مطالعات محیطی هفت حصار شماره چهاردهم/ سال چهاردهم/ زمستان ۱۳۹٤
صفحات ۶۶-۵۵

مطالعه تطبیقی ساختارهای فضایی در معماری و موسیقی سنتی ایران

فرناز حجتی*، منوچهر فروتن**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۶/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۸/۱۸

چکیده

در موسیقی سنتی ایران، قطعه‌های موسیقی به‌صورت ردیف‌ها و دستگاه‌ها دسته‌بندی‌شده‌اند که باعث تداوم موسیقی سنتی شده‌اند اما این‌گونه دسته‌بندی در عناصر معماری ایران وجود ندارد. پژوهش‌های پیشین اشتراکاتی بین معماری و موسیقی برشمرده‌اند؛ اما با توجه به اهمیت فضا در معماری اسلامی، این وجه کمتر موردتوجه بوده است. هدف این پژوهش، شناخت الگوهای فضایی در معماری سنتی ایران است. این پژوهش، با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای به مقایسه‌ی ساختارهای معماری و موسیقی ایرانی پرداخته و ویژگی‌های ساختاری معماری و موسیقی سنتی ایران را مطالعه نموده است. درنهایت بر اساس نوع ارتباط فضایی و ساختار مشترک فضای آن‌ها، اندام‌هایی از معماری را بر اساس ردیف موسیقی سنتی دسته‌بندی کرده است؛ بنابراین فضاهای معماری سنتی به فضاهای متمرکز و ویژه،ضرباهنگی متمرکز، گذر (عدم تمرکز)، تجمع، فضای پیش ورودی، ورودی، فضاهای تکرارشونده (متداوم و پیوسته) و فضای اتصال دسته‌بندی‌شده است. همچنین پژوهش نشان داده است بین نحوه‌ی تبدیل فضاها در معماری سنتی ایران و نحوه‌ی تبدیل گوشه‌های موسیقی سنتی (فضاسازی موسیقی سنتی)، تشابه ساختاری وجود دارد.

واژگان کلیدی

ساختار فضایی، معماری سنتی ایران، موسیقی سنتی ایران، مطالعات تطبیقی

* کارشناسی ارشد معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان، همدان، ایران. Email: farnaz_hojjati@yahoo.com
** استادیار گروه معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان، همدان، ایران. Email: m.foroutan@iauh.ac.ir

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-10-12]
[DOR: 20.1 225602.1394.4.14.7.6]

مقدمه

هنرهای مختلف در یک جامعه دارای اشتراکات زیادی هستند. همچنان که یک قطعه‌ی موسیقی می‌تواند تحت تأثیر «فضای صوتی[1]»، فضای روحی سرشار از جنبه‌های معنوی و آسمانی بیافریند، بنای یک مسجد با آن مناره‌های سر بر آسمان افراشته نیز قادر است در بیننده‌ی صاحب ایمان، فضایی سرشار از جذبه‌های مذهبی و معنوی ایجاد کند (ملاح، ۱۳۸۷: ۳۷).

در مورد معماری اسلامی ایران، پیرنیا به نقل از مجیدی (۱۳۸۴) معتقد است که میان معماری اصیل ایرانی با ردیف‌های موسیقی دستگاهی همبستگی وجود دارد. به نظر او یک معمار قدیمی ضرورتاً موسیقیدان نبوده و یا اینکه سعی نمی‌کرده منطبق با اصول موسیقی کار خود را انجام دهد بلکه نتیجه کار او عملاً باکار یک موسیقیدان هماهنگ می‌شده است (مجیدی، ۱۳۸۴). دیدگاه استاد پیرنیا درباره‌ی پیوندهای معماری ایرانی و موسیقی ایرانی، درواقع به‌صورت فرضیه‌ای اظهارشده است و ساختارهای معماری سنتی را با ساختارهای موسیقی سنتی موردتوجه قرار داده است. شناخت ساختار یک پدیده یا سیستم و یا فعالیت و اجزای مرکب و نحوه‌ی ترکیب و جفت‌وجوری آن‌ها می‌تواند موضوع یک پژوهش علمی قرار بگیرد (حافظ نیا، ۱۳۸۹). ساختار عبارت است از «مجموعه‌ای از روابط که در آن عناصر می‌توانند تغییر یابند، ولی به شکلی که متکی به‌کل باقی‌مانده و مفهوم خود را حفظ کنند» (حمیدی، ۱۳۷۳: ۷۲). هدف این پژوهش، شناخت الگوهای فضایی در معماری ایران با استفاده از موسیقی سنتی ایرانی است. به دلیل این‌که در معماری و موسیقی الگوهای فضایی مشترکی وجود دارد، شناخت الگوهای ساختاری موسیقی به شناخت الگوهای فضایی معماری کمک می‌کند و می‌توان با به‌کارگیری این ساختارها در راستای معماری سنتی قرار گرفت. این پژوهش بر آن است به این پرسش پاسخ دهد که بین ساختار فضایی در معماری و موسیقی سنتی ایرانی، چه ارتباط و وجوه تشابهی وجود دارد؟ به نظر می‌رسد که بین نحوه‌ی تبدیل فضاها در معماری سنتی ایران و نحوه‌ی تبدیل گوشه‌های موسیقی سنتی(فضاسازی موسیقی سنتی)، تشابه ساختاری وجود دارد.

نوع پژوهش در این پروژه، کیفی و از نوع مطالعات تطبیقی می‌باشد که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به مطالعه ویژگی‌های ساختار معماری و موسیقی ایران خواهد پرداخت. این پژوهش قصد دارد با استفاده از روش تحلیل محتوا به‌صورت تطبیقی، ویژگی‌های ساختاری معماری و موسیقی سنتی ایران را بررسی نماید. در این پژوهش با توجه به کیفی بودن، اسناد و مدارک و نوشته‌ها و آثار حکم داده را دارند که با جمع‌آوری، طبقه‌بندی، ارزیابی، مقایسه و تحلیل آن‌ها سعی شده است، فرضیه ارائه‌شده را ارزیابی کرد.

پیشینه‌ی پژوهش

آنتونیادس (۱۳۸۹) در کتاب «بوطیقای معماری»، به غنا بخشیدن خلاقیت توجه دارد و با رویکردی فرمی به رابطه‌ی معماری و موسیقی می‌نگرد. وی معتقد است خلاقیت اصیل را می‌توان با تلاش در دیگر زمینه‌های هنری از قبیل نقاشی، عکاسی، طراحی صحنه، رقص، تئاتر، سینما و مهم‌تر از همه موسیقی غنا بخشید. این نیاز تمامی هنرمندان است، خواه معمار و خواه غیر معمار. ارتباط، درگیری علمی، و رابطه‌ای کاری با دیگر هنرمندان باید بخشی از تدابیر ارتقاء خلاقیت هر معمار باشد.

سراج (۱۳۹۰)، در کتاب «از گذر گل تا دل»، معتقد است معماری منتزع از هندسه و سنت‌های هندسی است. درحالی‌که موسیقی منازع از ریاضی و نسبت‌های ریاضی است. معماری و موسیقی در وجه انتزاعی خود به هندسه و ریاضی منجر می‌شوند و شناخت هندسه کمک شایانی به بهتر شناختن معماری و موسیقی، خواهد بود. درنهایت او به «معماری نغمه» یا ترجمان تصویر به نغمه و ملودی و بالعکس «موسیقی تصویر» یا ترجمان سمعی تصاویر و به‌ویژه «معماری» می‌پردازد که درواقع ترجمه‌ی سمع به بصر و بصر به سمع است. شیوه‌ای برای نوشتن «نت موسیقی نماهای معماری» و بالعکس پیشنهاد می‌دهد.

لیپولد (۲۰۰۵)، با رویکرد فرمی رابطه‌ی معماری و موسیقی را بررسی می‌کند، و اهمیت هندسه را در آن‌ها نشان می‌دهد. او هندسه و معماری و موسیقی را گرد هم می‌آورد. هندسه، نقش رسمی و میانجی‌گری در روابط بین معماری و موسیقی دارد. ایده‌های فیثاغورث در مورد هارمونی و نسبیت، فرایندهای شکل در موسیقی را طی قرن‌ها تحت تأثیر قرار داده است.

(ملاح، ۱۳۸۷: ۳۷-۹۶) بیان می‌دارد که در تمام هنرها ایجاد نوعی فضای عاطفی و روحی، یکی از هدف‌های آفرینندگان هنرمند است. در هنر معماری، فضا، منزلتی خاص دارد. معمار هنرمند نیز چون دیگر آفرینندگان هنر، قادر است با ایجاد فضاهای گوناگون، همان تأثیرات عاطفی و روحی را القا کند که مثلاً موسیقیدان به مدد الحان و سازها ایجاد می‌کند. همچنان که یک قطعه موسیقی می‌تواند تحت تأثیر فضای صوتی، فضای روحی سرشار از جذبه‌های معنوی و آسمانی بیافریند، و یا همان‌طور که یک قطعه شعر، قادر است

1 Phonosphere

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23225602.1394.4.14.7.6]

فضایی سخت عرفانی و اشراقی و الهی ایجاد کند، بنای یک مسجد با مناره‌های سر بر آسمان افراشته، و کشیدگی اضلاع یک کلیسا که گویی سیر به تعالی و عروج را می‌نمایاند نیز قادر هستند در بیننده صاحب ایمان، فضایی سرشار از جذبه‌های مذهبی و معنوی ایجاد کنند.

فلامکی (۱۳۸۷) اصولی مطرح را می‌کند که در آفرینش معماری و موسیقی مشترک‌اند و تقارن و تشابه‌هایی که این دو در اصول و مبانی دارند بیان می‌کند. وی با این دیدگاه که فرم یا شکل در موسیقی و معماری می‌تواند عنصر اصلی و اولیه‌ای به شمار آید که دربرگیرنده و نمایش‌دهنده‌ی مفهوم است به پیوندها و جدایی‌های دوجهان معماری و موسیقی پرداخته است. در پایان نتیجه می‌گیرد که شکل فرآورده‌های معماری و موسیقی ازآنجا حائز اهمیت است که سوای پاسخگویی به کاربردی معین انتقال مفهوم می‌کند و حاوی پیام است. شکل فراورده‌های معماری و موسیقی، پس‌ازاینکه به ذهن انسان نقش بستند، به کمک نیروی حافظه می‌توانند هم به اراده و هم بی‌اختیار در پی هر انگیزه‌ای که به تداعی کشد، فراخوانده شود و در ذهن بارنگی کم‌وبیش زنده جلوه کنند.

مشیری (۱۳۸۷)، به بررسی تطبیقی تغییرات و تحولات فرمی و محتوایی معماری و موسیقی در طول دوران باروک در اروپا می‌پردازد و می‌گوید برخلاف هنرمندان رنسانس که با دیدی عینی هنر خود را عرضه می‌داشتند و ازنظر بیان احساس، رعایت اعتدال و بی‌طرفی می‌کردند، هنرمندان باروک با دیدی ذهنی سعی دریافتن تمهیداتی می‌کردند تا به‌وسیله آن‌ها بتوانند احساس یا حالت روحی خاصی را مانند خشم، هیجان، شکوه، قهرمانی، غرور، اعجاب یا ستایش بیان کرده و به‌وسیله قرار دادن تضادهایی شدید در کنار هم‌شدت تأثیر آن را بر مخاطب خود افزون‌تر کند.

کیولی و هوپارک (۲۰۰۹)، با رویکرد فرمی و محتوایی به مطالعه بر روی ساخت‌وساز فضایی در رابطه با سرودهای کلیسا در قرون‌وسطی می‌پردازد و سپس تجزیه‌وتحلیل می‌کند که چگونه قوس‌های شبستان کلیسا به‌صورت عمودی با توجه به صدای موسیقی روی‌هم سوار شده‌اند که این تجزیه‌وتحلیل نشان داد که ساخت‌وساز عمودی فضا، از مناجات و قوس‌ها در کلیساهای قرون‌وسطی یک الگوی مشابه را نمایش می‌دهد.

کلیکاسلن و تزگل (۲۰۱۲)، با رویکرد فرمی و محتوایی در طول دوره‌ی تاریخی باروک به بررسی اثرات ویژگی‌های معنایی و تاریخی این دوره در قسمت‌هایی از موسیقی و معماری می‌پردازد و می‌گوید در مقابل نگرش متعادل و منطقی رنسانس، در طول دوره باروک از عناصر پویا و دراماتیک استفاده‌شده است. نگاهی به مهم‌ترین آثار دوره باروک، خطوط منحنی و تزئینات در معماری، در موسیقی این دوره خود را به‌صورت تزئینات باشکوه و عجیب در نسبت‌های ریاضی و هندسی نشان می‌دهد. در نمونه‌های هنر باروک می‌توان گفت که آثار در زمینه‌های هم معماری و هم موسیقی دارای یک‌زبان غنی و بیان شاعرانه است. هنگامی‌که نمونه‌های برجسته‌ی معماری و موسیقی از این دوره موردبررسی قرار گرفت، طرح‌های ساخته‌شده از نسبت‌های هندسی و قواعد ریاضی مشخص شدند. مفاهیم رایج مانند هماهنگی (هارمونی)، تناسب، تقارن، ضرباهنگ و ساختار به‌طور مؤثر در هر دو رشته استفاده می‌شود و طراحان را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

حائری (۱۳۸۷)، با رویکردی محتوایی و فرمی به بررسی رابطه‌ی معماری و موسیقی می‌پردازد و از ردیف کردن نواها به‌عنوان نوعی نجات برای الگوهای سنتی سخن می‌گوید و همچنین خطر دوام معماری ایران را به دلیل نبود الگوها و حالت‌های فضایی مطرح می‌کند. او می‌گوید مشابهت‌های مهم و پنهانی بین معماری و موسیقی ایران وجود دارد که عمیقاً در سازمان‌یابی فضا و نوادر طول تاریخ تحولات معماری و موسیقی ایران مؤثر بوده است، در غرب به‌نوعی این مشابهت‌ها را آشکار کرده‌اند. در آنجا بحث بیشتر بر محور تناسبات و فواصل دور می‌زند، ولی در اینجا منظور نویسنده، شباهتی است درراه و شیوه و منش معماری و موسیقی ایران با جامعه و ارتباط با مصرف‌کنندگان، شباهتی که هر دو در اثرگذاری دارند. و در پایان می‌گوید آنچه معماری را به‌ردیف الگوهای فضایی معماری ایران دل‌بسته کرده ایجاد نظام مرجعی است که محصول تجربه‌های مشترک احساسی و اجتماعی جامعه‌ای معین است. در صورت وجود چنین دستگاهی از معماری ایران می‌توان آن را انتقال داد و تدریس کرد؛ چیزی که صالح‌ترین مبنا و مرجع برای استخراج ضوابط شهر و ساختمان‌ها است و چون یک‌بار برای همیشه تعیین نمی‌شود هر معماری می‌تواند با تکیه‌بر الگوها و حالت‌های فضایی بیرون آمده از دل دوران گونه‌گون و پیوسته زمانه، ردیفی تازه طرح کند.

متین (۱۳۸۷)، با رویکردی محتوایی و فرمی به بررسی رابطه‌ی معماری و موسیقی می‌پردازد و اصل وحدت‌گرایی به‌عنوان شاخص‌ترین ویژگی مفهومی معماری و موسیقی ایرانی، سازمان‌دهی فضا بر اساس الگوهای رایج در معماری و موسیقی، سلسله‌مراتب در کشف فضای موسیقی ایرانی را موردبحث قرار می‌دهد و در بحث سلسله‌مراتب در کشف فضای موسیقی ایرانی می‌گوید در این نظام فضایی

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-10-12]
[DOR: 20.1225602.1394.4.14.7.6]

منظم، که از پیدایش سلسله مراتبی الگوها و فواصل به وجود می‌آید گاهی برای ایجاد تنوع و تغییر فضا، از عاملی بـه نـام «مـدگردی» (مدولاسیون) استفاده می‌شود که البته نیازمند تسلط و احاطه‌ی کافی موسیقیدانان بر گوشه‌های ردیف و مدهای مختلـف مـی‌باشـد. در معماری ایرانی نیز نمونه‌ای از مدگردی در راسته‌ی بازارها و فضای اتصال آن‌ها بدون تغییر کیفیت فضا وجود دارد. این مـدگردانی تنهـا در مقیاس، جهت‌یابی و محور مسیرهای اصلی حرکت به وجود می‌آیـد. مسـجد شـاه اصـفهان نمونـه‌ی خـوب دیگـری از مـدگردی و مدولاسیون فضایی بزرگ‌مقیاس و آهنگین در معماری ایرانی می‌باشد.

ساختار فضایی معماری سنتی ایرانی

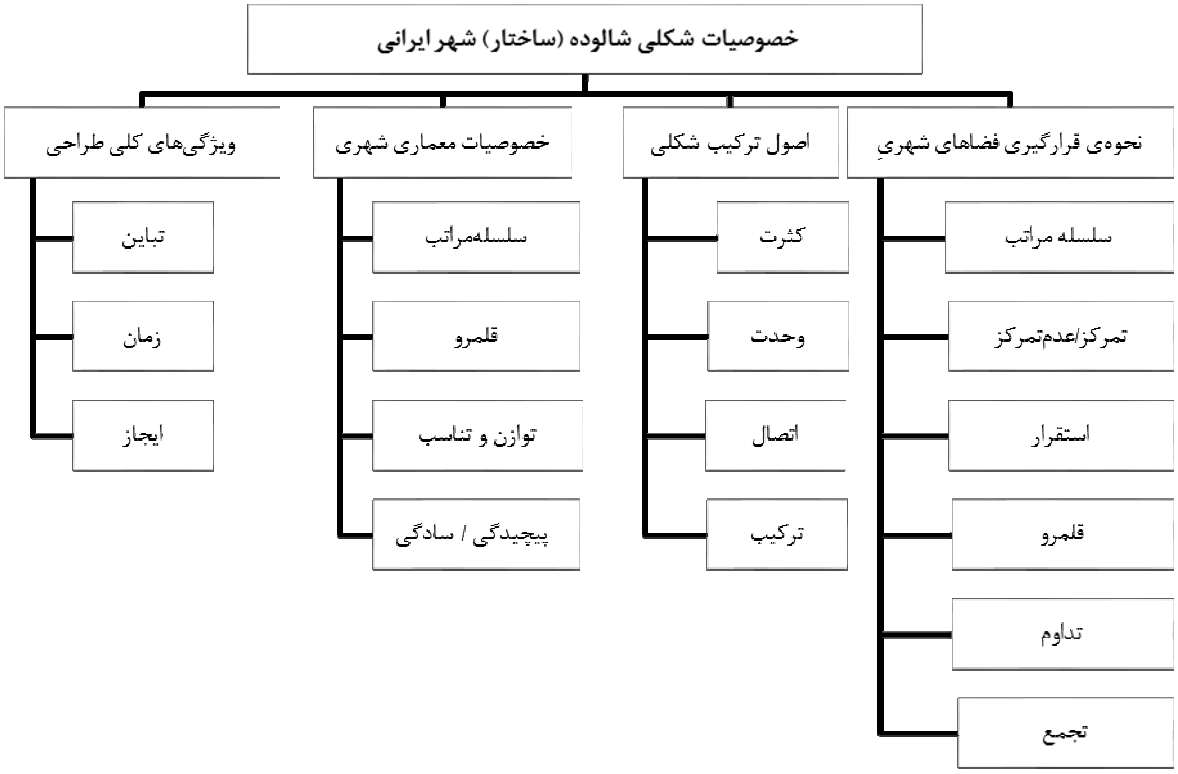
کلاوس هردگ (۱۳۷۶)، به‌عنوان یک معمار و منتقد که علاقه‌ای همیشگی به ساختار شکل دارد بر این باور اسـت کـه مطالعـه ایـن ساختار به فهم جهان پیرامونی و طراحی آن کمک می‌کند. او معتقد است که زبان بصری می‌تواند به‌موازات یا حتی به تقـارن بـا زبـان نوشتاری یا گفتاری عمل کند؛ اما درک آن و کشف رموز آن دشوارتر است و ازاین‌رو جایزه‌ی کشف نخسـتین نصـیب همـه نمـی‌شـود. چشمان بیننده کافی نیستند. برای آنکه معانی و مفاهیم به‌ویژه آنچه ورای ظاهر است، آشـکار شـوند بـه تـدوین و بیـان نیـاز دارنـد. او معماری سنتی ایران را درزمینه بیان مسائل معماری بومی از غنای ویژه‌ای برخوردار می‌داند و معتقد است که معماری ایران بـه بهتـرین نحو قدرت ساختارهای شکل را به نمایش می‌گذارد. وی ساختار شکل را این‌گونه تعریف می‌کند: «ساختار شکل، نظم نهفتـه و تـأثیرات آن بر هرگونه شیء یا پدیده‌ی طبیعی یا ساخته‌ی انسان، بر اساس خواص شکلی ذاتی، نظیر تقـارن(محوریـت)، سلسـله‌مراتـب (تـوالی موقعیت‌ها)، اوج، تکرار و... است که می‌توان ویژگی‌ها و ارزش‌های عملکردی و نمادین مشابه را به آن‌ها نسبت داد. درحالی‌که خـواص شکلی در زمان و شرایط فرهنگی متفاوت، ثابت‌اند، ارزش‌ها چنین نیستند». به‌این‌ترتیـب معمـاران ایرانـی بـه‌ویـژه در دوره تیمـوری و صفوی، شیوه‌های معماری رسمی سنتی ایران را تدوین کردند. «تقابل و تضاد آشکار میان سطوح و حجم‌ها، به کار گـرفتن رنـگ‌هـای روشن در بسیاری از روش‌های اجرا، ترکیب دو محورهایی که همزمان بر مرکز ساختمان و بر ورودی آن (ایـوان) متکـی اسـت و گنبـد به‌عنوان ویژگی نمایان این معماری برای طراحی تقریباً همه‌چیز، مقرنس‌های آبشار گونه ورودی‌هـا و طـاق‌هـای قوسـی، تفـاوت‌هـای خیره‌کننده میان پوسته بناها و استخوان‌بندی آن‌هاست.» (هردگ، ۱۳۷۶: ۷).

اهری (۱۳۸۵)، خصوصیات شکلی شالوده شهر اصفهان را در چهار سطح «نحوه‌ی قرارگیری»، «ترکیب شکلی»، «خصوصیات معمـاری شهری» و «ویژگی‌های کلی» به این صورت بررسی می‌کند که «نحوه‌ی قرارگیری فضاهای شهریِ تشکیل‌دهنـده‌ی شـالوده‌ی شـهر اصفهان» بر اساس اصول «سلسله‌مراتب»، «تمرکز»، «عدم‌تمرکز»، «تجمـع»، «قلمـرو»، «اسـتقرار» و «تـداوم» تبیـین مـی‌گـردد و «فضاهای شهری تشکیل‌دهنده شالوده‌ی شهر اصفهان» بر مبنای اصول «کثرت»، «وحدت»، «اتصال» و «ترکیب» تبیین مـی‌شـود و «خصوصیات معماری شهری» یعنی اصول «وحـدت»، «کثـرت»، «سلسـله‌مراتـب»، «قلمـرو»، «سـادگی و پیچیـدگی»، «تـوازن» و «تناسب» در تعیین بخشیدن به معماری شهری اصفهان نقش دارنـد و درنهایـت اصـول «تبـاین»، «زمـان» و «ایجـاز» تعیـین‌کننـده «ویژگی‌های کلی طراحی شالوده‌ی شهری اصفهان» هستند. فضای معمارانه با محدود شدن حادث می‌شود. برای اینکه محدود شدن را از بین ببرد و آزاد شود، باید دائماً بسط پیدا کند؛ بسطهایی از جنس خود یا از جنس نـور یـا از جـنس چشـم‌انـداز. فضـا ماننـد انـرژی، تمام‌نشدنی است و فقط از نوعی به نوع دیگر تبدیل می‌شود. فضا می‌تواند از ایستایی و سکون به پویایی و شناوری و از نـوعی بـه نـوع دیگر تبدیل شود (حائری، ۱۳۸۸: ۱۳۹-۱۴۰).

پیوستگی فضایی: همان‌طور که گفته شد جنبه بنیادی معماری و شهرسازی ایران، پیوستگیِ فضاییِ آن است. در شهرسـازی ایـران، درک و مفهوم پیوستگی و تداوم فضایی بسیار مهم است زیرا توالی و تسلسل حالات و احساس‌ها در اینجا مهـم و معنـی‌دار اسـت. بـه گفته استیرلن (۱۳۷۷)، مسافر شهر اصفهان پیوسته خود را درون چیزی می‌بیند و از حالی به حـال دیگـر و از ادراکـی بـه ادراک دیگـر دست می‌یابد.هر فضای شهری در پی وصل به دیگر فضاهاست. هرگاه این اتصال ایجاد نشود، کلامی گفته نخواهـد شـد و واژه‌هـا بـه جمله تبدیل نخواهند شد و خانه‌ها و گنبدها و شهرها را نخواهند ساخت (حبیبی، ۱۳۷۷: ۵۲). استمرار فضاها، از این به آن شدن، بازتابی از «شدن»های وجود است. از نزول به هبوط و سپس صعود به آسمان، از تاریکی محض به روشنایی خیره‌کننـده، از اعمـاق بـه اوج. در این «شدن»ها، هر بار مفهومی تازه عرضه می‌شود. سیالت فضا در این تداوم مفهوم می‌یابد (اهری، ۱۳۸۵: ۴۷). جنبه بنیادی معماری و شهرسازی ایران، «پیوستگیِ فضاییِ» آن است. آن‌چنان‌که استرلین (۱۳۷۷)، شرح می‌دهد گذر از فضایی بسته به فضایی بسته‌ای دیگـر پی‌درپی و همواره تکرار شده است، بی‌آنکه هرگز این پیوستگی قطع شود. یعنی هیچ‌گاه فرد نیاز به خارج شدن از محیط موجود و معـین ندارد، فقط یک سلسله گذرگاه ماهرانه تدارک می‌شود و مورداسـتفاده قـرار مـی‌گیـرد؛ زیـرا سـاختمان در تـاروپودی پیوسـته و مـداوم

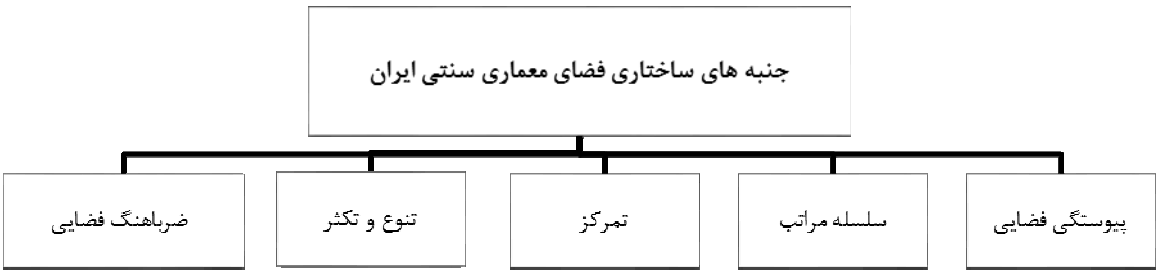
[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-10-12]
[DOR: 20.1001.1.23225602.1394.4.14.7.6]

ترکیب‌شده است و بنا، به‌عنوان ساختمانی مجزا و منفرد جلوه‌گر نمی‌شود. در توده ساختمانی همگنی که هسته‌های مختلف آن در یکدیگر ذوب و ترکیب می‌شوند، گسست و انقطاع بین عناصر گوناگون وجود ندارد؛ بدین ترتیب روی گذرها و کوچه‌ها و معابر را هم با قوس‌ها و طاق‌های ضربی می‌پوشانند و این معابر در یک محله، مانند زیرزمین، در زیر سقف‌های مسطح یا گنبدی پیچ و تاب می‌خورد و پیش می‌رود و این مجموعه، واحدی یگانه را تشکیل می‌دهد.



تصویر ۱- ویژگی‌های شکلی ساختار شهر ایرانی اصفهان از دیدگاه اهری (۱۳۸۵)

تنوع و تکثر: تنوع و تکثر، ممیزه فضاهای شهرهای سنتی ایران است. در این گوناگونی، هر جزء و عنصری فارغ از دیگر اجزا و عناصر، هویت و شخصیت و معنای خویش را دارد و هر جزء، خود کلی می‌شود در مقیاس مربوط به خود (حبیبی، ۱۳۷۷: ۵۳-۴۸). در عین آنکه هر فضا، شخصیت و معنای خود را دارد؛ اما در مجموعه‌ی همبسته‌اش و در استقرار کل، روی به وحدت و یگانگی دارد و گرایش به ایجاد کلیتی یکپارچه و همبسته (اهری، ۱۳۸۵: ۴۳). در این خصوصیت که نه این است و نه آن، به درون بنا می‌رود و از آن بیرون می‌آید و در این وضعیت، خلأ، حدومرز کالبدی ندارد، مگر از طریق معنایی که از جانب ما بدان بخشیده می‌شود و حریمی که در آن ایجاد می‌شود و با این شیوه آن را پایان می‌دهد. بدین ترتیب است که اصل «انقطاع» معنا می‌یابد و سکون فهمیده می‌شود (اهری، ۱۳۸۵: ۴۷). پیروی از اصل ترکیب در چارچوب دستور زبان، زبان را به کلام بدل می‌سازد و هرگونه متفاوت ترکیبی، کلام دیگری می‌سازد (اهری، ۱۳۸۵: ۴۷). در این ترکیب کلامی می‌توان «اضداد» را نیز با یکدیگر ترکیب کرد. این ترکیب اضداد است که می‌تواند فضایی متفاوت ازآنچه معمول است را سبب شود (حبیبی، ۱۳۷۷: ۵۳).



تصویر ۲- جنبه‌های ساختاری فضای معماری سنتی ایران

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-10-12]
[DOR: 20.1225602.1394.4.14.7.6]

ضرباهنگ: معماری ایران صفوی چنانکه بارها موردبررسی قرارگرفته از ترکیب ساختمان‌ها، یعنی بناهای تک‌تک و جدا از هم تشکیل نشده بلکه منحصراً از فضاهای بسته‌ای تشکیل‌شده که به‌نما و سطح ساخته‌شده «ضرباهنگ» می‌بخشد.

ساختار فضایی موسیقی سنتی ایران

هنر موسیقی ایران بر پایه مجموعه‌ای عظیم از ملودی‌ها قرار دارد که این مجموعه عظیم ردیف نامیده می‌شود (Zonis, 1965). شناخت ردیف، کلید درک ساختار موسیقی کلاسیک یا سنتی ایران است (نتل، ۱۳۸۸: ۳۱). «دستگاه موسیقی، عبارت است از توالی نظام‌یافته قراردادی نمونه‌ها و الگوهای موسیقایی، که در حوزه تُنال[1] آن دستگاه ترتیب یافته است» (سپنتا، ۱۳۸۲: ۳۸۷). ردیف موسیقی سنتی ایران بر هفت‌دستگاه اصلی و حدود ۲۲۸ «گوشه» استوار است و ردیف، روش سنجیده و ترتیب منطقی و زیبایی بین گوشه‌ها و ارتباط آن‌ها فراهم می‌سازد (وجدانی، ۱۳۷۶: ۲۷۵-۲۷۴). به‌طورکلی، هر دستگاه، از نغمه‌هایی تشکیل می‌شود و هر نغمه، شامل تعدادی گوشه است. گوشه، کوچک‌ترین واحد سازندهٔ هر دستگاه موسیقی است و در واقع، «اگر موسیقی ایران را مملکتی فرض کنیم، دستگاه را ولایت، نغمات را شهر و گوشه‌ها را خانه تعبیر می‌نماییم» (سپنتا، ۱۳۸۲: ۳۸۰). «گوشه‌ها، بافت‌هایی موسیقایی هستند که به‌عنوان نمونه و الگویی قراردادی برای ایجاد خلاقیت موسیقایی و بداهه‌نوازی یا بداهه‌سرایی به کار می‌روند...». این گوشه‌ها، «...نقش زمینه‌سازی برای تأویل و تداعی بداهه‌نوازی یا بداهه‌سرایی و ساختن قطعات را به عهده‌دارند» (سپنتا، ۱۳۸۲: ۳۸۷).

ویژگی‌های ساختاری موسیقی سنتی را می‌توان این‌گونه برشمرد:

معمول‌ترین و رایج‌ترین قطعات ساخته‌شده، تصنیف است که وزن متریک[2] دارد (سپنتا، ۱۳۸۲: ۳۹۱).

رِنگ، عبارت از قطعه‌ای است مخصوص رقص که در انتهای اجرای دستگاه- در موسیقی سنتی- نواخته می‌شود (همان: ۳۹۳).

ضرباهنگ (ریتم) و گام: ردیف حاوی الگوهایی از انواع گام‌ها و نیز ملودی‌ها و انگاره‌ها است، که در یک سیستم واحد گردآوری‌شده‌اند، به‌طوری‌که رابطه‌ی درونی آن‌ها باهم بسیار پیچیده و قابل‌بررسی است (نتل، ۱۳۸۸: ۳۲-۳۱). یکی از عمده‌ترین تفاوت‌های میان گوشه‌ها، ساختار ضرباهنگی آن‌ها می‌باشد. ردیف بیشتر حالتی غیر متریک دارد و آواز، که گونه‌ای اجرای موسیقی، بسیار نزدیک و مرتبط با ردیف است، نیز دارای چنین حالتی است. در نسخه‌های آوازی ردیف (ردیف‌های آوازی) مصالح ضرباهنگی دیده نمی‌شود. حال‌آنکه در ردیف‌های سازی واحدهای متریک مانند چهارمضراب وجود دارند. چهارمضراب، قطعه‌ای است که نوازنده، معمولاً به‌تنهایی آن را می‌نوازد و غالباً برای ایجاد تنوع و پرهیز از یکنواختی اجرای آوازها و نیز، برای نشان دادن مهارت نوازنده، ساخته می‌شود. گوشه‌های غیر متریک ردیف خودشان تنوع ضرباهنگی خوبی را به نمایش می‌گذارند. تفکیک قطعات متریک و غیر متریک از هم در رده‌بندی مصالح تشکیل‌دهنده ردیف‌کار چندان سختی نیست. (واژه «ضربی» برای متریک‌ها همواره استفاده می‌شود.)؛ اما تجزیه‌وتحلیل ضرباهنگ، زمینه را برای نوعی طبقه‌بندی پیچیده‌تر فراهم می‌کند (نتل، ۱۳۸۸: ۷۲-۷۴).

تمرکز و وحدت درونی در یک ردیف: گوشه‌ها و دستگاه‌های مختلف، گام، انگاره، و ضرباهنگ‌های متنوعی دارند و درعین‌حال وحدت ساختاری بسیار خوبی را هم ایجاد می‌کنند. دستگاه‌ها و گوشه‌ها باهم فرق دارند؛ اما کل ردیف یک کار واحد و منحصربه‌فرد است. سبک آن طوری است که هرگز با موسیقی کلاسیک عرب و ترک یا موسیقی قبایل سنتی خاورمیانه اشتباه گرفته نمی‌شود. از موسیقی جنوب آسیا هم چیزی در آن نیست (نتل، ۱۳۸۸: ۸۲). اگر در سبک کلی حاکم بر ردیف باوجود تنوع گسترده ضرباهنگ و مد، یکپارچگی دیده می‌شود، بخش عمده‌ای از این یکپارچگی به دلیل تزئینات و جمله‌بندی‌ها است.

تنوع و تکثیر و روش‌های گسترش و بسط: از ویژگی‌های خاص دیگری که در ردیف، مجموعه تکنیک‌های موجود در آن برای گسترش و بسط انگاره‌ها و حالت‌ها است. تکنیک‌های ساخت موسیقی کاملاً منحصربه‌فردند. خیلی ساده یک انگاره به چند شکل مختلف آن‌هم به‌صورت خلاصه گسترش می‌یابد. گاه خود را از دیگر انگاره‌ها متمایز می‌کند و گاه در پی انگاره‌هایی که پیش‌تر به همین شکل گسترش‌یافته‌اند، قرار می‌گیرد. گاهی هم با انگاره‌هایی که قبلاً اجراشده‌اند، دوباره همراه و با آن‌ها اجرا می‌شود. تکرار، توالی ملودیک، بسط، اضافه کردن و ادغام، تکنیک‌هایی هستند که برای گسترش انگاره‌ها به کار گرفته می‌شوند. همچنین ترکیب این تکنیک‌ها باهم نیز کاربرد دارد (نتل، ۱۳۸۸: ۸۲).

سلسله‌مراتب: همیشه و در تمام نسخه‌های ردیف، مقدمه‌ای به نام «درآمد» برای معرفی یک دستگاه وجود دارد که بیانگر خصوصیت و شخصیت آن دستگاه برای موسیقی‌دان و شنونده است. درآمد شامل یک انگاره اصلی است که در طول اجرا و در خاتمه‌ی

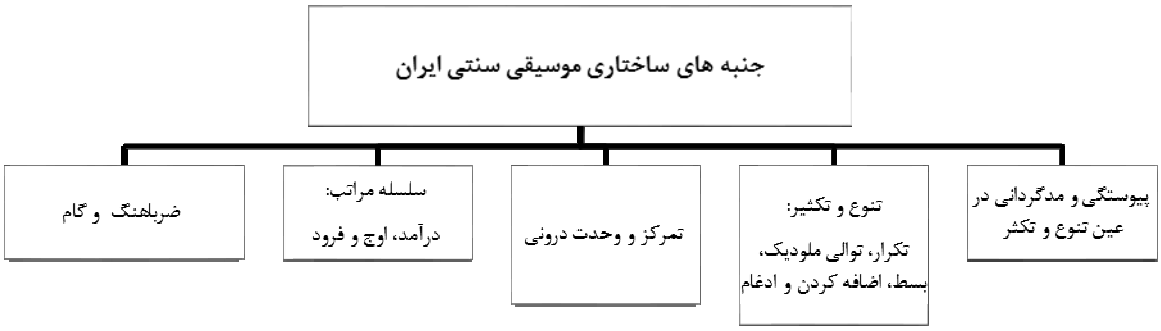
1 Tonal
2.Metric

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-10-12]
[DOR: 20.1001.1.23225602.1394.4.14.7.6]

هر گوشه تکرار می‌شود. بخش‌هایی هم هستند که به‌عنوان بخش‌های خاتمه در آخر دستگاه واقع می‌شوند. این بخش‌ها «فرود» نام دارند. فرودها پس از گوشه‌های مدگردان نیز اجرا می‌شوند تا موسیقی را به محدوده تونیک گام و نت‌های مورداستفاده در درآمدها هدایت کنند. در بیشتر دستگاه‌ها چند درآمد وجود دارد که به‌عنوان اجراهای مختلف از یک موضوع واحد مطرح‌اند (نتل، ۱۳۸۸: ۶۱). گوشه «کرشمه» در تمام دستگاه‌ها و درجاهای مختلف دیده می‌شود و در ادامه بسیاری از گوشه‌ها اجرا می‌گردد. باکمی اغماض می‌توان «نغمه» را هم همانند کرشمه دانست (نتل، ۱۳۸۸: ۶۳). این گوشه تعداد انگشت‌شماری گوشه وجود دارد که به‌صورت جفتی کنار هم می‌آیند. گوشه دومی نام خاص خود را دارد و نام گوشه اول مشتق شده از گوشه دوم است. ضمناً گوشه اولی متریک است و به‌عنوان معرف گوشه دوم مطرح می‌شود. گوشه «پیش‌زنگوله» (یعنی چیزی که قبل از زنگوله است)، در چهارگاه و سه‌گاه، از این نوع گوشه‌ها است (نتل، ۱۳۸۸: ۶۸).

در بعضی گوشه‌ها یک یا چند نت خارج از دستگاه، از دستگاه‌های دیگر وارد می‌شود و این به‌منظور تنوع و خروج از یکنواختی و ایجاد حالات جدیدی انجام می‌شود، در این نوع گوشه‌ها فرود خاصی آن‌ها را به دستگاه اصلی متصل می‌سازد. همچنین می‌تواند بازگشتی به دستگاه اصلی نداشته باشد و پلی باشد برای ورود و ادامه‌ی نواختن در دستگاه دیگر. ازآنجاکه بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده درزمینه معماری و موسیقی، از راه بررسی نمادین است به‌جاست که دیدگاهی ساختاری نیز به مسئله داشت.

پیوستگی و مدگردانی: در موسیقی سنتی، نوازنده با درآمد شروع می‌کند که حالت تکیه‌گاه و مرجع را به مخاطب معرفی می‌کند، پس از رفتن به گوشه‌ها و حالت‌های فرعی دیگر از آن تکیه‌گاه و مرجع دور می‌شود و با اجرای نغمه‌ها و آهنگ‌های دیگر آن‌قدر از آن فاصله می‌گیرد که گویی هرگز تکیه‌گاهی موجود نبوده است. در موسیقی گوشه‌هایی هست که در نمی‌توان به دستگاه‌های دیگر رفت، همچنین یک‌گوشه را می‌توان بسط داده یا خلاصه کرد. در این وضع شنونده، حالت‌های متنوعی را در خود تجربه می‌کند. تجربه‌ای که در هیچ‌یک ثباتی موجود نیست، آن‌قدر که بر زمینه عدم تعادل که در جسم و جان شنونده فراهم‌شده، اصرار شود. نوازنده یا خوانده بسته به بستر کار خود، دوباره به حالت مرجع به نقطه عطف و تکیه‌گاه بازمی‌گردد و بر آنچه در درآمد معرفی کرده است تکیه می‌کند و بر آن اصرار می‌ورزد و آن را تکرار می‌کند (حائری، ۱۳۸۷: ۱۰۰-۹۹). همان‌طور که گفته شد فرودها پس از گوشه‌های مدگردان نیز اجرا می‌شوند تا موسیقی را به محدوده تونیک گام و نت‌های مورداستفاده در درآمدها هدایت کنند. فرود از گوشه‌ای که حالت مدگردانی دارد و در آن از پرده‌های غیر مرتبط با درآمد استفاده‌شده، از طریق به‌کارگیری پرده‌های معمول در درآمد انجام می‌شود و نغمه‌ها دوباره به محدوده نت شاهد بازمی‌گردند(نتل، ۱۳۸۸: ۶۰-۵۸). گوشه‌های مدگردانی نقش ویژه‌ای را ایفا می‌کنند. گویی این گوشه‌ها می‌روند تا خود را از دستگاه جدا کنند و به‌صورت جداگانه‌ای اجرا شوند مثل این‌که می‌خواهند کم‌وبیش یک دستگاه جداگانه را بسازند. در ماهور شکسته و دلکش و در چهارگاه حصار و مویه مدگردانی هستند. مشکل بتوان ساختار جایگاه گوشه‌های مدگردانی را تبیین نمود. تنها می‌توان گفت که این گوشه‌ها خیلی درونی هستند. نه کاملاً در ابتدا و نه کاملاً در آخر کار قرار دارند. آن‌ها مجاور یکدیگر هم نیستند. وضعیت گوشه‌های مدگردانی در هرکدام از دستگاه‌ها، با سایرین تفاوت دارد (نتل، ۱۳۸۸: ۶۹-۷۰).

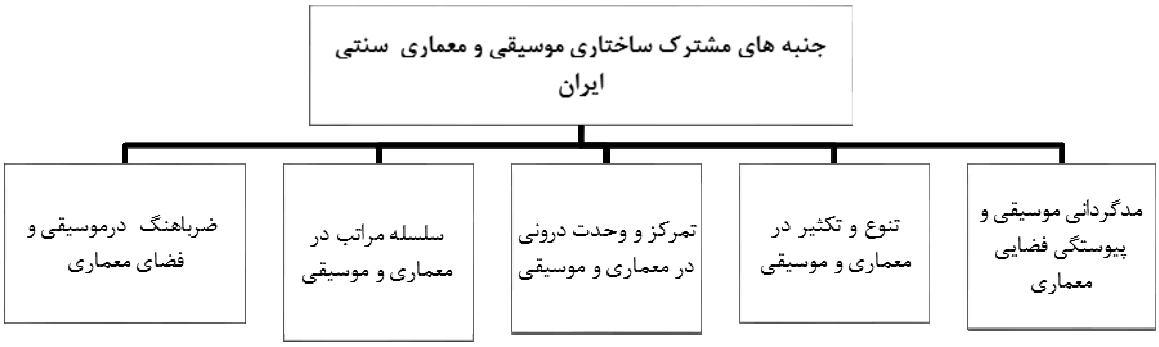


تصویر ۳- جنبه‌های ساختاری فضای موسیقی سنتی ایران

مقایسه و تحلیل ساختار فضاهای معماری و ساختار فضاهای موسیقی

بر اساس آنچه در ساختار موسیقی و معماری سنتی ایران گفته شد وجوه مشترک ساختاری بر اساس شکل موردبررسی قرارگرفته است.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-10-12]
[DOR: 20.1225602.1394.4.14.7.6]



تصویر ۴- نمودار جنبه‌های مشترک ساختاری فضای موسیقی سنتی ایران

در ادامه پس‌ازاین تقسیم‌بندی فضایی مثال‌هایی از معماری سنتی (واحدهای فضایی معماری) و مثال‌هایی از موسیقی سنتی(گوشه‌ها) را به‌صورت تطبیقی در کنار هم آورده شده است:

فضای متمرکز و ویژه(به‌صورت بسته و باز): اندام معماری فضای ویژه متمرکز به‌صورت بسته گنبد خانه و اندام معماری فضای ویژه متمرکز به‌صورت باز: حیاط چهار ایوانی و چهارطاقی است. در موسیقی، گوشه عشاق و یا اوج است. اوج به معنی بلندی، بالا، فراز، بالاترین نقطه آواز، شعبه‌ای از عشاق (وجدانی، ۱۳۷۶: ۶۸).

گنبد خانه، خواه مربع شکل یا چندوجهی، یک فضای داخلی متداول است برای شبستان مسجد یا تالار بار عام امیری و یا مقبره بزرگی. ارزش سمبولیک گنبد در هریک از این موارد در معماری اسلامی دارای تاریخی طولانی است که مربوط به ساختمان گنبدی شکل جهان هستی می‌گردد. گنبد به علت توانائی‌اش برای پوشاندن فضایی وسیع بدون قربانی کردن وحدت یا ارتفاع آن فضا، بیش از هر نوع پوشش دیگری موردپسند و مقبول خاطر بود (ویلبر و گلمبگ، ۱۳۷۴: ۱۱۵). مقصود از گنبد خانه، قسمت اصلی مسجد است که محراب در آن قرار دارد (سید صدر، ۱۳۸۱: ۴۷۴). صحن یا حیاط باز یکی از خصوصیات اساسی نقشه متداول مسجد و مدرسه بود. تناسب حیاط گوناگون است. از فضاهای مربع شکل که معمولاً در مدارس وجود دارد گرفته تا مستطیل که از اختصاصات بیشتر مسجد است. حیاط به‌عنوان فضای بیرونی و همچنین جایی که ازآنجا نماهای داخلی عمارت را نظاره کنند، مورداستفاده قرار می‌گیرد. حیاط همچنین برای توجیه موقعیت بخش‌های گوناگون نیز به کار می‌رود. حیاط ضمناً راه دسترسی به فضاهای عمده‌ی عمومی مانند شبستان مسجد را فراهم می‌سازد. هرکجا که حیاط وجود داشته باشد، معمولاً فضایی است که پیرامون آن بقیه‌ی بنا سازمان می‌یابد. کانون معماری بنا، حیاط است (ویلبر و گلمبگ، ۱۳۷۴: ۱۱۳-۱۱۴). تمام نغمات داخلی و فرعی یک آواز در دانگ اول است و کمتر اتفاق می‌افتد که در دانگ دوم یعنی همین‌قدر که از نمایان گذشت ایست کرد به‌استثناء آواز چهارگاه که توقف روی رونمایان، آواز مخالف را تشکیل می‌دهد. در سایر جاها به‌محض اینکه از دانگ اول عبور شد نت‌ها روی هنگام که در حقیقت تونیک است، آوازخوان صوت خود را نمودار می‌کند و این قسمت به «اوج آواز» موسوم است که در ماهور به‌صورت «عراق» و «راک» درمی‌آید، در سه‌گاه «مخالف» و «مغلوب» نامیده می‌شود و در چهارگاه «منصوری» و در شور «غزال» است (خالقی،۱۳۹۰). مقصود از عشاق قدیم، آوازی است که اکنون اساتید در ردیف دستگاه‌های نوا و راست‌پنج‌گاه می‌نواختند (وجدانی، ۱۳۷۶: ۵۲۱).

فضای ضرب‌آهنگی متمرکز: کاربندی در گنبد خانه یک فضای ضرباهنگی و متمرکز است. در موسیقی چهارمضراب این ویژگی را دارد. کاربندی، نوعی پوشش است متشکل از لنگه طاق‌هایی با قوس معین که تحت قواعدی هندسی همدیگر را قطع می‌کنند و قواره اصلی پوشش را به وجود می‌آورند. کاربندی‌ها، متشکل از باریکه‌ها یا لنگه طاق‌هایی هستند که از تقاطعشان، استخوان‌بندی پوشش برای سقف به وجود می‌آید و اکثر مواقع به‌صورت اسکلت پوشش دوم و کوتاه‌تر نسبت به سقف اصلی هستند و گاهی به‌عنوان سقف اصلی نیز مورداستفاده قرار می‌گیرند (سید صدر، ۱۳۸۱: ۴۷۰). در موسیقی، چون ادامه قطعات بی ضرب موجب خستگی است، اغلب نوازندگان در ضمن نواختن آواز، قطعات ضربی کوچکی که دارای ضربی یکنواخت است در میان آوازها می‌گنجاندند، این قطعات کوچک را «چهارمضراب» گویند که اغلب دارای وزن ۳/۴ یا ۶/۸ است و بی‌شباهت به «رنگ» هم نمی‌باشد و مرکب است از یک قسم تمرین ساده‌ای که از اول تا آخر دارای پایه و وزن معینی است و در پرده‌های مختلف گردش می‌کند و اغلب سیم‌های مختلف ساز را هم به صدا درمی‌آورد. یک قسم از هنرنمایی نوازندگان هم در این موقع است (وجدانی، ۱۳۷۶: ۲۰۷). چهارمضراب نوعی از آهنگ

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-10-12]
[DOR: 20.1001.1.23225602.1394.4.14.7.6]

موسیقی است که نوازنده ساز در دستگاه‌های مختلف می‌نوازد تا آوازخوان را برای خواندن اوج آواز آماده نماید و یا در جواب اوج آواز خواننده نواخته می‌شود.

فضای گذر یا عدم تمرکز(به‌صورت ضرباهنگی و غیر ریتمیک): در معماری سنتی فضای گذر به‌صورت ضرباهنگی رواق‌ها هستند.و در موسیقی فضای گذر به‌صورت زنگوله، نغمه، چهارباره، کرشمه است به‌گونه‌ای که تغییر گام در این گوشه‌ها صورت نگیرد (زیرا اگر تغییر گام در این گوشه‌ها صورت بگیرد تبدیل به فضای اتصال می‌شوند). این نوع گوشه‌ها پایبند به ضرباهنگی معین و شناخته‌شده هستند. در اندام‌های معماری فضای گذر به‌صورت «غیر ریتمیک»، کوچه‌ها و گذرها هستند که معمولاً با هندسه‌ای آزاد حرکت می‌کنند. در موسیقی ایران فضای گذر به‌صورت غیر ریتمیک را می‌توان گوشه‌های آوازی دانست که پایبند ضرباهنگ ثابتی نمی‌باشند. در معماری ایرانی اغلب یک سلسله طاق به‌جای دیوار به‌کاررفته است. این سلسله طاق‌های جناغی به‌صورت طاق‌نماهایی، صحن یا حیاط را در برمی‌گیرد. زیبایی معماری ایرانی شدیداً متکی بر ایجاد غیرعمدی رواق‌های یکنواخت است که گهگاه به‌وسیله‌ی سردر بسیار بلند ایوانی و یا گنبدی پیازی شکل از یکنواختی بیرون می‌آید. رواق، شتابی میان دونقطه از چنین نقاطی پدید می‌آورد که بیننده را از نقطه اوجی به نقطه اوج دیگر هدایت می‌کند (ویلبر و گلمبگ، ۱۳۷۴: ۱۱۵). رواق، راهروی ارتباطی است که برای ایجاد سایه پیش‌بینی‌شده و اکثراً تمامی آن به‌صورت قوس‌دار می‌باشد. رواق ازنظر کالبدی، فضایی سرپوشیده، نیمه‌باز و ممتد است و از جنبه‌ی کارکردی، فضایی ارتباطی، با ماهیتی متفاوت از فضای ورودی که اغلب در پیرامون حیاط (در یک سمت یا چند جانب) یا در محیط فضای ساخته‌شده احداث می‌شود. رواق یا ستون‌بند، ردیفی از ستون‌ها یا فضای ارتباطی ستون‌دار است (سید صدر، ۱۳۸۱: ۳۱۱).

فضای تجمع(به‌صورت فضای تجمع از واحدهای یکسان و واحدهای غیر یکسان): شبستان، چهل‌ستون، فضای ستون‌دار، اندام معماری فضای تجمع با واحدهای یکسان در معماری هستند. و در موسیقی، تصنیف به‌عنوان فضای تجمع با واحدهای یکسان می‌باشد. حیاط مرکزی (شامل چند فضای کوچک‌تر) نیز فضای تجمع است که الزاماً واحدهای یکسانی ندارند (فضای تجمع از واحدهای غیر یکسان) اما دارای تقارن‌های جزئی با کلی است و هماهنگی بخش‌های مختلف را ایجاد می‌کند. در موسیقی فضای تجمع از واحدهای غیر یکسان عبارت است از قطعه ضربی رنگ.

واحد اساسی طرح توسعه‌ی نامحدود (طرح مشبک)، دهانه یا چشمه است که به‌عنوان فضای میان دوپایه‌ی مجزا (جرز، ستون، پایه، پل) تعریف‌شده. غالب اوقات دهانه با طاقی منفرد پوشیده شده است. دسته‌هایی از این دهانه را دیوارهای تیغه‌ای احاطه می‌کند. تالاری را که به این نحو حاصل می‌شود می‌توان برحسب نیازمندی‌های جامعه، به‌طور نامحدود توسعه یا تقلیل داد. در این طرح هیچ‌چیز ذاتی وجود ندارد که شکل یا حدود نهایی این نوع طرح را مشخص سازد. این طرح البته قدیم‌ترین نوع نقشه‌ی مسجد در ایران است که در دوره تیموری هنوز مقبولیت عام داشته است. تالاری که کاملاً از این دهانه‌ها ترکیب یافته و با ستون‌ها یا جرزهایی محدودشده باشد، تالار ستون‌دار نامیده می‌شود (ویلبر و گلمبگ، ۱۳۷۴: ۱۲۴). شبستان، سالن سرپوشیده‌ی بنا و سالن ستون‌دار و سرپوشیده‌ی مسجدها است (سید صدر، ۱۳۸۱: ۳۷۳). قطعه‌ی ضربی یا تصنیف از ساختارهای قدیمی موسیقی سنتی است. تصنیف یکی از فرم‌هایی است که در بستر فرهنگ رسمی یا هنری ایران‌زمین رشد کرده است. بااینکه در تصنیف از قافیه استفاده می‌شود اما در قید آن نمی‌ماند و بیشتر تابع وزن بوده و بیشتر به هماهنگی کلمات و پستی‌وبلندی جملات موسیقی توجه دارد. ضرب‌ها و ادواری که در تصنیف انتخاب می‌شود اکثراً باید روان و ساده باشد. در تصنیف‌ها کمتر از بحرهای ترکیبی استفاده می‌شود. به‌طورکلی تصنیف عبارت است از آهنگ‌های کوتاهی که همواره با شعر توأم بوده و بر مضامین خاصی ساخته‌شده است. تصنیف دارای وزن متریک است(وجدانی، ۱۳۷۶: ۱۵۹). حیاط به‌عنوان فضای بیرونی و همچنین جایی که ازآنجا نماهای داخلی عمارت را نظاره کنند، مورداستفاده قرار می‌گیرد. حیاط همچنین برای توجیه موقعیت بخش‌های گوناگون نیز به کار می‌رود. حیاط ضمناً راه دسترسی به فضاهای عمده‌ی عمومی مانند شبستان مسجد را فراهم می‌سازد. هرکجا که حیاط وجود داشته باشد، معمولاً فضایی است که پیرامون آن بقیه‌ی بنا سازمان می‌یابد (ویلبر و گلمبگ، ۱۳۷۴: ۱۱۳-۱۱۴). کانون معماری بنا، حیاط است. همه‌ی بناها مطابق اصول تکرار (رواق‌ها) و تقارن (در راستای محور) و پیوستگی پیرامون آن جمع شده‌اند. محورهای حیاط، نقشه‌ی طرح را مشخص می‌سازد. انواع بناهایی که در آن‌ها طرح مرکزیت حیاط اجرا گشته عبارت‌اند از: مساجد، مدارس، رباط‌ها، کاروانسراها و میدان‌ها (ویلبر و گلمبگ، ۱۳۷۴: ۱۲۳-۱۲۴). در موسیقی دوره‌ی قاجاریه قطعات ضربی که چند نفر باهم می‌توانستند آن‌ها را بنوازند به «تصنیف» و «رنگ» منحصر می‌گشت. هر دستگاه موسیقی ایرانی رنگ خاصی داشت مانند ضرب اصول (در شور)، حربی (در ماهور)، رنگ دلگشا (در سه‌گاه)، لزگی و حاشیه (در چهارگاه)، رنگ فرح (در همایون)، فرح‌انگیز (در اصفهان)، رنگ شهرآشوب (در چهارگاه و شور) (وجدانی، ۱۳۷۶: ۳۴۶).

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-10-12]
[DOR: 20.1225602.1394.4.14.7.6]

فضای پیش ورودی و ورودی پیشخان، پیش ورودی اندام معماری هستند که پیش از ورود به بنا قرار می‌گیرند. در موسیقی پیش‌درآمد (قطعه‌ی ضرباهنگی با وزن سنگین) قطعه‌ای است ضربی که قبل از شروع درآمد می‌آید و به همین دلیل به آن «پیش‌درآمد» گفته می‌شود. ضرب پیش‌درآمد اکثراً آهسته است. رفتن به گوشه‌های اصلی، بیرون آمدن به‌موقع، درهم تنیدن ضرباهنگ، از مشخصات عمده پیش‌درآمد محسوب می‌شود. پیش‌درآمد ضرورتاً نباید قبل از درآمد دستگاه یا آواز بیاید. می‌شود پیش‌درآمدهایی ساخت که مثلاً قبل از گوشه مخالف سه‌گاه و یا دلکش ماهور قرار گیرد. پیش‌درآمد سازی در ضرب‌های گوناگون صورت می‌گیرد (لطفی، ۱۳۷۲).

ورودی، به‌عنوان یک فضای ارتباطی است که ازلحاظ بصری و ادراکی، فضایی رابط بین بنا با فضاهای شهری و عامل دعوت‌کنندگی برای بنا می‌باشد. هشتی، ایوان ورودی و درگاه از اندام‌های وابسته به ورودی هستند. در ورودی معمولاً تزییناتی مانند مقرنس به کار می‌رود. درآمد در ردیف موسیقی ایران به‌منزله‌ی مقدمه‌ای است برای وارد شدن به الحان. درواقع مقصود از درآمد، شروع به زمینه‌ی همان دستگاه است. مثل‌اینکه درآمد، علم شده باشد برای لحنی که ابتدا در آن دستگاه شروع می‌شود (وجدانی، ۱۳۷۶: ۲۵۶). کرشمه-ای که در فضای درآمد نواخته می‌شود (یعنی در آن تغییر گام وجود ندارد) همچون تزیین در ورودی معماری عمل می‌کند. کرشمه دارای ضرباهنگ معین و شناخته‌شده‌ای می‌باشد.

فضای تکرارشونده‌ی متمرکز یا فضای متداوم و پیوسته: در معماری سنتی اندام‌های تکرارشونده‌ای مانند حجره‌ها و اتاق‌ها به‌عنوان فضای تکرارشونده‌ی متمرکز وجود دارد. در موسیقی، در پایان اکثر گوشه‌ها جمله‌ی فرود هست.فرود در آخر هر گوشه به مایه اصلی برگردد. یک‌رشته اتاق‌های طاق دار کوچک به اشکال مربع یا مستطیل و احیاناً هشت‌گوش در اطراف حیاط‌ها یا در زوایای بناهایی که در مرکز آن‌ها گنبدی قرار داشت، ساخته می‌شد. این اتاق‌ها در مدارس به‌عنوان اتاق‌خواب، یک یا دو نفر را جای می‌داد. بعضی از این حجره‌ها طاقچه‌هایی برای جا دادن اسباب داشت. این اتاق‌ها را اغلب در دوطبقه می‌ساختند. دسترسی به اتاق‌های فوقانی از طریق راهروهایی که آن‌ها را به هم مربوط می‌ساخت، انجام می‌گرفت (ویلبر و گلمبگ، ۱۳۷۴: ۱۱۸). در موسیقی، به‌طورکلی فرود عبارت است از فیگور نهایی درآمد. خاتمه‌ی اکثر گوشه‌های دستگاه، ملودی فرود را با تغییری جزئی دوباره به خاطر می‌آورد. ازاین‌جهت فرود را می‌توان به‌نوعی ترجیع‌بند در موسیقی تشبیه نمود (وجدانی، ۱۳۷۶: ۵۵۸).

فضای اتصال (به‌صورت فضای متمرکز و فضای ضرباهنگی و فضای غیر ضرباهنگی): اندام معماری ایوان (فضای نیمه‌باز و نیمه بسته)، به‌عنوان فضای متمرکز برای اتصال و رواق، به‌عنوان فضای ضرباهنگی برای اتصال و چهارسوق و سه‌راه به‌عنوان فضای غیر ریتمیک برای اتصال در معماری سنتی هستند. در موسیقی گوشه‌هایی که در آن‌ها دو گام است. مثل فرود پس از دلکش به‌عنوان فضای متمرکز برای اتصال است. زنگوله، کرشمه و نغمه گوشه‌هایی هستند که در آن با استفاده از فضای ضرباهنگی ثابتی می‌توان تغییر گام صورت داد و به‌عنوان فضای ضرباهنگی برای اتصال می‌باشند، یعنی گوشه‌هایی باحالت یکسان در دستگاه‌های مختلف که از طریق آن‌ها می‌توان به مرکب‌نوازی پرداخت و از یک دستگاه به دستگاه دیگر رفت. گوشه‌هایی مثل دلکش، شکسته، راک که در آن‌ها گام تغییر می‌کند، اتصال غیر ضرباهنگی را با دیگر دستگاه برقرار می‌کنند. ایوان گاهی به‌صورت ورودی عمل می‌کند. ایوان در حقیقت یک واحد پیچیده است که به طرزی عالی از یک طاق آهنگ یا نیم گنبد ترکیب یافته است. این طرز ایوان یا به سمت خارج باز می‌شود یا که به‌طرف حیاط است، یا بخشی از نمای بنا را تشکیل می‌دهد. ایوان‌ها به‌صورت فضاهای ورودی و خروجی نیز به کار می‌روند و به‌عنوان یکی از عناصر طرح، فوق‌العاده اهمیت دارد؛ زیرا این عنصر معماری به بنا نیرو و برجستگی می‌بخشد. ایوان‌ها غالباً کانونی برای تزئینات و جای خوبی برای کتیبه‌های تاریخی است. ایوانی که در صحن واقع‌شده، ممکن است به شبستان‌های اطراف راه داشته باشد یا اصلاً به آن‌ها ارتباطی نیابد. ایوانی که به‌عنوان ورودی به کار می‌رود، معمولاً طاق‌آهنگ آن خلاصه‌شده و به یک نیم گنبدی ختم می‌شود که آن نیز به‌نوبه‌ی خود با مقرنس‌هایی پوشیده شده است. در موارد بخصوصی، ایوان در صحن، به دهانه‌ی نیم هشتی ختم می‌شود (ویلبر و گلمبگ، ۱۳۷۴: ۱۱۴-۱۱۵).

درنهایت بر اساس نوع ارتباط فضایی، نوعی تقسیم‌بندی برای فضای معماری و فضای موسیقی سنتی ایران در نظر گرفته شد و در ادامه پس‌ازاین تقسیم‌بندی فضایی، مثال‌هایی از معماری سنتی(واحدهای فضایی معماری) و مثال‌هایی از موسیقی سنتی (گوشه‌ها) به‌صورت تطبیقی در کنار هم آورده شد (جدول ۱).

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23225602.1394.4.14.7.6]

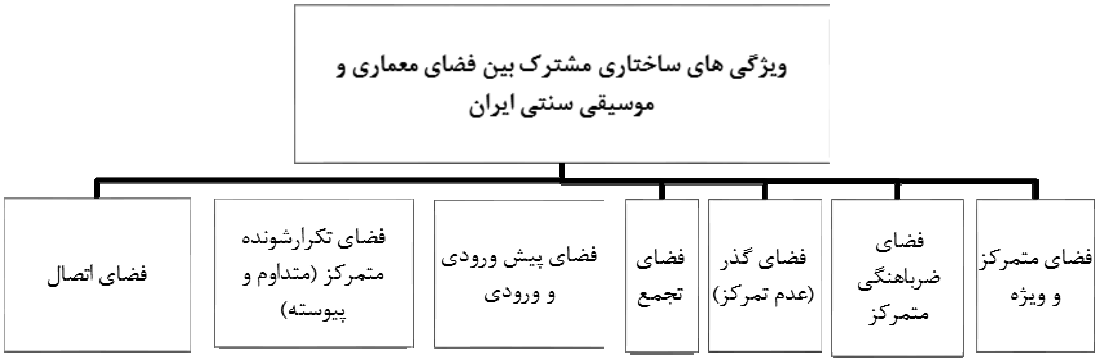
جدول۱- بررسی تطبیقی ساختار فضاهای معماری و ساختار فضاهای موسیقی

انواع فضا بر اساس نوع ارتباط	توضیحات	مثال‌های معماری سنتی(فضایی معماری)	مثال‌های موسیقی سنتی(گوشه‌ها)
فضای متمرکز و ویژه	بسته	گنبد خانه	عشاق، قسمت اوج دستگاه که می‌تواند در هر گوشه‌ای صورت بگیرد.
	باز	حیاط چهار ایوانی، چهارطاقی	
فضای ضرباهنگی متمرکز		کاربندی در گنبد خانه، شبستان کنار گنبد خانه‌ی اصلی	چهارمضراب (معمولاً در قسمت اوج، در جواب اوج آواز، قطعه‌ی ضرباهنگی چهارمضراب نواخته می‌شود.
گذر (عدم تمرکز)	ضرباهنگی (ریتمیک)	رواق، راسته	زنگوله، نغمه، چهارباره، کرشمه و ... درصورتی‌که تغییر گام (اتصال) در آن‌ها صورت نگیرد.
	غیر ضرباهنگی	کوچه	گوشه‌های آوازی بدون ضرباهنگ
تجمع	واحدهای یکسان	شبستان، چهل‌ستون، فضای ستون‌دار	قطعه‌ی ضربی (تصنیف)
	واحدهای غیر یکسان	حیاط مرکزی(شامل چند فضای کوچک‌تر)	قطعه‌ی ضربی رنگ
پیش ورودی		پیشخان	پیش‌درآمد(قطعه‌ی ضرباهنگی با وزن سنگین)
ورودی	بدون فضا		ورود به دستگاه بدون نواختن درآمد
	با فضا		ورود به دستگاه با استفاده از نواختن گوشه‌ی درآمد
فضای مرتبط با ورودی		هشتی مقرنس بالای ایوان ورودی	کرشمه‌ای که در فضای درآمد نواخته می-شود(کرشمه پایبند به ضرباهنگی معین است).
فضای تکرارشونده‌ی متمرکز (فضای متداوم و پیوسته)		تکرار حجره‌ها، تکرار اتاق، راسته-بازار تشکیل‌شده از تکرار واحدهای کوچک‌تر(مربع چهارطاقی)	جمله‌ی فرودی که در پایان اکثر گوشه‌ها هست.
فضای اتصال	فضای متمرکز برای اتصال	ایوان(فضای نیمه‌باز و نیمه بسته)	گوشه‌هایی که در آن‌ها دو گام است.
	فضای ضرباهنگی برای اتصال	رواق، راسته بناهای مجاور معبر که از طرفی به پشت حجره‌ها متصل‌اند و از طرف دیگر به بدنه‌ی مسکونی بلافاصل خود متصل‌اند.	گوشه‌ای که در آن با استفاده از فضای ضرباهنگی ثابتی بتوان تغییر گام صورت داد مثل زنگوله، کرشمه، نغمه (گوشه‌هایی باحالت یکسان در دستگاه‌های مختلف که از طریق آن‌ها می‌توان به مرکب پرداخت.
	فضای غیر ریتمیک برای اتصال	چهارسوق و سه‌راه	گوشه‌هایی که در آن‌ها گام تغییر می‌کند.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-10-12]
[DOR: 20.1225602.1394.4.14.7.6]

نتیجه‌گیری

با جمع‌بندی این پژوهش، بر اساس نوع ارتباط فضایی، نوعی تقسیم‌بندی برای فضای معماری و فضای موسیقی سنتی ایران در نظر گرفته شد که شامل فضای متمرکز و ویژه، فضای ضرباهنگی (ریتمیک) متمرکز، فضای گذر (عدم تمرکز)، فضای تجمع، فضای پیش ورودی و فضای ورودی، فضای مرتبط با ورودی، فضاهای تکرارشونده‌ی متمرکز (فضای متداوم و پیوسته)، فضای اتصال می‌باشد.



تصویر ۵- نمودار ویژگی‌های ساختاری مشترک بین فضای معماری و موسیقی سنتی ایران

منابع

- استیرلن، ه. (۱۳۷۷). اصفهان تصویر بهشت. ترجمه: ج. ارجمند. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- اهری، ز. (۱۳۸۵). مکتب اصفهان در شهرسازی: دستور زبان طراحی شالوده‌ی شهری. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- آنتونیادس، آ. س. (۱۳۸۹). بوطیقای معماری (آفرینش در معماری). ترجمه: ا. آی. تهران: انتشارات سروش (انتشارات صداوسیما).
- حافظ نیا، م. (۱۳۸۹). مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی. تهران: انتشارات سمت.
- حائری، م. (۱۳۸۷). آوای خنیا در گنبد مینا؛ گفت‌وگویی با موسیقی و معماری ایران. م. فلامکی در معماری و موسیقی. تهران: نشر فضا.
- حائری، م. (۱۳۸۸). نقش فضا در معماری ایران (هفت گفتار درباره‌ی زبان و توان معماری). تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- حبیبی، س. م. (۱۳۷۷). مکتب اصفهان در شهرسازی (جلد ۳). تهران: هنرهای زیبا.
- حمیدی، م. (۱۳۷۳). استخوان‌بندی شهر تهران. تهران: سازمان مشاوره‌ی فنی و مهندسی شهرداری تهران.
- خالقی، ر. ا. (۱۳۹۰). نظری به موسیقی ایرانی. تهران: رهروان پویش.
- سپنتا، س. (۱۳۸۲). چشم‌انداز موسیقی ایران. تهران: ماهور.
- سراج، س. ح. (۱۳۹۰). از گذر گل تا دل. تهران: کتاب نیستان.
- سید صدر، س. (۱۳۸۱). دایرةالمعارف معماری شهرسازی (مصور). تهران: انتشارات آزاده.
- فلامکی، م. (۱۳۸۷). پیوندهای مفهومی و شالوده‌ای معماری و موسیقی. م. فلامکی در، معماری و موسیقی (ص. ۳۱۴-۲۷۳). تهران: نشر فضا.
- لطفی، م. (۱۳۷۲). کتاب سال شیدا (مقاله‌ی شناخت فرم‌های ردیف).
- متین، ک. (۱۳۸۷). "نوای خشت" یادداشت‌هایی پیرامون معماری و موسیقی ایرانی. م. فلامکی در، معماری و موسیقی. تهران: نشر فضا.
- مجیدی، ب. (۱۳۸۴). انگاره میانی. همدان: چنار.
- مشیری، ف. (۱۳۸۷). نگرشی بر موسیقی باروک از دیدگاه تاریخ اجتماعی موسیقی. م. فلامکی در، معماری و موسیقی. تهران: نشر فضا.
- ملاح، ح. (۱۳۸۷). سیری در فضای معماری و موسیقی و آشنایی با کتاب موسیقی معماری. م. فلامکی در، معماری و موسیقی تهران: نشر فضا.
- نتل، ب. (۱۳۸۸). ردیف موسیقی دستگاهی ایران. ترجمه: ع. شادکام. تهران: انتشارات سوره مهر.
- وجدانی، ب. (۱۳۷۶). فرهنگ موسیقی ایرانی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- ویلبر، د. و گلمبگ، ل. (۱۳۷۴). معماری تیموری در ایران و توران. ترجمه: ک. ا. افسر. و م. کیانی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- هردگ، ک. (۱۳۷۶). ساختار شکل در معماری اسلامی ایران و ترکستان. ترجمه: م. تقی زاده مطلق. تهران: انتشارات بوم.
- Kilicaslan, H., & Tezgel, I. E. (2012). Architecture and Music in the Baroque Period. Procedia-Social and Behavioral Sciences, 51, 635-640.
- Kiulee, H., & Hopark, J. (2009). Structuring Vertical Space: Relationship between Chants and Cathedral Naves in the Medieval Period. Asian Architecture and Building Engineering, 8, 1, 25-32.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-10-12]
[DOR: 20.1001.1.23225602.1394.4.14.7.6]