نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی • شماره ۴۴ • پاییز و زمستان ۱۳۹۰

نگاهی به مفهوم تئوریک "جموع ناقصه" در رسالات موسیقایی مکتب منتظمیه

سعید کردمافی*
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۷/۲۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱۰/۱۳)

چکیده:

گستره های نغمگی(به عنوان یکی از ارکان اساسی ساختار مُد) در موسیقی قدیم ایران انواع و تعاریف متعددی دارند. گونه هایی چون جمع، جنس، بحر، ذوالاربع، ذوالخمس و ... از انواع سلول‌های نغمگی مندرج در رسالات موسیقی حوزه‌ی اسلامی‌اند. تعیین نقش درون ساختاریِ نغمات، سیرملودیک خاص و برخی عوامل دیگر، تبدیل هر سلول نغمگی- از جمله سلول های مذکور- به یک فضای صوتی- موسیقایی متعین (مد)، با تأثیر زیباشناختی خاص را ممکن می سازد. نوشتار حاضر تعدادی از این مفاهیم و مصادیق آنها را در موسیقی قدیم و امروز ایران بررسی می‌کند. یکی از مهم‌ترین سلول‌های نغمگی مطروح در رسالات قدیم موسیقی "جمع" است. این مقاله می کوشد تعاریف مهم‌ترین رسالات مکتب منتظمیه بغداد و شاخه فارسی زبان آن و همچنین وجوه تمایز تعاریف این مکتب و مکتب اسکولاستیک بغداد (مهم ترین مکتب تئوریک پیش از منتظمیه) در مورد مفهوم "جمع" و "جموع ناقصه" را بررسی کند و نشان دهد در میان تعاریفی که موسیقی دانان مکتب منتظمیه از سلول های نغمگی ارائه داده‌اند، بیش از هر مفهوم دیگری، تعریف مفهوم "جمع" است که معنای تئوریک "مد" یا "سلول مدال" را در ذهن متبادر می‌کند.

واژه‌های کلیدی:

جمع، جموع ناقصه، مُد، رسالات قدیم موسیقی، مکتب منتظمیه.

*تلفن: ۰۹۱۲۳۴۹۹۱۵۸، نمابر: ۸۸۰۸۰۳۷۸-۰۲۱، E-mail: saeidkordmafi@gmail.com.

مقدمه

در بررسی رسالات قدیم موسیقی ایران که قابل تأمل‌ترین آنها در حوزه تئوری را باید از آغاز مکتب اسکولاستیک (قرن ۳ و ٤ ه.ق) تا انتهای مکتب منتظمیه بغداد (قرن ۹ ه.ق) جست، با تعاریف متعددی از سلول های صوتی- موسیقایی روبرو می‌شویم که گاه وجوه تمایز و اشتراک آنها چندان روشن نیست. لکن نکته مهمی که از این بررسی ها به سادگی می‌توان دریافت، التزام موسیقی شناسان حوزه اسلامی به تقسیم یک اشل صوتی گسترده (مثلاً یک اکتاو) به سلول‌های صوتی کوچک‌تری است که هر کدام شخصیت مدال مستقل دارند. مطالعه تئوری های مکتوب موسیقی در حوزه اسلامی نشان می‌دهد که تشریح و طبقه‌بندی بسترهای نغمگی (اشل‌های صوتی) همواره از مهم‌ترین موضوعات مورد بحث تئوریسین‌های این حوزه بوده است. این خود معلول ارتباط ناگسستنی مفهوم بستر نغمگی با ساختار مُد است. بنابرین می‌توان هدف از تقسیم‌بندی گستره‌های صوتی به اجزای سازنده آنها را، تبیین سلول‌های مُدال و نحوه ترکیب این سلول‌ها دانست. هر چند در توضیح دقیق ارتباط میان این دو مقوله (بستر نغمگی و مد) در طول تاریخ، برخی تلاش‌ها را موفق‌تر می‌یابیم. این مقاله با تمرکز بر رسالات مکتب منتظمیه به عنوان مهم ترین مکتب نظری این حوزه به لحاظ خودآگاهی و اندیشیدگی تئوریک، سعی دارد نسبت انواع بسترهای نغمگی با مفهوم تئوریک "مد" را بررسی کند. در میان انواع سلول‌های مذکور "جمع" یکی از پرکاربردترین آنهاست. این مفهوم پس از تحولات ظریفِ تئوریک در طول تاریخ موسیقی شناسی حوزه اسلامی، در نهایت در مکتب منتظمیه و به خصوص در رساله دره التاج لغره الدبّاج، نوشته ی قطب‌الدین شیرازی به نزدیک‌ترین تعریف به مفهوم "مُد" می‌رسد. که این حاصل تدقیق و موشکافی قطب الدین در تشریح مفاهیم موسیقایی است.

روش تحقیق

بر اساس مقدمه پرسش بنیادین تحقیق به شرح زیر است:
در رسالات منتظمیه مفهوم "جمع" چه نسبت و قرابتی با مفهوم تئوریک "مُد" دارد؟

این پژوهش به عنوان یک پژوهش بنیادی، بر اساس تحلیل محتوای رسالات قدیم موسیقی شکل گرفته است. ابتدا تعاریفی که موسیقی دانان قدیم از سلول‌های نغمگی(به خصوص "جمع") ارائه داده اند مطالعه می شود. درک دقیق و بیطرفانه این مفاهیم برای نیل به هدف این مقاله -که همانا فهم نسبت تئوریک آنها با "مد" است- ضروری به نظر می‌رسد. سپس برای آنکه صحت درک تعاریف مذکور به بوته‌ی آزمایش گذارده شود، سعی شده مصادیق آنها در موسیقی امروز ایران(موسیقی دستگاهی) بررسی شود. بنابرین این پژوهش شامل نوعی مطالعه‌ی تطبیقی(میان تعاریف مندرج در رسالات و واقعیت صوتی موسیقی امروز ایران) نیز می شود. چنین رویکردی می‌تواند به تئوریزه شدن موسیقی دستگاهی، بر اساس ویژگی های ذاتی این موسیقی کمک کند.

مبانی نظری

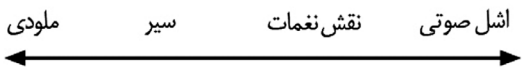
مُد: علیرغم تنوع تعاریفی که موسیقی شناسان از این واژه ارائه داده‌اند، همگی سه مؤلفه عمده را در توضیح مفهوم موسیقی شناختیِ مد، اجتناب‌ناپذیر می‌دانند: ۱. اشل صوتی ۲. نقش نغمات ۳. فرمولِ های ملودیک خاص. این سه مؤلفه چنان درهم آمیخته‌اند که تفکیک آنها به سادگی امکان پذیر نیست. از این رو هارولد پاورز[1] مد را در طیفی پیوستارگونه با دو قطب متعین (ملودی) و منتزع (اشل صوتی) تعریف می کند (اسعدی، ۱۳۸۲، ٤٧-٤٦).

به عبارت دیگر مد از گام یا اشل صوتی خاص‌تر و از ملودی عام‌تر است (اسعدی،۱۳۸۲، ٤٧). شاید بتوان حلقه اتصال دو قطب پیوستار مذکور را هایراکی[2] نغمات (نقش نغمات) دانست. بررسی ویژگی های مفهوم مد در فرهنگ‌های موسیقایی مختلف نشان می‌دهد که در برخی سیستم‌های موسیقایی، وجود یک ساختار اجرایی[3] (مد) وابستگی چندانی به فرمول های خاص ملودیک ندارد. نظام‌های مدال گوناگون، میزان وابستگی متفاوتی به ملودی مدل دارند. این در حالیست که اشل صوتی و هیراکیِ نغمات عوامل اجتناب ناپذیر وجود مد در همه سیستم‌های موسیقایی اند. با این حال درک و شناسایی مد برای ما صرفاً از طریق ملودی مقدور است. به عبارت دیگر ما مد را از ملودی منتزع می کنیم.

در سطور بالا از یک سو ملودی را قابل تفکیک از مفهوم مد و از سوی دیگر آن را در ارتباط ساختاری با مفهوم مد دانستیم. شاید بتوان این تناقض را با اضافه کردن یک مولفه ای دیگر به پیوستار هارولد پاورز توجیه کرد؛ و آن مولفه، مفهوم "سیر" است؛ مفهومی تئوریک در موسیقی عرب و ترک که با هرچه منتزع تر کردن موجودیت های مدال در موسیقی ایران، راجع به این موسیقی نیز می تواند مصداق داشته باشد.

والترفلدمن در مقاله بسیار تکنیکی خود با عنوان "منابع عثمانی درباره گسترش تقسیم" سیر را یکی از عوامل اجتناب ناپذیر تقسیم می داند:

«مزیت بنیادی تقسیم، همان گونه که تقریباً از همان ابتدای ظهورش وجود داشته است، اتکای جدی آن بر یک پیشروی لحنی کدبندی شده (سیر) است. سیر برداشتی از پیشروی لحنی است که عمیقاً از نظر فرهنگی، خاص حوزه موسیقایی ترکی- عربی است» (فلدمن، ۱۳۸٦، ۱٤٥). بدین ترتیب در تکمیل پیوستار پاورز شاید بتوان مفهوم سیررا جایی بین نقش نغمات و تعیّن ملودی گنجاند. یعنی عام تر از ملودی و خاص تر از نقش نغمات.



نمودار ۱- پیوستار مفهوم موسیقایی مَد.

ذوالاربع (جنس)

تبیین و تعریف سلول های مدال در مکتب اسکولاستیک بغداد و با تئوری های کسانی چون ابن سینا، الکندی و به خصوص فارابی آغاز می‌شود. تئوریسین های این مکتب کوشیدند واقعیت اجرایی موسیقی خود را با تئوری‌های موسیقی یونان باستان توضیح دهند و این خود معلول جریانی است که با ترجمه آثار یونانی در دوره خلافت عباسیان (در بیت الحکمه) دانشمندان اسلامی در حوزه های مختلف علوم را متأثر ساخت. اما در حوزه مورد بحث ما (سلول های مدال) به نظر می رسد یکی از مهم‌ترین تأثیری که تئوریسین‌های مکتب مَدرِسی (اسکولاستیک) از تئوری موسیقی یونان گرفتند، پذیرش واحد دانگ به عنوان اصلی‌ترین سلول مدال در موسیقی خاورمیانه است.

عبدالقادر مراغی -تئوریسین بزرگ مکتب منتظمیه- در جامع‌الالحان، در تعریف این سلول می نویسد: «... و بعد ذوالاربع را اگر چه به انواع کثیره تقسیم ممکن است کردن، اما آن چه ملایم است هفت قسم باشد و هر قسمی را جنس خوانند و بحر نیز» (مراغی، ۱۳٦٦، ٦٥).

اشتقاق واژه جنس (به مفهوم اقسام بعد ذوالاربع) از genos یا genues یونانی نیز می تواند بیانگر آمدن این مفهوم از ادبیات موسیقی یونان باستان به موسیقی خاورمیانه باشد. بنابراین می‌توان گفت که این مفهوم حاکی از یک گستره صوتی چهارم درست است که عموماً (به استثنای یک مورد در بین ذوالاربعات ملایم در مکتب منتظمیه) حاوی چهار نغمه و سه فاصله است.

ذوالخمس

دیگر سلول بنیادی صوتی-موسیقایی در موسیقی قدیم ایران ذوالخمس (پنتاکورد) است. سلولی که گستره صوتی آن یک پنجم درست است و معمولاً حاوی پنج نغمه و چهار فاصله است. از دوازده ذوالخمسی که صفی الدین ارموی-اولین تئوریسین مکتب منتظمیه-در کتاب ادوار خود معرفی می کند، هفت تا از آنها حاوی پنج نغمه و پنج تای دیگر، شش نغمه ای هستند.

آن چه ذوالاربع و ذوالخمس را به مهم ترین سلول های مدال در تئوری موسیقی قدیم ایران تبدیل می کند، نقش این دو سلول در ایجاد دور[۴] است. تشکیل دور (گام اکتاوی) از دغدغه‌های تئوریک بسیاری از فرهنگ های موسیقایی است که دلیل آن را می توان ملایمت حداکثری فاصله هشتم درست دانست. می‌دانیم ملایم ترین فواصل در موسیقی، اکتاو (با نسبت بسامدی ۲)، پنجم درست (با نسبت بسامدی ۳/۲) و چهارم درست (با نسبت بسامدی ٤/۳) می باشند.

بیان موضوع:

به رغم اهمیت ذوالاربع‌ها (تتراکوردها) و ذوالخمس‌ها (پنتاکوردها) به عنوان بنیادی‌ترین سلول‌های نغمگی[۵] در موسیقی خاورمیانه، تئوریسین‌های این حوزه، به وجود سلول‌های ملایم و معنادارِ کوچک‌تر از تتراکورد و بزرگ تر از پنتاکورد نیز قائل بوده‌اند. در موسیقی فعلی ایران نیز نمونه‌هایی از سلول‌های معنادار مدال، با سه، شش یا هفت نغمه وجود دارد(نک اسعدی، ۱۳۸۵). اینکه آیا در رسالات کهن موسیقی، اطلاعات کافی درباره‌ی ویژگی‌های مدال این سلول‌های نغمگی وجود دارد یا خیر، بحثی است که در ادامه مقاله به آن پرداخته خواهد شد. اما اگر این سلول ها را حاوی بار مدال بدانیم، باید گفت در مکتب مورد بحث این مقاله (منتظمیه) واژه‌ای که بتواند تمامی این سلول ها اعم از تری کورد، تتراکورد، پنتاکورد و .. را در بربگیرد، لغت "جمع" است. جمع در اصطلاح موسیقی دانان مکتب منتظمیه عموماً به سلول‌هایی گفته می‌شود که از اجتماع بیش از دو نغمه به وجود آمده باشند(نک ارموی، ۱۳۸۵، ۱۷؛ شیرازی، ۱۳۸۷، ٥٦). البته صفی الدین ارموی (موسس مکتب منتظمیه)با طرح مفهوم "لحن" سعی در تمایز بین آن و مفهوم "جمع" دارد: "در هر بعد، نغمه‌ها(نسبت به یکدیگر) یا ملایم اند یا متنافر، به دلیلی که پیش تر گفته شد بُعدی که نغمه‌های آن به گونه متناسبی(روی دسته ساز) گرفته و با هم ترکیب شوند، لحن نامیده می شود. پس لحن یک جمع است در حالی که عکس آن صحیح نیست" (ارموی، ۱۳۸۵، ۱۷). اما چند سطر بعد، تعریفی که از "جمع" ارائه می دهد شامل مهم ترین خصوصیت لحن، یعنی ملایمت نیز هست: "و باز به طور اخص (جمع) چنین تعریف شده است: آن مجموعه ای از نغمه هاست که به ترتیبی معین و ملایم در کنار یکدیگر قرار گرفته باشند" (همان). تعابیر عبدالقادر مراغی، دیگر تئوریسین مکتب منتظمیه از مفهوم جمع نیز تصوری متفاوت از تعاریف صفی‌الدین نشان نمی دهد. هرچند وی به حداقل نغماتی که برای تشکیل جمع لازم است اشاره ای نمی کند (نک مراغی، ۱۳٤٤). البته باید توجه داشت که تعریف موسیقی‌دانان مکتب اسکولاستیک بغداد کمی متفاوت است. فارابی و ابن سینا تعداد نغمات یک جمع را بیش از یک جنس می دانند، یعنی ٥ یا بیش از ٥ نغمه (فارابی، ۱۹٦۷، ۳۲٥؛ ابن سینا، ۱٤۰٥، ٦۳). آنها "جمع ناقص" را سلول های بزرگتر از ذوالاربع و کوچک تر از ذی‌الکل دانسته‌اند(اسعدی، ۱۳۸۹، ٤٥۲). البته تعریف هر دو مکتب از "جمع دوری" و "جمع تام" یکسان است: به ترتیب، جموعی که یک اکتاو و دو اکتاو را تشکیل دهند(نک ابن ذیله، ۱۹٦٤؛ فارابی، ۱۹٦۷؛ شیرازی، ۱۳۸۷).

اما نکته قابل توجه در تعریف منتظمیان از جمع، آن است که در نظر آنها جمع با حداقل سه نغمه تشکیل می شود. بنابراین دو نغمه که مفهوم "بُعد" از آن مستفاد می شود جمع شمرده نمی‌شود. مطالعه رسالات مکتب منتظمیه بخصوص رساله قطب‌الدین شیرازی نشان می‌دهد صرف نظر از معنای لغوی جمع (که عموماً به سه تا و بیشتر اطلاق می شود) باید ویژگی موسیقایی نیز برای این واژه در موسیقی‌ها قائل شد و این ویژگی، بی‌شک بار مدالی است که یک سلول سه نغمه ای به طوربالقوه می تواند داشته باشد. قطب الدین شیرازی در فصل موسیقی کتاب درّه التّاج لغره الدّباج در مبحث پنجم از بخش خاتمه در جداولی که در آنها به تشریح انواع جموع می پردازد از دو جمع ناقصه با نام‌های عراق

و زاوُلی نام می برد؛ که حاوی سه نغمه و دو فاصله اند (شیرازی، ۱۳۸۷، ۱۲٦). در ادامه برای اثبات فرضیه مذکور راجع به مفهوم جمع- به عنوان یک سلول نغمگی مدال- تلاش خواهیم کرد. لکن در جواب به این سؤال که چرا دو نغمه نمی توانند تشکیل جمع دهند، باید گفت زیرا دو نغمه هیچ گاه نمی توانند کیفیت مدال قابل تشخیصی را منتقل کنند. چند مثال ساده به روشن شدن موضوع کمک می کند. یک حرکت در فاصله دوم بزرگ را در نظر بگیرید. مثلاً حرکت متناوب از فا به سل. گوش‌های آشنا با فضاهای مدال در موسیقی ایران این حرکت ساده ملودیک را در چند مد مختلف سراغ دارند. اما اگر نغمات دیگرِ مدی که این دو نغمه از اجزای بستر نغمگی آنند، اجرا نشوند، هیچ گاه نمی توان تشخیص داد که این دو نغمه متعلق به کدام یک از آنهاست؛ شور سل؟ نوای سل؟ همایون سل؟ راست پنج گاه فا؟ این در حالی است که به‌نظر می‌رسد اکثر سلول های سه نغمه ای- البته با تعیین نقش درجات و در نظر گرفتن یک سیر نسبی ملودیک- توانایی انتقال نسبی کیفیات مدال را دارند. البته پرواضح است که یک سلول سه نغمه‌ای نیز نمی تواند تمام ویژگی های یک مد را به طور کامل منتقل کند. اما منظور ما از انتقال کیفیت مدال، به دست دادن یک حداقلِ قابلِ تشخیص، از بارِ مدالِ یک فضای صوتی- موسیقایی است؛ درحدی که ذائقه شنیداریِ شنونده صرفاً بتواند طعمی از فضای یک مد را بچشد. حال به دو نغمه مذکور، نغمه ای دیگر- با فاصله یک مجنب از نغمه دوم- اضافه می کنیم. در این حالت، سلول نغمگی حاوی سه نغمه فا- سل - لاکرن است. با یک سیر خاص ملودیک که معطوف به نغمه لاکرن باشد و این نغمه را به عنوان خاتمه معرفی کند، می توان فضای مدال مد سه گاه را القا کرد. طبیعتاً این سیر، تنها سیر محتمل برای این سه نغمه نیست. اگر نغمه وسط (سل)، محل تأکید در سیر ملودیک باشد، آنگاه ما کیفیتی ملودیک خواهیم داشت که هم می‌واند بخشی از ساختار مدال شور محسوب شود و هم بخشی از ساختار مدال همایون. این که این سیر به کدام یک از دو مد مذکور مربوط است، مستلزم به کار گرفتن نغمه ای دیگر به عنوان نغمه چهارم سلول است. بنابراین می بینیم که گاهی سه نغمه نیز توانایی تعیین هویت مد مورد نظر را ندارد. اما می توان گفت عموماً از هر جمع سه نغمه‌ای تحتِ سیرِ ملودیکِ خاص، کیفیت حداقل یک مد را می‌توان استخراج کرد. البته در ادامه خواهیم دید که که جموع سه نغمه‌ای موسیقی ایرانی که می‌توانند حاوی بار مدال باشند، عموماً در گستره یک سوم خنثی قرار دارند.

قطب الدین شیرازی در مورد امکان حصول کیفیات مدال، از سلول های کوچک نغمگی می نویسد: «و بباید دانست کی هر پرده را هیئتی است متمثّل در نفس و حصول آن در بعضی مشروط به تمام نغمه های پرده نیست. اگر کمال آن بدان مشروط بود، مانند پرده "زنگوله" کی چون (ح) را ملازم شوند و بر نغمات (ح- ی- و- د) به تصاعد و تنازل انتقال کنند، هیئت "زنگوله" متمثل شود خصوصاً کی (ید) بدان ها مضاف شود...» (شیرازی، ۱۳۸۷، ۱٤۷). همان گونه که پیداست قطب الدین برای برخی مقام‌ها (پرده‌ها) یک هسته مدال سه یا چهار نتی قائل است که می توانند کیفیت فضایی- صوتی مُدِ موردنظر را منتقل کنند. هر چند استفاده از نغمات بیشتر در آن پرده قطعاً می تواند فضای مدال آن پرده را کامل تر بیان کند.

پاورز در مقاله ای که درباره مفهوم موسیقی شناختی مد و مصادیق آن نگاشته می گوید: «تشکل هایی از سه یا چهار نت ممکن است چنان از طریق ساختار فواصل و سیر ملودیک مشخص شوند که به آسانی شناخته شوند و از این روی نام خاصی برای خود داشته باشند» (پاورز، ۱۳۸۲، ۱۲۸). نمونه ای هم که وی به عنوان مصداق گفته خود مطرح می کند موجودیت مدال سه گاه در سه فرهنگ موسیقایی ایرانی، ترک و عرب است: «وجه تسمیه موجودیت مدال سه گاه درجه "سه گاه" [درجه سوم مقام راست] از اشل جامع موجودیت مدال است. درجه "سه گاه" مشخصه موجودیت مدال سه گاه است و با آن هر اجرایی از این موجودیت مدال خاتمه می یابد» (همان).

در تشریح درلانژه از توالی اصوات مدهای خاورمیانه و شمال افریقا و در میان انواع سلول های نغمگی که یک مد را می سازند، جموع سه نغمه‌ای نیز دیده می شود. و نکته جالب توجه آن که اکثر سلول های سه نغمه ای دارای گستره یک سوم خنثی هستند (نک لانژه، به نقل از مسعودیه، ۱۳٦۵، ۱٤۸).

در انتهای این گفتار به بررسی تعاریف قطب الدین و صفی‌الدین از واژه جمع می پردازیم. نکته قابل توجه آن که آنها مفهوم جمع را در کنار مفهوم بعد تعریف می کنند؛ که این شاید در جهت نشان دادن تمایزات بین این دو مفهوم- که در بالا به آنها اشاره شد- باشد. قطب الدین می‌نویسد: «تألیف میان دو نغمه مختلف به حدّت و ثقل، مخصوص است به اسم "بُعد" و تألیف میان نغمات بیش از دو مخصوص است به اسم "جمع". چون انتقال بر نغمات جمع، به هیئتی مناسب باشد، آن را "لحن" گویند. پس لحن اخص باشد از جمع» (شیرازی، ۱۳۸۷، ٥٦).

همانگونه که گفته شد فارابی جمع را سلول‌های بیش از چهار نغمه‌ای می‌داند. قطب الدین در ادامه تعریف خود از جمع به نظر فارابی در این مورد نیز اشاره می‌کند و می‌نویسد: «و آن‌چه شیخ ابونصر گفته است کی "جمع" نغماتی بود بیش از یک جنس [ذوالاربع] و آن چه کم از آن باشد صعب است. چنان‌که نزد ارباب تألیف روشن است به سبب آن گفته است کی ملحّن به یک جنسی بعد از این معلوم شود» (همان). همانگونه که مشاهده می‌شود فارابی تالیف و تلحین در قالب نغماتی کمتر از ۵ را برای اهل عمل دشوار می داند و همین گزاره می تواند نشان دهد که فارابی نیز برای جموع ناقصه ماهیت قابل اجرا قائل است و این ماهیت اجرایی چیزی جز خاصیت مدال این سلول ها نیست. بنابراین صرف نظر از اختلاف نظر دو مکتب در تعداد نغمات تشکیل‌دهنده‌ی یک جمع، می‌توان استنباط کرد که هردو به ویژگی مدال جموع ناقصه معتقدند.

قطب الدین در جای دیگر می نویسد: «... جمع عبارت است از نغماتی کی بعدی شریف از ابعاد عظام یا اوساط به دو محیط باشد غالباً. پس اگر کمتر از ذوالکل بود، آن را "جمع ناقص" خوانند» (شیرازی، ۱۳۸۷، ۱۲٤). بنابراین سلول های نغمگی که

گستره صوتی آنها کمتر از یک اکتاو باشد از "جموع ناقصه" محسوب می شوند.

گفتاری پیرامون مفهوم "پرده" در کتاب دره التّاج لغرّه الدّبّاج

طبق تعریف موسیقی شناسانه مد، هریک از سلول های نغمگی با تعیین نقش نغمات درون ساختاریشان و همچنین با در نظر گرفتن سیری نسبی از حرکت ملودیک، دارای قابلیت تبدیل به سلولی با بار مدال هستند. اما آیا رسالات قدیم موسیقی به غیر از ماهیت نغمگی سلول ها، اطلاعات دیگری راجع به چگونگی ساختار مدال هر سلول به دست می‌دهند؟ مراغی در رسالات خویش، هنگامی که به تشریح سلول‌های مذکور می‌پردازد به کرات به رواج برخی از آنها میان اهل عمل و چگونگی ماهیت فلان سلول مدال نزد آنها اشاره می کند. بنابراین مراغی برای این جموع قابلیت اجرایی و طبعاً ماهیت مدال قائل است. یا دقیق‌تر: الگوی تئوریک این سلول ها را از واقعیت اجرایی الهام گرفته است. با این‌حال مراغی و پیشینیان او از این واحدهای مدال چیزی جز بستر نغمگی آنها به دست نمی دهند؛ و حتی مفاهیمی چون نقش نغمات و سیر را که از یک بستر نغمگی، مد می‌سازند را معرفی و تشریح نمی کنند (البته در این مورد قطب الدین مستثنی است).

تئوریسین های مکتب منتظمیه با ترکیب سلول‌های نغمگی که هویت مدال آنها چندان روشن نیست، واحدهایی بزرگ تر را پدید می‌آورند که طبیعتاً ابهام بیشتری در این زمینه دارند. محسن حجاریان در مقاله بسیار مهمی تحت عنوان "نگاهی به کاستی‌ها و ناروشنی‌های تئوریکی عبدالقادر مراغی" با موشکافی به این دست از نارسائی‌های تئوریک مراغی می‌پردازد و عدم وجود خطوط معین مرزی بین مفاهیم را به نقد می کشد. «عبدالقادر مراغی به طور خیالی در ذهن خودش تتراکورد ها و پنتاکوردها را بیرون شخصیت مدالی آنان، مد تلقی کرده است. مدها را نمی توان صرفاً بر پایه جدول‌های ذهنی از تقسیم تتراکوردها و پنتاکوردها محاسبه کرد. معیار قرار دادن پیش ساخته‌های تتراکوردی و پنتاکوردی و یا اکتاو برای تعیین هویت مدها، موجب گمراهی ما از درک مد و نهایتاً تمام سیستم های مدال پراکنده در سرزمین‌های شرق اسلامی می‌گردد... واقعیت این است که مدها را در فرهنگ‌های شرقی بر پایه محاسبه از قبل تعیین شده درجات درست نمی‌کنند. مدها را اندیشه و احساس‌های فرهنگی، بدون در نظر گرفتن پیش محاسبه درجات تألیف کرده‌اند» (حجاریان، ۱۳۸۶، ۲).

و در جای دیگر می نویسد: «پرسش این است که صرفِ درجات مجرد یک تتراکورد یا یک پنتاکورد از نظر مدشناسی چه چیزی را می تواند به ما بگوید؟ آیا می‌توان از جمع صوری درجات یک تتراکورد یا پنتاکورد ماهیت مد را شناسایی کرد؟ آیا می توان یک تتراکورد یا یک پنتاکورد را یک مد دانست؟ می‌دانیم که قبل از عبدالقادر، فارابی و صفی الدین و نویسنده فصل موسیقی دره التّاج، پله به پله، تعریف مفاهیم ملودی (لحن) و مد را گسترش داده‌اند و پیش از هر چیز روشن است که هم فارابی و هم صفی‌الدین یک تتراکورد را جنس می‌دانند و از اجناس هم به نحوی می توان مفهوم مد را منتزع نمود» (حجاریان، ۱۳۸۶، ۹). با توجه به توضیحاتی که در بخش‌های پیش پیرامون مفهوم مد داشتیم، نقد حجاریان منطقی به نظر می رسد. حتی موسیقی شناس معاصر اوُن رایت نیز در توضیح سلول‌های نغمگی در آثار صفی الدین آنها را مد تلقی کرده است و به این نکته توجه نکرده است که هر چند می توان مطمئن بود که این سلول ها خاصیت مدال داشته اند، لکن صفی‌الدین و پیرو فکری او – عبدالقادر – تلاش چندانی در تعیین هویت مدال این سلول ها نمی کنند و این از نظر موسیقی شناسی نکته ای است در خورد تأمل. البته صفی الدین ارموی در فصل آخر کتاب ادوار تلاش کرده است ملودی هایی را در برخی از سلول های مدال مذکور نغمه نگاری کند؛ و بدین ترتیب می توان سیری نسبی، از حرکت ملودیک آنها را درک کرد. لکن این کار را نه به طور سیستماتیک و نه درباره همه سلول ها، بلکه به طور نمونه انجام داده است. به هر روی در توضیح این کاستی تئوریک دو احتمال می توان قائل شد:

۱. کافی نبودن دانش موسیقی شناسی در دوره مذکور برای توضیح دقیق مفاهیمی چون نقش نغمات، سیر، فرمول های ملودیک و ...

۲. بدیهی دانستن ویژگی های مدال یک سلول نغمگی نزد اهالی موسیقی. که به این ترتیب تئوریسین های مذکور خود را ملزم به توضیح دقیق ویژگی های مدال هر سلول نمی دیدند.

اولین تئوریسین تاریخ موسیقی‌شناسی حوزه اسلامی که سعی در تشریح دقیق مفهوم مد و توضیح سلول‌های نغمگی در چارچوب این مفهوم را دارد، قطب الدین شیرازی از نظریه‌پردازان شاخه فارسی زبان مکتب مورد نقد (منتظمیه) است. وی در فاصله زمانی میان صفی الدین و عبدالقادر و در مبحث هشتم از بخش خاتمه فصل موسیقی در دانشنامه درّه التّاج لغره الدّباج در توضیح واژه پرده می نویسد: «پرده در استعمال ارباب عمل برحسب استقراء تام، عبارت از نغماتی بود مرتب به ترتیبی محدود، چنان که بعدی شریف، غالباً مستغرق آن بود. پس او مرادف "جمع" باشد» (شیرازی، ۱۳۸۷، ۱۴۲).

همان گونه که پیداست در این تعریف علاوه بر گستره نغمگی، به نوعی تقدم و تأخر نغمات (مرتب به ترتیبی محدود) را نیز مدنظر قرار می دهد. نکته قابل توجه دیگر آن که لغت پرده مرادف مفهوم جمع محسوب می شود و بدین ترتیب برای مفهوم جمع (اعم از تام و ناقصه) کیفیت مدال لحاظ می گردد. بنابراین، این تعریف می‌تواند تأییدی بر صحت فرضیه‌ای باشد که در بخش‌های پیشین این رساله مطرح شد: جموع ناقصه (اعم از سه، چهار یا پنج نغمه ای) سلول هایی نغمگی و حاوی بار مدال می‌باشند. این در حالی است که صفی الدین صرفاً به دوازده مقام رایج (شدود) عنوان پرده را اتلاق می کند و سایر جموع از جمله آوازات و مرکبات را– هر چند مانند شدود اکتاوی باشند– پرده نمی‌داند. قطب الدین در نقد نظر صفی‌الدین می‌نویسد: «... و چون این جموع کی همه نغماتند مرتب به ترتیبی محدود و بعدی عظیم مستغرق آن مشارک اند و هیچ فارقی کی مانع بود از اطلاق اسم پرده به

آنها معلوم نه...» (شیرازی، ۱۳۸۷، ۱٤۳).

بنابراین وی آوازها، مرکبات و همه سلول های نغمگی را که تعریف مذکور درباره آنان صدق کند، پرده می نامد. در جایی دیگر در معرفی نغمات یک سلول سه نغمه ای (زاوُلی) می نویسد: «و سه گاه را باشد کی محط (یا) کنند به اختلاس و باشد کی (ح) و آن را "زاولی" خوانند. و چون (یحـ) یا (یحـ) جمعی است به شرایط جموع پس لاجرم "زاولی" را پرده خوانیم (به همان وجه کی "آوازها" را "پرده" می خوانیم)» (شیرازی، ۱۳۸۷، ۱٤٦).

نکته درخشان دیگر در کتاب دره التّاج این است که قطب‌الدین علاوه بر آن که وجود ترتیبی محدود بین نغمات (رابطه و فونکسیون نغمات) را برای تبدیل یک بستر نغمگی به "پرده" (مد) الزامی می‌داند، در جای دیگر از کتاب به معرفی نغمه مرکزی هسته‌های مدال می‌پردازد. نغمه‌ای که در ساختار هر مد بیشترین خاصیت فونکسیونل را داراست و سیر نغمگی حول این نغمه صورت می‌گیرد (شاید چیزی شبیه به شاهد در موسیقی فعلی ایران). قطب الدین به این نغمه، "نغمه مفروضه" می گوید: «و آن کس کی لذت استماع الحان بر او غالب شود و به مجامع باطن خویش، اصغاء کند به آن بی التفات به چیزی کی او را از آن مشغول کند، معاینه دریابد کی او در سماع لحن و نغمات متکرره متکثره کی گوئیا آن نغمه واحده می شنود کی "مفروضه" است و چون حال بر این وجه است، پس سمع مقصور التشوق باشد بر ادراک مناسبات با مفروضه و ترتیب آن مناسبات بر حسب قرب و بعد با او صورت جمع است» (شیرازی، ۱۳۸۷، ۱٤۰).

خلاصه آن که: آن کسی که غرق شنیدن موسیقی (ملودی) شود و با تمرکز کامل به موسیقی توجه کند، چنان که چیزی نتواند تمرکز و توجه او را منحرف کند، درخواهد یافت که در شنیدن ملودی و نغمات متعددی که از پی هم می آیند گویی یک نغمه را می شنود (یک نغمه را بیشتر می‌شنود) که آن را نغمه مفروضه می‌نامند. بنابراین گوش شنونده تمایل دارد روابط و مناسبات دیگر نغمات با نغمه مفروضه را درک کند و چگونگی مناسبات این نغمات بر حسب فواصلشان با نغمه مفروضه، جمع را به وجود می‌آورد.

چنین تعریف دقیق و ظریفی از جایگاه فونکسیونل نغمه مفروضه می‌تواند نقطه عطفی در تاریخ موسیقی شناسی خاورمیانه تلقی شود. وی در ادامه به بررسی نقش نغمه مذکور در دور عشاق می‌پردازد و نغمه اول این دور را، نغمه مفروضه آن می‌داند. قطب الدین انتقال نغمه مفروضه به درجات دوم، سوم و ... دور عشاق را موجد شکل گیری فضاهای مدال دیگری (نوا، بوسلیک و...) می‌داند که جز در اشتراک در استفاده از بستر نغمگی دور عشاق شباهت مدال دیگری با یکدیگر ندارند. همان‌گونه که شعبات دوگاه، سه گاه، چهارگاه و پنجگاه کیفیات مدالی هستند که با انتقال نغمه مفروضه به درجات دوم، سوم، چهارم و پنجم مقام راست به وجود می آیند (نک شیرازی،۱۳۸۷، ۱٤۱).

از سوی دیگر قطب الدین برای اولین بار در تاریخ موسیقی خاورمیانه مفاهیم مد و الگوهای ملودیک را از هم جدا می کند. وی "پرده" را به عنوان یک ساختار اجرایی (مد) معرفی می کند که "هیئت های انتقالی" متعددی می‌توانند در آن نمود کنند. اما ماهیت پرده به این هیئت‌های انتقالی (فیگورهای سیار ملودیک) وابسته نیست. این نکته‌ای است که در بخش مربوط به مفهوم مد به آن اشاره کردیم. درک و طرح چنین نکته ظریفی، آن هم در ابتدای قرن هشتم هجری قمری بسیار در خور تأمل است: «... و ارباب عمل را در شعب و تراکیب، خلاف بسیار افتد به سبب ضعف تمیز میان آنها و بسیار باشد کی به حسب عرف پرده به هیئت انتقالی مخصوص شده باشد. چنان که اگر آن هیئت معین بگردد بگویند کی آن پرده است و در حقیقت آن متحیّر شوند با آنک مراکز نغمات و نغمه مفروضه یکی بود. و این به سبب آن بود کی "مابالذّات" را از "ما بالعرض" تمیز نکنند. و عوام را کی قوت تمیز میان معانی، ضعیف بود این نوع غلط بسیار افتد. و تحقیق، کار طایفه دیگر است [!!]» (شیرازی، ۱۳۸۷، ۱٤۷).

به رغم تعریف نسبتاً دقیقی که قطب الدین از مفهوم مد و نقش نغمه مرکزی ارائه می دهد، جموع معرفی شده توسط وی- همانند ذوالاربعها و ذوالخمس‌های صفی الدین و عبدالقادر- چیزی جز یک سلول نغمگی به نظر نمی رسند و اطلاعات دقیق‌تری در خصوص ساختار مدال (اعم از نقش نغمات و سیر) ارائه نمی‌شود. بر اساس آن چه گذشت نتیجه گرفتیم که باید برای جموع ماهیت مدال قائل بود و هر جمعی را یک سلول مدال دانست. لکن نباید هر جمع نغمگی را معرف یک مد مشخص محسوب کرد. به عبارت دیگر نباید قصور تئوریک نظریه پردازان مکتب منتظمیه- که در بالا نقد شدند- را تکرار کنیم. بی شک از هر اشل صوتی (جمع) چندین مد می توان استخراج کرد. نقش نغمات، سیر ملودیک و موارد دیگری که موجد تشخیص مد هستند عوامل این تنوع اند. آگاهی از این موضوع تضمین کننده درک صحیح ما از مقوله "جموع ناقصه" است.

نتیجه

تعیین هویت سلول‌های نغمگی امری است که از قرون ابتدایی اسلامی و با تاثیر از تئوری های یونان باستان آغاز شد. اما به‌نظر می رسد تلاش برای تعیین تمایز یک سلول نغمگیِ صرف و یک ساختار اجرایی(مُد) باآرای موسیقی دانان مکتب مَنتظمیه بغداد و شاخه فارسی زبان آن شکل می گیرد. این تلاش‌های تئوریک در بخش موسیقی کتاب دره التاج لغره الدباج نوشته قطب الدین شیرازی منسجم تر و اندیشیده تر می شود، تا جایی که در این کتاب برای اولین بار شاهد تعریفی نسبتاً جامع از مفهوم(پرده) هستیم که امروزه به آن "مُد" گفته می شود. جالب‌تر آنست که در این رساله، "جمع" –یکی از سلول‌های نغمگی مندرج در رسالات قدیم موسیقی– نیز مشمول تعریف پرده(مد) شمرده می‌شود، به عبارت دیگر جمع یک سلول مدال با قابلیت اجرایی محسوب می شود. نکته مهم دیگر تفاوت مکتب منتظمیه و مکتب اسکولاستیک در تعیین تعداد نغمات یک جمع ناقصه است. در مکتب اسکولاستیک سلول بیش از ۵ و تا ۷ نغمه‌ای را جمع ناقصه می‌دانند، در حالی که که سیستماسیست ها حداقل تعداد نغمه برای تشکیل جمع ناقصه را سه نغمه تلقی می کنند. تامل در این نکته و همچنین به خاطر داشتن این موضوع که نویسنده بخش موسیقی رساله دره التاج جمع را با پرده مترادف دانسته است، سوالی در ذهن متبادر می کند: آیا ارتباطی میان تعداد نغمات یک سلول و امکان حصول ویژگی مدال از آن وجود دارد؟ با کمی تامل در سلول های نغمگی موسیقی امروز ایران(به‌عنوان نمونه‌ای ملموس از موسیقی خاورمیانه) می‌توان دریافت که حداقل نغمات لازم برای انتقال یک بار مدال از سلول، سه نغمه است. البته ممکن است این تعداد نغمه برای حصول بار مدالِ همه‌ی موجودیت‌های مدال کافی نباشد، اما می توان گفت از یکَ سلول سه نغمه ای با تعیین نقش ساختاری نغمات و همچنین درنظر گرفتن یک سیر ملودیک خاص، می‌توان بار مدال استخراج کرد. در کنار هم نهادن این گزاره ها این احتمال را به وجود می‌آورد که تئوریسین‌های مکتب منتظمیه با آگاهی نسبی از مفهوم تئوریک مد و کارکرد آن، شرط ایجاد یک "جمع" ناقصه را وجود حداقل سه نغمه دانسته اند.

پی نوشت ها:

1 Harold Powers.

2 Hierarchy.

۳ این واژه ترجمه ای است که محسن حجاریان در مقالات خویش از واژه مد ارائه می دهد.

4 Scale.

۵ در اینجا منظور مهم ترین سلول های کوچک تر از دور اکتاوی است.

فهرست منابع:

ابن زیله، ابی منصورالحسین (۱۹٦٤)، الکافی فی الموسیقی، به کوشش زکریایوسف،دارالقلم،قاهره.

ابن سینا(۱٤۰۵)، الشفاء ریاضیات، جوامع علم موسیقی، به کوشش زکریا یوسف و دیگران، قم.

ارموی، صفی الدین(۱۳۸۰)، کتاب الادوار فی الموسیقی، به اهتمام آریو رستمی، میراث مکتوب، تهران.

ارموی، صفی الدین(۱۳۸۵)، الرساله الشرفیه فی النسب التألیفیه، ترجمه بابک خضرائی، فرهنگستان هنر، تهران.

اسعدی، هومان(۱۳۸۲)، بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به عنوان مجموعه ای چند مدی"، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۲۲، صص ٤۳–٥٦.

اسعدی، هومان(۱۳۸۵)، مفهوم و ساختار دستگاه در موسیقی کلاسیک ایران: بررسی تطبیقی ردیف، رساله دکتری در رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، منتشر نشده.

اسعدی، هومان(۱۳۸۹)، جمع، مندرج در دایرالمعارف بزرگ اسلامی، جلد هجدهم، مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی، تهران.

حجاریان، محسن(۱۳۸۵)، زمینه‌های تکامل صورتبندی موسیقی دستگاهی ایران، گاهنامه فرهنگ شناسی موسیقی ایران، شماره دوم، صص ۲–۲۷، منتشر نشده.

حجاریان، محسن(۱۳۸٦)، نگاهی به کاستی‌ها و ناروشنی‌های تئوریکی عبدالقادر مراغی (بخش اول)، گاهنامه فرهنگ شناسی موسیقی ایران، شماره چهارم، صص ۲– ۲٤، منتشر نشده.

حجاریان، محسن(بی تا)، توضیح چند مؤلفه موسیقایی در فرهنگ های اسلامی، منتشر نشده.

رایت، اون(۱۳۸۳)، دسته‌بندی صفی‌الدین از مدها، ترجمه سیاوش بیضایی، مندرج در صفی الدین از دیدگاه معاصر: مجموعه مقالاتی درباره زندگی و آراء صفی الدین ارموی، به کوشش بابک خضرائی، فرهنگستان هنر، تهران.

رایت، اون(۱۳۸۳)، در تألیف ملایم، ترجمه نیکو یوسفی، مندرج در صفی‌الدین از دیدگاه معاصر: مقالاتی درباره زندگی و آراء صفی‌الدین ارموی، به کوشش بابک خضرائی، فرهنگستان هنر، تهران.

شیرازی، قطب الدین محمود بن ضیاء الدین بن مسعود(۱۳۸۷)، دره التّاج لغره الدبّاج، تصحیح و تعلیقات: نصرالله ناصح پور، فرهنگستان هنر، تهران.

فارابی، ابونصر محمد بن محمد بن طرخان(۱۹٦۷)، الموسیقی الکبیر، غطاس عبدالملک خشبه، و محمود احمد حنفی، دار الکاتب العربی، قاهره.

فلدمن، والتر(۱۳۸٦)، منابع عثمانی درباره گسترش تقسیم، ترجمه ساسان فاطمی، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۳۷، صص ۱٤۱– ۱۷۰، تهران.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ(١٣٦٦)، جامع الالحان، به اهتمام تقی بینش، موسسه مطالات و تحقیقات فرهنگی، تهران.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ(۱۳۸۰)، جامع الالحان، مقابله و ویرایش بابک خضرائی، فرهنگستان هنر، تهران.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ(١٣٤٤)، مقاصد الالحان، به اهتمام تقی بینش، بنگاه نشر و ترجمه کتاب، تهران.