

به نام دوست

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری



پردیس بین‌الملل فارابی

پایان‌نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته نوازندگی موسیقی ایرانی

### عنوان

بررسی امکانات مدگردی در ردیف میرزاعبدالله

استاد راهنما

جناب آقای دکتر سید حسین میثمی

عنوان بخش عملی

مرکب نوازی و بافت صوتی در موسیقی ایرانی

استاد راهنمای بخش عملی

جناب آقای تقی ضرابی

نگارش و تمقیق

نستوه رمضانی کارگر

بهمن 1398

## تعهد نامه

اینجانب نستوه رضانی کارگر اعلام می‌دارم که تمام فصل‌های این پایان‌نامه و اجزای مربوط به آن برای اولین بار (توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته‌ها، کتب، پایان‌نامه‌ها، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی یا حقوقی (فارسی و غیرفارسی) با ذکر ماخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است.

بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود مسئولیت آن مستقیماً بر عهده اینجانب خواهد بود.

تاریخ

امضا

از جناب آقای دکتر سید حسین میثمی، جناب آقای تقی ضرابی و از  
تمامی اساتید و مدرسان پردیس فارابی دانشگاه هنر تهران که از آنان  
بسیار آموختم سپاسگزارم و قدردان زحماتشان هستم.

## پیشگفتار

مدلاسیون یا مدگردی به عنوان یکی از عناصر تنوع در بسیاری از فرهنگ‌های موسیقایی متداول است و موسیقی ایرانی نیز از این امر مستثنی نیست. در این پژوهش سعی بر آن شده است که با نگاهی بر مدگردی‌های متداول در موسیقی ایرانی که در ردیف موسیقی ایرانی طبقه بندی شده است، به مدگردی-هایی فراتر از ردیف دست یافت. منابعی که تاکنون به این موضوع پرداخته‌اند به دو دسته تقسیم می‌شوند. نخست منابعی که با تحلیل ردیف موسیقی ایرانی به نوعی به مدگردی نیز پرداخته‌اند که در این زمینه چند منبع منتشر شده است که دارای نقاط راهگشا و نیز کاستی‌هایی در این زمینه هستند. مورد دوم منابعی باید باشند که به مدگردی فراتر از ردیف، ولی با ریشه در آن پرداخته باشند که متأسفانه در این زمینه از لحاظ منابع بسیار فقیر هستیم و تنها یک کتاب با دیدگاه مدلاسیون به گام‌های همسایه (همانند موسیقی غربی) منتشر شده است و رد پای از امکانات مدگردی در موسیقی ایرانی که به صورت بالقوه در این موسیقی موجود است وجود ندارد.

از دشواری‌های این پژوهش، گستردگی مدال در موسیقی ایرانی و عدم اتفاق نظر در بین صاحب‌نظران در تحلیل مدها را می‌توان برشمرد.

بر خود لازم می‌دانم از تمامی اساتید گرانقدر که در ایام تحصیل از آنان بسیار آموختم سپاس و قدردانی نمایم. همچنین از استاد راهنمای پایان‌نامه جناب آقای دکتر سید حسین میثمی که در این راه بنده را راهنمایی‌های بسیار کردند تشکر و قدردانی ویژه دارم.

## چکیده

در این پژوهش سعی شده به گستردگی مدال در موسیقی ایرانی و همچنین امکانات مدگردی در این فرهنگ موسیقایی جهت دستیابی به یکی از عناصر تنوع پرداخته شود. در مقوله مدگردی، با موادی به نام مد مواجه هستیم و جهت نیل به این هدف، در ابتدا باید ماده خام موجود که همان مدهای موسیقی ایرانی هستند به خوبی شناخته شوند و از مسیر تحلیل موشکافانه در هر مد، به مرحله بعد که مدگردی است پرداخته شود. با توجه به اینکه مدهای موسیقی ایرانی در ردیف طبقه‌بندی شده‌اند، تحلیل آنها خود یک پژوهش مستقل در حوزه تحلیل ردیف است که در این زمینه منابعی منتشر شده‌اند که هر یک از آنها دارای نکات مثبتی هستند ولی هیچکدام جامع و کامل نبوده و نیاز به پژوهش‌های بیشتر و مطالعه جامع‌تر در این زمینه ملموس بوده و هست. در این پژوهش برای بررسی هر مد، به بستر صوتی، فواصل بین درجات، دانگ‌ها و اجناس متشکله، نقش نغمات و ملودی تیپ در هر مد پرداخته شده است. پس از بررسی تحلیلی مدهای ردیف، نیمی از هدف پژوهشی نیز به انجام رسیده است، چرا که دستگاه مجموعه‌ای است چند مدی و در کارگان هر دستگاه، مدگردی‌های متعددی صورت می‌گیرد که با تبیین مدال در هر دستگاه، به آن مدگردی‌های تدوین شده در ردیف دستگاهی نیز پی خواهیم برد؛ ولیکن امکانات مدگردی در موسیقی ایرانی محدود به مدگردی‌های تدوین شده در ردیف نیست و امکان مدگردی از دستگاهی به دستگاه دیگر که نزد موسیقی‌دانان ایرانی به مرکب‌خوانی و مرکب-نوازی معروف است نیز فراهم است. در این پژوهش پس از تحلیل و تبیین مدهای موسیقی ایرانی، سعی شده است راهکارهایی نظام‌مند برای مرکب‌خوانی یا مرکب‌نوازی در قالب همپوشانی دانگ‌ها، پیوستگی دانگ‌ها و تداخل دانگ‌ها ارائه شود.

در مبحث همپوشانی، دانگ‌های مد مبدا و مد هدف با یکدیگر همسان هستند و با تغییر در ملودی تیپ و در صورت لزوم با تغییر در نقش نغمات اقدام به مدگردی می‌شود. در مدگردی از طریق پیوستگی دانگ‌ها، یکی از دانگ‌های مد مبدا و مد هدف با یکدیگر همسان هستند و با تثبیت ملودی در دانگ مشترک و تغییر ملودی تیپ، به دانگ متفاوت در مد هدف وارد شده و مدگردی انجام می‌شود. نوع دیگری از مدگردی از طریق تداخل دانگ‌ها است، بدین صورت که در دل هر مد، دانگ‌هایی مستتر است که در ساختار اصلی آن مد نیست و همین دانگ مستور می‌تواند عامل مدگردی به مدی دیگر شود.

کلید واژه‌ها: مد، مدگردی، مرکب نوازی، مرکب خوانی، همپوشانی، پیوستگی، تداخلی.

## فهرست مطالب

۱	مقدمه
۲	ترمینولوژی
۱۲	فصل اول: بررسی مدال دستگاه شور و متعلقات، دستگاه سه‌گانه و دستگاه نوا
۱۳	۱-۱ بررسی مدال دستگاه شور و مدگردی‌های درون دستگاه
۱۳	۱-۱-۱ مفهوم مد و مدگردی
۱۴	۲-۱-۱ درآمد
۱۵	۳-۱-۱ رهاب
۱۶	۴-۱-۱ اوج
۱۷	۵-۱-۱ ملانازی
۱۸	۶-۱-۱ سلمک
۱۹	۷-۱-۱ عزال و شور پایین دسته
۲۱	۸-۱-۱ بزرگ
۲۲	۹-۱-۱ کوچک
۲۳	۱۰-۱-۱ شهناز
۲۴	۱۱-۱-۱ قرچه
۲۵	۱۲-۱-۱ رضوی
۲۶	۲-۱ بررسی مدال آواز ابوعطا
۲۶	۱-۲-۱ درآمد ابوعطا
۲۷	۲-۲-۱ حجاز
۲۸	۳-۲-۱ اوج حجاز
۲۹	۳-۱ بررسی مدال آواز بیات ترک
۳۰	۱-۳-۱ درآمد بیات ترک
۳۱	۲-۳-۱ دوگاه
۳۲	۳-۳-۱ فیلی
۳۳	۴-۳-۱ شکسته
۳۴	۵-۳-۱ مهربانی و جامه دران

- ۴-۱ بررسی مدال آواز افشاری ..... ۳۵
- ۳۵-۱-۴-۱ درآمد ..... ۳۵
- ۲-۴-۱ عراق ..... ۳۶
- ۳-۴-۱ قرایی ..... ۳۷
- ۵-۱ بررسی مدال آواز دشتی ..... ۳۹
- ۱-۵-۱ درآمد ..... ۴۰
- ۲-۵-۱ اوج ..... ۴۱
- ۶-۱ بررسی مدال آواز بیات کرد ..... ۴۲
- ۱-۶-۱ درآمد ..... ۴۳
- ۲-۶-۱ اوج ..... ۴۳
- ۷-۱ بررسی مدال دستگاه سه‌گاه ..... ۴۴
- ۱-۷-۱ درآمد ..... ۴۴
- ۲-۷-۱ زابل ..... ۴۷
- ۳-۷-۱ مویه ..... ۴۸
- ۴-۷-۱ حصار ..... ۴۹
- ۵-۷-۱ مخالف ..... ۵۰
- ۶-۷-۱ فرود به شور در پایان دستگاه سه‌گاه ..... ۵۱
- ۱-۶-۷-۱ رهاب ..... ۵۱
- ۲-۶-۷-۱ مسیحی ..... ۵۱
- ۸-۱ بررسی مدال دستگاه نوا ..... ۵۲
- ۱-۸-۱ درآمد ..... ۵۴



۵۶.....	راجہ	۲-۸-۱	
۵۸.....	نہفت	۳-۸-۱	
۵۸.....	گوشت	۴-۸-۱	
۵۹.....	نیشابورک	۵-۸-۱	
۶۱.....	مجلسلی و خجسته	۶-۸-۱	
۶۱.....	ملک حسین و حسین	۷-۸-۱	
۶۲.....	بوسلیک	۸-۸-۱	
۶۳.....	نیریز	۹-۸-۱	
۶۳.....	عراق	۱۰-۸-۱	
۶۶.....	فصل دوم: بررسی مدال دستگاہ مہور و دستگاہ راست پنجگاہ		۲
۶۶.....	۱-۲ بررسی اجناس در مدهای دستگاہ مہور		
۶۶.....	۱-۱-۲ درآمد مہور		
۶۷.....	۲-۱-۲ داد		
۶۸.....	۳-۱-۲ دلکش		
۶۹.....	۴-۱-۲ خاوران		
۷۰.....	۵-۱-۲ فیلی		
۷۱.....	۶-۱-۲ حصار		
۷۱.....	۷-۱-۲ نیریز		
۷۲.....	۸-۱-۲ شکسته		
۷۳.....	۹-۱-۲ عراق		
۷۵.....	۱۰-۱-۲ آشورآوند		
۷۶.....	۱۱-۱-۲ راک		
۷۹.....	۲-۲ بررسی مدال دستگاہ راست پنجگاہ		
۸۰.....	۱-۲-۲ درآمد		
۸۲.....	۲-۲-۲ نغمہ		

۸۳.....	نمود شور در دستگاه راست پنجگاه	۳-۲-۲	
۸۳.....	پنجگاه	۱-۳-۲-۲	
۸۴.....	عشاق	۲-۳-۲-۲	
۸۴.....	نیریز	۳-۳-۲-۲	
۸۵.....	بیات عجم	۴-۳-۲-۲	
۸۵.....	قرچه	۵-۳-۲-۲	
۸۶.....	نمود همایون در دستگاه راست پنجگاه	۴-۲-۲	
۸۸.....	فصل سوم: بررسی مدال دستگاه چهارگاه، دستگاه همایون و آواز بیات اصفهان		۳
۸۸.....	دستگاه چهارگاه	۱-۳	
۸۸.....	درآمد	۱-۱-۳	
۹۰.....	زابل	۲-۱-۳	
۹۱.....	مویه	۳-۱-۳	
۹۲.....	حصار	۴-۱-۳	
۹۳.....	مخالف	۵-۱-۳	
۹۴.....	منصوری	۶-۱-۳	
۹۵.....	دستگاه همایون		۲-۳
۹۵.....	درآمد	۱-۲-۳	
۹۷.....	موالیان	۲-۲-۳	
۹۷.....	چکاوک	۳-۲-۳	
۹۸.....	بیداد	۴-۲-۳	
۹۹.....	اوج بیداد	۵-۲-۳	
۱۰۰.....	نوروز عرب	۶-۲-۳	
۱۰۱.....	شوشتری	۷-۲-۳	
۱۰۲.....	جامه‌دران	۸-۲-۳	
۱۰۲.....	موالف	۹-۲-۳	
۱۰۳.....	عزال	۱۰-۲-۳	

۱۰۳.....	آواز بیات اصفهان	۳-۳	
۱۰۴.....	درآمد	۱-۳-۳	
۱۰۵.....	راجہ	۲-۳-۳	
۱۰۷.....	نمود شور در بیات اصفهان	۳-۳-۳	
۱۰۸.....	نغمہ	۴-۳-۳	
۱۱۳.....	فصل چہارم: مرکب نوازی و مرکب خوانی		۴
۱۱۳.....	ہمپوشانی	۱-۴	
۱۱۶.....	پیوستگی	۲-۴	
۱۲۱.....	تداخلی	۳-۴	
۱۲۶.....	نتیجہ گیری		

## فہرست جداول

جدول ۱: انواع جنس قوی..... ۹

جدول ۲: انواع جنس لین..... ۱۰

## مقدمه

مدگردی به عنوان یکی از عناصر تنوع در اکثر فرهنگ‌های موسیقایی جریان دارد و موسیقی ایرانی نیز مستثنی از این امر نیست. امروزه ردیف موسیقی ایرانی در نقش دایرةالمعارف این موسیقی حاوی مدهای موسیقی ایرانی است و هر دستگاه مجموعه مدالی است که حاوی تفکر مدلاسیونی در بستر آن دستگاه است. بنابراین در بستر ردیف و با تفکر ردیف دستگاهی در موسیقی ایرانی شاهد مدگردی‌هایی تدوین شده در موسیقی ایرانی هستیم. این شیوه از مدگردی در بین موسیقی‌دانان این موسیقی متداول است ولی به علت عدم تنوع، دچار رخوت شده است و ایجاد شیوه‌های مدون مدگردی که ریشه در ردیف داشته باشد ولی فراتر از راهکارهای ارائه شده در متن هر دستگاه باشد، انگیزه‌ای شد برای پرداختن به این پژوهش. مدگردی در موسیقی ایرانی می‌تواند محدود به مدگردی‌های ارائه شده در ردیف نباشد و با شناخت و تجزیه و تحلیل متریال موسیقی ایرانی که همان مدهای متشکله آن است می‌توان به مدگردی‌هایی فراتر از دستگاه دست پیدا کرد که در نزد اهالی این فن به مرکب‌نوازی و مرکب‌خوانی معروف است. از همین روی با شیوه تحلیلی اقدام به انجام این پژوهش شده است.

در سه فصل اول این نوشتار، به بررسی مدگردی‌های ارائه شده در ردیف پرداخته شده است که به نوعی تحلیل ردیف را شامل می‌شود و پس از آن در فصل چهارم با ارائه سه راهکار همپوشانی دانگ‌ها، پیوستگی دانگ‌ها و تداخل دانگ‌ها نسبت به ارائه راهکارهایی برای مرکب‌نوازی اقدام شده است. فصل پنجم این نوشتار به نتیجه‌گیری از این پژوهش می‌پردازد.

## ترمینولوژی (مفاهیم)

### مد

برای واژه مد تعاریف و دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد که دارای رابطه مستقیمی با زمان است چون مفهوم مد در اعصار مختلف، متفاوت بوده است. هرولد پاورز در تبیین مد معتقد است که تا اواسط قرن هجدهم، در زبان‌های اروپایی، به مجموعه درجات یک اشل صوتی، با ساختار ویژه ابعاد و روابط میان درجات، (مد) اطلاق می‌شد (پاورز، ۱۳۸۲: ۱۲۱).

محمد تقی مسعودیه در معرفی مد اینگونه نوشته است:

(مد) به معنی اندازه و معیار است. این واژه به عنوان مفهوم موسیقی، در گذر زمان و در اعصار مختلف، دارای معانی متفاوتی بوده است. ریشه تاریخی واژه (مد) به یک قرن پیش از میلاد می‌رسد. در این دوره واژه مد دارای دو معنی بوده است: یکی ملودی به طور اعم و دیگری میزان یا ریتم به طور اخص. در دوره قرون وسطی و رنسانس، واژه (مد) دارای مفاهیمی از قبیل تونالیت، فواصل اصوات و ریتم است (مسعودیه، ۱۳۶۵: ۱۴۴ و ۱۴۷).

لازم به ذکر است که در موسیقی ایرانی برای اولین بار، علینقی وزیری در کتاب دستور تار از اصطلاح (مد) استفاده کرده است (میثمی، ۱۳۸۷، ۶۱). هر فرهنگ موسیقایی‌ای برای مفهوم مد (که یک اصطلاح لاتین است) واژه‌ی خاص خودش را دارد. در فرهنگ موسیقایی ایرانی-عربی-ترکی به این مفهوم مقام می‌گویند (پورتراب و دیگران، ۱۳۸۶، ۳۱).

### اشل صوتی

واژه اشل، در لغت به معنای نردبان و درجه است. اشل صوتی، اشاره به تمامی نتهای موجود در یک ملودی دارد. این واژه در موسیقی غربی، گام و در موسیقی ایرانی به بستر صوتی یا بستر نغمگی معروف است.

محمد تقی مسعودیه معتقد است که اشل شامل توالی اصواتی است که تئوری دانان فرهنگ‌های موسیقی غیر غربی، به طور انتزاعی آن را بر طبق موازین تئوریک، تدوین می‌کنند (مسعودیه، ۱۳۶۵: ۱۴۷).

واژه اشل صوتی در موسیقی ایرانی، امروزه به نتهایی که در اجرای یک گوشه از ردیف، یک دستگاه و یا یک ملودی دلالت دارند، اطلاق می‌شود.

## فاصله یا بُعد

در موسیقی اختلاف زیر و بمی میان دو صدا را فاصله گویند. فاصله دو نت پی در پی را متصل و غیر آن را منفصل گویند (پورتراب، ۱۳۷۷: ۴۱). در موسیقی ایرانی چهار فاصله متصل با نام‌های (بقیه)، (مجنّب)، (طنینی) و (بیش طنینی) وجود دارند. از بین فواصل منفصل، چهار فاصله با نام‌های (ذی الاربع)، (ذی الخمس) و (ذی-الکل) دارای اهمیت بیشتری هستند که در ادامه به شرح آنها خواهیم پرداخت.

## فاصله بقیه

فاصله (بقیه) تقریباً برابر با نیم پرده است. مثلاً فاصله نغمه «ر» تا نغمه «می بمل» و فاصله‌های مشابه را در موسیقی ایرانی (بقیه) می‌نامند (پورتراب و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۵). این فاصله از ابعاد لحنی فارابی محسوب می‌شود که فارابی آن را بقیه می‌نامد و با دو بار کم کردن فاصله دوم بزرگ از فاصله چهارم به دست می‌آید و با علامت اختصاری (ب) نشان داده می‌شود (ستایشگر، ۱۳۷۴: ج ۱، ۱۵۴).

## فاصله مجنب

این فاصله حدوداً برابر با  $\frac{3}{4}$  پرده است. به عنوان مثال فاصله نغمه «ر» تا نغمه «می کرن» و فاصله‌های مشابه مثل «می» تا «فا سری» را در موسیقی ایرانی (مجنّب) می‌نامند. بنابراین فاصله (مجنّب) بزرگ‌تر از نیم پرده و کوچکتر از یک پرده است. این فاصله امروزه در موسیقی غربی وجود ندارد. در کتاب نظری به موسیقی، نوشته روح‌الله خالقی، این فاصله (دوم نیم بزرگ) نامیده شده است (پورتراب و دیگران، ۱۳۸۶، ۱۶). فاصله مجنب با علامت اختصاری (ج) نشان داده می‌شود.

## فاصله طنینی

فاصله (طنینی) تقریباً برابر با یک پرده است. فاصله نغمات «دو» تا «ر» و فاصله‌های مشابه را در موسیقی ایرانی (طنینی) می‌نامند (پورتراب و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۵). فاصله طنینی با علامت اختصاری (ط) نشان داده می‌شود.

## فاصله بیش طنینی / مستزاد

فاصله (بیش طنینی) بزرگتر از یک پرده و کوچکتر از یک و نیم پرده است و از مجموع یک (مجنّب) و یک (بقیه) به دست می‌آید. به عنوان مثال فاصله نغمه (ر کرن) تا نغمه (می) و فاصله‌های مشابه را می‌توان در موسیقی ایرانی (بیش طنینی) نامید. در بعضی از منابع تئوری موسیقی ایرانی، این فاصله (دوم بیش بزرگ) نامیده شده است (همان، ۱۶). این فاصله حدوداً برابر (یک و یک چهارم پرده) است. فاصله (بیش طنینی) با علامت اختصاری (ه) نشان داده می‌شود.

## تری کورد(ذی‌الثلاث)

این اصطلاح از ترکیب دو کلمه (تری + کورد) بوجود آمده است. (تری = سه) و (کورد = صدا، نت)  
(تری کورد) متشکل از سه نت با فاصله متصل است، مثلاً (دو + ر + می).

## تتراکورد(ذی‌الاربع)

این اصطلاح از ترکیب دو کلمه (تترا + کورد) بوجود آمده است. (تترا = چهار) و (کورد = صدا، نت). به تتراکورد دانگ نیز گفته می‌شود که متشکل از چهار نت با فواصل متصل است. مثلاً (دو + ر + می + فا) یک (تتراکورد) یا (دانگ) است. در گذشته به فاصله چهارم (ذی‌الاربع) می‌گفتند.

## پنتاکورد(ذی‌الخمس)

این اصطلاح از ترکیب دو کلمه (پنتا + کورد) بوجود آمده است. (پنتا = پنج) و (کورد = صدا، نت). پنتاکورد متشکل از پنج نت با فواصل متصل است. به عنوان مثال (دو + ر + می + فا + سل) یک پنتاکورد است. در گذشته به فاصله پنجم درست (ذی‌الخمس) گفته می‌شد.

## اکتاو یا هنگام(ذی‌الکل)

متشکل از هشت نت است. ذی‌الکل را یک دایره نغمات نیز نامیده‌اند و این به اعتبار یک دور نغمه‌های هنگام است. دوره کامل ذی‌الکل در موسیقی قدیم شامل دو دانگ پیوسته و پرده‌ای بزرگ (طنینی) در انتهای دو دانگ بوده است (ستایشگر، ۱۳۷۴: ج ۱، ۳۱۶).

## انواع دانگ در موسیقی ایرانی

داریوش طلایی معتقد است که تمام (مد)های موسیقی ایرانی فقط از چهار نوع دانگ مختلف ساخته شده است (طلایی، الف، ۱۳۷۲: ۲۲). نامگذاری این چهار دانگ بر اساس مهمترین مایه‌ای که در هر یک قابل اجرا هستند صورت گرفته است. این چهار دانگ عبارتند از: چهارگاه، شور، دشتی (نوا) و ماهور (همان، ۲۳).



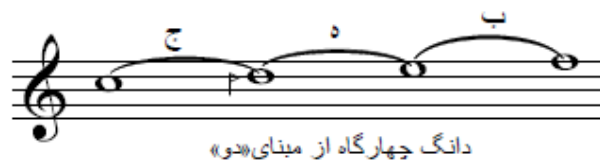
## دانگ چهارگاه

این دانگ متشکل از فواصل (مجنب، بیش طنینی و بقیه) است.



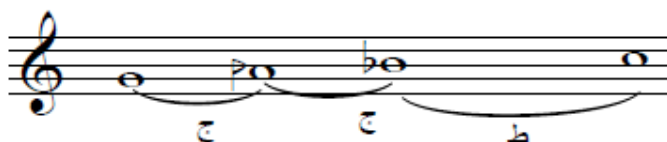
دانگ چهارگاه از مبنای سل

در بالا دانگ چهارگاه را از مبنای نغمه «سل» دیدیم که این دانگ از نتهای دیگر نیز قابل اجرا است. در ادامه به دانگ چهارگاه از مبنای نت «دو» توجه کنید.



## دانگ شور

دانگ شور متشکل از دو فاصله مجنب متناوب و یک فاصله طنینی است. (مجنب، مجنب، طنینی)



دانگ شور از مبنای «سل»

## دانگ دشتی (نوا)

این دانگ در کتاب (نگرشی نو به تئوری موسیقی) نوشته داریوش طلایی که در سال ۱۳۷۲ منتشر شده، با نام دانگ دشتی معرفی شده است (طلایی، الف، ۱۳۷۲: ۲۳). مولف این کتاب در سال ۱۳۹۴ کتاب دیگری با عنوان (تحلیل ردیف) را منتشر می کند که همین دانگ در این کتاب با نام دانگ نوا معرفی می شود (طلایی، ب، ۱۳۹۴: ۱۴). فواصل بین درجات این دانگ به صورت (طنینی، بقیه، طنینی) است.



دانگ دشتی یا نوا

## دانگ ماهور

فواصلی که بین درجات دانگ ماهور است عبارتند از: (طنینی ، طنینی ، بقیه)



دانگ ماهور

## جنس

جنس، انواع دانگ در موسیقی قدیم است. جنس در موسیقی قدیم مجموع سه فاصله‌ای است که ذوالاربع را تشکیل می‌دهد. در یک اکتاو قدیم (ذی‌الکل) دو بُعد ذی‌الاربع و یک بعد طنینی موجود بوده که فاصله ذی‌الاربع اول را طبقه اول، ذی‌الاربع دوم را طبقه ثانیه، طنینی را فاصله گویند و هر ذی‌الاربعی که منقسم شود آن را جنس خوانند. تعریف جنس را به گونه‌های مختلف می‌توان بیان نمود. از آنچه در کتب موسیقی بیان می‌شود، فاصله چهارم درست را جنس می‌گفته‌اند که از توالی دو ذی‌الاربع با یک فاصله طنینی در بین آن دو، مقامات یا ادوار به وجود می‌آمده. در پاره‌ای از متون قدیمی واژه جنس به معنای وزن نیز به کار رفته است (ستایشگر، ۱۳۷۴، ج ۱، ۳۱۶).

## جنس قوی

مهدی قلی هدایت در کتاب *مجمع الادوار*، در مورد «قوی» می‌گوید: قوی دایره‌ای است که ذوالاربع آن شامل دو طنینی باشد: ط ط ب. (هدایت، ۱۳۷۸: نوبت دوم، ۹۳). این واژه مربوط به دانگ‌های موسیقی قدیم ایران است که مشتمل است بر سه نوع ذوالاربع که در هر کدام دو فاصله طنینی موجود بوده است. مانند:

جدول ۱. انواع جنس قوی

فواصل (از راست به چپ خوانده شود)	مثال بر روی نت‌ها (از راست به چپ خوانده شود)
ط ط ب	دو ، ر ، می ، فا
ط ب ط	دو ، ر ، می بمل ، فا
ب ط ط	دو ، ر بمل ، می بمل ، فا

به طوری که مشاهده می شود در هر کدام از فواصل سه گانه، دو طنینی موجود است که هر یک معادل فاصله دوم بزرگ است (همان). دو حالت از سه حالتی که برای دانگ قوی وجود دارد، با دانگ های مطروحه توسط داریوش طلاپی همخوانی دارد. اولی دانگ قوی با فواصل (ط ط ب) است که با دانگ ماهور مطابقت دارد و دیگری با فواصل (ط ب ط) که با دانگ دشتی یا همان دانگ نوا منطبق است.

## جنس لین

مهدی قلی هدایت در کتاب *مجمع الادوار*، در مورد (لین) می گوید: لین آنکه ذوالاربع آن شامل یک طنینی باشد: ج ج ط (هدایت، نوبت دوم، ۱۲۷۸:۹۳). از شش فاصله چهارم (ذوالاربع) در موسیقی قدیم، سه فاصله قوی و سه فاصله کوچک بوده اند، زیرا در بعد لین بیش از یک طنینی موجود نبوده است (ستایشگر، ۱۳۷۵: ج ۲، ۳۵۳). همانگونه که در تعریف مهدی قلی هدایت از واژه لین و همچنین از فواصل مطرح شده مشخص است، لین و دانگ شور با هم همخوانی دارند. فواصل در بین درجات جنس لین می تواند جابجا شود و در نتیجه سه نوع لین مانند شکل زیر به وجود آید:

جدول ۲. انواع جنس لین

فواصل (از راست به چپ خوانده شود)	مثال بر روی نت ها (از راست به چپ خوانده شود)
ط ج ج	دو، ر، می کرن، فا
ج ج ط	دو، ر کرن، می بمل، فا
ج ط ج	دو، ر کرن، می کرن، فا

## جنس مختلط

این جنس از فواصل مجنب، بیش طنینی و بقیه تشکیل شده است. مهدی قلی هدایت شش گونه از این جنس را معرفی کرده است و توضیح داده **جنس مختلط که یک قسم آن بیشتر در عمل نیامده** و آن یک قسم دارای ترتیب فواصل (ج ه ب) است (هدایت، ۱۲۷۸: نوبت سوم، ۲۳).

هدایت در کتاب *مجمع الادوار* می گوید: از دوایر دوازده گانه ادواری، یک دایره قوی و یازده دایره لین یا مختلط است (هدایت، نوبت دوم، ۱۲۷۸:۹۳). با توجه به این گفته هدایت و با علم به اینکه ریشه موسیقی دستگاهی ایران در دوایر دوازده گانه قدیم است، آیا می توان تمامی مد های موسیقی ایرانی را با دانگ های قوی، لین و مختلط، تفسیر کرد؟

## نقش نعمات یا فونکسیون درجات

فونکسیون در لغت به معنای نقش است و فونکسیون درجات به معنی نقش و جایگاه هر نت/نغمه در گام یا مد است. در یک مد موسیقی ایرانی، بعضی از درجات دارای نقش مهم‌تری نسبت به دیگر درجات هستند که آنها را بر اساس نقشی که دارند، با نام‌های (آغاز)، (شاهد)، (متغیر)، (ایست) و (خاتمه) نامگذاری کرده‌اند.

### نغمه آغاز

درجه ای است که قطعه با آن شروع می‌شود. این درجه سیر حرکت ملودی را در ابتدای قطعه تعیین می‌کند. یک گوشه، دستگاه یا آواز می‌تواند درجه‌های آغاز مختلفی داشته باشد. درجه آغاز را با حرف (آ) نشان می‌دهند (پورتراب و دیگران، ۱۳۸۶، ۳۸).

### نغمه شاهد

درجه‌ای است که بیش از همه ی درجه‌ها بر آن تاکید می‌شود. این درجه نقش محوری دارد و به نظر می‌رسد که مسیر ملودی به سمت آن گرایش دارد. اکثر مقام‌ها فقط یک شاهد دارند اما مقام‌های دارای دو شاهد نیز وجود دارند (همان، ۳۶). نت شاهد مهمترین نت در یک مد موسیقی ایرانی است. مجید کیانی نقش نت شاهد را در بین سایر نت‌های یک قطعه، مانند نقش خورشید در میان اجرامی که به دور آن چرخش می‌کنند می‌داند (مجید کیانی، درس گفته‌ها). علینقی وزیری معتقد است که نت شاهد، بیشترین تکرار را در طول ملودی دارد که به عقیده نگارنده این تعریف در اکثر موارد درست است ولی در تمامی موارد صدق نمی‌کند. عناصری که به کمک آنها، یک نت از یک اشل صوتی می‌تواند نقش و شخصیت شاهد را پیدا کند بدین گونه است: (۱) طنین صدا و غنای هارمونیکی (۲) تکرار یک نت (۳) طول نت (۴) جهش از نت دیگر (طلایی، پ، ۱۳۵۸: ۲۲، ۲۳) نت شاهد را با حرف (ش) نشان می‌دهند.

### نغمه متغیر

نغمه‌ای که در جملات یا عباراتی واحد به دو صورت که غالباً نسبت به هم دارای فاصله‌ای ریز پرده‌ای (میکروتنی) هستند ظاهر می‌شود (اسعدی، ۱۳۸۲: ۵۰). بارزترین مثال برای نت متغیر، نت شاهد دشتی است که هم دارای نقش شاهد و هم دارای نقش متغیر است. تغییر نت متغیر غالباً تابع جاذبه‌ی درجه‌های مجاور آن است. به این معنی که در حرکات بالارونده و پایین رونده، برای اینکه این درجه به درجه بعد از آن نزدیک شود آن را تغییر می‌دهند (پورتراب و دیگران، ۱۳۸۶: ۳۸). تغییرات نت متغیر غالباً در حد ربع پرده (دوم کم کوچک) و در پاره ای موارد نیم‌پرده (دوم کوچک) است. نت متغیر را با حرف (م) نشان می‌دهند.

## نغمه ایست

نتی که توقف‌های موقت پس از توجه‌های مکرر به نت شاهد به روی آن انجام می‌گیرد. توقف در نت ایست در حکم فرود یا خاتمه آواز نخواهد بود (ستایشگر، ۱۳۷۵: ج ۲، ۴۹۲). اگر توقف موقتی باشد، به طوری که شنونده منتظر بقیه‌ی قطعه بماند، به آن (ایست) می‌گوییم (پورتراب و دیگران، ۱۳۸۶: ۳۷). هومان اسعدی نت ایست را بر سه قسم می‌داند. او اصطلاحات (ایست تعلیقی)، (ایست موقت) و (ایست قطبی) را مطرح می‌کند. (ایست تعلیقی) گونه‌ای از ایست است که حالت غیر اختتامی دارد و شنونده انتظار حل شدن سریع آن را دارد. (مثل نغمه «لا» توام با حرکات پژواک گونه به سمت «سی بمل» در نوای «سل»). (ایست موقت) نسبت به (ایست تعلیقی) دارای شدت اختتام بیشتری است، اما کماکان قطعیت کامل برای فرود نهایی را تداعی نمی‌کند (مانند نغمه «می بمل» در اصفهان «سل»). (ایست قطبی) دارای شدت اختتام بیشتری نسبت به دو نوع قبل است. در این حالت نغمه پایانی یکی از نقاط پایانی دانگ است (مانند نغمه «سل» در ماهور «دو» که یکی از قطب‌های دانگ (سل\_دو) است و ایست قطبی در منطقه درآمد محسوب می‌شود (اسعدی، ۱۳۸۲: ۴۹). نت ایست با حرف (ی) نشان داده می‌شود.

## نغمه خاتمه

اگر توقف قطعی و نهایی باشد، به طوری که شنونده احساس کند گوشه خاتمه یافته است، به درجه مورد نظر (خاتمه) می‌گوییم (پورتراب و دیگران، ۱۳۸۶، ۳۷). خاتمه با حرف (خ) نشان داده می‌شود.

## ملودی تیپ

هرگاه تعدادی از ملودی‌ها، با وجود تفاوت‌های جزئی دارای مسیر و انحنا ی یکسانی باشند، به ملودی تیپ واحدی تعلق دارند. بدین ترتیب ملودی تیپ در درجه اول به ترکیب بنیانی و ذاتی ملودی یا طرح بنیانی آن ارتباط دارد و نه چگونگی حرکت آن (مسعودیه، ۱۳۶۵: ۶۶).

مهدی قلی هدایت در کتاب *مجمع‌الادوار* برای تحلیل موسیقی ایرانی از اجناس استفاده کرده است. در ادامه به تبیین جنس در موسیقی ایرانی و بررسی اجناس در این موسیقی خواهیم پرداخت.

## تنالیته

در یک قطعه موسیقی که ترکیب اصوات در اثر تلفیق نت‌ها بوجود می‌آید، در زیربنای قطعه، صوتی ارجح، برابر تمام قطعه وجود دارد که مایه اصلی آهنگ است و تنالیته نام دارد (ستایشگر، ۱۳۷۴: ج ۱، ۲۸۰). زمانی که قطعه‌ای مثلاً در شور «سل» اجرا می‌شود، می‌توانیم بگوییم که مد یا مایه آن (شور) است که در تنالیته «سل»

اجرا می شود. اصطلاح تنالیتیه در بین موسیقی دانان موسیقی ایرانی متداول نیست و به جای آن از واژه‌هایی همچون کوک «سل»، کوک «ر» و یا واژگانی چون (چپ کوک) و (راست کوک) استفاده می شود.

## **مدگردی**

اصطلاح (مدگردی) در ادبیات موسیقی آسیای غربی در سه مفهوم متفاوت که معمولا به قدر کافی از یکدیگر متمایز نشده‌اند به کار می رود. «مدگردی» در سه مفهوم به تغییر یک مقام/نغمه/گوشه دلالت می کند (پاورز، ۱۳۸۲: ۱۳۲). موسیقی دانان موسیقی ایرانی، مدگردی را معادل با مرکب خوانی یا مرکب نوازی می دانند، مثلا حرکت از ماهور به شور. همچنین تغییر تنالیتیه در یک مد، مثلا تغییر تنالیتیه از ماهور «دو» به ماهور «سل».

# فصل اول

**بررسی مدال دستگاه شور و متعلقات، دستگاه**

**سه‌گانه و دستگاه نوا**

## 1 فصل اول: بررسی مدال دستگاه شور و متعلقات، دستگاه سه‌گانه و دستگاه نوا

همانگونه که در قسمت ترمینولوژی عنوان شد، جنس لین از دو فاصله مجنب و یک فاصله طنینی تشکیل شده است. ترتیب این فواصل می‌تواند جابجا شود و در نتیجه سه دانگ با ترتیب فواصل زیر مشتق می‌شوند:

(۱) مجنب، مجنب، طنینی

(۲) مجنب، طنینی، مجنب

(۳) طنینی، مجنب، مجنب

با توجه به اینکه موسیقی کلاسیک ایرانی، امروزه در ردیف دستگاهی طبقه‌بندی شده است، رد پای جنس لین را در بسیاری از گوشه‌ها و دستگاه‌های این موسیقی می‌توان یافت. بارزترین قسمت‌هایی از ردیف که انواع جنس لین در آنها مشهود است عبارتند از: دستگاه شور و آوازهای متعلق به آن، دستگاه سه‌گانه و دستگاه نوا. البته باید توجه داشت که چون دستگاه در موسیقی ایرانی مجموعه‌ای است چند مدی (اسعدی، ۱۳۸۲: ۴) در سایر دستگاه‌های موسیقی ایرانی هم می‌توان جنس لین را مشاهده کرد، مانند گوشه دلکش در دستگاه ماهور و یا نمود شور در گوشه بیات راجه در مایه بیات اصفهان. در ادامه به بررسی مد لین در دستگاه‌ها و آوازهای ذکر شده در بالا (از ردیف میرزا عبدالله) و امکانات مدگردی در آنها خواهیم پرداخت.



## 1-1 بررسی مدال دستگاه شور و مدگردی‌های درون دستگاه

### 1-1-1 مفهوم مد و مدگردی

در ابتدا لازم است نگاهی دوباره به مقوله مدگردی داشته باشیم. برای این منظور، اول باید واژه مد را مورد بررسی قرار دهیم. مد شامل تعدادی نت معین با فواصل مشخص بین درجات آنها و نقش نغمات خاص (فونکسیون درجات) که شامل نغمات شاهد، ایست، خاتمه، متغیر و ملودی تیپ/ سیر مخصوص به خود است (میثمی سیدحسین/ اسعدی هومان، درس گفته‌ها).

تغییر در نقش نغمات و ملودی تیپ (با حفظ فواصل بین درجات) در تغییر مد بسیار حائز اهمیت است. به عنوان مثال پارامترهایی که باعث تمایز بین مدهای شور و آوازهای آن می‌شود، تغییر در نقش نغمات و ملودی تیپ آنها است و نه تغییر فواصل بین درجات. بنابراین وقتی در شور و آوازهای آن و یا در همایون و بیات اصفهان، تغییر در نقش نغمات و ملودی تیپ را عوامل تغییر مد قرار دادیم، می‌توانیم نتیجه بگیریم که در درون یک دستگاه موسیقی ایرانی یا یک آواز از ردیف، مدگردی‌های بسیاری صورت می‌گیرد، چون با حفظ فواصل بین درجات و با تغییر نقش نغمات و تغییر ملودی تیپ، مد نیز تغییر می‌کند. دقیقاً همانند اتفاقی که باعث تمایز آوازهای شور از یکدیگر می‌شود. با این دیدگاه مد درآمد شور، متفاوت از مد رهاب است چون با توجه به اینکه تغییری در اشل صوتی و فواصل بین درجات اتفاق نیفتاده است ولی نقش نغمات تغییر کرده است. از این روست که هومان اسعدی دستگاه را مجموعه ای چند مدی می‌داند (اسعدی، ۱۳۸۲: ۴).

تغییر در فواصل بین درجات نیز مسلماً باعث تغییر در مد می‌شود که در بین موسیقی دانان ایرانی به مرکب خوانی و مرکب‌نوازی نیز مشهور است، مانند مد دلکش در دستگاه ماهور که با تغییر اشل صوتی، تغییر فواصل بین درجات، تغییر نقش نغمات و تغییر ملودی تیپ همراه است و به نوعی مرکب‌خوانی یا مرکب‌نوازی از ماهور به شور است.

در پاره ای از موارد اشل صوتی به چند درجه بالاتر یا پایین‌تر با حفظ فواصل بین درجات و حفظ نقش نغمات صورت می‌گیرد، مانند حصار در چهارگاه و سه‌گاه که به فاصله پنجم درست بالاتر از درآمد منتقل می‌شود و یا گوشه شهنواز که به فاصله چهارم درست بالاتر نسبت به درآمد شور منتقل می‌شود، البته در چنین مواردی ملودی تیپ نیز تغییر می‌کند. اگر در چنین مواردی تغییر در ملودی تیپ را نادیده بگیریم، به نوعی تغییر در تنالیتة اتفاق افتاده است و عملاً مدگردی اتفاق نیفتاده است. مثلاً در مورد شهنواز، اگر درآمد شور در تنالیتة سل باشد، به واسطه گوشه شهنواز به تنالیتة شور «دو» تن‌گردی می‌شود. همچنین در مثالی دیگر اگر درآمد چهارگاه در تنالیتة «دو» باشد، به واسطه گوشه حصار به تنالیتة «سل»، تن‌گردی می‌شود. اما

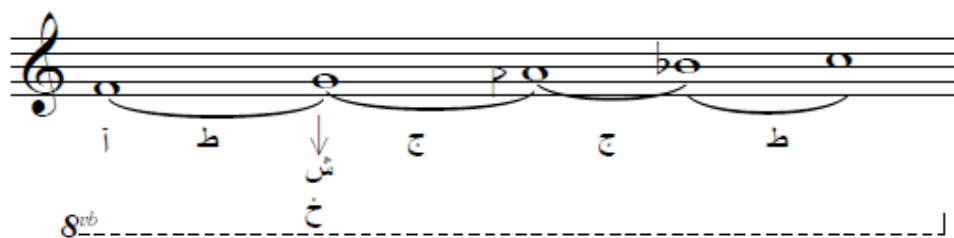
باید توجه داشت که در تمامی مواردی از این دست، به واسطه تغییر در ملودی تیپ، مدگردی انجام شده، پس نمی‌توان حصار را درآمدی به فاصله پنجم درست بالاتر دید، بلکه می‌توان از آن به عنوان ابزاری برای انتقال رپرتوار اجرایی به رده پنجم درست بالاتر استفاده کرد.

اکنون پس از بررسی واژگان مد و مدگردی، به بررسی مدها و مدگردی‌های موجود در دستگاه شور در ردیف میرزا عبدالله می‌پردازیم. لازم به ذکر است که دستگاه شور در ردیف میرزا عبدالله از تنالیت «سل» اجرا می‌شود.

## 2-1-1 درآمد

مهم‌ترین مد در هر دستگاه موسیقی ایرانی مد درآمد است و به نوعی می‌توان گفت که مهر و نشانه دستگاه است.

اشل صوتی مد درآمد شور (در ردیف میرزا عبدالله) از ۵ نت بوجود آمده است. (نک، طلایی، ب، ۱۳۷۴: ۱) این نت‌ها عبارتند از: فا، سل، لاکرن، سی‌بمل و دو. بنابراین می‌توان گفت که بستر صوتی درآمد شور از یک فاصله پنجم درست و یا یک فاصله ذی‌الخمس و یا یک پنتاکورد تشکیل شده است، مانند تصویر زیر:

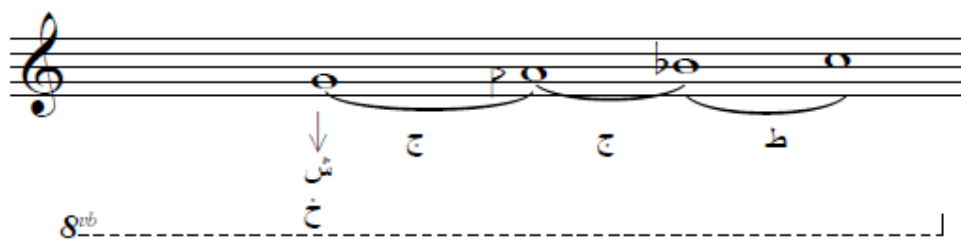


بستر صوتی و نقش نغمات در درآمد شور

لازم به یادآوری است همانطور که در قسمت ترمینولوژی عنوان شد، حرف ط = طینینی، که فاصله ای است متصل، به اندازه حدودا یک پرده و حرف ج = مجنب، که فاصله ای است متصل، به اندازه حدودا  $\frac{3}{4}$  پرده. حرف آ = آغاز، که گوشه در ردیف، با این درجه آغاز می‌شود و از لحاظ نقش نغمات نسبت به سایر نت‌های فونکسیونل از اهمیت کمتری برخوردار است. حرف ش = نت شاهد، که مهم‌ترین نت از لحاظ نقش نغمات در یک مقام است و حرف خ = خاتمه، که مقام بر روی این درجه پایان می‌پذیرد.

ذوالخمس بالا با فواصل (ط ج ج ط) به پنتاکورد راست شناخته می‌شود که دلیل آن نقش مهم این پنتاکورد در مد راست در موسیقی قدیم ایران است (محافظ، ۱۳۹۵: ۶۳-۳۱). چنانچه اولین نت از بستر صوتی بالا را نادیده بگیریم به دانگی (تتراکورد یا ذی‌الاربع) با فواصل ج ج ط ج ج ط دست پیدا خواهیم کرد که همان جنس لین یا

دانگ شور مطروحه توسط داریوش طلایی است. لازم به یاد آوری است که (لین آنکه ذوالاربع آن شامل یک طنینی باشد) (هدایت، نوبت دوم، ۱۲۷۸:۹۳).



جنس لین یا دانگ شور

بنابر این آنچه که در مد درآمد شور از لحاظ مدال مهم است بدین قرار است:

- ۱) بستر صوتی شامل پنج نت است.
- ۲) از جنس لین یا دانگ شور تشکیل شده است.
- ۳) نت شاهد و نت خاتمه آن نغمه سل است.
- ۴) نمای ملودی در درآمد شور به شکل زیر است.



نمای ملودی در درآمد شور

در ردیف میرزا عبدالله، در دستگاه شور، گوشه پنجه شعری نیز در مد درآمد است. همچنین گوشه ریتمیک کرشمه با دو نت اضافه‌تر در منطقه زیر («ر کرن» و «می بمل») نیز به عنوان ضربی درآمد مطرح شده است.

### 3-1-1 رهاب

رهاب دومین مد در دستگاه شور از ردیف میرزا عبدالله است. در ادامه به بستر نغمگی (صوتی) و نقش نغمات در گوشه رهاب توجه کنید:



### بستر نغمگی در مد رهاب

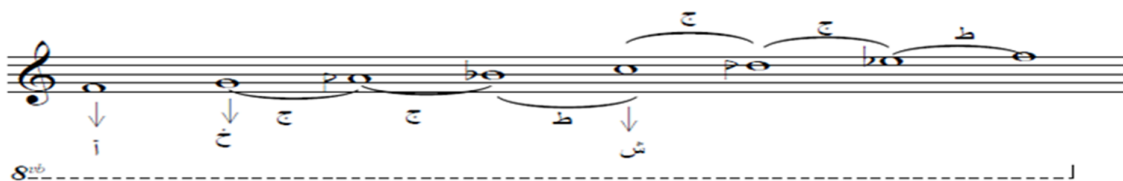
از مقایسه بستر نغمگی بین رهاب و درآمد، درمی یابیم که این دو مد تفاوت زیادی از لحاظ بستر نغمگی ندارند و فقط در رهاب یک درجه به منطقه زیر اضافه شده است (نغمه «لکرن»). آن چیزی که باعث تفاوت مد رهاب از درآمد می شود، تغییر در نقش نغمات و تغییر در سیر نغمگی آن است. در مد رهاب نغمه «لاکرن» شاهد است، یعنی نسبت به شاهد درآمد، درجه دوم بالا تبدیل به شاهد شده است. چون در هر دستگاه، مد درآمد مهمترین مد و شاخصه دستگاه است، از این پس درجه شاهد دیگر مدهای دستگاه را با شاهد درآمد و فاصله ای که با شاهد درآمد دارد، مقایسه خواهیم کرد. همانطور که در شکل بالا آمده است نت فا، نت آغاز و نت سل نت خاتمه مقام هستند (همانند درآمد). تمایز عمده در نقش شاهد است که به نت «لاکرن» تبدیل شده است. پرش از «فا» به «سی بمل» (پرش چهارم درست) نیز به عنوان مشخصه ای مهم در مد رهاب قابل توجه است. مد لاین یا دانگ شور نیز در بستر صوتی مد رهاب نمایان است (مانند شکل بالا). بنابر این زمانی که از درآمد شور و متعلقات آن (پنجه شعری و کرشمه) به گوشه رهاب می رویم، اولین مد لاسیون در دستگاه شور اتفاق می افتد. نمای ملودی در مد رهاب در ردیف میرزا عبدالله به صورت زیر است.



### نمای ملودی در مد رهاب

## 4-1-1 اوج

گوشه اوج سومین مد در دستگاه شور از ردیف میرزا عبدالله است. بستر نغمگی و نقش نغمات در مد اوج بدین صورت است:





در فرود گوشه نغمه که ضربی ملانازی است، درجه پنجم (نت «ر») از حالت کرن به بکار تبدیل می‌شود. این مطلب را نباید نت متغییر تلقی کرد، بلکه فرودی است از شور دوم به شور اول و مدخلی است برای ورود به مد سلمک. در مد سلمک، این درجه (پنجم) دارای نقش متغییر است.

## 6-1-1 سلمک

بستر صوتی و نقش نغمات در مد سلمک در ردیف میرزا عبدالله به شکل زیر است:

همانطور که در شکل بالا ملاحظه می‌شود، سلمک از دو دانگ شور و دشتی (نوا) تشکیل شده است. دانگ شور به واسطه داشتن یک فاصله طنینی برابر با جنس لین است و دانگ دشتی یا همان دانگ نوا به واسطه داشتن دو فاصله طنینی، جنس قوی محسوب می‌شود. بنابراین می‌توان تشکیل مد سلمک را از کنار هم قرار گرفتن اجناس لین و قوی دانست. از لحاظ نقش نغمات باید گفت که نغمه «ر» نقش شاهد را داراست. نغمه «می بمل» نت آغاز است، نغمه «دو» نت ایست و نغمه «سل» نت خاتمه گوشه است. این گوشه دارای یک نت متغیر نیز هست که همان نت (ر) است که در حرکت پایین رونده حدود ربع پرده بم می‌شود و به نت «رکرن» تبدیل می‌شود. با توجه به اینکه نت «ر» نقش شاهد و متغییر را دارد، می‌توان گوشه سلمک در ردیف میرزا عبدالله را شبیه به فضای مدال دشتی دانست.

### نمای ملودی در مد سلمک

البته در مورد نغمه شاهد در مد سلمک در بین موسیقی دانان، اختلاف نظر وجود دارد و عده‌ای نغمه «دو» را نغمه شاهد در سلمک می‌دانند. به عقیده نگارنده، دلیل این اختلاف نظر را باید از مقایسه بین ردیف سازی

و ردیف آوازی پیدا کرد. در ردیف سازی، همانند ردیف میرزا عبدالله و ردیف موسی معروفی، نغمه شاهد در مد سلمک، نغمه «ر» است. ردیف علی اکبر شهنازی فاقد گوشه سلمک است و در ردیف آقا حسینقلی گوشه زیرکش سلمک وجود دارد که از لحاظ مدال شبیه به گوشه سلمک در ردیف میرزا عبدالله است. ردیف آوازی محمود کریمی فاقد گوشه سلمک است. در ردیف عبدالله دوامی که در بین خوانندگان و نوازندگان سازهای کشتی و بادی بیشتر متداول است، گوشه سلمک به شور دوم می‌رود. در نت نویسی ردیف دوامی به قلم فرامرز پایور، مد شور در تنالیت «لا» نوشته شده است و در گوشه سلمک به شور دوم، یعنی به فاصله چهارم درست بالاتر منتقل می‌شود و در تنالیت «ر» قرار می‌گیرد که همین نت «ر» نغمه شاهد است و اگر بخواهیم نسبت به شور «سل» که ردیف میرزا عبدالله در این تنالیت نوشته شده است بسنجیم، شاهد سلمک نت (دو) است. به عقیده نگارنده اختلاف نظر در نغمه شاهد گوشه سلمک، به دلیل تفاوت این گوشه در ردیف سازی و آوازی است.

### 7-1-1 عزال و شور پایین دسته

پنجمین مد در دستگاه شور در ردیف میرزا عبدالله، عزال است. عزال و شور پایین دسته از لحاظ مدال به یکدیگر شبیه هستند. در گوشه های عزال و شور پایین دسته، مد درآمد به یک اکتاو بالاتر منتقل می‌شود و به عبارتی عزال و شور پایین دسته مد انتقالی درآمد در یک اکتاو بالاتر هستند. البته باید دقت داشت که در مدهای انتقالی در ردیف، فواصل بین درجات و فونکسیون (نقش نغمات) بعضی از درجات مهم مانند شاهد تغییری پیدا نمی‌کنند ولی سیر نغمگی تفاوت پیدا می‌کند. در گوشه های درآمد شور، عزال و شور پایین دسته، نغمه «سل» نقش شاهد و ایست را دارد ولی سیر نغمگی آنها با یکدیگر متفاوت است. در ادامه به بستر صوتی گوشه عزال توجه کنید.

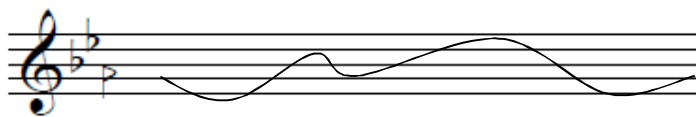
جنس لین-دانگ شور

جنس لین-دانگ شور

همانطور که در بالا مشاهده می‌کنید، گوشه عزال از دو دانگ شور یا دو جنس لین تشکیل شده است.

نغمه «سل» نقش نت‌های آغاز، شاهد، ایست و خاتمه را داراست.

نمای ملودی در گوشه عزال به شکل زیر است:

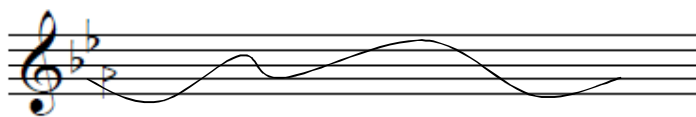


نمای ملودی در عزال

همانطور که گفته شد عزال، مد انتقالی درآمد محسوب می‌شود اما با مقایسه نمای ملودی درآمد و نمای ملودی عزال به تفاوت این دو که در سیر نغمگی آنها نهفته است پی خواهیم برد.



نمای ملودی درآمد



نمای ملودی عزال

از تصویر بالا و مقایسه نمای ملودی بین درآمد و عزال متوجه می‌شویم که با اینکه نت شاهد در هر دو، نت «سل» است و از لحاظ دانگ‌ها یا جنس موجود در دو گوشه یکی هستند (شور یا لین) ولی در اکتاو و سیر نغمگی متفاوت هستند. در مد درآمد، سیر نغمگی بصورت بالارونده شروع می‌شود و حداکثر تا درجه چهارم بالای شاهد که همان نت «دو» است گسترش پیدا می‌کند ولی در گوشه عزال سیر نغمگی در ابتدا بصورت پایین رونده است و در دانگی بم‌تر از دانگ درآمد حرکت می‌کند و پس از آن، سیر بالارونده را در پیش گرفته و تا درجه ششم بالای شاهد (نت «می بم») گسترش پیدا می‌کند. بنابراین می‌توان عزال را مد پنجم در مجموعه شور دانست. به دلیل اینکه در تار و سه تار در شور «سل» سیم بم، «فا» کوک می‌شود، نمی‌توان در منطقه بم دانگ اول درآمد را اجرا کرد، از این روی درآمد شور به طور کامل در یک اکتاو بالاتر و در محدوده صوتی گوشه‌های عزال و شور پایین دسته اجرا می‌شود. گوشه عزال از لحاظ مدال به درآمد خارا از ردیف آوازی شباهت دارد.



## 8-1-1 بزرگ

این گوشه را می‌توان مدی دیگر در مجموعه دستگاه شور در ردیف میرزا عبدالله دانست. بستر صوتی در مد بزرگ به صورت زیر است.

همانگونه که در بالا مشخص است، نغمه «سل» در گوشه بزرگ آغازگر گوشه و هم شاهد گوشه است. نغمه «فا» نت ایست و نغمه «دو» نت خاتمه است. جنس لین یا دانگ شور نیز در تصویر بالا نمایان است. داریوش طلائی مد بزرگ را متشکل از دو دانگ شور و دشتی (نوا) دانسته‌اند (طلائی، الف، ۱۳۷۲: ۴). به عقیده نگارنده، مد بزرگ را می‌توان متشکل از دو دانگ شور و ماهور دانست که مانند شکل بالا در یکدیگر تداخل دارند. با توجه به اینکه گردش ملودی در گوشه بزرگ بیشتر بر روی نت های «می بمل، فا، سل و لابل مل است» (دانگ دوم)، می‌توان گفت که نمود جنس قوی (یا همان دانگ ماهور) در این مد بارزتر است.

با توجه به اینکه در گوشه بزرگ، بستر صوتی، فواصل بین نغمات و نقش نغمات تغییر می‌کند، می‌توان بزرگ را ششمین مد در مجموعه دستگاه شور در ردیف میرزا عبدالله قلمداد کرد. مد گوشه بزرگ از لحاظ فواصل بین درجات و بستر صوتی به شور «دو» شبیه است ولی با توجه به اینکه نغمه «سل» شاهد است، به مد دشتی نیز شبیه است، البته باید دقت داشت که نغمه شاهد در مد دشتی نغمه ای است متغییر که در خلال گوشه، حدود ربع پرده بم می‌شود و به همین دلیل نمی‌توان گوشه بزرگ را در مد دشتی قرار داد چون بزرگ فاقد نغمه متغییر است. پس با توجه به شباهت فواصل گوشه بزرگ با شور «دو» و دشتی «سل» (علامات سرکلید در شور دو و دشتی سل عبارت است از: «سی بمل، می بمل، لابل مل، ر کرن»، می‌توان از این گوشه به عنوان پلی برای انتقال از شور سل به دشتی هم نام «دشتی سل») استفاده کرد. این گوشه و گوشه دوبیتی به فضای مدال گوشه حسینی در ردیف‌های آوازی شباهت دارند.

نمای ملودی در مد بزرگ به صورت زیر است:

## 9-1-1 کوچک

بستر صوتی گوشه کوچک همانند بستر صوتی گوشه بزرگ است ولی به دلیل تغییر در نقش نغمات، می‌توان کوچک را مدی دیگر دانست. در گوشه کوچک، یک نت متغیر دیده می‌شود که نقش فونکسیونل ندارد و فقط دارای جنبه تزئینی است. بستر صوتی گوشه کوچک همانند گوشه بزرگ است ولی نت شاهد تغییر کرده و نغمه «فا» شاهد است. ملودی خط آخر، پاساژی است بالا رونده برای رسیدن به گوشه بعد و نقشی در سیر نغمگی و یا بستر نغمگی گوشه کوچک ندارد. نمای ملودی در مد کوچک به شکل زیر است:

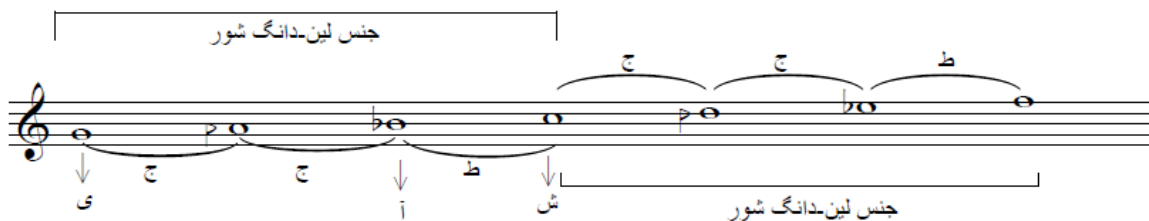


از مقایسه بین نمای ملودی در گوشه‌های بزرگ و کوچک، درمی‌یابیم که سیر نغمگی در این دو گوشه یکسان است و گوشه کوچک در یک درجه پایین‌تر از گوشه بزرگ حرکت می‌کند. گوشه‌های خارا و قجر نیز در ادامه دستگاه شور قرار دارند که فاقد نقش مدلاسیونی در دستگاه هستند و در مد گوشه کوچک قرار می‌گیرند.

در ادامه، شور پایین دسته قرار دارد و همانطور که قبلاً گفته شد این گوشه از لحاظ بستر صوتی و نقش نغمات در مد درآمد است که در یک اکتاو بالاتر اجرا می‌شود. تفاوت شور پایین دسته و عزال در این است که در شور پایین دسته بستر صوتی دقیقاً شبیه درآمد است (البته در یک اکتاو بالاتر) ولی در گوشه عزال یک دانگ شور دیگر در منطقه بم، اضافه می‌گردد. پس از شور پایین دسته گوشه رهاب قرار دارد که همان مد رهاب است که در صفحات قبل شرح داده شد، با این تفاوت که در یک اکتاو بالاتر از آنچه ذکر شد قرار دارد و در واقع رهایی است در شور پایین دسته. در ردیف میرزا عبدالله، پس از رهاب در شور پایین دسته، گوشه های گرایلی و رضوی قرار دارند. گوشه رضوی نقش مدلاسیونی دارد، ولی اکنون از ذکر این گوشه و تحلیل مدال آن صرف نظر می‌کنیم و پس از بررسی مدهای شهناز و قرچه به آن خواهیم پرداخت، به این دلیل که رضوی در شور دوم قرار دارد و نغمه شاهد آن از شاهد شهناز و شاهد قرچه بالاتر است.

## 10-1-1 شهناز

مد شهناز یکی از مهمترین مدها در دستگاه شور است و می‌توان آن را دومین مد مهم بعد از درآمد شور در دستگاه شور دانست. بستر صوتی مد شهناز بدین گونه است:



### بستر صوتی شهناز

مد شهناز از دو جنس به هم پیوسته لین یا دو دانگ شور تشکیل شده است. نغمه «دو» نقش شاهد دارد و نت مشترک هر دو دانگ است. نغمه «سی بمل» نت آغاز و نغمه «سل» نقش خاتمه دارد. نمای ملودی در شهناز به صورت زیر است.



### نمای ملودی در مد شهناز

به مد شهناز نیز همانند مد اوج، شور دوم گفته می‌شود. گوشه‌های اوج و شهناز را می‌توان مد انتقالی درآمد به فاصله چهارم درست بالاتر دانست. به عبارت دیگر توسط این گوشه‌ها از شور «سل» (مقام مادر) به شور «دو» تنالیته‌گردی می‌شود. البته در اینجا نیز باید توجه داشت که سیر نغمگی در هر کدام از گوشه‌های درآمد، اوج و شهناز منحصر به فرد است و با اینکه اوج و شهناز را مد انتقالی از درآمد به فاصله چهارم درست بالاتر به حساب می‌آوریم ولی سیر نغمگی در هر یک از گوشه‌های مذکور متفاوت است. فرهاد فخرالدینی در کتاب تجزیه و تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران در این باره می‌گوید: *بدیهی است نغماتی که در مایه اصلی اجرا گردیده (درآمد) با نغماتی که در مایه جدید (شور دوم) اجرا می‌شوند یکی نیستند و تصور اینکه ملودی‌ها هم عیناً به فاصله چهارم درست بالاتر انتقال پیدا می‌نمایند باطل است و باید توجه داشت که هر گوشه ای دارای آهنگ و ریتم و حالت مخصوص به خود می‌باشد (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۱۸۹).* مد شهناز یک اکتاو بالاتر از مد اوج اجرا می‌شود. در اکثر تصانیف قدیمی که در دستگاه شور ساخته شده است، مد شهناز وجود دارد.

## 11-1-1 قرچه

قرچه مدی دیگر در دستگاه شور است که در شور دوم قرار دارد و در ردیف پس از شهناز قرار دارد. اشل صوتی در مد قرچه به صورت زیر است.



بستر صوتی این مد فراتر از یک اکتاو است. نغمه «دو» آغازگر گوشه و همچنین نقش نت ایست را هم دارد. نغمه «می بمل» نت شاهد مد قرچه است. در واقع شاهد قرچه درجه ششم بالای شاهد درآمد است، یعنی نت شاهد درآمد که نغمه «سل» است و نت شاهد قرچه به فاصله ششم کوچک بالاتر از شاهد درآمد قرار دارد و نت «می بمل» است. می توان شاهد قرچه را درجه سوم شور دوم نیز دانست. در شور دوم، ملودی ها به درجه چهارم بالای شاهد درآمد منتقل می شوند و در نتیجه نغمه «دو» نقش شاهد را در شور دوم دارد. شاهد قرچه را می توان فاصله سوم شور دوم دانست. چون شاهد قرچه نغمه «می بمل» است که نسبت به شاهد شور دوم «نغمه دو» به فاصله سوم کوچک بالاتر قرار گرفته است.

نمای ملودی در قرچه به شکل زیر است:



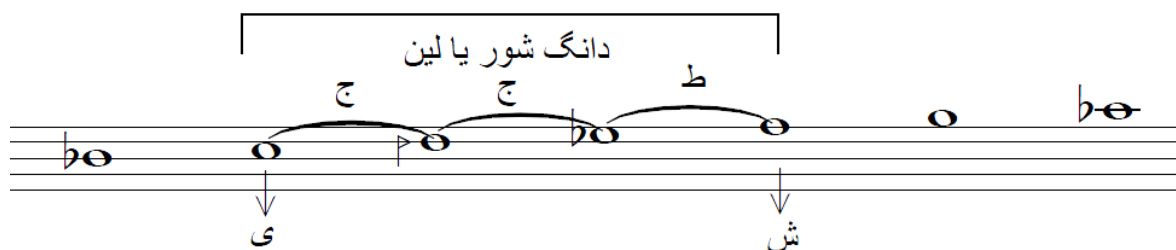
نمای ملودی در قرچه

در آخر مد قرچه، ملودی فرودی به مد مینا (درآمد) وجود دارد که نغمه «لرکن» حدود ربع پرده زیر می شود و از حالت کرن به بکار تغییر می کند و با یک حرکت پایین رونده به مقام مادر رفته و بر روی نغمه «سل» که شاهد درآمد شور است خاتمه پیدا می کند. این جمله فرودی در انتهای گوشه های نغمه در منطقه بم نیز وجود داشت، چون گوشه نغمه نیز ضربی شور دوم در منطقه بم است و برای مراجعت به مقام مینا (درآمد) از این جمله فرودی استفاده کرده است. این جمله می تواند الگویی برای فرود از شور دوم به مقام مادر در بداهه پردازی ها و آهنگسازی ها استفاده شود، مانند شکل زیر:

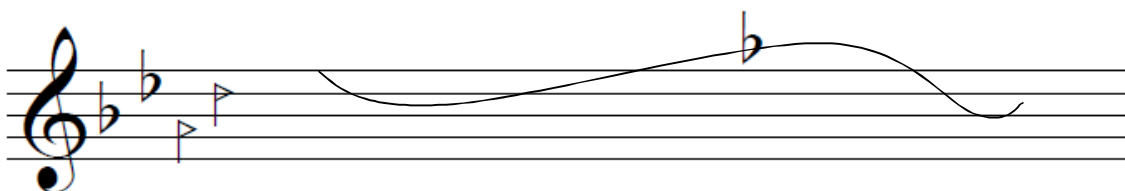


## 12-1-1 رضوی

مد رضوی در ردیف میرزا عبدالله قبل از شهناز آمده است ولی به دلیل شرایط مدال این گوشه که در شور دوم قرار دارد و نغمه شاهد آن نیز بالاتر از شهناز و قرچه است، در اینجا، یعنی پس از مد قرچه مطرح می‌گردد. نغمه شاهد در مد شهناز نت «دو» و نغمه شاهد در مد قرچه نت «می بمل» است. نغمه شاهد در مد رضوی نت «فا» است. اگر فواصل نغمات ذکر شده را نسبت به مقام مادر (درآمد) بررسی کنیم باید بگوییم که شاهد مد شهناز نسبت به شاهد درآمد، فاصله یازدهم درست است یا ساده شده آن که همان چهارم درست می‌باشد. همچنین شاهد قرچه نسبت به شاهد درآمد، فاصله سیزدهم کوچک یا ساده شده آن که ششم کوچک است. مد رضوی در ردیف میرزا عبدالله با ریتم کرشمه معرفی شده است. بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد رضوی به قرار زیر است:

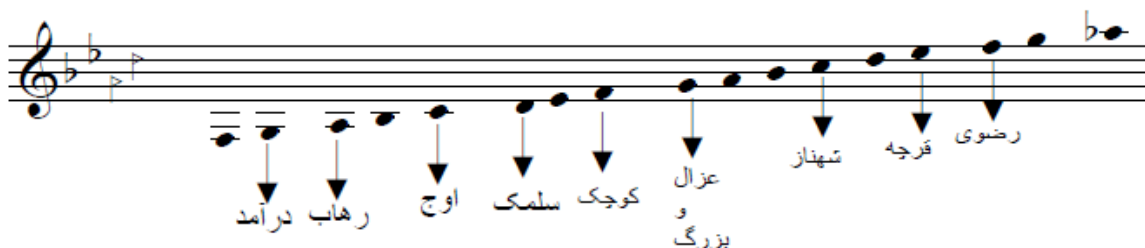


در درون بستر صوتی مد رضوی یک دانگ شور یا لین مشهود است. نغمه «فا» شاهد است و نغمه «دو» ایست مد رضوی است. بستر صوتی دو مد رضوی و بزرگ (حسینی) به هم شباهت دارند، با این تفاوت که مد رضوی در ردیف میرزا عبدالله در یک اکتاو بالاتر از مد بزرگ اجرا می‌شود. همچنین از دیگر تفاوت‌های این دو مد در نغمه شاهد آنها است که نغمه شاهد در رضوی «فا» و نغمه شاهد در بزرگ یا همان حسینی «سل» است. نمای ملودی در گوشه رضوی به صورت زیر است:



در مد رضوی زیرترین نغمه، «لابمل» است. با توجه به مطالبی که در بالا مطرح شد، مشخص می‌شود که دستگاه شور در ردیف میرزا عبدالله متشکل از ۱۰ مد است که با یک ارتباط منطقی پشت سر هم ردیف

شده‌اند (به اشتثنای رضوی که شاید دلیل آن ایجاد تنوع در سلسله مراتب درجات شاهد در ردیف باشد) و با اجرای دستگاه شور، مدگردی های متعددی اتفاق می افتد. مدهای مطروحه در دستگاه شور عبارتند از: درآمد، رهاب، اوج، سلمک، عزال، بزرگ، کوچک، شهناز، قرچه و رضوی. در زیر اشل صوتی دستگاه شور و نغمات شاهد مقام های موجود در دستگاه، عنوان شده است:



بستر صوتی و نقش نغمات شاهد در دستگاه شور

## 2-1 بررسی مدال آواز ابوعطا

آواز ابوعطا با نام های دستان العرب، دستارالعرب و ابویتام نیز شناخته می شود. فرهاد فخرالدینی درباره این آواز چنین می نویسد:

به طوری که گفته شد آواز ابوعطا را دستان عرب نیز می گویند و هر دو اسم آن این فکر را در ذهن متبادر می سازد که این آواز در اصل متعلق به عرب بوده است. ولی باید توجه داشت که آنچه به نام آواز ابوعطا توسط استادان موسیقی ایرانی اجرا می شود کاملاً با روحیه و احساس مردم ایران سازگار بوده و با لحجه خاص موسیقی ایرانی عرضه می شود و بعلاوه ترتیب درآمد و گوشه های آن بنا به ذوق و سلیقه استادان ردیف موسیقی ایران تنظیم گردیده... (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۲۰۵).

اکنون به بررسی مقام های موجود در مایه ابوعطا در ردیف میرزا عبدالله پرداخته و به جستجوی اجناس در آنها خواهیم پرداخت:

### 1-2-1 درآمد ابوعطا

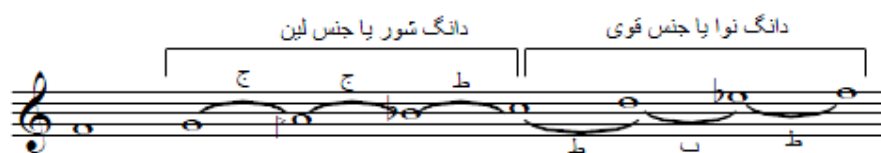
درآمد ابوعطا اولین و مهمترین مقام در آواز ابوعطا است و مانند تمامی دستگاه ها و آوازهای ردیف، مَهر و شناسه مجموعه پیش رو (ابوعطا) است.

توجه ۱: لازم به ذکر است که در ردیف سازی، تمامی متعلقات دستگاه شور، از یک اکتاو بالاتر از دستگاه مادر (شور) اجرا می‌شوند.

توجه ۲: نقش نغمات از قبیل نغمات شاهد، ایست، متغییر و خاتمه نسبت به شاهد درآمد مقام مادر (درآمد شور با نغمه شاهد «سل») سنجیده می‌شود.

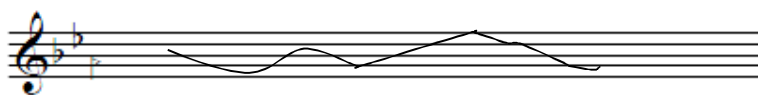
در مورد نقش نغمات در درآمد ابوعطا در بین صاحب‌نظران اختلاف نظر وجود دارد. داریوش طلایی و هومان اسعدی، درآمد ابوعطا را دارای دو نغمه شاهد می‌دانند. درجات دوم و چهارم («لاکرن» و «دو»). (طلایی، پ، ۱۳۹۴: ۲۵) (پورتراپ، علیزاده، افتاده، اسعدی، بیانی، فاطمی، ۱۳۸۶: ۴۹).

ولی علینقی وزیری و فرهاد فخرالدینی، فقط درجه چهارم «دو» را شاهد دانسته و درجه دوم «لاکرن» را ایست می‌دانند (وزیری، ۱۳۱۳: ۱۱۱، ۱۱۲)، (فخرالدینی، ۲۰۱۳: ۶). در ردیف میرزا عبدالله بعد از گوشه درآمد، گوشه سیخی آمده است که در ادامه درآمد است و از لحاظ مدال تکمیل کننده اشل صوتی درآمد است. بستر صوتی در درآمد ابوعطا به صورت زیر است:



بستر صوتی درآمد ابوعطا

از فواصل بالا نتیجه می‌گیریم که درآمد ابوعطا متشکل از یک دانگ شور و یک دانگ نوا است، به عبارت دیگر دانگ اول در درآمد ابوعطا از جنس لین و دانگ دوم از جنس قوی است. نمای ملودی در درآمد ابوعطا به صورت زیر است:

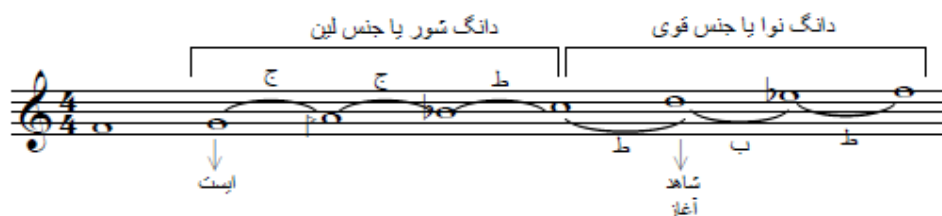


نمای ملودی در درآمد ابوعطا

## 1-2-2 حجاز

مد حجاز پس از درآمد، دومین مد مهم در مایه ابوعطا است. در سنت موسیقی ایرانی، یک اجرا از لحاظ مدال غالباً به صورت دو قسمتی انجام می‌شود. مثلاً در بسیاری از تکنوازی‌ها یا بداهه پردازی‌ها و یا قطعات از قبل آهنگسازی شده در فرم‌ها و گونه‌های پیش درآمد، رنگ، چهارمضراب و تصنیف، شاهد دو قسمت مدال هستیم. به عنوان مثال در شور این دو قسمت غالباً درآمد و شهنواز هستند. در ابوعطا نیز قسمت اول درآمد و

قسمت دوم حجاز است. حجاز در سیستم مقامات ترکی-عربی، یکی از مهمترین مقامات بوده که از ترکیه تا مراکش بسیار اجرا می‌شود (هرمز فرهنگ، ۱۳۸۰: ۶۷). این مقام در مناجات‌ها و قرائت قرآن نیز کاربرد فراوان دارد. در مقام حجاز درجه پنجم بالا «ر بکار» شاهد است. باید دقت داشت که این نغمه، بکار است و بر خلاف دستگاه مادر (دستگاه شور) که غالباً درجه پنجم بالا کرن است و با شاهد درآمد فاصله پنجم کم درست تشکیل می‌دهد متفاوت است. در حجاز این نغمه بکار است و با شاهد درآمد شور (مقام مادر) فاصله پنجم درست دارد. همین مساله می‌تواند کلیدی باشد در تمایز بین درآمد دشتی و حجاز، چون در درآمد دشتی نیز درجه پنجم بالا شاهد است، و همین نغمه متغیر است و در حرکت پایین رونده ربع پرده بم شده و از حالت بکار به کرن تغییر می‌کند ولی در مقام حجاز این اتفاق نمی‌افتد و نغمه «ر» که شاهد هم هست، متغیر نیست و همیشه بکار است. نغمه ایست در مقام حجاز، «سل» است که برابر با شاهد و ایست مقام مادر (درآمد شور) است. بستر صوتی حجاز به صورت زیر است:



بستر صوتی حجاز

با توجه به فواصل بالا درمی‌یابیم که بستر صوتی حجاز همانند درآمد ابوعطا است و تفاوت این دو مقام در نقش نغمات و سیر نغمگی آنهاست. سیر نغمگی در مقام حجاز به شکل زیر است:



نمای ملودی در مد حجاز

### 3-2-1 اوج حجاز

مقام دیگری که در مایه ابوعطا وجود دارد و حاوی جنس لاین است، اوج حجاز است. در اوج حجاز به دلیل تغییر در نت شاهد و همچنین وجود نت متغیر، مدگردی دیگری در مایه ابوعطا اتفاق می‌افتد. حرکت ملودی در اوج حجاز بالارونده بوده و ملودی تمایل به نغمه «سل» دارد. بنابراین نغمه «سل» شاهد است. نغمه «می» متغیر است که در حرکت بالارونده ربع پرده بالا رفته و از حالت بم به کرن تغییر پیدا می‌کند و در حرکت پایین رونده مجدداً به حالت قبلی باز می‌گردد و دلیل آن، تمایل به حل شدن بر روی فونکسیون شاهد در

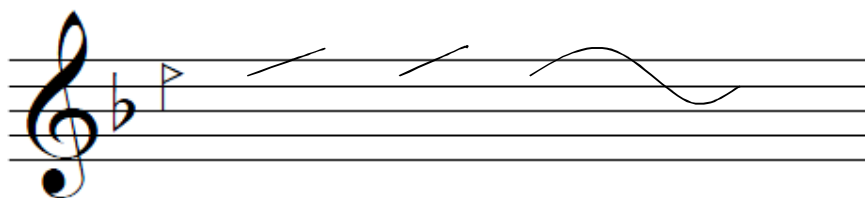


حرکت بالارونده و همچنین تمایل به حل شدن بر روی فونکسیون ایست در حرکت پایین رونده است. نت «ر» نغمه ایست است که همان شاهد حجاز است. بستر صوتی در اوج حجاز به صورت زیر است.



بستر صوتی اوج حجاز

نمای ملودی در اوج حجاز به شکل زیر است:



در ادامه، گوشه‌های بسته‌نگار و چهارپاره قرار دارند که جزو گوشه‌های ریتمیک می‌باشند و دارای شخصیت مدال مستقل نیستند و در فضای مدال حجاز و اوج حجاز هستند. گوشه‌گیری نیز از متعلقات آواز ابوعطا است که در مد حجاز است و جایگاه مدلاسیون ندارد. بعضی از صاحب‌نظران گوشه‌های غم‌انگیز و گیلکی را هم در مجموعه ابوعطا طبقه‌بندی می‌کنند و عده‌ای دیگر آنها را در آواز دشتی جای می‌دهند. فضای مدال گوشه‌های غم‌انگیز و گیلکی به فضای مدال دشتی بسیار نزدیک است و چنانچه در آواز ابوعطا اجرا شوند، مدگردی دیگری در آواز ابوعطا اتفاق می‌افتد.

### 3-1 بررسی مدال آواز بیات ترک

بیات ترک به بیات زند نیز نامیده می‌شود. هرمز فرهنگ در مورد ریشه جغرافیایی آواز بیات ترک می‌نویسد:

واژه ترک به معنای ترک‌های ترکستان-آذربایجان و یا ترکیه معطوف نمی‌شود. بعضی‌ها بر این باورند که بیشتر آوازهای قبایل ترک جنوب ایران، خصوصاً قشقایی، در این مقام است و واژه ترک مربوط به آنها است. در حقیقت این دستگاه با نام بیات زند نیز شناخته شده است که بر قبایل زند(همچنین از قبایل ترک) منطقه فارس دلالت دارد. (فرهت، ۱۳۸۰: ۷۷)

ژان دورینگ در مورد بیات ترک می‌نویسد:

این مایه ویژه ی سنت ایرانی و آذری است و با وجود نشانه مشترک زیادی که با ماهور دارد، جزو دستگاه شور است و گوشه های آن نیز در دستگاه شور پایان می یابند. در گذشته آن را بیات زند می نامیدند و در ردیف آذربایجان به بیات قاجار بسیار نزدیک است (دورینگ، ۱۳۷۰: ۴۰)

مایه بیات ترک در طبقه بندی ردیف موسیقی ایرانی، جزو متعلقات دستگاه شور طبقه بندی شده است، ولی نسبت به ابوعطا و دشتی از تعلق کمتری به شور برخوردار است و دارای اشتراکاتی با دستگاه ماهور است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت. در مدهای مجموعه ی بیات ترک، الگوی فرودی به شور کمتر وجود دارد و فقط گوشه های پایانی مجموعه ی بیات ترک به شور فرود می کنند، در صورتی که در آواز ابوعطا، تمامی مدهای موجود در مجموعه، به شور فرود می کنند.

### 1-3-1 درآمد بیات ترک

درآمد بیات ترک نیز مانند تمامی درآمدها در ردیف، مهمترین مقام در آواز مربرطه است و به نوعی مَهر و شناسه مجموعه است. در ردیف میرزا عبدالله چند درآمد وجود دارد که از لحاظ مدال تفاوتی با یکدیگر ندارند. در ادامه زیر به بستر صوتی و نقش نغمات در درآمد بیات ترک توجه کنید:

در آوانگاری که از درآمد اول بیات ترک دیدیم، نت های «می بمل» و «فا» در منطقه صوتی بالا وجود ندارند ولی در اشل صوتی که از مد بیات ترک در ادامه آن آورده ایم، این دو نغمه حضور دارند و دلیل آن، وجود این دو نت در درآمد دوم و درآمد سوم بیات ترک در ردیف میرزا عبدالله است که علاقه مندان می توانند با مراجعه به نت نگاری ردیف میرزا عبدالله آنها را بیابند. نغمه شاهد در درآمد بیات ترک، درجه سوم بالا (نسبت به شاهد شور) است که در اینجا نغمه «سی بمل» است. نغمه فا نیز نقش آغاز و ایست دارد. خاتمه نهایی بر روی همان نت شاهد یعنی «سی بمل» انجام می شود و به دلیل کم اهمیتی نغمه «سل» و عدم فرود روی آن، ارتباط خاصی بین درآمد بیات ترک و مد شور احساس نمی شود. با توجه به دانگ هایی که در بستر صوتی درآمد بیات ترک در تصویر قبلی نشان داده شده است، سه دانگ مشهود است. یک دانگ همان دانگ شور یا جنس لین است که گستردگی آن از نغمه «سل» تا نغمه «دو» است. چنانچه درآمد بیات ترک را متعلق به شور بدانیم، پذیرش

این دانگ امکانپذیر است. اما با نگاهی دیگر، می‌توان دو دانگ دیگر را هم در بستر صوتی درآمد بیات ترک پیدا کرد. دانگ اول که از «فا» (نغمه ایست و آغاز) شروع شده و تا «سی بمل» (نغمه شاهد) ادامه دارد، دارای فواصل طنینی، مجنب، مجنب است که به علت داشتن یک فاصله طنینی، از انواع جنس لین است. این دانگ در موسیقی قدیم ایران به دانگ راست معروف بوده است (سالک، ۱۳۸۸، ج ۲، ۱۰۴). دانگ دوم از نغمه «سی - بمل» (نغمه شاهد) شروع شده و تا نغمه «می بمل» ادامه پیدا می‌کند و دارای فواصل طنینی، طنینی، بقیه است که به دلیل دارا بودن دو فاصله طنینی، از انواع جنس قوی محسوب می‌شود. داریوش طلائی بر این دانگ نام ماهور نهاده‌اند که دلیل آن وجود پررنگ این دانگ در مایه ماهور است (طلائی، الف، ۱۳۷۲، ۲۳). با توجه به حضور دانگ ماهور در درآمد بیات ترک و همچنین وجود گوشه‌های تقریباً مشترک در دستگاه ماهور و آواز بیات ترک مانند خسروانی، فیلی و شکسته، می‌توان قرابتی بین بیات ترک و ماهور احساس کرد. سلمان سالک در مورد بیات ترک و حضور دانگ راست در این مقام می‌نویسد:

بیات ترک را نباید جزو دستگاه شور دانست. علت آن است که مقام راست با ابعاد دانگ (ط ج ج) به نوعی از میان دستگاه‌ها حذف شده و در عوض بخش اعظم آن در دستگاه شور و قسمتی در سه‌گاه، ماهور، راست پنج‌گاه و کمایش در نوا و همایون پخش گردیده است. این قضیه باعث شده تا افشاری و بیات ترک جزئی از دستگاه شور شوند و رهاب بلا تکلیف در هر دستگاهی نمایان شود، بی آنکه مشخص باشد به کدامیک تعلق دارد. در هر صورت بیات ترک و افشاری را می‌توان متعلق به دستگاه دیگری به نام راست دانست که جای آن در موسیقی دستگاهی خالی است (سالک، ۱۳۸۸، ج ۲، ۱۱۸، ۱۱۹).

### 1-3-2 دوگاه

در بین صاحب‌نظران دو دیدگاه متفاوت نسبت به این گوشه وجود دارد. عده ای دوگاه را مدی متفاوت از درآمد بیات ترک می‌دانند و عده ای دیگر آن را در همان فضای مدال درآمد تلقی می‌کنند. ژان دورینگ، فرهاد فخرالدینی و سلمان سالک، دوگاه را گوشه‌ای در مجموعه بیات ترک ولی در فضای مدال شور می‌دانند با نغمه شاهد «سل» (دورینگ، ۱۳۷۰: ۴۰)، (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۲۳۵)، (سالک، ۱۳۸۹: ۱۱۹). ولی هرگز فرهنگ گوشه دوگاه را در همان مد درآمد می‌داند و شخصیت مدالی متفاوت از درآمد برای آن قائل نیست (فرهت، ۱۳۸۰: ۷۹). به عقیده نگارنده، دلیل این اختلاف نظر در تفاوت مدال روایت‌های گوشه دوگاه در ردیف‌های مختلف است. در ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند، گوشه دوگاه در مد درآمد بیات ترک است ولی در ردیف‌های محمود کریمی، عبدالله دوامی و موسی معروفی گوشه دوگاه به مد شور نزدیک است. در آوانگاری گوشه دوگاه از ردیف میرزا عبدالله، دو نغمه «سی بمل» و «فا» از اهمیت بیشتری برخوردارند و نغمه «سل» (شاهد شور) نقش پررنگی ندارد. در اینجا نغمه «سی بمل» شاهد است و نغمه «فا» نقش آغاز و

ایست دارد، دقیقا شبیه به درآمد بیات ترک. گوشه دوگاه در ردیف میرزاعبدالله در همان مد درآمد است و فاقد نقش مدلاسیونی است.

مایه بیات ترک در ردیف محمود کریمی که به قلم محمد تقی مسعودیه نت‌نگاری شده است، در بیات ترک «فا» (شاهد) و از مبنای شور «ر» است. با توجه به نت‌نگاری گوشه دوگاه، شاهد «ر» مشهود است و می‌توان نتیجه گرفت که گوشه دوگاه در ردیف محمود کریمی در فضای مدال شور است و به این طریق مدگردی از بیات ترک به شور اتفاق افتاده است و همچنین تعلق بیات ترک به شور نشان داده شده است.

مایه بیات ترک در ردیف عبدالله دوامی که به قلم فرامرز پایور نت‌نگاری شده است، در بیات ترک «دو» (شاهد) و از مبنای شور «لا» است. در تصویر بالا که بیانگر گوشه دوگاه از ردیف عبدالله دوامی است، شاهد «لا» مشهود است و بنابراین در ردیف دوامی نیز دوگاه در فضای مدال شور است.

موسی معروفی بیات ترک را در تنالیت «فا» (شاهد) و از مبنای شور «ر» تصنیف کرده است. در این روایت از دوگاه، نقش پر رنگ نغمه «ر» که شاهد شور است هویدا است. بنابراین در ردیف موسی معروفی نیز، گوشه دوگاه در فضای مد شور است و به وسیله این گوشه، اولین مدگردی در مجموعه بیات ترک اتفاق می‌افتد.

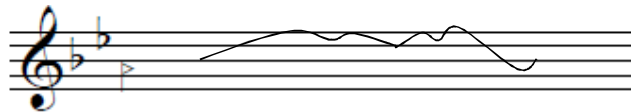
### 3-3-1 فیلی

مد دیگری که در مجموعه بیات ترک دارای شخصیت مدال است، مد فیلی است. مد فیلی فاقد جنس کین است و از جنس قوی تشکیل شده است. در دستگاه ماهور نیز گوشه ای با نام فیلی وجود دارد که به فیلی در بیات ترک بسیار شبیه است. در هر دو گوشه‌ی فیلی که در ماهور و بیات ترک وجود دارند، نغمه شاهد، فاصله پنجم درست با شاهد درآمد دارد. روند حرکت ملودی نیز در هر دو مشابه است و از لحاظ فواصل بین درجات، اندک تفاوتی با یکدیگر دارند و آن تفاوت فقط در فرود گوشه نمود دارد. بستر صوتی گوشه فیلی در بیات ترک به شکل زیر است:

جنس قوی یا دانگ ماهور

مد فیلی در بیات ترک

در فیلی نغمه‌ی «فا» شاهد است و نغمه‌ی «سی بمل» که شاهد درآمد است، در اینجا نقش آغاز، ایست و خاتمه دارد. نمای ملودی در فیلی به قرار ذیل است:



### 4-3-1 شکسته

گوشه شکسته مدی دیگر در مجموعه بیات ترک است. در مد شکسته، همانند مد فیلی، نغمه «فا» شاهد است، ولی فواصل بین درجات آن متفاوت است. در مد شکسته، نغمه «ر» حدود ربع پرده بم شده و از حالت بکار به حالت کرن تغییر می‌کند. در دستگاه ماهور نیز مد شکسته وجود دارد و در آنجا نیز نغمه شاهد درجه پنجم بالا (نسبت به شاهد درآمد) است و درجه سوم بالا (نسبت به شاهد درآمد) ربع پرده بم شده است. مد شکسته در مجموعه‌های بیات ترک و ماهور به یکدیگر بسیار شبیه هستند و فقط در فرود به مقام مادر (درآمد) اندکی با یکدیگر تفاوت دارند. بستر صوتی مد شکسته در مجموعه بیات ترک به صورت زیر است.



بستر صوتی مد شکسته

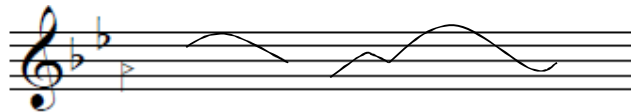
با توجه به بستر صوتی مد شکسته، وجود جنس لین در آن مشهود است. البته با توجه به فواصل (ط ج ج ط) می‌توان وجود فواصل مقام راست در موسیقی قدیم ایران را هم در این مد مشاهده کرد ولی ارتباط مدال مقام شکسته و مقام راست، نیاز به پژوهش بیشتری دارد. فرود مد شکسته در مجموعه بیات ترک به درآمد بیات ترک است و چنانچه همین مد در ماهور اجرا شود، فرود آن مسلماً در مد درآمد ماهور خواهد بود. روند حرکت ملودی در مد شکسته به صورت زیر است:



### 1-3-5 مهربانی و جامه دران

به عقیده نگارنده دو گوشه مهربانی و جامه دران در فضای مدال مشترکی هستند. بستر صوتی و نقش نغمات در گوشه‌های مهربانی و جامه دران به قرار زیر است.

شاهد در مهربانی و جامه دران، نغمه «ر» است و «سی بمل» نقش ایست و خاتمه دارد. این دو گوشه از دو دانگ تشکیل شده‌اند که دانگ اول شور است و به دلیل داشتن یک فاصله طینینی از جنس لین است و دانگ دوم، دانگ نوا است که با داشتن دو فاصله طینینی، از جنس قوی محسوب می‌شود. با توجه به تغییر در نقش نغماتی که در این دو گوشه اتفاق افتاده است، می‌توان نتیجه گرفت که مدگردی دیگری در مجموعه بیات ترک اتفاق افتاده است. روند ملودی در مهربانی و جامه دران به شکل زیر است:



گوشه های مهدی ضرابی، روح الارواح و قطار نیز در مجموعه بیات ترک وجود دارند که چون شاهد آنها نغمه «سی بمل» است، باعث تداعی فضای مدال در آمد بیات ترک می‌شوند. البته باید توجه داشت که هر یک از این گوشه ها با ملودی تیب خاص خود، تفاوت‌هایی با درآمد دارند ولی این تفاوت‌ها به اندازه ای نیست که بتوان مد دیگری و به طبع آن مدلاسیون در مجموعه بیات ترک استنباط کرد. در گوشه روح الارواح نغمه «لا کرن» نقش ایست دارد و خاتمه آن با خاتمه مقام شور مادر «نغمه سل» است.

## 4-1 بررسی مدال آواز افشاری

مجموعه افشاری در ردیف موسیقی ملی ایران، جزو تعلقات دستگاه شور طبقه بندی شده است و آوازی در دستگاه شور محسوب می‌شود. البته عده‌ای از صاحب‌نظران معتقد به استقلال این آواز از شور هستند. هرگز فرهنگ در این باره نوشته است:

*افشاری نیز مانند بیات ترک، مشخصه‌های مقامی داشته که با شور متفاوت است. هر چند گوشه‌های آخر افشاری، به مقام شور مدگردی می‌کنند و ممکن است پایان دستگاه، به شور خاتمه یابد. بدون شک بر این اساس است که مرسوم، افشاری به عنوان منظومه‌ی شور به شمار می‌آید (فرهت، ۱۳۸۰: ۸۳).*

علی‌نقی وزیری در این باره نوشته:

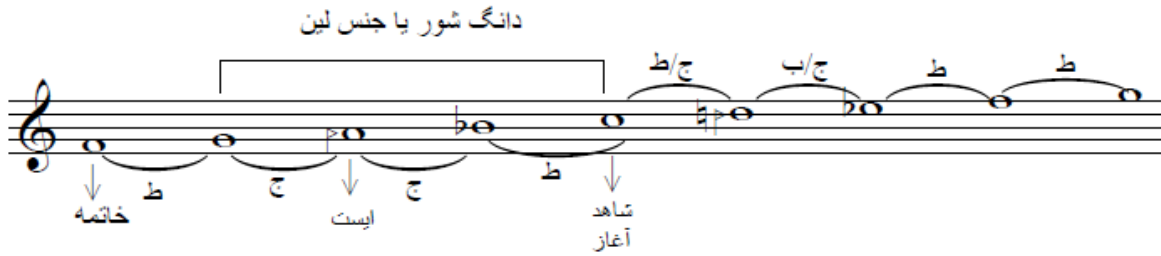
*معمولاً نغمه افشار جزو شور است چنانکه ما هم طبق عرف عمومی در شور ذکر می‌نمائیم ولی عقیده شخصی ما آن است که افشار خود دستگاه جداگانه‌ای باید بشود، یا جزو سه‌گانه محسوب گردد، زیرا گام آن با گام شور متفاوت است (وزیری، ۱۳۱۳: ۱۱۵).*

در اجراهای قدیمی‌تر از افشاری، قطعه موسیقی با فرودی به شور پایان می‌پذیرفته ولی امروزه قطعاتی در افشاری ساخته شده‌اند که پایانی به شور ندارند و در همان فضای مدال افشاری فرود می‌کنند. همین مورد نشانگر زنده بودن و پویایی و عدم جمود موسیقی ایرانی است و همانند گذشته تا به امروز که این موسیقی با تغییراتی از قبیل گذار از نظام مقامی به نظام ردیف دستگاهی پویایی خود را حفظ کرده است، اکنون نیز با تغییراتی از این دست، خود را از موزه‌ای شدن حفظ می‌کند.

اولین مد در مایه افشاری همانند سایر دستگاه‌ها و آوازهای ردیف، مد درآمد است. در ادامه به بررسی مدال درآمد افشاری خواهیم پرداخت.

### 1-4-1 درآمد

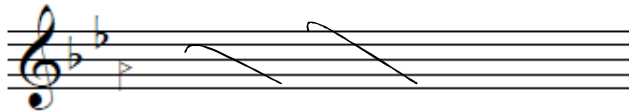
نغمه شاهد در درآمد افشاری نسبت به نغمه شاهد درآمد شور، فاصله چهارم درست دارد. نت شاهد درآمد افشاری نغمه «دو» است (با توجه به مقام مادر که شور «سل» است). همین نت شاهد، دارای نقش آغاز نیز هست. درآمد افشاری دارای نت متغیر است. نت «ر» یعنی درجه پنجم نسبت به مقام مادر (درآمد شور) یا به عبارت دیگر درجه دوم بالا نسبت به شاهد درآمد افشاری، نت متغیر است.



بستر صوتی درآمد افشاری

در درآمد افشاری، ملودی غالباً با نغمه شاهد («دو») آغاز شده و پس از اشاره به نت متغیر «کرن»، حرکت پایین‌رونده را آغاز کرده و در دانگ اول حرکت می‌کند. نت ایست، «لاکرن» است و پس از اندکی مکث بر روی این نت، بدون استفاده از نت «سل»، بر روی «فا» خاتمه پیدا می‌کند و این حرکت پایین‌رونده به فاصله سوم نیم بزرگ از نت «لاکرن» به نت «فا» را می‌توان حرکت شاخص افشاری به حساب آورد. دانگ دوم درآمد افشاری فضای مد قرایی را تدایی می‌کند که در ادامه به آن خواهیم پرداخت. وضعیت نت متغیر در درآمد افشاری بدین صورت است که وقتی ملودی از نت شاهد، خیزشی به درجه بالاتر از خود داشته و پس از آن به سمت دانگ اول گردش کند، نت متغیر در وضعیت بم خود یعنی در حالت کرن قرار می‌گیرد و وقتی ملودی به سمت دانگ دوم حرکت می‌کند، در حالت بکار قرار می‌گیرد.

در بعضی از روایات ردیف موسیقی ایرانی، نت شاهد در درآمد افشاری هم به صورت بکار و هم به حالت بمل وجود دارد (درآمد افشاری در ردیف موسی معروفی و آقا حسینقلی). گرچه نت شاهد نیم پرده کروماتیک پایین آمده است ولی نباید آن را نت متغیر به حساب آورد زیرا این تغییر در همه ردیف‌ها عمومیت ندارد (فخرالدینی، ۱۳۹۲، ۲۱۳). در قطعات آهنگسازی شده و همچنین در بداهه‌پردازی‌های مایه افشاری نیز این مطلب به ندرت دیده می‌شود. در اجرای افشاری تزئینی بر روی نت «سی بمل» انجام می‌شود که شامل تریل بمل یا کرن است که تا حدودی شباهت به مورد مذکور دارد، چون درجه بالاتر از «سی بمل» همان نت شاهد است که بدین صورت بم‌تر اجرا می‌شود. نمای ملودی در درآمد افشاری به شکل زیر است:

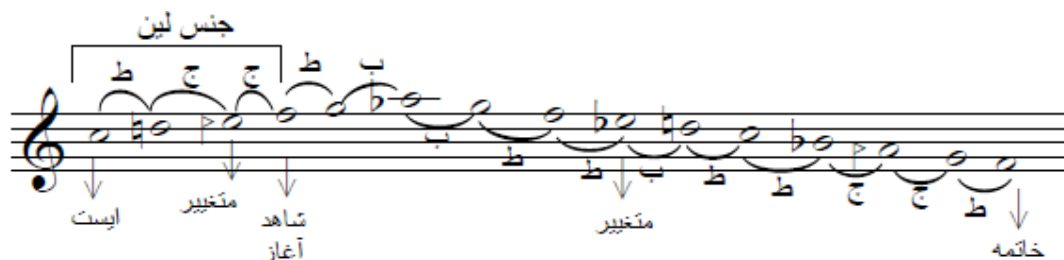


### 1-4-2 عراق

در ردیف میرزا عبدالله، پس از درآمد، به مد عراق مدگردی می‌شود. نت شاهد در گوشه عراق افشاری، نغمه «فا» در اکتاو بالا است که با نت شاهد در درآمد افشاری فاصله چهارم درست و با شاهد درآمد شور فاصله هفتم کوچک دارد. نغمه ایست در عراق افشاری، نت «دو» است که مطابق با شاهد مد قبل یعنی



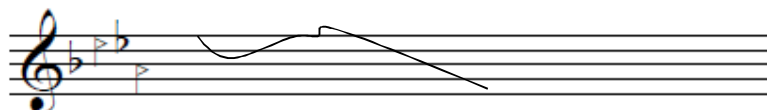
مطابق با شاهد درآمد افشاری است. در عراق، نت متغییر نغمه‌ی «می» است (نغمه زیر شاهد عراق) که در حرکت بالارونده، جهت حل روی شاهد، حدود ربع پرده بالا رفته و از حالت بمل به کرن تغییر پیدامی‌کند و در حالت فرودی، مجدداً ربع پرده بم شده و به حالت بمل باز می‌گردد. بستر صوتی، نقش نغمات و فواصل بین درجات در مقام عراق افشاری به صورت زیر است.



بستر صوتی عراق افشاری

در بالا بستر صوتی عراق افشاری را ملاحظه می‌کنید. با توجه به اینکه نت متغییر «می» در حالت بالارونده حدود ربع پرده بالا می‌رود و در حالت پایین‌رونده به وضعیت قبلی باز می‌گردد، بستر صوتی عراق به صورت بالا رونده و پایین رونده نمایش داده شده است. این گوشه بر نت خاتمه درآمد که همان نغمه فا در اکتاو پایین است فرود می‌آید.

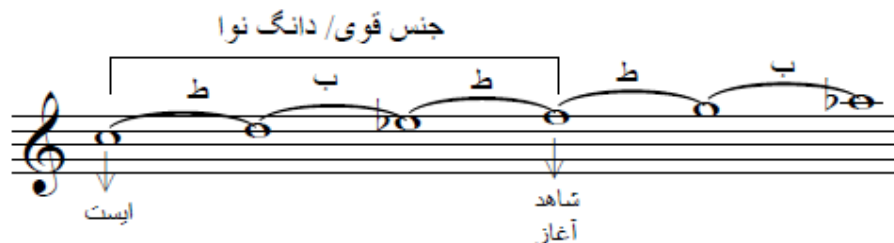
روند ملودی در مد عراق افشاری به صورت زیر است:



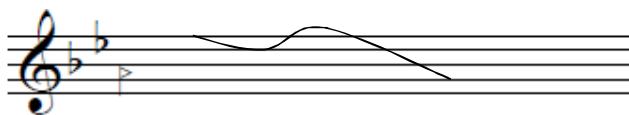
### 1-4-3 قرایی

مقام قرایی در روایات مختلف از ردیف موسیقی ایرانی، در آوازهای متفاوتی از دستگاه شور طبقه‌بندی شده است. داریوش طلایی قرایی را در افشاری (طلایی، ب، ۱۳۹۴، ۱۵۸) و ژان دورینگ، آن را در بیات کرد قرار داده است (دورینگ، ۱۳۸۵، ۹۹). در قرایی همانند عراق افشاری، نغمه فا در اکتاو بالا، شاهد است. از لحاظ بستر صوتی هم این دو مد با یکدیگر برابرند. آن چیزهایی که قرایی را متفاوت از عراق می‌کند، یکی عدم وجود نت متغییر است. در قرایی نغمه «می» همواره بمل است (البته در بعضی روایات دارای متغییر است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت). از دیگر تفاوت‌های قرایی و عراق در این است که ملودی تپ در عراق بالا

رونده است و ملودی حرکت بالارونده به سمت نغمه شاهد دارد و از همین روی است که نغمه «می» در عراق (نغمه زیر شاهد) که نقشِ نتِ محسوس را دارد، جهت حل روی شاهد حدود ربع پرده زیر می‌شود. در قرایی ملودی مدل به صورتِ پایین رونده است و ملودی از درجه شاهد که همان نغمه «فا» است به سمت پایین حرکت می‌کند و در نتیجه نغمه «می» به صورت بمل باقی می‌ماند. در قرایی نت ایست همانند عراق، نغمه «دو» است و نغمه خاتمه مانند مدهای درآمد افشاری و عراق، نغمه «فا» در اکتاو بم است. در شکل زیر به بستر صوتی، نقش نغمات و فاصله بین درجات در مد قرایی توجه کنید.



همانطور که در بستر صوتی بالا مشاهده می‌شود، مد قرایی فاقد جنس لین است و دارای جنس قوی است. روند ملودی در مد قرایی به صورت زیر است:



تفاوت‌های فواصل بین درجات، در روایات و آوانگاری‌های آواز افشاری:

در روایات و آوانگاری‌های آواز افشاری در ردیف موسیقی ایرانی، شاهد تفاوت‌هایی در فواصل بین درجات هستیم که در زیر به پاره‌ای از آنها اشاره می‌شود:

۱) در مد عراق، فاصله بین نت زیرشاهد و شاهد (فاصله بین نغمات «می» و «فا») در روایات و آوانگاری‌های مختلف به صورت زیر است:

۱-۱) حسین علیزاده: بالارونده = بقیه / پایین رونده = طینی

۱-۲) عبدالله دوامی، آوانگاری فرامرز پایور: بالارونده = بقیه / پایین رونده = طینی

۱-۳) داریوش طلایی: بالارونده = مجنب، / پایین رونده = طینی

۱-۴) ژان دورینگ: بالارونده = بقیه / پایین رونده = طینی

۲) در مقام قرایی فاصله بین نت زیرشاهد و شاهد (فاصله بین نغمات «می» و «فا») در روایات و آوانگاری های مختلف به صورت زیر است:

۲-۱) محمود کریمی، آوانگاری محمد تقی مسعودیه: بالارونده = مجنب، / پایین رونده = طنینی

۲-۲) داریوش طلایی: بالا رونده = طنینی / پایین رونده = طنینی

۲-۳) عبدالله دوامی، آوانگاری فرامرز پایور: بالارونده = مجنب / پایین رونده = طنینی

۲-۴) ژان دورینگ: بالارونده = طنینی / پایین رونده = طنینی

با توجه به اینکه نغمه ایست و شاهد در دو مد عراق و قرایی یکسان است و همچنین با توجه به اینکه درجه زیر شاهد در این دو مد در بعضی از روایات متغیر است و در بعضی دیگر متغیر نیست، می توان تفاوت این دو مد را فقط در روند ملودی تیپ آنها دانست.

در روایات مختلف از افشاری، گوشه های دیگری نیز وجود دارند که در ردیف میرزا عبدالله در دستگاهها یا آوازهای دیگر طبقه بندی شده اند که از بیان آنها در اینجا صرف نظر می شود و در همان دستگاهها و آوازاها به آنها پرداخته خواهد شد.

## 5-1 بررسی مدال آواز دشتی

آواز دشتی در غالب مناطق ایران متداول است. حضور مایه دشتی در موسیقی محلی ایران نیز پر رنگ است. ملودی های مشابه دشتی در مناطق مختلف ایران و کشورهای اطراف وجود دارد و هر منطقه ای با نام خاصی آن را می شناسد (سالک، ج ۲، ۱۳۸۲: ۱۳۱). برای یک چوپان ایرانی، بسیار طبیعی و روان است که با نی خود، فی البداهه، در مایه دشتی بنوازد و یا کشاورزی که از مزرعه به روستا باز می گردد، آهنگ بداهه ای را در دشتی بخواند (فرهت، ۱۳۸۰: ۷۶). وجود هزاران نغمه ی دشتی در همه ی اقلیم رنگارنگ فرهنگ ایرانی سبب می شود که بتوانیم دشتی را هم از عناصر وحدت بخش و هویت ساز ایرانی به حساب آوریم (محمد رضا فیاض، ۱۳۹۱: ۱۰۳). همین عامل وحدت بخش باعث شده که مایه دشتی با وجود اینکه حسی حزن انگیز دارد، دستمایه ساخت بسیاری از تصانیف ملی، میهنی شده است. محمد رضا فیاض در این باره می نویسد:

تصمیم وزیری در مورد انتخاب مایه ی دشتی برای ساخت یک سرود میهنی در خور تأمل است. وزیری خوب می دانست که دشتی شاید بیشتر از دیگر مایه ها بازتاب دهنده ی وحدت هویت ایرانی می تواند باشد. مشکل بتوان فرض کرد که نزدیک ترین همفکر وزیری روح الله خالقی نیز از سر تصادف همین مایه را دست مایه ماندگارترین سرود ملی ایرانیان نموده است. پنجاه سالی پس از وزیری و خالقی، ارسلان کامکار نیز هنگامی که قصد می کند از ((افسانه

سرزمین پدري)) اش روایتی موسیقایی به دست دهموشمندانه همین مقام را دست‌مایه‌ی اصلی خلق یک سوئیت سمفونیک می‌کند. (همان، ۱۰۵)

آواز دشتی همانند آواز ابوعطا نزدیکی بسیاری با مقام شور دارد به نحوی که فرود نهایی تمامی گوشه‌های آواز دشتی به مایه شور است. البته امروزه شاهد اجراهایی در دشتی هستیم که به مقام مادر فرود نکرده و در همان مد دشتی خاتمه می‌یابند. علی‌نقی وزیری در مورد ارتباط دشتی با شور می‌نویسد:

می‌توان گفت دشتی، شور را نیز در بر دارد زیرا برای رفتن از دشتی و گوشه‌های دیگر آن به خاتمه شور، هیچ احتیاجی به فرود مخصوص نیست یعنی طبیعتاً و به راحتی وارد شور گشته خاتمه می‌یابند (وزیری، ۱۳۱۳: ۱۱۸).

## 1-5-1 درآمد

درآمد دشتی، اولین مد در مجموعه دشتی است. نغمه شاهد در درآمد دشتی فاصله پنجم درست با مقام مادر (درآمد شور) دارد. بنابر این، نغمه «ر» در اینجا شاهد است. البته باید توجه داشت که همین نغمه علاوه بر اینکه دارای نقش شاهد است، متغییر نیز هست. ژان دورینگ برای درآمد دشتی دو نغمه شاهد قائل است. او در این رابطه نوشته است:

ویژگی دشتی این است که پرده شاهد آن، گاهی «ر» و گاهی «دو» است. وقتی که پرده شاهد «دو» باشد، «ر» نیز به «ر کرن» تبدیل می‌شود. به این ترتیب می‌توانیم بگوییم دشتی از ترکیب دو دانگ مختلف پدید می‌آید اما نمی‌توان گفت نت شاهد متغییر است زیرا وقتی «ر کرن» پدید می‌آید، پرده شاهد نیز به «دو» تبدیل می‌شود. (دورینگ، ۱۳۸۵: ۴۱).

آن چیزی که از بررسی روند ملودیک در درآمد دشتی و همچنین از نظر ژان دورینگ استنباط می‌شود این است که هر گاه نغمه «ر» محور ملودی است، این نغمه در حالت بکار قرار می‌گیرد و زمانی که نغمه «دو» محور ملودی است، نغمه «ر» که یک درجه بالاتر از «دو» قرار دارد، تمایل به حل روی «دو» دارد و در نتیجه حدود ربع پرده بم شده و از حالت بکار به کرن تغییر می‌کند.

در ادامه به بستر صوتی و نقش نغمات در درآمد دشتی توجه کنید.

جنس لاین/دانگ شور      جنس قوی/دانگ نوا

بستر صوتی در درآمد دشتی

همانگونه که در تصویر بالا می‌بینید نغمه «ر» شاهد است. نغمه «سی بمل» نقش ایست دارد. خاتمه بر روی مقام مادر که همان شور است (نغمه «سل») حادث می‌گردد. در ردیف میرزا عبدالله نغمه «دو» دارای نقش آغاز است. البته در ریپرتوار اجرایی دشتی، نغمه «سی بمل» نیز نقش نغمه آغاز را ایفا می‌کند. در هیچ مقامی نغمه آغاز مهم نبوده و اگر در براهه سرایی و یا در آهنگسازی از نغمه‌ی دیگری به عنوان نغمه آغاز استفاده گردد، لطمه‌ای به ساختار مدال آن مد وارد نمی‌گردد، در صورتی که اگر نغمه شاهد تغییر کند، مدی دیگر ایجاد می‌گردد. روند ملودی در درآمد دشتی به شکل زیر است:

### 1-5-2 اوج

اولین مدگردی در آواز دشتی، حرکت از مد درآمد و ورود به مد اوج است. شاهد مد اوج نسبت به شاهد درآمد دشتی فاصله چهارم درست دارد. بنابر این نغمه «سل» در اینجا شاهد است. نغمه ایست در مد اوج، برابر با شاهد مد قبلی یعنی مطابق با شاهد درآمد دشتی است، پس نغمه «ر» در گوشه اوج نقش ایست دارد. این مد نیز دارای نغمه متغییر است. نغمه «می» در حالت بالارونده حدود ربع پرده زیر شده و از حالت بمل به حالت کرن تغییر می‌کند و در فرود گوشه به وضعیت قبل (بمل) باز می‌گردد و دلیل آن تمایل به حل شدن به سمت نغمه شاهد در حرکت بالارونده است. بستر صوتی و نقش نغمات در مد اوج بدین قرار است:

دانگ شور یا جنس لاین

روند ملودی در مد اوج به صورت زیر است:



مد اوج با نام‌های دیگری نیز شناخته می‌شود. در ردیف آقاحسینقلی، نام این مد، عشاق است. این مد به نام بوسلیک نیز معروف است (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۲۵۷). مقام اوج یا عشاق یکی از مهم‌ترین مدها در موسیقی ایرانی است و همین مد در دستگاه‌های دیگر موسیقی ایرانی نیز اجرا می‌شود. هرمز فرهنگ در این باره می‌نویسند:

عشاق یکی از معدود گوشه‌هایی است که در چندین دستگاه، بی آنکه تغییر بارزی در ساختار ملودیک و مقامی آن صورت گیرد اجرا می‌شود. [...] قطعات کوچکی وجود دارند که در دستگاه - های مختلف اجرا می‌شوند و در هر موقعیتی که ظاهر می‌شوند، مشخصه ملودیک خود را حفظ می‌کنند. اما از نظر مقام، به دستگاهی که در آن قرار دارند تمکین می‌کنند، ولی عشاق هر کجا که اجرا شود نه تنها مایه بلکه مقام خاص خود را ثابت نگه می‌دارد. عجیب اینکه عشاق که در مقام شور است، معمولاً درون دستگاه شور اجرا نمی‌شود. بلکه ممکن است در همایون، بیات اصفهان، راست و نوا اجرا گردد که سه دستگاه اول با شور بسیار متفاوت هستند. در چنین موقعیت‌هایی، عشاق لزوماً با استفاده از مقام‌گردی به میان آورده می‌شود. (فرهت، ۱۳۸۰: ۷۵)

به عقیده نگارنده دلیل اینکه مقام عشاق که به نوعی شور است و در شور اجرا نمی‌شود و در دستگاه‌های دیگر اجرا می‌شود، ایجاد تنوع و تضاد در روند موسیقی است. کما اینکه تضاد یکی از مولفه‌های تاثیرگذار در مقوله زیبا زیباشناختی یک اثر هنری است. عشاق نیز از مقامات مهمی است که در سنت موسیقایی ترکی-عربی، در خاورمیانه و شمال آفریقا متداول است (همان، ۷۵).

در آواز دشتی گوشه‌های دیگری نیز وجود دارند که از لحاظ مدال تفاوتی با درآمد دشتی ندارند. این گوشه‌ها چیزی جز واریاسیونی (تغییراتی) از تم اصلی نمی‌باشند (همان، ۷۲). بنابراین آواز دشتی از لحاظ مدال از دو مد درآمد و اوج (عشاق) تشکیل شده است.

## 1-6 بررسی مدال آواز بیات کرد

بیات‌کرد در بعضی ردیف‌ها، مجموعه آوازی در دستگاه شور است، مانند ردیف میرزا عبدالله و ردیف آقاحسینقلی و در بعضی دیگر از روایات ردیف، گوشه‌ای در دستگاه شور است مانند ردیف موسی معروفی. فرهاد فخرالدینی بیات‌کرد را از متعلقات آواز دشتی می‌داند (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۲۵۹). بستر صوتی درآمد بیات

کرد و نغمه شاهد آن شبیه به درآمد دشتی است ولی فاقد نغمه متغیر است. با این حساب می‌توان درآمد بیات کرد را شبیه به مقام حجاز نیز دانست و دلیل آن تطابق فواصل بین درجات این دو مقام، تطابق نغمه شاهد در هر دوی آنها بر درجه پنجم شور و همچنین عدم وجود نغمه متغیر دانست. البته باید توجه داشت که روند ملودی در حجاز و بیات ترک متفاوت است و همین عاملی برای تمایز این دو مقام است. آواز بیات کرد نیز همانند آواز دشتی از دو مد درآمد و اوج تشکیل شده است. در شکل زیر به درآمد بیات کرد از ردیف میرزا عبدالله توجه کنید.

### 1-6-1 درآمد

بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد درآمد بیات کرد به شرح ذیل است:

درآمد بیات کرد از دو جنس لین و قوی تشکیل شده است. خاتمه ملودی‌های بیات کرد در مقام مادر (شور) است. در فرود بیات کرد، پرش پایین رونده به فاصله سوم کوچک از نت «سی بمل» به نت «سل» و بدون حضور نغمه «لا کرن» مشهود است. روند ملودی در درآمد بیات کرد به صورت زیر است:

### 1-6-2 اوج

در بیات کرد نیز همانند دشتی مدگردی از درآمد به اوج و با همان خاصیت مدال اتفاق می‌افتد. همانگونه که در قسمت مربوط به دشتی توضیح داده شد، مد اوج با حفظ تمامی ساختار مدال خود اعم از بستر صوتی، فواصل بین درجات، نقش نغمات و ملودی مدل مخصوص به خود، در دستگاه‌ها و آوازهای مختلف حضور دارد. در اینجا نیز مد اوج یا عشاق، کیفیت مدال خود را به طور کامل حفظ می‌کند.

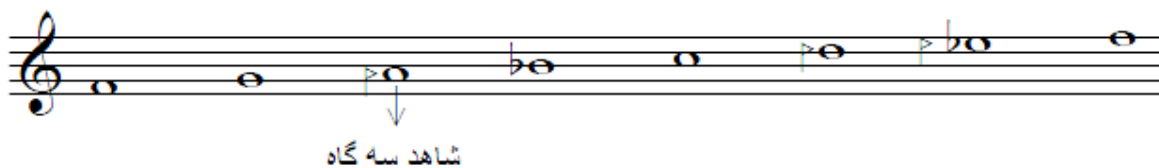
نکته: در پایان آخرین گوشه از آواز بیات کرد در ردیف میرزا عبدالله، شاهد حضور نت «ر کرن» هستیم. این نت «ر کرن» نباید به عنوان نت متغییر تلقی شود بلکه فرودی است به مقام مادر یعنی فرودی به شور سل (طلایی، پ، ۱۳۹۴: ۸۵).

## 1-7-7-1 بررسی مدال دستگاه سه‌گانه

دستگاه سه‌گانه نیز مجموعه ای چندمدی از ردیف موسیقی ملی است که در ادامه به بررسی اجناس متشکله در مدهای آن خواهیم پرداخت.

### 1-7-1 درآمد

با توجه به علامات سرکلید مد سه‌گانه در ردیف میرزا عبدالله که همان سه‌گانه از مبنای «لاکرن» است و با مقایسه آن با سرکلید شور «سل»، درمی‌یابیم که تفاوتی در علامات سرکلید آنها نیست و هر دو دارای سرکلید «سی-بمل»، «می بمل»، «لاکرن» و «ر کرن» هستند. می‌توان با این دید به درآمد سه‌گانه نگریست که چنانچه بر بستر صوتی شور، ملودی ساخته شود که درجه دوم شور (در اینجا «لاکرن») نت شاهد باشد، مایه سه‌گانه ایجاد شده است.



در موسیقی قدیم ایران بستر صوتی بالا با کمی تغییر در فواصل بین درجات، به نام گام **راست** معروف بوده است. در مقام راست قدیم، محور ملودی بر روی درجه اول گام «نغمه فا» استوار بوده است و با نام یگانه نیز شناخته می‌شده است. چنانچه درجه دوم گام، یعنی نت «سل» محور ملودی واقع گردد، مقام دوگانه ایجاد می‌شود و همانطور که قبلاً اشاره شد در ردیف موسیقی ملی و در مجموعه آواز بیات ترک، گوشه‌ای با همین نام و با همین ویژگی مدال (همین بستر صوتی، همین فواصل و شاهد «سل») وجود دارد. چنانچه درجه بعدی، یعنی نغمه «لاکرن» محور ملودی گردد، مقام سه‌گانه ایجاد شده است که درآمد سه‌گانه امروزی در ردیف موسیقی نیز دارای همین ویژگی مدال است. چنانچه درجه بعدی یعنی درجه چهارم گام مذکور «سی بمل» به عنوان محور ملودی تلقی شود، مقام چهارگانه نامیده می‌شده است که از لحاظ مدال با مد چهارگانه امروزی کاملاً

واژه محور ملودی را می‌توان معادل با نغمه شاهد دانست.<sup>۱</sup>

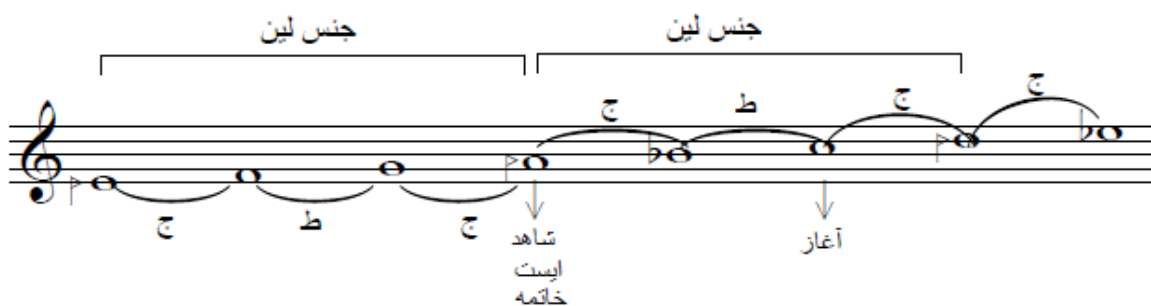


متفاوت است.<sup>۲</sup> مقام های پنجگاه، ششگاه، هفتگاه و هشتگاه به ترتیب بر روی درجات پنجم تا هشتم این گام تشکیل می شده اند (آرش محافظ، ۱۳۹۵، ۶۰، ۶۱).



فواصل بین درجات در گام راست در طول تاریخ تغییراتی داشته است که خوانندگان گرامی در صورت تمایل به مطالعه بیشتر در این زمینه می توانند به مقاله ای با عنوان (سرگذشتی برای راست و پنجگاه در موسیقی کلاسیک ایرانی) که به قلم (آرش محافظ) در فصلنامه ماهور، شماره ۷۴ منتشر شده است مراجعه کنند. سه گاه ایرانی و عرب، پرده بندی قدیم را با فاصله سوم نیم بزرگ (سوم خنثی) حفظ کرده اند، در حالی که این فاصله در ترکیه و آذربایجان، به سوم ماژور (سوم بزرگ) ولی با یک یا دو کما کمتر تبدیل شده است. در سنت های آسیای میانه در ماوراءالنهر و اوغورستان، سه گاه دارای پرده های دیگری است (دورینگ، ۱۳۸۵، ۴۳).

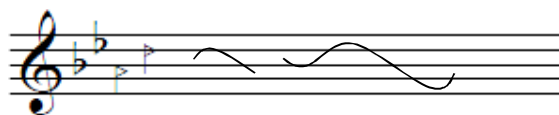
اکنون به بررسی مدال درآمد سه گاه در ردیف موسیقی ایران می پردازیم. بستر صوتی، نقش نغمات و فواصل بین درجات در مد درآمد سه گاه به صورت زیر است (بستر صوتی زیر یک اکتاوا بالاتر از محدوده صوتی درآمد سه گاه در ردیف میرزا عبدالله نوشته شده است و دلیل آن اجتناب از خطوط اضافه در زیر حامل است که باعث دشواری در نت خوانی می شود):



درآمد سه گاه از دو دانگ مشابه از جنس لین تشکیل شده است. نغمه «لاکرن» نقش شاهد، ایست و خاتمه دارد. نغمه «دو» نقش آغازگر گوشه را دارد و دارای نقش مهمی نیست و اگر در آهنگسازی یا بداهه پردازی مد درآمد سه گاه از نت دیگری شروع شود، لطمه ای به ساختار مدال آن وارد نمی شود. نغمه «می کرن» که اولین نت در بستر صوتی بالا است در درآمد سه گاه در ردیف میرزا عبدالله وجود ندارد ولی در ابتدای رنگ

<sup>۲</sup> ساختار فواصل بین درجات در چهارگاه امروزی کاملاً متفاوت با فواصل چهارگاه منکور است.

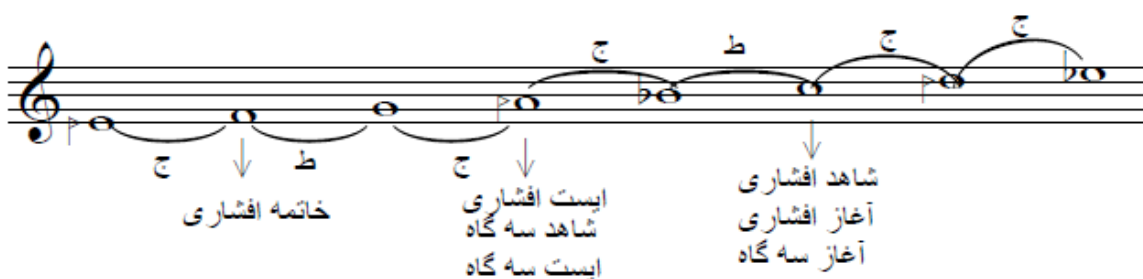
دلگشا وجود دارد. با توجه به اینکه رنگ دلگشا در مد درآمد آغاز می‌شود، این نغمه اولین و بم‌ترین نت در مد درآمد سه‌گاه است (علیزاده، ۱۳۸۲، ۷۱). روند ملودی در درآمد سه‌گاه به صورت زیر است:



در مد درآمد سه‌گاه، فاصله سوم نیم بزرگ (سوم خشی) بین دو نت «فا» و «لا کرن» بسیار مهم است و به عبارتی مهر سه‌گاه محسوب می‌شود و به دو صورت بالارونده و پایین‌رونده استفاده می‌شود. این فاصله در فرودها و پایان ملودی سه‌گاه نیز بسیار استفاده می‌شود.

بعضی از شنوندگان در تشخیص و تمایز سه‌گاه از افشاری دچار اشتباه می‌شوند و دلایل آن این است که نت آغاز در هر دو مد سه‌گاه و افشاری یکی است (نغمه «دو»)، همچنین شاهد افشاری نیز با آغاز در سه‌گاه همسان است (نغمه «دو»). ایست افشاری منطبق بر شاهد سه‌گاه است (نغمه «لا کرن»). نغمه خاتمه در مد افشاری «فا»، در مد سه‌گاه پر رنگ است و پرش ساختاری سه‌گاه «فا» به «لا کرن» از همین نغمه انجام می‌شود. همین پرش سوم نیم بزرگ از «لا کرن» به «فا» که در فرود افشاری استفاده می‌شود، در سه‌گاه نیز کاربرد دارد. فواصل بین درجات نیز در هر دو مد یکسان است. مجموعه عوامل ذکر شده باعث می‌شود که عده‌ای از شنوندگان در تمایز این دو مد دچار اشکال شوند. البته باید توجه داشت که مد درآمد افشاری، دارای نت متغییر است (نغمه «ر») ولی درآمد سه‌گاه فاقد نت متغییر است. علینقی وزیر پیشنهاد طبقه‌بندی مجموعه آواز افشاری در دستگاه سه‌گاه و نه در دستگاه شور را مطرح کرده بود (وزیری، ۱۳۱۳، ۱۱۵).

در تصویر زیر به مقایسه سه‌گاه و افشاری توجه کنید:

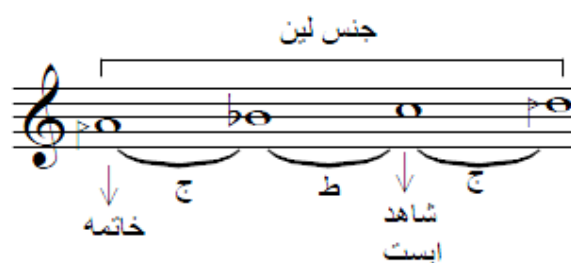


در فضای مدال درآمد سه‌گاه گوشه مهمی با عنوان (زنگ شتر) وجود دارد که در همان مد درآمد است و به مد دیگری مدگردی نمی‌کند. این گوشه شکل ملودیک ساده و خاصی دارد و شامل نت‌های بلند مدت با حرکت پله به پله است. نت‌های بلند مدت می‌توانند به صورتی تزئین یافته ارائه شوند. یک نت پدال که سوم

زیر شاهد است «فا»، مکررا قبل از هر یک از نت‌های ملودی، مانند زنگی به صدا در می‌آید. این قطعه صرفاً سازی است و مورد آوازی ندارد (فرهت، ۱۳۸۰: ۹۱).

## 1-7-2 زابل

دومین مد در مجموعه سه‌گانه، مد زابل است. به عبارت دیگر در نظام ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی، اولین مدگردی در دستگاه سه‌گانه، مدگردی از مد درآمد به مد زابل است. البته در ردیف میرزا عبدالله قبل از گوشه زابل، (کرشمه با مویه) قرار دارد ولی چون مویه از لحاظ مدال در پرده بالاتری از زابل است، بعد از زابل قرار دارد و اولین مدگردی در درون دستگاه، حرکت از درآمد به زابل است. کما اینکه در ردیف نیز پس از زابل، مویه به طرز مفصل‌تری وجود دارد. در مد زابل، محور ملودی به درجه سوم بالاتر از درآمد منتقل می‌شود. بنابراین در زابل نغمه «دو» نقش شاهد دارد. آغاز ملودی زابل برابر با شاهد درآمد است (نغمه «لاکرن»). البته چنانچه در بداهه‌پردازی و یا در آهنگسازی از درجه دیگری آغاز شود، لطمه‌ای به ساختار مدال گوشه وارد نمی‌شود. نت ایست نیز با شاهد برابر است «دو». خاتمه گوشه زابل با نغمه «لاکرن» است، پس فرودی به درآمد دارد. در تصویر زیر به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد زابل توجه کنید (بستر صوتی زیر نیز یک اکتاوا بالاتر از محدوده صوتی گوشه زابل در ردیف میرزا عبدالله نوشته شده است):



با توجه به تصویر بالا مشخص می‌شود که مد زابل در دانگ دوم مد درآمد حرکت می‌کند ولی چون تاکید ملودی بر روی درجه سوم است، مدی دیگر شکل می‌گیرد.

نمای ملودی در مد زابل به صورت زیر است:



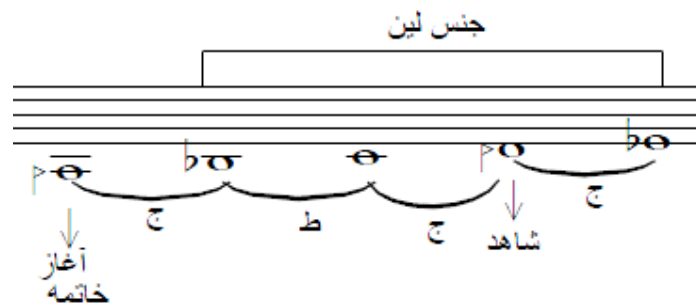
زابل می‌تواند پلی باشد جهت مدگردی از سه‌گانه به شور سوم بالاتر. چون شاهد زابل با شاهد شور سوم بالاتر یکی است (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۳۲۹). مثلاً مدگردی از سه‌گانه «لاکرن» به شور «دو».

### 1-7-3 مویه

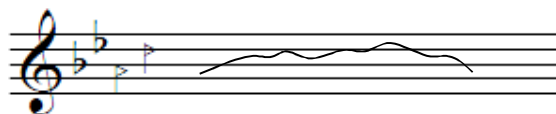
پس از مد زابل مد مویه قرار دارد. مویه دومین مدگردی در مجموعه دستگاه سه‌گاه است. در مورد نت شاهد در این مد، اختلاف نظر وجود دارد. داریوش طلایی در کتاب (نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی) مویه سه‌گاه را دارای دو نغمه شاهد دانسته است. این دو نغمه درجات چهارم و پنجم بالاتر از شاهد درآمد هستند، یعنی «رکرن» و «می‌بمل» (طلایی، الف، ۱۳۷۲: ۵۰). فرهاد فخرالدینی فقط درجه چهارم نسبت به شاهد درآمد، یعنی نغمه «رکرن» را در این مد شاهد می‌داند و این مد را مدی انتقالی به فاصله چهارم درست بالاتر می‌داند (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۳۳۰). هرمز فرهنگ گستره‌ای به فاصله سوم کوچک از درجات سوم بالای مقام مادر (درآمد سه‌گاه) تا پنجم بالا را مهم دانسته و معتقد است که هر سه تن تاکید یکسانی دارند. این سه نت عبارتند از «دو»، «رکرن» و «می‌بمل». به عقیده نگارنده اهمیت درجه چهارم بالای درآمد «رکرن» در مد مویه بیشتر است. دلیل این ادعا حضور انگاره پنجه مویه (سطر هفتم از آوانگاری بالا) با تاکید بر روی درجه چهارم بالا است. در شکل زیر به انگاره پنجه مویه در گوشه مویه و تاکید آن بر روی نغمه (رکرن) توجه کنید:



بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مقام مویه در دستگاه سه‌گاه بدین صورت است:



بستر ملودی در مویه به صورت زیر است:



در پایان مد مویه، نغمه «می بمل» به «می کرن» تبدیل می‌شود (سطر چهاردهم از آوانگاری مویه). این تغییر را نباید به عنوان حضور نت متغییر در این مد تلقی کرد بلکه نمایش فرود به پایه سه‌گاه با استفاده از «می کرن» برای تاکید بر خروج از فضای مویه است (طلایی، ب، ۱۳۹۴: ۱۷۶).

### 1-7-4 حصار

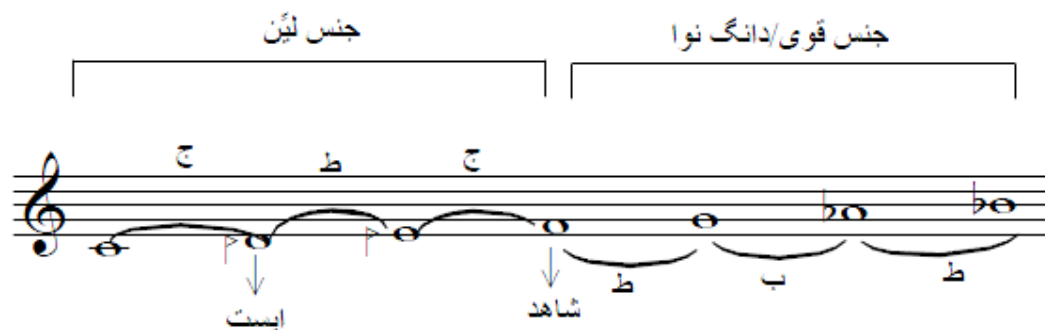
مد حصار از دستگاه سه‌گاه در ردیف میرزا عبدالله وجود ندارد ولی در روایات دیگری از ردیف موسیقی ایرانی وجود دارد، مانند ردیف موسی معروفی، ردیف آقا حسینقلی، ردیف آوازی محمود کریمی و... در رپرتوار موسیقی ایرانی مانند ساز و آوازهای ضبط شده از اساتید موسیقی ایرانی و قطعات آهنگسازی شده نیز گوشه حصار در مد سه‌گاه وجود دارد. حصار مدی انتقالی است که به فاصله پنجم درست، بالاتر از درآمد انتقال پیدا می‌کند. سه‌گاهی که ما مشغول بررسی آن هستیم، سه‌گاه «لاکرن» است. با توجه به اینکه مد حصار به فاصله پنجم درست بالاتر انتقال پیدا می‌کند، به سه‌گاه «می کرن» وارد می‌شود و در نهایت به مقام مادر که همان سه‌گاه «لاکرن» است فرود می‌کند. البته باید توجه داشت که تمامی مدهای انتقالی در ردیف، از لحاظ ملودی تیپ با مد اول متفاوت هستند، بنابر این، مد حصار از لحاظ جایگاه صوتی به فاصله پنجم درست بالاتر از درآمد منتقل شده است ولی از لحاظ ملودی تیپ متفاوت از درآمد است. در شکل زیر به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد حصار سه‌گاه توجه کنید:

همانطور که قبلاً هم گفته شد مد حصار مدی انتقالی به فاصله پنجم درست بالاتر از درآمد است ولی ملودی مدل آن با درآمد متفاوت است. یکی از تفاوت‌های شاخص بین درآمد و حصار این است که در مد درآمد، نت زیر شاهد نقش کم‌رنگی دارد و حرکت ملودی از شاهد به سمت سوم زیر شاهد است، یعنی پرش از «لاکرن» به «فا» و بالعکس، ولی در حصار درجه زیر شاهد مکرراً استفاده می‌شود و به سمت شاهد حل می‌شود. روند ملودی در مد حصار به صورت زیر است:

در تصویر زیر به مد حصار در دستگاه سه‌گانه از ردیف آوازی محمود کریمی با آوانگاری محمدتقی مسعودیه توجه کنید. دستگاه سه‌گانه در ردیف محمود کریمی بر مبنای سه‌گانه «می‌کرن» نوشته شده است، بنابر این مد حصار که به فاصله پنجم درست بالاتر از درآمد قرار دارد، در سه‌گانه «سی‌کرن» است و در پایان گوشه، به مقام مادر که همان سه‌گانه «می‌کرن» است، فرود می‌کند.

### 1-7-5 مخالف

مد مخالف، از لحاظ اهمیت، بعد از مد مینا (درآمد) قرار دارد. در اکثر بداهه‌پردازی‌ها، ساز و آوازه‌ها و قطعات آهنگسازی شده در دستگاه سه‌گانه، شاهد حضور مد مخالف هستیم. در بسیاری از آثار موسیقی ایرانی، از لحاظ فرم مدال، سه بخش (A+B+A) را خواهیم دید که در دستگاه سه‌گانه، بخش A در مد درآمد است و بخش B غالباً یا مد حصار است و یا مد مخالف که البته حضور مخالف از لحاظ آماری بیشتر است. به عقیده نگارنده مخالف را می‌توان آوازی در دستگاه سه‌گانه دانست، چون دارای متعلقاتی همچون حاجی حسنی و مغلوب است. گوشه حاجی حسنی در تمامی روایات ردیف وجود ندارد ولی گوشه مغلوب در همه روایات از ردیف موسیقی ملی وجود دارد. شاهد مخالف شش درجه بالاتر از شاهد درآمد است، بنابر این نت «فا» شاهد مخالف است. نت ایست در مخالف، درجه سوم پایین شاهد است، نت «رکرن». فواصل بین درجات نیز در مخالف تغییر کرده است. نت «می» ربع پرده بالاتر رفته یا به عبارت دیگر زیرتر شده و از حالت بمل به حالت کرن تغییر کرده است. همچنین نت «لاکرن» نیز به میزان ربع پرده پایین آمده یعنی بم‌تر شده و از حالت کرن به حالت بمل تغییر کرده است. دلیل این تغییر نت‌ها، تمایل آنها به حل شدن روی نت شاهد (نت «فا») است. در تصویر زیر به بستر صوتی، فاصله بین درجات و نقش نغمات در مقام مخالف سه‌گانه توجه کنید.



مد مخالف سه‌گانه از دو جنس لاین و قوی تشکیل شده است. این مد از لحاظ بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات، شبیه به مد بیات اصفهان قدیم است. البته روند ملودی در آنها با یکدیگر متفاوت است. بیات اصفهان امروزی تحت تأثیر مد مینور غربی تغییر اندکی داشته و درجه زیر شاهد، ربع پرده بالا رفته و از حالت کرن به بکار تغییر کرده و نقش نت محسوس را پیدا کرده است یعنی نغمه «می‌کرن» به «می‌بکار» تغییر کرده است. روند ملودی در مقام مخالف سه‌گانه به صورت زیر است:



در مجموعه مخالف، گوشه های حاجی حسنی و مغلوب نیز حضور دارند. در گوشه حاجی حسنی نغمه «سل» پررنگ تر است، ولی نمی توان آن را شاهد به حساب آورد و در نتیجه نمی توان مد دیگری برای آن قائل شد. ایست آن نیز مانند مخالف نغمه «رکرن» است.

گوشه مهم دیگری که در مجموعه مخالف سه گاه قرار می گیرد، مغلوب است. نغمه «لابمل» در مخالف، به «لاکرن» در مغلوب تغییر پیدا کرده است و اهمیت این نغمه پررنگ است. نت ایست در مغلوب برابر با شاهد مخالف نت (فا) است. در بعضی از کتب تحلیلی موسیقی ایرانی مغلوب را قسمتی از مد مخالف دانسته (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۳۳۳)، (فرهت، ۱۳۸۰: ۹۴) و در بعضی دیگر آن را مدی مستقل از مخالف دانسته - اند (سالک، ۱۳۸۸: ۱۴۱).

### 1-7-6 فرود به شور در پایان دستگاه سه گاه

همانطور که قبلا عنوان شد فواصل بین درجات در سه گاه همانند شور است. در پایان دستگاه سه گاه، به واسطه گوشه های رهاب، مسیحی، شاه خطایی و تخت طاقدیس به شور فرود می شود. به دلیل فواصل مشترک با شور و فرود نهایی دستگاه سه گاه به شور، عده ای از صاحب نظران معتقدند که سه گاه را می توان متعلقه ای از شور دانست.

### 1-6-7-1 رهاب

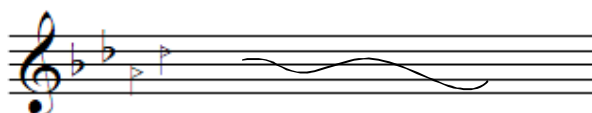
گوشه رهاب در سه گاه از لحاظ مدال شباهت بسیاری به رهاب در شور دارد. نغمه شاهد «لاکرن» است و در نهایت به مد شور با مبنای «سل» فرود می کند. تفاوت رهاب در سه گاه با رهاب در شور مربوط به نت متغیر «ر» در رهاب سه گاه است که در ابتدای گوشه کرن است و سپس حدود ربع پرده بالا رفته و به حالت بکار تغییر می کند که می توان دلیل آن را ورود به جمله فرودی دانست و متن و بدنه اصلی مد رهاب، همان جملاتی است که با نغمه «رکرن» ارائه شده است.

### 1-6-7-2 مسیحی

مسیحی نیز مانند رهاب فرود به شور دارد ولی نغمه «دو» در آن پررنگ است. شباهت مسیحی با مد زابل در نت شاهد آنها است (نت «دو») ولی تفاوت آنها در این است که در مسیحی فرودی به شور با حس و حال رهاب انجام می شود ولی در زابل فرود به درآمد سه گاه است. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مسیحی توجه کنید.



روند گردش ملودی در مد مسیحی به قرار زیر است:



## 8-1 بررسی مدال دستگاه نوا

مجموعه نوا یکی دیگر از دستگاه‌های موسیقی ایرانی در نظام ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی است که در ادامه به بررسی اجناس در مجموعه مدهای این دستگاه می‌پردازیم.

بستر صوتی و فواصل بین درجات شور و نوا مشابه است، اما باید دقت داشت که در ماهیت یک مد، علاوه بر موارد مذکور، نقش نغمات و ملودی تیپ نیز بسیار مهم است. آن چیزی که باعث تمایز درآمد نوا از درآمد شور و سایر متعلقات آن است، همین نقش نغمات و تغییر در ملودی مدل آن است. در شکل زیر بستر صوتی شور و نوا را می‌بینید که دارای فواصل بین درجات مشترک، ولی نقش نغمات متفاوت هستند (شور «سل» و نوا «دو»).



با توجه به بستر صوتی بالا مشخص می‌شود که چنانچه بر بستر صوتی شور، درجه چهارم بالا را شاهد قرار دهیم، مایه نوا به دست می‌آید. اکنون شاید این سوال به ذهن متبادر شود که ابوعطا و افشاری نیز دارای همین بستر صوتی و همین فواصل بین درجات بودند، پس فرق این سه مد در چیست؟ جواب این پرسش در



ملودی تیپ و البته نت متغییر درآمد افشاری است. با توجه به مطالبی که گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که نوا دارای فاصله چهارم درست بالاتر از شور است، بنابراین چنانچه از مبنای شور «سل» محاسبه کنیم، نوای نسبی آن، نوای «دو» خواهد بود. باز هم یادآوری می‌شود که این نسبت فقط برای درک بهتر فواصل نوا است و از لحاظ مدال، تجربه موسیقایی مد نوا کاملاً متفاوت از مد شور است و در همین راستا هرگز فرهنگ می‌گوید:

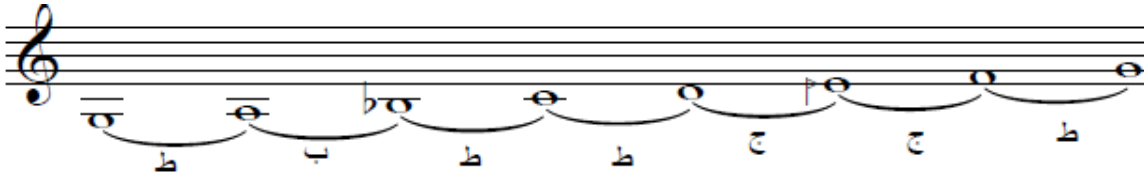
چنین برداشتی که اگر ما از این یا آن درجه از فلان مقام شروع نماییم، مقام دیگری به دست می‌آید و لذا آن دو با هم در ارتباطند، در موسیقی غربی نادرست قلمداد می‌شود ولیکن در موسیقی ایرانی نه تنها نادرست بلکه خنده آور است (فرهت، ۱۳۸۰، ۱۳۴).

دستگاه نوا در ردیف میرزا عبدالله بر مبنای «سل» و با شور نسبی «ر» ارائه شده است. در ادامه به بستر صوتی نوای «سل» و ارتباط آن از لحاظ فواصل بین درجات، با شور «ر» توجه کنید:

نوا دومین مقام از دوازده مقام اصلی در موسیقی قدیم ایران بوده است. فواصل نوا در موسیقی قدیم ایران همانند فواصل گام مینورثئوریک اروپایی است (فخرالدینی، ۱۳۹۲، ۳۶۴). در شکل زیر به فواصل نوای قدیم توجه کنید:

بسیاری از نوازندگان دوتار و تنبور در خراسان و کرمانشاه، نوا را با فواصل قدیم اجرا می‌کنند و مثال بارز آن قطعه معروف (نوایی) است. امروزه نوازندگان شهری درجه ششم «می بمل» را ربع پرده بالاتر، یعنی «می کرن» اجرا می‌کنند.

در شکل زیر به فواصل امروزی و شهری (فواصل نوا در ردیف) توجه کنید.



اولین مد در دستگاه نوا، همانند تمامی دستگاه‌ها و آوازهای ردیف، مد درآمد است. در ادامه به بررسی درآمد نوا خواهیم پرداخت. در ردیف میرزا عبدالله دو درآمد با نام‌های درآمد اول نوا و درآمد دوم نوا وجود دارد که طبیعتاً از لحاظ مدال تفاوتی با یکدیگر ندارند.

### 1-8-1 درآمد

با توجه به علامات سرکلید در آوانگاری بالا مشخص می‌شود که علامات سرکلید نوا و شور یکی است. در آوانگاری بالا علامات «سی بمل» و «می کرن» وجود دارند که برابر با علامات سرکلید شور «ر» است. شاهد نوا فاصله چهارم درست با شاهد شور دارد. بنابراین در اینجا نغمه «سل» شاهد نوا است. پایان دستگاه نوا، فرود به همین شور دارد (شور «ر») و به همین دلیل بعضی معتقدند که نوا را هم می‌توان متعلقه‌ای از شور دانست. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد درآمد نوا توجه کنید (جهت اجتناب از خطوط اضافه، بستر صوتی درآمد و مدهای بعد در یک اکتا بالاتر ارائه شده است).

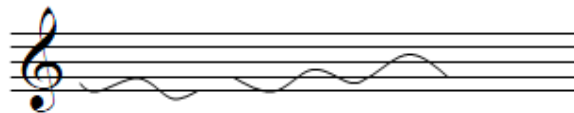


با توجه به بستر صوتی بالا مشخص می‌شود که درآمد نوا از دو جنس پیوسته لین و قوی بوجود آمده است. جنس لین آن با دانگ شور مطابقت دارد و جنس قوی آن با دانگ نوا همسان است. نغمه «فا» در نقش آغازگر گوشه است و چنانچه در بداهه پردازی یا ملودی پردازی نت دیگری برای آغاز استفاده شود، لطمه‌ای به ساختار مدال وارد نمی‌شود. نغمه «سل» نقش شاهد و درجات سوم زیر شاهد («می کرن») و دوم بالای شاهد («لا») در نقش ایست هستند. هومان اسعدی درجه دوم بالای شاهد را «ایست تعلیقی» می‌داند. وی در تعریف «ایست تعلیقی» می‌نویسد: «ایست تعلیقی» گونه‌ای از ایست است که حالت غیراختتامی دارد و شنونده انتظار حل شدن سریع آن را دارد (مثل نغمه «لا» توام با حرکات پژواک گونه به سمت «سی بمل» در نوای «سل») (اسعدی، ۱۳۸۲، ۴۹). در آوانگاری زیر به ایست تعلیقی بر روی نغمه «لا» در درآمد نوا توجه کنید.



ایست تحلیقی

روند حرکت ملودی در آمد نوا به صورت زیر است:



در پایان مد درآمد نوا، پرش چهارم درست بین نغمات «سل» و «دو» وجود دارد که به نوعی الگویی برای ختم گوشه (کادانس پایانی) است و باعث تثبیت نغمه «سل» به عنوان نت خاتمه می‌شود. این الگوی پایانی در درآمد شور و درآمد همایون نیز وجود دارد و به تحریر (بال کبوتران) معروف است. در تصویر زیر به تحریر بال کبوتر در قسمت خاتمه درآمد اول نوا از ردیف میرزا عبدالله توجه کنید:



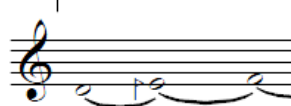

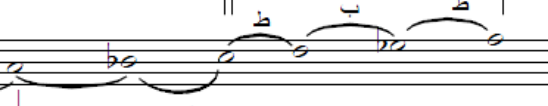
تحریر بال کبوتر

در ردیف میرزا عبدالله پس از گوشه درآمد، کرشمه قرار دارد که ضربی درآمد است و پس از آن گردانیه قرار دارد. گردانیه جمله کوچکی است که فقط در دستگاه نوا یک بار از آن استفاده شده است. ارزش نت‌های آن با نوا تفاوتی ندارد. در واقع یک نوع تحریر است (فخرالدینی، ۱۳۹۲، ۳۷۳). رد پای این گوشه را می‌توان در موسیقی قدیم ایران نیز جست. صفی‌الدین ارموی در بیان «آوازه‌ها» از این گوشه با نام «گردانیا» نام برده است و فواصل بین درجات آن را شرح می‌دهد که با فواصل گردانیه امروزی کمی تفاوت دارد (علاقه‌مندان در زمینه کسب اطلاعات بیشتر در این زمینه می‌توانند به منابع و کتب موسیقی قدیم ایران مراجعه کنند). در ردیف میرزا عبدالله پس از گوشه «گردانیه» گوشه «نغمه» قرار دارد که یک الگوی ریتمیک است و فاقد ارزش مدال است. دومین مدی که در دستگاه نوا ارائه می‌گردد مد «بیات راجع» یا «بیات راجه» است. این مد در مایه بیات اصفهان نیز وجود دارد. در ادامه به بررسی مد «بیات راجه» می‌پردازیم.

## 1-8-2 بیات راجه یا راجع

دومین مد در دستگاه نوا، مد «بیات راجه» است. بستر صوتی این مد، در دانگ دوم درآمد نوا (جنس قوی/دانگ نوا) حرکت می‌کند. از لحاظ نقش نغمات نیز با درآمد نوا تفاوت دارد. در راجه درجه دوم بالا شاهد است، یعنی نغمه «لا» شاهد این مد است. ایست هم بر روی همین درجه است ولی خاتمه گوشه به مقام مادر (درآمد نوا) فرود کرده و بنابراین نغمه «سل» در نقش خاتمه گوشه است.

همانطور که قبلاً گفته شد، فواصل بین درجات در شور و نوا همسان است و شاهد نوا منطبق بر درجه چهارم گام شور است، از طرفی شاهد راجه نیز درجه دوم نوا است. بنابراین شاهد راجه منطبق با درجه پنجم شور است. می‌دانیم که درجه پنجم در شور، شاهد مدهای درآمد دشتی، حجاز ابو عطا و درآمد بیات کرد است. پس می‌توان در دستگاه نوا مد راجه را پلی قرار داد برای مرکب نوازی و مرکب خوانی از نوا به دشتی، از نوا به حجاز و سپس فرود در ابو عطا و مدگردی از نوا به بیات کرد. همچنین درجه چهارم این گام که شاهد درآمد نوا و درآمد افشاری است نیز می‌تواند به عنوان پلی مدلاسیونی بین این دو مد عمل کند، فقط کافی است که درجه متغییر افشاری و ملودی تپ آن اعمال گردد. همین فواصل بین درجات و شاهد درجه چهارم، یعنی نغمه «سل» از مشخصات مد شکسته در ماهور و شکسته در بیات ترک نیز هست، بنابراین می‌توان از درآمد نوا به شکسته ماهور و شکسته در بیات ترک نیز مدگردی کرد، البته تغییر در ملودی تپیی که بین درآمد نوا و شکسته است را نباید فراموش کرد. در شکل زیر به بستر صوتی مشترک بین شور و نوا و نقش نغماتی که می‌تواند عامل مدگردی از نوا به شور و متعلقات و بالعکس باشند توجه کنید.

دانگ شور	دانگ نوا	دانگ نوا
		
<p>↓ ج</p> <p>شاهد شور</p> <p>خاتمه شور</p>	<p>↓ ط</p> <p>شاهد درآمد نوا</p> <p>شاهد درآمد افشاری</p> <p>شاهد شکسته ماهور</p> <p>شاهد شکسته بیات ترک</p>	<p>↓ ب</p> <p>شاهد راجه</p> <p>شاهد درآمد دشتی</p> <p>شاهد حجاز ابو عطا</p> <p>شاهد درآمد بیات کرد</p>

بیات راجه در آواز بیات اصفهان نیز اجرا می‌شود و در آنجا نیز شاهد راجه، درجه دوم بالا نسبت به شاهد درآمد است، یعنی در اصفهان «سل» شاهد راجه «لا» است. پس می‌توان با کمک گوشه راجه از نوا به بیات اصفهان مدگردی داشت. البته باید توجه داشت که درجه زیر شاهد در نوا، فاصله دوم بزرگ با شاهد دارد ولی این فاصله در درآمد اصفهان، امروزه دوم کوچک است. به بیان دیگر در اصفهان «سل» نغمه «فا» دیز است و در مدگردی، تغییر در این درجه نیز باید لحاظ گردد. با توجه به اینکه بیات اصفهان وابسته‌ای از همایون است و فواصل بین درجات آنها یکی است، پس از مدگردی از نوا به اصفهان، می‌توان به دستگاه همایون و

سایر مدهای آن دستگاه مدگردی کرد. در ادامه، بستر صوتی بالا را با نغمه «فا دیز» که در پرانتز قرار داده شده است می‌بینید. علت قراردادن این نغمه در پرانتز آن است که با تغییر این نغمه از حالت بکار به دیز، امکانات مدگردی دیگری رخ می‌دهد که نام آنها به بستر صوتی اضافه شده است.

دانگ شور

دانگ نوا

دانگ نوا

شاهد شور  
خاتمه شور

شاهد در آمد نوا  
شاهد در آمد افشاری  
شاهد شکسته ماهور  
شاهد شکسته بیات ترک  
شاهد بیات اصفهان

شاهد راجه  
شاهد در آمد دشتی  
شاهد حجاز ابو عطا  
شاهد در آمد بیات کرد  
شاهد بیداد همایون

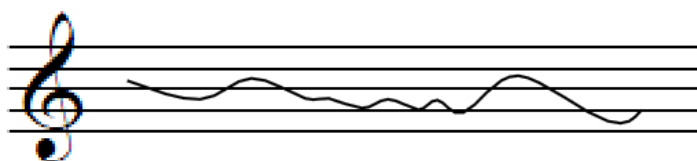
در ادامه به بستر صوتی و نقش نغمات در مد راجه توجه کنید.

جنس قوی/دانگ نوا

خاتمه

شاهد ایست

روند ملودی در راجه به صورت زیر است.



در ردیف میرزا عبدالله پس از راجه، حزین قرار دارد که گوشه ای هیبرید (ریتمیک-ملودیک) است و در دستگاهها و آوازهای مختلف وجود دارد و مد مشخصی را تثبیت نمی‌کند. پس از حزین، عشاق است. در ردیف موسیقی ایرانی، به اوج آوازهای دشتی، بیات اصفهان و دستگاه همایون، عشاق گفته می‌شود که از لحاظ مدال به شور نزدیک است ولی عشاق در دستگاه نوا شبیه به فضای مدال در آمد نوا است. سومین مدی که در دستگاه نوا پس از مد راجه خودنمایی می‌کند، مد نهفت است.

### 1-8-3 نهفت

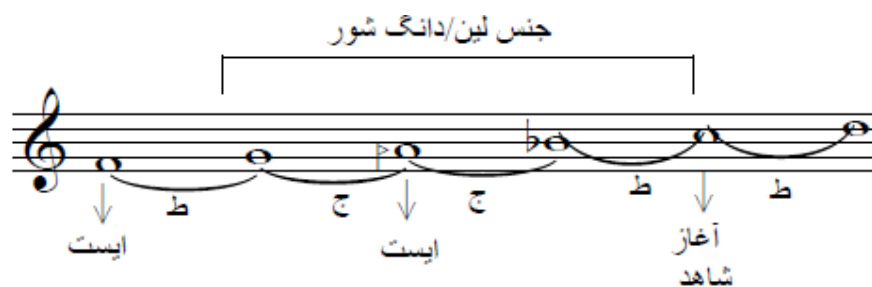
مد نهفت پس از درآمد، مهمترین مد در دستگاه نوا است. در قطعات دویخشی که در موسیقی ایرانی وجود دارند، غالباً قسمت اول در مد درآمد و قسمت دوم در مد نهفت است. امروزه پایان قطعه، فرودی به درآمد نوا دارد ولی در گذشته فرود به شور هم دیده می‌شد، مانند رنگ نستاری در ردیف میرزا عبدالله که با فرود به شور خاتمه می‌یابد. بستر نغمگی در مد نهفت در دانگ‌های دوم و سوم گام نوا قرار دارد (جنس قوی یا دانگ نوا) و ملودی بیشتر در دانگ سوم گردش می‌کند. شاهد آن به فاصله پنجم درست بالاتر از درآمد منتقل می‌شود (نغمه «ر»). نغمه ایست در نهفت، فاصله سوم بزرگ بم‌تر از شاهد نهفت است (نغمه «سی‌بمل»). در شکل زیر به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد نهفت توجه کنید:

روند ملودی در مد نهفت به صورت زیر است:

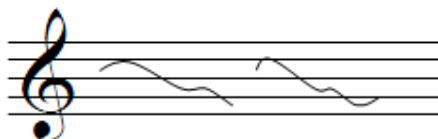
### 1-8-4 گوشت

مد گوشت یکی دیگر از مدهای دستگاه نوا است. در این مد، علاوه بر نقش نغمات، فواصل بین درجات نیز تغییر کرده و درجه سوم (نغمه «لا») حدود ربع پرده بم شده و به «لاکرن» تغییر می‌کند. فواصل بین درجات در مد گوشت، شبیه به فواصل شور و سه‌گاه است (در اینجا شور «سل» و سه‌گاه «لاکرن»). شاهد گوشت درجه چهارم بالا یعنی نغمه «دو» است. علی‌نقی وزیری و فرهاد فخرالدینی گوشت را شبیه به زابل سه‌گاه می‌دانند، چون فواصل بین درجات آن به سه‌گاه نزدیک است و شاهد آن نیز همانند زابل، نغمه «دو» است (وزیری، ۲۰۲: ۱۳۱۳)، (فخرالدینی، ۳۸۹: ۱۳۹۲). هرمز فرهت شباهت این مد را علاوه بر سه‌گاه و زابل، شبیه به افشاری نیز می‌داند (فرهت، ۱۳۷: ۱۳۸۵). با توجه به اینکه ایست گوشت بر روی نغمه «فا» است، به درآمد افشاری نزدیک‌تر است، چون در مد درآمد افشاری نغمه «دو» شاهد، نغمه «لاکرن» ایست و نغمه «فا» ایست دوم و خاتمه است. در گوشت نیز فونکسیون ذکر شده وجود دارد و فقط در پایان گوشه به مد مادر

که همان درآمد نوا است فرود می‌کند، در صورتی که در مدهای متعلق به دستگاه سه‌گاه ایست یا فرودی بر نغمه «فا» اتفاق نمی‌افتد. بنابراین به عقیده نگارنده مد گویشت به زابل سه‌گاه و درآمد افشاری شباهت دارد و این شباهت به درآمد افشاری پررنگ‌تر است. در شکل زیر به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد گویشت توجه کنید.



همانگونه که در تصویر بالا مشاهده می‌شود در مد گویشت، جنس لین و دانگ شور وجود دارد. گویشت می‌تواند پلی باشد برای مد گردی از نوا به افشاری، از نوا به زابل سه‌گاه و از آنجا فرود به سه‌گاه و با توجه به تطابق فواصل بین درجات آن با شور هم نام نوا (شور «سل»)، می‌تواند به شور هم نام نوا هم مدگردی کند. روند ملودی در گویشت به صورت زیر است.

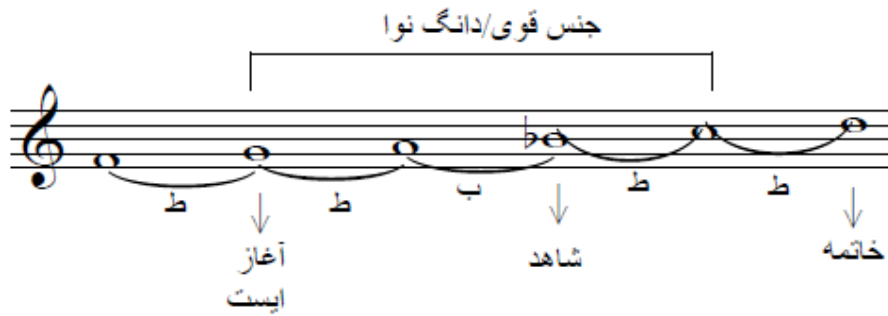


صفی‌الدین ارموی در پی معرفی دوازده مقام اصلی از شش دوره دیگر به نام آوازا نام می‌برد که گویشت نیز جزو آنان قرار دارد. فواصلی که عبدالقادر مراغی از گویشت عنوان می‌کند، با گویشت امروزی که در ردیف وجود دارد مطابقت ندارد (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۳۸۹، ۳۹۰). پس از مد گویشت، گوشه عشیران وجود دارد. عشیران در ادامه گویشت است و از همان فواصل بین درجات پیروی می‌کند. در گوشه عشیران نقش درجه سوم بالا یعنی نغمه «سی بمل» پررنگ‌تر از سایر نغمات است. عبدالقادر مراغی در بیان شعبات بیست و چهارگانه، از شعبه ای به نام «عشیرا» نام برده است که فواصل بین درجات آن با گوشه عشیران در ردیف، مطابقت دارد (همان، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲).

### 1-8-5 نیشابورک

پس از فرود عشیران، مد نیشابورک قرار دارد. این مد از لحاظ فواصل بین درجات تفاوتی با مد مینا (درآمد نوا) ندارد، ولی به دلیل تغییراتی که در نقش نغمات و ملودی مدل آن اتفاق می‌افتد، مد دیگری ایجاد می‌شود.

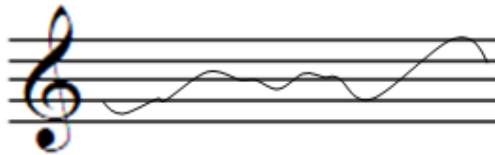
شاهد نیشابورک در دستگاه نوا، درجه سوم بالا نغمه‌ی شاهد درآمداست (نغمه «سی بمل») و ایست بر روی درجه اول (نغمه «سل») صورت می‌گیرد. اما نکته جالب توجه خاتمه گوشه است که بر روی درجه پنجم بالا (نغمه «ر») است و برای رسیدن به گوشه بعدی که «مَجسلی» نام دارد اتفاق می‌افتد، چون شاهد در «مَجسلی» درجه پنجم بالا (نغمه «ر») است. در شکل زیر به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد نیشابورک توجه کنید.



حرکت بارز ملودیک در مد نیشابورک، پرش بالارونده چهارم درست از «سل» به «دو» و سپس تثبیت «سی» - بمل» به عنوان شاهد است، مانند آوانگاری زیر:



در دستگاه ماهور نیز گوشه ای با عنوان نیشابورک و با همین ملودی تیپ ولی با فواصل بین درجات متفاوت وجود دارد. از مد نیشابورک در دستگاه نوا، می‌توان به مد درآمد ماهور به فاصله سوم کوچک بالاتر مدگردی کرد، یعنی از نوای «سل» به ماهور «سی بمل»، چون در نیشابورک نوا، نغمه «سی بمل» شاهد است و دارای علامات سرکلید «سی بمل، می بمل» است، دقیقاً مانند علامات سرکلید ماهور «سی بمل». در شکل زیر به ملودی مدل در مد نیشابورک توجه کنید:





### 1-8-6 مجلسلی و خجسته

مجلسلی و خجسته دو گوشه‌ای هستند که از لحاظ مدال همسان هستند. این دو گوشه از لحاظ فواصل بین درجات مانند شور همانم با مقام مادر هستند، یعنی شور «سل» ولی از لحاظ شاهد، به درجه پنجم بالا یعنی نغمه «ر» می‌روند. بنابر این می‌توان به دشتی، بیات کرد و مقام حجاز ابوعطا مدگردی کرد. مجلسلی در پایان، فرودی به مقام مادر (درآمد نوا) دارد و سپس در گوشه خجسته، با حرکت بالارونده و با فواصل شور، به درجه پنجم بالا (نغمه «ر») مراجعت می‌کند. در شکل زیر به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد خجسته توجه کنید.

روند ملودی در خجسته به صورت زیر است.

### 1-8-7 ملک حسین و حسین

بستر صوتی گوشه ملک حسین و گوشه حسین مطابق با شور نسبی مد نوا، یعنی شور «ر» است. در گوشه ملک حسین، نغمه شاهد، برابر با شاهد درآمد شور است (نغمه «ر») ولی در گوشه حسین، درجه چهارم شور (نغمه «سل») شاهد است. در شکل زیر به فرازی از گوشه ملک حسین توجه کنید. در ملک حسین، نت شاهد، «ر» به نظر می‌رسد ولی در گوشه حسین نقش نغمه «سل» پررنگ تر است. اکنون به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد ملک حسین و مد حسین توجه کنید.

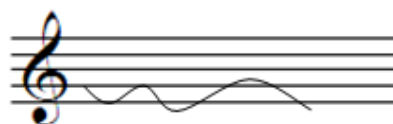
جنس لاین/دانگ شور

شاهد ملک حسین  
ایست ملک حسین  
ایست حسین

در ادامه به روند ملودی در مد ملک حسین توجه کنید.



روند ملودی در مد حسین به صورت زیر است.



### 1-8-8 بوسلیک

مد بوسلیک از لحاظ بستر صوتی، فواصل بین درجات و حتی نقش نغمات، همانند مد حسین است ولی آنچه که بوسلیک را به مدی دیگر تبدیل می‌کند، ملودی تیپ آن است. بوسلیک اوج دستگاه نوا است و از لحاظ صوتی در یک اکتاو بالاتر از مد مادر (درآمد نوا) اجرا می‌شود ولی باید دقت داشت که ملودی تیپ آن متفاوت از درآمد است. اصولاً در ردیف موسیقی ایرانی، مدهایی که به درجات بالاتر از مد اول ترنسپوز (انتقال) پیدا می‌کنند، در ملودی تیپ، با مد اول تفاوت پیدا می‌کنند. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد بوسلیک توجه کنید.

جنس لاین/دانگ شور

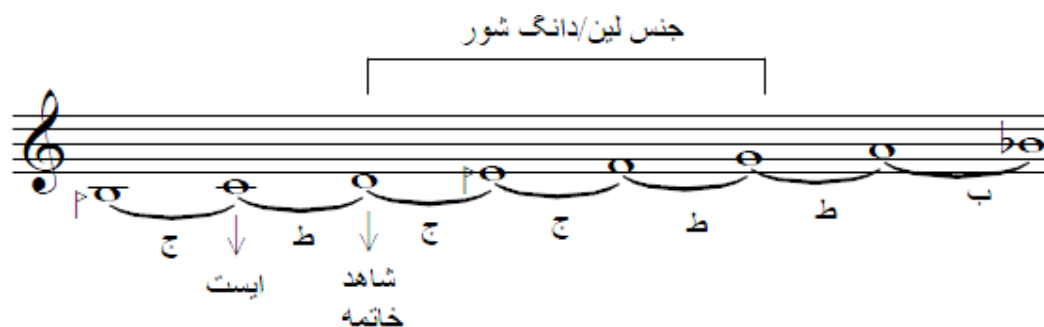
خاتمه  
ایست  
شاهد

در ادامه به روند ملودی در مد بوسلیکتوجه کنید.



### 1-8-9 نیریز

مد نیریز در دو دستگاه نوا و ماهور وجود دارد و از لحاظ مدال تفاوتی با یکدیگر ندارند. بنابراین، مد نیریز می‌تواند پلی برای مرکب نوازی یا مرکب خوانی از دستگاه نوا به ماهور باشد. می‌توان در دستگاه نوا نیریز را اجرا کرد و با جملات فرودی که در انتهای گوشه نیریز در دستگاه ماهور وجود دارد به مد درآمد ماهور فرود کرد. فواصل بین درجات در مد نیریز همانند ملک حسین و حسین است و برابر با فواصل بین درجات در شور نسبی نوا(شور «ر») است. شاهد نیریز مطابق با شاهد شور نسبی نوا یعنی نغمه «ر» است و ایست آن یک درجه پایین‌تر از شاهد آن، یعنی نغمه «دو» است. نیریز آخرین گوشه از دستگاه نوا در ردیف میرزا عبدالله است. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد نیریز توجه کنید.



روند ملودی در مد نیریز به شکل زیر است:

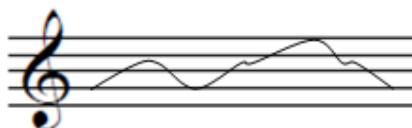


### 1-8-10 عراق

در ردیف میرزا عبدالله، دستگاه نوا فاقد مد عراق است ولی در روایات دیگر، مانند ردیف موسی معروفی، ردیف آقا حسین‌قلی، ردیف عبدالله دوامی و... گوشه عراق وجود دارد. گوشه عراق در نوا از لحاظ مدال همانند عراق ماهور است ولی با عراق افشاری متفاوت است. با توجه به اینکه عراق نوا و عراق ماهور یک مد هستند و در عراق ماهور فرودی به درآمد ماهور داریم، می‌توان از مد عراق به عنوان پل مدگردی برای مرکب نوازی یا مرکب خوانی از نوا به ماهور استفاده کرد، همانند نیشابورک و نیریز. در مد عراق، فواصل

بین درجات نسبت به درآمد تغییر می‌کند. شاهد در عراق به فاصله چهارم درست بالا انتقال پیدا می‌کند (نغمه «دو»). درجه زیر شاهد در عراق (نغمه سی) متغیر است. این نغمه در حالت بالارونده بکار بوده و با فاصله دوم کوچک بر روی شاهد حل می‌شود، همین نغمه «سی» در حرکت پایین‌رونده، نیم پرده بم شده و بر روی نغمه «سل» می‌ایستد. در شکل زیر به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد عراق توجه کنید:

روند ملودی در عراق به صورت زیر است.



دستگاه نوا در ردیف میرزا عبدالله با دو رنگ نستاری و رنگ نوا به پایان می‌رسد. در رنگ نستاری ملودی در شور نسبی خاتمه می‌یابد ولی در رنگ نوا پس از مدگردی به شور، فرود به نوا انجام شده و قطعه در مد نوا تمام می‌شود. از این دو نوع پایانی که در دستگاه نوا در ردیف میرزا عبدالله وجود دارد می‌توان نتیجه گرفت که قدما برنامه نوا را به دو صورت متفاوت به پایان می‌بردند. رپرتوار نوا می‌توانسته در مد شور نسبی خاتمه پیدا کرده و یا در نوا پایان پذیرد. نوازندگان و خوانندگان امروزی غالباً کارگان نوا را در نوا به اتمام می‌رسانند. در این فصل به بررسی جنس لین در دستگاه شور و آوازهای آن، دستگاه سه‌گاه و دستگاه نوا پرداخته شد. همچنین دیدیم در مجموعه‌های مذکور، مدهایی وجود دارند که در آنها جنس قوی نیز وجود دارند مانند درآمد نوا، مخالف سه‌گاه، درآمد بیات ترک و... لازم به ذکر است که جنس لین نیز محدود به مجموعه بالا نمی‌شود و در دستگاه‌های دیگر، مدهایی وجود دارند که در درون آنها جنس لین وجود دارد که در جای خود به آنها خواهیم پرداخت.

# فصل دوم

بررسی مدال دستگاه ماهور و دستگاه راست-

پنجگاه

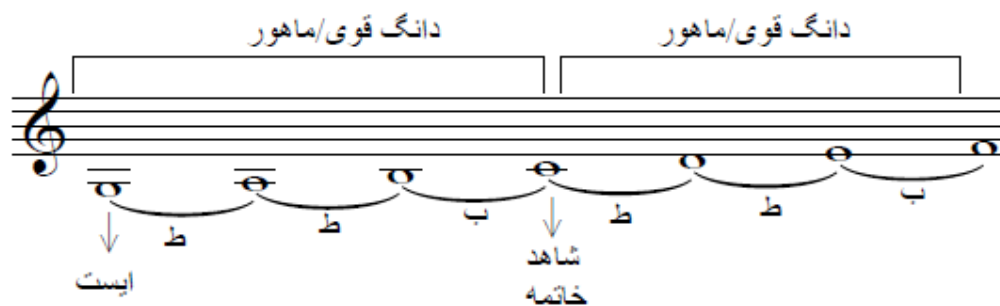
## 2 فصل دوم: بررسی مدال دستگاه ماهور و دستگاه راست - پنجگاه

### 2-1 بررسی اجناس در مدهای دستگاه ماهور

در موسیقی قدیم ایران، عشاق اولین مقام از دوازده مقام اصلی است و فواصل آن با مقام ماهور در ردیف موسیقی منطبق است (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۱۱۸). در ادامه به بررسی مدال درآمد ماهور خواهیم پرداخت.

#### 2-1-1 درآمد ماهور

در ردیف میرزا عبدالله، شروع دستگاه ماهور با درآمد است، ولی در بعضی دیگر از روایات ردیف، دستگاه ماهور با گوشه‌ای با نام (مقدمه) آغاز می‌شود که از لحاظ مدال تفاوتی با درآمد ندارد. دستگاه ماهور در ردیف میرزا عبدالله بر پایه نغمه «دو» قرار گرفته و به ماهور «دو» معروف است. ماهور «دو» فاقد علامات سرکلید است، بنابراین تمامی نغمات، «بکار» است. البته باید توجه داشت که در مدهای دیگر دستگاه ماهور فواصل بین درجات تغییر می‌کند. در مد درآمد ماهور نغمه «دو» شاهد است و نغمه «سل» ایست جملات است. خاتمه گوشه نیز بر روی نغمه «دو» انجام می‌شود. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد درآمد ماهور توجه کنید.

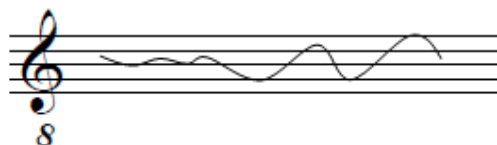


بستر صوتی مد درآمد ماهور

بستر صوتی درآمد ماهور دارای دو جنس متناظر با فواصل (ط ط ب) است. این جنس به واسطه داشتن دو فاصله طنینی، قوی محسوب می‌شود (هدایت، ۱۳۱۷ نوبت دوم، ۹۳). دانگ قوی با آرایش فواصل (ط ط ج) توسط داریوش طلایی با نام دانگ ماهور معرفی شده است، چون این دانگ در دستگاه ماهور بیشتر استفاده شده است (طلایی، الف، ۱۳۷۲: ۲۳). در شکل بالا مشخص است که نغمه «سل» ایست جملات است. هومان اسعدی به آن (ایست قطبی) می‌گوید و در تعریف *ایست قطبی* اینگونه نقل می‌کند:

در این حالت نغمه پایانی یکی از نقاط پایانی دانگ است (مانند نغمه «سل» در ماهور «دو» که یکی از قطب های دانگ «سل\_ دو» است و ایست قطبی در منطقه در آمد محسوب می شود (اسعدی، ۱۳۸۲: ۴۹).

روند ملودی در در آمد ماهور به شکل زیر است:



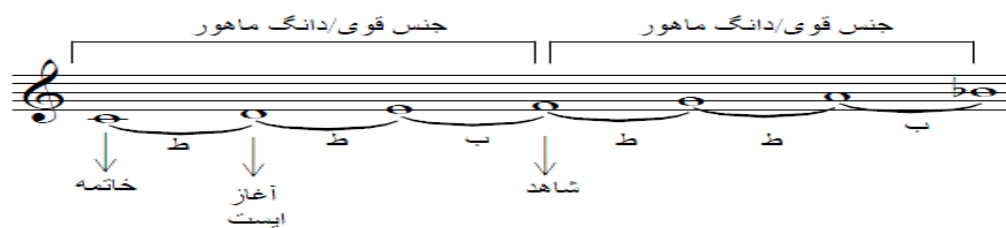
در ردیف میرزا عبدالله پس از گوشه در آمد، کرشمه آمده که ضربی در آمد است و مد دیگری محسوب نمی شود.

## 2-1-2 داد

در ردیف میرزا عبدالله در دستگاه ماهور پس از مد در آمد، مد(داد) ارائه می شود. در مد داد، درجه چهارم(نغمه «فا») شاهد است و درجه دوم(نغمه «ر») ایست است(تمامی فواصل مذکور نسبت به شاهد در آمد ذکر شده است). جمله آغازین داد، تحریر پروانه نام دارد که در مایه راست پنجگاه نیز بسیار استفاده می شود و از این روی می توان از مد داد برای مدگردی به راست پنجگاه بهره جست. به تحریر پروانه توجه کنید:



مد داد از دو جنس قوی یا دو دانگ ماهور تشکیل شده است. پس از گوشه داد، مجلس افروز است که آن هم در مد داد است و ضربی داد محسوب می شود. پس از مجلس افروز، خسروانی است که از گوشه های هیبرید(ملودیک/ریتمیک) است و این گوشه نیز مانند دیگر گوشه های ریتمیک ردیف فاقد شخصیت مدال است و در اینجا در مد داد قرار می گیرد و در همین گوشه است که دانگ دوم داد کامل می گردد. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد داد توجه کنید.



در ادامه به روند ملودی در مد داد توجه کنید.

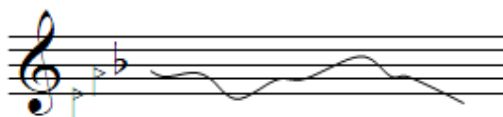


### 2-1-3 دلکش

این مد، یکی از مهم‌ترین مدهای موجود در دستگاه ماهور است و غالباً در اجرای ماهور لحاظ می‌شود، حال آن اجرا بداهه پردازی باشد و یا قطعه‌ای از پیش ساخته شده باشد. در مد دلکش فواصل بین درجات تغییر کرده و نغمه شاهد به فاصله پنجم درست بالاتر از مد مبنا انتقال پیدا می‌کند. این مد دارای فونکسیون متغیر نیز هست. مد دلکش به شور نزدیک است و می‌تواند پلی برای مرکب نوازی یا مرکب خوانی از ماهور به شور یا بالعکس باشد. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد دلکش توجه کنید.

جنس لاین/دانگ شور                      جنس لاین/دانگ شور

با توجه به بستر صوتی بالا مشخص می‌شود که مد دلکش از دو جنس لاین یا دو دانگ شور تشکیل شده است و از همین روی می‌توان به نزدیکی حس مدال بین دلکش و شور پی برد. در دلکش نغمه «سل» شاهد است. درجه سوم زیر شاهد یعنی نغمه «می» متغیر و بین کرن و بکار در تغییر است. مد دلکش دارای دو نغمه ایست است، ایست اول آن که مهم‌تر است مطابق با نغمه شاهد است که نغمه «سل» می‌باشد و ایست دوم آن درجه زیر شاهد یعنی نغمه «فا» است. زمانی که ملودی در دانگ اول گردش می‌کند، نغمه «دو» می‌تواند به عنوان ایست کاربرد داشته باشد. مد دلکش در نهایت به مقام مادر (درآمد) فرود کرده و شاهد درآمد (نغمه «دو») خاتمه دلکش است. در شکل زیر به روند ملودی در دلکش توجه کنید.



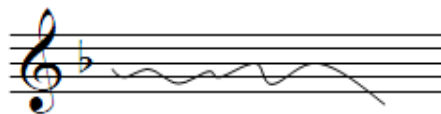


## 2-1-4 خاوران

مد خاوران از لحاظ منطقه صوتی، در منطقه صوتی دلکش است ولی فواصل بین درجات آن با دلکش متفاوت و مانند ماهور است. در ماهور نغمه «سی» در اکتاو بالا بمل است (بر خلاف منطقه بم که بکار است) و همین مورد یکی از تفاوت‌های مد ماهور با مد ماژور است. مد خاوران از دو جنس قوی یا دو دانگ ماهور تشکیل شده است. در مورد نغمه شاهد در این مد اختلاف نظر وجود دارد. داریوش طلایی درجه پنجم (نغمه «سل») را شاهد می‌داند و مسعود شعاری برای این مد، دو شاهد در نظر می‌گیرد و آنها، درجات پنجم و ششم (نغمات «سل» و «لا») هستند (طلایی، پ، ۱۳۹۴: ۲۶)، (شعاری ۱۳۹۶: ۴۲). نغمه ایست، درجه چهارم (نغمه «فا») است و آغازگر گوشه درجه ششم (نغمه «لا») است. مد خاوران در ردیف میرزا عبدالله با ریتم کرشمه آغاز می‌شود. با توجه به اینکه ایست خاوران نغمه «فا» است و نغمه «سی» نیز بمل است، می‌توان از این مد برای تغییر تنالیت به فاصله چهارم درست بالاتر (ماهور «فا») استفاده کرد، ولی با توجه به اینکه چنین تغییر تنالیت به در ردیف موسیقی ایرانی به وسیله مد حصار که در ادامه به آن خواهیم پرداخت انجام می‌شود، از خاوران برای چنین تغییر تنالیت‌ای استفاده نمی‌شود. در شکل زیر به جمله آغازین از مد خاوران توجه کنید. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد خاوران توجه کنید.

جنس قوی/دانگ ماهور                      جنس قوی/دانگ ماهور

روند ملودی در مد خاوران به صورت زیر است.



در ردیف محمود کریمی گوشه خاوران به مد دلکش نیز وارد می‌شود (مسعودیه،؟: ۱۷۰). پس از خاوران گوشه طرب‌انگیز قرار دارد که مد جدیدی نیست و از لحاظ مدال در مد خاوران است. سپس گوشه نیشابورک است که از لحاظ مدال در منطقه درآمد قرار می‌گیرد. باید توجه داشت که نیشابورک ملودی تیپ مخصوص خود را دارد. در نیشابورک، ملودی از منطقه بم‌تری نسبت به نغمه شاهد شروع می‌شود و با پرش به درجه دوم بالای شاهد (نغمه «ر») بر روی شاهد حل می‌شود. در شکل زیر به ملودی تیپ نیشابورک توجه کنید:



(طلایی، ب، ۱۳۷۴، ۳۹۰)

این ملودی با ذکر (بر محمد و آل محمد صلوات) اجرا می‌شده است. در گذشته، چاووشی خوانان برای آگاهی مسافران از حرکت قافله این گوشه را با این شعر نیز می‌خواندند: (هر که دارد هوس کرب و بلا بسم الله) (شعاری، ۱۳۹۶: ۵۲). نصیر خانی یا طوسی گوشه دیگری است که آن هم از لحاظ مدال فاقد استقلال است و در سه مد درآمد، خاوران و عراق، ملودی پردازی می‌کند. چهارپاره یا مرادخانی هم فاقد مد مستقل است و گوشه ای ریتمیک و منطبق بر اوزان عروضی است. افاعیل در مراد خانی (فَعَلَاتُ مُفْتَعِلُنْ فَعَلْ / مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ) است. در شکل زیر به جمله آغازین چهارپاره که به خوبی افاعیل بالا را نشان می‌دهد توجه کنید:



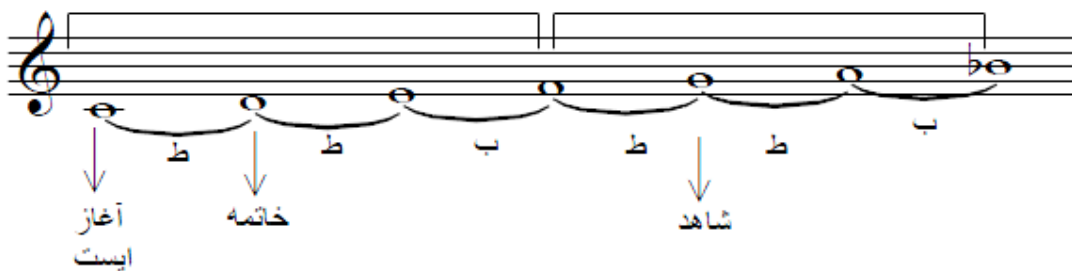
(طلایی، ب، ۱۳۷۴، ۳۹۵)

## 2-1-5 فیلی

در مد فیلی، نغمه شاهد «سل» است که نسبت به شاهد مد مادر در فاصله پنجم درس بالاتر است. نغمه «دو» ایست و نغمه «ر» خاتمه فیلی است. به دلیل اینک فیلی با نغمه «ر» خاتمه پیدا می‌کند، حس تعلیق دارد و شنونده احساس فرود نکرده و منتظر گوشه بعدی است. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در فیلی توجه کنید.

جنس قوی/دانگ ماهور

جنس قوی/دانگ ماهور

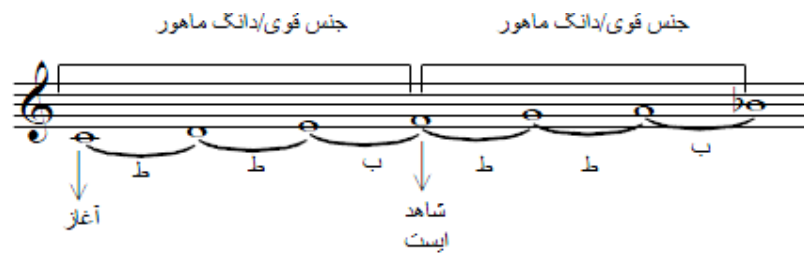


روند ملودی در فیلی به صورت زیر است.

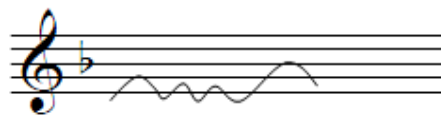


## 2-1-6 حصار ماهور یا ابول

در مد حصار ماهور، تنالیده ماهور به فاصله چهارم درست بالاتر منتقل می‌شود و به عبارتی ماهور «دو» به ماهور «فا» تبدیل می‌شود (مد حصار در دستگاه چهارگاه و دستگاه سه‌گاه نیز اجرا می‌شود و در آنجا نیز باعث تغییر تنالیده می‌شود ولی باید توجه داشت که در چهارگاه و سه‌گاه توسط مد حصار، به تنالیده پنجم درست بالاتر منتقل می‌شود و نه چهارم درست بالاتر که در ماهور اتفاق می‌افتد). با اینکه ملودی تیپ درآمد ماهور نسبت به حصار ماهور متفاوت است، ولی می‌توان از این گوشه به عنوان پلی برای تن‌گردی استفاده کرد. در مد حصار، درجه چهارم بالا (نغمه «فا») شاهد و ایست است. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد حصار توجه کنید.



روند ملودی در مد حصار به صورت زیر است:



## 2-1-7 نیریز

مد نیریز از دیگر مدهای مجموعه ماهور است. این مد در دستگاه نوا نیز اجرا می‌شود و می‌تواند پلی جهت مرکب خوانی یا مرکب نوازی بین این دو دستگاه باشد. همچنین با استفاده از این مد، می‌توان به شور یک درجه بالاتر از ماهور (شور «ر») نیز مدگردی کرد. نغمه شاهد در نیریز یک درجه بالاتر از شاهد در درآمد ماهور است، بنابر این نغمه «ر» شاهد است. فواصل بین درجات در مد نیریز، متفاوت از درآمد ماهور است.

ایست نیزیز مطابق با شاهد در آمد است (نغمه «دو»). این مد در نهایت به مد مینا (در آمد ماهرور) فرود می کند. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در نیزیز توجه کنید.

جنس لین/دانگ شور

ایست      شاهد خاتمه

روند ملودی در نیزیز در دستگاه ماهرور به صورت زیر است.

### 8-1-2 شکسته

مد شکسته از دیگر مدهای دستگاه ماهرور است. این مد در مجموعه بیات زند (بیات ترک) نیز وجود دارد. شکسته ماهرور و شکسته بیات زند از لحاظ مدال تفاوتی با یکدیگر ندارند. فواصل بین درجات در مد شکسته، همانند مد نیزیز است ولی نقش نغمات و روند ملودی در آنها متفاوت است و همین تفاوت، آنها را به دو مد مجزا تبدیل می کند. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در شکسته توجه کنید:

جنس لین/دانگ شور      جنس قوی/دانگ نوا

ایست خاتمه      شاهد آغاز

در مد شکسته، درجه پنجم (نسبت به شاهد در آمد ماهرور) نت شاهد است و ایست شکسته مطابق با شاهد مد مینا یا همان شاهد در آمد است، بنابراین این نغمه «دو» ایست است. مد شکسته در ماهرور از دو جنس لین و قوی

یا دو دانگ شور و نوا تشکیل شده است. ملودی در ابتدا در دانگ اول گردش کرده و سپس به دانگ دوم می‌رود و در نهایت به مد مبنا(درآمد ماهور) فرود می‌کند. در شکل زیر به گردش ملودی در شکسته ماهور توجه کنید.



## 2-1-9 عراق

مد عراق مدی مفصل است. در مد عراقی که در دستگاه ماهور اجرا می‌شود گوشه‌های نهیب، اصفهانک، حزین، کرشمه، زنگوله و حتی آشورآوند که اوج عراق است و نغمه شاهد و فواصل بین درجات در آن(آشورآوند) نیز تغییر می‌کند و از این روی مدی دیگر است، اجرا می‌شوند. به عقیده نگارنده با توجه به اینکه در مد عراق فواصل بین درجات نسبت به مدهای قبلی تغییر می‌کند و گوشه‌های متعددی در آن اجرا می‌شوند و همچنین با توجه به وجود گوشه آشورآوند که مدی دیگر است ولی در مجموعه عراق طبقه بندی می‌شود(که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد)، می‌توان عراق را مجموعه ای مستقل دانست و یا اینکه حداقل آن را آوازی از دستگاه ماهور دانست. متعاقب گوشه عراق، گوشه نهیب قرار دارد که در ادامه عراق است و کامل کننده بستر صوتی مد عراق است. با بررسی آوانگاری عراق و نهیب، درمی‌یابیم که بستر صوتی این مد از هفت نغمه تشکیل شده است، نغمات سل تا فا. فواصل بین درجات در مد عراق نیز نسبت به مد مبنا(درآمد ماهور) تغییر کرده است و از لحاظ نقش نغمات نیز ویژگی‌های خاص خود را دارا است. مد عراق از دو جنس قوی تشکیل شده است. جنس اول با دانگ ماهور منطبق است(ططب) و جنس دوم با دانگ نوا(ططب) منطبق است. نغمه شاهد در مد عراق، یک اکتاو بالاتر از شاهد درآمد است(نغمه «دو»). نغمه زیر شاهد(«سی»)متغیر است و در حالت بالارونده یعنی زمانی که به سمت شاهد میل می‌کند بکار است و در حرکت پایین رونده، یعنی زمانی که به سمت نت ایست(نغمه «سل») میل می‌کند، حدود نیم‌پرده بم شده و از حالت بکار به بمل تغییر پیدا می‌کند. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد عراق توجه کنید:



سلمان سالک در کتاب (دستگاه‌ها و آوازاها) نهیب را متفاوت از عراق دانسته و شاهد آن را «می‌بمل» و ایست موقت آن را «دو» و ایست آن را «سل» می‌داند (سالک، ۱۳۸۹: ۱۶۶). هرگز فرهنگ نیز عراق را واریاسیونی از نهیب دانسته و معتقد است این دو گوشه امروزه با هم اشتباه می‌شوند. او معتقد است که عراق با به‌کارگیری منطقه صوتی زیرتر احساس پرشور و التهاب بیشتری را به وجود می‌آورد (فرهت، ۱۳۸۸: ۱۵۶). نکته جالب اینجاست که در ردیف میرزا عبدالله، همانگونه که در نمونه نت‌نویسی بالا دیدیم، نهیب در منطقه صوتی بالاتری از عراق قرار دارد ولی در ردیف موسی معروفی برعکس است و عراق در منطقه صوتی بالاتری قرار دارد. در سایر روایات ردیف، عراق در دایره اول ارائه شده است و دایره دوم در گوشه‌های دیگری مانند اصفهانک معرفی می‌شود، مانند روایت میرزا حسینقلی (پیرنیاکان، ۱۳۸۰: ۱۳۷). روند ملودی در عراق و نهیب به شکل زیر است:



در مد عراق و نهیب، گوشه‌های اصفهانک، حزین، کرشمه و زنگوله اجرا می‌شوند. اصفهانک گوشه‌ای ملودیک است. حزین هیبرید ریتمیک و ملودیک است و کرشمه گوشه‌ای ریتمیک با افعیل (مفاعِلن فَعَلاتن مفاعِلن فَعَلن) یا اتانین (تَن تَن تَن تَن) است. زنگوله نیز گوشه‌ای ریتمیک است که مانند کرشمه و یا مانند هر گوشه ریتمیک دیگری می‌تواند در مدهای مختلف اجرا شود. ریتم زنگوله بر پایه چهار کشش کوتاه و چهار کشش بلند است (علیزاده حسین، اجرای صوتی ردیف میرزا عبدالله، انتشارات ماهور). در تصاویر زیر به نمونه‌های ریتمیک حزین، کرشمه و زنگوله در عراق توجه کنید.



نمونه ریتمیک حزین در عراق ماهور



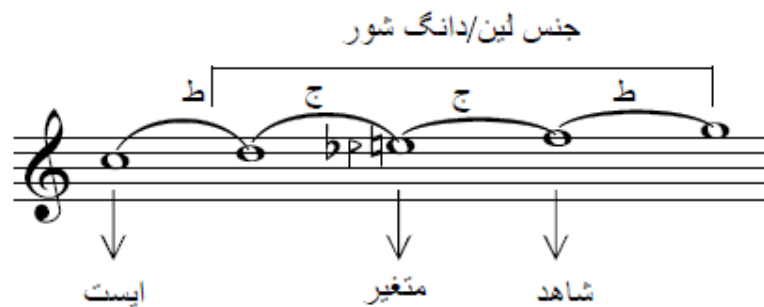
نمونه ریتمیک کرشمه در عراق ماهور



نمونه ریتمیک زنگوله در عراق ماهور

## 2-1-10 آشور آوند

مد آشور آوند، اوجی است بر عراق ماهور (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۱۵۶). در این گوشه، عراق به یک چهارم بالاتر انتقال یافته است (طلایی، ب، ۱۳۹۴: ۴۱۲). در شکل زیر به مد آشور آوند از ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند توجه کنید. در شکل زیر به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد آشور آوند توجه کنید.



همانگونه که در تصویر بالا مشخص است، مد آشور آوند که به آشور نیز معروف است از یک پنتاکرد با فواصل (ط ج ج ط) تشکیل شده است. در دل پنتاکرد بالا، تتراکردی از جنس لین که با دانگ شور برابر است وجود دارد. شاهد آشور، چهار درجه بالاتر از شاهد عراق است، بنابر این شاهد آشور نسبت به شاهد عراق فاصله چهارم درست و نسبت به شاهد درآمد ماهور فاصله یازدهم درست دارد. ایست آشور منطبق با شاهد عراق است (نغمه «دو»). مد آشور دارای نغمه متغیر است. نغمه «می» در بستر صوتی بالا در مد آشور متغیر است. این نغمه غالباً کرن است (به همین دلیل در بستر صوتی بالا فاصله نغمه «ر» تا «می» مجنب عنوان شده است) ولی در پایان گوشه و زمانی که ملودی به سمت نغمه ایست میل می کند، حدود ربع پرده پایین آمده و از حالت کرن به بمل تغییر پیدا می کند. همین نغمه «می» در آغاز گوشه و هنگام حل روی شاهد (خط اول ملودی) حدود ربع پرده بالا رفته و از حالت کرن به بکار تغییر می کند. لازم به ذکر است که مورد آخر (می بکار) در نت نویسی داریوش طلایی از ردیف میرزا عبدالله اعمال نشده است ولی در نت نویسی ژان دورینگ و مسعود شعاری وجود دارد (دورینگ، ۱۳۸۵: ۱۷۴)، (شعاری، ۱۳۹۲: ۹۴). روند ملودی در مد آشور آوند به صورت زیر است.



## 2-1-11 راک

در مورد علت نامگذاری راک در بین صاحب‌نظران اختلاف است. ژان دورینگ آن را از راگ‌های هندی می‌داند و در این زمینه نوشته است:

«راک احتمالاً همان راگای هندی است. شکل‌های گوناگون راک حتا با وجود فرودی که بیشتر گوشه‌های آن به ماهور دارند، مجموعه ای مهم و مستقل را می‌سازند. گوشه‌ی راک هیچگاه در رساله‌های کهن دنیای عرب نیامده است و به این شکل، تنها در سنت ایرانی و آذری نواخته می‌شود ولی نام آن در ماوراءالنهر هست و در دوازده مقام اویغور جای اول را دارد» (دورینگ، ۱۳۸۵: ۴۵).

هرمز فرهنگ نظری متفاوت از ژان دورینگ دارد و قرابتی بین گوشه‌هایی با نام راک در ردیف موسیقی ایرانی و راگ‌های هندی نمی‌بیند. او در این زمینه نوشته است:

«نام این گوشه یکی از ابهام‌انگیزترین عناوین در ردیف موسیقی ملی است. این واژه در زبان فارسی معنایی ندارد ولی به احتمال، تلفظ فارسی واژگان راگای هندی است. کسی نمی‌داند چرا و چگونه این واژه برای این گوشه به کار رفته است. دو گوشه‌ای که به دنبال آن می‌آیند نیز به نام راک کشمیر (راگای کشمیر) و راک هندی (راگای هندی) به همین اندازه نامفهوم هستند. بسیار جای تردید است که بگوییم مقام یا تم این گوشه‌ها اصلیت هندی دارند. مفهوم راگا آن گونه که بدین کیفیت مقامی در موسیقی هندی است در ایران کاملاً ناشناخته است. جدا از اینکه هر دو موسیقی ایرانی و هندی بر مبنای مقام‌های متنوع به وجود می‌آیند، بین آنها ارتباط آشکاری وجود ندارد. به یقین بین این گوشه‌ها و راگای هندی ارتباطی یافت نمی‌شود. همانطور که هیچ قطعه‌ی دیگری از ردیف ایرانی و سیستم راگا ربط آشکاری ندارند» (فرهت، ۱۳۸۰: ۱۵۷).

فرهاد فخرالدینی با استناد به واژه‌های (راک کشمیر) و (راک هندی)، وابستگی آنها را به راگ‌های هندی محتمل می‌داند ولی در این زمینه دلایل مدال ذکر نمی‌کند (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۱۵۸). بابک خضرای معتقد است که در متون کهن فارسی، سرکج حرف (گ) نوشته نمی‌شده و نام این گوشه‌ها (راگ) است و فاقد خاصیت مدال می‌باشد، بلکه بی‌قراری و حرکت سریع از چهارگاه به ماهور و بازگشت به چهارگاه است. (خضرای، گفته‌ها). در ردیف میرزا عبدالله مجموعه راک دارای گوشه‌های راک هندی، راک کشمیر، راک عبدالله، کرشمه راک و صفیر راک است. راک هندی و راک عبدالله از لحاظ مدال تفاوتی بایکدیگر ندارند ولی در راک کشمیر، فواصل بین درجات در دانگ دوم متفاوت است. کرشمه راک نیز همانگونه که از نامش پیداست، گوشه‌ای ریتمیک با دور ریتمیک کرشمه است که گردش ملودی آن در دانگ اول راک است. صفیر راک، اوجی بر راک است (همانند گوشه آشورآوند که اوجی برای عراق بود). نغمه شاهد در صفیر راک به فاصله پنجم درست



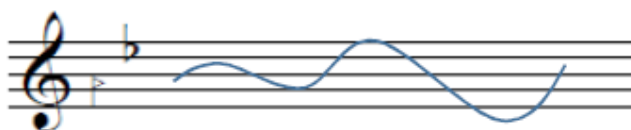
بالتر از شاهد راک منتقل می‌شود و درجه سوم زیر شاهد نیز متغییر است، بنابراین این صفیر راک را می‌توان مدی دیگر دانست. در ادامه به بررسی مدال گوشه‌های مجموعه راک می‌پردازیم. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در راک هندی توجه کنید.

### جنس مختلط/دانگ چهارگاه



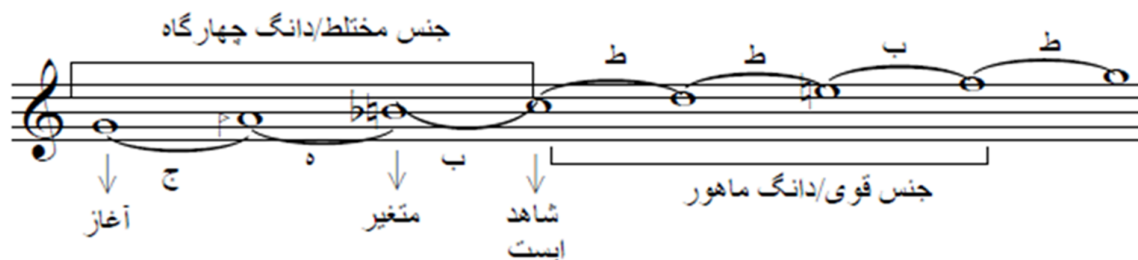
با دقت در بستر صوتی بالا با فاصله جدیدی آشنا می‌شویم، فاصله **بیش طنینی** که حدوداً برابر با  $\frac{1}{4}$  پرده است و در اینجا بین نغمات «لاکرن» و «سی‌بکار» قرار گرفته است. دانگ اول در راک دارای فواصل مجنب، بیش‌طنینی و بقیه است. دانگی با چنین فواصلی در گذشته به **جنس مختلط** معروف بوده است (هدایت، ۱۳۱۷، نوبت سوم، ۲۳). این جنس در مدهای راک، چهارگاه، همایون و بیات اصفهان وجود دارد و از همین روی می‌توان از راک جهت مدگردی از ماهور به چهارگاه، همایون و بیات اصفهان استفاده کرد. داریوش طلایی این دانگ را دانگ چهارگاه نامگذاری کرده است (طلایی، ۱۳۷۴، ۲۳). دانگ دوم در راک هندی، دانگ نوا یا جنس قوی است. شاهد راک، یک اکتاو بالاتر از شاهد درآمد ماهور است (مانند عراق). مد راک دارای نغمه متغیر است. نغمه زیر شاهد (نغمه «سی») در حرکت بالا رونده جهت حل بر روی شاهد در موقعیت بکار قرار می‌گیرد و در حرکت پایین‌رونده که متمایل به نغمه ایست (نغمه «سل») است، حدود نیم‌پرده بم شده و از حالت بکار به بم‌ل تغییر می‌کند.

در ادامه به روند ملودی در راک هندی توجه کنید.

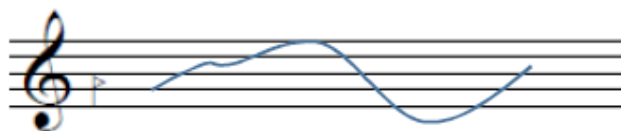


راک هندی با حل «لا بکار» بر روی «سی بم‌ل» فرودی به درآمد ماهور دارد و سپس با یک جمله بالارونده مجدداً به مد راک برمی‌گردد و متعاقب آن راک کشمیر اجرا می‌گردد (در ردیف میرزا عبدالله). در راک کشمیر درجه سوم بالای شاهد (نغمه «می») حدود نیم‌پرده بالا رفته و بکار می‌شود، در نتیجه دانگ دوم راک کشمیر، دانگ ماهور است. به عقیده نگارنده با توجه به تغییر فواصل درجات که در راک کشمیر اتفاق افتاده است،

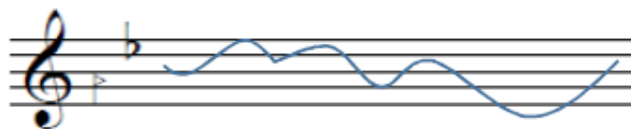
می‌توان آن را مدی دیگر از مجموعه راک دانست. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد راک کشمیر توجه کنید.



مد راک کشمیر، مد منحصر به فردی است، به این دلیل که فواصل بین درجات در راک کشمیر، از لحاظ فواصل، شبیه به هیچ مد دیگری در ردیف موسیقی ایرانی نیست (همانند مد عراق ماهور) ولی فواصل بین درجات در راک هندی شبیه به بیات اصفهان است. در شکل زیر به روند ملودی در راک کشمیر توجه کنید.



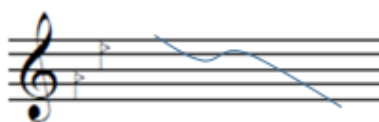
راک کشمیر نیز همانند راک هندی فرودی به درآمد ماهور دارد و سپس با جمله‌ای بالارونده مجدداً به راک رفته و بستر را برای اجرای راک عبدالله فراهم می‌کند. راک عبدالله از لحاظ مدال شبیه به راک هندی است. تمایز راک عبدالله با راک هندی در این است که ملودی در راک هندی در دانگ اول شروع می‌شود و گردش ملودی بیشتر در همین دانگ اول است ولی در راک عبدالله ملودی در دانگ دوم شروع می‌شود و حرکت ملودی غالباً در همین دانگ دوم است. راک عبدالله نیز فرودی به ماهور کرده و مجدداً به راک باز می‌گردد. در ادامه به گردش ملودی در راک عبدالله توجه کنید.



پس از راک عبدالله کرشمه راک وجود دارد که گردش ملودی آن در دانگ اول راک (جنس مختلط یا دانگ چهارگاه) است و با دور ریتمیک کرشمه اجرا می‌شود. آخرین گوشه از مجموعه راک و دستگاه ماهور، صغیر راک است. صغیر راک اوجی است بر راک (همانند آشور که اوجی بود بر عراق). نغمه شاهد در صغیر راک به پنجم درست بالاتر از شاهد راک‌های دیگر منتقل می‌شود (نغمه «سل») و درجه سوم زیر شاهد نیز متغیر است. نغمه متغیر (نغمه «می») در حرکت بالارونده به سمت شاهد تمایل پیدا کرده و در حالت کرن قرار می‌گیرد و

در حرکت پایین رونده به سمت نغمه ایست (نغمه «دو») متمایل شده و حدود ربع پرده بم می شود و از حالت کرن به بکار تغییر می کند. ایست صفیر راک منطبق بر شاهد راک های هندی و کشمیر و عبدالله است (نغمه «دو»). صفیر راک نیز مانند سایر گوشه های راک به ماهور فرود می کند ولی برخلاف گوشه های قبل مجدداً به راک باز نمی گردد و با فرودی به درآمد ماهور، دستگاه پایان می یابد. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد صفیر راک توجه کنید.

صفیر راک از دو دانگ تشکیل شده است. دانگ اول مانند دیگر گوشه های راک دانگ چهارگاه یا جنس مختلط است و دانگ دوم شور یا لین است. با توجه به وجود دانگ شور در این گوشه، می توان از آن برای مدگردی از راک به شور استفاده کرد و از راک به شور پنجم درست بالاتر مرکب نوازی یا مرکب خوانی کرد (مثلاً از راک با مبنای «دو» به شور با مبنای «سل»). به گردش ملودی در مد صفیر راک توجه کنید.



با توجه به مطالب ذکر شده در مورد راک، نتیجه گیری می شود که مجموعه راک از سه مد راک هندی، راک کشمیر و صفیر راک تشکیل شده است. بنابر این می توان راک را هم مانند عراق، آوازی یا متعلقه ای از ماهور دانست، چون همانند آوازهای دستگاه شور و یا همانند آواز بیات اصفهان، مجموعه هایی چند مدی با ریشه در مد مادر هستند.

## 2-2 بررسی مدال دستگاه راست پنجگاه

علینقی وزیری در رابطه با راست پنجگاه نوشته است:

منطق دستگاه راست پنجگاه... این است که پنج دستگاه.. شور، ماهور، همایون، چهارگاه و سه گاه (نوا را جزو شور و اصفهان را جزو همایون فرض کرده ایم) همه را به عنوان یک دستگاه اجرا نمایند و این عمل را از قدیم مرکب خوانی گفته اند (وزیری ۱۳۱۳: ۲۱۳).

فرهاد فخرالدینی راست‌پنجگاه را اینگونه توصیف می‌کند:

دستگاه «راست و پنجگاه» ترکیبی از مقام‌های «راست»، «ماهور»، «شور»، «نوا»، «سه‌گانه» و «همایون» است، یعنی «راست و پنجگاه» مجموعه‌ای از همه دستگاه‌ها و مقام‌های موسیقی ایران است. گرچه در نت‌های چاپ شده از این دستگاه جای مقام «چهارگاه» خالی است، ولی می‌توان از طریق گوشه‌های مقام همایون به آن راه یافت. مثلاً از گوشه «شوشتری» به «منصوری» رفته و وارد مقام چهارگاه شد و بدین ترتیب از تمام مقام‌های موجود در ردیف موسیقی ایرانی در دستگاه «راست و پنجگاه» می‌توان استفاده کرد. با بررسی این دستگاه می‌توان به رموز مرکب‌خوانب و مرکب نوازی در موسیقی ایرانی بیشتر پی‌برد، در حقیقت به راه‌های مدگردی به مایه‌ها و مقام‌های دیگر در روش سنتی موسیقی ایرانی پی‌برد (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۴۱۰).

اولین مد در دستگاه راست‌پنجگاه درآمد راست نام دارد. مقام راست مقامی پرآوازه در موسیقی قدیم ایران است که پرداختن به آن، در این مجال نمی‌گنجد و علاقه‌مندان در این زمینه می‌توانند به متون کهن موسیقی ایرانی مراجعه کنند. راست پنجگاه غالباً از مبنای «فا» اجرا می‌شود، البته در ردیف تجویدی و ردیف صبا این دستگاه از تنالیت «لا» اجرا شده است. فواصل بین درجات در مد راست، همانند ماهور است، ولی نقش نغمات و ملودی تیپ راست و ماهور، متفاوت از یکدیگر هستند. در ادامه به درآمد راست از ردیف میرزا عبدالله توجه کنید.

## 2-2-1 درآمد راست

درآمد راست اولین مد در دستگاه راست‌پنجگاه است. فواصل بین درجات در مد درآمد راست امروزی، همانند مد درآمد ماهور است ولی نقش نغمات و روند ملودی در این دو متفاوت است. این مد در ردیف میرزا عبدالله و بسیاری از روایات ردیف در تنالیت «فا» اجرا شده است. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد درآمد راست توجه کنید.

جنس قوی/دانگ ماهور      جنس قوی/دانگ ماهور      جنس قوی/دانگ ماهور

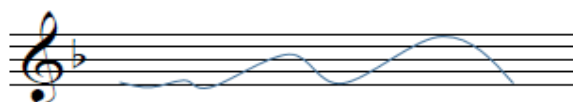
ط   ط   ب   ط   ط   ب   ط

آغاز شاهد  
شاهد ایست خاتمه

همانگونه که در شکل بالا مشخص است، درآمد راست گستره صوتی وسیعی به فاصله یازدهم درست از نغمه «دو» تا نغمه «فا» را شامل می‌شود و از سه جنس قوی یا سه دانگ ماهور تشکیل می‌شود. دو نغمه آخر (نغمات «می بمل» و «فا») در ردیف میرزا عبدالله در درآمد دوم و با ریتم زنگ شتر ارائه شده‌اند. نغمه «فا» (در منطقه بم) آغازگر مد است. همین نغمه نقش ایست و خاتمه را هم داراست. در مورد نغمه شاهد در مد درآمد راست، بین صاحب‌نظران اختلاف نظر هست. داریوش پیرنیاکان نغمه آغاز (نغمه «فا») را دارای نقش شاهد نیز می‌داند (پیرنیاکان، ۱۳۸۸، ۲۶۰). داریوش طلائی درآمد راست را شامل دو نغمه شاهد می‌داند، از دید داریوش طلائی درجات چهارم و پنجم از بستر صوتی ذکر شده (نغمات «فا» و «سل») نقش شاهد را دارند (طلائی، ب، ۲۶). همانطور که قبلاً گفته شد فواصل بین درجات در مدهای درآمد راست و درآمد ماهور شبیه یکدیگر هستند. از نشانه‌هایی که می‌تواند عامل تشخیص و تمایز این دو مد از یکدیگر باشد، برجسته بودن درجه پنجم از بستر صوتی مذکور (نغمه «سل») است. همچنین تحریر پروانه نیز قسمتی از ملودی تیپ درآمد راست است که در تمایز آن با درآمد ماهور نقش دارد. در شکل زیر به تحریر پروانه توجه کنید.




کیفیت مدال ذکر شده برای درآمد راست، در مد گشایش از دستگاه ماهور وجود دارد و این مد می‌تواند تجلی حس مدال راست در دستگاه ماهور باشد (لازم به ذکر است که مد گشایش در ردیف میرزا عبدالله وجود ندارد و در سایر روایات ردیف موسیقی ایرانی موجود است). روند ملودی در مد راست به صورت زیر است.



در ردیف میرزا عبدالله پس از درآمد راست، زنگ شتر اجرا می‌گردد که یک گوشه هیبرید ریتمیک\_ملودیک است. زنگ شتر از موتیف ریتمیک دو چنگ (♩♩) ایجاد شده است که جملات آن حرکت سکونسی دارند. در ردیف میرزا عبدالله، پس از زنگ شتر، زنگوله قرار دارد که گوشه‌ای ریتمیک است. ریتم زنگوله از چهار هجای کوتاه و چهار هجای بلند تشکیل شده است. این ریتم در اجرا می‌تواند شامل واریاسیون (تغییرات) شود. در شکل زیر به نمای کلی از ریتم زنگوله توجه کنید.



نمای ریتمیک زنگوله

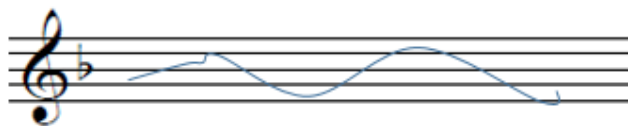
روند ملودی در زنگوله به صورت قوسی  است و با همین حرکت قوسی به طرف شاهد، پله پله پایین می‌آید. این حرکت‌های قوسی شکل در موسیقی قابل مقایسه با سقف‌های گنبدی شکل در معماری سنتی در مناطق کویری است (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۴۱۷).

## 2-2-2 نغمه (پروانه)

این گوشه در بعضی از روایات با عنوان پروانه و در بعضی دیگر با عنوان نغمه معرفی شده است. این گوشه در آوانگاری ژان دورینگ با عنوان (نغمه) آمده است (دورینگ، ۱۳۸۵، ۲۴۷). داریوش طلائی درنت نویسی آموزشی و تحلیلی خود بر ردیف میرزا عبدالله، این مد را (پروانه) عنوان کرده (طلائی، ب، ۱۳۷۴، ۴۴۶) و در کتاب تحلیل ردیف، آن را (نغمه) معرفی کرده است (طلائی، پ، ۱۳۹۴، ۴۴۳). در این مد نقش نغمه «دو» (درجه پنجم بالای شاهد) پررنگ است. ملودی از درجه سوم بالای شاهد (نغمه «فا») آغاز و به صورت بالارونده به سمت درجه پنجم بالای شاهد (نغمه «دو») حرکت می‌کند. در این گوشه درجه هفتم نسبت به شاهد درآمد، هفتم کوچک (می «بمل») است (همانند ماهر). تحریر پروانه که در راست‌پنجگاه اهمیت زیادی دارد در این مد وجود دارد. در شکل زیر به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد پروانه توجه کنید:



همانگونه که در بستر صوتی بالا مشخص است، مد پروانه از دو جنس قوی یا دو دانگ ماهر تشکیل شده است. شاهد درجه پنجم بالا (نغمه «دو») است. نغمه «فا» نقش ایست و خاتمه دارد. در روند ردیف دستگاهی، در بسیاری موارد، نغمه شاهد در یک مد، تبدیل به نغمه ایست و یا خاتمه در مد بعد می‌شود. در راست‌پنجگاه نیز نغمه شاهد در مد درآمد راست، نغمه «فا» است و همین نغمه در مد بعدی یعنی مد پروانه نقش ایست و خاتمه دارد. روند ملودی در مد پروانه به قرار ذیل است:



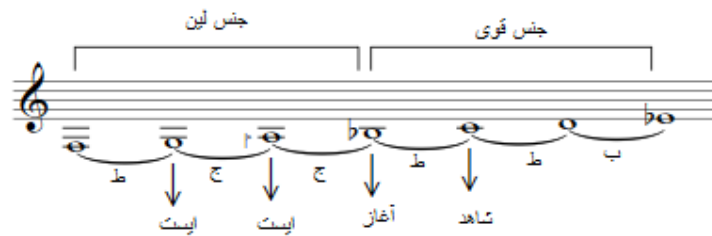
در ردیف میرزا عبدالله پس از پروانه، گوشه خسروانی وجود دارد که گوشه‌ای ریتمیک-ملودیک با موتیف

است که در ردیف دستگاه ماهر و آواز بیات ترک نیز وجود دارد و چون گوشه‌ای ریتمیک\_ملودیک است، می‌تواند در هر مدی اجرا شود.

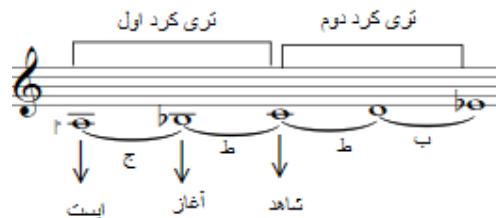
## 3-2-2 نمود شور در دستگاه راست‌پنجگاه

### 1-3-2-2 پنجگاه

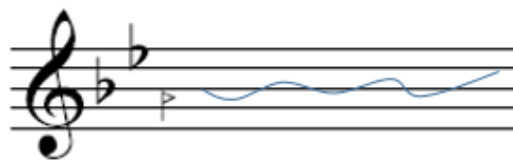
مد پنجگاه سابقه‌ای طولانی در فرهنگ موسیقی ایران و مناطق مجاور دارد و در کنار نام راست قرار می‌گیرد. پرداختن به این مطلب در این مجال نمی‌گنجد و علاقه‌مندان در این زمینه می‌توانند به کتب و مقالاتی با موضوع موسیقی قدیم ایران مراجعه کنند. با توجه به سرکلید پنجگاه، مشخص می‌شود که فواصل بین درجات در این مد، متفاوت با مدهای قبلی در دستگاه راست‌پنجگاه است. فواصل بین درجات در مد پنجگاه به شور شبیه است ولی چون شاهد، نغمه «دو» است به نوا شبیه‌تر است و می‌تواند به عنوان پلی برای مدگردی از مجموعه راست‌پنجگاه به نوا استفاده شود. نغمه «لا» ایست و نغمه «سل» نقش خاتمه دارد، سپس با حرکتی بالارونده روی نغمه «ر» دچار تعلیق در ملودی می‌شود که فضا را برای ورود به گوشه بعدی یعنی گوشه سپهر آماده می‌سازد. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد پنجگاه توجه کنید:



با توجه به اینکه گردش ملودی در مد پنجگاه بیشتر حدفاصل نغمات «لاکرن» تا «می بمل» است، می‌توان بستر صوتی مد مذکور را متشکل از دو تری کرد دانست. مانند شکل زیر:



روند ملودی در مد پنجگاه به شکل زیر است:



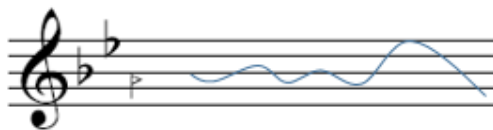
پس از پنجگاه گوشه سپهر اجرا می‌شود که معمولاً این دو گوشه به صورت مکمل یکدیگر اجرا می‌شوند. شخصیت اصلی سپهر واقع شدن انگاره‌های راست در یک پنجم بالاتر است (طلایی، پ، ۱۳۹۴، ۴۴۶، ۴۴۷). مد پنجگاه با تعلیق بر روی نغمه «ر» وارد سپهر گشته و فرود مد پنجگاه در گوشه سپهر حادث می‌شود.

## 2-3-2-2 عشاق

این مد همان عشاق نوا است که در اینجا در تنالیته نوای «دو» اجرا می‌شود و می‌تواند همانند پنجگاه باعث مدگردی از راست پنجگاه به نوا شود. نغمه شاهد «دو» و نغمه ایست «لاکرن» است. این گوشه توسط تحریر پروانه به مد مبنای (درآمد راست) فرود می‌کند. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد عشاق توجه کنید:



با توجه به بستر صوتی بالا مشخص می‌شود که مد عشاق از دو جنس لین و قوی و یا دو دانگ شور و نوا تشکیل شده است و علاوه بر توانایی مدگردی به نوا، امکان مدگردی به شور و متعلقات شور را نیز، دارا می‌باشد. در شکل زیر به روند ملودی در عشاق توجه کنید:



## 2-3-2-2 نیریز

این مد در دستگاه‌های ماهور، نوا و راست پنجگاه وجود دارد و از فواصل بین درجات شور ولی با ملودی تیپ مخصوص به خود پیروی می‌کند و می‌تواند به عنوان رابطی برای مدگردی به ماهور و نوا و همچنین شور و متعلقات آن به کار بیاید. نیریز در دستگاه راست پنجگاه در تنالیته «سل» و در دستگاه‌های ماهور و نوا



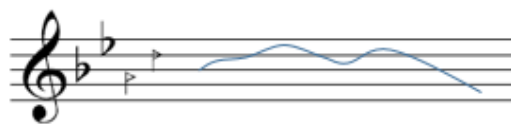
در تنالیت «ر» مطرح شده است که از لحاظ مدال تفاوتی با یکدیگر ندارند و خوانندگان گرامی جهت آشنایی بیشتر با این مد می‌توانند به بخش ماهور و یا نوا در این نوشتار مراجعه کنند.

## 2-2-3-4 بیات عجم

شاهد در بیات عجم همانند پنجگاه و عشاق نغمه «دو» است (پنجم بالای شاهد درآمد) ولی از لحاظ فواصل بین درجات با پنجگاه و عشاق کمی متفاوت است. در بیات عجم، نغمه «ر» حدود ربع پرده بم شده و در حالت کرن است. روند ملودی نیز در این مد متفاوت از پنجگاه و عشاق است. با توجه به شاهد «دو» و کرن بودن نغمه «ر»، حس مدالی شبیه به افشاری ایجاد می‌گردد. با توجه به فواصل بین درجات که به شور و سه‌گاه شبیه است، امکان مدگردی به شور و متعلقات، سه‌گاه و نوا فراهم است. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد بیات عجم توجه کنید:



در ادامه به روند ملودی در بیات عجم توجه کنید:



گوشه بحر نور در ادامه بیات عجم آمده و مایه و مقام شور و قرچه را برای اجرا آماده می‌کند. روند ملودیک بحر نور به محیر در ماهور شباهت دارد.

## 2-2-3-5 قرچه

این مد برگرفته از شور است و می‌تواند به عنوان رابط مدگردی از راست پنجگاه به شور و متعلقات و همچنین سایر مدهایی با فواصل شور عمل نماید. خوانندگان گرامی جهت مطالعه بیشتر در زمینه مد قرچه، می‌توانند به بخش شور در همین نوشتار مراجعه کنند. پس از قرچه، گوشه میرقع اجرا می‌گردد و فرود از قرچه به مدمبنا (مد راست) در همین گوشه اتفاق می‌افتد.

## 2-2-4 نمود همایون در دستگاه راست پنجگاه

در دستگاه راست پنجگاه، علاوه بر نمود شور، گوشه‌هایی از دستگاه همایون نیز وجود دارند. همایونی که در راست پنجگاه نمود پیدا می‌کند به فاصله پنجم درست از درآمد راست است و در تنالیته «دو» است. گوشه‌های طرز، ابوالچپ، لیلی و مجنون، راوندی، نوروز عرب، نوروز صبا، نوروز خارا، نفیر و فرنگ، همگی از دستگاه همایون، در راست پنجگاه نیز حضور دارند. خوانندگان گرامی جهت مطالعه بیشتر در زمینه گوشه‌های مذکور، می‌توانند به بخش همایون در همین نوشتار مراجعه کنند. ماوراءالنهر نیز گوشه‌ای با فضای مدال مشابه همایون است که مخصوص دستگاه راست پنجگاه است.

# فصل سوم

بررسی مدال دستگاه چهارگاه، دستگاه همایون و  
آواز بیات اصفهان

### 3 فصل سوم: بررسی مدال دستگاه چهارگاه، دستگاه همایون و آواز بیات اصفهان

#### 3-1 دستگاه چهارگاه

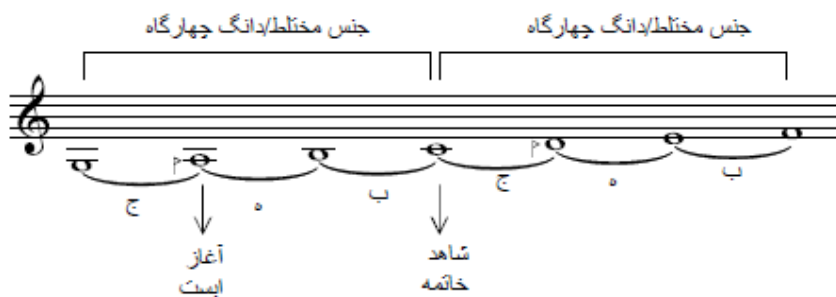
دستگاه چهارگاه از دیگر دستگاه‌های موسیقی ایرانی است. فواصل چهارگاه امروزی متفاوت از چهارگاه قدیم است که در این باره در مبحث سه‌گاه توضیح داده شد. هرمز فرهنگ در مورد ارتباط سه‌گاه و چهارگاه در موسیقی امروزی ایران می‌نویسد:

سه‌گاه و چهارگاه با یکدیگر پیوستگی خاصی دارند. این‌گونه رابطه بین هیچ دو دستگاه دیگر وجود ندارد. تمامی گوشه‌های سه‌گاه را می‌توان با تغییر مقام در چهارگاه اجرا نمود. اگر چه چهارگاه چند گوشه مخصوص به خود را دارا است که در سه‌گاه اجرا نمی‌شود (فرهت، ۱۳۸۵: ۹۷).

چهارگاه با فواصل امروزی فقط در ایران و آذربایجان وجود دارد و در سنت‌های ماوراءالنهر، ترکستان چین و ترکیه در پرده‌های کاملاً دیگری نواخته می‌شود. در ردیف چهارگاه آذری تقریباً همه گوشه‌های ایرانی را می‌توان با همان ترتیب و با همان ویژگی‌ها نواخت (دورینگ، ۱۳۸۵: ۴۱). در ادامه به بررسی مدهای موجود در دستگاه چهارگاه توجه کنید.

#### 3-1-1 درآمد

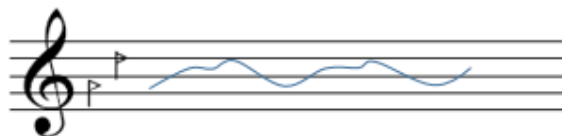
در ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند، چهار درآمد برای چهارگاه ارائه شده است. مد چهارگاه در ردیف مذکور از تنالیت «دو» اجرا می‌شود. مد درآمد چهارگاه از دو جنس مختلط تشکیل می‌شود. فواصل جنس مختلط به صورت (مجنّب، بیش طنینی، بقیه) است (هدایت، ۱۳۱۷، نوبت سوم، ۲۳). این جنس علاوه بر مد چهارگاه، در مدهای راک، همایون و بیات اصفهان نیز وجود دارد. داریوش طلایی تراکرد مذکور را دانگ چهارگاه نامیده است (طلایی، الف، ۱۳۷۲: ۲۳) و دلیل آن، وجود این دانگ و کاربرد گسترده آن در دستگاه چهارگاه است. دستگاه چهارگاه در ردیف میرزا عبدالله در تنالیت «دو» روایت شده است و بنابر این در درآمد چهارگاه نغمه «دو» شاهد است. همین نغمه نقش خاتمه را نیز دارد. نغمه آغاز «لاکرن» است. در بداهه‌پردازی و آهنگسازی در مد چهارگاه، نغمه «سل» نیز به عنوان آغاز استفاده می‌شود و البته باید توجه داشت که نغمات دیگر نیز می‌توانند به عنوان آغاز استفاده شوند و این موضوع لطمه‌ای به ساختار مدال وارد نمی‌کند. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد درآمد اول چهارگاه توجه کنید.



با توجه به بستر صوتی بالا مشخص می‌شود که مد درآمد چهارگاه از دو جنس مختلط یا به عبارت دیگر از دو دانگ چهارگاه که دارای فواصل (ج،ه،ب) است تشکیل می‌شود و نغمه شاهد (نغمه «دو») در هر دو جنس مشترک است. پرش سوم نیم بزرگ بین درجات سوم زیر شاهد و شاهد (پرش بین «لاکرن» و «دو») جزو ملودی تیپ‌های ساختاری در مد درآمد چهارگاه است. همین پرش در درآمد سه‌گاه و با همین مقدار از اهمیت وجود دارد.



روند ملودی در درآمد اول چهارگاه به شکل زیر است:



روند ملودی در درآمد دوم چهارگاه در ردیف میرزا عبدالله به گونه‌ای متفاوت است. جمله آغازین در هر چهار درآمد مشابه است ولی در جمله معرف و گسترش آن در درآمد دوم، گویی درجه دیگری نقش شاهد را داراست. داریوش طلایی برای تشخیص نغمه شاهد چهار عنصر را که می‌تواند باعث ایجاد نقش شاهد در نغمه‌ای شود معرفی می‌کند. این چهار عنصر به قرار زیر هستند:

(۱) طنین صدا و غنای هارمونیکی

(۲) تکرار یک نت

(۳) طول نت (مقدار کشش نت)

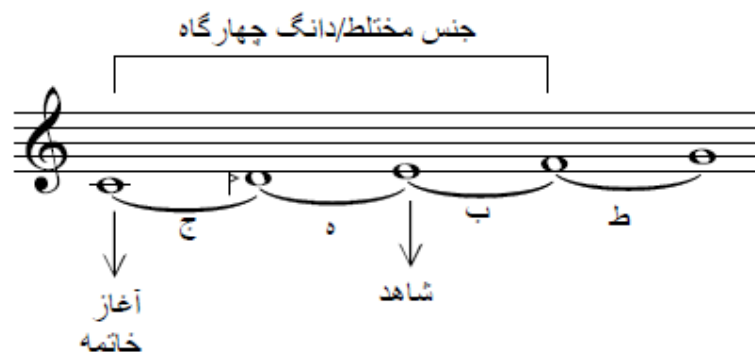
(۴) جهش از نت دیگر (طلایی، پ، ۱۳۹۴: ۲۳)

با توجه به چهار عنصر بالا و با بررسی آوانگاری درآمد دوم، گویی نغمه «ر» (گزینه دوم و سوم از چهار عنصر در ایجاد شاهد) که همان تکرار و کشش زمانی بیشتر است را دارا می‌باشد. بنابر این می‌توان درآمد دوم را مدی دیگر دانست چون نغمه دیگری شاهد است، نغمه «ر».

درآمد سوم در ردیف میرزا عبدالله گوشه‌ای ریتمیک با ریتم پیش‌زنگوله و زنگوله است. درآمد چهارم با گسترش بستر صوتی وارد محدوده صوتی مد مخالف چهارگاه می‌شود و تأکیدی کوتاه و گذرا بر نغمه شاهد مخالف (نغمه «لاکرن») دارد. در درآمد چهارم در هنگام فرود درجه چهارم بالای شاهد (نغمه «فا») در حدود نیم پرده بالا رفته و حس حل روی درجه پنجم بالای شاهد (نغمه «سل») را ایجاد کرده و سپس فرود می‌کند. نمونه چنین فرودی در گوشه مجلس افروز و مد دلکش از دستگاه مهور نیز وجود دارد. با توجه به اینکه نت متغییر مذکور، بر روی درجه پنجم بالای شاهد حل می‌شود، می‌تواند در تن‌گردی از چهارگاه «دو» به چهارگاه «سل» نیز متمرکز باشد که البته این تن‌گردی در روند ردیف در مد حصار اتفاق می‌افتد که در صفحات بعدی توضیح داده خواهد شد. نغمه، کرشمه و زنگ شتر نیز از دیگر گوشه‌های مطروحه در مد درآمد چهارگاه هستند. در گوشه زنگ شتر، بستر صوتی افزوده شده و ملودی وارد فضای صوتی مدهای مخالف و مغلوب نیز می‌شود ولی جمله معرف آن در مد درآمد است.

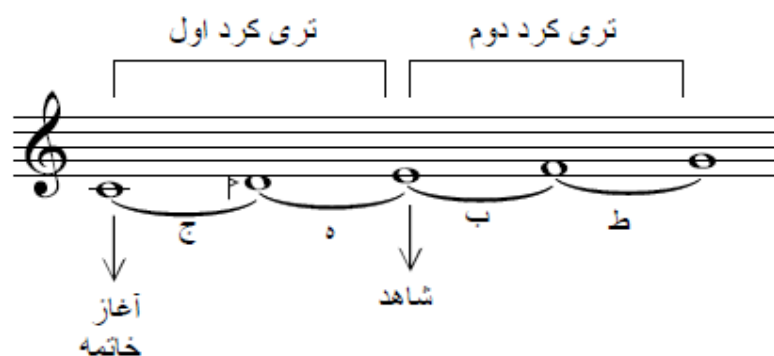
### 3-1-2 زابل

در ردیف موسیقی ایرانی پس از مد درآمد چهارگاه، مد زابل اجرا می‌شود. مد زابل از لحاظ وسعت صوتی و فواصل درجات، در دانگ دوم مد درآمد قرار دارد و از یک دانگ چهارگاه یا جنس مختلط تشکیل شده است و چون نغمه شاهد آن با درآمد متفاوت است، آن را به مدی دیگر تبدیل می‌کند. نغمه شاهد در مد زابل، درجه سوم بالای شاهد (نغمه «می») است. فرود زابل در مد مبنا (درآمد چهارگاه) و خاتمه آن نغمه «دو» است. در شکل زیر به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد زابل توجه کنید:

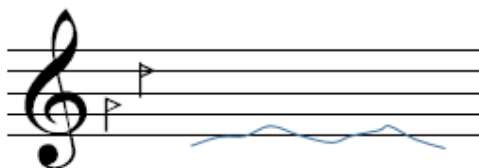


نغمه «سل» در بستر صوتی بالا در گوشه بسته‌نگار زابل وجود دارد. با توجه به اینکه در مد زابل نغمه «می»

شاهد است و دو نغمه در منطقه بم و دو نغمه در منطقه زیرتر از شاهد وجود دارد، می‌توان بستر صوتی مد زابل را متشکل از دو تری‌کرد دانست که نغمه شاهد در هر دو تری‌کرد مشترک است، مانند شکل زیر:

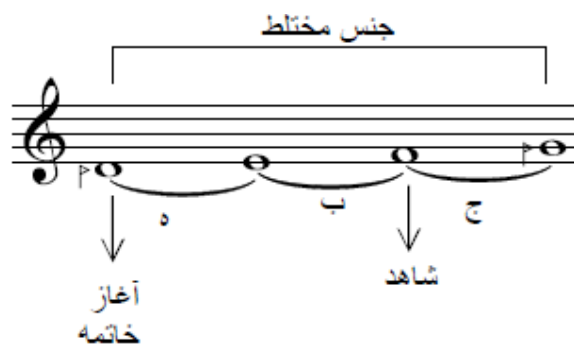


روند حرکت ملودی در مد زابل به صورت زیر است:

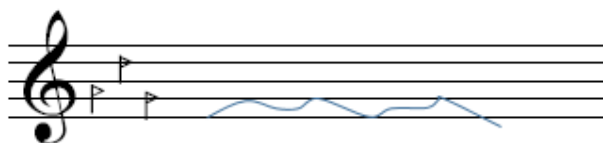


### 3-1-3 مویه

پس از زابل مد مویه اجرا می‌شود. این مد از لحاظ بستر صوتی همانند زابل است، ولی فواصل بین درجات و نقش نغمات در آن، متفاوت از زابل است و از همین روی مدی دیگر ایجاد می‌شود. خط اول از آوانگاری مویه با دو علامت کرن («لاکرن» و «رکرن») در مد زابل ارائه شده است و از خط دوم به بعد علامت کرن سوم یعنی نغمه «سل» نیز حدود ربع پرده بم شده و از حالت بکار به کرن تغییر می‌کند. (طلایی، ب، ۱۳۷۴:۳۱۹) باید توجه داشت که نغمه «سل» در اینجا نقش متغییر ندارد، بلکه ملودی از مد زابل وارد مد مویه می‌شود. در مد مویه درجه چهارم بالای شاهد در آمد (نغمه «فا») نقش شاهد را دارد و ایست آن دوم بالای شاهد در آمد (نغمه «ر») است. نغمه «دو» خاتمه مویه است و بنابر این مویه نیز به مد مبنا که همان مد در آمد است فرود می‌کند. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد مویه توجه کنید:

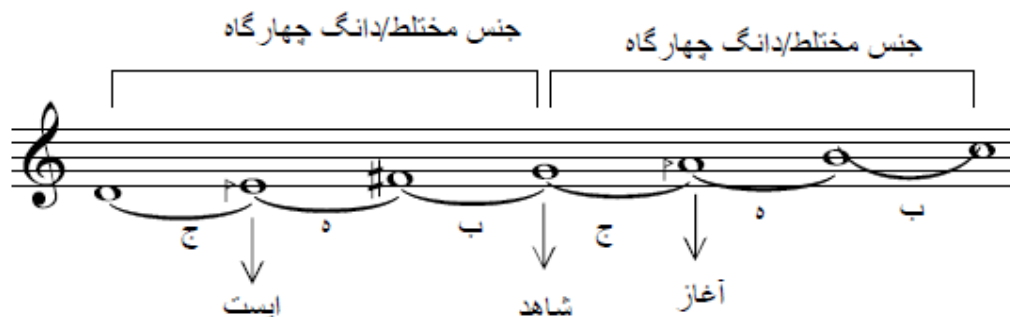


با دقت در بستر صوتی و فواصل بین درجات در مد مویه، به جنسی با فواصل (بیش طینی، بقیه، مجنب) بر می‌خوریم که از انواع جنس مختلط است. نکته جالب اینجاست که مهدی قلی هدایت شش نوع جنس مختلط را معرفی کرده و در توضیح آن نوشته است: جنس مختلط که یک قسم آن بیشتر در عمل نیامده است (هدایت، ۱۲۷۸، نوبت سوم، ۲۳) در صورتی که این دومین نوع از جنس مختلط است که ما تا به اینجا به آن برخورد کرده‌ایم. نوع اول با آرایش فواصل (ج، ه، ب) که در مدهای راک، درآمد چهارگاه و زابل وجود داشت و اکنون با آرایش (ه، ب، ج) که در مد مویه مشاهده می‌شود. در شکل زیر به روند ملودی در مد مویه توجه کنید:



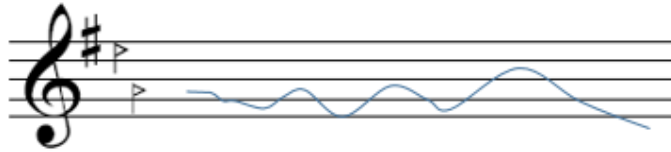
### 3-1-4 حصار

مد حصار مدی گسترده و مفصل در ردیف موسیقی ایرانی است. این مد باعث تن‌گردی به فاصله پنجم درست بالا می‌شود. به عبارت دیگر در مد حصار انتقال از چهارگاه «دو» به چهارگاه «سل» اتفاق می‌افتد. البته باید در نظر داشت که در تمامی مدهایی از این دست که تن‌گردی در بستر ردیف انجام می‌شود، ملودی تیپ مدهای اول و دوم متفاوت از یکدیگر هستند ولی با این حال می‌توانند در بداهه‌پردازی و آهنگسازی به عنوان پلی برای تن‌گردی استفاده شوند. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد حصار توجه کنید.



مد حصار چهارگاه، همانند درآمد چهارگاه از دو جنس مختلط یا دو دانگ چهارگاه تشکیل شده است. شاهد آن نغمه «سل» است و نغمه ایست، سوم نیم‌بزرگ بم‌تر از شاهد است (همانند درآمد). خاتمه حصار در گوشه پس حصار حادث می‌شود که فرودی است به مد مبنا، بنابر این نغمه «دو» خاتمه مد حصار است، در شکل زیر به روند ملودی در مد حصار توجه کنید:



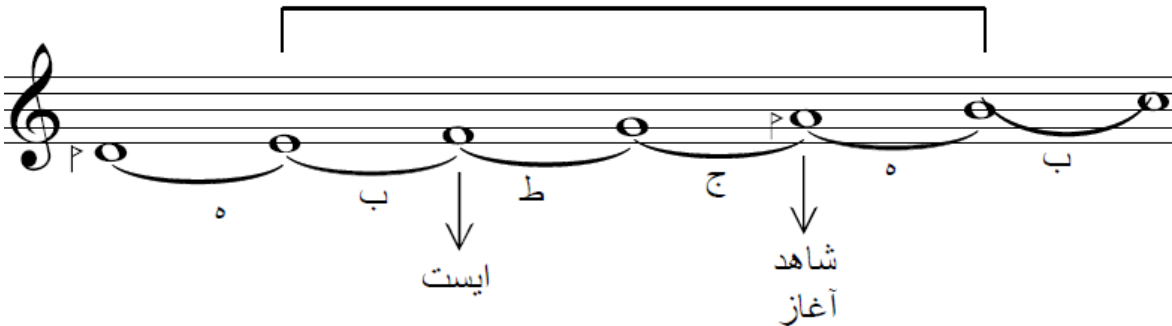


### 3-1-5 مخالف

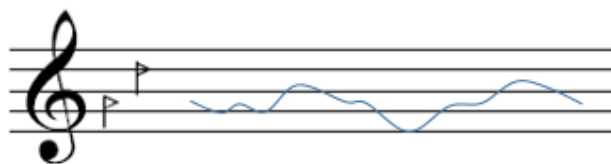
پس از حصار، مد مخالف وجود دارد که شاهد آن یک درجه بالاتر از حصار است و فواصل بین درجات آن از گام چهارگاه که وزیری معرفی کرد پیروی می‌کند (خوانندگان گرامی جهت مراجعه به گام چهارگاه مطروحه توسط علینقی وزیری می‌توانند به کتاب تئوری موسیقی نوشته علینقی وزیری، صفحه ۱۷۶ مراجعه نمایند).

همانگونه که در مباحث قبل ذکر شد، اجرای موسیقی ایرانی چه به صورت بداهه پردازی و چه به صورت آهنگسازی، از لحاظ مدال غالباً دو بخشی است. در چهارگاه بخش اول درآمد است و بخش دوم غالباً در مد حصار یا مخالف است. البته این مطلب منجمد نیست و هنرمند می‌تواند شیوه دیگری برگزیند. شاهد مخالف نسبت به شاهد مد مبنا (درآمد) فاصله ششم نیم‌بزرگ دارد (نغمه «لاکرن»). ایست مخالف نسبت به شاهد آن، سوم نیم‌بزرگ بم‌تر است (همانند درآمد و حصار). مخالف در ردیف، به مد مادر (درآمد) فرود نمی‌کند و دلیل آن ایجاد تعلیق برای ورود به مد مغلوب است. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد مخالف توجه کنید:

#### پنتاکرد یا ذوالخمس اصلی در مخالف چهارگاه



روند ملودی در مخالف به قرار زیر است.



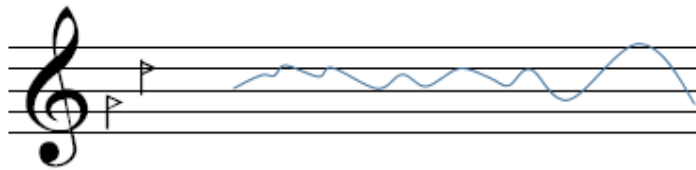
پس از مخالف، مغلوب اجرا می‌شود که پلی است میان مد مخالف و مد منصوری و ملودی را از محوریت نغمه «لاکرن» به سمت نغمه «دو» سوق می‌دهد. پس از مغلوب مجموعه سه‌تایی حدی، پهلوی و رجز اجرا می‌گردند که بر پایه مثنوی هستند. در رجز غالباً اشعار حماسی از شاهنامه فردوسی اجرا می‌گردد.

### 3-1-6 منصوری

مد منصوری، آخرین مد از دستگاه چهارگاه است. منصوری از لحاظ بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات، یک اکتاو بالاتر از درآمد قرار دارد و از همین روی آن را اوجی بر چهارگاه می‌دانند (مغلوب را که پلی است میان مخالف و منصوری را نیز اوج چهارگاه دانند). باید توجه داشت که همانگونه که مد حصار، درآمد را به فاصله پنجم درست بالاتر انتقال می‌داد ولی ملودی تیبی متفاوت از درآمد داشت، در اینجا نیز منصوری که درآمد را از لحاظ رجیستر صوتی به فاصله هشتم درست (اکتاو) بالاتر انتقال می‌دهد، ملودی تیبی متفاوت از درآمد دارد. از مشخصات بارز ملودی تیب در منصوری حرکت از درجه دوم زیر شاهد (نغمه «سی») به سمت شاهد (نغمه «دو») است و همچنین حرکت از درجه دوم بالای شاهد (نغمه «لاکرن») بر روی شاهد (نغمه «دو») بر خلاف درآمد که از مشخصات ملودی تیب آن پرش سوم نیم بزرگ از درجه سوم زیر شاهد (نغمه «لاکرن») به شاهد (نغمه «دو») است. در دل مد منصوری، مد زابل نیز اجرا می‌شود (در یک اکتاو بالاتر از آنچه در قبل بود). نمود مد زابل در منصوری از قسمت دوم منصوری در ردیف میرزا عبدالله مشهود است. در شکل زیر به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد منصوری توجه کنید.



با توجه به اینکه محور اصلی گردش ملودی در مد منصوری بین سه نغمه جریان دارد، تری کردی بالا برای آن انتخاب شده است. در زمینه فونکسیون ایست در مد منصوری اختلاف نظر هست. هرمز فرهنگ درجه دوم زیر شاهد (نغمه «سی») را ایست می‌داند (فرهت، ۱۳۸۵: ۱۰) و سلمان سالک درجه سوم زیر شاهد (نغمه «لاکرن») را ایست می‌داند (سالک، ۱۳۸۹: ۱۵۳). منصوری در نهایت به مد مادر (درآمد چهارگاه) فرود کرده و با نغمه «دو» خاتمه پیدا می‌کند. در ادامه به روند ملودی در مد منصوری توجه کنید.



### 3-2 دستگاه همایون

دستگاه همایون از دیگر مجموعه‌های موسیقی ایرانی است و آواز بیات اصفهان نیز به عنوان مجموعه‌ای متعلق به همایون طبقه‌بندی شده است. همایون با همین پردها در سنت موسیقی ترکیه و همچنین در ردیف آذربایجان نواخته می‌شود. در ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند، شروع دستگاه همایون با چهارمضراب است و پس از آن مد درآمد ارائه می‌گردد. چهارمضراب همایون در ردیف میرزا عبدالله از لحاظ روند ملودیک، مشابه چهارمضراب نوا است ولی از لحاظ فواصل بین درجات و در نتیجه از لحاظ مدال با یکدیگر متفاوتند.

### 3-2-1 درآمد

در ردیف میرزا عبدالله، دو درآمد برای همایون وجود دارد. درآمد اول، معرفی مدال دستگاه است و درآمد دوم بسط و گسترش بستر صوتی در قالب گوشه هیبرید ریتمیک و ملودیک زنگ شتر است. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد درآمد همایون توجه کنید (بسترهای صوتی جهت سهولت در خواندن و اجتناب از خطوط اضافی، یک اکتاو بالاتر نوشته شده‌اند).

مد درآمد همایون از دو جنس لین و مختلط و یا به عبارت دیگر از دو دانگ شور و چهارگاه تشکیل شده است. بنابراین مدگردی از همایون به شور و متعلقات شور و همچنین به چهارگاه و راک به سهولت امکانپذیر است. شاهد و خاتمه در درآمد همایون بر یکدیگر منطبق نیستند و همین مساله باعث اختلاف نظر در نامگذاری همایون از لحاظ تنالیتیه است. در اینجا نت شاهد، نغمه «لاکرن» است و خاتمه نغمه «سل» است، به همین دلیل عده‌ای آن را همایون «لاکرن» می‌نامند و عده‌ای دیگر به آن همایون «سل» گویند. درآمد همایون در دوره اخیر

و در بداهه‌پردازی‌ها و آهنگسازی‌ها تغییراتی از لحاظ مدال پیدا کرده است. در کتاب مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی در این زمینه نوشته شده است:

درآمد همایون، در دوره‌های اخیر، تحت تاثیر نغمه محسوس مینور هارمونیک، تغییر یافته است. این تغییرات به شرح زیرند:

۱. نغمه «می» بکار می‌شود؛

۲. نغمه «فا» نقش خاتمه را پیدا می‌کند؛

۳. در حرکت بالارونده، نغمه اول دانگ (نغمه «ر») حذف و ملودی از نغمه «می بکار» یا «فا» آغاز می‌شود.

در خاتمه درآمد همایون، پرشی بالارونده از نغمه ایست (نغمه «سل») به فاصله چهارم درست انجام شده و مجدداً به نغمه ایست باز می‌گردد. این پرش به نوعی کادانس پایانی درآمد است و باعث تقویت حس خاتمه می‌گردد. نمونه این پرش چهارم درست بالارونده از نغمه ایست و سپس بازگشت به ایست را در درآمد شور و درآمد نوا نیز شاهد هستیم. در آوانگاری زیر به این پرش در مد همایون توجه کنید:



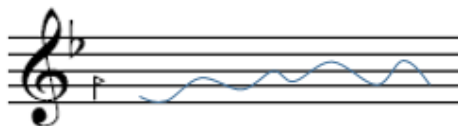
در آوانگاری زیر به پرش مذکور در مد درآمد شور توجه کنید:



همین پرش در درآمد نوا:

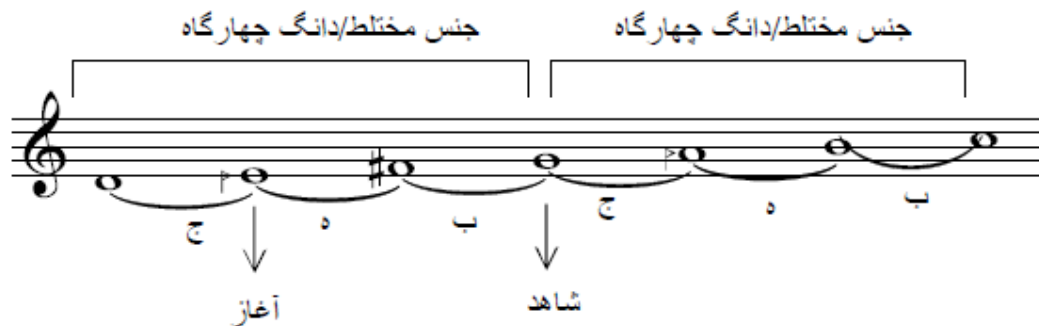


روند ملودی در مد درآمد همایون به صورت زیر است:



### 3-2-2 موالیان

مهمترین مشخصه گوشه موالیان، مدگردی به چهارگاه است. این گوشه ابتدا در چهارگاه هم‌نام همایون (چهارگاه «سل») آغاز شده و سپس به فضای همایون و بیداد رفته و در نهایت به مد مبنای (درآمد همایون) فرود می‌کند. همانگونه که قبلاً گفته شد، به علت وجود جنس مختلط یا دانگ چهارگاه در مد همایون، امکان مدگردی از همایون به چهارگاه به سهولت فراهم است و این امر در گوشه موالیان اتفاق افتاده است. در این گوشه از همایون «سل» به چهارگاه «سل» مدگردی می‌شود. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در نمود چهارگاه در دل دستگاه همایون که توسط گوشه موالیان انجام می‌شود توجه کنید:



در موالیان که به گوشه چهارگاه نیز معروف است، همانند مد درآمد چهارگاه از دو جنس مختلط یا دو دانگ چهارگاه تشکیل شده است. شاهد نغمه «سل» است و نغمه «می‌کرن» نقش آغازگر دارد. در گوشه موالیان با یک پاساژ بالارونده از مد چهارگاه وارد بستر صوتی مد بیداد شده و بدون تثبیت مد بیداد، به درآمد همایون فرود می‌کند.

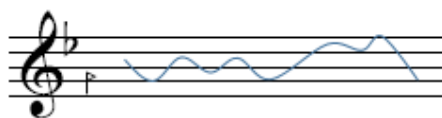
### 3-2-3 چکاوک

چکاوک از دیگر مدهای مجموعه همایون است و از لحاظ مدال به مد بیات اصفهان که آن نیز آوازی و مجموعه‌ای متعلق به دستگاه همایون است قرابت دارد. شاهد چکاوک، درجه چهارم بالا نسبت به ایست درآمد است. بنابر این نغمه «دو» شاهد چکاوک است. مد چکاوک دارای دو نغمه ایست است، ایست اول که نقش پررنگ‌تری دارد منطبق با شاهد درآمد (نغمه «لاکرن») و ایست دوم منطبق بر ایست درآمد (نغمه «سل») است. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد چکاوک توجه کنید.

جنس قوی/دانگ نوا                      جنس مختلط/دانگ چهارگاه

مد چکاوک از جنس مختلط و جنس قوی و یا به عبارت دیگر از دانگ چهارگاه و دانگ نوا ایجاد شده است. با توجه به اینکه مد مذکور از دو دانگ متفاوت تشکیل شده است، امکان مدگردی به تمامی مدهایی که یکی از دو دانگ بالا را دارند، فراهم است. به عنوان مثال امکان مدگردی به چهارگاه «دو»، دشتی «ر»، نهفت «ر» و متعاقب آن نوای «سل»، نوای «دو» و...

روند ملودی در مد چکاوک به صورت زیر است:

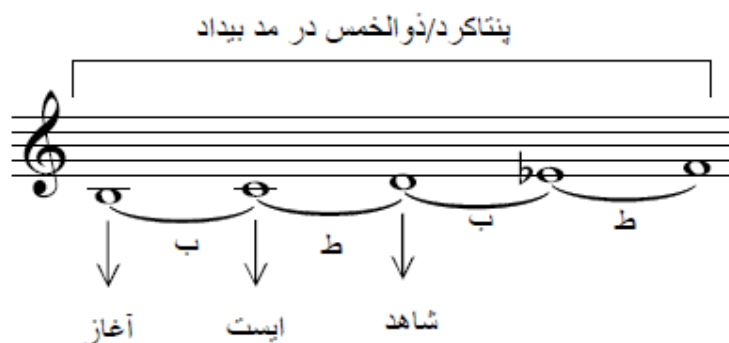


در ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند، پس از چکاوک، گوشه طرز قرار دارد که از لحاظ فواصل بین درجات و نقش نغمات همانند چکاوک است و فقط کمی در ملودی تیپ متفاوت از چکاوک است. طرز با شاهد «دو» و ایست «لاکرن» با اهمیت بیشتری به «سل» است و نسبت به چکاوک در حرکت پایین رونده است (طلایی، پ، ۱۳۹۴: ۲۴۸).

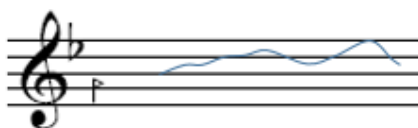
### 3-2-4 بیداد

بیداد از مهمترین مدهای موجود در دستگاه همایون است. در فرم‌های دو بخشی موسیقی ایرانی، مد اول در اجرای همایون درآمد است و مد دوم غالباً بیداد و یا چکاوک می‌باشد. شاهد بیداد یک درجه بالاتر از شاهد چکاوک است و با ایست مقام مادر فاصله پنجم درست دارد. شاهد در بیداد نغمه «ر» است. نغمه ایست در بیداد منطبق بر نغمه شاهد در چکاوک است. همانگونه که قبلاً هم گفته شد، در نظام ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی متداول است که ایست مد جدید، منطبق بر شاهد مد قبل است. ایست چکاوک منطبق بر شاهد درآمد است (نغمه «لاکرن») و ایست بیداد نیز منطبق بر شاهد چکاوک است (نغمه «دو»). در بعضی از کتب موسیقی ایرانی، بستر صوتی بیداد را متشکل از دو دانگ چهارگاه و نوا (دشتی) می‌دانند، اما نگارنده نظر دیگری دارد و بستر صوتی مد بیداد را فقط بر پایه یک پنتاکرد یا به عبارت دیگر یک ذوالخمس می‌داند. لازم به ذکر است

که در دل مد بیداد، مد دیگری با نام **اوج بیداد** وجود دارد که چون مد دیگری است، بعد از بیداد به آن پرداخته خواهد شد. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد بیداد توجه کنید:



روند ملودی در بیداد به صورت زیر است:



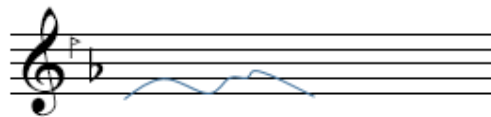
با توجه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و فونکسیون شاهد در مد بیداد، مدگردی از بیداد به درآمد دشتی، نهفت نوا، راجه در نوا و راجه در بیات اصفهان به سهولت امکانپذیر است.

### 3-2-5 اوج بیداد (عشاق)

در درون مد بیداد مد دیگری وجود دارد که به اوج بیداد معروف است. در واقع به وسیله اوج بیداد، مدگردی از بیداد و از فضای دستگاه همایون، به فضای شور انجام می‌شود. نمونه چنین گردش ملودی به سمت شور در قسمت‌های دیگر ردیف موسیقی ایرانی وجود دارد، مانند اوج در دشتی، صفیر راک در ماهور، عراق در افشاری و آشورآوند در عراق ماهور (لازم به ذکر است که در آشورآوند و در عراق افشاری، جایگاه نغمه شاهد با اوج متفاوت است ولی از لحاظ فواصل بین درجات، تداعی فضای شور را می‌نمایاند). شاهد در اوج بیداد نغمه «سل» است و ایست آن مطابق با شاهد مد قبل، یعنی مطابق با شاهد بیداد است که همان نغمه «ر» می‌باشد. در شکل زیر به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد اوج توجه کنید:



روند ملودی در اوج بیداد به صورت زیر است:



بیداد کُت گوشه‌ای در فضای بیداد است با همان شرایط مدال. منظور از بیداد کت، بیداد کوتاه است (طلایی، پ، ۱۳۹۴: ۲۵۲). گوشه‌های نی‌داوود و باوی در فضای مدال بیداد جریان پیدا می‌کنند. گوشه‌های سوز و گداز، ابوالچپ، لیلی و مجنون و راوندی با محوریت نغمه «دو» فضای چکاوک و بیات اصفهان را ایجاد می‌کنند.

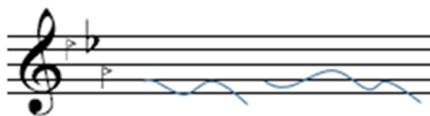
### 3-2-6 نوروز عرب

در دستگاه همایون سه گوشه با عناوین نوروز عرب، نوروز صبا و نوروز خارا وجود دارد. نوروز عرب از لحاظ فواصل بین درجات و همچنین از لحاظ نقش نغمات با دو نوروز دیگر متفاوت است. در نوروز عرب فواصل بین درجات مطابق با شور و نغمه شاهد نیز «سل» بالا است. نغمه «می» نیز متغیر است و در حرکت بالارونده جهت حل روی شاهد «سل» حدود ربع پرده زیر شده و از حالت بمل به حالت کرن تغییر پیدا می‌کند و در حرکت پایین‌رونده جهت حل روی نت ایست «دو» مجدداً به حالت بمل باز می‌گردد. در واقع نوروز عرب از فضای اوج (عشاق) به فضای چکاوک و همایون در حرکت است. در شکل زیر به قسمتی از آوانگاری نوروز عرب توجه کنید. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد نوروز عرب توجه کنید.





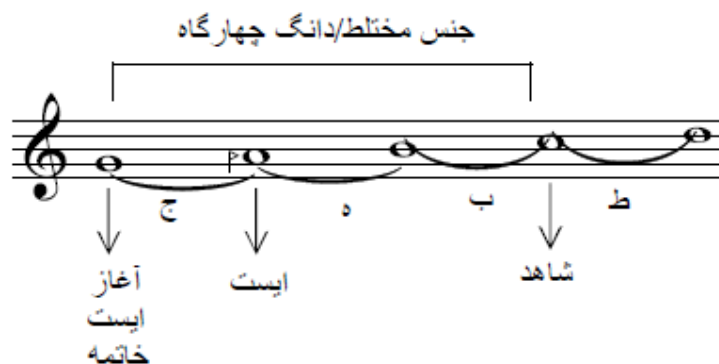
در ادامه به روند ملودی در نوز عرب توجه کنید.



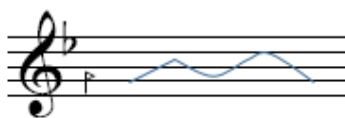
مد نوز عرب می‌تواند برای مدگردی از همایون به شور، متعلقات شور و سه‌گاه استفاده شود. نوز صبا و نوز خارا از لحاظ مدال متفاوت با نوز عرب هستند و محوریت ملودی بر پایه نغمه «دو» است و فاقد فونکسیون متغییر است، در نتیجه از لحاظ مدال به چکاوک و بیات اصفهان شبیه هستند. گوشه نفیر از لحاظ مدال در فضای نوز عرب است با این تفاوت که نغمه ایست آن «ر» است و خاتمه آن با نغمه «دو» است.

### 3-2-7 شوشتری

شوشتری را اوج دستگاه همایون گویند و از مدهای مهم دستگاه محسوب می‌شود. شاهد شوشتری نغمه «دو» بالا است. ایست آن نغمه «لاکرن» و «سل» است. خاتمه آن نیز نغمه «سل» است. فونکسیون شوشتری همانند چکاوک است ولی در یک اکتاو بالاتر. از دیگر تفاوت‌های شوشتری با چکاوک، ملودی تیپ آن است. بستر صوتی شوشتری محدودتر از چکاوک است. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد شوشتری توجه کنید.



با دقت در بستر صوتی بالا مشخص می‌شود که بستر صوتی شوشتری از یک پنتاکرد یا ذوالخمس تشکیل می‌شود که یک جنس مختلط یا دانگ چهارگاه در آن مشهود است. به واسطه حضور جنس مختلط یا دانگ چهارگاه، مدگردی از شوشتری به مد چهارگاه و مد راک به سهولت امکانپذیر است. در ادامه به روند ملودی در مد شوشتری توجه کنید:

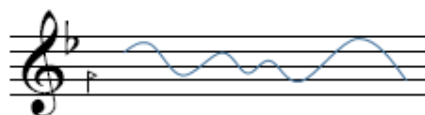


### 3-2-8 جامه‌دران

در ردیف میرزا عبدالله، پس از شوشتری جامه‌دران قرار دارد. نام این گوشه در کتب قدیم موسیقی ایرانی وجود دارد و فرصت شیرازی در کتاب بحورالاحان آن را به نکیسا منسوب می‌داند. داریوش طلایی شاهد جامه‌دران را نغمه «ر» بالا می‌داند (طلایی، پ، ۱۳۹۴: ۲۶) ولی فرهاد فخرالدینی شاهد جامه‌دران را نغمه «دو» بالامی‌داند (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۲۹۰). به عقیده نگارنده جامه‌دران را می‌توان در دو قسمت دید. قسمت اول «باشاهد» و قسمت دوم که تحریر گوشه است، با شاهد «دو». با دقت در قسمت اول جامه‌دران، استنباط می‌شود شاهد نغمه «ر» و ایست نغمه «لاکرن» باشد. با دقت در قسمت دوم جامه‌دران، استنباط می‌شود شاهد نغمه «دو» و خاتمه نغمه «سل» باشد. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد جامه‌دران توجه کنید.

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Brackets above the staff indicate intervals: 'جنس قوی/دانگ نوا' for the first four notes (C-D-E-F) and 'جنس مختلط/دانگ چهارگاه' for the last four notes (E-F-G-A). Below the staff, arrows point to specific notes with labels: 'خاتمه' under C4, 'ایست' under D4, 'شاهد' under G4, and 'آغاز شاهد' under B4.

در ادامه به روند ملودی در جامه‌دران توجه کنید.



### 3-2-9 موالف

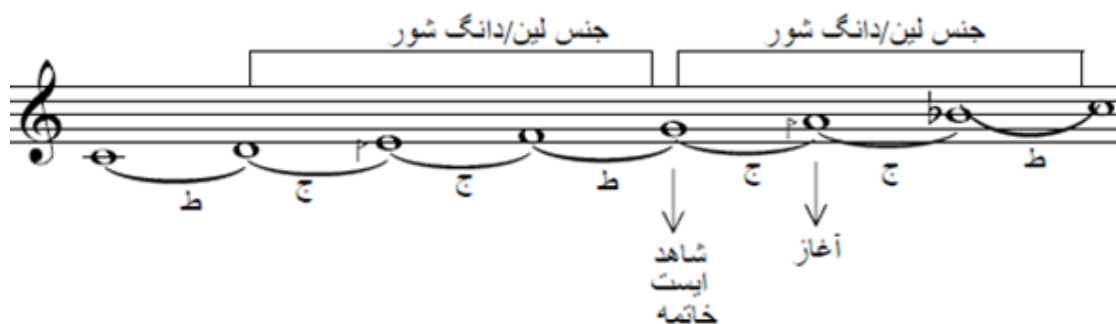
هرمز فرهنگ در تبیین موالف می‌نویسد.

موالف گوشه‌ای کوچک اما قابل توجه است که معمولاً قبل از فرود نهایی در دستگاه همایون اجرا می‌شود. موالف قطعه جالبی است، چرا که یکی از موارد نادر در موسیقی ایرانی است که در آن میکروتون به عنوان فاصله ملودیک به کار می‌آید (فرهت، ۱۳۸۵: ۱۲۳).

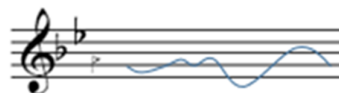
### 3-2-10 عزال

قبلا مد عزال را در دستگاه شور مورد بررسی قرار دادیم. عزال در دستگاه همایون، همانند اوج بیداد و نوروز عرب، باعث مدگردی به فضای مدال شور می‌گردد ولی با ملودی تیپ مخصوص به خود. شاهد، ایست و خاتمه همگی بر نغمه «سل» هستند.

در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد عزال توجه کنید:



بستر صوتی مد عزال یک اکتاو و متشکل از دو جنس لین یا دو دانگ شور است. در ادامه به روند ملودی در عزال توجه کنید:



### 3-3 آواز بیات اصفهان

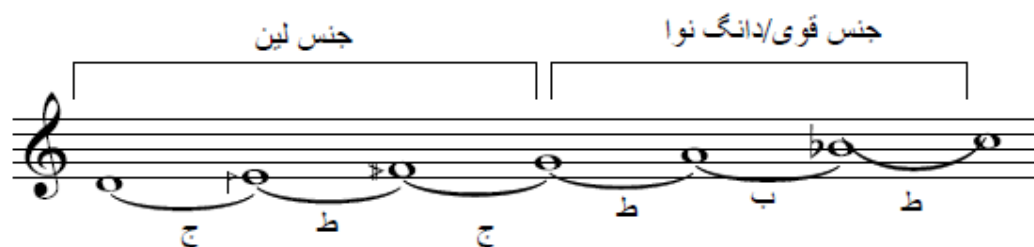
ابوالحسن صبا در کتاب دوره دوم ویلن، درآمد بیات اصفهان را با عنوان «بیات شیراز» آغاز نموده است. در جمهوری آذربایجان نیز به آن بیات شیراز می‌گویند. می‌توان چنین دریافت که این آواز ابتدا خاص مردم شیراز و اصفهان بوده است (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۳۰۴). روایت عثمانی اصفهان بسیار متفاوت است. دلایل بسیار متفاوتی وجود دارند که نشان می‌دهند شکل ایرانی آن، کهن‌ترین است. اصفهان را در قدیمی‌ترین موسیقی صوفیانه تونس نیز می‌توان یافت. ابن‌سینا در زمان خود از اصفهان، نوا، راست و سلمک یاد می‌کند (دورینگ، ۱۳۸۵: ۴۷). در ردیف موسیقی ایرانی، مایه بیات اصفهان، آوازی متعلق به دستگاه همایون است. دلیل این امر تشابه فواصل بین درجات مایه اصفهان امروزی با مایه همایون است، در صورتی که فواصل بین

درجات در بیات اصفهان قدیم، متفاوت از فواصل امروزی آن است و بیات اصفهان قدیم از لحاظ فواصل بین درجات منطبق بر همایون نیست. هرگز فرهنگ در شرح بیات اصفهان نوشته است:

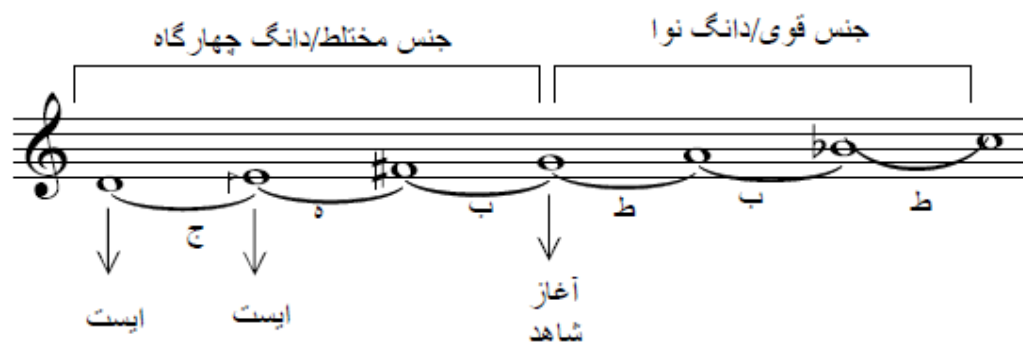
موسیقی‌دانان ایرانی عموماً بیات اصفهان را اشتقاقی از دستگاه همایون می‌دانند. استدلال آنان بر این است که اگر ما از درجه چهارم بالای فینال همایون آغاز نماییم، مقام بیات اصفهان به دست می‌آید. چنین نظری، در متتهای مراتب، همان‌گونه معتبر است که بگوییم اگر ما از درجه دوم مقام دورین شروع نماییم، مقام فرجین به دست خواهد آمد. لذا فرجین اشتقاقی از دورین است که البته نظری کاملاً باطل خواهد بود. در واقع مقام‌های ایران، به چیزهایی بسیار مهمتر از شباهت‌های بین فواصل و گام‌های مصنوعی وابستگی دارند. وقتی تمام عواملی که مشخصه‌ی یک مقام را در موسیقی ایرانی شکل می‌دهد بررسی نماییم متوجه می‌شویم که بیات اصفهان را بایستی یک مقام مستقل شناخت (فرهت، ۱۳۸۵: ۱۲۵).

### 3-3-1 درآمد

در ردیف میرزا عبدالله، مایه اصفهان از مبنای «سل» ارائه گشته که همایون نسبی آن، همایون «ر» است، چون اصفهان را درجه چهارم همایون دانند. در مجموعه‌های کوچکتری چون بیات ترک و بیات اصفهان، بخش درآمد به تناسب، بخش بزرگی از کل آن بوده و مقام اصلی نیز به تناسب، برای دوره زیادتری باقی می‌ماند (فرهت، ۱۳۸۵: ۱۲۸). فواصل بین درجات در مد درآمد اصفهان امروزی، متفاوت از بیات اصفهان قدیم است. در زیر به مقایسه فواصل بین درجات در این دو توجه کنید:



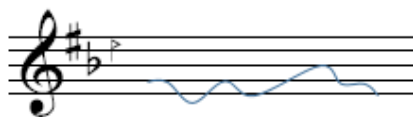
بیات اصفهان قدیم



بیات اصفهان امروزی

با توجه به دو بستر صوتی مطروحه از بیات اصفهان، مشخص می‌شود که درآمد بیات اصفهان قدیم از یک جنس لین و یک جنس قوی تشکیل شده است و درآمد بیات اصفهان امروزی از یک جنس مختلط (دانگ چهارگاه) و یک جنس قوی (دانگ نوا) تشکیل شده است. بنابر این درآمد بیات اصفهان امروزی در دانگ اول، دچار تغییر شده است.

به واسطه دانگ چهارگاه، می‌توان از مد درآمد بیات اصفهان به مد چهارگاه، مد راک و مد همایون به سهولت مدگردی کرد. همچنین به دلیل وجود دانگ نوا در مد بیات اصفهان، می‌توان به سایر مدهایی که دارای این دانگ هستند از قبیل مد دشتی، مد نوا، مد نهفت و... مدگردی کرد. روند ملودی در درآمد بیات اصفهان به صورت زیر است:



پس از درآمد اصفهان، جامه‌دران اجرا می‌شود که آن نیز در مد درآمد است و دانگ دوم درآمد، در جامه‌دران تکمیل می‌گردد. نقش درجه دوم بالای شاهد (نغمه «لا») در جامه‌دران پررنگ است، به نحوی که فرهادفخرالدینی آن را شاهد جامه‌دران می‌داند (فخرالدینی، ۱۳۹۲: ۳۰۶).

### 3-3-2 بیات راجع (راجه)

بعد از بخش درآمد، بیات راجه مهمترین قسمت آواز بیات اصفهان را می‌سازد، در حالی که بیات راجه اساساً ادامه‌ی بیات اصفهان می‌باشد، اما با این حال آنقدر مشخصات ویژه خود را دارد که می‌توان آن را به عنوان یک مد جدید به شمار آورد (فرهت، ۱۳۸۵، ۱۲۸). این مد از لحاظ حس مدال حالتی شبیه به بیداد همایون دارد و دلیل آن انطباق فواصل بین درجات و فونکسیون شاهد در این دو مد است. شاهد در مد بیات راجع، دوم

بالا (نغمه «لاکرن») است و ایست آن مطابق با شاهد مد قبل، یعنی شاهد درآمد است. (مقوله‌ای که در ردیف بسیار وجود دارد). مد بیات راجع در دستگاه نوا نیز اجرا می‌شود و تفاوت آنها در فرود است. راجع در دستگاه نوا به نوا فرود کرده و در آواز بیات اصفهان به درآمد بیات اصفهان فرود می‌کند، بنابراین راجع می‌تواند به عنوان پلی برای مدگردی از بیات اصفهان به نوا و بالعکس عمل کند. با تبدیل شدن فاصله دوم کوچک بین شاهد و درجه زیر شاهد به دوم بزرگ (تبدیل «فادیز» به «فا بکار») فرود به نوا اتفاق می‌افتد و به طریق بالعکس می‌توان از نوا به بیات اصفهان فرود کرد.

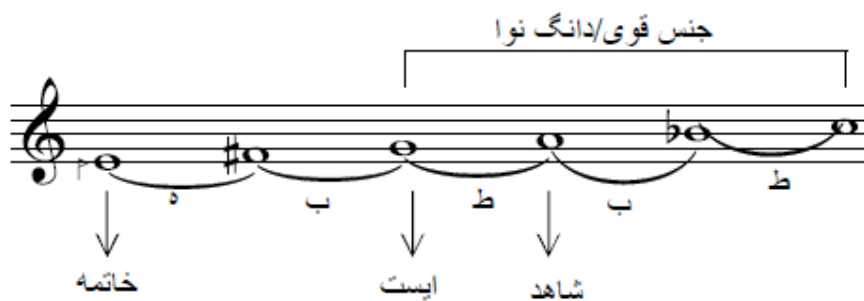


فرود راجع در بیات اصفهان (طلایی، ب، ۱۳۷۴، ۲۹۲)



فرود راجع در نوا (طلایی، ب، ۱۳۷۴، ۲۰۷)

در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات در مد راجع توجه کنید:



### 3-3-3 نمود شور در بیات اصفهان(اوج)(عشاق)

در مجموعه بیات اصفهان، مدگردی به شور به فاصله چهارم درست پایین‌تر وجود دارد. این مدگردی در ردیف میرزا عبدالله، پس از راجع وجود دارد. این مدگردی با عناوین اوج و عشاق نیز شناخته می‌شود. مدگردی به فواصل شور در بسیاری از دستگاه‌ها و آوازهای ردیف موسیقی ایرانی وجود دارد. مانند دلکش، نیریز، شکسته و آشورآوند در ماهور، اوج و عزال در همایون، اوج در دشتی، قرچه در راست‌پنجگاه و بسیاری نمونه‌های دیگر. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات نمود شور در بیات اصفهان توجه کنید.

نمود شور در اصفهان از دو جنس لین با فواصل (طجج) تشکیل شده است که به دانگ راست نیز معروف است و دلیل آن حضور این دانگ در مد راست قدیم بوده است. نغمه «ر» نقش شاهد دارد و نغمه «سل» در نقش ایست است. جمله‌ای رابط، بین راجع و نمود شور در اصفهان وجود دارد که در آن نغمه «می» حدود ربع پرده بم شده و از حالت کرن به بمل تغییر وضعیت داده است. علت این امر رابط بودن این جمله در مدگردی است و نباید با فونکسیون متغییر اشتباه شود. به این جمله رابط توجه کنید:

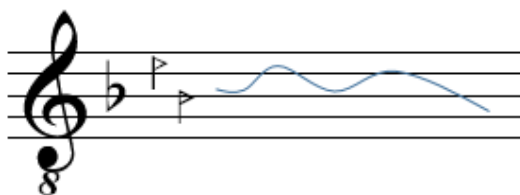
(طلایی، ب، ۱۳۷۴، ۲۹۲)

همچنین در فرود نیز نغمه «سی» حدود ربع پرده بم شده و از حالت کرن به بمل تغییر وضعیت پیدا می‌کند و دلیل آن فرود و تغییر مد است و نباید به عنوان فونکسیون متغییر لحاظ شود. در شکل زیر به فرود نمود شور در اصفهان توجه کنید.



(طلایی، ب، ۱۳۷۴، ۲۹۳)

در ادامه به روند ملودی در نمود شور در آواز بیات اصفهان توجه کنید.



### 3-3-4 نغمه

نغمه گوشه‌ای است که در غالب دستگاه‌ها و آوازهای ردیف موسیقی ایرانی وجود دارد. در ردیف میرزا عبدالله و در آواز بیات اصفهان، نغمه‌ای وجود دارد که به واسطه وجود نت شاهد متفاوت و همچنین بستر صوتی متفاوت، دارای شخصیت مدال است. البته نغمه بیات اصفهان دارای الگوی ریتمیک خاص خود است. در شکل زیر به الگوی ریتمیک نغمه بیات اصفهان توجه کنید.



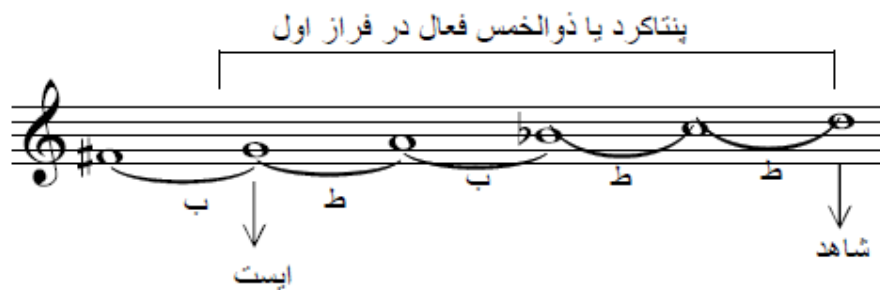
در ادامه به جمله معرف و جملات گسترشی در نغمه بیات اصفهان توجه کنید.





(طلایی، ب، ۱۳۷۴، ۲۹۵)

تصویر بالا، قسمت اول نغمه است با نتِ شاهدِ «ر» و نتِ ایستِ «سل» که ملودی در حد فاصل شاهدِ در آمد (نغمه «سل») و درجه پنجم بالا (نغمه «ر») جریان دارد (نغمه «فا» برای حل روی ایست استفاده می شود). در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات قسمت اول نغمه بیات اصفهان توجه کنید.



در فراز دوم، دو درجه در محدوده زیر به بستر صوتی بالا اضافه می شود و در فرود فواصل بین درجات تغییر می کند. در ادامه به فراز دوم نغمه، در آواز بیات اصفهان توجه کنید.

(طلایی، ب، ۱۳۷۴، ۲۹۵، ۲۹۶)

در شکل زیر به بستر صوتی، فواصل بین درجات و نقش نغمات فراز دوم نغمه بیات اصفهان توجه کنید.

با دقت در بستر صوتی فراز دوم نغمه اصفهان و نت شاهد آن، می‌توان فضای شور را در آن استنباط کرد (شور «ر» که نمود شور در آواز بیات اصفهان نیز در همین تنالیتیه است). نغمه اصفهان سر انجام در ایست درآمد (نغمه «می کرن») پایان می‌پذیرد. روند ملودی در نغمه اصفهان به صورت زیر است:

در ردیف میرزاعبدالله پس از نغمه، گوشه سوز و گداز قرار دارد که آخرین گوشه از آواز بیات اصفهان در این ردیف است. ملودی سوز و گداز و به عبارتی آواز بیات اصفهان، در نغمه «ر» که ایست همایون نسبی آن است پایان می‌پذیرد.

# فصل چهارم

مرکب نوازی و مرکب خوانی

## 4 فصل چهارم : مرکب نوازی و مرکب خوانی

در فصول اول تا سوم به بررسی مدهای موسیقی ایرانی پرداخته شد و مشخص گردید هر دستگاه مجموعه‌ای است با مدهای متعدد و با توجه به اینکه امروزه ریشه این موسیقی، در ردیف دستگاهی نهاده شده است، مدگردی در موسیقی ایرانی امری متداول است. در فرهنگ موسیقی ایرانی، زمانی که اجرا کننده مثلا در دستگاه شور، پس از درآمد، رهاب را اجرا می‌کند، اولین مدگردی را در غالب الگوهای ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی انجام داده است. اما مقوله مدگردی تنها محدود به الگوهای از پیش تعیین شده در ردیف نمی‌باشد و در پدیده مرکب خوانی و مرکب نوازی، امکان مدگردی‌هایی فراتر از الگوهای ردیف وجود دارد که با تبیین مدال مدهای موسیقی ایرانی و تحلیل آنها از لحاظ اجزای سازنده هر مد، می‌توانیم الگوهای جدیدی برای مدگردی‌ای که فراتر از الگوهای ارائه شده در ردیف است، طراحی کنیم.

در تمامی مدهای این موسیقی، دست‌کم یکی از اجناس لین، قوی و یا مختلط وجود دارد. همچنین دیدیم که بستر نغمگی بیشتر مدهای موسیقی ایرانی فراتر از یک جنس است و غالبا از دو جنس مشابه و یا دو جنس متفاوت تشکیل شده‌اند. با پیوستگی، همپوشانی و تداخل اجناس تشکیل دهنده مدهای موسیقی ایرانی، امکانات جالبی در مدگردی به دست می‌آید.

### 4-1 همپوشانی

بسیاری از مدهای موسیقی ایرانی از لحاظ اجناس تشکیل دهنده با یکدیگر دارای همپوشانی هستند و همین موضوع امکان مدگردی از مدی به مد دیگر را فراهم می‌سازد. به عنوان مثال مدهای درآمد شور، اوج در دستگاه شور، ملانازی، عزال، شهناز و قرچه، همگی دارای دودانگی شور/شور یا به عبارت دیگر اجناس لین/لین هستند و امکان مدگردی در آنها به راحتی فراهم است که البته چون همگی مدهای مذکور در یک دستگاه ردیف شده‌اند و فرمول این گونه از مدگردی در ردیف ارائه شده است، موضوع بحث ما نمی‌باشد و ما در این فصل به دنبال امکانات بالقوه مدگردی با استفاده از امکانات ردیف هستیم که فرمول آن به صورت تدوین شده در ردیف ارائه نشده باشد.

وجود همپوشانی بین دو مد از دو دستگاه مختلف نیز وجود دارد. به عنوان مثال مد راک از دستگاه ماهور و مد چکاوک از دستگاه همایون دارای همپوشانی هستند. دانگ اول آنها چهارگاه یا همان جنس مختلط و دانگ دوم نوا یا جنس قوی است و همین ویژگی امکان مدگردی بین این دو مد را فراهم می‌آورد. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات، اجناس و دانگ‌های تشکیل دهنده و نقش نغمات در دو مد راک و چکاوک توجه کنید (از تفاوت اکتاو بین دو مد صرف نظر شده است).

جنس قوی/دانگ نوا                      جنس مختلط/دانگ چهارگاه

ایست راک                      ایست چکاوک                      شاهد راک                      شاهد چکاوک

با توجه به بستر صوتی بالا مشخص می‌شود که مدهای راک و چکاوک، علاوه بر همپوشانی در هر دو دانگ، در فونکسیون شاهد نیز با یکدیگر مشترکند و با تغییر ملودی تیپ و تغییر در فونکسیون ایست، می‌توان بین این دو مد، مدگردی کرد (عده‌ای از نوازندگان و خوانندگان در موسیقی ایرانی معتقدند اینگونه گوشه‌ها، دو مد مجزا نیستند و در اصل یک مد با دو نام هستند که چون در دو دستگاه متفاوت قرار دارند، با دو نام متفاوت عنوان شده‌اند که به عقیده نگارنده به این تفکر ایراد وارد است، چون گوشه‌های مشترک و با نام مشترک در دستگاه‌ها و آوازهای مختلف وجود دارند. مانند شکسته در ماهور و در بیات ترک).

در ادامه به نمونه‌ای از مدگردی از راک به چکاوک و در نهایت فرود به درآمد همایون توجه کنید:

ایست راک                      شاهد راک

چکاوک

ایست چکاوک

خاتمه چکاوک و فرود به همایون

نمونه مدگردی از راک به چکاوک

با دقت در مثال بالا مشخص می‌شود که مدگردی از راک به چکاوک، به راحتی امکانپذیر است و دلیل آن وجود اشتراکاتی همچون فواصل مشترک بین درجات که منجر به همپوشانی دانگ‌ها و یا اجناس در آنها می‌شود و همچنین فونکسیون شاهد که در هر دو مشترک هست نیز عامل مهمی در تسهیل مدگردی بین این دو مد است و تنها با تغییر ملودی تیپ، می‌توان از راک به همایون مدگردی کرد.

همپوشانی بین دو مد از دو دستگاه مختلف و با نغمه شاهد متفاوت نیز امکانپذیر است. به عنوان مثال مد درآمد دشتی و مد درآمد نوا از لحاظ دانگ شناسی دارای همپوشانی هستند ولی از لحاظ فونکسیون با یکدیگر متفاوتند. اگر شور «سل» را شور نسبی دشتی و نوا قرار دهیم، به دشتی «ر» و نوا «دو» می‌رسیم که هر دو مد، دارای دانگ‌های شور و نوا یا به عبارت دیگر دارای دو جنس لین و قوی هستند ولی از لحاظ نغمه شاهد، یک درجه با یکدیگر تفاوت دارند. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و دانگ‌های متشکله در دو مد درآمد دشتی و درآمد نوا توجه کنید:

The diagram shows two musical staves. The left staff is titled 'دانگ شور/جنس لین' and contains notes ج, چ, ط. The right staff is titled 'دانگ نوا/جنس قوی' and contains notes ط, ب, ط, with a (پ) in parentheses. Arrows point from the notes to labels: 'شاهد نوا' points to ط in the first staff, 'شاهد دشتی' points to ط in the second staff, and 'متغییر دشتی' points to (پ) in the second staff.

با دقت در بستر بالا مشخص می‌شود که دو مد درآمد دشتی و درآمد نوا از لحاظ دانگ شناسی یا به عبارت دیگر از لحاظ اجناس متشکله دارای همپوشانی هستند ولی از لحاظ نقش نغمات (فونکسیون) و ملودی تیپ متفاوت هستند. در مثال زیر به مدگردی از مد درآمد دشتی به مد درآمد نوا توجه کنید:

The diagram shows two staves of music. The top staff is in Dastgah-e Ruzbihani (دشتی) and has a key signature of one flat and a 6/8 time signature. It contains notes G, A, B, C, D, E, F, G. Labels include 'دشتی' above the first note, 'شاهد دشتی' above the second note, and 'متغییر دشتی' above the fifth note. The bottom staff is in Dastgah-e Nava (نوا) and has a key signature of two flats and a 6/8 time signature. It contains notes G, A, B, C, D, E, F, G. Labels include 'فرود دشتی (فرود به شور)' above the first note and 'جمله رابط' above the second note.

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a melodic line with a note marked 'نوا' (Nava) with an upward arrow. The second staff continues the melody and includes a 'rall.' (rallentando) marking with a dashed line. The piece concludes with a note marked 'خاتمه نوا' (Khatame Nava) with a downward arrow.

نمونه مدگردی از مد دشتی به مد نوا

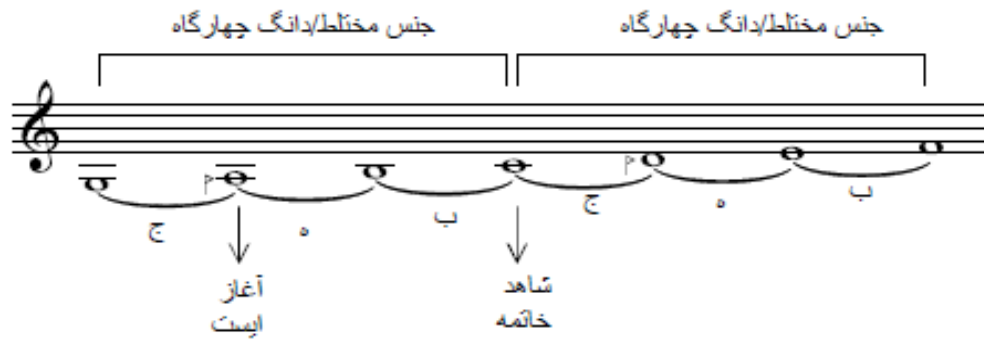
با توجه به مثال بالا مشخص می‌شود که برای مدگردی از دشتی به نوا، فواصل بین درجات (اینتروالها) تغییر نمی‌کنند و دلیل آن همپوشانی اجناس یا دانگ‌ها در این دو مد است و فقط با تغییر فونکسیون شاهد و تغییر در ملودی تیپ می‌توان از دشتی به نوا و بالعکس مدگردی کرد.

#### 4-2 پیوستگی

مدهای موسیقی ایرانی از دانگ‌ها یا اجناس گوناگون تشکیل شده است. اگر دو مد مختلف فقط در یک دانگ، مشترک باشند، می‌توان با ایجاد پیوستگی بین دانگ مشترک آنها و دانگ متفاوت، امکان مدگردی را فراهم کرد. به عنوان مثال مد راک دارای یک دانگ چهارگاه یا به عبارت دیگر یک جنس مختلط هست که همین دانگ در درآمد چهارگاه نیز وجود دارد. به بیان دیگر بین راک و درآمد چهارگاه، امکان پیوستگی وجود دارد. در ادامه به حضور جنس مختلط یا دانگ چهارگاه در مدهای راک و درآمد چهارگاه توجه کنید:

The diagram shows a single staff of musical notation with two brackets above it. The left bracket is labeled 'جنس مختلط/دانگ چهارگاه' and the right bracket is labeled 'جنس قوی/دانگ نوا'. Below the staff, Persian letters are placed under specific notes: 'ج' (J) under the first note, 'د' (D) under the second note, 'ط' (T) under the fourth note, 'ط' (T) under the fifth note, 'ب' (B) under the sixth note, and 'ط' (T) under the seventh note. Further down, three labels are connected to the staff by arrows: 'ایست راک' (Aisat Rak) under the first note, 'آغاز' (Aghaz) under the second note, and 'شاهد راک' (Shahad Rak) under the fourth note. At the bottom center, the text 'مد راک' (Mad Rak) is written.





### مد درآمد چهارگاه

با دقت در دو بستر صوتی ارائه شده برای راک و درآمد چهارگاه مشخص می‌شود که به علت اشتراک دانگ چهارگاه در درآمد چهارگاه و راک، امکان مدگردی از راک به چهارگاه و بالعکس، به وسیله پیوستگی دانگ‌ها وجود دارد. شیوه مدگردی می‌تواند بدین صورت باشد که برای چند میزان با ماندگاری ملودی در دانگ اول و عدم ارائه دانگ دوم، فضای مدال را برای تغییر دانگ دوم فراهم کرد. در ادامه به مثالی که به مدگردی از راک به چهارگاه می‌پردازد توجه کنید:



### نمونه مدگردی از راک به چهارگاه

در بالا دیدیم که مد راک به علت دارا بودن جنس مختلط یا همان دانگ چهارگاه، امکان مدگردی به مد درآمد چهارگاه را از طریق پیوستگی بین اجناس داشت. این امکان برای دانگ دوم مد راک که دانگ نوا یا جنس قوی است نیز فراهم است. دانگ دوم مد راک، دانگ نوا یا جنس قوی است. بر اساس امکان مدگردی به وسیله پیوستگی دانگ‌ها، مد مذکور می‌تواند به تمامی مدهای دیگر که دارای دانگ نوا هستند مدگردی کند. به عنوان مثال راک به واسطه حضور دانگ نوا امکان مدگردی به مدهای نهیب، ابوعطا، حجاز، درآمد دشتی، درآمد بیات کرد، درآمد نوا، شکسته، بیات اصفهان، بیداد، شوشتری و ... را دارا است. به بیان دیگر تمامی مدهایی که فواصل دانگ نوا در بستر صوتی آنها قابل مشاهده باشند، می‌توانند از طریق پیوستگی همین

دانگ با یکدیگر مدگردی کنند. در ادامه به عنوان مثالی از این دست به مدگردی بین دو مد راک و درآمد ابوعطا خواهیم پرداخت. ابتدا به بستر صوتی، فواصل بین درجات، دانگ‌های متشکله و نقش نغمات در این دو مد توجه کنید و سپس به مدگردی بین آنها خواهیم پرداخت.

بستر مد راک

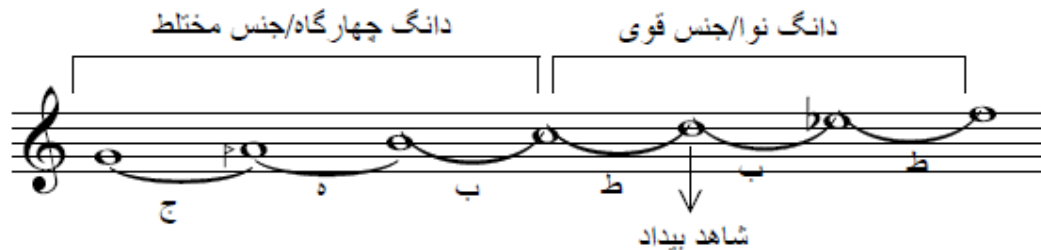
بستر مد درآمد ابوعطا

با دقت در دو بستر صوتی ارائه شده برای دو مد راک و درآمد ابوعطا درمیابیم که دو مد راک و درآمد ابوعطا در دانگ اول با هم تفاوت دارند ولی در دانگ دوم مشترک و دارای دانگ نوا یا جنس قوی هستند. با پیوستگی دانگ دوم در راک (دانگ نوا) و دانگ اول در درآمد ابوعطا (دانگ شور یا جنس لین) می‌توان بین این دو مد، مدگردی کرد. در مثال زیر به مدگردی بین راک و درآمد ابوعطا توجه کنید.

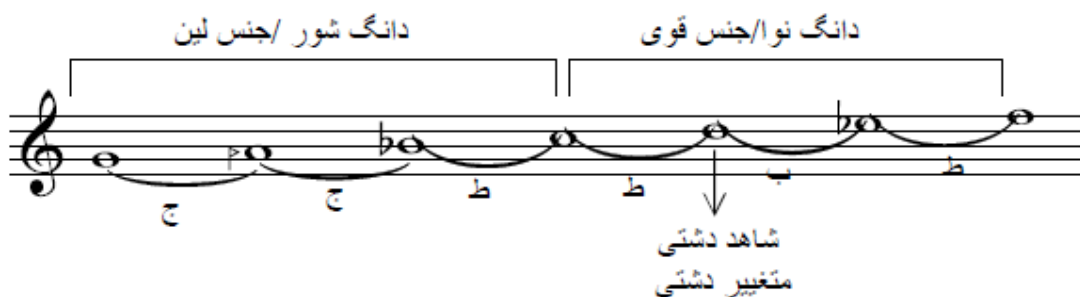
### نمونه مدگردی از راک به ابوعطا

با توجه به مثال بالا دیدیم که با ماندگاری ملودی در دانگ دوم راک (دانگ نوا) و سپس فرود به دانگ اول ابوعطا (دانگ شور) می‌توان از پیوستگی این دو دانگ استفاده کرده و مدگردی بین این دو مد را انجام داد. در ادامه به مثالی دیگر از انواع مدگردی که از پیوستگی دانگ‌ها یا اجناس بوجود می‌آید توجه کنید.

بستر نغمگی مد بیداد شامل پنتاکردی است که در دل آن، تتراکرد یا دانگ نوا قابل مشاهده است. دانگ دوم مد در آمد دشتی نیز متشکل از دانگ نوا است. مد بیداد در بستر دستگاه همایون فرود کرده و می‌توان دانگی چهارگاه (جنس مختلط) در بستر فرودی آن، به عنوان دانگ اول بیداد متصور بود. دانگ اول در آمد دشتی دانگ شور یا جنس لین است و تفاوت در همین دانگ اول بیداد و دشتی، علاوه بر تفاوت در ملودی تیپ و فونکسیون، عامل تفاوت مدال در آنها است ولی اشتراک در دانگ نوا یا جنس قوی، می‌تواند به عنوان عامل مدگردی در این دو مد عمل نماید. در تصاویر زیر به بستر صوتی و دانگ‌های مدهای مذکور توجه کنید:



اشل صوتی مد بیداد



اشل صوتی مد درآمد دشتی

همانگونه که در بسترهای صوتی بالا مشخص است، مدهای بیداد و درآمد دشتی در دانگ دوم مشترکند و تفاوت آنها در دانگ اول است. بنابر این با پیوستگی بین دانگ‌ها می‌توان بین این دو مد، مدگردی کرد. مثلاً اگر بخواهیم از مد بیداد به مد درآمد دشتی مدگردی کنیم، با تثبیت دانگ دوم که در هر دو مد مشترک است و سپس پیوستگی دانگ دوم (دانگ نوا) با دانگ اول درآمد دشتی (دانگ شور) می‌توان به مد درآمد دشتی مدگردی کرد. با همین راهکار می‌توان از بیداد به شور نیز فرود کرد و یا به رهاب، اوج در شور، ملانازی، سلمک و... مدگردی کرد. در ادامه به مثالی از مدگردی بین بیداد و درآمد دشتی توجه کنید.

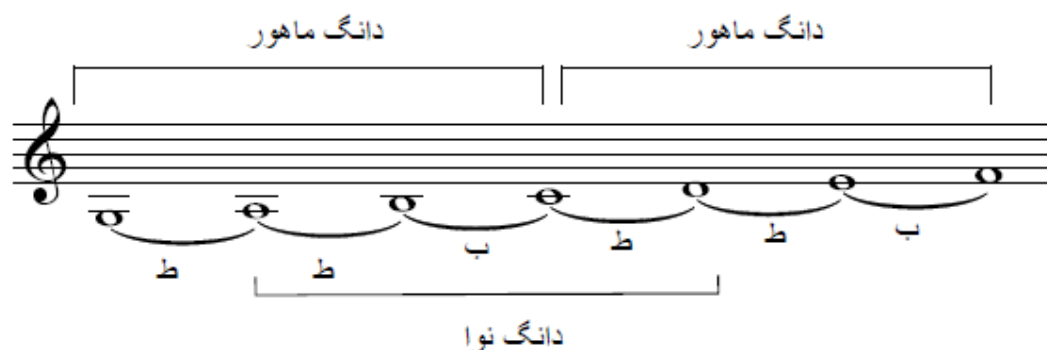
مثالی از مدگردی از بیداد به در آمد دشتی

مثالهای فوق، نمونه‌های اندکی از مدگردی به وسیله پیوستگی بین دانگ‌ها بود به مثابه (مشت نمونه خروار) و قطعاً امکان مدگردی‌های بیشتر به وسیله پیوستگی دانگ‌ها فراوان است. در همینجا و با همین چند مثال ذکر شده از مدگردی به وسیله پیوستگی، این مبحث را خاتمه داده و به امکانات دیگری از مدگردی که با استفاده از تداخل دانگ‌ها صورت می‌پذیرد می‌پردازیم.

### 3-4 تداخلی

مدهای موسیقی ایرانی از فواصل متنوع و دانگ‌ها و اجناس گوناگون تشکیل شده است که اگر به دانگ‌ها و اجناس تشکیل دهنده یک مد با نگاهی دیگر نگریسته شود، می‌توان دانگ‌ها یا اجناس دیگری را در دل آنها کشف کرد که به عبارتی در تداخل با دانگ‌های آن مد هستند و این دانگ جدید می‌تواند عامل مدگردی به مد دیگری باشد و به عبارتی دانگ مکشوفه، در هر دو مد مبدا و مقصد مشترک است. به عنوان مثال مد در آمد ماهور از دو دانگ ماهور یا دو جنس قوی با فواصل (ططب/ططب) تشکیل شده است. می‌دانیم در موسیقی ایرانی دانگی با نام نوا وجود دارد با فواصل (ططب). با دقت در دودانگی مد در آمد ماهور، به این نتیجه می‌رسیم که در دل مد در آمد ماهور، دانگ نوا نیز وجود دارد و همین ویژگی، امکان مدگردی از در آمد

ماهور به تمامی مدهایی که دارای دانگ نوا هستند را فراهم می‌سازد. در ادامه به بستر صوتی مد درآمد ماهر در آید ماهر با نمایش دانگ‌های ماهر و دانگ نوا که در آن قرار دارد توجه کنید.



اکنون با روشن شدن وجود دانگ نوا که به صورت تداخلی در دل بستر صوتی مد درآمد ماهر قرار دارد می‌توان به مدهایی که دارای دانگ نوا هستند مدگردی کرد. به عنوان مثال می‌توان از ماهر «دو» به دشتی «سی» یا نوا «لا» مدگردی کرد. در ادامه به مثالی که به مدگردی از ماهر «دو» به دشتی «سی» می‌پردازد توجه کنید.



مثال مدگردی از ماهر «دو» به دشتی «سی»

در مثال بالا با علم به اینکه در دل مد ماهر، دانگ نوا قرار دارد و این دانگ در مد دشتی نیز وجود دارد، از ماهر به دشتی مدگردی کرده‌ایم. در این مدگردی ملودی تپ درآمد ماهر به ملودی تپ درآمد دشتی تبدیل

شده و پس از اعمال فونکسیون متغییر دشتی، به مد شور که فرود دشتی در آنجا است فرود می‌کند. باید دقت داشت که مدگردی به وسیله امکان تداخل دانگ‌ها که در اینجا انجام شد همراه با پیوستگی دانگ‌ها که در مبحث قبل توضیح داده شد انجام می‌پذیرد. در مثال بالا که از ماهور به دشتی مدگردی شد، با امکان تداخل دانگ‌ها وارد دانگ دوم دشتی شدیم و با استفاده از پیوستگی دانگ‌ها به دانگ اول درآمد دشتی که دانگ شور است وارد شده و فرود انجام شد. بستر صوتی مدگردی فوق، تداخل دانگ‌ها و پیوستگی آنها در ادامه تبیین شده است.

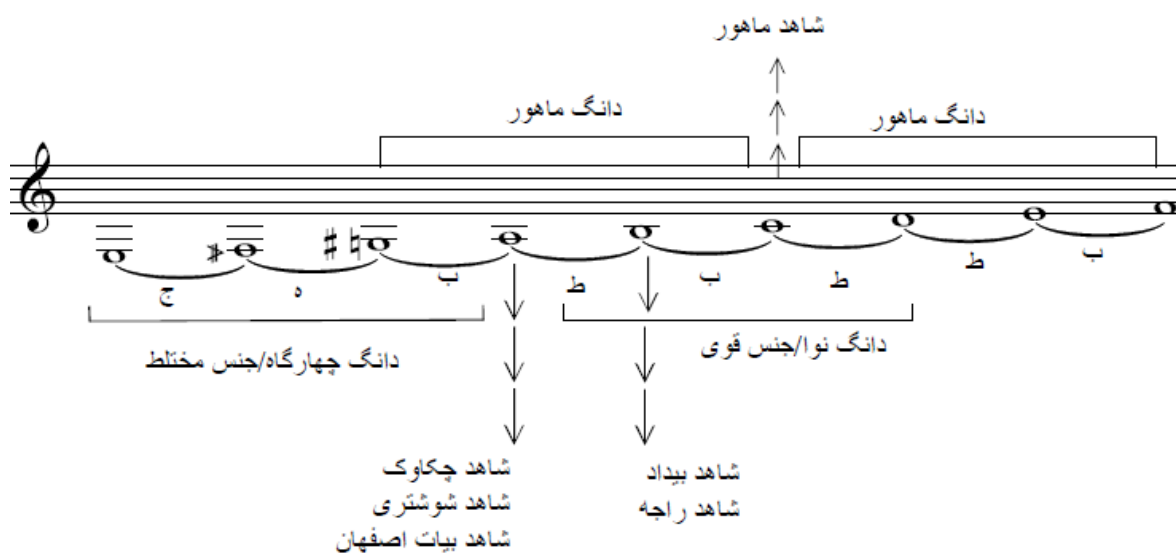
تداخل دانگ‌ها در مدگردی از ماهور «دو» به دشتی «ر»

با بستر صوتی ذکر شده در بالا و دانگ‌های مشخص شده در آن می‌توان از ماهور «دو» به نوای «لا» نیز مدگردی کرد. در این مورد نیز همانند مثال قبل، پس از تثبیت مد ماهور، یکی از ملودی تپ‌های مد درآمد نو ارائه می‌شود و با تثبیت شاهد نوای «نغمه «لا»»، دانگ شور کامل می‌گردد. مانند مثال زیر:

مثالی برای مدگردی از ماهور «دو» به نوای «لا»

با توجه به حضور پنهانی دانگ نوا در مد درآمد ماهور و با قرار دادن دانگ شور قبل از این دانگ نوا، امکان مدگردی به مدهای درآمد دشتی، درآمد نوا، درآمد ابوعطا، حجاز، مهربانی در بیات زند، درآمد افشاری، درآمد بیات کرد، نیشابورک در نوا، مجلسلی و خجسته در نوا و تمامی مدهای هدفی که دارای دو دانگی شور و نوا باشند فراهم است.

با توجه به حضور همین دانگ پنهانی نوا در مد درآمد ماهور، امکان مدگردی از ماهور به مدهای چکاوک، بیداد، شوشتری، درآمد بیات اصفهان و سایر مدهایی با دودانگی چهارگاه و نوا نیز فراهم است. در اینگونه مدگردی باید از طریق خاصیت تداخل دانگ‌ها به دانگ نوا رفت و سپس از طریق پیوستگی دانگ‌ها به دانگ چهارگاه رفت، مانند شکل زیر:



نمونه‌های مدگردی با استفاده از تداخل دانگ‌ها بسیار مفصل و متنوع است و مطالب و مثال‌هایی که در این زمینه عنوان شد مشتق بود نمونه خروار که خوانندگان گرامی با همین نگاه می‌توانند امکانات مدلاسیونی فراوانی در بستر موسیقی ایرانی بیابند.



## نتیجه گیری

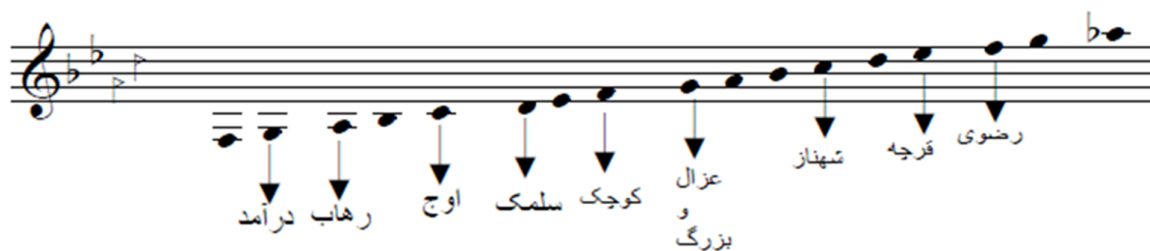
## نتیجه گیری

این پژوهش به منظور بررسی امکانات مدگردی در موسیقی ایرانی انجام شده است. در این راستا به یکی از پرکاربردترین روایات ردیف با عنوان ردیف میرزا عبدالله نگاه شده و ملاک مدها قرار گرفته است. البته در مواردی که نیاز بوده به سایر روایات ردیف نیز پرداخته شده است. مدگردی از عناصر مهم تنوع در موسیقی ردیف دستگاهی ایران است. در ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی، دستگاه مجموعه‌ای است با مدهای متعدد که این مدها بر اساس منطق خاصی طبقه‌بندی شده‌اند. بنابراین در اجرای ردیف و یا اجرای کارگانی از موسیقی ایرانی که بر پایه تفکر ردیف ایجاد شده باشد، خواه ناخواه شاهد مدگردی‌هایی خواهیم بود. به عنوان مثال کارگانی در دستگاه همایون که در ابتدای خود، درآمد را اجرا می‌کند، اولین مد را به مخاطب خود عرضه کرده و با ارائه مد چهارگاه، اولین مدگردی انجام می‌شود و سپس سومین مد که همان چکاوک است ارائه می‌شود. پس از ورود به بیداد، سومین مدگردی در بستر دستگاه همایون انجام می‌شود و به همین صورت می‌توان شاهد مدگردی‌های دیگری در درون دستگاه بود. برای تسلط به این شیوه از مدگردی، آموزش و اجرای ردیف به تنهایی کافی نیست و نیاز به تحلیل مدال تمامی مدهای موجود در این کارگان ضروری است. در این پژوهش با توجه به ضرورت پرداختن به تحلیل مدال تمامی مدهای موجود در ردیف، علاوه بر هدف اول که پرداختن به موضوع مدگردی است، هدف دومی را نیز برای خوانندگان فراهم آورده است و آن منبعی برای تحلیل مدال ردیف است.

اما مبحث مدگردی در موسیقی ایرانی محدود به مدگردی‌های ارائه شده در دستگاه‌های ردیف نمی‌باشد و می‌توان با ارائه راهکارهایی، از مدی در دستگاهی به مدی دیگر در دستگاهی دیگر مدگردی کرد. برای این منظور نیز نیاز به شناخت ویژگی‌های منحصر به فرد در هر مد داریم و پس از کشف این ویژگی‌ها، می‌توان با فرمول‌های ارائه شده که شامل سه فرمول همپوشانی دانگ‌ها، پیوستگی دانگ‌ها و تداخل دانگ‌ها است، اقدام به مدگردی بین دستگاهی که به مرکب‌نوازی و مرکب‌خوانی معروف است پردازیم.

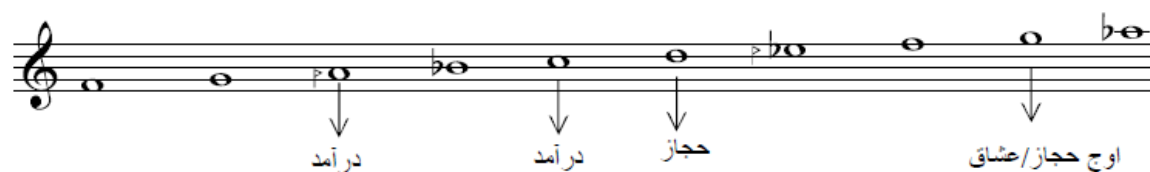
ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی در هفت دستگاه و شش آواز تدوین گردیده است و همانگونه که عنوان شد در درون هر دستگاه و هر آواز مدگردی‌های متعددی وجود دارد و تعداد مدگردی‌ها در رابطه مستقیم با مدهای موجود در آن دستگاه یا آن آواز است.

مدهای دستگاه شور عبارتند از: درآمد، رهاب، اوج، ملانازی، سلمک، عزال، بزرگ، کوچک، شهناز، قرچه و رضوی. بستر صوتی دستگاه شور و مدگردی‌های تدوین شده در متن ردیف دستگاهی در دستگاه شور بر اساس نغمه شاهد، به صورت زیر است.



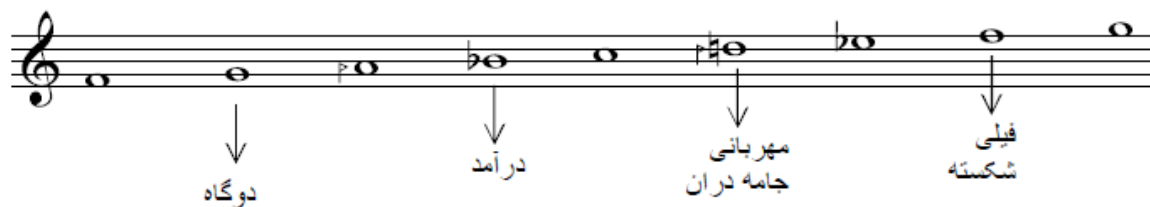
بستر صوتی و نقش نغمات شاهد در دستگاه شور

دستگاه شور دارای پنج متعلقه با عناوین، آواز ابوعطا، آواز بیات ترک، آواز افشاری، آواز دشتی و آواز بیات کرد است که در هر کدام از مجموعه‌های گفته شده، مدها و بالطبع مدگردی‌هایی وجود دارد. در آواز ابوعطا سه مد با عناوین در آمد، حجاز و اوج حجاز(عشاق) وجود دارد. بستر صوتی آواز ابوعطا و مدگردی‌های تدوین شده در ردیف آواز ابوعطا به صورت زیر است.



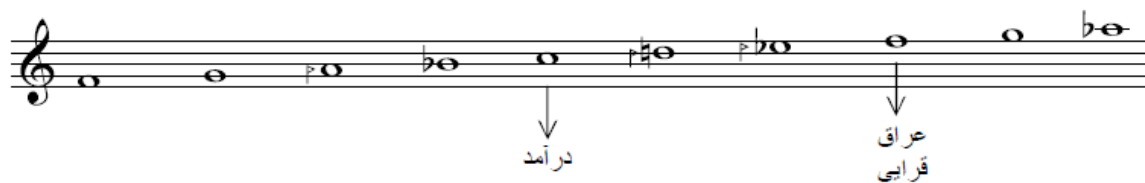
بستر صوتی و نقش نغمات شاهد در آواز ابوعطا

در آواز بیات ترک مدهایی با عناوین در آمد، دوگاه، فیلی، شکسته، مهربانی و جامه‌دران وجود دارند و مدگردی‌هایی تدوین شده بر اساس مدهای ذکر شده در ردیف آواز بیات ترک جریان دارد. بستر صوتی آواز بیات ترک و مدگردی‌های تدوین شده در ردیف آواز بیات ترک به صورت زیر است.



بستر صوتی و نقش نغمات شاهد در آواز بیات ترک

در آواز افشاری مدهای درآمد، عراق و قرایی خودنمایی می‌کنند و مدگردی درون آواز افشاری که در ردیف تدوین شده است، بین مدهای مذکور در جریان است. بستر صوتی آواز افشاری و مدگردی‌های تدوین شده در ردیف آواز افشای به صورت زیر است.



بستر صوتی و نقش نغمات شاهد در آواز افشاری

آواز دشتی دارای دو مد درآمد و اوج (عشاق) است و مدگردی درون آواز دشتی در بین این دو مد اتفاق می‌افتد. بستر صوتی آواز دشتی و مدگردی‌های تدوین شده در ردیف آواز دشتی به صورت زیر است.



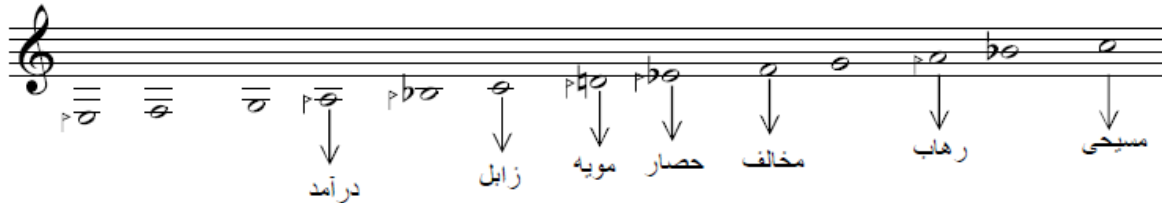
بستر صوتی و نقش نغمات شاهد در آواز دشتی

آواز بیات کرد نیز همانند آواز دشتی از دو مد درآمد و اوج تشکیل شده و مدگردی‌های درون آواز بیات کرد بین همین دو مد انجام می‌شود. درآمد بیات کرد از لحاظ مدال متفاوت از درآمد دشتی است اما مد اوج در بیات کرد از لحاظ مدال همانند اوج در دشتی است. بستر صوتی آواز بیات کرد و مدگردی‌های تدوین شده در ردیف آواز بیات کرد به صورت زیر است.



بستر صوتی و نقش نغمات شاهد در آواز بیات کرد

دستگاه سه‌گانه از دیگر مجموعه‌های موسیقی دستگاهی ایران است که از لحاظ فواصل بین درجات، به دستگاه شور و متعلقات آن شبیه است ولی دارای مدهای متفاوتی است. مدلاسیون‌های درون دستگاهی در دستگاه سه‌گانه بین مدهای درآمد، زابل، مویه، حصار، مخالف، رهاب و مسیحی در جریان است. بستر صوتی دستگاه سه‌گانه و مدگردی‌های تدوین شده در ردیف دستگاه سه‌گانه به صورت زیر است:



بسترصوتی و نقش نغمات شاهد در دستگاه سه‌گاه

دستگاه نوا از مدهای درآمد، راجه، نهفت، گوشت، نیشابورک، خجسته، حسین، ملک حسین، بوسلیک، نیریز و عراق تشکیل شده است و مدگردی‌های تدوین شده درون دستگاه در بین مدهای ذکر شده اتفاق می‌افتد. در ادامه به بستر صوتی دستگاه نوا و مدگردی‌های تدوین شده در ردیف دستگاه نوا توجه کنید.



بسترصوتی و نقش نغمات شاهد در دستگاه نوا

مدگردی‌های تدوین شده در دستگاه ماهور بر اساس مدهای درآمد، داد، دلکش، خاوران، فیلی، حصار یا ابول، نیریز، شکسته، عراق، نهیب، آشورآوند، راک و سفیر راک انجام می‌شود. بستر صوتی دستگاه ماهور و مدگردی‌های تدوین شده در ردیف دستگاه ماهور به صورت زیر است.



بسترصوتی و نقش نغمات شاهد در دستگاه ماهور

دستگاه راست‌پنجگاه، مجموعه‌ای است که برای مرکب خوانی و مرکب‌نوازی در کارگان آموزشی ارائه می‌شود. باید دقت داشت که مدگردی‌های تدوین شده در این دستگاه نیز در چارچوبی مدون شده است و امکانات مرکب‌نوازی و مرکب خوانی در موسیقی ایرانی بسیار فراتر از نمونه‌های ارائه شده در این دستگاه

است. در دستگاه راست پنجگاه شاهد حضور مدهای درآمد، پروانه، نمود شور و نمود همایون هستیم. در نمود شور مدهای پنجگاه، عشاق، نیریز، بیات عجم و قرچه حضور دارند. در نمود همایون گوشه‌های طرز، ابوالچپ، لیلی و مجنون، راوندی، نوروز عرب، نوروز صبا، نوروز خارا، نفیر و فرنگ حضور دارند. در ادامه به بستر صوتی راست پنجگاه و نقش نغمات شاهد در آن توجه کنید.



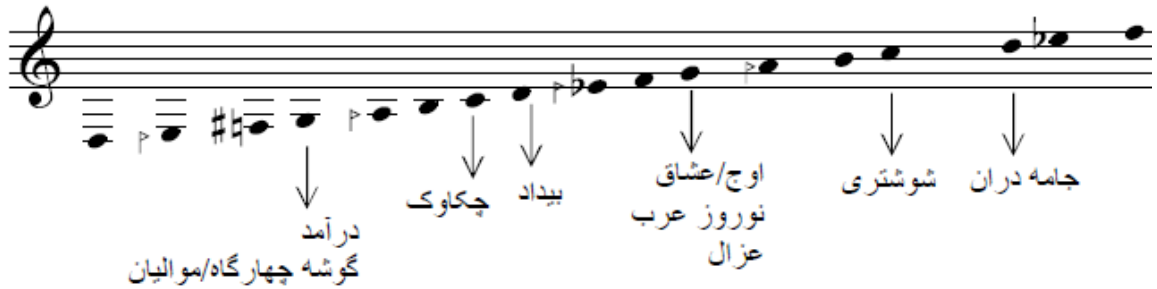
بستر صوتی و نقش نغمات شاهد در دستگاه راست پنجگاه

دستگاه چهارگاه از لحاظ نام مدها و و فونکسیون درجات (نقش نغمات) به دستگاه سه‌گانه بسیار شبیه است ولی فواصل بین درجات آن با فواصل بین درجات مدهای هم‌نام در سه‌گانه متفاوت است. در درون دستگاه چهارگاه به صورت تدوین شده به مدهای درآمد، زابل، مویه، حصار، مخالف و منصور می‌شود. در ادامه به بستر صوتی دستگاه چهارگاه و مدگردهای تدوین شده در ردیف دستگاه چهارگاه توجه کنید.



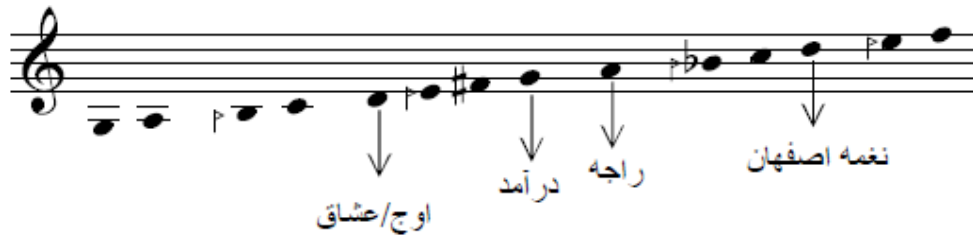
بستر صوتی و نقش نغمات شاهد در دستگاه چهارگاه

از دیگر دستگاه‌های موسیقی ایرانی همایون است. مدها و مدگردهای مدون در دستگاه همایون عبارتند از: درآمد، گوشه چهارگاه، چکاوک، بیداد، اوج بیداد (عشاق)، نوروز عرب، شوشتری، جامه‌دران، موالف و عزال. در ادامه به بستر صوتی دستگاه همایون و مدگردهای تدوین شده در ردیف دستگاه همایون توجه کنید.



بستر صوتی و نقش نغمات شاهد در دستگاه همایون

در آواز بیات اصفهان مدهای درآمد، راجه، عشاق و نغمه اصفهان حضور دارند و مدگردی‌های تدوین شده در میان مدهای مذکور اتفاق می‌افتد. در ادامه به بستر صوتی آواز بیات اصفهان و مدگردی‌های تدوین شده در ردیف آواز بیات اصفهان توجه کنید. لازم به توضیح است که در رپرتوار اجرایی آواز بیات اصفهان، مد اوج یا عشاق غالباً در یک اکتاو بالاتر از رجیستر صوتی پایین که با اقتباس از ردیف میرزا عبدالله مکتوب شده است اجرا می‌گردد.



بستر صوتی و نقش نغمات شاهد در آواز اصفهان

مطالبی که در بالا عنوان شد، به تبیین مدگردی‌های تدوین شده در ردیف موسیقی ایرانی پرداخته است. مقوله مدگردی در موسیقی ایرانی محدود به مدگردی‌های تدوین شده در ردیف موسیقی ایرانی نیست و می‌توان با ارائه راهکارهایی، از مدی در دستگاهی یا آوازی، به مدی در دستگاهی یا آوازی دیگر مدگردی کرد که در بین موسیقیدانان موسیقی ایرانی به مرکب‌خوانی یا مرکب‌نوازی معروف است. برای این منظور باید در ابتدا به دانگ‌شناسی و شناسایی اجناس هر مد مسلط بود که خوانندگان گرامی در صورت نیاز می‌توانند به فصول اول تا سوم همین نوشتار مراجعه کنند. مدگردی از دستگاهی به دستگاه دیگر با سه راهکار **همپوشانی دانگ‌ها**، **پیوستگی دانگ‌ها** و **تداخل دانگ‌ها** امکانپذیر است.

### همپوشانی

بسیاری از مدهای موسیقی ایرانی از لحاظ اجناس تشکیل دهنده با یکدیگر دارای همپوشانی هستند و همین موضوع امکان مدگردی از مدی به مد دیگر را فراهم می‌سازد. به عنوان مثال مدهای درآمد شور، اوج در

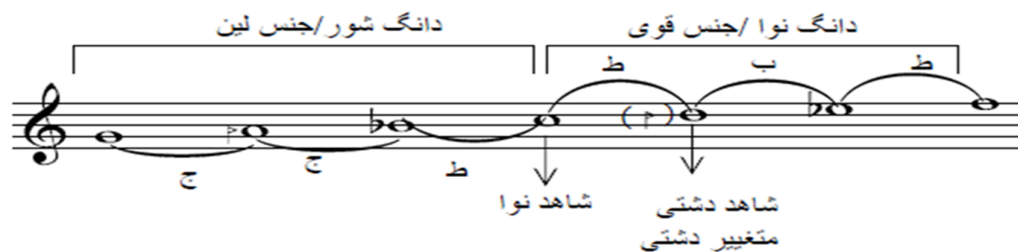
دستگاه شور، ملانازی، عزال، شهناز و قرچه، همگی دارای دودانگی شور/شور یا به عبارت دیگر اجناس لین/لین هستند و امکان مدگردی در آنها به راحتی فراهم است که البته چون همگی مدهای مذکور در یک دستگاه ردیف شده‌اند و فرمول این گونه از مدگردی در ردیف ارائه شده است، موضوع بحث ما نمی‌باشد و ما در اینجا به دنبال امکانات بالقوه مدگردی با استفاده از امکانات ردیف هستیم که فرمول آن به صورت تدوین شده در ردیف ارائه نشده باشد.

وجود همپوشانی بین دو مد از دو دستگاه مختلف نیز وجود دارد. به عنوان مثال مد راک از دستگاه ماهور و مد چکاوک از دستگاه همایون دارای همپوشانی هستند. دانگ اول آنها چهارگاه یا همان جنس مختلط و دانگ دوم نوا یا جنس قوی است و همین ویژگی امکان مدگردی بین این دو مد را فراهم می‌آورد. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات، اجناس و دانگ‌های تشکیل دهنده و نقش نغمات در دو مد راک و چکاوک توجه کنید (از تفاوت اکتاو بین دو مد صرف نظر شده است).

با توجه به بستر صوتی ارائه شده مشخص می‌شود که مدهای راک و چکاوک، علاوه بر همپوشانی در هر دو دانگ، در فونکسیون شاهد نیز با یکدیگر مشترکند و با تغییر ملودی تیپ و تغییر در فونکسیون ایست، می‌توان بین این دو مد، مدگردی کرد (لازم به ذکر است مثال‌هایی برای تمامی راهکارهای ارائه شده برای مرکب‌نوازی، در فصل چهارم ارائه شده است که جهت جلوگیری از اطاله کلام از تکرار آنها در این بخش خودداری گردیده و خوانندگان گرامی می‌توانند برای مطالعه مثال‌ها به فصل چهارم مراجعه کنند).

همپوشانی بین دو مد از دو دستگاه مختلف و با نغمه شاهد متفاوت نیز امکانپذیر است. به عنوان مثال مد درآمد دشتی و مد درآمد نوا از لحاظ دانگ شناسی دارای همپوشانی هستند ولی از لحاظ فونکسیون با یکدیگر متفاوتند. اگر شور «سل» را شور نسبی دشتی و نوا قرار دهیم، به دشتی «ر» و نوا «دو» می‌رسیم که هر دو مد، دارای دانگ‌های شور و نوا یا به عبارت دیگر دارای دو جنس لین و قوی هستند ولی از لحاظ نغمه شاهد، یک درجه با یکدیگر تفاوت دارند. در ادامه به بستر صوتی، فواصل بین درجات و دانگ‌های متشکله در دو مد درآمد دشتی و درآمد نوا توجه کنید.

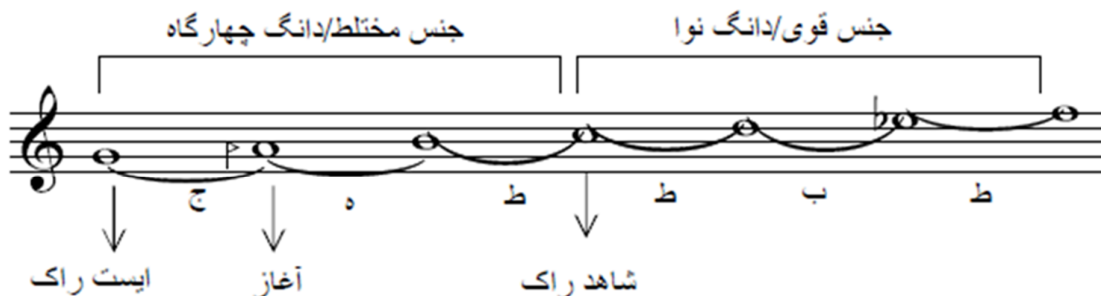




با دقت در بستر بالا مشخص می‌شود که دو مد درآمد دشتی و درآمد نوا از لحاظ دانگ شناسی یا به عبارت دیگر از لحاظ اجناس متشکله دارای همپوشانی هستند ولی از لحاظ نقش نغمات (فونکسیون) و ملودی تیپ متفاوت هستند و با ایجاد جمله رابط می‌توان بین این دو مد، مدگردی کرد.

### پیوستگی

مدهای موسیقی ایرانی از دانگ‌ها یا اجناس گوناگون تشکیل شده است. اگر دو مد مختلف فقط در یک دانگ، مشترک باشند، می‌توان با ایجاد پیوستگی بین دانگ مشترک آنها و دانگ متفاوت، امکان مدگردی را فراهم کرد. به عنوان مثال مد راک دارای یک دانگ چهارگاه یا به عبارت دیگر یک جنس مختلط هست که همین دانگ در درآمد چهارگاه نیز وجود دارد. به بیان دیگر بین راک و درآمد چهارگاه، امکان پیوستگی وجود دارد. در ادامه به حضور جنس مختلط یا دانگ چهارگاه در مدهای راک و درآمد چهارگاه توجه کنید.



مد راک

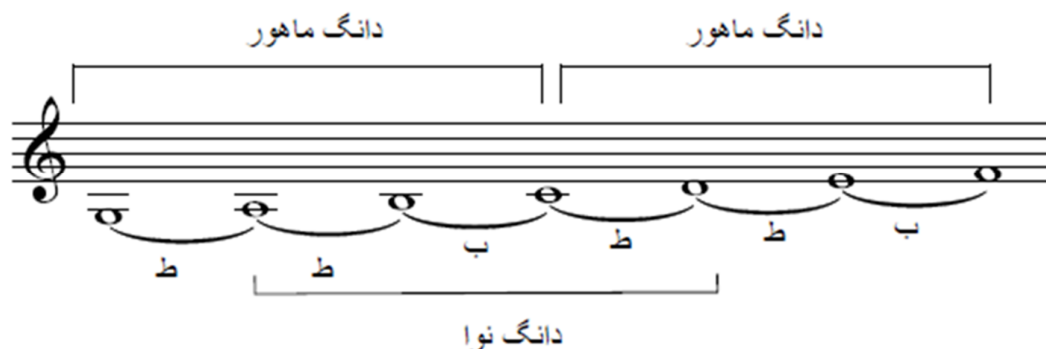


درآمد چهارگاه

با دقت در دو بستر صوتی ارائه شده برای راک و درآمد چهارگاه مشخص می‌شود که به علت اشتراک دانگ چهارگاه در درآمد چهارگاه و راک، امکان مدگردی از راک به چهارگاه و بالعکس، به وسیله پیوستگی دانگ-ها وجود دارد. شیوه مدگردی می‌تواند بدین صورت باشد که برای چند میزان با ماندگاری ملودی در دانگ اول و عدم ارائه دانگ دوم، فضای مدال را برای تغییر دانگ دوم فراهم کرد. این امکان برای دانگ دوم مد راک که دانگ نوا یا جنس قوی است نیز فراهم است. بر اساس امکان مدگردی به وسیله پیوستگی دانگ‌ها، مد مذکور می‌تواند به تمامی مدهای دیگر که دارای دانگ نوا هستند مدگردی کند. به عنوان مثال راک به واسطه حضور دانگ نوا امکان مدگردی به مدهای نهیب، ابوعطا، حجاز، درآمد دشتی، درآمد بیات کرد، درآمد نوا، شکسته، بیات اصفهان، بیداد، شوشتری و ... را دارا است. به بیان دیگر تمامی مدهایی که فواصل دانگ نوا در بستر صوتی آنها قابل مشاهده باشد، می‌توانند از طریق پیوستگی همین دانگ با یکدیگر مدگردی کنند.

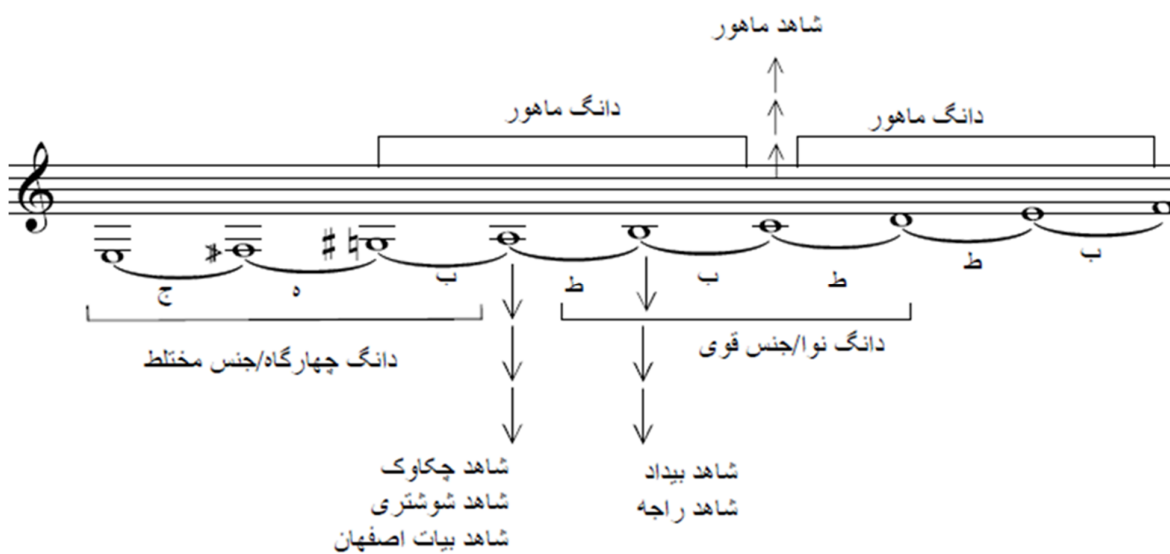
## تداخلی

مدهای موسیقی ایرانی از فواصل متنوع و دانگ‌ها و اجناس گوناگون تشکیل شده است که اگر به دانگ‌ها و اجناس تشکیل دهنده یک مد با نگاهی دیگر نگریسته شود، می‌توان دانگ‌ها یا اجناس دیگری را در دل آنها کشف کرد که به عبارتی در تداخل با دانگ‌های آن مد هستند و این دانگ جدید می‌تواند عامل مدگردی به مد دیگری باشد و به عبارتی دانگ مکشوفه، در هر دو مد مبدا و مقصد مشترک است. به عنوان مثال مد درآمد ماهور از دو دانگ ماهور یا دو جنس قوی با فواصل (ط‌ط‌ب/اط‌ط‌ب) تشکیل شده است. می‌دانیم در موسیقی ایرانی دانگی با نام نوا وجود دارد با فواصل (ط‌ط‌ب). با دقت در دودانگی مد درآمد ماهور، به این نتیجه می‌رسیم که در دل مد درآمد ماهور، دانگ نوا نیز وجود دارد و همین ویژگی، امکان مدگردی از درآمد ماهور به تمامی مدهایی که دارای دانگ نوا هستند را فراهم می‌سازد. در ادامه به بستر صوتی مد درآمد ماهور با نمایش دانگ‌های ماهور و دانگ نوايي که در دل آن قرار دارد توجه کنید.



اکنون با روشن شدن وجود دانگ نوا که به صورت تداخلی در دل بستر صوتی مد درآمد ماهور قرار دارد می‌توان به مدهایی که دارای دانگ نوا هستند مدگردی کرد. به عنوان مثال می‌توان از ماهور «دو» به دشتی «سی»

یا نوای «لا» مدگردی کرد. باید دقت داشت که مدگردی به وسیله امکان تداخل دانگ‌ها که در اینجا مطرح شد همراه با پیوستگی دانگ‌ها که در مبحث قبل توضیح داده شد انجام می‌گیرد. با توجه به حضور پنهانی دانگ نوا در مد درآمد ماهور و با قرار دادن دانگ شور قبل از این دانگ نوا، امکان مدگردی به مدهای درآمد دشتی، درآمد نوا، درآمد ابوعطا، حجاز، مهربانی در بیات زنده، درآمد افشاری، درآمد بیات کرد، نیشابورک در نوا، مجلسی و خجسته در نوا و تمامی مدهای هدفی که دارای دو دانگی شور و نوا باشند فراهم است. با توجه به حضور همین دانگ پنهانی نوا در مد درآمد ماهور، امکان مدگردی از ماهور به مدهای چکاوک، بیداد، شوشتری، درآمد بیات اصفهان و سایر مدهایی با دودانگی چهارگاه و نوا نیز فراهم است. در اینگونه مدگردی باید از طریق خاصیت تداخل دانگ‌ها به دانگ نوا رفت و سپس از طریق پیوستگی دانگ‌ها به دانگ چهارگاه رفت، مانند شکل زیر.



نمونه‌های مدگردی با استفاده از تداخل دانگ‌ها بسیار مفصل و متنوع است و مطالب و مثالهایی که در این زمینه عنوان شد مشتق بود نمونه خروار که خوانندگان گرامی با همین نوع نگاه می‌توانند امکانات مدلاسیون فرآوانی در بستر موسیقی ایرانی بیابند.

## فهرست منابع

- اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، «بنیان‌های نظری موسیقی ایران»، فصلنامه ماهور، سال ششم، شماره ۲۲، زمستان: ۵۶-۴۳.
- (۱۳۸۷)، «سایه روشن‌های مدال» فصلنامه ماهور، سال یازدهم، شماره ۴۱: پائیز: ۵۷ - ۴۷.
- پایور، فرامرز (۱۳۷۵)، ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی، انتشارات ماهور، تهران.
- پورتراب، مصطفی / علیزاده، حسین / افتاده، مینا / اسعدی، هومان / بیانی، علی / فاطمی، ساسان. (۱۳۸۶). مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی، نشر چشم انداز، تهران.
- پورتراب، مصطفی (۱۳۷۷)، تئوری موسیقی، نشر چشمه، تهران.
- پیرنیاکان، داریوش (۱۳۸۰)، ردیف میرزا حسینقلی، انتشارات ماهور، تهران.
- دورینگ، ژان (۱۳۸۵)، ردیف میرزا عبدالله برای تار و سه‌تار، انتشارات ماهور، تهران.
- سالک، سلمان (۱۳۸۹)، دستگاه‌ها و آوازاها، انتشارات آوای مهربانی، تهران.
- ستایشگر، مهدی (۱۳۸۱)، واژه‌نامه موسیقی ایران زمین، انتشارات اطلاعات، تهران.
- شعاری، مسعود (۱۳۹۶)، تحلیل، نت‌نگاری و نگرشی بر ساختار موسیقی ایران، موسسه موسیقی عارف، تهران.
- طلایی، داریوش (۱۳۷۲)، الف: نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی، انتشارات ماهور، تهران .
- (۱۳۷۴)، ب: ردیف میرزا عبدالله نت نویسی آموزشی و تحلیلی، انتشارات ماهور، تهران.
- (۱۳۹۴)، پ: تحلیل ردیف، نشر نی، تهران.
- علیزاده، حسین (۱۳۸۲)، دستور تار و سه‌تار دوره متوسطه، انتشارات ماهور، تهران.
- فخرالدینی، فرهاد (۱۳۹۲)، تجزیه و تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران، انتشارات معین، تهران.
- فرهت، هرمز (۱۳۸۵)، دستگاه در موسیقی ایرانی، انتشارات پارت، تهران.
- فیاض، محمد رضا (۱۳۹۰)، شناخت دستگاه‌های موسیقی ایرانی، انتشارات ماهور، تهران.
- محافظ، آرش (۱۳۹۵) «سرگذشتی برای راست و پنجگاه در موسیقی کلاسیک ایرانی»، فصلنامه ماهور، سال نوزدهم، شماره ۷۴: زمستان: ۳۱-۶۶.

- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۵۶)، الف: ردیف محمود کریمی، انتشارات ماهور، تهران.
- (۱۳۶۵)، ب: مبانی اتنوموزیکولوژی، انتشارات سروش، تهران.
- معروفی، موسی (۱۳۴۲)، ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی، هنرهای زیبای کشور، تهران.
- میثمی، حسین (۱۳۸۷)، «میرزا عبدالله فراهانی و تدوین موسیقی کلاسیک ایرانی». فصلنامه ماهور، سال یازدهم، شماره ۴۱: پاییز: ۷۲-۵۹
- وزیری، علینقی (۱۳۱۳). تئوری موسیق، انتشارات صفی‌علیشاه، تهران.
- هدایت، مهدی‌قلی (۱۳۷۸) مجمع الادوار، چاپ سنگی فارسی،؟.

## Abstract

In this research, attempts have been made in order to explore the wide range of modals in Iranian music as well as the modulation facilities of this musical culture in order to achieve one of the elements of diversity. Regarding modulation, we are faced with a material called *mode*, and in order to achieve this aim, a thorough comprehension of the existing raw material which is actually the Iranian modes of music must initially be achieved and then we must proceed to the next step, which is the modulation, through extremely precise analysis of each mode. Bearing in mind that the Iranian music modes are categorized in **radif**, their analysis is considered to be an independent research in the field of radif analysis, with published resources that each include positive points, but none are thoroughly comprehensive and the need to carry out more research and conduct more complete studies with this regard has been and is clear. In this study, in order to assess each mode, the sound background, the intervals between the degrees, the tetrachords, the comprising genus, the role of the melodies and the type melodies in each mode are assessed. After analyzing the row modes, half of the research goal has been accomplished. As a **dastgah** is a collection of various modes and in the repertory of each dastgah, numerous modulations occur; by defining the modes in each dastgah, we will also figure out the modulations in the dastgah row. But the modulation capabilities in Iranian music are not limited to the modulations in a row, and it is also possible to modulate from one dastgah to another which are known to the Iranian musicians as *Morakkabkhani* or *Morakkabnavazi*. In this study, after analyzing and clarifying the modes of Iranian music, attempts have been made in order to provide systematic solutions for Morakkabkhani or Moraakkabnavazi in the form of overlaps in the tetrachords, tetrachord adherence, and interference. The conclusion in this study was that modulation which flows in Iranian music is categorized into the two branches of intra-dastgah, that is classified in rows, and inter-dastgah which requires knowledge coupled with creativity.

Key terms: mode. Modulation. Tetracord. Scale. Function. Melode type.

Ministry of Science, Research & Technology



**University of Art**

**Farabi international campus**

**Thesis title**

**The study of the potential of modulation in Mirza Abdollah's  
Radif**

**Supervisor:**

**Dr. Sayid hossein meisami**

**Practical Project title:**

**Modulation and Polyphony in Iranian music**

**Practical Project Supervisor**

**Mr. taghi zarrabi**

A Thesis Submitted to Graduate Studies Office in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the music playing of Master of Arts.

**By: Nastooh ramezanikargar**

**January 2020**