

در جستجوی زمان گمشده¹

پیشگفتار

هدف از ترجمه و نگارش این مقاله و نوشتن جزوه کوتاهی درباره وزن، طرح مقدمات یک بحث پایه ای درباره وزن و عروض در موسیقی ایران میباشد. متأسفانه بعد از گذشت تقریباً یک قرن از طرح نظریه جدید موسیقی ایرانی درباره نظامهای دستگاهی توسط علینقی وزیری²، که درباره آن انتقادات و اظهار نظرهای بسیار شده که خودجای بحثی جداگانه دارد.

از دیربازی طرح نظامهای وزنی در موسیقی ایرانی بطور عمده بکناری نهاده شده و ظاهراً مکتب غربی آن امری پذیرفته شده تلقی گردیده است. هنوز در هیچکدام از آثار نظری بجای گذاشته شده درباره موسیقی ایران بویژه در قرن حاضر، بحثی اساسی درباره وزن و نظامهای وزنی و عروض موجود در موسیقی ایران نشده است. غیر از بحثهای جسته و گریخته، آخرین بحث کوتاه در این مورد بر میگردد به طرح این مسأله در کتاب بحورالاحان اثر فرصت الدوله شیرازی (1339-1271 هـ- ق)³ که خود تلخیصی است از آنچه که گذشتگان در اعصار گذشته بویژه در فاصله قرون دوم الی نهم هجری قمری توسط نظریه پردازانی چون ابو نصر فارابی (339-259 هجری)⁴، صفی الدین ارموی (694 هـ)⁵، عبدالقادر مراغه ای (838-750 هـ)⁶ برشته تحریر در آمده است.

روح الله خالقی (1285-1344)⁷ در کتاب نظری بموسیقی⁸ خود بامختصر اشاره ای در این باب، باب آنرا مینماید. و هیچ بحث دیگری که نظامهای وزنی را مطرح نموده و ساختارهایی را که موجب پدید آمدن این نظامها یعنی ادوار ایقایی یا ادوار وزنی میگردد را مشاهده نمیکنیم و الباقی نیز در چنبر نظریه های موسیقی غربی گرفتار آمده و ضربه نهایی بدان وارد آمده و اساس بحث و فلسفه وزن در تمدنی که قرنهای در این مسأله سیر و سیاحت نموده کمابیش به بوته فراموشی سپرده میشود.

اخیراً بعد از سنوات طولانی، خوشبختانه کتابی بزبان فارسی بخط و تألیف علی بن محمد معمار مشهور به بنایی (888 هـ- ق)⁹ بطرز بسیار ارزنده ای بزبور چاپ (فاکسیمیلیان) آراسته گشته است.

البته مسأله مطرح شده در آن مطلب تازه ای را نسبت بقدمای او ارائه نداده و صرفاً تقریر آن بزبان فارسی کمک بزرگیست که امکان بررسی، پژوهش و مطالعه موسیقی در این دوران را مهیا میکند. چون طرح علمی مسأله ادوار ایقائی ساده نبوده و احتیاج به پژوهش کافی داشته لذا آنرا ببهانه قدمت و عدم قابلیت استفاده آن در زمان ما متروک گذاشته و از بحث و تجزیه و تحلیل در باره آن گذشته اند. نکته

¹ À la recherche du Temps Perdu

برگردان عنوان مقاله ایست از سمیه آروم که بدنبال پیشگفتار خواهد آمد

² استاد تار و آهنگساز

³ بحورالاحان، فرصت الدوله شیرازی (در علم موسیقی و نسبت آن با عروض)، باهتمام محمد قاسم صالح رامسری، انتشارات فروغی، تهران، 1367

⁴ ابو نصر محمد بن محمد فارابی معروف به فارابی، (حدود سال ۲۶۰ هجری، در فاراب، خراسان، ترکمنستان امروزی - سال ۳۳۹ هجری در سن ۸۰ سالگی از بزرگترین فیلسوفان ایرانی شرقی سده سوم و چهارم هجری است).

⁵ صفی الدین عبدالؤمن بن ابی المفاخر یوسف بن فاخر ارموی (۶۱۳ق/۲۱۱م، ارومیه - ۶۹۳ق/۲۹۴م، بغداد) استاد بزرگ موسیقی، خوشنویس، ادیب و عروض دان، نامدار به اعجوبه هنر نماینده نحله روش نظام در موسیقی و پیشتاز مکتب منتظمیه (تنوری سیستماتیک) است

⁶ عبدالقادر غیبی مراغی مشهور به عبدالقادر مراغه ای (۴-۸۳۸) شاعر، موسیقی دان، نوازنده و هنرمند ایرانی قرن نهم هجری بود. لقب او معلم ثانی در موسیقی است. وی علاوه بر اینکه نوازنده چیره دست عود بود در خوشنویسی و شعر و نقاشی هم تبحر داشت و حافظ قرآن بود.

⁷ استاد ویلون و آهنگساز

⁸ نظری بموسیقی، روح الله خالقی، انتشارات صفی علیشاه، جلد دوم، 1362، تهران، ص 96-88

⁹ علی بن محمد معمار مشهور به بنایی، رساله در موسیقی، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول، تهران، 1368

جالب توجه در اینست که گذشتگان در تعاریف وزن، دور و غیره نهایت دقت و ظرافت را بخرج داده اند. در طول یک قرن اخیر، بغیر از ترجمه تعاریف مکاتب غربی در بازه وزن، که بیشتر جنبه "فیزیکی" داشته است هیچیک از نظریه پردازان زحمت یک تعریف مجدد یا لااقل از سرگیری تعاریف قدیم را هم بخود راه نداده و مسأله وزن را مورد بررسی قرار نداده اند.

نکته جالبتر اینکه در کشورهای غربی که خود بنیانگذار نظامهای نوشتاری و ابداعی، چه در نظامهای نغمگی و چه وزنی در موسیقی بوده اند به بعضی از مشکلات این نظامهای بسته پی برده اند. درست در موقعی که این نظامها در دنیای غرب بانتقاد گرفته میشود ما آنها را مورد قبول و اجراء قرار میدهیم.

یکی از دعاوی معروف، اختلاف نظر در زمینه استفاده از قوانین آرمونی و کُنترپوان در موسیقی و تضاد آن با نغمگی (ملودی) میباشد که از بدو پیدایش موجب بروز اختلاف نظرهای زیادی در مکاتب مختلف موسیقی در دنیای غرب بوده و هست. قوانین یادشده در موسیقی غرب در شرایط خاصی از تاریخ دنیای غرب پدید آمد که نیاز بدان در هر حال احساس میشد. لذا مکانیسمی بوجود آمد که منطبق با نیاز آن دوره بوده و هست. قوانین مزبور، نظامهای نغمگی و وزنی را بهتر ترتیب فقیر نموده است. گروهی پا را فراتر نهاده و معتقدند که آنها را به بن بست کشانیده است.

بدون شک آنچه را که منطق علمی، چه در غرب و چه در شرق، در کشف و پیدایش آن مؤثر بوده است را نمیتوان بزیر سؤال برد. خصوصاً که با آنگهای غربگرائی یا شرقگرائی بیاد انتقاد گرفت.

بحث بر سر اینست که :

نخست : این دستاوردها بایستی دقیقاً مطالعه شده و نحوه سنجش و انطباق آنها با توجه به سایر فرهنگها مورد بررسی کامل و دقیق قرار بگیرد.

دو دیگر : آیا اساساً یک دستاورد هرچقدر هم که ریشه علمی داشته اما صرفاً جنبه تکنیکی آن مقتضی باشد شرایط خاصی در یک جامعه بوده و غیرقابل انطباق با دیگری باشد، بایستی کورکورانه مورد استفاده قرار بگیرد؟

نگاهی کوتاه و گذرا بتاریخ

بطور کلی میتوان تاریخ موسیقی را در ایران به دودوره کلی تفکیک نمود :

الف : دوران باستانی یا دوران قبل از اسلام

ب : دوران اسلامی

البته هر کدام از این دوره ها میتوانند بدوره های کوتاهتری تقسیم شده و مورد مذاقه قرار گیرند اما در اینجا مورد بحث ما نیستند.

الف : دوران باستانی

حوزه بحث درباره موسیقی در دوران باستان از دیدگاه علمی و نه تاریخی آن، یعنی آنچه که امروز به رشته موسیقی شناسی¹⁰ مربوط میشود پژوهشی موشکافانه را در دوره باستان (قبل از اسلام) و بعد از هجوم اعراب (30 ه - ق) به صحنه سیاسی - تاریخی کشور ما تا برقراری نظام سیاسی - فرهنگی اسلامی و پایتخت قرار گرفتن بغداد (قرن دوم ه - ق) بعنوان مرکز فرهنگی بدلیل نبودن اسناد معتبر و قابل اعتماد امکان پذیر نمیکند. تنها منبع موجود در ارتباط با موسیقی مذهبی در دوران باستان سروده های زرتش - گاتها میباشد. مابقی اطلاعات و گزارشات تاریخی است تا دوران ساسانیان که البته بصحت همه آنها هم نمیتوان اعتماد نمود.

ب : دوران اسلامی

قرن اول تا قرن هفتم هجری قمری :

ترکیب و جوشش تمدنهای در دوران درگیریهای سیاسی - مذهبی و غیره دارای دو خاصیت اساسی تخریب و سازندگیست. هجوم تاریخی اعراب نیز در روند خود سیر تکاملی جوامع مورد تاخت و تاز خود را از دو خاصیت مذکور در امان نگذاشت. هرچه را که ایرانیها از راههای مختلف جمع آوری نموده بودند اعراب بتاراج بردند و الباقی محکوم به حذف فیزیکی و تاریخی گردید. اما در همین دوران در مرکز تمدن نامبرده یعنی بغداد، از جوشش فرهنگهای گوناگون دستاوردهایی پا بمصنعه ظهور گذاشت که تا قلب اروپا، افریقا، هند و چین و سایر اقصی نقاط راه یافت و بنیان تمدنی اسلامی را پایه گذاری نمود که امروز شاهد آن هستیم.

در این میان دانشمندانی چون بوعلی سینا (370 - 428 هجری)¹¹ ظهور نمودند که آوازه شهرتشان در دنیا زبانه زد خاص و عام است. هم در این دوران است که بحثها و تحقیقات ارزنده ای در زمینه های علمی و فرهنگی صورت میگیرد و غنای بسیاری بتاریخ میبخشد.

در زمینه موسیقی نیز نظریه پردازانی ظهور میکنند که خوشبختانه آثار آنها اگرچه غالباً بزبان عربیست اما بهر حال در دسترس میباشند. بدون ورود به بحثهای تکنیکی و نحوه تکامل موسیقی در دورانی که ذکر آن رفت تا اواخر قرن هشتم را میتوان از لحاظ تکامل در موسیقی بویژه در ایران به دو دوران مختلف تقسیم نمود :

نخست : دورانی که مرکز سیاسی حکومتهای اسلامی بغداد است. در این دوره علیرغم محدودیتهای مذهبی در مورد موسیقی، مرکز نامبرده بدلیل حمایت مخفیانه یا علنی بویژه حمایت مالی حکام وقت قطب و مرکز ثقل اساسی فعالیتهای فرهنگی بویژه موسیقی میگردد. پس هدف سیاسی حکام در رابطه با موسیقی دانان (منجمله موسیقی دانان ایرانی در دربار خلفا) تحمیل مطالعه و تحقیق در جهت ابداع نظامهای نظری موسیقائیکه صرفاً در خدمت موسیقی دنیای اسلام است.

دو دیگر : پس از تنفسی تازه و سمت و سودادن به استقلال ایران، هدف حکام مستقر در ایران، جهت دادن پژوهشهای نظریه پردازان موسیقی ایرانی باستقرار نظامهای موسیقی میباشد که صرفاً هدفش

¹⁰ Ethnomusicologie (ethnomusicology) موسیقی شناسی قومی - Musicologie (musicology) موسیقی شناسی علمی

¹¹ ابوعلی حسین بن عبدالله بن سینا، مشهور به ابوعلی سینا و ابن سینا و پور سینا (زاده ۳۵۹ ه. ش در بخارا - درگذشته ۲ تیر ۴۱۶ در همدان، پزشک، شاعر و فیلسوف)

بازشناسی و استقلال موسیقی ایرانیست. اصلاح و تعدیل فواصل (گامها) در این دوره توسط صفی الدین ارموی و عبدالقادر مراغه ای نمونه بارز این دوران است.

قرن نهم تا قرن چهاردهم : تطاول تاریخی، سقوط بی سابقه در تمام سطوح اجتماعی، ترک تازیهای فرهنگی و غیره، موسیقی را که بالنسبه علمی بوده است را بسمت روش سینه به سینه و شفاهی سوق داد و بطور کلی از رده پژوهشهای علمی بدور میکند. موسیقی تا آنجا که شواهد تاریخی نشان میدهد در شکل جدی آن مورد استناد مذهبی دارد و موسیقی دانه یا بهتر بگوئیم نوازندگان از آنها که بنام می شناسیم همگی در خدمت دربارها بوده اند و مطالبی که در خور ستایش پژوهش علمی باشد در دسترس نیست. لذا ستایش بر موسیقی مطربی که با همه پست شمردن آن تنها منبع موسیقی برای مردمی است که "دست ما کوتاه و خرما بر نخیل" و گرنه بجز نوازندگان نادری همگی عملاً طرب و مسؤل جنبانیدن اسافل و اعضاء مشتئی مفتخوار و مستبدند. لذا دامنه فراگیری موسیقی نغمگی بطور اعم از طریق انگاره های شعری و موسیقی وزنی بمشتئی انگاره های وزنی من در آوردی محدود گشت.¹² دامنه علمی را بسیار دشوار و اثبات هرگونه رابطه علمی و منطقی با دنیای گذشته و حتی در درون محفوظات باقیمانده اگر چه غیر ممکن، حتی المقدور بسیار دشوار نموده است.

قرن چهاردهم تا انقلاب :

با استقرار و طرح نوین نظریه موسیقی توسط علی نقی وزیری، با همه تلاشی که سنت گرایان در جهت حفظ و حتی ثبت و ضبط آخرین محموله تحویلی از دنیای قدیم بدنیا می کنند، مع هذا ضربه نهائی وارد شده و مابقی آنیست که سالیان متمادی مرده ریگ تاریخ موسیقی ما چه در نوع سنتی و چه غیر سنتی آن گردید. سرانجام بمدد کوشش تعدادی انگشت شمار سدها شکسته شد و بر حسب ضرورت و رقابت این محفوظات ذهنی سالیانیست که از طریق نوشتار و ضبط نوار لاقط در دسترس همگان قرار گرفته که آنهم بحثی پیچیده و طولانی را به همراه دارد که فرصت دیگری را می طلبد. ولی آیا همه چیز از لایه های تنگ نظران خانواده های هزار فامیلی در این جامعه بیرون ریخته تا بتواند به پرورش نوابغی بیانجامد؟

انقلاب اسلامی (1357) :

روشن است که این واقعه سیاسی - تاریخی - مذهبی نیز اثرات دوگانه خویش را بر پیکر جامعه و روند تکاملی آن برجای گذاشته و خواهد گذاشت. برای بررسی موسیقی در این دوران با توجه به محدودیتهای تحمیل شده بر آن بدون قضاوت در نوع آن موضوعیست که خود بمطالعه ای جداگانه نیاز مند است.

طرح انطباق نظریه نوین بر روی نظامهای دستگامی موسیقی ایران بر اساس نظامهای موسیقی غربی بدون مطالعه عمیق در روند تکاملی دوفرهنگ متقابل از اشتباهات فاحشی است که درباره آن مباحثات زیادی صورت گرفته و در اینجا منباب یادآوری آورده شده است. بحث ما در اینجا مسأله وزن در موسیقی ایران است که آن نیز با تدوین نظریه نوین در دستگامها بطور ضمنی وارد گردیده و نسبت بآن اهمیت کمتری داده شده است.

پس از سالها کار در زمینه موسیقی چه از لحاظ نظری و چه از احاط عملی یکی از مسائلی که پیوسته درگیر آن بوده ایم مسأله وزن در موسیقی ایرانی بوده است. همانطور که ذکرش رفت با همه

مصاحبه حسین تهرانی (1352-1290 ه.ش)، استاد تنبک نوازی و بنیان گذار مکتب نوین تنبک نوازی مطلبی به قلم منوچهر همایون پور در کیهان شماره ۹۸۰۳ مورخ اسفند ماه 1354

کندوکاوها، جز در آثار پیشینیان، در سنوات اخیر بمطربی که مسایل وزنی را مطرح کند بر نمیخوریم. حتی در کلیه آثاریکه درباره تنبک (ضرب) اصلیتزین سازضربه ای (کوبه ای) موسیقی ایران نوشته شده و با همه ادعاهای بعضی از نگارندگان آنها کوچکترین مطلبی درباره طرح مشکلات وزنی مشاهده نمیشود.¹³ همه این آثار بمبنای نظریه موسیقی غربی آنهم بدون توجه به مشخصات عملی آن نگاشته شده است. حتی در اجراها بویژه در همراهی سازتنبک با آثار اجراء شده بر روی اشعار سنتی بازاساس همان تقسیم بندی غربیست. تأسف بارتر اینکه در بعضی از آثار منتشر شده در رابطه با شعر و موسیقی¹⁴، آنجاکه تحلیل بر سر اوزان شعری است که بر پایه اوزان عروضی میباشد و بر همه اهل فن پشیده نیستکه لااقل در گذشته ادوار عروضی اشعار سنتی در ایران با ادوار ایقائی موسیقی در ایران ارتباط تنگاتنگ داشته و تازه اگر هم نداشته و نداشته باشد تجزیه و مفصلبندی این ادوار امروزه در قالب اجزاء تفکیک شده 6/8 یا 3/4 یا 4/4 و غیره مارا وامیدارد که انگشت حیرت بدندان بگزیم. چرا که این مفصلبندی، مسأله آکسانها یعنی ضرب قوی و ضعیف و میزانبندی را به همراه دارد در حالیکه شعر و موسیقی سنتی ایران عاری از این عناصر بوده و هرگونه تجزیه و تحلیل با استفاده از این روشها با اساس این ترکیبات ضربه وارد خواهد نمود.

هدف ما در این مقطع طرح مسائل یادشده نیست و آنرا در شرایط آماده تری مطرح خواهیم ساخت، بلکه ارائه یک زمینه و بویژه ترجمه پژوهشی موشکافانه است در این مورد - اگرچه مقاله ای که از نظر خواهد گذشت صرفاً جهت متخصصین این امر برشته تحریر در آمده است - اما نتایج پرباران دلایلی است بی بدیل در اثبات آنچه که ما مطرح نمودیم. البته آوازه بحث در زمینه ساختارهای ادوار ایقائی هر از گاهی در اینجا و آنجا بگوش میرسد اما همانگونه که اشاره شد طرح علمی مسأله چیز دیگر و بحثهای غیر مستدل و جسته گریخته چیز دیگر است.

در تمام ادوار و تمدنهای در چهار گوشه جهان "دور" و "وزن" در موسیقی از جمله مسائل بحث انگیز بوده و هست. در حالیکه پیدایش "میزان" بنا با استدلالهاییکه در مقاله زیر بدان اشاره خواهد شد، نوعی قرارداد ترسیمی و اختراعی بوده که محصول و مختص شرایط زمانی و مکانی و فرهنگی خاصی از قرون هفدهم (م) بعد در موسیقی غرب میباشد. سیر تکاملی میزان، با توجه بگزارشات و پژوهشهای عدیده، سهم بسیار عمده ای در از بین بردن موسیقیهای ادواری مثل موسیقی قدیم یونان و گرگورین و موسیقی قرون وسطی در دنیای غرب داشته است.

¹³ بعنوان نمونه میتوان از کتاب: تنبک، نگرشی به ریتم از روایای مختلف، کتاب اول، نوشته بهمن رجبی (از اساتید تنبک نوازی)، چاپ ارژنگ، تهران، 2536 شاهنشاهی، نام برد.

¹⁴ بعنوان نمونه مراجعه شود به کتاب: پیوند شعر و موسیقی آوازی، حسین دهلوی، مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور، تهران، 1379

مقاله ای که درپیش رو هست، ترجمه مقاله ایست پژوهشی از سیمها آروم یکی از بزرگترین اتنوموزیکولوگهای فرانسه که دارای مقام شامخی نیز در جهان میباشد.

آشنائی با سیمها آروم (Simha AROM)

سیمها آروم در اصل نوازنده گرن (Corn) بوده و جایزه اول کنسرواتوار پاریس را به خود اختصاص داد است. در اوج نوازنده حرفه ای بودن، او اتنوموزیکولوژی را پیشه خود میکند. علاقه او به موسیقیهای سنتی او را شیفته پیچیدگیهای موسیقیهای آفریقای مرکزی میکند. او آنها را در محل مورد مطالعه قرار داده و در حدود نزدیک به هزار ضبط بر روی نزدیک به شصت قومیت مختلف انجام داده است. برخلاف تمایل به مطالعه بر روی آنتروپولوژی که بیشتر مصروف مطالعه موسیقی قومیتها از دریچه یک عامل اجتماعی میباشد، هدف او بیشتر به تشریح نظامهای موسیقی معطوف بوده است.

سیمها آروم مدیر پژوهش در مرکز ملی پژوهشهای علمی فرانسه¹⁵، مسؤل بخش اتنوموزیکولوژی در آزمایشگاه زبانها و تمدنهای شفاهی میباشد.

او نویسنده دو کتاب درباره نظامهای چند وزنی و چند صدایی آفریقای مرکزی است و همچنین جایزه رئیس جمهوری فرانسه از آکادمی شارل کروس رانثار خود کرده است.

¹⁵ Centre National de Recherche Sciences, CNRS

ترجمه مقاله "در جستجوی زمان گمشده" از سیمها آروم ¹Simha AROM

عروض (متر)² و وزن (ریتم) در موسیقی

اختصاص به بیش از بیست و پنج سال مطالعه در باب موسیقیهای آفریقائی، در موسیقیهاییکه وزن (ریتم) از مقام شامخی برخوردار است، مرا بر آن داشت تا آنرا مورد مطالعه قرار داده، سپس مفهوم غربی وقایع مربوط به سازماندهی زمان در موسیقی را به زیر سؤال ببرم.

اساس چنین اندیشه ای مبتنی، از یکطرف، بر چند مفهومی واژه عروض³ (متریک)، از طرف دیگر، ناشی از ابهام و عدم انطباق بین تعاریف عروض (متریک) و وزن (ریتم) بوده و نیز مبتنی بر عدم ارتباط منطقی مربوط به وزنهاییکه به "افزون شونده" و تقسیم شونده⁴ مصطلح میباشند.

بر اساس یک مقابله دوجانبه، همزمانی و ناهمزمانی⁵، بین نظامهای گوناگون موسیقی که امروزه در دیگر قاره ها و آنهاییکه در اروپا در قرون میانه و رنسانس به اجرا در میآمده اند، هدف این مقاله، تعیین مقام و وظیفه مشخص هر یک از مفاهیم یادشده در بالا، و شرایط ضروری در روشن شدن آنها، و کمک به از میان بردن این سردرگمی است.

این مقاله میخواهد نشان بدهد :

نُخست : از نقطه نظر ادراکی آنچه را که سنت غرب بعنوان میزان مورد توجه قرار میدهد، در واقع نمایشی است که جوهر آن ناشی از وزن (ریتم) میباشد.

دو دیگر : حتی مفهوم میزان، در رابطه با نمودار موسیقائی (خط میزان) معنائی ندارد و در نتیجه :

سه دیگر : میزان وجود حقیقی ندارد.

از ضربان تا نوشتار (خط) موسیقی

محتوای آنچه بدنبال میاید انحصاراً مربوط به موسیقیهای میزان بندی شده میباشد، یعنی تشکیل شده از کششهای زمانی که ارزشهای آن نسبی میباشد.

جهت توجه خوانندگان ناآشنا، بدون شک بیفایده نخواهد بود که در اینجا بطور خلاصه آنچه که موسیقی میزان بندی شده را در مقابل موسیقی میزان بندی نشده قرار میدهد را یادآوری کنیم.

چنین وجه تمایزی در همه زمانها وجود داشته، این امر، در موسیقی علمی یونانیهای روزگار باستان تأیید شده است همچنان که آنرا در تئوری موسیقی قرون میانه تحت واژه های مخالف : آواز میزان بندی شده⁶

سیمها آروم (Simha Arom) استاد ویژه و همگرمدرسه علوم عالی و اجتماعی و مدیر تحقیقات لابراتوار زبان و تمدنهای شفاهی در مرکز ملی مطالعات و تحقیقات علمی فرانسه
Centre National de Recherche Sciences, CNRS
Les rythmes, Lectures et théories, "Conver sciences" L'Harmattan, 1992
منبع مقاله :

² Mètre

³

عروض، وزن و میزان سه مقوله مختلف میباشدند که اغلب اوقات در عمل بطور صحیح مورد استفاده قرار نمیگیرند

⁴ Additif et Divisif

⁵ Synchronique - Diachronique

⁶ Chant mesuré (cantus mensuratus)

و آواز میزان بندی نشده⁷ میبایم. همین وجه تمایز در دوران نزدیک بما نیز در اپرای کلاسیک، جائیکه مجموع نغمات آزاد و تنظیم شده بصورت میزان بندی شده⁸ و میزان بندی نشده⁹ متناوبا ظاهر میشوند.

موسیقی میزان بندی نشده¹⁰ که تحت سیطره مقادیر ثابتی در نیامده است، کشش (طول زمان) هر صوت معنائی بخود نمیگیرد مگر با نشان دادن وضعیتش در رابطه با آنچه که در قبل آمده یا آنچه که در بعد خواهد آمد، یعنی در راستای نغماتی که در آن جهت یافته است. و از این طریق است که در مقابل موسیقیهای میزان بندی شده قرار میگیرد، که در آنها هر کشش زمانی یک رابطه صرفا نسبی با سایر کششها حفظ میکند. واژه میزان بندی شده که روسو¹¹ در واژه نامه موسیقی خود از آن ذکر میکند، پاسخ به اصطلاح ایتالیائی سر ضرب *à tempo* یا سر میزان *à battuta*¹² میباشد.

این کششهای زمانی نسبی الزاما بر مبنای یک پایه¹³ زمانی بنا شده اند که بر طبق ادوار و تمدنهای گوناگون ظهور میکنند. بدین گونه، عروض (متریک) یونان باستان بر پایه "زمان اول"¹⁴ یعنی حد اقل واحد زمانی غیر قابل تقسیم استوار بوده است که چند برابر نمودن آن تشکیل "پایه" عروض (متر) را میداده است.

در غرب، این پایه زمانی چیزی جز همان فرمان¹⁵ (یا چوب رهبر ارکستر) نیست. همان فرمانیکه وظیفه اش نشان دادن زمانهاست. و بهمین جهت است که روسو چنانکه دیدیم واژه های سرعت¹⁶ و سر ضرب¹⁷ را پهلوی یکدیگر قرار میدهد.

بدیهیست که در اینجا منظور پایه میزان میباشد، مفهومی که هیچ رابطه ای با واژه "میزان" بدان مفهوم که از قرن هفدهم در موسیقی غرب مورد استفاده قرار میگیرد ندارد. این اصطلاح آخری (میزان) در واقع مربوط میشود به "خط" موسیقی که در واقع تعیین کننده اجتماع تعدادی از ارزشهای پایه ای است که بشکل گروه مرتب شده و توسط خطوط عمودی از همدیگر جدا میگردد.

نکته آخری اهمیت خواهد بود چنانچه بدانیم با معنی اتخاذ شده، مفهوم میزان پیوسته، از دوره ایکه "باروک"¹⁸ نامیده میشود تا عصر حاضر مشکل عمده ای در سر راه تمامی موسیقی های علمی بوجود آورده است. تنها در قرن بیستم است که تعدادی از آهنگسازان تلاش نمودند تا از آن خلاصی یابند. با اینوصف رهایی از چنین قیمی دور از دسترس میباشد، حتی امروزه هم: آموزش وزن خوانی را که مدارس و هنرستانهای موسیقی نشو نموده و بر مبنای پافشاری بر مفهوم زمان قوی در مقابل با زمان ضعیف استوار است خود نشان بارز این حقیقت است. چنانچه تعاریف پیشنهادی در فرهنگنامه ها و واژه نامه های موسیقی از واژه میزان، نیز و امیدارد تا مشاهده کنیم که آنها نیز از این امر تبعیت میکنند.

⁷ Plein - chant (cantus planus)

⁸ Tempo giusto

⁹ Récitativo secco (واژه های ایتالیائی)

¹⁰ اصطلاح دیگری که در مقابل این دو واژه (میزان بندی شده و نشده) مورد استفاده قرار میگیرند عبارتند از: موسیقی بی وزن و یا موسیقی *musique non mesurée et musique mesurée* و زنادار یا ضربی معادل واژه های فرانسوی:

¹¹ Jean Jacques ROUSAU

¹² Dictionnaire de la musique (Paris, chez la veuve Duchesne 1768, p.283)

¹³ Étalon – pied

¹⁴ Temps premier

¹⁵ Battue

¹⁶ Tempo

¹⁷ Battue

¹⁸ Baroque

یک نوع سبک در معماری و موسیقی، بطور کلی دوره باروک بسببکی اتلاق میشود که در مقابل سبک کلاسیک قرار گرفت

با همه این احوال، نگرانی در اجرای صحیح موسیقی، هرچقدر هم مشکل باشد، چنین اشکالی را نمیتواند توجیه کند و تاریخ موسیقی شاهد این مدعا است. در واقع، در دوره "هنر نو" 19¹⁹ زمانیکه چند صدائی²⁰ بویژه با فلیپ دوویتی و گیوم دومشو²¹ به بالاترین درجه از ظرافت خود رسیده بود، مفهوم میزان، بدان معنی که امروز استنباط میشود، هنوز به منصه ظهور نرسیده بود. اما آنچه که وجود داشته - و متون نوشته شده متفقا مؤید آن میباشند - یک پایه زمانی ساده بوده که همزمانی قسمتهای مختلف آوازی و سازی را بهنگام اجراء تضمین نموده و در عین حال، همزمان سرعت قطعه را نشان میداده است

این عنصری که *battuta* ی روسو نشان میدهد، بنام *tactus* مصطلح بوده که معنی تحت اللفظی آن "نواختن یا لمس کردن"²² است.

بنابراین، مفصلبندی کتشیهای زمانی در اکثریت موسیقیهای سنتی (شفاهی یا سینه به سینه) بر اساس یک اصل مشابه به *tactus* قرون وسطی بنا شده اند.

این اصل بویژه در هند و آفریقای مرکزی، که مفهوم تکرار عمل منظم زمانهائیکه آکساندار، در مقابل زمانهائیکه آکسان ندارند، برایشان کاملا بیگانه میباشد.

این نوع موسیقیها بر پایه "میزان" بمفهوم وزن خوانی²³ در موسیقی کلاسیک بنا نشده اند ولی البته بر اساس ضربان²⁴ یعنی بر روی تسلسل واحدهای زمانی متساوی و همشدت که میتوانند توسط یک اشاره دست، بر هم کوبیدن دستها یا هر نوع عمل ضربه ای دیگر از قوه بفعل درآیند.

معذالک، دورنمائی که خط مثنی موسیقیدانان و موسیقی شناسان (موزیکولوگ -ها) حتی بیشتر موسیقی شناسان قومی (اتنوموزیکولوگ -ها)²⁵ غربی در آن به ثبت میرسد بآن حد خراجگذار مفهوم غربی "میزان" هستند که در مواجهه با موسیقیهای که میزان در آن بحساب نیامده باشد ابتدا بساکن چنانکه خود شخصا آنرا تجربه نموده ایم، دچار مشکلات عمده ای برسر تعین و مشخص نمودن (نشانه گذاری) جریان آن موسیقی خواهند شد، حتی اگر بدوا این دشواریها را از پیش تخمین زده باشند.

با این وجود، موسیقی اروپائی خود نیز در یک دوران طولانی از تاریخش بهمان روش عمل مینموده است. بکارگیری سر ضرب²⁶ بعنوان پایه²⁷ میزان، تأیید شده در حدود سالهای 1275 میلادی بمدت چهار قرن حاکمیت خود را اثبات رسانیده، حتی "چوب" رهبر ارکستر در اصل وظیفه دیگری نداشته است مگر نشان دادن سر ضرب.

¹⁹ تقریباً سالهای بین 1320 - 1380 رادبرمیگیرد که ازویژه گیهای آن فرانسوی بودن و مرکز آن پاریس بوده است. نام *L'Art Nova* انتسابی باین دوره از رساله تألیف فلیپ دوویتی *Philippe de Vitry* بنام هنر نو (1322م) اخذ گردیده است.

²⁰ Polyphonie

²¹ Philippe de Vitry - Guillaume de Machaut

دونفر از پایه گذاران مکتب هنر نو

²² Touchement

²³ Solfège

²⁴ Pulsation

²⁵ Musicologue - Ethnomusicologue

²⁶ Battue

²⁷ Étalon

از قرن هجدهم بعد، نوع دیگری از بکارگیری میزان با سلسله مراتب برتر محجوبانه وارد عمل میشود و عملاً نمیتواند جای پای خود را استوار کند مگر بدمد تکاملی که در همان زمان خط موسیقی متحمل میگردد.

ژک شایلی در اینباره چنین توضیح میدهد :

"تنظیم اوزان در چهارچوب میزانها در حقیقت امکان پذیرنگشت مگر هنگامیکه مفهوم "میزان" که خود بصورت خطوط میزان ترسیم میشود، وزن خوانی را در قرن هجدهم در حیطه استقرار خویش قرار داد." ²⁸ تحوّل این نشان ساده قراردادی، که مفهومش بتدریج حتی درک سازمان زمانی در موسیقی را دگرگون نمود.

از هنگامیکه این مفهوم بگونه عادت درآمده، خط میزان – همانقدر نظری که عملی – جزء ابزار کار آهنگسازان قرار گرفته است :

- هر یک از آنان خود را مجبور میکنند تا ساختار عروضی (متریک) اثری را که در نظر دارند با چهارچوبهای از پیش تعیین شده ای که در اختیارش قرار گرفته منطبق سازند.

- هیچکدام از اینکه انتخاب نمودار عروضی خود را در معرض محدودیتهای میزان بگذارند دست برنداشته اند، خواسته یا ناخواسته، یک آهنگساز از لحاظ موسیقائی بر اساس خط میزان فکر کند و اگر او بیشتر 3/4 را بجای 6/8 انتخاب کند – اگرچه در دو حالت همان رابطه کمیّتی وجود دارد – علی ایّهال این انتخاب اتفاقی خواهد بود.

این نشان میدهد که میزان نه تنها یک وسیله همگانی نیست بلکه پایه سازمان وزنی را تشکیل میدهد.

از این نقطه نظر، اتنوموزیکولوگ نیز خود را در شرایط مشابهی نسبت بیک آهنگساز مییابد. در واقع، تلاش در ترجمه و نوشتن یک موسیقی که بصورت شفاهی منتقل میشود، در هیبت یک شکل ترسیمی، اورابطور کاملاً طبیعی مجذوب این مینماید که بخواهد آنچه که میشود را وارد در ساختارهای عروضی بنماید که یک نظام نُت نگاری قراردادی از پیش تعیین شده با عرضه میکند.

اما با اعمال چنین روشی، موسیقیهای سنتی، عاری از هرگونه آکسان گذاری²⁹ منظم، در آنچه که نشان ترسیمی (خط میزان) در تقابل میان زمانهای قوی و ضعیف بآن القاء میکند، خود را تغیر شکل یافته، خیانت شده در مییابد.

این وضع منتج از شرایطی است که در آن رشته جوان، اتنوموزیکولوژی رشد یافته است. این رشته، در واقع، به مفاهیمی معطوف است که نه تنها در رشته – موزیکولوژی غربی با اندک تفاوتی مورد بهره برداری قرار گرفته بلکه، با توجه به جریان تکامل تاریخی موزیکولوژی و تکامل تدریجی و پیوسته در نشانه گذاریها، امروزه این مفاهیم سخت مبهم بنظر میرسد.

²⁸ Jacques CHAILLEY, 40000 ans de musique. L'homme à la découverte de la musique (Paris Plon, 1961, p.251)

²⁹ Accentuation

اکسان و میزان

چنین ابهامی، اساساً از معانی گوناگونی که واژه عروض (متریک) را دربرمیگیرد و نیز التقاط برسر معانی بین مفاهیم عروض و وزن (ریتم) ناشی میشود. این ابهام چنانکه مشاهده نمودیم، مدیون تکامل خط موسیقی و بویژه جایگزین شدن تدریجی مفهوم واژه سرضرب توسط میزان میباشد. خط میزان و اوزان قوی که میزان دربرمیگیرد، بقدری اشکال تولید نموده که بیشتر تعاریف واژه نامه‌ها درباره وزن، حتی وجود وزنی را مدّ نظر قرار نداده اند که بتواند نسبی بوده - یعنی میزانبندی شده - بدون اینکه تابع یک آکسانگذاری منظم نبوده و لزوماً با تعدادی زمان مصادف نشود. باین ترتیب، تعریف واژه وزن پیوسته به معنی میزان حوالت داده شده و بالعکس، بدین بهانه که یکی بدون دیگری قابل فهم نمیشود.

معانی گوناگون واژه عروض همینطور ابهام بین عروض مختلف و تعاریف گوناگون وزن، از دوران باستان تا امروز در واقع بکلیه واژه نگاری موزیکولوژی، مربوط میگردد. درحقیقت، عملاً پژوهشی وجود ندارد که اختصاص به مشکلات وزن داشته و نشانگریک اخطار بر ابهامیکه روی این موضوع حاکم است باشد. بعنوان نمونه، بیشتر این موضوع در یکی از اولین رساله‌های غربی بنام: دوموزکا³⁰ مربوط بتاریخ اواخر قرن چهارم (میلادی) مطرح شده است. در بحث کتاب سوم³¹ که مشخصاً

"از وزن تا عروض" نامیده شده، استاد بدینگونه شاگردش را درباره تفکیک مفاهیم دوگانه مقید

میسازد: "باو میگوید، این مفاهیم [وزن و عروض]³² نزد ما معنی گسترده‌ای دارد، لذا از ابهامات اهتراز باید جست {....} بایستی در بیان تفکیک نمود آنچه را که واقعیّت تمیزمیده."³³

و در کتاب پنجم همان مجموعه اضافه مینماید:

"مطلب دیگر استفاده ناصحیح از یک مفهوم بخاطر قدری وجوه تشابه در آن است، مطلب دیگر دادن نام واقعی آن به یک موضوع دیگر است."³⁴

واژه عروض، آنگونه که امروز مورد استفاده قرار میگیرد، حداقل دارای سه معنی مختلف و متضاد میباشد:

الف: اصل معنی آن بر میگردد به « Métrum » (عروض)، که ارزش ثابتی را بعنوان پایه مشخص نموده و کلیه کنشهای زمانی³⁵ چه بصورت حاصلضرب و چه بشکل تقسیم نسبت بآن تعیین میگردند.

³⁰ De Musca

³¹ Saint Augustin, La musique. De musical Libri sex. introduction, traduction et notes de Guy FINARET et F.-J. THONNARD, Bruges, Desclée de Brouwer et Cie 1947 p. 163)

³² [از خود ماست]

³³ همان مأخذ

³⁴ همان مأخذ

³⁵ Durées

پ : در منظومه سازی³⁶، عروض به سازمان انگاره های زبانی در واحدهائیکه بر کمپتهای متقابل (هجاهای کوتاه و بلند)، آکسانها و یا ارتفاع صدا (تُنال) پایه گذاری شده اند، مربوط میگردد.

پ : در موسیقی، نهایتاً منظور از عروض روش تنظیم واحدهای زمانی در یک چهارچوب مرجع بزرگتر است که به آن قالب تشکیلات زمانی یا میزان میگویند و مجهز به علائم مشخصی است که نه تنها بارز هائیکه در آن ظاهر میشوند (مانند 2/4 یا 4/4) بلکه نسبت بنوع مفصلبندی آنها (3/4 یا 6/8) نیز مربوط میشوند. در نتیجه، میزان نمودار زمانی منظمی است که بوسیله یک زمان قوی که در مقابل یک یا چند زمان ضعیف قرار دارد علامت گذاری شده و ارزشها در قلب آن بصورت سلسله مراتب ظاهر میگرددند.

وزن

اکنون واژه گذاری مربوط به وزن را مورد مطالعه قرار میدهیم. تنظیم یک تنخواه گردان از تعریف گوناگونیکه تعدادشان هم بسیار زیاد هستند بیهوده خواهد بود. چیزیکه باعث افتتاح مقاله ای با علامت تعجب توسط ویلی آپل درباره مقاله وزن در واژه نامه موسیقی هاروارد³⁷ میشود :

"کار بی نتیجه ای خواهد بود که سعی در تعریفی از وزن شود که قابل قبول حتی برای اقلیتی از موزیکولوگها یا موسیقیدانها باشد."³⁸

اتنوموزیکولوگ میچیسلاو کولینسکی³⁹ بنوبه خود با گردآوری حدود پنجاه تعریف گوناگون درباره واژه وزن (ریتم) یادآور این سردرگمی میشود. روشن است که مشکل تعریف وزن اساساً مربوط به تحرکات و عکس العمل متقابل آن با عروض میباشد، وضعیکه پیتر بناری⁴⁰ را شانزده قرن بعد از سنت آگوستن⁴¹ باین امر معطوف میدارد که :

"تعیین حدود یک واژه نگاری مشخص بین عروض و وزن هنوزیک فقدان است."⁴²

برای آنکه متقاعد بشویم کافیت تعاریف دو واژه را که نظریه پردازان وزنی پیشنهاد میکنند را کنار هم بگذاریم. در "ساختار وزنی موسیقی" اثر کوپر و مایر⁴³ که جایگاه ویژه ای بعنوان صاحب نظر در این زمینه دارند میزان را چنین تعریف مینمایند :

"یک چهارچوب تنظیم شده از آکسانها (زمانهای قوی) و زمانهای ضعیف که در میان آنها گروههای وزنی (ریتمیک) جای میگیرند، میزان قالبی را تشکیل میدهد که وزن از آن سربرون میزند."⁴⁴

در حالیکه درباره وزن :

³⁶ Versification - شعر سازی - ساختار شعری

³⁷ Willi Appel, Harvard Dictionary of Music (Cambridge, Mass, Harvard University Press 1947 p.639)

³⁸ همان مأخذ

³⁹ Mieczyslaw Kolinski, A Cross Cultural Approach to Metric - Rhythmic Patterns in Ethnomusicology XVII/3 p.494

⁴⁰ Peter Benary, Rythmik une Metrik. Eine praktische Einleitung, Köln, Musikverlag HansGerig 1973, p.16.18.79.86.88

⁴¹ St Augustin

⁴² مأخذ قبلی

⁴³ Cooper & Meyer, The Rhythmic Structure of Music, Chicago, The University of Chicago Press 1960.

⁴⁴ مأخذ قبلی

" میتواند بعنوان روشی تعیین شود که برطبق آن یک یا چندین زمان بدون آکسان (ضعیف) در رابطه با یک زمان آکساندار (قوی) گروه بندی شده باشد، [...] چون یک گروه وزنی هنگامی میتواند قابل درک باشد که عناصرش از یکدیگر مجزا شده باشند، وزن آنطور که در بالا تعریف شد، یک رابطه مداومی را بین یک زمان واحد آکساندار (قوی) و یک یا دو زمان بدون آکسان (ضعیف) ایجاد میکند.⁴⁵"

چنانکه مشاهده میشود هر دو تعریف یکدیگر را کاملاً پوشانده و تکرار مکررات است. تعاریف گوناگون از میزان همگی متفقند که میزان صرفاً یک سلسله مراتب از زمانها را در خود گروه بندی میکند. همینطور، برای "ریمن موزیک لکسیکن"⁴⁶ بخشهای مختلف میزان یک سلسله مراتب آکساندار را آشکار مینماید که خط میزان نقطه اتکاء اصلی آن میباشد در حالیکه "اولشتین لکسیکون میوزیک"⁴⁷ چنین تعریف میکند :

"میزان یک پایه است، اما همزمان خالق نظم آکسانها نیز میباشد.⁴⁸"

مثالها را میتوانیم چندین برابر کنیم اما همگی بر روی این نکته که میزان بدون آکسان وجود ندارد پافشاری میکنند. پایه گذاری میزان بر روی یک تکرار عمل منظم از آکسانها مثل این است که بران آن یک خصوصیت وزنی بشناسیم. در اصل، چنانکه دیدیم میزان هدفی نداشته مگر گروه بندی تعدادی از زمانها که آنها هم متفرع شده اند از آنچه که در قرن وسطی (tactus) نامیده شده است.

"زمان یک ضربان خنثی است، بی بهره از آکسانهای عروضی، این است که آنچه که آندره سوری⁴⁹ در فرهنگنامه موسیقی ذکر میکند. تحت نام tactus [...]. این زمان واحد، برای سازماندهی اجرای

پیچیده ترین موسیقی چند صدائی در دوران رنسانس کافی میبوده است. [...] خطوط میزان از آکسان گذاریهای عروضی مستقل میمانده اند."

اوضمن نتیجه گیری متوجه میسازد که :

" نظام میزان، با پیوندش بر روی ساختار tactus، منتج به بروز ابهامات پیچیده ای شده است.⁵⁰"

تنها در نیمه دوم قرن هفدهم است که بهره برداری از میزان آشکار میشود. بدین ترتیب، زمانی که این مفهوم وارد واژه های موزیکولوژی گردید، اندیشه همزمان با آکسان که منظم تکرار شود نیز با آن وارد این ذهنیت گردید. در نتیجه مفاهیم عروضی [بمعنی "میزان" آن] و وزن بصورت غیر قابل تفکیک تصور گردیده شدند. این مطلب مانع از آن شد که یک تعریف روشن از هر کدام داده شود و در نتیجه، آنچه آنها را از هم مجزا میگرداند. و از آنجا استفاده از یک واژه نگاری مبهم که در قلب بیشتر بی نظمیها در زمینه وزنی موجود میباشد. تعبیر متضادیکه از آنها منتج میشوند توسط یک واژه بیش از حد عمومی مشخص شده که با تعداد واژه هائیکه همه آنها بغلط تعریف شده اند مطابقت میکند. بنابراین ضروریست که بیک واژه محکم و مشترک رجوع گردد و این چیز است که اکنون بدان خواهیم پرداخت.

⁴⁵ مأخذ قبلی

⁴⁶ Reimmann Musiklexikon, Mainz, Schott 1967, Tom III, p.933

⁴⁷ Herzfeld F. Ullstein Lexikon der Musik, Frankfurt, Berlin, Wein, Verlag Ullstein, 1974, p.54

⁴⁸ مأخذ قبلی

⁴⁹ André Souris, Encyclopédie de la Musique, Paris, Fasquelle 3, Vol. 1958-1967

⁵⁰ مأخذ قبلی

وزن بعنوان شکل زمانی⁵¹

در موسیقیهای میزانبندی شده، عروض (متریک) و وزن (ریتم) یکدیگر را در تداخل بینابینی دائم میجویند. برای اینکه بچگونگی این موضوع پی ببریم، ضروریستکه وضعیت مربوط بهر کدام از این دو عنصر (پارامتر) را بترتیب جداگانه مورد توجه قرار دهیم. باین دلیل، اساسیستکه در این مرحله بین مفهوم واژه عروض – آنطورکه من آنرا دریافت میکنم و آنچه که بطور عمومی در واژه های موزیکولوژی مورد بحث واقع شده یعنی، روش تنظیم زمانها در یک چهارچوب عطف با سلسله مراتبی خاص خودش، یعنی میزان یک تقکیک اساسی قائل شد.

عروض، بدان معنی که من در میابم، باندک تفاوتی نزدیک بمفهوم *métrum* (عروض) که در قبل ذکر آن آمد میباشد، یعنی، تعیین فواصل زمانی، نسبت به یک ارزش دائمی بعنوان پایه در نظر گرفته شده که از طریق حاصلضرب و یا تقسیم بدست آمده است، اما – و این نکته اساسی است، یعنی در این تعریف اندیشه هر نوع سلسله مراتب غایب است.

چنانچه معتقد به چنین تعریفی باشیم میتوانیم قضیه بدیهی بعدی را مطرح کنیم :

عروض به پایه گذاری زمان در شکل کمی – یا ارزشها – بصورت مساوی : وزن، به چگونگی گروهبندی آنها مربوط است.

گروهبندی ارزشها – که اجباراً یک رابطه کاملاً نسبی را با پایه زمانی حفظ میکند – ساختار صوتی را بوجود میآورد که محدود، بنابراین قابل درک میباشد.

عروض یک ادامه⁵² و وزن یک شکل زمانی است. برای اینکه تصویری بدست دهیم، میتوانیم بگوئیم که عروض ریسمان بسته خاموشی است که وزن بر روی آن از تاباز میشود.

برای اینکه تداوم اصوات – یا یک گروه از ارزشها – بتواند بعنوان یک شکل (فرم) دریافت شود، میبایستی که لزوماً حداقل یکی از عوامل تشکیل دهنده آنها، بوسیله علامتی که در تقابل با دیگرانش قرار میدهد نشانه گذاری شود.

سه نوع نشان محسوس برای قابلیت درک این تقابل وجود دارد :

آکسان، تغیر زنگ صدا⁵³، تناوب کششهای زمان⁵⁴

آکسان : تقابل در اینجا بوسیله یک نشان آکساندار (که تکرار عمل آن میتواند منظم یا نامنظم باشد) از قوه بفعال در میآید. در غیبت تقابل زنگ صداها (تمبر) و کششهای زمانی، آکسان تنها معیار وزنی (ریتمیک) بشمار میآید.

تغیر زنگ صدا : تقابل بوسیله تناوب (منظم یا نامنظم) زنگ (تمبر) صداها گوناگون تولید میگردد. در صورت فقدان نشان آکساندار و تقابل کشهای زمانی، زنگ صدا تنها معیار وزنی را تشکیل میدهد.

⁵¹ Forme temporelle

⁵² Continuum

⁵³ La modification de timbre

⁵⁴ L'alternance des durées

تناوب کششهای زمانی : تقابل در اینجا منتج از توالی ارزشهای نامتساویست. در غیبت هر نوع آکسانگذاری و زنگهای مختلف صدا، تقابل کششهای زمانی تنها معیار وزنی مورد ملاک خواهد بود.

این سه نشان غالب اوقات در عمل مشترک میباشند لذا تفکیک این سه جزء مربوط به نوع ومختصات روش استکه انتخاب میشود. این تفکیک هدفش نشان دادن اینستکه در ظهور هر نوع شکل وزنی این سه شرط کافی و ضروریست. چنانچه پیشنهادی که برطبق آن حتی وجود وزن نیز مشروط به حضور یک خط متمایز کننده باشد را بپذیریم، **این تقابل مارا** منطقا با پیشنهاد معکوس آن مواجه میگرداند : نتیجه اینکه، هر کجا که تقابل نمایان شود، حضور وزن نیز الزامیست. بایستی بپذیریم تعریفی که بطور عمومی از عروض مود قبول واقع شده (مبتنی بر تقابل بین زمانهای قوی وضعیف، اصوات آکساندار و بی بهره از آکسان)، در واقع متکی بر معیار هائیکه حتی جوهرش وزنی (ریتیک) میباشد.

شکل تازه از تا باز شده در زمان یک شکل وزنی است. منظور من از این واژه کلیه گروه اصواتی استکه حداقل بیک محدودیت توسط یکی از سه نشانه های بالاتن در میدهد. در این شرایط، یک هسته از دو صدا کاملا شبیه کلّیت یک بخش⁵⁵ از یک سمفنی، هر کدامشان بهمان خوبی یک شکل وزنی را تشکیل میدهند حتی با وجود اینکه ابعاد تشکیل دهنده آنها بکلی متفاوت میباشند.

برای اینکه یک شکل وزنی بتواند آنگونه که هست دریافت شود، لزوما بایستی در یک چهارچوب زمانی که بآن امکان تکرار عمل منظم را بدهد جذب شود.

این تکرار عمل میتواند یا نه با این چهارچوب تصادم پیدا کند. در حالت اول، شکل تشکیل میشود از یک انگاره⁵⁶ که محدود به دوری⁵⁷ میگردد که با چهارچوب خود در هم میآمیزد. در حالت دوم، انگاره در فضائی خود را تثبیت میکند که بناچار توسعه یافته تر و در میان خود اشکال وزنی دیگری را با ابعاد گوناگون ابداع نموده که آنها نیز بنوبه خود همچنان قابل تکرار میباشند. توزیع همگی این اشکال وزنی – که غالب اوقات خراجگذار یک اصل "شمولیت" در داخل یکدیگر هستند – بتعداد نا محدودی از ترکیبات تن در میدهند. از آنچه گفته شد این نتیجه حاصل میشود که، تکرار موجب پدیدار شدن دور⁵⁸ میگردد.

در بالا گفته شد :

که گروه بندی ارزشها – یا اصوات – ساختار وزنی را بوجود میآورد که اجبارا یک رابطه نسبی با ارزش دائمی که بعنوان پایه در نظر گرفته شده است را موجب شده و،

که این رابطه برطبق اینکه این ارزش بتواند تقسیم شونده یا موضوع یک حاصلضرب باشد، بصورت متفاوت ظاهر میشود.

ارزش – پایه، تابع دو عامل استکه در تلاقی هستند : سازمان عروض و سرعت انگاره ایکه بدان متعلق میباشد، یعنی انگاره ایکه دور در آن ظاهر (شکل) میگیرد.

⁵⁵ Mouvement

⁵⁶ Figure

⁵⁷ Période

⁵⁸ Périodicité

سازمان عروضی میتواند بدو صورت منظم یا نا منظم ظهور کند :

منظم است، هنگامیکه شکل وزنی قطعه ای که بان متعلق است به تقسیمی با ضربان منظم که بنوبه خودشان قابل تقسیم به بخشهای مساوی باشند تن در دهد، ارزش این ضربان است که در خدمت پایه قرار خواهد گرفت.

نامنظم است، هنگامیکه شکل وزنی غیر قابل کاهش بیک چنان تقسیمی باشد مگر آنکه سرعت قطعه ای که متعلق بدان است کاهش یابد، در این حالت ارزش - پایه - اجباراً منطبق با کوتاهترین ارزش خواهد شد.

این قضیه منجر باین میگردد که بگوئیم دونوع پایه وجود دارد : ضربان - که مفهوم آن نزدیک میشود به tactus قرون میانه - و کوتاهترین ارزش - معادل زمان اول⁵⁹ یونان باستان. حالا این هر دو را متوالیا مورد بررسی قرار میدهیم.

درباره عروض میتوانیم بگوئیم که ضربان⁶⁰ که روسو درباره اش سخن میگوید - سنگ بنای آن است، آنچه که میتواند نه تنها موضوع یک تقسیم بلکه همچنین موضوع یک حاصلضرت باشد، ضربان همچنین وحدت عطف برای تعیین انگار هائیکه - جدا از ابعادشان - مدام موضوع ترکیبات کاملتری هستند را تشکیل میدهد.

همین ضربان است که مبنای "میزان" در غرب است. عنصر اساسی هر نوع موسیقی که بر پایه دور منظم باشد - و با در نظر گرفتن اینکه قابل تقسیم است - همچنین میتواند وحدت عطف برای تعیین سرعت را نیز تشکیل دهد.

کوتاهترین فاصل زمانی - معادل "زمان اول" موسیقی یونان باستان - تشکیل میشود از حداقل ارزش قابل اجراء که نتواند به اجزاء کوچکتری خرد و تجزیه و تقسیم شود. این ارزش، وحدت عروضی اولیه است، غیر قابل تقسیم، که در رابطه با آن سایر بخشهای زمانی نتیجتاً ترکیبات متعدد دیگری را تشکیل میدهند.

در موسیقی هائیکه دور نامنظم است، یا مشخصتر، بدون تقارن هستند، یعنی اینکه غیر قابل کاهش بیک ضربان با تکرار منظم هستند و وانگهی افزایش سرعت برای تقسیم بیک حداقل ارزش قابل اجراء⁶¹ بسیار زیاد است، پایه چاره ای ندارد جز اینکه با حداقل ارزش قابل اجراء در هم آمیخته شود.

برخلاف ضربان، که بهمان خوبی به تقسیم شدن تن در میدهد که به حاصلضرب، پایه تشکیل شده توسط حداقل ارزش قابل اجراء تنها میتواند موضوع حاصلضرب واقع شود.

وضعیت ایجاد شده در اینجا، در موسیقی هائیکه بین سرعت متغیر - که تعیین کننده حرکت بخشی است که یک انگاره موسیقائی در آن جریان دارد - و یک از اجزائی که خواص ساختاری آن را تشکیل میدهد - یک تلاقی بوجود میآورد که منحصر بنظر بفرده میرسد.

⁵⁹ Chronos protos (temps premier)

⁶⁰ Battue

⁶¹ La valeur opérationnelle minimale

در این باره چند توضیح لازم بنظر میرسد :

هر انگاره موسیقائی با دورنامنظم، هنگامیکه در یک حرکت ملایم⁶² اجراء گردد، مشخصا امکان تقسیم به ضربانهای منظمی (قابل تکرار) را بخود میدهد که زمان واقعی به ترتیب برای اجراء در آوردن آن کافیسیت (بعنوان مثال : حرکت دست رهبر ارکستر با برهم زدن دست).

برعکس، هنگامیکه همین انگاره در یک سرعت خیلی تند بمرحله اجراء گذارده شود، کشش زمانی حقیقی که تا بحال یک ضربان را از دیگری جدامیکرد، میتواند بآنچه که اکنون دوازش حداقل را از یکدیگر مجزا میکند مربوط گردد، حتی گاهی کمتر. بنابراین، بدلیل گروهبندی بدون قرینه آنها، ضربان در اینجا بی اثر بنظر میآید.

برای تفکیک سازمان زمانی موسیقیهائیکه بانقسام ضربانهای مساوی تن در میدهند نسبت بآنهائیکه بی قرینه هستند، واژه نگاری موزیکولوژی، گروه اول را به "وزنهای قابل تقسیم"⁶³ و گروه دوم را به وزنهای جمع شونده⁶⁴ توصیف نموده است.

این دوگانگی در تعریف موجب ابهام خواهد شد چراکه، بر حسب تعریف، وزن نه "جمع شونده" و نه "تقسیم شونده" میباشد، بلکه بصورت کاملا ساده خودش است. آنچه که برعکس موجب بروز اصل تقسیم شونده و جمع شونده میگردد تعیین سازمان عروضی است که آنرا در بر میگیرد. تعریف نمودن وزن باین یا آن روش بدین معنی است که وزن مشخصات یک شکل را در بر گرفته و نه اینکه در ازاا خواص خودش بدست آمده، که البته بر اساس یک عمل ذهنی است که درک آن امکان پذیر میباشد. این عمل ذهنی در حقیقت، یا از طریق تقسیم بضربانها، یا از طریق حاصلضرب یا حاصل جمع – که در واقع بیک نتیجه میرسند – یعنی حداقل ارزشهای قابل اجراء جریان میباشد.

اشکال وزنی که از یک حالت عروضی⁶⁵ پدیدار شده و منتج از تقسیم هستند، ظاهرا از همه بیشتر نشر یافته اند، این اشکال مجموعه موسیقی علمی غرب تا اوائل قرن بیستم و نیز سایر موسیقیها – همانقدر علمی یا مردمی – از هند تا اندونزی، بلکه همچنین صحاری آفریقا و مناطق دیگر را در بر میگیرند. برعکس اشکال بی قرینه، که از تقسیم یا حاصلضرب حاصل شده باشند بیشتر در موسیقیهای سنتی جزایر بالکان متداول میباشد. این اشکال با واژه ترکی "آکساک"⁶⁶ مشخص شده و معنی تحت القطی آن "لنگ"⁶⁷ میباشد. این اشکال هستند که اجازه خواهند داد تا به نظریه آنانیکه مدعی هستند که عروض (متریک) منبع اینهمه ابهام، وجود خارجی ندارد، پایان ببخشد. بیجهت نیست که واژه آکساک در هیچکدام از واژه نامه های بزرگ و معروف موسیقی بچشم نمیخورد، حتی تجدید چاپ (1980) واژه نامه موسیقی و موسیقیدان گروو⁶⁸ یکی از جدیدترین آنها، از این قاعده مستثنی نیست.

بدلیل استقلال بین شخصیت بی قرینگی و سرعت تند، اشکالی از نوع آکساک غیر قابل کاهش به ضربانهای با تکرار مساوی میباشد. این اشکال وزنی ثبت شده در یک چهارچوب دوری تغیر ناپذیر

⁶² Mouvement modéré

⁶³ Rythmes divisifs

⁶⁴ Rythmes additifs

⁶⁵ Périodicité

⁶⁶ Aksak

⁶⁷ Boiteux

⁶⁸ Grove Dictionary of Music and Musicians

بهمان میزان انگاره های قابل تکرار بوجود می‌آورند. شخصیت لنگی این اشکال گروه‌هائی را بوجود می‌آورند که بر پایهٔ مقابلهٔ کمیت های دوتائی و سه تائی قرار دارند که حاصلجمع آن لزوماً با "شمار اولیه" برابر است. چگونه گیهای این تقابل استکه مفصلبندی - اجباراً بی قرینه - آکساک را تعیین کرده و همزمان شکل رامحدود میکند. بنابراین دریک شکل وزنی بی قرینه که غیرقابل کاهش به ضربانهای مساوی میباشد، تنها معیار سازمان زمانی همان نحوهٔ گروهبندی ارزشها خواهد بود. این نحوه گروهبندی چنانکه دیدیم جایگزین وزن میشود. بهمین دلیل غیرممکن استکه "میزان" آکساک را از وزن (ریتم) آن متفاوت در نظر بگیریم. نتیجه اینکه میزان، جذب شده بوسیله دور آکساک وجود مستقلاً ندارد.⁶⁹

این نظریه، که در واقع متکی است بر یک "گروه محدود"، معهداً این امکان را میدهد که موقعیت میزان را مشخص کند، و از همین طریق، ابهام حاکم بر روابط میان عروض و وزن را از میان بردارد: قرارداد ترسیمی (خط میزان) برای تنظیم نمودن ترتیب کششهای زمانی و سهولت خواندن لذا، میزان یک نمودار فرضی تشکیل میدهد، برای اینکه از پیش تعیین شدن اما خالی - از پیش بوجود آمده برای موسیقی، مفهوم میزان از پیش ظاهر شده معذالک یکی از صفات، - و تنها همین صفت - از جوهر صوتی استکه در آن بنیث میرسد، یعنی همان علامت تکرار عمل منظم.

تمام نویسنده ها (مصنّفین) در بیان اینکه تمام اجزاء تشکیل دهندهٔ یک میزان بایستی قابل درک (محسوس) باشند متفقند. اگر وضع چنین است، بنابراین، این اجزاء از وزن سرچشمه میگیرند. در این معنی، میزان - یکبار بمانده تجهیز شده - آنچه او را برای بازگشت منظم بیک علامت و امیدارد، از همان طریق یک "حدّ اولیه" - پایه ای - از مفصلبندی وزنی را تشکیل میدهد: صرف نواختن (ضرب - تک) یک صدا روی اولین ضرب، باعث میشود تا آنرا توسط یکی از همین خواصش نسبت بسایر اصواتیکه در همان میزان حضور دارند، متفاوت میکند.

تا وقتیکه مفصلبندی وزنی جوهر موسیقائی روی نظم میزان ردیف شود، تا وقتیکه نسبت بآن گومتریک⁷⁰ است، تنها همین "حدّ اولیه" وجود خواهد داشت، اما وقتیکه - چنانچه وضع موجود در اغلب اوقات میباشد - این مفصلبندی مانع این نظم شود و هنگامیکه گروه بندی ارزشها با آن مستقیماً در تضاد افتد، "حدّ دوم" از مفصلبندی زمانی برقرار میشود که کنترا متریک⁷¹ میباشد.

بنابراین، در موسیقیهاییکه بر مبنای میزان پایه گذاری شده اند، درک "حدّ دوم" الزاماً نسبت به نظم زیرین حدّ اولیه بنظم در خواهد آمد، یعنی آنچه که مشخصاً توسط میزان ایجاد شده است.

همین اصل دوگانه مفصلبندی وزن استکه پایهٔ سازمان زمانی موسیقی علمی غرب را از اواخر رنسانس تا عصر حاضر تشکیل میدهد. اصل حدّ اقل، ولی بهیچوجه محدود شونده، همینانکه آثار اکثر آهنگسازان شاهد آن میباشد، از باخ⁷² تا، لی جتی⁷³، بدون آنکه بتهوون⁷⁴ و برامس⁷⁵ را از نظر بیاندازیم. از نقطه

⁶⁹ آکساک بعنوان یک شکل وزنی بحد اعلا متراکم شده بنظر میرسد، برای اینکه همه بهم آمیخته است: شکل، توسط یک چهارچوب دوری محدود شده که سازمان زمانی با مفصلبندی وزنی آن تداخل پیدامیکند.

⁷⁰ Cométrieque

⁷¹ Contramétrieque

⁷² Bach

⁷³ Ligeti

⁷⁴ Beethoven

⁷⁵ Brahms

(واژه های کومتريک و کنترا متریک مدیون اتنوموزیکولوگ : Mieczylaw Kolinski میباشد)

نظر ادراک، دعوی بین نظم میزان و مفصلبندی کنترامتریکی وزن یک نتیجه ابهام آمیز را بر میانگیزد که مستقیماً حاصل درجه متفاوت بین این دو عامل می باشد. الحاق - یا بعبارتی انطباق - هر نوع کنترامتریکی اضافی، بهمان میزان ضریب ابهام را افزایش میدهد. در نتیجه، بنظر میرسد که هر چه قدر تضاد بین سطوح وزنی زیاد باشد بهمان میزان ضریب ابهام بیشتر، بهمان نسبت اطلاعات متراکم تر خواهد بود.

داریوش زربافیان

مانکتون - کانادا - پنجم فروردین ماه یک هزار و سیصد و نود و دو شمسی