

How to Cite This Article : Khoshchehrehziba, H; Azaripour, S. (2025). "A study of intertextual relationships in Iranian classical music Case study : Non-metric sections of the album of Nava Morakabkhani". *Kimiya-ye-Honar*, 14(54) : 75-90.

A Study of Intertextual Relationships in Iranian Classical Music Case Study: Non-Metric Sections of the Album *Nava Morakabkhani*

Hossein Khoshchehrehziba*

Simin Azaripour**

Received : 10.11.2024

Accepted : 01.03.2025

Abstract

Gérard Genet's theory of transtextuality categorizes multiple types of relationships between texts and has been the subject of numerous studies in various fields of art throughout past years. But the analysis and review of musical texts with the approach of transtextuality, especially in Iranian classical music, could be considered a new approach to this field. During the last century, despite various narratives, the Radif text has always been an important reference in the creation of musical works, particularly in non-metric musics. This paper, with a structuralist approach, a descriptive-analytical/comparative method, by means of library texts, and by using the five-fold division of Gérard Genet's theory of transtextuality tries to describe and analyze the connections between the non-metric sections of the album *Nava Morakabkhani*, which is one of the most important works in the history of Iranian classical music, with Radif. By introducing a new division of compositional types (fixed, close, middle and distant) according to musical encounters in the studied sample and types of intratextual relationships (intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality, and hypertextuality) with the texts of reference Radifs, respectively those of Mirza Abdullah and Abdullah Davami, the authors have studied and proposed the possibility of new types of *morakabnavazi*. The results of this research could be used to develop theoretical studies and diversity in musical productions from a practical aspect with the aim of providing mutual exchanges between theory and practice in Iranian classical music. It also shows the necessity and importance of diligence in creating various transformations in the modal arrangement for creating new formal cycles based on the roots of the Dastgah system.

Key words: Transtextuality, Iranian classical music, Radif, non-metric music, Nava Morakabkhani.

* Instructor, Music Department, University of Guilan, Rasht, Iran (Corresponding Author).

Email : hkhoshchehreh@guilan.ac.ir

** Msc in Art, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email : simin.azripour@gmail.com

ارجاع به مقاله: خوش‌چهره زیبا، ح: آذری‌پور، س. (۱۴۰۴). «مطالعه روابط ترامنتی در موسیقی کلاسیک ایرانی؛ مطالعه موردی: بخش‌های متر آزاد آلبوم نوا مرکب‌خوانی». کیمیای هنر، ۱۴(۵۴): ۷۵-۹۰.

مطالعه روابط ترامنتی در موسیقی کلاسیک ایرانی مطالعه موردی: بخش‌های متر آزاد آلبوم نوا مرکب‌خوانی

حسین خوش‌چهره زیبا*

سیمین آذری‌پور**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۱

چکیده

ژرار ژنت در نظریه ترامنتیت به تقسیم‌بندی نوع روابط میان متون مختلف پرداخته که طی این سال‌ها مد نظر بسیاری از پژوهش‌گران حوزه‌های مختلف هنر نیز قرار گرفته است. اما تحلیل و بررسی متون موسیقایی با رویکرد ترامنتیت، به‌ویژه در موسیقی کلاسیک ایرانی، برخوردی نو با اثر محسوب می‌شود و جای خالی آن در میان مطالعات میان‌رشته‌ای در این حوزه بسیار محسوس است. طی یک قرن اخیر متن ردیف با وجود روایات مختلف همواره مرجعی پراهمیت در خلق آثار موسیقایی، به‌ویژه گونه متر آزاد بوده است. در این پژوهش سعی شده تا با رویکردی ساختارگرا و روشی توصیفی-تحلیلی و تطبیقی با استفاده از متون کتابخانه‌ای به شرح و تحلیل این ارتباطات با استفاده از تقسیم‌بندی پنج‌گانه نظریه ترامنتیت ژرار ژنت، با بخش‌های متر آزاد آلبوم نوا مرکب‌خوانی که یکی از آثار مهم و جاودانه در تاریخ موسیقی کلاسیک ایران می‌باشد، پرداخته شود. نویسندگان به معرفی تقسیم‌بندی جدیدی از انواع مرکب‌پردازی (ثابت، نزدیک، میانی و دور) بر حسب برخورد‌های موسیقایی در نمونه مورد مطالعه و انواع روابط ترامنتی (بینامنتیت، پیرامنتیت، فرامنتیت، سرمنتیت و بیش‌منتیت) با متون ردیف مرجع از نوع سازی و آوازی که در این پژوهش به ترتیب ردیف‌های میرزا عبدالله و عبدالله دوامی در نظر گرفته شده است، پرداخته‌اند. نتایج حاصل از این پژوهش، به منظور توسعه دامنه مطالعات نظری و تنوع در تولیدات از جنبه عملی با هدف مرادده عمل و نظر در موسیقی کلاسیک ایران کاربرد دارد. همچنین ضرورت و اهمیت اهتمام‌ورزی در ایجاد دگرگونی‌های متنوع در چینش مُدال، به‌منظور ایجاد چرخه‌های جدید فرمال و مبتنی بر ریشه‌های نظام دستگاهی را نشان می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: ترامنتیت، موسیقی کلاسیک ایرانی، ردیف، متر آزاد، نوا مرکب‌خوانی.

۱. مقدمه

تاکنون در مقالات و کتب علمی متعدد حوزه موسیقی کلاسیک ایران، در زمینه تحلیل‌های ساختاری در گونه‌های مختلف قطعات ضربی، اعم از تصانیف، پیش‌درآمدها، رنگ‌ها، چهارمضراب‌ها و ... و همچنین گوشه‌های^۱ مختلف سازی و آوازی در روایات گوناگون ردیف^۲ موسیقی دستگاهی ایران، از ابعاد و زوایای مختلف، پژوهش‌هایی صورت گرفته است، ولی به‌ندرت شاهد بحث و بررسی پیرامون بخش‌های متر آزاد غیر از کارگان^۳ ردیف بوده‌ایم. به‌جز تعدادی انگشت‌شمار از مطالب پراکنده در مورد این مبحث مهم، پژوهشی مدون جهت ساماندهی تعاریف کاربردی این گونه موسیقایی در قالبی پژوهش-آموزش‌محور، به قلم تحریر در نیامده است. اگرچه در نظام آموزش شفاهی این موسیقی و همچنین درس‌گفتارهای استادان، نکات ارزنده و قابل توجهی در این راستا به هنرجویان گوش‌زد می‌شود، ظرائف بخش‌های متر آزاد به‌عنوان یکی از ستون‌های بنیادین و سازنده موسیقی کلاسیک ایران، باید بیش از پیش مورد توجه مدرسان، پژوهندگان و همین‌طور مجریان قرار گیرد تا در راستای مرادفۀ نظری و عملی موسیقی، شاهد تعالی کیفی روزافزون در این مبحث موسیقایی باشیم. به همین خاطر در میان مباحث تحلیلی از بخش‌های گوناگون این موسیقی، خلاء بررسی نظری نمونه‌های متر آزاد به شدت احساس می‌شود. این نقیصه، نویسندگان مقاله حاضر را بر آن داشت تا به انجام پژوهشی پیرامون ابعاد و زوایای مختلف از بخش‌های متر آزاد در جهت فهم بهتر این گونه موسیقایی بپردازند. لازم به ذکر است که بگوئیم عاملان فعال در این حوزه همواره روابط اتخاذشده میان متون موسیقایی را تابع متون زمینه‌ساز آن بر بستر فرهنگی-اجتماعی، بنا نهاده‌اند. لذا در این پژوهش برای تحلیل ساختاری متون موسیقایی، یکی از نظریه‌های ژرار ژنت^۴ (۱۹۳۰-۲۰۱۸م)، نظریه‌پرداز فرانسوی، که عمده مطالعات وی در حوزه ساختارگرایی می‌باشد، مبنای کار قرار گرفت. ژنت نظریه‌ای را جهت دستیابی به معانی و مفاهیم درون متون مطرح کرده و آن را نظریه ترامنتیت^۵ نام گذارده است.

بیکره مطالعاتی این پژوهش، به‌منظور واکاوی روابط ترامنتی از منظر ژرار ژنت در تولیدات متون نو در موسیقی کلاسیک ایران با بهره‌مندی از نظام دستگاهی بنا نهاده شده است؛ لذا جهت پیشبرد اهداف توصیفی-تحلیلی و تطبیقی پژوهش، نوشتار پیش رو بخش‌های متر آزاد آلبوم نوا مرکب‌خوانی (۱۳۶۵ ه.ش) را به‌عنوان مورد مطالعاتی معرفی کرده، درخصوص آن به بحث و بررسی می‌پردازد. این پژوهش برای نخستین بار ساختارها، ابعاد و زوایای گوناگون مبتنی بر روابط ترامنتی را، طبق نظریه راه‌گشای ژرار ژنت که ادبیات ناظر بر این پژوهش است، با نمونه مذکور که بدون تردید جزو نمونه‌های سرآمد در دوران معاصر محسوب می‌گردد، مطابقت داده، عناصر مکمل کل اثر، یعنی مواد و مصالح مدال و فرمال سازنده آن را مورد تحلیل قرار می‌دهد. باید تصریح کرد که در پژوهش حاضر، نظریه ترامنتیت و انطباق آن با متون جدید موسیقایی از گذرگاه نظام ردیف دستگاهی عبور خواهد کرد. از این رو، تلاش شده به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که چگونه متون اقتباسی بخش‌های متر آزاد در راستای تداوم، رد یا انکار اندیشه‌های منطبق بر بنیان‌های ردیف موسیقی دستگاهی به‌عنوان پیش‌متن، گام برداشته است و اینکه حد و حدود برقراری روابط ترامنتی در تولیدات موسیقی کلاسیک ایران، مشخصاً در بخش‌های متر آزاد چگونه است؟

۱-۱. پیشینه پژوهش

فرگوسن در پژوهشی با عنوان «ترامنتیت در ویدئوهای موسیقی فیلم» (Ferguson, 2021) به شرح پدیده‌ای با عنوان ویدئوی موسیقی فیلم می‌پردازد و آن را ویدئویی شامل موسیقی متن، میزانیس‌های مختلف، اشعار و روایات، عنوان، لباس و گریم، افراد مشهور و غیره تعریف می‌کند. او در این پژوهش با روش تحلیلی-تطبیقی، فراوانی روابط بینامتنی میان موسیقی و سایر مؤلفه‌ها را در

آلبوم غرب وحشی وحشی در ژانر هیپ‌هاپ ملهم از فیلم غرب وحشی و همچنین با من بیا آهنگی در ژانر رپ از موسیقی متن فیلم گودزیلا ۱۹۹۸ بررسی می‌کند و بیان می‌دارد که تحلیل هر ویدئوی موسیقی فیلم شامل سه حوزه محرک‌های بصری، متن ترانه و عناصر موسیقایی می‌باشد. نالیویکیته در پژوهشی با عنوان «فرامتنیت در آثار موسیقی پست‌مدرن لیتوانیایی و صربستانی» (Nalivaikaitė, 2016) به بررسی روابط فرامنتی میان چهار تصنیف از آهنگ‌سازان لیتوانیایی و صربستانی با آثار موسیقی‌دانان گذشته پرداخته است. او در نتیجه این پژوهش به وجود روابط فرامنتی میان این آثار با موسیقی دوران باروک و همچنین آثاری از موتزارت پی برده است. اسپایسر در مقاله‌ای با عنوان «بینامتنیت استراتژیک در سه مورد از آثار جان لنون در گروه موسیقی بیتلز» (Spicer, 2009) بیان می‌کند که در نظریه بینامتنیت رابرت هاتن (۱۹۵۲)، استاد نشانه‌شناسی موسیقی دانشگاه تگزاس، روابط بینامنتی در موسیقی عموماً در دو سطح وجود دارد: سبکی و استراتژیک. وی در پژوهش خود با تأکید بر اهمیت بینامتنیت استراتژیک بیان می‌کند که این سطح از بینامتنیت زمانی رخ می‌دهد که آهنگ‌ساز با شیوه‌هایی نظیر نقل قول صریح، مدل‌سازی ساختاری و تراگونگی، به آثار پیش از خود ارجاع می‌دهد. وی در این مقاله با تحلیل دقیق سه اثر از جان لنون با نام‌های همه چیز که نیاز دارید عشق است، پیاز شیشه‌ای و زیرا، با روش توصیفی - تحلیلی و تطبیقی به بیان چگونگی تأثیرات بینامتنیت استراتژیک در غنا بخشیدن به پیام یک اثر موسیقایی می‌پردازد. بنابراین، تاکنون پژوهش مستقلی در بررسی و تحلیل موسیقی کلاسیک ایرانی، به‌ویژه گونه متر آزاد، از منظر ترامنتی ژرار ژنت صورت نگرفته است.

۱-۲. روش انجام پژوهش

متناسب با موضوع پژوهش، نوع تحقیق از نظر هدف توسعه‌ای با رویکردی ساختارگرایانه می‌باشد. روش واکاوی نیز توصیفی - تحلیلی و تطبیقی است. روش یافته‌اندوزی از طریق بازنگری و تحلیل اسنادی برگرفته از متون کتابخانه‌ای است. از آنجا که مطالعه از نوع کیفی می‌باشد، روش نمونه‌گیری به صورت هدف‌مند و معیار - محور است.

۱-۳. مبانی نظری

بررسی ارتباطات میان متون همواره در حیطه مطالعات ساختارگرا و پساساختارگرا قرار گرفته است و پژوهشگران شاخص این حوزه، از جمله ژولیا کریستوا^۱ (۱۹۴۱م)، رولان بارت^۲ (۱۹۱۵ - ۱۹۸۰ میلادی)، ژرار ژنت و... می‌باشند. ژولیا کریستوا برای اولین بار اصطلاح بینامتنیت^۳ را برای انواع ارتباطات میان متون مختلف استفاده کرد و در ادامه ژرار ژنت با بیان اصطلاح ترامنتیت واژه عام‌تر و در عین حال نظام‌مندتری را برای این امر مطرح نمود (چندلر، ۱۴۰۰، صص. ۲۹۷-۲۹۶). ژنت نظریه خود را در کتابی با عنوان الواح بازنوشتنی^۴ بیان کرده و در ذیل آن پنج قسم از عواملی که در تعالی متن و آشکارکنندگی دلالت‌های معنایی آن نقش دارند، تقسیم‌بندی نموده است (احمدی، ۱۳۷۰، ص. ۳۲۰). وی در راستای تلاش برای گسترش دامنه مطالعات تطبیقی میان متون، روشی تحلیلی و فراگیر را، که دربرگیرنده تمامی ابعاد و زوایای آشکار و نهان روابط بین متن‌هاست، ذیل نظریه‌ای با عنوان ترامنتیت بیان کرده است. ارکان تشکیل‌دهنده این نظریه پنج قسمت دارد: ۱. بینامتنیت، ۲. پیرامنتیت^۵، ۳. فرامنتیت^۶، ۴. سرمنتیت^۷ و ۵. بیش‌منتیت^۸ (نامور مطلق، ۱۳۸۴، صص. ۸۴-۸۶).

ژنت اولین قسم را که پیش تر نیز توسط کریستوا تحت عنوان بینامتنیت بیان شده است ذیل نظریه خود با همین نام معرفی، و آن را وجود یک رابطه هم‌حضوری میان دو یا چند متن تعریف می‌کند. او رابطه بینامتنی را به سه گونه تقسیم کرده است: ۱. صریح و اعلام‌شده؛ به معنای حضور آشکار متنی در متن دیگر، مانند نقل قول به صورتی که پدیدآورنده تلاش یا قصدی برای پنهان کردن مرجع متن خود را ندارد؛ ۲. غیرصریح؛ همان سرقت ادبی- هنری محسوب می‌شود؛ ۳. ضمنی و کنایه‌آمیز؛ در این حالت خالق اثر نشانه‌هایی می‌دهد تا مخاطب بتواند مرجع متن را تشخیص دهد که نیاز به هوشمندی و ذکاوت مخاطب دارد. دومین مورد از زیرشاخه‌های ترامتنیت را ژنت تحت عنوان پیرامتنیت معرفی می‌کند که خود به دو شکل تقسیم‌بندی شده است: ۱. پیوسته یا متصل؛ به‌طور بی‌واسطه به کانون متن، پیوسته است و خود نیز بر مبنای مرجع خلق به سه صورت ناشری، مؤلفی و شخص دیگر می‌باشد؛ ۲. ناپیوسته یا منفصل؛ که به صورت غیرمستقیم با متن کانونی مرتبط می‌گردند. او نوع سوم از این نظریه را فرامتنیت می‌نامد. در این نوع رابطه، پیوند میان متون از نوع تفسیری و تأویلی می‌باشد، به گونه‌ای که متن دوم در تفسیر، تشریح، انکار، تأویل یا نقد متن اول شکل گرفته است. نوع چهارم نیز سرمتنیت نام دارد و شامل رابطه طولی اثر با گونه‌ای ژانری است که به آن تعلق دارد. به عبارت دیگر، قالب یا چهارچوبی است که اثر در آن خلق می‌گردد. در پایان، نوع پنجم که ذیل عنوان بیش‌متنیت معرفی می‌شود و شامل ارتباط میان دو متن بر مبنای الهام و برگرفتنی است، خود به دو نوع همان‌گونگی و تراگونگی تقسیم می‌شود. در نوع همان‌گونگی، پدیدآورنده به تقلید و حفظ متن اولیه در متن جدید اهتمام می‌ورزد و در دومی با تغییر متن به صورت کوچک‌سازی یا بزرگ‌سازی آن، به خلق اثری جدید می‌پردازد (Genette, 1982, pp. 13-18). ژنت از مفهوم ترامتنیت به‌منظور ترسیم راهی بهتر جهت تفسیر و درک نظام‌مند متون استفاده کرده و معتقد است متون پیش روی ما به شدت توسط عناصر ترامتنی احاطه شده‌اند که این امر لزوم پی بردن به این روابط را برای فهم بهتر متن نشان می‌دهد (Allen, 2000, pp. 112-115).

۲. بدنه پژوهش

پیش از ورود به بحث اصلی این پژوهش، لازم است به نحوه تأثیرپذیری هر متن موسیقایی نسبت به متن‌های پیش از خود، اشاره‌ای داشته باشیم که از دیرباز تا به امروز رابطه‌ای انکارناپذیر با پیدایش و پویای متن‌های تازه داشته است. رگ و ریشه‌های آنچه را که امروزه ردیف موسیقی دستگاهی ایران می‌نامند، ولو به اشکال مختلف، در رسالات کهن و تاریخ‌نگاری‌های موسیقایی می‌توان یافت. البته شایان ذکر است که مورخان نیز با چاشنی احتیاط آن را تأیید کرده‌اند و چون بدون تردید چیزی شبیه این معنا وجود داشته، در مکتوبات تاریخی از آن یاد می‌کنند. اما یقیناً از اواخر دوران سلسله پادشاهی قاجار و پس از آن، به لطف ورود تکنولوژی ضبط، آثار گردآوری‌شده که با طبقه‌بندی موسیقی هفت دستگاه و پنج آواز ثبت شده و به دست ما رسیده است، در قالب نظام دستگاهی و به‌عنوان متن حاکم بر موسیقی کلاسیک ایران، قلمداد گردیده که در ادامه پیش‌متن و منشاء الهام بسیاری از زیرمجموعه‌های موسیقی شده و بر آن‌ها تأثیر مستقیم گذاشته است (اسعدی، ۱۳۸۰، صص. ۶۹-۷۰). این منبع بی‌شک بزرگ‌ترین گنجینه در بررسی‌های تحقیقاتی موسیقی در ایران به شمار می‌آید. موسیقی‌دانان، پژوهش‌گران و منتقدان در بیش از یک قرن گذشته، در فراز و فرودهای اقسام گوناگون متن‌های موسیقایی به دلایل مختلف اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و... هر زمان که با تأثیرات مخرب هجده‌های بیگانه نسبت به این موسیقی روبرو شدند، ردیف را به عنوان متنی مسلط، معیار قرار داده‌اند، چراکه بسیاری از خلاءهای پیش‌آمده در هویت موسیقی کلاسیک ایران را پوشش می‌داد. ناگفته نماند در این میان، بعضاً متونی نمود پیدا کردند که به‌منظور کسب وجاهت، با این متن مقبول بنابر ادبیات ژنت روابطی ترامتنی ایجاد کردند.

۲-۱. متن موسیقایی نو ذیل روابط ترامنتی

بدیهی است کارکردهایی که متنی به لحاظ ایدئولوژیک در خود می‌پرورد، با تأثیراتی که بر هم‌عصران و آیندگان می‌گذارد، توجیه و پدیدار می‌شوند. مخاطبِ متن می‌کوشد تا انتظارات خود را با بهره‌مندی از ابزارهای درون‌متنی به توقعاتِ غایی خویش پیوند دهد تا در این مسیر به مقصود خود و مقاصد حاکم بر متن، دست یابد. زمامداران متون متنوع در موسیقی کلاسیک ایران، تحول‌جویان فضای فرهنگی زمانه خود و راویان محیط فکری آن دوره هستند. ایده‌پردازان این متون به‌منظور جاودانه‌شدن، همواره تأثیرات بینش و اندیشه خویش را در پیشگاه مخاطبان محک زده‌اند. همچنین عیارِ سنجش همواره درجات مختلفی دارد که در میزان انگیزش‌های وابستگی یا گسستگی اعتقادی و نیز وفاداری یا عدم وفاداری به پیش‌متن‌ها در بازخوردها و بازتاب‌ها، نمایان می‌گردد. مطابق با ادبیات ژنت اتصال و انطباق‌های ترامنتی، ممکن است چندان ظواهر و شواهدی در نمودهای کلان‌ساختاری برای متون نو نداشته باشد؛ اما آنچه مطرح است کوششی است در جهت ایجاد تحولات خردبافتاری که می‌تواند الگوهای زیبایی‌شناسی تازه‌ای را که بیان‌گر وحدتی ضمنی میان دنبال‌کنندگان آن است، در متن ارائه دهد و با این کار احتمال دست‌یابی به پردازش چرخه‌های جدید دستگاهی یا به تعبیری امکان ایجاد متون نو را مورد واکاوی قرار خواهد داد.

۲-۲. ترامنتیت در گونه‌ی متر آزاد

یکی از پرکاربردترین گونه‌های رایج در موسیقی کلاسیک ایران، بخش‌های متر آزاد است که عموماً با مبانی و اصول بداهه‌پردازی و با زیرشاخه‌های بداهه‌نوازی و بداهه‌خوانی برگرفته از متن ردیف، آمیخته و شناخته می‌شود. موضوعیت بداهگی معمولاً در تضاد با از پیش‌ساختگی و یا بعضاً در تکوین و تکامل آن، از جانب نظریه‌پردازان مطرح می‌شود (قره‌سو، ۱۳۸۶، ص. ۱۰) و خود بحثی مفصل را می‌طلبد که در حوصله این پژوهش نیست. اما متر آزادها عموماً پای‌بند به توالی‌های مدال و فرمال منطبق بر منظر زیبایی‌شناسی متعارف درون‌دستگاهی ردیف، تعریف و طراحی می‌شوند و گه‌گاه در اختلاط از نوع روابط ترامنتی، اشکالی مختلف از ادغام عناوین بداهه‌پردازی- مرکب‌پردازی را به خود می‌گیرند. به متنی موسیقایی که وابستگی کمتری به سیر متعارف و شناخته‌شده مدال و فرمال در نظام دستگاهی ردیف را دارد و از روند رایج آن تبعیت نمی‌کند، مرکب‌پردازی می‌گویند. پس، می‌توان گفت با تغییر در چینش الگوهای زنجیره‌وار مدال، به تعبیری تسلسل خلاقانه- نوآورانه فرمال در سیر نظام‌مند دستگاهی ایجاد می‌شود که با ادبیات این پژوهش در حقیقت می‌توان آن را متن نو برشمرد. طبیعتاً این قاعده در تمامی گونه‌های متداول در موسیقی کلاسیک ایران می‌تواند وجود داشته باشد. یافتن حد تعادل برای ارائه اثری موسیقایی در گونه متر آزاد با خصوصیات کلاسیک که از یک‌سو، ارتباطی معنادار با ریشه‌های فرهنگی، ادبی و موسیقایی داشته باشد و از سوی دیگر، طراوت و تازگی را به مخاطب عرضه کند، اوج جایگاه هنری این متن موسیقایی محسوب می‌گردد (دورینگ، ۱۳۸۶، صص. ۱۷۷-۱۷۱).

۲-۳. بخش‌های متر آزاد در آلبوم نوا مرکب‌خوانی

نمونه مطالعاتی این پژوهش، اسلوب را از نظام تکامل‌یافته دستگاهی در ردیف به‌عنوان پیش‌متن، به عاریت گرفته است. ساز و آوازی به خوانندگی محمدرضا شجریان (۱۳۱۹-۱۳۹۹ ه.ش) و نوازندگی محمد موسوی (۱۳۲۵ ه.ش) ملاک کار قرار گرفته که در قالب آلبومی با عنوان نوا مرکب‌خوانی، شناخته می‌شود و به رسم یادگار به دست ما رسیده است که بدون شک جزو ماندگارترین

نمونه‌های اجرایی در متر آزاد به حساب می‌آید. وحدت و یکپارچگی ارائه شده در این مجموعه، در ابتدا متأثر از شناخت و آگاهی کامل این افراد از قابلیت‌های موجود در موسیقی کلاسیک ایرانی می‌باشد. همچنین پیشینه فعالیت‌های متعدد و اغلب مشترک هر دو هنرمند نیز سبب شده تا یکی از زیباترین و فنی‌ترین آثار هنری تاریخ موسیقی ایران در بخش متر آزاد رقم بخورد. بخش‌های متر آزاد این مجموعه در بیشتر لحظات بسیار در هم تنیده است و یک نوع بیان واحد از همراهی خواننده و نوازنده را به گوش مخاطب می‌رساند.

باید گفت که تحلیل موسیقی‌ای که اساس و اعتبار آن بر پایه آموزش‌های شفاهی شکل گرفته است، مناسبات خاص خود را می‌طلبد. کمی سخت می‌توان به دنبال ثبت پیشامدهای محتوایی آن بود، چراکه هر لحظه از مسیرش را با عبور از تو در توی دالان‌های پر پیچ و خم مدها سپری می‌کند و به‌منظور کشف گذرگاه‌هایی جدید و بکر در مقوله فرم‌های مرسوم، پا فراتر نهاده و نقشه راه سرزمین پهناور موسیقایی خویش را وسعت بخشیده است؛ چون درصدد لذت بیکران ماجراجویی را برای مخاطب به ارمغان آورد. این توصیف، نمایانگر پویایی پدیده‌ای است که شاید موسیقی کلاسیک ایرانی را از دیگر فرهنگ‌های موسیقایی متمایز می‌کند و با این کار هم مخاطب عام را مجذوب عظمت این فن می‌کند، هم خاص‌ترین مخاطب خاص خود را مبهوت اُبهت آن. شاید همین ریزحرکات مهندسی شده و در عین حال پیچیدگی‌های بسیار ظریف است که مسبب حضور کمرنگ تحلیل‌گران موسیقی در این حوزه بوده و عاملی که موجب تهی ماندن ظرف منابع مکتوب، جهت روشنگری نظری-تحلیلی در مورد عناوین متر آزاد در موسیقی کلاسیک ایرانی شده است.

در بررسی چشم‌انداز تاریخی مرکب‌خوانی و مرکب‌نوازی، به واژه عربی «شَدّ» برمی‌خوریم که خبرهای آن را می‌توان از قرن هفتم هجری به بعد در کتب و رسالات شاخص در علم موسیقی، با معانی متفاوتی جست‌وجو کرد. شَدّ در مکتوبات تا پیش از قرن یازدهم هجری با معانی متفرقه‌ای در موسیقی به کار گرفته می‌شد، اما از اواسط سده یازدهم هجری به بعد در متون فارسی، به‌طور مشخص معنی واحدی برای آن در نظر گرفته شد که توالی مدها، مقام‌ها، شعبه‌ها و آوازها را نشان می‌دهد و تمامی نظرات متفق‌القول بر آنند که ذکر لغت شَدّ با معادل فارسی خلط پرده‌ها و تراکیب برای برنامه‌ای نظام‌مند در موسیقی از خواندن یا نواختن در نظر گرفته شود، مشروط به اینکه با یک مد، آغاز و پس از مدگردی‌های متنوع، به مد نخست باز گردد. گواه این تعریف در مصداقی به نقل از عبدالقادر مراغه‌ای (۷۵۷-۸۳۸ ه.ق) که شَدّ را به گردن‌بند مروراید و نیز دوری مرصع از مدها تشبیه نموده، به وضوح عیان است (خضرائی، ۱۳۹۰، صص. ۷۷-۷۵؛ اسعدی، ۱۳۸۸، ص. ۴۰). همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، مدگردی در آثار متر آزاد می‌تواند از بداهگی نشأت گیرد یا بالعکس بر اساس از پیش ساختگی بنا نهاده شود. اگرچه ممکن است همین از پیش ساختگی هم در طی اجرا به دلایل مختلف دستخوش تغییراتی جزئی شود که اتفاقاً این امر از خصلت‌های موسیقی خاورزمین است، ولی نکته اینجاست که شاکله اصلی آن قبلاً طراحی شده است (چوبینه، ۱۳۸۶، ص. ۱۸۱).

در به کارگیری از کارگان گوشه‌های ردیف، عمل مرکب، صرفاً به نوع حرکت مدال میان دستگاه‌ها و آوازها اطلاق می‌شود؛ مثلاً حد فاصل دستگاهی با دستگاه دیگر که ساختار فرمال خاصی را ایجاد می‌کند (مسعودیه، ۱۴۰۲، ص. ۱۲۱). از طرفی باید به این نکته اشاره کرد که تمامی استادان و نظریه‌پردازان موسیقی کلاسیک ایران به تعریفی واحد از مرکب‌پردازی اذعان دارند که عصاره آن، در وهله اول، دگرگونی در عوامل اصلی نظام مدال، یعنی بستر فواصل سازنده مد، نمود پیدا می‌کند و نیز درجات اصلی مدال که مهم‌ترین آن، نت شاهد است و در وهله دوم، مؤلفه ملودی مدلی خاص و به‌طور کلی مسأله لحن و بیان در اجرا ضرورت می‌یابد که نباید آن را نادیده گرفت (تهماسی، ۱۴۰۰، ص. ۵۹۹). به هر ترتیب، باید توجه داشت که به احتمال قوی هدف از دسته‌بندی هفت

دستگاه و پنج آواز در نظام دستگاهی موسیقی کلاسیک ایران که پدیده‌ای متأخر می‌باشد، نظم دادن و مترتب ساختن گوشه‌هایی با عناصر مدالی مشترک در ذیل یک چرخه سازماندهی شده، در قالبی فرمال از طبقه‌بندی دستگاه‌ها یا آوازهاست و نه حصارکشی به دور گوشه‌ها (محافظ، ۱۳۹۰، صص. ۱۳۹-۱۳۸)، چراکه این رویکرد انحصاری از ویژگی سیال چرخه‌های دستگاهی ممانعت به عمل می‌آورد و این نگرش معیوب، در ابتدا موجب انجماد و در ادامه انسداد آن می‌شود و یقیناً سرنوشت محتوم انحطاط را در پی خواهد داشت. به‌زعم نویسندگان پژوهش حاضر، تعبیر مرکب، هم برای ترکیب‌بندی مدها درون دستگاه / آوازها از منظر چینش متعارف ردیف‌کاری دارد و هم برای چیدمان نامتعارف مدها بیرون از دستگاه / آوازهای ردیف. مرکب‌پردازی در متون دستگاهی را از حیث نزدیک ماندن یا دور شدنِ مدِ پسین نسبت به مدِ پیشین با عنایت به مدِ مبدأ چرخه، می‌توان چنین دسته‌بندی، نام‌گذاری و تعریف کرد:

جدول ۱. تعریف انواع مرکب.

انواع مرکب	تعریف
ثابت	بستر فواصل و شاهد مشترک. تنها تفاوت در نوع لحن و بیان ملودی‌پردازی است.
نزدیک	بستر فواصل مشترک. بستر فواصل مشترک است ولی شاهد نامشترک.
میانی	شاهد مشترک. شاهد مشترک است ولی بستر فواصل نامشترک.
دور	بستر فواصل و شاهد نامشترک.

(مأخذ: نویسندگان)

۲-۴. فرایند تحلیل

همواره ریزینی تحلیلی در قلمروهای مختلف موسیقی موجب روشنگری در آثار گذشتگان بوده و سکوی پرتابی جهت رشد و نمو افکار نواندیش و خلق آثاری با رویکردهای نوین شده است؛ برای مثال، امروزه با تفحص در موسیقی کلاسیک غربی و نیز ترکیب افقی و عمودی اصوات در علوم کنترپوان و هارمونی با مشاهده انبوه کتب، رساله‌ها، مکاتب و شیوه‌های آموزشی، به دقت نظر تحلیلگران در استخراج و گردآوری مطالبی مدون و روش‌مند از وجوه اشتراک و افتراق میان آثار گوناگون، جهت پیشبرد اهداف پژوهشی و گسترش دانش بشری می‌توان پی‌برد. این تعدد و تشتت آراء نه‌تنها سبب نابسامانی نظری در موسیقی نخواهد شد و ابهام‌زا نیست، بلکه موجب رمزگشایی و آشکار ساختن ابعادی نهان و پنهان در دل آثار ارزنده پیشینیان از زاویه نگاه افراد مختلف می‌شود و ابهام‌زدا است. بنابراین اولاً، به تعداد قطعات خلق‌شده موسیقی تا به امروز می‌توان شرح و تحلیل داشت، ثانیاً، هر اثر می‌تواند نگرش‌های تحلیلی متفاوتی از جانب افراد و مکاتب فکری گوناگون را شامل شود. ایضاً شکی نیست که تمامی تحلیل‌های صورت‌گرفته بر روی آثار هنری، تحلیل‌های درجه‌دو محسوب می‌شود، زیرا که هر هنرمند خالق اثر، خود، نخستین تحلیلگر اثر خویش است. وی با درایتی تحلیلی می‌انگارد که مواد و مصالح در دسترس چیست و چرا یا چگونه در حین زایش و آفرینش هنری به

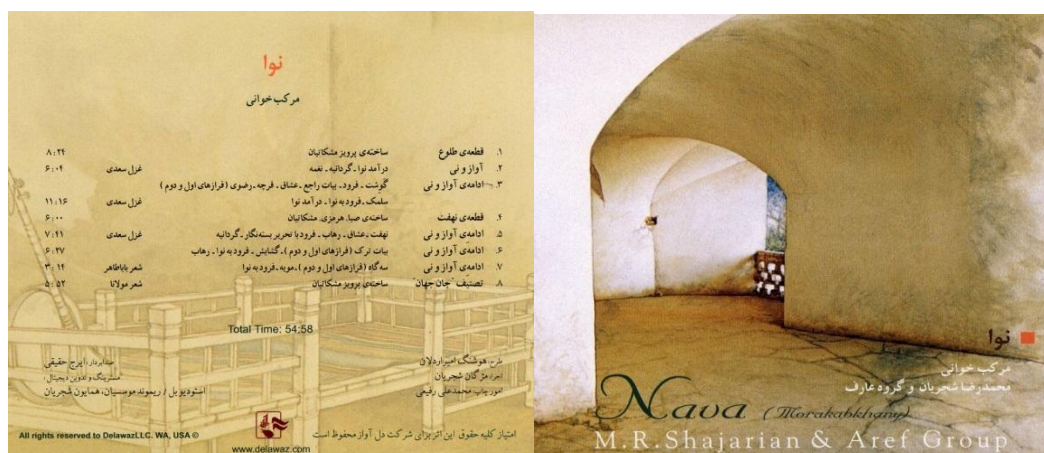
کار گرفته شود. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که در هنگام خلق اثری موسیقایی، خواه از پیش ساخته / خواه بداهه، آهنگ‌ساز / بداهه‌پرداز، باید همچون یک تحلیلگر / پژوهشگر بیندیشد و بدین اعتبار متقابلاً، تحلیلگر / پژوهشگر در قبال همان اثر، همچون یک آهنگ‌ساز / بداهه‌پرداز، چپ‌نش مواد و مصالح به کار رفته در اثر را مورد مذاقه قرار دهد. در مورد کالبدشکافی مسیر تحلیل موسیقایی لازم به ذکر است، به پیروی و تبعیت از ادبیات حاکم و ناظر بر این پژوهش، در طراحی و تدوین جداول داده‌ها و یافته‌ها، به شرح زیر عمل شده است.

۲-۴-۱. بینامتنیت

همان‌طور که بیان شد در این نوع از رابطه میان دو متن، پدیدآورنده نشانه‌هایی می‌دهد تا مخاطب متوجه مرجع متن شود. به‌عنوان مثال، در متر آزادهای آلبوم نوا مرکب‌خوانی در قسمت ابتدایی، خواننده و نوازنده با درآمد نوا شروع می‌کنند و در همین دستگاه به گوشه‌های گردانیه، نغمه، گوشت و بیات راجع رفته، مجدداً به نوا فرود می‌آیند که شنونده آگاه به ساختار ردیف در متون مرجع که در این پژوهش ردیف میرزا عبدالله و ردیف عبدالله دوامی در نظر گرفته شده است، قادر به تشخیص ساختارهای مدال این گوشه‌ها خواهد بود. در تمام روند متر آزادهای آلبوم، گردش‌های مدال به همین صورت، کاملاً مطابقت با این دو متن مرجع دارد.

۲-۴-۲. پیرامتنیت

پیرامتنیت در نظریه ژنت با عنوان آستانه متن تعریف شده است که به دو صورت پیوسته و ناپیوسته روی می‌دهد. در نمونه مورد مطالعه این پژوهش، دو مؤلفه اصلی نوا و مرکب‌خوانی وجود دارد که پدیدآورندگان در تمام طول اجرای اثر، سعی در نمایاندن آن دو دارند. در پیرامتنیت از نوع پیوسته می‌توان گفت خالق و مجریان اثر به وسیله شروع اثر با گوشه درآمد نوا و فرود نهایی به همان مُد، سعی در معرفی متن و نقش محوری دستگاه نوا در اثر خود دارند. همچنین در پیرامتنیت از نوع ناپیوسته می‌توان به انتخاب عنوان اثر و مشخصات ذکر شده در توضیحات جلد آلبوم اشاره کرد که بیانگر ساختار کلی آن می‌باشد.



تصویر ۱. جلد آلبوم نوا مرکب‌خوانی (امیرادلان، ۱۳۶۵).

۲-۴-۳. فرامتنیت

ژنت این نوع رابطه میان متون را از نوع روابط تفسیری و تأویلی معرفی می‌کند، به گونه‌ای که متن دوم به تشریح، نقد یا تأیید متون اولیه می‌پردازد. پدیدآورندگان در متر آزادهای این آلبوم ضمن شرح و تأیید متون مرجع ردیف، با چینش متفاوت گوشه‌ها و مدگردی‌ها، به گونه‌ای تفسیر جدید و در عین حال نقدی بر این متون نیز ارائه می‌دهند، چراکه از چهارچوب مرسوم فاصله گرفته و نشان داده‌اند که می‌توان بیان متفاوتی نیز از این روایات داشت.

۲-۴-۴. سرمتنیت

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، رابطه سرمتنیت از نوع رابطه طولی یک متن با چهارچوب و قالب گونه‌ای است که به آن تعلق دارد. در نمونه مورد مطالعه، دو ساختار و قالب اصلی، یعنی گونه متر آزاد و همچنین مرکب‌خوانی مطرح است. در تعریف گونه متر آزاد باید گفت، گونه‌ای است در موسیقی کلاسیک ایران که سازی و یا آوازی می‌باشد، ضرب مقید ندارد و نیز دارای وزن آزاد است (علیزاده و همکاران، ۱۳۸۸، ص. ۳۴).

اغلب قطعات در آلبوم مورد مطالعه این پژوهش نیز متعلق به این گونه می‌باشد. مؤلفه‌های مرکب، طبق الگویی که در جدول (۱) معرفی شده در آلبوم مذکور به شرح زیر در جدول (۲) آورده شده است:

- ۱- ستون اول مطابق با اسامی و طبقه‌بندی روند نظام دستگاهی در ردیف می‌باشد.
- ۲- ستون دوم شامل نام گوشه‌ها و سیر مدگردی‌هاست.
- ۳- در ستون سوم در پی ارائه مبانی نو مبتنی بر بنیان‌های نظری در موسیقی کلاسیک ایران، نوع مرکب هر مد نسبت به مد قبل به این جدول اضافه شده، که چنانچه در این چرخه، فضاهای مدال و گوشه‌هایی غیر از مد‌ها و گوشه‌های خاص دستگاه / آواز مربوطه به کار گرفته شود با در نظر داشتن مد مبدأ در چرخه دستگاهی، امکان تغییر نام و موضع مدال، نسبت به کل چرخه را به نمایش می‌گذارد.

جدول ۲. انواع مرکب در آلبوم نوا مرکب‌خوانی بر مبنای رابطه سرمتنیت.

دستگاه / آواز	نام گوشه و سیر مدگردی‌ها	نوع مرکب هر مد نسبت به مد قبل
نوا	نوا	مبدأ چرخه
	گردانیه و نغمه	ثابت
	گوشت	دور
	فرود به نوا	دور
	بیات‌راجع	نزدیک

دور	عشاق ^{۱۴} شور ر در نوا	شور
نزدیک	قرچه در شور لا	
نزدیک	رضوی در شور لا	
میانی	سلمک در شور ر	
میانی	فرود به نوا	نوا
دور	نهفت	
دور	عشاق در شور سل	شور
دور	رهاب	نوا
نزدیک	فرود با بسته‌نگار و گردانیه	
نزدیک	بیات‌ترک	بیات ترک
نزدیک	گشایش ^{۱۵}	
ثابت	فرود به نوا	نوا
نزدیک	رهاب	
میانی	سه‌گاه	سه‌گاه
نزدیک	مویه	
دور	فرود به نوا	نوا

(مأخذ: نویسندگان)

۲-۴-۵. بیش‌متنیت

ژنت این نوع رابطه را نیز برمبنای الهام‌بخشی یا برگرفتنی معرفی می‌کند که خود شامل دو نوع همان‌گونگی و تراگونگی می‌باشد. در آلبوم نوا مرکب‌خوانی پدیدآورندگان از طریق رابطه تراگونگی به دو روش تقلیلی و گسترشی با متون مرجع مذکور در این پژوهش ارتباط برقرار کرده‌اند. همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، مدهای مورد استفاده در این آلبوم برگرفته از نوا، شور، بیات ترک و سه‌گاه می‌باشند که هریک متناسب با متون مرجع به این‌صورت تقلیل یافته‌اند که از مجموع دستگاه‌ها، آوازها و گوشه‌های موجود در هر دو ردیف مرجع به صورت گزینشی عمل کرده‌اند. همچنین با درنظر گرفتن دستگاه نوا به‌عنوان مُد مینا، از طریق پل‌های ارتباطی میان مدهای مختلف، مُدگردی کرده و مجدد به مُد مینا بازگشته‌اند که این کار به نوعی گسترش و بسط دادن دستگاه نوا محسوب می‌گردد. لازم به ذکر است که بنابر نظرات اسعدی، گوشه‌های ردیف به چهار گونه مُد، طبقه‌بندی شده‌اند که شامل موارد زیر می‌باشند:

می‌باشند:

- ۱- مُد مینا: مُد مینای هر دستگاه / آواز، درآمد آن است که به لحاظ ماهوی ساختارهای دستگاه / آواز را معین می‌سازد.
- ۲- مُد اولیه: این گونه از مُد، با تغییر نقش نغمات و درجات موسیقایی در نظام دستگاهی نمود پیدا می‌کند که شاخص‌ترین ویژگی آن، تغییر نغمه شاهد نسبت به مُد مینا می‌باشد.
- ۳- مُد ثانویه: اگرچه در مُدهای ثانویه تغییر شاهد رخ می‌دهد منتها بستر فواصل با مُد مینا مطابقت دارد.
- ۴- مُد انتقالی: در این گونه از مُد، نسبت فواصل تماماً با مُد مینا مطابقت دارد، اما نکته اینجاست که در درجه دیگری از همان نظام دستگاهی به وجود می‌آید (اسعدی، ۱۳۸۲، صص. ۴۷-۴۸).
- بنابر تعاریف فوق، به شرح جدول (۳) می‌پردازیم:

- ۱- ستون اول، شامل دستگاه / آواز مطابق با اسامی و طبقه‌بندی نظام دستگاهی در ردیف می‌باشد که نغمه شاهد هر یک از بخش‌های متر آزاد مجموعه نوا مرکب‌خوانی و جایگاه مُدال آن‌ها، آورده شده است.
- ۲- در ستون دوم، وضعیت مُدال گوشه در ردیف‌های مرجع به‌مثابه پیش‌متن آورده شده است که در نظام متعارف روایات مختلف ردیف، چهار گونه مُدال یعنی: مُد مینا، مُد اولیه، مُد ثانویه و مُد انتقالی، در نظام دستگاهی موسیقی ایران مبتنی بر نظرات اسعدی درج شده‌اند و نسبت به مُد مینای دستگاه / آواز معنا می‌یابند.
- ۳- در ستون سوم، وضعیت مُدال گوشه‌ها، در نوا مرکب‌خوانی، با احتساب مینای نوای سُل، درج شده است. طبق یافته‌های پژوهش حاضر، عنوان تمامی مُدهای چرخه دستگاهی تغییر وضعیت می‌یابند و مبتنی بر مُد مینای همین چرخه تغییر عنوان پیدا می‌کنند.

جدول ۳. مقایسه وضعیت مُدال گوشه‌ها در ردیف‌های مرجع با وضعیت مُدال گوشه‌ها در آلبوم نوا مرکب‌خوانی،

با احتساب مینای نوای سُل بر مینای روابط بیش‌متنیت.

نام گوشه / شاهد	وضعیت مُدال گوشه در ردیف‌های مرجع	وضعیت مُدال گوشه، در نوا مرکب‌خوانی، با احتساب مینای نوای سُل
نوا / سل	مد مینا	مد مینا
گردانیه و نغمه / سل	مد مینا	مد مینا
گوشه / دو	مد اولیه	مد اولیه
فرود به نوا / سل	مد مینا	مد مینا
بیات‌راجع / لا	مد ثانویه	مد ثانویه
عشاق شور ر در نوا / ر	مد اولیه	مد اولیه

قرچه در شورِ لا / فا	مد اولیه	مد ثانویه
رضوی در شورِ لا / سل	مد اولیه	مد ثانویه
سلمک در شورِ ر / سل	مد اولیه	مد اولیه
فرود به نوا / سل	مد مینا	مد مینا
نهفت / ر	مد اولیه	مد اولیه
عشاق در شور سل / سل	مد اولیه	مد اولیه
رهاب / می‌گرن - دو	مد ثانویه	مد ثانویه
فرود با بسته‌نگار و گردانیه / سل	مد مینا	مد مینا
بیات‌ترک / فا	مد مینا	مد ثانویه
گشایش / سل	مد ثانویه	مد مینا
فرود به نوا / سل	مد مینا	مد مینا
رهاب / می‌گرن - دو	مد ثانویه	مد ثانویه
سه‌گاه / می‌گرن	مد مینا	مد اولیه
مویه / سی بمل	مد ثانویه	مد اولیه
فرود به نوا / سل	مد مینا	مد مینا

(مأخذ: نویسندگان)

۳. نتیجه‌گیری

مقولات مرتبط با فرم را می‌توان در زمره ویژگی‌های بارز تمامی هنرها دانست، اما قاعداً قوانین درک و دریافت فرمال هنرها با یکدیگر متفاوتند. فرم در موسیقی بر حسب میزان کاربری مواد و مصالح ساختاری آن و از پیوند تک‌تک این عناصر صوتی در کنار هم و در بستر و سیلان زمان، معنا پیدا می‌کند. بنابراین، ادراک فرمال در آثار موسیقایی به نوع شکل‌گیری تدریجی این مواد و مصالح در طول اثر بستگی دارد و صرفاً با پیگیری مستمر جزء‌به‌جزء آن می‌توان به فهم کلی از فرم اثر دست یافت. فرم چیدمان مُدالِ نهفته در طبقه‌بندی دستگاه‌ها و آوازهای معرفی‌شده در نظام دستگاهی ردیف، دارای انواع معین و مشخصی هستند که البته به فراخور پایداری تاریخی تثبیت شده‌اند، اما این امر نباید مانعی برای روند تحول و تکامل در موسیقی کلاسیک ایران باشد.

روند مُدال در متر آزادهای نوا مرکب‌خوانی، شامل کشفیاتی می‌باشد که به آفرینش مُدگردی‌های شگرف انجامیده است. ساختار فرمال وابسته به روند مُدال، دائماً در قالب بخش‌هایی ترجیح‌بندگونه از مُد نوا در کل اثر پدیدار می‌شود. این رویکرد به روند دستگاهی جدید و به کلی متفاوت منتهی شده است. تمامی این عوامل در لوای کیفیت بسیار بالای اجرایی توسط مجریان، سبب شده است که

این اثر به یکی از پرشورترین و فنی‌ترین آثار در تاریخ شنیداری گونه متر آزاد در موسیقی کلاسیک ایرانی مبدل شود. نکته درخور توجه در پردازش مُدال این اثر آن است که تمامی درجات گام بالقوه یا بستر صوتی (دو-ر-می گُرُن-فا-سل-لا-سی بِمُل) در این متن موسیقایی به وسیله مُدهای گوناگون، در قالب نت شاهد، مورد استفاده قرار گرفته‌اند، بدین معنا که تمامی درجات از ارزش یکسانی اثر برخوردار هستند.

لازم به ذکر است، در روند این پژوهش، در جدول (۱)، تقسیم‌بندی و نام‌گذاری جدیدی از انواع مرکب‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی، ارائه شده است. همچنین با در نظر گرفتن تقسیم‌بندی پنج‌گانه موجود در نظریه ترامنتی ژرار ژنت، ثابت شده است معانی و منشاء یک اثر کلاسیک و بومی موسیقایی در ایران می‌تواند از طریق یک نظریه فراگیر ساختارگرایانه مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد و وجوه اشتراک و افتراق یا نوع بسط و گسترش آن با سایر متون موسیقایی نمایان گردد.

یافته‌های این پژوهش، متناظر با روش توصیفی-تحلیلی و تطبیقی آن با هدف بازتعریف‌ها و بازنگری‌های آموزشی در حوزه‌های عملی و نظری این موسیقی بیان شده است. برای مثال، می‌توان نیم‌نگاهی به تعاریفی از دگرگونی‌های صورت گرفته در موسیقی قرن بیستم اروپا داشت که به اقتضای زمانه، تحولاتی عظیم بر مبنای ریشه‌ها در قلمرو موسیقی کلاسیک غربی به وجود آورد که منجر به ایجاد موسیقی سریالیسم یا سیستم دوازده‌نتی شد. در این نوع از موسیقی، سری اصلی نت‌ها در ابتدا معرفی می‌شوند و در طول اثر موسیقایی به نوبت نمایان می‌گردند که طبق چینش الگویی خاص برگرفته از قالب فرمال نمود پیدا می‌کنند. تحلیل و بررسی متن موسیقایی مورد مطالعه در این پژوهش از نظرگاه ترامنتی ژنت، تأکیدی است بر رویکرد خالقین اثر در متر آزادهای آلبوم نوا مرکب‌خوانی، که به گونه‌ای واکنشی آگاهانه به یکنواختی پیش‌آمده است و می‌تواند مجالی باشد برای تأمل و تأنی و احتراز از روند فرسایش در موسیقی کلاسیک ایران که مدت‌ها است صدای سستی آن را در تولیدات بی‌رمق تولیدکنندگان می‌شنویم.

پی‌نوشت‌ها

۱. گوشه‌ها سلول‌های سازنده دستگاه‌ها و آوازها می‌باشند و هریک دارای ساختار ملودی مدلی خاص خود هستند (فرهت، ۱۴۰۱، ص. ۹۲).
۲. منظور از به‌کارگیری اصطلاح ردیف در موسیقی کلاسیک ایرانی، شیوه، سبک و کیفیت تدوین، ترکیب و چینش دستگاه‌ها و آوازها در روایاتی از استادان صاحب‌نظر می‌باشد که به صورت شفاهی یا مکتوب در طول تاریخ ثبت و ضبط شده است (خالقی، ۱۳۷۷، ص. ۲۵۰).

3. Repertoire
4. Gerard Genette
5. Transtextualite
6. Julia Kristeva
7. Roland Barthes
8. Intertextualite
9. Palimpsestes
10. Paratextualite
11. Metatextualite
12. Acitextualite
13. Hypertextualite

۱۴. گوشه عشاق که در بعضی از روایات ردیف با عنوان گوشه اوج شناخته می‌شود و اجرای آن معمولاً در ملحقات دستگاه شور و متعلقات آن از جمله ابوعطا، دشتی و بیات کرد و همچنین دستگاه همایون و آواز بیات اصفهان رایج است، از نظر فواصل بر بستر نغمات دستگاه شور قرار می‌گیرد.

۱۵. این گوشه در برخی روایات ردیف با نام گوشه داد در دستگاه ماهر نیز آورده شده است. در آواز بیات ترک جمعی از نظریه‌پردازان موسیقی، گوشه حاجی حسنی را که تا حدودی روند حرکت ملودی آن با گشایش یا داد در دستگاه ماهر مطابقت دارد در یک جایگاه قرار می‌دهند. همچنین برخی دیگر از نظریه‌پردازان، آواز بیات ترک را به دلیل قرابت‌های فواصل، روند حرکت ملودی، ملودی‌مُدل‌ها، کارکرد و اسامی مشترک گوشه‌ها از متعلقات دستگاه ماهر می‌دانند. به هر روی، لازم به ذکر است که بگوئیم گوشه گشایش یا داد در دستگاه ماهر و یا حاجی حسنی در آواز بیات ترک، فرازهای بالاتری از مُد مینا را در نظام دستگاهی پوشش می‌دهد.

کتابنامه

- احمدی، ب. (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی). نشر مرکز.
- اسعدی، ه. (۱۳۸۰). از مقام تا دستگاه. فصلنامه موسیقی ماهر، ۳(۱۱)، ۶۹-۷۰.
- اسعدی، ه. (۱۳۸۸). بازنگری پیشینه تاریخی مفهوم دستگاه. فصلنامه موسیقی ماهر، ۱۲(۴۵)، ۴۰.
- اسعدی، ه. (۱۳۸۲). بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران، دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمدی. فصلنامه موسیقی ماهر، ۶(۲۲)، ۴۷-۴۸.
- پایور، ف. (۱۳۷۸). ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی. ماهر.
- تهماسبی، ا. (۱۴۰۰). کتاب گوشه: فرهنگ نواهای ایران. ماهر.
- چوبینه، ن. (۱۳۸۶). بداهه‌پردازی به‌عنوان دیگری: خلاقیت، دانش و قدرت مطالعه موردی موسیقی کلاسیک ایرانی (ترجمه ل. نوشین). فصلنامه موسیقی ماهر، ۱۰(۳۷)، ۱۸۱.
- خالقی، ر. (۱۳۷۷). نظری به موسیقی. (چاپ چهارم). محور.
- خضرائی، ب. (۱۳۹۰). مفهوم شد و ارتباط آن با نظام دستگاهی. فصلنامه موسیقی ماهر، ۱۴(۵۳)، ۷۵-۷۷.
- دورینگ، ژ. (۱۳۸۶). بداهه در موسیقی هنری ایران (ترجمه س. فاطمی). فصلنامه موسیقی ماهر، ۱۰(۳۷)، ۱۷۱-۱۷۷.
- طلائی، د. (۱۳۷۴). ردیف میرزا عبدالله (نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی). فرهنگ معاصر.
- علیزاده، ح. و همکاران. (۱۳۹۴). مبانی نظری موسیقی ایرانی. (چاپ سوم). ماهر.
- فاطمی، س. (۱۳۸۶). بازنگری مفاهیم بداهه و آهنگسازی و اهمیت آنها در موسیقی ایرانی. فصلنامه موسیقی ماهر، ۱۰(۳۷)، ۲۳۹-۲۴۷.
- فرهت، ه. (۱۴۰۱). دستگاه در موسیقی ایرانی (ترجمه م. پورمحمد). پارت.
- قره‌سو، م. (۱۳۸۶). بداهه‌پردازی: چهارده تعریف. فصلنامه موسیقی ماهر، ۱۰(۳۷)، ۱۰.
- محافظ، آ. (۱۳۹۰). مقام دلکش؛ نگاهی تطبیقی به مفهوم و خصوصیات مقام در موسیقی دستگاهی ایران. فصلنامه موسیقی ماهر، ۱۴(۵۳)، ۱۳۸-۱۳۹.
- مسعودیه، م. (۱۴۰۲). مبانی اتنوموریکولوژی (موسیقی‌شناسی تطبیقی). سروش.
- نامورمطلق، ب. (۱۳۸۴). ترامنتیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها. پژوهشنامه علوم انسانی، ۵۶(۵۶)، ۸۴-۸۶.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes La Littérature au second degré*. Editions du seuil.
- Graham, A. (2000). *Intertextuality*. Routledge.
- Ferguson, B. (2021). Form and intertextuality in movie music videos. In *Proceedings the Future Directions of Music Cognition International Conference*. published under a Creative Commons Attribution 4.0 International License, Ohio: Ohio State University. 203-207.
- Nalivaikaitė, P. (2016). Transtextuality in Lithuanian and Serbian postmodern Music. *Principles of Music Composition*, 16 (16), 82-88.

Spicer, M. (2009). Strategic Intertextuality in Three of John Lennon's Late Beatles Songs. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, 11(2), 347-376.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License

[\(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

