

مقام دلکش؛

نگاهی تطبیقی به مفهوم و خصوصیات مقام در موسیقی دستگاهی ایران



۱. مقدمه

شاید بازگشودن بحث‌هایی درباره‌ی بنیادهای نظری موسیقی سنتی به‌طور عام و جزئیات فنی نظام موسیقایی ردیف یا ردیف‌ها به‌طور خاص در مقطع کنونی حیات موسیقی ایرانی — یعنی در دوره‌ای که بی‌شک مهم‌ترین چالش عملی و نظری آن در یک کلام چگونگی نوآوری برای فرار از انجماد محتوا و ایستایی زیباشناسانه‌ی سنت هنری قاجاری است — بهترین انتخاب به‌عنوان موضوع یک تحقیق نباشد. جذابیت چنین عنوانی صدالبته آنگاه کمتر به‌نظر می‌آید که بلافاصله به‌یاد می‌آوریم در این زمینه تقریباً به تعداد اساتید صاحب‌نام و محققان قلم‌به‌دست و حتا دانشجویان علاقه‌مند نظریه، تجزیه و تحلیل و دسته‌بندی وجود دارد. فارغ از مباحث مورد قبول همه، قیاس کلی مجموعه‌ی مهم‌تر و عالمانه‌تر این آراء و آثار نشان می‌دهد گویندگان و نویسندگان آن‌ها درباره‌ی بخش بزرگی از بنیادهای نظری مشکل‌ساز و ظاهراً حل‌نشده نیز چندان اختلاف نظر ندارند و این بیشتر به‌دلیل استاندارد نشدن اصطلاحات و عدم تدوین یک نظریه‌ی واحد است که ادراکات بیان‌شده از موسیقی ایرانی چندگانه به‌نظر می‌آیند. بخش کوچک‌تری از بنیادهای نظری این موسیقی اما یا واقعاً مورد اختلاف هستند و یا به‌دلیل تمرکز بیش از حد بر نظریه‌های موجود که آن‌ها را مورد

غفلت قرار داده‌اند اساساً از ابتدا چندان وارد دایره‌ی مباحثات نشده‌اند. شاید بی آن که چندان حس کنیم، برآیندی از این دو ضعف کلی نظریه‌پردازانه باشد که اجازه نمی‌دهد برای دمیدن نفَس تازه در موسیقی ایرانی به یک درک مشترک و اجماع عملی برسیم، چون وقتی جنبه‌هایی از پدیده‌ی مورد بحث هنوز کم‌وبیش مبهم است طبیعتاً راه‌های تحول آن نیز کم‌وبیش مبهم می‌ماند. نوشته‌ی حاضر بی آن که قصد نقد نظریات گوناگون موسیقی دستگاهی را داشته باشد تلاش می‌کند با نگاهی تطبیقی به مفهوم مقام بین دو فرهنگ همسایه و سپس تحلیل ساختار موسیقایی یک نمونه‌ی خاص ایرانی، مقام دلکش، از یک سو با نگاهی کمی متفاوت برداشتی شخصی از نحوه‌ی کارکرد نظام موسیقی دستگاهی را با نظریه‌پردازان این حوزه در میان بگذارد و از سویی دیگر با پیشنهادات مفهومی و سعی در ابهام‌زدایی از کارکرد برخی جنبه‌های موسیقایی سهمی ناچیز در استانداردسازی و تدوین نظریه‌ی واحد آرمانی داشته باشد.

۲. نسبت مقام با دستگاه

به نظر می‌آید برخی از بنیادی‌ترین اصطلاحات یا مفاهیم موسیقی کلاسیک ایرانی از قبیل «دستگاه»، «مقام»، «آواز» یا «گوشه» هنوز دارای معانی نظری روشن، دقیق و واحد نیستند. یا این که هنوز در باب این مقوله‌ی اساسی که نظام ردیف بالاخره هفت دستگاهی است یا دوازده دستگاهی شک وجود دارد. پرسش‌هایی کلیدی از این دست که «چرا و طبق کدام معیار منطقی کرد بیات — که معلوم نیست چه کم از مثلاً افشاری دارد — جزء پنج آواز شمرده نمی‌شود؟» نیز معمولاً بدون پاسخ قانع‌کننده باقی مانده‌اند. درست است که جزئیات فرایند تاریخی دگردیسی نظام مقامی قدیم به نظام جدیدتر دستگاهی تا حد زیادی بر ما پوشیده است اما به نظر می‌آید با در دست داشتن نمونه‌های موسیقایی پیشادستگاهی و همچنین تداوم نظام مقامی در فرهنگ‌های موسیقایی هم‌خانواده، درک تفاوت‌ها و شباهت‌های ماهوی این دو نظام برای محقق امروزی چندان دشوار نباشد. شاید کلید اصلی برای رسیدن به پاسخ منطقی به پرسش‌های بالا تلاش برای روشن کردن قطعی تکلیف رابطه‌ی «دستگاه» با «مقام» باشد.

به نظر می‌آید که حتا امروز فرهنگ شفاهی موسیقی ایرانی تفاوت‌چندانی بین مثلاً «دستگاه همایون» با «مقام همایون» قائل نشود و هستند آثار مکتوبی که معادل بودن این دو مفهوم را به طور مستقیم یا غیرمستقیم به ذهن متبادر کنند، اما نمی‌توان اطمینان نداشت که اکثر محققان جامعه‌ی موسیقی ایرانی به این که دستگاه یک «چرخه‌ی چندمدی» است

(اسعدی ۱۳۸۲: ۴۶) اعتقاد نداشته باشند. به محض پذیرفتن همین یک خصوصیت، تعریف دستگاه با مفهوم مقام به معنی جوهری آن به گونه‌ای که در فرهنگ‌های ترکی و عربی فهمیده می‌شود کمی متفاوت می‌شود. همان‌طور که می‌دانیم منابع قوم‌موسیقی‌شناختی امروزه مفهوم «مِد» را به‌طور کلی به‌صورت ماهیتی صوتی که از ترکیب خاصی از مجموعه عواملی چون یک اشل صوتی، نقش درجات و رده‌بندی کارکردی آن‌ها، گستره‌ی صوتی، نوع جریان، جنبش‌ها و گرایش‌ات مِلدیک، وجود مِلدی‌های هویتی و میزان اهمیت آن‌ها، اتوس، تزیینات و حتا ساختارهای ریتیمیک شکل می‌یابد تعریف می‌کنند. حال بیایید این تعریف از مِد را با عوامل شکل‌دهنده‌ی مفهوم «مقام» در یکی از سنت‌های موسیقایی کلاسیک همسایه که چنین نظامی را بدون انقطاع حداقل در طول سه چهار قرن اخیر حفظ کرده است مقایسه کنیم؛ برآیند مجموعه‌ای از نظریه‌های بومی و تحقیقات قوم‌موسیقی‌شناسانه درباره‌ی عمل موسیقایی سنت ترکی - عثمانی مثل آثار یکتا (۱۹۲۱)، ازکان (۲۰۰۷)، سیگنل (۱۹۸۶) و فیلدمن (۱۹۹۶) نشان می‌دهد ساخت هویت یک مقام ترکی، در حالت مستقل و بدون در نظر گرفتن مسئله‌ی مدولاسیون‌ها، به‌طور کلی نتیجه‌ی در هم تنیدن پنج عامل اساسی یعنی یک اشل، نقش درجات، سیر مِلدیک، مِلدی - الگو (مِلدی - تیپ)‌ها و رنگ موسیقایی است. اشتباه نشود، این محققان ترک یا غربی نیستند که سعی کرده‌اند تعریف امروزی مِد را با سنت شرقی وفق دهند، تمام این خصوصیات، حتا مقوله‌های ناملوس‌تری چون سیر مِلدیک و رنگ موسیقایی، با واژگان‌های فنی محلی نسبتاً یکسان، در نظر و عمل، حداقل از زمان کانتیمیر تا سنت هنری فعلی مرتباً به‌صورت بومی نظریه‌پردازی، طبقه‌بندی و در عمل تدریس شده است.

نحوه‌ی نظریه‌پردازی این پنج عامل در سنت مذکور کمی بعد به اختصار توضیح داده خواهد شد اما قیاس تعریف «مِد موسیقی‌شناختی» با «مقام ترکی» و شباهت بی‌چون و چرای عوامل ساختاری این دو مفهوم به یکدیگر، به‌روشنی نشان می‌دهد هیچ معادلی شرقی برای مفهوم «مِد» مناسب‌تر از خود واژه‌ی «مقام» نیست و چون «مقام ایرانی» نیز به‌طور کلی دارای همه‌ی همین عوامل سازنده‌ی خویشاوند ترکیش است هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای وجود ندارد که در نظریه‌ی موسیقی ایرانی نیز مفهوم «مِد» را چیزی جز «مقام» بدانیم. از این‌رو یک «چرخه‌ی چندمِلدی» - یک دستگاه - معادل یک «مقام» نیست، مجموعه‌ای از چند مقام قدیمی و احتمالاً جدید است که در یک قالب بر اساس منطق‌های زیباشناسانه‌ی ویژه و همیشه معتبر سبکی، به‌شکلی بسیار همگن بر هم سوار و به‌شکل ثابتی به یکدیگر مرتبط شده‌اند.

۳. خصوصیات مقام در موسیقی کلاسیک ایرانی

تبیین یک نظریه‌ی جامع و مفصل از مقام در موسیقی ایرانی از چارچوب این مقاله و یک تحقیق فردی فراتر می‌رود اما این فرض پیش‌تر مطرح‌شده‌ی ما که «مقام ایرانی نیز به‌طور کلی دارای همه‌ی همین عوامل سازنده‌ی خویشاوند ترکش است» نیاز به استدلال دارد. در این بخش تلاش می‌کنیم تا به‌سرعت و با پرهیز از تکرار مطالب بدیهی جنبه‌هایی از این پنج عامل ساختاری مقام را در سنت ایرانی و عثمانی مقایسه کنیم تا علاوه بر نشان دادن این موضوع که جوهر این پدیده، مقام، هنوز نزد این دو فرهنگ یکی است، از نظام نظری موسیقی همسایه برای روشن کردن برخی ابهامات و تبیین برخی نکات مغفول‌مانده در مبانی نظری موسیقی دستگاهی ایران یاری بگیریم.

۱.۳. اشل صوتی

بدون وارد شدن به بحث بسیار مفصل قیاس تعداد و انواع «جنس»‌های مورد استفاده، و همچنین موضوع اختلافات جزئی فواصلی گونه‌های مشابه و معادل یکدیگر جنس‌ها در سنت‌های قدیمی و فعلی ایران و عثمانی، در این که اشل هر مقام در موسیقی دستگاهی نیز مانند اشل همتای ترکی‌اش از دو جنس همگون یا ناهمگون پیوسته یا ناپیوسته، یا از ترکیب یک تتراکورد با پنتاکوردی همگون یا ناهمگون با آن شکل می‌گیرد تردیدی نیست و این به‌نظر مورد توافق همگانی می‌آید. علت این که هسته‌ی مرکزی برخی مقام‌های ایرانی گاه فقط تتراکوردی یا حتا تریکوردی به گوش می‌آیند به‌نظر ناشی از نوعی تنبلی حرکتی و بهره نبردن از فضای اکتاو در کلیشه‌های ملدیک معرف این مقام‌ها در زیبایی‌شناسی خاص ردیف است و این را هرگز نباید به جوهر مقام در سنت قدیم نسبت داد چون در سبک‌های ظاهر ایرانی قدیمی‌تر از ردیف معمولاً حتا همان مرحله‌ی اولیه‌ی تثبیت مقام نیز با باز شدن سریع در بازه‌ی کم‌وبیش یک اکتاو صورت می‌گیرد. جمله‌ی آغازین «پیشروی شکوفه‌زار» ساخته‌ی حسن جان (Kantemiroğlu 2001: 2: 53) یا شروع «کار در مقام عجم» منسوب به عبدالقادر مراغی (Göyenc 2009) نمونه‌های خوبی در تأیید این مدعا هستند. بنابر این برخلاف برخی تصورات شکل و قوام دادن مقام قبل از مراحل گسترش آن در این بازه، یعنی اکتاو، و حتا بهره بردن از پاساژهای طولانی و پرش‌های بلند ملدیک، بسته به نحوه‌ی استفاده‌ی آن‌ها، می‌تواند هیچ ارتباطی با تأثیرات متأخر موسیقی غربی نداشته باشد و رفتاری کاملاً سنتی تلقی شود.

نکته‌ی دیگر درباره‌ی موضوع اشل مقام، که در نظریه‌های ترکی به‌شکل ضمنی وجود دارد و برای مقام ایرانی نیز می‌تواند صادق باشد، این است که باید بین مفهوم آن و مفهوم

«گستره‌ی صوتی» تمایز قائل شد. اشل یک اکتاوی هر مقام «ساختار حداقلی» و زیربنای اصلی صداها و فواصل، یا به زبان موسیقایی مایه یا چاشنی (çeşni) به خصوص آن مقام را می‌سازد در حالی که «گستره‌ی صوتی» هر مقام، بسته به شخصیت منحصر به فرد آن در مراحل گوناگون، می‌تواند از سمت بم‌ترین نت اشل اولیه به طرف پایین و یا از سمت زیرترین نت اشل به طرف بالا، با حفظ نظام جنس‌های اولیه یا با تغییر آن‌ها، تا حدود زیادی گسترش یابد.

مسئله‌ی نامیدن درجات صوتی گام بالقوه‌ی موسیقی ایرانی با اسامی درجات گام اروپایی (دو، ر، می، فا و غیره) و ایجاد ترکیبات لغوی دورگه برای نشانی دادن موقعیت مقام‌ها و دستگاه‌ها، مثل ماهور دو، سه‌گاه لا کُرُن و غیره، یکی از نقاط ضعف مبانی نظری فعلی موسیقی ایرانی است به خصوص وقتی می‌دانیم این فرهنگ در گذشته تمهیداتی در این باب اندیشیده بود؛ مکتب منتظمیه درجات اشل را طبق قاعده‌ای با حروف ابجد می‌نامید و سپس رفته‌رفته نوع یا انواعی از نظام‌های نغمه - نامی جای این روش را گرفت و در نهایت به این شکل که سند متقن تنبوری هاروتین گواهی می‌دهد در نیمه‌ی اول قرن هجدهم موسیقی‌دانان درباری ایران هفت درجه‌ی اصلی گام به علاوه‌ی اکتاو درجه‌ی اول را به ترتیب بم به زیر، یگاه، دوگاه، سه‌گاه، چهارگاه، پنج‌گاه، شش‌گاه، هفت‌گاه و هشت‌گاه می‌خواندند (محافظ ۱۳۹۰ الف: ۲۱۵-۲۱۶). ممکن است درجات متعدّد بین این درجات اصلی نیز در فرهنگ موسیقایی ایرانی آن زمان نام‌هایی داشته‌اند و هاروتین آن‌ها را ذکر نکرده است اما می‌دانیم کانتیمیر در همین قرن تمام درجات اصلی و فرعی گام بالقوه‌ی عثمانی را با نامی خاص خوانده است (همان: ۲۱۹). از آنجا که نام‌های درجات اصلی کانتیمیر با نام‌های درجات اصلی گام ایرانی زمان شباهت‌های فراوانی دارد بعید نیست که حداقل بخشی از نام‌های درجات فرعی او نیز با معادل‌های این درجات در قرن هجدهم ایران هم‌نام بوده باشد. نظامی که کانتیمیر نام برده و قطعاً پیش از او نیز وجود داشته با تغییرات اندکی امروز نیز در موسیقی هنری ترکی پابرجاست و در عمل کاملاً مورد استفاده قرار می‌گیرد. نگارنده بر این باور است که پس از تبیین ارتباطات موقعیتی دستگاه‌ها نسبت به هم، چنین نظامی می‌تواند و باید با یک تصمیم‌گیری جمعی در موسیقی ایرانی امروزی احیا شود. در چنین نظامی، علاوه بر این که هر درجه نامی دارد باید مشخص کرد که پوزیسیون اصلی یا شکل اصطلاحاً «راست‌کوک» هر دستگاه روی کدام درجه ساخته می‌شود، مثلاً راست روی یک‌گاه، شور روی دوگاه، سه‌گاه روی سه‌گاه، الی آخر. پس از این تدوین می‌توان برای شکل‌های انتقالی دستگاه‌ها و انواع مقام‌گردانی‌ها نیز اصطلاحات فنی بومی را به کار بُرد، مثلاً دستگاه شور روی پنج‌گاه، یا مایه‌گردانی به اصفهان روی دوگاه.

۲.۳. نقش درجات

عامل دوم سازنده‌ی مقام ایرانی، مانند نسخه‌ی عثمانی آن، نقش‌های متفاوت درجات اشل است و نیاز به توضیح نیست که این انواع مغناطیس و مرکزیت و جاذبه و آغازکنندگی و تعلیق و ایست و خاتمه‌دهندگی آن‌هاست که سیرهای ملدیک مختلف را بر اسکلِت بی‌روح اشل‌های گوناگون شکل می‌دهد. همان‌طور که می‌دانیم در فرهنگ موسیقی ایرانی معمولاً پنج نقش را دارای واژگان فنی خاص می‌دانند: شاهد، ایست، خاتمه، متغیر و آغاز (اسعدی ۱۳۸۲: ۴۸-۵۱). در نظریه‌های ترکی این تعداد معمولاً شش‌تاست: آغاز یا گیریش (نت آغازکننده‌ی مقام)، دوراک (نت اول اشل و شاهد مقام)، گوچلو (نمایان مقام)، ایسما قرار (درجات تعلیق‌دهنده)، یدِن (درجه‌ی محسوس یا همسایه‌ی تحتانی دوراک) و قرار (نت خاتمه) (Aydemir 2010). با قیاس این دو مجموعه و با توجه به نیاز به واژگان خاص برای توضیح برخی نقش‌های بی‌نام در تحلیل‌های موسیقایی ایرانی، به نظر می‌آید افزودن اصطلاحی استاندارد معادل نمایان — برای درجاتی چون دو در شور سِل، سِل در ماهر دو، فا در سه‌گاه لا کُرُن و بیات تَرک سی‌بمل و غیره — و اصطلاحی برای محسوس (که می‌تواند با شاهد نه الزاماً نیم‌پرده، که هر فاصله‌ای داشته باشد) — برای درجاتی چون سیّ زیر شاهد در ماهر دو، فای زیر شاهد در نوای سِل، سیّ زیر شاهد در چهارگاه دو، سِل زیر شاهد در سه‌گاه لا کُرُن و غیره — برای نظریه‌ی موسیقی ایرانی نیز لازم باشد.

۳.۳. سیر ملدیک

عامل سوم سازنده‌ی مقام ایرانی مسئله‌ی سیر ملدیک است و این یکی از موضوعات حیاتی است که به آن در نظریه‌های ایرانی به مفهومی که توضیح خواهیم داد چندان توجهی نشده و مغفول مانده است. برای تبیین موضوع بگذارید نظریه‌ی سیر در مقام ترکی — عثمانی را بشناسیم. در خیل نظریه‌های موجود، سیر هر مقام ترکی به شکل متفق‌القول از دو جنبه شناسایی می‌شود: «جهت کلی ملدیک» و «سیر مدوّن ملدیک».

هر مقام ترکی فقط می‌تواند یکی از سه جهت کلی «صعودی» (çikici)، «صعودی — نزولی» (çikici - inici) یا «نزولی» (inici) را دارا باشد. مقام صعودی آن است که از قسمت‌های بم اشل و حول و حوش درجه‌ی خاتمه‌ی مقام شروع شود و به تدریج به سمت بالا گسترش یابد و در نهایت در منطقه‌ی اولیه فرود بیاید. مقام صعودی — نزولی آن است که از میانه‌ی نسبی اشل و از حول و حوش درجه‌ی نمایان مقام، که می‌تواند درجه‌ی سوم، چهارم یا پنجم نت خاتمه باشد، شروع شود و پس از گسترش نسبی به محدوده‌های بالاتر نهایتاً روی نت خاتمه که در بم است فرود بیاید. مقام نزولی آن است که سیرش یک ضرب

از بالاترین منطقه‌های صوتی اشل و از حول و حوش اکتاو درجه‌ی خاتمه شروع شود و پس از ماندن در آن منطقه کم‌کم روندی نزولی پیش گرفته نهایتاً روی درجه‌ی خاتمه در بم فرود بیاید.

به نظر می‌آید مقام‌های مستقل ایرانی نیز پیش از تدوین ردیف به‌طور ضمنی اما عملاً دارای چنین معیار شناسانده‌ای بوده‌اند و بعدها خود این معیار الگوریتم پشت پرده اما مشخصی برای طراحی متأخر دستگاه‌های ردیف در اختیار قرار داده است. ظاهراً این طبقه‌بندی تعریفی می‌تواند برای نظام ایرانی نیز صادق باشد و تمام مقام‌های موجود در نظام دستگاهی را نیز از نظر جهت ملدیک بدین ترتیب در قالب نظری بریزد: تمام مقام‌های اولیه یا اصلی یا مادر هر دستگاه، مثل مقام شور در دستگاه شور، مقام ماهور در دستگاه ماهور، مقام سه‌گاه در دستگاه سه‌گاه و غیره مسلماً مقام‌هایی صعودی هستند. مقام‌های میانی هر دستگاه که پس از مقام اصلی می‌آیند و به‌نوعی از میانه‌های اشل آن و در حوالی درجه‌ی نمایان آن آغاز می‌شوند و پس از گسترش نهایتاً روی خاتمه‌ی مقام اصلی فرود می‌آیند، مثل شهنواز، دلکش، بیداد، زابل، مخالف، نهفت، شکسته، بیات راجع، پنج‌گاه و غیره، مقام‌های صعودی - نزولی هستند. همین‌جا لازم به ذکر است که به نظر آنچه ما آواز می‌خوانیم، یعنی آواز ابوعطا، آواز دشتی، آواز بیات کرد، آواز بیات ترک، آواز افشاری و آواز اصفهان، هر یک به‌طور کلی باز چیزی جز یک «مقام» نیستند که به‌دلایل نامعلومی که می‌تواند از اهمیت بیشتر آن‌ها نسبت به مقام‌های ترکیب‌شده در دستگاه‌ها ناشی شود به‌طور مستقل روایت شده‌اند. همه‌ی این مقام‌ها نیز از نظر جهت ملدیک به‌روشنی صعودی - نزولی محسوب می‌شوند. شاید در اینجا این خرده بر نظریه وارد آید که آوازها نیز «چندمدی» هستند چون مثلاً افشاری به عراق می‌رود، دشتی اوج دارد، بیات ترک شکسته دارد، ابوعطا حجاز دارد و غیره؛ اول این که حتا اگر این نگاه صحیح باشد میزان «چندمدی بودن» آوازها نسبت به دستگاه‌ها بسیار کم اهمیت‌تر، کم تعدادتر و نامحسوس‌تر است. آوازها در بیشترین حالات بیش از دو یا سه فضای مدال آن‌هم معمولاً خیلی نزدیک به یکدیگر ایجاد نمی‌کنند، در حالی که دستگاه‌ها گاه تا بیش از شش مقام مختلف و کم‌وبیش متضاد را دربر می‌گیرند و مایه‌گردانی‌های دستگاه‌ها در مجموع «کمتر نرم» محسوب می‌شود. ثانیاً و مهم‌تر این که باید بین دو پدیده‌ی گسترش ملدیک در محدوده‌های بالایی مقام و تغییر یک مقام به مقام دیگر تمایز قائل شد؛ مقام حسینی که شبیه دشتی و همچنین حسینی ردیف است، مقام بیاتی که شبیه ابوعطاست و دیگر امثال این‌ها نیز چه در آثار قدیمی و چه در کارگان امروزی ترکی و عربی‌شان فقط در مایه‌ی اولیه نمی‌مانند و پس از چندی همیشه حالت‌هایی که ما آن‌ها را عموماً اوج می‌خوانیم

ایجاد می‌کنند، اما این حرکات نه‌چندان انقلابی که مسلماً می‌توانند با تغییراتی در اشل و مراکز مدال نیز همراه باشند معمولاً گسترش ملدیک و جزئی از هویت طراحی‌شده‌ی همان مقام تلقی می‌شوند نه رفتن به مقامی دیگر. به‌نظر نگارنده، غیر از مثال‌هایی چون مقام‌گردانی به شکسته در بیات ترک، اکثر تغییرات مدال درون‌ساختاری آوازهای ردیف از جنس گسترش‌های درون‌مقامی هستند تا تغییراتی از جنس مقام‌گردانی، بنابر این ترجیح ما این است که آوازهای فعلی را بیشتر «مقام‌هایی بزرگ» تلقی کنیم تا «دستگاه‌هایی کوچک». اما از این بحث که بگذریم، دسته‌ی آخر مقام‌های ردیف یعنی آن‌ها که کم‌وبیش در اوج دستگاه‌ها شکل می‌گیرند از جمله حسینی، مغلوب، عراق، راک، منصوری، نوروز (در همایون و در راست پنج‌گاه) و غیره، مقام‌های نزولی را می‌سازند و همیشه پس از آشکارسازی هسته‌های اولیه‌شان در اوج اشل نهایتاً به درجه‌ی خاتمه‌ی مقام اصلی دستگاه فرود می‌آیند.

اما جنبه‌ی دوم مفهوم سیر یعنی سیر مدوّن ملدیک در نظریه‌ی ترکی چیست؟ سیر مدوّن ملدیک (seyir) نقشه‌ی راه و خطوط اصلی رفتارهای ملدی‌های مقام در مراحل مختلف شکل‌گیری، گسترش و بازگشت (اما بدون طرح مقام‌گردانی‌های ابتکاری) در رابطه با نقش درجات مهم اشل است. اصول سیر ملدیک هر مقام در سنت عثمانی نیز برخلاف برخی تصورات چندان انعطاف‌پذیر نیست و معمولاً ثابت می‌ماند اما می‌تواند به انحاء مختلف و با آزادی‌هایی بیشتر در برخی جنبه‌های دیگر که گفته خواهد شد به عمل دربیاید. منابع ترکی این سیر مدوّن ملدیک را به دو روش توضیح می‌دهند؛ روش اول، که قدمتش حداقل به زمان کانتیمیر می‌رسد، روش توصیف کلامی است یعنی نویسنده کتب یا آموزگار شفاهی توضیح می‌دهند که فلان مقام از فلان درجه آغاز می‌شود و سپس به فلان محدوده می‌رود و بر این با آن درجه تأکید می‌کند و حالا چاشنی بهمان مقام را نشان می‌دهد و چنین و چنان. نمونه‌ای از توصیف سیر یک مقام به‌وسیله‌ی کانتیمیر را پیش‌تر در معرفی رساله‌ی کانتیمیر آورده‌ایم (محافظ ۱۳۹۰ الف: ۲۱۷). روش دوم امروزی‌تر است و مربوط است به ساخت «آهنگ - مدل‌های مکتوب» بسیار کوتاهی که به‌صورت فشرده همه‌ی مراحل سیر مقام را در چند میزان به خواننده‌ی مطلب یا شنونده‌ی اجرای آن‌ها معرفی می‌کند، مثل حدود سی سیری که رئوف یکتا در مقاله‌ی لوبیناک خود برای شناخت مقام‌ها پیشنهاد کرده است (Yekta 1921). برای موسیقی‌شناس ایرانی بدیهی است که تمام مقام‌های ردیفی او نیز - برخلاف نظر مثلاً والتر فلدمن که به‌دلیل عدم شناخت موسیقایی عمیق از طرز کار ردیف ایرانی پروردن پدیده‌ی سیر مدوّن ملدیک را به‌طور تلویحی یک ابداع و خصوصیت صرفاً عثمانی می‌داند (Feldman 1996 : 278) - دارای سیر مدوّن

ملدیک ثابت، الگوریتمی و در نوع خود ناب هستند و می‌توانند و باید به‌شکلی کاربردی و برای آموزش عملی در قالبی نظری ریخته شوند. مفهوم سیرِ مِلدیک را به‌هیچ‌وجه نباید با مِلدی - الگوهای مقام‌های ردیف اشتباه گرفت و مخلوط کرد؛ سیرِ دستورالعمل و الگوریتم ساخت مقام است، مِلدی - الگوها موادی هستند که درون این دستورالعمل و الگوریتم جای می‌گیرند و موسیقی می‌سازند. این رابطه در بخش تحلیل مقام دلکش به‌صورت عینی تحلیل خواهد شد اما آنچه که می‌توان به‌عنوان یک فرضیه مطرح کرد این است که از منظر موسیقی‌شناسی طرح ساخت یا تدوین ردیف اساساً ایده‌ای بسیار نزدیک دارد به آنچه «روش دوم» و جدید فهماندن و آموزش «سیر» در سنت موسیقی عثمانی قلمداد می‌شود - یعنی ثبت و آموزش سیر با «موسیقی - مدلِ فشرده‌ی هدفمند» - با این تفاوت که ردیفِ قدیمی‌تر از این روشِ ترک‌هاست، قالبِ بیانیِ بدنه‌ی اصلیِ آن قالب «تقسیم‌مانند» و با ریتم آزاد است، و از همه مهم‌تر این که عظمت و کیفیتِ عالی هنریِ ساخت آن به‌هیچ‌وجه با سیرهای آهنگ‌سازی‌شده‌ی پیش‌پاافتاده و مدرسه‌ای نظریه‌های ترکی امروزی (مثل آنچه توسط رثوف یکتا فرمول‌بندی شده است) قابل مقایسه نیست. این که کانتیمیر می‌گوید موسیقی‌دانان دیار پارس تقسیم‌های خود را «ترکیب ترکیب» به شاگردان خود یاد می‌دهند (فلدمن ۱۳۸۶: ۱۵۳) می‌تواند اشاره به ردیف و نشان‌دهنده‌ی این باشد که این مجموعه‌ی بزرگ، که سیر تک‌تک مقام‌ها را در قالب سیر کلی‌تر هر دستگاه به‌شکل یک نمونه با الگوی هنری معرفی و تثبیت کرده، در قرن هجدهم یا کاملاً شکل گرفته و یا در حال شکل‌گیری بوده است.

۴.۳. مِلدی - الگوها

هرچند هر یک از مقام‌های ترکی نیز - بر خلاف ادعای پان‌ترکیست‌های حوزه‌ی موسیقی عثمانی - آشکارا و به‌ویژه در جریانِ ساختِ لحظاتیِ کلیدیِ سیرِ خود مثل شروع، نشان دادنِ دقیقِ مایه یا چاشنی، آلتراسیون‌های نمونه‌وار و انواع فرودها به‌خصوص بر درجه‌ی نمایان (yarim karar) و بر درجه‌ی اول یا دوراک (tam karar)، به هر حال از دگره‌هایی کاملاً قابل‌شناسایی از مِلدی - الگوها یا حداقل از موتیف - گونه‌های کلیشه‌ای و ثابت استفاده می‌کنند، اما این یک واقعیت است که فرم دادنِ یک مقام به‌سبک عثمانی به‌میزان چشم‌گیری نسبت به سبک ایرانی فعلی از وابستگی به «مِلدی - الگوهای خاص» و «از پیش آماده» رهاست. در واقع به‌نظر می‌آید پس از مقوله‌ی مدولاسیون‌های ابتکاری و جذاب - که علناً به‌عنوان معیاری کیفی به‌خصوص در جریان یک تقسیم از «نوازنده‌ی خوب» انتظار می‌رود - مقوله‌ی انتخاب و یا ساخت مواد موسیقایی برای مِلدی‌پوش کردنِ سیر،

البته با رعایت معیارهای زیبایی‌شناسی رایج، «دومین حوزه‌ی تا حدود زیادی آزاد» و «برای سلیقه‌ی شخصی بداهه‌نواز و بسته‌کار کنار گذاشته شده» در ساخت مقام ترکی باشد. در ساخت مقام ایرانی ردیفی برعکس، ملودی - الگوها همان‌قدر «از پیش آماده» و «تکراری» هستند که سیر ملدیک، و از این روست که این دو پدیده در بسیاری از نظریه‌پردازی‌های ایرانی به شکلی آزارنده با هم مخلوط می‌شوند؛ با کمی بزرگ‌نمایی می‌توان ادعا کرد که در «بداهه‌نوازی‌ها» و در «آهنگ‌سازی‌ها»ی موسیقی ایرانی امروزی، معمولاً مواد یا ملودی - الگوهای جدید چندانی خلق نمی‌شود بلکه دگره‌های بی‌نهایتی از مواد آماده با موقعیت‌های گوناگون سیرهای آماده تطبیق داده می‌شود. این به‌نظر بزرگ‌ترین تفاوت تولید مقام بین دو نسخه‌ی ایرانی و عثمانی در مقیاس بزرگ، و نتیجه‌ی مستقیم نحوه‌ی استفاده از وجود پدیده‌ای به‌نام ردیف، نه به‌عنوان «سیر - نمونه‌ی» مقام‌های دستگاه‌ها - چیزی که شاید نیت طراحان نخستین آن بوده - که به‌عنوان «کارگانی مقدس از تنها نغمه‌های میراث‌مانده» برای بازسازی در قالب بداهه یا آهنگ‌سازی بر اساس آن است.

ملودی - الگوهای ردیف را می‌توان از نظر پراکندگی، و نه از نظر شخصیت مادی‌شان، به سه دسته تقسیم کرد: آن‌هایی که فقط مختص یک مقام خاص یک دستگاه یا یک مقام خاص مستقل‌اند، آن‌هایی که مختص یک دستگاه‌اند و در طول آشکارسازی مقام‌های آن بارها به‌کار گرفته می‌شوند، و آن‌ها که در کل ردیف سیارند و در هر موقعیتی ممکن است پدیدار شوند.

در تحلیل مقام دلکش نمونه‌های عینی موسیقایی از این طبقه‌بندی را خواهیم دید اما یک نکته‌ی کوچک در این‌باره باقی مانده است: اصطلاح ملودی - الگو در نظریه‌های ایرانی معمولاً با اصطلاح «گوشه» یکی فرض می‌شود و این به‌نظر نگارنده صحیح نیست. تحلیل‌های موسیقایی ما را به‌سادگی به این نتیجه می‌رساند که تقسیم‌بندی‌های «گوشه‌گوشه» که در جریان یک دستگاه متوالی می‌شوند مبهم، و از ابتدا یا به‌وسیله‌ی راویان، بر اساس «یک معیار ثابت کیفی و کمی» تنظیم نشده‌اند: یک گوشه‌ی ردیف‌های موجود می‌تواند دربرگیرنده‌ی تنها یک ملودی - الگو باشد و یک جمله‌ی موسیقایی کامل یا بخشی از آن را شکل دهد. یک گوشه همچنین می‌تواند دارای چندین ملودی - الگو باشد و باز جمله‌ای کامل یا بخشی از آن را بیان کند. یا این که یک گوشه می‌تواند دارای چندین ملودی - الگو باشد و نه تنها یک یا چند جمله‌ی کامل که حتا سیری کامل از یک مقام را دربر گیرد. بنابر این طبقه‌بندی‌های کلی مثل «گوشه‌ی ریتمیک»، «گوشه‌ی عروضی»، «گوشه‌های تحریری» و غیره هرچند در بسیاری موارد صادق‌اند اما در بسیاری موارد نیز جز بخشی از واقعیت درون یک گوشه را نشان نمی‌دهند، زیرا ممکن است گوشه‌ای با یک

مِلدی - الگوی مثلاً ریتمیک شروع شود و بلافاصله به مِلدی - الگویی تحریری یا انواع دیگر متصل شود بدون این که گوشه خاتمه یافته باشد. بنابر این «گوشه» ظرف مِلدی - الگوهاست و این مِلدی - الگوها هستند که باید در درجه‌ی اول بر اساس کیفیت ساخت طبقه‌بندی شوند و سپس با یافتن قواعد و احتمالات ترکیبات آن‌ها در بافت گوشه‌های مختلف «انواع گوشه‌ها» نیز دسته‌بندی شوند.

۵.۳. رنگ و بافت صوتی

در نظر و عمل سنت موسیقی عثمانی هر مقام دارای یک پوزیسیون اصلی است اما می‌تواند به شکلی مستقل به طبقات دیگری منتقل شود، مقام‌هایی که روی درجه‌ای غیر از جایگاه اصلی‌شان بنا شده باشند را شید (şed) یا مقام‌های انتقالی می‌نامند. کارل سیگنل هویت و رنگ صوتی ویژه و منحصر به فردی که هر مقام در جایگاه اصلی‌اش دارد را بافت (Texture) می‌نامد. به دلایل آکوستیکی از جمله تغییر کیفیت صدادهی و رنگ صدای ساز، تغییرات در تقویت هارمونیک‌ها و مهم‌تر از همه مجموعه‌ی تغییرات ریزی که در ترکیب فواصل پرده‌ها به خاطر محدودیت‌های ساز در عمل انتقال صورت می‌گیرد، رنگ صوتی هر یک از صورت‌های انتقالی یک مقام با بافت آن در جایگاه اصلی تفاوت پیدا می‌کند. تغییر این عامل تا حدی برای موسیقی‌دانان محسوس بوده که بعضی از مقام‌های انتقالی، خود به تدریج شخصیتی مستقل کسب کرده‌اند و حتا نامی دیگر یافته‌اند، مثلاً اگر مقام کردی را که درجه‌ی اولش در پوزیسیون اصلی بر درجه‌ی دوگاه است یک پرده پایین بیاوریم و آن را از درجه‌ی راست بسازیم تبدیل به کردیلی حجازکار می‌شود، یا این که اگر مقام بوسلیک را که باز در حالت اصلی بر درجه‌ی دوگاه بنا می‌شود یک فاصله‌ی پنجم پایین بیاوریم و آن را بر درجه‌ی یگاه بنا کنیم تبدیل به سلطانی یگاه می‌شود (Signell 1986: 134-141). همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، از آنجا که برای نظریه‌پردازی مسئله‌ی ارتباطات موقعیتی دستگاه‌های ایرانی نسبت به یکدیگر و موضوعاتی چون راست‌کوک و چپ‌کوک جز در آثار محدودی چون گام‌های گمشده‌ی مرتضی حنانه (۱۳۸۳) تلاش‌های مفصلی صورت نگرفته است، طبیعتاً بحث‌های مربوط به انتقال دستگاه‌ها و مقام‌های آن‌ها، از جمله این که کدام جایگاه پوزیسیون اصلی فلان دستگاه و کدام شکل حالت انتقالی آن است، نیز هنوز در موسیقی ایرانی دارای ابهامات فراوان است. با این وجود شکی نیست که عامل رنگ صوتی در ساخت هر مقام و به‌طور کلی هر دستگاه ایرانی نیز همان‌قدر اهمیت دارد و اهل عمل موسیقی ایرانی هم به‌خوبی از تفاوت روح و اثرگذاری‌های گوناگون نواختن یک مقام در طبقات مختلف آگاهی دارند. در فرهنگ امروزی موسیقی ایرانی تغییر

پوزیسیون یک مقام یا مجموعه‌ی دستگاه نام آن را عوض نمی‌کند^۱، اما به این که انتقال یا حداقل بعضی از انتقال‌ها مانند سنت ترکی در عمل هویت و شخصیت کاملاً متفاوتی برای مقام و دستگاه مبدأ نمی‌سازد باید کاملاً مشکوک بود؛ آیا در نظام ذهنی دریافت موسیقایی مثلاً یک نوازنده‌ی ستور واقعاً اصفهان دو و اصفهان فا یک مقام واحدند و ماهیتی یکسان دارند؟ پیشنهاد نگارنده این است که پس از تدوین و استانداردسازی موقعیت‌های اصلی و نسبت‌های فیزیکی دستگاه‌ها بر گام بالقوه‌ی عملی، رنگ صوتی را نیز که تا این حد برای موسیقی‌دانان ایرانی محسوس و تعیین‌کننده است به‌عنوان عاملی که تغییر مستقل آن هویت مقام و دستگاه را تغییر می‌دهد به رسمیت بشناسیم و طبقه‌بندی کنیم. لازم به توضیح نیست که فقط تغییر یکی از چهار عامل سازنده‌ی قبلی در یک مقام ایرانی و عثمانی کافی بود که هویت مقام با وجود ثابت ماندن همه‌ی عوامل دیگر آن تغییر کند و به‌عنوان مقامی دیگر شناخته شود.

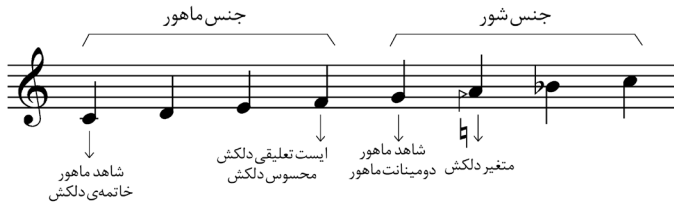
۴. مقام دلکش

پس از تبیین این پنج عامل سازنده‌ی مقام و برای آوردن نمونه‌ای عملی از نحوه‌ی ساخت و کارکرد آن در موسیقی دستگاهی، در این بخش یکی از مقام‌های مهم موسیقی ایرانی، مقام دلکش، که در طبقه‌بندی ردیفی در دل سیر دستگاه ماهرور جای گرفته است را با تطبیق سه نسخه‌ی سازی آن در ردیف میرزا عبدالله (دورینگ ۱۳۷۰)، ردیف آقاحسینقلی (پیرنیاکان ۱۳۸۰) و ردیف موسی معروفی (معروفی ۱۳۷۴) اندکی بررسی می‌کنیم. تمرکز ما در این بخش بیشتر بر تشریح عملکرد و چگونگی‌های ارتباط عینی دو عامل مقام ساز سیر ملدیک و ملدی - الگوها بر اساس مفاهیمی است که پیش از این به آن‌ها پرداختیم. دستگاه بزرگ ماهرور در هر سه‌ی این ردیف‌ها از هفت مقام تو در تو ساخته شده است؛ مقام اصلی یا مادر مقام ماهرور است و مقام‌های شش‌گانه‌ی ثانوی که نسبت به آن و با رجوع به آن بنا می‌شوند مقام گشایش (یا آواز یا داد)، مقام دلکش، مقام شکسته، مقام حصار ماهرور، مقام عراق و مقام راک هستند.

اشل صوتی مقام دلکش از ترکیب ناپیوسته‌ی دو جنس ناهمگن ماهرور و شور ساخته شده است. شاهد مقام بر درجه‌ی پنجم شاهد ماهرور یعنی سیل بنا می‌شود و درجات فا و

۱. مثال حصار از دیدگاه نگارنده یک مثال نقض نیست؛ حصار به‌رغم شباهت اشل حالت انتقالی چهارگاه نیست و این‌ها دو مقام متفاوت هستند چون طبق تعریف گفته‌شده اولی یک مقام صعودی - نزولی اما دومی مقامی صعودی است و همین یک تغییر کافیتست که هویت آن‌ها با هم یکسان نباشد.

لا کُرُن/ بکار به ترتیب ایست تعلیقی و درجه‌ی متغیر مقام هستند.



گستره‌ی صوتی بالایی مقام در حالات بسط هسته‌ی اولیه که از حول و حوش شاهد سیل آغاز می‌شود می‌تواند تا حدود یک پنجم از زیرترین نت اشل مایه‌ی اصلی بالاتر رود و گستره‌ی پایینی که به‌طور خاص در هنگام فرود به مقام ماهر و مراحل پایانی سیر دلکش مورد استفاده قرار می‌گیرد می‌تواند حتی تا یک اکتاو بم‌تر از شاهد ماهر که نخستین درجه‌ی اشل مایه‌ی اصلی دلکش است بسط یابد.

۱.۴. موقعیت و ترکیبات گوشه‌ای مقام دلکش در روایت‌های سازی سه‌گانه

مقام دلکش از نظر زمان ظهور و تنظیم ترتیبی مقام‌ها، بعد از حوزی مِداَل دو (مقام ماهر) و حوزی مِداَل ر (مقام آواز یا گشایش)، سومین حوزی مِداَل در سیر صعودی متن دستگاه ماهر است. این مقام در هر سه روایت ردیف به‌شکل سه گوشه‌ی متصل به هم آمده است و همان‌طور که خواهیم دید همیشه مجموعه‌ی این سه گوشه، و نه هر یک از آن‌ها، است که جهت و سیر مدوّن ملّدیّک منحصر به فرد مقام دلکش را به تمامی بیان می‌کند. سه گوشه‌ی شکل‌دهنده‌ی مقام در ردیف میرزا عبدالله دلکش، چهارمضرب و فرود نام دارند و ردیف آقاحسینقلی نیز عیناً همین نام‌ها و همین ترتیب را برای سه گوشه‌ی خود به‌کار برده است اما نام گوشه‌ی سوم ردیف معروفی چیز دیگری است؛ گوشه‌ی دلکش، گوشه‌ی چهارمضرب و گوشه‌ی حاجی حسنی.

یکی از هنری‌ترین منطقی‌هایی که سازندگان اولیه و ظاهراً ناشناس ردیف در کار ارتباط دادن مقام‌های مختلف یک دستگاه به‌کار برده‌اند — کاری که دقت کیفی و همگونی فرمی و انسجام زیبایی‌شناسانه‌ی آن در کل ردیف به‌خوبی ثابت می‌کند موسیقی‌دانانی که برای اولین بار کارگانی به این نام عرضه کرده‌اند بی‌شک عملی فزاینده‌تری انجام داده‌اند — این است که قواعد و دستورالعمل‌های مِداَل و ساختاردهنده‌ی جدید مقام‌های ثانویه‌ی هر دستگاه که در طول سیر کلی آن متوالی می‌شوند همواره خود را به‌نوعی بر پایه‌ها یا

زمینه‌سازی‌های قواعدِ مدالِ پیشینِ خود شکل می‌دهند و با کمترین تضادِ ممکن به آن‌ها بافته می‌شوند. در این زمینه علاوه بر این، منطقِ زیبایی‌شناسانه‌ی همواره معتبرِ دیگری در ردیف‌ها قابلِ نظریه‌پردازی است و آن این که ظهور و تثبیتِ قواعدِ جدیدِ یک مقامِ ثانویه در دستگاه هرگز قواعدِ مقامِ اصلی و مقام‌های ثانویه‌ی پیشین را ملغی نمی‌کند بلکه به آن‌ها اضافه می‌شود. تجلیِ عملیِ این منطقِ مخصوصاً در پدیده‌ی برگشت از هر مقامِ ثانویه به مقامِ اولیه‌ی یک دستگاه که دو روش کلی دارد قابلِ مشاهده است؛ هم در آن روش که راه برگشت از یک مقامِ ثانویه‌ی دستگاه به مقامِ اصلیِ مستقیم و بدون واسطه‌ی مقامِ ثانویه‌ی دیگری است، و هم در آن روش که این بازگشت غیرمستقیم و با پادرمیانیِ چاشنیِ یک یا چند مقامِ ثانویه‌ی دیگر انجام می‌گیرد، قواعدِ مدالِ مقامِ اولیه و مقام یا مقام‌های واسطه ثانویه در این عقب‌گردهای وحدت‌بخشِ سیرِ صعودیِ دستگاه عیناً نسبت به آن زمان که خود پیشتر و در حالت آشکارسازیِ سیرِ صعودیِ دستگاه معرفی و تثبیت شده بودند ثابت و بدون تغییر می‌مانند. تفاوت فقط در اینجاست که قواعدِ مدالِ هر مقامِ آنگاه که برای اولین بار و در سیرِ صعودیِ دستگاه نمایانده می‌شوند با تعدد و به تفصیل بیان می‌شوند اما در حالت‌های عقب‌گرد یا فروپ فقط بخش‌هایی از آن‌ها، که طبیعتاً حالت‌های خاتمه‌دهنده‌ی بیشتری دارند، معمولاً جداگانه و موجز به کار گرفته می‌شوند.

ارتباطاتِ مایگیِ مقامِ ماهور با مقامِ دلکش یا این موضوع که چگونه این مقامِ دومی خود را بر پایه‌ها یا زمینه‌سازی‌های قواعدِ مدالِ مقامِ اولی قرار می‌دهد که با کمترین تضاد به آن بافته شود، سوای کمکِ تکنیک‌های آهنگ‌سازانه‌ی اتصال‌دهنده و همگونیِ نسبیِ موادِ موسیقاییِ خامِ مورد استفاده، در همان انتخابِ بنیادینِ مراکزِ مدال یا درجاتِ قطبیِ مقامِ دوم مشهود است؛ شاهد یا مرکزِ مدالِ دلکش، یعنی نتِ سِل، از یک طرف درجه‌ی پنجمِ شاهد مقامِ ماهور است و از طرف دیگر در قوانینِ جمله‌سازیِ مقامِ ماهور به عنوان مهم‌ترین ایستِ موقتِ آن ایفای نقش می‌کند. به این دو دلیل مهمِ مِلدی - الگوهای تطبیق‌یابنده با مقامِ ماهور درجه‌ی سِل زیر و بالای شاهد را به‌وفور استفاده می‌کنند. ایستِ موقتِ مقامِ دلکش، یعنی نغمه‌ی فا، نیز از یک طرف چهارمِ شاهدِ ماهور است و از طرف دیگر یکی از درجاتِ پُرکار و تکیه‌شونده به‌خصوص در مراحلِ گسترشِ مقامِ دوم دستگاه یعنی گشایش. بنابر این هر دو درجه‌ی اصلیِ مد سازِ دلکش بارها و بارها قبل از ظهورِ این مقام در سیرِ پیشا-دلکشیِ دستگاه ماهور تثبیت و تعلیق شده و در نتیجه کاملاً در گوش جای گرفته‌اند و از این جهت است که به‌رغمِ ظهورِ ناگهانیِ درجه‌ی متغیرِ لا کُرُن در اشلِ آغازینِ دلکشِ تبدیلِ مقامِ ماهور به این دومی یک مایه‌گردانیِ نسبتاً نرم صدا می‌دهد. به‌یقین نمی‌دانیم که کلیتِ موسیقاییِ آنچه امروز دلکش می‌نامیم فارغ از نامش آیا

در دوران پیش از ردیف هم یکی از مایه‌گردانی‌های استاندارد مقام ماهر قدیمی بوده است، یا مقامی مستقل محسوب می‌شده و سازندگان ردیف درجه‌ی پنجم اشل ماهر را برای جای دادن آن در دل یکی از هفت دستگاه بیشتر مناسب دیده‌اند و آن را در این موقعیت درج کرده‌اند، یا هم این که اساساً این سازندگان ردیف بوده‌اند که چنین مقامی را برای چنین موقعیتی از دستگاه ماهر ساخته‌اند. اما و رای این که کدام یک از این احتمالات بیشتر به واقعیت نزدیک است آنچه روشن است این که فیلتر زیباشناسانه‌ی کلی نرم‌بودن مایه‌گردانی‌ها، حتا در دستگاه‌ها — که مهم‌ترین ابزار تولیدش تغییر ندادن انقلابی نقش درجات و حفظ بیشترین شباهت میان اشل صوتی مقام اول و دوم است — در اینجا نیز مثل بخش بسیار بزرگی از دیگر مایه‌گردانی‌های ردیف تا حدودی اعمال شده است. البته برای رفع سوء تفاهم لازم است توضیح دهیم «مقام‌ها را با کمترین تضاد ممکن به هم بافتن» الزاماً یک ارزش نیست و ممکن است در سبکی دیگر «متضادبافی آن‌ها» ایجاد لذت کند، «یکی از هنری‌ترین منطق‌ها» که گفتیم بنابر این فقط به نفس این موضوع اشاره دارد که وقتی یک زیبایی‌شناسی واحد و یکدست از یک نقطه نظر بر سبدها چهارصد تکه‌ی موسیقایی اعمال شده معلوم می‌کند که ما با یک فرایند گردآوری فله‌ای ملودی‌ها از گوشه و کنار سر و کار نداریم و در پس این سازماندهی مادی یک برنامه‌ریزی مدون و یک نقشی آگاهانه وجود داشته است. و گرنه به کمک آثار به‌جامانده از سبک‌های قدیمی‌تر موسیقی ایرانی می‌دانیم چنین فیلتری به‌هیچ‌وجه با چنین اصراری پیش از ردیف به‌کار نمی‌رفته و گاه حتا عمل برخلاف این منطق بوده که معیار زیبایی محسوب می‌شده است.

۲.۴. جهت و سیر مدون ملدیک مقام دلکش

طبق تعریف، مقام دلکش یک مقام صعودی — نزولی است چون از میانه‌ی اشل مایه‌ی اصلی خود و از نمایان درجه‌ی خاتمه‌ی خود و همچنین مقام اصلی دستگاه آغاز می‌شود و پس از بیان و گسترش در این حوزه به سمت درجه‌ی خاتمه در بم پایین می‌آید. سیر مدون ملدیک مقام دلکش را می‌توان در دو مرحله‌ی اصلی تبیین کرد: ۱. تثبیت و گسترش هسته‌ی اصلی مقام که گرد شاهد سیل به‌وقوع می‌پیوندد. ۲. فرود از این منطقه به سمت مقام اولیه‌ی دستگاه و درجه‌ی خاتمه‌ی آن.

تطبیق و قیاس منطق‌های نغمگی به‌کار رفته در سه روایت مورد مطالعه نشان می‌دهد هر جمله‌ی موسیقایی در هسته‌ی اصلی مقام دلکش از نوع خاصی از کنار هم چیدن چند بلوک ملدیک که هر یک نقش مدال کاملاً مشخصی دارند ساخته می‌شود. منظور از بلوک

ملدیک یک ظرف یا چارچوب خالی است که باید یک ملدی - الگو یا ماده‌ی موسیقایی را جذب یا حمل کند و آن را برای تحقق نقش خاص خود تنظیم کند و شکل ببخشد. اگر این نقش‌های مِداَل را معیاری برای طبقه‌بندی قرار دهیم چهار نوع بلوک مِلدیک در کل مقام دلکش قابل شناسایی است:

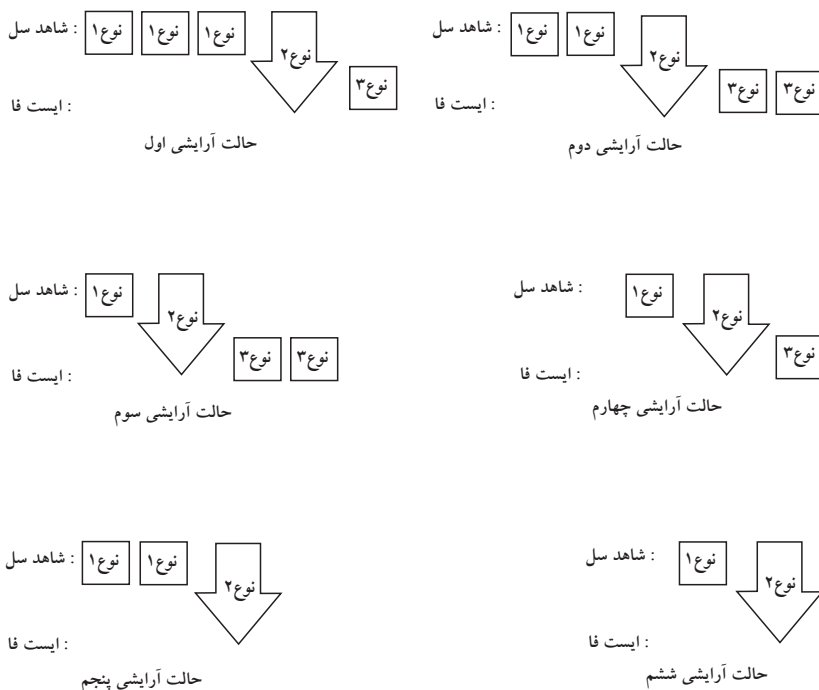
۱. بلوک‌های مِلدیک نوع اول: دارای این نقش‌اند که مواد موسیقایی را به‌طور کلی بر شاهد دلکش، سِل، تمرکز دهند، سپس این درجه را به‌کرات مؤکد کنند و در نهایت بر همین درجه خاتمه دهند. این بلوک‌ها در حالت گسترش هرچه بیشتر از فضای بالای شاهد سِل و جنس شور استفاده می‌کنند اما در هر شکلی به‌هر حال بر همین درجه‌ی شاهد خاتمه می‌یابند.

۲. بلوک‌های مِلدیک نوع دوم: کار خود را با تأکید و تکیه بر همین درجه‌ی سِل آغاز می‌کنند اما به‌تدریج روی ایست موقت فا پایین می‌آیند. این حالت سؤال / جواب بین درجه‌ی سِل و فا می‌تواند چندین بار تکرار شود اما بلوک‌های نوع دوم در نهایت بر درجه‌ی فا ایست می‌کنند.

۳. بلوک‌های مِلدیک نوع سوم: فقط دارای این نقش‌اند که این ایست موقت بر درجه‌ی فا را بیشتر تثبیت و فرودهای موقت پرداخت‌شده‌تری را ایجاد کنند.

۴. بلوک‌های مِلدیک نوع چهارم: وظیفه‌ی برگرداندن موسیقی متوقف‌شده بر ایست فا به هسته‌ی اصلی مقام دلکش برای ادامه‌ی موسیقی در همین حوزه را عهده‌دار هستند. چگونگی آرایش و چیدمان این انواع چهارگانه‌ی بلوک‌ها به‌منظور ساخت هر جمله‌ی موسیقایی در هسته‌ی اصلی مقام دلکش کاملاً تابع یک قاعده‌ی ثابت و مشخص است؛ ابتدا یک، دو یا سه بلوک نوع اول موسیقی را در مقام دلکش به جریان می‌اندازند، سپس فقط یک بلوک نوع دوم ما را از دل مغناطیس شاهد سِل به سمت همسایه‌ی پایینی یعنی فا می‌برد و در نهایت یک یا دو بلوک نوع سوم جمله‌ی ما در این هسته‌ی اصلی مقام را با تأکید بیشتر بر ایست موقت فا تمام می‌کند. این مرحله‌ی آخر جمله‌سازی، یعنی اتمام با بلوک‌های نوع سوم می‌تواند در ساخت بسیاری از جمله‌ها کاملاً حذف شود و بنابر این حضورش در دستورالعمل جمله‌بندی ضروری محسوب نمی‌شود.

نمایه‌های زیر تمام حالات آرایش بلوک‌های مِلدیک که در ساخت جملات مقام دلکش در سه روایت‌سازی ردیف مورد استفاده قرار گرفته‌اند را ترسیم می‌کنند (نمایه‌ها از چپ به راست طراحی شده‌اند):



در هر سه روایتِ ردیفیِ مورد مطالعه، پس از شکل دادن جمله‌ی اول، که با انتخاب یکی از این حالت‌های آرایشی تحقق می‌یابد، بدون استثنا فقط یک انتخاب برای ادامه‌ی سیر مقام وجود دارد؛ مداخله‌ی یک بلوک ملدیک نوع چهارم که وظیفه‌اش بازگرداندن سریع موسیقی از فضای ایست موقت فا به شاهد و فضای اولیه است. این بلوک همیشه حاوی یک ملدی ثابت و کلیشه‌ای است که به مناسبت نقش‌اش آن را بلوک بازگشت نیز می‌توان نامید. استفاده از بلوک بازگشت در واقع ترفندی است برای بسط سیر مقام به‌روش بازنشانی (reset) و صفر کردن اثر فرایندهایی که تا آن لحظه‌ی اجرا شکل گرفته‌اند به‌منظور فراهم آوردن فضای مِدا ل برای تکرار یک جمله‌ی موسیقایی دیگر دقیقاً مطابق با همان قاعده‌ی پیشین اما با مواد موسیقایی متفاوت.

ردیف‌ها در این نقطه از سیر مقام دو انتخاب متفاوت دارند؛ روایت میرزا عبدالله و حسینقلی بلافاصله گوشه‌ی چهارمضرب را آغاز می‌کنند اما روایت معروفی برای بسط بیشتر قبل از پرداختن به چهارمضرب یک جمله‌ی دیگر را با قاعده‌ی یادشده

ترتیب می‌دهد و سپس با یک بلوک بازگشت به همان نقطه‌ای که ردیف‌های دیگر قبل از چهارمضرب قرار داشتند رجوع می‌کند.

سرتاسر این چهارمضرب که همه‌جا به‌عنوان یک گوشه معرفی شده است در واقع چیزی جز یک بلوک ملدیک نوع اول طولانی نیست چون نقش مِداَل اصلی‌اش تأکید و تکرار و تثبیت درجه‌ی سیل است. این بلوک در عمل شروع‌کننده‌ی آخرین جمله‌ی موسیقایی در هسته‌ی اصلی مقام دلکش است و بدین ترتیب انواع بلوک‌های بعد از آن طبق همان تک‌قاعده‌ی جمله‌بندی مذکور باز به شکل‌های گوناگون در کنار هم قرار می‌گیرند تا جمله بر ایست فا خاتمه یابد. آنچه که «آخرین جمله در هسته‌ی اصلی مقام دلکش بودن» را در این لحظه از سیر نشانه‌گذاری می‌کند این است که پس از این پایان دیگر بلوک بازگشتی به حوزه‌ی سیل برای بسط مقام اجرا نمی‌شود.

آنچه که سیر مقام دلکش از این نقطه به بعد دنبال می‌کند آغاز مرحله‌ی اصلی دوم یعنی مجموعه‌ای از فعل و انفعالات یک فرایند ماهیتاً نزولی برای ایجاد ارتباط بین خود و مقام اصلی دستگاه ماهور است. سبک ردیفی برای این لحظه‌ی تمام مقام‌های ثانوی همه‌ی دستگاه‌ها یک برنامه‌ی مشخص و واحد دارد؛ «فرود میانی یا واسطه‌ای». هر یک از مقام‌های ثانوی دستگاه‌های ردیف دارای نوعی فرود میانی مختص به خود است. هر فرود شامل یک یا چند ملدی - الگو است که تا حد زیادی ثابت و کلیشه‌ای هستند و نقش‌شان تحویل گرفتن موسیقی از حاشیه‌ی هسته‌ی اصلی مقام ثانوی و پایین بردن آن به سمت مقام اصلی دستگاه است. پیش‌تر گفته شد که این مسیر می‌تواند مستقیم یا غیرمستقیم باشد. مقام دلکش در سه روایت ما از مسیری غیرمستقیم به سمت مقام ماهور پایین می‌رود؛ «فرود میانی دلکش» موسیقی را تا حوزه‌ی مِداَل رِ پایینی می‌آورد و از اینجا به بعد این قوانین مقام‌گشایش‌اند که دوباره حاکم می‌شوند. سیر روایت‌ها نشان می‌دهد در این مرحله می‌توان بسته به سلیقه‌ی مجری به میزان چند برش موسیقایی در فضای گشایش ماند یا این که بلافاصله فرایند نزول را دنبال کرد. از اینجا طبق زیبایی‌شناسی سبکی یادشده باز تنها راه پایین رفتن استفاده از فرود میانی مخصوص مقامی که در آنیم یعنی «فرود میانی مقام گشایش» است که این بار مستقیماً به فضای مقام اصلی دستگاه وارد می‌شود. در این مرحله باز می‌توان برش‌هایی را در مقام حاضر، یعنی مقام ماهور، بیان کرد یا نکرد اما آنچه نقطه‌ی پایان مجموعه‌ی فرایند نزولی ماست شنواندن «فرود نهایی مقام ماهور» است. باز بسان یک قاعده‌ی سبکی مقام اصلی هر دستگاه یکی دو ملدی ثابت و کلیشه‌ای دارد که مانند فرودهای ملدیکِ فینال عمل می‌کنند و دارای بیشترین بار اختتام‌دهندگی هستند. این فرودهای نهایی همیشه در انتهای سیر خود مقام اصلی و همچنین در انتهای فرود از

۳.۴. مواد موسیقایی یا ملّدی - الگوهای مقام دلکش

حال ببینیم این سیرِ ملّیک تدوین شده با استفاده از چه مواد موسیقایی به عمل درمی آید، با به بیان بهتر چگونه انواع گوناگونی از ملّی - الگوها تک-تک در ظرفِ بلوک‌های ملّیک یادشده قرار می‌گیرند و برای تحقق نقشِ موسیقایی به‌خصوص آن‌ها تطبیق داده می‌شوند. در این بخش از مقاله هر یک از مواد موسیقایی یا ملّی - الگوهای موجود در سه روایت مقام دلکش به اختصارِ هرچه تمام‌تر معرفی می‌شوند زیرا فقط به‌کمک شناخت و نام‌گذاری و درنهایت قیاسِ نحوه‌ی کاربرد آن‌ها در الگوریتمِ سیری ثابتِ مقام است که می‌توان مهم‌ترین تفاوتِ آنچه ما امروز «این روایت» یا «آن روایت» از ردیف می‌خوانیم را عمیقاً درک کرد. به‌استثنای چند ملّی - الگو، مثل کرشمه، که در سنتِ دارای نام دقیق هستند و ما نیز از همان‌ها استفاده می‌کنیم، بقیه‌ی ملّی - الگوها با سلیقه‌ی شخصی نگارنده نام‌گذاری شده‌اند و بی‌شک می‌توانند نزد دیگران دارای اسامی و عناوینی جز این‌ها باشند، هدف از نام‌گذاری ملّی - الگوها صرفاً ایجاد ابزاری برای بازشناسیِ سریع

کلامی آن‌ها در نظریه و توانایی قیاس محل و چگونگی به کارگیری آن‌ها در تابلوی تطبیقی سیر مقام در سه روایت ردیف است. سیر مقام دلکش در سه روایت مورد نظر ما با استفاده و تطبیق سیزده مِلدی - الگوی گوناگون اجرا شده است.

۱.۳.۴. مِلدی - الگوی دلکش (ظهور در هر سه گوشه‌ی دلکش میرزا عبدالله، آفاحسینقلی و معروفی): مجموعه‌ی چهار برش (برای تعریف برش موسیقایی نک. محافظ ۱۳۹۰ ب) این مِلدی - الگوها که مخصوص مقام دلکش است همیشه در قالبِ نقشی یک بلوک مِلدیک نوع اول جای می‌گیرند. مقام دلکش در تمام روایت‌ها با شکل‌های بسیار مشابهی از این مِلدی آغاز می‌شود. در زیر مِلدی دلکش میرزا عبدالله نشان داده شده است.^۲



برش اول همیشه شاهد سیل را به کمک لا کُرُن و سی بمل که چاشنی یا مایه‌ی شور را می‌پروراند معرفی و تثبیت می‌کند. برش دوم محل ظهور می‌کُرُن است که برای لحظه‌ای تتراکورد اول مقام را به جنس «راست قدیم» تبدیل می‌کند. این برش چکیده‌ای از مِلدی یکی از فرودهای میانی مقام گشایش است که در حالت اصلی‌اش در گوشه‌ی آواز به سرعت به دو مقام شکسته و اصفهان اشاره می‌کند اما در اینجا با عدم نشان دادنِ فا دیژ بدون چاشنی اصفهان به کار رفته است. در تمام روایت‌ها این برش دوم در راه جاری شدن از سیل به پایین ابتدا می‌کُرُن را برجسته و مؤکد کرده سپس بر شاهد ماهر یعنی دو خاتمه می‌یابد. برش سوم همیشه تکراری از برش اول با همان اختتام بر شاهد دلکش است. برش چهارم بدون استثنا با گذاری رفت و برگشتی بین شاهد دلکش و شاهد ماهر آغاز می‌شود و سپس محتوای کلی برش‌های اول و سوم را تکرار می‌کند.

بدین ترتیب مِلدی دلکش هدفِ مِلدالِ یک بلوکِ نوع اول را به خوبی تأمین می‌کند اما

۲. آوانگاری‌ها دارای دقت نسبی‌اند و هدف از آن‌ها نشان دادن طرح کلی مِلدیک است.

علاوه بر آن در برش‌های دوم و چهارم رابطه و پیوند مقام دلکش با نقطه‌ی شروع دستگاه پذیرنده‌اش را به سرعت تبیین می‌کند. احتمالاً به دلیل این رفتار دوم است که ملودی مورد بحث ما در همه‌ی روایت‌ها شروع‌کننده و معرف اولیه‌ی این مقام جدید در سیر کلی دستگاه ماهر است. حالا همین ملودی - الگو را با حفظ تمام ویژگی‌های گفته شده در روایت آقاحسینقلی ببینید؛ آنچه تفاوت دارد دگرگونی جزئی موتیف‌های درون هر برش است اما هیچ نقش، حرکت یا فرایند جدیدی نسبت به نسخه‌ی قبلی دیده نمی‌شود^۳:



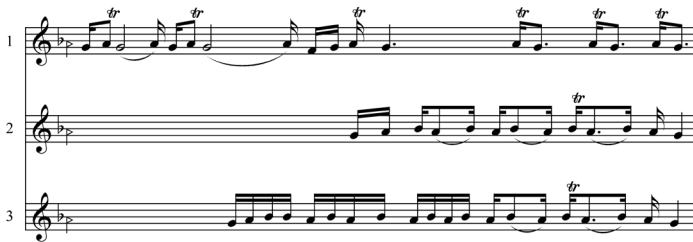
۲.۳.۴. تحریر داد (ظهور در گوشه‌ی دلکش میرزا عبدالله، آقاحسینقلی و معروفی):

جوهر این ملودی - الگو به نظر از نوعی تحریر که پیش‌تر در ساخت گوشه‌ی داد در مقام گشایش شرکت کرده بود گرفته شده است و در اینجا با انتقال به بالا به اندازه‌ی یک فاصله‌ی چهارم شکل اصلی‌اش را با اختصار بیان می‌کند. بسته به برنامه‌ای که هر استاد برای تحقق سیر مقام دلکش دارد، تحریر داد می‌تواند به عنوان ماده‌ی موسیقایی یک بلوک نوع اول (مثل حالت مورد استفاده‌ی میرزا عبدالله) یا ماده‌ی موسیقایی یک بلوک نوع دوم (مثل نحوه‌ی استفاده‌ی آقاحسینقلی یا معروفی) به کار گرفته شود. ساختار موسیقایی سه برشی این تحریر به طور خودکار وظیفه‌ی مایگی یک بلوک نوع دوم را انجام می‌دهد. برای مثال نواخته‌ی آقا حسینقلی از این تحریر را ببینید:

۳. برای جلوگیری از طولانی‌تر شدن مقاله برای معرفی هر ملودی - الگو فقط آوانگاری‌های دو نسخه به صورت چرخشی آورده شده‌اند اما غیبت نسخه‌ی سوم در هر مورد به منزله‌ی این است که در آن رفتاری متفاوت با نمونه‌های آورده شده دیده نشده است.



میرزا عبدالله به سادگی با حذف آخرین برش موسیقایی (۳) و با تکرار برش میانی (۲) به جای آن، امری که باعث می‌شود خاتمه‌ی ملودی - الگو بر شاهد سیل شکل بگیرد، عملکرد این تحریر را به عملکرد یک بلوک ملدیک نوع اول تغییر می‌دهد:



۳.۳.۴. ملدی - الگوی تحریر آواز (ظهور در گوشه‌ی فرود میرزا عبدالله و آفاحسینقلی، و گوشه‌ی دلکش معروفی):

این ماده‌ی موسیقایی نیز مانند تحریر قبلی از ملدی‌های اختصاصی مقام دلکش نیست و پیش از این در گوشه‌ی آواز مقام گشایش مفصلاً به کار برده شده و اکنون شکلی از آن به چهارم بالاتر منتقل شده است. در هر سه روایت ما، این ملدی - الگو فقط برای ساخت بلوک‌های نوع اول به کار رفته است. در تفاوت با نحوه‌ی استفاده‌ی این ملدی در گوشه‌ی آواز و شاید به منظور تطبیق بهتر آن با قواعد مایگئی شور هر یک از برش‌های موسیقایی حامل این تحریر قبل از پرداختن به بدنه‌ی اصلی آن دارای نوعی پیشوند کوتاه هستند که به خصوص درجه‌ی لاژون را با کشیدگی برجسته می‌کند. موسی معروفی و آفاحسینقلی

تحریر آواز در مقام دلکش را خیلی شبیه به یکدیگر روایت کرده‌اند. نمونه‌ی موسیقی معروفی از این قرار است:

میرزا عبدالله اما همین مواد را با حفظِ نقشِ بلوکِ نوعِ اولیِ آن‌ها به کمک یک فرمول گسترشِ بسیار رایج در ردیف، $A/A+1/A$ ، یعنی انتقال یک ایده‌ی اولیه به درجه‌ی بالاتر و سپس تکرار آن در موقعیت اولیه، به سه برش افزایش می‌دهد و انتهای سومین برش را با دنباله‌ای پُر جنب و جوش‌تر تزیین می‌کند:

۴.۳.۴. ملدی - الگوی ابوعطا (ظهور در گوشه‌ی دلکش و فرود میرزا عبدالله، گوشه‌ی فرود

آقاحسینقلی و گوشه‌ی دلکش معروفی):

همان‌طور که از نام‌گذاری ما پیداست این ماده‌ی موسیقایی از هر جهت شباهت‌های بسیار زیادی با ملدی - الگوهای مراحل آغازین سیر مقام ابوعطا دارد و بنابر این نمی‌تواند جزء مواد اختصاصی مقام دلکش طبقه‌بندی شود. هسته‌ی اصلی این ملدی یک تک‌برش پایین‌رونده است که بسته به مقصد و هدفِ مِداَل خواسته‌شده می‌تواند تکرار شود:



ترکیبات گوناگونی که با این هسته‌ی اصلی ساخته می‌شوند می‌توانند هم با چارچوب بلوک‌های نوع اول و هم با چارچوب بلوک‌های نوع دوم مقام دلکش منطبق شوند. رایج‌ترین تکنیک گسترش این ملودی، بعد یا قبل از تکرار آن، انتقال کلی به درجه‌ی همسایه‌ی بالایی یا زیرین است. در روایت‌ها، ملودی - الگوی ابوعطا با استفاده از تکرار و بسط می‌تواند تا پنج برش موسیقایی طولانی شود. در مثال زیر میرزا عبدالله از گسترش ملودی - الگوی ابوعطا برای ساخت یک بلوک نوع دوم استفاده کرده است:



معروفی با استفاده از همین هسته دگره‌ای دوبرشی را روایت کرده که کارکرد مدال آن مانند یک بلوک نوع اول است:



۵.۳.۴. مَلدی - الگوی بازگشت (ظهور در گوشه‌ی دلکش میرزا عبدالله و آقاحسینقلی، و گوشه‌های دلکش و حاجی حسنی معروفی):

یک مَلدی بالارونده‌ی کوتاه و تک‌برشی است که باید موسیقی ایست‌کرده بر درجه‌ی فا را با شروع از می‌بکار به حوزه‌ی مرکزی مقام دلکش بازگرداند و شاهد سیل را بار دیگر به کمک همسایگان بالایی آن تثبیت کند. این تنها ماده‌ی موسیقایی است که برای شکل دادن بلوک‌های نوع چهارم مقام دلکش به‌کار گرفته می‌شود. مَلدی - الگوی بازگشت یکی از مواد موسیقایی اختصاصی مقام دلکش است و همیشه در انتهای جمله‌ای ساخته‌شده در هسته‌ی اصلی آن می‌آید که قرار است به یک جمله‌ی دوم در همان فضا متصل شود. این محتوای مَلدیک خاص در روایت‌های ما دارای دگره‌های نزدیک به همی است:



۶.۳.۴. مَلدی - الگوی تثبیت ایست موقت فا (ظهور در گوشه‌ی دلکش میرزا عبدالله و آقاحسینقلی، و گوشه‌های دلکش و حاجی حسنی معروفی):

این مَلدی - الگوی اختصاصی مقام دلکش می‌تواند تک‌برشی یا دوبرشی باشد اما در هر حال فقط برای ساخت بلوک‌های نوع سوم که وظیفه‌شان تثبیت نزول مَلدیک بر درجه‌ی فا بعد از هر جمله در هسته‌ی مرکزی مقام دلکش است به‌کار گرفته می‌شود. بدنه‌ی برش یا برش‌های این مَلدی - الگو معمولاً از چند موتیف کوتاه که هریک به‌سرعت از لاکِرُن بر فا سقوط می‌کنند تشکیل می‌شود. همین موتیف‌ها می‌توانند با کمی گسترش به درجات بالاتر بروند اما به هر حال موتیف‌های اولیه باید دوباره ظاهر شوند و به کلیشه‌ی نهایی،

که این بار از می بکارِ زیرین برای تثبیتِ ایست فا بهره می‌برد، متصل شوند. در زیر روایت موسی معروفی از این ملودی - الگو آمده است:

به دلیل اهمیت درجه‌ی می بکار در اشل مقام دلکش، یعنی ایفای نقش نوعی نت محسوس برای درجه‌ی ساختاری فا، تعیین کننده‌ترین بخش برش‌های این ملودی - الگو همان کلیشه‌ی فرودی تثبیت ایست فا است که در انتها می‌آید. این کلیشه‌ی فرودی می‌تواند به تنهایی، به عنوان یک بخش الحاقی و به منظور تثبیت سریع ایست فا بدون نیاز به بلوک‌های مستقل نوع سوم، به انتهای انواع ملودی - الگوهایی که بلوک‌های نوع دوم را شکل می‌دهند افزوده شود. مثال زیر از میرزا عبدالله دارای چنین رفتاری است چون کلیشه‌ی نهایی تثبیت فا به طور مستقل به انتهای یک ملودی تطبیق یافته در یک بلوک نوع دوم اضافه شده است:

۷.۳.۴. ملودی - الگوی کرشمه (ظهور در گوشه‌ی فرود میرزا عبدالله و گوشه‌ی دلکش معروفی):

لازم به توضیح نیست که ملودی - الگوی کرشمه از آن دسته مواد موسیقایی است که در بسیاری از موقعیت‌های ردیف به وفور استفاده شده است و متعلق به هیچ مقام و دستگاه خاصی نیست. ملودی - الگوی کرشمه در مقام دلکش هم می‌تواند محتوای بلوک‌های نوع اول را تأمین کند و هم محتوای بلوک‌های نوع دوم را. میرزا عبدالله دو برش موسیقایی با

نقش نوع اول را با استفاده از فقط سه نت اصلی فا، سیل و لا روی عروض کرشمه روایت کرده است:



موسیقی معروفی با افزودن درجه‌ی سی بمل به حلقه‌ی این سه نت و با اندک گسترش همین ایده‌ی عروضی کرشمه‌ای مفصل‌تر با پنج برش عرضه کرده است که در نهایت مانند یک بلوک ملدیک نوع دوم عمل می‌کند:



۸.۳.۴. ملدی - الگوی تحریر حاجی حسنی (ظهور در گوشه‌ی دلکش میرزا عبدالله، گوشه‌ی فرود آقاحسینقلی و گوشه‌ی حاجی حسنی معروفی):

ساده‌ترین شکل این تحریر در گوشه‌ای به‌همین نام در سیر دستگاه سه‌گاه آمده است. فرمول ساخت این ملدی - الگو این است که در آغاز تسلسلی از سلول‌های کوچک ویژه بر وزن کلی «تِن تِنِن تِن تِنِن» به‌شکلی که هر کدام یکی از دو درجه‌ی همسایه‌ی انتخاب‌شده را برجسته کنند در یک برش موسیقایی معرفی می‌شود:



در مرحله‌ی بعدی بخش‌هایی از این برش با یا بدون پیشوند به یک درجه بالاتر انتقال می‌یابد و سپس بسته به مقصد مورد نظر پله‌پله پایین می‌آید:



بهره‌گیری از شکل‌های گوناگون تحریر حاجی حسنی، که می‌توانند به خوبی بین دو درجه‌ی همسایه کنش و واکنش ایجاد کنند، به‌عنوان یک ماده‌ی موسیقایی در مقام دلکش به‌نظر انتخاب بسیار هوشمندانه‌ای است زیرا با تطبیق و بسط آن‌ها به‌نحوی که این دو درجه‌ی همسایه «لا کُرَن و سل» یا «سل و فا» باشند، هر دو نوع بلوک اول و دوم مقام دلکش به‌راحتی قابل ساخت می‌شوند. با آن که این محتوا چیزی بیش از سه برش اول از شانزده برش گوشه‌ی مذکور را شامل نمی‌شود، نام‌گذاری کل سومین گوشه در مقام دلکش به‌نام این تحریر توسط معروفی می‌تواند نشانه‌ای از اهمیت ملدی - الگوی تحریر حاجی حسنی تلقی شود. سه برش تحریر حاجی حسنی بلوک نوع دوم معروفی این گونه است:



آقا حسینقلی از همین ماده‌ی حاجی حسنی یک بلوک ملدیک نوع اول ساخته است:



۹.۳.۴. ملّدی - الگوی چهارمضرب (گوشه‌ی چهارمضرب در هر سه روایت):

در مقام دلکش از شخصیت فرم چهارمضرب قاجاری — که به‌طور کلی از تکرارهای یک پایه‌ی ریتمیک روی درجه‌ای خاص و سپس گسترش گذارمانند آن به سایر درجات و بازگشت‌های همیشگی‌اش به درجه‌ی اولیه ساخته می‌شود — برای سازمان دادن به یک بلوک ملّدی نوع اول استفاده شده است؛ پایه‌های ریتمیک چهارمضرب‌های هر سه روایت دلکش روی شاهد سیل و اکتاویم آن طراحی شده است و حتا همزمان با حرکات گذارماندنت‌های ملّدی پایه در حوزه‌ی تراکوردی‌های بالایی و پایینی، صدای واخوان‌گونه‌ی شاهد سیل هرگز قطع نمی‌شود. پایه‌ی ریتمیک روایت میرزا عبدالله به‌صورت زیر است:



معروفی موتیف‌های درون هر پایه‌ی شکل بالا را جابه‌جا کرده است:



و آقاحسینقلی از دگره‌ای تسلسلی تر بهره برده است:



۱۰.۳.۴. ملّدی - الگوی فرود میانی مقام دلکش (ظهور در گوشه‌ی فرود میرزا عبدالله و آقا حسینقلی،

و گوشه‌ی حاجی حسنی معروفی):

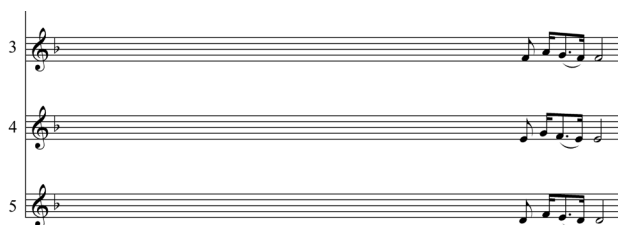
همان‌طور که در بخش معرفی سیر مقام دلکش شرح داده شد وظیفه‌ی این ملّدی - الگوی اختصاصی مقام دلکش که معمولاً از پنج یا شش برش موسیقایی تشکیل می‌شود پایین آوردن موسیقی از حوزه‌ی مدال سیل به حوزه‌ی مدال ر و شروع فرایند بازگشت به مقام ماهر با بازگرداندن درجه‌ی لا بکار به‌جای لا کُرُن تازه‌وارد است. فرود میانی دلکش با یک برش موسیقایی اولیه — که بدنه‌ی اصلی آن از کشش یا توالی کشش‌های شاهد سیل، که می‌تواند به‌وسیله‌ی واخوان‌های دو (اشاره به مقام ماهر) و ر (اشاره به مقام گشایش) بریده بریده شود، ساخته شده است و نهایتاً بر ایست فا آرام می‌گیرد — مانند نمونه‌ی میرزا عبدالله در زیر شروع می‌شود:



این برش می‌تواند تکرار شود اما به هر حال در ادامه یک بار به‌طور کلی به یک درجه بالاتر انتقال می‌یابد:



سپس فقط موتیف نهایی آن پله‌پله و با انتقال عینی خود را در چند مرحله به حوزه مدال ر می‌رساند:



بی‌شک نام‌گذاری سومین گوشه‌ی مقام دلکش در روایت‌های میرزا عبدالله و آقا حسینقلی به‌عنوان فرود ناشی از وجود این ملدی - الگوی مهم سیر مقام در بطن آن‌هاست. همین ملدی - الگو را به‌بیان آقا حسینقلی ببینید:



۱۱.۳.۴. مَلْدی - الگوی تحریرِ حوزه‌ی مقام گشایش (ظهور در گوشه‌ی فرود میرزا عبدالله و گوشه‌ی حاجی حسنی معروفی):

این ماده‌ی موسیقایی که خلاصه‌ترین شکل آن سه‌برشی است زمانی در سیر ظهور می‌کند که موسیقی‌دان بخواهد قبل از فرود قطعی به ماهر اندکی در مقام واسط یعنی گشایش باقی بماند. طرز ساخت این تحریر تابع قاعده‌ی کلی و سه مرحله‌ای سایر تحریرهای حوزه‌ی مِدال ر است؛ تکرار و تسلسل یک یا چند موتیف کوتاه ثابت یا تغییر یابنده در مرحله‌ی اول، ایجاد یک قله با حرکات بالارونده‌ی دگره‌هایی از همان موتیف‌ها در مرحله‌ی دوم، و در آخر نزول فشرده از قله به سمت مبدأ. نمونه‌ی معروفی از این تحریر به شکل زیر است:



روایت میرزا عبدالله از همین ساختار این گونه است:



۱۲.۳.۴. ملّدی - الگوهای فرود میانی مقام گشایش (ظهور در گوشه‌ی فرود میرزا عبدالله و آقاحسینقلی و گوشه‌ی حاجی حسنی معروفی):

نقش مِدال این ملّدی - الگو پایین آوردن موسیقی از مقام گشایش به مقام ماهر است. فرود میانی مقام گشایش دارای بیش از یک کلیشه‌ی ملّدی است. آقاحسینقلی و معروفی برای بیان این بخش سیر دگره‌هایی از کلیشه‌ی پُرکاربردتر فرود میانی مقام گشایش را به‌ترتیب به شکل‌های زیر به‌کار برده‌اند:



در حالی که میرزا عبدالله دگره‌ای خلاصه‌شده از فرود میانی شکسته/ اصفهان که پیشتر گفتیم را در یک برش و بدون آلتراسیون می‌پژن به‌کار گرفته است:



۱۳.۳.۴. ملّدی - الگوی فرودهای نهایی مقام ماهر (ظهور در گوشه‌ی فرود میرزا عبدالله و آقاحسینقلی، و گوشه‌ی حاجی حسنی معروفی):

همان‌طور که پیشتر گفته شد سیر را می‌توان با بیان جمله‌ای در مقام ماهر و طبق قواعد

مخصوص خود این مقام (محافظ ۱۳۹۰ ب: ۱۴۷-۱۴۸) اندکی طولانی‌تر کرد و این انتخابی است که آقاحسینقلی در این لحظه‌ی سازمانده‌ی ردیف دلکش خود انجام می‌دهد. اما از این انتخاب اختیاری که بگذریم فرود نهایی و لازم‌الاجرای مقام ماهر دو کلیشه‌ی ملدیک ثابت دارد که بنا به سلیقه‌ی مجری سیر و در هماهنگی با آخرین مواد موسیقایی استفاده‌شده پیش از آن‌ها به تناوب یا هر دو یکی پس از دیگری در پایان سیر مقام ماهر یا هر یک از سیرهای مقام‌های ثانوی که به این مقام مادر دستگاه رجوع می‌کنند نواخته می‌شوند. دگره‌ای از آنچه ما کلیشه‌ی اول فرود نهایی ماهر می‌نامیم را آقاحسینقلی چنین نواخته است:



دگره‌هایی از کلیشه‌ی دوم فرود نهایی ماهر را میرزا عبدالله و موسی معروفی به کار برده‌اند:



۵. تابلوی نهایی سیر مقام دلکش در سه روایت ردیف

این تابلو که در پایان مقاله آمده است بدون نیاز به هیچ توضیحی به‌روشنی نشان می‌دهد چگونه سه استاد راوی ردیف یک سیر مدون ملدیک کاملاً منجمد، یک قاعده‌ی ثابت جمله‌پردازی و یک دایره‌ی بسته از ملدی - الگوها^۴ را به سه شکل مختلف بیان می‌کنند. در این سه روایت سیر مقام، جز در بخش‌های کم‌اهمیتش مثل این مسئله که آیا در طول فرایند فرود موسیقی را در مقام گشایش و یا در مقام ماهر بیشتر بسط بدهیم یا نه، به‌هیچ‌وجه قابل انعطاف نیست اما عملی شدن این امر که سه شکل از این سیر منجمد امکان وقوع بیابد

۴. اسامی ملدی - الگوها درون انواع بلوک‌های ملدیک تابلوی نهایی به‌اختصار نوشته شده‌اند و از تکرار عنوان «ملدی - الگو» پیش از نام آن‌ها اجتناب شده است.

به لطف وجود آزادی عمل به‌طور کلی در سه سطح میسر می‌شود؛ آزادی عمل اول در آنجاست که می‌توان برای ساخت هر جمله از میان حالت‌های مختلف و ممکن قاعده‌ی ثابت جمله‌پردازی مقام، یا همان انواع حالات ممکن در کنار هم قرار دادن گونه‌های بلوک‌های ملدیک انتخاب‌های متنوع و سلیقه‌ای انجام داد. آزادی عمل دوم در آنجاست که اولاً می‌توان ملدی - الگوهای ثابت را در چارچوب بلوک‌های کارکردی مختلف قرار داد و بدین ترتیب به آن‌ها نقش‌های مدال گوناگون بخشید، ثانیاً می‌توان هر ملدی - الگو را کم‌وبیش در مراحل گوناگونی از ساخت جملات مختلف به‌کار برد و بدین شکل نظم‌های غیر هم‌شکلی برای ترتیب شنیده شدن آن‌ها از نظر زمانی در سیر ایجاد کرد. آزادی عمل سوم نیز در دگره‌سازی و اعمال سلیقه در اجرای یک ملدی - الگوی ثابت متجلی می‌شود؛ پس از تصمیم‌گیری درباره‌ی محل استفاده و چگونگی کلی تطبیق یک ملدی - الگو با بلوک ملدیک کارکردی‌اش در جایی از سیر، می‌توان آن را به‌شرط ثابت نگه داشتن هوشش تا حدود زیادی واریاسیون داد.

به‌نظر می‌آید طرز کار کلی و منطق‌های عملی کلان در ساخت «روایت دیگر» از یک سیر ثابت آن‌طور که در این تابلو نشان داده شده است بر سایر مقام‌های دستگاه‌های دیگر نیز کم‌وبیش قابل تطبیق باشد و زیبایی‌شناسی کلی نحوه‌ی به‌وجود آوردن «نسخه‌های مختلف» از «یک ردیف قدیمی» را تا حدودی توضیح دهد.

۶. نتیجه‌گیری

با توجه به این که از یک‌سو دستگاه پدیده‌ای چندملدی است و از سوی دیگر مفهوم مد در فرهنگ‌هایی که نظام مقامی قدیم را حفظ کرده‌اند معادل مفهوم مقام دانسته می‌شود، می‌توان فرض کرد که دستگاه مجموعه‌ای از چند مقام باشد. نتیجه‌ی مقایسه‌ی اهمیت و نحوه‌ی کارکرد پنج عامل اصلی سازنده‌ی مقام ترکی با عوامل سازنده‌ی هر یک از مدهای درون دستگاه‌ها نیز نشان می‌دهد که به‌رغم تفاوت‌های زیبایی‌شناسانه‌ی ظریف بین نحوه‌ی به‌عمل درآمدن ترکیب این پنج عامل در این دو فرهنگ، دلیلی وجود ندارد تا هر یک از مدهای درون دستگاه‌ها را چیزی کمتر از یک مقام بدانیم. با چنین نگاهی موسیقی ایرانی دارای بیش از ده‌ها مقام قدیمی و جدید است که، هرچند هنوز می‌توانند به‌شکلی مستقل اجرا شوند و با ترکیب‌هایی از قبل پیش‌بینی نشده با مقام‌های دیگر ارتباط برقرار کنند، در کارگان قاجاری در قالب هفت دستگاه و شش مقام مستقل تثبیت شده‌اند. هر دستگاه یکی از مقام‌های مهم را پایه قرار داده و چند مقام دیگر را به‌تدریج بر آن و با رجوع به آن بنا و بیان می‌کند. این امر که فقط این هفت مقام مهم حاضر به‌عنوان پایه برای ساخت دستگاه‌ها

به کار برده شده‌اند به نظر فقط به انتخاب و سلیقه‌ی سازندگان ردیف در یک دوره‌ی خاص زمانی مربوط است، و اگر نه به راحتی می‌شد و می‌شود که بر مقام‌های قدیمی مهم دیگر از جمله صبا، نهاوند، دوگاه، عشیران، بوسلیک، کردی و امثال این‌ها نیز با همین منطق ردیف دستگاه‌های دیگری خلق کرد.

تلاش برای مقایسه‌ی نظریه‌های مقام سنت‌های هنری همسایه با مبانی نظری موسیقی ایرانی، علاوه بر این که می‌تواند به درک شباهت‌ها و تفاوت‌های عملی امروز و چگونگی کارکرد نظام موسیقایی مشترک این فرهنگ‌ها در گذشته یاری رساند، فایده‌ی دیگری نیز دارد؛ می‌توان از روح نظریه‌های ترکی و عربی برای نظریه‌پردازی آن‌دسته از واقعیت‌های موسیقایی که در عمل ایرانی نیز آشکارا وجود دارند اما در نظر سازمانده‌ی نشده‌اند ایده گرفت و آن‌ها را برای توضیح شخصیت خاص موسیقی ایرانی امروز دقیقاً تنظیم کرد. این کار علاوه بر اینکه بسیاری از جاهای خالی نظریه‌ی موسیقی ایرانی را پُر می‌کند باعث می‌شود درک موسیقایی متقابل میان اهل عمل سه فرهنگ ایرانی، عربی و ترکی رفته‌رفته بهبود یابد و دیوارهای جداسازنده‌ی بی‌فایده‌ای که در میان قلمرو زبان مشترک قدیمی موسیقایی این سه کشیده شده‌اند و ارتباط آن‌ها را به این حد ناآگاهی مطلق از حال دیگری رسانده‌اند اندکی کوتاه‌تر شوند. در این مقاله پیشنهاداتی از این دست برای نظریه‌پردازی هر یک از پنج عامل سازنده‌ی یک مقام مطرح شد اما به نظر می‌آید به کارگیری و تطبیق نظریه جهت و سیر مدون ملدیک به خاطر توانایی‌اش در توضیح نوع روابط مقام‌ها در دستگاه ایرانی و نحوه‌ی ساخت این آخری عملاً دارای اهمیت بیشتری باشد.

وجود و چگونگی بسیار سازمانده‌ی شده‌ی پدیده‌ی سیرهای مدون ملدیک در ساخت مقام‌ها و تنظیم استادانه‌ی ارتباط‌های همگن آن‌ها برای ساخت سیر مدون ملدیک هر دستگاه ما را به این نتیجه‌گیری سوق می‌دهد که ردیف را یک «سیر - مدل» بسیار هنری که برای معرفی و آموزش مقام‌های رایج و تبیین نظام جدید دستگاهی در دوره‌ای خاص طراحی شده است ارزیابی کنیم. به نظر می‌آید به دلیل فراموشی فرم‌ها و ریتم‌های قدیم از یک سو و جذابیت موسیقایی شاهکار ردیف، جنبه‌ی «مدل» یا «نمونه» یا «مثال» یا «یکی از هزاران امکان» بودن این «سیر - مدل تقسیم‌گونه» رفته‌رفته فراموش شده و نقش‌اش به «اصل» خود آن موسیقی که باید اجرا شود» تغییر کرده است. این که بیان ردیف «تقسیم‌گونه» است نیز به نظر اهمیتی بیش از «یک شکل انتخابی برای آموزش سیرها توسط طراحان ردیف» ندارد و به راحتی می‌شود و می‌شود که مقام‌ها و دستگاه‌های ردیف همان قدر که امروز آوازی‌اند ریتمیک باشند. بنابر این اصرار بر اهمیت جوهری بیان آوازی در موسیقی ایرانی نیز از جنس تغییر متأخرتر کارکرد ردیف و مسلماً به نوعی ناشی از آن است.

قیاس سه روایت مهم از مقام دلکش، علاوه بر توضیح جزئیات نحوه‌ی ساخت آن، نشان می‌دهد که ورای عواملی چون اشل و نقش درجات و رنگ صوتی، حتا سیر مدونِ مِلدیک و تعداد و انواع مِلدی - الگوهای مورد استفاده نیز در این نسخه‌ها کاملاً یکسان و مشابهند. آنچه به‌طور کلی تفاوت روایات را می‌سازد بیشتر در خردترین سطح ساخت مقام و دستگاه یعنی در «تنوع‌های نسبی» نحوه‌ی تطبیقِ «دگره‌هایی اجرایی» از مِلدی - الگوهای پیش‌ساخته با فرمول‌های مراحل مختلف سیر مدونِ مِلدیک ثابت روی می‌دهد. بنابر این به‌نظر می‌رسد در قدیم بیش از یک ردیف ساخته نشده و بعدها این تنوع‌های اجرایی نسخه‌های مشابهی از آن پدید آورده است و از این‌رو اصطلاح «ردیف‌ها» چندان با واقعیتِ موسیقایی آن‌ها سازگار جلوه نمی‌کند. ساخت نسخه‌های جدید از همین ردیف قدیمی و یا حتا ساخت ردیف‌های جدید به‌معنی واقعی، فعلی کاملاً سستی در فرهنگ ایرانی است و بنابر این هیچ دلیلی وجود ندارد که علاقه‌مندان به کارگان ردیف قدیمی چنین سستی را با نوآوری در سطوح مختلف آن در روزگار ما پی‌گیرند.

در پایان به بسط این نکته نیازی نیست که مباحث طرح‌شده به‌خصوص در قسمت تطبیقی نظریه‌ی مقام ایرانی بیش از تلاشی اولیه و نارس که بی‌شک می‌تواند دارای نواقص زیادی باشد نیست، پس امید این که صاحب‌نظران پیش از هر چیز آن‌ها را به‌خاطر انگیزه‌های گفته‌شده‌ی این تحقیق به دیده‌ی لطف بنگرند و از این راه با اصلاحشان به نگارنده یاری رسانند.

جمله‌ی ۱ در هسته‌ی اصلی			جمله‌ی ۲ در هسته‌ی اصلی			جمله‌ی ۲ یا ۳ در هسته‌ی اصلی			مقام و دستگاه ماهور		
معروفی	دلکش	تغییر داد	دلکش	تغییر داد	دلکش	دلکش	تغییر داد	دلکش	فرود میانی	مقام	فرود نهایی
معروفی	دلکش	تغییر داد	دلکش	تغییر داد	دلکش	دلکش	تغییر داد	دلکش	Re	Do	Re
معروفی	دلکش	تغییر داد	دلکش	تغییر داد	دلکش	دلکش	تغییر داد	دلکش	Sol	Re	Sol
معروفی	دلکش	تغییر داد	دلکش	تغییر داد	دلکش	دلکش	تغییر داد	دلکش	Final 2	Final 1	Final 2
معروفی	دلکش	تغییر داد	دلکش	تغییر داد	دلکش	دلکش	تغییر داد	دلکش	Final 2	Final 1	Final 2

تابلوی نهایی سیر مدون ملدیک مقام دلکش در سه روایت سازی ردیف (از چپ به راست خوانده شود)

مراجع

- اسعدی، هومان
۱۳۸۲ «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمُدی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۲۲.
- پیرنیاکان، داریوش
۱۳۸۰ ردیف میرزا حسینقلی به روایت علی اکبر شهنازی، تهران: ماهور.
- حنانه، مرتضی
۱۳۸۳ گام‌های گمشده، تهران: سروش.
- دورینگ، ژان
۱۳۷۰ ردیف تار و سه‌تار میرزا عبدالله به روایت نور علی برومند، تهران: سروش.
- فلدمن، والتر
۱۳۸۶ «منابع عثمانی درباره‌ی گسترش تقسیم»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۳۷.
- محافظ، آرش
۱۳۹۰ الف «اوفکی، کانتیمیر و موسیقی ایرانی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۵۱ و ۵۲.
۱۳۹۰ ب «مسئله‌ی فرم در تصنیف»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۵۱ و ۵۲.
- معروفی، موسی
۱۳۷۴ ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی، تهران: انجمن موسیقی ایران.

Aydemir, Murat

2010 *Turkish Music Makam Guide*, Pan Yayincilik, Istanbul.

Feldman, Walter

1996 *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, VWB, Verl. Für Wiss. Und Bildung, Berlin.

Göyenç Tolga,

2009 Acem-Kâr, Beste: Abdülkadir Meragi, nota arşivi, www.neyzen.com.

Kantemiroğlu

2001 *Kitab-I 'Ilmu'l Musiki ala Vechi'l-Hurufat, Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı*, Hazırlayan Yalçın Tura, Yapi Kredi Yayinlari, Istanbul.

Özkan, İsmail Hakkı

2007 *Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usülleri Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat A.S., Istanbul.

Signell, Karl L.

1986 *MAKAM: Modal Practice in Turkish Art Music*, DA CAPO PRESS, New York.

Yekta, Rauf

1921 *La Musique Turque*, in *Encyclopédie de la Musique*, ed. Albert Lavignac, C. Delagrave, Paris.