است و همواره بیشتر مورد توجه آوازخوان قرار گرفته است. همچنین در بسیاری از موارد تحریرهای ملیسماتیک در انتهای کلمه ادا شده است. به عنوان یک نتیجه می‌توان گفت به طور معمول تحریرها

به صورت جداگانه از شعر و بر روی ترنم‌ها (مانند یار، امان، جان، حبیب) اجرا می‌گردد و به تکمیل بخش شعر هر گوشه می‌پردازد.

- در اکثر فرهنگ‌های موسیقایی پرکاربردترین تقسیم در موسیقی متریک تقسیم یک ضرب به چهار قسمت مساوی است. در اینجا هم تمایل به تقسیمات چهارتایی و استفاده از تنوع آن‌ها دیده می‌شود. تحریرهای چهارتایی با توجه به قابلیت‌های گوناگونشان در ایجاد شکل‌های گرافیکی و کمک به حرکت‌های روان برای آوازخوان، بسیار کمک‌رسان است. نتایج توصیفی بالا و همچنین بررسی شکل استفاده از تحریرهای چهارتایی، بیانگر تمایل آوازخوان در بهره‌گیری از همین امکان است.
- تأکید کندشونده و خطی بالارونده به ترتیب کمترین استفاده را بین انواع تحریر دارند. اگرچه در برخی از شیوه‌های اجرای ردیف آواز (از جمله ردیف آواز مکتب اصفهان) و حتی برخی از گوشه‌های همین ردیف (مانند راک) این تکنیک بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد اما در شیوه مورد بررسی این مقاله بسیار کم کاربرد بوده است. افزایش چشمگیر تعداد تحریر تأکید کندشونده در دستگاه ماهور به دلیل موتیف خاصی است که در مجموعه گوشه‌های راک اجرا می‌شود. این تحریر به جز در مواردی خاص، به طور مداوم مورد استفاده قرار نمی‌گیرد.
- معمولاً در ساختار فرم موسیقی نیاز به بخش تضاد یا تقابل احساس می‌شود و یکی از روش‌های ایجاد این تضاد تغییر مد اجرایی است. در ردیف آواز ایرانی معمولاً پرش به نغمه‌های بالاتر مربوط به تغییر مقام می‌باشد و در ابتدای اجرای آن اتفاق می‌افتد. حتی اگرچنین نباشد پس از نغمه‌های آغازین گوشه با پرش‌های بزرگ به نغمه‌های بالاتر همراه نخواهد بود. این امر موجب می‌شود تا تحریر خطی بالارونده کاربرد و فرصت حضور کمتری پیدا کند.
- کاربرد تحریرهای سه‌تایی معمولاً در نقش اجرای پاساژ است و حضور آن به عنوان نقش مایه اصلی اتفاق نمی‌افتد.
- تحریر پنج‌تایی معمولاً به صورت آوایی اجرا می‌شود و با تکرار همراه است. چنانچه این تحریر به صورت ملیسماتیک ادا شود بدون تکرار خواهد بود. در حالت تکرار شونده و آوایی همواره پس از اجرای یک تحریر چهارتایی ارائه می‌گردد.

فهرست منابع

- آزاده فر، محمدرضا، (۱۳۸۷)، «نقش تحریر در ساختار ریتمیک گوشه‌های ردیف موسیقی ایرانی»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۳۹، صص ۶۱-۷۲.
- اعظمی کیا، منصور (۱۳۸۲)، راه و رسم منزل‌ها، تهران، سوره مهر.
- جریده، علی (۱۳۸۸)، «بررسی فیگورهای ملودیک در ردیف میرزا عبدالله»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۴۶، صص ۷۵-۱۱۹.
- حکمتی، مرضیه (۱۳۸۴)، تجزیه تحلیل تحریرهای میرزا عبدالله، پایان‌نامه مقطع کارشناسی، دانشگاه هنر، تهران.
- شجریان، محمدرضا (۱۳۶۳)، ردیف آوازی محمدرضا شجریان، اجراهای کلاسی (لوح فشرده).
- علوی، افشین (۱۳۸۱)، «بررسی الگوهای تحریر در آواز ایرانی»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۱۶، صص ۱۴۱-۱۴۶.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۴)، «پیوند شعر و موسیقی: قاعده یا سبک؟»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۲۸، صص ۱۳۷-۱۶۰.
- (۱۳۸۵)، «چگونه به رکود رسیدیم چگونه از آن خارج شویم»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۳۴، صص ۲۲۱-۲۳۲.
- کریمی، محمود (۱۳۷۴)، ردیف آوازی محمود کریمی، انجمن موسیقی ایران (لوح فشرده).

- کاظمی، علی (۱۳۹۰)، «ترنم‌های آوایی در آواز ایرانی: مطالعه موردی در آمد دستگاه چهارگاه»، نشریه هنر و معماری هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۴۳، صص ۲۳-۳۲.
- (۱۳۹۳) «نقش تحریرها در صورت‌بندی گوشه‌های ایرانی»، نشریه هنر و معماری هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۹ شماره ۱، صص ۳۷-۴۶.
- کرمی، پریسا (۱۳۹۰)، بررسی واژگان و آواها و تحریرها در ردیف آوازی، پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر، تهران.
- مهرانی، حسین (۱۳۸۹)، کتاب سرایش، تهران، منتشرشده توسط مؤلف.
- Caron, Nelly and Dariouche Safvate (1966), *iran: Les traditions musicales*, Paris, Buchet / Chastel.

Received: 2017/ 09/ 27

Accepted: 2019/ 01/ 05

Study of Tahrir Patterns in Radif of Iranian Classical Music – According to Mohammadreza Shajarian Performance

Mazyar kanaani, MA in Music, University of Art, Tehran, Iran.

Mohammad Reza Azadehfar, Prof., Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

Tahrir is an important aspect of Avaaz, in the Iranian, Arabic, and Turkish music area. Mohammad Reza Shajarian is a famous Iranian Avaaz singer. In recent years Mohammad Reza Shajarian in addition to teaching many students directly at his master classes has some strong indirect impact on many other Avaaz learners who are at their beginning or even middle pass of becoming a skillful Avaaz performer. His spectacular and famous style of performing Avaaz has inspired many students who try to imitate his style by listening to his recorded and published tracks. Subject to the great influences of Mohammad Reza Shajarian on Iranian contemporary performance of Avaaz, investigating both qualitatively and quantitatively his style could help us better understand and analyze of Radif and provide a basis for performing Avaaz. According to a lack of written and published references in the Middle East musical archives, the author at the first step, selects some of the sections based on his vocal analysis of them. In the second step, providing documents based on selected sections and by using statistical methods, research for testing the claimed hypothesis is conducted. In this article based on provided transliteration samples, a correct classification of different categories of Tahrir's and their patterns is presented. The most important parameter for this classification is melodic shapes in Iranian Tahrir. Moreover, techniques for Tahrir also influenced the classifying process. Indeed different genres of Tahrir results in different classes. Tahrir's are classified in 7 different types: 1 – dual combination 2 – emphasize – slow down 3 – Quadro Tahrir's 4 – of five Tahrir's 5 – triplet Tahrir's 6 – dual with pedal 7 – melismatic strong emphasis. Then the hypothesis of “The less the types of Tahrir, the high the patterns” is evaluated and confirmed. Based on the mentioned classification, quantitative research is conducted through which, and by using descriptive statistics, different types of Avaaz are analyzed. This hypothesis could be considered as one of the main basis for distinguishing different styles of performing Avaaz. According to the author's analysis, usually, there are not many different techniques in performing Avaaz, and most of the time they have the same types but using different above-mentioned categories, different figures are provided. Providing the mentioned categories, quantitative research is conducted. At first different parameters are defined by the author and then these parameters are quantified separately according to the final statistical population. After gathering data based on the described method, they are analyzed by using descriptive statistics, and then analytical results are provided. Although the poem is the structure of an Avaaz and Tahrir is a complementary layer, in this research the authors only focused on Tahrir's and poem, style of performing a poem and its influence on the process of shaping Tahrir is excluded in this paper and could be investigated in further researches. At last, according to the amount of melismatic or Tahrir's, structured or unstructured, numbers of different used Tahrir's and result of using Tahrir based melodies specifically for some Gooshe's, the general architecture of Tahrir's is investigated.

Keywords: Avaz, Tahrir Patterns, Radif of Iranian Classical Music.