نگاهی مُدال به دستگاه‌های زیرمجموعهٔ شور در ردیف‌سازی میرزا عبدالله

آیدین پارسایی‌راد[۱]، محمدرضا عزیزی[۲]

۱. دانشجوی دکترای پژوهش‌هنر، گروه مطالعات عالی‌هنر دانشکدگان هنرهای‌زیبا، دانشگاه تهران، واحد پردیس بین‌المللی کاسپین، گیلان، ایران.
۲. دانشجوی دکترای پژوهش‌هنر، گروه پژوهش‌هنر دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

چکیده

گوشه[۱]،کوچک‌ترین قسمت مستقل ردیف[۲]موسیقی است که به سه دسته مُدال[۳]، ملودیک[۴] و متریک[۵] تقسیم می‌شود. گوشه‌های مُدال، آن دسته از گوشه‌هایی هستند که دارای دانگ[۶] یا ترکیب دانگ مستقل‌اند. همچنین، این تیپ از گوشه‌ها دربرگیرندهٔ گوشه‌های غیرمُدال (متریک و ملودیک) نیز هستند. از آنجایی‌که گوشه‌های مُدال دارای اُلگویی مشخص بوده و به‌صورت مستقل عمل می‌کنند و چهارچوب یا بدنهٔ اصلی هر دستگاه[۷] را در ردیف موسیقی تشکیل می‌دهند؛ از این رو آگاهی یافتن از ساختار مُدال هر یک از این نوع گوشه‌ها اَمری ضروری می‌نماید؛ چراکه با توجه به اهمیت و جایگاه گوشه‌های مُدال در ردیف موسیقی، این تیپ از گوشه‌ها مهم‌ترین نقش را در اَمر بداهه‌نوازی و ملودی‌پردازی نسبت به انواع گوشه‌های دیگر چون ملودیک و متریک ایفا می‌کنند. روش تحقیق در این مقاله توصیفی و تحلیلی است. همچنین داده‌ها و اطلاعات نیز براساس تحقیقات میدانی نویسندهٔ اول در دوران دانشجویی مقطع کاردانی و کارشناسی‌ناپیوستهٔ نوازندگی موسیقی ایرانی، همچنین کتاب‌های تألیفی وی در این راستا گردآوری شده است. گوشه‌های مُدال، مهم‌ترین انواع گوشه‌ها در هریک از دستگاه‌های ردیف موسیقی هستند؛ تا آنجاکه بعضی از گوشه‌های مُدال علاوه بر نقش‌آفرینی در ساخت ملودی، دارای وظیفهٔ مُدگردانی و تغییر مایه از دستگاهی به دستگاه دیگر نیز هستند. بنابراین، می‌توان گفت شناخت و درک هر دستگاه در ردیف موسیقی مستلزم شناخت انواع گوشه، به‌خصوص گوشه‌های مُدال در آن دستگاه است.

واژگان کلیدی: دستگاه،گوشه، ابوعطا، بیات‌تُرک، افشاری، دشتی، بیات‌کُرد.

[1] . aidinparsaeirad@gmail.com
[2] . Maazizi4321@gmail.com

مقدمه

در دوران صفویه با توجه به بروز عوامل مختلفی چون عدم حمایت از هنرمندان موسیقی توسط شاهان آن عصر (به جز شاه عباس اول)، همچنین نگاه صِرف به نقش‌آفرینی موسیقی در بزم‌های شاهانه و عدم توجه به جنبهٔ هنری آن از یک سو، ترویج مذهب شیعه و به‌واسطهٔ آن ظهور متعصبین و متشرعینی چون علامه محمدتقی مجلسی، محمدعلی سبزواری، محمدباقر مجلسی و شیخ‌الاسلام محقق سبزواری (دارای رساله‌ای در باب منع و حرام دانستن موسیقی) از سوی دیگر، چه بسیار از رونق و بَسط هنر موسیقی در جامعهٔ آن روزگار کاسته و مشکلاتی در میان عموم مردم ایجاد نمود و سبب از بین رفتن بسیاری از سازها و نغمه‌های موسیقی ایرانی شد. لاجرم در اواخر این دوران شاهد تغییر تدریجی نظام موسیقایی از اَدواری به نظام دستگاهی و در نتیجه پیدایش و شکل‌گیری ردیف موسیقی در دوران قاجار می‌باشیم. واضح است که ردیف موسیقی دستگاهی، قلب تپنده و بدنهٔ اصلی موسیقی ایران است و جنبه‌های نظری موسیقی دستگاهی را در دل خود جای داده است. همچنین، تدوین ردیف موسیقی در هفت دستگاه، به خاندان فراهانی به‌خصوص شخص میرزا عبدالله منتسب است و ردیف‌های دیگر با اندکی تغییر با استناد به ردیف میرزا عبدالله نوشته شده‌اند. براساس ردیف موسیقی میرزا عبدالله، موسیقی دستگاهی به هفت مجموعهٔ اصلی به نام دستگاه و شش مجموعهٔ فرعی به نام آواز[۸] تقسیم می‌شود که این مجموعه شامل دستگاه شور و پنج آواز (دستگاه فرعی) آن به نام‌های ابوعطا، بیات‌تُرک (زند)، اَفشاری، دشتی و بیات‌کُرد؛ دستگاه نوا، سه‌گاه، چهارگاه، همایون و تنها آواز (دستگاه فرعی) آن به نام اصفهان، ماهور و راست‌پنجگاه است.

در رابطه با اهمیت و ضرورت این پژوهش، از آنجاکه گوشه‌های مُدال دارای اُلگوی مخصوص به خود هستند و بدنهٔ اصلی هر دستگاه را تشکیل می‌دهند، بدون شک اطلاع از خصوصیات و ساختار این نوع از گوشه‌ها به جهت شناخت و درک بهتر موسیقی دستگاهی اَمری ضروری می‌نماید؛ چراکه خلق ملودی و اجرای نغمه‌ها، به‌واسطهٔ شناخت گوشه‌های ردیف موسیقی دستگاهی به‌خصوص گوشه‌های مُدال آن است. بنا به ضرورت و اهمیت بیان شده در این پژوهش، سؤال اساسی که در اینجا ایجاب می‌کند این است که با توجه به اینکه هریک از پنج دستگاه ابوعطا، بیات‌تُرک، افشاری، دشتی و بیات‌کُرد دارای لحن کاملاً متفاوتی نسبت به یکدیگر هستند و بخش اعظمی از ردیف موسیقی را شامل می‌شوند؛ از چه گوشه‌هایی تشکیل شده‌اند و ساختار گوشه‌های مُدال هریک از این پنج دستگاه چگونه است و دربرگیرندهٔ چه گوشه‌های غیر مُدالی هستند؟ بنابراین، در راستای تبیین این هدف، به شرح ساختار جزبه‌جز هریک از پنج دستگاه ابوعطا، بیات‌تُرک، افشاری، دشتی و بیات‌کُرد از نگاه مُدال با استناد به ردیف‌سازی میرزا عبدالله در این مقاله پرداخته خواهد شد.

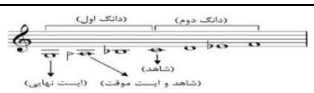
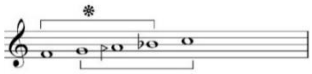
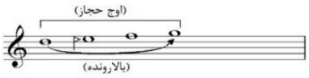
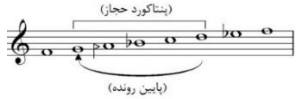
پیشینهٔ تحقیق

یکی از مطالعات کتاب "نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی"، نوشتهٔ داریوش طلائی نوازنده و پژوهشگر حوزهٔ موسیقی است؛ ایشان در این کتاب، جدای از شرح تاریخ پیدایش ردیف موسیقی دستگاهی و اشاره به اصطلاحاتی چون مُد و دانگ در موسیقی دستگاهی، به معرفی گوشه‌های هر دستگاه پرداخته است. هرمز فرهت در کتاب "دستگاه در موسیقی ایرانی"، ضمن تبیین اصطلاحاتی چون دستگاه، گوشه و... به تبیین خصوصیات یکایک گوشه‌های هر دستگاه به‌صورت توصیفی و تحلیلی پرداخته است و از آنجایی که برای هیچ‌یک از گوشه‌های مُدال اُلگویی ترسیم نکرده است، درک بیانات وی در رابطه با شرح گوشه‌ها تا حدودی دشوار شده است. علینقی وزیری در بخش‌هایی از "کتاب تئوری موسیقی"، جدای از شرح فواصل و قواعد علامت‌های سرکلیدها در موسیقی دستگاهی، به بررسی خصوصیات هریک از دستگاه‌ها بر مبنای شناخت گام آن‌ها با رسم نمودار پرداخته است و شناخت اُلگوهای مُدال هریک از دستگاه‌ها برای وی در این کتاب مدّنظر نبوده است. حسین مهرانی در کتاب "سرایش جلد اول"، در بخش‌هایی از آن به معرفی گوشه‌ها و انواع آن، تبیین فواصل و سرکلیدهای موسیقی دستگاهی، همچنین دانگ‌های اصلی در موسیقی دستگاهی پرداخته است. آیدین پارسایی‌راد در کتاب "گوشه‌ها"، به تبیین خصوصیات ساختار مُدال هریک از دستگاه‌ها با رسم نمودار آن و با استناد به ردیف‌سازی میرزا عبدالله پرداخته است؛ همچنین وی در کتابی تحت عنوان "کمانچه نمای‌درشت" نیز به تبیین خصوصیات ساختار مُدال هر دستگاه خاص ساز کمانچه با رسم نمودار به‌صورت نُت‌نویسی انتقالی پرداخته است. کتاب دیگر ایشان به نام "مبانی موسیقی ایرانی ویژه هنرجویان و داوطلبان کنکور موسیقی" است که جدای از تعریف اصطلاحاتی چون ردیف موسیقی، دستگاه، انواع گوشه‌ها، فواصل و سرکلیدها در موسیقی ایرانی، به معرفی مُد و دانگ‌های اصلی هر دستگاه در ردیف موسیقی دستگاهی پرداخته است. هومان اَسعدی نیز در رسالهٔ دکترای تخصصی پژوهش‌هنر خود تحت عنوان "مفهوم و ساختار دستگاه در موسیقی کلاسیک ایران"، با شرحی مفصل به تبیین مفهوم دستگاه، پدیدهٔ ردیف، انواع گوشه‌ها و بررسی تطبیقی جزبه‌جز ساختار در ردیف‌هایی چون میرزا عبدالله، آقاحسینقلی و عبدالله دوامی پرداخته است. ایشان در کتاب دیگری به نام "مبانی نظری موسیقی ایرانی"، با همکاری حسین علیزاده، ساسان فاطمی، مصطفی کمال پورتراب و... به تبیین فواصل در موسیقی دستگاهی، اصطلاحاتی چون مُد، دانگ و مقام، دستگاه و انواع گوشه در ردیف موسیقی، همچنین معرفی مُد اصلی هر دستگاه به همراه رسم نمودار آن پرداخته است. لازم به ذکر است، از آنجایی که در این مقاله هدف پژوهشگر تبیین جز به جز ساختار مُدال پنج دستگاه ابوعطا، بیات‌تُرک، افشاری، دشتی و بیات‌کُرد با استناد به ردیف‌سازی میرزا عبدالله، با شرحی روان و به همراه نمودار موسیقایی بوده است؛ می‌توان ادعا کرد که این پژوهش نسبت به آنچه که دیگران انجام داده‌اند تا حدودی متفاوت‌تر بوده و برای هنرجویان و دانشجویان رشتهٔ موسیقی، درک مطالب این پژوهش به شرط داشتن تجربه در اَمر ردیف‌نوازی، تا حدودی آسان‌تر است.

ساختار گوشه‌های مُدال در دستگاه ابوعطا

"اگر چهارمین نغمهٔ دانگ اول دستگاه شور را با روندی رو به پایین اجرا کنیم و پس از اجرای اولین نغمه، بر روی دومین نغمهٔ آن توقف کنیم شکل اصلی درآمد ابوعطا رقم خورده است. درضمن، سیر ملودیک دانگ دوم درآمد نیز حالت پایین رونده دارد. [لازم به ذکر است که]، آواز ابوعطا دارای دو [نغمهٔ] شاهد[۹] است. نغمهٔ شاهد اول آن درجهٔ چهارم دانگ اول و نغمهٔ شاهد دوم آن درجهٔ دوم دانگ اول است که نغمه ایست موقت[۱۰]نیز است. [در ضمن]، درجات چهارم و دوم در آواز ابوعطا نغمه‌های آغازگر[۱۱]نیز هستند. [همچنین]، نغمهٔ خاتمه یا همان ایست نهایی[۱۲]در آواز ابوعطا، همان شاهد شور است [که] با استفاده از نغمهٔ ما قبل شاهد شور در آواز ابوعطا، فُرود نهایی به شاهد شور انجام می‌گیرد. در واقع نغمهٔ ما قبل شاهد شور نقش نغمهٔ رهبر[۱۳]را دارد. [لازم به ذکر است که گوشهٔ رامکلی]، حالتی از درآمد آواز ابوعطا با تمام ویژگی‌های آن است؛ [همچنین]، این گوشه به روایتی از استاد حسین خان اسماعیل‌زاده است. سَیَخی: از نظر فضای مُدال چیزی جدای از درآمد است و بیشتر به‌واسطه تحریرهایی که دارد به این گوشه معروف شده است. [دانگ موجود در نمودار که نشانه‌گذاری شده است تفاوت گوشهٔ درآمد و سَیَخی را نشان می‌دهد]. دانگ مورد نظر در ذهن حالتی از انتظار را به‌وجود آورده و در ضمن این دانگ حالتی پایین رونده داشته و بر روی اولین نغمهٔ خود (نغمه فا) می‌ایستد. از آنجایی‌که نغمهٔ (فا) نقش نغمهٔ رهبر را در ایست نهایی یا همان خاتمهٔ شور ایفا می‌کند، این انتظار بیشتر قابل درک است. حجاز: این گوشه‌ی مُدال از درجهٔ پنجم دانگ اول آواز ابوعطا آغاز شده و اوج آواز ابوعطا است. درواقع حجاز نقطهٔ مقابل گوشهٔ درآمد است. نغمهٔ شاهد و ایست در این گوشه همان درجهٔ پنجم شاهد شور است. همچنین، سیر ملودیک آن به‌صورت پایین رونده است. [لازم به ذکر است که]، حجاز در خود یک اوج دارد که به‌وسیلهٔ تغییر رُبع‌پرده به بالا در نغمهٔ بالایی شاهد حجاز صورت می‌گیرد؛ یعنی تغییر نغمهٔ (می‌بِمُل) به (می‌کُرُن) و فُرودی بر روی اُکتاو بالایی شاهد شور انجام می‌شود. از اینجا نقطهٔ بازگشت به ابوعطا با استفاده از دانگ دوم ابوعطا شکل می‌گیرد. گیلکی: [در حقیقت از متعلقات دستگاه دشتی است که در ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی‌خان برومند در آواز ابوعطا آورده شده است]. این گوشهٔ مُدال از دو قسمت تشکیل شده است که نغمهٔ شاهد قسمت اول آن درجهٔ پنجم مُد اصلی شور؛ یعنی نغمهٔ (رِ) است. همچنین در هنگام بازگشت درجهٔ سوم مُد اصلی شور (سی بِمُل) را به‌عنوان نغمهٔ شاهد معرفی می‌کند [برای درک بهتر مطلب رجوع شود به نمودار مُد اصلی دستگاه دشتی یا همان گوشهٔ درآمد]"(پارسایی راد، ۱۴۰۱،۱۵–۲۰).

جدول۱. اُلگوی گوشه‌های مُدال، دستگاه ابوعطا (پارسایی‌راد، ۱۴۰۱،۱۵–۲۰).

گوشه‌های مُدال، ابوعطا (لاکُرُن، دو)		
ردیف	نام گوشه	نمودار
۱	درآمد	
۲	سَیَخی	
۳	حجاز	
۴	دانگ اوج حجاز	

جدول۲. گوشه‌های غیرمُدال، دستگاه ابوعطا (پارسایی‌راد، ۱۴۰۱،۱۵–۲۰).

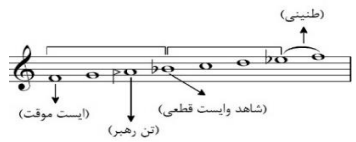
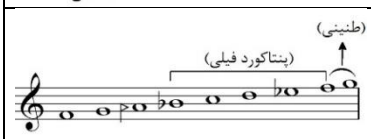
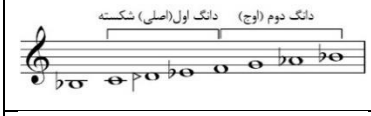
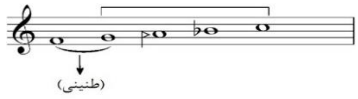
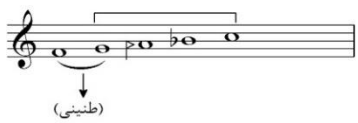
دستگاه ابوعطا		
گوشه‌های غیرمُدال (ملودیک و متریک)		
نام گوشه	دسته‌بندی	وابسته به فضای مُدال
بسته‌نگار	متریک	مُد گوشه حجاز
یَقولونَه	ملودیک	مُد گوشه حجاز
چهارپاره	متریک	مُد گوشه حجاز و مُد گوشه درآمد
گَبری	ملودیک	دانگ اول مُد گوشه درآمد
غم‌انگیز	ملودیک	مُد گوشه درآمد دستگاه دشتی

ساختار گوشه‌های مُدال در دستگاه بیات‌تُرک

"بیات‌تُرک نیز یکی دیگر از متعلقات دستگاه شور است که از دو دانگ بهم چسبیده و یک فاصلهٔ طنینی تشکیل شده است. دانگ اول بیات‌تُرک از یک درجه پایین‌تر از شاهد شور شروع می‌شود و بر روی درجهٔ اول خود (نغمه فا) دارای ایست‌های موقتی است. همچنین، نغمهٔ شاهد و ایست کامل بر روی درجهٔ چهارم دانگ اول یعنی نغمهٔ (سی بِمُل) انجام می‌شود. دانگ دوم آواز [دستگاه فرعی] بیات‌تُرک برای گسترش ملودیک درآمد بیات‌تُرک استفاده می‌شود. همچنین، ایست‌های آن مستقیماً بر روی همان نغمه‌ی شاهد بیات‌تُرک است. [لازم به ذکر است که]، دانگ دوم آواز [دستگاه فرعی] بیات‌تُرک از نظر فواصل شبیه دانگ‌های ماهور است و گوشه‌های مشترکی نیز مثل

فیلی، شکسته و خُسروانی با ماهور دارد. بنابراین، بیاتتُرک حالتی دوگانه را القا می‌کند که ترکیبی از حال‌وهوای ماهور و شور است. دوگاه: نغمهٔ شاهد این گوشهٔ مُدال، سوم نیم‌بزرگ پایین‌تر از نغمهٔ شاهد درآمد بیاتتُرک (سی‌بِمُل) قرار می‌گیرد؛ یعنی نغمهٔ (سُل) که همان شاهد شور است. در دوگاه معمولاً حالتی از کرشمه نواخته می‌شود که در ردیف‌سازی میرزا عبدالله آورده نشده است. دانگ دوگاه دقیقاً منطبق بر دانگ شور است. درآمد دوم: این گوشه از دانگ دوم مُد اصلی بیاتتُرک نیز استفاده می‌کند و در خود قسمت کوتاهی از کرشمه را دارد. فِیلی: در واقع این گوشهٔ مُدال بیشتر به‌خاطر شکل اجرای خود و حالت پاساژگونه‌اش معروف است؛ ولی در خود دارای مُد مستقلی است. ایست گوشهٔ فیلی بر روی همان ایست درآمد بیاتتُرک است؛ ولی گردش ملودی آن در دانگ بالایی درآمد (دانگ دوم) و بالاتر از آن نیز اجرا می‌شود. نغمهٔ شاهد فِیلی نسبت به نغمهٔ شاهد درآمد بیاتتُرک، به فاصلهٔ پنجم‌درست بالاتر قرار گرفته است. شکسته: نغمهٔ شاهد در این گوشهٔ مُدال نسبت به نغمهٔ شاهد آواز [دستگاه فرعی] بیاتتُرک، به فاصلهٔ پنجم‌درست بالاتر قرار دارد. همچنین، در این مُد سومین نغمهٔ دانگ دوم درآمد ربُع‌پرده به پایین می‌آید؛ یعنی در بیاتتُرک سی‌بِمُل، نغمهٔ (رِبکار) به (رِکُرُن) تبدیل می‌شود. [لازم به ذکر است که]، در گوشهٔ شکسته به‌طور ملموسی شاهد تغییر مُد هستیم و از طریق این گوشه می‌توان به آواز افشاری مُدگردی کرد. تنها تفاوت گوشهٔ شکسته با آواز افشاری، وجود نغمهٔ متغیر[۱۴] در آواز افشاری است. به بیان دیگر، گوشهٔ شکسته فاقد نغمهٔ متغیر است. [همچنین]، دانگ دوم گوشهٔ شکسته را دانگ اوج شکسته می‌دانند که در ردیف میرزا عبدالله نیامده است. درجهٔ سوم دانگ اوج شکسته نیز ربُع‌پرده بم می‌شود که این دانگ شبیه یکی از دانگ‌های مورد استفاده در آواز [دستگاه فرعی] افشاری است. روح الارواح: این گوشه مُدال است و به‌طورکامل حالت‌های شور را دارد. گردش ملودی در این گوشه به‌نحوی است که فقط از دانگ اول درآمد بیاتتُرک استفاده می‌کند. [همچنین]، در این مُد برای فُرود به شور از دانگ‌های بالای درآمد، فِیلی و یا شکسته استفاده می‌شود که دارای اشتراکاتی با گوشهٔ دوگاه است؛ اما وسعت آن از دوگاه بیشتر است. در واقع گوشهٔ دوگاه بیشتر با جملات ملودیک خود معروف است؛ اما گوشهٔ روح الارواح با فضای مُدال خود معروف است"(پارسایی‌راد، ۱۴۰۱:۲۱-۲۶).

جدول۳. اُلگوی گوشه‌های مُدال، دستگاه بیاتتُرک (پارسایی‌راد، ۱۴۰۱،۲۱-۲۶)

گوشه‌های مُدال، بیاتتُرک (سی‌بِمُل)		
ردیف	نام گوشه	نمودار
۱	درآمد	
۲	دوگاه	
۳	فِیلی	
۴	شکسته	
۵	روح الارواح	

جدول۴. گوشه‌های غیرمُدال، دستگاه بیاتتُرک (پارسایی‌راد، ۱۴۰۱،۲۱-۲۶)

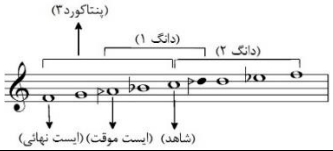
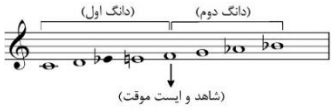
گوشه‌های غیرمُدال (ملودیک و متریک)		
نام گوشه	غیر مُدال	وابسته به فضای مُدال
حاج‌حسنی	ملودیک	مُد گوشه درآمد
بسته‌نگار	متریک	مُد گوشه درآمد
زنگوله	متریک	دانگ‌دوم مُد گوشه درآمد
خُسروانی	متریک	دانگ‌دوم درآمد و یک فاصلهٔ طنینی بالاتر
نغمه	ملودیک	مُد گوشه درآمد
مهربانی	ملودیک	مُد گوشه درآمد
جامه‌دران	ملودیک	دانگ‌دوم مُد گوشه درآمد
مهدی‌ضرابی	ملودیک	مُد گوشه درآمد

ساختار گوشه‌های مُدال در دستگاه افشاری

"افشاری نیز یکی دیگر از متعلقات دستگاه شور به حساب می‌آید که از دو دانگ و یک پنتاکورد درهم تنیده تشکیل شده است. درجهٔ دوم

گسترهٔ بالا یعنی نغمهٔ (سُل) شاهد و ایست شور است؛ حال آنکه این نغمه در آواز [دستگاه فرعی] افشاری از اهمیت چندانی برخوردار نیست. ایست نهایی آواز [دستگاه فرعی] افشاری در یک نغمه پایین‌تر؛ یعنی بر روی نغمهٔ (فا) انجام می‌شود. درآمد افشاری دارای یک نغمهٔ متغیر در درجهٔ ششم گستره است که نغمهٔ (رِبکار) به (رِکُرُن) تبدیل می‌شود. لازم به ذکر است که این صدا باعث تغییرات ویژه‌ای در شکل ملودیک درآمد می‌شود. دانگ آغازگر درآمد افشاری، دانگی است که گسترهٔ صوتی آن از نغمهٔ (لاکُرُن) تا (رِکُرُن) است که نغمهٔ پنجم گسترهٔ بالا را به‌عنوان نغمهٔ شاهد معرفی می‌کند. همچنین، دانگ انتهای گسترهٔ مُد افشاری برای گسترش ملودیک این مُد استفاده می‌شود که این دانگ شامل نغمه‌های دو، رِبکار، می بِمُل و فا است. همچنین، گسترهٔ صوتی پنتاکورد مُد افشاری نغمهٔ (فا) تا (دو) است؛ سومین نغمهٔ این پنتاکورد، یعنی نغمهٔ (لاکُرُن) به‌عنوان ایست موقت معرفی می‌شود. در نهایت خاتمهٔ درآمد افشاری بر روی نغمهٔ اول گستره انجام می‌شود که همان نغمهٔ (فا) است. عراق: این گوشه مُدال از دانگ اول شروع شده و نغمهٔ (فا) را به عنوان شاهد و ایست موقت معرفی می‌کند؛ که البته این ایست موقت خود دارای قطعیت است. در این حال درجهٔ سوم گستره یعنی نغمهٔ (می‌بِمُل) نیم‌پردهٔ کروماتیک به بالا رفته و به شکل (می‌بکار) ظاهر می‌شود. دانگ دوم نیز برای گسترش ملودیک دانگ اول مورد استفاده قرار می‌گیرد. همچنین، در فُرود نهایی نیز در دانگ اول نغمهٔ (می‌بکار) به (می‌بِمُل) تبدیل می‌گردد؛ همین موضوع باعث می‌شود که ایست نهایی بر روی نغمهٔ اول گستره، یعنی نغمهٔ (دو) انجام گیرد. چرا که در قسمت اول، فاصلهٔ (می‌بکار) تا (فا) نیم‌پرده‌ای می‌باشد و تمام کشش‌ها به سوی نغمهٔ چهارم گستره صورت می‌گیرد. اما در فُرود نهایی، نغمهٔ یاد شده تغییر کرده و به (می‌بِمُل) تبدیل می‌گردد و همین امر باعث شده که دیگر کششی بسوی صدای چهارم گستره ایجاد نشود"(پارسایی‌راد، ۱۴۰۱،۲۷-۲۹).

جدول۵. اُلگوی گوشه‌های مُدال، دستگاه افشاری (پارسایی‌راد،۱۴۰۱،۲۷-۲۹)

گوشه‌های مُدل، افشاری (دو)		
ردیف	نام گوشه	نمودار
۱	درآمد	
۲	عراق	

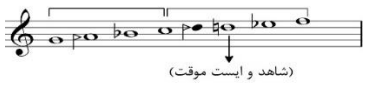
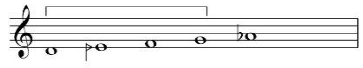
جدول۶. گوشه‌های غیرمُدال، دستگاه افشاری (پارسایی‌راد، ۱۴۰۱،۲۷-۲۹)

دستگاه افشاری		
غیرمُدال (ملودیک و متریک)		
نام گوشه	غیر مُدال	وابسته به فضای مُدال
بسته‌نگار	متریک	مُد گوشه درآمد
نغمه	ملودیک	مُد گوشه درآمد و مُد گوشه عراق

ساختار گوشه‌های مُدال در دستگاه دشتی

"آواز [دستگاه فرعی] دشتی نیز یکی دیگر از متعلقات دستگاه شور به حساب می‌آید که از دو دانگ به هم پیوسته تشکیل شده است. [نغمهٔ] شاهد و ایست موقت در مُد دشتی نغمهٔ (رِبکار) است. در حقیقت این نغمه حالت قطعیت را در این مُد ایجاد می‌نماید. خاتمهٔ درآمد دشتی بر روی نغمهٔ شاهد دستگاه شور انجام می‌شود؛ این موضوع با استفاده از دانگ اول (آغازگر) به‌دست می‌آید. آواز [دستگاه فرعی] دشتی نیز مانند آواز [دستگاه فرعی] افشاری دارای یک نغمهٔ متغیر است که حالت ویژه‌ای را در این مُد ایجاد می‌کند. این نغمهٔ متغیر بر روی درجهٔ پنجم مُد دشتی (رِبکار، رِکُرُن) واقع شده است. اوج: نغمهٔ شاهد این گوشهٔ مُدال به فاصلهٔ چهارم‌درست بالاتر از شاهد درآمد دشتی قرار می‌گیرد. نغمهٔ دوم گسترهٔ آن نسبت به حالت اصلی درآمد رُبع‌پرده بالا رفته و نغمهٔ (می‌بِمُل) به (می‌کُرُن) تبدیل می‌شود"(پارسایی‌راد، ۱۴۰۱،۳۰-۳۱).

جدول۷. اُلگوی گوشه‌های مُدال، دستگاه دشتی (پارسایی‌راد،۱۴۰۱،۳۰-۳۱)

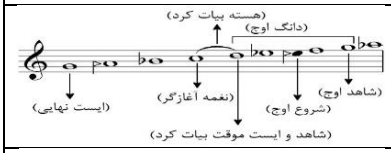
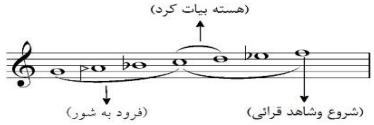
گوشه‌های مُدال، دشتی (ر)		
ردیف	نام گوشه	نمودار
۱	درآمد	
۲	اوج	

جدول۸. گوشه‌های غیرمُدال، دستگاه دشتی (پارسایی‌راد، ۱۴۰۱،۳۰-۳۱)

دستگاه دشتی		
گوشه‌های غیرمُدال (ملودیک و متریک)		
نام گوشه	دسته‌بندی	وابسته به فضای مُدال
بیدگانی	ملودیک	مُد گوشه درآمد
حاجیانی	ملودیک	مُد گوشه درآمد

ساختار گوشه‌های مُدال در دستگاه بیات‌کُرد

"بیات‌کُرد نیز یکی دیگر از متعلقات دستگاه شور است که به دلیل محدودیت فضای مُدال آن کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد. نغمهٔ شاهد و ایست موقت در آواز [دستگاه فرعی] بیات‌کُرد، همان نغمهٔ شاهد و ایست موقت در آواز [دستگاه فرعی] دشتی است. به بیان دیگر، آواز [دستگاه فرعی] بیات‌کُرد تا حدودی حالت‌های آواز [دستگاه فرعی] دشتی را در خود دارد؛ با این تفاوت که نغمهٔ متغیر موجود در آواز [دستگاه فرعی] دشتی در آواز [دستگاه فرعی] بیات‌کُرد مورد استفاده قرار نمی‌گیرد. [همچنین]، دامنهٔ صوتی شکل اصلی آواز [دستگاه فرعی] بیات‌کُرد کوچک است و در یک فاصلهٔ دوم بزرگ و تأکید بر روی نغمهٔ دوم با آغازگر بودن صدای اول ساخته می‌شود. از آنجا که دامنهٔ فعالیت آن کوتاه است به ناچار فُرودهایی به شاهد شور انجام می‌گردد. در پایان درآمد دوم اشاراتی به اوج آواز [دستگاه فرعی] بیات‌کُرد می‌گردد که همانند اوج آواز [دستگاه فرعی] دشتی است. صدای چهارم‌درست بالاتر از نغمهٔ شاهد بیات‌کُرد (نغمهٔ سُل) به‌عنوان نغمهٔ شاهد اوج معرفی می‌گردد. همچنین، نغمهٔ بالای شاهد بیات‌کُرد به اندازهٔ رُبع‌پرده بالا رفته (نغمهٔ می‌کُرُن) و به‌عنوان نغمهٔ آغازگر اوج بیات‌کُرد معرفی می‌گردد. [لازم به ذکر است که]، نغمهٔ (لابِمُل) در مُد مورد نظر نقش فُرود را به شاهد بیات‌کُرد ایفا می‌کند. در پایان، ایست قطعی از نغمهٔ شاهد بیات‌کُرد بر روی نغمهٔ شاهد دستگاه شور انجام می‌گردد که فُرود اصلی آواز بیات‌کُرد است. قَرائی: نغمهٔ شاهد این گوشهٔ مُدال (نغمهٔ فا) به فاصلهٔ سوم‌کوچک‌تر، بالاتر از نغمهٔ شاهد بیات‌کُرد قرار می‌گیرد. فُرود قرائی نیز مانند دیگر فُرودهای یاد شده همچون اوج، ابتدا بر روی نغمهٔ شاهد بیات‌کُرد و در نهایت بر روی خاتمهٔ دستگاه شور انجام می‌گردد. معمولاً گوشهٔ قرائی در آواز افشاری نواخته می‌شود"(پارسایی‌راد، ۱۴۰۱،۳۲-۳۴).

جدول۹. اُلگوی گوشه‌های مُدال، دستگاه بیات‌کُرد (پارسایی‌راد،۱۴۰۱،۳۲-۳۴)

گوشه‌های مُدال، بیات‌کُرد (ر)		
ردیف	نام گوشه	نمودار
۱	درآمد	
۲	قَرائی	

جدول۱۰. گوشه‌های غیرمُدال، دستگاه بیات‌کُرد (پارسایی‌راد، ۱۴۰۱،۳۲-۳۴)

دستگاه بیات‌کُرد		
گوشه‌های غیرمُدال (ملودیک و متریک)		
نام گوشه	دسته‌بندی	وابسته به فضای مُدال
بسته‌نگار	متریک	مُد گوشه درآمد
حاج‌حسنی	ملودیک	مُد گوشه درآمد
قطار	ملودیک	مُد گوشه درآمد دستگاه بیات‌تُرک

نتیجه‌گیری

از آنجایی‌که ساختار موسیقی دستگاهی ایران به شکل مُدال است؛ بنابراین می‌توان ادعا کرد که گوشه‌های مُدال، نسبت به انواع گوشه‌های دیگر چون ملودیک و متریک، از اهمیت و جایگاه بالاتری برخوردار هستند. گوشه‌های مُدال جدای از اینکه زیرمجموعهٔ دستگاه هستند، دارای اُلگویی مستقل از شناسنامه اصلی دستگاه که همان گوشهٔ درآمد است، هستند. از آنجایی‌که گوشه‌های مُدال دربرگیرندهٔ گوشه‌های ملودیک و متریک هستند، بنابراین حیات و اساس گوشه‌های متریک و ملودیک به‌طور مستقیم وابسته به گوشه‌های مُدال است. همچنین، بعضی از گوشه‌های مُدال، نقش مُدگردانی از یک دستگاه به دستگاه‌های دیگر را نیز ایفا می‌کنند. در یک جمع‌بندی، می‌توان گفت که شناخت و درک هر دستگاه در ردیف موسیقی، مستلزم شناخت انواع گوشه‌های آن، به‌خصوص گوشه‌های مُدال است که این مهم اساس خلق نغمه‌ها و ملودی‌ها در موسیقی کلاسیک ایران است.

پی‌نوشت

۱. گوشه: "کوچک‌ترین قسمت مستقل ردیف موسیقی ایران گوشه نامیده می‌شود"(پارسایی‌راد، ۱۳۹۹،۶)."[در واقع] هر گوشه یک تیپ ملودی یا ریتم است که می‌تواند از مُد اصلی دستگاه پیروی کند و یا مُد خاص خود را داشته باشد"(همان: ۶).

۲. ردیف:"به مجموعه‌ای از دستگاه‌ها، آوازها و گوشه‌های مختلف موسیقی کلاسیک ایران که براساس نظم خاصی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند ردیف گفته می‌شود"(پارسایی‌راد، ۱۳۹۹،۵).

۳. گوشه‌های مُدال:"آن دسته از گوشه‌هایی هستند که دارای دانگ یا ترکیب دانگ مستقل می‌باشند"(پارسایی‌راد، ۱۳۹۹،۹)."[به بیان دیگر]، گوشه‌های مُدال دارای مُد یا [اُلگوی] مشخص بوده و به‌صورت مستقل عمل می‌کنند"(همان: ۹).

۴. گوشه‌های ملودیک:"این گوشه‌ها نوعی ملودی ساخته شده در گوشه‌های مُدال هستند که به‌خاطر تیپ ملودی و مُدل خاصی که دارند قابل تشخیص هستند"(پارسایی‌راد، ۱۳۹۹،۱۰).

۵. گوشه‌های متریک:"این فُرم گوشه‌ها براساس اوزان شعری در هر گوشهٔ مُدال قابل اجرا هستند"(پارسایی‌راد، ۱۳۹۹،۹).

۶. دانگ (تتراکورد):"هنگامی که چهار نغمه به‌صورت پی‌درپی در فاصلهٔ یک چهارم درست قرار بگیرند یک دانگ به‌وجود می‌آید. به بیان دیگر،

در یک دانگ چهار نغمهٔ پی‌درپی وجود دارد که اولین و آخرین آن‌ها به اندازهٔ یک چهارم درست از یکدیگر فاصله دارند"(پارسایی‌راد، ۲۶،۱۳۹۹).

۷. دستگاه:"مجموعه‌ای از گوشه‌های مختلف است که براساس نظم خاصی به هم پیوند خورده‌اند. در هر دستگاه یک مُد (مقام) اصلی وجود دارد که نام دستگاه از آن گرفته شده است"(پارسایی‌راد، ۶،۱۳۹۹).

۸. آواز (دستگاه فرعی): "زیرمجموعه‌ای از دستگاه اصلی است و نسبت به آن دارای گوشه‌های کمتری است"(پارسایی‌راد، ۶،۱۳۹۹).

۹. نغمه شاهد: "درجه اساسی گوشه است و بقیهٔ نغمات پیرامون آن گردش می‌کنند. این درجه بیشتر از بقیهٔ نغمات گوشه تکرار می‌شود و بیش از همه بر آن تأکید می‌گردد"(پارسایی‌راد، ۷،۱۳۹۹).

۱۰. نغمه ایست موقت: "درجه‌ای است که در اجرای گوشه‌ها به‌طور موقت می‌توان بر روی آن توقف کرد که شنونده در این حالت منتظر بقیهٔ قطعه می‌ماند"(پارسایی‌راد، ۷،۱۳۹۹).

۱۱: نغمه آغازگر: "درجه‌ای است که گوشه با آن شروع می‌شود و در مشخص شدن هویت و شخصیت گوشه نقش مهمی ایفا نمی‌کند"(پارسایی‌راد، ۸،۱۳۹۹).

۱۲. نغمه ایست نهایی: "درجه پایانی دستگاه یا آواز که قطعی و نهایی است و احساس خاتمه به شنونده می‌دهد"(پارسایی‌راد، ۸،۱۳۹۹).

۱۳. نغمه رهبر:"درجه‌ای است که ملودی را به سمت ایستایی و صورت گرفتن ایست کامل هدایت می‌کند"(پارسایی‌راد، ۹۱،۱۴۰۱).

۱۴: نغمه متغیر: "درجه‌ای است که از نظر زیروبَمی به‌طور موقت بین رُبع پرده یا نیم‌پرده در طی گوشه تغییر می‌کند"(پارسایی‌راد، ۸،۱۳۹۹).

منابع اصلی

پارسایی‌راد، آیدین. (۱۴۰۱)، *گوشه‌ها*، چاپ دوم، تهران: موسیقی عارف.
————. (۱۳۹۹)، مبانی موسیقی ایرانی، ویژه هنرجویان و داوطلبان کنکور موسیقی، چاپ اول، تهران: موسیقی عارف.

منابع فرعی

آسعدی، هومان. (۱۳۸۵)، مفهوم و ساختار دستگاه در موسیقی کلاسیک ایران، رساله دکترای تخصصی پژوهش‌هنر، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
برومند، نورعلی. (۱۳۷۴)، ردیف‌سازی موسیقی سنتی ایران، نُت‌نویسی ژان دورینگ، تهران: سروش.
پارسایی‌راد، آیدین. (۱۳۹۹)، *کمانچه نمای‌درشت*، چاپ دوم، تهران: موسیقی عارف.
————. (۱۳۹۳)، *گنجینه موسیقی ایران*، چاپ اول، تهران: اخوان.
————. (۱۳۹۳)، تحلیل گوشه‌ها و دستگاه‌ها در ردیف‌سازی میرزا عبدالله، پایان‌نامه کارشناسی‌ناپیوسته موسیقی، تهران: کنسرواتوار موسیقی تهران.
پایور، فرامرز. (۱۳۹۷)، تئوری موسیقی، چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی و هنری ماهور.
حاجی‌قاسمی، مهدی. (۱۳۹۰)، بررسی ردیف موسیقی میرزا عبدالله، جزوه دست‌نویس برای سازهای مضرابی، تهران: آموزشگاه موسیقی سیوار.
حنانه، مرتضی. (۱۳۸۹)، *گام‌های گُمشده، پژوهشی در مبانی و مفاهیم موسیقی ایرانی*، چاپ چهارم، تهران: سروش.
خالقی، روح‌الله. (۱۳۸۷)، *نظری به موسیقی*، چاپ هفتم، تهران: محور.
طلایی، داریوش. (۱۳۷۲)، *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی*، چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی و هنری ماهور.
عزیزی، محمدرضا؛ سرایی، پویا. (۱۳۹۹)، *تحلیل زیبایی‌شناسی موسیقی دستگاهی ایران*، چاپ اول، تهران: نسل روشن.
علیزاده، حسین و دیگران. (۱۳۸۸)، *مبانی نظری موسیقی ایرانی*، چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی و هنری ماهور.
کرمی، پریسا. (۱۳۸۹)، بررسی فواصل و علامت‌های سرکلید در موسیقی دستگاهی، جزوه دست‌نویس، تهران: کنسرواتوار تهران.
مهرانی، حسین. (۱۳۸۹)، *سرایش یک*، چاپ دوم، تهران: مؤلف.
وزیری، علینقی. (۱۳۷۱)، *تئوری موسیقی*، چاپ اول، تهران: صفی‌علیشاه.

A modal look at devices (dastgah) under the Shur set in Mirza Abdollah’s Radif (Row)

Abstract
A Corner (Gosheh) is the smallest independent part of music Radif (row) and is divided into three categories: Mode (modus), Melodic and Metric. Modus corners are those corners that have independent dongs or dong combination. Also, such type of corners include non-modus corners (Melodic and Metric. Since modus corners have specific template, act independently and constitute main framework and body of a Dastagh (device) concept, therefore understanding the modus structure of each of this types of corners is necessary. Given the importance and place of modus corners in musical Radif (Row), this type of corners play the most important role in musical improvisation and melody creaing compared to other types of corners such as melodic and metric one.
This paper enjoys descriptive and analytical research methods. Meantime, data and information have been collected based on the first author's field research during his associate and bachelor's degree in music, as well as the books he authored in this field.
Modus corners are the most important types of corners in each Dastagh of musical Radif. Their importance is to the extent that some modus corners, in addition to playing a role in creating a melody, also have the function in shaping the mode and turning the tone from one Dastgah concept to another. Therefore, the knowledge and understanding of each Dastgah in the music Radif requires the knowledge of the types of corners, especially the modus corners in that Dastgah.

Keywords: Dastgah, Corner, Abuata, Bayat Turk, Afshari, Dashti, Bayat Kord.