Received: 2024/09/28
Accepted: 2025/03/18
Published: 2025/05/22

An analysis of Roohollah Khaleqi's piece "Hala Chera" from composing techniques and their role in expressing the concepts of the poem by "Shahriar"

Pouria Nasiri, M.A. in Music Composition, Department of Music Composition, Faculty of Music, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Sajjad Pourghannad, M.A. in (Ethno)musicology, Department of (Ethno)musicology, Farabi International Campus, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

The Iranian national music repertoire features a large quantity of pieces by Iranian composers, among which is Ruhollah Khaleqi. One of the aspects that distinguish his compositions is the manner in which he uses poems by Iranian poets. The same-titled poem by Shahriar Tabrizi was the inspiration for the composition "Hala Chera". Golnoosh Khaleqi was re-composed and performed throughout time. The present research studied the method of composition and structure of the piece, taking Golnoosh Khaleqi's arrangement particularly into consideration. The research further studied how such methods enriched meaning and interpretation for the Hala Chera poem. No study background has previously been discovered associated with the composition analysis of Roohollah Khaleghi to date. The only researches which have been conducted were the reading and critique of his pedagogical works, especially the books related to the music conservatory. The research employed a descriptive research design, gathering data from library resources such as articles, thesis, books and the score. The primary objective of this study is to examine compositional techniques from the perspectives of instrumentation, modal progressions, and harmony. The results of these analyses were applied in how these techniques would aid in communicating the themes and ideas in this poem. The results show that the instrumentation adheres to the Western classical era orchestration logic, and the woodwinds, strings, the piano, and the Tar, Santoor and Tombak form the Iranian music instruments. Using monophonic, homophonic and contrapuntal textures are self-evident. The work uses Bayat-e Turk, Homayoun, Dashti, Shur, Nava and Bayat-e Isfahan modes. Triads, seventh chords and added-note chords are the work's chordal figures and its dominant harmonic language comes from harmonic tonal logic of traditional harmony. The sadness of the aforementioned modes is appropriate for the humble presentation of the poem, according to Khaleqi's comments. The texture and structure, which are mostly calm and ethereal, also indicate his weariness and fatigue from being rejected by his lover. Finally, the triad structure effectively conveyed the poet's openness to his complaints. Khaleqi also used compositional techniques to tint some words. These words are "death" and "loneliness," which were accompanied by changes in the orchstration, texture, and register.

Keywords: Golnoosh Khaleqi, Analysis of Hala Chera, Linking poetry and music, Roohollah Khaleqi, Shahriar.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۰۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۲۸
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۴/۰۳/۰۱

سید پوریا نصیری[۱]، سجاد پورقناد[۲]

تجزیه‌وتحلیل قطعه «حالا چرا» اثر روح‌الله خالقی از منظر تکنیک‌های آهنگ‌سازی و بهره‌گیری از آن‌ها در جهت انتقال مفاهیم شعر شهریار

چکیده

این پژوهش به تجزیه‌وتحلیل قطعه «حالا چرا» اثر روح‌الله خالقی، بر اساس غزلی با همین نام، سروده شهریار تبریزی، از منظر تمهیدات آهنگ‌سازی بر اساس نسخه‌ی بازآفرینی‌شده توسط گلنوش خالقی پرداخته و نقش تمهیدات آهنگ‌سازی را در جهت انتقال بهتر مفاهیم شعریِ غزل «حالا چرا» مورد بررسی قرار داده است. روش پژوهش، توصیفی بوده و از منابع کتابخانه‌ای برای گردآوری داده‌ها استفاده شده است. هدف اصلی این پژوهش تحلیل تکنیک‌های آهنگ‌سازی از منظر سازآرایی، بسترهای مدال به‌کاررفته و هارمونی بوده که نتایج حاصله، در ارتباط با انتقال مفاهیم این غزل نیز مورد استفاده قرار گرفته است. پرسش اصلی، چگونگی فضای هارمونیک، شیوه‌ی سازآرایی و بسترهای مدال و ارتباط آن با مفاهیم شعری است. بر اساس یافته‌ها، سازآرایی مشابه با منطق سازآرایی دوره‌ی تاریخی کلاسیک بوده و سازها نیز شامل گروه سازهای بادی‌چوبی، زهی، پیانو و گروه سازهای ایرانی شامل تار، سنتور و تنبک بوده است. استفاده از بافت‌های تک‌صدا، هم‌صدا و کنترپوآنتیک دیده می‌شود. در این قطعه از بسترهای مدال دستگاه‌هایی چون شور، نوا، دشتی، بیات ترک و بیات اصفهان استفاده شده است. زبان هارمونیک اثر نیز بر منطق هارمونی تنال کلاسیک بوده و ساختارهای آکوردی اثر مشتمل بر تریادهای سه و چهارصدایی و در مواردی، آکورد با نتِ اضافه‌شده است. برپایه‌ی نظرات خالقی، کیفیت حزن‌انگیز بسترهای مدال ذکرشده توانسته است با بیان گلایه‌گونه شعر منطبق شود. خالقی به نقاشی برخی کلمات با بهره‌گیری از تکنیک‌های آهنگ‌سازی پرداخته که برای مثال می‌توان به مواردی چون «مرگ» و «تنهایی» اشاره کرد که با تغییراتی در سازآرایی، بافت و رجیستر صوتی همراه بوده است.

واژگان کلیدی: روح‌الله خالقی، گلنوش خالقی، شهریار، تحلیل قطعه‌ی حالا چرا، پیوند شعر و موسیقی.

[۱] کارشناسی ارشد آهنگ‌سازی، گروه آموزشی آهنگ‌سازی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: pouria_nasiri76@yahoo.com

[۲] کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی، گروه آموزشی اتنوموزیکولوژی، پردیس بین‌المللی فارابی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

مقدمه

آثار آهنگ‌سازان ایرانی، جایگاه مهمی را در میان رپرتوار موسیقی ملی ایران ایفا می‌کند که آثار روح‌الله خالقی نیز در شمار آن قرار دارد. به صورت کلی، شناخت شیوه‌ی آهنگ‌سازی در آثار آهنگ‌سازان برجسته ایران و نحوه‌ی مواجهه‌ی آنان با تکنیک‌های آهنگ‌سازی، منجربه فهم زبان شخصی آهنگ‌ساز می‌شود که در نتیجه می‌تواند از جمله دلایلِ اهمیت این نوع از پژوهش‌ها باشد. همچنین، نقش پژوهش بر دستاوردها و آثار گذشته به‌منظور ایجاد بسترهای جدید در حوزه‌ی آفرینش در موسیقی ایرانی را نیز می‌توان از جمله دلایل ضرورت این پژوهش عنوان کرد. در میان آثار خالقی، تنظیم برخی از آن‌ها توسط فرزندش، گلنوش خالقی (۱۳۹۹-۱۳۱۹) نیز به‌واسطه‌ی نگاه متفاوت‌تر از پدر به شیوه‌ی بازآفرینی[۱] نیز مورد توجه است که از جمله این قطعات می‌توان به قطعه «حالا چرا» بر روی شعری از سید محمدحسین بهجت تبریزی (شهریار) اشاره کرد. این قطعه از مرحله تصنیف تا اجرا توأم با ریزبینی و حساسیت‌های آهنگ‌ساز آن، روح‌الله خالقی، همراه بوده است. صرف سه ماه تمرین و گفت‌وگو در کنار برگزاری ۲۰ جلسه تمرین شش‌ساعته به‌منظور اجرای قطعه در برنامه رادیویی «گل‌ها» مؤید این ریزنگری‌ها و جایگاه قطعه در نظر آهنگ‌ساز بوده است (مجرد، ۱۳۸۰). در این رابطه می‌توان احاطه‌ی خالقی بر ادبیات و شعر را به‌واسطه‌ی تحصیلاتش در مقطع کارشناسی (لیسانس) را نیز از جمله دلایل مصروف ساختن وقت خود برای ساخت این قطعه دانست. نخستین اجرای قطعه «حالا چرا» در برنامه رادیویی گل‌ها با شماره‌ی ۲۱۰-ب و به خوانندگی غلامحسین بنان انجام گرفته است. به‌جز اجرای مذکور، دو اجرای دیگر از این قطعه نیز پس از انقلاب انجام شده است که یکی مربوط به سریال «شهریار» و به خوانندگی سالار عقیلی و بازآفرینی مجدد فرهاد فخرالدینی و دیگری، به خوانندگی کاوه دیلمی و در آلبوم «میناب» به بازآفرینی و رهبری گلنوش خالقی بوده است که نمونه‌ی آخر، موضوع اصلی این پژوهش است.

این پژوهش به تجزیه‌وتحلیل اثر «حالا چرا» از منظر تکنیک‌های آهنگ‌سازی پرداخته و نحوه‌ی هماهنگی میان مفاهیم شعر و شیوه‌ی استفاده از تکنیک‌های مذکور به‌منظور بازآفرینی قطعه را مورد بررسی قرار داده است. اهداف اصلی این پژوهش، تجزیه‌وتحلیل تکنیک‌های آهنگ‌سازی از منظر سازآرایی[۲]، هارمونی و روند مدال[۳] است. از جمله اهداف فرعی نیز می‌توان به: ۱) تحلیل شیوه‌ی بهره‌گیری از سازهای موسیقی ملی در سازآرایی، ۲) چگونگی بهره‌گیری آهنگ‌ساز از تکنیک‌ها و تدابیر آهنگ‌سازی در جهت ارایه هر چه بهتر مفاهیم شعری و ۳) تحلیل و تبیین بافت‌های به‌کار رفته در اثر اشاره کرد. پرسش اصلی این پژوهش عبارت است از: ۱) فضای هارمونیک، منطق سازآرایی و بسترهای مدال اثر چگونه است؟ درزمینه‌ی پرسش‌های فرعی می‌توان پرسش‌های: ۱) سازهای ایرانی در سازآرایی این اثر چه نقشی ایفا می‌کنند؟، ۲) تمهیدات آهنگ‌سازانه چگونه در تناسب با مفاهیم شعری در جهت انتقال بهتر مضامین آن به‌کارگرفته شده‌اند؟ و ۳) انواع بافت‌های مورد استفاده در این اثر چه بوده است؟ را نام برد.

روش پژوهش

این پژوهش از منظر هدف، توسعه‌ای است. روش پژوهش در این مطالعه توصیفی بوده و گردآوری اطلاعات از طریق استفاده از منابع اسنادی شامل نمونه‌های نت و پارتیتور[۴]، نمونه‌های صوتی، کتب، مقالات و غیره صورت گرفته است.

پیشینه پژوهش

بخش قابل توجهی از پژوهش‌های صورت‌گرفته در پایان‌نامه‌های مقطع کارشناسی ارشد در رشته موسیقی

معطوف به تجزیه‌وتحلیل آثار آهنگ‌سازان ایرانی از منظر تکنیک‌های آهنگ‌سازی است که برای نمونه می‌توان به ۳۶ عنوان از مجموع ۲۱۵ پایان‌نامه‌های دفاع‌شده در دهه‌ی ۹۰ هجری شمسی در دانشگاه‌های دولتی در ایران اشاره کرد (نصیری، ۱۴۰۳: ۳۶-۳۸). از جمله‌ی این پژوهش‌ها می‌توان به پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی ساختار هارمونی، فرم و ارکستراسیون قطعه امپرسیون اثر احمد پژمان» اشاره کرد که در آن به تحلیل مناسبات فرمال، شیوه‌ی سازآرایی، ارتباط میان موسیقی ایرانی با هارمونی، شیوه استفاده از ایمیتاسیون و غیره در قطعه «امپرسیون» از احمد پژمان پرداخته شده است (موسوی، ۱۳۹۲). از نمونه پژوهش‌های صورت‌گرفته بر آثار روح‌الله خالقی که در دسترس پژوهش‌گر است می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد که البته، هیچ‌یک از قطعات را دربرنگرفته و بر دیگر آثار او – مشخصاً آثار آموزشی – متمرکزند. این نمونه‌ها بر اساس ترتیب تاریخ ارایه به صورت صعودی مرتب شده‌اند:

الف) اسحق چگینی در سال ۱۳۸۷ در پایان‌نامه‌ی خود، «نت‌نگاری دستگاه همایون از ردیف روایت‌شده توسط روح‌الله خالقی در برنامه رادیویی سازو سخن»، ضمن اشاره به کلیاتی درباره‌ی سابقه‌ی آوانگاریِ ساز نی و تبیین ویژگی‌های ردیف موسیقی دستگاهی و تفاوت‌های تکنیکی آن با موسیقی مغرب‌زمین، به نت‌نگاری دستگاه همایون از ردیف روایت‌شده توسط خالقی در برنامه رادیویی سازو سخن پرداخته است (چگینی، ۱۳۸۷).

ب) مرتضی مختاری در سال ۱۳۹۴ و در پایان‌نامه خود با عنوان «بازنگری و تحلیل کتاب اول ویلن هنرستان، نوشته روح‌الله خالقی و تدوین نسخه اصلاح‌شده برای ساز کمانچه» با تحلیلی آسیب‌شناختی به چالش‌های ورود کتب آموزشی مختص به ساز ویولن به کارگان آموزشی ساز کمانچه پرداخته است. وی در جهت رفع مشکلات موجود کتاب هنرستان، مواردی را به کتاب افزوده و سعی در اصلاح کتاب و تطبیق بیشتر با نیازهای موجود در فراگیری کمانچه پرداخته است (مختاری، ۱۳۹۴).

پ) شقایق ثقفیان در پایان‌نامه‌ی خود با تغییر چینش قطعات کتاب دستور مقدماتی تار و سه‌تار هنرستان موسیقی بر اساس طبقه‌بندی سختی کارگان آموزشی، تغییر اولویت‌بندی آموزش تکنیک‌های نوازندگی تار و افزودن برخی تمرین‌های کاربردی، اقدام به اصلاح این کتاب ورزیده است (ثقفیان، ۱۳۹۸).

بر اساس نتایج پیشینه پژوهش، وجه تمایز این تحقیق در مقایسه با مطالعات صورت‌گرفته ذکرشده، نخست تمرکز بر تجزیه‌وتحلیل قطعه‌ای از روح‌الله خالقی متمرکز دوم، تجزیه‌وتحلیل از منظر تکنیک‌ها و تمهیدات آهنگ‌سازی بوده است که در مورد نخست، پژوهش‌های پیشین بر کتب آموزشی (شامل ردیف موسیقی دستگاهی و آموزش ساز) متمرکز بوده و در مورد دوم، تحلیل از منظر تکنیک‌های آهنگ‌سازی، مدنظر نبوده است.

مبانی نظری پژوهش

نظر به تفاوت‌ها و اشتراکات نسخه بازآفرینی‌شده توسط گلنوش خالقی در کنار جایگاه و شیوه تصنیف شعر «حالا چرا» اثر سید محمدحسین بهجت تبریزی – ملقب به شهریار – به تجزیه‌وتحلیل قطعه از منظرهایی چون سازآرایی، هارمونی و موارد دیگر پرداخته می‌شود. همچنین ارتباط میان موارد ذکرشده با مضمون شعر و چگونگی در خدمت گرفتن آنان در جهت انتقال هرچه‌بهتر مفاهیم شعر شهریار مورد بررسی قرار می‌گیرد.

سازآرایی

براساس نمونه‌ی صوتی قطعه به خوانندگی غلامحسین بنان حضور سازهای زهی شامل ویولن در دو گروه ویولن‌های اول و دوم، ویولا، ویولن‌سل و کنترباس در کنار پیانو و سازهای بادی شامل فلوت و کلارینت در

اجرای این قطعه مبرهن است. اما در نسخه‌ی بازآفرینی‌شده توسط گلنوش خالقی، سازهای ابوا و فاگوت نیز به گروه سازهای بادی چوبی اضافه شده است و گروه سازهای ایرانی نیز با افزوده‌شدن ساز سنتور در گروه‌های سنتور اول و دوم، گسترده‌تر شده است (ر. خالقی، ۱۳۷۰).

از حیث تعداد نوازندگان، سازآرایی اثر شامل یک فلوت، یک ابوا، یک کلارینت سی‌بمل و یک فاگوت در گروه بادی چوبی، یک تار و یک سنتور در گروه سازهای ایرانی، یک نوازنده پیانو و در آخر، گروه سازهای زهی-آرشه‌ای در کنار یک خواننده است. درواقع، ویژگی‌های کلی چینش، نحوه‌ی به‌کارگیری سازها و تعداد آن‌ها در این اثر شباهت زیادی با شیوه ارکستراسیون آهنگ‌سازانی چون حسین دهلوی و فرهاد فخرالدینی (به‌ویژه در ارکستر ملی ایران) دارد.

از نظر تکنیک‌های سازی به‌کاررفته، با توجه به توانایی سازهای بادی چوبی در تولید نغمات موسیقی دستگاهی ایران، از قابلیت مذکور برای تولید این دسته از نغمات استفاده شده است. از سایر تکنیک‌ها می‌توان به تکیه و استاکاتو اشاره کرد. در سازهای زهی-آرشه‌ای تکینک‌های سازی متداولی چون استاکاتو، پیتزیکاتو و ترمولو مورد استفاده قرار گرفته است. در گروه سازهای ایرانی تکنیک‌هایی چون ریز، تکیه، دوبل‌نت و استاکاتو به‌کار رفته است. درنهایت در ساز پیانو نیز تکنیک‌های استاکاتو و ترمولو به چشم می‌خورد. چنان‌که واضح است، به‌کارگیری تکنیک‌های جدیدتر، مانند تکنیک‌های گسترش‌یافته[۵]، در این اثر به چشم نمی‌خورد.

شیوه‌ی سازآرایی اثر با منطق سازآرایی موسیقی ارکسترال در دوره‌ی کلاسیک مشابهت دارد. در سازآرایی این دوره، ویولن‌ها اغلب به اجرای ملودی پرداخته و سایر سازهای زهی به همراهی می‌پردازند. سازهای بادی چوبی نیز نقش تک‌نواز یا دوبل‌کردن سازهای زهی را برعهده دارند (مصلح‌آبادی، ۱۳۹۹: ۴۵).

سازهای بادی چوبی نیز در دو نقش دوگانه کلیِ تک‌نواز و دوبل‌کردن سازهای زهی ظاهر می‌شوند. هنگامی‌که سازهای بادی چوبی – مشخصاً به‌جز فاگوت – به ایفای نقش خود در مقام تک‌نواز می‌پردازند، در صورت لزوم حضور بخش همراهی‌کننده، سازهای زهی این نقش را برعهده می‌گیرند. ساز فاگوت غالباً به صورت دوبل‌کردن سایر سازها من‌جمله کلارینت، ویولنسل و کنترباس به ایفای نقش پرداخته و برخلاف سه ساز دیگر بادی چوبی نقشی در اجرای ملودی به صورت گسترده ندارد. بخشی از اجرای ملودی‌ها به صورت تک‌نواز میان دو ساز گروه بادی چوبی مانند کلارینت و ابوا و یا ابوا و فلوت در توالی یکدیگر بوده و در این حالت از یک ساز برای اجرای یک ملودی طولانی به‌تنهایی استفاده نشده است (شکل ۱).

شکل ۱-الف: اجرای ملودی توسط فلوت و ابوا در توالی یکدیگر، میزان‌های ۲۵۷ تا ۲۶۶ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۲۹)

شکل ۱-ب: اجرای ملودی توسط ابوا و کلارینت در توالی یکدیگر، میزان‌های ۲۵ تا ۳۴ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۴)

سازهای ایرانی نیز نقش دوگانه سازهای بادی چوبی را ایفا کرده و به صورت تک‌نواز و دوبلِ سازهای زهی-آرشه‌ای ظهور پیدا کرده‌اند. همچنین، سنتور و تار صرفاً دوبل یکدیگر بوده و در دوبل‌کردن ملودی یا بخش‌های همراهی سایر گروه‌های ارکستر نیز نقش دارند (شکل ۲).

شکل ۲: سازآرایی در گروه سازهای ایرانی، میزان‌های ۳۰۱ تا ۳۰۹ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۳۵)

تنبک نیز در اجرای این قطعه حضور دارد که البته در پارتیتور درج نشده است. مسئله حایزاهمیت در گروه سازهای ایرانی این است که باوجود آن‌که برای این گروه سازهای تار دوم و سنتور دوم در نظر گرفته شده است، هیچ نتی برای این دو ساز نوشته نشده است که علت آن را شاید بتوان تغییر سازآرایی و عدم ویرایش پارتیتور دانست. پیانو نقش تک‌نواز را برعهده نداشته و تنها به اجرای آکوردها و دوبل‌کردن گروه‌های دیگر و به‌ویژه سازهای زهی می‌پردازد (شکل ۳).

شکل ۳: سازآرایی در پیانو در نسبت با گروه سازهای زهی، میزان‌های ۱۰۳ تا ۱۱۲ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۱۴)

سازهای زهی و مشخصاً ویولن‌ها در این اثر در اجرای ملودی‌های اصلی نقش اساسی داشته و در این مواقع، سایر سازهای زهی نقش هارمونی‌گذاری و همراهی را برعهده دارند. طبق روش‌های معمول سازآرایی، گروه سازهای زهی- آرشه‌ای به دو یا سه لایه تقسیم شده که در آن ویولن‌ها اکثراً به صورت ملودیِ دوبل‌شده یکدیگر در فواصل گوناگون، ویولنسل و کنترباس به صورت دوبل‌شده نت‌های بأس آکوردها و ویولا به صورت پُل میان ویولن‌ها و بخش بأس ظاهر شده‌اند. اجرای لایه میان‌زمینه[۶] در گروه زهی برعهده ویولا و به‌ندرت، ویولن دوم است (شکل ۴).

شکل ۴: سازآرایی در گروه سازهای زهی، میزان‌های ۲۳۶ تا ۲۴۲ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۲۶)

بافت کنترپوآنتیک از جمله بافت‌های مورد استفاده در این اثر است. از جمله بخش‌هایی از قطعه که می‌توان آن را دارای بیشترین تنوع ملودیک و نزدیک به این بافت دانست، باید به میزان‌های ۲۳۳ تا ۲۴۸ اشاره کرد که مجدداً در شکل (۴) قابل مشاهده است. توجه به بافت تک‌صدایی[۷] در نتیجه استفاده از فواصل هم‌صدا[۸] و هنگام[۹] ازجمله تمهیدات موردنظر گلنوش خالقی در بازآفرینی این اثر بوده است که در قیاس با نسخه‌ی اجراشده توسط روح‌الله خالقی و بنان، پایبندی گلنوش خالقی به شیوه بازآفرینی اثر توسط پدر را نشان می‌دهد. در ارتباط با شکل‌گیری بافت هم‌صدا[۱۰]، از شیوه‌های رایج دوبله‌سازی ملودی در بین تمام گروه‌های سازی و درون هرکدام، دوبله در فاصله هم‌صدا، اکتاو و سوم بوده است. شکل (۵) نمونه‌هایی از آن را به نمایش می‌گذارد.

شکل ۵-الف: دوبله در فاصله‌ی سوم در گروه سازهای زهی (ویولن‌ها و ویولا)، میزان‌های ۲۹۴ تا ۳۰۰ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۳۴)

شکل ۵-ب: دوبله در فاصله‌ی اکتاو، میزان‌های ۲۴۹ تا ۲۵۶ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۲۸)

گستره‌ی دینامیکی اثر از پیانیسیمو (pp) تا فورتیسیمو (ff) بوده که البته عمده‌ی محدوده‌ی دینامیکی در بازه‌ی پیانو (p) تا فورته (f) قرار می‌گیرد. گستره‌ی نسبتاً محدود دینامیکی را مشابه شیوه‌ی سازآرایی می‌توان نمودی از تمرکز بر خصیصه‌های صوتی سازآرایی موسیقی کلاسیک دانست (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۵۲).

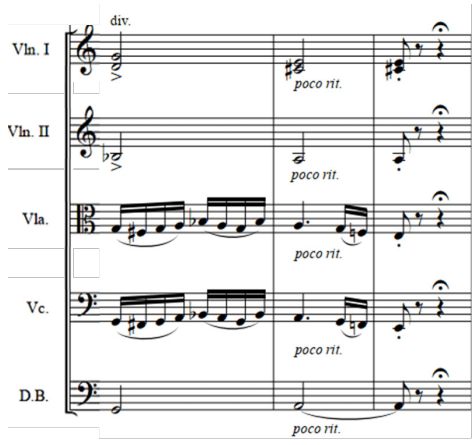
بسترها و روند مُدال اثر

نظر به گرایش ملیِ خالقی در آثارش از یک سو و اهمیت ردیف موسیقی دستگاهی ایران به‌عنوان یکی از منابع استخراج ایده‌های مبتنی بر موسیقی ایرانی از سوی دیگر، می‌توان شکل‌گیری «حالا چرا» را از نظر شاخصه‌های مدال بر بستر موسیقی دستگاهی ایران دانست که البته با تعدیل‌هایی (تامپره) همراه بوده است.
بستر مدال ۱۴ میزان ابتدای قطعه مشابه با گام «لامینور» تئوریک است. بستر مدال این بخش را می‌توان وابسته به شور «می» دانست که در آن، نغمه «فاسری» در شکل تعدیل‌شده به صورت «فابکار» استفاده شده است. با هم‌نشینی تحلیل ذکرشده و فقدان نغمه محسوس، می‌توان این بخش را در بستر مدال آواز نوای «لا» تفسیر کرد. نقش نغمه «می» در این بستر نیز به‌عنوان نمایانِ حقیقی و آلتراسیون «سل‌دیز» در میزان ١٤ برای ایجاد نغمه‌ی محسوس و درنتیجه حل بهتر به شاهد یا تونیک است (شکل ۶)[11].

شکل ۶: اجرای مجددتم ابتدای قطعه در زهی‌ها، میزان‌های ۹ تا ۱۴ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۲)

میزان‌های ۱۵ تا ۲۱ در شور «می»، به‌عنوان شوری که نوای «لا» از آن مشتق است، پیش می‌رود که نغمه «دودیز» به‌عنوان متغیر تلقی می‌شود. (شکل ۷). میزان‌های ۲۲ تا ۲۴ وارد بوسلیک[12] «لا» تامپره‌شده می‌شود که در آن نغمه «فا» به‌جای سری، در شکل به‌کار خود مورد استفاده قرار گرفته است (شکل ۸)[13].

شکل ۷: سازهای زهی، میزان‌های ۱۵ تا ۲۱ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۲ و ۳)



شکل ۸: میزان‌های ۲۲ تا ۲۴ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۳)

میزان‌های ۲۵ تا ۴۴ معرف بوسلیک «لا» بوده که شاهد و خاتمه آن، به‌عنوان درجه پیش از شاهد شور، در میزان‌های ۲۹، ۳۹ و ۴۴ قابل‌مشاهده است. درواقع، خالقی با گذر از شور «می» در میزان‌های پیشین، وارد شور «سی» شده و از بوسلیکِ مرتبط با آن در میزان‌های مذکور بهره برده است. البته، شاید بتوان تا بدین‌جا این‌گونه نیز تحلیل کرد که شور «می» در میزان‌های قبل، درواقع شورِ درجه چهارم زیرتر از شور مبنای مدنظر خالقی (شور «سی») بوده است که در میزان‌های ۲۵ تا ۴۴ مجدداً به آن رجعت کرده است. این نوع نگاه زمانی منطقی‌تر می‌شود که استفاده از شور چهارم درست زیرتر را امری مرسوم بدانیم (خالقی، ۱۳۹۶: ۱۲۵) که البته در این‌جا، به‌جای آن‌که ابتدا شور «سی» و سپس شور «می» معرفی شود، عکس این موضوع رخ داده است. ملودی ارایه‌شده در میزان‌های ۳۰ تا ۳۴ کلارینت در بستر مدال شور «می» قرار دارد که نسبت به شور «سی»، به‌عنوان زیربنای میزان‌های ۲۵ تا ۴۴، در جایگاه شور چهارم درست زیرتر یا «شهناز» قرار می‌گیرد (شکل ۹)[۱۴].

شکل ۹: میزان‌های ۲۵ تا ۴۴ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۳ و ۴)

میزان‌های ۴۵ تا ۴۸ در فضای شور «می» (شهناز)، نخستین جلوه استفاده از فواصل موسیقی ایرانی به صورت تعدیل‌نشده در کلارینتِ تک‌نواز است که درواقع، نسبت به میزان‌های پیشین مجدداً به شور چهارم درست زیرتر رجعت صورت گرفته است (شکل ۱۰). در میزان ۵۱، بخش با کلام قطعه آغاز می‌شود. رفتار مدال در میزان‌های ۵۱ تا ۵۵ مشابه با میزان‌های ۲۵ تا ۴۴ و در فضای بوسلیک است (شکل ۱۱). پاساژ کوتاه میزان‌های ۵۶ تا ۶۰ را می‌توان در بستر مدال اصفهان «ر» تحلیل کرد که با توجه به خاتمه بر روی نغمه «می» می‌توان آن را ذیل گوشه‌ی بیات‌راجع دانست. (شکل ۱۲). این روند از میزان ۶۱ دستخوش تغییر شده و مجدد بوسلیک «لا» تا میزان ۶۸ بستر مدال قطعه را تشکیل می‌دهد (شکل ۱۳).

شکل ۱۰: کلارینت تک‌نواز، میزان‌های ۴۵ تا ۴۸ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۶ و ۷)

شکل ۱۱: میزان‌های ۴۸ تا ۵۵ (گ. خالقی، ۲۰۱۵، ۷)

شکل ۱۲: میزان‌های ۵۶ تا ۶۰ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۸)

شکل ۱۳: میزان‌های ۶۳ تا ۶۸ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۹)

پاساژ میزان‌های ۶۹ تا ۷۳ تکراری عینی از پاساژ میزان‌های ۵۶ تا ۶۰ است. میزان‌های ۷۴ و ۷۵ به اصفهان پنجم درست زیرتر (اصفهان «لا») مدگردی کرده و معرف گوشه «جامه‌دران»، با تأکید بر درجه سوم آن است. میزان‌های ۷۶ تا ۷۸ از طریق گوشه‌ی اوج به شور «می» رفته و این روند تا میزان ۸۴ ادامه می‌یابد (شکل ۱۴).

شکل ۱۴: میزان‌های ۶۹ تا ۸۴ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۱۰ و ۱۱)

پاساژ میزان‌های ۸۵ تا ۸۹ با انتقال میزان‌های ۵۶ تا ۶۰ به یک فاصله پنجم درست زیرتر، حاکی از بهره‌گیری از بستر مدال دشتی «سی» است که در میزان‌های ۹۰ تا ۹۲ نیز ادامه می‌یابد از میزان ۹۳، بهره‌گیری از بوسلیک «لا» واضح بوده که تا میزان ۹۹ نیز ادامه می‌یابد. میزان‌های ۱۰۰ تا ۱۰۲ به شور «می» بازگشته است (شکل ۱۵).

شکل ۱۵: میزان‌های ۸۷ تا ۱۰۲ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۱۰ و ۱۲ و ۱۳)

میزان ۱۰۳ با سرکلید «سی‌کرن» و محوریت نغمه «لا» معرف شور «لا» است که تا میزان ۱۷۲ تداوم می‌یابد؛ میزان‌هایی از این بخش در شکل ۱۶ قابل مشاهده است. در میزان ۱۷۳ با تأکید بر دو نغمه «لا» و «می» به فاصله پنجم و در کنار استفاده از نغمه «سی‌کرن» در سرکلید، تغییر فضای مدال به دشتی «می» رخ داده است. بستر مدال دشتی تا میزان ۲۰۹ ادامه یافته تا آن‌که ایست بر روی نغمه «ر» به‌عنوان نمایان حقیقیِ شور «لا» و اجرای پاساژی کوتاه با حضور «فادیز» به‌عنوان نغمه متغیرِ، بازگشت به شور «لا» و تداوم آن تا میزان ۲۲۰ را نوید می‌دهد (شکل ۱۷).

شکل ۱۶: میزان‌های ۱۴۴ تا ۱۵۴ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۱۸)

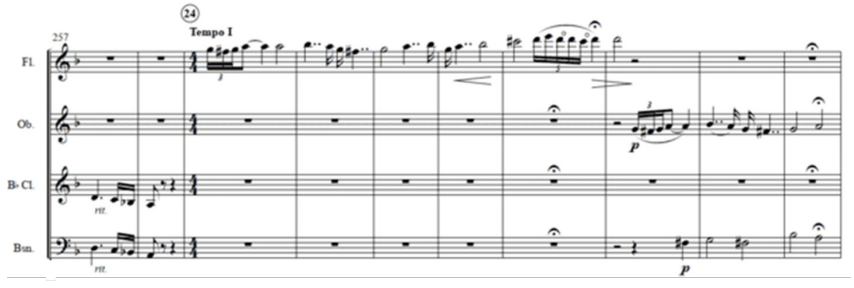
شکل ۱۷: میزان‌های ۲۰۲ تا ۲۱۴ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۲۳)

بستر مدال در میزان‌های ۲۲۱ تا ۲۴۸ دست‌خوش تغییر می‌شود. نغمات «می» و «لا» بخش پیشین، به اندازه یک فاصله دوم در جهت بم انتقال یافته و بدین ترتیب نغمات «دو» و «سل» اهمیت می‌یابند. از طرفی، با توجه به ثابت ماندن «سی‌کرن» در سرکلید می‌توان میزان‌های مذکور را در بستر مدال آواز بیات‌ترک «دو» تفسیر کرد که در این صورت، نغمه «سل» به‌عنوان نمایان تئوریک و حقیقی خواهد بود. بازگشت نغمه «لا» در خاتمه‌ی جمله در میزان ۲۴۸، از جمله رفتار گردشِ ملودی در بیات‌ترک بوده که در آن، به شاهد شوری است که از آن مستخرج شده است، بازمی‌گردد (خالقی، ۱۳۹۶: ۱۳۲). همچنین، نقش نغمه «سل» نیز در بستر بیات‌ترک «دو»، نمایان تئوریک و حقیقی است. میزان‌هایی از این بخش در شکل ۱۸ آورده شده است.

شکل ۱۸: میزان‌های ۲۳۶ تا ۲۴۲ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۲۶)

پاساژ میزان‌های ۲۴۹ تا ۲۵۸ در بستر مدال شور «لا» ارایه شده است (شکل ۱۹). در میزان ۲۵۹ به اصفهان «ر» مدگردی صورت گرفته است (شکل ۲۰) و این روند تا میزان ۲۷۸ پابرجاست. میزان‌های ۲۷۹ و ۲۸۰ نیز در طی یک حرکت سکانس‌گونه اشاره‌ای به بیات‌راجع اصفهان «ر» دارند (شکل ۲۱). نقطه‌ی اوج قطعه در میزان‌های ۲۸۱ تا ۲۸۴ بوده که همچنان در بستر مدال اصفهان «ر» قرار دارد (شکل ۲۲).

شکل ۱۹: میزان‌های ۲۴۹ تا ۲۵۶ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۲۸)



شکل ۲۰: میزان‌های ۲۵۷ تا ۲۶۶ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۲۹)

شکل ۲۱: میزان‌های ۲۷۵ تا ۲۸۰ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۳۱)

شکل ۲۲: نقطه اوج، میزان‌های ۲۸۱ تا ۲۸۴ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۳۲)

مجدد از میزان ۲۸۵ به شور «می» بازگشت انجام می‌شود. میزان‌های ۲۹۰ تا ۲۹۴ در بوسلیک «لا» (شکل ۲۳) و میزان‌های ۲۹۵ تا ۳۰۴ در شور «می» پیش می‌رود (شکل ۲۴). با پاساژ میزان‌های ۳۰۵ تا ۳۰۹، شاهد به پنجم درست بالاتر منتقل شده (شکل ۲۴) و میزان‌های ۳۱۰ تا ۳۱۴ در فضای دشتی «سی» ادامه می‌یابد (شکل ۲۵). از میزان ۳۱۵ فرود به شور «می» مشاهده شده و در نتیجه، تا انتهای قطعه از بستر مدال شور «می» بهره گرفته شده است (شکل ۲۶).

شکل ۲۳: میزان‌های ۲۸۵ تا ۲۹۳ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۳۲ و ۳۳)

شکل ۲۴: میزان‌های ۲۹۴ تا ۳۰۹ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۳۴ و ۳۵)

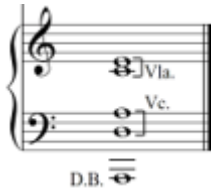
شکل ۲۵: میزان‌های ۳۱۰ تا ۳۱۶ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۳۶)

شکل ۲۶: میزان‌های ۳۲۱ تا ۳۲۲ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۳۷ و ۳۸)

هارمونی

ساختار غالب آکوردهای این اثر، شامل آکوردهای تیِرس و مشخصاً تریاد سه‌صدایی است که بیشتر نیز در وضعیت پایگی از آن‌ها استفاده شده است. در صورت تمایل به حذف یکی از عوامل آکوردهای تریاد سه‌صدایی، برخلاف شیوه‌ی رایج در هارمونی کلاسیک که حذف سوم آکورد را ممنوع می‌داند، برخی‌اوقات این عامل سوم آکورد است که حذف می‌شود؛ اگرچه حذف عامل پنجم نیز رخ داده است (شکل ۲۷). از جمله دیگر ساختارهای آکوردی که می‌توان به آن اشاره کرد، آکورد با نتِ اضافه‌شده[۱۵] است (شکل ۲۸).

شکل ۲۷: تریاد سه‌صدایی با حذف عامل سوم، میزان ۳۲ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۴)



شکل ۲۸: آکورد با نت اضافه‌شده در گروه سازهای زهی، میزان ۱۹ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۳)

به‌جز آکوردهای تریاد سه‌صدایی، آکوردهایی چون تریاد چهارصدایی نیز گاهی دیده می‌شود که در مواردی با حذف پنجم همراه است (شکل ۲۹)[۱۶]. گاهی آکوردهایی چون تریادهای پنج‌صدایی نیز قابل مشاهده است که می‌توان میزان‌های ۲۳۹ و ۲۴۷ را مصداقی از آن دانست (شکل ۳۰). عوامل برخی از آکوردها در اثر حرکت و به‌کارگیری نت‌های غیرهارمونیک تفسیر می‌شوند. برای نمونه، آکورد میزان ۳۰۴ که با ساختار سکوندال نشان داده شده است، درواقع آکورد تریاد «سل‌مینور» بوده که نقش نغمه «لا» در ویولنِ دوم به‌عنوان نت غیرهارمونیک «پدال» تفسیر می‌شود (شکل ۳۱).

شکل ۲۹: آکورد تریاد چهارصدایی، ضرب دوم میزان ۲۸ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۴)

شکل ۳۰: آکورد تریاد پنج‌صدایی با حذف عامل هفتم، میزان ۲۳۹ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۲۶)

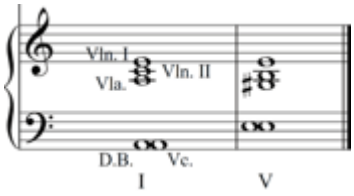
شکل ۳۱: آکورد سکوندال یا تریاد با نت غیرهارمونیک، میزان ۳۰۴ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۳۵)

در بخش‌هایی از قطعه مانند میزان‌های ۱۸۰ تا ۱۸۷، اهمیت ملودی بیش از آکورد است، اما مجدد تأکید بر فاصله سوم و ششم مشهود است (شکل ۳۲). استفاده از وصل‌های کروماتیک نیز صورت گرفته است که برای نمونه می‌توان به میزان‌های ۵۶ تا ۶۰ و ۸۵ تا ۸۹ اشاره کرد (شکل ۳۳).

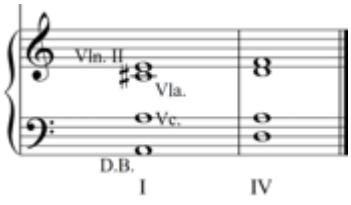
شکل ۳۲: روابط هارمونیک بر پایه فواصل سوم و ششم در گروه سازهای بادی چوبی، میزان‌های ۱۷۹ تا ۱۸۸ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۲۱)

شکل ۳۳: نمونه توالی هارمونیک کروماتیک، میزان‌های ۵۶ تا ۶۰ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۸)

منطق کلی هارمونی‌گذاری و توالی هارمونیک قطعه، مشابه با منطق و زیبایی‌شناسی هارمونی کلاسیک است. توالی هارمونیک پایه[۱۷]-نمایان[۱۸] (I-V) (شکل ۳۴) و پایه-زیرنمایان[۱۹] (I-IV) (شکل ۳۵) از جمله بارزترین وصل‌هایی است که در این قطعه استفاده شده و به‌دلیل تأکید بر وضعیت پایگی آکورد، پرش‌های ملودیک چهارم و پنجم به‌وفور در قطعه قابل‌مشاهده است. البته، این توالی‌ها تنها منحصر به دو درجه پایه و نمایان نشده و سایر درجات با کارکرد مشابه را نیز شامل می‌شود. برای مثال، وصل توالی میان‌پایه و محسوس (VII) با توجه به کارکرد نمایانی محسوس از جمله وصل‌هایی است که منطق پایه-نمایانی را پیاده می‌کند (شکل ۳۶).



شکل ۳۴: توالی هارمونیک پایه-نمایان، میزان‌های ۷ و ۸ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۱)



شکل ۳۵: توالی هارمونیک پایه-زیرنمایان، میزان‌های ۲۵ و ۲۶ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۴)

شکل ۳۶: توالی هارمونیک پایه-محسوس، میزان‌های ۸۳ و ۸۴ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۱۱)

نسبت میان تمهیدات آهنگ‌سازانه و شعر شهریار

پیش از هرچیز، برای فهم ارتباط میان تمهیدات آهنگ‌سازانه و مفاهیم غزلِ «حالا چرا»[۲۰] لازم است که اثر را از

منظر الگوهای زبان‌شناسی مورد بررسی قرار داد تا نه صرفاً از طریق احساسات فردی، که از طریق تجزیه‌وتحلیل در چارچوب نظریه‌های زبان‌شناسی به شناختی بهتر رسید. نظر به مضمون اصلی شهر شهریار که مبتنی‌بر انتقال تجربه زیسته خود در بستر زبان و شعر است، نیاز به بستری برای پیوند میان زبان و شرح اوضاع موجود لازم بوده است. «فرانقش متنی»[۲۱] این دو کارکرد را با یکدیگر همراه کرده و امکان خلق متن و فهم آن را فراهم می‌آورد. (Halliday، 2004). در فرانقش متنی، متن نه در قالب دستوری، که در قالب معنایی تفسیر می‌شود و «معنا» در حکم عامل پیوند متن و انتقال مفاهیم است.

از جمله عناصر مهم در فرانقش متنی و ابزار بیان تجارب زیسته شاعر، «فرآیند»[۲۲] نام دارد که برخاسته از تجارب زیسته اوست (محمدنژاد عالی‌زمینی و الهیان، ۱۳۹۶: ۲۳). از نظر مضمونی، چکیده شعر شهریار را می‌توان در این تفسیر خلاصه کرد:

«در غزل مورد نظر ۱۱ مورد فرآیند مادی[۲۳] حضور دارد و نشان می‌دهد غزل، بار مادی و واقعی دارد و در آن کمتر عناصر انتزاعی و خیالی یا مفاهیم ایده‌آل و غیررئال وجود دارد. در این فرایند، دیرهنگام شدن آمدن یار و پیری و فرتوتی شاعر یا عاشق نمایان است، شاعر دچار پیری و ازپاافتادگی شده و جوانی خود را در این عشق از کف داده است. بی‌خوابی و پریشان‌حالی او از دوری یار سبب شده است که تصور کند ممکن است دنیا از این امر ازهم‌پاشیده شود. شاعر در بیت پایانی از سفر قیامت و مرگ سخن می‌گوید که باید تنها و بدون یار رهسپار شود» (نبی‌لو و دادخواه، ۱۳۹۴: ۶۹).

با تکیه‌بر بار فرآیند مادی در شعر «حالا چرا»، جنبه‌ها و مضامین تنانه برجسته شده و ملموس بودن مفاهیم، به‌جای بستری انتزاعی، در ساحتی این‌جهانی قابل درک و تفسیر می‌شوند که این موضوع، می‌تواند ارتباط نزدیک‌تر را برای آهنگ‌ساز به‌منظور تخیل و بهره‌گیری از تمهیداتِ آهنگ‌سازانه متناسب فراهم آورد.

از دیگر فرآیندها باید به «فرآیند ذهنی»[۲۴] اشاره کرد که می‌توان آن را مربوط به امور ذهنی، حسی و فکری دانست. اعمالی مانند اندیشیدن، شنیدن، لذت‌بردن، اعتقاد داشتن و دوست‌داشتن از جمله مصادیق فرآیند ذهنی هستند. شرکت‌کننده در این فرایند «حسگر[۲۵]» نامیده می‌شود و آنچه احساس می‌شود یا درک می‌شود، پدیده یا «نمود»[۲۶] نام دارد (محمدنژاد عالی‌زمینی و الهیان، ۱۳۹۶: ۲۲). بر اساس این تعاریف و با نظر به سهم فرآیند مادی در این غزل شهریار، این شعر فاقد هرگونه فرآیند ذهنی است (نبی‌لو و دادخواه، ۱۳۹۴: ۶۹).

نوع سوم فرآیندها را می‌توان «فرآیند رابطه‌ای»[۲۷]دانست. این فرآیند معمولاً با افعالی چون بودن، شدن، به نظر رسیدن، داشتن و غیره مشخص می‌شود و مسئله «بودن» و «هستی»، محور اصلی این فرآیند است (محمدنژاد عالی‌زمینی و الهیان، ۱۳۹۶: ۲۴). جان به قربان کردن و بی‌وفایی یار در بیت اول، نوشدارو بودن و سنگدلی در بیت دوم، مهمان بودن و نازنین بودن در ابیات سوم، چهارم و ششم، شب‌هجران شدن در بیت هفتم و موارد دیگر، از مصادیق فرآیند رابطه‌ای در این غزل است (نبی‌لو و دادخواه، ۱۳۹۴: ۷۰ و ۷۱).

«فرآیند کلامی»[۲۸]، نوع دیگر از فرآیندهاست که در آن افعالی چون صحبت‌کردن، پرسیدن و غیره انجام می‌شود. این فرآیند، از نظر معنایی واسطی میان فرآیندهای رابطه‌ای و ذهنی است. اجزاء این فرآیند شامل سه موجودیت گوینده، گفته و مخاطب است (محمدنژاد عالی‌زمینی و الهیان، ۱۳۹۶: ۲۵). در غزل شهریار که ظرف زمانی سرایش و وقوع آن در زمان فرتوتی اوست و از نظر مضمونی، به یادآوری گذشته با بیانی گلایه‌گونه می‌پردازد، نشانه‌ای از گفت‌وگو دیده نمی‌شود و لذا فرآیند کلامی برای آن قابل تعریف نیست (نبی‌لو و دادخواه، ۱۳۹۴: ۷۰ و ۷۱).

آخرین فرآیند، «فرآیند رفتاری»[۲۹] است که پلی میان دو فرآیند مادی و ذهنی است و با افعالی چون لبخند زدن، گوش دادن و امثالهم شناسایی می‌شود (محمدنژاد عالی‌زمینی و الهیان، ۱۳۹۶: ۲۵). محور اصلی این فرآیند، کنش‌های انسان است (نبی‌لو و دادخواه، ۱۳۹۴: ۷۰). مفاهیمی چون لزوم ترک ناز و عشوه از طرف معشوق در

مواجهه با عاشق و مشخصاً فعل «ناز کن» در بیت چهارم و در شگفتن بودن عاشق از نپاشیدن دنیا از هم با فعل «در شگفتم» در بیت هشتم، دو نمونه فرآیند رفتاری در این غزل هستند (نبی‌لو و دادخواه، ۱۳۹۴: ۷۰). درباره‌ی این فرآیند این نتیجه‌گیری حاصل شده است که:

> «با توجه به اینکه غزل بیشتر شرح گذشته و گله و بیان فراق و دوری است از کنش و فرآیند رفتاری کمتر اثری در آن می‌بینیم، بیان این مفاهیم، فرصت بیان فرآیند رفتاری و مهلت رفتار و کنش خاصی را فراهم نکرده است و شاعر از یار می‌خواهد که ناز و کرشمه با او را در هنگام کهولتش رها کند و بساط غمزه و ناز را به جایی ببرد که مجال و هنگام آن فراهم باشد و خریدارانِ جوانی داشته باشد. در یک مورد نیز به شگفتی و تعجب خود اشاره می‌کند که در زمره فرآیند رفتاری قرار می‌گیرد» (نبی‌لو و دادخواه، ۱۳۹۴: ۷۰).

بر اساس مطالب گفته‌شده، این غزل شامل ۲۳ فرآیند از سه نوع مختلف شامل فرآیندهای مادی، رابطه‌ای و رفتاری بوده که فراوانی آن به ترتیب برابر با ۴۸٪، ۴۳٪ و ۹٪ است (نبی‌لو و دادخواه، ۱۳۹۴: ۷۱). درصدهای فراوانی در شکل (۳۷) نشان داده شده است. از سایر نتایجی که از تحلیل این غزل حاصل شده است می‌توان به موارد زیر اشاره کرد (نبی‌لو و دادخواه، ۱۳۹۴: ۷۱-۷۴):

۱. در مجموع ۲۳ فعل مورداستفاده، استفاده از افعال ربطی (نه مورد) و افعال گذشته (هفت مورد) بیشترین فراوانی را داشته است. با توجه به مضمون گله‌گذارانه شعر و یادی از گذشته، استفاده از این تعداد فعل گذشته منطقی است.
۲. دو کنش‌گر اصلی این غزل شامل یار و شاعر بوده است. از حیث روابط حامل و محمولی نیز، یار پرتکرارترین حامل که محمول‌هایی چون بی‌وفایی، سنگدلی و غیره به آن نسبت داده شده است.
۳. از سه نوع عناصر پیرامونی[۳۰] شامل زمان، مکان و چگونگی (کیفیت)، عناصر زمانی با توجه به رجعت شاعر به ذکر خاطرات گذشته و عناصر کیفی به دلیل لحن گله‌گذاری، فراوانی قابل توجهی دارند.

از تجمیع تحلیل‌های صورت‌گرفته می‌توان دریافت که غزل حالا چرا با نگاه شاعر (عاشق) به گذشته، در حسرت عمر و فرصت‌های ازدست‌رفته، با اعراض و گله‌مندی از ماحصل تَرَکَش توسط معشوق که می‌توان آن را نوعی فروپاشی دانست، شکل گرفته است و در این میان، شاعر با دل‌خستگی که در لایه‌های میانی خود توأم با خشم است، به معشوق می‌تازد. خصیصه‌های رمانتیسم در شعر شهریار نیز حایز اهمیت است که از برجسته‌ترین آن‌ها می‌توان به تأکید بر عشق اشاره کرد که البته برخلاف برخی از شعرای رمانتیک، این عشق به سمت مؤلفه‌های اروتیک گام برنمی‌دارد. به‌عوض، شهریار توجه به انسان و سنجش ارزش‌ها به‌واسطه او را از مکتب رمانتیسم وام می‌گیرد (رزاق‌پور و دوستی، ۱۳۹۲).

روح‌الله خالقی باور دارد که بیان حزن‌انگیز و ناله همراه با حجب و حیای آواز شور، آن را برای مطرح کردن احساساتی چون عشق و ترحم مناسب می‌کند (ر. خالقی، ۱۳۹۶، ۱۲۶). در سطحی دیگر، آواز دشتی با حزن‌انگیزی بسیار حضور دارد (ر. خالقی، ۱۳۹۶: ۱۴۵). آواز نوا با اندوهی که برخلاف شور و به‌ویژه دشتی نه با آشکارگی، که با پوشیدگی همراه خود دارد، لب به شکایات از تألمات زندگی می‌گشاید (ر. خالقی، ۱۳۹۶: ۱۴۹). در آخر، اصفهان نیز در حالتی میان غم و شادی در نوسان است (ر. خالقی، ۱۳۹۶: ۱۸۱).

از مجموع برداشت‌های روح‌الله خالقی از چگونگی کیفیت و بیان آوازها و دستگاه‌های ردیف موسیقی ایران در یک سو، و ویژگی‌های بیانی غزل شهریار در سوی دیگر، می‌توان دریافت که این دو در هماهنگی با یکدیگر عامل پیوند موسیقی و شعر در این اثر شده و به نحوی مناسب، پیام شعر توسط موسیقی خالقی انتقال داده شده است.

از منظر نقش هارمونی، به‌کارگیری آکوردهایی با ساختار ساده تیرس به معنای برخورداری قطعه از صدادهی

شفاف و صریح[۳۱] در کنار حرکت در منطق هارمونی کلاسیک است. منطق هارمونی تنال به‌خوبی رگه‌های رمانتیسم و محوریت عشق در غزل شهریار را به زبان موسیقی بیان می‌کند. استفاده از آکوردهای تیرس با بیانی شفاف نیز نظر به بی‌پیرایه بودن بیان شاعر در غزل و صراحت در گفتار، منطقی جلوه کرده و به‌خوبی شیوه بیان شاعر را نمایندگی می‌کند.

سازآرایی و بافت نیز می‌تواند در همین زمینه قابل تفسیر باشد. اجرای برخی از سازهای بادی چوبی چون فلوت و ابوا به صورت تک‌نواز، شاعر و در بیان دقیق‌تر تألمات فکری او را به مخاطب عرضه می‌دارد. حضور پررنگ بافت هم‌صدا و ایستایی نسبی ناشی از بهره‌گیری از دیرندهای کم‌تحرک‌تر، به‌ویژه در هنگام حضور خواننده (در جایگاه شاعر)، این فرصت را می‌دهد تا شاعر با طمأنینه و متانت به بیان گله خود بپردازد که با توجه به بیان شهریار در این غزل، این تصمیم از سمت آهنگ‌ساز و بازآفرینی‌کننده گرفته شده است. دینامیک کم نیز در این میان به متانت مذکور کمک کرده است. مضاف بر این، بافت نسبتاً خلوت و سبک اثر توانسته است رنج‌هایی که اکنون شاعر را فرتوت کرده است، نشان دهد. به‌عبارتی، بافت سبک و نسبتاً کم‌رنگ را می‌توان معادلی برای کم‌رمقی و خاموش‌شدن شعله‌های عشق جوانی شاعر دانست. بافت تک‌صدایی در برخی میزان‌های قطعه که گاهی نیز توأم با افزایش دینامیک بوده و معمولاً به صورت رابطی کوتاه میان مصراع‌ها، ابیات یا بخش از آن‌ها می‌آید، در تضاد با ویژگی‌های بافت هم‌صدا بوده و گویی لحظه‌ای از ازخودبیگانگی شاعر و دردهای او را فریاد می‌کشد.

تداعی برخی مفاهیم نیز با تمهیدات آهنگ‌سازانه صورت گرفته است. در مصراع دوم بیت آخر که به شکل «راه مرگ است این‌یکی بی‌مونس و تنها چرا» به‌جای «این سفر راه قیامت می‌روی تنها چرا» آمده است (شهریار، ۱۳۷۱: ۱۸۴)[۳۲]، پیمودن راه مرگ در تنهایی با سازآرایی خلوت‌تر و همراهی نت‌های کشیده همراه است به‌طوری‌که تنها ویولن‌های اول و دوم به اجرا می‌پردازند. بدین‌شکل، موسیقی در هماهنگی با مفاهیم «مرگ» و «تنهایی» قرار می‌گیرد (شکل ۳۸). از دیگر نمونه‌ها می‌توان به مصراع دوم بیت هشتم («در شگفتم من نمی‌پاشد ز هم دنیا چرا») اشاره کرد. این مصراع را می‌توان معادل با نقطه اوج[۳۳] قطعه در نظر گرفت. ازهم‌پاشیدگی دنیا مفهومی است تلخ و رعب‌آور که گلنوش خالقی با به‌کارگیری تمامی سازهای ارکستر، کرشندویی به سمت f، بهره‌گیری از رجیسترهای زیرتر سازها، تکنیک ترمولو و غیره در تداعی هرچه‌بهتر آن کوشیده است (شکل ۳۹). مضاف بر این، آهنگ‌ساز از بالاترین رجیستر صوتی برای خواننده استفاده کرده است که تا انتهای مصراع اول بیت دهم (آخر) یعنی «شهریارا بی‌حبیب خود نمی‌کردی سفر» ادامه می‌یابد.

شکل ۳۸: پیوند مفاهیم «مرگ» و «تنهایی» با سازآرایی، میزان‌های ۳۱۰ و ۳۱۶ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۳۶)

شکل ۳۹: سازآرایی در نقطه اوج، میزان‌های ۳۱۰ و ۳۱۶ (گ. خالقی، ۲۰۱۵: ۳۶)

نتیجه‌گیری

نظر به اهمیت و جایگاه آثار خالقی از یک سو و فقدان پژوهش‌های صورت‌گرفته در ارتباط با تجزیه‌وتحلیل آثار او از منظر به‌کارگیری تمهیدات آهنگ‌سازی از سوی دیگر، این پژوهش به تحلیل قطعه‌ی «حالا چرا» اثر روح‌الله خالقی و با بازآفرینی گلنوش خالقی از دو منظر کلی تکنیک‌های آهنگ‌سازی و ارتباط تکنیک‌ها با مفاهیم شعری پرداخت. از نظر سازآرایی و بافت، ارکستر متشکل از گروه سازهای بادی چوبی، سازهای ایرانی تار و سنتور، پیانو، سازهای زهی-آرشه‌ای و خواننده است. از نظر تکنیک‌های به‌کاررفته نیز منحصر به تکنیک‌های سازی معمول بوده و از تکنیک‌های گسترش‌یافته استفاده نشده است. نحوه‌ی کلی سازآرایی مشابه با موسیقی ارکسترال دوره‌ی کلاسیک است و بر این اساس، ویولن‌ها اغلب به اجرای ملودی پرداخته و سایر سازهای زهی نقش همراهی‌کننده دارند. سازهای بادی چوبی و گروه سازهای ایرانی نیز در دو نقش تک‌نواز و همراهی‌کننده و عمدتاً به صورت دوبل بخش‌های دیگر ظاهر شدند. نقش ساز پیانو نیز تقویت فضای آکوردی بوده است. از نظر بسترهای مدال مورد استفاده می‌توان به بهره‌گیری از بستر مدال نوا، شور، دشتی، بیات‌ترک، و بیات اصفهان اشاره کرد. از دیگر بسترهای مدال می‌توان به گوشه بوسلیک اشاره کرد که بر پایه مقام راست بنا شده است. ساختار آکوردهای مورد استفاده در اثر بر پایه آکوردهای تیرس به صورت سه

و چهارصدایی بوده و وصل آن‌ها تا حد زیادی از منطق هارمونی تنال کلاسیک پیروی می‌کند که وصل پایه به نمایان و پایه به زیرنمایان از بارزترین توالی‌های هارمونیک در این اثر است. از جمله علل فراوانی این وصل می‌توان به اهمیت شاهد و نمایان در بسترهای مدال مورد استفاده اشاره کرد که در این صورت، وصل پایه به نمایان در بسترهای مدالی که نمایان حقیقی و تئوریک بر هم منطبق است، رخ می‌دهد. بر اساس همین تحلیل، وصل پایه به زیرنمایان نیز در مواقعی که نمایان حقیقی بر روی درجه چهارم قرار می‌گیرد و درنتیجه، نسبت به نمایان تئوریک دارای درجه اهمیت بالاتری است، صورت می‌گیرد. از دیگر ساختارهای آکوردی که به صورت محدود مورد استفاده بوده است می‌توان به آکورد با نتِ اضافه‌شده اشاره کرد که البته، این نوع از آکوردها را با توجه به زبان هارمونیک اثر می‌توان در اثر حرکت ملودیک بخش‌های صدایی تفسیر کرد. بهره‌گیری از بافت‌های تک‌صدایی، هم‌صدایی و بافت کنترپوآنتیک در اثر به چشم می‌خورد. از نظر پیوند میان تکنیک‌های به‌کاررفته و مضمون غزل حالا چرا، با نگاهی تحلیلی به مضمون شعر شهریار، بهره‌گیری از کیفیت حزن‌انگیز بسترهای مدال ذکرشده که به تعبیر و باور خالقی گاه همراه با بیان عجزگونه و گاه با وقار همراه است، توانسته است مفهوم اصلی شعر که گلایه از معشوق از طریق یادآوری گذشته و تصویرکردن ماتَرَکِ مخرب دوری معشوق در زمان سرایش غزل بوده است را برساند. نقش تک‌نوازی برخی از سازها مانند فلوت، ابوا، کلارینت تار و غیره گویی شاعرِ عاشق را از دریچه ساز در بطن موسیقی قرار داده است. همچنین، شیوه سازآرایی و رنگ‌آمیزی به‌جز در مواردی مانند نقطه اوج، سبک بوده تا بتواند به بهترین نحو، نمایانگر حالت احتضار و فرتوتی شاعر، که ناشی از ترک او توسط معشوق است، باشد. در مقابل، استفاده از هارمونی تیرس توانسته است صراحت عاشق را که در غزل به شکل خطابه و نه گفت‌وگو و با مفهوم طرد معشوق توسط عاشق در لحظه اکنون پیش می‌رود، نشان دهد. توالی هارمونیک که سادگی منطق هارمونی تنال کلاسیک را بدون استفاده از آکوردهای آلتره‌شده دنبال می‌کند، ترجمه‌ای موسیقایی از بی‌پیرایگی شاعر در بیان عواطف و گلایه‌های خود در غزل حالا چرا بوده است که در پیوند با زبان رمانتیک شهریار در این غزل قرار می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. به عقیده پژوهش‌گر، شیوه‌ی بازآفرینی این قطعه توسط گلنوش خالقی دارای حدی از تغییرات و استفاده از تمهیدات آهنگ‌سازانه متفاوت نسبت به نسخه‌ی نوشته‌شده توسط روح‌الله خالقی است که در نتیجه آن می‌توان قطعه «حالا چرا» را «بازنویسی» (Recomposition) دانست. بر این اساس، کلمه «تنظیم» را می‌توان معادل "Arrangement"، که به "Recomposition" نزدیک‌تر است، درنظر گرفت.

2. Orchestration.

۳. در این مورد، نظرات روح‌الله خالقی در تجزیه‌وتحلیل ردیف بر اساس کتاب «نظری به موسیقی ایرانی» نیز مورد نظر بوده است (ن.ک. خالقی، ۱۳۹۶).

4. Score.
5. Extended techniques.
6. Middleground.
7. Monophonic.
8. Unison.
9. Octave.
10. Homophonic.

۱۱. روح‌الله خالقی، شاهد نوا را برابر با درجهٔ ششم زیرتر از شاهد شور دانسته است و این تحلیل را برخاسته از توقف بر روی این درجه می‌داند. هم‌چنین، توقف‌های مختصر روی درجهٔ چهارم زیرتر از شاهد شور (نمایان حقیقی) را به‌عنوان نت ایست تلقی می‌کند (خالقی، ۱۳۹۶: ۱۴۷). به‌نظر می‌رسد که خالقی، معیار «توقف» را به‌عنوان شاخصهٔ شاهد تلقی کرده است درحالی‌که این معیار نه برای شاهد، که ویژگی نغمات ایست و خاتمه است. به‌نظر نگارنده و با توجه به تحلیل‌هایی که از آواز نوا درمیان گفتمان‌های گوناگون موسیقی ایران رواج دارد، شاهد نوا همان درجهٔ چهارم شور است و براین‌اساس به شیوه‌ی ارزیابی خالقی از بستر مدال نوا نقد وارد است. فرهاد فخرالدّینی نیز در کتاب خود، تجزیه‌وتحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران استنباطی مشابه داشته و فواصل

نوا را مشابه با مینور تئوریک می‌داند (فخرالدّینی، ۱۳۹۲: ۲۶۵).

۱۲. قابل ذکر است که بوسلیک اشاره‌شده، ارتباطی با گوشه «بوسلیک» دستگاه‌های نوا، ماهور و راست‌پنجگاه ندارد. برای آشنایی با بوسلیک موردنظر ن.ک. (بنان، ۱۳۹۲)؛ (منتشری، ۱۳۹۰) و (گلپایگانی، ۱۳۹۰). ساختار مدال گوشهٔ بوسلیک مشابه با مقام «راست» بوده که از مبنای نغمهٔ دو بدین قرار است: دو-ر-می (کرن)-فا-سل-لاکرن-سی‌بمل-دو. هم‌چنین، شاهد این گوشه درجه‌ی قبل از شاهد شور است.

۱۳. ازجمله دلایل انتخاب گروه سازهای زهی در نمونه‌های ذکرشده، شیوه‌ی سازآرایی گلنوش خالقی که از این‌نظر می‌تواند به نحو شایسته‌ای جزییات موردنظر را در بخش تحلیل مدال در اختیار بگذارد.

۱۴. با ذکر این نکته که در شکل ۹، ضرب اول میزان ۲۵ در ساز ابوا نوشته نشده است و ازاین‌جهت نقص دارد.

15. Added tone chord.

۱۶. در این میزان، ویولنسل نغمهٔ بم‌تری از کنترباس اجرا می‌کند.

17. Tonic.
18. Dominant.
19. Sub-dominant.

۲۰. قالب شعری «غزل» به‌عنوان یکی از انواع ادبی رایج در ادبیات قرن هفتم هجری قمری، به بیان احساسات، شکایت از بخت و روزگار، ذکر کمال و جمال معشوق و مواردی ازاین‌دست می‌پردازد. در این میان غزل را نباید با «تغزل» اشتباه گرفت. اگرچه هر دو به بحث ارتباط عاشق و معشوق می‌پردازند اما در غزل، لحن غمگینانه و در تغزل، شاد است. به‌جز این، غزل شیوه‌ای درون‌گرایانه را دنبال کرده و پیرو سبک عراقی است که در آن فراوانی تشبیه، استعاره و کنایه به چشم می‌خورد (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۸۶ و ۲۸۷).

21. Transitivity system.
22. Process.

۲۳. فرآیند مادی (Material process) فرآیندهای مربوط به کنش‌های محسوس و انجام کارهای فیزیکی مانند دویدن، خوردن، افتادن، گرفتن و غیره است (محمدنژاد عالی‌زمینی و الهیان، ۱۳۹۶).

24. Mental process.
25. Senser.
26. Phenomenon.
27. Relational process.
28. Verbal process.
29. Behavioral process.
30. Circumstances.

۳۱. به‌منظور تبیین بهتر مفهوم شفافیت در هارمونی لازم است گفته شود که این مفهوم در مقابل عدم‌شفافیت (Blurry) در هارمونی قرار دارد که شیوه‌ای توصیفی برای منطقی از هارمونی‌گذاری مشابه با آهنگ‌سازان امپرسیونیست است (برنشتاین، ۱۹۶۱). قابل ذکر است که در این دو مفهوم، هیچ‌گونه بار ارزش‌گذارانه مدنظر نگارنده نبوده است.

۳۲. ابیات ششم، هفتم و نهم غزل در قطعهٔ «حالا چرا» آورده نشده است. این ابیات به ترتیب عبارت‌اند از: «شور فرهادم به پرسش سربه‌زیر افکنده بود / ای لب شیرین جواب تلخ سربالا چرا»، «ای شب هجران که یک‌دم در تو چشم من نخفت / این‌قدر با بخت خواب‌آلود من لالا چرا» و «در خزان هجر گل ای بلبل طبع حزین / خامشی شرط وفاداری بود غوغا چرا» (شهریار، ۱۳۷۱: ۱۸۴).

33. Clymax.

فهرست مطالب

- بنان، غلام‌حسین (۱۳۹۲)، «آشنایی با شیوه آواز استاد غلامحسین بنان»، لوح فشرده، تهران: مؤسسه چهارباغ.
- ثقفیان، شقایق (۱۳۹۸)، «تحلیل محتوای آموزشی دستور مقدماتی تار و سه‌تار هنرستان» (کتاب اول) روح اله خالقی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد نوازندگی ساز ایرانی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران.
- چگینی، اسحق (۱۳۸۷)، «نت‌نگاری دستگاه همایون از ردیف روایت‌شده توسط روح‌الله خالقی در برنامه رادیویی ساز و سخن»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد نوازندگی ساز ایرانی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۹۶)، نظری به موسیقی ایرانی، (چاپ اول)، تهران: نارون.
- خالقی، گلنوش (۲۰۱۵)، «حالا چرا»، پارتیتور منتشرشده.
- خالقی، گلنوش (۱۳۷۰)، کاتالوگ کاست می‌ناب، تهران: سروش.
- رزاق‌پور، مرتضی؛ دوستی، مریم (۱۳۹۲)، عناصر رمانتیک در اشعار شهریار، فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، ۱۵(۵)،

۲۸۲-۲۳۹.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۴)، انواع ادبی، (چاپ پنجم)، تهران: نشر میترا.
- شهریار، محمدحسین (۱۳۷۱)، کلیات دیوان، تهران: نگاه.
- فخرالدّینی، فرهاد (۱۳۹۲)، تجزیه‌وتحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران، (چاپ اول)، تهران: نشر معین و موزه موسیقی.
- گلپایگانی، حسین (۱۳۹۰)، «فرازوفرود: در آسمان ردیف موسیقی آوازی ایران»، لوح فشرده، تهران: مرکز موسیقی حوزه هنری انقلاب اسلامی.
- مجرّد، ناصر (۱۳۸۰)، برگی از باغ: نگرشی به یک قرن موسیقی در ایران، (چاپ اول)، تهران: مجرّد.
- محمدنژاد عالی‌زمینی، یوسف؛ الهیان، لیلا (۱۳۹۶)، «تحلیل فرآیندهای کتاب‌های آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان: مطالعة موردی رویکرد نقش‌گرای نظام‌مند»، پژوهشنامة آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، ۶(۲)، ۱۷-۳۸.
- مختاری، مرتضی (۱۳۹۴)، «بازنگری و تحلیل کتاب اول ویلن هنرستان»، نوشته روح‌الله خالقی و تدوین نسخه اصلاح‌شده برای ساز کمانچه، پایان‌نامه کارشناسی ارشد نوازندگی ساز ایرانی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران.
- مصلح‌آبادی، مهدی (۱۳۹۹)، «بررسی کنسرتو کلارینت اثر مهران روحانی از منظر هارمونی، فرم و ارکستراسیون»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد آهنگ‌سازی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران.
- منتشری، محمد (۱۳۹۰)، «ردیف آوازی استاد اسماعیل مهرتاش»، لوح فشرده، تهران: ماهور.
- موسوی، سید مصطفی (۱۳۹۲)، بررسی ساختار هارمونی، فرم و ارکستراسیون قطعه امپرسیون اثر احمد پژمان»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد آهنگ‌سازی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران.
- نبی لو، علیرضا؛ دادخواه، فرشته (۱۳۹۴). «نگرشی تحلیلی به فرآیندهای ساختاری غزلی از شهریار». همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.
- نصیری، سید پوریا (۱۴۰۳)، «روش‌شناسی و تحلیل موضوعی پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد رشتة آهنگ‌سازی در دانشگاه‌های دولتی ایران از سال ۱۳۹۰ تا ۱۴۰۰»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد آهنگ‌سازی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران.

- Bernstein, Leonard. (1961), "What Is Impressionism?", https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts/what-is-impressionism: 9/5/2024.
- Halliday, M. A. K2004) .), *An introduction to functional Grammar*, NewYork: Routledge, Chanpan and Hal.inc.