# کاوشی در قلمرو «موسیقی ایرانی»

## (۴)

## ۴ ـ درجه‌های گامها ( یا تتراکوردها ) ی ایرانی هریك دارای چه فونکسیونی هستند؟

پرویز منصوری

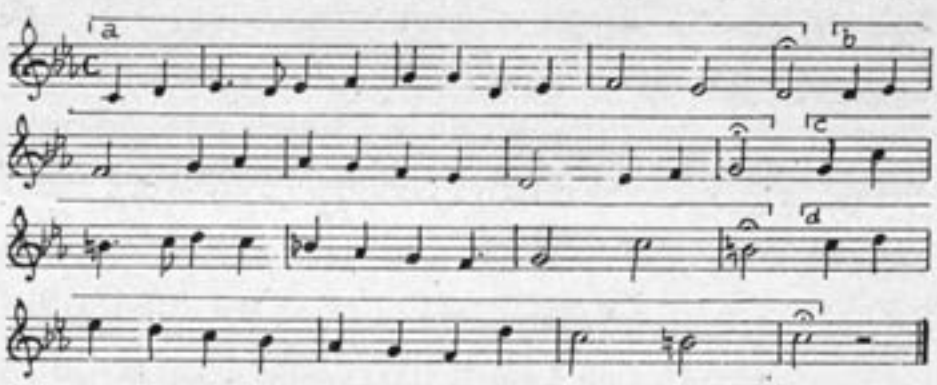
**فونکسیون چیست؟**

فونکسیون درلغت بمعنای «نقش» و «وظیفه» آمده است . در موسیقی نیز ازاین کلمه بهمین مفهوم استفاده میشود ،

بایك تجربه ساده میتوان فهمید که هریك از درجه‌های گام دارای تأثیری بخصوص است ، ولی این تأثیر ـ و بالنتیجه نقش و وظیفه آن درجه وقتی ظاهر میشود که طی درجه‌های متوالی گام یا دریك «خط موسیقی» (ملودی) آمده باشد .

نمونه زیر (مثال ۲۰) وتوضیحاتی که پس ازآن آمده است ، میتواند مارا درفهم مطلب بهتر راهنمائی کند ،

(مثال ۲۰)



ملودی بالا از چهارقسمت چهارمیزانی ، (a ، b ، c و d) تشکیل شده است . در انتهای قسمت‌ها بترتیب نت‌های «ر» ، «سل» ، «سی» و «دو» و هریك با نقشی معین و مخصوص بخود ، آمده‌اند . مثلانقش نت «ر» با نقشی که نت«سل» ایفا میکند همگون نیست و نیزنت‌های «ر» و «سل» هریك بنوبه خود نقشی نا ـ برابر و ناهمگون با نت «سی» دارند . همچنین نقش نت‌های « سی » و «دو» را نمیتوان یکنواخت دانست .

سوای نت‌های چهارگانه پیشگفته نت‌های دیگرنیزهریك نقشی ناهمگون با دیگری بردوش دارند، ولی‌ازآنجاکه ملودی داده شده برروی‌آنها نمی‌ایستد، نقششان کیفیتی گذرا داشته درك‌آن برای‌گوش‌های نیمه ورزیده مشکل است و از همین‌رو غالباً وظیفه این نت‌ها غیرمهم جلوه میکند .

وظیفه ونقش‌نت‌ها دریك‌گام امروزی غربی‌تاآنجا برسمیت شناخته‌شده‌اند که برای هرکدام نامی اختصاص یافته است :

| درجه‌ها | به فارسی | به فرانسه | به انگلیسی | به آلمانی |
|---|---|---|---|---|
| VIII. | هنگام | Octave | Octave | Oktave — |
| VII. | محسوس | Sensible | Leading note | 7.Stufe ؛ Leitton |
| VI. | زیرنمایان | Sue dominante | Supermediant | 6.Stufe — |
| V. | نمایان | Dominante | Dominant | 5.Stufe ؛ Dominant |
| IV. | زیرنمایان | Subdominante | Subdominant | 4.Stufe ؛ Subdominant |
| III. | میانی | Mediante | Mediant | 3.Stufe ؛ Mediant |
| II. | زیرتونیك | Sue tonique | Supertonic | 2.Stufe — |
| I. | تونیك | Tonique | Tonic | 1.Stufe ؛ Tonika |

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

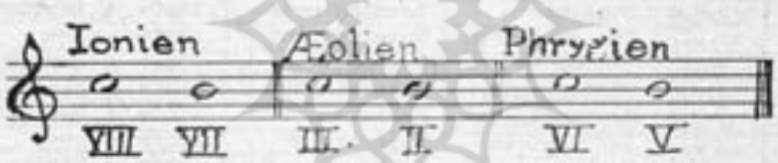
برهمین سیاق ، اگر یك نت معین (مثلا «ر» ) درگامهای مختلف ـ یا ملودیهائی که درگام های مختلف ترکیب شده‌اند ـ شنیده شود ، تأثیرهائی کاملا متفاوت در شنونده ایجاد میکند . ( این نت را طی ملودی‌هائی‌که بترتیب در تونالیته‌های «رماژور» ، «فاماژور» ، «لامینور» و «می‌بمل ماژور (یامینور)»... ترکیب شده‌اند بشنوید وتأثیرمتفاوت‌آنرا تشخیص دهید ! ) و ازهمین‌رو نت‌مزبور دوتونالیته‌های مختلف نقش ، وظیفه یا **فونکسیون** دیگری دارد .

از خصوصیت هریك از فونکسیونهای تونالیته و از رابطه‌ای‌که هریك با دیگری و با مجموعه فونکسیونهای تونالیته دارد ، یك زمینه صحیح و منطقی «هارمونی» و«آکوردبندی» بدست میآید. بعبارت واضحتر، بافت هارمونی‌چیزی نیست جزجلوه‌دادن ومشخص کردن فونکسیونهای تونالیته ونمایانیدن رابطه‌آنها

با یکدیگر[1].

مطالب بالا، کم‌وبیش دربارهٔ «مدهای کلیسا» نیزصدق میکند. درآنجانیز، مانندگام‌های امروزی،«درجه»ها نسبت به‌فواصل‌پرده‌یانیم پرده‌ای‌که بادرجه‌های ماقبل و مابعد خود دارند ، حالات متفاوتی نمایان میسازند . مثلا در مثال زیر، درنمونه الف) نت‌های «می» و «ر» و درنمونه ب ) نت‌های «لا» و «سل» بهم‌وصل شده‌اند . در هردونمونه فواصل وصل‌ها یکپرده است ولی اگرحدود وصل از حد دونت فراترود، یعنی وصل الف) ازنت «فا» و وصل ب) ازنوت «سی»آغازشود، آنوقت کیفیت وصل‌های پیشگفته دردونمونه الف وب تفاوت میکنند. (مثال۲۱)

ایضاً مقام وموقعیت نت‌ها در حوزه یك «مد» عاملی است که موجب تغییر و تمایزفونکسیون‌ها میگردد. مثلا وصل نت‌های («دو»ـ«سی») وقتی در موقعیت های مختلف قرارگیرند ، دارای نقش‌های متفاوت خواهند شد . (مثال۲۲)




مطالب بالا، مفهوم «فونکسیون» را درگام (ودر «مد») بمقداری که‌برای این بحث لازم و کافی‌باشد روشن کرده واینك وقت آنست که بررسی خودرا درباره اصل مطلب آغاز کنیم .

قطعی‌ترین شباهتی که بین تتراکوردها درموسیقی ایرانی و تتراکورد در گام غربی مشاهده میشود ، تعداد نت‌های متشکله آنهاست ، هردو از چهار نت تشکیل میگردند .

اما این مسئله هنوزمطرح است که‌آیا فونکسیون درجه‌های تتراکورد در گام غربی ازیکسو وموسیقی ایرانی ازسوی دیگرباهم برابرند ؛ بعبارت دیگر ، با دانستن‌این مطلب‌که نوت اول تتراکورد اول‌گام غربی «تونیك» نامیده‌میشود،

---

۱ــ دراین تعریف ریزه‌کاریهای ناشی از تمهیدات «پولیفونیسم» در نظر گرفته نشده است .

آیا نوت اول تتراکورد مقامهای ایرانی نیزباید تونیك خوانده شود ؟ این سئوال را میتوان بشکل دیگر نیزمطرح کرد ، این یا آن مدایرانی را چگونه بایدتنظیم نمود که نوت اول آن حالتی «ایستا» یا همان حالتی را داشته باشد که نوت «تونیك» درمد غربی دارد ؟ البته بدنبال این سئوال ، مسائل دیگری نیزمطرح میشوند ، وقتی مد ایرانی ـ بصورتی که گفته شد تنظیم گردید، اینك باید دید نوتهای دیگر آن هریك دارای چه فونکسیونی هستند .

فونکسیون «دومینانت»[1] کدامیك ازآنهاست و «میانی»[1] کدام ؟ آیا تمام آن اسامی‌ای که برروی درجه‌های گام غربی مصطلح گردیده ـ وحتی وجه تسمیه آنها ـ ، در مدهای ایرانی نیزمیتوانند مورد استفاده قرارگیرند یا خیر ؟

دربررسی مسائل پیشگفته بدواً باید درنظرداشت که نسبت مدهای ایرانی در دستگاههای مختلف با این نسبت درمدهای کلیسا ازیکسو وباگامهای امروزی موسیقی غرب ازسوی دیگرعیناً تطبیق نمیکند ، با اینحال در بعضی موارد ـ نه درحد «نسبت»ها ، بلکه بین یك مد معین کلیسا و یك مد ایرانی ـ شباهتهائی دیده میشود ، مثلا دروقتی که مد «یونین» (Ionien) با «مد ـ ماهور» مقایسه شود . دراین مقایسه البته «شباهتها» تا آنجا پیش نمیرود که آنرا بتوان قطعاً و کلا با «گام بزرگ غربی» یکی دانست . درکتاب «نظری بموسیقی ـ بخش‌دوم، نگارش روح‌الله خالقی» صفحه ۱۵۷ چنین میخوانیم ، «گام ماهور **بدون هیچ اختلاف** مانندگام بزرگ است که طبیعی‌ترین گام و اساس موسیقی فرنگی است ولی مقام ماهورخواص دیگری‌هم دارد . (تکیه برروی کلمات از من است .)

بدیهی‌است اگراختلاف فونکسیون بندی «گام ماهور» را با «گام‌بزرگ» درنظربگیریم، بهیچوجه نمیتوانیم این دورا «بدون هیچ اختلاف» همانندبدانیم. و دیگراینکه در جمله منقوله بالا «گام بزرگ» بعنوان «اساس موسیقی فرنگی» تلقی‌گشته واین میرساندکه منظور «گام تامپره بزرگ غربی» بوده است که البته اشتباه دیگری است ، بعبارت دیگرجمله بالا باید باینشکل تصحیح گردد ، «گام ماهور ـ با در نظرگرفتن وجود اختلاف فیمابین شباهت زیادی با «مد Ionien» دارد .» زیرا معمولا وقتی از مد یونین صحبت میشود ، موسیقیدان نیمه تحصیل‌کرده ایرانی آنرا کاملا منطبق بر «گام ماژور غربی» میداند ، در حالیکه این مقایسه ، فقط بدون در نظرگرفتن فواصل بین درجه‌ها ، درستی‌ای نسبی دارد .

---

۱ـ دراینجا شاید بکار بردن کلمات «دومینانت» و «میانی» صحیح نباشد ولی ازآنجا که منظورفقط مقایسه‌باگام(یا«مد») غربی‌است ازاین کلمات‌استفاده‌شد.

ولی آنجا که حدود این مقایسه فراتررفته و مقام ماهور نیز با دوشکل قبلی ـ یکجا مورد مقایسه قرار گرفته و برابرشناخته میشود ، نمیتوان بر آن صحه گذاشت . در مدهای کلیسا همیشه یك «تونیك» (یا با اصطلاح صحیح‌تر ، « فینالیس » = Finalis) و یك «دومینانت» (که در آن مقوله «تنور»[1] Tenor خوانده میشود) وجود دارد ، درحالیکه درمقام ماهور وضع برروال دیگری است .

مثال دیگر، مقایسه بین مقام شور و یکی ازمدهای کلیساست ، دراین‌مقایسه می‌بینیم که نزدیکترین «مد» کلیسا بمقام شور «مدفریژین» است. روح‌الله خالقی در کتاب «نظری بموسیقی ـ بخش دوم» دراینمورد چنین مینویسد (زیر نویس صفحه ۱۱۶) :

« (۱) یکی از مقامات یونان قدیم... مقام ائولین (Eolien) است... و این گام بدون داشتن علامات تغییر دهنده با نت‌های طبیعی از لا شروع میشده و به لا خاتمه میبافته‌است. پس گام شورشبیه آنست و تنها اختلافی که دارد در گام ائولین میان درجه اول و دوم یك‌پرده بوده و در گام شوراین فاصله سه ربع‌پرده یعنی دوم نیم بزرگ شده است . ازینجا میتوان برابطه موسیقی قدیم ایران ویونان پی‌برد و شاید در یونان قدیم هم این گام بصورت گام شور ما بوده است . »

(تکیه برروی کلمات ازمن است )

جای‌بسی شگفتی‌است که خالقی با آنهمه دقت وموشکافی دربیان واستنتاج مطالب ، مرتکب چنین لغزشی شده است . او گام(یا «مد») شور را با Æolien مقایسه میکند ، درحالیکه بسیارصحیح‌تر میبود این «مد» را با «فریژین» برابر میدانست . توضیح آنکه او درجه دوم مد شور را ، که «می کرن» است ، بطرف درجه‌دوم یکپرده‌ای لغزانده بطورضمنی‌چنین بیان میکندکه فاصله بین‌درجه‌های اول و دوم بیشتر یکپرده ایست تا نیم پرده‌ای ، در حالیکه در ادامه‌بحث صفحه بعد (۱۱۷) دربیان یکی ازخصوصیات شور با تذکراین نکته‌که ،

«۵ ـ گام شورپائین رونده است زیرا درحال صعود محسوس ندارد در صورتیکه درموقع پائین‌آمدن **درجه دوم‌گام ... با درجه اول** فاصله دوم نیم بزرگ داردکه **به نیم‌پرده بیشترازپرده شباهت دارد** («می کرن» بطرف «لا» متمایل‌تر است تا بطرف «دو») ،»

---

۱ ـ کلمه‌تنور (با تلفظ Ténor) بمعنای‌برنده، کشنده، حمل کننده نبایدبا کلمه (Tenor) بمفهوم یکی از بخشهای چهارگانه‌آوازجمعی اشتباه شود .

استنتاج قبلی را که نادرست است ، ناآگاهانه تصحیح میکند . در زیرنویس پیشگفته تنها باین «اصل»استناد میشود که :

«... این گام (منظور«مد اولین» است) ... ازلا شروع میشده و به لا خاتمه میبافته است. پس ...»

که البته میتوان بسهولت به سستی این استدلال حکم کرد .

در این بحث ما توجه بیشتر را برروی فونکسیون درجه‌ها ــ و ارتباط فونکسیونها بایکدیگر ــ معطوف کرده‌ایم . یکی ازنشانه‌های فونکسیون‌شناسی در مدها ــ چه ایرانی و چه کلیسا ــ حالت پائین روندگی یا بالاروندگی آنهاست . «مد Æolien» «مد»ی بالا رونده است[1] . درحالیکه «مد»های شور و فریژین» هردو پائین رونده‌اند وازاین رهگذرمیتوان بجرئت حکم کرد که درجه دوم مد شور محسوس آنست .

هنوز درباره فاصله‌بین درجه‌های اول ودوم در «مد شور» و«مد فریژین» نکته‌ای گفتنی است، ظاهراً این فاصله در«مد» شور «دوم نیم بزرگ» و در«مد» فریژین «دوم کوچك» است . برروی این اختلاف اندکی تأمل میکنیم :

اگربرای سنجش این اختلاف نوعی «سیستم معتدل ربع پرده‌ای» اختیار کنیم ، البته اختلاف دو «مد» بالا ، قطعاً ربع‌پرده خواهد بود . در اینصورت اختلاف مزبور آنقدر نامحسوس نیست که بتوان از آن صرف‌نظر نمود . ولی‌مسئله دراینجاست که فواصل مابین درجه‌ها ــ درهیچ یك از «مد»ها ــ با سیستم معتدل سنجیده نشده بلکه بسیستم «زارلن» احتساب میشود . درنتیجه «فاصله نیم‌پرده‌ای

---

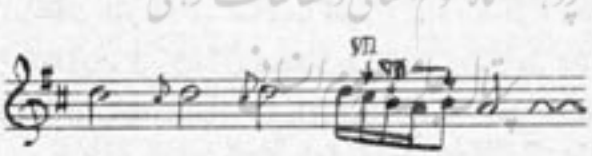
۱ــ درغالب نمونه‌های تصانیف قدیم ، درجه هفتم « مد » اولین ، بطور مصنوعی یعنی با «دیزه کردن» آن بصورت محسوس درمیآمد . (اینکار کم وبیش در تمام «مد»هائیکه«تونیك»شان بادرجه‌های مجاورخود ـ یعنی درجه‌های دوم وهفتم ـ فواصل یکپرده داشتند ، اعمال میشد.) ایجاد محسوس مصنوعی در«مد»Æolien نشان میدهد که این « مد » اساساً محسوس پائین‌رونده ندارد . اگر قبول کنیم که فواصل بین درجه‌ها در تمام «مد»های کلیسا از فواصل متناظر درجه‌های « مد » Ionien احتساب میشده، بنابراین فاصله بین‌درجه‌های اول و دوم در«مد»اولین برابربا فاصله بین درجه‌های ششم وهفتم در«مد» یونین (یعنی برابر کسر $\frac{9}{8}$)است که آنرا در اصطلاح ماخوذه از سیستم « زارلن » پرده بزرگ مینامند . این فاصله مطلقاً شباهتی با نیم‌پرده ندارد .

مابین درجه‌های اول و دوم «مد» فریژین کمی بزرگتر از «نیم پرده تامپره» خواهد بود.

و از سوی دیگر فاصله مابین درجه‌های اول و دوم در «مد» شور نیز از «سه ربع پرده» کمتر است، زیرا درجه دوم کیفیتی محسوس دارد و همین کیفیت آنرا کمی بطرف پائین میکشاند تا به فاصله نیم‌پرده نزدیک کند. نتیجه اینکه اختلاف فاصله مابین درجه‌های اول و دوم در «مد» فریژین و «مد» شور بسیار کمتر از «ربع پرده» است که باحتمال قوی میتوان از آن چشم پوشید.

تا اینجا مدهای ماهور و شور بترتیب با مدهای «یونین» و «فریژین» فقط مورد مقایسه قرار گرفته‌اند، بدون آنکه درباره فونکسیون (یا نقش) هریك از درجه‌های آنها ــ بطورهمه جانبه و کامل، نظریاتی عرضه شود. درعین حال باید گفت که تعیین فونکسیون درجه‌ها در مقامهای ایرانی عملی چندان سهل و ساده نیست، زیرا مقامهای ایرانی را ناگزیر باید درفضای «تتراکورد» بررسی کرد[1] و عمل تعیین فونکسیون درجه‌ها غالباً درفضای گام صورت میگیرد. مثلا درمقام ماهور تا وقتی که گردش ملودی، فضائی پنج درجه‌ای ــ از درجه I تا درجه V ــ اشغال میکند، فواصل بین درجه‌ها نیز ثابت میمانند ولی وقتی گردش از این حد فراتر رود، فواصل غالباً تغییر میکنند[2]. دراینجا کلمه «غالباً» را بکار برده‌ایم، زیرا در بعضی گردش‌های گذرا درجه‌هائی مورد استفاده قرار میگیرند که خارج ازحدود درجه‌های پنجگانه پیشگفته هستند. مثلا درآغاز درآمد ماهور میتوان اشاره‌هائی گذرا به درجه‌های ششم و هفتم آن گام ــ والبته درجهت پائین رونده نمود،

(مثال ۲۳)



نمونه از کتاب خالقی

ولی چنانکه گفته شد، از این درجه‌ها غالباً گذرا استفاده شده و آنچنان

---

۱ــ دراین باره، درگفتاردوم این رساله (مجله موسیقی ۱۲۶ــ ۱۲۵) باندازه کافی صحبت شده است.

۲ــ تغییراین فواصل «مد»ی شبیه به «مد» شور ــ بنام‌های، «شکسته» و «دلکش» میسازند.

اهمیتی پیدا نمیکند که بتوان نقش مستقل و کاملی برای‌شان در نظر گرفت. بعبارت دیگر میتوان گفت که درجه‌های VI و VII دارای «فونکسیون محسوس گذر (پاساژ)» هستند.

برخی از موسیقیدانان بر این عقیده‌اند که فونکسیون‌های «تونیك» و «شاهد» در ماهور یکیست[1] و هردو بر روی درجه I قرار دارند. بدیهی است این موسیقیدانان درباره اینکه «شاهد» و «تونیك» دارای چه کیفیاتی در این مقام هستند، کم و بیش سکوت کرده‌اند. شاید باین علت که مطلب برای خودشان بدیهی است یا اساساً در مورد «فونکسیون» درجه‌ها دچار بی‌توجهی بوده‌اند. خالقی در کتاب خود (فصل هشتم. صفحات ۱۳۴، ۱۳۵ و بعد از آن) به نکته‌هائی درباره نت‌های «تنیك»، «شاهد» و «ایست» اشاره میکند که اگرچه قابل استفاده است، اما هنوز آنقدر دقیق و روشن نیست که نشاننده عطش تحقیقاتی محققان باشد،

«... درهریك از این آوازها ــ (منظور متعلقات گام شور یعنی ابوعطا، بیات ترك، افشاری و دشتی است.) ــ علاوه بر تونیك گام شور که اهمیت اصلی خود را از دست نمیدهد یك یا دو نوت دیگر نیز بی‌اهمیت نیست. چنانکه از توقف روی همان نوتهاست که این آوازها از یکدیگر ممتاز میشوند و این دو نوت را **شاهد و ایست** مینامیم.

**نوت شاهد**ــ نوتیست که بیش از سایر نوتها خودرا نشان میدهد. در ابوعطا و افشاری درجه چهارم گام شور و در بیات ترك درجه سوم و در دشتی درجه پنجم گام شور این حالت را دارد و نوت شاهد نامیده میشود.

**نوت ایست** ــ نوتیست که پس از جلوه و خودنمائی مکرر نوت شاهد میتوان روی آن توقف کرد ولی توقف روی این نوت بطور کامل فرود و خاتمه آواز را نشان نمیدهد و برای تمام کردن نغمات و فرود کامل باید عاقبت روی تنیك گام شور ایستاد در ابوعطا و افشاری در دوم و در دشتی درجه سوم گام شور نوت ایست محسوب میشود. در بیات ترك درجه دوم یا هفتم گام شور را ممکن است نوت ایست بنامیم ولی در حقیقت این آواز نوت ایست ندارد و بهتر است که درجه سوم را شاهد بدانیم هم ایست زیرا تمام فرودها روی آنست ...»

---

۱ــ روح‌الله خالقی، نظری بموسیقی ــ بخش دوم صفحه ۱۵۷؛ حسینعلی ملاح، سخنی کوتاه درباره، موسیقی ایران صفحه ۲۴.

معلوم است که تعاریف منقوله درباله درباره نت‌های «شاهد» و «تونیك» («دایست») نمیتوانند رهنمودی کامل بدست دهند. ازین گذشته نکات بالا درحوزه مقام شوربیان شده‌اند نه درکلیه مقامها (و منجمله مقام ماهور) .

پیشتر گفتیم که درجه I مقام ماهور را میتوان نت یا فونکسیون تونیك بحساب آورد . ظاهراً دلیلی وجود ندارد که خلاف این استنتاج را نشان دهد وما نیز برهمین اعتقاد باقی خواهیم ماند .

درباره درجه II دراین مقام چه میتوان گفت ؟ بازقولی را از همان کتاب (صفحه ۱۵۷) نقل میکنیم :

« . . . آواز ماهور پس ازآنکه از تونیك شروع شد و روی نوت‌های روتنیك ونمایان ورونمایان گردش کرد... بانغمه مخصوصی **روی روتونیك توقف میکند و این درجه حالت دومین شاهد را پیدا میکند** ...»

(تکیه روی کلمات ازمن است )

دراینجا استعمال اصطلاح «دومین شاهد» کمی مطلب را مغشوش میکند و محقق را در برابرمسئله‌ای قرار میدهد ، آیا یك مقام (یك مد ، یك تتراکورد) میتواند دوشاهد داشته باشد؛ بدیهی است اگربتعریفی که دربالا درباره «نت‌شاهد» شده است اکتفا کنیم ، « نوت شاهد نوتیست که بیش از سایرنوتها خود را نشان میدهد...» ، میتوان پاسخ منفیی درمقابل مسئله بالاقرارداد . اما درعمل می‌بینیم که این استنتاج نادرست است . بخصوص اگر درنظربگیریم که درآینده ، در راه اعمال کوشش‌هائی بخاطر اعتلاء موسیقی ایران ( و مقام ماهور ) ممکن است نت‌های دیگرنیز همین کیفیت را پیداکنند ــ یعنی درطی تصنیف هریك «بیشتر خودرا نشان دهند» . دراینصورت برطبق تعریف بالا، شاهدهای سومین وچهارمین نیز پدیدارخواهند شد ! واین البته بسیاربعید وغیرمنطقی بنظرمیرسد .

آنچه که از تجسس عملی بدست میآید اینست که درجه II در مقام ماهور نوعی دومینانت [۱] (یا نیم خاتمه) است . درجه II در « مد »های کلیسا بفاصله یکپرده‌ای از درجه I قرار دارند ، ) بدون اشکال میتوانسته‌اند فونکسیون «محسوس» داشته باشند و اگرچه این «محسوس» با تونیك ماهوردارای فاصله‌ای یکپرده‌ای است ، توقف ملودی برروی آن و تکرار این درجه کیفیت « محسوس

---

۱ــ باید دانست که مقام ماهوراساساً فاقد دومینانتی است که برروی درجه V قرارگرفته است . زیرا وقتی ملودی دراین مقام به‌درجه V میرسد ، دراغلب حالات وارد مقام دیگری (ازمشتقات شور) میگردد .

بودن» آنرا کم و بیش افزایش داده و انتظار شنونده را درحل آن بدرجه I زیاد میکند .

درجه III درماهور نقشی تعیین کننده دارد. یعنی بکمك «تغییر کروماتیك[۲]» این درجه میتوان مفهوم «مد» را تغییر داد . بنابراین این درجه از درجه‌های مهم مقام است . معذلك صحیح بنظر نمیرسد که ما نیز ــ مانند مد ماژور غرب ــ آنرا «میانی» (Mediant) بنامیم . این وجه تسمیه وقتی درست است که درجه‌های I و V مهم‌ترین درجه‌های گام (یا «مد») بوده وعوامل توافق (اکورد) I راتشکیل دهند . دیگر اینکه نام «میانی» درواقع ازبستگی‌های هارمونی تیرس ریشه گرفته است وما هنوز درابتدای انتخاب روش هارمونی درموسیقی ایران هستیم .

و بالاخره درجه IV . فونکسیون محسوس دارد واستفاده ازآن در ماهور تاکنون بشکل **گذرا** صورت گرفته است . و درجه V را میتوان «درجه مدولانور» (مدولاسیون کننده) دانست .

درجه‌های VI و VII ــ نه‌تنها درمقام ماهور بلکه دراغلب مقام‌های ایرانی تواماً کیفیت «محسوس نغمه‌ای» دارند. درباره درجه‌های VI و VII نکاتی چند گفتنی است ، ــ

۱ــ پیشتر گفتیم که «مد»های موسیقی ایران غالباً در فضای تتراکورد خودنمائی میکنند . بعبادت دیگر میتوان دراغلب مواردآوازی را درکادرچهاریا پنج درجه نشان داد واگر از درجه‌های پنجگانه یا فراتر گذاریم ، بآوازدیگری ــ معمولا در داخل یکدستگاه ، یاگاهی اوقات بمقامی نزدیك میرسیم .

۲ــ طبیعی است که هرآواز را میتوان دراکتاوهای مختلف اجرا نمود . مثلا اگر تونیك را دریك اکتاوبالاتر اجرا کنیم ، همان مفهومی را خواهیم گرفت که دراکتاو اصلی نشان دهیم .

۳ــ ملودی آوازهای ایرانی ــ بعلت نزدیکی شدید خود باحساس آدمی وطبیعت ، غالباً دارای فواصل چسبیده ومتصل هستند ــ ازمجموع واقعیتهای بالا استنتاجی این چنین بدست میآید ،

موسیقیدان ایرانی ، گاهی اوقات بخاطررفع ملال ناشی ازیکنواختی ــ یا بعلتی دیگر ــ نوت خاتمه یا تونیك را دراکتاو بالاتراجرا میکند. دراین وضعیت او البته نمیتواند از درجه II (بعنوان محسوس پائین رونده) ناگهان به اکتاو تونیك جهش کند وناگزیراست با فواصل چسبیده باکتاوبرسد ، یعنی ازآخرین درجه‌های تتراکورد ــ درجه‌های IV و V ، آغازکرده و با استفاده از درجه‌های

---

۲ــ دراینجا منظور کروماتیك نیم‌پرده‌ای و ربع‌پرده‌ای هردواست .

VI و VII بشکل گذرا ، به درجه VIII یا اکتاو تونیك فرودآید . در مقامهائی که فواصل درجه‌های پنجم ــ ششم وهشتم یکپرده ایست ، یك تغییر کوچك تمهیدی است برای ازدیاد حالت «گذرائی» درجه‌های مذکور و افزودن کیفیت انتظار در «حل» آنها به اکتاو . دراینجا معمولا درجه VI نیم ، یا ربع پرده بالا میرود (و گاهی این تغییر برروی درجه VII صورت میگیرد .[1]) مثلا درمقام همایون ــ که دارای این چنین فواصلی است (مثال ۲۴ الف ) ،

مثال ۲۴

درجه VI ، بخاطرحل روی تونیك ، نیم پرده بالا میرود (مثال ۲۴ب).

همین کیفیت کم و بیش درمقام‌های اصفهان ، شور (و غالب متعلقات آن) دیده میشود .

درمقامهای دیگرمانند «بیات ترك» و «نوا» نیازی به‌این تمهید نیست ، زیرا فواصل بین درجه‌های ششم وهفتم خود دروضع طبیعی دوم نیم‌بزرگ (یادوم کوچك) است .

به‌آنچه تاکنون بیان شد ، هنوزباید نکته‌هائی چند افزود ،

الف ــ «مد»های مختلف موسیقی ایرانی همگی بیکدیگروابسته‌اند[2]. در گفتاردوم ازین سلسله مقالات، مقامهای ایرانی باهم‌مقایسه شده‌اند (مثال ۱۱) . درگفتارحاضرنیزهمین مقایسه ــ منتها بشکلی کاملتر و قابل فهم‌تر ، طی جدولی نشانداده شده است (مثال ۲۵) .

درمثال ۲۵ کلیه مقام‌ها ازنت «ر» آغاز شده‌اند ، در این وضعیت بستگی مقام‌ها بیکدیگر بیشترمحسوس‌است ونیزباین ترتیب درفاصله‌بندی مقامها احتیاج بتغییرات کمتری خواهیم داشت ، بطوریکه مجموع پرده‌ها (دستانها)ی سازی که بطور نمونه از روی این جدول ساخته شود به یازده پرده تقلیل خواهند یافت و «ربع‌پرده»ها دراین میان فقط سه‌عدد (می کرن، فاسری وسی کرن) خواهندبود[3].

---

۱ــ بیات ترك .

۲ــ در مدهای کلیسا نیز وضع برهمین منوال است . به مثال ۱ ــ مقاله اول این رساله ــ مجله موسیقی شماره ۱۲۴ ــ ۱۲۳ نگاه کنید .

۳ــ واضحست که باسیستم داده شده درجدول متن نمیتوان نت‌های مختلف را مبدأ مقامها قرارداد وحتی اجرای دستگاههای ایرانی دردوتونالیته که اصطلاحاً به «چپ کوك» و «راست کوك» موسوم‌است، مقدورنیست. ازینرو اگرقرارباشد، این سیستم مبدأ عملی درپرده‌بندی (دستان نشانی) قرارگیرد ، باید چند پرده دیگر مانند «دوسری »، «لاکرن»وغیره‌بآن افزود. درنتیجه بهمان سیستمی خواهم‌رسید که امروزه در پرده‌بندی سازهای ایرانی مرسوم است .

I -II -III- IV V -VI- VII VIII
شور
ماهور
همایون
اصفهان
سه‌گاه
چهارگاه
نوا
دشتی
افشاری
شور
فرود شور
متغیر
فرود شور
فرود نوا
ابوعطا
راست پنجگاه و گوشه عراق
دلکش (اشو)
شکسته
متغیر
همایون
اصفهان
(افشاری)
چهارگاه
قصد در پرده ها
1 2 3
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
(1)
همین دگ تنها

( مثال ۲۵ )

دراین جدول هردستگاه یا هرمقام ــ باتمام آوازها وگوشه‌های (مهم آن) برروی یك خط حامل قرارگرفته ونیز به‌تغییرات درجه‌ها درتغییرمقام یا فرودها اشاره شده است .

ب) پس ازآنکه بستگی مقامها ، بکمك جدول، مورد بررسی قرارگرفت، اینك باید به‌نقش درجه‌ها درمقام توجه کرد .

اگرتمام مقامهای ایرانی ، همچنانکه درجدول نشانداده شد ، ازنت «ر» آغازگردند ، درجه‌های کم وبیش متناظرومهم عبارت خواهند بود ازنت‌های «ر»، «لا» و «سل» . این نوت‌ها درهمه مقامها مشترکند ، اگرچه فونکسیونشان درهمه جا همگون نیست . نامگذاری این درجه‌ها ، بنحوی که متناسب با تمام مقامها باشد ، عملی غیر ممکن و مشکل نیست ، ولی بهرحال شایسته نیست که آنها را «تونیك» ، «نمایان» و «زیرنمایان» بنامیم (در مدهای کلیسا نیزاین نامها مورد استفاده قرارنگرفته‌اند .) نام‌های «تونیك» ، «ایست» و شاهد» متناسب‌ترند ولی بشرطیکه قبلا تعریف روشنی ازآنها بدست دهیم . مثلا این تعریف که ، «... نوت شاهد نوتیست که بیش ازسایرنوتها خود را نشان میدهد ...» تعریف مبهمی است که شاید تاکنون کافی‌بوده ولی بعدها، وقتی که مصنفین بروال سلیقه یا بعلل‌دیگر تمایل به نشاندادن درجه‌های بیشتری پیداکنند ، محققاً نه تعریفی جامع است و نه تعریفی درست .

ممکنست محققین آینده روش‌هائی در جهت تعیین فونکسیونها و احتمالا نامگذاری‌آنها پیداکنند . ونیز امروزه میتوان چنین پنداشت که ، ــ دسته‌ای از مقام‌ها (دستگاهها ،گوشه‌ها یا آوازها) خود تابعی از درجه‌های یك «مقام مادر» هستند[1] . مثلا توالی‌ای ازنت‌ها انتخاب میکنیم که از نظرفواصل منطبق با توالی نت‌های حامل اول مثال۲۵ باشد. دراینصورت می‌بینیم که ،

---

۱ــ این سیستم کم وبیش ملهم ازسیستمی است که‌آقای مرتضی حنانه به‌آن معتقد است . ایضاً آقای روح‌الله خالقی نیزدرشرح «مقام سه‌گاه»(نظری بموسیقی‌ـ بخش دوم صفحه ۱۹۰ ) چنین مینویسد ، « سه‌گاه چنانکه از اسم‌آن برمیآید از نغمات قدیم ایران بوده زیراکلمات **یگاه** و **دوگاه** و**سه‌گاه** و **چهارگاه** و**پنجگاه** درکتابهای قدیم موسیقی ما مذکور است ... » و در زیرنویس همین صفحه اضافه میکند ، «کلمات شش‌گانه و هفت‌گاه هم بندرت استعمال شده و باحتمال قوی اصطلاحات هفت‌گاه فوق اسامی درجات‌گام بوده . بنابراین میتوان بجای تونیك یگاه وبعوض روتونیك دوگاه وغیره گفت .»

۱ ــ نت اول ( درجه I ) این توالی (یا مقام مادر) نت ایست آواز نوا ،
۲ ــ » دوم ( درجه II ) » » » » » آوازدشتی ،
۳ ــ » چهارم(درجه IV) » » » » » مقام سه‌گاه (و افشاری) ،
۴ ــ » پنجم (درجه V ) » » » » » مقام شور ،
۵ ــ » ششم (درجه VI ) » » » » » آواز ابوعطا و بالاخره
۶ ــ » هفتم (درجه VII) » » » » » آواز بیات ترك است .

دراین سیستم ، درجه III پایه هیچ مقامی نیست ، زیرا این درجه درمقام های مختلف متغیر است وتغییرآن نه‌تنها نیم پرده‌ای و ربع پرده‌ای است ، بلکه برحسب نوانس وحالت گوشه (،آواز، دستگاه یا مقام) تغییری بسیارجزئی و در حدود «کوما» (و البته قابل چشم‌پوشی) میکند.

چ) حسینعلی ملاح درجزوه‌ای بنام «سخنی کوتاه درباره موسیقی ایران» چنین مینویسد (صفحات ۱۳ و۱۲) ،

«... درنیم قرن اخیرمطالعات دقیق‌تری درمورد پرده‌های سازندۀمقام بعمل آمد و نتیجۀ مطالعات باینجا رسیدکه . . . مقام‌ها وگوشه‌ها و آوازهائی‌که ازلحاظ پرده‌های سازنده با یکدیگر شباهت تام داشتند در واحدهائی متمرکز گردید که تعداد این واحدها هفت عدد است ار این قرار، ماهور ــ سه‌گاه ــ چهارگاه ــ همایون ــ شور ــ نوا ــ راست پنجگاه . هریك از این واحدها ... از تعدادی مدهای فرعی‌که به‌آن **گوشه** میگویند تشکیل میشود ــ برخی ازاین گوشه‌ها . فی‌نفسه واجد اهمیت مستقلی دریك دستگاه هستند ... و برخی حکم‌گذار یا پاساژ یا جمله‌رابط را دارند... مانند همین دستگاه ماهورکه... کاملا شبیه‌گام بزرگ (ماژور) موسیقی‌غربی‌است ولی وقتی‌به‌گوشه شکسته‌یا دلکش‌میرسد تغییر میکند . برای اینکه این تغییر مد بنحو مطلوبی صورت بگیرد ناگزیر می‌باید ازپاساژهائی استفاده‌کرد. این‌گذارهارا گوشه‌های خاصی‌که ما به‌آن عنوان جمله رابط داده‌ایم انجام میدهند. مثلا درهمین ماهورگوشه نیریزاین وظیفه را برعهده دارد . »

غرض ازنقل جمله‌های بالا ، بدست دادن یك‌زمینه فکری درباره **ارتباط** واحدهای موسیقی ایران بایکدیگر است . یقیناً پس از مطالعه‌کافی درباره این

واحدها (دستگاه ،آواز، گوشه ، نغمه و ...) به‌دونکته جالب خواهیم رسید ،

نکته اول ، مقام‌های ایرانی فاقد «گام»ی بمفهوم غربی آن هستند وبرای تعیین «اشل» فواصل پرده‌ها(و درنتیجه تعیین فونکسیون درجه‌ها) صحیح‌تر آنست که‌بجای تنظیم گام بدنبال «مدل»های ملودیك درموسیقی‌ایرانی بود وآنها را اساس وپایه فرض کرد ، وازآنجا مستقیماً به فواصل‌بین درجه‌ها و ارتباط‌آنها با یکدیگرو اهمیت هریك درهرمقام رسید .

نکته دوم ، (که ظاهراً و تلویحاً متضاد با نکته اول است) اینکه ، « مدل »های ملودیك چیزی نیست جزنغمه‌ها ، گوشه‌ها و آوازهائیکه همگی توسط استادان قدیمی تصنیف شده و بر اثرمرور زمان و اجرا ونقل سینه‌ـ بسینه‌شان توسط نوازندگان ازمنه مختلف ،کیفیتی «تثبیت شده»بخود گرفته و جزو دستگاه درآمـده است . بنابراین ، هر چند مصنفین دستگاهها خودنوازندگان وموسیقیدانانی‌بسیارورزیده وتوانابوده‌اند، اما بهرحال «سلیقه» شخصی ایشان در روش ولحن تصنیفشان دخالت قابل ملاحظه‌ای داشته است .[1] ازینرو میتوان بجرئت حکم کرد که موسیقیدان ورزیده ومطلع امروزی نیزمیتواند وحق دارد دراین مهم سهمی برعهده‌گیرد وبکمك تصنیف‌آوازها ،گوشه‌ها و نغمه‌ها . . . در توسعه دستگاههای موسیقی ایران بکوشد .

نتیجه‌ایکه از دو نکته ( ظاهراً متضاد ) بالا گرفته میشود بطور خلاصه اینست ، درابتدا تحقیق درباره کیفیت تصنیف‌های تثبیت شده قبلی و استخراج و تدوین قوانین آنها ، سپس تصنیف‌های تازه برروی همان قوانین ـ یا قوانینی تازه ومتناسب ـ وباین وسیله توسعه دستگاهها ... اینست‌آنچه‌که برنامه‌امروزی مارا طرح ریزی میکند .

---

۱ ـ با اینحال باید گفت که علل و جهات فراوان و متفاوت مانند علل اجتماعی ، احترام بحفظ سنن وغیره سبب شده است که این تصنیف ها از یکسو موسیقی را بجاهای دوردست ، دور از ذهن و خارج از عرف نکشانند و از سوی دیگر اگر هم چنین تغییراتی حادث شده باشد ، براثر گذشت از «صافی» های مرور زمان و نقل سینه بسینه مجدداً به « عرف و سنت » برگشته است .