# کاوشی در قلمرو «موسیقی ایرانی»

## (۲)

پرویز منصوری

در زمانیکه این گفتار برشتهٔ تحریر درمیآمد فرصتی دست داد تا با آقایان حسین دهلوی و مصطفی پورتراب درباره مطالب این نوشته مذاکراتی بعمل آید. از آنجا که دراین‌فرصت، نامبردگان ازراهنمائی لازم درمورد برخی نکات، که برای من ناروشن بود دریغ ننموده‌اند. وظیفه خود میدانم بدین وسیله از ایشان قدردانی وتشکر نمایم.

پ - م

**ـ هر «مد» (یا گام) ایرانی از چند نوت تشکیل میشود؟**

هدف ازگشودن این بحث یکی آنست که ازراه تجربه وتحقیق پی ببریم که مدها یا دسته اصلی مقامهای موسیقی ایران از **چهار** یا **هفت** صدای دیاتونیك متشکل‌اند ودیگر آنکه درباره «صداهای بینابینی» وبگفته‌دیگر فواصل کروماتیك این موسیقی کنکاشی کنیم ونتایجی بدست آوریم. یکبار دیگر نیز باید گفت که در اینمورد ما فقط بحثی را بازمیکنیم وحصول به نتیجه قطعی‌تررا به‌گردن تحقیقات طولانی‌تر وچندجانبه موسیقیدانان علاقمند به‌موضوع وا میگذاریم. یکفتهٔ دیگر دراین سلسله مقالات بیشتر به‌طرح مسائل گوناگون، فراوان ودرهم برهم که درراه اعتلاء موسیقی‌مان بدشده‌اند توجه میشود تا، به اعلام راه حلها و پاسخهای قطعی برای این یا آن مسئله.

یافتن پاسخ نسبتاً قانع‌کننده براین سئوال‌که «چندنوت دیاتونیك تشکیل دهنده اصلی یکمقام در موسیقی ایران است» بستگی بآن داردکه، مسئله را از کدام جنبه مورد بررسی قراردهیم؛

اگرمنظورتحقیق درباره یك‌گوشه باشد، میتوان ادعا کردکه هستهٔ اصلی آن درفضای‌یك تتراکورد محدود میگردد وچنانچه هدف یافتن این «هستهٔاصلی» در طول تمام دستگاه باشد، احتمالاً باید از تتراکوردگذشت و باکتاو رسید. دلائلی‌کم وبیش منطقی میتوان براثبات این مدعا عرضه‌کرد:

ـ میدانیم‌که دراغلب دستگاههای موسیقی ایرانی، ابتدای آواز درکادر یك تتراکورد گردش‌میکند واگرازتتراکوردتجاوزکند به‌گوشه دیگری میرسد.

ـ با آنکه دربرخی دستگاهها، تتراکوردها با هم برابرنیستند و بهمین دلیل پس ازاتمام‌گوشهٔ اول بمنظور دخول به‌گوشهٔ دیگرفواصل بین درجات تغییر میکند. این پدیده حتی‌گاهی درمورد دستگاههای بادو تتراکورد برابرنیزبچشم میخورد.

ـ ازسوی دیگر، در یکی از دستگاهها (یعنی دستگاه شور) ـ اگر از اختلاف‌فاصله بین درجه‌های «اول ـ دوم» و «پنجم ـ ششم» صرف نظرکنیم[1] دوتتراکورد برابرند، اما درگوشهٔ بعدی تغییراتی در این فواصل بوجود میآید یعنی درگوشهٔ شهناز نوت پنجم‌گام شود ربع پرده پائین آمده در حقیقت فواصل تتراکورد اول‌آوازشور عیناً به تتراکوردی‌که ازنوت چهارم تتراکورد اول‌شروع میگردد، «انتقال» مییابند.

ـ دیگراینکه‌کیفیت حرکات متصل وکمترپرش‌دار موسیقی ایرانی، فضای اجرائی‌آنراکوچك میکند وکادر یك تتراکورد برای بیان آن کاملا کافی بنظر میرسد.

ـ و بالاخره سیستم پرده‌بندی (و باصطلاح قدیمیان، «دستان نشانی») سازهای «ذوات الاوتار» (زهی) که نغمات آنها از «مطلق» و «گرفت» حاصل میشود، برتعداد انگشتان‌دست(انگشتانی‌که‌عمل«گرفت» پرده‌هارا انجام‌میدهند،) منطبق میشده وازچهارتجاوز نمیکند. دستان‌های سازهائی‌مانند عود وتارامروزی نامهائی مترادف با نامهای انگشتان دست داشته وآنهارا، ۱) سبابه، ۲)وسطی،

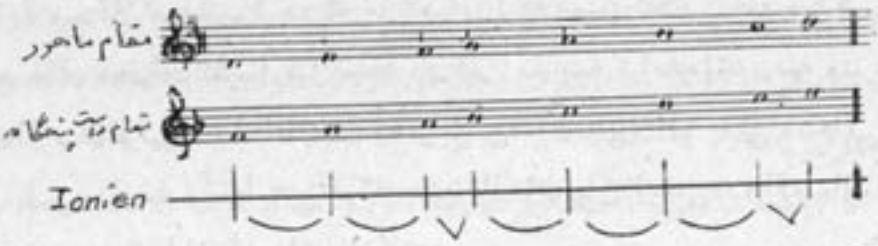
---

۱ ـ فاصله بین درجه های «اول ـ دوم» دوم نیم بزرگ و فاصله بین درجه های «پنجم ـ ششم» دوم‌کوچك است.

۳) بنصر و ۴) خنصر میگفتند .

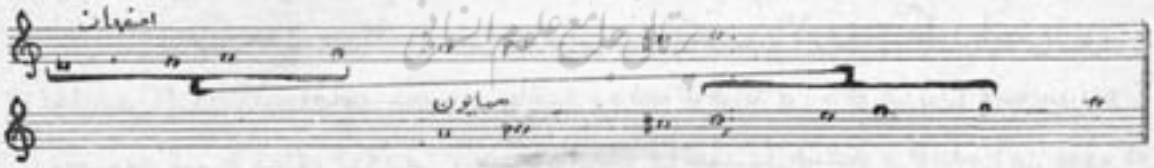
از این گذشته با کنکاشی درحوزهٔ دستگاههای موسیقی ایرانی ومقایسهٔ آنها با « مدهای کلیسا» (که دراصل براساس تتراکورد استوار بوده‌اند ،) میتوان از جهت دیگر بشباهتهائی رسید ؛

**الف ) مد های ماهور و راست پنجگاه** ــ هردو شبیه‌بهم و درعین حال منطبق با «مد یونین» میباشد (مقام ماهورغالباً ازنوت «دو» ومقام راست‌پنجگاه از «فا» آغاز میگردد . واضحست که درماهورنوتهای «فا» و «دو» دیزو درراست پنجگاه نوت «سی» بمل‌است.) ــمثال۶ــ




دراین مقایسه، آنجا که هدف بررسی‌فواصل پرده‌ها وبگفتهٔ دیگر«مدالیته» مقامها باشد، البته اختلاف تونالیته دربحث ما نقشی بازی نمیکند . دردومقام‌بالا تتراکوردها برابرند واگرازاختلاف جزئی‌مابین مدماژورطبیعی وهمین مدبصورت تامپره صرف نظر کنیم ، این دوبرابربا مد ماژور امروزی میشوند .

**ب ) مد اصفهان (ومد همایون)** ــ مد اصفهان ــ باتوجه باختلاف‌جزئی ناشی ازتامپره نشدن مدهای موسیقی ایرانی کاملا شبیه بمد «ائولین» است . در باره مدهمایون بایدگفت که این‌نیزبراساس همین انطباق تنظیم‌شده ولی بطوریکه درشکل دیده میشودآغازآن منطبق با درجهٔ پنجم مد ائولین‌است .(مثال۷).

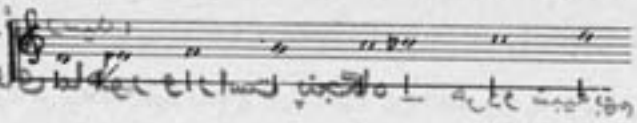



اگردومداصفهان وهمایون باهم مقایسه شوند، ملاحظه میشودکه تتراکورد دوم اصفهان از نظرترتیب فواصل کاملاً بر تتراکورد اول همایون منطبق است و تتراکورد اول‌اصفهان نیزمنطبق‌با تتراکوری ازهمایون‌است‌که ازنوت‌چهارم‌آغاز وبه‌نوت هفتم ختم شده است .

آیا انطباق تتراکوردها درهریك ازمدهای بالا، به صورتی‌که تشریح شد، دلیل دیگری نیست‌که این مدها براساس تتراکورد تنظیم شده‌اند ؟

## ج) مد شور (و مدهای ابوعطا ـ دشتی ـ افشاری)

در انطباق مد شور با مد «فریژین» باهم مانند همیشه باید با اختلافات جزئی ناشی از اختلافات دوسیستم (زارلن و فیثاغورث) توجه داشت. (مثال ۸)



اگر از اختلاف جزئی بالا (برروی درجهٔ دوم مد) صرف نظر کنیم باین نتیجه میرسیم که تتراکوردها در گام شور بقرار زیر است:

در این مقایسه، مقام های سه گاه و چهارگاه کنار گذارده شده اند، در مورد آنها باید مستقلا بررسی گردد که ما اینکاررا درهمین گفتار انجام میدهیم. ازسوی دیگر مد های مختلف کلیسا نیز تماماً در این مقایسه نیامده‌اند. سه مد «یونین» (Ionen)، «ائولین» (Eolien) و «فریژین» (Frigien) یعنی مدهائی که در این بررسی نقشی دارند، آنها هستند که حتی تازمان باخ (یعنی درواقع تازمان حاضر) برموسیقی غرب تسلط داشته‌اند.

**مدسه گاه** ـ بامختصری جرح و تعدیل ازدوتتراکورد برابر تشکیل میگردد. (به شکل ۱۱ مراجعه شود) درگوشه مخالف برابری دوتتراکورد دقیق‌تراست. بنظرمیرسد که فواصل پرده‌های تتراکورد اول دردستگاه سه گاه (وگوشه مخالف) به‌سیستم «زارلن» بیشتر نزدیک باشد تاسیستم فیثاغورث، زیرا فاصلهٔ اول (ر ـ می = دوم بزرگ) بافاصلهٔ دوم (می ـ فا سری = دوم نیم بزرگ) برابر نیست.

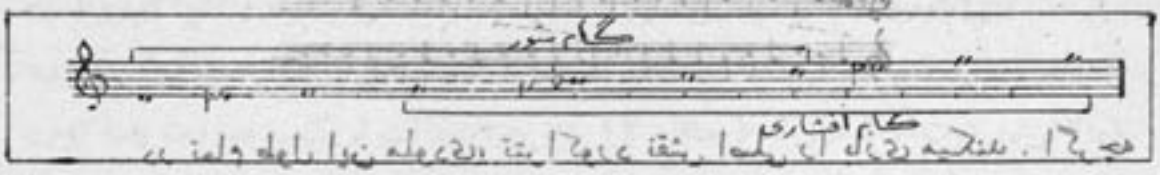
**مد چهارگاه** ـ کاملا براساس تتراکورد ترکیب یافته، واز دوتتراکورد برابر تشکیل شده و دارای دومحسوس بالا رونده ودومحسوس پائین رونده است (به شکل ۱۱ مراجعه شود.) بدنیست که برروی این گام مختصری تأمل کنیم:

ازبین هفت مد کلیسا، دومد دارای محسوس بالارونده بطورطبیعی (یونین ولیدین) دو مد دارای محسوس پائین رونده (فریژین، لوکرین) وسه مدبدون محسوس نیم پرده‌ای (دورین، میکزولیدن وائولین) هستند، قاعده این بوده که درمد های بدون محسوس، بکمک دیزه کردن درجهٔ هفتم مد، محسوس مصنوعی ایجاد شود والبته اینکاردربقیهٔ مدها و بعبارت دیگر درمدهائیکه خود محسوس پائین داشته‌اند جائز نبوده، زیرا نیازی بآن احساس نمیشده است. (مثلا درمد فریژین هیچگاه درجهٔ هفتم ـ نوت ر ـ را دیزه نمیکرده‌اند).

اما درمد چهارگاه هردومحسوس درعین حال و برروی درجهٔ اول مدبکار برده شده و درجهٔ اول مد با دو درجهٔ قبل و بعد آنهم (هفتم و دوم) فاصله‌ای برابر

دارد ، کیفیتی که ما درمد های کلیسا نمی بینیم !

نکتهٔ دیگری دربارهٔ مقام شور گفتنی است، یکی از متعلقات شور آواز افشاری است . در مقایسهٔ این دو مقام بسهولت متوجه میشویم که نقطهٔ آغاز مد افشاری درست منطبق بر درجهٔ چهارم مد شوراست . (مثال ۹)



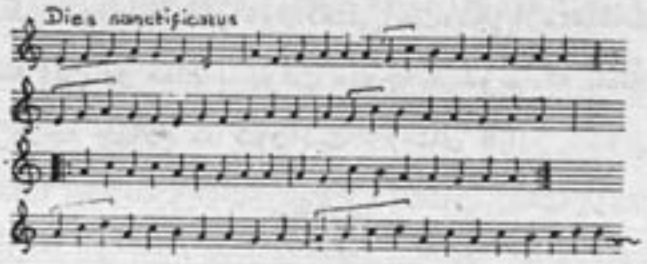

با این ترتیب اگر ما ـ البته با کمی آشنائی بمقامهای ایرانی ـ از نت اکورد اول گام شور قرار دهیم به افشاری ، و چنانچه از نت اکورد اول افشاری بگذاریم ، مجدداً به شور میرسیم .

تا اینجا بررسی ما فقط در کادر فواصل و تعداد نوتهای مدها صورت گرفته و نکتهٔ مهمی ناگفته مانده است . مسکوت گذاردن این نکته در واقع سبب نا روشن ماندن آن تفاوت عملی است که بین مقامهای موسیقی ما از یکسو و مدهای کلیسا از سوئی دیگر در لحن و بیان بگوش میرسد .

ما در مقایسه های گذشته ، بترتیبی که اول هر چه نهان تر باشد ، نقطه ای دلخواه را بعنوان آغاز مد این یا آن مقام برگزیدیم ، در حالیکه معلوم نیست در توناليك ها بجز وجود همان نوتها باشد که پیشتر گفتیم . بجای تونیك در فلان مقام کجاست ؟ نوتهای ایستا و شاخص چه نسبتی با تونیك این یا آن مقام دارند ؟ باین سؤالات نیز باید پاسخ گفت .

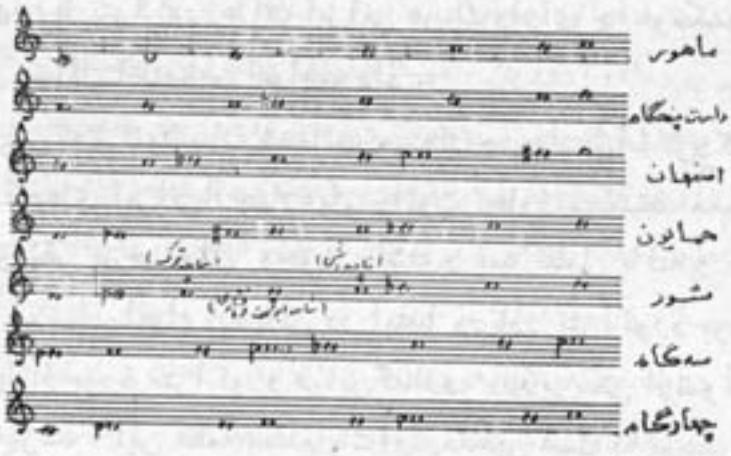
لذا در آنجا که بررسی کامل در مورد موسیقی ایرانی باید با روشی سیستماتیك دنبال شود ، جای معینی را در آینده (در همین سلسله گفتارها تحت عنوان : «۴ـ درجه‌های گامها (یا تتراکوردها)ی ایرانی هریك دارای چه فونکسیونی هستند؟») به بررسی این مسائل اختصاص خواهیم داد .

ازمطالبی که تا کنون بیان شده اند ، میتوان چنین استنباط کرد که مدهای اکثر (اگر نه همهٔ) مقام‌های ایرانی از چهار «یا پنج» نوت تجاوز نمیکنند . معمولا این کیفیت در ابتدا در موسیقی برخی ملل وجود داشته و بعد تکامل یافته و در برخی هنوز موجود است . موسیقی اقوام اروپائی در ابتدا در کادر تتراکورد بود و فقط بعدها تکامل یافت و یا ازحدود تتراکورد فراتر گذارد . درزیر یکی از نمونه‌های موسیقی ابتدائی بنظر میرسد ، این قطعه مطلع یك آواز مذهبی است که توسط مصنفی یونانی

بنام «نوتکر بالبولوس» (Notker Balbulus) ( ۹۱۲ ـ ۸۴۰ ) تصنیف شده است . (مثال ۱۰)

در تمام طول این ملودی، تتراکورد نقش اصلی را بازی میکند . اگرچه ملودی ازکادر یك تتراکورد فراتر رفته است اما بوضوح میتوان دیدکه آنها در یکدیگر«ادغام» شده‌اند ؛ تتراکورد اول فضائی‌را مابین نوتهای «لا ـ می»اشغال کرده ، دومی ازنوت «سل»آغازوبه نوت « دو » ختم شده و بالاخره سومی فضای «لا ـ ر» را پر کرده‌است ، یعنی دریك فضای هفتم سه تتراکورد آمده است .

آیا این ملودی بی‌شباهت به مقام شورموسیقی‌ما نیست ؟

بنابراین مشاهده میشود این تنهاموسیقی ما نیست که درحالت ابتدائی ( و اصیل) خود برروی تتراکورد (ونه‌گام) بناشده است، بلکه موسیقی یونان‌قدیم ـ که آنرا میتوان بحق **مادر** موسیقی اروپا نامید ـ نیزبرهمین سیستم پایه‌گذاری شده و ازین نقطهٔ آغازبه ترقی وتعالی رسیده است .

پس اگرما ازین رهگذر دچار عقده حقارت شویم در عوض نباید فراموش کنیم که تعداد«مد»های ما بمراتب بیش ازمدهای فعلی‌موسیقی غربی‌است. استادان موسیقی ایران غالباً موسیقی ما را در هفت مقام بیان میکنند . در زیرنمونه‌ای داده شده است که میتوان فواصل درجه‌ها را درمقامهای مختلف باهم مقایسه کرد. (مثال ۱۱)

در مثال بالا نکته جالبی بچشم میخورد که مادر آینده دربارهٔ آن صحبت خواهیم کرد ، فواصل چهارم وپنجم درتمام گامها برابر ودرست‌است .

ایضاً بخاطر آنکه دربحث‌فعلی‌هیچ نکته‌ای ناگفته نماند، مختصری هم در مورد «پنتاکورد»ها توضیح میدهیم ، اگرفاصلهٔ چهارم حاصله ازاولین و آخرین نوت تتراکورد معکوس شود فاصلهٔ پنجم بدست میآید .

تتراکوردها غالباً پائین رونده‌اند وآغاز آن نوت چهارم تتراکورد است که‌به‌نوت اول‌ختم میگردد. یاآنکه‌ازاکتاونوت اول‌شروع وبه‌لبهٔ انتهائی‌تتراکورد (بالاترین نوت‌آن) میرسد ( مثال ۱۲ ) . دراینحالت ترکیب بصورت پنتاکورد است .

برخی از مد های موسیقی ایرانی بصورت پنتاکورد ترکیب یافته‌اند . مد اصفهان را میتوان‌کم وبیش نمونهٔ خوبی دانست (مثال ۱۳)

درهریك ازپنتاکوردهای نمونه‌های الف وب ازمثال۱۳میتوان‌موسیقی‌ای درآواز اصفهان (یا احیاناً گوشه‌های شبیه بآن) اجرا نمود .

بهرترتیب بنظرمیرسدکه سیستم تتراکورد درموسیقی‌ایران بیش ازسیستم گام هفت نوتی‌قابل قبول است، معذلك‌ما ــ برمبنای روش همیشگی، اثبات قطعی این نظریه را ــ سوای تمام استدلالاتی‌که تا کنون عرضه داشته‌ایم ، بیك تحقیق وسیعتر وهمه جانبه‌تراحاله میکنیم و درارائهٔ این‌بحث به‌مسئلهٔ دوم یعنی«فواصل کروماتیك» داخل سیستم چهارنوتی میپردازیم .

در این بحث نیز نظریه های متعدد و مختلفی ذکرشده است . بین آنها ، منطقی‌ترازهمه دونظریهٔ زیرین است ،

۱ــ درفضای یك اکتاوهفده فاصلهٔ کروماتیك موجود است .

۲ــ دراین‌فضا بیست وچهارفاصلهٔ « ربع پرده » وجود دارد .

اگرچه مدعیان هردونظریه زمانی‌کم وبیش‌طولانی درمقابل‌هم قرارگرفته به‌جروبحث میپرداختند، اما بایدگفت‌که هیچکدام چیزی جزنظر مدعی مخالف خودنمیگفتند . زیرا این دونظربطوریکه هم اکنون خواهیم‌گفت بیان دوگانه‌ای ازیك واقعیت‌است. مرحوم خالقی درکتاب خود ــ«نظری به‌موسیقی»ــ توضیحی

در اینباره میدهد. کافیست که همین توضیح را در اینجا بیاوریم تا عدم اختلاف بین دو نظر بالا ــ دست کم از نقطهٔ نظر مورد بحث ــ روشن گردد. در صفحهٔ ۹۴ کتاب فوق چنین میخوانیم: «۳ ــ از هفده فاصله که در گام قدیم بوده، ده فاصلهٔ آن ربع پرده و هفت فاصلهٔ آن نیم پرده بوده که رویهمرفته حاصل جمع آنها (پس از تقسیم هر نیم پرده به دو قسمت) بیست و چهار ربع پرده میشود»:

۴۲ = ۱۴ + ۱۰ = ۷ × ۲ نیم پرده

این نتیجه را میتوان خیلی ساده‌تر نیز بدست آورد. یکفته دیگر اگر قرار است که تمام سیستم فواصل را بر اساس ربع پرده تقسیم کنیم (نوعی Temprament)، بهتر است که مجموع فواصل یك اکتاو را، که شش پرده است، مستقیماً در چهار ضرب کنیم.

تنها اختلاف بین دو نظر پیشگفته در اینجاست که نظر اول بدون توجه به «اعتدال فواصل» در موسیقی ایران، فقط پرده های موجود را عرضه میکند و نظر دوم بدون بحث و بررسی درباره لزوم عمل اعتدال، فواصل را خود بخود معتدل فرض کرده و اکتاو را بیست و چهار قسمتی میداند. در واقع هریك ازین دو نظر، مطلبی را مسکوت میگذارد.

هستهٔ اصلی اختلاف در اینجاست که آیا باید فواصل موسیقی ایرانی را «معتدل» نمود یا خیر، اما پاسخ دادن به آسانی میسر نیست و نخست باید مطالبی دیگر بررسی گردد.

باید دانست که در کیفیت فعلی موسیقی ایرانی، حتی اگر چند مقام دیگر از گوشه‌های تار مانند «کشف» و آن بیافزائیم، رویهمرفته ربع پرده‌ها، یعنی بتمام بیست و چهار صدا در داخل یك اکتاو، نیاز نداریم. هیچ بندی در دست نیست که پرده‌بندی عود یا تار سیستم بیست و چهار پرده‌ای پیشنهاد کند. بنابراین اگر هم روزی عمل اعتدال بیست و چهار قسمتی انجام شود، همهٔ پرده‌ها بکار گرفته نخواهند شد. مضافاً باینکه عمل اعتدال، حتی اگر ناقص و بر روی همان هفت قسمت نیم پرده‌ای و ربع پرده‌ای مخلوط انجام گیرد، سبب تغییر الحان در موسیقی ما خواهد شد. به بیان علمی‌تر، ربع پرده‌ها گاهی کاملا در وسط نیم پرده‌ها قرار نگرفته‌اند. مرحوم خالقی در صفحهٔ ۹۵ کتاب نظری بموسیقی بهمین موضوع اشاره کرده مینویسد: «... این نکته را نیز باید در نظر داشت که بعضی از پرده‌های تار هنوز هم کاملا مساوی بسته نمیشود. یعنی ... «فاسری» به «فادیز» نزدیکتر میشود تا به «فابکار»، نامساوی بودن پرده‌ها برای اینست که هنوز قاعدهٔ اعتدال درست مراعات نشده ...»

ازطرف دیگر دیده شده است که برخی از نوازندگان ماهر، وقتی میخواهند در دستگاهی دیگر بنوازند، علاوه بر تغییر کوک، مختصری نیز پرده‌های ساز را تغییر میدهند. مثلاً ـ برطبق نظر برخی از نوازندگان کار کشته یا برحسب آنچه که از کار نوازندگی آنها برمیآید، نوت «فاسری» در دستگاه سه‌گاه (با نوت شاهد آن) درست منطبق با «فاسری» در آواز بیات ترک «سل» نیست. در درجه‌های دیگر نیز گاهی این اختلاف جزئی بگوش میرسد.

و بالاخره باید دانست که برخی از درجه‌های معین مقامها در طی قرنها مختصری خود بخود تغییر کرده‌اند.

این تغییرات ـ اگرچه بسیار جزئی‌اند اما ـ اکثراً ناشی از ناروشنی سیستم یا اساساً فقدان آن میباشند. آیا با معتدل نمودن فواصل این سیستم را بدست خواهیم آورد؟ بستگی دارد به اینکه از چه راهی و با چه سیستمی عمل اعتدال را صورت دهیم.

بهرحال «اعتدال» عملی است که نتیجهٔ دوگانه‌ای دربردارد: (۱) از پریشانی ودرهم برهمی فواصل جلوگیری میکند و (۲) ـ باستناد نظر برخی از استادان موسیقی ایران ـ سبب ازمیان رفتن لحن مخصوص این موسیقی میگردد. هر دو این نظرات درست است. رعایت قاعدهٔ اعتدال ـ بهرصورت کمک درشکستن سدی میکند که برسر راه اعتلاء موسیقی ایران قرار گرفته است. و درمورد «ازبین رفتن لحن موسیقی ایران» ما در بخش آخر این سلسله مقالات، ـ «۸ ـ آیا موسیقی ایرانی غم‌انگیز است؟ زیباست؟» اشاره‌ای خواهیم کرد وفعلاً از آن میگذریم

آنچه اکنون گفتنی است تجسس دربارهٔ مقدار دقیق فواصل است که برخی آنرا «ربع پرده» خوانده‌اند.

اگرچه مرحوم خالقی در کتاب خود از «عدم اعتدال فواصل در گامهای ایران» دم میزند، اما ازفحوای نوشته‌های او معلوم است که تأسف او تأسف دوگانه‌ایست، اوقبل ازآنکه ازعدم اعتدال متأسف باشد از ناهمگونی همین فواصل غیر معتدل رنج میبرد. تردید نیست که در این رنج و تاسف کلیهٔ استادان دلسوز و صاحب مسؤلیت موسیقی ایران شریکند. بنظر ما اشکال ازعدم احساس مسئولیت عمومی سرچشمه گرفته است ونیز ازآنجاست که این قواعد در دسترس همهٔ نوازندگان نیست و گروهی ازنوازندگان این قواعد را «لب و پوست کنده» دراختیار ندارند.

اما این قواعد بهرحال وجود دارند ودرطی مقالات متعددی درهمین مجله عرضه شده‌اند. نویسندگان این سلسله مقالات علمی عموماً حکما و فلاسفهٔ ایران

متعلق بقرون سوم تا هشتم هجری بوده‌اند و بخصوص در پرده بندی و نسبت فواصل، بوعلی‌سینا رسالات دقیق و درعین حال سهل‌الهضمی دارد .

ما در اینجا جدولی در اختیار خوانندگان میگذاریم که پرده‌ها را در کادر یك تتراکورد مشخص میکند . در این جدول اگرچه دربارهٔ نسبت فواصل از نظر فیزیکی سکوت شده ولی در توضیحات بعداز آن اشاره‌هائی در اینمورد خواهیم کرد (در این جدول مبنای نوتها ــ یعنی دست‌باز ــ نوت «ر» گرفته شده است )

| اسم نوت | پرده | نام پرده | درجه | در مقام . . . . | |
|---|---|---|---|---|---|
| رِ | دست‌باز | مطلق | اول | | Ré |
| می‌بمل | اول | زائد × | × | | Mib |
| می‌کُرُن | دوم | مجنب | دوم | همایون ـ شور ـ سه‌گاه ـ چهارگاه | Mip |
| مِی | سوم | سبابه | دوم | ماهور ـ راست پنجگاه | Mi |
| فا | چهارم | وسطی ایرانی | سوم | اصفهان ـ شور | Fa |
| فاشری | پنجم | وسطی زرلن | سوم | سه‌گاه (*) | Fa# |
| فادیز | ششم | بنصر | سوم | ماهور ـ راست پنجگاه ـ همایون ـ چهارگاه | Fa# |
| سُل | هفتم | خنصر | چهارم | (در تمام مقامها) | Sol |

× این پرده فعلاً متروک است ولی البته در آینده موسیقی با احتمال زیاد بآن نیاز خواهیم داشت .

* مرحوم خالقی عقیده داشت که شاهد سه‌گاه بردی در درجه سوم مقام این دستگاه قرار دارد. حسین دهلوی این نظر را رد کرده معتقد است که شاهد سه‌گاه را باید در درجه اول آن دستگاه بشمار آورد. جدول بالا طبعاً مرتب حسب تقسیم بندی خالقی تنظیم شده ولی بنظر میرسد که رهنمون دهلوی به منطق نزدیکتر باشد .

«پرده‌بندی فوق اگر اساس محاسبه برسیستم زرالن قرار گیرد ، فاصلهٔ « ر ــ می » برابر با فاصلهٔ « می ــ فادیز » نخواهدبود و باین قرار نسبت فاصلهٔ اولی $^{9}/_{8}$ و دومی $^{10}/_{9}$ میگردد. ولی درسیستم فیثاغورث هردوفاصله $^{9}/_{8}$ و از آنجا دوپرده برابرند وچون درهرحال نسبت فاصلهٔ تتراکورد یعنی از « ر » تا « سل» برابر با $^{4}/_{3}$ است بنابراین فاصلهٔ «فادیز ــ سل» درسیستم زارلن $^{16}/_{15}$ ودر سیستم

فیثاغورث ۲۴۳/۲۵۶ خواهد شد . برطبق تحقیقات دکتر برکشلی ، فواصل نوتها درمقامهای موسیقی ایران غالباً منطبق برسیستم فیثاغورث‌است و بنابراین نسبت فاصلهٔ نوت سوم ــ چهارم(«فادیز ــ سل») همان کسر ۲۴۳/۲۵۶ میگردد. این فاصله را «بقیه» گفته‌اند وشاید بتوان‌ازوجه تسمیه‌آن چنان‌نتیجه‌گرفت‌که فاصله مزبور ثابت نبوده و متغیری از دو فاصلهٔ بزرگ قبلی است‌که آن دو نیز بنوبهٔ خود متغیری ازدوسیستم زارلن وفیثاغورث بوده‌اند .

اگر چه که کار یافتن نسبت فواصل ، برطبق کاوشهای علمی و عملی دکتربرکشلی‌بیشتر مارا به‌سیستم فیثاغورث هدایت میکند، اماباید دانست‌که در برخی دستگاهها (یاآوازها) مانند **ماهور** واصفهان سیستم زارلن مرجح است . درمقام ماهور فاصلهٔ (رــ می)کمی بزرگتر از فاصلهٔ ( می ــ فادیز)است ، ونیز دراصفهان نسبت فرکانس نوت اول به دوم ۸/۹ وسوم به دوم ۱۵/۱۶ (بعلت نیم پرده بودن دومین فاصله) میباشد .

اینست‌آن مطالبی‌که ، میتوانستم دراین‌بحث به‌علاقمندان ومحققین عرضه کنم . دراین‌گفتار‌کمتر نکتهٔ جدیدی‌آمده است. باشدکه استادان موسیقی‌ایرانی ازین سرآغاز درمقام‌کاوش برآیند و باتذکرات و انتقادات قاطع وصریح خویش نقاط ضعف و اشتباهات این‌گفتار را بیرون بکشند . بی‌تردید نگارندهٔ گفتار از توجه ایشان حق شناسانه متشکر خواهد بود .

درشمارهٔ‌آینده ، « ۳ ــ فواصل ملایم (مطبوع) یا ناملایم (نامطبوع) در موسیقی ایرانی‌کدامند ؟»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**تصحیح :**

در شماره گذشته (۱۲۴ ــ ۱۲۳) صفحه ۴۶اشتباهاً مد اصفهان وهمایون‌بامد«دورین» مقایسه شده در حالیکه منظور مد «ائولین» بوده است . بدینوسیله تصحیح میگردد .