

فهرست

سرمقاله ۵

مقاله‌ها

• مباحث نظری عمومی

ریتم ۹

جاستین لاندن، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

اصول مقدماتی ریتم ۳۹

کورت زاگس، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

ریتم و وزن ۶۳

ژان-ژاک نتتی‌یه، ترجمه‌ی بنفشه فریس آبادی

ریتم آزاد: قوم‌موسیقی‌شناسی و مطالعه‌ی موسیقی بدون وزن ۸۹

مارتین ر. ل. کلیتن، ترجمه‌ی پوریا رمضانیان

سرشت سه‌گانه‌ی ریتم: تنکردی، هنری، هویتی ۱۰۷

محمدرضا فیاض

ریتم: از نقطه‌ی صفر تا وزن ۱۲۳

ساسان فاطمی

• تحول تاریخی مباحث نظری درباره‌ی ایقاع

مفهوم و تعریف ایقاع در برخی متون و رسالات موسیقی عربی و فارسی ۱۵۷

بابک خضرائی

Shiraz-Beethoven.ir

۱۶۷ بررسی برخی جنبه‌های عملی ایقاع در رسالات قدیم موسیقی حوزه‌ی اسلامی
قرون هفتم تا دوازدهم هجری قمری
سعید کُردمافی

۱۹۹ نگاهی به ایقاع از فارابی تا امروز
فرید خردمند

نقد و بررسی



۲۳۱ هراس از احیای موسیقی ایرانی قدیم؛ درباره‌ی نقد امیرحسین پورجوادی
آرش محافظ

۲۵۵ تا فصلی دیگر
سیدمحمد موسوی

۲۶۵ نمایه‌ی مقاله‌ها و مطالب فصلنامه (از شماره‌ی ۵۱ تا ۶۰)

تازه‌های ماهور



۲۷۵

نمونه‌ی ۷ کاهش و افزایش عمق وزنی در جریان موزومان اول سستیفی پنجم بتهورن.

الف. میزان‌های ۱۴-۶

ب. میزان‌های ۲۰-۲۰۷

قرار خواهند گرفت.

آریستکسنوس با اعتقاد راسخ به وجود عنصر «مقیدکننده» در ریتم به مفهوم یونانی آن، ریتم را *taxis Chronon* یا «نظم زمانی» می‌نامید.

ولی در همان هنگام نیز یک تعریف بهتر و فراگیرتر وجود داشت: یک نسل پیش از آریستکسنوس، افلاطون توضیح داده بود که ریتم یک *kinéseos taxis* یا «نظم حرکتی» است (Plato n.d.: 665). اما برای اطمینان بیش‌تر باید همان چیزی را که آندریاس هیسلر به تعریف آریستکسنوس افزود را نیز در اینجا بیاوریم: *Gliederung der Zeit in sinnlich fassbare Teile*: «سازمان بخشیدن به زمان در قالب اجزایی قابل دریافت برای حواس» (Heusler 1925: 17). چرا که هنر جز در قلمرو دریافتنی‌ها (محسوسات) نمی‌تواند زنده بماند.

تعریف حرکت‌محور افلاطون به تلویح دو شکل از حرکت را به دلیل ریتمیک‌نبودن حذف می‌کند: آشوب حرکتی (kinetic chaos)، مثل چیزی که سقوط بهمن ایجاد می‌کند؛ و تسلسل حرکتی (kinetic continuum)، مثل حرکت نرم و روان یک قایق بادبانی، خودرو یا هواپیما.

همین تعریف، در مقابل، حرکت متناوب با فاصله‌های منظم (kinetic intermittence) را شامل می‌شود که پس از دریافت از راه گوش، چشم یا حس‌شدن، ذهن را از وجود پهنه‌ای بسیار سازمان‌یافته از زمان یا مکان آگاه می‌سازند. این گونه تناوب‌ها به بازرخداد پیوسته و منظم محرک‌های دیداری، شنیداری و بساوی منجر می‌شوند؛ در عرصه‌ی بساوی، به بازرخداد ضعیف و قوی؛ و در عرصه‌ی بصری، به بازرخداد تاریک و روشن، بالا و پایین، یا چپ و راست. بازرخداد در ابتدایی‌ترین شکل خود به صورت ضربانی نامتغیر درمی‌آید، مانند ضربان قلب، تیک تاک یکنواخت ساعت، چشمک‌های منظم یک چراغ چشمک‌زن، یا چکه‌های قطع‌نشدنی یک شیر آب معیوب.

برخی مؤلفان حاضر نشده‌اند این ضربان ساده را به‌عنوان ریتم بپذیرند.^۲ با این حال، بازرخدادی از این نوع با لازمه‌های اساسی هم‌خوانی دارد: داشتن ماهیت حرکتی، متناوب، و قابل دریافت‌بودن از راه یکی از حواس پنج‌گانه. در حقیقت، این تناوب قوی‌ترین نوع تناوب است. چون بین بیش‌تر و کم‌تر در نوسان نیست، بلکه بین آری و نه نوسان می‌کند؛ نه بین قوی‌تر و ضعیف‌تر، یا روشن‌تر و تاریک‌تر، بلکه بین پیشروی و مکث، بین حضور و غیاب.

ریتم و فرم. امروزه دیگر این یک واقعیت پیش‌پا افتاده است که دامنه‌ی مفهوم ریتم به قدری بسط یافته که کل «فرم» یا ساختار قطعه را نیز دربر می‌گیرد. ایده‌ی اساسی چنین بسطی این است: وقتی با ریتم سرو کار داریم، الگویی زاینده برای سازمان بخشیدن به زمان را می‌بایم که دمرحله‌ای است، مثلاً بلند و کوتاه، قوی و ضعیف، سنگین و سبک، تیره و روشن، یا هر تضاد احتمالی دیگر.

۲. نک. Sievers 1901(03): 28؛ Gevaert 1875-1881, vol. II: 14. و در مخالفت با آنان نک. Westphal 1872: 3.

Shiraz-Beethoven.ir

ریتم آزاد: قوم‌موسیقی‌شناسی و مطالعه‌ی موسیقی بدون وزن*



اصطلاح «ریتم آزاد»، بی آن که تاکنون به نحو قانع‌کننده‌ای مورد مطالعه قرار گرفته یا حتا به درستی تعریف شده باشد، به اندازه‌ی کافی پُرکاربرد هست که مانند بسیاری از دیگر اصطلاحات مربوط به ریتم بخشی از واژگان موسیقی‌شناسی به شمار آید. به طور کلی، این اصطلاح و سایر مترادف‌هایش بر نوعی موسیقی فاقد هرگونه سازمان‌یافتگی وزنی (metrical organization) دلالت دارند. «ریتم آزاد» پدیده‌ی موسیقایی مهمی است که به طور عمده مورد غفلت رشته‌ی قوم‌موسیقی‌شناسی بوده است. این مقاله درباره‌ی مسائل نظری و روش‌شناختی عمیق‌تری که زیربنای این غفلت‌اند بحث می‌کند.

۱. درآمد

قوم‌موسیقی‌شناسی غربی گرایش فراوانی به پذیرفتن وجود «وزن» به‌مثابه‌ی پیش‌شرط بنیادی ریتم موسیقی دارد،^۱ که البته جای تعجب هم نیست؛ چرا که موسیقی غربی تقریباً به‌تمامی موزون است: راک،

* Martin R. L. Clayton, "Free Rhythm: Ethnomusicology and the Study of Music without Metre", *Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London*, Vol. 59, No. 2 (1996): 323-332.

۱. گرچه سنت موسیقی‌شناسی غربی همواره میان «وزن» و «ریتم» از نظر مفهومی تمایز قائل بوده و از همین رو حضور پدیده‌ی «ریتم بدون وزن» را نیز به رسمیت شناخته است، این تمایز همواره مشاهده نشده است. برای نمونه نک. توضیح چایلدز: «[...] هیچ ریتمی بدون وجود نوعی تپش یا ضربان ثابت (وزن) نمی‌تواند وجود داشته باشد» (Childs 1981: 38).

تناوب رفت و برگشتی است. در نتیجه، آنجا که چنین جنبشی نیست، جایی که برانگیختگی حرکاتِ دنی، چه درونی و چه با تظاهرات بیرونی، وجود ندارد، جایی که امکان ضرب گرفتن به همراه موسیقی نیست، ریتم هم نیست و موسیقی‌ای که چنین خصلتی ندارد موسیقی «ریتمیک» نیست. دقیقاً همین جاست که، وقتی «ریتمیک» ندانستن یک موسیقی بر اساس حس همگانی طبیعتاً سببهی «ریتم نداشتن» آن را ایجاد می‌کند، ضرورتِ خلاص کردن خود از یوغ این حس همگانی و رواج معنای متعارفِ اصطلاح ریتم در ترکیباتی مثل «ریتم زندگی روزمره»، «ریتم کار»، «ریتم خطوط فلان تابلوی نقاشی» و به‌ویژه «موسیقی ریتمیک» (در معنای رایج کلمه) عمیقاً احساس می‌شود. چگونه می‌توان پذیرفت که موسیقی‌ای ریتم نداشته باشد و چگونه می‌توان، وقتی موسیقی‌ها به دو نوع «ریتمیک» و «غیرریتمیک» تقسیم شوند، از مؤلفه‌ی زمانی موسیقی چنان درک گسترده‌ای داشت که هر دو نوع موسیقی را در بر بگیرد؟ موسیقی، به‌عنوان یک حوزه‌ی تخصصی، باید چنان تعریفی از پدیده‌ی بسیار مهم ریتم داشته باشد که بتواند آن را به‌طور جامع، و نه فقط یکی از جلوه‌های آن را که در ذهن عامه‌ی مردم — حتا عامه‌ی موسیقی‌دانان — به‌طور انحصاری شنیدن این اصطلاح تداعی می‌شود، پوشش دهد. اگر اصطلاح «ریتم» طوری تعریف نشود که، به‌جای دغدغه‌ی تطبیق با تصور عامه، دغدغه‌ی تبدیل شدن به یک ابزار بیانی علمی را داشته باشد، رویکرد دقیق به بخش عمده‌ای از موسیقی‌ها و مصالح موسیقایی با اشکال مواجه خواهد شد. فاصله گرفتن از حس همگانی در اینجا، در موسیقی، نیز همان اندازه موجه، ضروری و بگویی طبیعی است که مثلاً در علمی مثل فیزیک، جایی که مفهوم «کار» و تعریف آن با تصور عامه‌ی مردم از آن یکی نیست. در یک کلام، یا اصطلاح «ریتم» باید ابزاری باشد برای بیان تمام پدیده‌هایی که به مؤلفه‌ی زمانی موسیقی ارتباط دارند یا باید برای برخی از این پدیده‌ها، که خارج از معنای عام کلمه و معنای رایج بین توده‌ی مردم قرار می‌گیرند، اصطلاح دیگری ابداع کرد. مفهوم‌سازی باید فقط منحصر به جلوه‌ی خاصی از این پدیده‌ی بسیار مهم موسیقایی شود و از جلوه‌های دیگر آن — گویی که اصلاً موجودیتی ندارند، حال آن که تمام‌قد در موسیقی حاضرند و غیرممکن است نتوان نادیده‌شان گرفت — غافل بماند.

این همه به‌ویژه از آن‌رو بسیار توجه‌برانگیز است که ریتم مؤلفه‌ای فوق‌العاده بااهمیت در موسیقی است و به‌سختی می‌توان این هنرِ زمان‌محور را بدون آن در تصور آورد. آبه مرستو همیت آن را چه خود (Marcetteau 1909: 3) و چه از زبان وِلسان دَندی که آن را متقدم بر عناصر موسیقایی دیگر می‌داند (همان: 13) گوشزد کرده است. کُمبریو، با استناد به عقیده‌ی یونانیانِ استان که ریتم را عنصرِ مذکر و ملدی را عنصرِ مؤنث می‌دانستند، نتیجه می‌گیرد که از نظر آن‌ها ریتم بر هنرِ موسیقی همچون سلطانی حاکم بوده است (Combarieu 1897: 13). همو می‌افزاید که بدون ریتم، «سلسله‌ی اصواتِ خائوسی سرگیجه‌آور از ارتعاشات می‌بود»؛ چیزی مثل جهانِ بل از جداسازی اجزای آن توسط آفریدگار (همان). اگر تصور مُشتی اصواتِ موسیقایی با ارتفاع

تعداد نقرات تشکیل‌دهنده‌ی آن است. اگر این تناسب تعداد نقرات تأمین گردد دیگر فرقی نمی‌کند که چه دوری، با چه آرایشی از ضربه‌ها اجرا می‌شود؛ همه‌ی دورهایی که تعداد نقراتشان مضربی صحیح از چهار باشد می‌توانند هم‌زمان با یک دور چهارضربی اجرا شوند، تمام آن‌هایی که تعداد نقراتشان مضربی صحیح از پنج است می‌توانند با تناوب یک دور پنج ضربی جایگزین شوند و غیره. بنا بر این همان‌گونه که پیش‌تر هم گفته شد به نظر نمی‌رسد مکان و کیفیت نواخت‌ها در طول یک دور تأثیری تعیین‌کننده در تعیین هویت دورهای ایقاعی زمان اوبه‌ی و پیش و اندکی پس از او داشته باشد. اما از سوی دیگر باید متذکر شد که عمل معاصر حوزه‌ی اسلامی با بخشی از رویکرد مذکور مطابقت ندارد؛ مثلاً امروزه در کارگان کلاسیک موسیقی عثمانی نیز یک ثقیلِ چهل و هشت ضربی را می‌توان شامل سه محمَس شانزده ضربی دانست، اما تنها در شمار نقرات و نه در محتوای دور. بی‌شک یک موسیقی‌دانِ سَنَتی تُرک سه محمَس به هم پیوسته را به جای یک دور ثقیل نخواهد پذیرفت، یا در آسیای میانه، اجرای هشت دور کوتاه چهارضربی به جای محمَس سی و دو ضربی پذیرفته نیست (مشاهدات شخصی نگارنده). هرچند برخی گرایش‌های جدید در موسیقی کلاسیک حوزه‌ی اسلامی، جایگزینی یک دور طولانی، با اجرای متوالی دوری کوتاه که تعداد نقراتش حاصل تقسیم تعداد نقرات دور طولانی به یک عدد صحیح است را مجاز می‌دانند.

بررسی جنبه‌های عملی ایقاع در رسالات دوره صفوی

مباحث مربوط به مؤلفه‌ی زمانی-وزنی در رسالات موسیقایی دوره‌ی صفوی هرچند قیود الزام‌آور نظری در مکتب منتظمیه — که مبتنی بر رویکردهای تحلیلی و موشکافانه در این مکتب است — را ندارند، در جنبه‌ی مهمی از مباحث مربوط به ایقاع می‌توانند وام‌دار منتظمیون به حساب آیند؛ بخش عمده‌ای از رسالات صفوی وضوحاً حاکی از اختصاص اصول ایقاعی به ساز ضربی در نظر نویسندگان آن‌هاست. البته در مقایسه با رسالات منتظمیون که تنها در مورد یک دور ایقاعی به اختصاص دور به ساز ضربی اشاره می‌کنند — و البته همین رگه‌ی نازک را می‌توان حاکی از وام‌داریِ حتا شاید ناآگاهانه‌ی رسالات صفوی به رسالات تیموری دانست — تأکید رسالات صفوی عمدتاً بر همین موضوع گذارده شده است و از همین روست که مباحث ایقاعی این رسالات به‌طور قابل‌تأملی مناسبات عملی ایقاع در فرهنگ‌های صوتی معاصر در حوزه‌ی اسلامی را تداعی می‌کنند.

یکی از مهم‌ترین رسالات صفوی‌ای که می‌توان نشانه‌هایی بارز از ذهنیت مذکور را در آن مشاهده کرد رساله‌ی بهجت‌الروح است که البته زمان تألیف آن کمی مناقشه‌برانگیز می‌نماید. هرچند مؤلف رساله‌ی بهجت‌الروح ادعا می‌کند که رساله را برای سلطان محمود غزنوی نگاشته است، اما عدم مطابقت تاریخی شجره‌ی نسب نویسنده با تاریخ حیات سلطان محمود از سویی و عدم شباهت انشای این رساله با روش رساله‌نویسی قرون چهارم و پنجم هجری قمری نشان