دانشگاه گیلان
۱۳۵۳-1974

موسیقی نظری ایران

تدوین (به شیوه گردآوری)

دکتر نرگس ذاکر جعفری
استادیار دانشکده معماری و هنر دانشگاه گیلان

چاپ اول

اداره چاپ و انتشارات دانشگاه گیلان

دستگاه همایون

چهار مضراب	درآمد اول	درآمد دویم	آواز اول	آواز دویم	موالیان	چکاوک
بیداد اول قدیم	بیداد دویم جدید			نی داود	بادی	ابوالچپ
راوندی در جزو ابوالچپ		و فرود بود	لیلی مجنون	طرز	نوروز عرب	نوروز صبا
نوروز خارا	نفیر	و فرنگ	حاشیه فرنگ	بیات عجم	شوشتری	میگلی
بختیاری	موالف	غزال	ناصری	جامه در آن در تنم همایون مطلوب است		
بیات اصفهان هم در این دستگاه بکار برده میشود همچنین سوز و گداز						
رنگهای همایون	شهرآشوب	نستوری	فرح مخصوص همین دستگاه است			

سوز و گداز بر وزن سه ضاحیلن باید باشد نستوری را نستاری هم میگویند

بسم الله الرحمن الرحیم

موسیقی نظری ایران

تدوین به شیوه گردآوری

دکتر نرگس ذاکر جعفری

استادیار دانشکده معماری و هنر دانشگاه گیلان

انتشارات دانشگاه گیلان

۱۳۹۶

دانشگاه گیلان
۱۳۵۳-1974

شابک: ۳ ـ ۱۶۱ ـ ۱۵۳ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸

سرشناسه	: ذاکر جعفری، نرگس،۱۳۵۵
عنوان و نام پدیدآور	: موسیقی نظری ایران / تدوین (به شیوه گردآوری) نرگس ذاکر جعفری
مشخصات نشر	: رشت: دانشگاه گیلان، ۱۳۹۶.
مشخصات ظاهری	: ۲۳۶ص.: مصور، نمودار
شابک	: ۳-۱۶۱-۱۵۳-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرستنویسی	: فیپا
موضوع	: موسیقی ایران
موضوع	: Music, Iranian
موضوع	: موسیقی ایرانی - - دستگاه ها -- ردیف
موضوع	: Music, Iranian - - Dastgah - - Radif
شناسه افزوده	: دانشگاه گیلان. انتشارات
رده بندی کنگره	: ۱۳۹۶ ۹م۲ذ/ML۳۴۴
رده بندی دیویی	: ۷۸۹/۰۱
شماره کتابشناسی ملی	: ۴۸۶۷۶۸۸

اداره چاپ و انتشارات دانشگاه گیلان

نام کتـــاب	:	موسیقی نظری ایران
مؤلفان	:	دکتر نرگس ذاکر جعفری
ویراستار علمی	:	مهدی علومی
ویراستار ادبی	:	فرشته گلچین
نوبت چـــاپ	:	اول، ۱۳۹۶
ناشـــر	:	انتشـارات دانشـگاه گیـلان
شـــمارگان	:	۱۰۰۰ جـلد

* هر گونه چاپ و تکثیر فقط در اختیار انتشارات دانشگاه گیلان است.*

موسیقی نظری ایران

نرگس ذاکر جعفری
(استادیار دانشگاه گیلان)

فهرست مطالب

مقدمه ..... ز

بخش اول: کلیات

فصل اول: مفاهیم بنیادین ۱

۱. ۱. دستگاه ۱

۱. ۱. ۱. دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای از گوشه‌ها..... ۲

۱. ۱. ۲. دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای از مُدها ۳

۱. ۱. ۳. دستگاه به‌عنوان یک سامانه‌ی موسیقایی ۴

۱. ۱. ۴. دستگاه به عنوان فرم ترکیبی ۵

۱. ۲. آواز ۵

۱. ۲. ۱. آواز به‌عنوان دستگاه فرعی ۵

۱. ۲. ۲. آواز به‌عنوان گونه‌ای از موسیقی ۶

۱. ۲. ۳.آواز به‌عنوان گوشه..... ۶

۱. ۲. ۴. آواز به معنای هنر خوانندگی.....۶

۱. ۳. مُد ۶

۱. ۳. ۱. ویژگی‌های مُد ۸

۱. ۳. ۱. ۱. تعداد نغمه‌ها (یک دانگ و گاهی بیشتر یا کمتر) ۸

۱. ۳. ۱. ۲. ترکیب نغمه‌ها (چگونگی فواصل درون دانگ‌ها) ۹

۱. ۳. ۱. ۳. نقش نغمه‌ها ۹

۱. ۳. ۱. ۴. سیر نغمگی ۱۰

۱. ۳. ۱. ۵. گستره‌ی صوتی نغمه‌ها ۱۱

۱. ۳. ۲. انواع مُد در موسیقی دستگاهی ایران ۱۲

۱. ۳. ۲. ۱. مُد مبنا ۱۲

۱. ۳. ۲. ۲. مُد اولیه ۱۲

۱. ۳. ۲. ۳. مُد ثانویه ۱۲

۱. ۳. ۲. ۴. مُد انتقالی ۱۲

۱. ۴. گوشه ۱۳
۱. ۴. ۱. گوشه‌های مُدال (گوشه‌های بنیادی) ۱۴
۱. ۴. ۱. ۱. گوشه‌های با مُد مبنا ۱۵
۱. ۴. ۱. ۲. گوشه‌های با مُد اولیه ۱۵
۱. ۴. ۱. ۳.گوشه‌های با مُد ثانویه ۱۶
۱. ۴. ۱. ۴.گوشه‌های با مُد انتقالی ۱۶
۱. ۴. ۲. گوشه‌های غیرمُدال (گوشه‌های فرعی) ۱۶
۱. ۴. ۲. ۱.گوشه‌های ریتمیک ۱۶
۱. ۴. ۲. ۲.گوشه‌های ملودیک ۱۷
۱. ۵. ردیف ۱۷
۱. ۵. ۱. ردیف به‌عنوان کل گوشه‌های موجود در موسیقی ایران ۱۸
۱. ۵. ۲. ردیف به‌عنوان نحوه‌ی تنظیم گوشه‌های داخل دستگاه..... ۱۸
۱. ۵. ۳. ردیف به‌عنوان شیوه‌ای خاص درتنظیم گوشه‌ها..... ۱۸
۱. ۵. ۴. ردیف به مفهوم فرمِ آواز ۱۸
۱. ۵. ۵. ردیف به‌عنوان تفکیک موسیقی آوازی و سازی ۱۹
۱. ۵. ۶. ردیف به‌عنوان تفکیک اجرای سازهای مختلف ۱۹
۱. ۶. بستر صوتی ۲۰
۱. ۷. گام بالقوه ۲۰
۱. ۸. گام بالفعل ۲۱
۱. ۹. جمع‌بندی ۲۱
فصل دوم: تدوین موسیقی دستگاهی ایران ۲۳
۲. ۱. بررسی معیارهای طبقه‌بندی دستگاه‌ها ۲۳
۲. ۱. ۱. بررسی وجوه تمایز دستگاه‌های موسیقی ایران ۲۴
۲. ۱. ۱. ۱. فواصل زیرساخت موسیقایی ۲۴
دانگ یا فاصله‌ی چهارم (تتراکورد) ۲۴
ترکیب دانگ‌ها (دو دانگی) ۲۶

پنتاکورد یا فاصله‌ی پنجم ۲۹
تریکورد یا فاصله‌ی سوم ۲۹
فاصله‌ی دوم ۳۰
اکتاو یا هنگام (فاصله‌ی هشتم) ۳۰
۲ـ۱ـ۱ـ۲. نقش نغمه‌های تأکیدی ۳۰
نغمه‌ی شاهد ۳۱
نغمه‌ی ایست ۳۱
نغمه‌ی خاتمه یا فرود..... ۳۱
نغمه‌ی آغاز ۳۱
نغمه‌ی متغیّر ۳۲
۲. ۱. ۱. ۳. گردش نغمگی ۳۲
۲. ۱. ۲. بررسی وجوه اشتراک دستگاه‌های موسیقی ایران ۳۳
۲. ۱. ۳. بررسی وجوه اشتراک و افتراق بین دستگاه‌ها و آوازها ۳۴
۲. ۱. ۳. ۱. وجوه اشتراک دستگاه‌ها وآوازها..... ۳۴
۲. ۱. ۳. ۲. وجوه غیرمشترک دستگاه‌ها وآوازها ۳۵
۲. ۱. ۴. وجود مُدهای متعدد در دستگاه‌ها ۳۵
۲. ۲. متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی ۳۷
۲. ۲. ۱. اسامی و طبقه‌بندی دستگاه‌ها و آوازها در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی ۳۸
۲. ۲. ۲. مفاهیم موسیقی دستگاهی در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی ۴۲
بخش دوم: تحلیل دستگاه‌های موسیقی ایرانی ۴۹
فصل سوم : دستگاه شور ۵۱
۳. ۱. مُدهای موجود در دستگاه شور ۵۱
۳. ۲. دستگاه شور در رویکرد غرب‌گرایانه ۵۶
۳. ۳. به‌دست آوردن نام دستگاه شور از روی علائم سرکلید ۵۷
۳. ۴. دستگاه شور در رویکرد تاریخ‌گرایانه ۵۷
۳. ۵. دستگاه شور در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی ۵۸

۳. ۶. بررسی گوشه‌های دستگاه شور ۵۸
فصل چهارم: آواز بیات‌کُرد ۷۳
۴. ۱. آواز بیات‌کُرد در رویکرد تاریخ‌گرایانه ۷۴
۴. ۲.گوشه‌های بیات‌کُرد ۷۴
فصل پنجم: آواز دشتی ۷۷
۵. ۱.آواز دشتی در رویکرد غرب‌گرایانه ۷۹
۵. ۲. به‌دست آوردن نام آواز دشتی از روی علائم سرکلید ۷۹
۵. ۳. آواز دشتی در رویکرد تاریخ‌گرایانه ۷۹
۵. ۴.گوشه‌های آواز دشتی ۷۹
فصل ششم: آواز بیات‌تُرک ۸۳
۶. ۱.آواز بیات‌ترک در رویکرد غرب‌گرایانه ۸۴
۶. ۲. به‌دست آوردن نام آواز بیات‌ترک از روی علائم سرکلید ۸۵
۶. ۳.آواز بیات‌ترک در رویکرد تاریخ‌گرایانه ۸۵
۶. ۴.گوشه‌های آواز بیات‌ترک ۸۵
فصل هفتم: آواز ابوعطا ۹۳
۷. ۱. به‌دست آوردن نام آواز ابوعطا از روی علائم سرکلید ۹۴
۷. ۲. آواز ابوعطا در رویکرد تاریخ‌گرایانه ۹۴
۷. ۳. گوشه‌های آواز ابوعطا ۹۵
فصل هشتم : آواز افشاری ۱۰۱
۸. ۱. آواز افشاری در رویکرد غرب‌گرایانه ۱۰۳
۸. ۲. به‌دست آوردن نام آواز افشاری از روی علائم سرکلید ۱۰۳
۸. ۳.آواز افشاری در رویکرد تاریخ‌گرایانه ۱۰۳
۸. ۴.گوشه‌های آواز افشاری ۱۰۳
فصل نهم: دستگاه سه‌گاه ۱۰۷
۹. ۱. دستگاه سه‌گاه در درویکرد غرب‌گرایانه ۱۰۹
۹. ۲. به‌دست آوردن نام دستگاه سه‌گاه از روی علائم سرکلید ۱۱۰

۹. ۳. دستگاه سه‌گاه در رویکرد تاریخ‌گرایانه ۱۱۰
۹. ۴. دستگاه سه‌گاه در متون اولیه موسیقی دستگاهی ۱۱۰
۹. ۵. گوشه‌های دستگاه سه‌گاه ۱۱۲
فصل دهم: دستگاه نوا ۱۲۳
۱۰. ۱. دستگاه نوا در رویکرد غرب‌گرایانه ۱۲۴
۱۰. ۲. به‌دست آوردن نام دستگاه نوا از روی علائم سرکلید ۱۲۵
۱۰. ۳. دستگاه نوا در رویکرد تاریخ‌گرایانه ۱۲۵
۱۰. ۵. دستگاه نوا در متون اولیه موسیقی دستگاهی ۱۲۵
۱۰. ۵. گوشه‌های دستگاه نوا ۱۲۶
فصل یازدهم: دستگاه همایون ۱۳۵
۱۱. ۱. مُدهای موجود در دستگاه همایون ۱۳۶
۱۱. ۲. دستگاه همایون در رویکرد غرب‌گرایانه ۱۳۸
۱۱. ۳. به‌دست آوردن نام دستگاه همایون از روی علائم سرکلید ۱۳۹
۱۱. ۴. دستگاه همایون در رویکرد تاریخ‌گرایانه ۱۳۹
۱۱. ۵. دستگاه همایون در متون اولیه موسیقی دستگاهی ۱۳۹
۱۱. ۶.گوشه‌های دستگاه همایون..... ۱۴۰
فصل دوازدهم: آواز بیات اصفهان..... ۱۵۱
۱۲. ۱. مُدهای موجود در آواز بیات اصفهان ۱۵۳
۱۲. ۲. آواز بیات اصفهان در رویکرد غرب‌گرایانه ۱۵۴
۱۲. ۳. به‌دست آوردن نام آواز بیات اصفهان از روی علائم سرکلید ۱۵۴
۱۲. ۴.آواز بیات اصفهان در رویکرد تاریخ‌گرایانه..... ۱۵۵
۱۲. ۵.گوشه‌های بیات اصفهان ۱۵۵
فصل سیزدهم: دستگاه چهارگاه ۱۶۱
۱۳. ۱. مُدهای موجود در دستگاه چهارگاه ۱۶۳
۱۳. ۲. دستگاه چهارگاه در رویکرد غرب‌گرایانه ۱۶۳
۱۳. ۳. به‌دست آوردن نام دستگاه چهارگاه از روی علائم سرکلید ۱۶۴

۱۳. ۳. دستگاه چهارگاه در رویکرد تاریخ‌گرایانه ۱۶۵
۱۳. ۴. دستگاه چهارگاه در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی ۱۶۵
۱۳. ۵. گوشه‌های دستگاه چهارگاه ۱۶۶
فصل چهاردهم: دستگاه ماهور ۱۷۹
۱۴. ۱. مُدهای موجود در دستگاه ماهور ۱۷۹
۱۴. ۲. دستگاه ماهور در رویکرد غرب‌گرایانه ۱۸۱
۱۴. ۳. به‌دست آوردن نام دستگاه ماهور از روی علائم سرکلید ۱۸۲
۱۴. ۴. دستگاه ماهور در رویکرد تاریخ‌گرایانه ۱۸۳
۱۴. ۵. دستگاه ماهور در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی ۱۸۳
۱۴. ۶. گوشه‌های دستگاه ماهور ۱۸۵
فصل پانزدهم: دستگاه راست‌پنجگاه ۲۰۷
۱۵. ۱. مُدهای موجود در دستگاه راست‌پنجگاه..... ۲۰۸
۱۵. ۲. دستگاه راست‌پنجگاه در رویکرد غرب‌گرایانه ۲۱۱
۱۵. ۳. به‌دست آوردن نام دستگاه راست‌پنجگاه از روی علائم سرکلید ۲۱۱
۱۵. ۴. دستگاه راست‌پنجگاه در رویکرد تاریخ‌گرایانه..... ۲۱۱
۱۵. ۵. دستگاه راست‌پنجگاه در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی ۲۱۲
۱۵. ۶.گوشه‌های دستگاه راست پنجگاه..... ۲۱۳
فهرست منابع ۲۳۱

مقدمه

نظریه‌پردازی در موسیقی ایران سابقه‌ای دست‌کم هزار ساله دارد. تاریخ موسیقی ایران تا پیش از تدوین موسیقی دستگاهی قاجار، دو مکتب نظریه‌پردازی مهم را پشت سر گذاشته است: مکتب موسیقی اسکولاستیک (سده‌ی سوم تا هفتم هجری) که بر پایه‌ی نظریات «فارابی»، «الکندی» و «ابن‌سینا» و با استفاده از میراث موسیقی یونانیان بنیان گذاشته شد؛ و مکتب موسیقی منتظمیه (سده‌ی هفتم هجری تا اواخر صفویه) که با ظهور صفی‌الدین ارموی در سده‌ی هفتم هجری نهضتی جدید در نظریه‌پردازی موسیقی ایران پایه‌گذاری شد و پس از او نظریه‌پردازانی چون «قطب‌الدین شیرازی»، «عبدالقادر مراغی»، «محمد بنایی» و دیگران به بسط این نظریه پرداختند. پس از تدوین موسیقی دستگاهی در دوره‌ی قاجار، نظریه‌پردازی در موسیقی راه‌های دیگری را طی نمود و نظریه‌پردازان با دیدگاه‌های متفاوتی به‌شناسایی مبانی نظری موسیقی دستگاهی پرداختند. نظریه‌ی «علی‌نقی وزیری» از نخستین نظریات در موسیقی دستگاهی محسوب می‌شود که متأثر از نظریات موسیقی کلاسیک غرب بنیان شده است. موسیقی‌شناسانِ پس از وزیری تا به امروز، به‌منظور شناخت مبانی و نظم موجود در موسیقی دستگاهی ایران همچنان به‌طرح تئوری‌های جدید می‌پردازند و دیدگاه‌های متفاوتی را در این حیطه مطرح می‌کنند. در این کتاب قصد نداریم به تاریخچه‌ی موسیقی نظری ایران بپردازیم و مکاتب موسیقی نظری قدیم ایران را بررسی کنیم؛ بلکه هدف از تدوین این کتاب، شناخت نظریِ موسیقی دستگاهی ایران از دوره‌ی قاجار به بعد است.

ساختار نظام موسیقی دستگاهی ایران دارای نظم ویژه‌ای است که شناخت آن مستلزم شناخت نظم نظریِ حاکم بر اجزای تشکیل دهنده‌اشاست.به این ساختار منظم و اجزای تشکیل دهنده‌اش، نام‌هایی چون «دستگاه»، «ردیف»، «آواز» و «گوشه» نهادند. چگونگی پیدایش نظام موسیقی دستگاهی از پرسش‌های بنیادی در تاریخ موسیقی ایران محسوب می‌شود و در این‌باره نظرات متفاوتی ارائه شده است. با این‌حال، زمان و علت شکل‌گیری نظام موسیقی دستگاهی و نحوه‌ی پویش آن به‌طور دقیق روشن نیست. به اعتقاد بسیاری روند تحول نظام موسیقی نظامی به دستگاهی و در نهایت شکل‌گیری «ردیف» در طی یک فرایند تدریجی رخ داده است (اسعدی ۱۳۸۰: ۷۱؛ میثمی ۱۳۸۰: ۵۵ـ ۶۸). در کتابِ حاضر، فارغ از پرداختن به‌دلایل تاریخی و چگونگی شکل‌گیری نظام موسیقی دستگاهی، تلاش داریم در جهت شناخت موسیقی کلاسیکِ ایران از طریق تبیین نظریه‌های موجود در این حوزه گام برداریم.

اگرچه پژوهش‌های مستقل و فراوانی درباره‌ی موسیقی کلاسیک ایران صورت گرفته است، همچنان لزوم منبعی جامع‌تر برای دانشجویان که نظریات مختلف در باب موسیقی نظری ایران را در برداشته باشد، احساس می‌شود. نگارنده که از سال ۱۳۸۳ به‌تدریس درس «موسیقی نظری ایران» به دانشجویان رشته‌ی موسیقی اشتغال داشته، همواره ناگزیر به معرفی منابع متعددی از نظریه‌پردازان با دیدگاه‌های مختلف بوده است. همین امر، اندیشه‌ی گردآوری نظریات مختلف در حوزه‌ی نظریِ موسیقی ایران را در یک کتاب به‌ذهنم متبادر ساخت. کتاب حاضر تلاشی است برای گردهم آوردن دستاوردهای ارزشمند استادان و صاحب‌نظران موسیقی ایرانی در حوزه‌ی موسیقی نظریِ ایران، به‌منظور یاری رساندن به دانشجویان موسیقی برای درک بهتر موسیقی کلاسیک ایران. نگارنده ضمن استناد به مهم‌ترین مباحث نظریه‌پردازان، با شناختی که خود از موسیقی دستگاهی ایران دارد، تلاش کرده است نظریات موجود در موسیقی کلاسیک ایران را به‌صورتی شفاف‌تر و در قالب یک مجموعه ارائه دهد. بنابراین نوشته‌ی حاضر قصد ندارد به‌نقد نظریات گوناگون موسیقی دستگاهی بپردازد؛ بلکه تلاش می‌کند تحلیل‌هایی را که در موسیقی دستگاهی ایران انجام شده در این مجموعه گرد هم آورد.

نگاشتن درباره‌ی تئوری موسیقی ایران و تلاش برای نظری‌سازیِ آن، اندکی پس از مشروطه آغاز شد و همچنان تا به امروز ادامه دارد. در رساله‌ی موسیقی ***کلیات یوسفی*** مربوط به دوران فتح‌علی‌شاه قاجار از دوازده دستگاه موسیقی سخن رفته که قبل از ظهور هفت دستگاه موسیقی رواج داشته است (ضیاءالدین یوسف ۱۳۹۰). شاید بتوان گفت «***بحورالالحان***» نخستین اثری است که هفت دستگاه موسیقی ایران و گوشه‌های موجود در آن به‌شکل امروزی ذکر شده‌اند (فرصت‌الدوله شیرازی ۱۳۶۷) و «***مجمع‌الادوار***» اولین کتابی است که از دیدگاه علمی به تشریح و تحلیل موسیقی دستگاهی پرداخته است (هدایت ۱۳۱۷). نسخه‌ی خطی از عهد مظفرالدین شاه با عنوان ***رساله در موسیقی*** به تألیف حسن‌بن علی‌نقی گنجوی تبریزی (مؤیدالتجار) و به‌شماره ۳۲۰۴/۴ در کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود که تمرکز اصلی آن بیشتر بر اوزان عروضی اشعار بوده، ولی اصطلاحات موسیقایی موجود در این رساله نیز حائز اهمیت است (گنجوی تبریزی، نسخه خطی). از این به‌بعد است که شاهدِ نظریه‌پردازی جدی‌تر در حوزه‌ی تئوری موسیقی ایران هستیم. علی‌نقی وزیری را آغازگر طرح مباحث نظری در حوزه‌ی موسیقی دستگاهی ایران می‌دانند و آثارش فصل نوینی را پس از سده‌ها فترت در موسیقی نظری ایران گشوده است.

دکتر «هومان اسعدی» دیدگاه‌های موجود در تبیین مبانی نظری موسیقی کلاسیک ایران در قرن اخیر را به سه دسته‌ی اصلی تقسیم می‌کند: رهیافت‌های غرب‌گرایانه، رهیافت‌های تاریخ‌گرایانه و رهیافت‌های پدیدارشناسانه (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۴ ـ ۴۵). در رهیافت‌های غرب‌گرایانه که شامل آثار نخستین نظریه‌پردازان ایرانی در این مبحث است، موسیقی دستگاهی ایران با معیارهای نظام موسیقایی غربی سنجیده می‌شود. علی‌نقی وزیری نظریات خود را در آثاری ازجمله ***دستور تار*** (بی‌تاریخ)، ***آوازشناسی موسیقی ایرانی*** (۱۳۶۹) و ***تئوری موسیقی*** (۱۳۸۳) ارائه داده است. وی تلاش می‌کند تئوری موسیقی ایران را بر اساس قوانین موجود در تئوری موسیقی غربی پایه‌گذاری کند. پس از وی شاگردش روح‌الله خالقی در کتاب ***نظری به موسیقی*** (۱۳۷۳) به‌تحلیل و شرح دستگاه‌ها از طریق نظریات وزیری و با رهیافت غرب‌گرایانه می‌پردازد. لازم به‌ذکر است که در کتاب ***مجمع‌الادوار***(هدایت ۱۳۱۷) که پیش از نظریات علی‌نقی وزیری نگاشته شده است، اشاراتی به‌تئوری موسیقی غربی و همچنین نظریات موسیقی قدیم ایران به‌چشم می‌خورد.

از حدود دهه‌ی ۱۳۴۰ شمسی، دیدگاه دیگری در نظریه‌پردازی موسیقی کلاسیک ایران مطرح می‌شود که اسعدی از آن با عنوان «رهیافت تاریخ‌گرایانه» یاد می‌کند (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۴ـ ۴۵). در این دیدگاه که واکنشی علیه دیدگاه غرب‌گرایانه بوده است، سعی می‌شود تئوری موسیقی کلاسیک ایران با نظام موسیقی قدیم ایران سنجیده شود. دکتر مهدی برکشلی را آغازگر این مباحث می‌دانند، ولی آثار نظریِ مجید کیانی در کتاب‌های ***هفت دستگاه موسیقی ایران*** (۱۳۷۱) و ***مبانی نظری موسیقی ایران*** (۱۳۷۷)، تأثیرگذاری بیشتری در این زمینه داشته است. وی تلاش می‌کند مُدهای موجود در دستگاه‌ها را بر اساس فواصل موجود در دانگ‌های‌شان با مقام‌های موسیقی قدیم ایران انطباق دهد. امروزه هر دو دیدگاه مذکور نزد نظریه‌پردازان اخیر به‌چالش کشیده می‌شود. رهیافت‌های غرب‌گرایانه به این دلیل که نظام موجود در موسیقی دستگاهی ایران با معیارهای موسیقی غربی قابل سنجش نیست و رهیافت‌های تاریخ‌گرایانه به این علت که در سده‌های اخیر، موسیقی ایران دچار تغییرات شگرفی شده است و نمی‌توان تئوری موسیقی دستگاهی ایران را با مباحث مطرح شده در رسالات موسیقی قدیم مورد سنجش قرار داد. هرچند می‌توان ازهر دو دیدگاه نکات مفیدی را وام گرفت.

در دهه‌های اخیر دیدگاه دیگری در تحلیل موسیقی نظری ایران مطرح شده است که تلاش بر شناخت موسیقی ایران بدون واسطه و از طریق مواجهه‌ی مستقیم با آن دارد. در این نگرش به‌شناخت

ویژگی‌های ذاتی موسیقی دستگاهی پرداخته می‌شود و مسئله‌ی اصلی تشریح جنبه‌های مختلف موسیقی کلاسیک ایران است و نه انطباق آن با نظریات موسیقی قدیم ایران یا تئوری موسیقی غربی. اسعدی از این دیدگاه باعنوان «رهیافت پدیدارشناسانه» یاد کرده است (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۵ ـ ۴۶). از میان نظریه‌پردازانی که از این منظر به موسیقی نظری ایران پرداخته‌اند، می‌توان به دکتر محمدتقی مسعودیه، دکتر هرمز فرهت، دکتر برونو نتل، دکتر ژان دورینگ، داریوش طلایی، حسین علیزاده و دکتر هومان اسعدی نام برد (همان: ۴۶). در برخی از موارد ممکن است ترکیبی از رهیافت‌های مختلف به‌صورت توأم به‌کار روند. در کتاب حاضر تلاش بر این است تا از طریق این رهیافتِ سوم به‌شناخت و تحلیل موسیقی نظری ایران بپردازیم و معیار اصلی در تحلیل‌ها نیز شناخت موسیقی دستگاهی ایران بر اساس ویژگی‌های ذاتی آن است؛ اما در تشریح هریک از دستگاه‌ها اشارات کوتاهی نیز به دیدگاه غرب‌گرایان و تاریخ‌گرایان در آن مورد و همچنین نظریات متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی نظیر ***مجمع‌الادوار*** و ***بحورالالحان*** خواهیم داشت.

در مورد تحلیل دستگاه‌های موسیقی ایران تقریباً به‌تعداد استادان موسیقی‌دان و پژوهشگران موسیقی و حتی دانشجویان علاقه‌مند، تجزیه و تحلیل وجود دارد. در کتاب حاضر قصد نداریم هر مطلبی را که در این زمینه نوشته شده، ملاک قرار دهیم؛ ولی ممکن است در مواقع لزوم به‌مطالب مختلفی در یک مورد خاص رجوع کنیم. شاید بتوان گفت مهم‌ترین ویژگی موسیقی ایرانی، مُدال بودن آن است و از همین‌رو در این کتاب نظریاتی را که به اهمیت این ویژگی پی برده‌اند، بیشتر مدنظر خواهند بود. در این راستا مهم‌ترین مطالبی که در این کتاب استفاده شده و راهگشا بوده‌اند، نظریات داریوش طلایی، هومان اسعدی و حسین علیزاده بوده و از سایر منابع در صورت لزوم استفاده شده است.

داریوش طلایی در کتاب ***نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی*** (۱۳۷۲) نخستین محصول پژوهش خود را درباره‌ی ساختار مُدال آوازها و دستگاه‌ها منتشر کرده است. وی در این کتاب به‌طرح خصوصیات مُدال درون دستگاه‌ها و نقش دانگ‌ها و اهمیت‌شان در ساختار موسیقی دستگاهی پرداخته و در تابلوهایی، ساختار مُدال دستگاه‌ها و آوازها را ارائه داده است. طلایی یادآور می‌شود که ردیف و نظام مُدال، مقوله‌ی واحدی نیستند، بلکه ردیف، مجموعه ملودی‌هایی است که توسط افراد مختلف جمع‌آوری شده‌اند (طلایی ۱۳۷۲: ۱۱). وی در کتاب ***ردیف میرزاعبدالله: نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی***(۱۳۷۴) تلاش کرده است ملودی‌های مدل و جملات ملودیکی را به‌صورت

تفکیک شده در آوانویسی‌ها به‌کار بندد. وی در کتاب ***تحلیل ردیف*** (۱۳۹۴) به‌مطالعه‌ی گونه‌های مختلف انگاره‌ها و جملات موسیقی کلاسیک ایرانی، نحوه‌ی به‌کارگیری، گسترش و دگردیسی آنها در قالب گوشه‌ها، مُدها، آوازها و دستگاه‌ها می‌پردازد. طلایی شکل‌گیری موسیقی ایرانی را از خُرد به کلان معرفی می‌کند؛ یعنی تعدادی نغمه، یک انگاره را می‌سازند و چند انگاره یک جمله را، جمله‌ها گوشه‌ها را و گوشه‌ها دستگاه را (طلایی ۱۳۹۴: ۱۲).

دکتر هومان اسعدی از نظریه‌پردازانی است که تلاش کرده است، با تلفیقی از نظریه‌های موسیقی قدیم ایران و مفاهیم موسیقی‌شناسی، به تبیین ساختارهای مُدال در موسیقی دستگاهی ایران بپردازد. وی تلاش می‌کند «بر اساس مفهوم فاصله‌ی ساختاری، اِشِل‌های صوتی رپرتوارهای مورد بررسی خویش را به اجزای سازنده‌ی آنها تقسیم کند. اساس قرار دادنِ مفهوم فاصله‌ی ساختاری برای تفکیک سلول‌های مُدال منجر به انکشاف سلول‌های نغمگی کوچک‌تر و بزرگ‌تر از تتراکورد می‌شود و این می‌تواند پیشرفت قابل‌توجهی در تحلیل موسیقی‌شناختی سلول‌های مُدال در موسیقی ایران محسوب شود» (کردمافی ۱۳۸۸: ۴۷). اسعدی در مقاله‌ی «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمُدی» به‌طرح موضوع چندمُدی بودن مجموعه‌ی دستگاه‌ها می‌پردازد و تعاریف دقیقی از مفاهیم موسیقی کلاسیک ایران ارائه می‌دهد (اسعدی ۱۳۸۲). وی در مقاله‌ی «سایه‌روشن‌های مُدال: مطالعه‌ای تطبیقی در ساختار آواز بیات اصفهان»، تشابهاتی را که بین مُدهای موجود در آواز بیات اصفهان و مناطق دیگر از ردیف وجود دارد، مطالعه می‌کند و چنین تشابهاتی را در با عنوان «سایه روشن مدال» قلمداد می‌کند؛ بدین‌معنا که ویژگی‌های اصلی مُدال بین برخی از مُدها متشابه است، اما تغییر در برخی از عناصر موجب ایجاد نوعی سایه روشن مُدال در قالب طیفی همسان می‌شود (اسعدی ۱۳۸۷: ۵۶).

پژوهش مهم دیگری که در زمینه‌ی موسیقی نظری ایران انجام شده و یکی از مراجع مهم کتاب حاضر محسوب می‌شود، کتاب ***مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی*** (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸) است که نتیجه‌ی بیش از یک سال نشست‌های مداوم شورای تخصصی بوده که حسین علیزاده، هومان اسعدی، ساسان فاطمی، علی بیانی، مصطفی پورتراب و مینا افتاده اعضای آن بوده‌اند. این کتاب با آگاهی از اینکه نظام موسیقایی ایران در حال حاضر با گذشته تفاوت‌هایی دارد، مفاهیمی را از رسالات نظری کهن اخذ کرده و اصول و قواعد موسیقی ایرانی را از آنچه امروز در عمل اجرا می‌شود، استخراج کرده است. اما نویسندگان این کتاب تنها به‌تحلیل مُد مبنا یا مُد درآمد دستگاه‌ها

پرداخته‌اند و به‌دلیل حجم وسیع ساختار مُدها در دستگاه‌ها، به‌بررسی سایر مُدهای موجود در دستگاه‌ها نپرداخته‌اند. نگارنده در کتاب حاضر تلاش کرده است با الگو قرار دادن تحلیل مُد درآمد در کتاب ***مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی***، به‌تحلیل سایر مُدهای موجود در دستگاه‌ها نیز بپردازد و دستگاه را به‌عنوان مجموعه‌ای از مُدهای متنوع تحلیل کند.

محمدرضا فیاض در مجموعه‌ی ***شناخت دستگاه‌های موسیقی ایرانی*** (۱۳۹۱)، باآنکه مخاطب این مجموعه را افرادِ غیر موسیقی‌دان فرض می‌کند، نکات قابل توجهی را در تحلیل‌های خود ارائه می‌دهد که می‌تواند مورد استفاده‌ی موسیقی‌دانان و دانشجویان نیز قرار گیرد. هرمز فرهت در کتاب ***دستگاه در موسیقی ایران*** (۱۳۸۰) به تجزیه و تحلیل دستگاه‌ها و گوشه‌ها می‌پردازد و راه‌های مطالعه‌ی «گوشه» را به‌عنوان موادی که از آن می‌توان در بداهه‌نوازی و آهنگسازی استفاده کرد، معرفی می‌کند. مرتضی حنانه در کتاب ***گام‌های گمشده***(۱۳۸۹) از سویی از مفاهیم موسیقی غرب بهره می‌جوید و از سوی دیگر می‌خواهد بین موسیقی دستگاهی با موسیقی قدیم ایران ارتباط و پیوندی را برقرار و کشف نماید. وی همواره در کتاب خود، نظریات وزیری و خالقی را به چالش کشیده است (حنانه ۱۳۸۹). مجید کیانی ترکیب دو دانگ متصل و یک پرده‌ی طنینی در انتهای دو دانگ متوالی، را در تحلیل مُدها به‌کار می‌برد (کیانی ۱۳۷۱). وی معتقد است که شش ذی‌الاربع اول از ذوالاربعات هفت‌گانه‌ی موسیقی قدیم در موسیقی دستگاهی موجود است. نریمان حجتی معتقد است که مُدهای مختلف موسیقی کلاسیک ایران با یک اسلوب واحد توجیه‌پذیر نیستند و از همین‌رو نظریات وزیری، خالقی، حنانه و کیانی را به چالش می‌گیرد (حجتی ۱۳۷۵: ۴۱). برونو نتل در کتاب ***ردیف موسیقی دستگاهی ایران*** (۱۳۸۸) به‌مطالعه‌ی موسیقی دستگاهی ایران می‌پردازد و هدف خود را معرفی این موسیقی به مخاطبین امریکایی ذکر می‌کند. وی به‌بررسی تطبیقی دستگاه‌های موسیقی ایران در ردیف‌های مختلف می‌پردازد و تحقیق وی از این منظر که به‌مطالعه‌ی تطبیقی اجراهای مختلف ردیف پرداخته، قابل توجه است. الا زونیس از دیگر پژوهشگران غیر ایرانی است که در کتاب ***موسیقی کلاسیک ایرانی***به تبیین تئوری موسیقی ایران می‌پردازد و در کتاب خود، تحقیقات وزیری، خالقی و فرهت را مبنای کار قرار می‌دهد (زونیس ۱۳۷۷).

هرچند تلاش‌های نظریه‌پردازان موسیقی در تبیین تئوری و نظم موجود در موسیقی دستگاهی ایران تاکنون بسیار راهگشا بوده، ولی تا درک و تحلیل دقیق روابط پیچیده‌ی نظام موسیقی دستگاهی راه زیادی در پیش است. از همین‌رو همچنان پژوهش‌های جدیدتری در باب موسیقی نظری ایران صورت

گرفته است. کردمافی در مقاله «بررسی پاره‌ای از امکانات بالقوه‌ی مدال در موسیقی دستگاهی ایران» (۱۳۸۸) یکی از راهکارهای برون‌رفت از رکود موسیقایی در ردیف موسیقی ایران را بررسی نظری و تحلیل ساختارهای موسیقی ایران می‌داند که با اقتباس از ویژگی‌های درونی و امکانات مُدال موسیقی دستگاهی بتوان امکانات بالقوه‌ی موجود در نظام موسیقی دستگاهی را به فعلیت رساند. وی در این مقاله با ارائه‌ی ترکیب‌های مختلف دانگ‌ها، و همچنین تریکوردها و پنتاکوردها فضاهای مُدال جدیدی را معرفی می‌کند (کردمافی ۱۳۸۸: ۱۹ ـ ۷۲). آرش محافظ در مقاله‌ی «مقام دلکش؛ نگاهی تطبیقی به مفهوم و خصوصیات مقام در موسیقی دستگاهی ایران»، تلاش می‌کند با نگاهی تطبیقی به مفهوم «مقام» بین دو فرهنگ موسیقی ایرانی و ترکی ـ عثمانی بپردازد. وی در این مقاله سه روایت از مُد دلکش را قیاس می‌کند (روایت‌های میرزاعبدااله، آقاحسینقلی وموسی معروفی) و نشان می‌دهد که علاوه بر عواملی چون اِشِل صوتی، نقش نغمه‌ها، سیر ملودی، حتی الگوهای مورد استفاده در ملودی این روایت‌ها نیز یکسان و مشابه هستند و تفاوت روایت‌ها در جزئی‌ترین سطح ساخت مُد و دستگاه و در «تنوع‌های نسبی» روی می‌دهد. وی معتقد است روایت‌های مختلف ردیف، ناشی از تنوع‌های اجرایی آن است و در قدیم فقط یک «ردیف» ساخته شده است (محافظ ۱۳۹۰). یعقوبیان در مقاله «بررسی ساختار دستگاه شور در ردیف میرزاعبدالله؛ با تأکید بر ماهیت مدال و چیدمان واحدهای درون دستگاهی» (۱۳۹۳) به‌منظور یکدست کردن گوشه‌های دستگاه شور از نظر ترتیب نغمات شاهد، چینش جدیدی را پیشنهاد می‌کند که در آن، گوشه‌ها به‌ترتیب نغمه‌ی شاهد قرار گرفته‌اند. هدف یعقوبیان از ارائه‌ی این چینش جدید، قرار دادن گوشه‌های دستگاه شور در یک مجموعه‌ی منسجم‌تر و فاقد پراکندگی بوده است.کامیار صلواتی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ساختار و نقش دانگ‌های مورد استفاده در گوشه‌های راک ردیف میرزاعبدالله» (۱۳۹۳) به تحلیل و نحوه‌ی توالی دانگ‌های مختلف مُد راک در دستگاه ماهور می‌پردازد. نگارنده‌ی این کتاب نیز در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود (ذاکرجعفری ۱۳۸۳) با مطالعه‌ی نظریه‌پردازی‌های موجود، سعی در پی‌گیری موسیقی دستگاهی ایران در دوره‌ی قاجار داشته است که در برخی موارد به نکاتی از این پایان‌نامه نیز ارجاع داده می‌شود.

از منابع دیگری که به‌دلایل مختلف به‌ندرت به آن ارجاع داده‌ایم، می‌توان به آثار فرهاد فخرالدینی، سلمان سالک و مسعود شعاری نام برد. فخرالدینی در کتاب ***ردیف موسیقی ایرانی*** (۱۳۹۳) به تحلیل گوشه‌های ردیف از جنبه‌های مختلف پرداخته است و در این تحلیل تحت‌تأثیر رویکرد غرب‌گرایانه بوده است. سلمان سالک در کتاب ***دستگاه‌ها و آوازها***(۱۳۸۸) با رویکردی

تاریخ‌گرایانه به تحلیل دستگاه‌ها می‌پردازد و در گوشه‌ها علاوه بر ترکیب دانگ‌ها، به ترکیب ذی‌الخمس‌ها نیز قائل است. وی از ذی‌الخمس یا پنتاکورد با عنوان «بانگ» یاد می‌کند و گوشه‌های مختلف دستگاه‌ها را حاصل ترکیب دانگ‌ها و گاهی بانگ‌ها می‌داند. وی از ذکر واژه‌ی گوشه پرهیز می‌کند و واژه‌ی آواز را به این منظور استفاده می‌کند. شعاری در کتاب ***تحلیل، نت‌نگاری و نگرشی بر ساختار موسیقی دستگاهی ایران*** (۱۳۹۴) به‌تحلیل دستگاه ماهور می پردازد که در فصل مربوط به دستگاه ماهور از برخی مطالب این کتاب استفاده کرده‌ایم.

کتابِ پیش‌رو شامل دو بخش مجزااست. بخش اول به تبیین کلیات اختصاص دارد که خود شامل دو فصل است. فصل اول به مثابه‌ی مقدمه‌ای برای ورود به بحث و دربردارنده‌ی تعاریف و مفاهیم بنیادین موسیقی دستگاهی ایران است. فصل دوم به چگونگی تدوین موسیقی دستگاهی اختصاص یافته است. بخش دوم کتاب به تحلیل دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی کلاسیک ایران اختصاص دارد که خود شامل سیزده فصل است. باتوجه به این نکته که موضوع اصلی کتاب پیش‌رو، موسیقی نظری ایران است، تلاش می‌شود ساختار مُدال گوشه‌های موجود در دستگاه‌ها مبحث اصلی قرار گیرد و از آنجا که موضوع کتاب، تجزیه و تحلیلِ ملودیک و ریتمیک گوشه‌ها نیست، ازین‌رو قصد نداریم به‌تحلیل جزئیِ انگاره‌های مختلفِ ریتمیک و ملودیک گوشه‌ها بپردازیم و فقط در برخی موارد و به‌صورت گذرا به این موضوع خواهیم پرداخت.

هرچند محدود کردن موسیقی ایران به یک یا چند روایت خاص از ردیف نمی‌تواند زمینه را برای یک نظریه‌ی جامع فراهم کند، با این‌حال ناگزیر بوده‌ایم به‌منظور خاص‌تر کردن محدوده‌ی موضوع در این کتاب، ردیف میرزاعبدالله را مد نظر قرار دهیم. همچنین باتوجه به این‌که در دهه‌های اخیر، ردیف میرزاعبدالله بیشتر مورد توجه واقع شده و مبنا و ملاک آموزش ردیف در دانشگاه‌ها نیز است، مثال‌های کتاب حاضر از این ردیف انتخاب شده‌اند.

نگارنده بر خود لازم می‌داند سپاس ویژه‌ی خود را به استادان گرانقدر تقدیم کند که موسیقی کلاسیک ایرانی را به‌طور مستقیم و یا غیر مستقیم از آن‌ها آموخت. استادان و موسیقی‌دانان پرشُماری که آوردن نام یکایک آن‌ها در اینجا ممکن نیست، اما نام و تأثیرشان در سراسر این کتاب مشهود است.

نرگس ذاکر جعفری

تابستان ۱۳۹۶

بخش اول

کلیات

فصل اول:
مفاهیم بنیادین

نظام موسیقی دستگاهی ایران دارای تقسیم‌بندی درونی خاصی است که اجزاء آن با نام‌هایی چون دستگاه، آواز، گوشه، ردیف و مُد (مقام) از یکدیگر متمایز می‌شوند. با آن‌که این واژه‌ها بنیادی‌ترین مفاهیم موسیقی دستگاهی ایران به شمار می‌آیند، ولی جایگاه و نحوه‌ی پویش آن‌ها به‌طور دقیق روشن نیست. برخی از اصطلاحات مذکور، طیف معنایی مختلفی را دربردارند و در بعضی مواقع مترادف گرفتن آن‌ها موجب پدید آمدن ابهاماتی می‌شود. در این بخش از کتاب، پیش از تحلیل دستگاه‌ها، با استناد به نظریات موسیقی‌شناسان و نوازندگان امروزی و همچنین با مطالعه‌ی منابع مکتوب موسیقایی دوره‌ی قاجار، تلاش خواهد شد تعاریفی از مفاهیم بنیادین موسیقی دستگاهی ایران ارائه دهیم.

۱ . ۱. دستگاه

دستگاه، بنیادی‌ترین مفهوم موسیقی دستگاهی است. ازدیدگاه لغوی کلمه‌ی «دستگاه» ترکیبی ازدولغت «دست» و «گاه»است. «دست» علاوه بر آن‌که عضوی از اندام بدن است، معانی مختلفی چون «مسند، قاعده، روش، نوع، جور، قسم، نوبت وغیره» (مسعودیه ۱۳۶۵: ۷۰) را داراست و همچنین به‌معنای مجموعه‌ای کامل نیز به‌کار می‌رود. پسوند «گاه» در زبان فارسی گاهی به‌صورت قید زمان و گاهی به‌صورت قید مکان استفاده می‌شود. پسوند «گاه» در موسیقی اغلبِ کشورهای آسیایی حضور دارد و درموسیقی ایران نیز در بیشتر دستگاه‌ها به‌کار می‌رود. مانند: سه‌گاه، دوگاه، چهارگاه (لطفی۱۹:۱۳۵۴). در مورد پسوند «گاه» تصور می‌شود: «یادگار همان «گاث» یا «گات» باشد که در فارسی میانه یا پهلوی «گاس» شده (به‌معنی سرود) وسپس درفارسی دری به شکل «گاه» درآمده است» (بینش ۱۴:۱۳۸۰).

باتوجه به معانی لغوی، تعبیرات تحت‌اللفظی چون محل دست و انگشتان برروی پرده‌ها یا قاعده و روش و نحوه‌ی یافتن فواصل ونغمه‌ها و چگونگی این فواصل را می‌توان برداشت کرد. مفهوم دیگری نیز برای واژه‌ی دستگاه در *فرهنگ عمید* آمده است: «تمام آلات و ادواتی که در یک‌جا و برای انجام دادن کاری فراهم آورده باشند» (عمید ۶۴۵:۱۳۸۲). چنین مفهومی با معنی کنونی دستگاه نیز در ارتباط

است، چون دریک دستگاه «تمام نغمات و متعلقات آن دستگاه فراهم آمده‌اند» (لطفی۱۹:۱۳۵۴). همان‌طور که این واژه در زبان فارسی به‌عنوان یک کل استفاده می‌شود، در موسیقی نیز همین‌گونه است. دستگاه به‌معنای کل و مجموعه‌ای است که از اجزائی تشکیل می‌شود. «مجموع اجزاء یک واحد شناخته شده که هر یک از اجزاء آن نقشی مستقل دارد و در عین‌حال تمام‌شان به‌هم وابسته‌اند و با هماهنگی کامل برای حصول به یک نتیجه کلی کار می‌کنند مانند ماشین چاپ یا اتومبیل و غیره» (حنانه ۱۳۸۹: ۱۶). دستگاه را از این جهت نیز می‌توان کامل به‌شمار آورد که تمام محدوده‌ی مناسب خوانندگی انسان را که در موسیقی ایرانی شش دانگ پیوسته برابر با دو و نیم هنگام است (برابر با وسعت صوتی تار و سه‌تار)، پوشش می‌دهد (طلایی ۱۳۹۴: ۱۲).

علاوه بر تعاریف لغوی، کلمه‌ی «دستگاه» دارای مفاهیم موسیقایی تخصصی‌تری در موسیقی ایران است که در اینجا مهم‌ترین این موارد را ذکر می‌کنیم:

۱ . ۱ . ۱. دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای از گوشه‌ها

مهم‌ترین تعبیری که از واژه‌ی «دستگاه» اتخاذ می‌شود، مجموعه‌ای از «گوشه»[1]هایی است که براساس روندی پشت سرهم قرار می‌گیرند. چنین تعریفی غالباً برای ردیف نیز در نظر گرفته می‌شود. تقی بینش در کتاب *تاریخ مختصر موسیقی ایران* چنین تعریفی ارائه داده است: «دستگاه به مجموعه‌ای از آهنگ‌های ایرانی اطلاق می‌شود که براساس ساختار نغمگی، به‌ترتیب خاصی به‌هم پیوسته وتنظیم شده است» (بینش ۱۳۸۰: ۵۸). هرمز فرهت در کتاب *دستگاه درموسیقی ایرانی*در تعریف دستگاه چنین می‌گوید: «دستگاه به‌عنوان یک سری قطعاتی است که به‌طور سنتی با هم جمع گشته‌اند و بیشتر آن‌ها مقام مخصوص به خود را دارا می‌باشند» (فرهت ۱۳۸۰: ۴۱). ساسان سپنتا در کتاب *چشم‌انداز موسیقی ایران* تعریف مشابهی ارائه می‌دهد: «دستگاه عبارتست از توالی نظام یافته‌ی قراردادی نمونک‌های قالبی موسیقایی به نام نغمه‌ها یا گوشه‌ها که در حوزه تنال آن دستگاه ترتیب یافته است» (سپنتا ۲۸۱:۱۳۶۹). محمدرضا لطفی نیز درکتاب *موسیقی آوازی ایران* دستگاه را«کلی از اجزاءِ آن (یعنی تمام گوشه‌های آن با حالت‌های آن)» (لطفی۲۰:۱۳۵۴) معرفی کرده است. مجید کیانی درمصاحبه‌ی شخصی مفهوم دستگاه را به‌عنوان «مجموعه‌ای ازگوشه‌ها» معرفی کرده است (نک. ذاکر جعفری ۱۳۸۳: ۱۹۰). داریوش پیرنیاکان نیز دراین راستا می‌گوید: «دستگاه مجموعه‌ای است از موتیف‌ها یا تکه‌های

---

[1] برای تعریف گوشه بنگرید به بخش ۴٫۱ همین فصل.

کوچک آوازی یا بعضی موقع ریتمیک که با یک روند هنری و ذوقی و طبیعی ملودی پشت سرهم قرارمی‌گیرد» (نک. ذاکرجعفری ۱۳۸۳: ۲۰۳).

۱.۱.۲. دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای از مُدها

دومین مفهومی که برای «دستگاه» در نظر گرفته می‌شود، مجموعه‌ی مُدهای وابسته به‌هم هستند که هنگام اجرای یک دستگاه مورد استفاده قرارمی‌گیرند. ازاین دیدگاه دستگاه در برگیرنده‌ی چندین مُد یا مقام است. داریوش طلایی از آن به‌عنوان «سیستم مُدال» نام می‌برد (طلایی ۱۳۷۸: ۱۲۲) و مجید کیانی در این‌باره تاکید می‌کند: «دستگاه تنها از یک مد یا مقام تشکیل نمی‌شود» (کیانی ۱۲۷۱: ۳۹). بدین‌ترتیب هردستگاه شامل چندین مُد است که مُدِ درآمد موقعیتی برجسته دارد. هرمز فرهت نیز به این امر اشاره می‌کند: «دستگاه هم نام هر یک از گروه‌های دوازده‌گانه بوده و هم نام نخستین مقامی که در گروه ارائه می‌شود، برای مثال وقتی می‌گوییم دستگاه همایون منظورمان یک گروه از قطعاتی است که تحت نام جامع همایون قرار دارند» (فرهت ۱۳۸۰: ۴۲). حسین علیزاده نیز خاطرنشان می‌کند: «در دستگاه برای این‌که تنوعی ایجاد شود مقام‌های مختلف در کنار هم گذاشته می‌شوند و اجرا می‌شوند. درواقع این مقام‌ها در یک کلیتی قرار می‌گیرند. این مقام‌ها را ما در دستگاه به‌صورت گوشه‌های اصلی می‌نامیم» (نک. ذاکر جعفری ۱۳۸۳: ۲۲۱). به‌طور کلی می‌توان گفت هر دستگاه، مجموعه‌ای از قطعاتی به‌نام گوشه است که گوشه‌ها در مُدهای مختلفی ساخته شده‌اند و بر اساس نظم خاصی به‌هم پیوند خورده‌اند. از نتایج این نظم خاص، گذر از یک مُد به مُدی دیگر در درون یک دستگاه به‌صورت خوشایند است (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۳۳).

هومان اسعدی طبق همین ویژگی، دستگاه را «چرخه‌ای چند مُدی» می‌خواند و چنین تعریفی از دستگاه ارائه داده است: «دستگاه عبارت است از یک سیکل یا چرخه‌ی چندمُدی، مجموعه‌ای متشکل از ملودی مُدل‌هایی که بر اساس زیربنایی مُدال در یک طرح سیکلیک یا چرخه‌ای سازماندهی شده‌اند» (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۶). «در اینجا منظور از سیکل روند چرخه‌وار مُدها است که از مُد مبنای دستگاه مورد نظر شروع می‌شود و پس از سلسله‌ای از مُدگردی‌ها سرانجام به همان مُد نخستین یا مُد مبنا باز می‌گردد» (همان: ۴۷).

بنابراین دستگاه هم به مجموعه‌ی مُدهای یک گروه اطلاق می‌شود و هم به‌عنوان مشخصه‌ی آن مُدی است که در درآمد دستگاه معرفی می‌شود. بدین‌ترتیب که مُد اصلی دستگاه از طریق گوشه‌ی درآمد معرفی می‌شود و طی تغییر و تحولاتی وارد مُدهای دیگری می‌شود و دوباره توسط انگاره‌هایی

به‌نام «فرود» به مُد اصلی دستگاه برگشت داده می‌شود. بنابراین دستگاه یک سازمان مختلط صوتی است که از مجموعه‌ی چندین مُد تشکیل می‌شود و علاوه برمُد درآمد، مُدهای دیگری نیز در آن حضور دارند. برای مثال وقتی می‌گوییم دستگاه ماهور منظورمان گروهی از مُدهاست که تحت‌عنوان جامع ماهور قرار دارند ولی وقتی می‌گوییم مُد ماهور منظورمان فقط مُد اصلی و نخستین آن مجموعه یعنی درآمدِ ماهور است.

به‌طور کلی می‌توان گفت: دستگاه، مجموعه‌ای از گوشه‌هااست که در چرخه‌ای چند مُدی با نظم خاصی تدوین شده‌اند. در این چرخه، یک مُد مبنا یا مُد مادر وجود دارد که نام دستگاه از نام این مُد گرفته شده است و اغلب گوشه‌ها به آن بازمی‌گردند (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۳۵).

۱ . ۱ . ۳. دستگاه به‌عنوان یک سامانه‌ی موسیقایی

مفهوم دیگری که ازمقوله‌ی دستگاه به‌دست می‌آید، دستگاه به‌عنوان سامانه‌ای موسیقایی است که در این سامانه، دستگاه‌ها در دوازده گروه طبقه‌بندی شده‌اند. این دوازده گروه شامل هفت گروه بزرگ‌تر با نام «دستگاه» و پنج گروه کوچک‌تر با عنوان «آواز» هستند. علی‌نقی وزیری و روح‌الله خالقی از منظر گام به دستگاه‌ها می‌نگریستند و معتقد بودند که هفت دستگاه موسیقی ایران تشکیل پنج مُد مختلف می‌دهد و در این میان، مُد ماهور و راست‌پنجگاه و همچنین مُد شور و نوا را یکی در نظر می‌گرفتند. منظورآنها از مُد، جنسیت گام (بزرگ ـ کوچک) بوده و با این تقسیم‌بندی هر دستگاه نماینده‌ی یکی از گام‌ها (جنسیت گام) در موسیقی ایرانی است. علی‌نقی وزیری در این راستا می‌نویسد: «شرط دستگاه بودن آن است که از حیث گام دارای چهارم و پنجم درست بوده ودرضمن در فواصل بین نت‌ها نیز مستقل باشد یعنی شباهت به گام دیگری نداشته باشد» (وزیری۱۷:۱۳۶۹). و در جایی دیگر نظرش را درباره‌ی یکی انگاشتن دستگاه ماهور و راست‌پنجگاه چنین بیان می‌کند: «دستگاه به آوازی باید اطلاق شود که طرز بستن درجات گام آن و فواصل جزء آن شباهت به گام دیگر نداشته باشد مثل این‌که وقتی می‌گوییم دستگاه ماهور منظور نشان دادن کلیه‌ی ملودی‌های مختلفی است که از گام بزرگ تشکیل می‌گردد و اگر راست‌پنجگاه هم همان گام و فواصل را داشته باشد آن‌را نباید دستگاه بخوانیم» (همان: ۱۶). همانطور که در مقدمه کتاب گفته شد رهیافت‌های غرب‌گرایانه‌ی وزیری و به‌ویژه نظریاتش در مورد یکی‌دانستن دستگاه ماهور و راست پنجگاه، و همچنین شور و نوا پذیرفته‌شده نیست و توسط موسیقی‌دانان ایرانی مورد انتقاد واقع شده است. صرف‌نظر از نظریات وزیری و خالقی، دستگاه‌های موسیقی ایران در هفت گروه بزرگ و پنج گروه کوچک‌تر دسته‌بندی

می‌شوند که روی هم‌رفته، دوازده گروه خواهند شد. امروزه در برخی از روایت‌های ردیف، آواز بیات‌کُرد را نیز از دستگاه شور جدا می‌کنند و به‌عنوان آوازی مستقل در نظر می‌گیرند.

۱ .۱ .٤. دستگاه به‌عنوان فرم ترکیبی

از واژه‌ی «دستگاه» به‌عنوان «فرم ترکیبی» نیز صحبت شده است که تغییر وتحول ملودی در قالب این فرم صورت می‌پذیرد. چنین تعریفی از دستگاه، کاربرد بسیار کمی داشته و دکتر مسعودیه از افرادی است که به چنین تعریفی پرداخته است: «این فرم که اکنون رایج است، مشتمل است بر پنج قسمت: پیش درآمد، چهارمضراب، آواز، تصنیف و رنگ» (مسعودیه ۱۳۷۶: ۳۹). این نوع استفاده از واژه‌ی دستگاه به معنی قطعه‌ای در دستگاه است.

۱ .۲.آواز

آواز در لغت به معنی نغمه، صدا و آهنگ آمده است ولی اصطلاح آواز در موسیقی دستگاهی ایران مفاهیم دیگری را داراست:

۱. ۲. ۱.آواز به‌عنوان دستگاه فرعی

مهم‌ترین معنایی که از واژه‌ی آواز اتخاذ می‌شود «دستگاه کوچک» یا «دستگاه فرعی» است که برای مشتقات و متعلقات دستگاه‌های بزرگ‌تر به‌کار می‌رود؛ مانند آوازابوعطا، آواز دشتی، آواز بیات ترک، آواز افشاری که از متعلقات دستگاه شور هستند. به‌عبارتی دیگر، آواز «نوعی دستگاه در مقیاسی کوچک‌تر است» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۳۵) و دستگاهی فرعی است که از یک دستگاه اصلی مشتق شده است (همان). «آوازها را نیز می‌توان دستگاه‌های فرعی یا اشتقاقی دانست که از لحاظ وضعیت مُدال تقریباً مشابه با دستگاه‌ها هستند، با این تفاوت که معمولاً دارای ساختار مُدال ساده‌تری هستند» (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۶).

ساسان سپنتا می‌گوید: «در برچسب صفحات گرامافون از دوره‌ی اول ضبط صفحات ایرانی(۱۹۰۶تا ۱۹۱۵ م.) دراوایل بیشتر عنوان آواز به‌چشم می‌خورد ولی از اواسط کار کلمه‌ی دستگاه روی برچسب صفحه ظاهر شده است» (سپنتا ۱۳۶۹: ۲۶۷). همچنین روح‌الله خالقی آورده است: «اکنون آوازهای بزرگ را دستگاه می‌نامند...» (خالقی ۱۳۷۳: ۱۲۵). علی‌نقی وزیری نیز در کتاب *دستور تار* تمام دستگاه‌ها را آواز نامیده است: «آواز ماهور عیناً بدون کم و زیاد گام کبیر است» (وزیری، بی‌تا :۹۵). و یا «چهارگاه آوازی است با شکوه...» (همان: ۱۰۸). ولی در کتاب *آوازشناسی موسیقی ایران*، وزیری از واژه‌ی دستگاه نیز استفاده کرده است: «دستگاه به آوازی باید اطلاق شود که

طرز بستن درجات گام آن و فواصل جزءِ آن شباهت به گام دیگر نداشته باشد» (وزیری ۱۶:۱۳۶۹). می‌توان چنین استنباط کرد که اصطلاح آواز به‌مفهوم دستگاه به‌کار می‌رفت و سپس واژه‌ی دستگاه جای کلمه‌ی آواز نشست و آواز به دستگاه‌های کوچک‌تر و متعلقات دستگاه‌ها اطلاق گردید. امروزه به متعلقات دستگاه شور یعنی ابوعطا، دشتی، بیات‌ترک، افشاری وگاهی بیات‌کرد و همچنین بیات اصفهان (دستگاه فرعی همایون)، آواز اطلاق می‌شود.

۱. ۲. ۲. آواز به‌عنوان گونه‌ای از موسیقی

«آواز» در مفهومی دیگر گونه‌ای از موسیقی (چه سازی و چه آوازی) است که بدون متر و با وزن آزاد اجرا می‌شود. آواز معمولاً همراه با بداهه‌پردازی ارائه می‌گردد که بعد از فرم پیش‌درآمد اجرا می‌شود و در ادامه‌ی آن فرم‌های متریک مانند چهارمضراب و یا رنگ ارائه می‌شوند. گونه‌ی آواز شامل توالی مدونی از گوشه‌هاست که متر آزاد دارند و خواندن موسیقایی شعر براساس وزن عروضی و هجایی شعر بدون متر را در برمی‌گیرد.

۱. ۲. ۳. آواز به‌عنوان گوشه

در دوران قاجار، آواز به معنای گوشه نیز به‌کار می‌رفت. «در برچسب استوانه‌های «حافظ‌الاصوات» ضبط شده ازساز استادان عصرناصرالدین شاه، دوست محمدخان معیرالممالک کلمه‌ی آواز به‌کار برده است به‌عنوان مثال: «آواز منصوری، آواز حاجیانی، آواز راک» (سپنتا ۱۳۶۹: ۲۶۸) که کلمه‌ی آواز به‌جای گوشه، استفاده شده است. همچنین در بعضی از ردیف‌های موجود، از ردیف مهدی‌قلی هدایت، واژه‌ی آواز در کنارگوشه‌های دیگر و به‌صورتی قرارگرفته که به‌نظر می‌رسد آواز، نام یک گوشه بوده است (ستایشگر ۳۷:۱۳۷۴). امروزه سومین گوشه‌ی دستگاه ماهور از روایت میرزاعبدالله و چهارمین گوشه‌ی دستگاه ماهور به روایت میرزاحسینقلی، «آواز» نام دارد.

۱. ۲. ٤.آواز به‌معنای هنرخوانندگی

آواز در مفهوم کلی و عام به هنر خوانندگی گفته می‌شود که موسیقی آوازی نیز به همین مفهوم از موسیقی سازی جدا می‌شود.

۱. ۳. مُد

در میان اصطلاحات موسیقی دستگاهی، مُد یا مقام وضعیت مبهم‌تری نسبت به سایر مفاهیم دارد. «از آنجایی که موسیقی کلاسیک ایران مانند بسیاری از فرهنگ‌های هم‌خانواده‌اش اساساً مُدال محسوب می‌شود، بدیهی است که مفهوم مُد و مؤلفه‌های سازنده‌ی آن در این نظام موسیقایی بسیار پیچیده‌اند» (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۷). مقصود از مُد در موسیقی دستگاهی، چگونگی توالی نغمه‌ها با فواصل

معین و نقش‌های مشخص نغمه‌های تأکیدی و همچنین گستره‌ی صوتی معینی است که فضا و بستری را برای ارائه‌ی گوشه‌ها فراهم می‌سازد. می‌توان گفت مُد دارای ماهیتی زیربنایی است و گوشه‌های موجود در دستگاه‌ها بر بستر مُدها ارائه می‌شوند. هومان اسعدی با استفاده از نظریه‌های «هارولد پاورز» درباره‌ی مُد، چنین تعریفی از آن ارائه می‌دهد: «مُد = اشل صوتی + فونکسیون نغمات یا نقش نغمات (+ ملودی مدل‌ها یا فرمول‌های ملودیک خاص)» (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۷). وی در توضیح این فرمول مُد در موسیقی دستگاهی می‌افزاید همواره مُد دربردارنده‌ی مفهوم «اِشِل صوتی» یا «بستر نغمگی» است که نقش نغمه‌ها نیز مؤلفه‌ای تعیین‌کننده محسوب می‌شود، و در بسیاری موارد ملودی مُدل‌هایا انگاره‌ها و فرمول‌های ملودیک نیز در هویت مُدال سهمی تعیین‌کننده دارند (همان). اِشِل صوتی یا بستر نغمگی به‌معنای نردبان یا پلکانی از نغمه‌هااست که فواصل بین نغمه‌ها و فونکسیون و کارکرد درجات آن مشخص شده است.

امروزه برخی از موسیقی‌دانان واژه‌ی «مقام» را به‌مفهوم مُد به‌کار می‌برند. مقام از نظر لغوی به‌معنای «ایستادن و جای ایستادن» تعریف شده است (کیانی ۱۳۷۱: ۲۲۷) که می‌توان به‌معنی درجه و جایگاه نغمه‌های یا انگشتان روی پرده‌ی ساز نیز تعبیر کرد. مقام را به‌معنی «آهنگ» و «پرده» نیز آورده‌اند (لطفی ۱۳۷۱: ۴۵). امروزه واژه‌ی مقام در موسیقی ایران دو کاربرد عمده دارد. در یک مورد برای موسیقی نواحی ایران استفاده می‌شود و در مورد دیگر، به نظام موسیقایی پیش از نظام دستگاهی اطلاق می‌گردد که از این منظر، نظام مقام‌ها جای خود را به نظام دستگاه‌ها داده‌اند. به‌هر ترتیب استفاده‌ی واژگان مُد و مقام در میان صاحب‌نظران با اختلاف عقیده همراه است و گاهی ابهاماتی را نیز موجب شده است. از جمله مفاهیمی که گاهی با واژه‌ی مُد مترادف در نظر گرفته شده است عبارتند از: مایه، گام، تنالیته، سیستم مایگی و حتی دستگاه. روح‌الله خالقی واژه‌ی مقام را به مفهوم «گام» و واژه‌ی «مایه» را به‌مفهوم تنالیته استفاده کرده است: «مقام ماهور و راست‌پنجگاه یکی است و تنها اختلاف در مایه است، چه ماهور را در مایه‌ی دوی بزرگ (در تار) و راست‌پنجگاه را در مایه‌ی فای بزرگ می‌نوازند که مقام هر دو یکی است (یعنی بزرگ است)» (خالقی ۱۳۷۳: ۱۲۷). و یا در جایی دیگر واژه‌های «مقام»، «گام» و «دستگاه» را به‌صورت مترادف به‌کار برده است: «باید دانست که از پنج دستگاه (یا مقام) فوق مقام ماهور شبیه به مقام بزرگ است» (همان: ۱۲۹). از دیگر واژه‌هایی که به‌صورت مترادف با «مقام» و «مُد» استفاده می‌شوند، «مایه» است. به‌عنوان مثال هرمز فرهت آورده است: «هر سه واژه‌ی مایه، مقام و مد را می‌توان با مفاهیم کم و بیش یکسان به‌کار برد (آن‌گونه که

امروزه به‌کار می‌رود)» (فرهت ۱۳۸۰: ۴۸). برخی موسیقی‌دانان به‌منظور اجتناب از استفاده‌ی واژه‌ی مقام، از واژگان مُد و مایه بهره می‌برند؛ زیرا مقام را تداعی‌گر سامانه‌ی موسیقایی پیش از سامانه‌ی دستگاهی می‌دانند. دکتر محسن حجاریان از به‌کار بردن واژه‌ی «مقام» در موسیقی دستگاهی پرهیز می‌کند و اصطلاح «ساختار اجرایی» و یا همان «مُد» را بدین‌منظور به‌کار می‌برد (حجاریان ۱۳۹۳: ۱۶۳). داریوش پیرنیاکان به‌جای استفاده از واژه‌ی «مقام» و «مقام‌گردی» از واژه‌های «مُد» و «مدولاسیون» استفاده می‌کند (نک. ذاکرجعفری ۱۳۸۳: ۲۰۶). داریوش طلایی نیز در کتاب *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایران*، از به‌کار بردن واژه‌ی مقام پرهیز کرده و به‌جای آن از کلمات «مُد» و «مایه» استفاده کرده است. از سویی دیگر، موسیقی‌دانانی به‌منظور پرهیز از استفاده‌ی واژگان بیگانه، واژه‌ی مقام را مناسب‌تر می‌یابند. از جمله مجید کیانی در کتاب *هفت دستگاه موسیقی ایران* (کیانی ۱۳۷۱: ۳۹) و حسین علیزاده در مصاحبه‌ی شخصی نگارنده با ایشان (ذاکر جعفری ۱۳۸۳: ۲۲۱) و همچنین در کتاب *مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی* (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸).

واژه‌ی «مایه» نیز مفهومی نزدیک با مفاهیم مُد و مقام داراست و کاربرد وسیع‌تری در میان موسیقی‌دانان ایران دارد. ولی گاهی تعاریفی از آن انجام شده که موجب پدید آمدن ابهاماتی گشته است. برای مثال در کتاب *نظری به موسیقی*، به‌مفهوم تنالیته استفاده شده است: «ماهور را در مایه‌ی دوی بزرگ (در تار) و راست‌پنجگاه را در مایه‌ی فای بزرگ می‌نوازند» (خالقی ۱۳۷۳: ۱۲۷). مصطفی پورتراب نیز مایه را با تنالیته یکی در نظر گرفته است: «مایه یا تنالیته به ردیف منظم و نامنظم صداهای یک گام گفته می‌شود. پس هر قطعه‌ی موسیقی در مایه یا تنالیته معینی ساخته می‌شود، مثلاً مایه‌ی دو ...» (پورتراب ۱۳۷۴: ۵۲). از این‌رو، مترادف در نظر گرفتن مایه و تنالیته، آن را با مفاهیم موسیقی دستگاهی دور می‌سازد.

۱.۳.۱. ویژگی‌های مُد

صرف‌نظر از این‌که چه واژگانی به‌مفهوم «مُد» اطلاق می‌شود، بهتر است به بررسی ویژگی‌ها و مشخصات آن بپردازیم. با بررسی خصوصیات آن، تعریف جامع‌تر و دقیق‌تری می‌توان از آن ارائه داد.

۱.۱.۳.۱.تعداد نغمه‌ها (یک دانگ و گاهی بیشتر یا کمتر)

با مطالعه‌ی گوشه‌های موجود در دستگاه‌های موسیقی ایران، درمی‌یابیم که مُدها در محدوده‌ای از صداهای اصلی حرکت می‌کنند و حرکت اصلی آنها در قالب یک دانگ (تتراکورد) و یا گاهی کمتر و یا بیشتر است. در گوشه‌هایی هم که گستره‌ی ملودی بیشتر از یک دانگ است، حرکت ملودی

در قالب ترکیب دانگ‌های مختلف دستگاه است. حجاریان وجود سه الی هفت یا هشت نغمه را برای تشکیل یک مُد معرفی می‌کند (حجاریان ۱۳۹۳: ۱۶۵).

اغلب موسیقی‌دانان معاصر به این موضوع اذعان دارند که حدود صداهای اصلی یک مُد از محدوده‌ی یک گام کمتر بوده و در فاصله سه، چهار و یا پنج نغمه‌ای می‌گنجد. حتی علی‌نقی وزیری که دستگاه‌های موسیقی ایرانی را تحت عنوان گام تشریح کرده، در کتاب *آوازشناسی موسیقی ایرانی* یادآور شده است: «در موسیقی ایران اگر گام را به آن معنی که امروز در موسیقی اروپایی مشاهده می‌شود وارد نماییم باید بدانیم که اغلب یک دانگ یا یک پنجم ازآن مورد استفاده و عمل خود دستگاه است (درقدیم ذوالاربع و ذوالخمس می‌گفته‌اند)» (وزیری ۱۳۶۹: ۱۷).

۱.۳.۱.۲. ترکیب نغمه‌ها (فواصل درون دانگ‌ها)

مهم‌ترین شاخصی که هویت یک مُد را مشخص می‌کند، فواصل نغمات آن از یکدیگر است. مُد مجموعه نغمه‌هایی‌ست که «تحت فواصل معین و از پیش‌تعیین‌شده سازمان یافته باشد و می‌توان به آن نام «اسکلت» یا «پی» داد» (لطفی ۱۳۷۹: ۴۶). گوشه‌های موجود در دستگاه‌ها بر روی مُدها که دارای ترکیبات فواصل مختلفی هستند، بنا می‌شوند. به‌عنوان مثال در دستگاه ماهور، علاوه بر مُد مبنای ماهور که در درآمد معرفی می‌شود، مُدهای دیگری مانند دلکش، شکسته، عراق و راک نیز ارائه می‌شوند که هرکدام از فواصل صوتی خاصی تشکیل شده‌اند و هرگوشه‌ای هویت مُدال ویژه خود را داراست. مسعودیه در این راستا چنین می‌گوید: «مقام عبارتند از توالی تثبیت شده‌ی تعدادی ازاصوات معین [...] و تا زمانی‌که تغییرات ملودی در قالب همان توالی اصوات شکل گیرند، ملودی در مقام واحد باقی می‌ماند» (مسعودیه ۱۳۷۶: ۷) که مقصود از توالی اصوات، چگونگی قرارگیری نغمات تحت فواصل مشخص در درون دانگ‌هاست. حجاریان از این ویژگی مُد با عنوان «انتظام تُن‌ها» نام می‌برد (حجاریان ۱۳۹۳: ۱۶۵). وی در این‌باره می‌افزاید که انتخاب درجات طبیعتاً با کمیت فواصل سر و کار دارد و از این‌روی در تنظیم نغمه‌ها یا تُن‌ها، نوع فواصل موضوعی تعیین‌کننده است (همان: ۱۶۶).

۱.۳.۱.۳. نقش نغمه‌ها

برخی از نغمه‌های موجود در گوشه‌ها نقش‌های ویژه‌ای را در روند ملودی به‌عهده دارند که به آن‌ها نغمه‌های تأکیدی یا نغمه‌های مشخصه گفته می‌شود. «نغمه‌ی شاهد»که مهم‌ترین نقش را دراین میان داراست نغمه‌ای‌ست که بیش از نغمه‌های دیگر مورد تأکید قرار می‌گیرد وبه‌عنوان مرکز گردش نغمات محسوب می‌گردد، زیرا گوشه‌ها و مُدها حول آن نغمه گردش می‌کنند. «نغمه‌ی ایست»، به

نغمه‌ای گفته می‌شود که به‌عنوان توقف مورد تأکید قرار می‌گیرد. «نغمه‌ی خاتمه»، توقف قطعی و نهایی گوشه است. «نغمه‌ی متغیّر»، نغمه‌ای است که به دو شکل متفاوت که نسبت به‌هم دارای فاصله‌ای کوچک‌تر از نیم‌پرده هستند، ارائه می‌شود. «نغمه‌ی آغاز» نغمه‌ای‌است که گوشه با آن شروع می‌شود. بدین‌ترتیب نقش نغمه‌ها در روند ملودی و هویت مُدها تأثیر مهمی ایفا می‌کند. نظریه‌پردازان موسیقی دستگاهی ایران، در تعریف مُد به نقش این نغمه‌ها نیز اذعان دارند: «مقام معرف تعدادی اصوات و فواصل بین آن‌ها و نقش‌هایی که بعضی اصوات در ساختار ملودیک به‌عهده دارند» است (فرهت ۱۳۸۰: ۴۸).

حجاریان از این ویژگی مُدها باعنوان «هیرارکی» یا «سلسله مراتب» نغمه‌ها نام می‌برد (حجاریان ۱۳۹۳: ۱۶۶). وی در این‌باره تأکید می‌کند که نغمات در فضاهای مُدال نسبت به یکدیگر تفوق و تقدم دارند و نغمه‌ای که دارای مرکزیت بوده و همه‌ی نغمات به گرد آن می‌گردند، بالاترین نقش را در سلسله مراتب نغمات داراست (همان). حجاریان از نغمه‌ی مهم دیگری با عنوان «نغمه‌ی رهبر» نیز سخن می‌گوید که از ویژگی‌های مهم مُدها محسوب می‌شود. «نغمه‌ی رهبر» نغمه‌ای است که پیش از فرود به «نغمه‌ی هسته‌ای» یا نغمه‌ی مرکزی نمایان می‌شود و یا به‌عبارتی نغمه‌ی ماقبل آخر محسوب می‌شود که نقش تعیین‌کننده‌ای در شناخت مُدها ایفا می‌کند. این نغمه در موسیقی کلاسیک غرب، فقط در یک‌جا یعنی درجه‌ی هفتم یا سانسیبل می‌آید، اما در مُدهای شرقی در جاهای متفاوت کارکرد خود را نشان می‌دهد. به‌عنوان مثال در سه‌گاه «می‌کُرُن» نغمه‌ی رهبر گاهی می‌تواند «دو»، و گاهی «رِ» یا «فا» و «سُل» باشد (همان: ۱۶۷).

۱. ۳. ۱. ٤. سیر نغمگی

سیر نغمگی و گردش ملودی از دیگر وجه مشخصه‌های یک مُد محسوب می‌شود. گاهی دو مُد از نظر فواصل و نقش نغمه‌ها، مشترک هستند و تنها ویژگی‌ای که آنها را از هم تفکیک می‌کند، سیر نغمگی و نوع گردش ملودی است. سیر نغمگی و همچنین گردش ملودی یکی از مشخصه‌هایی است که مُد راست پنجگاه را از مُد ماهور متمایز می‌سازد. می‌توان از دو مُد مخالف سه‌گاه و اصفهان مثال زد که هر دو مُد از نغمه‌های مشترکی استفاده می‌کنند و وجه تمایزشان، در سیر ملودی آنهاست.

گاهی بالاروندگی و پایین‌روندگی سیر نغمه‌ها در روند ملودی، وجه مشخصه‌ی یک مُدِ خاص خواهد بود. هر کدام از مُدها دو سیر متفاوت بالاروندگی و پایین‌روندگی را در ترکیب خود به‌وجود می‌آورند (حجاریان ۱۳۹۳: ۱۶۹). اغلب مُدهایی که در حوزه‌ی درآمد دستگاه جای دارند، دارای سیر

اجرایی بالارونده هستند. و مُدهایی که در حوزه‌ی اوج قرار دارند، اغلب سیر اجرایی پایین‌رونده دارند، مانند شکسته، مخالف سه‌گاه، عراق افشاری یا حجاز (همان).

۱.۳.۱.۵. گستره‌ی صوتی نغمه‌ها

از ویژگی‌های دیگری که برای مُد می‌توان قائل شد، منطقه‌ی صوتی یا گستره‌ای است که نغمه‌ها در آن ارائه می‌گردند. «هرگوشه درجات ویژه‌ای از دانگ‌ها را در بر می‌گیرد» (کیانی ۱۳۷۱: ۴۶). حسین علیزاده در این راستا می‌گوید: «درآمد ماهور را در نظر بگیرید که از دو دانگ تشکیل می‌شود (از «سُل» تا «دو» و از «دو» تا «فا») و اگرکمی بالاتر بروید و «سُل» را اجرا کنید، دیگر از درآمد خارج شده‌اید. یعنی این‌ها کاملاً محدوده‌ی صوتی دارند» (نک. ذاکرجعفری ۱۳۸۳: ۲۳۰ـ ۲۳۱). همچنین می‌توان از گوشه‌ی منصوری در دستگاه چهارگاه و یا گوشه‌ی حسینی در دستگاه شور نام برد که همیشه در محدوده‌ی صوتی بالا اجرا می‌شوند.

به‌طور کلی، چه واژه‌ی مُد استفاده شود و چه واژه‌هایی نظیر مقام، ساختار اجرایی و غیره، گوشه‌های موجود در دستگاه‌ها بر بستر و فضای خاصی بنا شده‌اند که این بستر در محدوده‌ای از نغمه‌های اصلی می‌گنجد. چگونگی توالی این نغمه‌ها با فواصل معیّن و نقش‌های مشخص نغمه‌های تأکیدی و همچنین گردش ملودی، سیر نغمگی خاص و گستره‌ی صوتی معین فضاهایی را می‌سازند که حرکت ملودی در قالب مشخصات این فضا صورت می‌گیرد. تا زمانی‌که حرکت ملودی در قالب همان توالی نغمات و در همان گستره‌ی صوتی و انجام شود و در نقش نغمه‌ها نیز تغییری ایجاد نشود، ملودی در فضا و بستر واحدی باقی خواهد ماند که به آن «مُد» اطلاق می‌کنیم. بنابراین مُد در موسیقی دستگاهی دارای ماهیتی زیربنایی است و گوشه‌ها برروی این مُدها ساخته می‌شوند. هومان اسعدی نیز طبق همین ویژگی‌هایی که ذکر شد، مُد را متشکل از سه مؤلفه‌ی اصلی معرفی می‌کند: «بستر نغمگی، کارکرد نغمات و فرمول‌های ملودیک خاص» (اسعدی ۱۳۸۷: ۴۷).

۱.۳.۲. انواع مُد در موسیقی دستگاهی ایران

سازماندهی مُدها در هر دستگاه طوری است که تعدادی از مُدها با ویژگی‌های متفاوتی یکی پس از دیگری ارائه می‌شوند. هومان اسعدی این مُدها را با توجه به کارکردشان در دستگاه به چند نوع تفکیک می‌کند که به دلیل کارآمد بودن این تفکیک، در تحلیل دستگاه‌ها در این کتاب از همین تقسیم‌بندی پیشنهادی اسعدی استفاده خواهیم کرد. در نظریه‌ی اسعدی، مُدها در موسیقی دستگاهی شامل مُد مبنا، مُدهای اولیه، مُدهای ثانویه و مُدهای انتقالی هستند. بدین‌ترتیب است که نخست مُد مبنا

در منطقه‌ی درآمد معرفی می‌شود و در پی آن منتخبی از انواع دیگری از مُدهای اولیه، ثانویه و یا انتقالی ارائه می‌شوند.

۱. ۳. ۲. ۱. مُد مبنا

مُد مبنا در هر دستگاه، نخستین مُد و مُد معرفِ آن دستگاه است که با نام «درآمد» شناخته می‌شود. درآمد هر دستگاه یا آواز معرف مُد مبنای آن و نمایان‌گر اِشل صوتی، ملودی مُدل‌های غالب، نقش نغمات و الگوهای اصلی فرود است. ساختار مُدال دستگاه‌ها و آوازها و اقسام مُدها در قیاس با مُد مبنا مفهوم پیدا می‌کند (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۷۹).

۱. ۳. ۲. ۲. مُد اولیه

مُد اولیه مُدی است که فواصل نغمه‌ها نسبت به مُد مبنا تغییر می‌کند و یا اِشل صوتی متفاوتی نسبت به مُد مبنا معرفی می‌شود که به تَبَع آن نقش نغمات نیز تغییر می‌کند. مثلاً درحوزه‌ی مُدال دلکش در دستگاه ماهور نسبت فواصل و اِشل صوتی نسبت به مُد مبنا یا درآمد ماهور تغییر می‌کند و به تَبَع آن نقش نغمه‌ها نیز تغییر می‌یابد. «مُدهای اولیه در نظام دستگاهی غالباً حلقه‌ی رابط برای مُدگردی‌های بین دستگاهی محسوب می‌شوند، یا به‌تعبیری در مناطق مُدال اولیه گوشه‌های کلیدی برای مُدگردی‌های بین دستگاهی ظهور می‌کنند» (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۸ـ ۴۷). در مُدهای اولیه هر سه مؤلفه‌ی سازنده‌ی مُد در نسبت با مُد مبنا تغییر می‌کنند (اسعدی ۱۳۸۷: ۴۷)؛ یعنی سه مؤلفه‌ی اصلی مُد: بستر نغمگی یا نسبت فواصل، کارکرد نغمات و فرمول‌های ملودیک خاص.

۱. ۳. ۲. ۳. مُد ثانویه

مُد ثانویه مُدی است که اِشل صوتی یا نسبت فواصل در آن‌ها نسبت به مُد مبنا ثابت است، اما نقش نغمات تغییر می‌یابد. به‌عنوان مثال در منطقه‌ی مُدال داد در دستگاه ماهور فواصل نسبت به درآمد تغییری نمی‌کند، اما نغمه‌ی شاهد و ایستِ موقت به یک درجه بالاتر از منطقه‌ی درآمد انتقال می‌یابد و در نتیجه فضای مُدال متفاوتی ایجاد می‌شود. این مُد ثانویه نسبتاً به مُد مبنا نزدیک‌تر است تا مُدهای اولیه‌ای مانند دلکش (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۸).

۱. ۳. ۲. ٤. مُد انتقالی

اسعدی، مُدهایی را که دارای نسبت فواصلی همانند مُد مبنای دستگاه مورد نظر هستند، اما در طبقه یا درجه‌ای دیگر واقع می‌شوند، مُد انتقالی نام نهاده است. به‌عنوان مثال منطقه‌ی مُدال حصار در دستگاه چهارگاه که در واقع انتقال مُد مبنا به یک فاصله‌ی پنجم درست بالاتر است، مُد انتقالی

محسوب می‌شود. در مُدهای انتقالی، نقش برخی نغمات نیز ممکن است نسبت به مُد مبنا متفاوت باشد (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۸).

اسعدی منطق سازماندهی انواع مُدها در هر چرخه را بدین‌ترتیب تبیین می‌کند که نخست مُد مبنا در منطقه‌ی درآمد معرفی می‌شود و در پی آن منتخبی از انواع دیگری از مُدهای ثانویه، اولیه و یا انتقالی ارائه می‌شوند. مُد ثانویه دارای بستر نغمگی مشترکی با مُد مبناست، اما دو مؤلفه‌ی دیگر مُد، به‌ویژه کارکرد نغمه‌ها (به‌ویژه نغمه‌ی شاهد)، در آن، نسبت به درآمد، تغییر می‌کند. مُدهای انتقالی نیز حاصل انتقال بستر نغمگی و نغمه‌ی شاهد مُدِ مبنا به طبقه‌ای دیگر هستند. در مُدهای اولیه هر سه مؤلفه‌ی سازنده‌ی مُد در نسبت با مُد مبنا تغییر می‌کنند (اسعدی ۱۳۸۷: ۴۷).

۱ .٤.گوشه

در نظام کنونی موسیقی ایران، دستگاه‌ها از تسلسل واحدهایی به‌نام «گوشه» تشکیل می‌شوند و گوشه‌ها اجزاءِ ساختمانی دستگاه‌ها هستند. گوشه، رکن اصلی دستگاه را تشکیل می‌دهد. «همان‌طور که گوشه در لغت به معنی کنار، زاویه و قسمتی از کل آمده است، درموسیقی نیز چنین مفهومی را داراست» (لطفی ۱۳۵۴: ۲۲). گوشه‌ها مهم‌ترین عضو سازنده ساختمان ردیف و دستگاه‌ها هستند. از آن‌جا که این «گوشه»ها توسط موسیقی‌دانان قرن گذشته در دوازده مجموعه (دستگاه وآواز) به ردیف درآمده‌اند، بنیادی‌ترین مقوله در سامانه‌ی موسیقایی ایران محسوب می‌شوند و به‌عبارتی: «قدیمی‌ترین عنصر موسیقی دستگاهی ایران، باید گوشه باشد».[1] اسعدی در تعریف گوشه، آن‌را حاکی از ملودی مُدل یا انگاره‌ای الگویی معرفی می‌کند که چنان‌که از نام آن برمی‌آید، بخشی از دستگاه یا آواز و به‌تَبَع آن جزئی از رپرتوار ردیف محسوب می‌شود. «میزان انعطاف‌پذیری و انگاره‌ی زیربنایی گوشه‌ها را می‌توان با بررسی تطبیقی روایت‌های مختلف از ردیف و نیز اجراهای آزاد و بداهه‌پردازی‌های استادان برجسته‌ی این سنت موسیقایی مشخص کرد» (اسعدی ۱۳۸۲: ۵۱). طلایی نیز شکل‌گیری موسیقی ایرانی را از خُرد به کلان معرفی می‌کند؛ یعنی تعداد نغماتی، یک انگاره را می‌سازند، «و چند انگاره یک جمله را، و جمله‌ها گوشه‌ها را و گوشه‌ها دستگاه‌ها را» (طلایی ۱۳۹۴: ۱۲). وی در این میان، جمله را اصلی‌ترین ساختار در شکل‌گیری مُد در موسیقی ایرانی می‌داند (همان: ۱۳). منظور طلایی از اصطلاح «جمله» همان مفهوم «عبارت» است (همان). اما وقتی این جمله‌ها، یک گوشه را

---

[1] برگرفته از تعبیر دکتر خسرو مولانا است که راهنمایی پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده را در این موضوع به‌عهده داشتند.

می‌سازند، دارای نام می‌شوند. با آن‌که برخی از جمله‌های مهم در ردیف، دارای نام هستند، اما کوچک‌ترین واحدی که نامی به آن اطلاق می‌شود، «گوشه» است. چراکه تمام گوشه‌های موجود در دستگاه‌ها، دارای نام هستند.

گوشه‌ها بر روی دانگ‌هایی بنا شده‌اند و فواصل درونی این دانگ‌ها، فضا و بستری را می‌سازد که هویت مُدال گوشه‌ها را معین می‌نماید. حجاریان نیز وجود یک هسته مُدالی را از عمده‌ترین ویژگی شخصیت گوشه می‌داند (حجاریان ۱۳۷۹ : ۱۴۴). اگرچه گوشه‌ها معرفی کننده‌ی فضای مُدال خاصی هستند، ولی دارای نقش‌های دیگری از جمله معرف الگوهای وزنی، ویژگی‌های ملودی، عناصر تزیینی(تحریرها و تکیه‌های خاص) و نماینده‌ی دیگر مشخصه‌های مربوط به دستگاه مورد نظر هستند. بنابراین با اینکه اولین وجه مشخصه‌ی گوشه، فواصل درون دانگی آن است، نمی‌توان گوشه‌ها را صرفاً معرف فضای مُدال آن دانست و جنبه‌های دیگر آن‌را از نظر دور داشت.

گوشه‌ها دارای ساختار فواصل، وسعت صوتی وهویت‌های ملودیک و ریتمیک مختلفی هستند.گوشه‌ها از نظرکارکرد و نقشی که درون دستگاه‌ها ایفا می‌کنند، تفاوت‌هایی دارند. حجاریان انواع گوشه‌ها را بر پایه‌ی ساختار فواصل، هیرارکی یا سلسله‌مراتب نغمه‌ها، سیر ملودیک و ریتمیک، سازی و غیر سازی بودن‌شان قابل دسته‌بندی می‌داند (همان). نگارنده در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود، گوشه‌ها را به دو گروه کلی گوشه‌های بنیادی و گوشه‌های فرعی دسته‌بندی کرده است . در این کتاب از همین دسته‌بندی استفاده می‌کنیم ولی در انشعابات جزئی‌تر از نظریات دکتر هومان اسعدی که در این زمینه بسیار کارآمد است، بهره خواهیم برد.

۱.٤.۱.گوشه‌های مُدال (گوشه‌های بنیادی)

گوشه‌های مُدال یا بنیادی، گوشه‌هایی هستند که معرف فضاهای مُدال مختلف یک دستگاه هستند. گوشه‌های بنیادی، هر کدام نماینده‌ی یک مُد خاص هستند. همچنین این گوشه‌ها را باعنوان «گوشه‌های با مُد معین» نام‌گذاری کرده‌اند (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۳۹). اسعدی این گوشه‌ها را «گوشه‌های مُدال» نامیده است که «مشخص کننده‌ی مناطق مدال مختلف (مبنا/ اولیه/ ثانویه/ انتقالی) در ساختار دستگاه یا آواز» هستند (اسعدی ۱۳۸۲: ۵۱). این گوشه‌ها اساس واستخوان‌بندی دستگاه‌ها را بنا می‌سازند. بر اساس هویت مُدالی که هر گوشه‌ای نماینده‌ی آن است، می‌توان انشعابات جزئی‌تری از گوشه‌ها به‌دست آورد.

۱.۱.٤.۱. گوشه‌های با مُد مبنا

گوشه‌هایی که معرف فضای مُدال اصلی دستگاه هستند و نقش آن‌ها ساختن و ارائه‌ی مُد اصلی دستگاه است. این گوشه‌ها با نام اخص «درآمد» نامیده می‌شوند که موقعیتی برجسته در میان گوشه‌های دستگاه دارند، زیرا معرفی کننده‌ی مُد اصلی دستگاه هستند و دیگر مُدهای موجود در یک دستگاه توسط انگاره‌های ملودیک «فرود» به حوزه‌ی مُدال آغازین دستگاه یعنی «درآمد» باز می‌گردند.

نخستین و مهم‌ترین گوشه‌ی هر دستگاه را که معرف هویت آن دستگاه بوده، «درآمد» گویند که به معنی ورود و مقدمه است. درآمد در لغت به‌مفهوم شروع شدن و ظاهر شدن و داخل شدن است. درآمد، معرفِ اصلی دستگاه به‌شمار می‌آید و هویت هر دستگاه در درآمد آن ظاهر می‌شود. به‌عبارت دیگر، دستگاه به‌عنوان مشخصه‌ی آن مُدی است که در گوشه‌ی آغازین آن معرفی می‌شود و این مُد موقعیتی برجسته دارد (فرهت ۱۳۸۲ : ۴۰).

برخی از دستگاه‌ها دارای چند نوع درآمد هستند که از نظر ویژگی‌های مُدال مشترک هستند، ولی از نظر وزن و ملودی تفاوت‌هایی با هم دارند. فرصت‌الدوله شیرازی در این‌باره می‌گوید: «اینکه می‌گویند درآمد مقصود شروع به زمینه همان دستگاه است مثل این است که درآمد عَلَم شده باشد برای لحنی که ابتدا در آن دستگاه شروع می‌شود و این مطلب را هم باید دانست که در ابتدای هر دستگاهی که می‌گویند درآمد اول یا درآمد دویم یا درآمد سیم، ممکن است که در آن دستگاه یکی از آن درآمدها خوانده شود، درون دو درآمد دیگر، امکان دارد که دو یا سه درآمد، همه خوانده شود» (فرصت‌الدوله شیرازی ۱۳۶۷: ۲۰).

۲.۱.٤.۱. گوشه‌های با مُد اولیه

گوشه‌هایی مُدگردان[1] هستند که مُد اولیه دستگاه را اجرا می‌کنند و ازاین‌رو اهمیت مُدال ویژه‌ای دارند. به این صورت که از مُد اصلی دستگاه جدا می‌شوند و توالی اصوات درون‌دانگی آن‌ها با توالی اصوات دانگ‌های درآمد متفاوت است. در این راستا نقش نغمات در روند ملودی نیز تغییر می‌یابد و نغمه‌ی دیگری به‌عنوان نغمه‌ی شاهد و ایست معرفی می‌گردد. به‌عنوان مثال می‌توان از گوشه‌ی دلکش یا راک در دستگاه ماهور نام برد که توالی اصوات درون دانگی و همچنین نقش نغمات تأکیدی نسبت به مُد اصلی یا درآمد تغییر می‌کند.

---

[1] مقصود از گوشه‌های مُدگردان، گوشه‌هایی هستند که مُد گوشه نسبت به مُد درآمد دستگاه تغییر می‌یابد.

۱.۴.۱.۳. گوشه‌های با مُد ثانویه

این گوشه‌ها نیز جزء گوشه‌های مُدگردان محسوب می‌شوند و اجرا کننده‌ی مُدهای ثانویه‌ی دستگاه هستند.گوشه‌هایی هستند که توالی اصوات درون‌دانگی آن‌ها نسبت به مُد درآمد تغییر نمی‌کند و فقط نقش نغمه‌ها (مانند نغمه‌ی شاهد) نسبت به درآمد تغییر می‌یابد و به‌تبع آن فضای مُدال جدیدی ارائه می‌شود. برای مثال می‌توان از گوشه‌ی «داد» در دستگاه ماهور نام برد.

۱.۴.۱.۴.گوشه‌های با مُد انتقالی

نوع دیگری از گوشه‌های مُدگردان، گوشه‌هایی هستند که ارائه‌دهنده‌ی مُد انتقالی هستند.گوشه‌هایی که نحوه‌ی توالی اصوات درون دانگ‌شان نسبت به مُد درآمد تغییری نمی‌کند و نقش نغمه‌ها نیز ممکن است مانند مُد مبنا باشد و یا تغییر کند، ولی «در طبقه یا درجه‌ای دیگر واقع می‌شوند، به‌عنوان مثال منطقه‌ی مدال حصار در دستگاه چهارگاه که در واقع در انتقال مد مبنا به یک فاصله‌ی پنجم درست بالاتر محسوب می‌شود» (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۸).

بدین‌ترتیب گوشه‌های بنیادی یا گوشه‌های مُدال دارای اهمیت مُدال هستند، یعنی یا معرف مُد درآمد هستندو یا این‌که دارای خاصیت مُدگردانی (از طریق تغییر فواصل، تغییر نقش نغمه‌ها، تغییر طبقه) هستند. همان‌طور که گفته شد این گوشه‌ها نقشی اساسی در دستگاه‌ها و آوازها دارند واستخوان‌بندی و زیرساخت دستگاه‌ها را بنا می‌سازند.

۱.۴.۲.گوشه‌های غیرمُدال (گوشه‌های فرعی)

گوشه‌های فرعی، گوشه‌هایی هستند که در فضای مُدال گوشه‌های بنیادی ارائه می‌شوند و وابسته به گوشه‌های مُدال هستند و از فضا و بستر ارائه شده توسط گوشه‌های مُدال استفاده می‌کنند.این گوشه‌ها حالتی سیّار دارند و در بخش‌های مختلف دستگاه‌های مختلف مشاهده می‌شوند و قابل جابه‌جا شدن و یا حذف شدن هستند. ازین‌رو به این گوشه‌ها، «گوشه‌های سیّار» نیز گفته می‌شود (اسعدی ۱۳۸۷: ۴۷). فرهت از این گوشه‌ها با عنوان «گوشه‌های سرگردان» نام می‌برد (فرهت ۱۳۸۰: ۱۷۳).معرف این گوشه‌ها، مُد آن نیست و می‌توانند درچندین حوزه‌ی مُدال تکرار شوند، ولی ویژگی‌هایی که این گوشه‌ها را مشخص و ممتاز می‌سازد، گاهی گردش ملودیک خاص،گاهی وزن و ویژگی ریتمیک و یا فرم ویژه‌ی آن‌هااست و بر این اساس می‌توان شاخه‌های کوچک‌تری از این گوشه‌ها به‌دست آورد.

۱.۴.۲.۱. گوشه‌های ریتمیک

گوشه‌هایی هستند که دارای هویت ریتمیک خاصی بوده و ویژگی‌های وزنی آن‌ها را ممتاز کرده است. از نظر فضای مُدالی وابسته به گوشه‌های مُدال هستند. این گوشه‌ها خود هویت مُدالی ندارند و

در مُدهای مختلف دستگاه‌ها ارائه می‌شوند و تابع آن دستگاه هستند. هومان اسعدی گوشه‌های ریتمیک را به انشعابات کوچکتری تفکیک کرده است:

الف) گوشه‌هایی که براساس اوزان عروضی بنا شده‌اند، مانند کرشمه، مثنوی، چهارپاره و غیره؛

ب) گوشه‌هایی که دارای ضربان یا پالس متریک مشخص هستند، مانند مجلس‌افروز، خوارزمی، چهارمضراب‌ها و رنگ‌های ردیف؛

ج) گوشه‌هایی که بر مبنای الگوهای ریتمیک خاصی شکل می‌گیرند، ولی دارای اوزان عروضی و ضربان متریک مشخصی نیستند؛ مانند حزین، بسته‌نگار و غیره (اسعدی ۱۳۸۲: ۵۱).

۱. ٤. ۲. ۲. گوشه‌های ملودیک

گوشه‌هایی هستند که دارای ویژگی‌های ملودیک خاصی بوده که در فضاهای مختلف مُدال ظاهر می‌شوند. وجه مشخصه‌ی این گوشه‌ها، گردش ملودیک ونغمگی ویژه‌ی آنهاست. می‌توان گوشه‌های زنگ‌شتر، جامه‌دران را در این میان نام برد. همچنین «فیگورهای ملودیک خاصی مثل انواع تحریرها و فیگورهایی همچون پنجه‌مویه، پنجه‌کُردی و غیره در شمار این گونه هستند» (اسعدی ۱۳۸۲: ۵۲). این گوشه‌ها یا فیگورها در دستگاه‌ها یا آوازهای مختلف با حفظ ویژگی‌های اصلی خود ظاهر می‌شوند.

نظریه‌پردازان دیگری نیز تقسیم‌بندی‌هایی برای گوشه‌های ردیف ارائه داده‌اند. به‌عنوان مثال منوچهر صادقی گوشه‌های ردیف را به سه گروه تقسیم کرده است: گروه اول مهم‌ترین گوشه‌ها هستند و آنها را «شاه‌گوشه» می نامد. این گوشه‌ها بلندتر و مستقل‌تر از سایر گوشه‌ها هستند، مانند شهناز و رضوی در شور. صادقی این گوشه‌ها را «استخوان»های یک دستگاه می‌داند. گروه دوم، گوشه‌هایی هستند که اهمیت کمتری دارند، کوتاه‌ترند و بیشتر برای پر کردن فاصله‌ی میانی اجزای اصلی یک دستگاه حضور می‌یابند، مانند سلمک و ملانازی در شور. وی این گوشه‌ها را «تاندون»های دستگاه توصیف می‌کند. گروه سوم اغلب متریک هستند و آن‌ها را «گوشه‌های ثابت» می‌نامد مانند دوبیتی و گریلی در شور (نتل ۱۳۸۸: ۶۲). با وجود دسته‌بندی‌هایی که نظریه‌پردازان و موسیقی‌دانان مختلف از گوشه‌های ردیف ارائه داده‌اند، در این کتاب از تقسیم‌بندی هومان اسعدی برای گوشه‌های ردیف که دسته‌بندی کارآمدتری است، بهره خواهیم برد.

۱. ۵. ردیف

واژه‌ی ردیف امروزه از مهم‌ترین مفاهیم رایج در موسیقی دستگاهی است. به مجموعه قطعاتی که با ترتیب ونظم خاصی موسیقی دستگاهی ایران را تشکیل می‌دهند، ردیف می‌گویند. «ردیف» و

«دستگاه» از مفاهیم وابسته به یکدیگر هستند. مفهوم ردیف در موسیقی دستگاهی ایران دارای جنبه‌های مختلفی است که در اینجا مهم‌ترین مفاهیمی که به واژه‌ی «ردیف» اخصاص دارد، ذکر می‌کنیم:

۱. ۵. ۱. ردیف به‌عنوان کل گوشه‌های موجود در موسیقی ایران

ردیف در مفهوم کلی و عام آن عبارتست از «رپرتوار موسیقی کلاسیک ایران همراه با نظم و ترتیب خاص آن» (طلایی ۱۱:۱۳۷۲). بدین‌ترتیب قطعاتی که کل دستگاه‌های موسیقی ایران را تشکیل می‌دهند، همگی با هم به‌عنوان کلی «ردیف موسیقی ایران» شناخته می‌شوند.

۱. ۵. ۲. ردیف به‌عنوان نحوه‌ی تنظیم گوشه‌های داخل دستگاه

تعریف دقیق‌تر ردیف، سبک و شیوه‌ی تنظیم خاص یک دستگاه است و آنچه به ردیف اهمیت می‌دهد، چگونگی قرارگیری گوشه‌ها در مجموعه‌ای منسجم است که در هفت دستگاه و پنج آواز تنظیم شده‌اند. در *فرهنگ دهخدا* نیز کلمه‌ی ردیف به معنی قطار کردن، انتظام دادن و به رده درآوردن آمده است. در موسیقی دستگاهی ایران «ردیف عبارت از تسلسل منظم نغمات است که با ربطی منطقی به‌دنبال یکدیگر بیایند» (لطفی ۱۳۵۴: ۱۶). کیانی در تعریفی دقیق‌تر می‌گوید: «آن‌گاه که نغمه‌ها وآهنگ‌ها (گوشه‌ها) به‌ترتیبی متناسب با منطق هنری و [...] به‌همراه هماهنگی نسبت‌های فواصل، گردش نغمات، وزن و تزئین‌های ویژه‌ی این موسیقی به اجرا درآیند، موسیقی را ردیف می‌نامیم» (کیانی ۱۳۷۱: ۱۱).

۱. ۵. ۳. ردیف به‌عنوان شیوه‌ای خاص در تنظیم گوشه‌ها

ردیف در مفهوم خاص‌تر به‌معنی نحوه‌ی تدوین گوشه‌ها در یک مکتب خاص است، به‌عنوان مثال «ردیف میرزاعبدالله» شامل قطعات و گوشه‌هایی است که از میرزاعبدالله روایت شده است. «ازآن‌جا که هریک از استادان ردیف در جمع‌آوری وتدریس ردیف ذوق وسلیقه‌ی شخصی خود را دخالت می‌دادند، روایت‌های گوناگونی از ردیف به‌وجود آمد» (طلایی ۱۳۸۱: ۲۳). از استادانی که از خود ردیفی به‌جا گذاشته‌اند، می‌توان از «میرزاعبدالله»، «آقاحسینقلی»، «درویش‌خان»، «علی اکبرخان شهنازی»، «عبدالله دوامی» و «ابوالحسن صبا» را نام برد.

۱. ۵. ٤. ردیف به‌مفهوم فرمِ آواز

گاهی به فرم آواز در دستگاه‌های مختلف، ردیف می‌گویند. فرم آواز شامل توالی مدونی از گوشه‌هااست که متر آزاد دارند و یا به‌عبارتی، خواندن موسیقایی شعر براساس وزن عروضی وهجایی شعر بدون متر است. به این مفهوم، ردیف «قسمت آواز در دستگاه» خوانده می‌شود که شامل ترتیب «مدونی از گوشه‌هااست که در مجموع متر آزاد دارند» (مسعودیه ۱۳۶۵: ۷۰). ازآن‌جایی که در میان

گوشه‌های تشکیل دهنده‌ی ردیف گوشه‌های ضربی از جمله چهارمضراب و رنگ نیز گنجانده شده‌اند، مترادف در نظرگرفتن ردیف با فرم آواز خالی از اشکال نیست. ازین‌رو، بهتر است از کلمه‌ی ردیف به این مفهوم استفاده نشود.

۱. ۵. ۵. ردیف به‌عنوان تفکیک موسیقی آوازی و سازی

ازآن‌جایی‌که بعضی ازگوشه‌ها مانند گوشه‌های بسته‌نگار، مجلس افروز، طرب‌انگیز، چهارمضراب‌ها ورنگ‌ها فقط مختص ساز هستند، واژه‌ی ردیف درعبارت «ردیف سازی» از «ردیف آوازی» تفکیک می‌شود .از دیگر عوامل تفکیک ردیف سازی و ردیف آوازی استفاده از شعر در ردیف آوازی است. بنابراین واژه‌ی ردیف از این منظر به منظور تفکیک و طبقه‌بندی دو نوع موسیقی آوازی و سازی به‌کار می‌رود.

۱. ۵. ٦. ردیف به‌عنوان تفکیک اجرای سازهای مختلف

هرسازی بنا به امکانات تکنیکی خود، ردیف خاصی دارد. برای تفکیک اجراهای سازهای مختلف نیز از کلمه‌ی ردیف استفاده می‌کنند، مانند ردیف سنتور، ردیف کمانچه و ردیف نی.

به‌طور کلی و بدون در نظر گرفتن جنبه‌های خاص‌تری که عنوان شد، می‌توان گفت ردیف، روش و اسلوب تدوین و تنظیم دستگاه‌ها درمجموعه‌ای منسجم است که چگونگی قرارگیری گوشه‌ها دراین مجموعه‌ها به‌نام یکی از موسیقی‌دانان گذشته شناخته می‌شود. به‌عبارت دیگر ردیف «روشِ دستگاه سازی» افراد مختلف است. این روش دستگاه سازی از قوانین و نظم ویژه‌ای پیروی می‌کند که همه‌ی موسیقی‌دانان رعایت این اصول را ضروری می‌دانند. یکی از اصول موجود در دستگاه‌ها، رعایت روند صعودی و بالارونده توسط گوشه‌هاست. «این روند از لحاظ زیر و بمی همیشه در جهت صعودی پیش می‌رود و درجات دستگاه را به‌تدریج یکی پس از دیگری می‌پیماید تا به‌نقطه‌ی اوج خود برسد» (کیانی ۱۳۷۱ :۴۶). حسین علیزاده در مصاحبه‌ی شخصی در این مورد می‌گوید: «با یک منطقی که در ردیف هست این گوشه‌ها ردیف می‌شوند و سیستم آن این طور است که ازبم‌ترین نت به‌تدریج به زیرترین می‌روند» (نک. ذاکرجعفری ۱۳۸۳: ۲۲۷). داریوش پیرنیاکان نیزدر این راستا می‌افزاید: «مجموعه گوشه‌هایی که با یک روند طبیعی پشت سرهم قرار می‌گیرند را ردیف می‌گویند» (نک. ذاکرجعفری ۱۳۸۳: ۲۰۷). مقصود از روند طبیعی و منطقی گوشه‌ها، روند صعودی و بالارونده‌ی آن‌هاست.

۱ .٦. بستر صوتی

بستر صوتی، محدوده‌ی صوتی دربرگیرنده‌ی تمام نغمه‌های مورد استفاده در یک موسیقی (مثلاً موسیقی ایرانی، هندی یا اروپایی) است (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۲۵).

تصویر ۱ .۱. بستر صوتی موسیقی ایرانی (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۲۵)

۱ .۷. گام بالقوه

در هر نظام موسیقایی، نغمه‌هایی به‌عنوان مصالح صوتی مورد استفاده قرار می‌گیرند که با تعداد و فواصل معین، این نظام صوتی را تشکیل می‌دهند. این مجموعه نغمه‌ها را که به‌طور بالقوه در یک هنگام وجود دارند، گام بالقوه می‌نامیم. به‌عنوان مثال در موسیقی دستگاهی ایران، ۱۸ نغمه به‌طور بالقوه در یک هنگام یا اکتاو وجود دارد و در کلاسیک غربی، در یک هنگام ۱۲ نغمه به‌طور بالقوه موجود است. یعنی اگر تمام نغمه‌های مورد استفاده در موسیقی دستگاهی ایران را به‌ترتیب از بم به زیر در فاصله‌ی یک هنگام یا اکتاو بنویسم، ۱۸ نغمه خواهد شد.

تصویر ۱ .۲. گام بالقوه‌ی موسیقی ایرانی (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۲۶)

۱ .۸. گام بالفعل

در یک قطعه‌ی موسیقی، هیچ‌گاه از تمام نغمه‌های موجود در گام بالقوه استفاده نمی‌شود. ازاین‌رو آن گام را بالقوه نام نهاده‌اند. در موسیقی ایرانی اگر قطعه‌ای در محدوده‌ی یک اکتاو یا یک هنگام اجرا شود، هیچ‌گاه بیش از هفت نغمه را به‌کار نمی‌گیرد و برای همین نیز موسیقی ایرانی همچون بسیاری از موسیقی‌های دیگر دنیا، هفت نغمه‌ای یا هپتاتونیک است. اگر هفت نغمه از نغمه‌های گام بالقوه را انتخاب کنیم و آن‌ها را به‌ترتیب از بم به زیر مرتب کنیم، یک گام بالفعل خواهیم داشت (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۲۷).

۱ .۹. جمع‌بندی

ساختار موسیقی دستگاهی ایران براساس مجموعه ساختارهایی به‌نام «دستگاه» بنا شده‌اند. این مجموعه ساختارها به روایت‌های مختلفی تدوین شده‌اند و به اصطلاح موسیقایی «ردیف» گشته‌اند، که این ردیف شدن از یک روند کلی صعودی صوتی تبعیت می‌کند. دستگاه‌ها از تجمع زنجیروار واحدهای موسیقایی باعنوان «گوشه» تشکیل شده‌اند که «ردیفِ» آن‌ها به‌نام یکی از موسیقی‌دانان گذشته شناخته می‌شود. بنابراین ردیف، روش واسلوب دستگاه‌سازی افراد مختلف است. اجزایی که به ردیف درآمده‌اند، واحدهایی موسیقایی به‌نام «گوشه» هستند که اجزاءِ مینیاتوری دستگاه را تشکیل می‌دهند و دستگاه‌های موسیقی ایران بر اساس اجرای این گوشه‌ها تبلور عینی وعملی می‌یابند.گردش نغمگی گوشه‌ها بر پایه‌ی دانگ‌هایی صورت می‌گیرد که چگونگی فواصل زیرساخت این دانگ‌ها و ویژگی‌های دیگر آن به «مُد» تعبیر می‌شود. به‌عبارتی گوشه‌ها در محدوده‌ای از صداهای اصلی در حرکت هستند که فواصل درونی، گستره‌ی صوتی ونقش معین نغمات، فضا و بستری را فراهم می‌سازندکه فضای مُدال و هویت گوشه‌ها را مشخص می‌کند. گوشه‌های دستگاه‌ها از فضا و بستر این مُدها بهره می‌گیرند و بر مبنای این نظام صوتی ارائه می‌شوند که به‌عنوان «مصالح صوتی» دستگاه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند. بنابراین مُدها، زیربنای دستگاه‌ها را می‌سازند و سیر گوشه‌های موجود در دستگاه‌ها در درون و حیطه‌ی زیرساختی این مُدها صورت می‌گیرد. بدین‌ترتیب مُد ماهیتی زیربنایی دارد. اسعدی نیز هر دستگاه یا آواز را از لحاظ ساختاری شامل دو لایه‌ی اصلی معرفی می‌کند. لایه‌ی زیرین که زیربنای آن دستگاه یا آواز را می‌سازد که در آن انواعی از مُدها در پی مُد مبنا سازماندهی می‌شوند. لایه‌ی دوم نیز گوشه‌های سیّار را در برمی‌گیرد که فیگورهایی ملودیک یا ریتمیک هستند و بر روی لایه‌ی نخست واقع می‌شوند (اسعدی ۱۳۸۷: ۴۷). «این زیربنای مُدال در اکثر روایت‌های

ردیف، تقریباً در تمامی موارد، ثابت و همسان است» (اسعدی۱۳۸۲: ۵۲). و «تفاوت اصلی روایت‌های مختلف ردیف بیشتر در نحوه‌ی استفاده از گوشه‌های سیار است که حاکی از آزادی عمل و نموداری عینی از انعطاف‌پذیری در رپرتوار موسیقی کلاسیک ایران محسوب می‌شود» (همان)

فصل دوم
تدوین موسیقی دستگاهی ایران

۲ . ۱. بررسی معیارهای طبقه‌بندی دستگاه‌ها

چگونگی ردیف شدن گوشه‌های مختلف در مجموعه‌های دوازده‌گانه دستگاه‌ها و آوازها بر پایه‌ی معیارهایی استوار است. تدوین دستگاه‌ها و مفهوم «ردیف» به‌عنوان مجموعه‌ای تثبیت شده و مدون از گوشه‌ها را رخدادی نسبتاً متأخر معرفی می‌کنند. اواسط قرن سیزدهم شمسی را زمان تدوین نهایی ردیف می‌دانند (طلایی ۱۲:۱۳۷۲). قدیمی‌ترین روایت‌های ردیف که به‌جا مانده‌اند، متعلق به دو استاد میرزاعبدالله و آقاحسینقلی است و حدود یک قرن است که ماهیت آن به‌کوشش این خانواده‌ی موسیقی‌دان تثبیت شده است. «روح‌الله خالقی» در کتاب «*سرگذشت موسیقی ایران*»، میرزاعبدالله و برادرش آقاحسینقلی را بانی تدوین ردیف معرفی می‌کند و یادآور می‌شود که میرزاعبدالله به نوازندگی موسیقی‌دانان دیگر نیز گوش فرا می‌داده و می‌آموخته وسپس در دستگاه‌ها جاسازی می‌کرده است (خالقی ۱۱۴:۱۳۷۸). هم‌چنین پس از میرزاعبدالله گوشه‌های جدیدی نیز به ردیف اضافه شده است که می‌توان از گوشه‌های «دیلمان» و «امیری» نام برد که توسط ابوالحسن صبا از موسیقی نواحی شمال ایران وارد ردیف شده‌اند. «محمودکریمی استاد ردیف آواز، تحت تأثیر مُدهای آذربایجانی،گوشه‌ی «بیات شیراز» را به آواز بیات اصفهان افزوده است. حسن کسایی گوشه‌هایی مانند «هداوندی» را منسوب به سنت ردیف زادگاهش اصفهان می‌داند...» (طلایی ۱۵:۱۳۷۲). بنابراین بااینکه میرزاعبدالله و آقاحسینقلی دستگاه‌ها را از خانواده‌ی خود تعلیم گرفتند و «تربیت‌یافتگان آقا غلامحسین، پسر عموی خود بودند» (بینش ۱۴۸:۱۳۸۰)که خود، شاگرد آقا علی اکبر فراهانی، پدر میرزاعبدالله وآقا حسینقلی بود، گوشه‌های موجود در ردیف خاستگاه‌های دیگری نیز دارند. «خاستگاه این گوشه‌ها می‌تواند انواع موسیقی روستایی، شهری، مذهبی (مانند تعزیه و امثال آن) یا موسیقی دراویش وحماسی (مانند نقالی و موسیقی زورخانه‌ای وامثال آن) باشد» (طلایی ۱۴:۱۳۸۰). در این

راستا این پرسش پیش خواهد آمد که این افراد چگونه این ملودی‌ها را با عنوان «گوشه» وارد موسیقی دستگاهی نموده و بر اساس چه معیارهایی آنها را در دوازده مجموعه قرارداده‌اند؟ چگونگی ردیف شدن گوشه‌های مختلف در گروه‌های دوازده‌گانه بر چه ارزش‌هایی استوار بوده است؟ در این فصل به‌صورت کلی به وجوه مشترک و خویشاوندی گوشه‌های موجود در یک دستگاه پرداخته خواهد شد و شاخص‌هایی که به تفکیک دستگاه‌ها می‌انجامد مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۲.۱.۱. بررسی وجوه تمایز دستگاه‌های موسیقی ایران

معیارهایی که در طبقه‌بندی دستگاه‌های موسیقی ایران نقش داشته، را می‌توان چنین عنوان کرد:

۲.۱.۱.۱. فواصل زیرساخت موسیقایی

اولین شاخصی که به تفکیک دستگاه‌های اصلی از یکدیگر می‌انجامد، ساختمان فواصل موسیقایی درون‌دانگی و یا دانگ بالفعل‌شان است.گوشه‌های موجود دردستگاه‌ها از تسلسل دانگ‌هایی تشکیل یافته‌اند که اغلب انفصالی بین دو دانگ وجود ندارند. در این بخش به تشریح فواصل مهم موجود در موسیقی دستگاهی ایران می‌پردازیم.

دانگ یا فاصله‌ی چهارم (تتراکورد)

دانگ یا تتراکورد، چهار نغمه‌ی پی‌درپی است که یک فاصله‌ی چهارم درست را تشکیل می‌دهد. دانگ در موسیقی ایرانی، جایگاه بسیار مهمی داراست. دو نغمه‌ی اول و چهارم دانگ‌ها ثابت بوده و نغمات میانی یعنی نغمه‌های دوم و سوم ثابت نیستند و می‌توانند در مکان‌های مختلف قرار گیرند (طلایی ۱۳۹۴: ۱۳). دانگ‌ها می‌توانند از مبناهای مختلف آغاز شوند. دانگ‌های موسیقی ایرانی از تسلسل فاصله‌های طنینی (فاصله‌ی دوم بزرگ یا یک پرده)، مُجَنّب (فاصله‌ی سه‌چهارم پرده، موسوم به ربع‌پرده)، بقیّه (نیم‌پرده یا فاصله‌ی دوم کوچک) و بیش‌طنینی (فاصله‌ی بزرگ‌تر از یک پرده، یا یک و یک‌چهارم پرده، و یا دوم بیش‌بزرگ) تشکیل می‌شوند (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۲۳). داریوش طلایی در کتاب *نگرشی نو به موسیقی ایرانی* تمام مُدهای موجود در موسیقی دستگاهی ایران را ترکیبات مختلف چهار نوع دانگ معرفی کرده است که این چهار دانگ با ترکیب‌های مختلفی که

انجام می‌دهند، مُدهای موجود درموسیقی دستگاهی را می‌سازند (طلایی ۱۳۷۲:۴۳-۵۵). این چهار دانگ اصلی عبارتند از:

۱) دانگ شور، متشکل از فواصل: مُجَنّب، مُجَنّب، طنینی.

۲) دانگ ماهور، متشکل از فواصل: طنینی، طنینی، بقیّه.

۳) دانگ چهارگاه، متشکل از فواصل:مُجَنّب، بیش‌طنینی، بقیّه.

۴) دانگ دشتی یا نوا، متشکل از فواصل: طنینی، بقیّه، طنینی.

اگر نغمه‌ی مبنا را در هر یک از این چهار دانگ، «دو» فرض کنیم، نغمات درون دانگ این چهار دانگ بدین صورت خواهد بود: دانگ شور شامل نغمات: «دو ـ رِ کُرُن ـ می‌بِمُل ـ فا»، دانگ ماهور شامل نغمات «دو ـ ر ـ می ـ فا»، دانگ چهارگاه شامل نغمات «دو ـ رِ کُرُن ـ می ـ فا» و دانگ نوا شامل نغمات «دو ـ ر ـ می‌بِمُل ـ فا».

طلایی هر یک از این دانگ‌ها را عنصری ساختاری می‌داند و در نام‌گذاری دانگ‌ها، نزدیک‌ترین و مهم‌ترین مُد متعلق به آن‌ها را در نظر داشته است. وی در کتاب *نگرشی نو به موسیقی ایرانی* (۱۳۷۲)، دانگِ با فواصل «طنینی، بقیّه، طنینی» را «دانگ دشتی» نام نهاده، ولی در بازنگری خویش و در کتاب *تحلیل ردیف* (۱۳۹۴)، این دانگ را «نوا» نامیده است. این دانگ به «دانگ اصفهان» نیز شهرت دارد، چون در آواز بیات اصفهان نیز به‌کار می‌رود. هومان اسعدی، این دانگ را «بیات‌راجه» معرفی کرده است، زیرا بارزترین مناطقی در ردیف که گردش نغمات آنها در محدوده‌ی این دانگ صورت می‌پذیرد، گوشه‌ی بیات‌راجع در آواز بیات اصفهان و دستگاه نوا است (اسعدی ۱۳۸۷: ۴۸). در کتاب پیش‌رو، به‌منظور یکدست کردن نام دانگ‌ها، این دانگ چهارم را که نام‌های متعددی به خود گرفته است، دانگ نوا می‌نامیم.

باوجود این‌که این چهار دانگ، دانگ‌های بنیادین موسیقی دستگاهی ایران هستند، در برخی از مُدها فواصل دیگری نیز در دانگ‌ها ظاهر می‌شوند. داریوش طلایی نیز در بازنگری اخیرش در کتاب *تحلیل ردیف*، از دانگی با فواصل «طنینی، مُجَنّب، مُجَنّب» یاد می‌کند که در مُد سه‌گاه حضور دارد. وی آن‌را دانگ «رهاب» می‌نامد و به‌عنوان دانگ فرعی شور به‌حساب می‌آورد (طلایی ۱۳۹۴: ۱۵). این دانگ از مبدأ نغمه‌ی «دو» شامل چنین نغماتی است: «دو ـ ر ـ می‌کُرُن ـ فا».

برخی از موسیقی‌دانان، دو دانگ دیگر را نیز در موسیقی ایرانی معرفی می‌کنند. یک دانگ با فواصل «مُجَنّب، طنینی، مُجَنّب» که از مبدأ نغمه‌ی «دو» این‌گونه است: «دو ـ ر کُرُن ـ می‌کُرُن ـ فا».

اسعدی این دانگ را با عنوان «دانگ مخالف سه‌گاه» معرفی کرده است (اسعدی ۱۳۸۷: ۵۴). دانگ دیگر با فواصل «بقیّه، طنینی، طنینی» (فیاض ۱۳۹۱: ۵۲) است که از مبدأ «دو» چنین نغماتی خواهد داشت: «دو ـ ر بِمُل ـ می‌بِمُل ـ فا». این سه دانگ اخیر نسبت به چهار دانگ اصلی که پیش‌تر ذکر شد، از کاربرد کمتری در مُدهای موسیقی ایرانی برخوردار هستند و می‌توانیم آنها را دانگ‌های فرعی بدانیم. بنابراین سه دانگ فرعی که در برخی از مُدها ظاهر می‌شوند و حضور کم‌رنگ‌تری در مُدها دارند، بدین قرارند:

۱) دانگ موسوم به رهاب، متشکل از فواصل: طنینی، مُجَنّب، مُجَنّب.

۲) دانگ موسوم به مخالف سه‌گاه، متشکل از فواصل: مُجَنّب، طنینی، مُجَنّب.

۳) دانگی با فواصل: بقیّه، طنینی، طنینی.

ترکیب دانگ‌ها (دو دانگی‌ها)

از ترکیب دو دانگ پیوسته، مُدهای موجود در دستگاه‌ها شکل می‌گیرند. برخلاف موسیقی غربی، در نظام موسیقی دستگاهی ایران، دو دانگ برهم منطبق نمی‌شوند؛ بلکه نغمه‌ی چهارمِ دانگ اول، شروع دانگ دوم و نغمه‌ی چهارم دانگِ دوم شروع دانگِ سوم خواهد بود (لطفی ۱۳۷۷: ۱۳۰). طلایی دلیل ترکیبات پشت سر هم دانگ‌ها را در موسیقی ایران، روش کوک مرسوم دو زه ملودیک در سازهای زهی ایرانی می‌داند که کوک‌شان غالباً بر مبنای فاصله‌ی چهارم درست است (طلایی ۱۳۹۴: ۱۵ ـ ۱۶).

سه دانگ شور، ماهور و چهارگاه مهم‌ترین دانگ‌ها محسوب می‌شوند، زیرا ترکیب دانگ‌های مشابه شور، ماهور و چهارگاه تشکیل مُدهای مبنای شور، ماهور وچهارگاه را می‌دهند. شاید بتوان گفت یکی از دلایل شاخص‌بودن سه دستگاه شور، ماهور و چهارگاه در میان دستگاه‌های دیگر این است که مُد اصلی این دستگاه‌ها از ترکیب دو دانگ همسان تشکیل شده‌اند؛ در صورتی‌که مُدهای موجود در دستگاه‌های دیگر از ترکیبات مختلف و غیرهمسان دانگ‌ها، تشکیل می‌شوند.

داریوش طلایی یازده نوع ترکیب مهم دانگ‌ها را که دودانگی‌های مهم موسیقی ایرانی را تشکیل می‌دهند، معرفی کرده و برای هر یک از دودانگی‌ها نامی برگزیده است. این یازده نوع دودانگی بدین قرارند:

۱. ترکیب دو دانگ شور با نام «دودانگی شور»:

تصویر ۲ .۱. دودانگی شور (طلایی ۱۳۹۴: ۱۶)

۲. به ترکیب دانگ‌های شور و نوا با نام «دودانگی نوا»:

تصویر ۲ .۲. دودانگی نوا (طلایی ۱۳۹۴: ۱۶)

۳. ترکیب دو دانگ نوا با نام «دودانگی نهفت»:

تصویر ۲ .۳. دودانگی نهفت (طلایی ۱۳۹۴: ۱۷)

۴. ترکیب دانگ‌های چهارگاه و نوا با نام «دودانگی اصفهان»:

تصویر ۲ .۴. دودانگی اصفهان (طلایی ۱۳۹۴: ۱۷)

۵. ترکیب دانگ‌های شور و چهارگاه با عنوان «دودانگی همایون»:

تصویر ۲ .۵. دو دانگی همایون (طلایی ۱۳۹۴: ۱۷)

۶. ترکیب دو دانگ چهارگاه با نام «دودانگی چهارگاه»:

تصویر ۲ .۶. دو دانگی چهارگاه (طلایی ۱۳۹۴: ۱۷)

۷. ترکیب دو دانگ ماهور با عنوان «دودانگی ماهور»:

تصویر ۲ .۷. دودانگی ماهور (طلایی ۱۳۹۴: ۱۷)

۸. ترکیب دانگ‌های ماهور و نوا با نام «دودانگی عراق»:

تصویر ۲ .۸. دودانگی عراق (طلایی ۱۳۹۴: ۱۸)

۹. ترکیب دانگ‌های شور و ماهور با نام «دودانگی دلکش»:

تصویر ۲ .۹. دودانگی دلکش (طلایی ۱۳۹۴: ۱۸)

۱۰. ترکیب دانگ‌های چهارگاه و ماهور با نام «دودانگی راک»:

تصویر ۲ .۱۰. دودانگی راک (طلایی ۱۳۹۴: ۱۸)

۱۱. ترکیب درهم تنیده‌ی دانگ‌های نوا و شور با نام «دودانگی اوج»:

تصویر ۲ .۱۱. دودانگی اوج (طلایی ۱۳۹۴: ۱۸)

پنتاکورد یا فاصله‌ی پنجم

در برخی از مُدها به‌جای فواصل دانگ، فواصل پنتاکوردی اهمیت می‌یابند. در بخش تعریف مُد نیز گفتیم فواصل موجود در مُدها در محدوده‌ی دانگ یا گاهی بیشتر از دانگ هستند. فاصله‌ی پنتاکورد نیز دارای عملکرد خاصی در ساختار مُدال موسیقی ایرانی است. پنتاکورد، درواقع دانگ یا تتراکوردی است که به آن نغمه‌ای دیگر به‌فاصله‌ی یک طنینی یا دوم بزرگ اضافه شده است. این افزایش می‌تواند به برخی از گوشه‌ها گستره‌ی بیشتری ببخشد (طلایی ۱۳۹۴: ۱۹). همچنین افزایش این نغمه، می‌تواند دودانگی‌ها را به‌فاصله‌ی هنگام یا اکتاو برساند (همان).

تریکورد یا فاصله‌ی سوم

همان‌طور که در بخش تعریف مُد عنوان کردیم، مُدها در محدوه‌ای از صداهای اصلی حرکت می‌کنند که حرکت اصلی آن‌ها در قالب یک دانگ و یا گاهی کمتر از دانگ است. داریوش طلایی به فاصله‌ی سوم، عنوان «فاصله‌ی شخصیت‌بخش» داده است، چراکه دارای عملکرد شخصیت‌دهندگی بیش‌تری به مُدها است (طلایی ۱۳۹۴: ۲۰). در موسیقی ایرانی سه نوع فاصله‌ی سوم داریم: سوم کوچک (۱/۲ + ۱پرده) ، سوم بزرگ (۲ پرده) و سوم خنثی یا سوم نیم بزرگ (۳/۴ + ۱ پرده). سوم کوچک و بزرگ در موسیقی غربی نیز وجود دارند و سوم خنثی یا سوم نیم‌بزرگ در جایی بین این دو قرار می‌گیرد.

فاصله‌ی دوم

از آنجاکه نغمه‌های موسیقی ایرانی اغلب به‌صورت پیوسته حرکت می‌کنند، فاصله‌ی دوم رایج‌ترین فاصله در این موسیقی است (طلایی ۱۳۹۴: ۲۰). فواصل دوم موجود در موسیقی ایرانی عبارتند از: ۱ـ دوم کوچک یا بقیّه (۱/۲ پرده)، ۲ـ دوم خنثی یا مُجَنّب (۳/۴ پرده)، ۳ ـ دوم بزرگ یا طنینی (۱ پرده)، ۴ـ دوم بیش‌بزرگ یا بیش‌طنینی (۵/۴ پرده).

هنگام یا اکتاو (فاصله‌ی هشتم)

فاصله‌ی اکتاو که در موسیقی ایرانی با عنوان «هنگام» می‌شناسیم، مهم‌ترین فاصله‌ی موسیقایی در همه‌ی فرهنگ‌ها بعد از دو نغمه‌ی همصدا است. در موسیقی ایرانی از ترکیب دو دانگ متصل به‌هم و به اضافه‌ی یک فاصله‌ی طنینی، به فاصله‌ی هنگام خواهیم رسید.

۲.۱.۱.۲. نقش نغمه‌های تأکیدی

همان‌طور که یکی از وجه مشخصه‌ی مُدها، نغمه‌های تأکیدی است، این ویژگی در طبقه‌بندی دستگاه‌ها و به‌ویژه آوازها نیز نقش داشته است. برخی از دستگاه‌ها از نظر فواصل دانگ‌ها مشترک هستند؛ به‌ویژه این‌که بین آوازهای دستگاه شور هیچ تفاوتی مشاهده نمی‌شود. این موضوع ناشی از این است که در طبقه‌بندی دستگاه‌ها وآوازها در دوازده گروه، صرفاً شباهت فواصل ملاک نبوده است. بلکه نقش و کارکرد نغمه‌ها درشکل‌یابی ملودی و نقشی که هریک ازنغمه‌ها در مُدهای مختلف به خود می‌گیرند نیز اهمیت دارد. انواع نغمه‌های تأکیدی را که در بخش ویژگی مُدها به‌صورت خلاصه بدان‌ها پرداخته‌ایم، اینجا به شکل مفصل‌تری بررسی می‌کنیم:

۱) نغمه‌ی شاهد: این نغمه مرکز اصلی گردش نغمات است و مُدها حول آن بنا می‌شوند. نغمه‌ی شاهد نقش محوری و برجسته داشته و نقطه‌ی مرکزی ملودی و مُد مربوطه است. گاهی نمی‌توان یک نغمه‌ی واحد را به‌عنوان نغمه‌ی شاهد دانست که در این مورد به‌جای «مرکز شاهد» می‌توان از اصطلاح «محور شاهد» (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۹) استفاده کرد، یعنی تأکید و گردش حول یک محور چند نغمه‌ای (معمولاً دو قطب اصلی) صورت می‌گیرد (همان). مورد تأکید قرارگرفتن نغمه‌ی شاهد از چند طریق صورت می‌گیرد: **الف. تکرار یک نغمه**: ملموس‌ترین روش برای تبدیل یک نغمه به شاهد است و تکرار آن نغمه می‌تواند آن را بین نغمه‌های دیگر نمایان سازد (طلایی ۱۳۹۴: ۲۳). **ب. طول کشش**

نغمه: روش دیگر مورد تأکید شدن یک نغمه، افزایش طول کشش آن است. به‌طور کلی نغمه‌ی شاهد گرایش به ماندگاری بیش‌تری از نظر کشش دارد. **ج. طنین صدا**: با انتخاب کوک مناسب و واخوان قرار دادن نغمه‌ی مورد نظر، هارمونیک‌های آن تقویت می‌شود و از این طریق اهمیت آن نغمه را افزایش می‌دهیم (همان). **د. جهش از نغمه‌ی دیگر:** جهش از نغمه‌ای دیگر برای تأکید نغمه‌ی شاهد، اغلب از طرف نغمه‌ی همسایه و گاهی از فاصله‌ی سوم انجام می‌پذیرد (همان).

۲) نغمه‌ی ایست: نغمه‌ای‌است که به‌عنوان محل توقف ملودی و مُد به‌کار می‌رود که این توقف گاهی به‌صورت موقت بوده و حالت غیراختتامی دارد وگاهی دارای قطعیت کامل‌تری است. نغمه‌ی ایست در برخی از دستگاه‌ها با نغمه‌ی شاهد یکی است، مانند دستگاه‌های شور، ماهور و چهارگاه. در برخی از دستگاه‌ها مانند همایون و آواز اصفهان نغمه‌ی ایست از نغمه‌ی شاهد متفاوت است.

هومان اسعدی نغمه‌ی ایست را به اقسام مختلف «ایست تعلیقی»، «ایست موقت»، «ایست قطبی» و «ایست قطعی» تفکیک کرده است. «ایست تعلیقی» حالت غیراختتامی دارد و شنونده انتظار حل‌شدن سریع آن را دارد؛ مانند نغمه‌ی «لا» توأم با حرکات پژواک‌گونه به سمت «سی‌بِمُل» در نوای «سُل». «ایست موقت» نسبت به ایست تعلیقی دارای شدت اختتام بیشتری است، اما کماکان قطعیت کامل برای فرود نهایی را تداعی نمی‌کند؛ مانند نغمه‌ی «می‌کُرُن» در اصفهان «سُل». «ایست قطبی» دارای قوت اختتام یا ثبات بیشتری نسبت به انواع پیش است. اما بیش از آن‌که دارای فونکسیون مُدال باشد حالت ایستی ناگزیر در نقطه‌ای از محور دوقطبی دانگ موردنظر را تداعی می‌کند، در این حالت نغمه‌ی موردنظر یکی از نقاط پایانی دانگ است و این مسئله اساساً به ساختار دانگ‌ها در اشل صوتی موردنظر بستگی دارد؛ مانند نغمه‌ی «سُل» در ماهورِ «دو» که یکی از قطب‌های دانگ «سُل ـ دو» است. «ایست قطعی» که می‌توان آن‌را نغمه‌ی «خاتمه» نامید دارای قوی‌ترین شدت اختتام است و ایستادن روی آن به‌مثابه‌ی پایان قطعی است (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۹).

۳) نغمه‌ی خاتمه یا فرود: این نغمه همان «ایست قطعی» است که فرود و خاتمه‌ی نهایی را معرفی می‌کند که با عنوان«نت پایان» (فرهت ۱۳۸۰: ۴۹) نیز شناخته می‌شود. «ایست قطعی و نغمه‌ای که فرود نهایی روی آن صورت می‌گیرد را می‌توان نغمه‌ی خاتمه دانست که در هویت مُدال نقش مهمی دارد» (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۹).

٤) نغمه‌ی آغاز: نغمه‌ای است که جملات یک مُد یا گوشه از آن آغاز می‌شود و معرف آغاز و ورود به مُد مورد نظر است. این نغمه در میان نغمه‌های تأکیدی اهمیت کمتری دارد و برای مُدها بیش

از یک نغمه‌ی آغاز می‌توان در نظر گرفت، ولی در اجراهای سنتی ردیف «چند نغمه‌ی خاص می‌توانند مورد استفاده قرار گیرند و نه تمامی نغمات» (اسعدی ۱۳۸۲: ۵۱).

۵) نغمه‌ی متغیّر: نغمه‌ای است که در مُدها به دو شکل متفاوت که نسبت به‌هم دارای فاصله‌ی کوچک‌تر از نیم‌پرده (میکروتُن یا ریزپرده) بوده، ارائه می‌شوند. در آواز دشتی نغمه‌ی شاهد و نغمه‌ی متغیّر یکی است که به هر دو شکل همراه با تغییر ریزپرده درجملات ظاهر می‌شود. متغیّر دارای اقسام مختلفی است. متغیّرها یا جنبه‌ی تزئینی دارند که در تعیین هویت زیربنایی مُدال، نقشی تعیین‌کننده ندارند و یا اینکه دارای نقش مُدال هستند که خود دارای اقسام مختلف هستند. نغمه‌ی متغیّر «با روی هم قرار گرفتن دو دانگ از جنس متفاوت و حضور هم‌زمان آن‌ها به‌وجود می‌آید» (طلایی ۱۳۹۴: ۲۴).

اگر بخواهیم آوازهای دستگاه شور را بررسی کنیم، از نظر فواصل درون‌دانگی همگی از ترکیب دانگ‌های شور تشکیل شده‌اند، ولی آن‌چه که موجب تفکیک آن‌ها می‌شود، تأکیدهای متفاوت‌شان بر نغمه‌های شاهد، ایست و متغیّر است. هریک از این آوازها از حیث نغمات شاهد و ایست و فرودهای مخصوص‌شان تفاوت بسیاری با یکدیگر دارند. به‌عنوان مثال دو آواز ابوعطا و افشاری دارای نغمه‌ی شاهد و حتی نغمه‌ی ایست یکسانی هستند، اما به‌سبب اهمیت نغمه‌ی متغیّر (درجه ششم) در افشاری و حالت خاص گردش نغمگی آن، این دو آواز حالت متفاوتی دارند. بنابراین همان‌گونه که در بخش تعریف مُد نیز ذکر شد، تنها ویژگی‌های توالی نغمات و فواصل بین آن‌ها در شکل‌گیری هویت مُدال موثر نیست و نقش معیّن نغمات در این فضا و روند ملودی نیز در شکل‌گیری ویژگی‌های یک مُد اهمیتی برجسته دارد.

۳.۱.۱.۲. گردش نغمگی

علاوه‌بر فواصل و نقش نغمه‌ها در ارائه‌ی مُدها که وابسته به ساختار مُدال دستگاه‌ها هستند، شاخص دیگری که به تفکیک دستگاه‌ها از هم می‌انجامد،گردش خاص ملودی است. به‌عنوان مثال فواصل درون‌دانگی دستگاه راست‌پنجگاه با دستگاه ماهور تفاوتی ندارد، بلکه گردش نغمگی و ملودیک راست‌پنجگاه است که آن‌را از دستگاه ماهور متمایزکرده است. ساختار نغمگی دستگاه‌ها گاهی به محدوده‌ی حرکتی ملودی درون دانگ‌ها مربوط می‌شود و گاهی به نوع ملودی و چگونگی فرود گوشه‌ها. به‌عنوان مثال گوشه‌ی خسروانی را می‌توان در هر دو دستگاه ماهور و راست‌پنجگاه اجرا

کرد، ولی اجرای این گوشه در دستگاه ماهور دارای گردش نغمگی و فرود متفاوتی است که می‌توان اجرای این گوشه در دو دستگاه را از هم باز شناخت.

۲. ۱. ۲. بررسی وجوه اشتراک دستگاه‌های موسیقی ایران

تاکنون از تفاوت‌های دستگاه‌های موسیقی ایرانی سخن راندیم، امادستگاه‌ها دارای جنبه‌های مشترکی نیز هستند. اگر بخواهیم از وجوه اشتراک دستگاه‌ها صحبت کنیم، چنین مواردی را می‌توانیم برشماریم:

۱. همه‌ی دستگاه‌ها با یک یا چند گوشه با عنوان درآمد آغاز می‌شوند که نقش آن‌ها معرفی مُد اصلی دستگاه است.

۲. در همه‌ی دستگاه‌ها پس از معرفی مُد مبنا در حوزه‌ی درآمد، مُدهای دیگر یکی پس از دیگری معرفی می‌شوند و پس از ارائه‌شدن، دوباره به مُد مبنای دستگاه باز می‌گردند. این برگشت ممکن است توسط گوشه‌هایی مجزا با عنوان فرود انجام شود و یا این‌که به‌صورت فرودی کوتاه در پایان گوشه‌های فوق انجام پذیرد.گوشه‌هایی که معرف مُدهای دستگاه‌ها هستند، گوشه‌های مُدال می‌نامیم که نقش بنیادی در روند دستگاه‌ها دارند.

۳. در تمام دستگاه‌ها، گوشه‌های غیرمُدال نیز در میان گوشه‌های مُدال، بسط‌های ملودیک و ریتمیک را ارائه می‌دهندکه باعث گستردگی وتنوع ملودیکی و ریتمیکی دستگاه‌ها می‌شوند. این گوشه‌ها در همه‌ی دستگاه‌ها و گاهی با اسامی مشترک در چندین دستگاه حضور دارند. همان‌طور که گفته شد این گوشه‌ها دارای هویت مُدال نیستند و از فضای مُدالی مختلف موجود در دستگاه‌ها استفاده می‌کنند.

۴. در همه‌ی دستگاه‌ها، گوشه‌ها از منطقه‌ی بم آغاز می‌شوند و به قسمت اوج به هنگام بالاتر می‌رسند. حرکت به منطقه‌ی اوجِ هنگام بالا در همه‌ی دستگاه‌ها مشاهده می‌شود.

۵. گستره‌ی صوتی همه‌ی دستگاه‌ها حدود دو هنگام و گاهی بیشتر است.

۶. در همه‌ی دستگاه‌ها درجات اول، پنجم و هشتم، نغمه‌ی شاهد واقع می‌شوند و در چهار دستگاه درجه‌ی چهارم نیز به‌عنوان نغمه‌ی شاهد معرفی می‌شود.

۷. در همه‌ی دستگاه‌ها نغمه‌ی شاهد، نغمه‌ی ایست و نغمه‌ی خاتمه در گوشه‌ی درآمد، درجه‌ی اول آن است (به‌جز دستگاه همایون که نغمه‌ی شاهد در گوشه‌ی درآمد بر درجه‌ی دوم قرار دارد).

۸ . در تمام دستگاه‌ها در پایان دستگاه به نغمه‌ی شاهد مُد مبنا بازگشت می‌شود (این برگشت ممکن است در منطقه‌ی صوتی هنگامِ بالا انجام شود و یا این‌که به منطقه‌ی صوتی بم دستگاه در منطقه‌ی درآمد صورت پذیرد).

۹. در همه‌ی دستگاه‌ها تعدادی گوشه‌های مشترک با گوشه‌های دستگاه‌های دیگر وجود دارند. این گوشه‌های مشترک اغلب جزءگوشه‌های غیرمُدال هستند (به‌جز دستگاه‌های سه‌گاه و چهارگاه که دارای گوشه‌های مشترک مُدال هستند و هم‌چنین دستگاه راست‌پنجگاه که دارای گوشه‌های مُدال مشترک با دستگاه‌های دیگر است).

۲ . ۱ . ۳. بررسی وجوه اشتراک و افتراق بین دستگاه‌ها و آوازها

بین دستگاه‌ها و آوازهای موجود شباهت‌هایی وجود دارد که برخی از موسیقی‌دانان،آوازها را به‌عنوان دستگاه‌های ثانویه معرفی می‌کنند. از طرف دیگر اختلاف‌هایی باعث تفکیک این آوازها از دستگاه‌ها و هم‌چنین اطلاق نام آواز به آن‌ها شده است. در اینجا جنبه‌های اشتراک و تمایز دستگاه‌ها و آوازها را ذکر می‌کنیم.

۲ . ۱ . ۳ . ۱. وجوه اشتراک دستگاه‌ها و آوازها

۱. دستگاه‌ها و آوازها مجموعه‌ای از چندین گوشه هستند.

۲. دستگاه‌ها وآوازها از گوشه‌های مُدال وگوشه‌های غیرمُدال تشکیل شده‌اند.

۳. گوشه‌ی درآمد معرف مُد اصلی دستگاه‌ها وآوازهاست.

۴. هم در دستگاه‌ها وهم درآوازها، تغییر مُد از مُد اصلی درآمد صورت می‌گیرد (به‌جز آواز بیات کرد).

۵. دستگاه‌ها وآوازها به‌طور مستقل قابل اجرا وآهنگ‌سازی هستند.

۲.۳.۱.۲. وجوه غیرمشترک دستگاه‌ها وآوازها

۱. دستگاه‌ها مجموعه‌های بسیار بزرگ‌تری از آوازها بوده و دارای تعداد گوشه‌های بیشتری هستند. تعداد گوشه‌ها در دستگاه‌ها، حداقل ۱۹ گوشه است، در صورتی‌که در آوازها، تعداد چهار گوشه نیز مشاهده می‌شود.

۲. در دستگاه‌ها، درآمدها در قسمت بم اجرا می‌شوند و گوشه‌ها به‌تدریج به طرف بالا حرکت می‌کنند؛ در صورتی‌که در آوازها، درآمد در منطقه‌ی صوتی بالا ارائه می‌شود و حرکت تدریجی از بم به منطقه‌ی زیر مشاهده نمی‌شود.

۳. نغمه‌ی شاهد در دستگاه‌ها به نغمه‌ی هنگام آن در اوج می‌رسد، ولی در آوازها چنین حرکتی ملاحظه نمی‌شود.

۴. دستگاه‌ها تنوع مُدال بیشتری دارند (حداقل چهار مُد). در صورتی‌که تعداد مُدهای موجود در آوازها از دو مُد فراتر نمی‌رود.

۵. نغمه‌هایی که به‌عنوان نغمه‌ی شاهد دردستگاه‌ها مورد تأکید قرار می‌گیرند، بیشتر هستند (حداقل پنج نغمه). در آوازها، دو یا سه نغمه، نغمه‌ی شاهد واقع می‌شوند.

۶. دستگاه‌ها به‌دلیل تغییر مُد از تنوع بیشتری برخوردارند و در آوازها به‌دلیل وجود حداکثر دو مُد، گوشه‌ها شبیه به‌هم هستند.

۷. در پایانِ دستگاه‌ها بازگشت به مُد مبنای دستگاه صورت می‌گیرد. بازگشت به مُد اصلی آواز ممکن است انجام نشود؛ مانند آواز ابوعطا.

۸ . فرودِ آوازها اغلب به دستگاهی است که به آن وابسته هستند. این ویژگی در دستگاه‌ها وجود ندارد.

٤.۱.۲. وجود مُدهای متعدد در دستگاه‌ها

مُدگردی از ویژگی‌های همه‌ی دستگاه‌ها و آوازهااست. حال این تغییر مُد ممکن است از طریق تغییر نغمه‌های تأکیدی از جمله نغمه‌ی شاهد یا ایست انجام شود ویا ازطریق تغییر فواصل دانگ‌ها صورت پذیرد. در این میان برخی از دستگاه‌ها دارای ساختار همگون‌تری هستند. دستگاه چهارگاه در میان دستگاه‌های دیگر، موقعیت برجسته‌تری را داراست. مُدهای موجود در این دستگاه از ترکیب‌های

مختلف یک نوع دانگ (دانگ چهارگاه) تشکیل می‌شوند و فواصل دانگ دیگری در این دستگاه وجود ندارد. حرکت نغمات شاهد در دستگاه چهارگاه نیز دارای روندی منظم است. دستگاه شور و آوازهای مربوط به آن، دستگاه سه‌گاه و دستگاه نوا، دارای ساختار فواصلی نسبتاً منظمی هستند و تغییر مُد ناگهانی در آن‌ها مشاهده نمی‌شود. در دستگاه همایون نظمی که در دستگاه‌های مذکور از آن صحبت شد، وجود ندارد. در این دستگاه مُدگردی به دستگاه چهارگاه و شور انجام می‌پذیرد. موقعیت نوسانی دستگاه همایون در مُد مبنای آن نیز به‌دلیل ترکیب دو دانگ غیرهمسان در آن است و ترکیب دانگ‌های شور و چهارگاه به آن حالتی تلفیقی داده است. دستگاه ماهور و دستگاه راست‌پنجگاه به‌دلیل وجود دانگ ماهور، دارای موقعیت مستقل‌تری هستند؛ زیرا این دانگ در ترکیب هیچ‌یک ازدستگاه‌ها و آوازهای دیگر یافت نمی‌شود و فواصل موجود در دانگ ماهور (طنینی، طنینی، بقیّه) مختص این دو دستگاه است. دانگ ماهور در ترکیب دانگ‌های مُدهای اصلی دستگاه‌های دیگر وجود ندارد؛ این در حالی‌ست که دانگ شور در اکثر دستگاه‌ها، موقعیتی برجسته دارد.

در دستگاه‌هایی که از نظر فواصل دانگ‌ها همگن‌تر هستند (مانند چهارگاه و شور)، مُدهای اولیه کم‌رنگ‌تر و یا حتی حذف می‌شوند و ساختار مُدال‌شان بیشتر براساس مُد مبنا، مُدهای انتقالی و ثانویه شکل می‌گیرد. اما دستگاه‌هایی همچون ماهور و راست‌پنجگاه، که از لحاظ انواع دانگ‌ها دارای تنوع بیشتری هستند، مُدهای اولیه نقش پررنگ‌تری دارند (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۸). در دو دستگاه ماهور و راست‌پنجگاه تغییر ساختار فواصل درون‌دانگی به‌وفور مشاهده می‌شود. دستگاه ماهور دارای مُدهای متنوعی است و هر چهار نوع دانگ در ساختار مُدال این دستگاه وجود دارد. اگر بخواهیم دنبال قانون‌مندی و نظمی در بین مُدهای مختلف این دو دستگاه باشیم، دلیل قانع کننده‌ای نخواهیم یافت. دستگاه همایون نیز از نظر فواصل دانگ‌های موجود در ساختار مُدال، بسیار متنوع است.

وجود مُدهای مختلف در یک دستگاه از مهم‌ترین ویژگی‌های نظام موسیقی دستگاهی است. بر اساس همین ویژگی است که هومان اسعدی، ساختار دستگاه را به‌عنوان «چرخه‌ای چندمدی» معرفی می‌کند (اسعدی ۵۳:۱۳۸۲). اما ارتباط مُدهای موجود در دستگاه‌ها در بسیاری از موارد ناروشن است. طبق نظر داریوش طلایی، موردتوجه نبودن نظم مُدهای مختلف، به چنین نظامی دامن زده است و پایه‌گذاران این نظام به نظم ملودی‌های درون گوشه‌ها بیشتر توجه داشته‌اند:

«هدف اصلی بنیادگذاران ردیف، تدوین مجموعه‌ای مرتبط و منظم از ملودی‌های سنتی بود. آن‌ها لزوماً به‌دنبال نظم‌دادن به سیستم «مُدال» نبودند. بنابراین رابطه‌ی «مد»ها در این سیستم روشن نشده است و نظام آموزشی آن‌را در برگیرنده‌ی هیچ تئوری و یا اصطلاح‌نامه‌ی روشنگر نیست» (طلایی ۱۶:۱۳۷۲).

حسین علیزاده وجود مُدهای مختلف درون یک دستگاه را امری برای ایجاد تنوع مُدال معرفی می‌کند: «سیستم دستگاهی کارش این است که مقام‌های دور از درآمد را برای ایجاد تنوع می‌آورد» (نک. ذاکرجعفری ۱۳۸۳: ۲۲۶) که مقصود وی تنوع مُدال است.

شاید بتوان استنباط کرد که وجود این مُدهای مختلف در درون یک دستگاه، کاربردی آموزشی داشته است تا هنرجو بتواند راه‌های ورود به مُدهای مختلف و همچنین برگشت به مُد مبنا از طریق «فرود» را بیاموزد. به‌ویژه این‌که دستگاه ماهور و دستگاه راست‌پنجگاه از نظر ساختار فواصلی از دستگاه‌های دیگر دورتر هستند. از طریق مُدهای مختلفی که در این دو دستگاه گنجانده شده است، می‌توان به مُدهای بسیار دور مانند شور مُدگردی کرد. از سویی دیگر، نقش فرود در چنین دستگاه‌هایی بسیار مهم است و گاهی دلیل وجودی مُدهای مختلف درون یک دستگاه را می‌توان تنها در «فرود» توجیه کرد. به‌ویژه این‌که درباره‌ی دستگاه راست‌پنجگاه که مجموعه‌ای از مُدهای مختلف دستگاه‌های دیگر است، گفته می‌شود که جنبه‌ی آموزشی داشته است، تا هنرجو مهارت در مُدگردی به مُدهای دیگر را بیاموزد (فرهت ۱۶۱:۱۳۸۰). همچنین در مورد دستگاه راست‌پنجگاه گفته می‌شود که «خاص استادان بوده و فقط استادان می‌توانستند اجرا کنند» (علیزاده به‌نقل از ذاکرجعفری ۱۳۸۳: ۲۳۷).

۲. ۲. متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی

کتاب *بحورالالحان در علم موسیقی و نسبت آن باعروض* ظاهراً از اولین آثاری است که به موسیقی دستگاهی به‌صورت امروزی آن (هفت دستگاه) پرداخته است. مؤلف این کتاب، «فرصت‌الدوله شیرازی»، در عصر ناصرالدین‌شاه، مظفرالدین‌شاه و محمدعلی‌شاه می‌زیسته است (مقدمه‌ی رامسری بر فرصت‌الدوله شیرازی ۱۳۶۷: دوازده). طبق مدارک موجود، فرصت‌الدوله ابتدا این اثر را در شیراز در سال ۱۲۸۳ شمسی منتشر کرده و سپس به تهران رفته و با موسیقی‌دانان آنجا از جمله دکتر مهدی صلحی (منتظم‌الحکما) آشنا شده و متعاقباً مطالب جدیدی را به کتاب خود افزوده و چاپ جدید را در سال ۱۲۹۳ شمسی در بمبئی منتشر کرده است. روح‌الله خالقی که محضر درس فرصت‌الدوله را در شیراز درک کرده بود، درباره‌ی انتشار کتاب *بحورالالحان* می‌نویسد: «این کتاب ده

سال قبل از طبع تألیف شده و بعد از این‌که مؤلف سفری به تهران آمده و با اهل موسیقی رابطه و آشنایی یافته، قسمتی به آن افزوده است. به‌ویژه از اطلاعات مهدی صلحی (منتظم‌الحکما)... استفاده کرده است» (خالقی ۱۳۷۸: ۱۸۷).

نکته‌ی قابل‌توجه این است که فرصت‌الدوله در چاپ نخست فقط به شرح مقامات و شعبات موسیقی مربوط به دوره‌ی صفویه پرداخته و قسمتی را که مربوط به نظام موسیقی دستگاهی است در چاپ دوم اضافه کرده است و خود نیز در این‌باره می‌نویسد: «از صفحه‌ی ۱۹ از آنجاکه می‌گویم من چندین نفر از استادان را دیدم تا این‌جا که فصل اول است در سنه یک هزار و سیصد و دو [هـ ق] مزید بر کتاب نمودم» (فرصت‌الدوله شیرازی ۱۳۶۷: ۲۷). از جمله مطالب جدیدی که وی به چاپ دوم *بحورالالحان* افزوده است، فهرست دستگاه‌ها و گوشه‌های درون آن‌ها است. این کتاب نخستین اثری است که طبقه‌بندی دقیق درون هفت دستگاه و نام گوشه‌ها را به‌ترتیب شیوه‌ی امروزی شرح داده است.

اثر دوم کتاب *مجمع‌الادوار* تألیف مهدی‌قلی هدایت ملقب به مخبرالسلطنه است. *مجمع‌الادوار* نخستین کتابی است که از دیدگاه کاملاً علمی به تشریح موسیقی دستگاهی پرداخته است. مخبرالسلطنه هدایت این کتاب را در ۱۳۰۳ شمسی و چهارده سال قبل از چاپ به‌رشته‌ی تحریر در آورده است (سپنتا ۱۳۶۹: ۲۶۹). اگرچه این کتاب در ۱۳۱۷ منتشر شده، ولی مؤلف آن در عصر ناصرالدین‌شاه (سال ۱۲۸۰ قمری) متولد شده (هدایت ۱۳۴۴: ۳) و سی و سه سال از عمرش را در زمان سلطنت ناصرالدین‌شاه زیسته است. همچنین وی سال‌ها از محضر دکتر مهدی صلحی (منتظم‌الحکما) که از بهترین شاگردان میرزاعبدالله بوده استفاده کرده و ردیف میرزاعبدالله را به‌خط موسیقی نگاشته است (خالقی ۱۳۷۸: ۱۲۱). آشنایی و تسلط مخبرالسلطنه به مباحث علمی و عملی موسیقی دستگاهی و همچنین موسیقی قدیم ایران در کتاب *مجمع‌الادوار* به‌خوبی مشهود است.

علی‌نقی وزیری کتاب *دستور تار* خود را در سال ۱۳۰۱ شمسی تألیف کرده است. وی پانزده سال بعد کتاب *آوازشناسی موسیقی ایرانی* را به‌نگارش درمی‌آورد. آثار وزیری هم از نظر زمانی و هم از این نظر که جزء نخستین نظریه‌پردازی‌های موسیقی دستگاهی محسوب می‌شوند، حائز اهمیت هستند.

۲.۲.۱. اسامی و طبقه‌بندی دستگاه‌ها و آوازها در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی

اسامی دستگاه‌ها در متون دوره‌ی ناصری، همان هفت دستگاه موجود در موسیقی دستگاهی است. در *بحورالالحان* (فرصت‌الدوله شیرازی ۱۳۶۷: ۲۲) و *مجمع‌الادوار* (هدایت ۱۳۱۷: ۱) از هفت دستگاه امروزی صحبت شده است. در مورد ترتیب دستگاه‌ها در *بحورالالحان* این‌طور آمده است: «اسامی هفت دستگاه به‌ترتیبی که معین کرده‌اند این است: راست و پنجگاه، چهارگاه، سه‌گاه، همایون، نوا، ماهور و شور» (فرصت‌الدوله شیرازی ۱۳۶۷: ۲۲). در *مجمع‌الادوار* نیز ابتدا دستگاه‌های ماهور و راست‌پنجگاه عنوان شده و سپس دستگاه‌های چهارگاه، سه‌گاه، شور، همایون و نوا ذکر شده‌اند. در صورتی‌که امروزه دستگاه راست‌پنجگاه آخرین دستگاهی است که بدان پرداخته می‌شود و دستگاه شور به‌عنوان نخستین دستگاه ذکر می‌شود. ترتیبی که امروزه برای طبقه‌بندی دستگاه‌ها رایج است، در گذشته معمول نبوده است.

اختلافات مهمی که بین متون این دوره و موسیقی امروز مشهود است در مورد آوازها و مشتقات دستگاه‌هاست. در فهرست موجود در *بحورالالحان*، چهار آوازی که امروزه از مشتقات دستگاه شور طبقه‌بندی شده‌اند، مشاهده نمی‌شود. فرصت‌الدوله گروهی از گوشه‌هایی که امروزه جزء گوشه‌های آوازهای شور هستند و همچنین گوشه‌های مربوط به شور پایین‌دسته را از متعلقات دستگاه شور عنوان می‌کند و در این‌باره می‌گوید: «اگرچه این‌ها خود شور نیستند ولی در این دستگاه به‌کار می‌روند» (فرصت‌الدوله شیرازی ۱۳۶۷: ۲۶). با مراجعه به جدول مربوط به دستگاه شور در *بحورالالحان* (جدول ۱,۲) می‌توان مشاهده کرد که گوشه‌های این دستگاه از آوازهای متعلق به آن تفکیک شده‌اند. گوشه‌هایی که اکنون مربوط به شور پایین‌دسته هستند نظیر شهناز، قرچه، رضوی، عقده‌گشا، گرایلی، گرایلی شستی در این جدول جزء آوازها و ملحقات دستگاه شور معرفی شده‌اند (همان). از دیگر متعلقات شور از اسامی بیات ترک، دوگاه، مهدی ضرابی، روح‌الارواح، دشتی، حاجیانی، بیدگانی، بیات شیراز، گیلکی، گوری، دستان عرب، سارنج (ابوعطا)، سیخی، حجاز، چهارپاره، قطار، قرائی، بیات کرد، افشاری، کوچه‌باغی، سملی، غم‌انگیز و مهربانی نام برده شده است. همان‌طور که ملاحظه می‌شود اسامی آوازها و گوشه‌ها در این فهرست از هم تفکیک نشده‌اند؛ چراکه امروزه فقط آوازهای ابوعطا، دشتی، افشاری، بیات‌ترک و گاهی بیات‌کرد به‌عنوان آوازهای شور نام برده می‌شود و اسامی دیگری که در این فهرست دیده می‌شود، مربوط به گوشه‌های درون همین چند آواز است.

جدول ۲ .۱. فهرست گوشه‌ها و آوازهای دستگاه شور در کتاب *بحورالالحان*

(فرصت‌الدوله شیرازی ۱۳۶۷: ۲۶)

دستگاه شور					
درآمد	کرشمه	آواز سه قسم	نغمه قسمی بالا قسمی پایین	زیرکش سلمک ۲ قسم	
سلمک دو قسم	مقدمهٔ گلریز	گلریز	صفا	و چهار مضراب	مقدمهٔ بزرگ دو قسم
بزرگ	دوبیتی	خارا	قجر	ملانازی	حزین ۲ قسم	فرود سه قسم
آوازهای متعلق بدستگاه شور در ذیل نوشته میشود					
یعنی اگرچه اینها خود شور نیستند ولی در این دستگاه بکار میروند					
شهناز سه قسم	قرچه	رضوی	عقده کشا	بیات ترک	و گوشه دوگاه
و مهدی صرابی	روح الارواح	دشتی	حاجیانی	بیدکانی	بیات شیراز
گیلکی	گورنی	دستان عرب	سارنج	سینمی	حجاز	چهارپاره
قطار	قرائی	گرایلی	گرایلی شصتی	رهادی	و مسیحی	تخت طالبیس
شاه ختائی	بیات کرد	افشاری	کوچه باغی	سلمی	غم انگیز	مهربانی این در ترک بکار است
رنگهای شور	شهرآشوب	ضرب اصول			

در *مجمع‌الادوار* نیز اختلافاتی با اسامی گوشه‌های امروز ملاحظه می‌شود. در این کتاب گوشه‌های مربوط به آوازهای شور که اکنون رایج است، جزء دستگاه شور معرفی شده است. همچنین مخبرالسلطنه آوازهای ترک، افشار، حجاز، دشتی، کرد، دستان عرب و گرایلی را جزء آوازهای دستگاه شور ذکر می‌کند (هدایت ۱۳۱۷: ۱۱۴) که شباهت بیشتری به آوازهای امروز دارد. «سوای ترک، افشار، حجاز، دشتی، کرد، دستان عرب و گرایلی که ضمیمه‌ی شور شده‌اند، می‌شود شور را دو قسمت کرد. اصل شور که از پیش‌درآمد تا آخر رضوی سی و یک موضوع در یک زمینه است و قسمت دوم آن مشتمل بر گبری، قطار، قرائی، گیلکی، غم‌انگیز، اوج، عقده‌گشا، کوچه باغی و نشابور در زمینه‌های مختلف، رنگ‌های آن ضرب اصول و شهرآشوب است» (همان). گوشه‌هایی را که مخبرالسلطنه هدایت در قسمت دوم دستگاه شور معرفی کرده است، امروزه جزء گوشه‌های آوازهای شور اجرا می‌شوند. از میان هفت آوازی که وی جزء ملحقات شور نام برده، ترک، افشار، دشتی و کرد امروزه نیز جزء آوازهای شور هستند. به‌جای حجاز و دستان عرب امروزه یک آواز به نام ابوعطا وجود دارد و گرایلی نیز جزء دستگاه شور اجرا می‌شود.

صرف‌نظر از اختلافات موجود در این متون و طبقه‌بندی امروزی، اختلافاتی که بین دو کتاب *بحورالالحان* و *مجمع‌الادوار* در مورد آوازهای شور وجود دارد، قابل‌تأمل است. به‌ویژه اینکه اطلاعات موجود در هر دو اثر تحت‌تأثیر و راهنمایی‌های منتظم‌الحکما در مکتب میرزاعبدالله نگاشته شده‌اند. در مورد این اختلافات چشمگیر می‌توان گفت طبقه‌بندی گوشه‌ها در دستگاه‌ها و به‌ویژه دستگاه شور کار دشواری بوده است که امروزه نیز در برخی موارد هنوز جای بحث دارد. به‌عنوان مثال امروزه آواز بیات‌کُرد در برخی از روایت‌ها به‌طور مستقل اجرا می‌شود و در برخی دیگر جزء دستگاه شور ارائه می‌شود. همچنین گوشه‌هایی مانند غم‌انگیز و گیلکی در برخی از روایت‌ها مانند ردیف صبا جزء آواز دشتی به‌شمار می‌آیند و در برخی روایات مانند ردیف برومند در آواز ابوعطا اجرا می‌شوند.

علی‌نقی وزیری در کتاب *دستور تار* تمام دستگاه‌ها را باعنوان آواز به‌کار برده است و تفکیکی بین دستگاه‌ها و آوازها قائل نشده، فقط در یک‌جا می‌نویسد: «گوشه‌های بیات‌ترک، بیات‌کُرد، افشاری، ابوعطا، نوا، دشتی و قطار که هرکدام شخصاً حیثیتی دارند تمام در پرده‌های شور زده می‌شوند» (وزیری، بی‌تا: ۱۱۵). در این‌جا وی «نوا» و «قطار» را نیز کنار آوازهای دیگر آورده است. بعدها وی از پنج دستگاه در موسیقی ایران سخن می‌گوید؛ یعنی دستگاه راست‌پنجگاه را جزء دستگاه ماهور و دستگاه نوا را جزء دستگاه شور طبقه‌بندی می‌کند (وزیری ۱۳۶۹: ۱۶ ـ ۱۷).

در مورد اختلافاتی که در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی در مورد آوازهای شور ملاحظه می‌شود، شاید بتوان این‌طور برداشت کرد که پیش از طبقه‌بندی امروزی، تمام آوازهای شور جزء گوشه‌های دستگاه شور اجرا می‌شده، ولی به‌مرور زمان و به‌دلیل طولانی‌بودن این دستگاه، موسیقی‌دانان به جداکردن آوازهای آن پرداخته‌اند. این تفکیک ابتدا علاوه‌بر گوشه‌های آوازهای شور، شامل شور پایین‌دسته نیز می‌شده (فهرست موجود در *بحورالالحان*) و سپس به آوازهای ترک، افشاری، حجاز، دشتی، کرد، دستان عرب و گرایلی محدود شده است (*مجمع‌الادوار*). سرانجام این آوازها مستقل‌تر شده و به‌صورت امروزی درآمده‌اند.

درباره‌ی تفکیک آوازهای شور در کتاب *سرگذشت موسیقی ایران* نیز چنین آمده است: «در ردیف قدیم ابوعطا، ترک، افشاری و دشتی جزء دستگاه شور نواخته می‌شده است. بعدها چون دستگاه شور مفصل بوده و برای این آوازهای کوچک هم قطعاتی مانند پیش‌درآمد، تصنیف و رنگ ساخته شده است، به‌تدریج جنبه‌ی استقلالی یافته است» (خالقی ۱۳۷۸: ۴۹۷). مخبرالسلطنه هدایت نیز در این مورد چنین می‌گوید: «ارباب عمل به دستگاه شور اهمیت می‌دهند و آن‌را توسعه داده‌اند» (۱۳۱۷: ۱۱۴)، که مبیّن این است که در گذشته به این صورت بسط و توسعه نیافته بود.

احتمال داده می‌شود که اشتقاق پنج آواز امری متأخرتر از تدوین هفت دستگاه باشد. در متون مذکور به‌صراحت از هفت دستگاه کنونی موسیقی دستگاهی ایران نام برده شده است، درصورتی‌که در مورد آوازهای دستگاه شور اختلافات چشم‌گیری مشاهده می‌شود. با ملاحظه‌ی اختلافات فوق می‌توان این‌طور برداشت کرد که تنظیم آوازهای دستگاه شور پس از تدوین هفت دستگاه صورت گرفته است.

۲.۲.۲. مفاهیم موسیقی دستگاهی در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی

ردیف: با این‌که مفهوم «ردیف» در جداول کتاب *بحورالالحان* با پشت سر هم قرار گرفتن و تسلسل گوشه‌های موجود در دستگاه‌ها قابل دریافت است، ولی خود کلمه‌ی «ردیف» در این کتاب به‌چشم نمی‌خورد. با این‌حال مفهوم آن با استفاده از واژه‌ی «ترتیب» شرح داده شده است. فرصت‌الدوله در چندین مورد از واژه‌ی «ترتیب» به‌منظور «ردیف» استفاده کرده است: «آنچه تحقیقی است و از اساتید کامل شنیده شده و اتفاقی اکثر آن‌ها است همان ترتیبی است که در این‌جا پیش از این مرقوم افتاد. [...] در این ترتیبی که در هر دستگاه نوشته شده اختلاف کرده‌اند، بعضی به ترتیبی

دیگر پیش آمده‌اند» (فرصت‌الدوله شیرازی ۱۳۶۷: ۲۷). فرصت‌الدوله در هیچ‌جا از کلمه‌ی ردیف استفاده نکرده، اما مفهومش را با واژه‌ی «ترتیب» بیان کرده است.

در کتاب *مجمع‌الادوار* نیز مفهوم ردیف با واژه‌ی امروزی آن دیده نمی‌شود؛ بلکه این مفهوم با واژه‌ی «ترتیب» آمده است: «در ترتیب دستگاه‌ها و الحانی که در آنها گنجانده‌اند، فقط سلیقه‌ی اهل عمل و حکومت گوش مرتاض حکومت داشته» (هدایت ۱۳۱۷: ۱). و یا: «هریک از دستگاه‌های هفت‌گانه را که متأخرین ترتیب داده‌اند...» (همان: ۸۵). اگرچه در بعضی جاها از کلمه‌ی ردیف استفاده شده است، ولی مفهوم موسیقایی‌ای که امروزه به‌کار می‌رود مشاهده نمی‌شود، بلکه کاربردی غیرموسیقایی دارد: «برای نمونه طبقات ماهور و راست پنجگاه را هم به ردیف ابجد اینجا برنگاریم» (همان: ۲۲). که منظور از آن ترتیب حروف ابجد است. و یا در جمله‌ی «باوی در ردیف چکاوک است» (همان: ۱۲۲). که به معنی گروه آمده است و مفهوم موسیقایی‌ای که امروزه به‌کار می‌رود، از آن برداشت نمی‌شود.

کتاب *دستور تار* علی‌نقی وزیری (تألیف ۱۳۰۱ شمسی) ظاهراً اولین اثری است که در آن واژه‌ی ردیف به‌کار رفته است. در این کتاب کلمه‌ی ردیف تنها به‌مفهوم روایت شخصی افراد و در بخش عنوان آوانگاری‌ها آمده است: «مختصری از درآمد آواز ماهور: ردیف میرزا حسینقلی» (وزیری، بی‌تا: ۹۶). و یا «مختصری از آواز چهارگاه: ردیف آقا میرزاعبدالله» (همان: ۱۱۶).

بدین‌ترتیب در هیچ‌جای کتاب *مجمع‌الادوار* و کتاب *بحورالالحان*، واژه‌ی ردیف به‌مفهومی که امروزه استفاده می‌شود، به‌کار نرفته است و در *دستور تار* علی‌نقی وزیری، ظاهراً برای اولین‌بار، به مفهوم روایت شخصی رپرتوار میرزاعبدالله و آقاحسینقلی برمی‌خوریم. شاید بتوان چنین استنباط کرد که در دوران قاجار، نام ردیف به آن اطلاق نمی‌شده و در ابتدا واژه‌ی «ترتیب» برای این امر به‌کار می‌رفته است. بعدها نام «ردیف» به آن نهاده‌اند که امروزه به یکی از شاخص‌ترین واژگان موسیقی دستگاهی تبدیل شده است.

دستگاه: با استناد به منابع مکتوب عصر قاجار می‌توان گفت که دستگاه در میان واژه‌های دیگر، جایگاه نسبتاً تثبیت شده‌ای داشته و می‌توان استنباط کرد که حداقل در دوره‌ی ناصری به‌مفهوم امروزی آن به‌کار می‌رفته است. در *بحورالالحان* کلمه‌ی «دستگاه» در همه‌جا به‌صراحت آمده و همچنین نام هفت دستگاه به‌صورت دستگاه‌های امروزی ذکر شده است: «اسامی هفت دستگاه به ترتیبی که معین کرده‌اند این است: راست‌پنجگاه، چهارگاه، سه‌گاه، همایون، نوا، ماهور، شور»

(فرصت‌الدوله شیرازی ۱۳۶۷: ۲۲). همچنین در *مجمع‌الادوار* از هفت دستگاه به‌وضوح سخن رفته است: «امروزه موسیقی در عرف اهل عمل عبارت از جمعی الحان است به زمینه‌های مختلفه که آنها را در هفت دستگاه مرتب کرده‌اند» (هدایت ۱۳۱۷: ۱).

با این‌که واژه‌ی دستگاه در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی، کاربرد تثبیت‌شده‌ای داشته، ولی به‌نظر می‌رسد گاه به‌جای آن کلمه‌ی «آواز» را نیز به‌کار می‌برده‌اند. به‌عنوان مثال علی‌نقی وزیری در کتاب *دستور تار* تمام دستگاه‌ها را آواز نامیده است: «آواز ماهور عیناً بدون کم و کاست گام کبیر است» (وزیری، بی‌تا: ۹۵). و یا «چهارگاه آوازی است باشکوه که بیشتر اشعار رزمی و رجز و غیره در این آواز خوانده می‌شود» (همان: ۱۲۲).

وزیری در کتاب *آوازشناسی موسیقی ایرانی* که آن‌را پانزده سال بعد از کتاب *دستور تار* نگاشته، از واژه‌ی دستگاه استفاده کرده و مفهوم آن‌را این‌گونه تعریف کرده است: «دستگاه به آوازی باید اطلاق شود که طرز بستن درجات گام آن و فواصل جزء آن شباهت به گام دیگر نداشته باشد» (وزیری ۱۳۶۹: ۱۶). با این‌حال گاهی لفظ آواز را نیز برای دستگاه آورده است: «در آواز ماهور یک نوع گوشه‌هایی است که تغییری به گام نمی‌دهند» (همان: ۴۹). ساسان سپنتا پس از مطالعه‌ی آثار ضبط‌شده‌ی استادان زمان ناصری می‌نویسد چه در گفتار و چه در نوشته‌های برچسب، واژه‌ی دستگاه کاربرد نداشته و از اواسط کار، کلمه‌ی دستگاه روی برچسب ظاهر شده است (سپنتا ۱۳۶۹: ۲۶۸). روح‌الله خالقی نیز در این‌باره می‌گوید: «اکنون آوازهای بزرگ را دستگاه می‌نامند» (خالقی ۱۳۷۳: ۱۲۵).

می‌توان چنین برداشت کرد که اصطلاح آواز ابتدا به‌مفهوم دستگاه به‌کار می‌رفته و به‌تدریج واژه‌ی دستگاه جای کلمه‌ی آواز نشسته و آواز به دستگاه‌های کوچک‌تر و مشتقات دستگاه‌ها اطلاق شده است (ذاکرجعفری ۱۳۸۴: ۱۲۰). همچنین باتوجه به این‌که در دو کتاب *بحورالالحان* و *مجمع‌الادوار* استفاده از واژه‌ی دستگاه به‌صراحت مشاهده می‌شود، شاید بتوان گفت که کاربرد این واژه بیشتر بین موسیقی‌دانانی رایج شده است که پیرو مکتب میرزاعبدالله بوده‌اند، چراکه هر دو کتاب متأثر از آراء منتظم‌الحکماء نگاشته شده‌اند (نک. ذاکرجعفری ۱۳۸۴: ۱۲۰ـ ۱۲۱). اگرچه منتظم‌الحکماء مدتی شاگرد محمد صادق‌خان (سرورالملک) بوده (خالقی ۱۳۷۸: ۱۲۰)، اما از بهترین شاگردان میرزاعبدالله نیز تلقی می‌شده است، به‌طوری‌که پس از فوت میرزاعبدالله همه او را جانشین استاد خود می‌دانند (همان). اما در آثار علی‌نقی وزیری که از شاگردان مستقیم آقاحسینقلی بوده (همان: ۱۳۶) و کمتر

تحت‌تأثیر میرزاعبدالله قرار داشته، از واژه‌ی «آواز» بیشتر استفاده شده است. البته این موضوع نیازمند بررسی‌های جامع‌تری است، چراکه کاربرد اصطلاح دستگاه سابقه‌ی کهن‌تری دارد. با این‌حال، استعمال واژه‌ی آواز به‌جای دستگاه در چندین مورد در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی مشاهده شده است.

آواز: کلمه‌ی «آواز» طیف معنایی وسیع و مختلفی در متون دوره‌ی ناصری دارد. از بررسی سه اثر *بحورالالحان*، *مجمع‌الادوار* و *دستور تار* چنین برمی‌آید که واژه‌ی آواز در مفاهیم مختلفی ازجمله دستگاه، دستگاه فرعی، گوشه، مُد، فرم آواز و حتی هنر خوانندگی استفاده شده است. در *بحورالالحان* آواز به‌معنای گوشه نیز به‌کار رفته است. فرصت‌الدوله در مورد ترتیب گوشه‌ها می‌نویسد: «بعضی به‌ترتیبی دیگر پیش آمده‌اند یعنی به تقدیم و تأخیر اسم آوازها را ذکر نموده‌اند، برخی دیگر چند آواز را نام نبرده‌اند» (فرصت‌الدوله شیرازی ۱۳۶۷: ۲۷). وی در مورد فهرست گوشه‌هایی که ذکر کرده است برخی از گوشه‌ها را قابل حذف می‌داند و اجرای برخی دیگر را لازم می‌شمارد و تأکید می‌کند که هرجا آنها را با واو عطف به‌هم ربط داده است، حتماً باید پشت سرهم اجرا شوند (فرصت‌الدواله شیرازی ۱۳۶۷: ۲۱). ازآنجا که در این جداول نام گوشه‌ها را آورده و نام برخی از گوشه‌ها را با واو عطف نوشته، به‌وضوح مشاهده می‌شود که منظور فرصت‌الدوله از «آواز» گوشه بوده است. در برخی موارد می‌توان «آواز» را علاوه‌بر «گوشه» برای هنر خوانندگی نیز در نظر گرفت: «مثلاً آوازی معین که خوانده شد، عقب آن آواز معین دیگر خوانده می‌شود» (همان). که در اینجا فعل «خواندن» تداعی‌گر آواز خواندن نیز است.

آواز در *مجمع‌الادوار* علاوه‌بر این، مفهوم مُد یا مقام را نیز می‌رساند:«دستگاه عبارت است از یک عده آواز و آواز مشتمل بر درآمد و قسمت آوازی و نغمه‌ی چند و...» (هدایت ۱۳۱۷: ۸۸). و یا مخبرالسلطنه در جایی دیگر می‌نویسد: «از برای تشخیص حدود آواز و ملحقات ضروری آن ما به بیات ترک و کرد و افشار دلالت کنیم و الا دستگاه‌ها هر کدام مشتمل بر چند آوازند» (همان: ۱۵۹). آواز در جمله‌ی اول به مفهوم امروزی یعنی برای ملحقات و مشتقات دستگاه‌ها به‌کار رفته است. ولی در جمله‌ی دوم «دستگاه‌ها هر کدام مشتمل بر چند آوازند» و با توجه به جمله‌ی قبلی می‌توان «آواز» را به مُد یا مایه‌ی کنونی تعبیر کرد. همچنین مخبرالسلطنه هدایت آواز را به‌مفهوم فرم آواز که امروزه استفاده می‌شود نیز آورده است:«آواز تألیفی است موسیقایی بدون وزن رنگی و مقتبس از ترنمات طبیعی که در احوال مختلفه از حزن و اشتیاق، انسان بدان‌ها خود را مشغل می‌دارد» (همان: ۱۵۸).

همان‌طور که گفته شد، در لوله‌های ضبط شده از استادان دوره‌ی ناصری (سپنتا ۱۳۶۹: ۲۶۸) و همچنین در کتاب *دستور تار* وزیری، آواز به‌جای دستگاه نیز استفاده شده است.

با مطالعه‌ی متون مربوط به موسیقی دوره‌ی ناصری مشاهده می‌شود که واژگان «مُد» و «مقام» در این متون جایی ندارند. در کتاب *بحورالالحان* واژه‌ی مقام در بخش شرح موسیقی مربوط به پیش از نظام دستگاهی آمده و برای موسیقی دستگاهی از کلمه‌ی مقام استفاده نشده است. در بخشی که وی به شرح موسیقی دستگاهی پرداخته، از واژه‌ی «زمینه» به‌مفهوم امروزی «مقام» استفاده کرده است: «این‌که می‌گویند درآمد، مقصود شروع به زمینه‌ی همان دستگاه است» (فرصت‌الدوله شیرازی ۱۳۶۷: ۲۲). در کتاب *مجمع‌الادوار* نیز از «مقام» به‌معنای مُد در موسیقی دستگاهی استفاده نشده و برای این مفهوم همچون *بحورالالحان*، کلمه‌ی «زمینه» و همچنین «جنس» به‌دفعات بسیار به‌کار رفته است:«در سه‌گاه چهار زمینه در کار است یکی زمینه آواز که در آن نغمه، زنگ‌شتر، زابل، بسته‌نگار، مویه زده می‌شود [...] دیگر زمینه‌ی حصار که بسته‌نگار، زنگوله و هزار مرتبه به‌به دارد و ...» (هدایت ۱۳۱۷: ۱۰۸). و یا در جایی دیگر در مبحث مُدگردی در دستگاه‌ها آمده است: «قسمت اول پیش‌درآمد در زمینه‌ی ماهور است. گوشه‌ی دلکش [...] جنس سه‌گاه است [...] گوشه‌ی حاجی‌حسنی در همین زمینه سیر می‌کند [...] شکسته وارد به جنس نوی است» (همان: ۹۱).ظاهراً کلمات «زمینه» و «جنس» به یک معنا که امروزه با واژه‌های مُد، مقام و مایه بیان می‌شود، استفاده شده است. واژه‌ی «مایه» فقط یک‌بار در *مجمع‌الادوار* آمده که از اولین مواردی است که در متون موسیقی دستگاهی به‌کار رفته است: «از برای تحویل زمینه به زمینه‌ی دیگر تبدیل مایه می‌شود. طریق ساده‌ی آن این است که یکی از فایقین را مایه قرار بدهند و باز آنکه فایقین را به‌یکدیگر بند کنند» (همان: ۱۹۵). در *دستور تار* به‌جای این واژگان از کلمه‌ی مُد استفاده شده و از اولین مواردی است که واژه‌ی «مُد» در موسیقی دستگاهی ایران به‌کار رفته است: «در تمام این آوازها تغییر مُد می‌توان داد به هر آوازی که میل باشد» (وزیری، بی‌تا: ۱۲۲).

می‌توان گفت نظریه‌پردازانی که به‌نوعی به نظام موسیقی قدیم ایران آگاهی داشتند، از واژه‌ی مقام برای موسیقی دستگاهی استفاده نمی‌کردند و برای آن کلماتی چون «زمینه» و «جنس» را به‌کار می‌بردند. از طرف دیگر موسیقی‌دانانی که از موسیقی کلاسیک غربی بهره داشتند، واژه‌ی «مُد» را برای این منظور به‌کار گرفتند که امروزه نیز میان موسیقی‌دانان رایج است.

با آن‌که در متون دوره‌ی ناصری از واژه‌ی «آواز» برای مفهوم گوشه استفاده شده، ولی واژه‌ی گوشه نیز کاربرد فراوانی داشته است. در *بحورالالحان* هم گوشه و هم آواز برای این مفهوم به‌کار رفته

است: «گوشه‌هایی هست که به اسم مغایرت با گوشه‌هایی قدیم دارد» (فرصت‌الدوله شیرازی ۱۳۶۷: ۱۸). و یا: «ما در جداول هر دستگاهی که اسم آوازها را می‌بریم» (همان: ۲۱). در *مجمع‌الادوار* برای محتوای گوشه بیشتر از لفظ «گوشه» استفاده شده است: «گوشه‌ی حزین، خاوران، دوتایکی [...] از جنس راست‌پنجگاه» (هدایت ۱۳۱۷: ۹۲) و یا «گوشه‌ی نیریز در ابول جـ جـ ط ط جـ جـ ط طبقه‌ی هشتم سه‌گاه است» (همان: ۹۳). بدین‌ترتیب با وجود استفاده از واژه‌ی «آواز»، از کلمه‌ی گوشه نیز در این متون استفاده شده است. همچنین در *مجمع‌الادوار* کلمه‌ی «موضوع» به این منظور به‌کار رفته است: «از پیش‌درآمد تا آخر رضوی سی و یک موضوع در یک زمینه است» (همان: ۱۱۴).

به‌روایت عبدالله دوامی، در دوره‌ی قاجار به گوشه‌های اصلی اصطلاح «تکه» و «شاه‌گوشه» اطلاق می‌شد و گوشه‌هایی نیز که هویت مُدال و نقش ملودیک خاصی نیز نداشتند، و بیشتر نقش رابط بین گوشه‌های دیگر را ایفا می‌کردند، «خرده‌گوشه» گفته می‌شد (مهدوی ۱۳۸۹: ۱۰۳ ـ ۱۰۴).

بخش دوم

تحلیل دستگاه‌های موسیقی ایرانی

فصل سوم
دستگاه شور

دستگاه شور را «مادرِ» دستگاه‌ها می‌دانند و از جهاتی مهم‌ترین دستگاه موسیقی ایرانی است. چنین انتسابی به‌دلیل گستردگی دستگاه شور و حضور مُدِ شور در سایر دستگاه‌های موسیقی ایرانی است. دستگاه شور از نظر گستردگی شامل آوازهای ابوعطا، دشتی، بیات‌ترک، افشاری و بیات‌کُرد است. به‌طوری که طرفداران نظریه‌ی دوازده دستگاهی (از جمله هرمز فرهت) نیز منکر ارتباط بین شور و آوازهای مذکور نمی‌شوند. از سوی دیگر فواصل دانگ شور تقریباً در تمام دستگاه‌های دیگر موسیقی ایرانی (به‌جز دستگاه چهارگاه) حضور دارد. تمام دستگاه‌های دیگر (به‌جز چهارگاه) به مُد شور مُدگردی می‌کنند، درصورتی‌که دستگاه شور، در ردیف به مُدی از دستگاه دیگر مُدگردی نمی‌کند. می‌توان گفت که شور، مفصل‌ترین گستره‌ی اجرایی را بین مُدهای دیگر داراست. گفته می‌شود که در قدیم رسم بر این بود که موقع اجرای هر دستگاه یا آواز، در پایان پس از فرود به دستگاه یا آواز مورد اجرا، یک فرود نیز به شور انجام می‌دادند (مهدوی ۱۳۸۹: ۲۸ـ ۲۹). علاوه‌بر موسیقی دستگاهی ایران، فواصل مُد شور در اغلب موسیقی‌های نواحی ایران و همچنین فرهنگ‌های موسیقایی هم‌جوار حضور دارد. آموزش موسیقی دستگاهی را معمولاً با دستگاه شور آغاز می‌کنند.

۳ . ۱. مُدهای موجود در دستگاه شور

مُدهای موجود در دستگاه شور از ترکیب دو دانگ شور (مُجنّب، مُجنّب، طنینی) و یا از ترکیب یک دانگ شور و یک دانگ نوا (طنینی، بقیّه، طنینی) تشکیل می‌شوند. مُد مبنای دستگاه شور از ترکیب دو دانگ شور تشکیل شده است و دانگ نوا در گوشه‌های سلمک، بزرگ، شهناز و رضوی وارد می‌شود (طلایی ۱۳۷۲: ۴۳).

باوجود حجم زیاد گوشه‌های موجود در دستگاه شور وآوازهای آن، تغییر مُد از طریق تغییر فواصل نقش زیادی ندارد و مُدگردی‌های این دستگاه از طریق تغییر نغمه‌های تأکیدی از جمله نغمه‌ی شاهد و ایست صورت می‌گیرد و در فواصل درون‌دانگی این گوشه‌ها تغییری ایجاد نمی‌شود؛ نظیر

گوشه‌های اوج، شهناز، قرچه و رضوی. در مورد آوازهای دستگاه شور نیز فقط ترکیبات دانگ شور و نوا و یا ترکیب دو دانگ شور مشاهده می‌شود (طلایی ۴۴:۱۳۷۲ـ ۴۸). مُدهای اصلی دستگاه شور شامل درآمد، شهناز، قرچه، رضوی، حسینی و عُزّال هستند.

تصویر ۳ .۱. بستر صوتی دستگاه شورِ «سل» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۴۵)

در مُد درآمد ترکیب دو دانگِ همسان شور را داریم:

تصویر ۳ .۲. ترکیب دو دانگ شور در مُد مبنای شورِ «سُل» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۴۵)

نتل و بابی‌راکی در مقاله‌ی «روابط درونی دستگاه شور» می‌گویند: «دستگاه شور شاید از نظر تعداد و ترتیب گوشه‌های تشکیل‌دهنده‌ی آن خیلی پیچیده‌تر و ناسازگارتر از دستگاه‌های دیگری همچون چهارگاه و ماهور به‌نظر برسد...» (نتل و بابی‌راکی و ۱۳۸۷: ۲۱). آنها با مطالعه‌ی هجده ردیف آوازی و سازی، به مقایسه و تحلیل دستگاه شور در هجده ردیف مذکور می‌پردازند. آنها در این مقاله گوشه‌های اصلی دستگاه شور را در سه گروه قرار داده‌اند. در گروه اول گوشه‌های درآمد، رهاب، زیرکش سلمک و سلمک؛ در گروه دوم گوشه‌های بزرگ، دوبیتی، خارا و قجر؛ و در گروه سوم، گوشه‌های شهناز، قرچه و رضوی را جای داده‌اند (همان: ۷ ـ ۵۵).

منوچهر صادقی پنج گوشه را «استخوان‌های» دستگاه شور معرفی می‌کند: درآمد، شهناز، قرچه، رضوی و حسینی (به‌نقل از نتل و بابی‌راکی ۱۳۸۷: ۲۲). سپس شش گوشه‌ی دیگر را به‌عنوان «پی‌ها» یا تاندون‌های دستگاه نام می‌برد و این «پی»ها واحدهایی هستند که استخوان‌ها را به‌هم متصل نگه می‌دارد. این شش پی از نظر وی عبارتند از: رهاب، سلمک، ملانازی، خارا، قجر، بیات‌کُرد (همان).

دستگاه شور تنها دستگاهی است که به دو بخش «شورِ بالادسته» و «شورِ پایین‌دسته» تفکیک شده است. «بالادسته» و «پایین‌دسته» اصطلاحات مربوط به ساختمان ظاهری ساز تار و سه‌تار است و برای سایر سازها کاربردی ندارد. از آنجا که ردیف موسیقی ایرانی، بیشتر بر اساس امکانات اجرایی ساز «تار» تدوین شده و نخستین راویان یا تدوین‌کنندگان ردیف نیز در دوره‌ی قاجار نوازندگان تار و سه‌تار بوده‌اند، اصطلاحات مربوط به ساختمان ظاهری ساز تار وارد ردیف شده است. با اینکه در تمام دستگاه‌ها، بخش اوجِ دستگاه در قسمت پایین‌دسته‌ی سازهای تار و سه‌تار اجرا می‌شوند، تنها در دستگاه شور عنوان «بالادسته» و «پایین‌دسته» به‌طور مشخص برای تفکیک دو بخش از شور به‌کار رفته است. در بخش پایین‌دسته‌ی شور، برخی از گوشه‌های شورِ بالادسته مانند درآمد و رهاب نیز تکرار می‌شوند.

محدوده‌های صوتی دستگاه شور را می‌توانیم به سه بخش تفکیک کنیم:

الف) شورِ پایین: محدوده‌ی آن وسعتی معادل یک فاصله‌ی چهارم درست است و دانگ اول مُد شور را در برمی‌گیرد. مُدِ درآمد شور و گوشه‌های وابسته به آن در این منطقه اجرا می‌شوند.

ب) شورِ میانی: دانگ دوم را شامل می‌شود. دارای محوریت درجه‌ی چهارم شور است. مُدِ شهناز و گوشه‌های وابسته به آن در این منطقه اجرا می‌شوند.

ج) شورِ بالا یا اوجِ شور: از درجه‌ی هشتم شروع می‌شود و دانگ سوم شور را تشکیل می‌دهد. بین این دانگ و دانگ دوم یک پرده فاصله است. دانگ سوم شور همان دانگ اول است که در هنگامِ بالا واقع شده است. گوشه‌ی حسینی در این منطقه اجرا می‌شود (همان: ۱۹۶). هر سه دانگِ موجود در منطقه‌های صوتی شور از نظر فاصله، دانگ شور (مُجنّب، مُجنّب، طنینی) هستند که برخی از درجات این دانگ‌ها در مواردی متغیّر بوده و به‌اندازه‌ی ریزپرده به‌طرف بالا یا پایین تغییر می‌کند. همان‌طور که ملاحظه می‌شود در دستگاه شور، پس از درجه‌ی اول، درجه‌ی چهارم و سپس درجه‌ی هشتم بیشترین اهمیت مُدال را دارا هستند.

شور پس از ارائه و بسط لازم در مُد مبنا، به درجه‌ی چهارم درست بالاتر منتقل می‌شود؛ یعنی درجه‌ی چهارم، مرکز یا محور شور می‌گردد. از گوشه‌هایی که در درجه‌ی چهارم درست بالا (شور وسط) اجرا می‌گردند، می‌توان شهناز، گریلی، خارا، قجر و قرچه را نام برد. در این گوشه‌ها تکیه اصلی ملودی روی درجات چهارم تا هفتم شور (دو ـ ر کُرُن ـ می‌بِمُل ـ فا) بوده و محور ملودی، درجه‌ی چهارم (نغمه‌ی دو) است و آن‌را باید نغمه‌ی شاهد و ایست برخی از این گوشه‌ها به‌حساب

آورد. در بین گوشه‌های یادشده، شهناز و گریلی از اهمیت بیشتری برخوردار هستند و اقسام گوشه‌ی گریلی را می‌توان حالت‌های موزونی از گوشه شهناز دانست و حتی گوشه‌های خارا، قجر و قرچه را هم نیز می‌توان از متعلقات شهناز محسوب کرد (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۱۹۰). تصانیف ساخته قدیمی، اغلب در دو مُد درآمد و شهناز گردش می‌کنند.

مُدهای دستگاه شور را در یک طرح کلی می‌توان در سه گروه جای داد:

۱. مُد مبنا که ارائه‌دهنده‌ی ترکیب دو دانگ شور است.

۲. مُدگردی به درجه‌ی چهارم شور که به منزله‌ی مُد انتقالی است. این مُد با همان فواصل شور، اما در درجه‌ای دیگر و بستر نغمگی متفاوت ارائه می‌شود. با تغییر نغمه‌ی شاهد در این مُد انتقالی، شاهد ظهور مُدهای ثانویه‌ای خواهیم بود که هریک با بازگشت به درآمد شور، به مُد مبنای دستگاه فرود می‌آیند (یعقوبیان ۱۳۹۳: ۴۰).

۳. مُد حسینی که بر درجه‌ی هشتم و یک هنگام بالاتر از مُد مبنا قرار می‌گیرد. این مُد ترکیبی از دانگ‌های شور و نواست. درجه‌ی دوم این مُد نیز متغیّر می‌شود که در حرکت ملودیک بالارونده با تغییر ریزپرده‌ای به‌حالت کُرُن درمی‌آید و در بازگشت، به حالت بِمُل باز می‌گردد (همان).

در ردیف‌های آوازی نخست مُد مبنای شور و سپس از نقطه‌ی معینی مُد سلمک ارائه می‌شود. در حالی‌که در ردیف سازی میرزاعبدالله فواصل شور اول و دوم از همان گوشه‌های آغازین با هم تداخل دارند (همان: ۴۶). در گوشه‌های گروه اول و دوم، درجه‌ی پنجم بالای مُد شور (نغمه‌ی ر) به‌صورت کُرُن اجرا می‌شود. اما در انگاره‌های فرود برخی گوشه‌ها مانند نغمه، نغمه‌ی «ر» از کُرُن به بِکار تغییر حالت می‌دهد. از آنجا که فرود به‌معنای بازگشت به مُد مبناست، می‌توان گفت حالت اصلی درجه‌ی پنجم می‌بایست بِکار باشد (همان: ۴۳). همچنین در ردیف آوازی عبدالله دوامی، نغمه‌ی «ر» در گوشه‌های درآمد، کرشمه و رهاب به‌صورت بِکار اجرا می‌شود و منطقی به‌نظر می‌رسد که درجه‌ی پنجم بالای نغمه‌ی شاهد شور به فاصله‌ی «پنجم درست» و بِکار باشد (همان). نغمه‌ی «ر» در مُد سلمک، به‌عنوان نغمه‌ی «متغیّر مُدال[1]» حضور دارد. در مُد حسینی، نغمه‌ی «ر»، به‌صورت کُرُن اجرا می‌شود و در فرود به مُد مبنا به حالت بِکار باز می‌گردد (همان).

---

۱. «متغیر مُدال» شکل دهنده‌ی فضای مُدال و جزء لاینفک مُدالیته محسوب می‌شود. مانند نغمه‌ی شاهد آواز دشتی که به دو صورت توأم با تغییر ریزپرده‌ای اجرا می‌شود (اسعدی ۱۳۸۲: ۵۰).

در ردیف‌های آوازی دستگاه شور، روند مُدگردی‌ها و حرکت صعودی و بالارونده‌ی دستگاه همانند دستگاه‌های دیگر مشهود است، اما در ردیف‌های سازی، روند مُدگردی‌های شور پراکنده است. دلایل این پراکندگی را در دو مورد عنوان می‌کنند:

۱. تفکیک بالادسته و پایین‌دسته در ردیف سازی شور. ۲. درهم‌آمیختگی فواصل مُد مبنا با مُد انتقالی، به‌ویژه در گوشه‌های انتقالی (یعقوبیان ۱۳۹۳: ۳۷ ـ ۳۸). یعقوبیان به‌منظور یک‌دست کردن گوشه‌های دستگاه شور از نظر ترتیبِ نغمات شاهد، چینش جدیدی را پیشنهاد می‌کند که در آن، گوشه‌ها به‌ترتیبِ نغمه‌ی شاهد قرار گرفته‌اند. هدف یعقوبیان از ارائه‌ی این چینش جدید، قرار دادن گوشه‌های دستگاه شور در یک مجموعه‌ی منسجم‌تر و فاقد پراکندگی است. در اینجا فارغ از نقد این چینش جدید یا چینش موجود در ردیف میرازعبدالله، جهت آشنایی خوانندگان این کتاب، چینش پیشنهادی بعقوبیان را ارائه می‌دهیم.[۱] بدیهی است چنین پیشنهاداتی را می‌توان در دستگاه‌های دیگر نیز بررسی کرد. در این مقاله، گوشه‌های دستگاه شور که نغمه‌ی شاهدشان، چه در هنگام پایین و چه در هنگام بالا بر درجه‌ی چهارم واقع شده‌اند، در یک دسته و با عنوان «شور دوم» عنوان می‌شوند. گوشه‌هایی که در هنگام پایین با نغمه‌ی شاهد درجه‌ی چهارم ظاهر می‌شوند، گوشه‌های اوج و نغمه هستند. و گوشه‌هایی که در هنگام بالا یعنی شور پایین‌دسته با همین ویژگی مُدال اجرا می‌شوند، گوشه‌های شهناز، قرچه و رضوی هستند. شاهد مُد حسینی در ادامه‌ی شاهد مُدهای شهناز، قرچه و رضوی قرار دارد که پله پله به درجاتی بالاتر منتقل می‌شوند. شور دوم، پل ارتباطی مُد مبنا و مُد حسینی است (همان: ۴۷). یعقوبیان خاطرنشان می‌کند که قصد دست‌بردن در گنجینه‌ی تاریخی ردیف ندارد و صرفاً با طرح این موضوع و پیشنهاد حالت بهینه دستگاه شور، می‌خواهد در راستای شناخت بهتر ردیف و دستگاه شور گام بردارد (همان: ۴۸) که چنین امری شناخت دستگاه شور را برای هنرآموزان موسیقی کلاسیک ایران هموارتر خواهد کرد. در برخی از ردیف‌ها مانند ردیف آوازی کریمی، گوشه‌ی زیرکش سلمک در پایان دستگاه اجرا می‌شود. این بخش متمایز از سه بخش اصلی دستگاه است که در نهایت با فرود خود به فضای مُدال درآمد باز می‌گردد.

---

[۱] برای دریافت اطلاعات بیشتر می‌توانید به مقاله «بررسی ساختار دستگاه شور در ردیف میرزاعبدالله» (یعقوبیان ۱۳۹۳) مراجعه نمایید.

جدول ۳.۱. چینش مجدد گوشه‌های دستگاه شور در ردیف میرزاعبدالله (یعقوبیان ۱۳۹۳: ۴۵)

مد مبنا	شور دوم	مُد حسینی	مُد سلمک
درآمد، کرشمه، رهاب	اوج، نغمه، شهناز، قرچه، رضوی	گلریز، عزال، صفا، بزرگ، کوچک، دوبیتی، خارا، قجر، حزین	سلمک، زیرکش سلمک

آوازهای متعلق به دستگاه شور عبارتند از: ابوعطا، دشتی، بیات کُرد، افشاری و بیات ترک. شور دستگاهی است که با احتساب نغمه‌ی شاهد بر درجه‌ی اول آن، خودِ شور به‌دست می‌آید و بر قرارگرفتن نغمه‌ی شاهد بر چهار درجه‌ی دیگر، چهار آواز متعلق به آن شکل می‌گیرد: نغمه‌ی شاهد در آواز ابوعطا بر درجه‌ی دوم، در آواز بیات ترک بر درجه‌ی سوم، در آواز افشاری بر درجه‌ی چهارم و در آواز دشتی بر درجه‌ی پنجم واقع می‌شود. می‌توان گفت مُدهای ثانویه در دستگاه شور به‌صورت آوازهای این دستگاه، از دستگاه شور جدا شده‌اند (یعقوبیان ۱۳۹۳: ۳۹).

۳.۲. دستگاه شور در رویکرد غرب‌گرایانه

نظریه‌پردازان غرب‌گرا همچون وزیری و خالقی در تشریح دستگاه شور، به این موضوع که گام شور به گام‌های ماژور و مینور شباهتی ندارد، اشاره می‌کنند (خالقی ۱۳۷۳: ۱۳۰)؛ چراکه معیار بررسی دستگاه‌های موسیقی ایران را بر اساس شباهت به گام‌های غربی می‌سنجیده‌اند. آنها دستگاه نوا را نیز جزء متعلقات دستگاه شور محسوب می‌کرده‌اند. دلیل چنین تفکیکی این است که فقط ویژگی «فواصل» را در دسته‌بندی دستگاه‌ها در نظر می‌گرفتند. در حالی‌که آنچه شور را از آوازهای متعلق به آن و از دستگاه نوا، متمایز می‌کند، فواصل آن نیست. بلکه همان‌طور که در فصل دوم کتاب حاضر گفتیم، ویژگی‌های دیگری همچون نغمه‌های تأکیدی، حرکت ملودی و نوع جمله‌بندی نیز در این تمایزها نقش دارند.

از ویژگی‌های مُد شور و متعلقات آن، می‌توان به حرکت ملودی پایین‌رونده اشاره کرد (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۱۷۲). نظریه‌پردازان غرب‌گرا، دستگاه‌های موسیقی ایران را به دو گروه گام تفکیک می‌کنند: گام‌های «فروشو» (به‌معنی پایین‌رونده) و گام‌های «برشو» (به‌معنی بالارونده). گامی را که پس از درجه‌ی اول، درجه‌ی چهارم (زیرنمایان) بیش از درجه‌ی پنجم (نمایان) و سایر نغمه‌ها اهمیت داشته باشد، «گام فروشو» اطلاق می‌کنند؛ مانند دستگاه شور و همایون. «گام برشو» گام‌هایی

هستند که پس از درجه‌ی اول، اهمیت درجه‌ی پنجم (نمایان) بیش از سایر نغمات است؛ مانند ماهور و چهارگاه (وزیری ۱۳۶۹: ۱۰۴). ازین‌رو، دستگاه شور را گامی فروشو معرفی می‌کنند، چراکه درجه‌ی چهارم آن اهمیتی فراتر از درجات دیگر دارد و مهم‌ترین مُدگردی‌هایی که در شور اتفاق می‌افتند (مانند شهناز و اوج)، بر روی درجه‌ی چهارم شور واقع می‌شوند.

۳.۳. به‌دست آوردن نام دستگاه شور از روی علائم سرکلید

دستگاه‌ها و آوازها بر مبنای شاهدشان نام‌گذاری می‌شوند. مثلاً «شورِ سُل»، شاهد آن «سُل» است. شوری که در ردیف میرزاعبدالله اجرا می‌شود، شورِ «سُل» است. دستگاه شور می‌تواند از مبناهای «لا»، «رِ» و گاهی «دو»، «می» و «سی» نیز اجرا شود (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۴۸). مثلاً در شورِ «لا»، دانگ‌های شور به یک فاصله‌ی دوم بزرگ بالاتر منتقل می‌شود و یا در شور «رِ» به یک‌پنجم بالاتر[۱].

برای به‌دست آوردن نام مبنای دستگاه شور، از روی علائم سرکلید این‌گونه عمل می‌کنیم: ابتدا باید شور بودن دستگاه را تشخیص دهیم. اگر علائم سرکلید طبق توالی بِمُل‌ها بودند و آخرین بِمُل تبدیل به کُرُن شده باشد، دستگاه شور خواهیم داشت. همچنین اگر علائم سرکلید طبق توالی دیزها بودند و آخرین دیز به سُری تبدیل شده باشد، دستگاه شور داریم. سپس برای پیدا کردن نغمه‌ی مبنای شور، پس از تشخیص دستگاه شور، کافی است که از آخرین علامت سرکلید (کُرُن یا سُری) به‌فاصله‌ی سه‌چهارم پرده (یک مُجَنّب) پایین بیاییم تا به‌مبنای دستگاه شور برسیم.

۴.۳. دستگاه شور در رویکرد تاریخ‌گرایانه

هدف اصلی در دیدگاه تاریخ‌گرایانه، «نشان‌دادن پیشینه‌ی تاریخ علم موسیقی در ایران و مطرح کردن بحث تداوم تاریخی است» (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۵). مجید کیانی، مهم‌ترین نماینده‌ی این دیدگاه است. وی در کتاب *هفت دستگاه موسیقی ایران* سعی دارد مُدهای موجود در دستگاه‌های موسیقی امروز را با مقام‌های موسیقی قدیم ایران پیوند بزند و فواصل دانگ‌ها را معیار پیوند مُدهای امروزی با مقام‌های قدیم می‌داند. فواصل دستگاه شور در موسیقی قدیم ایران مشابه مقام «حسینی» است. مجید کیانی نیز در کتاب *هفت دستگاه موسیقی ایران*، به این موضوع تأکید ورزیده است: «بررسی دانگ‌ها

---

[۱]. کوک سازها نیز به مبناهای مختلف دستگاه‌ها بستگی دارد. وجود مبناهای مختلف نیز بستگی به امکانات ساز دارد. در برخی از مبناها و با بعضی کوک‌ها می‌توان هم اجرای روان‌تری بر روی ساز داشت و هم فاصله‌های هماهنگ (هارمونیک) ملایمی بین اصوات برقرار کرد (علیزاده و همکارن ۱۳۸۸: ۴۸). بسیاری از مبناهای دستگاه‌هایی که علی‌نقی وزیری و روح‌الله خالقی در کتاب‌های خود ذکر کرده‌اند، عملاً بدون استفاده و کاربرد هستند.

و اجرای گوشه‌های دستگاه شور نشان می‌دهد که فواصل آن در درجه اول با فواصل مقام حسینی یکی از دوازده مقام مشهور زمان صفی‌الدین منطبق است» (کیانی۲۶:۱۳۷۱). طبق بررسی کیانی، مقام اصلی دستگاه شور از ترکیب دو دانگ شور و یک فاصله‌ی طنینی در انتها تشکیل شده است که در برخی از گوشه‌ها دانگ نوا نیز وارد می‌شود. با وارد شدن دانگ نوا در گوشه‌های سلمک و گلریز، با فواصل مقام جان‌فزا در موسیقی قدیم ایران مواجه خواهیم شد (همان). کیانی وجود دانگ دیگری با فواصل «طنینی، مُجنّب، مُجنّب» را نیز در دستگاه شور معرفی می‌کند (همان : ۲۷ـ ۲۹).

۵.۳. دستگاه شور در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی

مخبرالسلطنه هدایت در *مجمع‌الادوار* در مورد دستگاه شور می‌آورد: «ارباب عمل به دستگاه شور اهمیت می‌دهند و آن‌را توسعه داده‌اند» (هدایت ۱۱۴:۱۳۱۷). این جمله شاید بیان‌گر این باشد که اهمیت و توسعه‌ی دستگاه شور در زمان اخیرتر صورت پذیرفته است. در *مجمع‌الادوار* گوشه‌های مربوط به آوازهای شور جزءِ گوشه‌های شور معرفی شده‌اند، ازجمله گوشه‌ی گبری، قطار، قرائی، گیلکی و غم‌انگیز (همان). هم‌چنین از گوشه‌های کوچه‌باغی و نشابور نام برده شده (همان: ۱۱۵) که امروزه در روایت میرزاعبدالله اجرا نمی‌شوند. قابل ذکر است که این دو گوشه نه در*بحورالالحان* ذکر شده‌اند و نه در روایت‌های میرزاحسینقلی، موسی معروفی و موسیقی آوازی به‌روایت محمود کریمی وجود دارند.

۶.۳. بررسی گوشه‌های دستگاه شور

درآمد

همان‌طورکه در فصل اول عنوان شد، نخستین و مهم‌ترین گوشه‌ی هر دستگاه را درآمد گویند که معرف مُد مبنای دستگاه است و هویت هر دستگاه در درآمد آن ظاهر می‌شود. هر دستگاهی می‌تواند شامل چند نوع متنوع درآمد باشد. درآمد شور نیز دارای چند درآمد متنوع است که در ردیف میرزاعبدالله درآمد دوم را «پنجه‌شعری» و درآمد سوم را «کرشمه» می‌نامند.

درآمد شور از ترکیب دو دانگ شور تشکیل شده است (تصویر ۲.۳). نغمه‌ی شاهد و ایست و خاتمه در شورِ «سُل»، «سُل» است.

امروزه سیم بمِ تار و سه‌تار برای اجرای دستگاه شورِ «سُل»، «فا» کوک می‌شود؛ که در این صورت فقط نغمه‌ی «فا» از دانگ اول باقی خواهد ماند. ازین‌رو، درآمد در دانگِ پایین حرکتی نمی‌کند، ولی در ردیف آوازی که نوع کوک ساز تأثیری در آن ندارد، درآمد خارا در هر دو دانگ گردش خواهد کرد (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۴۶). درآمد خارا که نوعی درآمد شور است، از نغمه‌ی «سُل» آغاز می‌شود و حرکت ملودی به‌صورت پایین‌رونده است. درحالی‌که درآمدهای دیگرِ شور از نغمه‌ی «فا» آغاز می‌شوند و حرکت ملودی‌شان بالارونده است (تصویر ۳.۳). درآمد ردیف میرزاعبدالله نیز از نغمه‌ی «فا» آغاز می‌شود و در دانگِ پایین حرکت نمی‌کند. دانگ‌های موجود در تصویر ۲,۳ بر اساس درآمد خارا مشخص شده‌اند.

تصویر ۳.۳. جمله‌ی آغازین و معرفِ درآمدِ شور (طلایی ۱۳۷۴: ۱)

درآمدهای شور در فاصله بین گوشه‌ی درآمد و گوشه‌ی اوج (قسمت درآمد شور تا فاصله چهارم) شکل می‌گیرند. درآمدهای شور معمولاً تا درجه‌ی چهارم حرکت می‌کنند. در فاصله‌ی بین نغمه‌ی شاهد و درجه‌ی چهارم شور است که کرشمه‌ها، پنجه‌شعری و رهاب قابلیت اجرایی دارند.

پنجه‌شعری

درآمد دوم شور که به پنجه‌شعری معروف است، تحت اوزان شعری است و با وزن شعری مفاعیلن مفاعیلن فعولن آغاز می‌شود و در ادامه وارد فضایی بدون وزن شعری و مشابه درآمد اول می‌شود. این گوشه را در ردیف میرزاعبدالله می‌توان به سه بخش تقسیم کرد: در ابتدا معرف گوشه را داریم (بخش اصلی و خاص گوشه که معمولاً در ابتدای گوشه می‌آید) که وزن شعر در آن مشهود است. بخش دوم مشابه جملاتی از درآمد اول بوده و طلایی به آن بخش «تکمیلی» (طلایی ۱۳۹۴: ۴) می‌گوید. بخش سوم که انگاره‌ی فرود شور است و این بخش هم عیناً از گوشه درآمد تکرار شده است. نغمه‌ی شاهد و ایست و خاتمه، «سُل» است. پنجه‌شعری در ردیف آقاحسینقلی، به‌عنوان «درآمد سوم» آمده است.

تصویر ۴.۳. جمله‌ی معرف پنجه‌شعری (طلایی ۱۳۷۴: ۲)

کرشمه

کرشمه سومین درآمد شور است. گوشه‌ی کرشمه ازجمله گوشه‌های فرعی و غیرمُدال است که در اینجا وابسته به فضای مُدال درآمد شور ارائه می‌شود. کرشمه بر اساس دور ریتمیک مشخصی بوده که وزن عروضی آن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن» است. وزن عروضی آن همچنین می‌تواند بر اساس «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» باشد که بحر «مُجتَثَ مثمن مخبون ابتر» نامیده می‌شود (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۱۱۹). کرشمه در اغلب درآمدها و گوشه‌های ردیف اجرا می‌شود و به دو شکل آوازی و سازی نیز متداول است. دور ریتمیک یا دور ایقاعی گوشه کرشمه با اتانین بدین‌صورت زیر خواهد بود: «تَنَن تَنَن تَنَنَن تَن/ تَنَن تَنَن تَنَنَن» (فخرالدینی۱۳۹۳: ۱۲۰). به‌خاطر سپردن وزن عروضی (افاعیل) شعر و دور ایقاعی (اتانین) و موتیف‌های ریتمیک گوشه‌ها می‌تواند در بداهه‌نوازی‌ها کمک مؤثری برای نوازنده باشد.

تصویر ۵.۳. جمله‌ی معرف کرشمه‌ی شور (طلایی ۱۳۷۴: ۳)

رهاب

بخش اول گوشه‌ی رهاب که بخش اصلی و کاراکتر رهاب است، با یک پرش چهارم درست و برگشت به فاصله‌ی سوم نیم بزرگ آغاز می‌شود. ملودی رهاب گردش ویژه‌ای دارد. ایست‌های موقّت بر درجه دوم (لاکُرُن) و حرکت بالارونده به‌سمت درجه‌ی ششم (سی‌بِمُل) از ویژگی‌های آن

است. این گوشه در دستگاه‌های دیگر مانند دستگاه سه‌گاه نیز اجرا می‌شود. رهاب در دستگاه‌های دیگر (سه‌گاه، بیات اصفهان و نوا)، پیوندی با قسمت درآمد ندارد و معمولاً با گوشه‌ی مسیحی در نزدیکی پایان دستگاه می‌آید (نتل و بابی‌راکی ۱۳۸۷: ۱۲ ـ ۱۳). این گوشه در نسخه‌های قدیمی ردیف با فاصله‌ی بیشتری از آغاز دستگاه و پیش از گریلی آمده است، در حالی‌که در نسخه‌های جدیدتر، رهاب نسبت نزدیکی با درآمد دارد و بلافاصله پس از آن اجرا می‌شود (نتل ۱۳۸۸: ۱۷۶). رهاب گوشه‌ی مناسبی برای مُدگردی و مرکب‌نوازی به‌شمار می‌آید، تا با تأکید بر نغمه‌ای خاص، به‌سمت گوشه یا دستگاه دلخواه حرکت کرد. هرچند رهاب در اینجا نقش مُدگردانی ندارد، اما با تأکید بر «سی‌بِمُل» می‌توانست به ابوعطا یا سه‌گاه برود، با تأکید بر «دو» به بیات ترک، با تأکید بر «رِ» به نوا یا افشاری و با تأکید بر «می‌بِمُل» به دشتی حرکت کند. بیشتر روایت‌های رهاب یا رهاوی، محتوای ملودیکی مشترکی دارند که به درآمد شور نزدیک هستند. اما بر خلاف درآمد، با یک پرش بالارونده به‌فاصله‌ی چهارم درست آغاز می‌شود که این فاصله ممکن است در سراسر این گوشه مورد تأکید قرار گیرد. فقط در ردیف ویلن صبا، رهاب به فاصله‌ی چهارم درست تأکیدی نشان نمی‌دهد (همان: ۱۲).

تصویر ۳.۶. جمله‌ی معرف رهاب (طلایی ۱۳۷۴: ۵)

اوج

گوشه‌ای‌است مُدال و جزءگوشه‌های مُدال ثانویه محسوب می‌شود، چراکه تغییر مُد از طریق تغییر نغمه‌ی شاهد رخ داده است. اوج با حرکتی بالارونده به‌سمت اوج شور صعود می‌کند. نغمه‌ی شاهد، به درجه‌ی چهارم شور (نغمه‌ی دو) می‌رسد. ازین‌رو از جهت اشتراک نغمه‌ی شاهد مشابه بیات‌ترکِ «دو» است، ولی با این تفاوت که در مُد بیات‌ترک، شاهد و ایست بر هم منطبق هستند. ایست موقّت، نغمه‌ی «لاکُرُن» و ایست قطعی «سُل» است. گوشه‌ی اوج در ردیف میرزاعبدالله شامل چهار بخش است. بخش اول شامل جملات بالارونده و صعود به اوج، بخش دوم شامل جمله‌ی معرف اوج و دارای وزن کرشمه در فضای مُدال اوج، بخش سوم تحریر و بخش چهارم فرود است.

تصویر ۳ .۷. دانگ‌های گوشه اوج

ملانازی

ملانازی در ادامه‌ی اوج می‌آید و با جمله‌ای پایین‌رونده آغاز می‌شود (تصویر ۳ .۹). ملانازی، دارای دو جمله‌ی معرف است (طلایی ۱۳۹۴: ۱۰).

تصویر ۳ .۸. جمله‌ی آغازین و معرف ملانازی (طلایی ۱۳۷۴: ۸)

نغمه‌ی اول و نغمه‌ی دوم

در دستگاه شور دو گوشه با عنوان «نغمه» داریم که با نام‌های «نغمه‌ی اول» و «نغمه‌ی دوم» شناخته می‌شوند. این دو گوشه در فضای مُدال اوج واقع می‌شوند. گوشه‌هایی هستند که هویت مُدال ندارند و دارای اهمیت ریتمیک و ملودیک هستند. این دو گوشه از نظر حرکت ملودی مشابه بوده و از نظر وزن متفاوت هستند. در ردیف موسیقی ایران، حدود ده گوشه با عنوان «نغمه» وجود دارد که «با وجود همنام‌بودن شباهتی با هم ندارند و شاید تنها نقطه‌ی مشترکی که باعث نامیدن آن‌ها به این اسم شده این باشد که همگی حالت موزون دارند» (طلایی ۱۳۸۱: ۲۹). به‌گفته‌ی طلایی، شاید نام واقعی این گوشه‌ها فراموش شده باشد (همان).

تصویر ۳ .۹. جمله‌ی آغازین و معرف نغمه‌ی اول (طلایی ۱۳۷۴: ۹)

زیرکش سَلمک و سَلمک

مُد سَلمک در مُد دشتی و با تأکید بر درجه‌ی پنجم بالا در مُد شور و با تغییر ریزپرده‌ای این درجه (به‌عنوان متغیّر مُدال) اجرا می‌شود. گوشه‌ی «زیرکش سَلمک» مقدمه‌ای برای گوشه‌ی «سَلمک» به‌شمار می‌آید. هر دو گوشه در فضای مُدال «سَلمک» واقع می‌شوند. نغمه‌ی شاهد در مُد سَلمک، «رِ» است که نغمه‌ای متغیّر بوده و به دو صورت کُرُن و بِکار اجرا می‌شود. نغمه‌ی ایست و خاتمه، «سُل» است. در گوشه‌ی سلمک، درجه‌ی ششم و هفتم (می بِمُل و فا) اهمیت بیشتری می‌یابند. در مُد سَلمک، با متغیّر شدن درجه‌ی پنجم شور (به دو صورت رِ بِکار و رِ کُرُن)، دانگ نوا ارائه می‌شود و به‌صورت گذرا وارد فضای دشتی می‌شویم. اگر توقف‌مان در فضای دشتی طولانی‌تر باشد، می‌توانیم وارد بیات‌کُرد شویم (فیاض ۱۳۹۱: ۸۲).

تصویر ۳.۱۰. دانگ‌های مُد سَلمک

تصویر ۳.۱۱. جمله‌ی آغازین و معرف زیرکش سلمک (طلایی ۱۳۷۴: ۱۴)

گلریز

گلریز در ردیف میرزاعبدالله دو بخش دارد. بخش اول، در فضای مُدال سَلمک ارائه می‌شود. سپس با پاساژی بالارونده، به گلریز با نغمه‌ی شاهد «سُلِ» هنگامِ دوم می‌رسد. بخش دوم که می‌توانیم آن‌را بخش گلریز بدانیم، از نظر مُدال زیرمجموعه‌ی مُد بزرگ محسوب می‌شود که در گوشه‌های بعدی اجرا می‌شود. نغمه‌ی ایست در گلریز، «دو» بوده و نغمه‌ی خاتمه «سُلِ» هنگامِ بالا است.

ردیف میرزاعبدالله گوشه‌ای با عنوان «حسینی» ندارد، ولی فضای مُدال حسینی را می‌توانیم در گوشه‌های گلریز، مجلس‌افروز، عُزّال، صفا و بزرگ مشاهده کنیم. نغمه‌ی شاهد در این گوشه‌ها به اوج یا «سُل» هنگامِ بالا می‌رسد. نغمه‌ی «لاکُرُن» در حسینی همانند گوشه‌ی گلریز، متغیّر و به‌صورت «لابِمُل» و «لاکُرُن» است. با متغیّر بودن نغمه‌ی «لا»، دو نوع دانگ در دانگ دوم مُد حسینی خواهیم داشت: یکی دانگ نوا و دیگری دانگ «طنینی، مُجَنّب، مُجَنّب».

تصویر ۱۲.۳. دانگ‌های مُد حسینی

علاوه بر دانگ‌های یادشده برای مُد حسینی در تصویر ۱۳.۳، محمدرضا فیاض زیرساخت حسینی را دانگ بزرگ پنج نغمه‌ای «دو ـ رِ کُرُن ـ می‌بِمُل ـ فا ـ سُل» معرفی می‌کند که بر روی دانگ چهار نغمه‌ای «سُل ـ لابِمُل ـ سی‌بِمُل ـ دو» (یعنی فواصل بقیّه، طنینی، طنینی) قرار می‌گیرد (فیاض ۱۳۹۱: ۸۲). فضای حسینی متمایز از شور است، ولی از شور به‌راحتی می‌توان به حسینی رفت و از حسینی نیز می‌توان به‌سهولت به شور فرود آمد (همان: ۸۳).

مجلس‌افروز

مجلس‌افروز، انگاره‌ای ریتمیک است که در فضای مُدال بزرگ یا حسینی ارائه می‌شود. نغمه‌ی شاهد و ایست، «سُل» است.

تصویر ۱۳.۳. انگاره‌ی ریتمیک مجلس‌افروز (طلایی ۱۳۷۴: ۱۹)

عُزّال

گوشه‌های عُزّال و بزرگ همان شور هستند که در هنگام بالاتر اجرا می‌شوند. شور پس از سیر لازم در درجه‌ی چهارم (شورِ میانی) به اوج خود یعنی شورِ بالا می‌رسد. در این مرحله، نغمه‌ی شاهد، درجه

هشتم شور و نغمه‌ی ایست در بعضی از گوشه‌های آن درجه‌ی هشتم و در برخی درجه‌ی چهارم است. از گوشه‌هایی که در اوج شور اجرا می‌گردند می‌توان بزرگ، عزّال و حسینی را نام برد (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۱۹۳).

عُزّال گوشه‌ای است که در اوج و یک هنگام بالاتر از مُد مبنای درآمد اجرا می‌شود. می‌توان گفت که این گوشه همان «درآمد خارا» است (در صفحات پیشین از آن سخن گفتیم) که در هنگام بالاتر نواخته می‌شود. این گوشه، نخستین گوشه از شورِ پایین‌دسته در ردیف آقاحسینقلی است و شاید دلیل انتخاب این گوشه به‌عنوان اولین گوشه شورِ پایین‌دسته در آن ردیف همین بوده است. نغمه‌ی شاهد عزّال، درجه‌ی هشتم شور (سُلِ هنگامِ بالا) بوده و نغمه‌ی ایست نیز بر همین درجه قرار دارد. صعود به یک هنگام بالاتر، روندی تثبیت شده است که در تمام دستگاه‌ها رعایت می‌شود. عُزّال در دستگاه‌های دیگر نیز اجرا می‌شود. این گوشه در دستگاه همایون، گوشه‌ای است مُدگردان که برای مُدگردی از همایون به شور به‌کار می‌رود.

تصویر ۱۴.۳. دانگ‌های عُزّال

صفا

صفا گوشه‌ای‌ست کوتاه که در فضای مُدال بزرگ اجرا می‌شود. نغمه‌ی شاهد آن «سُل» است. گوشه‌ی صفا در ردیف میرزاعبدالله فرودی است از عُزّال به حسینی.

بزرگ

بزرگ بر درجه‌ی هشتم شور واقع است و از گوشه‌های اوج محسوب می‌شود. نغمه‌ی شاهد بزرگ، «سُل» هنگامِ دوم و نغمه‌ی ایست بر روی نغمه‌ی «دو» است. حرکت ملودی بزرگ بدین‌صورت است که با تأکید بر نغمه‌ی شاهد «سُل» آغاز می‌شود و با حرکتی پایین‌رونده و تدریجی به سمت درجه‌ی چهارم (نغمه‌ی دو) می‌رود و ایست می‌کند.

گرچه در ردیف میرزاعبدالله نامی از گوشه حسینی به‌میان نیامده است، ولی فضای گوشه حسینی در گوشه‌هایی چون بزرگ، کوچک، دوبیتی و همچنین عُزّال کاملاً مشهود است. نغمه‌ی شاهد در این گوشه‌ها «سُلِ» هنگام دوم است.

کوچک

در ادامه‌ی گوشه‌ی بزرگ می‌آید و یک پرده پایین‌تر از بزرگ اجرا می‌شود. نغمه‌ی شاهد آن «فا»، نغمه‌ی ایست «دو» و نغمه‌ی خاتمه «سُل» است.

تصویر ۱۵.۳. دانگ‌های گوشه‌های بزرگ و کوچک

دوبیتی

گوشه‌ای‌ست موزون که همچون نام خود با وزن دوبیتی در شعر نیز تطابق دارد. وزن دوبیتی عبارت است از: «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل» و یا «تَنَن تَن تَن/ تَنَن تَن تَن/ تَنَن تَن تَن/ تَنَن تَن تَن» است.

تصویر ۱۶.۳. جمله‌ی معرف وزن دوبیتی (طلایی ۱۳۷۴: ۲۴)

خارا

همچون گوشه‌ی کوچک، دوباره بر نغمه‌ی «فا» به‌عنوان نغمه‌ی شاهد تأکید می‌شود. خارا گوشه‌ای کوتاه و دارای گستره‌ی صوتی یک دانگ است.

قجر

دارای دو قسمت است. قسمت اول، بخش اصلی و معرف گوشه است که در فضای گوشه‌ی کوچک ارائه شده و قسمت دوم، فرود گوشه محسوب می‌شود. دربخش دوم این گوشه در ردیف،

درجه ششم موقتاً ریزپرده بالا می‌رود (می‌بِمُل به می‌کُرُن تغییر می‌یابد) و در انتها به حالت اول بر می‌گردد.

تصویر ۳.۱۷. فواصل دانگ گوشه‌ی قجر

حزین

حزین، دارای الگوی ملودیک و ریتمیک خاصی است که در دستگاه‌های مختلفی قابل اجراست. گوشه‌ی حزین در اغلب دستگاه‌ها نقش فرود دارد و در اینجا نیز نقش فرود به مُد مبنای شور را ایفا می‌کند.

شور پایین‌دسته

این گوشه همان درآمد است که در یک هنگام بالاتر اجرا می‌شود. در بخش پایین‌دسته‌ی شور، پس از تکرار درآمد شور و رهاب که در بخش بالادسته نیز داشتیم، گوشه‌های شور دوم (با نغمه‌ی شاهد درجه‌ی چهارم) در پایین‌دسته اجرا می‌شوند که شامل گوشه‌هایی مانند شهناز، قرچه و رضوی هستند.

رهاب

مطابق همان رهاب قبلی که در قسمت بالادسته اجرا شده، بوده که با کمی تغییرات ملودیک همراه شده است. این گوشه از آخرین نغمه‌ی دانگ مقدمه (نغمه‌ی فا) شروع شده و در ادامه با ارائه الگوی پنجه‌مویه بر روی نغمه‌ی ایست شور (سُل) فرود می‌آید.

چهارگوشه

چهارگوشه در ردیف میرزاعبدالله با نامش سازگاری دارد، چراکه دقیقاً چهار گوشه‌ی مجزا است. در ردیفی که حسین علیزاده اجرا کرده است، هر کدام از این بخش‌ها یک گوشه‌ی مجزا محسوب شده‌اند. جمله‌ی آغازین و معرف آن در هر چهار قسمت تکرار می‌شود و بخش‌های دوم، سوم و چهارم دگره‌هایی از بخش اول هستند. با این تفاوت که بخش چهارم دارای فرود نیز است.

تصویر ۳ .۱۸. فواصل دانگ‌های چهارگوشه

مقدمه‌ی گریلی

گوشه‌ای موزون و ریتمیک است. دارای الگوی ملودیک و ریتمیک خاصی است که در این الگو بر نغمه‌ی شاهد «دو» تأکید می‌شود. پس از ارائه‌ی بخش اول، در بخش دوم همان الگو به‌طرف یک پله بالاتر حرکت می‌کند و در بخش سوم به‌طرف دو پله بالاتر می‌رود (طلایی ۱۳۹۴: ۳۵). بخش سوم تا درجه‌ی هفتم شور در هنگامِ بالا حرکت می‌کند. می‌توان گفت بخش دوم و سوم، دگره‌ای از بخش اول هستند. نغمه‌ی ایست در این گوشه، «سُل» است.

گوشه‌های مانند گریلی در دستگاه شور، قابلیت پرورش ملودیکی دارند و می‌توان بر اساس ساختار و اسکلت‌بندی اصلی آن، قطعات بسیاری ساخت (مهدوی ۱۳۸۹: ۲۹).

رضوی

این گوشه در ردیف میرزاعبدالله از نغمه‌ی «سی‌بِمُل» آغاز می‌گردد، ولی این نغمه در این گوشه نقش و اهمیتی را که در شهناز دارد، دارا نیست. رضوی دارای فضای مُدال با محوریت نغمه‌ی «فا»ی هنگامِ سوم به‌عنوان شاهد، نغمه‌ی«دو» هنگامِ دوم به‌عنوان ایست و «سُلِ» هنگام دوم به‌عنوان خاتمه است. این گوشه دارای یک بخش مقدمه بوده که دارای وزن کرشمه است. با استفاده از همین انگاره‌ی ریتمیک خاص، فضای مُدال رضوی معرفی می‌شود. در این مقدمه‌ی به وزن کرشمه، تأکید بر نغمه‌ی «دو» صورت می‌گیرد که نغمه‌ی ایست نیز است. سپس در جملات بعدی نغمه‌ی «فا» به‌عنوان شاهد مطرح می‌شود. در این گوشه چندین‌بار وزن کرشمه اجرا می‌شود. در پایانِ گوشه، وزن حزین ارائه می‌شود که با حرکتی پایین‌رونده، تداعی‌کننده‌ی فرودِ گوشه است.

شهناز

شهناز گوشه‌ای است مُدال و جزء مُدهای ثانویه که مُد شور را در درجه‌ی چهارم هنگامِ دوم آن ارائه می‌کند. محوریت «سُل» به درجه‌ی چهارم یعنی «دو» منتقل می‌شود. شهناز، شوری را در فاصله‌ی یک چهارم درست بالاتر تشکیل می‌دهد. نغمه‌ی ایست بر روی «سُل» و خاتمه بر روی «دو» (مانند شاهد) است. گوشه‌هایی که بر درجه‌ی چهارم شور واقع هستند (شورِ میانی)، عبارتند از: درآمد پنجم (اوج)، درآمد ششم (ملانازی)، نغمه‌های اول و دوم، ملانازی (بعد از زیرکش سلمک)، شهناز، شهناز کت (عاشق‌کش).

در قدیم به‌روایت استاد عبدالله دوامی، گوشه‌های مهم و مستقل هر دستگاه را «تکه» یا «شاه‌گوشه» می‌گفتند که این گوشه‌ها نسبت به گوشه‌های دیگر بزرگ‌تر یا دارای استقلال نسبی بوده‌اند. «شهناز» در دستگاه شور چنین موقعیتی داشته است. از عبدالله دوامی نقل می‌کنند که در تعریف این گوشه‌ها چنین شرح داده است: «تیکه، گوشه‌ای است که هم دارای درآمد است و هم دارای فرود» (مهدوی ۱۳۸۹: ۲۹). شهناز نیز گوشه‌ای مستقل است که درون خود هم درآمد دارد و هم فرود. شهناز بیشتر دارای ویژگی‌های ملودیک است تا ریتمیک. برخی از اساتید قدیم مانند حبیب سماعی برای شهناز «شأن مستقلی در حد یک آواز جداگانه، قائل شده‌اند» (همان: ۳۱).

تصویر ۳.۱۹. دانگ‌های مُد شهناز، قرچه و رضوی

مقدمه‌ی قرچه و قرچه

قرچه مُدی است که ابتدا توسط گوشه‌ی مقدمه‌ی قرچه و سپس توسط گوشه‌ای باعنوان قرچه ارائه می‌شود. نغمه‌ی شاهد در قرچه به «می‌بِمُل» هنگامِ سوم منتقل می‌شود. در پایان گوشه‌ی قرچه، فرود به شور صورت می‌گیرد. نغمه‌ی ایست در قرچه، «دو» و نغمه‌ی خاتمه، «سُل» است. گوشه‌ی قرچه در آواز افشاری و سه‌گاه نیز می‌تواند اجرا شود که علاوه بر تشابه نام، تشابه محتوایی از نظر حرکت ملودی نیز بین آن‌ها موجود است.

شهناز کُت یا عاشق‌کش

آخرین گوشه از دستگاه شور در ردیف میرزاعبدلله (به‌جز رنگ‌های پایان دستگاه) است. «کُت» به‌معنای کوتاه شده است که در گوشه‌های دیگر ردیف نیز به‌کار رفته است؛ مانند «بیداد کُت» در دستگاه همایون. شهناز کُت، اینجا نیز به‌معنای شهناز کوتاه‌شده است. در این گوشه فرود از شهناز به شورِ «سُل» اتفاق می‌افتد. همچون همه‌ی دستگاه‌ها، در آخرین گوشه‌ی شور نیز بازگشت به مُد مبنای دستگاه رخ می‌دهد. یکی از تفاوت‌های گوشه‌ی شهناز کُت با شهناز این است که در شهناز عموماً ملودی حرکتی بالارونده دارد ولی در شهناز کُت ملودی دارای حرکتی پایین‌رونده است.

رِنگ‌های پایانِ دستگاه شور

اعتقاد بر این است که واژه‌ی «رِنگ» تحت‌تأثیر و نفوذ موسیقی هندی در عصر صفوی وارد فرهنگ واژگان موسیقایی ایران شده است. «رِنگ» قطعه‌ای صرفاً سازی و موزون است که اغلب در پایان اجراها و دستگاه‌ها اجرا می‌شود و ملودی‌هایش در مُدهای مختلف دستگاه موردنظر گردش می‌کند. در ردیف‌های سازی نیز در پایانِ دستگاه‌ها، رنگ‌های قدیمی گنجانده شده‌اند. برخی از استادان قدیمی بر روی برخی از رنگ‌ها، کلام نیز می‌گذاشتند و آن‌را به قطعه‌ی ضربی و یا تصنیف تبدیل می‌کردند (مهدوی ۱۳۸۹: ۳۲).

در روایت میرزاعبدالله از دستگاه شور، چند رنگ در پایان دستگاه اجرا می‌شوند که به‌ترتیب عبارتند از: گریلی، گریلی شستی، رنگ هشتری، رنگ شهرآشوب و رنگ ضرب اصول. گریلی احتمالاً از موسیقی نواحی وارد موسیقی دستگاهی شده است و آن‌را به موسیقی ترک‌های قشقایی نسبت می‌دهند (همان: ۲۶). درجه‌ی پنجم (نغمه‌ی رِ) در گریلی همانند سَلمک و دشتی، متغیّر است. در «گریلی شستی»، انگشت شست دست چپ نقش مهمی در اجرا دارد و ازین‌رو، چنین نامی به آن اطلاق شده است.

شهرآشوب مهم‌ترین رنگ پایانی دستگاه شور بوده که رنگی بسیار طولانی و مفصل است. شهرآشوب دارای دوازده قسمت بوده که از نظر ملودی و وزن بسیار متنوع ساخته شده است. پایان هر دوازده قسمت، بندی به‌عنوان «ترجیع‌بند» تکرار می‌شود. شهرآشوبِ شور در فضاهای درآمد، دشتی، رضوی و شهناز گردش می‌کند.

جدول ۲.۳. فضای مُدال، عملکرد و نغمه‌ی شاهدِ گوشه‌های دستگاه شور در ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌های دستگاه شور			
فضای مُدال	نام گوشه	عملکرد گوشه	نغمه شاهد
درآمد	درآمد	ارائه‌ی مُد مبنای دستگاه شور	سُل بالادسته
	پنجه‌شعری	ارائه‌ی وزن خاص در مُد مبنای دستگاه شور	سُل بالادسته
	کرشمه	ارائه‌ی وزن کرشمه در فضای مُدال درآمد	سُل بالادسته
	رهاب	دارای الگوی ملودیک خاص و گوشه‌ای مناسب برای مُدگردی	سی‌بِمُل بالادسته
اوج	اوج	تغییر مُد از طریق تغییر نغمه‌ی شاهد	دو بالادسته
	مُلانازی	معرفی ملودی خاص در شاهد جدید	دو بالادسته
	نغمه اول	ارائه‌ی ملودی و وزن خاص	دو بالادسته
	نغمه دوم	ارائه‌ی ملودی و وزن خاص	دو بالادسته
سلمک	زبرکش سلمک	ارائه‌ی دانگ نوا با نغمه‌ی شاهد جدید	رِ بکار بالادسته
	سلمک	ارائه‌ی دانگ نوا با نغمه‌ی شاهد جدید	رِ بکار بالادسته
حسینی	گلریز	ابتدا در فضای مُدال سلمک و سپس ارائه‌ی مُد بزرگ	رِ بکار بالادسته و سُل میان‌دسته
	مجلس‌افروز	گوشه‌ای موزون و بازگشت به شاهد سُل در هنگام بالاتر	سُل میان‌دسته
	عُزّال	گوشه‌ای ملودیک	سُل میان‌دسته
	صفا	بسط ریتمیک برای برگشت به شاهد سُل	سُل میان‌دسته
	بزرگ	گوشه‌ای مُدال در یک هنگام بالاتر از درآمد	سُل میان‌دسته

	کوچک	همانند بزرگ در یک پرده بالاتر	فا بالادسته
	دوبیتی	گوشه‌ای موزون با وزن دوبیتی در شعر	سُل میان‌دسته
	خارا	گوشه‌ای ملودیک	فا بالادسته
	قجر	فرود پایین‌رونده به هنگامِ پایین	فا بالادسته
	حزین	ارائه‌ی وزن و ملودی خاص	سی‌بِمُل بالادسته
درآمد	شور پایین‌دسته: درآمد	ارائه‌ی مُد شور در یک هنگام بالاتر	سل میان‌دسته
	رهاب	همانند رهاب قبلی در یک هنگام بالاتر	سی‌بِمُل میان‌دسته
شهناز	چهارگوشه	ارائه ملودی و وزن خاص در چهار قسمت	سی‌بِمُل و دو پایین‌دسته
	مقدمه گریلی	گوشه‌ای موزون در شاهد جدید	دو پایین‌دسته
	رضوی	گوشه‌ای شامل مقدمه، ضربی و فرود از هنگام سوم به هنگام دوم که با ملودی موزون حزین به‌پایان می‌رسد	فا پایین‌دسته
	شهناز	مُد شور در درجه‌ی چهارم	دو پایین‌دسته
	مقدمه قرچه	معرفی شاهد جدید	می‌بِمُل پایین‌دسته
	قرچه	تثبیت شاهد جدید	می‌بِمُل پایین‌دسته
	شهناز کُت یا عاشق‌کش	فرود به شورِ سُل	دو پایین‌دسته

فصل چهارم
آواز بیات‌کُرد

برخی از استادان، بیات‌کُرد را به‌عنوان آوازی مستقل نمی‌پذیرند و آن‌را گوشه‌ای از دستگاه شور می‌دانند. بیات‌کُرد در برخی از ردیف‌ها در پایان دستگاه شور قرار می‌گیرد. در گذشته نیز آن را جزء دستگاه شور به‌شمار می‌آوردند. حتی «هرمز فرهت» که به مستقل بودن آوازهای شور معتقد است و آوازها را «دستگاه» اطلاق می‌کند، بیات‌کُرد را جزء دستگاه شور شرح می‌دهد و آن‌را مستقل در نظر نگرفته، اما بیات‌کُرد را «مختص‌ترین و مستقل‌ترین گوشه‌ی شور» قلمداد کرده است (فرهت ۱۳۸۰: ۶۲). بیات‌کُرد، امروزه در اغلبِ ردیف‌ها به‌عنوان آوازی مستقل، از دستگاه شور جدا شده و همانند چهار آوازِ دیگر، جزء متعلقات و آوازهای دستگاه شور محسوب می‌شود. آواز بیات‌کُرد کمتر مورد توجه نظریه‌پردازان بوده است. همان‌طور که در فصل اول این کتاب گفته شد، آوازها ساختار ساده‌تری نسبت به دستگاه‌ها دارند و اغلب دارای یک مُد مبنا و یک اوج هستند که یک مُدگردی کوتاه را شامل می‌شوند. آواز بیات‌کُرد نیز یک درآمد و یک اوج دارد، ولی نسبت به آوازهای دیگر ساختار ساده‌تری داراست. از شش گوشه‌ای که در آواز بیات‌کُرد ردیف میرزاعبدالله موجود است، چهار گوشه‌ی آن «درآمد» هستند. دو گوشه‌ی دیگر با نام‌های «حاجی‌حسنی» و «بسته‌نگار» جزء گوشه‌های فرعی و غیر مُدال محسوب می‌شوند. در برخی از ردیف‌ها گوشه‌های قطار و قرایی نیز در پایان آواز بیات‌کُرد اجرا می‌شوند، ولی در اجرای داریوش طلایی از ردیف میرزاعبدالله در آواز بیات ترک آمده‌اند.

آواز بیات‌کُرد، در یک پنجم بالاتر از شاهد و ایست شور شکل می‌گیرد و همواره به سمت شور فرود می‌کند. ازاین‌رو، بسیار مشابه دشتی و حجازِ ابوعطاست. برخی آواز بیات‌کُرد را با مُد دشتی یکی می‌دانند. اما همان‌طور که در تعریف مُد گفتیم، با اینکه فواصل دانگ‌ها و نغمه‌های تأکیدی مهم‌ترین مشخصات یک مُد را تعیین می‌کنند، ولی تنها ویژگی‌های یک مُد نیستند. آواز بیات‌کُرد نیز اغلب به‌دلیل فواصل مشابه دانگ‌ها و نغمه‌ی شاهد مشترک با دشتی یکی در نظر گرفته می‌شود. یکی از تفاوت‌های بیات‌کُرد و دشتی این است که در بیات‌کُرد، نغمه‌ی شاهد، متغیّر نیست. در شور «سُل»،

دشتی و بیات‌کُردِ «رِ» خواهیم داشت (یک پنجم بالاتر از شور). در بیات‌کُرد، نغمه‌ی شاهدِ «رِ» متغیّر محسوب نمی‌شود، درصورتی‌که این نغمه در دشتی، علاوه‌بر شاهد، نغمه‌ی متغیّر نیز به‌شمار می‌آید. ویژگی دیگری که بیات‌کُرد را متمایز از دشتی می‌سازد، نحوه‌ی خاص گردش ملودی آن است. گردش ملودی و سیر نغمگی در بیات‌کُرد از اهمیت زیادی برخوردار است. جملات در آواز بیات‌کُرد اغلب روندی پایین‌رونده دارند، در حالی‌که در آواز دشتی حرکت جملات عمدتاً بالارونده است. دومین گوشه از آواز دشتی با نام «اوج» است که نقش اوج را در دشتی ایفا می‌کند. در حالی‌که در بیات‌کُرد، گوشه‌ای با نام اوج وجود ندارد و در برخی از درآمدها، به اوج اشاراتی می‌شود که بیان‌گر عدم تمایل این آواز به روند رو به بالاست.

تصویر ۴ .۱. دانگ‌های درآمد بیات کردِ «رِ»

٤ .۱. آواز بیات‌کُرد در رویکردتاریخ‌گرایانه

مجید کیانی بیات‌کرُد را ترکیب دو دانگِ پیوسته‌ی شور (مُجَنّب، مُجَنّب، طنینی) و نوا (طنینی، بقیه، طنینی) به اضافه‌ی یک فاصله‌ی طنینی در آخر معرفی کرده است (کیانی ۱۳۷۱: ۲۹). یعنی همان ترکیب دانگ‌هایی که در تصویر ۴ .۱ ارائه داده‌ایم. وی چنین فواصلی را با فواصل مقام جان‌فزا در موسیقی قدیم ایران منطبق می‌داند (همان).

٤ .۲. گوشه‌های بیات‌کُرد

درآمد اول

درآمد بیات‌کُرد همان‌طورکه در تصویر ۴ .۱ ارائه داده‌ایم، از ترکیب دانگ‌های شور و نوا تشکیل شده است. درآمد اول با نوعی حرکت نغمگی بین دو نغمه‌ی «دو» و «رِ» آغاز می‌شود که معرف درآمد بیات‌کُرد است و همچون ترجیع‌بندی بین جملات تکرار می‌شود و در هر چهار درآمد نیز می‌آید (تصویر ۴ .۲). درآمد بیات‌کُرد، قالب موزون خاصی ندارد و خواننده می‌تواند با انتخاب شعری

مناسب آن‌را اجرا کند (مهدوی ۱۳۸۹: ۵۷). نغمه‌ی شاهد در درآمد بیات‌کُرد، «رِ» و نغمه‌ی ایست و خاتمه «سُل» است.

تصویر ۴ .۲. جمله‌ی معرف و آغازین درآمد بیات‌کُرد (طلایی ۱۳۷۴: ۷۵)

درآمد دوم

درآمد دوم نیز در همان فضای مُدال درآمد اول است. اما نغمات به درجه بالاتر از درآمد اول حرکت می‌کنند و به اوج اشاره می‌شود. در پایان با حرکت پلکانی پایین‌رونده از اوج به پرده‌ی بیات کرد می‌رسد (طلایی ۱۳۹۴: ۷۸). درآمد دوم، دارای نغمه‌ی شاهد و خاتمه‌ی «رِ» و نغمه‌ی ایست «سُل» است.

بسته‌نگار

بسته‌نگار جزء گوشه‌های فرعی و غیر مُدال بوده که دارای الگوی ملودیک خاصی است و در مُدها و دستگاه‌های مختلف ردیف قابل اجراست. نغمه‌ی شاهد همچنان «رِ»، نغمه‌ی ایست و خاتمه‌ی «سُل» است. الگوی ریتمیک بسته‌نگار را می‌توان «تَنَنَن تَنَن تَنَن تَن» دانست.

حاجی‌حسنی

حاجی‌حسنی، شامل چند جمله‌ی کوتاه است و جزء گوشه‌های فرعی و غیر مُدال محسوب می‌شود. دارای نغمه‌ی شاهد «رِ»، نغمه‌ی ایست و خاتمه‌ی «سُل» است.

درآمد سوم

با تکرار همان جمله‌ی معرف درآمد اول و دوم آغاز می‌شود (تصویر ۴ .۲). پس از آن به‌سمت اوج حرکت می‌کند. دوباره در بخش پایانی ترجیع‌بند معرّف که در تمام درآمدها حضور دارد، نقش‌آفرینی می‌کند. دارای نغمه‌ی شاهد «رِ»، نغمه‌ی ایست و خاتمه‌ی «سُل» است.

درآمد چهارم

با مقدمه‌ای مشابه درآمد اول شروع می‌شود و دارای یک تمرین مضرابی برای نوازندگان و یا پایه‌ی چهارمضراب است. نغمه‌ی شاهد «رِ»، نغمه‌ی ایست و خاتمه‌ی آن «سُل» است.

جدول ۴.۱. فضای مُدال، عملکرد و نغمه‌ی شاهد گوشه‌های آواز بیات کرد در ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌های آواز بیات‌کُرد			
فضای مُدال	نام گوشه	عملکرد گوشه	نغمه شاهد
درآمد	درآمد اول	ارائه‌ی مُد مبنای بیات‌کُرد	رِ پایین‌دسته
	درآمد دوم	ارائه‌ی مُد مبنای بیات‌کُرد	رِ پایین‌دسته
	بسته‌نگار	ارائه‌ی الگوی ملودیک خاص در فضای مُدال بیات‌کُرد	رِ پایین‌دسته
	حاجی‌حسنی	ارائه‌ی الگوی ملودیک خاص در فضای مُدال بیات‌کُرد	رِ پایین‌دسته
	درآمد سوم	ارائه‌ی مُد مبنای بیات‌کُرد	رِ پایین‌دسته
	درآمد چهارم	ارائه وزن خاص در فضای مُدال بیات‌کُرد	رِ پایین‌دسته

فصل پنجم
آواز دشتی

آواز دشتی از متعلقات دستگاه شور است که بر روی درجه‌ی پنجم این دستگاه شکل می‌گیرد. در بین متعلقات شور، آواز دشتی شباهت بیشتری به شور دارد (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۲۴۸). در شور «سُل»، دشتی «رِ» خواهیم داشت. در دشتی، نغمه‌ی شاهدِ «رِ» به‌صورت متغیّر اجرا می‌شود و در بعضی مواقع «رِ کُرُن» می‌شود. فرود به مُد شور از ویژگی‌های تمام آوازهای شور، از جمله دشتی است. ساختار مُدال درآمد دشتی در ردیف میرزاعبدالله را می‌توان ترکیبی از دو دانگ پیوسته محسوب نمود. دانگ اول یک دانگ شور است (سُل ـ دو) و دانگ دوم (دوـ فا) به‌دلیل وجود نغمه‌ی متغیّر (رِ کُرُن و رِ بِکار) در آن، بین دو دانگ نوا و شور در نوسان است. اگرچه باتوجه به این‌که صدای متغیّر (رِ) در حالت اصلی به‌صورت «بِکار» است و در برخی عبارت‌ها و جملات به‌صورت «رِ کُرُن» نیز استفاده می‌شود، بنابراین ساختار اصلی دانگ دوم را در وجه غالب می‌توان بر اساس یک دانگ نوا محسوب کرد. نغمه‌ی شاهد، درجه‌ی دوم دانگ نوا (رِ) است که نقش متغیّر را نیز به‌عهده دارد. صدای خاتمه در ردیف میرزاعبدالله صدای پنجم پایینِ شاهد (سُل) است که بازگشت به مُد شور را تداعی می‌کند.

تصویر ۵.۱. بستر صوتی آواز دشتی «رِ» (علیزاده و همکارن ۱۳۸۸: ۵۷)

تصویر ۵.۲. دانگ‌های درآمد دشتی «رِ»(علیزاده و همکارن ۱۳۸۸: ۵۷)

تصویر ۵.۳. اشل صوتی و کارکرد نغمات در دشتی «رِ» (طلایی ۱۳۹۴: ۲۵)

آواز دشتی به‌طور کلی دارای دو منطقه اصلی درآمد و اوج است. گستره‌ی اصلی ملودی در گوشه‌های دشتی (و اوج آن) در محدوده‌ی یک هنگام است. نغمه‌ی شاهد دشتی، درجه‌ی پنجم شور است که نغمه‌ی شاهد حجاز در ابوعطا نیز محسوب می‌شود. نباید تصور کرد که چون دشتی و حجاز در نغمه‌ی شاهد مشترک هستند، همانند یکدیگر هستند. چراکه نغمه‌ی شاهدِ دشتی متغیّر است، درصورتی‌که نغمه‌ی شاهد حجاز همیشه ثابت است و تغییر نمی‌کند. هرگاه در آواز دشتی روی نغمه‌ی شاهد توقف می‌شود، به‌حالت اصلی است و هر زمان که حرکتی پایین‌رونده داریم تغییر می‌کند و «رِ کُرُن» می‌شود. در دشتی، هرجا که قسمت اوج اجرا می‌شود، در حرکت بالارونده به‌سمت «سُل»، «می‌بِمُل» به «می‌کُرُن» تبدیل می‌شود و در تحریر پایانی اوج، در حرکت پایین‌رونده، «می‌کُرُن» دوباره به‌حالت اول خود بازگشته و به «می‌بِمُل» تبدیل می‌شود. درجه‌ی سوم شور (سی‌بِمُل در شورِ سُل) نیز در دشتی از نغمات مهم به‌شمار می‌رود و اغلب محل مناسبی برای ایست جملاتِ میانی دشتی است، ولی ایست قطعی یا خاتمه همیشه در مُد شور یعنی نغمه‌ی «سُل» اتفاق می‌افتد.

آواز دشتی گوشه‌های زیادی ندارد و همان گوشه‌ها نیز بسیار به‌هم شباهت دارند. گوشه‌های درآمد و اوج (عشّاق) جزء گوشه‌های مُدال دشتی محسوب می‌شوند و گوشه‌های دیگر بیشتر اهمیت ملودیک و ریتمیک دارند. اکثر گوشه‌های آواز دشتی و به‌خصوص سه گوشه‌ی اول (درآمد، اوج، بیدگانی) از لحاظ فرم و ساختار مشابه هم هستند. به‌نظر می‌رسد بعضی از گوشه‌ها چیزی جز دگره‌هایی از درآمد نباشند. گوشه‌های دشتی به‌جز اوج و گیلکی با نغمه‌ی «دو» آغاز می‌شوند و با یک حرکت به‌سمت شاهدِ «رِ»، وارد متن اصلی می‌شوند.

اشعاری که با گوشه‌های دشتی خوانده می‌شود، بیشتر در بحر هزج مسدس مقصور (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل) هستند که به دلیل وزن و لحن مردمی و محلی آن با گوشه‌های دشتی مناسبت بیشتری پیدا می‌کنند (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۲۵۱). وزن شعری دوبیتی با تمام گوشه‌های دشتی منطبق است و

می‌توان ملودی‌های آنها را با دوبیتی خواند و اجرا کرد. مُد و ملودی‌های مشابه دشتی در مناطق مختلف ایران و کشورهای همجوار وجود دارد. به‌طور کلی آواز دشتی ارتباط نزدیکی با موسیقی‌های نواحی ایران دارد. مُد دشتی از شمال ایران (گیلان) تا جنوب ایران و نواحی فارس حضور دارد. احتمالاً نام «دشتی» منسوب به دشتستان فارس باشد که به دشتستانی نیز معروف است. نام بیشتر گوشه‌های آواز دشتی نیز از مناطق مختلف ایران گرفته شده است؛ مانند بیدگانی و گیلکی. «حاجیانی» نیز نام یکی از مقام‌های بوشهر است (مهدوی ۱۳۸۹: ۵۱).

۵.۱. آواز دشتی در رویکرد غرب‌گرایانه

نظریه‌پردازان غرب‌گرا، گام دشتی را با تفاوت‌هایی همچون گام شور می‌دانند و یکی از تفاوت‌های گام دشتی با گام شور را متغیّر بودن درجه‌ی پنجم شور معرفی می‌کنند. نکته‌ی دیگری که به آن اشاره می‌کنند این است که در شور پس از نغمه‌ی شاهد، درجه‌ی چهارم آن دارای اهمیت است، اما مهم‌ترین نغمه در دشتی، شاهد دشتی یعنی درجه‌ی پنجم شور است (خالقی ۱۳۷۳: ۱۶۶ ـ ۱۶۷).

۵.۲. به‌دست آوردن نام آواز دشتی از روی علائم سرکلید

دشتی‌ای که در ردیف میرزاعبدالله اجرا می‌شود، دشتیِ «رِ» است. دشتی می‌تواند از مبناهای «می»، «لا» و گاهی از «سُل» و «فادیز» نیز اجرا شود (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۵۹). برای به‌دست آوردن نام آواز دشتی از روی علائم سرکلید، مطابق روش دستگاه شور عمل می‌کنیم. با این تفاوت که درجه‌ی پنجم شور را نغمه‌ی شاهد و مبنای دشتی قرار خواهیم داد.

۵.۳. آواز دشتی در رویکردتاریخ‌گرایانه

مجید کیانی نیز دشتی را ترکیب دو دانگِ پیوسته‌ی شور (مُجَنّب، مُجَنّب، طنینی) و نوا (طنینی، بقیّه، طنینی) به‌اضافه‌ی یک فاصله‌ی طنینی در آخر معرفی کرده است (کیانی ۱۳۷۱: ۲۸). وی مُد درآمد و اوج دشتی را با مقام‌های جان‌فزا، بوستان و حسینی در موسیقی قدیم ایران منطبق می‌داند (همان).

۵.٤. گوشه‌های آواز دشتی

درآمد

درآمد دشتی از ترکیب دانگ‌های شور و نوا تشکیل شده است (تصویر ۵.۲). گردش ملودی در درآمد، بیشتر در دانگ دوم است و دانگ اول، اغلب در فرود استفاده می‌شود. نغمه‌ی «رِ» شاهد،

«سی‌بِمُل» ایست موقت، «سُل» خاتمه و «دو» نغمه‌ی آغاز گوشه است. در جمله‌ی دوم، حرکت به‌سوی اوج صورت می‌گیرد. وزن درآمد با وزن شعری «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل» که به آن دوبیتی می‌گویند، منطبق است.

اوج

دومین گوشه در آواز دشتی، اوج دشتی است که به «عُشّاق» نیز معروف است. در اوج یا عُشّاق، نغمه‌ی شاهد به‌درجه‌ی چهارم دشتی یا همان شاهدِ شور (درجه‌ی هشتم شور یعنی سُل) می‌رسد. می‌توان گفت که در اوج، مُد شور جایگزین مُد دشتی می‌شود (فرهت ۱۳۸۰: ۷۵). تکیه‌ی اصلی ملودی آن از یک‌سو به درجه‌ی هشتم شور (سُل) و از سوی دیگر به درجه‌ی پنجم آن (رِ) متکی است. اوج نیز مانند درآمد دشتی با وزن دوبیتی آغاز می‌شود. در جملات بعدی دوباره تأکید بر نغمه‌ی شاهد «رِ» را داریم. در بخش اول، «می‌بِمُل» به «می‌کُرُن» تغییر می‌کند که در حرکت پایین‌رونده‌ی تحریر پایانی «می‌کُرُن» دوباره به‌حالت اول یعنی «می‌بِمُل» تبدیل می‌شود. زیرساخت عُشّاق همان دانگ شور است (سه‌چهارم پرده ـ سه‌چهارم پرده ـ یک پرده)، اما نقطه‌ی مبدأ این دانگ نه همان شورِ دانگ مُد دشتی، بلکه پنجمِ بالاتر آن است (فیاض ۱۳۹۱: ۱۰۷).

عُشّاق از گوشه‌هایی است که در چندین دستگاه، بدون آن‌که تغییر بارزی در ساختار ملودیک آن صورت گیرد، اجرا می‌شود. عُشّاق در دستگاه‌ها و آوازهای مختلف، نه تنها ویژگی ملودیکی خود را حفظ می‌کند، بلکه هرجا که اجرا شود، از نظر مُدال نیز ثابت می‌ماند (فرهت ۱۳۸۰: ۷۵).

بیدگانی

گوشه‌ای ملودیک به‌شمار می‌آید که حرکت ملودی بیشتر در دانگ دوم صورت می‌گیرد و تقریباً از میانه‌ی تحریر میانی پیش از فرود نهایی، حرکت به‌سمت دانگ اول آغاز می‌شود. نغمه‌ی «رِ» به‌عنوان شاهد، «سُل» خاتمه و «دو» نغمه‌ی آغاز آن است. از نظر فرم شبیه درآمد است، ولی از نظر وزن با آن تفاوت دارد.

حاجیانی

حاجیانی نیز گوشه‌ای ملودیک محسوب می‌شود که حرکت به اوج و فرود را داریم. پس از ارائه‌ی اوج دشتی در حاجیانی، اوج دشتی در منطقه‌ی صوتی یک هنگام پایین‌تر یا بم‌تر (بالادسته‌ی تار) نیز اجرا می‌شود و فرود حاجیانی به شور در هنگام پایین و منطقه‌ی صوتی بم صورت می‌گیرد. نغمه‌ی ایست و خاتمه در این گوشه «سُل» است. نغمه‌ی شاهد در ابتدا، روی «رِ» و سپس در اوج،

نغمه‌ی «سُل» خواهد بود. حاجیانی بیشتر از نظر وزن با گوشه‌های درآمد و بیدگانی متفاوت است و از نظر فرم تقریباً مشابه آنهاست.

غم‌انگیز

غم‌انگیز گوشه‌ای است ملودیک که ویژگی اصلی آن، حرکت پایین‌رونده‌ی آن از «رِ» به «سُل» است. حالت جملات پایین‌رونده به آن هویت می‌بخشد. این گوشه نیز دارای وزن دوبیتی است. غم‌انگیز دارای وزن عروضی و تحریرهای بین جملات است (مهدوی ۱۳۸۹: ۴۳). در برخی از ردیف‌ها، غم‌انگیز در آواز ابوعطا اجرا می‌شود.

گیلکی

آخرین گوشه از آواز دشتی در ردیف میرزاعبدالله است. از نام این گوشه چنین استنباط می‌شود که از موسیقی منطقه‌ی گیلان اقتباس شده است. نمونه‌ی بسیار زیبای این گوشه را می‌توان از ردیف صبا (دوره اول ویولن) ذکر کرد که با دوبیتی باباطاهر آمده است (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۲۵۴). این گوشه دارای تحریرهای خاص خود است که طلایی به این تحریرها، «تحریرهای خاص معرف گیلکی» گفته است (طلایی ۱۳۹۴: ۹۸). در این گوشه نیز حرکت به‌سمت اوج صورت می‌گیرد. گیلکی نیز مانند سایر گوشه‌های دشتی به مُد شور فرود می‌کند. گیلکی مانند غم‌انگیز در برخی از ردیف‌ها در آواز ابوعطا می‌آید.

جدول ۱.۵. فضای مُدال، عملکرد و نغمه‌ی شاهد گوشه‌های آواز دشتی در ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌های آوازدشتی			
فضای مُدال	نام گوشه	عملکرد گوشه	نغمه شاهد
درآمد	درآمد	ارائه مُد مبنای دشتی	رِ پایین‌دسته
اوج	اوج	حرکت به شاهد جدید	سُل پایین‌دسته
درآمد	بیدگانی	ارائه ملودی خاص در فضای مُدال درآمد	رِ پایین‌دسته
اوج و درآمد	حاجیانی	حرکت به اوج و فرود	رِ پایین‌دسته و سُل پایین‌دسته
درآمد	غم‌انگیز	گوشه‌ای ملودیک با جملات پایین‌رونده	رِ پایین‌دسته
اوج و درآمد	گیلکی	گوشه‌ای ملودیک با تحریرهای خاص و حرکت به اوج	سُل پایین‌دسته

فصل ششم
آواز بیات‌تُرک

آواز بیات تُرک یا بیات زند از متعلقات دستگاه شور است که بر روی درجه‌ی سوم این دستگاه شکل می‌گیرد و نغمه‌ی شاهد آن، درجه‌ی سوم شور (نغمه‌ی سی‌بِمُل در شور سُل) محسوب می‌شود. برخی از موسیقی‌دانان یکنواختی این آواز را ناشی از تکرار بیش از حد نغمه‌ی شاهد در این آواز می‌دانند (فخرالدینی۱۳۹۳: ۲۲۷). بیات‌ترک برخلاف آوازهای دیگرِ شور، به مُدِ شور فرود نمی‌کند، بلکه شاهد و ایست آن غالباً یکی است. نغمه‌ی ایست بیات‌ترک در ردیف‌های مختلف متفاوت است. بدین‌معنی که هم می‌توان بر روی نغمه‌ی شاهدِ بیات‌ترک (سی‌بِمُل) ایست کرد و هم بر روی نغمه‌ی شاهدِ شور (سُل) فرود آمد. ازاین‌رو، برخی بیات‌ترک را علی‌رغم آنکه در زمره ملحقات شور آورده شده است، مُدی کاملاً مستقل در نظر می‌گیرند. چراکه بیات‌ترک در فرودش گرایشی به مُد شور نشان نمی‌دهد و از میزان تعلقش به شور کاسته می‌شود (حجتی ۱۳۷۵: ۵۹ ـ ۶۰).

گفته می‌شود آواز بیات‌ترک پیش از دوران قاجار، «بیات‌زند» نامیده می‌شده و پس از تغییر حکومت در دوره‌ی قاجار به «بیات‌ترک» تغییر نام داده است (جعفرزاده ۱۳۹۲: ۱۱۶). در حالی‌که در موسیقی ترک‌های آذری و خراسانی، فواصلی همانند مُد بیات‌ترک حضور ندارد (مهدوی ۱۳۸۹: ۴۵).

مُد درآمد بیات‌ترک از ترکیب دو دانگ به‌هم پیوسته تشکیل شده است که دانگ اول دارای فواصل «طنینی، مُجَنّب، مُجَنّب» (پرده ـ سه‌چهارم پرده ـ سه‌چهارم پرده) و دانگ دوم دارای فواصل «طنینی، طنینی، بقیّه» (یعنی دانگِ ماهور) است (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۵۲). طلایی مُد مبنای بیات‌ترک را متشکل از دو دانگِ شور و همچنین ترکیب دانگ شور و نوا، و گوشه‌ی شکسته را نیز ترکیب دانگ‌های شور معرفی می‌کند (طلایی ۱۳۷۲: ۴۶).

تصویر ۱.۶. بستر صوتی آواز بیات‌ترکِ سی‌بِمُل (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۵۱)

تصویر ۲.۶. دانگ‌های درآمد بیات‌ترکِ سی‌بِمُل (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۵۱)

تصویر ۳.۶. اِشِل صوتی و کارکرد نغمات در بیات‌ترکِ «سی‌بِمُل» (طلایی ۱۳۹۴: ۲۵)

۱.۶. آواز بیات ترک در رویکرد غرب‌گرایانه

نظریه‌پردازان غرب‌گرا در تشریح آواز بیات ترک نیز، آن‌را با گام‌های ماژور و مینور می‌سنجند. علی‌نقی وزیری بیات‌ترک را شبیه به گام ماژور معرفی می‌کند: «چنان‌که از روی سوم شور گام ببندیم کاملاً شبیه به‌گام بزرگ می‌شود با فرق اینکه فاصله بین هفتم (محسوس) و هشتم آن ربع‌پرده بزرگتر از گام بزرگ است...» (وزیری ۱۳۸۳: ۱۱۳). وزیری به‌دلیل اینکه نغمه‌ی ایست و خاتمه‌ی بیات‌ترک غالباً نغمه‌ی شاهد آن است و به مُد شور فرود نمی‌کند، بیات‌ترک را مستقل از آوازهای دیگر شور می‌داند. وی وجود گوشه‌های مشترک بیات‌ترک با ماهور را نیز از دیگر دلایل استقلال بیات‌ترک معرفی می‌کند (همان: ۱۱۴).

بم‌ترین نغمه در ملودی‌های بیات‌ترک مانند افشاری، نغمه‌ی زیرتونیکِ شور یعنی نغمه‌ی «فا» در بیات‌ترک «سی‌بِمُل» و تکیه‌گاه یا ایست میانی آن، درجه‌ی سوم شور یا همان شاهدِ بیات‌ترک یعنی «سی‌بِمُل» است. اوج بیات‌ترک نیز درجه‌ی هفتم شور (نغمه‌ی «فا»ی هنگامِ بالا) است. این درجات در

مُد شور از درجات کم اعتبار بوده و در ایجاد ملودی نقش مهمی به‌عهده نداشته‌اند، ولی استخوان‌بندی و ساختار بیات‌ترک را تشکیل داده‌اند (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۲۴۳).

۶.۲. به‌دست آوردن نام آواز بیات‌ترک از روی علائم سرکلید

بیات‌ترکی که در ردیف میرزاعبدالله اجرا می‌شود، بیات‌ترک «سی‌بِمُل» بوده که مربوط به شور «سُل» است. آواز بیات‌ترک می‌تواند از مبناهای «دو»، «فا» و گاهی از «می‌بِمُل»، «سُل» و «رِ» نیز اجرا شود (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۵۳). برای به‌دست آوردن نام آواز بیات‌ترک از روی علائم سرکلید، مطابق روش دستگاه شور عمل می‌کنیم. با این تفاوت که درجه‌ی سوم شور را نغمه‌ی شاهد و مبنای بیات‌ترک قرار خواهیم داد.

۶.۳. آواز بیات ترک در رویکردتاریخ‌گرایانه

مجید کیانی ترکیب دانگ‌های «طنینی، مُجَنّب، مُجَنّب» و «طنینی، طنینی، بقیّه» را به‌اضافه‌ی یک فاصله‌ی طنینی در انتها برای مُد بیات‌ترک و شکسته معرفی می‌کند. وی این فواصل را با فواصل مقام دلگشا در موسیقی قدیم ایران منطبق می‌داند (کیانی ۱۳۷۱: ۲۹).

۶.۴. گوشه‌های آواز بیات ترک

درآمد اول

درآمد اول بیات‌ترک با جمله‌ای شروع می‌شود که بر نغمه‌ی شاهد «سی‌بِمُل» تأکید می‌ورزد (تصویر ۶.۴). نغمه‌ی ایست و خاتمه‌ی درآمد اول نیز «سی‌بِمُل» است. فواصل دانگ‌های درآمد بیات‌ترک را می‌توانیم در تصویر ۶,۲ مشاهده کنیم.

تصویر ۶.۴. جمله‌ی آغازین درآمد اول بیات ترک (طلایی ۱۳۷۴: ۹۹)

دوگاه

دانگ‌های این گوشه مشابه درآمد اول است. گوشه‌ی دوگاه، گوشه‌ی مهمی در ردیف نیست. گوشه‌ی دوگاه معمولاً با اشعاری به بحر مُجتَثّ مثمن مخبون (مفعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) خوانده می‌شود که این وزن در ردیف موسیقی ایران منطبق بر وزن گوشه کرشمه نیز است، بنابراین می‌توان

گوشه دوگاه را نیز مانند کرشمه، موزون اجرا نمود (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۲۳۴). نغمه‌ی خاتمه در دوگاه، درجه‌ی پنجم بیات‌ترک یا درجه‌ی هفتم شور (نغمه‌ی فا) است.

دوگاه نام یکی از مقام‌های موسیقی قدیم ایران بوده که امروزه این نام متعلق به گوشه‌ای کوچک و کم اهمیت در آواز بیات‌ترک شده است. مرتضی حنانه، پس از بررسی شباهت‌های گوشه‌ی دوگاهِ بیات‌ترک با درآمد شور، به این نتیجه می‌رسد که نام اصلی شور، دوگاه بوده است که از نظر وی جای خالی نام دوگاه در دستگاه‌ها بدین‌طریق پُر خواهد شد (حنانه ۱۳۸۹: ٥٦).

درآمد دوم

درآمد دوم گوشه‌ای موزون است که در آن انگاره‌ی ریتمیکِ دوتایکی و وزن کرشمه اجرا می‌شود (طلایی ۱۳۹۴: ۱۰۵). نغمه‌ی ایست درآمد دوم، همان شاهد «سی‌بِمُل» و نغمه‌ی خاتمه درجه‌ی پنجم بیات‌ترک یا درجه‌ی هفتم شور (نغمه‌ی فا) است.

تصویر ۶.۵. انگاره‌ی ریتمیک «دوتایکی» در درآمد دوم بیات ترک (طلایی ۱۳۷۴: ۱۰۱)

تصویر ۶.۶. انگاره‌ی موزون «کرشمه» در درآمد دوم بیات ترک (طلایی ۱۳۷۴: ۱۰۱)

درآمد سوم

نوع دیگری از درآمد است که همانند درآمد دوم جمله‌ی معرف آن، انگاره‌ی دوتایکی است (طلایی ۱۳۹۴: ۱۰۷). در این گوشه تحریرهایی مانند تحریر «ساربانگ» و تحریر «پرِ پرستو» نیز به‌کار می‌روند (طلایی ۱۳۹۴: ۱۰۷ ـ ۱۰۸). نغمه‌ی خاتمه در درآمد سوم، شاهد بیات‌ترک (نغمه‌ی سی‌بِمُل) است.

تصویر ۶.۷. تحریر «ساربانگ» در درآمد سوم بیات‌ترک (طلایی ۱۳۷۴: ۱۰۳)

حاجی‌حسنی

این گوشه جزء گوشه‌های فرعی و غیر مُدال است. حاجی‌حسنی دارای اهمیت ملودیک بوده و الگوی ملودیک خاص خود را داراست که این الگو در دستگاه‌ها و آوازهای دیگر نیز با همین نام اجرا می‌شود. حاجی‌حسنی به یک درجه بالاتر حرکت می‌کند و نغمه‌ی شاهد آن درجه‌ی دوم بیات‌ترک یعنی نغمه‌ی «دو» است. نغمه‌ی خاتمه در حاجی‌حسنی، شاهد بیات ترک (نغمه‌ی سی‌بِمُل) است.

تصویر ۶.۸. جمله‌ی معرف حاجی‌حسنی در بیات ترک (طلایی ۱۳۷۴: ۱۰۶)

بسته‌نگار

بسته‌نگار جزءگوشه‌های فرعی و غیرمُدال است که اهمیت ملودیک دارد و در دستگاه‌ها و آوازهای دیگر نیز اجرا می‌شود. بسته‌نگار دارای الگوی ملودیک خاصی است که در مُدهای مختلف ردیف قابل اجراست. می‌توان بسته‌نگار در بیات‌ترک را همانند فضای مُدال «داد» در ماهور دانست. نغمه‌ی شاهد در بسته‌نگار، درجه‌ی دوم بیات ترک یعنی «دو» و نغمه‌ی ایست، «سی‌بِمُل» است.

تصویر ۶.۹. جمله‌ی معرف بسته‌نگار در بیات ترک (طلایی ۱۳۷۴: ۱۰۸)

زنگوله

گوشه‌ای موزون است که از نظر وزن و ملودی اهمیت دارد. ملودی و وزن گوشه‌ی زنگوله در بیات‌ترک، در دستگاه ماهور نیز با همان حرکت ملودی اجرا می‌شود. نغمه‌ی ایست آن، شاهد بیات ترک «سی‌بِمُل» است.

تصویر ۱۰.۶. انگاره‌ی ریتمیک زنگوله در بیات‌ترک (طلایی ۱۳۷۴: ۱۰۹)

خسروانی

خسروانی گوشه‌ای است سازی و بر اساس یک انگاره‌ی ملودیک و دور ریتمیک مشخص که این فیگور دقیقاً در دستگاه‌های ماهور و راست‌پنجگاه نیز اجرا می‌شود. بنابراین جزء گوشه‌های مُدال محسوب نخواهد شد. نغمه‌ی شاهد خسروانی، درجه‌ی پنجم بیات‌ترک یا نغمه‌ی «فا» است و نغمه‌ی ایست آن، شاهد بیات‌ترک «سی‌بِمُل» است.

تصویر ۱۱.۶. جمله‌ی معرف خسروانی در بیات‌ترک (طلایی ۱۳۷۴: ۱۱۰)

نغمه

گوشه‌ای با هویت موزون بوده که دارای وزن خاصی است. نغمه‌ی شاهد آن درجه‌ی دوم بیات‌ترک (دو) و نغمه‌ی ایست آن، شاهد بیات‌ترک «سی‌بِمُل» است.

فیلی

فیلی نیز از گوشه‌های مشترک با دستگاه ماهور است. نغمه‌ی شاهد آن، درجه‌ی هفتم شور یا پنجم بیات ترک (فا) و ایست آن درجه‌ی سوم شور (سی‌بِمُل) است. جمله‌ی آغازین آن با حرکتی پاساژگونه و بالارونده به‌سمت درجه‌ی پنجم بیات ترک (فا) می‌رود و آن‌را مورد تأکید قرار می‌دهد. سپس در حرکتی پایین‌رونده به‌نغمه‌ی ایست «سی‌بِمُل»، فرود می‌آید. زیرساخت فیلی را دانگی پنج نغمه‌ای تشکیل می‌دهد و نغمات فعال آن می‌شود: «سی‌بِمُل ـ دو ـ رِ ـ می‌بِمُل ـ فا» (فیاض ۱۳۹۱: ۹۶).

گوشه‌های فیلی و شکسته در اوج بیات‌ترک اجرا می‌شوند، ولی پس از بسط و پرورش لازم، به مُد مبنا مراجعت می‌کنند.

شکسته

شکسته از گوشه‌های مُدال بیات‌ترک به‌شمار می‌آید که نغمه‌ی شاهد آن به‌درجه‌ی پنجم بیات‌ترک و یا درجه‌ی هفتم شور (نغمه‌ی فا) حرکت می‌کند. بنابراین شکسته، اوج بیات‌ترک محسوب می‌شود. شکسته به بیات‌ترک فرود می‌کند و نغمه‌ی ایست آن، شاهد بیات‌ترک (سی‌بِمُل) است. شکسته نیز همان ساختار پنج نغمه‌ای فیلی را به‌کار می‌گیرد، ولی درجه‌ی سوم آن ریزپرده پایین می‌آید؛ یعنی می‌شود: «سی‌بِمُل ـ دو ـ رِکرُن ـ می‌بِمُل ـ فا» (فیاض ۱۳۹۱: ۹۶). این بستر صوتی متمایز از ساختار بیات‌ترک است و تغییر چشمگیری در روند اجرا به‌وجود می‌آورد. شکسته دارای ساختاری همانند افشاری است که در دستگاه ماهور نیز اجرا می‌شود. شکسته‌ی ماهور نیز از شور اقتباس شده است و فضای افشاری را تداعی می‌کند. الگوی ملودیک شکسته در بیات‌ترک و ماهور یکی است. از طریق شکسته می‌توان از بیات‌ترک به افشاری مُدگردی کرد.

تصویر ۶.۱۲. دانگ‌های مُد شکسته در بیات ترک «سی‌بِمُل»

مهربانی

گوشه‌ای موزون بوده که دارای وزن چهارپاره است (طلایی ۱۳۹۴: ۱۱۷). این گوشه را می‌توان تصنیفی در بیات‌ترک دانست. می‌توان وزن عروضی آن را «بحر متدارک مثمن مخبون» (تکرار هشت بار فَعُلُن) و یا «بحر رجز مثمن سالم» (تکرار هشت بار مستفعلن) دانست (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۲۳۲ ـ ۲۳۳). نغمه‌ی شاهد و ایست آن، «سی‌بِمُل» است.

تصویر ۶.۱۳. جمله‌ی معرف مهربانی با وزن چهارپاره (طلایی ۱۳۷۴: ۱۱۴)

جامه‌دران

جامه‌دران گوشه‌ای‌ست دارای هویت ملودیک که از الگوی ملودیک خاصی پیروی می‌کند. جامه‌دران در دستگاه‌ها و آوازهای دیگر مانند همایون، بیات‌اصفهان، افشاری و نوا نیز قابل اجراست. جامه‌دران جزء گوشه‌های غیر مُدال و یا گوشه‌های سرگردان است. مشخصه‌ی اصلی ملودیک در جمله‌ی آغازین آن است که فاصله‌ی دوم را به‌کار می‌برد. در جامه‌دران، درجه‌ی دوم بیات‌ترک (دو) به‌عنوان نغمه‌ی شاهد فعال می‌شود که در فاصله‌ی چهارم درست نسبت به شاهدِ شور واقع است. نغمه‌ی ایست آن، شاهد بیات ترک (سی‌بِمُل) است. ازین‌رو همچون بسته‌نگار، با فضای مُدال «داد» در ماهور قابل مقایسه است.

تصویر ۱۴.۶. جمله‌ی معرف جامه‌دران در بیات‌ترک (طلایی ۱۳۷۴: ۱۱۶)

مهدی ضرابی

مانند گوشه‌ی حاجی‌حسنی دارای انگاره‌ی ملودیک خاصی است. این گوشه مختص بیات‌ترک است و در دستگاه‌های دیگر اجرا نمی‌شود. نغمه‌ی ایست آن، شاهد بیات ترک یعنی «سی‌بِمُل» است.

روح‌الارواح

از گوشه‌های بسیار مهم بیات‌ترک است و برخی بیات‌ترک را همین گوشه می‌دانند. این گوشه مختص بیات‌ترک است و در جای دیگری اجرا نمی‌شود. نغمه‌ی شاهد آن «سی‌بِمُل» و نغمه‌ی ایست و خاتمه بر روی شاهد شور یعنی «سُل» است. ویژگی اصلی این گوشه، ایست‌های موقت روی «لاکُرُن» است. ایست قطعی یا خاتمه‌ی این گوشه روی «سُل» است.

تصویر ۱۵.۶. جمله‌ی معرفِ آغازین روح‌الارواح (طلایی ۱۳۷۴: ۱۲۰)

قطار

قطار از گوشه‌های مهم بیات‌ترک است که دارای اهمیت ملودیک و ریتمیک بوده و تکیه‌ی اصلی ملودی در دانگ اول بیات‌ترک است. نغمه‌ی شاهد آن «سی‌بِمُل» و نغمه‌ی ایست و خاتمه بر روی «فا» است. این گوشه با درجه‌ی هفتم شور یا درجه‌ی پنجم بیات‌ترک (نغمه‌ی فا) آغاز می‌شود. درجه‌ی دوم شور یا «لاکُرُن» در این گوشه نقش فعال‌تری را ایفا می‌کند. در قطار، بخش‌هایی موزون با وزن کرشمه و دوضربی می‌آید (طلایی ۱۳۹۴: ۱۲۶). گفته می‌شود قطار در ایلات کرد معمول است و اغلب با اشعار باباطاهر خوانده می‌شود (مقدمه برکشلی بر معروفی ۱۳۴۲: ۴۰).

تصویر ۶ .۱۶. دانگ‌های گوشه‌ی قطار

جدول ۶. ۱. فضای مُدال، عملکرد و نغمه‌ی شاهد گوشه‌های آواز بیات‌ترک در ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌های آوازبیات‌ترک			
فضای مُدال	نام گوشه	عملکرد گوشه	نغمه شاهد
درآمد	درآمد اول	ارائه مُد مبنای بیات‌ترک	سی‌بِمُل میان‌دسته
	دوگاه	گوشه‌ای موزون در حوزه‌ی مُدال درآمد	سی‌بِمُل میان‌دسته
	درآمد دوم	گوشه‌ای موزون در حوزه‌ی مُدال درآمد	سی‌بِمُل میان‌دسته
	درآمد سوم	گوشه‌ای ملودیک در حوزه‌ی مُدال درآمد	سی‌بِمُل میان‌دسته
	حاجی‌حسنی	ارائه ملودی خاص در یک درجه بالاتر	دو پایین‌دسته
	بسته‌نگار	معرف وزن و ملودی خاص	دو پایین‌دسته
	زنگوله	معرف وزن و ملودی خاص	——
اوج	خسروانی	معرف الگوی ملودیک خاص	فا پایین‌دسته
	نغمه	معرف وزن خاص	دو پایین‌دسته
	فیلی	گوشه‌ای ملودیک با پاساژی بالارونده	فا پایین‌دسته
	شکسته	گوشه‌ی مُدال و ارائه‌ی فضای افشاری	فا پایین‌دسته
درآمد	مهربانی	گوشه‌ای موزون با وزن چهارپاره	رِ پایین‌دسته و سی‌بِمُل میان‌دسته
	جامه‌دران	معرف وزن و ملودی خاص	دو پایین‌دسته
	مهدی ضرابی	معرف الگوی ملودیک خاص	سی‌بِمُل میان‌دسته
	روح‌الارواح	گوشه‌ای مختص بیات‌ترک	سی‌بِمُل میان‌دسته
	قطار	معرف الگوی ملودیک و ریتمیک	سی‌بِمُل میان‌دسته

فصل هفتم
آواز ابوعطا

آواز ابوعطا از دیگر متعلقات دستگاه شور است که شاهد آن بر روی درجه‌ی چهارم شور یعنی نغمه‌ی «دو» در شورِ «سُل» شکل می‌گیرد. درجه‌ی دوم ابوعطا (نغمه‌ی «لاکُرُن» در شور «سُل») نیز اهمیت ویژه‌ای دارد و آن‌را شاهد دوم ابوعطا در نظر می‌گیرند. بنابراین ابوعطا آوازی است که دو نغمه‌ی شاهد دارد؛ یکی درجه‌ی چهارم شور و دیگری درجه‌ی دوم شور. گاهی نغمه‌ی «لاکُرُن» نقش ایست را نیز به‌عهده می‌گیرد. نغمه‌ی ایست «لاکُرُن» و نغمه‌ی خاتمه یا ایست نهایی همان شاهد شور یعنی «سُل» است. دانگ اول ابوعطا دارای فواصل «مُجَنّب، مُجَنّب، طنینی» بوده که همان دانگ شور است. دانگ دوم ابوعطا از فواصل دانگ نوا یعنی «طنینی، بقیّه، طنینی» تشکیل می‌شود (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۴۹). طلایی فواصل مُد ابوعطا را ترکیب دو دانگ شور می‌داند. وی در حجاز ترکیب دو دانگ شور و نوا را قائل می‌شود (طلایی ۱۳۷۲: ۴۷).

ابوعطا با نام «دستان‌العرب» نیز شهرت داشته است. ابوعطا را نزدیک‌ترین آواز به دستگاه شور می‌دانند. مُد ابوعطا از نظر فواصل همان فواصل مُد شور را به‌کار می‌برد. اما تأکید مکرر بر درجه‌ی چهارم شور (نغمه‌ی شاهد ابوعطا) و توقف و تأکید آن بر درجه‌ی دوم شور (شاهد دوم ابوعطا) و گردش ملودی خاصی که در ابوعطا وجود دارد، آن‌را از شور متمایز می‌سازد. شاهد دوم ابوعطا را نغمه‌ی ایست آن نیز در نظر می‌گیرند. با این‌حال، ابوعطا نیز مانند سایر آوازهای شور به شاهد شور فرود می‌آید و تعلق خود را به شور نمایان می‌سازد. ابوعطا را می‌توان این‌طور خلاصه کرد: «انتظاری طولانی روی درجه‌ی دوم شور تا، در نهایت، حل‌شدن در آن» (فیاض ۱۳۹۱: ۹۰).

تصویر ۱.۷. بستر صوتی آواز ابوعطای «لاکُرُن» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۴۸)

تصویر ۲.۷. دانگ‌های درآمد ابوعطای «لاکُرُن» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۴۹)

تصویر ۳.۷. اِشِل صوتی و کارکرد نغمات در آواز ابوعطا (طلایی ۱۳۹۴: ۲۵)

۱.۷. به‌دست آوردن نام آواز ابوعطا از روی علائم سرکلید

نظریه‌پردازان غرب‌گرا، گام ابوعطا را مطابق گام شور فرض می‌کنند (خالقی ۱۳۷۳ : ۱۵۲). ابوعطایی که در ردیف میرزاعبدالله اجرا می‌شود، متعلق به شور «سُل»، یعنی ابوعطای «لاکُرُن» است. ابوعطا می‌تواند از مبناهای «سی‌کُرُن»، «می‌کُرُن»، و گاهی از «رِ کُرُن»، «فا سُری» و «دو سُری» نیز اجرا شود (علیزاده و همکارن ۱۳۸۸: ۵۱). برای به‌دست آوردن نام آواز ابوعطا از روی علائم سرکلید، مطابق روش دستگاه شور عمل می‌کنیم، با این تفاوت که درجه‌ی چهارم شور را نغمه‌ی شاهد و مبنای ابوعطا قرار خواهیم داد.

۲.۷. آواز ابوعطا در رویکرد تاریخ‌گرایانه

مجید کیانی ابوعطا را از ترکیب دو دانگ پیوسته‌ی شور و نوا معرفی کرده که در انتها یک فاصله‌ی طنینی نیز آمده است (کیانی ۱۳۷۱: ۲۷). وی در اوج ابوعطا، دانگ اول را به‌صورت «طنینی، مُجَنَّب، مُجَنَّب» در نظر می‌گیرد (تصویر ۴.۷). طبق فواصل مقام‌های موسیقی قدیم ایران، فواصل آواز ابوعطا با فواصل مقام‌های جان‌فزا، بوستان و حسینی منطبق است (همان). وی همچنین برای اوج ابوعطا، ترکیب دو دانگ شور را نیز در نظر گرفته است (تصویر۵,۷).

تصویر ۷.۴. دانگ‌های اوج ابوعطا (کیانی ۱۳۷۱: ۲۷)

تصویر ۷.۵. دانگ‌های اوج ابوعطا (کیانی ۱۳۷۱: ۲۷)

۷.۳. گوشه‌های آواز ابوعطا

رامکِلی

در آواز ابوعطا، پیش از درآمد، گوشه‌ای باعنوان رامکلی اجرا می‌شود. نام رامکِلی را برگرفته از واژگان موسیقی هند معرفی می‌کنند. ابوعطا در میان دستگاه‌ها و آوازهای ردیف، تنها موردی است که به‌جای درآمد با گوشه‌ای دیگر آغاز شده است. اضافه‌شدن این گوشه به ردیف را به حسین‌خان اسماعیل‌زاده، استاد کمانچه، منسوب می‌کنند و نورعلی برومند نیز در اجرای خود از ردیف میرزاعبدالله به این نکته اشاره می‌کند. ازین‌رو این گوشه را ویژه‌ی اجرا با سازهای آرشه‌ای می‌دانند (مهدوی ۱۳۸۹: ۳۶).

رامکِلی دارای ساختاری موزون است که ملودی خاص آن بر حول دو نغمه‌ی شاهد «دو» و «لاکُرُن» گردش می‌کند. گفته می‌شود که اجرای اشعار با وزن بحر مجتث «مفاعلن، فعلاتن، مفاعلن، فعلن» و یا بحر مضارع «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» با این گوشه مناسبت دارند (ستایشگر ۱۳۷۴، ج۱: ۵۰۵ ـ ۵۰۶). جمله‌ی اول از درجات درآمد آغاز می‌شود و سپس همان حرکت ملودی در درجات پایین‌تر و بالاتر تکرار می‌شود.

درآمد

ترکیب دانگ‌های درآمد را در تصویر ۲,۷ مشاهده می‌کنیم. درآمد ابوعطا معرف دانگ‌های ابوعطاست که دو نغمه‌ی «دو» و «لاکُرُن» محور تأکید این گوشه هستند. در درآمد بر روی «لاکُرُن»

ایست موقّت نیز صورت می‌گیرد. ولی نغمه‌ی ایست قطعی، شاهد شور یعنی «سُل» است. در این گوشه تحریرهایی مانند تحریر ساربانگ و وزن دوتایکی اجرا می‌شود (طلایی ۱۳۹۴: ۱۳۲ـ ۱۳۳).

سیخی

واژه‌ی «سیخی» را به سیخ‌ها، طایفه‌ای در میان هندوها نسبت می‌دهند (ستایشگر ۱۳۷۴، ج ۲: ۸۰). سیخی از نظر ویژگی‌های مُدال شبیه درآمد ابوعطاست که در جمله‌ی آغازین، بر نغمه‌ی شاهد «دو» تأکید می‌شود. در این گوشه تحریرهای متعددی اجرا می‌شود. یکی از تحریرهای سیخی، «تحریر نایب اسدالله» نام دارد (طلایی ۱۳۹۴: ۱۳۵). همچنین پاساژهای بالارونده‌ای در این گوشه اجرا می‌شود که در طی آن به پرده‌ی حجاز (نغمه‌ی «رِ») می‌رسد. سیخی را رابطی برای رفتن به حجاز نیز در نظر می‌گیرند. زیرا آمادگی برای شنیدن پرده‌ی حجاز را مهیا می‌کند.

حجاز

حجاز، مهم‌ترین گوشه یا شاه‌گوشه‌ی ابوعطا محسوب می‌شود. در حجاز، نغمه‌ی شاهد به یک پرده بالاتر از شاهد ابوعطا، یعنی درجه‌ی پنجم شور یا نغمه‌ی «رِ» می‌رسد. ازاین‌رو حجاز به دشتی شباهت می‌یابد. ولی در دشتی، نغمه‌ی شاهدِ «ر» متغیّر محسوب می‌شود، درحالی‌که در حجاز چنین حالتی ندارد. از سوی دیگر در ابوعطا، زمانی حجاز را به‌کار می‌بریم که پیش از آن، ساختار اولیه‌ی ابوعطا را شنیده‌ایم، ولی در دشتی اینطور نیست و از همان ابتدا دشتی خواهیم شنید. حجاز همچنین دارای تحریر و ملودی خاص خودش است. گردش ملودی حجاز بیشتر در محدوده‌ی دانگ دوم است. نغمه‌ی خاتمه حجاز، همان شاهد حجاز یعنی نغمه‌ی «رِ» است. ویژگی‌ای که سبب می‌شود مُد حجاز را متمایز از ابوعطا درک کنیم، تغییر نسبت فواصل نیست، بلکه تغییر منطقه‌ی صوتی آن است (فیاض ۱۳۹۱: ۹۱).

تصویر ۶.۷. دانگ‌های حجاز

بسته‌نگار

بسته‌نگار گوشه‌ای موزون و دارای الگوی ملودیک خاصی است که در اغلب دستگاه‌ها و آوازها اجرا می‌شود. در اینجا بسته‌نگار در فضای مُدال حجاز ارائه می‌شود و نغمه‌ی شاهد آن، «رِ» است. بسته‌نگار نیز مانند حجاز در دانگ دوم شروع می‌شود و پایان می‌یابد.

در آوانویسی داریوش طلایی از ردیف میرزاعبدالله، بخش «یقولونَ» به‌عنوان گوشه‌ای مجزا نیامده، بلکه به‌صورت جمله‌ای در درون گوشه‌ی بسته‌نگار و پس از ارائه‌ی الگوی بسته‌نگار می‌آید (طلایی ۱۳۹۴: ۱۳۹). یقولونَ نیز در فضای مُدال حجاز اجرا می‌شود. پس از جمله‌ی یقولونَ، در ادامه‌ی گوشه‌ی بسته‌نگار، از فیگورهای پایین‌رونده به پرده‌ی شور و از فیگورهای بالارونده برای رسیدن به پرده‌ی حجاز، استفاده می‌شود (طلایی ۱۳۹۴: ۱۳۹). نغمه‌ی خاتمه در بسته‌نگار همچون حجاز، نغمه‌ی شاهد حجاز یعنی «رِ» است.

یقولونَ تنها در ردیف برومند مشاهده می‌شود و گفته می‌شود اجرای قدیمی نیز ندارد (ستایشگر ۱۳۷۴، ج۲: ۵۹۳). تقی بینش درباره این گوشه می‌گوید: «در ردیف‌های دیگر از جمله ردیف معروفی وجود ندارد، و ظاهراً به قراری که مرحوم آقاجان شهیدی از خوانندگان هنرمند خراسان (مشهد مقدس) می‌خواند، سرآغاز شعری است عربی که با کلمه «یقولونَ» شروع می‌شود: «یقولون لیلی فی العراق مریضه» (می‌گویند لیلی در عراق مریض شده است) که همان شهیدی می‌گفت: گفته‌اند وقتی مجنون شنید که لیلی مریض است به‌قدری ناراحت شد که تب کرد. پس یقولون نمی‌تواند اسم گوشه‌ای باشد، و اما چون خوانندگان قدیم در انتخاب یا خواندن اشعار نیز سنت‌گرا بوده‌اند، چنان‌که شادروان شهیدی اجرا می‌کرد، این شعر را در ابوعطا می‌خوانده‌اند» (بینش ۱۳۸۰: ۱۵۹).

چهارپاره

چهارپاره گوشه‌ای موزون است در چهار بخش که بر اساس وزنی عروضی اجرا می‌شود. هر مصراع آن از دو پاره و هر بیت آن از چهار پاره تشکیل می‌شود. چهارپاره در دستگاه ماهور نیز اجرا می‌شود. چهارپاره در ابوعطا با نام‌های «چهارباغ» و «دستان‌العرب» نیز نامیده می‌شده است (مهدوی ۱۳۸۹: ۳۵).

چهارپاره‌ی ابوعطا در فضای مُدال حجاز اجرا می‌شود. در این گوشه نیز مانند حجاز، حرکت به اوج ابوعطا (نغمه‌ی سُل هنگام بالا) صورت می‌گیرد. در این گوشه تحریرهای متعددی مانند تحریر

سارنج، تحریر بلبلی و تحریرهای پلکانی از پرده‌ی شور به حجاز حضور دارند (طلایی ۱۳۹۴: ۱۴۱ـ ۱۴۴). در پایان گوشه، به شور و نغمه‌ی «سُل» فرود می‌کند.

چهارپاره، معمولاً با شعری از هاتف اصفهانی در بحر کامل مثمن سالم (هر مصرع مرکب از چهار متفاعلن) در حجاز خوانده می‌شود. کل قطعه از سه جمله (هم وزن) تشکیل شده که سه بیت از شعر را شامل می‌گردد. چون جمله‌ی موسیقی هر بیت آن، از چهار جزء تشکیل شده است (هر جزء شامل دو متفاعل)، از این جهت آن‌را «چهارپاره» نامیده‌اند (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۲۰۸). چهارپاره را گونه‌ی کلاسیک پایان‌بندی ابوعطا در ساختار حجاز می‌دانند (فیاض ۱۳۹۱: ۹۳).

گبری

از نغمه‌های موسیقی تعزیه محسوب می‌شده که ایفاگر نقش زینب، گبری می‌خوانده است. گبری به‌مناسبت تطابق فواصلش در دشتی نیز اجرا می‌شود (ستایشگر ۱۳۷۴، ج ۲: ۳۱۵ ـ ۳۱۶). گبری در فضای مُدال حجاز اجرا می‌شود. نغمه‌ی شاهد آن، درجه‌ی پنجم شور یا همان شاهد حجاز (نغمه‌ی رِ) است. وزن آن را در بحر هزج مسدس مقصور (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل) معرفی می‌کنند که بیشتر با دوبیتی‌های باباطاهر خوانده می‌شود (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۲۱۰).گبری در انتهای گوشه به مُد شور و نغمه‌ی «سُل» فرود می‌کند.

جدول ۷. ۱. فضای مُدال، عملکرد و نغمه‌ی شاهد گوشه‌های آواز ابوعطا در ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌های آوازابوعطا			
فضای مُدال	نام گوشه	عملکرد گوشه	نغمه شاهد
درآمد	رامکلی	گوشه‌ای موزون در مُد ابوعطا	دو پایین‌دسته و لا کُرُن میان‌دسته
	درآمد	ارائه مُد مبنای ابوعطا	دو پایین‌دسته و لا کُرُن میان‌دسته
	سیخی	گوشه‌ای رابط برای حرکت به حجاز	دو پایین‌دسته و لا کُرُن میان‌دسته
حجاز	حجاز	حرکت به یک پرده بالاتر از شاهد ابوعطا	رِ پایین‌دسته
	بسته‌نگار	گوشه‌ای ملودیک و موزون در فضای مُدال حجاز	رِ پایین‌دسته
	چهارپاره	گوشه‌ای موزون در چهار بخش	رِ پایین‌دسته
	گبری	گوشه‌ای موزون در فضای مُدال حجاز	رِ پایین‌دسته

فصل هشتم
آواز افشاری

آواز افشاری از متعلقات دستگاه شور است که بر روی درجه چهارم دستگاه شور شکل می‌گیرد. اگر در شور «سُل» باشیم، نغمه‌ی «دو» شاهدِ افشاری ما خواهد بود. «رِ کُرُن» نغمه‌ی متغیّر است که در بعضی موارد به‌صورت «رِ بِکار» اجرا می‌شود. تفاوت افشاری با دشتی این است که این نغمه‌ی «رِ» در دشتی شاهد است و در افشاری نیست. نغمه‌ی ایست در افشاری گاهی بر درجه‌ی دوم شور (لاکُرُن) و گاهی بر درجه‌ی هفتم شور (فا) واقع است. ساختار مُدال افشاری از سه دانگ در هم تنیده تشکیل شده است. دانگ اول دارای فواصل «طنینی، مُجَنّب، مُجَنّب» (پرده ـ سه‌چهارم پرده ـ سه‌چهارم پرده) است که نغمه‌های «فا ـ سُل ـ لاکُرُن ـ سی‌بِمُل» را در برمی‌گیرد. دانگ دوم از فواصل «مُجَنّب، طنینی، مُجَنّب» تشکیل شده است که نغمه‌های «لاکُرُن ـ سی‌بِمُل ـ دو ـ رِ کُرُن» را شامل می‌شود. دانگ سوم دارای فواصل «طنینی، بقیّه، طنینی» و در برگیرنده‌ی نغمه‌های «دو ـ رِ ـ می‌بِمُل ـ فا» است (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۵۴). درجه‌ی پنجم بالا (نغمه‌ی رِ)، هنگامی که ملودی در دانگ سوم در حال گردش باشد، متغیّر نمی‌شود. فقط در مواردی که گردش نغمات در دانگ دوم صورت گیرد، و اشاره‌هایی نیز به دانگ سوم شود، این درجه تغییر می‌کند و «رِ کُرُن» می‌شود (همان: ۵۵).

تصویر ۱.۸. بستر صوتی آواز افشاریِ «دو» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۵۴)

تصویر ۲.۸. دانگ‌های درآمد افشاریِ «دو»(علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۵۴)

تصویر ۳.۸. اِشِل صوتی و کارکرد نغمات آواز افشاریِ «دو» (طلایی ۱۳۹۴: ۲۵)

تأکید ملودی بر درجه‌ی چهارم شور و ایست‌های جملات آن بر درجه‌ی دوم و خاتمه‌ی آن بر درجه‌ی هفتم شور، چهره‌ی دیگری از مُد شور پدیدار می‌کند که به آن افشاری می‌گوییم. درجات اول و سوم شور در این آواز نقش مهمی ندارند (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۲۱۲). وجه مشخصه‌ی افشاری، پرش پایین‌رونده‌ی «لاکُرُن ـ فا» است. ویژگی دیگر افشاری این است که نغمه‌ی متغیّر (درجه‌ی پنجم شور) در حرکت بالارونده، کُرُن و در حرکت پایین‌رونده بِکار می‌شود (برعکس شور و دشتی)؛ مگر وقتی که قرار باشد روی درجه‌ی چهارم (نغمه‌ی دو) مکث شود (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۵۵).

آواز افشاری با مقدمه یا درآمدی آغاز می‌شود که شاهد آن درجه چهارم شور (دو)، ایست آن روی درجه‌ی دوم (لاکُرُن) و خاتمه‌ی آن درجه‌ی هفتم شور (فا) است. چنین فضایی یادآور گوشه‌ی رهاب در دستگاه شور است. اما اگر افشاری به‌عنوان وابسته‌ی شور اجرا شود، خاتمه‌ی آن همان خاتمه‌ی شور یعنی «سُل» خواهد بود (همان).

افشاری دارای سه گوشه‌ی مهم درآمد، جامه‌دران و عراق است که قرایی نیز در محدوده‌ی صوتی عراق واقع می‌شود. در افشاری گوشه‌های دیگری مانند رهاب، بیات‌راجع، مسیحی، نهیب و مثنوی نیز اجرا می‌شوند که در ردیف میرزاعبدالله نیامده‌اند. در یک اجرای کلاسیک از افشاری، پس از عراق

به میانجی‌گری گوشه‌های مانند رهاب، دوباره به مُد مبنای افشاری بازگشت می‌شود. درصورتی‌که افشاری قدیم، در شور فرود می‌آمد (فیاض ۱۳۹۱: ۱۰۳).

۱.۸. آواز افشاری در رویکرد غرب‌گرایانه

نظریه‌پردازان غرب‌گرا، بر این اعتقاد بودند که افشاری می‌توانست دستگاه مستقلی باشد، و یا این‌که به‌جای دستگاه شور، زیرمجموعه‌ی دستگاه سه‌گاه باشد، چراکه گام آن با گام شور متفاوت است[1] (وزیری ۱۳۸۳: ۱۱۵). این نظریه‌پردازان، گام افشاری را به‌جای درجه‌ی اول از درجه‌ی هفتم شور می‌نویسند، به‌دلیل اینکه درجه‌ی اول شور در افشاری نه نغمه‌ی شاهد محسوب می‌شود و نه نغمه‌ی ایست (خالقی ۱۳۷۳: ۱۵۸). دلیل اصلی این نظریه‌پردازان برای مستقل در نظر گرفتن افشاری از دستگاه شور این است که در آواز افشاری، فرود شور یعنی نغمه‌ی «سُل» اهمیتی ندارد.

۲.۸. به‌دست آوردن نام آواز افشاری از روی علائم سرکلید

افشاری‌ای که در ردیف میرزاعبدالله اجرا می‌شود، متعلق به شورِ «سُل» یعنی افشاریِ «دو» است. افشاری را می‌توان از مبناهای «رِ»، «سُل» و گاهی از «فا»، «لا» و «می» نیز اجرا کرد (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۵۶). برای به‌دست آوردن نام آواز افشاری از روی علائم سرکلید، مطابق روش دستگاه شور عمل می‌کنیم. با این تفاوت که درجه‌ی چهارم شور را نغمه‌ی شاهد و مبنای افشاری قرار خواهیم داد.

۳.۸. آواز افشاری در رویکرد تاریخ‌گرایانه

کیانی آواز افشاری را متشکل از دو دانگ به‌هم پیوسته به اضافه‌ی یک فاصله‌ی طنینی در انتها معرفی می‌کند. در کتاب مجید کیانی، دانگ اول از فواصل «طنینی، مُجَنّب، مُجَنّب» (پرده ـ سه‌چهارم پرده ـ سه‌چهارم پرده) و دانگ دوم از فواصل «طنینی، طنینی، بقیّه» که همان دانگ ماهور است، تشکیل شده است که در مُد عراق دانگ دوم به فواصل دانگ نوا یعنی «طنینی، بقیّه، طنینی» تغییر می‌یابد (کیانی۱۳۷۱: ۲۸). طبق مقام‌های موسیقی قدیم ایران، این فواصل با فواصل مقام‌های دلگشا، راست و بوستان انطباق دارد.

٤.۸. گوشه‌های آواز افشاری

درآمد

درآمد افشاری، معرف مُد مبنای افشاری است. در درآمد و به‌ویژه در جمله‌ی آغازین آن، تأکید بر نغمه‌ی شاهدِ «دو» مشهود است. در انتهای گوشه به منطقه‌ی قرائی و اوج حرکت می‌کند. نغمه‌ی

---

۱. برای اطلاع بیشتر بنگرید به (وزیری ۱۳۸۳: ۱۱۵ـ۱۱۸)

ایست و خاتمه بر روی «فا» است. درجه‌ی پنجم شور یعنی نغمه‌ی «رِ» در درآمد به‌صورت متغیّر اجرا می‌شود. دانگ‌های درآمد افشاری در تصویر ۲.۸ ارائه شده است.

بسته‌نگار

بسته‌نگار گوشه‌ای‌ست غیر مُدال که هویت ملودیک و رتیمیک دارد و از الگوی ملودیک خاصی پیروی می‌کند. این گوشه در دستگاه‌ها و آوازهای دیگر نیز اجرا می‌شود. در بسته‌نگار، بر نغمه‌ی شاهدِ «دو» تأکید می‌شود. پس از ارائه‌ی الگوی ملودی بسته‌نگار، جملاتی در اوج افشاری و همچنین جمله‌ای با وزن کرشمه اجرا می‌شود (طلایی ۱۳۹۴: ۱۵۱ـ ۱۵۴).

عراق

در گوشه‌ی عراق، مُدگردی از مُد افشاری صورت می‌گیرد. عراق، اوج افشاری است. نغمه‌ی شاهد به درجه‌ی چهارم افشاری یا درجه‌ی هفتم شور (نغمه‌ی فا) می‌رسد. ایست عراق، نغمه‌ی «لاکُرُن» و «فا» است. عراق افشاری با عراق ماهور مشابهت دارد. همان‌طورکه عراق ماهور در اوج ماهور اجرا می‌شود، عراق افشاری نیز در منطقه‌ی اوج افشاری ارائه می‌شود. گوشه‌ی عراق پس از بسط و گسترش لازم، توسط فرودی به مُد مبنای افشاری فرود می‌کند.

دانگ اول عراق شامل نغمات «دو ـ رِ ـ می‌کُرُن ـ فا» بوده که فواصل «طنینی، مُجَنّب، مُجَنّب» است که در بیات‌ترک نیز داشتیم، اما حالت نزدیکی به بیات‌ترک احساس نمی‌شود. دانگ دوم آن از فواصل دانگ نوا تشکیل شده است.

تصویر ۴.۸. دانگ‌های موجود در مُد عراق افشاری

قرایی

قرایی در فضای مُدال عراق اجرا می‌شود. جمله‌ی آغازین آن با تأکید بر نغمه‌ی شاهدِ عراق (فا) شروع می‌شود. قرایی را در بیات‌ترک نیز می‌توان اجرا کرد. در گوشه‌ی قرایی، جملاتی مشابه قطار اجرا می‌شود (طلایی ۱۳۹۴: ۱۵۸ـ ۱۵۹).

جدول ۸.۱. فضای مُدال، عملکرد و نغمه‌ی شاهد گوشه‌های آواز افشاری در ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌های آوازافشاری			
فضای مُدال	نام گوشه	عملکرد گوشه	نغمه شاهد
درآمد	درآمد	ارائه‌ی مُد مبنای افشاری	دو پایین‌دسته
	بسته‌نگار	گوشه‌ای ملودیک و موزون در مُد مبنای افشاری	دو پایین‌دسته
عراق	عراق	حرکت به اوج و درجه‌ی چهارم افشاری	فا پایین‌دسته
	قرایی	گوشه‌ای ملودیک در فضای عراق	فا پایین‌دسته

فصل نهم
دستگاه سه‌گاه

در نموداری که داریوش طلایی در کتاب *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی* ارائه داده، مُد سه‌گاه را ترکیب دو دانگ شور معرفی کرده است (طلایی ۱۳۷۲: ۵۰). وی در کتاب *تحلیل ردیف* (طلایی ۱۳۹۴: ۱۵) آن نظر را اصلاح کرده و فواصل دانگی را که در مُد سه‌گاه به‌کار می‌رود، این‌گونه معرفی می‌کند: «یک پرده ـ سه‌چهارم پرده ـ سه‌چهارم پرده»؛ یا به‌عبارت دیگر «طنینی، مُجَنّب، مُجَنّب». این دانگ پیش‌تر در کتاب *هفت دستگاه موسیقی ایرانی* مجید کیانی نیز معرفی شده است. طلایی خاطرنشان می‌سازد که این دانگ در روایت‌های قدیمی ردیف جزء دانگ‌های بنیادین محسوب نمی‌شده و درواقع بخشی از دو دانگ پیوسته‌ی شور به‌شمار می‌آمده است (همان). در تصویر ۹ .۱ فواصل این دانگ را در بخشی از ترکیب پیوسته‌ی دو دانگ شور ملاحظه می‌کنیم، یعنی فواصل «سی‌بِمُل ـ دو ـ ر کُرُن ـ می‌بِمُل». به‌گفته‌ی طلایی، در روایات قدیمی ردیف «امتزاج بیشتری بین دستگاه‌های شور و سه‌گاه وجود داشت و تعدادی از گوشه‌های شور در دستگاه سه‌گاه نیز نواخته می‌شد. اما امروزه به‌دلیل استقلال بیشتری که به دستگاه سه‌گاه داده می‌شود این درآمیختگی کمتر شده است» (همان). می‌توانیم این دانگ را دانگ «سه‌گاه» بخوانیم. طلایی، نام «رهاب» را برای این دانگ پیشنهاد می‌کند (همان). این دانگ را در فصل‌های پیش در آوازهای بیات ترک، ابوعطا و افشاری نیز داشتیم.

تصویر ۹ .۱. دانگ موجود در مُد سه‌گاه به‌عنوان بخشی از دو دانگ پیوسته‌ی شور (طلایی ۱۳۹۴: ۱۵)

تصویر ۹ .۲. بستر صوتی دستگاه سه‌گاهِ «لاکُرُن» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۶۲)

تصویر ۳.۹. اِشِل صوتی و کارکرد نغمات در سه‌گاهِ «لاکُرُن» (طلایی ۱۳۹۴: ۲۵)

مؤلفان کتاب *مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی*، برای دانگ‌های مُد سه‌گاه فواصل «مُجَنّب، طنینی، مُجَنّب» را در نظر گرفته‌اند (تصویر ۴.۹)، چراکه نغمه‌ی شاهد «لاکُرُن» را در مرکز و نقطه‌ی مشترک دو دانگ قرار داده‌اند (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۶۲). درحالی‌که در تئوری مجید کیانی و داریوش طلایی، نغمه‌ی شاهد در مرکز دو دانگ واقع نشده است.

تصویر ۴.۹. ترکیب دانگ‌ها در مُد سه‌گاهِ «لاکُرُن» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۶۲)

نریمان حجتی برای مُد سه‌گاه، تقسیمات سه‌تایی یا تریکورد را پیشنهاد می‌دهد. از نظر وی، صدای «فا ـ لاکُرُن» که همواره با هم شنیده می‌شوند، سه پرده اختلاف دارند و از سوی دیگر «بال‌کبوتر» در سه‌گاه نسبت به شاهد، در درجه‌ی سوم واقع است (لاکُرُن ـ دو)، نه در درجه‌ی چهارم (حجتی ۱۳۷۵: ۴۳). در مُد سه‌گاه، بال‌کبوتر و معکوس آن که حرکتی رفت و برگشت انجام می‌دهند (فاـ لاکُرُن) از یک فاصله سه‌تایی تشکیل می‌شوند. وی همچنین شاهد سه‌گاه را بر درجه‌ی سوم مقام راست معرفی می‌کند (همان: ۶۱). وی فضای تریکوردی برای سه‌گاه قابل قبول است. فواصل «فا ـ سُل ـ لا کُرُن» یک تریکورد سه‌گاه را می‌سازد. همچنین فواصل «لاکُرُن ـ سی‌بِمُل ـ دو»، تریکورد زابل را می‌سازد. فواصل «دو ـ رِ کُرُن ـ می‌بِمُل» نیز می‌تواند تریکورد مویه باشد.

۹ . ۱. دستگاه سه‌گاه در رویکرد غرب‌گرایانه

نظریه‌پردازان غرب‌گرا در تشریح مُد سه‌گاه از این لحاظ که گام سه‌گاه سنخیتی به گام‌های اروپایی ندارد، به مشکل برمی‌خورند. «مقام سه‌گاه گامی مستقل است که نه به گام بزرگ و کوچک شبیه است و نه با شور و همایون ارتباط دارد» (خالقی ۱۳۷۳: ۲۱۵ ـ ۲۱۶). خالقی در این مورد می‌افزاید: «شاهد سه‌گاه، درجه سوم گام است و اهمیت این درجه در نغمه‌ها بیش از تونیک می‌باشد. زیرا تمام نغمات سه‌گاه روی این درجه فرود می‌آیند و تونیک در نغمه‌های سه‌گاه دارای اهمیت و اعتباری نیست» (همان: ۲۱۶). وی با روش غربیان کوشیده است گام سه‌گاه را از شاهد آن آغاز کند زیرا در موسیقی اروپایی، گام با تونیک آغاز می‌شود. نریمان حجتی در نقد نظریه‌پردازان غربی در این مورد می‌گوید: «گام سه‌گاه، همانند گام‌های اروپایی دارای نمایان طبیعی نیست و فاصله شاهد تا نمایان، پنجم درست نمی‌شود. ناچار فواصل را چنان برمی‌گزینند تا گام با الگوی غربی به لحاظ فواصل منطبق شود. اما راه‌حلی که او [خالقی] انتخاب می‌کند تضاد دیگری را به‌وجود می‌آورد. تونیک گام به‌جای آنکه درجه اول واقع شود، در درجه سوم جای می‌گیرد. نتیجه آنکه گامی که قرار است بر یک الگوی علمی منطبق شود در تحلیل نهایی با همان علم در تضاد می‌افتد» (حجتی ۱۳۷۵: ۴۰). تنها مُد سه‌گاه نیست که در تئوری غرب‌گرایانه، با چنین مشکلی مواجه می‌شود، بلکه در این رویکرد تقریباً در تحلیل اغلب مُدها، به‌جز ماهور و بیات اصفهان که ظاهراً به گام‌های غربی شباهتی دارند، به مشکل برمی‌خورند.

خالقی، افشاری و سه‌گاه را هم از لحاظ حالت و هم از نظر فواصل، یکی دانسته و تنها تفاوت‌شان را در نغمه‌ی متغیّر معرفی کرده است. از نظر وزیری هم، تنها تفاوت گام افشاری و سه‌گاه در نغمه‌ی شاهد و متغیّر است (وزیری ۱۳۸۳: ۱۹۱). البته شباهت مُدهای سه‌گاه و افشاری، به اندازه‌ای است که می‌توان آن دو را دارای یک ساختار مُدال در نظر گرفت. یکی از وجوه تمایز سه‌گاه و افشاری، فرود آنهاست که فرود سه‌گاه با افشاری بسیار متفاوت است. در سه‌گاه، جهش فاصله‌ی سوم خنثی به‌صورت بالارونده است، در حالی‌که در افشاری این فرود به‌صورت پایین‌رونده حرکت می‌کند (فرهت ۱۳۸۰: ۹۰).

مرتضی حنانه در کتاب *گامهای گمشده*، فواصل تشکیل‌دهنده‌ی گام شور و سه‌گاه را یکی می‌داند و تنها تفاوت آنها را تغییر یافتن نغمات شاهد و ایست معرفی می‌کند. همچنین درجه‌ی ششم

سه‌گاه را نغمه‌ی ایست مهم‌تری معرفی می‌کند که به‌ویژه در حرکت معکوس (یعنی نغمه‌ی «فا» در سه‌گاه «لاکُرُن») اهمیت فراوانی می‌یابد (حنانه ۱۳۸۹: ۶۸ ـ ۶۹).

۹ .۲. به‌دست آوردن نام دستگاه سه‌گاه از روی علائم سرکلید

سه‌گاهی که در ردیف میرزاعبدالله اجرا می‌شود، سه‌گاه «لاکُرُن»است. ازاین‌رو، مثال‌های کتاب حاضر نیز در سه‌گاهِ «لاکُرُن» است. این دستگاه از مبناهای «می‌کُرُن»، «سی‌کُرُن» و «فا سُری» نیز اجرا می‌شود (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۶۴). برای تشخیص و یافتن نام دستگاه سه‌گاه از روی علائم سرکلید بدین‌گونه عمل می‌کنیم: اگر علائم سرکلید مطابق توالی بِمُل‌ها بودند و دو علامت آخر کُرُن شده باشد، دستگاه سه‌گاه خواهیم داشت. اگر علائم سرکلید مطابق توالی دِیزِها بودند و و دو علامت آخر سُری شده باشد، نیز دستگاه سه‌گاه است. برای پیدا کردن نغمه‌ی شاهد دستگاه سه‌گاه، پس از تشخیص دستگاه سه‌گاه، اگر دو علامت آخر کُرُن باشند، کُرُن ماقبل آخر، نغمه‌ی شاهد خواهد بود. و اگر دو علامت آخر، سُری باشند، آخرین سُری نغمه‌ی شاهد خواهد بود. سه‌گاه «فا سُری» استثنائاً دارای علائم زیر است:

تصویر ۹ .۵. علائم سرکلید سه‌گاه «فا سُری» (جعفری‌نژاد و کبیری‌زاد ۱۳۸۹: ۱۲۴)

۹ .۳. دستگاه سه‌گاه در درویکردتاریخ‌گرایانه

کیانی فواصل مُد سه‌گاه، زابل و مویه را با فواصل مقام راست موسیقی قدیم ایران منطبق می‌داند (کیانی ۱۳۷۱: ۳۰). وی فواصل دانگ‌های مخالف را منطبق با فواصل دایره سَب معرفی کرده است (همان). گوشه‌های رهاب، مسیحی، شاه‌ختایی و تخت‌طاقدیس نیز از نظر وی با فواصل مقام راست انطباق دارند (همان).

۹ .٤. دستگاه سه‌گاه در متون اولیه موسیقی دستگاهی

مخبرالسلطنه هدایت دستگاه سه‌گاه را این طور توصیف می‌کند: «از نظر تطبیق با نوبت مرتب قدما، سه‌گاه با رنگ و ملحقات شش قسمت مرتب شود:

۱ـ پیش‌درآمد.

۲ـ آواز و متعلقات آن.

۳ـ میان‌خانه با تغییر زمینه.

۴ـ معربد و اخوات آن در زمینه‌ی پیش‌درآمد.

۵ـ رنگ.

۶ـ ملحقات» (هدایت ۱۰۹:۱۳۱۷).

و سپس گوشه‌های مسیحی، ناقوس، تخت‌طاقدیس و شاه‌ختایی را ذیل ملحقات سه‌گاه ذکر می‌کند. به‌طور کلی در *مجمع‌الادوار* چهار بخش و یا چهار مُد برای دستگاه سه‌گاه معرفی شده است:

«در سه‌گاه چهار زمینه در کار است. یکی زمینه‌ی آواز که در آن نغمه، زنگ‌شتر، زابل، بسته‌نگار، مویه زده می‌شود [...] دیگر زمینه‌ی حصار که بسته‌نگار و هزارمرتبه به‌به دارد [...] حزان و پس‌حصار در این زمینه زده می‌شوند. معربد زمینه‌ی تازه است که درین زمینه پیش‌درآمد زده شده است و آن زمینه‌ی حجازی و عراق ادواری است. مخالف و مقلوب با نغمه‌ی آن نیز درین زمینه سیر می‌کنند...» (هدایت ۱۰۸:۱۳۱۷).

امروزه در روایت میرزاعبدالله از دستگاه سه‌گاه،گوشه‌های حصار، حُزّان، پس‌حصار و معربد اجرا نمی‌شوند. درحالی‌که در روایت موسی معروفی (معروفی ۱۳۴۲ : ۱۱ـ ۲۳) و در روایت آقاحسینقلی (به‌جز گوشه‌ی حُزّان) (پیرنیاکان ۹:۱۳۸۰) وجود دارند.

فرصت‌الدوله شیرازی درباره‌ی گوشه‌های دستگاه سه‌گاه می‌گوید: «آن‌چه آواز چهارگاه خوانده می‌شود، در سه‌گاه نیز می‌خوانند مگر رجز و منصوری» (فرصت‌الدوله شیرازی ۲۴:۱۳۶۷). یعنی وی فقط گوشه‌های رجز و منصوری را خاص دستگاه چهارگاه معرفی کرده است و گوشه‌هایی نظیر حصار و پس‌حصار احتمالاً در دستگاه سه‌گاه نیز اجرا می‌شده‌اند، ولی در روایت‌های امروزی ردیف میرزاعبدالله وارد نشده‌اند.

مخبرالسلطنه هدایت در مورد اشتراک گوشه‌های چهارگاه و سه‌گاه می‌گوید گنجاندن برخی از گوشه‌های چهارگاه در دستگاه سه‌گاه، به‌منظور کاستن سرشت افسرده‌ی سه‌گاه بوده است: «سه‌گاه در طبع مناسب مردمان افسرده است [...] این‌که بعضی گوشه‌های چهارگاه را گنجانده‌اند، برای تخفیف آن افسردگی است» (هدایت ۱۰۹:۱۳۱۷).

۹ .۵. گوشه‌های دستگاه سه‌گاه

چهارمضراب

دستگاه سه‌گاه با گوشه‌ای به فرم چهارمضراب آغاز می‌شود. چهارمضراب فرمی است که اغلب با ریتم‌های ترکیبی و با سرعت تند در دستگاه‌ها و گوشه‌های مختلف اجرا می‌شود (علیزاده ۱۳۷۸: ۳۴). چهارمضراب‌های ردیف معمولاً وزنی ساده دارند. چهارمضراب سه‌گاه دارای وزنی ساده و پایه‌ای ثابت است که به نغمه‌ی شاهد «لاکُرُن» تأکید می‌ورزد و دور نغمه «لاکُرُن» گردش می‌کند. سپس در پاساژی بالارونده به مخالف می‌رود و دوباره به درآمد سه‌گاه باز می‌گردد.

درآمد

درآمد سه‌گاه، همچون درآمدهای دستگاه‌های دیگر، ارائه‌دهنده‌ی مُد مبنای دستگاه است. نغمه‌ی آغاز در درآمد سه‌گاه، درجه‌ی پنجم (نغمه‌ی دو) بوده و نغمه‌ی شاهد و ایست در درآمد سه‌گاه، «لاکُرُن» است. حرکت نغمات حول محور «لاکُرُن» و «دو» گردش می‌کند و فضای مُدال سه‌گاه را تثبیت می‌کند. ساختار مُدال درآمد سه‌گاه را می‌توان متشکل از دانگ‌هایی دانست که در تصاویر ۹ .۱ و ۹ .۴ آمده‌اند.گوشه‌های بعدی که در فضای مُدال درآمد سه‌گاه واقع هستند، عبارتند از: نغمه، کرشمه و زنگ شتر.

نغمه

نغمه در همان مُد مبنای سه‌گاه است. دارای وزن و گردش ملودیک خاص خود است که در دستگاه چهارگاه نیز پس از ارائه‌ی درآمدها با همین نام آمده است. وزن آن بر اساس وزن شعری دوبیتی است (طلایی ۱۳۹۴: ۱۶۶). «لاکُرُن» به‌عنوان نغمه‌ی ایست، خاتمه و در برخی از جمله‌ها به‌عنوان شاهد، مورد تأکید واقع می‌شود. در جمله‌های نخستین این گوشه، بر روی درجه‌ی سوم یعنی نغمه‌ی «دو» نیز تأکید می‌شود که آن‌را به گوشه ی زابل پیوند می‌دهد ولی این تأکید پایدار نیست.

کرشمه

گوشه‌ای‌ست موزون با وزن «تَنَن تَنَن تَنَنَن تَن» یا وزن عروضی «مَفاعِلُن فَعِلاتُن مَفاعِلُن فَعِلُن» که در بخش‌های مختلف ردیف در دستگاه و مُدهای مختلف می‌آید. کرشمه در هر مُدی که اجرا شود، وابسته به فضای مُدال آن خواهد بود و هویت مُدال ندارد، بلکه دارای هویت ریتمیک است. نغمه‌ی شاهد در کرشمه، نغمه‌ی شاهد زابل یعنی «دو» است. نغمه‌ی ایست، «لاکُرُن» است. با این حال، اغلب کرشمه را همچون نغمه در فضای مُدال درآمد سه‌گاه معرفی می‌کنند.

کرشمه با مویه

ادامه‌ی گوشه‌ی کرشمه است که به گوشه‌ی مویه نیز وارد می‌شود. جمله‌ی نخست گوشه با جمله‌ی آغازین کرشمه‌ی زابل شروع می‌شود، اما در جمله‌ی دوم وارد مویه می‌شود که تأکید بر درجه‌ی چهارم (یعنی نغمه‌ی رِ) است. سپس وزن کرشمه به‌صورت کامل‌تر و گسترش‌یافته‌تر ولی بدون رفتن به مویه اجرا می‌شود. مویه، فضایی از مُد شور دارد و بین مُد شور و سه‌گاه در حرکت است. می‌توان مویه را ترکیبی از یک تریکورد «لاکُرُن ـ سی‌بِمُل ـ دو» و یک دانگ شور یعنی «دو ـ ر کُرُن ـ می‌بِمُل ـ فا» دانست.

زنگ شتر

گوشه‌ای‌ست وابسته به مُد مبنای سه‌گاه که اهمیت ملودیک دارد و معرف آن، حرکت ملویک خاص آن است. حرکت بالارونده‌ی فاصله‌ی سوم «فا ـ لاکُرُن»، شاخصه‌ی اصلی و معرف زنگ شتر است. جمله‌ی معرف زنگ شتر در تصویر ۶.۹ آمده است.

تصویر ۶.۹. انگاره‌ی معرف زنگ شتر (طلایی ۱۳۷۴: ۱۶۷)

زنگ‌شتر با پاساژی بالارونده به مخالف می‌رسد و به‌صورت گذرا، به اوج و پرده‌ی مغلوب اشاره می‌کند. سپس با حرکت پلکانی پایین‌رونده از مغلوب به مُد درآمد می‌آید و با الگوی ریتمیک پنجه‌مویه فرود می‌کند (طلایی ۱۳۹۴: ۱۷۱ـ ۱۷۲). در زنگ‌شتر، نغمه‌ی شاهد «لاکُرُن» به‌صورت واخوان همواره شنیده می‌شود.

زابل

زابل گوشه‌ای‌ست مُدال که جزء گوشه‌های مُدال ثانویه در سه‌گاه محسوب می‌شود، زیرا تغییر مُد از طریق تغییر نغمه‌ی شاهد صورت می‌گیرد. زابل، دومین مُدی است که پس از درآمد در سه‌گاه داریم که به درجه‌ی سوم سه‌گاه حرکت می‌کند. نغمه‌ی شاهد زابل، درجه‌ی سوم سه‌گاه یعنی نغمه‌ی «دو» است. نغمه‌ی ایست زابل نیز، «دو» و نغمه‌ی خاتمه در شاهد سه‌گاه یعنی «لاکُرُن» است.

گوشه‌ی زابل بین سه‌گاه و چهارگاه مشترک است. می‌توان از زابل به افشاری و شهنازِ شور رفت. زابل پلی است میان سه‌گاه و شور، چون شاهد آن با شاهد شور یکی است. بدین‌ترتیب می‌توانیم از سه‌گاه «می‌کُرُن» وارد شور «سُل» شویم (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۳۲۹)و یا از سه‌گاه «لاکُرُن» به شور «دو» برویم.

تصویر ۷.۹. ترکیب دانگ‌ها و نغمات شاهد در مُد سه‌گاه و زابل (کیانی ۱۳۷۱: ۳۰)

بسته‌نگار

بسته‌نگار، گوشه‌ای دارای هویت ملودیک و ریتمیک است که در مُدهای مختلف ردیف قابل اجراست و در اینجا در فضای مُدال زابل اجرا می‌شود. در گوشه‌های بعدی سه‌گاه، بار دیگر در فضای مُدال مخالف ظاهر می‌شود. نغمه‌ی شاهد و ایست همچون گوشه‌ی زابل، نغمه‌ی «دو» و نغمه‌ی خاتمه «لاکُرُن» است. در پایان گوشه نیز الگوی فرود ارائه می‌شود. الگوی ملودیک بسته‌نگار را می‌توان در تصویر ۹.۹ مشاهده کرد.

تصویر ۸.۹. جمله‌ی آغازین بسته‌نگار در زابلِ سه‌گاه(طلایی ۱۳۷۴: ۱۷۰)

تصویر ۹.۹. انگاره‌ی ملودیک و ریتمیک بسته‌نگار در زابلِ سه‌گاه (طلایی ۱۳۷۴: ۱۷۰)

مویه

بخش آغازین مویه، همچون الگوی ملودی آغازین زابل است (تصویر ۹ .۸) . سپس وارد بخش مویه می‌شود. در گوشه‌ی مویه، درجه‌ی چهارم (رِکُرُن) اهمیت می‌یابد و مویه را سه‌گاهِ یک فاصله چهارم درست بالاتر نیز به‌حساب می‌آورند (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۳۳۰). با توجه به مورد تأکید شدن نغمه‌ی «رِ کُرُن»، شاهد این گوشه را می‌توان محور «رِکُرُن» ـ «می‌بِمُل» در نظر گرفت. مرکز فعالیت ملودیک مویه، بین درجات سوم تا پنجم سه‌گاه (یعنی دو تا می‌بِمُل) است. نغمه‌ی ایست و خاتمه‌ی مویه، همان نغمه‌ی شاهدِ زابل یعنی «دو» است و از این‌رو نغمه‌ی «دو» نیز نغمه‌ای تأکیدی به‌شمار می‌آید.

مخالف

مخالف از گوشه‌های مُدال و از مُدهای بسیار مهم دستگاه سه‌گاه است. در مخالف، شاهد سه‌گاه به‌فاصله‌ی ریزپرده کم می‌شود، یعنی نغمه‌ی «لاکُرُن» به «لابِمُل» تبدیل می‌شود و درجه‌ی پنجم نیز به‌اندازه‌ی ریزپرده زیاد می‌شود، یعنی «می‌بِمُل» به «می‌کُرُن» تغییر می‌کند. نغمه‌ی شاهد در درجه‌ی ششم سه‌گاه (یعنی نغمه‌ی فا) واقع می‌شود. نغمه‌ی ایست مخالف، بر درجه‌ی چهارم یعنی «رِکُرُن» و گاهی نیز بر نغمه‌ی «فا» قرار می‌گیرد، ولی ایست قطعی یا خاتمه بر روی «فا» است. فواصل دانگ اول مخالف عبارتند از: «مُجَنّب، طنینی، مُجَنّب» یا «سه‌چهارم پرده ـ یک پرده ـ سه‌چهارم پرده». اسعدی این دانگ را «دانگ مخالف سه‌گاه» نامیده است (اسعدی ۱۳۸۷: ۵۴). فواصل دانگ دوم آن نیز بدین قرار است: «طنینی ـ بقیّه ـ طنینی» و یا «یک پرده ـ یک‌دوم پرده ـ یک پرده» که همان دانگ نواست.

تصویر ۹ .۱۰. اشل صوتیِ مخالف سه‌گاه (اسعدی ۱۳۸۷: ۵۵)

در منطقه‌ی مخالف سه‌گاه مُد اولیه‌ای معرفی می‌شود که گردش نغمات آن متمرکز بر دانگ مخالف با فواصل «مُجَنّب، طنینی، مُجَنّب» است که بر مبنای درجه‌ی سوم بالای شاهد و خاتمه‌ی سه‌گاه بنا شده است. ساختار دانگ مخالف هم‌خانواده با دانگ چهارگاه است، با این تفاوت که فاصله‌ی

درجه‌ی سوم در این دو دانگ کمی متفاوت است (اسعدی ۱۳۸۷: ۵۴). در دانگ چهارگاه فاصله‌ی درجات دوم و سوم از طنینی بیشتر است که به آن «بیش‌طنینی» می‌گوییم. دانگ دوم مخالف سه‌گاه نیز همان دانگ نواست. در مخالف، نغمه‌ی شاهد درجه‌ی ششم بالای خاتمه‌ی سه‌گاه، و ایست مُدال بر درجه‌ی سوم پایین شاهد مخالف و ایست قطبی بر درجه‌ی چهارم پایین شاهد مخالف واقع می‌شود (همان). در گریلی دستگاه شور نیز اشاره‌ای گذرا به منطقه‌ی هم‌خانواده با مخالف سه‌گاه یا درآمد بیات اصفهان می‌شود (همان).

به‌دلیل وجود دانگ اصفهان و یا همان دانگ نوا، مخالف سه‌گاه به اصفهان نزدیک می‌شود و از نظر نزدیکی ساختار مُدال مخالف با اصفهان، مخالف می‌تواند پلی برای ورود سه‌گاه به اصفهان باشد. مخالف سه‌گاه را اصفهان قدیم نیز قلمداد می‌کنند (صفوت و کارن ۱۳۸۸: ۱۰۸).

حاجی‌حسنی

حاجی‌حسنی از گوشه‌های وابسته به مخالف است و هویت مُدال ندارد. این گوشه دارای اهمیت ملودیک بوده و الگوی ملودیک خاص خود را داراست که این الگوی ملودیک در مُدهای دیگر ردیف از جمله چهارگاه و بیات‌ترک نیز اجرا می‌شود. نغمه‌ی شاهد در حاجی‌حسنی همانند مخالف، نغمه‌ی «فا» است. ایست قطعی یا خاتمه‌ی این گوشه بر روی نغمه‌ی «رکُرُن» است.

تصویر ۹.۱۱. جمله‌ی معرف حاجی‌حسنی در مخالفِ سه‌گاه

بسته‌نگار

بسته‌نگار دارای الگوی ملودیک و ریتمیک خاصی است که در مُدهای مختلف ردیف قابل اجراست. الگوی ملودیک بسته‌نگار در دستگاه سه‌گاه، دو بار اجرا می‌شود. یک بار در فضای مُدال زابل که شرحش در همین فصل گفته شد (تصویر ۹.۹)؛ بار دوم پس از گوشه‌ی حاجی‌حسنی، و در فضای مُدال مخالف که این‌بار وابسته به مُد مخالف بوده است و الگوی ملودی خاص بسته‌نگار در فضای مُدال مخالف اجرا می‌شود. نغمه‌ی شاهد همچون مخالف «فا» و ایست قطعی بر روی «رِ کُرُن» است.

مغلوب

مغلوب گوشه‌ای‌ست مُدال که اوج سه‌گاه به‌شمار می‌آید. مغلوب، مخالف را به هنگامِ درآمد (از فا به لاکُرُنِ هنگام بالا) متصل می‌کند. از پرده‌ی مخالف آغاز می‌شود، روی شاهد سه‌گاه توقف می‌کند و دوباره به مخالف باز می‌گردد و بر روی شاهد مخالف (نغمه‌ی فا) ایست تعلیقی انجام می‌دهد که حس انتظار برای آغاز گوشه‌ی بعدی را ایجاد می‌کند. نغمه‌ی شاهد مغلوب، درجه‌ی هشتم سه‌گاه یعنی «لاکُرُنِ» هنگام بالا و نغمه‌ی ایست آن «فا» است. می‌توان آن را جزئی از گوشه مخالف به‌حساب آورد که از نغمه‌ی شاهد مخالف کمی اوج گرفته و خیلی زود به شاهد مخالف برمی‌گردد (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۳۳۳).

تصویر ۹.۱۲. دانگ‌ها و نغمات شاهدِ مخالف و مغلوبِ سه‌گاه

نغمه

این گوشه هیچ ارتباطی با گوشه‌ی هم‌نام پیشین خود که پس از «درآمدِ سه‌گاه» آمده بود، ندارد. هم از نظر مُدال و هم از نظر ملودیک یا ریتمیک با آن «نغمه» متفاوت است. نغمه‌ای که پس از مغلوب می‌آید، شامل انگاره‌هایی موزون است که در مُد مخالف اجرا می‌شوند. نغمه‌ی «فا» به‌عنوان شاهد مورد تأکید خاص است. الگوی ریتمیک آغازین گوشه در بیات‌ترک نیز حضور دارد و الگوی ریتمیک بعدی نیز که پایه‌ای دوتایی است، در گوشه‌های دیگر ردیف مانند گریلی شور، مجلس‌افروز و حصار ماهور آمده است (طلایی ۱۳۹۴: ۱۸۶).

تصویر ۹.۱۳. جمله‌ی معرف و آغازین نغمه‌ی مخالف سه‌گاه (طلایی ۱۳۷۴: ۱۸۲)

در ردیف موسیقی ایران، حدود ده گوشه با عنوان «نغمه» وجود دارد که «با وجود همنام بودن شباهتی با هم ندارند و شاید تنها نقطه‌ی مشترکی که باعث نامیدن آنها به این اسم شده این باشد که همگی حالت موزون دارند» (طلایی ۱۳۸۱: ۲۹). به‌گفته‌ی طلایی، شاید نام واقعی این گوشه‌ها فراموش شده باشد (همان).

حزین

گوشه‌ی حزین در دستگاه‌های دیگر نیز نواخته می‌شود و در اینجا گوشه‌ای‌ست ملودیک و وابسته به مُد مخالف که آخرین گوشه از مجموعه‌ی مخالف سه‌گاه به‌شمار می‌آید. گوشه‌ی حزین دارای الگوی ملودیکی است که در اغلب دستگاه‌ها نقش فرود دارد و در اینجا نیز نقش فرود از مُد مخالف به مُد مبنای سه‌گاه را ایفا می‌کند.

مویه

بار دیگر به مویه اشاره می‌شود. به‌نظر می‌رسد برای فرود کامل و تثبیت سه‌گاه دوباره در اینجا آمده است. به‌ویژه این‌که در بخش پایانی آن، فرود به مُد سه‌گاه رخ می‌دهد و جمله‌ی نهایی با پرش فاصله‌ی سوم «فا ـ لاکُرُن»، مُد سه‌گاه را تثبیت می‌کند. مویه، به شور شباهت دارد.

رهاب

این گوشه با همان جمله‌ی آغازین رهابِ دستگاه شور آغاز می‌شود (تصویر ۷,۳). رهاب گوشه‌ای ملودیک محسوب می‌شود که دارای الگوی ملودیک خاص خود است. شاهد آن، «سی‌بِمُل»است و ایست آن نغمه‌ی «فا» است. برای فرود به پرده‌ی شور، ایست رهاب، «سُل» می‌شود. دانگ نوا نیز در رهاب وارد می‌شود.

تصویر ۹ .۱۴. دانگ‌های گوشه‌های رهاب، تخت طاقدیس، مسیحی، شاه‌ختایی

مسیحی

معرف ملودی خاص که فقط در سه‌گاه اجرا می‌شود که یادآور فضای شور و افشاری است. نغمه‌ی شاهد در این گوشه، «دو» هنگام بالاست. نغمه‌ی «رِ» به‌عنوان نغمه‌ی متغیّر بین «رِ کُرُن» و «رِ

بِکار» در نوسان است. بخش پایانی آن همچون گوشه‌ی رهاب، به پرده‌ی شور یعنی «سُل» فرود می‌آید.

شاه‌ختایی

این گوشه در افشاری هم نواخته می‌شود و خاص سه‌گاه نیست. شاه‌ختایی نوعی مثنوی در بحر رَمَل است (طلایی ۱۳۹۴: ۱۹۲). مثنوی مربوط به سه‌گاه است، چراکه با این عروض شعری فاعلاتن فاعلاتن فاعلات هم‌خوانی دارد. در این گوشه، ارائه‌ی دانگ نوا و سپس فرود به دانگ اصلی سه‌گاه در هنگام بالا در فضای افشاری و نوا رخ می‌دهد.

تصویر ۹ .۱۵. جمله‌ی معرف شاه‌ختایی (طلایی ۱۳۷۴: ۱۸۹)

تخت طاقدیس

ارائه‌ی دانگ اصلی سه‌گاه در هنگام بالاست. تخت طاقدیس در نوا نیز اجرا می‌شود. شاهدِ تخت‌طاقدیس، نغمه‌ی «دو» هنگامِ بالاست و نغمه‌ی «رِ» نیز به‌صورت متغیّر «رِ کُرُن» و «رِ بِکار» در حرکت است.

رِنگ دلگشا

رِنگ پایان دستگاه سه‌گاه، رنگ دلگشا نام دارد. در این رِنگ، پس از ارائه‌ی مُد درآمد سه‌گاه، وارد مُد زابل، مویه، مخالف می‌شود و سپس از مخالف به درآمد سه‌گاه فرود می‌کند.

جدول ۱.۹. فضای مُدال، عملکرد و نغمه‌ی شاهد گوشه‌های دستگاه سه‌گاه در ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌های دستگاه سه‌گاه			
فضای مُدال	نام گوشه	عملکرد گوشه	نغمه شاهد
درآمد	چهارمضراب	فرم چهارمضراب مُد مبنای دستگاه	لا کُرُن بالادسته
	درآمد	ارائه‌ی دانگ‌های مُد سه‌گاه	لا کُرُن بالادسته
	نغمه	بسط ملودیک در حوزه مُدال درآمد	لا کُرُن بالادسته
	کرشمه	ارائه‌دهنده‌ی وزن خاص در حوزه مُدال درآمد	لا کُرُن بالادسته
	کرشمه با مویه	بسط ریتمیک در حوزه مُدال درآمد	لا کُرُن بالادسته
	زنگ‌شتر	معرف ملودی و وزن خاص	لا کُرُن بالادسته
زابل	زابل	تغییر مُد از طریق تغییر نغمه‌ی شاهد	دو بالادسته
	بسته‌نگار	معرف وزن و ملودی خاص در فضای مُدال زابل	دو بالادسته
مویه	مویه	تغییر نغمه‌ی شاهد و بسط ملودیک در شاهد جدید	می بِمُل بالادسته
مخالف	مخالف	تغییر مُد از طریق تغییر نغمه‌ی شاهد	فا بالادسته
	حاجی‌حسنی	ارائه‌ی ملودی خاص در فضای مُدال مخالف	فا بالادسته
	بسته‌نگار	ارائه‌ی وزن و ملودی خاص در فضای مُدال مخالف	فا بالادسته
مغلوب	مغلوب	حرکت به هنگامِ بالا و اوج	لا کُرُن میان‌دسته و فا بالادسته

مخالف	نغمه	معرف ملودی خاص	فا بالادسته
	حزین	معرف وزن خاص با نقش فرود از مخالف به درآمد	فا بالادسته
مویه	مویه	تغییر نغمه‌ی شاهد	می بِمُل بالادسته
درآمد	رهاب	معرف وزن و ملودی خاص مشترک با دستگاه شور	سی‌بِمُل پایین‌دسته
	مسیحی	معرف ملودی خاص و گوشه‌ی خاص سه‌گاه	دو پایین‌دسته
	شاه‌ختایی	ارائه‌ی دانگ نوا و سپس فرود به دانگ اصلی سه‌گاه در هنگامِ بالا	دو پایین‌دسته
	تخت‌طاقدیس	ارائه‌ی دانگ اصلی سه‌گاه در هنگامِ بالا	دو پایین‌دسته

فصل دهم
دستگاه نوا

مُد اصلی دستگاه نوا که در درآمد ارائه می‌شود از ترکیب یک دانگ شور (مُجَنّب، مُجَنّب، طنینی) و یک دانگ نوا (طنینی، بقیّه، طنینی) تشکیل می‌شود. در گوشه‌هایی نظیر خجسته و بوسلیک نیز ترکیب دانگ‌های شور و نوا حضور دارند (طلایی ۴۹:۱۳۷۲). در گوشه‌ی نهفت ترکیب دو دانگ نوا و در گوشه‌های عشیران و گوشت ترکیب دو دانگِ شور به‌کار می‌رود (همان). بدین‌ترتیب گوشه‌های دستگاه نوا از ترکیبات مختلف دانگ‌های شور و نوا تشکیل شده‌اند. نغمه‌ی ایست در دستگاه نوا، درجه‌ی سوم پایینِ شاهد است. مثلاً نغمه‌ی ایست در نوای «سُل»، نغمه‌ی «می‌کُرُن» خواهد بود. نغمه‌ی ایست، پس از شاهد، مهم‌ترین نغمه در دستگاه نواست. ایست نهایی یا خاتمه همان نغمه‌ی شاهد است.

تصویر ۱۰.۱. بستر صوتی دستگاه نوای «سُل» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۶۰)

تصویر ۱۰.۲. دانگ‌های درآمد نوای «سُل» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۶۰)

نغمه‌ی شاهد نوا، درجه‌ی چهارم شور محسوب می‌شود. دانگ‌های موجود در دستگاه نوا از نظر ساختار فواصل همان فواصل دانگ‌های موجود در دستگاه شور هستند، ولی آن‌چه به گوشه‌های

دستگاه نوا هویتی جداگانه و مستقل می‌بخشد، وجود نغمه‌های تأکیدی متفاوت و گردش نغمگی خاص نواست. در دستگاه شور، دانگ شور «ر ـ می کُرُن ـ فا ـ سُل» پایین‌رونده عمل می‌کند و شاهد بر روی نغمه‌ی «رِ» می‌افتد (در شورِ رِ). درحالی‌که در دستگاه نوا، این دانگ بالارونده به‌کار گرفته می‌شود و شاهد آن «سُل» می‌شود (فیاض ۱۳۹۱: ۱۳۸ ـ ۱۳۹).

ازآنجا که نغمه‌ی شاهد نوا، درجه‌ی چهارم شور است، دستگاه نوا مشابهت‌هایی با آواز ابوعطا و آواز افشاری پیدا می‌کند. اما علاوه‌بر فواصل دانگ‌ها و نغمه‌ی شاهد، ویژگی‌های دیگری چون گردش نغمگی و جمله‌بندی‌های ملودیک سبب تفکیک مُدهای موسیقی ایرانی می‌شوند.

گوشه‌های دستگاه نوا اغلب در منطقه‌ی صوتی بم گردش می‌کنند. مُدگردی‌هایی نیز که در درون دستگاه نوا رخ می‌دهد، شامل ترکیب‌های مختلف دو دانگ شور و نوا است و اغلب مُدگردی‌ها از طریق تغییر نغمات تأکیدی و گوشه‌های مُدال ثانویه صورت می‌پذیرد. فرود نوا شامل فاصله‌ی چهارم پایین‌رونده است که به آن «بال‌کبوتر» می‌گویند.

در نظام قدیم آموزش موسیقی ردیف، آموزش دو دستگاه نوا و راست‌پنجگاه، جزء دوره‌ی تکمیلی آموزش ردیف محسوب می‌شد و اجرای این دو دستگاه توسط افراد کارآزموده صورت می‌گرفت (مهدوی ۱۳۸۹: ۱۲۵). در ردیف موسی معروفی گوشه‌هایی نظیر عراق، محیّر، رهاوی، مسیحی، شاه‌ختایی، تخت‌طاقدیس و ناقوس در این دستگاه وجود دارند که در ردیف میرزاعبدالله اجرا نمی‌شوند.

۱۰ .۱. دستگاه نوا در رویکرد غرب‌گرایانه

نظریه‌پردازان غرب‌گرا، نوا را زیرمجموعه‌ی دستگاه شور در نظر می‌گرفتند. این نظر بر این اساس بود که گام نوا را از درجه‌ی چهارم شور می‌توان ساخت. این برداشت مشابه ذهنیتی است که بیات اصفهان را مشتق از همایون شناخته‌اند (فرهت ۱۳۸۰: ۱۳۳) علی‌نقی وزیری در این رابطه می‌نویسد: «نوا گام مستقلی ندارد. یعنی عین گام شور است منتهی شاهد نوا زیرنمایان است...» (وزیری ۱۳۸۳: ۲۰۰). همان‌طورکه پیش‌تر گفته شد، تحلیل دستگاه‌های موسیقی ایرانی بر اساس گام، با جوهره‌ی موسیقی ایرانی هم‌خوانی ندارد. مُدهای موجود در موسیقی دستگاهی، بر اساس دانگ (گاهی کمتر و گاهی بیشتر) شکل می‌گیرند. علاوه‌بر فواصل درون دانگ‌ها، نقش نغمات و ارتباط آنها با یکدیگر، گردش نغمگی و جزئیات دیگر در هویت مُدها نقش دارند و تنظیم نغمات درون گام و در نظر گرفتن نغمه‌ی تونیک و دیگر خصوصیات تئوری موسیقی غربی، با ویژگی‌های موسیقی ایرانی سازگار نیست.

بنابراین نظریات موسیقی‌دانان غرب‌گرا در این مورد که دستگاه نوا یکی از آوازهای شور باشد، امروزه قابل قبول نیست.

۱۰ .۲. به‌دست آوردن نام دستگاه نوا از روی علائم سرکلید

نوایی که در ردیف میرزاعبدالله اجرا می‌شود، نوای «سُل» است. دستگاه نوا می‌تواند از مبناهای «دو» و «رِ» نیز اجرا شود. دستگاه نوا تابع علائم سرکلید دستگاه شور است. برای به‌دست آوردن نام مبنای دستگاه نوا از روی علائم سرکلید، مطابق روش دستگاه شور عمل می‌کنیم. با این تفاوت که درجه‌ی چهارم شور را نغمه‌ی شاهد و مبنای نوا قرار خواهیم داد.

۱۰ .۳. دستگاه نوا در رویکرد تاریخ‌گرایانه

مجید کیانی مُد نوا را ترکیب دو دانگ شور و نوا به اضافه‌ی یک فاصله‌ی طنینی معرفی می‌کند. وی فواصل این مُد را منطبق با فواصل مقام جان‌فزا می‌داند (کیانی ۱۳۷۱: ۳۷). این فواصل علاوه‌بر درآمد، در عشّاق، گوشت، عشیران، خجسته، ملک‌حسین، نیریز و بوسلیک نیز می‌آید (همان). کیانی در گوشه‌های بیات‌راجع، حزین، نهفت و نیشابورک، ترکیب دو دانگ نوا را معرفی کرده که با فواصل مقام نوا در موسیقی قدیم ایران منطبق است (همان).

۱۰. ٤. دستگاه نوا در متون اولیه موسیقی دستگاهی

آخرین دستگاهی که در *مجمع‌الادوار* شرح داده شده، دستگاه نوا است. مخبرالسلطنه هدایت در مورد این دستگاه می‌گوید:

«پنج زمینه در نوی در کار است: آواز و گردانیا و نغمه‌اش در زمینه‌ی اصل نوی است ط ب ط ط جـ جـ ط. سپس بیات‌راجع در زمینهٔ ط ب ط ط ب ط ط، باز پنجه‌مویه و عشاق به اصل زمینه عود می‌کنند. نهفت زمینه‌اش ط ب ط ط ب ط سیر می‌کنند که داخل در نوی است... حسین، ملک‌حسین، بوسلیک، نیریز و نستوری ط ب ط ط جـ جـ ط در زمینه‌ی اصل نوی و عشیران داخل در آن است» (هدایت ۱۳۱۷: ۱۲۶).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود مخبرالسلطنه برای گوشه‌های بیات‌راجع و نهفت دانگ ماهور (طنینی، طنینی، بقیّه) در نظر گرفته است. در صورتی‌که در بیات‌راجع از فواصل دانگ‌های شور و نوا تشکیل شده و گوشه‌ی نهفت نیز متشکل از دو دانگ نوا است. از سوی دیگر، دانگ ماهور فقط در دستگاه ماهور و دستگاه راست‌پنجگاه حضور دارد و در دستگاه‌های دیگر مشاهده نمی‌شود. مخبرالسلطنه درادامه‌ی سخن

خود در این‌باره تأکید می‌کند: «بیات‌راجع در نوی زمینه‌اش، زمینه‌ی راست‌پنجگاه است. نهفت داخل در ماهور است» (همان).

۱۰ .۵. گوشه‌های دستگاه نوا

چهارمضراب

دستگاه نوا با گوشه‌ای به فرم چهارمضراب آغاز می‌شود. چهارمضراب نوا دارای وزنی ساده و پایه‌ای است که محور تأکیدش بر نغمه‌ی شاهد «سُل» است. این پایه در دستگاه‌های دیگر مانند همایون نیز اجرا می‌شود. ترجیع‌بندی در کل چهارمضراب مدام تکرار می‌شود.

درآمد اول

درآمد اول نوا همانند درآمدهای سایر دستگاه‌ها، معرف مُد مبنای نواست. دانگ‌های مُد نوا را در تصویر ۱۰ .۲ ملاحظه می‌کنیم. جمله‌ی آغازین آن بر روی نغمه‌ی شاهد «سُل» تأکید می‌شود. ایست موقت آن «می‌کُرُن» است. خاتمه‌ی نوا با فرود خاص «بال‌کبوتر» بر نغمه‌ی «سُل» انجام می‌شود.

تصویر ۱۰ .۳. جمله‌ی آغازین و معرف درآمدِ نوا (طلایی ۱۳۷۴: ۱۹۷)

تصویر ۱۰ .۴. انگاره‌ی فرود نوا (طلایی ۱۳۷۴: ۱۹۷)

درآمد دوم

از نظر ویژگی‌های مُدال و نغمات تأکیدی همانند درآمد اول است. درآمد دوم دارای انگاره‌ای ریتمیک و مضرابی است که این انگاره در حاجیانی، منصوری و نغمه‌ی شور نیز آمده است (طلایی ۱۳۹۴: ۲۰۲).

کرشمه

در این گوشه، وزن کرشمه در فضای مُدال نوا و با تأکید بر نغمه‌ی شاهد «سُل» اجرا می‌شود.

تصویر ۱۰ .۵. انگاره‌ی ریتمیک کرشمه در نوا (طلایی ۱۳۷۴: ۲۰۲)

گردونیه

گردونیه یا گردانیه، گوشه‌ای ملودیک است که در محدوده‌ی درآمد اول اجرا می‌شود و حرکت ملودی بیشتر در دانگ اول است. بخش پایانی گوشه در دانگ دوم نوا اجرا می‌شود. این گوشه مختص دستگاه نواست و در جاهای دیگر ردیف نیامده است. شاهد و خاتمه بر نغمه‌ی «سُل» و ایست بر روی نغمه‌ی «می کُرُن» است.

تصویر ۱۰ .۶. جمله‌ی معرف و آغازین گردونیه (طلایی ۱۳۷۴: ۲۰۴)

نغمه

در ردیف گوشه‌هایی با عنوان نغمه در دستگاه‌های مختلف اجرا می‌شوند که شباهتی به یکدیگر ندارند. تنها وجه مشترک گوشه‌هایی که نام «نغمه» دارند، موزون بودن آنهاست. گوشه‌ی نغمه در دستگاه نوا نیز دارای هویتی ریتمیک بوده که الگوی ملودی خاص خود را داراست. شاهد و خاتمه بر نغمه‌ی «سُل» و ایست بر روی نغمه‌ی «می کُرُن» است.

بیات‌راجع

در گوشه‌ی بیات‌راجع یا بیات‌راجه، نغمه‌ی شاهد به درجه‌ی دوم نوا یعنی نغمه‌ی «لا» حرکت می‌کند. نغمه‌ی خاتمه همچنان بر شاهد نوا یعنی «سُل» است. گوشه‌ی بیات‌راجع تنها متعلق به نوا

نیست. این گوشه در بیات‌اصفهان نیز اجرا می‌شود. پرده‌ی بیات‌راجع می‌تواند شاهد آواز دشتی (درجه‌ی پنجم شور)، بیداد (درجه‌ی پنجم همایون) و حجاز (درجه‌ی پنجم شور) نیز باشد. به‌طور کلی تأکید بر درجه‌ی دوم دانگ نوا در دستگاه‌ها یا آوازهای مختلف که تداعی‌کننده حالت آواز دشتی است، گوشه‌ای را پدید می‌آورد که آن‌را «بیات‌راجع» می‌نامیم. در بیات‌راجعِ دستگاه نوا، فرود به مُد نوا و نغمه‌ی «سُل» رخ می‌دهد و همین فرود به مُد نواست که تعلق بیات‌راجع به دستگاه نوا را آشکار می‌کند.

تصویر ۱۰ .۷. دانگ نوا در بیات‌راجعِ نوا (اسعدی ۱۳۸۷: ۵۵)

حزین

حزین گوشه‌ای موزون است که وزن آن مطابق با اوزان عروضی نیست. نغمه‌ی شاهد آن «دو» و نغمه‌ی ایست «می‌کُرُن» و خاتمه‌ی آن «سُل» است.

عُشّاق

شاهد عشّاق دوباره به نغمه‌ی «سُل» باز می‌گردد و می‌توانیم عشّاق را بسط ملودیک در فضای مُدال درآمد بدانیم. در این گوشه بخشی برگرفته از پایه چهارمضراب نوا نیز اجرا می‌شود (طلایی ۱۳۹۴: ۲۱۴).

نهفت

نهفت از گوشه‌های مُدال نواست. زیرساخت دانگ‌های نهفت، همان‌طور که در تصویر ۱۰ .۸ آمده، فواصل «طنینی، بقیّه، طنینی» یا همان دانگ نوا است. در نهفت ترکیب دو دانگ نوا را داریم که حول نغمه‌ی دوم دانگ دوم گردش می‌کند. نغمه‌ی شاهد به درجه‌ی پنجم نوا (نغمه‌ی رِ) می‌رسد. در پایان گوشه، فرود به «سُل» صورت می‌گیرد. نغمه‌ی ایست در این گوشه «سی‌بِمُل» است. نهفت مختص دستگاه نواست و در دستگاه‌های دیگر نمی‌آید.

تصویر ۱۰ .۸ دانگ‌ها و نغمات شاهد بیات‌راجع، نهفت و نیشابورک

گوشت

گوشت گوشه‌ای کوتاه است که درجه‌ی چهارم نوا یعنی نغمه‌ی «دو» را به‌عنوان شاهد مورد تأکید قرار می‌دهد. گوشت از ترکیب دانگ‌های شور و نوا تشکیل شده است. نغمه‌ی «می‌بِمُل» در این گوشه نغمه‌ی متغیّر است که به‌صورت «می‌کُرُن» نیز ظاهر می‌شود. اگر «می‌کُرُن» باشد، دانگ دوم دانگ شور و اگر «می‌بِمُل» شود، دانگ دوم نوا خواهد بود. نغمه‌ی «لا» نیز به‌عنوان نغمه‌ی متغیّر و به دو صورت کُرُن و بِکار ظاهر می‌شود. نغمه‌ی خاتمه همچنان «سُل» است. از گوشه‌ی گوشت، مُدگردی به سه‌گاه انجام می‌شود. می‌توان نغمه‌ی «دو» را شاهد گوشه‌ی زابل در سه‌گاه درنظر گرفت و به سه‌گاه مُدگردی کرد (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۳۸۹).

تصویر ۱۰ .۹. دانگ‌های گوشه‌ی گوشت

عشیران

عشیران گوشه‌ای است که در دانگ‌های شور گردش می‌کند. نغمه‌ی شاهد آن، «سی‌بِمُل» است. ابتدای گوشه در فضای شور «سُل» اجرا می‌شود ولی با تغییر نغمه‌ی «لاکُرُن» به «لابِکار»، به مُد نوای سُل منتقل می‌شود. از گوشه‌های گوشت و عشیران می‌توان برای مرکب‌نوازی و رفتن از نوا به شور و همسایگان آن استفاده کرد (فیاض ۱۳۹۱: ۱۴۱).

تصویر ۱۰.۱۰. دانگ‌ها و نغمات شاهد گوشت، عشیران و خجسته

نیشابورک

گوشه‌ای است ملودیک که بر حول نغمه‌ی شاهد «سی‌بِمُل» گردش می‌کند. نغمه‌ی «می» متغیّر و به دو صورت کرُن و بِمُل ظاهر می‌شود. نغمه‌ی ایست «سی‌بِمُل» و خاتمه «رِ» است. نیشابورک در دستگاه ماهور نیز اجرا می‌شود. اگرچه در نیشابورک در ظاهر امر هیچ‌یک از نغمات تغییر نمی‌کنند، اما «تناسب جدیدی میان دانگ‌ها برقرار می‌شود که نوعی مشابهت با ماهور به گوش می‌رسد» (فیاض ۱۳۹۱: ۱۴۱). فواصل دانگ‌های عشیران را در تصویر ۱۰ . ۸ قابل مشاهده است.

مَجُسلی

مَجُسلی را می‌توان گوشه‌ای رابط در نظر گرفت که نقش فرود را ایفا می‌کند. با حرکتی پایین‌رونده از درجه‌ی پنجم شورِ «سُل» (یعنی رِ)، پله‌پله پائین می‌آید و به نوای «سُل» می‌رسد. نغمه‌ی شاهد آن «رِ» است و در فضای مُدال نهفت اجرا می‌شود.

خجسته

گوشه خجسته از ترکیب دانگ شور و نوا تشکیل شده است (تصویر ۱۰.۱۰). نغمه‌ی شاهد، ایست و خاتمه‌ی آن، درجه‌ی پنجم نوا یعنی «رِ» است. نغمه‌ی «سُل»، به‌عنوان ایست قطبی مطرح می‌شود.

ملک حسین

گوشه‌ای است ملودیک که دانگ شور را ارائه می‌دهد. درجه‌ی هفتم نوا یعنی نغمه‌ی «فا» را به‌عنوان شاهد مورد تأکید قرار می‌دهد. نغمه‌ی «دو» ایست و نغمه‌ی «رِ» خاتمه این گوشه محسوب می‌شود.

تصویر ۱۰.۱۱. دانگ شور در گوشه‌ی ملک حسین

حسین

در گوشه‌ی حسین بازگشت به نغمه‌ی شاهد «سُل» در هنگام بالا صورت می‌گیرد. ازین‌رو این گوشه را می‌توان اوج نوا دانست. نغمه‌ی خاتمه بر روی «رِ» است.

تصویر ۱۰ .۱۲. دانگ شور در گوشه‌ی حسین

بوسلیک

بوسلیک همچون گوشه‌ی حسین در اوج نوا اجرا می‌شود و مُد نوا را در اوج ارائه می‌دهد. نغمه‌ی شاهد، «سُلِ» هنگامِ دوم و نغمه‌ی خاتمه بر روی «رِ» است.

تصویر ۱۰ .۱۳. دانگ‌های بوسلیک و حسین

نیریز

نیریز گوشه‌ای است ملودیک که در اوج نوا اجرا می‌شود. نغمه‌ی شاهد، «سُل» هنگامِ دوم و نغمه‌ی خاتمه بر روی «رِ» است. ایست موقت آن بر روی «می‌کُرُن» و ایست قطبی، نغمه‌ی «دو» است. نغمه‌ی «سی»، نغمه‌ی متغیّر است که به دو صورت بِمُل و کُرُن اجرا می‌شود.

تصویر ۱۰ .۱۴. دانگ‌های نیریز و بوسلیک

رنگ‌های پایانی دستگاه نوا

در پایان دستگاه نوا در ردیف میرزاعبدالله، دو رنگ با عناوین «رنگ نستاری» و «رنگ نوا» قرار گرفته‌اند. «رنگ نوا» دارای پایه‌ای ملودیک و ریتمیک ثابتی است که در درجات مختلف دانگ‌های نوا اجرا می‌شود. سپس این پایه تغییر می‌کند و پایه‌ی دوم نیز با اجرا در درجات مختلف نوا، طرح کلی روند ملودیک دستگاه نوا را نشان می‌دهد (مهدوی ۱۳۸۹: ۱۳۳). «رنگ نستاری» دارای وزنی سنگین است و رعایت‌کردن شدت و ضعف‌ها، نوانس‌ها و تأکیدهای ملودیک در آن مهم تلقی می‌شود (همان).

جدول ۱۰.۱. فضای مُدال، عملکرد و نغمه‌ی شاهد گوشه‌های دستگاه نوا در ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌های دستگاه نوا			
فضای مُدال	نام گوشه	عملکرد گوشه	نغمه شاهد
درآمد	چهارمضراب	فرم چهارمضراب در مد مبنای نوا	سُل بالادسته
	درآمد اول	ارائه‌ی مد مبنای دنوا	سُل بالادسته
	درآمد دوم	بسط ملودیک و ریتمیک در فضای مدال درآمد	سُل بالادسته
	کرشمه	بسط ریتمیک در فضای مُدال درآمد	سُل بالادسته
	گردونیه	گوشه‌ای ملودیک	سُل بالادسته
	نغمه	ارائه‌دهنده‌ی وزن و ملودی خاص	سُل بالادسته
بیات راجع	بیات‌راجع	تأکید بر درجه‌ی دوم دانگ نوا	لا بالادسته
درآمد	حزین	ارائه‌دهنده‌ی وزن و ملودی خاص	دو بالادسته
	عشّاق	بسط ملودیک در حوزه‌ی مُدال درآمد	سُل بالادسته
نهفت	نهفت	ترکیب دو دانگ نوا و تغییر نغمه‌ی شاهد	رِ بالادسته

عشیران	گوشت	ترکیب دو دانگ شور و تغییر نغمه‌ی شاهد	دو بالادسته
	عشیران	بسط ملودیک در دانگ شور	سی‌بِمُل بالادسته
	نیشابورک	گوشه‌ای ملودیک و مشترک با دستگاه ماهور	سی‌بِمُل بالادسته
نهفت	مَجُسلی	گوشه‌ای رابط با نقش فرود	رِ بالادسته
	خجسته	ترکیب دانگ‌های شور و نوا	رِ بالادسته
اوج	ملک حسین	ارائه‌ی ملودی خاص	فا بالادسته
	حسین	ارائه‌ی دانگ نوا در هنگامِ بالا	سُل میان‌دسته
	بوسلیک	ارائه‌ی مُد نوا در اوج	سُل میان‌دسته
	نیریز	گوشه‌ای ملودیک در منطقه‌ی اوج	سُل میان‌دسته

فصل یازدهم
دستگاه همایون

مُد مبنای همایون از ترکیب دانگ‌های شور و چهارگاه (طلایی ۵۲:۱۳۷۲) تشکیل شده است. نامتقارن بودن دانگ‌های موجود در مُد مبنای همایون (ترکیب دو دانگ غیر همسان) به آن حالتی تلفیقی داده است (تصویر ۱۱ .۲).

تصویر ۱۱ .۱. بستر صوتی دستگاه همایونِ «لاکُرُن» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۶۷)

تصویر ۱۱ .۲. دانگ‌های دستگاه همایونِ «لاکُرُن» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۶۷)

همایون ازجمله دستگاه‌هایی است که در قرن اخیر دچار تغییراتی شده است. دستگاه همایون به دو گونه‌ی همایونِ قدیم و همایونِ جدید اجرا می‌شود. در ردیف میرزاعبدالله، همایون قدیم به‌کار می‌رود که به‌جای دانگ نوای اول، دانگ شور وجود دارد و ضمن گردش در دانگ شور و نیز تأکید بر «لاکُرُن» به‌عنوان شاهد، ایست‌ها روی «سُل» صورت می‌گیرد. در همایون جدید، شباهت همایون به شور کمتر شده و پایانِ آن رنگ مینور اروپایی به‌خود می‌گیرد (فیاض ۱۳۹۱: ۱۲۲). نوع جدید همایون با محور قراردادن «لاکُرُن» و ایست روی «فا» شکل می‌گیرد، در حالی‌که در همایون قدیم، اختتام روی «سُل» قرار می‌گیرد. همایون جدید را می‌توان مشابه مخالف چهارگاه دانست. در همایونِ جدید،

تحت‌تأثیر نغمه‌ی محسوس مینورِ هارمونیک، نغمه‌ی «می»، بِکار می‌شود و نغمه‌ی «فا» نقش ایست قطعی یا خاتمه را ایفا می‌کند. همچنین در حرکت بالارونده، نغمه‌ی اول دانگ یعنی «رِ» حذف می‌شود و ملودی از نغمه‌ی «می‌بِکار» یا «فا» آغاز می‌شود (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۶۸).

برخی صدای شاهد و ایست را در مُد همایون یکی می‌دانند و برخی دیگر به وجود هر دو صدای شاهد و ایست قائل شده‌اند. نغمه‌ی «لاکُرُن» به‌حدی اهمیت دارد که بسیاری از نوازندگان سیم واخوان را معادل با همین صدا کوک می‌کنند و اصولاً شخصیت مُد همایون در پیوند تنگاتنگ با تأکید بر این نغمه است. از ویژگی‌های همایون این است که نغمه‌ی شاهد بر روی درجه‌ی دوم آن (لاکُرُن) واقع است. از سوی دیگر برخی به این همایون، همایونِ «سُل» اطلاق می‌کنند، چراکه نغمه‌ی «سُل» نیز مورد تأکید واقع می‌شود. به‌دلیل اینکه هم «لاکُرُن» و هم «سُل» نقش مهمی در همایون دارند، می‌توانیم محور شاهد «سُل ـ لاکُرُن» را برای آن در نظر گیریم.

۱۱. ۱. مُدهای موجود در دستگاه همایون

در دستگاه همایون تغییر مُد از طریق تغییر فواصل و یا مُدهای اولیه بسیار مشهود است. تغییر چشم‌گیری که در دستگاه همایون از طریق تغییر فواصل رخ می‌دهد، مربوط به گوشه‌ی موالیان است که پس از معرفی مُد همایون توسط «درآمد»ها تغییری ناگهانی را موجب می‌شود. این گوشه که سومین گوشه از روایت میرزاعبدالله بوده، از ترکیب دو دانگِ چهارگاه تشکیل شده است. در موالیان به‌دلیل ترکیب دو دانگِ چهارگاه وارد مُد چهارگاه می‌شویم که این گوشه، به گوشه‌ی چهارگاه نیز شهرت دارد. باوجود این‌که دانگ چهارگاه در مُد اصلی همایون وجود دارد، ولی ترکیب دو دانگِ چهارگاه در ابتدای دستگاه غیرمنتظره به‌نظر می‌رسد. هرچند، این تغییر مُد ادامه نمی‌یابد و خیلی زود پس از ارائه‌ی یک گوشه به مُد مبنای همایون باز می‌گردد. سپس در گوشه‌ی چکاوک، ترکیبِ دانگ‌های چهارگاه و نوا را داریم که به‌تبع آن، نغمه‌ی شاهد نیز تغییر می‌کند. درگوشه‌های بیداد، طرز، نی‌داوود و شوشتری نیز ترکیبِ دانگ‌های چکاوک (یعنی ترکیب دانگ چهارگاه و دانگ نوا) قابل‌مشاهده است.گوشه‌ی شوشتری از مهم‌ترین گوشه‌های دستگاه همایون است که می‌تواند به‌صورت مُدی مستقل اجرا شود. مُد شوشتری از نظر فواصل درون‌دانگی و نغمه‌ی شاهد همانند چکاوک است، با این تفاوت که شوشتری در منطقه‌ی صوتی بالا اجرا می‌شود و هم‌چنین نوع ملودی‌ها و تحریرهایش به آن جنبه‌ی استقلالی داده است. در این مُد، قطعاتی به‌طور مستقل ساخته می‌شود. توسط گوشه‌ی عزّال در دستگاه همایون، مُدگردی به مُد شور قابل اجراست. در دستگاه

همایون، هر سه دانگ شور، چهارگاه و نوا حضور دارند ولی فواصل دانگ ماهور در این دستگاه وجود ندارد.

به‌طورکلی دستگاه همایون از نظر مُدگردی‌های متعدد، بسیار متنوع است و بعد از «درآمد»، مُدگردی‌هایی کاملاً متفاوت صورت می‌گیرد که این مُدها توسط الگوی «فرود» به مُد مبنای «درآمد» باز می‌گردند و وابستگی خود را به دستگاه همایون اعلام می‌کنند. به‌عنوان مثال اجرای گوشه‌ی موالیان در ابتدای دستگاه همایون (گوشه‌ی سوم دستگاه) که دارای ساختار مُدال متفاوت است و بازگشت فوری آن به مُد مبنای همایون را نمی‌توان توجیه کرد و تنها ارتباطش با همایون، وجود یک دانگ چهارگاه در ترکیب مُد مبنای دستگاه و همچنین فرود آن است. علی‌نقی وزیری در کتاب *آوازشناسی موسیقی ایران* دوگوشه برای موالیان درنظر گرفته است و بخش نخست را که چهارگاه است، «چهارگاه» می‌خواند و بخش فرود آن را، «موالیان» اطلاق می‌کند: «در گوشه‌ی چهارگاه یک مرتبه، مُدگری تندی است که به یک تنی همایون خاتمه داده ولی البته زیاد نمی‌توان در آن مکث نموده و باید به‌وسیله‌ی گوشه‌ی موالیان وارد به همایون گشت و هر دوی این گوشه‌ها مُدگردی قشنگی است که ضمناً هنر آوازه‌خوان را می‌رساند» (وزیری ۷۴:۱۳۶۹). هرمز فرهت وجود این گوشه در دستگاه همایون را نمونه‌ای از پیچیدگی‌های نظام موسیقی دستگاهی قلمداد کرده است: «این‌که گوشه‌ی کوچکی به‌نام چهارگاه در دستگاه همایون وجود دارد، نمونه‌ای از پیچیدگی سیستم دستگاهی است و می‌تواند موجب سردرگمی باشد» (فرهت ۱۱۱:۱۳۸۰). این گوشه راهی برای ورود به چهارگاه را معرفی می‌کند تا برای نوازندگانی که قصد مرکب‌نوازی دارند، قابل استفاده باشد.

به‌دلیل وجود تنوع مُدال دستگاه همایون، نقش فرود در این دستگاه بسیار حائز اهمیت است و پس از ارائه‌ی هر گوشه، با اجرای الگوی فرود، پیوستگی گوشه‌ها به مُدمبنای همایون مشاهده می‌شود. از این‌روست که فرود را «مشخص‌ترین نشانه برای تعیین هویت یک دستگاه» معرفی کرده‌اند (فرهت ۹۸:۱۳۸۰). مثلاً در گوشه‌ی موالیان اگر فرود به همایون صورت نگیرد، وابستگی آن به دستگاه همایون قابل توجیه نخواهد بود.

علاوه‌بر مُدهای متعدد، نظم گوشه‌ها در استفاده از منطقه‌های صوتی مختلف در این دستگاه کم‌تر از دستگاه‌های دیگر به‌چشم می‌خورد، به‌طوری که در گوشه‌ی سوم (موالیان) تا بالاترین گستره‌ی صوتی ساز تار مورد استفاده قرار می‌گیرد. درحالی‌که در دستگاه‌های دیگر منطقه‌ی صوتی بالا متعلق به گوشه‌های پایانی دستگاه است که نقش اوج دستگاه را ایفا می‌کنند.

در روایت میرزاعبدالله از دستگاه همایون، گوشه‌ی «عشّاق» وجود ندارد. عشّاق درواقع اوج دستگاه همایون است و به هنگامِ بالای همایون حرکت می‌کند. در عشّاق همایون، دانگ شور (رِ ـ می‌کُرُن ـ فا ـ سُل) حضور دارد. بدین‌ترتیب عُشّاق همایون تفاوتی با عشّاق دشتی ندارد. از طریق عشّاق همایون می‌توان به شور مُدگردی کرد که در این صورت مرکب‌نوازی یا مرکب‌خوانی خواهیم داشت. انتقال از همایون به شور از مرکب‌خوانی‌های متداول است. گزینه‌ی دیگر این است که اجراکننده پس از عشّاق در دو مرحله به همایون فرود آید. در مرحله‌ی اول به شاهد بیداد (درجه‌ی پنجم همایون) و در مرحله‌ی بعد به مُد درآمد همایون فرود می‌کند (فیاض ۱۳۹۱: ۱۲۴). در ردیف‌های دیگر مانند ردیف موسی معروفی، گوشه‌ی منصوری نیز در دستگاه همایون اجرا می‌شود که یک تغییر مُد از همایون به چهارگاه است.

تصویر ۳.۱۱. اِشِل صوتی و کارکرد نغمات در دستگاه همایون (طلایی ۱۳۹۴: ۲۶)

۲.۱۱. دستگاه همایون در رویکرد غرب‌گرایانه

نظریه‌پردازان غرب‌گرا، شباهت‌های مُد همایون و گام مینور را برجسته می‌سازند (خالقی ۱۳۷۳: ۱۹۴). وزیری در این مورد می‌گوید: «دستگاه همایون به‌حدی شباهت به گام کوچک دارد که ناچار در خاطر این‌طور می‌گذرد که هر دو در اصل یکی بوده است...» (وزیری ۱۳۸۳: ۱۵۴). وی در ادامه تفاوت‌های این دو را نیز بر می‌شمارد: «دو فرق مهم بین گام کوچک با گام همایون هست، یکی آنکه تنیک گام کوچک زیرنمایان همایون می‌شود و دیگر آنکه در گام کوچک مابین دو نت عرضی گرفته دوم افزوده است در صورتیکه در همایون دوم نیم‌افزوده است...» (همان: ۱۵۵). همان‌طورکه ملاحظه می‌شود این نظریه‌پردازان تنها با خط‌کش تئوری موسیقی غربی، ویژگی‌های موسیقی دستگاهی ایران را می‌سنجند. خالقی به دانگ‌های ناهمسانِ گام همایون اشاره می‌کند (خالقی ۱۳۷۳: ۱۹۵). وی همچنین شباهت‌های گام همایون و گام شور را برمی‌شمارد (همان: ۱۹۶ـ ۱۹۸).

۱۱ .۳. به‌دست آوردن نام دستگاه همایون از روی علائم سرکلید

همایونی که در ردیف میرزاعبدالله نواخته می‌شود، همایونِ «لاکُرُن» است. همایون می‌تواند از مبناهای «می‌کُرُن»، «سی‌کُرُن» و «رکُرُن» نیز اجرا شود (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۶۹). برای به‌دست آوردن نام دستگاهِ همایون از روی علائم سرکلید بدین‌طریق عمل می‌کنیم: اگر علائم سرکلید داده شده با هیچ‌کدام از روش‌های گفته‌شده که در این کتاب برای دستگاه‌های دیگر آمده است، مطابقت نکند، نمایان‌گر علائم سرکلید دستگاه همایون است. به‌منظور پیدا کردن نغمه‌ی شاهد دستگاه همایون، پس از تشخیص دستگاه همایون، از علامت کُرُن یا سُری موجود در سرکلید، یک فاصله‌ی سه‌چهارم (۳/۴) پرده‌ای پایین می‌آییم و به شاهد همایون می‌رسیم (جعفری‌نژاد و کبیری‌زاد ۱۳۸۹: ۱۳۰).

۱۱ .٤. دستگاه همایون در رویکرد تاریخ‌گرایانه

مجید کیانی ترکیب دانگ‌های «مُجَنّب، مُجَنّب، طنینی» و «مُجَنّب، طنینی، مُجَنّب» را برای دستگاه همایون معرفی می‌کند. یعنی ترکیب دانگ‌های شور و مخالف سه‌گاه. وی به‌جای دانگ چهارگاه، وجود دانگ مخالف سه‌گاه را در مُد همایون درنظر می‌گیرد. طبق این نظر، فواصل مُد مبنای همایون، منطبق با فواصل مقام حجازی در موسیقی قدیم ایران است (کیانی ۱۳۷۱: ۳۴). عدم وجود دانگ چهارگاه در نظریه‌ی کیانی، شاید به این دلیل است که دانگ چهارگاه و فاصله‌ی «دوم بیش‌بزرگ» یا «بیش‌طنینی» موجود در دانگ چهارگاه، در موسیقی قدیم ایران حضور نداشته است.

وی فواصل گوشه‌های طرز، چکاوک، بیداد، نی‌داوود و شوشتری را با ترکیب دانگ‌های «مُجَنّب، طنینی، مُجَنّب» و «طنینی، بقیّه، طنینی» یعنی ترکیب دانگ‌های مخالف سه‌گاه و نوا معرفی کرده و این ترکیب را مطابق فواصل دایره‌ی سَب قلمداد کرده است (کیانی ۱۳۷۱: ۳۴). کیانی قسمت اوج همایون را در بیداد و نی‌داوود با فواصل مقام بوستان در موسیقی قدیم ایران منطبق می‌داند که ترکیب دانگ‌هایش عبارتند از: ترکیب دانگ «طنینی، مُجَنّب، مُجَنّب» و دانگ «طنینی، بقیّه، طنینی» (همان).

۱۱ .۵. دستگاه همایون در متون اولیه موسیقی دستگاهی

مخبرالسلطنه در توصیف دستگاه همایون آورده است: «در ذوالاربع رایحه‌ی سه‌گاه با او است، در ذوالخمس رایحه‌ی چهارگاه. درحقیقت حزن و نشاط را در هم آمیخته دارد و بدان دو دایره بی‌پیوند نیست، لکن امروزه دایره‌ی مستقل است» (هدایت۱۳۱۷:۱۲۱). دوایری که مخبرالسلطنه از گوشه‌های همایون به‌دست می‌آورد، چنین است: «آن‌چه داخل در دوایرسابقه است: نفیر داخل در ماهور است.

موالیان داخل درشوشتری. چکاوک داخل در طرز. میگُلی داخل در درآمد ماهور. باوی در ردیف چکاوک. بیات اصفهان داخل در دوبیتی سه‌گاه» (هدایت ۱۲۳:۱۳۱۷).

طبق بررسی‌هایی که در این فصل انجام داده‌ایم، گوشه‌ی نفیر معرفِ دانگ شور، موالیان معرف مُد چهارگاه (با ترکیب دو دانگ چهارگاه)، میگُلی در فضای مُدال شوشتری است. هم‌چنین در دستگاه همایون، دانگ ماهور اجرا نمی‌گردد. بدین‌ترتیب نظرات مخبرالسلطنه هدایت در مورد گوشه‌های همایون مناقشه‌برانگیز است. شاید این نظرات ناشی از آن است که برای گوشه‌های موجود، دایره (به‌مفهوم گام در موسیقی قدیم ایران) قائل شده و برای هر کدام از آن‌ها، یک هنگام در نظر گرفته است، مانند:

«نفیر داخل در ماهور و طبقه‌ی چهاردهم آن

ماهور یح یو.. ید.. یا.. ح ز... د.. ا

نفیر ید.. یا.. ح ز.. د.. یح یو.. ید» (هدایت ۱۲۲:۱۳۱۷).

وی همچنین گوشه‌های همایون را با شعبات موسیقی قدیم ارتباط می‌دهد که این ارتباط از نظر شباهت اسامی است: «از شعبات قدیم چند شعبه در همایون موجود است: نوروز عرب، نوروز خارا، نوروز بیاتی که فعلاً نوروز صبا اسم برده می‌شود» (همان: ۱۲۴).

۱۱ .٦. گوشه‌های دستگاه همایون

چهارمضراب

دستگاه همایون با گوشه‌ای به‌فرم چهارمضراب آغاز می‌شود. چهارمضراب همایون دارای وزنی ساده و ترجیع‌بندی ثابت است که بر نغمه‌ی «سُل» تأکید می‌شود. این چهارمضراب از ملودی ساده‌ای در فضای مُدال همایون تشکیل شده است.

درآمد اول

درآمد اول همایون همچون درآمدهای دیگر، معرّف مُد مبنای دستگاه است. آغاز این درآمد نیز از فرمول آغازین متداول درآمدهای دستگاه‌های موسیقی ایرانی بهره می‌برد (طلایی ۱۳۹۴: ۲۴۱). ملودی‌های موجود در درآمد در دو دانگ موجود در مُد همایون یعنی دانگ‌های شور و چهارگاه گردش می‌کند (تصویر ۱۱. ۲) و بر نغمه‌ی شاهد «لاکُرُن» تأکید می‌ورزد. نغمه‌ی ایست در مُد درآمد «سُل» است.

درآمد دوم

درآمد دوم نیز با جمله‌ی مشابه درآمد اول آغاز می‌شود. نام دیگر درآمد دوم، زنگ‌شتر است. چراکه از انگاره‌ی ملودیک زنگ‌شتر در آن اجرا می‌شود. نغمه‌ی شاهد در این گوشه «لاکُرُن» و نغمه‌ی ایست «سُل» است.

موالیان

گوشه‌ی موالیان بر ترکیب دو دانگِ چهارگاه بنا شده است و ازاین‌رو در این گوشه مُدگردی به چهارگاه رخ می‌دهد. نغمه‌ی شاهد در موالیان به نغمه‌ی «سُلِ» یک هنگام بالاتر از درآمد منتقل می‌شود. موالیان تا بالاترین منطقه‌ی صوتی یعنی تا هنگامِ سوم حرکت می‌کند.

همان‌طورکه پیش‌تر گفته‌شد، ترکیب دو دانگ چهارگاه در این گوشه، تغییری ناگهانی را در آغاز دستگاه همایون موجب شده است. گوشه‌ی موالیان به گوشه‌ی چهارگاه نیز شهرت دارد. این گوشه خیلی زود توسط فرود به مُد درآمد باز می‌گردد. وزیری دو گوشه برای موالیان در نظر گرفته است. یک گوشه با نام «چهارگاه» که معرف بخش چهارگاه است و گوشه‌ی دیگر با نام «موالیان» که بخش فرود به مُد درآمد را شامل می‌شود (وزیری ۱۳۶۹: ۷۴). این گوشه راهی برای عبور همایون به چهارگاه را فراهم می‌کند که می‌تواند در مرکب‌نوازی‌ها به‌کار آید.

پل رابط موالیان با همایون، فرود آن است. اگر فرود موالیان به همایون صورت نگیرد، می‌توان در چهارگاه ماند و به همایون بازنگشت. ولی تدوین‌کنندگان ردیف، با ظرافت و مهارت خاصی از الگوهای فرود در مُدگردی‌های درون دستگاهی بهره می‌برند و طریقه‌ی رفت و برگشت به مُدهای درون یک دستگاه را نشان می‌دهند.

تصویر ۱۱ .۴. دانگ‌های مُد موالیان

چکاوک

در چکاوک ترکیب دانگ‌های چهارگاه و نوا حضور دارند و ازاین‌رو به اصفهان شباهت می‌یابد. نغمه‌ی شاهد در چکاوک، درجه‌ی چهارم یعنی «دو» است. نغمه‌ی ایست، «سُل» است. در همایون

جدید، ایست آن، «فا» خواهد بود. درآمد همایون حرکتی بالارونده دارد، ولی چکاوک دارای حرکتی پایین‌رونده است و از درجه‌ی چهارم به‌سمت نغمه‌ی ایست حرکت می‌کند. چکاوک معمولاً با یک جمله‌ی کوتاه به‌عنوان مقدمه با ساز شروع شده و بعد با یک یا دو بیت شعر خوانده می‌شود (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۲۶۵).

تصویر ۱۱ .۵. دانگ‌ها و نغمات تأکیدی مُد چکاوک

طرز

طرز با الگوی ملودیک خاصی آغاز می‌شود. نغمه‌ی شاهد همانند چکاوک، نغمه‌ی «دو» و نغمه‌ی ایست بر روی «لاکُرُن» است.

تصویر ۱۱ .۶. جمله‌ی آغازین و معرف طرز (طلایی ۱۳۷۴: ۲۴۴)

بیداد

گوشه‌های بیداد، بیدادِ کُت، نی‌داوود و باوی بر روی درجه‌ی پنجم همایون، یعنی نغمه‌ی «رِ» نواخته می‌شوند. نغمه‌ی شاهد، به یک درجه بالاتر از چکاوک حرکت می‌کند. نغمه‌ی ایست در بیداد، «دو» است. این گوشه نیز مانند گوشه‌های دیگر به مُد مبنای همایون فرود می‌آید و نغمه‌ی خاتمه‌ی آن «سُل» است. گوشه‌ی بیداد ابتدا با یک جمله به‌عنوان مقدمه آغاز شده و سپس با یک یا دو بیت شعر (معمولاً از ابیات شعر قبلی) خوانده می‌شود (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۲۶۷). بخش زیادی از اهمیت بیداد زاییده‌ی آن است که شنونده آن‌را در اوجِ پنجمِ مُد مبنا می‌شنود (فیاض ۱۳۹۱: ۱۲۳).

تصویر ۱۱ .۷. دانگ‌های مُد بیداد

بیداد کُت

کُت به معنی کوتاه است و گوشه‌ی بیدادِ کُت، نوعی بیدادِ کوتاه‌شده است. جمله‌ی معرف بیدادِ کُت، دگره و یا واریاسیونی از بیداد است.

نی‌داوود

نی‌داوود در همان پرده‌های بیداد اجرا می‌شود و از نظر ساختار مُدال، همانند بیداد است، با این تفاوت که نی‌داوود بر روی «دو» ایست ندارد و با تحریرهایی ادامه می‌یابد (طلایی ۱۳۹۴: ۲۵۳). نی‌داوود فقط از نظر ملودی و وزن با بیداد تفاوت دارد. نی‌داودد گوشه‌ای‌ست دارای هویت ملودیک. «وزن آن متکی به بحر هزج است» (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۲۶۸).گوشه‌ی نی‌داوود با وزن «مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیل» مثل دوبیتی‌های باباطاهر خوانده می‌شود (همان: ۲۶۹). در نی‌داوود نیز مانند سایر گوشه‌ها، فرود به مُد مبنای همایون صورت می‌گیرد.

باوی با چهارمضراب

فرم چهارمضراب در مُد بیداد است. نغمه‌ی شاهد همانند بیداد، نغمه‌ی «رِ» است. پس از پایان چهارمضراب، گوشه‌ی باوی ادامه می‌یابد و حرکتی به‌سمت اوج همایون در یک هنگام بالاتر انجام می‌دهد و خیلی سریع برمی‌گردد. در پایان نیز فرود به مُد درآمد اجرا می‌شود.

سوز و گداز

گوشه‌ای است موزون که دارای هویت ریتمیک و ملودیک بوده و در فضای مُدال بیداد اجرا می‌شود. نغمه‌ی شاهد «رِ» و نغمه‌ی ایست بر روی «لاکُرُن» است و در پایان، نغمه‌ی «سُل» به‌عنوان ایست و خاتمه مطرح می‌شود. حرکت ملودی در سوز و گداز پایین‌رونده است.

ابوالچپ

گوشه‌ای‌است که هویت ملودیک دارد و در فضای مُدال چکاوک اجرا می‌شود. نغمه‌ی شاهد در آغاز گوشه به درجه‌ی سوم (نغمه‌ی دو) باز می‌گردد که همان نغمه‌ی شاهد طرز و چکاوک است. نغمه‌ی ایست بر روی «سُل» است.

لیلی و مجنون

گوشه‌ای است موزون که هویت ریتمیک دارد و وابسته به مُد چکاوک است. این گوشه دارای وزن عروضی بوده و با وزن اشعار لیلی‌ومجنونِ نظامی گنجوی در بحر هزج مسدس اخرب (مفعول مفاعلن مفاعیل) خوانده می‌شود (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۲۷۴). نغمه‌ی شاهد همچون گوشه‌ی ابوالچپ، درجه‌ی سوم همایون یعنی «دو» و نغمه‌ی ایست، «سُل» است.

راوندی

راوندی گوشه‌ی کوچکی است که بعد از موتیف اول با یک عبارت ریتمیک، زمینه‌ساز فضای نوروزها می‌شود. راوندی را می‌توان گوشه‌ای رابط به‌شمار آورد که گوشه‌های پیشین را به نوروزها وصل می‌کند. آغاز گوشه «مشابه معرف چهارگاه» است (طلایی ۱۳۹۴: ۲۶۲) و پایان گوشه نیز پایه‌ی مشابه پایه‌ی چهارمضراب چهارگاه اجرا می‌شود. نغمه‌ی شاهد و ایست در راوندی، همچنان درجه‌ی سوم همایون یعنی نغمه‌ی «دو» است.

نوروز عرب، نوروز صبا، نوروز خارا

پس از راوندی، گوشه‌های نوروز به سه صورت مختلف اجرا می‌شوند که سه گوشه‌ی مرتبط به‌هم هستند. در هر سه گوشه فرود از اوج در هنگام بالا به دانگ دوم همایون اتفاق می‌افتد. در عبارت نخستین نوروز عرب، فرود از اوج همایون رخ می‌دهد که مشابه فرود شور در گوشه‌ی عُزّال و درآمد خارا از ردیف استاد دوامی است (طلایی ۱۳۹۴: ۲۶۳). در نوروز عرب، نغمه‌ی شاهد در جمله‌ی آغازین «سُل» است. در نوروزهای دیگر، اغلب «دو» به‌عنوان نغمه‌ی شاهد و ایست محسوب می‌شود. پایانِ هر سه گوشه با «پاساژی بالارونده به‌محور مُدال دو» (نغمه‌ی شاهد و ایست) باز می‌گردد (طلایی ۱۳۹۴: ۲۶۴ـ ۲۶۷). وجه مشترک دیگر این سه گوشه، خاتمه‌ی آن‌ها و فرودشان از هنگامِ بالا به نغمه‌ی ایست «دو» است. «نوروز صبا» از نظر ورود به درجات بالاتر دانگ‌ها و جمله‌بندی‌های آن، در توالیِ منطقی گوشه‌ی نوروز عرب است. نوروز صبا، قابلیت‌های مُدگردی به دستگاه‌های دیگر را نیز داراست، ولی کمتر از این قابلیت استفاده می‌شود (مهدوی ۱۳۸۹: ۸۴).

نفیر

گوشه‌ای‌است کوتاه که در اوج همایون اجرا می‌شود. نغمه‌ی «سُل» هنگام بالا به‌عنوان شاهد، نغمه‌ی «رِ» به‌عنوان ایست و «دو» به‌عنوان نغمه‌ی خاتمه به‌شمار می‌آید.

فرنگ با شوشتری‌گردان

گوشه‌ای است موزون بر وزنِ زنگوله که این وزن در سایر بخش‌های ردیف نیز آمده است. نغمه‌ی شاهد و ایست این گوشه، «دو» است. این گوشه دارای کاراکتری سازی است.

تصویر ۱۱ .۸. جمله‌ی معرف فرنگ (طلایی ۱۳۷۴: ۲۶۸)

شوشتری

از گوشه‌های بسیار مهم همایون است. در شوشتری مانند گوشه‌ی چکاوک، ترکیب دانگ‌های چهارگاه و نوا را داریم، با این تفاوت که شوشتری در هنگامِ بالا اجرا می‌شود. نغمه‌ی شاهد نیز «دو»ی هنگامِ بالاست. ایست موقّت آن «لاکُرُن» و ایست قطعی «سُل» است. نوع ملودی‌ها و تحریرهای خاص شوشتری به آن جنبه‌ی استقلالی داده است. برخی شوشتری را مستقل از همایون در نظر می‌گیرند که خود شامل درآمد، اوج و فرود می‌شود. در این مُد، قطعاتی نیز به‌طور مستقل ساخته می‌شود.

تصویر ۱۱ .۹. دانگ‌های مُد شوشتری

جمله‌ی معرف شوشتری که دارای وزن دوبیتی است:

تصویر ۱۱ .۱۰. جمله‌ی معرف شوشتری (طلایی ۱۳۷۴: ۲۷۱)

جامه‌دران

جامه‌دران گوشه‌ای‌ست ملودیک و دارای یک الگوی خاص ملودیک که در فضای مُدال شوشتری آمده است. این گوشه هویت مُدال ندارد و در فضاهای مُدال دیگر ردیف نیز اجرا می‌شود. همانند شوشتری، شاهد آن «دو»ی هنگامِ بالاست. ایست موقت آن «لاکُرُن» و ایست قطعی آن نیز «سُل» است.

تصویر ۱۱ .۱۱. انگاره‌ی ملودیک جامه‌دران (طلایی ۱۳۷۴: ۲۷۲)

راز و نیاز

گوشه‌ای‌است موزون که هویت ریتمیک دارد. وزن آن بر پایه‌ی «مفاعلن فعولن» است. خصوصیات مُدال آن شبیه به شوشتری است، ولی در هنگام پایین اجرا می‌شود. شاهد آن، «دو» هنگام پایین، ایست موقت «لاکُرُن» و ایست قطعی «سُل» در هنگامِ پایین است. گوشه‌ی «راز و نیاز» از ظرفیت‌های ملودیک و ریتمیک به‌طور توأمان بهره می‌برد.

تصویر ۱۱ .۱۲. جمله‌ی معرف راز و نیاز (طلایی ۱۳۷۴: ۲۷۴)

میگُلی

گوشه‌ی کوچکی است که در فضای مُدال شوشتری اجرا می‌شود. وزن آن کرشمه و دارای فرمی چهارپاره است (طلایی ۱۳۹۴: ۲۷۴). نغمه‌ی شاهد «دو» و نغمه‌ی ایست «سُل» است.

مؤالف

گوشه‌ی کوچکی‌است که در آن دانگ شور ارائه می‌شود. با تغییر پرده‌ی «سی‌بِکار» به «سی‌بِمُل» وارد دانگ شور می‌شویم. در جمله‌ی دوم یا جمله‌ی پایانی، نغمه‌ی «لا» به‌صورت متغیّر «بِکار» و «کُرُن» ارائه می‌شود.

بختیاری با مؤالف

آغاز آن در پرده‌های همایون است ولی در جمله‌های بعدی وارد فضای شور می‌شود. این گوشه در پرده‌های چکاوک و بیداد گردش کرده، سپس به همایون فرود می‌کند (طلایی ۱۳۹۴: ۲۷۶). نغمه‌ی شاهد و ایست «سُل» است. نغمه‌ی «لا» مانند گوشه‌ی پیشین، متغیّر است. بختیاری با اشعاری در بحر هزج مسدس مقصور (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل) و اغلب بادوبیتی‌های باباطاهر خوانده می‌شود (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۲۸۶). در این گوشه مُدگردی به شور انجام می‌شود.

تصویر ۱۱ .۱۳. جمله‌ی معرف بختیاری (طلایی ۱۳۷۴: ۲۷۷)

عُزّال

گرچه مؤالف در ابتدا به‌سمت فواصل دستگاه شور حرکت می‌کند، ولی بلافاصله توسط اجرای ملودی‌های بختیاری به همایون باز می‌گردد. در عُزّال است که با تغییر «سی‌بِکار» به «سی‌بِمُل»، دانگ شور تثبیت می‌شود. در دستگاه همایون، توسط عُزّال وارد دستگاه شور می‌شویم. نغمه‌ی شاهد در عُزّال، «سُل» یک هنگام بالاتر است. عُزّال در دستگاه شور نیز اجرا می‌شود و در آنجا نیز در اوج می‌آید. گوشه‌ی عُزّال را نوعی تمرینِ مضراب ذکر کرده‌اند (مهدوی ۱۳۸۹: ۸۷).

دناسُری

دناسُری آخرین گوشه دستگاه همایون است که نقش فرود نهایی به مُد مبنای همایون را به‌عهده دارد. این گوشه را «ده ناصری» یا «دُناصری» نیز نامیده‌اند (مهدوی ۱۳۸۹: ۸۷). حضور نغمه‌ی «می‌کُرُن» آن‌را از یک‌سو به دستگاه شور و اوج همایون مرتبط می‌کند و از سوی دیگر، بِمُل شدن

آن، گوشه را به مُد همایون ارتباط می‌دهد. در طی دو مرحله به فواصل همایون فرود می‌کند. بدین‌ترتیب نقش دناسُری، فرود از مُد شور به مُد همایون است. گوشه دناسُری شبیه به عشّاق است.

تصویر ۱۱ .۱۴. اوج همایون (کیانی ۱۳۷۱: ۳۵)

رنگ فرح

رنگ فرح، رنگ پایان دستگاه همایون است که در آن ترجیع‌بندی تکرار می‌شود. در این رنگ به گوشه‌های چکاوک، نوروز عرب و بیداد اشاراتی می‌شود (طلایی ۱۳۹۴: ۲۸۲). استاد حسن کسایی، رنگ فرح را «پرچم دستگاه همایون» معرفی می‌کرد، بدین‌معنی که هر جا نواخته شود، دستگاه همایون در آنجا حضور دارد (مهدوی ۱۳۸۹: ۸۶). ملودی‌های خاص رنگ فرح، آن‌را از محدوده‌ی یک متن صرفاً آموزشی خارج کرده و از این رنگ در اجراهای خارج از ردیف نیز استفاده شده است.

جدول ۱۱.۱. فضای مُدال، عملکرد و نغمه شاهد گوشه‌های دستگاه همایون در ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌های دستگاه همایون			
فضای مُدال	نام گوشه	عملکرد گوشه	نغمه شاهد
درآمد	چهارمضراب	فرم چهارمضراب در مُد مبنای چهارمضراب	سُل بالادسته
	درآمد اول	ارائه‌ی مُد مبنای دستگاه	لا کُرُن بالادسته
	درآمد دوم	ارائه‌ی مُد مبنای دستگاه همراه با وزن خاص	لا کُرُن بالادسته
موالیان	موالیان	حرکت به چهارگاه و فرود به همایون	سُل میان‌دسته
چکاوک	چکاوک	معرفی دانگ جدید و شاهد جدید	دو بالادسته
	طرز	تأکید بر شاهد جدید	دو بالادسته
بیداد	بیداد	حرکت شاهد به یک پرده بالاتر	رِ بالادسته
	بیداد کُت	گوشه‌ای رابط	رِ بالادسته
	نی‌داود	بسط ملودیک در دانگ‌های بیداد	رِ بالادسته
	باوی با چهارمضراب	فرم چهارمضراب در مُد بیداد	رِ بالادسته
	سوز و گداز	انگاره‌ای موزون	رِ بالادسته
چکاوک	ابوالچپ	گوشه‌ای ملودیک	دو بالادسته
	لیلی و مجنون	گوشه‌ای موزون	دو بالادسته
	راوندی	گوشه‌ی رابط	دو بالادسته
نوروز	نوروز عرب	فرود از اوج در هنگام بالا به دانگ دوم همایون	دو بالادسته
	نوروز صبا	فرود از اوج در هنگام بالا به دانگ دوم همایون	دو بالادسته

	نوروز خارا	فرود از اوج در هنگام بالا به دانگ دوم همایون	دو بالادسته
اوج	نفیر	اجرای همایون در اوج	سُل میان‌دسته
شوشتری	فرنگ با شوشتری گردان	گوشه‌ای موزون در مُد همایون	دو بالادسته
	شوشتری	ترکیب دانگ چهارگاه و نوا	دو بالادسته
	جامه‌دران	ارائه‌ی ملودی خاص	دو پایین‌دسته
	راز و نیاز	گوشه‌ای موزون	دو بالادسته
	میگُلی	اشاره به اصفهان	دو پایین‌دسته
مؤالف	مؤالف	ارائه‌ی دانگ شور	سُل میان‌دسته
	بختیاری با مؤالف	بسط ملودیک در دانگ‌های همایون و شور	سُل میان‌دسته
غزال	غُزّال	تثبیت دانگ شور	سُل میان‌دسته
درآمد	دناسُری	بازگشت به مُد مبنای همایون	لا کُرُن میان‌دسته

فصل دوازدهم
آواز بیات اصفهان

بیات اصفهان بر درجه‌ی چهارم همایون واقع می‌شود و ازاین‌رو آن‌را زیر مجموعه‌ی دستگاه همایون به‌شمار می‌آورند. وجود دانگ‌های مشترک بین آن‌ها، از دلایل این پیوند است. با این‌حال، مُد اصفهان از نظر نغمه‌های تأکیدی و وجود الگوهای ملودیک و همچنین الگوی فرود آن، با دستگاه همایون متفاوت است. فرودی که درگوشه‌های مختلف دستگاه همایون وجود دارد از یک الگو پیروی می‌کند، در صورتی‌که در آواز بیات اصفهان الگوی دیگری برای فرود ارائه می‌شود که وجه مشخصه‌ی بیات اصفهان است. بیات اصفهان، موتیف بال‌کبوتر را به‌کار نمی‌برد (فرهت ۱۳۸۰: ۱۲۷). از طرف دیگر نغمه‌های شاهد و ایست و خاتمه در مُد اصفهان با همایون یکی نیست. نظریه‌پردازانی چون هرمز فرهت، بیات اصفهان را با عنوان «دستگاه» نام می‌برند و آن‌را مستقل از همایون تلقی می‌کنند. فرهت آغازشدن از درجه‌ی چهارم همایون را دلیل کافی برای این‌که بیات اصفهان را اشتقاقی از همایون دانست، نمی‌داند و همچنین با ذکر دلایلی دیگر، بیات اصفهان را مجزا از همایون معرفی می‌کند (فرهت ۱۳۸۰: ۱۲۵ ـ ۱۲۷). همان‌طورکه در فصل‌های اول و دوم عنوان شد، از مهم‌ترین تفاوت‌های آواز و دستگاه این است که آوازها دارای ساختار مُدال ساده‌تری هستند و تنوع مُدال دستگاه‌ها را ندارند. در همین راستا، تعداد گوشه‌های کمتری را نیز شامل می‌شوند. تفاوت دیگری که در فصل‌های اول و دوم بیان شد، این است که در دستگاه‌ها، درآمدها در قسمت بم اجرا می‌شوند و گوشه‌ها به‌تدریج به‌طرف بالا حرکت می‌کنند، در صورتی‌که در آوازها، درآمد در منطقه‌ی صوتی بالا ارائه می‌شود و حرکت تدریجی از بم به منطقه‌ی بالا مشاهده نمی‌شود. نکته‌ی دیگر این بود که آوازها می‌توانند به دستگاه مربوطه‌ی خود، فرود کنند. با برشمردن این نکات به این نتیجه می‌رسیم که قرار گرفتن «بیات اصفهان» به‌عنوان «آواز» و زیرمجموعه‌ای از دستگاه همایون توسط قدما، صحیح بوده است. هرچند، هر آوازی این قابلیت را دارد که همچون یک دستگاه، گسترش یابد و به مجموعه‌ای بزرگ‌تر تبدیل شود.

در گوشه‌های آواز بیات‌اصفهان از فواصل دانگ‌های چهارگاه، نوا و شور استفاده می‌شود و همچون دستگاه همایون، نشانی از دانگ ماهور در آن مشاهده نمی‌شود. مُد مبنای بیات اصفهان از ترکیب دو دانگ به‌هم پیوسته‌ی چهارگاه (مجنّب، بیش‌طنینی، بقیّه) و نوا (طنینی، بقیّه، طنینی) تشکیل شده است. نغمه‌ی شاهدِ بیات اصفهان درجه‌ی چهارم همایون است. مثلاً در همایون «سُل»، بیات اصفهان «دو» خواهیم داشت. بدین‌ترتیب بیات اصفهان از همان جایی آغاز می‌شود که چکاوک اجرا می‌شده است، یعنی درجه‌ی چهارم همایون.

آواز بیات اصفهان را در اصل قسمی از دستگاه شور دانسته‌اند و انتساب آن به دستگاه همایون را به‌شیوه‌ی اجرای آقاحسینقلی نسبت داده‌اند (هدایت ۱۳۱۷: ۳۳ و ۱۰۰؛ اسعدی ۱۳۸۷: ۴۹). در صد سال اخیر، بیات اصفهان دستخوش تغییرات مهمی شده است. اصفهان قدیم دارای چنین دانگی بوده: «سه‌چهارم پرده ـ یک پرده ـ سه‌چهارم پرده» (مجنّب، طنینی، مجنّب) که دانگ مرجع مخالف سه‌گاه است (فیاض ۱۳۹۱: ۱۳۰). اما به‌تدریج این دانگ به دانگ چهارگاه با فواصل «مجنّب، بیش‌طنینی، بقیّه» تغییر شکل داده و تا حد چشم‌گیری به ساختار مینور هارمونیک غربی شباهت یافته است. در بیات اصفهانِ قدیم، اغلب بر روی شاهد همایون، ایست می‌شود.

تصویر ۱۲ .۱. بستر صوتی آواز بیات اصفهانِ «دو»[1] (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۷۰)

تصویر ۱۲ . ۲. دانگ‌های درآمد اصفهانِ «سُل» (اسعدی ۱۳۸۷: ۴۹)

[1] بیات اصفهان «دو» متعلق به همایون «سُل» است که منطقی‌تر این بود در ردیف میرزاعبدالله نیز بیات اصفهان «دو» آورده شود. در کتاب ***مبانی نظری موسیقی*** (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸) اصفهان «دو» شرح داده شده است. ولی در ردیف میراز عبدالله، بیات اصفهان «سُل» آمده که متعلق به همایون «رِ» است.

۱۲ .۱. مُدهای موجود در آواز بیات اصفهان

ویژگی‌های مُدال درآمد اصفهان از لحاظ بستر نغمگی و کارکرد نغمات با منطقه‌ی چکاوک در دستگاه همایون و منطقه‌ی مخالف در دستگاه سه‌گاه تشابه دارد (اسعدی ۱۳۸۷: ۵۳). بستر نغمگی چکاوک، متشکل از دو دانگ چهارگاه و نواست. در این گوشه، شاهد به درجه‌ی چهارم بالای خاتمه‌ی همایون منتقل می‌شود، ایست موقت روی درجه‌ی سوم پایینِ شاهد و خاتمه‌ی نهایی روی درجه‌ی چهارم پایینِ شاهد، یعنی خاتمه‌ی همایون است (اسعدی ۱۳۸۷: ۵۳).

تغییر مُدی که در آواز بیات اصفهان رخ می‌دهد، مربوط به گوشه‌ی بیات‌راجع است که این تغییر مُد از طریق تغییر نغمه‌ی شاهد صورت می‌گیرد و دوباره به مُد مبنای بیات اصفهان فرود می‌آید. بیات اصفهان شامل سه بخش اصلی درآمد، بیات‌راجع و اوج است. مُدگردی دیگری که در بیات اصفهان مرسوم است، مُدگردی به شور است که تغییر مُد توسط گوشه‌ی عشّاق صورت می‌گیرد. در اصفهان به شوری می‌رویم که شاهدش، درجه‌ی پنجم اصفهان باشد. مثلاً از اصفهانِ «دو» به شورِ «سُل» خواهیم رفت.

با در دست داشتن مُد سه‌گاه می‌توان به‌سهولت به مُد اصفهان دست یافت، چراکه ساختمان مُد مخالف و مُد اصفهان یکی است و اصفهانی که از این طریق به‌دست می آید، همان اصفهانِ قدیم است (حجتی ۱۳۷۵: ۶۴). در منطقه‌ی مخالف سه‌گاه نیز مُد اولیه‌ای معرفی می‌شود که گردش نغمات آن متمرکز بر دانگ مخالف با فواصل «مُجَنّب، طنینی، مُجَنّب» است که بر مبنای درجه‌ی سوم بالای شاهد و خاتمه‌ی سه‌گاه بنا شده است. ساختار دانگ مخالف هم‌خانواده با دانگ چهارگاه است، با این تفاوت که فاصله‌ی درجه‌ی سوم در این دو دانگ کمی متفاوت است (اسعدی ۱۳۸۷: ۵۴). در دانگ چهارگاه فاصله‌ی درجات دوم و سوم از طنینی بیشتر است که به آن «بیش‌طنینی» می‌گوییم. دانگ دوم مخالف سه‌گاه نیز همان دانگ نواست. در مخالف، نغمه‌ی شاهد درجه‌ی ششم بالای خاتمه‌ی سه‌گاه، و ایست مُدال بر درجه‌ی سومِ پایین شاهد مخالف و ایست قطبی بر درجه‌ی چهارم پایین شاهد مخالف واقع می‌شود (همان). در گریلی دستگاه شور نیز اشاره‌ای گذرا به منطقه‌ی هم‌خانواده با مخالف سه‌گاه یا درآمد بیات‌اصفهان می‌شود (همان). مناطق دیگری از ردیف که به فضای مُدال اصفهان اشاره می‌شود، می‌توان از منطقه‌ی راک در ماهور، منطقه‌ی اصفهانک و صوفی‌نامه در ماهور، مناطق طرز و نوروز در راست‌پنجگاه نام برد.

تصویر ۱۲ .۳. اِشِل صوتی و کارکرد نغمات در آواز بیات اصفهانِ «سُل» (طلایی ۱۳۹۴: ۲۵)

۱۲ . ۲. آواز بیات اصفهان در رویکرد غرب‌گرایانه

نظریه‌پردازان غرب‌گرا، به شباهت‌های بیات اصفهان و گام مینور تأکید می‌ورزند: «گام اصفهان از همایون هم به گام کوچک نزدیک‌تر است زیرا تونیک آن با گام کوچک مشترک و تنها اختلاف در درجه ششم است. یعنی درجه ششم گام کوچک با تونیک فاصله ششم کوچک تشکیل می‌دهد درصورتی‌که میان این دو درجه در اصفهان یک فاصله ششم نیم‌بزرگ است» (خالقی ۱۳۷۳: ۲۰۷). این شباهت‌ها سبب می‌شود که بیات اصفهان را همانند گام مینور غربی تلقی کنند و در آهنگسازی‌ها برای ارکسترهای بزرگ، بیات‌اصفهان همچون دستگاه ماهور در بین موسیقی‌دانان غرب‌گرا از محبوبیت خاصی برخوردار بوده است.

نظریه‌پردازان غرب‌گرا نیز به دو نوع بیات اصفهان اشاره می‌کنند و بیات اصفهان قدیمی را بیات‌اصفهان کلاسیک می‌دانند. وزیری در این رابطه می‌نویسد: «... دو نوع معمول است. یکی اصفهان با نت محسوس نیم‌پرده که درواقع به‌واسطه تأثیر موسیقی غربی معمول گشته. دیگر اصفهان با محسوس پرده نیم‌بزرگ که به‌طرز ایام قدیم است و اصل اصفهان این دومی است...» (وزیری ۱۳۸۳: ۲۰۷). اصفهان قدیم بیشتر با شور و سه‌گاه پیوند دارد تا همایون (صفوت و کارن ۱۳۸۸:۱۱۵).

۱۲ .۳. به‌دست آوردن نام آواز بیات اصفهان از روی علائم سرکلید

بیات اصفهانی که در ردیف میرزاعبدالله آمده، بیات اصفهان «سُل» بوده که مربوط به همایون «رِ» است. باتوجه به این‌که در ردیف میرزا عبدالله، همایون «سُل» ارائه شده است، منطقی‌تر این بود که پس از آن همایون، بیات اصفهان مربوط به همایون «سُل»، یعنی بیات اصفهان «دو» اجرا شود. ولی در این ردیف بیات اصفهان «سُل» نواخته می‌شود. بیات اصفهان را می‌توان از مبناهای «دو» و «فا» و به‌ندرت از «رِ» و «لا» نیز اجرا کرد (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۷۲). بیات اصفهان تابع همان ساختار و علائم سرکلید دستگاه همایون است. تفاوت آواز اصفهان و دستگاه همایون در نغمه‌ی شاهد آن-هااست. درجه‌ی چهارم همایون، نغمه‌ی شاهد بیات اصفهان خواهد بود.

۱۲ .٤. آواز بیات اصفهان در رویکردتاریخ‌گرایانه

مجید کیانی درآمد بیات اصفهان و همچنین فواصل بیات‌راجع و جامه‌دران را منطبق با دایره سَب معرفی می‌کند (کیانی ۱۳۷۱: ۳۵). فواصل اوج اصفهان در کتاب کیانی همچون اوج همایون منطبق با فواصل بوستان ذکر شده است (کیانی ۱۳۷۱: ۳۵).

۱۲ .۵. گوشه‌های بیات اصفهان

درآمد

در دستگاه‌های بزرگ، مُد اصلی دستگاه یا همان مُد مبنا که توسط درآمدها ارائه می‌شود، بخش کوچکی از کل دستگاه را تشکیل می‌دهد. اما در آوازها که مجموعه‌های کوچک‌تری نسبت به دستگاه هستند، بخش درآمد به‌تناسب، قسمت بزرگ‌تری از کل بوده و برای دوره‌ی زیادتری باقی می‌ماند (فرهت ۱۳۸۰: ۱۲۸). این مورد برای درآمد بیات اصفهان نیز صدق می‌کند.

جمله‌ی آغازین درآمد اصفهان، با تأکید بر نغمه‌ی شاهد (سُل) شروع می‌شود. ساختار مُدال اصفهان در درآمد اصفهان متشکل از دانگ به‌هم پیوسته‌ی چهارگاه و نواست (تصویر ۱۲ . ۲) و نغمه‌ی شاهد و آغاز «سُل» بوده و نغمه‌ی ایست موقت، درجه‌ی سوم پایین شاهد یعنی «می‌کُرُن» است که با اشاره‌هایی به‌نغمه‌ی «رِ» همراه است. درجه‌ی چهارم پایینِ شاهد یعنی نغمه‌ی «رِ» در برخی از عبارات نقش ایست قطبی را به‌عهده دارد. نغمه‌ی خاتمه یا ایست قطعی در آواز بیات اصفهان در روایت‌های مختلف متفاوت است: منطبق بر نغمه‌ی شاهد، درجه‌ی سوم پایینِ شاهد، درجه‌ی چهارم پایینِ شاهد و یا درجه‌ی پنجم پایینِ شاهد (اسعدی ۱۳۸۷: ۴۸). خاتمه روی درجه‌ی چهارمِ پایین شاهد، تداعی‌گر انتساب این آواز به دستگاه همایون بوده؛ درحالی‌که خاتمه روی درجه‌ی شاهد حاکی از اجرای مستقل این آواز است (همان). در ردیف میرزاعبدالله و دوامی، نغمه‌ی خاتمه در درآمد درجه‌ی چهارم پایین شاهد است. اما در ردیف آقاحسینقلی نغمه‌ی خاتمه‌ی درآمد، درجه‌ی پنجم پایینِ شاهد است که با فیگوری اختتامی با پرش نزولی به فاصله‌ی سوم مُجنّب، از ایست موقّت به خاتمه‌ی نهایی شکل می‌گیرد که یادآور انگاره‌ی فرود افشاری است (همان: ۵۲). گوشه‌های سیّاری که در این منطقه اجرا می‌شوند عبارتند از: سوزوگداز، جامه‌دران و بخش اول نغمه.

جامه‌دران

جامه‌دران گوشه‌ای‌است تغزلی که هویت ملودیک دارد و از الگوی ملودیک خاصی پیروی می‌کند. جامه‌دران در دستگاه‌های دیگر مانند همایون، بیات‌ترک، افشاری و نوا نیز قابل اجراست. فرهت از جامه‌دران به‌عنوان «گوشه‌های سرگردان» نام می‌برد (فرهت ۱۳۸۰: ۱۷۷)، چراکه فاقد هویت

مُدال بوده و در مُدهای مختلف اجرا می‌شود. مشخصه‌ی اصلی ملودیک در جمله‌ی آغازین آن است که فاصله‌ی دوم کوچک را به‌کار می‌برد. در جامه‌دران، درجه‌ی سوم بیات اصفهان (سی‌بِمُل) به‌عنوان نغمه‌ی شاهد فعال می‌شود که در فاصله‌ی ششم کوچک نسبت به شاهدِ همایون واقع است. با این‌حال، مشکل بتوان جامه‌دران را کاملاً متمایز از فضای درآمد در نظر گرفت، چراکه جامه‌دران در همان محدوده‌ی مُد مبنا، برخی از نغمات را برجسته می‌سازد (فیاض ۱۳۹۱: ۱۲۸). نغمه‌ی «سُل» به‌عنوان ایست موقّت در جامه‌دران مطرح می‌شود. همچون درآمد، نغمه‌ی خاتمه، «می‌کُرُن» است که با اشاره‌هایی به نغمه‌ی «رِ» همراه است.

تصویر ۱۲ .۴. انگاره‌ی ملودیک جامه‌دران در بیات اصفهان (طلایی ۱۳۷۴: ۲۸۸)

بیات‌راجع

بیات‌راجع یا بیات‌راجه، نخستین مُدی است در بیات اصفهان که متمایز از مُد مبنا عمل می‌کند. بیات‌راجع ساختاری مشابه بیداد همایون دارد. بیداد در درجه‌ی پنجم همایون واقع می‌شود و بیات‌راجع نیز در درجه‌ی دوم مُد مبنای اصفهان (همان درجه‌ی پنجم همایون) بنا شده است. بنابراین بیات‌راجع در بیات اصفهان نقش بیداد و نی‌داوود در همایون را ایفا می‌کند و حالتی شبیه به بیداد همایون دارد. درجه‌ی دوم اصفهان (یا درجه‌ی پنجم همایون) به‌عنوان نغمه‌ی شاهد و ایست و آغاز مطرح می‌شود. وجه تمایز بیداد و بیات‌راجع، پایان‌بندی متفاوت آنهاست. بیات‌راجع روی درجه‌ی دوم بیات‌اصفهان (همان درجه‌ی پنجم همایون) توقف می‌کند، درصورتی‌که بیداد در یک درجه پایین‌تر می‌ایستد (فیاض ۱۳۹۱: ۱۲۸).

در این گوشه، شاهد به‌درجه‌ی دوم بالای شاهد منتقل می‌شود و گردش نغمات متمرکز بر دانگ دوم اصفهان (دانگ نوا) است (اسعدی ۱۳۸۷: ۵۲). تمرکز بر درجه‌ی دوم این دانگ در بیات‌راجع در دستگاه نوا و آواز بیات اصفهان مشترک است که می‌تواند به‌عنوان نکته‌ای حاکی از امکان استقلال این فضای مُدال در نظر گرفته شود (همان). در ردیف میرزاعبدالله در بخش‌های دوم و سوم گوشه‌ی بیات‌راجع به‌ترتیب فضای مُدال نوا و شور نمود پیدا می‌کند (همان).

تصویر ۱۲ .۵. بیات‌راجع (اسعدی ۱۳۸۷: ۴۹)

«نمود نوا» در ردیف میرزاعبدالله در ادامه‌ی بیات‌راجع می‌آید و در آن با استفاده از نغمات متغیّر فضایی از دو دانگ پیوسته‌ی شور و نوا ایجاد می‌شود که نمودی کلی از فضای نوا در بیات اصفهان ایجاد می‌کند. در ردیف آقاحسینقلی این منطقه ارائه نشده است. در روایت پایور از ردیف دوامی، گوشه‌ی عراق در این فضا ارائه می‌شود (اسعدی ۱۳۸۷: ۵۲).

تصویر ۱۲ .۶. نمود نوا در بیات‌راجع (اسعدی ۱۳۸۷: ۴۹)

در بخش سوم گوشه‌ی بیات‌راجع با ایجاد شاهد در بین دو دانگ شور پیوسته، فضایی از شور در بیات اصفهان نمود می‌یابد. بخش دوم گوشه‌ی نغمه نیز در همین فضا اجرا می‌شود. در ردیف آقاحسینقلی، گوشه‌ی شور و شکسته‌ی اصفهان در این منطقه سیر می‌کند (همان: ۵۳).

تصویر ۱۲ .۷. نمود شور در بیات‌راجع(اسعدی ۱۳۸۷: ۴۹)

ساختار مُدال بیات‌راجع در بیات اصفهان، متشابه با بیات‌راجع در دستگاه نوا و نیز منطقه‌ی بیداد در دستگاه همایون است. در هر دو مورد گردش نغمات در محدوده‌ی دانگ نوا با تأکید بر درجه‌ی دوم

دانگ به‌عنوان نغمه‌ی شاهد، و ایست روی درجه‌ی اول دانگ صورت می‌پذیرد. نغمه‌ی آغاز بیات‌راجع نیز اغلب، قطب فوقانی دانگ است که نغمه‌ی مؤکدی نیز به‌شمار می‌آید (اسعدی ۱۳۸۷: ۵۵).

عُشّاق (اوج)

عشاق گوشه‌ای‌است که در اوج اصفهان اجرا می‌شود. این گوشه معمولاً پس از بیات‌راجع می‌آید. عشّاق در ردیف میرزاعبدالله به‌صورت مجزا تفکیک نشده، بلکه در پایان گوشه‌ی بیات‌راجع و بدون ذکر عنوان «عشاق» گنجانده شده است. عشّاق، با پایین‌آمدن ریزپرده‌ای درجه‌ی ششم اصفهان (تبدیل می‌کُرُن به می‌بِمُل)، متغیّر شدن درجه‌ی سوم اصفهان (سی‌بِمُل و سی‌کُرُن) و پایین‌آمدن نیم‌پرده‌ای درجه‌ی هفتم (فا دِیز به فا بِکار) شکل می‌گیرد. شاهد آن، درجه‌ی پنجم بیات اصفهان (هشتم همایون) یعنی «رِ» است. بدین‌ترتیب از طریق عُشّاق، مُدگردی به شور صورت می‌گیرد. شاهد عشّاق همان نغمه‌ی شاهد شور خواهد بود. به‌عبارت دیگر در بیات اصفهان به شوری می‌رویم که شاهدش، درجه‌ی پنجم اصفهان (شاهد عُشّاق) باشد.

عشّاق بیات اصفهان تفاوتی با عشّاق همایون و دشتی ندارد. با همان فواصل و منطقه‌ی صوتی و ویژگی‌ها و «تداوم موسیقی در شور» (فیاض ۱۳۹۱: ۱۲۹)، ولی وجه مشخصه‌ی آن فرود به بیات اصفهان است. عشّاق از گوشه‌هایی است که در چندین دستگاه و بدون آن‌که تغییر بارزی در ساختار ملودیک و مُدال آن صورت گیرد، اجرا می‌شود. یعنی نه‌تنها ساختار ملودیک، بلکه ساختار مُدال خود را نیز در دستگاه‌های مختلف حفظ می‌کند. عشّاق که در مُد شور است، معمولاً در دستگاه شور اجرا نمی‌شود. بلکه ممکن است در همایون، بیات اصفهان، راست و نوا اجرا شود که سه دستگاه اول با شور متفاوت هستند و لزوماً با استفاده از مُدگردی به‌میان آورده می‌شوند (فرهت ۱۳۸۰: ۷۵).

نغمه

گوشه‌ای‌است موزون که دارای هویت ریتمیک است. دارای دور عروضی مفعول فاعلن فعلاتن مفاعلن است (فیاض ۱۳۹۱: ۱۲۹). در این گوشه به بیات‌راجع نیز اشاره می‌شود.

تصویر ۱۲ .۸. انگاره‌ی موزون نغمه در بیات اصفهان (طلایی ۱۳۷۴: ۲۹۵)

سوز و گداز

سوز و گداز نیز گوشه‌ای‌است که هویت موزون دارد. بر وزن دوبیتی و «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل» است. ملودی آن بیشتر در دانگ دوم بیات اصفهان حرکت می‌کند.

تصویر ۱۲ .۹. جمله‌ی معرف سوز و گداز (طلایی ۱۳۷۴: ۲۹۸)

جدول ۱۲ .۱. فضای مُدال، عملکرد و نغمه‌ی شاهد گوشه‌های آواز بیات اصفهان در ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌های آواز بیات اصفهان			
فضای مُدال	نام گوشه	عملکرد گوشه	نغمه شاهد
درآمد	درآمد	ارائه‌ی مُد مبنای بیات اصفهان	سُل میان‌دسته
	جامه‌دران	بسط ملودیک	سی بِمُل میان‌دسته
عشّاق	بیات‌راجع و فرود	تغییر مُد از طریق تغییر نغمه‌ی شاهد و فرود، در ادامه ورود دانگ شور (عشّاق)	لا میان‌دسته در عشاق: رِ پایین‌دسته
	نغمه	گوشه‌ای موزون با ملودی خاص	رِ پایین‌دسته
	سوز و گداز	بسط ملودیک و بازگشت به درآمد	رِ پایین‌دسته

فصل سیزدهم
دستگاه چهارگاه

دستگاه چهارگاه تنها دستگاهی است که تمامی گوشه‌های آن از ترکیب فواصل یک نوع دانگ یعنی دانگ چهارگاه تشکیل شده است. فواصل دانگ چهارگاه عبارتند از: «مُجنّب، بیش‌طنینی، بقیّه». دانگ چهارگاه شامل یک فاصله‌ی بزرگ‌تر از طنینی است که به آن فاصله «بیش‌طنینی» می‌گویند. این فاصله از مجموع یک مُجنّب و یک بقیّه به‌دست می‌آید که در برخی منابع آن‌را با علامت اختصاری «هـ» نشان می‌دهند (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۱۶). این فاصله امروزه در دانگ چهارگاه اجرا می‌گردد. گوشه‌های موجود در دستگاه چهارگاه از ترکیبات دانگ چهارگاه تشکیل شده‌اند. مُدگردانی‌هایی که در این دستگاه توسط گوشه‌های زابل، حصار و مخالف صورت می‌گیرد، از طریق تغییر نغمه‌ی شاهد و یا انتقال مُد به‌طبقه‌ای دیگر انجام می‌شود، و این مُدگردانی‌ها توسط تغییر دانگ صورت نمی‌گیرد. از این‌رو دستگاه چهارگاه یک‌دست‌ترین دستگاه به‌شمار می‌آید و موقعیتی برجسته در میان دستگاه‌های دیگر دارااست. همچنین دستگاه چهارگاه، تنها دستگاهی است که در آن، فواصل دانگ شور حضور ندارد و از این حیث نیز دارای ساختاری متمایز از دستگاه‌های دیگر است.

موضوع مهم دیگر پیوستگی دستگاه چهارگاه و سه‌گاه است که می‌توان گفت هیچ دو دستگاهی چنین رابطه‌ی تنگاتنگی ندارند. سه‌گاه و چهارگاه، فقط در نام شباهت ندارند، بلکه در اشتراک گوشه‌ها نیز شباهت تام دارند. در چهارگاه با تغییر مُد، همان گوشه‌های سه‌گاه را می‌نوازیم: درآمد، زنگ‌شتر، زابل، مویه، مخالف و مغلوب. البته، تعدادی از گوشه‌ها مختص چهارگاه هستند و در سه‌گاه اجرا نمی‌شوند. برخی معتقدند که این دو دستگاه در گذشته دستگاه واحدی بوده‌اند و با تغییر فاصله‌ی میان درجه‌های سوم و چهارم دانگ‌های دستگاه اولیه، دو دستگاه مجزا به‌وجود آمد؛ بدون این‌که الگوهای ملودی جداگانه‌ای برای‌شان در نظر گرفته شود (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۶۶).

اگرچه وجه اشتراک دو دستگاه سه‌گاه و چهارگاه را، وجود گوشه‌ها و الگوهای ملودیک و ریتمیک مشترک می‌دانیم، وجه تمایز این دو دستگاه از نظر فواصل ساختار مُدال‌شان است و از نظر فواصل درون دانگی هیچ شباهتی بین این دو دستگاه وجود ندارد. به‌گفته‌ی فرهت، هیچ دو مُدی از

نظر فواصل این‌گونه از هم دور نیستند (فرهت ۱۳۸۰: ۹۷). در سه‌گاه فواصل «یک پرده و سه‌چهارم پرده» داریم، مانند فواصل «فا ـ سُل ـ لاکُرُن»، درحالی‌که در چهارگاه فواصل «یک و یک‌چهارم پرده و یک‌دوم پرده» داریم، مانند فواصل «لاکُرُن ـ سی ـ دو». حاصل‌جمع این فواصل در هر دو یکی است، ولی راه رسیدن متفاوت است (فیاض ۱۳۹۱: ۱۱۵ ـ ۱۱۶). از سوی دیگر «یک فاصله‌ی سومِ میانه در هر دو دستگاه نقش کلیدی در برپاداشتن ساختمان دستگاه ایفا می‌کنند» (همان: ۱۱۴). اما این فاصله‌ی سوم در این دو دستگاه به دو صورت مختلف عمل می‌کنند. در سه‌گاه از یک نغمه‌ی اصلی به نغمه‌ای کم‌ثبات‌تر می‌رسیم (عبور از فا به لاکُرُن)، درحالی‌که در چهارگاه از یک نغمه‌ی کم‌ثبات به نغمه‌ی اصلی (عبور از لاکُرُن به دو) خواهیم رسید (همان).

مقام چهارگاه در عراق عرب در جایگاه چهارم (= چهار درجه بالاتر از شاهد راست) یعنی بلافاصله پس از سه‌گاه واقع شده است. شاهد چهارگاه در مکتب بغداد بر درجه‌ی چهارم دانگ راست (فا) قرار می‌گیرد. حال آن‌که در موسیقی ایرانی چنین نیست و نام این مقام با جایگاه واقعی آن تباین دارد (حجتی ۱۳۷۵: ۶۹).

اجرای دستگاه چهارگاه از سیم دست‌باز «دو» تسهیلات فراوانی را برای نوازندگان تار و سه‌تار فراهم می‌سازد. انگشت وسطی در اجرای فواصل بزرگ‌تر از یک پرده (فاصله‌ی بیش‌طنینی) نقش مهمی ایفا می‌کند. همچنین اجرای دستگاه چهارگاه در این قسمت از سیم‌های ساز موجب زیبایی سونوریته جملات موسیقی می‌شود و شاید این امکان در محلی دیگر به‌هیچ‌وجه میسر نشود. زیرا در این پوزیسیون دو سیم آزاد «دو ـ سُل» دارای رزونانس آزاد طنین‌داری هستند (حنانه ۱۳۸۹: ۷۲ـ ۷۱). دستگاه چهارگاه در ردیف میرزاعبدالله دارای سی و چهار گوشه است که سه گوشه‌ی پایانی آن‌را رنگ‌های پایان دستگاه (لزگی، متن و حاشیه، شهرآشوب) تشکیل می‌دهند.

تصویر ۱۳ .۱. بستر صوتی دستگاه چهارگاه (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۶۵)

۱۳. ۱. مُدهای موجود در دستگاه چهارگاه

در دستگاه چهارگاه، درجات دوم و هفتم به‌عنوان نغمه‌ی شاهد مطرح نمی‌شوند و سایر درجات به‌ترتیب از بم به زیر به‌عنوان شاهد به‌کار می‌روند. نغمه‌ی شاهد در گوشه‌های آغازین چهارگاه، بر روی درجه‌ی اول قرار دارد. درجه‌ی دوم در هیچ گوشه‌ای نغمه‌ی شاهد نمی‌شود. درجه سوم، نغمه‌ی شاهد بخش زابل را به‌عهده دارد. درجه‌ی چهارم فقط امکانات محدودی را به‌نغمه‌ی شاهد می‌بخشد (صفوت و کارن ۱۳۸۸: ۷۲). درجه‌ی پنجم و درجه‌ی ششم، در مُدهای مهم حصار و مخالف نغمه‌ی شاهد می‌شوند. درجه‌ی هفتم در دستگاه چهارگاه، هیچ‌گاه نغمه‌ی شاهد واقع نمی‌شود. درجه‌ی هشتم یا هنگام نیز در پایان دستگاه به‌عنوان نغمه‌ی شاهد نمایان خواهد شد.گوشه‌های مُدال دستگاه چهارگاه، به‌ترتیب از بم به زیر، روندی بالارونده و صعودی را طی می‌کنند. این گوشه‌های مُدال به‌ترتیب عبارتند از: درآمد، زابل، مویه، حصار، مخالف، مغلوب و منصوری.

تصویر ۱۳ .۲. اِشِل صوتی و کارکرد نغمات در دستگاه چهارگاهِ«دو» (طلایی ۱۳۹۴: ۲۶)

۱۳ .۲. دستگاه چهارگاه در رویکرد غرب‌گرایانه

وزیری نیز در تبیین دستگاه چهارگاه، آن‌را گامی معرفی می‌کند که دو دانگ آن مساوی است (وزیری ۱۳۸۳: ۱۷۷). نظریه‌پردازان غرب‌گرا شباهت‌های گام چهارگاه را با گام بزرگ (ماژور) و گام کوچک (مینور) برمی‌شمارند (وزیری ۱۳۸۳: ۱۷۷؛ خالقی ۱۳۷۳: ۲۳۲ـ ۲۳۳). این نظریه‌پردازان معتقدند که گام چهارگاه، برخی ویژگی‌های گام ماژور و برخی از ویژگی‌های گام مینور را در خود جمع کرده است. ازجمله شباهت‌های گام چهارگاه با گام ماژور از دیدگاه آنان عبارتند از: بالارونده بودن گام آن، وجود فاصله‌ی سوم بزرگ و هفتم بزرگ و مساوی بودن دانگ‌های درونِ گام (خالقی ۱۳۷۳: ۲۳۲ـ ۲۳۳). رابطه‌ی گام چهارگاه و گام مینور از نظر ایشان بدین قرار است: گاهی بالارونده و گاهی پایین‌رونده بودن گام چهارگاه، شباهت فاصله‌ی دوم بیش‌بزرگ به‌فاصله‌ی دوم افزوده‌ای که در گام مینور حاصل می‌شود (همان: ۲۳۳). همان‌طورکه ملاحظه می‌شود، این نظریه‌پردازان کاملاً

تحت‌تأثیر تئوری موسیقی غربی به تبیین دستگاه چهارگاه می‌پردازند که چنین تحلیل‌هایی امروزه منسوخ شده است. این‌که وجود فواصل سوم بزرگ، هفتم بزرگ و دوم بیش‌بزرگ (بیش‌طنینی) را به گام‌های موسیقی غربی ارتباط دهیم، در تحلیل دستگاه‌های موسیقی ایرانی قابل‌توجیه نیست.

نظریه‌پردازان غرب‌گرا، چهارگاه را دارای دو محسوس می‌دانند. «گام چهارگاه هم بالارونده است و هم پایین‌رونده و در دو حال دارای محسوس است» (خالقی ۱۳۷۳: ۲۳۲).آنها درجه‌ی هفتم و درجه‌ی دوم چهارگاه را به‌ترتیب در حرکت بالارونده و پایین‌رونده به‌عنوان نغمه‌ی«محسوس» تحلیل می‌کنند: «چهارگاه تنها دستگاهی است که گام آن، هم در حالت بالارونده و هم در حالت پایین‌رونده، دارای نت «محسوس» است: یکی درجه‌ی هفتم گام که فاصله‌ی آن با تونیک نیم‌پرده است، یکی هم درجه‌ی دوم گام که فاصله‌ی آن با تونیک سه ربع‌پرده است، و در هیچ‌یک از جمله‌های موسیقایی، روی درجه‌ی هفتم و دوم چهارگاه ایست وجود ندارد و بعد از شنیده شدن هر یک از این دو نت، گوش احساس می‌کند که باید آهنگ بر روی نت «تونیک» برود و خاتمه یابد. ازین‌رو در گام چهارگاه، هر دو نت (هفتم و دوم) محسوس به‌شمار می‌آیند» (صفوت و کارن ۱۳۸۸: ۶۸).

۱۳ .۲. به‌دست آوردن نام دستگاه چهارگاه از روی علائم سرکلید

چهارگاه در ردیف میرزاعبدالله با مبنای «دو» اجرا می‌شود. چهارگاه را می‌توان از مبناهای «رِ»، «سُل» و «لا» نیز اجرا کرد (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۶۷). برای به‌دست آوردن نام دستگاه چهارگاه از روی علائم سرکلید بدین‌طریق عمل می‌کنیم: ابتدا باید چهارگاه بودن دستگاه را از روی علائم سرکلید تشخیص دهیم. اگر در علائم سرکلید دو علامت کُرُن داشتیم که طبق توالی بِمُل‌ها قرا نگرفته بودند، علائم سرکلید مربوط به دستگاه چهارگاه خواهد بود (برخلاف سه‌گاه که دو علامت کُرُن طبق توالی بِمُل‌ها هستند). در مورد علائم سُری نیز اگر دو علامت سُری داشتیم که طبق توالی دیزها واقع نشده بودند، علائم سرکلید مربوط به چهارگاه است (برخلاف سه‌گاه که دو علامت سُری طبق توالی دِیزها واقع می‌شود) (جعفری‌نژاد و کبیری‌زاد ۱۳۸۹: ۱۲۵). در مرحله‌ی بعد، برای یافتن نغمه‌ی شاهد چهارگاه، پس از تشخیص دستگاه چهارگاه، کُرُن‌ها و سُری‌های علائم سرکلید را در نظر نمی‌گیریم و سپس با احتساب بِمُل‌ها و دِیزهای سرکلید مطابق روش پیدا کردن نام گام‌های ماژور از روی علائم سرکلید عمل می‌کنیم (همان: ۱۲۶). چهارگاه «لا»، استثنائاً دارای علائم زیر است:

تصویر ۱۳ . ۳. علائم سرکلید چهارگاه «لا» (جعفری‌نژاد و کبیری‌زاد ۱۳۸۹: ۱۲۶)

۱۳ . ۳. دستگاه چهارگاه در رویکرد تاریخ‌گرایانه

کیانی فواصل دانگ موجود در چهارگاه را «مُجنّب، طنینی، مُجنّب» معرفی کرده است (کیانی ۱۳۷۱: ۳۱). کیانی فاصله‌ی «بیش‌طنینی» یا «دوم نیم‌بزرگ» را لحاظ نمی‌کند، چراکه در فواصل موسیقی قدیم ایران وجود ندارد. وی در این‌باره می‌گوید: «همچنین فواصلی که در گام‌های جدید به‌کار برده می‌شوند به‌ویژه در گام‌های همایون، اصفهان و چهارگاه از درجه ملایمت فواصل موسیقی ایرانی به‌دورند و [...] فواصل آن‌ها در [...] موسیقی دستگاهی ردیف استادان گذشته مشاهده نمی‌شود» (همان:۴۰).کیانی درباره‌ی فواصل دستگاه چهارگاه می‌گوید: «فواصل درجات چهارگاه تقریباً همان فواصل درجات سه‌گاه است، با این تفاوت که ترتیب دانگ‌های آن، پرده‌های شاهد، ایست و همچنین روند نغمات در چهارگاه به‌گونه‌ای دیگر شکل می‌گیرد» (همان). وی درآمد و زابل را مطابق با فواصل دایره‌ی «سو» از دوایر عراق می‌داند. مخالف را با فواصل مقام «نهفت»، حصار و منصوری را نیز با فواصل دایره «سو» در موسیقی قدیم ایران منطبق می‌داند (همان).

۱۳ .٤. دستگاه چهارگاه در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی

در *مجمع‌الادوار* دستگاه چهارگاه پس از شرح دستگاه راست‌پنجگاه آمده است. مخبرالسلطنه از نظر تغییر نیافتن فواصل موجود در گوشه‌های چهارگاه، آن‌را دستگاهی یکنواخت معرفی می‌کند و به‌طورکلی سه «زمینه»یا مُد از آن‌را ذکر می‌کند: چهارگاه، مویه وحصار (هدایت ۱۳۱۷:۱۰۵). وی در این راستا می‌گوید:

«چهارگاه دستگاهی است یکنواخت، در متغیرات آن اعلال ندرت دارد [...] درحصار و ملحقات آن بسته‌نگار، نغمه، دوتایکی، هزار مرتبه به‌به، ذوالاربع زاید به‌کار آید و این قسمت را میان‌خانه چهارگاه تصور باید کرد» (هدایت ۱۳۱۷:۱۰۴).

در *مجمع‌الادوار* به گوشه‌های میانی دستگاه که نقش تغییر مُد مبنای دستگاه را به‌عهده دارند، «میان‌خانه» اطلاق شده است. این واژه، اصطلاحی است که در موسیقی قدیم ایران و تا زمان صفویه به بیت‌های وسط تصانیف گفته می‌شد (میثمی ۹۵:۱۳۷۹).

مخبرالسلطنه درباره‌ی گوشه‌های فرعی که نقش ملودیک و ریتمیک را به‌عهده دارند، می‌افزاید: «بسته‌نگار و نغمه و هزار مرتبه به‌به اختصاص به دستگاهی ندارند و درحقیقت در هرجا تفنن در لحن به‌شمار می‌آیند» (هدایت ۱۳۱۷: ۱۰۴). گوشه‌ی «هزارمرتبه به‌به» امروزه با نام «کرشمه» اجرا می‌شود و در فهرست *بحورالالحان* نیز با عنوان «کرشمه» ذکر شده است. همچنین دستگاه چهارگاه در *مجمع‌الادوار* «انسب زمینه‌ها برای بحر متقارب (رجز)» معرفی گشته است (هدایت ۱۳۱۷: ۱۰۳).

۱۳ .۵. گوشه‌های دستگاه چهارگاه

به‌دلیل گوشه‌های مشترکِ متعدد دستگاه چهارگاه با دستگاه سه‌گاه، تکرار موارد مشابه در گوشه‌های مشترک این دو دستگاه اجتناب‌ناپذیر است.

درآمد

چهار گوشه‌ی نخست دستگاه چهارگاه را چهار نوع درآمد تشکیل می‌دهند. نقش درآمد، ارائه‌ی مُد مبنای دستگاه چهارگاه است. درآمد چهارگاه از ترکیب دو دانگِ همسانِ چهارگاه تشکیل شده است (تصویر ۴,۱۳).

تصویر ۱۳ .۴. دانگ‌های درآمد چهارگاهِ «دو» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۶۵)

همانطورکه در تصویر ۱۳ .۴ ملاحظه می‌شود، نغمه‌ی شاهد و نغمه‌ی خاتمه‌ی درآمد، درجه‌ی چهارم دانگ اول یا نغمه‌ی «دو» است. نغمه‌ی «دو» به‌عنوان ایستِ قطعی مُد درآمد نیز محسوب می‌شود. بر روی «لاکُرُن» نوعی ایست شکل می‌گیرد که می‌توانیم آن را «ایست قطبی» در نظر بگیریم. نغمه‌ی «لاکُرُن»، نغمه‌ی آغاز درآمد نیز به‌شمار می‌آید.

تصویر ۱۳ .۵. جمله‌ی آغازین در درآمدهای چهارگاه (طلایی ۱۳۷۴: ۳۰۰)

تصویر ۱۳ .۶. جمله‌ی معرف درآمد اول(طلایی ۱۳۷۴: ۳۰۰)

در درآمد دوم نیز، مُد مبنای چهارگاه ارائه می‌شود. نغمه‌ی شاهد «دو» است. در جملاتی نیز بر نغمه‌ی «رِ کُرُن» تأکید می‌شود که این تأکید چشم‌گیر نیست. «لاکُرُن» نیز همچون درآمد اول به‌عنوان ایست قطبی و نغمه‌ی آغاز محسوب می‌شود.

تصویر ۱۳ .۷. جمله معرف درآمد دوم(طلایی ۱۳۷۴: ۳۰۲)

درآمد سوم چهارگاه، پیش‌زنگوله و زنگوله نیز نامیده می‌شود. قسمت آغازین درآمد سوم، همچون جمله‌ی آغازین درآمد اول و درآمد دوم است. سپس، وزن پیش‌زنگوله و پس از آن وزن زنگوله در مُد مبنای چهارگاه اجرا می‌شود. از این نظر جنبه‌ی ریتمیک درآمد سوم، مهم‌تر از جنبه‌ی مُدال آن جلوه می‌کند.

تصویر ۱۳ .۸. جمله معرف درآمد سوم یا پیش‌زنگوله (طلایی ۱۳۷۴: ۳۰۴)

درآمد چهارم، دارای انگاره‌ای بالارونده و صعودی است که به‌درجه‌ی ششم می‌رسد که یادآور مخالف چهارگاه است. در پایان با انگاره‌ی فرود چهارگاه، به‌منطقه‌ی درآمد باز می‌گردد. در فرودِ درآمد چهارم، نغمه‌ی «فا دیز» ظاهر می‌شود که نغمه‌ی متغیّر گذراست که کارکرد مُدال ندارد و سریع از آن گذر می‌شود. نغمه‌ی «دو» همچنان به‌عنوان شاهد، ایست و خاتمه در مُد مبنای چهارگاه مطرح است.

نغمه

نغمه در همان مُد مبنای چهارگاه است. دارای وزن و گردش ملودیک خاص خود است. وزن آن بر اساس وزن شعری دوبیتی است (طلایی ۱۳۹۴: ۳۱۰). نغمه‌ی «دو» به‌عنوان نغمه‌ی ایست، خاتمه و در برخی از جمله‌ها به‌عنوان شاهد، مورد تأکید واقع می‌شود. در جمله‌های نخستین این گوشه، بر روی نغمه‌ی «می» نیز تأکید می‌شود که در این صورت می‌توانیم این گوشه را جدا از گوشه‌های وابسته به درآمد بدانیم. با مرکزیت نغمه «می» در این گوشه، بیشتر از این‌که وابسته به مُد درآمد باشد، به مُد زابل نزدیک‌تر خواهد بود، اما تأکید آن بر روی «می» پایدار نیست. این گوشه دقیقاً پس از درآمد سه‌گاه و در مُد مبنای سه‌گاه نیز اجرا می‌شود.

کرشمه

گوشه‌ای است موزون با وزن «تَنَن تَنَن تَنَنَن تَن» که در بخش‌های مختلف ردیف در دستگاه و مُدهای مختلف می‌آید. کرشمه در هر مُدی که اجرا شود، وابسته به فضای مُدال آن خواهد بود و هویت مُدال ندارد، بلکه دارای هویت ریتمیک است. نغمه‌ی شاهد در کرشمه، همان نغمه‌ی شاهد زابل یعنی «می» است.

کرشمه با مویه

ادامه‌ی گوشه‌ی کرشمه است که به گوشه‌ی مویه نیز وارد می‌شود. قسمت اول گوشه با جمله‌ی آغازین کرشمه‌ی زابل شروع می‌شود، اما با تغییر «سُل» به «سُل کُرُن» وارد مویه می‌شود. در پایان قسمت اول، با ارائه‌ی الگوی فرود، به مُد مبنای چهارگاه باز می‌گردد. در قسمت دوم، کرشمه‌ی زابل به‌شکل گسترش یافته‌تری اجرا می‌شود، ولی این‌بار به مویه اشاره‌ای نمی‌شود. سپس به مُد مبنای چهارگاه فرود می‌آید. می‌توان گفت این گوشه، ترکیبی از دو فضای زابل و مویه است. بخش‌هایی از گوشه که مرتبط به کرشمه‌ی زابل است، نغمه‌ی شاهد «می» بوده و بخش‌هایی که وارد مویه شده، نغمه‌ی «فا» و «سُل کُرُن» شاهد است. می‌توان محور «می» تا «سُل کُرُن» را به‌عنوان محور شاهد در نظر گرفت. «دو» نغمه‌ی ایست و نغمه‌ی آغاز گوشه محسوب می‌شود. در دیدگاه غرب‌گرایانه، مویه را

چهارگاهی می‌دانند که به‌فاصله‌ی چهارم درست بالاتر، مثلاً از چهارگاه دو به چهارگاه فا تغییر مایه داده می‌شود (خالقی ۱۳۷۳: ۲۳۷؛ فخرالدینی۱۳۹۳: ۳۴۹).

زنگ‌شتر

گوشه‌ای‌ست وابسته به مُد مبنای چهارگاه که اهمیت ملودیک دارد و معرف آن، انگاره‌ی ملویک خاص آن است. از دو بخش با دو الگوی ریتمیک مرتبط و یک فرود، با الگوی ریتمیک پنجه‌مویه (طلایی ۱۳۹۴: ۳۱۶) تشکیل شده است. زنگ‌شتر تا اوج چهارگاه می‌رسد و به‌صورت گذرا، به پرده‌ی مغلوب اشاره می‌کند. سپس در حرکتی پلکانیِ پایین‌رونده، از پرده‌ی مغلوب به درآمد می‌رسد. «دو» نغمه‌ی شاهد و ایست زنگ‌شتر است.

تصویر ۱۳ .۹. انگاره‌ی ملودیک زنگ شتر (طلایی ۱۳۷۴: ۳۱۵)

زابل

زابل گوشه‌ای‌است مُدال و جزء گوشه‌های مُدال ثانویه است، زیرا تغییر مُد از طریق تغییر نغمه‌ی شاهد صورت می‌گیرد. نغمه‌ی شاهد زابل، درجه‌ی سوم چهارگاه یعنی نغمه‌ی «می» است. نغمه‌ی ایست زابل نیز، «می» و نغمه‌ی خاتمه «دو» است. زابل، دومین مُدی است که پس از درآمد در چهارگاه داریم که به درجه‌ی سوم چهارگاه حرکت می‌کند.

بسته‌نگار

بسته‌نگار دارای هویت ملودیک و ریتمیک است که در مُدهای مختلف ردیف قابل اجراست و در اینجا در فضای مُدال زابل اجرا می‌شود. بنابراین نغمه‌ی شاهد همچون گوشه‌ی زابل، نغمه‌ی «می» است. در پایان گوشه نیز الگوی فرود ارائه می‌شود.

تصویر ۱۳ .۱۰. انگاره‌ی ملودیک و ریتمیک بسته‌نگار در زابل چهارگاه (طلایی ۱۳۷۴: ۳۱۸)

مویه

بخش آغازین مویه، همچون الگوی ملودی آغازین زابل است. سپس در جمله‌ی دوم، با تغییر پرده‌ی «سُل» به «سُل کُرُن» وارد مویه می‌شود. طلایی نغمه‌ی شاهد این گوشه را «می» معرفی می‌کند (طلایی ۱۳۸۱: ۲۸). اما می‌توان محور «می» ـ «فا» را به‌عنوان محور شاهد نیز در نظر گرفت. نغمه‌ی خاتمه در مویه «دو» است، و نغمات «ر کُرُن» و «می» نیز به‌عنوان ایست مورد تأکید واقع می‌شوند.

تصویر ۱۳ .۱۱. فواصل دانگ‌های مویه

فرود

این گوشه، نقش فرود زابل به مُد مبنای چهارگاه را به‌عهده دارد که به‌عنوان گوشه‌ای مجزا از گوشه‌های وابسته به زابل ارائه شده است. معمولاً فرود، قسمت پایانی یک گوشه را در برمی‌گیرد و کمتر نام یک گوشه‌ی مستقل را به‌خود اختصاص می‌دهد (طلایی ۱۳۸۱: ۲۸). این که فرود در اینجا گوشه‌ای مستقل را به‌خود اختصاص داده است، می‌تواند به‌عنوان پایان بخشی از دستگاه با مُد زابل و آغاز بخش مهم دیگری با عنوان حصار، قلمداد شود. خود این گوشه نیز مانند یک گوشه‌ی مستقل دارای یک بخش پایانی فرود مانند دیگر است. این گوشه با ملودی زابل آغاز می‌شود و سپس فرود زابل به مُد مبنای چهارگاه اتفاق می‌افتد.

حصار

حصار از مُدهای بسیار مهم دستگاه چهارگاه است که در آن مُد مبنای دستگاه به درجه‌ی پنجم بالاتر منتقل می‌شود. ازاین‌رو، حصار جزء مُدهای انتقالی محسوب می‌شود. به‌عبارت دیگر می‌توانیم بگوییم، حصار «چهارگاهِ سُل» است. در مُد حصار، پنج گوشه اجرا می‌شوند: مجموعه‌ی چهار گوشه‌ای با عنوان حصار و یک چهارمضراب در پایان این چهار گوشه. همچنین پس از چهارمضراب، فرود حصار به مُد مبنای چهارگاه توسط گوشه‌ای مجزا با عنوان «پس‌حصار» رخ می‌دهد. در گوشه‌های مجموعه‌ی حصار، فرود به مُد مبنا صورت نمی‌گیرد و فرود از مُد حصار به مُد چهارگاه، فقط در گوشه‌ی «پس‌حصار» در انتهای مجموعه‌ی حصار رخ می‌دهد. ازآنجا که مُد حصار به‌درجه‌ی پنجم مُد چهارگاه منتقل شده است، نغمه‌ی شاهد نیز در حصار، نغمه‌ی «سُل» خواهد بود. نغمه‌ی ایست و خاتمه نیز، «سُل» است.

تصویر ۱۳ .۱۲. دانگ‌های مُد حصار

در گوشه‌ی اول حصار، از الگوی ملودی مشابه نهیب و آشورآوند ماهور استفاده می‌شود (طلایی ۱۳۹۴: ۳۲۱). در گوشه‌ی دوم حصار، بسط و گسترش قسمت اول حصار است و بخش‌های ملودیک و ریتمیک پررنگ‌تر می‌شوند. در این قسمت، انگاره‌ی «دوتایکی» استفاده می‌شود (همان: ۳۲۳). در گوشه‌ی سوم حصار، انگاره‌ی ریتمیک زنگوله اجرا می‌شود. قسمت سوم حصار، بیشترین بسط و گسترش از نظر ریتمیک و ملودیک را داراست. گوشه‌ی چهارم حصار، دارای جمله آغازینی همچون حصارِ قسمت اول و دوم است. قسمت چهارم حصار نیز دارای الگوی ریتمیک خاصی است. گوشه‌ی بعدی در مجموعه‌ی حصار، با عنوان «چهارمضراب»، اجرای فرم چهارمضراب در فضای مُدال حصار است. پس از ارائه‌ی چهارمضراب، گوشه در مُد حصار ادامه می‌یابد و بخش‌هایی با وزن‌های دوبیتی و کرشمه اجرا می‌شود.

پس‌حصار

این گوشه، ابتدا در فضای مُدال حصار اجرا می‌شود و سپس فرود از مُد حصار به مُد مبنای چهارگاه اتفاق می‌افتد. پس از فرود به مُد چهارگاه، الگوی ریتمیک زنگوله اجرا می‌شود. شاهد پس‌حصار در بخش نخست که در فضای مُدال حصار بوده، «سُل» و پس از فرود به درآمد چهارگاه، به نغمه‌ی «دو» منتقل می‌شود.

مویه

در این گوشه، دوباره بازگشت به مویه رخ می‌دهد، ولی این‌بار نوع دیگری از مویه اجرا می‌شود و مستقل از زابل است. مویه از گوشه‌های مُدال چهارگاه محسوب می‌شود. این مویه از «سُل» آغاز می‌شود. نغمه‌ی شاهد در مویه، «می» و نغمه‌ی ایست و خاتمه «دو» است. گوشه‌ای کوتاه است که در جملات پایانی، فرود به درآمد چهارگاه رخ می‌دهد.

مخالف

مخالف از گوشه‌های مُدال و از مُدهای بسیار مهم دستگاه چهارگاه است. مخالف جزء گوشه‌های مُدال ثانویه است، چراکه تغییر مُد از طریق تغییر نغمه‌ی شاهد اتفاق می‌افتد. نغمه‌ی شاهد در مخالف به درجه‌ی ششم چهارگاه، یعنی «لاکُرُن» می‌رسد. «لاکُرُن» نغمه‌ی آغاز این گوشه نیز محسوب می‌شود. نغمه‌ی ایست مخالف، «فا» و نغمه‌ی خاتمه «لاکُرُن» است. نغمه‌ی خاتمه در این گوشه، ایست قطعی نیست و حالت انتظاری برای آغاز گوشه‌ی بعدی یعنی گوشه‌ی «حاجی‌حسنی» ایجاد می‌کند.

شاهد مُد مخالف (لاکُرُن) نسبت به‌نغمه‌ی ایست آن (فا) دارای یک فاصله سه پرده‌ای است. فاصله نغمه‌ی ایست مخالف نیز به‌نوبه‌ی خود تا شاهد مُد درآمد چهارگاه (دو) که فرود مخالف نیز محسوب می‌شود، سه پرده اختلاف دارد. همچنین انگاره‌ی «بال‌کبوتر» مُد مخالف نیز (لاکُرُن ـ دو) از یک فاصله سه پرده‌ای تشکیل می‌شود (حجتی ۱۳۷۵: ۴۴). اگر مخالفِ سه‌گاه بیشتر به بیاتِ اصفهان نزدیک است، مخالفِ چهارگاه بیشتر تداعی‌گر همایون است (فیاض ۱۳۹۱: ۱۱۸). توسط مخالف چهارگاه می‌توان به همایون مُدگردی کرد (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۳۵۱).

مخالف فضای متفاوتی را در چهارگاه ارائه می‌دهد. دانگ‌ها همان دانگ‌های چهارگاه هستند، ولی ترکیبش گسسته (ناپیوسته) است ونغمه‌ی شاهد، سر دانگ نیست.

تصویر ۱۳ .۱۳. دانگ‌های مُد مخالف

حاجی‌حسنی

حاجی‌حسنی از گوشه‌هایی است که دارای هویت مُدال نبوده، بلکه در فضای مُدال مخالف ارائه می‌شود و در اینجا وابسته به مُد مخالف است. حاجی‌حسنی دارای اهمیت ملودیک بوده و الگوی ملودیک خاص خود را دارااست که این الگوی ملودیک در مُدهای دیگر ردیف از جمله سه‌گاه و بیات‌ترک نیز اجرا می‌شود. نغمه‌ی خاتمه در حاجی‌حسنی، نغمه‌ی «فا» است که با نغمه‌ی خاتمه‌ی گوشه مخالف (لاکُرُن) متفاوت است. الگوی ملودیکحاجی‌حسنی را در دستگاه سه‌گاه و با فضای مُدال مخالف سه‌گاه ذکر کرده‌ایم (تصویر ۹ .۱۱).

بسته‌نگار

بسته‌نگار دارای الگوی ملودیک خاصی است که در مُدهای مختلف ردیف قابل اجرااست. الگوی ملودیک بسته‌نگار در دستگاه چهارگاه، دو بار اجرا می‌شود. یک بار در فضای مُدال زابل که شرحش در همین فصل گفته شد (تصویر ۱۳ .۱۰). بار دوم پس از گوشه‌ی حاجی‌حسنی، و در فضای مُدال مخالف اجرا می‌شود که این‌بار وابسته به مُد مخالف بوده و الگوی ملودی خاص بسته‌نگار در فضای مُدال مخالف اجرا می‌شود.

مغلوب

گوشه‌ی مغلوب، اوج چهارگاه است. مغلوب، مخالف را به هنگامِ بالای درآمد (از «لاکُرُن» به «دو» هنگام بالا) متصل می‌کند (طلایی ۱۳۹۴: ۳۳۹). بسیار شبیه درآمد چهارگاه است که در یک هنگام بالاتر اجرا می‌شود، ولی برخلاف درآمد روی نغمه‌ی «دو» نمی‌ماند و به پرده‌ی مخالف یعنی «لاکُرُن» باز می‌گردد (همان) که وابستگی به مخالف را نشان می‌دهد. نغمه‌ی شاهد مغلوب، درجه‌ی هشتم چهارگاه یعنی «دو»ی هنگام بالا و نغمه‌ی ایست آن «لاکُرُن» است. مغلوب گوشه‌ای‌ست مُدال که مُد ثانویه به‌شمار می‌آید.

نغمه

این گوشه هیچ ارتباطی با گوشه‌ی هم‌نام پیشین خود که پس از «درآمد چهارم چهارگاه» آمده بود، ندارد. هم از نظر مُدال و هم از نظر ملودیک یا ریتمیک با آن «نغمه» متفاوت است. در ردیف موسیقی ایران، حدود ده گوشه باعنوان «نغمه» وجود دارد که «با وجود هم‌نام بودن شباهتی با هم ندارند و شاید تنها نقطه‌ی مشترکی که باعث نامیدن آن‌ها به این اسم شده این باشد که همگی حالت موزون دارند» (طلایی ۱۳۸۱: ۲۹). به‌گفته‌ی طلایی، شاید نام واقعی این گوشه‌ها فراموش شده باشد (همان).

گوشه‌ی نغمه در اینجا که بیست‌وچهارمین گوشه‌ی چهارگاه از ردیف میرزاعبدالله بوده، وابسته به فضای مُدال مخالف است. این گوشه دارای هویت ریتمیک بوده که با نغمه‌ی شاهد «لاکُرُن» و ایست و خاتمه‌ی «فا» در مُد مخالف اجرا می‌شود. الگوی ریتمیک آغازین گوشه در بیات‌ترک و مخالف سه‌گاه نیز حضور دارد و الگوی ریتمیک بعدی نیز که پایه‌ای دوتایی است، در گوشه‌های دیگر ردیف نظیر گریلی شور، مجلس‌افروز و حصار ماهور آمده است (طلایی ۱۳۹۴: ۳۴۰). انگاره‌ی موزون این گوشه را در دستگاه سه‌گاه در فضای مُدال مخالف سه‌گاه در تصویر ۱۳.۹ نشان داده‌ایم.

حزین

گوشه‌ی حزین در اینجا گوشه‌ای‌ست ملودیک و وابسته به مُد مخالف که آخرین گوشه از مجموعه‌ی مخالف چهارگاه به‌شمار می‌آید. گوشه‌ی حزین دارای الگوی ملودیکی است که در اغلب دستگاه نقش فرود دارد و در اینجا نیز نقش فرود از مُد مخالف به مُد مبنای چهارگاه را به‌عهده دارد.

حُدی

سه گوشه‌ی حدی، پهلوی و رجز در پایان دستگاه چهارگاه، گوشه‌هایی موزون و دارای وزن عروضی هستند. این گوشه‌ها از روند صعودی ساختار مُدال دستگاه خارج می‌شوند و به‌نظر می‌رسد حضور آنها در این قسمت از دستگاه، برای «ایجاد تنوع و شکستن ریتم صعودی دستگاه» بوده است (طلایی ۱۳۸۱: ۲۹). گوشه‌ی حُدی، بر اساس وزن شعری قالب مثنوی (بحر رَمَل) است که در فواصل درآمد چهارگاه اجرا می‌شود.فرم حُدی به فرم شعر ارتباط دارد. مصراع اول را در مُد چهارگاه، مصراع‌های دوم و سوم را در پرده‌ی مخالف، و مصراع چهارم را در درآمد چهارگاه می‌خوانند.

تصویر ۱۳ .۱۴. جمله‌ی آغازین حدی (طلایی ۱۳۷۴: ۳۴۵)

پهلوی

در ادامه‌ی گوشه‌ی حُدی می‌آید که اگر مصراع اول آن‌را بعد از آخرین مصراع حُدی در نظر بگیریم، مصراع پنجم خواهد شد (طلایی ۱۳۹۴: ۳۴۵). مصراع پنجم در پرده‌ی مغلوب و پس از مصراع پنجم شعر که تحریرهای میانی وصل جملاتی شعری خواهند آمد، در پرده‌ی مغلوب و مخالف گردش می‌کنند. مصراع ششم که جمله پایانی گوشه است، همانند حُدی به درآمد چهارگاه فرود می‌آید و به پایان می‌رسد (همان). وزن پهلوی همان مثنوی در بحر رَمَل است که همان‌طور که گفته شد، در مُدهای مغلوب و مخالف اجرا می‌شود.

تصویر ۱۳ .۱۵. جمله‌ی آغازین پهلوی (طلایی ۱۳۷۴: ۳۴۶)

رجز

بر اساس وزن شعری بحر متقارب (مفاعلن فعولن مفاعل فعل) اجرا می‌شود که اغلب، شعر آن از شاهنامه فردوسی انتخاب می‌شود (طلایی ۱۳۸۱: ۲۹). مانند حُدی و پهلوی، در دو مُد مخالف و درآمد چهارگاه گردش می‌کند. فرم رجز به فرم شعر ارتباط دارد. مصراع اول و دوم شعر را در مُد چهارگاه، مصراع سوم و تحریرهای میانی آن را در پرده‌ی مخالف، و مصراع چهارم را همانند حُدی و پهلوی در درآمد چهارگاه می‌خوانند (طلایی ۱۳۹۴: ۳۴۶). در *مجمع‌الادوار*دستگاه چهارگاه، «انسب زمینه‌ها برای بحر متقارب (رجز)» معرفی شده است (هدایت ۱۳۱۷: ۱۰۳). گوشه‌ی رجز فقط در چهارگاه اجرا می‌شود و در دستگاه سه‌گاه حضور ندارد.

تصویر ۱۳ .۱۶. جمله‌ی آغازین رجز (طلایی ۱۳۷۴: ۳۴۷)

منصوری

گوشه‌ی منصوری دارای هویتی مُدال است. منصوری، ارائه‌ی دانگ‌های چهارگاه در یک هنگام بالاتر یعنی در اوج درآمد است و در بالاترین منطقه‌ی صوتی چهارگاه اجرا می‌شود. نغمه‌ی شاهد و نغمه‌ی ایست در منصوری، «دو»ی هنگام بالا و نغمه‌ی خاتمه آن «لاکُرُن» است. ایست قطعی بر روی «لاکُرُن» به‌عنوان نغمه‌ی خاتمه‌ی منصوری، حسی از فضای مخالف را تداعی می‌کند.

منصوری در ردیف میرزاعبدالله، سه گوشه را به‌خود اختصاص داده که در هر یک از این گوشه‌ها، الگوهای ملودیک خاصی در فضای مُدال منصوری ارائه شده است. گوشه‌ی سوم از مجموعه‌ی منصوری، گوشه‌ای طولانی‌تر بوده و از الگوهای ریتیمک و ملودیک متداول در دستگاه‌های دیگر (مانند کرشمه، پنجه‌کردی) نیز استفاده شده است. در این گوشه، فرود به درآمد چهارگاه انجام می‌شود. قسمت سوم منصوری، آخرین گوشه‌ی دستگاه چهارگاه نیز به‌شمار می‌رود و فرود نهایی به مُد مبنای چهارگاه توسط این گوشه ارائه می‌شود.گوشه‌ی منصوری خاص دستگاه چهارگاه است و در دستگاه سه‌گاه نمی‌آید.

رنگ‌های چهارگاه

در دستگاه چهارگاه نیز همانند دستگاه‌های دیگر، چند رنگ در پایان دستگاه در نظر گرفته شده است. در روایت میرازعبدالله از دستگاه چهارگاه، سه رنگ گنجانده شده است. رنگ اول با نام «لزگی» در مُدهای درآمد، مخالف و مغلوب گردش می‌کند. رنگ بعدی با عنوان «متن و حاشیه» در فضای مُدال درآمد حرکت می‌کند. سومین رنگ یا «رنگ شهرآشوب»، رنگی است مفصل‌تر که در فضای مُدال درآمد، حصار، مخالف و منصوری اجرا می‌شود و از الگوی ملودیک زنگ‌شتر چهارگاه و بخش‌هایی از شهرآشوب دستگاه شور نیز بهره می‌گیرد.

جدول ۱۳ .۱. فضای مُدال، عملکرد و نغمه‌ی شاهد گوشه‌های دستگاه چهارگاه در ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌های دستگاه چهارگاه			
فضای مُدال	نام گوشه	عملکرد گوشه	نغمه شاهد
درآمد	درآمد اول	ارائه‌ی مُد مبنای دستگاه	دو بالادسته
	درآمد دوم	ارائه‌ی مُد مبنای دستگاه	دو بالادسته
	درآمد سوم	ارائه‌ی مُد مبنای دستگاه	دو بالادسته
	درآمد چهارم	ارائه‌ی مُد مبنای دستگاه	دو بالادسته
زابل و درآمد	نغمه	ارائه‌دهنده‌ی وزن خاص (دوبیتی)	می و دو بالادسته دو بالادسته
زابل	کرشمه	ارائه‌دهنده‌ی وزن خاص	می بالادسته
زابل و مویه	کرشمه با مویه	ادامه گوشه قبلی با تغییر پرده سُل به سُل کُرُن	می بالادسته
درآمد	زنگ شتر	معرف ملودی خاص	دو بالادسته
زابل	زابل	تغییر مُد از طریق تغییر نغمه‌ی شاهد	می بالادسته
	بسته‌نگار	معرف وزن و ملودی خاص	می بالادسته

مویه	مویه	دارای هویت مُدال محدود (وابسته به زابل)	می بالادسته
زابل و درآمد	فرود	فرود زابل به درآمد	می بالادسته دو بالادسته
حصار	حصار	اجرای مُد چهارگاه در درجه‌ی پنجم	سُل میان‌دسته
	حصار، قسمت دوم	اجرای مُد چهارگاه در درجه‌ی پنجم	سُل میان‌دسته
	حصار، قسمت سوم	اجرای مُد چهارگاه در درجه‌ی پنجم	سُل میان‌دسته
	حصار، قسمت چهارم	اجرای مُد چهارگاه در درجه‌ی پنجم	سُل میان‌دسته
	چهارمضراب حصار	فرم چهارمضراب در مُد حصار	سُل میان‌دسته
حصار و درآمد	پس‌حصار	فرود حصار به مُد درآمد	سُل میان‌دسته دو بالادسته
مویه	مویه	برگشت به مویه (تغییر پرده‌ی سُل به سُل کُرُن)	می بالادسته
مخالف	مخالف	تغییر مُد از طریق تغییر نغمه‌ی شاهد	لا کُرُن میان‌دسته
	حاجی‌حسنی	ارائه‌ی ملودی خاص	لا کُرُن میان‌دسته
	بسته‌نگار	ارائه‌ی وزن و ملودی خاص	لا کُرُن میان‌دسته
	مغلوب	حرکت به هنگام بالا در اوج	دو پایین‌دسته و لا کُرُن میان‌دسته
	نغمه	معرف ملودی خاص	لا کُرُن میان‌دسته
	حزین	معرف وزن خاص و دارای نقش فرود از مخالف به درآمد	لا کُرُن میان‌دسته
درآمد و مخالف	حدی	معرف وزن خاص (رمل) در فضای درآمد و مخالف	می بالادسته لا کُرُن میان‌دسته

مغلوب و مخالف	پهلوی	معرف وزن خاص (رمل) در فضای مغلوب و مخالف	لا کُرُن میان‌دسته
درآمد و مخالف	رجز	معرف وزن خاص (بحر متقارب) درآمد و مخالف	لا کُرُن میان‌دسته دو بالادسته
منصوری	منصوری	ارائه‌ی مُد چهارگاه در اوج	دو پایین‌دسته
	منصوری، قسمت دوم	ارائه‌ی مُد چهارگاه در اوج	دو پایین‌دسته
	منصوری، قسمت سوم	ارائه‌ی مُد چهارگاه در اوج و فرود به درآمد	دو پایین‌دسته

فصل چهاردهم
دستگاه ماهور

مُد مبنای دستگاه ماهور را که می‌توانیم «مُد ماهور» بنامیم، از ترکیب دو دانگ ماهور (طنینی، طنینی، بقیّه) تشکیل شده است. دانگ ماهور در ترکیب مُدهای دستگاه‌های دیگر (به‌جز راست‌پنجگاه) وجود ندارد. از طرف دیگر دستگاه ماهور دارای مُدهای متنوع و فراوانی است که این مُدها قرابتی با مُد اصلی ماهور ندارند. در دستگاه ماهور با مُدهای اولیه‌ای مواجه می‌شویم که دانگ‌های شور و چهارگاه و نوا در ترکیبات آن‌ها وجود دارد.

تصویر ۱۴ .۱. بستر صوتی دستگاه ماهورِ «دو» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۷۲)

تصویر ۱۴ .۲. دانگ‌ها و نغمات تأکیدی درآمدِ ماهورِ «دو» (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۷۳)

۱۴ .۱. مُدهای موجود در دستگاه ماهور

دستگاه ماهور از جهت برخورداری از گوشه‌های مُدال، دارای تنوع فراوانی بوده است و نسبت به دستگاه‌های دیگر، از مُدگردی‌های بیشتری برخوردار است. از آن‌جایی که دانگ ماهور در ترکیب مُدهای موجود در دستگاه‌های دیگر (به‌جز راست‌پنجگاه) وجود ندارد و فواصل موجود در دانگ ماهور، مختص دستگاه‌های ماهور و راست‌پنجگاه است، این دستگاه نسبت به دستگاه‌های دیگر

متمایزتر است. هر چهار نوع دانگ معرفی شده توسط داریوش طلایی در ترکیب مُدهای دستگاه ماهور موجود هستند. وجود هر چهار نوع دانگ در مُدهای این دستگاه حائز اهمیت است. دستگاهی که فواصل دانگ‌های مُد مبنای آن در مُدهای دستگاه‌های دیگر موجود نیست و ارتباط دورتری با دستگاه‌های دیگر داراست، در مُدهای مختلفش از ترکیب هر چهار نوع دانگ بهره می‌برد. به‌دلیل وجود دانگ‌های مشترک این دستگاه با دانگ‌های سایر دستگاه‌ها، گوشه‌های مُدال دستگاه ماهور، به‌ویژه گوشه‌های مُدال اولیه، نقش مهمی در برقراری ارتباط بین دستگاه ماهور و دستگاه‌های دیگر ایفا می‌کنند. بدین‌ترتیب فضایی متنوع از نظر تغییر فواصل در ساختار مُدال دستگاه ماهور ایجاد می‌شود. به‌دلیل تنوع مُدال موجود، نقش فرود در دستگاه ماهور حائز اهمیت است و در پایان هر مُد با الگوهای فرود به مُد مبنای ماهور باز می‌گردندو ازاین طریق ارتباط خود با دستگاه ماهور را حفظ می‌کنند. بنابراین فرود در دستگاه ماهور نقش مهمی را ایفا می‌کند ومُدهای متنوع دستگاه را با هم در یک مجموعه قرار می‌دهد؛ هرچند در برخی گوشه‌ها، فرود فقط یک جمله‌ی بسیار کوتاه باشد.

تصویر ۱۴ .۳. اِشِل صوتی و کارکرد نغمات در دستگاه ماهور «دو» (طلایی ۱۳۹۴: ۲۶)

در دستگاه ماهور، نغمه‌ی شاهد در مُد مبنای ماهور، بر روی درجه‌ی چهارم دانگ اول و یا درجه‌ی اول دانگ دوم (نغمه‌ی دو) واقع است. گوشه‌ی داد به‌درجه‌ی دوم دانگ دوم (نغمه‌ی رِ) تأکید دارد. تأکید بر درجه‌ی سوم (نغمه‌ی می) بسیار کم‌دوام و ناپایدار است. در گوشه‌ی حصار، نغمه‌ی شاهد بر درجه‌ی چهارم (نغمه‌ی فا) واقع می‌شود. بر درجه‌ی پنجم دستگاه ماهور (نغمه‌ی سُل)، گوشه‌های مهمی مانند دلکش، خاوران و فیلی شکل می‌گیرند. تأکید بر درجه‌ی ششم بسیار کوتاه است، ولی نغمه‌ی شاهد در دستگاه ماهور «هیچ‌گاه روی درجه‌ی هفتم نمی‌رود» (صفوت و کارن ۱۳۸۸: ۷۲). با تأکید بر درجه‌ی هشتم نیز، گوشه‌های پایانی مانند عراق و راک شکل می‌گیرند.

می‌توان روند مُدگردی‌های ماهور را این‌گونه بیان کرد: درآمد ماهور، داد، دلکش، خاوران، فیلی، حصار، شکسته، عراق، راک (یعقوبیان ۱۳۹۳: ۳۷). آرش محافظ دستگاه ماهور را دارای هفت مُدِ تو در تو معرفی کرده است. مُد مبنا یا درآمد ماهور و مُدهای شش‌گانه‌ای که به مُد مبنا رجوع می‌شود عبارتند از: داد، دلکش، شکسته، حصار ماهور، عراق و راک (محافظ ۱۳۹۰: ۱۱۶).

۱۴ .۲. دستگاه ماهور در رویکرد غرب‌گرایانه

در دیدگاه غرب‌گرایانه، دستگاه ماهور همان گام ماژور اروپایی است. وزیری در این مورد می‌گوید: «گام ماهور بدون هیچ تفاوتی عین گام بزرگ است: پنج نیم‌پرده کروماتیک را هم در ضمن گوشه‌های مختلف می‌توان مکرر در مکرر مشاهده نمود...» (وزیری ۱۳۸۳: ۱۳۷). وی در ادامه می‌افزاید: «تمام موسیقی دیاتنیک و کروماتیک را که امروز در عالم معمول و به‌عنوان موسیقی بین‌المللی می‌نامیم در دستگاه ماهور می‌توان اجرا نمود» (همان: ۱۳۸).

خالقی نیز در این مورد می‌افزاید: «مقام ماهور بدون هیچ اختلاف مانند گام بزرگ است که طبیعی‌ترین گام و اساس موسیقی فرنگی است ولی مقام ماهور خواص دیگری هم دارد. نوت تونیک و شاهد در گام ماهور یکیست و اگر گام ماهور را گام بزرگ دو فرض کنیم تونیک و شاهد ماهور درجه اول گام یعنی نوت دو خواهد شد» (خالقی ۱۳۷۳: ۱۷۶).

خالقی در مورد مُدگردی‌های ماهور چنین می‌گوید: «تغییر مقام در ماهور بیشتر از شور است زیرا تغییرات شور را نمی‌توان تغییر مقام گفت چونکه تمام آنها تغییر مایه است ولی گام ماهور هم به دلکش می‌رود (که وسیله رفتن به‌مقام شور است) و هم به راک می‌رود که وسیله رفتن به‌مقام اصفهان و همایون می‌باشد» (همان: ۱۷۹ـ ۱۸۰).

وزیری در تشریح گوشه‌های موجود در دستگاه ماهور نیز سعی بر آن دارد که بر اساس گام‌های موسیقی غربی به‌تحلیل گوشه‌های مختلف بپردازد. مثلاً آنچه در تحلیل گوشه‌ی نیشابورک می‌گوید بدین شرح است: «نیشابورک درست گام کوچک تئوریک را معرفی می‌نماید [...] دارای دو نیم‌پرده است و محسوس برای آن وجود ندارد» (وزیری ۱۳۸۳: ۱۴۲). و یا «نت شاهد شکسته را می‌توان چهارم شور [شور رِ] فرض نمود» (همان: ۱۴۴).

وزیری درباره‌ی تفاوت شکسته با افشاری چنین می‌گوید: «فرق شکسته با افشار باید در این باشد که بعد از نت شاهد در شکسته همیشه دوم بزرگ بیاید و در افشار دوم نیم‌بزرگ یعنی پرده‌ای که یک‌ربع کوچک شده باشد برای فرود از شکسته به ماهور یا همان فرود نیریز با تغییراتی به‌کار می‌رود

یا بطور ساده «ر» را شاهد نموده و «می» را بِکار کرده فرود می‌آورند» (همان: ۱۴۴ـ ۱۴۵). خالقی در این‌باره می‌افزاید: «برای رفتن به شکسته درجه سوم ماهور یک‌ربع پرده پائین می‌آید و این آواز روی درجات ششم و پنجم و چهارم و سوم ماهور دور میزند[...] و توقف آن اول روی نمایان ماهور است بعد روی درجهٔ سوم که یک‌ربع‌پرده پایین آمده درجهٔ هفتم ماهور هم اگر لازم شود یک نیم‌پرده پایین می‌آید و در صورتیکه در شکسته درجه ششم ماهور را هم یک‌ربع‌پرده پایین آوریم شکسته تبدیل به افشاری می‌شود. نوت شاهد نغمه شکسته نمایان ماهور است که مدتی روی آن توقف می‌شود. نوت ایست ابتدا درجه سوم ماهور است که یک ربع‌پرده پایین آمده و سپس تونیک ماهور می‌باشد درواقع این نغمه دو نوت ایست دارد و حتی قبل از آنکه به‌ماهور فرود بیاید روی تونیک ماهور ایست می‌کند» (خالقی ۱۳۷۳: ۱۷۷).

وزیری در مورد گوشه‌ی دلکش می‌گوید: «مدگردی به دلکش در واقع یک نوع مدگردی به شور است که تنیک آن پنجم ماهور می‌شود. البته تمام قسمت شور را می‌توان اجرا نمود ولی برای اینکه تن ماهور گم نشود نباید از گوشه‌های شور چیزی ضمیمه دلکش کرد» (وزیری ۱۳۸۳: ۱۴۵ـ ۱۴۶). خالقی نیز در این‌باره می‌گوید: «برای رفتن به دلکش که خود یک قسم آواز شور است ماهور تغییر مقام پیدا می‌کند به شوری که تونیکش نمایان ماهور است. مثلا از ماهور دو به‌شور سل می‌رویم با این تفاوت که درجه سوم ماهور [...] بحالت خود باقی می‌ماند [...] نوت شاهد دلکش چنانکه گفته شد نمایان ماهور است که همان تونیک شور منسوب به‌آنست ولی آخرین فرود آن روی درجه چهارم ماهور (درجه هفتم شور) است. پس می‌توان نمایان ماهور شاهد دلکش و زیرنمایان ماهور حالت مخصوصی به‌آن می‌دهد و در ضمن مراجعت به ماهور را هم آسان‌تر می‌کند و پس از توقف روی زیرنمایان چون درجه سوم ماهور هم در دلکش تغییر نکرده است با کمال آسانی می‌توان وارد مقام ماهور شد» (خالقی ۱۳۷۳: ۱۷۸).

۱۴ .۳. به‌دست آوردن نام دستگاه ماهور از روی علائم سرکلید

در ردیف میرزاعبدالله، مبنای ماهور، ماهورِ«دو» است، ولی به‌جز ماهور دو، این دستگاه از مبناهای «فا» و «سُل» نیز اجرا می‌شود (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۷۴). از مشخصات علائم سرکلید دستگاه ماهور این است که علامت‌های ایرانی سُری و کُرُن ندارد. برای یافتن نغمه‌ی شروع دستگاه، پس از تشخیص دستگاه ماهور، مطابق روش پیدا کردن نام گام‌های ماژور از روی علائم سرکلید یعنی بر اساس توالی دِیِزها و بِمُل‌ها عمل می‌کنیم.

برای دلکش علامات ترکیبی گام شور از درجه‌ی پنجم گام ماهور وبرای شکسته علامات ترکیبی گام شور از درجه‌ی دوم گام ماهور در نظر گرفته می‌شود (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۱۶۶).برای راک علامات ترکیبی گام همایون از درجه‌ی پنجم گام ماهور در نظر گرفته می‌شود و مطابق ترتیب بِمُل‌ها و دیِزها، در سرکلید نوشته می‌شوند. نغمه‌ی شاهد راک و اصفهان درجه‌ی چهارم همایون و در هشتم ماهور خواهد بود (همان).

۱٤ . ٤. دستگاه ماهور در رویکرد تاریخ‌گرایانه

در دیدگاه گذشته‌گرایان، مُد مبنای ماهور منطبق با فواصل مقام «عشّاق» در موسیقی قدیم ایران است. در دانگ «عشّاق» فواصل «طنینی، طنینی، بقیّه» وجود دارد. مجید کیانی می‌گوید با تغییر فاصله‌ی طنینی به فاصله مُجنّب، فواصل گوشه‌ی دلکش به‌وجود می‌آید که با فواصل مقام «راست» منطبق است؛ و اگر درجه‌ی سوم آن برای ادامه‌ی دلکش «لا بِکار» باشد با فواصل مقام «صبا» منطبق می‌شود (کیانی ۱۳۷۱: ۳۲). وی فواصل گوشه‌ی شکسته مانند شکسته‌ی بیات ترک را با فواصل مقام «دلگشا» منطبق می‌داند (همان: ۳۳). فواصل گوشه‌ی عراق با فواصل مقام «بوستان» می‌تواند منطبق باشد و فواصل راک‌ها را می‌توان با فواصل دایره‌ی «سَب» منطبق دانست (همان).

۱٤ .۵. دستگاه ماهور در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی

مخبرالسلطنه هدایت دستگاه ماهور را این‌طور معرفی می‌کند: «بالجمله دستگاه ماهور عبارت است از پیش‌درآمد که در آن از آوازهای جزو ماهور به دلکش و حاجی‌حسنی و شکسته اشارت می‌شود و در حقیقت براعت استهلال به‌عمل می‌آید. درآمد رنگی و کراغلی نیز دو قطعه‌ی مخصوصند که در مقدمه‌ی ماهور زده شوند» (هدایت ۱۳۱۷: ۹۰).

سپس بخش‌های مختلف پیش‌درآمد را شرح می‌دهد: «قسمت اول پیش درآمد در زمینه‌ی ماهور است.گوشه دلکش[...] جنس سه‌گاه است و از لینات. گوشه حاجی‌حسنی در همین زمینه سیر می‌کند. هر دو را طبقه شور نیز توان گرفت [...] شکسته وارد به جنس نوی است...» (همان: ۹۱).

وی بدین‌طریق شرح داده که گوشه‌ی حاجی‌حسنی در مُد دلکش قابل اجرااست که امروزه در روایت موسی معروفی نیز در فضای دلکش اجرا می‌شود (معروفی ۱۳۴۲: ۱۵). مخبرالسلطنه به «درآمد قدیم» ماهور اشاره می‌کند: «مؤلف درآمد قدیم را انسب و مرتبط‌تر با ماهور یافتیم» (هدایت ۹۱:۱۳۱۷). ولی توضیح بیش‌تری در مورد درآمد قدیم و تفاوت آن با نوع جدید ارائه نمی‌دهد. در مورد کراغلی که امروزه در روایت موسی معروفی نیز در مقدمه‌ی ماهور اجرا می‌شود (معروفی ۱۳۴۲ :۲) می‌گوید:

«کراغلی تمام در زمینه‌ی اصل ماهور است» (هدایت ۹۲:۱۳۱۷). مقصود وی از «زمینه‌ی اصل ماهور»، مُد مبنای ماهور است.

مخبرالسلطنه هدایت گوشه‌های دستگاه ماهور را به چند گروه از جمله ماهور کبیر و ماهور صغیر تفکیک می‌کند:

«یکی ماهور کبیر مشتمل است بر ماهور، داد وخسروانی، دوم دلکش که حاجی‌حسنی و گوشه‌ی حزین جزو آن است که دوتایکی، فرود خاوران و پنجه مویه، فرود ماهور جزو آن است. بعد از فرود، طرب‌انگیز، طوسی، آذربایجانی، فیلی، زیرافکند می‌آید، سپس ماهور صغیر و در تعقیب آن ابول، حصارماهور، زنگوله، نغمه، ایضاً آواز ابول، زیرافکند، گوشه‌ی نیریز و باز فرود شود. پس از آن شکسته با فرود، نحیب، عراق، محیر، آشور، اصفهانک، حزین، نغمه و زنگوله است. از اینجا به راک، راک عبدالله، ساقی‌نامه، شکسته، صوفی‌نامه روند که یک زمره ملحقات محسوب می‌شوند و یک زمره زواید رنگ‌های مخصوص ماهور حربی، خوارزمی و تسلسل است» (همان).

همان‌طورکه ملاحظه می‌شود این فهرست شباهت بسیاری به گوشه‌های ماهور کنونی از روایت میرزاعبدالله دارد، به‌جز چندگوشه مانند گوشه‌ی حاجی‌حسنی و حزین در قسمت دلکش و یا رنگ‌های خوارزمی و تسلسل که در روایت میرزاعبدالله و همچنین در فهرست موجود در *بحورالالحان* (فرصت‌الدوله شیرازی ۲۵:۱۳۶۷) مشاهده نمی‌شود. در *مجمع‌الادوار* از گوشه‌های کراغلی، حاجی‌حسنی و رنگ تسلسل و رنگ خوارزمی در دستگاه ماهور نام برده شده (هدایت ۹۰:۱۳۱۷)، که نه در فهرست*بحورالالحان* وجود دارند و نه امروزه در روایت میرزاعبدالله اجرا می‌شوند.گوشه‌های کراغلی و حاجی‌حسنی امروزه در روایت موسی معروفی اجرا می‌گردند (معروفی ۱۳۴۲: ۲ و ۱۵).گوشه‌ی خوارزمی که امروزه در روایت موسی معروفی وجود دارد، همان گوشه‌ی مجلس‌افروز است که در روایت میرزاعبدالله اجرا می‌شود. با توجه به این‌که گوشه‌ای با نام مجلس‌افروز در روایت موسی معروفی به‌چشم نمی‌خورد و همچنین با در نظر گرفتن یکی‌بودن گوشه‌ی خوارزمی در روایت معروفی و گوشه‌ی مجلس‌افروز در روایت میرزاعبدالله، این‌طور برداشت می‌شود که گوشه‌ی خوارزمی به مجلس‌افروز تغییر نام داده است.

مخبرالسلطنه هدایت گوشه‌های دستگاه ماهور را بر حسب قرارگیری آن‌ها در فضاهای مُدال مختلف در چند گروه آورده است:

«ماهور، داد، خسروانی، فرودات به ماهور، آذربایجانی، فیلی، ماهور صغیر، ابول، نحیب، آشور، رنگ حربی در زمینه‌ی ماهورند.گوشه‌ی حزین، خاوران، دوتایکی، فرود خاوران، طرب‌انگیز، طوسی، زیرافکند، حصار ماهور، زنگوله، نغمه، آواز ابول، محیر، خوارزمی و تسلسل قوی از جنس راست‌پنجگاه. دلکش چنان‌که گفتیم جنس سه‌گاه هم‌چنین حاجی‌حسنی...» (هدایت۹۲:۱۳۱۷).

مخبرالسلطنه گوشه‌هایی را که در طبقه‌ای دیگر اجرا شده‌اند، جزءِ راست‌پنجگاه معرفی می‌کند، به‌عنوان مثال گوشه‌های خاوران و طرب‌انگیز به‌فاصله‌ی پنجم درست منتقل شده‌اند. به‌همین ترتیب گوشه‌ی نیریز را مانند دلکش جزءِ سه‌گاه و گوشه‌ی شکسته را در زمینه‌ی نوا می‌نامد (همان: ۹۳).گوشه‌های بعدی شامل عراق، اصفهانک، حزین و زنگوله جزءِ راست‌پنجگاه معرفی می‌گردند و راک‌ها «دایره‌ای مخصوص‌اند از جنس لین. صفیر و نغمه در آن‌ها از طبقات نوی و قوی‌اند» (هدایت ۹۳:۱۳۱۷). مقصود از قوی و لین، وجود دو فاصله‌ی طنینی در ذوالاربع است که قوی خوانده می‌شود ودر غیر این صورت لین نامیده می‌شود: «اروپائیان این اعتبار را در ذوالثلث کرده‌اند. آن‌که شامل دوطنینی است قوی یا به اصطلاح خودشان ماژور (دور) گویند و لین را مینور [...]. برین قیاس ذوالاربع جنس ماهور و عراق قوی است. جنس سه‌گاه و شور لین» (همان: ۲۱).

۱۴ .٦. گوشه‌های دستگاه ماهور

درآمد

درآمد ماهور از دو دانگ به‌هم پیوسته شامل پیش دانگ ماهور و دانگ اصلی ماهور تشکیل می‌شود (تصویر ۱۴ .۲). فواصل دانگ ماهور عبارت است از: «طنینی، طنینی، بقیّه». نغمه‌ی شاهد و نغمه خاتمه در درآمد، «دو» و نغمه‌ی ایست، «سُل» است.

اعتقاد بر این است که درآمدی که امروزه در دستگاه ماهور اجرا می‌شود و به درآمد بنفشه نیز مشهور است، گوشه‌ای متأخر بوده و در گذشته درآمد ماهور از پرده‌ی داد و یا از گوشه گشایش آغاز می‌شده است (سالک ۱۳۸۸، ج۲: ۱۸۸). می‌توان گفت در درآمد جدید ماهور، دانگ پایینی یا پیش‌دانگ (سُل تا دو) اهمیت بیشتری یافته؛ درحالی‌که در درآمد قدیم، دانگ بالایی (دو تا فا) اهمیت داشته است.

کرشمه

گوشه‌ی کرشمه ازجمله گوشه‌های فرعی و غیرمُدال است که در اینجا در فضای مُدال درآمد ماهور ارائه می‌شود. کرشمه بر اساس دور ریتمیک مشخصی بوده که وزن عروضی آن «مفاعلن فعلاتن

مفاعلن فعلات» (شعاری ۱۳۹۴: ۳۲) است. وزن عروضی آن همچنین می‌تواند بر اساس «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» باشد که بحر «مُجتَثَ مثمن مخبون ابتر» نامیده می‌شود (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۱۱۹). کرشمه در اغلب درآمدها و گوشه‌های ردیف اجرا می‌شود و به هر دو شکل آوازی و سازی نیز متداول است. دور ریتمیک یا دور ایقاعی گوشه کرشمه با اتانین بدین‌صورت خواهد بود: «تَنَن تَنَن تَنَنَن تَن/ تَنَن تَنَن تَنَنَن» (فخرالدینی۱۳۹۳: ۱۲۰). به‌خاطر سپردن وزن عروضی (افاعیل) شعر و دور ایقاعی (اتانین) و موتیف‌های ریتمیک گوشه‌ها می‌تواند در بداهه‌نوازی‌ها کمک مؤثری برای نوازنده باشد (همان).

تصویر ۱۴ . ۴. انگاره‌ی موزون کرشمه در ماهور (طلایی ۱۳۷۴: ۳۶۶)

آواز (گشایش)

در گشایش، درجه دوم (نغمه‌ی رِ) تأکید بیشتری دارد و می‌تواند به‌عنوان شاهد مطرح باشد. ایست آن بر روی نغمه‌ی «دو» است. درجه‌ی سوم (نغمه‌ی می) نیز در گوشه‌ی آواز تکرار می‌شود، ولی به‌سرعت از آن می‌گذرد و به‌عنوان گذر مورد تکرار واقع می‌شود، نه تأکید. همان‌طور که گفته شد، گشایش در قدیم به‌عنوان آغاز دستگاه ماهور به‌شمار می‌آمد. می‌توان گفت که آواز، درآمدی‌ست که محوریت آن درجه‌ی دوم ماهور است. در گشایش تأکید بر دانگ دوم است. شعاری آواز یا گشایش را گوشه‌ی رابط در نظر می‌گیرد که درآمد را به گوشه‌ی داد متصل می‌کند (شعاری ۱۳۹۴: ۳۳). وی رابط بودن این گوشه را به‌دلیل داشتن جملاتی در گستره‌ی صوتی درآمد با نغمه‌ی ایست «دو» و جملاتی در گستره‌ی صوتی داد با نغمه‌ی ایست «ر» می‌داند (همان).

مقدمه‌ی داد

مقدمه‌ی داد در تحلیل شعاری، جزء گوشه‌ی رابط محسوب می‌شود که رابط بین درآمد و داد معرفی شده است (شعاری ۱۳۹۴: ۳۴). مقدمه‌ی داد در بخش آغازین در گستره‌ی صوتی داد ارائه می‌شود و بر نغمه‌ی «رِ» (ایست گوشه‌ی داد) توقف می‌کند، ولی پس از آن در بخش فرود به گستره‌ی صوتی درآمد بازگشت دارد. فرود مقدمه‌ی داد در دیگر گوشه‌های دستگاه ماهور نیز اجرا می‌شود.

داد

در گوشه‌ی داد تغییر مُد از طریق تغییر نغمه‌ی شاهد رخ می‌دهد. نغمه‌ی شاهد در داد، درجه دوم (نغمه‌ی رِ) است و این حرکت به درجه‌ی دوم در گوشه داد، به آن هویت مُدال داده است. در مُد داد، تغییری از نظر فواصل رخ نمی‌دهد و از نظر فواصل، مُد داد با فواصل مُد درآمد انطباق دارد و چنین تغییر مُدی به‌دلیل حضور فواصل دانگ ماهور (طنینی، طنینی، بقیّه) چشم‌گیر به‌نظر نمی‌رسد. مسعود شعاری در کتاب خود که به تحلیل دستگاه ماهور پرداخته است، گوشه‌هایی را که در آن‌ها تغییر مُد نه از طریق تغییر فواصل، بلکه از طریق تغییر نغمات تأکیدی رخ می‌دهد، «گوشه‌های اصلی ـ وابسته» می‌نامد. ازین‌رو گوشه‌ی داد را در تحلیل خود، گوشه‌ی «اصلی ـ وابسته» معرفی می‌کند (شعاری، ۱۳۹۴: ۳۴)؛ چراکه داد از نظر فواصل، وابسته به مُد درآمد است. همچنین شعاری نغمه‌ی«فا» را نیز به‌عنوان نغمه‌ی شاهد دوم معرفی می‌کند (همان).

تصویر ۱۴ .۵. جمله‌ی معرف داد (طلایی ۱۳۷۴: ۳۷۲)

مجلس‌افروز

مجلس‌افروز، انگاره‌ای ریتمیک است که در فضای مُدال داد ارائه می‌شود. دور ریتمیک آن را می‌توان «تَن تَنَ» در نظر گرفت که در موسیقی قدیم ایران به «خفیف ثقیل» معروف بوده است (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۱۲۴). در بخش آغازین گوشه که انگاره‌ی ریتمیک مجلس‌افروز اجرا می‌شود، بر نغمه‌ی ایست داد یعنی «رِ» می‌ایستد. در بخش بعدی، تحریر «پرستو» یا «پنجه‌کاری» اجرا می‌شود (شعاری ۱۳۹۴: ۳۵) که در پایان بر نغمه‌ی ایست داد یا نغمه‌ی «رِ» خاتمه می‌یابد. در بخش فرود اول، فرودی است که در مقدمه‌ی داد نیز وجود داشت و در فرود دوم، فرود گوشه‌ی داد است که نغمه‌ی «فا دیز» به‌عنوان نغمه‌ی متغیّر گذرا نمود پیدا می‌کند. با این فرود خاتمه گوشه مجلس‌افروز بر نغمه‌ی «دو» (ایست درآمد) تثبیت می‌شود (همان). در ردیف موسی معروفی، قطعه‌ای شبیه مجلس‌افروز به‌نام خوارزمی وجود دارد که در محدوده‌ی گوشه داد نواخته می‌شود. این قطعه در حول درجه‌ی پنجم (سُل) بسط می‌یابد و نغمه‌ی ایست آن نیز درجه دوم (رِ) است.

تصویر ۱۴ .۶. انگاره‌ی ریتمیک مجلس‌افروز (طلایی ۱۳۷۴: ۳۷۳)

خسروانی

خسروانی گوشه‌ای است سازی و بر اساس انگاره‌ایملودیک و دور ریتمیک مشخص که در فضای مُدال داد و درآمد سیر می‌کند. در انتها بر نغمه‌ی «دو» (ایست درآمد) می‌ایستد. به گفته‌ی فرهت، خسروانی در همان مُد داد است، ولی درجه‌ی دوم در آن شاهد نیست و درجه‌ی پنجم برجسته‌تر است (فرهت ۱۳۸۰: ۱۴۹). دور ریتمیک خسروانی در این گوشه بسط و گسترش می‌یابد. خسروانی با همین نام و فیگور ملودی مشخص در دستگاه راست پنجگاه و آواز بیات‌ترک نیز اجرا می‌شود.

تصویر ۱۴ .۷. دور ریتمیک خسروانی

تصویر ۱۴ .۸. انگاره‌ی ملودیک و ریتمیک خسروانی (طلایی ۱۳۷۴: ۳۷۶)

دلکش

دلکش سومین حوزه‌ی مُدال در سیر صعودی دستگاه ماهور است. سه گوشه‌ی شکل‌دهنده‌ی مُد دلکش در ردیف میرزاعبدالله، عبارتند از: دلکش، چهارمضراب و فرود (محافظ ۱۳۹۰: ۱۱۷). در

گوشه‌ی دلکش تغییر قابل‌توجهی در ساختار مُدال دستگاه ماهور از طریق تغییر فواصل درون‌دانگی صورت می‌گیرد. این تغییر مُد، بدون مقدمه و کاملاً ناگهانی است. داریوش طلایی ساختار مُدال دلکش را از دانگ‌های ماهور (طنینی، طنینی، بقیّه) و شور (مُجنّب، مُجنّب، طنینی) معرفی می‌کند (طلایی۵۴:۱۳۷۲). مجید کیانی دلکش را به‌صورت ترکیب دو دانگ شور به‌اضافه‌ی یک فاصله‌ی طنینی تحلیل کرده است (کیانی ۳۲:۱۳۷۱). تغییرات اصلی نغمات دلکش که به تغییرات فواصل دانگ‌ها می‌انجامد عبارت‌اند از: تغییر نغمه‌ی «لا» به «لا کُرُن»، «سی» به «سی‌بِمُل» و در بخش‌هایی نیز تغییر نغمه‌ی «می» به «می‌کُرُن». این تغییرات سبب می‌شود که فواصل دلکش با فواصل مُد شور، مشابه شود.

تصویر۱۴ .۹. دانگ‌های مُد دلکش

محمدرضا لطفی نیز دانگ‌های تشکیل شده در مُد دلکش را شور (مُجنّب، مُجنّب، طنینی) معرفی کرده است:

«دو

ر می کرن فا سل

سل لا کرن سی‌بمل دو» (لطفی ۱۳۸۱: ۷۷).

وقتی در دانگ اول، به‌جای نغمه‌ی «می‌کُرُن»، «می‌بِکار» اجرا شود، مُد دلکش متشکل از ترکیب دو دانگ ناهمگنِ ماهور و شور خواهد بود. نغمه‌ی شاهد در دلکش، «سُل» میان‌دسته است. نغمه ایست موقت، «فا» و ایست قطعی آن «دو» است. ایست موقت دلکش، یعنی نغمه‌ی «فا»، از یک طرف چهارم شاهد ماهور بوده و از طرف دیگر یکی از «درجات پُرکار و تکیه شونده» به‌خصوص در مُد گشایش یا داد است (محافظ ۱۳۹۰: ۱۱۸).

بدین‌ترتیب در دستگاه ماهور که فواصل دانگ‌های آن کاملاً با مُد شور متفاوت است، باورود دانگ شور در گوشه‌ی دلکش، فضای مُدال شور ایجاد می‌گردد. در پایان گوشه، پس از ارائه‌ی مُد شور دوباره به مُد ماهور بازگشت می‌شود. در اجراهای بداهه و غیر از ردیف، می‌توان از طریق دانگ

دوم دلکش به‌دستگاه شور وارد شد و به ماهور برنگشت. شعاری دلکش را «گوشه اصلی ـ غیر وابسته» می‌نامد، چراکه علائم آن با علائم درآمد ماهور منطبق نیست و از این‌رو وابسته به مُد درآمد نیست (شعاری ۱۳۹۴: ۳۶). دلکش گوشه‌ای نسبتاً طولانی است که از بخش‌های متنوعی چون چهارمضراب، تحریر پرستو، دور ریتمیک کرشمه و تحریر آوازی بلبلی استفاده می‌شود. در بخش فرود، نغمه‌ی «فا دیز» به‌عنوان نغمه‌ی متغیّر گذرا مورد توجه قرار می‌گیرد که در نهایت بر نغمه‌ی «دو» به‌عنوان ایست ماهور، فرود می‌آید (همان: ۳۸).

خاوران

خاوران، گوشه‌ای ملودیک است که وزن کرشمه را داراست. خاوران را می‌توان همان دانگ‌های ماهور در یک فاصله‌ی چهارم درست بالاتر فرض کرد که دانگ‌های ماهور به درجه‌ی چهارم بالاتر انتقال می‌یابند. نغمه‌ی شاهد در خاوران، «سُل» است. نغمه‌ی«فا» که نغمه‌ی مشترک بین دو دانگ است، به‌عنوان نغمه‌ی ایست موقّت، حائز اهمیت می‌شود. برخی نغمه‌ی «لا» را نیز به‌دلیل تأکیدی که بر آن صورت می‌گیرد، شاهد محسوب می‌کنند.

تصویر ۱۴ .۱۰. اِشِل صوتی خاوران

در این گوشه اشاراتی به دور ریتمیک کرشمه، تحریر پرستو، انگاره‌ی ریتمیک دوتایکی، انگاره‌ی ملودیک پنجه‌مویه صورت می‌گیرد و در نهایت به درآمد ماهور و نغمه‌ی ایست «دو» فرود می‌کند. شعاری خاوران را باتوجه به این‌که گستره‌ی صوتی و علائم آن با درآمد، منطبق نیست، «گوشه اصلی ـ غیروابسته» خوانده است (شعاری ۱۳۹۴: ۳۸). ولی ازآنجا که خاوران در دانگ‌های ماهور سیر می‌کند و از طرف دیگر هویت ملودیک دارد، نمی‌توانیم آن را گوشه‌ی چندان مهمی از نظر مُدال فرض کنیم.

طرب‌انگیز

طرب‌انگیز نیز ملودی خاصی است که همانند خاوران در دانگ‌های ماهور در درجه چهارم بالاتر سیر می‌کند. همچون خاوران، نغمه شاهد بر «سُل» واقع است. ایست موقت، روی نغمه‌ی«رِ» و در پایان که فرود به درآمد ماهور انجام می‌شود، ایست و خاتمه بر نغمه‌ی«دو» قرار می‌گیرد. شعاری طرب‌انگیز

را گوشه‌ی رابط در نظر می‌گیرد که رابطی میان گوشه‌های اصلی خاوارن، داد و درآمد بوده است (شعاری ۱۳۹۴: ۳۹).

نیشابورک

وجه مشخصه‌ی نیشابورک، الگوی ملودیک آن است. پرش فاصله‌ی چهارم «لا ـ ر» از ویژگی‌های ملودیک نیشابورک است. نیشابورک در فضای مُدال درآمد ماهور سیر می‌کند. فرود نیشابورک نیز، گستره‌ی صوتی درآمد را تثبیت می‌کند. نغمه‌ی شاهد و ایست نیشابورک، همچون درآمد، «دو» است. ایست موقّت بر روی «لا» واقع می‌شود. ملودی نیشابورک بر اساس ذکر «بر محمد و آل محمد صلوات» شکل گرفته و «در قدیم چاووشی‌خوانان برای آگاهی مسافران از حرکت قافله این گوشه را با این شعر می‌خوانند: هرکه دارد هوس کرب‌وبلا بسم‌الله» (شعاری ۱۳۹۴: ۴۰). فخرالدینی اجرای نیشابورک را در اوج و با نغمه‌ی شاهدِ هنگامِ بالا معرفی می‌کند (۱۳۹۳: ۱۳۱)، ولی در ردیف میرزاعبدالله در همان منطقه صوتی درآمد در هنگامِ پایین اجرا می‌شود.

تصویر ۱۴. ۱۱. انگاره‌ی ملودیک نیشابورک (طلایی ۱۳۷۴: ۳۹۰)

نصیرخانی (طوسی)

وجه مشخصه‌ی نصیرخانی نیز، الگوی ملودیک و دور ریتمیک آن است. نصیرخانی بر وزن دوبیتی است که در درآمد، خاوران، عراق و داد اجرا می‌شود. این گوشه در چهار گستره‌ی صوتی مختلف و در سه قسمت اجرا می‌شود. قسمت اول شامل بخش‌های گستره صوتی درآمد و داد است. قسمت دوم شامل بخش‌هایی در گستره‌ی صوتی خاوران است. قسمت سوم شامل گستره‌ی صوتی عراق است. در انتها نیز فرود به درآمد رخ می‌دهد (طلایی ۱۳۹۴: ۳۹۱ ـ ۳۹۲؛ شعاری ۱۳۹۴: ۴۱ ـ ۴۲). ساختار مُد طوسی، شبیه خسروانی است. مشخصه‌ی جدیدی در این گوشه وجود ندارد، به‌جز اینکه درجه‌ی ششم بیشتر از قبل شنیده می‌شود (فرهت ۱۳۸۰: ۱۴۹).

تصویر ۱۴ .۱۲. انگاره‌ی ملودیک و موزون نیشابورک (طلایی ۱۳۷۴: ۳۹۲)

چهارپاره (مرادخانی)

چهارپاره گوشه‌ای است موزون بر اساس وزن عروضی «متفاعلن متفاعلن» (شعاری ۱۳۹۴: ۴۳) که در محدوده‌ی درآمد و خاوران حرکت می‌کند. این گوشه شامل دو قسمت است که در هر قسمت آن چهار بار دور ریتمیک مذکور در درجات مختلف تکرار می‌شود و بر نغمه‌ی ایست پایان می‌یابد (همان) و وجه تسمیه‌ی این گوشه به چهارپاره نیز به‌همین دلیل است. قسمت اول این گوشه، دور ریتمیک چهارپاره را در گستره‌ی صوتی درآمد به‌کار می‌گیرد و در انتها بر نغمه‌ی ایست داد (نغمه‌ی رِ) خاتمه می‌یابد. سپس گستره‌ی صوتی داد ارائه می‌شود و در پایان بر نغمه‌ی «دو» یا ایست درآمد خاتمه می‌یابد. در قسمت دوم، دور ریتمیک چهارپاره در گوشه‌ی خاوران اجرا می‌شود و بر نغمه‌ی «رِ» یا ایست داد توقف می‌کند. سپس در انتهای عبارت بعدی بر نغمه‌ی «دو» یا درآمد خاتمه می‌یابد (همان: ۴۴).

تصویر ۱۴ .۱۳. دور ریتمیک چهارپاره (شعاری ۱۳۹۴: ۴۴)

تصویر ۱۴ .۱۴. انگاره‌ی موزون چهارپاره (طلایی ۱۳۷۴: ۳۹۵)

معمولاً اشعاری که در گوشه‌ی چهارپاره یا مرادخانی خوانده می‌شوند از هاتف اصفهانی و در وزن عروضی «کامل مثمن سالم» هستند که هر مصرع آن از چهار متفاعلن تشکیل می‌شود (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۱۴۰).

فیلی

فیلی از دو دانگ پیوسته‌ی ماهور تشکیل شده است. ترکیب دانگ‌های فیلی، همچون دانگ‌های خاوران در تصویر ۱۴. ۱۰ است. جمله آغازین آن با حرکتی پاساژگونه و بالارونده به‌سمت درجه‌ی پنجم (سُل) می‌رود و آن‌را مورد تأکید قرار می‌دهد. سپس در حرکتی پایین‌رونده به نغمه‌ی ایست «دو»، فرود می‌آید. در قسمت دوم، حرکت بالارونده‌ی فیلی که به‌تأکید نغمه‌ی شاهد «سُل» می‌انجامد، دیگر حرکتی پایین‌رونده را دنبال نمی‌کند. به‌گفته‌ی داریوش طلایی این نوع «جمله بالارونده و پایین آمدن دفعه اول و همان جمله بالارونده و پایین نیامدن دفعه دوم» از فرمول‌های رایج موجود در ردیف است که چنین فرمولی را در گوشه‌هایی چون اوج شور و دلکش ماهور نیز مشاهده می‌کنیم (طلایی ۱۳۹۴: ۳۹۴). شعاری فیلی را گوشه‌ی «فرعی ـ رابط» معرفی می‌کند که رابطی برای اتصال درآمد ماهور به دیگر گوشه‌ها چون حصار، خاوران، دلکش و شکسته و غیره در دستگاه ماهور است (شعاری۱۳۹۴: ۴۴). نغمه‌ی شاهد فیلی، «سُل» و نغمه‌ی ایست آن «دو»، و ایست موقت نغمه‌ی «رِ» است.جهش سوم کوچک، از سوم تا پنجم بالا از مشخصات ملودی فیلی است. شباهت زیادی بین موتیف آغازین گوشه‌ی آذربایجانی و فیلی مشاهده می‌شود (فرهت ۱۳۸۰: ۱۵۰).

تصویر ۱۴ .۱۵. جمله‌ی آغازین و معرف فیلی (طلایی ۱۳۷۴: ۳۹۶)

ماهور صغیر

ماهور صغیر گوشه‌ای‌ست که در پرده‌های داد سیر می‌کند و حتی در بخش میانی جملاتی همانند داد ارائه می‌دهد. در نظر گرفتن نغمه‌ی شاهد خاص برای گوشه‌ی ماهور صغیر، دشوار است. شاید بتوان شاهد آن را «فا» در نظر گرفت. ایست موقّت ماهور صغیر «رِ» و ایست قطعی آن «دو» است. شعاری، این گوشه را رابطی برای فرود از گوشه‌های اصلی دیگر به گوشه‌های داد و درآمد ماهور معرفی می‌کند (شعاری ۱۳۹۴: ۴۵).

مهدی‌قلی هدایت که دستگاه ماهور را به دو بخش ماهور کبیر و ماهور صغیر تفکیک کرده بود، ماهور کبیر را شامل ماهور، داد، خسروانی، دلکش، خاوران، طرب انگیز، طوسی، آذربایجانی، فیلی و زیرافکند معرفی کرده و ماهور صغیر را مشتمل بر ابول، حصار ماهور، زنگوله، زیرافکند، نیریز، شکسته، عراق و غیره دانسته است (هدایت ۱۳۱۷: ۹۲).

آذربایجانی

این گوشه به‌عنوان مقدمه‌ای برای گوشه‌ی حصار محسوب می‌شود که به‌عنوان گوشه‌ی رابطی از گوشه‌های مبنا به حصار عمل می‌کند (شعاری ۱۳۹۴: ۴۶). در آغاز با جمله آغازینِ فیلی شروع می‌شود که با تأکید بر نغمه‌ی «فا» (شاهد حصار) به‌پایان می‌رسد. سپس با تحریری شبیه به تحریر زیرافکند به‌گستره‌ی صوتی و نغمه‌ی ایست داد (نغمه رِ) حرکت می‌کند. در ادامه ملودی مشخص آذربایجانی در گستره‌ی صوتی درآمد اجرا می‌شود. در پایان، فرود به درآمد و ایست بر نغمه‌ی «دو» ارائه می‌شود (همان).

حصار ماهور یا ابول

در گوشه‌ی حصار، مُد ماهور به‌درجه‌ی چهارم درست بالاتر منتقل می‌شود؛ یعنی از ماهور «دو» به ماهور «فا» می‌رویم. به‌عبارت دیگر،در این گوشه به ماهور «فا» مُدگردی می‌شود. ازین‌رو می‌توانیم حصار ماهور را مُد انتقالی در نظر بگیریم. نظیر این انتقال یا مُدگردی در خاوران نیز وجود داشت؛ ولی در حصار، نغمه مشترک دو دانگ یعنی «فا»، به‌عنوان نغمه‌ی شاهد مورد تأکید واقع می‌شود. از سوی دیگر حصار ماهور مفصل‌تر از خاوران بوده و جمله‌های مجلس‌افروز، زنگوله، خسروانی، تحریر بلبلی و همچنین گوشه‌ی زیرافکند نیز به‌دنبال آن اجرا می‌شود. انگاره‌های حصار ماهور را می‌توان منطبق با حصار چهارگاه در نظر گرفت (طلایی ۱۳۹۴: ۴۰۱).

تصویر ۱۴ .۱۶. دانگ‌های حصار ماهور

نغمه‌ی شاهد و ایست آن «فا» است. دانگ اصلی و پیش‌دانگ آن نیز ماهور است. شعاری به‌جای اینکه حصار را جزء گوشه‌های مُدال انتقالی در نظر بگیرد، آن‌را به‌دلیل تغییر نغمه‌ی «سی‌بِکار» به «سی‌بِمُل»، جزء گوشه‌های «اصلی غیروابسته» به‌شمار می‌آورد (شعاری ۱۳۹۴: ۴۶).

زیرافکند

زیرافکند نوعی تحریر است که با اجرای آن می‌توان از گوشه‌ای به گوشه‌ای دیگر رفت. این تحریر اغلب به‌صورت پایین‌رونده است و از آن به‌عنوان فرود و انتقال به گوشه‌های اصلی پیشین استفاده می‌شود (شعاری ۱۳۹۴: ۴۸). در این گوشه با استفاده از تحریر زیرافکند از حصار با نغمه‌ی ایست «فا» وارد گوشه‌ی داد با نغمه‌ی ایست «رِ» می‌شویم. در پایان بر روی نغمه «رِ» به‌صورت تعلیقی ایست صورت می‌گیرد و حالت تعلیقی ایجاد می‌کند که سبب انتظار آغاز گوشه بعدی می‌شود.

نیریز

در نیریز، با تغییر درجه‌یسوم ماهور یعنی نغمه «می» به «می‌کُرُن»، دانگ شور ارائه می‌شود. همانطور که در تصویر ۱۴ .۱۵ مشاهده می‌شود، گستره‌ی صوتی نیریز به دو دانگ نمی‌رسد. از طریق دانگ شورِ نیزیز، امکان مُدگردی از آن به مُدهای شور، نوا و افشاری فراهم می‌شود. نیریز در انتها به درآمد ماهور فرود می‌کند. بنابراین نیریز می‌تواند پلی باشد میان ماهور و شور و متعلقات آن. شاهد آن «رِ» و ایست آن «دو» است.

تصویر ۱۴ .۱۷. دانگ شور در نیریز

نیریز در ماهور همانند نیریز در نوا، فضای افشاری را ایجاد می‌کند.شعاری این گوشه را جزء گوشه‌های ملودیک در نظر می‌گیرد که وجود نغمه «می‌کُرُن» آن را در گستره‌ی صوتی شکسته قرار می‌دهد (شعاری ۱۳۹۴: ۴۸).

شکسته

با گوشه‌ی شکسته تغییر مُد دیگری از طریق تغییر فواصل صورت می‌گیرد که ترکیب دانگ‌های شور و نوا (تصویر۱۴ .۱۶) ملاحظه می‌شود. ترکیب دانگ‌های شکسته، در مُدهای شور، افشاری،

بیات‌ترک، ابوعطا و نوا نیز مشاهده می‌شود. از دانگ‌های شکسته می‌شود، به شور «رِ»، ابوعطای «می‌کُرُن»، بیات ترک «فا»، افشاری «سُل» و نوای «سُل» مُدگردی کرد. نغمه‌ی شاهد در شکسته «سُل»، نغمه‌ی ایست «می» و نغمه‌ی خاتمه «دو» است. از ویژگی‌های شاخص مُد شکسته، نغمه‌ی ایست آن است که در فاصله‌ی سوم پایین‌تر از نغمه شاهد قرار می‌گیرد. درجات شکسته با آواز افشاری تطبیق پیدا می‌کند، چراکه شاهد مُد شور درجه‌ی دوم ماهور می‌شود که نغمه‌ی شاهد شکسته (افشاری) و درجه‌ی چهارم شور (درجه‌ی پنجم ماهور) خواهد بود. درجه‌ی سوم ماهور ریزپرده پایین می‌آید و موسیقی حالت افشاری پیدا می‌کند، البته این‌بار با نغمات «دو ـ رِ ـ می‌کُرن ـ فا ـ سُل» (فیاض ۱۳۹۱: ۱۳۵). درجه سوم ریزپرده و درجه هفتم نیم‌پرده پایین می‌آید. «شکسته از حیث ملودی، نسبت به گوشه‌های دیگر ماهور، جهش‌های بیشتری را دربردارد» (فرهت ۱۳۸۰: ۱۵۴). این جهش‌ها معمولاً از شاهد شروع می‌شوند (همان).

تصویر ۱۴ .۱۸. دانگ‌ها و نغمات تأکیدی شکسته

عراق

در مُد عراق ترکیب دانگ‌های ماهور و نوا وجود دارد (تصویر۱۴ .۱۹) که چند گوشه‌ی بعدی مانند نهیب، محیّر، حزین، کرشمه و زنگوله نیز در فضای مُدال عراق ارائه می‌شوند. نغمه‌ی شاهد و ایست عراق، درجه‌ی هشتم ماهور یعنی «دو»ی هنگامِ بالا و ایست موقّت آن، درجه‌ی پنجم یعنی «سُل» است. عراق یکی از اوج‌های ماهور به‌شمار می‌رود. گردش نغمات در دانگ دوم عراق، به بیات اصفهان نزدیک است و با تغییر «لا» به «لاکُرُن» در دانگ اول، می‌توان به ترکیب دانگ‌های اصفهان دست یافت.

تصویر۱۴ .۱۹. دانگ‌های مُد عراق

نغمه‌های بالارونده در عراق همان نغمه‌های پایین‌رونده نیستند. نغمه‌ها در حالت بالارونده عبارتند از: «سُل ـ لا ـ سی‌بِکار ـ دو»، و در حالت پایین‌رونده بدین‌ترتیب هستند: «دو ـ سی‌بِمُل ـ لا ـ سُل». در عراق همچنین تغییر درجه‌ی سوم یعنی «می‌بِکار» به «می‌بِمُل» را داریم که سوم بزرگ تبدیل به سوم کوچک می‌شود (فیاض ۱۳۹۱: ۱۳۶).

نهیب

نهیب از گوشه‌های فرعی وابسته به فضای مُدال عراق است. گوشه نهیب، رابطی است بین گستره‌ی صوتی اول و دوم عراق (شعاری ۱۳۹۴: ۵۳). نهیب دارای تحریرهایی‌ست که مشابه آن را در حصار چهارگاه نیز داریم (طلایی ۱۳۹۴: ۴۰۹).

محیّر

محیّر از گوشه‌های ملودیک است که در فضای مُدال عراق ارائه می‌شود. محیّر از سه جمله‌ی بالارونده تشکیل شده است. محیّر را می‌توان رابط بین نهیب و آشورآوند دانست.

آشورآوند

در آشورآوند، مُد عراق به درجه‌ی چهارم بالاتر انتقال می‌یابد (طلایی ۱۳۹۴: ۴۱۲). به‌عبارتی، آشورآوند «اوجی بر اوج ماهور است» (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۱۵۶). شاهد آشورآوند، «فا» هنگامِ بالا یعنی درجه‌ی یازدهم ماهور است. نغمه‌ی ایست آن «دو»ی هنگامِ بالا یا درجه‌ی هشتم است. آشورآوند را می‌توانیم «عراق ماهورِ یک فاصله چهارم درست بالاتر» به‌حساب آوریم. (همان).

اصفهانک

اصفهانک گوشه‌ای ملودیک است که در فضای مُدال عراق اجرا می‌شود. گفته می‌شود به‌دلیل شباهت ملودی این گوشه به ملودی جامه‌دران در آواز بیات‌اصفهان، نام اصفهانک برای آن برگزیده‌اند (شعاری ۱۳۹۴: ۵۴). نغمه‌ی شاهد آن، همان شاهد عراق («دو»ی هنگام بالا)ست. پرده‌های دانگ اول بیات اصفهان در هنگامِ بالا اجرا می‌شود. اصفهانک را «مقدمه‌ای برای تغییر ماهور به راک» می‌دانند (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۱۵۷).

حزین

حزین، الگوی ملودیک و ریتمیک خاصی دارد که در مُدهای مختلفی قابل اجراست و در اینجا در فضای مُدال عراق ارائه شده است. در حزین ماهور، ملودی حزین در درجات مختلف گستره‌ی صوتی عراق اجرا می‌شود و در انتها با اجرای الگوی پایین‌رونده‌ی مخصوص حزین، به نغمه‌ی ایست موقّت عراق یعنی «سُل» توقف می‌کند (شعاری ۱۳۹۴: ۵۵).

تصویر ۱۴ .۲۰. جمله‌ی معرف حزین (طلایی ۱۳۷۴: ۴۱۶)

کرشمه

دور ریتمیک کرشمه در اینجا در فضای مُدال عراق اجرا می‌شود.

زنگوله

زنگوله گوشه‌ای است ریتمیک با دور ریتمیک مشخص که در اینجا در فضای مُدال عراق ارائه می‌شود و در پایان توسط همین دور به گستره‌ی صوتی درآمد ماهور فرود می‌آید.

تصویر ۱۴ .۲۱. جمله‌ی معرف زنگوله (طلایی ۱۳۷۴: ۴۱۸)

راک هندی

مفهوم لغوی واژه «راک» را مرتبط با واژه‌ی راگای هندی عنوان می‌کنند که وجود گوشه‌های «راک کشمیر» و «راک هندی» به این رابطه قوت می‌بخشد (فرهت ۱۳۸۰: ۱۵۷؛ فیاض ۱۳۹۱: ۱۳۶). اما از نظر محتوا، مفهوم موسیقایی راگا در موسیقی ایران کاملاً ناشناخته و بیگانه است.

ترکیب دانگ‌های موجود در مُد راک دانگ‌های چهارگاه، ماهور و نوا (طلایی۱۴:۱۳۷۲) است و در مُد راک، حرکت به دانگ‌های مختلف در اوج انجام می‌شود که مرتباً حالت رفت و برگشت ایجاد می‌کنند. مُد راک در ردیف میرزاعبدالله با گوشه‌ی راک هندی شروع می‌شود و با گوشه‌های

بعدی تا پایان دستگاه ماهور تداوم می‌یابد. گوشه‌هایی که در مُد راک در دستگاه ماهور واقع می‌شوند عبارتند از: راک هندی، راک کشمیر، راک عبدالله، کرشمه راک و صفیر راک. گوشه‌های راک دارای هویتی دوگانه هستند که معمولاً از آن‌ها برای مُدگردی به دستگاه‌ها و آوازهایی مانند همایون، بیات اصفهان و شوشتری استفاده می‌شود (صلواتی ۱۳۹۳: ۱۱۲). برخلاف دیگر گوشه‌های مُدگردان که در نهایت یا در دستگاه مقصد فرود می‌آیند و یا دوباره به دستگاه مبدأ باز می‌گردند، راک در رفت و آمدی مدام و بی‌وقفه میان دانگ‌های مختلف است (همان). شاهد و ایست گوشه نه تنها در طول پیشروی گوشه یکسان نیست، بلکه در محدوده‌ی یک دانگ نیز تغییر می‌کند (همان: ۱۱۳). در تحلیل گوشه‌های راک، فاصله‌ی نغمات «فا ـ سُل» اهمیتی قابل توجه دارد. این فاصله‌ی طنینی در ساختار گوشه‌هایی مانند دلکش نیز حائز اهمیت است (همان: ۱۲۰). از گوشه‌های راک می‌توان به دو دستگاه همایون و شور مُدگردی کرد. همچنین با تأکید بر دانگ «سُل ـ دو»، می‌توان به چهارگاه و اصفهان نیز مُدگردی کرد (همان: ۱۳۰).

شروع راک هندی با معرفی انگاره‌ی ملودیک اصلی راک همراه است که دانگ «سُل ـ لا کُرُن ـ سی ـ دو» را معرفی می‌کند. نغمه‌ی شاهد و ایست در راک «دو»ی هنگامِ بالا، و ایست موقّت بر روی «سُل» است. با توجه به فواصل اولین دانگ راک و نغمه‌ی شاهد «دو»، می‌توان از راک به‌عنوان رابطی به دستگاه‌های همایون و چهارگاه و آواز شوشتری استفاده کرد.

ترکیب دانگ‌های راک به دو گونه است: ترکیب دو دانگ چهارگاه و ماهور که طلایی به این ترکیب عنوان «راک» داده است (طلایی ۱۳۷۲: ۵۴)؛ و ترکیب دو دانگ چهارگاه و نوا که طلایی این ترکیب را «راک و اصفهانک» خوانده است (همان). در میان گوشه‌های متعلق به مُد راک، راک کشمیر در دانگ‌های چهارگاه و ماهور سیر می‌کند. به‌دلیل وجود دانگ چهارگاه می‌توان از این طریق به شوشتری، همایون، اصفهان، چهارگاه رفت. گوشه‌های راک هندی، راک عبدالله و صفیر راک در فضای دانگ‌های چهارگاه و نوا سیر می‌کنند. همچنین راک را ترکیبی از مُد ماهور و اصفهان می‌دانند که می‌تواند مُدگردی از ماهور به اصفهان یا شوشتری و همایون باشد (جعفرزاده ۱۳۹۲: ۱۴۸). «از نظر محتوایی ساختار اصلی راک همان بیات اصفهان است که مرتب به ماهور مراجعه می‌کند. بنابراین در راک با یک نوسان مداوم میان اصفهان و ماهور سرو کار داریم» (فیاض ۱۳۹۱: ۱۳۶).ششمین درجه‌ی ماهور ریزپرده پایین می‌آید و نغمه‌ی شاهد بر درجه‌ی اول قرار می‌گیرد. درجه‌ی سوم پس از هنگام

به‌اندازه نیم‌پرده پایین می‌آید و همین امر، گامی شبیه به همایون «رِ» را ایجاد می‌کند (صفوت و کارن ۱۳۸۸: ۱۲۱).

تصویر ۱۴ .۲۲. دانگ‌های مُد راک

تصویر۱۴۲۳ .۲۳. دانگ‌های فرود راک

تصویر ۱۴ .۲۴. دانگ‌های راک و فرود (مهرانی ۱۳۸۹: ۳۷۹)

راک کشمیر

راک کشمیر دومین گوشه از مُد راک در ردیف میرزاعبدالله است که دور ریتمیک کرشمه را ارائه می‌کند. آنچه در این گوشه شایان توجه بوده، تأکید آن بر فواصل ماهور است. در میان گوشه‌های متعلق به مُد راک، راک کشمیر در دانگ‌های چهارگاه و ماهور سیر می‌کند. موقع تأکید بر دانگ «سُل ـ دو» در ابتدای گوشه، همراه با نواخته شدن دور ریتمیک کرشمه، درجه‌ی ششم (لا) نواخته نمی‌شود و هویت این دانگ میان ماهور و دانگ خاص راک، که می‌تواند به اصفهان یا شوشتری شبیه باشد، سرگردان می‌ماند؛ زیرا کُرُن یا بِکار بودن درجه‌ی ششم است که هویت این

دانگ را مشخص خواهد کرد (صلواتی ۱۳۹۳: ۱۲۳). صلواتی با ذکر دلایلی احتمال ماهور بودن این دانگ را مطرح می‌کند.[۱]

راک عبدالله

راک عبدالله با دانگ دوم راک آغاز می‌شود و گوشه‌ی بیداد همایون را تداعی می‌کند (صلواتی ۱۳۹۳: ۱۲۵). صلواتی برای همسانی راک عبدالله با بیداد همایون به ذکر چنین دلایلی می‌پردازد:

۱. دانگ مشترک و الگوی ملودیک آغازین مشابه بیداد، و ایست موقّت بر نغمه‌ی «رِ» (شاهد بیداد) در ابتدای گوشه‌ی راک عبدالله؛ ۲. پیش‌دانگِ بیداد که نغمه‌ی «سی» در آن بِکار است، در سیر ملودیک ابتدای گوشه نقش مهمی دارد. نقش این پیش‌دانگ اغلب نادیده گرفته می‌شود و به‌زعم صلواتی، به‌همین دلیل گوشه‌ی بیداد و بیات‌راجع، همسان انگاشته می‌شوند. این پیش‌دانگ موجب ایجاد یک سیر بالارونده در بیداد می‌شود و در راک عبدالله نیز چنین حالتی وجود دارد (همان). پس از بازگشت موقت و کوتاه به دانگ اول راک، محدوده‌ی ملودیک باز هم به دانگ «دو ـ ر ـ می‌بِمُل ـ فا» باز می‌گردد.

کرشمه‌ی راک

دور ریتمیک کرشمه این‌بار نیز همچون آغاز گوشه‌ی راک کشمیر، برای تأکید بر نغمه‌ی شاهد «دو» به‌کار می‌رود و «مقدمه‌ای برای اجرای اوج صفیر راک است» (شعاری ۱۳۹۴: ۵۹).

صفیر راک

صفیر راک حسن ختامی است در درجه‌ی اول برای گوشه‌های راک و در درجه‌ی دوم، برای دستگاه ماهور (صلواتی ۱۳۹۳: ۱۲۷). در این گوشه، دانگ‌هایی با خصوصیات مشابهِ سه دستگاهِ شور، همایون و ماهور به‌طور مستقیم در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، از این‌رو تعداد دانگ‌هایی که در این گوشه به‌کار می‌رود، یکی بیشتر از گوشه‌های پیشین، یعنی پنج دانگ است (همان). گوشه با تأکید بر نغمه‌ی «سُل» پایین‌دسته، که خارج از روال و دانگ‌های مورد استفاده در الگوی ثابت راک است، آغاز می‌شود. این تأکید، دانگ «ر ـ می‌کُرُن ـ فا ـ سُل» را تثبیت می‌کند. این دانگ که انتقال‌یافته‌ی دانگ اول شور به دو هنگام بالاتر است، با نام اوج شناخته می‌شود و راهی است برای مُدگردی به شور. با حرکتی پایین‌رونده، «می‌کُرُن» با کاهش ریزپرده‌ای، به «می‌بِمُل» تغییر می‌کند. با این تغییر و با وارد شدن دوباره‌ی نغمه‌ی «دو» (درجه‌ی هشتم)، دانگ‌گردی از دانگ اوج (ر ـ سُل) به دانگ دوم راک

---

[۱]. برای اطلاع بیشتر بنگرید به (صلواتی ۱۳۹۳: ۱۳۳ ـ ۱۳۵).

(دو ـ فا) انجام می‌شود (همان). در ادامه، سیر گوشه مشابه گوشه‌های راک دنبال می‌شود. گوشه‌ی صفیر راک، برخلاف دیگر گوشه‌های راک که ماهیتی رفت و برگشتی دارند، دارای حرکتی واضح از بالا به پایین است. ساختار دانگ‌ها و نه لزوماً ملودی‌ها، پایین‌رونده است و به دانگ دوم ماهور ختم می‌شود (همان).

به‌طور کلی صفیر راک توسط حرکت پلکانی از اوج به شاهد راک می‌رسد و در انتها به درآمد ماهور فرود می‌کند و بدون بازگشت به‌فضای راک، فضای درآمد ماهور را تثبیت می‌کند و فرود نهایی دستگاه به درآمد توسط این گوشه اتفاق می‌افتد.

تصویر ۱۴ .۲۵. صفیر راک (مهرانی ۱۳۸۹: ۳۷۹)

رِنگ‌های ماهور

رنگ، فرمی است سازی و موزون که ملودی‌هایش در مُدهای مختلف دستگاه مورد نظر گردش می‌کند. در ردیف میرزاعبدالله از دستگاه ماهور، سه رِنگ با نام‌های «رنگ حربی»، «رنگ یک‌چوبه» و «رنگ شلخو» اجرا می‌شود. در رنگ حربی، پس از ارائه‌ی مُد ماهور به اصفهان مُدگردی می‌شود و در پایان به ماهور فرود می‌کند. در «رنگ یک‌چوبه» فضای مُدال درآمد اجرا می‌شود و پس از رسیدن به هنگامِ بالا به دانگ‌های درآمد رجعت می‌کند. در «رنگ شلخو»، پس از ارائه مُد درآمد، به مُد شکسته مُدگردی می‌شود و سپس به درآمد برگشت می‌کند.

ساقی‌نامه، کشته و صوفی‌نامه

سه قطعه مشابه که پس از رنگ‌های پایانی دستگاه ماهور می‌آیند و دارای ریتم میزان‌بندی شده هستند. ساقی‌نامه در پرده‌های ماهور و خاوران، کشته در پرده‌های شکسته یا افشاری و صوفی‌نامه در پرده‌های همایون و اصفهان اجرا می‌شوند و در پایان به ماهور فرود می‌آید (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۱۶۲). شاهد آنها درجه‌ی پنجم ماهور (سُل) است. ساقی‌نامه و صوفی‌نامه با اشعاری به وزن «فعولن فعولن فعولن فعول (فَعَل)» که در عروض به بحر متقارب معروف است خوانده می‌شود. فردوسی شاهنامه را در این وزن سروده که وزنی حماسی و رزمی است (همان: ۱۶۳).

صوفی‌نامه مُدگردی به اصفهان است که در چند جا از دستگاه ماهور نمود پیدا می‌کند. ولی در ساقی‌نامه، این مُدگردی به اصفهان گسترش زیادی می‌یابد که نام صوفی‌نامه به آن اطلاق کرده‌اند. سومین درجه‌ی ماهور ریزپرده پایین می‌آید. چهارمین درجه نیم‌پرده بالا می‌رود و درجه‌ی هفتم نیز نیم‌پرده پایین می‌رود. نغمه‌ی شاهد روی درجه پنجم و نغمه ایست بر روی سومین درجه است (صفوت و کارن ۱۳۸۸: ۱۲۱).

جدول ۱۴ .۱. فضای مُدال، عملکرد و نغمه شاهد گوشه‌های دستگاه ماهور در ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌های دستگاه ماهور			
فضای مُدال	نام گوشه	عملکرد گوشه	نغمه شاهد
درآمد	درآمد	ارائه‌ی مُد مبنای ماهور	دو بالادسته
	کرشمه	ارائه‌ی وزن کرشمه در مُد مبنای ماهور	دو بالادسته
	آواز	بسط ملودیک در فضای مُدال ماهور با تأکید بر دانگ دوم	رِ بالادسته
داد	مقدمه داد	تغییر نغمه‌ی شاهد (مُد ثانویه)	رِ بالادسته
	داد	تثبیت شاهد جدید	رِ بالادسته
	مجلس‌افروز	انگاره‌ای ریتمیک با نغمه شاهد جدید	فا بالادسته
	خسروانی	گوشه‌ای ملودیک همراه با تغییر نغمه شاهد	سُل میان‌دسته
دلکش	دلکش	ارائه‌ی دانگ شور (مُد اولیه)	سُل میان‌دسته
	چهارمضراب و فرود	فرم چهارمضراب در فضای مُدال دلکش و فرود به مُد درآمد	سُل میان‌دسته
خاوران	خاوران	گوشه‌ای ملودیک در دانگ‌های ماهور در درجه چهارم بالاتر	سُل میان‌دسته

	طرب‌انگیز	گوشه‌ای ملودیک در دانگ‌های ماهور در درجه چهارم بالاتر	سُل میان‌دسته
درآمد	نیشابورک	بسط ملودیک در فضای مُدال ماهور	دو بالادسته
درآمد داد خاوران عراق	نصیرخانی یا طوسی	معرف ملودی و وزن خاص که در فضای مُدال درآمد، داد، خاوران و عراق گردش می‌کند	دو بالادسته
درآمد خاوران	چهارپاره یا مرادخانی	گوشه‌ای باوزن و ملودی خاص	دو بالادسته
خاوران	فیلی	بسط ملودیک خاص در دانگ‌های ماهور در درجه چهارم بالاتر	سُل میان‌دسته
داد	ماهور صغیر	معرف ملودی و وزن خاص در فضای مُدال داد و محدوده‌ی خاوران	فا میان‌دسته
درآمد و فیلی	آذربایجانی	بسط ملودیک و ریتمیک در محدوده‌های فیلی و درآمد	سل میان‌دسته فا بالادسته
حصار	حصار ماهور یا ابول	شاهد جدید	فا بالادسته
	زیرافکند	آمادگی برای حرکت به نیریز و شکسته	—
نیریز	نیریز	ارائه‌ی دانگ شور	رِ بالادسته
شکسته	شکسته	بسط ملودیک در دانگ شور و فرود به ماهور	سُل میان‌دسته
عراق	عراق	ترکیب دانگ‌های ماهور و نوا در اوج	دو پایین‌دسته
	نهیب	بسط ملودیک در فضای مُدال عراق	دو پایین‌دسته

	محیّر	جمله‌ی رابط	دو پایین‌دسته
	آشورآوند	بسط ملودیک در چهارم بالاتر از عراق	فا پایین‌دسته
	اصفهانک	اشاره به اصفهان	دو پایین‌دسته
	حزین	گوشه‌ای با وزن خاص با کاربرد فرود	دو پایین‌دسته
	کرشمه	وزن کرشمه در اوج	دو پایین‌دسته
	زنگوله	ارائه‌ی وزن خاص در دانگ‌های ماهور	دو پایین‌دسته
راک	راک هندی	ترکیب دانگ‌های ماهور و چهارگاه و نوا در اوج که مرتباً حالت رفت و برگشت ایجاد می‌کنند	دو پایین‌دسته
	راک کشمیر	ترکیب دانگ‌های ماهور و چهارگاه در اوج که مرتباً حالت رفت و برگشت ایجاد می‌کنند	دو پایین‌دسته
	راک عبدالله	ترکیب دانگ‌های ماهور و چهارگاه ونوا در اوج که مرتباً حالت رفت و برگشت ایجاد می‌کنند	دو پایین‌دسته
	کرشمه راک	وزن کرشمه در فضای مُدال راک	دو پایین‌دسته
	صفیر راک	ابتدا در فضای مُدال راک و سپس فرود به مُد مبنای ماهور	دو پایین‌دسته

فصل پانزدهم
دستگاه راست‌پنجگاه

مُد مبنای راست‌پنجگاه همانند ماهور از ترکیب دو دانگ ماهور (طلایی ۱۳۷۲: ۵۵) با فواصل «طنینی، طنینی، بقیّه» تشکیل شده است که در نظریه‌ی مجید کیانی یک فاصله‌ی طنینی نیز به این ترکیب دو دانگ اضافه می‌شود (کیانی ۳۵:۱۳۷۱). راست‌پنجگاه دستگاهی است که بخش اعظم گوشه‌های آن از دیگر دستگاه‌ها گرفته شده است و دارای کمترین استقلال در بین دستگاه‌های دیگر است. از نظر ساختار فواصلی نیز، این دستگاه دارای استقلال نبوده است و مُدهای موجود در این دستگاه از سایر دستگاه‌ها تأمین می‌شود. ساختار فواصل مُد مبنای راست‌پنجگاه، با ساختار فواصل مُد مبنای دستگاه ماهور یکسان است. هرمز فرهت همسان بودن فواصل ماهور و راست‌پنجگاه را دلیل عدم استقلال راست‌پنجگاه می‌داند: «ساختار فاصله‌ای راست با ماهور یکسان است و از این لحاظ، این دستگاه استقلال هویتی ندارد» (فرهت ۱۳۸۰: ۱۶۱). مُدگردی‌هایی که در این دستگاه صورت می‌گیرد، اغلب حرکت به گوشه‌هایی دارد که در سایر دستگاه‌ها تقریباً به‌همان شکل اجرا می‌شود.حضور گوشه‌های دستگاه‌های دیگر در دستگاه راست‌پنجگاه یکی از ویژگی‌های این دستگاه است.

از مباحث دیگری که در مورد دستگاه راست‌پنجگاه مطرح می‌شود، نام این دستگاه است. نام دستگاه راست‌پنجگاه از دو عبارت «راست» و «پنجگاه» در کنار هم شکل گرفته که عنوان دو گوشه یا مُد است. در *بحورالالحان* عنوان «راست و پنجگاه» ذکر شده است (فرصت‌الدوله شیرازی ۲۳:۱۳۶۷). در مورد این عنوان گفته می‌شود: «در دستگاه راست پنجگاه، درآمد به «درآمد راست» معروف است و لفظ «پنجگاه» در گوشه‌ی «پنجگاه و سپهر» در حقیقت معرّف مقام جدیدی است. نام «راست پنجگاه» واژه‌ای است که ترکیب دستوری آن صفت و موصوف نمی‌تواند باشد و احتمالاً به معنی «راست و پنجگاه» است (جعفرزاده ۱۳۷۲: ۱۸۸).

برخی موسیقی‌دانان، به هویت تاریخی مُد راست اشاره می‌کنند و آن‌را یکی از مقام‌های مهم موسیقی قدیم ایران تلقی می‌کنند. در این رابطه، وزیری «راست» را به‌عنوان یکی از مقام‌های موسیقی قدیم ایران معرفی کرده است (وزیری ۱۳۸۳: ۲۱۳). هرمز فرهت در مورد اهمیت مقام راست در موسیقی

قدیم ایران می‌افزاید: «راست عنوان یکی از مقاماتی بوده است که در تمام رسالات موسیقی قرون وسطی بدان اشاره شده است. همچنین در سنت موسیقایی ترکیه و کشورهای عربی‌زبان، به‌طور ثابت، مقامی به‌نام راست وجود دارد» (فرهت ۱۳۸۰ :۱۶۱). وی قرار گرفتن «پنجگاه» در عنوان این دستگاه را نمی‌پذیرد و به‌دلیل متفاوت بودن محتوای این دو مُد، کنار هم آمدن این دو عنوان در نام دستگاه را «نامعقول» می‌داند (همان)؛ و از همین‌رو در کتاب خود، از این دستگاه به‌جای «راست پنجگاه»، با عنوان «راست» نام می‌برد.

تصویر ۱۵ .۱. بستر صوتی دستگاه راست پنجگاه (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۷۴)

۱۵ .۱. مُدهای موجود در دستگاه راست پنجگاه

همه‌ی دستگاه‌های موسیقی ایرانی، مجموعه‌ای چند مُدی هستند و دستگاه راست‌پنجگاه نیز از این ساختار مستثنی نیست. اما چند مُدی بودن دستگاه راست‌پنجگاه در کنار ساختار گوشه‌های دستگاه‌های دیگر شکل می‌گیرد. دستگاه راست‌پنجگاه دارای شاخصه‌ی اجرای مرکبِ گوشه‌هاست. مُد مبنای این دستگاه یا مُد راست، مهم‌ترین مُد این دستگاه است. گوشه‌های مُدال برای پیوند مُد مبنا (راست) این دستگاه با مُدهای دیگر سامان یافته‌اند. فرود پروانه برای تثبیت مُد مبنا در تمام فرودها از مُدهای دیگر این دستگاه به مُد راست به‌کار برده می‌شود. دستگاه راست‌پنجگاه در ردیف میرزاعبدالله ۱۵گوشه مشترک با دستگاه‌های دیگر دارد که عیناً در آن دستگاه‌ها اجرا می‌شوند. این گوشه‌ها بخش قابل‌توجهی از این دستگاه را تشکیل می‌دهند. تعداد زیاد گوشه‌های مشترک این دستگاه با دستگاه‌های دیگر، نمونه‌ای از ساختار مرکب این دستگاه به‌شمار می‌آید.

مُدهای موجود در دستگاه راست‌پنجگاه از سایر دستگاه‌ها تأمین می‌شود. پس از ارائه‌ی مُد مبنای راست‌پنجگاه، گوشه‌ی روح‌افزا با ترکیب دانگ‌های شور و نوا اجرا می‌شود (طلایی ۵۵:۱۳۷۲) که همین ساختار نیز برای گوشه‌ی پنجگاه به‌کار می‌رود (کیانی ۱۳۷۱: ۳۶). از این نظر که واژه‌ی پنجگاه هم در نام دستگاه وجود دارد و هم نام یکی از گوشه‌های این دستگاه بوده، قابل‌توجه است؛ به‌ویژه این‌که مُد گوشه‌ی پنجگاه با مُد مبنای دستگاه متفاوت است. بر همین اساس برخی معتقدند که نام این

دستگاه، «راست و پنجگاه» است که دو مُد مهم این دستگاه را تشکیل می‌دهند. در گوشه‌ی عُشّاق ترکیب دانگ‌های شور، نوا و ماهور، و در گوشه‌های بیات‌عجم، قرچه و بحرنور ترکیب دو دانگ شور (طلایی ۵۵:۱۳۷۲) مشاهده می‌گردد. در گوشه‌ی مبرقع فرود از شور به مُد مبنای راست‌پنجگاه صورت می‌گیرد. در گوشه‌های بعدی با ترکیب دانگ‌های چهارگاه و نوا (همان) وارد مُد همایون می‌شود. در این قسمت گوشه‌های همنام دستگاه همایون ازجمله طرز، ابوالچپ، لیلی و مجنون، راوندی و نوروزها، با همان ویژگی‌های ملودیک اجرا می‌شوند.گوشه‌ی ماوراءالنهر که از معدودگوشه‌هایی‌ست که از دیگر دستگاه‌ها وام گرفته نشده است، از اضافات میرزاحسینقلی معرفی می‌شود (طلایی۴۷۷:۱۳۷۴). گوشه‌ی فرنگ که گوشه‌ی پایانی این دستگاه است، دارای ترکیب دانگ‌های چهارگاه و نوا (مُد همایون) است که نهایتاً به مُد مبنای راست‌پنجگاه فرود می‌آید. بنابراین راست‌پنجگاه را می‌توان ترکیبی از دستگاه‌های دیگر به‌شمار آورد.

بدین‌ترتیب در دستگاه راست‌پنجگاه مُدهای مختلفی از دستگاه‌های دیگر ازجمله ماهور، شور وهمایون حضور دارند و به‌دلیل این وابستگی به دستگاه‌های دیگر، نقش فرود به‌عنوان ارتباط این مُدها در درون یک دستگاه بسیار حائز اهمیت است. از آنجا که گوشه‌هایی که در راست‌پنجگاه اجرا می‌شوند اغلب در دستگاه‌های دیگر نیز وجود دارند، یکی از مؤلفه‌هایی که این گوشه‌ها را به راست‌پنجگاه مرتبط می‌سازد و به این گوشه‌ها شخصیتی متفاوت از دستگاه‌های دیگر می‌دهد، فرود مشخصی است که خاص دستگاه راست‌پنجگاه بوده است. فرهت نیز در این‌باره می‌افزاید: «اجرای دستگاه راست، در بخش‌هایی از آن مشکل است تشخیص دهیم که کدام دستگاه در حال اجراست و تنها در فرود مشخص آن دستگاه است که معین می‌کند در کدام دستگاه هستیم» (فرهت۱۶۲:۱۳۸۰). این نکته قابل‌توجه است که فرود دستگاه راست‌پنجگاه دارای الگوی ملودیک مخصوص به‌خود است که وجه مشخصه‌ی این دستگاه بوده و آن‌را از دستگاه ماهور متمایز می‌سازد. در این دستگاه تمام گوشه‌ها به مُد راست‌پنجگاه فرود نمی‌آیند، بلکه آخرین گوشه‌ی مربوط به هر مُد، فرودی به مُد اصلی راست‌پنجگاه انجام می‌دهد. یکی از ویژگی‌های دستگاه راست‌پنجگاه، اجرای گوشه‌های دستگاه‌های دیگر است و هرمز فرهت دلیل کم اجرا شدن این دستگاه را، اقتباس گوشه‌های دستگاه‌های دیگر در آن معرفی می‌کند (همان: ۱۶۱).

پیوند بین مُدهای مختلف و ارتباط آن‌ها با یکدیگر از شاخصه‌های دستگاه راست‌پنجگاه است. در این دستگاه گوشه‌هایی با فضای مُدال متفاوت با یک الگوی مشخص در کنار یکدیگر اجرا می‌شوند.

«بعضی از موسیقی‌دانان براین عقیده هستند که این دستگاه به‌قصد تعلیمی بنا شده است که با فراگیری مهارت در مقام‌گردی به‌چندین مقام مختلف به‌دست می‌آید» (فرهت ۱۶۱:۱۳۸۰). با اجرای این دستگاه می‌توان به‌رموز مرکب‌خوانی و مرکب‌نوازی و راه‌های مُدگردی در موسیقی ایرانی بیشتر پی برد. دستگاه راست‌پنجگاه ترکیبی از مُدهای راست، ماهور، شور، نوا، سه‌گاه و همایون است که می‌توان گفت مجموعه‌ای از همه‌ی دستگاه‌ها و مُدهای موسیقی ایران است و از طریق گوشه‌های همایون، به دستگاه چهارگاه نیز می‌توان رفت. بنابراین شاید بتوان گفت دستگاه راست‌پنجگاه کاربردی آموزشی داشته است تا هنرجو بتواند راه‌های ورود به مُدهای مختلف و همچنین برگشت به مُد اصلی از طریق فرود را بیاموزد. حسین علیزاده در این رابطه می‌گوید: «دستگاه راست‌پنجگاه خاص استادان بوده و فقط استادان می‌توانستند اجرا کنند» (ذاکر جعفری ۱۳۸۳: ۲۳۷). قدما اجرای این دستگاه را بسیار دشوار و پیچیده توصیف کرده‌اند. جمله‌ای نیز از مرتضی نی‌داوود در این رابطه نقل می‌شود: «اگر بخواهم کنسرت بدهم، باید یک هفته تمرین کنم، ولی اگر قرار باشد راست‌پنجگاه بزنم، باید یک ماه تمرین کنم» (مهدوی ۱۳۸۹: ۱۴۳).

گوشه‌هایی که مختص دستگاه راست‌پنجگاه هستند و در دستگاه‌های دیگر اجرا نمی‌شوند، عبارتند از: درآمد، پروانه، روح‌افزا، پنجگاه، بیات‌عجم، بحر نور، مبرقع، ماوراءالنهر. گوشه‌هایی که مختص این دستگاه نیستند و از دستگاه‌های دیگر وارد راست‌پنجگاه شده‌اند عبارتند از: زنگ‌شتر، زنگوله، نغمه، خسروانی، نیریز، عشاق، قرچه، طرز، ابوالچپ، لیلی و مجنون، راوندی، نوروز عرب، نوروز صبا، نوروز خارا، نفیر و فرنگ. در ردیف‌های به‌غیر از میرزاعبدالله گوشه‌های راک، راک کشمیر، راک هندی، زابل، عراق، نهیب و آشور نیز اجرا می‌شوند (فرهت ۱۳۸۰: ۱۶۴).

تصویر ۱۵ .۲. اِشِل صوتی و کارکرد نغمات در دستگاه راست‌پنجگاه (طلایی ۱۳۹۴: ۲۶)

۱۵ .۲. دستگاه راست‌پنجگاه در رویکرد غرب‌گرایانه

موضوع چالش‌انگیز دیگری که درباره دستگاه راست‌پنجگاه مطرح می‌شود، وجه اشتراک آن با دستگاه ماهور است. وزیری از نخستین افرادی است که این بحث را آغاز می‌کند: «گام راست‌پنجگاه همان گام ماهور است» (وزیری ۱۳۸۳: ۲۱۳). وزیری معتقد است که این دستگاه از متعلقات دستگاه ماهور است. وی از یک‌سو، وجود مُدهای متنوع دیگر در دستگاه راست‌پنجگاه را نادیده گرفته و از سوی دیگر، فقط مشخصه‌ی فواصل را در تفکیک دستگاه‌ها در نظر داشته است. وی بر همین اساس و به‌دلیل همسان بودن فواصل دستگاه نوا و شور، دستگاه نوا را نیز زیرمجموعه‌ی دستگاه شور خوانده است.

همان‌طور که در بخش تعریف مُد در این کتاب ذکر شد، مبحث «فاصله» یکی از مشخصه‌های مُد است و مُد دارای ویژگی‌هایی دیگری نیز بوده که یکی از آنها سیر ملودی آن است. دستگاه راست‌پنجگاه و دستگاه ماهور نیز به‌دلیل تفاوت در سیر ملودی، نغمات تأکیدی و چگونگی بالاروندگی یا پایین‌روندگی خود اختلافی اساسی دارند.

۱۵ .۳. به‌دست آوردن نام دستگاه راست‌پنجگاه از روی علائم سرکلید

گرچه این دستگاه دارای فواصل مشترک با ماهور است، ولی برخلاف ماهور که با شاهد «دو» و «فا» قابل اجراست، این دستگاه همیشه بر مبنای «فا» اجرا می‌شود و مبنای دیگری ندارد. به‌دست آوردن نام دستگاه راست‌پنجگاه از روی علائم سرکلید، همانند دستگاه ماهور است. برای این منظور، مانند گام‌های ماژور عمل می‌کنیم. از آنجا که دستگاه راست‌پنجگاه، اغلب با شاهد «فا» اجرا می‌شود، همانند گام فا ماژور، یک «سی‌بِمُل» در علائم سرکلید وجود خواهد داشت.

۱۵ .٤. دستگاه راست‌پنجگاه در رویکرد تاریخ‌گرایانه

گذشته‌گرایان، فواصل درآمد راست‌پنجگاه را همانند درآمد ماهور با مقام «عشّاق» در موسیقی قدیم ایران منطبق می‌دانند (کیانی ۱۳۷۱: ۳۵). در این دیدگاه، فواصل گوشه‌های نغمه، زنگوله، خسروانی، روح‌افزا با فواصل مقام «عشاق»، گوشه‌های پنجگاه، سپهر، نیریز با فواصل مقام «دلگشا»؛ فواصل گوشه‌های بیات‌عجم، بحر نور و قرچه با فواصل مقام «راست»؛ و فواصل گوشه‌های طرز، ابوالچپ، لیلی و مجنون و نوروزها همانند همایون، با دایره «سَب» منطبق است (کیانی ۱۳۷۱: ۳۶).

پیش از نظریه‌پردازان معاصر، در نخستین متون موسیقی دستگاهی نیز رهیافت‌های تاریخ‌گرایانه مشاهده می‌شود. از مواردی که در *مجمع‌الادوار* به آن پرداخته شده، مقایسه‌ی گوشه‌های دستگاه‌ها با دوایر و شعبات و آوازات قدیم است:«عشاق قدیم درزمینه عین راست پنجگاه است. عشاق جدید طبقه‌ی

یازدهم نوی است...» (هدایت ۹۷:۱۳۱۷). و یا «نوروز عجم همان نوروز اصل است که از آوازهای سته است و نوروز صبا همان صبا که از شعبات است» (هدایت ۹۷:۱۳۱۷).

۱۵ . ۵. دستگاه راست پنجگاه در متون اولیه‌ی موسیقی دستگاهی

مخبرالسلطنه هدایت در مورد دستگاه راست‌پنجگاه می‌گوید: «و آن در جنس نغمات طبقه‌ی یازدهم است از ماهور [...] اهل این صنعت برآنند که اصلاً ماهور در زمینه‌ی راست‌پنجگاه خوش‌تر می‌افتد» (هدایت ۹۶:۱۳۱۷).

فرصت‌الدوله شیرازی در مورد یکی بودن دستگاه راست‌پنجگاه و دستگاه ماهور در گذشته این‌طور می‌گوید: «ماهور را بعضی از قدما با راست‌پنجگاه یکی می‌دانستند و برخی فی‌الجمله تغییری در آن می‌دادند. ولی در طرز جدید دو دستگاه می‌دانند که نسبتی به‌یکدیگر نمی‌دهند» (فرصت‌الدوله شیرازی ۲۲:۱۳۶۷). مخبرالسلطنه هدایت نیز در این‌باره اشاره می‌کند: «در فارس راست‌پنجگاه را ماهور گویند» (هدایت ۸۹:۱۳۱۷). بنابراین این احتمال مطرح می‌شود که دستگاه راست‌پنجگاه در زمان متأخرتر و به‌قول فرصت‌الدوله شیرازی در «طرزجدید» به‌عنوان دستگاهی مستقل جدا گشته است. همچنین وجود گوشه‌های مشترک با دستگاه‌های دیگر به این احتمال قوت می‌بخشد. از این‌حیث بیراهه نیست که موسیقی‌دانان غرب‌گرا نیز راست‌پنجگاه را زیرمجموعه‌ی ماهور برشمرده‌اند.

مخبرالسلطنه در مورد عنوان راست‌پنجگاه معتقد است: «راست که از دوایر دوازده‌گانه‌ی قدما است، مستقلاً امروز عنوان ندارد. ظن مؤلف آن است که عشاق قدیم را قدما راست گفتند، چه راست قدیم داخل در شور شده است و... پرده‌ی عشاق را راست می‌گفتند. پنجگاه را بدان ضمیمه کند، راست‌پنجگاه گفتند. برین تقدیر آواز راست‌پنجگاه راست می‌شود و پنج‌گاه» (هدایت ۹۸:۱۳۱۷).

مخبرالسلطنه گوشه‌های دستگاه راست‌پنجگاه را نیز همانند گوشه‌های ماهور در چندگروه قرار داده است. همچنین از گوشه‌های مشترک با دستگاه ماهور نام برده است: «با ماهور در خسروانی، نحیب، عراق، محیر، آشور، اصفهانک، حزین، زنگوله، هر دو راک [...] در نه آواز اشتراک دارد» (هدایت ۹۶:۱۳۱۷). امروزه از این نه گوشه فقط گوشه‌ی خسروانی در دستگاه راست‌پنجگاه به‌روایت میرزاعبدالله اجرا می‌شود و گوشه‌های دیگر فقط در دستگاه ماهور وجود دارند. این گوشه‌ها هم در فهرست *بحورالالحان* (فرصت‌الدوله شیرازی ۲۳:۱۳۶۷) و هم در روایت موسی معروفی (معروفی ۱۳۴۲ : ۲۲ ـ۴۸) و همچنین در روایت میرزاحسینقلی (پیرنیاکان ۱۱:۱۳۸۰) و موسیقی آوازی به‌روایت محمود کریمی

(تهماسبی۱۳۷۴ :۲۶) قابل‌ملاحظه است. بنابراین تفاوت روایت میرزاعبدالله را شاید بتوان ناشی از تغییراتی دانست که امروزه رخ داده است.

درمورد گوشه‌های دیگر راست‌پنجگاه که در *مجمع‌الادوار* عنوان شده است، اختلافاتی با روایت معاصر وجود ندارد: «لیلی و مجنون، نوروز عرب، نوروز صبا و نوروز خارا، ابوالچپ و نفیر و فرنگ مشترک بین راست‌پنجگاه و همایون است. نیریز در نوی و قرچه در شور نیز هست» (هدایت ۹۷:۱۳۱۷). وی از دو گوشه با عنوان «زنگوله» در دستگاه راست‌پنجگاه نام می‌برد: «زنگوله راست‌پنجگاه در مره اول در زمینه اصل راست‌پنجگاه است، درمره ثانیه در زمینه عراق و جزو آن قسمت» (هدایت ۹۷:۱۳۱۷)که امروزه به‌دلیل اجرا نشدن گوشه‌ی عراق در روایت میرزاعبدالله، زنگوله‌ی دوم نیز اجرا نمی‌شود.

گوشه‌ی ماوراءالنهر که امروزه در روایت میرزاعبدالله اجرا می‌شود نیز از آقاحسینقلی نقل شده است (طلایی ۴۷۷:۱۳۷۴). مخبرالسلطنه نیز در مورد گوشه‌ی ماوراءالنهر گفته است: «ماوراءالنهر که از تتبعات متأخرین است (آقاحسینقلی)...»(هدایت ۹۶:۱۳۱۷). این گوشه از معدود گوشه‌های راست‌پنجگاه است که با گوشه‌های دستگاه‌های دیگر مشترک نیست و از آن‌جایی که از اضافات آقاحسینقلی معرفی می‌شود، احتمال این‌که دستگاه راست‌پنجگاه در زمان متأخرتر و از گرد هم آمدن گوشه‌های دستگاه‌های دیگر شکل گرفته است، قوت می‌بخشد.

۱۵ .٦. گوشه‌های دستگاه راست‌پنجگاه

درآمد

درآمد راست‌پنجگاه، مُد مبنای راست‌پنجگاه را معرفی می‌کند. درآمد راست‌پنجگاه از سه دانگ تشکیل می‌شود که دو دانگ آن در هم تنیده هستند (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۷۵). فواصل دانگ‌ها بدین‌صورت است: دانگ اول: دانگ ماهور (طنینی، طنینی، بقّیه)؛ دانگ دوم: دانگ نوا (طنینی، بقّیه، طنینی)؛ و دانگ سوم: دانگ نوا (طنینی، بقّیه، طنینی) (تصویر ۱۵ .۳). همچنین می‌توان مُد راست‌پنجگاه را متشکل از دو دانگ پیوسته‌ی ماهور فرض کرد: دانگ اول شامل نغمات «دو ـ رِ ـ می ـ فا» و دانگ دوم متشکل از نغمات «فا ـ سُل ـ لا ـ سی‌بِمُل».

مُد راست‌پنجگاه علاوه‌بر تفاوت ترکیب دانگ‌ها با مُد ماهور، از لحاظ سیر نغمگی و بالاروندگی و پایین‌روندگی نغمات نیز با مُد ماهور متفاوت است. سیر نغمگی درآمد ماهور، بالارونده بوده، درصورتی‌که سیر نغمگی درآمد راست پنجگاه پایین‌رونده است.

تصویر ۱۵ .۳. دانگ‌های مُد راست پنجگاه (علیزاده و همکاران ۱۳۸۸: ۷۵)

نغمه‌ی شاهد در درآمد «فا» است، ولی «سُل» نیز مورد تأکید واقع می‌شود و می‌توان آن‌را به‌عنوان شاهد دوم درنظر گرفت. بنابراین در اینجا از نغمات «فا» و «سُل» به‌عنوان «محور شاهد» نام می‌بریم. یکی از مشخصه‌های تعیین‌کننده‌ی راست‌پنجگاه که در همان لحظات نخست دستگاه نمایان می‌شود، انتقال شاهد به درجه‌ی دوم (یعنی از «فا» به «سُل») است (فیاض ۱۳۹۱: ۱۴۷). نغمه‌ی «سُل» در عبارات نخستین درآمد مورد تأکید قرار می‌گیرد و در عبارت‌های بعدی این شاخصه را از دست می‌دهد. این نوسان متناوب شاهد بین «فا» و «سُل»، به‌عنوان شاهد اصلی و فرعی با یک فاصله‌ی دوم بزرگ (همان: ۱۴۸)، از ویژگی‌های درآمد راست‌پنجگاه است که می‌توانیم آن‌را محور شاهد در نظر بگیریم. نغمه‌ی «فا» به‌عنوان نغمه‌ی آغاز و نغمه‌ی خاتمه نیز محسوب می‌شود و ازین‌رو اهمیت بیشتری نسبت به «سُل» دارااست و شاهد اصلی راست‌پنجگاه به‌شمار می‌آید. این ویژگی که علاوه بر نغمه شاهد «فا»، درجه‌ی دوم نیز در درآمد راست‌پنجگاه حائز اهمیت بوده، از دیگر تفاوت‌های درآمد ماهور و درآمد راست‌پنجگاه است. گردش نغمات دور نغمات «فا» و «سُل» موجب تثبیت مُد راست می‌شود. چرخش طولانی ملودی حول درجه‌ی دوم حالتی شبیه گوشه‌ی «داد» در ماهور را پدید می‌آورد. همچنین ملودی حالتی معلّق و سرگردان پیدا می‌کند تا به‌نغمه‌ی «فا» فرود آید و در خاتمه پرش شاهد به‌درجه‌ی پنجم و فرود آن به شاهد از مشخصه‌های آن است (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۴۱۵). درآمد را می‌توان به دو جمله‌ی کلی تقسیم کرد. در جمله‌ی اول دانگ بالایی اجرا می‌شود و «فا» و «سُل» دارای اهمیت و تأکید بیشتری نسبت به‌سایر نغمه‌ها هستند. در جمله‌ی دوم که از پیش‌دانگ اجرا می‌شود، تمام حرکت‌ها به‌سمت نغمه‌ی «فا» میل می‌کنند.

وجه مشخصه‌ی دیگری که درآمد راست‌پنجگاه را از درآمد ماهور متمایز می‌کند، فرود خاص راست‌پنجگاه است که به فرود «پروانه» معروف است. فرود پروانه که از درجه‌ی چهارم شروع می‌شود، در اغلب گوشه‌های راست‌پنجگاه، نقش فرود به مُد مبنای راست‌پنجگاه را ایفا می‌کند.

تصویر ۱۵ .۴. فرود پروانه در راست‌پنجگاه (طلایی ۱۳۷۴: ۴۳۹)

میثمی معتقد است که در دوره‌ی قاجار روایتِ آوازی درآمد راست با روایتِ سازی آن همسان نبوده است. وی می‌گوید آوازی که دوره‌ی قاجار در ابتدای دستگاه راست خوانده می‌شد، شبیه به درآمد جدید ماهور بوده است. احتمالاً آواز راست که به آغاز دستگاه ماهور به عنوان درآمد جدید اضافه شده، از روایت سازی دستگاه راست‌پنجگاه اقتباس شده است (میثمی ۱۳۹۰: ۱۴۰).

گوشه‌های درآمد، زنگ شتر، زنگوله، نغمه و خسروانی نیز در مُد راست اجرا می‌شوند و از این گوشه‌ها برای تثبیت فضای مُد راست استفاده شود.

درآمد دوم، زنگ‌شتر

زنگ‌شتر از نظر ساختار مُدال در فضای مُدال درآمد راست قرار دارد. وجه مشخصه‌ی زنگ‌شتر، انگاره‌ی ریتمیک خاص آن است. انگاره‌ی زنگ‌شتر راست‌پنجگاه، با الگوی ریتمیک و ملودیک زنگ‌شتر در دستگاه‌های چهارگاه و سه‌گاه متفاوت است. الگوی ریتمیک زنگ‌شتر راست‌پنجگاه مشابه زنگ‌شتر در دستگاه همایون است. الگوی ریتمیک زنگ‌شتر، انگاره‌ی پایه‌ای دارد که این انگاره روی نغمه شاهد «فا» تأکید می‌کند.

تصویر ۱۵ . ۵. انگاره‌ی ریتمیک زنگ شتر در راست پنجگاه (طلایی ۱۳۷۴: ۴۴۱)

حرکت ملودیک در زنگ شتر، بالارونده است. نغمه‌ی آغاز و خاتمه همان «فا» است. درآمد دوم را می‌توان به سه بخش تفکیک کرد: بخش آغازین که مشابه بخش آغازین درآمد اول راست‌پنجگاه

است. بخش دوم که معرف الگوی ریتمیک زنگ‌شتر است. بخش سوم که پس از انگاره‌ی ریتمیک زنگ‌شتر اجرا می‌شود و بخش پایانی فرود پروانه در این بخش واقع است.

زنگوله

گوشه‌ای است ریتمیک و از لحاظ ساختار مُدال، تابع مُد راست است. گوشه‌ی زنگوله جزء گوشه‌های فرعی است که تابع گوشه‌های مُدال هستند و در اکثر دستگاه‌ها و آوازها قابل اجراست. گوشه‌ی زنگوله در راست‌پنجگاه را می‌توان به دو بخش مجزا تقسیم کرد: ۱. بخش ریتمیک گوشه که دارای دو قسمت است. ۲. بخش فرود راست‌پنجگاه که در گوشه‌های دیگر نیز اجرا شده است. بخش زنگوله در این دستگاه دارای دو عبارت ملودیک متفاوت زنگوله کبیر و زنگوله صغیر است. با وجود قرار گرفتن این گوشه در بخش اول دستگاه و داشتن فرود راست‌پنجگاه، این گوشه با زنگوله‌ی عراق نیز مطابقت دارد. وزن شعری زنگوله بر اساس وزن «فعلاتن ـ فع ـ فع ـ فع/ فعلاتن ـ فع ـ فع» است (مهدوی ۱۳۸۹: ۱۴۲).

الگوهای ریتمیک این گوشه بسط و گسترش الگوی ریتمیک اولیه آن است. حرکت ملودیک و الگوی ریتمیک اولیه‌ی زنگوله به‌صورت زیر است:

تصویر ۱۵ .۶. انگاره‌ی موزون زنگوله در راست پنجگاه (طلایی ۱۳۷۴: ۴۴۳)

نغمه

نغمه جزء گوشه‌های فرعی بوده که در دستگاه راست‌پنجگاه دارای الگوی ریتمیک و ملودیک خاص خود است. در دستگاه‌های مختلف، گوشه‌هایی تحت‌عنوان نغمه اجرا می‌شوند، که دارای الگوی ثابتی نیستند. همان‌طور که در فصل‌های پیشین بررسی شد، در دستگاه‌های چهارگاه و سه‌گاه دو گوشه با عنوان نغمه اجرا می‌شود که لحاظ سیر ملودیک و الگوی ریتمیک با هم متفاوت هستند و اشتراکی با هم ندارند. نمونه‌ی دیگر، گوشه‌های نغمه در دستگاه شور هستند که از لحاظ عبارت ملودیک متفاوت و متمایز از گوشه‌های با عنوان «نغمه» در دستگاه‌های دیگر هستند. تنها وجه اشتراک

گوشه‌های با عنوان «نغمه» در دستگاه‌های مختلف این است که همگی جزء گوشه‌های فرعی و غیرمُدال محسوب می‌شوند و تابع مُدی هستند که در آن بخش اجرا می‌شوند. نغمه در دستگاه راست‌پنجگاه نیز گوشه‌ای است مختص همین دستگاه که در مُد راست اجرا می‌شود. نغمه‌ی شاهد در این گوشه اغلب «دو» است. اما روی نغمه‌ی «لا» نیز تأکید داریم. نغمه‌ی ایست و خاتمه روی «فا» است.

پروانه

فرود پروانه در انتهای اکثر گوشه‌های دستگاه راست پنجگاه حضور دارد. با تغییر فضای مُدال گوشه‌ها، فرود پروانه فضای مُدال راست را تثبیت می‌کند. بعضی از ردیف‌ها فرود پروانه را یک گوشه مستقل نیز به‌حساب می‌آورند.

خسروانی

گوشه‌ای‌ست بر اساس یک انگاره‌ی ملودیک و دور ریتمیک مشخص که در دستگاه ماهور و آواز بیات‌ترک نیز اجرا می‌شود. خسروانی از گوشه‌های مشترک در ماهور و راست‌پنجگاه محسوب می‌شود و اگر ماهور را نیز مانند راست‌پنجگاه با شاهد «فا» فرض کنیم، از لحاظ روند ملودیک کاملاً شبیه هم هستند. اگر جمله‌ی فرود را در خسروانی راست‌پنجگاه اجرا نکنیم، کاملاً حالت راست‌پنجگاه خود را از دست می‌دهد. الگوی ملودیک و ریتمیک خسروانی در دستگاه‌های مختلف ذکر شده، ثابت بوده و دارای یک الگوی ریتمیک ـ ملودیک مشخص است. تنها تفاوت این گوشه در آواز بیات ترک، دستگاه ماهور و دستگاه راست پنجگاه، قسمت فرود آن است که هویت مُدال آن‌را مشخص می‌کند. نغمه‌ی شاهد در خسروانیِ راست‌پنجگاه، «دو» است که در انتها بر نغمه‌ی «فا» می‌ایستد.

تصویر ۱۵ .۷. دانگ‌های خسراونی در راست‌پنجگاه

روح‌افزا

گوشه‌ای است مُدال و مختص دستگاه راست‌پنجگاه، که روند ملودیک آن موجب تغییر مُد راست می‌شود. در ردیف‌های دیگر، این گوشه با مقدمه‌ای شبیه به گوشه‌ی ماهور صغیر شروع می‌شود، که در ردیف میرزاعبدالله این بخش اجرا نشده است (طلایی ۱۳۹۴: ۴۴۵). جمله‌ی اول روح‌افزا، در همان مُد راست است. نغمه‌ی «دو» (درجه‌ی پنجم)، نغمه‌ی مورد تأکید در این گوشه است. در قسمت دوم گوشه، با ورود دانگ‌های نوا و شور، حس فضای شور و نوا القاء می‌شود و زمینه را برای شروع پنجگاه در این دستگاه آماده می‌کند. ولی با ایست روی «فا» و تأکید بر «دو»، همچنان بر مُد راست باقی می‌ماند و در ادامه‌ی گوشه همچنان حالت راست ادامه می‌یابد. این گوشه حالت معلقی بین نوا و راست ایجاد می‌کند. در گوشه‌ی روح‌افزا به‌دلیل تغییر درجه‌ی سوم، فضای مُد شور به‌وجود می‌آید و با اتمام این گوشه می‌توان گوشه‌ی نیریز را که یک عبارت ملودیک مشترک با گوشه روح‌افزا دارد، اجرا نمود.

تصویر ۱۵ .۸ دانگ‌ها و نغمات تأکیدی روح‌افزا و پنجگاه

پنجگاه

گوشه‌ای‌است مختص دستگاه راست‌پنجگاه که دارای چند ایست متفاوت است. از نظر ساختار فواصل مشابه گوشه‌ی روح‌افزاست (تصویر ۱۵ .۸). نغمه‌ی شاهد را می‌توانیم نغمه «دو» در نظر بگیریم که در ابتدای گوشه مورد تأکید واقع می‌شود. گوشه‌ی پنجگاه و گوشه‌ی بعدی (سپهر) با هم اجرا می‌شوند و به‌صورت مکمّل یکدیگر هستند (طلایی ۱۳۹۴: ۴۴۶). سیر ملودیک آغاز این گوشه، از لحاظ ملودیک شبیه به درآمد نواست. قسمت دوم مُدگردی به نوا جدی‌تر دنبال می‌شود. این گوشه کاملاً دارای حالت نواست. گوشه‌ی پنجگاه در پرده‌های نوا و یک فاصله‌ی پنجم درست بالاتر از راست اجرا می‌شود، یعنی از مایه‌ی راستِ «فا» به‌مایه‌ی نوای «دو» می‌رویم. فخرالدینی دلیل نام‌گذاری این گوشه به «پنجگاه» را نواخته شدن آن در درجه‌ی پنجمِ راست عنوان کرده است (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۴۲۰).

جمله‌ی آغازین پنجگاه با تأکید بر روی نغمات «لا کُرُن» و «سی‌بِمُل» و اشاره به نغمه‌ی «دو»، کاملاً حالت نوا را القا می‌کند. جمله‌ی دوم گوشه، با حرکت متوالی بین «لا کُرُن»، «سی‌بِمُل»، «دو» و ایست بر روی «سُل»، فضای شور را القاء می‌کند. جمله‌ی آخر این گوشه، عبارتی گذراست برای آغاز گوشه‌ی سپهر و عبارتی است برای وصل دو گوشه‌ی پنجگاه و سپهر.گوشه‌ی پنجگاه دارای نغمه‌ی خاتمه‌ی نهایی نیست و پاساژ پایانِ گوشه، حالت تعلیقی ایجاد کرده است و زمینه را برای آغاز گوشه سپهر مهیا می‌کند. در اجراهای غیر از ردیف، می‌توان قبل از اجرای پاساژ پایانی گوشه‌ی پنجگاه، در همان درجه‌ی دوم زیر شاهد شور یعنی نغمه‌ی «فا» متوقف شد و این نغمه را خاتمه به‌حساب آورد و فضای شور را از طریق گوشه‌هایی مانند رهاب تثبیت کرد.

سپهر

گوشه‌های پنجگاه و سپهر دو گوشه متصل به‌هم هستند. سپهر گوشه‌ای است مُدگردان که زمینه‌ی فرود به مُد راست یا مُدهای دیگر را ایجاد می‌نماید. این گوشه حرکتی پایین‌رونده دارد و می‌توان از حرکت فرود مانند آن برای وصل گوشه‌ها به مُد راست استفاده کرد. در اکثر ردیف‌ها، آغاز گوشه را از هنگام بالای نغمه‌ی خاتمه‌ی گوشه سپهر اجرا می‌کنند. سپهر معمولاً بعد از گوشه‌ی پنجگاه اجرا می‌شود و گوشه‌های مختلف از این گوشه می‌توانند به مُد راست فرود کنند. از طریق سپهر می‌توان به گوشه‌های دیگر وارد شد و گوشه‌ای‌ست که طرح فرودمانند دارد؛ چراکه حرکت نغمه‌ها از بالا به پایین است. سپهر حالت نوا و شور را از گوشه‌ی پنجگاه گرفته و با ارائه‌ی ملودی‌هایی که مختص بخش راست است، دوباره فضای مُدال درآمد را تداعی می‌کند. تأکید بر نغمات «دو» و «فا» و ایست نهایی بر روی نغمه‌ی «فا»، کاملاً حالت القا شده در گوشه‌ی پنجگاه را از بین برده و دوباره به حالت بخش اول باز می‌گرداند. نغمه‌ی شاهد در سپهر درجه‌ی پنجم راست (دو) است. به‌عبارت دیگر می‌توان گفت سپهر همان مُد راست است که به فاصله‌ی پنجم درست بالاتر منتقل شده است و سپس با فرود پروانه، به مُد درآمد باز می‌گردد (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۴۲۲).

تصویر ۱۵ .۹. دانگ‌ها و نغمات تأکیدی سپهر

عُشّاق

گوشه‌ای است مُدال که در دستگاه نوا نیز اجرا می‌شود و با تثبیت دستگاه نوا می‌توان اکثر گوشه‌های دستگاه نوا را اجرا نمود. این گوشه را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد. بخش اول کاملاً حالت نوا دارد و ملودی‌های آن بسیار نزدیک به پنجگاه است. تأکید روی نغمه‌های «سی‌بِمُل» و «لا کُرُن» و ایست روی نغمه‌ی «دو» کاملاً حس نوا را القا می‌کند. قسمت دوم با حفظ حالت نوای ارائه شده در بخش اول و تأکید روی نغمه «دو»، چهارمضراب کوتاهی را شامل می‌شود که تا نغمه‌ی «فا» بالا می‌رود. این چهارمضراب کوتاه برگرفته از «پایه‌ی چهارمضراب نوا»ست (طلایی ۱۳۹۴: ۴۵۰). بخش سوم دارای دو قسمت است که قسمت اول، حالت شور را حفظ می‌کند و با ایست موقت روی نغمه‌ی «سُل»، کاملاً حالت شور را تثبیت می‌کند. جمله‌ی بعدی با حرکت پایین‌رونده و ایست روی نغمه‌ی «فا» و سپس با جمله‌ی بالارونده و ایست روی نغمه‌ی «رِ» دوباره وارد مُد راست شده و با فیگور مشخص و پایانی گوشه‌های وابسته به مُد راست روی نغمه‌ی «فا» می‌ایستد. این فرود کاملاً فرود راست‌پنجگاه نیست ولی برداشت روشنی از آن ملودی است که با تغییرات موتیفی در بال کبوتران یا پروانه اجرا می‌شود. نغمه‌ی «دو» به‌عنوان نغمه شاهد و نغمه‌ی «فا» به‌عنوان ایست این گوشه مطرح است.

عشّاق راست‌پنجگاه، با عشّاق نوا شباهت دارد ولی با عشّاق همایون و اصفهان متفاوت است. عشّاق مانند گوشه‌ی پنجگاه در مُد نوا و در درجه‌ی پنجم مُد راست اجرا می‌شود. در گوشه‌ی عشّاق هم حالت‌هایی از شور ارائه می‌شود و هم نوا به گوش می‌رسد. اجتناب از ایست روی «سُل» و اجرای نغمات «دو» و «رِ» حالت نوا را در این گوشه تأکید می‌کند. همچنین مقایسه گوشه‌ی عشّاق در نوا با این گوشه، اطمینان از ورود این گوشه از نوا به این دستگاه را قوت می‌بخشد و احتمال قرار گرفتن این گوشه بین گوشه‌های شور را کمتر می‌سازد.

تصویر ۱۵ .۱۰. دانگ‌ها و نغمات تأکیدی عشّاق

نیریز

گوشه‌ای است که هم از لحاظ مُدال و هم از نظر وزن عروضی حائز اهمیت است. نیریز در قسمت دوم دستگاه (در قسمت پنجگاه) اجرا می‌شود. گوشه‌ی نیریز در دستگاه‌های نوا و ماهور نیز حضور دارد. بااینکه گوشه‌ای به‌نام نیریز در دستگاه شور وجود ندارد، ولی این گوشه کاملاً در دستگاه شور اجرا می‌شود. تنها در بخش فرود گوشه که بر روی «فا» فرود می‌آید، تفاوت این گوشه با شور نمایان می‌شود. گوشه‌ی نیریز، پایانِ بخش اول از مُدگردی دستگاه راست‌پنجگاه است که فضای شور را ارائه می‌دهد.

در این گوشه، دانگ‌های شور به‌کار می‌رود و حالت شور القاء می‌شود. در قسمت پایانی که فرود گوشه است، به مُد راست بازگشت می‌شود. نغمه‌ی شاهد در این گوشه «لا کُرُن»، ایست روی نغمه «سُل»، نغمه‌ی «می» نیز متغیر است و به دو صورت بِمُل و کُرُن به‌کار می‌رود. در انتهای گوشه، بال کبوتران (پروانه) اجرا می‌شود. بال‌کبوتران دارای دو جمله کوتاه است که مضراب اجرایی آن حرکت پرِ پروانه را مجسم می‌کند.

تصویر ۱۵ .۱۱. دانگ‌ها و نغمات تأکیدی نیریز

بیات‌عجم

گوشه‌ای است مُدال که با دستگاه سه‌گاه پیوند دارد و در برخی از ردیف‌ها با گوشه‌های دستگاه سه‌گاه مانند زابل اجرا می‌شود. عبارت آغازین این گوشه که حرکتی بالارونده دارد، مشابه آغاز گوشه‌ی زابل است. می‌توان گفت بیات‌عجم نوعی زابل تغییریافته است. تأکید بر نغمه‌ی «لا کُرُن» و حرکت ملودی بر روی نغمات «رِ کُرُن» و «دو» باعث ایجاد فضای سه‌گاه می‌شود، ولی فرود گوشه بر روی نغمه‌ی «فا» است. با وجود ایست بر روی نغمه‌ی «فا»، حالتی از مُد راست دریافت نمی‌شود. بیات‌عجم در همایون نیز همین نقش را ایفا می‌کند و بدون هیچ‌گونه تأثیری پس از اجرا به دستگاه اصلی باز می‌گردد. بیات‌عجم حد واسط دستگاه سه‌گاه و شور است، از یک‌سو هنوز تأثیر زابل و

سه‌گاه را دارد و از سوی دیگر به شور و متعلقات آن مثل ابوعطا، شهنار و قرچه شباهت دارد (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۴۲۸).

گوشه‌ی زابل زمینه را برای ورود به شور آماده می‌کند، زیرا شاهد زابل خود می‌تواند شاهد شور هم باشد، بنابراین رفتن از زابل به شور به‌راحتی انجام خواهد گرفت. بدین‌ترتیب توسط گوشه بیات‌عجم از مُد راستِ «فا» به شورِ «دو» خواهیم رفت (همان).

تصویر ۱۵ .۱۲. دانگ‌های بیات عجم

بحر نور

گوشه‌ای است که الگوی پاساژ مانند دارد و نقش یک میان‌بُر برای گوشه‌ی بعدی ایفا می‌کند. الگوی پاساژ مانند آن می‌تواند برای وصل دو گوشه تأثیرگذار و کاربردی باشد. عبارت اصلی گوشه، اولین عبارتی‌ست که اجرا می‌شود. این گوشه نیز مانند بیات عجم دارای حالتی از سه‌گاه است؛ شروع از نغمه «می‌کُرُن» رخ می‌دهد ولی جز در یک جمله، تأکید زیادی روی «لا کُرُن» (شاهد و ایست سه‌گاه) ندارد. گوشه‌ی بحر نور در پایان گوشه‌های سه‌گاه برای وصل به گوشه‌های دستگاه شور می‌تواند قابل اجرا باشد که نمونه‌ی آن گوشه‌ی قرچه است. با تثبیت فضای دستگاه شور توسط عبارت پایانی بحر نور می‌توان گوشه‌های دیگر دستگاه شور را با توجه به نقش درجات هر گوشه اجرا کرد.نغمه‌ی خاتمه در بحر نور، «دو» است. به‌دلیل حرکت پاساژگونه‌ی گوشه‌ی بحر نور و رابط بودن آن، نمی‌توان نغمه‌ای را به‌عنوان شاهد در نظر گرفت؛ چراکه این گوشه خاصیت مُدال ندارد.

تصویر ۱۵ .۱۳. دانگ‌های بحر نور

قرچه

گوشه‌ای‌است در مُد شور که در دستگاه شور نیز اجرا می‌شود و از گوشه‌های مهم شور است. ولی قرچه‌ی راست‌پنجگاه از نظر ملودیکی شباهت نزدیکی با گوشه‌ی قرچه در شور ندارد. این گوشه را

می‌توان جزء گوشه‌هایی دانست که از لحاظ ملودیک چندان قوی نیست و بیشتر پاساژگونه است و حالت رابط دارد. نغمه‌ی شاهد، درجه‌ی هفتم راست‌پنجگاه یعنی نغمه «می‌بِمُل» است.

تصویر ۱۵ .۱۴. دانگ‌های قرچه

مبرقع

گوشه‌ای است که فرود به مُد راست در آن رخ می‌دهد. این گوشه جهت وصل بین دو گوشه‌ی مُدال با یکدیگر اجرا می‌شود و حالتی فرود مانند دارد.این گوشه معمولاً بعد از گوشه‌ی قرچه می‌آید و از درجه‌ی دوم خاتمه‌ی قَرَچه آغاز می‌شود و در ادامه، فضای مُد راست تثبیت می‌شود. گوشه‌ی مبرقع نقش فرود دارد و حرکت ملودیک آن، رو به پایین است. معمولاً گوشه‌ی مبرقع بعد از گوشه‌ی قرچه اجرا می‌شود که می‌توان برای گوشه‌های دیگر شور که در این محدوده اجرا می‌شوند، به‌کار گرفته شوند. نغمه‌ی شاهد در این گوشه «فا»ی هنگام بالاست یعنی نغمه‌ی شاهد راست‌پنجگاه در این گوشه به اوج می‌رسد. نغمات «دو» و «فا» به‌عنوان نغمه‌ی ایست تأکید می‌شوند. این گوشه خاتمه‌ی بخش نوا، شور و سه‌گاه در دستگاه راست‌پنجگاه است و با فرود به مُد راست مجدداً برای ادامه‌ی گوشه‌ها در این دستگاه و یا مُدگردی به مُدهای دیگر زمینه‌سازی می‌کند. ملودی مبرقع و حالت اوج آن مشابه عراق و نهیب در دستگاه ماهور است. در ردیف موسی معروفی و علی تجویدی بعد از گوشه مبرقع، گوشه‌های نهیب، عراق، محیّر، آشور (آشورآوند)، اصفهانک، حزین و پروانه اجرا می‌شوند (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۴۳۵). گوشه‌های بیات عجم، بحر نور، قرچه و مبرقع اغلب بدون تفکیک و پشت سر هم اجرا می‌شوند (مهدوی ۱۳۸۹: ۱۴۵).

تصویر ۱۵ .۱۵. دانگ‌های مبرقع

طرز

طرز نخستین گوشه از راست‌پنجگاه است که در فضای مُدال همایون اجرا می‌شود. توسط این گوشه وارد مُد همایون در درجه‌ی پنجم راست یعنی همایون «دو» می‌شویم. نغمه‌ی شاهد، ایست و آغاز در این گوشه «فا» است. کل گوشه حول نغمه‌ی «فا» در حرکت است. بخش‌هایی از طرز دارای وزن عروضی دوبیتی و کرشمه است. توسط تثبیت گوشه‌ی طرز می‌توان تمام گوشه‌های دستگاه همایون، شوشتری و بیات اصفهان را اجرا کرد، حتی با اجرای گوشه‌ی موالیان می‌توان وارد دستگاه چهارگاه شد. از این گوشه تا پایان دستگاه راست‌پنجگاه، گوشه‌های مشترک با دستگاه همایون اجرا می‌شود. گوشه‌های طرز، ابوالچپ، لیلی و مجنون، راوندی، نوروزها (نوروز عرب، نوروز صبا، نوروز خارا)، نفیر و فرنگ از دستگاه همایون وارد این دستگاه شده‌اند. تنها تفاوت گوشه‌های راست‌پنجگاه با گوشه‌های دستگاه همایون، تفاوت‌شان در اجرای درجه‌ای دیگر است.

تصویر ۱۵ .۱۶. دانگ‌ها و نغمه‌های تأکیدی طرز

ابوالچپ

ابولچپ در فضای مُدال طرز است و مانند طرز در مُد همایون اجرا می‌شود، ولی روند ملودیک متفاوتی نسبت به گوشه‌ی طرز دارد. نغمه‌ی شاهد در این گوشه «فا» و نغمه‌ی خاتمه، «دو» است. در کل گوشه، تأکید محسوسی بر درجه‌ی چهارم همایون یعنی نغمه‌ی «فا» شنیده می‌شود. این گوشه نیز همانند طرز جزء گوشه‌های مشترک با دستگاه همایون است و عیناً در دستگاه همایون نیز اجرا می‌شود.

لیلی و مجنون

گوشه‌ای است ریتمیک که دارای وزن عروضی بوده و با وزن اشعار لیلی و مجنونِ نظامی گنجوی در بحر هزج مسدس اخرب (مفعول مفاعلن مفاعیل) خوانده می‌شود (فخرالدینی ۱۳۹۳: ۴۴۰). نغمه‌ی شاهد همچنان درجه‌ی چهارم همایون، یعنی نغمه‌ی «فا» و نغمه‌ی ایست و خاتمه نغمه‌ی «دو» است. این

گوشه نیز عیناً در دستگاه همایون اجرا می‌شود. شاهد آن درجه‌ی چهارم همایون و ایست آن در درجه‌ی دوم همایون است (همان).

راوندی

راوندی گوشه‌ی کوچکی است که در آن پایه‌ی مشابه پایه‌ی چهارمضراب چهارگاه اجرا می‌شود. این گوشه بعد از موتیف اول با یک عبارت ریتمیک، زمینه‌ساز فضای نوروزها می‌شود. گوشه‌ی طرز تا راوندی، چهار گوشه‌ی پیوسته و مکمل هم هستند که ملودی‌هایی نزدیک به‌هم دارند. نغمه‌ی شاهد همچنان درجه‌ی چهارم همایون یعنی نغمه‌ی «فا» است.

تصویر ۱۵ .۱۷. دانگ‌های ابوالچپ، لیلی و مجنون و راوندی

نوروز عرب، نوروز صبا، نوروز خارا

این سه گوشه عیناً در دستگاه همایون اجرا می‌شوند و سه گوشه‌ی مرتبط به‌هم هستند. نوروزها جزءگوشه‌های اوج دستگاه به‌شمار می‌آیند. شاهد نیز در هر سه گوشه نغمه‌ی «فا» است. در عبارت نخستین نوروز عرب، فرود از اوج همایون رخ می‌دهد که مشابه فرود شور در گوشه‌ی عزّال و درآمد خارا از ردیف استاد دوامی است (طلایی ۱۳۹۴: ۴۶۵).

تصویر ۱۵ .۱۸. دانگ‌های نوروز عرب

تصویر ۱۵ .۱۹. دانگ‌های نوروز صبا

تصویر ۱۵ .۲۰. دانگ‌های نوروز خارا

ماوراءالنهر

گوشه‌ای است مُدال که مختص دستگاه راست‌پنجگاه است و فقط در این دستگاه اجرا می‌شود. ازین‌رو نمی‌توان آن‌را به دستگاه دیگری نسبت داد.این گوشه در مُد راست اجرا نمی‌شود، بلکه در مُد همایون است و در محدوده‌ی صوتی گوشه‌های نوروز می‌آید. نغمه‌ی «دو»ی هنگامِ بالا، نغمه‌ی شاهد و نغمه‌ی آغاز این گوشه محسوب می‌شود. علاوه بر نغمه‌ی «دو»، بر نغمات «لا کُرُن»، «سُل» و «فا» نیز تأکید می‌شود. نغمه‌ی «فا»، نغمه‌ی ایست این گوشه است. بعد از ماوراءالنهر می‌توان گوشه‌های راک، نغمه‌ی راک، (با الگوی ریتمیک کرشمه)، صفیر راک، راک هندی، راک کشمیر، راک عبدالله و قطعه‌ی ضربی حربی را نیز اجرا کرد (فخرالدینی۱۳۹۳: ۴۴۵).

گفته می‌شود که ماوراءالنهر از آقاحسینقلی روایت شده است. مهدی‌قلی هدایت در این‌باره گفته است: «ماوراءالنهر که از تتبعات متأخرین است (آقاحسینقلی)...»(هدایت ۹۶:۱۳۱۷). طلایی نیز این گوشه را از اضافات آقاحسینقلی می‌داند (طلایی ۱۳۷۴: ۴۷۷). این گوشه از معدود گوشه‌های راست‌پنجگاه است که با گوشه‌های دستگاه‌های دیگر مشترک نیست و از آن‌جایی که از اضافات آقاحسینقلی معرفی می‌شود، احتمال این‌که دستگاه راست‌پنجگاه درزمان متأخرتر و از گرد هم آمدن گوشه‌های دستگاه‌های دیگر شکل گرفته است، قوت می‌بخشد.

گوشه‌ی ماوراءالنهر از چهار عبارت ملودیک مشابه تشکیل شده است، که به‌غیر از عبارت اول که جمله‌ی آغازین گوشه است، سایر عبارت‌ها سه انگاره‌ی اصلی دارند که بخش اصلی این عبارت‌ها را

تشکیل می‌دهند. در پایان هر عبارت یک انگاره‌ی یکسان اجرا می‌شود که الگوی فرودمانند دارد. بدین‌ترتیب سه عبارت ملودیک پایانی دارای الگوی ساختاری مشابه هستند.

تصویر ۱۵ .۲۱. دانگ‌های ماوراءالنهر

نفیر

گوشه‌ی نفیر نیز عیناً در دستگاه همایون اجرا می‌شود. مُد نفیر، مشابه نوروزهاست ولی حرکت ملودیک متفاوتی نسبت به آنها دارد. نغمه‌ی «دو»ی هنگامِ بالا به‌عنوان شاهد، نغمه‌ی «سُل» به‌عنوان ایست و «فا» به‌عنوان نغمه‌ی خاتمه به‌شمار می‌آید.

تصویر ۱۵ .۲۲. دانگ‌های نفیر

فرنگ

گوشه‌ای است موزون که از فضای مُدال همایون به مُد راست فرود می‌آید. الگوی ریتمیک این گوشه، همان وزن زنگوله است. فرنگ با بخش شوشتری‌گردان همراه است که در دستگاه همایون نیز اجرا می‌شود. این گوشه در راست‌پنجگاه در ابتدا در فضای مُدال همایون اجرا می‌شود و در پایان به مُد راست فرود می‌آید. تنها قسمت غیر موزون گوشه، فرود گوشه است که مشخصه‌ی اصلی تمام گوشه‌های راست‌پنجگاه است. گوشه‌ی فرنگ دارای ارزش تکنیکی از نظر مضراب‌گذاری است (مهدوی ۱۳۸۹: ۱۴۳). نغمه‌ی «فا»، شاهد فرنگ است.

تصویر ۱۵ .۲۳. دانگ‌های فرنگ

جدول ۱۵ .۱. فضای مُدال، عملکرد و نغمه‌ی شاهد گوشه‌های دستگاه راست پنجگاه در ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌های دستگاه راست پنجگاه			
فضای مُدال	نام گوشه	عملکرد گوشه	نغمه شاهد
درآمد راست	درآمد اول	ارائه‌ی مد مبنای دستگاه	فا بم
	درآمد دوم زنگ شتر	بسط ریتمیک در فضای مُدال درآمد	فا بم
	زنگوله	گوشه‌ای موزون با حرکت به شاهد جدید	دو بالادسته
	نغمه	گوشه‌ای موزون و تثبیت شاهد جدید	دو بالادسته
	خسروانی	گوشه‌ی خاص ملودیک مشترک با دستگاه ماهور	دو بالادسته
پنجگاه	روح‌افزا	ترکیب دانگ‌های شور و نوا	دو بالادسته
	پنجگاه	ملودی خاص در فضای مُدال پنجگاه	دو بالادسته
	سپهر	بازگشت به دانگ ماهور و اجرای مُد راست در پنجم بالاتر	دو بالادسته
عشاق	عشّاق	ترکیب دانگ‌های شور، نوا و ماهور	دو بالادسته
نیریز	نیریز	ارائه‌ی دانگ شور	لا کُرُن بالادسته
بیات عجم	بیات عجم	ارائه‌ی دانگ شور	دو بالادسته
	بحرنور	گوشه‌ای رابط	—
قرچه	قرچه	ترکیب دانگ‌های شور	می‌بِمُل بالادسته

	مبرقع	فرود از شور به راست‌پنجگاه	فا بالادسته
طرز	طرز	ترکیب دانگ‌های نوا و چهارگاه	فا بالادسته
	ابولچپ	ارائه‌ی ملودی خاص در فضای مُدال طرز	فا بالادسته
	لیلی و مجنون	ارائه دهنده‌ی وزن خاص در فضای مُدال طرز	فا بالادسته
	راوندی	گوشه‌ی رابط	فا بالادسته
نوروز	نوروز عرب	گوشه‌ای مشترک با دستگاه همایون با همان ویژگی	فا بالادسته
	نوروز صبا	گوشه‌ای مشترک با دستگاه همایون با همان ویژگی	فا بالادسته
	نوروز خارا	گوشه‌ای مشترک با دستگاه همایون با همان ویژگی	فا بالادسته
	ماوراءالنهر	حرکت ملودیک در دانگ‌های همایون با تغییر شاهد	دو پایین‌دسته
	نفیر	بسط ملودیک در شاهد جدید	دو پایین‌دسته
درآمد	فرنگ	فرود از همایون به راست‌پنجگاه	فا بالادسته

فهرست منابع

اسعدی، هومان

۱۳۸۰ «از مقام تا دستگاه: نگاهی موسیقی‌شناختی به جنبه‌هایی از سیر و تحول نظام موسیقی کلاسیک ایران»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال سوم، شماره‌ی ۱۱، بهار: ۵۹ ـ ۷۵.

۱۳۸۲ «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به عنوان مجموعه‌ای چندمُدی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال ششم، شماره‌ی ۲۲، زمستان: ۴۳ـ ۵۶.

۱۳۸۷ «سایه‌روشن‌های مدال: مطالعه‌ای تطبیقی در ساختار آواز بیات اصفهان»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی۴۱، پاییز: ۴۷ـ ۵۷.

بینش، تقی

۱۳۸۰ *تاریخ مختصر موسیقی ایران*، تهران: نشر هوای تازه.

پورتراب، مصطفی

۱۳۷۸ *تئوری موسیقی*، تهران: نشر چشمه.

پورجوادی، امیرحسین

۱۳۸۰ «تصحیح و مقدمه‌ی رساله در بیان چهار دستگاه اعظم»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال سوم، شماره‌ی ۱۲، تابستان: ۸۱ـ ۹۲.

۱۳۸۲ «اثری موسیقایی از دوره‌ی قاجار تألیف حاج حسن بن حاج علینقی گنجه‌ای»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال هفتم، شماره‌ی ۲۸، تابستان: ۷۱ ـ ۸۱.

پیرنیاکان، داریوش

۱۳۸۰ *موسیقی دستگاهی ایران: ردیف میرزاحسینقلی به روایت علی اکبر شهنازی*، تهران: ماهور.

تهماسبی، ارشد

۱۳۷۴ *جواب آواز: بر اساس ردیف آوازی به‌روایت محمود کریمی برای تار و سه‌تار*، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور.

جعفرزاده، خسرو

۱۳۷۲ «بررسی و نقد تئوری گام‌های موسیقی ایرانی»، کتاب ماهور، جلد سوم.

۱۳۹۲ *«موسیقی ایرانی»شناسی*، تهران: انتشارات هنر موسیقی.

جعفری‌نژاد، کیوان و رضا کبیری‌زاد

۱۳۸۹ *خلاقیت موسیقی*، تهران: راه اندیشه.

حجاریان، محسن

۱۳۷۹ «توضیحاتی بر «نقدی بر نقد» آقای فخرالدینی، و چند مقوله موسیقایی»، کتاب سال شیدا، شماره چهارم: ۱۲۵ ـ ۱۵۴.

۱۳۹۳ *مکتب‌های کهن موسیقی ایران*، تهران: نشر گوشه.

حجتی، نریمان

۱۳۷۵ *بنیانهای نظری موسیقی ایرانی*، تهران: مرکز نشر سمر.

حنانه، مرتضی

۱۳۸۹ گامهای گمشده، تهران: انتشارات سروش.

خالقی، روح الله

۱۳۷۳ *نظری به موسیقی*، جلد دوم، تهران: صفی علیشاه.

۱۳۷۸ *سرگذشت موسیقی ایران*، جلد دوم، تهران: صفی‌علیشاه.

ذاکرجعفری، نرگس

۱۳۸۳ *بررسی روند تحولات موسیقی دستگاهی ایران*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، استاد راهنما: دکتر خسرو مولانا، استاد مشاور: مجید کیانی.

۱۳۸۴ «بررسی مفاهیم موسیقی دستگاهی ایران در برخی از متون اواخر دوره‌ی ناصری»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال هفتم، شماره‌ی ۲۷، بهار: ۱۱۷ـ ۱۲۸.

زونیس، الا

۱۳۷۷ *موسیقی کلاسیک ایرانی*، ترجمه: مهدی پورمحمد، تهران: انتشارات پارت.

سالک، سلمان

۱۳۸۸ *دستگاه‌ها و آوازها*، جلد دوم، تهران: انتشارات آوای مهربانی.

سپنتا، ساسان

۱۳۶۹ *چشم انداز موسیقی ایران*، تهران: مشعل.

ستایشگر، مهدی

۱۳۷۴ *واژه‌نامه موسیقی ایران زمین*، تهران: انتشارات اطلاعات.

شعاری، مسعود

۱۳۹۴ تحلیل و نت نگاری و نگرشی بر ساختار موسیقی دستگاهی ایران، تهران: مؤسسه موسیقی عارف.

صفوت، داریوش و نِلی کارُن

۱۳۸۸ *موسیقی ملّی ایران*، مترجم: سوسن سلیم‌زاده، تهران: کتاب‌سرای نیک.

صلواتی، کامیار

۱۳۹۳ «بررسی ساختار و نقش دانگ‌های مورد استفاده در گوشه‌های راک ردیف میرزاعبدالله»،

فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره ۶۴، تابستان: ۱۱۱ـ ۱۳۱.

ضیاء الدین یوسف

۱۳۹۰ *کلیات یوسفی*، بازخوانی و ویرایش: بابک خضرائی، تهران: فرهنگستان هنر.

طلایی، داریوش

۱۳۷۲ *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی (ردیف و سیستم مدال)*، تهران: ماهور.

۱۳۷۴ *ردیف میرزاعبدالله: نت نویسی آموزشی و تحلیلی*، تهران: فرهنگ معاصر.

۱۳۷۸ «ردیف و سیستم مقام‌ها»، فصلنامه هنر، دوره جدید، شماره ۴۲، زمستان: ۱۴۵ـ ۱۲۲.

۱۳۸۱ «سه‌تار و ردیف»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره ۱۵، بهار: ۲۹ـ۱۵.

۱۳۹۴ *تحلیل ردیف، بر اساس نت‌نویسی ردیف میرزاعبدالله با نمودارهای تشریحی*، تهران: نشر نی.

علیزاده، حسین

۱۳۷۸ *دستور سه‌تار*، دوره‌ی ابتدایی، تهران: مؤسسه فرهنگی ـ هنری ماهور.

۱۳۷۹ *دستور تار و سه‌تار: دوره‌ی متوسطه*، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور.

علیزاده و همکاران

۱۳۸۸ *مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی*، تهران: مؤسسه فرهنگی ـ هنری ماهور.

عمید، حسن

۱۳۸۲ *فرهنگ فارسی عمید*، تهران: امیرکبیر.

فخرالدینی، فرهاد

۱۳۹۳ *تجزیه و تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، تهران: انتشارات معین.

فرصت‌الدوله شیرازی

۱۳۶۷ *بحورالالحان: در علم موسیقی و نسبت آن با عروض*. به اهتمام محمد قاسم صالح رامسری، تهران: کتاب‌فروشی فروغی.

فرهت، هرمز

۱۳۸۰ *دستگاه در موسیقی ایرانی*، ترجمه مهدی پورمحمد، تهران: انتشارات پارت.

فیاض، محمدرضا

۱۳۹۱ *شناخت دستگاه‌های موسیقی ایرانی*، تهران: مؤسسه فرهنگی ـ هنری ماهور.

کردمافی، سعید

۱۳۸۸ «بررسی پاره‌ای از امکانات بالقوه‌ی مدال در موسیقی دستگاهی ایران»»، فصلنامه‌ی موسیقی

ماهور، زمستان، شماره‌ی ۴۶: ۱۹ ـ ۷۲.

کیانی، مجید

۱۳۷۱ هفت *دستگاه موسیقی ایران*، تهران: مؤلف با همکاری ساز نوروز.

۱۳۷۷ *مبانی نظری موسیقی ایران*، تهران: مؤسسه فرهنگی سروستاه.

گنجوی تبریزی، حسن‌بن علی‌نقی

نسخه خطی *رساله در موسیقی*، نسخه خطی، کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، شماره ۳۲۰۴/۴ .

لطفی، محمدرضا

۱۳۵۴ *موسیقی آوازی ایران (دستگاه شور)*، ردیف استاد عبدالله دوامی، تهران: گوتنبرگ.

۱۳۷۹ «چند باب در شناخت موسیقی رسمی»، کتاب سال شیدا، شماره چهارم: ۵۴ـ ۳۱.

۱۳۸۱ «شناخت موسیقی دستگاهی ایران»، کتاب سال شیدا، شماره‌ی پنجم: ۷۱ ـ ۸۳.

محافظ، آرش

۱۳۹۰ «مقام دلکش؛ نگاهی تطبیقی به مفهوم و خصوصیات مقام در موسیقی دستگاهی ایران»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، پاییز، شماره‌ی ۵۳: ۱۰۵ ـ ۱۴۲.

مسعودیه، محمدتقی

۱۳۶۵ *مبانی اتنوموزیکولوژی (موسیقی شناسی تطبیقی)*، تهران، سروش.

۱۳۷۶ *ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به‌روایت محمود کریمی، کتاب اول: آوانویسی و*

تجزیه و تحلیل، تهران: انجمن موسیقی ایران با همکاری مؤسسه فرهنگی ـ هنری ماهور.

معروفی، موسی

۱۳۴۲ *ردیف هفت دستگاه موسیقی ایران*، همراه با شرح ردیف موسیقی ایران نوشته‌ی دکتر مهدی برکشلی، تهران: انجمن موسیقی ایران.

مهدوی، رضا

۱۳۸۹ *ترنّم، برنامه‌هایی برای شناخت موسیقی دستگاهی ایران در رادیو تهران*، تهران: انتشارات سوره مهر.

مهرانی، حسین

۱۳۸۹ کتاب سرایش، ج ۱، تهران: پارت.

میثمی، سید حسین

۱۳۷۹ *بررسی و تحلیل موسیقی دوران صفویه*، پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، استاد راهنما: دکتر آذین موحد، استاد مشاور: دکتر احسان اشراقی.

۱۳۸۰ «خاستگاه و تحول مفهوم اصطلاح دستگاه»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال چهارم، شماره‌ی ۱۴، زمستان: ۵۵ ـ ۶۸.

۱۳۹۰ «آواز راست در دوران قاجار»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال سیزدهم، شماره‌ی ۵۱ و ۵۲، بهار و تابستان: ۱۲۸ ـ ۱۴۱.

نتل، برونو و بابی راکی، کارُل

۱۳۸۷ «روابط درونی میان اجزای دستگاه شور»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، زمستان، شماره‌ی ۴۲: ۷ ـ ۵۵.

نتل، برونو

۱۳۸۸ *ردیف موسیقی دستگاهی ایران*، ترجمه: علی شادکام، تهران: انتشارات سوره مهر.

وزیری، علی‌نقی

بی‌تا *دستور تار*، تهران: فرهنگسرا.

۱۳۶۹ *آوازشناسی موسیقی ایرانی*، تهران: فرهنگسرا.

۱۳۸۳ *تئوری موسیقی*، تهران: انتشرات صفی‌علیشاه.

هدایت، مهدی‌قلی (مخبرالسلطنه)

بی‌تا *مجمع الادوار*. نسخه خطی، حقوق ج ۱و ۲/ ۲/ ۱۲۰. کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.

۱۳۱۷ *مجمع الادوار*. تهران: چاپ سنگی.

یعقوبیان، سعید

۱۳۹۳ «بررسی ساختار دستگاه شور در ردیف میرزاعبدالله؛ با تأکید بر ماهیت مدال و چیدمان واحدهای درون دستگاهی»، فصلنامه موسیقی ماهور، سال هفدهم، شماره ۶۵، پاییز ۱۳۹۳: ۳۷ ـ ۵۰.

The Theory of Iranian Classical Music

Compiled by:

Dr. N. Zaker Jafari

University of Guilan Press

ISBN:978-600-153-161-3