تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۹/۲۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۷/۲۹

رامتین نظری‌جو[۱]

# ضوابطِ موسیقاییِ فرامرز پایور

## چکیده

فرامرز پایور از تأثیرگذارترین موسیقی‌دانان موسیقی کلاسیک ایرانی در دوره‌ی معاصر است. او متحول‌کننده‌ی نوازندگی سنتور، گروه‌نوازی ایرانی و صاحب مدون‌ترین کارگان آموزشی برای ساز سنتور است که از سطح مبتدی آغاز و به دوره‌ی عالی ختم می‌شود. علاوه‌براین‌ها، ساعت‌ها اجرای ضبط‌شده و صحنه‌ای، تسلط کم‌نظیر در نوازندگیِ سنتور، سبک خاص در بداهه‌نوازی، آهنگ‌سازی و تنظیم برای گروه و تألیفاتی پُرشمار، سبب اهمیت بالای پایور در موسیقی ایرانی است و همواره آثار وی یک منبع مهم آموزشی و شنیداری برای نوازندگان بوده و هست؛ چنانچه دامنه‌ی تأثیرشان را می‌توان در نسل‌های بعد از او نیز ردیابی و پیگیری کرد.
مقاله‌ی حاضر دربرگیرنده‌ی برخی ضوابط و چهارچوب‌بندی‌های موسیقی فرامرز پایور است که وی به آن‌ها در طول اجرا مقید بوده است. این ضوابط چه در آهنگ‌سازی و چه در بداهه‌نوازی مورداستفاده‌ی او بوده‌اند. در این مقاله با تکیه‌بر آثار مکتوب وی و بررسی آماری آن‌ها، بدین معنی که یک ضابطه در چند مورد به‌کارگرفته شده، دسته‌بندی و تعریفی از ضابطه‌های گوناگون، همراه با مثال‌هایی، ارایه شده است. در پایان نیز می‌توان اذعان کرد که بیشترین ضابطه‌مندی در چهارمضراب‌ها و کمترین آن‌ها در رِنگ‌ها صورت پذیرفته است.

**واژگانِ کلیدی:** فرامرز پایور، ضابطه‌مندی، ساختار چهارمضراب، ساختار مُدال، آهنگ‌سازی موسیقی ایرانی

[۱] دانش‌آموخته‌ی کارشناسی‌ارشد رشته‌ی نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران

E-mail: ramtinnazarijou@gmail.com

## ۱. مقدمه

فرامرز پایور از تأثیرگذارترین و برجسته‌ترین موسیقی‌دانانِ موسیقی کلاسیک ایرانی در دوره‌ی معاصر است. او متحول‌کننده‌ی نوازندگی سنتور، گروه‌نوازی ایرانی و صاحب مدون‌ترین کارگان آموزشی در میان سازهای ایرانی است که از سطح مبتدی آغاز و به دوره‌ی عالی ختم می‌شود. علاوه‌براین‌ها، ساعت‌ها اجرای ضبط‌شده و صحنه‌ای موجود از وی و هم‌چنین تسلط کم‌نظیر و سبکِ خاص او در نوازندگی سنتور، آهنگ‌سازی و تنظیم برای گروه و نگارش ده‌ها کتاب، مقاله و هم‌چنین مهم‌ترین روایت ردیف آوازی، ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به‌روایت استاد عبدالله دوامی (پایور، ۱۳۹۷)، سبب اهمیت بالای پایور در موسیقی کلاسیک ایرانی است و همواره آثارش (مکتوب و شنیداری) یک منبع آموزشی و شنیداری مهم برای هنرجویان و نوازندگانِ تمام سازها به‌شمار رفته و می‌رود. به‌عبارت‌دیگر فرامرز پایور را می‌توان تاثیرگذارترین نوازنده‌ی سنتور در دوران معاصر دانست. وی موسیقی‌دانی صاحبِ سبک و مکتب است. هم‌چنین مؤلفه‌های شخصیتیِ وی، هم‌چون نظم و دیسیپلین، در موسیقی‌اش نیز کاملاً هویدا و انضباط یک رکن اساسی سبک‌شناختی اوست. این انضباط در بسیاری از ابعاد موسیقایی پایور هم‌چون بداهه‌پردازی، آهنگ‌سازی و گروه‌نوازی موجود و در مواردی تبدیل به «ضابطه» شده است؛ ضابطه‌هایی که چهارچوب‌های موسیقی وی را ساخته‌اند و بدون شناخت این ضابطه‌مندی، سبک‌شناسی وی، به‌طور دقیق و کامل، میسر نخواهد بود. این جنبه‌ای است که در بیشتر بررسی‌هایی که درباره‌ی آثار پایور انجام گرفته، از آن غفلت شده است و بسیاری‌شان، در بهترین حالت، صرفاً یک طبقه‌بندی را ارایه می‌دهند تا چهارچوب‌بندی این آثار را. علاوه‌براین، فراوانیِ آثار پایور این اجازه را به ما می‌دهد که بتوانیم در مورد تفکرات پشتِ شکل‌گیری قالب‌های گوناگون، تاحدودقابل‌توجهی نسبت به سایر موسیقی‌دانان، چه هم‌عصرانش و چه قبل و بعد او، راحت‌تر و با اطمینان‌خاطر بیشتری نظر بدهیم. در این مقاله نگارنده، با بررسی آماری تمام آثار مکتوب وی، سعی در مطرح کردن قواعدی کلی دارد که به آن در ادامه «ضابطه» اطلاق می‌شود. این ضوابط نه در همه‌جا بلکه در هر موردی، قابل‌ردیابی هستند. این مقاله تلاشی است برای شناسایی و معرفی برخی از این ضوابط.

## ۲. پیشینه‌ی پژوهش

با آنکه دامنه‌ی تأثیرگذاری فرامرز پایور در ابعاد گوناگون بسیار زیاد بوده، بااین‌وجود تابه‌حال در مطالبِ اندکی از حیث علمی به تحلیل همه‌جانبه‌ی آثار و فعالیت‌های او پرداخته شده است. به‌عبارت‌دیگر بیشتر مطالبی که درباره‌ی او نوشته شده است یا مطالبِ احساسی و عاطفی بوده‌اند، که جنبه‌ی تحلیلی و علمی ندارند، یا اگر هم مطالبی بوده‌اند که به‌قصد تحلیل و بررسی ابعاد موسیقایی آثارش نوشته شده‌اند، غالباً با مشکلات روش‌شناختی و علمی مواجه بوده‌اند و نتیجه‌ی قابل‌توجهی را ارایه نکرده‌اند. به‌عنوان‌مثال کتاب *معارف* پایور (اطرایی، ۱۳۹۰) کتابی است که به معرفی فرامرز پایور و بررسی زندگی و آثار او به‌صورت مختصر پرداخته است، اما این کتاب در بسیاری از موارد، در بخش شرح زندگی و آثار شنیداریِ پایور، اشتباه‌های فاحش و پرتعداد و نواقص زیادی دارد. در بخش معرفی آثار و کتاب‌های پایور هم هیچ مطلب خاصی گفته نشده و فقط اشاره به تعداد میزان قطعات ضربی و گوشه‌هایی که در آن قطعه گردش کرده، شده که خیلی راه به جایی ازلحاظ تحلیلی نمی‌برد. دراین‌میان، مقاله‌ی «بررسی ساختاری چهارمضراب با تمرکز بر آثار فرامرز پایور» نوشته‌ی کیوان فرزین (۱۳۸۹)[۲] موجود است که باوجود بیشتر مطالبی که درباره‌ی پایور نوشته شده، روش خوبی را برای بررسی چهارمضراب در پیش گرفته و

مطالب و نتایج منطقی‌ای را ارایه می‌کند. رویکرد فرزین در مقاله‌اش، تمرکز روی قالب چهارمضراب بوده و مفهوم «ضابطه» و «ضابطه‌مندی»، چنان‌چه در مطلب حاضر بدان پرداخته شده، دنبال نشده و بیشتر سعی در تبیین ویژگی‌های کلی چهارمضراب‌های پایور داشته است.

## ۳. تعاریف

### ۳-۱. تعریف ضابطه

واژه‌ی «ضابطه» در موسیقی به‌ندرت به‌کار برده می‌شود و در بررسی‌های سبک‌شناختی ترجیح بر آن است که از واژه‌ی «تمهیدات اجرایی» استفاده شود. اما چون مراد از این مقاله بررسی موسیقی فرامرز پایور است، نگارنده به دو دلیل واژه‌ی ضابطه را مناسب‌تر می‌داند: نخست آنکه فرامرز پایور موسیقی‌دانی بسیار منظم و دارای ذهنیتی منضبط بود و دوم آنکه تعداد آثار وی در انواع قالب‌های اجرایی موسیقی دستگاهی ـــ مانند پیش‌درآمد، مقدمه، چهارمضراب، تصنیف و رِنگ ـــ زیاد است و می‌توان در بیشتر قالب‌ها به چهارچوب‌هایی یکسان دست یافت.

دهخدا ضابطه را چنین معنی می‌کند:

«نگاه‌دارنده‌ی هر شیئی را به‌حد خودش، و مستعمل به‌معنی قاعده و دستور. (غیاث‌اللغات) (آنندراج). || قاعده. دستور: و امور مملکت و مصالح بر همان طریقه و ضابطه مجری و ممضی. (جامع‌التواریخ رشیدی). صاحب کشاف اصطلاحات الفنون آرد: ضابطه، حکمی است کلی که منطبق باشد با جزییات. و فرق بین ضابطه و قاعده آن است که قاعده را فروعی از ابواب مختلفه است و ضابطه را جز از یک باب فقط، فروعی نباشد. هکذا فی فن الثانی من الاشباه و النظائر» (لینک ۱).

از معانی بالا آن‌چه موردمطلوب برای استفاده در موسیقی است، عبارت «ضابطه حکمی است کلی که منطبق باشد با جزییات» است. هر قطعه‌ی موسیقی از کلیات و جزییاتی تشکیل شده است. از کلیات می‌توان به فضای مدال، ریتم، فرم یا قالب قطعه (نک. فاطمی، ۱۳۸۷ ب) اشاره کرد و هم‌چنین جمله‌ها و عبارات موسیقی، چگونگی وصل این جمله‌ها به یکدیگر و تکنیک‌های به‌کاربرده‌شده را می‌توان نمونه‌هایی از جزییات یک قطعه‌ی موسیقی به‌شمار آورد.

موسیقی پایور هم در کلیات و هم در جزییات ضابطه‌مند است. بدین‌معنی که در موسیقی‌اش بسیاری از ابعاد اعم از فضاهای مدال، قالب‌های اجرایی متفاوت، ریتم و انگاره‌های ریتمیک، تکنیک‌های به‌کاربرده‌شده و چگونگی وصلِ جملات به یکدیگر دارای چهارچوب و ضابطه است. البته لازم‌به‌ذکر است که ضابطه‌مندی پایور مطلق نیست و ضابطه‌هایی که در هر مورد ذکر خواهند شد، همیشه برقرار نیستند؛ بلکه از روی کثرت در تعدادِ نمونه نتیجه می‌شوند. بدین‌معنی که نگارنده «ضابطه» را هنگامی به موردی اطلاق می‌کند که نمونه‌های قابل‌قبولی (ازنظر تعداد) برای آن موجود باشد.[۳] نکته‌ای که نباید ازنظر دور داشت آن است که ضابطه‌مندی پایور در برخی از موارد به‌معنی کلیشه‌ای بودن موسیقی‌اش نیست؛ چراکه جدید نخواهد بود اگر بگوییم پایور جزءِ خلاق‌ترین موسیقی‌دان‌ها بوده و دامنه و گستره‌ی آثارش شاید از بیشتر موسیقی‌دانان یک سده‌ی گذشته وسیع‌تر باشد؛ از نوشتن ردیف ابتدایی و عالی تا قطعه‌ی *فریبا* (در کتاب *هشت آهنگ برای سنتور*) که مبنای سنتورنوازیِ معاصر است.

### ۳-۲. انواع مُد

در این مقاله اشاره‌های فراوانی به مُد و انواع آن می‌شود. ازاین‌رو انواع مد بر اساس مقاله‌ی «بنیادهای

نظری موسیقی کلاسیک ایران، دستگاه به‌مثابه یک سیستم چندمدی» نوشته‌ی هومان اسعدی (۱۳۸۲) به‌صورت خلاصه و کوتاه در زیر ذکر شده است:

الف. مد مبنا: مد اصلی در هر سیکل یا دستگاه که غالباً هویت دستگاه/ آواز موردنظر با آن مشخص و در قالب درآمد متجلی می‌شود (اسعدی، ۱۳۸۲: ۲۷).

ب. مد اولیه: مدهایی که در آن‌ها الگوی صوتی متفاوتی نسبت به مد مبنا معرفی می‌شود و به‌تبع آن نقش نغمات تغییر می‌کند. به‌عنوان‌مثال منطقه‌ی مُدال دلکش در دستگاه ماهور (اسعدی، ۱۳۸۲: ۲۷).

ج. مد ثانویه: مدهایی که الگوی صوتی با نسبت فواصل در آن‌ها نسبت به مد مبنا ثابت است اما نقش نغمات تغییر می‌یابد. به‌عنوان‌مثال در منطقه‌ی مدال داد در دستگاه ماهور (اسعدی، ۱۳۸۲: ۲۸).

د. مد انتقالی: مدهایی که درواقع دارای نسبت فواصلی همانند مد مبنای دستگاه موردنظر هستند، اما در طبقه یا درجه‌ای دیگر واقع می‌شوند. به‌عنوان‌مثال منطقه‌ی مدال حصار در دستگاه چهارگاه (اسعدی، ۱۳۸۲: ۲۸).

## ۳-۳. ضابطه‌مندی و بداهه‌پردازی فرامرز پایور

مقوله‌ی بداهه‌پردازی یکی از مهم‌ترین وجوه موسیقی کلاسیک ایرانی است که گاه از آن به‌عنوان غایت و نهایت این موسیقی یاد می‌شود و یک بداهه‌نواز خیلی خوب مصداقی از یک موسیقی‌دان حرفه‌ای نیز هست. گرچه این نوع نگرش را نمی‌توان به‌طورکامل قبول کرد و امروزه عناصر و شروط دیگری برای یک موسیقی‌دان «خوب» بودن نیز لازم است. علاوه‌بر این خودِ مفهوم بداهه‌پردازی ازلحاظ تاریخی افت‌وخیز و میزان اهمیت متفاوتی داشته است (نک. فاطمی، ۱۳۸۷ الفَ) اما، درهرصورت، در طول هشتاد سال گذشته (از زمان تأسیس رادیو در سال ۱۳۱۹) تا به امروز توانایی بداهه‌پردازی بر مبنای ردیف جایگاهی ویژه برای یک نوازنده‌ی موسیقی کلاسیک ایرانی داشته و دارد. پایور نیز اساس موسیقی اصیل ایرانی را بداهه‌نوازی بر مبنای ردیف می‌داند (پایور، ۱۳۷۱ب) اما نکته‌ی قابل‌توجهی که به‌هیچ‌وجه نباید ازنظر دور داشت آن است که هیچ اجرایی که به آن نام «بداهه‌نوازی» اطلاق می‌شود، خلق‌شده در لحظه و برآمده از هیچ نیست. حتی مطرح‌ترین افراد بداهه‌نواز هم‌چون جلیل شهناز، پرویز یاحقی، حسن کسایی، فرامرز پایور، محمدرضا لطفی، حسین علیزاده و ... کاملاً اجراهای‌شان در آن و لحظه شکل نمی‌گیرد و چهارچوب‌بندی ازپیش‌فکرشده‌ای دارند. مُنیک براندیلی تعریفی از بداهه‌پردازی دارد که بسیار به آنچه که در موسیقی دستگاهی مرسوم است، نزدیک است. وی اظهار می‌دارد: «آفرینش یک موسیقی که پیش از لحظه‌ی اجرای آن وجود نداشته است، ولی درعین‌حال، شکل‌گیری آن به یک چهارچوب، یک مدل و مجموعه‌ای از قوانین ازپیش‌تعریف‌شده بستگی دارد» (لورتا-ژاکوب، ۱۳۸۷: ۱۲). پایور وجودِ چهارچوب برای بداهه‌نوازی را تأیید و علت آن را تغییر فضا برای بداهه‌نوازی عنوان می‌کند:

«اکنون با پیشرفت‌هایی که در ارایه‌ی موسیقی، به‌مثابه یکی از اشکال مهم هنری، پدید آمده است، آن آرایش و حضور ذهن و عدم دغدغه‌ی خاطر، که لازمه‌ی حال و هوای بداهه‌نوازی است، به‌گونه‌ای دیگر است، لذا ضروری است که موضوع موردنظر خود را قبلاً به‌کمال بررسی کرده خود را آماده‌ی اجرای برنامه‌ای سازد که با وجود مشکلات متحمل حتی‌المقدور قرین توفیق باشد» (پایور، ۱۳۷۱ب).

او در ادامه به نقلِ‌قولی از ابوالحسن صبا اشاره می‌کند و تأکید وی بر وجود یک چهارچوبِ ذهنی برای بداهه‌نوازی و «دِیمی ساز نزدن» جالب‌توجه است (پایور، ۱۳۷۱ب). این نکته‌ای است که صفوت با دید

سخت‌گیرانه‌تری به آن معتقد است، بدین‌معنی که وی فرصت کافی نداشتن برای مطالعه و بررسی در هنگام بداهه‌نوازی را یک عیب آن می‌داند و معتقد است که اجرا را به یک موسیقیِ سطحی و بدون عمق تبدیل می‌کند (صفوت، ۱۳۸۸: ۳۱۹). وی یک بداهه‌نوازیِ خوب را به پرواز یکَ هواپیما تشبیه می‌کند که باید برنامه‌ریزی‌شده باشد وگرنه فاجعه‌بار خواهد بود (دورینگ، ۱۳۸۷: ۱۷۴).

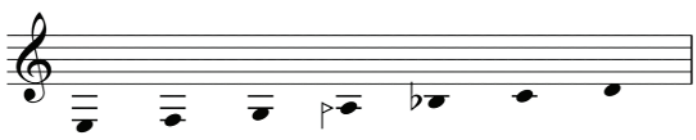
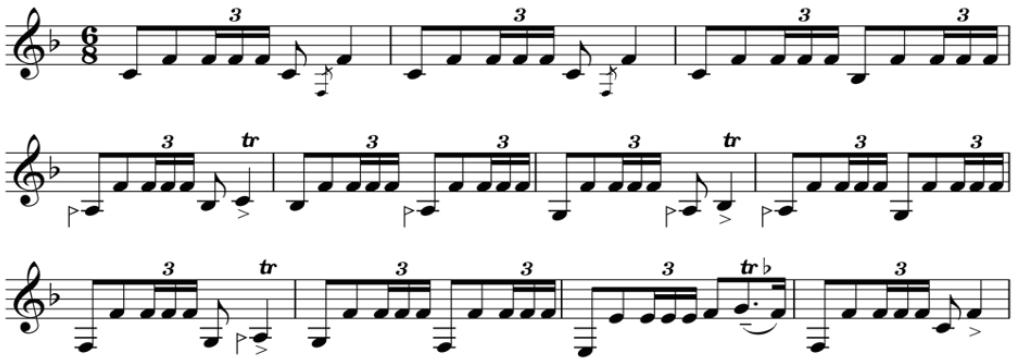
فرامرز پایور ازجمله نوازندگانی است که در هنگام بداهه‌نوازی بسیار ضابطه‌مند عمل می‌کند. وی برای بیشتر دستگاه‌ها و آوازها و بیشتر مناطق مُدال‌شان، ضابطه و چهارچوب‌هایی دارد. بداهه‌نوازی پایور، درواقع، نمونه‌ای است بارز از نوع دوم بداهه‌نوازی که به‌تعبیر دورینگ: «بر اساس ردیف، که در آن می‌توان در هرلحظه قسمت‌های مختلف را با نام آن‌ها تشخیص داد. بااین‌حال، اجراکننده می‌تواند خلاقیت بسیار به‌کار ببندد» (دورینگ، ۱۳۸۷: ۱۷۳)، قلمداد کرد. هم‌چنین وی در بیشتر مواقع، ضربی به‌صورت بداهه نمی‌نوازد و ترجیحش بر آن است که از قطعاتی که در کارگان آموزشی‌اش برای سنتور تهیه دیده و نگاشته است، استفاده کند. اگر هم به‌صورت بداهه ضربی‌ای بنوازد، عمدتاً از ضوابطی که در ادامه ذکرشان خواهند رفت، پیروی می‌کند.

## ۴. انواع ضابطه

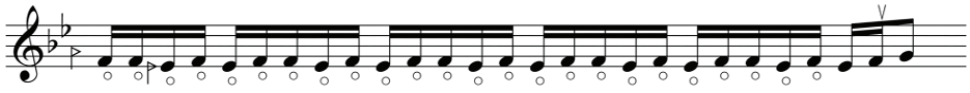
### ۱-۴. ضابطه‌ی مُدال

در اجراها و آثار مکتوب فرامرز پایور برخی مدها همیشه یا در بیشتر مواقع، دارای ویژگی‌های خاصی هستند. بدین‌معنی که در آن‌ها یک تحریر خاص، اشاره به مدی دیگر موجود است و یا اینکه مدی در یک دستگاه یا آواز نقش اساسی را در آهنگ‌سازی و بداهه‌نوازی وی ایفا می‌کند. این ویژگی‌ها در مدهای اولیه بیشتر از انواع دیگر مد (مبنا، ثانویه و انتقالی) به چشم می‌خورد. این نوع ضابطه یکی از مهم‌ترین ضوابط موسیقی پایور است و در ادامه به برخی از آن‌ها اشاره خواهد شد.

الف. اشاره به بستر صوتی رهاب و آشورآوند در مد عراق در دستگاه ماهور

این یک ضابطه تقریباً مطلق در موسیقی پایور است. بدین‌معنی که در بیشتر نواخته‌های وی در مد عراق در دستگاه ماهور (بیشتر از مبنای «فا»)، چه ضربی چه متر آزاد، وی مقید به اشاره‌هایی کوتاه یا مفصل به رهاب و آشورآوند و گستره‌ی صوتی آن بوده است. گرچه رهاب و آشورآوند بخشی از گوشه‌ی عراق در ردیف است و اشاره به آن مقوله‌ی دور از ذهنی نیست و می‌توان این ضابطه را جزیی از طبیعت این گوشه دانست، در مورد پایور اهمیت این گوشه با سایرین متفاوت است؛ چراکه در تمام نواخته‌های وی در عراق، جز در دو مورد: قسمت عراق قطعه‌ی ترانه (پایور ۱۳۸۹: ۱۶-۱۷) و مدگردی کوتاه به عراق در چهارمضراب داد در کتاب *دردشت* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ب: ۱۶۱-۱۶۴)، این امر به چشم می‌خورد. بهترین نمونه‌های این ضابطه در چهارمضراب عراق کتاب *قطعات موسیقی مجلسی* (پایور، ۱۳۸۸: ۱۱۰-۱۱۴) و چهارمضراب عراق و راک کتاب *سی قطعه چهارمضراب برای سنتور* (پایور، ۱۳۸۶: ۹۹-۱۰۲) موجود هستند. (۱)[۴]

**تصویر ۱. گستره‌ی صوتی رهاب و آشورآوند در ماهور «فا»**

**اشاره به رهاب و آشورآوند، چهارمضراب عراق و راک در کتاب *سی قطعه چهارمضراب برای سنتور* (پایور، ۱۳۸۶: ۱۰۰)**

ب. تحریر در مد اوج

در تمام دستگاه‌ها و آوازهایی مانند دشتی، بیات اصفهان، کرد بیات، همایون که دارای مد اوج یا عشاق هستند، مواقع تحریری در هنگام بداهه‌نوازی نواخته می‌شود که تقریباً جزیی جدانشدنی از اجرای این گوشه در نواخته‌های پایور است. این تحریر را می‌توان یک تحریر مایه‌محور (نک. کاظمی، ۱۳۹۲) و ریشه‌دار همراه با پیشوند (نک. علوی، ۱۳۸۱) در این مد به‌حساب آورد.

**تصویر ۳. تحریر مایه‌محور به‌عنوان یک ضابطه مدال مد اوج یا عشاق**

لازم‌به‌ذکر است که این تحریر با دگره‌های مختلفی در اجراهای پرتعداد پایور و آثار مکتوب وی موجود است، ازجمله در درآمد سوم آواز بیات کرد، ردیف دوره‌ی عالی چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳: ۱۰۱).

ج. اهمیت نهفت در نوا

اهمیت نهفت برای پایور از هر مد دیگری در نوا بیشتر است؛ به‌طوری‌که در پنج اثر از مجموع شش اثرِ در دستگاه نوا (چهارمضراب نوا در کتاب *سی قطعه چهارمضراب برای سنتور*، چهارمضراب نوا در کتاب *ردیف دوره‌ی عالی چپ‌کوک*، دو پیش‌درآمد و دو رنگ در کتاب مجموعه‌ی *پیش‌درآمد و رنگ*. بدیهی است که چهارمضراب‌های نهفت در این محاسبه منظور نشده‌اند)، مدگردی به گوشه نهفت شده است و این مدگردی آن‌ها را، جز چهارمضراب نوای *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳: ۴۸-۵۱)، ازلحاظ مدال، دوبخشی کرده است. اهمیت نهفت در نوا و مدگردی به آن در یک قطعه از بدیهی‌ترین موارد در این دستگاه است، اما این اهمیت برای پایور به‌نحوی است که هیچ‌گونه مدگردی بارز و گسترده‌ای به گوشه‌های نیشابورک، گوشت، عشیران و مجسلی در قطعات وی در دستگاه نوا نمی‌شود.

د. اهمیت شکسته در بیات ترک

گوشه‌ی شکسته را می‌توان مهم‌ترین منطقه‌ی مُدال بعد از درآمد در آواز بیات ترک دانست. این اهمیت برای پایور نیز بسیار بارز است. به‌طوری‌که بیشتر قطعات بیات ترک وی، جز رِنگ کوتاهی در کتاب

*دوره‌ی ابتدایی*، ازلحاظ مدال، با مدگردی به این مد اولیه، دوبخشی هستند و اثری از مدگردی گسترده‌ای به جامه‌دران، داد و فِیلی نیست.[5] پایور چهار قطعه‌ی مستقل برای این گوشه (سه چهارمضراب و یک مقدمه) نیز ساخته که نشان از اهمیت این گوشه از دیدِ او دارد. این اهمیت چنان بالا است که وی به تصنیف مشهور «رحم ای خدای دادگر کردی نکردی» از عارف قزوینی نیز قسمتی در شکسته اضافه کرده (با شعر «در سایه‌ی این شاخه...») و آن را هم ازلحاظ مدال دوبخشی کرده است. امری که در تصنیف‌های عارف دیده نمی‌شود و معمول نیست، زیرا گردش ملودی در تصنیف‌های عارف معمولاً در متن دستگاه و حداکثر یک فراز بالاتر انجام می‌گیرد (تهماسبی، ۱۳۹۲: ۹۷). دوبخشی کردن قطعات بیات ترک با مد مذکور یکی از مهم‌ترین ضوابط مدال پایور است.

### ه. گردش سه‌مُدی درآمد، شکسته و عراق در دستگاه ماهور

یکی از پرکاربردترین ضابطه‌های مُدال در آثار پایور (مکتوب و شنیداری) گردش در سه مد درآمد، شکسته و عراق در ماهور «فا» است. همین‌جا باید تصریح کنم که این ضابطه بستگی به کوک سنتور در ماهور «فا» دارد. برای اجرای ماهور «فا» در سنتور، دو نوع کوک متداول است. اول آنکه نت «رِ» در پوزیسیُن دوم، به‌اصطلاح سیم‌های سفید، کُرُن کوک شود که این کوک مناسب ردیف‌نوازی است؛ چراکه می‌توان باوجودآن تمام مناطقِ مدال دستگاه ماهور را، هرچند با محدودیت‌هایی ازلحاظ اکتاوی، اجرا کرد. اما در بسیاری از موارد نت «رِ» در این پوزیسیُن، مانند پوزیسیُن اول، بِکار کوک می‌شود و قطعات پرتعدادی هم در این نوعِ دوم کوک توسط پایور ساخته شده است. بدیهی است که با این کوک نمی‌توان مدهای دلکش و راک را اجرَا کرد. ضابطه‌ی موردنظرِ نگارنده در نوعِ دومِ کوکِ سنتور در این دستگاه از مبنای ««فا» است. البته این ضابطه بیشتر در قطعات ضربی به‌کار رفته اَست. برای نمونه می‌توان به چهارمضراب ماهور کتاب *سی قطعه چهارمضراب* (پایور،۱۳۸۶: ۹۹-۹۳). قطعه‌ی *ترانه* در کتاب *هشت آهنگ برای سنتور* (پایور، ۱۳۸۹: ۱۶-۱۷)، پردیس (چهارمضراب ماهور) در کتاب *قطعات موسیقی مجلسی* (پایور، ۱۳۸۸: ۱۰۲-۱۰۴)، رنگ ماهور در کتاب *مجموعه‌ی پیش‌درآمد و رنگ برای سنتور* (پایور، ۱۳۵۹: ۲۷-۲۸) اشاره کرد. درواقع گردشِ مدال این قطعات سه‌تایی است: درآمد، شکسته و عراق.

## ۲-۴. ضوابط در قالب‌های اجرایی موسیقی کلاسیک ایرانی

### ۱-۲-۴. ضوابط در چهارمضراب

پایور دارای بالاترین تعداد چهارمضراب در میان آهنگ‌سازان موسیقی کلاسیک ایران است. او درمجموع در حدودِ ۱۰۰ چهارمضراب ساخته که در میان سایر آثار وی نیز بالاترین تعداد را دارا است. وی برای تمام دستگاه‌ها و آوازها، به‌جز دستگاه راست‌پنج‌گاه، و بیشتر مناطق مدالِ مهم‌شان دست‌کم یک چهارمضراب دارد و به‌دلیل این تعدد و قابلیت مقایسه میان چهارمضراب‌های یک مد (برای نمونه تمام چهارمضراب‌های شور یا زابل سه‌گاه)، دست‌یابی به ضوابط در آن‌ها آسان‌تر از سایر قالب‌های اجرایی است. البته لازم به یادآوری است که چهارمضراب، قالبی است که پایور مهارتش را در آن استادانه به نمایش می‌گذارد و در عین ضابطه‌مندی، بیشترین تنوع نیز در آن موجود است. ضوابط در چهارمضراب‌ها را می‌توان در دو دسته‌ی کلی تقسیم‌بندی کرد: نخست ضوابط مدال و دوم ضوابط ساختاری چهارمضراب‌ها که شامل پایه‌ها، جمله‌بندی و ریتم می‌شود.

الف. ضوابط مدال در چهارمضراب‌ها

ضابطه‌ی مدال در چهارمضراب به موردی اطلاق می‌شود که چهارمضرابِ یک مد دارای یک/ چند ویژگی بارز باشد و آن را بتوان در همه یا بیشتر چهارمضراب‌های آن مد ردیابی کرد. در ادامه به برخی از این ضوابط اشاره خواهد شد.

۱. در هیچ‌یک از چهارمضراب‌های افشاری اشاره‌ای گسترده به قرایی و عراق نمی‌شود. سه چهارمضراب مفصل و مکتوب افشاری در کتاب‌های *دوره‌ی ابتدایی* (پایور، ۱۳۸۱: ۴۵-۴۳)، *سی قطعه چهارمضراب* (پایور، ۱۳۸۶: ۵۰-۴۸) و *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳: ۲۴-۲۸) موجود هستند که گردش ملودی در هر سه‌ی آن‌ها تنها در محدوده‌ی مد مبنای آواز افشاری است. جالب آن‌جاست که در هر سه کتاب مذکور چهارمضراب‌های طولانی‌ای برای قرایی نیز موجود است. ازهمین‌رو می‌توان نتیجه گرفت که ترجیح پایور بر آن بوده که در چهارمضراب افشاری اشاره‌ی زیادی به قرایی و عراق نکند و در قطعه‌ای جداگانه به آن بپردازد.

۲. در چهارمضراب‌های اصفهان مدگردی به مد ثانویه‌ی بیات‌راجه نمی‌شود. در پنج چهارمضراب اصفهان موجود در کتاب‌های *سی قطعه چهارمضراب برای سنتور* (پایور، ۱۳۸۶: ۷۳-۶۹)، *دردشت* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ب: ۱۳۴-۱۳۰)، *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳: ۱۲۹-۱۲۵)، *دوره‌ی ابتدایی* (پایور، ۱۳۸۱: ۹۶-۹۴) و *قطعات موسیقی مجلسی* (پایور، ۱۳۸۸: ۸۲-۷۹) مدگردی به بیات‌راجه نمی‌شود و اگر هم مدگردی‌ای هست، به گوشه‌ی عشاق (اوج) صورت پذیرفته است. گرچه لازم‌به‌ذکر است که در چهارمضراب اصفهان *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک به‌خاطر گردش ملودی پایه روی شاهد بیات‌راجه («سُل» در اصفهان «فا») گرفته می‌شود، اما آن‌قدر نسبت به کل قطعه کوتاه است که نمی‌توان آن را یک مدگردی به‌شمار آورد.

۳. در تمام چهارمضراب‌های همایون هیچ‌گونه مدگردی‌ای به سایر مدهای این دستگاه نمی‌شود جز در چهارمضراب همایون کتاب *قطعات موسیقی مجلسی* (پایور، ۱۳۸۸: ۶۸-۶۵) که به مدهای چکاوک و عشاق (اوج) اشاره‌هایی کوتاه می‌شود اما سایر چهارمضراب‌های همایون موجود در کتب *دردشت* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ ب: ۱۰۷-۱۰۴)، *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳: ۱۱۱-۱۰۷) و *سی قطعه چهارمضراب* (پایور، ۱۳۸۶: ۶۳-۶۰) و *دوره‌ی ابتدایی* (پایور، ۱۳۸۱: ۸۴-۸۲)، که همگی چهارمضراب‌های مفصل و طولانی‌ای هستند، فقط در محدوده‌ی مد مبنا یا درآمد همایون گردش دارند.

۴. در هیچ‌یک از سه‌مضراب‌ها و چهارمضراب‌های ابوعطا به حجاز مدگردی نمی‌شود. پایور درمجموع چهار چهارمضراب و دو سه‌مضراب ابوعطا[۶] در کتاب‌های *سی قطعه چهارمضراب* (پایور، ۱۳۸۶: ۴۴-۴۱)، *دردشت* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ ب: ۴۸-۴۲)، *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳: ۱۷-۱۴) *دوره‌ی ابتدایی* (پایور، ۱۳۸۱: ۷۳-۷۲) و *فالگوش* (پایور، ۱۳۹۰: ۲۳-۱۸) دارد که همه در محدوده‌ی مد مبنا یا درآمد ابوعطا گردش دارند. درنتیجه با توجه به تعداد بالای قطعه در این قالب‌ها می‌توان گفت گردش در محدوده‌ی درآمد در چهارمضراب‌ها و سه‌مضراب‌های ابوعطا یک ضابطه است.

۵. در چهارمضراب‌های سه‌گاه هیچ‌گونه مُدگردیِ بارز و گسترده‌ای به زابل نمی‌شود. به‌عبارت‌دیگر با این‌که پایور چهارمضراب‌های سه‌گاه زیادی ساخته (نک. پایور، ۱۳۷۱ الف: ۲۹-۳۰، پایور، ۱۳۷۳: ۷۶-۸۰، پایور، ۱۳۸۱: ۷۹-۸۰، پایور، ۱۳۸۶: ۲۲-۲۴، پایور، ۱۳۸۸: ۹-۱۳ و نظری‌جو، ۱۳۹۶ ب: ۸۲-۹۹) و بیشتر آن‌ها نیز قطعاتی مفصل‌اند، ولی در هیچ‌کدام‌شان اشاره‌ای بارز به زابل نمی‌شود.[۷] البته پایور برای گوشه‌ی زابل در دستگاه سه‌گاه قطعات مستقلی ساخته است ازجمله چهارمضراب‌هایی در کتاب *سی قطعه چهارمضراب* و کتاب *دوره‌ی ابتدایی* (پایور، ۱۳۸۱: ۶۲-۶۳، پایور، ۱۳۸۶: ۲۵-۲۷)

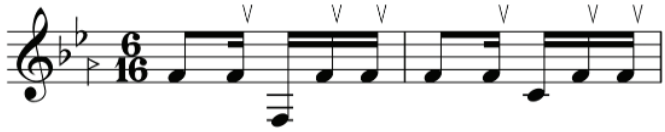
و دومضراب در *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳: ۸۳-۸۴). به‌نظر می‌رسد پایور ترجیحش بر آن بوده تا ضربیِ جداگانه‌ای را به گوشه‌ی زابل اختصاص دهد تا این‌که در چهارمضراب‌های سه‌گاه به آن بپردازد.

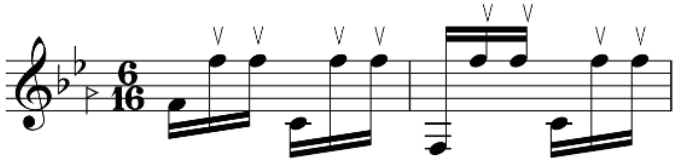
۶. در تمام چهارمضراب‌های سه‌گاه، جز چهارمضراب سه‌گاه ۱ کتاب *دردشت* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ب: ۸۵-۸۲)، دست‌کم یک تغییر پایه صورت می‌گیرد، خواه ریتم اولیه تغییر کند، خواه تغییر نکند. این تغییر پایه فقط در مد مبنا، درآمد، یا مدِ اولیه‌ی مخالف صورت می‌پذیرد. درمجموع هفت چهارمضراب سه‌گاهِ ساخته‌ی پایور، در شش‌تایِ آن تغییر پایه صورت پذیرفته است. لازم‌به‌ذکر است که چهارمضراب سه‌گاهِ کتاب *دستور سنتور* (پایور، ۱۳۷۱الف: ۲۹- ۳۰) در این محاسبه به‌حساب نیامده است. زیرا این کتاب برای مبتدیان و نوآموزان سنتور است و بحث تکنیکیِ تغییرِ پایه در آن مطرح نیست.

ب. ضوابط ساختاری چهارمضراب‌ها

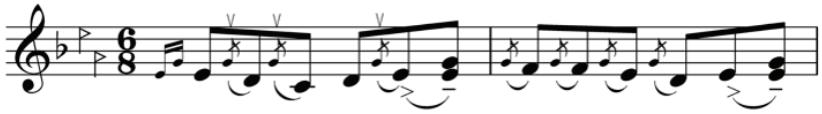
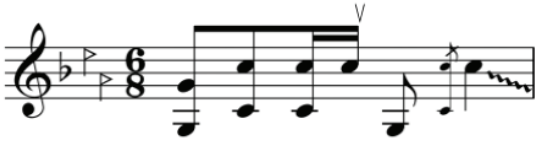
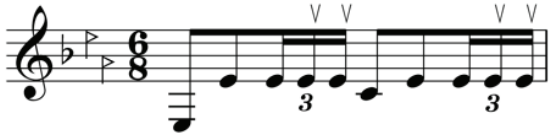
ضوابط ساختاری چهارمضراب‌ها مربوط به پایه‌ها و تغییرات آن‌ها، ریتم و انگاره‌ی ریتمیک پرکاربرد و نحوه‌ی گردش ملودی و جمله‌پردازی است که در ادامه به برخی از آن‌ها اشاره خواهد شد.

۱. شاید بتوان مهم‌ترین ضابطه‌ی چهارمضراب‌های پایور را این مورد دانست: اگر تغییر پایه‌ای در یک چهارمضراب در یک ریتم ثابت صورت می‌پذیرد، این تغییر پایه عمدتاً یا در مد مبنای آن دستگاه / آواز صورت پذیرفته یا در یک مد اولیه یا در درون همان مد که چهارمضراب در آن ساخته شده است (مثلاً تغییر پایه در چهارمضراب مخالف سه‌گاه در *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک). در این‌جا ذکر دو نکته ضروری است: نخست آنکه تغییر پایه‌ی چهارمضراب امری است که در موسیقی کلاسیک ایرانی آن‌چنان پررنگ نیست؛ به‌ویژه در یک مد و این امری است که در چهارمضراب‌های پایور به‌وفور دیده می‌شود و از این جهت روی سایر آهنگ‌سازان پس از خود نیز تأثیرگذار بوده است. دوم آنکه معمولاً تغییر پایه در یک مد شاخص صورت می‌پذیرد، حال این مد می‌تواند یک مد اولیه باشد، هم‌چون دلکش و شکسته در ماهور یا یک مد ثانویه مانند بیداد در همایون یا حجاز در آواز ابوعطا؛ اما پایور عمدتاً فقط در مد مبنا یا مد اولیه تغییر پایه می‌دهد (توجه شود که مثلاً مُدِ حجاز با آنکه یک مد ثانویه است، اما مهم‌ترین منطقه‌ی مدال در ابوعطا پس از درآمد است و اهمیت آن کمتر از دلکش در ماهور نیست). به‌عنوان‌مثال در چهارمضراب‌های همایون هیچ‌گاه تغییر پایه در مد ثانویه چکاوک صورت نمی‌گیرد بلکه این تغییر پایه در مد مبناست. به‌عنوان نمونه‌ای دیگر تغییر پایه در چهارمضراب‌های ماهور در درآمد ماهور یا مد اولیه‌ی شکسته صورت می‌پذیرد. در چهارمضراب‌های شور و چهارگاه کتاب *سی قطعه چهارمضراب* (پاپور، ۱۳۸۶: ۱۴-۱۱، ۸۱-۷۸) نمونه‌های مدگردی در مدهای انتقالی شهناز شور و حصار چهارگاه داریم که در این قطعات، تغییر پایه در این مدها صورت نپذیرفته است. این امر نشان‌گر اهمیت بیشتر مدال مدهای مبنا و اولیه نسبت به مدهای ثانویه و انتقالی نزد پایور هستند. البته لازم به تذکر و تصریح است که این ضابطه به این معنی نیست که همیشه در مدهای اولیه و مبنا تغییر پایه صورت می‌پذیرد؛ چراکه مواردی وجود دارند که گواه این امر هستند؛ مانند چهارمضراب نوا در *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳: ۵۰) که پایه در مد اولیه‌ی عراق تغییر نمی‌کند یا چهارمضراب شور کتاب *قطعات موسیقی مجلسی* (پایور، ۱۳۸۸: ۲۸) که پایه در مُد انتقالیِ شهناز تغییر می‌یابد.[۸] درواقع این ضابطه بدین‌معنی است که اگر تغییر پایه‌ای در یک چهارمضراب صورت پذیرفته، عمدتاً در مد مبنا یا اولیه بوده است. نمونه‌های زیر مواردی از تغییر و عدم‌تغییر پایه در چهارمضراب‌ها هستند:

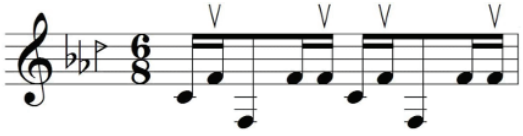
۱. تغییر پایه در مد مبنا: چهارمضراب بیات ترک کتاب *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳)

**تصویر ۴. پایه‌ی اول (پایور، ۱۳۷۳: ۶۰)**



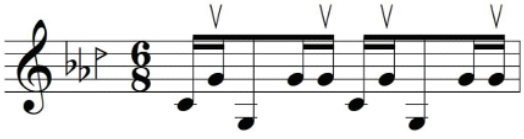
**تصویر ۵. پایه‌ی دوم (پایور، ۱۳۷۳: ۶۴)**

۲. تغییر پایه در مدهای مبنا و اولیه: چهارمضراب سه‌گاه *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳)

**تصویر ۶. پایه‌ی اول (پایور، ۱۳۷۳: ۷۶)**

**تصویر ۷. پایه دوم: تغییر پایه در مد اولیه‌ی مخالف (پایور، ۱۳۷۳: ۷۷)**

**تصویر ۸. پایه‌ی سوم: تغییر پایه در مد مبنا (پایور، ۱۳۷۳: ۷۹)**

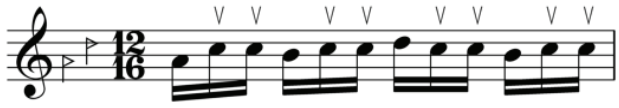
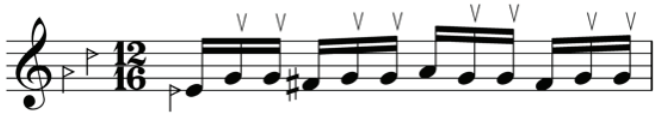
۳. عدم‌تغییر پایه در مدهای ثانویه: چهارمضراب اصفهان *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳: ۱۲۸)



**تصویر ۹. پایه‌ی چهارمضراب در مد مبنا**

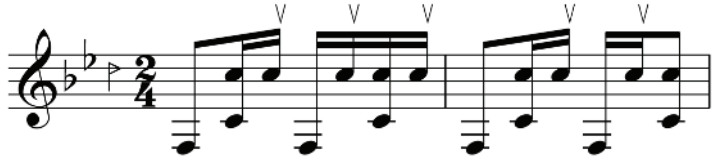


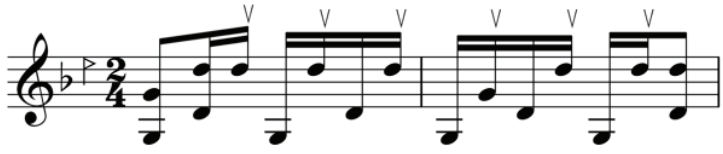
**تصویر ۱۰. پایه‌ی دوم: عدم‌تغییر پایه در مد ثانویه‌ی بیات‌راجه**

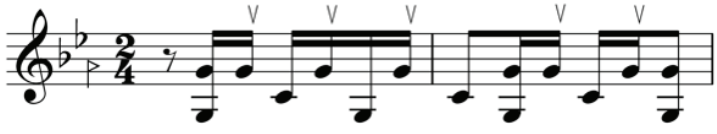
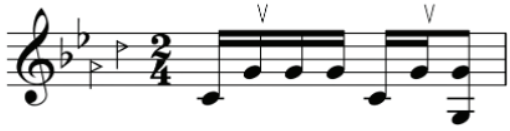
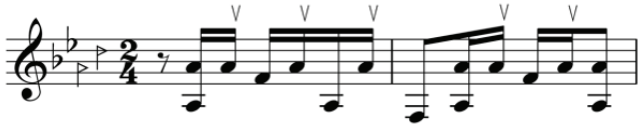
۴. عدم‌تغییر پایه در مدهای انتقالی: چهارمضراب چهارگاه کتاب *سی قطعه چهارمضراب* (پایور، ۱۳۸۶)

**تصویر ۱۱. پایه‌ی اول در مد مبنا (پایور، ۱۳۷۳: ۷۸)**

**تصویر ۱۲. پایه‌ی دوم: عدم‌تغییر پایه در مد انتقالی حصار (پایور، ۱۳۷۳: ۸۱)**

نمونه‌ی دیگر این مورد، چهارمضراب شور کتاب *سی قطعه چهارمضراب* (پایور، ۱۳۸۶: ۱۱) است.

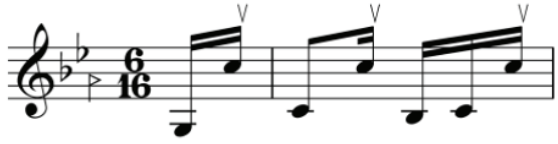
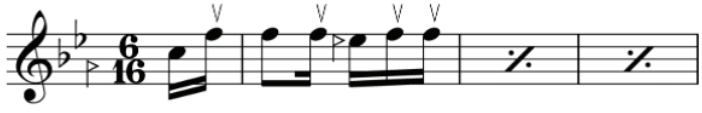
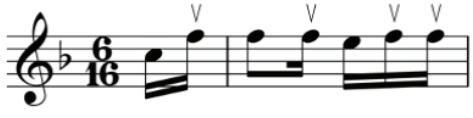
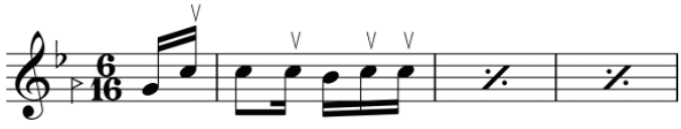
۲. یک سری پایه‌ها در فواصل ساختاری خاصی به‌کار برده شده‌اند. بدین معنی که این پایه‌ها و ریتم خاص‌شان، در مدهایی بیشتر استفاده شده‌اند که فاصله‌ی ساختاری مشترکی را دارا هستند. مثلاً بیشترِ آن‌ها فاصله‌ی ساختاری پنجم درست یا چهارم درست دارند. دو نمونه از این پایه‌ها در ادامه معرفی خواهند شد.

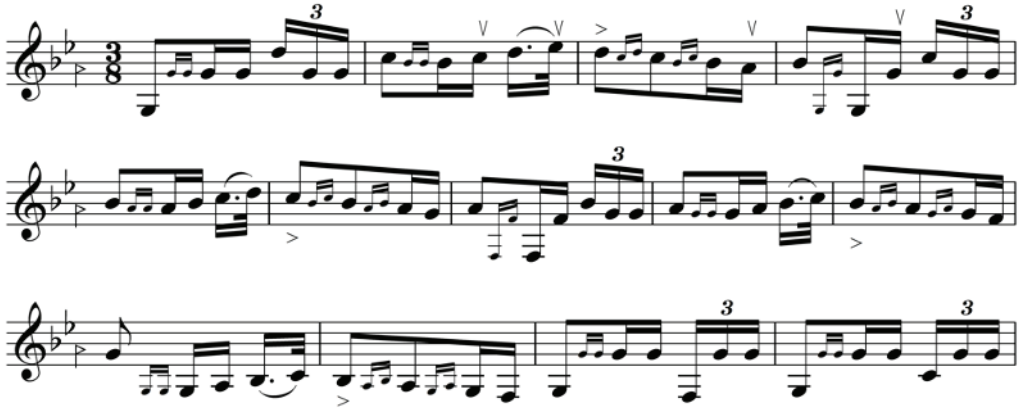
الف. یک پایه‌ی دوضربی که ترکیب مضراب تک و جفت است فقط در مدهایی استفاده شده که مانند نهفت در نوا، درآمد شور و دلکش در ماهور فاصله‌ی ساختاری پنجم درست دارند. فقط در یک مورد همراه با ضدضرب در درامد سه‌گاه با فاصله‌ی ساختاری سوم نیم‌بزرگ در چهارمضراب سه‌گاه پگاه کتاب *قطعات موسیقی مجلسی* (پایور، ۱۳۸۸: ۴) استفاده شده و بقیه موارد مدهایی با فاصله‌ی ساختاری پنجم درست هستند.

**تصویر ۱۳. پایه‌ی چهارمضراب دلکش ماهور کتاب *سی قطعه چهارمضراب* (پایور، ۱۳۸۶: ۹۶)**

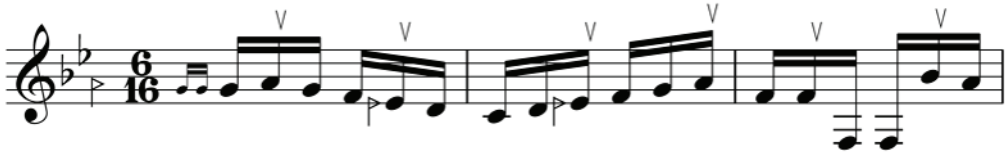


**تصویر ۱۴. پایه‌ی چهارمضراب نهفت نوا *ردیف دوره‌ی عالی چپ‌کوک* (پایور، ۱۳۷۳: ۵۵)**

**تصویر ۱۵. پایه‌ی چهارمضراب شور کتاب *قطعات موسیقی مجلسی* (پایور، ۱۳۸۸: ۲۵)**

**تصویر ۱۶. پایه‌ی چهارمضراب حسینی شور کتاب *سی قطعه چهارمضراب* (پایور، ۱۳۸۶: ۲۰)**

**تصویر ۱۷. پایه‌ی چهارمضراب پگاه (سه‌گاه) کتاب *قطعات موسیقی مجلسی* (پایور، ۱۳۸۸: ۱۰)**

البته لازم‌به‌ذکر است که در نیمه‌ی چهارمضراب دلکش کتاب *سی قطعه چهارمضراب* (پایور، ۱۳۸۶: ۹۸-۹۶) پایه‌ای روی درجه‌ی چهارم دلکش، نت «فا»، برای اشاره به گوشه‌ی رضوی گرفته می‌شود که فاصله‌ی ساختاری آن چهارم درست است («دو» تا «فا»). اما چون پایه‌ای است موقت و بسیار گذرا و پایه‌ی اصلی چهارمضراب نیست، نمی‌توان آن را مثال نقضی برای این ضابطه درنظر گرفت.

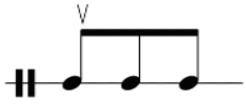
ب. پایه‌ای در وزن ۶/۱۶ وجود دارد که همانند پایه‌ی چهارمضراب نوا در ردیف سنتور ابوالحسن صبا (صبا، ۱۳۹۰: ۱۵۳) است. این پایه فقط در مدهایی استفاده شده که فاصله‌ی ساختاری آن‌ها چهارم درست است. مانند درآمد ماهور، درآمد اصفهان و قرایی در افشاری. این پایه در هیچ فاصله‌ی ساختاری دیگری استفاده نشده است.

**تصویر ۱۸. پایه‌ی چهارمضراب نوا در *دوره‌های سنتور ابوالحسن صبا* (صبا، ۱۳۹۰: ۱۵۳)**

**تصویر ۱۹. پایه‌ی چهارمضراب قرایی *دوره‌ی ابتدایی* (پایور، ۱۳۸۱: ۴۷)**

**تصویر ۲۰. پایه‌ی چهارمضراب ماهور ۱ کتاب *دردشت* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ ب: ۱۵۴)**

**تصویر ۲۱. پایه‌ی چهارمضراب اصفهان *دوره‌ی ابتدایی* (پایور، ۱۳۸۱: ۹۴)**

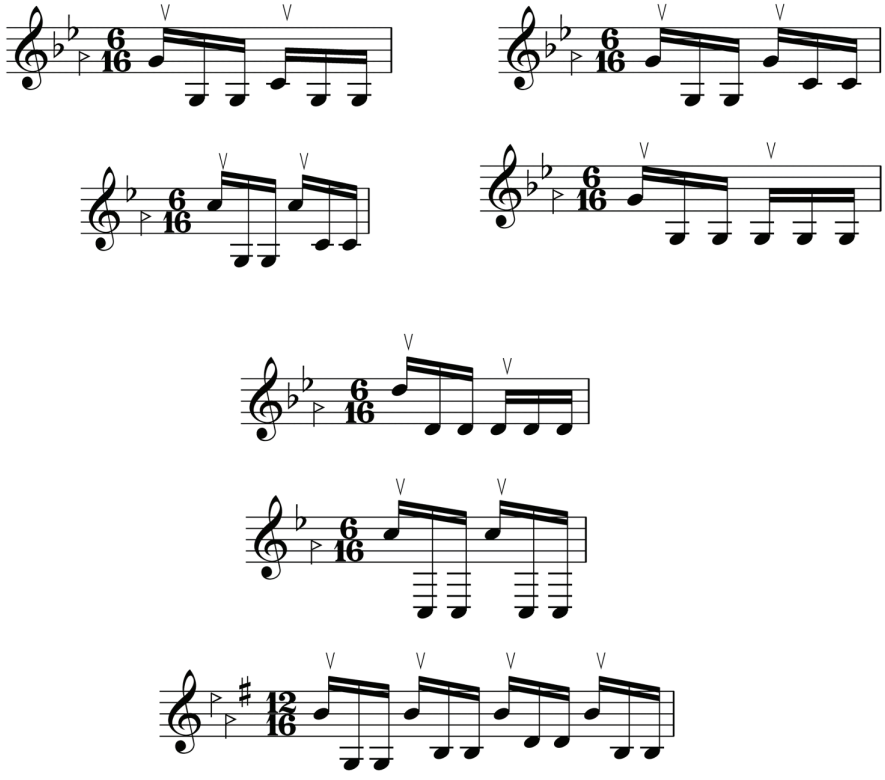
۳. در بیشتر چهارمضراب‌های شور، یک حرکت پلکانی پایین‌رونده از درجه‌ی پنجم شور موجود است. در هشت از ده چهارمضراب شور موجود از پایور، جز چهارمضراب *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک[۹] و چهارمضراب پژواک شور کتاب *قطعات موسیقی مجلسی* (پایور، ۱۳۸۸: ۳۵–۳۹)، این حرکتی است کاملاً بارز و مشخص. این سکانس از نت «رِ» در شور «سُل» با ملودی‌های متفاوت انجام می‌گیرد.
نمونه‌ی این ضابطه در چهارمضراب شور کتاب *سی قطعه چهارمضراب* (پایور، ۱۳۸۶: ۱۱) به‌کار گرفته شده است: (۲)

**تصویر ۲۲. چهارمضراب شور کتاب *سی قطعه چهارمضراب* (پایور، ۱۳۸۶: ۱۱)**

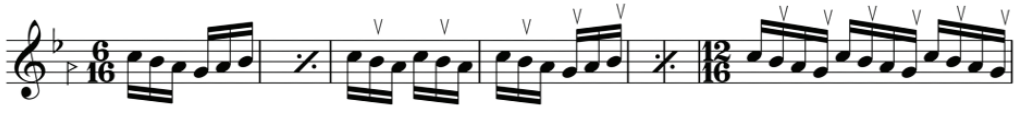
۴. در بیشتر چهارمضراب‌های شور که به‌صورت بداهه نواخته شده‌اند یا در برنامه‌های موسیقی، مانند کنسرت‌ها و اجراهای رادیویی، اجرا شده‌اند، در ابتدا یک حرکت پایین‌رونده از نت شاهد (در این‌جا «سل») و سپس بالارونده از درجه‌ی چهارم یا پنجم پایین شاهد («دو» یا «رِ») داریم که خود را به پایه‌ی چهارمضراب می‌رساند. در چهار از پنج چهارمضراب شور کتاب *دردشت* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ب) این حرکت مشاهده می‌شود. (۳)

**تصویر ۲۳. چهارمضراب شور ۳ کتاب *دردشت* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ب: ۳۰)**

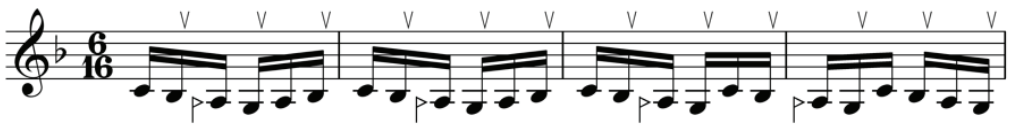
۵. یکی از تکنیک‌های رایج بسط و گسترش چهارمضراب‌ها توسط پایور (به‌ویژه در بداهه‌نوازی‌ها)، اجرای مضراب خاص یک چپ و دو راست است. مضراب‌های چپ ملودی را شکل می‌دهند و درعوض مضراب‌های راست به نت شاهد چهارمضراب و یا فاصله‌ی ساختاری مد چهارمضراب برخورد می‌کنند. این مضراب خاص را می‌توان ترجیع متفاضل نوع هشتم ازنظر مراغی دانست که یک مضراب صاعده (چپ) به سیم اول (سایرالترجیع) و دو مضراب هابطه (راست) به سیم دوم (لازم‌الترجیع) نواخته می‌شود (خضرایی ۱۳۸۳: ۱۳۸). در هشت چهارمضراب کتاب *دردشت* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ ب)، که مربوط به اجراهای فی‌البداهه‌ی پایور هستند، این تکنیک یافت می‌شود. چهارمضراب زابل چهارگاه در *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳: ۱۴۹– ۱۵۰) نیز با همین مضراب موجود است که مضراب‌های راست آن آکورد تشکیل‌شده روی نت شاهد چهارگاه یعنی «سل، سی و ر» هستند و ازلحاظ اجرایی نیاز

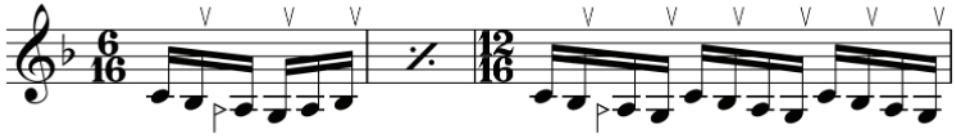
به مهارت بالایی دارد. در چهارمضراب عراق کتاب *قطعات موسیقی مجلسی* (پایور، ۱۳۸۸: ۱۱۰-۱۱۱) نیز این پایه روی فضای رهاب به‌صورت «فا، لاکُرن و دو» (دست راست) نیز موجود است. موارد زیر نمونه‌هایی از این ضابطه در آثار پایور هستند.

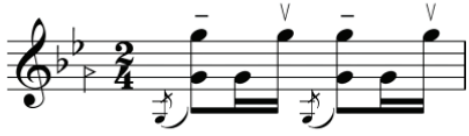


**تصویر ۲۴. ترجیع متفاضل نوع هشتم مراغی**

**تصویر ۲۵. انواع پایه‌های نوع ترجیع متفاضل نوع هشتم مورداستفاده پایور**

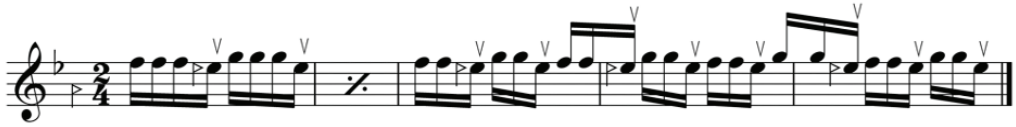
۶. یکی از تمهیدات بسط‌وگسترشِ چهارمضراب‌های با وزن ۶/۱۶ تبدیل دسته‌های سه‌تایی دولاچنگ به دسته‌های چهارتایی است که در دو میزان جای می‌گیرند. البته به‌علت وفادار ماندنِ پایور به کسر میزان، همه‌ی آن‌ها را با دسته‌های سه‌تایی دولاچنگ نگاشته ولی این امر در کتاب *دردشت* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ ب)، که نگارنده نت‌نویسی کرده است، با میزان‌نمای ۱۲/۱۶ در یک میزان با سه دسته‌ی چهارتایی نگاشته شده است. (۴)

**تصویر ۲۶. چهارمضراب شوشتری کتاب *دردشت* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ب: ۱۱۵)**

یا در چهارمضراب ماهور کتاب *سی قطعه چهارمضراب* (پایور، ۱۳۸۶: ۹۱):

**تصویر ۲۷. چهارمضراب ماهور کتاب *سی قطعه چهارمضراب***

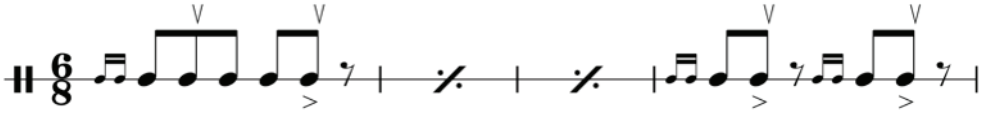
مورد بالا به‌نظر نگارنده بهتر است به‌صورت زیر نگاشته شود یا دست‌کم زیر نت «دو» برای نشان دادن دسته‌های چهارتایی دولاچنگ‌ها علامت اکسان گذاشته شود.

**تصویر ۲۸. نت‌نویسی بهتر ازنظر نگارنده مورد بالا جهت فهم بهتر ضابطه‌ی ریتمیک**

۷. یک نوع پایه‌ی خاص فقط در گوشه‌هایی به‌کار گرفته شده که شاهد آن‌ها نت «سل» است مانند نهفت در نوای «دو»، عشاق (اوج) در همایونِ «لاکرن»، حسینی در شورِ «سل» و افشاریِ «سل». در این‌گونه چهارمضراب‌ها تکنیک‌های خاصی به‌کار گرفته می‌شود و در همه‌ی آن‌ها روندِ ملودیکِ نسبتاً یکسانی قابل‌مشاهده است. (۵)

**تصویر ۲۹. پایه‌ای خاص روی چهارمضراب‌های مدهای با شاهد «سل»**

۸. در بیشتر چهارمضراب‌های عشاق یک جمله با فیگور ریتمیک خاص وجود دارد. در این فیگور یک حرکت کاهشی صورت می‌پذیرد و دسته‌های چهارتایی دولاچنگ به دسته‌های سه‌تایی تبدیل می‌شوند و به‌اندازه‌ی سه میزان برای سرضرب قرار گرفتن ملودی بعدی ادامه می‌یابد.

**تصویر ۳۰. الگوی ریتمیک پرکاربرد در چهارمضراب‌های عشاق**

**تصویر ۳۱. الگوی ریتمیک در چهارمضراب عشاق همایون در کتاب *دردشت* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ ب: ۱۲۵)**

الگوی بالا در چهارمضراب عشاق دشتی *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳: ۸۴)، همراه با تریوله، و در قسمت اوج چهارمضراب شور ۲ کتاب *دردشت* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ ب: ۲۴) نیز موجود است.
۹. در بسیاری از چهارمضراب‌های شش‌ضربی (یا دوضربی ترکیبی) که گاه پایه‌های نسبتاً مشابهی هم دارند، یک نوع حرکت سکانسیِ پایین‌رونده با الگوی ریتمیک خاص از درجه‌ی پنجم (و به‌ندرت درجه‌ی ششم) شاهد چهارمضراب صورت می‌گیرد و سپس حرکت بالارونده‌ای با الگوی ریتمیک خاص نیز خود را به ملودیِ بعدی یا پایه می‌رساند.



**تصویر ۳۲. الگوی ریتمیک حرکت سکانسی پایین‌رونده و سپس بالارونده پرکاربرد در چهارمضراب‌های شش‌ضربی یا دوضربیِ ترکیبی**

این الگو را می‌توان در چهارمضراب مخالف سه‌گاه کتاب *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳: ۸۸) دید. (۶)

## ۲-۲-۴. ضوابط در پیش‌درآمدها

پایور درمجموع بیش از ۳۰ پیش‌درآمد و مقدمه دارد. منظور از مقدمه در این‌جا همان قطعاتی هستند که در اول دستگاه‌ها و آوازها آمده که پایور نام آن‌ها را به‌علت تندای بیشترشان، پیش‌درآمد قرار نداده است (پایور، ۱۳۹۰: ۲) ولی همان کارکرد را دارند. مانند تمام مقدمه‌های کتاب *دوره‌ی ابتدایی*. تمام دستگاه‌ها و آوازها، جز دستگاه راست‌پنج‌گاه و آواز بیات کرد، دست‌کم دو پیش‌درآمد و یک مقدمه (دستگاه نوا مقدمه ندارد) دارند. گرچه تنوع در این قالب در آثار پایور بالاست و ضابطه‌مندی آن نسبت به چهارمضراب کمتر است، اما هم‌چنان می‌توان ضوابطی را یافت که در ادامه به برخی از آن‌ها اشاره خواهد شد. در ادامه هرگاه واژه‌ی «پیش‌درآمد» به‌کار رود، مقدمه‌ی آن دستگاه یا آواز را نیز شامل می‌شود.
۱. تمام پیش‌درآمدهای دستگاه همایون مدگردی به بیداد دارند و ازلحاظ مدال دوبخشی هستند. این نکته می‌تواند یک امر عادی تلقی شود و نتوان آن را یک ضابطه محسوب کرد. اما مدگردی به بیداد، همان‌طور که گفته شد، در چهارمضراب‌های همایون اتفاق نمی‌افتد و بیشتر آن‌ها ازلحاظ مدال تک‌بخشی هستند. درنتیجه مدگردی به بیداد در پیش‌درآمدها اتفاقی نبوده و با توجه به این‌که در تمام آن‌ها این امر رعایت شده است، می‌توان آن را یک ضابطه قلمداد کرد.
۲. تمام پیش‌درآمدهای افشاری مدگردی به قرایی / عراق دارند و همه‌ی آن‌ها ازلحاظ مدال دوبخشی هستند.
۳. تمام پیش‌درآمدهای نوا مدگردی به نهفت دارند و این مدگردی در میزان‌نمای متفاوتی با تحرک بیشتر از درآمد صورت می‌گیرد و فرود هم در همان میزان‌نمای بخش نهفت انجام می‌پذیرد و هم‌چنین این پیش‌درآمدها نیز مانند افشاری ازلحاظ مدال دوبخشی هستند.
۴. تمام پیش‌درآمدهای چهارگاه ازلحاظ مدال دوبخشی هستند اما نه لزوماً با یک مد خاص. این امر در پیش‌درآمد راست‌کوک کتاب *مجموعه‌ی پیش‌درآمد و رنگ برای سنتور* (پایور، ۱۳۵۹: ۳۴-۳۳) با مد انتقالی حصار صورت پذیرفته و در مقدمه‌ی کتاب *دوره‌ی ابتدایی* (البته نه به‌طورگسترده) و پیش‌درآمد

چپ‌کوک کتاب مجموعه‌ی *پیش‌درآمد و رنگ برای سنتور* (پایور، ۱۳۵۹: ۸۵-۸۴) با مد ثانویه‌ی مخالف صورت پذیرفته است و در مقدمه‌ی چهارگاه *باله‌ی هفت‌پیکر* (نظری‌جو، ۱۳۹۵) با زابل. به‌سبب محدودیت کوک سنتور در چهارگاه «سل» که برای ردیف چپ‌کوک در نظر گرفته شده است (پایور در مقدمه کتاب مذکور یادآور می‌شود که چهارگاه «سل» در اصل مناسب برای صدای آقایان است و، به‌اصطلاح، راست‌کوک است و چهارگاه «دو» که در ردیف استاد صباست چپ‌کوک و متقابلاً مناسب برای صدای خانم‌ها[۱۰])، امکان مدگردی به گوشه‌ی حصار نیست.

۵. در هیچ‌کدام از پیش‌درآمدهای بیات ترک به مدِ فیلی مدگردی نشده است.

۶. تمام پیش‌درآمدهای آواز اصفهان مدگردی بسیار بارزی به عشاق (اوج) دارند و هم‌چنین در آن‌ها اشاره‌هایی بسیار گذرا به بیات‌راجه می‌شود به‌طوری‌که با اغماض می‌توان آن‌ها را ازلحاظ مدال سه‌بخشی درنظر گرفت.

۷. در تمام قطعات ماهور ازجمله پیش‌درآمدها، به مد اولیه‌ی راک و خانواده‌ی آن هیچ اشاره‌ای نمی‌شود با آنکه در هرکدام آز آن‌ها به برخی از مدهای اولیه مدگردی شده است ازجمله به عراق، دلکش، شکسته و ماورالنهر، اما راک هیچ سهمی از این مدگردی‌ها ندارد. حتی جالب است که چهارمضرابی که برای راک در کتاب *سی قطعه چهارمضراب* وجود دارد (پایور، ۱۳۸۶: ۹۹-۱۰۲) به‌طور خالص و مستقل به راک تعلق نداشته و با عراق، به‌خاطر یکی بودن شاهدشان، مشترک است. درنتیجه می‌توان اذعان کرد که عدم مدگردی به راک، دست‌کم به‌طور مستقل باوجود مهیا بودن کوک سنتور برای اجرای آن، یک ضابطه است.

۸. تمام پیش‌درآمدهای ماهور، جز پیش‌پرده‌ی باله‌ی هفت‌پیکر، ازلحاظ مدال سه‌بخشی هستند، مد مبنا و دو مد دیگر، البته نه با مدهای لزوماً یکسان. همه‌ی مدها به یک میزان پررنگ و بارز نیستند و عملاً یک مد اولیه از دیگری (جز مبنا) بسیار بااهمیت‌تر است. در زیر مناطق مدال دو پیش‌درآمد و یک مقدمه‌ی ماهور ذکر شده است:

الف. پیش‌درآمد راست‌کوک *مجموعه‌ی پیش‌درآمد و رنگ* (پایور، ۱۳۵۹: ۲۶): درآمد، خاوران و عراق.

ب. پیش‌درآمد چپ‌کوک *مجموعه پیش‌درآمد و رنگ* (پایور، ۱۳۵۹: ۷۴-۷۳): درآمد، ماوراءالنهر و دلکش.

ج. مقدمه‌ی ماهور *دوره‌ی ابتدایی* (پایور، ۱۳۸۱: ۱۱۳-۱۱۲) درآمد، خاوران و دلکش.

### ۳-۲-۴. ضوابط در رنگ‌ها

پایور درمجموع در حدود ۳۰ (بدون احتساب رنگ‌های مجموعه‌ی هفت‌پیکر) رنگ ساخته (رنگ‌هایی که به‌صورت مکتوب از وی موجود هستند) که از حیث تنوع بسیار قابل‌توجه هستند. ازلحاظ ضابطه‌مندی نمی‌توان *رنگ‌های باله‌ی هفت‌پیکر* (نک. نظری‌جو، ۱۳۹۵) را در این بررسی محسوب نمود، زیرا آن‌ها موسیقی یک نمایش هستند و بر اساس یک داستان، منظومه‌ی هفت‌پیکر نظامی گنجوی، ساخته شده‌اند و هم‌چنین برخی از آن‌ها را (مانند رنگ اسلاو، رنگ چینی و رنگ یونانی) نمی‌توان جز موسیقی دستگاهی ایران درنظر گرفت. مبنای اصلی ما در این موضوع رنگ‌های موجود در کتاب‌های *مجموعه‌ی پیش‌درآمد و رنگ* (پایور، ۱۳۵۹)، *دوره‌ی ابتدایی* (پایور، ۱۳۸۱) و *هفت‌پیکر* و *رنگ‌های سنتی*، بخش «سایر رنگ‌ها» (نظری‌جو، ۱۳۹۵)، بوده است.

رنگ‌های پایور کمترین میزان ضابطه‌مندی را در میان سایر آثار وی دارند. در ادامه به چند مورد از آن‌ها اشاره خواهد شد.

۱. تمام رنگ‌های افشاری مدگردی به قرایی (عراق) دارند.
۲. در بیشتر رنگ‌های شور (سه از چهار رنگ) فقط در محدوده‌ی درآمد گردش دارند و هیچ‌گونه مدگردی‌ای به مدهای انتقالی و اولیه‌ی شور در آن‌ها صورت نمی‌گیرد.
۳. بیشتر رنگ‌های همایون، دو از سه رنگ، با مدگردی به بیداد ازلحاظ مدال دوبخشی هستند.
۴. تمام رنگ‌های ابوعطا ازنظر مدال دوبخشی‌اند: درآمد و حجاز.

### ۴-۲-۴. ضوابط در تصانیف

بررسی ضابطه‌مندی مدال تصانیف پایور مثل قالب‌های دیگر به‌آسانی میسر نیست. زیرا اولاً وی برای همه‌ی دستگاه‌ها و آوازها، مانند دستگاه نوا یا آواز بیات ترک، تصنیف نساخته است، ثانیاً تعداد تصانیف، بر اساس کتاب *تصنیف‌های استاد فرامرز پایور* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ الف)، برای دستگاه‌هایی که دارای آن هستند، به تعدادی نیست که بتوان از آن ضوابطی را استخراج کرد. به‌عنوان‌مثال برای دستگاه‌های همایون و چهارگاه و آواز بیات اصفهان فقط یک تصنیف موجود است. اما ازلحاظ فرمال می‌توان به ضوابطی دست پیدا کرد. برای این منظور از نحوه‌ی آنالیز فرمال آرش محافظ که در مقاله‌ی «مسأله‌ی فرم در تصنیف» (محافظ، ۱۳۹۰) مطرح کرده، استفاده شده است. وی در این مقاله سه عامل ساختاری را برای تصنیف، بر اساس رسالات قدیم، در نظر گرفته است و بر اساس آن‌ها تصانیف قاجاری و معادل آذربایجانی‌اش را در چهار گروه طبقه‌بندی می‌کند و نمونه‌هایی از تصانیف قدیمی را برای هر مورد عنوان می‌کند. گرچه تمرکز اصلی این مقاله بر روی تصانیف قاجاری است، اما می‌توان از عوامل ساختاری و نحوه‌ی طبقه‌بندی آن برای تصانیف فرامرز پایور نیز بهره جست. محافظ سه عامل ساختاری برای تصنیف درنظر گرفته است، به شرح زیر:

۱. ملازمه: کلیدی‌ترین و ساده‌ترین جزء سازنده‌ی تصنیف است. نوعی برگردان موسیقایی است که در طول پیشرفت تصنیف بر اساس نظمی مشخص ظاهر می‌شود و دیگر بخش‌های فرم را به یکدیگر ارتباط می‌دهد (محافظ، ۱۳۹۰: ۱۵۱).

۲. ملازمه‌ی ثانویه: نوعی برگردان موسیقایی است زیرا به‌طورسیستماتیک تکرار می‌شود ولی «ثانویه» است چون مواد موسیقایی آن با مواد موسیقایی ملازمه‌ی اصلی تفاوت دارد، همیشه جایی بعد از اولین ظهور ملازمه‌ی اصلی می‌آید، همیشه نقش و مفهوم موسیقایی وابسته‌ای دارد و حضورش در تصنیف به‌هیچ‌وجه اجباری نیست (محافظ، ۱۳۹۰: ۱۵۲).

۳. خانه: هر یک از قسمت‌های «غیرتکرارشونده‌ی تصنیف یک خانه است (محافظ، ۱۳۹۰: ۱۵۲).

وی در ادامه چهار فرم تصنیف «ملازمه‌دار پیوسته»، «ملازمه‌دار گسسته»، «ملازمه‌دار گسسته و پیوسته» و «بدون ملازمه» را معرفی می‌کند و برای آن‌ها مثال‌هایی نیز عنوان می‌کند.

با بررسی تصانیف پایور می‌توان اذعان کرد که بیشتر آن‌ها دارای ملازمه یا برگردان و یک بخش منظمی که در طول تصنیف تکرار شود، نیستند و جمله‌های مستقل و غیرتکراری هستند و می‌توان به آن‌ها نام «خانه» را اطلاق کرد. درنتیجه بیشتر آن‌ها را می‌توان جزء دسته‌ی چهارم فرم‌ها یعنی «فرم بدون ملازمه» در نظر گرفت. اما سه تصنیف *بی تو به سر نمی‌شود* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ الف: ۱۳-۱۶)، *بت عیار* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ الف: ۱۰۵-۱۰۲) و *حیلت رها کن* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ الف: ۱۸۷-۱۸۴) را می‌توان یافت که دارای یک جمله هستند که به‌کرات و به‌صورت‌منظم در طول تصنیف تکرار شده و به‌صورت ملازمه‌ی اصلی و برگردان عمل می‌کند. ساختار این سه تصنیف به‌صورت زیر است:

الف. *بی‌تو به سر نمی‌شود*: جمله‌ی اول: خانه‌ی اول+ ملازمه / جمله‌ی دوم: خانه‌ی دوم + ملازمه / جمله‌ی سوم: خانه‌ی سوم+ ملازمه.
ب. *بت عیار*: جمله‌ی اول: خانه‌ی اول+ ملازمه / جمله‌ی دوم: خانه‌ی دوم + ملازمه / جمله‌ی سوم: خانه‌ی سوم+ ملازمه.
ج. *حیلت رها کن*: جمله‌ی اول: خانه‌ی اول+ ملازمه / جمله‌ی دوم: خانه‌ی دوم+ ملازمه / جمله‌ی سوم: خانه‌ی سوم+ ملازمه / جمله‌ی چهارم: خانه‌ی چهارم+ ملازمه.
با توجه به ساختار سه تصنیف مذکور، هر سه‌ی آن‌ها را می‌توان تصانیفی به فرم اول یعنی «ملازمه‌دار پیوسته» درنظر گرفت.
یک مورد تصنیف *ای که در کشتن ما* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ الف: ۱۹۲-۱۸۷) هم وجود دارد که در آن یک جمله‌ی تکرارشونده به‌صورت ملازمه وجود دارد ولی به‌طورمنظم تکرار نمی‌شود. علاوه‌برآن هر جمله در آن یا خانه است یا ملازمه و آن را با توجه به ساختارش می‌توان جز فرم «ملازمه‌دار گسسته» محسوب کرد، به‌صورت زیر:
*ای که در کشتن ما*: جمله‌ی اول: ملازمه / جمله‌ی دوم: خانه‌ی اول / جمله‌ی سوم: خانه‌ی دوم / جمله‌ی چهارم: ملازمه / جمله‌ی پنجم: خانه‌ی سوم / جمله‌ی ششم: ملازمه.
به‌طورکلی با توجه به آن‌چه که در بالا مطرح شد و با بررسی دستگاه‌ها و یا آوازهایی که تعداد تصنیف قابل‌توجهی دارند، می‌توان ضوابط تصنیف‌سازی پایور را در موارد زیر خلاصه کرد:
۱. پایور تصانیف خود را در دو فرم کلی «بدون ملازمه» و «ملازمه‌دار پیوسته» ساخته است و اولی فراوانی بسیار بیشتری نسبت به دومی دارد (حدوداً نسبت ۳۰ به ۳). یک مورد هم به فرم «ملازمه‌دار گسسته» وجود دارد که با توجه به این‌که فقط یک نمونه از این فرم موجود است نمی‌توان آن را به‌صورت یک ضابطه محسوب کرد اما، به‌هرحال، ازلحاظ انواع فرمال می‌توان آن‌ها را به سه دسته تقسیم کرد ولی ترجیح ساخت پایور بیشتر اولی است و سپس دومی. به‌نظر می‌رسد پایور وجود یک عامل تکرارشونده و بازگشتی را آن‌چنان ضروری نمی‌دانسته است.
۲. تقریباً هیچ‌گونه ملازمه‌ی ثانویه‌ای در آن‌ها وجود ندارد.
۳. تصانیف سه‌گاه تنوع مدال بالایی دارد. در همه‌ی آن‌ها، جز تصنیف *امروز ندانم به چه دست آمده‌ای* (نظری‌جو، ۱۳۹۶: ۱۹۳-۱۹۴) که در مویه‌ی سه‌گاه ساخته شده است، دست‌کم سه منطقه‌ی مدال دیده می‌شود. درآمد و مخالف حتماً یکی از قسمت‌های مدال هستند و بخش سوم آن یا زابل است یا مویه.
۴. تمام تصانیف افشاری به قرایی / عراق مدگردی می‌کنند و ازلحاظ مدال دوبخشی هستند.
۵. تمام تصانیف ابوعطا به حجاز مدگردی دارند.

### ۵-۲-۴. ضوابط تنظیم

پایور علاوه‌بر سنتورنوازی و تهیه‌ی کارگان آموزشی برای سنتور، آثار بسیار درخور توجهی در زمینه‌های گروه‌نوازی و دونوازی (با سازهای سنتور، تار، سه‌تار، فلوت، کمانچه و ویلن) دارد. وی در مقام یک تنظیم‌کننده و سرپرست گروه نیز ضوابطی را دارا است. البته بررسی دقیق همه‌ی این ضوابط خود موضوع گسترده‌ای است که در این مختصر نمی‌گنجد ولی سعی می‌شود بارزترین آن‌ها در این‌جا ذکر شوند.
۱. گروه‌نوازی‌های پایور با گروه سازهای ملی (ده نفر) بیشتر دوصدایی هستند. یک صدا مربوط به سازهای کششی و بادی است که شامل کمانچه، قیچک و نی می‌شود (پایور در برخی ضبط‌ها به‌جای

کمانچه، قیچک و قیچک‌آلتو از ویلن و ویولا استفاده می‌کرده) و صدای دیگر مربوط به سازهای مضرابی است که شامل سنتور، تار، عود و رباب می‌شود. هم‌چنین تنظیم‌های وی بیشتر جنبه‌ی کنترپوآنی دارند تا هارمُنیک. این امر در دونوازی‌های وی نیز مشهود است (نک. پایور، ۱۳۹۳). شایان‌توجه است که گاهی یک خط جداگانه برای آلتو درنظر گرفته شده است. در بیشتر موارد این خط منفک از خط اصلی سازهای زهی و نی نیست و در بعضی قسمت‌ها تغییر می‌کند.

۲. توجه به شیوه‌ی سؤال و جواب. از رایج‌ترین تمهیدات تنظیم پایور است که به‌راحتی می‌توان نمونه‌های آن را در دونوازی‌های وی یافت. پخش یک ملودی بین دو صدا به‌طور یک‌دَرمیان، استفاده از شیوه‌ی کانن توسط یک صدا، پاساژهای گروه مضرابی برای جواب به ملودیِ گروه کششی یا برعکس، از راه‌های معمول استفاده پایور از شیوه‌ی سؤال و جواب است.

۳. در تنظیم بیشتر تصانیف، در جواب هر جمله‌ی غیرتکراریِ خواننده یک ملودیِ متفاوت از ملودیِ خواننده نواخته می‌شود. ازنظر نگارنده، به‌احتمال‌قوی، الگوی پایور در این امر تنظیم‌های علینقی وزیری و روح‌الله خالقی بوده‌اند. درضمن تمام تصانیفی که او برای گروه‌نوازی تنظیم کرده (چه تصانیف ساخته‌ی خودش، چه تصانیف دیگران) همگی دارای یک مقدمه یا، به‌اصطلاح گذشتگان اُورتور، هستند که گاه این مقدمه‌ها طولانی و مفصل‌اند.[۱۱] این جنبه نیز می‌تواند به‌تأثیر از موسیقی‌دانانی چون وزیری بوده باشد.

۴. در تنظیم تمام تصانیف سنگین دشتی که مدگردی به سارنج دارد یک پایه روی شاهد آن («سی‌بِمُل» در دشتی «رِ» و «فا» در دشتی «لا») توسط گروه گرفته می‌شود و ویلن یا کمانچه به مدت کوتاهی روی آن تک‌نوازی با متر آزاد می‌کند. این امر در تصنیف مشهور شب نیشابور در بخش حجاز آن نیز به‌کار گرفته می‌شود.

## ۵. جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

همه‌ی آن‌چه که گفته شد تلاشی بود برای نشان دادن این‌که فرامرز پایور موسیقی‌اش در عین داشتن میزان بالایی از خلاقیت بسیار چهارچوب‌دار و ضابطه‌مند است و همین امر باعث استحکام موسیقی‌اش گشته است. به‌نظر می‌رسد او برای برخی مُدها و قالب‌های اجرایی گوناگون موسیقی کلاسیک ایران یک سری ضوابط ازپیش‌تعیین‌شده دارد و سپس شروع به ساختن می‌کرده است. بیشترین این ضابطه‌مندی در چهارمضراب‌ها و کمترین آن‌ها در رِنگ‌ها صورت پذیرفته است. هم‌چنین تصانیف بیشتر فرم «بدون ملازمه» و مواردی چند به فرم «ملازمه‌دار پیوسته» و «ملازمه‌دار گسسته» هستند.

ممکن است ازنظر برخی این امر (ضابطه‌مندیِ موسیقایی) سبب یک‌نواختی موسیقی پایور تلقی شود، اما ازنظر نگارنده این دیدگاه چندان درست نیست و برعکس، موسیقی پایور هم‌چنان از پُرتنوع‌ترین موسیقی‌ها است و ضابطه‌مندی وی آثارش را بسیار مستحکم کرده است. به‌عبارت‌دیگر وی در موسیقی ریسک نمی‌کند و همانند یک مهندس تمام ابعاد را از قبل می‌سنجد. لازم به یادآوری است که بررسی همه‌جانبه‌ی ضوابط و موسیقیِ پایور خود بحثی است که بسیار بیش از این مقاله جای بررسی و کار دارد و هر بخش این مقاله می‌تواند موضوعی مستقل برای پژوهشگران باشد. این ضوابط ازآن‌جهت مهم هستند که برای یک سبک‌شناسی کامل از پایور همواره راهنما و راهگشا خواهند بود؛ چراکه تفاوت وی را از گذشتگانش روشن و میزان تأثیرپذیری او را آز آن‌ها معلوم می‌کند و هم‌چنین میزان تفاوت نسل‌های بعدی و تأثیرپذیری‌شان از وی را نشان خواهد داد.

## پی‌نوشت‌ها

۱. در این‌جا بر خود لازم می‌دانم از راهنمایی‌های ارزشمند دکتر هومان اسعدی برای نگارش این مقاله کمال سپاس‌گزاری را داشته باشم. هم‌چنین از دکتر ساسان فاطمی نیز برای یاری‌شان ممنونم.

۲. این مقاله، درواقع، بر اساس پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد رشته‌ی نوازندگی موسیقی ایرانی آقای فرزین تحت‌عنوان «بررسی روند چهارمضراب در آثار ساخته‌شده برای سنتور» بوده که در سال ۱۳۸۴ در دانشگاه هنر تهران ارایه شده است.

۳. ازاین‌جهت بر وجودِ کثرتِ نمونه برای ضابطه‌بودنِ یک مورد تأکید دارم که ممکن است زمانی اجرایی از پایور (که تاکنون منتشر نشده و به‌احتمال‌زیاد مربوط به اجراهای خصوصی و غیررسمی وی بوده) یافت شود که در آن رعایت نکردن یک ضابطه دیده شود و به‌اصطلاح، مثالِ نقضی برای آن باشد. به‌همین‌سبب شرطِ اساسی ضابطه بودن را وجود تعداد قابل‌قبولی نمونه در آثار مکتوبِ پایور گذاشته‌ام.

۴. اعدادِ داخلِ پرانتز به بخش توضیحات، در انتهای مطلب، ارجاع می‌دهند.

۵. گوشه‌ی دلکَش در سنتور، به‌سبب محدودیت در کوک سنتور (در راست‌کوک و چپ‌کوک) اجرا نمی‌شود. از همین رو اشاره‌ای به آن، در کنارِ سایر مناطق مُدالِ مهمِ بیات ترک، نشده است.

۶. سه‌مضراب ابوعطا در کتاب *دستور سنتور* (پایور، ۱۳۷۱ الف: ۲۱) در این محاسبه منظور نشده است، چون سه‌مضراب‌های کتاب‌های *فالگوش* و *دردشت* درعمل بسط و گسترش‌یافته و نسخه‌ی کامل‌ترِ همین قطعه هستند.

۷. در چهارمضراب سه‌گاه ۲ کتاب *دردشت* (نظری‌جو، ۱۳۹۶ب: ۸۸) پایه‌ای روی شاهدِ زابل، نتِ «دو» (در سه‌گاه «لاکُرُن»)، گرفته شده اما آن‌قدر نسبت به کل قطعه کوتاه و، به‌اصطلاح، موقت است که نمی‌توان آن را مثال نقضی برای این ضابطه درنظر گرفت.

۸. البته باید متذکر شوم که در این چهارمضراب در قسمت شهناز کسر میزان قطعه تغییر می‌کند (از ۲/۴ به ۶/۸) و تغییر پایه، به‌سببِ تغییر وزن، امری اجتناب‌ناپذیر بوده است و به‌عبارتی این نمونه نمی‌تواند مثال نقضی برای این ضابطه باشد. اتفاقاً در چهارمضراب‌هایی هم که تغییر کسر میزان و حتی تندا (در یک میزان‌نمای ثابت) صورت پذیرفته، این ضابطه تا اندازه‌ی بسیار خوبی صادق است.

۹. با اینکه چهارمضراب شور *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (پایور، ۱۳۷۳: ۱-۲) در این محاسبه منظور نشده است، اما دومین جمله‌ی این چهارمضراب اساساً با یک حرکت پلکانی از درجه‌ی پنجم شور (نت «لا» در شور «رِ») آغاز می‌شود؛ منتها چون در قیاس با سایر چهارمضراب‌ها، کوتاه است، آن را نمونه‌ای برای این ضابطه قرار نداده‌ایم.

۱۰. برای اطلاع بیشتر درباره‌ی اصطلاحاتِ راست‌کوک و چپ‌کوک نک. فاطمی، ۱۳۹۷.

۱۱. گاهی این مقدمه‌ها ساخته‌ی دیگران است. برای مثال مقدمه‌ی تصانیف *تمنای وصال* و *بلبل سحر* ساخته‌ی ابوالحسن صبا است (نظری‌جو، ۱۳۹۶ الف: ۷۲ و ۲۲۹).

## توضیحات

۱. برای نمونه‌های دیگر نگاه شود به (اعدادِ داخلِ پرانتز شماره‌ی صفحه‌ی کتابِ موردِ ارجاع هستند):
بخش عراق پیش‌درآمد ماهور کتاب *مجموعه‌ی پیش‌درآمد و رنگ* (۴۵)
چهارمضراب عراق و راک کتاب *سی قطعه چهارمضراب* (۹۴)
چهارمضراب عراق در کتاب *قطعات موسیقی مجلسی* (۱۱۰)

۲. برای نمونه‌های دیگر نگاه شود به:
چهارمضراب شور ۱ کتاب *دردشت* (۱۵)
چهارمضراب شور ۳ کتاب *دردشت* (۳۰)
چهارمضراب شور کتاب *دوره‌ی ابتدایی* (۱۵)
چهارمضراب شور ۴ کتاب *دردشت* (۲۴)

۳. برای نمونه‌های دیگر نگاه شود به:
چهارمضراب شور ۱ کتاب *دردشت* (۱۵)
چهارمضراب شور ۴ کتاب *دردشت* (۳۴)

چهارمضراب شور ۵ کتاب *دردشت* (۳۷)
۴. برای نمونه‌های دیگر نگاه شود به:
چهارمضراب دشتی ۱ کتاب *دردشت* (۶۸)
چهارمضراب همایون کتاب *دردشت* (۱۱۱)
۵. به این نمونه‌ها نگاه شود:
چهارمضراب افشاری کتاب *ردیف دوره‌ی عالی* چپ‌کوک (۲۶)
چهارمضراب نهفت کتاب *دردشت* (۱۴۹)
چهارمضراب عشاق همایون کتاب *دردشت* (۱۲۳)
چهارمضراب عشاق همایون کتاب *قطعات موسیقی مجلسی* (۷۷)
ضربی حسینی کتاب هشت *آهنگ برای سنتور* (۱۲)
۶. برای نمونه‌های دیگر نگاه شود به:
چهارمضراب اصفهان کتاب *قطعات موسیقی مجلسی* (۸۰)
چهارمضراب همایون کتاب *سی قطعه چهارمضراب* (۶۱)
چهارمضراب شور ۳ کتاب *دردشت* (۳۱)
چهارمضراب اصفهان کتاب *دردشت* (۱۳۳)
چهارمضراب بیات‌راجه کتاب *دردشت* (۱۳۸)
چهارمضراب بیات ترک کتاب *دوره‌ی ابتدایی* (۷۵) البته این مورد را می‌توان دگره‌ای از این ضابطه قلمداد کرد.

## فهرست منابع


- اسعدی، هومان. (۱۳۸۲). «بنیان‌های نظری موسیقی دستگاهی ایران، دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمدی»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۶ (۲۲) صفحه‌های ۴۳-۵۷.
- اطرایی، ارفع. (۱۳۹۰). *معارف پایور*، تهران: ماهور.
- پایور، فرامرز. (۱۳۵۹). *مجموعه پیش‌درآمد و رنگ: راست‌کوک و چپ‌کوک برای سنتور*. تهران: مؤلف.
- پایور، فرامرز. (۱۳۷۱) الف. *دستور سنتور*، تهران: مؤلف.
- پایور، فرامرز. (۱۳۷۱) ب. *دفترچه‌ی لوح فشرده‌ی رهاورد*، تهران: چهارباغ.
- پایور، فرامرز. (۱۳۷۳). *ردیف دوره‌ی عالی چپ‌کوک برای سنتور*، تهران: مؤلف.
- پایور، فرامرز.. (۱۳۸۱). *دوره‌ی ابتدایی سنتور*، تهران: ماهور.
- پایور، فرامرز. (۱۳۸۶). *سی قطعه چهارمضراب برای سنتور*، تهران: ماهور.
- پایور، فرامرز. (۱۳۸۸). *قطعات موسیقی مجلسی برای سنتور*، تهران: ماهور.
- پایور، فرامرز. (۱۳۸۹). *هشت آهنگ برای سنتور*، تهران: ماهور.
- پایور، فرامرز. (۱۳۹۰). *فالگوش*، تهران: ماهور.
- پایور، فرامرز.(۱۳۹۳). *گفتگو: مجموعه دونوازی‌های استاد فرامرز پایور*، به‌کوشش مینا افتاده، تهران: ماهور.
- پایور، فرامرز. (۱۳۹۷). *ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به‌روایت استاد عبدالله دوامی*، تهران: ماهور.
- تهماسبی، ارشد. (۱۳۹۲). *تصنیف‌های عارف*. تهران: ماهور.
- خضرایی، بابک. (۱۳۸۳). «نگاهی به ساختار و نقش چهارمضراب در موسیقی ایرانی.»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۶ (۲۴)، صفحه‌های ۱۳۵-۱۴۵.
- دورینگ، ژان. (۱۳۸۷). «بداهه‌پردازی در موسیقی هنری ایران»، ترجمه‌ی ساسان فاطمی، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۱۰ (۳۷)، صفحه‌های ۱۷۷-۱۷۱.
- صبا، ابوالحسن. (۱۳۹۰). *دوره‌های سنتور: ردیف استاد ابوالحسن صبا برای سنتور*، به‌کوشش و ویرایش فرامرز پایور، تهران: ماهور.
- صفوت، داریوش. (۱۳۸۸). *بدیهه‌نوازی در سنتور*، کتاب مجموعه‌مقالات درباره‌ی سنتور، جلد اول، گردآورنده: شهاب منا، صفحه‌های ۳۱۹-۳۲۲، تهران: سوره‌ی مهر.

- علوی، افشین. (۱۳۸۱). «بررسی الگوهای تحریر در آواز ایرانی»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۴ (۱۶)، صفحه‌های ۱۴۹–۱۴۱.
- فاطمی، ساسان. (۱۳۸۷) الف. «بازنگری مفاهیم بداهه و آهنگ‌سازی و اهمیت آن‌ها در موسیقی ایرانی»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۱۰ (۳۷)، صفحه‌های ۲۴۹–۲۳۹.
- فاطمی، ساسان. (۱۳۸۷) ب. «فرم در موسیقی ایرانی»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۱۰ (۳۹)، صفحه‌های ۱۳۷–۱۰۴.
- فاطمی، ساسان. (۱۳۹۷). «راست و چپ در موسیقی ایرانی: راست‌کوک / چپ‌کوک، مضراب راست / مضراب چپ»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۲۰ (۷۹)، صفحه‌های ۵۴–۳۷.
- فرزین، کیوان. (۱۳۸۹) *بررسی ساختاری چهارمضراب با تمرکز بر آثار فرامرز پایور*، کتاب مجموعه‌مقالات درباره‌ی سنتور، جلد اول، گردآورنده: شهاب منا، صفحه‌های ۳۶۱–۳۸۵، تهران: سوره‌ی مهر
- کاظمی، علی. (۱۳۹۲). «تزیین و فراتر از تزیین»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۱۷ (۶۲)، صفحه‌های ۱۱۸–۹۵.
- لورتا–ژاکوب، برنارد. (۱۳۸۷). «بداهه‌نوازی: چهارده تعریف»، ترجمه‌ی مریم قرسو، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۱۰ (۳۷)، صفحه‌های ۱۲–۹.
- محافظ، آرش. (۱۳۹۰). «مسأله‌ی فرم در تصنیف»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۱۳ (۵۱ و ۵۲)، صفحه‌های ۱۴۵–۱۷۳.
- نظری‌جو، رامتین. (۱۳۹۵). *هفت پیکر و رنگ‌های سنتی*. ساخته و تنظیم برای ارکستر از فرامرز پایور، به‌کوشش مینا افتاده، تهران: ماهور.
- نظری‌جو، رامتین. (۱۳۹۶)الف. *تصنیف‌های استاد فرامرز پایور*. به‌کوشش مینا افتاده، تهران: ماهور.
- نظری‌جو، رامتین. (۱۳۹۶)ب. *دردشت: چهل قطعه از استاد فرامرز پایور برای سنتور*. تهران: ماهور.

## منابع اینترنتی

لینک ۱. لغت‌نامه‌ی دهخدا، واژه‌ی «ضابطه»، تارنمای واژه‌یاب.
<https://www.vajehyab.com/dehkhoda/ضابطه>.

Received: 2018/11/15
Accepted: 2019/09/18

# Faramarz Payvar's Compositional Technics

**Ramtin Nazarijou,** Masters of Iranian music performance, Faculty of Performing Arts and Music, College of Fine arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

**Abstract**

Faramarz Payvar is known as one of the most significant musicians of Iranian classical music in contemporary era. He has evolved Santur and Iranian ensemble playing and has the most codified repertory for Santur which encompasses elementary to advanced levels. Plus, being a significant virtuous Santur player, having hours of recorded music and stage performances, dozens of books and papers, his special style of improvisation, composition and ensemble arrangement have always made Payvar an important aural and didactic source for music students and players, and his influence can be seen in the next generations of musicians.

This paper includes Faramarz Payvar's some compositional technics that he used in his performances, compositions and improvisations. In this paper by adducing Payvar's written works and considering them statistically, for knowing how many times a technic has been used, a definition and assortment have been introduced. In conclusion it could be said that Payvar's Chaharmezrabs have the most compositional technics and his Rengs have the least.

**Keywords:** Faramarz Payvar, compositional technics, Chaharmezrab, Modal structure, Iranian classical music composition