تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۲۳

سیاوش سحابی[۱]

بررسی «کارکرد» و «شیوه‌های اجرایی» عناصر ارتباطی در گوشه‌های دستگاه همایون از ردیف میرزاعبدالله

چکیده

وجود نکات متعدد نظری و عملی از روابط و تناسب مقامات، آوازها و شُعب در رسالات موسیقی قدیم، مؤید اهمیت نحوه ارتباط اجزای آثار موسیقی در ادوار گذشته است. با افزایش این‌چنین ترکیباتی در ردیف‌های دوره قاجار، جایگاه این مسأله هرچه‌بیشتر خودنمایی می‌کند. در این پژوهش موضوع ارتباط گوشه‌ها ازنظر کارکرد و نیز روش‌های آن در رابطه با دستگاه همایون از ردیف میرزاعبدالله براساس نت‌نویسی داریوش طلایی موردبررسی قرار گرفت. در ابتدا با تعریف «عنصر ارتباطی»، مفهوم کلی این عبارت، مشخص و سپس کارکردها و روش‌های آن در قالب سیستم دستگاهی بیان شد. ازنظر کارکردی، عناصر ارتباطی در رابطه با پیوند «دو گوشه»، «یک گوشه و فضای مُدال مربوطه» و «یک گوشه با بدنه اصلی دستگاه» خلاصه شد. در تقسیمات مربوط به روش‌های اجرایی، در کنار موارد عینی که شامل اجرای «تک‌نت مشترک یا پرشِ میان دو نت مشترک»، اجرای «مُلدی یا ریتم‌های مشابه»، اجرای «انواع فرودها»، اجرای «عناصر مشخصه یک فضای مُدال معین» می‌شود، تغییر پرده‌ها به‌عنوان عاملی دیگر جهت رفع سبب تنافر در گام پایه و پیوند با بدنه دستگاه در این دسته، موردبررسی قرار گرفت. با چنین تقسیم‌بندی‌هایی سعی شد به دیدگاهی روشن از ارتباط‌های چندوجهی و هم‌زمان در روند گوشه‌ها دست‌یافته و حرکتی درراستای تحلیل بهتر دستگاه همایون برداشته شود. از نتایج به‌دست‌آمده در مورد روش‌های اجرایی عناصر ارتباطی، رفع اسباب تنافر بیشتر از بقیه مشاهده شد. این را می‌توان به وجود تعدد نت‌های مجرد و نیمه‌مجرد در گام پایه دستگاه همایون نسبت داد. ازدیگرسو در رابطه با گوشه‌هایی که ازنظر گستره نغمات از محدوده درآمد فاصله می‌گیرند، مانند فضای مُد بیداد، فرودهای آن‌ها نیز در چند مرحله و یا در چندین گوشه عملی می‌شود. همچنین مشاهده شد که برای تغییرات در یک گوشه خاص، زمینه‌سازیِ لازم در گوشه یا گوشه‌های قبل به شکل‌های مختلف انجام می‌گیرد.

واژگان کلیدی: ردیف میرزاعبدالله، دستگاه همایون، کارکرد عناصر ارتباطی، شیوه‌های اجرایی عناصر ارتباطی، رفع اسباب تنافر

[۱] فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشکده پردیس بین‌المللی فارابی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
E-mail: siavash.sahabi@gmail.com

مقدمه

بیان نکات نظری و اجراییِ مربوط به ترکیب و نسبت مقام‌ها، آوازها و شُعب مختلف در رسالات موسیقی قدیم، نشان از اهمیت موضوعِ روابط مُدها از دوران‌های گذشته تاکنون دارد. با افزایش این ترکیب‌ها و تکامل آن در نظام دستگاهیِ موسیقی دوره قاجار، وجود همبستگی و روابط درون ساختاری دستگاه بیش‌ازپیش مهم جلوه می‌کند. دراین‌راستا وجود عواملی جهت پیوند دو گوشه به‌عنوان دو مُد مجزا و یا بخشی از یک مُد بزرگ‌تر و وجود همسانی‌های مُدال بین آن‌ها و همچنین روابط آن‌ها با بدنه اصلی دستگاه از دلایل یک چیدمان خاص در یک روایت از ردیف قابل‌تفسیر است. این عوامل که در پژوهش پیش‌رو به آن‌ها پرداخته شده است، عاملی جهت رفع انقطاع در کل یک دستگاه قلمداد شده است. هرچند وجود یک نت محوری در هر دستگاه می‌تواند یکی از این عوامل به‌شمار آید، ولی باوجود تنوع به‌عنوان یک اصل بنیادین در هنر و یا مهیا نشدن بازگشت به نت اصلیِ یک دستگاه، اقسام متفاوتی از این عوامل را به‌وجود آورده است. همچنین درهم تنیده شدن گوشه‌های مختلف از یک یا چند مُد می‌تواند تفسیر این‌گونه ارتباط‌ها را پیچیده‌تر کند و کارکردهای متفاوتی را از این عناصر (پیوند) نمایان سازد. در پژوهش حاضر سعی شده است با تعریف کلیِ رابطه و نیز تقسیم‌بندی ارتباط‌ها ازلحاظ «کارکرد» و «شیوه اجرایی» به روشن شدن هرچه‌بیشتر موضوع مقاله پرداخته شود[1]. سؤال اصلی در این پژوهش پیرامون کارکرد و شیوه ارتباطِ میان یک گوشه با «گوشه‌های قبل و بعد از خود»، با «فضای مُدال مربوطه» و نیز هر گوشه با «بدنه دستگاهِ» همایون است. ازاین‌رو با بررسی اجزاء گوشه‌ها در یک دستگاه به‌لحاظ روند حرکتِ جملات، ایست‌ها، اشارات خاص به بعضی از نت‌ها، استفاده از نت‌های به‌اصطلاح متغیر و غیره، در تسلسل و چیدمان گوشه‌ها، عناصر انسجام‌بخش تاحدممکن شناسایی و درنهایت دیدگاهی دقیق‌تر از روابط در گوشه‌های مختلف ردیف مطرح شد. این دستاورد قابلیت آن را دارند به‌عنوان یک دیدگاه کاربردی در بحث آهنگ‌سازی، با توجه به عناصر مُدال در هر اثر و در هر فرم یا گونه، در رابطه با پیوستگی بین بخش‌های مختلفِ آن مورداستفاده قرار گیرند. البته باید دقت شود تا در هر مورد، عوامل مؤثر دیگر ازجمله سازِ مورداستفاده، پرده‌بندی، کوک، گستره صدای ساز، گستره معمولِ صدای خواننده و... که در ساخته‌وپرداخته شدن آن ردیف که گاه وابستگی‌های زیادی با مُلدی‌پردازی‌ها و دیگر مشخصات ردیف دارند، درنظر گرفته شوند.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش از نوع توصیفی- تحلیلی است. بدین‌معنی که گوشه‌های دستگاه همایون از ردیف میرزاعبدالله جهت پیدا کردن روابط بین آن‌ها، طبق تعریفی که از عامل ارتباطِ گوشه‌ها شد، ابتدا توصیف، سپس دسته‌بندی و موردتحلیل قرار گرفتند.

پیشینه تحقیق

با رجوع به رسالات موسیقی قدیم مشابهت‌های فراوانی میان مباحث موسیقی ردیف دستگاهی و مباحث موجود در آن رسالات دیده می‌شود. ازجمله بحثی با عنوان «ترکیب یا خلط جموع و شُعَب» در رسالات قدیم آورده شده است که در آن از اشتراک نغماتی تحت‌عنوان نغمه مفروضه (شبیه نغمه شاهد) در یک طبقه[2] و یا در دو طبقه‌ی مختلف سخن گفته شده است. قطب‌الدین شیرازی نمونه‌هایی از این موارد را در رساله خود نام برده است (شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۴۸-۱۴۹).

عبدالقادر مراغی نیز در بحث ترکیب دوایر و پرده‌ها به وجود نغمات مشترک میان دوایر اشاره می‌کند. مراغی پیرامون مفاهیم پرده‌ها، آوازات و شُعبات[۳] و مناسبات انتقال از یکی به دیگری که گاه در یک طبقه و گاه در دو طبقه اتفاق می‌افتد به مواردی ازجمله «مترتب شدن از یک دایره»، «وجود نغمات مشترک میان شعبات موردبحث» و یا «احتمال وجود مناسبات دیگر» اشاره می‌کند (مراغی، ۱۳۸۸: ۱۸۱–۱۸۲). در اغلب رسالات ازجمله *الادوار* و *جامع الالحان* این اشتراکات را در دوایر متحدالمرکزی در یک قطاع نشان داده‌اند (ارموی، ۱۳۸۰: ۵۲ و مراغی، ۱۳۸۸: ۱۷۱).

همچنین مراغی نکاتی را در رابطه با خوانندگی بیان کرده است که بی‌ارتباط با وضعیت موسیقی ردیفی دوره قاجار نیست. او خوانندگی را به دو نوع «مفرد» و «مرکب» تقسیم می‌کند. در حالت اول خواننده در یک جنس[۴] یا دایره می‌خواند و در حالت دوم اجناس و جُموع مختلفی را باهم به‌کار می‌برد (مراغی، ۱۳۸۸: ۲۱۲). او شرایط این کار را جدای از مهارت خواننده، «نسبت و اشتراک نغمات در طبقات و ادوار» و نیز «خوش‌آیند بودن اجناس و جموع به‌کارگرفته در کنارِ هم در سماع» معرفی می‌کند (مراغی، ۱۳۸۸: ۲۱۳). از توضیحات او این را می‌توان برَداشت کرد که پیدا کردن فواصل و توالی آن‌ها به‌طورمشترک میان دوایر (که ممکن است از مبادی مختلف باشند) و همچنین تجربه شنیداری، پایه‌واساس فن مرکب‌خوانی بوده است. این مسأله به‌طورمشابهی در تغییر مُدها در دستگاه‌های کنونی قابل‌ردیابی هست.

در *رساله امیرخان گرجی* نوعی قاعده در ارتباط با اجزاء مجموعه‌هایی به نام «شَد» قابل‌جست‌وجو است. این رساله از مهم‌ترین رسالات دوره صفوی و به‌تعبیری آخرین رساله پراهمیتِ موسیقی قدیم ایران است. امیرخان کلمه شد را برای مجموعه‌های چهارگانه، به نام‌های «راست»، «دوگاه»، «مخالف» و «چهارگاه» استفاده می‌کند که ساختاری بسیار شبیه به دستگاه‌های فعلی دارند. در پژوهشی که بابک خضرائی بر روی این موضوع انجام داده درنهایت به نکات مشترکی میان موسیقی این دو دوره رسیده است، ازجمله آن‌که:

> *«در هر دو نظام مُدهای متنوعی که غالباً باهم خویشاوندی دارند در پی هم اجرا می‌شوند و در پایان به مُد آغازین بازمی‌گردند» (خضرائی، ۱۳۸۶: ۶۹).*

دراین‌راستا اشتراک فواصلِ مُدهای متوالی، به‌عنوان عامل ارتباط و پیوستگیِ میان آن‌ها قابل‌ارزیابی است. خضرائی این تشابهات را در نمودارهایی مربوطبه هر شد، نشان داده است (خضرائی، ۱۳۸۶: ۶۵–۶۷).

مهدی‌قلی هدایت در رساله *مجمع‌الادوار* درباره زمینه‌سازی یک گوشه برای گوشه بعدی به فرودها اشاره می‌کند و دراصطلاح «اختیار نغمه‌ای از زمینه[۵] محول‌الیه» را مقدمه‌سازی برای این کار می‌داند (هدایت، ۱۳۱۷: ۳، ۷۶).

هدایت در بحث انتقالات از یک زمینه به زمینه دیگر می‌نویسد:

> *«در تألیفات تک آهنگی بایراد نغمه محلل و گاهی تکرار بر نغمه مناسب، گوش را برای زمینه جدید حاضر می‌کنند و این عمل غالباً در فرودها صورت می‌گیرد (هدایت، ۱۳۱۷: ۳، ۷۸).*

ظاهراً منظور از «نغمه محلل»، نتی شبیه متغیر است که زمینه قبلی را با تغییرات پلکانی به زمینه جدید نزدیک می‌کند. به‌عنوان‌مثال درباره موالیان و برگشت چندمرحله‌ای آن به زمینه همایون، می‌نویسد:

> *« ط (فادیز) نغمه خارج است که تدارک زمینه موالیان می‌کند. اینجا نیز ه (می‌بمل) در ذوالکل سوم در نتیجه پرده شکستن در تجاوز از ذوالکل است (ذوالکل سوم). اصل موالیان در بازگشت از حَ بر یاَ (فا بالا بر سل بم‌تر) قرار می‌گیرد و بتکرار وَ یاَ (می‌کرن سل) خاتمه می‌یابد و این تکرار برای حاضر کردن گوش است که بعد از و (می‌کرن) روی ح (فابکار) به*

یا (سل) بیایند. تأخیرات ثانویه مقدمه عود بزمینه همایونست، ه (می‌بمل) باز و (می‌کرن) و باز تکرار ذوالثلاث د ح ر فا برای بیرون کردن زمینه موالیان است از ذهن. بدواً هم مستقیماً انتقال به ط (فادیز) نمی‌شود. یا (سل) که ذوالاربع است واسطه است (محلل) بقانون جمعی نغمه خارج ط است و جمع یا ط و (سل فادیز می‌کرن) (هدایت، ۱۳۱۷: ۳، ۷۹).

همچنین هدایت تعاریفی از اصطلاحات «فرود» و «موصل» ارایه می‌دهد. او فرود را قسمتی از آواز که الحان خارج را به زمینه‌ی مایه، بازمی‌گرداند، معرفی می‌کند و موصل را قطعه‌ای که آخر آوازی را به اول آواز دیگر منتقل می‌کند (هدایت، ۱۳۱۷: ۳، ۸۷). در تحلیل ارتباط گوشه‌های دستگاه همایون در این مقاله، در رابطه با تعریف «موصل»، می‌توان گوشه‌هایی را به‌عنوان رابط در ابتدا و انتهای یک مجموعه‌ی گوشه یا همان فضای مُدال در این دستگاه دید که کارکرد آن‌ها به تعریف هدایت از این نوع قطعات بسیار نزدیک است.

فرصت‌الدوله شیرازی در رساله *بحورالالحان* در کنار معرفی دستگاه‌ها و گوشه‌های آن‌ها به نحوه‌ی اجرا و ترکیب کردن اجزایشان پرداخته است. نکات اجرایی ذکرشده او بیشتر در رابطه با «فرود»، «ذکر توالی الزامی برخی از گوشه‌ها»، «وجود یا عدم‌وجود گوشه‌هایی در روایات مختلف» و «انتقال از آوازی به آواز دیگر در دستگاه» است. شیرازی فرود را بازگشت به دستگاه اولیه و درواقع متمم دستگاه معرفی می‌کند. همچنین برخی از آوازها را جزو لاینفک آواز قبل از خود دانسته و ازاین‌جهت در جدول اسامیِ گوشه‌ها نیز آن‌ها را با واو عطف در کنار هم آورده است (شیرازی، ۱۳۴۵: ۳۲-۳۳). دراین‌زمینه در جدول مربوط به دستگاه همایون، گوشه‌های «راوندی در جزو ابوالچپ و فرود بموره» یا «نفیر و فرنگ» را مرتبط معرفی می‌کند (شیرازی، ۱۳۴۵: ۳۵). همچنین او ارتباط و گذر از دستگاهی به دستگاه دیگر را بی‌قاعده نمی‌داند و وجود ملایمت میان آن‌ها را که به اتحاد نغمات زمینه‌ی آن‌ها وابسته است منوط می‌داند (شیرازی، ۱۳۴۵: ۳۸-۳۹).

ازجمله محققین معاصر، مهدی برکشلی و هرمز فرهت، حلقه ارتباطیِ میان گوشه‌های مختلف و دستگاه را در اغلب موارد فرودهای انتهای گوشه‌ها معرفی می‌کنند (معروفی، ۱۳۸۹: ۴۹ و فرهت، ۱۳۸۰: ۴۱). همچنین فرهت در تحلیل دستگاه همایون، به‌عنوان‌نمونه به عوامل ارتباطی میان دو گوشه شوشتری و منصوری این‌گونه اشاره می‌کند:

«در شوشتری، چهارم بالا شاهد بوده و ازاین‌رو به کار آوردن همان نت به‌عنوان فینال در منصوری، امری آسان جلوه می‌کند» (فرهت، ۱۳۸۰: ۱۲۲).

ازاین‌رو زمینه‌سازی گوشه‌ای برای گوشه‌ای دیگر را مورداشاره قرار می‌دهد. او فرود ممتد در پایان همایون را بازگشتی قانع‌کننده به مقام اصلی و ایجاد پیوستگی در این دستگاه می‌داند (فرهت، ۱۳۸۰: ۱۲۴).

برونو نِتل ردیف را حاوی سه مفهوم «کامل بودن، ترتیب و پیچیدگیِ روابط درونی میان اجزا آن» معرفی می‌کند (نتل، ۱۳۹۴: ۳۲). او در ارتباط با جنبه‌های ساختاری ردیف ازجمله فرود اعتقاد داشت بخش‌هایی به‌این‌عنوان دارای کارکردهایی مانند بازگشت به پرده‌های اصلی گام که در درآمد هر دستگاه معرفی می‌شود و همچنین بازگشت به «نقطه اصلی» پس از یک فراز هستند (نتل، ۱۳۹۴: ۵۷-۶۱). نتیجه‌ای که او از این تقسیم‌بندی می‌گیرد مزیت نداشتن «معادل شدن تمام اکتاوها، باهم در موسیقی ایران» است. نتل در رابطه با گوشه‌های مُدگردان دیدگاه روشنی نداشته و می‌گوید این گوشه‌ها در کنار هم قرار نمی‌گیرند (نتل، ۱۳۹۴: ۷۰). جدای از وجود موارد مختلف در نقض این ادعا (مثل گوشه‌های شکسته و راک در ردیف آقا حسینقلی)، صحت این گفته در نتایج این پژوهش بررسی خواهد شد. او در رابطه با بحث ریتم

و اثر ارتباطی آن در یک دستگاه اعتقاد دارد:

«اول اینکه ریتم انگاره‌هایِ اصلیِ گوشه‌هایِ مهم در یک دستگاه، بیشتر اوقات باهم ارتباط دارند» (نتل، ۱۳۹۴: ۷۵).

نتل همچنین پیرامون روابط بین دستگاه‌ها و متعلقات آن‌ها و تفسیر عوامل آن به‌عنوان سازوکاری برای انسجام یک ردیف، مواردی را مانند «داشتن گام مشترک»، «انگاره‌های خاتمه‌دهنده مشترک»، «گوشه‌هایی با محتوای مشترک ملدیک و یا نام‌گذاری‌های مشترک» (نتل، ۱۳۹۴: ۷۶) نام برده است و آن‌ها را به روابط میان گوشه‌های یک دستگاه با روش‌هایی چون «هم‌پوشانی و تکرار گوشه‌ها» و «انگاره‌های ریتمیک مشترک در گوشه‌های هر یک از دستگاه‌ها» شبیه می‌یابد (نتل، ۱۳۹۴: ۷۷). او در باب کارکرد گوشه‌ها با اشاره به دیدگاه منوچهر صادقی تعدادی از گوشه‌ها را دراصطلاح «استخوان‌های دستگاه» و بقیه را «اتصال‌دهنده یا همان تاندون» معرفی می‌کند (نتل، ۱۳۹۴: ۶۲).

مجید کیانی در تشریح مفهوم دستگاه، «ترتیب و ربط منطقی» اجزاء یا همان «ترتیب و تسلسل منظم» گوشه‌ها را علت پدید آمدن کلمه ردیف می‌داند (کیانی، ۱۳۹۳: ۵۱). او نیز به‌مانند دیگر نظریه‌پردازانَ، فرود را دارای نقشی در جهت ارتباط گوشه‌ها با دستگاه مربوطه معرفی کرده و جایگاه آن را این‌گونه شرح می‌دهد:

«در آخر هر گوشه فرودی کوتاه وجود دارد که درواقع خاتمه آن گوشه را نشان می‌دهد. البته بسیاری از گوشه‌ها هم هستند که فرود ندارند، و مستقیماً به گوشه دیگر وصل می‌شوند. فرودها نسبتاً (آگاهانه) شبیه هم اجرا می‌شوند تا زیبایی موسیقی را بهتر به گوش بنشانند» (کیانی، ۱۳۹۳: ۵۸).

توصیف کیانی از اجرای آگاهانه فرودها قابل‌توجه است. به‌طورمثال می‌گوید:

«آنگاه روی پرده اول نوا (هنگام شاهد) گوشه‌های حسین، بوسلیک، نیریز، نواخته می‌شوند که فرودهای آنها روی پرده پنجم نوا خاتمه می‌یابد. پرده پنجم دستگاه نوا شاهد نستاری است که پس از آن دو قسمت رنگ نوا در پرده‌های نوا همانند گوشه‌های ذکر شده اجرا می‌شوند» (کیانی، ۱۳۹۳: ۶۰).

براساس این توضیحات، یکی از مفاهیم و کارکردهای اصلی دستگاه که همانا بازگشت به مایه یا مُد مبناست قابل‌برداشت خواهد بود. بدین‌معنی‌که همان‌گونه که در معرفی اجزاء ردیف، رِنگ نیز جزءِ قطعات اصلی دستگاه‌ها محسوب می‌شود، می‌توان تناقض بی‌بازگشتی دستگاه نوا (و همچنین به‌طور مشابه، دستگاه سه‌گاه) در انتهای گوشه‌هایش به درآمد را توجیه کرده و خاتمه دستگاه را انتهای رِنگ‌های آن دانست نه گوشه‌های غیرضربی‌اش.

هومان اسعدی نیز با تعریف دستگاه (اسعدی، ۱۳۸۲: ۴۶) و تقسیم‌بندی انواع فرود در آن، به «مقامی یا فرود مُدال»، «دستگاهی» و «مُدگردان»، فرود دستگاهی را این‌گونه شرح می‌دهد: «نوعی فرود ترجیع‌بندگونه که در نظام دستگاهی و سیکلیک معنا پیدا می‌کند و درواقع حلقه رابط یا برقرارکننده‌ی پیوند بین گوشه یا منطقه مُدال موردنظر با مُد مبنا و سیکل دستگاهی است» (اسعدی، ۱۳۸۲: ۵۰).

محمدرضا آزاده‌فر در بحث عبارت‌بندی جملات موسیقی، نقطه پایانی یک عبارت را مرتبط با احساس آغاز در شروع عبارت بعدی می‌داند که با توجه به اجرای پیوسته ردیف این مسأله قابل‌تعمیم به گوشه‌های متوالی نیز می‌تواند باشد (آزاده‌فر ۱۳۹۶: ۵۶-۵۷). ایشان تکرار موتیف را نیز به‌عنوان عامل مؤثر در وحدت اثر موسیقی معرفی می‌کند (آزاده‌فر ۱۳۹۶: ۷۴). همچنین ارتباط مُدال مواد ملُدیک گوشه‌ها را در

سه دسته: - روابط درونی یک گوشه، - ربط گوشه‌های مجاور و - نقش و جایگاه مدال گوشه در گستره‌ی کل دستگاه تقسیم‌بندی می‌کند (آزاده‌فر ۱۳۹۶: ۱۰۸). آزاده‌فر در توضیح فرایند تکرار در گوشه‌ها، تکرار نت‌ها در ساختمان مُلدیک ردیف را از «ویژگی‌های مدال» و عاملی در «تثبیت نقش درجات» بیان می‌کند (آزاده‌فر ۱۳۹۶: ۱۶۴). ایشان در کنار برشماردن تکنیک‌هایی مانند «تکرار مُلدی» و «معکوس یا قرینه عمودی» از آلتره‌شدن نت‌ها در گوشه‌های ردیف به‌عنوان «کشیدگی و فشردگی در فواصل» در بسط و گسترش مُلدی‌ها یاد می‌کند (آزاده‌فر ۱۳۹۶: ۱۷۲ و ۱۸۱ و ۱۸۷).

بابک خضرائی در پژوهشی که پیرامون اوزان عروضی و ایقاعی در موسیقی کلاسیک انجام داده است جایگزینی نظام ایقاعی با نظام عروضی در مقوله وزن طی دوره‌ای هزارساله (منتج به قرن سیزدهم) را پررنگ ارزیابی کرده است (خضرائی ۱۳۹۷: ۱۴۵). نتایج بررسی ایشان از اوزان به‌کاررفته در گوشه‌های دستگاه همایون از ردیف میرزاعبدالله (نت‌نگاری داریوش طلایی)، وجود وزن دوبیتی را به دو صورت «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» و یا با کاهش یک رکنِ مفاعیلن در اغلب گوشه‌های اصلی یعنی شوشتری، بیداد، نی‌داوود، بختیاری و سوزوگداز نمایان می‌کند (خضرائی ۱۳۹۷: ۹۶-۹۹). او گوشه لیلی‌ومجنون را با وزن «مفعول مفاعلن فعولن» و گوشه رازونیاز را با وزن به‌نسبت مشابه «مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن» همخوان می‌یابد (خضرائی ۱۳۹۷: ۱۰۴-۱۰۵). همچنین ابتدای گوشه فرنگ را با اشعاری به وزن «فعلاتن فعلن فعلاتن فعلن» قابل پیوند می‌داند (خضرائی ۱۳۹۷: ۱۰۹). همان‌طور که در نظرات برونو نتل نیز ذکر شد مشابهت، در ریتم انگاره‌هایِ اصلیِ گوشه‌هایِ مهم این دستگاه نیز قابل‌مشاهده بوده و از آن می‌توان در مباحث تحلیلی به‌عَنوان عاملی در همبستگی بیشتر دستگاه همایون یاد کرد.

تعریف پیشنهادی برای عامل ارتباطی در یک دستگاه

با توجه به نظر محققین و صاحبان رسالات پیرامون موضوع ارتباط میانِ اجزاء در یک مجموعه، در این مقاله عناصر ارتباطی در دستگاه موردمطالعه یعنی همایون آز ردیف میرزاعبدالله با استفاده از نت‌نگاری داریوش طلایی بررسی خواهد شد. براین‌اساس به‌طورکلی ارتباط گوشه‌ها به‌لحاظ کارکردی در سه دسته قابل‌تقسیم هستند:

- ایجاد پیوستگی میان یک گوشه با گوشه‌های قبل یا بعد از خود
- انتساب هر گوشه به یک فضای مُدال
- اتصال به بدنه اصلی دستگاه

هدف از این پژوهش یافتن شیوه‌های اجراییِ این موارد در گوشه‌های دستگاه همایون از ردیف میرزاعبدالله است. دراین‌راستا برای تحلیل و یافتن این ارتباط‌ها لازم است تعریفی از عوامل ارتباطی ارایه شود. می‌توان عنصر یا عامل ارتباطی را این‌گونه تعریف کرد:

«هر نغمه یا نغماتی از یک گوشه، که به‌صورت عینی و یا توسط یک قاعده‌ی کلی، دارای منشأیی در گوشه (های) ماقبل یا مابعد خود باشد، ارایه‌کننده یک عامل ارتباطی میان آن گوشه‌ها است.»

در رابطه با مورد اول، یعنی «رابطه عینی»، انواع مشاهده‌شده، عبارت‌اند از:

- اجرای «تک‌نتِ مشترک یا پرشِ میان دو نت مشترک»
- اجرای «مُلدی یا ریتم‌های مشابه»
- اجرای «انواع فرودها»
- اجرای «عناصر مشخصه یک فضای مُدال معین»

همچنین قاعده‌ی ذکرشده در این تعریف برگرفته از پژوهش نگارنده درباره روابط گوشه‌های دستگاه همایون و نقش نت‌های متغیر در آن، است (سحابی، ۱۳۹۷: ۴۹-۵۹). این موارد با بهره‌گیری از مبحثی به نام «اسباب تنافر» در رسالات موسیقی قدیم، انجام شده است[۵]. در بررسی‌های صورت‌گرفته بر روی دستگاه همایون از دیدگاهِ وجود و رفع اسباب تنافر میان گوشه‌های آن دیده شد، روند ارایه‌ی گوشه‌ها و تغییر پرده‌ها تحت‌تأثیر قواعدِ مطرح‌شده در این مبحث است. درواقع با جست‌وجو در وجوه مختلف کارکردی گوشه‌های دستگاهِ موردمطالعه، منطقی برای ظهور نت‌های متغیر آن یافت شد که می‌توان از آن به‌عنوان روابطی میان گوشه‌ها باهم و یا با بدنه دستگاه مربوطه یاد کرد. این موضوع در پژوهش‌های متفاوتی در رابطه با دو دستگاه دیگر یعنی نوا و ماهور نیز از ردیف میرزاعبدالله به نتایج مشابه و قابل‌اتکایی منتج شده است (سحابی، ۱۳۹۹ و سحابی و امامی، ۱۳۹۹). با توجه به این نتایج، موارد مربوطه به‌طورخلاصه توضیح داده خواهد شد. در ابتدا، نت‌هایی به‌عنوان نت‌های مجرد (**) و نیمه‌مجرد (*) تعریف می‌شوند. نت‌های مجرد از دو سو فاقد فاصله چهارم درست با دیگر نغمات گام پایه بوده و نت‌های نیمه‌مجرد تنها ازیک‌سو فاقد این رابطه هستند. این نغمات در روند دستگاه همایون مستعد تغییر، یافت شدند (شکل ۱). درواقع هرجا که فاصله چهارم درست ازسوی بم یا زیر میان این نغمات و نغمه دیگر در همان گام موجود نباشد، یا نغمه موردنظر (مَجرد یا نمیه‌مجرد) تغییر می‌کند یا نغمه مقابل آن به‌سمتی حرکت کرده تا این فاصله چهارم درست ایجاد شود. با تحلیل گوشه‌های دستگاه همایون دیده می‌شود، فقدان فاصله چهارم درست در گام پایه دستگاه توسط تغییر پرده در گوشه‌های پرده‌گردان آن رفع شده است (شکل ۲). بنابراین در تحلیلِ پیش‌رو از آن به‌عنوان یک عامل ارتباطی یاد می‌شود.

شکل ۱ نت‌های مجرد (**) و نیمه‌مجرد (*) در «گام پایه» دستگاه همایون سل

شکل ۲ روابط فاصله چهارمِ درست میان نغمات متغیر گوشه‌های دستگاه همایون سل

لازم‌به‌ذکر است در شکل ۲، علایم نت‌های متغیر درون پرانتز نشان داده شده‌اند.

تحلیل دستگاه همایون از ردیف میرزاعبدالله

جهت تحلیل گوشه‌های دستگاه همایون، از نت‌نگاری موجود در کتاب *ردیف میرزاعبدالله نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی* (طلایی، ۱۳۹۰) با نت پایه‌ی «سل» استفاده شده است.

همان‌طور که در تحلیل گوشه‌ها دیده خواهد شد اغلبِ عواملِ مشترک میان گوشه‌های متوالی، در بخش فرودِ گوشه قبلی و مقدمه گوشه بعدی واقع شده‌اند. ازاین‌رو برای ارایه تحلیلی دقیق، بهتر بود معیاری جهت تشخیص بخش‌های یادشده، استفاده شود. بخش «مقدمه» با توجه به حضور در ابتدای گوشه‌ها نیازی به عاملی برای تمایز ندارد ولی تشخیص فرودها کمی مشکل است. ازاین‌رو طبق بررسی‌های

صورت‌گرفته نقطه شروع فرودها معمولاً پس از جمله‌پردازی‌های متن اصلی گوشه‌ها و سپس اشاره به نت درجه چهارم (در مواقعی پنجم) شاهد در اوج یک جمله منحنی و پس از آن ارایه حرکت نزولی ارزیابی شد (مراجعه شود به «سحابی ۱۳۹۹»). لازم‌به‌ذکر است در رابطه با گوشه‌ها یا فضاهای مدالی که نت شاهد آن‌ها فاصله زیادی از نت پایه دستگاه دارد، این کار در چند مرحله صورت می‌گیرد. در برخی گوشه‌ها ممکن است فرآیند فرود به همراه بخش‌های دیگر، در همان گوشه‌ی اصلی خلاصه شود، درحالی‌که در برخی دیگر این روند در گوشه‌های بعدی تکمیل می‌شود. به این موارد در توضیح گوشه‌ها اشاره شده است. در ادامه مطابق با تعاریف انجام‌شده، به بررسی عوامل ارتباطی میان گوشه‌ها پرداخته می‌شود.

چهارمضراب- درآمدها- موالیان:

پس از گوشه چهارمضراب که کارکرد اصلی آن معرفی کل پرده‌های دستگاه همایون است و گستره‌ی می‌کرن تا فا (یک اکتاو بالاتر) را پوشش می‌دهد، درآمدهای همایون نواخته می‌شود. در درآمدها نت لاکرن به‌عنوان شاهد معرفی می‌شود. دراین‌حالت می‌توان ظهور نت می‌کرن در جملات آغاز و نیز پایان درآمدها و نیز چهارمضراب را درراستای رفع عدم‌وجود فاصله چهارم در سمت بم نت لاکرن و درنتیجه ارتباط این گوشه‌ها با بدنه اصلی دستگاه همایون که شامل گام پایه (شکل ۱)، به‌خصوص محدوده دانگ اول آن می‌شود تفسیر کرد. همچنین پس از اشاره به نت ر، درجه چهارم شاهد، فرود گوشه ارایه می‌شود:

شکل ۳ اشاره به نت ر، درجه چهارم شاهد درآمد، در فرود انتهای آن (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۰، ۸)[۷]

پس‌ازآنکه درآمد اول و درآمد دوم به اتمام می‌رسند و فرود دستگاهی آن‌ها اجرا می‌شود گوشه موالیان که در تقسیم‌بندی مُدها در دسته‌ی مُدهای اولیه و با پرده‌های مشابه چهارگاه قرار می‌گیرد، به‌ظاهر بدون مقدمه ارایه می‌شود. ولی با بررسی دقیق‌تر عواملی را که پیوند آن را با درآمد مشخص می‌کند، می‌توان پیدا کرد که عبارت‌اند از:

۱. نت شاهد آن (سل) با نت خاتمه درآمد دوم یکی است (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۳، ۱).
۲. جمله آغازین آن به‌طورقابل‌توجهی مانند دو درآمد است (شکل ۴ و ۵).

شکل ۴ جمله آغاز گوشه‌های درآمد (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۰، ۱)

شکل ۵ جمله آغاز گوشه موالیان (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۳، ۱)

۳. همان‌طور که در توضیح کلمه «قاعده» در تعریف عوامل ارتباطی آمد و نیز آن‌چه از اشکال ۱ و ۲ قابل‌برداشت است موالیان درراستای رفع عدم‌وجود فاصله چهارم درست در سمت بم نت‌های سی و لاکرن که نت مجرد به‌حساب می‌آیند، نت‌های فادیز و می‌کرَن را ارایه می‌دهد.

شکل ۶ موقعیت دانگ مربوط به گوشه موالیان نسبت به درآمد همایون (در یک اکتاو بالاتر)

علت اجرای این گوشه بر روی سیم اول تار به‌جای سیم بم آن، می‌تواند به معمول‌نبودنِ استفاده از سیم بم به‌دلیل بددست یا بی‌طنین بودن آن برای نواختن جملاتَ بوده باشد، به‌طوری‌که در اغلب دستگاه‌های دیگرِ ردیف نیز به‌غیراز اشاره به نت دست‌باز به‌عنوان واخوان و یک یا دو پرده بالای این سیم، حرکت خاصی بر روی آن انجام نمی‌شود. این مسأله در توضیحات مرتضی حنانه که صدای سیم سوم تار را «بیش‌ازحد خفه و کدر» معرفی می‌کند، موردتأکید قرار گرفته است (حنانه، ۱۳۸۳: ۸۸). همچنین مشابه گوشه موردبحث، گوشه حصار در دستگاه چهارگاه است که اجرای آن نیز به سیم اول منتقل می‌شود (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۹۵، ۱).

در گوشه موالیان با توجه به فاصله گرفتن ناگهانی از محدوده درآمد، فرود در دو مرحله انجام می‌گیرد. ابتدا برگشتن به زمینه یا همان پرده‌های دستگاه همایون و در مرحله دوم فرود دستگاهی. همان‌طور که در شکل ۷ دیده می‌شود، در فرود اولیه به نت دو به‌عنوان درجه چهارم شاهد اشاره می‌شود.

شکل ۷ اشاره به نت دو به‌عنوان درجه چهارم شاهد موالیان در فرود اولیه (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۳، ۸)

در قسمت دوم گوشه موالیان نیز پس از برگشت به پرده‌های همایون و ایست‌هایی که بر نت لاکرن می‌شود (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۴، ۱۳ و ۱۴ و ۱۵)، به‌مانند درآمد، فرود نهایی با اشاره به درجه چهارم نت شاهد یعنی نت ر انجام می‌شود.

شکل ۸ اشاره به نت ر به‌عنوان درجه چهارم شاهد موالیان در فرود دستگاهی به همایون (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۴، ۱۷)

چکاوک:

گوشه چکاوک با نت شاهد و آغازِ «دو» در فاصله چهارم نسبت به درآمد قرار دارد. علاوه‌برآن در شروع این گوشه دو نتِ دو و سل به‌عنوان دو نتِ ساختاری خودنمایی می‌کنند که در انتهای فرود موالیان تکرار شدند.

شکل ۹ انتهای فرود گوشه موالیان (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۴، ۱۸)

شکل ۱۰ ابتدای گوشه چکاوک (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۵، ۱)

در گوشه چکاوک نیز پیش از فرود همانند دیگر گوشه‌ها به درجه چهارم شاهد آن یعنی نت فا اشاره می‌شود (شکل ۱۱).

شکل ۱۱ اشاره به درجه چهارم شاهد گوشه چکاوک، نت فا، در فرود (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۶، ۱۶)

طرز:

گوشه طرز به‌مانند چکاوک با پرش‌هایی از نت دو به سل شروع می‌شود. در ادامه، تأکید و ایست‌های فراوانی بر روی نت لاکرن می‌شود (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۷، ۲ و ۳ و ۵ و ۶) و به‌همان‌نسبت نیز پیش از فرود اولیه بر نت ر تأکید می‌شود (شکل ۱۳). با این روش، اشاره‌ای به نت شاهدِ شاه‌گوشه بعدی یعنی بیداد نیز انجام می‌شود:

شکل ۱۲ اشاره مؤکد به نت ر برای زمینه‌سازی گوشه بیداد (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۷، ۹)

در بخش دوم این گوشه علاوه‌بر شروع حرکت نزولی از نت فا که در فاصله چهارم شاهد دو قرار دارد (شکل ۱۳)، فرود دستگاهی به‌مانند گوشه موالیان انجام می‌شود (شکل ۸).

شکل ۱۳ اشاره به درجه چهارم شاهد گوشه طرز، نت فا، در ابتدای بخش دوم (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۸، ۱۳)

بیداد:

علاوه بر اشتراکات مُدال، یکی از عواملِ وحدت‌بخش در مجموعه گوشه‌های بیداد، بیداد کُت، نی‌داوود، باوی و سوزوگداز، جمله آغازین آن‌ها است که در آن از نت سی شروع و بر نت ر به‌عنوان نت شاهد ایست می‌کند:

شکل ۱۴ موتیف مشترک مجموعه گوشه‌های فضای بیداد (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۳۷، ۱)

همان‌طورکه در بخش پیشینه تحقیق نیز گفته شد وجود وزن شعری دوبیتی در این گوشه‌ها که با تغییرات اندک در آن‌ها نمایان می‌شود، حس همبستگی را در میان گوشه‌های این فضای مُدال تقویت می‌کند (خضرائی، ۱۳۹۷: ۹۶-۹۸).

در اغلب گوشه‌های مربوط به فضای بیداد، نت متغیر لابمل و در گوشه نی‌داوود نت متغیر سی‌بمل ظاهر می‌شوند. طبق قاعده نت‌های متغیر، ظهور آن‌ها درراستای رفع عدم‌وجود فاصله چهارم درست در سمت زیر برای نت‌های می‌بمل و فا تفسیر می‌شوند. با توجه به استفاده فراوان از نت‌های می‌بمل و فا در دو گوشه قبل یعنی چکاوک و طرز و نیز جملات ابتدایی فضای بیداد این اتفاق به‌عنوان پیوندی با زمینه دستگاه درراستای رفع اسباب تنافر به‌حساب می‌آید.

پس از ارایه ملدی‌های مختلف در این فضای مدال، فرود اولیه که قبل از فرود نهایی در باوی ظاهر می‌شود، به پیروی از دیگر موارد با اشاره به درجه چهارم شاهد صورت می‌گیرد (یعنی نت سل) که این مورد در انتهای گوشه باوی بعد از اجرای چهارمضراب دیده می‌شود:

شکل ۱۵ اشاره به درجه چهارم شاهد گوشه باوی، نت سل، در فرود (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۳۶، ۱۸)

سوزوگداز- ابوالچپ-لیلی و مجنون:

گوشه سوزوگداز را می‌توان فرود دستگاهی برای مُدِ بیداد قلمداد کرد. بااین‌حال با توجه به گستردگی مد بیداد، وجود گوشه‌های «ابولچپ» و «لیلی و مجنون» به‌عنوان تثبیت فرود دستگاهی قابل‌توصیف هستند. همچنین جهت ایجاد ارتباط گوشه‌های سوزوگداز و ابولچپ، نت لاکرن به‌عنوان یکی از قطب‌های فاصله ساختاری در ایست‌های موقت آن‌ها حضور دارد (شکل‌های ۱۶ و ۱۷).

شکل ۱۶ اشاره به لاکرن به‌عنوان نت ایست در سوزوگداز (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۳۷، ۵-۶)

شکل ۱۷ حرکت بین نت‌های دو و لاکرن در ابوالچپ (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۳۹، ۳)

درواقع، لازم بوده است برای فرود از منطقه بیداد، این کار در چند مرحله اجرایی شود. اول سوزوگداز مقدمه را فراهم می‌کند، پس‌ازآن ابولچپ نقش بازگشت موقت به فضای چکاوک که پایین‌تر از بیداد است را بازی کرده و درنهایت توسط لیلی و مجنون فرود کامل‌تری رخ می‌دهد.

گوشه لیلی و مجنون هم که به‌مانند ابولچپ دارای فاصله ساختاری دو و لاکرن است پس از اشاره به نت فا (درجه چهارم شاهد) به درآمد فرود می‌کند (شکل ۱۸).

شکل ۱۸ اشاره به درجه چهارم شاهد گوشه لیلی و مجنون، نت فا، در فرود (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۴۰، ۳)

لیلی و مجنون-راوندی-نوروز:

عامل ارتباطی میان گوشه لیلی و مجنون و راوندی عبارت است از حرکت در جهت مخالف (رتروگرادمانند) یا همان قرینه‌ی عمودیِ شروع گوشه راوندی (شکل ۲۰) با استفاده از نت‌های مشابه در فرود گوشه لیلی و مجنون (یعنی دو، لاکرن و سل) (شکل ۱۹).

شکل ۱۹ فرود گوشه لیلی و مجنون (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۴۰، ۴)

شکل ۲۰ شروع گوشه راوندی (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۴۱، ۱)

گوشه راوندی را می‌توان مقدمه‌ای برای گوشه‌های نوروز عرب، نوروز صبا و نوروز خارا دانست، زیرا بدون ارایه ملدی خاصی فقط بازگوکننده وسعت صدایی این گوشه‌ها است. همچنین نت دو در دو گوشه راوندی و نوروز عرب به‌عنوان نت ایست ارتباط دو گوشه را برقرار می‌سازند. ازسویی نوروزها را می‌توان ادامه‌ای برای قسمت اوج گوشه بیداد نیز تلقی کرد. چنان‌که دیده می‌شود عبارتی مشترک در آغاز نوروز عرب (شکل ۲۱) و فرود باوی (شکل ۲۲) نشان از آن دارد که پس از یک استراحت و بازگشت به محدوده درآمد، این گوشه‌ها می‌خواهند به بازگویی و پردازش جملاتی بیشتر در اوج ادامه دهند:

شکل ۲۱ شروع نوروز عرب (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۴۲، ۱)

شکل ۲۲ شروع فرود در گوشه باوی (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۳۶، ۱۸)

عامل ارتباط میان گوشه‌های نوروز عرب، نوروز صبا و نوروز خارا نیز جملات مشابه در انتها و نت خاتمه همه آن‌ها بر دو است.

نفیر-فرنگ با شوشتری‌گردان:

نت آغاز گوشه نفیر همان نت خاتمه نوروز خارا است. این گوشه را با توجه به شباهت ابتدای آن به الگوی ذکرشده از گوشه باوی به‌عنوان یک عامل ارتباطی (شکل‌های ۲۱ و ۲۳)، می‌توان در ادامه‌ی حرکت چندباره به‌سوی اوج بیداد (در نوروزها) دانست. ازسویی با اشاره به نت درجه چهارم شاهدِ بیداد (یعنی سل) جهت فرودِ اولیه، آماده‌سازی لازم را قبل از فرود دستگاهی در فرنگ ایجاد می‌کند (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۴۷، ۴). همچنین تکرارهای فراوان بر نت می‌کرن در آن، زمینه‌سازی لاکرن در گوشه‌های فضای شوشتری در یک اکتاو بالاتر است.

شکل ۲۳ شروع گوشه نفیر (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۴۷، ۱)

گوشه «فرنگ با شوشتری‌گردان» گوشه‌ای دوبخشی و ریتمیک است. مجموع دو بخش را می‌توان رابطی میان گوشه‌های قبل و بعد از خود توصیف کرد. قسمت اول یا همان فرنگ، درراستای توضیحات گوشه نفیر، مرحله دوم فرود (فرود دستگاهی) را اجرایی می‌کند. سپس قسمت دوم که معروف به شوشتری‌گردان است با حرکت‌های بالارونده بین نت‌های سل و دو، زمینه‌ساز گوشه شوشتری می‌شود. ازاین‌رو اسم آن نیز قابل‌توجیه خواهد بود. لازم‌به‌ذکر است، هم نت خاتمه نفیر و نت ایستِ عبارت ابتداییِ فرنگ نت دو است و هم نت خاتمه شوشتری‌گردان و نت ایستِ عبارت اول شوشتری، مجدد نت دو است. هرچند در شوشتری در یک اکتاو بالاتر این کار انجام می‌شود.

شوشتری:

گوشه شوشتری به‌عنوان یکی از مایه‌ها یا شاه‌گوشه‌های اصلی دستگاه همایون دارای تعدادی گوشه از انواع مختلف ازجمله ملدیک (جامه‌دران) و ریتمیک (رازونیاز، میگلی و بختیاری) است. رابطه‌ی میان این گوشه‌ها را می‌توان خصوصیات یکسان مدال و نیز ملدی‌های ریتمیک مشابه (به‌مخصوص در حرکت بالارونده‌ی لاکرن، سی، دو) ذکر کرد. از مجموعه‌ی یادشده، آخرین مورد یعنی گوشه میگلی را می‌توان نوعی فرود برای این فضا دانست.

میگلی-مؤالف-بختیاری:

ارتباط گوشه‌های مؤالف و میگلی در اشتراک نت خاتمه میگلی و نت آغاز مؤالف (نت سل) و ازسویی شباهت تقریبی فیگور ریتمیک (ولی با سرعت‌های مختلف در اجرای) جمله آغازین هر دو، است (شکل‌های ۲۴ و ۲۵). این شباهت ریتمیک میان جملات آغازین گوشه‌های مؤالف و بختیاری نیز صادق است (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۵۵، ۱).

شکل ۲۴ آغاز گوشه میگلی (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۵۳، ۱)

شکل ۲۵ آغاز گوشه مؤالف (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۵۴، ۱)

گوشه بختیاری ازنظر مدال به مد شوشتری تعلق دارد و درواقع مؤالف، با نشان دادن موقت نت سی‌بمل، راه را برای ورود به شور در دومین گوشه بعد از خود (عزال) هموار می‌کند (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۵۴، ۱). دلیل چنین تحولی نیز مانند بحث ذکرشده در مورد نت متغیرِ گوشه نی‌داوود جهت رفع عدم‌وجود فاصله چهارم درست میان نغمات فا و سی‌بکار است. همچنین اشاره پژواک‌گونه به نت لابکار درهمین‌راستا جهت تشکیل فاصله چهارم درست با نت ر است (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۵۴، ۲). در فرود گوشه بختیاری هم که مانند شوشتری دارای محورِ شاهد دو و لاکرن است، بعد از اشاره به نت درجه‌ی چهارِ شاهد یعنی فا به‌سمت پایه حرکت نزولی می‌کند (شکل ۲۶).

شکل ۲۶ اشاره به نت فا در فرود گوشه بختیاری (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۵۵، ۹)

عزال:

گوشه عزال که از مدهای اولیه به‌حساب می‌آید دارای پرده‌های دانگ شور بوده و می‌توان از آن به‌عنوان رابطی با آن دستگاه استفاده کرد. لازم‌به‌ذکر است برای ورود به عزال، گوشه مؤالف با اشاره گذرا به نت متغیر آن‌ها (سی‌بمل) زمینه‌سازی لازم را انجام می‌دهد. به‌علاوه فیگور ریتمیک اولیه هر دو نیز یکسان است:

شکل ۲۷ ابتدای گوشه مؤالف (طلایی، ۱۳۹۰: ۴۵، ۱)

شکل ۲۸ ابتدای گوشه عزال (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۵۷، ۱)

در این گوشه نیز بعد از چند مرتبه فرودهای ناتمام که بعد از اشاره به نت دو که درجه چهارم شاهد گوشه بوده است با اجرای جمله زیر فرود نهایی خود را نشان می‌دهد:

شکل ۲۹ اشارات پیاپی به نت دو (فاصله چهارم شاهد) در فرود نهایی عزال (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۵۸، ۱۶)

دِناسُری:
در شروع گوشه دناسری، عبارت مشابهِ عبارت پایانی عزال دیده می‌شود:

شکل ۳۰ عبارت فرود عزال (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۵۸، ۱۷)

شکل ۳۱ عبارت آغاز دناسری (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۵۹، ۱)

در کنار فرود دستگاهی، ارایه نت لابمل جهت آماده‌سازی نت می‌بمل در گام پایه، ارتباط این گوشه با بدنه دستگاه را برقرار می‌کند.

خلاصه عوامل ارتباطی گوشه‌ها در ردیف میرزاعبدالله

خلاصه‌ی روابط به‌دست‌آمده از بررسی گوشه‌های دستگاه همایون، در جدول ۲ آورده شده است. در جدول یادشده، جهت بیان واضح‌ترِ کارکرد و شیوه‌ی اجرایی عناصر ارتباطی، از علایم اختصاری و دسته‌بندی انجام‌شده در جدول ۱ استفاده شده است. همچنین در جدول ۲، برای آن‌که ارتباط میان گوشه‌ها از ارتباط هر گوشه با فضای مُدال مربوطه و نیز بدنه دستگاه، تفکیک شود، این تقسیمات در ردیف‌های مجزا انجام شده است. دراین‌حالت یک ردیف مربوط به روابط هر گوشه با فضای مدال یا بدنه دستگاه و دیگری مربوط به ارتباط با گوشه بعدی است. این کار به راحت‌تر شدنِ تحلیل‌های مربوطه کمک خواهد کرد.

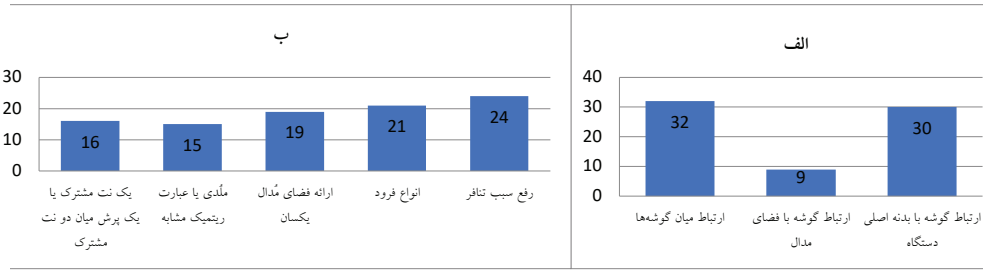
جدول ۱ دسته‌بندی و علایم مربوط به عناصر ارتباطی

علایم	کارکرد یا هدف عناصر ارتباطی	نحوه‌ی اعمال ارتباط
*	ارتباط میان گوشه‌ها	- یک نت مشترک یا یک پرش میان دو نت مشترک - ملُدی یا عبارت ریتمیک مشابه - ارایه فضای مُدال یکسان - انواع فرود - رفع سبب تنافر
**	ارتباط گوشه با فضای مُدال	
***	ارتباط گوشه با بدنه اصلی دستگاه	

جدول ۲ خلاصه روابط در گوشه‌های دستگاه همایون از ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌ها	کاربرد و نحوه‌ی روابط
چهارمضراب	**- فضای مدال یکسان با درآمد (شامل فواصل و نت متغیر یکسان) ***- نت می‌کرن با هدف رفع تنافر گام پایه ****- ارئه فرود دستگاهی
چهارمضراب/ درامدها	*- فضای مدال یکسان با درامد (شامل فواصل و نت متغیر و خاتمه یکسان)
درآمد اول/ درآمد دوم	*- ملدی‌های مشترک در ابتدای درآمدها **- ارئه فضای مدال یکسان ***- ارئه فرود دستگاهی ***- ارئه نت متغیر می‌کرن در رابطه با نت لاکرن به‌عنوان شاهد
درآمد (اول و دوم)/ موالیان	*- نت شاهد موالیان (سل) با نت خاتمه درامد دوم یکی است. *- تشابه فیگور آغازین موالیان و آغاز دو درآمد *- رفع عوامل تنافر موجود در گام همایون (مربوط به درجه دوم و سوم گام همایون) توسط نت‌های متغیر می‌کرن و فادیزَ در گوشه موالیان
موالیان	***- رفع عوامل تنافر موجود در گام همایون (مربوط به درجه دوم و سوم گام همایون) توسط نت‌های متغیر می‌کرن وَ فادیز در گوشه موالیان ***- ارئه فرود دستگاهی
موالیان/ چکاوک	*- پرش میان دو نت مشترک (دو و لاکرن) در انتهای فرود موالیان و ابتدای گوشه چکاوک
چکاوک	***- ارئه فرود دستگاهی
چکاوک/ طرز	*- پرش میان دو نت مشترک (دو و سل) در اغاز هر دو گوشه **- ارئه فضای مدال یکسان
طرز	***- کل گوشه طرز را می‌توان فرود دستگاهی گوشه چکاوک محسوب کرد.
طرز/ بیداد	*- اشاره‌ی مؤکد به نت ر در گوشه طرز که نت شاهد بیداد است. *- ارئه نت‌های لابمل و می‌کرن در متن بیداد به‌عنوان درجه چهارم درست نت‌های می‌بمل و لاکرن در طرز و چکاوک
بیداد/ بیداد کُت/ نی‌داوود/ باوی/ سوزوگداز	*- ملدی‌ها و وزن عروضی مشابه در اغاز گوشه‌ها *- فضای مدال یکسان (نت شاهد ر) **- فضای مدال یکسان (نت شاهد ر) ***- ارئه فرود دستگاهی ***- رفع عوامل تنافر موجود در گام همایون (مربوط به درجه ششم و هفتم گام همایون) توسط نت‌های متغیر لابمل و سَی‌بمل بالا در گوشه‌های بیداد و نی‌داوود و نیز می‌کرن در فرودهایشان.
سوزوگداز/ ابوالچپ	*- ایست بر لاکرن *- حرکت بین دو نت مشترک (دو و لاکرن) به‌عنوان فاصله ساختاری
ابوالچپ/ لیلی‌ومجنون	*- نت آغاز یکسان **- فضای مدال یکسان (حرکت بین دو نت مشترک (دو و لاکرن) به‌عنوان فاصله ساختاری) ***- ارئه فرود دستگاهی
لیلی‌ومجنون/ راوندی	*- حرکت در جهت مخالف (رتروگرادمانند) یا همان قرینه عمودی در فرود گوشه لیلی‌ومجنون و اغاز گوشه راوندی با استفاده از نت‌های مشابه (یعنی دو، لاکرن و سل)
راوندی	***- تنها ارتباط دستگاهی این گوشه استفاده از نت‌های دانگ اول همایون است.
راوندی/ نوروز عرب	*- نت ایست مشترک (نت دو)
باوی/ نوروز عرب	*- وجود جمله مشترک در آغاز نوروز عرب و فرود باوی
نوروز عرب/ نوروز صبا/ نوروز خارا	**- فضای مدال یکسان به علت نت شاهد و خاتمه (دو) و همچنین فرودهای مدال یکسان
نوروز خارا/ نفیر	*- وجود نت مشترک دو، در خاتمه نوروز خارا و آغاز نفیر
باوی/ نفیر	*- وجود جمله مشترک در اغاز نفیر و فرود باوی
نفیر	***- ارئه نت می‌کرن درراستای رفع سبب تنافر در گام همایون
نفیر/ فرنگ	*- وجود نت مشترک دو، در خاتمه نفیر و اغاز فرنگ
فرنگ با شوشتری‌گردان	***- فرود دستگاهی توسط فرنگ *- دارای ریتم مشترک در دو بخش گوشه *- فضای مدال مشترک میان دو بخش گوشه ***- ارئه نت می‌کرن (بر روی سیم بم) درراستای رفع سبب تنافر در گام همایون
شوشتری‌گردان/ شوشتری	*- نت مشترک در خاتمه شوشتری‌گردان و نت شاهد در شوشتری (البته در یک اکتاو بالاتر) *- فضای مدال مشترک
شوشتری/ جامه‌دران/ رازونیاز/ میگلی	**- فضای مدال یکسان **- وجود جملات مشابه بالارونده در شوشتری و میگلی ***- فرود دستگاهی در تمام گوشه‌ها
میگلی/ مؤالف	*- اشتراک نت خاتمه در میگلی و نت اغاز مؤالف (نت سل) *- عبارات ریتمیک به‌نسبت مشابه در ابتدای دو گوشه
مؤالف	***- رفع سبب تنافر در گام پایه با نت‌های متغیر سی‌بمل، می‌کرن و لابکار
مؤالف/ بختیاری	*- نت مشترک در اغاز و ایست مؤالف و بختیاری (نت سل) *- شباهت فیگور ریتمیک جمله آغازین هر دو گوشه
مؤالف/ عزال	*- اشاره به نت متغیر سی‌بمل در مؤالف به‌عنوان نت مشترک و پرده‌گردان در گوشه عزال *- عبارت ریتمیک مَشترک در ابتدای هر دو گوشه **- فضای مدال مشترک (نت شاهد، متغیر، ایست و خاتمه یکسان)
بختیاری/ عزال	*- اشتراک در نت خاتمه گوشه بختیاری و نت شاهد گوشه عزال
عزال	***- ارتباط با بدنه دستگاه توسط رفع سبب تنافر با ارایه نت‌های سی‌بمل و می‌کرن
عزال/ دناسری	*- شباهت عبارت شروع گوشه دناسری و عبارت پایانی عزال
دناسری	***- ارتباط با بدنه دستگاه توسط رفع سبب تنافر با ارایه نت‌های لابمل و می‌کرن ***- فرود دستگاهی

لازم‌به‌ذکر است فرودهای دستگاهی در هر گوشه را علاوه‌بر تفسیر آن به‌عنوان عامل ارتباطی با دستگاه، می‌توان به‌عنوان عامل ارتباطی میان گوشه‌های متوالی‌ای که این نوع فرود را ارایه می‌دهد، معرفی کرد. همچنین استفاده از نت می‌کرن در این فرودها به‌عنوان عامل ارتباط با بدنه دستگاه ازطریق رفع سبب تنافر در گام پایه، قابل‌ارزیابی است. آمار به‌کارگیری عناصر ارتباطی در زیرشاخه‌های دو دسته ذکرشده در جدول ۱ یعنی کارکرد و نحوه اعمال، به تفکیک در شکل ۳۲ (الف و ب) آمده است.



شکل ۳۲ آمار کارکرد (الف) و نحوه اعمال (ب) عناصر ارتباطی در دستگاه همایون از ردیف میرزاعبدالله

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از بررسی دستگاه همایون از ردیف میرزاعبدالله پیرامون عناصر ارتباطی به‌قرار زیر است. این نتایج مختص دستگاه همایون در این روایت است و گسترش این مباحث به دیگر دستگاه‌های این ردیف یا ردیف‌های دیگر نیاز به پژوهشی مجزا دارد.

- بررسی گوشه‌ها براساس دسته‌بندیِ کارکردیِ عناصر ارتباطی، وجود جریان‌های ارتباطاتی مختلف درون هر گوشه با بدنه اصلی دستگاه و یا میان گوشه‌های دستگاه موردمطالعه را نشان می‌دهد. این روابط به صورت‌های سری یعنی پشت‌سرهم و یا موازی یعنی هم‌زمان قابل‌مشاهده بوده و باعث انسجام اجزاء دستگاه موردمطالعه است. ازاین‌رو پذیرش دستگاه به‌عنوان یک مجموعه به‌هم‌پیوسته مهم‌ترین گزاره‌ای است که از این بررسی‌ها منتج می‌شود. پیشنهاد می‌شود در مباحث تحلیلیِ ردیف، هر گوشه در قالب مجموعه‌ی دستگاه بررسی شوند و نه به‌عنوان یک بخش مجزا.
- تعدد وجود عناصر ارتباطی در دستگاه همایون بازگوکننده به‌هم‌پیوستگی در سراسر این دستگاه است. ازنظر آماری عناصر اختصاص‌یافته به «ارتباط بین گوشه‌ها» ۳۲ عدد، «ارتباط گوشه با یک فضای مدال» ۹ عدد و «ارتباط گوشه با بدنه دستگاه» ۳۰ عدد بود. در رابطه با نحوه اِعمال نیز رفع اسباب تنافر با ۲۴ مورد سهم بیشتری از بقیه موارد دارد که می‌توان آن را به تعدد نت‌های مجرد (سه عدد) و نیمه‌مجرد (دو عدد) در گام پایه همایون نسبت داد.
- با توجه به شرایط ایجاد نت‌های متغیر، گوشه‌های پرده‌گردانْ درراستای هم‌بستگی کلی دستگاه همایون قابل‌ارزیابی هستند و نباید آن‌ها را خارج از روند اصلی گوشه‌های دستگاه دانست. هرچند این گوشه‌ها می‌توانند به‌عنوان مسیر ارتباطی میان اینِ دستگاه و دستگاه‌های دیگر نیز قلمداد شوند. نکته اساسی آن است که این نوع تغییرات معمولاً یا در جواب تأکیدات بر یک نت مجرد یا نیمه‌مجرد در گوشه‌های قبل رخ می‌دهد و یا برای زمینه‌سازی نتی دیگر در گوشه‌های بعدی بوده و دارای کارکرد ارتباطی هستند. ازاین‌رو برخلاف نظر گفته‌شده ازسوی برونو نتل، توالی گوشه‌های پرده‌گردان امری است ممکن.
- در تحلیل مربوط به محل اجرای گوشه موالیان بر روی ساز تار، محدودیت‌های صدایی سیم بمِ این

ساز در انتقال این گوشه به یک اکتاو بالاتر مؤثر یافت شد.

- از دیدگاه تقسیم‌بندیِ مربوط به کارکرد عناصر ارتباطی، به‌جز گوشه‌های نوروز، بقیه گوشه‌ها ارتباط خود با بدنه دستگاه را توسط فرودها و یا ارایه نت‌های متغیر جهت رفع سبب تنافرِ موجود در گام پایه برقرار می‌کنند.
- اغلب موارد مربوط به ارتباط میان دو گوشه، در محدوده‌ی فرود گوشه قبل و مقدمه گوشه بعد ظهور پیدا می‌کنند. بنابراین معرفی معیاری برای مشخص کردن این بخش‌ها به‌مخصوص فرود مفید بوده است.
- در مورد گوشه‌های فضای بیداد، به علت فاصله گرفتن گستره صوتی و نت شاهد آن‌ها از محدوده درآمد و نیز جهت بازگشت به نت پایه‌ی دستگاه، از فرودهای چندمرحله‌ای طی ارایه گوشه‌های «ابوالچپ» و «لیلی و مجنون»، استفاده شده است. همچنین با توجه به ارتباط‌های معرفی‌شده میان نوروز عرب و گوشه باوی و نیز وجود گوشه راوندی به‌عنوان یک گوشه رابط، گوشه‌های پس از آن یعنی نوروزها را می‌توان درراستای گسترش بیشترِ فضای بیداد پس از یک فرود موقت دانست. مشابه چنین تغییرات کلی را می‌توان در مورد ارئه گوشه‌ی عزال با فواصل شور و با روندی پلکانی یعنی ارئه گوشه‌های مؤالف و بختیاری مشاهده کرد.
- از نتایج دسته‌بندی عناصر ارتباطی به‌لحاظ کارکرد و شیوه اعمال، می‌توان در تفکیک دقیق‌تر و مستدل‌تر فضاهای مدال در بحث تحلیل دستگاه همایون استفاده کرد.
- از عناصر ارتباطی به‌دست‌آمده در تحلیل دستگاه مربوطه می‌توان در جمله‌پردازی و ارتباط بخش‌های مختلف یک آهنگ‌سازی در غالب موسیقی ردیف دستگاهی بهره برد.

پی‌نوشت

۱. این پژوهش قسمتی از بخش نظری پایان‌نامه دوره کارشناسی‌ارشد نگارنده تحت‌راهنمایی دکتر هومان اسعدی بوده است که در پیشبرد آن کمک‌های فراوانی به این‌جانب کردند.
۲. طبقه: ۱- ذوالاربع، ۲- مرتبه یا شماره نت موردنظر در سری نت‌های گام هفده‌پرده‌ای.
۳. جهت معانیِ «پرده‌ها و آوازات و شعبات» مراجعه شود به «مراغی، ۱۳۸۸: ۱۴۵-۱۵۲».
۴. جنس: به هریک از تقسیم‌بندی‌های ابعاد لحنی در یک بُعد ذی‌الاربع یا ذی‌الخمس که ملایم باشد، گویند.
۵. زمینه: بستر صوتی، مایه یا مد.
۶. بحث «اسباب تنافر» در موسیقی قدیم، جهت ساخت ادوار ملایم مطرح شده است. جهت اطلاع از آن مراجعه شود به فصل چهارم *کتاب الأدوار* (اُرموی، ۱۳۸۰).
۷. شماره آخر در مراجع برگرفته از کتاب «طلایی، ۱۳۹۰»، مربوط به شماره سطر هر صفحه در گوشه‌ی مربوطه است.

فهرست منابع

- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۶). *ساختار ملودی در موسیقی ایرانی*. تهران: نشر مرکز.
- اُرموی، صفی‌الدین (۱۳۸۰). *کتاب الأدوار فی الموسیقی*. به اهتمام آریو رستمی. تهران: میراث مکتوب.
- اسعدی، هومان(۱۳۸۲). «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمدی». تهران: *فصلنامه موسیقی ماهور ع* (۲۲)، صفحه‌های ۴۳-۵۶.
- حنانه، مرتضی (۱۳۸۳). *گام‌های گمشده، پژوهشی در مبانی و مفاهیم موسیقی ایرانی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.

- خضرائی، بابک (۱۳۸۶). «سایه‌ای از تفکر دستگاهی در رساله امیرخان گرجی». هشتمین و نهمین کتاب سال شیدا *مجموعه مقالات موسیقی*. گردآورنده محسن حجاریان. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری سرای اهل هنر (۸ و ۹)، صفحه‌های ۵۱-۷۳.
- خضرائی، بابک (۱۳۹۷). « جست‌وجو و طبقه‌بندی اوزان عروضی و ایقاعی آشکار و پنهان در موسیقی کلاسیک ایران»، رساله تحصیلی جهت اخذ درجه دکتری رشته پژوهش هنر، دانشگاه‌هنر.
- سحابی، سیاوش (۱۳۹۷). « بررسی تطبیقی نحوه ارتباطات و توالی گوشه‌های دستگاه همایون در ردیف‌های میرزاعبدالله، ابوالحسن صبا (دوره دوم ویلن) و ردیف آوازی عبدالله دوامی (نت‌نگاری فرامرز پایور)»، پایان‌نامه‌ی کارشناس ارشد رشته نوازندگی موسیقی ایرانی. دانشگاه‌هنر.
- سحابی، سیاوش (۱۳۹۹). «ریشه‌یابی روابط نت‌های متغیرِ دستگاه نوا از ردیف میرزاعبدالله بر اساس مبحث اسباب تنافر». *مجله هنر موسیقی*، سال ۲۳، شماره (۱۸۱)، آذر-اسفند، صفحه‌های ۱۳۸-۱۴۹.
- سحابی، سیاوش و امامی، محمد (۱۳۹۹). «تأثیر اسباب تنافر بر تغییر فواصل و شکل‌گیری گوشه‌های دستگاه ماهور». *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۲۵، شماره (۳)، پاییز، صفحه‌های ۲۵-۳۴.
- شیرازی، فرصت‌الدوله (۱۳۴۵). *بحورالالحان*. مقدمه علی زرین‌قلم. چاپ دوم. تهران: کتاب‌فروشی فروغی.
- شیرازی، قطب‌الدین (۱۳۸۷). *درة التاج لغرة الدباج*. تصحیح: نصرالله ناصح‌پور. تهران: فرهنگستان‌هنر جمهوری‌اسلامی‌ایران.
- طلایی، داریوش (۱۳۹۰). *ردیف میرزاعبدالله* (نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی). تهران: نشر نی.
- فرهت، هرمز (۱۳۸۰). *دستگاه در موسیقی ایرانی*. ترجمه مهدی پورمحمد. تهران: پارت.
- کیانی، مجید (۱۳۹۳)، *هفت دستگاه موسیقی ایران*. تهران: سوره مهر.
- مراغی، عبدالقادر (۱۳۸۸). جامع الالحان. ویرایش بابک خضرائی. تهران: فرهنگستان‌هنر جمهوری‌اسلامی‌ایران.
- معروفی، موسی(۱۳۸۹). *ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی (شرح ردیف موسیقی ایرانی)*. شرح ردیف مهدی برکشلی، تهران: مؤسسه فرهنگی- هنری ماهور.
- نتل، برونو (۱۳۹۴). *ردیف موسیقی دستگاهی ایران*. ترجمه علی شادکام. تهران: انتشارات سوره مهر.
- هدایت، مهدی‌قلی(۱۳۱۷). *مجمع الادوار*. ناشر نامشخص (محل نگهداری کتابخانه‌مجلس‌سنا).

Received: 2020-05-01
Accepted: 2021-04-12

A Study on Functions and Practical Manners of Connection Elements throughout the Gushehs of Dastgah–e Homayun from the MirzaAbdollah Radif

Siavash Sahabi, MSc Student

Abstract

Concerning some quotes of masters and scholars of Radif and evidence in Dastgahs, as well as the similar point in treatises of the pre–Dastgah system, it seems there are numerous kinds of connecting items in a Dastgah. Therefore, this research was implemented to find the relationships between the components of Dastgah–e Homayun from the MirzaAbdollah Radif. Homayun is one of seven Dastgahs that includes many Gushehs in various modes. The score employed in the analysis of this Dastgah in this article had been transcribed by Dariush Talai. He has written it regarding NurAli Borumand's interpretation. In this Dastgah the relationships were found to occur generally in three states: "between two Gushehs", "between one Gusheh and a modal region" and "a Gusheh and the pivotal mode of Dastgah named Daramad." To analyze the main issue, it needed to define "connection elements" as a primary definition. This item contains two main categories as a practical manner to show a connection. One group is overt elements, and the other which conforms to a principle is about resolving the dissonance factors. In the first group, there are some items as playing: "a common note or a shifting between two certain notes", "similar rhythmic or melodic phrases", "similar cadence" and "in a common modal ambiance." The second item is about the changing notes and modulated Gushehs. The previous author's research on dissonance factors proposes that the changing notes resulted from varying the notes for resolving a non–perfect fourth interval between the notes of a Dastgah to a perfect fourth one.

In describing connections items in Gushehs of Dastgah–e Homayun, it found a collection of serial or/and parallel relationships coincidentally. As a most important result, one of the most practical functions of connection elements is for predisposing a change in the next Gusheh or Gushehs. As well, it was uncovered that the cadence of Gushehs with a modal region that was far from Daramad occurs in two steps or a different Gusheh, e.g. in Bidad mode. Almost all the connection elements exist in the cadence of the previous Gusheh and the introductory phrase of the next one. For that, a criterion is defined to indicate the cadence zone of a Gusheh. It is worth mentioning that in an analysis of Mavalian, the limitation of the third string of Tar in the playing was found to be effective.

Keywords: Radif of MirzaAbdollah, Dastgah–e Homayun, Functions of Connection Elements, Practical Manners of Connection Elements, Resolution of Dissonance Factors.