

## نگاهی به ظرفیت‌های آهنگ‌سازی در فرم بسیط، با توجه به تعاریف موجود در رسالات مکتب منتظمیه

امیرحسین امین شریفی\*

مری، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۱۱/۰۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۱/۲۹)

### چکیده

پرسش اصلی این نوشتار این است که ساختارِ فرمالِ «بسیط» به عنوان یکی از فرم‌های موسیقی قدیم ایران چه خصوصیتی دارد. هدف از طرح این پرسش ارائه‌ی راه‌کارهایی برای احیا و به‌کارگیری مجدد این قالب در آهنگ‌سازی دوره‌ی معاصر موسیقی ایران است. در این رهگذر، ابتدا از میان مختصات تشریح شده توسط عبدالقادر مراغی و سپس با رجوع به آثار نویسندگان پس از وی، امکانات ساختار بسیط شناسایی و تشریح، و اشتراکات و تناقض‌های موجود در آن استخراج و دسته‌بندی شده است. در قدم بعدی با استناد به خصایص به دست آمده، قواعد فرمال و محتوایی ساخت بسیط ارائه شده است. سپس با اشاره به خاصیت انعطاف‌پذیری موجود در بسیط، به انشعابات موجود در این قالب اشاره شده و سرانجام انواع شش‌گانه‌ای از قالب بسیط در اختیار خوانندگان قرار گرفته است. در بخشی از مقاله‌ی حاضر برای روشن‌شدن تفاوت‌های محتوایی هر یک از بخش‌های بسیط به بررسی انواع کلام مورد استفاده در ساخت این فرم پرداخته شده است. در بخش دیگری از این مقاله با بررسی کارکردهای متنوع اعاده‌ی سرخانه، قدم‌هایی کاربردی‌تر در چگونگی ساخت بسیط برداشته شده و دستورالعملی از ساخت بسیط در اختیار خوانندگان قرار گرفته است و سرانجام برای حل تناقضات موجود بین تعاریف مختلف راه‌حلی‌هایی پیشنهاد شده است.

### واژه‌های کلیدی

بسیط، قول، غزل، فرم در تاریخ موسیقی ایران، فرم در موسیقی مکتب منتظمیه.

## مقدمه

پس از تحولات فرهنگی عمیقی که از میانه‌ی دوره‌ی صفویه در موسیقی کلاسیک ایرانی به‌وجود آمد، به تدریج از اهمیت آهنگ‌سازی قطعات در قالب‌های شناخته‌شده و دارای تعریف و البته مقید به ایقاع مشخص کاسته شد. از این‌رو سرمایه‌ی بسیار ارزشمندی که موسیقیدانان حوزه‌ی فرهنگ‌های اسلامی چندین قرن برای اعتلای آن کوشیده بودند در داخل مرزهای جغرافیایی ایران، تا حد زیادی به دست فراموشی سپرده شد. از پس این فراموشی عمیق، در دوره‌ی قاجاریه، لاجرم خلاقیت و اجرای موسیقی کلاسیک ایرانی در اکثر موارد، معطوف به طراحی و اجرای ایده‌های مُدال نظام‌مند با اتخاذ مناسبات وزنی متر آزاد شد. اگرچه نشانه‌های حیاتِ نظامِ قدیم آهنگ‌سازی قطعات را می‌توان تا اواخر دوره‌ی صفویه در رسالات موسیقی به جا مانده از این دوره مشاهده کرد، اما همچنان نظام‌مندی احتمالی ساختِ تصانیف دوره‌ی افشاریه، زندیه، قاجاریه و پهلوی آنچنان که به وضوح راهگشای آهنگ‌سازان امروز موسیقی کلاسیک ایران باشد در هیچ منبع مکتوبی ثبت نشده و یا از طریق هیچ منبع شفاهی نقل نشده است.

از این‌رو به واسطه‌ی نیاز مبرم آهنگ‌سازان به در دست داشتن قاعده‌مندی مشخص در ساخت قطعات، فعالان جامعه‌ی آکادمیک موسیقی ایران از دوره‌ی پهلوی تا به امروز، رجوع به روش‌های موجود در موسیقی کلاسیک اروپایی را، راه مطمئنی برای نظام‌مند کردن آهنگ‌سازی در موسیقی کلاسیک ایران تلقی و معرفی می‌کنند. این در حالی است که بعد از سالیان بسیار زیاد رجوع موسیقیدانان ایرانی به مبانی علم آهنگ‌سازی موسیقی

کلاسیک اروپایی، باز هم به نظر می‌رسد منبع مکتوب قابل اتکایی با الهام از ساختارمندی موسیقی کلاسیک اروپایی که در پیوند صحیحی با مختصات مدال و نظام وزنی موسیقی کلاسیک ایران باشد، برای آهنگ‌سازی در این موسیقی تولید نشده است. بنابراین می‌توان به صراحت گفت که از دوره‌ی قاجار تا به امروز، آهنگ‌سازی در موسیقی کلاسیک ایرانی فاقد روش‌مندی مشخص و نظام آموزشی معین بوده است.

بنابراین امروزه ضرورت استخراج و ثبت مدل‌هایی روشمند به منظور به کارگیری در آهنگ‌سازی موسیقی کلاسیک ایران بر پایه‌ی بنیان‌های علمی و قابل دفاع، بیش از هر زمانی رخ می‌نماید. خوشبختانه امروزه این امکان فراهم است تا با رجوع به منابع مکتوب و قطعات به جامانده از موسیقی قدیم ایران، به استخراج و احیاء روشمندی موجود در نظام آهنگ‌سازی گذشتگان همت گمارده و در بازگرداندن این دستاوردها به جریان تولید و آموزش موسیقی کلاسیک ایران بیش از پیش توجه شود. فرضیه‌هایی که پژوهش حاضر در پی اثبات آن است به این قرار هستند: اولاً قالب بسیط از نگاه مراغی دارای ساختاری منعطف و نه چندان ثابت است؛ و این عدم ثبات ما را به مرز خلط مبحث در تعریف بسیط با قالب‌های کار و عمل می‌کشاند. ثانیاً ساختار برخی اقسام دیگر قالب‌های موسیقی قدیم ایران -مانند قول، غزل، ترانه، فروداشت، نوبت مرتب، کار، عمل، نقش، صوت- مستقیم یا غیر مستقیم در رابطه با ساختار بسیط قابل تعریف خواهد بود.

## روش پژوهش

در این پژوهش با به کارگیری روش کتابخانه‌ای، نخست با رجوع به آثار مکتوب به جامانده از مراغی، تعاریف وی از بسیط تشریح و دسته‌بندی شده است. اما از آنجایی که تعاریف مراغی از این قالب، قطعیت لازم برای رسیدن به تعریفی واضح را ندارد، با رجوع به آراء سایر نویسندگان این حوزه، تعریف غنی‌تری از ساختار بسیط ارائه شده است. در ادامه، به منظور ارائه‌ی راهکارهایی کاربردی در ساخت بسیط، انواع گوناگونی که می‌توان از بسیط معرفی کرد، در قالب فرمول‌های مشخصی ثبت شده است.

## پیشینه پژوهش

لازم به ذکر است در راستای موضوع مورد بحث، فعالیت‌های ارزشمندی پیش از مقاله‌ی حاضر صورت پذیرفته و در مقالات تنی چند از موسیقی پژوهان دوره‌ی معاصر منتشر شده است. بابک خضرای در مقاله‌ای با عنوان «اصناف تصانیف در رسالات مراغی و بنایی» (خضرای، ۱۳۸۲)، سیدحسین میثمی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی فرم تصانیف در برخی رسالات مکتب منتظمیه» (میثمی، ۱۳۸۴) و ساسان فاطمی در مقاله‌ای با نام «فرم و موسیقی ایرانی» (فاطمی، ۱۳۸۷) تا حدی به تشریح برخی از مختصات هر یک از اقسام تصانیف در رسالات دوره‌ی تیموری و صفوی پرداخته‌اند. اما از آن جایی که در منابع مذکور به طور خاص به تمام جنبه‌های ساختار قالب «بسیط» پرداخته نشده است، تمرکز همه جانبه بر ساختار بسیط در جهت هر چه روشن‌تر شدن مختصات این گونه، ضروری

می‌نماید.

## مبانی نظری پژوهش

### ۱- بخش اول: تعاریف

#### ۱-۱. سابقه‌ی تاریخی بسیط

سابقه‌ی تاریخی بسیط بسیار طولانی است و به دوره‌ی عباسی باز می‌گردد. حسن بن احمد بن علی کاتب، در قرن پنجم هجری در کتاب *کمال‌الدین/الغناء* از آن به‌عنوان نوعی آواز نام برده است (Shiloh 1972، 118). مصحح این کتاب، در حاشیه‌ای که برای این کلمه در جای دیگری از کتاب نوشته است ذکر می‌کند که نشید و بسیط دو گونه‌ی آوازی در زمان مؤلف کتاب بوده‌اند که یکی با وزن آزاد و دیگری موزون بوده است. همو از مَقَری نقل می‌کند که زریاب این دو آواز را در نوبه‌ی آندلسی، پیش از محرکات و اهزاج، وارد کرده است (Ibid., 56؛ نیز نک. Poché 1995، 73). طبق اظهارات مَقَری تلمسانی بسیط قطعه‌ی میانی بین نشید و محرکات و اهزاج در نوبت‌های اولیه بوده است. بنابراین بسیط همانند برخی از اصطلاحات این حوزه کاربردی عام داشته است. در این رابطه همچنین مراغی نیز در *جامع‌الاحیان* می‌گوید: «هر قطعه‌ای را که از نوبت فصل کنند آن را بسیط گویند» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۷۷). این در حالی است که بسیط دارای کاربرد و تعریفی خاص به عنوان یکی از اصناف تصانیف نیز می‌باشد که در ادامه به تفصیل به آن پرداخته می‌شود.

#### ۲-۱. ساختار بسیط از نگاه مراغی

سرخانه باشد به لحاظ ساختاری بیشتر شبیه به گونه‌هایی مانند نقش و صوت است. اما تذکر یوسفی به امکان شروع قول با نقرات، تأکیدی بر نظرات میرصدرالدین و کوکبی است. به منظور ایجاد امکان مقایسه‌ی بهتر و ایجاد سهولت در درک مطالب ثبت شده از مختصات و بخش‌های سازنده‌ی بسیط آراء نویسندگان در جدول (۲) گردآوری شده است. در این جدول نشانه‌ی «—» به معنای سکوت نویسنده در رابطه با عنوان یادشده، نشانه‌ی «X» به معنای مخالفت نویسنده با عنوان یادشده و نشانه‌ی «✓» به معنای موافقت نویسنده با عنوان یاد شده است.

در قیاس و تطبیق تعاریف ساختار و بخش‌های سازنده‌ی قالب‌های بسیط و قول و غزل در کلام مراغی و نویسندگان پس از وی به این نتیجه می‌رسیم که مراغی به طرز بارزی، تعریفی بسیار منعطف و البته گسترده‌تر از دیگران ارائه داده است. این انعطاف و گستردگی تا به حدی است که تعریف بسیط را با تعریف گونه‌های گسترش‌یافته‌تری مانند عمل و کار در هم می‌آمیزد. همانطور که مشاهده شد مفهومی که در تفکیک مرز بین بسیط و عمل بسیار نقش دارد، میانخانه است. از سوی دیگر بعد از مراغی تنها نویسنده‌ای که از بسیط نام می‌برد بنایی است. تعریف بسیار مختصر بنایی از بسیط، از جنبه‌ای در تناقض آشکار با نظر مراغی و از سوی دیگر هماهنگ با تعریف وی است؛ بدین شکل که بنایی بر سر وجود بازگوی که مراغی بسیار به وجود آن در ساختار بسیط تأکید نموده است با وی هم نظر نیست؛ اما از سوی دیگر بر سر حضور همان عامل مناقشه‌برانگیز در بسیط - یعنی میانخانه - با مراغی هم نظر است. اینکه بعد از بنایی در رسالت از بسیط نامی به میان نمی‌آید این احتمال را به ذهن متبادر می‌سازد که این عدم نام‌بردن از بسیط بعد از بنایی می‌تواند نشانه‌ی نامرسوم بودن این نام و یا کنار گذارده شدن تدریجی بسیط از قالب‌های رایج آهنگ‌سازی در ادوار پس از مراغی و توجه بیشتر به قالب‌های مترادف آن یعنی قول

می‌شود و گاه باشد که به شعر نیز ابتدا کنند و فرق میان قول و کار، هرگاه درآمد تصنیف از نقرات شده باشد آن است که قول را میانخانه نیست و کار را هست و فرق میانه‌ی قول و عمل در صورتی که ابتدا در قول به شعر کرده باشند، باز همین است که او را میانخانه نیست و عمل هست [...] هرچه به شعر عربی بسته شده باشد بی میانخانه قول است و آنچه باز بی میانخانه به شعر فارسی تمام شده باشد غزل است» (میرصدرالدین، ۱۳۸۱، ۹۳).

همان‌طور که مشاهده می‌شود اولین کسی که ساختار قول و غزل را در قیاس با کار و عمل شرح داده میرصدرالدین است. تأکید صریح او به فاقد میانخانه بودن قول و غزل، تعریف وی را در راستای تعاریف بنایی، کوکبی و اوبهی قرار می‌دهد. میرصدرالدین نیز همانند کوکبی به امکان آغاز قول و غزل از الفاظ نقرات یا همان رسیدن به شکل قول و غزل مستهل اشاره می‌کند.

نویسنده‌ی دیگری که از موضوع این مقاله ذکری به میان آورده ضیال‌الدین یوسف از نویسندگان دوره‌ی قاجار است. در رساله‌ی وی که به نام کلیات یوسفی معروف است، اکثر مطالب نه در ارتباط با عمل موسیقایی زمانه‌ی مصنف، بلکه به تقلید و تکرار از محتوای رسالت دوره‌ی صفوی تنظیم و تثبیت شده است. البته اطلاعاتی که وی از موسیقی زمانه خود در رساله‌اش ثبت می‌کند نشان دهنده‌ی آگاهی و تسلط او از موسیقی دوره‌ی قاجار دارد. یوسفی قول را اینگونه تعریف می‌کند: «قول را دو سرخانه است به یک قسم، بازگو و میانخانه ندارد. درآمدش خواه از بیت و خواه از نقرات هردو جایز داشته‌اند اما اکثر از نقرات درآمد می‌کنند» (ضیال‌الدین یوسف، ۱۳۹۰، ۲۰). این اظهار نظر یوسفی که قول را فاقد هر دو بخش میانخانه و بازگوی ذکر می‌کند به نظر کاملاً نادرست و احتمالاً خطای پیش آمده در استنساخ است؛ چرا که در فقدان میانخانه و بازگوی، تنها سرخانه است که باقی می‌ماند و اینچنین قطعه‌ای که فقط دارای

جدول ۲- بخش‌های مختلف بسیط از نگاه هر یک از نویسندگان مکتب منتظمیه.

نام نویسنده	سرخانه اول	سرخانه دوم	وجود میانخانه	عدم وجود میانخانه	نقش ملاحظه	عدم وجود بازگوی در صورت وجود میانخانه	بازگوی	امکان وجود بازگوی دوم	آغاز یا ترنمات (مستهل)
مراغی	بسیط	✓	✓	✓	✓	×	✓	✓	—
	قول و غزل	✓	✓	✓	✓	×	✓	✓	—
بنایی	بسیط	✓	✓	×	—	×	×	×	—
	قول و غزل	✓	✓	×	—	×	✓	×	—
اوبهی	بسیط	—	—	—	—	—	—	—	—
	قول و غزل	✓	✓	×	—	×	✓	—	—
کوکبی	بسیط	—	—	—	—	—	—	—	—
	قول	✓	✓	×	✓	×	✓	—	✓
میرصدرالدین	بسیط	—	—	—	—	—	—	—	—
	قول و غزل	✓	✓	×	✓	×	✓	—	✓
ضیال‌الدین یوسف	بسیط	—	—	—	—	—	—	—	—
	قول و غزل	✓	✓	×	✓	×	×	×	✓

ساخت بسیط را با توجه به آراء مراغی و نویسندگان پس از او در نظر گرفته و انواع آن را معرفی خواهیم کرد؛ اما پیش از آن نیاز است راجع به علائم موجود در فرمول‌ها توضیحاتی داده شود.

#### ۴- بخش چهارم: تشریح علائم اختصاری ثبت بخش‌های مختلف و اجزاء تشکیل دهنده ساختار بسیط

از این پس در روند بحث، کلی‌ترین و بزرگ‌ترین سطح از تقسیم‌بندی اجزاء سازنده بسیط مانند سرخانه، میانخانه و بازگویی، «بخش» نامیده خواهد شد. از میان اصطلاحاتی که توسط موسیقی‌شناسان برای تفکیک و طبقه‌بندی و نام‌گذاری لایه‌های مختلف ساختار قطعات موسیقی کلاسیک ایرانی پیشنهاد شده است، دو اصطلاح «جمله‌ی موسیقایی» برای سطح میان‌نگر و «برش موسیقایی» در نامیدن بخش جزءنگر، پیشنهاد شده توسط آرش محافظ، برای افاده‌ی معنایی که آن را دنبال می‌کنیم، مناسب‌تر به نظر می‌رسد. محافظ این دو اصطلاح را این‌گونه تعریف می‌کند:

«یک برش موسیقایی برای ما کوچک‌ترین واحد غیرقابل تقسیم است که در آن حداقل یک عمل یا فرآیند موسیقایی مشخص، مانند تثبیت یا تعلیق یک درجه‌ی خاص یا حرکتی خاص به سمت درجه‌ای خاص صورت می‌گیرد... تنها یک برش یا مجموعه‌ای از برش‌های متوالی، منجر به ساخت یک جمله‌ی موسیقایی می‌شود. یک جمله‌ی موسیقایی، کوچک‌ترین واحدی است که یک معنی کامل و بدون تعلیق را ایجاد می‌کند» (محافظ، ۱۳۹۰، ۱۴۷).

اما به منظور وضوح بیشتر در انتقال مفهوم و رفع شبهات احتمالی، اصطلاح «جمله‌ی موسیقایی» طرح‌شده توسط محافظ با اندکی تغییری، در ادامه‌ی بحث به شکل «جمله‌ی کامل موسیقایی» استفاده خواهد شد. بنابراین هر یک از بخش‌های سرخانه، میانخانه و بازگویی می‌تواند متشکل از یک یا چند جمله‌ی کامل موسیقایی باشد که در انتهای هر یک از این جملات، معنی موسیقایی با ظهور درجه‌ی اختتام مقام مورد استفاده کامل می‌شود. این در حالی است که هر یک از جملات کامل موسیقایی زیر مجموعه‌ی بخش‌های کلی موجود در بسیط، خود دربرگیرنده‌ی یک یا چند برش موسیقایی است. بدیهی است که برش‌های موسیقایی معمولاً با ایستادن بر روی درجات تعلیقی مد مورد استفاده در قطعه، ایجاد ایست تعلیقی نموده و فقط برش آخر هر جمله‌ی کامل موسیقایی است که با رجوع به درجه‌ی اختتام مقام، اتمام معنی موسیقایی را نشان می‌دهد. بنابراین آنچه گفته شد در فرمول‌های ارائه‌شده در بخش ششم مقاله‌ی حاضر، بخش‌های عمده‌ی بسیط، مانند سرخانه، میانخانه و بازگویی را با اعداد 1، 2 و 3... جملات کامل موسیقایی را با حروف بزرگ مانند A, B, C... و برش موسیقایی را با حروف کوچک مانند a, b, c... نشان داده خواهد شد.

#### ۵- بخش پنجم: بررسی کارکردهای مختلف اعاده‌ی سرخانه

پیش از اینکه به ثبت فرمول‌های متنوع ساختار بسیط پرداخته شود، این پرسش اساسی مطرح می‌شود که آیا انتهای بخش‌های میانخانه و بازگویی، با ظهور جمله‌ی موسیقایی کاملی به نقطه‌ی اختتام کامل مد فرود می‌آیند و یا به عکس، انتهای این دو بخش با توقف بر روی درجه‌ای تعلیقی، اتمام جریان موسیقی و تکمیل معنای جمله، توسط اعاده‌ی

و غزل باشد؛ چراکه در صورت رایج بودن بسیط، قاعدتاً نویسندگان پس از مراغی و بنایی می‌بایست اشاره‌ای به این قالب می‌کردند. بر این اساس اینگونه به نظر می‌رسد که از زمان مراغی تا زمان میرصدرالدین، با گذشت تقریباً دو بیست سال، شاهد نوعی تفکیک ساختار گونه‌های بسیط و قول و غزل از گونه‌های کار و عمل هستیم. از این رو این احتمال وجود دارد که در زمان مراغی و بنایی اجماع نظری راجع به تعداد بخش‌های سازنده‌ی بسیط در بین دانشمندان فعال در این حوزه وجود نداشته است و ظاهراً رفته‌رفته موسیقیدانان برای پایان دادن به این ناروشنی‌ها، عامل ایجاد مناقشه یا همان میانخانه را از ساختار قول و غزل حذف و آن را در ساختار عمل نهادینه کرده‌اند. اگر این احتمال مطرح شده را بپذیریم، ثبت و معرفی شکلی گسترش یافته‌تر از بسیط توسط مراغی و پذیرش میانخانه در ساختار بسیط توسط بنایی تا حدی توجیه خواهد شد. بر پایه‌ی این احتمال شاید بتوان گفت مراغی برای بیرون رفتن از اختلاف نظرهای موجود که در زمان او بر سر تعریف بسیط در بین موسیقی‌شناسان وجود داشته، در تعاریف خود همه‌ی اشکال موجود از بسیط و قول و غزل را ثبت کرده است. فاطمی عدم اجماع موسیقی‌شناسان بر سر تعریف بخش‌های بسیط را ناشی از لغزندگی مفهوم و کارکرد بازگویی و تفاوت محتوایی آن با میانخانه دانسته می‌گوید: «لغزندگی مفهوم بازگویی می‌توانسته است موجبات این تفاوت در انگاشت‌ها را فراهم آورد، چراکه اگر بازگویی، چنانچه تعاریف آن را مجاز دانسته‌اند حاوی ابیات باشد می‌تواند به راحتی با میانخانه [...] خلط شود» (فاطمی، ۱۳۸۷، ۱۲۲). با توجه به تحلیل دقیق و منطقی فاطمی در بخش اول مقاله تلاش شد با بررسی انواع کلام مورد استفاده در تصانیف قدیم، قدمی در جهت حل لغزندگی و ناروشنی تعریف بازگویی برداشته شود.

با این همه مراغی از امکان آغاز بسیط با الفاظ نقرات یا همان شکل «مستهل» که باعث ایجاد تنوع در این قالب می‌شود سخنی به میان نیاورده. با توجه به عدم تذکر مراغی و بنایی به امکان آغاز بسیط و قول و غزل با الفاظ نقرات و بر خلاف آنها اشاره‌ی کوچکی و میرصدرالدین به این امکان، شاید بتوان گفت که شکل مستهل قول و غزل، بعد از مراغی در گذر زمان به وجود آمده باشد. بنابراین مشاهده‌ی روند تغییراتی که به آن اشاره شد، می‌تواند نشانگر این نکته باشد که قالب‌های مختلف موجود در اقسام تصانیف، دارای نوعی از پویایی و حیات هستند که در گذر زمان به اقتضای نیاز زمانه، تغییراتی را به خود پذیرفته و احتمالاً از دل قالب‌های قدیمی‌تر گونه‌های جدیدتری به وجود آمده‌اند. در این رابطه مراغی در جامع‌الاحان گوید: «و در قدیم‌الایام عمل نبوده است و متأخران پیدا کرده‌اند، نوابت و بسایط و نشید و پیش‌رو بوده است اما نشید عرب اقدم از همه بوده است» (مراغی، ۱۳۸۸، ۲۸۰). و یا در مقاصد‌الاحان می‌گوید: «اما قدما نوابت ساخته‌اند و بسایط و نشیدعرب، بواقی را متأخران پیدا کرده‌اند برای تزیین و لذت» (مراغی، ۱۳۴۴، ۱۰۶). نکته‌ی قابل توجهی که در این تعریف مراغی وجود دارد، استفاده از گونه‌ی جمع بسیط یا همان «بسایط» است که این خود می‌تواند نشانی از انعطاف‌پذیری بسیط و وجود گونه‌های متنوعی از این قالب باشد.

حال با توجه به اطلاعات به‌دست‌آمده از ساختار بسیط این امکان فراهم آمده تا فرمول‌هایی کاربردی از انواع بسیط ثبت شود. برای رسیدن به این منظور فارغ از اختلاف نظر نویسندگان، تمامی حالات موجود و ممکن در

ظهور کرده و به جملات کامل موسیقایی قبلی الصاق می‌شود. در واقع در این حالت، معنا و ساختار بخش‌های میانخانه و بازگویی بدون ظهور اعاده‌ی سرخانه کامل است و اعاده‌ی سرخانه، دیگر قسمتی از ساختار میانخانه و بازگویی نبوده و فقط نقش ترجیع‌بند عمومی قطعه را ایفا خواهد کرد. این گونه از اعاده‌ی سرخانه در این مقاله «اعاده‌ی الصاقی» نامیده شده است. حال با توجه به بررسی‌های انجام‌شده در رسالات مکتب منتظمیه و شناسایی انواع و کارکردهای اعاده‌ی سرخانه، شش نوع متفاوت از بسیط را شناسایی و معرفی کرده و برای هر یک، فرمولی ثبت خواهد شد.

#### ۶- بخش ششم: انواع شش‌گانه بسیط

##### ۶-۱. بسیط نوع اول: دارای دو سرخانه و یک بازگویی

موجزترین حالت ممکن از ساختار بسیط در این مقاله «بسیط نوع اول» نام نهاده شده است که متشکل از دو بخش سرخانه و بازگویی است. این نوع از بسیط فاقد میانخانه است. در فرمول ارائه شده برای بسیط نوع اول، بخش سرخانه شامل سرخانه اول و تکرار آن یا همان سرخانه دوم با عدد 1 و بخش بازگویی با عدد 2 نشان داده شده است. بخش اول که می‌تواند شامل یک یا چند جمله‌ی کامل موسیقایی باشد را سرخانه‌ی اول نام نهاده‌اند. جمله‌ی اول یا سرخانه‌ی اول که می‌تواند برساخته بر مصرعی یا بسته شده بر بیتی باشد با A1 نشان داده شده است. جمله دوم یا سرخانه دوم که تکرار سرخانه اول اما با بیت یا مصرع دیگری خواهد بود، با A2 نشان داده شده است. بدیهی است که در درون هر یک از جملات کامل موسیقایی، می‌تواند برش‌های موسیقایی متعددی وجود داشته باشد. این برش‌ها با حروف کوچک a, b, c... نشان داده شده است.

بخش دوم با نام بازگویی نیز می‌تواند در برگیرنده‌ی یک تا چند جمله‌ی کامل موسیقایی، با اولویت استفاده از الفاظ نقرات و ترنمات باشد. از آنجایی که در میان توضیحات مراغی به تعداد جملات سازنده‌ی بخش بازگویی اشاره‌ای نشده است، تعداد جملات کامل موسیقایی در این بخش به اراده‌ی مصنف بستگی دارد و می‌تواند از یک تا چند جمله‌ی کامل موسیقایی را شامل شود؛ این جمله‌ها با حروف بزرگ مانند A, B, C... و برش‌های موسیقایی داخل آنها را با حروف کوچک a, b, c... نشان داده شده است. همانطور که متذکر شدیم در انتهای بخش بازگویی، سرخانه‌ی اول اعاده خواهد شد. با در نظر گرفتن کارکردهای متفاوت اعاده‌ی سرخانه، فرمول بسیط نوع اول در سه شکل متفاوت در جدول (۳) به ثبت رسیده است. به طور کلی در تمام انواع بسیط، بخش‌های گوناگون می‌تواند در برگیرنده‌ی یک تا چند جمله‌ی کامل موسیقایی باشد و همچنین نحوه‌ی اتصال بخش‌های میانخانه و بازگویی به اعاده‌ی سرخانه نیز با سه رویکرد معرفی شده: مکمل، متمم و الصاقی قابل بررسی و ثبت است؛ از این رو برای پرهیز از اطاله‌ی کلام، انواع مختلف کارکردهای اعاده‌ی سرخانه فقط در رابطه با فرمول بسیط نوع اول نمایش داده شده است.

##### ۶-۲. بسیط نوع دوم: دارای دو سرخانه و یک میانخانه بی‌بازگویی

همان‌طور که از نظر گذشت این شکل از بسیط تنها در کلام بنایی قابل مشاهده است؛ درواقع نه در تعاریف مراغی که پیش از بنایی نگاشته شده و نه در آراء نویسندگان پس از بنایی هیچ‌کجا نشانی از بسیطی که دارای دوبخش سرخانه و میانخانه، و بدون بازگویی باشد وجود ندارد و این

سرخانه انجام می‌شود؛ البته در توضیحات مراغی و دیگر نویسندگان این حوزه نشانی از طرح این مبحث و پاسخ به آن دیده نمی‌شود اما از آنجایی که هدف مقاله ارائه‌ی راه‌کارهایی عملی برای ساخت بسیط در دوره‌ی معاصر است، مطلب را با ثبت تمام حالات منطقی موجود از نقش و کارکرد موسیقایی اعاده‌ی سرخانه ادامه می‌دهیم.<sup>۲</sup>

#### ۵-۱. اعاده‌ی مکمل

این احتمال وجود دارد که بخش میانخانه و بازگویی خود به شکلی مستقل، جمله‌ی کامل موسیقایی نبوده و از مجموعه‌ای از برش‌های موسیقایی که هرکدام بر درجه‌ای تعلیقی درنگ می‌کنند تشکیل شده باشد؛ در این صورت مجموعه برش‌های سازنده‌ی این بخش‌ها با اتصال به اعاده‌ی سرخانه‌ی اول، معنی خود را کامل کرده، با رسیدن به درجه‌ی اختتام مُد، به جمله‌ی کامل موسیقایی بدل می‌شوند. بنابراین در این حالت، اعاده‌ی سرخانه پذیرنده‌ی سه نقش متفاوت یعنی بیشترین نقوش ممکن خواهد بود. برای درک نقش اول اعاده‌ی سرخانه تصور کنید هر یک از دو بخش میانخانه و بازگویی را به انضمام اعاده‌ی سرخانه به عنوان یک بخشی واحد و مستقل در نظر بگیریم؛ در این صورت جملات اعاده‌ی سرخانه خود قسمت بسیار مهمی از بدنه و ساختار بازگویی خواهند بود. در توضیح دومین نقش اعاده‌ی سرخانه می‌توان گفت: اگر میانخانه و بازگویی را بدون ضمیمه کردن اعاده‌ی سرخانه، بخشی مستقل در نظر بگیریم معنی موسیقایی در انتهای هر یک از این دو بخش تمام نشده و اعاده‌ی سرخانه، نقش خاتمه‌دهنده‌ی بخش میانخانه و بازگویی را بر عهده دارد. نقش سومی که اعاده‌ی سرخانه در این حالت به خود اختصاص می‌دهد همان نقش ذاتی‌اش یعنی ترجیع‌بند قطعه است. در این مقاله این گونه از اعاده‌ی سرخانه، «اعاده‌ی مکمل» نامیده شده است.

#### ۵-۲. اعاده‌ی متمم

علاوه بر نقوشی که ذکرش گذشت، کارکرد دیگری می‌توان برای اعاده‌ی سرخانه در نظر گرفت. تصور کنید برخلاف حالت قبل این بار میانخانه و بازگویی در درون خود دارای یک یا چند جمله‌ی کامل موسیقایی باشند، اما آخرین برش موسیقایی این بخش‌ها بر روی نقطه‌ای تعلیقی ایستاده و این عبارت معلق مانده، در اتصال با اعاده‌ی سرخانه به جمله‌ی کامل موسیقایی بدل شود؛ بنابراین در این حالت اگرچه همانند حالت قبل، اعاده‌ی سرخانه قسمتی از ساختار میانخانه و بازگویی است اما به واسطه‌ی وجود جملات کامل موسیقایی دیگر در ساختار میانخانه و بازگویی، میزان اهمیتی که اعاده‌ی سرخانه در ساختار میانخانه و بازگویی دارد، کم‌تر از حالت قبل خواهد بود. علاوه بر این، همانند حالت قبل، اعاده‌ی سرخانه نقش تمام‌کننده‌ی بخش میانخانه و بازگویی را بر عهده داشته و همچنین به عنوان ترجیع‌بند عمومی قطعه ایفای نقش خواهد کرد. در این نوشتار این گونه از اعاده‌ی سرخانه ((اعاده‌ی متمم)) نامیده شده است.

#### ۵-۳. اعاده‌ی الصاقی

در این حالت میانخانه و بازگویی در درون خود دارای یک یا چند جمله‌ی کامل موسیقایی است و تکمیل یا اتمام معنی موسیقایی آخرین جمله‌ی این دو بخش با اعاده‌ی سرخانه صورت نمی‌گیرد؛ بنابراین پس از اتمام آخرین جمله‌ی کامل موسیقایی میانخانه یا بازگویی، اعاده‌ی سرخانه

بسیط نوع سوم است که در آن دو بازگویی وجود دارد اما در اینجا بخش دوم را به جای بازگویی اول می‌بایست بخش میانخانه در نظر بگیریم؛ همانطور که گفته شد در واقع آن عاملی که بین دو بخش میانخانه و بازگویی تمایز آشکار ایجاد می‌کند مواد و مصالح شعری و نوع کلام استفاده شده در هریک از این بخش‌ها است.

#### ۶-۵. بسیط نوع پنجم: دارای دو سرخانه، میانخانه و دو بازگویی

همانطور که از روند افزایش بخش‌های بسیط، در هر مرحله از تقسیم‌بندی‌ها هویداست، پس از بسیط نوع اول که دارای دو بخش و بسیط نوع دوم و سوم که هر کدام دارای سه بخش بودند، بسیط نوع چهارم یک قطعه‌ی چهار بخشی را به نمایش می‌گذارد. این چهار بخش متشکل از سرخانه اول و دوم، میانخانه، بازگویی اول و بازگویی دوم است. لازم به تذکر است که فرمول بسیط نوع پنجم و ششم همانند ساختار کار یا عملی است که دارای دو بازگویی باشد، اما با استناد به تعاریف مراغی این گونه در دسته‌بندی‌های شش‌گانه‌ی بسیط ثبت شده است.

#### ۶-۶. بسیط نوع ششم: دارای میانخانه، نقش مصلقه و دو بازگویی

این نوع از بسیط که گسترش یافته‌ترین نوع از بسیط است دارای پنج بخش سرخانه، میانخانه، نقش مصلقه، بازگویی اول و بازگویی دوم است. همانند بسیط نوع چهارم و پنجم این گونه از بسیط نیز به وضوح ساختار عمل را تداعی می‌کند. لازم به ذکر است در این حالت با حفظ بخش نقش مصلقه، امکان حذف یکی از دو بازگویی نیز وجود دارد. همانطور که پیش از این نیز اشاره شد تمامی حالات معرفی شده از بسیط می‌تواند به شکل «مستهل» - آغاز با الفاظ نقرات - ظاهر شود. در صورت تعریف علائم اختصاری برای هر یک از انواع کلام، انواع مختلف اعاده‌ی سرخانه و آغاز قطعات به شکل مستهل و وارد کردن این علائم اختصاری به فرمول‌های بسیط، شاهد افزایش چشمگیر اشکال متنوع فرمول‌های ساخت بسیط خواهیم بود. فرمول‌های مربوط به گونه‌های شش‌گانه‌ی بسیط در جدول زیر قابل مشاهده خواهد بود.

تعریف مختص بنیای است. با این حال در جدول (۳) فرمول این گونه نیز ثبت شده است. لازم به ذکر است که فرمول این گونه از بسیط دقیقاً همانند فرمول بسیط نوع اول است که در این فرمول بخش دوم را به جای بازگویی می‌بایست میانخانه در نظر گرفت.

#### ۶-۳. بسیط نوع سوم: دارای دو سرخانه و دو بازگویی

بسیط نوع دوم دارای سه بخش سرخانه و بازگویی اول و بازگویی دوم است. همانطور که در توضیحات بخش تشبیح به نقل از مراغی آمد، این امکان وجود دارد که در قطعه‌ی بسیط دو تشبیح وجود داشته باشد که یکی با شعر و دیگری با الفاظ نقرات ساخته شود. با توجه به میزان انعطاف بخش بازگویی در استفاده از انواع معرفی شده‌ی کلام و به منظور تمایز گذاری میان مواد و مصالح کلامی میانخانه و بازگویی، استفاده از کلام نوع دوم و سوم در بازگویی ارجح خواهد بود. بنابراین اولین انتخاب این است که هریک از دو تشبیحی بسیط، با الفاظ نقرات ساخته شوند. دومین انتخاب براساس گفته‌ی مراغی آن است که یک بازگویی با کلام - احتمالاً از کلام نوع دوم و یا سوم - ساخته شود و بازگویی دیگر با الفاظ نقرات روایت شود. سومین انتخاب این است که هر دو بازگویی با استفاده از کلام ساخته شود.

#### ۶-۴. بسیط نوع چهارم: دارای دو سرخانه، میانخانه و یک بازگویی

همانطور که در سطور پیشین اشاره کردیم از نظر اغلب نویسندگان پس از مراغی، وجود میانخانه در ساختار بسیط و به تبع آن در قول و غزل تا حد زیادی مورد است و در این نوع از بسیط - و همچنین بسیط نوع پنجم و ششم - به وضوح وارد مرز ساختار قالب‌هایی چون کار و عمل خواهیم شد. با این حال در اینجا با استناد به نظر مراغی و بنایی، وجود میانخانه در بسیط مورد بررسی قرار گرفته و فرمول آن در جدول ثبت شده است.

همانطور که مشاهده می‌شود فرمول بسیط نوع چهارم همانند فرمول

جدول ۳- فرمول‌های ساخت انواع بسیط.

$1[A1(a,b...) A2(a,b...)] 2[C,d, e,f... A1(a,b...)]$	الف: دو سرخانه و یک بازگویی با اعاده‌ی مکمل	بسیط
$1[A1(a,b...) A2(a,b...)] 2[B(c,d...)C(e,f... A1(a,b...)]$	ب: دو سرخانه و یک بازگویی با اعاده‌ی متمم	نوع
$1[A1(a,b...) A2(a,b...)] 2[B(c,d...)C(e,f...) A1(a,b...)]$	ج: بازگویی با نقرات با اعاده‌ی الصاقی	اول
$1[A1(a,b...) A2(a,b...)] 2[C,d, e,f... A1(a,b...)]$	دو سرخانه و یک میانخانه بی بازگویی	نوع دوم
$1[A1(a,b...) A2(a,b...)] 2[B(c,d...)C(e,f...) A1(a,b...)] 3[D(g,h...)E(i,j...) A1(a,b...)]$	دو سرخانه بدون میانخانه با دوبازگویی	نوع سوم
$1[A1(a,b...) A2(a,b...)] 2[B(c,d...)C(e,f...) A1(a,b...)] 3[D(g,h...)E(i,j...) A1(a,b...)]$	با دو سرخانه، یک میانخانه و یک بازگویی	نوع چهارم
$1[A1(a,b...)A2(a,b...)]2[B(c,d...)C(e,f...)A1(a,b...)]3[D(g,h...)E(i,j...)A1(a,b...)]$ $4[F(k,l...)G(m,n...)A1(a,b...)]$	با دو سرخانه، یک میانخانه و دو بازگویی	نوع پنجم
$1[A1(a,b...)A2(a,b...)]2[B(c,d...)C(e,f...) D(g,h...) A1(a,b...)]3[E(i,j...) F(k,l...)A1(a,b...)] 4[G(m,n...)H(o,p...)A1(a,b...)]$	با دو سرخانه، یک میانخانه، نقش مصلقه و دو بازگویی	نوع ششم

## نتیجه

«کار» و «عمل» در هم آمیخته است. از این رو به اعتقاد نگارنده به منظور احیاء فرم‌های موسیقی قدیم در عمل موسیقایی امروز، در نظر گرفتن اقوال نویسندگان پس از مراغی در تعریف قالب قول و غزل و تعمیم تعاریف این دو قالب به قالب بسیط ارجح و روشنگرانه‌تر خواهد بود. از آنجایی که وجود میانخانه در بسیط و یا قول و غزل محل مناقشه در تعاریف برخی نویسندگان پس از مراغی است، و با توجه به این که وجود میانخانه در تعاریف مراغی نیز اختیاری و نه الزامی دانسته شده، راه‌حل پیشنهادی نگارنده برای حل این مناقشه، صرف‌نظر نمودن از میانخانه در ساختار بسیط است. بنابراین برای دچارنشدن به خلط مبحث در تعریف ساختار بسیط با ساختار دو قالب کار و عمل پیشنهاد می‌شود بسیط را قالبی در نظر بگیریم که شامل دو سرخانه و بازگویی است؛ همان‌گونه که مراغی نیز در برخی از تعاریف اش بسیط را این‌گونه معرفی نموده است.

بنابراین از نظر نگارنده بهتر است سه‌گونه‌ی اول از شش‌گونه‌ی ثبت‌شده در این مقاله را داخل در تعریف بسیط دانسته و سه‌گونه‌ی چهارم تا ششم را معادل قالب‌های کار و یا عمل در نظر بگیریم. اما با توجه به هدف مقاله‌ی حاضر که استخراج ظرفیت‌های آهنگ‌سازی در موسیقی قدیم ایران و به جریان‌انداختن آن در آهنگ‌سازی دوره‌ی معاصر است، در ره‌گذر بررسی تعاریف ارائه‌شده از بسیط توسط مراغی و نویسندگان پس از او، شش‌گونه‌ی بالقوه از بسیط به همراه تشریح مختصات هر یک از آنها در قالب فرمول‌هایی ارائه شد. از سوی دیگر از خلال مباحث این مقاله درمی‌یابیم که ساختار برخی دیگر از قالب‌های موسیقی قدیم ایران -مانند قول، غزل، ترانه، فروداشت، نوبت مرتب، کار، عمل، نقش، صوت- مستقیم یا غیرمستقیم در رابطه با ساختار بسیط قابل تعریف خواهد بود.

پس از بررسی‌های انجام‌شده پیرامون قالب بسیط در میان متون به‌جامانده از مراغی و نویسندگان پس از او مشخص می‌شود که تعاریف ارائه‌شده از این قالب، اغلب در نوعی آمیختگی با تعاریف دو قالب قول و غزل ارائه شده است. تعاریف مراغی از ساختار بسیط، قول و غزل بسیار منعطف‌تر از دیگر نویسندگان بوده و هم‌زمان دارای دو قابلیت اتساع و انقباض ساختاری است؛ بدین معنی بسیط در نگاه مراغی در محدودترین حالت خود دارای دو بخش سرخانه و بازگویی و در پیچیده‌ترین حالت، دارای شش بخش سرخانه، میانخانه، نقش ملصقه، بازگویی اول و بازگویی دوم است. این درحالی است که در آثار مکتوب به‌جامانده از موسیقیدانان پس از مراغی، غالباً شاهد ثبت محدودترین شکل از ساختار بسیط و قول و غزل هستیم. از این‌رو در تعاریف نویسندگان پس از مراغی از قابلیت اتساع در ساختار بسیط و قول و غزل سخنی به میان نمی‌آید.

براین اساس، نویسندگان پس از مراغی از نقش ملصقه و همچنین از امکان وجود بازگویی دوم سخنی به میان نمی‌آورند. این درحالی است که مراغی نیز به امکان آغاز نمودن بسیط و قول غزل با الفاظ نقرات اشاره نکرده و این امکان را در سخن نویسندگان پس از مراغی شاهد هستیم. با این حال همانطور که از نظر گذشت، در این مقاله به دلیل ارائه‌ی شرح نسبتاً مفصل از جزئیات سازنده بسیط توسط مراغی و سکوت مطلق باقی نویسندگان در ارائه‌ی شرح چگونگی ساخت بسیط رجوع بسیار زیادی به آراء مراغی شده است؛ اما با وجود اعتبار علمی و عملی مراغی در موسیقی زمان تیموری، در این نقطه به صراحت باید اذعان کرد که تعریف بسیار منعطف وی از قالب بسیط و جای‌زدانستن میانخانه در این قالب، عملاً باعث خلط مبحث شده، تعریف بسیط را با گونه‌های گسترش‌یافته‌تری مانند

## پی‌نوشت‌ها

۱. از این پس به منظور سهولت در انتقال مفاهیم و به تبع اصطلاحات به‌کاررفته در رسالات پس از مراغی، کلید واژگان مورد استفاده در مباحث مراغی را کنار گذاشته و معادل‌های فارسی آنها را به کار خواهیم برد. بنابراین از این پس در متن به جای واژه‌ی طریقه‌ی جدول از «سرخانه‌ی اول»، به جای طریقه‌ی مطلع از «سرخانه‌ی دوم»، به جای صوت یا صوت‌الوسط از «میانخانه» و به جای تشییعه از «بازگویی» استفاده خواهیم کرد.
  ۲. در این باب آرش محافظ در ارتباط با انواع نقش و کارکرد واحدهای تکرار شونده یا همان «ملازمه» در قالب «پیشرو»، با رجوع به پیشروهای به‌جامانده از آهنگ‌سازان ایرانی تبار مقیم دربار عثمانی، مقارن دوره‌ی صفویه، با دقت بسیار زیاد به واکاوی و بررسی و دسته‌بندی این موضوع پرداخته است (نک، محافظ، ۱۳۹۱، ۴۹). محافظ همچنین در مقاله‌ی دیگری به جستجوی نقش و کارکرد عوامل تکرار شونده از منظر بحث موردنظر ما، در تصانیف قاجاری می‌پردازد (نک، محافظ، ۱۳۹۰، ۱۵۳).
- موسیقی ماهور، شماره ۱، صص ۱۹۱-۲۰۶.
- خضرای، بابک (۱۳۸۲)، اصناف تصانیف در رسالات مراغی و بنایی، فصلنامه موسیقی ماهور، صص ۱۱۱-۱۲۱.
- درویشی، محمدرضا و گروه نویسندگان (۱۳۹۰)، تصنیف‌های منسوب به عبدالقادر مراغی، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۹۰، تهران.
- ضیال‌الدین یوسف (۱۳۹۰)، کلیات یوسفی، بازخوانی و ویرایش بابک خضرای، فرهنگستان هنر، تهران.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۷)، فرم و موسیقی ایرانی، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۳۹، صص ۱۰۳-۱۳۴.
- کاظمی، علی (۱۳۹۰)، ترنم‌های آوایی در آواز ایرانی مطالعه‌ی موردی درآمد دستگاه چهارگاه، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۴۳، صص ۲۳-۳۲.
- کوکبی بخارایی، نجم‌الدین (۱۳۸۲)، رساله موسیقی نجم‌الدین کوکبی بخارایی، سه رساله موسیقی قدیم ایران، به کوشش منصوره ثابت‌زاده، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران.
- محافظ، آرش (۱۳۹۰)، مسأله‌ی فرم در تصنیف، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۵۱، ۵۲، صص ۱۴۵-۱۷۰.
- محافظ، آرش (۱۳۹۱)، پیشرو عجمی، قسمت دوم: فرم، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۵۸، صص ۴۹-۸۰.
- محافظ، آرش (۱۳۹۳)، عجم‌مهر، مؤسسه‌ی فرهنگی هنری ماهور، تهران.
- مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۴۴)، مقاصد‌الاحسان، به اهتمام تقی بینش، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

## فهرست منابع

- اوبه‌ی (۱۳۹۰)، مقدمه‌الاصول، به کوشش سیدمحمدتقی حسینی، فرهنگستان هنر، تهران.
- بنایی، علی ابن محمد معمار (۱۳۶۸)، رساله در موسیقی، با مقدمه داریوش صفوت و تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، تهران.
- حجاریان، محسن (۱۳۷۷)، نگاهی به بازسازی‌های قطعه‌ی حسینی، فصلنامه

۱۸، صص ۸۱-۹۶.  
نویب‌اور، ایکهار (۱۳۸۴)، ترنم و ترنوم در شعر و موسیقی، فصلنامه موسیقی  
ماهور، شماره ۲۸، صص ۲۷-۳۷.

Shiloah, Amnon (traduit et commenté par). (1972), *La perfection des connaissances musicales* (al-Hasan ibn Ahmad ibn Ali al-Kâtib), Paul Geuthner, Paris.

Poché, Christian. (1995), *La musique arabo-andalouse*, Cité de la Musique/Actes Sud, Paris.

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

مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۸۸)، جامع‌الاحسن، مقابله و ویرایش بابک  
خضرای، فرهنگستان هنر، تهران.

میثمی، سید حسین (۱۳۸۴)، بررسی فرم تصانیف در برخی رساله‌های مکتب  
منتظمیه، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۲۷، صص ۱۰۷-۱۲۸.

میرصدرالدین محمد، قزوینی (۱۳۸۱)، رساله در علم موسیقی، اثر میرصدرالدین  
محمد قزوینی، تصحیح و مقدمه آریو رستمی، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره



## The Potential Capacities of Musical Composition in the Baseet Form, Based on its Definitions in the Treatises of the Montazamiyeh School

Amirhassan Aminsharifi\*

Lecturer, Iranian Music Department, Faculty of Music, University of Arts, Tehran, Iran.

(Received: 26 Jan 2020, Accepted: 18 Apr 2021)

The primary aim of this research is to attain an updated definition of the Baseet form; a formal structure of a highly significant composition form in the old classical music of Iran. Determining the limits and boundaries as well as the capabilities and requirements of this form, the potential capacities of the Baseet Form are investigated and examined in order to attain a formal model along with its derivatives. The goal of posing this research question is offering solutions for the revival and reemergence of this form in the musical composition of the contemporary music of Iran. Examining the extant documents of the Montazamiyeh School, written in the mid-Islamic Era (13th-17th centuries), it seems that this form was first defined and delineated by Abd al-Qadir Maraghi, the prominent musicologist of the 15th century. Furthermore, Maraghi's explanation of the Baseet, regarding the sections' quantity and the quality of each section's structure, is much more extensive than that of other writers. Therefore, taking advantage of the method of library research, Maraghi's unsystematic and disorganized definitions of this form were collected from his writings, and they were classified according to structure and content. However, since Maraghi's definition is very flexible and lacks the rigor which is necessary for attaining clarity, the writings of other writers in this field have also been consulted so that our definition of the Baseet form may be clarified. It should be acknowledged that the flexible definition that Maraghi proposes that the Baseet and his admission of Miankhaneh into this form have resulted in a confusion of concepts and an amalgamation of the definitions of Baseet with broader genres like Kar-o-amal. Therefore, after detailed examination of these writings, the observations of the writers who wrote after Maraghi about the definition of the Baseet were deemed superior and more enlightening. Since the Miankhaneh section is regarded as optional in Maraghi's definition, and the very existence of Miankhaneh in Baseet and Ghowl-o-Ghazal is disputed by some writers after Maraghi, our proposed solution to this dilemma is that

Miankhaneh be discarded from the structure of the Baseet altogether. Thus, in order to avoid confusing the definition of the Baseet structure with Kar-o-amal, we propose that the Baseet be considered a form consisting of Sarkhaneh and Bazgooy, just as Maraghi himself, in some of his definitions, had described in this way. Thus, after comparing and analyzing the collected data, we have documented different possible kinds of the Baseet-based on its overall structure and contents-in the form of distinct formulas, in order to propose practical strategies that can be implemented in the composition of the Baseet. The extraction of the rules governing this form as well as the documentation of its accurate systematic structure in the present research can be a useful step in the systematization of musical composition in contemporary classical music of Iran as well as presenting a comprehensive definition of this musical form. Finally, in order to resolve the contradictions between the various definitions, some solutions have been presented.

### Keywords

Baseet, Ghowl, Ghazal, Form in the History of Iranian Music, Form in the Music of Montazamiyeh School.

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