موسیقی ردیف و دستگاهی
موسیقی در ایران

شناخت تحلیلی دستگاههای موسیقی ایران

● آریا کبیری

پیش درآمد سخن:

با پوزش از بزرگان موسیقی کشورمان؛ عرضه می دارم که تاکنون کسی تعریف دقیقی از دستگاه به دست نداده است. مرحوم علینقی وزیری (کلنل) در کتاب «دستور تار»، چاپ برلین و مرحوم روح الله خالقی در کتاب «نظری به موسیقی» (دو جلد) و نیز هنرجویان مکتب ایشان همچون مرحوم استاد صبا (در کتاب دوم «دستور سنتور»)، دستگاه را در محدوده مقام، البته مقام معادل گام اروپائی خلاصه دیده اند (نه مقام موسیقی ادواری قدیم).

مرحوم حنانه در کتاب «گامهای گمشده»، دستگاه را مرکب از دو کلمهٔ مجزای دست و گاه پنداشته اند، مرحوم دکتر برکشلی در مقدمه خود به ردیف موسی خان معروفی در مورد دستگاه می فرمایند: «هر دستگاه بوسیلهٔ یک سلسله صداهایی مشخص می شوند که در هر اکتاو شامل یک چهارم درست و یک پنجم درست باشد» البته این تعریف و استفاده از کلمات «در هر اکتاو» این معنی را می رساند که تعریف کننده دستگاه را چیزی بیش از یک مقام می بینند که خود موجب خوشحالی است ولی دواکننده درد نادوای ما از مفهوم و معنی دستگاه نیست. آقای پرویز منصوری نیز در سلسله مقالات خود که تحت عنوان «کاوشی در قلمرو موسیقی ایرانی» به چاپ رسید در معنی دستگاه درمانده می نمایند و درمانده تر از آن، اینکه نمی دانند از کجا و به چه طریق معنی دستگاه را دریابند!

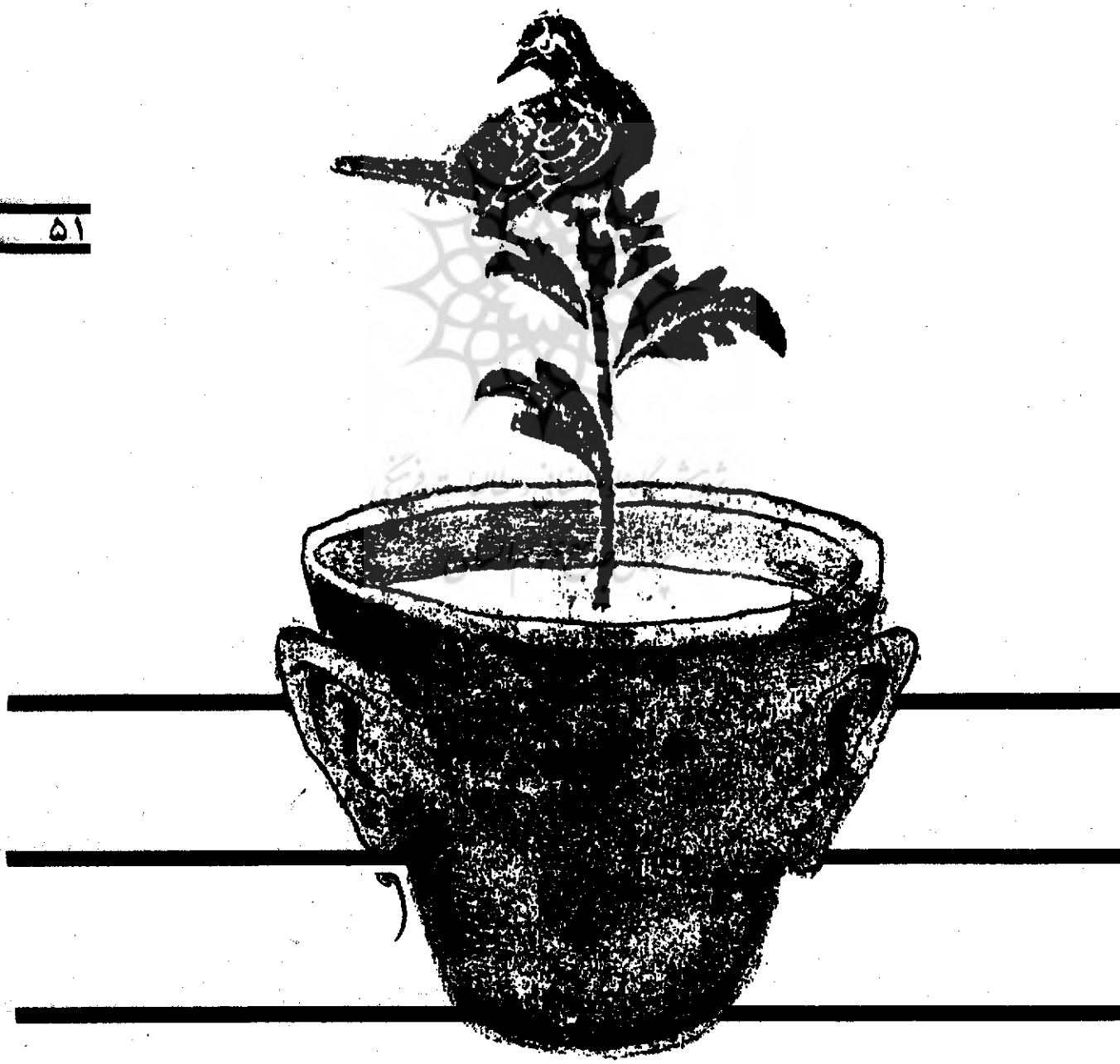
شاید تنها کسی که بیشتر از دیگران سعی نمود دستگاه را جدا از برداشتهای بالا به تعریف بکشاند. آقای مجید کیانی بود که در کتاب «هفت دستگاه...» خود به تعریفی دست یازید. آقای کیانی در باب ردیف و درنهایت دستگاه گفته است: «دستگاهها و آوازهای ردیف جایگزین مقامهای پیشین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ایران هستند. ... در بررسی موسیقی دستگاهی جدید مشاهده می شود که فواصل و درجات و دانگها و ترتیب آنها همانند موسیقی مقامی گذشته است، بسیاری از آنها حذف شده یا تغییر نام داده‌اند و در یک سیستم یا مجموعه که ردیف نامیده می شود در روند ویژه ای در بخشهای گوناگون به نام دستگاهها و آوازها ترتیب می یابند. به عبارتی دیگر ردیف مجموعه ای از مقامهای پیشین است و دستگاه حاوی چند مقام از آن» (صفحهٔ ۳ از بخش دستگاهها و آوازها) گذشته از اینکه مشخص نکردند که دستگاه دقیقاً چیست، اشتباه فاحشی را به نمایش گذاشتند، چرا که ردیف را سرفصل موسیقی امروز کشورمان دیده اند و دستگاه را بخشی از ردیف، در حالیکه ردیف، مربوط به کیفیت و سبک و سیاق اجرائی هر دستگاه است نه مجموع دستگاهها. آنچه که سخن از قانونمندی فواصل موسیقیائی دارد و به عنوان راه یا بستر، امکان حرکت موسیقی را در خود فراهم می آورد دستگاه است نه ردیف و ردیف طریق رفتن در این راه است نه بیشتر.

به عنوان معترضه عرضه بدارم که جای جای موسیقی دستگاهی و لُفت به لُفت این موسیقی، اکثراً، خود بار معنی خویش را به دوش می کشد، پس چگونه می توان ردیف که به معنی نظم پی در پی است را سرفصل هفت دستگاه دید، مگر اینکه هفت دستگاه را از جهت نظم موسیقیائی بتوانیم پی در پی هم و به استدلال در پی هم بنشانیم که نه آقای کیانی اینکار را کرده اند نه کلاً این کار عملی است.

می گفتم که دستگاه مقام نیست، دست و گاه نیست، بخشی از ردیف نیست، پس چیست؟ ضمن اینکه حضور درجات چهارم و پنجم درست در اکتاو در معنی مقام صادق



است در حالیکه دستگاه فراتر از مقام پیمایش دارد ضمن اینکه اگر دستگاه همان مقام بود دیگر چه ضرورتی بر تغییر نام مقام به دستگاه وجود داشت؟ و باز گفتم که دستگاه ردیف نیست، چرا که ردیف، اجرای درجه به درجه و منظّم دستگاه است در قالب مقام و گوشه.

در هر حال به زعم حقیر، دستگاه به معنای مجموعه است. مجموعه ای از چند مقام. امّا بحث اینجاست که چه مقامها و دوایر و با چه قانونمندی و استدلالی با تجمع خود، هر یک از دستگاهها را پدیدار ساختند؟ برای درك مقصود نظری، اجمالی و کوتاه به موسیقی ماقبل دستگاه یعنی موسیقی ادواری می افکنیم.

شاید آخرین کتابی که در مقوله موسیقی مقامی و ادواری در دست باشد، کتاب «بهجت الروح» اثر عبدالمؤمن صفی الدین است که در «موضوع» به موسیقی زمان، خود (به عقیدهٔ فارمر صفویه) می پردازد و به دلیل عرضه نکردن فواصل موسیقیائی امکان بررسی نمی دهد. پیش از این کتاب «رساله موسیقی» محمدبن معمار (بنائی) را در دست داریم که بیش از هفتاد سال پس از نوشته شدن کتاب «مقاصدالالحان» عبدالقادر مراغی نگاشته شده است، در این کتاب نیز همچون کتب قبل از آن، سخن از ۱۲ مقام است و اینکه هر یک از مقامات مشتمل بر دوایری در زیرمجموعهٔ خود هستند که این دوایر با قاعده‌ای منطقی مقام را وسعت می بخشند و بعد سخن از ۲۴ شعبه است، شعباتی که برخلاف مقامها و دوایر ایشان، امکان گردش در خود را ندارند، اگر چه بعضی از این شعبات از هفت فاصلهٔ مقامی نیز برخوردارند. برای شناختن مفهوم مقام و شعبه فواصل، مقام عشاق را در کنار شعبهٔ ماهور قدیم می گذارم

مقام عشاق در گردش

b ب b b ب b b ب b b ب b b

شعبه ماهور ج b b ب b b

می بینیم که مقام، امکانات اجرائی وسیع تری را فراهم دارد ضمن اینکه بعضی از شعبات ۲۴، گانه خود در فواصل مقامها قابلیت اجرا می یابند. حال وجود حدود ۸۴ دایره و مقام (مجموع فواصل موجود اعم از ملایم و غیرملایم) به اضافهٔ ۲۴ شعبه و نیز ۶ آوازه (که ضمن استقلال، هر یک از جمع بعضی از فواصل دو مقام مختلف شکل می گرفتند) چه درهمی و چه بهم ریختگی در یادگیری و بعد اجراء را فراهم می آورد. دستگاهها در حقیقت جهت جمع آوردن منطقی این همه، شکل یافتند. هفت دستگاهی که با قانونمندی دقیقی توانست اینهمه را در شکلی منطقی در خویش جمع کند و به نظم بکشاند.

من برای شروع، ماهور را برگزیدم و به همین خاطر با دستگاه ماهور بحث را می گشایم.

دستگاه ماهور

آقای کیانی دستگاه ماهور را از مقامها و دوایر زیر، جمع یافته دیدند (صفحات ۳۲ و ۳۳ بخش دستگاه و آوازهای کتاب هفت دستگاه):

۱ـ عشاق قدیم b ب b b ب b b

۲ـ عشاق از درجه چهارم b ب b b ب b b

۳ـ مقام راست b ج ج b ج ج b

۴ـ دایرهٔ دلگشا b ب b b ج ج b

۵ـ دایرهٔ بوستان b b ب b ج ج b

۶ـ دایرهٔ سَبَ (ملایم ۲۲) b b ب b ج b

ایشان این ۶ مقام و دایره را، نه بر پایهٔ استدلال که با پی گیری ملودیهای مورداجرا در دستگاه ماهور امروز استخراج کردند. مقامها و دوایری که هیچ دلیلی برای حضورشان در مجموعهٔ ماهور نیست. فواصل اول و دوم که عشاقند. فواصل سوم مقام راست است دوایر ۴ و ۵ جز و زیرمجموعه های مقام راستند و فواصل ششم جزو زیرمجموعهٔ راهوی محسوب می شود. (همین اشتباه در اجراء و برداشت از اجراء بود که موجب شد فواصل «راست و پنجگاه» و «ماهور» یکی دیده شوند که به هیچ وجه اینگونه نیست)

اگر به مقام عشاق و دوایر زیرمجموعه آن توجه کنیم می بینیم که این فواصل به اعتبار منطقی دقیق شکل یافته اند:

دایره ۱ عشاق (مقام) b ب b b ب b b

دایرهٔ ۲ b b ب b b b

دایرهٔ ۳ b b ب b b b

دایرهٔ ۴ b ج ج b ب b b

دایرهٔ ۵ b ج b ج ب b b

دایرهٔ ۶ b b ج ب b b

دایرهٔ ۷ ج ج b b ب b b

دایرهٔ ۸ ج b b ج ب b b

می بینیم همهٔ دوایر از چهارگانه یا ذی الاربع ب b b برخوردارند همان چهارگانه ای که نمود اصلی مقام عشاق است. که توجه به این منطق راهگشای بسیار مناسبی است برای پی بردن به شکل گیری منطق هر دستگاه.

این منطق موسیقیایی قدیم را نگاه می داریم و به سراغ ماهور می رویم که چرا عشاق با فواصل چهارگانهٔ اصلی ب b b به ماهور تغییر نام داد.

ماهور از جهت ذی الاربع (چهارگانه؟ چهار نغمه؟) با عشاق مشترك است یعنی هر دو از نمود ب b b برخوردارند، پس هر ناظمی در ابتدای جمع کردن مجموعه ای با سرفصل فواصل ذی الاربع ب b b می توانست هر یک از این نامها، عشاق یا ماهور را به عنوان نام دستگاه خود برگزیند، با توجه به پنداری که در بکارگیری حتمی کلمات ایرانی در این مجموعه سازی (شکل دادن به دستگاهها) وجود دارد استفاده از نام ماهور در مقابل عشاق عربی معقول می نمود (از نظر ما هم شاید). برای

قبول این استدلال به اسامی دستگاهها و سایر عناوین مهّم موجود در دستگاهها توجه می کنیم: راست پنجگاه ـ چهارگاه ـ سه گاه ـ همایون ـ نوا ـ ماهور شور، و یا گوشه که بعداً خواهم گفت که در مقابل بحر موسیقیائی، مطرح شد و آواز بجای مقام و غیره (لازم به تذکر است که نظیری از فواصل بالا را اعراب با نامهای زیر دارند:

رَست (در مقابل راست پُنجگاه ما) ـ سیکا (در مقابل سه گاه ما) ـ نَهوند یا شاید نهاوند در مَقابل اصفهان ما ـ بیات عجم (در مقابل ماهور ما) ـ بیات (در مقابل شور ما) و حجاز (در مقابل همایون). که بعداً در زمان توضیح چهارگاه به موضوع مهمی برخواهیم خورد که این دستگاه اولاً ایرانی ترین است ثانیاً برخلاف اشتباه بیشتر اصحاب تحقیق اخیر موسیقی، چهارگاه همان سه گاه در حالتی دیگر نیست. که بماند برای بعد.

برگردیم به اینکه چرا نام ماهور در شرایط مشابه بجای نام عشاق نشست که گفتیم اولین موضوعی که ماهور با چهارگانه ب b b را به دستگاه می کشاند ذی الخمس ها یا پنجگانه هایی است که در پی ب b b قرار خواهند گرفت ببینم با چه استدلال و یا چه قانونمندی؟

ما ۶ نوع چهارگانه داریم که اگر یک طنینی به آخر این چهارگانه بیفزاییم اولین و مهمترین پنجگانه های موسیقی ما را شکل می دهند:

ب b b + b ماهور (عشاق) ب b b
ب b b + b نوا ب b b
ب b b + ب b b بوسلیک ب b b
ج ج b + b راست ج ج b
ج b ج + b رهاوی ج b ج
ج ج b + b حسینی ج ج b

در این مرحله به استدلال منطقی دیگری نیاز داریم که به ما بگوید اوّلین تا ششمین پنجگانه به چه ترتیب و نظمی پشت هم واقع می شوند یعنی اینکه اولین پنجگانه کدامست و به همین ترتیب تا ششمین پنجگانه:

ب b b اولین چهارگانه (ذی الاربع) است چرا که ابعاد طنینی (b) آن در ابتدای فواصلند و بالحال ب b b اولین پنجگانه یا ذی الخمس است. حال ببینیم حرکت به سوی دومین چگونه است. از جهت منطق و ریاضی جابجائی به شکل زیر باید انجام گیرد (لازم به توضیح است که همهٔ فلاسفه قدیم منجمله شمس آملی در کتاب «نفائس الفنون فی عرایص العیون» مکتوب در قرن هشتم هـ. ق موسیقی را در بخش ریاضی به تعریف کشاندند):

د	ج	ب	الف
$b^1 b^2 ب^2 b^3$	$b^1 b^2 ب^2$	$b^1 ب^2 b^3 = b^2 b^1 ب^3$	$b^1 b^2 b^3$

ح	ز	و	هـ
$b^1 ج^2 ج^3$	$b^1 ج^2 ج^3$	$ج^1 b^2 ج^3$	$ج^1 ج^2 b^3$

پس می توانیم با این منطق، پنجگانه ها را به شکل و ترتیب زیر بنشانیم:

و	هـ	د	ج	ب	الف
b ج ج b ج b ج	ج b ج b ب b b	b ب b b b	ب b b ب b b	b ب b b ب b b	b b ب b b

غیر از این پنجگانه ها ـ چهارپنجگانه دیگر نیز امکان شکل گیری دارند با این تفاوت که در انتها، بجای ط از ب (بقیه) و ج (مجنب) برخوردارند:

ز	ح	ی	ك
ج ج b b ج b b ج	ج b b ج b ب b b	b ب b b ج b b	b b ب b b

حال اگر این ذی الخمسها در پی ذی الاربع (b b-) ماهور واقع شوند فواصل زیر را پدیدار می سازند:

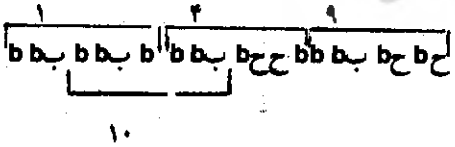
شعبهٔ ماهور قدیم ج ج b b ب b b
نامطبوع ج b b ج ب b b
(زیرمجموعهٔ عشاق) دایرهٔ دوستکامی ج b ج b ب b b
ب b b b ب b b

معادل گام بزرگ غربی است که در دستگاه حضور دارد.

و حال به ترتیب فواصل زیرمجموعهٔ دستگاه ماهور را به تصویر می کشیم:

۱ـ دایرهٔ عشاق b ب b b ب b b
۲ـ نامطبوع (در کتاب بنائی) b b ب b ب b b
۳ـ نامطبوع b b b ب b b
(زیرمجموعهٔ عشاق) ۴ـ دایرهٔ دوستکامی b ج ج b ب b b
۵ـ نامطبوع b ج b ج ب b b
۶ـ نامطبوع b b ج ج ب b b
۷ـ شعبه است ج ج b b ب b b
۸ـ نامطبوع ج b b ج ب b b
(زیرمجموعهٔ عشاق) ۹ـ دایرهٔ بخاری (بخارائی؟) ج b ج b ب b b
۱۰ـ ب b b b ب b b

می بینیم از فواصل فوق تنها فواصل ۱ و ۴ و ۹ و ۱۰ امکان جای گرفتن در دستگاه ماهور را دارند، ضمن اینکه فواصل شمارهٔ ۱۰ خودبخود و با جمع ۱ و ۴ و ۹ بر ماهور می نشیند.



لازم نیست که در اینجا به مفهوم ۶ دانگ در موسیقی ایران بپردازم، تنها می گویم و می گذرم که در ماهور نیز شش دانگ حضور دارد، که بعداً در مورد اینکه شش دانگ خواندن یا تا شش دانگ خواندن چیست؟ مطالبی عرضه خواهم داشت.

برمی گردیم به ماهور، می بینیم آنچه که در دستگاه ماهور جمع آمده است فواصلی با سرفصل ب b b هستند که حضور یک قانونمندی حتمی را در شکل گیری دستگاه نشان می دهد در حالیکه در برداشت آقای کیانی (صفحات ۳۲ و ۳۳

آوازها و دستگاهها) دیده بودیم که فواصلی با ذی الاربع ج ج♭ (مقام راست و دوایر دلگشا و بوستان) و نیز با ذی الاربع ح ح♭ (دایرهٔ سَب) ماهور را می سازند که هیچگونه دلیلی برای حضور در این دستگاه ندارند، این نوع برداشت اینگونه القا می کند که:

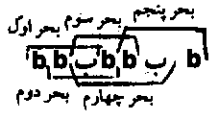
الف: برای تشکیل یک دستگاه هیچ منطق و برهانی وجود نداشته است.

ب: این امکان بود (و ناگزیر هست) که بجای مثلاً مقام راست از مقام حسینی استفاده می شد یا زنگوله و یا هر دایره یا مقامی به دلخواه. اصولاً از آنچه که سینه به سینه و برای نواختن به ما عرضه شده است، (با همهٔ اختلافهای موجوده در این انتقال) نمی توانیم به نظم قانونمندی یک موسیقی برسیم چرا که اولین شنود بوسیله دو نوجوان بنامهای میرزا عبدالله (استاد) و میرزا حسینقلی (استاد) و از پشت پرده انجام یافته است، بدین ترتیب که نقل است این دو بزرگوار موسیقی را (از ترس) از پشت پرده از آقا غلامحسین شنیدند و استاد آقا غلامحسین خود اینهمه را از علی اکبرخان فراهانی آموخت. و بخاطر سپرد و بعد به دیگران منتقل کرد، ضمن اینکه در مورد شخص استاد فراهانی منقول است که ایشان بسیاری از قطعات را در خواب و یا از شیطان دریافته است (مقدمهٔ مهدیقلی خان هدایت در ردیف موسی خان معروفی)، که این قصه ها و نفس انتقال سینه به سینه امکان هر اشتباهی را فراهم می آورد قبل از پایان این بخش به جمله ای از مهدیقلی خان هدایت که در کتاب دستگاههای موسیقی ایران نوشته دکتر سپنتا مضبوط است اشاره می کنم تا از این مجمل حدیثی مفصّل بخوانید:

«... موسیقی اخیر زمان قاجار، اجرای قطعات خود ساخته و من درآوردی است با استفاده از اسامی و عناوین موسیقی گذشته ...» «نقل به معنی»

گوشه ها و گردش ملودی در ماهور

چه در دستگاه به زعم من قانونمند و چه در دستگاه مورداجرای امروزمان ببینیم چه ملودیهایی حضور و به چه ترتیبی گردش دارند: قبلاً لازم است به توصیف گوشه بپردازم اگر آنچنانکه امروز مرسوم است، همهٔ قطعات موجود و مورداجرا در هر دستگاه را گوشه بنامیم مسلماً راه خطائی رفته ایم چرا که گوشه حتماً یک آهنگ یا قطعه یا ملودی نیست بلکه گوشه به فواصل کوچکی از یک دستگاه اطلاق می شود. کلمه گوشه را اولین بار در کتاب «بهجت الروح» می بینیم که مختصراً توصیف آن رفت. در این کتاب، گوشه، براساس تشکیلات یک مقام شکل گرفته است. یعنی اینکه هر مقام دو شعبه دارد و هر شعبه دو گوشه باز هم می بینیم گوشه به عنوان کوچکترین فواصل معنی گرفته است. ضمناً در کتب مراغی و بنائی به فواصلی بنام بحر اشاره دارد و آن اینکه هر مقام از پنج فاصله با نام بحر شکل می گیرد:



می بینیم این بحور ضمن اینکه فواصل برابر دارند امّا موقعیت برابری ندارند چرا که بحر اول از درجه اول تا در جه چهارم را می پوشاند، در حالیکه بحر سوّم ضمن اینکه از فواصل b ب♭ (بحر سوم) سود می برد ضمناً امکان بهره یابی از بحور قبل و بعد خود را نیز دارد. ضمن اینکه بحر اول امکان حضور بطرف درجات زیرتر را می یابد و بطرف بم حرکتی ندارد. ما این معنی را در حرکت موسیقیایی گوشه ها نیز می بینیم و حقیر احتمال قریب به یقین می دهد که گوشه ها فارسی شدهٔ فواصل بحورند.

برمی گردیم به ماهور، اولین مقامی که در ماهور به عنوان دستگاه عرض وجود می کند فواصل زیر است:

۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸

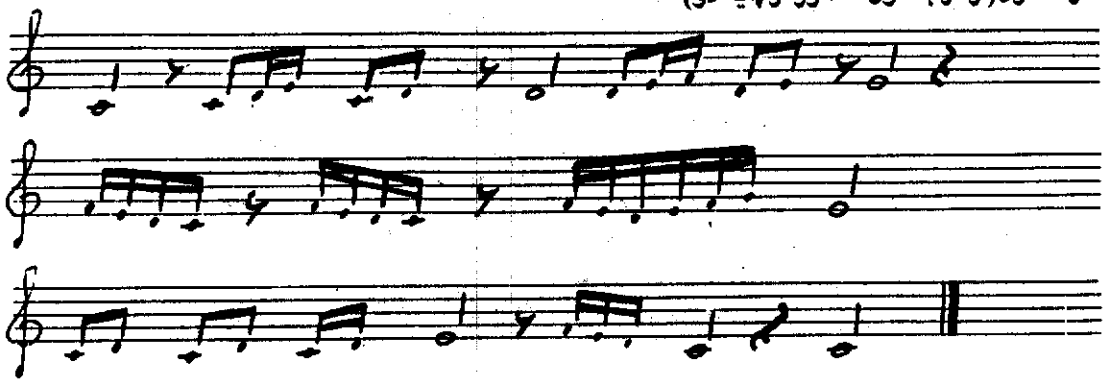
b b ب b b ب b

ولی عیب اینکه ما ماهور را از درجهٔ ۴ شروع و نیز براین درجه فرود می آوریم. یعنی پایه مان را در ماهور بر درجهٔ ۴ استوار می بینیم و همینگونه است در مورد سایر گوشه ها:

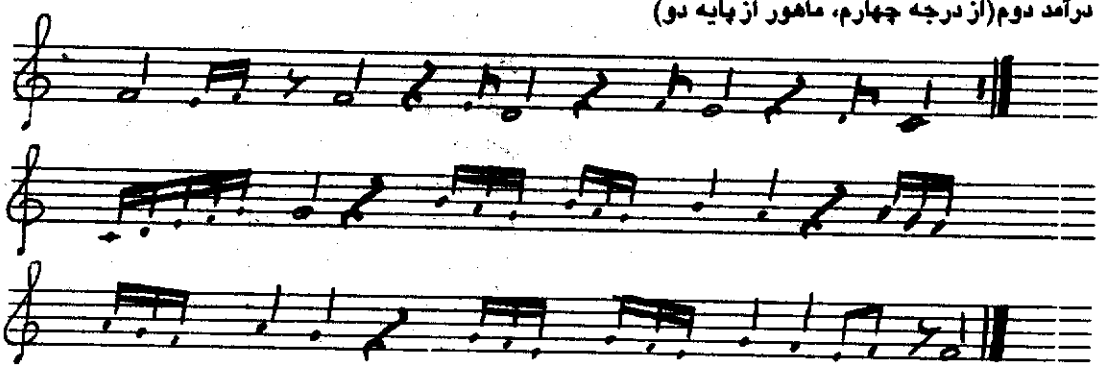
گشایش درجه پنجم ـ سه گاه آذری (کشته و مرده) درجه ششم و فیْلی درجه هشتم.

از درجات اول تا چهارم برای مانور درآمد ماهور بطرف بم استفاده می کنیم ـ برای اینکه به نتیجه و استدلال جدیدی دست یابیم و اشتباه مهّم دیگری را عرضه کنیم دو درآمد ماهور، را یکی از درجه اول و دیگری از درجه چهارم

درآمد اوّل (از درجه اوّل، ماهور از پایه دو)



درآمد دوم(از درجه چهارم، ماهور از پایه دو)



می نویسیم تا به مقایسه بنشینیم:

می بینیم که درآمد اول با آغاز حرکت از درجه اول دستگاه (در اینجا نُت دو) نقش ساده ایست از آنچه که امروز به عنوان درآمد راست پنجگاه می نوازیم. درآمد دوم نیز درآمدی است بر ماهور که از درجهٔ چهارم دستگاه (در اینجا نت فا) آغاز حرکت دارد، هر دو درآمد در محدودهٔ دستگاه ماهورند و درآمد اول بخاطر عدم امکان حرکت بطرف بم، فضای گسترده‌ای ندارد همانگونه که در حالت درآمد راست پنجگاه امروزی دیده می شود.

نتیجه اینکه آیا آنچه که امروز به عنوان راست پنجگاه می نوازیم (با همان فواصل ماهور) در حقیقت درآمد اول ماهور یا مقدمه اصلی نبود؟ که به دلیل اشتباه در انتقال معنی و نیز اشتباه در نواختن شکسته در ماهور که با فواصل راست انجام پذیرفته است بدین حالت درآمده است.

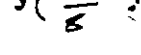
شکسته در فواصل b ج ج‌ب b و یا در منطقهٔ وسیع تری از محدودهٔ دستگاه ماهور و بصورت گوشه ای با امکانات b ب b/b ج ج b/ ب b در مقابل راست یعنی b ج ج b ج ج b واقعاً شکسته است نه راست. اهل فن حتماً معنی حرف حقیر را دریافتند. می بینیم شکسته مثل بسیاری از گوشه های دیگر دستگاهها بار معنی خویش را به دوش می کشد. در هر حال چون شکسته به اشتباه بصورت راست در ماهور نواخته شد این شُبهه را فراهم ساخت که دستگاه راست پنجگاه بخشی از دستگاه ماهور است (که در گذشته تر عکس این معنی را می دیدند) تا بدانجا که مرحوم وزیری و مرحوم خالقی و نیز مرحوم استاد صبا (در کتاب دوم سنتور) راست پُنجگاه را راست پنجگاه و جزیی از دستگاه ماهور معرفی داشتند (که البته به زعم ایشان بخشی از گام ماهور).

قبل از اینکه به گردش ملودی در دستگاه ماهور بپردازم و این معنی را به شرح بکشم که بر هر درجه چه گوشه ای می نشیند و فرق گوشه با قطعه چیست و غیره در این مرحله اختصاراً به موضوع قطعات عام می پردازم و پس از گذری کوتاه در این باب، بحث در دنباله موضوع را به مقال بعد می سپارم.

قطعات عام در ردیف دستگاهی:

این قطعات از ریتم ثابت (ضرباهنگ مشخص) ولی ملودی یا آهنگ متغیر، بهره می گیرند. اطلاق کردن گوشه به این قطعات یک غلط فاحش است، چرا که گوشه بر درجهٔ مشخص از دستگاه مشخص می نشیند و به اعتبار شاهد گرفتن همین درجهٔ خاص از دستگاه خاص، گوشه نامیده می شود مانند گشایش که تنها درجهٔ دوم دستگاه ماهور را شاهد می گیرد (درجه دوم به نسبت درآمد که درجهٔ اول است) و یا گوشه فیلی باز هم در ماهور که درجهٔ پنجم را به نسبت درآمد شاهد می آورد و غیره در حالیکه قطعات عام مثلاً نظیر کرشمه، در همه گوشه ها و بالمآل در همهٔ دستگاهها قابلیت اجراء دارند. چند نمونه از قطعات عام را با ضرباهنگ خاص و مشخص شان عرضه می دارم و با همین شرح کوتاه به این بخش خاتمه می دهم.

۱ـ کرشمه با ریتم یا ضرباهنگ

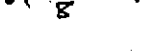


متناسب بر وزن شعری ثابت مفاعلن فعلاتن.

۲ـ چهارپاره (چهارباغ) با ریتم یا ضرباهنگ

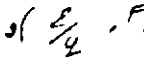
متناسب با وزن شعری ثابت فعلن فعول.

۳ـ جامه دران با ریتم و ضرباهنگ



متناسب با وزن ثابت شعری مفاعلن فاعلات.

۴ـ خوارزمی با ریتم و ضرباهنگ



متناسب با وزن شعری فعلن فعلن.

و مثنوی بر وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات ـ زنگ شتر، حزین، پیش زنگوله، بسته نگار، دوبیتی و ... بسیاری دیگر و نیز سخنی در معنی پنجه ها مانند نیچه شعری نیچه کردی (که اشتباهاً گوشه خوانده می شوند) و همچنین است گرایلی شستی، دو تا یکی، کرشمه رضوی و ... و ... بسیاری مطالب تحقیقی دیگر.