

فصل ۲



مفاهیم بنیادین

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

- ۱- مفاهیم بستر صوتی، گام بالقوه و گام بالفعل را توضیح دهد.
- ۲- چگونگی ایجاد یک مُد را توضیح دهد.
- ۳- مفاهیم مقام و دستگاه را بیان کند.
- ۴- درجه‌های مهم مقام‌های ایرانی و ویژگی‌های آن‌ها را توضیح دهد.
- ۵- انواع گوشه را تعریف کند.
- ۶- ردیف را تعریف کند.

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

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

بم‌ترین نت عود



زیرترین نت سنتور

بستر صوتی موسیقی ایرانی



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



گام بالقوه موسیقی ایرانی

توجه: بستر صوتی و گام بالقوه فوق بر مبنای کوکۀ (دیاپازون) استاندارد و با تکیه بر ردیف و پرده‌بندی تار و سه تار نوشته شده و بیشتر جنبه نظری دارد. اگر سنتور یا نی ملاک باشد تفاوت‌هایی در بستر صوتی به وجود خواهد آمد.

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



- منطقه 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، منطقه صوتی سیم ششم، بم‌تر از منطقه صوتی سیم اول است. منطقه‌های صوتی مختلف در صدای خوانندگان نیز وجود دارند.
- علینقی وزیری (۱۲۶۶-۱۳۵۸) بین نغمات دو و یک پرده ریمل و بین نغمات فا و سل یک پرده فادیز اضافه کرده است.



همان‌گونه که می‌بینید موسیقی ایرانی فقط از تعداد مشخصی نغمه که در فاصله 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 فاصله یک اکتاو استفاده کنند.

گام بالفعل: هیچ وقت در یک قطعه موسیقی ایرانی از همه 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، همه امکانات موجود در موسیقی ایرانی را به ما عرضه می‌کند اما همه این امکانات، یکجا، و در یک قطعه موسیقی واحد، قابل استفاده نیستند.



سعی کنید یک ملودی ساده با استفاده از همه نغمه‌های گام بالقوه بسازید.

آیا نتیجه برای گوش آرادهنده نیست؟

در موسیقی ایرانی اگر قطعه‌ای در محدوده یک اکتاو نواخته شود هیچ وقت از نظر تئوریک، بیش از هفت نغمه از اکتاو را به کار نمی‌گیرد. به همین دلیل، موسیقی ایرانی هم، مثل بسیاری از موسیقی‌ها، هپتاتونیک یا هفت نغمه‌ای است («هپتا» یعنی هفت و «تن» یعنی نغمه).

• موسیقی پنتاتونیک یا پنج نغمه‌ای در بسیاری از نقاط جهان، به ویژه در خاور دور، آفریقا و نزد سرخ پوستان آمریکا رایج است. در این موسیقی فقط از پنج نغمه داخل یک اکتاو استفاده می‌شود. رایج ترین گام این موسیقی فاقد نیم برده است: دو، ر، می، سل، لا، دو.

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



به محض این که هفت نغمه از نغمه‌های گام بالقوه را انتخاب و آن‌ها را به ترتیب، از بم به زیر، مرتب کنیم (مثلاً: دو، ر، می، فا، سل، لا، سی بمل، دو) یک گام بالفعل خواهیم داشت. برخلاف آنچه درباره گام بالقوه ذکر کردیم هنگام ساختن یک قطعه موسیقی می‌توانیم از همه امکاناتی که گام بالفعل در اختیارمان می‌گذارد استفاده کنیم.





از همه 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 نغمه دو، رکن، می‌کرن، می‌بکار، فا، سی را انتخاب کرد زیرا این کار با معیارهای رایج ملایمت فاصله‌ها که در فصل اول ذکر شد مغایرت دارد (به قسمت مربوط به ملایمت‌ها در فصل اول نگاه کنید).



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

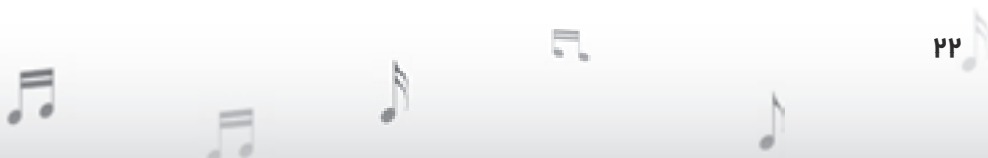
نحوه انتخاب گام‌های بالفعل تا حدود زیادی یک مسئله فرهنگی است و با زیبایی‌شناسی هر
ملتی ارتباط دارد.



• 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
صداها چ، گ، پ، ژ وجود ندارند و، متقابلاً، ایرانی‌ها تلفظ‌های مختلف حروف ض،
ذ، ظ را که مختص اعراب است در زبان خود ندارند.



نکته مهم: ممکن است ما از گام بالقوه موسیقی ایرانی یک گام بالفعل استخراج کنیم. در
استخراج این گام، قوانین ملایمت (ذکر شده در فصل اول) را هم در نظر 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 خاطر نشان 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 به کار 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 به نوبت 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 هر حال، در موسیقی‌های هپتاتونیک (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 به دست آورد. از این گام، دانگ‌های متعددی استخراج می‌شوند که در محدودهٔ آن‌ها می‌توان قطعات موسیقی خلق کرد. اما برای اینکه قطعات ساخته شده در محدودهٔ این دانگ‌ها خصوصیات ایرانی داشته باشند باید نکات دیگری نیز در نظر گرفته شوند که در قسمت بعدی به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۲-۲- 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، سی بمل، 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.



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 هر کدام 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، به طوری که در همهٔ آن‌ها یک یا چند نوع لحن (ملودی) مشترک باشد. این عمل هم می‌تواند یکی دیگر از وجوه مشخصهٔ مُد به حساب 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 به وجود 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 به طور دلبخواهی و با یک انتخاب و تصمیم‌گیری ساده به وجود 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 - عربی - ترکی به مُدهای مختلفی که به شکل ذکر شده در بالا به‌وجود می‌آیند «مقام» می‌گفتند و به هر کدام 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 به‌عنوان 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 - عربی - ترکی به این مفهوم مقام می‌گوییم. برای به‌وجود آوردن مقام، هر سه عامل (گام بالفعل، نظام سلسله‌مراتب درجه‌ها و سرمشق لحنی) مهم‌اند.



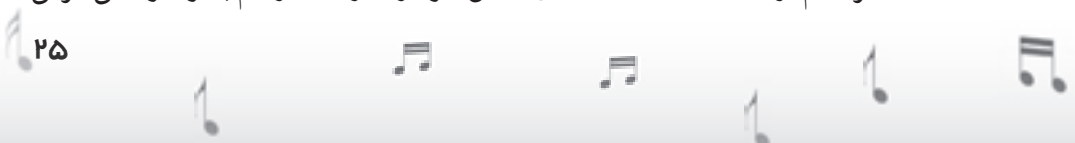
احساس مُدال : به محض اینکه به شیوه‌های فوق یک مُد به‌وجود آمد، این مُد دارای قابلیت بیانگری و تأثیرگذاری خاصی می‌شود. به عبارت دیگر، هر کدام از مُدهای مختلف، در یک فرهنگ موسیقایی، احساس خاصی را بیان می‌کنند و برشونده تأثیر ویژهٔ خود را می‌گذارند. این احساس ویژه را احساس مُدال می‌نامند.

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 :

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



استخراج شده‌اند؛

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

۳- هر کدام از آن‌ها غالباً سرمشق‌های لحنی خاص خود را دارند.

۲-۳- دستگاه و آواز

مبحث «احساس مُدال» که پیش از این تعریف شد، از اهمیت بسیار برخوردار است. در واقع، 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 ویژه 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. به عبارت 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 به صورت 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 بر اساس نظم خاصی به هم پیوند خورده‌اند. یکی از نتایج این نظم خاص این است که گذر از یک مقام به مقامی دیگر در درون یک دستگاه، به شکل خوشایند صورت می‌گیرد.

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

● **مثال:** مقام مَهور، مقامِ مادرِ دستگاهِ مَهور است و یا مقامِ مادرِ دستگاهِ شور، مقامِ شور است.

همه 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 به معنی قطعه‌ای است که توسط آن به یک دستگاه وارد می‌شویم یا، به عبارت دیگر، دستگاه را با آن شروع می‌کنیم.


فروود: 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. به عبارت دیگر، فرودها عامل پیوند دادن گوشه‌های مختلف به درآمد (یا مقام مادر) محسوب می‌شوند.

البته باید در نظر داشت که در مواردی نیز گوشه‌ها فاقد فروودند و به جای برگشت به مقام اصلی، به گوشه بعدی می‌روند.

● **مثال:** نمونه‌ای از فروود ماهور:



بنابراین، دستگاه را می‌توان به صورت 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 راست پنجگاه.



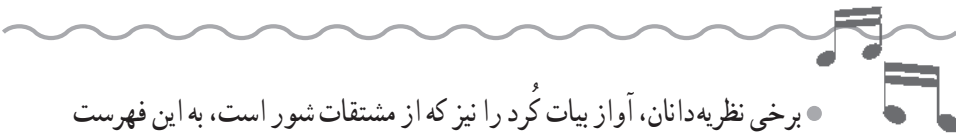
● مفهوم دستگاه در موسیقی قدیم ایرانی وجود نداشته است. در میان موسیقی‌های ایرانی - عربی - ترکی نیز فقط موسیقی ایرانی و آذربایجانی (که خویشاوندی بسیار نزدیکی با موسیقی ایرانی دارد) از حدود دو قرن پیش به این طرف از این اصطلاح استفاده می‌کنند.



آواز : آواز از نظر لغوی، به معنای صوت و بانگ و نیز به معنای خواندن است اما امروزه در موسیقی ایرانی به دو معنای دیگر نیز به کار می‌رود. در معنای اول، آواز، اصطلاحاً، به گونه‌ای 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 مورد نظر ما است، آواز به یک دستگاه کوچک یا فرعی می‌گویند که از یک دستگاه اصلی مشتق شده باشد.


همه 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 محدوده صوتی اش کوچک تر است و هم تعداد گوشه‌های آن کمتر. آوازا غالباً به دستگاه مادر خود، یعنی دستگاهی که از آن مشتق شده‌اند، باز می‌گردند.

در موسیقی کلاسیک ایرانی پنج آواز وجود دارند : ابوعطا، بیات ترک، افشاری و دشتی - که از شور مشتق شده‌اند - و اصفهان، یا بیات اصفهان که از همایون مشتق شده است. بقیه 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 لحنی خاص خود را دارد، بسیار به آواز دشتی نزدیک است و در ضمن، به طور مکرر به شور رجعت می‌کند. در کتاب حاضر از ذکر این آواز به عنوان آواز ششم در نظام موسیقی ایرانی صرف نظر شده است.





• به نظر 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 معانی ضمنی فلسفی و مذهبی داشته‌اند. احتمالاً حذف بیات کرد از مجموعه آوازاها به این دلیل بوده است که نمی‌خواستند 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، همه اجزای دستگاه را به هم پیوند می‌دهد و یک کلیت یکپارچه و هماهنگ به وجود می‌آورد. بنابراین، در برداشت سنتی مقام‌ها به‌طور مستقل از دستگاه‌ها وجود ندارد و همه 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.

۴-۲- 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 به وجود 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 پردازیم و اصطلاحات دیگری را تعریف کنیم.

پیش از این گفتیم که یک مقام از یک یا دو دانگ به وجود می‌آید، الگوهای لحنی خاصی را

به کار می‌گیرد و سلسله مراتب درجه‌های ویژه 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 سلسله مراتب درجه‌ها در موسیقی ایرانی معرفی می‌شوند. این درجه‌های مهم که نام‌ها و نقش‌های متفاوتی دارند عبارت‌اند از:

۱- **شاهد**: درجه‌ای است که بیش از همه درجه‌ها بر آن تأکید می‌شود. این درجه نقش محوری دارد و به نظر می‌رسد که مسیر ملودی به سوی 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 عبدالله)

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

الف) اگر توقف قطعی و نهایی باشد، به طوری که شنونده احساس کند گوشه خاتمه یافته است، به درجه مورد نظر «خاتمه» می‌گوییم.

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

نکته: بعضی دستگاه‌ها یا آوازاها بیش از یک خاتمه دارند (مثل افساری).

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

ب) اگر توقف موقتی باشد، به طوری 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

۳- 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

افروز و غیره.

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

نام‌گذاری گوشه‌ها: بعضی گوشه‌ها نام یک منطقه یا یک شهر را بر خود 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، گریلی 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 به درستی معلوم نیست، مثل بسته‌نگار، مخالف، سَیخِی، بیات راجع و مَجسلی.

۶-۲- 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:

۱- 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 به ترتیب، یکی پس از دیگری، اجرا و شنیده می‌شوند ارتباط دارد.

۲- هنگامی که همه 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 مجموعه هفت دستگاه و پنج آواز موسیقی ایرانی گفته می‌شود که در آن‌ها گوشه‌ها با نظم خاصی در پی یکدیگر قرار گرفته‌اند.

ردیف، یک مجموعه الگو یا مجموعه مدل است که پایه و اساس موسیقی ایرانی را تشکیل

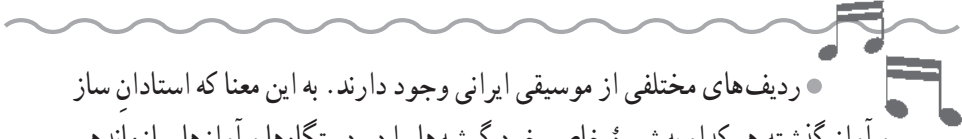
می‌دهد.

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 استادان ساز و آواز گذشته هر کدام به شیوه خاص خود گوشه‌ها را در دستگاه‌ها و آوازاها 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، مجموعه 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 عبدالله خان دوامی و کریمی برای آواز از همه متداول‌ترند.



• حدود چهار دهه پیش، به دعوت اداره 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 آوازاها و گوشه‌های ردیف توسط آن استادان مورد بررسی قرار گیرد. از آن‌جا که پس از یک سال و نیم بحث و تبادل نظر، توافقی میان استادان در مورد نام و روند گوشه‌ها به عمل نیامد، ردیف گردآوری شده توسط موسی معروفی به عنوان نمونه برای چاپ در نظر گرفته شد. موسی معروفی استاد تار و از شاگردان برجسته درویش خان بود. این استاد با تکیه بر ردیف آقاحسینقلی و میرزا عبدالله 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 روایات برگزیده متعدد به حساب آورد.

جمع بندی فصل دوم

موسیقی کلاسیک ایرانی همچون درختی است که ریشه آن را سابقه کهن این موسیقی تشکیل می دهد. تنه اصلی این درخت، ردیف یا، به عبارت دقیق تر، مجموع ردیف های سازی و آوازی است. از این تنه هفت شاخه اصلی منشعب می شوند که هفت دستگاه موسیقی ایرانی را تشکیل می دهند. این هفت دستگاه عبارت اند از: شور، نوا، سه گاه، چهارگاه، همایون، ماهور و راست پنجگاه.

از شاخه شور چهار شاخه کوچک تر منشعب می شوند که آوازهای این دستگاه را تشکیل می دهند. این آوازه عبارت اند از: ابوعطا، بیات ترک، افشاری و دشتی.

از شاخه همایون یک شاخه کوچک تر منشعب می شود که آواز بیات اصفهان است.

هر کدام از این دوازده شاخه گوشه های مختلفی را در خود جا داده اند. برخی از این گوشه ها، گوشه های با مُد معین اند و برخی دیگر گوشه های با مُد غیر معین. در ضمن، هر دستگاه یا آواز یک مقام اصلی دارد که به آن مقام مادر می گویند. این مقام در درآمد دستگاه ها معرفی می شود که محل رجوع همه گوشه ها است و باعث یکپارچگی دستگاه یا آواز می شود.

مقام مادر و مقام های گوشه های با مُد معین به این شکل به وجود می آیند: همه آن ها نغمه هایی از گام بالقوه موسیقی ایرانی (که در آن همه نغمه های مورد استفاده در موسیقی ایرانی وجود دارند) را مورد استفاده قرار می دهند و آن ها را در یک یا دو دانگ می گنجانند و بر بعضی نغمه ها (یا درجه ها) تأکید می کنند (این درجه ها را شاهد، خاتمه، متغیر، ایست و آغاز می نامند) و همچنین سرمشق های لحنی خاص خود را به وجود می آورند.

به این ترتیب، درخت موسیقی ایرانی، با ریشه کهن آن و با تنه ردیف، شاخه های اصلی دستگاه ها، شاخه های فرعی آوازه ها و شاخه های نازک گوشه ها شکل می گیرد. برگ ها و میوه های این درخت قطعات موسیقی ای هستند که توسط موسیقی دانان مختلف ساخته یا به صورت بداهه اجرا می شوند.

این برگ ها و میوه ها از همان شیرهای تغذیه می کنند که در درون تنه و شاخه ها جریان دارد. به عبارت دیگر، ردیف دستگاه ها و آوازه ها، منبع تغذیه و سرچشمه اصلی قطعاتی است که توسط موسیقی دانان آفریده می شوند.



پرسش

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