نشریه هنرهای زیبا -هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۷، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFADRAM/2022.342530.615667 شناسه دیجیتال

انتظامِ مُدالِ دستگاه و تأثیر آن بر نمودِ موجودیّت‌های مُدال و امکان گسترش کارگان (مطالعه موردی بیاتِ اصفهانِ قدیم- مخالفِ سه‌گاه و نیشابورکِ ماهور)

سینا صنایعی*

کارشناس ارشد موسیقی‌شناسی، گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۱۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۱۴)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

منطقِ دستگاه همواره دربردارنده یک مُدال از یک سطح زیرایی بم به سطحی زیرتر بوده است. نکته حائز اهمّیت در این انتظام‌ها این است که برخی از موجودیّت‌های مُدال در دستگاه‌های مختلف با اسامی یکسان و گاهی هم متفاوت ظاهر می‌شوند. در نتیجه ممکن است یک موجودیّت یکتا نسبت به سطحِ زیرایی مبنای دستگاه‌های مربوطه در سطوحِ زیرایی متفاوتی ظاهر شود. به نظر می‌رسد یک موجودیّت مُدال در دستگاه‌های متفاوت، به نوعی انطباقات دچار می‌شود. پژوهش حاضر با استفاده از روش‌های توصیفی، تحلیلی و تطبیقی و دو نمونه مطالعاتی «مخالف سه‌گاه - بیاتِ اصفهان» و «نیشابورکِ ماهور» به مطالعه انتظام مُدالِ دستگاه و تأثیر آن بر نمودِ موجودیّت‌های مُدال و امکان گسترش کارگان در این نظام پرداخته است. این پژوهش نشان می‌دهد مُدالِ دستگاه و سطوح زیرایی نسبیِ موجود در آن در سه وجه تأثیرگذار و دارای اهمّیت است: ۱. جایگاه یک مُد نسبت به «درآمد»؛ ۲. جایگاه یک مُد نسبت به مُدهای پیشین و پسین؛ ۳. کلّیت یکپارچه دستگاه به‌عنوان یک نوبت مرتّب. همچنین تفاوت‌های ریزساختاری مخالف و بیاتِ اصفهان قدیم ناشی از همین انطباقات درون یا خارج از منطقِ دستگاه است. به‌طورکلی نتایج پژوهش حاضر حاکی از وجودِ ظرایفی است که تغییر در هر یک از آن‌ها منتج به گسترش کارگان در سطوح مختلف خواهد شد.

واژه‌های کلیدی

دستگاه، ردیف، مخالف سه‌گاه، بیات اصفهان، نیشابورک، موسیقی کلاسیک ایرانی.

* تلفن: ۰۹۱۲۹۳۷۷۰۳۳، نمابر: ۰۲۱-۴۱۴۲۵۵۵۵، E-mail: sinasanayei@ut.ac.ir.

مقدمه

موسیقی کلاسیک ایرانی به‌عنوان یک کلان‌سنّت، در گذر تاریخ به‌صورت شفاهی یا سینه‌به‌سینه منتقل شده است. در این سنّت شفاهی همواره تکیه بر نسبت‌ها بوده است. ازاین‌رو فواصل موسیقایی و کوکِ ساز به‌صورت نسبی و در مقایسه با یک مرجع واحد سنجیده شده است. همین موضوع نیز دستان‌بندی سازهایی چون تار و سه‌تار را تا امروز متغیّر و قابل‌تغییر نگاه داشته است (نک. طلایی، ۱۳۷۲، ۲۰-۲۷). منطقِ دستگاه نیز در سطح کلانِ خود، یعنی مُدال، برهمین نسبیّت استوار است. بدین ترتیب که در این منطق، موجودیّت مُدال درآمد و ویژگی‌های صوتی یا کوکِ مختص به آن مرجع اصلی سنجش‌ها در دستگاه قرار گرفته و تمامی موجودیّت‌های مُدالی که در این «چرخه چندمُدی» استفاده می‌شوند، در سطح زیرایی به‌خصوصی نسبت به درآمد جای می‌گیرند. این جایگاه نسبی می‌تواند برای یک موجودیّت مُدالِ یکتا، در دستگاه‌های مختلف متفاوت باشد؛ بنابراین در سطوح زیرایی متفاوتی به گوشِ مخاطب خواهد رسید.

انتظام مُدال دستگاه همواره توسط مفهوم «فرود» به موجودیّت مُدال درآمد در سطحِ زیرایی مبنای دستگاه بازمی‌گردد تا مفهوم چرخه‌ای بودن دستگاه عینیّت یابد. نکته حائز اهمّیت در این انتظام‌های مُدال این است که برخی موجودیّت‌های مُدال در دستگاه‌های مختلف با اسامی یکسان و گاهی هم متفاوت ظاهر می‌شوند. در نتیجه ممکن است یک موجودیّت یکتا نسبت به سطحِ زیرایی مبنای دستگاه‌های مربوطه در سطوحِ زیرایی متفاوتی ظاهر شود. از طرفی ماهیّت صوتی موجودیّت‌های پیشین و پسین یک مُد و همچنین کوکِ مبنای دستگاه (البته در روایات سازی و نه آوازی) بر نمودِ صوتی آن مُد مؤثّر است. البته جانمایی این موجودیت‌های مُدال در این سنّت همواره به مهارت و طبع راوی آن واگذار شده است (نک. فرصت‌الدوله شیرازی، ۱۳۷۵، ۳۸-۳۹). علاوه بر این برخی از موجودیّت‌های مُدال دارای این قابلیّت هستند که هم به‌عنوان یک گوشه در متن منطقِ دستگاه ظاهر شده و هم به‌صورت یک «آواز» مستقلاً اجرا شود. برای مثالی در این زمینه می‌توان به موجودیّتی تحت عنوانِ نیشابورک اشاره داشت که در مُدال دستگاهِ «ماهور» در روایات مختلف از ردیف، در سطوح زیرایی مختلفی اجرا می‌شود؛ بنابراین انتظار می‌رود این موجودیّت مُدال در حضورهای مختلف درون دستگاه ماهور، در لایه‌های بیرونی خود به‌نوعی انطباقات لحنی دچار شود. علاوه بر این با توجه به مفهوم امروزی آواز در موسیقی کلاسیکِ ایران، اجرای مستقل یک مُد خارج از دستگاه و بدون حضور موجودیّت‌های پیشین و پسین و همچنین مفهومِ فرود» نمودی متفاوت خواهد داشت. در این راستا یکی از پرسش‌های حاضر در ادبیات موضوع این است که تفاوت «مخالفِ سه‌گاه» و «بیاتِ اصفهانِ قدیم» در این کارگان چیست؟ یا چرا این دو موجودیّت علی‌رغم شباهت‌های حداکثری، با عناوین مختلفی خطاب می‌شوند؟ نوشتار حاضر در صدد است با بررسی دقیق سطوح مختلف کارگان از کلان تا خُرد، پاسخی برای ازاین‌قبیل پرسش‌ها یافته و برخی امکانات نهان در نظام دستگاهی را عیان سازد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با استفاده از روش‌های توصیفی، تحلیلی و تطبیقی انجام شده است. در راستای موضوعات مطرح‌شده در مقدّمه، دو مورد مطالعاتی شامل زوج‌های مخالف سه‌گاه- بیات اصفهان قدیم و نیشابورک ماهور انتخاب شده‌اند. هر یک از این موارد به‌صورت مستقل و در ارتباط با یکدیگر در چهار روایت معتبر از کارگان موسیقی کلاسیک ایرانی شامل روایت میرزا عبدالله، میرزا حسینقلی، عبدالله دوامی و محمود کریمی، از سطح خُرد تا کلان، بر اساس مفهوم «سِیر» مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نمونه مطالعاتی نیشابورک به‌عنوان نماینده‌ای از موجودیّت‌های مُدالی انتخاب شده است که در مُدال دستگاه ماهور از روایات مختلف، در جایگاه و سطوح زیرایی متفاوتی اجرا شده است. نمونه‌های مخالفِ سه‌گاه و بیاتِ اصفهانِ قدیم نیز به‌عنوان نمایندگانی از موجودیّت‌هایی انتخاب شده‌اند که امکان اجرای مستقل به‌عنوان یک آواز و همچنین به‌عنوان «گوشه» در متن یک دستگاه را دارا هستند. هرچند می‌توان نمونه‌های بیشتری چون راک، عراق و دلکش را نیز به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی برگزید، اما در نوشتار حاضر به‌منظور جلوگیری از طولانی شدن بحث، به بررسی نمونه‌های مذکور بسنده شده است.

پیشینه پژوهش

پژوهش مستقل و مفصّلی که مستقیماً به پژوهش حاضر مرتبط باشد، انجام نشده است. با این‌حال می‌توان مقاله هومان اسعدی (۱۳۸۷) با عنوان «سایه‌روشن‌های مدال: مطالعه‌ای تطبیقی در ساختار آواز بیات اصفهان» را با قسمت‌های مربوط به مطالعه موردی «بیات اصفهان قدیم- مخالف سه‌گاه» هم‌راستا دانست. او در این مقاله تفاوت‌های ریزساختاری (میکروتُنی) و به‌تبع آن ایجاد نوعی سایه‌روشن مُدال را از دلایل تفاوت موجودیّت‌های مُدالی چون بیاتِ اصفهان و مخالف سه‌گاه عنوان کرده است (همان، ۵۶).

مبانی نظری پژوهش

۱- دستگاه و انتظام مُدال آن

به‌طورکلی آنچه امروز از مفهوم «دستگاه»، در مفهوم عام آن و نه مخصوص به عنوانی خاص مثل شور یا ماهور، می‌شناسیم یک نظام چرخه‌ای متعیّن از موجودیّت‌های مُدال و غیرمُدال، حول یک موجودیّت کانونی است که مرتّباً شاهد فرود به آن از موجودیّت‌های پیرامونی هستیم (نک. اسعدی، ۱۳۸۲، ۴۶). بررسی روایات مختلف از ردیف موسیقی ایران نشان می‌دهد، مجموعه‌ای از توالی‌های مُدال درون ساختار هر دستگاه بین روایات مختلف مشترک است. هرچند این مُدگردی‌ها اکیداً از نظم و ترتیب به خصوصی پیروی نکرده و تا حدودی هم وابسته به ذوق راوی آن‌ها هستند، اما با تفاوت‌هایی جزئی یا حداقل بخشی از آن‌ها در تمامی روایات تکرارپذیرند. برای مثال راک هم در دستگاه همایون آمده است و هم در دستگاه «راست‌پنجگاه»، «چهارگاه» هم عنوان یک دستگاه است و هم به‌عنوان یک گوشه در متن دستگاه همایون از روایت آقا حسینقلی آمده است، یا «رهاب» که در دستگاه‌های سه‌گاه و نوا و شور نیز دیده می‌شود. اسعدی چنین گوشه‌هایی را گوشه‌های مُدال می‌نامد که در متن یک دستگاه دارای بار و هویت مُدال هستند (اسعدی، ۱۳۸۲، ۵۱). در بررسی رسالات موسیقایی، قدیمی‌ترین مفهومی که خویشاوندی آن با نظام دستگاهی قابل‌تأمل است، مفهوم «شدّ» در رسالات صفوی یا هم‌تبار آن‌ها است. در این رسالات

«شدّ به‌عنوان زنجیره‌ای متعیّن از موجودیّت‌های مُدال، با محوریت مُدی به‌خصوص و گاهی، با نشانه‌هایی از تعیّن ملودیک» (کردمافی، ۱۳۹۹الف، ۵۸) تعریف شده است. از میان این منابع، *تقسیم‌النغمات* در فصل پنجم تحت عنوان «در ربط‌دادن هر دو شعبه با مقامشان» نحوه مُدگردی میان هر مقام و دو شعبه مرتبط با آن را تشریح کرده است (نک. Wright, 2019, 84-113). نکته‌ای که در تمام دستورات مُدالِ ارائه‌شده حائز اهمیت است، عبارات پایانی در هر دستور است: «... و بهترِ آن است که از آنجا که ابتدا کرده‌اند انتها نیز همان را سازند» (نک. Ibid., 414-403)؛ عبارتی که مفهوم چرخه‌ای‌بودن ساختار را در اذهان متبادر می‌سازد. قطب‌الدین شیرازی هم در فصلی تحت عنوان «در خلط پرده‌ها با یکدیگر و در بقیت سخن در مقامات مشهور» به‌صراحت از سازوکارهایی نظیر مدگردی سخن می‌گوید:

> *بباید دانست کی این جموع و شعب را با یکدیگر مناسبات افتد و در تلاحین انتقال از هر یکی به مناسبت آن سبب زیادت رونق و طراوت لحن گردد و مناسبت گاه باشد کی یک در مرکز بود (مفروضه) هر دو در یک طبقه باشند و گاه باشد که در دو یعنی میان نغمه مقصد هر دو [...] و ما از جهت مثال به بعضی ازین مناسبات اشارت کنیم و باقی به لطف ذهن و صفای قریحت متصدیان فن عملی مفوّض است و الله اعلم.*
> *(قطب‌الدین شیرازی، ۱۳۸۷، ۱۴۸)*

جمله پایانی شیرازی گویای آن است که تعیّن‌های مُدالِ وضع‌شده انعطاف‌پذیر و بر اساس ذوق و قریحهٔ راوی قابل تغییر، بسط و گسترش هستند

> *این تعیّن چرخه‌های مُدال تنها یکی از ویژگی‌های ساختاری لازم موسیقی دستگاهی است، اما کافی نیست؛ امروزه نیز نمی‌توان در ظرف مُدال دستگاه هر مظروف ملودیکی را ریخت و همچنان اطمینان داشت که نتیجه به‌عنوان موسیقی دستگاهی ایرانی تلقّی و پذیرفته خواهد شد. (کردمافی، ۱۳۹۹الف، ۶۴)*

در همین راستا در *تقسیم‌النغمات* می‌خوانیم:

> *آنچه اصل بود این است که نموده شد از مقامات و شعب و آوازها، اما آوازها را فروع بسیارست چون مراد آن بود که اصل این‌ها دانسته شود اختصار برین شد. اما بعضی را گمان آن نشود که آنچه درین پرده‌ها تعیّن یافته از جای دیگر حاصل نمی‌شود. از فروع این پرده‌ها نیز حاصل می‌شود بلک همین پرده‌ها را اگر طوری دیگر ترتیب کنند می‌تواند بود که از آنجا مقامی یا شعبه‌ای یا آوازه‌ای حاصل شود. اما آن طریق که اصل است و استادان برانند این است که درین رساله نموده شد.*
> (Wright, 2019: 424)

با همین چند مثال از نمونه‌های فراوان این‌چنینی موجود در روایات مختلف، می‌توان نتیجه گرفت که یک دستگاه منطقی برای به‌کارگیری موجودیّت‌های مُدال و ایجاد ارتباط بین آن‌ها به روشی مطبوع یا ملایم، تحت عنوان مُدگردی یا «تحویلات» است. بررسی و مقایسه روایات مختلف از یک دستگاه نشان می‌دهد که میزان مشخصی از یک دستگاه که دربردارنده موجودیّت‌های مُدال اصلی و مخصوص به آن دستگاه است، در همه روایات تکرار می‌شود. به عبارتی دیگر دستگاه‌های موجودِ فعلی از نوعی تعیّن در سطح مُدال برخوردار هستند. فرصت‌الدوله شیرازی نیز دراین‌رابطه چنین آورده است:

> *قدما دستگاهی که شروع می‌نمودند، به ترتیبی که می‌داشتند به عمل می‌آورند. نه از آن کم کرده نه زیاد می‌نمودند و توهّم می‌داشتند از اینکه مثلاً "آوازی" از دستگاه دیگر داخل این دستگاه شود. ولیکن، در این طرزِ جدید، خلط نموده بسیار از آوازهای دستگاهی به دستگاه دیگر عبور می‌دهند، اما این هم قاعده‌ای دارد و سرّی؛ به این‌طور که باید آوازهایی که به‌توالی خوانده می‌شوند با هم ملایم باشند؛ یعنی زمینه نغمات بعد با نغمات قبل یک نحوه اتحادی داشته باشند و بیگانه از هم نبوده باشند و اینها بسته به سلیقه و علم خواننده است.*
> (فرصت‌الدوله شیرازی، ۱۳۷۵، ۳۸-۳۹)

فرصت‌الدوله شیرازی درعین‌حال که از بایدها و نبایدها سخن می‌گوید، طرزِ جدیدی را نیز بر اساس سلیقه و علم راوی در نظر گرفته است. او در واقع به سطحی از خلّاقیت اشاره دارد که در آن امکان تصرّف در ترتیب و حتّی ساختار اجرایی واحدهای انعطاف‌پذیر است (نک. کردمافی، ۱۳۹۹ب، ۲۹ به بعد). امّا گویا موسیقی‌دانانِ نظام دستگاهی، پس از حصول ترکیب‌های مطلوب از موجودیّت‌های مُدال، تمایلی به تغییر آنان نداشتند و در واقع دستگاه به یک امکانِ آزموده و مطلوب تبدیل شده است. با این تفاسیر، «هر ردیفْ تنها یکی از راه‌های متصوّر برای تحقّق مفهوم دستگاه است که نیمه‌منجمد شده» (کردمافی، ۱۳۹۹الف،۵۱ به نقل از Nettl, 1987, 2). از همین رو در اجرای موسیقی کلاسیک ایرانی، اجرای موجودیّت‌های مُدال با ترتیب و گردشی غیرمعهود با عنوان «مرکّب‌خوانی/نوازی» صورت می‌گیرد.

همان‌طور که اشاره شد، انتظام در مفهوم دستگاه مبتنی بر مفهوم مُد است. به تعبیر هارولد پاورز (Powers, 1980)، مُد از گام یا اشل صوتی خاص‌تر و از ملودی عام‌تر است. براین‌اساس اسعدی (۱۳۸۲) مُد را به‌صورت «اشل صوتی+فونکسیون درجات یا نقش نغمات+ملودی مُدل‌ها یا فرمول‌های ملودیک خاص» تعریف می‌کند. البته لازم به ذکر است که می‌توان دو مؤلّفه «نقش نغمات» و «فرمول‌های ملودیک خاص» را ذیل مفهوم سِیر در حوزه ایرانی- عربی-ترکی جای داد و مؤلّفه‌های اصلی مُد را اشل صوتی و سِیر عنوان کرد. امنون شیلوآح (Shiloah, 1981, 38-39) مشخصه‌های اصلی مفهوم عربی مُد را خلاصه‌وار به این شرح بیان می‌کند: ۱. یک گام مُدالْ ترکیبی از گروه‌های کوچکی از نغمات به نام «جنس» شکل می‌گیرد؛ ۲. در بسیاری از موارد حضور تنها یک جنس برای ایجاد فضای مُدال کافی است؛ ۳. یک جنس معمولاً با گامی که در آن حضور پررنگی دارد هم‌نام است؛ ۴. پیرو مورد اول، به لحاظ نظری ترکیب‌های زیادی با استفاده از تعدادی محدود از اجناس دست‌یافتنی است؛ ۵. در ترکیب‌های ایجادشده نیز نوعی سلسله‌مراتب برقرار است؛ ۶. بخشی از گام مُدال به سطح زیرایی مرتبط بوده و با نسبتی که با گام کلّی دارد تعیین می‌شود؛ ۷. [پیرو مورد قبل] یک مجموعه نت در صورت انتقال به سطح زیرایی دیگری، دارای ماهیت متفاوتی قلمداد شده و ممکن است نام دیگری پیدا کند؛ ۸. گروه‌هایی که با فواصل همسان، نقطهٔ آغاز همسانی نداشته باشند متفاوت قلمداد می‌شوند، حتّی اگر نقطه پایان یکسانی داشته باشند؛ ۹. گروه‌های مختلف که دارای فواصل همسان هستند، حتّی اگر نقطه آغاز و پایان یکسانی داشته باشند، آنچه در میان این دو نقطه اتفاق می‌افتد، تعیین‌کننده و متمایزکننده خواهد بود؛ ۱۰. بخش مهمی از اصول نظری پذیرفته همواره به محل و تفسیر شخصی وابسته بوده و با سبک‌های محلی انطباق یافته است. موارد ۷ تا ۹

در ده مورد فوق نکات مهمی را در ارتباط با مفهوم سِیر به دست می‌دهند. مورد هفتم از تأثیر سطحِ زیراییِ یک جنس در هویت آن صحبت می‌کند. نکته‌ای که حاکی از اهمیّت ارتباط سلسله‌مراتبی فضاهای مُدال بوده و می‌تواند در تمایز فضاهای مُدالی که از هر نظر مشابه هستند، اما در سطوح زیراییِ متفاوتی نسبت به هم بنا شده‌اند، راه‌گشا باشد. موارد ۸ و ۹ به‌طور مشخص از همان مفهوم «سِیر»ی یاد می‌کنند که پیش‌تر بیان شد. این موارد حاکی از آن است که در ساختارهای مُدال دارای فواصل و نقش نغمات یکسان، نحوه حرکت ملودی بین درجات آن در تعیین هویّت آن‌ها تعیین‌کننده‌است.

به عقیده محسن حجّاریان (۱۳۹۴) در بحث نظام موسیقایی مبتنی بر مقام، «مقام‌ها نسبت به یکدیگر هایرارکی ندارند، درحالی‌که [در نظام دستگاهی] گوشه‌ها نسبت به یکدیگر دارای هایرارکی هستند؛ [بنابراین] انکشاف سِیر ملودیکی مقام با گوشه متفاوت است». درنتیجه با لحاظ مورد هفتم از مشخصه‌هایی که شیلوآح برای مُد ارائه می‌کند، درون کلان‌سنّتی مبتنی بر مفهوم دستگاه با دو نوع سلسله‌مراتب مواجه هستیم:

۱. سلسله‌مراتب درجات نسبت به هم در یک «جمع» یا «جنس»؛

۲. سلسله‌مراتب موجودیّت‌های مُدال نسبت به هم درون هر دستگاه.

به‌طورکلّی نگاه نسبی در طبقه‌بندی جایگاه موجودیّت‌های مُدال، موضوعی است که ریشه در نظام‌های موسیقایی پیش از منطق دستگاه دارد (نک. نیک‌فهم خوب‌روان و کردمافی، ۱۳۹۴، ۶۱). میر محسن نواب نیز در رساله *وضوح‌الارقام*، درجات مختلف زیروبمی دستگاه را به هفت قسمت تقسیم کرده (نواب، ۱۳۸۹، ۴۹) و بیان می‌کند: «[...] جزء اعظم ترتیب این اصوات و لحنیات و دستگاه بستگی به معرفت و دانش خوانندگان دارد که از کدام پرده آغاز کنند و تا چه پرده‌ای صعود نمایند و به کدام پرده و لحن تبدیل کنند و از کدام پرده نزول نمایند تا [آواز خود را] به تصنیفات مبدّل سازند» (همان، ۶۱). مهدی‌قلی هدایت نیز در نوبتِ سوم *مجمع‌الادوار* با طرح مبحثِ «طبقات» در منطقِ دستگاه به همین موضوع اشاره دارد (نک. هدایت،۱۳۱۷).

۲. تأثیر نواک و نسبیّتِ آن بر ادراکِ موسیقایی

یکی از مهم‌ترین دلایلی که انسان به موسیقی گوش می‌دهد یا آن را اجرا می‌کند، قابلیّت ذاتی موسیقی در ایجاد یا القای احساسات مختلف است (Juslin & Sloboda, 2010b). یکی از پرسش‌های اصلی در این زمینه این است که آیا انسان تنها همان احساساتی را که موسیقی حامل آن است، درک می‌کند یا موسیقی می‌تواند موجب برانگیختن سایر احساسات در شنونده نیز باشد؟ این تمایزِ کلاسیک در تحقیقات موسیقایی به این ایده برمی‌گردد که موسیقی هم می‌تواند حامل احساسات بوده و هم احساسات دیگری را در شنونده القا کند، بی‌آنکه در فرد دیگری احساس مشابهی ایجاد کند (Jaquet, Danuser & Gomez, 2014, 51). ساختار این احساسات را می‌توان در دو گروه کلی «ظرفیت بنیادین»[1] و «برانگیختگی»[2] طبقه‌بندی کرد (نک. Gabrielsson & Lindström, 2010; Faith & Thayer, 2001). ازاین‌رو بررسی دقیق چگونگی درک موسیقی توسط انسان، بدون پرداختن به مبحث احساسات[3] ناممکن است (Juslin & Sloboda, 2010a, 81).

به‌طورکلّی می‌توان ابزارهای موسیقایی مؤثّر بر ایجاد احساسات یا برانگیختن آن‌ها را به این صورت طبقه‌بندی کرد: ۱. سرعت (چگالی نغمات)[4]، ۲. مُد[5]، ۳. شدت صدا[6]، ۴. شیوش[7]، ۵. نواک[8]، ۶. فواصل[9]، ۷. ملودی[10]، ۸. هارمونی[11]، ۹. تنالیته[12]، ۱۰. ریتم[13]، ۱۱. مفصل‌بندی[14]، ۱۲. گستره دامنه صوتی[15]، ۱۳. سکوت‌ها[16]، ۱۴. فرم موسیقایی[17] و ۱۵. بیان موسیقایی[18] (Gabrielsson & Lindström, 2010, 383-392). لازم به ذکر است که این عوامل در فرهنگ‌های موسیقایی مختلف، بر اساس زیباشناسی فرهنگ مربوطه متفاوت خواهد بود. اساساً همین امر از دلایل اصلی تمایز میان فرهنگ‌های موسیقایی مختلف است. اما این موضوع به معنای عدم حضور یا کاربرد این عوامل نیست؛ بلکه این عوامل به‌عنوان جهان‌شمول‌های موسیقایی نمود متفاوتی را در فرهنگ‌های گوناگون از سر می‌گذرانند.

به طور خلاصه وضعیت احساسی یک قطعه موسیقایی با عوامل مختلفی معیّن می‌شود که مهم‌ترین عواملی که در خروجیِ نهایی یک اثرِ موسیقایی تأثیرگذار خواهد بود، نواک و ریتم است (Schellenberg, M. Krysciak, & Campbell, 2000, 157). نواک همواره یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های آهنگ‌سازان برای اجرای اثر هنری خود و رساندن آن به گوش مخاطب بوده است (Dean Keith, 2010, 362). زیرا انتقال تمامی ویژگی‌های قطعه از قبیل جمله‌بندی‌ها، تأکیدات، شدت‌ها و غیره به سطح زیرایی دیگر موجب متفاوت شنیده‌شدن آن شده و ممکن است احساسات مدّنظر آهنگ‌ساز را ایجاد یا القا نکند. در پژوهش جالب‌توجهی، یک قطعه موسیقایی در ابتدا به یک نظام فواصل غیرمرسوم منتقل شده و سپس در سطوح زیرایی بم‌تر و زیرتر برای افراد گوناگونی پخش شده است. نتایج این پژوهش به‌خوبی نشان می‌دهد که سطوح زیرایی بم‌تر موجب ایجاد حس ناراحتی و اندوه بیشتر و سطوح زیرایی زیرتر موجب ایجاد حس شادی و شادابی بیشتر شده است (Friedman, W. Trammel, George, & L. Kleinsmith, 2018, 522). این امر حاکی از آن است که حتّی در نظام‌های موسیقایی مبتنی بر کوکِ نسبی نیز، انتقال یک موجودیّت موسیقایی به سطوح زیرایی مختلف، بر ادراک آن توسط مغز کاملاً تأثیرگذار بوده و بعضاً می‌تواند آن را به موجودیّتی متفاوت تبدیل کند. به‌طورکلی سطوح زیرایی بالاتر نسبت به یک مرجع صوتی موجب افزایش تنش و برانگیختگی احساسی بیشتری می‌شود (نک. Ilie & Thompson, 2006). همچنین در مقایسه با سطوح زیرایی بالاتر، سطوح بم‌تر دارای ظرفیت بنیادین کم‌تر و برانگیختگی بیشتری است (Jaquet, Danuser & Gomez, 2014, 63).

در منطق دستگاه، به‌عنوان چرخه‌ای چندمُدی (نک. اسعدی، ۱۳۸۲، ۴۸-۴۶)، موجودیّت مُدالِ فرضیِ Y حداقل با سه وجه با سایر موجودیّت‌های مُدال حاضر در دستگاه در ارتباط است: ۱. موجودیّت مُدال پیش از خود (X)، ۲. موجودیّت مُدال پس از خود (Z)، و ۳. موجودیّت مُدال مبنای دستگاه در درآمد (A) که مفهوم فرود بر آن استوار است. به‌این‌ترتیب منطق مذکور را می‌توان به‌صورت زیر نشان داد: در این منطق مُد فرضی Y نسبت به سطح زیرایی مُد مبنا، در سطح زیرایی به‌خصوصی قرار می‌گیرد. برای مثال موجودیّتی به نام عراق در دستگاه ماهور، نسبت به شاهد «درآمد ماهور» در سطح زیرایی هشتم درست زیرتر قرار می‌گیرد اما در آواز «افشاری»، نسبت به شاهد درآمد در فاصله چهارم درست زیرتر بنا می‌شود. به‌این‌ترتیب، فاصله نسبی مذکور نسبت به درآمد، به‌عنوان مرجع اصلی مفهوم فرود در دستگاه، در نمودِ صوتی آن مُد و به‌تبع آن احساسات و هیجانات و احساساتی که در ذهن شنونده ایجاد می‌کند متفاوت خواهد

بود. در نتیجه یک مُد منحصربه‌فرد در دو کاربرد متفاوت دارای خروجی و نمودِ موسیقایی متمایزی خواهد بود. علاوه بر این استفاده مستقل از همین موجودیّت به‌عنوان یک آواز و خارج از منطق دستگاه خروجی و نمودِ صوتی متفاوتی خواهد داشت؛ زیرا خودِ موجودیّت به‌عنوان مرجع اصلی فرود واقع شده و دیگر ارتباطی با موجودیّت‌های پیشین یا پسین و همچنین کوکِ مبنای دستگاه (در روایاتِ سازی یا سازوآواز) نخواهد داشت. به‌این‌ترتیب یک موجودیّت مُدال در انتظام‌های مختلف دستگاه‌ها باتوجه‌به سه وجه مذکور موجب برانگیختن احساسات متنوعی خواهد شد. علاوه بر این، انتظام متنوع هر دستگاه در هر بار بازآرایی، در سطح کلانِ خود، فضا و احوالات متفاوتی را رقم خواهد زد.

۳- تحلیل نمونه‌ها

در این بخش در راستای تنویر و تدقیق موضوع، با نگاهی توأمان بر سطح کلان منطق دستگاه (انتظام مُدال دستگاه) و مفهوم «سِیر نغمگی»، به‌عنوان زیربنایی‌ترین و انتزاعی‌ترین لایه ملودیک در هر مُد (چالش و اسعدی، ۱۳۹۶، ۹۰)، به بررسی چند نمونه پرداخته شده است. در آوانگاری نمودارهای سِیر برای مقایسه بهتر تمامی نمونه‌ها به مبنایی واحد و مشترک منتقل شده‌اند. در این راستا نیشابورک از دستگاه ماهور بر مبنای نتِ دو لحاظ شده است. همچنین «مخالف» از دستگاه سه‌گاه بر مبنای نتِ لاکُرُن و «اصفهان» بر مبنای نتِ فا لحاظ شده است تا زوج‌نمونه‌های «مخالف-اصفهان» در مبنایی مشترک قرار گیرند. در آوانگاری نمونه‌های بررسی‌شده، درجات مختلف بر اساس میزان اهمیت از زیاد به کم، به ترتیب با نت‌های گرد، سفید و سیاه نمایش داده شده‌اند. مسیرهای منحصربه‌فرد و یکتای ملودیک نیز با اعداد نمایش داده شده‌اند. عبارات درون هر مسیر نیز با خطوط منحنی زیر نغمات تفکیک شده‌اند.

۳-۱. نیشابورک

۳-۱-۱. ردیفِ سازیِ میرزا عبدالله به روایت نورعلی‌برومند

فضاهای مُدال اصلیِ دستگاه ماهور در ردیفِ میرزا عبدالله به شرح زیر است (طلایی، ۱۳۹۴): ۱. درآمد، ۲. آواز و داد، ۳. دلکش، ۴. خاوران، ۵. نیشابورک، ۶. حصار ماهور، ۷. نیریز، ۸. شکسته، ۹. عراق، و ۱۰. راک. در این انتظام، موجودیّت مُدال نیشابورک پس از «خاوران» و پیش از «حصار ماهور»، در سطح زیرایی یکسانی نسبت به درآمد ماهور قرار دارد. در طرح کلّی ساختمان دستگاه ماهور (تصویر ۲)، نیشابورک بر زمینه‌های ۱ و ۲ بنا شده است. رفتار سِیر نغمگی درآمد ماهور در آوانگاری (۱) با یک مسیر نشان داده شده است. در این مسیر ملودی پس از گردش حول شاهد (نتِ دو) تا قطب بم‌تر تتراکورد (نتِ‌سُل) حرکت کرده و پس از آن به‌صورت صعودی به شاهد بازمی‌گردد؛ در نهایت نیز با حرکت نزولی از درجه سوم بالاتر از شاهدِ درآمد بر نتِ شاهد خاتمه می‌یابد. رفتار سِیر نغمگی نیشابورک در این روایت با دو مسیر قابل نمایش است. هر دو مسیر با الگوی آغازین و مخصوص نیشابورک آغاز می‌شوند. در این الگو ملودی از درجات سوم و چهارم پایین‌تر از شاهد آغاز شده و پس از یک پرش ملودیک بر درجه دوم بالاتر از شاهد، روی شاهد قرار می‌یابد. در انتهای مسیر ۱ ملودی با یک حرکت نزولی بر قطب بم تتراکورد سل- دو (زمینه ۱ در تصویر ۲) خاتمه می‌یابد. مسیر ۲ پس از گردش در زمینه‌های ۲ و ۳ به زمینه ۱ بازگشته و بر شاهد خاتمه می‌یابد.

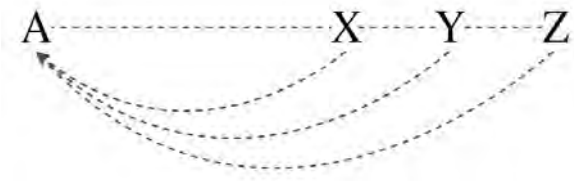
۳-۱-۲. ردیفِ آوازی به روایت عبدالله دوامی

فضاهای مُدال اصلیِ دستگاه ماهور در ردیف عبدالله دوامی به شرح زیر است (طلایی، ۱۳۹۸): ۱. درآمد، ۲. گشایش و داد، ۳. حصار ماهور، ۴. نیشابورک، ۵. بوسلیک، ۶. نیریز، ۷. دلکش، ۸. عراق، و ۹. راک.

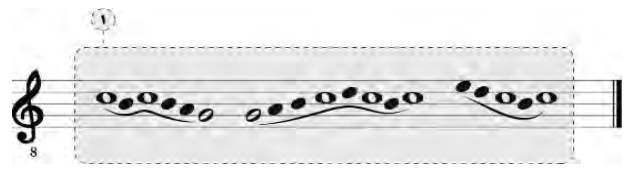
در این انتظام، موجودیّت مُدال نیشابورک پس از حصار ماهور و پیش از «بوسلیک»، در سطح زیرایی چهارم درست بالاتر نسبت به درآمد ماهور قرار دارد. به‌این‌ترتیب در طرح کلّی ساختمان دستگاه ماهور (تصویر ۲)، نیشابورک بر زمینه‌های ۲ و ۳ بنا شده است. رفتار نغمگی درآمد ماهور در این روایت نیز مشابه روایت میرزا عبدالله است. نیشابورک در این روایت مانند حصار ماهور بر درجه چهارم بالاتر از شاهد درآمد (نک. نتِ فا در زمینه‌های ۲ و ۳ در تصویر ۲) بنا شده است. رفتارِ نغمگی نیشابورک در مسیرهای ۱ و ۲ مشابه روایت قبل، نمایانگر شخصیت مُدال نیشابورک است. باتوجه‌به جایگاهِ این موجودیّت در مُدالِ دستگاه ماهور روایت دوامی، در مسیر فرود به درآمد به موجودیّت «داد» که بر درجه دوم بالاتر از شاهد درآمد بنا شده است، اشاره شده است. مسیر ۴ که به تکمیل فرایند فرود اختصاص دارد، فضای مُدال را از فاصله چهارم درست بالاتر از درآمد به آن باز می‌گرداند.

۳-۱-۳. ردیفِ آوازی به روایت محمود کریمی

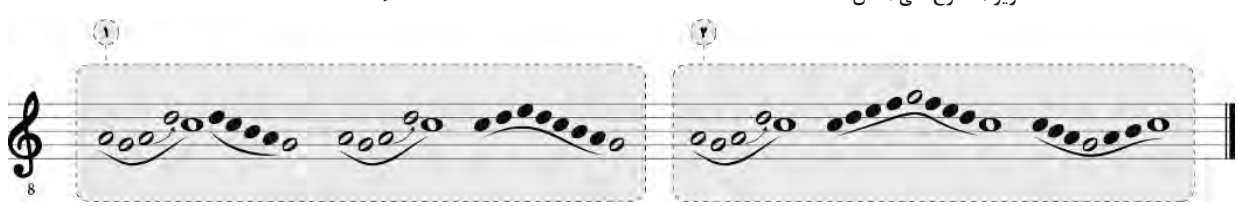
فضاهای مُدال اصلیِ دستگاه ماهور در ردیف محمود کریمی به شرح زیر است (کریمی، ۱۳۷۴): ۱. درآمد، ۲. گشایش و داد، ۳. حصار ماهور، ۴.



تصویر ۱- طرح کلّی منطق دستگاه.



آوانگاری ۱- نمودار سِیر نغمگی درآمد ماهور در ردیف میرزا عبدالله.



آوانگاری ۲- نمودار سِیر نغمگی «نیشابورک ماهور» در ردیف میرزا عبدالله.

شکسته، ۵. دلکش، ۶. نیشابورک، ۷. نیریز، ۸. خاوران، ۹. عراق، و ۱۰. راک.

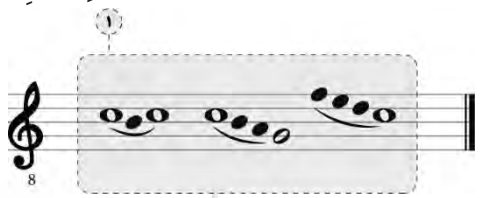
در این انتظام، موجودیّت مُدال نیشابورک پس از دلکش و پیش از «نیریز»، در سطح زیرایی هشتم درست بالاتر نسبت به درآمد ماهور قرار دارد. براین‌اساس نیشابورک در این روایت بر زمینه‌های ۷ و ۸ (تصویر ۲) قرار می‌گیرد. مسیر ۱ در درآمد مشابه رفتار نغمگی درآمد در روایات پیشین است. نیشابورک در این روایت نیز با همان الگوهای لحنی مختص به آن معرّفی شده است. در میانه‌های مسیر ۱ برای لحظاتی مایه‌گردانی به ماهور از مبنای سل انجام می‌شود. این امر نسبتی مشابه با روایت دوامی ایجاد می‌کند. زیرا براین‌اساس نیشابورک در فاصله چهارم درست بالاتر از ماهور خواهد بود. اما ازآنجاکه درآمد ماهور در این روایت بر اکتاو پایین‌تر از نیشابورک بنا شده است، سطح‌سنجی در سطح کلانِ دستگاه بر همین اساس انجام خواهد شد. در روایت حاضر نیریز و «خاوران در سطح زیرایی پایین‌تر نسبت به نیشابورک قرار گرفته (نک.کریمی، ۱۳۷۶، ۷۹) و در مسیر بازگشت به درآمد جای می‌گیرند.

۳-۱-۴. ردیفِ سازیِ میرزا حسینقلی به روایت علی‌اکبر شهنازی

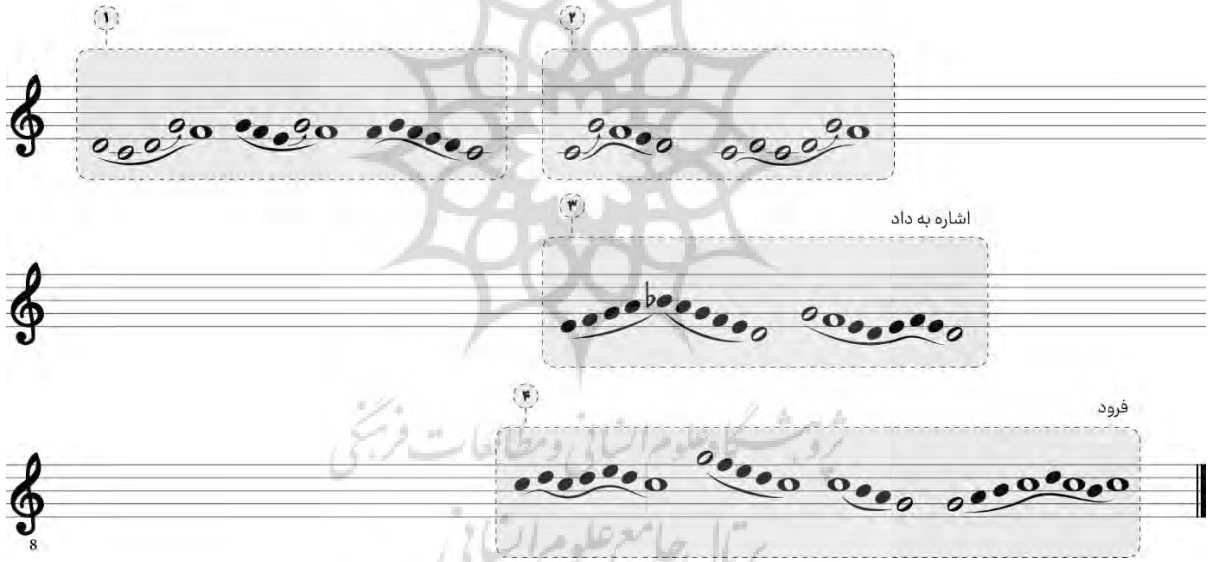
فضاهای مُدال اصلیِ دستگاه ماهور در ردیف میرزا حسینقلی به شرح زیر است (احمدی، ۱۳۸۹): ۱. درآمد، ۲. آواز و گشایش، ۳. داد، ۴. دلکش، ۵. خاوران، ۶. حصار ماهور، ۷. نیریز، ۸. شکسته، ۹. راک، و ۱۰. عراق. در این روایت نیشابورک جایی در مُدال دستگاه ماهور ندارد.

۳-۲. مخالفِ سه‌گاه - بیاتِ اصفهانِ قدیم

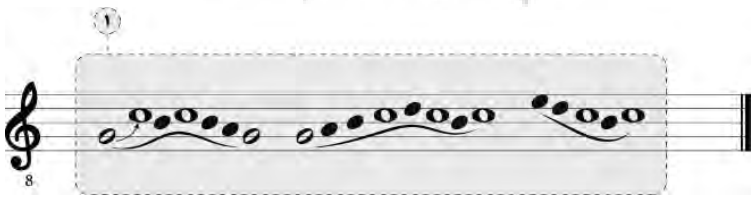
۳-۲-۱. ردیفِ سازیِ میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند



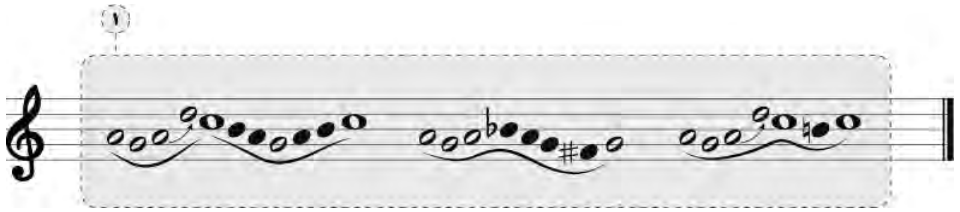
آوانگاری ۳- نمودار سِیر نغمگی «درآمد ماهور» در ردیف عبدالله دوامی.



آوانگاری ۴- نمودار سِیر نغمگی «نیشابورک ماهور» در ردیف عبدالله دوامی.



آوانگاری ۵. نمودار سِیر نغمگی «درآمد ماهور» در ردیف محمود کریمی.



آوانگاری ۶- نمودار سِیر نغمگی «نیشابورک ماهور» در ردیف محمود کریمی.

فضاهای مُدال اصلیِ دستگاه سه‌گاه در ردیف میرزا عبدالله به شرح زیر است (طلایی، ۱۳۹۴): ۱. درآمد، ۲. زابل، ۳. مویه، ۴. مخالف، ۵. مغلوب، ۶. مویه، و ۷. رهاب.

در این انتظام، موجودیّت مُدال مخالف در ساختمان دستگاه سه‌گاه بر درجه ششم بالاتر از شاهد درآمد، بر نتِ فا و زمینه‌های ۴ و ۵ (تصویر ۳) بنا شده است. رفتار نغمگی مخالف در این روایت با سه مسیر مجزّا قابل نمایش است. ملودی در مسیر ۱ پس از گردش حول شاهد با حرکت نزولی به قطب بم تتراکورد دو-فا (زمینه ۴) رسیده و در نهایت بر درجه سوم پایین‌تر از شاهد متوقّف می‌شود. مسیر ۲ نیز بسط و گسترش رفتار مسیر ۱ است. مسیر ۳ با رفتار نغمگی «حزین» پس از گردش در زمینه ۴، شرایط فرود به درآمد سه‌گاه را فراهم می‌سازد. رفتار نغمگی «بیاتِ اصفهان» در این روایت با دو مسیر کلّی قابل نمایش است. ملودی در مسیر ۱ همانند مخالف سه‌گاه، پس از گردش حول شاهد بر قطب بم‌تر تتراکورد دو-فا متوقف می‌شود. پس از حرکت صعودی تا شاهد مخالف بر درجه سوم بم‌تر از شاهد خاتمه می‌یابد. در خاتمه آواز و گوشه «سوزوگداز» ملودی پس از گردش حول شاهد با حرکت نزولی بر قطب بم تتراکورد مذکور خاتمه می‌یابد.

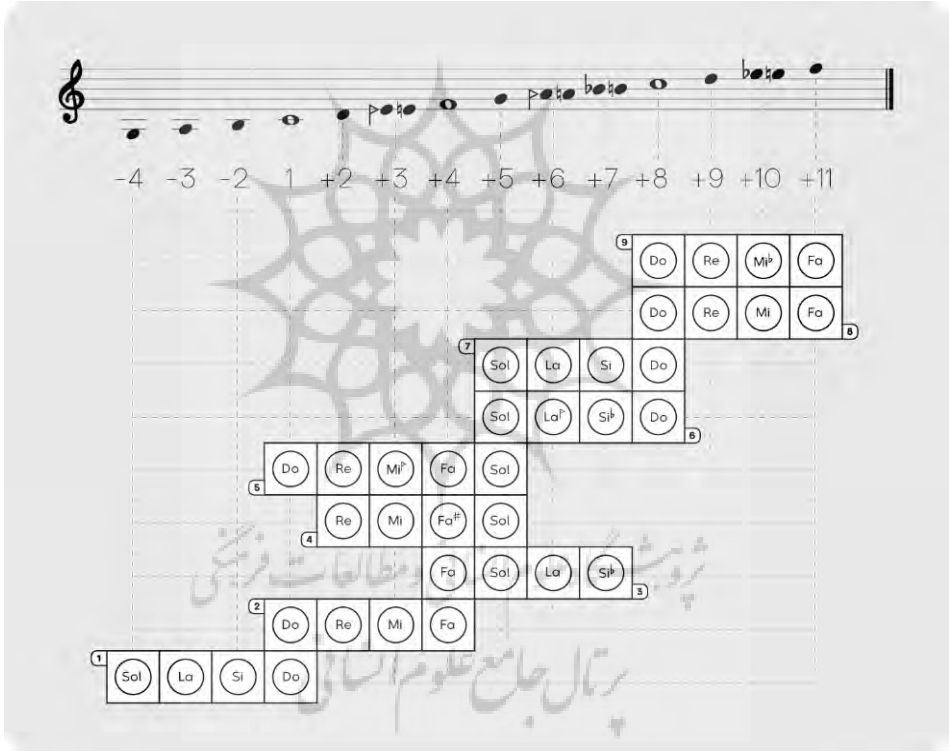
۳-۲-۲. ردیفِ آوازی به روایت عبدالله دوامی

فضاهای مُدال اصلیِ دستگاه سه‌گاه در ردیف میرزا عبدالله به شرح زیر است (طلایی، ۱۳۹۸): ۱. درآمد، ۲. زابل، ۳. شکسته مویه، ۴. مخالف، و ۵. حصار.

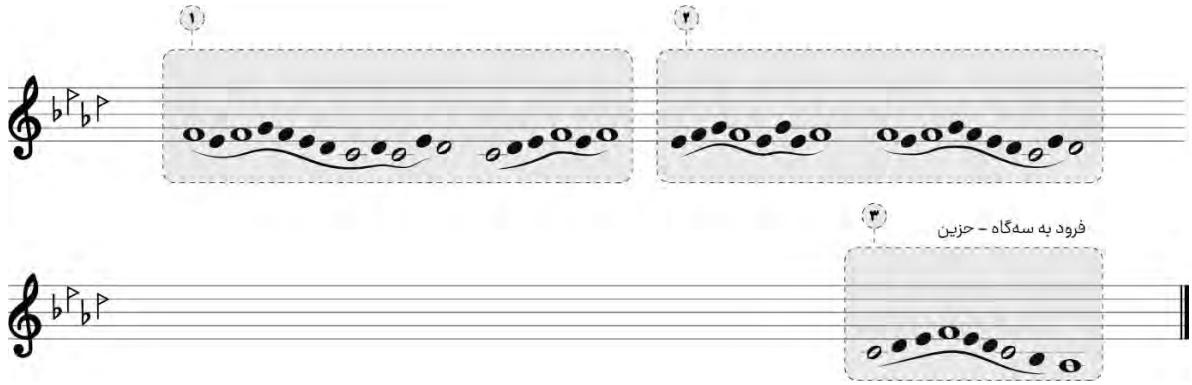
در این انتظام، موجودیّت مُدال مخالف در ساختمان دستگاه سه‌گاه بر درجه ششم بالاتر از شاهد درآمد، پس از «شکسته مویه» و پیش از «حصار»، بر نتِ فا و زمینه‌های ۴ و ۵ (تصویر ۳) بنا شده است. رفتار نغمگی مخالف در این روایت کاملاً مشابه روایت میرزا عبدالله است. رفتار آوازِ بیاتِ اصفهان نیز با سه مسیر مشابه روایت میرزا عبدالله است.

۳-۲-۳. ردیفِ آوازی به روایت محمود کریمی

فضاهای مُدال اصلیِ دستگاه سه‌گاه در ردیف میرزا عبدالله به شرح



تصویر ۲- طرح کلّی و ساده‌سازی‌شده از ساختمان دستگاه ماهور.



آوانگاری ۷- نمودار سِیر نغمگی «مخالفِ سه‌گاه» در ردیف میرزا عبدالله.

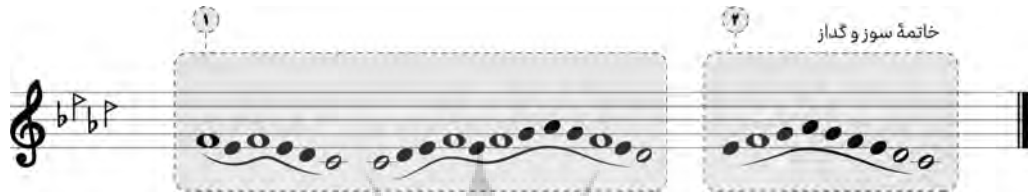
زیر است (کریمی، ۱۳۷۴): ۱. درآمد، ۲. زابل، ۳. مویه، ۴. شکسته مویه، ۵. حصار، ۶. مخالف، و ۷. مغلوب.

در این انتظام، موجودیّت مُدال مخالف در ساختمان دستگاه سه‌گاه بر درجه ششم بالاتر از شاهد درآمد، پس از حصار و پیش از «مغلوب»، بر نتِ فا در زمینه‌های ۴ و ۵ (تصویر ۳) بنا شده است. سیرِ نغمگی مخالف در این روایت با سه مسیر قابل نمایش است. در مسیر ۱ ملودی پس از گردش حول شاهد با حرکتی نزولی به قطب بم تتراکورد رسیده و مجدداً با یک پاساژ صعودی به شاهد بازمی‌گردد. در انتهای مسیر ملودی پس از توقفی کوتاه بر درجه سوم پایین‌تر از شاهد، بر درجه چهارم پایین‌تر خاتمه می‌یابد. مسیر ۲ نیز به‌نوعی صورتِ فشرده‌تر مسیر ۱ است. مسیر ۳ که مربوط به انتهای مغلوب است، فرود به درآمد را به انجام می‌رساند. رفتار نغمگی بیاتِ اصفهان نیز با ۳ مسیر مجزّا قابل نمایش است. رفتار مسیر ۱ مشابه مسیر ۱ در مخالف است با این تفاوت که بر درجه شاهد خاتمه می‌یابد. در مسیر ۲ «فاصله ساختاری» میان دو قطب تتراکورد تحکیم می‌شود. مسیر ۳ نیز با گردش بیشتر ملودی در فضای بالای شاهد و بازگشت و خاتمه بر آن شکل می‌گیرد.

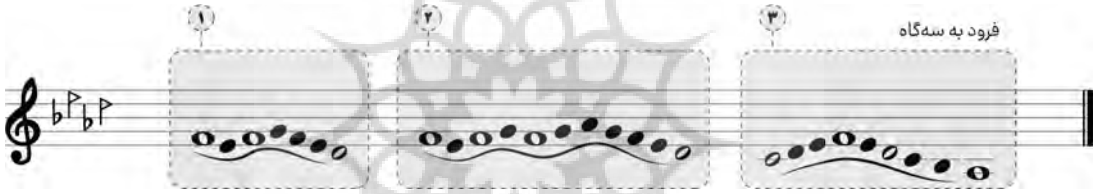
۳-۲-۴. ردیفِ سازیِ میرزا حسینقلی به روایت علی‌اکبر شهنازی

فضاهای مُدال اصلیِ دستگاه سه‌گاه در ردیف میرزا عبدالله‌به‌شرح زیر است (احمدی، ۱۳۸۹): ۱. درآمد، ۲. زابل، ۳. پیش‌حصار، ۴. پس‌حصار، ۵. مویه حصار، ۶. مغلوب، و ۷. مخالف.

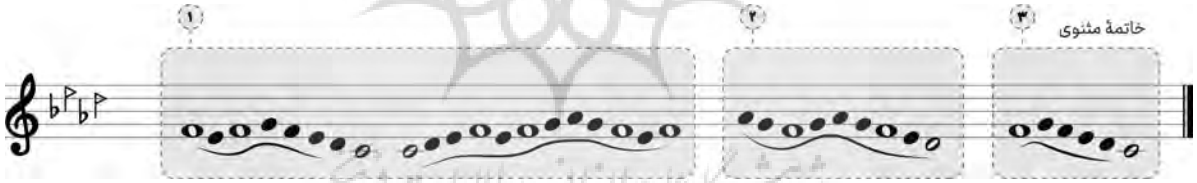
در این انتظام، موجودیّت مُدال مخالف در ساختمان دستگاه سه‌گاه بر درجه ششم بالاتر از شاهد درآمد، پس از مغلوب بر نتِ فا در زمینه‌های ۴ و ۵ (تصویر ۳) بنا شده است. رفتار نغمگی مخالف در این روایت با دو مسیر



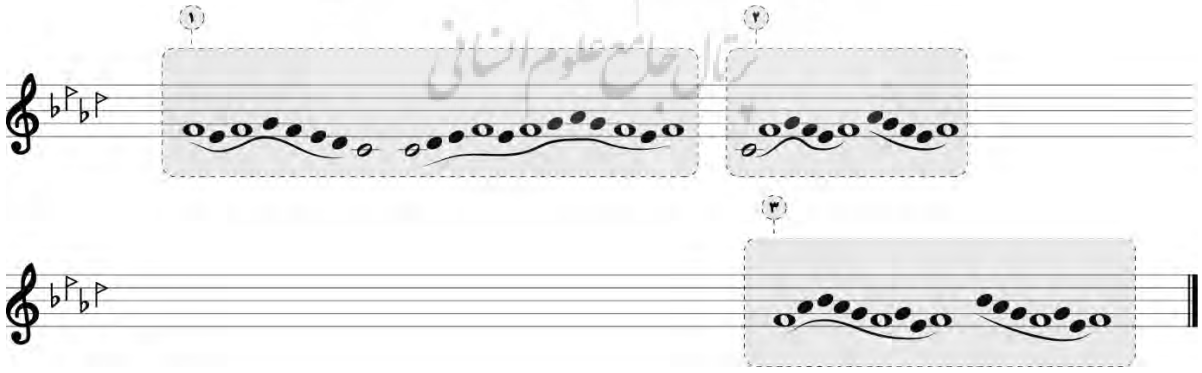
آوانگاری ۸- نمودار سِیر نغمگی «بیاتِ اصفهان» در ردیف میرزا عبدالله.



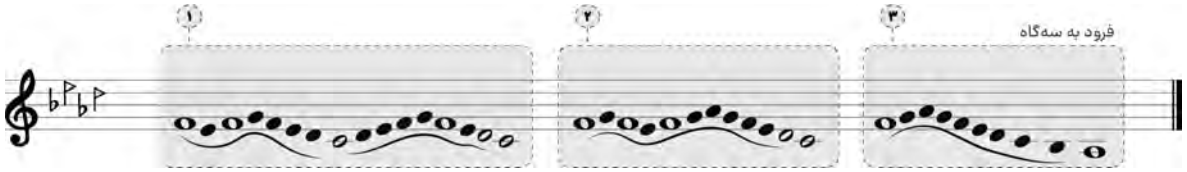
آوانگاری ۹- نمودار سِیر نغمگی «مخالفِ سه‌گاه» در ردیف عبدالله دوامی.



آوانگاری ۱۰- نمودار سِیر نغمگی «بیاتِ اصفهان» در ردیف عبدالله دوامی.

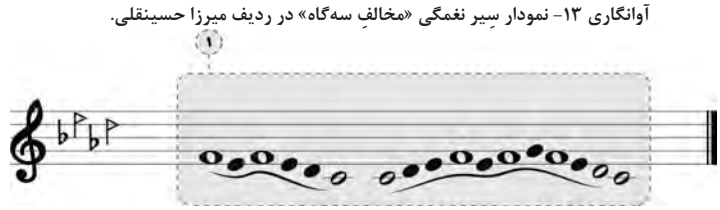


آوانگاری ۱۱- نمودار سِیر نغمگی «مخالفِ سه‌گاه» در ردیف محمود کریمی.

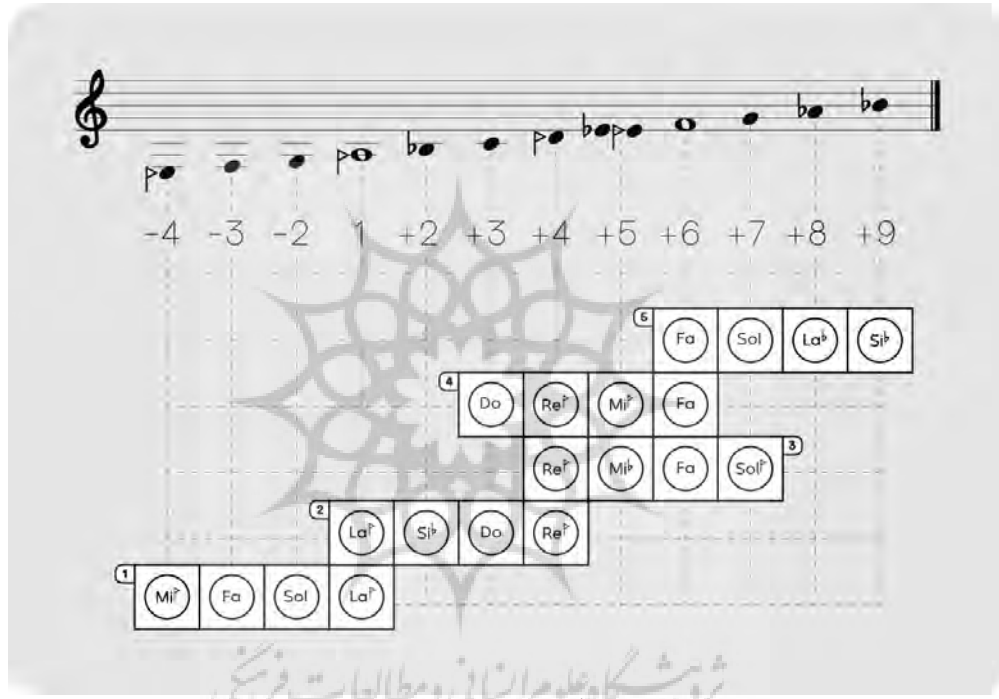


آوانگاری ۱۲- نمودار سِیر نغمگی «بیاتِ اصفهان» در ردیف محمود کریمی.

آوانگاری ۱۳- نمودار سِیر نغمگی «مخالفِ سه‌گاه» در ردیف میرزا حسینقلی.



آوانگاری ۱۴- نمودار سِیر نغمگی «بیاتِ اصفهان» در ردیف میرزا حسینقلی.



تصویر ۳- طرح کلّی و ساده‌سازی‌شده از ساختمان دستگاه سه‌گاه.

مشابه روایات پیشین است. در مسیر ۱ ملودی پس از گردش حول شاهد بر درجه سوم پایین‌تر از متوقف می‌شود. در مسیر ۲ ملودی از قطب بم‌تر تتراکورد با حرکت صعودی به شاهد رسیده و مجدداً بر درجه سوم پایین‌تر از شاهد متوقف می‌شود. مسیر ۳ نیز که در گوشه حزین ظاهر می‌شود، فرود به درآمد سه‌گاه را به انجام می‌رساند. رفتار آوازِ بیاتِ اصفهان نیز با یک مسیر مشابه روایات پیشین است. در این مسیر ملودی پس از گردش حول شاهد بر قطب بم‌تر تتراکورد متوقف شده و با یک حرکت صعودی به شاهد می‌رسد. در ادامه پس از توقف بر درجه سوم بم‌تر پایین‌تر از شاهد بر قطب بم تتراکورد خاتمه می‌یابد.

نتیجه

در نمونه‌های بررسی‌شده در نوشتار حاضر، نیشابورک در دستگاه ماهور دارای چهار وضعیت مختلف است. در روایت میرزا عبدالله نیشابورک در سطح زیرایی هم‌تراز با درآمد، در روایت عبدالله دوامی در فاصله چهارم درست بالاتر از درآمد، در روایت محمود کریمی در فاصله هشتم بالاتر نسبت به درآمد بنا شده است. در روایت میرزا حسینقلی نیز به‌کلّی مطرح نشده است. این امر به‌خودیِ‌خود حاکی از انعطافِ جوهری دستگاه در چینش و به‌کارگیری موجودیّت‌های مُدال است. می‌توان نتیجه گرفت این اختلاف نسبی سطحِ زیرایی در انتظام دستگاه در سه وجه موجب ایجاد تمایز در ادراک خواهد شد:

۱- جایگاه یک مُد نسبت به درآمد: با توجه به جایگاهی که موجودیّت مُدال نیشابورک نسبت به درآمد پیدا می‌کند، مفهوم فرود و نمودِ آن، صورت متفاوتی خواهد یافت، زیرا باید موجودیّت مذکور را با گذر از مناطق دیگر و بعضاً اشاره به آن‌ها، به منطقه درآمد برساند؛ بنابراین، فرایند فرود نیازمند تمهیدات متمایزی در هر روایت خواهد بود.

۲- جایگاه یک مُد نسبت به مُدهای پیشین و پسین: همان‌طور که در تصویر (۱) نمایش داده شده است، هر موجودیّت مُدال در منطقِ

دستگاه، جدا از نسبتی که با درآمد پیدا می‌کند، نسبتی هم با موجودیّت‌های قبل و بعد خود پیدا کرده و تحت‌تأثیر آن‌ها قرار خواهد گرفت. برای مثال نمونه نیشابورک در روایتِ عبدالله دوامی در تثبیت و تحکیم فضای حصار ماهور ظاهر شده است. درحالی‌که در روایتِ محمود کریمی به‌نوعی در فرایند فرود و تبدیل فواصل شکسته‌شده دلکش به فواصلی از جنس فضای درآمد ظاهر شده است.

۳- کلّیت یکپارچه دستگاه به‌عنوان یک نوبت مرتّب: منطقِ دستگاه از زمان پیدایش تا امروز در خدمت اجرای موسیقی (نوبتِ مرتّب) در یک «مجلس» و در صدد ایجاد احساسات متنوعی بوده است. بعضاً در برخی دیدگاه‌ها نیز اجرای هر یک از دستگاه‌ها باتوجه‌به ویژگی‌های صوتی و احساسی، به زمان خاصی از شبانه‌روز اختصاص داده شده است. باتوجه‌به پژوهش‌های حوزه روان‌شناسی موسیقی و علوم اعصاب، انتقالِ یک موجودیّت مُدال در منطقِ دستگاه، موجب ایجاد احساسات و ادراک متمایزی خواهد شد؛ بنابراین جابه‌جایی هر موجودیّت یکتا در منطقِ دستگاه‌های مختلف نیز مشمول این امر بوده و جدا از اینکه به‌خودی‌خود موجب برانگیختن احساس متفاوتی خواهد شد، فضای کلّی دستگاه را نیز تحت‌تأثیر قرار می‌دهد، چرا که دستگاه از کنار هم قرارگرفتن همین موجودیّت‌ها شکل می‌گیرد. درنتیجه دستگاه الف با انتظام ب فضای متفاوتی نسبت به دستگاه الف با انتظام ج خواهد داشت. در کارگانِ فعلی موسیقی کلاسیک ایرانی، شاهد این موضوع هستیم که برخی موجودیّت‌های مُدال دارای این قابلیّت هستند که هم به‌عنوان یک گوشه در متن یک دستگاه و هم به‌عنوان یک آواز مستقل اجرا شوند که این موضوع نیز حاکی از انعطافِ جوهری منطقِ دستگاه است. همان‌طور که در مقدّمه اشاره شد، یکی از چالش‌های نظریِ موجود در موسیقی کلاسیک ایرانی در ارتباط با شباهت‌ها و تفاوت‌های دو موجودیّت مُدال به نام مخالفِ سه‌گاه و بیاتِ اصفهانِ قدیم است. بررسی و مقایسه دو نمونه مذکور در این نوشتار تشابه حدّاکثری رفتار نغمگی آن‌ها را نشان می‌دهد. باتوجه‌به شباهت فواصل و رفتار نغمگی، می‌توان این دو را موجودیّت‌های یکسانی لحاظ کرد که تحت‌تأثیر انطباقات دستگاه و مطالبی که پیش‌تر بیان شده دارای نمودِ متفاوتی هستند. مخالف در دستگاه سه‌گاه بر درجه ششم بالاتر از ساختمان دستگاه (نک. زمینه‌های ۴ و ۵ در تصویر ۳) بنا می‌شود؛ بنابراین و به‌عنوان‌مثال در دستگاه سه‌گاه از مبنای لاکُرُن بر نتِ فا بنا خواهد شد. پیرو سه مورد بالا که در مورد هر موجودیّت مُدال در منطقِ هر دستگاه قابل تعمیم است، مخالف نیز نسبت به درآمد، موجودیّت‌های قبل و بعد و جایگاهی که به لحاظ سطح‌زیرایی در آن واقع می‌شود تحت‌تأثیر قرار می‌گیرد. در منطقِ دستگاه سه‌گاه، مخالف تقریباً در انتهای دستگاه و به‌عنوان اوجِ صوتی آن، با گذر از مناطقی تحتِ عنوان زابل، مویه و حصار با بیش‌ترین تنشِ احساسی ظاهر می‌شود که در انتها، فرایند فرود فرونشاننده این تنش و برقرارکننده قرار است. علاوه بر این در یک اجرایِ سازی یا سازوآواز با سازهایی چون تار[19] یا سه‌تار، کوکِ مبنای دستگاه در مثال فوق، دو-سل-لاکُرُن-فا خواهد بود که فضای صوتی اجرای این موجودیّت را تحت شعاع قرار می‌دهد.

حال اگر بنابر اجرای مستقل موجودیّت مخالف به‌عنوان یک آواز باشد، وابستگی آن نسبت به موجودیّت‌های پیشین و پسین و همچنین درآمد سه‌گاه حذف خواهد شد. در این شرایط کوکِ مبنایی که برای «آوازِ مخالف» از مبنای فا (همان مبنایی که در دستگاه سه‌گاه از مبنای لاکُرُن داشته است) اتخاذ خواهد شد، دو-فا-دو-دو است. این کوک، دقیقاً همان کوکی است که برای «آوازِ بیاتِ اصفهانِ قدیم» از مبنای فا انتخاب می‌شود؛ بنابراین نمودِ صوتی مخالف به‌عنوان گوشه‌ای در دستگاه سه‌گاه و مخالف به‌عنوان آوازی مستقل تحت‌تأثیر چنین تفاوت نسبتاً زیادی قرار می‌گیرد.

باتوجّه‌به تشابهات نغمگی و ابعادی دو موجودیّت مخالف و بیاتِ اصفهانِ قدیم به نظر می‌رسد، این دو، موجودیّت یکسانی هستند که در دو کاربرد متمایز دارای دو نمودِ صوتی متفاوت بوده یا به عبارتی دیگر تحت‌تأثیر شرایط مذکور، شنونده دارای دو ادراک متمایز از آن‌ها است. شاید بتوان تفاوت عنوانِ آن‌ها را ناشی از همین کاربرد متفاوت و القای احساسات متمایز درون و خارج از منطقِ دستگاه دانست که آن دو را به دو موجودیّت مُدال متمایز تبدیل می‌کند.همچنین تفاوت‌های ریزساختاری و میکروتنی‌ای که اسعدی (۱۳۸۷) به آن‌ها اشاره دارد، ناشی از همین انطباقات درون یا خارج از منطقِ دستگاه است. اساساً مفهوم «مُد انتقالی» در نظریات اسعدی و موارد ۶ و ۷ در نظریات شیلوآح پیرامون «مفهوم عربی مُد» بر همین موضوع اشاره دارد که در سنّت موسیقایی حوزه ایرانی- عربی- ترکی، جابه‌جایی یک مُد به لحاظ سطح زیرایی، ماهیّت صوتی آن را تحت‌تأثیر قرار داده و باتوجه‌به میزان این تأثیر، منتج به تغییر عنوان آن خواهد شد. همان‌طور که در بخش مبانی نظری پژوهش اشاره شد، این موضوع در حوزه روان‌شناسی موسیقی نیز امری ثابت شده است. جزئیات فراوان و متنوعی را که میرزا شفیع در اسامی و عناوین ارائه می‌دهد، می‌توان حاکی از اهمّیت بالای موضوع پژوهش حاضر در منطق دستگاه دانست. این موضوع در ارتباط با بسیاری از موجودیّت‌های مُدال حاضر در کارگان فعلی موسیقی کلاسیک ایرانی صادق است. موجودیّت‌هایی چون راک، عراق، شهناز و دلکش که هر یک می‌توانند موضوع پژوهشی جداگانه باشند. به‌عنوان‌مثال موجودیّت راک در دستگاه ماهور، در فاصله هشتم درست بالاتر از درآمد ماهور، در دستگاه همایون در فاصله چهارم درست بالاتر از «درآمد همایون» بنا شده و توسط درویش‌خان به‌عنوان زیربنای مُدال یک پیش‌درآمدِ مستقل به‌کار گرفته شده است. به‌طورکلی بروزِ چنین موضوعاتی در کارگانِ موسیقی کلاسیک ایرانی حاکی از وجودِ ظرایف و تناسبات بسیاری است که تغییر یا جابه‌جایی در هر یک می‌تواند موجب گسترش کارگان در سطوح مختلف از خُرد تا کلان و خلق فضاهای متنوع و نو باشد. همچنین به نظر می‌رسد موسیقیدانان قاجار با اختصاص عناوین مختلف برای موجودیّت‌های یکسانی که در جایگاه‌های مختلفی استفاده شده‌اند، به طور غیرمستقیم بر انعطافِ منطق دستگاه و امکانِ گسترش کارگان از طریق ایجاد ترکیبات و جای‌گشت‌های مختلفِ مُدال اشاره داشته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Valence.
2. Arousal.
3. Emotions.
4. Tempo (Note Density).
5. Mode.
6. Loudness (Intensity).
7. Timbre.
8. Pitch.
9. Intervals.
10. Melody.
11. Harmony.
12. Tonality.

13. Rhythm. 14. Articulation.
15. Amplitude Envelope. 16. Pauses/Rests.
17. Musical Forms. 18. Expression.

۱۹. با توجه به آنکه سنّت موسیقایی قاجار اساساً مبتنی بر ساز تار است، اغلب موضوعات نظری و امکانات استفاده‌شده در این سنّت نیز وابسته به امکانات این ساز بوده و در گذر زمان برای سایر سازها ترجمه شده است.

فهرست منابع

احمدی، نبی (۱۳۸۹)، *ردیف میرزا حسینقلی* (نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی)، تهران: سرود.

اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چند مُدی، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۲۲، صص ۴۳-۵۶.

اسعدی، هومان (۱۳۸۷)، سایه‌روشن‌های مدال: مطالعه‌ای تطبیقی در ساختار آواز بیات اصفهان، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۴۱، صص ۴۷-۵۷.

چالش، مریم؛ اسعدی، هومان (۱۳۹۶)، مفهوم «سیر نغمگی» در موسیقی دستگاهی ایران (مطالعهٔ موردی: درآمد آواز بیات اصفهان)، نشریه *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، صص ۸۱-۹۱.

حجاریان، محسن (۱۳۹۴)، مقام در موسیقی‌شناسی ایران، *وبسایت مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*؛ https://www.cgie.org.ir/fa/news/84009

طلایی، داریوش (۱۳۷۲)، *نگرشی نو به موسیقی ایرانی*، تهران: ماهور.

طلایی، داریوش (۱۳۹۴)، *تحلیل ردیف*، تهران: نشر نی.

طلایی، داریوش (۱۳۹۸)، *رمزگشایی آواز ایرانی براساس ردیف عبدالله دوامی*، تهران: نشر نی.

فرصت‌الدوله شیرازی (۱۳۷۵)، *بحورالالحان*، تهران: فروغی.

قطب‌الدین شیرازی (۱۳۸۷)، *درةالتاج لغرةالدّباج*، تصحیح نصرالله ناصح‌پور، تهران: فرهنگستان هنر.

کردمافی، سعید (۱۳۹۹الف)، انعطاف دستگاه: جوهری یا عرضی؟ (بخش اوّل)، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۸۷، صص ۴۷-۸۷.

کردمافی، سعید (۱۳۹۹ب)، انعطاف دستگاه: جوهری یا عرضی؟ (بخش دوّم)، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۸۸، صص ۲۷-۵۴.

کریمی، محمود (۱۳۷۴)، *ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران*، تهران: ماهور.

کریمی، محمود (۱۳۷۶)، *ردیف آوازی موسیقی سنّتی ایران به روایت محمود کریمی*، آوانویسی محمدتقی مسعودیه، تهران: انجمن موسیقی ایران.

نواب، میر محسن (۱۳۸۹)، *وضوح‌الارقام*، ترجمه علی کاتبی با مقدمه بابک خضرائی، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۵۰، صص ۴۱-۶۵.

نیک‌فهم خوب‌روان، سجاد؛ کردمافی، سعید (۱۳۹۴)، موسیقی در اشجار و اثمار علاء منجم بخاری، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۷۰، صص ۳۹-۸۶.

هدایت، مهدی‌قلی (۱۳۱۷)، *مجمع‌الادوار*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس سنا.

Faith, M., & Thayer, J. F. (2001), A Dynamical Systems Interpretation of a Dimensional Model of Emotion, *Scandinavian Journal of Psychology*, 42, pp. 121–133.

Forde Thompson, William, & Balkwill, Laura-Lee (2010), Cross-cultural Similarities and Differences, In P. N. Juslin, & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion*: *Theory*, *research*, *applications*, pp. 755–788, New York: Oxford University Press.

Friedman, Ronald S.; Neill, W. Trammel, A. Seror III, George, & L. Kleinsmith, Abigail (2018), Average Pitch Height and Perceived Emotional Expression Within an Unconventional Tuning System, *Music Perception*: *An Interdisciplinary Journal*, 35 (4), pp. 518-523.

Gabrielsson, A., & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotion, In P. N. Juslin, & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion*: *Theory*, *research*, *applications*, pp. 367–400, New York: Oxford University Press.

Ilie, G., & Thompson, W. F. (2006), A Comparison of Acoustic Cues in Music and Speech for Three Dimensions of Affect, *Music Perception*, 23, pp. 319–329.

Jaquet, Lucas, Danuser, Brigitta, & Gomez, Patrick (2014), Music and felt emotions: How systematic pitch level variations affect the experience of pleasantness and arousal, *Psychology of Music*, 42 (1), pp. 51-70.

Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (2010a), At The Interface Between The Inner And Outer World; Psychological Perspectives, In P. N. Juslin, & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion*: *Theory*, *research*, *applications*, pp. 73-97, New York: Oxford University Press.

Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (2010b), *Handbook of music and emotion*: *Theory*, *research*, *applications*, New York: Oxford University Press.

Nettl, Bruno (1987), *The Radif of Persian Music*: *Studies of Structure and Cultural Context*, Champaign. III. (1423 Cambridge Dr. Champaign 61826): Elephant and Ca.

Powers S., Harold (1958), "Mode and Raga," *The Musical Quarterly*, Volume XLIV, Issue 4: 448–460.

Schellenberg, E. Glenn, M. Krysciak, Ania, & Campbell, Jane (2000), Perceiving Emotion in Melody: Interactive Effects of Pitch and Rhythm, *Music Perception*: *An Interdisciplinary Journal*, 18 (2), pp. 155-171.

Shiloah, Amnon (1981), "The Arabic Concept of Mode," *Journal of the American Musicological Society* (1981) 34 (1): 19–42.

Simonton, Dean Keith (2010), Emotion and Composition In Classical Music, In P. N. Juslin, & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion*: *Theory*, *research*, *applications*, 347-366, New York: Oxford University Press.

Wright, Owen (2019), *Music Theory in the Safavid Era*, New York: Routledge.

Vol. 27, No. 3, Fall 2022
DOI: 10.22059/JFADRAM/2022.342530.615667

The Modal Arrangement of the Dastgāh and its Effect on the Representation of Modal Entities and the Possibility of Expanding the Repertoire; Case Study: Mokhālef-E Segāh – Bayāt-E Isfahān-E Qadim & Nayshābūrk-E Māhūr

Sina Sanayei*

Master of Ethnomusicology, Department of Ethnomusicology, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 8 May 2022, Accepted: 5 Sep 2022)

The logic of the Dastgāh, from its emersion to the present day, has always included a modal arrangement from a lower pitch to a higher level. This arrangement always returns to the "Darāmad" mode at the lowest pitch of the system represented by the concept of Forūd, a motion to objectify the cyclic pattern of the Dastgāh. The critical point in these modal arrangements is that some modal entities appear in different Dastgāh-hā (s. Dastgāh) with the same or sometimes different names. As a result, a single entity may occur at different pitch levels relative to the fundamental pitch of the corresponding Dastgāh in Darāmad. On the other hand, the acoustic nature of the anterior and posterior modes of a mode and the tuning of the basis of the Dastgāh affect the acoustic appeal of that mode. In this regard, a modal entity in various presentations within the arrangement of different Dastgāh-hā, in its outer layers, undergoes a kind of melodic adaptation. In addition, according to the current concept of Āvāz in Iranian classical music, the independent performance of a mode outside the system and without the presence of previous and subsequent entities, as well as the concept of Forūd will have a different timbre and tonal color. The present study uses descriptive, analytical, and comparative methods and two case studies: Mokhālef-e Segāh – Bayāte- Isfahān-e Qadim and Nayshābūrk-e Māhūr, to study the effect of modal arrangement of the Dastgāh, on the acoustic representation of a modal entity and its mental perception in this system. Each of the four authoritative narrations of Iranian classical music Radif, including the narrations of Mirzā Abdullāh, Mirzā Hosseinqoli, Abdullāh Davāmi and Mahmūd Karimi, from micro to macro level, based on the concept of Seyir has been examined for this research. This study shows that the Dastgāh modal regulation of the device and the relative pitches within each mode are effective and important in three ways: 1. Depending on the position of a mode in the arrangement of the Dastgāh relative to the Darāmad, the concept of Forūd will require different adjustments. 2. Each modal entity within the framework of the Dastgāh, apart from the relation it finds with Darāmad, also sees a connection with its previous and subsequent modes and will be influenced by them. 3. The displacement of each modal entity inside the framework of the Dastgāh will represent distinct feelings and perceptions of the Dastgāh as a Nobat-e Morattab. Considering the similarities in melody and intervals of the two Mokhālef-e Segāh – Bayāt-e Isfahān-e Qadim and Nayshābūrk-e Māhūr, these two seem to be the same entity that has two different acoustic manifestations in two different uses, creating two distinct perceptions for the listener. Also, the microstructural differences between the Mokhālef-e Segāh and the Bayāt-e Isfahān-e Qadim are due to these adaptations within or separate from the system's framework. In general, the present study results indicate the existence of subtle changes in each of them, which leads to the expansion of repertoire at different levels.

Keywords
Dastgāh, Radif, Iranian classical music, Mokhālef-e Segāh, Bayāt-e Isfahān-e Qadim, Nayshābūrk-e Māhūr.

*Tel: (+98-912) 9377033, Fax: (+98-21) 41425555, E-mail: sinasanayei@ut.ac.ir