نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۶، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۰

نگاهی به ظرفیت‌های آهنگ‌سازی در فرم بسیط، با توجه به تعاریف موجود در رسالات مکتب منتظمیه

امیرحسن امین شریفی*

مربی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۱۱/۰۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۱/۲۹)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

پرسش اصلی این نوشتار این است که ساختارِ فرمالِ «بسیط» به عنوان یکی از فرم‌های موسیقی قدیم ایران چه خصوصیاتی دارد. هدف از طرح این پرسش ارائه‌ی راه‌کارهایی برای احیا و به‌کارگیری مجدد این قالب در آهنگ‌سازی دوره‌ی معاصر موسیقی ایران است. در این رهگذر، ابتدا از میان مختصات تشریح شده توسط عبدالقادر مراغی و سپس با رجوع به آثار نویسندگان پس از وی، امکانات ساختار بسیط شناسایی و تشریح، و اشتراکات و تناقض‌های موجود در آن استخراج و دسته‌بندی شده است. در قدم بعدی با استناد به خصایص به دست آمده، قواعد فرمال و محتوایی ساختِ بسیط ارائه شده است. سپس با اشاره به خاصیت انعطاف‌پذیری موجود در بسیط، به انشعابات موجود در این قالب اشاره شده و سرانجام انواع شش‌گانه‌ای از قالب بسیط در اختیار خوانندگان قرار گرفته است. در بخشی از مقاله‌ی حاضر برای روشن‌شدن تفاوت‌های محتوایی هر یک از بخش‌های بسیط به بررسی انواع کلامِ مورد استفاده در ساخت این فرم پرداخته شده است. در بخش دیگری از این مقاله با بررسی کارکردهای متنوع اعاده‌ی سرخانه، قدم‌هایی کاربردی‌تر در چگونگی ساخت بسیط برداشته شده و دستورالعملی از ساخت بسیط در اختیار خوانندگان قرار گرفته است و سرانجام برای حل تناقضات موجود بین تعاریف مختلف راه‌حل‌هایی پیشنهاد شده است.

واژه‌های کلیدی

بسیط، قول، غزل، فرم در تاریخ موسیقی ایران، فرم در موسیقی مکتب منتظمیه.

نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۳۹۶۱۶۹، نمابر: ۸۳۵۳۳۰۳۰-۰۲۱، E-mail:amirhasan.aminsharifi@gmail.com.

مقدمه

پس از تحولات فرهنگی عمیقی که از میانه‌ی دوره‌ی صفویه در موسیقی کلاسیک ایرانی به‌وجود آمد، به تدریج از اهمیتِ آهنگ‌سازیِ قطعات در قالب‌های شناخته‌شده و دارای تعریف و البته مقید به ایقاعِ مشخص کاسته شد. ازاین‌رو سرمایه‌ی بسیار ارزشمندی که موسیقیدانانِ حوزه‌ی فرهنگ‌های اسلامی چندین قرن برای اعتلای آن کوشیده بودند در داخل مرزهای جغرافیایی ایران، تا حد زیادی به دست فراموشی سپرده شد. از پس این فراموشیِ عمیق، در دوره‌ی قاجاریه، لاجرم خلاقیت و اجرای موسیقی کلاسیک ایرانی در اکثر موارد، معطوف به طراحی و اجرای ایده‌های مُدالِ نظام‌مند با اتخاذ مناسباتِ وزنیِ متر آزاد شد. اگرچه نشانه‌های حیاتِ نظامِ قدیمِ آهنگ‌سازی قطعات را می‌توان تا اواخر دوره‌ی صفویه در رسالاتِ موسیقی به جا مانده از این دوره مشاهده کرد، اما همچنان نظام‌مندی احتمالیِ ساختِ تصانیف دوره‌ی افشاریه، زندیه، قاجاریه و پهلوی آنچنان که به وضوح راهگشای آهنگ‌سازان امروز موسیقی کلاسیک ایران باشد در هیچ منبع مکتوبی ثبت نشده و یا از طریق هیچ منبعِ شفاهی نقل نشده است.

ازاین‌رو به‌واسطه‌ی نیاز مبرمِ آهنگ‌سازان به دردست‌داشتن قاعده‌مندیِ مشخص در ساخت قطعات، فعالان جامعه‌ی آکادمیک موسیقی ایران از دوره‌ی پهلوی تا به امروز، رجوع به روش‌های موجود در موسیقی کلاسیک اروپایی را، راه مطمئنی برای نظام‌مندکردن آهنگ‌سازی در موسیقی کلاسیک ایران تلقی و معرفی می‌کنند. این درحالی است که بعد از سالیان بسیار زیادِ رجوعِ موسیقیدانان ایرانی به مبانی علم آهنگ‌سازی موسیقی کلاسیک اروپایی، باز هم به نظر می‌رسد منبع مکتوب قابل اتکایی با الهام از ساختارمندی موسیقی کلاسیک اروپایی که در پیوندِ صحیحی با مختصات مدال و نظام وزنی موسیقی کلاسیک ایران باشد، برای آهنگ‌سازی در این موسیقی تولید نشده است. بنابراین می‌توان به صراحت گفت که از دوره‌ی قاجار تا به امروز، آهنگ‌سازی در موسیقی کلاسیک ایرانی فاقد روش‌مندی مشخص و نظام آموزشی معین بوده است.

بنابراین امروزه ضرورتِ استخراج و ثبت مدل‌هایی روشمند به منظور به کارگیری در آهنگ‌سازی موسیقی کلاسیک ایران برپایه‌ی بنیان‌های علمی و قابل دفاع، بیش از هر زمانی رخ می‌نماید. خوشبختانه امروزه این امکان فراهم است تا با رجوع به منابع مکتوب و قطعات به جامانده از موسیقی قدیم ایران، به استخراج و احیاء روشمندیِ موجود در نظام آهنگ‌سازی گذشتگان همت گمارده و در بازگرداندن این دستاوردها به جریان تولید و آموزش موسیقی کلاسیک ایران بیش از پیش توجه شود. فرضیه‌هایی که پژوهشِ حاضر در پی اثبات آن است به این قرار هستند: اولاً قالب بسیط از نگاه مراغی دارای ساختاری منعطف و نه چندان ثابت است؛ و این عدم ثبات مارا به مرز خلط مبحث در تعریف بسیط با قالب‌های کار و عمل می‌کشاند. ثانیاً ساختار برخی اقسام دیگرِ قالب‌های موسیقی قدیم ایران - مانند قول، غزل، ترانه، فروداشت، نوبت مرتب، کار، عمل، نقش، صوت- مستقیم یا غیر مستقیم در رابطه با ساختار بسیط قابل تعریف خواهد بود.

روش پژوهش

در این پژوهش با به‌کارگیری روش کتابخانه‌ای، نخست با رجوع به آثار مکتوبِ به جامانده از مراغی، تعاریف وی از بسیط تشریح و دسته‌بندی شده است. اما از آنجایی که تعاریف مراغی از این قالب، قطعیت لازم برای رسیدن به تعریفی واضح را ندارد، با رجوع به آراء سایر نویسندگان این حوزه، تعریف غنی‌تری از ساختار بسیط ارائه شده است. در ادامه، به منظور ارائه‌ی راهکارهایی کاربردی در ساختِ بسیط، انواع گوناگونی که می‌توان از بسیط معرفی کرد، در قالب فرمول‌های مشخصی ثبت شده است.

پیشینه پژوهش

لازم به ذکر است در راستای موضوع مورد بحث، فعالیت‌های ارزشمندی پیش از مقاله‌ی حاضر صورت پذیرفته و در مقالاتِ تنی چند از موسیقی پژوهانِ دوره‌ی معاصر منتشر شده است. بابک خضرایی در مقاله‌ای با عنوان «اصناف تصانیف در رسالات مراغی و بنایی» (خضرایی، ۱۳۸۲)، سیدحسین میثمی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی فرم تصانیف در برخی رسالات مکتب منتظمیه» (میثمی،۱۳۸۴) و ساسان فاطمی در مقاله‌ای با نام «فرم و موسیقی ایرانی» (فاطمی، ۱۳۸۷) تا حدی به تشریح برخی از مختصات هر یک از اقسام تصانیف در رسالات دوره‌ی تیموری و صفوی پرداخته‌اند. اما ازآن جایی که در منابع مذکور به طور خاص به تمام جنبه‌های ساختار قالب «بسیط» پرداخته نشده است، تمرکز همه جانبه بر ساختار بسیط در جهت هرچه روشن‌تر شدن مختصات این‌گونه، ضروری می‌نماید.

مبانی نظری پژوهش

۱- بخش اول: تعاریف

۱-۱. سابقه‌ی تاریخی بسیط

سابقه‌ی تاریخیِ بسیط بسیار طولانی است و به دوره‌ی عباسی باز می‌گردد. حسن‌بن احمدبن علی کاتب، در قرن پنجم هجری در کتاب *کمال ادب الغناء* از آن به‌عنوان نوعی آواز نام برده است (Shilaoh 1972, 118). مصحح این کتاب، در حاشیه‌ای که برای این کلمه در جای دیگری از کتاب نوشته است ذکر می‌کند که نشید و بسیط دو گونه‌ی آوازی در زمان مؤلف کتاب بوده‌اند که یکی با وزن آزاد و دیگری موزون بوده است. همو از مَقَّری نقل می‌کند که زریاب این دو آواز را در نوبه‌ی آندلسی، پیش از محرکات و اهزاج، وارد کرده است (Ibid., 56؛ نیز نک. Poché 1995, 73). طبق اظهارات مقری تلسمانی بسیط قطعهٔ میانی بین نشید و محرکات و أهزاج در نوبت‌های اولیه بوده است. بنابراین بسیط همانند برخی از اصطلاحات این حوزه کاربردی عام داشته است. در این رابطه همچنین مراغی نیز در *جامع الالحان* می‌گوید: «هر قطعه‌ای را که از نوبت فصل کنند آن را بسیط گویند» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۷۷). این در حالی است که بسیط دارای کاربرد و تعریفی خاص به عنوان یکی از اصناف تصانیف نیز می‌باشد که در ادامه به تفصیل به آن پرداخته می‌شود.

۱-۲. ساختار بسیط از نگاه مراغی

مراغی در *مقاصدالالحان* بسیط را قطعه‌ای مفرد و مستقل معرفی می‌کند و در توضیح بخش‌های مختلف بسیط به ما اینچنین آگاهی می‌دهد: «اما بسیط و آن قطعه‌ی مفردی باشد و آن را به طریقه و صوت و تشییعه باشد» (مراغی،۱۳۴۴،۱۰۶). وی همچنین در کتابِ *شرح ادوار*، ساختار بسیط را اینچنین توضیح می‌دهد: «اما بسیط و بعد از نشید عرب انشاد کرده‌اند و بسیط قطعه‌ای باشد مفرد[...] و آن بر دو طریق بود اگر صوت الوسط باشد و اگر نباشد هم شاید اما تشییعه باید که باشد و تشییعه اگر الفاظ نقرات باشد و اگر بر اشعار بازگشت باشد یجوز» (مراغی، ۱۳۷۰، ۳۳۶). همچنین در *جامع‌الالحان* می‌گوید: «و از اصناف تصانیف موسیقی یکی دیگر بسیط است و آن مفرد بود و هر قطعه‌ای را که از نوبت فصل کنند آن را بسیط گویند (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۷۷). تا به اینجا از تعاریف فوق می‌توان نتیجه گرفت که از نگاه مراغی بسیط قطعه‌ای منفرد و مستقل است که دارای سه بخش «طریقه» و «صوت» و «تشییعه» است و وجودِ بخشِ میانی یا همان به اصطلاح «صوت»، اختیاری است و وجود یا عدم وجود آن به اختیار مصنف بستگی دارد. بخش سوم که «تشییعه» نام دارد وجودش همچون بخش اول یا «طریقه» الزامی است و این بخش می‌تواند با شعر و یا با «الفاظ نقرات» روایت شود.

از آنجایی که مراغی ذیل عنوان بسیط اطلاعات بیشتری در اختیار ما نمی‌گذارد، به منظور تکمیلِ تعریفِ ساختار فرمالِ بسیط، توضیحات تکمیلی مراغی را می‌بایست در شرحِ چهار قطعه‌ی منفردِ سازنده‌ی «نوبت مرتب» یا به قول خود او در تشریح «مقطعات اربعه» جستجو کرد؛ چرا که وی به شکلی مستقیم یا غیر مستقیم، ساختارِ هریک از قطعات سازنده‌ی نوبت مرتب را در نسبت با بسیط تشریح می‌کند. مراغی در *شرح ادوار*، همانندیِ ساختار بسیط باساختارِقطعاتِ‌سازنده‌ی نوبت مرتب را به صراحت عنوان کرده و نوبت مرتب را اینگونه تعریف می‌کند: «اما نوبت و آن چهار قطعه باشد: اول قول. ثانی غزل.ثالث ترانه. رابع فروداشت اما قول و آنچنان باشد که در بسیط مذکور شد» (مراغی، ۱۳۷۰، ۳۳۷). بنابراین می‌توان دریافت که هر کدام از پنج قطعه‌ی سازنده‌ی نوبتِ مرتب، ساختاری همانند بسیط دارند. در ادامه به منظور ایجاد درک بهتر از تمایز میان بخش‌های مختلف بسیط- خصوصاً تفاوت میان دو بخشِ صوت‌الوسط و تشییعه- ضروری است که دسته‌بندی قابل درکی از انواع کلام در موسیقی زمان مورد بحث ارائه شود.

۳-۱. دسته‌بندی انواع کلام در تصانیف موسیقی قدیم ایران

با مطالعه‌ی بخش اقسامِ تصانیفِ رسالاتِ مکتبِ منتظمیه و با رجوع به قطعات به‌دست‌آمده و اشعار ثبت‌شده از تصانیف موسیقی قدیم ایران، حضورِ پنج گونه کلام در ساخت قطعات آوازی موسیقی این دوره محرز می‌شود. اولین نوع کلام، ابیاتی دارای وزنِ عروضی با معانی فاخر ادبی هستند که توسط شعرای شناخته شده و با درنظرگرفتن صنایع ادبی و مفاهیم عمیق و والای حکمی و عرفانی و تغزلی سروده شده‌اند. این‌گونه را «شعرِ عروضیِ فاخر» می‌نامیم. گونه‌ی دومِ کلام، نوعی از شعر است که بر خلاف گونه‌ی اول فاقد وزن عروضی شناخته شده است و در مواردی دارای وزنی نیمه‌عروضی است و به لحاظ ادبی معمولاً معانی سبُک‌تر و ساده‌تری را از احساسات و عواطف گوینده روایت می‌کند؛ این‌گونه را «شعر غیر عروضی» می‌نامیم. به احتمال زیاد این گونه‌ی دومِ اشعار، بیشتر توسط آهنگسازان- و نه شاعران- پس از ساخت ملودی یا در حین خلق ملودی برای اجرای عبارات موسیقایی که بیشتر ماهیتی‌سازی و کم‌تر آوازی دارند- ساخته می‌شوند. گونه‌ی سوم کلام، واژه‌هایی منفرد و پراکنده و تاحدی دارای معنی ادبی نظیر: جان، حبیب، امان، دوست، یار و غیره است که علاوه بر خوانشِ ملودی با استفاده از این کلمات، انتقال بار احساسی و عاطفیِ عباراتِ موسیقایی نیز با یاری جُستن از این کلمات راحت‌تر میسر می‌شود. محسن حجاریان این نوع از کلمات را «ترنم لفظی» نام نهاده است (حجاریان، ۱۳۷۷، ۱۹۸). بنابراین، این‌گونه از کلام را به پیشنهاد محسن حجاریان ((ترنم لفظی)) می‌نامیم. نوع چهارم، شبه کلماتی کاملاً فاقدِ معنی است، مانند تن، تنا، تننی، یل، یلا، یللی و غیره که این‌گونه از کلام در رسالات قدیم موسیقی ایران با نام الفاظ یا ارکانِ نقرات ثبت شده‌اند. الفاظِ نقرات، صرفاً عاملی است که خواننده بتواند با تلفظِ آنها، همچون یک ساز، روایتگر ملودی باشد. حجاریان این نوع از کلام را «ترنم ایقاعی» نامیده است (همان). بنابراین برای نامیدن گونه‌ی چهارم، از واژه‌ی «تَرنُم ایقاعی» استفاده می‌کنیم. ترادفِ نسبی مفهومِ الفاظ یا ارکان نقرات با واژه «تَرنم» را نویباور این‌گونه توضیح می‌دهد:

«این شیوه‌ای است که در آن در قبل یا ادامه‌ی هر بیت، گاهی چندین بخش از ساختار ملودی با هجاهایی (غالباً بی‌معنی) خوانده می‌شود و دارای نوعی حالت تقلید از ساز است[...] به این تحریرهای هجایی که موسیقیدانان ایرانی آن را نقرات، الفاظ نقرات، یا الفاظ و ارکان نقرات می‌گفته‌اند، در زمانی نامعلوم به وسیله‌ی موسیقی‌دانان ترک، عنوان ترنم داده شده است» (نویباور، ۱۳۸۴، ۳۳). گونه‌ی دیگری از آواها برای روایت ملودی‌های فاقد شعر وجود دارد که در آن صرفاً از مُصَوِت‌های بلندی چون «آ»، «اِ»، «اَ» و «اُ» استفاده می‌شود. علی کاظمی این‌گونه را «ترنم‌های آوایی» نامیده است (کاظمی، ۱۳۹۰، ۲۳). از این رو، این دسته از آواها را «ترنم‌های آوایی» می‌نامیم. جمع‌بندی این انواع پنج‌گانه در جدول (۱) قابل مشاهده است.

۲- بخش دوم: محتوا و چگونگی ساخت بسیط

۲-۱. کیفیت و محتوای طریقه و صوت الوسط

از آنجایی که مراغی ساختار بسیط را همچون ساختار مقطعات اربعه‌ی

جدول ۱- انواع کلام در موسیقی کلاسیک قدیم ایران.

	نوع کلام	سازنده-گوینده	مثال
۱	شعر عروضی فاخر	شعرای طراز اول و حرفه‌ای	آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند/ بود که گوشه‌ی چشمی به ما کنند(حافظ)
۲	شعر غیر عروضی	آهنگساز قطعه	مکن یار، مکن دوست، مکن عشوه، مکن یار(منسوب به مراغی)
۳	ترنمِ لفظی	به انتخاب آهنگساز	هی جانم، هی عمرم، سلطانم، دلدارم، دوست
۴	ترنمِ ایقاعی	به انتخاب آهنگساز	تننی، تنا، یللی، یلل لا
۵	ترنمِ آوایی	به انتخاب آهنگساز و خواننده	آ، اِ، اُ، ایی، او

سازنده‌ی نوبت مرتب دانسته است، برای تکمیل تکه‌های پازلِ ساختارِ «بسیط» به تعریف «قول» -اولین قطعه از مقطعات اربعه- در *جامع‌الالحان* نظر می‌افکنیم: «و قول را دو طریقه باید که باشد: اول طریقه جدول؛ ثانی، طریقه مطلع. و اگر مطلع را بر مصرعی ترتیب کنند یا بر بیتی می‌شاید[...] اگر طریقه‌ی جدول را بر یک مصراع ساخته باشند، میان‌خانه بر یک بیت باید زیرا که یک مصرع برای تَغَیُّرِ صوت و یک مصراع برای اعاده‌ی طریقه. و اگر مطلع را بر بیتی ساخته باشند صوت را بر دو بیت باید ساخت؛ برای آن که آهنگ متغیره‌ی میانخانه بر یک بیت باید و بر بیتی دیگر اعاده‌ی طریقه. و مصراع و بیت اعاده به عینه در کیفیت و کمیت همچو جدول» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۷۲).

از این تعریف این چنین استنباط می‌شود که بخشِ آغازینِ بسیط دارای دو طریقه است، که اولی با نام طریقه‌ی جدول و دومی با نام طریقه‌ی مطلع نام‌گذاری می‌شود. این دو طریقه به لحاظ ملودی با هم همسان بوده، اما با دو مصرع یا با دو بیتِ متفاوت اجرا می‌شوند. همان طور که از نظر گذشت، مراغی تصریح نموده است که امکان ساخت طریقه‌های مطلع و جدول، هم با استفاده از یک مصرع و هم با بهره‌گیری از یک بیت وجود دارد. از سوی دیگر تعدادِ مصرع‌ها و یا ابیات مورد استفاده در بخش صوت، همیشه دوبرابر تعداد مصرع یا ابیات به کار رفته در طریقه‌های مطلع و جدول است؛ بدین معنی که اگر برای ساخت هر یک از طریقه‌ها یک مصرع اختیار شده باشد، برای ساخت بخش صوت می‌بایست یک بیت اختیار شود و اگر در ساخت هر یک از طریقه‌ها یک بیت مورد استفاده قرار گرفته باشد در ساخت بخش صوت می‌بایست دو بیت اختیار شود. از سوی دیگر درخلالِ جملات نقل شده از مراغی به یکی از عوامل بسیار مهمِ سازنده‌ی فرم، یعنی تکرار اولین طریقه در پایانِ بخش صوت اشاره شده است؛ در واقع این عاملِ تکرار شونده، عنصر وحدت‌بخش بین اجزاء سازنده‌ی بسیط است. مراغی آن جمله‌ای که در پایان هر بخش می‌بایست تکرار یا اعاده شود، اولین جمله‌ی موسیقایی بسیط معرفی کرده است و تصریح می‌کند خاتمه دهنده‌ی بخش صوت نیز می‌بایست تکرار اولین طریقه باشد. بنابراین درمی‌یابیم که طریقه‌ی جدول و مطلع بخش مبنا و مرجعِ قالبِ بسیط و بخش‌های صوت و تشییعه عامل ایجاد تضاد و تنوع در این قطعه‌ی موسیقایی و اعاده‌های طریقه، عامل ایجاد انسجام و وحدت بین اجزا است. مراغی در *جامع‌الالحان* به وضوح بر این مدعا صحه می‌گذارد و سلسله‌مراتب ساخت بخش‌های بسیط را چنین شرح می‌دهد: «و چون کسی خواهد که تصنیفی را اختیار کند طریقه‌ی آن را ترکیب کند، بدان طریقه صوت و تشییعه و باز گردد به سوی طریقه و نزد قدما روا نیست آنکه ایشان باز نگردند به طریقه چنانکه روا نیست پیش فرس و عرب که باز نگردند از بازگشت به طریقه. و طریقه همچون مدخل است به صوت و این طرائق از حال خود متغیر نمی‌شوند» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۶۶).

مراغی در این جملات به وضوح از اهمیت و مرجعیت طریقه و اعاده‌ی آن صحبت به میان آورده، تلویحاً ترتیب ساخت بخش‌های یک بسیط را بیان می‌کند؛ به این ترتیب که در ساخت بسیط ابتدا باید طریقه را ساخت و بر مبنای روند جملات و تعداد مصرع‌های طریقه، بخشِ صوت را خلق کرد؛ چراکه بدون وجود طریقه به عنوان مدخلِ بخشِ صوت، ساختنِ بخشِ صوت ممکن نیست.

۲-۲. نقش ملصقه

بخش دیگری که در ساخت بسیط می‌تواند نقش آفرین باشد، «نقش ملصقه» است. مراغی با اشاره‌ای گذرا به این بخش آن را اینگونه تعریف می‌کند: «و آن نقوش که میان صوت و اعاده است آن را نقش ملصقه خوانند» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۷۲). معنای این کلام مراغی را می‌توان این‌گونه ادراک کرد که نقش ملصقه یک یا چند عبارت موسیقایی مستقل است که بعد از اتمام ملودیِ ساخته‌شده برروی اشعارِ بخشِ صوت، قبل از اعاده‌ی طریقه‌ی جدول، به خواست و ترجیح مصنف می‌تواند به انتهای بدنه‌ی اصلیِ بخشِ صوت ضمیمه شود. درواقع نقش ملصقه، ملودی یا ملودی‌های حدِ فاصلِ بخشِ اصلیِ صوت و اعاده‌ی طریقه است و طول و تعداد این جملات به اراده‌ی مصنف بستگی دارد. از آنجایی که مراغی به غیر از این اشاره‌ی بسیار گذرا در *جامع‌الالحان* در هیچ‌جای دیگر سخنی از نقش ملصقه به میان نمی‌آورد و همچنین از آنجا که رساله‌نویسانِ پس از مراغی نیز هیچ اشاره‌ای به این بخش نمی‌کنند، می‌توان نتیجه گرفت که بهره‌گیری از این بخش در ساختار بسیط به اختیار مصنف بستگی داشته و در استفاده‌ی از آن الزامی وجود ندارد.

۲-۳. بخش تشییعه

بخش مهمِ بعدیِ پازلِ ساختارِ بسیط، قسمت پایانی قطعه یا همان «تشییعه» است. مراغی در *جامع‌الالحان* این بخش را این‌گونه تشرح می‌کند:

«اما تشییعه اعنی بازگشت: البته لازم است که باشد و تشییعه به الفاظ و ارکان و غیرها باشد در طول و قصر آن اختیار مصنف راست. اگر در اول تشییعه یا در وسط یا در آخر ابیات دیگر درآورند شاید و اگر بی‌آنها دخول اعاده‌ی طریقه کنند هم شاید و اگر یک تصنیف را دو تشییعه سازند هم می‌شاید. و اگر یک تشییعه به شعر باشد و یکی دیگر به الفاظ ارکان ایقاع هم می‌شاید» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۷۲).

همانطور که در سطور قبل آمد، مراغی تشییعه را بخش سوم قالبِ بسیط، پس از دو بخش طریقه و صوت معرفی کرده است. از آنجایی که براساس قول مراغی وجود یا عدم وجود بخش صوت اختیاری است درصورت وجود بخش صوت، جایگاه تشییعه پس از اولین اعاده‌ی طریقه‌ی جدول و در صورت عدم وجود صوت، تشییعه بلافاصله بعد از طریقه‌ی مطلع ظاهر می‌شود. همان طور که از اشاره‌ی تلویحی مراغی بر می‌آید، عامل ممیزه یا عامل هویت سازِ تشییعه، استفاده‌ی از الفاظ نقرات در این بخش است. با این حال با توجه به استفاده‌ی مراغی از کلمه‌ی «غیرها» در کنار «الفاظ و ارکان نقرات»، استفاده از کلام گونه‌ی دوم و سوم که شرح آن در بخش قبلیِ مقاله ارائه شد، در ساخت این بخش بیشتر محتمل و برای تمایزگذاری بین محتوای بخش صوت و تشییعه ضروری می‌نماید. با استناد به اولین جمله‌ی مراغی در نقلِ‌قول بالا در تشریح بخش تشییعه، به نظر می‌رسد در ساخت این بخش، اولویت بر عدم استفاده از ابیات عروضی فاخر است. این رویکرد درست بر خلاف رویکردی است که مصنف می‌بایست در اتخاذ مواد و مصالح شعری مربوطِ به بخش‌های طریقه و صوت‌الوسط اتخاذ کند. این درحالی است که اگر استفاده از الفاظ و ارکانِ نقرات در بخش‌های طریقه و صوت جایز، یا حداقل محتمل می‌بود، قاعدتاً مراغی می‌بایست به این امکان اشاره می‌کرد و با این عدمِ اشاره‌ی او، درمی‌یابیم که به احتمال زیاد استفاده از الفاظ نقرات در فرمِ بسیط و به

تبع آن در مقطعات اربعه در نوبت مرتب، مختص بخش تشییعه است. در تعریف دیگری از کیفیت و چگونگی استفاده از کلام در بخش تشییعه از زبان مراغی این بار در *مقاصدالالحان* چنین می‌خوانیم: «اما تشییعه اعنی بازگشت و آن الفاظی چند بود از ارکان نقرات اعنی از ازمنه ثلاثه ایقاعی یا اشعار به تحریرات» (مراغی، ۱۳۴۴، ۱۰۲). این عبارت به شکلی گویا اولویتِ عدمِ استفاده از اشعار و در مقابل استفاده از الفاظ نقرات و تحریرات در تشییعه را تائید می‌کند. از سوی دیگر استفاده از واژه‌ی «تحریرات» در کنار واژه‌ی «اشعار» به نظر می‌رسد نشانی از اهمیت برآمیختگیِ تحریرات و شعر در تشییعه به منظور ایجاد تمایز بین مواد و مصالح سازنده‌ی تشییعه و صوت و طریقه است. از این رو می‌توان دریافت که یکی از تفاوت‌های بنیادین بخش صوت و طریقه با بخش تشییعه در وجود یا عدم وجود استفاده از تحریرات و الفاظ نقرات است.

۳- بخش سوم: بسیط در آراء دیگر نویسندگان پس از مراغی[۱]

در این بخش به منظور دستیابی به درکی عمیق‌تر از ساختار و محتوای بسیط به جستجوی گزاره‌های مرتبط با این موضوع در دیگر رسالات نگاشته‌شده توسط نویسندگانِ پس از مراغی بررسی خواهد شد و نظراتِ مندرجِ در این رسالات به ترتیب تاریخ تقریبی نگاشته‌شدن آنها مورد واکاوی قرار خواهد گرفت. تمام نویسندگان پس از مراغی به جز بنایی در رسالات خود از بسیط به عنوان یکی از اقسام تصانیف ذکری به میان نمی‌آورند، اما اغلب آنها مفهوم بسیط را با اختلافاتی نسبت به مراغی، در رابطه با دو قالب قول و غزل، از قطعات چهارگانه‌ی سازنده‌ی نوبت مرتب تعریف می‌کنند.

علی‌ابن محمدمعمار، مشهور به بنایی در رساله‌ی خود که در سال ۸۸۸ هجری قمری نگاشته است، تعریفی خاص از بسیط را این چنین ارائه می‌کند: «بسیط آن است که دو سرخانه داشته باشد و میانخانه بی‌بازگوی، قول آن بود که دو سرخانه و بازگوی داشته باشد بی میانخانه» (بنایی، ۱۳۶۸، ۱۲۷). همانطور که مشاهده می‌شود، بنایی بر خلاف مراغی، ساختارِ بسیط را متفاوت از مقطعات اربعه تعریف می‌کند. از سوی دیگر تذکر بنایی به عدم وجود بازگوی در بسیط تعریف وی را در تضادی آشکار با سخن مراغی که وجود بازگوی در بسیط و مقطعات اربعه را لازم و ضروری می‌دانست قرار می‌دهد. در واقع تعریف بنایی از قول که آن را فاقد میانخانه و دارای بازگوی می‌داند تا حدی مشترک با تعریف مراغی از ساده‌ترین شکل بسیط است؛ چراکه مراغی در تعریف بسیط، هردو امکان وجود یا عدم وجود میانخانه بسیط را جایز دانسته است. در واقع تعریف بنایی از بسیط، از تعریفی نادر در میان تعاریف اقسام تصانیف موجود در رسالات است که ساختار قطعه‌ای را دارای دو سرخانه و میانخانه معرفی می‌کند.

مقدمهٔ الاصول رساله‌ی دیگری است که در این زمینه اطلاعاتی به دست می‌دهد. این رساله که احتمالاً در اواخر قرن نهم و یا اوایل قرن دهم نگاشته شده است، نوشته‌ی شخصی به نام اوبهی است. اوبهی بدون نام‌بردن از قالب بسیط و به شکلی غیرمستقیم در ارتباط با قول و غزل، بسیط را این گونه تعریف می‌کند:

«اگر مشتمل بر هیچ یک از میانخانه و بازگوی نیست آن را صوت خوانند و اگر مشتمل هست بر سه قسمت زیرا که یا بر بازگوی تنها اشتمال دارد و میانخانه تنها، یا بر هردو، اول را تصنیف گویند و آن اکثر در خفیف و ثقیل واقع است پس اگر بیتش عربی بود قولش خوانند و اگر غیرعربی غزل و اگر مرکب بود از عربی و غیر قول مرصع وانکه مشتمل بر مجموع میانخانه و بازگوی باشد آن را عمل گویند» (اوبهی، ۱۳۹۰، ۱۸۸).

از کلام اوبهی می‌توان چنین برداشت کرد که قول و غزل قطعه‌ای است که فاقد بخش میانخانه و مشتمل بر دو بخش سرخانه و بازگوی است. این در حالی است که بنابر بر تعریف اوبهی اگر قطعه‌ای در برگیرنده‌ی هر دو قسمت میانخانه و بازگوی باشد آن را «عمل» می‌خوانند. بنابراین در اینجا نویسنده با غفلت از تعریف بسیط، ساختار قول و غزل را همسان با تعریف بنایی شامل دو قسمت سرخانه و بازگوی ثبت کرده است.

نویسنده‌ی دیگری که به رأی او رجوع شده است، نجم‌الدین کوکبی بخارایی است که رساله خود را در قرن دهم نگاشته است. اگر چه که کوکبی، همچون اوبهی مستقیماً نامی از قالب بسیط نمی‌برد، اما قالب قول را این گونه تعریف می‌کند:

«هر تصنیفی که در دایره ثقیل و خفیف و اوسط [...] واقع شود اگر ابیات او عربی باشد آن را قول گویند خواه دخول در او از ابیات باشد و خواه نقره اما اگر از نقره باشد آن را قول مستهل گویند و شرط در این تصنیف آن است که تمامی او به دو سرخانه باشد و بازگوی. اگرچه بعضی از استادان میانخانه بسته‌اند و اگر ابیات او فارسی باشد، به شرط میانخانه، آن تصنیف را در این اصطلاح غزل نامند و در این شرط بعضی خلاف کرده‌اند» (کوکبی، ۱۳۸۱، ۶۲).

همان‌طور که می‌بینیم کوکبی در تعریف مختصات قول، ایقاع استفاده شده در قطعه را عاملی برای نام‌گذاری و وجه تمایز قطعه ذکر می‌کند. با این حال ادامه‌ی تعریف وی از قول، منطبق با تعریف بنایی و اوبهی است؛ چرا که ساختار قول در ذهن کوکبی دارای دو سرخانه و بازگوی و فاقد میانخانه است؛ با این حال به نظر می‌رسد وی با عدم تائید وجودِ میانخانه در قول، تلویحاً وجود میانخانه در ساختار قول را در آهنگ‌سازی بعضی استادان و یا در تعریف برخی موسیقی‌شناسان هم‌روزگار خود گزارش می‌دهد. نکته‌ی مهم در تعریف کوکبی، عدم تطابق ساختار قول و غزل است؛ چراکه وی تصنیفی که دارای دو سرخانه و بازگوی باشد را قول و تصنیفی که دارای دو سرخانه، میانخانه و بازگوی باشد و با شعر فارسی روایت شود را غزل می‌داند. البته این درحالی است که خود وی به صراحت به اختلاف صاحب‌نظران در این تعریف اذعان می‌کند. اما نکته‌ی بسیار مهم دیگر در تعریف کوکبی که هیچ‌یک از نویسندگان پیش از او به آن اشاره نکرده‌اند، معرفی این امکان است که قول و غزل و احتمالاً به تبع آن بسیط را به جای شعر می‌توان از الفاظ نقرات آغاز کرد و در این صورت آن را قول و یا غزل «مستهل» می‌نامد. درنظر داشتن این امکان که آغاز بسیط و قول و غزل می‌تواند با نقرات باشد، به تنوع ساختار این قالب می‌افزاید.

رساله‌ی دیگری که از قول و غزل -و نه به طور مستقیم از بسیط- در آن ذکری به میان آمده است، رساله‌ی میرصدرالدین محمد قزوینی از موسیقیدانان عصرِ شاه عباس صفوی است. وی رساله‌ی خود را در اوخر قرن دهم و یا اوایل قرن یازدهم نگاشته است:

«فرق صحیح میان کار و عمل که هرکدام سرخانه و میانخانه بازگوی دارند آن است که در کار ابتدای تصنیف از نقرات می‌شود یعنی تن در تن و این قسم الفاظ، و در عمل آغاز از اشعار است و در قول اغلب ابتدا از نقرات

می‌شود و گاه باشد که به شعر نیز ابتدا کنند و فرق میان قول و کار، هرگاه درآمد تصنیف از نقرات شده باشد آن است که قول را میانخانه نیست و کار را هست و فرق میانه‌ی قول و عمل در صورتی که ابتدا در قول به شعر کرده باشند، باز همین است که او را میانخانه نیست و عمل هست[...] هرچه به شعر عربی بسته شده باشد بی میانخانه قول است و آنچه باز بی میانخانه به شعر فارسی تمام شده باشد غزل است» (میرصدرالدین، ۱۳۸۱، ۹۳).

همان‌طور که مشاهده می‌شود اولین کسی که ساختار قول و غزل را در قیاس با کار و عمل شرح داده میرصدرالدین است. تأکید صریح او به فاقد میانخانه‌بودنِ قول و غزل، تعریف وی را در راستای تعاریف بنایی، کوکبی و اوبهی قرار می‌دهد. میرصدرالدین نیز همانند کوکبی به امکان آغاز قول و غزل از الفاظ نقرات یا همان رسیدن به شکل قول و غزلِ مستهل اشاره می‌کند.

نویسنده‌ی دیگری که از موضوع این مقاله ذکری به میان آورده ضیاالدین یوسف از نویسندگان دوره‌ی قاجار است. در رساله‌ی وی که به نام کلیات یوسفی معروف است، اکثر مطالب نه در ارتباط با عمل موسیقایی زمانه‌ی مصنف، بلکه به تقلید و تکرار از محتوای رسالات دوره‌ی صفوی تنظیم و تثبیت شده است. البته اطلاعاتی که وی از موسیقی زمانه خود در رساله‌اش ثبت می‌کند نشان دهنده‌ی آگاهی و تسلط او از موسیقی دوره‌ی قاجار دارد. یوسفی قول را اینگونه تعریف می‌کند: «قول را دو سرخانه است به یک قسم، بازگو و میانخانه ندارد.درآمدش خواه از بیت و خواه از نقرات هردو جایز داشته‌اند اما اکثر از نقارات درآمد می‌کنند» (ضیاالدین یوسف، ۱۳۹۰، ۲۰). این اظهارنظرِ یوسفی که قول را فاقد هر دو بخش میانخانه و بازگوی ذکر می‌کند به نظر کاملاً نادرست و احتمالاً خطای پیش آمده در استنساخ است؛ چرا که در فقدان میانخانه و بازگوی، تنها سرخانه است که باقی می‌ماند و اینچنین قطعه‌ای که فقط دارای سرخانه باشد به لحاظ ساختاری بیشتر شبیه به گونه‌هایی مانند نقش و صوت است. اما تذکر یوسفی به امکان شروع قول با نقرات، تأکیدی بر نظرات میرصدرالدین و کوکبی است. به منظور ایجاد امکان مقایسه‌ی بهتر و ایجاد سهولت در درک مطالب ثبت‌شده از مختصات و بخش‌های سازنده‌ی بسیط آراء نویسندگان در جدول (۲) گردآوری شده است. در این جدول نشانه‌ی «—» به معنای سکوت نویسنده در رابطه با عنوان یادشده، نشانه‌ی «✗» به معنای مخالفت نویسنده با عنوان یادشده و نشانه‌ی «✓» به معنای موافقت نویسنده با عنوان یاد شده است.

در قیاس و تطبیق تعاریفِ ساختار و بخش‌های سازنده‌ی قالب‌های بسیط و قول و غزل درکلام مراغی و نویسندگان پس از وی به این نتیجه می‌رسیم که مراغی به طرز بارزی، تعریفی بسیار منعطف و البته گسترده‌تر از دیگران ارائه داده است. این انعطاف و گستردگی تا به حدی است که تعریف بسیط را با تعریف گونه‌های گسترش‌یافته‌تری مانند عمل و کار درهم می‌آمیزد. همانطور که مشاهده شد مفهومی که در تفکیکِ مرز بین بسیط و عمل بسیار نقش دارد، میانخانه است. از سوی دیگر بعد از مراغی تنها نویسنده‌ای که از بسیط نام می‌برد بنایی است. تعریفِ بسیار مختصرِ بنایی از بسیط، از جنبه‌ای در تناقض آشکار با نظر مراغی و از سوی دیگر هماهنگ با تعریف وی است؛ بدین شکل که بنایی بر سر وجود بازگوی که مراغی بسیار به‌وجود آن در ساختار بسیط تأکید نموده است با وی هم نظر نیست؛ اما از سوی دیگر بر سر حضورِ همان عاملِ مناقشه‌برانگیز در بسیط -یعنی میانخانه- با مراغی هم‌نظر است. اینکه بعد از بنایی در رسالات از بسیط نامی به میان نمی‌آید این احتمال را به ذهن متبادر می‌سازد که این عدم نام‌بردن از بسیط بعد از بنایی می‌تواند نشانه‌ی نامرسوم بودن این نام و یا کنار گذارده‌شدن تدریجی بسیط از قالب‌های رایج آهنگ‌سازی در ادوارِ پس از مراغی و توجه بیشتر به قالب‌های مترادفِ آن یعنی قول

جدول ۲- بخش‌های مختلف بسیط از نگاه هر یک از نویسندگان مکتب منتظمیه.

نام نویسنده		سرخانه اول	سرخانه دوم	وجود میانخانه	عدم وجود میانخانه	نقش ملصقه	عدم وجود بازگوی در صورت وجود میانخانه	بازگوی	امکان وجود بازگوی دوم	آغاز با ترنمات (مستهل)
مراغی	بسیط	✓	✓	✓	✓	✓	✗	✓	✓	—
	قول و غزل	✓	✓	✓	✓	✓	✗	✓	✓	—
بنایی	بسیط	✓	✓	✓	✗	—	✗	✗	✗	—
	قول و غزل	✓	✓	✗	✓	—	✗	✓	✗	—
اوبهی	بسیط	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	قول و غزل	✓	✓	✗	✓	—	✗	✓	—	—
کوکبی	بسیط	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	قول	✓	✓	✗	✓	✗	✗	✓	—	✓
	غزل	✓	✓	✓	✗	—	✗	✗	—	—
میرصدر الدین	بسیط	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	قول و غزل	✓	✓	✗	✓	—	✗	✓	—	✓
ضیا الدین یوسف	بسیط	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	قول و غزل	✓	✓	✗	✓	—	✗	✗	✗	✓

و غزل باشد؛ چراکه در صورتِ رایج بودن بسیط، قاعدتاً نویسندگانِ پس از مراغی و بنایی می‌بایست اشاره‌ای به این قالب می‌کردند. بر این اساس اینگونه به نظر می‌رسد که از زمانِ مراغی تا زمان میرصدرالدین، با گذشتِ تقریبا دویست سال، شاهد نوعی تفکیکِ ساختارِ گونه‌های بسیط و قول و غزل از گونه‌های کار و عمل هستیم. ازاین‌رو این احتمال وجود دارد که در زمان مراغی و بنایی اجماعِ نظری راجع به تعداد بخش‌های سازنده‌ی بسیط در بین دانشمندان فعال در این حوزه وجود نداشته است و ظاهراً رفته‌رفته موسیقیدانان برای پایان دادن به این ناروشنی‌ها، عاملِ ایجادِ مناقشه یا همان میانخانه را از ساختار قول و غزل حذف و آن را در ساختارِ عمل نهادینه کرده‌اند. اگر این احتمال مطرح شده را بپذیریم، ثبت و معرفی شکلی گسترش یافته‌تر از بسیط توسط مراغی و پذیرش میانخانه در ساختار بسیط توسط بنایی تا حدی توجیه خواهد شد. بر پایه‌ی این احتمال شاید بتوان گفت مراغی برای بیرون‌رفتن از اختلاف نظرهای موجود که در زمان او بر سر تعریف بسیط در بین موسیقی شناسان وجود داشته، در تعاریف خود همه‌ی اشکال موجود از بسیط و قول و غزل را ثبت کرده است. فاطمی عدم اجماع موسیقی شناسان بر سر تعریف بخش‌های بسیط را ناشی از لغزندگی مفهوم و کارکرد بازگوی و تفاوت محتوایی آن با میانخانه دانسته می‌گوید: «لغزندگی مفهوم بازگوی می‌توانسته است موجبات این تفاوت در انگاشت‌ها را فراهم آورد، چراکه اگر بازگوی، چنانچه تعاریف آن را مجاز دانسته‌اند حاوی ابیات باشد می‌تواند به راحتی با میانخانه[...] خلط شود» (فاطمی، ۱۳۸۷، ۱۲۲). با توجه به تحلیل دقیق و منطقی فاطمی در بخش اول مقاله تلاش شد با بررسی انواع کلام مورد استفاده در تصانیف قدیم، قدمی در جهت حل لغزندگی و ناروشنی تعریف بازگوی برداشته شود.

با این همه مراغی از امکانِ آغاز بسیط با الفاظ نقرات یا همان شکلِ «مستهل» که باعث ایجاد تنوع در این قالب می‌شود سخنی به میان نیاورده. با توجه به عدم تذکر مراغی و بنایی به امکان آغاز بسیط و قول و غزل با الفاظ نقرات و بر خلاف آنها اشاره‌ی کوکبی و میر صدرالدین به این امکان، شاید بتوان گفت که شکل مستهلِ قول و غزل، بعد از مراغی در گذرِ زمان به‌وجود آمده باشد. بنابراین مشاهده‌ی روند تغییراتی که به آن اشاره شد، می‌تواند نشانگر این نکته باشد که قالب‌های مختلفِ موجود در اقسام تصانیف، دارای نوعی از پویایی و حیات هستند که درگذر زمان به اقتضای نیازِ زمانه، تغییراتی را به خود پذیرفته و احتمالاً از دل قالب‌های قدیمی‌تر گونه‌های جدیدتری به‌وجود آمده‌اند. در این رابطه مراغی در *جامع‌الالحان* گوید: «و در قدیم‌الایام عمل نبوده است و متأخران پیدا کرده‌اند، نوابت و بسایط و نشید و پیش‌رو بوده است اما نشید عرب اقدم از همه بوده است» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۸۰). و یا در *مقاصدالالحان* می‌گوید: « اما قدما نوابت ساخته‌اند و بسایط و نشیدعرب، بواقی را متاخران پیدا کردهاند برای تزیین و لذت» (مراغی، ۱۳۴۴، ۱۰۶). نکته‌ی قابل توجهی که در این تعریفِ مراغی وجود دارد، استفاده از گونه‌ی جمع بسیط یا همان «بسایط» است که این خود می‌تواند نشانی از انعطاف‌پذیری بسیط و وجود گونه‌های متنوعی از این قالب باشد.

حال باتوجه به اطلاعات به‌دست‌آمده از ساختار بسیط این امکان فراهم آمده تا فرمول‌هایی کاربردی از انواع بسیط ثبت شود. برای رسیدن به این منظور فارغ از اختلاف نظر نویسندگان، تمامی حالات موجود و ممکن در ساخت بسیط را با توجه به آراء مراغی و نویسندگان پس از او در نظر گرفته و انواع آن را معرفی خواهیم کرد؛ اما پیش از آن نیاز است راجع به علائم موجود در فرمول‌ها توضیحاتی داده شود.

۴- بخش چهارم: تشریح علائم اختصاری ثبتِ بخش‌های مختلف و اجزاء تشکیل‌دهنده‌ی ساختار بسیط

از این پس در روند بحث، کلی‌ترین و بزرگ‌ترین سطح از تقسیم‌بندی اجزاء سازنده‌ی بسیط مانند سرخانه، میانخانه و بازگوی، «بخش» نامیده خواهد شد. از میان اصطلاحاتی که توسط موسیقی شناسان برای تفکیک و طبقه‌بندی و نام‌گذاری لایه‌های مختلف ساختار قطعاتِ موسیقی کلاسیک ایرانی پیشنهاد شده است، دو اصطلاح «جمله‌ی موسیقایی» برای سطح میان‌نگر و «برش موسیقایی» در نامیدن بخش جزءنگر، پیشنهاد شده توسط آرش محافظ، برای افاده‌ی معنایی که آن را دنبال می‌کنیم، مناسب‌تر به نظر می‌رسد. محافظ این دو اصطلاح را این‌گونه تعریف می‌کند:

«یک برش موسیقایی برای ما کوچک‌ترین واحد غیرقابل تقسیم است که در آن حداقل یک عمل یا فرآیند موسیقایی مشخص، مانند تثبیت یا تعلیقِ یک درجه‌ی خاص یا حرکتی خاص به سمت درجه‌ای خاص صورت می‌گیرد[...] تنها یک برش یا مجموعه‌ای از برش‌های متوالی، منجر به ساخت یک جمله‌ی موسیقایی می‌شود. یک جمله‌ی موسیقایی،کوچک‌ترین واحدی است که یک معنی کامل و بدون تعلیق را ایجاد می‌کند» (محافظ،۱۳۹۰، ۱۴۷).

اما به منظور وضوح بیشتر در انتقال مفهوم و رفع شبهات احتمالی، اصطلاح «جمله‌ی موسیقایی» طرح‌شده توسط محافظ با اندکی تغییری، در ادامه‌ی بحث به شکل «جمله‌ی کامل موسیقایی» استفاده خواهد شد. بنابراین هریک از بخش‌های سرخانه، میانخانه و بازگوی می‌تواند متشکل از یک یا چند جمله‌ی کامل موسیقایی باشد که در انتهای هریک از این جملات، معنی موسیقایی با ظهور درجه‌ی اختتامِ مقامِ موردِ استفاده کامل می‌شود. این در حالی است که هر یک از جملات کاملِ موسیقاییِ زیر مجموعه‌ی بخش‌های کلیِ موجود در بسیط، خود دربرگیرنده‌ی یک یا چند برشِ موسیقایی است. بدیهی است که برش‌های موسیقایی معمولاً با ایستادن بر روی درجاتِ تعلیقیِ مُدِ مورد استفاده در قطعه، ایجاد ایست تعلیقی نموده و فقط برشِ آخرِ هر جمله‌ی کاملِ موسیقایی است که با رجوع به درجه‌ی اختتامِ مقام، اتمامِ معنیِ موسیقایی را نشان می‌دهد.

بنابر آنچه گفته شد در فرمول‌های ارائه‌شده در بخش ششم مقاله‌ی حاضر، بخش‌های عمده‌ی بسیط، مانند سرخانه، میانخانه و بازگوی را با اعداد 1، 2 و 3...،جملات کامل موسیقایی را با حروف بزرگ مانند A, B, C... و برش موسیقایی را با حروف کوچک مانند a, b, c... نشان داده خواهد شد.

۵- بخش پنجم: بررسی کارکردهای مختلف اعاده‌ی سرخانه

پیش از اینکه به ثبت فرمول‌های متنوع ساختار بسیط پرداخته شود، این پرسش اساسی مطرح می‌شود که آیا انتهای بخش‌های میانخانه و بازگوی، با ظهور جمله‌ی موسیقایی کاملی به نقطه‌ی اختتامِ کاملِ مُد فرود می‌آیند و یا به عکس، انتهای این دو بخش با توقف بر روی درجه‌ای تعلیقی، اتمام جریانِ موسیقی و تکمیلِ معنای جمله، توسط اعاده‌ی

سرخانه انجام می‌شود؟ البته در توضیحات مراغی و دیگر نویسندگان این حوزه نشانی از طرح این مبحث و پاسخ به آن دیده نمی‌شود اما از آنجایی که هدف مقاله ارائه‌ی راه‌کارهایی عملی برای ساخت بسیط در دوره‌ی معاصر است، مطلب را با ثبت تمام حالاتِ منطقیِ موجود از نقش و کارکرد موسیقایی اعاده‌ی سرخانه ادامه می‌دهیم.[۲]

۵- ۱. اعاده‌ی مکمل

این احتمال وجود دارد که بخش میانخانه و بازگوی خود به شکلی مستقل، جمله‌ی کامل موسیقایی نبوده و از مجموعه‌ای از برش‌های موسیقایی که هرکدام بر درجه‌ای تعلیقی درنگ می‌کنند تشکیل شده باشد؛ در این صورت مجموعه برش‌های سازنده‌ی این بخش‌ها با اتصال به اعاده‌ی سرخانه‌ی اول، معنی خود را کامل کرده، با رسیدن به درجه‌ی اختتامِ مُد، به جمله‌ی کامل موسیقایی بدل می‌شوند. بنابراین در این حالت، اعاده‌ی سرخانه پذیرنده‌ی سه نقشِ متفاوت یعنی بیشترین نقوش ممکن خواهد بود. برای درکِ نقشِ اولِ اعاده‌ی سرخانه تصور کنید هر یک از دو بخش میانخانه و بازگوی را به انضمامِ اعاده‌ی سرخانه به عنوان یک بخشِ واحد و مستقل در نظر بگیریم؛ در این صورت جملات اعاده‌ی سرخانه خود قسمت بسیار مهمی از بدنه و ساختار بازگوی خواهند بود. در توضیح دومین نقش اعاده‌ی سرخانه می‌توان گفت: اگر میانخانه و بازگوی را بدون ضمیمه‌کردن اعاده‌ی سرخانه، بخشی مستقل در نظر بگیریم معنی موسیقایی در انتهای هریک از این دو بخش تمام نشده و اعاده‌ی سرخانه، نقش خاتمه‌دهنده‌ی بخش میانخانه و بازگوی را بر عهده دارد. نقش سومی که اعاده‌ی سرخانه در این حالت به خود اختصاص می‌دهد همان نقش ذاتی‌اش یعنی ترجیع‌بند قطعه است. در این مقاله این گونه از اعاده‌ی سرخانه، «اعاده‌ی مکمل» نامیده شده است.

۵- ۲. اعاده‌ی متمم

علاوه بر نقوشی که ذکرش گذشت، کارکرد دیگری می‌توان برای اعاده‌ی سرخانه در نظر گرفت. تصور کنید برخلاف حالت قبل این بار میانخانه و بازگوی در درون خود دارای یک یا چند جمله‌ی کامل موسیقایی باشند، اما آخرین برشِ موسیقایی این بخش‌ها بر روی نقطه‌ای تعلیقی ایستاده و این عبارتِ معلق‌مانده، در اتصال با اعاده‌ی سرخانه به جمله‌ی کامل موسیقایی بدل شود؛ بنابراین در این حالت اگرچه همانند حالت قبل، اعاده‌ی سرخانه قسمتی از ساختار میانخانه و بازگوی است اما به واسطه‌ی وجود جملات کامل موسیقاییِ دیگر در ساختار میانخانه و بازگوی، میزان اهمیتی که اعاده‌ی سرخانه در ساختار میانخانه و بازگوی دارد، کم‌تر از حالت قبل خواهد بود. علاوه بر این، همانند حالت قبل، اعاده‌ی سرخانه نقش تمام‌کننده‌ی بخش میانخانه و بازگوی را بر عهده داشته و همچنین به عنوان ترجیع بند عمومی قطعه ایفای نقش خواهد کرد. در این نوشتار این گونه از اعاده‌ی سرخانه ((اعاده‌ی متمم)) نامیده شده است.

۵- ۳. اعاده‌ی الصاقی

در این حالت میانخانه و بازگوی در درون خود دارای یک یا چند جمله‌ی کامل موسیقایی است و تکمیل یا اتمام معنی موسیقایی آخرین جمله‌ی این دو بخش با اعاده‌ی سرخانه صورت نمی‌گیرد؛ بنابراین پس از اتمام آخرین جمله‌ی کاملِ موسیقاییِ میانخانه یا بازگوی، اعاده‌ی سرخانه ظهور کرده و به جملات کامل موسیقایی قبلی الصاق می‌شود. در واقع در این حالت، معنا و ساختار بخش‌های میانخانه و بازگوی بدون ظهور اعاده‌ی سرخانه کامل است و اعاده‌ی سرخانه، دیگر قسمتی از ساختار میانخانه و بازگوی نبوده و فقط نقش ترجیع‌بند عمومی قطعه را ایفا خواهد کرد. این گونه از اعاده‌ی سرخانه در این مقاله «اعاده‌ی الصاقی» نامیده شده است.

حال با توجه به بررسی‌های انجام‌شده در رسالات مکتب منتظمیه و شناسایی انواع و کارکردهای اعاده‌ی سرخانه، شش نوعِ متفاوت از بسیط را شناسایی و معرفی کرده و برای هریک،فرمولی ثبت خواهد شود.

۶- بخش ششم: انواع شش‌گانه بسیط

۶- ۱. بسیط نوع اول: دارای دو سرخانه و یک بازگوی

موجزترین حالتِ ممکن از ساختار بسیط در این مقاله «بسیط نوع اول» نام نهاده شده است که متشکل از دو بخشِ سرخانه و بازگوی است. این نوع از بسیط فاقد میانخانه است. در فرمول ارائه شده برای بسیط نوع اول، بخش سرخانه شامل سرخانه اول و تکرار آن یا همان سرخانه دوم با عدد 1 و بخش بازگوی با عدد 2 نشان داده شده است. بخش اول که می‌تواند شامل یک یا چند جمله‌ی کامل موسیقایی باشد را سرخانه‌ی اول نام نهاده‌اند. جمله‌ی اول یا سرخانه‌ی اول که می‌تواند برساخته بر مصرعی یا بسته شده بر بیتی باشد با A1 نشان داده شده است. جمله دوم یا سرخانه دوم که تکرار سرخانه اول اما با بیت یا مصرع دیگری خواهد بود، با A2 نشان داده شده است. بدیهی است که در درون هر یک از جملات کامل موسیقایی، می‌تواند برش‌های موسیقایی متعددی وجود داشته باشد. این برش‌ها با حروف کوچک a, b, c... نشان داده شده است.

بخش دوم با نام بازگوی نیز می‌تواند در برگیرنده‌ی یک تا چند جمله‌ی کامل موسیقایی، با اولویت استفاده از الفاظ نقرات و ترنمات باشد. از آنجایی که در میانِ توضیحاتِ مراغی به تعداد جملات سازنده‌ی بخش بازگوی اشاره‌ای نشده است، تعداد جملات کامل موسیقایی در این بخش به اراده‌ی مصنف بستگی دارد و می‌تواند از یک تا چند جمله‌ی کامل موسیقایی را شامل شود؛ این جمله‌ها با حروف بزرگ مانند A, B, C.... و برش‌های موسیقایی داخل آنها را با حروف کوچک a, b, c... نشان داده شده است. همانطور که متذکر شدیم در انتهای بخش بازگوی، سرخانه‌ی اول اعاده خواهد شد. با در نظر گرفتن کارکردهای متفاوت اعاده‌ی سرخانه، فرمول بسیط نوع اول در سه شکل متفاوت در جدول (۳) به ثبت رسیده است.

به طور کلی در تمام انواع بسیط، بخش‌های گوناگون می‌تواند در برگیرنده‌ی یک تا چند جمله‌ی کامل موسیقایی باشد و همچنین نحوه‌ی اتصال بخش‌های میانخانه و بازگوی به اعاده‌ی سرخانه نیز با سه رویکردِ معرفی شده‌ی: مکمل، متمم و الصاقی قابل بررسی و ثبت است؛ از این رو برای پرهیز از اطاله‌ی کلام، انواع مختلف کارکردهای اعاده‌ی سرخانه فقط در رابطه با فرمول بسیط نوع اول نمایش داده شده است.

۶- ۲. بسیط نوع دوم: دارای دو سرخانه و یک میانخانه بی‌بازگوی

همان‌طور که از نظر گذشت این شکل از بسیط تنها در کلام بنایی قابل مشاهده است؛ درواقع نه در تعاریف مراغی که پیش از بنایی نگاشته شده و نه در آراء نویسندگان پس از بنایی هیچ‌کجا نشانی از بسیطی که دارای دوبخش سرخانه و میانخانه، و بدون بازگوی باشد وجود ندارد و این

تعریف مختص بنایی است. با این حال در جدول (۳) فرمول این گونه نیز ثبت شده است. لازم به ذکر است که فرمول این‌گونه از بسیط دقیقاً همانند فرمول بسیط نوع اول است که در این فرمول بخش دوم را به جای بازگوی می‌بایست میانخانه در نظر گرفت.

۶- ۳. بسیط نوع سوم: دارای دو سرخانه و دو بازگوی

بسیط نوع دوم دارای سه بخشِ سرخانه و بازگوی اول و بازگوی دوم است. همانطور که در توضیحاتِ بخشِ تشییعه به نقل از مراغی آمد، این امکان وجود دارد که در قطعه‌ی بسیط دو تشییعه وجود داشته باشد که یکی با شعر و دیگری با الفاظ نقرات ساخته شود. با توجه به میزان انعطافِ بخش بازگوی در استفاده از انواع معرفی‌شده‌ی کلام و به منظور تمایزگذاری میان مواد و مصالح کلامیِ میانخانه و بازگوی، استفاده از کلام نوع دوم و سوم در بازگوی ارجح خواهد بود. بنابراین اولین انتخاب این است که هریک از دو تشییعه‌ی بسیط، با الفاظ نقرات ساخته شوند. دومین انتخاب براساس گفته‌ی مراغی آن است که یک بازگوی با کلام -احتمالاً از کلامِ نوعِ دوم و یا سوم- ساخته شود و بازگوی دیگر با الفاظ نقرات روایت شود. سومین انتخاب این است که هردو بازگوی با استفاده از کلام ساخته شود.

۶- ۴. بسیط نوع چهارم: دارای دو سرخانه، میانخانه و یک بازگوی

همانطور که در سطور پیشین اشاره کردیم از نظر اغلب نویسندگان پس از مراغی، وجود میانخانه در ساختار بسیط و به تبع آن در قول و غزل تا حد زیادی مردود است و در این نوع از بسیط- و همچنین بسیط نوع پنجم و ششم- به وضوح وارد مرزِ ساختار قالب‌هایی چون کار و عمل خواهیم شد. با این حال در اینجا با استناد به نظر مراغی و بنایی، وجود میانخانه در بسیط مورد بررسی قرار گرفته و فرمول آن در جدول ثبت شده است.

همانطور که مشاهده می‌شود فرمول بسیط نوع چهارم همانند فرمول بسیط نوع سوم است که در آن دو بازگوی وجود دارد اما در اینجا بخش دوم را به جای بازگوی اول می‌بایست بخش میانخانه در نظر بگیریم؛ همانطور که گفته شد در واقع آن عاملی که بین دو بخش میانخانه و بازگوی تمایز آشکار ایجاد می‌کند مواد و مصالح شعری و نوع کلام استفاده شده در هریک از این بخش‌ها است.

۶- ۵. بسیط نوع پنجم: دارای دو سرخانه، میانخانه و دو بازگوی

همانطور که از روند افزایش بخش‌های بسیط، در هر مرحله از تقسیم‌بندی‌ها هویداست، پس از بسیط نوع اول که دارای دو بخش و بسیط نوع دوم و سوم که هرکدام دارای سه بخش بودند، بسیط نوع چهارم یک قطعه‌ی چهار بخشی را به نمایش می‌گذارد. این چهار بخش متشکل از سرخانه اول و دوم، میانخانه، بازگوی اول و بازگوی دوم است. لازم به تذکر است که فرمول بسیط نوع پنجم و ششم همانند ساختار کار یا عملی است که دارای دو بازگوی باشد، اما با استناد به تعاریف مراغی این گونه در دسته‌بندی‌های شش‌گانه‌ی بسیط ثبت شده است.

۶-۶. بسیط نوع ششم: دارای میانخانه، نقشِ ملصقه و دو بازگوی

این نوع از بسیط که گسترش‌یافته‌ترین نوع از بسیط است دارای پنج بخش سرخانه، میانخانه، نقش ملصقه، بازگوی اول و بازگوی دوم است. همانند بسیط نوع چهارم و پنجم این گونه از بسیط نیز به وضوح ساختار عمل را تداعی می‌کند. لازم به ذکر است در این حالت با حفظِ بخشِ نقش ملصقه، امکان حذف یکی از دو بازگوی نیز وجود دارد.

همانطور که پیش از این نیز اشاره شد تمامی حالات معرفی شده از بسیط می‌تواند به شکل «مستهل» -آغاز با الفاظ نقرات- ظاهر شود. در صورت تعریف علائم اختصاری برای هر یک از انواع کلام، انواع مختلف اعاده‌ی سرخانه و آغاز قطعات به شکل مستهل و واردکردن این علائم اختصاری به فرمول‌های بسیط، شاهد افزایش چشمگیر اشکالِ متنوعِ فرمول‌های ساخت بسیط خواهیم بود. فرمول‌های مربوط به گونه‌های شش‌گانه‌ی بسیط در جدول زیر قابل مشاهده خواهد بود.

جدول ۳- فرمول‌های ساخت انواع بسیط.

بسیط	الف: دو سرخانه و یک بازگوی با اعاده‌ی مکمل	*1[A1(a,b…) A2(a,b…)] 2[c,d, e,f… A1(a,b…)]*
نوع	ب: دو سرخانه و یک بازگوی با اعاده‌ی متمم	*1[A1(a,b…) A2(a,b…)] 2[B(c,d…)C(e,f… A1(a,b…)]*
اول	ج: بازگوی با نقرات با اعاده‌ی الصاقی	*1[A1(a,b…) A2(a,b…)] 2[B(c,d…)C(e,f…) A1(a,b…)]*
نوع دوم	دو سرخانه و یک میانخانه بی‌بازگوی	*1[A1(a,b…) A2(a,b…)] 2[c,d, e,f… A1(a,b…)]*
نوع سوم	دو سرخانه بدون میانخانه با دوبازگوی	*1[A1(a,b…) A2(a,b…)] 2[B(c,d…)C(e,f…) A1(a,b…)] 3[D(g,h…)E(i,j…) A1(a,b...)]*
نوع چهارم	با دو سرخانه، یک میانخانه و یک بازگوی	*1[A1(a,b…) A2(a,b…)] 2[B(c,d…)C(e,f…) A1(a,b…)] 3[D(g,h…)E(i,j…) A1(a,b…)]*
نوع پنجم	با دو سرخانه، یک میانخانه و دو بازگوی	*1[A1(a,b…)A2(a,b…)]2[B(c,d…)C(e,f…)A1(a,b…)]3[D(g,h…)E(i,j…)A1(a,b…)] 4[F(k,l…)G(m,n…)A1(a,b…)]*
نوع ششم	با دو سرخانه، یک میانخانه، نقش ملصقه و دو بازگوی	*1[A1(a,b…)A2(a,b…)]2[B(c,d…)C(e,f…) D(g,h…) A1(a,b…)]3[E(i,j…) F(k,l…)A1(a,b…)] 4[G(m,n…)H(o,p…)A1(a,b…)]*

نتیجه

پس از بررسی‌های انجام‌شده پیرامون قالب بسیط در میان متون به‌جامانده از مراغی و نویسندگان پس از او مشخص می‌شود که تعاریف ارائه‌شده از این قالب، اغلب در نوعی آمیختگی با تعاریفِ دو قالبِ قول و غزل ارائه شده است. تعاریف مراغی از ساختار بسیط، قول و غزل بسیار منعطف‌تر از دیگر نویسندگان بوده و هم‌زمان دارای دو قابلیت اتساع و انقباضِ ساختاری است؛ بدین معنی بسیط در نگاه مراغی در محدودترین حالتِ خود دارای دو بخشِ سرخانه و بازگوی و در پیچیده‌ترین حالت، دارای شش بخشِ سرخانه، میانخانه، نقش ملصقه، بازگوی اول و بازگوی دوم است. این درحالی است که در آثار مکتوب به‌جامانده از موسیقیدانان پس از مراغی، غالباً شاهد ثبت محدودترین شکل از ساختار بسیط و قول و غزل هستیم. از این‌رو در تعاریف نویسندگان پس از مراغی از قابلیت اتساع در ساختار بسیط و قول و غزل سخنی به میان نمی‌آید.

براین اساس، نویسندگان پس از مراغی از نقش ملصقه وهمچنین از امکان وجود بازگوی دوم سخنی به میان نمی‌آورند. این درحالی است که مراغی نیز به امکان آغاز نمودن بسیط و قول غزل با الفاظ نقرات اشاره نکرده و این امکان را در سخن نویسندگان پس از مراغی شاهد هستیم. با این حال همانطور که از نظر گذشت، در این مقاله به دلیل ارائه‌ی شرح نسبتاً مفصل از جزئیات سازنده بسیط توسط مراغی و سکوتِ مطلقِ باقی نویسندگان در ارائه‌ی شرحِ چگونگیِ ساختِ بسیط رجوع بسیار زیادی به آراء مراغی شده است؛ اما با وجود اعتبار علمی و عملی مراغی در موسیقی زمان تیموری، در این نقطه به صراحت باید اذعان کرد که تعریف بسیار منعطفِ وی از قالب بسیط و جایزدانستن میانخانه در این قالب، عملاً باعث خَلط مبحث شده، تعریف بسیط را با گونه‌های گسترش‌یافته‌تری مانند «کار» و «عمل» در هم آمیخته است. از این رو به اعتقاد نگارنده به منظور احیاء فرم‌های موسیقی قدیم در عمل موسیقایی امروز، در نظرگرفتن اقوال نویسندگان پس از مراغی در تعریف قالب قول و غزل و تعمیم تعاریف این دو قالب به قالب بسیط ارجح و روشنگرانه‌تر خواهد بود. از آنجایی که وجود میانخانه در بسیط و یا قول و غزل محل مناقشه در تعاریف برخی نویسندگان پس از مراغی است، و با توجه به این که وجود میانخانه در تعاریف مراغی نیز اختیاری و نه الزامی دانسته شده، راه‌حل پیشنهادی نگارنده برای حل این مناقشه، صرف‌نظرنمودن از میانخانه در ساختار بسیط است. بنابراین برای دچارنشدن به خَلط مبحث در تعریفِ ساختار بسیط با ساختار دو قالبِ کار و عمل پیشنهاد می‌شود بسیط را قالبی درنظر بگیریم که شامل دو سرخانه و بازگوی است؛ همان‌گونه که مراغی نیز در برخی از تعاریف‌اش بسیط را این‌گونه معرفی نموده است.

بنابراین از نظر نگارنده بهتر است سه‌گونه‌ی اول از شش‌گونه‌ی ثبت‌شده در این مقاله را داخل در تعریف بسیط دانسته و سه‌گونه‌ی چهارم تا ششم را معادل قالب‌های کار و یا عمل در نظر بگیریم. اما با توجه به هدف مقاله‌ی حاضر که استخراج ظرفیت‌های آهنگ‌سازی در موسیقی قدیم ایران و به جریان‌انداختن آن در آهنگ‌سازی دوره‌ی معاصر است، در ره‌گذرِ بررسی تعاریف ارائه‌شده از بسیط توسط مراغی و نویسندگانِ پس از او، شش گونه‌ی بالقوه از بسیط به همراه تشریحِ مختصات هر یک از آنها در قالب فرمول‌هایی ارائه شد. از سوی دیگر از خلال مباحث این مقاله درمی‌یابیم که ساختار برخی دیگر از قالب‌های موسیقی قدیم ایران–مانند قول، غزل، ترانه، فرودداشت، نوبت مرتب، کار، عمل، نقش، صوت– مستقیم یا غیرمستقیم در رابطه با ساختار بسیط قابل تعریف خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

۱. از این پس به منظور سهولت در انتقال مفاهیم و به تبع اصطلاحات به‌کاررفته در رسالات پس از مراغی، کلید واژگان مورد استفاده در مباحث مراغی را کنار گذاشته و معادل‌های فارسی آنها را به کار خواهیم برد. بنابراین از این پس در متن به جای واژه‌ی طریقه‌ی جدول از «سرخانه‌ی اول»، به جای طریقه‌ی مطلع از «سرخانه‌ی دوم»، به جای صوت یا صوت‌الوسط از «میانخانه» و به جای تشییعه از «بازگوی» استفاده خواهیم کرد.

۲.در این باب آرش محافظ در ارتباط با انواعِ نقش و کارکردِ واحدهای تکرار شونده یا همان «ملازمه» در قالبِ «پیشرو»، با رجوع به پیشروهای به‌جامانده از آهنگ‌سازان ایرانی‌تبارِ مقیم دربارِ عثمانی، مقارنِ دوره‌ی صفویه، با دقت بسیار زیاد به واکاوی و بررسی و دسته‌بندی این موضوع پرداخته است (نک، محافظ، ۱۳۹۱، ۴۹). محافظ همچنین در مقاله‌ی دیگری به جستجوی نقش و کارکردِ عوامل تکرارشونده از منظر بحث موردنظر ما، در تصانیف قاجاری می‌پردازد (نک، محافظ، ۱۳۹۰، ۱۵۳).

فهرست منابع

اوبهی (۱۳۹۰)، *مقدمه‌الاصول*، به کوشش سیدمحمدتقی حسینی، فرهنگستان هنر، تهران.

بنایی، علی ابن محمد معمار (۱۳۶۸)، *رساله در موسیقی*، با مقدمه داریوش صفوت و تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، تهران.

حجاریان، محسن (۱۳۷۷)، نگاهی به بازسازی‌های قطعه‌ی حسینی، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۱، صص ۱۹۱-۲۰۶.

خضرایی، بابک (۱۳۸۲)، اصناف تصانیف در رسالات مراغی و بنایی، فصلنامه *موسیقی ماهور*، صص ۱۱۱-۱۲۱.

درویشی، محمدرضا و گروه نویسندگان (۱۳۹۰)، *تصنیف‌های منسوب به عبدالقادر مراغی*، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ۱۳۹۰، تهران.

ضیاالدین یوسف (۱۳۹۰)، *کلیات یوسفی*، بازخوانی و ویرایش بابک خضرایی، فرهنگستان هنر، تهران.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۷)، فرم و موسیقی ایرانی، فصلنامه *موسیقی‌ماهور*، شماره ۳۹، صص ۱۰۳-۱۳۴.

کاظمی، علی (۱۳۹۰)، ترنم‌های آوایی در آواز ایرانی مطالعه‌ی موردیِ درآمد دستگاه چهارگاه، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۳، صص ۲۳-۳۲.

کوکبی بخارایی، نجم‌الدین (۱۳۸۲)، *رساله موسیقی نجم‌الدین کوکبی بخارایی، سه رساله موسیقی قدیم ایران*، به کوشش منصوره ثابت‌زاده، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران.

محافظ، آرش (۱۳۹۰)، مسأله‌ی فرم در تصنیف، فصلنامه *موسیقی‌ماهور*، شماره ۵۱، ۵۲، صص ۱۴۵-۱۷۰.

محافظ، آرش (۱۳۹۱)، پیشرو عجمی، قسمت دوم: فرم، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۵۸، صص ۴۹-۸۰.

محافظ، آرش (۱۳۹۳)، *عجملر*، مؤسسه‌ی فرهنگی هنری ماهور، تهران.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۴۴)، *مقاصدالالحان*، به اهتمام تقی بینش، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

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

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

میثمی، سید حسین (۱۳۸۴)، بررسی فرم تصانیف در برخی رساله‌های مکتب منتظمیه، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۲۷، صص ۱۰۷-۱۲۸.

میرصدرالدین محمد، قزوینی (۱۳۸۱)، رساله در علم موسیقی، اثر میرصدرالدین محمد قزوینی، تصحیح و مقدمه آریو رستمی، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۱۸، صص ۸۱-۹۶.

نویباور، ایکهار (۱۳۸۴)، ترنم و ترنوم در شعر و موسیقی، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۲۸، صص ۲۷-۳۷.

Shiloah, Amnon (traduit et commenté par). (1972), *La perfection des connaissances musicales* (al-Hasan ibn Ahmad ibn Ali al-Kâtib), Paul Geuthner, Paris.

Poché, Christian. (1995), *La musique arabo-andalouse*, Cité de la Musique/Actes Sud, Paris.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The Potential Capacities of Musical Composition in the Baseet Form, Based on its Definitions in the Treatises of the Montazamiyeh School

Amirhassan Aminsharifi*

Lecturer, Iranian Music Department, Faculty of Music, University of Arts, Tehran, Iran.
(Received: 26 Jan 2020, Accepted: 18 Apr 2021)

The primary aim of this research is to attain an updated definition of the Baseet form; a formal structure of a highly significant composition form in the old classical music of Iran. Determining the limits and boundaries as well as the capabilities and requirements of this form, the potential capacities of the Baseet Form are investigated and examined in order to attain a formal model along with its derivatives. The goal of posing this research question is offering solutions for the revival and reemergence of this form in the musical composition of the contemporary music of Iran. Examining the extant documents of the Montazamiyeh School, written in the mid-Islamic Era (13th-17th centuries), it seems that this form was first defined and delineated by Abd al-Qadir Maraghi, the prominent musicologist of the 15th century. Furthermore, Maraghi's explanation of the Baseet, regarding the sections' quantity and the quality of each section's structure, is much more extensive than that of other writers. Therefore, taking advantage of the method of library research, Maraghi's unsystematic and disorganized definitions of this form were collected from his writings, and they were classified according to structure and content. However, since Maraghi's definition is very flexible and lacks the rigor which is necessary for attaining clarity, the writings of other writers in this field have also been consulted so that our definition of the Baseet form may be clarified. It should be acknowledged that the flexible definition that Maraghi proposes that the Baseet and his admission of Miankhaneh into this form have resulted in a confusion of concepts and an amalgamation of the definitions of Baseet with broader genres like Kar-o-amal. Therefore, after detailed examination of these writings, the observations of the writers who wrote after Maraghi about the definition of the Baseet were deemed superior and more enlightening. Since the Miankhaneh section is regarded as optional in Maraghi's definition, and the very existence of Miankhaneh in Baseet and Ghowl-o-Ghazal is disputed by some writers after Maraghi, our proposed solution to this dilemma is that Miankhaneh be discarded from the structure of the Baseet altogether. Thus, in order to avoid confusing the definition of the Baseet structure with Kar-o-amal, we propose that the Baseet be considered a form consisting of Sarkhaneh and Bazgooy, just as Maraghi himself, in some of his definitions, had described in this way. Thus, after comparing and analyzing the collected data, we have documented different possible kinds of the Baseet-based on its overall structure and contents- in the form of distinct formulas, in order to propose practical strategies that can be implemented in the composition of the Baseet. The extraction of the rules governing this form as well as the documentation of its accurate systematic structure in the present research can be a useful step in the systematization of musical composition in contemporary classical music of Iran as well as presenting a comprehensive definition of this musical form. Finally, in order to resolve the contradictions between the various definitions, some solutions have been presented.

Keywords

Baseet, Ghowl, Ghazal, Form in the History of Iranian Music, Form in the Music of Montazamiyeh School.

*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 3396169, Fax: (+98-21) 83533030, E-mail: amirhasan.aminsharifi@gmail.com