صفحات ۶۹-۷۷ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲
DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.350768.615703

واکاوی امکانات بالقوّه و بالفعلِ هم‌آمیزی مُدال برای گسترش کارگان موسیقی کلاسیک ایرانی؛ مطالعه موردی: «داد و بیداد» و دستگاه شور به همراه متعلّقات آن از روایت عبدالله دوامی

سیناصنایعی*
کارشناس ارشد موسیقی‌شناسی، گروه موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۱/۱۹)

چکیده
یکی از امکانات بالقوّه موجود در کارگان، هم‌آمیزی دو موجودیّت مُدال و حصول یک موجودیّت مُدال مستقل از آن‌ها است. یکی از نمونه‌های شاخص این امکان، «مقام داد و بیداد»، ابداع حسین علیزاده است. این مورد که در ادبیات موسیقی‌شناسی از نمونه‌های شاخص خلّاقیت در موسیقی کلاسیک ایران محسوب می‌شود، با استفاده از هم‌آمیزی امکانات مُدال دو موجودیّت مُدال «داد» از دستگاه ماهور و «بیداد» از دستگاه همایون پدید آمده است. بررسی لایه‌های زیرین و نهان ردیف نشان می‌دهد که امکان مذکور به‌صورت کاملاً سنّتی در بطن ردیف نیز به‌کار رفته است. مقالهٔ حاضر با استفاده از روش‌های توصیفی، تحلیلی و تطبیقی در راستای تلاش برای گسترش کارگان، با مطالعهٔ دو گروه نمونهٔ مطالعاتی امکان و چگونگی حصول موجودیّت‌های مُدال جدیدی را از طریق هم‌آمیزی‌های مُدال، استخراج و معرّفی کرده است. اطّلاعات لازم از طریق بررسی آثار صوتی و مکتوب، مطالعات کتابخانه‌ای و همچنین تجربیات عملی نگارنده گردآوری شده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد هم‌آمیزی فضاهای مُدال فرایندی متمایز از «مُدگردی» یا «مرکّب‌نوازی/خوانی» در موسیقی کلاسیک ایرانی است. در چنین فرایندی موجودیّت‌های مُدال فرضی «الف» و «ب»، فضایی را به وجود می‌آورند که بسته به توانایی و ذوق خالق آن، از لحاظ موسیقایی معادل «اب»، «با» یا حتّی عنوان مستقل «ج» خواهد بود.

کلیدواژه
موسیقی دستگاهی، ردیف دستگاهی، داد و بیداد، زیرکش سلمک، هم‌آمیزی مُدال، موسیقی کلاسیک ایرانی.

استناد: صنایعی، سینا (۱۴۰۲)، واکاوی امکانات بالقوّه و بالفعلِ هم‌آمیزی مُدال برای گسترش کارگان موسیقی کلاسیک ایرانی؛ مطالعه موردی: «داد و بیداد» و دستگاه شور به همراه متعلّقات آن از روایت عبدالله دوامی، نشریه *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۱)، ۶۹-۷۷.

*تلفن: ۰۹۱۲۹۳۷۷۰۳۳، E-mail: sinasanayei@ut.ac.ir.

مقدمه

کارگان فعلی موسیقی کلاسیک ایرانی، ردیف، با هفت دستگاه و شش آواز شناخته می‌شود. به‌طورکلی منطقِ «دستگاه» به‌خودی‌خود با چارچوبی که ایجاد می‌کند، منطقی بسته محسوب می‌شود. امّا ازآنجاکه این چارچوب، به‌صورت جای‌گشتی از موجودیّت‌های مُدال بنا می‌شود، منعطف و نیمه‌منجمد تلّقی می‌شود. به‌عبارت‌دیگر می‌توان به تعداد راویان ردیف و موجودیّت‌های مُدال موجود یا ناموجودی که هنوز خلق نشده‌اند، دستگاه داشت. حتّی می‌توان از میان دستگاه‌های فعلی، دستگاهی را با ساختار و انتظامی دیگر بازآرایی و بازآفرینی کرد؛ دقیقاً مشابه وضعیت پیش از انجمادِ کارگان آن که هر استاد، برخاسته از هر «مکتب»، روایت شخصی خود را از آن ارائه می‌کرد. این موضوع به‌خوبی از گزارش فرصت‌الدوله شیرازی قابل‌درک است:

> *قدما دستگاهی که شروع می‌نمودند به ترتیبی که می‌داشتند به عمل می‌آوردند، نه از آن کم کرده، نه زیاد می‌نمودند و توهّم می‌داشتند از اینکه مثلاً آوازی از دستگاه دیگر داخل در این دستگاه شود، ولیکن در این طرز جدید خلط نموده [و] بسیار از آوازهای دستگاهی به دستگاه دیگر عبور می‌دهند، اما این هم قاعده‌ای دارد و سرّی؛ به این‌طور که باید آوازهایی که به‌توالی خوانده می‌شوند با هم ملایم باشند، یعنی زمینهٔ نغمات بعد با نغمات قبل یک نحو اتحادی داشته باشند و بیگانه از هم نبوده باشند و این‌ها بسته به سلیقه و علم خواننده است.*
> (فرصت‌الدوله شیرازی، ۱۳۷۵، ۲۷)

گلایه‌های مهدی‌قلی هدایت نیز درعین‌حال که حاکی از نوعی تصلّبِ جاری در موسیقیِ زمان است، همچنان راه را برای بروز خلّاقیت و ساختارشکنیِ باز معرّفی می‌کند:

> *اخیراً باز اساتیدی پیدا شدند آنچه در دست داشتند به قالب هفت دستگاه ریختند و جلوی تتبّع اهل فن حصار می‌کشیدند. هر دستگاه را به اسم آوازی خواندند و قطعاتی را ضمیمهٔ هر دستگاه کردند. هر دستگاه مجموعه‌ای از عده‌ای آواز، نغمه و گوشه است در کمال پریشانی و درعین‌حال شامل مدل‌های ممتاز و موضوعات مطبوع. متأسفانه قدما هم حصاری گرد موسیقی کشیده بودند، دوازده مقام، شش آواز و بیست و چهار گوشه قائل بودند. موسیقی را محدود نمی‌توان کرد و چنان‌که متأخّرین اروپائی خواستند... هر روز فکرهای جدید از طبع اساتید جلوه می‌کند. قدما باز نوبت‌های جدید... می‌ساختند و متأخّرین بدان اسلوب نپرداختند... از اساتید انتظار میرود که سد را بشکنند و عقده‌ها بگشایند و در حصار تقلید نمانند. چه بوده است که عبدالقادر در شبی نوبتی می‌ساخته است و دیگر اساتید گروها می‌باخته‌اند. وی واقف بر اصول بوده است، سایرین مقیّد منقول.* (هدایت، ۱۳۱۷، ۸۱-۸۲)

حرکت از انعطاف به انجماد در این منطق، در سِیر تغییرات مفهوم اصطلاح «آواز» نیز قابل ردیابی است. به‌طور خلاصه آنچه در متون فوق و امروزه از مفهوم «آواز» یاد می‌شود، همان موجودیّت‌های مُدال شاخص و مستقل است که می‌توانند داخل یا خارج از منطقِ دستگاه نیز به کار روند.

همان‌طور که از هدایت و شیرازی نقل شد، یکی از راه‌های کلاسیکِ گسترشِ کارگان در این سنّت، به‌کارگیری موجودیّت‌های مُدال متعلّق به یک دستگاه در دستگاهی دیگر و ایجاد نوعی تنوّع از طریق جای‌گشت‌های متمایز این موجودیّت‌ها است (نک. صنایعی، ۱۴۰۱). این روش تا میانه‌های قرن گذشته در روایات مختلف اساتید از ردیف به‌کار گرفته و منتج به گسترش کارگان شده است.

یکی دیگر از امکانات بالقوّهٔ موجود در کارگان، هم‌آمیزی دو موجودیّت مُدال و حصول یک موجودیّت مُدال از آن‌ها است. یکی از نمونه‌های شاخص این امکان، «مقام داد و بیداد»، ابداع و ساختهٔ حسین علیزاده است. این مورد که در ادبیات موسیقی‌شناسی از نمونه‌های برجستهٔ بروز خلّاقیت در موسیقی کلاسیک ایران محسوب می‌شود، با استفاده از هم‌آمیزی امکانات مُدال دو موجودیّت «داد» از دستگاه ماهور و «بیداد» از دستگاه همایون پدید آمده است. بررسی لایه‌های زیرین ردیف نیز نشان می‌دهد که هم‌آمیزی مُدال، به‌عنوان یکی دیگر از روش‌ها و امکانات گسترش کارگان، به‌صورت کاملاً سنّتی در بطن ردیف به‌کار رفته است.

مقالهٔ حاضر در صدد است در راستای تلاش برای گسترش کارگان، با مطالعهٔ چند نمونه امکان و چگونگی حصول موجودیّت‌های مُدال تازه‌ای را از طریق هم‌آمیزی‌های مُدال، استخراج و معرّفی کند. به‌عبارتی دیگر پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که در کارگان موسیقی کلاسیک ایرانی، چگونه می‌توان از طریق هم‌آمیزی موجودیت‌های مُدال موجود در کارگان،موجودیت‌های مُدال تازه‌ای را خلق کرد؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر با استفاده از روش‌های توصیفی، تحلیلی و تطبیقی انجام شده است. اطّلاعات لازم از طریق بررسی آثار صوتی (آلبوم‌های موسیقی و روایات ردیف) و مکتوب (کتب و نسخ‌خطی)، مطالعات کتابخانه‌ای و همچنین تجربیات عملی نگارنده گردآوری شده‌اند. در راستای موضوعات مطرح‌شده در مقدّمه، دو گروه مطالعاتی کلّی انتخاب شده است. گروه اول شامل مقام داد و بیداد از ابداعات حسین علیزاده است که نخستین‌بار در آلبوم *راز نو* (علیزاده و گروه هم‌آوایان، ۱۳۸۶) معرّفی شده است. از این آلبوم، قطعهٔ شمارهٔ ۱ با عنوان «درآمد مقام داد و بیداد» به‌عنوان مرجع سنجش اتخاذ شده است. لازم به ذکر است که این موجودیّت مُدال به‌عنوان نمونه‌ای خلّاقانه و خارج از روایات ردیف انتخاب شده است. گروه دوم شامل دستگاه شور و متعلّقات آن از روایت عبدالله دوامی (۱۳۷۵) است. در این روایت در ابتدا ساختمان دستگاه شور در سطح کلان تحلیل شده است. سپس ساختار و رفتار مُدال «زیرکش سلمک» به‌عنوان یک نقطهٔ عطف در ساختمان دستگاه شور بررسی شده است. در ادامه رفتار مُدال مستخرج، در دو آواز «افشاری» و «دشتی» که در ادبیات موضوع از متعلّقات «شور» محسوب می‌شوند، پیگیری شده است. در نهایت با تحلیل هر چهار مورد شامل «داد و بیداد»، «زیرکش سلمک»، «افشاری» و «دشتی» به‌صورت تطبیقی، نتایج پژوهش حاصل شده است.

پیشینه پژوهش

پژوهشی که به‌صورت مستقل و مستقیم با موضوع مقالهٔ حاضر مرتبط باشد، انجام نشده است. بااین‌حال نسترن سادات‌هاشمی (۱۳۹۲) در بخش

نظری پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود به راهنمایی حسین میثمی و با عنوان «تجزیه‌وتحلیل آلبوم موسیقی *رازِ نو* اثر حسین علیزاده»، به تحلیل ساختار مُدال داد و بیداد پرداخته است. با توجّه با تفاوت اهداف و روش تحلیل در پژوهش حاضر، از نتایج پژوهش مذکور استفاده نشده است. در راستای بررسی امکانات بالقوّهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی، سعید کردمافی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی پاره‌ای از امکانات بالقو مُدال در موسیقی دستگاهی ایران» به بررسی امکانات بالقوّهٔ موسیقی دستگاهی ایران در حصول فضاهای مُدال جدید از طریق ترکیبات مختلف تمامی سلول‌های مُدال موجود در این سنّت پرداخته است.

مبانی نظری پژوهش

۱- سلول‌های نغمگی معنادار

ظهور سلول‌های نغمگی در ادبیات موضوع با نظریات افرادی چون الکِندی و فارابی در مکتب مدرسی بغداد آغاز شده است. در پی تأثّر پررنگ مکتب مدرسی در موسیقی قدیم ایران از تئوریسین‌های یونانی، واحد «دانگ» به‌عنوان اصلی‌ترین سلول مُدال در خاورمیانه پذیرفته شده است (طلایی، ۱۳۷۲، ۲۱). عبدالقادر مراغی، از تئوریسین‌های بزرگ مکتب منتظمیه، این واحد را چنین تعریف می‌کند: «... و بعد ذوالاربع را اگرچه به انواع کثیره قابل تقسیم ممکن است کردن، اما آنچه ملایم است هفت قسم باشد و هر قسمی را جنس خوانند و بحر نیز» (عبدالقادر مراغی، ۱۳۶۶، ۶۵). به‌طور خلاصه و بنا بر تعاریف، جنس را می‌توان کوچک‌ترین سلول نغمگی معنادار دانست که ویژگی‌های ساختاری درون آن تمایز اجناس گوناگون از هم را موجب می‌شود. علاوه بر «دانگ»، سلول بزرگ‌تری با پنج نغمه و چهار فاصله تحت عنوان «ذوالخمس» (پنتاکورد) تعریف شده است. در رسالات مختلف مهم‌ترین نقش سلول‌های نغمگی مذکور در تشکیل «دور» یا «دایره» بروز می‌کند.

در بررسی ساختارهای مُدال در ردیف‌های موسیقی ایرانی، سلول‌های مختلف -به‌عنوان واحدهای معناسازِ موسیقایی- به‌طورکلی به‌صورت ذوالثلث/تریکورد، ذوالاربع/تتراکورد و ذوالخمس/پنتاکورد ظاهر می‌شوند. البته می‌توان ذوالثلث را به‌نوعی مستخرج از ذوالاربع‌ها و ذوالخمس‌ها دانست. به هر روی هم‌نشینی این سلول‌ها در کنار هم واحدهایی بزرگ‌تر و عام‌تر از جنس را شکل می‌دهند. در اصطلاح موسیقی‌دانان مکتب منتظمیه عموماً به سلول‌هایی که از بیش از دو نغمه تشکیل شده باشند «جمع» گفته می‌شود (نک. صفی‌الدین ارموی، ۱۳۸۵، ۱۷؛ قطب‌الدّین شیرازی، ۱۳۸۷، ۵۶). در نتیجه می‌توان جمع را واحدی عام‌تر از جنس دانست که انواع مختلف جنس از نظر گستره را نیز شامل می‌شود؛ بنابراین «دور» نیز حالت خاصی از «جمع» خواهد بود که یک گسترهٔ هشتم درست را تشکیل می‌دهد. در نتیجه می‌توان گفت که هم‌نشینی این سلول‌ها الزاماً به تشکیل «دور» ختم نمی‌شود.

۲- لحن

فارابی (۱۳۹۳، ۴۷) در *الموسیقی‌الکبیر* «لحن» را این‌طور تعریف می‌کند: «لحن گاهی به جماعتی از نغمه‌ها دلالت دارد که با ترتیبی معین قرار گرفته‌اند و گاهی به گروهی از نغمه‌ها اطلاق می‌شود که به‌منظور همراهی با حروف الفاظ و کلمات یک عبارت منظوم برای بیان یک معنی و مقصود معین بنا بر قواعد جاری زبان ترکیب شده‌اند.»

مبارک شاه بخاری نیز در *شرح ادوار* ارموی اصطلاح «لحن» را مجموعه‌ای از نغمات گوناگون می‌داند که با ترتیبی مشخص و ملایم در پی هم آمده‌اند (مبارک شاه بخاری، ۱۳۹۲، ۲۰). مراغی در *مقاصدالالحان*، لحن را عبارت از «مجموع نغمات مختلف الحدّه و الثقل» می‌داند که به ترتیب خاصی مرتب شده‌اند (عبدالقادر مراغی، ۱۳۴۴، ۸). او در ادامه می‌نویسد: «جمع عبارت است از جماعت نغمات مختلفه و آن اگر ملائم باشد لحن گویند بشروط مذکوره کما مرّ؛ پس هر لحنی جمع باشد من غیر عکس» (همان، ۱۱).

علامه قطب‌الدّین نیز همانند مراغی لحن را حالتی خاص در جمع دانسته و آن را انتقال از نغمه‌ای به نغمهٔ دیگر از نغمات جمع با هیئتی مناسب تعریف می‌کند (قطب‌الدین شیرازی، ۱۳۸۷، ۵۶)؛ بنابراین لحن همواره پس از جمع حاصل می‌شود، یعنی ابتدا باید نغماتی جمع را تشکیل دهند و سپس انتقالی با هیئتی مشخص و مناسب در بین آن‌ها برقرار شده و لحن را شکل دهد. به طور خلاصه «لحن مرکّب از نغماتی است مرتّب به ترتیبی محدود به انتقالی خاص» (همان، ۱۶۸).

مهدی‌قلی هدایت نیز در نوبت دوّم *مجمع‌الادوار* لحن را «تألیفی ملایم از نغماتی چند در ابعاد معیّنه و ضربی از ضروب ایقاعی» می‌داند (هدایت، ۱۳۱۷، ۴). همان‌طور که در بخش قبلی عنوان شد، ابعاد مورداستفاده در هر لحن در قالب همان سلول‌های نغمگی معنادار در دسترس بوده که به‌نوعی آن‌ها را به سلول‌های معناساز تبدیل می‌کند. منظور از «معنا» این است که محصول موسیقایی نهایی، محصولی شاخص و شناخته‌شده در سنّت موسیقایی مربوطه باشد.

به‌طورکلی لحن در رسالات قرون میانی اسلامی به معنای «آهنگ» یا همان «ملودی» تعریف شده است، اما در برخی منابع حامل مفهومی قابل‌قیاس با مفهوم «مُد» است (Marcus, 1989, 323؛ Shiloah, 1981, 35؛ همچنین نک. اسعدی، ۱۳۸۰). در تعاریف بالا نیز لحن صورت متعیّنی از لایه‌هایی انتزاعی‌تر است که روابط خاصی میان نغمات «جمع» را شکل می‌دهد. به‌این‌ترتیب لحن در این سنّت موسیقایی، در خدمت یک رفتار مُدال و انتزاعی‌تر خواهد بود.

۳- مُـد

هومان اسعدی (۱۳۸۲، ۴۷)، به نقل از پاورز (۱۳۸۲)، مفهوم مُد را به‌صورت فرمولی متشکّل از سه جزء «اشل صوتی + فونکسیون درجات یا نقش نغمات + ملودی‌مدل‌ها یا فرمول‌های ملودیک خاص» تعریف می‌کند. هارولد پاورز (۱۳۸۲، ۱۴۴-۱۲۱) در پژوهش جامع خود پیرامون مفهوم مُد، آن را به‌صورت یک ساختار پیوستهٔ اشل صوتی- ملودی معرفی می‌کند. در همین اثر (۱۲۶) به نقل از دِرلانژه می‌خوانیم:

> *روابط میان فواصل که اصوات را در توالی طبیعی آن‌ها از یکدیگر جدا می‌کند، شکل فیزیکی این جوهر یا خمیرمایه [اشل صوتی] را به وجود می‌آورد و چگونگی سِیر ملودیک (طوالنغمه) اصوات- اصواتی که درجات اشل صوتی را تشکیل می‌دهند- اصل حیات‌بخشی را شکل می‌دهد.*

در نظر محسن حجاریان (۱۳۸۵، ۵) «مُد عبارت است از انتظام تن‌های موسیقایی با تقدم‌وتأخر (هیرارکی-سلسله‌مراتب) خاص سِیر ملودیکی تن‌ها.» اسعدی (۱۳۸۲، ۴۷) نیز در ادامهٔ فرمولی که از مُد ارائه می‌دهد، بعضاً نقش ملودی‌مدل‌ها یا انگاره‌ها و فرمول‌های ملودیک را در شکل‌گیری

هویت فضای مُدال تعیین‌کننده می‌داند. در همین رابطه پاورز حضور یک عبارت کلیشه‌ای موتیفیک در آغاز و یا فرودهای کادانسی را در تشخیص هویت مُدال مهم و مؤثر تلقی می‌کند (پاورز، ۱۳۸۲، ۱۲۹ و ۱۳۳). با وجود تفاوت در مفاهیم ملودی، ملودی‌مدل یا انگاره‌های ملودیک، عبارت موتیفیک و سِیر ملودیک تن‌ها، همگی گویای اهمیت نقش ملودی یا دست‌کم عنصری از جنس آن، در هویت فضای مُدال هستند.

امنون شیلوآح (۱۹۸۱, ۳۸-۳۹) مشخّصه‌های اصلی مفهوم عربی مُد را خلاصه‌وار به این شرح بیان می‌کند:

۱. یک گام مُدالْ ترکیبی از گروه‌های کوچکی از نغمات به نام «جنس» شکل می‌گیرد؛

۲. در بسیاری از موارد حضور تنها یک جنس برای ایجاد فضای مُدال کافی است؛

۳. یک جنس معمولاً با گامی که در آن حضور پررنگی دارد هم‌نام است؛

۴. پیرو مورد اول، به لحاظ نظری ترکیب‌های زیادی با استفاده از تعدادی محدود از اجناس دست‌یافتنی است؛

۵. در ترکیب‌های ایجاد شده نیز نوعی سلسه‌مراتب برقرار است؛

۶. بخشی از گام مُدال به سطحِ زیرایی مرتبط بوده و با نسبتی که با گام کلّی دارد تعیین می‌شود؛

۷. [پیرو مورد قبل] یک مجموعه نت در صورت انتقال به سطح زیرایی دیگری، دارای ماهیت متفاوتی قلمداد شده و ممکن است نام دیگری پیدا کند؛

۸. گروه‌هایی که با فواصل همسان، نقطهٔ آغاز همسانی نداشته باشند متفاوت قلمداد می‌شوند، حتّی اگر نقطه پایان یکسانی داشته باشند؛

۹. گروه‌های مختلف که دارای فواصل همسان هستند، حتّی اگر نقطهٔ آغاز و پایان یکسانی داشته باشند، آنچه در میان این دو نقطه اتفاق می‌افتد، تعیین‌کننده و متمایزکننده خواهد بود؛

۱۰. بخش مهمی از اصول نظری پذیرفته همواره به محل و تفسیر شخصی وابسته بوده و با سبک‌های محلی انطباق یافته است.

(شیلوآح، ۱۳۹۲، ۴۴-۴۵)

همان‌طور که در تعاریف لحن مشخص بود، عنصری بین اشل صوتی و لحن وجود دارد که مفهوم مُد را از سطح انتزاع به سطح تعیّن می‌رساند. این مفهوم همان مفهوم «سِیر» است (نک. چالش و اسعدی، ۱۳۹۶؛ صنایعی و اسعدی، ۱۴۰۰). در تحلیل نمونه‌ها از این مفهوم نیز استفاده شده است. به‌این‌ترتیب هر سه مؤلفه‌های سلول‌های نغمگی، سِیر و در نهایت لحن در ارتباط با هم و در راستای متعین‌شدن مفهوم مُد عمل می‌کنند. علاوه بر این همان‌طور که از تعاریف مفهوم مُد برداشت می‌شود، مخصوصاً مورد دوم از تعریف شیلوآح، تحقق یک موجودیّت مُدال الزاماً در گرو تحقق یک «دور» نیست. در اینجا نقش پررنگ جنس یا در سطح کلان‌تر جمع در شکل‌گیری مفهوم مُد واضح‌تر می‌شود. پیش‌تر تعاریف لحن نیز حاکی از همین امر بوده است؛ بنابراین می‌توان گفت، تمامی تغییرات ناشی از تغییر فواصل در لحن، در اصل ناشی از تغییر جنس یا سلول‌های نغمگی در سطحی انتزاعی‌تر است. معرّفی ذوالاربع‌ها و ذوالخمس‌ها در رسالات مختلف نیز مصداقی برای این موضوع هستند. برای مثال در معرّفی اقسام ذوالخمس در نوبت دوّم *مجمع‌الادوار* توسط هدایت (۱۳۱۷، ۷)، با تغییر فواصل، حروف ابجد تغییر نیز تغییر می‌کنند. به‌این‌ترتیب دسترسی به هر یک از نغماتی که در سلول مورداستفاده حاضر نیست، در گرو تعویض و استفاده از سلول مربوط به آن است.

۴- متغیّر

باتوجه‌به موضوعات سه بخش قبلی، در سطح متعیّن بعضی از مُدهای ایرانی (لحن) برخی از نغمات در دو وضعیتِ زیرایی مختلف ظاهر می‌شوند، برای مثال می بکار در لحظاتی به می کُرُن تبدیل می‌شود؛ در چنین حالتی، نغمه‌ای که این رفتار را از خود بروز می‌دهد، نغمهٔ «متغیّر» نامیده می‌شود (Farhat, 1990, 24). به‌طورکلی «در موسیقی ایرانی نت متغیّر نتی است که صورت طبیعیِ خود را - در بیشتر مواقع در حدود ربع پرده- به‌صورت موقّت تغییر می‌دهد» (پورتراب، ۱۳۹۳، ۵۲). «به‌طور مثال در آواز دشتی بر پایهٔ نتِ می، نت سی اگر پیش از نت لا نواخته شود، به نت سی کُرُن تبدیل می‌شود» (همان، ۴۰). برای مثالی دیگر در این راستا حسین مهرانی (۱۳۹۷، ۲۸۰) یکی از وجوه افتراق دشتی و بیاتِ کُرد را همین عدم ظهور نت متغیّر در آواز بیاتِ کُرد میداند (برای مطالعهٔ بیشتر نک. صنایعی و اسعدی، ۱۴۰۰). گاهی در نت‌نویسی‌ها نیز، دورِ علامت عرضی مربوط به این نت یک پرانتز می‌گذارند تا متغیر بودن آن مشخص‌تر شود (صفوت و کارن، ۱۳۸۸، ۷۴). به‌طورکلی در کارگان فعلی موسیقی کلاسیک ایرانی، رفتاری که تحت عنوان متغیّر شناخته می‌شود، در اغلب موارد مرتبط با درجهٔ پنجم بالاتر از شاهد «شور» است که در ادامه به آن پرداخته شده است.

در نهایت با توجّه به تعاریف موجود از مفاهیم جنس، لحن و مُد، می‌توان نتیجه گرفت که تغییر سطحِ زیرایی هر نُت در یک ساختار مُدال، همان رفتاری که با اصطلاح متغیّر شناخته می‌شود، در اصل همان تعویض اجناس و حرکت لحن بر بستری متفاوت است که نغمات متمایزی را در دسترس قرار می‌دهد. همان‌طور که در تحلیل نمونه‌ها به طور مفصّل آمده است، تعویض اجناس در لحن یکی از ابزارهای اصلی در فرایند هم‌آمیزی موجودیت‌های مُدال مختلف است. در بخش بعدی بر اساس همین مفاهیم فرایند هم‌آمیزی مُدال در نمونه‌های یادشده مورد بررسی قرار گرفته است.

تحلیل نمونه‌ها

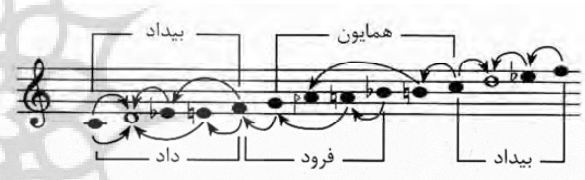
۱- داد و بیداد

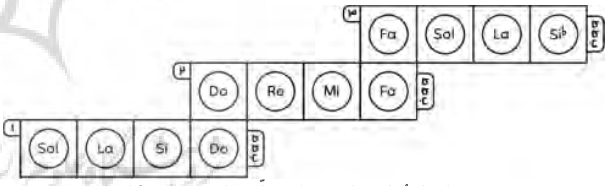
حسین علیزاده (۱۳۸۶) در دفترچهٔ همراه اثر، «داد و بیداد» را چنین معرّفی کرده است: «مقامی است ابداعی که از دو گوشهٔ "داد" از دستگاه ماهور و گوشهٔ "بیداد" از دستگاه همایون به‌عنوان یک مقام مستقل طراحی شده است. نت ایست و شاهد در هر دو مشترک است. گردش آهنگ در این مقام به شکل زیر است (تصویر ۱)»؛ بنابراین برای شناخت بهتر این موجودیّت مُدال، باید رفتار مُدال دو موجودیّت داد و بیداد را شناسایی کرد. در ابتدا داد از دستگاه ماهور و سپس بیداد از دستگاه همایون مورد بررسی قرار گرفته است.

داد: فضای مُدال داد غالباً فضایی در دستگاه ماهور شناخته می‌شود. اما در برخی روایات ردیف و اجراهای آزاد در «آواز بیات ترک» نیز ظاهر شده است. در هر دو حالت می‌توان آن را یک «مُد ثانویه» دانست (نک. اسعدی، ۱۳۸۲). این موجودیّت مُدال در ساختمان دستگاه ماهور (تصویر ۲) بر درجهٔ دوّم بالاتر از شاهد درآمد بنا می‌شود (برای مثال نت Re در

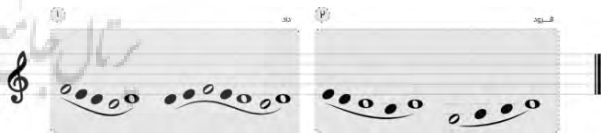
ماهور از مبنای Do). ساختار مُدال آن را می‌توان با سه جنس با فواصل «ط ط ب» نشان داد (تصویر ۳). سِیر کلّی نغمات نیز در محدودهٔ همین سه دانگ است. قسمت اصلی رفتار نغمگی این موجودیّت با محوریت درجهٔ دوّم بالاتر از شاهد ماهور و تأکید بر درجهٔ چهارم بالاتر از شاهد ماهور است (در اینجا به ترتیب نت‌های Re و Fa). در فضای داد در ماهور از مبنای Do، لحن پس از حرکت نزولی از Fa به Re و Do، حرکت خود را به‌صورت صعودی به سمت جنس سوّم ادامه می‌دهد. البته می‌توان قسمت اصلی سِیر نغمات را محدود به دو جنس ابتدایی نیز دانست (تصویر ۴). در انتها هم لحن به‌صورت نزولی هر سه جنس را طی کرده و با تأکید بیشتر در دانگ اوّل، فرایند «فرود» و بازگشت به «مُد مبنا» را تکمیل می‌کند.

بیداد: فضای مُدال بیداد از فضاهای شاخص دستگاه همایون محسوب می‌شود. در روایات مختلف این فضا بر درجهٔ پنجم بالاتر از خاتمهٔ همایون (تصویر ۵) و به‌عنوان یک مُد ثانویه بنا شده است (برای مثال نت Re در همایون با خاتمهٔ Sol). ساختار مُدال بیداد را می‌توان با دو جنس دارای فواصل «ج هـ ب» و «ط ب ط» نمایش داد که در فرود و بازگشت به همایون جنس «ج ج ط» را نیز در بر می‌گیرد (تصویر ۶). سِیر کلّی نغمات در فضای بیداد در گسترهٔ دو جنس است که در برخی موارد با اشاره به فضای «اوج» جنس شمارهٔ ۴ در تصویر ۵ را هم شامل می‌شود. در این فضا لحن حول درجهٔ پنجم بالاتر از خاتمهٔ همایون به‌عنوان «شاهد» گردش داشته (در اینجا نت Re) و پس از آن بر درجهٔ قبل از شاهد بیداد به‌عنوان «ایست مُدال» متوقّف می‌شود (در اینجا نت Do). این درجه شاهد فضای «چکاوک» است. در برخی موارد این توقّف با اشاره به درجهٔ پایین‌تر نیز همراه است (در اینجا نت Si). حرکت نزولی در جنس شمارهٔ ۳ (تصویر ۶) به سمت شاهد بیداد نیز از رفتارهای لحنی پرتکرار در این فضا است. در انتها نیز لحن به‌صورت نزولی به اجناس شمارهٔ ۱ و ۲ (تصویر ۶) بازگشته و فرایند فرود و بازگشت به مُد مبنا را تکمیل می‌کند.

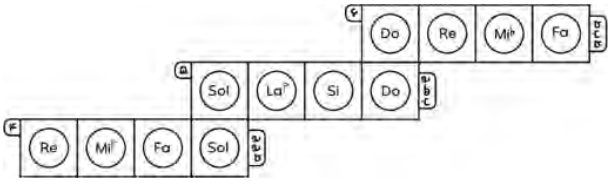
داد و بیداد: همان‌طور که در ابتدای بخش بیان شد، در ساختار داد و بیداد با هم‌آمیزی دو فضای «داد» و «بیداد» مواجه هستیم. در طرح کلّی ساختمان این موجودیّت مُدال (تصویر ۸)، اجناس ۱، ۲ و ۳ مربوط به ساختار مُدال داد و اجناس ۴، ۵، ۶ و ۷، ۸، ۹ مربوط به فضای بیداد هستند. لازم به ذکر است ازآنجاکه شاهد ظهور فضای بیداد در دو سطح زیرایی با نسبت اکتاو هستیم، ساختار مُدال مربوط به آن نیز در دو سطح زیرایی ترسیم شده است که با یکدیگر دارای همپوشانی هستند. طرح ساده‌سازی‌شدهٔ آن نیز در تصویر (۷) آمده است که برای درک بهتر فضای مُدال داد و بیداد روشنگر است. سِیر نغمگی این موجودیّت مُدال بر همین ساختار مُدال استوار شده و به‌طورکلّی دارای ۴ مرحله است (تصویر ۱۰). در مرحلهٔ اول شاهد بروز رفتار مُدال داد هستیم که در انتهای این بخش با

تصویر ۱- گردش آهنگ در «مقام داد و بیداد». مأخذ: (علیزاده و گروه هم‌آوایان، ۱۳۸۶)



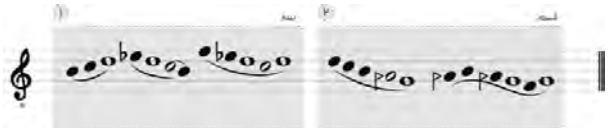
تصویر ۳- ساختار مُدال «داد» در طرح کلّی ساختمان دستگاه ماهور.



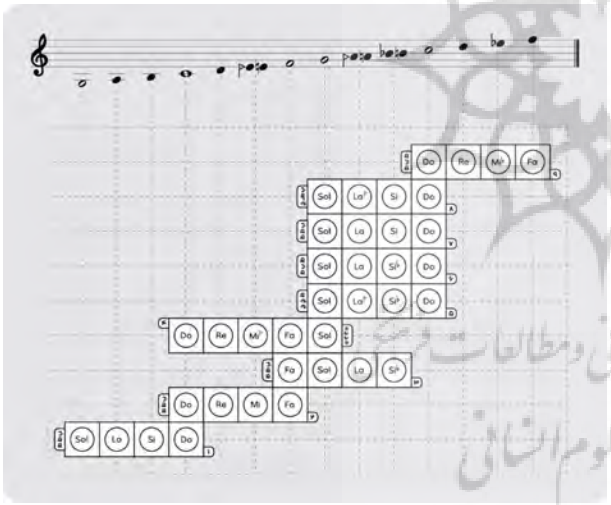
تصویر ۴- سِیر نغمگی «داد» و فرود به «ماهور».



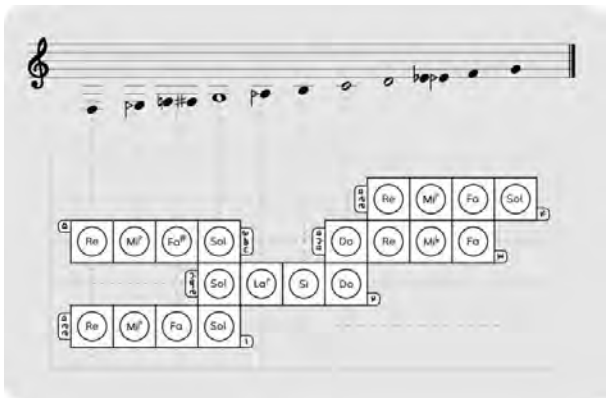
تصویر ۶- ساختار مُدال «بیداد» در طرح کلّی ساختمان دستگاه همایون.



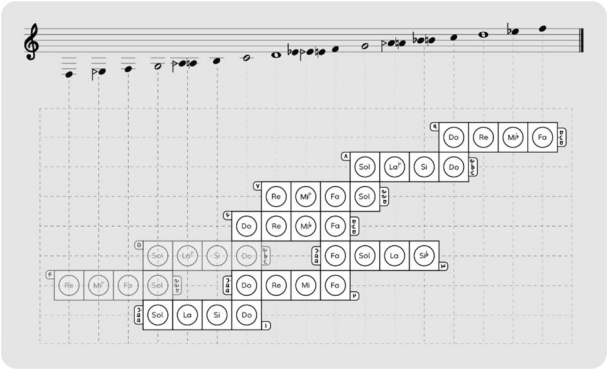
تصویر ۷-. آوانگاری سِیر نغمگی «بیداد» و فرود به «همایون».



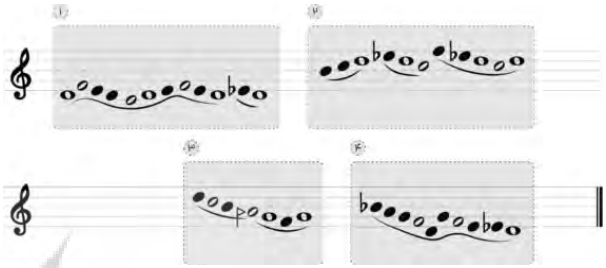
تصویر ۲- طرح کلّی ساختمان دستگاه ماهور
(ترتیب خوانش ابعاد در اجناس از چپ به راست است).



تصویر ۵- طرح کلّی ساختمان دستگاه همایون.



تصویر ۸- طرح کلّی ساختمان «داد و بیداد».



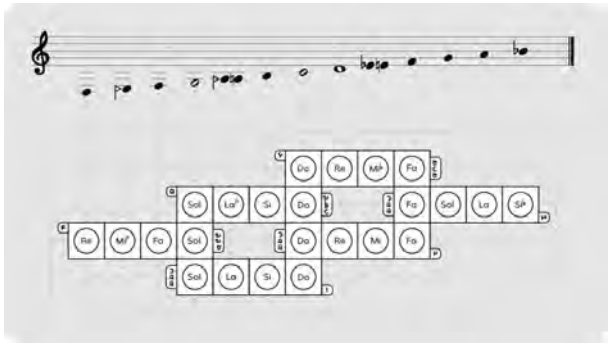
تصویر ۱۰- آوانگاری سِیر نغمگی «داد و بیداد».

تبدیل جنس شمارهٔ ۲ به ۶ (تصویر ۱۱)، فضای مُدال بیداد نمود می‌یابد. این تعویض اجناس، در واقع زیرترین جنس در ساختار مُدال بیداد در اکتاوِ پایین است (اجناس ۴، ۵ و ۶ در تصویر ۸). پس از نمودِ اولیهٔ بیداد، مرحلهٔ دوم با ظهور کامل این فضا همراه است. این مرحله تمامی مشخصات مُدال بیداد را در اکتاو بالاتر نسبت به مرحلهٔ ۱ و در اجناس ۷، ۸ و ۹ به نمایش می‌گذارد. مرحلهٔ سوم، نوعی فرود به فضای همایونی تلقّی می‌شود که بیداد نسبت به آن و بر درجهٔ پنجم بالاتر از خاتمهٔ آن بنا شده است. مرحلهٔ چهارم، بازگشت به داد از مسیری شبیه به فضای «خاوران» در دستگاه ماهور است. در اینجا نیز لحن از جنس شمارهٔ ۸ به جنس شمارهٔ ۳ وارد شده و در نهایت بر شاهد داد (نت Re در جنس شمارهٔ ۲) خاتمه می‌یابد.

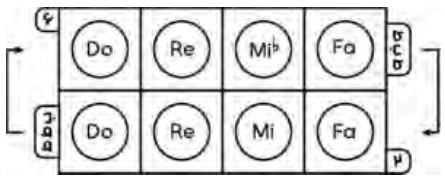
برای درک بهتر فضای داد و بیداد و به‌عنوان پیشنهادی عملی برای استفاده از این فضا، می‌توان ساختار آن را همانند تصویر (۷) در نظر گرفت. لازم به ذکر است، در نمونهٔ اصلی نیز به این ساختار اشاره می‌شود. در این ساختار، دو فضای «داد» و «بیداد» کاملاً بر یک درجه بنا می‌شوند. به‌این‌ترتیب شاهد داد نت Re در اجناس ۱، ۲ و ۳ و شاهد بیداد در اجناس ۴، ۵ و ۶ از تصویر (۷) خواهد بود. در این شرایط گذر اصلی از فضای داد به بیداد، همانند نمونهٔ اصلی، با تبدیل جنس شمارهٔ ۲ به ۶ انجام می‌شود با این تفاوت که فضای بیداد به‌جای آنکه در سطح زیرایی بالاتری اجرا شود، در همان سطحی اجرا می‌شود که پیش‌تر فضای داد اجرا شده بود.

۲- دستگاه شور و متعلّقات

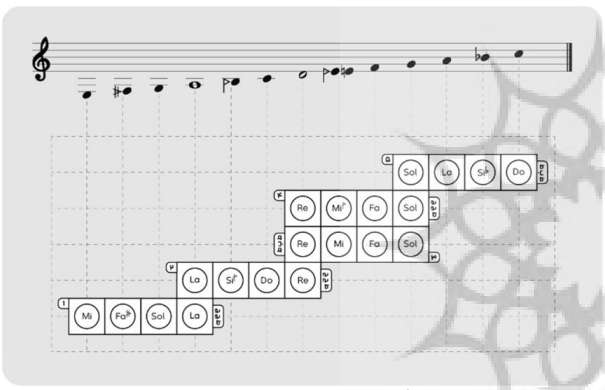
دستگاه شور در روایات مختلف از ردیف، از گذشته تا امروز، دارای دو بخش اصلی بوده است: ۱. شور و ۲. شهناز یا سلمک. این دستگاه در ادبیات موضوع نیز در برخی موارد با عنوان «شور-شهناز» ظاهر شده است که خود گواهی بر دوقسمتی بودن ساختمان آن است. در برخی روایات سازی هم که این دستگاه در دو سطح زیرایی مختلف (شور بالادسته و پایین‌دسته) اجرا می‌شود، ساختار دوقسمتی آن رعایت شده است. همان‌طور که



تصویر ۹- طرح ساده‌سازی‌شده ساختمان «داد و بیداد».



تصویر ۱۱- اجناس تعویض‌شونده در ساختار مُدال «داد و بیداد».



تصویر ۱۲- طرح کلّی ساختمان دستگاه شور از روایت عبدالله دوامی.

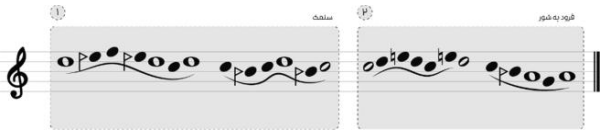
پیش‌تر ذکر شد، در این نوشتار، دستگاه شور از روایات عبدالله دوامی به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی انتخاب شده است.

به‌طورکلی می‌توان ساختمان این دستگاه را همانند تصویر (۱۲) نمایش داد. در این طرح اجناس ۱، ۲ و ۳ قسمت «شور» و اجناس ۲، ۴ و ۵ قسمت «شهناز» یا «سلمک» را تشکیل می‌دهند. مرز میان این دو بخش را فرایند فرود از فضاهای مُدال وابسته به شهناز به شور مشخص می‌کند. در تمامی این فرودها و در زمان بازگشت به فضای قسمت شور، جنس شمارهٔ ۴ جای خود را به جنس شمارهٔ ۳ می‌دهد. در واقع در زمان ظهور فضای شهناز و فضاهای وابسته به آن مثل «قرچه»، «رضوی» و «حسینی»، جنس شمارهٔ ۴ فعّال و جنس شمارهٔ ۳ غیرفعّال است؛ بنابراین در زمان فرود وضعیت این دو جنس برعکس حالت قبل می‌شود.

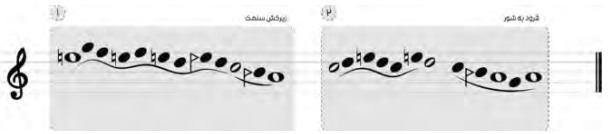
این فرایند تعویض اجناس، از رفتارهایی است که در فضاهای مُدال مهمی چون «زیرکش سلمک»، «دشتی» و «افشاری» بیشترین نمود را دارد. با این تفاوت که این رفتار در آن‌ها خارج از فرایند «فرود» و داخل ساختار مُدالِ یکپارچهٔ آن‌ها رخ می‌دهد. در ادامه به بررسی این موضوع در فضاهای مذکور پرداخته شده است.

۲-۱. زیرکشِ سلمک

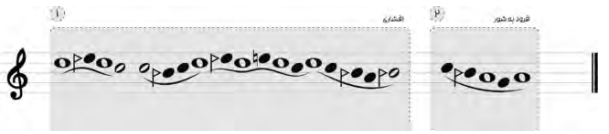
زیرکشِ سلمک را به دو دلیل می‌توان نقطهٔ گذار در دستگاه شور از



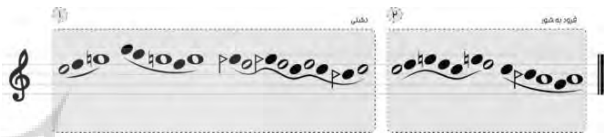
تصویر ۱۳- آوانگاری سِیر نغمگی «سلمک» در دستگاه شور.



تصویر ۱۵- آوانگاری سِیر نغمگی «زیرکشِ سلمک» در دستگاه شور.



تصویر ۱۷- آوانگاری سِیر نغمگی «افشاری».

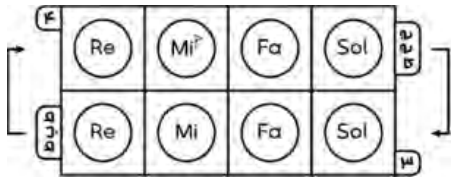


تصویر ۱۸- آوانگاری سِیر نغمگی «دشتی».

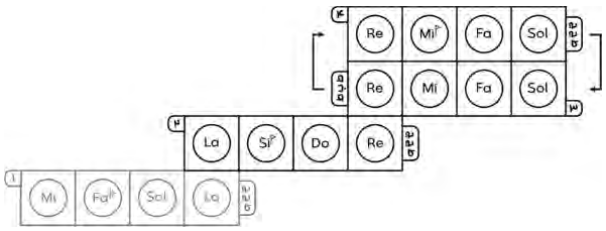
قسمت شور به شهناز یا سلمک دانست: ۱. حضور واژهٔ «زیرکش» در عنوان و ۲. رفتار مُدال آن. «به نظر می‌رسد واژهٔ زیرکش، در دورهٔ جدید تدوین ردیف، مترادف "پیش" (پیش‌سلمک) به کار رفته است. در موسیقی قدیم زیرکش در ترکیب با نام‌های مختلفی دیده می‌شود؛ ولی در ردیف امروز فقط با سلمک آمده است» (تهماسبی، ۱۳۹۷، ۴۱۵). در ادامه رفتار مُدال سلمک و زیرکش سلمک بررسی شده است.

سلمک و شهناز در دستگاه شور بر درجهٔ چهارم بالاتر از شاهد شور (در اینجا نت Re) و در اجناس ۲ و ۴ (تصویر ۱۲) بنا می‌شوند. در این فضا لحن پس از گردش حول شاهد بر درجهٔ دوم پایین‌تر از آن، به‌عنوان ایست، متوقّف می‌شود که در برخی موارد این ایست با حرکت نزولی به شاهد شور حل می‌شود (تصویر ۱۳). فضاهای قرچه، رضوی و حسینی نیز در ادامهٔ فضای سلمک در اجناس شمارهٔ ۴ و ۵ ظاهر می‌شوند. ازآنجاکه فرایند فرود در این فضا، لحن را به سمت فضای مُدال پیش از سلمک حرکت می‌دهد، نقطهٔ روشنگری است. در این فرایند، با تبدیل نغمهٔ رِ کُرُن به رِ بِکار، جنس شمارهٔ ۴ جای خود را به جنس شمارهٔ ۳ می‌دهد (تصویر ۱۴)؛ بنابراین مشخص می‌شود که جنس شمارهٔ ۳ متعلّق به فضای پیش از سلمک یعنی همان شور است. به‌این‌ترتیب اجناس حاضر در دو قسمت شور و شهناز دارای فواصل «ج ج ط»، «ج ج ط» و «ط ب ط» خواهند بود که از جنس دوّم دارای همپوشانی هستند.

در رفتار مُدال زیرکشِ سلمک، فرایند تعویض اجناس، مدام رخ می‌دهد. همان‌طور که عنوان «زیرکش» مفهوم نوعی مقدّمه را در ذهن تداعی می‌کند، زیرکشِ سلمک نیز یک رفتار مُدال معلّق بین فضاهای سلمک و پیش از آن یعنی شور را بروز می‌دهد. در این فضا، نغمهٔ بعد از شاهد سلمک در اثر تعویض جنس شمارهٔ ۳ با ۴، ربع پرده بم می‌شود (تصاویر ۱۳ و ۱۶). نکتهٔ حائز اهمیت در اینجا این است که در فضای زیرکش سلمک در ابتدا جنس شمارهٔ ۳ که متعلّق به فضای پیش از



تصویر ۱۴- تعویض اجناس در فرایند فرود از «سلمک» به «شور» در طرح کلّی ساختمان دستگاه شور.



تصویر ۱۶- ساختار مُدال «افشاری» و «دشتی».

سلمک است فعّال بوده و سپس جنس شمارهٔ ۴ در راستای تداعی فضای بعدی یعنی سلمک فعّال می‌شود. همین امر موجب می‌شود که فرایند فرود از زیرکش سلمک به شور، مشابه فرود از سلمک به شور باشد که در آن جنس شمارهٔ ۴ به ۳ تبدیل می‌شود.

۲-۲. افشاری و دشتی

افشاری و دشتی در ادبیات موضوع از آوازهای متعلّق به دستگاه شور محسوب می‌شوند که به ترتیب بر درجات چهارم و پنجم بالاتر از شاهد «شور» بنا می‌شوند. اگر ساختمان دستگاه شور را به همراه متعلّقاتش یکپارچه در نظر بگیریم، جایگاه این دو آواز همان منطقه‌ای خواهد بود که «زیرکش سلمک» در آن بروز می‌کند (نک. صنایعی و اسعدی، ۱۴۰۰). در همین راستا است که زیرکش سلمک فضایی شبیه به دشتی را تداعی می‌کند (تهماسبی، ۱۳۹۷، ۴۱۵). ساختار مُدال افشاری و دشتی را می‌توان همانند تصویر ۱۶ نمایش داد.

باتوجه‌به سِیر نغمات در آواز افشاری (تصویر ۱۷)، در ساختار مُدال آن، ابتدا جنس شمارهٔ ۴ فعّال است. لحن در این جنس پس از گردش حول شاهد (نت Re)، همانند سلمک بر درجهٔ دوم پایین‌تر از شاهد (نت Do) متوقّف می‌شود. در ادامه پس از حرکت صعودی به سمت شاهد، این بار با تبدیل می کُرُن به می بِکار جنس شمارهٔ ۳ جایگزین می‌شود. در این حالت لحن پس از گردش حول شاهد، همانند آواز «ابوعطا» بر درجهٔ سوّم پایین‌تر از شاهد (سی کُرُن) متوقّف می‌شود. در انتها نیز باتوجه‌به این که پیش‌تر جنس شمارهٔ ۳ ظاهر شده است، فرایند فرود بدون نیاز به تعویض اجناس صورت می‌گیرد.

در آواز دشتی، وضعیت برعکس است. در این موجودیّت مُدال، لحن در ابتدا در اجناس ۲ و ۳ پیرامون درجهٔ پنجم بالاتر از شاهد شور (نت Mi) سِیر می‌کند (تصویر ۱۸)؛ بنابراین برخلاف افشاری اوّل جنس شمارهٔ ۳ فعّال است. پس از توقّف لحن بر درجهٔ سوم پایین‌تر از شاهد دشتی (که همان ایست سلمک است)، مجدّداً به‌صورت صعودی به سمت شاهد بازمی‌گردد. در این شرایط جنس شمارهٔ ۳ جای خود را به جنس شمارهٔ ۴ داده و می بِکار به می کُرُن تبدیل می‌شود. این همان رفتاری است که در ادبیات موضوع تحت عنوان «متغیّر» شناخته می‌شود. در مورد آواز دشتی فرایند فرود کمی متفاوت است. زیرا همانند سلمک برای فرود به شور نیاز است جنس شمارهٔ ۳ فعّال شود. این اتّفاق در آواز افشاری به‌خودی‌خود

انجام می‌شود، امّا در دشتی لازم است در انتها تعویض اجناس صورت گیرد (مرحلهٔ ۲ سِیر در تصویر ۱۸).

نتیجه

داد و بیداد یکی از نمونه‌هایی است که به‌خوبی چگونگی هم‌آمیزی مُدال را به نمایش می‌گذارد. همان‌طور که در تحلیل نمونه‌ها آمد، این موجودیّت مُدال از هم‌آمیزی دو موجودیّت مستقل در قالب یک موجودیّت متمایز حاصل شده است. باتوجه‌به تعاریف موجود از مفهوم مُد، داد و بیداد زمانی موجودیّت می‌یابد که رفتار مُدال بررسی‌شده که حاصل از هم‌آمیزی رفتارهای مُدال «داد» و «بیداد» است را تمام‌وکمال و به‌صورت منسجم در یک قالب واحد بروز دهد. همان‌طور که بیان شد، این نمونه، از نمونه‌های شاخص نوآوری در موسیقی کلاسیک ایرانی محسوب می‌شود که یکی از راه‌های گسترش کارگان را در عمل ارائه کرده است.

بررسی کارگان موسیقی کلاسیک ایرانی نشان می‌دهد، امکان بالقوّهٔ هم‌آمیزی مُدال که صورتِ شاخصی از فعلیّت آن را در داد و بیداد شاهد هستیم، مسبوق به سابقه است. زیرکش سلمک به‌عنوان یک نقطهٔ عطف در ساختمان دستگاه شور، به‌عنوان پُلی میان دو بخش کلّی شور و سلمک یا شهناز عمل می‌کند. در این موجودیّت مُدال، رفتار مُدال «شور» و «سلمک»، همانند داد و بیداد ترکیب شده‌اند. این امر موجب شده است که در سطح کلان دستگاه شور به‌عنوان فضایی مقدّمه‌گونه برای بروز سلمک تلقّی شود. جدا از زیرکش سلمک، این امکان مُدال به‌نوعی در آوازهای افشاری و دشتی نیز بسط و گسترش یافته و بالفعل شده است. در این دو فضا، با استفاده از تعویض اجناس و اشاره به فضاهای پیش و پس از سلمک، رفتار مُدالی بروز می‌کند که در آن درجهٔ پنجم بالاتر از شاهد شور تحت عنوان نتِ متغیّر شناخته می‌شود.

تحلیل‌های نوشتار حاضر نشان می‌دهد، بروز رفتار متغیّر یکی از ابزارهای اصلی در فرایندهای هم‌آمیزی مُدال است؛ زیرا در چنین فرایندهایی تبدیل اجناسی که دارای بیشترین قرابت نسبت به هم هستند، محل اصلی هم‌پوشانی موجودیّت‌های مورد استفاده در فرایند هم‌آمیزی هستند. برای مثال در نمونهٔ داد و بیداد برای گذر از فضای داد به بیداد ناگزیر به تغییر جنس خواهیم بود (تبدیل جنس شمارهٔ ۲ به ۶ در تصویر ۱۱). اگرچه «داد و بیداد» درون خودْ عنوانِ دو موجودیّت تشکیل‌دهنده‌اش را یدک می‌کشد، اما به هر روی عنوانی مستقل برای موجودیّتی متمایز و مستقل است. همان‌طور که افشاری و دشتی با عناوینی نامرتبط با رفتار مُدالِ اجزای سازندهٔ خود ظاهر شده‌اند. این موضوع گویای امکانی است که می‌تواند منتج به خلق موجودیّت‌های مُدال جدید و گسترش کارگان با استفاده از اجزای موجود در آن شود.

هم‌آمیزی فضاهای مُدال موجود در کارگان بر اساس ذوق و دانش مجری، فرایندی متمایز از مفهوم «مُدگردی» در موسیقی کلاسیک ایرانی است. در مُدگرد» یا آنچه تحت عنوان «مرکّب‌نوازی/خوانی» شناخته می‌شود، (برای مثال) مرز میان موجودیّت مُدالِ «الف» و «ب» باتوجه‌به رفتار مُدالی که از خود بروز می‌دهند، کاملاً مشخّص و جدا است. به این ترتیب که درابتدا موجودیّت مُدال «الف» مستقلًا اجرا شده و پس از آن موجودیّت مُدال «ب» اجرا می‌شود. امّا در فرایند هم‌آمیزی مُدال، همان موجودیّت‌های «الف» و «ب»، فضایی را به وجود می‌آورند که بسته به توانایی راوی و بر اساس میزان و نحوهٔ هم‌آمیزی موجودیّت‌ها از لحاظ موسیقایی در یک حالت معادل «اب»، «با» یا در حالتی دیگر معادل «ج» خواهند بود (تصویر ۱۹). در تصویر ۱۹ موجودیّت مُدال «الف» با مختصات موسیقاییِ تمثیلی مستطیل در هم‌آمیزی با موجودیّت مُدال «ب» با مختصات دایره، منتج به موجودیت مستقل و یکپارچه‌ای می‌شود که دارای مختصات مربعی با گوشه‌های گرد است. این مختصات حاصل هم‌آمیزی ویژگی‌های اجزای سازندهٔ آن است.

همان‌طور که در بخش‌های قبل عنوان شد، هم‌آمیزی مُدال امکانی بالقوّه است که به‌خودی‌خود در تعریف مفهوم مُد و البته کارگان فعلی موسیقی کلاسیک ایرانی نهفته بوده و نمونه‌های بررسی شده، تنها نمونه‌هایی بالفعل از این موضوع هستند. یکی دیگر از نمونه‌هایی که می‌توان به‌صورت جداگانه مورد مطالعه قرار داد، «درآمد راست‌پنجگاه» است که در ساختار خود رفتاری مرکّب از ماهور و داد را بروز می‌دهد.

تصویر ۱۹- شماتیک فرایند هم‌آمیزی مُدال.

پی‌نوشت‌ها

۱. فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی واژهٔ «مقام» را به‌عنوان معادل واژهٔ «مُد» تصویب کرده است که به عقیدهٔ نگارنده بر اساس تعاریف موجود از مفاهیم «مقام» و «مُد»، دارای ایرادات و تداخلات معنایی بوده و پرداختن به آن نیازمند پژوهشی جداگانه است. در این نوشتار از همان اصطلاح «مُد» استفاده شده است.

۲. فواصل درون متن را از راست به چپ بخوانید.

۳. در نمودارهای سِیر نغمگی، درجات مختلف به ترتیب اهمیت از زیاد به کم با نت‌های گرد، سفید و سیاه نمایش داده شده اند.

فهرست منابع

اسعدی، هومان (۱۳۸۰)، نگاهی اجمالی به سیر تحول مفهوم «لحن» در موسیقی جهان اسلام، فصلنامهٔ *موسیق شماره ی ماهور*، شماره ۱۳، ۵۷-۶۸.

اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه

به‌عنوان مجموعه‌ای چند مُدی، فصلنامهٔ *موسیقی ماهور*، شماره ۲۲، ۴۳-۵۶.

پاورز، هارولد (۱۳۸۲)، مُد به‌عنوان مفهوم موسیقی شناختی، ترجمهٔ علی پاپلی یزدی، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۲۲، ۱۲۱-۱۴۴.

پورتراب، مصطفی کمال (۱۳۹۳)، *نگاهی نو به تئوری موسیقی ایرانی کلنل علی‌نقی وزیری*، تهران: نای و نی.

تهماسبی، ارشد (۱۳۹۷)، *کتاب گوشه: فرهنگ نواهای ایران*، تهران: ماهور.

چالش، مریم؛ اسعدی، هومان (۱۳۹۶)، مفهوم «سیر نغمگی» در موسیقی دستگاهی ایران (مطالعهٔ موردی: درآمد آواز بیات اصفهان)، نشریه هنرهای زیبا- *هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۲(۲)، ۸۱-۹۱.

حجاریان، محسن (۱۳۸۵)، زمینه‌های تکامل صورت‌بندی موسیقی دستگاهی ایران، گاهنامه *فرهنگشناسی موسیقی ایران*، شماره ۲، ۲-۲۷.

دوامی، عبدالله (۱۳۷۵)، *ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی*، گردآورنده: فرامرز پایور، تهران: ماهور.

سیگنل، کارل (۱۳۸۳)، روش اجرای مکام ترکی معاصر، ترجمه ناتالی چوبینه، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۲۵، ۹۱-۱۱۰.

شیلوآح، امنون (۱۳۹۲)، مفهوم عربی مُد، ترجمه ناتالی چوبینه، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۶۲، ۲۷-۴۹.

صفوت، داریوش؛ کارن، نلی (۱۳۸۸)، *موسیقی ملی ایران*، ترجمه سوسن سلیم‌زاده، تهران: کتابسرای نیک.

صفی‌الدین ارموی (۱۳۸۵)، *کتاب الادوار فی الموسیقی*، به اهتمام آریو رستمی، تهران: میراث مکتوب.

صنایعی، سینا؛ اسعدی، هومان (۱۴۰۰)، تحلیلِ تطبیقیِ ساختار و جایگاهِ آوازِ بیاتِ کُرد در ردیف‌های موسیقیِ کلاسیکِ ایرانی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* موسیقی‌شناسی، دانشگاه تهران، پردیس‌هنرهای زیبا، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی.

صنایعی، سینا (۱۴۰۱)، انتظامِ مُدالِ دستگاه و تأثیر آن بر نمودِ موجودیّت‌های مُدال و امکان گسترش کارگان (مطالعهٔ موردی بیاتِ اصفهانِ قدیم- مخالفِ سه‌گاه و نیشابورکِ ماهور)، نشریه هنرهای زیبا -*هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۷، شماره ۳، ۵-۱۶.

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

عبدالقادر مراغی (۱۳۶۶)، *جامع‌الالحان*، به اهتمام تقی بینش، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

علیزاده، حسین و گروه هم‌آوایان (۱۳۸۶)، *راز نو*، دفترچهٔ همراه اثر، تهران: ماهور.

هاشمی، نسترن سادات (۱۳۹۲)، تجزیه تحلیل آلبوم موسیقی *راز نو* اثر استاد حسین علیزاده، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، استادان راهنما: حسین علیزاده و حسین میثمی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر.

فارابی (۱۳۹۳)، *الموسیقی الکبیر*، تهران: سروش.

فرصت‌الدوله شیرازی (۱۳۷۵)، *بحورالالحان*، تهران: فروغی.

قطب‌الدین شیرازی (۱۳۸۷)، *درة‌التاج لغرة‌الدّباج*، تصحیح نصرالله ناصح‌پور، تهران: فرهنگستان هنر.

کردمافی، سعید (۱۳۸۸)، بررسی پاره‌ای از امکانات بالقوه‌ی مدال در موسیقی دستگاهی ایران، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره پیاپی ۴۶، ۱۹-۷۲.

مبارک شاه بخاری (۱۳۹۲)، *ترجمه شرح مبارک‌شاه بخاری بر ادوار ارموی در علم موسیقی*، ترجمه و تصحیح سید عبدالله انوار، تهران: فرهنگستان هنر.

مهرانی، حسین (۱۳۹۷)، *ردیف میرزا عبدالله؛ نت‌نگاری و تجزیه‌وتحلیل*، تهران: ماهور.

هدایت، مهدی‌قلی (۱۳۱۷)، *مجمع‌الادوار*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس سنا.

Marcus, S. (1989), Arab Music Theory in the Modern Period, *UMI Dissertation Information Service*, Los Angeles.

Shiloah, Amnon (1981), The Arabic concept of mode, *Journal of the American Musicological Society*, 34(1): 19–42.

Aydimir, Murat (2010), *Turkish Music Makam Guide*, Pan Yayincilik, Istanbul.

Farhat, Hormoz (1990), *The Dastgah Concept in Persian Music* Cambridge, New York.

مراجع صوتی

علیزاده، حسین و گروه هم‌آوایان (۱۳۸۶)، *راز نو*، M.CD 38، تهران: ماهور.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Namayeshi-Va-Moosighi
DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.350768.615703

Analyzing the Potential and Actual Feasibility of Modal Fusion in the Development of the Repertoire of Iranian Classical Music; Case study: “Dād-o Bidād” and Dastgāh-e Shūr with Its Related Modes in Radif of Abdullāh Davāmi

Sina Sanayei*

Master of Ethnomusicology, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
(Received: 5 Nov 2022, Accepted: 8 Apr 2023)

Through a combination of descriptive, analytical, and comparative methods, the present article explores and demonstrates the feasibility and method of obtaining new modal entities through modal fusions by studying two sample groups, including "Dād-o Bidād" and Dastgāh-e Shūr with its related modes in Radif of Abdullāh Davāmi. The information for this paper has been gathered through the analysis of audio and written materials as well as the author's own practical experiences. This research shows that the fusion of modal spaces based on the initiative and knowledge of the performer is a distinct process from "modulation" in Iranian classical music. In "Modgardi" (modulation) or what is known as "Morakkab Navāzi/Khāni," the border between the modal entity of "A" and "B" is wholly defined according to the modal behavior they express (for example). But in the process of "modal fusion," the same entities "A" and "B" create a space that, depending on the narrator's ability, will be musically equivalent to "AB," "BA," or even "C."

One of the potential feasibilities in the repertoire is combining two modal entities and obtaining one modal entity from them. One of the prominent examples of this feasibility is "Dād-o Bidād," invented and created by Hossein Alizādeh. This case, which is considered one of the notable examples of creativity in Iranian classical music in the musicology literature, was created by combining the modal characteristics of two entities, "Dād" from Dastgāh-e Māhūr and "Bidād" from Dastgāh-e Homāyūn.

The bottom layers of the Radif reveal that the mentioned feasibility has been used and introduced in a completely traditional manner inside the Radif. "Zirkesh-e Salmak," as a turning point in the construction of the Dastgāh-e Shūr, acts as a bridge between two general sections, "Shūr" and "Salmak" or "Shahnāz." In this modal entity, the modal behavior of "Shūr" and "Salmak" are combined, like "Dād-o Bidād." Therefore, the “Zirkesh-e Salmak” is considered as an initial space for the occurrence of “Salmak” at macro-level of the Dastgāh-e Shūr. Apart from "Zirkesh-e Salmak," this potential modal feasibility has been expanded and actualized in "Afshāri" and "Dashti." In these two Āvāz, by using the exchange of Ajnās (s. Jens) and pointing to the spaces before and after the "Salmak," a modal behavior emerges, in which the fifth degree higher than the "Shūr" is known as a "Moteghayyer".

Based on the analysis of the present article, it is evident that "Moteghayyer" is one of the main tools in the process of modal fusion. As a result of such processes, the Ajns that have the most overlap with the entities that are used in the modal fusion process are those that have the closest relation to each other.

The concept of modal fusion lies in the definition of the concept of Mode, and it has always been an integral part of Iranian classical music, and the examples examined are only examples of this phenomenon. An additional example that can be studied separately is the poem Darmad-e Rahst Panjgah, which exhibits a compound behavior combining the traits of Māhūr and Dād.

Keywords
Football Songs, Ethnic Identity, Ethnomusicology, Fan Chanting, Tabriz Tractor Team.

Citation: Sanayei, Sina (2023). The Potential and Actual Feasibility of Modal Fusion in the Development of the Repertoire of Iranian Classical Music; Case Study: “Dād-o Bidād” and Dastgāh-e Shūr with Its Related Modes in Radif of Abdullāh Davāmi, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(1), 59-77. (*in Persian*)

* Tel: (+98-912) 5489139, Fax: (+98-912) 9377033, E-mail: sinasanayei@ut.ac.ir