صفحات ۶۳ - ۶۸
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۱، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

موسیقی در دورهٔ غزنویان

سید حسین میثمی

استادیار دانشکدهٔ موسیقی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۳/۳۰)

چکیده

در این مقاله به موسیقی دورهٔ غزنوی پرداخته می‌شود. هدف از این تحقیق، کشف تحولات تاریخی موسیقی یکی از سلسله‌های ترک تبارِ دوران میانی تاریخ ایران است. روش تحقیق، توصیفی و تحلیلی است که علاوه بر تشریح وقایع، تلاش شده چرایی و چگونگی تحولات موسیقی مورد تحلیل قرار گیرد. در این مقاله، دو جنبهٔ اجتماعی و تخصصی موسیقی، اساس ساختار مقاله را تشکیل می‌دهد. بر اساس شواهد می‌توان احتمال داد که در این دوره، سازمان منسجمی در دربار برای موسیقی وجود داشته است؛ دست‌اندرکاران این تشکیلات، مسئولیت مشخصی را برعهده داشته‌اند. ورود لوریان/ لولیان اسیر از هند و سند به قلمرو غزنوی، آغازی برای پراکندکی و مهاجرت تدریجی آنان به خارج از ایران شد. در زمینهٔ تألیف مباحث نظری، تلاش‌هایی صورت گرفته که تا حدودی جنبه‌های مبهم نظام موسیقایی این دوره را بازتاب می‌دهد. با مقایسهٔ مباحث نظری *رسالهٔ* موسیقی نیشابوری با رسالهٔ *ادوار* صفی‌الدین (مؤسس مکتب منتظمیه)، می‌توان به شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در عرصهٔ نظری - عملی شرق و غرب تمدن اسلامی پی برد. این شباهت‌ها و تفاوت‌ها عمدتاً به نظام پردگی و ریتمیک برمی‌گردد.

واژه‌های کلیدی

موسیقی غزنوی، دربار و موسیقی، اهل موسیقی، لوریان/ لولیان، نظام موسیقایی.

*تلفن: ۰۲۶-۳۲۵۴۹۲۰۰، نمابر: ۰۲۶-۳۲۵۱۱۰۱۳، E-mail: Meysami@art.ac.ir .

مقدمه

موضوع این مقاله، بررسی تحولات اجتماعی و تخصصی موسیقی در دوران غزنوی است که براساس دیاگرام باسورث، سنوات این حکومت، سال‌های ۳۶۶ – ۵۸۲ ق را دربرمی‌گیرد (Bosworth, 1977, The Page before Introduction). در مورد موسیقی دوران غزنوی، تاکنون تحقیق منتشرشده‌ای صورت نگرفته است. حتی باسورث در کتاب *تاریخ غزنویان* نیز به مبحث موسیقی نپرداخته است (۱۳۶۲). هدف از این تحقیق، کشف تحولات تاریخی موسیقی در یکی از سلسله‌های تاریخی دوران میانی (از شروع اسلام تا دوران مشروطه) ایران است. در این مقاله، موسیقی دورهٔ غزنویان از دو جهت اجتماعی (سازمان تفریحی دربار و لوریان اسیر هندی) و تخصصی موسیقی (موسیقی‌شناسان، نظام پردگانی و سیستم متریک- ریتمیک) مورد بررسی قرار می‌گیرد. روش گردآوری منابع در این مقاله مبتنی بر روش اسنادی اولیه از جمله متون تاریخی، منابع ادبی، لغت‌نامه‌ها و غیره است. در صورت لزوم از برخی از منابع ثانویهٔ معتبر نیز استفاده شده است. روش تحقیق، توصیفی و تحلیلی است که علاوه بر مستندسازی وقایع، حتی‌المقدور چگونگی و چرایی موارد نیز، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

۱. مباحث اجتماعی موسیقی

تمایل سلاطین به موسیقی، اعیاد و سازمان تفریحی دربار

یکی از مباحث مهم در سلسله‌ها، تمایل و نگرش شاهان یا سلاطین به موسیقی است. زیرا خود به عنوان عاملی بازدارنده می‌تواند تأثیرات عمیقی در حیات موسیقایی دوران برجای گذارد. با توجه به اینکه سلاطین غزنوی پیرو مذاهب اهل سنت بودند، به غیر از ماه رمضان (به عنوان نمونه نک. بیهقی، ۱۳۷۴، ج۲، ۷۰۶)، در مجالس بزم آنها همواره از حضور ساقیان، مطربان، مسخرگان، قصه‌گویان، شعبده‌بازان، مداحان و ... سخن رفته، مطلبی در مورد حرمت غناء/موسیقی ذکر نشده است که نشان می‌دهد، در این موارد از تحریم‌های مذاهب چهارگانهٔ اهل سنت (فارمر، ۱۳۶۶، ۷۱) پیروی نمی‌کرده‌اند. از ندیمان، مطربان و غلامان سبکتکین یاد شده است (بیهقی، ۱۳۷۴، ج۱، ۲۸۶). در مورد مجالس بزم سلطان مسعود اول به ویژه مراسم دشت شاه بهار، از حضور ندیمان و مطربان این سلطان یاد شده است (بیهقی، ۱۳۷۴، ج۲، ۴۳۳). اطلاعات چندانی در مورد مودود، مسعود دوم، عبدالرشید، علی و فرخزاد ذکر نشده است؛ که شاید به دلیل کوتاه بودن حکومت‌های آنها است. مختاری غزنوی در مدح ابراهیم، فرزند سلطان مسعود اول چنین بیان داشته است: «تو گه، بذل‌رانی و گه شعرخوانی گهی رودسازی و گه، نردبازی» (۱۳۳۶، ۳۳۷). ابوالفرج رونی در مدح سلطان مسعودسوم و پسرش شیرزاد چنین اظهار می‌دارد: «رود از خم طاقش به صدا یافته از یاد سحر از خط صنعش به نوا ساخته تلقین» (۱۳۴۷، ۱۸۵). همچنین سعد سلمان، اطلاعات ارزنده‌ای در مورد خوانندگان و نوازندگان شیرزاد می‌دهد (۱۳۷۴، ۴۶۶ – ۴۷۲). مختاری غزنوی نیز مدحی در ارتباط با ملک ارسلان دارد (۱۳۳۶، ۱۶۳)؛ در این مدح، به سازهای رود و چنگ و نواختن آنها اشاره شده است. سعد سلمان در مدح بهرام‌شاه، به مجالس بزم موسیقی وی اشاره کرده است (۱۳۷۴، ۸۷).

در دوران غزنوی، برخی از اعیاد ایرانی و اسلامی از اهمیت والایی برخوردار بودند. بیهقی همواره به مبالغ قابل توجهی که شاعران، مطربان و ... در ایام معمولی و اعیاد از سلاطین دریافت کرده‌اند، اشاره می‌کند (۱۳۷۴، ج۳، ۸۸۷). اعیاد مذکورکه در منابع تاریخی و ادبی به آنها اشاره‌های فراوانی شده، عبارتند از: نوروز (بیهقی، ۱۳۷۴، ج ۳، ۹۴۱؛ منوچهری، ۱۳۵۶، ۱۷۴)، مهرگان مقارن با شانزدهم مهرماه (بیهقی، ۱۳۷۴، ج۲، ۴۲۳)، سده مقارن با دهم بهمن (بیهقی، ۱۳۷۴، ج۲، ۶۶۶؛ مختاری غزنوی، ۱۳۳۶، ۱۶۳) و عید فطر (فرخی، ۱۳۴۹، ۱۰۴ – ۱۰۵).

با توجه به تمایل سلاطین غزنوی در این دوران، گروه‌های سرگرم‌کننده در دربار تحت نظام مدیریت خاصی فعالیت داشته‌اند. گروه‌های سرگرم‌کننده متنوع بوده، هر کدام به نوعی با موسیقی ارتباط مستقیم یا غیرمستقیم داشته‌اند. در زمان‌های مقتضی، مسئولیت بارعام‌دادن این گروه‌ها، بر عهدهٔ حاجب بوده است. ریشهٔ حاجب (پرده‌دار) به دوران ساسانی برمی‌گردد (مسعودی، ۲۵۳۶، ج۱، ۲۴۰). خلیل بن احمد آن را منصبی درباری، نظامی به معنای دربان، مسئول هماهنگ‌کردن و سامان‌دادن به بارها و ملاقات‌های فرمانروایان با کارگزاران حکومتی و مردم دانسته است (۱۴۰۵، ج ۳، ۸۶). به اصلی‌ترین حاجب دربار، حاجب بزرگ یا زعیم‌الحجّاب خطاب می‌شد (بیهقی، ۱۳۷۴، ج۱، ۶۷ و ۱۳۸). حاجبان با قبای سیا و کلاهِ دو شاخ مشخص می‌شدند (همان، ۴۱). به حاجب بزرگ، عَلَم، منجوق، طبل، دهل، کاسه، تخت‌های جامه، خریطه‌های سیم و غیره می‌دادند (همان، ج۲، ۷۱۹). زیردست حاجبان بزرگ، حاجبان خدمت می‌کردند (حسن زاده، ۱۳۸۵، ۲۲۷). گاه حاجبان را به همین دلیل نوبتی می‌خواندند، زیرا به نوبت شب و روز با سلطان بوده‌اند (بیهقی، ۱۳۷۴، ج ۲، ۶۳۶ – ۶۳۷ و ۷۰۴). احتمال دارد که عناوین مشابهی نیز برای حاجب به کار می‌رفته، زیرا برای نوشتگین (از غلامان خاص سلطان محمود)، از عناوین مهتر سرای (رئیس غلامان)، نوبتی و حاجب نیز استفاده شده است (همان). در فرودسرای (اندرونی یا سراپرده) نیز حاجبه‌ها خدمت می‌کردند (همان، ۶۲۴). یکی از مهم‌ترین حاجبه‌ها، ستی زرین،

مطربهٔ مخصوص سلطان مسعود بود که بسیار به سلطان نزدیک بود (همان). مورد مذکور نشان می‌دهد که اهالی موسیقی نیز می‌توانستند به عنوان حاجبه خدمت کنند. حسن‌زاده معتقد است اگرچه سلسله مراتب غلامی در انتخاب حاجبان نقش داشته، با این همه نظر سلطان، وزیر و حاجب بزرگ در این انتخاب اهمیت زیادی داشته است (۱۳۸۵، ۲۲۷). مواردی چون جنبه‌های شخصی، عاطفی و سیاسی در این انتخاب‌ها دخیل بوده‌اند (همان). حاجبان و سالاران در باردهی مراجعه‌کنندگان نقش گزینشی داشته، به همین دلیل برخی شاعران چون سنایی به آن چنین انتقاد کرده‌اند: «کار چو تو کس نیست شدن نزد هر ابله تا بار دهد یا ندهد حاجب و سالار» (۱۳۸۰، ۱۹۵). در منابع، اشاره‌هایی به گروه‌ها و عوامل سرگرم‌کنندهٔ دربار شده است. از ندیمان خاص/ قوّالان و مطربان (بیهقی، ۱۳۷۴، ج۱، ۵)، از مطربان، قوّالان و ندیمان پیر (همان، ۵۸)، از شعرا، ... و مسخره (همان، ج۲، ۴۰۷)، از شاعران، مطربان و مسخرگان (بیهقی، ۱۳۷۴، ج۲، ۴۲۳؛ شبانکاره‌ای، ۱۳۸۱، ج۲، ۷۸) همواره سخن رفته است. فرخی بیان می‌دارد: «با دوستان یکدل با مطربان چابک با ریدکان زیبا و با ساقیان دلبر» (۱۳۴۹، ۴۳۹)؛ اسدی طوسی، ریدک را غلام امرد می‌داند (۱۳۱۹، ۳۰۴). در جشن مهرگان، به حضور مطربانِ سرایی و بیرونی و شاعران اشاره شده است (بیهقی، ۱۳۷۴، ج۲، ۴۲۳) که نشان می‌دهد در جشن‌های بزرگ از مطربان و شاعران درباری/ غیردرباری، به تعبیر دیگر اندرونی و بیرونی نیز استفاده می‌کردند. مطربان به دو گروه مردان و زنان تقسیم می‌شدند (همان ج۱، ۱۷۲) و بعضی از مطربان خاص بودند (همان، ۲۷۲).

براساس مطالب مذکور و عناوینی چون حاجب بزرگ، حاجب، حاجبه، سالار و گروه‌های سرگرم‌کننده، می‌توان استنباط کرد که احتمالاً ساختار منسجمی در دربار برای امور سرگرمی وجود داشته است.

اُسرای مرتبط با موسیقی

یکی از رویدادهای مهم در دوران غزنوی، به اسارت درآوردن لوریان/ لولیان و انتقال آنها به قلمرو غزنویان بوده است. گردیزی به نقل از ابوعبدالله جیهانی، مردمان هند را به هفت گروه تقسیم می‌کند: ساکبَتری، برهمن، کشْتِریان، شودَریان، سَمَانیان، چَنْدالان و دُنبان (۱۳۸۴، ۴۰۹ – ۴۱۰). وی در مورد چندالان ذکر می‌کند ایشان از خداوندان الحان باشند (همان، ۴۱۰). مردمان دُنبان سیاه پوست بوده، همه رود زن و پایکوبان و به طریق چندالان بوده‌اند (همان). طبق سلسله مراتبِ گروه‌های مردمی هند، چندالان ششمین و دنبان هفتمین گروه بوده‌اند (همان)؛ به همین دلیل دو قوم مذکور از پائین‌ترین گروه‌های مردمی هند بوده‌اند. شرف زمان طاهر مروزی در کتاب *طبایع الحیوان* (تألیف اندکی بعد از ۵۰۰ ق) در مورد چندال چنین توضیح داده است: «و منهم السند الیه و هم اصحاب اللحون و اللهو» (گردیزی، ۱۳۸۴، نک. زیرنویس ۶۱۳) که به اهل سند و صاحبان الحان و لهو بودن آنها اشاره شده است؛ حبیبی مصحح کتاب گردیزی نیز چنین ذکر می‌کند: «کلمه چندال که معرب آن سندال است تا کنون هم مستعمل است» (همان). رشیدالدین فضل الله همدانی (د ۷۱۸ ق) ذکر می‌کند: «... بعد از ایشان چندال‌اند که مردم عوام و حمیری و نظارگی و حرافیش و لولی و نویی‌اند» (۱۳۸۴، ۶۹). بر اساس اظهار فوق، لولی‌ها بخشی از اقوام چندال بوده‌اند.

معمولاً در غرب برای این اقوام معادل جیپسی‌ها به کار می‌رود. رنارد ذکر می‌کند که مبدا جیپسی‌ها در منطقهٔ سند است که هم اکنون در پاکستان قرار دارد (Fellman et al., 2007, 4). زبان جیپسی‌ها را روم[1] می‌نامند (ibid). هَریوت، معادل‌های جیپسی‌ها را در کشورهای مختلف ذکر کرده، در مورد ایران از سه معادل مختلف (در دو مورد نخست با طرح سؤال) نام برده است: ۱.کاولی[2]، احتمالاً از ریشهٔ شبیه Kavuli یا Kabuli کابل ۲. لوری[3] یا لولی[4]، احتمالاً از ریشهٔ لوهاری[5] (هندی/ íHind) به معنای آهنگر ۳. کراچی[6] کلمه‌ای ترکی به معنای سیه‌چرده (Harriot, 1829, 518). ویلیامز نیز کولی را یکی از معادل‌های جیپسی می‌داند (Williams, 2000, 15).

لوریان طی دو دورهٔ ساسانی و غزنوی به ایران آورده شدند. ثعالبی (د۴۲۹ ق) از ارسال ۴۰۰۰ رامشگر توسط شنگل (پادشاه هند) برای بهرام گور یاد کرده، در خاتمه چنین نقل می‌کند: «... و سیاه‌های لوری که شغلشان نواختن عود و نی است، از نسل آنانند» (۱۳۸۴، ۲۷۱). نواده مهلب (د قرن ۶ ق) در همین راستا از ۱۲۰۰۰ لوری که ساز می‌نواختند، یاد می‌کند (۱۳۷۸، ۶۹). منهاج‌الدین سراج (د قرن ۷ ق) از هزار زن و مرد/ سرودگوی یاد کرده، ذکر می‌کند لولیان ایران از آن نسل‌اند (۱۳۶۳، ج۱، ۱۶۲). شبانکاره‌ای (د قرن ۸ ق) نقل می‌کند که بهرام ۱۲۰۰۰ مطرب از هندوستان خواست تا پیش مردم سماع کنند و اصل این لوریان که امروز در عالم پراکنده‌اند، از آن مطربان‌اند (۱۳۸۱، ۲۳۹). بخش دوم به اسارت آنها در دوران غزنوی برمی‌گردد؛ اسمیث به نقل از هنکوک ذکر می‌کند که روم‌ها کاستی جنگجو بودند که برای مبارزه با محمود غزنوی برگزیده شدند (Ashton-Smith, 2010, 76). ذکر شده محمود غزنوی در عملیات جنگی خویش ۵۰۰۰۰۰ نفر از مردمان سند و پنجاب را که از نیاکان مردمان رُمانی بودند به اسارت آورد (Fellman et al., 2007, 5). از فحوای کلام کَک[7] بر می‌آید که در نتیجهٔ حملات غزنویان، مهاجرت زیادی از روم‌ها از شمال هند به ایران اتفاق افتاده، در نهایت پراکندگی آنها - از ایران به دیگر کشورها- سبب ارتباط بین موسیقی هند و غرب شده است (Kak, 2002, 19).

در ادبیات منظوم غزنوی، از حضور لوریان یاد شده است. منوچهری چنین ذکر کرده است (همان، ۲۸): «این زند بر چنگ‌های سغدیان پالیزبان وان زند بر نای‌های لوریان آزادوار». دبیرسیاقی در زیرنویس همین صفحه براساس نسخ دیگر دیوان منوچهری، معادل‌های دیگری از قبیل لولیان/ لوزیان/ توزیان را نیز ذکر کرده است (۱۳۵۶، ۲۸). سنایی به ارتباط لولی با ناهید (نماد موسیقی) چنین اشاره کرده است: «گاه ناهید لولی رعنا کند بادسار و باده گسار» (۱۳۸۰، ۱۹۷) و در جای دیگر ذکر می‌کند (همان، ۱۱۷۵): «گر دنیا را بخاشه‌ای داشتمی همچون دگران قماشته‌ای داشتمی لولی گویی مرا گر لولی امی کبکی و سگی و لاشه‌ای داشتمی». در زیرنویس همین صفحه در ذکر

نسخ دیگر به جای لولی، کولی نیز ذکر شده است (همان).

اگرچه منشاء لوری‌ها به افراد ارسالی دوران بهرام گور ربط داده می‌شود، لیکن با توجه به اسارت آنها در دوران غزنوی، می‌توان حدس زد که بخشی از آنها نیز در دوران غزنوی به اسارت درآمده، در طی یکی دو قرن بتدریج از مرزهای ایران نیز خارج شده‌اند.

۲. مباحث نظری موسیقی

موسیقی‌شناسان

از موسیقی‌شناسان این دوران می‌توان از ناصر خسرو، عنصرالمعالی و محمد نیشابوری نام برد که موسیقی حرفهٔ اصلی آنها نبوده است. ناصر خسرو از دانش خویش در زمینه‌های مختلف از جمله موسیقی نام برده است (۱۳۸۰، ۲۲ و ۲۶۸). با توجه به دانش‌های مختلفی که ناصر خسرو ذکر می‌کند، این دانش مربوط به معارف یونانی بوده است؛ با این همه از وی رساله‌ای در دست نیست.

عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر (۴۱۲ – ۴۶۲ ق) از خاندان آل زیار است که *قابوسنامه* (تألیف بین سال‌های ۴۵۷– ۴۶۲ ق) را تألیف کرده است. وی هشت سال در غزنین در خدمت مودود بن مسعود غزنوی بود و با دختر محمود غزنوی ازدواج کرد و حاصل این ازدواج گیلانشاه بود که کتاب برای وی تألیف شده است. باب سی و ششم این اثر به خنیاگری پرداخته شده (۱۳۳۵، ۱۷۴)، در همین باب از نظام پرده‌ها نیز سخن رفته است (همان، ۱۷۷).

رسالهٔ موسیقی محمد بن محمود بن محمّد نیشابوری ملقب به عجب الزّمان، مشخص‌ترین رساله‌ای است که در این دوران تألیف شده است. عوفی ذکر می‌کند وی در عهد دولت بهرام شاه، از فحول ائمهٔ غزنین بود (۱۳۸۹، ۲۹۸ - ۲۹۹). این رساله در پنج فصل تنظیم شده است. مباحثی که در این پنج فصل مورد بررسی قرار گرفته، عبارتند از: اسامی دوازده پرده (فصل نخست)، اسامی شش شعبه و افرادی که در تدوین نظام پردگانی نقش داشته‌اند (فصل دوم)، تعداد بانگ‌های موجود در پرده‌ها و شعبات و اخذ پرده‌ها از پردهٔ راست (فصل سوم)، مناسبت‌های زمانی اجراها در طی ایام شبانه‌روزی (فصل چهارم) و اجرای پرده‌ها برای نژادهای مختلف و کودکان (فصل پنجم).

حضور موسیقی‌شناسان و وجود رساله‌های مذکور، نشان از تأملات نظری در این دوران دارد که ظاهراً توسط اندیشمندانی تألیف شده که موسیقی بخشی از علایق آنان تلقی می‌شده است.

نظام پردگانی

به نظر می‌رسد سیستم موسیقایی دورهٔ غزنوی، ترکیبی از فرهنگ‌های مختلف شرق اسلام است. این سیستم از سوی دیگر با سیستم مکتب منتظمیه که توسط صفی‌الدین ارموی (در بغداد مرکز فرهنگ های غرب اسلام) تنظیم شد، قرابت و اختلافاتی را دربر دارد. در سیستمی که محمد نیشابوری ذکر کرده، دوازده پرده و شش شعبه، مبنای این نظام را تشکیل می‌دادند. پردهٔ راست، شاهِ همهٔ پرده‌ها بوده، هجده بانگ گسترهٔ صوتی این نظام را تشکیل می‌دادند. صفی‌الدین ارموی از شدود دوازده‌گانه و شش آوازه نام برده، عشاق را دایره اول قرار داده، گسترهٔ صوتی هر شَدَ را در محدودهٔ یک اکتاو معرفی کرده است.

اسامی شدود دوازده‌گانه مذکور توسط صفی‌الدین ارموی عبارتند از: عُشّاق، نوی، بُوسلیک، راست، عراق، أصفهان، زیرافکند، بَزُرک، زنگُوله، راهوی، حسینی و حجازی (۱۳۸۰، ۱۳۷)؛ نیز اسامی آوازات عبارتند از: کَواشت، کردانیا، سَلمک، نوروز، مایه و شهناز (همان، ۱۴۰ – ۱۴۱). با مقایسهٔ اسامی مذکور با اسامی جدول ۱ می‌توان تفاوت‌های بارزی را در اسامی مذکور مشاهده کرد.

عنصرالمعالی در *قابوسنامه* اسامی ده پردهٔ رایج دوران خویش را چنین شرح می‌دهد: «نخست بر پرده راست چیزی بگوی پس برسم هر پرده چون پرده ماده و پرده عراق و پرده عشاق و پرده زیرافگند و پرده بوسلیک و پرده سپاهان و پرده نوا و پرده بسته و پرده راهوی شرط مطربی به جای آر» (۱۳۵۲، ۱۹۶)؛ چنانکه

جدول۱- اسامی دوازده پرده و....

ردیف	اسامی دوازده پرده (۱)	تعداد بانگ ها (۲)	ردیف	اسامی شعبه‌ها	اخذ از پرده‌ها
۱	راست	۲	۱	زیرکش	حسینی
۲	مخالف راست	۲			ماده
۳	عراق	۲	۲	بَشتَه	مخالفک
۴	مخالفک	۱/۵			رهاوی (۳)
۵	حسینی	۱/۵	۳	عُزّال	نوا
۶	راهوی (۳)	۱/۵			عشاق
۷	اصفهان	۱	۴	نگارین	بوسلک
۸	ماده	۱/۵			اصفهان
۹	بوسلک	۱	۵	حجاز	عراق
۱۰	نوا	۱			نهاوند
۱۱	نهاوند	۱	۶	سپهری	راست
۱۲	عشاق	۰/۵			مخالف راست

ماخذ: (نیشابوری، ۱۳۷۴، ۶۲- ۶۳)

توضیحات: ۱. به نظر می‌رسد در متن رساله، مقام‌ها بر اساس الویت خاصی مطرح نشده‌اند؛ با این همه، بر اساس ترتیب ذکر پرده‌ها در اول رساله، برای هر پرده عددگذاری شده است ۲. این احتمال وجود دارد که کاتب در ذکر تعداد بانگ‌ها اشتباه کرده باشد. ۳. پردهٔ راهوی در متن به دو گونهٔ راهوی و رهاوی ذکر شده است.

نام هشـــت پرده اصلی، پردهٔ بسته از شعبات و زیرافگند (احتمالاً زیرافگند بزرگ) از پردهٔ مخالف راست نیز مشاهده می‌شود.

در ارتباط با کارگان موسیقی این دوره با نظام پردگانی، یکی دو اظهار راهگشـــا ذکر شده اســـت. اسدی طوسی در لغت فرس چنین ذکر می‌کند: «لبینا: نام نوا اســـت که در مطربی بود، میز نـــی گوید: تـــا مطربا زنند لبینـــا و هفتخـــوان در پرده عراق سرِ زیروســـلمکی» (۱۳۱۹، ۱۷). فرخی نیز چنین سروده است: «ســـرو ساقی ماه رودنواز پرده بر بسته در ره شهناز» (۱۳۴۹، ۲۰۱). ابوالفـــرج رونی در یکـــی از ابیات خویش ذکر می‌کند که نوای سلمک از پردهٔ راست بیرون آورده می‌شود (۱۳۴۷، ۱۷۹). از اظهـــارات فوق چنین تصور می‌شـــود که پرده یـــا ره احتمالاً مدهایی بوده‌اند که نوا، لحن و... بر آنها ســـاخته می‌شـــدند. هر پرده از ســـه قســـمت بم، روی آهنگ و تیزی تشـــکیل می‌شده است (نیشابوری، ۱۳۴۹، ۲۰۱). ظاهراً گستره‌های سه‌گانهٔ پرده راست، در شـــکل‌گیری مدهای ترکیبی نقش اساسی داشته اند، شاید بتوان آنها را مدهای اصلی/ بنیادی دوران دانست. همچنین احتمال دارد که به دلیل کم بودن گســـترهٔ صوتی برخی از راه‌ها، آنها را راهک می‌نامیدند؛ چنانکه ناصر بن خســـرو قبادیانی ذکر می‌کنـــد: «چون به گوش آیدت از بربطـــی آن راهک نو روی پژمردت چون گل شود و طبع کریم» (۱۳۸۰، ۳۶۴).

با ارجاع به متون این دوره، برخی از اسامی ذکر شده در رسالهٔ نیشـــابوری در دیگر منابع هم قابل مشاهده است. وی همچنین در مورد ره شـــهناز چنین بیان داشـــته اســـت: «سرو ساقی ماه رودنواز پرده بسته در ره شهناز» (همان، ۲۰۱). در مورد پردهٔ عشـــاق چنین ذکر کرده اســـت: «بونصر تو در پرده عشاق رهی زن بوعمـــرو تو اندر صفت گل غزلـــی گوی» (همان، ۳۶۵)، منوچهری در وصف پردهٔ راست و باده چنین سروده است: «پردهٔ راســـت زند نارو بر شـــاخ چنار پردهٔ باده زند قمری بر نارونا» (۱۳۶۵، ۱). منوچهری در مورد راهوی نیز بیان داشـــته: «زده به بزم تو رامشگران به دولت تو گهی چکاوک گه راهوی و گهی قالوس» (همان، ۲۳۱) و در مورد پردهٔ عشـــاق نیز چنین سروده اســـت: «بر سر سرو زند پردهٔ عشـــاق و تذرو ورشان نای زند، بر ســـر هر مغروسی» (همان، ۱۲۷)، سنایی در مورد پردهٔ عشاق چنین سروده است: «زان پس بر یاد او پردهٔ عشاق ساز ...»، «گر رهی خواهی زدن بر پردهٔ عشاق زن ...» (۱۳۸۰، ۵۱۵ و ۹۷۳).

نظام پردگانی دوران غزنوی با نظام مکتب منتظمیه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی داشته‌اند. به نظر می‌رسد نظام موسیقایی مشخص ذکرشده در رساله‌ها و منابع ادبی، مبنای ساختن آهنگ‌ها بوده است.

سیستم متریک و ریتمیک

در دایره‌المعارف مفاتیح العلوم (تألیف بین ســـال‌های ۳۶۷ – ۳۷۲ ق مقارن با شکل‌گیری تدریجی حکومت غزنوی)، ابوعبدالله محمد بن احمد ابن یوســـف کاتب خوارزمی در باب هفتم فصل ســـوم به تعریف ایقاع پرداخته و هفـــت دور هزج، رمل خفیف، رمل، ثقیـــل ثانی، خفیف ثقیل ثانی، ثقیـــل اول و خفیف ثقیل اول را شرح داده است؛ وی از روش اتانین بر تشریح ادوار مذکور استفاده کرده است. به عنوان نمونه وی در مورد هزج چنین ذکر می‌کند: «وزنی اســـت که نقره‌های آن یکی یکـــی بتوالی ایجاد می‌شـــود و رســـم آن چنین اســـت تَن ْ تَن ْ تَن ْ تَن ْ تَن ْ تَن ْ تَن ْ تَن ْ» (خوارزمی، ۱۳۶۲، ۲۳۱). سنایی، قصیده‌ای در وصف ابوالفتح اصفهانی (شاعر) سروده اســـت (سنایی،۱۳۸۰، ۶۳۵ – ۶۴۱)؛ ابوالفتح اصفهانی کتابی در علم ایقاعات داشـــته (همان) که ظاهراً اثر وی مفقود شـــده اســـت. این موضوع نشان می‌دهد که در شرح نظام ایقاعی در دوران غزنوی نیز تلاش‌هایی صورت گرفته اســـت. به نظر می‌آید که نظام مذکور بیشتر از نظام شعر متأثر بوده اســـت. ملاح معتقد است که اَنین مخفف اتانین است که توسط منوچهری برای قمریان ذکر شده است (ملاح، ۱۳۶۳، ۷۲ – ۷۳؛ منوچهری، ۱۳۵۶، ۱۸۰). در نمونه‌ای مسعود سعد در بیتی در شرح عثمان خواننده، به ایقاع چنین اشاره کرده است: «دســـت زد چون به خفچه ایقاع بگذراند ز اوج چرخ سماع» (۱۳۷۴، ۴۶۶). ســـنایی در یکی از ابیات خود به اتانین اشـــاره می‌کند که ســـاختار متفاوت‌تری را نشـــان می‌دهد. بیت مذکور چنین اســـت: «زان پس بر یاد او پردهٔ عشّاق ساز تن تننا تن تنن، تن تننا تن تنن» (۱۳۸۰، ۵۱۵). شـــاعر می‌توانست بگوید تـــن تنـــن تن تنن تن تنـــن تن تنـــن، ولیکن تنـــن به تننا تغییر یافته که نشـــان می‌دهد در عمـــل، روش کاربرد اتانین در حوزهٔ شرقی، تفاوت‌هایی را دربر داشته، به همین دلیل خواندن اتانین پیچیده‌تر بوده اســـت. خاقانی شـــروانی نیز چنین سروده است: «انگشـــت ارغنـــون زن رومی به زخمه بر تب لـــرزهٔ تنا تنانا برافکند» (۱۳۷۵، ۹۶).

از این مبحث می‌توان چنیـــن نتیجه گرفت که احتمالاً نظام اتانین با نظام غربی تمدن اسلامی (مکتب منتظمیه) تفاوت‌هایی را در برداشته است.

نتیجه

بر اســـاس مباحث مطرح شـــده در منابع ایـــن دوره می‌توان به این نتیجه رســـید که ســـلاطین غزنوی به موسیقی بزمی علاقه داشـــته، بعضاً در نواختن ساز دست داشـــته‌اند. از شواهد مذکور می‌توان حدس زد که موسیقی در نظامی منسجم در دربار مورد استفاده قرار می‌گرفته است. اهل موسیقی را می‌توان از یک سو به خوانندگان و نوازندگان و ازسوی دیگر به شاعران حرفه‌ای که در خوانندگی و نوازندگی دســـت داشته‌اند، تقسیم کرد. جشن‌ها و اعیاد مهـــم در زندگی اجتماعی و منافع مالی اهل موســـیقی

تأثیر داشـــته اســـت. فتح بخش‌هایی از هند و سند در تحولات موســـیقایی این دوره، نقش مهمی داشت؛ یکی از این رویدادها، ورود اسرای اهل موســـیقی تحت عنوان لولیان و غیره به قلمرو غزنوی اســـت؛ شاید پراکندگی و مهاجرت لولیان در قرون بعدی به دیگر کشـــورها و غرب، از دوره غزنوی آغاز شده باشد. در این دوره، چند متن موســـیقایی وجود دارد کـــه برخی از جنبه‌های فنی موسیقی را تشریح کرده‌اند؛ با این همه این توضیحات کلی و تاحدودی مبهم اســـت. با مقایسهٔ *رسالهٔ موسیقی* نیشابوری با *ادوار* صفی‌الدین ارموی (مؤســـس مکتب منتظمیه)، می‌توان به تفاوت‌های کمّی و کیفی مشـــخص در نظام موســـیقایی شرقی (آرای نیشـــابوری) و غربی (آرای صفی‌الدین ارموی) اسلامی پی برد. این اختلاف در نظام پردگانی و ایقاعات قابل مشاهده است.

پی‌نوشت‌ها

1 Rom.
2 Kauli.
3 Luri.
4 Luli.
5 Lohari.
6 Karáchi.

فهرست منابع

ابوالفـــرج رونی (۱۳۴۷)، *دیوان ابوالفرج رونـــی*، به اهتمام محمود مهدوی دامغانی، ناشر کتاب فروشی باستان، تهران.

احمد بن عبدالرحمن قادری رفاعی مسلم موصلی (ن. خ، ۱۷XX)، *الدّرنقی فی العلم موسیقی*، کتابخانهٔ برلین.

اسدی طوسی، ابومنصور علی بن احمد (۱۳۱۹)، *کتاب لغت فُرس*، تصحیح و اهتمام عباس اقبال، چاپخانهٔ مجلس، تهران.

امیر عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن زیار (۱۳۳۵)، *قابوسنامه*، تصحیح دکتر امین عبدالمجید بدوی، کتابفروشی ابن سینا، تهران.

باســـورث، کلیفورد ادموند (۱۳۶۲)، *تاریخ غزنویـــان* (در ۲ جلد)، مترجم حسن انوشه، انتشارات امیرکبیر، تهران.

بیهقـــی، ابوالفضل محمد بن حســـین (۱۳۷۴)، *تاریخ بیهقی* (در ۳ جلد)، مصحح خلیل خطیب رهبر، انتشارات مهتاب، تهران.

ثعالبی، ابومنصور محمد بن عبدالملک (۱۳۸۴)، *شـــاهنامه ثعالبی*، مترجم محمود هدایت، ناشر اساطیر، تهران.

حسن زاده، اسماعیل (۱۳۸۵)، ساختار و عملکرد سپاه غزنویان، *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، شمارهٔ ۵۲، صص ۱۱۵- ۱۵۲.

خاقانی شروانی (۱۳۷۵)، *دیوان خاقانی شروانی*، به اهتمام جهانگیر منصور، مؤسسهٔ انتشارات نگاه، تهران.

خلیل‌بن احمد (۱۴۰۵)، *کتـــاب العین* (در ۳ جلد)، چاپ مهدی مخزومی و ابراهیم سامرائی، قم.

خوارزمی، ابوعبدالله محمد بن احمد بن یوسف کاتب (۱۳۶۲)، *ترجمهٔ مفاتیح العلوم*، مترجم حسین خدیو جم، مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

رشیدالدین فضل الله همدانی (۱۳۵۸)، *تاریک مبارک غازانی*، مصحح کارل یان، استفن اوستین، هرتفرد.

ســـنایی، مجدود بن آدم (۱۳۸۰)، *دیوان سنایی غزنوی*، به اهتمام محمد تقی مدرس رضوی، انتشارات سنایی، تهران.

شبانکاره ای، محمد بن علی محمد (۱۳۸۱)، *مجمع الانساب* (در ۲ جلد)، مصحح میر هاشم محدث، انتشارات امیر کبیر، تهران.

عنصری بلخی (۱۳۶۳)، *دیوان استاد عنصری بلخی*، تصحیح و مقدمه دکتر سید محمد دبیرسیاقی، انتشارات کتابخانهٔ سنایی، تهران.

عوفی، محمد (۱۳۸۹)، *لباب البـــاب*، تصحیح ادوارد جی. بروان، با مقدمهٔ محمد قزوینی، تصحیحات جدید و حواشی و تعلیقات سعید نفیسی، انتشارات هرمس، تهران.

فارمر، هنری جورج (۱۳۶۶)، *تاریخ موســـیقی خـــاور زمین* (ایران بزرگ و سرزمین های مجاور)، مترجم: بهزاد باشی، مؤسسهٔ انتشارات آگاه، تهران.

فرخی سیستانی (۱۳۴۹)، *دیوان حکیم فرخی سیستانی*، به کوشش دکتر سید محمد دبیر سیاقی، انتشارات زوّار، تهران.

گردیزی، ابی سعید عبدالحی بن الضحاک بن محمود (۱۳۶۳)، *زین الخبار*، مصحح عبدالحی حبیبی، دنیای کتاب، تهران.

مسعود سعد (۱۳۷۲)، *دیوان مسعود سعد*، با مقدمهٔ رشید یاسمی، مؤسسهٔ انتشارات نگاه، تهران.

مســـعودی، ابولحســـن علی بن حســـین (۲۵۳۶). *مروج الذهب و معادن الجوهر*؛ ترجمهٔ ابولقاسم پاینده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ملاح، حســـینعلی (۱۳۶۳)، *منوچهری دامغانی و موسیقی*، انتشارات هنر و فرهنگ، تهران.

منوچهری دامغانی (۱۳۵۶)، *دیوان منوچهری دامغانی*، با حواشی و تعلیقات و ... دکتر محمد دبیر سیاقی، ناشر کتابفروشی زوار، تهران.

منهاج الدین ســـراج، ابو عمر عثمان جوزجانـــی (۱۳۶۳)، *طبقات ناصری*، مصحح عبدالحی حبیبی، دنیای کتاب، تهران.

ناصر بن خســـرو قبادیانـــی، ابومعین حمیدالدین (۱۳۸۰)، *دیوان اشـــعار ابومعین حمیدالدین ناصر بن خســـرو قبادیانی*، به اهتمام سید نصرالله تقوی، انتشارات معین، تهران.

نظامـــی عروضی، احمد بن عمر بن علـــی (۱۳۲۸)، *چهار مقاله*، به اهتمام محمد قزوینی، انتشارات ارمغان، تهران.

نواده مهلب، پســـر محمد پسر شـــادی (بی تا)، *مجمل التواریخ و القصص*، مصحح ملک الشعرای بهار و بهجت رمضانی، کلاله خاور، تهران.

نیشابوری، محمد (۱۳۷۴)، *رساله موســـیقی محمد بن محمود بن محمد نیشابوری*، مصحح امیرحسین پورجوادی ، *معارف*، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۱ و ۲، صص ۷۰ – ۳۲.

Ashton-Smith, Alan (2010), Colonized Culture: The Emergence of a Romani Postcolonialism, *Journal of Post-Colonial Cultures and Societies*, JPCS Vol.1. No.2, pp 73-90.

Bosworth, Clifford Edmund (1977), *The Later Ghaznavids: Splendour and Decay*, Columbia University Press, New York.

Fellman, Philip; Stanislas, Renard and Alexandru, Manus (2007), *Understanding the Complexity of the Romany Diaspora*. 7th International Conference on Complex Systems.

Harriot, John Staples (1829), Observations on the Oriental Origin of the Romnichal, or Tribe Miscalled Gypsey and Bohemian, *Transactions of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, Vol. 2, No. 1, pp 518-558.

Kak, Subhash (2002), *Early Indian Music*, In "A Search in Asia for a New Theory of Music," Jose S. Buenconsejo (editor), Center for Ethnomusicology, Univ ... Centre for Studies in Civilizations, New Delhi.

Williams, Allen (2000), The Dom of the Middle East, *International Journal of Missions*, Vol. 17:2, pp 15-18.