

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

سینا صناعی*

کارشناس ارشد موسیقی شناسی، گروه موسیقی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۱/۱۹)

چکیده

یکی از امکانات بالقوه موجود در کارگان، هم‌آمیزی دو موجودیت مُدال و حصول یک موجودیت مُدال مستقل از آن‌ها است. یکی از نمونه‌های شاخص این امکان، «مقام داد و بیداد»، ابداع حسین علیزاده است. این مورد که در ادبیات موسیقی شناسی از نمونه‌های شاخص خلاقیت در موسیقی کلاسیک ایران محسوب می‌شود، با استفاده از هم‌آمیزی امکانات مُدال دو موجودیت مُدال «داد» از دستگاه ماهر و «بیداد» از دستگاه همایون پدید آمده است. بررسی لایه‌های زیرین و نهان ردیف نشان می‌دهد که امکان مذکور به صورت کاملاً سنتی در بطن ردیف نیز به کار رفته است. مقاله حاضر با استفاده از روش‌های توصیفی، تحلیلی و تطبیقی در راستای تلاش برای گسترش کارگان، با مطالعه دو گروه نمونه مطالعاتی امکان و چگونگی حصول موجودیت‌های مُدال جدیدی را از طریق هم‌آمیزی‌های مُدال، استخراج و معرفی کرده است. اطلاعات 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 «مرکب‌نوازی/خوانی» در موسیقی کلاسیک ایرانی است. در چنین فرایندی موجودیت‌های 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 حتی عنوان مستقل «ج» خواهد بود.

کلیدواژه

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

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

مقدمه

کارگان فعلی موسیقی کلاسیک ایرانی، ردیف، با هفت دستگاه و شش آواز شناخته می‌شود. به‌طور کلی منطق «دستگاه» به‌خودی‌خود با چارچوبی که ایجاد می‌کند، منطقی بسته محسوب می‌شود. اما از آنجاکه این چارچوب، به‌صورت جای‌گشتی از موجودیت‌های مُدال بنا می‌شود، منعطف و نیمه‌منجمد تلقی می‌شود. به‌عبارت‌دیگر می‌توان به تعدادِ روایانِ ردیف و موجودیت‌های مُدال موجود یا ناموجودی که هنوز خلق نشده‌اند، دستگاه داشت. حتی 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 توهم می‌داشتند از اینکه مثلاً آوازی از دستگاه دیگر داخل در این دستگاه شود، ولیکن در این طرز جدید خلط نموده آوا بسیار از آوازهای دستگاهی به دستگاه دیگر عبور می‌دهند، اما این هم قاعده‌ای دارد و ستری به این‌طور که باید آوازهایی که به‌توالی خوانده می‌شوند با هم ملایم باشند، یعنی زمینه‌نعمات بعد با نعمات قبیل یک نحو اتحادی داشته باشند و بیگانه از هم نبوده باشند و این‌ها بسته به سلیقه و علم خواننده است.

(فرصت‌الدوله شیرازی، ۱۳۷۵، ۲۷)

گلابه‌های مهدی‌قلی هدایت نیز درعین‌حال که حاکی از نوعی تصلب جاری در موسیقی زمان است، همچنان راه را برای بروز خلاقیت و ساختارشنکی باز معرفی می‌کند:

اخیراً باز اساتیدی پیدا شدند آنچه در دست داشتند به قالب هفت دستگاه ریختند و جلوی تتبع اهل فن حصار می‌کشیدند. هر دستگاه را به اسم آوازی خواندند و قطعاً را ضمیمه هر دستگاه کردند. هر دستگاه مجموعه‌ای از عده‌ای آواز، نغمه و گوشه است در کمال پیریشانی و درعین‌حال شامل مدل‌های ممتاز و موضوعات مطبوع. متأسفانه قدما هم حصار می‌گرد موسیقی کشیده بودند، دوازده مقام، شش آواز و بیست و چهار گوشه قائل بودند. موسیقی را محدود نمی‌توان کرد و چنان‌که متأخرین اروپائی خواستند... هر روز فکرهای جدید از طبع

اساتید جلوه می‌کند. قدما باز نوبت‌های جدید... می‌ساختند و متأخرین 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 گروه‌ها می‌بخته‌اند. وی واقف بر اصول بوده است، سایرین مقید منقول. (هدایت، ۱۳۱۷، ۸۱-۸۲)

حرکت از انعطاف به انجماد در این منطق، در سیر تغییرات مفهوم اصطلاح «آواز» نیز قابل‌ردیابی است. به‌طور خلاصه آنچه در متون فوق و امروزه از مفهوم «آواز» یاد می‌شود، همان موجودیت‌های مُدال شاخص و مستقل است که می‌توانند داخل یا خارج از منطق دستگاه نیز به کار روند. همان‌طور که از هدایت و شیرازی نقل شد، یکی از راه‌های کلاسیک‌گسترش کارگان در این سنت، به‌کارگیری موجودیت‌های مُدال متعلق به یک دستگاه در دستگاهی دیگر و ایجاد نوعی تنوع از طریق جای‌گشت‌های متمایز این موجودیت‌ها است (نک. صناعی، 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 بالقوه موجود در کارگان، هم‌آمیزی دو موجودیت مُدال و حصول یک موجودیت مُدال از آن‌ها است. یکی از نمونه‌های شاخص این امکان، «مقام داد و بیداد»، ابداع و ساخته حسین علیزاده است. این مورد که در ادبیات موسیقی‌شناسی از نمونه‌های برجسته بروز خلاقیت در موسیقی کلاسیک ایران محسوب می‌شود، با استفاده از هم‌آمیزی امکانات مُدال دو موجودیت «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 سنتی در بطن ردیف به‌کار رفته است.

مقاله حاضر در صدد است در راستای تلاش برای گسترش کارگان، با مطالعه چند نمونه امکان و چگونگی حصول موجودیت‌های مُدال تازه‌ای را از طریق هم‌آمیزی‌های مُدال، استخراج و معرفی 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؟

دوم شامل دستگاه شور و متعلقات 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 نقطه عطف در ساختمان دستگاه شور بررسی شده است. در ادامه رفتار مُدال مستخرج، در دو آواز «افشاری» و «دشتی» که در ادبیات موضوع از متعلقات «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 مقاله حاضر مرتبط باشد، انجام نشده است. باین‌حال نسترین سادات‌هاشمی (۱۳۹۲) در بخش

روش پژوهش

پژوهش حاضر با استفاده از روش‌های توصیفی، تحلیلی و تطبیقی انجام شده است. اطلاعات 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 مقدمه، دو گروه مطالعاتی کلی انتخاب شده است. گروه اول شامل مقام داد و بیداد از ابداعات حسین علیزاده است که نخستین بار در آلبوم راز نو (علیزاده و گروه هم‌آوایان، ۱۳۸۶) معرفی شده است. از این آلبوم، قطعه شماره ۱ با عنوان «درآمد مقام داد و بیداد» به‌عنوان مرجع سنجش اتخاذ شده است. لازم به ذکر است که این موجودیت مُدال به‌عنوان نمونه‌ای خلاقانه و خارج از روایات ردیف انتخاب شده است. گروه

واکاوای امکانات بالقوه و بالفعل هم‌آمیزی مُدال برای گسترش کارگان موسیقی کلاسیک ایرانی؛ مطالعه موردی: «داد و بیداد» و دستگاه شور به همراه متعلقات آن از روایت عبدالله دوامی

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 *مقاصد الاحزان*، لحن را عبارت از «مجموع نغمات مختلف الحده 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 مره؛ پس هر لحنی جمع باشد من غیر عکس» (همان، ۱۱).

علامه قطب‌الدین نیز همانند مراغی لحن را حالتی خاص در جمع دانسته و آن را انتقال از نغمه‌ای به نغمه‌ی 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 مرتب از نغماتی است مرتب به ترتیبی محدود به انتقالی خاص» (همان، ۱۶۸).

مهدی‌قلی هدایت نیز در نوبت دوم *مجمع‌الادوار* لحن را «تألیفی ملایم از نغماتی چند در ابعاد معین و ضربی از ضروب ایقاعی» می‌داند (هدایت، ۱۳۱۷، ۴). همان‌طور که در بخش قبلی عنوان شد، ابعاد مورد استفاده 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 سنت موسیقایی مربوطه باشد.

به‌طور کلی 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 معینی از لایه‌هایی انتزاعی‌تر است که روابط خاصی میان نغمات «جمع» را شکل می‌دهد. به‌این ترتیب لحن در این سنت موسیقایی، در خدمت یک رفتار مُدال و انتزاعی‌تر خواهد بود.

۳- مُد

هومان اسعدی (۱۳۸۲، ۴۷)، به نقل از پاورز (۱۳۸۲)، مفهوم مُد را به‌صورت فرمولی متشکل 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 پیوسته اشل صوتی - ملودی معرفی می‌کند. در همین اثر (۱۲۶) به نقل از درلانزه 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 سیر ملودیک (طورالنغمه) اصوات - اصواتی که درجات اشل صوتی را تشکیل می‌دهند - اصل حیات بخشی را شکل می‌دهد.

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

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

مبانی نظری پژوهش

۱- سلول‌های نغمگی معنادار

ظهور سلول‌های نغمگی در ادبیات موضوع با نظریات افرادی چون ال‌کندی و فارابی در مکتب مدرسی بغداد آغاز شده است. در پی تأثر 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 اگر چه 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 معناساز موسیقایی - به‌طور کلی به‌صورت ذوالثلث‌تری‌یکورد، ذوالاربع‌انتراکورد 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)؛ قطب‌الدین 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 گستره 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 *الموسیقی الکبیر* «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.»

فواصل، حروف ابجد تغییر نیز تغییر می‌کنند. به این ترتیب دسترسی به هر یک از نغماتی که در سلول مورد استفاده حاضر نیست، در گرو تعویض و استفاده از سلول مربوط به آن است.

۴- متغیر

باتوجه به موضوعات سه بخش قبلی، در سطح متعین بعضی از مدهای ایرانی (لحن) برخی از نغمات در دو وضعیت زیرایی مختلف ظاهر می‌شوند، برای مثال می‌بکار در لحظاتی به می‌کُرُن تبدیل می‌شود؛ در چنین حالتی، نغمه‌ای که این رفتار را از خود بروز می‌دهد، نغمه «متغیر» نامیده می‌شود (Farhat, 1990, 24). به‌طور کلی «در موسیقی ایرانی نت متغیر نته است که صورت طبیعی خود را - در بیشتر مواقع در حدود ربع پرده - به صورت موقت تغییر می‌دهد» (پورتراپ، ۱۳۹۳، ۵۲). «به‌طور مثال در آواز دشتی بر پایه نته می، نته سی اگر پیش از نته لا نواخته شود، به نته سی کُرُن تبدیل می‌شود» (همان، ۴۰). برای مثالی دیگر در این راستا حسین مهرانی (۱۳۹۷، ۲۸۰) یکی از وجوه افتراق دشتی و بیات کُرُد را همین عدم ظهور نته متغیر در آواز بیات کُرُد میداند (برای مطالعه بیشتر نک. صنایعی و اسعدی، ۱۴۰۰). گاهی در نت‌نویسی‌ها نیز، دور علامت عرضی مربوط به این نته یک پُرانتز می‌گذارند تا متغیر بودن آن مشخص‌تر شود (صفت و کارن، ۱۳۸۸، ۷۴). به‌طور کلی در کارگان فعلی موسیقی کلاسیک ایرانی، رفتاری که تحت عنوان متغیر شناخته می‌شود، در اغلب موارد مرتبط با درجه پنجم بالاتر از شاهد «شور» است که در ادامه به آن پرداخته شده است.

در نهایت با توجه به تعاریف موجود از مفاهیم جنس، لحن و مُد، می‌توان نتیجه گرفت که تغییر سطح زیرایی هر نته در یک ساختار مُدال، همان رفتاری که با اصطلاح متغیر 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 به‌طور مفصل 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 دفترچه همراه اثر، «داد و بیداد» را چنین معرفی کرده است: «مقامی است ابداعی که از دو گوشه «داد» از دستگاه ماهور و گوشه «بیداد» از دستگاه همایون به‌عنوان یک مقام مستقل طراحی شده است. نته ایست و شاهد در هر دو مشترک است. گردش آهنگ در این مقام به شکل زیر است (تصویر ۱)»؛ بنابراین برای شناخت بهتر این موجودیت مُدال، باید رفتار مُدال دو موجودیت 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 موجودیت مُدال در ساختمان دستگاه ماهور (تصویر ۲) بر درجه دُوم بالاتر از شاهد درآمد بنا می‌شود (برای مثال نته Re در

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 سیر ملودیک تن‌ها، همگی گویای اهمیت نقش ملودی یا دست‌کم عنصری از جنس آن، در هویت فضای مُدال هستند.

امنون شیلاوآح (۱۹۸۱، ۳۸-۳۹) مشخصه‌های اصلی مفهوم عربی مُد را خلاصه‌وار به این شرح بیان می‌کند:

۱. یک گام مُدال 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 سلسله‌مراتب برقرار است؛
۶. بخشی از گام مُدال به سطح زیرایی مرتبط بوده و با نسبتی که با گام کلی دارد تعیین می‌شود؛
۷. [پیرو مورد قبل] یک مجموعه نته 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، نقطه آغاز همسانی نداشته باشند متفاوت قلمداد می‌شوند، حتی اگر نقطه پایان یکسانی داشته باشند؛
۹. گروه‌های مختلف که دارای فواصل همسان هستند، حتی اگر نقطه 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.

(شیلاوآح، 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 تعین می‌رساند. این مفهوم همان مفهوم «سیر» است (نک. چالش و اسعدی، ۱۳۹۶؛ صنایعی و اسعدی، ۱۴۰۰). در تحلیل نمونه‌ها از این مفهوم نیز استفاده شده است.

به این ترتیب هر سه مؤلفه‌های سلول‌های نغمگی، سیر و در نهایت لحن در ارتباط با هم و در راستای متعین شدن مفهوم مُد عمل می‌کنند. علاوه بر این همان‌طور که از تعاریف مفهوم مُد برداشت می‌شود، مخصوصاً مورد دوم از تعریف شیلاوآح، تحقق یک موجودیت 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. معرفی ذوالاربع‌ها و ذوالخمس‌ها در رسالات مختلف نیز مصداقی برای این موضوع هستند. برای مثال در معرفی اقسام ذوالخمس در نوبت دُوم مجمع/لادور توسط هدایت (۱۳۱۷، ۷)، با تغییر

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

لحن حول درجه پنجم بالاتر از خاتمه همایون به‌عنوان «شاهد» گردش داشته (در اینجا نت Re) و پس از آن بر درجه قبل از شاهد بیداد به‌عنوان «ایست مُدال» متوقف می‌شود (در اینجا نت Do). این درجه شاهد فضای «چکاوک» است. در برخی موارد این توقف با اشاره به درجه پایین‌تر نیز همراه است (در اینجا نت Si). حرکت نزولی در جنس شماره ۳ (تصویر ۶) به سمت شاهد بیداد نیز از رفتارهای لحنی پرتکرار در این فضا است. در انتها نیز لحن به‌صورت نزولی به اجناس شماره ۱ و ۲ (تصویر ۶) بازگشته و فرایند فرود و بازگشت به مُد مینا 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 کلی ساختمان این موجودیت 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 از آنجاکه 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 ساده‌سازی شده آن نیز در تصویر (۷) آمده است که برای درک بهتر فضای مُدال داد و بیداد روشن‌گر است. سبب نغمگی این موجودیت مُدال بر همین ساختار مُدال استوار شده و به‌طور کلی دارای ۴ مرحله است (تصویر ۱۰). در مرحله اول شاهد بروز رفتار مُدال داد هستیم که در انتهای این بخش با

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

تصویر ۵- طرح کلی ساختمان دستگاه همایون.

ماهور از مبنای (Do). ساختار مُدال آن را می‌توان با سه جنس با فواصل «ط ب» نشان داد (تصویر ۳). سبب کلی نغمات نیز در محدوده همین سه دانگ است. قسمت اصلی رفتار نغمگی این موجودیت با محوریت درجه دوم بالاتر از شاهد ماهر و تأکید بر درجه چهارم بالاتر از شاهد ماهر است (در اینجا به ترتیب نت‌های Fa و Re). در فضای داد در ماهر از مبنای Do، لحن پس از حرکت نزولی از Fa به Re و Do، حرکت خود را به‌صورت صعودی به سمت جنس سوم ادامه می‌دهد. البته می‌توان قسمت اصلی سبب 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 اول، فرایند «فرود» و بازگشت به «مُد مینا» را تکمیل می‌کند.

بیداد: فضای مُدال بیداد از فضاهای شاخص دستگاه همایون محسوب می‌شود. در روایات مختلف این فضا بر درجه پنجم بالاتر از خاتمه همایون (تصویر ۵) و به‌عنوان یک مُد ثانویه بنا شده است (برای مثال نت Re در همایون با خاتمه Sol). ساختار مُدال بیداد را می‌توان با دو جنس دارای فواصل «ج ه 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). سبب کلی نغمات در فضای بیداد در گستره دو جنس است که در برخی موارد با اشاره به فضای «اوج» جنس شماره ۴ در تصویر ۵ را هم شامل می‌شود. در این فضا

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

تصویر ۳- ساختار مُدال «داد» در طرح کلی ساختمان دستگاه ماهر.

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

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

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

انجام می‌شود، اما در دشتی لازم است در انتها تعویض اجناس صورت گیرد

نتیجه

داد و بیداد یکی از نمونه‌هایی است که به خوبی چگونگی هم‌آمیزی مُدال را به نمایش می‌گذارد. همان‌طور که در تحلیل نمونه‌ها آمد، این موجودیت مُدال از هم‌آمیزی دو موجودیت مستقل در قالب یک موجودیت متمایز حاصل شده است. با توجه به تعاریف موجود از مفهوم مُد، داد و بیداد زمانی موجودیت می‌یابد که رفتار مُدال بررسی شده که حاصل از هم‌آمیزی رفتارهای مُدال «داد» و «بیداد» است را تمام و کمال و به صورت 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 بالقوه هم‌آمیزی مُدال که صورت شاخصی از فعلیت آن را در داد و بیداد شاهد هستیم، مسبق به سابقه است. زیرکش سلمک به عنوان یک نقطه عطف در ساختمان دستگاه شور، به عنوان پلی میان دو بخش کلی شور و سلمک یا شهناز عمل می‌کند. در این موجودیت مُدال، رفتار مُدال «شور» و «سلمک»، همانند داد و بیداد ترکیب شده‌اند. این امر موجب شده است که در سطح کلان دستگاه شور به عنوان فضایی مقدمه‌گونه برای بروز سلمک تلقی شود. جدا از زیرکش سلمک، این امکان مُدال به نوعی 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 درجه پنجم بالاتر از شاهد شور تحت عنوان نت متغیر شناخته می‌شود.

تحلیل‌های نوشتار حاضر نشان می‌دهد، بروز رفتار متغیر 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 موجودیت‌های مورد استفاده در فرایند هم‌آمیزی هستند. برای مثال در نمونه داد و بیداد برای گذر از فضای داد به بیداد ناگزیر به تغییر جنس خواهیم بود (تبدیل جنس شماره ۲ به ۶ در تصویر

(مرحله ۲ سیر در تصویر ۱۸).

۱). اگرچه «داد و بیداد» درون خود عنوان دو موجودیت تشکیل دهنده‌اش را یکدک می‌کشد، اما به هر روی عنوانی مستقل برای موجودیتی متمایز و مستقل است. همان‌طور که افشاری و دشتی با عناوینی نامرتب با رفتار مُدال اجزای سازنده خود ظاهر شده‌اند. این موضوع گویای امکانی است که می‌تواند منتج به خلق موجودیت‌های 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 «مرکب‌نوازی/خوانی» شناخته می‌شود، (برای مثال) مرز میان موجودیت مُدال «الف» و «ب» باتوجه به رفتار مُدالی که از خود بروز می‌دهند، کاملاً مشخص و جدا است. به این ترتیب که در ابتدا موجودیت مُدال «الف» مستقلاً اجرا شده و پس از آن موجودیت مُدال «ب» اجرا می‌شود. اما در فرایند هم‌آمیزی مُدال، همان موجودیت‌های «الف» و «ب»، فضایی را به وجود می‌آورند که بسته به توانایی راوی و بر اساس میزان و نحوه هم‌آمیزی موجودیت‌ها از لحاظ موسیقایی در یک حالت معادل «ب»، «با» یا در حالتی دیگر معادل «ج» خواهند بود (تصویر ۱۹). در تصویر ۱۹ موجودیت مُدال «الف» با مختصات موسیقایی تمثیلی مستطیل در هم‌آمیزی با موجودیت 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 سازنده آن است.

همان‌طور که در بخش‌های قبل عنوان شد، هم‌آمیزی مُدال امکانی بالقوه 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 مرکب از ماهور و داد را بروز می‌دهد.



تصویر ۱۹ - شماتیک فرایند هم‌آمیزی مُدال.

پی‌نوشت‌ها

۱. فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی واژه «مقام» را به عنوان معادل واژه «مُد» تصویب کرده است که به عقیده 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 سیر نغمگی، درجات مختلف به ترتیب اهمیت از زیاد به کم

با نت‌های گرد، سفید و سیاه نمایش داده شده‌اند.

فهرست منابع

- اسعدی، هومان (۱۳۸۰)، نگاهی اجمالی به سیر تحول مفهوم «لحن» در موسیقی جهان اسلام، فصلنامه موسیقی شماره ۱۳، ماهور، شماره ۵۷-۶۸.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه

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

ترجمه و نشر کتاب.

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

علیزاده، حسین و گروه هم‌آوایان (۱۳۸۶)، *راز نو، دفترچه 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)، *بحورالاحان*، تهران: فروغی.

قطب‌الدین شیرازی (۱۳۸۷)، *دره‌التاج لغره‌الدیاج*، 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 تجزیه و تحلیل*، تهران: ماهور.

هدایت، مهدی‌قلی (۱۳۱۷)، *مجمع‌الادوار*، نسخه خطی کتابخانه 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.

به‌عنوان مجموعه‌ای چند مدی، *فصلنامه موسیقی ماهور*، شماره ۲۲، ۴۳-۵۶. پاورز، هارولد (۱۳۸۲)، مد به‌عنوان مفهوم موسیقی شناختی، ترجمه علی پایلی یزدی، *فصلنامه موسیقی ماهور*، شماره ۲۲، ۱۲۱-۱۴۴.

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

تهماسبی، ارشد (۱۳۹۷)، *کتاب‌گوشه: فرهنگ نواهای ایران*، تهران: ماهور. چالش، مریم؛ اسعدی، هومان (۱۳۹۶)، مفهوم «سیر نغمگی» در موسیقی دستگاهی ایران (مطالعه 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 مد، 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)، *کتاب‌الادوار فی الموسیقی*، به‌اهتمام آریورستمی، تهران: میراث مکتوب.

صنایعی، سینا؛ اسعدی، هومان (۱۴۰۰)، تحلیل تطبیقی ساختار و جایگاه آواز بیات کرد در ردیف‌های موسیقی کلاسیک ایرانی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد موسیقی‌شناسی*، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی.

صنایعی، سینا (۱۴۰۱)، انتظام مدال دستگاه و تأثیر آن بر نمود موجودیت‌های مدال و امکان گسترش کارگان (مطالعه موردی بیات اصفهان قدیم-مخالف سه‌گاه و نیشابورک ماهور)، *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۷، شماره ۳، ۵-۱۶.

عبدالقادر مراغی (۱۳۴۴)، *مقاصدالاحان*، به اهتمام تقی بینش، تهران: بنگاه

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)