Journal of Islamic Art Studies
www.sysislamicartjournal.ir

Aesthetics of Expressivity in Western Music and Iranian Music: A Comparative Study of the Concept of Expression with Inner and Outer States

Farhad Jowkar [1], **Ali Khaksar** [*2], **Maryam Gharasou** [3]

[1] PhD Student in Art Research, Kish International Campus, University of Tehran, Tehran, Iran. f.jowkar@ut.ac.ir
[*2] (Corresponding author) Assistant Professor, Department of Higher Art Studies, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran. alikhaksar@ut.ac.ir
[3] Assistant Professor, Department of Music, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. maryamgharasou1976@gmail.com

Article Info

Research Article
Issue 63
Volume 23
Page 54 to 75

Submission Date: 2026/04/07
Review Date: 2026/07/09
Acceptance Date: 2026/09/19
Publication Date: 2026/09/22

Keywords

Musical Expressivity,
Expression of State,
Iranian Dastgah Music,
Aesthetics of Islamic Art,
Musical Notation.

Cite this article

Jowkar, F., Khaksar, A. & Gharasou, M. (2026). Aesthetics of Expressivity in Western Music and Iranian Music: A Comparative Study of the Concept of Expression with Inner and Outer States. *Islamic Art*, *23*(63), 54–75.

dorl.net/dor/20.1001.1.******* ****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.601942.2486

ABSTRACT

The present research aims to comparatively examine the concept of expressivity in Western classical music and "expression of state" (bayān-i ḥāl) in Iranian dastgah music, and to explain the possibility of using this comparison to formulate an indigenous framework for recording the expressive components of performance. In this research, the aesthetic views of Islamic art, especially the relationship between form and meaning, appearance and inner reality, and the inner experience of the artwork, have been considered as the theoretical framework for interpreting the characteristics of Iranian musical expression. The research is applied in terms of its objective and qualitative in terms of its approach, and has been conducted using a descriptive-analytical and comparative method. Data were collected through the study of theoretical and musicological sources, examination of examples from the dastgah music repertoire and performance practices, and interviews with 12 performers and teachers of Iranian music, and were analyzed using qualitative analysis. The findings indicate that in Western music, an important part of expressive qualities is recorded through signs such as dynamics, agogics, and articulation, whereas in Iranian music, the expression of state depends less on a fixed system of written signs and is realized more in the interaction among modal structure, improvisation, performance experience, and the performer's momentary decisions. The research results indicate that the two-layer model of "intention" and "performance" can, while preserving the fluid and improvisation-based nature of Iranian music, provide the possibility for more precise recording, analysis, teaching, and documentation of expressive components.

Research Objectives:

1. Explaining and comparing the foundations of expressivity in Western classical music and expression of state in Iranian dastgah music, with emphasis on the relationship among form, meaning, and inner experience in the aesthetic views of Islamic art.
2. Identifying the capacities and shortcomings of existing systems for recording musical expression and presenting an indigenous framework for recording the expressive components of Iranian music while preserving its improvisational and performative characteristics.

Research Questions:

1. What commonalities and differences exist between expressivity in Western classical music and "expression of state" in Iranian dastgah music, with regard to the aesthetic views of Islamic art, in terms of the relationship between inner quality and performative form?
2. How can an indigenous framework be designed for recording the expressive components of Iranian dastgah music that, while benefiting from the achievements of Western music, preserves its fluid and improvisational nature?

This article is derived from the doctoral dissertation by Farhad Jokar, titled "The Philosophy of Expression in Western Music and an Assessment of Its Applicability to Classical Iranian Music (A Case Study: Internal and External States)." The dissertation was presented in 2026 at the Kish International Campus of the University of Tehran, under the supervision of Dr. Ali Khaksar (primary supervisor) and Maryam Gharsou (secondary supervisor).

OPEN ACCESS COPE
2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

Introduction

Musical expressivity is one of the fundamental issues in aesthetics and performance studies, and concerns how sound structure is transformed into a meaningful, emotional, and interpretive experience. In Western classical music, this process is not limited to the organization of notes and rhythm; rather, the performer participates in shaping the final quality of the work through subtle changes in dynamics, timing, tempo, articulation, timbre, and phrasing. Recent studies have also highlighted the distinction between what is fixed in the musical text and what is realized in performance. Di Stefano et al. have shown that musical expressivity is related to the motor features of the performer's execution, and components such as dynamics, articulation, tempo, and vibrato are influenced by the performer's expressive intention (Di Stefano et al., 2024). Furthermore, Anderson, Ling, and Schutz, by distinguishing composed cues from performance-produced cues, show that the performer's interpretation has an independent contribution to the transmission of the emotional quality of music (Anderson et al., 2026).

This issue becomes more complex in Iranian dastgah music, because an important part of the performance knowledge of this tradition is transmitted through the radif, the master–disciple relationship, auditory memory, practical experience, and improvisation. Therefore, notation in Iranian music does not necessarily record all the performance features that lead to "expression" in a live performance. In this tradition, within the framework of modal structures and learned melodic materials, the performer plays an active role in the final realization of the work by choosing how to expand a phrase, pauses, temporal stretching, tahrir, emphasis, timbre, and the manner of moving from one melodic position to another. Recent research on Iranian classical music also shows that the radif, in addition to being the repository of the tradition's core materials, provides a foundation for creativity, improvisation, and composition, and even in contemporary works, the relationship between the inner structure of music and the expression of meaning is redefined through modal, rhythmic, and melodic possibilities (Abedinifard, 2025). However, the issue of expression in Iranian music cannot be explained merely by the direct transfer of concepts and signs established in the Western music system. What in Western music is specified through signs such as crescendo, diminuendo, rubato, or other performance directions may, in Iranian dastgah music, be realized within a different system of education, improvisation, memory, and performance experience. Therefore, a comparison of the two traditions will be methodologically sound when its aim is not to find one-to-one equivalents but to clarify the possibilities and limitations of each system in representing expressive qualities. This same distinction in the present article leads to the concept of "expression of state"

(bayān-i ḥāl) being considered not as a direct translation of Western expressivity, but as a concept for explaining how the inner quality of music emerges in its performative realization.

The introduction of the concept of "expression of state" into the discussion also reveals the necessity of attending to the aesthetic context of Iranian-Islamic art. In the views of Seyyed Hossein Nasr, Islamic art is not understood merely at the level of sensible form or technical skill; rather, the meaningful artistic form is connected with truth and a realm beyond the mere materiality of the work. Therefore, in Islamic art and spirituality, music and other traditional arts are examined in connection with a spiritual worldview and the possibility of the manifestation of levels of meaning (Nasr, 1987). Such a perspective does not mean that every performance of dastgah music should be considered inherently "sacred" or "mystical"; rather, it shows that in order to analyze the experience of expression in Iranian art, one cannot always establish an absolute separation between the sensible structure of the work and its inner quality. The research of Mirbagheri Fard and Reisi has also shown that there has been a significant historical and cultural connection between mysticism and parts of contemporary Iranian dastgah music, especially through mystical poetry, teaching methods, and listening culture (Mirbagheri Fard & Reisi, 2023).

This approach is consistent with some research published in the Journal of Islamic Art Studies. Espahich, Fahimifar, and Khodarahmi (2025) in their examination of Islamic calligraphy analyze the relationship between artistic form and spirituality in such a way that the form and content of the work cannot be considered completely independent of each other; in explaining the connection between mysticism and calligraphy, they speak of a relationship akin to "spirit and body." The importance of this view for the present research lies in its methodological principle: the sensible and technical quality of the work can carry a layer of meaning, although the manner in which this relationship is realized differs in each art. Also, Bani-Amerian, Motamedi, and Moradi (2025) in their study of the aesthetic dimensions of poetry's music have emphasized the role of musical organization in the coherence of the work and emotional arousal; a view that shows that the relationship among music, form, and emotion remains a noteworthy issue in contemporary studies of Iranian art (Bani-Amerian et al., 2025).

From this perspective, "state" (ḥāl) in the present research is not reduced to a merely psychological quality or momentary feeling; rather, it is formed in the relationship among musical structure, the performer's ability and experience, performative quality, and listening experience. Consequently, "expression of state" can be considered the point at which two relatively distinct but related levels intersect: first, "intention," which relates to the modal, melodic, and rhythmic organization and the expressive orientation

of the work; and second, "performance," which shows how that intention is realized in the actual performance situation through the performer's interpretive and momentary choices.

Despite numerous studies on expressivity and emotion in Western music, research on the radif, dastgah, and improvisation in Iranian music, and philosophical studies on the aesthetics and spirituality of Islamic art, these three domains have been examined mainly independently of one another. As a result, a coherent framework that, on the one hand, analyzes the recordable components of expressivity in Western music, on the other hand, preserves the aesthetic and performative independence of Iranian dastgah music, and ultimately explains the relationship between "expression" and "state" within the horizon of the aesthetics of Islamic art, has not been sufficiently formulated. This gap becomes more important when conventional notation can record pitch and rhythm relatively accurately, but some pauses, temporal flexibilities, subtle changes in timbre, performative emphases, and the performer's momentary decisions still remain outside the written text.

Accordingly, the main question of the research is: What commonalities and differences exist between expressivity in Western classical music and "expression of state" in Iranian dastgah music, with regard to the aesthetic views of Islamic art, in terms of the relationship between inner quality and performative form? It is also asked: How can an indigenous framework be designed for recording the expressive components of Iranian dastgah music that, while benefiting from the achievements of Western music, preserves its fluid and improvisational nature? The aim of the research, in addition to the comparative explanation of the two ways of understanding and recording musical expression, is to identify the indigenous capacities of dastgah music and to present a framework for recording expressive components in the form of two levels of "intention" and "performance." The research has been conducted with a qualitative approach and a descriptive-analytical and comparative method, and has benefited from the study of theoretical and musicological sources, the analysis of examples of dastgah music, and the views of performers and teachers of Iranian music.

Conclusion

The findings of the present research indicate that the transition from reductionist approaches in traditional notation toward an indigenous and structured system is not merely a technical improvement but an epistemological necessity for re-reading the oral tradition of Iranian music. This research was formulated to answer the focal question: how can a comparative study of Western recording systems and reliance on the

performative ontology of Iranian classical music be used to design an alternative model for "recording expressivity" that, without reducing the fluid and improvisation-based nature of this tradition, effectively redefines the capacities of structural documentation and educational systems?

In response to this question, the present research, by adopting an interdisciplinary approach, identified the "discursive rupture" between text and performance as one of the fundamental challenges of the research. The theoretical achievement of this research is the explanation of the two-layer model of "intention" and "performance," such that the level of "intention" includes the relatively stable and identity-giving components of the modal, formal, and rhythmic structure, and the level of "performance" refers to the interpretive, variable, and improvisational realization of these capacities in the actual performance situation. This distinction does not mean an absolute separation of structure from interpretation; rather, it shows how structural elements and expressive orientations can be realized in interaction with the performer's momentary choices. Accordingly, the proposed model provides the possibility of coexistence of "structural stability" and "performative dynamism" and offers a framework for a more precise analysis and recording of the expressive components of Iranian dastgah music.

Furthermore, the results showed that "expressivity" in Iranian music is a phenomenon beyond mere sonic parameters; therefore, the development of a symbolic notation system for the accurate transmission of pauses, performative changes, timbre, and emotional emphases is considered a tool for a more precise representation of the expressive qualities of performance. This system, by moving beyond binary oppositions (such as written/oral), attempts to take music out of the circle of reductionist qualitative descriptions and direct it toward a more systematic analysis of the structural and expressive dimensions of performance.

Finally, the evidence obtained from this research confirms that the proposed model, as a methodological framework, is capable of directing the paradigm of documentation in Iranian music from static approaches toward dynamic and interactive patterns. These findings, while providing a basis for the development of musicological software and modern educational tools, show that conscious written documentation is not only not an obstacle to improvisational dynamism but, as a "precondition for sustainable continuity" and a "common research language," plays a vital role in preserving and disseminating musical traditions in the contemporary era.

References

Abedinifard, M. (2025). "What sāz did we go to war with?" Musical representation and the possibility of a Persian musical modernity. *Iranian Studies, 58*(1), 152–175. https://doi.org/10.1017/irn.2024.27.

Abraham, O., & von Hornbostel, E. M. (1909). Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 11*, 1–25.

Almeida, A., Wolfe, J., Schubert, E., Li, W., & Smith, J. (2024). How clarinettists vary amplitude, frequency, spectral features and microtiming to play music expressively. *Journal of New Music Research, 53*(5), 369–382. https://doi.org/10.1080/09298215.2025.2539102.

Amirpour Amraei, R., Dadfar, P., Dadkhah, P., & Shahroudi, F. (2026). Intertextual and postmodern reading of Suhrawardi's illuminative aesthetics and its manifestations in Islamic art. *Motale'at-e Honar-e Eslami, 23*(61), 7–40. https://doi.org/10.22034/ias.2026.556019.2437 [in Persian]

Anderson, C. J., Ling, J., & Schutz, M. (2026). Beyond the notes: Clarifying the role of expressivity in conveying musical emotion. *Quarterly Journal of Experimental Psychology, 79*(4), 999–1012. https://doi.org/10.1177/17470218251372335.

Bani-Amrian, R., Motamedi, M., & Moradi, S. (2025). Examining the aesthetic dimensions of Shafiei Kadkani's poetry music in comparison with contemporary painting. *Motale'at-e Honar-e Eslami, 22*(58), 7–27. https://doi.org/10.22034/ias.2024.456270.2370 [in Persian]

Di Stefano, N., Lo Presti, D., Raiano, L., Massaroni, C., Romano, C., Schena, E., Leman, M., & Formica, D. (2024). Expressivity attributed to music affects the smoothness of bowing movements in violinists. *Scientific Reports, 14*, 22267. https://doi.org/10.1038/s41598-024-73593-4.

Espahich, M., Fahimifar, A. A., & Khodarahmi, M. F. (2025). Spirituality of Islamic mysticism in the art of calligraphy with emphasis on the inscriptions of the Jame' Mosque of Isfahan. *Motale'at-e Honar-e Eslami, 22*(60), 29–45. https://doi.org/10.22034/ias.2023.397181.2201 [in Persian]

Gould, E. (2011). *Behind bars: The definitive guide to music notation*. Faber Music.

Hatami Gurbandi, D., & Ahmadi, H. (2023). The effect of music on emotions. *Fifth National Conference on Professional Research in Psychology and Counseling*. University of Tehran. [in Persian]

Juslin, P. N. (2013). What does music express? Basic emotions and beyond. *Frontiers in Psychology, 4*, 596. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00596.

Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (Eds.). (2001). *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780192631886.001.0001.

Kanani, M., O'Leary, S., & McDermott, J. (2025). Radif Corpus: A symbolic dataset for non-metric Iranian classical music. In *Proceedings of the 26th International Society for Music Information Retrieval Conference* (pp. 60–67). International Society for Music Information Retrieval. https://doi.org/10.5281/zenodo.17811549.

Khaleghi, R. (1954). *Sargozasht-e Musiqi-ye Iran* (Vol. 1). Ferdowsi Printing Company. [in Persian]

Mirbagheri Fard, S. A. A., & Reisi, E. (2023). The role of Sufism in the formation of contemporary Iranian music. *Religions, 14*(12), 1483. https://doi.org/10.3390/rel14121483.

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. State University of New York Press.

Read, G. (1979). *Music notation: A manual of modern practice* (2nd ed.). Taplinger Publishing Company.

Sanayei, S. (2023). The concept of melodic progression (Seyir) in Persian classical music. *Rast Musicology Journal, 11*(2), 213–230. DOI: 10.12975/rastmd.20231123.

Scherer, K. R. (1995). Expression of emotion in voice and music. *Journal of Voice, 9*(3), 235–248. https://doi.org/10.1016/S0892-1997(05)80231-0.

Schuiling, F., & Payne, E. (2022). Introduction: Notation and/as material culture. In F. Schuiling & E. Payne (Eds.), *Material cultures of music notation: New perspectives on musical inscription* (pp. 1–11). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780429342837-1.

Seeger, C. (1958). Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly, 44*(2), 184–195. https://doi.org/10.1093/mq/XLIV.2.184.

van der Heijden, F. (2018). Notation as material culture. *Early Music, 46*(2), 362–363. https://doi.org/10.1093/em/cay043.

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

زیبایی‌شناسی بیانگری در موسیقی غرب و موسیقی ایرانی:
بررسی تطبیقی مفهوم اکسپرسیون با حالت‌های درونی و برونی

فرهاد جوکار [۱]، علی خاکسار [۲*]، مریم قرسو [۳]

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه پردیس بین الملل کیش، دانشگاه تهران، تهران، ایران. f.jowkar@ut.ac.ir
[۲*] (نویسنده مسئول) استادیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران. alikhaksar@ut.ac.ir
[۳] استادیار گروه موسیقی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. maryamgharasou1976@gmail.com

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۶۳
دوره ۲۳
صفحه ۵۴ الی ۷۵

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۵/۰۱/۱۸
تاریخ داوری: ۱۴۰۵/۰۴/۱۸
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۲۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۱

کلمات کلیدی

بیانگری موسیقایی،
بیان حال،
موسیقی دستگاهی ایران،
زیبایی‌شناسی هنر اسلامی،
نشانه‌گذاری موسیقایی

ارجاع به این مقاله

جوکار، فرهاد، خاکسار، علی و قرسو، مریم. (۱۴۰۵). زیبایی‌شناسی بیانگری در موسیقی غرب و موسیقی ایرانی: بررسی تطبیقی مفهوم اکسپرسیون با حالت‌های درونی و برونی. *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۳(۶۳)، ۵۴–۷۵.

dorl.net/dor/20.1001.1.******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.601942.2486

چکیده

پژوهش حاضر با هدف بررسی تطبیقی مفهوم بیانگری در موسیقی کلاسیک غرب و «بیان حال» در موسیقی دستگاهی ایران و تبیین امکان بهره‌گیری از این مقایسه برای صورت‌بندی چارچوبی بومی در ثبت مؤلفه‌های بیانی اجرا انجام شده است. در این پژوهش، آرای زیبایی‌شناختی هنر اسلامی، به‌ویژه نسبت میان صورت و معنا، ظاهر و باطن و تجربه درونی اثر هنری، به‌عنوان چارچوب نظری برای تفسیر ویژگی‌های بیان موسیقایی ایرانی در نظر گرفته شده است. پژوهش از نظر هدف کاربردی و از نظر رویکرد کیفی است و با روش توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی انجام شده است. داده‌ها از طریق مطالعه منابع نظری و موسیقی‌شناختی، بررسی نمونه‌هایی از رپرتوار موسیقی دستگاهی و شیوه‌های اجرایی و مصاحبه با ۱۲ نوازنده و مدرس موسیقی ایرانی گردآوری و به روش تحلیل کیفی بررسی شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که در موسیقی غرب، بخش مهمی از کیفیت‌های بیانی از طریق نشانه‌هایی چون دینامیک، آگوگیک و آرتیکولاسیون ثبت می‌شود، درحالی‌که در موسیقی ایرانی، بیان حال بیش از آنکه به نظامی ثابت از علائم مکتوب وابسته باشد، در تعامل میان ساختار مدال، بداهه‌پردازی، تجربه اجرایی و تصمیم‌های لحظه‌ای مجری تحقق می‌یابد. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که الگوی دولایه «قصد» و «اجرا» می‌تواند ضمن حفظ ماهیت سیال و بداهه‌محور موسیقی ایرانی، امکان ثبت، تحلیل، آموزش و مستندسازی دقیق‌تر مؤلفه‌های بیانی را فراهم سازد.

اهداف پژوهش:

۱. تبیین و مقایسه مبانی بیانگری در موسیقی کلاسیک غرب و بیان حال در موسیقی دستگاهی ایران با تأکید بر نسبت میان صورت، معنا و تجربه درونی در آرای زیبایی‌شناختی هنر اسلامی.

۲. شناسایی ظرفیت‌ها و کاستی‌های نظام‌های موجود ثبت بیان موسیقایی و ارائه چارچوبی بومی برای ثبت مؤلفه‌های بیانی موسیقی ایرانی با حفظ ویژگی‌های بداهه‌پردازانه و اجرایی آن.

سؤالات پژوهش

۱. بیانگری در موسیقی کلاسیک غرب و «بیان حال» در موسیقی دستگاهی ایران، با توجه به آرای زیبایی‌شناختی هنر اسلامی، از حیث رابطه میان کیفیت درونی و صورت اجرایی چه وجوه اشتراک و افتراقی دارند؟

۲. چگونه می‌توان چارچوبی بومی برای ثبت مؤلفه‌های بیانی موسیقی دستگاهی ایران طراحی کرد که ضمن بهره‌گیری از دستاوردهای موسیقی غرب، ماهیت سیال و بداهه‌پردازانه آن را حفظ کند؟

** این مقاله برگرفته از رساله دکتری پایان نامه "فرهاد جوکار" با عنوان "فلسفه اکسپرسیون در موسیقی غرب و سنجش کارایی آن در موسیقی کلاسیک ایرانی (مطالعه موردی:حالت درونی و بیرونی)" است که به راهنمایی دکتر " علی خاکسار " به عنوان استاد راهنما اول و استاد مریم قرسو به عنوان راهنمای دوم" در سال ۱۴۰۵ در دانشگاه "پردیس بین الملل کیش دانشگاه تهران ارائه شده است.

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

بیانگری موسیقایی یکی از مسائل بنیادین در زیبایی‌شناسی و مطالعات اجرای موسیقی است و به چگونگی تبدیل ساختار صوتی به تجربه‌ای معنادار، عاطفی و تفسیری مربوط می‌شود. در موسیقی کلاسیک غرب، این فرایند تنها به سازمان نغمه‌ها و ریتم محدود نیست، بلکه مجری از طریق تغییرات ظریف در شدت صوت، زمان‌بندی، تمپو، آرتیکولاسیون، رنگ صوتی و شیوه جمله‌بندی در شکل‌گیری کیفیت نهایی اثر مشارکت می‌کند. مطالعات جدید نیز تمایز میان آنچه در متن موسیقایی تثبیت شده و آنچه در اجرای موسیقی تحقق می‌یابد را برجسته کرده‌اند. دی‌استفانو و همکاران نشان داده‌اند که بیانگری موسیقایی با ویژگی‌های حرکتی اجرای نوازنده ارتباط دارد و مؤلفه‌هایی مانند دینامیک، آرتیکولاسیون، تمپو و ویبراتو تحت تأثیر قصد بیانی مجری قرار می‌گیرند (Di Stefano et al., 2024).

همچنین اندرسون، لینگ و شوتز با تفکیک نشانه‌های آهنگ‌سازی شده از نشانه‌های حاصل از اجرا نشان می‌دهند که تفسیر مجری سهم مستقلی در انتقال کیفیت عاطفی موسیقی دارد (Anderson et al., 2026).

این مسئله در موسیقی دستگاهی ایران پیچیدگی بیشتری پیدا می‌کند؛ زیرا بخش مهمی از دانش اجرایی این سنت در ردیف، رابطه استاد و شاگرد، حافظه شنیداری، تجربه عملی و بداهه‌پردازی انتقال‌یافته است. بنابراین، نت‌نویسی در موسیقی ایرانی الزاماً تمام ویژگی‌های اجرایی را که در یک اجرای زنده به «بیان» منتهی می‌شوند ثبت نمی‌کند. در این سنت، مجری در محدوده ساختارهای مدال و مواد ملودیکِ آموخته‌شده، با انتخاب نحوه گسترش جمله، مکث، کشش زمانی، تحریر، تأکید، رنگ صوتی و شیوه عبور از یک موقعیت ملودیک به موقعیت دیگر، در تحقق نهایی اثر نقش فعال دارد. پژوهش‌های جدید درباره موسیقی کلاسیک ایرانی نیز نشان می‌دهند که *ردیف* افزون بر آنکه حافظ مواد اصلی سنت است، بنیانی برای خلاقیت، بداهه‌پردازی و آهنگ‌سازی فراهم می‌کند و حتی در آثار معاصر، رابطه میان ساختار درونی موسیقی و بیان معنا از طریق امکانات مدال، ریتمیک و ملودیک بازتعریف می‌شود (Abedinifard, 2025). بااین‌حال، مسئله بیان در موسیقی ایرانی را نمی‌توان صرفاً با انتقال مستقیم مفاهیم و علائم تثبیت‌شده در نظام موسیقی غرب توضیح داد. آنچه در موسیقی غرب از طریق نشانه‌هایی چون *crescendo*، *diminuendo*، *rubato* یا سایر دستورهای اجرایی مشخص می‌شود، در موسیقی دستگاهی ایران ممکن است در درون نظام متفاوتی از آموزش، بداهه، حافظه و تجربه اجرایی تحقق یابد. ازاین‌رو، مقایسه دو سنت زمانی روش‌شناختی خواهد بود که هدف آن یافتن معادل‌های یک‌به‌یک نباشد، بلکه امکان‌ها و محدودیت‌های هر نظام در بازنمایی کیفیت‌های بیانی را روشن سازد. همین تمایز در مقاله حاضر سبب می‌شود مفهوم «بیان حال» نه ترجمه مستقیم بیانگری غربی، بلکه مفهومی برای توضیح نحوه ظهور کیفیت درونی موسیقی در تحقق اجرایی آن تلقی شود.

ورود مفهوم «بیان حال» به بحث، ضرورت توجه به زمینه زیبایی‌شناختی هنر ایرانی ـ اسلامی را نیز آشکار می‌کند. در آرای میرحسین نصر، هنر اسلامی صرفاً در سطح صورت محسوس یا مهارت فنی فهم نمی‌شود، بلکه صورت هنری بامعنا، حقیقت و ساحتی فراتر از مادیت صرف اثر ارتباط پیدا می‌کند؛ ازاین‌رو، در *هنر و معنویت اسلامی*، موسیقی و

دیگر هنرهای سنتی در پیوند با جهان‌بینی معنوی و امکان آشکارشدن مراتبی از معنا بررسی می‌شوند (Nasr, 1987). چنین نگرشی به این معنا نیست که هر اجرای موسیقی دستگاهی را باید ذاتاً «قدسی» یا «عرفانی» دانست، بلکه نشان می‌دهد که برای تحلیل تجربه بیان در هنر ایرانی نمی‌توان همواره میان ساختار محسوس اثر و کیفیت درونی آن جدایی مطلق برقرار کرد. پژوهش میرباقری‌فرد و رئیسی نیز نشان داده است که میان عرفان و بخش‌هایی از موسیقی دستگاهی معاصر ایران، به‌ویژه از طریق شعر عرفانی، شیوه آموزش و فرهنگ شنیدن، پیوند تاریخی و فرهنگی قابل‌توجهی وجود داشته است (Mirbagheri Fard & Reisi, 2023).

این رویکرد با برخی پژوهش‌های منتشرشده در نشریه مطالعات هنر اسلامی نیز همسو است. اسپاهیچ، فهیمی‌فر و خدا رحمی (۱۴۰۴) در بررسی خوش‌نویسی اسلامی، رابطه صورت هنری و معنویت را چنان تحلیل می‌کنند که صورت و محتوای اثر را نمی‌توان کاملاً مستقل از یکدیگر دانست؛ آنان در تبیین پیوند عرفان و خوش‌نویسی از نسبتی همانند «روح و تن» سخن می‌گویند. اهمیت این دیدگاه برای پژوهش حاضر در اصل روش‌شناختی آن است: کیفیت محسوس و فنی اثر می‌تواند حامل لایه‌ای از معنا باشد، هرچند نحوه تحقق این رابطه در هر هنر متفاوت است. همچنین بنی‌عامریان، معتمدی و مرادی (۱۴۰۴) در مطالعه ابعاد زیبایی‌شناختی موسیقی شعر، بر نقش سازمان موسیقایی در انسجام اثر و برانگیختگی عاطفی تأکید کرده‌اند؛ دیدگاهی که نشان می‌دهد رابطه موسیقی، صورت و عاطفه در مطالعات معاصر هنر ایرانی همچنان مسئله‌ای قابل‌توجه است (بنی‌عامریان و همکاران، ۱۴۰۴).

از این منظر، «حال» در پژوهش حاضر به کیفیتی صرفاً روان‌شناختی یا احساس لحظه‌ای فروکاسته نمی‌شود؛ بلکه در نسبت میان ساختار موسیقایی، توانایی و تجربه مجری، کیفیت اجرایی و تجربه شنیداری شکل می‌گیرد. در نتیجه، «بیان حال» را می‌توان نقطه‌ای دانست که در آن دو سطح نسبتاً متمایز اما مرتبط با یکدیگر تلاقی می‌کنند: نخست، «قصد» که به سازمان مدال، ملودیک، ریتمیک و جهت‌گیری بیانی اثر مربوط است؛ و دوم، «اجرا» که چگونگی تحقق آن قصد را در موقعیت واقعی اجرا و از طریق انتخاب‌های تفسیری و لحظه‌ای مجری نشان می‌دهد.

باوجود مطالعات متعدد درباره بیانگری و هیجان در موسیقی غرب، پژوهش‌های مربوط به‌ردیف، دستگاه و بداهه‌پردازی در موسیقی ایران و نیز مطالعات فلسفی درباره زیبایی‌شناسی و معنویت هنر اسلامی، این سه حوزه عمدتاً به‌صورت مستقل از یکدیگر بررسی شده‌اند. در نتیجه، هنوز چارچوبی منسجم که از یک‌سو مؤلفه‌های قابل ثبت بیانگری در موسیقی غرب را تحلیل کند، ازسوی‌دیگر استقلال زیبایی‌شناختی و اجرایی موسیقی دستگاهی ایران را حفظ نماید و در نهایت نسبت میان «بیان» و «حال» را در افق زیبایی‌شناسی هنر اسلامی توضیح دهد، به طور کافی صورت‌بندی نشده است. این خلأ زمانی اهمیت بیشتری می‌یابد که نت‌نویسی متعارف بتواند ارتفاع و ریتم را نسبتاً دقیق ثبت کند، اما بخشی از درنگ‌ها، انعطاف‌های زمانی، تغییرات ظریف رنگ صوتی، تأکیدهای اجرایی و تصمیم‌های لحظه‌ای مجری همچنان خارج از متن مکتوب باقی بمانند.

براین‌اساس، پرسش اصلی پژوهش آن است که بیانگری در موسیقی کلاسیک غرب و «بیان حال» در موسیقی دستگاهی ایران، باتوجه‌به آرای زیبایی‌شناختی هنر اسلامی، از حیث رابطه میان کیفیت درونی و صورت اجرایی چه وجوه اشتراک و افتراقی دارند؟ همچنین پرسیده می‌شود :چگونه می‌توان چارچوبی بومی برای ثبت مؤلفه‌های بیانی موسیقی دستگاهی ایران طراحی کرد که ضمن بهره‌گیری از دستاوردهای موسیقی غرب، ماهیت سیال و بداهه‌پردازانه آن را حفظ کند؟ هدف پژوهش، افزون بر تبیین تطبیقی دو شیوه فهم و ثبت بیان موسیقایی، شناسایی ظرفیت‌های بومی موسیقی دستگاهی و ارائه چارچوبی برای ثبت مؤلفه‌های بیانی در قالب دو سطح «قصد» و «اجرا» است. پژوهش با رویکرد کیفی و روش توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی انجام شده و از مطالعه منابع نظری و موسیقی‌شناسی، تحلیل نمونه‌هایی از موسیقی دستگاهی و دیدگاه‌های نوازندگان و مدرسان موسیقی ایرانی بهره گرفته است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از حیث رویکرد، کیفی و از حیث شیوه بررسی، توصیفی–تحلیلی و تطبیقی است و از نظر هدف در زمره پژوهش‌های کاربردی قرار می‌گیرد. هدف روش‌شناختی پژوهش صرفاً توصیف تفاوت‌های نظام بیان موسیقایی در غرب و ایران نیست، بلکه بررسی تطبیقی چگونگی شکل‌گیری و بازنمایی کیفیت‌های بیانی در دو سنت و سنجش امکان صورت‌بندی چارچوبی بومی برای ثبت مؤلفه‌های بیانی موسیقی دستگاهی ایران است. در مقاله حاضر، آرای زیبایی‌شناختی هنر اسلامی نیز به‌عنوان چارچوب نظری تفسیر رابطه میان صورت اجرایی، معنا و «بیان حال» در موسیقی ایرانی به تحلیل افزوده شده است. پیکره داده‌های پژوهش در بخش نخست شامل منابع نظری و موسیقی‌شناسی مربوط به بیانگری موسیقایی در سنت غربی و نظام‌های رایج نشانه‌گذاری اجرایی است. در این مرحله، مؤلفه‌هایی چون دینامیک، آگوگیک، آرتیکولاسیون، انعطاف‌های زمانی، شدت، تأکید و دیگر عناصر مؤثر در شکل‌گیری کیفیت بیانی اجرا شناسایی و تحلیل شدند. هدف از این بررسی، استخراج مجموعه‌ای از مؤلفه‌های قابل‌مقایسه بود؛ نه فرض‌کردن قابلیت انتقال مستقیم تمامی نشانه‌ها و مفاهیم موسیقی غرب به موسیقی ایرانی.

در بخش دوم، ویژگی‌های بیانی موسیقی دستگاهی ایران با اتکا به نمونه‌هایی از رپرتوار دستگاهی، شیوه‌های اجرایی و منابع مکتوب و شنیداری بررسی شد. تحلیل در این مرحله بر چگونگی تحقق کیفیت‌های بیانی در ساختار مدال، جمله‌بندی، بداهه‌پردازی، مکث و درنگ، کشش زمانی، تأکید، رنگ صوتی و تصمیم‌های اجرایی مجری متمرکز بود. برای تکمیل تحلیل و دستیابی به درکی نزدیک‌تر از تجربه اجرایی، از دیدگاه‌ها و تجربه‌های ۱۲ نوازنده و مدرس موسیقی ایرانی نیز استفاده شد. داده‌های حاصل از این بخش به‌صورت کیفی بررسی شدند تا مؤلفه‌های مشترک و متمایز میان نظام بیانگری در موسیقی غرب و شیوه تحقق «بیان حال» در موسیقی دستگاهی ایران مشخص شود.

منطق مقایسه در پژوهش بر اصل «مقایسه کارکردی همراه با حفظ تفاوت زمینه‌ای» استوار است. براین‌اساس، وجود یک مؤلفه مشابه در دو سنت، مانند تغییر شدت، انعطاف زمانی یا مکث، به معنای هم‌ارزی مفهومی و زیبایی‌شناختی آن در موسیقی غرب و ایران تلقی نشده است. در تحلیل موسیقی ایرانی، افزون بر سطح فنی اجرا، نسبت میان صورت

محسوس، کیفیت درونی و معنا نیز باتوجه‌به دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی هنر اسلامی موردتوجه قرار گرفت. ازاین‌رو، «بیان حال» در این پژوهش معادل مستقیم مفهوم غربی *musical expressivity* فرض نشده، بلکه به‌عنوان مفهومی برای تبیین نسبت میان ساختار موسیقایی، قصد بیانی و تحقق زنده و تفسیری اجرا بررسی شده است.

فرایند تحلیل در چهار مرحله انجام شد. در مرحله نخست، مفاهیم و مؤلفه‌های اصلی بیانگری در منابع نظری و نظام نشانه‌گذاری موسیقی غرب استخراج شدند. در مرحله دوم، نمونه‌های موسیقی دستگاهی و دیدگاه‌های نوازندگان و مدرسان با تمرکز بر مؤلفه‌های بیانی بررسی شدند. در مرحله سوم، یافته‌های دو حوزه بر اساس محورهای مشترک از جمله «قصد بیانی»، «تحقق اجرایی»، «زمان‌بندی»، «شدت»، «تأکید»، «رنگ صوتی»، «مکث» و «انعطاف اجرایی» با یکدیگر مقایسه شدند. در مرحله چهارم، برآیند تحلیل تطبیقی در چارچوب دو سطح «قصد» و «اجرا» سامان یافت؛ به‌گونه‌ای که سطح «قصد» ناظر بر جهت‌گیری و سازمان نسبتاً پایدار بیانی و سطح «اجرا» ناظر بر تحقق تفسیری، متغیر و موقعیت‌مند آن در اجرای واقعی است.

در مرحله نهایی، بر پایه نتایج حاصل از تحلیل نظری، تطبیقی و داده‌های کیفی، چارچوبی پیشنهادی برای نشانه‌گذاری مؤلفه‌های بیانی موسیقی ایرانی تدوین شد. این چارچوب با هدف ایجاد تعادل میان امکان ثبت و تحلیل دقیق‌تر اجرا و حفظ ماهیت سیال و بداهه‌پردازانه موسیقی دستگاهی طراحی شده است. قابلیت این چارچوب از طریق انطباق تحلیلی آن با نمونه‌های اجرایی و بررسی میزان توانایی آن در بازنمایی برخی ظرایف بیانی ارزیابی شد. ازاین‌رو، مدل ارائه‌شده در پژوهش حاضر باید به‌عنوان چارچوبی پیشنهادی و تحلیلی تلقی شود و نه نظامی که اعتبار تجربی نهایی آن از طریق آزمون‌های مستقل کمی اثبات شده باشد.

پیشینهٔ تحقیق

مطالعات مرتبط با موضوع پژوهش را می‌توان در چهار محور عمده بررسی کرد: نخست، پژوهش‌های مربوط به نت نگاری و نسبت میان متن مکتوب و اجرای موسیقی؛ دوم، مطالعات بیانگری و انتقال عاطفه در اجرای موسیقایی؛ سوم، پژوهش‌های مرتبط با ساختار، بداهه‌پردازی و ثبت موسیقی دستگاهی ایران؛ و چهارم، مطالعات زیبایی‌شناسی هنر اسلامی که امکان تفسیر مفهوم «بیان حال» را در افقی فراتر از نشانه‌گذاری صرفاً فنی فراهم می‌کنند.

در محور نخست، یکی از مباحث بنیادی به محدودیت‌های نت نگاری در بازنمایی تمام جزئیات اجرای موسیقی مربوط است. سیگر در مقاله کلاسیک *Prescriptive and Descriptive Music-Writing* میان نوشتار «تجویزی» و «توصیفی» تمایز می‌گذارد و نشان می‌دهد که نت نگاری می‌تواند یا دستورهایی برای تولید اجرا ارائه دهد یا در جهت ثبت آنچه واقعاً در اجرا رخداده است به کار رود (Seeger, 1958). این تمایز همچنان برای پژوهش حاضر اهمیت دارد؛ زیرا مسئله اصلی، فاصله میان ساختار مکتوب و تحقق واقعی کیفیت‌های بیانی در اجراست. گاردنر رید نیز در Music Notation: A Manual of Modern Practice مجموعه گسترده‌ای از قراردادهای نت نگاری مدرن را صورت‌بندی کرده است (Read, 1979) و گولد در Behind Bars نظام معاصر نت نگاری و دستورهای اجرایی

را با جزئیات بیشتری تشریح می‌کند .(Gould, 2011) این آثار به‌رغم قدمت نسبی، همچنان به‌عنوان منابع مرجع در تبیین ساختار استاندارد نشانه‌گذاری غربی قابل استفاده‌اند.

در رویکردی فرهنگی‌تر، وان در هایدن (۲۰۱۸) بر مطالعه نت نگاری به‌مثابه «فرهنگ مادی» تأکید کرده است؛ بااین‌حال، باید توجه داشت که متن او اساساً گزارشی علمی از جریان پژوهشی مرتبط با «فرهنگ مادی نت نگاری» است و نباید به‌عنوان تنها مبنای نظری این دیدگاه استفاده شود. پژوهش جدیدتر شویلینگ و پین این مسئله را به‌صورت نظام‌مندتر صورت‌بندی کرده و نشان می‌دهد که نت نگاری صرفاً ظرفی خنثی برای ذخیره اطلاعات موسیقایی نیست، بلکه با شیوه‌های اجرا، حافظه، آموزش، روابط اجتماعی و فناوری پیوند دارد (Schuiling & Payne, 2022).

آنان مطالعه نت را در چهار محور معرفت‌شناسی، بدن‌مندی، روابط اجتماعی و فناوری سازمان می‌دهند؛ رویکردی که برای تحلیل مسئله ثبت در موسیقی ایرانی اهمیت ویژه‌ای دارد. در سابقه اتنوموزیکولوژی نیز پیشنهادهای هورن‌بستل و آبرهام درباره آوانگاری ملودی‌های غیرغربی از نخستین کوشش‌های روشمند در مواجهه با دشواری ثبت موسیقی‌های خارج از نظام غربی به شمار می‌روند (Abraham & von Hornbostel, 1909).

محور دوم به مسئله بیانگری و انتقال عاطفه در موسیقی اختصاص دارد. شرر در مطالعه کلاسیک خود درباره بیان هیجان در صدا و موسیقی، نقش مؤلفه‌های آکوستیکی مانند شدت، فرکانس و ویژگی‌های زمانی را در تشخیص حالات عاطفی بررسی کرده است (Scherer, 1995).

یوسلین نیز در پژوهش What Does Music Express? Basic Emotions and Beyond ، بیان عاطفی موسیقی را به یک سطح واحد محدود نمی‌کند و از لایه‌های مختلف رمزگذاری عاطفی، از نشانه‌های نسبتاً مشترک تا معانی وابسته به زمینه اجتماعی و تجربه فردی سخن می‌گوید (Juslin, 2013). این چارچوب ادامه منطقی مباحث پیشین یوسلین و اسلوبودا درباره رابطه موسیقی و هیجان است (Juslin & Sloboda, 2001) و نشان می‌دهد که بیان موسیقایی را نمی‌توان صرفاً به تطابق مکانیکی میان یک علامت اجرایی و یک احساس خاص فروکاست.

مطالعات جدیدتر این مسئله را از سطح نظری به تحلیل دقیق خودِ اجرا گسترش داده‌اند. دی‌استفانو و همکاران (۲۰۲۴) در مطالعه نوازندگان ویولن نشان دادند که قصد بیانگرانه مجری با مؤلفه‌هایی چون دینامیک، آرتیکولاسیون، تمپو، ویبراتو و حتی ویژگی‌های حرکتی نوازندگی مرتبط است؛ بنابراین کیفیت بیانی فقط ویژگی «متن» موسیقی نیست، بلکه در کنش اجرایی نیز ساخته می‌شود. آلمیدا و همکاران (۲۰۲۴) نیز با تحلیل اجرای نوازندگان کلارینت نشان دادند که نوازندگان برای انتقال اهداف بیانگرانه، علاوه بر تمپو و شدت، از تغییرات ظریف در آرتیکولاسیون، میکروتایمینگ، رنگ صوتی و شکل درونی هر نت استفاده می‌کنند. همچنین اندرسون، لینگ و شوتز با تفکیک «نشانه‌های موجود در ساختار آهنگ‌سازی» از «نشانه‌های حاصل از تفسیر مجری» نشان داده‌اند که اجرای بیانگرانه

در ادراک عاطفی موسیقی سهم مستقلی دارد و زمان‌بندی و شدت اجرایی به طور خاص در انتقال کیفیت عاطفی مؤثرند (Anderson et al., 2026).

در واقع مطالعات جدید، پشتوانه تجربی مناسبی برای تفکیکی فراهم می‌کنند که در پژوهش حاضر میان «قصد» و «اجرا» صورت‌بندی می‌شود. در کنار این مطالعات، حاتمی گوربندی و احمدی (۱۴۰۲) نیز رابطه موسیقی با حالات عاطفی را بررسی کرده‌اند و بر ظرفیت موسیقی در تعدیل حالات روانی تأکید دارند. هرچند جهت‌گیری این مطالعه بیشتر به پیامدهای روان‌شناختی موسیقی مربوط است تا مسئله نشانه‌گذاری و اجرا، حضور آن در ادبیات داخلی نشان‌دهنده استمرار توجه به رابطه میان موسیقی و تجربه عاطفی است.

محور سوم به موسیقی دستگاهی ایران و نسبت میان ساختار، اجرا و بداهه‌پردازی مربوط است. خالقی در سرگذشت موسیقی ایران از نخستین منابع فارسی مهمی است که افزون بر تاریخ موسیقی، به ویژگی‌های عاطفی و بیانی دستگاه‌ها و نغمه‌های ایرانی توجه نشان داده است (خالقی، ۱۳۳۳).

در مطالعات جدیدتر، سنایی (۲۰۲۳) مفهوم سیر را به‌عنوان یکی از معیارهای مهم سازمان مدال در موسیقی کلاسیک ایرانی بررسی کرده و نشان می‌دهد که حرکت ملودیک در سطوح گوشه، آواز و دستگاه تابع منطقی درونی است؛ بنابراین تحقق موسیقی دستگاهی را نمی‌توان تنها با مجموعه‌ای از ارتفاع‌های صوتی یا علائم ایستا توضیح داد.

اهمیت مسئله ثبت و مستندسازی موسیقی ایرانی در مطالعات بسیار جدید نیز آشکار است. کانانی، اولیری و مک‌درموت (۲۰۲۵) با ایجادRadif Corpus ، نخستین پیکره نمادین کامل برای بخش غیرمتریک ردیف را ارائه کرده‌اند. این پیکره ۲۲۸ قطعه را همراه با اطلاعات مربوط به نت‌ها، مدت‌ها، فواصل، ریزپرده‌ها و ساختار سلسله‌مراتبی ثبت می‌کند و امکان مطالعه محاسباتی الگوهای ملودیک و شیوه‌های بداهه‌پردازی را فراهم می‌آورد. اهمیت این مطالعه برای پژوهش حاضر در آن است که نشان می‌دهد مستندسازی دقیق موسیقی دستگاهی امکان‌پذیر است، اما چنین بازنمایی نمادینی هنوز لزوماً تمام ظرایف «بیانی» و تصمیم‌های لحظه‌ای اجرا را ثبت نمی‌کند. ازاین‌رو، مسئله‌پژوهش حاضر مکمل مسئله ثبت ساختاری ردیف است و بر لایه‌ای تمرکز دارد که میان ساختار ثبت‌شده و تحقق زنده اجرا قرار می‌گیرد.

محور چهارم به زیبایی‌شناسی هنر اسلامی و نسبت میان صورت، معنا و تجربه درونی مربوط است. در این حوزه، نصر در *Islamic Art and Spirituality* هنر اسلامی را در پیوند با حقیقت، معنویت و جهان‌بینی قدسی تفسیر می‌کند و میان صورت محسوس هنر و ساحت معنایی آن رابطه‌ای بنیادین برقرار می‌سازد (Nasr, 1987).

در مطالعات جدید خود نشریه مطالعات هنر اسلامی نیز این جهت‌گیری ادامه یافته است. اسپاهیچ، فهیمی‌فر و خدا رحمی (۱۴۰۴) در بررسی خوش‌نویسی اسلامی، رابطه صورت هنری و معنویت را در پیوند با عرفان اسلامی تحلیل کرده و نسبت میان صورت و معنا را به رابطه «روح و تن» تشبیه کرده‌اند. امیرپور امرایی و همکاران (۱۴۰۵) نیز باتکیه‌بر زیبایی‌شناسی اشراقی سهروردی، نشان داده‌اند که مفاهیمی چون نور، عالم مثال و ساختارهای نمادین

می‌توانند چارچوبی برای خوانش چندلایه آثار هنر اسلامی فراهم آورند. افزون بر این، بنی‌عامریان، معتمدی و مرادی (۱۴۰۴) در بررسی زیبایی‌شناختی موسیقی شعر شفیعی کدکنی، بر نقش سازمان موسیقایی در انسجام اثر و برانگیختگی عاطفی تأکید کرده‌اند. هرچند موضوع این پژوهش مستقیماً اجرای موسیقی دستگاهی نیست، توجه آن به نسبت موسیقی، ساختار و عاطفه برای صورت‌بندی زمینه نظری پژوهش حاضر قابل‌استفاده است.

برآیند مطالعات پیشین نشان می‌دهد که چهار حوزه «نت نگاری»، «بیانگری اجرایی»، «موسیقی دستگاهی ایران» و «زیبایی‌شناسی هنر اسلامی» هر یک به طور مستقل واجد ادبیات قابل‌توجهی هستند؛ بااین‌حال، پیوند نظام‌مند میان آنها همچنان محدود است. مطالعات غربی عمدتاً بر چگونگی ثبت یا اندازه‌گیری مؤلفه‌هایی چون تمپو، شدت، آرتیکولاسیون و میکروتایمینگ متمرکز شده‌اند؛ پژوهش‌های موسیقی ایرانی بیشتر ساختار ردیف، منطق مدال و بداهه‌پردازی را بررسی کرده‌اند؛ و مطالعات هنر اسلامی نیز رابطه صورت، معنا و تجربه معنوی را در سطح فلسفی و زیبایی‌شناختی تبیین کرده‌اند. آنچه کمتر بررسی شده، چگونگی نسبت‌سنجی میان مفهوم بیانگری در سنت غربی و «بیان حال» در موسیقی دستگاهی ایران در چارچوب زیبایی‌شناسی هنر اسلامی و سپس تبدیل این نسبت به الگویی عملی برای ثبت مؤلفه‌های بیانی اجراست. پژوهش حاضر در پاسخ به این خلأ، به‌جای انتقال مستقیم و یک‌به‌یک علائم غربی، در پی صورت‌بندی چارچوبی دوسطحی بر پایه «قصد» و «اجرا» است که قابلیت ثبت برخی ظرایف بیانی را افزایش دهد و درعین‌حال، استقلال ساختاری و ماهیت بداهه‌پردازانه موسیقی ایرانی را حفظ کند.

مبانی نظری

بیانگری موسیقایی و نسبت میان ساختار و اجرا

«بیانگری موسیقایی» به مجموعه کیفیت‌هایی اطلاق می‌شود که از طریق آنها ساختار صوتی موسیقی در اجرا به تجربه‌ای معنادار، عاطفی و تفسیری تبدیل می‌شود. این مفهوم را نمی‌توان صرفاً به وجود یک احساس مشخص در موسیقی فروکاست؛ زیرا کیفیت بیانگرانه از تعامل میان ساختار اثر، نشانه‌های اجرایی، تصمیم‌های مجری و نحوه دریافت شنونده شکل می‌گیرد. در سنت موسیقی کلاسیک غرب، بخشی از این کیفیت‌ها از طریق نظام نسبتاً تثبیت‌شده‌ای از علائم اجرایی، مانند دینامیک، آرتیکولاسیون، تغییرات تمپو، آگوگیک و دیگر دستورهای بیانی ثبت می‌شوند. آثار مرجع نت نگاری نیز نشان می‌دهند که این علائم علاوه بر تعیین شیوه اجرا، در هدایت تفسیر موسیقایی نقش دارند (Read, 1979; Gould, 2011). در میان این عناصر، دینامیک یکی از شناخته‌شده‌ترین ابزارهای ثبت تغییرات شدت صوت و جهت‌دهی به کیفیت اجرایی موسیقی است. این نظام از درجات مختلف شدت تا تغییرات تدریجی و تأکیدهای ناگهانی را در برمی‌گیرد و از طریق مجموعه‌ای از علائم قراردادی در نت موسیقی ثبت می‌شود . همان‌گونه که در جدول ۱ مشاهده می‌شود، علائم دینامیکی موسیقی غرب طیفی از شدت‌های ثابت، تغییرات تدریجی و تأکیدهای اجرایی را پوشش می‌دهند و بخشی از قصد بیانی آهنگ‌ساز را به مجری منتقل می‌کنند.

جدول ۱. علائم اصلی دینامیک در موسیقی غرب

سایر علائم	تغییرات تدریجی	شدت صدا
sfz: تأکید ناگهانی و قوی	cresc.: افزایش تدریجی شدت صدا	pp: بسیار آرام
fp: قوی و بلافاصله آرام	decresc.: کاهش تدریجی شدت صدا	p: آرام
sub. p: ناگهان آرام	dim.: کاهش تدریجی شدت صدا	mp: نیمه آرام
sub. f: ناگهان قوی	—	mf: نیمه قوی
morendo: محوشدن تدریجی صدا	—	f: قوی
calando: کاهش تدریجی شدت و سرعت	—	ff: بسیار قوی

(مأخذ: Read, 1979: 186)

بااین‌حال، بیانگری موسیقایی را نمی‌توان صرفاً به دینامیک یا مجموعه‌ای از علائم ثبت‌شده در پارتیتور محدود کرد. تمایز سیگر میان نوشتار «تجویزی» و «توصیفی» ازاین‌حیث اهمیت دارد. نت نگاری تجویزی عمدتاً مشخص می‌کند موسیقی چگونه باید اجرا شود، درحالی‌که نت نگاری توصیفی در پی ثبت آن چیزی است که واقعاً در اجرا رخداده است (Seeger, 1958). این تمایز نشان می‌دهد که میان متن موسیقایی و تحقق زنده آن همواره فاصله‌ای وجود دارد. مطالعات جدید نیز بر نقش مستقل مجری در شکل‌گیری کیفیت بیانگرانه تأکید کرده‌اند و نشان داده‌اند که قصد بیانی می‌تواند با تغییر در دینامیک، تمپو، آرتیکولاسیون، رنگ صوتی و ویژگی‌های حرکتی اجرا همراه شود (Di Stefano et al., 2024).

در پژوهش حاضر، برای تحلیل این رابطه از دو سطح مفهومی «کیفیت درونی» و «تحقق برونی یا اجرایی» استفاده می‌شود. این دو سطح یک دوگانه فلسفی ثابت و جهان‌شمول تلقی نمی‌شوند، بلکه چارچوب تحلیلی پژوهش برای تفکیک میان جهت‌گیری عاطفی ـ معنایی از یک سو و ابزارهای تحقق آن در اجرا ازسوی‌دیگر هستند. سطح درونی به معنا، کیفیت عاطفی، جهت‌گیری تفسیری و قصد بیانی مربوط است و سطح برونی به عناصر شنیداری و اجرایی مانند شدت، سرعت، آرتیکولاسیون، کشش زمانی، تأکید و رنگ صوتی اشاره دارد. خلاصه رابطه میان این دو سطح در جدول ۲ ارائه شده است.

جدول ۲. شرح میان حالت درونی و حالت برونی در بیانگری موسیقایی

مؤلفه	شرح
کیفیت درونی	معنا، جهت‌گیری عاطفی، مفهوم و قصد بیانی
تحقق اجرایی	ابزارهای اجرایی مانند شدت، سرعت، آرتیکولاسیون و رنگ صوتی
رابطه	کیفیت درونی از طریق انتخاب‌های اجرایی تحقق می‌یابد و اجرا نیز در شکل‌گیری معنای نهایی نقش دارد
اهمیت	بیان موسیقایی حاصل تعامل این دو سطح است و به هیچ‌یک از آنها به‌تنهایی فروکاسته نمی‌شود

(مأخذ: یافته‌های پژوهش)

مطابق جدول ۲، رابطه میان کیفیت درونی و تحقق اجرایی رابطه‌ای یک‌سویه و مکانیکی نیست. نمی‌توان فرض کرد که هر احساس الزاماً به یک علامت اجرایی مشخص منجر می‌شود یا یک علامت همواره حامل معنای عاطفی ثابتی است. در عوض، «بیان» در تعامل میان قصد، ساختار، موقعیت اجرا و تفسیر مجری شکل می‌گیرد. این تمایز در ورود به موسیقی دستگاهی ایران اهمیت بیشتری پیدا می‌کند؛ زیرا بخش بزرگی از کیفیت اجرایی این موسیقی خارج از متن مکتوب و در جریان اجرای زنده تحقق می‌یابد.

بیان موسیقایی و «بیان حال» در موسیقی دستگاهی ایران

در موسیقی دستگاهی ایران، رابطه میان ساختار و اجرا در بستری متفاوت از موسیقی کلاسیک غرب شکل‌گرفته است. انتقال سنتی ردیف عمدتاً بر آموزش شفاهی، رابطه استاد و شاگرد، حافظه شنیداری و تجربه عملی استوار بوده و بداهه‌پردازی در تحقق موسیقی نقشی اساسی دارد. بنابراین، بخش مهمی از آنچه در اجرای موسیقی ایرانی شنیده می‌شود، از پیش به طور کامل در یک متن مکتوب تثبیت نشده است، بلکه در تعامل میان ساختار مدال، دانش ردیف، مهارت مجری و موقعیت اجرا شکل می‌گیرد. در این زمینه، مفهوم سیر نیز اهمیت دارد؛ زیرا حرکت ملودیک در موسیقی دستگاهی در سطح گوشه، آواز و دستگاه از منطق مدال و مسیر درونی برخوردار است (Sanayei, 2023). ازاین‌رو، بیان موسیقایی در این سنت را نمی‌توان تنها با مجموعه‌ای از علائم مستقل تحلیل کرد؛ بلکه جایگاه گوشه، نحوه جمله‌بندی، فرود، مکث، تأکید، تحریر و تصمیم‌های لحظه‌ای مجری نیز در شکل‌گیری کیفیت نهایی دخالت دارند.

خالقی نیز در سرگذشت موسیقی ایران به ویژگی‌های عاطفی برخی دستگاه‌ها توجه کرده و توصیف‌هایی از حال‌وهوای آنها ارائه داده است (خالقی، ۱۳۳۳). بااین‌حال، این توصیف‌ها در پژوهش حاضر به‌عنوان برداشت تاریخی و موسیقی‌شناسی خالقی در نظر گرفته می‌شوند و نه احکام قطعی و جهان‌شمول درباره اثر عاطفی دستگاه‌ها. برای روشن‌شدن این برداشت تاریخی، خلاصه توصیف‌های خالقی از کیفیت عاطفی دستگاه‌ها در جدول ۳ ارائه شده است.

جدول ۳. توصیف کیفیت عاطفی دستگاه‌ها از دیدگاه خالقی

دستگاه	توصیف احساسی از نگاه خالقی	نوع حالت
شور	نجوا، سادگی، اندوه لطیف	درونی
همایون	تفکر، عرفان، مراقبه روحی	درونی
ماهور	شادمانی، شکوه، امید	درونی
چهارگاه	حماسی، هیجان‌آور	درونی
نوا	آرامش، سکون درونی	درونی
سه‌گاه	اندوه عمیق، غم عاشقانه	درونی
راست‌پنج‌گاه	حالت رسمی و باوقار	درونی

(مأخذ: خالقی، ۱۳۳۳: ۱۴۴–۱۵۲)

همان‌گونه که جدول ۳ نشان می‌دهد، خالقی برای دستگاه‌های مختلف کیفیت‌های عاطفی متفاوتی قائل شده است؛ بااین‌حال، این طبقه‌بندی در پژوهش حاضر به معنای نسبت‌دادن یک «احساس ثابت» به هر دستگاه نیست. کیفیت نهایی یک اجرای دستگاهی می‌تواند تحت تأثیر گوشه انتخاب‌شده، شعر، سرعت، ساز، نحوه تحریر، جمله‌بندی، وضعیت اجرایی و تفسیر نوازنده یا خواننده دگرگون شود. ازاین‌رو، توصیف‌های جدول ۳ تنها یکی از زمینه‌های تاریخی برای فهم «حال» در گفتمان موسیقی ایرانی محسوب می‌شوند. براین‌اساس، «بیان حال» در پژوهش حاضر کیفیتی است که در نسبت میان ساختار مدال، تجربه مجری، بداهه‌پردازی، شیوه اجرا و تجربه شنیداری شکل می‌گیرد. «حال» در این معنا مترادف مستقیم *emotion* یا بیانگری غربی نیست، بلکه مفهومی زمینه‌مند است که نحوه تبدیل قابلیت‌های ساختاری موسیقی به تجربه زنده اجرایی را توصیف می‌کند.

زیبایی‌شناسی هنر اسلامی و نسبت آن با بیان موسیقایی

در چارچوب زیبایی‌شناسی هنر اسلامی، اثر هنری صرفاً به‌صورت محسوس و تکنیک اجرایی محدود نمی‌شود، بلکه نسبت میان «صورت» و «معنا»، «ظاهر» و «باطن» و هنر و حقیقت اهمیت اساسی پیدا می‌کند. میرحسین نصر در *Islamic Art and Spirituality* هنر اسلامی را در پیوند با معنویت، حقیقت و جهان‌بینی توحیدی تحلیل می‌کند و میان صورت محسوس هنر و ساحت معنایی آن رابطه‌ای بنیادین برقرار می‌سازد (Nasr, 1987). این رویکرد به معنای آن نیست که تمامی موسیقی دستگاهی ایران ذاتاً «دینی»، «عرفانی» یا «قدسی» تلقی شود. مقصود آن است که برخی اصول زیبایی‌شناسی هنر اسلامی می‌توانند برای تحلیل رابطه میان صورت محسوس و کیفیت درونی در هنر ایرانی چارچوبی تفسیری فراهم سازند. مطالعات جدید نشریه مطالعات هنر اسلامی نیز این ارتباط میان صورت هنری و معنا را از زوایای مختلف بررسی کرده‌اند (اسپاهیچ و همکاران، ۱۴۰۴؛ بنی‌عامریان و همکاران، ۱۴۰۴؛ امیرپور امرایی

و همکاران، ۱۴۰۵). از این منظر، عناصر اجرایی مانند مکث، تحریر، انعطاف زمانی، تغییر رنگ صوتی و فرود تنها عناصر فنی نیستند؛ بلکه در بافت اجرای مشخص می‌توانند در شکل‌گیری کیفیت معنایی و عاطفی اجرا مشارکت کنند. بنابراین، «بیان حال» در نقطه‌ای قرار می‌گیرد که کیفیت درونی و صورت شنیداری به یکدیگر متصل می‌شوند.

چارچوب نظری «قصد» و «اجرا»

برآیند مباحث پیش‌گفته نشان می‌دهد که برای تحلیل بیان در موسیقی دستگاهی ایران باید میان دو سطح مرتبط تمایز قائل شد. سطح نخست، «قصد»، به سازمان و جهت‌گیری نسبتاً پایدار موسیقی، از جمله ساختار مدال، مسیر ملودیک، ریتم پایه، نقاط تأکید و جهت‌گیری بیانی مربوط است. سطح دوم، «اجرا»، به تحقق واقعی این ظرفیت‌ها در لحظه موسیقی و از طریق کشش زمانی، شدت، تحریر، ویبراسیون، مکث، تغییر رنگ صوتی و دیگر انتخاب‌های تفسیری مجری اشاره دارد. این تفکیک به معنای جدایی مطلق «آهنگ‌ساز» و «نوازنده» نیست؛ زیرا در موسیقی دستگاهی و به‌ویژه در بداهه‌پردازی، خود مجری می‌تواند در هر دو سطح دخالت داشته باشد. بنابراین، «قصد» و «اجرا» دو سطح تحلیلی برای توضیح چگونگی شکل‌گیری «بیان حال» هستند و تعامل آنها مبنای طراحی نظام پیشنهادی پژوهش قرار می‌گیرد.

یافته‌ها و تحلیل تطبیقی

ویژگی‌های درونی و بیرونیِ مطرح‌شده در جدول زیر، بر پایه تجربه زیسته، تجربه شنیداری و تحلیل رپرتوار ردیف به‌عنوان رپرتوار موسیقی کلاسیک ایرانی استخراج شده‌اند. این ویژگی‌ها نشان می‌دهند که نوازنده یا خواننده چگونه می‌تواند حالت درونی هر دستگاه را از طریق مؤلفه‌های اجرایی به مخاطب منتقل کند.

جدول ۴. جمع‌بندی حالت‌های درونی و برونی در دستگاه‌های ایرانی

دستگاه	ویژگی‌های درونی (بیانی ـ احساسی)	ویژگی‌های برونی در اجرا
شور	حال‌وهوای عرفانی، سادگی عاطفی، اندوه درونی	اجرای نرم و پیوسته، تحریرهای آرام، دینامیک ملایم، استفاده از سکوت‌های معنادار
همایون	اندوه لطیف، تأمل، وقار درونی	تمپوی کند، کشش طولانی نت‌ها، دینامیک کنترل‌شده، ظرافت در جمله‌بندی موسیقایی
سه‌گاه	بی‌قراری عاطفی، حالت نوسانی و تنش درونی	تغییرات محسوس تمپو، نوسان دینامیک، تحریرهای مقطع و تأکیدی
چهارگاه	حالت حماسی، اقتدار و صلابت	دینامیک قوی، تمپوی نسبتاً سریع، اجرای پرانرژی و تکنیک قدرتی
نوا	رازآلودگی، درون‌گرایی، مراقبه‌مندی	اجرای آرام، دینامیک پایین، ملودی‌های آزاد و تأملی

ماهور	روشنی، تعادل، شکوه کلاسیک	دینامیک متوسط، تحریرهای شفاف، تمپوی منظم و ساختار اجرایی متعادل
راست‌پنج‌گاه	پیچیدگی ذهنی، تنوع بیانی، حالت تأملی	گستره وسیع دینامیک، تغییرات تمپو، ساختار ملودیک پیچیده و تکنیک اجرایی پیشرفته

(مأخذ: یافته‌های پژوهش)

تحلیل تطبیقی نشان می‌دهد که اگرچه موسیقی غرب و ایرانی ابزارهای متفاوتی برای ثبت بیان دارند، از نظر مفهوم بیانگری شباهت‌های فراوانی میان آن‌ها وجود دارد. در جدول ۵ نمونه‌ای از این تطبیق‌ها آمده است.

جدول ۵. مدل تحلیلی تطبیق حالات بیانی در موسیقی غرب و دستگاه‌های موسیقی ایرانی

ردیف	مفهوم بیانی در موسیقی غرب	شاخص‌های اجرایی در موسیقی غرب	دستگاه / آواز ایرانی	کیفیت بیانی در موسیقی ایرانی
۱	Dolce(لطیف)	لگاتو، دینامیک نرم، تمپوی نسبتاً کند	شور	نجوا، سادگی عاطفی، اندوه لطیف
۲	Espressivo(بیان‌گرا)	روباتو، ویبراتو، تغییرات ظریف دینامیک	سه‌گاه	اندوه عاشقانه، بیان عاطفی عمیق
۳	Maestoso(باشکوه)	دینامیک قوی، تمپوی متوسط، بیان سنگین	ماهور	شکوه، وقار و امید
۴	Furioso(خروشان)	تمپوی سریع، دینامیک شدید، تأکیدهای قوی	چهارگاه	حالت حماسی، قدرت و هیجان
۵	Tranquillo(آرام)	دینامیک ملایم، تمپوی یکنواخت	نوا	سکون، آرامش و درون‌گرایی
۶	Cantabile(آوازگونه)	ملودی پیوسته، لگاتو، بیان آوازی	همایون	تأمل عرفانی و لطافت احساسی
۷	Con brio(با شور)	تمپوی پرانرژی، دینامیک بالا	راست‌پنج‌گاه	شکوه و هیبت اجرایی
۸	Lamentoso (سوگ‌آلود)	لگاتو، دینامیک پایین، کشش نت‌ها	ابوعطا	اندوه لطیف و حس سوگ
۹	Giocoso(شاد و بازیگوش)	ریتم سبک، دینامیک زنده، تمپوی تند	بیات ترک	سرزندگی‌ونشاط

۱۰	Mystico(رازآلود)	دینامیک پنهان، فضای صوتی مبهم	اصفهان	تأمل عرفانی و رازآلودگی
۱۱	Calmo(آرام)	دینامیک پایین، اجرای یکنواخت	افشاری	خلوت درونی و تفکر
۱۲	Con dolore(با اندوه)	تمپوی کند، دینامیک نرم، نت‌های کشیده	دشتی	دلتنگی و اندوه درونی

(مأخذ: یافته‌های پژوهش)

پس از تحلیل تطبیقی نظام‌های بیانی موسیقی غرب و ایران، به مرحلهٔ کاربردی و طراحی نظام نگارش بومی موسیقی ایرانی می‌رسد. داده‌های نشان می‌دهد که آنچه در موسیقی ایرانی به‌عنوان بیان و بیانگری شناخته می‌شود، در بطن اجرا و لحظه‌ی بداهه‌پردازی شکل می‌گیرد. ازاین‌رو، سیستم نگارش جدید باید بتواند همین ویژگی لحظه‌ای و احساسی را حفظ کرده و درعین‌حال قابلیت ثبت و بازخوانی داشته باشد. بر اساس تحلیل تطبیقی نشانه‌های بیانی در موسیقی غرب و ویژگی‌های اجرای موسیقی دستگاهی ایران، نیاز به طراحی یک نظام نگارشی بومی بیش‌ازپیش محسوس است. سیستم‌های موجود —چه نت‌نویسی سنتی غربی و چه ردیف‌نگاری شفاهی— امکان ثبت دقیق ظرایف احساسی و اجرایی را ندارند. این اهداف در خدمت بازتعریف «زبان نوشتاری موسیقی ایرانی» هستند و بستر علمی برای پژوهش‌های بعدی فراهم می‌کنند. اهداف طراحی این نظام در جدول ۶ ارائه شده‌اند.

جدول ۶. اهداف طراحی این نظام

هدف	توضیح
بازنمایی نیت آهنگ‌ساز	انتقال دقیق‌تر قصد بیان از ذهن خالق اثر به نوازنده
ثبت بداهه و لحظات احساسی	با استفاده از نشانه‌های لحظه‌ای و چندلایه
تسهیل آموزش و انتقال بین‌نسلی	کاهش وابستگی صرف به حافظه شفاهی
حفظ اصالت بداهه و زیبایی‌شناسی ایرانی	ثبت کیفیت لحنی بدون از بین‌بردن روح بداهه

(مأخذ: یافته‌های پژوهش)

همان‌گونه که در جدول ۷ مشاهده می‌شود، نظام پیشنهادی نگارش موسیقی کلاسیک ایرانی بر تفکیک دو سطح «قصد» و «اجرا» استوار است. سطح قصد به عناصر ساختاری نسبتاً ثابت مانند فرم، ریتم پایه، نت‌های محوری و نقاط تأکید می‌پردازد و هویت کلی اثر را مشخص می‌کند. در مقابل، سطح اجرا شامل جنبه‌های تفسیری، تزئینی و بداهه‌پردازانه است و ظرایف بیانی و اجرایی را ثبت می‌کند. این تفکیک ضمن حفظ ساختار اثر، امکان بازنمایی انعطاف‌پذیری و بیان‌گری موسیقی کلاسیک ایرانی را فراهم کرده و تعادلی میان ساختارمندی و بیان احساسی ایجاد می‌کند.

جدول ۷. نظام پیشنهادی

سطح	ویژگی	نقش
قصد (Intent Layer)	شامل فرم، ریتم پایه، نت‌های اصلی، جایگاه تأکید	مشخص‌کننده ساختار بنیادین قطعه
اجرا (Performance Layer)	شامل نشانه‌های تفسیری، دینامیکی و بداهه‌ای	نمایشگر بیان احساسی واقعی اجرا

(مأخذ: یافته‌های پژوهش)

در سطح دوم، علائم جدید و بومی معرفی می‌شوند که برگرفته از رفتار اجرایی نوازندگان ایرانی‌اند، مانند:

- درنگ احساسی (Δ←) برای مکث‌های مؤثر غیرمتریک
- لرزش لحن (≈) برای ویبراسیون خاص ایرانی
- تأکید نفَسی (↑) برای تکیهٔ لحنی همراه با نفس
- فرود تأملی (↓~) برای افت آرام در پایان جمله

مقایسه نظام‌های نگارش موجود و پیشنهادی

جدول ۸ نشان می‌دهد که تفاوت اصلی نظام نگارش غربی و نظام پیشنهادی در میزان توجه به ابعاد بیانی موسیقی است. در حالی که نظام غربی بیشتر بر ثبت ساختار صوتی و اجرایی تمرکز دارد، نظام پیشنهادی علاوه بر این، ابعاد احساسی، تفسیری و بداهه‌پردازانه را نیز پوشش می‌دهد. تفکیک دو سطح «قصد» و «اجرا» و استفاده از نشانه‌های نمادین، امکان ثبت دقیق‌تر ساختار و بیان را فراهم می‌کند. این نظام همچنین با سنت شفاهی موسیقی ایرانی سازگارتر است و ظرفیت بیشتری برای بازنمایی هویت اجرایی و فرهنگی اثر دارد.

جدول ۸. تفاوت ساختاری میان نظام نگارش غربی و بومی

ویژگی	نظام نگارش غربی	نظام نگارش بومی پیشنهادی
ساختار سطح‌بندی	فاقد تفکیک	دو سطح «قصد» و «اجرا»
ثبت نیت آهنگ‌ساز	از طریق فرم و دینامیک	از طریق کدهای احساسی و ساختاری
ثبت بداهه‌پردازی	بسیار محدود	با نشانه‌های مکث، تأکید و لرزش
انتقال احساس	وابسته به تفسیر نوازنده	نشانه‌گذاری صریح حالات
استفاده از رنگ و کد بصری	ندارد	ممکن است با رنگ یا نشانه بومی
سازگاری با سنت شفاهی	پایین	بالا

انطباق نرم‌افزاری	بالا ولی ثابت	نیازمند سیستم بومی پویا

(مأخذ: یافته‌های پژوهش)

جدول ۹ نشان می‌دهد که نشانه‌های بیانی در موسیقی ایرانی در دو سطح «قصد» و «اجرا» قابل تفکیک‌اند. سطح قصد به انتخاب و سازمان‌دهی عناصر مدال و ملودیک برای ایجاد زمینه احساسی اثر مربوط است، در حالی که سطح اجرا شامل شیوه بازآفرینی آن از طریق عناصری مانند تحریر، مکث، دینامیک و رنگ صوتی است. نتایج نشان می‌دهد هر دستگاه الگوهای بیانی خاص خود را دارد؛ به‌گونه‌ای که برخی بیشتر بر تأمل و حزن و برخی بر تنش و تحرک تأکید دارند. در مجموع، بیان موسیقایی حاصل تعامل میان ساختار و اجراست و نیازمند نظامی نگارشی است که هر دو سطح را هم‌زمان پوشش دهد.

جدول ۹. طبقه‌بندی نشانه‌های بیانی در دستگاه‌ها بر اساس دو سطح قصد و اجرا

دستگاه / آواز	نشانه‌های بیانی در سطح قصد (آهنگ‌ساز یا طراح ساختار)	نشانه‌های بیانی در سطح اجرا (نوازنده / خواننده)
شور	انتخاب آوازهای فرعی و ایجاد سکوت‌های ساختاری در جمله‌بندی	تحریرهای نرم و پیوسته، مکث‌های تأملی
همایون	تنظیم توالی گوشه‌ها (مانند بیداد و چکاوک) برای ایجاد تنش و رهایی	ویبره‌های ملایم در بیداد، بیان اشراقی در فرود
سه‌گاه	استفاده از مدگردی میان زابل و مخالف برای ایجاد تنش بیانی	تحریرهای پرتحرک، تکیه‌های تأکیدی
چهارگاه	جمله‌بندی قاطع و ساختار ملودیک پرتحرک	حرکت‌های سریع، تغییرات ناگهانی دینامیک
نوا	آغاز در منطقه بم و استفاده از ایجاز ملودیک	مکث‌های تأملی، ویبراسیون‌های احساسی
راست‌پنج‌گاه	طراحی روندهای صعودی و نزولی در ساختار ملودیک	تغییر رنگ صوتی و نوسان دینامیک
بیات ترک	گرایش به فرم آزاد در سازمان‌دهی جمله‌ها	تحریرهای لطیف با دامنه محدود
ابوعطا	تأکید ساختاری بر گوشه حجاز	لرزش‌های تدریجی پیش از فرود
افشاری	ساختار تدریجی آغازی به فرود	لحن اندوه‌بار و تأکیدهای ملایم
بیات اصفهان	استفاده از ساختار مدی ترکیبی	تحریرهای نرم و فرودهای روشن

(مأخذ: یافته‌های پژوهش)

جدول ۱۰ به‌صورت تحلیلی رابطه میان حالت‌های درونی (بیانی–احساسی) و حالت‌های بیرونی (شیوه اجرا) را در دستگاه‌های موسیقی ایرانی نشان می‌دهد و تلاش می‌کند این رابطه را از طریق یک نظام نشانه‌گذاری پیشنهادی بازنمایی کند. در این چارچوب، هر دستگاه نه‌تنها به‌عنوان یک ساختار مدال، بلکه به‌مثابه یک میدان احساسی قابل‌تجربه در نظر گرفته شده است که در آن حالات درونی مانند آرامش، حزن، هیجان یا تعادل، از طریق شیوه‌های اجرایی همچون نوع تحریر، شدت صوت، مکث و تغییرات ملودیک به سطح شنیداری منتقل می‌شوند. نشانه‌های پیشنهادی (مانند ~، ≈، ϟ یا Δ) نقش میانجی میان این دو سطح را ایفا می‌کنند و به‌صورت نمادین، کیفیت‌های اجرایی و احساسی هر دستگاه را فشرده و قابل‌ثبت می‌سازند.

جدول ۱۰. نشانه‌گذاری پیشنهادی حالت‌های درونی و برونی در دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی ایرانی

دستگاه	حالت‌های درونی (بیانی ـ احساسی)	حالت‌های بیرونی (شیوه اجرا)	نشانه‌گذاری پیشنهادی	توضیح نشانه‌گذاری
شور	آرامش، درون‌گرایی، تأمل	تحریر نرم و پیوسته	~ / }	~ نشان‌دهنده تحریر ملایم و تزیین نرم ملودیک است؛ نماد دوم بیانگر مکث کوتاه احساسی برای تأکید بر پایان یا میان جمله موسیقایی است.
همایون	اشراق، تفکر، حالت عرفانی	بیان کشیده با تنفس‌های درونی	≈	≈ نشان‌دهنده لرزش ملایم صوتی (ویبره کنترل‌شده) برای ایجاد حالت تعلیق و بیان درونی است.
سه‌گاه	تنش، اضطراب، اندوه عمیق	تحریرهای شکسته و متغیر	ϟ	نماد نشان‌داده‌شده بیانگر تأکیدهای ضربه‌ای و گسسته برای ایجاد تنش و ناپایداری در بیان موسیقایی است.
چهارگاه	هیجان، قدرت، جسارت	اجرای قاطع و پرانرژی	*ff* / Δ	ff نشان‌دهنده شدت صوتی بالا (fortissimo) و Δ بیانگر تأکید ناگهانی در آغاز یا اوج جمله است.
نوا	سکون، مراقبه، آرامش درونی	توقف‌های طولانی و کنترل‌شده	{ / □	نماد نخست نشان‌دهنده مکث کشیده و ساختاری در جمله‌بندی است؛ □ بیانگر ایست پایدار و حالت تعلیق زمانی در اجرا است.

راست‌پنج‌گاه	نوسان احساسی، تغییرپذیری سریع	مدولاسیون و تغییرات لحظه‌ای	↑↓ / ↻	↑↓ نشان‌دهنده تغییرات سریع در جهت ملودیک و حالت احساسی است؛ نماد دوم بیانگر چرخش مدال و تغییر لحظه‌ای فضای دستگاهی است.
بیات ترک	اندوه ملایم، لطافت احساسی	تحریر نرم و ساده	~ / ∞	~ نشان‌دهنده تحریر لطیف و ساده است؛ نماد دوم بیانگر شفافیت و سبکی بیان در اجرای ملودی است.
افشاری	حزن عمیق، تأمل	فرود تدریجی و کنترل‌شده	❖ / ↓...	❖ نشان‌دهنده تأکید پایانی بر جمله موسیقایی است؛ ↓... بیانگر کاهش تدریجی شدت و فرود احساسی است.
ابوعطا	حالت انتظار، شکیبایی	پایان زمزمه‌گونه	↘ / ⧗	↘ نشان‌دهنده حرکت ملودیک فروکش‌کننده است؛ ⧗ بیانگر تعلیق زمانی و کشش در بیان موسیقایی است.
بیات اصفهان	تعادل شادی و اندوه	حرکت ملودیک معتدل	↔ / ◑	↔ نشان‌دهنده تعادل و نوسان بین دو حالت احساسی است؛ ◑ بیانگر دوگانگی و هم‌زیستی حالت‌های متضاد است.

(مأخذ: یافته‌های پژوهش)

جدول ۱۱ مجموعه‌ای از نشانه‌های نمادین را برای تبدیل حالات احساسی و اجرایی موسیقی به واحدهای قابل‌نوشت ارائه می‌دهد. هر نشانه بیانگر یک وضعیت مشخص در تجربه موسیقایی است؛ از جمله تأمل، ورود معلق، تنش، اشباع احساسی، مکث ذهنی و تأکید لحظه‌ای. هدف این نظام، کدگذاری کیفیت‌های انتزاعی موسیقی و تبدیل آن‌ها به زبانی قابل تحلیل و کاربرد در آموزش و مطالعات و ابزارهای دیجیتال است.

جدول ۱۱. نشانه‌ها برای بیان حالت‌های قابل نوشت

نشانه	معنا	کاربرد
☰	تأمل درونی	پایان جمله‌های آرام
⟐	ورود معلق	آغاز درآمدها
ϟ	صعود ناگهانی	گوشه‌های تند
❖	حالت اشباع احساسی	گوشه‌های اندوهناک

⏳	مکث ذهنی	توقف‌های شاعرانه
Δ	تأکید لحظه‌ای	نکات برجسته اجرا

(مأخذ: یافته‌های پژوهش)

تحلیل داده‌های مصاحبه و بازتاب آن در طراحی

یافته‌های به‌دست‌آمده از مصاحبه با ۱۲ نوازنده و مدرس موسیقی ایرانی نشان می‌دهد که درک و اجرای موسیقی در این سنت بیش از هر چیز بر انتقال «نیت درونی»، بداهه‌پردازی و تجربه شنیداری مبتنی است. همان‌طور که در جدول ۱۲ مشاهده می‌شود، اغلب مشارکت‌کنندگان بر این نکته تأکید دارند که حتی در ساختارهای بداهه نیز نوعی نیت پنهان وجود دارد که باید در اجرا حفظ و منتقل شود. درعین‌حال، موسیقی به‌مثابه یک فرایند زنده و پویا در نظر گرفته شده که نیازمند «نفس کشیدن» و انعطاف در لحظه اجراست، امری که نشان‌دهنده اهمیت بالای بداهه‌پردازی در این سنت است. ازسوی‌دیگر، ضعف نظام‌های نگارشی موجود در ثبت دقیق جنبه‌های بیانی و احساسی موسیقی، و نیز نیاز به ساختارهایی انعطاف‌پذیر که با ویژگی‌های فردی نوازندگان سازگار باشند، به‌عنوان چالش‌های اصلی مطرح شده‌اند. همچنین تأکید بر نقش آموزش شنیداری و تجربی نشان می‌دهد که نظام فعلی بیش از آنکه متکی بر نوشتار باشد، بر انتقال شفاهی و گوش‌محور استوار است. این مضامین در مجموع مبنای نظری مهمی برای طراحی نظام پیشنهادی نگارش فراهم می‌کنند و ضرورت ایجاد ساختاری چندلایه، انعطاف‌پذیر و بیان‌محور را تقویت می‌نمایند.

جدول ۱۲. نتایج نهایی نظرهای مصاحبه‌شونده

کد	مضمون	نقل‌قول نمونه
نیت آهنگ‌ساز	اهمیت انتقال معنای درونی	«حتی در بداهه، یه نیت پنهان هست که باید منتقل شه.»
بداهه‌پردازی	محور اجرای زنده	«قطعه زنده‌ست؛ باید نفس بکشه.»
ضعف نگارش فعلی	ناتوانی در ثبت بیان	«همه‌چیز رو نمی‌تونی با نت توضیح بدی.»
نیاز به انعطاف	تطبیق با نوازنده	«نگارش باید برای هر نوازنده جا داشته باشه.»
آموزش تجربی	اتکای سیستم فعلی بر گوش	«گوش از همه چیز مهم‌تره.»

(مأخذ: یافته‌های پژوهش)

نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد که گذار از رویکردهای تقلیلی در نت‌نویسی سنتی به‌سوی نظامی بومی و ساختاریافته، نه صرفاً یک ارتقای فنی، بلکه ضرورتی معرفت‌شناختی در جهت بازخوانی سنت شفاهی موسیقی ایران است. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش کانونی تدوین شد که: چگونه می‌توان با بهره‌گیری از مطالعات تطبیقیِ

نظام‌های ثبتِ غربی و اتکا به هستی‌شناسیِ اجراییِ موسیقی کلاسیک ایرانی، الگویی بدیل برای "ثبت بیانگری" طراحی کرد که بدون تقلیلِ ماهیتِ سیال و بداهه محور این سنت، ظرفیت‌های مستندسازیِ ساختاری و نظام‌های آموزشی را به طرز مؤثری بازتعریف نماید؟

در پاسخ به این پرسش، پژوهش حاضر با اتخاذ رویکردی میان‌رشته‌ای، «گسست گفتمانی» میان متن و اجرا را به‌مثابه یکی از چالش‌های بنیادین پژوهش شناسایی کرد. دستاورد نظری این تحقیق، تبیین الگوی دولایه «قصد» و «اجرا» است؛ به‌گونه‌ای که سطح «قصد» شامل مؤلفه‌های نسبتاً پایدار و هویت‌بخشِ مدال، فرمال و ریتمیک است و سطح «اجرا» به تحقق تفسیری، متغیر و بداهه‌پردازانه این ظرفیت‌ها در موقعیت واقعی اجرا اشاره دارد. این تفکیک به معنای جدایی مطلق ساختار از تفسیر نیست، بلکه نشان می‌دهد چگونه عناصر ساختاری و جهت‌گیری‌های بیانی می‌توانند در تعامل با انتخاب‌های لحظه‌ای مجری تحقق یابند. براین‌اساس، الگوی پیشنهادی امکان هم‌زیستی «ثبات ساختاری» و «پویایی اجرایی» را فراهم می‌کند و چارچوبی برای تحلیل و ثبت دقیق‌تر مؤلفه‌های بیانی موسیقی دستگاهی ایران ارائه می‌دهد.

علاوه بر این، نتایج نشان داد که " بیانگری" در موسیقی ایرانی، پدیده‌ای فراتر از پارامترهای صوتیِ صِرف است؛ ازاین‌رو، تدوین نظام نشانه‌گذاری نمادین برای انتقال دقیق درنگ‌ها، تغییرات اجرایی، رنگ صوتی و تأکیدهای عاطفی، به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی دقیق‌تر کیفیت‌های بیانی اجرا تلقی می‌شود. این نظام، با عبور از تقابل‌های دوتایی (مانند مکتوب/شفاهی)، تلاش دارد تا موسیقی را از دایرهٔ توصیف‌هایِ کیفیِ تقلیل‌گرا خارج کرده و به‌سوی تحلیلی نظام‌مندتر از ابعاد ساختاری و بیانی اجرا سوق دهد.

در نهایت، شواهد حاصل از این پژوهش تأیید می‌کند که مدل پیشنهادی، به‌مثابه یک چارچوبِ روش‌شناختی، قادر است پارادایمِ مستندسازی در موسیقی ایران را از رویکردهای ایستا به‌سوی الگوهای پویا و تعاملی سوق دهد. این یافته‌ها ضمن فراهم‌آوردن بستری برای توسعهٔ نرم‌افزارهای موسیقی‌شناسی و ابزارهای آموزشی نوین، نشان می‌دهد که مکتوب‌سازیِ آگاهانه، نه‌تنها مانعی در برابر پویایی بداهه نیست، بلکه به‌عنوان «پیش‌شرطی برای تداومِ پایدار» و «زبانِ مشترکِ پژوهشی»، نقشی حیاتی در حفظ و اشاعه سنت‌های موسیقایی در دوران معاصر ایفا می‌کند.

فهرست منابع

امیرپور امرایی، رهام، دادفر، پدرام، دادخواه، پژمان، و شاهرودی، فاطمه. (۱۴۰۵). خوانش بینامتنی و پسامدرن از زیبایی‌شناسی اشراقی سهروردی و نمودهای آن در هنر اسلامی. *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۳(۶۱)، ۷-۴۰. https://doi.org/10.22034/ias.2026.556019.2437.

اسپاهیچ، معمر، فهیمی‌فر، علی‌اصغر، و خدا رحمی، محمدفرید. (۱۴۰۴). معنویت عرفان اسلامی در هنر خوشنویسی با تأکید بر کتیبه‌های مسجد جامع اصفهان. *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۲(۶۰)، ۲۹-۴۵. https://doi.org/10.22034/ias.2023.397181.2201.

بنی‌عامریان، رضا، معتمدی، مسعود، و مرادی، سیاوش. (۱۴۰۴). بررسی ابعاد زیبایی‌شناختی موسیقی شعر شفیعی کدکنی در تطبیق با نقاشی معاصر. *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۲ (۵۸)، ۷-۲۷. https://doi.org/10.22034/ias.2024.456270.2370.

حاتمی گوربندی، دادخدا، و احمدی، حکیم. (۱۴۰۲). اثر موسیقی بر احساسات. *پنجمین همایش ملی پژوهش‌های حرفه‌ای در روان‌شناسی و مشاوره*. تهران: دانشگاه تهران.

خالقی، روح‌الله.(۱۳۳۳). *سرگذشت موسیقی ایران* (جلد ۱). تهران: شرکت چاپخانه فردوسی.

Abedinifard, M. (2025). “What sāz did we go to war with?” Musical representation and the possibility of a Persian musical modernity. *Iranian Studies, 58*(1), 152–175. https://doi.org/10.1017/irn.2024.27.

Abraham, O., & von Hornbostel, E. M. (1909). Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 11*, 1–25.

Almeida, A., Wolfe, J., Schubert, E., Li, W., & Smith, J. (2024). How clarinettists vary amplitude, frequency, spectral features and microtiming to play music expressively. *Journal of New Music Research, 53*(5), 369–382. https://doi.org/10.1080/09298215.2025.2539102.

Anderson, C. J., Ling, J., & Schutz, M. (2026). Beyond the notes: Clarifying the role of expressivity in conveying musical emotion. *Quarterly Journal of Experimental Psychology, 79*(4), 999–1012. https://doi.org/10.1177/17470218251372335.

Di Stefano, N., Lo Presti, D., Raiano, L., Massaroni, C., Romano, C., Schena, E., Leman, M., & Formica, D. (2024). Expressivity attributed to music affects the smoothness of bowing movements in violinists. *Scientific Reports, 14*, 22267. https://doi.org/10.1038/s41598-024-73593-4.

Gould, E. (2011). *Behind bars: The definitive guide to music notation*. Faber Music.

Juslin, P. N. (2013). What does music express? Basic emotions and beyond. *Frontiers in Psychology, 4*, 596. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00596.

Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (Eds.). (2001). *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780192631886.001.0001.

Kanani, M., O'Leary, S., & McDermott, J. (2025). Radif Corpus: A symbolic dataset for non-metric Iranian classical music. In *Proceedings of the 26th International Society for Music Information Retrieval Conference* (pp. 60–67). International Society for Music Information Retrieval. https://doi.org/10.5281/zenodo.17811549.

Mirbagheri Fard, S. A. A., & Reisi, E. (2023). The role of Sufism in the formation of contemporary Iranian music. *Religions, 14*(12), 1483. https://doi.org/10.3390/rel14121483.

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. State University of New York Press.

Read, G. (1979). *Music notation: A manual of modern practice* (2nd ed.). Taplinger Publishing Company.

Sanayei, S. (2023). The concept of melodic progression (Seyir) in Persian classical music. *Rast Musicology Journal, 11*(2), 213–230. DOI: 10.12975/rastmd.20231123.

Scherer, K. R. (1995). Expression of emotion in voice and music. *Journal of Voice, 9*(3), 235–248. https://doi.org/10.1016/S0892-1997(05)80231-0.

Schuiling, F., & Payne, E. (2022). Introduction: Notation and/as material culture. In F. Schuiling & E. Payne (Eds.), *Material cultures of music notation: New perspectives on musical inscription* (pp. 1–11). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780429342837-1.

Seeger, C. (1958). Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly, 44*(2), 184–195. https://doi.org/10.1093/mq/XLIV.2.184.

van der Heijden, F. (2018). Notation as material culture. *Early Music, 46*(2), 362–363. https://doi.org/10.1093/em/cay043.