

## شدود سه‌گانه در آثار مراغی و فرزندش عبدالعزیز

سید حسین میثمی \*

استادیار دانشکده‌ی موسیقی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.  
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۳/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۵/۱۶)

### چکیده

موضوع این مقاله، بررسی نمونه‌ی سه‌گانه‌ی مطرح شده در آثار عبدالقادر مراغی و فرزندش عبدالعزیز است. شد، معانی مختلفی داشته که در آثار شخصیت‌های مذکور به معنای کوک سازهای زهی از جمله عود بوده است. این کوک‌ها، برآیند نغمات اصلی تعدادی از ادوار نغمگی، یا کوکی برای ادوار ایقاعی بوده‌اند. هدف از شکل‌گیری این گونه‌ها، اتوس یا تأثیرگذاری بر مخاطبان از جمله گریه، خواب، خندانند و غیره بوده است. در این تحقیق، انگیزه‌ی شکل‌گیری شدود، ساختار و تداوم آنها مورد بررسی قرار گرفته است. هدف از این تحقیق، بررسی شدودی است که در شکل‌گیری شدود چهارگانه‌ی صفوی نقش داشته و تا کنون مورد بررسی جدی قرار نگرفته است. روش تحقیق این مقاله توصیفی - تحلیلی است. درک زمانه از تأثیرپذیری نظام ادواری دوران بازنایی از افکار قومی دوران بوده است. در این تأثیرگذاری، رفتار اجرایی مجریان و مخاطبان، شرایط زمانی و مکانی شرط ضروری بوده است. شدود مذکور، منحصر به تعداد برشمرده نبوده، حکایت از سیستم بازی در این زمینه داشته، از موسیقی آوازی و سازی بهره برده شده است. از منظر تخصصی، این شدود با فاصله‌های غیرهمسان کوک‌ها می‌شده‌اند. گاه ساختار عملی ادوار نغمگی با ساختار نظری آنها همخوانی نداشته است. این شدود در دوران صفوی تغییرات کمی و کیفی داشته‌اند.

### واژه‌های کلیدی

شد، اصطخاب (کوک)، تأثیر مدها، تیموری، صفوی.

## مقدمه

۱۱۰) و اصطخاب یا کوک وترهای عود (همان، ۱۰۷ و ۱۶۸ - ۱۶۹) ذکر شده است. از مباحثی که عبدالقادر در ارتباط با شد مطرح کرده، بیشتر معنای سوم آن مورد نظر بوده است. این مقاله، از سه مبحث اصلی تشکیل شده است. مبحث مقدماتی علت پیدایش این شدد را بررسی می‌کند، در بحث بعد، ساختار نمونه شدد معرفی شده، شرح و در مبحث آخر به طور مختصر تداوم این شدد بررسی می‌شود.

موضوع این مقاله، بررسی نمونه شدد دوران تیموری از جمله شدد سه‌گانه‌ی روح، صبا و خواب در جامع *الالحن* عبدالقادر مراغی و *نقاوة الادوار* عبدالعزیز (فرزند عبدالقادر) از منظر تأثیر و ساختار است. طبق اظهار مراغی، این شدد نمونه‌هایی از شدد کاربردی اهل عمل بوده است (۱۳۸۸، ۴۲۰). شدد جمع شد بوده که در ادوار تاریخ موسیقی معنای مختلفی داشته است. شد به معنای اقسام ذی‌الاربع (همان، ۱۰۷)، ادوار مشهوره (همان،

## پیشینه‌ی تحقیق

این موارد را می‌توان مشاهده کرد. در مکتب منتظمیه، در بحث تأثیر نغم برای حسینی، زیرا فکند، اصفهان، صبا و ركب تأثیری چند مطرح شده است. برای حسینی: نوعی حُزن و فتور (صفی‌الدین، ۱۳۸۰، ۸۴)، حزن و سستی همراه با انبساط و فرح (مبارکشاه، ۱۳۹۲، ۲۹۹ - ۳۰۰)، حزن، فتور، تأسف، سورت (شدت) اشتیاق و حسرات جهت فقدان احباب و صفت صلح (نک. کنزالتحف، تصحیح بینش، ۱۳۷۱، ۱۲۴)، حالتی شبیه به حزن، فتور و قبض (قطب‌الدین، ۱۳۸۷، ج ۱، ۱۴۹)، در شرح ادوار نوعی حزن و سستی، در جامع *الالحن* تحیر و ذوق و در مقاصد *الالحن* بسطی لذیذ (مراغی، ۱۳۷۰، ۲۷۷؛ ۱۳۸۸، ۲۶۰؛ ۲۵۳۶، ۲۵۳۶). برای زیرا فکند: نوعی حزن و فتور و شعر فرحناک نالایق برای آن (صفی‌الدین، ۱۳۸۰، ۸۴)، حزن و سستی و شعر شادی آفرین نامناسب برای آن (مبارکشاه، ۱۳۹۲، ۲۹۹ - ۳۰۰)، نوعی حزن و سستی (الکاشی ن. خ مجلس، شماره ۷، ۲۲۰۷، ۵۶)، همان موارد مذکور در مورد حسینی (نک. کنزالتحف، تصحیح بینش، ۱۳۷۱، ۱۲۴)، بسطی ضعیف برای تهیج نفس و به کمال رساندن و حالتی شبیه به حزن، فتور و قبض (قطب‌الدین، ۱۳۸۷، ج ۱، ۱۴۹) و در شرح ادوار نوعی از حزن و سستی و شعر فرحان نامناسب برای آن، در جامع *الالحن* و مقاصد *الالحن* نوعی حزن (مراغی، ۱۳۷۰، ۲۷۷؛ ۱۳۸۸، ۲۶۰؛ ۲۵۳۶، ۲۵۳۶). برای اصفهان: تأثیر بسطی لذیذ و لطیف (صفی‌الدین، ۱۳۸۰، ۸۴)، گشایش دهنده‌ی نفس آدمی و گشایشی سرشار از شادکامی به دلیل نبودن ذوالتضعیف اجناس آن (مبارکشاه، ۱۳۹۲، ۲۹۹)، بسطی بالذت لطیف (الکاشی ن. خ مجلس، شماره ۷، ۲۲۰۷، ۵۶)، جود (کرم/ بخشش) (نک. کنزالتحف، تصحیح بینش، ۱۳۷۱، ۱۲۴)، بسطی معتدل و لذتی لطیف (قطب‌الدین، ۱۳۸۷، ج ۱، ۱۴۹)، در شرح ادوار تأثیر بسطی و در جامع *الالحن* و مقاصد *الالحن* بسطی لذیذ و لطیف (مراغی، ۱۳۷۰، ۲۷۷؛ ۱۳۸۸، ۲۶۰ - ۲۳۲؛ ۲۵۳۶، ۲۵۳۶). مراغی همچنین در شرح ادوار چون شعبات صبا و ركب را زیرمجموعه‌ی بزرگ، راهوی و زیرا فکند ذکر کرده، برای آنها نیز نوعی حزن و سستی

نخستین بار ارتباط شدد چهارگانه و دستگاه در پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده تحت عنوان *بررسی و تحلیل موسیقی دوران صفویه مطرح شد* (۱۳۷۸، ۱۱۸). نخستین کسی که به ارتباط شدد سه‌گانه مطرح شده توسط عبدالعزیز نیز در *نقاوة الادوار* با شدد چهارگانه‌ی صفوی پرداخت، امیر حسین پورجوادی در *تصحیح رساله‌ی موسیقی در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او بود* (۱۳۸۱، ۵۵)، پورجوادی این منبع را قدیمی‌ترین منبع در این ارتباط ذکر می‌کند. پس از بررسی‌های بیشتر متوجه شدم که پیش از عبدالعزیز، پدرش عبدالقادر در جامع *الالحن* نیز به این موضوع پرداخته است (۱۳۸۸، ۴۲۰ - ۴۲۲). این موضوع نیز در کتاب *موسیقی عصر صفوی مطرح شد* (۱۳۸۹، ۲۲۲ - ۲۲۳). محسن محمدی در نقدی به مقاله‌ی هومان اسعدی تحت عنوان: *ذیلی بر مقاله‌ی از مقام تا دستگاه*، نکاتی را در مورد ارتباط شد و دستگاه مطرح کرده (۱۳۸۰) و هومان اسعدی نیز در پاسخ به محمدی (۱۳۸۰)، برخی از جنبه‌های ارتباطی شد و دستگاه را مورد کنکاش قرار داده است. در مقاله‌ی میثمی تحت عنوان: *خاستگاه و تحول مفهوم اصطلاح دستگاه*، نیز به این موضوع پرداخته شده است (۱۳۸۰). بعدها بابک خضرای در مقاله‌ای تحت عنوان: *مفهوم شد و ارتباط آن با نظام دستگاهی*، با اضافه کردن برخی از جزئیات نیز این موضوع را دگر بار مطرح کرد (۱۳۹۰). از آنجایی که موضوع شدد سه‌گانه به صورت دقیق بررسی نشده، این ضرورت ایجاب می‌کرد که به طور جدی ماهیت شدد سه‌گانه روشن و تفسیر شود.

## علل شکل‌گیری شدد

منشأ شکل‌گیری نمونه شدد سه‌گانه را باید در تأثیر (اتوس) آنها پیگیری کرد. تأثیر انفرادی این نمونه‌ها را می‌توان در ادوار صفی‌الدین ارموی (۱۳۸۰، فصل چهاردهم: تأثیر نغم) مشاهده کرد. با توجه به اسامی ادوارهای مطرح شده توسط عبدالقادر از جمله حسینی، زیرا فکند، اصفهان و صبا در بحث شدد سه‌گانه

مناسبه مخصوص گردانیم بر این موجب که مذکور می‌شود: شد روح ... شد صبا ... شد خواب ... (۱۳۸۸، ۴۲۰ - ۴۲۱).  
عبدالقادر و به تبع آن عبدالعزیز بر این باورند که برخی از دوایر، بر مزاج مخاطبان مؤثر است. بنابراین لازمه‌ی آن فرآیند کوچکی مناسب است که بعضاً ریشه در مقام‌های متداول دوران دارد. با این همه، رویکرد عبدالقادر واقع‌گرا است؛ وی برای مخاطب شرایطی را متصور است. این شرایط عبارتند از: ۱. مردم قابل ۲. عدم مقاومت در مقابل مجری (بی‌غرضی و عدم امتحان) ۳. مهیا بودن زمان، مکان و احوال مناسب برای مخاطب.

## دستان بندی مکتب منتظمیه

عبدالقادر در همین منبع، سیستم معیار کوک عود را بر اساس اصطخاب معهود منتظم (کوک با نسبت منظم چهارم درست) مطرح کرده است. در این روش توسعه یافته، ۳۶ نت ابجدی وجود دارد که بر اساس روش ده‌تایی تنظیم شده‌اند، به عبارت دیگر بعد از عدد ده، آخرین حرف (به عنوان مثال ی + ا = یا) به ثه حرف نخست اضافه می‌شود و این توالی بر اساس همین منطق ادامه پیدا می‌کند.

## دور و شد

عبدالقادر بین دور و شد (جمع: شدد)، فرق قائل بوده است. وی دور را بر اصلی مبتنی می‌داند که «... یعنی جنسی از آن اقسام ذی‌الاربع (تتراکورد) یا ذی‌الخمس (پنتاکورد) قسمی بود ...»

و در جامع‌الالحن برای آنها نوعی از حزن را قائل دانسته است (۱۳۷۰، ۲۷۸؛ ۱۳۸۸، ۲۶۰). عبدالقادر در انتها در شرح ادوار ذکر می‌کند که استادان مجرب می‌توانند در اجراها تأثیرهای مختلفی ارائه دهند؛ به عنوان نمونه از عشاق، نوا و بوسلیک نام می‌برد که تأثیر قوه، شجاعت و بسط دارند، ولیکن این استادان می‌توانند آنها را به صورت محزون و رقت (نرمی و ملایمی، مجازاً به معنای گریه) نیز اجرا کنند (۱۳۷۰، ۲۷۸).

به نظر می‌رسد عبدالقادر با همراه کردن تأثیر آواها و شعبه‌ها، نگاه کلی تری به تأثیرات داشته است. بی‌شک همراهی آواها و شعبه‌ها، نیاز به برآیندگیری نغمات اصلی این مدها داشته، همان عاملی که مفهوم شد را به سوی مفهوم اصطخاب / کوک سوق داده است. عبدالقادر در این مورد ذکر می‌کند:

باید دانست که هر جمعی از نغمات دوایر در امزجه نوعی تأثیر کنند؛ پس اگر کسی خواهد که مردمی را قابل باشند در گریه آورد، جمعی نغمات را که تأثیر آنها در نفوس حزن باشد، در عمل آورد؛ مثل زیرافگند یا راهوی یا صبا یا ركب یا حسینی ممزوج به نوروز اصل و نغمات مطلقات اوتار عود را بر نسبت نغمات اصل آن جمع مطلوبه مُصطخب گرداند و در آنها به طریق حزن و زاری تصرف نماید و به طریق مرغوب بنوازد و ابیات و اشعار مناسبه با آن نغمات و شدد و مقارن گرداند تا سامعان را رقت آید. و باید که سامعان در حالت سماع نغمات در خواطر نوعی از تعصب و امتحان نباشد و زمان و مکان و اخوان مناسب حال باشد تا مسارعت تأثیر ظاهر گردد. و ما در این محل از آن شدد، شدی چند را برای توضیح و تفهیم بیان کنیم و چند شد را به چند جمع

جدول ۱- دستان بندی عود مکتب منتظمیه.

وتر	مطلق	زائد	مجنب	سبابه	وسطی فرس	وسطی زلز	بنصر	خنصر
حاد	کط (la b)	ل (۳ la)	لا (la)	لب (si b)	لج (۳ si)	لد (si)	له (do)	لو (re b)
	۱۹۹۲	۲۰۸۲	۲۱۰۶	۲۱۹۶	۲۲۸۶	۲۳۷۶	۲۴۰۰	۲۴۹۰
	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶
زیر	کب (mi b)	کج (۳ mi)	کد (mi)	که (fa)	کو (sol b)	کز (۳ sol)	کح (sol)	کط (la b)
	۱۴۹۴	۱۵۸۴	۱۶۰۸	۱۶۹۸	۱۷۸۸	۱۸۷۸	۱۹۰۲	۱۹۹۲
	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹
مثنی	یه (Si b)	یو (۳ Si)	یز (Si)	یج (do)	یط (re b)	ک (۳ re)	کا (re)	کب (mi b)
	۹۹۶	۱۰۸۶	۱۱۷۶	۱۲۰۰	۱۲۹۰	۱۳۸۰	۱۴۰۴	۱۴۹۴
	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲
مثلث	ح (Fa)	ط (Sol b)	ی (۳ Sol)	یا (Sol)	یب (La b)	یج (۳ La)	ید (La)	یه (Si b)
	۴۹۸	۵۸۸	۶۷۸	۷۰۲	۷۹۲	۸۸۲	۹۰۶	۹۹۶
	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
بم	ا (Do)	ب (Re b)	ج (۳ Re)	د (Re)	ه (Mi b)	و (۳ Mi)	ز (Mi)	ح (Fa)
	مطلق	۹۰	۱۸۰	۲۰۴	۲۹۴	۳۸۴	۴۰۸	۴۹۸
	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸

توضیحات: تا ۱۰ حرف نخست از حروف ابجد هوز حطی استفاده شده و برای اعداد ۲۰، ۳۰ و ۴۰ (به طور بالقوه) از ادامه آن یعنی کلمن که تا کلم پیش رفته است. اعداد زیر ابجد ردیف اول برگرفته از دستان بندی صفی الدین ارموی است (در مورد اندازه‌ی روند شده‌ی فواصل اکتاو نخست نک. به Wright, 1978, 33؛ گنات، ۱۳۸۴، ۱۰۸؛ در مورد اندازه‌های دقیق‌ترین فواصل مراجعه نک. به Arsalan, 2007, 18-19). علامت بم/بم/۱۱۴b - سنت و علامت گرن/۲۴۳ - سنت است. اگرچه عبدالقادر در مورد مجنب ذکر می‌کند: «... اهل عمل میان ب و د بندند و آن ملایم بود ...» (۱۳۸۸، ۱۸۶) با این اوصاف احتمالاً گرن‌هایی از ۲۴ سنت بم‌تر بوده‌اند.

۴ سازیم و مطلق مثنی را مساوی ثلثین مثلث (یو Si ۴) که بر آن نقطه... نامرسوم است و مطلق زیر را مساوی وسطی فرس مثنی (ک re ۴) و مطلق حاد را مساوی ثلثین زیریج (La ۴) ... (ن. خ کتابخانه‌ی نور عثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۶). تنها تفاوت در اظهار عبدالقادر و عبدالعزیز در وتر حاد است که عبدالقادر آن را مساوی بنصر زیر کو (sol b) و عبدالعزیز آن را ثلثین زیرل (la ۴) معرفی کرده که به نظر می‌رسد نقل عبدالعزیز صحیح نیست. عبدالقادر در ادامه ذکر می‌کند (مراغی، ۱۳۸۸، ۴۲۱): «... و چون استنطاق نغمه مطلق حاد کنیم (کو sol b) پس مطلق مثلث (و Mi ۴) پس مطلق زیر (ک re ۴) پس مطلق بم (Do) پس مطلق مثنی (Si ۴) این نغمات خمس مذکوره نغمات اصل حسینی باشد و مشابه هر نغمه این نغمات مذکوره در اجزای اوتار خمس موجودند...». مراغی ذکر می‌کند اگر گام حسینی را از طبقه/ تنالیتیه‌ی ط (sol b) شروع کنیم چنین می‌شود (همان، ۱۳۶): ط (sol b)، یا (Sol)، یج (La ۴)، یو (Si ۴)، یح (do)، ک (re ۴)، کج (mi ۴)، کو (sol b) و برعکس آن از اکتاو به هنگام نیز چنین است: کو (sol b)، کج (mi ۴)، ک (re ۴)، یح (do)، یو (Si ۴)، یج (La ۴)، یا (Sol)، ط (sol b). در این صورت شروع گام از کو (sol b) شده و از این جهت با اظهارات عبدالقادر در مورد نغمات اصل حسینی منطبق می‌شود. تنها در نغمات اصل حسینی مطلق مثلث (و Mi ۴) و مطلق بم (Do) وجود ندارد، ولیکن معادل‌های آنها کج (mi ۴) و یح (do) را می‌توان مشاهده کرد. عبدالقادر در بحث مذکور چنین ذکر می‌کند: «... اما جمعی چند که مقصودند، طریقه استخراج آنها را باز نماییم...» (همان، ۴۲۰) که در واقع شعبه ركب، مقام زیرافکند و مقام اصفهان را بر اساس شد روح مبتنی بر کوک حسینی شرح می‌دهد.

### ۲.۱. ركب

عبدالقادر در مورد ركب بیان می‌دارد: «اما ركب؛ و آن سه نغمه است براین ترتیب: (یب La b)، ی (Sol ۴)، ح (Fa). مواضع نغمات آن از دساتین اوتار عود این است: فُرسِ مِثلثِ یب (La b)، مجنبِ مِثلثِ ی (Sol ۴)، مطلقِ مِثلثِ ح (Fa). و اهل عمل گویند که ركب چهارگاهی است محط بر دوگاه و از طرفین اضافات بر آن به چند نوع کنند برای تزیین الحان در سیر نغمات» (همان، ۱۵۹). در اصل ركب از دو مجنب (۱۱۴ سنت)، مجنب (۱۸۰ سنت) درست شده که نخستین مجنب کوچک و دومین مجنب بزرگ است (نک. ج ۱). وی در بحث شذود در مورد ركب چنین بیان می‌دارد: «... از آن جمله ركب مُرق و محزون است و آن چنان بود که مجنب بم (ج Re ۴) را گیریم با مطلق زیر مساوی (ک re ۴) باشد. پس مجنب مثنی (یح do) با مطلق بم (ا Do) و خنضر حاد (لج si ۴) با مطلق مثلث (و Mi ۴) پس اصل ركب این نغمات ثلاثه مذکوره اند...» (ن. خ کتابخانه‌ی نور عثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۴، ۱۱۹). عبدالعزیز در ركب چنین بیان داشته که ظاهراً عبارت «مجنّب بم (ج Re ۴) را گیریم با مطلق زیر مساوی (ک re ۴) از قلم افتاده است: «... و آن چنان بود که پس مجنب مثنی (یح do) با مطلق بم (ا Do) و سبابه حاد (کط La b)؛ با مطلق مثنی (یو Si ۴) اصل ركب این نغماتند و باز

بنابراین در هر دور یک تتراکورد و یک پنتاکورد لازم است. وی تتراکوردها و پنتاکوردها را در کتاب خویش شرح داده است (همان، ۷۴). عبدالقادر تعریفی نیز برای شد بیان کرده است: «اکنون ببايد دانست که اصطخايات را ارباب عمل که مباشران آلات ذوات الاوتارند، شذود خوانند...» (همان، ۱۶۸). اصطخاب به معنای کوک کردن وترهای سازهای ذوات الاوتار مانند عود و غیره بوده است. اصطخايات خود به دو روش معهود (ذی الاربع / تتراکورد) و غیرمعهود (بر ابعاد دیگر) تنظیم می‌شده است (همان، ۱۶۷). اگر وترها بر یک نسبت کوک می‌شدند، منتظم و اگر بر نسبت‌های متفاوت، آن را غیرمنتظم می‌نامیدند (همان).

معمولاً بین شذها با دور / دایره، آواز و شعبه رابطه‌ی معناداری وجود داشته است؛ عبدالقادر در متن کتاب‌های خویش، گام هر دور / دایره، آواز و شعبه را ذکر کرده است. نکته‌ی مهم اینکه دور / دایره‌ها دارای دو گونه نغمه بوده‌اند: نغمات اصلی و فرعی. وی در بحث کوک‌ها به نغمات اصلی دورها / دایره‌های حسینی، زیرافکند و اصفهان (از ادوار دوازده‌گانه‌ی اصلی) پرداخته، و لیکن در مورد ركب (از شعبات بیست و چهارگانه) به این موضوع اشاره‌ای نکرده است. بیان نغمات اصل هر دور از نکات جالبی است که کمتر به آن توجه شده است. همچنین در این مباحث، بین معرفی دور با آنچه که در عمل به کار می‌رفته اختلاف‌هایی مشاهده می‌شود که از جهت ماهیت دقیق دورها حائز اهمیت است. عبدالقادر در مباحث شد صبا و خواب اشاره به دور / دایره، آوازا و شعبات خاصی نکرده، به طور کلی از آنها نام برده است.

## ۱. شد روح

### ۱.۱. حسینی

اساس شد روح مبتنی بر نغمات اصلی دور حسینی بوده (مراغی، ۱۳۸۸، ۴۲۰)، جمعی چند از این شد چون ركب، زیرافکند و اصفهان استخراج می‌شده است. عبدالقادر در جامع الالحن طریق پیدا کردن دور / دایره / پرده حسینی را از طریق دور / دایره راست شرح داده است.

مراغی پرده‌های حسینی را چنین ذکر کرده است (همان، ۱۳۶): (Do) ا، ج (Re ۴)، ه (Mi b)، ح (Fa)، ی (Sol ۴)، یب (La b)، یه (Si b)، یح (do). وی سپس در مورد کوک کردن مطلقات وترهای «شد روح» توضیح داده، بر اساس توضیح وی چنین برمی‌آید که کوک هر وتر، بر اساس کوک وتر پیشین بوده است. وی چنین بیان می‌دارد: «... و آن شدی بود که نغمات مطلقات اوتار عود به نغمات اصل حسینی سازیم، مثلاً مطلق مِثلث را مساوی وسطی زلزل بم (و Mi ۴) و مطلق مثنی را مساوی ثلثین مثلث (یو Si ۴) و مطلق زیر را مساوی وسطی فرس مثنی (ک re ۴) و مطلق حاد را مساوی بنصر زیر (کو sol b) سازیم. اکنون از این شد استخراج مجموع ادوار ممکن است...» (ن. خ کتابخانه‌ی نور عثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۴). عبدالعزیز نیز در نقاوة الادوار چنین بیان می‌دارد: «... شد روح و آن شدی بود که مطلق [مثلث] را مساوی وسطی زلزل بم (و Mi

از بالا به پایین ذکر کنیم چنین است: کو (sol b)، کد (mi)، کا (re)، ک (re)، یح (do)، یو (Si)، یج (La)، یا (Sol)، ط (Sol b). لذا، شروع گام با نغمات اصل زیرافکنند همسان می‌شود. با این همه سبابه بم (د Re) و مطلق بم (Do) در نغمات اصل زیرافکنند وجود ندارد، ولیکن معادل‌های آن کا (re) و یح (do) مشاهده می‌شود، و از این جهت اظهارات عبدالقادر به نظر صحیح می‌رسد.

#### ۴.۱. اصفهان

عبدالقادر نغمات دور تهِ اصفهان را چنین ذکر کرده است (همان، ۱۳۹۰): ا (Do)، د (Re)، و (Mi)، ح (Fa)، یا (Sol)، یج (La)، یه (Si b)، یز (Si)، یح (do). وی در مورد اصفهان چنین بیان می‌دارد: «... و اگر خواهیم استخراج نغمات اصلی اصفهان کنیم، استنتاج سبابه زیر کج (mi) و فرس بم (Mi b) و مطلق زیر (re) و فرس بم (Mi b) و مطلق زیر (re) و مطلق بم (Do) و مطلق مثنی (یو Si) «...» (همان، ۴۲۰) که احتمالاً عبدالقادر فرس بم و مطلق زیر را اشتباهاً دوبار ذکر کرده است زیرا عبدالعزیز در مورد اصفهان چنین گوید: «... و اصفهان هم استخراج کنند از سبابه زیر (کج mi) و فرس بم (Mi b) و مطلق زیر (ک re) و مطلق بم (Do) و مطلق مثنی (یو Si) «...» (ن. خ کتابخانه‌ی نور عثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۶، ۷۱). اگر گام اصفهان را از و (Mi) شروع کنیم، اینگونه می‌شود (مراغی، ۱۳۸۸، ۱۳۹): و (Mi)، ط (Sol b)، یا (Sol re) و برعکس آن نیز چنین است: کج (mi)، کب (mi b)، ک (re)، یح (do)، یو (Si)، یج (La)، یا (Sol)، و (Mi). این صورت شروع گام با نغمات اصل اصفهان یکی شده، علیرغم اینکه پرده‌های فرس بم (Mi b) و مطلق بم (Do) در نغمات اصل اصفهان وجود ندارد، ولیکن معادل‌های آنها کب (mi b) و یح (do) مشاهده می‌شود و می‌توان به همین دلیل اظهارات عبدالقادر و عبدالعزیز صحیح پنداشت.

سبابه زیر (کج mi) را گیرند با مطلق مثلث (و Mi) و زلز زیر کب (fa) را با سبابه مثلث (ط Sol b) و باز رجوع کنند به نغمات رجب بر آن موجب که مذکور شد «...» (ن. خ کتابخانه‌ی نور عثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۶، ۷۱). عبدالعزیز برخلاف عبدالقادر، اضافات را نیز ذکر کرده است. به نظر می‌رسد در اظهار هر دو شخصیت، سهوی صورت گرفته، عبدالقادر به جای مطلق مثنی (یو Si) مطلق مثلث (و Mi) و عبدالعزیز به جای خنضر حاد (لج si) سبابه حاد (کط ab) را ذکر است؛ با توجه به اینکه عبدالعزیز مطلق مثلث (و Mi) و عبدالقادر خنضر حاد (لج si) را ذکر کرده‌اند، این اشتباه می‌تواند منطقی به نظر رسد. در اظهار عبدالعزیز نیز نغمات «زلزل زیر (که fa) با سبابه مثلث (ط Sol b)» هم خوانی ندارد و احتمالاً به جای سبابه‌ی مثلث (ط Sol b)، مجنب مثلث (ح Fa) منظور بوده است؛ زیرا نغمات: که (fa)، کج (mi)، ک (re)، یح (do)، مثنی (یو Si) از سیر منطقی برخوردار می‌شوند و (ط Sol b) با این روند هماهنگ نیست.

#### ۳.۱. زیرافکنند

عبدالقادر دور تهِ نغمه‌ای زیرافکنند را چنین ذکر کرده است (مراغی، ۱۳۸۸، ۱۴۲): ا (Do)، ج (Re)، ه (Mi b)، ح (Fa)، ی (Sol)، یب (La b)، یج (La)، یو (Si)، یح (do). وی در مورد زیرافکنند چنین ذکر می‌کند: «... و اگر خواهیم که استخراج نغمات اصل زیرافکنند کنیم، آن چنان بود که از بنصر زیر (کو sol b) به سبابه بم (د Re)، انتقال کنیم و از آنجا به مطلق زیر (ک re) پس مطلق بم (Do) پس مطلق مثنی (یو Si) «...» (همان، ۴۲۱). نقل عبدالعزیز نیز در مورد زیرافکنند همانند عبدالقادر است (ن. خ کتابخانه‌ی نور عثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۶، ۷۱). اگر شروع گام زیرافکنند را به جای (Do) از تنالیت / طبقه‌ی ط (Sol b) بگیریم گام این مقام چنین می‌شود: ط (Sol b)، یا (Sol)، یج (La)، یو (Si)، یح (do)، ک (re)، کا (re)، کد (mi)، کو (sol b) (مراغی ۱۳۸۸: ۱۴۲). و اگر گام آن را

جدول ۲- شد روح.

۱.۲ شد روح بر اساس دایره‌ی حسینی								
انگشت خنضر (کوچک)	انگشت بنصر (حلقه)	انگشت وسطی زلز (میانی زلز)	انگشت وسطی فرس (میانی فرس)	انگشت سبابه (نشانه)	مجنب	زائد	مطلق (دست‌باز)	نام وتر
لج (Si)	لب (si b)	لا (la)	ل (la)	کط (ab)	کج (sol)	کز (sol)	کو (sol b)	حاد
کز (sol)	کو (sol b)	که (fa)	کد (mi)	کج (mi)	کب (mi b)	کا (re)	ک (re)	زیر
کج (mi)	کب (mi b)	کا (re)	ک (re)	بط (re b)	یح (do)	یز (Si)	یو (Si)	مثنی
یح (La)	یب (La b)	یا (Sol)	ی (Sol)	ط (Sol b)	ح (Fa)	ز (Mi)	و (Mi)	مثلث
ح (Fa)	ز (Mi)	و (Mi)	ه (Mi b)	د (Re)	ج (Re)	ب (Re b)	ا (Do)	بم
سیستم مذکور بر اساس انگشتان (عربی: اصابع) بوده که معادل‌های فارسی آنها چنین بوده است: انگشت شست / بزرگ / اول (عربی: ابهام)، انگشت نشانه / دوم (عربی: سبابه)، انگشت میانی / سوم (عربی: وسطی)، انگشت حلقه که معمولاً برای دست چپ به کار می‌رود / چهارم (عربی: بنصر) و انگشت کوچک / پنجم (عربی: خنصر).								
۲.۲ دایره‌ی حسینی								
یح (do)	یه (si b)	یب (La b)	ی (Sol)	ح (Fa)	ه (Mi b)	ج (Re)	ا (Do)	گام حسینی بالازونده

## ادامه جدول ۲.

نام وتر	مطلق (دست باز)	زائد	مجنب	انگشت سیبیه (نشانه)	انگشت وسطی فرس (میانی فرس)	انگشت وسطی زلزل (میانی زلزل)	انگشت بنصر (حلقه)	انگشت خنصر (کوچک)
گام حسینی پایین رونده	بیح (do)	یه (Si b)	یب (La b)	ی (Sol ♯)	ح (Fa)	ه (Mi b)	ج (Re ♯)	ا (Do مطلق)
حسینی از طبقه ی ط (Sol b)	ط (Sol b)	یا (Sol)	بیح (La ♯)	یو (Si ♯)	بیح (do)	ک (re ♯)	کج (mi ♯)	کو (sol b)
نغمات اصل حسینی				یو (Si ♯)	بیح (do) معادل (Do مطلق)	ک (re ♯)	کج (mi ♯) معادل (Mi ♯)	کو (sol b)
اعداد پنج نغمه ی اصل حسینی با پنج نغمه ی گام حسینی پایین رونده یکی است.								توضیحات
<b>۳.۲ مشخصات ركب</b>								
ركب			یب (La b)	ی (Sol ♯)	ح (Fa)			
روایت عبدالقادر			مجنب بم (ج Re ♯) با مطلق زیر (ک re ♯)	مجنب مثنی (بیح do) با مطلق بم (ا Do)	خنصر حاد (لج si ♯) با مطلق مثلث (و Mi ♯)			
روایت عبدالعزیز	زلزل زیر که (fa) یا سیبیه مثلث (ط Sol b)	سیبیه زیر (کج mi ♯) با مطلق مثلث (و Mi ♯)	(جا افتاده)	مجنب مثنی (بیح do) با مطلق بم (ا Do)	سیبیه حاد (کط la b) با مطلق مثنی (یو si ♯)			
روایت تصحیح شده	زلزل زیر که (fa) با مجنب مثلث (ح Fa)	سیبیه زیر (کج mi ♯) با مطلق مثلث (و Mi ♯)	مجنب بم (ج Re ♯) با مطلق زیر (ک re ♯)	مجنب مثنی (بیح do) با مطلق بم (ا Do)	خنصر حاد (لج si ♯) با مطلق مثنی (یو si ♯)			
								توضیحات
<b>۴.۲ مشخصات زیرافکند</b>								
گام زیرافکند Do ا	Do ا	ج (Re ♯)	ه (Mi b)	ح (Fa)	ی (Sol ♯)	یب (La b)	بیح (La ♯)	یو (Si ♯)
زیرافکند از طبقه ی ط (Sol b)	ط (Sol b)	تصحیح بینش ی (Sol ♯) و تصحیح خضرایبی (Sol)	بیح (La ♯)	یو (Si ♯)	بیح (do)	ک (re ♯)	کا (re)	کد (mi)
نغمات اصل زیرافکند				مطلق مثنی (یو Si ♯)	مطلق بم (ا Do) معادل (do) بیح	مطلق زیر (ک re ♯)	سیبیه بم (د Re) معادل کا (re)	بنصر زیر (کو sol b)
<b>۵.۲ مشخصات اصفهان</b>								
گام اصفهان (Do) ا	(Do) ا	د (Re)	و (Mi ♯)	ح (Fa)	یا (Sol)	بیح (La ♯)	یه (Si b)	یز (Si)
گام اصفهان و (Mi ♯)	و (Mi ♯)	ط (Sol b)	ی (Sol ♯) / یا (Sol)	بیح (La ♯)	یو (Si ♯)	بیح (do)	ک (re ♯)	کب (mi b)
نغمات اصل اصفهان به روایت عبدالقادر					مطلق مثنی (یو Si ♯)	مطلق بم (Do) معادل (do) بیح	مطلق زیر (ک re ♯)	فُرس بم (ه Mi) معادل (ب mi)
نغمات اصل اصفهان به روایت عبدالعزیز					مطلق مثنی (یو Si ♯)	مطلق بم (Do) معادل (do) بیح	مطلق زیر (ک re ♯)	فُرس بم (ه Mi) معادل کب (mi b)

توضیح گام اصفهان از طبقه ی و (Mi ♯): بینش سومین نغمه ی گام اصفهان از تنالیتنه/ طبقه ی «و (Mi ♯)» را «ی (Sol ♯)» (۱۳۶۶، ۱۲۲) و خضرایبی آن را یا (Sol) (۱۳۸۸، ۱۳۹) ذکر کرده اند. از آنجایی که باید به ط (Sol b) ۱۸۰ سنت اضافه شود و چنین پرده ای (۷۶۸ سنت) در گام ارموی وجود ندارد، لذا هر دو پرده ی مذکور «ی» و «یا» دقیق نیست ولی از آنجایی که از نغمات اصل اصفهان نیست از آن گذر می کنیم.

## ۲. شد صبا

مورد این شد بیان داشته‌اند. عبدالقادر در مورد شد خواب چنین توضیح داده است: «و آن چنان بود که اوتار هر یک با ثلاثه ارباع مافوق خود مساوی باشند الا وتریم که مطلق او را مساوی مطلق وتر مثنی سازیم...» (۴۲۱، ۱۳۸۸). ثلاثه ارباع همان فاصله‌ی طولی  $\frac{3}{4}$  یا چهارم درست است. به عبارت دیگر اگر فاصله‌ی نخست Do فاصله‌ی دوم Fa می‌شود (در مورد کوک شد خواب جدول ۴، ردیف ۱۰۴). عبدالقادر در ادامه‌ی بحث شد خواب چنین بیان می‌دارد: «... و در آن شد ترجیعی که مذکور می‌شود گیریم و آن ترجیع آن است که نقره هابطه بر مطلق مثنی و نقره هابطه بر بم و باز همین دو نقره را به همین حرکات مکرر کنیم و نقره صاعده [را] بریم. اکنون این ترجیع پنج نقره باشد: اول بر وتر سایر نقره هابطه و بر وتر راجع هم نقره هابطه و باز بر وتر [سایر نقره هابطه و باز بر وتر] راجع نقره هابطه و هم بر وتر راجع نقره صاعده و مثال و صورت آن ترجیع را باز نماییم: <|||>. و باید که اوتار عود را ثقیل سازند و مضراب بر وتر آهسته، بلکه به اعتدال جس باید کرد و این ترجیع را نیم ساعتی باید گرفت تا مؤثر باشد. و اگر به حلق تلحین نکنند به مجرد آواز عود خواب زود تر آید» (همان، ۴۲۱). احتمالاً جمله‌ی داخل قلاب هم در نسخه‌ی تصحیح شده‌ی بینش و هم در نسخه‌ی خطی جا افتاده است و بر اساس محتوا می‌بایست چنین نقل می‌شد. عبدالقادر بحث جامعی در مورد ترجیعات در فصل سوم از باب نهم در جامع الالحن دارد (همان، ۲۰۰). طبق توضیحات وی، ترجیعات اجرای گونه‌ای ضربی در سازهای ذوات الاوتار بوده که از اجرای مضراب‌ها بر وترهای سایر (سیر نغمات) و راجع (واخون) ساخته می‌شده است. مضراب صاعده، مضرابی بوده که نوازنده مضراب را از پایین (اسفل) به بالا (اعلی) بر وتر می‌نواخته است که امروزه با مضراب چپ (۷) در عود شناخته می‌شود و مضراب هابطه برعکس آن بوده که امروزه به آن مضراب راست (۸) می‌گویند (همان ۲۰۱). از توضیحات عبدالقادر چنین برمی‌آید که وی به جای دور یا دورهای نغمگی، این شد را مبتنی بر دورایقاعی ساده تشریح کرده است. در این تشریح، نقره‌های پنج‌تایی در دورایقاعی موصل (دور ایقاعی مبتنی بر ترکیبات زمانی برابر) مینا قرار گرفته، برای تفکیک هر دور از چهار مضراب هابطه و یک مضراب صاعده استفاده شده است، لذا با توجه به اینکه این مضراب هابطه و صاعده از جهت دینامیکی و طنین متفاوت‌اند، به این وسیله بازنمایی این دور را بیان کرده است (جدول ۴، ردیف ۲۰۴). وی در ادامه ذکر می‌کند:

عبدالقادر و عبدالعزیز در مورد تأثیر شد صبا، توضیحی ارائه نکرده‌اند. عبدالقادر در مورد شعبه‌ی صبا چنین ذکر کرده است: «و آن پنج نغمه است بر این موجب: (یو ۱۰۸۶۶ Si)، (یه ۹۹۶ Si b)، (یب ۷۹۲ La b)، (ی ۶۷۸۶ Sol)، (ح ۴۹۸ Fa)، و مواضع نغمات آن از دساتین اوتار عود چنین بود: زاید مثنی یو (Si ۴)، مطلق مثنی یه (Si b)، فُرس مثنی یب (La b)، مجنّب مثنی ی (Sol ۶)، مطلق ح (Fa)، و ارباب عمل گویند نروز عرب است که محط آن بر سه‌گاه باشد و به راهوی نزدیک است در مسموع؛ چنانکه کم کسی از حذاق این فن، بینهما فرق بتواند کرد» (۱۳۸۸، ۱۵۹؛ نک. ج ۳ ستون: نغمات شعبه‌ی صبا در پرده‌های مثنی و مثلث). فواصل مذکور عبارت است از ۹۰، ۲۰۴، ۱۱۴، ۱۸۰. عبدالقادر در مورد شد صبا چنین گوید: «... و آن چنان بود که مطلق مثلث را مساوی وسطی فرس بم (Mi b) و مطلق مثنی را مساوی دستان ط مثلث (Sol b) و مطلق زیر را مساوی دستان خنضر مثنی (کب mi b) و مطلق حاّد را مساوی وسطی زلزل زیر (کز sol ۴) سازیم. پس استخراج جموع و اجناس را مباشران صاحب ذوق از اوتار عود در این شد توانند کرد» (همان، ۲۰۶). عبدالعزیز نیز همین مطالب را مطرح کرده است (ن. خ کتابخانه‌ی نور عثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۶، ۷۱). هر دو شخصیت، مطلبی در مورد نغمات اصل صبا ارائه نکرده‌اند. اختلاف فواصل از بم به زیر بر اساس سنت عبارتند از: ۲۹۴، ۲۹۴، ۹۰۶ و ۳۸۴. بنابراین هیچ تناسب نغمه‌ای یا فاصله‌ای میان شعبه‌ی صبا و شد صبا نیست و احتمالاً فقط بین این دو، تشابه اسمی است. متأسفانه عبدالقادر از اسامی خاص جموع و اجناس شد صبا ذکری به میان نیاورده است.

## ۳. شد خواب

مؤلف کنزالتحف، زنگوله را شد النوم (خواب) و عشاق را شد الضحک (خنده) دانسته است (نک. کنزالتحف، تصحیح بینش، ۱۳۷۱، ۱۲۴). با این وجود عبدالقادر و عبدالعزیز بدون ذکر ادوار نغمگی از این شد جهت خواب کردن و خندانیدن (دو حالت متناقض) سخن رانده‌اند و ظاهراً کاربرد آن را با گونه‌ی سازی ترجیع همراه کرده‌اند. عبدالقادر و عبدالعزیز، مطالب مشابهی را در

جدول ۳- شد صبا.

وتر	نغمات	فواصل به سنت	نغمات شعبه‌ی صبا در پرده‌های مثنی و مثلث	
حاد	کز (sol ۴)	۱۸۷۸	-----	
زیر	کب (mi b)	۱۴۹۴	-----	
مثنی	ط (Sol b)	۵۸۸	مطلق مثنی (یه) ۹۹۶	زاید مثنی (یو) ۱۰۸۶
مثلث	ه (Mi b)	۲۹۴	مطلق مثلث (ح) ۴۹۸	مجنّب مثلث (ی) ۶۷۸
بم	[Do]	مطلق	-----	
توضیحات			شعبه‌ی صبا بر وترهای مثنی (دو نغمه) و مثلث (سه نغمه) نواخته می‌شده، گام پائین رونده داشته است.	

برده، شد چهارگاه را نیز همان اوج دانسته، توالی اجرایی هر یک را شرح داده است (همان، ۱۳۹۰). در رساله‌ای صفوی منسوب به اوایل دوران صفوی، در مورد راست چنین ذکر شده است: «... و خواجه عبدالقادر در کلیات خود راست را مقدم ساخته او را ام‌الادوار خوانند، چرا که بازگشت جمله مقام‌ها را به نغمه راست می‌آرند و او را یک‌گاه به این معنی می‌گویند...» (طباطبایی، ۱۳۲۰، ۱۵). اگر راست یک‌گاه باشد، بنابراین احتمال دارد مخالف نیز نام دیگری از سه‌گاه بوده، بر اساس منابع متعدد عثمانی می‌توان شروع این چهار شد را راست (G)، دو گاه (A)، سه گاه (B)، چارگاه (C) دانست (به عنوان نمونه DOĞRUSÖZ, 2007, 19؛ میثمی، ۱۳۸۹، ۲۱۶). می‌توان احتمال داد که شدد چهارگانه بر اساس منطق گام راست تنظیم شده‌اند؛ به عبارت دیگر هر شد بر روی یکی از درجات چهارگانه‌ی نخستین گام راست تنظیم می‌شدند. اگرچه ظاهراً خوانندگان یا سازندگان در عمل شدد را با دوگاه شروع می‌کردند. قیصر در معرفت النغم از شدد ۱. دوگاه، ۲. راست، ۳. مخالف و ۴. چارگاه نام برده است (ن. خ کتابخانه بادلیان، GB-ob, ouseley, ۱۶۰، ۷۳). در رساله در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او از ۱. دوگاه، ۲. راست، ۳. مخالف، ۴. چارگاه نام برده شده است (ن. خ کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، مجموعه‌ی ۲۵۹۱، ۷۹۵). در دایره‌ی الحاقی همین رساله، بدون اینکه مشخص باشد کدام شد نخستین است، از شدد روح، ابوالحسن، پهلوان و مختلف نام برده شده که به نظر می‌رسد که هر یک، بخشی از شش آوازه، ۱۲ مقام، ۲۴ شعبه و ۴۸ گوشه را پوشش می‌دهند (همان، ۱۳۹۶). عبدالؤمن بن صفی‌الدین از شدد: ۱. نوا و نیشابورک (آتشی و مشرق) ۲. دوگاه و حسینی و مخالف و عراق (بادی و مغربی) ۳. راست و پنجگاه (شمالی و آبی) ۴. مخالف و عراق (جنوبی و خاکی) ذکر کرده است (۱۳۴۶، ۸۴ - ۸۵). به نظر می‌رسد که مخالف و عراق ذکر شده در شماره‌ی دوم، اضافی و احتمالاً خطای کاتب بوده است. در رساله‌ی در باب علم موسیقی از شدد: ۱. راست، ۲. دوگاه، ۳. مخالف، ۴. چارگاه نام برده شده، شد چهارگاه را همان شد روح نامیده، در شرح یکایک آنها از دوگاه شروع کرده است (ن. خ کتابخانه‌ی مجلس، شماره‌ی ۵/۶۲۶، ۶۹۹). در نسخه‌ی دیگر همین رساله، از ۱. دوگاه، ۲. راست،

«و اگر خواهیم که سامعان را در ضحک آوریم نغمه مطلق وتریم را ثقیل سازیم و مطلق مثلث را مساوی نقطه نصف بم، چنانکه از مطلق وتر مثلث نغمه یح بم مسموع شود. و چون این وتریم را بر نسبت طرفین بعد ذی الکل ساخته باشیم بر خنصرهای وتریم معاً، مضراب جس کنیم، بعد از آن بر وسطی زلزل هر دو معاً. پس بر سبابه هر دو معاً، پس بر مطلق هر دو معاً. و ابیاتی که مناسب ضحک باشد اگر مقارن آن گردانند و بر آن تلحین کنند، تأثیر آن بیشتر باشد. و در وتریم مذکورین هر تصرفی که کنیم چون اجزای وتریم را در مقابل یکدیگر گیرند نغمات بر نسب طرفین بعد ذی الکل مسموم شوند» (ن. خ کتابخانه‌ی نور عثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۴، ۱۱۹). در نقل فوق سامعان به معنای شنوندگان و ضحک به معنای خنده است. منظور عبدالقادر از ثقیل کردن احتمالاً یک اکتاو بم تراست (جدول ۴، ردیف ۴.۳).

## تداوم شدد

در برخی از رساله‌های صفوی یا منسوب به این دوران، از شدد چهارگانه در چیدمان‌های مختلف نام برده شده است. هر شد، از توالی تعدادی آوازه، مقام و شعبه تشکیل می‌شده که شروع و خاتمه‌ی آن یکی بوده است، به عنوان مثال در مورد شد راست چنین بیان شده است (کرامی ن. خ کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، شماره‌ی ۲۵۹۱، ۴۰۹ - ۴۱۰):

شد اول راست گویند و از آنجا به پنجگاه و از او به گردانبه و از آنجا بوسلیک و از آنجا به پنجگاه عود نمایند چون پنجگاه نموده‌اند سلمک نمایند و از سلمک به اصفهان روند و از اصفهان به نیریز و باز به راست آمده عشاق نمایند و از او به نوا برند و یک پرده داریم به نهایند ماکیات روند و از آنجا بیات نمایند و از بیات یک پرده داریم به مهور و به بیات روند و از آنجا به نوا آمده عشاق بنمایند و بروند به نیشابورک و از آنجا به نوروز عرب و بسته نگار و از او به مهور و از نیشابورک روند بازگشته به پنجگاه رود و راست شد کنند.

کرامی از شدد: ۱. راست، ۲. دوگاه، ۳. مخالف و ۴. چارگاه نام جدول ۴- شد خواب.

۱.۴ مشخصات کوک شد خواب					
حاد	زیر	مثنی	مثلث	بم	وترها
(کط ۱۹۹۲)	(کب ۱۴۹۴)	(یه ۹۹۶)	(ح ۴۹۸)	۹۹۶	مطلق وترها
۲.۴ پرده‌ها، نغمات و راست و چپ ترجیع شد خواب					
مطلق بم	مطلق بم	مطلق مثنی	مطلق بم	مطلق مثنی	شروع
یه (Si b) = ۸	یه (Si b) = ۷	یه (Si b) = ۷	یه (Si b) = ۷	یه (Si b) = ۷	یه (Si b) = ۷
۳.۴ اجرای همزمان اکتاوی					
سبابه مثلث	وسطی زلزل مثلث	خنصر مثلث	مطلق مثلث		
د (Re)	و (Mi) ۴	ح (Fa)	ا (Do) ۱		
سبابه بم	وسطی زلزل بم	خنصر بم	مطلق بم		
د (Re)	و (Mi) ۴	ح (Fa)	ا (Do) ۱		
توضیحات: مطلق بم یک اکتاو بم‌تر از وضعیت طبیعی کوک شده، مطلق مثلث مطابق مطلق طبیعی بم کوک شده است.					



شود سه‌گانه دوران تیموری، با ششود چهارگانه‌ی صفوی وجود داشته است. زیرا ظاهراً مهم‌ترین شد تیموری یعنی شد روح، در دوران صفوی تحت عنوان شد چهارگانه معرفی شده است، اگرچه اطلاعاتی از دگردیسی این شد وجود ندارد، زیرا تغییرات بنیادی را در آن می‌توان مشاهده کرد.

به نظر می‌رسد که مفهوم شد در دوره‌ی صفوی، معنای سوم خود را کسب کرده است. در این معنا، شد ساختار مدالی مرکب به خود گرفته که تأثیر خاصی را شامل نمی‌شده، در آن تأثیرات مختلف مطرح بوده است، زیرا تأثیرات اسامی مختلف موجود در هر شد، به زعم اظهارات تئوریسین‌های مکتب منتظمیه، متفاوت بوده است، اگرچه ممکن است در گذر زمان، این تأثیرات تغییر کرده باشد. با این همه، محوری برای انسجام بخشی به این ششود بوده که به نظر می‌رسد با شروع و بازگشت به مبدأ هر شد، توانسته‌اند این وحدت را شکل ببخشند. موضوعی که در گونه‌ی نوبت از اقسام تصانیف مرکب مکتب منتظمیه (سرخانه و بازگشت) می‌توان مشاهده کرد.

۳. مخالف و ۴. چهارگانه (بدون صفت برای چهارگانه) نام برده شده است (ن. خ: کتابخانه‌ی مجلس ۲۸۰۴/ میکروفیلم کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران ۳۸۰۸، ۸۲). در نسخه‌ی دیگر همین رساله، از ۱. دوگانه، ۲. راست، ۳. مخالف و ۴. چهارگانه نام برده شده که مؤلف شد چهارگانه را، شد اوج نیز نامیده است (ن. خ کتابخانه‌ی سپهسالار، شماره‌ی ۲۹۱۳، ۳۶۵a). در نسخه‌ی دیگر همین رساله، از ۱. دوگانه، ۲. راست، ۳. مخالف و ۴. چهارگانه نام برده با این تفاوت که شد چهارگانه را اوج نیز دانسته است (کتابخانه‌ی دانشکده‌ی شرق شناسی لنینگراد/ سن پترزبورگ، شماره‌ی ۳۹۸۳B، b2). مولانا صحیفی ذوالقدر (د ۱۰۲۲ق) در ساقینامه‌ی خویش، از شد روح چنین نام برده است: «مخالف درین دور شد روح / مرا دلنوازی کن از شد روح» (فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۶۲، ۳۱۸). به نظر می‌رسد که کاتبان دوران صفوی، بعضاً در کتابت شد روح اشتباه کرده، آن را اوج ثبت کرده‌اند با این تفاوت که شد چهارگانه را اوج نیز دانسته است. از مطالب فوق می‌توان چنین نتیجه گرفت که ارتباطی میان

## نتیجه

به نغمه‌های پنج‌گانه‌ی اصل گام‌های اکتاوی حسینی، زیرا فکند و اصفهان از شد حسینی پی برد که نغمات پنج‌گانه بدین صورت استخراج می‌شده‌اند: نغمه‌ی اول، سوم و پنجم از نغمات ۲۶ تا ۱۶ نغمات سی‌وشش‌گانه (نک. ج ۱) و نغمات دوم و چهارم از نغمات ۶ تا ۱ نغمات مذکور. از محتوای مطالب رساله‌های منصوب به دوران صفوی چنین استنباط می‌شود که پیوند اسمی به ویژه در ارتباط با شد روح وجود داشته است. همچنین می‌توان مشاهده کرد که تحول کیفی مهمی در ششود چهارگانه‌ی صفوی روی داده است. این تغییر کیفی در سه جهت محسوس بوده است: ۱. هر شد مبتنی بر اجرای دوری بوده، به عبارت دیگر دور مبدأ و مقصد یکی بوده است؛ ۲. ادوار نغمگی موجود در هر شد از نظر کمی توسعه یافته و دارای پیچیدگی‌های بیشتری از منظر تکرار و فرود می‌شده است و ۳. با توجه به توسعه یافتگی ادوار نغمگی دامنه‌ی تأثیرات نیز گسترش یافته، طبعاً منحصر به تأثر واحدی نبوده است.

در نتیجه‌گیری نهایی این تحقیق می‌توان بیان داشت که درک زمانه از تأثیرپذیری ادوار نغمگی و تا حدی ادوار ایقاعی (ایقاع موصول در گونه‌ی سازی ترجیعات)، به زعم عبدالقادر و عبدالعزیز، بازتابی از افکار قومی دوران بوده است؛ موضوعی که می‌توان آن را در آثار مکتب منتظمیه نیز پیگیری کرد. در این تأثیرگذاری، رفتار اجرایی مجریان، نوع موسیقی و رفتار مخاطبان، همراه با شرایط زمانی و مکانی شروط ضروری بوده است. ششود مذکور منحصر به تعداد برشمرده نبوده، حکایت از سیستم بازی در این زمینه برای سازهای زه صدا به ویژه عود داشته است. این ششود برگرفته از موسیقی آوازی و سازی بوده است. در شده‌ها از کوک‌های غیر معهود (شد حسینی) و معهود (شد صبا) استفاده شده است. گام‌های شد حسینی ظاهراً در عمل از تنالیت/ طبقات معینی (حسینی از طبقه‌ی هفت، زیرا فکند از طبقه‌ی هفت و اصفهان از طبقه‌ی هشت) نواخته می‌شده و همگی پایین‌رونده بوده‌اند؛ از مباحث مذکور می‌توان

## پی‌نوشت‌ها

مثنی (ک ۴۱۳) «...» (ن. خ، ۱۱۷) و ظاهراً این عبارت درست است (جدول ۲، ردیف ۲۰۲). خضرای آن را درست تصحیح کرده است (۱۳۸۸، ۴۲۰). ناخوانا.

## فهرست منابع

الرموی، صفی‌الدین عبدالؤمن بن یوسف البغدادی (۱۳۸۰)، کتاب الأدوار فی الموسیقی، به اهتمام آریورستمی، انتشارات میراث مکتوب، تهران.

۱ منظور از «ثلثین مثلث» (دو ثلث: دو قسمت از سه قسمت) یعنی فاصله‌ی ۲ (نسبت طولی وتر) که در وتر مثلث قرار گرفته است؛ به عبارت دیگر اگر مطلق وتر بم نت Sol باشد ثلثین وتر مثلث (همان انگشت سبابه در وتر مثلث) نت Re است.

۲ در جامع‌الاحان (تصحیح بینش) عبارت «... و مطلق زیر مساوی وسطی زلز بـم (ه MiB)» (۱۳۷۲، ۲۰۶)، با نسخه‌ی خطی کتابخانه‌ی نورعثمانی (شماره‌ی ۳۶۴۴) به خط خود مؤلف هم‌خوانی ندارد که در این نسخه‌ی خطی چنین ذکر شده است: «... و مطلق زیر مساوی وسطی فرس

در علم موسیقی، تصحیح و ترجمه عبدالله انوار، فرهنگستان هنر، تهران. محمدی، محسن (۱۳۸۰)، ذیلی بر مقاله‌ی از مقام تا دستگاه، فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، سال سوم، شماره‌ی ۱۲، صص ۴۱-۶۰.

مراغی / المراغی، عبدالقادر بن غیبی الحافظ (ن.خ)، جامع الحان، کتابخانه‌ی نورعثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۴.

مراغی / المراغی، عبدالقادر بن غیبی الحافظ (۱۳۶۶)، جامع الحان، به اهتمام تقی بینش، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.

مراغی / المراغی، عبدالقادر بن غیبی الحافظ (۱۳۷۲)، جامع الحان خاتمه، به اهتمام تقی بینش، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه)، تهران.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۷۰)، شرح ادوار (با متن ادوار و زوائد الفائد)، به اهتمام تقی بینش، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۳۶/۲۵۳۶)، مقاصد الالحان، به اهتمام تقی بینش، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۸۸)، جامع الالحان، مقابله ویرایش بابک خضرای، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

میثمی، سید حسین (۱۳۷۸)، بررسی و تحلیل موسیقی دوران صفویه، رساله‌ی کارشناسی ارشد در رشته‌ی پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، استاد راهنما: دکتر آذین موحد، استاد مشاور: دکتر احسان اشراقی.

میثمی، سید حسین (۱۳۸۰)، خاستگاه و تحول مفهوم اصطلاح دستگاه، فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، سال چهارم، شماره‌ی ۱۳، صص ۵۵-۶۸.

میثمی، سید حسین (۱۳۸۹)، موسیقی عصر صفوی، فرهنگستان هنر، تهران.

الکاشی، یحیی بن احمد (ن.خ)، کتاب در علم موسیقی از تصنیفات یحیی بن احمد الکاشی در زمان شیخ ابواسحق تصنیف نموده، کتابخانه مجلس شورای اسلامی، شماره‌ی ۲۲۰۷.

Arsalan, Fazel (2007), Safi al-Din – Urmawi and theory of music: Al-Risala al-sharafiyya fi al-nisab al-Content, Analysis, and Influences, *Foundation for Science Technology and Civilisation*, Publication ID 673, March, 2007, pp. 1-24.

DOĞRUSÖZ, Nilgün and BEŞİROĞLU, Ş.Şehvar (2007), Hariri bin Muhammed'in Kırşehir Edvar çevirisinde perdeler itüdergisi /b so-syal bilimler, *Cilt*, 4, Sayı: 1, pp.13-22.

Wright, Owen (1978), *The Modal System of ArabAnd Persian Music.A.D.1250-1300*, Oxford University Press, Oxford.

اسعدی، هومان (۱۳۸۰)، نکاتی درباره‌ی ذیلی بر مقاله‌ی از مقام تا دستگاه، فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، سال سوم، شماره‌ی ۱۲، صص ۶۳-۷۹.

بینش، تقی (۱۳۷۱)، سه رساله‌ی فارسی در موسیقی موسیقی دانشنامه‌ی علایی، موسیقی رسائل اخوان الصفا و کنزالتحف، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.

پورجوادی، امیرحسین (۱۳۸۱)، در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او، فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، سال چهارم، شماره‌ی ۱۵، صص ۴۹-۷۰.

خضرائی، بابک (۱۳۹۰)، مفهوم شد و ارتباط آن با نظام دستگاهی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، سال چهاردهم، شماره‌ی ۵۳، صص ۷۳-۱۰۲.

عبدالعزیز بن کمال الدین عبدالقادر (ن.خ)، نقاوة الادوار، کتابخانه‌ی نورعثمانیه، شماره‌ی ۳۶۴۶.

عبدالؤمن بن صفی الدین (۱۳۴۶)، رساله‌ی موسیقی بهجت الروح، با مقابله و مقدمه و تعلیقات ه.ل. رابینودی برگوماله، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران. فخرالزمانی قزوینی، ملا عبدالنبی (۱۳۶۲)، تذکره‌ی میخانه، انتشارات اقبال، تهران.

قطب‌الدین محمود بن ضیاءالدین بن مسعود شیرازی (۱۳۸۷)، رساله‌ی موسیقی از درة التاج لغرة الدباج (در دو جلد)، تصحیح نصرالله ناصح‌پور، فرهنگستان هنر، تهران.

قیصر، ابوالحسن، (ن.خ)، معرفت النغم، کتابخانه بادلیان، GB-ob-ouseley ۱۶۰، صص a۷۲-a۷۴.

کرامی، دوره بیگ (ن.خ)، رساله‌ی کرامیه، کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، شماره‌ی ۲۵۹۱، صص a۴۰۲-b۴۱۳.

گنات، محمود (۱۳۸۴)، جایگاه صفی‌الدین در عالم موسیقی، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی صفی‌الدین ارموی، به کوشش احمد صدری، فرهنگستان هنر، صص ۱۰۱-۱۱۸.

گمنام، دیباچه: ترشیزی، ظهوری (ن.خ)، در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او، کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران، مجموعه‌ی ۲۵۹۱.

گمنام (ن.خ)، رساله در باب علم موسیقی، کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی، شماره‌ی ۶۲۶/۵.

گمنام (ن.خ)، رساله در علم موسیقی، کتابخانه‌ی سپهسالار، شماره‌ی ۲۹۱۳/۱۸، صص ۳۶۳-۳۶۵.

گمنام (ن.خ)، این رساله‌یست از علم موسیقی، کتابخانه‌ی شرق‌شناسی لنینگراد (سن پترزبورگ)، شماره‌ی B۳۹۸۳، صص a۱-a۳.

گمنام (ن.خ)، بدون عنوان، کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی، مجموعه‌ی ۲۸۰۴ (میکروفیلم کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران شماره‌ی ۳۸۰۸)، صص a۱، a۲-b۲.

مبارکشاه بخاری (۱۳۹۲)، ترجمه‌ی شرح مبارکشاه بخاری بر ادوار ارموی

## Triple *Sudud* in the Works of *Maraqî* and his son *Abdulaziz*

Sayid Hossein Meisami\*

Assistant Professor, Faculty of Music, University of Arts, Tehran, Iran.

(Received 11 Jun 2018, Accepted 7 Aug 2018)

The subject of this article is to study "Shadd" in the triple specimen presented in the works of Abdulqâdir Maraghi and his son Abdulaziz that is Ruh, Sabâ and Khâb in the late Timurid era and a brief description of its continuation under the title Quadruple *Sudud* in Safavid era. Shadd had different meanings and this term refers to the following structural distances: the twelve main modes (Advâr), interval of perfect fourth (Zul-erba) and tuning (Estekhâb/Kuk: tune). This term is mentioned in the works of Abdulqâdir and Abdulaziz in the third meaning of it. The basis for the description of Estekhâb was based on the most important instrument of the era that was Ud. These tunes have been the main Modes (Six Avâz, twelve Adwâr, and twenty four Shuba), or Advâr of Iqâ (probably Movasel) on the genre of Tarjiât. The aim of the formation of these species is to influence the audience, such as: grief, joy, sadness etc. The structure of this paper is based on three main themes: the motivation of formation of *Sudud*, the structure of triple *Sudud* and their continuity in the Safavid era. The purpose of this research is to study the *sudud* which has been affected in the formation of Safavid quadruple, *Sudud*, and finally the formation of Dastgâhi system. Although Safavid quadruple and *Sudud* and the structure of the Dastgâhi system have been studied in the recent decades, this topic has not been seriously considered, so the importance of this review is inevitable. The sources of this research are often based on printed treatises and more emphasis on the manuscripts of the Timurid and Safavid periods, or related to the Safavid era. The method used in this research is descriptive - content analysis. One of the most important findings of this research is the

following: the perception of the time from the influence of the era of Advâr-e Nahmaghi and Advâr-e iqayi as Abdulqâdir and Abdulaziz as a reflection of the ethnic thoughts of the era; a subject that can also be followed in the works of the "Systematist School". In this effect, the executive behavior of musicians, and the behavior of the audience, along with the temporal and spatial conditions have been necessary. The effect of the aforementioned subject is not limited to this number, indicating that this system is open in this process, for chordophones especially for Ud (base instrument). Scales have been used in different tonalities (of seventeen tonalities). The tunes of these *Sudud* were unregulated non-tetrachords or regular tetrachords. Hossieni Shadd had five tones, among these five: the first, third and fifth tones were in the middle part of tones and the second and fourth were in the bass tones of those thirty-six tones. It can be inferred from the contents of the treatises of Safavid era, that at least there has been a nominal relationship, especially in relation to the Ruh, and probably the triple *Sudud* effect of the quadruple *Sudud*.

### Keywords

Shadd, Estekhâb (Tune), Effect of modes, Timurid, Safavid.

\*Tel: (+98-28) 33365983, Fax: (+98-26) 32511013, E-mail: meysami@art.ac.ir.