

مقاله پژوهشی

امکان بازنمایی در موسیقی ایرانی براساس نظریه پیتیر کیوی (مطالعه موردی: چهارگاه از منظر روح‌الله خالقی)*

پریسا مهرعلی زاده^۱، حمید عسکری رابری^{۲*}، شهلا اسلامی^۱

۱. گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
۲. گروه نوازندگی موسیقی جهانی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۱۷

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۳/۱۷

چکیده

در فلسفه موسیقی غرب، نظریه کانتور پیتیر کیوی بر همسانی ساختاری میان الگوهای صوتی و الگوهای حرکتی عاطفی بدن انسان تأکید داشته و بازنمایی تحت اللفظی مفاهیم انتزاعی را جز از طریق قرارداد فرهنگی ممکن نمی‌داند. از سوی دیگر، روح‌الله خالقی در آثار خود، دستگاه چهارگاه را دستگاهی حماسی، پیش‌رونده و حامل صفاتی چون شجاعت توصیف کرده بود، بی‌آنکه این نظریه‌ها در چهارچوبی فلسفی تحلیلی نظام‌مند سنجیده شوند. بنابراین این پژوهش در پی پر کردن شکاف معرفتی، این پرسش محوری را مطرح می‌کند که با تکیه بر نظریه کانتور و فرمالیسم تقویت‌شده کیوی، تا چه حد می‌توان نظریه‌های بازنمایی گرایانه خالقی درباره چهارگاه را تحلیل، تأیید یا نقد کرد. هدف اصلی، دستیابی به فهم دقیق‌تری از نسبت بازنمایی و بیانگری در موسیقی دستگاهی ایران و آزمودن مرزهای فرافرهنگی نظریه کیوی است. ضرورت انجام پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که هیچ مطالعه پیشینی مستقیمی به مواجهه فلسفه تحلیلی موسیقی با نظریه‌های بومی بازنمایی در سنت ایرانی نپرداخته و دیدگاه خالقی فاقد صورت‌بندی نظری در تراز مباحث معاصر فلسفه موسیقی باقی مانده است. روش پژوهش به صورت کیفی و از نوع تحلیلی انتقادی با گردآوری اسنادی داده‌ها انجام شده است و مطالعه موردی بر دستگاه چهارگاه و آرای خالقی متمرکز شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد کانتورهای صعودی درآمد چهارگاه و تنش فواصل افزوده در گوشه مخالف، همسانی ساختاری محدودی با الگوهای حرکتی حماسه و شجاعت ایجاد می‌کنند. با این حال، بخش عمده حماسه‌انگاری، شخصیت‌بخشی انسان کامل و نسبت‌دهی عرفانی ملی گرایانه خالقی فراتر از مرزهای فرمالیسم تقویت‌شده کیوی قرار داشته و عمدتاً ریشه در قراردادهای فرهنگی، زمینه‌های اجرایی و کاربرد تاریخی چهارگاه در زورخانه‌ها و شاهنامه‌خوانی داشت. این پژوهش نتیجه می‌گیرد نظریه کیوی چهارچوبی سودمند برای لایه‌سازی فراهم می‌آورد اما در تبیین پدیدار حال در موسیقی دارای فواصل متفاوت با غرب و بداهه‌محور ایرانی ناکافی است؛ این ناکافی بودن، ضرورت توسعه فلسفه موسیقی میان فرهنگی را برجسته می‌سازد.

واژگان کلیدی: بازنمایی موسیقایی، پیتیر کیوی، فرمالیسم تقویت‌شده، نظریه کانتور، چهارگاه، روح‌الله خالقی

مقدمه

در سنت فلسفه موسیقی غرب، پرسش از ظرفیت بازنمایی^۱ موسیقی، به‌ویژه در موسیقی مطلق^۲، یکی از محورهای پایدار تأمل فلسفی بوده است. از تمایز افلاطونی میان تقلید و الهام تا نقد هانسلیک بر بیان‌گرایی عاطفی و سپس صورت‌بندی‌های تحلیلی معاصر، همواره این مسئله مطرح بوده که موسیقی تا چه حد قادر است نه تنها احساسات را بیان کند، بلکه جهان خارجی، مفاهیم انتزاعی یا رویدادها را به شیوه‌ای معرفت‌شناختی بازنمایی کند (Davies, 1993, 16).

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری «پریسا مهرعلی زاده» با عنوان «امکان و حدود بازنمایی در موسیقی کلاسیک ایرانی با تأکید بر آرای فلسفی پیتیر کیوی» است که به راهنمایی دکتر «حمید عسکری رابری» و مشاوره دکتر «شهلا اسلامی» در گروه فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات در سال ۱۴۰۴ انجام شده است.

** نویسنده مسئول: ۰۹۱۲۲۴۰۵۵۷۴ dh.askari@art.ac.ir

پیتیر کیوی (Kivy, 1984)، به عنوان یکی از برجسته‌ترین فیلسوفان موسیقی نیم‌قرن اخیر، در آثار کلیدی خود از جمله «صدا و مانستگي: تأملاتی در باب بازنمایی موسیقایی» با تکیه بر نظریه کانتور^۳ و دفاع از فرمالیسم تقویت‌شده^۴، مرزهای این قابلیت را ترسیم کرده است (Alpers, 1992, 217). از منظر کیوی، موسیقی مطلق از طریق همسانی ساختاری^۵ میان الگوهای صوتی (مانند کانتور ملودیک، ریتم و کشش‌های دینامیک) و الگوهای حرکتی - عاطفی بدن انسان، می‌تواند حالات عاطفی را برانگیزد اما فاقد ظرفیت بازنمایی تحت اللفظی^۶ از داستان‌ها، شخصیت‌ها یا مفاهیم انتزاعی مانند عدالت و شجاعت است، مگر از طریق قراردادهای فرهنگی (Howard, 1993, 11). این پژوهش با رویکرد میان‌رشته‌ای میان فلسفه تحلیلی موسیقی و موسیقی‌شناسی دستگاهی ایران، به بررسی امکان بازنمایی در سنت موسیقی ایرانی

گردآوری نمایه‌ای از منابع موضوعی اکتفا کرده (سرای، ۱۴۰۱) و نظریه جدیدی ارائه نمی‌دهد. در حوزه مطالعات ساختاری بر روی دستگاه چهارگاه، پژوهشی که به بررسی تطبیقی ردیف «ابوالحسن صبا» و ردیف منسوب به «حبیب سمعی» (روایت طلّیعه کامران) در سه گوشه درآمد، زابل و حصار پرداخته (سرای و همکاران، ۱۴۰۳)، صرفاً ساختارگرایانه است و به پرسش از دلالت‌مندی عاطفی یا حماسی کانتورها نمی‌پردازد. افزون بر این، مطالعه‌ای که به تحلیل نقش سرود «ای ایران» در بازآفرینی هویت ایرانی پرداخته، تمرکز خود را بر یک اثر ملی کاربردی با متن شعری صریح معطوف کرده است (Azizi, 2024)، نه بر تحلیل فلسفی نظریه‌های بازنمایی گرایانه درباره یک دستگاه بی‌کلام مانند چهارگاه.

در منابع غیرفارسی نیز، با وجود گستردگی پژوهش‌ها در فلسفه تحلیلی موسیقی، برخی از نظریه‌پردازان بر جسته به‌طور مستقیم به مسئله بازنمایی موسیقایی پرداخته‌اند که هر چند غنای نظری دارند اما همچنان با پرسش محوری این پژوهش فاصله دارند که از جمله آن‌ها می‌توان به مطالعات زیر اشاره کرد: پیتر کیوی (Kivy, 1984) تمایزی میان تصویرسازی صوتی و بازنمایی قراردادی قائل شد و نشان داد موسیقی می‌تواند از طریق شباهت صوتی یا قرارداد فرهنگی به چیزهایی ارجاع دهد اما او صرفاً در چهارچوب موسیقی تنال و برنامه‌دار غربی باقی ماند و به نظام‌های مدال - بداهه‌محور شرقی راه نیافت. نلسون گودمن (Goodman, 1968) با ارائه نظریه‌ای نظام‌مند از نمادها، مفاهیم «دلالت» و «نمونه‌سازی» را برای تحلیل نظام‌های هنری به کار گرفت و بازنمایی را به‌مثابه نوعی رابطه ارجاعی در نظام‌های نمادین تعریف کرد اما به دلیل نام‌گرایی محض، در تبیین ادراک استعاری و پدیدار حال در موسیقی ناتوان است. راجر اسکروتن (Scruton, 1997) با تأکید بر تمایز بنیادین «صدا» و «تن» و استعاره‌های ضروری فضا، حرکت و حیات در ادراک موسیقایی، به رد رویکردهای زبان‌وار و نشانه‌شناختی پرداخت اما بازهم در چهارچوب سنت کلاسیک - مانیتیک غرب باقی ماند و به نقش حال در نظام‌های بداهه‌محور نپرداخت.

بنابر این، پژوهش‌های یادشده (اعم از پژوهش‌های داخلی در حوزه‌های سفرنامه، هستی‌شناسی، منبع‌شناسی، ساختارگرایی و سرودهای ملی و نیز نظریه‌های بین‌المللی گودمن، کیوی و اسکروتن) همگی در سطح بازنمایی محتوایی، متنی، فرهنگی، ساختاری صرف یا سیاست‌گذاری باقی مانده‌اند و هیچ‌یک به امکان بازنمایی از طریق ساختار صوری و صوتی موسیقی، به‌ویژه در چهارچوب فلسفه تحلیلی موسیقی، نپرداخته‌اند. باین توصیف، هیچ‌یک از پژوهش‌های یادشده از چهارچوب نظری فلسفه تحلیلی موسیقی، به‌طور مشخص نظریه کانتور و فرمالیسم تقویت‌شده پیتر کیوی، برای تحلیل نسبت میان ساختار صوتی چهارگاه و صفاتی چون حماسه، شجاعت و پیش‌روندگی استفاده نکرده‌اند. همچنین هیچ مطالعه‌ای نظریات بازنمایی گرایانه روح‌الله خالقی را در بوتّه سنجش نظری با تمایز کیوی میان بازنمایی تحت‌اللفظی و بازنمایی یاری‌شده از طریق قرارداد

می‌پردازد. تمرکز اصلی بر مطالعه موردی دستگاه چهارگاه از منظر روح‌الله خالقی است. خالقی، به‌مثابه متفکر موسیقی ملی‌گرای مدرن، در تألیفاتی چون «نظری به موسیقی»، «چهارگاه رانه‌تنهاگامی اصیل و کهن»، بلکه دستگاهی حائز بر تری ساختاری و عاطفی توصیف می‌کند که قابلیت بیان حالات حماسی، شجاعت و حرکت پیش‌رونده را در خود دارد. او چهارگاه را «سردسته گام‌های ایرانی» می‌نامد که گویی طبیعت، برترین ویژگی‌های دیگر دستگاه‌ها را در آن جمع کرده است (خالقی، ۱۳۴۱، ۲۳۵، ۲۴۸-۲۴۹). چنین دیدگاهی ریشه در گفتمان فرهنگی - ملی اوایل قرن چهاردهم شمسی دارد و دعوتی به بازخوانی فلسفی است. موسیقی دستگاهی ایران، مبتنی بر ردیف و مجموعه‌ای از گوشه‌ها با روابط مدال و اجرایی خاص، اساساً غیربرنامه‌دار و متمرکز بر بداهه‌پردازی است. در این سنت، معنا بیشتر از طریق «حال» و زمینه اجرایی - فرهنگی پدیدار می‌شود تا از طریق همسانی ساختاری صوتی مستقیم به اشیای خارجی. پژوهش‌های پیشین عمدتاً بر توصیف ساختاری ردیف (Farhat, 2001)، تاریخ‌نگاری یا تحلیل‌های هرمنوتیکی - هویتی متمرکز بوده‌اند و کمتر به صورت‌بندی نظری نظام‌مند بازنمایی پرداخته‌اند. دیدگاه‌های خالقی درباره بازنمایی عاطفی - حماسی دستگاه‌ها، هر چند غنی، فاقد چهارچوب فلسفی - تحلیلی دقیق است و اغلب در سطح توصیفات فرهنگی باقی مانده است. این پژوهش در پی پرکردن این شکاف معرفتی است. پرسش محوری آن چنین است: با تکیه بر نظریه کانتور و فرمالیسم تقویت‌شده کیوی، تاچه‌حدمی توان نظریه‌های بازنمایی گرایانه خالقی در خصوص چهارگاه (به‌ویژه حماسه‌انگاری آن) را تحلیل، تأیید یا نقد کرد؟ کانتورهای ملودیک چهارگاه (مانند صعودهای قدرتمند، کشش‌های زابل و مخالف و تنش‌های فواصل افزوده) از چه جنبه‌هایی می‌توانند همسانی ساختاری بالگوهای حرکتی شجاعت و حماسه ایجاد کنند و از چه جنبه‌هایی این نسبت‌دهی ها عمده تافته فرهنگی - گفتمانی و وابسته به اجرا هستند؟

پیشینه پژوهش

بررسی پیشینه پژوهش نشان می‌دهد در فلسفه موسیقی، پژوهش‌های صورت‌پذیرفته هریک از جهتی به مسئله بازنمایی و بیانگری نزدیک شده‌اند اما هیچ‌کدام مستقیماً به پرسش محوری این پژوهش نپرداخته‌اند. در منابع فارسی، پژوهشی که به تحلیل بازنمایی موسیقی ایران در سفرنامه‌های اروپایی پرداخته، بر مواجهه فرهنگی و بر ساخت معنادار توصیفات سیاحان متمرکز بوده است (Ahrar & Zaker Jafari, 2025) اما این پژوهش ارتباطی با تحلیل ساختاری صوتی یا نظریه فلسفی بازنمایی در موسیقی مطلق ندارد. مطالعه‌ای با موضوع هستی‌شناسی بیان و بیانگری در موسیقی با رویکرد به موسیقی ایرانی اسلامی، عمدتاً جنبه مروری داشته و به بررسی نقش ذهنیت مؤلف و ادراک مخاطب پرداخته است (Saraci, 2011) اما تحلیل موردی عینی ندارد. همچنین مطالعه دیگری در زمینه منبع‌شناسی مسئله بازنمایی در موسیقی، صرفاً به

فرهنگی قرار نداده است. بنابراین، وجه تمایز اساسی این پژوهش در آن است که برای نخستین بار، یک نظریه فلسفی از سنت تحلیلی غرب را با یک نظریه بازنمایی گرایانه از سنت موسیقی ایرانی مواجهه می‌دهد تا هم مرزهای امکان بازنمایی در موسیقی دستگاهی روشن شود و هم محدودیت‌های فرافرهنگی نظریه کیوی آزموده گردد.

روش تحقیق

این پژوهش از نظر هدف، کاربردی است و از نظر ماهیت داده‌ها، در زمره پژوهش‌های کیفی و رویکرد تحلیلی انتقادی قرار می‌گیرد. انتخاب این رویکرد از آن روست که مسئله اصلی پژوهش (نقد نظریات بازنمایانه در موسیقی ایرانی با استفاده از نظریه فلسفی کیوی)، ماهیت نظری دارد و به جای تولید داده‌های تجربی یا میدانی، نیازمند بازخوانی، بازسازی و سنجش استدلال‌های موجود در متون فلسفی و موسیقی‌شناختی است. بنابراین گردآوری داده‌ها که شامل تمامی منابع استفاده‌شده در این پژوهش است از نوع اسنادی هستند.

تحلیل داده‌ها براساس تطبیق مفاهیم نظری کیوی با ویژگی‌های ساختاری و توصیف‌های موسیقی‌شناختی چهارگاه انجام شده است.

مبانی نظری

پیتیر کیوی در آثار محوری خود (Kivy, 1984; 1991)، مسئله بیانگری و بازنمایی در موسیقی مطلق را صورت‌بندی می‌کند. از منظر کیوی، موسیقی مطلق فاقد موضوع، روایت یا راجع مستقیم به جهان بیرونی است و همین ویژگی آن را به چالشی اساسی برای زیباشناسی پس از قرن هجدهم بدل کرده است (Kivy, 2021, 52). او با نقد دو نظریه برانگیختگی^۶ و شخصیت^۸ نشان می‌دهد هر دو، تجربه موسیقایی را به عوامل خارجی فرو می‌کاهند. کیوی نظریه کانتور را به عنوان هسته اصلی پیشنهاد می‌کند (Howard, 1993, 11).

براساس این نظریه، بیانگری موسیقی از طریق همسانی ساختاری میان الگوهای صوتی (مانند کانتور ملودیک، ریتم، کشش‌های دینامیک و تنش‌های فاصله‌های افزوده) و الگوهای حرکتی-عاطفی بدن انسان شکل می‌گیرد. موسیقی حالات عاطفی را نه با تولید مستقیم احساس یا بازنمایی تحت‌اللفظی، بلکه از طریق این شباهت صوری برمی‌انگیزد. این موضع او را به فرمالیسم تقویت‌شده هدایت می‌کند: موسیقی مطلق فاقد محتوای بازنمایی تحت‌اللفظی است اما واجد کیفیت‌های عاطفی ادراک‌شده درون خود فرم صوتی است (Solie & Spelman, 1986, 193). در حوزه بازنمایی، کیوی تمایزهای دقیقی قائل می‌شود. او بازنمایی را عموماً یاری‌شده توسط متن^۹، عنوان^{۱۰} و قرارداد^{۱۱} می‌داند (Vermazen, 1985, 273-274) و میان انواع آن (بازنمایی تصویری، ساختاری و قراردادی) تفکیک می‌کند (Solie & Spelman, 1986, 193-194).

موسیقی به‌ندرت قادر به بازنمایی تحت‌اللفظی داستان‌ها، شخصیت‌ها یا مفاهیم انتزاعی (مانند عدالت یا شجاعت) است، مگر از طریق قرارداد فرهنگی و نسبت‌دهی^{۱۲} شنونده (Vermazen, 1985, 274). بخش

عمده آنچه به‌عنوان بازنمایی تجربه می‌شود، جنبه مرتبط با اجرا^{۱۳} دارد؛ یعنی در لحظه اجرا، زمینه فرهنگی و تعامل نوازنده-شنونده تحقق می‌یابد (Zoller, 1997, 639-640). در این مطالعه موردی، این چهارچوب برای مواجهه با دیدگاه روح‌الله خالقی نسبت به دستگاه چهارگاه بسیار راهگشاست. خالقی چهارگاه را دستگاهی حماسی، پیش‌رونده و حامل شجاعت توصیف می‌کند. پرسش کلیدی پژوهش این است: کانتورهای ملودیک چهارگاه (مانند صعودهای قدرتمند، کشش‌های زابل و مخالف و تنش‌های فواصل افزوده) از چه جنبه‌هایی می‌توانند همسانی ساختاری با الگوهای حرکتی شجاعت و حماسه ایجاد کنند و از چه جنبه‌هایی این نسبت‌دهی‌ها عمدتاً فرهنگی-گفتمانی و وابسته به اجرا هستند؟

این پژوهش با التفات به محدودیت‌های فرافرهنگی کیوی (تمرکز بر موسیقی غربی تنال^{۱۴})، نظریه او را با مفهوم حال در سنت ایرانی مواجه می‌سازد تا مرزهای امکان بازنمایی در موسیقی دستگاهی را روشن کند. هدف، نه تأیید ساده کیوی یا خالقی، بلکه دستیابی به فهم تحلیلی دقیق‌تر از نسبت بازنمایی و بیانگری در موسیقی ایرانی است.

بازنمایی در دستگاه چهارگاه

موسیقی سنتی ایران به دو گونه اصلی موسیقی‌های محلی و فولکلوریک و موسیقی شهری تقسیم می‌شود. موسیقی شهری سنتی، مجموعه‌ای منظم از قطعات است که با عنوان «ردیف موسیقی ایران» شناخته می‌شود (Farhat, 2001, 15). پایه و اساس موسیقی کلاسیک ایرانی «دستگاه» است (Sedaqat-Kish, 2025, 50). ردیف به ترتیب و چیدمان گوشه‌ها و نغمات اشاره دارد که معمولاً از بم‌ترین ملودی (درآمد) آغاز شده و سایر گوشه‌ها به دنبال آن سازماندهی می‌شوند (فخرالدینی، ۱۳۹۲، ۳۰؛ طلائی، ۱۳۷۲، ۱۱). دستگاه نیز مجموعه‌ای از گوشه‌ها در یک چرخه چندمقامی است که هویت هر مقام در چهارچوب دستگاه معنا می‌یابد (پورتراب و همکاران، ۱۳۸۶، ۸۱).

دستگاه چهارگاه یکی از مهم‌ترین دستگاه‌های هفت‌گانه است (کیانی، ۱۳۷۷، ۹۸). روح‌الله خالقی چهارگاه را «سردسته گام‌های ایرانی» می‌داند که برترین ویژگی‌های سایر گام‌ها را در خود جمع کرده است (خالقی، ۱۳۴۱، ۲۳۵، ۲۲۹). او تأکید دارد این دستگاه بیش از سایر دستگاه‌ها قادر به نمایش تمام حالات، صفات و کیفیات موسیقی ایرانی است (همان، ۲۳۵-۲۳۸). خالقی چهارگاه را «انسانی کامل» توصیف می‌کند که شادی و غم، تکبر و متانت و زندگی عارفانه را در بر دارد (همان، ۲۴۹).

تحلیل ساختاری و کانتورها

در این پژوهش، تحلیل در سه سطح متمایز انجام می‌شود. نخست، تحلیل صوری برپایه نظریه کانتور پیتیر کیوی است و صرفاً بر ویژگی‌های ساختاری دستگاه چهارگاه، از جمله کانتور ملودیک، روابط مدال، الگوهای حرکتی و سازمان صوتی تکیه دارد. در این سطح،

آن از خنثی کوچک، دوم افزوده و دوم کوچک تشکیل شده است (Farhat, 2001, 97). گستره ملودی درآمد چهارگاه معادل فاصله هفتم کوچک است و از دو تتراکورد با فواصل میانی دوم نیم‌بزرگ، دوم بیش‌بزرگ و دوم کوچک ساخته شده است (فخرالدینی، ۱۳۹۲، ۳۴۲). فهرست گوشه‌های اصلی شامل درآمد اول، دوم، سوم، چهارم، نغمه، کرشمه، زنگ شتر، زابل، بسته‌نگار، حصار، پس حصار، مخالف، حاجی حسنی، مغلوب، حزین، حدی، پهلوی، رجز، منصوری و رنگ‌های لزگی و شهر آشوب است (کیانی، ۱۳۷۷، ۳).

از منظر نظریه کانتور پیتر کیوی، این ساختارها قابل تحلیل فلسفی هستند. صعود قدرتمند و قاطع درآمد چهارگاه، همراه با تأکید بر درجه پنجم و تنش فواصل افزوده، همسانی ساختاری نسبی با الگوهای حرکتی «پیش‌روی حماسی» و «شجاعت کنترل شده» ایجاد می‌کند. این کانتور صعودی-تنش‌دار، در نت‌اسیون سنتی اغلب با کشش‌های متعادل و حرکت گام‌به‌گام همراه است و الگویی از تنش و رهایی تدریجی را پدید می‌آورد که با الگوهای بدنی-عاطفی قدرت و حرکت پیش‌رونده شباهت‌های زیادی دارد.

گوشه زابل، با ملودی نزولی و کشش‌های طولانی بر نت‌های متغیر، کانتور حزن‌درونی و متاملانه‌ای می‌سازد که خالقی نیز به صراحت به آن اشاره کرده است (خالقی، ۱۳۴۱، ۲۴۸). این ساختار نزولی-کشیده با الگوهای حرکتی «ندوه درونی» و «شکایت عرفانی» همسانی ساختاری نشان می‌دهد. گوشه مخالف نیز با تنش فواصل افزوده و حرکت‌های پیچیده نزولی-صعودی، کانتور شکایت‌آمیز و مقاومتی پدید می‌آورد که می‌تواند با حالات «شجاعت غمگین» یا «مقاومت عاطفی» قابل تطبیق باشد. گوشه‌های حسام و رجز نیز با حرکت‌های پیش‌رونده و رجز‌گونه، جنبه حماسی کانتور را تقویت می‌کنند.

با این حال، بخش عمده حماسه‌انگاری خالقی بیشتر بر پایه نسبت‌دهی فرهنگی-قراردادی و جنبه‌های مرتبط با اجرا استوار است. کاربرد گسترده چهارگاه در زورخانه‌ها، شاهنامه‌خوانی، موسیقی نظامی و تصنیف‌هایی مانند «هزار دستان» امیرجاهد (خالقی، ۱۳۴۱، ۱۲۹، ۱۴۸، ۱۷۴؛ معروفی، ۱۳۷۴، ۴) نشان می‌دهد این نسبت‌دهی عمدتاً از طریق قرارداد فرهنگی دوران ملی‌گرایی و زمینه اجرایی تحقق می‌یابد. از منظر کیوی، چنین بازنمایی‌هایی یاری‌دهنده هستند و بدون عنوان، شعر یا زمینه فرهنگی، فاقد بازنمایی تحت‌اللفظی محسوب می‌شوند.

این مواجهه آشکار می‌سازد که حال در موسیقی دستگاهی ایرانی بیش از آنکه صرفاً بر پایه همسانی ساختاری کانتور کیوی باشد، محصول تعامل پیچیده ساختار صوتی، قرارداد فرهنگی و لحظه اجرا است. بنابراین، بازنمایی در چهارگاه خالقی ترکیبی از همسانی ساختاری محدود (عمدتاً در درآمد و گوشه‌های صعودی) و نسبت‌دهی فرهنگی-اجرایی قوی است که محدودیت‌های فرافرهنگی نظریه کیوی را در مواجهه با سنت ربع‌پرده‌ای و بداهه‌محور ایرانی برجسته می‌کند.

مبنای معرفت‌شناختی، خود ساختار موسیقایی اثر است؛ بدین معنا که شناخت از ویژگی‌های بازنماییانه بر پایه تحلیل روابط درونی موسیقی حاصل می‌شود و اعتبار استدلال از انطباق مفاهیم نظری با این ویژگی‌های ساختاری ناشی می‌شود. دوم، تحلیل فرهنگی به بررسی جایگاه تاریخی و موسیقی‌شناختی دستگاه چهارگاه در سنت موسیقی ایرانی و معانی برساخته در بستر فرهنگی می‌پردازد. در این سطح، مبنای معرفت‌شناختی نه ساختار موسیقی، بلکه شواهد تاریخی، سنت موسیقی‌شناختی و معانی شکل‌گرفته در بستر فرهنگی است و اعتبار تحلیل به استناد این شواهد وابسته است. سوم، تحلیل تفسیری ناظر به آرای روح‌الله خالقی است و توصیف‌های وی به عنوان یک منبع تاریخی و موسیقی‌شناختی بررسی می‌شود، نه به عنوان شاهدی قطعی بر ویژگی‌های ذاتی دستگاه چهارگاه. در این سطح، مبنای معرفت‌شناختی متن و تفسیر آن است؛ یعنی شناخت از طریق تحلیل مستند دیدگاه‌های خالقی و انسجام تفسیری آن‌ها حاصل می‌شود، نه از طریق ساختار موسیقی یا شواهد تاریخی به تنهایی. بدین ترتیب، توصیف‌های خالقی در این پژوهش به مثابه تفسیری تاریخی از تجربه موسیقایی بررسی می‌شوند و نه بخشی از تحلیل صوری یا شاهدی تجربی برای اثبات ویژگی‌های ساختاری دستگاه.

تفکیک این سه سطح از آن رو ضروری است که هریک از منبع متفاوتی برای تولید و توجیه معرفت بهره می‌گیرد؛ به ترتیب: ساختار موسیقی، سنت فرهنگی و متن تفسیری. از این رو، سه سطح این تحلیل نیز به سه نوع متفاوت از گزاره‌ها می‌انجامد: تحلیل صوری درباره ویژگی‌های ساختاری موسیقی دآوری می‌کند؛ تحلیل فرهنگی درباره معانی و کارکردهای شکل‌گرفته در سنت موسیقایی سخن می‌گوید و تحلیل تفسیری به بازسازی و تبیین دیدگاه یک صاحب‌نظر تاریخی می‌پردازد. بنابراین، هر سطح پرسش متفاوتی را پاسخ می‌دهد و معیار مستقلی برای اعتبار نتایج خود دارد؛ از این رو، نتایج آن‌ها قابل تقلیل به یکدیگرند و نه می‌توانند به تنهایی جایگزین یا اثبات‌کننده نتایج سطوح دیگر باشند. در این پژوهش، این سه سطح نه برای تأیید متقابل، بلکه برای تکمیل یکدیگر به کار گرفته شده‌اند؛ بدین معنا که تحلیل صوری امکان بازنمایی را از منظر ساختار موسیقایی بررسی می‌کند، تحلیل فرهنگی زمینه تاریخی و معنایی این امکان را روشن می‌سازد و تحلیل تفسیری نشان می‌دهد این ظرفیت چگونه در اندیشه یکی از نظریه‌پردازان موسیقی ایران صورت‌بندی شده است. تنها از رهگذر تلفیق این سه سطح است که می‌توان تصویری جامع‌تر از مسئله بازنمایی در دستگاه چهارگاه ارائه داد.

در چهارچوب نظریه کانتور کیوی، نخست ویژگی‌های ساختاری دستگاه بررسی می‌شود؛ زیرا مبنای تحلیل بازنمایی، روابط صوری میان اجزای موسیقی است. از این رو، ابتدا ساختار مدال و ملودیک دستگاه چهارگاه معرفی می‌شود.

فواصل درجات چهارگاه نسبت به شاهد دو عبارت‌اند از: دوم نیم‌بزرگ، سوم بزرگ، چهارم درست، پنجم درست، ششم نیم‌بزرگ، هفتم بزرگ و هشتم درست (فخرالدینی، ۱۳۹۲، ۳۴۴). تتراکورد اصلی

تحلیل و بحث

• تحلیل ساختارهای صوری چهارگاه در نگاه خالقی

خالقی در ابتدا به توصیف علمی گام چهارگاه می‌پردازد و آن را دارای سه ویژگی برجسته می‌داند: الف) قابلیت صعود و نزول هم‌زمان؛ ب) وجود دو محسوس که از دو طرف بر تونیک حل می‌شوند؛ ج) فواصل دوم بیش‌بزرگ در هر دو دانگ (خالقی، ۱۳۴۱، ۲۳۲-۲۳۵). از منظر نظریه کانتور کیوی، این ویژگی‌ها عمدتاً شباهت‌های صوری هستند. قابلیت صعود و نزول هم‌زمان، ساختاری دوسویه ایجاد می‌کند که با توانایی انسان در تجربه هم‌زمان یا نوسانی میان حالات متضاد (امید و اندوه، قدرت و تأمل) همسانی ساختاری دارد. دو محسوس نیز الگوی تعلیق و رهایی دوگانه پدید می‌آورند که شبیه الگوی تنش و تسکین در احساسات پیچیده انسانی است. خالقی در این بخش از هیچ واژه عاطفی استفاده نمی‌کند و صرفاً ساختار را توصیف می‌کند. این رویکرد دقیقاً با مر حله اولیه نظریه کانتور هم‌خوانی دارد: شناسایی خصوصیات صوری پیش از هر گونه نسبت‌دهی عاطفی.

در ادامه، خالقی چهارگاه را با گام بزرگ و کوچک فرنگی مقایسه کرده و برتری آن را ادعا می‌کند: «چهارگاه بعضی خواص گام بزرگ و برخی از خاصیت‌های گام کوچک را جمع کرده» و مقامی برتر از هر دو تشکیل داده است (همان، ۲۳۴). از منظر فرمالیسم تقویت‌شده کیوی، این استدلال کاملاً درون فرمالیستی است. برتری یک گام را نمی‌توان به تأثیرات روانی یا برون موسیقایی تقلیل داد، بلکه می‌توان آن را در غنای شباهت‌های صوری آن جست‌وجو کرد. گامی که هم‌زمان الگوی صعودی (قدرت، حرکت) و نزولی (تأمل، حزن) را در خود دارد، طیف گسترده‌تری از کانتورهای عاطفی را پوشش می‌دهد. بنابراین، خالقی در این لایه استدلالی ناخودآگاه به‌سوی فرمالیسم تقویت‌شده حرکت می‌کند و ارزش چهارگاه را در خود ساختار آن می‌جوید، نه در تأثیرات خارجی.

• تحلیل گوشه‌های چهارگاه: از درآمد تا منصوری

خالقی به توصیف متعلقات چهارگاه (هفت جایگاه توقف یا ایست) می‌پردازد که هر کدام دارای نام و کیفیت عاطفی خاصی هستند. برای درک بهتر، بستر صوتی دستگاه چهارگاه را می‌توان مانند تصویر ۱ ترسیم کرد.

– درآمد چهارگاه (تونیک)

خالقی درآمد را «موقر، متین، شاد، خندان و خرم» توصیف می‌کند (همان، ۲۴۸). از منظر کانتور کیوی، این کیفیات به شباهت‌های صوری خاصی بازمی‌گردند: موقر و متین به تمپوی متعادل، نت‌های با ارزش زمانی نسبتاً برابر و حرکت عمدتاً گام‌وار اشاره دارد؛ شادی و خرمی نیز به حرکت صعودی ملودی و فواصل بزرگ (به‌ویژه سوم



تصویر ۱. بستر صوتی چهارگاه دو. مأخذ: پور تراب و همکاران، ۱۳۸۶، ۶۵.

بزرگ) مرتبط است. خالقی تأکید می‌کند سوم چهارگاه مانند گام بزرگ، بزرگ است (همان، ۲۳۲).

از نظر کیوی، شنونده درآمد چهارگاه را شاد ادراک می‌کند نه به‌دلیل برانگیختگی مستقیم احساس، بلکه به‌دلیل همسانی ساختاری با الگوی رفتاری انسان شاد (حرکت رو به بالا، تن باز، ملودی روان). این شباهت ادراک شده است، نه استنتاج شده. خالقی نیز دقیقاً همین شباهت را گزارش می‌دهد بدون آنکه به نظریه برانگیختگی متوسل شود. این بخش از تحلیل خالقی قوی‌ترین هم‌گرایی را با فرمالیسم تقویت‌شده کیوی نشان می‌دهد.

– زابل

خالقی زابل را دومین ایست معرفی می‌کند: ایست دوم روی نت میانی درجه سوم که زابل نامیده می‌شود (همان، ۲۳۶). سپس اشاره می‌کند که «آواز زابل حزن درونی اغلب آوازهای ما را دارد» (همان، ۲۴۸). حزن درونی، کیفیتی عاطفی کم‌شدت و درون‌نگرانه است. از منظر کانتور کیوی، این کیفیت با حرکت نزولی ملایم، فواصل کوچک (دوم یا سوم کوچک) و تمپوی نسبتاً کند همسانی ساختاری دارد. خالقی به‌روشنی نمی‌گوید زابل احساس حزن را در شنونده برمی‌انگیزد (نظریه برانگیختگی) و نیز نمی‌گوید زابل شخصیتی حزن‌ر را باز‌نمایی می‌کند (نظریه شخصیت). او تأکید دارد حزن «درون» فرم آواز ادراک می‌شود. این دقیقاً موضع فرمالیسم تقویت‌شده کیوی است: ویژگی عاطفی به‌مثابه صفتی متعلق به سازمان صوتی، نه به‌عنوان محتوای ارجاعی یا برانگیزنده خارجی.

– مخالف

ایست سوم روی رونمایان است که به مخالف موسوم است و حالت همایون را دارد (همان، ۲۳۶). خالقی آواز مخالف را «شکایت‌آمیز» و «مانند همایون ناصحی باتجربه و توانا» توصیف می‌کند (همان، ۲۴۸). شکایت‌آمیز کیفیتی پیچیده است که در موسیقی ایرانی اغلب با فواصل دوم نیم‌بزرگ (۴/۳ پرده) همراه است. خالقی اشاره می‌کند که چهارگاه دارای فواصل دوم بیش‌بزرگ در هر دو دانگ است و این فاصله را کاملاً طبیعی می‌داند (همان، ۲۳۴-۲۳۵). از منظر کیوی، همین فاصله متفاوت (نه دوم بزرگ و نه دوم کوچک) شباهت صوری به تجربه شکایت دارد حالتی آمیخته از تلخی و نرمی، نه خشم محض و نه اندوه کامل. خالقی بدون ارائه نظریه‌ای درباره «ناصر باتجربه»، این شباهت را از طریق ارجاع به همایون تقویت می‌کند. این رویکرد با موضع کیوی هم‌خوان است که نیازی به توضیح سازوکار دقیق نیست؛ کافی است بدانیم در این فرهنگ، چنین پیوندی به‌طور مستقیم ادراک می‌شود.

– منصوری

در منصوری توقف روی هنگام است که اوج آواز چهارگاه محسوب می‌شود و حالت آن «بسیار غم‌انگیز و حزن» است (همان، ۲۳۶). نکته کانونی این است که با نزدیک شدن به اوج، کیفیت عاطفی از شادی درآمد به غم منصوری تغییر می‌کند. از منظر کانتور، اوج‌گیری ملودیک در بافتی با حرکت کلی نزولی (به‌دلیل ماهیت دوسویه

«گفت‌وگو می‌کنند» بیش از حد انسان‌انگارانه‌اند. کیوی احتمالاً این استعاره‌ها را تا زمانی که صرفاً استعاره بمانند، بی‌آسیب می‌دانست اما هشدار می‌داد که پرسش از «کجای موسیقی در حال گفت‌وگو است» پاسخی روشن ندارد (Kivy, 1980, 62).

• ارزش موسیقی مطلق

کیوی ارزش موسیقی مطلق را در خودبستگی و رهایی موقت از جهان علی و انگیزشی می‌بیند (Solie & Spelman, 1986, 193). خالق نیز چهارگاه را مقاوم در برابر سختی‌ها و گاه متأثر از ناکامی‌ها توصیف می‌کند (خالقی، ۱۳۴۱، ۲۴۹). اگر این توصیف را به تجربه شنونده در مواجهه با فرم خودبسته چهارگاه تعبیر کنیم، به کیوی نزدیک می‌شود: شنونده با گوش دادن به طیف کامل عاطفی چهارگاه (شادی و غم هم‌زمان)، از فشار یک‌سوگی جهان روزمره رهایی می‌یابد. این همان رهایی موقتی است که کیوی آن را به «فقدان درد» تشبیه می‌کند.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با تکیه بر نظریه کانتور و فرمالیسم تقویت‌شده پیتیر کیوی، دیدگاه بازنمایی گرایانه روح‌الله خالقی نسبت به دستگاه چهارگاه (به‌ویژه توصیف آن به‌عنوان دستگاهی حماسی، پیش‌رونده و حامل شجاعت) را به‌صورت نظام‌مند تحلیل کرد. پرسش محوری دوسویه بود: نخست، کانتورهای ملودیک چهارگاه از چه جنبه‌هایی قابلیت ایجاد همسانی ساختاری با الگوهای حرکتی شجاعت و حماسه را دارند؟ و دوم، این نسبت‌دهی‌ها تا چه حد عمده‌تأفره‌نگی -گفتمانی و وابسته به اجرا هستند؟

یافته‌ها نشان داد بخش محدودی از توصیفات خالقی با نظریه کیوی هم‌خوانی دارد. ویژگی‌هایی مانند صعودهای قدرتمند درآمد، تنش فواصل افزوده در مخالف، قابلیت صعود-نزول هم‌زمان گام و وجود دو محسوس که از دو سو به تونیک حل می‌شوند، همسانی ساختاری نسبی با الگوهای حرکتی پیش‌رونده، تنش‌دار و متأملانه ایجاد می‌کنند. این جنبه‌ها (مستند در تحلیل فخرالدینی و فرهنگ) عمدتاً در گوشه‌های درآمد، مخالف و حسام قابل مشاهده‌اند و با تأکید کیوی بر شباهت‌های میان ساختار موسیقی و الگوهای رفتاری بدن انسان سازگارند. باین حال، این همسانی محدود، موردی و به‌شدت وابسته به عوامل اجرایی است؛ زایل و منسوری با حرکت نزولی و کشش‌های طولانی بیشتر به حزن و اندوه نزدیک‌اند تا حماسه.

در مقابل، بخش عمده حماسه‌انگاری، شخصیت‌بخشی (انسان کامل) و نسبت‌دهی عرفانی -ملی‌گرایانه خالقی فراتر از مرزهای کیوی قرار می‌گیرد. کاربرد تاریخی چهارگاه در زورخانه‌ها، شاهنامه‌خوانی، موسیقی نظامی و تصنیف‌های مشروطه (مانند هزارستان) نشان می‌دهد این نسبت‌دهی عمدتاً از طریق قرارداد فرهنگی و تحقق در لحظه اجرا شکل گرفته است. سه دسته دلیل این مدعا را پشتیبانی می‌کند: هم‌نشینی مکرر تاریخی که چهارگاه را حتی بدون تکیه بر ویژگی‌های صوتی خاص، تداعی‌گر حماسه می‌سازد؛ ماهیت

چهارگاه) می‌تواند با فریاد حزن در رفتار انسانی همسانی ساختاری داشته باشد. خالقی به فرود مخصوص چهارگاه اشاره می‌کند که نت رونمایان (محسوس) روی تونیک حل می‌شود. این ساختار حل‌شدگی از ناپایداری به پایداری، شباهت‌صوری به فرایند تسلی پس از اوج‌اندوه دارد.

– مویه (درجه چهارم) و حصار (درجه پنجم) – تغییر مایه خالقی به دو تغییر مایه مهم اشاره می‌کند: «مویه» (توقف روی زیرنمایان و انتقال به چهارم فوقانی) و حصار (توقف روی نمایان و انتقال به پنجم فوقانی) (همان، ۲۳۶-۲۳۷). او مویه را غم‌انگیز و حزن‌آور توصیف می‌کند (همان، ۲۴۸). از منظر کیوی، جهش به مایه دیگر (فاصله چهارم یا پنجم درست) خود شباهت‌صوری به تغییر ناگهانی وضعیت عاطفی است. خالقی نام مویه (گریه و زاری) را بر آن نهاده اما توضیح نمی‌دهد چگونه غم‌انگیز است؛ او صرفاً پیوند را اعلام می‌کند. این دقیقاً کارکرد «جعبه سیاه» کیوی است: ما نتیجه را می‌دانیم اما لزومی به توضیح کامل سازوکار ادراکی نیست (Kivy, 2021, 98-99).

• رابطه چهارگاه و سه‌گاه: مسئله شباهت‌صوری

خالقی سه‌گاه را «مصغر» چهارگاه و چهارگاه را گام بزرگ آن می‌داند (همان، ۲۴۲). این ادعا کاملاً فرمالیستی است: رابطه براساس شباهت ساختاری فواصل درونی (نه محتوای عاطفی) تعریف می‌شود. خالقی نشان می‌دهد پایین آوردن درجات سوم، پنجم و هفتم چهارگاه به اندازه یک ربع پرده، سه‌گاه را تولید می‌کند. چنین تبدیل‌صوری، بدون ارجاع به جهان بیرون، رابطه‌ای ریاضی است. باین حال، چون این تغییر فواصل کیفیت عاطفی را نیز دگرگون می‌کند، با نظریه کانتور سازگار است: تغییر در ساختار مستقیماً شباهت‌های صوری متفاوتی ایجاد کرده و کیفیات عاطفی متفاوتی را ادراک‌پذیر می‌سازد. البته مهم است که تفاوت شخصیت عاطفی چهارگاه و سه‌گاه را نمی‌توان صرفاً به تفاوت فواصل تقلیل داد. شیوه‌اجرا، تأکید بر درجات خاص، الگوهای فرود، نحوه بداهه‌پردازی و سنت اجرایی نیز در ادراک کیفیت‌های عاطفی این دو دستگاه نقش تعیین‌کننده دارند. از این رو، این تحلیل صرفاً ناظر به لایه ساختاری نظری است و مدعی تبیین همه ابعاد تجربه شنیداری نیست.

• تشبیه چهارگاه به انسان کامل

اوج توصیف خالقی آنجا است که چهارگاه را «انسان کامل» می‌نامد که تمام محسنات ذوق شرقی و احساسات عالیة انسانی را دارد: گاهی مسرور، گاهی غم‌انگیز، مجسم‌کننده تکبر، مناعت، وقار و متانت و بیان‌کننده زندگی عارفانه، صبر و ناله‌های عاشقانه (همان، ۲۴۹). این تشبیه در مرز میان نظریه کانتور کیوی و نظریه شخصیت لوینسون قرار دارد. کیوی نظریه شخصیت را به دلایل متعدد (عدم تعین، فقدان انسجام و ناتوانی در توضیح نااهم‌خوانی عاطفی شنونده) نقد می‌کند (Kivy, 2021, 180). خالقی با تعبیر مانند انسان کامل و تأکید بر «حالات و صفات» بیشتر به جامعیت شباهت‌های صوری اشاره دارد تا یک شخصیت مستقل. باین حال، افعالی مانند «مجسم می‌کند» و

عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند در انجام این پژوهش هیچ گونه تعارض منافی برای ایشان وجود نداشته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Representation
۲. Absolute music
۳. Contour theory
۴. Enhanced formalism
۵. Resemblance
۶. Literal representation
۷. Arousal theory
۸. Persona theory
۹. Text
۱۰. Title
۱۱. Convention
۱۲. Attribution
۱۳. Performance
۱۴. Tonal

فهرست منابع

- پورتراب، مصطفی؛ علیزاده، حسین؛ افتاده، مجید؛ اسعدی، هرمز؛ بیانی، علی و فاطمی، ساسان. (۱۳۸۶). مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی. نشر چشم‌انداز.
- خالقی، روح‌الله. (۱۳۴۱). نظری به موسیقی. انتشارات صفی‌علیشاه.
- سرایی، پویا. (۱۴۰۱). مسئله بازنمایی در موسیقی با رویکرد به منبع‌شناسی موضوعی آن. فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی، ۲(۵)، ۱-۶. <https://artstudiesmag.ir/wp-content/uploads/۲۰۲۵/۰۳/۵۷-۱۱.pdf>
- سرایی، پویا؛ سعیدی، علیرضا و خواجه، پریچهر. (۱۴۰۳). بررسی تطبیقی ردیف ابوالحسن صبا (برای سنتور) و ردیف منسوب به حبیب سماعی (روایت طلیعه کامران): مطالعه موردی شماره ۱: سه گوشه مایگی درآمد، زابل و حصار دستگاه چهارگاه. فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی، ۴(۱۱)، ۱۹-۵۷. <https://artstudiesmag.ir/wp-content/uploads/۲۰۲۵/۰۳/۵۷-۱۱.pdf>
- طلائی، داریوش. (۱۳۷۹). ردیف میرزا عبدالله (نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی). مؤسسه فرهنگی هنری ماهور.
- فخرالدینی، فرهاد. (۱۳۹۲). تجزیه و تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران. معین- موزه موسیقی.
- کیانی، مجید. (۱۳۷۷). مبانی نظری موسیقی ایران. مؤسسه فرهنگی سروسناه.
- معروفی، موسی. (۱۳۷۴). ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی. انجمن موسیقی ایران.
- Ahrar, R., & Zaker Jafari, N. (2025). Representations of Iranian Music in European Travelogues from the Pre-Safavid Era to the End of the Zand Dynasty: A Stuart Hall Theoretical Framework. *Cultural Studies & Communication*, 21(80), 73-106. <https://doi.org/10.22034/jcsc.2025.2058854.2817>

بداهه‌محور و زمینه‌مند حال در موسیقی دستگاهی که اجازه می‌دهد همان گوشه در اجراهای مختلف کیفیات متفاوتی بیابد و سرانجام، گذار خالقی از توصیفات فرمالیستی اولیه به تشبیه انسان‌نگارانه و شخصیت‌بخشی در اوج تحلیل.

این مواجهه سه دستاورد نظری مهم دارد. نخست، خالقی در بسیاری از مواضع (به‌ویژه توصیف ساختار صوری، فواصل و روابط میان دستگاه‌ها) به نحو ناخودآگاه فرمالیست تقویت‌شده عمل می‌کند. دوم، در لایه نسبت‌دهی عاطفی و تشبیه به انسان کامل، از مرزهای کیوی فاصله گرفته و به حوزه‌ای نزدیک به نظریه شخصیت (که کیوی آن را ناکافی و توهمی می‌داند) وارد می‌شود. سوم و مهم‌ترین، پژوهش محدودیت‌های فرافرهنگی عمیق نظریه کیوی را آشکار ساخت: چهارچوبی که برپایه موسیقی تنال غربی بنا شده، قادر به تبیین کامل پدیدار حال در نظام ربع‌پرده‌ای و بداهه‌محور دستگاهی نیست. حال ایرانی نه صفتی صرفاً صوری، بلکه محصول پیچیده تعامل ساختار صوتی، قرارداد فرهنگی و لحظه اجرا است، پدیده‌ای که در افق فلسفی کیوی پیش‌بینی نشده بود.

بازنمایی در دستگاه چهارگاه از منظر خالقی نه صرفاً از نوع همسانی ساختاری کانتورهاست و نه صرفاً قرارداد فرهنگی محض، بلکه ترکیبی ناهمگن و سلسله‌مراتبی از هر دو است. کیوی چهارچوب تحلیلی سودمندی برای لایه صوری فراهم می‌آورد اما برای فهم کامل لایه‌های فرهنگی-اجرائی و هویتی چهارگاه ناکافی است. این ناکافی بودن، ضعف پژوهش نیست، بلکه ضرورت توسعه فلسفه موسیقی میان فرهنگی را برجسته می‌سازد، چهارچوبی که حال را به مثابه پدیده‌ای و فرهنگی بفهمد و از تحمیل غیرانتقادی مدل‌های غربی پرهیز کند. چنین مواجهه‌ای، ارزش خالقی را به عنوان متفکری که ناخودآگاه به سوی فرمالیسم تقویت‌شده حرکت کرده، تأیید می‌کند و هم‌زمان مرزهای کیوی را در مواجهه با سنت‌های غیر غربی روشن می‌سازد.

قابل ذکر است این پژوهش بر مطالعه موردی دستگاه چهارگاه و آرای روح‌الله خالقی متمرکز بوده است؛ از این رو نتایج آن لزوماً به سایر دستگاه‌های موسیقی ایرانی یا دیگر سنت‌های موسیقایی قابل تعمیم نیست. همچنین تحلیل‌ها عمدتاً بر مبنای منابع نظری و مطالعه متون انجام شده و از تحلیل تجربی اجراهای متعدد یا سنجش ادراک شنوندگان بهره نبرده است. افزون بر این، نظریه کانتور پیتر کیوی در اصل برای موسیقی تنال غربی صورت‌بندی شده و کاربرد آن در موسیقی دستگاهی ایران مستلزم احتیاط‌های نظری است.

در پایان، پیشنهاد می‌شود پژوهش‌های آینده امکان بازنمایی را در دیگر دستگاه‌های موسیقی ایرانی بررسی کنند و نتایج حاصل را با دستگاه چهارگاه مقایسه کنند. همچنین استفاده از تحلیل اجراهای بداهه، مطالعات ادراک شنوندگان و مقایسه نظریه کیوی با دیدگاه‌های دیگر فیلسوفان موسیقی، مانند استیون دیویس، جرالد لوینسون و راجر اسکروتن، می‌تواند به توسعه فلسفه موسیقی میان فرهنگی کمک کند.

- Alpers, P. (1992). The arts of music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50(3), 217-230. <https://doi.org/10.2307/431230>
- Azizi, M. R. (2024). Iranian identity in the works of Ruhollah Khaleqi with emphasis on the patriotic song Ey Iran. *Journal of Art and Aesthetics Studies*, 4(13), 1-9. <https://artstudiesmag.ir/wp-content/uploads/2025/05/13-2-10.pdf>
- Davies, S. (1993). Representation in music. *The Journal of Aesthetic Education*, 27(1), 16-22. https://www.researchgate.net/publication/281181098_Representation_in_Music
- Farhat, H. (2001). *The Dastgah Concept in Persian Music* (M. Pourmohammad, trans.). Part Publications. (Original work published 1984)
- Goodman, N. (1968). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. The Bobbs-Merrill Company.
- Howard, V. A. (1993). Kivy's Theory of Musical Expression. *Journal of Aesthetic Education*, 27(1), 10-16. <https://doi.org/10.2307/3333336>
- Kivy, P. (1980). *The corded shell: Reflections on musical expression*. Princeton University Press.
- Kivy, P. (1984). *Sound and semblance: Reflections on musical representation*. Princeton University Press.
- Kivy, P. (1991). *Music alone: Philosophical reflections on the purely musical experience*. Cornell University Press.
- Kivy, P. (2021). *A Philosophical Introduction to Music* (K. Ghabraei, trans.). Aras. (Original work published 2002)
- Sedaqat-Kish, A. (2025). *Iranian classical music* (N. Jamali, Ed.). Bi-gah Publications. (Original work published 1998)
- Saraei, P. (2011). The ontology of expression and expressiveness in music with reference to Iranian-Islamic music. *Quarterly Journal of Cultural Studies and Communications*, 1(1), 52-57. <http://kimiahonar.ir/article-1-32-en.html>
- Scruton, R. (1997). *The aesthetics of music*. Oxford University Press.
- Solie, R. A., & Spelman, E. V. (1986). [Review of The Corded Shell: Reflections on Musical Expression; Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation, by P. Kivy & P. Kivy]. *Journal of the American Musicological Society*, 39(1), 191-199. <https://doi.org/10.2307/831699>
- Vermazen, B. (1985). [Review of Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation, by P. Kivy]. *19th-Century Music*, 8(3), 273-276. <https://doi.org/10.2307/746516>
- Zoller, G. (1997). [Review of Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance, by P. Kivy]. *The Philosophical Review*, 106(4), 638-640. <https://doi.org/10.2307/2998534>

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to journal of Art and Civilization of the Orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



نحوه ارجاع به این مقاله
مهرعلی زاده، پریسا؛ عسکری رابری، حمید و اسلامی، شهلا. (۱۴۰۵). امکان بازنمایی در موسیقی ایرانی براساس نظریه پیتیر کیوی (مطالعه موردی: چهارگاه از منظر روح‌الله خالقی). *مجله هنر و تمدن شرق*، ۴ (۵۳)، ۳۸-۴۵.

DOI: [10.22034/jaco.2026.585575.1543](https://doi.org/10.22034/jaco.2026.585575.1543)
URL: https://www.jaco-sj.com/article_247423.html

