فصل ۲

مفاهیم بنیادین

هدف‌های رفتاری : پس از پایان این فصل از فراگیر انتظار می‌رود:

۱ ـ مفاهیم بستر صوتی، گام بالقوه و گام بالفعل را توضیح دهد.

۲ ـ چگونگی ایجاد یک مُد را توضیح دهد.

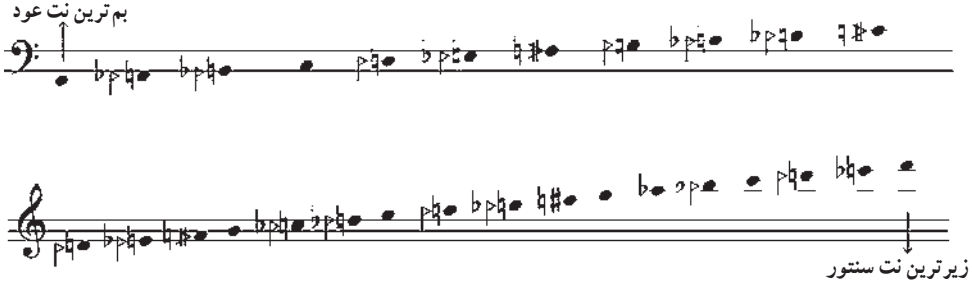
۳ـ مفاهیم مقام و دستگاه را بیان کند.

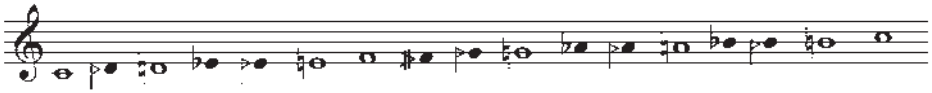
۴ـ درجه‌های مهم مقام‌های ایرانی و ویژگی‌های آن‌ها را توضیح دهد.

۵ ـ انواع گوشه را تعریف کند.

۶ ـ ردیف را تعریف کند.

۱ــ ۲ــ بستر صوتی، گام بالقوه و گام بالفعل

بستر صوتی : اگر همهٔ نغمه‌های مورد استفاده در یک موسیقی (مثلاً موسیقی ایرانی، هندی یا اروپایی) را به‌ترتیب از بم به زیر بنویسیم، به بستر صوتی آن موسیقی دست پیدا می‌کنیم. بستر صوتی موسیقی ایرانی به قرار زیر است :

بستر صوتی موسیقی ایرانی

گام بالقوه : هنگامی که تمام نغمه‌های مورد استفاده در یک موسیقی (مثلاً موسیقی ایرانی، هندی یا اروپایی) را به‌ترتیب از بم به زیر، در فاصلهٔ یک اکتاو می‌نویسیم، به گام بالقوهٔ آن موسیقی دست پیدا می‌کنیم. گام بالقوهٔ موسیقی ایرانی به قرار زیر است :

گام بالقوهٔ موسیقی ایرانی

توجه: بستر صوتی و گام‌بالقوهٔ فوق بر مبنای کوکهٔ (دیاپازونِ) استاندارد و با تکیه بر ردیف و پرده‌بندی تار و سه تار نوشته شده و بیشتر جنبهٔ نظری دارد. اگر سنتور یا نی ملاک باشد تفاوت‌هایی در بستر صوتی به‌وجود خواهد آمد.

نکته: در نگارش گام بالقوه، اینکه هر کدام از نغمه‌ها می‌توانند در منطقه‌های صوتی مختلف (بم‌تر یا زیرتر) اجرا شوند درنظر گرفته نشده است. مثلاً نغمهٔ سل می‌تواند در یک اکتاو بم‌تر یا یک اکتاو زیرتر از آن‌چه درگام آمده است نیز اجرا شوند. در تعیین گام بالقوه فقط نام نغمه‌ها اهمیت دارد.

- منطقهٔ صوتی محدوده‌ای است که تعدادی از نغمه‌ها را در خود جای می‌دهد. منطقه‌های صوتی از نظر زیر و بمی با هم اختلاف دارند. هر سازی منطقه‌های صوتی مختلفی دارد. مثلاً نغمه‌هایی که روی سیم ششم تار وجود دارند از نغمه‌هایی که روی سیم اول وجود دارند بم‌ترند. بنابراین، منطقهٔ صوتی سیم ششم، بم‌تر از منطقهٔ صوتی سیم اول است. منطقه‌های صوتی مختلف در صدای خوانندگان نیز وجود دارند.
- علینقی وزیری (۱۲۶۶ــ۱۳۵۸) بین نغمات دو و ر یک پردهٔ ربمل و بین نغمات فا و سل یک پردهٔ فادیز اضافه کرده است.

همان‌گونه که می‌بینید موسیقی ایرانی فقط از تعداد مشخصی نغمه که در فاصلهٔ یک اکتاو وجود دارند استفاده می‌کند. انتخاب بیشتر این نغمه‌ها به سلیقه و ذوق فرهنگی ارتباط دارد. مثلاً در سنت موسیقی اروپایی از ۱۲ نغمه که با هم فاصله‌های مساوی دارند استفاده می‌کند. بعضی فرهنگ‌های

دیگر ممکن است از تعداد کمتری نغمه در فاصلهٔ یک اکتاو استفاده کنند.

گام بالفعل : هیچ‌وقت در یک قطعهٔ موسیقی ایرانی از همهٔ نغمه‌های موجود در گام بالقوه استفاده نمی‌شود. این مسئله در مورد بسیاری از موسیقی‌های دیگر دنیا نیز صادق است. به همین دلیل است که گام فوق را بالقوه می‌نامیم. یعنی این گام، از نظر تعداد نغمه‌ها، همهٔ امکانات موجود در موسیقی ایرانی را به ما عرضه می‌کند اما همهٔ این امکانات، یکجا، و در یک قطعهٔ موسیقی واحد، قابل استفاده نیستند.

تجربه کنیم

سعی کنید یک ملودی ساده با استفاده از همهٔ نغمه‌های گام بالقوه بسازید.
آیا نتیجه برای گوش آزاردهنده نیست؟

در موسیقی ایرانی اگر قطعه‌ای در محدودهٔ یک اکتاو نواخته شود هیچ‌وقت از نظر تئوریک، بیش از هفت نغمه از اکتاو را به‌کار نمی‌گیرد. به‌همین دلیل، موسیقی ایرانی هم، مثل بسیاری از موسیقی‌ها، هِپتاتُنیک یا هفت‌نغمه‌ای است («هپتا» یعنی هفت و «تُن» یعنی نغمه).

- موسیقی پِنتاتُنیک یا پنج نغمه‌ای در بسیاری از نقاط جهان، به‌ویژه در خاور دور، آفریقا و نزد سرخ‌پوستان امریکا رایج است. در این موسیقی فقط از پنج‌نغمه داخل یک اکتاو استفاده می‌شود. رایج‌ترین گام این موسیقی فاقد نیم‌پرده است : دو، ر، می، سل، لا، دو.

  برای این‌که تصوری از این نوع موسیقی داشته باشید سعی کنید فقط با استفاده از شستی‌های سیاه پیانو یک ملودی بنوازید.

به‌محض این‌که هفت نغمه از نغمه‌های گام بالقوه را انتخاب و آن‌ها را به‌ترتیب، از بم به زیر، مرتب کنیم (مثلاً : دو، ر، می، فا، سل، لا، سی‌بمل، دو) یک گام بالفعل خواهیم داشت. برخلاف آنچه دربارهٔ گام بالقوه ذکر کردیم هنگام ساختن یک قطعهٔ موسیقی می‌توانیم از همهٔ امکاناتی که گام بالفعل در اختیارمان می‌گذارد استفاده کنیم.

تجربه کنیم

از همهٔ نغمه‌های گام بالفعلی که انتخاب کرده ایم استفاده کنید و سعی کنید قطعه‌ای بسازید. آیا نتیجه برای گوش خوشایندتر از تجربه اول نیست؟

توجه داشته باشید که انتخاب هفت نغمه از نغمه‌های گام بالقوه دلبخواهی نیست. مثلاً نمی‌توان در موسیقی ایرانی هفت نغمهٔ دو، رکرن، می‌کرن، می‌بکار، فا، سی را انتخاب کرد زیرا این کار با معیارهای رایج ملایمتِ فاصله‌ها که در فصل اول ذکر شد مغایرت دارد (به قسمت مربوط به ملایمت‌ها در فصل اول نگاه کنید).

تجربه کنیم

از نغمه‌های گام فرضی فوق برای ساختن یک قطع استفاده کنید. آیا نتیجه ناخوشایند نیست؟

نحوهٔ انتخاب گام‌های بالفعل تا حدود زیادی یک مسئلهٔ فرهنگی است و با زیبایی‌شناسی هر ملتی ارتباط دارد.

- انتخاب گام‌ها شباهت بسیاری به انتخاب صداها در زبان‌های مختلف دارد. هر ملتی، از میان امکانات بی‌شماری که طبیعت در اختیارش گذاشته است فقط بخشی از صداها را برای ساختن زبان خود انتخاب می‌کند. به همین علت، مثلاً در زبان عربی صداهای چ، گ، پ، ژ وجود ندارند و، متقابلاً، ایرانی‌ها تلفظ‌های مختلف حروف ض، ذ، ظ را که مختص اعراب است در زبان خود ندارند.

نکتهٔ مهم : ممکن است ما از گام بالقوهٔ موسیقی ایرانی یک گام بالفعل استخراج کنیم. در استخراج این گام، قوانین ملایمت (ذکر شده در فصل اول) را هم درنظر بگیریم. اما قطعه‌ای که با این گام می‌سازیم شبیه موسیقی ایرانی نباشد.

باید گفت که انتخاب یک گام بالفعل برای ایجاد فضای موسیقی ایرانی کافی نیست. ایجاد این فضا به عوامل دیگری بستگی دارد که از آن‌ها در قسمت بعدی (مُد و مقام) سخن خواهیم گفت. اما همین‌جا خاطرنشان می‌کنیم که یکی از این عوامل با مفهوم دانگ (نگاه کنید به فصل اول) ارتباط دارد.

گام بالفعل و مفهوم دانگ : ملودی، در موسیقی ایرانی، نه در محدودهٔ اکتاو، بلکه عموماً در محدودهٔ یک دانگ حرکت می‌کند، یعنی چهار (یا حداکثر پنج) نغمه را به‌کار می‌گیرد.

بنابراین، وقتی از گام بالفعل در این موسیقی صحبت می‌کنیم مفهوم «گام» فقط جنبهٔ تئوریک دارد. این گام، در حقیقت، از دو دانگ و یک طنینی تشکیل شده است و ملودی به‌نوبت در هر کدام از دانگ‌ها حرکت می‌کند. حتی ممکن است فقط از یک دانگ برای ساختن یک قطعه استفاده شود.

توجه: این امکان وجود دارد که از یک گام بالقوه بتوان بیش از یک گام بالفعل استخراج کرد اما، به هرحال، در موسیقی‌های هِپتاتُنیک (مثل موسیقی ایرانی) همهٔ این گام‌های بالفعل حداکثر هفت نغمه خواهند داشت.

نتیجه: ابزار اولیهٔ موسیقی ایرانی، مثل همهٔ موسیقی‌ها، تعدادی نغمه است که می‌توان آن‌ها را در محدودهٔ یک اکتاو جا داد و به این ترتیب گام بالقوهٔ موسیقی ایرانی را به‌دست آورد. از این گام، دانگ‌های متعددی استخراج می‌شوند که در محدودهٔ آن‌ها می‌توان قطعات موسیقی خلق کرد. اما برای اینکه قطعاتِ ساخته شده در محدودهٔ این دانگ‌ها خصوصیات ایرانی داشته باشند باید نکات دیگری نیز درنظر گرفته شوند که در قسمت بعدی به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۲ــ۲ــ مُد و مقام

مُد : برای آشنا شدن با مفهوم مُد، ابتدا مثالی می‌زنیم. همان‌گونه که گفتیم در فاصلهٔ یک اکتاو ممکن است نغمه‌های زیادی وجود داشته باشند که در این صورت، توالی نغمه‌ها گام بالقوه را می‌سازد. اما بسیاری از موسیقی‌ها حداکثر از هفت نغمه (از میان این نغمه‌ها) برای ساختن یا اجرای یک قطعه استفاده می‌کنند که توالی آن‌ها گام بالفعل را می‌سازد.

اکنون فرض کنید یک گام بالفعل، مثل آنچه در بالا ذکر شد، یعنی : دو، ر، می، فا، سل، لا، سی‌بمل، دو را انتخاب کرده‌ایم. بعد تصمیم می‌گیریم با این تعداد نغمه یک قطعه موسیقی بسازیم. فرض کنید در این قطعه، به نغمهٔ سل بیش از دیگر نغمه‌ها اهمیت می‌دهیم (روی آن به شکل‌های مختلف تأکید می‌کنیم) و قطعه را با نغمهٔ ر خاتمه می‌دهیم.

تجربه کنیم

در گام بالفعل فوق قطعه‌ای بسازید که روی نغمهٔ سل تأکید می‌کند و روی نغمهٔ ر خاتمه می‌یابد.

به این ترتیب، بعضی نغمه‌ها اهمیت و نقش خاصی پیدا کرده‌اند و بقیهٔ نغمه‌ها اهمیت کمتری دارند. وقتی به یک یا چند نغمه در یک گام بالفعل اهمیت بیشتری می‌دهیم می‌توانیم بگوییم یک مُد ساخته‌ایم.

عوامل دیگری هم برای ساختن مُد وجود دارند که اکنون به آن‌ها می‌پردازیم.

درجه‌ها و سلسله مراتب آن‌ها: در اینجا ما به نغمه‌های مختلف گام درجه می‌گوییم و به هرکدام از آن‌ها شماره‌ای می‌دهیم. یعنی نغمهٔ دو : درجهٔ اول، نغمهٔ ر : درجهٔ دوم، نغمهٔ می : درجهٔ سوم و غیره.

بنابراین، در مُد فرضی ما، درجه‌های دوم و پنجم از اهمیت بیشتری نسبت به درجه‌های دیگر برخوردارند. این مفهوم را که به اهمیت درجه‌های مختلف یک گام ارتباط دارد سلسله‌مراتب درجه‌ها می‌نامیم.

سرمشق یا الگوی لحنی (ملودی مدل): اکنون فرض کنید با همین گام بالفعل و همین سلسله‌مراتب میان درجه‌ها، چندین قطعه موسیقی بسازیم، به‌طوری که در همهٔ آن‌ها یک یا چند نوع لحن (ملودی) مشترک باشد. این عمل هم می‌تواند یکی دیگر از وجوه مشخصهٔ مُد به‌حساب آید.

در ضمن، وقتی یک یا چند نوع لحن را در قطعات مختلف تکرار می‌کنیم این لحن‌ها تبدیل به الگو یا مدل می‌شوند و به آن‌ها سرمشق یا الگوی لحنی می‌گوییم.

حتماً تا به حال متوجه شده‌اید که بعضی فرمول‌های لحنی خاص در موسیقی ایرانی به دفعات شنیده می‌شوند. اینها همان سرمشق‌های لحنی هستند.

پس با داشتن یک گام بالفعل، یک نظام سلسله‌مراتب درجه‌ها و یک یا چند سرمشق لحنی که در قطعات مختلف تکرار می‌شوند می‌توان یک مُد به‌وجود آورد. بعضی موسیقی‌های دنیا فقط یکی از این سه عامل را برجسته می‌کنند. در موسیقی ایرانی هر سه عامل تقریباً همیشه مهم‌اند.

توجه: مثالی که در بالا برای ساختن مُد آورده شد فقط برای روشن کردن مفهوم مُد و مقام بود. وگرنه، هیچ مُدی به‌طور دلبخواهی و با یک انتخاب و تصمیم‌گیری ساده به‌وجود نمی‌آید. مُدها، در فرهنگ‌های مختلف، در طی قرن‌ها و براساس زیبایی‌شناسی جمعی شکل گرفته‌اند.

تذکر : همان‌گونه که در قسمت پیشین ذکر شد، در موسیقی ایرانی، به‌جای انتخاب یک گام بالفعل (در محدودهٔ اکتاو) یک یا دو دانگ انتخاب می‌شوند. یعنی یک مُد می‌تواند به‌طور نظری تنها با ۴ نغمه ساخته شود.

مقام : در فرهنگ موسیقایی ایرانی ــ عربی ــ ترکی به مُدهای مختلفی که به شکل ذکر شده در بالا به‌وجود می‌آمدند «مقام» می‌گفتند و به هرکدام از آن‌ها نامی می‌دادند : مقام راست، مقام عشاق، مقام حسینی و غیره.

امروزه در ایران از اصطلاح مقام بسیار کم استفاده می‌شود اما مقام‌ها در عمل وجود دارند. به همین دلیل، در این کتاب ما از اصطلاح مقام به عنوان معادل مفهوم مُد برای موسیقی ایرانی استفاده می‌کنیم.

- در بعضی موسیقی‌ها ممکن است برای به‌وجود آوردن مُد، سلسله‌مراتب درجه‌ها مهم‌تر از سرمشق لحنی باشد و در بعضی موسیقی‌های دیگر، سرمشق‌های لحنی مهم‌تر باشند، در هر حال، اصطلاح مُد برای همهٔ این موسیقی‌ها به‌کار برده می‌شود.
- هر فرهنگ موسیقایی‌ای برای مفهوم مُد (که یک اصطلاح لاتین است) واژهٔ خاص خودش را دارد. در فرهنگ موسیقایی ایرانی ــ عربی ــ ترکی به این مفهوم مقام می‌گوییم. برای به‌وجود آوردن مقام، هر سه عامل (گام بالفعل، نظام سلسله‌مراتب درجه‌ها و سرمشق لحنی) مهم‌اند.

احساس مُدال : به محض اینکه به شیوه‌های فوق یک مُد به‌وجود آمد، این مُد دارای قابلیت بیانگری و تأثیرگذاری خاصی می‌شود. به عبارت دیگر، هر کدام از مُدهای مختلف، در یک فرهنگ موسیقایی، احساس خاصی را بیان می‌کنند و برشنونده تأثیر ویژهٔ خود را می‌گذارند. این احساس ویژه را احساس مُدال می‌نامند.

برخی مقام‌های موسیقی ایرانی عبارت‌اند از : ماهور، عراق، مخالف، زابل، دشتی.

نتیجه: می‌توان گفت مقام‌های مختلف در موسیقی ایرانی به‌واسطهٔ موارد زیر از یکدیگر متمایز می‌شوند :

۱ــ هر کدام از آن‌ها دانگ یا دانگ‌های خاص خود را دارند که از گام بالقوهٔ موسیقی ایرانی

استخراج شده‌اند؛

۲ــ هر کدام از آن‌ها درجه‌های مهم خود را دارند؛

۳ــ هر کدام از آن‌ها غالباً سرمشق‌های لحنیِ خاص خود را دارند.

۳ــ۲ــ دستگاه و آواز

مبحث «احساس مُدال» که پیش از این تعریف شد، از اهمیت بسیار برخوردار است. درواقع، تمام اعمالی که ما در مثال فرضی برای به‌وجود آوردن مُد انجام دادیم برای ایجاد «احساس مُدال» بود و برای اینکه حس خاصی را بیان کنیم یا بر شنونده تأثیر خاصی بگذاریم.

بدیهی است هر قطعه‌ای بیان و تأثیر ویژهٔ خود را دارد اما هر قطعه‌ای نیز در مُد یا (در موسیقی ایرانی) در مقام خاصی ساخته می‌شود. بنابراین، بیان و تأثیر قطعه‌های مختلف، در نهایت، از بیان و تأثیر مقامی که در آن ساخته می‌شود تبعیت می‌کند.

دستگاه

در موسیقی ایرانی این امکان وجود دارد که از مقامی به مقام دیگر برویم. به‌عبارت دیگر، می‌توانیم در طی اجرا احساس مُدال را پیوسته تغییر دهیم اما باید توجه داشت که این تغییر مقام (یا تغییر احساس مُدال) عمل بسیار حساس و ظریفی است. گذر از یک مقام به مقام دیگر، اگر بدون رعایت قواعد و اصول مربوطه صورت گیرد بسیار ناخوشایند صدا خواهد داد، زیرا باعث تغییر احساس مُدال به‌صورت ناگهانی خواهد شد.

استادان قدیم موسیقی ایرانی برخی از بهترین راه‌های تغییر مقام را در مجموعه‌هایی به نام دستگاه برای ما به یادگار گذاشته‌اند (یکی از معانی دستگاه که به بحث ما ارتباط دارد «مجموعه» است).

تعریف دستگاه : هر دستگاه مجموعه‌ای است از قطعات موسیقی که به آن‌ها گوشه می‌گوییم. گوشه‌ها در مقام‌های مختلف ساخته شده‌اند و براساس نظم خاصی به‌هم پیوند خورده‌اند. یکی از نتایج این نظمِ خاص این است که گذر از یک مقام به مقامی دیگر در درون یک دستگاه، به شکل خوشایند صورت می‌گیرد.

در همهٔ دستگاه‌ها یک مقام مادر وجود دارد که نام خود را به دستگاه می‌دهد.

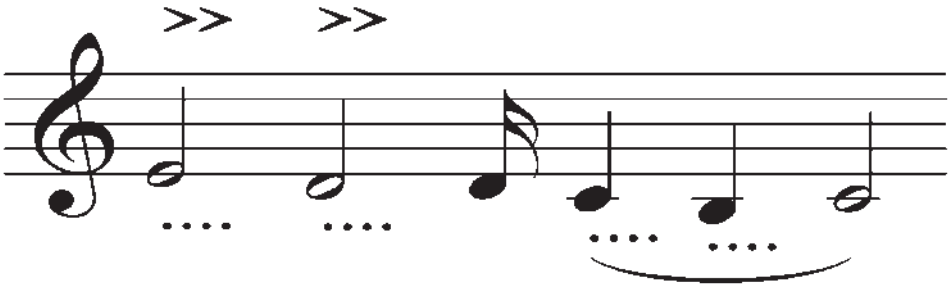
- **مثال:** مقامِ ماهور، مقامِ مادرِ دستگاهِ ماهور است و یا مقامِ مادرِ دستگاهِ شور، مقامِ شور است.

همهٔ دستگاه‌ها با درآمد شروع می‌شوند که معرف مقام مادر است. در ضمن، اغلب گوشه‌ها، اگر هم در مقام دیگری باشند، سرانجام به این مقام بازمی‌گردند. بنابراین در انتهای هر دستگاه همواره به مقام مادر بازمی‌گردیم.

درآمد: از مصدر درآمدن، به معنای وارد شدن یا داخل شدن است. در موسیقی نیز به‌معنی قطعه‌ای است که توسط آن به یک دستگاه وارد می‌شویم یا، به‌عبارت دیگر، دستگاه را با آن شروع می‌کنیم.

فرود: نوعی سرمشق یا الگوی لحنی است که در انتهای اغلب گوشه‌های یک دستگاه برای خاتمه دادن به آن گوشه‌ها اجرا می‌شود. این سرمشق‌های لحنی امکان بازگشت به مقام اصلی دستگاه را فراهم می‌آورند. به‌عبارت دیگر، فرودها عامل پیوند دادن گوشه‌های مختلف به درآمد (یا مقام مادر) محسوب می‌شوند.

البته باید درنظر داشت که در مواردی نیز گوشه‌ها فاقد فرودند و به‌جای برگشت به مقام اصلی، به گوشهٔ بعدی می‌روند.

- **مثال:** نمونه‌ای از فرود ماهور :

بنابراین، دستگاه را می‌توان به‌صورت یک چرخه تصور کرد که از یک مقام شروع و به همان مقام ختم می‌شود و در مسیر خود از مقام‌های متعددی عبور می‌کند.

در موسیقی ایرانی، هفت دستگاه وجود دارند که عبارت‌اند از : شور، نوا، سه‌گاه، چهارگاه، همایون، ماهور و راست‌پنجگاه.

● مفهوم دستگاه در موسیقی قدیم ایرانی وجود نداشته است. در میان موسیقی‌های ایرانی ــ عربی ــ ترکی نیز فقط موسیقی ایرانی و آذربایجانی (که خویشاوندی بسیار نزدیکی با موسیقی ایرانی دارد) از حدود دو قرن پیش به این طرف از این اصطلاح استفاده می‌کنند.

آواز : آواز از نظر لغوی، به‌معنای صوت و بانگ و نیز به معنای خواندن است اما امروزه در موسیقی ایرانی به دو معنای دیگر نیز به‌کار می‌رود. در معنای اول، آواز، اصطلاحاً، به‌گونه‌ای از موسیقی (چه آوازی باشد و چه سازی) گفته می‌شود که دارای وزن آزاد (متر آزاد) باشد؛ در مقابل موسیقی با وزن مقید (ضربی). در معنای دوم، که در اینجا موردنظر ما است، آواز به یک دستگاه کوچک یا فرعی می‌گویند که از یک دستگاه اصلی مشتق شده باشد.

همهٔ مواردی که برای دستگاه گفتیم برای آواز (به معنای دوم) نیز صادق است اما باید دانست که آواز محدودتر از دستگاه است، به این معنی که هم محدودهٔ صوتی‌اش کوچک‌تر است و هم تعداد گوشه‌های آن کمتر. آوازها غالباً به دستگاه مادر خود، یعنی دستگاهی که از آن مشتق شده‌اند، باز می‌گردند.

در موسیقی کلاسیک ایرانی پنج آواز وجود دارند : ابوعطا، بیات‌ترک، افشاری و دشتی ــ که از شور مشتق شده‌اند ــ و اصفهان، یا بیات اصفهان که از همایون مشتق شده است. بقیهٔ دستگاه‌ها فاقد آوازند.

● برخی نظریه‌دانان، آواز بیات کُرد را نیز که از مشتقات شور است، به این فهرست اضافه می‌کنند. اما این آواز، با اینکه الگوهای لحنیِ خاص خود را دارد، بسیار به آواز دشتی نزدیک است و در ضمن، به‌طور مکرر به شور رجعت می‌کند. در کتاب حاضر از ذکر این آواز به عنوان آواز ششم در نظام موسیقی ایرانی صرف‌نظر شده است.

- به‌نظر می‌رسد دسته‌بندی گوشه‌ها در هفت دستگاه و پنج آواز به علت اهمیت اعداد ۷ و ۵ و ۱۲ (مجموع ۷ دستگاه و ۵ آواز) باشد. این اعداد در قدیم بسیار مهم بوده‌اند و معانیِ ضمنیِ فلسفی و مذهبی داشته‌اند. احتمالاً حذف بیات‌کرد از مجموعهٔ آوازها به این دلیل بوده است که نمی‌خواسته‌اند عدد ۵ به ۶ و عدد ۱۲ به ۱۳ تبدیل شود.

باید متذکر شد که گوشه‌های دیگری هم قابلیت این را داشته‌اند که تبدیل به یک دستگاه فرعی یا یک آواز مستقل شوند، مثل شوشتری، مخالف، حصار و غیره.

نتیجه: دستگاه، مجموعه‌ای از گوشه‌ها است که در چرخه‌ای چندمقامی با نظم خاصی تدوین شده‌اند. در این چرخه، یک مقام مادر وجود دارد. نام دستگاه از نام این مقام گرفته شده است و غالب گوشه‌ها به آن بازمی‌گردند. این مقام،همهٔ اجزای دستگاه را به هم پیوند می‌دهد و یک کلیّت یکپارچه و هماهنگ به‌وجود می‌آورد. بنابراین، در برداشت سنتی مقام‌ها به‌طور مستقل از دستگاه‌ها وجود ندارد و همهٔ آن‌ها در قالب دستگاه‌ها هویت پیدا می‌کنند.

آواز نوعی دستگاه در مقیاسی کوچک‌تر است.در واقع، آواز یک دستگاه فرعی است که از یک دستگاه اصلی مشتق شده است.

به‌طور کلی، دستگاه مهم‌ترین مفهوم در موسیقی ایرانی است.

۴ــ۲ــ چند اصطلاح مهم

تا اینجا برخی اصطلاحات اساسی موسیقی کلاسیک ایرانی را تعریف کردیم. دانستیم که نغمه‌های مورد استفاده در موسیقی کلاسیک ایرانی کدام‌اند؛ چگونه می‌توان از این نغمه‌ها استفاده کرد؛ یک مُد یا مقام چگونه به‌وجود می‌آید؛ یک دستگاه یا یک آواز چگونه مقام‌های متعدد را سازماندهی می‌کند تا یک کل یکپارچه و هماهنگ تشکیل دهد؛ گوشه چیست و غیره.

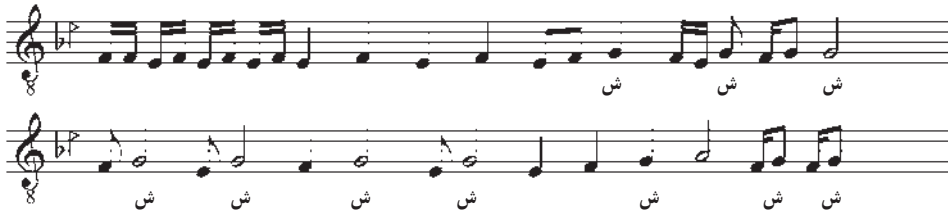
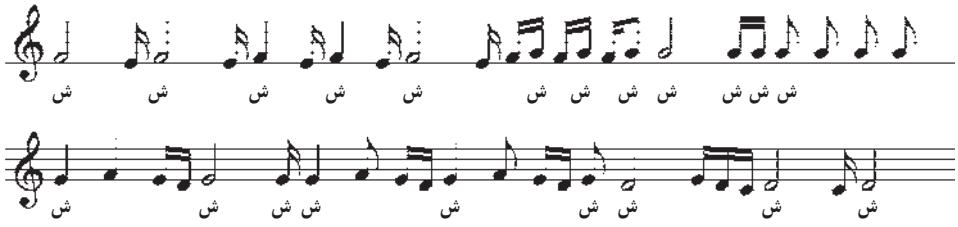
اکنون لازم است به بعضی جزئیات بپردازیم و اصطلاحات دیگری را تعریف کنیم.

پیش از این گفتیم که یک مقام از یک یا دو دانگ به‌وجود می‌آید، الگوهای لحنیِ خاصی را

به‌کار می‌گیرد و سلسله‌مراتب درجه‌های ویژهٔ خود را دارد. در مورد دانگ‌ها و سرمشق‌های لحنی در فصل سوم به تفصیل سخن خواهیم گفت. در اینجا تنها به نام درجه‌های مهم می‌پردازیم و آن‌ها را تعریف می‌کنیم.

نام درجه‌های مهم : در اینجا اصطلاحات مربوط به سلسله‌مراتب درجه‌ها در موسیقی ایرانی معرفی می‌شوند. این درجه‌های مهم که نام‌ها و نقش‌های متفاوتی دارند عبارت‌اند از :

۱ــ شاهد : درجه‌ای است که بیش از همهٔ درجه‌ها بر آن تأکید می‌شود. این درجه نقش محوری دارد و به‌نظر می‌رسد که مسیر ملودی به‌سوی آن گرایش دارد. اغلب مقام‌ها فقط یک شاهد دارند اما مقام‌های دارای دو شاهد نیز وجود دارند. شاهد را از این پس، در آوانگاری‌ها و جدول‌ها، با حرف «ش» نشان می‌دهیم.

● **مثال:** نمونه‌ای با یک شاهد و نمونه‌ای با دو شاهد

قطعه‌ای با یک شاهد (درآمد دوم نوا از ردیف میرزا عبدالله)

قطعه‌ای با دو شاهد (درآمد اول راست پنجگاه از ردیف میرزا عبداللّه)

۲ــ ایست و خاتمه : درجه‌هایی هستند که ملودی بر روی آن‌ها توقف می‌کند. این درجه‌ها دو نوع‌اند :

الف) اگر توقف قطعی و نهایی باشد، به‌طوری که شنونده احساس کند گوشه خاتمه یافته است، به‌درجهٔ موردنظر «خاتمه» می‌گوییم.

توجه داشته باشید، همان‌گونه که پیش از این گفته شد، همهٔ مقام‌ها متعلق به یکی از دستگاه‌ها یا آوازها هستند. بنابراین، احساس خاتمهٔ نهایی وقتی ایجاد می‌شود که قطعه به مقام مادر (درآمد) بازگردد. از این‌رو، درجهٔ خاتمه فقط مربوط به مقام مادرِ (درآمد) دستگاه یا آواز است.

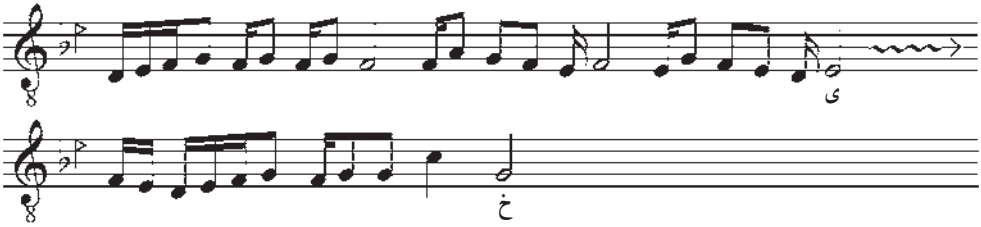
نکته: بعضی دستگاه‌ها یا آوازها بیش از یک خاتمه دارند (مثل افشاری).

خاتمه را از این پس، در آوانگاری‌ها و جدول‌ها، با حرف «خ» نشان می‌دهیم.

ب) اگر توقف موقتی باشد، به‌طوری که شنونده منتظر بقیهٔ قطعه بماند، به آن «ایست» می‌گوییم. یک مقام می‌تواند بیش از یک ایست داشته باشد.

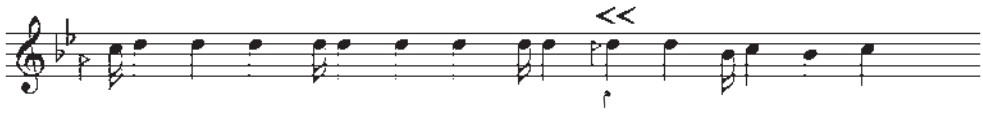
توجه: در حالت دوم، ایست انواع متعددی دارد که فعلاً در این کتاب از ذکر آن‌ها خودداری می‌کنیم.

ایست را از این پس، در آوانگاری‌ها و جدول‌ها، با حرف «ی» نشان می‌دهیم.

● **مثال:** نمونه‌ای با درجه‌های خاتمه و ایست آن

درآمد دوم نوا از ردیف میرزا عبدالله

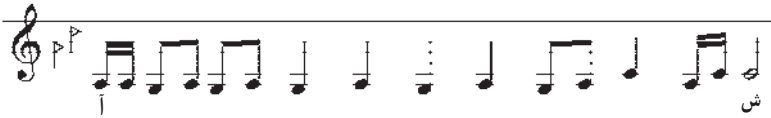
۳ــ متغیر: درجه‌ای است که از نظر زیر و بمی در طی قطعه تغییر می‌کند. این تغییر تابع جاذبهٔ درجه‌های مجاور آن است. به این معنی که، در حرکات بالارونده و پایین‌رونده، برای اینکه این درجه به درجهٔ بعد از آن نزدیک شود آن را تغییر می‌دهند.

متغیر را از این پس، در آوانگاری‌ها و جدول‌ها، با حرف «م» نشان می‌دهیم.

● **مثال:** نمونه‌ای با درجهٔ متغیر آن

درآمد دشتی از ردیف میرزا عبدالله

۴ــ آغاز: درجه‌ای است که قطعه با آن شروع می‌شود. این درجه سیر حرکت ملودی را در ابتدای قطعه تعیین می‌کند. یک گوشه، دستگاه یا آواز می‌تواند درجه‌های آغاز مختلفی داشته باشد. آغاز را از این پس، در آوانگاری‌ها و جدول‌ها، با حرف «آ» نشان می‌دهیم.

● **مثال:** نمونه‌ای با درجهٔ آغاز آن



درآمد چهارگاه از ردیف میرزا عبدالله

در تعیین مقام و احساس مُدال یک مقام، همهٔ این درجه‌ها اهمیت یکسانی ندارند. از همه مهم‌تر در میان آن‌ها شاهد است. یعنی اگر شاهد را تغییر دهیم مقام تغییر می‌کند. معنای کلمهٔ شاهد (گواهی‌دهنده، شهادت‌دهنده) نیز بر اهمیت این درجه تأکید می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، این درجه گواهی می‌دهد که در چه مقامی هستیم. برعکس، اهمیت درجهٔ آغاز از همهٔ درجه‌های دیگر کمتر است و سایر درجه‌ها، بسته به مورد، در تعیین مقام و احساس مُدال یک مقام اهمیت می‌یابند.

۵ــ۲ــ انواع گوشه

همان‌طور که گفتیم قطعه‌هایی از اجزای یک دستگاه را تشکیل می‌دهند گوشه نام دارند. دو نوع گوشه در هر دستگاه یا آواز وجود دارند :

۱ــ گوشه‌های با مُد معیّن : به یاد بیاورید که هر دستگاه یا آواز، حاوی تعدادی مقام غیر از مقام مادر است. برخی گوشه‌های یک دستگاه یا آواز، به‌طور مشخص، خصلت این مقام‌ها را ارائه می‌دهند. به‌عبارت دیگر، این گوشه‌ها هر کدام نمایندهٔ یک مقام خاص‌اند. به همین دلیل آن‌ها را گوشه‌های با مُد معیّن می‌نامیم.

● **مثال:** گوشه‌های دلکش و عراق را گوشه‌های با مُد معیّن در دستگاه ماهورند و گوشه‌های زابل و مخالف از گوشه‌های با مُد معیّن در سه‌گاه و چهارگاه‌اند.

۲ــ گوشه‌های با مُد غیرمعیّن : بقیهٔ گوشه‌های یک دستگاه یا آواز مقام ویژه‌ای برای خود ندارند و در بسیاری از دستگاه‌ها یا آوازها مشترک‌اند. این گوشه‌ها می‌توانند در مقام‌های مختلف اجرا شوند و به همین دلیل آن‌ها را گوشه‌های با مُد غیرمعیّن می‌نامیم. مثل کرشمه، بسته‌نگار، مجلس

افروز و غیره.

توجه: گوشه‌های با مُد غیرمعیّن انواع مختلفی دارند که در مقاطع تحصیلی بالاتر بررسی می‌شوند.

نام‌گذاری گوشه‌ها : بعضی گوشه‌ها نام یک منطقه یا یک شهر را برخود دارند، مثل اصفهانک، زابل، حجاز، نیشابورک، شوشتری، عراق، ماوراءالنهر و حصار (شهری در ماوراءالنهر). بعضی دیگر نام خود را از نام یک قوم یا یک طایفه گرفته‌اند، مثل بختیاری، نوروز عرب، گِریلی و قَجَر. نام بعضی گوشه‌ها به یک حالت عاطفی خاص اشاره می‌کند، مثل سوز و گداز، حزین، طرب‌انگیز، جامه‌دران و مویه. بعضی‌ها نام شخص خاصی را بر خود دارند، مثل مهدی ضرابی، حاجی حسنی، ملک حسین و شاه‌ختایی. بعضی دیگر به نام قالب‌های شعری اشاره می‌کنند، مثل دوبیتی، مثنوی و چهارپاره. علت نام‌گذاری بعضی گوشه‌ها هم به‌درستی معلوم نیست، مثل بسته‌نگار، مخالف، سَیَخی، بیات راجع و مَجُسْلی.

۶ــ۲ــ ردیف

به پشت‌سر هم قرار گرفتن گوشه‌ها در یک دستگاه و یا کل دستگاه‌ها ردیف گفته می‌شود. بنابراین، مفهوم ردیف در موسیقی ایرانی دو صورت دارد :

۱ــ گفته شد که دستگاه مجموعه‌ای از گوشه‌ها است که براساس نظم خاصی سازماندهی شده‌اند. هنگامی که این گوشه‌ها براساس این نظم خاص در یک دستگاه «پشت‌سرهم» قرار می‌گیرند ردیف حاصل می‌شود. پس اصطلاح «ردیف»، در معنای اول، به نظمی که براساس آن گوشه‌های یک دستگاه به‌ترتیب، یکی پس از دیگری، اجرا و شنیده می‌شوند ارتباط دارد.

۲ــ هنگامی که همهٔ گوشه‌ها در هفت دستگاه و پنج آواز به شکل فوق سازماندهی می‌شوند، باز هم به حاصل کار ردیف می‌گوییم. بنابراین، در این حالت، ردیف به مجموعهٔ هفت دستگاه و پنج‌آواز موسیقی ایرانی گفته می‌شود که در آن‌ها گوشه‌ها بانظم خاصی در پی یکدیگر قرار گرفته‌اند.

ردیف، یک مجموعهٔ الگو یا مجموعهٔ مدل است که پایه و اساس موسیقی ایرانی را تشکیل می‌دهد.

ردیف از نظر ابزار اجرایی دو نوع است : ردیف‌سازی و ردیف آوازی. این دو نوع ردیف در اساس باهم تفاوت زیادی ندارند و اختلاف آن‌ها فقط محدود به مواردی می‌شود که به فنون آوازی و امکانات سازی ارتباط می‌یابند. در ضمن، شعر در ردیف آوازی، چه از نظر مضمون و چه از نظر

وزن، اهمیت زیادی پیدا می‌کند. البته باید خاطر نشان کرد که ردیف‌سازی گسترده‌تر از ردیف آوازی است.

● ردیف‌های مختلفی از موسیقی ایرانی وجود دارند. به این معنا که استادانِ ساز و آوازِ گذشته هر کدام به شیوهٔ خاص خود گوشه‌ها را در دستگاه‌ها و آوازها سازماندهی کرده‌اند. اینجا نیز شیوه‌های سازماندهی این استادان با یکدیگر تفاوت‌های اساسی ندارد. به عبارت دیگر، ردیف‌های مختلف فقط در جزئیات با هم تفاوت دارند.

ردیف‌های مختلف عبارت‌اند از : ردیف‌سازی میرزا عبدالله، ردیف‌سازی آقاحسینقلی، مجموعهٔ ردیف گردآوری شده توسط موسی معروفی، ردیف آوازی عبدالله خان دوامی و غیره.

از میان این ردیف‌ها، امروزه، ردیف میرزا عبدالله و آقا حسینقلی برای ساز و ردیف عبدالله‌خان دوامی و کریمی برای آواز از همه متداول‌ترند.

● حدود چهار دههٔ پیش، به دعوت ادارهٔ هنرهای زیبای وقت، جلساتی با حضور استادان : نورعلی برومند، علی اکبر شهنازی، ابوالحسن صبا، احمد عبادی، رکن الدین مختاری و موسی معروفی تشکیل شد تا یک‌یک دستگاه‌ها و آوازها و گوشه‌های ردیف توسط آن استادان مورد بررسی قرار گیرد. از آن‌جا که پس از یک‌سال و نیم‌بحث و تبادل‌نظر، توافقی میان استادان در مورد نام و روند گوشه‌ها به‌عمل نیامد، ردیفِ گردآوری شده توسط موسی معروفی به‌عنوان نمونه برای چاپ درنظر گرفته شد. موسی معروفی استاد تار و از شاگردان برجستهٔ درویش خان بود. این استاد با تکیه بر ردیف آقاحسینقلی و میرزاعبدالله و استفاده از نوشته‌های استاد علینقی وزیری ردیف مذکور را گردآوری کرد و در سال ۱۳۴۲ آن را به چاپ رساند. این ردیف را می‌توان همچون دائرةالمعارفی را روایاتِ برگزیدهٔ متعدد به‌حساب آورد.

جمع‌بندی فصل دوم

موسیقی کلاسیک ایرانی همچون درختی است که ریشهٔ آن را سابقهٔ کهن این موسیقی تشکیل می‌دهد. تنهٔ اصلی این درخت، ردیف یا، به‌عبارت دقیق‌تر، مجموع ردیف‌های سازی و آوازی است. از این تنه هفت شاخهٔ اصلی منشعب می‌شوند که هفت دستگاه موسیقی ایرانی را تشکیل می‌دهند. این هفت دستگاه عبارت‌اند از : شور، نوا، سه‌گاه، چهارگاه، همایون، ماهور و راست پنجگاه.

از شاخهٔ شور چهار شاخهٔ کوچک‌تر منشعب می‌شوند که آوازهای این دستگاه را تشکیل می‌دهند. این آوازها عبارت‌اند از : ابوعطا، بیات‌ترک، افشاری و دشتی.

از شاخهٔ همایون یک شاخهٔ کوچک‌تر منشعب می‌شود که آواز بیات اصفهان است.

هر کدام از این دوازده شاخه گوشه‌های مختلفی را در خود جا داده‌اند. برخی از این گوشه‌ها، گوشه‌های با مُد معیّن‌اند و برخی دیگر گوشه‌های با مُد غیر معیّن. در ضمن، هر دستگاه یا آواز یک مقام اصلی دارد که به آن مقام مادر می‌گویند. این مقام در درآمد دستگاه‌ها معرفی می‌شود که محل رجوع همهٔ گوشه‌ها است و باعث یکپارچگی دستگاه یا آواز می‌شود.

مقام مادر و مقام‌های گوشه‌های با مُد معیّن به این شکل به‌وجود می‌آیند : همهٔ آن‌ها نغمه‌هایی از گام بالقوهٔ موسیقی ایرانی (که در آن همهٔ نغمه‌های مورد استفاده در موسیقی ایرانی وجود دارند) را مورد استفاده قرار می‌دهند و آن‌ها را در یک یا دو دانگ می‌گنجانند و بر بعضی نغمه‌ها (یا درجه‌ها) تأکید می‌کنند (این درجه‌ها را شاهد، خاتمه، متغیر، ایست و آغاز می‌نامند) و همچنین سرمشق‌های لحنیِ خاص خود را به‌وجود می‌آورند.

به این ترتیب، درخت موسیقی ایرانی، با ریشهٔ کهن آن و با تنهٔ ردیف، شاخه‌های اصلی دستگاه‌ها، شاخه‌های فرعی آوازها و شاخه‌های نازک گوشه‌ها شکل می‌گیرد. برگ‌ها و میوه‌های این درخت قطعات موسیقی‌ای هستند که توسط موسیقی‌دانان مختلف ساخته یا به‌صورت بداهه اجرا می‌شوند. این برگ‌ها و میوه‌ها از همان شیره‌ای تغذیه می‌کنند که در درون تنه و شاخه‌ها جریان دارد.

به عبارت دیگر، ردیف دستگاه‌ها و آوازها، منبع تغذیه و سرچشمهٔ اصلی قطعاتی است که توسط موسیقی‌دانان آفریده می‌شوند.

پرسش

۱ــ تفاوت میان بستر صوتی و گام بالقوه را توضیح دهید.
۲ــ تفاوت میان گام بالقوه و گام بالفعل را توضیح دهید.
۳ــ چگونه از یک گام بالفعل یا از یک دانگ مُد ساخته می‌شود؟
۴ــ آیا می‌توان از هر مقامی به دلخواه، به مقامی دیگر رفت؟ چرا؟
۵ــ چه عاملی وحدت یک دستگاه را حفظ می‌کند؟
۶ــ چه عاملی باعث ایجاد تنوع و عدم یکنواختی در یک دستگاه می‌شود؟
۷ــ چه درجه‌ای بیشترین اهمیت را در تشخیص یک مقام دارد؟
۸ــ آیا می‌توان مقامی در موسیقی کلاسیک ایرانی یافت که متعلق به یک دستگاه نباشد؟
۹ــ تفاوت میان ایست و خاتمه چیست؟
۱۰ــ تفاوت میان گوشه‌های با مُد معیّن و گوشه‌های با مُد غیرمعیّن چیست؟
۱۱ــ آیا می‌توان تصور کرد که ردیف‌های تازه‌ای در موسیقی ایرانی به‌وجود آیند؟