**فرزام اعتمادی**

**Farzam.etemadi@gmail.com**

بررسی آواز دشتی در ردیف صبا از منظر مدال و فیگورشناسی

**1-مقدمه**

هر دستگاه/آواز از لحاظ ساختاری متشکل از دو لایه‏ی اصلی است. لایه‏ی زیرین، که زیربنای هر دستگاه/آواز را شکل می‏دهد، مبتنی بر یک چرخه‏ی چندمدی است که در آن انواعی از مدها، در نسبت با مد مبنا، با منطق خاصی سازماندهی می‏شوند. لایه‏ی دوم نیز متشکل از الحانی سیار، یا فیگورهایی ملودیک/ریتمیک، است که روی لایه‏ی نخست قرار می‏گیرند(برای اطلاعات بیشتر نک. اسعدی 1382).

مد به عنوان یک مفهوم موسیقی‏شناختی، متشکل از سه مولفه‏ی اصلی است: بستر نغمگی، کارکرد نغمات و فرمول‏های ملودیک خاص. منطق سازماندهی مدها در هر سیکل بدین ترتیب است که نخست مد مبنا در منطقه‏ی درآمد معرفی می‏شود و در پی آن منتخبی از انواع دیگری از مدهای ثانویه، اولیه و یا انتقالی ارائه می‏شوند. مد ثانویه دارای بستر نغمگی مشترک با مد مبنا است، اما دو مولفه‏ی دیگر مد، به‏ویژه کارکرد نغمات(علی‏الخصوص نغمه‏ی شاهد)، در آن، نسبت به درآمد تغییر می‏کند. در مدهای اولیه هر سه مولفه‏ی سازنده‏ی مد در نسبت با مد مبنا تغییر می‏کند(اسعدی، 1387).

لایه‏ی دوم یا لایه‏ی رویی دستگاه/آواز شامل ملودی‏ها و آهنگ‏های موسیقی ایرانی است که با ذوق و سلیقه‏ی راوی پردازش شده‏اند. برای درک ساختار ملودی و نحوه‏ی پردازش آن می‏توان متن موسیقایی را از منظر فیگورشناسی بررسی کرد.

ملودی‏مدل‏ها که الگوهایی ذهنی و انتزاعی هستند در قالب نقش‏مایه‏ها تجلی‏ می‏یابند. نقش‏مایه‏ها در واقع قالب‏هایی هستند بسیار انعطاف‎‏پذیر که اجراکننده‏ی موسیقی برای عینیت دادن به ذهنیت ملودیک خود(که بر مبنای مد و ملودی‏مدل‏های آن شکل گرفته است) و تبدیل آن به ملودی‏های عینی از آن‏ها به‏صورت خودآگاه و ناخودآگاه بهره می‏گیرد(جریته، 1388).

حجم عظیمی از ساختار ملودیک گوشه‏های ردیف در تصرف تعداد محدودی فیگورهای ملودیک عام است که می‏توان آن‏ها را به پنج گروه تقسیم کرد(برای اطلاعات بیشتر نک. جریته 1388). نقش‏مایه‏های ریتمیکی که بر اساس اوزان شعری هستند بخش مهمی از رپرتوار موسیقی ایرانی را شکل می‏دهند. این دسته از نقش‏مایه‏ها با حرف "V" مشخص شده‏اند. فرود اشاره به جایگاهی در ساختار اجرایی موسیقی ایرانی دارد که در آن بخش موسیقی با ملودی‏هایی ویژه رو به خاتمه می‎رود(Fo). نقش‏مایه‏های گروه "M" که نقش‏مایه‏های ریتمیک-متریک هستند که گاه قسمتی از یک گوشه و گاه خود گوشه‏ای مستقل محسوب می‏شوند(جدای از ضربی‏هایی مانند چهارمضراب و رنگ). نقش‏مایه‏های با متر آزاد از جنس تحریر که می‏توان آن‏را با تکنیک‏های ملیسما و فالستو که نوعی غلت و شکست در صدا هنگام اجرای آواز است مقایسه کرد(گروهT).

**به نظر می‌رسد تحلیل اجراهای مختلف از دستگاه‏ها/آوازها از نظر مدال و فیگورشناسی در راستای حصول شناخت جامع از موسیقی کلاسیک ایران و همچنین جستجوی راه‌های خلاقانه و کارآمد برای آموزش، همچنین پرورش خلاقیت در ساخت و اجرای موسیقی موثر باشد.**

**2-ساختار مدال آواز دشتی در ردیف صبا**

آواز دشتی در ردیف صبا از دو فضای مدال برجسته و یک فضای مدال ثانویه تشکیل شده است. مانند بیشتر روایت‏ها از آواز دشتی دو فضای مدال اصلی شامل درآمد(مبنا) و اوج یا عشاق است که فضای اولیه‏ای نسبت به درآمد شکل می‏دهد. در این روایت از آواز دشتی در برخی فرودها فضای ثانویه و کوتاهی شکل می‏گیرد که سارنج نام دارد و بر ایست موقت مد مبنا تاکید می‏کند.

**1-2-درآمد-مبنا:** در این منطقه درجه‏ی پنجم بالای شور مبنا شاهد قرار می‏گیرد که با تغییر ریزپرده‏ای به‏صورت بم‏تر نغمه‏ی متغیر را که از ویژگی‏های برجسته‏ی دشتی است ایجاد می‏کند. درجات سوم و پنجم پایین شاهد به‏ترتیب ایست و خاتمه‏ی این منطقه‏ی مدال محسوب می‏شوند. در محدوده‏ی درآمد بیشترین گردش نغمات در یک محدوده‏ی پنج نتی از سوم پایین شاهد تا سوم بالای شاهد صورت می‏گیرد.

**2-2-عشاق-اولیه: در** این منطقه شور جدیدی بر مبنای شاهد دشتی ایجاد می‏شود. در این منطقه که اوج دشتی محسوب می‏شود، درجه‏ی چهارم بالای شاهد دشتی، شاهد جدید قرار می‏گیرد. در این اجرا از عشاق نت سل(درجه‏ی پنجم پایین شاهد عشاق) به‏عنوان ایست در بم‏ترین بخش محدوده‏ی صوتی(قطب بم محدوده‏ی صوتی) مورد استفاده قرار گرفته که اصطلاحاً ایست قطبی نامیده می‏شود. ایست این منطقه معمولاً درجه‏ی چهارم پایین شاهد جدید یا همان شاهد مد مبنای دشتی است.

**2-3-سارنج-ثانویه: در** برخی از فرودها ایست موقت مد مبنا(درجه‏ی سوم پایین شاهد مد مبنا) به‏صورت مقطعی موکد شده و شاهدی موقتی ایجاد می‏شود. این حالت در ردیف صبا سارنج نام گرفته است.

**3-طرح مدال آواز دشتی در ردیف صبا**

****

طرح مدال نغمه‏نگاری شده 1

**4-نقش‏مایه‏های شاخص**

**1-4-نقش‏مایه‏های مبتنی بر اوزان شعری**

**1-1-4-بحر مجتث-V1 (کرشمه):** این وزن در موسیقی ایرانی به کرشمه مشهور است و در آواز دشتی در ردیف صبا به‏صورت زیر اجرا شده است:

- بحر مجتث مثمن مخبون : مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن

از این وزن در درآمد(همراه با شعر) و کرشمه‏ی عشاق(به‏صورت سازی) استفاده شده است.



تصویر1

**2-1-4-بحر هزج-V2(دو بیتی):** از این وزن در این اجرا از آواز دشتی استفاده‏ی زیادی شده است. بعضی از گوشه‏ها مانند دشتستانی، گیلکی، غم‏انگیز و ... که ملودی مشخصی دارند با این وزن شعری اجرا شده‏اند. این وزن در اآواز دشتی به‏صورت زیر ارائه شده است:

-بحر هزج مسدس محذوف : مفاعیلن مفاعیلن فعولن

این وزن در گوشه‏های حاجیانی، دشتستانی، گیلکی، غم‏انگیز، چوپانی و دیلمان ارائه شده است.



تصویر2



تصویر3

**3-1-4-بحر رمل-V3(مثنوی): این وزن که به مثنوی مشهور است در این اجرا به دوصورت ارائه شده است:**

- بحر رمل مثمن محذوف : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

این وزن در ادامه‏ی کرشمه‏ی عشاق ارائه شده است.



تصویر4

- بحر رمل مسدس محذوف : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

این وزن در مثنوی کوچکی که پس از چوپانی آمده ارائه شده است.

****

تصویر5

**2-4-نقش‏مایه‏های فرودی**

**فرودهای ارائه شده در این اجرا از آواز دشتی از اجزای مختلفی تشکیل می‎شوند. اجزاء این فرودها به‏شرح زیر است:**

**TFo1:** این تحریر با اجرای پاساژی به قطب بالایی محدوده‏ی صوتی درآمد رفته و طی چند مرحله بر ایست تعلیقی شور مبنا (درجه‏ی دوم بالای خاتمه و شاهد شور) توقف می‏کند.



تصویر6



تصویر7

**TFo2:** اشاره‏ی کوتاهی به فضای دشتی کرده و بر قطب بالایی دانگ شور مبنا (نت سل) توقف می‏کند.



تصویر8

**TFo3:** این تحریر با تاکید بر دانگ شور، فضا را برای فرود قطعی بر خاتمه‏ی شور مهیا می‏کند.



تصویر10

**TFo4:** این تحریر در فرود بخش عشاق به‏جای TFo2 آمده است و درجات مهم گستره‏ی صوتی دشتی را مورد تاکید قرار می‏دهد (ایست موقت دشتی، شاهد دشتی و قطب بالایی دانگ نوا در محدوده‏ی صوتی دشتی).



تصویر11

**TFo5:** این تحریر در فرودهای دشتستانی و غم‏انگیز به‏کار رفته است و با تاکید بر درجه‏ی بالای خاتمه‏ی شور، فضا را برای توقف بر خاتمه‏ی شور مهیا می‏کند.



تصویر12

**TFo6:** این تحریر در فرود دیلمان به‏جای TFo2 آمده است. این نقش‏مایه که به پنجه‏مویه نیز مشهور است از وزن دوبیتی (بحر هزج) استفاده می‏کند.

****

تصویر13

با توجه به نقش‏مایه‏های استخراج شده فرودهای شاخص این اجرا از آواز دشتی را به‏صورت زیر می‏توان نشان داد:

|  |  |
| --- | --- |
| **منطقه مدال/گوشه** | **نوع فرود** |
| **درآمد** | Fo1: TFo1, TFo2, TFo3 |
| **حاجیانی** | Fo1: TFo1, TFo2, TFo3 |
| **عشاق** | Fo1: TFo1, TFo4, TFo3 |
| **دشتستانی** | Fo2: TFo1, TFo5 |
| **غم‏انگیز** | Fo2: TFo5 |
| **دیلمان** | Fo1: TFo1, TFo6, TFo3 |

جدول 1

**3-4-نقش‏مایه‏های از نوع تحریر**

**T1:** از این تحریر در درآمد و گیلکی استفاده شده است.

****

تصویر14

**T2:** این تحریر در درآمد ارائه شده است.



تصویر15

**T3:** این تحریر در حاجیانی ارائه شده و در ادامه به تحریر فرودی 2 (TFo2) وصل می‏شود.



تصویر16

**T4:** این تحریر در قسمت عشاق به دو صورت ارائه شده است.



تصویر17

****

تصویر18

**T5:** این تحریر در نمود اول سارنج ارائه شده است و برخی به آن دو تا یکی نیز گفته‏اند.



تصویر19

**T6:** این تحریر نیز در سارنج ارائه شده است.

****

تصویر20

**T7:** این تحریر نیز در سارنج و برای تاکید بر شاهد موقت ارائه شده است.



تصویر21

**T8:** این تحریر در گیلکی ارائه شده است.

تصویر22

**5-طرح کلی ساختار آواز دشتی در ردیف ابوالحسن صبا**

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **شماره** | **نام گوشه** | **منطقه مدال** | **نقش‏مایه‏ها** | **توضیحات** |
| **1** | **درآمد اول** | **درآمد-مبنا** | - |  |
| **2** | **شعر** | **درآمد-مبنا** | V1, T1, T2, Fo1 |  |
| **3** | **حاجیانی(بیدگانی)** | **درآمد-مبنا** | V2, T3, Fo1 |  |
| **4** | **عشاق(درآمد اوج)** | **عشاق-اولیه** | T4 |  |
| **5** | **کرشمه عشاق** | **عشاق-اولیه** | V1, T4, V3 |  |
| **6** | **سارنج** | **سارنج-ثانویه** | T4, Fo1 | ایست موقت مد مبنا(درجه‏ی سوم پایین مد مبنا) به‏صورت مقطعی موکد می‏شود. **این تکه پیش از فرود قطعی ارائه می‏شود.** |
| **7** | **دشتستانی** | **درآمد-مبنا** | V2 |  |
| **8** | **سارنج** | **سارنج-ثانویه** | T6, T7, Fo2 |  |
| **9** | **گیلکی** | **درآمد-مبنا** | V2, T1, T8 | **گوشه‏های گیلکی و غم‏انگیز در بعضی ردیف‏ها در ابوعطا اجرا شده‏اند.** |
| **10** | **غم‏انگیز** | **درآمد-مبنا** | V2 | در این گوشه خَمِشی نیم‏پرده‏ای بر شاهد صورت می‏گیرد و حالت ویژه‏ای ایجاد می‏شود. |
| **11** | **سارنج** | **سارنج-ثانویه** | T1, Fo2 |  |
| **12** | **چوپانی** | **درآمد-مبنا** | V2 | حالت غم‏انگیز در این گوشه نیز ایجاد می‏شود. |
| **13** | **مثنوی** | **درآمد-مبنا** | V3 |  |
| **14** | **دیلمان** | **درآمد-مبنا** | V2 | در بعضی از قسمت‏ها اشاره‏ای به فضای اوج صورت می‏گیرد. |

جدول 2

فهرست منابع:

*اسعدی، هومان*

**1382 "بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران"، فصلنامۀ موسیقی ماهور، شمارۀ 22، صفحات43-55 ، تهران: ماهور.**

**1385 مفهوم و ساختار دستگاه در موسیقی کلاسیک ایران-بررسی تطبیقی ردیف. تهران: دانشگاه تربیت مدرس. رساله دکتری پژوهش هنر.**

*پاورز، هرولد*

**1382 "مد به عنوان مفهومی موسیقی‌شناختی"(ترجمه علی پاپلی یزدی)، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره22، صفحات 121-143 ، تهران: ماهور.**

*جریته، علی*

**1388 "بررسی فیگورهای ملودیک در ردیف میرزاعبدالله"، فصلنامۀ موسیقی ماهور. شمارۀ 46، صفحات75-119، تهران: ماهور.**

*طلایی، داریوش*

**1372 نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی( ردیف و سیستم مدال)، تهران: ماهور.**

*فرهت، هرمز*

**1382 دستگاه در موسیقی ایرانی( ترجمه محمد مهدی پور)چاپ دوم، تهران: اتشارات پارت( چاپ اول 1380).**

*کردمافی، سعید*

**1388 "بررسی پاره‌ای از امکانات بالقوه‌ی مدال در موسیقی دستگاهی ایران"، فصلنامۀ موسیقی ماهور. شمارۀ 46، صفحات19-75، تهران: ماهور.**