صفحات ۴۹ - ۵۸
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۴، شماره ۱، بهار ۱۳۹۸

شدود سه‌گانه در آثار مراغی و فرزندش عبدالعزیز

سید حسین میثمی*

استادیار دانشکده‌ی موسیقی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۳/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۵/۱۶)

چکیده

موضوع این مقاله، بررسی نمونه شَدّهای سه‌گانه‌ی مطرح شده در آثار عبدالقادر مراغی و فرزندش عبدالعزیز است. شَدّ، معانی مختلفی داشته که در آثار شخصیت‌های مذکور به معنای کوک سازهای زهی از جمله عود بوده است. این کوک‌ها، برآیند نغمات اصلی تعدادی از ادوار نغمگی، یا کوکی برای اداوار ایقاعی بوده‌اند. هدف از شکل‌گیری این گونه‌ها، اتوس یا تأثیرگذاری بر مخاطبان از جمله گریه، خواب، خنداندن و غیره بوده است. در این تحقیق، انگیزه‌ی شکل‌گیری شدود، ساختار و تداوم آنها مورد بررسی قرار گرفته است. هدف از این تحقیق، بررسی شدودی است که در شکل‌گیری شدود چهارگانه‌ی صفوی نقش داشته و تا کنون مورد بررسی جدی قرار نگرفته است. روش تحقیق این مقاله توصیفی - تحلیلی است. درک زمانه از تأثرپذیری نظام ادواری دوران بازتابی از افکار قومی دوران بوده است. در این تأثیرگذاری، رفتار اجرایی مجریان و مخاطبان، شرایط زمانی و مکانی شرط ضروری بوده است. شدود مذکور، منحصر به تعداد برشمرده نبوده، حکایت از سیستم بازی در این زمینه داشته، از موسیقی آوازی و سازی بهره برده شده است. از منظر تخصصی، این شدود با فاصله‌های غیرهمسان کوک‌ها می‌شده‌اند. گاه ساختار عملی ادوار نغمگی با ساختار نظری آنها همخوانی نداشته است. این شدود در دوران صفوی تغییرات کمّی و کیفی داشته‌اند.

واژه‌های کلیدی

شَدّ، اصطخاب (کوک)، تأثیر مدها، تیموری، صفوی.

* تلفن: ۳۳۳۶۵۹۸۳-۰۲۸، نمابر: ۳۲۵۱۱۰۱۳ -۰۲۶، E-mail: meysami@art.ac.ir

مقدمه

موضوع این مقاله، بررسی نمونه شدودِ دوران تیموری از جمله شدودِ سه‌گانه‌ی روح، صبا و خواب در *جامع الالحانِ* عبدالقادر مراغی و *نقاوة الادوارِ* عبدالعزیز (فرزند عبدالقادر) از منظر تأثیر و ساختار است. طبق اظهار مراغی، این شدود نمونه‌هایی از شدود کاربردی اهل عمل بوده است (۱۳۸۸، ۴۲۰). شدود جمع شدّ بوده که در ادوار تاریخ موسیقی معناهای مختلفی داشته است. شَدّ به معنای اقسام ذی‌الاربع (همان، ۱۰۷)، ادوار مشهوره (همان، ۱۱۰) و اصطخاب یا کوک وترهای عود (همان، ۱۰۷ و ۱۶۸ - ۱۶۹) ذکر شده است. از مباحثی که عبدالقادر در ارتباط با شَدّ مطرح کرده، بیشتر معنای سوم آن مورد نظر بوده است. این مقاله، از سه مبحث اصلی تشکیل شده است. مبحث مقدماتی علت پیدایش این شدود را بررسی می‌کند، در بحث بعد، ساختار نمونه شدودِ معرفی شده، شرح و در مبحث آخر به طور مختصر تداوم این شدود بررسی می‌شود.

پیشینه‌ی تحقیق

نخستین‌بار ارتباط شدود چهارگانه و دستگاه در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده تحت عنوان *بررسی و تحلیل موسیقی دوران صفویه* مطرح شد (۱۳۷۸، ۱۱۸). نخستین کسی که به ارتباط شدود سه‌گانه مطرح شده توسط عبدالعزیز نیز در *نقاوت‌الادوار* با شدود چهارگانه‌ی صفوی پرداخت، امیرحسین پورجوادی در *تصحیح رساله‌ی موسیقی در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات* او بود (۱۳۸۱، ۵۵)، پورجوادی این منبع را قدیمی‌ترین منبع در این ارتباط ذکر می‌کند. پس از بررسی‌های بیشتر متوجه شدم که پیش از عبدالعزیز، پدرش عبدالقادر در *جامع الالحان* نیز به این موضوع پرداخته است (۱۳۸۸، ۴۲۰ - ۴۲۲). این موضوع نیز در کتاب *موسیقی عصر صفوی* مطرح شد (۱۳۸۹، ۲۲۲ - ۲۲۳). محسن محمدی در نقدی به مقاله‌ی هومان اسعدی تحت عنوان: *ذیلی بر مقاله‌ی از مقام تا دستگاه*، نکاتی را در مورد ارتباط شَدّ و دستگاه مطرح کرده (۱۳۸۰) و هومان اسعدی نیز درپاسخ به محمدی (۱۳۸۰)، برخی از جنبه‌های ارتباطی شَدّ و دستگاه را مورد کنکاش قرار داده است. در مقاله‌ی میثمی تحت عنوان: *خاستگاه و تحول مفهوم اصطلاح دستگاه*، نیز به این موضوع پرداخته شده است (۱۳۸۰). بعدها بابک خضرایی در مقاله‌ای تحت عنوان: *مفهوم شَدّ و ارتباط آن با نظام دستگاهی*، با اضافه کردن برخی از جزئیات نیز این موضوع را دگربار مطرح کرد (۱۳۹۰). از آنجایی که موضوع شدود سه‌گانه به صورت دقیق بررسی نشده، این ضرورت ایجاب می‌کرد که به طور جدی ماهیت شدود سه‌گانه روشن و تفسیر شود.

علل شکل‌گیری شدود

منشأ شکل‌گیری نمونه شدود سه‌گانه را باید در تأثیر (اِتوس) آنها پیگیری کرد. تأثیر انفرادی این نمونه‌ها را می‌توان در *ادوار* صفی‌الدین ارموی (۱۳۸۰، فصل چهاردهم: تأثیر نغم) مشاهده کرد. با توجه به اسامی ادوارهای مطرح شده توسط عبدالقادر از جمله حسینی، زیرافکند، اصفهان و صبا در بحث شدود سه‌گانه این موارد را می‌توان مشاهده کرد.

در مکتب منتظمیه، در بحث تأثیر نغم برای حسینی، زیرافکند، اصفهان، صبا و رکب تأثیری چند مطرح شده است. برای حسینی: نوعی حُزن و فتور (صفی‌الدین، ۱۳۸۰، ۸۴)، حزن و سستی همراه با انبساط و فرح (مبارکشاه، ۱۳۹۲، ۲۹۹ - ۳۰۰)، حزن، فتور، تأسف، سورت (شدت) اشتیاق و حسرات جهت فقدان احباب و صفت صلح (نک. *کنزالتحف*، تصحیحِ بینش، ۱۳۷۱، ۱۲۴)، حالتی شبیه به حزن، فتور و قبض (قطب‌الدین، ۱۳۸۷، ج۱، ۱۴۹)، در شرح ادوار نوعی حزن و سستی، در *جامع‌الالحان* تحیّر و ذوق و در *مقاصدالالحان* بسطی لذیذ (مراغی،۱۳۷۰، ۲۷۷؛ ۱۳۸۸، ۲۶۰؛ ۲۵۳۶، ۱۰۱). برای زیرافکند: نوعی حزن و فتور و شعر فرحناک نالایق برای آن (صفی‌الدین، ۱۳۸۰، ۸۴)، حزن و سستی و شعر شادی‌آفرین نامناسب برای آن (مبارکشاه، ۱۳۹۲، ۲۹۹ - ۳۰۰)، نوعی حزن و سستی (الکاشی ن. خ مجلس، شماره‌ی ۲۲۰۷، ۵۶)، همان موارد مذکور در مورد حسینی (نک. *کنزالتحف*، تصحیحِ بینش، ۱۳۷۱، ۱۲۴)، بسطی ضعیف برای تهیج نفس و به کمال رساندن و حالتی شبیه به حزن، فتور و قبض (قطب‌الدین، ۱۳۸۷، ج۱، ۱۴۹) و در شرح ادوار نوعی از حزن و سستی و شعر فرحان نامناسب برای آن، در *جامع الالحان* و *مقاصدالالحان* نوعی حزن (مراغی، ۱۳۷۰، ۲۷۷؛ ۱۳۸۸؛ ۲۶۰؛ ۲۵۳۶، ۱۰۱). برای اصفهان: تأثیر بسطی لذیذ و لطیف (صفی‌الدین، ۱۳۸۰، ۸۴)، گشایش‌دهنده‌ی نفس آدمی و گشایشی سرشار از شادکامی به دلیل نبودن ذوالتضعیف اجناس آن (مبارکشاه، ۱۳۹۲، ۲۹۹)، بسطی با لذت لطیف (الکاشی ن. خ مجلس، شماره‌ی ۲۲۰۷، ۵۶)، جود (کرم/ بخشش) (نک. *کنزالتحف*، تصحیحِ بینش، ۱۳۷۱، ۱۲۴)، بسطی معتدل و لذتی لطیف (قطب‌الدین، ۱۳۸۷، ج۱، ۱۴۹)، در شرح ادوار تأثیر بسطی و در *جامع الالحان* و *مقاصدالالحان* بسطی لذیذ و لطیف (مراغی،۱۳۷۰، ۲۷۷؛ ۱۳۸۸، ۲۶۰ - ۲۳۲؛ ۲۵۳۶، ۱۰۱). مراغی همچنین در شرح ادوار چون شعبات صبا و رکب را زیرمجموعه‌ی بزرگ، رآهوی و زیرافکند ذکر کرده، برای آنها نیز نوعی حزن و سستی

و در *جامع الالحان* برای آنها نوعی از حزن را قائل دانسته است (۱۳۷۰، ۲۷۸؛ ۱۳۸۸، ۲۶۰). عبدالقادر در انتها در شرح ادوار ذکر می‌کند که استادان مجرب می‌توانند در اجراها تأثیرهای مختلفی ارائه دهند؛ به عنوان نمونه از عشاق، نوا و بوسلیک نام می‌برد که تأثیر قوّه، شجاعت و بسط دارند، ولیکن این استادان می‌توانند آنها را به صورت محزون و رقّت (نرمی و ملایمی، مجازاً به معنای گریه) نیز اجرا کنند (۱۳۷۰، ۲۷۸).

به نظر می رسد عبدالقادر با همراه کردن تأثیر آوازها و شعبه‌ها، نگاه کلی‌تری به تأثیرات داشته است. بی‌شک همراهی آوازها و شعبه‌ها، نیاز به برآیندگیری نغمات اصلی این مدها داشته، همان عاملی که مفهوم شَدّ را به سوی مفهوم اصطخاب/ کوک سوق داده است. عبدالقادر در این مورد ذکر می کند:

> بباید دانست که هر جمعی از نغمات دوایر در امزجه نوعی تأثیر کنند؛ پس اگر کسی خواهد که مردمی را قابل باشند در گریه آورد، جمعی نغمات را که تأثیر آنها در نفوس حُزن باشد، در عمل آورد؛ مثل زیرافگند یا راهوی یا صبا یا رکب یا حسینی ممزوج به نوروز اصل و نغمات مطلقات اوتار عود را بر نسبت نغمات اصل آن جمع مطلوبه مُصطَخب گرداند و در آنها به طریق حزن و زاری تصرف نماید و به طریق مرغوب بنوازد و ابیات و اشعار مناسبه با آن نغمات و شدود مقارن گرداند تا سامعان را رقت آید. و باید که سامعان در حالت سماع نغمات در خواطر نوعی از تعصب و امتحان نباشد و زمان و مکان و اخوان مناسب حال باشد تا مسارعت تأثیر ظاهر گردد. و ما در این محل از آن شدود، شَدّی چند را برای توضیح و تفهیم بیان کنیم و چند شَدّ را به چند جمع مناسبه مخصوص گردانیم بر این موجب که مذکور می‌شود: شدّ روح ... شدّ صبا ... شدّ خواب ... (۱۳۸۸، ۴۲۰ - ۴۲۱).

عبدالقادر و به تبع آن عبدالعزیز بر این باورند که برخی از دوایر، بر مزاج مخاطبان مؤثر است. بنابراین لازمه‌ی آن فرآیند کوکی مناسب است که بعضاً ریشه در مقام‌های متداول دوران دارد. با این همه، رویکرد عبدالقادر واقع‌گرا است؛ وی برای مخاطب شرایطی را متصور است. این شرایط عبارتند از: ۱. مردمِ قابل ۲. عدم مقاومت در مقابل مجری (بی‌غرضی و عدم امتحان) ۳. مهیا بودن زمان، مکان و احوال مناسب برای مخاطب.

دستان‌بندی مکتب منتظمیه

عبدالقادر در همین منبع، سیستم معیار کوک عود را بر اساس اصطخاب معهود منتظم (کوک با نسبت منظم چهارم درست) مطرح کرده است. در این روش توسعه یافته، ۳۶ نت ابجدی وجود دارد که بر اساس روش ده‌تایی تنظیم شده‌اند، به عبارت دیگر بعد از عدد ده، آخرین حرف (به عنوان مثال ی + ا = یا) به نُه حرف نخست اضافه می شود و این توالی بر اساس همین منطق ادامه پیدا می کند.

دور و شَدّ

عبدالقادر بین دور و شَدّ (جمع: شدود)، فرق قائل بوده است. وی دور را بر اصلی مبتنی می‌داند که «... اعنی جنسی از آن اقسام ذی‌الاربع (تتراکورد) یا ذی‌الخمس (پنتاکورد) قسمی بود ...»

جدول ۱- دستان‌بندی عود مکتب منتظمیه.

وتر	مطلق	زائد	مجنب	سبّابه	وسطی فرس	وسطی زلزل	بنصر	خنضر
	کط (la b)	ل (la ♯)	لا (la)	لب (si b)	لج (si ♯)	لد (si)	**له (do)**	لو (re b)
حاد	۱۹۹۲	۲۰۸۲	۲۱۰۶	۲۱۹۶	۲۲۸۶	۲۳۷۶	۲۴۰۰	۲۴۹۰
	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶
	کب (mi b)	کج (mi ♯)	کد (mi)	که (fa)	کو (sol b)	کز (sol ♯)	کح (sol)	کط (la b)
زیر	۱۴۹۴	۱۵۸۴	۱۶۰۸	۱۶۹۸	۱۷۸۸	۱۸۷۸	۱۹۰۲	۱۹۹۲
	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹
	یه (Si b)	یو (Si ♯)	یز (Si)	**یح (do)**	یط (re b)	ک (re ♯)	کا (re)	کب (mi b)
مثنی	۹۹۶	۱۰۸۶	۱۱۷۶	۱۲۰۰	۱۲۹۰	۱۳۸۰	۱۴۰۴	۱۴۹۴
	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲
	ح (Fa)	ط (Sol b)	ی (Sol ♯)	یا (Sol)	یب (La b)	یج (La ♯)	ید (La)	یه (Si b)
مثلث	۴۹۸	۵۸۸	۶۷۸	۷۰۲	۷۹۲	۸۸۲	۹۰۶	۹۹۶
	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
	ا (Do)	ب (Re b)	ج (Re ♯)	د (Re)	ه (Mi b)	و (Mi ♯)	ز (Mi)	ح (Fa)
بم	**مطلق**	۹۰	۱۸۰	۲۰۴	۲۹۴	۳۸۴	۴۰۸	۴۹۸
	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸

توضیحات: تا ۱۰ حرف نخست از حروف ابجد هوز حطی استفاده شده و برای اعداد ۲۰، ۳۰ و ۴۰ (۴۰ به طور بالقوه) از ادامه آن یعنی کلمن که تا کلم پیش رفته است. اعداد زیر ابجد ردیف اول برگرفته از دستان بندی صفی الدین ارموی است (در مورد اندازه‌ی روند شده‌ی فواصل اکتاو نخست نک. به Wright, 1978, 33؛ گُتات، ۱۳۸۴، ۱۰۸؛ در مورد اندازه‌های دقیق‌تر این فواصل مراجعه نک. به Arsalan, 2007, 18 – 19). علامت بمل/ b ۱۱۴- سنت و علامت کُرن/ ♯ ۲۴- سنت است، اگرچه عبدالقادر در مورد مجنب ذکر می‌کند: «... اهل عمل میان ب و د بندند و آن ملایم بود ...» (۱۳۸۸، ۱۸۶) با این اوصاف احتمالاً کُرن‌هایش از ۲۴ سنت بم‌تر بوده‌اند.

(۱۳۸۸، ۱۲۵). بنابراین در هر دور یک تتراکورد و یک پنتاکورد لازم است. وی تتراکوردها و پنتاکوردها را در کتاب خویش شرح داده است (همان، ۷۴). عبدالقادر تعریفی نیز برای شدّ بیان کرده است: «اکنون بباید دانست که اصطخابات را ارباب عمل که مباشران آلات ذوات الاوتارند، شدود خوانند ...» (همان، ۱۶۸). اصطخاب به معنای کوک کردن وترهای سازهای ذوات الاوتار مانند عود و غیره بوده است. اصطخابات خود به دو روش معهود (ذی‌الاربع/ تتراکورد) و غیرمعهود (بر ابعاد دیگر) تنظیم می‌شده است (همان، ۱۶۷). اگر وترها بر یک نسبت کوک می‌شدند، منتظم و اگر بر نسبت‌های متفاوت، آن را غیرمنتظم می‌نامیدند (همان).

معمولاً بین شدّها با دور/ دایره، آواز و شعبه رابطه‌ی معناداری وجود داشته است؛ عبدالقادر در متن کتاب‌های خویش، گام هر دور/ دایره، آواز و شعبه را ذکر کرده است. نکته‌ی مهم اینکه دور/ دایره‌ها دارای دو گونه نغمه بوده‌اند: نغمات اصلی و فرعی. وی در بحث کوک‌ها به نغمات اصلی دورها/ دایره‌های حسینی، زیرافکند و اصفهان (از ادوار دوازده‌گانه‌ی اصلی) پرداخته، و لیکن در مورد رکب (از شعبات بیست و چهارگانه) به این موضوع اشاره‌ای نکرده است. بیان نغمات اصل هر دور از نکات جالبی است که کمتر به آن توجه شده است. همچنین در این مباحث، بین معرفی دور با آنچه که در عمل به کار می‌رفته اختلاف‌هایی مشاهده می‌شود که از جهت ماهیت دقیق دورها حائز اهمیت است. عبدالقادر در مباحث شدّ صبا و خواب اشاره به دور/ دایره، آوازات و شعبات خاصی نکرده، به طور کلی از آنها نام برده است.

۱. شَدّ روح

۱.۱. حسینی

اساس شدّ روح مبتنی بر نغمات اصلی دور حسینی بوده (مراغی، ۱۳۸۸، ۴۲۰)، جمعی چند از این شدّ چون رکب، زیرافکند و اصفهان استخراج می‌شده است. عبدالقادر در *جامع الالحان* طریق پیدا کردن دور/ دایره/ پرده حسینی را از طریق دور/ دایره راست شرح داده است.

مراغی پرده‌های حسینی را چنین ذکر کرده است (همان، ۱۳۶): ا (Do)، ج (Re ♯)، ه (Mi b)، ح (Fa)، ی (Sol ♯)، یب (La b)، یه (Si b)، یح (do). وی سپس در مورد کوک کردن مطلقات وترهای «شدّ روح» توضیح داده، بر اساس توضیح وی چنین برمی‌آید که کوک هر وتر، بر اساس کوک وتر پیشین بوده است. وی چنین بیان می‌دارد: « ... و آن شدّی بود که نغمات مطلقات اوتار عود به نغمات اصل حسینی سازیم، مثلاً مطلق مِثلَثْ را مساوی وسطی زلزل بم (و Mi ♯) و مطلق مثنی را مساوی ثلثین مثلث[1] (یو Si ♯) و مطلق زیر را مساوی وسطی فرس مثنی[2] (ک re ♯) و مطلق حاد را مساوی بنصر زیر (کو sol b) سازیم. اکنون از این شدّ استخراج مجموع ادوار ممکن است ...» (ن. خ کتابخانه‌ی نورعثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۴). عبدالعزیز نیز در *نقاوة الادوار* چنین بیان می‌دارد: «... شدّ روح و آن شدّی بود که مطلق [مثلث] را مساوی وسطی زلزل بم (و Mi ♯) سازیم و مطلق مثنی را مساوی ثلثین مثلث (یو Si ♯) که بر آن نقطه...[3] نامرسوم است و مطلق زیر را مساوی وسطی فرس مثنی (ک re ♯) و مطلق حاد را مساوی ثلثین زیر(یج la ♯ ...)» (ن. خ کتابخانه‌ی نورعثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۶). تنها تفاوت در اظهار عبدالقادر و عبدالعزیز در وتر حاد است که عبدالقادر آن را مساوی بنصر زیر کو (sol b) و عبدالعزیز آن را ثلثین زیر ل (la ♯) معرفی کرده که به نظر می‌رسد نقل عبدالعزیز صحیح نیست. عبدالقادر در ادامه ذکر می‌کند (مراغی، ۱۳۸۸، ۴۲۱): «... و چون استنطاق نغمه مطلق حاد کنیم (کو sol b) پس مطلق مِثلَث (و Mi ♯) پس مطلق زیر (ک re ♯) پس مطلق بم (Do) پس مطلق مثنی (Si ♯) این نغمات خمسه مذکوره نغمات اصل حسینی باشد و مشابه هر نغمهٔ این نغمات مذکوره در اجزای اوتار خمسه موجودند ...». مراغی ذکر می‌کند اگر گام حسینی را از طبقه/ تنالیته‌ی ط (Sol b) شروع کنیم چنین می‌شود (همان، ۱۳۶): ط (Sol b)، یا (Sol)، یج (La ♯)، یو (Si ♯)، یح (do)، ک (re ♯)، کج (mi ♯)، کو (sol b) و برعکس آن از اکتاو به هنگام نیز چنین است: کو (sol b)، کج (mi ♯)، ک (re ♯)، یح (do)، یو (Si ♯)، یج (La ♯)، یا (Sol)، ط (Sol b). در این صورت شروع گام از کو (sol b) شده و از این جهت با اظهارات عبدالقادر در مورد نغمات اصل حسینی منطبق می‌شود. تنها در نغمات اصل حسینی مطلق مثلث (و Mi ♯) و مطلق بم (Do) وجود ندارد، ولیکن معادل‌های آنها کج (mi ♯) و یح (do) را می‌توان مشاهده کرد. عبدالقادر در بحث مذکور چنین ذکر می‌کند: «... اما جمعی چند که مقصودند، طریقهٔ استخراج آنها را باز نماییم ...» (همان، ۴۲۰) که در واقع شعبه رکب، مقام زیرافکند و مقام اصفهان را بر اساس شدّ روح مبتنی بر کوک حسینی شرح می‌دهد.

۱.۲. رکب

عبدالقادر در مورد رکب بیان می‌دارد: «اما رَکب؛ و آن سه نغمه است بر این ترتیب: (یب (La b)، ی (Sol ♯)، ح (Fa)). مواضع نغمات آن از دساتین اوتار عود این است: فُرس مِثلَث یب (La b)، مجنب مِثلَث ی (Sol ♯)، مطلق مثلث ح (Fa). و اهل عمل گویند که رَکب چهارگاهی است محطّ بر دوگاه و از طرفین اضافات بر آن به چند نوع کنند برای تزیین الحان در سیر نغمات» (همان، ۱۵۹). در اصل رکب از دو مجنب (۱۱۴ سنت)، مجنب (۱۸۰ سنت) درست شده که نخستین مجنب کوچک و دومین مجنب بزرگ است (نک. ج ۱). وی در بحث شدود در مورد رکب چنین بیان می‌دارد: «... از آن جمله رکب مُرِقّ و محزون است و آن چنان بود که مجنب بم (ج Re ♯) را گیریم با مطلق زیر مساوی (ک re ♯) باشد. پس مجنب مثنی (یح do) با مطلق بم (ا Do) و خنصر حاد (لج si ♯) با مطلق مثلث (و Mi ♯)! پس اصل رکب این نغمات ثلاثه مذکوره‌اند ...» (ن. خ کتابخانه‌ی نورعثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۴، a۱۱۹). عبدالعزیز در رکب چنین بیان داشته که ظاهراً عبارت «مجنب بم (ج Re ♯) را گیریم با مطلق زیر مساوی (ک re ♯)» از قلم افتاده است: «... و آن چنان بود که پس مجنب مثنی (یح do) با مطلق بم (ا Do) و سبابه حاد (کط la b)! با مطلق مثنی (یو Si ♯) اصل رکب این نغماتند و باز

سبابه زیر (کج mi ♯) را گیرند با مطلق مثلث (و Mi ♯) و زلزل زیر که (fa) را با سبابه مثلث (ط Sol b)! و باز رجوع کنند به نغمات رکب برآن موجب که مذکور شد ...» (ن. خ کتابخانه‌ی نور عثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۶، ۷۱). عبدالعزیز برخلاف عبدالقادر، اضافات را نیز ذکر کرده است. به نظر می‌رسد در اظهار هر دو شخصیت، سهوی صورت گرفته، عبدالقادر به جای مطلق مثنی (یو Si ♯) مطلق مثلث (و Mi ♯) و عبدالعزیز به جای خنصر حاد (لج si ♯) سبابه حاد (کط la b) را ذکر است؛ با توجه به اینکه عبدالعزیز مطلق مثلث (و Mi ♯) و عبدالقادر خنصر حاد (لج si ♯) را ذکر کرده‌اند، این اشتباه می‌تواند منطقی به نظر رسد. در اظهار عبدالعزیز نیز نغمات «زلزل زیر (که fa) با سبابه مثلث (ط Sol b)» هم‌خوانی ندارد و احتمالاً به جای سبابه‌ی مثلث (ط Sol b)، مجنب مثلث (ح Fa) منظور بوده است؛ زیرا نغمات: که (fa)، (کج mi ♯)، (ک re ♯)، (یح do)، مثنی (یو Si ♯) از سیر منطقی برخوردار می‌شوند و (ط Sol b) با این روند هماهنگ نیست.

۱. ۳. زیرافکند

عبدالقادر دورنُه نغمه‌ای زیرافکند را چنین ذکر کرده است (مراغی، ۱۳۸۸، ۱۴۲): ا (Do)، ج (Re ♯)، ه (Mi b)، ح (Fa)، ی (Sol ♯)، یب (La b)، یج (La ♯)، یو (Si ♯)، یح (do). وی در مورد زیرافکند چنین ذکر می‌کند: «... و اگر خواهیم که استخراج نغمات اصل زیرافکند کنیم، آن چنان بود که از بنصر زیر (کو sol b) به سبابهٔ بم (د Re)، انتقال کنیم و از آنجا به مطلق زیر (ک re ♯) پس مطلق بم (Dol) پس مطلق مَثنی (یو Si ♯ ...» (همان، ۴۲۱). نقل عبدالعزیز نیز در مورد زیرافکند همانند عبدالقادر است (ن. خ کتابخانه‌ی نور عثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۶، ۷۱). اگر شروع گام زیرافکند را به جای ا (Do) از تنالیته / طبقه‌ی ط (Sol b) بگیریم گام این مقام چنین می‌شود: ط (Sol b)، یا (Sol)، یج (La ♯)، یو (Si ♯)، یح (do)، ک (re ♯)، کا (re)، کد (mi)، کو (sol b) (مراغی ۱۳۸۸: ۱۴۲). و اگر گام آن را از بالا به پایین ذکر کنیم چنین است: کو (sol b)، کد (mi)، کا (re)، ک (re ♯)، یح (do)، یو (Si ♯)، یج (La ♯)، یا (Sol)، ط (Sol b). لذا، شروع گام با نغمات اصل زیرافکند همسان می‌شود. با این همه سبابه بم (د Re) و مطلق بم (Dol) در نغمات اصل زیرافکند وجود ندارد، و لیکن معادل‌های آن کا (re) و یح (do) مشاهده می‌شود، و از این جهت اظهارات عبدالقادر به نظر صحیح می‌رسد.

۱. ۴. اصفهان

عبدالقادر نغمات دورنُه اصفهان را چنین ذکر کرده است (همان، ۱۳۹): ا (Do)، د (Re)، و (Mi ♯)، ح (Fa)، یا (Sol)، یج (La ♯)، یه (Si b)، یز (Si)، یح (do). وی در مورد اصفهان چنین بیان می‌دارد: «... و اگر خواهیم استخراج نغمات اصلی اصفهان کنیم، استنطاق سبابهٔ زیر کج (mi ♯) و فُرس بم (ه Mi b) و مطلق زیر (re ♯) و فُرس بم (ه Mi b) و مطلق زیر (re ♯) و مطلق بم (Do) و مطلق مثنی (یو Si ♯ کنیم ...» (همان، ۴۲۰) که احتمالاً عبدالقادر فُرس بم و مطلق زیر را اشتباهاً دوبار ذکر کرده است زیرا عبدالعزیز در مورد اصفهان چنین گوید: «... و اصفهان هم استخراج کنند از سبابه زیر (کج mi ♯) و فرس بم (ه Mi b) و مطلق زیر (ک re ♯) و مطلق بم (Dol) و مطلق مثنی (یو Si ♯ ...» (ن. خ کتابخانه‌ی نور عثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۶، ۷۱). اگر گام اصفهان را از و (Mi ♯) شروع کنیم، اینگونه می‌شود (مراغی، ۱۳۸۸، ۱۳۹): و (Mi ♯)، ط (Sol b)، یا (Sol)، یج (La ♯)، یو (Si ♯)، یح (do)، ک (re ♯)، کب (mi b)، کج (mi ♯) و برعکس آن نیز چنین است: کج (mi ♯)، کب (mi b)، ک (re ♯)، یح (do)، یو (Si ♯)، یج (La ♯)، یا (Sol)، ط (Sol b)، و (Mi ♯). در این صورت شروع گام با نغمات اصل اصفهان یکی شده، علیرغم اینکه پرده‌های فرس بم (ه Mi b) و مطلق بم (Dol) در نغمات اصل اصفهان وجود ندارد، ولیکن معادل‌های آنها کب (mi b) و یح (do) مشاهده می‌شود و می‌توان به همین دلیل اظهارات عبدالقادر و عبدالعزیز صحیح پنداشت.

جدول۲- شدّ روح.

۱. ۲ شدّ روح براساس دایره‌ی حسینی								
انگشت خنصر (کوچک)	**انگشت بنصر (حلقه)**	**انگشت وسطی زلزل (میانی زلزل)**	**انگشت وسطی فرس (میانی فرس)**	**انگشت سبابه (نشانه)**	**مجنب**	**زائد**	**مطلق (دست‌باز)**	**نام وتر**
لج (si ♯)	لب (si b)	لا (la)	ل (la ♯)	کط (la b)	کح (sol)	کز (sol ♯)	کو (sol b)	**حاد**
کز (sol ♯)	کو (sol b)	که (fa)	کد (mi)	کج (mi ♯)	کب (mi b)	کا (re)	ک (re ♯)	**زیر**
کج (mi ♯)	کب (mi b)	کا (re)	ک (re ♯)	یط (re b)	یح (do)	یز (Si)	یو (Si ♯)	**مثنی**
یج (La ♯)	یب (La b)	یا (Sol)	ی (Sol ♯)	ط (Sol b)	ح (Fa)	ز (Mi)	و (Mi ♯)	**مثلث**
ح (Fa)	ز (Mi)	و (Mi ♯)	ه (Mi b)	د (Re)	ج (Re ♯)	ب (Re b)	ا (Do)	**بم**
توضیحات	سیستم مذکور براساس انگشتان (عربی: اصابع) بوده که معادل‌های فارسی آنها چنین بوده است: انگشت شست / بزرگ / اول (عربی: ابهام)، انگشت نشانه / دوم (عربی: سبابه)، انگشت میانی / سوم (عربی: وسطی)، انگشت حلقه که معمولاً برای دست چپ به کار می رود / چهارم (عربی: بنصر) و انگشت کوچک / پنجم (عربی: خنصر).							
۲. ۲ دایره‌ی حسینی								
یح (do)	یه (Si b)	یب (La b)	ی (Sol ♯)	ح (Fa)	ه (Mi b)	ج (Re ♯)	ا (Do مطلق)	گام حسینی بالارونده

ادامه جدول ۲.

انگشت خنضر (کوچک)	انگشت بنصر (حلقه)	انگشت وسطی زلزل (میانی زلزل)	انگشت وسطی فرس (میانی فرس)	انگشت سبابه (نشانه)	مجنب	زائد	مطلق (دست‌باز)	نام وتر
ا (Do مطلق)	ج (Re ♯)	ه (Mi b)	ح (Fa)	ی (Sol ♯)	یب (La b)	یه (Si b)	یح (do)	گام حسینی پایین‌رونده
کو (sol b)	کج (mi ♯)	ک (re ♯)	یح (do)	یو (Si ♯)	یج (La ♯)	یا (Sol)	ط (Sol b)	حسینی از طبقه‌ی ط (Sol b)
کو (sol b)	کج (mi ♯) معادل و (Mi ♯)	ک (re ♯)	یح (do) معادل ا (Do مطلق)	یو (Si ♯)				نغمات اصل حسینی
توضیحات	اعداد پنج نغمه‌ی اصل حسینی با پنج نغمه‌ی گام حسینی پایین‌رونده یکی است.							
۳.۲ مشخصات رکب								
			ح (Fa)	ی (Sol ♯)	یب (La b)			رکب
			خنضر حاد (لج si ♯) با مطلق مثلث (و Mi ♯)	مجنب مثنی (یح do) با مطلق بم (ا Do)	مجنب بم (ج Re ♯) با مطلق زیر (ک re ♯)			روایت عبدالقادر
			سبابه حاد (کط la b) ! با مطلق مثنی (یو Si ♯)	مجنب مثنی (یح do) با مطلق بم (ا Do)	(جا افتاده)	سبابه زیر (کج mi ♯) با مطلق مثلث (و Mi ♯)	زلزل زیر که (fa) با سبابه مثلث (ط Sol b)	روایت عبدالعزیز
			خنضر حاد (لج si ♯) با مطلق مثنی (یو Si ♯)	مجنب مثنی (یح do) با مطلق بم (ا Do)	مجنب بم (ج Re ♯) با مطلق زیر (ک re ♯)	سبابه زیر (کج mi ♯) با مطلق مثلث (و Mi ♯)	زلزل زیر که (fa) با مجنب مثلث (ح Fa)	روایت تصحیح شده
توضیحات								
۴.۲ مشخصات زیرافکند								
یح (do)	یو (Si ♯)	یج (La ♯)	ی (Sol ♯)	ح (Fa)	ه (Mi b)	ج (Re ♯)	ا Do	گام زیرافکند ا Do
کو (sol b)	کد (mi)	کا (re)	یح (do)	یو (Si ♯)	یج (La ♯)	تصحیح بینش ی (Sol ♯) و تصحیح خضرایی یا (Sol)	ط (Sol b)	زیرافکند از طبقه‌ی ط (Sol b)
بنصر زیر (کو sol b)		سبابه بم (د Re) معادل کا (re)	مطلق بم (ا Do) معادل یح (do)	مطلق مثنی (یو Si ♯)	مطلق زیر (ک re ♯)			نغمات اصل زیرافکند
۵.۲ مشخصات اصفهان								
یح (do)	یز (Si)	یه (Si b)	یا (Sol)	ح (Fa)	و (Mi ♯)	د (Re)	ا (Do)	گام اصفهان ا (Do)
کج (mi ♯)	کب (mi b)	ک (re ♯)	یح (do)	یو (Si ♯)	یج (La ♯)	ی (Sol ♯) / یا (Sol)	ط (Sol b)	و (Mi ♯)	گام اصفهان و (Mi ♯)
سبّابه زیر کج (mi ♯)	فُرس بم ه (Mi b)	مطلق زیر (ک re ♯)	مطلق بم (Do ا) معادل یح (do)	مطلق مثنی (یو Si ♯)				نغمات اصل اصفهان به روایت عبدالقادر
سبّابه زیر کج (mi ♯)	فُرس بم (ه Mi b) معادل کب (mi b)	مطلق زیر (ک re ♯)	مطلق بم (Do ا) معادل یح (do)	مطلق مثنی (یو Si ♯)				نغمات اصل اصفهان به روایت عبدالعزیز

توضیح گام اصفهان از طبقه‌ی و (Mi ♯): بینش سومین نغمه‌ی گام اصفهان از تنالیته/ طبقه‌ی «و (Mi ♯)» را «ی (Sol ♯)» (۱۳۶۶، ۱۲۲) و خضرایی آن را یا (Sol) (۱۳۸۸، ۱۳۹) ذکر کرده‌اند. از آنجایی که باید به ط (Sol b) ۱۸۰ سنت اضافه شود و چنین پرده‌ای (۷۶۸ سنت) در گام ارموی وجود ندارد، لذا هر دو پرده‌ی مذکور «ی» و «یا» دقیق نیست ولی از آنجایی که از نغمات اصل اصفهان نیست از آن گذر می‌کنیم.

۲. شدّ صبا

عبدالقادر و عبدالعزیز در مورد تأثیر شَدّ صبا، توضیحی ارائه نکرده‌اند. عبدالقادر در مورد شعبه‌ی صبا چنین ذکر کرده است: «و آن پنج نغمه است بر این موجب: (یو (Si ۴ ۱۰۸۶)، یه (Si b ۹۹۶)، یب (La b ۷۹۲)، ی (Sol ۴ ۶۷۸)، ح (Fa ۴۹۸)). و مواضع نغمات آن از دساتین اوتار عود چنین بُوَد: زاید مَثنی یو (Si ۴)، مطلق مَثنی یه (Si b)، فُرس مِثلَث یب (La b)، مجنّب مِثلَث ی (Sol ۴)، مطلق مِثلَث ح (Fa). و ارباب عمل گویند نوروز عرب است که محط آن بر سه‌گاه باشد و به راهوی نزدیک است درمسموع؛ چنانکه کم کسی از حذاق این فن، بینهما فرق بتواند کرد» (۱۳۸۸، ۱۵۹؛ نک. ج ۳ ستون: نغمات شعبه‌ی صبا در پرده‌های مثنی و مثلث). فواصل مذکور عبارت است از ۹۰، ۲۰۴، ۱۱۴، ۱۸۰. عبدالقادر در مورد شدّ صبا چنین گوید: «... و آن چنان بود که مطلق مثلث را مساوی وسطی فرس بم (Mi b ه) و مطلق مثنی را مساوی دستان ط مثلث (Sol b) و مطلق زیر را مساوی دستان خنصر مثنی (کب mi b) و مطلق حادّ را مساوی وسطی زلزل زیر (کز sol ۴) سازیم. پس استخراج جموع و اجناس را مباشران صاحب ذوق از اوتار عود در این شد توانند کرد» (همان، ۲۰۶). عبدالعزیز نیز همین مطالب را مطرح کرده است (ن. خ کتابخانه‌ی نور عثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۶، ۷۱). هر دو شخصیت، مطلبی در مورد نغمات اصل صبا ارائه نکرده‌اند. اختلاف فواصل از بم به زیر بر اساس سنت عبارتند از: ۲۹۴، ۲۹۴، ۹۰۶ و ۳۸۴. بنابراین هیچ تناسب نغمه‌ای یا فاصله‌ای میان شعبه‌ی صبا و شدّ صبا نیست و احتمالاً فقط بین این دو، تشابه اسمی است. متأسفانه عبدالقادر از اسامی خاص جموع و اجناس شدّ صبا ذکری به میان نیاورده است.

۳. شَدّ خواب

مؤلف *کنزالتحف*، زنگوله را شَدّ النَوم (خواب) و عشاق را شَدّ الضحک (خنده) دانسته است (نک. *کنزالتحف*، تصحیح بینش، ۱۳۷۱، ۱۲۴). با این وجود عبدالقادر و عبدالعزیز بدون ذکر ادوار نغمگی از این شَدّ جهت خواب کردن و خنداندن (دو حالت متناقض) سخن رانده‌اند و ظاهراً کاربرد آن را با گونه‌ی سازی ترجیع همراه کرده‌اند. عبدالقادر و عبدالعزیز، مطالب مشابهی را در مورد این شَدّ بیان داشته‌اند. عبدالقادر در مورد شَدّ خواب چنین توضیح داده است: «و آن چنان بود که اوتار هر یک با ثلاثه ارباع مافوق خود مساوی باشند الّا وتر بم که مطلق او را مساوی مطلق وتر مَثنی سازیم ...» (۱۳۸۸، ۴۲۱). ثلاثه ارباع همان فاصله‌ی طولی $\frac{3}{4}$ یا چهارم درست است. به عبارت دیگر اگر فاصله‌ی نخست Do فاصله‌ی دوم Fa می‌شود (در مورد کوک شدّ خواب جدول ۴، ردیف ۱.۴). عبدالقادر در ادامه‌ی بحث شدّ خواب چنین بیان می‌دارد: «... و در آن شَدّ ترجیعی که مذکور می‌شود گیریم و آن ترجیع آن است که نَقْرهٔ هابطه بر مطلق مَثنی و نقرهٔ هابطه بر بم و باز همین دو نقره را به همین حرکات مکرّر کنیم و نقره صاعده [را] بر بم. اکنون این ترجیع پنج نقره باشد: اوّل بر وتر سایر نقرهٔ هابطه و بر وتر راجع هم نقرهٔ هابطه و باز بر وتر [سایر نقرهٔ هابطه و باز بر وتر] راجع نقرهٔ هابطه و هم بر وتر راجع نقرهٔ صاعده و مثال و صورت آن ترجیع را باز نماییم: <ا ا ا ا ا> و باید که اوتار عود را ثقیل سازند و مضراب بر وتر آهسته، بلکه به اعتدال جَسّ باید کرد و این ترجیع را نیم ساعتی باید گرفت تا مؤثر باشد. و اگر به حلق تلحین نکنند به مجرّد آواز عود خواب زودتر آید» (همان، ۴۲۱). احتمالاً جمله‌ی داخل قلاب هم در نسخه‌ی تصحیح شده‌ی بینش و هم در نسخه‌ی خطی جا افتاده است و بر اساس محتوا می‌بایست چنین نقل می‌شد. عبدالقادر بحث جامعی در مورد ترجیعات در فصل سوم از باب نهم در *جامع الالحان* دارد (همان، ۲۰۰). طبق توضیحات وی، ترجیعات اجرای گونه‌ای ضربی در سازهای ذوات‌الاوتار بوده که از اجرای مضراب‌ها بر وترهای سایر (سیر نغمات) و راجع (واخون) ساخته می‌شده است. مضراب صاعده، مضرابی بوده که نوازنده مضراب را از پایین (اسفل) به بالا (اعلی) بر وتر می‌نواخته است که امروزه با مضراب چپ (۷) در عود شناخته می‌شود و مضراب هابطه برعکس آن بوده که امروزه به آن مضراب راست (۸) می‌گویند (همان ۲۰۱). از توضیحات عبدالقادر چنین برمی‌آید که وی به جای دور یا دورهای نغمگی، این شدّ را مبتنی بر دور ایقاعی ساده تشریح کرده است. در این تشریح، نقره‌های پنج‌تایی در دور ایقاعی موصّل (دور ایقاعی مبتنی بر ترکیبات زمانی برابر) مبنا قرار گرفته، برای تفکیک هر دور از چهار مضرابِ هابطه و یک مضرابِ صاعده استفاده شده است، لذا با توجه به اینکه این مضراب هابطه و صاعده از جهت دینامیکی و طنین متفاوت‌اند، به این وسیله بازشناسی این دور را بیان کرده است (جدول ۴، ردیف ۲.۴). وی در ادامه ذکر می‌کند:

جدول ۳- شدّ صبا.

نغمات شعبه‌ی صبا در پرده‌های مثنی و مثلث			فواصل به سنت	نغمات	وتر
-----			۱۸۷۸	کز (sol ۴)	حاد
-----			۱۴۹۴	کب (mi b)	زیر
زاید مثنی (یو) ۱۰۸۶	مطلق مثنی (یه) ۹۹۶		۵۸۸	ط (Sol b)	مثنی
فرس مثلث (یب) ۷۹۲	مجنب مثلث (ی) ۶۷۸	مطلق مثلث (ح) ۴۹۸	۲۹۴	ه (Mi b)	مثلث
-----			مطلق	[l] (Do)	بم
توضیحات	شعبه‌ی صبا بر وترهای مثنی (دو نغمه) و مثلث (سه نغمه) نواخته می‌شده، گام پائین رونده داشته است.				

«و اگر خواهیم که سامعان را در ضحک آوریم نغمه مطلق وتر بم را ثقیل سازیم و مطلق مثلث را مساوی نقطه نصف بم، چنانکه از مطلق وتر مثلث نغمه یح بم مسموع شود. و چون این وترین را بر نسبت طرفین بعد ذی الکُلّ ساخته باشیم بر خنصرهای وترین معاً، مضراب جَسّ کنیم، بعد از آن بر وسطی زلزل هر دو معاً. پس بر سبّابه هر دو معاً، پس بر مطلق هر دو معاً. و ابیاتی که مناسب ضحک باشد اگر مقارن آن گردانند و بر آن تلحین کنند، تأثیر آن بیشتر باشد. و در وترین مذکورین هر تصرّفی که کنیم چون اجزای وترین را در مقابل یکدیگر گیرند نغمات بر نسب طرفین بعد ذی الکّل مسوم شوند» (ن. خ کتابخانه‌ی نورعثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۴، ۱۱۹b). در نقل فوق سامعان به معنای شنوندگان و ضحک به معنای خنده است. منظور عبدالقادر از ثقیل کردن احتمالاً یک اکتاو بم‌تر است (جدول ۴، ردیف ۴. ۳).

تداوم شدود

در برخی از رساله‌های صفوی یا منسوب به این دوران، از شدود چهارگانه در چیدمان‌های مختلف نام برده شده است. هر شَدّ، از توالی تعدادی آوازه، مقام و شعبه تشکیل می‌شده که شروع و خاتمه‌ی آن یکی بوده است، به عنوان مثال در مورد شَدّ راست چنین بیان شده است (کرامی ن. خ کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، شماره‌ی ۲۵۹۱، ۴۰۹b - ۴۱۰a):

شَدّ اول راست گویند و از آنجا به پنجگاه و از او به گردانیه و از آنجا بوسلیک و از آنجا به پنجگاه عود نمایند چون پنجگاه نموده‌اند سلمک نمایند و از سلمک به اصفهان روند و از اصفهان به نیریز و باز به راست آمده عشاق نمایند و ازو به نوا برند و یک پرده داریم به نهاوند ماکیات روند و از آنجا بیات نمایند و از بیات یک پرده داریم به ماهور و به بیات روند و از آنجا به نوا آمده عشاق بنمایند و بروند به نیشابورک و از آنجا به نوروز عرب و بسته نگار و ازو به ماهور و از نیشابورک روند بازگشته به پنجگاه رود و راست شَدّ کنند.

کرامی از شدود ۱. راست، ۲. دوگاه، ۳. مخالف و ۴. چهارگاه نام برده، شَدّ چهارگاه را نیز همان اوج دانسته، توالی اجرایی هر یک را شرح داده است (همان، ۴۰۹b). در رساله‌ای صفوی منسوب به اوایل دوران صفوی، در مورد راست چنین ذکر شده است: «... و خواجه عبدالقادر در کلیات خود راست را مقدم ساخته او را اُم‌الادوار خوانند، چرا که بازگشت جملهٔ مقام‌ها را به نغمهٔ راست می‌آرند و او را یک‌گاه به این معنی می‌گویند ...» (طباطبایی، ۱۳۲۰، ۱۵). اگر راست یک‌گاه باشد، بنابراین احتمال دارد مخالف نیز نام دیگری از سه‌گاه بوده، بر اساس منابع متعدد عثمانی می‌توان شروع این چهار شدّ را راست (G)، دوگاه (A)، سه گاه (B♭)، چارگاه (C) دانست (به عنوان نمونه DOĞRUSÖZ, 2007,19؛ میثمی، ۱۳۸۹، ۲۱۶). می‌توان احتمال داد که شدود چهارگانه بر اساس منطق گام راست تنظیم شده‌اند؛ به عبارت دیگر هر شَدّ بر روی یکی از درجات چهارگانه‌ی نخستین نخستین گام راست تنظیم می‌شدند. اگرچه ظاهراً خوانندگان یا سازندگان در عمل شدود را با دوگاه شروع می‌کردند. قیصر در *معرفت النغم* از شدود ۱.دوگاه، ۲. راست، ۳. مخالف و ۴. چارگاه نام برده است (ن. خ کتابخانه بادلیان، GB-ob, ouseley ۱۶۰، ۷۳b). در رساله *در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات* او از ۱. دوگاه ۲. راست ۳. مخالف ۴. چهارگاه نام برده شده است (ن. خ کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، مجموعه‌ی ۲۵۹۱، ۷۹۵b). در دایره‌ی الحاقی همین رساله، بدون اینکه مشخص باشد کدام شَدّ نخستین است، از شدود روح، ابوالحسن، پهلوان و مختلف نام برده شده که به نظر می‌رسد که هریک، بخشی از شش آوازه، ۱۲ مقام، ۲۴ شعبه و ۴۸ گوشه را پوشش می‌داده‌اند (همان، ۷۹۶a). عبدالمؤمن بن صفی‌الدین از شدود: ۱. نوا و نیشابورک (آتشی و مشرق) ۲. دوگاه و حسینی و مخالف و عراق (بادی و مغربی) ۳. راست و پنجگاه (شمالی و آبی) ۴. مخالف و عراق (جنوبی و خاکی) ذکر کرده است (۱۳۴۶، ۸۴ - ۸۵). به نظر می‌رسد که مخالف و عراق ذکر شده در شماره‌ی دوم، اضافی و احتمالاً خطای کاتب بوده است. در رساله‌ی *در باب علم موسیقی* از شدود ۱. راست ۲. دوگاه ۳. مخالف ۴. چهارگاه نام برده شده، شَدّ چهارگاه را همان شدّ روح نامیده، در شرح یکایک آنها از دوگاه شروع کرده است (ن. خ کتابخانه‌ی مجلس، شماره‌ی ۶۲۶/۵، ۹۹b). در نسخه‌ی دیگر همین رساله، از ۱. دوگاه، ۲. راست،

جدول ۴- شد خواب.

۱.۴ مشخصات کوک شدّ خواب					
حاد	زیر	مثنی	مثلث	بم	وترها
(کط la b) ۱۹۹۲	(کب mi b) ۱۴۹۴	(یه Si b) ۹۹۶	(ح Fa) ۴۹۸	۹۹۶	مطلق وترها

۲.۴ پرده‌ها، نغمات و راست و چپ ترجیع شدّ خواب					
مطلق بم	مطلق بم	مطلق مثنی	مطلق بم	مطلق مثنی	شروع
یه (Si b) اَ = (۸)	یه (Si b) اِ = (۷)	یه (Si b) اِ = (۷)	یه (Si b) اِ = (۷)	یه (Si b) اِ = (۷)	

۳.۴ اجرای همزمان اکتاوی				
سبّابه مثلث	وسطی زلزل مثلث	خنصر مثلث	مطلق مثلث	شروع
د (Re)	و (Mi ۴)	ح (Fa)	ا (Do)	
سبّابه بم	وسطی زلزل بم	خنصر بم	مطلق بم	
د (Re)	و (Mi ۴)	ح (Fa)	ا (Do)	
توضیحات	مطلق بم یک اکتاو بم‌تر از وضعیت طبیعی کوک شده، مطلق مثلث مطابق مطلق طبیعی بم کوک شده است.			

۳. مخالف و ۴. چهارگاه (بدون صفت برای چهارگاه) نام برده شده است (ن. خ: کتابخانه‌ی مجلس ۲۸۰۴/میکروفیلم کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران ۳۸۰۸، ۲a). در نسخه‌ی دیگر همین رساله، از ۱. دوگاه، ۲. راست، ۳. مخالف و ۴. چهارگاه نام برده شده که مؤلف شَدّ چهارگاه را، شَدّ اوج نیز نامیده است (ن. خ کتابخانه‌ی سپهسالار، شماره‌ی ۲۹۱۳، ۳۶۵a). در نسخه‌ی دیگر همین رساله، از ۱. دوگاه، ۲. راست، ۳. مخالف و ۴. چهارگاه نام برده با این تفاوت که شَدّ چهارگاه را اوج نیز دانسته است (کتابخانه‌ی دانشکده‌ی شرق شناسی لنینگراد/ سن پطرزبورگ، شماره‌ی ۳۹۸۳B، b2). مولانا صحیفی ذوالقدر (د ۱۰۲۲ق) در *ساقینامه‌ی* خویش، از شَدّ روح چنین نام برده است: «مخالف درین دور شد سدّ روح/ مرا دلنوازی کن از شَدّ روح» (فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۶۲، ۳۱۸). به نظر می‌رسد که کاتبان دوران صفوی، بعضاً در کتابت شَدّ روح اشتباه کرده، آن را اوج ثبت کرده‌اند با این تفاوت که شَدّ چهارگاه را اوج نیز دانسته است.

از مطالب فوق می توان چنین نتیجه گرفت که ارتباطی میان شدود سه گانه دوران تیموری، با شدود چهارگانه‌ی صفوی وجود داشته است. زیرا ظاهراً مهم‌ترین شَدّ تیموری یعنی شَدّ روح، در دوران صفوی تحت عنوان شَدّ چهارگاه معرفی شده است، اگرچه اطلاعاتی از دگردیسی این شَدّ وجود ندارد، زیرا تغییرات بنیادی را در آن می‌توان مشاهده کرد.

به نظر می رسد که مفهوم شَدّ در دوره‌ی صفوی، معنای سوم خود را کسب کرده است. در این معنا، شَد ساختار مُدالی مرکب به خود گرفته که تأثیر خاصی را شامل نمی‌شده، در آن تأثیرات مختلف مطرح بوده است، زیرا تأثیرات اسامی مختلف موجود در هر شَدّ، به زعم اظهارات تئوریسین‌های مکتب منتظمیه، متفاوت بوده است، اگرچه ممکن است در گذر زمان، این تأثیرات تغییر کرده باشد. با این همه، محوری برای انسجام بخشی به این شدود بوده که به نظر می‌رسد با شروع و بازگشت به مبدأ هر شَدّ، توانسته‌اند این وحدت را شکل ببخشند. موضوعی که در گونه‌ی نوبت از اقسام تصانیف مرکب مکتب منتظمیه (سرخانه و بازگشت) می‌توان مشاهده کرد.

نتیجه

در نتیجه‌گیری نهایی این تحقیق می‌توان بیان داشت که درک زمانه از تأثرپذیری ادوار نغمگی و تا حدی ادوار ایقاعی (ایقاع موصّل در گونه‌ی سازی ترجیعات)، به زعم عبدالقادر و عبدالعزیز، بازتابی از افکار قومی دوران بوده است؛ موضوعی که می‌توان آن را در آثار مکتب منتظمیه نیز پیگیری کرد. در این تأثیرگذاری، رفتار اجرایی مجریان، نوع موسیقی و رفتار مخاطبان، همراه با شرایط زمانی و مکانی شروط ضروری بوده است. شدود مذکور منحصر به تعداد برشمرده نبوده، حکایت از سیستم بازی در این زمینه برای سازهای زه صدا به ویژه عود داشته است. این شدود برگرفته از موسیقی آوازی و سازی بوده است. در شدّها از کوک‌های غیر معهود (شدّ حسینی) و معهود (شدّ صبا) استفاده شده است. گام‌های شدّ حسینی ظاهراً در عمل از تنالیته/ طبقات معینی (حسینی از طبقه‌ی هفت، زیرافکند از طبقه‌ی هفت و اصفهان از طبقه‌ی هشت) نواخته می‌شده و همگی پایین‌رونده بوده‌اند؛ از مباحث مذکور می‌توان به نغمه‌های پنج‌گانه‌ی اصلِ گام‌های اکتاوی حسینی، زیرافکند و اصفهان از شدّ حسینی پی‌برد که نغمات پنج‌گانه بدین صورت استخراج می‌شده‌اند: نغمه‌ی اول، سوم و پنجم از نغمات ۲۶ تا ۱۶ نغمات سی‌وشش‌گانه (نک. ج ۱) و نغمات دوم و چهارم از نغمات ۶ تا ۱۱ نغمات مذکور. از محتوای مطالب رساله‌های منصوب به دوران صفوی چنین استنباط می‌شود که پیوند اسمی به ویژه در ارتباط با شَدّ روح وجود داشته است. همچنین می‌توان مشاهده کرد که تحّول کیفی مهمی در شدود چهارگانه‌ی صفوی روی داده است. این تغییر کیفی در سه جهت محسوس بوده است: ۱. هر شَدّ مبتنی بر اجرای دوری بوده، به عبارت دیگر دور مبدأ و مقصد یکی بوده است؛ ۲. ادوار نغمگی موجود در هر شَدّ از نظر کمّی توسعه یافته و دارای پیچیدگی‌های بیشتری از منظر تکرار و فرود می‌شده است و ۳. با توجه به توسعه یافتگی ادوار نغمگی دامنه‌ی تأثرات نیز گسترش یافته، طبعاً منحصر به تأثر واحدی نبوده است.

پی‌نوشت‌ها

۱ منظور از «ثلثینِ مثلث» (دو ثلث: دو قسمت از سه قسمت) یعنی فاصله‌ی $\frac{2}{3}$ (نسبت طولی وتر) که در وتر مثلث قرار گرفته است؛ به عبارت دیگر اگر مطلق وتر بم نت Sol باشد ثلثین وتر مثلث (همان انگشت سبابه در وتر مثلث) نت Re است.

۲ در *جامع الالحان* (تصحیح بینش) عبارت «... و مطلق زیر را مساوی وسطی زلزل بم (ه Mi b)...» (۱۳۷۲، ۲۰۶)، با نسخه‌ی خطی کتابخانه‌ی نورعثمانی (شماره‌ی ۳۶۴۴ به خط خود مؤلف) هم‌خوانی ندارد که در این نسخه‌ی خطی چنین ذکر شده است: «... و مطلق زیر را مساوی وسطی فرس مثنی (ک re ۴ ...» (ن. خ، ۱۱۷) و ظاهراً این عبارت درست است (جدول ۲، ردیف ۲. ۲). خضرایی آن را درست تصحیح کرده است (۱۳۸۸، ۴۲۰).

۳ ناخوانا.

فهرست منابع

الارموی، صفی‌الدین عبدالمؤمن بن یوسف البغدادی (۱۳۸۰)، *کتاب الأدوار فی الموسیقی*، به اهتمام آریو رستمی، انتشارات میراث مکتوب، تهران.

اسعدی، هومان (۱۳۸۰)، نکاتی درباره‌ی ذیلی بر مقاله‌ی از مقام تا دستگاه، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، سال سوم، شماره‌ی ۱۲، صص ۶۳ – ۷۹.

بینش، تقی (۱۳۷۱)، *سه رساله‌ی فارسی در موسیقی موسیقی دانشنامه‌ی علائی، موسیقی رسائل إخوان الصفا و کنزالتحف*، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.

پورجوادی، امیر حسین (۱۳۸۱)، در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، سال چهارم، شماره‌ی ۱۵، صص ۴۹ – ۷۰.

خضرائی، بابک (۱۳۹۰)، مفهوم شَدّ و ارتباط آن با نظام دستگاهی، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، سال چهاردهم، شماره‌ی ۵۳، صص ۷۳ – ۱۰۲.

عبدالعزیز بن کمال الدین عبدالقادر (ن. خ)، *نقاوة الادوار*، کتابخانه‌ی نورعثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۶.

عبدالمؤمن بن صفی الدین (۱۳۴۶)، *رساله‌ی موسیقی بهجت الروح، با مقابله و مقدمه و تعلیقات ه. ل. رابینودی برگوماله*، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

فخرالزمانی قزوینی، ملّا عبدالنبی (۱۳۶۲)، *تذکره ی میخانه*، انتشارات اقبال، تهران.

قطب‌الدین محمود بن ضیاءالدین بن مسعود شیرازی (۱۳۸۷)، *رساله‌ی موسیقی از درة‌التاج لغرة‌الدباج (در دو جلد)*، تصحیح نصرالله ناصح‌پور، فرهنگستان هنر، تهران.

قیصر، ابوالحسن، (ن. خ)، *معرفت النغم*، کتابخانه بادلیان، GB-ob, ouseley ۱۶۰، صص a۷۲ – a۷۴.

کرامی، دوره بیگ (ن. خ)، *رساله‌ی کرامیه*، کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، شماره‌ی ۲۵۹۱، صص a۴۰۲ – b۴۱۳.

گُتات، محمود (۱۳۸۴)، جایگاه صفی‌الدین در عالم موسیقی، مجموعه *مقالات همایش بین المللی صفی‌الدین ارموی*، به کوشش احمد صدری، فرهنگستان هنر، صص ۱۰۱ – ۱۱۸.

گمنام، دیباچه: ترشیزی، ظهوری (ن. خ)، *در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او*، کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، مجموعه‌ی ۲۵۹۱.

گمنام (ن. خ)، *رساله در باب علم موسیقی*، کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی، شماره‌ی ۶۲۶/۵.

گمنام (ن. خ)، *رساله در علم موسیقی*، کتابخانه‌ی سپهسالار، شماره‌ی ۲۹۱۳/۱۸، صص ۳۶۳ – ۳۶۵.

گمنام (ن. خ)، *این رساله‌ایست از علم موسیقی*، کتابخانه‌ی شرق‌شناسی لنینگراد (سن پطرزبورگ)، شماره‌ی B۳۹۸۳، صص a۱- a۳.

گمنام (ن.خ)، *بدون عنوان*، کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی، مجموعه‌ی ۲۸۰۴ (میکروفیلم کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران شماره‌ی ۳۸۰۸)، صص a۱، a۲ – b۲.

مبارکشاه بخاری (۱۳۹۲)، ترجمه‌ی شرح *مبارکشاه بخاری بر ادوار ارموی در علم موسیقی*، تصحیح و ترجمه عبدالله انوار، فرهنگستان هنر، تهران.

محمدی، محسن (۱۳۸۰)، ذیلی بر مقاله‌ی از مقام تا دستگاه، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، سال سوم، شماره‌ی ۱۲، صص ۴۱ – ۶۰.

مراغی / المراغی، عبدالقادر بن غیبی الحافظ (ن. خ)، *جامع الحان*، کتابخانه‌ی نورعثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۴.

مراغی / المراغی، عبدالقادر بن غیبی الحافظ (۱۳۶۶)، *جامع الحان*، به اهتمام تقی بینش، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.

مراغی / المراغی، عبدالقادر بن غیبی الحافظ (۱۳۷۲)، *جامع الحان خاتمه*، به اهتمام تقی بینش، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه)، تهران.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۷۰)، *شرح ادوار* (با متن ادوار و زوائد الفائد)، به اهتمام تقی بینش، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۲۵۳۶/ ۱۳۳۶)، *مقاصدالالحان*، به اهتمام تقی بینش، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۸۸)، *جامع الالحان*، مقابله و ویرایش بابک خضرایی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

میثمی، سید حسین (۱۳۷۸)، *بررسی و تحلیل موسیقی دوران صفویه*، رساله‌ی کارشناسی ارشد در رشته‌ی پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، استاد راهنما: دکتر آذین موحد، استاد مشاور: دکتر احسان اشراقی.

میثمی، سید حسین (۱۳۸۰)، خاستگاه و تحول مفهوم اصطلاح دستگاه، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، سال چهارم، شماره‌ی ۱۳، صص ۵۵ – ۶۸.

میثمی، سید حسین (۱۳۸۹)، *موسیقی عصر صفوی*، فرهنگستان هنر، تهران.

الکاشی، یحیی بن احمد (ن. خ)، *کتاب در علم موسیقی از تصنیفات یحیی بن احمد الکاشی در زمان شیخ ابواسحق تصنیف نموده*، کتابخانه مجلس شورای اسلامی، شماره‌ی ۲۲۰۷.

Arsalan, Fazel (2007), Safi al-Din – Urmawi and theory of music: Al-Risala al-sharafiyya fi al-nisab al-Content, Analysis, and Influences, *Foundation for Science Technology and Civilisation*, Publication ID 673, March, 2007, pp. 1-24.

DOĞRUSÖZ, Nilgün and BEŞİROĞLU, Ş.Şehvar (2007), Harîrî bin Muhammed'in Kırşehrî Edvar çevirisinde perdeler itüdergisi /b sosyal bilimler, *Cilt*, 4, Sayı: 1, pp.13-22.

Wright, Owen (1978), *The Modal System of ArabAnd Persian Music_A.D.1250-1300*, Oxford University Press, Oxford.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Triple *Sudud* in the Works of *Maraqi* and his son *Abdulaziz*

Sayid Hossein Meisami*
Assistant Professor, Faculty of Music, University of Arts, Tehran, Iran.
(Received 11 Jun 2018, Accepted 7 Aug 2018)

The subject of this article is to study “Shadd” in the triple specimen presented in the works of Abdulqâdir Maraghi and his son Abdulaziz that is Ruh, Sabâ and Khâb in the late Timurid era and a brief description of its continuation under the title Quadruple Sudud in Safavid era. Shadd had different meanings and this term refers to the following structural distances: the twelve main modes (Advâr), interval of perfect forth (Zul-erba) and tuning (Estekhâb/Kuk: tune). This term is mentioned in the works of Abdulqâdir and Abdulaziz in the third meaning of it. The basis for the description of Estekhâb was based on the most important instrument of the era that was Ud. These tunes have been the main Modes (Six Avâz, twelve Adwâr, and twenty four Shuba), or Advar of Iqâ (probably Movasel) on the genre of Tarjiât. The aim of the formation of these species is to influence the audience, such as: grief, joy, sadness etc. The structure of this paper is based on three main themes: the motivation of formation of Sudud, the structure of triple Sudud and their continuity in the Safavid era. The purpose of this research is to study the sudud which has been affected in the formation of Safavid quadruple, Sudud, and finally the formation of Dastgâhi system. Although Safavid quadruple and Sudud and the structure of the Dastgâhi system have been studied in the recent decades, this topic has not been seriously considered, so the importance of this review is inevitable. The sources of this research are often based on printed treatises and more emphasis on the manuscripts of the Timurid and Safavid periods, or related to the Safavid era. The method used in this research is descriptive - content analysis. One of the most important findings of this research is the following: the perception of the time from the influence of the era of Advar-e Nahmaghi and Advar-e iqayi as Abdulqâdir and Abdulaziz as a reflection of the ethnic thoughts of the era; a subject that can also be followed in the works of the “Systematist School”. In this effect, the executive behavior of musicians, and the behavior of the audience, along with the temporal and spatial conditions have been necessary. The effect of the aforementioned subject is not limited to this number, indicating that this system is open in this process, for chordophones especially for Ud (base instrument). Scales have been used in different tonalities (of seventeen tonalities). The tunes of these Sudud were unregulated non-tetrachords or regular tetrachords. Hossieni Shadd had five tones, among these five: the first, third and fifth tones were in the middle part of tones and the second and fourth were in the bass tones of those thirty-six tones. It can be inferred from the contents of the treatises of Safavid era, that at least there has been a nominal relationship, especially in relation to the Ruh, and probably the triple Sudud effect of the quadruple Sudud.

Keywords
Shadd, Estekhâb (Tune), Effect of modes, Timurid, Safavid.

*Tel: (+98-28) 33365983, Fax: (+98-26) 32511013, E-mail: meysami@art.ac.ir.