

نرگس ذاکر جعفری

جایگاه مقام در موسیقی دستگاهی ایران

فصلنامه هنر
شماره ۷۲

۲۰۱

مقام از جمله واژگان موسیقایی است که از سده هفتم هجری قمری در رسالات موسیقی ظاهر شده است و نخستین بار توسط قطب‌الدین شیرازی در رساله *دره التاج لغرة الدباج* به کار رفته (مسعودیه، ۱۳۷۶: ۱۹) و از زمان ظهور آن تاکنون به مفاهیم متعددی به کار گرفته شده است.

آنچه مشهود است، مقام از بنیادی‌ترین مفاهیم موسیقی پیش از نظام دستگاهی ایران محسوب می‌شده و قبل از پیدایش نظام دستگاهی، موسیقی ایران تحت نظام مقام‌های مختلف شناخته می‌شده است. ظاهراً واژه «مقام» در متون مربوط به اوایل شکل‌گیری نظام دستگاهی جایگاهی نداشته است و مؤلفانی که جزء اولین نظریه‌پردازان موسیقی دستگاهی محسوب می‌شوند نظیر مخبرالسلطنه هدایت و فرصت‌الدوله شیرازی نیز از این واژه استفاده نکرده‌اند. با بررسی متون مربوط به موسیقی دوره ناصری می‌توان مشاهده کرد که کاربرد واژه «مقام» در این متون جایی ندارد و از مقام تنها در بخش موسیقی مربوط به پیش از نظام دستگاهی استفاده شده است.^۱ از طرف دیگر در این متون از کلمات «زمینه» و «جنس» به عنوان معادل «مقام» و «مایه» امروزی استفاده شده است. همچنین موسیقی دانانی چون علینقی وزیر که از موسیقی غرب بهره داشتند، واژه «مد» (Mode) را به این منظور به کار می‌برده‌اند.^۲

در پی تحولات تاریخی که بسیاری از واژه‌ها جای خود را به واژگان دیگر داده‌اند، مفهوم امروزی

«مقام» نیز نسبت به مفاهیم پیشین آن دگرگون شده است. امروزه با این که محتوای مقام در موسیقی دستگاهی تغییر شکل یافته، با این حال این واژه کاربرد فراوانی در موسیقی دستگاهی معاصر پیدا کرده و به ویژه در چند دهه اخیر بین موسیقی دانان رواج بیشتری یافته است.

امروزه «مقام» در موسیقی نواحی ایران و همچنین در کشورهای همجوار با مفاهیم متعدد و متفاوتی روبه روست. در موسیقی دستگاهی نیز این واژه طیف معنایی مختلفی را دربرداشته است و از زمان رواج واژه «مقام» توسط موسیقی دانان قرن اخیر در نظام موسیقی دستگاهی، مفاهیم متنوعی را به خود گرفته است. از این رو موارد استفاده آن بین موسیقی دانان معاصر با اختلاف نظر همراه گشته و ابهاماتی را موجب شده است. از جمله مفاهیمی که با واژه «مقام» مترادف در نظر گرفته شده اند عبارتند از: مایه، مد، گام، تنالیت، سیستم مدال و حتی دستگاه. در نوشتار حاضر پیش از تبیین ویژگی های مقام در موسیقی دستگاهی، ابتدا مروری به مفاهیم متعددی که از آن برداشت شده، خواهیم داشت.

روح الله خالقی در کتاب «نظری به موسیقی» واژه «مقام» را به مفهوم «گام» و واژه «مایه» را به مفهوم «تنالیت» به کار برده است: «مقام ماهور و راست پنجگاه یکی است و تنها اختلاف در مایه است، چه ماهور را در مایه دوی بزرگ (در تار) و راست پنجگاه را در مایه فای بزرگ می نوازند که مقام هر دو یکی است (یعنی بزرگ است)». (خالقی، ۱۳۷۳: ۱۲۷) و یا در جایی دیگر واژه های مقام، گام و دستگاه را به صورت مترادف به کار برده است: «باید دانست که از پنج دستگاه (مقام) فوق ماهور شبیه به مقام بزرگ است.» (همان: ۱۲۹)

خالقی در کتاب خود گام های ماژور و مینور را ملاک اصلی سنجش دستگاه های ایرانی قرار می دهد و آن را با نام مقام بزرگ و کوچک می نامد و نتیجه می گیرد که در موسیقی ایرانی فقط پنج دستگاه، پنج مقام و یا پنج گام مختلف موجود است^۳: «هر دستگاه نماینده یکی از مقامات موسیقی ایرانی است و تمام آواها تحت پنج مقام مختلف طبقه بندی می شوند.» (همان ۱۲۷)

در موسیقی کلاسیک غرب گام عبارت است از صداها یا نت هایی که به طور متصل میان فاصله اکتاو قرار دارند. (پورتراپ، ۱۳۷۸: ۵۲) بدین ترتیب گام به ردیف منظم نت ها در یک هنگام گفته می شود که موسیقی دستگاهی ایران با این مفهوم بیگانه است، زیرا حرکت اصلی گوشه ها در محدوده دانگ ها انجام می شود. به این دلیل ثوری علینقی وزیری و روح خالقی انتقادهایی را از جانب صاحب نظران دربر داشته است. از طرف دیگر در هر سیستم موسیقایی نغماتی به عنوان مصالح صوتی مورد استفاده قرار می گیرند که با تعداد و فواصل معین، این سیستم صوتی را تشکیل می دهند. این مجموعه نغمات را که به طور بالقوه در یک هنگام وجود دارند، گام بالقوه^۴ نامیده می شود که با گام های ماژور و مینور موسیقی کلاسیک غرب مترادف نیست. به عنوان مثال در موسیقی کلاسیک دوازده نغمه به طور بالقوه در یک هنگام وجود دارد و در موسیقی دستگاهی ایران نیز در یک هنگام هجده نغمه به طور بالقوه موجود است. بدین ترتیب می توان گفت گام بالقوه از نظر نقشی که در

موسیقی دارد عبارت است از مصالح صوتی مورد استفاده در قطعات موسیقی.

با بررسی گوشه‌های موسیقی دستگامی خواهیم دید که هر گوشه‌ای در محدوده‌ای از صداهای اصلی حرکت می‌کند و حرکت اصلی گوشه‌ها در قالب یک دانگ صورت می‌گیرد، نه یک هنگام.

از دیگر واژه‌هایی که به صورت مترادف با «مقام» استفاده می‌شوند، «مد» و «مایه» هستند که کاربردشان در بین موسیقی دانان رواج بیشتری دارد. در این مورد هرمز فرهنگ گفته است: «هر سه واژه مایه، مقام و مد را می‌توان با مفاهیم کم و بیش یکسان به کار برد (آن گونه که امروز به کار می‌رود)». (فرهت، ۱۳۸۰: ۴۸)

برخی از موسیقی دانان به منظور اجتناب از اصطلاح مقام، از واژه‌های مد و مایه استفاده می‌کنند؛ زیرا مقام را تداعی‌گر نظام موسیقایی پیش از نظام دستگامی می‌دانند. در این راستا داریوش پیرنیاکان استعمال واژه مقام را در موسیقی دستگامی معاصر صحیح نمی‌داند و به جای استفاده از اصطلاحات «مقام» و «مقام گردی» واژه‌های «مد» و «مدولاسیون» را به کار می‌برد (ذاکر جعفری، ۱۳۸۳: ۲۰۶). همچنین در کتاب «نگرشی نو به تئوری موسیقی ایران» از واژه مقام پرهیز شده و به جای آن از کلمات «مد» و «مایه» استفاده شده است. ۵ (طلایی، ۱۳۷۲: ۱۱). از سوی دیگر برخی از موسیقی دانان به منظور پرهیز از واژه‌هایی که از نظام‌های موسیقایی دیگر قرض شده، واژه «مقام» را مناسب‌تر می‌یابند، از جمله هرمز فرهنگ (فرهت، ۱۳۸۰: ۵۳)، مجید کیانی (کیانی، ۱۳۷۱: ۳۹) و همچنین حسین علیزاده در مصاحبه (ذاکر جعفری، ۱۳۸۳: ۲۲۱)

استفاده از واژه «مد» و «مایه» به جای کلمه مقام خالی از اشکال نیست. «مقام» به مفهوم واژه «مد» در موسیقی غربی نبوده است. مقوله «مد» با مدهای کلیسایی در ارتباط بوده که مانند گام‌های مازور و مینور از هفت صدای متفاوت و یک صدای هشتم که تکرار صدای اول در یک اکتاو بالاتر است تشکیل می‌شود، ولی الگوی پرده‌ها و نیم پرده‌ها در آن متفاوت است. (کیمی‌ین، ۱۳۷۷: ۱۴۸). از آن جا که واژه مد به مفاهیم موسیقی دستگامی ایران وابسته نیست و همچنین ماهیت آن در محدوده یک هنگام تعریف می‌شود، بهتر است تا حد امکان از این واژه استفاده نشود. واژه «مایه» مفهومی نزدیک‌تر را با «مقام» دارا است و از آن جا که با مفاهیم موسیقی دستگامی نیز در ارتباط است، کاربرد وسیع‌تری در میان موسیقی دانان دارد. ولی تعاریفی که از آن انجام شده، ابهاماتی را پدید آورده است. روح اخالقی واژه «مایه» را به مفهوم تنالیت به کار برده است: «ماهور را در مایه دوی بزرگ (در تار) و راست پنجگاه در مایه فای بزرگ می‌نوازند.» (خالقی، ۱۳۷۳: ۱۲۷). همچنین پورتراب در این راستا آورده است: «مایه یا تنالیت به ردیف منظم و نامنظم صداهای یک گام گفته می‌شود. پس هر قطعه موسیقی در مایه یا تنالیت معینی ساخته می‌شود. مثلاً مایه دو...» (پورتراب، ۱۳۷۴: ۵۲). با در نظر گرفتن این که مفاهیم موسیقی دستگامی را نمی‌توان با معیارهای تئوری موسیقی غربی سنجید، مترادف انگاشتن مایه و تنالیت، آن را با مقوله موسیقی دستگامی بیگانه می‌سازد.

شاخصه‌های مقام

پیش از ارائه تعریفی مشخص از «مقام» ابتدا به بررسی ویژگی‌ها و شاخصه‌های آن خواهیم پرداخت.

۱- تعداد نغمات (یک دانگ یا گاهی بیشتر)

با مراجعه به گوشه‌های موجود در دستگاه‌ها می‌توان مشاهده کرد که گوشه‌های مذکور در محدوده‌ای از صداهای اصلی حرکت می‌کنند و حرکت اصلی آنها در قالب یک دانگ است. در گوشه‌هایی نیز که گستره ملودی بیشتر از یک دانگ است، حرکت ملودی در قالب دانگ‌های مختلف دستگاه است. به عنوان مثال در گوشه دلکش ترکیب دانگ‌ها بدین صورت است:

دو - ر - می کرن - فا - سل

سل - لا کرن - سی بمل - دو (لطفی، ۱۳۸۱: ۷۷)

بنابراین از تفاوت‌های اساسی مقام و گام این است که محدوده صوتی گام بالفعل یک هنگام، ولی محدوده صداهای اصلی یک مقام یک دانگ یا بیشتر است: «گام در درجه اول از تقسیم یک اکتاو به دست می‌آید و این در تمام گام‌ها شرط اصلی است. در حالی که حدود مقام‌ها مشخص نیستند و می‌توانند کمتر یا بیشتر از یک اکتاو باشند.» (جعفرزاده، ۱۳۷۲: ۱۸۴). حتی علینقی وزیری که دستگاه‌های موسیقی ایرانی را تحت عنوان گام تشریح کرده است یادآور می‌شود: «در موسیقی ایران اگر گام را به آن معنی که امروز در موسیقی اروپایی مشاهده می‌شود وارد نماییم باید بدانیم که اغلب یک دانگ یا یک پنجم از آن مورد استفاده و عمل خود دستگاه است (در قدیم ذوالاربع و ذوالخمس می‌گفته‌اند)». (وزیری، ۱۳۶۹: ۱۷)

۲- ترکیب نغمات (چگونگی فواصل درون دانگ‌ها)

مهم‌ترین شاخصی که هویت یک مقام را مشخص می‌کند، فواصل نغمات آن از یکدیگر است. مقام به مفهوم مجموعه نغماتی است که تحت فواصل معین و از پیش تعیین شده سازمان یافته باشد و می‌توان به آن عنوان «اسکلت» یا «پی» داد. (لطفی، ۱۳۷۹: ۴۶)

بدین ترتیب گوشه‌های موجود در موسیقی ایرانی بر روی مقام‌ها که دارای ترکیبات فواصل مختلفی هستند، بنا می‌شوند. به عنوان مثال در دستگاه ماهر علاوه بر مقام اصلی ماهر که در «درآمد» معرفی می‌شود، مقام‌های دیگر از جمله دلکش، شکسته، عراق و راک وجود دارند. هر یک از این مقام‌ها در دستگاه ماهر دارای فواصل درون‌دانگی ویژه‌ای است. بنابراین هر گوشه‌ای از نظر فواصل و توالی اصوات هویت مقامی خاص خود را داراست.

۳- نحوه استفاده از نغمات (نقش نغمات در روند ملودی)

با بررسی گوشه‌های موجود در دستگاه‌ها و آوازاها می‌توان دریافت که برخی از نغمات در گوشه‌ها

نقش ویژه‌ای را در روند ملودی به عهده دارند که به آنها نغمات تأکیدی و یا نغمات مشخصه گفته می‌شود. نغمه شاهد که مهم‌ترین نقش را در این میان داراست، نغمه‌ای است که به عنوان مرکز گردش نغمات محسوب می‌شود و بیشتر از نغمات دیگر مورد تأکید قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر حرکت ملودیک گوشه حول آن نغمه است. نغمه ایست، نغمه‌ای است که به عنوان توقف مورد تأکید قرار می‌گیرد. نغمه خاتمه، توقف قطعی و نهایی گوشه است.

نغمه متغیر، نغمه‌ای است که به دو شکل متفاوت که نسبت به هم دارای فاصله‌ای کوچک‌تر از نیم‌پرده هستند ارائه می‌شوند. نغمه آغاز نغمه‌ای است که گوشه با آن آغاز می‌شود. بدین ترتیب نقش نغمات در روند ملودی و هویت مقام‌ها تأثیر ویژه‌ای در ساختار ملودیک گوشه‌ها دارد. بنابراین فرق دیگری که بین گام و مقام وجود دارد این است که نقش نغمات در گام از روی خاصیت هارمونیک نغمات یا تناسب فرکانس آنها مشخص می‌شود، در حالی که نقش نغمات در مقام به خاصیت ملودیک آنها در روند ملودی مربوط است. (جعفر زاده، ۱۳۷۲: ۱۸۵)

۴- الگوی ملودی

گاهی ممکن است یک الگوی خاص ملودی به عنوان یک مقام تلقی شود، به عنوان مثال آنچه برخی از گوشه‌های دستگاه راست پنجگاه را از دستگاه ماهر متمایز می‌کند، توالی اصوات و نقش نغمات تأکیدی نیست، بلکه الگوی ملودی و یا الگوی فرود آن است. بدین ترتیب مقام از یک سو با فواصل نغمات مدون و نقش نغمات ویژه در ارتباط است و از سویی دیگر بر مبنای الگوهای ملودیک و یا به عبارت دیگر «ملودی مدل»‌ها شناخته می‌شود.

۵- گستره صوتی نغمات

از ویژگی‌های دیگری که می‌توان برای مقام قائل شد، منطقه صوتی یا گستره‌ای است که نغمات در آن ارائه می‌شوند. برخی از گوشه‌ها محدوده صوتی خاصی دارند. به عنوان مثال درآمد ماهر از دو دانگ تشکیل شده (از سل تا دو و از دو تا فا) و اگر کمی بالاتر رویم و نغمه سل را اجرا کنیم، از درآمد خارج می‌شویم. همچنین گوشه منصوری در دستگاه چهارگاه که همواره در محدوده صوتی زیر اجرا می‌شود و یا گوشه‌های شهنواز و حسینی در دستگاه شور که تنها در منطقه اوج ارائه می‌شوند و هیچ‌گاه در محدوده بم اجرا نخواهند شد.

نتیجه‌گیری

به‌طور کلی چه واژه مقام در موسیقی دستگاهی استفاده شود و چه واژه‌های دیگر، گوشه‌های موجود

در دستگاه‌ها دارای محدوده‌ای از نغمات اصلی هستند. چگونگی توالی این نغمات با فواصل معین و نقش‌های مشخص نغمات تأکیدی و گاهی گستره صوتی خاص و الگوهای ملودیک ویژه، فضاهایی را می‌سازند که حرکت ملودی در قالب مشخصات این فضا صورت می‌گیرد. تا زمانی که ملودی در قالب همان توالی نغمات و در همان گستره صوتی ارائه شود و در نقش نغمات نیز تغییری ایجاد نشود، ملودی در فضا و بستر واحدی باقی خواهد بود که به آن مقام اطلاق می‌شود. بنابراین مقام در موسیقی دستگاهی معاصر دارای ماهیتی زیربنایی است و گوشه‌ها بر بستر این مقام‌ها ارائه می‌شوند. گوشه‌های مذکور از فضا و بستر مقام‌ها استفاده می‌کنند و بر مبنای این سیستم صوتی ارائه می‌شوند که به عنوان مصالح صوتی دستگاه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند. این فضا و بستر همان محدوده صداهای اصلی با فواصل مشخص و نقش خاص نغمات و همچنین الگوهای ملودیکی است که هویت گوشه‌ها را مشخص می‌کند. بدین ترتیب سیر گوشه‌ها در دستگاه‌ها در درون و حیطه زیرساختی مقام‌ها صورت می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها:

- ۱ و ۲- برای اطلاع بیشتر بنگرید به (ذاکر جعفری، ۱۳۸۴)
- ۳- علینقی وزیری و روح‌الخالقی سیستم دستگاهی را به پنج گام اصلی و چند گام فرعی تقلیل داده‌اند که در این تعبیر دستگاه راست‌پنجگاه زیرمجموعه‌ای از دستگاه ماهور و دستگاه نوا وابسته به دستگاه شور فرض شده است.
- ۴- برگرفته از تعریف دکتر خسرو مولانا
- ۵- داریوش طلائی در مقاله‌ای که بازنگری کتاب فوق است، واژه «مقام» را به جای «مده» و «ماه» برگزیده است. (طلائی، ۱۳۷۸)

فصلنامه هنر
شماره ۷۲

۲۰۶

کتابنامه:

- پورتراب، مصطفی کمال
۱۳۷۸، تئوری موسیقی، تهران: نشر چشمه
جعفرزاده، خسرو
۱۳۷۲، بررسی و نقد تئوری گام‌های موسیقی ایرانی در کتاب «نظری به موسیقی» روح‌الخالقی، کتاب ماهور، جلد سوم: ۱۸۸-۱۶۰
خالقی، روح‌الله
۱۳۷۳، نظری به موسیقی، جلد دوم، تهران: صفی‌علیشاه
ذاکر جعفری، نرگس
۱۳۸۳، بررسی روند تحولات موسیقی دستگاهی ایران، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، استاد راهنما: دکتر خسرو مولانا، استاد

مشاور: آقای مجید کیانی. دانشکده هنرهای زیبا: دانشگاه تهران.

۱۳۸۴، بررسی مفاهیم موسیقی دستگاهی ایران در برخی از متون اواخر قاجار. فصلنامه ماهور، شماره ۲۷، بهار: ۱۱۷-۱۲۸.

طلایی، داریوش

۱۳۷۲، نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی (ردیف و سیستم مدال). تهران: موسسه فرهنگی هنری ماهور.

۱۳۷۸، ردیف و سیستم مقام‌ها. فصلنامه هنر، دوره جدید، شماره ۴۲، زمستان: ۱۲۲-۱۲۵

فرصت الدوله شیرازی

۱۳۷۶، بحورالالحنان: در علم موسیقی و نسبت آن با عروض. به اهتمام محمد قاسم رامسری. تهران: کتابفروشی فروغی.

فرهت، هرمز

۱۳۸۰، دستگاه در موسیقی ایرانی. ترجمه مهدی پورمحمد. تهران: پارت.

کیانی، مجید

۱۳۷۱، هفت دستگاه موسیقی ایران. تهران: مولف با همکاری سازنوروز.

کیمی‌ین، راجر

۱۳۷۷، درک و دریافت موسیقی. ترجمه حسین یاسینی. تهران: نشر چشمه

لطفی، محمدرضا

۱۳۷۹، چند باب در شناخت موسیقی رسمی. کتاب سال شیدا، شماره ۴: ۳۱-۵۴.

۱۳۸۱، شناخت موسیقی دستگاهی ایران. کتاب سال شیدا، شماره پنجم: ۷۱-۸۳.

مسعودیه، محمدتقی

۱۳۷۶، ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی. کتاب اول: آوانویسی و تجزیه و تحلیل تهران: انجمن موسیقی ایران، با

همکاری موسسه فرهنگی هنری ماهور.

وزیری، علینقی

بی تا، دستور تار. تهران: نشر فرهنگسرا

۱۳۶۹، آوازشناسی موسیقی ایرانی، تهران: نشر فرهنگسرا.

هدایت، مهدی قلی (مخبرالسلطنه)

۱۳۱۷، مجمع الادوار، تهران: چاپ سنگی.

