دستگاه در موسیقی ایران

رجبعلی فانی ـ میاندوآب

صاحبان نظر در علم موسیقی، در برخورد با واژه‌های دستگاه و مقام، سعی کرده‌اند تأملی در این کلمات داشته باشند، هر یك به فراخور حال و ذوق خود برداشتی از این دو کلمه داشته‌اند. چه بسا که تمامی آنها در توجیه خود دَیحق بوده‌اند و برداشتشان صحیح.

زنده یاد استاد حنانه با وسواسی عجیب بر عبارت و کلمه دستگاه تکیه داشته وسعی در وارسی و بررسی آن نموده است. ما هم به همین بهانه و با استمداد از یافته‌های ایشان مساله را از طریقی دیگر دنبال می‌کنیم. استاد حنانه از یك درشکه یا یك ساختمان به عنوان دستگاه نام می‌برد و در ادامهٔ تعریف دستگاه در ارتباط با موسیقی، در کتاب «گامهای گمشده»[1] چنین می‌نگارد: «مجموع اجزاء یك آهنگ که در یك گام یا یك مقام با حفظ فواصل مخصوص آن مورد استفاده قرار گرفته باشد». استاد روح‌الله خالقی دستگاه را «آوازهای بزرگ»[2] معرفی کرده است. فرهنگ عمید آنرا «یك آهنگ کامل موسیقی» آورده است. آقای دکتر مسعودیه در ردیف آوازی موسیقی ایران[3] مقام را این چنین معنا کرده است: «تا آنجا که به ارائه موسیقی بستگی دارد عبارت است از توالی تثبیت شده تعدادی از اصوات معین در فضای یك سیستم تنال» و در تعریف دستگاه از نقطه نظر تحولات ملودی، آنرا با «مقام» مقایسه می‌کند و دستگاه را علاوه بر توالی تثبیت شده تعدادی از اصوات معین، دربرگیرندهٔ فرم کلی نیز می‌داند و معتقد است که تغییرات ملودی در محتوای آن صورت می‌پذیرد.

اگر اولین و ابتدائی‌ترین آلت موسیقی درایران را چیزی شبیه عود و تار بدانیم و قبول کنیم که در سرزمین قدیم ایران، برای اولین بار چیزی شبیه عود و تار امروزی ساختند، می‌توان کلمه دستگاه را در ارتباط با این دو نوع ساز بهتر و راحتتر بررسی کرد. (البته نحوهٔ بررسی در آلاتی چون پیانو و نی و آکاردئون نیز به همین شکل خواهد بود). در هر حال چون ساز اصلی موسیقی دستگاهی ایران، تار قلمداد شده ما نیز بحث خود را براین ساز می‌نهیم.

در موسیقی ردیفی ایران قطعه یا سروده یا گوشه‌ای به نام شور، همایون، سه‌گاه به چشم نمی‌خورد، و چنانچه گوشه‌هائی هم بدین نام وجود داشته، فعلاً ذکری از آنان نیست، یا حداقل در ردیف هفت دستگاه موسیقی ایران[4] اسم برده نشده است، واگر چنین گوشه‌هائی وجود می‌داشت، شاید با مساله به نحو دیگری برخورد می‌شد. به هرحال ما «معرفی» جامعی برای تعریف و تفسیر دستگاهها نداریم. در صورت وجود چنین سروده یا نغماتی که معنا و مفهوم دستگاه در آن خلاصه می‌شد، به احتمال قوی مصنفین موسیقی با در دست داشتن چنین «دستگاه مایه»‌ای مطمئن و حقیقی، در خلق آثاری متنوع بسیار موفق می‌بودند. ولی در داخل گوشه‌ها و آوازها تعبیری برای دستگاه یا مقام چیزی به نظر نمی‌رسد. شاید گوشهٔ درآمد در دستگاهها عهده‌دار معرفی «دستگاه مایه» باشد، ولی با محدودیتی که در گردش درآمدها وجود دارد نمی‌توانند گویای همه‌جانبه ماهیت دستگاه باشند. شاید فرم فرود و شکل نشست برنت شروع یا نت شاهد یکی از وظایف درآمد دستگاه باشد و حال و هوای دستگاه را تداعی کند، امّا فرود احساسی است بر یك پرش و خیزی در سخن‌وری به زبان موسیقی و به زبان نت‌ها و اصوات[5]، ویا مفتاحی است برآغاز قطعاتی دیگر. درآمد، گوشه‌ای‌ست چون دیگر گوشه‌ها.

استاد حنانه دو عبارت «مجموع اجزاء یك آهنگ» و «گام یا یك مقام با حفظ فواصل مخصوص» را در تعریف دستگاه آورده‌اند که هردو عبارت در تعریف کلمهٔ «دستگاه» گویا هستند، همانطور که عبارات «دست براز فواصل (درجات) یا آهنگها»، «قاعده و قانون فواصل (درجات) یا آهنگها»، «چگونگی فواصل (درجات) یا آهنگها»، آمده در کتاب مبانی اتنوموزیکولوژی تألیف دکتر مسعودیه برتعریف دستگاه گویاست[6].

در موسیقی ردیف، مجموعهٔ گوشه‌ها و آوازها و دیگر قطعات منسوب به دستگاهی، تشکیل یك دستگاه را می‌دهند، و هر دستگاه نیز بخش مهمّی از موجودیت

موسیقی ردیفی ایران را تشکیل می‌دهد. امّا در اصل این مجموع گوشه و آواز، به وجودآورندهٔ دستگاه نیست، بلکه گوشه‌ها و آوازها شکل گرفته از فرم اصلی دستگاه هستند که به یك معنی و در حقیقت فرزندان و منسوبان دستگاه به حساب می‌آیند. نه معنا و مفهوم آن.

در گفتگوی معمولی و یا به اصطلاح روزمرهٔ مربوط به موسیقی نیز گوشهٔ شهناز و حسینی و آواز ابو عطا و ترك به شور نسبت داده می‌شوند و حال و هوای شور را دارند ولی «دستگاه شور» نیستند.

چنانچه گوشه‌ها و آوازهای یك دستگاه را از آن حذف کنیم، شاید از لحاظ اندوخته و ذخیره فقیر به نظر برسد، ولی از بین نمی‌رود و به جای خود محفوظ است، چه در بدیهه نوازیها و بدیهه‌خوانی‌ها شاید به هیچ یك از گوشه و عبارت ردیف اشاره‌ای نشود ولی جملات ارائه شده یادآور آن دستگاه باشد. با این حال در این جا از به کارگیری عبارت «اجزاء یك آهنگ» در تعریف دستگاه توسط استاد اشکالی دیده نمی‌شود. امّا عبارت دوّم استاد حنانه، یعنی عبارت «... و گام یا یك مقام با حفظ فواصل مخصوص...» بیشتر به حقیقت معنای دستگاه نزدیك است. اگر دستگاه را فواصل مشخص نت‌ها در یك گام (دو دانگ و یك فاصله طنینی)[۲]، فیگور یا حالت خاص یك نت، شرکت در برپائی یك گام بدانیم، احتمالاً به مسأله بیشتر نزدیك شده ایم. یعنی حالت نت‌های شرکت کننده در گام شور سُل به صورت «سل ـ لاکُرن ـ سی بِمُل ـ دو ـ ر(کُرن) و می بِمُل و فا و سُل»[۳] باشد و این تسلسل و ردیف در آرایش گام سُل رعایت شود، گام موسیقی به شور تعلق خواهد داشت و در دستهٔ تار، دست نوازنده باید بر روی نت‌های گام گردش کند و با حالت دیگر نت‌ها (نت‌های باقیمانده و خارج از گام) کاری نداشته باشد و فرض کند که آن حالت‌ها اصلاً وجود ندارد. پس محل دست نوازنده یا «دست گاه» نوازنده در گام شور سُل عبارت‌ست از : «سل ـ لاکُرن ـ سی بِمُل...». بدین ترتیب هر مقام یا دستگاه بر روی دستهٔ تار محل و آرایش یا فیگور یا حالت و چینش خاصّ خود را دارد که تشکیل «دست گاهها»ی مختلف را می‌دهند و هر قطعه نواخته شده در دست گاههای مختلف متعلق به دستگاه یا مقام مربوط به خود است. هر قطعه نواخته شده در «دست گاه» خاص در ارتباط با دستگاه خاص است و «حال و هوای خاص» خود را دارد. دستگاه را همان «دست گاه» موجود برای هرگام یا دانگ یا دودانگ و یك فاصله طنینی بر روی آلت موسیقی می‌دانیم که بعدها کلمات دست و گاه به صورت دست گاه و به شکل دستگاه درآمده است.

قصد آن داریم که بگوئیم هیچ‌یك از عبارات یاد شده گویای مفهوم حقیقی دستگاه نیستند، نه مجموع اجزای یك آهنگ، نه گام یا یك مقام با حفظ فواصل مخصوص و نه چگونگی فواصل یا آهنگها، نه عبارت «دست گاه» بر دسته تار، نمی‌توانند یك جا و جامع بیانگر معنای دستگاه باشند. امّا عبارت آخری یعنی «حال و هوای خاص» در بیان مفهوم دستگاه را به کمك می‌گیریم. مبتدیان در موسیقی ـ چون نگارندهٔ این سطور ـ برای شناختن یك قطعه و این که جدس بزنند در کدام دستگاه نواخته می‌شود، از یادگیری و حفظ قطعات مربوط به آن دستگاه استفاده می‌کنند. وقتی قطعه یا جمله یا پریودی منسوب به دستگاه خاصی را شنیدند، فوراً نظر می‌دهند که قطعهٔ نواخته شده در کدام دستگاه است.

یعنی با مددگیری از جمله و عبارت یا تداعی نغمه‌ای شناخته شده، پی به دستگاه موسیقی می‌برند. اما اهل فن چنین نمی‌کنند. اساتید نیازی به کمك گرفتن از تداعی جمله‌ای ندارند. آنان از درك «حال و هوای خاص» هر دستگاه پی به وجود دستگاه می‌برند. هرقدر نوازنده‌ای بداهه نوازی کند و هرقدر کلمات جدید بنوازد اهل فن با درك و شناخت حال و هوای دستگاهها و مقامها ماهیت و ارتباط آن را با دستگاهها حدس می‌زنند. به عبارت دیگر دستگاه شور مجموعه عبارات و جملات تثبیت شده در گوشه‌ها و آوازها نیست. بلکه حال و هوایی خاص است، بسیار وسیع‌تر و حجیم‌تر از آنچه می‌نماید و ما احساس می‌کنیم. مصنف و آهنگساز و نوازنده و خواننده می‌توانند در حد توان و استعداد خود در آن طی مسیر نمایند، بی شمار جمله و کلمه و سخن در محدوده آن ارائه دهند. اما یك مشت جملات و عبارات تثبیت شده می‌تواند حکماً گویای گوشه رهاوی در شور باشد. معرف گوشه رهاوی همان توالی نت‌ها و گردش معین و ثبت شده در گوشه است. اگر تغییری در این جملات و عبارات داده شود دیگر قطعهٔ نواخته شده گوشه رهاوی نیست، اما حرکت در دستگاه شور است و با داشتن همان «حال و هوای خاص» هرقدر هم از محدوده گوشه‌ها دور شویم، باز در محدوده قلمرو دستگاه شور قرار داریم.

نتیجه می‌گیریم که حداقل در تعریف «احساسی» و خودمانی، کلمهٔ «دستگاه» با عبارت «حال و هوای خاص» ساده‌تر و مطمئن‌تر و گویاتر است. تا عقیدهٔ اهل نظر چه باشد؟.

زنده یاد حنانه در بررسی نت شاهد یاتونیك در ارتباط با حال و هوای دستگاه، از عبارت مشابهی استفاده کرده است: «خصوصیات و حالت مقام و یا دستگاه در ذهن شنونده آشکار می‌گردد»[۴]. یا «مؤثرترین به وجود آورندهٔ آتمسفر مایه یك مقام در ذهن انسانند.» یا «اساتید قدیم برای بوجود آوردن همین اتمسفر (محتوی حالات و احساسات یك دستگاه یا مقام)...». استاد در اینجا با سه عبارت سعی در تفهیم فضای تنال دستگاه دارند و از عبارات «خصوصیات و حالت»، «اتمسفر»، «حالات و احساسات» مدد می‌جویند تا «حال و هوای خاص» دستگاه را بیان نمایند. می‌بینیم استاد نیز برای نشان دادن موقعیت نت شاهد و کاربرد آن در درآمد دستگاه و این که درآمد در ایجاد فضای مربوط به آن دستگاه چه نقشی بازی می‌کند از «خصوصیات و حال» مقام و یا دستگاه نام می‌برند. ما هم دو کلمه یا عباراتی شبیه عبارات فوق یعنی از عبارات «حال و هوای خاص» استفاده کرده ایم و آن را مفهوم اصلی و حقیقی دستگاه می‌دانیم. با این ترتیب استاد «حال و هوای» دستگاه را قبول دارند و در نهایت، اهمیت اساسی بر آن قائل هستند و ایفای نقش حال و هوای دستگاه را با درآمد می‌دانند. درآمد، خواننده یا شنونده را آمادهٔ پذیرش قطعات اصلی دستگاه می‌نماید و در ابتدا به او می‌فهماند که حال و هوای دستگاه چگونه است و باید در چه حالتی دنباله‌روی داستان موسیقی باشد. سپس استاد این خصوصیات را با جملهٔ «موثرترین به وجود آورندهٔ اتمسفر (محتوی حالات و احساسات یك دستگاه یا مقام)» عمومیت می‌دهند. چنین احساس می‌شود که ورود به آن اتمسفر در درك بهتر و صحیح‌تر و دقیقتر حرکت دستگاه امری است اساسی. پس دستگاه «حال و هوای خاص» موسیقی است که در ذهن اساتید نقش بسته و به مرور زمان تثبیت شده است و صورت امروزی آن چهارچوبی است از موسیقی، که مستقل بوده و نیازی به دیگر دستگاهها ندارد و در بیان احساس سراینده و نوازنده اقتدار کافی دارد. فرم و

چهارچوب دستگاههای امروزی تقریبا تثبیت شده هستند، و مورد قبول و پذیرش اهل فن. «دست گاههای» آنها بر روی تار و دیگر آلات موسیقی همان آرایش نت‌ها در یك گام (دودانگ و یك فاصلهٔ بزرگ)، البته بعضی از نغمات می‌توانند از وسعت بیشتری از یك گام استفاده نمایند[10] که آن خود بحثی است فنی که از بحث ما خارج است. در کتاب ردیف آوازی موسیقی ایران آقای دکتر مسعودیه هر دستگاه را شامل پنج قسمت می‌دانند، پیش درآمد، آواز، چهار مضراب، تصنیف و رنگ[11].

بعد از کنکاش در عبارات «دست گاه» و «حفظ فواصل معین» و «مجموع اجزاء یك آهنگ» و «حال و هوای خاص» در شناخت واقعی مفهوم دستگاه، بحث خود را ادامه می‌دهیم. دوباره نظری به عبارت دوم استاد حنانه در تعریف کلمه دستگاه داریم، یعنی عبارت «با حفظ فواصل مخصوص آن».

در اینجا بحثی از ماهیت تشکیل دهندهٔ نت‌های گام مطرح نیست. این‌طور به نظر میرسد که فیگور و حالت نت‌ها هرچه باشد، به شرط حفظ فواصل مخصوص می‌تواند گویای کامل حالت، یا حال و هوای دستگاه باشد. استاد روح اله خالقی، یك گام را با تقسیم ربع پرده‌ای از ۲۴ ربع[12] پرده نام برده و آنرا گام کرماتیك ایرانی یا گام بیست و چهار قسمتی نام نهاده‌اند. این گام را مبنای موسیقی ایران دانسته‌اند، که با انتخاب هشت نت از هشت حالت یا فیگور موجود در گام کرماتیك، می‌توان گام دستگاهی را بنا نهاد. بر روی هر یك از این بیست و چهار نت موجود در گام کرماتیك می‌توان یك گام تشکیل داد، که هرگام با نت متفاوت شروع شده و با حفظ فواصل مخصوص تشکیل می‌گردد. برای نمونه، مراعات کردن فواصل (۳/۴ـ۳/۴ـ۱ـ۳/۴ـ۳/۴ـ۱ـ۱) یا (جـ ـ جـ ـ ط ـ جـ ـ جـ ـ ط ـ ط) برای تشکیل گام شور، الزامی است. دو عامل معمولا در تشکیل گام یا استفاده از تمامی بیست و چهار ربع گام کرماتیك مانع ایجاد می‌کند، که معمولا اهل فن نیز مایل به استفاده از تمامی بیست و چهار مبنای گام نیستند و شاید تاکنون کمتر کسی موفق شده باشد که از تمامی مبناهای این گام استفاده کرده و ساز خود را بر روی تك‌تك این بیست ربع پرده کوك کرده باشد. امروزه تعداد کمی از بیست و چهار ربع پرده گام علمی مورد بحث استاد خالقی رایج و قابل استفاده است.

به عنوان مثال برای تشکیل گام در دستگاه ماهور و راست پنجگاه معمولا از مبناهای دو، فا و سی بمل[14] استفاده می‌شود. در دستگاه همایون از مبناهای سل ـ دو ـ ر[15]، بهره می‌گیرند. از دو عامل نام بردیم که در استفاده از تمامی مبناهای گام بیست و چهار قسمتی مانع ایجاد می‌کند. مانع اول اینکه امکان اجرای تمام گامها برای تمام سازها و برای نوازنده و خواننده وجود ندارد معمولا گامهای عمومی برای هر دستگاه از پنج مبنا تجاوز نمی‌کند[16]، البته بعضی کوکهای اختصاصی جنبه سلیقه‌ای دارد که نمونه‌ای از هنرنمائی اساتید محسوب می‌شود و مورد بحث این سطور نیست. دومین مانع مورد توجه این بحث موضوع استفاده از حالت یا فیگور هر نت شرکت کننده در گام است. اگر «رکرن» را مبنا قرار دهیم و گام شور را برآن سوار کنیم، نت لا به صورت لابمل و لاسری دوبار شرکت می‌کند و در مقابل از دو نت سی سری و دو کرن یکی باید شرکت و دیگری حذف شود این آرایش بر زیبائی و لطافت گام لطمه می‌زند. استفاده دوبار از نت لا، امکان استفاده از نت دو یاسی را از گام می‌گیرد.

مورد اشاره شده را با مورد دیگری که در ذیل خواهد آمد، و برای ادامه این بحث بهانه‌ای خواهد بود در هیچیك از نوشته‌های اهل فن مورد بحث و اهمیت قرار نگرفته است. یا حداقل نگارنده با آن برخورد ننموده است و حداقل اینکه این دو مورد جنبه شخصی و احساسی خواهد داشت.

اما مورد دیگر این بحث، استفاده از فیگور یا حالت نت‌های شرکت کننده در برپایی گام دستگاهها است. هرقدر حالت و فیگور نت‌ها (منظور قبول ارتعاش مورد موافقت بین‌المللی در حد لا۳ = ۴۳۵ بار درثانیه) به وضع طبیعی آنها نزدیك‌تر باشد و گام متشکله از تغییرات کمتری برخوردار باشد، دستگاه، صدائی طبیعی و محکم و وارسته و آزاده بخود می‌گیرد. به عنوان مثال بنظر می‌رسد که گام متشکله «لا»[17] در گام شور سل، «حال و هوایی» متین‌تر و استوارتر را صاحب است. چون گام شور سل با تغییراتی در لاکرن و سی بمل و رکرن و می بمل، دارای چهار نت تغییر یافته در گام است که به نظر می‌رسد حال و هوای گام را به سمت حالتی محزون گرایش می‌دهد. و گام «دو»[18] در ماهور از گام «فا» و «می بمل» حال و هوایی آزاده‌تر و محکم‌تر را تداعی می‌نماید. به نظر می‌رسد حاکم بودن تغییرات بمل و مخصوصاً کرن یا فواصل «دوم نیم بزرگ» بر گام یك دستگاه احساسی اندوهگین از آن بر شنونده دست می‌دهد و نواهای شنیده شده در «حال وهوائی» مقید و گرفته و دلتنگ قرار دارند. درمقابل در قطعاتی که تغییرات دیزوسری (که در برپائی گامهای ایرانی کمتر به چشم می‌خورد) در گام حاکم می‌گردد، حال و هوای گام از نوعی، رهایی و آزادی غیرمعمول و در درجات مختلف بی‌بند و باری آزرده است، شاید خیلی‌ها مایل به شنیدن نغماتی در چنین گامهائی باشند ولی هدف موسیقی رساندن پیام آزادگی، متانت، وارستگی و آرامش به آشنایان خود است، نه انزوای فردی و یا بی‌بندوباری.

مبناهای انتخابی برای دستگاههای ردیفی از حداقل تغییرات ممکنه برخوردارند و دارای حال و هوائی متین و استوار و طبیعی هستند. مانند شور گام سل، و گام سل در چهارگاه و همایون و گام فا در سه‌گاه و غیره، باید از نظر دور نداشت که این مباحث در مورد مبتدیان و هنرجویان و دانشجویان موسیقی می‌تواند صادق باشد. ولی مسألهٔ کوك و انتخاب مبنای گام و حال و هوای خاص و مراعات فواصل مخصوص در اذهان پرقدرت اساتید و خالقان هنر موسیقی و آنهائی که ساز و نوا در پنجه‌های پرضلابت آنها رام است، مفهوم چندانی ندارد و آنان از اطاعت چنین مباحثی مبری هستند و آزاد.

برای اطلاعات بیشتر در موارد اشاره شده بکتابهای زیر مراجعه گردد.

۱ـ گامهای گمشده ـ مرتضی حنانه ص ۱۶

۲ـ نظری بموسیقی ـ خالقی جلد دوم ص ۱۲۵ (جلد دوم = ج ۲)

۳ـ ردیف آوازی موسیقی ایران ص ۷

۴ـ ردیف هفت دستگاه موسیقی ایران ـ موسی معروفی ص الف ـ ب ـ ج ـ د ـ هـ

۵ـ ردیف آوازی موسیقی ایران ص ۷

۶ـ اتنوموزیکولوژی ـ مسعودیه ص ۷۰

۷ـ هفت دستگاه موسیقی ایران ـ مجید کیانی ص ۲۵

۸ـ هفت دستگاه موسیقی ایران ـ مجید کیانی ص ۱۹۵

۹ـ گامهای گمشده ـ مرتضی حنانه ص ۳۷

۱۰ـ هفت دستگاه موسیقی ایران ـ مجید کیانی ص ۵۳

۱۱ـ ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی ـ موسی معروفی ص ۷

۱۲ـ نظری بموسیقی ج ۲ خالقی، ص ۱۰۸

۱۳ـ هفت دستگاه موسیقی ایران ـ مجید کیانی ص ۲۵ـ۱۹۵

۱۴ـ هفت دستگاه موسیقی ایران ـ مجید کیانی ص ۱۹۶ـ۳۲ـ۳۵

۱۵ـ هفت دستگاه موسیقی ایران ـ مجید کیانی ص ۳۴ـ۱۹۶

۱۶ـ هفت دستگاه موسیقی ایران ـ مجید کیانی ص ۱۹۵ـ۱۹۶

۱۷ـ نظری بموسیقی خالقی ج ۲ ص ۱۳۰

۱۸ـ نظری بموسیقی خالقی ج ۲ ص ۱۸۶

تازه ترین اثر موسیقی :

راز گل

آواز : علیرضا افتخاری

آهنگساز : محمد آذری

مرکز پخش : شرکت فرهنگی هنری آوای دل

تلفن : ۸۳۹۱۳۸ فروش در کلیه نوار فروشیهای معتبر