نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۸(۱۰۱)، ۲۵-۳۶ / آبان ۱۴۰۰
DOI: 10.22034/BAGH.2021.276699.4829

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Reza Vali's Approach toward Polyphony and its Comparison with Modern Calligraphy Approaches, Case Study: Calligraphy No. 13
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

رویکرد رضا والی به چندصدایی و مقایسهٔ آن با نگرش‌های خوشنویسی مدرن
مطالعهٔ موردی: خوشنویسی شمارهٔ ۱۳*

حسین قنبری احمدآباد[۱]**، امین هنرمند[۲]، هومان اسعدی[۳]

۱. پژوهشگر دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، ایران.
۲. عضو هیئت علمی، دانشیار، گروه موسیقی، دانشگاه تهران، ایران.
۳. عضو هیئت علمی، دانشیار، گروه موسیقی، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۳ تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۸/۰۱

چکیده
بیان مسئله: برقراری ارتباط بین عناصر بصری و عناصرِ موسیقی، محل چالشی جدی است. تأثیرگذاری موسیقی بر هنرهای تجسمی و بالعکس از لحاظ فرمال همواره وجود دارد، اما نشان‌دادن تأثیرپذیری در هر جنبهٔ آن نیازمند بررسی اثر از لحاظ تکنیکی است.
هدف پژوهش: این نوشته به دنبال یافتن ارتباطی بین عنوان اثر «خوشنویسی» و جنبه‌های تکنیکی در چندصداییِ رضا والی است. پرسش اصلی اثر بدین شرح است که والی چه رویکردی در به‌کارگیریِ مصالح داشته و ارتباط آن رویکرد با خوشنویسیِ مدرن چیست؟
روش پژوهش: این مطالعه به روش توصیفی-تحلیلی یا تحلیلی-مقایسه‌ای و مبتنی بر مدل یان لارو انجام شده است. اجزای این مدل عبارت‌اند از الف) کیفیت نغمگی: عوامل تمبر، ارکستراسیون و سیستم کوک را در بر می‌گیرد؛ ب) هارمونی: سازماندهی عمودی صداها، ساختار آکوردی و شیوهٔ توالی ساختارهای عمودی را در بر می‌گیرد؛ ج) ملودی: دربردانندهٔ توالیِ مصالح صوتی در راستای افقی است که شنونده آن را به‌عنوان یک کلیت واحد درک می‌کند. در حوزهٔ ملودی به مسائلی همچون نمایِ کلی و گردش مدال نیز می‌توان پرداخت؛ د) ریتم: دربردارندهٔ سازماندهی کشش نت‌ها و دیدگاه متریک است؛ ه) فرایند: عوامل شکل‌دهندهٔ فرم قطعه همچون تضاد بین قسمت‌ها و شیوهٔ گسترش را در بر می‌گیرد.
نتیجه‌گیری: با بررسی تکنیکی اثر می‌توان نتیجه گرفت که ایدهٔ اصلی والی «گسترش عناصر سنتی و سنتز آن با هنر مدرن» است. در واقع، او تکنیک‌های چندصداییِ سنتی همچون جواب آواز و نت واخوان را گسترش داده و از راه اشتراکات با هنر مدرن ترکیب می‌کند. این فرایند را می‌توان مشابه آثار خوشنویسانه دانست که ریشه‌هایی در سنت خطهایِ تفننی همچون متعاکس، توامان و شیوهٔ گلزار دارند. هنرمندان با گرایش خوشنویسانهٔ مدرن‌وار و سنتیِ نو شیوه‌های خوشنویسی قدیم را در آثارشان به کار می‌گیرند. بازتاب تفکر والی را در طرح جلد آلبوم مجموعهٔ خوشنویسی می‌توان یافت که برگرفته از اثری خوشنویسانه و مدرن‌وار از نصرالله افجه‌ای است.
واژگان کلیدی: *چندصدایی، والی، آهنگسازی، موسیقی دستگاهی، موسیقی معاصر، خوشنویسی.*

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «حسین قنبری احمدآباد» با عنوان «رویکرد چندصدایی بر اساس عناصر موسیقی ایرانی در مجموعهٔ خوشنویسی رضا والی و مقایسهٔ آن با رویکردهای مشابه در آثار سایر آهنگسازان معاصر» است که به راهنمایی دکتر «امین هنرمند» و دکتر «هومان اسعدی» در سال «۱۴۰۰» در دانشکدهٔ «مطالعات عالی هنر» «دانشگاه تهران» ارائه شده است.

** نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۲۰۲۴۶۷۵۳، ghanbari_hosein90@yahoo.com

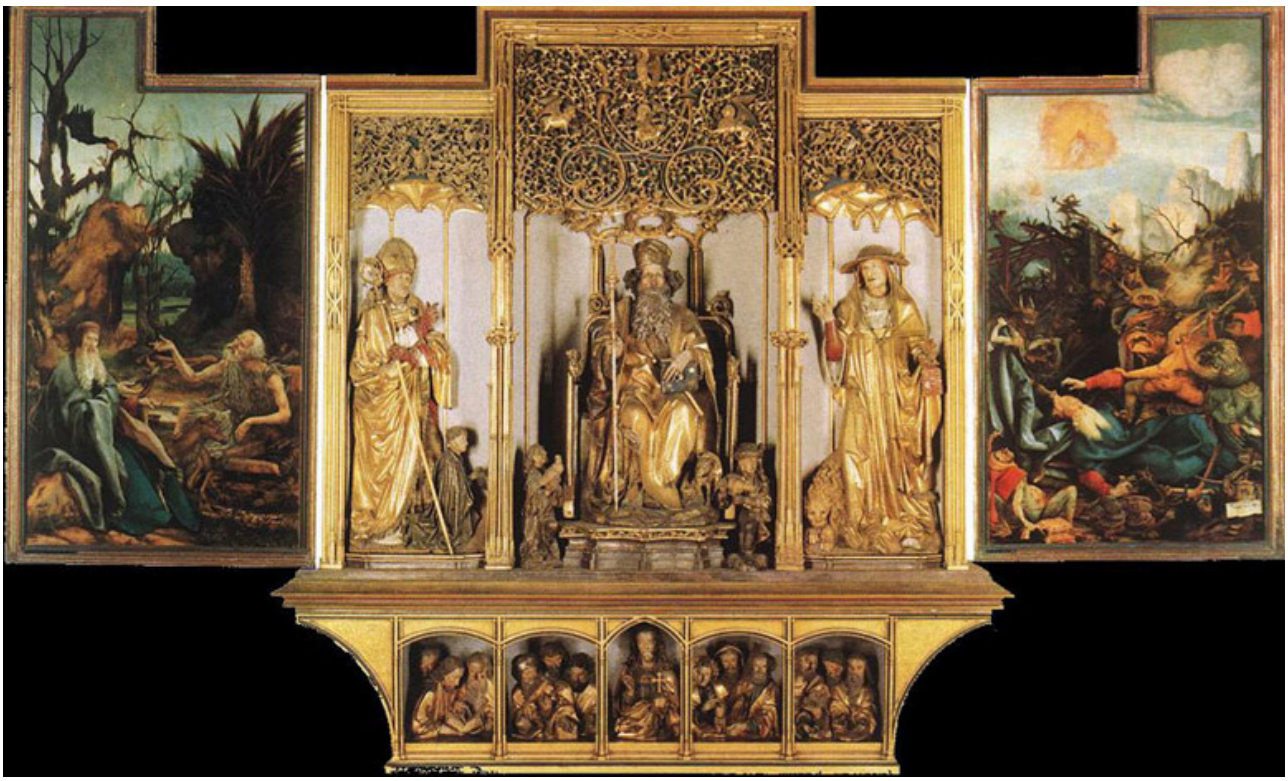
مقدمه و بیان مسئله

ایجاد ارتباط بین عناصر تجسمی و موسیقی این پرسش را پیش می‌نهد که موسیقی چه عناصری از یک نقاشی یا مجسمه را بیان می‌کند. یعنی آیا موسیقی بدون کلام می‌تواند بیانگر چیزی خارج از خود باشد؟ یعنی موسیقیِ بدون کلام در حکم بازنمودی از یک مفهوم باشد؟ برخی نظریه‌پردازان همچون کیوی اساساً بازنماییِ مفهوم در موسیقی بی‌کلام را منتفی می‌دانند (گات و دومینیک، ۱۳۹۵، ۳۹۵-۴۰۴). به هر حال، تقلید موسیقی از دیگر هنرها و بالعکس در طول تاریخ مطرح بوده است. به طور خاص در قرن بیستم جنبش‌های فوتوریستی از نقاشان و مجسمه‌سازان بهره می‌بردند. در شیوهٔ ارکستراسیونِ مکتب دوم وین و مفهوم «کلانگ فاربن ملودی»[1] رویکرد پوینتیلیستیک (نقطه‌پردازانه) برگرفته از نقاشان امپرسیونیست است.

آثار نقاشانی همچون «ماتیاس گرونوالد» نیز منشأ آفرینش آثاری همچون «سمفونیِ ماتیاسِ نقاش» از «پاول هیندمیت» بوده است که در آن هیندمیت با به‌کارگیری تمی از قرون وسطی و نیز ایده‌هایی در تعداد موومان‌ها همچون ۳، ۴ و ۵، سعی در ایجاد ارتباط بین اثر موسیقی و تابلوهای ماتیاس دارد. همچنین بیان مؤلفه‌های اکسپرسیونیستی در هر دو اثر نمود دارد (برای اطلاعات بیشتر بنگرید به رمضانی جزء و نورانی، ۱۳۹۶) (جدول ۱ و تصویر ۱).

جدول ۱. مقایسهٔ تابلوهای ماتیاس گرونوالد و اثر هیندمیت. مأخذ: رمضانی جزء و نورانی، ۱۳۹۶.

پرده‌های اپرا	اول	دوم	سوم	چهارم	پنجم	ششم	هفتم
موضوعات مرتبط با نقاشی	عناصر اربعه (آب، خاک، آتش، باد)	مراحل مهم زندگی مسیح	عناصر اربعه (آب، خاک، آتش، باد)	مراحل مهم زندگی مسیح	تعداد تابلو	تعداد تابلو	تعداد تابلو
تعداد یکسان صحنه‌های هر پرده و موضوعات نقاشی	۴	۵	۴	۵	۳	۳	۳



تصویر ۱. تابلوی ماتیاس با موضوع رنج مسیح (اولین تصویر از اثر هنری آیزنهایم. سنت سباستین، مصلوب، سنت آنتونی، دفن، ۱۵۱۶، موزهٔ آنترلیندن، کولمار، فرانسه). مأخذ: https://www.britannica.com/biography/Matthias.Grunewald

نشان‌دادن ارتباط بین اثر تجسمی و جنبه‌های بازنمودی آن در موسیقی نیازمندِ تحلیل هر دو اثر از منظر تکنیکی است. در آهنگسازانِ ایرانی نیز کار بر روی آثار تجسمی وجود دارد. رضا والی نیز با توجه به عنوان مجموعهٔ آثار شانزده‌گانهٔ خود یعنی «خوشنویسی» به نظر می‌رسد تحتِ تأثیر تفکر خوشنویسی باشد.

اهداف و روش پژوهش

پرسش اصلی این نوشته بدین شرح است که چه ارتباطی بین نگرشِ چندصداییِ والی بر اساس موسیقی ایرانی و آثار خوشنویسی وجود دارد؟ به دلیل ماهیت اکتشافی و مسئله‌محوربودن این نوشته، می‌توان برای آن فرضیه‌ای در نظر نگرفت (بنگرید به عدالت‌نژاد، ۱۳۹۳، ۱۳). برای دستیابی به پاسخ و درک ویژگی‌های سبکی رضا والی این نوشته از روش توصیفی-تحلیلی و مدل یان لارو بهره می‌برد. وجوه پنج‌گانهٔ سبک‌شناختی یان لارو به این صورت است: الف) کیفیت نغمگی[۲]؛ ب) ملودی[۳]؛ ج) ریتم[۴]؛ د) فرایند[۵] شکل‌گیری اثر؛ ه) هارمونی[۶] (See LaRue, 2011). هر کدام از ویژگی‌های مذکور جنبه‌های مختلفی را در بر می‌گیرد. البته مدل لارو با تغییراتی در این پژوهش، به کار می‌رود. در بخش ملودی می‌توان به وجوه مختلفی نظیر نوع حرکت‌ها از جهت پیوسته و گسسته‌بودن، تریادی یا غیرتریادی‌بودن، متقارن یا نامتقارن‌بودن و مدهای مورد استفاده پرداخت، اما وجه مهم آثار والی به‌کارگیری مدهای موسیقی دستگاهی قدیم ایران و مدهای موسیقی معاصر همچون مد اکتاتونیک است. ذکر این نکته لازم است که معنای هارمونی در اینجا فراتر از معنای هارمونی دوران عمومی[۷] است و به هر نوع سازماندهی عمودی قطعه را شامل می‌شود. در نتیجه، وجوه سبک‌شناسی لارو در این نوشته به صورت الف) ریزپرده؛ ب) گردش مدال در ملودی؛ ج) ریتم؛ د) فرایند شکل‌گیری اثر؛ و ه) هارمونی در می‌آید. این نوشته بر روی خوشنویسی ۱۳ از مجموعهٔ شانزده‌گانهٔ خوشنویسی تمرکز می‌کند.[۸] دلیل انتخاب این اثر جامعیت آن در به‌کارگیری تکنیک‌های مختلف و همچنین در دسترس‌بودن آن در ایران است، به طوری که می‌تواند نمایندهٔ سبک آهنگسازی رضا والی از سال‌های ۲۰۰۰ به بعد باشد. قطعهٔ خوشنویسی شمارهٔ ۱۳ را رضا والی در ۱۳۹۲ (۲۰۱۴) نگاشته و در سال ۱۳۹۷ (۲۰۱۸) نسخهٔ صوتی و پارتیتور آن را انتشارات بانگ آوای خرد همراه با قطعات دیگری از والی منتشر کرده و ضبط و تولید آن نیز بر عهدهٔ استودیو طبل بوده است. عنوان کلی مجموعهٔ آثار خوشنویسی ۱۳ (آوای کهن) و دیگر قطعات یعنی سرنا و مرگ آوا در ایران «سرنا» نام دارد. اغلب آثار مجموعهٔ شانزده‌گانهٔ خوشنویسی برای کوارتت زهی هستند، اما سازبندی خوشنویسی ۱۳ ترومپت میکروتونال و ارکستر سمفونیک را در بر می‌گیرد (بنگرید به والی، ۱۳۹۷). اکنون به جنبه‌های سبک‌شناختی این اثر خواهیم پرداخت.

پیشینهٔ پژوهش

تا کنون در مورد آثار والی دو پژوهش انجام شده است. نخست، پژوهش ماری ایرین هاینریش[۹] در مورد تریو فلوت (قسمت[۱۰] یا مجموعهٔ خوشنویسی ۷) که در آن به وجوه مدال قطعه، بافت و راهکارهای تمرینی برای فلوت ارائه شده‌اند (Heinrich, 2017). تشریح ویژگی‌های مدال در پژوهش مذکور مبتنی بر مصاحبهٔ آهنگساز و محدود به نام برخی گوشه‌هاست. اما نویسنده مشخص نکرده که چنین برداشتی مبتنی بر کدام روایتِ ردیف است. همچنین بستر نغمگی گوشه‌ها و توصیف نوع حرکت‌ها را نیز در این نوشته نمی‌توان یافت. دومین پژوهش پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد بنیامین فسایی است که آوازهای فولکلور شمارهٔ ۱۴ را از منظر ارکستراسیون و هارمونی بررسی کرده است (فسایی، ۱۳۹۷). آثار مورد توصیف فسایی مربوط به دورهٔ اول والی و پیش از آثار مورد بحث ما، یعنی زمان چرخش کامل والی به سمت موسیقی ایرانی، هستند.

یافته‌های پژوهش

• گردش مدال در ملودی

مد اساسی قطعهٔ شور و دشتی و یا بیات کرد است، اما همواره مدگردی‌هایی به سایر گوشه‌ها وجود دارد. ایده‌های بخش‌های شور در مد زیرافکند قدیم (یا صبا) بسط می‌یابند. علاوه بر نقل‌قول‌های عینی، حرکت خارج از ردیف را نیز می‌توان یافت. برای نمونه، در میزان‌های ۱۲ و ۱۳، سکانس چهارم درست خارج از ملودی‌های شبیه به ردیف وجود دارد. برای رسیدن به بیشترین ناپایداری و تنش در قطعه، عناصر اکتاتونیک و حرکت آتونال آزاد در دوازده نیم‌پرده به کار می‌روند. در مجموع، می‌توان گفت این قطعه بر اساس چهار ایدهٔ کلی در نگرش مدال شکل گرفته که عبارت‌اند از: الف) نقل قول عینی از ردیف و به‌کارگیری گوشه‌های ردیف با نظمی متفاوت از آن؛ ب) آهنگسازی در بستر صوتی بیات کرد و دشتی با فونکسیون درجات مشابه ردیف؛ ج) استفاده از عناصر موسیقی قدیم، زیرافکند قدیم یا صبا؛ د) به‌کارگیری عناصری از موسیقی معاصر همچون مد اکتاتونیک و سیستم دوازده نیم‌پرده‌ای. می‌توان گردش مدال را به صورت جدول‌های ۲-۱ تا ۲-۵ خلاصه کرد

• فرایند شکل‌گیری اثر

ایدهٔ مرکزی قطعه بر مبنای کرد بیات یا دشتی لا شکل گرفته و در انتها به همان ایده در دشتی می (پنجم بالاتر) بازمی‌گردد.

جدول ۲-۱. گردش مدال در قطعهٔ خوشنویسی ۱۳. مأخذ: نگارندگان.

حوزهٔ ملودیک	بیات کرد یا دشتی لا	دشتی لا و عشاق ر	عشاق ر	دشتی لا	زیرافکند قدیم ر
شمارهٔ میزان‌ها	۲۶-۱	۳۱ -۲۷	۳۳-۳۲	۳۴-۴۰	۴۰-۴۳
توضیح مختصر حرکت	ملودی مدل مشابه ردیف در بیات کرد ۲۰-۲۱ حرکت‌ها گاهی متفاوت با ردیف در حرکت‌های سکانسی رلا، می‌سی، پرش‌های اکتاوی	ملودی مشابه با عشاق دشتی در ردیف	حرکت به سمت شاهد ر	حرکت در دشتی با حفظ نقش درجات	تغییر فا به فاسری و تبدیل دانگ شور به زیرافکند قدیم
بستر نغمگی (نت‌های مؤکدتر با ستاره هستند.)	ر*، می‌کرن، فا، سل، لا**، سی‌بمل، دو	ر، می‌کرن، فا، سل، لا*، سی‌بمل (سی‌بکار متغیر)، دو	ر، می‌کرن، فا، سل، لا، سی‌بمل (سی‌بکار متغیر)، دو، ر*، می‌بمل	ر*، می‌کرن، فا، سل، لا** (لاکرن متغیر)، سی‌بمل، دو	ر، می‌کرن، فا، فاسری، سل (لاکرن)

جدول ۲-۲. گردش مدال در قطعهٔ خوشنویسی ۱۳ (ادامهٔ جدول ۲-۱). مأخذ: نگارندگان.

حوزهٔ ملودیک	دشتی لا به صورت تعدیل‌شده	زیرافکند قدیم لا	زیر افکند قدیم لا به صورت تعدیل‌شده (صبای لا)	رابط در مد لکرین با دوم زیرشده	مد لکرین با دوم زیرشده
شمارهٔ میزان‌ها	۵۱-۴۴	۵۳-۵۲	۵۵-۵۴	۵۷-۵۶	۶۷-۵۷
توضیح مختصر حرکت	حرکت‌ها اغلب دشتی را تداعی می‌کنند، ولی پرش می‌بمل به لا در میزان ۴۷ نوعی استثنایی است.	تبدیل دانگ دشتی به دانگ زیرافکند قدیم	عدم تثبیت فضای مدال	عدم تثبیت فضای مدال	بستر نغمگی مشابه عشاق دشتی
بستر نغمگی (نت‌های مؤکدتر با ستاره هستند.)	ر، می‌بمل، فا، سل، لا، سی‌بمل	لا، سی‌بمل، دو، دوسری، می	لا، سی‌بمل، دو، ربمل، می، فا، سل‌دیز	می، فادیز، سل، لا، سی‌بمل، دو، ر	لا، سی‌بکار، دو، ر*، می‌بمل، فا

جدول ۲-۳. گردش مدال در قطعهٔ خوشنویسی ۱۳ (ادامهٔ جدول ۲-۲). مأخذ: نگارندگان.

حوزهٔ ملودیک	شور ر	زیرافکند قدیم ر	شهناز سل از شور ر	عُزّال سل	عشیران سل	زیرافکند قدیم سل
شمارهٔ میزان‌ها	۶۸-۷۲	۷۳-۷۹	۸۰-۹۴	۹۵-۱۰۲	۱۰۳-۱۰۵	۱۰۶-۱۰۸
توضیح مختصر حرکت	بازگشت به درآمد شور ر	تبدیل دانگ شور ر به زیر افکند قدیم ر	تغییر مرکزیت ر به سل و ورود ملودی‌مدل شهناز در میزان ۸۴-۹۰	ملودی‌مدل عُزّال سل در میزان‌های ۹۵-۱۰۰	ملودی برگرفته از ردیف میرزاعبداالله در نوا	تبدیل عشیران به زیرافکند قدیم
بستر نغمگی (نت‌های مؤکدتر با ستاره هستند.)	ر*، می‌کرن، فا، سل، لا، سی‌بمل	ر*، می‌کرن، فا، فاسری (سل بمل)، لا، سی‌بمل	سل**، لاکرن، سی‌بمل، دو، ر، می‌بمل، فا	سل*، لاکرن، سی‌بمل، دو، ر، می‌کرن، فا	فا*، سل، لاکرن، سی‌بمل (گلیساندوی سی‌کرن)، دو، ر	سل*، لاکرن، سی‌بمل، سی‌کرن، ر، می‌بمل، فاسری

جدول ۲-۴. گردش مدال در قطعهٔ خوشنویسی ۱۳ (ادامهٔ جدول ۲-۳). مأخذ: نگارندگان.

حوزهٔ ملودیک	حرکت میکروتونال	شور ر	زیرافکند قدیم ر	اصفهان سل (تعدیل‌شده)	مد اکتاتونیک پرده نیم‌پرده	دوازده نت کروماتیک
شمارهٔ میزان‌ها	۱۰۸-۱۸۹	۱۸۹-۱۹۴	۱۹۵-۲۱۴	۲۱۵-۲۵۲	۲۵۳-۲۶۹	۲۷۸-۲۷۹
توضیح مختصر حرکت	تعلیق بر روی پدال سی‌کرن عدم تثبیت مد، حرکت‌های مشابه قبل در زیرافکند	بازگشت به شور ر	تبدیل شور به زیر افکند قدیم ر (صبای ر) با اضافه‌شدن فاسری یا فادیز (کادانس در سل)	حرکت در بستر نغمگی اصفهان تعدیل‌شده، حرکت ملودیک آرچ‌گونه نیست.	حرکت پاساژوار در اکتاتونیک	سازماندهی هفتم بزرگ و کوچک و چهارم افزوده (پنجم کاسته)
بستر نغمگی (نت‌های مؤکدتر با ستاره هستند.)	فا، فاسری، سل،لاکرن، لابکار، لاکرن، لادیز، سی‌بمل، سی‌کرن*، دو، رکرن،ر، می‌بمل، می‌کرن، فا	ر*، می‌کرن، فا، سل، لا، سی‌بمل	ر، می‌کرن، فا، فاسری، (سل‌بمل)، لا، سی‌بمل، دو	سل*، لا، سی‌بمل، دو، ر، می‌بمل، فادیز، سل	ر، می، فا، سل، سل‌دیز، لادیز، سی، دودیز	می، فا، فادیز، سل دیز، لا، سی‌بمل، سی‌بکار، دو، دودیز، ر، ردیز

جدول ۲-۵. گردش مدال در قطعهٔ خوشنویسی ۱۳ (ادامهٔ جدول ۲-۴). مأخذ: نگارندگان.

حوزهٔ ملودیک	بیات کردمی (شور لا)	دشتی می	عشاق لا (دشتی می)	ملودی مشابه دشتستانی	زیرافکند قدیم لا (صبای لا)	دشتی می (شور لا) به همراه لایهٔ سونور
شمارهٔ میزان‌ها	۲۸۰-۳۲۳	۳۲۳-۳۳۱	۳۳۲-۳۴۷	۳۴۵-۳۴۸	۳۵۵-۳۶۲	۳۶۳-۳۸۵
توضیح مختصر حرکت	در میزان ۲۹۸ ملودی درآمد بیات کرد از ردیف نقل می‌شود و بر لا فرود می‌آید.	ملودی‌مدل دشتی	استفاده از متغیر عشاق و فرود در شور لا	مرکزیت لا	مرکزیت لا و تعلیق سی‌کرن	پرش شاخص لا به می
بستر نغمگی (نت‌های مؤکدتر با ستاره هستند.)	لا، سی‌بمل، دو، ر، می*، فا، سل، لا	لا، سی‌کرن، دو، ر، می (می‌کرن)، فا، سل	لا، سی‌کرن، دو، ر، می ، فا (فادیز متغیر)، سل	سل، لا*، سی‌کرن (سی‌بکار)، دو، ر، می	سل، لا*، سی‌کرن، دو، دوسری، می، فا، سل، لاکرن	می، فا، سل، لا، سی‌کرن، دو، ر، {لا، لاسری، سی‌بمل، سی‌کرن، سی}

فرایند قطعه را همچون بسیاری قطعات کلاسیک و رمانتیک می‌توان در چارچوب آرامش-تنش-آرامش یا پایداری-ناپایداری-پایداری توصیف کرد، با این تفاوت که پایان قطعه برخلاف نمونه‌های متداول به صورت معلق خاتمه می‌یابد. البته در دو مقطع در این قطعه ناپایداری وجود دارد و فرمول گسترش‌یافتهٔ پایداری-ناپایداری اولیه-پایداری-ناپایداری ثانویه- پایداری درمی‌آید. مرحلهٔ پایداری اولیه حرکت در بستر موسیقی دستگاهی و موسیقی قدیم ایران را از میزان‌های ۱-۱۰۸ در بر می‌گیرد. در این مرحله عامل پیشروی، تضاد مدال قطعه یعنی تغییر بستر نغمگی و نیز نقش درجات است. نخستین ناپایداری در میزان‌های ۱۰۸-۲۵۲ است و حرکت میکروکروماتیک بر روی پدال سی‌کرن وجود دارد. حل کلاستر ریزپرده‌ای (سی‌کرن، لادیز، لاکرن) بر روی لا و بازگشت به شور ر زمینهٔ برقراری پایداری مجدد در میزان‌های ۲۵۳-۲۷۹ را فراهم می‌کند. اما تضاد شدیدتر در به‌کارگیری بستر نغمگی اکتاتونیک و دوازده نیم‌پردهٔ مساوی در اوج ناپایداری در میزان‌های ۲۸۰-۳۶۳ برقرار می‌شود. بازگشت مجدد به موسیقی دستگاهی و موسیقی قدیم پایداری مجدد قطعه را در میزان‌های ۳۶۳-۳۸۵ برقرار می‌کند، اما ابعاد برگشت به لحاظ تعداد میزان‌ها بسیار کوتاه‌تر از ارائهٔ اولیه است. جدول ۳ خلاصه‌ای از فرایند قطعه را نشان می‌دهد.

جدول ۳. جدول فرایند پیشروی قطعه بر مبنای مراکز نغمگی. مأخذ: نگارندگان.

مرحله	پایداری	مرحلهٔ اول پیشروی (تنش یا ناپایداری اولیه)	پایداری	مرحلهٔ دوم پیشروی (ناپایداری ثانویه)	پایداری
شمارهٔ میزان	۱-۱۰۸	۱۰۸-۲۵۲	۲۵۲-۲۷۹	۲۸۰-۳۶۲	۳۶۳-۳۸۵
توضیح مختصر حرکت	حرکت در بستر دشتی می و بیات کردمی، شور ر و زیرافکند سل	حرکت میکروتونال بر روی پدال سی‌کرن	بازگشت به فضای صوتی مشابه میزان‌های ۱-۱۰۸	حرکت در بستر مد اکتاتونیک و حرکت دوازه نیم‌پرده‌ای	بازگشت به فضای موسیقی دستگاهی و موسیقی ایرانی، بازگشت به تم آغازین
عامل پیشروی	تضاد مدال، تغییر بستر نغمگی، تغییر نقش درجات	ساختار ناپایدار نسبت به بخش قبل، عدم تثبیت مد خاص	تضاد مدال، تضاد در نت مرکزی	ساختار ناپایدار و گذرا، عدم تثبیت نت مرکزی	ساختار پایدار ملودیک نسبت به بخش قبل

• هارمونیا

والی در خوشنویسی ۱۳ از مجموعه‌ای از تکنیک‌های چندصدایی بهره می‌گیرد که برخی از آنها در موسیقی دستگاهی و موسیقی محلی ایران ریشه دارند، برخی در موسیقی قرن بیستم و بیست و یکم ریشه دارند و برخی نیز حاصل سنتز دو رویکرد موسیقی ایرانی و موسیقی معاصر غرب هستند. این تکنیک‌ها عبارت‌اند از: ه-۱) تقلید با فواصل ثابت و ریتم تغییریافته بر مبنای جواب آواز؛ ه-۲) نت پدال و تزیین آن با درجات مد؛ ه-۳) استفاده از پتانسیل ریزپرده‌های گوشه برای ایجاد لایهٔ سونور؛ ه-۴) به‌کارگیری تقابل پنجم کاسته، چهارم افزوده در مقابل سایر فواصل ملایم در ساختار عمودی.

- تقلید بر مبنای جواب آواز

در اینجا نوعی تقلید در هم‌صدا و یا اکتاو است که در آن ریتم ملودی تا اندازه‌ای دستخوش تغییرات می‌شود، ولی ساز کلیت ملودی را تقلید می‌کند. در این میان ممکن است برخی نت‌های ملودی حذف و چند نت به آن اضافه شود، ولی تغییرات چندان عمیق نیست.[۱۱] گاهی نیز صرفاً موتیف‌هایی از ملودی اصلی تقلید می‌شوند. این حالت را می‌توان شبیه به نوازندگانی دانست که کلیتی از صدای خواننده را تقلید می‌کنند. فاصله‌گرفتن از تقلید دقیق خواننده به دو دلیل می‌تواند باشد: نخست متر آزاد که امکان تقلید عین به عین را از میان برمی‌دارد و در آن کشش‌های نت تا اندازه‌ای کم و زیاد می‌شوند؛ دوم، خلاقیت نوازنده که گاه برای ایجاد تنوع، دگره‌ای از ملودی شنیده‌شده را اجرا می‌کند. فرایند جواب آواز و چندصدایی آن در موسیقی ایرانی و جواب آواز مبتنی بر سنت شفاهی و بداهه‌پردازانه است، اما والی به این دلیل که با ارکستر بزرگ و نوازندگان غربی کار می‌کند، از نت‌نویسی دقیق این پدیده بهره می‌برد. در اغلب میزان‌های قطعهٔ خوشنویسی ۱۳، ترومپت در نقش تک‌نواز و ارکستر اغلب در نقش جواب آواز عمل می‌کند. تصویر ۲ بخشی از قطعه را در میزان‌های ۲۵-۲۶ نشان می‌دهد که در آن فلوت، فاگوت، کرآنگله و ویبرافون بخش‌هایی از موتیف ترومپت سلو را با ریتمی متفاوت تقلید می‌کنند.

- نت پدال و تزیین آن با درجات مد

والی نت پدال را در کنار سایر تکنیک‌های هارمونیک در این قطعه به کار می‌بندد. پدال ر در میزان‌های ۱-۲۴ و ۳۷-۴۶، مجموعهٔ {دو، می‌بمل، لا} در میزان‌های ۲۷-۳۷ و ۴۷-۶۹، پدال {می‌کرن، می‌بکار، لاکرن، لابکار}، پدال سل در میزان‌های ۸۰-۹۵، پدال سی‌کرن در میزان‌های ۱۰۸-۱۸۹، پدال لا در ۱۸۹-۲۱۲، پدال دو در میزان‌های ۲۱۵-۲۴۹، پدال می ۲۹۲-۳۲۴ و پدال {سی‌بمل، می} در میزان‌های ۳۲۸-۳۵۹ وجود دارد. این نت‌های پدال نقش‌های متفاوتی را در قطعه بر عهده دارند. نتِ سی‌کرن نقش تعلیق به سمت به لا (نت حل) را بر عهده دارد و پدال‌های با چهارم افزوده یا پنجم کاسته نیز نقش ایجاد تعلیق و میل به حل در بافت قسمت بعد را بر عهده دارند. در تمام موارد، نت‌های پدال و آکوردهای پدال با ریتم‌های متفاوت در خطوط ظاهر می‌شوند. در واقع ریتم‌های متفاوت خطوط بر روی نت ثابت به ایجاد نوعی چندصدایی منجر می‌شود. از طرفی نت‌های پدال با درجات دیگر مد تزیین می‌شود و نوعی چندصدایی را ایجاد می‌کنند. تصویر ۳ بخشی از این بافت را در میزان‌های ۱۹۴-۱۹۶ نشان می‌دهد.

- استفاده از پتانسیل ریزپرده‌های گوشه برای ایجاد لایهٔ سونور

لایهٔ سونور به‌معنای لایه‌ای از اصوات است که قابلیت تفکیک به صدای مشخص از لحاظ زیرایی را ندارند. کلاسترهای میکروکروماتیک و به‌صدا درآمدن نت‌ها در رژیسترهای

تصویر ۲. میزان‌های ۲۵-۲۶ از خوشنویسی ۱۳. مأخذ: والی، ۱۳۹۷.

صدایی بم یا زیر چنین کیفیتی دارند. در واقع، تأثیر رنگ صدا نسبت به زیرایی در اولویت قرار می‌گیرد (بنگرید به خولوپف، ۱۳۹۴، ۴۸۱-۵۰۵). در این اثر نیز می‌توان چنین تأثیراتی را مشاهده کرد که در مدهای مورد استفاده در قطعه ریشه دارند. در مد شور، حل دوم بالای شاهد به شاهد نقش مهمی در خوشنویسی ۱۳ دارد. این حل در به‌کارگیری زیرافکند قدیم به نت مرکزی وجود دارد. مثلاً در شور لا با بستر نغمگی {لا، سی‌کرن، دو، ر، می، فا، سل}، حرکت سی‌کرن به لا در فرودها حرکتی نسبتاً پرکاربرد است. این نوع حل گاهی با گلیساندو همراه می‌شود. پتانسیل ریزپرده‌ای در حل سی‌کرن به لا، همراه با گلیساندو، عاملی برای ایجاد لایه‌ای تفکیک‌ناپذیر به نت‌های جداگانه یا لایهٔ سونور است. این حرکت در لایه‌های مختلف صدایی به صورت گلیساندوهای سی‌کرن به لا، لا به سی‌بمل، سی‌بمل به سی‌کرن و سایر گلیساندوها بسط می‌یابد. از آنجا که گلیساندوهای پی‌درپی در تمام خطوط با ریتم‌های متفاوت حضور دارند، تفکیک نت‌ها از یکدیگر میسر نیست، به‌همین دلیل این لایه ویژگی سونوری دارد. در میزان‌های ۳۵۹-۳۸۰ گلیساندو در مجموعهٔ {لا، لاسری، سی‌بمل، سی‌کرن، سی‌بکار} پدید می‌آید. بر روی لایهٔ مذکور ترومپت به نقش خود در تکنوازی دشتی ادامه می‌دهد. در واقع همراهی قسمت ترومپت به‌جای ارائهٔ آکوردهای شفاف بر عهدهٔ بخش سونور است. تصویر ۴ بخشی از آن را نشان می‌دهد.

- به‌کارگیری تقابل پنجم کاسته، چهارم افزوده در مقابل سایر فواصل ملایم در ساختار عمودی

والی در این قطعه برای ایجاد تنش هارمونیک از تضاد صدادهی فواصل پنجم کاسته و چهارم افزوده در مقابل پنجم درست و سایر فواصل بهره می‌گیرد. بدین ترتیب، ساختار عمودی شروع در معرفی دشتی لا (شور ر) در میزان‌های ۱-۲۴ مبتنی بر دوبل پنجم درست {ر،لا} است. درادامه در میزان‌های ۲۵-۳۶، بافت عمودی {دو، می‌بمل، لا} به دست می‌آید که تنش و حس پیشروی را در بافت

تصویر ۳. میزان‌های ۱۹۴-۱۹۶ از خوشنویسی ۱۳. مأخذ: والی، ۱۳۹۷.

بیشتر می‌کند. چنین تکنیکی را همراه با تنش ریتمیک در میزان‌های ۶۰-۷۹ می‌توان دید که ساختارهای عمودی همواره دارای عامل {می‌بمل، لا} هستند. این پرش حتی در پیانو و هارپ نیز مورد تأکید است و حل این تنش در قسمت شروع شهناز سل (شور ر) اتفاق می‌افتد. جدول ۴ جمع‌بندی نگرش چندصدایی قطعهٔ خوشنویسی ۱۳ را نشان می‌دهد.

ارتباط قطعهٔ خوشنویسی والی با نگرش‌های خوشنویسیِ مدرن

به نظر می‌رسد رویکرد والی مشابه گرایش‌های خوشنویسانهٔ معاصر است. در هنرهای تجسمی، آشنایی هنرمندان سنتی با آموزه‌ها و هنرهای تجسمی غربی ایشان را به تعمیم و تطبیق هنرهای سنتی با هنرهای غربی سوق داد، تا آنجا که گاهی حضور عناصر تجسمی غربی برجسته‌تر از عناصر سنتی است. به همین ترتیب، در خوشنویسی معاصر نیز هنرمندان با فراگیریِ این اصول از دانشگاه‌ها و آکادمی‌های هنری بر اساس شیوه‌های غربی نگاهی نو به خوشنویسی کردند. برجسته‌سازیِ ریتم، هارمونی، بافت، حرکت، رنگ و امثال آن، خوشنویسی را وارد مرحلهٔ جدیدی کرد، تا آنجا که دیگر نمی‌توان مرز مشخصی برای خوشنویسی و نقاشی آبستره قائل شد (بنگرید به امانی، ۱۳۹۹). جدول ۵ برداشتی از تقسیم‌بندی امانی را نشان می‌دهد.

در تقسیم‌بندی امانی، از بالا به پایین هنرمندان از خوشنویسی سنتی فاصله می‌گیرند و تدریجاً به سمت نقاشی آبستره حرکت می‌کنند. در موسیقی معاصر ایران نیز مشابه این گرایش‌ها وجود دارد. دسته‌ای از آثار کاملاً مبتنی بر ردیف‌نوازی هستند و از بافت هتروفونیک موسیقی ایرانی پیروی می‌کنند. برای نمونه، آثار چندصدایی همچون نینوای علیزاده با بهره‌گیری از سنت در دستهٔ سنتی‌مآب قرار دارند. برخی آثار محمدرضا درویشی که ریزپرده‌ها را مستقیما به کار می‌گیرند در دستهٔ سنتی‌مآب و دیگر همچون اثر

تصویر ۴. میزان‌های ۳۷۱-۳۷۳ از خوشنویسی ۱۳. مأخذ: والی، ۱۳۹۷.

تناسخ آثار که صرفاً ذهنیت سلولی از مد دارند به گونهٔ خوشنویسی‌محور تعلق دارند. اکنون می‌توان به طرح جلد آلبوم خوشنویسی ۱۲ نظری افکند. تصویر ۵ برگرفته از طرح جلد مجموعهٔ خوشنویسی رضا والی است که آثار نصرالله افجه‌ای بوده و تأثیرات شیوهٔ خوشنویسانه را نشان می‌دهد. در تصویر ۵ سمت راست همچنان تأثیرات خوشنویسی سنتی وجود دارد، اما در سمت چپ حرکت هارمونی و ریتم موسیقایی را بر کلمات ترجیح می‌دهد.

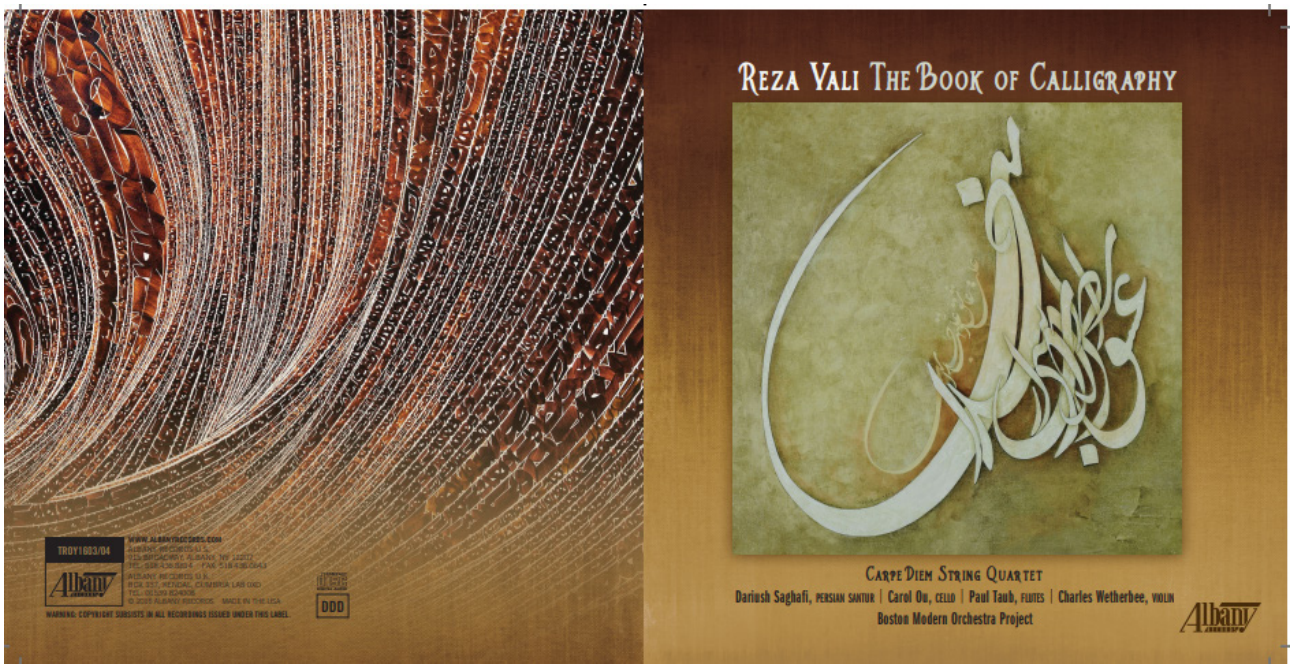
بررسی قطعهٔ والی نشان می‌دهد که والی در جنبه‌هایِ هارمونی یا چندصدایی، گردشِ مدال، فرایند شکل‌گیریِ عناصر سنتی را بازخوانی کرده و گسترش می‌دهد. مثلاً در زمینهٔ چندصدایی نت واخوان و نیز جواب آواز برگرفته از سنت موسیقیِ ایرانی هستند، اما والی آنها را در لایه‌های مختلف به صورت پلی‌تونالیته به کار می‌گیرد که حاصل گسترش سنت است. همچنین برخی پتانسیل‌های ریزپرده‌ای مدها را کشف و آن را در بافتِ سونور به کار می‌گیرد که به

جدول ۴. جمع‌بندی نگرش چندصدایی. مأخذ: والی، ۱۳۹۷.

حوزهٔ مورد بررسی	عناصر قطعه	سرچشمه‌ها
سازماندهیِ تونالیته یا حوزهٔ تونال	بیات کرد می و لا، زیرافکند قدیم ر و لا، شهناز سل، عُزّال سل، عشیران سل، اصفهان سل	گوشه‌های ردیف ولی با نقش و چینشی متفاوت با ردیف از لحاظ نت مرکزی و ترتیب، موسیقی قرن بیستم و موسیقی قدیم ایران
بافت مورد استفاده	بافت پلی‌فونیک	سنت هتروفونیک در جواب آواز، موسیقی تونال، موسیقی نیمهٔ دوم قرن بیستم
تکنیک‌هایِ چندصدایی	تقلید با فواصل ثابت و ریتم متغیر بر مبنای جواب آواز	جواب آواز
	نت پدال و تزیین آن با درجات مد	موسیقی محلی ایران
	استفاده از پتانسیل ریزپرده‌های گوشه برای ایجاد لایهٔ سونور	موسیقی دستگاهی و موسیقی نیمهٔ دوم قرن بیستم
	به‌کارگیری تقابل پنجم کاسته، چهارم افزوده در مقابل سایر فواصل ملایم در ساختار عمودی	موسیقی تونال

جدول ۵. قالب‌های جدید، منبع اطلاعات. مأخذ: امانی، ۱۳۹۹.

نام جنبش	زیرشاخه	ویژگی	هنرمندان
خوشنویسی گرایانه	سنتی‌مآب	آموزش سنتی، ریشه در سیاه مشق با تکرار کلمات	مولوی بغدادی، رضا مافی، خیرات صالح
	سنتی نو	نوآوری در شیوهٔ سنتی‌مآب، بازآفرینی مرغ‌های سمبل، کتیبه‌های کوفی، خطوط مثنی	جلیل رسولی، کمال بولاته
	مدرن‌مآب	ترکیب خوشنویسی با هنرمدرن و چیدمان جدید، آشنایی با هنرمدرن و خوشنویسی سنتی	محمد احصایی، احمد مصطفی، محمد غنوم، نصرالله افجه‌ای، حسن مسعودی
خوشنویسی آبستره	خوشنویسی‌محور	حفظ جنبهٔ دیداری و بصری کلمات، تحریف تا ازدست‌رفتن معنای کلمات و حروف	منصوره حسینی، حسین زنده‌رودی، فرامرز پیلارام، علی حسن، صداقت جباری، جمیل حمودی
	رفتار خوشنویسانه	بهره‌گیری از حرکات خطوط و نقاط خوشنویسی در ترکیب‌بندی نمایش صرف جنبه‌های زیبایی‌شناسی	برخی آثار محمود حماد، صلاح ظاهر، حامد عبدالله مصری، صادق تبریزی، محسن وزیری مقدم



تصویر ۵. تصویر روی جلد و پشت آلبوم مجموعهٔ خوشنویسیِ رضا والی. مأخذ: Vali, 2012.

حوزهٔ موسیقی نیمهٔ دوم قرن بیستم تعلق دارد. در قیاس با تقسیم‌بندی امانی می‌توان رویکرد والی در آهنگسازی را در طیفی از سنتی‌نو تا خوشنویسی‌محور دانست و در اغلب موارد رویکرد او را در دستهٔ مدرن‌وار قرار داد. شاید به‌همین دلیل باشد که طرح جلد آلبوم نیز برگرفته از نصرالله افجه‌ای است که در آن عناصر سنتی گسترش می‌یابد و با

هنر مدرن ترکیب می‌شود. در پاساژهای سونور نیز که مد کاملاً مخدوش می‌شود، رویکرد آهنگسازی والی به دستهٔ آبستره نزدیک می‌شود. این گرایش در آثار والی شبیه به تصویر بعدی می‌شود که کارکرد سنتی خطوط به نفع جنبهٔ زیبایی‌شناسی از میان می‌رود. این نوع فاصله‌گیری از عناصر مدال موسیقی سنتی قسمت‌های کمتری را در اثر به خود اختصاص می‌دهد و هدف آهنگساز ایجاد تضاد به منظور پیشروی قطعه است.

استفاده از حروف خوشنویسی در هنر تجسمی معاصر تنها یک هدف واحد نبوده است، بلکه صاحب اثر اهداف مختلفی داشته است. مهم‌ترین هدف آن هدایت فرایند نوآوری هنری به سوی یک کیفیت فرهنگی است که هنرمند را به معنای معتبرتری متصل می‌کند که ملی‌گرایی او را مشخص کند و او را به سوی سرزمین و محیط‌های مادی اطرافش سوق می‌دهد. این فرایند همچنین به هنرمندان امکان می‌دهد تا از زیبایی و انعطاف‌پذیری حروف عربی استفاده کند، این به‌کارگیری حروف مانند نواختن قطعه‌ای موسیقایی است که به هنرمند امکان می‌دهد که در عین حفظ مفهوم، موضوع مورد نظر را به انتزاع نزدیک کند، بی‌آنکه مفهوم از میان رود و یا از محتوا چشم‌پوشی کند (بنگرید به امانی، ۱۳۹۹). با توجه به نقل پیش‌گفته، به‌کارگیری عناصر سنتی هنر خوشنویسی در هنر معاصر سه پیامد دارد که در اثر والی نیز دیده می‌شود. این پیامدها عبارت‌اند از:

الف) نمایش نوعی عنصر هویت ملی: به‌کارگیری حروف در هنر تجسمی معاصر همچون نوع برخورد مدال والی در به‌کارگیری ردیف موسیقی ایرانی و نیز موسیقی قدیم ایران است که به‌کارگیری آن وجه تمایز والی را با سایر آهنگسازان معاصر نشان می‌دهد. حتی مصالح سونور والی نیز در موسیقی ایرانی ریشه دارد که وجه تمایز او با آهنگسازان مکاتب دیگر همچون مکتب لهستان است؛

ب) حفظ محتوا و انتزاعی‌کردن حروف: به‌کارگیری حروف در خارج از بافت سنتی خود در برخی گرایش‌های خوشنویسانه آنها را به حالت انتزاعی درمی‌آورد. در نقل پیش‌گفتهٔ نگارنده، کار با حروف در بافت‌های مختلف خارج از کارکرد سنتی شبیه به نواختن قطعه با سازهای مختلف است. در چنین کارکرد موسیقایی‌ای، عنصر رنگ و آرتیکولاسیون با وجود حفظ عامل ریتم و ملودی ثابت است و این کار نوعی واریاسیون ارکسترال است. اما کار والی با مصالح سنتی فراتر از واریاسیون ارکسترال است و فرم دگرگون می‌شود. والی در برخود مصالح ردیف تنها رنگ عوامل را از سازهای موسیقی ایرانی به سازهای ارکسترال تغییر نمی‌دهد. بلکه در فرایند شکل‌گیری اثر یعنی شیوهٔ سازماندهی مصالح نیز متفاوت با ساختار سنتی است.

نتیجه‌گیری

این نوشته به‌دنبال یافتن عناصر مشترک بین اثر خوشنویسی والی بود و نشان داد که رویکرد والی در به‌کارگیری عناصر از درون سنت مشابه جنبش‌های خوشنویسانه در هنر معاصر جهان اسلام است. با بهره‌گیری از مدل لارو در ارتباط با تحلیل خوشنویسی شمارهٔ ۱۳ از رضا والی، نتایج زیر در حوزه‌های مختلف حاصل شد:

الف) در زمینهٔ مدال، می‌توان بهره‌گیری مدهای موسیقی دستگاهی را به صورت نقل مستقیم از ردیف میرزاعبدالله دید. مدهای مورد استفاده در نقل مستقیم بیات کرد، شهناز و عشیران هستند. در کنار این نقل قول‌های عینی، آهنگسازی در بستر شور، دشتی و عشاق با فونکسیون‌های مشابه ردیف وجود دارد. مدهای مذکور در ترکیب با مدهای موسیقی قدیم نظیر زیرافکند قدیم و مد اکتاتونیک وجود دارند. چینش مدهای برگرفته از ردیف، از نظم آن پیروی نمی‌کند. ولی در چینش عنصر مرکزی بیات کرد (یا دشتی) وجود دارد که ایجاد تضاد و فاصله‌گرفتن از آن موجب ایجاد ناپایداری در قطعه می‌شود و در نهایت پیشروی در قطعه حاصل می‌شود، از این جهت در چینش گوشه‌ها و مدها، رویکرد شبیه به ردیف (درآمد و فاصله‌گرفتن از درآمد و بازگشت به فضای درآمد) وجود دارد. یعنی تفکر کلی برگرفته از عناصر سنت است و این رویکرد مشابهِ جنبش‌های سنتی نو و مدرن‌وار است.

ب) فرایند کلی قطعه را می‌توان در چارچوب پایداری-ناپایداری-پایداری توصیف کرد. آهنگساز برای ایجاد تنش از سازماندهی مد اکتاتونیک و نیز دوازده نیم‌پرده مساوی بهره برده است؛

ج) از منظر هارمونیک قطعه را می‌توان نوعی پلی‌فونی مبتنی بر موسیقی ایرانی و سنت جواب آواز دانست. لایه‌های سونوری قطعه نیز برگرفته از فواصل میکروتن درون مد هستند. تفکر ایجاد تنش با فواصل افزوده، در هارمونی دوارن عمومی ریشه دارد و آن را می‌توان خوانشی نو از هارمونی کلاسیک دانست. از این منظر نیز شباهت با جنبش‌های خوشنویسانهٔ سنتیِ نو و بیشتر مدرن‌وار وجود دارد. در نتیجه نوع نگرش والی، انتخاب طرحِ جلد بازتابی از رویکرد والی در قبال سنت است.

پی‌نوشت

۱. Klangfarbenmelodie - در این شیوه به‌جای آنکه کلیت ملودی را یک ساز بنوازد، ملودی به اجزای جداگانه‌ای تقسیم و بین سازهایی با رنگ‌های مختلف تقسیم می‌شود. بدین ترتیب عنصر رنگ به ملودی افزوده می‌شود (See Rushton, 2001). اما در موارد اخیر بیش از آنکه پای توصیف در میان باشد، موضوع تقلید از هنر دیگر در ایده‌پردازی مطرح می‌شود. البته این شیوه مختص مکتبِ دوم وین نبوده، بلکه ریشه‌ی کاربرد آن را در آثار آوازی دوران بارُک نظیر آثار باخ نیز می‌توان مشاهده کرد که معمولا با عنوان«Complementary

Rhythms or Melodies» شناخته می‌شود. در اثر باخ به نام «Brich dem Hungrigen dein Brot, BWV 39» ریشه‌های این نوع نگرش به ملودی وجود دارد (See Gardiner, 2014).

۲. Sound

۳. Melody

۴. Rhythm

۵. Growth

۶. Harmony

۷. Common Practice Period

۸. بررسی هر ۱۶ اثر از مجموعهٔ خوشنویسی در رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول این مقاله در حال انجام است.

۹. Marie Irene Heinrich

۱۰. Kismat

۱۱. گونه‌های مختلف جواب آواز را برخی مؤلفان از منظرهای مختلف طبقه‌بندی کرده‌اند (بنگرید به بالنده، ۱۳۸۵؛ شیرمحمد، ۱۳۹۰).

فهرست منابع

• امانی، حجت. (۱۳۹۹). *پژوهشی در معنا و هویت اسلامی در آثار هنرمندان مسلمان معاصر غرب آسیا (مصر، ایران و ترکیه) با تأکید بر خوشنویسی* (رسالهٔ منتشرشدهٔ دکتری). دانشگاه تهران.

• بالنده، محمود. (۱۳۸۵). *بررسی جواب آواز در موسیقی ایران* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه هنر تهران.

• خولوپف، یوری. (۱۳۹۴). *تئوری کمپوزیسیون معاصر* (ترجمهٔ مسعود ابراهیمی). تهران: هم‌آواز.

• رمضانی جزء، امیرحسین و نورانی، محسن. (۱۳۹۶). بررسی نقش و آثار گرونوالد در اپرا و سمفونی ماتیاس نقاش اثر هیندمیت. *هنرهای زیبا-هنرهای موسیقی و نمایشی*، ۲۲(۱)، ۵-۱۴.

• شیرمحمد، محمدرضا. (۱۳۹۰). *بررسی تطبیقی جواب ساز به آواز: آواز سید احمدخان، تار درویش‌خان، آواز تاج اصفهانی، تار جلیل شهناز* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه تهران.

• عدالت‌نژاد، سعید. (۱۳۹۳). *راهنمای نگارش پژوهش دانشگاهی: مقاله، رساله و کتاب*. تهران: نیلوفر.

• فسایی، بنیامین. (۱۳۹۷). *مطالعهٔ تحلیلی مجموعه آوازهای فولکلور شمارهٔ ۱۴ رضا والی از منظر هارمونی و اُرکستراسیون* (پایان‌نامهٔ منتشرشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه هنر تهران.

• گات، بریس و دومینیک، لوپز. (۱۳۹۵). *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی* (ترجمهٔ منوچهر صانعی و همکاران). تهران: فرهنگستان هنر.

• والی، رضا (۱۳۹۷). *سرنا: پارتیتورخوانی شمارهٔ ۳*. تهران: خانهٔ هنر خرد.

• Heinrich, M. I. (2017). *Dastgah concept in contemporary Iranian art music: navigating interculturalism in Reza Vali's kismet for flute trio* (Published doctoral dissertation). Queensland Conservatorium of Music, Griffith University, Austria.

• Gardiner, J. (2014). *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach*. London: Allen Lane.

• Rushton, J. (2001). Klangfarbenmelodie. in M. Sadie & J. Tyrrell (Eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

• LaRue, J. (2011). *Guidelines for Style Analysis (Expanded second edition, with Models for Style Analysis, a Companion Text)*. M. G. LaRue (Ed.), Sterling Heights: Harmonie Park Press.

• Vali, R. (2017). *Sorna: Partinorkhani-ye Shomare-ye 3* [Sorna: Musical Score Reading No. 3]. Tehran: Iranian Academy of the Arts.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar 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/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

قنبری احمدآباد، حسین؛ هنرمند، امین و اسعدی، هومان. (۱۴۰۰). رویکرد رضا والی به چندصدایی و مقایسهٔ آن با نگرش‌های خوشنویسی مدرن، مطالعهٔ موردی: خوشنویسی شمارهٔ ۱۳. *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۱)، ۲۵-۳۶.

DOI: 10.22034/BAGH.2021.276699.4829
URL: http://www.bagh-sj.com/article_138536.html