

استخراج ظرفیت‌های بالقوه آهنگ‌سازی با رجوع به ساختار فرمال دو تصنیف ثبت‌شده توسط عبدالقادر مراغی

امیرحسین امین‌شریفی*

عضو هیأت علمی گروه نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۳/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۷/۱۰)

چکیده

این مقاله تلاشی است در جهت رسیدن به تعریفی نسبتاً دقیق از ساختار «عمل» یکی از مهم‌ترین قالب‌های فرمال موسیقی قدیم ایران. برای رسیدن به این هدف ابتدا تمامی تعاریف موجود از «عمل» در رسالات مکتب منتظمیه بررسی و با یکدیگر قیاس شده است. سپس با مشخص شدن مختصات ساختاری و محتوایی خاص عمل، انواع ششگانه‌ای از این قالب با استفاده از فرمول‌هایی به ثبت رسیده است. در قدم بعدی انشعابات برآمده از «عمل» که با نام‌های «کار» و «ریخته» در رسالات ثبت شده‌اند مورد بررسی قرار گرفته است. در این رهگذر ساختار و محتوای دو تصنیف ثبت شده در رسالات جامع-الاحان و مقاصد الاحان عبدالقادر مراغی در قیاس با مختصات ثبت‌شده از قالب «عمل» در رسالات، بررسی شده و ساختار و محتوای تصنیف مذکور یکی از انواع «عمل» تشخیص داده شده است. از این رو با تحلیل این تصنیف‌ها نمونه‌ایی عینی از روش ساخت قطعات با کلام موسیقی قدیم ایران به طور عام و یک نمونه از قالب «عمل» به طور خاص مورد واکاوی قرار گرفته است. با اتکا به نتایج به دست آمده در این مقاله روشی کاربردی از ساخت قالب عمل و انشعابات آن در اختیار آهنگسازان موسیقی ایرانی قرار گرفته که می‌تواند در خلق قطعات آوازی موسیقی کلاسیک امروز ایران مورد استفاده واقع شود.

واژه‌های کلیدی

اقسام تصانیف، عمل، کار، ریخته، الفاظ نقرات.

مقدمه

البته این تجربیات شخصی نیز که خود می‌تواند پایه‌هایی ارزشمند در جهت روشمند شدن آهنگسازی موسیقی کلاسیک ایران تلقی شود نیز اغلب ثبت و منتشر نمی‌شوند. از این رو نقطه‌ی آغاز و مسیر حرکت فراگیری قواعد و ساختارمندی و روش ساخت قطعات در این موسیقی در هاله‌ی غلیظی از ابهام قرار دارد. این در حالی است که در ایران در دو دهه‌ی گذشته شاهد گسترش روزافزون ظرفیت‌های آموزشی و تأسیس مراکز جدید آموزش عالی موسیقی و به تبع آن رشد قابل توجه تعداد دانشجویان در شاخه‌های مختلف رشته‌ی موسیقی در ایران هستیم؛ از این رو تولید منابع نظری قابل اتکا، ضرورتی غیر قابل انکار است.

یکی از راه‌های برون‌رفت از این سردرگمی، رجوع به رسالات موسیقی قدیم ایران، با نیت استخراج و طبقه‌بندی روش‌های موجود در آهنگسازی موسیقی قدیم ایران و احیای امکانات فراموش شده‌ی آن سنت موسیقایی است. در این زمینه نویسندگان رسالات مکتب منتظمیه امکانات بسیار ارزشمندی را در اختیار پژوهندگان می‌گذارند. از این رو استخراج مبانی آهنگسازی این سنت موسیقایی می‌تواند به‌عنوان نخستین قدم‌های مؤثر در جهت رسیدن به روشی جامع و قابل دفاع، در آهنگسازی موسیقی کلاسیک امروز ایران در نظر گرفته شود. بنابراین در این مقاله تلاش شده است با رجوع به آراء نویسندگان مکتب منتظمیه، قواعد ساخت یکی از پربسامدترین فرم‌های آهنگسازی موسیقی قدیم ایران یعنی «عمل» مورد واکاوی قرار گیرد. در قدم بعدی با معرفی دگره‌هایی متنوع از قالب «عمل» که حاصل قابلیت‌اتساع و انقباض موجود در این قالب است به ثبت فرمول‌هایی از انواع انشعابات این قالب اقدام شده است. در ادامه‌ی مسیر به منظور ارائه‌ی نمونه‌ایی ملموس و عینی از قالب «عمل»، با در دست داشتن تعاریف و فرمول‌های به دست آمده به آنالیز فرمال دو تصنیفی که عبدالقادر مراغی در کتاب‌های *مقاصد الاحان* و *جامع الاحان* به ثبت رسانده پرداخته شده است.

همواره یکی از مشخصه‌های بارز موسیقی‌های کلاسیک، وجود روش‌های مکتوب و ثبت‌شده برای نشان‌دادن دستورالعمل‌های ساخت قطعات موسیقایی و طبقه‌بندی کارکرد انواع این قطعات است. ثبت این روش‌ها علاوه بر نظام‌مند کردن تولید موسیقی، دستمایه‌های آموزش قاعده‌مند و آکادمیک آهنگسازی را نیز فراهم می‌آورد. از سوی دیگر استخراج و ثبت روش‌های موجود در آهنگسازی‌های هر دوره‌ی تاریخی، راه را برای ابداع روش‌های نوین هموار کرده و خود به مثابه زیربنایی برای رسیدن به ایده‌های جدید در آهنگسازی محسوب می‌شوند. از این رو استخراج و ثبت قواعد نهادینه‌شده در صنعت آهنگسازی هر مقطع تاریخی، معیاری برای سنجش کیفیت تولیدات خلاقانه‌ی نوین به حساب آمده، راه را برای خلاقیت هدفمند و هماهنگ با ذات و کارکردهای این نوع از موسیقی هموارتر خواهد کرد. از سوی دیگر باید توجه داشت که تولید این گونه منابع به تعیین هرچه دقیق‌تر مرزها و حدود و ثغور و نحوه‌ی عملکرد اشکال فاخر و عالمانه‌ی موسیقی‌های کلاسیک کمک کرده و تا حدی می‌تواند از درهم‌آمیختگی آن با انواع موسیقی‌های مردمی و مردم‌پسند جلوگیری کرده، زمینه‌ی حفظ نسبی خلوص، استحکام و سلامت موسیقی کلاسیک را فراهم آورد.

حال این سوال مطرح است که تا چه حد نظام‌مندی‌های حاکم بر صنعت آهنگسازی در موسیقی کلاسیک امروز ایران، استخراج و طبقه‌بندی شده است؟ و پرسشی اساسی‌تر آنکه آیا در موسیقی کلاسیک امروزی ایران، اصلاً روشمندی قابل اتکایی در آهنگسازی وجود دارد؟ در پاسخ می‌باید گفت: آنچه بر ما مسلم است، امروزه آهنگسازی در موسیقی کلاسیک ایران فاقد روشمندی ثبت‌شده‌ی قابل رجوع است و به طریق اولی در زمینه‌ی تولید منابع آموزشی در این زمینه فقر بسیار فراگیری به چشم می‌آید. از این رو آهنگسازان این حوزه، اغلب با رجوع و تکیه به منابع شنیداری و بر پایه‌ی تجربیات شخصی اقدام به ساخت قطعات می‌کنند.

روش پژوهش

در این مقاله با اتکا به روش مطالعات کتابخانه‌ای ابتدا تمام تعاریف موجود از قالب عمل که در رسالات مکتب منتظمیه به ثبت رسیده است بررسی شده و نتایج حاصله در قالب فرمول‌هایی کاربردی در اختیار آهنگسازان و پژوهشگران این حوزه قرار گرفته است. سپس دانش به‌دست‌آمده از پژوهش‌های این مقاله در تحلیل دو نمونه از یک قطعه آوازی ثبت‌شده در رسالات عبدالقادر مراغی مورد استفاده واقع شده است.

پیشینه پژوهش

در ارتباط با بررسی ساختار قالب عمل، پیش از مقاله‌ی حاضر تحقیق‌های راه‌گشایی انجام شده و به انتشار رسیده است. بابک خضرای در مقاله‌ایی با عنوان «صنایف تصانیف در رسالات مراغی و بنایی» (خضرای، ۱۳۸۲)، سیدحسین میثمی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی فرم تصانیف در برخی رسالات مکتب منتظمیه» (میثمی، ۱۳۸۴) و ساسان فاطمی در مقاله‌ای با عنوان «فرم و موسیقی ایرانی» (فاطمی، ۱۳۸۷) و امیرحسین پورجوادی در مقاله‌ای با عنوان «کار و عمل و سیر تحول آن از دوره‌ی

تیموری تا امروز» (پورجوادی، ۱۳۸۲) هر یک تا به اندازه‌ای به تشریح بخشی از خصایص قالب عمل پرداخته‌اند، اما از آن رو که در مقالات یاد شده مشخصاً به تمام جنبه‌های ساختاری و محتوایی «عمل» پرداخته نشده است، در این مقاله برخی جنبه‌های بررسی‌نشده‌ی این قالب را مورد تحقیق و تشریح قرار داده‌ایم.

مبانی نظری پژوهش

فصل اول: تعاریف

برای ورود به بحث با در نظر گرفتن تقدم و تأخر تاریخی نگارش رسالات، تعاریف موجود از قالب «عمل» در منابع مکتوب به‌دست‌آمده از نویسندگان مکتب منتظمیه واکاوی خواهد شد. در این رهگذر عبدالقادر مراغی مقدم بر دیگر نویسندگان، ساختار عمل را در رساله‌ی *جامع الاحان* که در سال ۸۱۶ هـ ق نگاشته شده است این‌گونه تعریف می‌کند: «اما عمل و آن را بر ابیات پارسی تصنیف کنند و آن را طریقه‌ی جدول و مطلع و صوت میانخانه باشد و اگر میانخانه نباشد یجوز و اگر میانخانه دو سازند هم شاید و اگر یک تشبیعه بالفاظ ارکان ایقاع و یکی دیگر به ابیات عربی یا فارسی باشد شاید و

سرخانه، میانخانه‌ی اول، میانخانه‌ی دوم، بازگوی اول و بازگوی دوم است. در میان این دو شکل منقبض و منبسط، به لحاظ منطقی امکان وجود دو حالت میانه احوال دیگر نیز وجود دارد که از امکان مضاعف شدن فقط یکی از بخش‌های میانخانه و یا بازگوی بهره می‌برد. البته نباید از نظر دور داشت که اعاده‌ی سرخانه بعد از هر کدام از بخش‌های میانخانه و بازگوی از واجبات ساختار عمل است؛ چراکه مراغی در *جامع‌الاحان* به صراحت به این نکته تأکید نموده است: «و چون کسی خواهد که تصنیفی را اختیار کند طریقه‌ی آن را ترکیب کند، بدان طریقه صوت و تشییعه و بازگردد به سوی طریقه و نزد قداما روا نیست آنکه ایشان باز نگردند به طریقه چنان که روا نیست پیش فرس و عرب که باز نگردند از بازگشت به طریقه. و طریقه هم چون مدخل است به صوت و این طرائق از حال خود متغیر نمی‌شوند» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۶۶).

همان‌طور که مشاهده شد مراغی علاوه بر اهمیت اعاده‌ی سرخانه، تلویحاً ترتیب ساخت بخش‌های یک تصنیف را به شکل عام بیان می‌کند؛ به این ترتیب در ساخت عمل، آهنگساز ابتدا باید طریقه را ساخته و سپس بر مبنای طریقه به ساختن بخش صوت اقدام نموده و در آخر به ساختن بازگوی بپردازد.

عمل مستهل یا کار؛ شاخه‌ای منشعب از عمل

در راستای بررسی مختصات قالب عمل، در میان آراء نویسندگان مکتب منتظمیه به این نتیجه می‌رسیم که از قرن دهم به بعد شاخه‌ایی با نام «عملِ مُستَهَلَّ» از عمل منشعب می‌شود. مستهل در لغت به معنای ابتکار کردن و تازه وارد کردن است. نویسندگانی که به مختصات این انشعاب اشاره می‌کند نجم‌الدین کوکبی بخاری است. رساله‌ی کوکبی که در قرن دهم نگاشته است احتمالاً جزء اولین متونی است که از عمل مستهل سخن به میان می‌آورد. وی عمل مستهل را این‌گونه معرفی می‌کند: «و اگر دوری چند تعیین یابد بر این نهج که آن ادوار معینه منحصر بود در سرخانه و میانخانه و بازگوی با تعیین ابیات خواه دخول در او از ابیات باشد خواه از نقره و آن ابیات نیز برابر است فارسی باشد ترکی یا عربی آن متعین را عمل گویند اما اگر دخول از نقره بود آن را عمل مستهل گویند» (کوکبی، ۱۳۸۱، ۶۲).

همان‌طور که مشاهده می‌شود کوکبی به صراحت به همانندی ساختار عمل با عمل مستهل اشاره می‌کند و فرق میان این دو را آغاز شاخه‌ی مستهل، با الفاظ نقرات ذکر می‌کند. همین مفهوم عمل مستهل در رساله‌ی امیرخان گرجی که از نویسندگان عهد صفوی است با نام «کار» ثبت شده است. وی تفاوت میان کار و عمل را در دو بیت این‌گونه شرح داده است «بود کار آنکه در وقت درآمد، ترنم سر شود از نیک و از بد/ عمل از شعر دستور است سر کن، الم از خانه دلها بدر کن» (امیرخان گرجی، گ ۲۶ر).

مراد امیرخان گرجی از ترنم در مصرع دوم همان الفاظ نقرات است. آقا مومن مصنف نویسنده‌ی دیگری است که از قالب «کار» سخن به میان آورده است. وی که از موسیقی‌دانان زمان شاه سلطان حسین صفوی است، ساختار کار را همانند ساختار عمل معرفی کرده و ما را از کیفیت کار این‌گونه آگاه می‌سازد: «کار آنست که ابتدا از نقرات شروع نماید بعد از آن شعر بعد از شعر باز نقرات دیگر خوانده شود با ذیل باز سرخانه دویم را به همان دستور بخواند این دو سرخانه شد بعد از آن میانخانه مصنف مختار است که میانخانه را خواه از نقرات شروع نموده یا از شعر [آتمام کند بعد از

طول و قصر آن به ارادت مصنف تعلق دارد» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۸۰). هم‌چنین مراغی در *مقاصد‌الاحان* که در سال ۸۲۱ ه.ق نوشته شده است همان ساختار تعریف شده در بالا را با جملات دیگری تکرار می‌کند و می‌نویسد: «اما عمل و آن را بر ابیات پارسی سازند و آن طریقه جدول بود و صوت میانخانه و تشییعه و بازگشت باشد و گاه در وسط دو صوت سازند و بازگشت هم دو سازند و گاه یکی بالفاظ نقرات و دیگر به ابیات و اشعار یا هر دو بالفاظ نقرات یا هر دو باشعار» (مراغی، ۱۳۴۴، ۱۰۵). در قدم بعدی مراغی در شرح ادوار که به احتمال زیاد پس از دو رساله‌ی *جامع‌الاحان* و *مقاصد‌الاحان* در فاصله‌ی بین سال‌های ۸۲۱ ه.ق تا سال وفات وی یعنی ۸۳۸ ه.ق نگاشته شده ساختار عمل را اینگونه شرح می‌دهد: «اما عمل و اهل عجم بر ابیات پارسی تصنیف ساخته‌اند و در ازمنه‌ی ادوار صغیره‌ی خفیفه همچو رمل و مخمس و هزج و آن را عمل نام کرده‌اند و آن را مطلع باشد و جدول مع‌الاعاده و صوت الوسط و تشییعه [...] و اگر خواهند میانخانه و بازگشت دو سازند و گاه باشد که در بازگوی شعری درآورند» (مراغی، ۱۳۷۰، ۳۴۲). پیش از بررسی و جمع‌بندی تعاریف مراغی برای غنی‌تر کردن تعریف ساختار عمل به تعاریف نویسندگان پس از مراغی رجوع می‌کنیم. در تداوم تاریخی رسالات مکتب منتظمیه اولین نویسنده‌ایی که پس از مراغی تعریفی از عمل به دست می‌دهد، به دست می‌دهد، علی ابن محمد بن معمار مشهور به بنایی است. بنایی در رساله‌ی خود که در سال ۸۸۸ ه.ق یعنی تقریباً پنجاه سال پس از آخرین رساله‌ی مراغی نگاشته است، عمل را دقیقاً منطبق با تعاریف مراغی اینگونه معرفی می‌کند: «عمل لحنی است مقرون به شعر مشتمل بود به دو سرخانه و میانخانه و بازگوی و گاه بود که دو میانخانه و دو بازگوی سازند» (بنایی، ۱۳۶۸، ۱۲۶). رساله‌ی دیگری که در این زمینه اطلاعاتی در اختیار ما قرار می‌دهد نگاشته‌ی موسیقی‌شناسی به نام اوبه‌ی است. وی در رساله‌ایی به نام *مقدمه‌الاصول* که احتمالاً در اواخر قرن نهم و یا اوایل قرن دهم نگاشته شده است، ساختار عمل را هم‌چون مراغی و بنایی دارای سه بخش کلی سرخانه، میانخانه و بازگوی دانسته اما در قیاس با تعریف مراغی و بنایی به امکان مضاعف شدن میانخانه و بازگوی اشاره‌ایی نکرده است: «و آنکه مشتمل بر مجموع میانخانه و بازگوی باشد آن را عمل گویند» (اوبه‌ی، ۱۳۹۰، ۱۸۸). ضیال‌الدین یوسف ملقب به یوسفی از نویسندگان دوره‌ی قاجار است که با وجود عدم رواج قالب عمل در دوره‌ی حیاتش احتمالاً به تقلید از رساله‌های دوره‌ی صفوی در تعریف این قالب ذکری به میان آورده. در رساله‌ی وی که به نام *کلیات یوسفی* شناخته می‌شود عمل این‌گونه تعریف شده است: «عمل را دو سرخانه به یک طرز، میانخانه و بازگوست» (یوسفی، ۱۳۹۰، ۲۰).

بنابراین همان‌گونه که مشاهده شد، با صرف‌نظر از تعریف مراغی در *جامع‌الاحان* که حذف میانخانه از ساختار عمل را جایز می‌داند و پر واضح است که این تعریف او در تناقض آشکار با تعاریف دیگر وی از قالب عمل در دو رساله‌ی *مقاصد‌الاحان* و *شرح‌ادوار* قرار می‌گیرد، تعریف ساختار عمل از زمان مراغی تا آخرین رسالات به‌جامانده از سنت موسیقی قدیم ایران، به شکلی نسبتاً منسجم و بدون اختلاف به ثبت رسیده است. از تعاریف ارائه‌شده در رسالات مراغی و نویسندگان پس از وی درمی‌یابیم که ساختار عمل در دو شکل منقبض و منبسط و یا به‌صورت طیفی میان این دو حالت قابل بررسی است. عمل در شکلی منقبض دارای سه بخش سرخانه، میانخانه و بازگوی و در شکلی منبسط دارای ساختاری پنج قسمتی شامل

میانخانه بازگو داشته باشد» (امیرخان گرچی، گ ۲۶ر).

دیگر منبعی که اطلاعاتی از قالب کار در قیاس با قالب عمل در اختیار ما می‌گذارد رساله‌ی میرصدرالدین محمد قزوینی از موسیقی‌دانان عصر شاه‌عباس صفوی است. وی رساله‌ی خود را در اواخر قرن دهم و یا اوایل قرن یازدهم نگاشته است. در این رساله ساختار کار در قیاس با ساختار عمل اینگونه تشریح شده است: «فرق صحیح میان کار و عمل که هر کدام سرخانه و میانخانه بازگویی دارند آن است که در کار ابتدای تصنیف از نقرات می‌شود یعنی تن درتن و این قسم الفاظ، و در عمل آغاز از اشعار است» (میرصدرالدین، ۱۳۸۱، ۹۳).

آخرین رساله‌ای که اطلاعاتی از کار در اختیار ما می‌گذارد متعلق به ضیاءالدین یوسف از نویسندگان دوره‌ی قاجاریه است. وی در رابطه با کار چنین می‌نویسد: «کار بحری است نامتناهی: درآمد از نقرات می‌کند بعد از آن بیت می‌خواند باز بر سر نقرات آمده [با] سرخانه تمام می‌کند. دو سر خانه یک نوع و یک میانخانه [و] بازگو دارد» (یوسفی، ۱۳۹۰، ۲۰).

همان‌طور که مشاهده می‌شود امیرخان گرچی، آقا مومن مصنف و میرصدرالدین که هر سه از نویسندگان عصر صفویه هستند و هم‌چنین ضیاءالدین یوسف، ساختار کار را همانند عمل اما با قید آغاز نمودن قطعه از الفاظ نقرات ثبت نموده‌اند. همین نکته نشان می‌دهد که با توجه به عدم اشاره‌ی مراغی و بنایی به عنوان نویسندگان متقدم مورد رجوع ما، مختصات قالب کار یا همان عمل مستهل، احتمالاً بعد از زمان مراغی و بنایی یعنی تقریباً در زمان صفویه ابداع و تثبیت شده است.

نکته‌ی قابل توجه دیگر در این زمینه این است که آقا مومن مصنف و ضیاءالدین یوسف هر دو به امکان و یا لزوم استفاده‌ی از الفاظ نقرات در پس و پیش از شعر هریک از سرخانه‌ها اشاره می‌کنند.

نکته‌ی مهم دیگری که در تعریف آقا مومن باید به آن توجه نمود وجود بخشی به‌عنوان «ذیل» است. طبق گفته‌ی آقا مومن این بخش در انتهای دومین دسته از الفاظ نقرات موجود در سرخانه‌ی «کار» ظهور می‌کند. از آنجایی که در هیچ یک از رسالات مکتب منتظمیه تعریفی از «ذیل» وجود ندارد، اظهار نظر قطعی درباره‌ی کیفیت این بخش ناممکن است اما با رجوع به رپرتوار آهنگسازان ایرانی تبار مقیم دربار عثمانی، مقارن با دوره‌ی صفویه، در برخی از پیشروهای به یادگار مانده از این آهنگسازان در برخی قطعات بخش «ذیل» به چشم می‌خورد. آرش محافظ این بخش را با رجوع به منابع عثمانی البته با املاء متفاوت (زیل)، این‌گونه تعریف می‌کند: «در برخی از پیشروها بخش‌های معمولاً کوچک دیگری نیز با نام «زیل» وجود دارد که با منطق خاصی در میان بخش‌های اصلی چیده می‌شوند» (محافظ، ۱۳۹۳، ۵۶).

از سوی دیگر به نظر می‌رسد کارکرد ذیل شبیه به کارکرد نقش ملصقه باشد. مراغی در جامع‌الاحیان این بخش را این‌چنین تعریف می‌کند: «و آن نقوش که میان صوت و اعاده است آن را نقش ملصقه خوانند» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۷۲). به این ترتیب «نقش ملصقه» یک یا چند عبارت موسیقایی که بعد از اتمام ملودی ساخته‌شده بر روی اشعار بخش صوت یا همان میانخانه قبل از اعاده‌ی سرخانه، می‌تواند به انتهای میانخانه اضافه شود؛ این جملات از نظر معنای موسیقایی می‌توانند مستقل و یا وابسته به میانخانه باشد. حال با این تعریف می‌توان امکان فوق را برای بخش سرخانه نیز در نظر گرفت و با عنوان ذیل سرخانه، در ساخت سرخانه از آن بهره جست.

نکته‌ی اساسی دیگر که باید به آن توجه نمود این است که در هر دو تعریف ثبت شده از آقامومن و ضیاءالدین یوسف، بخش سرخانه در «کار» علاوه بر اینکه با الفاظ نقرات آغاز می‌شود، پس از اتمام شعر نیز می‌بایست مجدداً از الفاظ نقرات در ادامه‌ی سرخانه استفاده شود. بنابراین طبق تعریف این دو موسیقی‌دان در ساخت آغاز و پایان سرخانه‌ی «کار» می‌بایست از الفاظ نقرات استفاده شود.

ریخته؛ شاخه‌ای دیگر از عمل

در تعریف کوبی از قالب عمل به اشاره‌ای کوتاه بر می‌خوریم که زبان شعر انتخاب شده در ساخت عمل را مبنای نام‌گذاری قطعه معرفی کرده و اینگونه می‌نویسد: «اگر ابیات هندی باشد آن را ریخته گویند» (کوبی، ۱۳۸۱، ۶۱). ضیاءالدین یوسف نیز همانند کوبی از ریخته سخن به میان آورده و آن را گونه‌ای دیگر از عمل معرفی می‌کند. وی در تعریف ریخته ما را چنین آگاه می‌کند: «ریخته عملی را گویند که در اصول‌های سبک مطبوع به تخصیص دور روان و اوfer تمام شده باشد و گاه باشد سرخانه و میانخانه و بازگویی ریخته را با هم پیوند می‌دهند؛ چنان که از اول تا آخر یک قطعه جلوه می‌کند این قسم تصنیف به غایت دلپذیر و فریبنده می‌باشد و این کار بر خواجه عبدالقادر مسلم است» (یوسفی، ۱۳۹۰، ۲۲).

در توضیح خاصیت ریخته از زبان یوسفی می‌توان این‌گونه عنوان کرد که احتمالاً در قالب ریخته، آهنگساز، عبارت پایانی هریک از سرخانه‌ها و بخش‌های میانخانه و بازگویی را به گونه‌ای می‌سازد که این عبارات پایانی با ایستادن بر درجه‌ای تعلیقی، مانع اختتام معنای موسیقایی شده و این‌گونه بخش‌های مذکور، هریک به بخش دیگر تبدیل و متصل می‌شوند. البته قاعدتاً در پایان قطعه و در آخرین اعاده‌ی سرخانه عبارت پایانی سرخانه می‌بایست بر روی درجه‌ی اختتام مقام بایستد.

همان‌طور که مشاهده شد، تغییراتی که در گذر زمان بر قالب عمل اعمال شده است منجر به پدید آمدن دو گونه‌ی نسبتاً متفاوت از دل عمل یعنی «کار» و «ریخته» شده است. به‌وجود آمدن این انشعابات بیانگر این نکته است که قالب‌های مختلف موجود در اقسام تصانیف، دارای نوعی از پویایی و حیات هستند که در گذر زمان به اقتضای نیاز زمانه، تغییراتی را به خود پذیرفته و بدین‌سان از دل قالب‌های قدیمی‌تر گونه‌های جدیدتری به‌وجود آمده‌اند.

با بررسی تقدم و تأخر پیدایش اقسام تصانیف از زبان مراغی در کتب مختلف او و از پس تذکر وی در هر سه رساله‌اش مبنی بر ساخت عمل توسط اهل عجم با استفاده از شعر پارسی می‌توان به این نتیجه رسید که از پس ساخت قالب‌های متقدم آهنگسازی هم‌چون: «نشید» و «بسبیط» که عمدتاً در شاخه‌های عربی موسیقی کلاسیک عالم اسلام شکل می‌گیرد، قالب عمل به تدریج در حوزه‌های فرهنگی فارسی زبان موسیقی کلاسیک عالم اسلام ابداع می‌شوند. پس از این، عمل از طریق مراکز فرهنگی چون هرات و سمرقند به موسیقی کلاسیک شمال هندوستان راه یافته و با نام «ریخته» با شعر هندی اجرا می‌شده است. در مرحله‌ی بعد، عمل توسط فرزند مراغی و احتمالاً آهنگسازان ایرانی تبار دوره‌ی صفوی به دربار عثمانی راه پیدا کرده و در آن دیار پرورده شده است. شاهد ما بر این مدعا کلام مراغی در جامع‌الاحیان است که می‌گوید: «در قدیم‌الایام اعمال نبوده است و آن را متأخران پیدا کرده و در قدیم نوابت و بسایط و نشید و پیشرو بوده

است اما نشید عرب اقدام از همه بوده است» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۸۰).

فصل دوم: کیفیت ساخت بخش‌های مختلف عمل

حال که تا حدی به ساختار کلی و بخش‌های سازنده‌ی عمل آگاه شدیم این سوال پیش می‌آید که کیفیت و محتوای هر یک از بخش‌های عمل چگونه است؟ به منظور فهم محتوای هر یک از بخش‌های سرخانه، میانخانه و بازگویی، ناگزیر می‌بایست به توضیحات مراغی در رابطه با قالب «قول» مراجعه شود. مراغی در جامع‌الاحان ذیل توضیحات قالب «قول» از کیفیت دو بخش سرخانه و میانخانه این چنین سخن می‌راند: «وقول را دو طریقه باید که باشد: اول طریقه جدول؛ ثانی، طریقه مطلع. و اگر مطلع را بر مصرعی ترتیب کنند یا بر بیتی می‌شاید [...] اگر طریقه‌ی جدول را بر یک مصرع ساخته باشند، میانخانه بر یک بیت باید زیرا که یک مصرع برای تغییر صوت و یک مصرع برای اعاده‌ی طریقه. و اگر مطلع را بر بیتی ساخته باشند صوت را بر دو بیت باید ساخت؛ برای آن که آهنگ متغیره‌ی میانخانه بر یک بیت باید و بر بیتی دیگر اعاده‌ی طریقه. و مصرع و بیت اعاده به عینه در کیفیت و کمیت همچو جدول» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۷۲).

همان‌طور که مشاهده می‌شود در ساختار قول و به تبع آن در ساختار عمل، دو طریقه یا به اصطلاح فارسی، دو سرخانه وجود دارد که بر اساس تأکید مراغی در شرح ادوار، عبارت یا عبارات سازنده‌ی این دو سرخانه با هم برابر هستند. مراغی همسانی سرخانه اول و دوم یا به لفظی دیگر همان طریقه مطلع و جدول را در شرح ادوار اینگونه تشریح می‌کند: «و ایشان مطلع اول تصنیف را گویند و جدول ثانی را که چون مطلع است» (مراغی، ۱۳۷۰، ۳۴۲). هم چنین در کلام امیرخان گرجی نیز به همسانی عبارات سازنده‌ی هر دو سرخانه چنین اشاره می‌شود: «باز سرخانه دویم را به همان دستور بخواند این دو سرخانه شد» (امیرخان گرجی، گ ۲۶). از پس دو سرخانه‌ی همسان، بخش میانخانه ظهور می‌کند. بر اساس گفته‌ی مراغی تعداد مصرع‌های به‌کاررفته در ساخت میانخانه همیشه دو برابر تعداد مصرع‌های بخش سرخانه بوده که نیمی از این مصرع‌ها برای ساخت پرداخت جملات مختص به میانخانه و نیمی دوم این تعداد مصرع‌های اختیار شده، برای تکرار یا همان اعاده‌ی عبارات سازنده‌ی سرخانه به کار می‌رود.

بخش بعدی ساختار عمل، «تشیبیه» یا «بازگشت» یا «بازگویی» نام دارد. مراغی در جامع‌الاحان ساختار بازگویی را این چنین تشریح می‌کند: «اما تشیبیه اعنی بازگشت: البته لازم است که باشد و تشیبیه به الفاظ و ارکان او غیرها باشد در طول و قصر آن اختیار مصنف راست. اگر در اول تشیبیه یا در وسط یا در آخر ابیات دیگر درآورد شاید و اگر بی آنها دخول اعاده‌ی طریقه کنند هم شاید و اگر یک تصنیف را دو تشیبیه سازند هم می‌شاید. و اگر یک تشیبیه به شعر باشد و یکی دیگر به الفاظ ارکان ایقاع هم می‌شاید» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۷۲). از توضیحات مراغی چنین برمی‌آید که در ساخت بخش تشیبیه یا به لفظ فارسی همان بازگشت یا بازگویی، به لحاظ مواد و مصالح کلامی اولویت اول، عدم استفاده از اشعار و همراه نمودن جملات این بخش با الفاظ نقرات است. با توجه در این گفته‌ی مراغی به این نکته پی می‌بریم که عامل ممیزه‌ی بین بخش میانخانه و بازگویی همین رویکرد استفاده از مواد و مصالح کلامی است؛ چرا که در توضیحات مراغی راجع به بخش سرخانه و میانخانه، هیچ اشاره‌ای به امکان استفاده از الفاظ

نقرات نشد، حال آنکه در توضیح بخش بازگویی، وی به صراحت از وجود الفاظ نقرات در ساخت این بخش سخن به میان می‌آورد. البته علی‌رغم این تذکر مراغی در اولویت بخشی به جایگاه الفاظ نقرات، مانعی برای استفاده از شعر در ساخت بازگویی مطرح نمی‌کند. اما همان‌طور که در بخش بعدی مقاله بیشتر توضیح خواهیم داد، برای ایجاد تمایز بین دو بخش میانخانه و بازگویی، شعر مورد استفاده در بخش بازگویی در نسبت به شعر بخش میانخانه قاعدتاً می‌بایست از قصیده، قطعه، غزل یا رباعی دیگری انتخاب شود که به لحاظ وزن و قالب و قافیه و معنا با اشعار سرخانه و میانخانه در تضاد باشد. لازم به ذکر است که همانند انتهای بخش میانخانه، بعد از اتمام هر یک از دو بازگویی، تکرار یا اعاده‌ی سرخانه الزامی است.

فصل سوم: آنالیز محتوای فرمال دو تصنیف ثبت‌شده در جامع‌الاحان و مقاصد الاحان

مراغی در دو رساله‌ی جامع‌الاحان و مقاصد الاحان، برای نشان دادن چگونگی استفاده از نظام نت‌نگاری ابجدی، دو نمونه از یک قطعه‌ی باکلام را با اختلافاتی در هر دو رساله، به تفکیک بخش‌های سازنده و اشعار به کار رفته در هر بخش آوانگاری کرده است. مطالعه‌ی ساختار این دو تصنیف در کنار بررسی تعاریف مراغی و نویسندگان پس از وی از قالب‌های آهنگسازی موسیقی قدیم ایران، به فهم چگونگی عملکرد آهنگسازان دوره‌ی مذکور در ساخت قطعات با کلام کمک شایان توجهی خواهد نمود. به نظر می‌رسد ثبت این دو قطعه‌ی مشابه با یکدیگر، بدون ذکر نام خاصی برای ساختار این قطعه و ثبت آن با عنوان کلی «تصنیف» توسط مراغی، با هدف معرفی یک روش فراگیر در ساخت اغلب گونه‌های با کلام موسیقی قدیم ایران صورت پذیرفته است؛ روشی که نسبت میان مختصات و محتوای بخش‌های سه‌گانه‌ی بنیادین «سرخانه، میانخانه، بازگویی» قطعات آوازی موسیقی قدیم را مشخص می‌کند. ساسان فاطمی از منظری دیگر به این نکته اشاره می‌کند و این رویکرد را کامل‌ترین شکل سازماندهی فرم در موسیقی قدیم ایران ذکر می‌کند: «نکته‌ی مهم در اینجا کامل و زاینده بودن این طرح کلی است. کامل از آنجا که هیچ‌گونه‌ی تصنیفی از آن فراتر نمی‌رود و زاینده از آنجا که همه‌ی گونه‌های تصنیف از آن مشتق می‌شوند [...] این طرح کلی عصاره‌ی تفکر فرمال موسیقی دانان قدیم ایران است و کامل‌ترین شکل سازماندهی قطعه‌ی موسیقایی نزد پیشینیان. [...] این طرح کلی می‌تواند با تمهیدات مختلف امتداد یابد، تقلیل یابد یا مفصل شود و به این ترتیب زاینده‌ی خود را به اثبات برساند» (فاطمی، ۱۳۸۷، ۱۲۰).

هم چنین نگارنده بر این باور است که این تصنیف‌ها مشخصاً نمونه‌ایی بسیار راهگشا برای فهم ساختار عمل را در اختیار ما می‌گذارد؛ چراکه ساختار این دو تصنیف به وضوح با ساختار ساده‌ترین نوع عملی که مراغی و نویسندگان پس از او تعریف کرده‌اند برابری دارد. از این رو در ادامه ابتدا هر دو نمونه‌ی ثبت شده از این دو تصنیف را به تفکیک بخش‌های مختلف قطعه، اشعار و نغمات سازنده‌ی ملودی هر بخش، در قالب دو جدول ثبت خواهیم کرد و سپس به تحلیل محتوای مدال و ساختار فرمال هر دو تصنیف خواهیم پرداخت. لازم به ذکر است جدول (۱) مربوط به تصنیف ثبت‌شده در جامع‌الاحان و جدول (۲) مربوط به تصنیف ثبت‌شده در مقاصد الاحان می‌باشد.

آهنگسازی شده در مقام حسینی در رپرتوار عجمی قرن شانزدهم میلادی است (نک، محافظ، ۱۳۹۳). اشل صوتی مقام حسینی و درجات فرعی مورد استفاده در تصنیف حسینی در هر دو نمونه‌ی ثبت شده در مقاصد *الاحان* و *جامع‌الاحان* در جدول (۳) قابل رویت است:

ذی‌الکل احد (اکتاو زیر)						ذی‌الکل اقل (اکتاو بم)											تمام نغمات به‌کار- رفته در تصنیف
لح	کح	که	کب	ک	یط	یح	یه	یج	یب	یا	ی	ح	و	ه	ج	الف	
ر	سل	فا	می	رکرن	دودیز	دو	سی	لاکرن	لا	سل	سل	فا	می	می	رکرن	دو	
کرن			بمل				بمل		بمل		کرن		کرن	بمل			
		•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
			•	•		•	•		•		•	•		•			
		•	•	•	•	•	•	•	•		•	•		•	•	•	•
					•			•					•				
													•				

اشل صوتی زنگوله با اشل صوتی حسینی تنها در دو درجه‌ی «د» و «یح» مغایرت دارند. اما در این راستا تذکری از مراغی وجود دارد که با تکیه‌ی به آن سومین احتمال مدگردی ایجاد شده با نغمه‌ی «یح» را نیز می‌توان محتمل دانست. وی در *جامع‌الاحان* می‌نویسد: «اما با پرده‌ی حسینی از دوایر اصفهان و زیرافکنند مناسب دارد» (مراغی، ۱۳۸۸، ۱۸۱). مراغی درجات اشل صوتی زیرافکنند را این‌چنین ثبت کرده است: الف/ح/اه/ا/ی/ایب/ایج/ایه/ایح (همان). همان‌طور که دیده می‌شود در این مقام از هر دو درجه‌ی «یب» و «یح» به شکلی توأمان استفاده می‌شود. بر این اساس امکان، مدگردی به زیرافکنند نیز محتمل است. در عبارات پایانی فرود بخش بازگویی این تصنیف شاهد بازگشت به نغمه‌ی اصلی مقام، یعنی تبدیل نغمه «یح» به «یب» هستیم.

از آنجایی که این تغییر پرده در بخش میانخانه‌ی این تصنیف رخ داده می‌توان گفت که به طور کلی معمولاً سرخانه‌ها جایگاه تثبیت نغمات اصلی مد مینا بوده و مدگردی‌ها در بخش‌های میانخانه و بازگویی صورت می‌پذیرد. در رابطه با رفتار مدال این تصنیف نکته‌ی قابل توجه دیگری وجود دارد و آن این است که مصنف در بخش بازگویی اول برای ایجاد تضاد در روند ساخت جملات، از نغمات حسینی در «ذی‌الکل احد» یا به اصطلاح از درجات اکتاو بالای حسینی بهره می‌برد. از این رو تغییر اکتاو را می‌توان یکی از شگردهای ایجاد تضاد در بخش بازگویی در نظر داشت. مدگردی بعدی این تصنیف در مصرع دوم بخش بازگویی یا همان مستزاد اتفاق می‌افتد. در این عبارت از نغمه «یط» به جای پرده‌ی «یح» یا به اصطلاح امروز از پرده‌ی «دو دیز» به جای پرده‌ی «دو بکار» استفاده شده است. این تغییر پرده را می‌توان مدگردی از مقام حسینی به مقام بوسلیک دانست. مراغی درجات اشل صوتی بوسلیک را این‌چنین ثبت کرده است: الف/ب/اه/ا/ح/اط/ایب/ایه/ایح (همان). قابل ذکر است از میان مقام‌های ثبت شده توسط مراغی تنها مقامی که از پرده «ب» یا معادل آن در یک اکتاو بالاتر با نام «یط» بهره می‌برد مقام بوسلیک است.

سومین مدگردی این تصنیف در مصرع اول از بیت دوم بازگویی رخ می‌دهد. در این عبارت از نغمه‌ی «یا» معادل نت «سل» امروزین در تعامل با

اینگونه ثبت نموده است: ج ج ط ج ط ط (بنایی، ۱۳۶۸، ۵۲). معادل تقریبی این نغمات با نام‌گذاری مرسوم امروز در موسیقی ایران تقریباً به این شکل خواهد بود: دو/ارکرن/می/بمل/فا/سل/کرن/لا/بمل/اسی/بمل/دو (کیانی، ۱۳۶۸، ۱۵۹). از سوی دیگر اشل صوتی مورد استفاده در دو تصنیف بالا و نسبت فواصل میان درجات آن کاملاً منطبق با فواصل پیشروهای جدول ۳- اشل صوتی تصنیف حسینی.

تحلیل مدال نمونه تصنیف جامع‌الاحان

نخستین و مهم‌ترین نکته‌ای که باید به آن اشاره کرد اهمیت نغمه‌ی «ح» در نقش اختتام مقام و به اصطلاح امروزین پرده‌ی شاهد مقام حسینی است. از این رو با بررسی جهت حرکت عبارات این تصانیف این نتیجه حاصل می‌شود که مد حسینی دارای سیری صعودی نزولی است؛ آنچنان که عبارات نخستین این قطعه از میانه‌های اشل صوتی آغاز و با نزول بر روی نغمه‌ی «ح» به اختتام می‌رسد. جایگاه نغمه «ح» در نقش اختتام جملات همچنان تا پایان قطعه حفظ می‌شود. در ادامه از قیاس بازه‌ی یک اکتاوی معرفی شده از درجات مقام حسینی در رسالات، با نغمات به کار رفته در نمونه تصنیف *جامع‌الاحان*، این نتیجه به دست می‌آید که در ساخت این تصنیف در کنار درجات اصلی مقام حسینی که علاوه بر اکتاو اصلی از قرینه‌ی هر نغمه در اکتاو بالاتر نیز استفاده شده است، مصنف از درجاتی خارج از نغمات مقام حسینی نیز بهره برده است. یکی از دلایل این امر می‌تواند استفاده از این درجات فرعی در جهت ایجاد نوعی از آلتراسیون باشد. اما دلیل دیگر که البته محتمل تر به نظر می‌رسد این است که مصنف از این درجات فرعی به منظور مدگردی‌هایی گذرا به مقام‌های دیگر استفاده کرده باشد.

اولین نغمه‌ی خارج از اشل صوتی حسینی، در ترنمات بخش میانخانه ظهور می‌کند. در این تغییر شاهد جایگزینی نغمه‌ی «یح» با نغمه‌ی «یب» یا به عبارت دیگر شاهد تغییر پرده‌ی لایمل به پرده‌ی لاکرن هستیم. در اولین احتمال شاید بتوان این تغییر پرده را راهی برای مدگردی به مقام حجاز در دل حسینی دانست. مراغی در *جامع‌الاحان* اشل صوتی حجاز را این‌چنین ثبت نموده است: الف/ح/او/ح/ای/ایج/ایه/ایح (مراغی، ۱۳۸۸، ۱۲۸). همان‌طور که مشاهده می‌شود اشل صوتی حجاز با اشل صوتی حسینی تنها در درجه‌ی مذکور مغایرت دارند. در مرتبه‌ی دوم هم‌چنین این احتمال را می‌توان مطرح کرد که این تغییر پرده راهی برای ورود به مقام زنگوله باشد. مراغی در *جامع‌الاحان* اشل صوتی زنگوله را این‌چنین ثبت نموده است: الف/د/او/ح/ای/ایج/ایه/ایح (همان). همان‌طور که می‌بینیم

قاعده‌ی طرح‌شده، در این تصنیف رعایت نشده و تعداد مصرع‌های مورد استفاده در ساخت میانخانه، نصف تعداد مصرع‌های مورد استفاده در سرخانه است. هم‌چنین با توجه به ثبت نیمی از نغمات سازنده‌ی سرخانه در نقش اعاده‌ی سرخانه، در هر دو مقطع پایان میانخانه و بازگویی به تنقاض دیگری در نسبت با تصریح مراغی در باب اعاده‌ی تمام و کمال سرخانه‌ی اول بر می‌خوریم. البته می‌توان گفت مراغی به منظور ایجاد اختصار در نوشتار از ثبت تمامی نغمات سازنده‌ی سرخانه خودداری کرده و با ثبت نیمی از جمله به اعاده‌ی کامل سرخانه متذکر شده باشد. با این حال اگر این احتمال را بپذیریم که ثبت نیمی از نغمات سرخانه در مقام اعاده، با نیت مختصر نویسی نبوده است، ارمغان این عملکرد مراغی، معرفی امکانی جدید، یعنی اعاده‌ی نیمی از سرخانه به جای تمام سرخانه خواهد بود. بنابراین می‌توان دریافت که علاوه بر اعاده‌ی کامل سرخانه، امکان اعاده‌ی نیمی از سرخانه در پایان بخش‌های میانخانه و بازگویی وجود دارد. این احتمال را نیز نباید از نظر دور داشت که به‌صورت بالقوه در صورت وجود جملات بلند و با تعداد برش‌های زیاد، اعاده‌ی بخشی کم‌تر از نیمه‌ی دوم سرخانه و یا به عبارتی دیگر، برش‌هایی سرخانه نیز می‌تواند نقش اعاده را بر عهده گیرد.

نکته‌ی جالب توجه دیگر در رابطه با میانخانه‌ی این تصنیف این است که برای تأکید بر پیوستگی شعری میان سرخانه و میانخانه، الفاظ نقرات بخش میانخانه، بعد از شعر آمده است؛ این در حالی است که عملکرد مصنف در بخش بازگویی این روایت از تصنیف، دقیقاً عکس این رویکرد است. این عملکرد وارونه در بخش بازگویی نشان می‌دهد که اولویت اول در ساخت بازگویی با الفاظ نقرات بوده و عدم بهره‌گیری از الفاظ نقرات در میانخانه و یا قراردادن آن در مرتبه‌ی دوم بعد از شعر یکی دیگر از عوامل تمایزگذاری بین میانخانه و بازگویی است. مصنف علاوه بر روش یاد شده در ادامه با اتخاذ تمهید دیگری به این تمایز بیشتر دامن می‌زند. مراغی برای گسترش بخش بازگویی از شعری در قالب رباعی بهره می‌برد. اتخاذ رباعی برای ساخت این قسمت باعث ایجاد گسستگی شعری با بخش سرخانه و میانخانه می‌کند و این خود باعث ایجاد تفاوت آشکاری در رابطه با اتخاذ مواد و مصالح شعری در بین دو بخش میانخانه و بازگویی و در واقع عاملی دیگر در جهت ایجاد تمایز بین این دو بخش است. نکته‌ی مهم دیگری که در این تصنیف به چشم می‌آید استفاده‌ی از الفاظ نقرات پیش از استفاده از شعر در ساخت بازگویی است که نشان از اولویت بالاتر الفاظ نقرات در بازگویی در قیاس با شعر است. بنابراین همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم با استناد به تعریف مراغی از بخش تشییعه به نظر می‌رسد استفاده از الفاظ نقرات در ساخت بخش بازگویی در اولویت بالاتری نسبت به امکان اتخاذ شعر برای ساخت این بخش قرار دارد؛ از این رو در بخش بازگویی این تصنیف استفاده‌ی از الفاظ نقرات مقدم بر استفاده‌ی از شعر است؛ این‌گونه است که در بخش بازگویی بعد از ظهور الفاظ نقرات، به‌عنوان مواد و مصالح کلامی اصلی، به منظور تطویل و گسترش و تزئین و غنی‌تر کردن بازگویی، یک رباعی با عنوان مستزاد در نمونه‌ی جامع‌الاحسان و ترصیع در نمونه‌ی مقاصدالاحسان به این بخش اضافه شده است.

کارکردهای اعاده‌ی سرخانه

حال که صحبت اعاده‌ی سرخانه به میان آمد، ذکر چند نکته در این باب راه‌گشا خواهد بود. همان‌طور که گفته شد نغمه‌ی اختتام مقام حسینی،

نغمه «یب» استفاده شده است که این تغییر نغمه احتمالاً راهی برای اشاره به مقام نوا خواهد بود. مراغی درجات اشل صوتی نوا را این‌چنین ثبت کرده است: الف/د/ه/ح/یا/ایب/یه/ایح (همان). هم‌چنین در آخرین مصرع مستزاد از نغمه «وو» یا همان «می‌کرن» به جای «می‌بمل» در تعامل با «رکرن» استفاده شده است که احتمالاً مدگرادی به مقام بزرگ یا عراق را به ذهن متبادر می‌سازد. مراغی درجات اشل صوتی بزرگ را این‌چنین ثبت کرده است: الف/ج/و/ح/ای/یا/اید/ایو/ایح (همان). در پایان قطعه مصنف با تأکید به نغمه مطلق وتر با نام «الف» یا همان نت «دو» و سپس با پرش صعودی به اکتاو نغمه‌ی دست باز یعنی نغمه‌ی «یح»، زمینه‌ی ظهور اعاده سرخانه را فراهم می‌کند. رجوع به نغمات ثبت‌شده در زیر هجاهای اشعار این تصنیف، این نکته را نیز بر ما هویدا می‌سازد که در ساخت بخش میانخانه، جملات به اندازه‌ی یک فاصله‌ی دوم بزرگ از نغمات به کار رفته در سرخانه فراتر می‌رود، اما در ساخت بخش بازگویی برای ایجاد تضاد حداکثری با بخش‌های سرخانه و میانخانه به وضوح از مناطق اوج اشل صوتی مقام استفاده شده است؛ از این‌رو برش‌های آغازین ملودی بازگویی، بر روی اکتاو بالایی درجه‌ی اختتام جمله‌ی اعاده‌ی سرخانه متمرکز است. بنابراین در یک نگاه کلی به منظور استخراج نوعی از دستورالعمل سازمانده‌ی رفتار جملات سازنده این تصنیف می‌توان گفت: در ساخت ملودی سرخانه، هدف اصلی تثبیت درجه‌ی شاهد و فرود به درجه‌ی اختتام مد مبنای قطعه، در بخش میانخانه گسترش رو به بالای کم‌دامنه و در بخش بازگویی بیشترین میزان پیشروی در اشل صوتی و ایجاد تضاد حداکثری بازگویی با سرخانه مد نظر مصنف بوده است.

آنالیز فرمال تصنیف جامع‌الاحسان

با نگاهی کلی به محتویات جدول (۱) در می‌یابیم که این تصنیف دارای چهار بخش سرخانه‌ی اول، سرخانه‌ی دوم، میانخانه، تشییعه (یا بازگویی) است. البته در انتهای بخش میانخانه و بازگویی، اعاده‌ی سرخانه نیز صورت پذیرفته است. همان‌طور که مشاهده می‌شود این ساختار به وضوح منطبق با ساختار «عملی» است که دارای سه بخش سرخانه، میانخانه و بازگویی است. مراغی اولین بخش این تصنیف را همانند اولین بخش عمل، با ثبت سرخانه‌ی اول، بر ساخته بر یک بیت و تکرار همان جمله‌ی موسیقایی، اما بر بیته دیگر با نام سرخانه‌ی دوم آغاز می‌کند. در ادامه شاهد ظهور بخش میانخانه هستیم. نکته اساسی در رابطه با انتخاب شعر میانخانه این است که شعر میانخانه بیت دیگری از همان قطعه شعر سرخانه‌ها است و این وابستگی مواد و مصالح کلامی میانخانه به سرخانه و پیوستگی ابیات میانخانه با اشعار سرخانه، یکی از عوامل ممیزه‌ی میانخانه از بازگویی خواهد بود. در بخش میانخانه‌ی این تصنیف، مصنف نیمی از بیت سوم را برای ساخت جملات مختص به میانخانه و نیمه‌ی دوم بیت سوم را برای اعاده‌ی سرخانه به کار برده است. با توجه به توضیحاتی که در بخش ساختار طبقه و صوت الوسط این مقاله، که با استناد به توضیحات مراغی ارائه شد، این نوع از عملکرد مراغی در استفاده از مصرع دوم بیت دوم به‌عنوان اعاده‌ی طبقه در تناقض آشکار با توضیحاتی است که وی در ارتباط با نسبت اشعار به کار رفته در دو بخش سرخانه و میانخانه در جامع‌الاحسان بیان کرده است. به خاطر آوریم که مراغی به صراحت گفته بود اگر سرخانه از یک بیت ساخته شده باشد میانخانه می‌بایست از دو بیت ساخته شود؛ حال آنکه این

هر دو نمونه‌ی ثبت‌شده از این تصنیف در *جامع‌الاحان و مقاصد‌الاحان*، پیش از ثبت این رباعی، جملاتی با استفاده‌ی از الفاظ نقرات ثبت شده است؛ می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که در هر دو نمونه‌ی ثبت‌شده از این تصنیف، مراغی بازگویی دو قسمتی را به ثبت رسانده است: که قسمت اول این بازگویی با الفاظ نقرات و قسمت دوم با شعری در غالب رباعی، روایت شده است. همان‌طور که پیشتر نیز اشاره شد اولویت اول در ساخت بخش بازگویی استفاده از الفاظ نقرات است و استفاده از شعری با قالب رباعی برای ساخت این بخش، نشان می‌دهد که در صورت استفاده از شعر در ساخت بازگویی، آن شعر می‌بایست به لحاظ وزن و قافیه و قالب در تضاد با اشعار دو بخش سرخانه و میانخانه باشد. در واقع با این روش بر یکی از عوامل متمیزه‌ی بین دو بخش میانخانه و بازگویی تأکید می‌شود.

سرخانه اول و دوم نمونه‌ی *مقاصد‌الاحان* با یک نغمه اختلاف نسبت به نمونه‌ی *جامع‌الاحان* ثبت شده است؛ البته این اختلاف می‌تواند ناشی از خطای استنساخ باشد. ملودی مصرع دوم طریقه در هر دو نسخه *مقاصد‌الاحان* و *جامع‌الاحان* با هم برابر است. در هر دو نمونه سرخانه‌ها، هر کدام با یک بیت ساخته شده‌اند اما نکته‌ی قابل توجه در نمونه‌ی *مقاصد‌الاحان* این است که مراغی قبل از شروع ثبت تصنیف، یک جمله‌ی کامل موسیقایی فاقد شعر، با سیر و جهتی نزولی با عنوان «طریقه‌ی دیگر در حسینی به دور رمل ۱۲ نقره» را ثبت نموده است که نغمات سازنده‌ی آن کاملاً با نغمات سرخانه برابر بوده اما به لحاظ ریتم و تعداد نقرات متعلق به هر نغمه، با تعداد نقرات ثبت شده در زیر هر یک از نغمات جمله‌ی سرخانه متفاوت است. اینگونه است که شاید بتوان این طریقه را به‌عنوان مقدمه‌ای بی‌کلام برای تصنیف مذکور در نظر گرفت.

نغمات سازنده‌ی میانخانه در هر دو نمونه به کلی با هم مغایر است. برخلاف میانخانه‌ی نمونه‌ی *جامع‌الاحان* در میانخانه تصنیف ثبت شده در *مقاصد‌الاحان* هیچ پرده‌ی متغیری ظهور نمی‌کند و نغمات همچنان در محدوده‌ی مد حسینی باقی مانده و بخش میانخانه‌ی این نمونه نیز فاقد ترنمات است. گفتنی است چهار نغمه‌ی آخر میانخانه‌ی نمونه‌ی *جامع‌الاحان* با نغمات اعاده‌ی سرخانه برابر است؛ این بدان معنی است که در ساخت این تصنیف جدای از اعاده‌ی سرخانه در نقش ترجیع‌بند عمومی قطعه، با تکرار نغمات سازنده‌ی سرخانه در انتهای میانخانه، به نوعی در بین بخش‌های مختلف قطعه در لایه‌های دیگر از فرم، قافیه‌ایی درونی ایجاد شده است. عبارات سازنده‌ی بازگویی در هر دو نمونه به کلی با هم متفاوت است. بازگویی در نمونه *مقاصد‌الاحان* هم‌چون بخش میانخانه‌ی این نمونه بدون هیچ مدگرده‌ی در پرده‌های حسینی روایت می‌شود و به سان نمونه‌ی *جامع‌الاحان* حتی از نغمات ذی‌الکلال احد نیز بهره‌مند نیست. اکنون که با بررسی تعاریف قالب عمل تا حدی به ساختار و انواع آن مشرف شدیم، می‌توان برای هر یک از این انواع، فرمول‌هایی را ارائه نمود. لازم به ذکر است از آنجایی که دو قالب کار و عمل به لحاظ ساختار کاملاً با هم برابر بوده و فقط در اتخاذ مواد و مصالح کلامی سرخانه‌ها مغایر هستند، فرمول‌های زیر دقیقاً برای قالب کار نیز قابل استفاده خواهد بود.

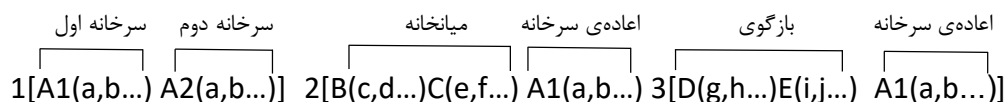
نغمه «ح» می‌باشد. از این‌رو هر دو بخش سرخانه و میانخانه بر روی نغمه‌ی «ح» خاتمه می‌یابد. این در حالی است که نغمه‌ی اختتام بخش بازگویی بعد از ظهور رباعی (مستزاد) نغمه‌ی «یح» ثبت شده است؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که بخش میانخانه بدون ظهور اعاده‌ی سرخانه خود دارای معنی کامل موسیقایی است اما انتهای بخش بازگویی، قطعه بر روی نغمه‌ایی غیر از نغمه‌ی اختتام مقام ایستاده و تکمیل معنای موسیقایی با ظهور اعاده اتفاق می‌افتد. از این رو اعاده‌ی «نیمه یا کامل» سرخانه در انتهای بخش‌های میانخانه دارای گونه‌ای از کارکرد موسیقایی است که فقط در نقش ترجیع‌بند عمومی قطعه به انتهای میانخانه که با ایستادن بر روی درجه‌ی اختتام مقام دارای معنای کامل موسیقایی است الصاق می‌شود. از این‌رو این گونه از اتصال اعاده‌ی سرخانه را «اعاده‌ی الصاقی» می‌نامیم. برخلاف کارکرد یاد شده، اعاده‌ی سرخانه در انتهای بخش بازگویی دارای نوعی از کارکرد موسیقایی است که علاوه بر نقش ترجیع‌بند عمومی قطعه، نقش تمام‌کننده‌ی معنای این بخش را نیز بر عهده دارد؛ چراکه این بخش بر روی نغمه‌ایی غیر از نغمه‌ی اختتام مقام می‌ایستد. از این رو این گونه از کارکرد موسیقایی اعاده‌ی سرخانه را «اعاده‌ی متمم» نام‌گذاری می‌کنیم. آوانگاری اون رایت از این تصنیف نیز مؤید این نتیجه‌گیری و نشان‌دهنده‌ی نقش‌های الصاقی و متمم اعاده‌های سرخانه است (نک، فصلنامه ماهور، شماره ۱، ۲۰۴).

مقایسه‌ی هر دو روایت از تصنیف حسینی

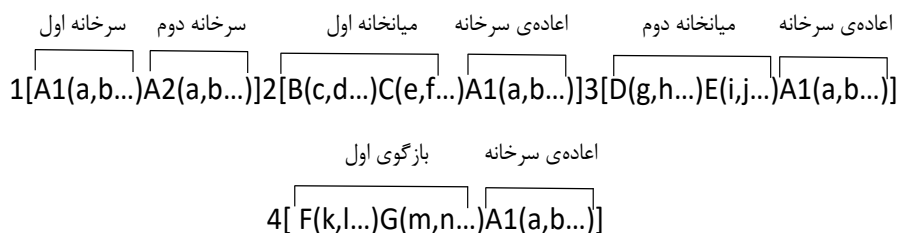
هر دو نمونه‌ی بررسی شده به لحاظ اشعار به کاررفته در ساخت، کاملاً بر هم منطبق است. نکته قابل توجه آن است که در هر دو نمونه میانخانه با یک بیت از همان قطعه شعر سرخانه ساخته‌ها شده است؛ به گونه‌ایی که یک مصرع برای ملودی پردازی بخش اصلی میانخانه و مصرع دوم این بیت برای اعاده‌ی سرخانه به کار رفته است. در ساخت بازگویی در هر دو نمونه ابتدا از الفاظ نقرات سپس از شعر استفاده شده است و از این‌رو با استناد به این نحوه‌ی عملکرد می‌توان گفت: اولویت اول در ساخت بازگویی، استفاده از الفاظ نقرات خواهد بود. با قیاسی کلی در روند ساخت جملات هر دو نمونه، به این نتیجه می‌رسیم که تصنیف ثبت‌شده در *مقاصد‌الاحان* به لحاظ رفتار مدال به وضوح از نمونه‌ی *جامع‌الاحان* ساده‌تر است؛ دلیل این امر مدگرده‌ی‌هایی متعدد در میانخانه و بازگویی نمونه‌ی *جامع‌الاحان* است که موجب تنوع مدال چشم‌گیری در این قطعه شده است. البته این اظهارنظر در حالی است که مراغی نغمات سازنده‌ی رباعی مورد استفاده در بازگویی نمونه‌ی *مقاصد‌الاحان* را ثبت نکرده است. در این میان نکته‌ی جالب توجه آن است که مراغی، رباعی ثبت‌شده ذیل عنوان «مستزاد» در نمونه *جامع‌الاحان* را، در *مقاصد‌الاحان* «البته بدون ثبت نغمات سازنده» با نام «ترصیع» ثبت می‌کند؛ این در حالی است که در هر هیچ یک از رسالات مکتب منتظمیه، به غیر از نام‌های سرخانه، میانخانه و بازگویی نام دیگری از بخش‌های سازنده قطعات با کلام وجود ندارد. از آنجایی که در

فصل چهارم: انواع عمل

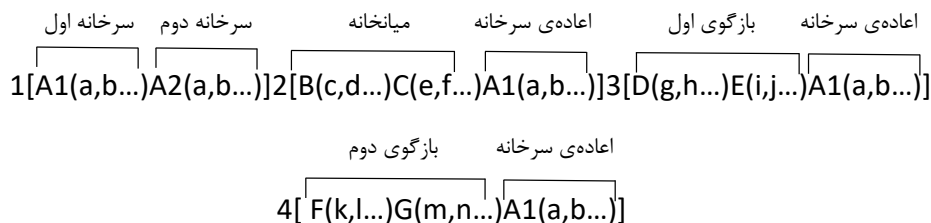
عمل نوع اول: دارای دو سرخانه یک میانخانه و یک بازگویی



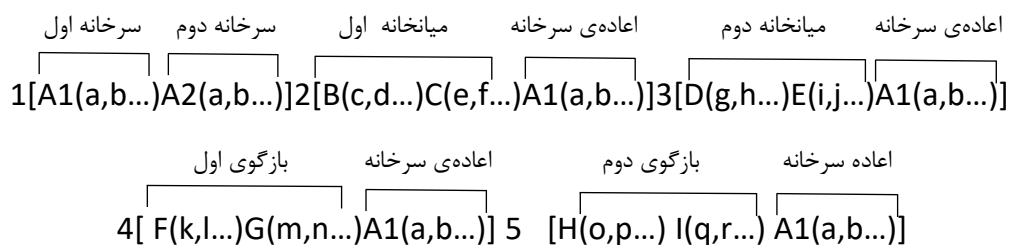
عمل نوع دوم: دارای دو سرخانه دو میانخانه و یک بازگویی



عمل نوع سوم: دارای دو سرخانه، یک میانخانه و دو بازگویی



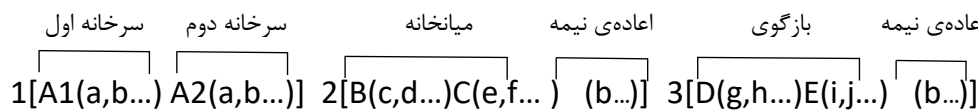
عمل نوع چهارم: دارای دو سرخانه دو میانخانه و دو بازگویی



عمل نوع پنجم: با اعاده‌ی نیمی از سرخانه

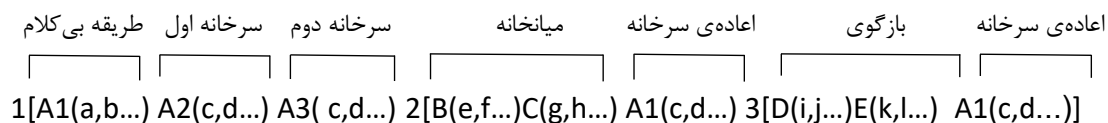
جای تمام سرخانه وجود دارد. با در نظر گرفتن نیمی از سرخانه دوم سرخانه در نقش اعاده یا ترجیح بند عمومی قطعه، فرمول عمل به شکل زیر خواهد بود:

همان‌طور که توضیح داده شد با استناد به تصنیف ثبت شده توسط مراغی در جامع‌الاحان و مقاصد‌الاحان امکان اعاده‌ی نیمی از سرخانه به



طریقه‌ی بی‌کلام افزود. برای نمونه در فرمول زیر به ابتدای عمل نوع اول یک طریقه‌ی بی‌کلام افزوده‌ایم.

همان‌طور که در انتهای بخش تحلیل تصنیف حسینی مطرح شد، با اتکا به عملکرد مراغی در ثبت طریقه‌ای بی‌کلام در ابتدای تصنیف مندرج در مقاصد‌الاحان، می‌توان به ابتدای تمام فرمول‌های بالا، بخشی با عنوان



و مصنف چندان که خواهد نقوش اضافه کند بر آن شاید و اگر نکند زیان ندارد» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۷۲). همان‌طور که مشاهده می‌شود مراغی ابتدا به تغییرناپذیر بودن عبارات سرخانه تأکید نموده بود اما در ادامه گویی اینطور آگاهی می‌دهد که در هر بار تکرار امکان اضافه کردن «نقوشی» به آن وجود دارد. از میان این تناقض می‌توان این نکته را دریافت که ظاهراً در مواردی می‌توان ثباتی تمام کمال برای سرخانه‌ها در هر تکرار در ذهن نداشت. برای فهم دقیق‌تر این موضوع به دست‌آوردن در کی صحیح از واژه‌ی «نقش» الزامی می‌نماید. استفاده‌ی مراغی از این واژه در تعریف ساختار

عمل نوع ششم: دارای اعاده‌ی پویا

از قیاس دو تعریف از مراغی در باب چگونگی کیفیت سرخانه‌ها و اعاده‌ی آنها به تناقضی برمی‌خوریم که این تناقض در پیشبرد بحث مقاله‌ی حاضر راهگشا خواهد بود. مراغی در جامع‌الاحان از اهمیت جایگاه سرخانه و ثبات آن در هر بار اعاده این چنین می‌گوید: «و طریقه هم‌چون مدخل است به صوت و این طرائق از حال خود متغیر نمی‌شوند» (مراغی، ۲۶۶، ۱۳۸۸). حال این تأکید بر تغییرناپذیر بودن طریقه‌ها را با قولی دیگر از مراغی قیاس کنید: «مصراع و بیت اعاده به عینه در کیفیت و کمیت هم‌چو جدول باشد

دست‌خوش تغییر اساسی نشود را جایز دانسته است. از این‌رو این امکان را، می‌توان به‌عنوان یکی از عوامل تنوع بخش در رابطه با اعاده‌های سرخانه در نظر داشته داشت. در تفسیر دیگری از واژه‌ی «نقوش» در این جمله می‌توان گفت، شاید منظور مراغی از اضافه کردن نقوش به جملات طریقه در هر بار اعاده می‌تواند این باشد که در عین حفظ ساختار جمله، امکان اعمال تزئینات متفاوت و نه تغییر، افزودن یا کاستن در هر بار اجرای جمله توسط مجریان قطعه وجود دارد. بهره‌گیری از این تکنیک اجرایی امروز هم توسط نوازندگان و خوانندگان، در هنگام تکرار بسیاری از جملات، به منظور ایجاد تنوع در اجرا، معمول و مرسوم است. البته این برداشت معنی در صورتی صحیح است که مراد از واژه‌ی «نقش» در نیمه‌ی اول جمله را تزئینات اعمال شده بر جمله فرض کنیم. بنابر آنچه گفته شد می‌توان گونه‌ی دومی از اعاده‌ی سرخانه را پیشنهاد داد. این نوع از اعاده را اعاده‌ی «پویا» نامیده و در فرمول زیر آن را نشان داده‌ایم.

$$\begin{array}{ccccccc}
 \text{اعاده‌ی پویا} & \text{بازگوی اول} & \text{اعاده‌ی پویا} & \text{نقش ملصقه} & \text{میانخانه} & \text{سرخانه دوم} & \text{سرخانه اول} \\
 \hline
 1[A1(a,b\dots)A2(a,b\dots)] & 2[B(c,d\dots)C(e,f\dots) D(g,h\dots)] & A3(a1,b1\dots) & 3[E(i,j\dots) F(k,l\dots)A4(a2,b2\dots)] & & & \\
 \hline
 & \text{بازگوی دوم} & \text{اعاده‌ی پویا} & & & & \\
 \hline
 & 4[G(m,n\dots)H(o,p\dots)] & A5(a3,b3\dots) & & & &
 \end{array}$$

طریقه‌ی بی‌کلام افزود. برای نمونه در فرمول زیر به ابتدای عمل نوع اول یک طریقه‌ی بی‌کلام افزوده‌ایم.

$$\begin{array}{ccccccc}
 \text{اعاده‌ی سرخانه} & \text{بازگوی} & \text{اعاده‌ی سرخانه} & \text{میانخانه} & \text{سرخانه دوم} & \text{سرخانه اول} & \text{طریقه بی‌کلام} \\
 \hline
 1[A1(c,d\dots)] & 3[D(i,j\dots)E(k,l\dots)] & A1(c,d\dots) & 2[B(e,f\dots)C(g,h\dots)] & A3(c,d\dots) & A2(c,d\dots) & A1(a,b\dots)
 \end{array}$$

قالب «پیشرو» تا حد زیادی معنی این واژه را در ذهن ما روشن می‌کند. وی در تعریف پیشرو در جامع‌الاحیان این چنین می‌نویسد: «و خانه پیشرو عبارت است از آن که نقشی چند در آهنگ دیگر یا در همان آهنگ سازند چنان که تلفظ ارکان غیر تلفظ خانه‌ی اول باشد» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۷۲). و یا در جایی دیگر همچنان در کیفیت جملات سازنده‌ی خانه‌های پیشرو می‌گوید: «و یک نقش را یا بیشتر در آخر هر خانه مکرر کنند و آن را سربند پیشرو گویند» (مراغی، ۱۳۴۴، ۱۰۶). در این دو عبارت مراغی در توضیح کیفیت هر خانه از یک پیشرو به وضوح از واژه‌ی «نقش» در مفهوم ملودی یا عبارات موسیقایی مستقل استفاده می‌کند. وی هم‌چنین در تعریف بخش «نقش ملصقه» نیز همین معنی را از نقش به دست می‌دهد: «و آن نقوش که میان صوت و اعاده است آن را نقش ملصقه خوانند» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۷۲). بنابراین به نظر می‌رسد احتمال ایجاد تغییر یا اضافه‌نمودن عباراتی به جملات طریقه و یا شاید حتی کاستن از آن در هر بار تکرار و یا حتی ارائه‌ی دگره‌هایی نزدیک به ملودی اصلی طریقه، آن گونه که ماهیت طریقه

همان‌طور که در انتهای بخش تحلیل تصنیف حسینی مطرح شد، با اتکا به عملکرد مراغی در ثبت طریقه‌ی بی‌کلام در ابتدای تصنیف مندرج در مقاصدالاحیان، می‌توان به ابتدای تمام فرمول‌های بالا، بخشی با عنوان

نتیجه

از «عمل» به این نتیجه رسیدیم که با حذف استقلال هر یک از بخش‌های سازنده‌ی قالب عمل، به‌وسیله‌ی معلق نگاه‌داشتن معنای آخرین عبارت هر بخش، عملاً به قطعه‌ای دست خواهیم یافت که استقلال معنایی بخش‌های سازنده را از دست داده است. این عدم اختتام کامل برای هر یک از بخش‌ها و ایجاد نوعی اتصال و وابستگی از طریق معلق نگاه‌داشتن انتهای هر بخش بر روی درجه‌ای تعلیقی، منجر به ایجاد قالبی وابسته به «عمل» با نام «ریخته» خواهد شد. هم‌چنین به این نکته نیز اشاره شد که اگر در ساخت «عمل» از اشعار هندی استفاده شود نیز عنوان «ریخته» به آن اطلاق خواهد شد. این پژوهش هم‌چنین این نتیجه را به ارمان آورد که ساختار هردو تصنیف ثبت‌شده از مراغی کاملاً با «عمل» نوع اول منطبق است. بررسی انواع شش‌گانه‌ی «عمل» در نسبت با انعطاف موجود در این قالب و هم‌چنین انتساب و انشعاب دو قالب «کار» و «ریخته» این نکته را به ما تذکر می‌دهد که با پایه قرار دادن قالب‌های قدیمی، امکان خلق قالب‌های تازه برحسب نیازهای امروزی موسیقی امروز ایران همواره وجود دارد. از سوی دیگر انعطاف یادشده در ساختار قالب «عمل» و هم‌چنین انشعابات برآمده از آن که در این مقاله مورد بررسی قرار گرفت، اثبات‌کننده‌ی خاصیت کش‌سانی

از پس مطالعه و تطبیق تعاریف موجود از قالب عمل در رسالات مکتب منتظمیه و هم‌چنین بررسی آراء نویسندگان دوره‌ی صفویه در این باب، این نتیجه حاصل می‌شود که عمل قالبی است که در شکلی ابتدایی متشکل از سه بخش سرخانه، میانخانه و بازگوی است. البته امکان مضاعف‌شدن هر یک از بخش‌های میانخانه و بازگوی نیز وجود دارد. بنابراین در شکلی گسترش‌یافته عمل دارای ساختاری پنج‌قسمتی شامل سرخانه، میانخانه‌ی اول، میانخانه‌ی دوم، بازگوی اول و بازگوی دوم است. همان‌گونه که تذکر داده شد در میان این دو شکل ابتدایی و گسترش‌یافته، امکان وجود دو حالت دیگر نیز وجود دارد که از مضاعف‌شدن فقط یکی از بخش‌های میانخانه و یا بازگوی ایجاد می‌شود. از این‌رو انواع شش‌گانه‌ی عمل در قالب فرمول‌هایی به ثبت رسید. در رهگذر پژوهش حاضر هم‌چنین به این نکته پی‌بردیم که دو گونه‌ی «کار» و «ریخته» از اقسام تصنیف موجود در رسالات، از دل قالب عمل منشعب می‌شوند. در توضیح مختصات «کار» باید گفت که اگر جمله یا جملات آغازین سرخانه‌ی «عمل»، به جای روایت شعر، راوی الفاظ نقرات باشند به «عمل مستهل» یا «کار» دست خواهیم یافت. هم‌چنین در جست‌وجوی خاصیت «ریخته» به‌عنوان دومین انشعاب

فرم‌های موسیقی قدیم ایران و یکی از بارزترین نمونه‌های این قابلیت است. با وجود این خاصیت کشسانی بدیهی است که امکان به‌کاربردن تنوعات دیگر از قالب «عمل»، غیر از آنهایی که در این مقاله فهرست کرده‌ایم، وجود دارد و از این رو شکل‌های دیگری از این فرم را می‌توان را به‌کار بست.

بنابراین رجوع به روش‌های موجود در اقسام تصانیف موسیقی قدیم ایران، امکان ساخت فرم‌های خلاقانه و جدید را در اختیار ما قرار خواهد داد و ایجاد قالب‌های جدید ضامن حیات و پویایی موسیقی کلاسیک ایران در دوره‌ی معاصر خواهد بود.

فهرست منابع

اوبه‌ی (۱۳۹۰)، *مقدمه‌الاصول*، به‌کوشش سیدمحمدتقی حسینی، فرهنگستان هنر، تهران.
بنایی، علی ابن محمد معمار (۱۳۶۸)، *رساله در موسیقی*، با مقدمه داریوش صفوت و تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، تهران.
پورجوادی، امیرحسین (۱۳۸۲)، کار و عمل و سیر تحول آن از دوره‌ی تیموری تا امروز، *فصلنامه موسیقی ماهر*، شماره ۱، صص ۱۱-۲۹.
حجاریان، محسن (۱۳۷۷)، نگاهی به بازسازی‌های قطعه‌ی حسینی، *فصلنامه موسیقی ماهر*، شماره ۱، صص ۱۹۱-۲۰۶.
خضرای، بابک (۱۳۸۲)، اصناف تصانیف در رسالات مراغی و بنایی، *فصلنامه موسیقی ماهر*، صص ۱۱۱-۱۲۱.
درویشی، محمدرضا و گروه نویسندگان (۱۳۹۰)، *تصنیف‌های منسوب به عبدالقادر مراغی، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان*، تهران.
ضیاالدین، یوسف (۱۳۹۰)، *کلیات یوسفی*، بازخوانی و ویرایش بابک خضرای، فرهنگستان هنر، تهران.
کوکبی بخارایی، نجم‌الدین (۱۳۸۲)، *رساله موسیقی نجم‌الدین کوکبی بخارایی*، سه *رساله موسیقی قدیم/یران*، به‌کوشش منصوره ثابت‌زاده، انجمن آثار

و مفاخر فرهنگی، تهران.

گرچی، امیرخان (ن.خ) *رساله‌ی امیرخان گرچی*، نسخه خطی به شماره ۸۴۹۹ در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.
فاطمی، ساسان (۱۳۸۷)، *فرم و موسیقی ایرانی*، *فصلنامه موسیقی ماهر*، شماره ۳۹، صص ۱۰۳-۱۳۴.
محافظ، آرش (۱۳۹۳)، *عجم‌ر*، مؤسسه فرهنگی هنری ماهر، تهران.
مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۴۴)، *مقاصدالاحزان*، به‌اهتمام تقی بینش، نگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۷۰)، *شرح ادوار* (با متن ادوار و زوائد الفوائد)، به‌اهتمام تقی بینش، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.
مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۸۸)، *جامع‌الاحزان*، مقابله و ویرایش بابک خضرای، فرهنگستان هنر، تهران.
میرصدرالدین محمد، قزوینی (۱۳۸۱)، *رساله در علم موسیقی*، اثر میرصدرالدین محمد قزوینی، تصحیح و مقدمه آریورستمی، *فصلنامه موسیقی ماهر*، شماره ۱۸، صص ۸۱-۹۶.
میثمی، سیدحسین (۱۳۸۴)، *بررسی فرم تصانیف در برخی رساله‌های مکتب منتظمیه*، *فصلنامه موسیقی ماهر*، شماره ۲۷، صص ۱۰۷-۱۲۸.

Extracting the Potential Capacities of Musical Composition by Relying on the Formal Structure of Two *Tasnifs* Recorded by Abd al-Qadir Maraghi

Amirhasan AminSharifi*

Faculty Member of Playing Iranian Music Department, Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran.
(Received: 13 Jun 2021, Accepted: 2 Oct 2021)

This article attempts to obtain an accurate definition of the structure of *amal*, one of the most significant forms of old Iranian music. In order to do this, all the definitions of *amal*, as recorded in the treatises of the Montazamiye School, have been analyzed and compared with each other. Then, after the clarification of the structural characteristics and content of *amal*, six types of this form are recorded with the help of formulas. Afterwards, the branches (sub-groups) of *amal*, namely *kar* and *rikhte*, have been explored. Afterwards, the structure and content of two *tasnifs*, recorded in the treatises *Jame' al-Alhan* and *Maqased al-Alhan* by Abd al-Qadir Maraghi, have been analyzed and compared to the characteristics of *amal* in the treatises. It is concluded that the two aforementioned *tasnifs* are a type of *amal*. Therefore, by analyzing these *tasnifs*, a concrete example of the compositional method of vocal music in old Iranian music, as well as an instance of *amal*, is presented. The results of this article present a practical method for the composition of *amal* and its branches for Iranian composers.

After studying and comparing the available definitions of *amal* in the treatises of the Montazamiye School and analyzing the observations of Safavid writers, it is determined that *amal* in its primitive structure is composed of three constituents, namely *sarkhane*, *miankhane*, and *bazgooy*. However, it is also possible to multiply each of the *miankhane* and *bazgooy* constituents. Therefore, in an expanded form, *amal* has a five-part structure consisting of *sarkhane*, the first *miankhane*, the second *miankhane*, the first *bazgooy* and the second *bazgooy*. As it was mentioned, between these two initial and expanded forms, two possibilities may also occur, which result from the multiplication of only one of the constituents of *miankhane* and *bazgooy*.

The present research also demonstrates that two genres *kar* and *rikhte*, categorized as types of *tasnif* in the treatises, are derived from *amal*. The characteristics of *kar* can be explained in this way: if the initial sentence or

sentences of the *sarkhane* of *amal* convey *alfaz-e naqarat* instead of poetry, *amal-e mostahel* or *kar* is formed. In addition, the characteristics of *rikhte*, as the second branch of *amal*, can be explained thus: with the removal of the independence of each of the constituents which shape *amal*, by suspending the meaning of the last phrase in each section, a musical piece is obtained which has lost the independence of meaning of the constituent parts. This lack of complete closure for each section and the formation of a kind of connection and dependence by suspending the ending of each section on a suspended degree lead to the formation of a form called *rikhte* derived from *amal*. The investigations of this article prove the flexible nature of old Iranian music forms and demonstrate that by relying on old forms, it is possible to create new forms that would fulfil the present needs of contemporary Iranian music.

Keywords

Amal, kar, rikhte, Sarkhane, Miankhane, Bazgooy.

*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 3396169, Fax: (+98-21) 83533030, E-mail: Amirhasan.aminsharifi@gmail.com