رساله‌ای در موسیقی؛
بخشی از مجموعهٔ *دریای کبیر* تألیف فرصت‌الدولهٔ شیرازی

به کوشش مجید صاریان

مقدمه

در عصر قاجار و هم‌زمان با سال‌های میانی حکومت ناصرالدین‌شاه، زمانی که مسیو لُمر فرانسوی برای تربیت موزیکانچی های نظامیان وارد ایران شد و در مدرسهٔ دارالفنون کلاس موسیقی تأسیس کرد (۱۲۸۵ق)، زیربنایی‌ترین اقدام برای رواج موسیقی علمی در ایران انجام گرفت. همراه مدارس موسیقایی و کلاس‌های خصوصی، عامل دیگری که بر طرح موضوع موسیقی علمی در ایران تأثیر گذاشت، چاپ کتاب‌ها و مقالات متعدد بود. آنچه در این کتاب‌ها و مقالات به وضوح دیده می‌شود، دغدغهٔ موسیقی‌دانان در مورد تطبیق موسیقی سنّتی ایرانی با موسیقی علمی است. یکی از افرادی که در این زمینه گام‌های مهمّی برداشت، فرصت‌الدولهٔ شیرازی بود. او که بیشتر به واسطهٔ اشعارش معروف است، در عرصهٔ موسیقی از مکتب میرزا مهدی‌خان صلحی (منتظم‌الحکما) بهره‌مند شد که خود شاگرد ممتاز میرزا عبدالله بود. فرصت در علم موسیقی کتابی نوشت به نام *بحورالالحان* که پلی بین موسیقی قدیم و جدید است. مقدمهٔ این کتاب را مرحوم روح‌الله خالقی نگاشته است که در دوران جوانی خود در شیراز، پای درس فرصت‌الدوله می‌نشسته است.[۱] از دیگر نوشته‌های فرصت در علم موسیقی رساله‌ای است که در لابه‌لای بزرگ‌ترین

۱. استاد خالقی در خاطرات خود دربارهٔ فرصت‌الدوله چنین می‌نویسد: «میرزای فرصت کلاس درسی داشت که صبح‌های خیلی زود تشکیل می‌شد؛ من هم به کلاس او رفتم. جمعی از جوانان نزد او نقاشی می‌کردند و برخی دیگر ادبیات می‌خواندند. چندی در محضر آن استاد عروض خواندم و نقاشی کردم، اما هرگز نتوانستم مثل لطفعلی صورتگر ـ که در همان وقت شاگرد او بود ـ شعر بگویم و یا مانند سیدصدرالدین که بهترین شاگرد نقاشش بود، نقاشی کنم... فرصت‌الدوله مرد وارسته، دانشمند باذوق و هنرمندی بود... از آن فضلایی بود که از تمام علوم و فنون

تألیف او، *دریای کبیر*، مشـــاهده می‌شود. *دریای کبیر*، مجموعه‌ای اســـت حاوی مطالب گوناگون علمی و هنری که بخش‌های عمد ای از آن هنوز به صورت نســـخهٔ خطّی اســـت. فرصت خود دربارهٔ این اثر چنین می‌نویسد:

«در ســـنهٔ ۱۳۱۴ـ که چهل و ســـه سال از عمرم گذشته بود ـ کتابی تألیف نمودم مسمّی به *دریای کبیر* و قرب دو ســـال مشغول این تألیف بودم، یعنی در ازمنه‌ای که حالی می‌داشتم و از قیل و قال فراغت بالی. این کتاب قرب شـــصت‌هزار بیت اســـت، فصل و بابی در آن ملحوظ نشده [و] چون *کشکول* شیخ بهایی ـ علیه‌الرحمه ـ یا *خزائن* مرحوم نراقی ـ رحمت‌الله‌علیه ـ است؛ ولی فرقی که دارد این است که از هر کتابی که در آن نقل شـــده، نام آن کتاب و مؤلف یا مصنّفش در این کتاب مرقوم آمده [اســـت]. فرق دیگر آنکه غالب مطالب تازه و جدیدی که کمتر گوشزد شده، مسطور گردیده و اگر حرفی از خود بنده باشد، عربیاً «قال المؤلف» و عجمیاً «مؤلف گوید» مرقوم شده [است].[1]

نســـخهٔ منحصربه‌فرد این کتاب که به خطّ خود مؤلف اســـت، در کتابخانهٔ حافظیهٔ شـــیراز نگهداری می‌شود؛ عکس آن نیز به شمارهٔ ثبت ۷ ـ ۲۵۴۷۵ (مورّخ ۸۰/۵/۷) در کتابخانهٔ انجمن آثار و مفاخر فرهنگی ایران قرار دارد.

میان مطالب گوناگون *دریای کبیر*،[2] رســـاله‌ای هســـت در علم موســـیقی که مقداری از آن برگرفته از *شـــرح ادوار* صفی‌الدین ارموی و مقداری نیز نظریات فرصت شیرازی و موسیقی‌دانان عصر اوست.[3] مرحوم رعناحسینی، دربارهٔ فرصت و این رساله چنین می‌نویسد:

«اگر دعوی او بر اشتمال دگرگونی‌های عصرش در این رساله صحت داشته باشد، بیش از پیش بر ارزش این نســـخه افزوده خواهد گشت. امّا اگر مستنسخات او از *ادوار* هم باشد، باز قابل مطالعه است؛ زیرا از نشر آن دریافت خواهد شد که در عصر او چه مقدار از *شرح ادوار* مرسوم و مرغوب بوده است.»[4]

در *بحورالالحان*، فرصت‌الدوله بارها تفصیل موضوعات گوناگون را به رســـالهٔ موسیقیِ *دریای کبیر* ارجاع می‌دهد؛ برای مثال، او در جایی می‌نویسد:

«... مقصود ما شـــرح نقش بود و آن این اســـت که بر شعر تلحین کنند و شعر و نغم معاً اتمام یابند؛ مثلاً چون بیت یا مصراع در تلفظ تمام شود، نغمات نیز به اجزای آن حروف تمام شود، دیگر بر آنها اضاف نکنند. و من در کتاب *دریای کبیر* که یکی از مؤلفات خودم می‌باشد، اینها را به شرحی مبسوط ذکر نموده‌ام.»[5]

ضمن اینکه در رسالهٔ موسیقی نیز به *بحورالالحان* ارجاع داده شده است:

«و فقیر... وقتی رســـاله‌ای نوشته‌ام موسوم به *بحورالالحان*؛ پاره‌ای از قواعد عروض شعریه را با مقامات

بهره داشت». ر.ک: خالقی، *سرگذشت موسیقی ایران*، ج ۱، ص ۱۸٦ و ۱۸۷.

۱. ر.ک: فرصت شیرازی، *دیوان فرصت*، ص ۱۱۷.

۲. اینجانب به پیشنهاد استاد دکتر مهدی محقّق، رساله‌های بلاغی و انشایی *دریای کبیر* را نیز تصحیح و آمادهٔ چاپ کرده‌ام.

۳. فرصت شیرازی، *دریای کبیر* (نسخهٔ عکسی)، ج ۱، ص ۱۸۳ ـ ۲۰۰.

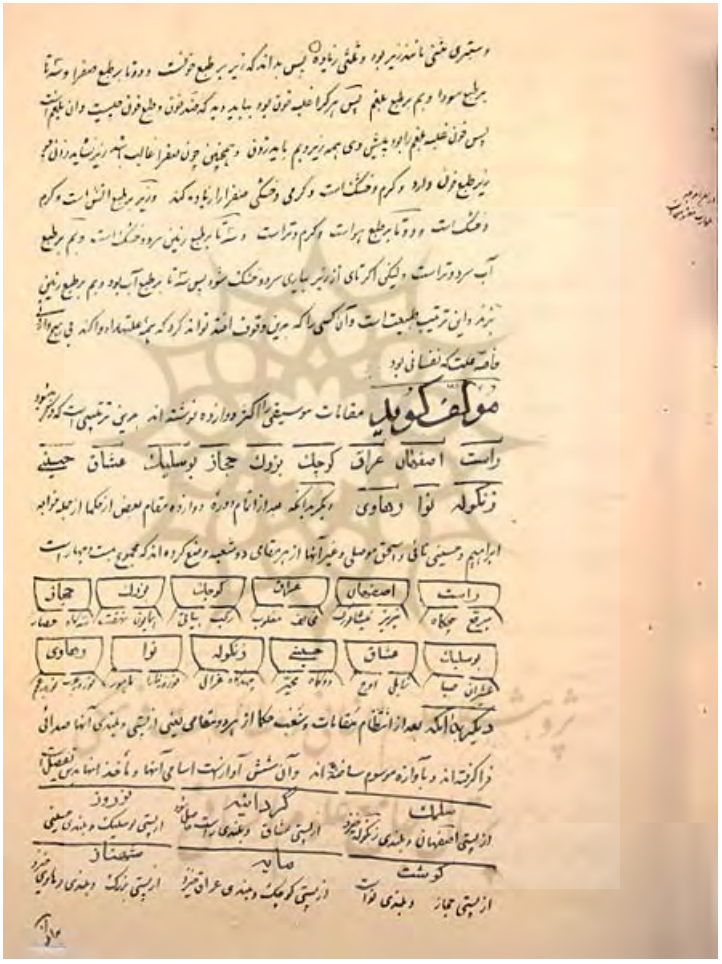
٤. رعناحسینی، کرامت، «دریای کبیر و رسالهٔ موسیقی»، *هفتاد مقاله* (ارمغان فرهنگی به دکتر غلامحسین صدیقی)، ص ٥٧٤.

۵. فرصت شیرازی، *بحورالالحان*، ص ۵ و ٦. برای مشاهدهٔ نمونه‌های دیگر، ر.ک: همان، ص ۸ و ۲۰.

و شعب موسیقی منضم ساخته [است].»[1]

به طور کلی، فرصت‌الدوله در این رساله همچون *بحورالالحان* به پیروی از قدما پایه‌های موسیقی ایرانی را بر اساس دوازده مقام و شش آواز دانسته؛ اما یادآور شده است:

«ارباب دانش و بینش را مســتور نیست که در این ازمنه، این کمال یعنی علم موسیقی در ترقّی است و سلیقهٔ اهالی آن بیشتر از بیشتر است که هیچ نسبت به وضع سابق ندارد و بهتر از این نیز خواهد شد.»[2]



صفحهٔ اول رساله

۱. فرصت شیرازی، *دریای کبیر*، ج ۱، ص ۲۰۰.
۲. همان، ص ۱۹۰.

صفحهٔ آخر رساله

[متن رساله]

مؤلف گوید: مقامات موسیقی را اکثر دوازده نوشته‌اند؛ بدین ترتیبی است که ذکر می‌شود: راست، اصفهان، عراق، کوچک، بزرگ، حجاز، بوسلیک، عشاق، حسینی، زنگوله، نوا، رهاوی.

دیگر بدان که بعد از اتمام دورهٔ دوازده مقام، بعض از حکما از جمله خواجه ابراهیم و حسینی نایی و اسحاق موصلی و غیر آنها از هر مقامی دو شعبه وضع کرده‌اند که مجموع بیست و چهار است:

دیگر بدان که بعد از انتظام مقامات و شعب، حکما از هر دو مقامی ـ یعنی از پستی و بلندی آنها ـ صدایی فراگرفته‌اند و به «آوازه» موسوم ساخته‌اند، و آن شش آواز است؛ اسامی آنها و مأخذ آنها بدین تفصیل است:

سلمک: از پســـتی اصفهان و بلندی زنگوله خیزد	گردانیه: از پســـتی عشاق و بلندی راست حاصل شود	نوروز: از پستی بوسلیک و بلندی حسینی <است>
گَوِشت: از پســـتی حجاز و بلندی نواست	مایه: از پســـتی کوچـــک و بلندی عراق خیزد	شهناز: از پســـتی بزرگ و بلندی رهاوی خیزد

بدان‌که از برای هریک از شـــعب مذکوره، نغماتی ذکر کرده‌اند و عدد نغمات آنها را مســـطور نموده‌اند؛ بدین موجب:

مبرقع: مرکّب از ۵ نغمه است	پنج‌گاه: ۵ نغمه	نیریز: ۵ نغمه	نیشابورک:۶ نغمه	مخالف: ۵ نغمه	مغلوب: ۸ نغمه
رکب: ۶ نغمه	بیات: ۵ نغمه	همایون: ۴ نغ	نهفت: ۲ نغمه	سه‌گاه: ۳ نغم	حصار: ۸ نغمه
عشیران: ۱۰ نغمه	صبا: ۵ نغمه	زابل: ۳ نغمه	اوج: ۸ نغمه	دوگاه: ۲ نغمه	مُحیّر: ۸ نغمه
چهارگاه: ۴ نغمه	غُزّال: ۵ نغمه	نوروز خارا: ۵ نغمه	ماهور: ۶ نغمه	نوروز عرب: ۶ نغمه	نوروز عجم: مرکّب از ۶ نغمه

دیگر بدان که هر آوازی و هر مقامی را نوشته‌اند که چند بانگ است و آن این است که نوشته می‌شود:

راست: ۳ بانگ	اصفهان: نیم‌بانگ	عراق:۱ و نیم	کوچک: نیم	بزرگ: نیم	حجاز: نیم	بوسلیک: ۴
شاق: ۶ نغمه	حسینی:۲	زنگوله:۱	نوا:نیم	رهاوی:۲	مبرقع: ۲ و نیم	پنج‌گاه: ۲ و نیم
نیریز: ۱ و نیم	نیشابور: ۲ و نیم	مخالف: ۱ و نیم	مغلوب: نیم	رکب: نیم	بیات: نیم	همایون: نیم
نهفت: نیم	سه‌گاه: ۲	حصار:۲ و نیم	عشیران:۲	صبا:نیم	زابل:نیم	اوج:۱
دوگاه: ۱ و نیم	مُحیّر: نیم	چهارگاه: ۲ و نیم	غُزّال: [۱]	نوروز خارا: نیم	ماهور: نیم	نوروز عرب: ۲ بانگ
نوروز عجم: ۳	سلمک: نیم	گردانیه: نیم	نوروز اصل: ۱ و نیم	گَوِشت: نیم	مایه: نیم	شهناز: نعره

دیگر بدان که از برای هر مقامی، وقتی معیّن کرده‌اند و شاعری هم در این مقام شعری گفته و آن این است:

ای مهت را ز غالیه زنجیـــــــر — آفتابت به زیر پردهٔ قیـــــــر
آخر شب، ره حسینی ســـــاز — صبحدم، پردهٔ رهاوی گیـــر
سپر زر به نیزه چون برســـــد — پردهٔ راست گیر بی‌تأخیـــــر
چاشتگه در عراق ساز آهنـــگ — تا شوی بر سریر عیش امیـر
راست گویم ره مخالـــــف را — در زوال، ای صنم، مدار حقیر
بوسلک را نواز بعـــــد زوال — ای ضمیر تو آفتاب منیـــــر
روی گلگونِ خور چو زرد شود — ساز عشاق و پند من بپذیـــر
وقت خفتن مخالفک بنـــــواز — تا نکو رفته باشدت شبگـــیر
درع از پردهٔ صفاهان ســـــاز — چون شهاب افکند ز آتش تیر
ساز هنگام نیم‌شب ای مـــــاه — در نهاوند از قلیل و کثیـــــر

دیگر بدان که این مقامات را خاصیت‌هاست:

عشاق، بوسلیک، نوا: شجاعت آرند.

راست، اصفهان، عراق: فرح و نشاط آرند.

رهاوی، حسینی، حجاز: ذوق و شوق آرند.

بزرگ، کوچک، زنگوله: حزن و اندوه آرند.

دیگر بدان که سفیدپوســتان را ســماع در بم نیکوست و سرخ‌رویان را نغمهٔ [مخالف و راست]، و کسانی که رنگشان سیاه مایل به زردی باشد، سماع در پردهٔ تیز باید و کسانی که گندم‌گون باشند و کودکان را در پردهٔ خفیف، سماع درخور است؛ زیرا که اینها سبک روح‌اند.

دیگر بدان که هر یکی از مقامات دوازده‌گانهٔ مذکوره را چهار نتیجه اســت که آنها را «گوشه» می‌گویند که مجموع چهل و هشت‌اند؛ و سی گوشه است که مشهور است و نوشته می‌شود:

۱. بهار نشاط؛ ۲. غریب؛ ۳. سوار؛ ۴. غمزدا؛ ۵. بیات ترک؛ ۶. سرفراز؛ ۷. بسته‌نگار؛ ۸. بیات گردانیه؛ ۹. نهاوندک؛ ۱۰. صفا؛ ۱۱. دلبر؛ ۱۲. اوج کمال؛ ۱۳. نگار؛ ۱۴. وصال؛ ۱۵. شــهری؛ ۱۶. عشیران؛ ۱۷. عُزّال؛ ۱۸. عشــرت‌انگیز؛ ۱۹. بحر کمال؛ ۲۰. اصلی؛ ۲۱. اعتدال؛ ۲۲. گلســتان؛ ۲۳. نیریز کبیر؛ ۲۴. حیران؛ ۲۵. جمالی؛ ۲۶. روح‌افزا؛ ۲۷. حیرت؛ ۲۸. معتدله؛ ۲۹. معنوی؛ ۳۰. پهلوی.

مخفی نیســت که اکثر این گوشــه‌ها، در این زمان، به اسمی دیگر موســوم گشته؛ چنانچه بعضی را در حاشیه اشاره کرده‌ایم.

در بیان اصول:

بدان که اصول جمع اصل اســت و به اصطلاح علم موســیقی، آن است که نطق و ضرب و زمان موافق باشــد. و دریافتن مقدار زمان که بین‌الضربین اســت، و نگاه داشتن قانون آن، امری است ذاتی و جبلّی (نه کســبی)؛ و ادا کردن نطق و ضرب، به سه طریق اســت: قبل و معه و بعد. «قبل» آن است که اول ضرب زنند و بعد از آن، آهنگ کنند؛ و «معه» آنکه ضرب و آهنگ با هم باشــد؛ و «بعد» آنکه اول آهنگ کنند و بعد از آن، ضرب زنند.

بالجمله، اصول را «ضرب‌القدیم» نامند و گویند: آنها را از حرکت نبض فراگرفته‌اند و ســابق پنج اصول بوده، جمعی از حکما آنها را زیاد کرده، به هفده رسانیدند. پس از آن، در ازمنه‌ای، باز بر آنها مزید کرده تا در این زمان، اصول بسیار است. آنچه مشهور است، با عدد ضروب بم و زیر، آنها را می‌نویسیم و آن این است:

فاختهٔ ضرب: ۷ ضرب (بم ۳، زیر ۴)؛
برافشان: ۵ ضرب (بم ۳، زیر ۲)؛
چنبر: ۸ ضرب (بم ۴، زیر ۴)؛
خفیف: ۱۱ ضرب (بم ۵، زیر ۶)؛
مائتین: ۲۰۰ ضرب (بم ۸۰، زیر ۱۲۰)؛
نیمثقیل: ۱۴ ضرب (بم ۸، زیر ۶)؛
اوسط: ۷ ضرب (بم ۵، زیر ۲)؛
دویک: ۹ ضرب (بم ۶، زیر ۳)؛
مقدّم: ۱۱ ضرب (بم ۶، زیر ۵)؛
شاهنامه: ۱۸ ضرب (بم ۱۰، زیر ۸)؛
فرع: ۶ ضرب (بم ۳، زیر ۳)؛
سماعی: ۱۴ ضرب (بم و زیر بالمناصفه)؛
ضربالقدیم: ۸ ضرب (بم ۴، زیر ۴)؛
ترکی ضرب: ۱۰ ضرب (بم ۴، زیر ۶)؛
مخمس: ۱۰ ضرب (بم ۵، زیر ۵)؛
ثقیل: ۱۲ ضرب (بم ۷، زیر ۵)؛
اوفر: ۵ ضرب (بم ۲، زیر ۳)؛
دور: ۱۲ ضرب (بم و زیر بالمناصفه)؛
هزج: ۴ ضرب (بم و زیر بالمناصفه)؛
رمل: ۱۹ ضرب (بم ۹، زیر ۱۰)؛
چهارضرب: ۱۶ ضرب (بم و زیر بالمناصفه)؛
ضرب‌الفتح: ۲۴ ضرب (بم و زیر بالمناصفه)؛

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اکل: ۹ ضرب (بم ۴، زیر ۵)؛
دور روان: ۹ ضرب (بم ۵، زیر ۴)؛
دور ایضاً: ۱۷ ضرب (بم ۱۰، زیر ۷)و
ضرب‌الملوک: ۴ ضرب (بم و زیر بالمناصفه).

در بیان تصنیف

بدان که تصنیف در موســیقی چند قسم است: نقش،[۱] نقشین، صوت،[۲] عمل،[۳] کار و قول، سرغزل، ترانه، ریخته، پیش‌رو، سربند. اما نقش آن است که بیتی و نقرات آن یکی باشد. اما نقشین آن است که بیتی نوعی، و نقرات نوعی، و هردو یله لاست؛ تَن تَن ندارد. اما صوت یک سرخانه و میان‌خانه و بازگوی است متّصل با ناله. اما عمل را دو سرخانه به یک طرز و یک میان‌خانه و بازگوی، هردو را درآمد از بیتی می‌شود، نقراتشان تَن تَن است؛ یله لا ندارد. اما کار بحری است نامتناهی، درآمد از نقرات می‌کند و بعد از آن بیت‌خوانی و باز بر ســر نقرات آمده سرخانه تمام می‌کند و ســرخانه یک نوع دارد و یک میان‌خانه و بازگوی. اما قول را دو سرخانه است به یک طرز، و بازگوی و میان‌خانه ندارد؛ درآمدش، خواه از بیت و خواه از نقرات، جایز داشته‌اند. اما سرغزل بیتی است، سرخانه و میان‌خانه و بازگوی دارد. اما ترانه سه گوشه دارد، هرکدام به طرزی: یکی بیتی، یکی مدح یا ذم، و دیگری یله لا و تله لا. اما ریخته در اصول اوفر اســت، مع بیتی نقراتش، خواه تَن تَن و خواه یله لا. اما پیش‌رو را یک سرخانه و میان‌خانه و بازگوی است و همه‌جا لازم و تقریب لازم به یک نوع اســت. اما سربند ریخته اصول است، ترکیبات او بدیهیه است، و استادان هرگاه با هم در مقام آزمایش خواهند برآیند، ســربند به میان آرند و قدرت یکدیگر را از آن معلوم نمایند. و ارباب دانش و بینش را مستور نیست که در این ازمنه، این کمال یعنی علم موسیقی در ترقّی است و سلیقهٔ اهالی آن بیشتر از بیشتر است که هیچ نسبت به وضع سابق ندارد و بهتر از این نیز خواهد شد.

در بعض از نســخ دیده شــد که واضع ارغنون افلاطون بوده، و واضع شــرغو ارســطو، و واضع طنبور جالینوس، و واضع عود بوعلی، و واضع نایِ هفت‌بند اسحاق موصلی، و واضع بلبان ابن‌طایی، و واضع صرنا محمد امین؛ انتهی.

در بعض از مؤلفات حکیم ابونصر دیده شــد که فرموده: اشرفِ آلاتِ تغنّی حلق است، زیراکه مقرون به

۱. بعضی نوشته‌اند نقش چنان است که بر شعر تلحین کنند و شعر و نغم معاً اتمام یابند؛ مثلاً چون بیت یا مصراع در تلفظ تمام شود، نغمات نیز با جزء آن حروف تمام شود، دیگر بر آنها اضافت نکنند.

۲. در معنــای صوت، بعضی گفته‌اند: آن اســت که بر مطلعی تلحین کنند و بــر مجموع ابیات تا آخر غزل به همان طریقه تلحین کنند.

۳. گفته‌اند که چنانچه در اشــعار دیوان، اول قصاید را به مراتــب اعتبار کنند، بعد از آن غزلیات، بعد مقطّعات، بعد رباعیات؛ در این فن هم، اول نوابت را اعتبار کنند که آن کلمات باشد، بعد از آن مقطّعات، پس اصوات و نقوش و غیره. و اگر خواهند، دو بازگشت سازند؛ یکی به الفاظ نقرات و دیگری به اشعار.

الفاظ اســت. بعد از حلق، گوید: آلات ذوات‌النفخ اشــرف‌اند، مثل نی؛ زیراکه با نغم حلوق، مشابهت دارد در اهتراز و بقای امتداد، و اثر آن در نفس هرآینه بیشــتر است. و بعد از آن، طنبور است که مشهور به کمانچه است و سبب اشرفیت آن بر دیگر سازها، بعد از نی، همان سببی است که در نی گفته شد و بعد از آن ذوات اوتار.[1]

شرح ادوار[2]

باید دانســت که حروف و اصوات را حرکات و ســکنات عارض می‌شود و بین‌الحرکتین زمان باشد و آن ازمنهٔ مختلف باشند در مقادیر، و آن زمان‌ها به زمان‌های حروف نسبت کنند و گویند: فلان دور چندین نقره اســت. و نقره در اصطلاح ارباب عمل، آن اســت که تلفظ کند به حرفی یا حس کند مضرابی را بر وتری یا قرع کند جسمی را بر جسمی دیگر. اما نزد عروضیان، نقره حرف است؛ و حرف، متحرک باشد یا ساکن (و همیشــه حرف اول متحرک باشد و حرف آخر ساکن)، و چنان‌که اوزان اشعار را ارکان است که بحور از آنها مترتب می‌شــود، ازمنهٔ ایقاعی[3] را نیز ارکان اســت که ادوار ایقاعی از آنها مترتب می‌شود[4] و ارکان بر سه

۱. مؤلف گوید: بعض از علمای این فن گفته‌اند: اکمل آلات الحان حلوق انسانی است و بعد از آن، اکمل از دیگر آلات ذوات‌الاوتار است. آلات ذوی‌الاوتار بر سه قسم‌اند: قسمی مقیّد، مثل عود و تار که در این زمان است (و هرچه اوتار آن را به اصابع گیرند)؛ قســمی مطلق، مثل قانون و چنگ و ســنتور و هرچه که بر اوتار آنها قید نکنند و برای هر نغمه‌ای وتری آهنگ نمایند؛ قســمی مجرور، مثــل کمانچه و غیره. و آلات ذوات‌النفخ هم بعضی مقیدند بعضی مطلق؛ مقید مثل نای و سرنا و بلبان و غیره، مطلق مثل موسیقار و ارغنون اکمل از تمام ذوات‌الاوتار مقیده هستند.

۲. *ادوار* کتابی است که یکی از حکمای قدیم نوشته، ظاهراً مترجم بوده که از زبان یونانی به عربی آورده. پس از آن، دیگری از حکما که محمد نام داشته در سنهٔ هفتصدوهشتادوهشت، در زمان سلطان جلال‌الدین حسین، کتاب *ادوار* را به فارسی ترجمه نموده و خود مطالبی چند بر آن افزوده. و این شخص شارح از اساتید این فنّ است، غیر از این شرح، تصنیفات بسیار دارد؛ از جمله *کنزالالحان*، دیگر *مقاصدالالحان*، دیگر *کتاب لحنیه* و غیر ذلک. و این شارح با خواجه سلمان ساوجی معاصر بوده و هر دو در محضر یک سلطان حاضر می‌شدند.

۳. مؤلف گوید: ایقاع جماعتی نقرات باشــند که میان آنها ازمنهٔ معیّنهٔ محدوده واقع شــوند مشتمل بر ادواری چند متســاوی در کمّیت بر اوضاعی مخصوص که ادراک تساوی و ازمنه و ادوار آن به میزان طبع سلیم توان کرد و شیخ ابونصر فارابی (ره) فرماید: «الایقاع هو النقلة علی النغم فی ازمنة محدودة المقادیر والنســب». بالجمله، ازمنه‌ای که بین‌النقرات واقع شــوند یا متساوی باشــند یا متفاصل؛ اگر متساوی باشند، آن را ایقاع موصل خوانند و اگر متفاصل باشند، آن را ایقاع مفصّل گویند. تتمه در حاشیهٔ آتیه است.

٤. اما ایقاع موصل از چند حال بیرون نیســت: یا اینکه میان هر دو نقره زمانی بود که انقســام آن ممکن نباشد؛ آن را زمان (آ) خوانند و «ســریع هزج» نامش نهاده‌اند. و اگر ازمنهٔ متساویه متتالیه ضعف زمان (ا) باشد، آن را زمان (ب) گویند و نامش را «خفیف هزج» نهند. و اگر در میان دو نقره ســه حرف را زمان ســازند، آن را زمان (ج) خوانند و نامش «خفیف ثقیل هزج» است. و اگر در میان دو نقره چهار حرف را زمان سازند، آن را زمان (د) گویند و نامش را «ثقیل هزج». و ما در اینجا، از جهت وضوح، این اقسام را مشجّر سازیم تا درست معلوم گردد. این است:

ایقاع موصل:

الف ـ اگر مابین نقرتین زمان (ا) باشــد، آن را «ســریع هزج» گویند؛ مثالش تَنَ تَنَ تَنَ تَنَ، تمام به فتح حرف اول و

قســم است: ســبب، وتد، فاصله؛ و عرب ارکان را مثال گوید: لَم اَرَ عَلی رأس جبلن سمکهٔ؛ لَم(تَن)، اَرَ(تَنَ)، رأس(تان)، جبلن(تَنَنَن)، ســمکتن(تَنَنَنَن). و زمانی‌که بین‌الحرکتین جسمین واقع شود، اگر اقلّ زمانی باشد که تألیف الحان را صالح بود، آن را زمان خوانند و این ازمنهٔ سته را به اصطلاح اهل عمل چنین گویند: ۱. تَن، ۲. تَنَ، ۳. تنن، ۴. تان، ۵. تَنَنَن، ۶. تَنَنَنَن؛ و این ازمنهٔ ستهٔ مذکوره سه زمان در ایقاعات مستعمل است و دو زمان مهجور و آن سبب [...] و وتد مفروق و فاصلهٔ کبری باشد.[۱۱]

فی الادوار المشهوره

اهل هذه الصناعة یســمون الادوار شدوداً و لکل دور اصل یبنی علیه والادوار عندهم اثنی عشر:

حرف ثانی.

ب اگــر مابین نقرتین زمان (ب) باشــد، آن را «خفیف هزج» گویند؛ مثالش تَن تَن تَــن تَن، تمام به فتح اول <و> سکون ثانی.

ج ـ اگر مابین نقرتین زمان زمان (ج) باشــد، آن را «خفیف ثقیل هزج» گویند؛ مثالش تَنَن تَنَن تَنَن تَنَن، تمام به فتح اول و ثانی و سکون ثالث.

د ـ اگر مابین نقرتین زمان (د) باشــد، آن را «ثقیل هزج» گویند؛ مثالش تَنَنَن تَنَنَن تَنَنَن تَنَنَن، تمام به فتح حرف اول و ثانی و ثالث و سکون چهارم.

اما ایقاع مفصّل آن اســت که میان نقرات آنها ازمنهٔ متفاصله باشــد و آن چنان است که دونقره دونقره باشد و در میان هر دو نقره زمانی باشــد؛ دیگر آنکه متوالی شوند چهار چهار نقره، و در میان هر چهار نقره زمانی اطول باشد. و زمان اطول در این اقسام را «فاصله» خوانند و گاه به مقتضای طول زمان مفصّل اول و مفصّل ثانی و مفصّل ثالث گوینــد. مثالهای آن معلوم اســت، ولی از جهت وضوح گوییم، مثل: تَن تَنَن تَنَنَن؛ کلمهٔ اول به فتح اول و ســکون دوم، کلمهٔ دوم به فتح اول و دوم و ســکون ســوم، کلمهٔ سوم به فتح اول و دوم و سوم و سکون چهارم. مثال دیگر به عکس مثال مذکور: تَنَنَن تَنَن تَن، و امثلهٔ آن بر ذوق سلیم مخفی و مستور نیست؛ هرگونه مثال می‌توان زد. زیاده از این را حاشیه گنجایش نیست.

۱. مؤلف گوید: از برای سبب و وتد و فاصله نیز باقسامها مشجّری سازیم که درست مفهوم و معلوم گردد و آن این اســت که نوشــته شده است و این اسباب و اوتاد و فواصل در علم عروض نیز مقرر است و ما در این کتاب در فنّ عروض نیز ذکر نموده‌ایم؛ ولی در این فن، یعنی فنّ موسیقی، مرادی دیگر است. چنانچه معلوم است.

اجزای ایقاع بر سه قسم است:

الف ـ اسباب:

۱. سبب خفیف عبارت است از متحرکی و ساکن (تَن)؛

۲ سبب ثقیل عبارت است از دو متحرک (تَنَ).

ب ـ اوتاد:

۱. وتد مجموع عبارت است از دو متحرک و ساکنی (تَنَن)؛

۲. وتد مفروق عبارت است از متحرک و ساکن و متحرکی (تان).

ج ـ فواصل:

۱. فاصلهٔ صغری عبارت است از سه متحرک و ساکن (تَنَنَن)؛

۲. فاصلهٔ کبری عبارت است از چهار متحرک و ساکن (تَنَنَنَن).

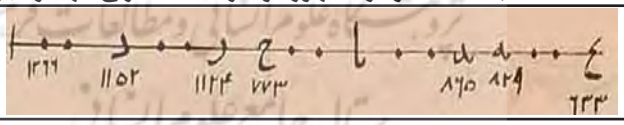
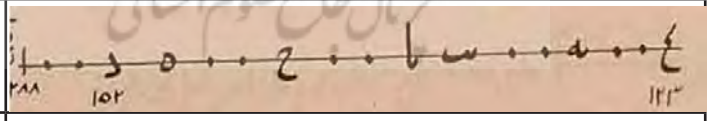
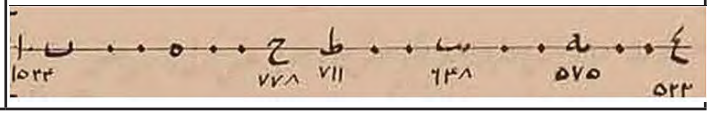
عشاق، نوی، بوسلیک، راست، حسینی، حجازی، راهوی، زنگوله، عراق، اصفهان، زیرافکند، بزرگ. فامّا العشـــاق فهی الدائرة الاولی و نوی هی الدائرة الرابعة عشـــر و ابوســـلیک هی الدائرة السابعة و العشـــرون و راســـت هی الدائرة الاربعون و عراق هی الدائرة التاسعة و الستون و اصفهان هی الدائرة الرابعة و الاربعون و زیرافکند هی الدائرة التاســـعة و الخمسون و بزرگ هی الدائرة السبعون و زنگوله هی الدائرة الثانیه و الاربعون و راهوی هی الدائرة الخامســـة و الستون و حسینی هی الدائرة الثالثة و الخمسون و حجازی هی الدائرة الرابعة و الخمسون.

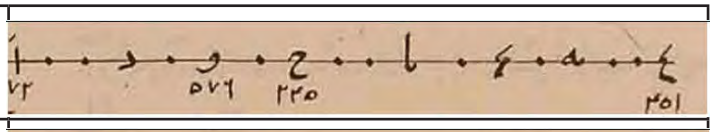
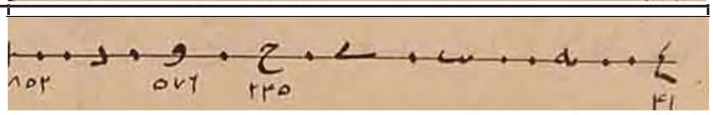
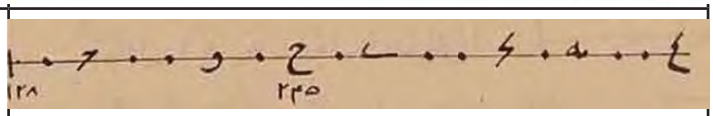
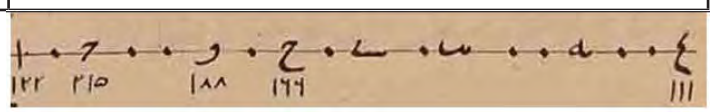
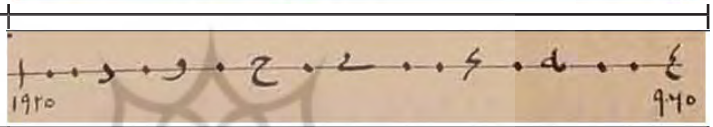
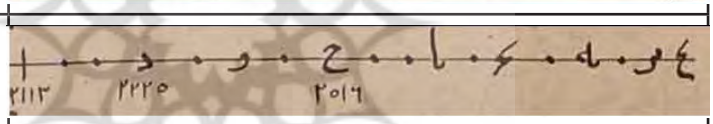
و امّـــا بواقی الادوار فانّ المتنافـــر منها لایلتفت الیها لتنافرها و ربّما صنّفـــوا منها اصواتاً و ذلک لحســـن التلطف فی الانتقال. و امّا الادوار الآخر فان بعضها من الادوار المشـــهورة المذکورة فی غیر مواضعها المعهودة فان لکل دائرة ســـبعة عشر موضعاً یسمونها طبقات. بعض الادوار یسمونه آواز فهی ســـتة گواشت و هی الدائرة الحادیة و السبعون و گردانیا هی السادسة و الاربعون و کلاهما اصفهان اذا عرفت الطبقات. امّا گردانیا فهی الطبقة الســـابعة عشر و امّا گواشت فهی عاشرة الطبقات و سلمک و هی زنگوله و نوروز هی حســـینی محذوفاً منه و امّا مائه فانّه هیئة فی التقدیم و التأخیر و کذلک شهناز فی البحر.

در بیان اعداد نسبت نغمات دوایر مشهوره و طریق استخراج آنها از اجزای وتر

هرگاه که بر مطلق وتر عددی وضع کنند که مناسب مطلوب باشد، معلوم گردد که هر نغمه‌ای از نغمات دوایر از کدام جزو از اجزای وتر خارج شود و بر کدام عدد واقع شود و ما اینجا برای تمثیل هر یکی جدولی وضع کنیم و عددی که مناســـب نسبت نغمات آن دایره باشد بر آنها ثبت کنیم تا اعداد نسب نغمات مترتب شود بر این مثال:

جدول اعداد نسب نغمات دوایر مشهوره و طریقهٔ استخراج آنها از اجزای وتر

نغمات دایرهٔ عشاق	
نغمات دایرهٔ نوی	
نغمات دایرهٔ ابوسلیک	

نغمات دایرهٔ راست	
نغمات دایرهٔ حسینی	
نغمات دایرهٔ حجازی	
نغمات دایرهٔ راهوی	
نغمات دایرهٔ زنگوله	
نغمات دایرهٔ عراق	
نغمات دایرهٔ اصفهان	
نغمات دایرهٔ زیرافکند	
نغمات دایرهٔ بزرگ	

بیان شعبات ۲۴گانه و استخراج آنها از وتر

بدان که شـــش آواز و دوازده پرده و بیست و چهار شعبه اعتبار کرده‌اند و ما شعبات بیست و چهارگانه را برشماریم و نغمات هر یک را از وتر بیان کنیم؛ بر این موجب: دوگاه، سه‌گاه، چهارگاه، پنج‌گاه، عشیرا، نوروز عـــرب، ماهور، نوروز خارا، حصار، نوروز بیاتـــی، نهفت، عُزّال، اوج، نیرز، مبرقع، رکب، صبا، همایون، نهاوند، زاولی، اصفهانک، روی عراق، مُحیّر، خوزی.

بدان که حقیقت شـــعبات به حسب اســـتقرا هیئتی انتقالی بود بر نغمات، بر وجهی مخصوص که آنها را اهل عمل از ســـایر جموع ادوار ممتاز گردانیده‌اند؛ پس بعضی از جموع را «شـــعبه» گویند و از هر پرده، دو

شعبه اعتبار کرده‌اند.

دوگاه: و آن دو نغمه اســت، و اشــتمال بعد طنینی بر نغمتین آن باشــد؛ بر این مثال است که مرقوم می‌شود:

و این بعد در جمیع ادوار و جموع و اجناس داخل اســت، غیر از ســه جنس: یکی جنس مفرد وسط، دوم جنس مفرد اصغر، ســیّم جنس مفرد اصل. جنس اول راهوی، جنس دوم زیرافکند، جنس ســیّم اصفهان. فحینئذ، در هر پرده و آوازه و شعبه دوگاه موجود و آن بعد طنینی است.

ســه‌گاه: چون بر نغمتین دوگاه یک نغمه که بر نسبت بعد مجنب باشد اضافت کنند، سه‌گاه است؛ بر این مثال:

و اهــل عمل که در شــعبه ابتدا از نغمهٔ کنند، از آنجا، انتقــال به نغمهٔ و از آن کنند هم برای آنکه در سیر نغمات از طرف ثقل به نغمهٔ انتقال توان کرد و از طرف حدّت به نغمهٔ .

چهــارگاه: آن را اهل عمل به چهار نوع عمل کنند: اول را چهارگاه ذی‌الاربع خوانند، ثانی را چهارگاه رکب، ثالث را چهارگاه مبرقع، رابع را چهارگاه خارا؛ و این هر چهارگاه از شــعبات‌اند. و اهل عمل گویند که دو چهارگاه که فاصله بینهما یک طنینی باشد، آن گردانیای راست باشد. اما چهارگاه ذی‌الاربع آن باشد که بر سه‌گاه، یک نغمه بر نسبت بعد مجنب اضافت کنند و آن چهار نغمه باشد بر این‌گونه:

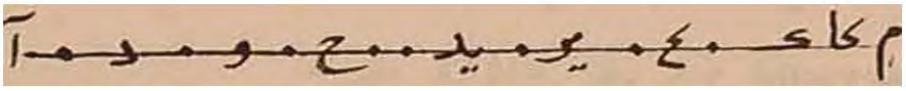
و بر جمع نغمات آن بعد ذی‌الاربع مشــتمل باشــد و آن را چهارگاه ذی‌الاربع بدان جهت خوانند. اما در طبقهٔ ثانیه، نغمات آن این است:

نغمات اربعه اول نغمات ســابقه است و در طبقهٔ ثانیه این نغمات مذکوره و اگر انتقال نغمات آن صاعده باشد، چون مَحَطّ بر نغمهٔ کنند رکب باشد و اگر مَحَطّ بر نغمهٔ کنند، مبرقع باشد.

پنج‌گاه: چون بر چهارگاه ذی‌الاربع بعد طنینی اضافت کنند، پنج‌گاه شود و ارباب عمل آن را به دو نوع

در عمل آورند: نوع اول، چنان‌که مذکور شـد؛ نوع ثانی آنکه بر آن یک نغمه نسـبت بعد بقیه زیادت کنند و آن نغمـه را در طبقـهٔ ثانیه در آن درآورند و آن در طبقهٔ ثانیه و در طبقهٔ اول و اول را پنج‌گاه مطلق خوانند و ثانی را پنج‌گاه زاید و آن شـش نغمه باشد مرکّب از پنج بعد و آن چنان است که طنینی که طرف احد است، آن را به قسمت کنند.

عشیرا: ارباب عمل آن را به ده نغمه در عمل آورند؛ بدان سبب، آن را عشیرا خوانند. و بعد ذی‌الکل بر جمع نغمات آن مشتمل باشد و نغمات آن این است:



اما نغمات اصل آن از نغمهٔ اسـت تا نغمهٔ و آنها نغمات اصل حسـینی باشد که مَحَطّ به راست کند، اما اول را عشیرای کبیر خوانند و ثانی را عشیرای صغیر.

نوروز عرب: چهار نغمه است که سه بعد مجنب باشد، بر این مثال:

و بر جمع نغمات آن ضعف طنینی مشـتمل اسـت و از طرف احد بر آن اضافت کنند برای تزیین و رونق الحان و از جانب ثقل بعد و هم از طرف ثقل جنس نوروز اصل که رابع است اضافت کنند.

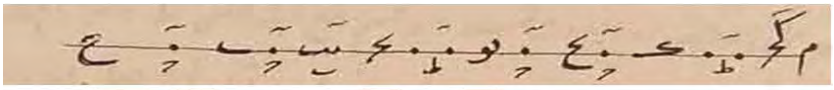
ماهور: در ماهور، دو قول اسـت؛ و به قول هر دو، ماهور مرکّب اسـت از گردانیا و عشاق (و گردانیا بر عشـاق مقدّم است). و بعضی به پنج نغمه در عمل آورند، بر گردانیا و عشاق، بعد ذی‌الخمس مشتمل باشد؛ چنین:

اما آنها که هشت نغمه گویند، گردانیا و عشاق در بعد ذی‌الکل مندرج باشند بر این‌گونه:

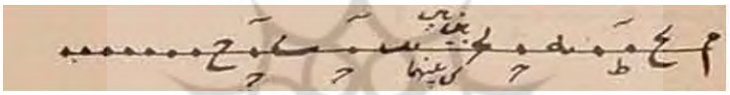
نوروز خارا: شـش نغمه است و آن مرکّب اسـت از رکب و نوروز اصل، زیراکه بر نوروز اصل رکب را اضافت کنند؛ بر این مثال:

و بر جمع نغمات آن بعدی مشـــتمل اســـت که طرفین باشـــد و مقدار وتر آن ذی‌الاربعی و ضعف باشد.

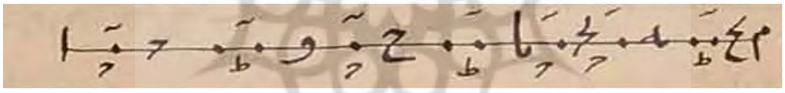
حصار: هشت نغمه است و آن مرکّب است از نوروز اصل و زیرافکند؛ مشروط به آنکه نوروز اصل را در طرف احد اعتبار کنند و بعد طنینی را در میان هر دو اعتبار کنند، کانّه که بعد طنینی بینهما فاصله باشـــد، بر این مثال:



نوروز بیاتی: و آن پنج نغمه اســـت: نغمهٔ اول و ثانی ، و ثالث را از میان و استخراج کنند و رابع و خامس. و این نغمات و ابعاد نوروز بیاتی محزون و مُرِق باشد و به حجازی و ابوسلیک قریب اعنی بین بین هر دو باشد؛ نغماتش این است:

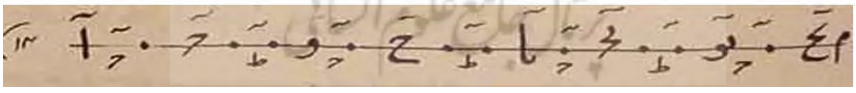


نهفت: و آن دایرهٔ شصت و چهارم است و اشتمال بعد ذی‌الکل باشد و آن بر عُزّال به یک بعد ذی‌الاربع زیادت باشد؛ بر این موجب:



عُزّال: و آن پنج نغمه است بر جنس حجازی، به بعد طنینی زیادت است.

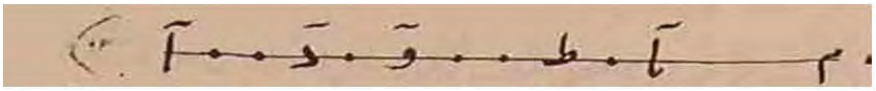
اوج: هشت نغمه است و آن دایرهٔ هفتادودوم است و بر جمیع نغمات آن اشتمال بعد ذی‌الکل است و اگر بـــر این جمع نغمات نغمهٔ بعد از نغمهٔ درآورند، در صعودت نغمات اعنی انتقال نغمات از طرف حدّت به طرف اثقل مقلوب عراق شود و نغمات اوج این است که مرقوم می‌شود:



نیرز: اهل عمل آن را به دو نوع در عمل آرند: یکی را نیریز کبیر خوانند و دیگری را نیرز صغیر. اما نیریز کبیر هشـــت نغمه است و آن چنان است که در طبقهٔ اول جنس حجازی بود و در طبقهٔ ثانیه جنس راست، و بر جمیع نغمات آن، بعد ذی‌الکل مشتمل باشد و اگر مَحَطّ بر نغمهٔ <کنند>، آن را حجازی عربان خوانند و چون مَحَطّ بر نغمهٔ کنند، نیریز کبیر شود. اما نیرز صغیر پنج نغمه است.

صورت دایرهٔ نیرز کبیر این است:

جدول نیرز صغیر این است:



مبرقع: اصل آن دو نغمه است و اشتمال بعد مجنب بر آن نغمتین است و آن چهارگاهی است مَحَطّ بر سهگاه و ابتدای آن نغمهٔ احد باشد و برای رونق و تزیین الحان بعضی از نغمات راهوی را بر آن از طرف احد اضافت کنند و آن قسم رابع باشد اعنی و چون دو بعد با طرف احد مبرقع انضمام یابد، سه بعد بر توالی واقع شوند و آن نغمات اصل راهوی است. اما از جانب اثقل جنس حجازی بدان اضافت کنند. اما اصل همان دو نغمه بود و مثالش این است که مرقوم می‌شود:

رکب: و آن سه نغمه است که اشتمال بعد کل و ربع کل بر آنها مشتمل باشد و نغمات آن بر این موجب است:

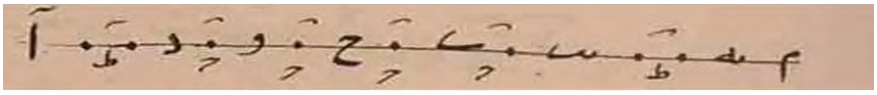
و از طرف ثقل بعد طنینی بدان اضافت کنند برای رونق الحان، و اگر از طرف احد نغمهٔ بر آن افزایند، نغمات اصل زیرافکند شـــود که آن جنس منفرد اصغر باشد و اگر عوض بعد بعد افزایند، قسم رابع باشد که آن نوروز اصل است و چون به نغمات رکب نیکو تلحین کنند، به مرتبه‌ای در نفوس اثر کند که سامع محزون گردد و بی‌اختیار «بکا» بر وی غالب شود؛ زیراکه دو بعد بر توالی مُرِق باشد.

صبا: و آن نغمات نوروز عرب اســـت که مَحَطّ بر ســـه‌گاه کند و صبا پنج نغمه اســـت، لکن اصل آن دو نغمه است؛ بر این مثال:

و بعد کل و خمس کل مستغرق آن باشد و از مجنبات، آنکه کثیرالاستعمال است دو است: یکی مجنبی

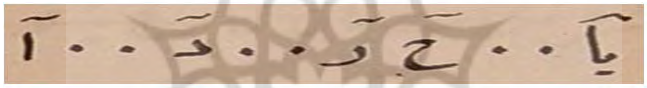
که طرفین آن بر نسبت مثل و تسع مثل باشد و دیگر مجنبی که بر نسبت مثل و جزء مِن خمسهٔ عشر بالتقریب باشد؛ و این مجنب ثانی از مجنب اول به مقدار اقل باشد، زیراکه این مجنب جزوی از ستهٔ عشر بود و مقدار مجنب اول عشر وتر باشد. پس، اول را مجنب کبیر گوییم و ثانی را مجنب صغیر.

همایون مرکّب است از بعضی نغمات راهوی با بعضی نغمات زنگوله و آن از مرکّبات معروف است اعنی از نغمات اصل دوایر که آنها راهوی و زنگوله است و آن هفت نغمه بود بر این مثال که مرقوم می‌شود:

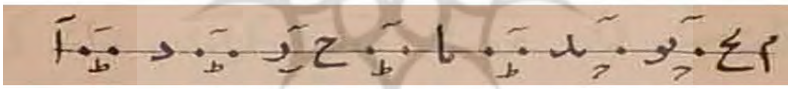


و اشتمال بعد کل و سبعه، اتساع بر جمع نغمات آن باشد.

نهاوند: هشت نغمه است؛ اما اهل عمل، در پنج نغمهٔ آن تصانیف ساخته‌اند. اما برای زیادتی لذت الحان در تشعب‌ها و اصوات و جداول، همان هشت نغمه را در عمل آورند؛ باز بر همان نغمات خمسه مَحَطّ کنند. و نغمات اصل آن بر این موجب است:

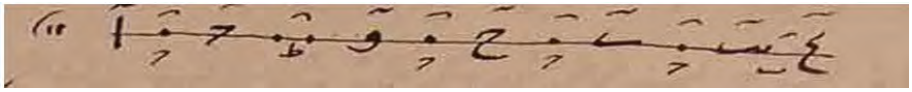


اما تمامی نغمات آن همان نغمات دایرهٔ عشاق است؛ لکن نغمهٔ در آن مفقود است و نغمهٔ موجود شده و بعد ذی‌الکل بر نغمات آن مشتمل است بر این مثال:



زاولی: و آن در مسموع قریب است به سه‌گاه. فرق همین است که از طرف احد بعد ارخا بر آن اضافت کنند و مقدار بعد ارخا از مقدار بقیه اقل است؛ زیراکه مقدار بعد ارخا جزو است از سی و شش جزو، و آن چندان‌که مقدار بعد طنینی است کمامضی. و بعد ارخا را بر نغمهٔ احد زاولی اضافت کنند تا زیادتی لذت آن نغمات شود در مسموع، و بعد ارخا را اگر با این دو نغمه امتزاج دهند، الذ بود: و چون با آن دو نغمهٔ مذکوره امتزاج دهند، مقدار نصفی که جزوی باشد از هفتاد و دو جزو از طرف ثقل آنها باشد و مقدار نصفی دیگر از طرف احد بگذرانند؛ مثلاً از نغمهٔ یا نصف مقدار بعد ارخا را از طرف ثقل و نصفی از طرف احد آن بگذرانند و اهل ساز اعنی مباشر آن آلات ذوات‌الاوتار آن را به تحریک انامل مستنطق گردانند و این طریقه را اهل ساز «مالش» گویند و آن تحریک اصبع چنان باید که نغمهٔ در میان مقدار بعد ارخا باشد.

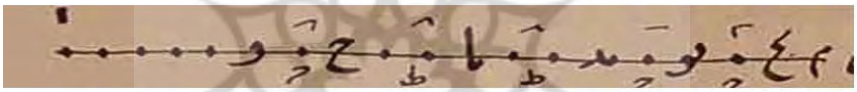
اصفهانک: و آن مذکور شد. در این محل نیز برای توضیح و تفهیم بیان کنیم؛ و آن هفت نغمه است، بر این مثال:



روی عراق: شـــش نغمه است؛ زیراکه از اصفهانک به یک نغمه، که آن نغمهٔ <باشد>، اقلّ است. چون از اصفهانک نغمهٔ حذف شود، روی عراق است؛ بر این مثال:

مُحیّر: و آن دایرهٔ پنجاه و دوم است و آن مقلوب‌الطبقتین حسینی است و بعد ذی‌الکل بر جمیع نغمات آن مشتمل است؛ اما به مذهب آنهایی که روی عراق و اصفهانک را متحد می‌شمرند شعبهٔ بیست و چهارم بســـته‌نگار است و به مذهب آنانی که روی عراق را از اصفهانک مفروق گردانیده‌اند، خوزی را شعبهٔ بیست و چهارم شمرند.

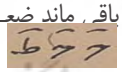
خوزی: شش نغمه است، بر این مثال:



و آن نغمات اصل حسینی باشد، اما مَحَطّ بر سه‌گاه یابد.

این بود بیان شعبات، بالتحقیق.

بیان آوازات ستّه (که آن نوروز، سلمک، گواشت، مایه، گردانیا، <و> شهناز است)

نوروز اصل دایرهٔ حســـینی اســـت که نغمهٔ از آن فصـــل کنند، باقی ماند ضعـــف ذی‌الاربع اعنی و هر دو ذی‌الاربع منقسم به قسم خامس ذی‌الاربع که آن  باشد. و این را نوروز اصل خوانند و ابعاد و نغمات آن بر این گونه است که در اینجا مسطور داریم:

و نوروز پنج است: نوروز اصل، نوروز خارا، نوروز عرب، نوروز عجم، <و> نوروز بیاتی. و بعضی اهل عمل نوروز صبا را نیز نوروز خوانند.

جدول نغمات **سلمک** به قول متأخّرین این است:

نغمات و ابعاد **گواشت** این است:

نغمات و ابعاد **مایه** این است:

اگر استنطاق نغمهٔ کنند، عُزّال شود و اگر نغمهٔ درآورند، بزرگ شود. علی‌التحقیق، نغمات و ابعاد **گردانیا** این است:

نغمات و ابعاد **شهناز** این است:

فی تأثیر النغم:

اعلم انّ کل شدّ من الشدود فان لها تأثیراً فی النفس ملذاً الّا انها مختلفة فمنها ما یؤثر قوّة و شجاعة و بسطاً و هی ثلثة عشاق و نوی و ابوسلیک و لذلک فانّها ملائم طباع الترک والحبشه والزنج وسکّان الجبال؛ وامّا راست و نوروز و عراق و اصفهان فانّها تبسط فی النفس بسطاً لطیفاً لذیذا؛ و امّا بزرگ و راهوی و زیرافکند و زنگوله و حسینی فانّها تؤثر نوع حزن و فتور و ینبغی حینئذ ان یقرن بکل شدّ من الشدود شعراً یناسب ذلک.

مؤلف (این کتاب *دریای کبیر*) گوید: آنچه که از کتاب *شرح ادوار* نوشته شد، در بعض از مطالب آن، با آنچه در پیش خود از موسیقی نوشتیم، اختلاف واقع است و این از جهت آن است که در هر دوری از ادوار، در هر فنّی از فنون، تغییر و تبدیل حاصل شود؛ چو<ن> که آرا و سلق مختلف‌اند. قطعِ نظر از این مطلب، هر روزی، کمالات در ترقّی‌اند؛ خاصّه موسیقی که در هر آنی، تصرفاتی در آن می‌نمایند و اجتهاد در آن می‌کنند. بسا گوشه‌ها و آوازها، در این زمان، خوانندگی می‌شود که اصلاً قدیم نبوده؛ همچنین، ترکیباتی در پرده‌ها می‌شود که سابق نمی‌شده، و آنچه را که قدما در باب تأثیر در نفوس گفته‌اند ـ که ذکر شد ـ این نیز کلیت ندارد، چو<ن> که بسیار از اوقات دیده شده که مثلاً پردهٔ نوی را، که گویند تأثیر در نفوس قوّت و شجاعت است، حزن و اندوه آورده و راهوی و زیرافکند را، که مثلاً تأثیر حزن و اندوه است، طرب

و نشـــاط آورده و این به جهت آن است که شـــخص را هر وقتی حالی است و هر زمانی خیالی و هر روزی مزاجی. بلی، اگر حال و مزاج و خیالِ سامع به دست مغنّی یا مطرب باشد، و عمل کند بدانچه بالذّات گفته‌اند در تأثیر نغم به نهجی که مذکور شـــد، البته اثر خواهد کرد؛ ولی به شـــرط آنکه اشعاری که خوانده می‌شود نیز ملاحظه شود که مناسب باشد. و فقیر را با اینکه آواز که یکی از عطایای الهی است کرامت نشده است، ولی چون فی‌الجمله معرفت نغمات و ابعاد و جموع و دوایر را حاصل دارم، وقتی رســـالهای نوشته‌ام موسوم به *بحورالالحان*؛ پاره‌ای از قواعد عروض شـــعریه را با مقامات و شـــعب موسیقی منضم ساخته و تعیین هر بحری از بحور را به مقام و پرده‌ای نموده‌ام. هرکه خواهد، رجوع به آن نماید.

منابع

خالقی، روح‌الله، *سرگذشت موسیقی ایران*، ج ۱، تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳٦۲.

فرصت شیرازی، *دیوان فرصت*، تصحیح علی زرّین قلم، تهران، کتابفروشی سیروس، ۱۳۳۷.

ـــــــــــــ ، *دریای کبیر* (نسخهٔ عکسی)، ج ۱، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ص ۱۸۳ ـ ۲۰۰.

ـــــــــــــ ، *بحورالالحان*، تصحیح محمدقاســـم صالح رامســـری، تهران، فروغی، ۱۳٦۷، ص ۵ و ٦. رعناحســـینی، کرامت، «دریای کبیر و رسالهٔ موسیقی»، *هفتاد مقاله* (ارمغان فرهنگی به دکتر غلامحسین صدیقی)، یحیی مهدوی و ایرج افشار (گردآورنده)، ج ۲، تهران، اساطیر، ۱۳۷۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی