تحریر در آواز ایرانی

به انضمام آوانگاری ۲۶۰ تحریر از استادان آواز ایرانی

علی کاظمی

آوانگاری

علی کاظمی و سهیل کاکاوند

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
تهران ۱۳۹۸

به دکتر محسن حجاریان
و استاد محمدرضا شجریان

فهرست

پیشگفتار ۱۱

فصل اول

آرایه و تحریر در موسیقی دستگاهی ایران ۱۷

مقدمه ۱۷

۱.۱. انواع آرایه در موسیقی دستگاهی ۱۸

آرایه‌های نغمه‌محور ۱۸

آرایه‌های مایه‌محور ۲۰

۲.۱. تحریر ۲۲

تکیه در تحریر ۲۳

۳.۱. آرایه و تحریر در رسالات قدیم موسیقی ۲۷

۴.۱. تحریر در ردیف‌ها ۳۷

۵.۱. ساختار تحریر: واحدهای بنیادین، الگوهای تحریری، زنجیره‌های تحریری، تِکّه‌ی تحریری ۳۸

۶.۱. فراوانی تحریر در اجراهای موسیقی دستگاهی ایران ۴۳

۷.۱. پی‌نوشت: تحریر، ترنّم، اَتانین و تَرْدَلَن در شعر شاعران ۴۷

فصل دوم

ترنّم‌های آوایی در آواز ایرانی: جُستاری در شیوه‌ی آواگذاریِ تحریرها ۴۹

مقدمه ۴۹

۱.۲. بررسی گونه‌تحریرها ۵۳

جمع‌بندی ۶۷

۲.۲. پی‌نوشت: «القاگریِ واکه‌ها»: گفتاری پیرامون کیفیات القاگرانه‌ی دو واکه‌ی «آ» و «اِ» از دیدگاه آواشناختی ۶۹

فصل سوم

نقش تحریرها در صورت‌بندیِ گوشه‌های موسیقی دستگاهی ایران ۷۱

مقدمه ۷۱

نمادهای به‌کاررفته در نگاره‌های کاهشِ آنالیزی ۷۳

نکته‌هایی در مورد نگاره‌های کاهشِ آنالیزی ۷۴

۱.۳. بررسی پنج نمونه آوانگاری ۷۴

جمع‌بندی ۸۲

فصل چهارم

نمودارهای گسترشی واحدها و الگوهای بالقوه‌ی تحریری ۸۳

مقدمه ۸۳

۱.۴. نمودارهای گسترشی واحدها و الگوهای بالقوه‌ی تحریری ۸۴

فرود ۹۳

فصل پنجم

مایه‌های ایرانی به روایت تحریر (آوانگاری ۲۶۰ تحریر از ۲۵ استاد آواز ایرانی) ۹۵

مقدمه ۹۵

توضیح نشانه‌ها و علامت‌های مربوط به آوانگاری‌ها ۹۷

۱.۵. دستگاه شور، سی‌دی ۱، تراک‌های ۱-۷ ..... ۹۸

درآمد، تراک ۱ ..... ۹۸

سلمک، تراک ۲ ..... ۱۰۱

قَرَچه، تراک ۳ ..... ۱۰۴

رضوی، تراک ۴ ..... ۱۰۶

حسینی، تراک ۵ ..... ۱۰۹

شهناز، تراک ۶ ..... ۱۱۰

بیات کُرد، تراک ۷ ..... ۱۱۱

۲.۵. آواز دشتی، تراک‌های ۸-۱۰ ..... ۱۱۴

درآمد، تراک ۸ ..... ۱۱۴

بیات راجع، تراک ۹ ..... ۱۱۷

اوج، تراک ۱۰ ..... ۱۱۹

۳.۵. آواز بیات ترک، تراک‌های ۱۱-۱۴ ..... ۱۲۱

درآمد، تراک ۱۱ ..... ۱۲۱
داد، تراک ۱۲ ..... ۱۲۴
فِیلی، تراک ۱۳ ..... ۱۲۶
شکسته، تراک ۱۴ ..... ۱۲۷
۴.۵. آواز ابوعطا، تراک‌های ۱۵و ۱۶ ..... ۱۲۸
درآمد، تراک ۱۵ ..... ۱۲۸
حجاز، تراک ۱۶ ..... ۱۳۰
۵.۵. آواز افشاری، تراک‌های ۱۷و ۱۸ ..... ۱۳۲
درآمد، تراک ۱۷ ..... ۱۳۲
عراق، تراک ۱۸ ..... ۱۳۵
۶.۵. دستگاه سه‌گاه، تراک‌های ۱۹-۲۲ ..... ۱۳۸
درآمد، تراک ۱۹ ..... ۱۳۸
زابل، تراک ۲۰ ..... ۱۴۱
مویه، تراک ۲۱ ..... ۱۴۳
مخالف، تراک ۲۲ ..... ۱۴۴
۷.۵. دستگاه نوا، سی‌دی ۲، تراک‌های ۱-۴ ..... ۱۴۸
درآمد، تراک ۱ ..... ۱۴۸
نیشابورک، تراک ۲ ..... ۱۵۰
گُوِشت، تراک ۳ ..... ۱۵۰
نهفت، تراک ۴ ..... ۱۵۱
۸.۵. دستگاه همایون، تراک‌های ۵-۸ ..... ۱۵۲
درآمد، تراک ۵ ..... ۱۵۲
چکاوک، تراک ۶ ..... ۱۵۵
بیداد، تراک ۷ ..... ۱۵۷
شوشتری، تراک ۸ ..... ۱۵۹
۹.۵. آواز بیات اصفهان، تراک‌های ۹-۱۱ ..... ۱۶۱
درآمد، تراک ۹ ..... ۱۶۱
بیات راجع، تراک ۱۰ ..... ۱۶۴
اوج، تراک ۱۱ ..... ۱۶۴
۱۰.۵. دستگاه چهارگاه، تراک‌های ۱۲-۱۷ ..... ۱۶۵
درآمد، تراک ۱۲ ..... ۱۶۵
زابل، تراک ۱۳ ..... ۱۷۰
حصار، تراک ۱۴ ..... ۱۷۱

مخالف، تراک ۱۵ ..... ۱۷۲
مغلوب، تراک ۱۶ ..... ۱۷۴
منصوری، تراک ۱۷ ..... ۱۷۵
۱۱.۵. دستگاه ماهور، تراک‌های ۱۸-۲۴ ..... ۱۷۶
درآمد، تراک ۱۸ ..... ۱۷۶
داد، تراک ۱۹ ..... ۱۷۸
فِیلی، تراک ۲۰ ..... ۱۷۸
شکسته، تراک ۲۱ ..... ۱۷۹
دلکش، تراک ۲۲ ..... ۱۷۹
عراق، تراک ۲۳ ..... ۱۸۱
راک، تراک ۲۴ ..... ۱۸۳
۱۲.۵. دستگاه راست‌پنجگاه، تراک‌های ۲۵-۲۶ ..... ۱۸۴
درآمد، تراک ۲۵ ..... ۱۸۴
پنجگاه، تراک ۲۶ ..... ۱۸۴

نمایه‌ی آوانگاری‌ها، به تفکیک آوازخوان‌ها و مایه‌ها ۱۸۵

نمایه‌ی محتویات دو سی‌دی ضمیمه ۱۸۹

فهرست مراجع ۱۹۳
مراجع مکتوب ۱۹۳
مراجع صوتی ۱۹۶

پیشگفتار

آواز بدون تردید یکی از مهم‌ترین نمودگاه‌های موسیقی دستگاهی ایران است، هم به سبب جایگاه آن در اجراهای موسیقی دستگاهی، که پای ثابت قریب‌به‌اتفاق این اجراهاست، هم، به‌ویژه، به علت توانایی ذاتی بی‌چون‌وچرایش در بیان همه‌ی ظرایف و حالت‌های موسیقی دستگاهی ایران. البته تا جایی‌که می‌دانیم آواز در بسیاری از فرهنگ‌های موسیقی جهان دارای اهمیت است و انسان، هر جای دنیا که باشد، اُنسی عجیب با آواز دارد، با این همه در برخی فرهنگ‌های موسیقی آواز را ارج و قُربی دیگر است؛ موسیقی دستگاهی ایران یکی از مهم‌ترین آن فرهنگ‌هاست و طُرفه آنکه آواز نه‌تنها در موسیقی کلاسیک و رسمی که تقریباً در موسیقی تمام اقوام متنوع ایران‌زمین نقشی اساسی دارد.

بحث اصلی کتاب، چنان‌که از عنوانش نیز پیداست، درباره‌ی «تحریر» در آواز ایرانی است. تحریر از جانب موسیقی‌دانان و موسیقی‌شناسان غالباً یکی از عناصر تزیینی موسیقی دستگاهی ایران به شمار آمده است؛ از این‌رو، ورود به موضوع تحریر از دریچه‌ی «آرایه» ضرورتی است اجتناب‌ناپذیر. آرایه‌ها از حساس‌ترین و ظریف‌ترین عناصر در موسیقی دستگاهی‌اند و به نظر می‌رسد یکی از عوامل مهمی که به آواز ایرانی شخصیتی متمایز و ویژه می‌بخشد، در کنار دیگر عوامل مؤثر، جنس و کیفیت همین ظرافت و حساسیت موجود در آرایه‌هاست. از این نظر تردیدی نیست که برای فهم و تحلیل آواز ایرانی، همچنین در سطحی بزرگ‌تر موسیقی کلاسیک ایران، توجه به عنصر آرایه اهمیت زیادی دارد. کیفیت و کمیّت آرایه‌ها و نحوه‌ی سازوکار آنها در بافت اجرای موسیقی، از موضوعاتی است که هم از سوی موسیقی‌دانان، در مقام اهل عمل، و هم از سوی موسیقی‌شناسان، در مقام اهل نظر، نیازمند توجه و تأمل بیشتر است. از آنجا که این کتاب صرفاً بر تبیین موضوع آرایه و تحریر متمرکز خواهد بود می‌تواند به عنوان مقدمه‌ای برای تحقیقات پُردامنه‌تر بعدی درباره‌ی آواز ایرانی، در سطح کلان، در نظر گرفته شود.

مسئله‌ی میزان و چگونگی ارتباط آرایه‌ها، در مقام یکی از ارکان مهم آواز، با زبان فارسی یکی دیگر از مباحث بسیار جذاب و البته پُراهمیت در عرصه‌ی پژوهش‌های موسیقی دستگاهی است. در اینکه موسیقی دستگاهی، در مقام موسیقی کلاسیک چند سده‌ی اخیر ایران، با زبان فارسی که خود یکی از ستون‌های اصلی فرهنگ و تمدن ایران است، پیوندی ژرف دارد تردید نمی‌توان کرد. موسیقی دستگاهی در این جغرافیا و زیر چتر این فرهنگ و زبان بالیده است و طبیعی است که عمیقاً از نمودهای گونه‌گون تمدن ایران‌زمین متأثر باشد. آن‌گونه که برخی تحقیقات و بعضی شواهد و قراین نشان می‌دهند، به نظر می‌رسد به‌طور کلّی زبان هر قوم تأثیری مستقیم و بی‌واسطه روی

موسیقی آن قوم دارد.[۱] دستِ‌کم در فرهنگ‌های موسیقایی که آواز در آنها یکی از ارکان اساسی اجرای موسیقی است با اطمینان بیشتری می‌توان از این نظر دفاع کرد، چرا که آوازخوانی با کلام همراه است و کلام تقریباً همه‌ی خصوصیات زبانی را، به‌طور طبیعی، به آواز تحمیل می‌کند و از این رهگذر نیز تا حدّ زیادی به موسیقیِ سازی و بی‌کلام. از این جهت، دور از ذهن نخواهد بود اگر بگوییم آرایه‌های موجود در سیستم‌های مختلف موسیقایی و شیوه‌ی آوازخوانی هر قومی نیز تحت تأثیر مستقیم زبان آن قوم است. به باور محسن حجاریان «هر نوآنسی که در اجرای موسیقی دستگاهی به کار می‌رود، بی‌تردید رابطه‌ی مستقیمی با حساسیت‌های زبانی در زبان فارسی دارد. هر حساسیتی که در مکانیسم "زبان سازها" (مانند تار، سه‌تار، نی، سنتور و کمانچه) شنیده می‌شود، بازتاب حساسیت‌های دقایق [(دقیق)] زبان فارسی است» (حجاریان ۱۳۹۲: ۱۸۹). همچنین میلر پس از توضیحی در مورد ویژگی موسیقایی سرودهای وِدایی و ارتباط آن با زبان سانسکریت نتیجه می‌گیرد: «ویژگی‌های زبانی آشکارا روی موسیقی آوازی تأثیر می‌گذارند و آواز ایرانی نیز از این قضیه مستثنی نیست» (Miller 1999: 108).

زبان «فارسی نو» یا «فارسی دری»، با تغییراتی نه‌چندان عمیق و بنیادین، بیش از هزار سال است که زبان رسمی ایرانیان است؛ ایرانیان به این زبان سخن گفته‌اند، شعر سروده‌اند و کتاب نوشته‌اند و تقریباً تمامی نوشته‌ها و سروده‌های این هزاره را ما امروز، به سهولت و تنها با اندکی تأمل می‌توانیم بفهمیم. بگذریم از اینکه بخش قابل توجهی از شعرهای هزاره‌ی گذشته‌ی زبان فارسی چنان به زبان حال ما نزدیک است که گویی همین امروز سروده شده‌اند. اما درباره‌ی سرگذشت موسیقی کلاسیک ایران و فراز و فرودها و تغییرات آن، به‌ویژه در حوزه‌ی «عمل» موسیقایی، به سبب عدم ثبت آن در طول تاریخ، اطلاعات دقیقی در دست نداریم و مستندات ما درباره‌ی ماهیت عمل این موسیقی و ماده‌ی صوتی آن از حدود یک سده‌ی گذشته فراتر نمی‌رود. با این وجود، به قرینه‌ی رسالات نظری موسیقی در ادوار مختلف تاریخی، این‌طور به نظر می‌رسد که موسیقی کلاسیک ایران تغییر و تحولات زیادی را به خود دیده و حرکت آن ظاهراً چندان خطی و یکنواخت نبوده است. اینکه این تغییرات دقیقاً چه بوده‌اند و در این میان، هر یک از عناصر تشکیل‌دهنده‌ی موسیقی چه تحول تاریخی‌ای را پشت سر گذارده‌اند جزو ابهامات این موسیقی است و باید دید تحقیقات نظری تا چه حد می‌توانند در حل مسائلی از این دست روشنگر باشند. در اینجا مبحث ارتباط زبان و موسیقی سؤالات مهمی را به ذهن متبادر می‌کند که تأمل درباره‌ی آنها شاید بتواند پرتوی، هرچند کم‌سو، به این مباحث و ابهامات تاریخی بیندازد. یکی از پرسش‌های مهم این است که میزان تغییرات زبانِ یک قوم در طول تاریخ چه نسبتی با تغییرات موسیقی آن قوم دارد؟ اگر این تغییرات تا حدّ زیادی به یکدیگر وابسته‌اند، در شرایطی که تغییرات زبانی یک قوم نموداری خطی و نسبتاً یکنواخت به ما نشان می‌دهد، تا چه میزان می‌توان نمودار تغییرات موسیقی آن قوم را به قرینه‌ی تغییرات زبانی آن توضیح داد؟ محسن حجاریان با اشاره به این موضوع می‌نویسد: «به همان اندازه که قلمرو گویشیِ یک قوم گسترده‌تر باشد، به همان اندازه هم قلمرو موسیقایی آن گسترده‌تر خواهد بود. هر گویشی موسیقی خاص خود را به وجود آورده و در فراگرد زمانه هم [(یا)] دگرگون شده‌اند و یا به‌طورکلّی تغییر حالت داده و این تغییر و دگرگونی را می‌توان به موازات دگرگونی زبان‌ها و گویش‌هایی که این اقوام، چه در گذشته و چه در حال، با آن سر و کار دارند تفهیم کرد» (حجاریان ۱۳۸۷: ۴۳۷). پرسش مهم این است که اگر بپذیریم زبان هر قومی تأثیری عمیق روی موسیقی آن قوم دارد، آیا می‌توان طرحی کلّی از سیر تحول موسیقی دستگاهی را به قرینه‌ی تحولات زبان فارسی نشان داد؟

---

۱. در میان موسیقی‌شناسان ایرانی دکتر محسن حجاریان در جای‌جای تقریرات خود بحث‌های مفصّلی را درباره‌ی پیوند تنگاتنگ برخی از وجوه موسیقی دستگاهی با زبان فارسی پیش کشیده است. مثلاً در کتاب *موسیقی و شعر: تفاوت و طبقه‌بندی* (۱۳۹۲) در فصلی با عنوان «زبان فارسی و موسیقی دستگاهی» مفصّلاً در این مورد بحث شده است. همچنین نک.: حجاریان، *مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی*، ۱۳۸۷، صص ۴۲۵-۴۵۹.

از میان موسیقی‌دانان نیز محمدرضا لطفی (۱۳۸۸) در مقاله‌ی «بنیادهای نوازندگی تار»، ذیل مبحث «لهجه‌ی موسیقی» اشارات کوتاهی به این موضوع کرده است.

آیا نمی‌توانیم این فرضیه را مطرح کنیم که، از آنجا که زبان رسمی ایران، یعنی فارسی نو، دستِ‌کم در طول هزاره‌ی گذشته، ظاهراً بدون تغییری بنیادین، تا به امروز به راه خود ادامه داده است (بگذریم از تحولات زبانیِ چند دهه‌ی اخیر) موسیقی کلاسیک و رسمی ایران نیز، با همه‌ی دگرگونی‌هایش در طول تاریخ، حداقل در برخی جنبه‌ها تداوم تاریخی داشته است؟ به دیگر سخن، اگر می‌توانیم ادعا کنیم موسیقی کلاسیک کنونی ایران، یعنی موسیقی دستگاهی، پیوندی عمیق و ناگسستنی با زبان فارسی دارد، چرا نتوانیم ادعا کنیم موسیقیِ مثلاً پانصد سال پیش ایران نیز همین پیوند عمیق را با زبان فارسی داشته است؟ بدیهی است، دستِ‌کم در حال حاضر، پاسخ قطعی و روشنی برای این پرسش‌ها وجود ندارد. ابهامات و موانع موجود برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها فراوانند و برای رسیدن به پاسخی قابل دفاع برای آنها پژوهش‌های گسترده‌ای نیاز است. یکی از آن پژوهش‌ها این است که ببینیم زبان اساساً کدام یک از عناصر موسیقی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و عمق و نفوذ و ضریبِ تأثیر هر کدام تا چه اندازه است. دیگر آنکه لازم است بدانیم در دوره‌های مختلف تاریخی کدام مناطق، و نیز دربار کدام حکمرانان، زیر نفوذ زبان فارسی بوده‌اند و هر کدام از آنها چه تأثیری در روند تحولات موسیقی ایران داشته‌اند. پژوهش دیگری که می‌تواند تا اندازه‌ای راهگشا باشد این است که ببینیم تأثیرات زبان فارسی روی موسیقی دیگر کشورهای فارسی‌زبان، مثل افغانستان و تاجیکستان، چه بوده است؛ هرچند می‌دانیم این کشورها در چند سده‌ی گذشته عمیقاً زیر تأثیر فرهنگ‌های زبانی و موسیقایی دیگر نیز بوده‌اند. پس از به نتیجه رسیدن چنین پژوهش‌هایی شاید بتوانیم تصور روشن‌تری درباره‌ی کلّیت «عمل» موسیقیِ دوره‌های پیش از ضبط صدا، از زاویه‌ای که بحث شد، پیدا کنیم. ناگفته روشن است که در کتاب حاضر فرصت پرداختن به همه‌ی وجوه ارتباط موسیقی دستگاهی با زبان فارسی نخواهد بود. موضوع اصلی این کتاب تبیین و تشریح مسئله‌ی آرایه و تحریر در آواز ایرانی است و صرفاً مجال بحث درباره‌ی ارتباط آرایه (در آواز ایرانی) با زبان فارسی را، آن هم به‌طور مقدماتی و مختصر، خواهیم داشت.

اشاره کردیم که به نظر می‌رسد یکی از مهم‌ترین عناصر موسیقی که عمیقاً تحت تأثیر زبان قرار دارد آرایه است؛ عنصری که یکی از عوامل اصلی ایجاد تفاوت در طعم و رنگ موسیقی‌هاست. البته با اینکه آرایه‌ها، و به‌ویژه یکی از مهم‌ترینِ آنها یعنی تحریرها، از جایگاهی بی‌بدیل در ساختار موسیقی دستگاهی برخوردارند و در شکل دادن به زبانِ ویژه‌ی این موسیقی نقشی ممتاز دارند؛ در پژوهش‌های حوزه‌ی موسیقی دستگاهی ایران چندان مورد توجه قرار نگرفته‌اند. تحریر نه‌تنها یکی از مهم‌ترین و برجسته‌ترین عناصر آواز ایرانی است بلکه در موسیقیِ سازی نیز جایگاه مهمی دارد. تحریرها چنانکه خواهیم دید نقش مهمی در ساخت و تفسیر مایه‌ها و گوشه‌های موسیقی دستگاهی دارند و حتا تصور یک اجرای موسیقی دستگاهی بدون آنها بسیار دشوار است. از این‌رو، تأمل بیشتر روی موضوع آرایه، و اختصاص حجم بیشتری از مطالعات و تحقیقات موسیقی دستگاهی به آن، می‌تواند بخشی از کاستی‌های نظری مربوطه را بپوشاند.

باری، نخستین یادداشت‌ها و آوانگاری‌هایم درباره‌ی «تحریر» به سال ۱۳۸۶ بازمی‌گردد. در آن سال‌ها موسیقی و آواز قاجاری یکی از منابع مورد علاقه‌ام برای تحقیق عملی و نظری بود و در این میان یکی از عناصری که، به‌ویژه پیچیدگی و رمز و رازش، مرا به‌شدت تحت تأثیر قرار می‌داد تحریرهایی بود که هم در ساز و هم در آواز اجرا می‌شدند. این دلبستگی به تحریر نهایتاً منجر به انتخاب همین موضوع برای نگارش رساله‌ی کارشناسی ارشد شد، رساله‌ای که در سال ۱۳۹۰ از آن دفاع کردم و پایه‌ی نگارش چند مقاله شد که به‌مرور در *مجله‌ی دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران* و *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* به چاپ رسیدند.[۲]

---

۲. از جمله دو مقاله در *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*: «بررسی شیوه‌ی آواگذاریِ تحریر در آواز ایرانی»، شماره‌ی ۵۷، پاییز ۱۳۹۱ و «آرایه در موسیقی دستگاهی ایران: تزیین تا فراتر از تزیین»، شماره‌ی ۶۲، زمستان ۱۳۹۲. همچنین سه مقاله در *مجله‌ی دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران*: «ترنّم‌های آوایی در آواز ایرانی»، دوره‌ی ۳، شماره‌ی ۴۳، تابستان و پاییز ۱۳۹۱؛ «آرایه به مثابه عنصری ساختاری در موسیقی دستگاهی ایران»، دوره‌ی ۱۷، شماره‌ی ۲، بهار و تابستان ۱۳۹۲ و «نقش تحریرها در صورت‌بندی گوشه‌های ایرانی»، دوره‌ی ۱۹، بهار و تابستان ۱۳۹۳.

با این حال مباحث و موضوعاتی در این باره در ذهن داشتم که هنوز روی کاغذ نیامده بودند، یا اگر آمده بودند فرصت انتشارشان فراهم نشده بود. از این‌رو تصمیم گرفتم این پروژه را از حالت چند تکه درآورم و در یک کتاب همه‌ی آنچه را که تاکنون درباره‌ی موضوعات مربوط به آرایه و تحریر نگاشته یا یادداشت‌برداری کرده بودم، تکمیل و منتشر کنم. البته این کتاب پایان کار من روی این موضوع نیست و هنوز در این زمینه تحقیقات فراوانی هست که باید به سرانجام برسند و امیدوارم در آینده فرصت پرداختن به، دستِ‌کم، بخشی از آنها برایم فراهم آید. به‌ویژه پژوهش درباره‌ی آرایه و تحریر در موسیقیِ سازی اهمیت زیادی دارد و گردآوردن مجموعه‌ای از تحریرهای سازی و آوانگاری آنها (احتمالاً به تفکیک سازها)، مشابه آنچه که در فصل پنجم آمده است، بی‌گمان به دانش موسیقایی ما خواهد افزود.

کتاب حاضر در پنج فصل تنظیم شده است:

در فصل اول ابتدا توضیحاتی درباره‌ی مفاهیم مربوط به آرایه خواهد آمد. تزیینات جزو لاینفک اجراهای موسیقی دستگاهی‌اند و با توجه به تأثیر عمیق‌شان روی اجرای مطلوب مایه‌ها، نیز فراوانی قابل توجه‌شان، از اهمیت پژوهشی زیادی برخوردارند. از این‌رو یکی از بحث‌های اصلی و مهم در این فصل پاسخ به این پرسش است که آیا تزیینات، به عبارتی عناصری که در موسیقی دستگاهی ایران تاکنون ذیل عنوان تزیینات قرار داده شده‌اند، صرفاً نقشی تزیینی و ثانویه دارند؟ یا نه، عنصری با این حجم از تأثیرگذاری را باید در جایگاهی فراتر از تزیینِ صِرف قرار دهیم و آن را در بافت اصلی و ساختاری موسیقی دستگاهی نیز سهیم بدانیم؟ به‌ویژه وقتی پای تحریرها به میان آید دیگر نمی‌توان به‌راحتی فقط عنوان تزیین به آنها داد. در ادامه‌ی این فصل، به عنوان بحث‌های مقدماتی و تاریخی، آرایه و تحریر را در رسالات قدیم موسیقی ایران، در بازه‌ی زمانیِ هزارساله از فارابی تا آخرین رسالات مربوط به دوره‌ی قاجار، جستجو خواهیم کرد. با این کاوش در تاریخ در پی آنیم تا تصویری کلّی از جایگاه و سیر تحول آرایه و تکنیک‌های آوازی، مانند تحریر، غَلت و ترنّم مندرج در رسالات موسیقی‌دانان و نظریه‌پردازان گذشته‌ی موسیقی ایران را ترسیم کنیم؛ کاوشی که نهایتاً با بررسی تحریر در ردیف‌ها پایان خواهد گرفت. نیز در این فصل تحریر را از زوایای مختلف مورد بررسی قرار داده، ساختار آن را تشریح، و در نهایت تعریفی تا حدّ امکان جامع از آن ارائه خواهیم کرد. تشریح ساختاری تحریرها با استفاده از چهار اصطلاح «واحد (سلول) بنیادین تحریری»، «الگوی تحریری»، «زنجیره‌ی تحریری» و «تکه‌ی تحریری» انجام خواهد گرفت. در بخش پایانی فصل نیز با رهیافتی آماری، بر پایه‌ی بررسی سی‌وپنج نمونه از اجراهای استادان آواز ایرانی، میزان استفاده از تحریرها در اجراهای موسیقی دستگاهی بررسی خواهد شد. با تکیه بر این مطالعه‌ی آماری خواهیم دید که تحریرها بیش از نیمی از بارِ اجراهای آواز ایرانی را به دوش دارند. در پی‌نوشتی کوتاه هم برای کامل‌تر کردن مباحث تاریخی، نگاهی اجمالی خواهیم انداخت به دیوان شعرا و ابیاتی که در آنها نشانی از تحریرِ آواز، ترنّم، اَتانین و تَرْدَلَن (گونه‌ای الفاظ نقرات) هست و مختصراً ذکری از آنها خواهیم کرد.

فصل دوم مطالعه و کاوشی است برای یافتن برخی قاعده‌مندی‌های حاکم بر ترنّم‌های آوایی که مهم‌ترین ابزارِ اجرای تحریرها در آواز ایرانی‌اند. پس از توضیحاتی مقدماتی درباره‌ی ترنّم و تقسیم‌بندی ترنّم‌ها به سه دسته‌ی آوایی، هجایی و واژگانی، به بررسی شانزده نمونه آوانگاری از استادان آواز سده‌ی اخیر ایران، با رویکردی تطبیقی- تحلیلی خواهیم پرداخت. همچنین تحقیق در این زمینه را به‌ویژه با نگاهی پُررنگ‌تر به موضوعات زبان‌شناختی و آواشناختی پی خواهیم گرفت و علل اهمیت دو آوای «آ» و «اِ» در اجرای تحریرها را با توجه به همین دو مقوله و نیز القاگریِ واکه‌ها توضیح خواهیم داد. نتیجتاً بررسی و تجزیه و تحلیلِ گونه‌تحریرهای این فصل نشان می‌دهد، بر خلاف تصور غالب که قائل به قاعده‌ای برای شیوه‌ی به‌کارگیری ترنّم‌های آوایی در آواز ایرانی نیستند، این ترنّم‌ها از قانونمندی‌هایی بهره‌مندند که ریشه در بافتِ ملُدیک و کیفیات احساسی تحریرها، خصلت‌های مُدال، آرتیکولاسیون و هماهنگی‌های زیبایی‌شناسانه‌ی جملات موسیقایی؛ و در نهایت ریشه در زبان فارسی دارند.

در فصل سوم خواهیم کوشید بر پایه‌ی پنج آوانگاری از اجراهای استادان آواز ایران، با رهیافتی تطبیقی‌ـ تحلیلی و با استفاده از مفاهیم شِنکِر در آنالیزِ موسیقی، قسمتی از نقش‌های متنوع تحریرها در موسیقی دستگاهی را بررسی کنیم. هدف اصلی این فصل نشان دادن نقش مهم آرایه‌ها، به‌ویژه تحریرها، در صورت‌بندی گوشه‌ها و دستگاه‌های موسیقی ایرانی است؛ گسترش و بسطِ یک صدا و نیز یک سلولِ مُدال خاص؛ کمک به گذار از نغمه‌ای به نغمه‌ی دیگر و نیز از سلولی مُدال به سلولِ مُدال دیگر، تکمیل جملات و عبارت‌ها و نیز پرداختِ انواع فرودها در موسیقی دستگاهی، از مهم‌ترین نقش‌های متنوع تحریرها به شمار می‌آیند. در این فصل از کتاب برای توضیحِ بهتر ساز و کار تحریرها در بافت اجراهای موسیقی دستگاهی از سه اصطلاح «جمله‌ی تحریری»، «عبارت تحریری» و «گونه‌تحریر» استفاده شده است. هر کدام از آوانگاری‌ها را در سه مرحله‌ی «آنالیز تحریرها»، «کاهش آنالیزی» و «ترسیم خط بنیادین جمله‌تحریر» بر پایه‌ی تعریف و به‌کارگیری اصطلاحات کاربردی و مهمی چون «صداها یا تُن‌های گسترش‌یافته»، «صداهای میانی»، «گونه‌تحریرهای پاساژی»، «برُدری‌های گسترش‌یافته»، «گونه‌های غَلتی»، «گونه‌تحریرهای گسترش‌یافته» و «سِیرِ نغمگی» تحلیل خواهیم کرد.

فصل چهارم در واقع پیشنهاد روشی است برای تحلیل ساختار تحریرها و به تبعِ آن ساختن و پرداختن تحریرهای جدید. در این فصل با مبنا قرار دادن تحریرهای جفتی که بنابر شواهد موجود، حضورشان با این حجم چشمگیر فقط در موسیقی دستگاهی ایران دیده می‌شود و می‌تواند به عنوان یکی از ویژگی‌های مهم موسیقی دستگاهی مورد توجه قرار گیرد، کوشیده‌ام با استفاده از دیاگرام‌های گسترشی راهی به درون ساختار پیچیده‌ی تحریرها باز کنم. همچنین تلاش خواهم کرد فرمول‌هایی برای نحوه‌ی شکل‌گیری الگوهای تحریری ارائه دهم؛ فرمول‌هایی برآمده از ساختار خود الگوهای تحریری که واحد بنیادین آن همان تحریرهای جفتی است که به‌ویژه در ترکیب با تک‌نغمه‌های پیشوندی و پسوندی تنوعی قابل ملاحظه می‌یابند. این کار، هم تصور دقیق‌تری از چگونگی شکل گرفتن یک زنجیره‌ی تحریری به ما می‌دهد و هم راه‌هایی برای خلق الگوها و، به تبعِ آن، عبارات و زنجیره‌های جدید تحریری پیش پای ما می‌گذارد که طبیعتاً در آهنگسازی نیز می‌توان از آنها بهره برد.

فصل پنجم که بخش عمده‌ی مواد پژوهشی اولیه‌ی تحقیقات آتی درباره‌ی تحریر و چند موضوع مرتبط دیگر را در خود دارد، آوانگاری ۲۶۰ نمونه تحریر از استادان آواز ایران، از آغاز ضبط صفحه تا محمدرضا شجریان است که تقریباً همه‌ی مایه‌های ایرانی را شامل می‌شود و خود می‌تواند منبع قابل اتکایی برای مطالعه‌ی تطبیقی روی مایه‌های ایرانی و همچنین درک بهتر و آموزش آنها باشد. واقعیت این است که در روند آموزش موسیقی ایرانی غالباً فقط روی یک مرجع و الگوی ذهنی برای درک و فهم مایه‌های ایرانی تأکید می‌شود: ردیف. می‌دانیم اساس موسیقی کلاسیک ایران، که اکنون دوره‌ی دستگاهی را سپری می‌کند، بر مایه‌ها (مُدها) استوار است و مایه‌ها موجودیت‌هایی مفهومی، انتزاعی و ذهنی‌اند که توسط الحانِ متنوع به عینیت و ظهور می‌رسند. به این الحان در ردیف «گوشه» می‌گویند. پس گوشه‌ها در واقع مثال‌ها و مصداق‌هایی‌اند برای به ظهور رساندن و بیان مایه‌ها؛ مایه‌هایی که برای پرورده و پخته‌شدن‌شان معمولاً به چندین گوشه نیاز دارند. «ردیف»، از این زاویه، چیزی نیست جز مجموعه‌ای از این مثال‌ها و مصداق‌ها (گوشه‌ها) که بی‌تردید اعتبار تاریخی و فرهنگیِ بی‌مانندی دارند. به این ترتیب بنیان عملِ خلاقه در موسیقی کلاسیک ایران مبتنی است بر، ابتدا درک و فهم مایه‌ها، از رهگذر مثال‌ها و مصادیق موجود، و سپس ارائه‌ی تفسیرهایی نو و شخصی از آنها. نکته‌ی مهمی که به بحث اصلی ما ارتباط پیدا می‌کند این است که آیا برای درک مایه‌ها، که گفتیم موجودیت‌هایی مفهومی، انتزاعی و ذهنی‌اند، می‌توان فقط به یک یا دو مثال و مصداق بسنده کرد؟ به‌ویژه اگر بحث بر سر درکی چنان عمیق باشد که در نهایت بتواند به تفسیری شخصی، البته با پایه‌های فنی و زیبایی‌شناختی عمیق، استوار و مستحکم بینجامد. تأکید داریوش طلایی (۱۳۷۲: ۱۱) بر تفکیک «ملُدی‌های ردیف» و «سیستم مُدال» از یکدیگر درست است که بیشتر در ارتباط با تبیین بنیانِ روش‌شناختی کتاب برای توضیح تئوری موسیقی دستگاهی معنا

می‌یابد اما از زاویه‌ای دیگر با بحث حاضر نیز مرتبط است. از سوی دیگر مبحث «انعطاف جوهری دستگاه و انجماد عَرَضی ردیف» که هومان اسعدی پیش کشیده است نیز تا حدّی ناظر بر همین موضوع است. واقعیت این است که آن انعطاف و این انجماد تا حدّ زیادی وابسته است به میزانِ باز یا بسته بودن نگاه ما به مقوله‌ی تفسیرگری: «با نگاهی کلّی به تعدد روایت‌های استادان نسل‌های پیشین و مقایسه‌ی آن با وضعیت کنونی ردیف در موسیقی معاصر ایران می‌توان به توقف سنت روایتگریِ تفسیرگونه از ردیف و جایگزینی آن با روایت‌هایی منجمد، که بیش از آنکه تفسیری باشند تقلیدی محسوب می‌شوند، پی برد» (اسعدی ۱۳۸۵: ۲۱۶). اسعدی در ادامه با مرتبط کردن این بحث به موضوع خلاقیت، بر این نکته تأکید می‌کند که: «توقف سنت روایتگریِ مفسرانه و تکرار روایت‌های پیشین در هر حال نشانه‌ای از بسته شدن ردیف و انجماد آن در ذهن اکثر موسیقی‌دانان است که پیامدهای آن به نوبه‌ی خود در تبیین سطح خلاقیت موسیقایی، به‌ویژه در میان نسل‌های جدید موسیقی‌دانان، نمود می‌یابد» (همان: ۲۱۷). البته پوسته‌ی بحث اسعدی در اینجا بیشتر در ارتباط با ردیف است و نحوه‌ی مواجهه‌ی موسیقی‌دانان با ردیف در طول یک سده‌ی گذشته، اما به نظر می‌رسد بحث بنیادینِ آن چیزی نیست جز توجه دادن به نگاه تفسیرگونه به کلِّ سیستم دستگاه و مایه‌های سازنده‌ی آن، به‌ویژه آنجا که از «امکان ساخت مُدهایی جدید و حتا سیکل‌ها و مجموعه‌هایی از دستگاه‌ها و آوازهای جدید» (همان: ۲۱۸) سخن به میان می‌آورد. در واقع هدف از نگارش فصل پنجم کتاب، صِرف آوانگاری و نوشتن نتِ تعدادی تحریر نیست بلکه یکی از اهداف اصلی این آوانگاری‌ها در واقع توجه دادن به همین نگاه تفسیرگرانه به موسیقی دستگاهی و مایه‌های آن است. مایه‌ها جوهر موسیقی دستگاهی‌اند و در مسیر آموزشِ این موسیقی به نظر می‌رسد توجه و تمرکز ما بیش از آنکه به جوهر موسیقی دستگاهی معطوف باشد گرفتار و دربندِ مصادیق و مثال‌هاست. بدیهی است که بدون مصادیق و مثال‌ها راهی به جوهر مایه‌های ایرانی نیست و درک و فهم ما از مایه‌ها وابسته است به همین مثال‌ها و مصادیق. نیز روشن است که مهم‌ترین منبع برای یادگیری مایه‌ها، ردیف‌های روایت‌شده توسط راویان معتبر است. با این وجود به نظر می‌رسد قناعت کردن به تنها یک یا دو تفسیر از یک موجودیت مفهومی و انتزاعی، به درک ما از موضوع عمق کافی نمی‌بخشد و نتیجتاً رسیدن به مرحله‌ی خوانش و تفسیر شخصی را، که با تأمل و تعمق در جوهر امور میسر می‌شود، برایمان دشوار و حتا ناممکن می‌کند. حتا ذوق و قریحه‌ی ذاتی نیز ممکن است کارگشا نباشد، زیرا ذوق و قریحه برای شکوفایی بسترِ مناسب خود را می‌طلبد و غالباً این شکوفایی میسر نمی‌شود مگر با باز کردن دریچه‌های ذهن به روی همه‌ی خوانش‌های موجود، و برداشت و امتزاج هر آنچه سازگار است با طبع، سلیقه، دانش و بینش شخصی.

در مراحل مختلف تحقیق درباره‌ی تحریر، از بسط ایده‌های نخستین تا نگارش مقالاتی در این باره، و اکنون تدوین کتاب حاضر، از راهنمایی و یاری و همراهی دوستان و استادان زیادی بهره برده‌ام. در این بین کسانی بودند که اگر راهنمایی و کمک ایشان نبود بی‌گمان کاستی‌های کتاب بسی بیش از آنچه که اکنون هست نمود می‌یافت. سپاسگزارم از راهنمایی‌های ارزشمند دکتر محسن حجاریان که از آغاز پژوهش، زمانی که فقط یک ایده‌ی خام درباره‌ی تحریر در ذهن داشتم، تا پایان مسیر یاریگرم بودند؛ از سهیل کاکاوند برای همکاری‌اش در آوانگاری تحریرهای فصل پنجم: پروژه‌ای طاقت‌فرسا و زمان‌بَر که در کنارِ داشتن انگیزه و شوق زیاد، دقت و وسواس فراوانی نیز می‌طلبید؛ و در نهایت از مدیر انتشارات وزین ماهور، محمد موسوی که امکان انتشار کتاب را فراهم آوردند.