صفحات ۸۷ - ۹٤
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی • شماره ۳۸ • پاییز ۱۳۸۸

مطالعات ریتم در موسیقی دستگاهی ایران:
مرور، نقد و پرسش ها

دکتر نگار بوبان*
دکتری پژوهش هنر، مدرس گروه موسیقی دانشگاه آزاد شیراز، شیراز، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۴/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۹/۲۱)

چکیده:

در مطالعات نظری موسیقی ایرانی موسوم به دستگاهی (سنتی، یا کلاسیک) سهم پرداخته شده به مسائل ریتم اندک است و به دسته بندی های کلی مانند ضربی در مقابل غیرضربی محدود می شود که برخی تفاوت ها را برجسته می کند، اما به پرسش ها و نیازهایی که به سبب فقدان زیرساخت نظری ریتم، به ویژه در بخش های موسوم به آواز (غیرضربی) بی پاسخ مانده، پاسخی نمی دهد: آیا ساختار نظم دهنده ای با منطق مشخص در ریتم آوازها وجود دارد و آیا ممکن است اساساً ریتم آوازها فاقد هرگونه نظم باشد؟ گام نخست برای مطالعه ی روش مند ریتم موسیقی دستگاهی بازنگری هدفمند مطالعات پیشین است. در مقاله ی پیش رو، مرور و نقدِ محتوایِ مطالعاتی که به مسئله ی ریتم پرداخته اند، ارائه شده است؛ به هدف تعیین مسیر پژوهش در بنیان نظری ریتم موسیقی دستگاهی. نوشتار حاضر که برای رساله ی دکتری پژوهش هنر نگارنده با عنوان "بنیان مشترک ریتم در موسیقی دستگاهی ایران و زبان فارسی" انجام شده نشان می دهد که مطالعات پیشین از دو جهت نیازمند بازنگری اند: یکی به سبب پیش فرض ها و محدودیت‌هایی که بدون تصریح در کارها اعمال شده و دیگری به دلیل این که تنوع موجود در محتوای موسیقی دستگاهی بالاتر از یک دسته بندی ساده ی دوگانه به نظر می رسد و ارتباط آن با ارکان عروض و ایقاع باید به روشی نظام مندتر سنجیده شود.

واژه های کلیدی:

موسیقی دستگاهی ایران، ریتم، متر، نقد.

* تلفکس: ۰۲۱-۴۴۶۵۶۰۸۵ ، E-mail: negarbooban@yahoo.com.

مقدمه

اغلب مطالبی که در زمینه ی ریتم موسیقی دستگاهی و هرکدام از ردیف ها نوشته شده، گوشه های ردیف را در دو دسته ی کلی قرار داده اند: ضربی و غیرضربی[1] (مسعودیه،۱۳۸۳، ۷۰ و ۱۵۸؛ زونیس،۱۳۷۷، ۱۳۵؛ میرزاعبدالله،۱۳۷۶، شش؛ فخرالدینی،۱۳۴۷، ۵۱). ضربی ها متریک تلقی شده و در قالب میزان نوشته شده اند، و شامل رنگ ها و چهارمضراب ها هستند[2]. اما غیرضربی ها دارای ریتم آزاد و فاقد میزان بوده و فقط با دیرندها نوشته می شوند؛ آن هم دیرندهایی با تناسباتی حدودی و نه مقادیر دقیق، که در واقع نوعی گسسته سازی[3] است. از طرفی، این گسسته سازی ها به هدف راحت تر خوانده شدنِ نوشتار توسط اجراکننده انجام شده، تا از پیچیده کردن نوشتار با جزئیات زمان بندی جلوگیری شود (میرزاعبدالله، ۱۳۸۵، ۲۸)، و از طرف دیگر، چون غالباً ضربانِ زمان شمار ثابتی در پس زمینه ی ریتم آزاد وجود ندارد و اجراکننده نیز مختار است که دیرندها را به اراده ی خود تا حدودی بیشتر و کمتر کند (وزیری، ۱۳۷۹، ۹۲؛ زونیس،۱۳۷۷، ۱۳۶)، نسبت‌یابی دیرندها امکانِ دقت ندارد و ناگزیر از این است که به طبقه های کلی که از گسسته سازی ناشی می شود، بسنده کند. در عمل، معنای این گونه گسسته سازی این است که ارزش زمانیِ اختصاص یافته به هر طبقه (مثلاً چنگ) متمایز از طبقه های دیگر (مثلاً سیاه و دولاچنگ) است، اما این تقریب ها اندازه ی دقیق نصف یا دوبرابر را رعایت نمی کنند و در نتیجه، دیرندهای هم طبقه نیز دقیقاً یکی نیستند. به عنوان مثال، گروه های بلند دولاچنگ ها که معمولاً با تزئین هایی (مثل تکیه) اجرا می شوند، اغلب زمان های نامساوی و حتی گاه نامشخص دارند (کوکرتز، ۱۳۷۹، ۱۱-۱۳؛ مسعودیه،۱۳۶۵، ۳۰؛ مسعودیه، ۱۳۵۹، ۸) و برای اجراهای مضرابی آنها، معمولاً نغمه ای که با مضراب چپ نواخته می شود، دیرند کم تری دارد (میرزاعبدالله، ۱۳۸۵، ۲۸). به واسطه ی همین تفاوت نوشتار، که با غیبت میزان بندی هم توأم است، ضربی ها و غیرضربی ها در دو دسته ی مطلقاً جداگانه قرار داده شده اند و کاملاً هم جداگانه مورد بحث قرار می گیرند.

اما در اغلب مطالعات فوق، که موسیقی دستگاهی را از نظر ریتم در دو دسته ی جداگانه قرار داده اند، بحث چندانی درباره ی معیار یا ریشه ی این تمایز دیده نمی شود؛ چه رسد به این که آیا ارتباطی هم بین این دو دسته برقرار کنند. با این که تعداد و حجم گوشه های به اصطلاح "غیرضربی" بسیار بیشتر از ضربی‌هاست (زونیس،۱۳۷۷، ۱۳۵)، برای فهم معنا و ساختار ریتم غیرضربی ها بحث چندانی نمی شود و گویا مسئله ی اصلی در تلاشِ سردرگمی است که برای حل زمان شماریِ پس زمینه در ثبت دیرندهای غیرضربی ها صورت گرفته، و یا حداکثر، هشدارمانندی است برای نحوه ی صحیح برخورد با نوشتار این موسیقی که روشن می کند شیوه ی ثبت نغمه ها و دیرندشان چگونه انتخاب شده و این انتخاب به سبب تفاوتی اساسی در ماهیت ریتم و زمان بندی آن بوده است؛ مانند این نمونه: "آوازها چون ضرب ندارند، با ضرب نوشتن آن ها خطاست...بنابراین، خط میزان در کار نیست." (وزیری، ۱۳۷۹، ۹۲) و این نمونه: "موسیقی بر دو قسم است: موسیقی ضربی و موسیقی بی‌ضرب...موسیقی بی ضرب آن است که دارای وزن معین معلومی نباشد و بهترین نمونه ی آن آوازهای وطنی خودمان است (صرف نظر از چهارمضراب هایی که در ضمن آوازهاست)" (خالقی،۱۳۷۷، ۱۹). در این نحوه ی مطالعه، تنها به تمایزِ ماهیت ریتم در دو دسته اشاره می شود و خود مسئله ی ریتم آزاد و تبیین آن از دید نظری، به ندرت مورد توجه قرار گرفته است. البته کانون توجه در این مطالعات، بیش تر ساختار فواصل و نغمات گوشه ها در موسیقی دستگاهی بوده و اشاره به موضوع ریتم در آن ها فقط در حدِ ارائه ی یک دیدگاه کلی است. تنها در یکی از همین مطالعات، پرویز منصوری (۱۳۵۱) به طرح پرسش‌ها و پیشنهادهایی درباره ی ریتم آزاد در موسیقی دستگاهی پرداخته که بر احتمال وجود دورهای طولانی و غیرمعمول در ردیف و الزام به کشف آنها اصرار می ورزد (منصوری،۱۳۵۱، ۲۷-۲۹). جدا از این نوشته ی پرویز منصوری، که آن هم پیشنهادی برای بررسی های بعدی است، پاسخی برای چگونگی سازمان یافتگی ریتم در موسیقی آوازی (ریتم آزاد) در نوشتارهای کلی دیده نمی شود.

اما در میان مطالعه های دیگر می توان بررسی های متمرکزتر و دقیق تری یافت که توسط دورینگ (۱۳۸۲)، تسوگه (۱۹۷۰)، آزاده فر (۲۰۰۶)، ابراهیمی (۱۳۷۷ الف و ب)، زونیس (۱۳۷۷)، خضرایی (۱۳۸۴؛ ۱۳۸۳) و جعفرزاده (۱۳۷۷) انجام شده اند. سه محقق اخیر را، با توجه به هم سویی شان، در یک گروه و به اختصار ارائه کرده، و هر یک از کارهای چهار محقق دیگر را مستقلاً مرور و نقد کرده ایم.

مرور مطالعات و نقد آنها

مطالعاتی که شاید به خاطر دید تحلیلیِ غربی و آشنایی محدودتر با موسیقی ردیفی[۴]، پرسش گرانه تر به ریتم پرداخته اند، گروه کوچکی هستند از بررسی های موسیقی دستگاهی؛ که برخی از آنها مسئله‌ی اصلی شان ریتم نبوده و تنها به اشارتی از مقوله‌ی ریتم بسنده کرده اند. این گروه، گوشه های ردیف را از نظر ریتم به جای دسته بندیِ مطلق دوگانه، در یک پیوستار یا طیف قرار داده اند (Azadehfar, 2006,151-200؛ میرزاعبدالله، ۱۳۸۵، ۲۲؛ خضرایی،۱۳۸۳؛ دورینگ،۱۳۸۲، ۲۰۴) مثلاً دورینگ می نویسد:

"هرچند که ردیف در مجموعه ی وزن آزاد قرار دارد، معهذا می‌توان با تمام گوشه ها از زاویه ی وزن روبه رو شد. همواره ردیف (یا تقسیم ترکی- عربی) را همچون موسیقی وزن آزاد تعریف می کنند، یعنی موسیقی یی که تحت ضربان منظمی نیست. اما این تعریف کمی مبهم است...

(۱) تعدادی از گوشه ها از شکل ضربی پیروی می کنند، یعنی وزن دقیقی دارند. به عنوان مثال: گوشه ی گریلی در شور، مهربانی در بیات ترک...

(۲) ضرب دسته ی دیگری از گوشه ها که بسیار نزدیک به دسته‌ی قبل هستند با میزانی غیرمنظم و تُندایی کاملاً سریع و مشخص تعیین می گردد. از طریق چند تغییر این قطعات را می توان روی یک میزان منظم نواخت. از جمله: زنگوله، مجلس افروز، رضوی.....

(۳) وزن های غیرضربی در گوشه ها که از وزن عروضی (بحر) قدیم منشأ می گیرند و کاملاً متداول هستند؛ بسی اوقات بیتی شعر را با آن تطبیق می دهند و بدین ترتیب به خاطر سپردن آن را سهل تر می کنند...گوشه ی چهارپاره نمونه ای برای این دسته است...

(۴) برخی از قطعات، وزنی خاص دارند که منوط است به تکرار یک ترکیب کوتاه و اغلب از زخمه ای خاص، کمی به حالت چهارمضراب برمی خیزد...مانند زنگ شتر...

(۵) هرچند اغلب گوشه ها قابل تقلیل به ضربانی منظم نیستند، با این همه وزنی خاص و یا عبارت پردازی مشخصی دارند؛ حتی وقتی مرتبط با ساخت عروضی خاصی نباشند...

(۶) اغلب گوشه ها روی وزنی منظم ساخته نشده اند، بلکه به روشنی و وضوح اجزای کوتاه و موزونی را شامل می شوند که به اجزای دیگر آزادتر یا به اجزای شعر وابسته اند...

بنابراین، ردیف از ابتدا تا انتها دارای نوعی وزن است و آنچه آن را از قطعات به طورکلی ضربی متمایز می کند، آن است که تُندا متغیر است و به سلیقه ی اجراکننده واگذار می شود، و تندی و کندی وزن، مانند آزادی ضرب در تُندا روا، و حتی مطبوع است (دورینگ،۱۳۸۲، ۲۰۴-۲۰۸).

دورینگ با تعریف و تفکیک شش گروهِ وزنی از گوشه ها، از دسته بندی مطلقِ ضربی/غیرضربی فراتر رفته است و در آخر هم تصریح کرده که تمام ردیف موزون است و تمایز ضربی ها و غیرضربی ها فقط ناشی از آزادی سرعت (یا به قول وی: تُندا) در قسمت های به اصطلاح غیرضربی است که اجازه می دهد موسیقی دان به میل و سلیقه ی خود الگو های ریتم را آهسته تر یا تُندتر اجرا کند. شش گروهی که وی در ریتم گوشه ها تفکیک کرده، از متر ثابت (به قول وی: روی میزان منظم) تا ترکیب آزادانه‌ی ارکان عروضی (به قول وی: اجزای شعر) را شامل می‌شود. البته تمایزی که بین گروه پنجم و ششم قائل شده، بدون توضیح و مبهم مانده است؛ به ویژه در مورد گروه پنجم. ابهام یا شاید تناقضی که در مورد تفکیک گروه پنجم و ششم دیده می‌شود، این است که: با وجود این که در توضیح و عنوان گروه ها ظاهراً نامنظم ترین ریتم باید مربوط به گروه ششم باشد[۵]، مثال‌هایی که ارائه شده، گروه ششم را منظم تر از گروه پنجم نشان می دهد، زیرا در جمله ی اوج دشتی (میرزاعبدالله، ۱۳۸۵، ۸۷)، که به عنوان مثال گروه ششم آمده، یک نوع تکرار یا ارائه ی تغییریافته ی یک الگو وجود دارد؛ در صورتی که نغمه ی چهارگاه (همان، ۱۲۵)، که مثال گروه پنجم است، فاقد هرگونه تکرار در الگوهای زمان بندی است. اما فارغ از این مسئله، و حتی با فرض عدم تفکیک گروه پنجم و ششم، دورینگ با تحلیل خود تفاوت های ماهیت ریتم گوشه ها را برجسته تر کرده است. در جدول۱ گروه‌های مورد بحث وی را خلاصه کرده، و در ستون آخر جدول، بر اساس توضیحات و مثال های دورینگ، تعبیر نهایی خود را قید کرده ایم که درصورت عدم اطمینان، با علامت سؤال همراه شده است.

جدول ۱- دسته بندی گوشه های ردیف از نظر ریتم و متر طبق بررسی دورینگ (۱۳۸۲): ستون آخر تعبیر ما از تحلیل دورینگ است.

	گروه گوشه ها	توضیح	گوشه ی نمونه	تعبیر
۱	گوشه هایی با وزن "دقیق"	"روی میزان منظم"	گریلی، مهربانی	قطعه هایی با متر ثابت
۲	گوشه هایی با وزن "متغیر"	روی میزان نامنظم؛ با چند تغییر، منطبق با میزان منظم	زنگوله، مجلس افروز	قطعه هایی با متر متغیر(؟)
۳	وزن گوشه های غیرضربی	وزن عروضی	چهارپاره	قطعه های دوری
۴	وزن ناشی از تکرار الگو	-	زنگ شتر	الگوهای کوتاه مکرر
۵	وزن فاقد ضربان منظم	عبارت پردازی بدون ساخت عروضی	نغمه ی چهارگاه	الگوهای ریتم (؟)
۶	وزن نامنظم	ترکیب آزادانه ی ارکان عروضی	اوج دشتی	توالی الگوهای ریتم بدون متر و بدون ضربان

جدول ۲- دسته بندی گوشه های ردیف از نظر ریتم و متر طبق بررسی دورینگ.

	گروه گوشه ها	توضیح	گوشه ی نمونه	تعبیر
۱	وزن های **مربعی، ساده و مرتب**	-	ضربی، ساقی نامه ۲/۴	قطعه هایی با **متر ثابت**
۲	وزن های **دوپهلو**	میزان های ۳/۴ و ۶/۸	کرشمه	قطعه هایی با **متر متغیر** یا تقسیمات متغیر درونی متر
۳	ضربی های **بدون میزان**	خارج شدن از میزان و بازگشت به آن	کرشمه ی نوا، گریلی، مجلس افروز	؟
۴	وزن **کش سان**	عروض شعر، بدون ضرب میزان	چهارپاره	گوشه های **دوری**
۵	وزن **آزاد**	تفسیر شخصی نوازنده	درآمد ماهور	؟
۶	وزن **موجی**	نوسان های وزنی (روبانو)	حسینی نوا	؟

ماخذ: (میرزاعبدالله، ۱۳۸۵)

آنچه دورینگ طرح کرده، و در جای دیگری نیز به شکلی مشابه تکرار شده (میرزاعبدالله، ۱۳۸۵، ۲۳)، وجود یک طیف از خصیصه های ریتمی را، از "وزن روشنِ میزان بندی شده" تا "وزن های دوپهلوی بی میزان" (همان، ۲۲) مدّ نظر دارد و از دسته بندی دوگانه ی مطلق ضربی/غیرضربی حذر می کند. در این نوشتار دوم که مقدمه ی ردیف میرزاعبدالله است، همان نگرش در گروه بندی، به شکل متفاوتی درآمده است (جدول ۲) که ابهامات بیش تری هم دارد.

جدول های ۱ و ۲، خلاصه ی تفکیک ریتمیک و متریک گوشه ها از دید یک موسیقی شناس واحد است و جالب این که، در عین اشتراک در نگرش، تفاوت هایی بین این دو هست که باعث می شود هیچ یک را نتوان مدل پرورش یافته ی دیگری فرض کرد. اگر گروههای ۱، ۲ و ۴ از جدول ۲ را با گروه های ۱، ۲ و ۳ در جدول ۱ معادل یا متناظر بگیریم، با دقت به توضیحات و مثال های سایر گروه ها، انطباق مورد نظرمان به هم می ریزد. مثلاً: گوشه ی مجلس افروز برای گروه ۳ از جدول دوم نمونه آورده شده، در حالی که در جدول قبلی همین گوشه به عنوان مثال گروه ۲ آورده شده و توضیحات این گروه ها با هم متفاوت اند؛ یکی بر میزان یا متر متغیّر منطبق است ولی دیگری از متر ثابت موقتاً خارج شده، به آن بازمی گردد. اما در مجموع، نکات اصلی و قابل توجه در دیدگاه و مطالعه ی دورینگ، یکی نگرش طیفی، و نه دسته بندی مطلق دوگانه، به خصیصه های ریتمیک و متریک گوشه ها است و دیگری، اشاراتی که به نحوه ی ترکیب الگوها در وزن های عروضی و آزاد شده است؛ هرچند که اینها نیز به عنوان گمانی منطقی، هنوز نیاز به اثبات دارد.

همین نگاه متوجه به عروض و ارکان عروضی با شکل های متفاوت در بررسی های دیگری نیز که به ریتم ردیف پرداخته اند، ارائه شده: برخی وزن آزاد موسیقی دستگاهی را به واسطه ی خوانده شدن اشعار عروضی با آن، کاملاً تحت تأثیر وزن شعر فارسی عروضی دانسته اند (زونیس، ۱۳۷۷، ۱۳۶-۱۳۹؛ جعفرزاده، ۱۳۷۷، ۹۷) و برخی دیگر بین ریتم گوشه هایی از ردیف و بحرهای عروضی تطابقی جستجو کرده اند (خضرایی، ۱۳۸۴) و اگرچه با جستجوی این تطابق، اشتراک هایی هم بین مشتقات بحرهای عروضی با حدود یک چهارم از گوشه های ردیف یافته (خضرایی، ۱۳۸۴، ۱۵۷)، مسیرشان تنها به طرح این فکر ختم شده که تأثیرپذیری ریتم ردیف از اوزان عروضی بسیار محتمل است.

بررسی تفصیلی آزاده فر (Azadehfar, 2006)، که متن رساله ی دکتری وی با عنوانِ: ساختار ریتم در موسیقی ایرانی Rhythmic Structure in Iranian Music بوده است، مجموعه ی گوشه های ردیف را در سه دسته ی: با متر ثابت fixed metre، با متر انعطاف‌پذیر stretchable or elastic metre، و با متر آزاد free metre تفکیک کرده و به مطالعه ی نمونه هایی از هر یک از سه دسته، و مقایسه‌ی آن ها با بحرهای عروضی و دورهای ایقاعی پرداخته است (Azadehfar, 2006,151-200). وی در مقدمات و مبانی کارش به دقت و تفصیل، اوزان شعری، ادوار ایقاعی و تئوری های متر و ریتم را مرور کرده تا بتواند با تحلیل نمونه هایی از گوشه ها از روی نُت نوشته ی چند ردیف مختلف (ردیف های سازی میرزاعبدالله و صبا، و ردیف آوازی کریمی)، به طبقه بندی ریتمیک گوشه ها بپردازد.

اما این مطالعه نیز از جهاتی کامل به نظر نمی رسد. به خصوص به این جهت که نتیجه گیری نهایی وی نتوانسته است به چارچوب نظری ای منتج شود که تبیین کننده‌ی ماهیت ریتم موسیقی دستگاهی باشد و منطق آن را روشن کند. وی گوشه ها را بر اساس متر (و نه ریتم)[۶] تفکیک کرده، که البته به جهت تطبیق با دورهای ایقاعی و اوزان عروضی شعر روشی مناسب به نظر می آید، اما از یک سو به جای ساختار ریتم بیش تر به ساختار متر پرداخته، و از سوی دیگر هم روشی که وی در انطباق پیش گرفته، بسیار محدود و جهت مند است؛ بدون آن که به محدودیت های آن دقت شده باشد. به عنوان مثال: در تحلیل رنگ حربی (Azadehfar, 2006, 151) (نمونه ای از گوشه های متریک با متر ثابت)، از روی نُت میزان بندی شده، الگوی ثابتی را که در هر میزان تکرار شده

استخراج کرده، که ترکیبِ (چنگ-چنگ-سیاه) بوده است. سپس این الگو را با دور خفیف ثقیل (به نقل از قطب الدین) و دور مخمس صغیر (به نقل از مراغی) مشابه دانسته است؛ به اعتبار این که هردو این دورها و ترکیب پایه ی رنگ حربی، بر الگوی تَنَنَن بنا شده‌اند. آزاده فر، الگوی تَنَنَن و ترکیب (چنگ-چنگ-سیاه) را معادل نشان داده که اگر فرضاً تردید نکرده، این معادل را بپذیریم، می بینیم که او از دو چیز به کلی چشم پوشی کرده است: یکی موضوع آکسان (تأکید) در این تطابق و دیگری الزام تشکیل دور ایقاعی از تجمع تعداد مشخصی از رکن ها. بنابراین، نتیجه‌گیری وی از مقایسه چندان محکم نیست و شاید بهترین نتیجه گیری روشن، از مقایسه ی الگوهای رنگ حربی با ادوار ایقاعی این می‌بود که رنگ حربی از تکرار یک رکن ایقاعی به نام فاصله ی صغری ساخته شده است و نه چیزی بیش از این، زیرا هیچ خصیصه ی دوری در رنگ حربی برجسته نشده است.

نقد دیگری نیز بر کار آزاده فر قابل طرح است: این که با وجود ابهاماتی که در ماهیت ادوار و تفاوت های آن با متر غربی وجود داشته (و خود او هم به آنها پرداخته)، وی بدون این که یا در مورد این ابهامات پیش فرضی اختیار کند و یا بررسی هایش را محدود به وجه خاصی از ریتم (مثلاً فقط زمان بندی) کند، به ردیابی ادوار و عروض در ردیف پرداخته است؛ ردیابی ای که اتفاقاً به همه ی دلایل فوق، درست به بزرگ ترین بخش از ردیف (ریتم آزاد، یا به قول آزاده فر: متر آزاد) که می رسد، کم ترین حرف را برای گفتن دارد. او در این دسته، پس از بررسی گوشه های دوبیتی و مخالف آنها را در دو زیرگروه قرار داده که اولی را تابع وزن شعر و دومی را فاقد هرگونه تناوب، و شکل گرفته بر محوریت نغمات تشریح کرده است. این خصیصه را در گوشه های گروه دوم، با "شاه گوشه" نامیدن آنها مربوط دانسته، که به معنی اهمیت ساختار نغمگی (فواصل موسیقایی نغمه ها) در این گوشه‌هاست و به آزادیِ بیش تر اجراکننده در تغییر یا تعبیر شخصی ریتم آن هم می انجامد. با این وصف، آزاده فر در نهایتِ بررسی خود، به یافتن رگه هایی از ارکان ایقاعی/عروضی در برخی گوشه ها دست زده است و از تبیین ماهیت ریتم آزاد و ضوابط آن در بخش اعظم ردیف که پرسش اصلی در ریتم موسیقی دستگاهی است، بازمانده است.

دو پژوهش دیگر نیز در زمینه ی ریتم موسیقی دستگاهی وجود دارند، که هر یک نگاهی به مقوله‌های ایقاع و عروض داشته‌اند. اولی: ریتم آواز در موسیقی ایرانی Aspects of the Avâz in Persian Music (Tsuge,1970) Rhythmic، با اشاره به این که اغلب بررسی های موسیقی ایرانی از منظر فواصل و شناخت مُد در دستگاه ها انجام شده و مسئله ی ریتم مورد غفلت واقع شده است (Tsuge, 1970, 205)، بررسی خود را به نمونه های آوازی (vocal) از ردیف محدود می کند. ابتدا، عروض و ارکان آن را معرفی کرده، سپس ارتباط وزن عروضی با نُت نویسی غربی را مورد اشاره قرار داده است. وی، نهایتاً با تحلیل تطبیقی سه گوشه ی دوبیتی، چهارباغ (چهارپاره)، و دیلمان نتایجی ذکر می کند که مهم ترین شان از این قرارند (Tsuge, 1970, 223):

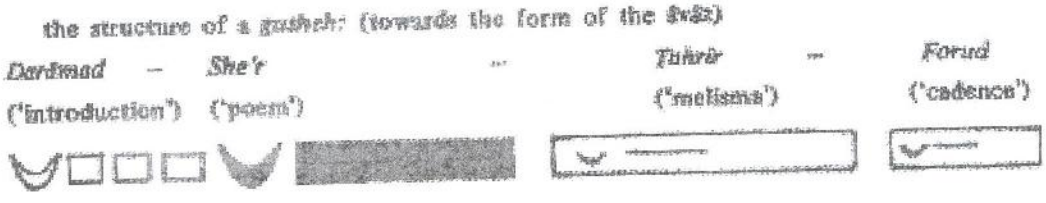
یک. بنیان سازمان دهی ریتم در آواز بر نظام عروضی استوار است؛ نظامی که مبتنی است بر تناوبی از توالی هجاهای کوتاه و بلند.

دو. واحد اولیه ی رخداد تناوب در بافتِ بدون میزان، عبارت (phrase) است. آکسان عبارت، در جفت جدانشدنیِ یک هجای کوتاه و یک هجای بلند است.

سه. به طور کل، هر عبارت با یک رکن عروضی شعر منطبق می شود که آن نیز معمولاً یک پایه ی آیمبی (ambic) و تَد مقرون/مجموع) است.

چهار. در اغلب موارد، الگوی وتد مجموع (مقرون) درست در آغاز عبارت وجود دارد.

نتیجه های بعدی که تسوگه ذکر می کند، پیامدهای این چهار نتیجه اند و هسته ی اصلی مطالعه ی وی در همین چهار عبارت است. او در پایان، با الهام از نگارش و برای هجاهای بلند و کوتاه، برای گوشه های آوازی مدل سازی کرده است که در تصویر ۱ دیده می شود.



تصویر ۱- مدل ساده شده ی پیشنهادی تسوگه برای گوشه های آوازی ردیف: او در هر گوشه، چهار قسمت: درآمد، شعر، تحریر و فرود در نظر گرفته، و در هر یک از آنها پایه ی وتد (آیمب iamb) را به عنوان ساختار ریتم ارائه کرده است. آغاز شعر، طبق نتیجه ی شماره ی چهار، با پایه ی وتد برجسته شده است.
ماخذ: (Tsuge, 1970, 224)

هرچند که منظور تسوگه از جمله ی دوم در نتیجه ی شماره ی دو (و نسبت دادن آکسانِ عبارت به جفت هجای کوتاه و بلند) روشن نیست، اما مجموعه ی یافته های وی قابل اعتنا بوده و می‌توان گفت روش مندترین بررسی ریتم موسیقی دستگاهی را ارائه کرده است. البته، درهم آمیختن "ترکیب دو هجای کوتاه و بلند" با مفهوم "آکسان"، در کار او (به ویژه در مدل سازی آخر) بدون ارائه ی پشتوانه ی نظری و توضیح منطقی کافی انجام شده که باید در استفاده از نتایج کار او مدّ نظر قرار گیرد. اما مهم ترین دستاورد تسوگه در این است که مستقیماً به ریتم آزاد پرداخته و در جهت تبیین ماهیت و مفهوم آن گام برداشته است و هرچند که از عروض شعری آغاز کرده، خود را به تناوبِ عروض یا دور ایقاعی موظف ندیده و نتیجه گیری را بر ارکان آنها (پایه ها) بنا کرده است. چکیده ی مطالعه ی او، محوریت پایه ی آیمبی (همان رُکن وتد مجموع) در الگوهای ریتمِ گوشه های آوازی است.

بررسی دیگری که به روشی متفاوت ریتم ردیف دستگاهی را تحلیل کرده، مطالعه ای است که ابراهیمی با عنوانِ: انگاره های ریتمیک (۱۳۷۷الف؛ ۱۳۷۷ب) ارائه کرده و طیّ آن به جستجوی الگوهای مشترک در جمله های سراسر ردیف اقدام کرده است. بخش اول این مطالعه، الگوی ریتم کرشمه را در گوشه های مختلف ردیف (چه نام کرشمه داشته اند، و چه نداشته اند) برجسته و مشخص کرده، و سپس دور ایقاعی و بحر عروضی مطابق با آن را نیز آورده است (ابراهیمی،۱۳۷۷الف، ۱۳۹). در بخش دوم (ابراهیمی،۱۳۷۷ب، ۱۳۷)، وی جمله هایی را از ملودی گوشه های مختلف استخراج کرده که زمان بندی (و تا حدودی گروه بندی درون جمله)شان یکسان و یا بسیار نزدیک به هم است؛ مانند درآمد همایون، موالیان، شوشتری، عراق، راک هندی، زابل، مخالف، و... در این مطالعه، یک جمله ی نسبتاً بلند ریتم ارائه شده که به نظر می رسد زیرساخت مشترکی باشد بین ریتم آغاز گوشه های ذکرشده. البته همه ی مطالعه، بر اساس نُت نوشته ی ردیف میرزاعبدالله و روایت طلایی انجام شده و با هیچ اجرا یا نمونه ی صوتی هم مطابقتی داده نشده است. اما روشی که در این مطالعه به کار رفته، به سبب تلاش برای یافتن عبارات ریتمی مشترک یا مکرّر در ردیف، نقطه ی قوت منحصر به فردی را داراست و اگر چه در این مطالعه نیز (برای ریتم کرشمه) به وزن عروضی اشاره شده، نقطه ی شروع در خود جمله های ردیف بوده و از شعر و بحرهای عروضی، یا ادوار ایقاعی کار را آغاز نکرده است.

در این مطالعه نیز، محور بررسی ریتم، مقوله ی زمان بندی است و آکسان از کم ترین توجه برخوردار بوده است. همچنین، روش تطبیق جمله های ریتمیک در کار ابراهیمی مشخص نشده؛ آیا چنین تطابقی قابل گسترش به سایر بخش های ردیف نیز هست یا خیر؟ آیا باید یک به یک جمله های گوشه ها را در کل دستگاه ها با نوعی الگو (که معلوم نیست از کجا برداشت یا ساخته شده) مقایسه کنیم؟ یا تجربه ی موسیقی دانی که از پیش ردیف را در حافظه دارد، به برخی از این تشابه ها دست یافته؟ اگر چنین باشد، آیا ممکن نیست نمونه ها به واسطه ی خطای ذهن از قلم بیفتند؟ شاید بهتر این باشد که به همان هدفی که ابراهیمی کار را آغاز کرده، بررسی و استخراج انگاره های ریتمیک از ردیف با روشی نظام مندتر صورت گیرد. یک نکته ی مهم در بررسی ابراهیمی، که باید به خاطر داشت، انتخاب جمله ها به عنوان واحدهای اولیه ی مقایسه است. این جمله ها که اغلب نسبتاً بلند، و از جمله های آغاز گوشه ها هستند، ممکن است قابلیت تعمیم به سایر قسمت ها را نداشته باشند. علاوه بر این، ابراهیمی در این اشتراک یابی، به هیچ زیرساخت نظری یا فکری که مفهوم ریتم ردیف را تبیین کند، دست نمی یابد.

نتیجه

در مجموعه ی نظرات و مطالعاتی که به اختصار در بالا مرور و نقد شد، با وجود تلاش برای تفکیک موضوع متر از ریتم و نتایج کار نسبتاً محدود تسوگه، هم چنان توجه اصلی بر وضعیت متر و نحوه ی حضور یا عدم آن در گوشه های مختلف موسیقی دستگاهی باقی مانده است و شاید به همین دلیل است که تنها نتایج به دست آمده در مورد الگوهای ریتم (به عنوان الگوهایی از زمان‌بندی و آکسان) نتیجه هایی است که در کارهای ابراهیمی و تسوگه عنوان شده که آن ها نیز به صورت ابتدایی مطرح شده اند و نیاز به بازنگری و تکمیل دارند.

مجموعه ی مطالعات و نظراتی که درباره ی ریتم موسیقی دستگاهی نقد کردیم، نشان می دهد که وضعیت ریتمی/مترِی متنوعی در ردیف دستگاهی قابل انتظار است و برای حرکت به سوی تبیین مفهوم ریتم در موسیقی دستگاهی باید روشی پیش بگیریم که بتواند با این تنوع احتمالی، به شکلی فارغ از پیش داوری و دسته بندی های آزمون نشده مواجه شود.

همچنین، می توان عمیقاً به آزمودن تفکر ایقاعی/عروضی در زیرساخت ریتم (یا متر) گوشه ها پرداخت و علت ارجاع اغلب این‌گونه مطالعات به عروض را روشن ساخت. آیا چنین فکری ممکن است فقط ناشی از همراه شدن اجرای گوشه های موسیقی دستگاهی با اشعار عروضی بوده باشد؟ و یا شمّ زبانی موسیقی

دانان و موسیقی شناسان، مستقل از همراهی اشعار با گوشه ها، چنین ارتباطی را دریافت می کند؟ طبعاً انتخاب روش بررسی و تحلیل باید به گونه ای باشد که بتواند تا حد امکان از پیش داوری‌ها و احتمال خطاها بر کنار مانده، همچنین محدودیت کمتری در مواجهه با ریتم ردیف داشته باشد. مثلاً در شیوه ای که کار با بررسی بحر عروضیِ شعری که همراه با گوشه خوانده شده آغاز می شود، از ابتدا محدودیت ها و پیش فرض های زیادی پذیرفته شده که گاه به آنها توجهی نیز نشده، و نتیجه گیری ها به کل مجموعه هم تعمیم داده شده است. روش تحلیل موفق تر باید تفکیک های متداول در ضربی و غیرضربی ها را با احتیاط بیشتری در نظر بگیرد و در عین حال پیش از خلط دو مفهوم متر (پس زمینه ی زمان شمار) و ریتم (زمان بندیِ دریافتی) با تعریف مشخص هر یک از آنها، از ابهام بیشتر بپرهیزد.

آنچه که در نهایت روش بهتری برای مطالعه ی ریتم موسیقی دستگاهی به نظر می رسد این است که بتوانیم کار را از گوشه‌هایی که کاملاً ریتم آزاد دارند آغاز کنیم و ساختار زمان‌بندی آنها را مورد بررسی قرار دهیم. به این منظور بهتر است ابتدا از همراهی یا عدم همراهی جملات موسیقی با اشعار چشم پوشی و از روایت های ساز استفاده کنیم.

تحلیل ساختار زمان بندی جملات موسیقی با ریتم آزاد می‌بایست قابلیت انجام در حجم بالا را داشته باشد که نتایج آن از محدودیت های پیشین فراتر رود و نیز برای انواع گوشه های مجموعه ی هفت دستگاه قابل انجام باشد.

پی نوشت ها:

۱ استفاده از اصطلاح "آواز" نیز در این معنی رایج است که متأسفانه یکی دیگر از مصداق های اشتراک واژگان در مفاهیم کاملاً متفاوت محسوب می شود. واژه ی آواز در موسیقی ایرانی، دست کم سه معنا دارد: یکی آنچه خواننده می خواند (vocal)، دوم آنچه در مجموعه ی ردیف، از دستگاه کوچک تراست، اما خود دارای مجموعه ای از گوشه هاست (مثل: دشتی و ابوعطا و بیات اصفهان)، و سوم بخش غیرمتریک موسیقی دستگاهی؛ خواه توسط خواننده اجرا شود، خواه توسط نوازنده (ذاکرجعفری، ۱۳۸۴، ۱۲۱).

۲ برخی گوشه های دیگر مانند گریلی و کرشمه نیز به صورت میزان بندی نوشته شده اند، اما از نظر متر مورد بحث اند (حنانه، ۱۳۸۲، ۲۸).

۳ خود دیرندها هم در اصل، از روش گسسته سازی ایجاد می شوند. گسسته کردن یک واقعیت پیوسته، یعنی آن را در طبقاتی مجزا قرار دهیم و از جزئیات تفاوت ها صرف نظر کنیم. بنابراین، زمانِ پیوسته در طبقه های نمادینِ دیرند، گسسته شده و دیرندهای هر طبقه (مثلاً سیاه) در تمایز با سایر طبقات (مثل چنگ یا سفید) معنا دارند.

۴ به نظر می رسد که اغلب موسیقی دانان ایرانی با ریتم آزاد به شکلی طبیعی و شمّی برخورد کرده و در مورد ماهیت آن کنجکاوی چندانی نکرده اند. در نتیجه، مطالعات شان هم با پرسش در زمینه ی ماهیت ریتم آزاد همراه نشده. در مقابل، موسیقی شناسان غربی در مواجهه با این موسیقی و موسیقی‌های مشابه، کنجکاوی بیش تری درباره ی ماهیت این ریتم داشته اند؛ هرچند که آن هم چنان که خواهیم دید، به تبیین ماهیت ریتم آزاد در موسیقی دستگاهی منجر نشده است.

۵ دورینگ گروه پنجم را عبارت پردازی فاقد ضربان منظم دانسته، در حالی که گروه ششم را کاملاً نامنظم خوانده است. به این تعبیر، گروه پنجم باید منظم‌تر از ششم باشد.

۶ با توجه به این که آزاده فر در ارائه ی مبانی ابتدایی کار بر تفکیک متر از ریتم تصریح و حتی تأکید کرده است، عجیب می نماید که تحلیل خود را از ساختار ریتم، بر محور متر شکل داده است. نکته ای که باعث شده، گروه سوم را متر آزاد (به جای free rhythm) بنامد که به نظر می رسد منظورش آزاد بودن ریتم از چهارچوب متر پس زمینه باشد.

فهرست منابع:

ابراهیمی، محمدرضا (۱۳۷۷ ب)، انگاره های ریتمیک ردیف، فصلنامه ی موسیقی ماهور، سال اول، شماره ی ۲، صص ۱۳۷-۱۴۳.
ابراهیمی، محمدرضا (۱۳۷۷ الف)، انگاره های ریتمیک: کرشمه، فصلنامه ی موسیقی ماهور، سال اول، شماره ی ۱، صص ۱۲۹-۱۴۳.
جعفرزاده، خسرو (۱۳۷۷)، وزن در شعر فارسی و ریتم در موسیقی ایرانی، فصلنامه ی موسیقی ماهور، سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۸۹-۱۰۱.
حنانه، مرتضی (۱۳۸۲)، گام های گمشده: پژوهشی در مبانی و مفاهیم موسیقی ایرانی، سروش، دوم، تهران.
خالقی، روح الله (۱۳۷۷)، نظری به موسیقی، انتشارات محور، چاپ چهارم، تهران.
خضرایی، بابک (۱۳۸۴)، جستجوی اوزان و ارکان عروضی در ردیف میرزاعبدالله (روایت نورعلی برومند)، فصلنامه ی موسیقی ماهور، تهران، سال هشتم، شمارهٔ ۳۰، صص ۱۳۹-۱۵۸.
خضرایی، بابک (۱۳۸۳)، نگاهی به وزن شعر در چند روایت از ردیف موسیقی ایران، فصلنامه ی موسیقی ماهور، سال ششم، شماره ی ۲۳، صص ۱۰۹-۱۲۷.
دورینگ، ژان (۱۳۸۲)، سنت و تحول در موسیقی ایرانی، ترجمه ی سودابه فضائلی، تهران، توس.

ذاکرجعفری، نرگس (۱۳۸۴)، بررسی مفاهیم موسیقی دستگاهی ایران در برخی از متون اواخر دوره ی ناصری، فصلنامه ی موسیقی ماهور، سال هفتم، شماره ی ۲۷، صص۱۱۷-۱۲۸.
زونیس،الا (۱۳۷۷)، موسیقی کلاسیک ایرانی، ترجمه ی مهدی پورمحمد، تهران، پارت.
فخرالدینی، فرهاد (۱۳۴۷)، ریتم در موسیقی ایران، مجله ی موسیقی، دوره ی سوم، شماره ی ۱۱۷، صص ۵۰-۵۴.
کوکرتز، یوزف و محمدتقی مسعودیه (۱۳۷۹)، موسیقی بوشهر، سروش، دوم، تهران.
مسعودیه، محمدتقی (۱۳۸۳)، مبانی اتنوموزیکولوژی(موسیقی شناسی تطبیقی)، سروش، دوم، تهران.
مسعودیه، محمدتقی (۱۳۶۵)، ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی، کتاب اول، ویرایش دوم، سروش، تهران.
مسعودیه، محمدتقی (۱۳۵۹)، موسیقی تربت جام، سروش، تهران.
منصوری، پرویز (۱۳۵۱)، کاوشی در قلمرو موسیقی ایرانی (قسمت ۸)، مجله ی موسیقی، شماره ی ۱۳۵، صص ۱۷-۲۹.
میرزاعبدالله (۱۳۸۵)، ردیف میرزاعبدالله: آوانویسی و بررسی تحلیلی، مقدمه و نت نویسی ژان دورینگ، ترجمه ی سودابه آتشکار، مؤسسه ی فرهنگی هنری ماهور، تهران.
میرزاعبدالله (۱۳۷۶)، ردیف میرزاعبدالله: نت نویسی آموزشی و تحلیلی، نوشته ی داریوش طلایی، مؤسسه ی فرهنگی هنری ماهور، دوم، تهران.
وزیری، علینقی (۱۳۷۹)، تئوری موسیقی، صفی علیشاه، دوم، تهران.
Azadehfar, Mohammad Reza (2006), Rhythmic Structure of Iranian Music, University of Art Press, Tehran.
Tsuge, Gen'ichi (1970), "Rhythmic Aspects of the Avâz in Persian Music", in: Ethnomusicology, vol.14, no.2, pp 205-227.