Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

ایهام تناسب موسیقایی در دیوان قاآنی

امرالله اسکندری شهرکی *
دکتر مرتضی فلاح **
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

چکیده

تأثیر موسیقی بر روح انسان، شاعران و نویسندگان را بر آن داشته تا این عنصر مهم را برای بیان مفاهیم و احوالات مختلف به کار گیرند و با بهره‌گیری از واژه‌ها و اصطلاحات موسیقی به تقویت جنبه‌های زیبایی شناختی و تصویری شعرخود بپردازند، یکی از این شاعران، قاآنی سخنورِ صاحب سبک دورهٔ بازگشت ادبی است؛ قاآنیِ موسیقی‌دان، شاعر عهد قاجار (دورهٔ احیای موسیقی کلاسیک و آغاز تأثیر موسیقی غربی بر موسیقی ایرانی) است او در سخنِ خود از موسیقی‌دانهایی چون «رامتین»، «باربد» و «نکیسا» نام برده‌است، از «مقامها»، «آوازه‌ها» و «شعبه‌ها»ی موسیقی آگاه بوده‌است و ابزارهای موسیقی بسیار و متنوّعی در اشعار خود آورده است، این حکیمِ شیرازی در عین حال که اطلاعات بسیاری از فرهنگ موسیقایی کهن خود داشته و از واژه‌ها و اصطلاحات این موسیقی حتی کم کاربردترین اصطلاحات آن در شعر خود بهره برده است، از فرهنگ موسیقایی زمانهٔ خود نیز تاثیر پذیرفته و از سازهای تازه‌ای چون «تار» و «سنتور» نام برده است و این هر دو موسیقی را زمینه ساز آفرینش ایهام تناسب کرده است. این نوشتار در پی آن است که توجه قاآنی را به ایهام موسیقایی به ویژه ایهام تناسب موسیقایی نشان دهد، واژه‌ها و اصطلاحات موسیقی مورد توجه قاآنی در خلق ایهام تناسب موسیقایی را مشخص کند، گرایش بیشتر او را در این‌نوع ایهام تناسب به اصطلاحات موسیقی (نه سازها و ابزار موسیقی) نشان دهد و همچنین تأثیرپذیری قاآنی از فرهنگ

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۱/۲ تاریخ پذیرش: ۹۹/٤/۳۱

* دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی و مدرّس دانشگاه فرهنگیان شهرکرد
** نویسنده مسئول Mfallah@yazd.ac.ir

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

موسیقایی عصر خودش را مشخص کند. سعی نویسندگان بر این بوده‌است که چون قاآنی شاعر دورهٔ بازگشت است در توضیح واژه‌ها و اصطلاحات موسیقی، علاوه بر توجه به تاریخ موسیقی، و استفاده از کتابهایی چون موسیقی کبیر، مفاتیح العلوم، رسالهٔ موسیقی نیشابوری و کنزالتحف، به موسیقی دوران قاجار که نقطهٔ عطفی در تاریخ موسیقی کلاسیک بود نیز توجه شود (مثلا توضیحات «تار») و رسالات دوره‌های صفوی و قاجار (رسالهٔ دوره بیگ کرامی، رسالهٔ کوکبی بخارایی، بهجت‌الروح، کلیات یوسفی، وضوح الارقام، بحورالالحان، مجمع الادوار و ...) مدّ نظر قرارگیرد، دیگر این که پاسخگوی این پرسش باشند که قاآنی از موسیقی زمانهٔ خود تأثیر پذیرفته‌است یا نه؟

کلیدواژه‌ها : شعر و موسیقی، قاآنی، موسیقی قاجار، ایهام تناسب موسیقایی.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ ایهام و ایهام تناسب و هم‌چنین موسیقی در شعر شاعران تا به حال پژوهشهای بسیاری صورت گرفته است. در موضوع ایهام تناسب می‌توان این مقالات را نام برد:

۱) «ایهام تناسب در شعر حافظ» (۱۳۸۲) از فرزاد ضیایی؛ ۲) «ایهام تناسب در قصاید خاقانی» (۱۳۹۰) نوشتهٔ علی حیدری و اعظم فروغی پویا؛ ۳) «تحلیل بازتاب ایهام تناسب و حوزه‌های معنایی آن در مثنوی» (۱۳۹۷) از محمد بهنام‌فر و اردشیر منچولی جدید؛ اما در زمینهٔ تأثیر موسیقی در سخنِ سخنوران، فضلِ تقدّم و تقدّمِ فضل ازآنِ حسینعلی ملاح است با سلسله مقالات «شاعران سرودگوی و آشنا به موسیقی» (۱۳۵۰ به بعد). در این مقالات، ملاحِ موسیقیدانَ و موسیقی‌پژوه به پیوند موسیقی و شعر در آثار چند تن از شاعران توجه کرده است. او در کتابهای «حافظ و موسیقی» (۱۳۵۱) و «منوچهری دامغانی و موسیقی» (۱۳۶۳) نیز به تشریح و تبیین اصطلاحات و سازهای موسیقی در شعر این دو شاعر پرداخته است.

دربارهٔ ایهام موسیقایی در شعر شاعران نیز می‌توان از دو مقاله نام برد: یکی از آن دو «ایهام موسیقایی در دیوان خاقانی و سنجش آن با دیوان حافظ» (۱۳۹۱) نوشتهٔ مهدی فیروزیان است که در آن، ایهامهای موسیقایی ویژهٔ شعر خاقانی و واژه‌های ایهام‌ساز مشترک در دیوان خاقانی و حافظ بررسی شده است. دیگری، «مقایسهٔ ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با دو شاعر هم‌سبک پیشین: خواجو و امیرخسرو»

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

(۱۳۹۵) از عصمت اسماعیلی و سعید قاسمی‌نیا است در این‌مقاله ایهامهای موسیقایی هر سه شاعر استخراج، و سپس کلمات مشترک ایهام‌ساز در شعر هر سه شاعر بررسی شده‌است.

از آثار دیگری که به ارتباط موسیقی و شعر توجه کرده است، می‌توان به کتاب «رباب رومی» (۱۳۸٤) از مهدی ستایشگر اشاره کرد. ستایشگر که خود موسیقیدان و موسیقی‌شناس است در این کتاب به طور مبسوط به موسیقی در شعر مولانا پرداخته‌است. دیگر، مقالهٔ «سازشناسی و کارکردهای انواع سازها در مثنوی و غزلیات مولوی» (۱۳۹٦) نوشتهٔ منصوره ثابت‌زاده است که در آن به مطالعهٔ تطبیقی سازشناسی در مثنوی و غزلیات مولوی باتوجه به کیفیت کاربرد و امکانات موسیقی در تبیین مفاهیم عرفانی مولوی پرداخته شده‌است؛ اما نزدیکترین پژوهش به این نوشتار، مقاله‌ای با نام «قاآنی و موسیقی» از حسینعلی ملّاح است که در سال ۱۳٤۳ در مجلهٔ پیام نوین منتشر شده، و در آن از حدود ٤۰ ابزار موسیقی در دیوان قاآنی نام برده است. ملّاح برای هر ساز، مختصری (یکی دو سطری) توضیح داده، و از چند اصطلاح موسیقی در دیوان قاآنی یادکرده است. سخن وی در آن مقاله در توضیح اطلاع قاآنی از موسیقی نظری است؛ امّا تاکنون در مورد ایهام در شعرِ قاآنی تحقیقی صورت نگرفته‌است. این نوشتار دربارهٔ این است که قاآنیِ موسیقیدان اطلاعات بسیار خود را از هنر موسیقی در خدمت آفرینش آرایهٔ ایهام بویژه ایهام تناسب قرار داده‌است.

مقدمه: پیوند شعر و موسیقی

آدمی از تولد با موسیقی دلنشینِ طبیعت مأنوس بوده و شاید زمزمه‌های موزون آبشار و رود، طنین امواج دریا، تلاقی قطرات باران با شاخ و برگ درختان، نغمه‌سرایی چکاوک و بلبل او را به استفاده از موسیقی و حرکات موزون در گفتار و رفتار واداشته است... پس عواملی که آدمی را به جست‌وجوی موسیقی می‌کشانده همان کششهایی بوده که او را به گفتنِ شعر وادار می‌کرده است. پیوند موسیقی و شعر سخت استوار است؛ زیرا شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظهاست و غنا موسیقی الحان و آهنگها... تأثیر موسیقی بر روح انسان، شاعران و نویسندگان را بر آن داشته است تا این عنصر مهم را برای بیان مفاهیم و احوالات مختلف به کار گیرند (پارسانسب، ۱۳۹٤: ۱۸-۱۳).

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

یکی از شاعران بزرگی که با موسیقی آشنا بوده و توجه ویژه‌ای به این هنر کرده است، **حکیم میرزا حبیب‌الله قاآنی**(۱۲۲۳-۷۰)، شاعر صاحب سبک دورهٔ دوم بازگشت ادبی است. او از شاعرانی است که بخوبی و شایستگی توانسته است با استفاده از تعابیر، مفاهیم و اصطلاحات رایج در هنر موسیقی به تقویت جنبه‌های زیبایی‌شناختی، تخیّلی و تصویری شعرخود بپردازد. این سخنورِ شیرازی با هنرمندی خاصّی توانسته است از موسیقی برای خلق نمونه‌هایی از آرایهٔ ایهام بهره‌مند شود.

تأمّل در دیوان قاآنی بیانگر این است که این حکیمِ شیرازی به علم موسیقی آگاه بوده است. او در شعر خود از موسیقیدانهایی چون «رامتین»، «باربد» و «نکیسا» نام برده‌است؛ مقامها، آوازه‌ها و شعبه‌های موسیقی را می‌شناخته و ابزارهای موسیقی بسیار و گوناگونی در اشعار خود آورده‌است. قاآنی در عین حال که اطلاعات بسیاری از فرهنگ موسیقایی کهن داشته از نام سازها، ساختمان سازها و روشهای نوازندگی آنها یاد کرده و واژه‌ها و اصطلاحات کم‌کاربرد و بدیع موسیقایی را در شعر خود به کار برده‌است (خارا، بسته، زابل، نیریز، نشابور، سارنگ و شادغر، ماه به کوهان)؛ از موسیقی زمانهٔ خود (عصر قاجار) نیز تأثیر پذیرفته است و از سازهای تازه‌ای چون تار و سنتور نام می برد؛ در بیتی از نوازندگان تار و تنبک در زمان خود نام می‌برد:

تارزن «زاغی» و «ریحان» و «ملیما»ی یهود ضربگیر «اکبری» و «احمدی» و «بابایی»
(قاآنی، قصاید، ۸۲۱)

و در سروده‌هایی از خواننده‌ای به نام اسماعیل یاد می‌کند:

ای رفیقان امشب «اسماعیل» غوغا می‌کند چنگ را ز آواز شورانگیز رسوا می‌کند
(همان، ۸٤۲).

به مناسبت به موسیقی دوره قاجار اشاره‌ای می‌شود:

موسیقی در دوره قاجار:

پس از یک دورهٔ رکود نسبتاً طولانی در حوزهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی، که از اواخر دورهٔ صفوی آغاز شد، قاجاریه از زمان فتحعلی شاه و بویژه از زمان ناصرالدین شاه، بار دیگر به موسیقی کلاسیک اهمیت دادند و اسباب احیای موسیقی جدّی را فراهم آوردند. بدون اغراق می‌توان گفت آنچه امروزه به عنوان «موسیقی سنّتی ایرانی» شهرت دارد، نتیجهٔ همین اراده به احیای موسیقی درباری و

جدّی در عصر قاجار است. این دوره را در عین حال می‌توان دورهٔ تعادل میان موسیقی جدّی و موسیقی سبک مخصوص جشنها و مراسم شادمانی دانست. گذشته از این، فرایند مدرن شدن جامعهٔ ایرانی و در پیِ آن تأثیر موسیقی غربی در موسیقی ایرانی نیز از همین دوره و بویژه از زمانِ ناصرالدین‌شاه آغاز شد... دورهٔ ناصری (ق۱۳۱۳-۱۲٦٤) بدون شک نقطهٔ عطفی در تاریخ موسیقی ایران بویژه در حوزهٔ موسیقی کلاسیک، پس از یک دورهٔ طولانی رکود است که از اواخر صفویه آغاز شد... در اواخر این دوره علی‌اکبر شیدا و عارف قزوینی نخستین موسیقیدانانی بودند که رسماً تصنیف‌سازی می‌کردند.. در این دوره از سازهایی مثل عود، قانون و چنگ، که قرنها در موسیقی ایرانی – عربی – ترکی رواج داشت، اثری نیست و سازهای تازه‌ای مثل تار و سنتور رواج دارد... تا آخر دورهٔ قاجار، گروه سازهای امروزی موسیقی کلاسیک ایرانی جایگاه خود را تثبیت می‌کند: تار، سه تار، سنتور، کمانچه، نی و تنبک (فاطمی، ۱۳۹۳: ۸۹-۲٤٥).

ایهام تناسب: در تعریف ایهام تناسب گفته‌اند که «فقط یکی از دو معنی کلمه در کلام حضور داشته باشد؛ امّا معنی غایب (یکی از معانی دیگر کلمه) با کلمه یا کلماتی از کلام رابطه و تناسب داشته باشد (اما در معنی مدخلیت ندارد) (شمیسا، ۱۳۸٦: ۸-۱۲۳). میرجلال الدّین کزّازی نوع دومی هم برای ایهام تناسب قائل است: «دو واژه در بیت به کار برده شده باشد که هرکدام دو معنا داشته باشند؛ اما سخنور تنها یک معنا را از آن خواسته باشد؛ پس آن دو در معنای خواسته نشده با یکدیگر پیوند و همبستگی داشته باشد» (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۳۹). ایهام تناسب موسیقایی این است که واژه‌ها و اصطلاحات موسیقی باعث ایجاد ایهام تناسب نوع اول یا دوم شده باشد؛ مثلاً در بیتِ

نفس را کامل نماید دردِ فقر و سوزِ عشق
بانگِ کوس از ضربت است و بوی عود از آذر است
(قاآنی، قصاید، ۱۲۲)

واژهٔ عود به معنای «چوبی معطّر است که هنگام سوختن خوشبوست»؛ اما در همنشینی با واژهٔ کوس موهم معنای موسیقایی خود است؛ پس ایجاد ایهام تناسب کرده است.

پرسشهای پژوهش

۱. آیا قاآنی در آفرینش ایهام به موسیقی توجه کرده است؟ ۲. قاآنی در ایهام خود به کدام

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

موضوعات موسیقی (سازها یا اصطلاحات موسیقی) توجه بیشتری کرده است؟ ۳. چه واژه‌ها و اصطلاحاتی از موسیقی زمینه‌ساز ایهام در قاآنی شده است؟

محورهای ایهام تناسب در قاآنی

الف) سازها و متعلّقات آنها

بربط(عود) سازِ زهی زخمه‌ای، دارای دسته‌ای کوچک وکاسهٔ طنین نسبتاً بزرگ. اعراب مترادفِ واژهٔ بربط، عود را آورده، و کمتر از بربط استفاده کرده‌اند؛ اما **ایرانیان** این دو نام را پیوسته به کار برده‌اند؛ گاهی مترادف یکدیگر و گاهی در معنایی متفاوت. این ساز در کتابها و رسالات موسیقی از اهمیت بسیاری برخوردار است و آن را مشهورترین و کاملترین ساز نامیده‌اند (کاشانی، ۱۳۷۱: ۱۰۲).

دربارهٔ ساختمان و اجزای تشکیل‌دهندهٔ بربط، فارابی فیلسوفِ موسیقیدان سدهٔ ۳ و ٤ می‌گوید این ساز از جمله سازهایی است که نغمه‌ها در آنها از بَخشهای مختلف تارها پدید می‌آید. روی دستهٔ این ساز و در زیر تارها، دستانها را می‌چسبانند. این دستانها بخشهای مختلف هر تار را تعیین می‌کنند که نغمه از آنها برمی‌خیزد و جانشین حامل تارهایند. آنها را موازی با قاعدهٔ ساز می‌نهند که خود خرک (مُشط) خوانده می‌شود. به همین خرک است که یک طرف تارها، دور از هم، متصل می‌شوند؛ سپس تارها از آنجا کشیده، انتهای آنها را در یک نقطه جمع می‌آورند؛ آن چنانکه شکلِ تارها شبیه به شکلِ چند مثلث گردد که همه از یک قاعده آغاز گشته به یک نقطه در رأس مثلث، منتهی می‌شوند (فارابی، ۱۳۷۵: ۲۲۷).

خوارزمی (سدهٔ ٤) در دانشنامهٔ مفاتیح‌العلوم می‌گوید:

> بربط و آن عود است. این کلمه فارسی است و اصلِ آن بر بت بوده؛ یعنی سینهٔ بت (مرغابی)؛ زیرا شکلِ این ساز به سینه و گردنِ مرغابی شَباهت دارد. وترهای عود چهار است: بَمّ (کلفت‌ترین وترها)، مَثلث (دومین وتر)، مَثنی (وترِ سوم پس از مثلث) زیر (نازکترین وترها). مَلاوی: گوشیهای ساز است که وترها پس از نصب روی آنها پیچیده می‌شوند. دساتین: پرده‌هایی است که بر دستهٔ سازهای زهی بسته می‌شود. انگشتانِ نوازنده روی آنها قرار می‌گیرند و مفردش دستان است. دستان: نام هر لحنی از لَحنهای منسوب به باربد است؛ نام هر پرده از پرده‌های عود به آن انگشتی منسوب می‌شود که روی آن پرده قرار می‌گیرد: دستان سبابه، دستانِ وُسطی، دستانِ بِنصِر و دستانِ خِنصِر... (خوارزمی، ۱۳۸۹: ۲۲۸-۲۲٦).

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

چگونگی ساخت عود: حکما متفقند بر آنکه:

از بهرِ عود چوبی باید در ثقالت و خفّت متوسّط (نه سبک باشد و نه سنگین) و باید که وقتی خشک شده‌باشد بُریده باشند... و بهترین چوب شاه چوب (صنوبر) باشد که از جانب دریابار (دریای بزرگ) می‌آورند و از بهرِ ضرورت چوب سرو نیک باشد و در ساختن آن این مقدار نگه دارند که طول آن سی‌وشش انگشت منضَم (به هم چسبیده) باشد؛ چنانچه سه بَدست تمام باشد و مقدار عرض آن پانزده انگشت بوَد و مقدار عمق آن هفت انگشت باشد و نیم. و عرضِ آن فاصله که بعد از مُشط باشد تا موضعی که مُشط بر آن ملتَصق (چسبنده) باشد شش انگشت باشد... و لوح که عبارت از چیزی است که بر روی خزینه دوسانند باید که نیک سخت و تنُک (نازک) باشد... (کاشانی، ۱۳۷۱: ۱۲و۱۱۱).

قاآنی بارها عود را در معنای موسیقایی خود استفاده کرده‌است و به نظر می‌رسد که بین عود و بربط تفاوت قائل شده است:

یک طرف غوغای عود و بربط و مزمار و چنگ
یک طرف آوای کبک و صلصل و درّاج و سار
(قصاید،٤٠٧)[1]

او هم‌چنین گاهی واژهٔ عود را به معنای «چوبی معطّر که هنگام سوختن خوشبوست» به کار برده و با دیگر واژه‌های موسیقی ایهام تناسب ساخته‌است:

نفس را کامل نماید دردِ فقر و سوزِ عشق
بانگِ کوس از ضربت است و بوی عود از آذر است
(همان، ۱۲۲)

از بانگِ چنگ جانِ خلایق به وجد خاست از بوی عود مغزِ ملایک زکام کرد
(همان، ١٦٩)

در ابیات بالا، بین عود با کوس (طبل) و چنگ ایهام تناسب برقرار است.

خداوندگار ایهام، حافظ شیرین سخن نیز چنین ایهامی دارد:

چنگ بنواز و بساز ار نبوَد عود چه باک آتشم عشق و دلم عود و تنم مجمرگیر
(حافظ، ۲۵۷: ٤)

گویی از لخلخهٔ عود و سراییدن رود بوی گل با دم مرغ سحر آمیخته‌اند
(قاآنی، قصاید، ۱۹۳)

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

در بیت بالا، عود در معنای «چوب خوشبوی» به کاررفته‌است؛ در معنای موسیقاییِ خود با سراییدن رود (نغمه‌پردازی ساز) ایهام تناسب و با گل به معنای «پرده‌ای در موسیقی» و مرغ سحر (کنایه از نوازنده) ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد؛ در بیتی دیگر می‌گوید:

ساقیا جامی بیار و شاهدا کامی بده خادما عودی بسوز و مطربا رودی بزن
(همان، ٦١٩)

تار: سازِ زهی- مضرابی دسته بلندی که امروزه در فرهنگ موسیقایی ایران، اصلی‌ترین آلَت نوازندگی به شمار می‌رود. بدنهٔ طنینیِ این ساز شامل دو قسمت است: قسمتِ پایینی «کاسه» و قسمتِ بالایی «نقاره» نام دارد. بدنهٔ طنینی را از چوب توت می‌تراشند و روی سطحِ آن پوشِشی از پوستِ برّهٔ تودلی می‌کشند. دسته‌ای نیز به نقاره وصل می‌شود که روی آن را با قطعه‌هایی از استخوانِ پای شتر می‌پوشانند. در انتهای دسته قسمتی است که آن را « سرپنجه» می‌نامند و در اصل محلّ نگهداشتنِ گوشیهای ساز است. تار شش گوشی و به تبع شش سیم دارد. سیمها از پشت کاسه به سیمگیر وصل می‌شوند؛ از روی قسمتی به نام «خرک» (روی کاسه) و متعاقبا «شیطانک» (در محلّ اتصال دسته به سرپنجه) عبور می‌کنند و در نهایت به گوشیها وصل می‌شوند... تار به طور سنتی، دارای ۲۵ تا ۲۸ پردهٔ متحرک از جنس روده است که به صورت سه لا یا چهار لا روی دسته بسته می‌شوند. تاری از میرزا عبدالله موسیقیدان دورهٔ قاجاریه برجاست که درازای آن ۱۰۷ سانتیمتر است.

تار با مضرابی برنجی نواخته می‌شود که نیمهٔ زبرین آن، که با سیم تماس دارد، صاف و صیقلی است و نیمهٔ زیرین آن پهن‌تر است و با موم پوشانده می‌شود. موم مضراب را با خاکسترِ تمیز و کرک می‌آمیزند تا به سبب حرارت انگشتها تغییر شکل ندهد.. **نواختنِ این ساز** در دورهٔ زندیه در شیراز متداول و مرسوم بوده‌است... این ساز به هنگام نواختن روی پا قرار می‌گرفته‌است. تار بعدها در دورهٔ قاجار تحت تأثیر سنت قفقاز مدتی روی سینه و سرانجام از آغاز قرن حاضر دوباره روی پا گذاشته‌شده‌است. این ساز در دورهٔ قاجار ۵ سیم بوده؛ اما در اواخر این دوره، سیم دیگری توسط درویش‌خان به تقلید از سه تار به آن اضافه شده است. از ابتدای دوره قاجار، تار نیز به عنوان شاخصترین ساز موسیقیِ دستگاهی معرفی می‌شود. قدیمترین نوازندهٔ تار آقا

علی‌اکبر فراهانی فرزند شاه ولی‌الله و نوازندهٔ دربار محمدشاه و ناصرالدین‌شاه قاجار است... تقریبا بیشتر نوازندگان تار در تهرانِ اواخرِ قاجار از این دو استاد بزرگ بهره‌مند شدند. مهمترین مراکز تارسازی در دورهٔ قاجار تهران و اصفهان بوده‌است (پورجوادی، ۱۳۸٦: ١٤/ ۷۷و۲۷٦). «تار با مضرابی متشکل از یک تیغهٔ فلزی آمیخته با موم نواخته می‌شود» (ستایشگر،۱۳۹۱: ۱/ ۲۱۸).

قاآنی در بیتی به شیوهٔ نوازندگی تار و سیمهای این ساز (رگ) اشاره کرده‌است:

زناله تا ببری آبِ بلبلان، مطرب یکی «به زخمه رگِ تار را بخار» امروز
(قاآنی، ۱۳۳٦، قصاید، ٤٥۱)

رگ، استعاره از سیمِ تار است. به زخمه رگِ تار را بخار یعنی زخمه (مضراب) را بر سیم تار بزن و تار را بنواز.

او در بیتهایی بین تار با واژهٔ «زیر» در معنای موسیقایی خود ایهام تناسب نوع دوم برقرار ساخته‌است:

چین زلفش را گشودم همچو کار روزگار زیر هر تارش هزاران گیر و دار آمد پدید
(قاآنی، قصاید، ۲۱۹)

تار زلف «یک موی از دستهٔ موی زلف» است و زیر، «درون و پس و پشت». زیر در موسیقی: «۱. صوت نازک که از حنجره و ساز هنرمند برآید. ۲. نخستین سیم از آلات عود و بربط قدیم ۳) نام سازی نیز گفته‌اند» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۱/ ۵۸۸).

پرده‌ات را از ازل گویی فلک نسّاج بود کز جلالش کرد پود و از جمالش بافت تار
(قاآنی، قصاید،۳۷۱)

تار (نخهای عمودی پارچه، فرش و مانند آنها که پود از لابه‌لای آن رد می‌شود؛ مقِ پود: تار و پود) (ف.س) و در معنای «سیم و زه سازهای زهی و یا نام سازی ایرانی» با پرده (بنگرید ذیل پرده) ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد.

چنگ: از کهن‌ترین سازهای زهی مطلق موسیقی بشر است. شکل، اجزا و طرز ساختن چنگ بدین‌گونه است:

کاسهٔ آن مخروط‌شکل می‌باید ساخت؛ گردنی افراخته و خمیده؛ چنانکه به گردنِ اسب مشابه باشد و اگر فرض کنیم که انحنای گردن آن مستقیم گردد، همچونَ مخروطی صنوبری باشد و بهتر آن است که کاسهٔ آن یکپاره باشد از چوب زردآلو

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

و طولِ آن با گردن، چهار بَدست (وجب) تمام باشد و غایتِ عرضش یک بدست باشد و بتدریج کم می‌گردد تا وقتی که عرض آن یک بدست شود....

دربارهٔ فنون نوازندگی چنگ حسن کاشانی (سدهٔ ۸) گفته‌است:

و چنگ در بغلِ چپ می‌باید گرفتن و تسویهٔ (کوک) اوتار آن به دستِ چپ باید کرد؛ چنانچه به دستِ راست مفاتیل سر پرده می‌کشد و به دستِ چپ تناسب ابعاد نگه می‌دارد و ابتدایِ تسویه از وترِ یازدهم از طرف حاد باید کَرد تا نهایت آن و بعد از آن بولی (نزدیک) بازگردد و با هر وتری از حاد نظیر از مقابل می‌گیرند و می‌سازند...بعد از چنگ هیچ سازی خوشتر از نزهه نیست (کاشانی،۱۳۷۱: ۱۱۶و ۱۱۵).

مراغی موسیقیدان بزرگ قرن هشتم و نهم در جامع‌الالحان درباره چنگ آورده است:

امّا چنگ؛ اوتار (سیمها یا رشته‌های) آن را بر ریسمانهای مویین بندند چه ملاویِ (پیچکها یا گوشیهای) آن ساز، آن ریسمانها باشد و آنها را پرده‌ها خوانند و چون آن ریسمانها بپیچند، اوتارِ آن حاد (زیر) شود و چون بگشایند، اوتار ثقیل (بم) شوند به قدر پیچش و گشادِ آن. و بعضی بیست و چهار وتر بر آن بندند و اوتار آن مفرده باشند و بعضی اقلّ (کوتاه) و بعضی اکثر (بلند) بندند و آن از آلاتِ مطلقات است و اگر مباشرِ (نوازندهٔ) آن جامع باشد بین العلم والعمل، مجموعِ دوایر و طبقات آنها را به «گرفت» (گذاشتن انگشت بر پرده‌های ساز) استخراج تواند کرد (مراغی، ۱۳۸۸: ۲۲۰).

چکیدهٔ مطالب کنزالتحف و مقاصدالالحان مراغی چنین است:

صندوق صوتی چنگ، منحنی است. این صندوق حدود ۱۰۹ سانتیمتر طول و دستهٔ چنگ ۸۱ سانتیمتر درازا داشته است. بر این ساز ۲٤ تا ۲۵ رشته از موی بز کشیده می‌شده است. یک سر تارها به صندوق صوتی و سر دیگر آنها به میخهای فلزی یا گوشیهای ساز که به آنها ملاوی می‌گفتند، متصل می‌گردیده است. این میخها روی قطعه چوبی افقی نصب می‌شده است. بعضی از چنگها تا حدود ۳۵ تار داشته‌اند و تمام دامنهٔ قاعدهٔ ساز را شامل می‌شده است (ملاح، ۱۳۷٦: ۲٦۵).

قاآنیِ موسیقیدان در اشعار خود بارها چنگ را به مجاز از دست به کار برده و با اصطلاحات دیگر موسیقی ایهام تناسبی زیبا برقرار ساخته‌است:

چنگی زدم به زلفش و از تار تارِ او چون **تار** چنگ خاست بسی ناله‌های زار

(همان، ۳۷۷)

خنیاگران بربسته صف در چنگ، چنگ و نای و دف
طرح نشاط از هر طرف در بزم دارا ریخته
(همان، ۷۵۹)

در بیت اخیر، چنگ اول به مجاز از دست به کاررفته‌است؛ اما در معنای موسیقایی پیشگفته با خنیاگران، نای، دف و بزم ایهام تناسب می‌سازد. در بیتی دیگر گفته‌است:

فلک گویی نمی‌داند حدیثِ «حفه الجنّه»
که چون دف می‌خورد گاهی قفا از چنگِ دربانش
(قاآنی، قصاید، ٤٨٣)

علاوه بر ایهام تناسب یادشده، بیت به چگونگی نوازندگی دف اشاره می‌کند. یکی از شیوه‌های نوازندگی دف این گونه بوده که

دف را با دست چپ به صورتی می‌گیرند که پهنای قاب مقابل صورت و سینه قرار گیرد و با انگشتان دست چپ، که مایل روی پوست قرار می‌گیرند و انگشتان دست راست که حالتی کشیده و آزاد دارند به پوست ضربه می‌زنند (کاووسی،۱۳۹۱: ۱۷: ۸۰۷–۱۱).

قاآنی می‌گوید:

در پسِ دف چون کند پنهان رخِ رخشانِ خویش
ماه را ماند که جا در کفهٔ میزان کند
(قاآنی، غزلیات، ٨٤٢)

توضیحِ اینکه چرا قفاخوردنِ دف را به کنایه از نواختنِ آن به کار برده‌است، می‌توان در بیت کلیم کاشانی یافت:

مردمی باید که در بزم طرب مانند دف
رو به سوی مطرب آرد پشت بر دنیا کند
(کلیم، دیوان، ٢٤ نقل از رباب رومی،۱۳۹۰: ۳۳۳)

رشته: تار، وتر، زه که بر آلات زهی بندند. جنس رشته‌ها در ابتدا از موی اسب و ابریشم بوده و امروز از سیم فلزی است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۱/ ٥٣٦).

رشته اندر رشته زلفش همچو تار عنکبوت
حلقه اندر حلقه جعدش همچو پشتِ سوسمار
(قاآنی، قصاید، ٤٠٦)

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

رشته اندر رشتهٔ زلف به معنای «حلقه‌های به هم پیوستهٔ زلف»، و تار عنکبوت «رشته‌های باریکی است که عنکبوت به وسیلهٔ آن حشرات را به دام می‌اندازد». رشته و تار در معنای موسیقایی خود ایهام ترادف نوع دوم می‌سازند.

ساز: ابزارهایی برای نواختن موسیقی است. در «واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین» معانی آهنگ و نغمه، مطلق آلات (سازهای) موسیقی، کوک و نوازندهٔ یکی از ابزارهای موسیقی برای ساز آمدَه است (۲: ۱۰). قاآنی ساز را در معانی مختلف آورده و گاه به گونه‌ای از واژهٔ ساز بهره برده که با واژه‌های دیگر ایجاد ایهام تناسب کرده‌است:

گه آمد و گه خست گهی رفت و گهی بست
گه سازِ سفر کرد و گه آهنگِ حضَر کرد
(قاآنی، قصاید، ١٦٦)

ساز و آهنگ هر دو به معنای «قصد و عزم» به کار رفته‌اند؛ اما در معانی موسیقایی خود با یکدیگر ایهام تناسب نوع دوم می‌سازند.

بازگو کابلیس و آدم از چه رو ساز کردند ارغنونِ مکر و فن
(قاآنی، قصاید، ٦١٢)

ارغنون:

این ساز نزد اهل فرنگ بسیار رایج و متشکّل از مجموعه نایهایی از جنس قلع بوده است که به ترتیب در دو صف کنار یکدیگر قرار می‌گرفته‌اند به گونه‌ای که نایهای بلندتر صداهایی بمتر و نایهای کوتاهتر اصواتی زیرتر تولید می‌کرده‌اند. در پشت نایها از طرف دست چپ با دمی مثل آهنگران به درون مجموعهٔ نایها هوا وارد می کرده‌اند؛ بدین ترتیب نوازنده با دست چپ دم را حرکت می‌داده و با انگشتان دست راست، نغمات مورد نظر را استخراج می‌کرده است. هم‌چنین بر سوراخهای این ساز پرده‌هایی مدوّر و تکمه‌ای‌شکل به اندازهٔ یک نخود قرار داشته است که چون آن را فرومی‌گرفته‌اند، سوراخ آن گشاده می‌شده و ایجاد نغمه می‌کرده است (اسعدی، ۱۳۹۳: ۱۷۳).

در این بیت نیز «سازکردند» در معنای «قصد کردند» است. ساز در معنای موسیقایی خود با ارغنون ایهام تناسب می‌سازد.

نگفتمت ز پیِ جنگ سازِ رنگ مکن نگفتمت ز پیِ رزم تارِ عزم متن
(همان، ٦٢٩)

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

در بیت اخیر، ساز (قصد و عزم) در معنای موسیقایی خود که مقصود نیست با تار (سازی ایرانی، سیم، زه و ابریشم در آلاتِ زهی) ایهام تناسب نوع دوم برقرار می‌کند. با حضور واژه‌های ساز و تار، جنگ ایهام تصحیف به چنگ دارد.

مخالف را مؤلف ساز با اوج نگفتمت ز پیِ رزم تارِ عزم متن

(قاآنی، ترکیب بندها، ۹۲۳)

ساز در «مؤلف ساز» (فراهم کن) به معنی یک اصطلاحِ موسیقی که مقصود نیست با مخالف، اوج، نوا و رهاو ایهام تناسب می‌سازد. اوج: بالاترین نقطهٔ ارتفاعِ آواز و صوتِ موسیقایی است و شعبهٔ سیزدهم از موسیقی قدیم که با پردهٔ عراق مناسبت داشته است. «می‌گوییم که شعبات نزد ارباب عمل به حسب مشهور بیست و چهار اند بر این موجب: دوگاه و سه گاه و چهار گاه و پنج گاه و عشیرا و نوروز عرب و ماهور و خارا و بیاتی و حصار و نهفت و عزال و اوج و نیرز و مُبَرقَع و رَکب و صبا و همایون و زاولی و اصفهانک و روی عراق و خوزی (در نسخه‌ای: بسته نگار) و نهاوند و مُحَیِّر» (مراغی، ۱۳۸۸: ۱۵۱). رهاو (رهاوی یا راهوی): از الحان موسیقی ایران پیش از اسلام و از ادوار دوازده‌گانهٔ اصلی موسیقی کهن جهان اسلام (حوزهٔ ایرانی، عربی، ترکی) و نیز نام گوشه‌ای در موسیقی دستگاهی ایران و از مدهای متداول در بسیاری سرزمینهای اسلامی (خضرایی، ۱۳۹٤: ۳۸۵:۱۹). امروز نیز رهاوی در دستگاه نوا قبل از مسیحی (گوشهٔ بیست و هشتم ردیف موسی معروفی) اجرا می‌شود (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۱/ ۵۵۸ و۵۵۷). در کلیات یوسفی (نگارش پیش از ۱۲۷۱ق) آمده است:

> آقابابای مخمور ... بنای دستگاه بر دوازده قرار داده: اول، راست پنج گاه؛ دوم، نوا نیشابور؛ سیّم، همایون؛ چهارم، ماهور؛ پنجم، رهاب؛ ششم؛ شول و شهناز؛ هفتم، چهارگاه مخالف؛ هشتم، سه گاه؛ نهم، دوگاه؛ دهم، زابل؛ یازدهم، عشیران؛ دوازدهم، نیریز (ص۲۷).

رسالهٔ وضوح الارقام (نگارش ۱۳۰۱ ق) رهاب/ رهاو را یکی از شش دستگاه موسیقی می‌داند (ص ۵۹ و ٦۱) هم‌چنین بنگرید به «نوا».

موم: آن قسمت از مضراب تار که در دستِ نوازنده قرار می‌گیرد. موم کاربردی همچون کلیفون در ابزار موسیقی قدیم داشته است بدین صورت که در آن دسته از آلات زهی قدیم که با کمانه نواخته می‌شد پیش از آنکه زه را به دو کناره کمانه آن بندند، زه کمانه را به موم یا کندر می‌مالیدند (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۲: ٤٦٤).

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

شیر است به روز جنگ تو روبَه موم است ز زور چنگ تو خارا
(همان، قصاید، ٤٨)

موم به معنای «مادهٔ نرم و قابل انعطافی است که از زنبور عسل به دست می‌آید». در معنای موسیقایی خود با خارا (سنگ سخت) و چنگ (مجاز از دست) ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد (هم‌چنین بنگرید ذیل خارا).

قومی به چنگ اندرشان سنگ سیه موم اینک همه در جنگ تو چون موم به فرمان
(قاآنی، قصاید، ٦٤٢)

چنگ و موم ایهام تناسب نوع دوم دارند.

نای:

از کهنترین آلات بادی (کششی) که اختراعش ملهم از نای (حنجره) آدمی و هم بدین مناسبت است که نزدیکترین صوت از لحاظ تُن و حالات به صدای انسان دارد... . نای (نی) بعد از اسلام به خاطر صدای ملکوتی و نوای روحانیش بیشتر از دیگر آلات بادی موسیقی مورد عنایت قرارگرفت (ستایشگر، ١٣٩١: ٢: ٨٦-٤٨٤).

ز نای خویش فاخته دو صد اصول ساخته ترانه‌ها نواخته چو زیر و بم تارها
(قاآنی، قصاید، ٧٣)

در بیت نای به معنای «گلو و حنجره» به کاررفته‌است و در این معنا با فاخته ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد و با اصول، ترانه‌ها و زیر و بم تارها ایهام تناسب؛ نیز بنگرید ذیل «فاخته».

چو بلبل برون‌آور از نای آوا چو طوطی فروریز از کام شکّر
(همان، ٣٤٢)

در این بیت نیز نای به معنای «گلو و حنجره» به کاررفته‌است. در معنای موسیقایی یادشده با بلبل ایهام تناسب نوع دوم و با آوا ایهام تناسب می‌سازد. بلبل: «نوایی است از موسیقی» (دهخدا، لغت‌نامه ذیل «بلبل»).

ب) اصطلاحات موسیقی

آهنگ: بانگ کششی و گردشی آواز یا ساز که در خوانندگی و یا نوازندگی به وجود آید (ستایشگر،١٣٩١: ١: ٤٤). در موسیقی از ترکیب چند صوت، میزان و از تألیف چند میزان، جملهٔ موسیقی یا آهنگ ساخته می‌شود. بنابراین آهنگ، یک جملهٔ موسیقی و یا به معنای وسیعتر مؤالفت چند جملهٔ موسیقی است (ملاح، ١٣٦٨: ٢:٢٥).

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

در دیوان قاآنی همچون بعضی از شاعران، آهنگ به معنای «قصد و هدف و روی آوردن» آمده است؛ اما در معنای موسیقایی خود -که مقصود نیست- با دیگر واژه‌های موسیقی ایهام تناسب می‌سازد:

من هم چو شیر غژمان با ساز و با سلیح چنگال تیزکرده به آهنگِ کارزار
(قاآنی، قصاید، ٤١٤)

در این بیت، آهنگ به معنای «قصد» است و «با ساز» کنایه از «مجهّز و آماده»، این دو در معانی موسیقایی خود ایهام تناسب نوع دوم می‌سازند.

اگر به نظمِ دری خاطرش نماید میل نوای مدحت او سرکنم بدین آهنگ
(همان، ٥٠٩)

در این بیت آهنگ به معنای «قصد» است و نوا به معنای «نغمه و سرود» (هم‌چنین بنگرید ذیل نوا). این دو با یکدیگر ایهام تناسب می‌سازند.

در زمینِ وغا زِ خونِ یلان رودِ نیل آوری به یک آهنگ
(همان، ٥١٣)

در بیت اخیر آهنگ به معنای «حمله و هجوم» به کاررفته‌است با رود (رودخانه و نهر عظیم) در معنای موسیقایی‌اش که مراد نیست ایهام تناسب نوع دوم می سازد. رود در موسیقی معانی مختلفی دارد: تار و زه در آلاتِ زهی، مطلقِ ساز و غنا.

آهنگِ عراق: پردهٔ (مقام) عراق است: «این نام تا به امروز (با تفاوت لحن قدیم و جدید) در ردیف موسیقی ملی ایران به چشم می‌خورد و امروزه به صورت گوشه‌ای وسیع در دستگاه ماهور به اجرا درمی‌آید» (ستایشگر، ١٣٩٠: ٦٦٥).

مکن آهنگِ عراق ایدر و در سایهٔ سرو راست بنشین و بخور باده به آهنگِ عراق
(همان، ٥٠٢)

شاعر در این بیت بین دو آهنگ عراق، جناس تام برقرار ساخته است. آهنگ عراق اول در معنای «قصدِ عزیمت به سرزمین عراق» آمده و منظور از سرو، «درختِ سرو» است و راست به معنای «متناسب» به کار رفته است. باده نیز به معنای «شراب» است. آهنگ عراق دوم با **سرو** (نام آهنگی) و راست ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد؛ بنگرید به ذیلِ «راست».

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

چون زِ ری شبدیز راندی زی خراسان ای ملک
گشت ز آهنگت دوتاری دل هراسان ای ملک
(قاآنی، ترکیب بندها، ۹۲۷)

در این بیت، آهنگ در معنای «روی آوردن» است با شبدیز (مجاز از اسب) و خراسان (سرزمین خراسان) در معنای موسیقایی آنها که مقصود نیست، ایهام تناسب نوع دوم و با دوتاری ایهام تناسب می‌سازد. خراسان: نام پرده‌ای بوده است. شبدیز: «راهِ شبدیز» نام لحنی است از مصنفات باربدِ مطرب» (ناشناس، ۱۳۸۲: ۱۹۱). قاآنی این شاعرِ موسیقیدانِ شیرازی به ارتباط دوتار و خراسان توجه کرده است. دوتاری (دوتار) سازی زهی- زخمه‌ای دسته بلند است. «دوتار از سازهای موسیقی کلاسیک ایرانی نیست، اما در موسیقی نواحی شرق و شمال خراسان، ترکمن صحرا، کتول (گلستان) و شرق مازندران رایج است و در خراسان و ترکمن صحرا ساز اصلی محسوب می‌شود» (رهبر، ۱۳۹۲، ۱۸/ ۲۸٦-۸۹).

بسته: در چند نسخه از قابوسنامه جزء یکی از پرده‌های اصلی آمده است (۱۹٦). در مصیبت‌نامهٔ عطار نام یکی از پرده‌هاست (عطار،۱۳۸٦: بیتِ ۹۵)؛ اما در رسالهٔ نیشابوری یکی از شش شعبه بوده نه پرده: «... دوم بسته و آن از مخالفک خیزد و از راهوی...» (نیشابوری۱۳۷٤: ٦۲) و در رسالهٔ المختصر المفید یکی از آوازها: «آمدیم به نام آوازها...: اول سلمک، ۲. گردانیده، ۳. گذاشته، ٤. نوروز، ۵. حصار، ٦. حجاز، ۷. سه تار، ۸. بسته و دیگری گفته عشیران و دیگری پنج تار» (ناشناس، ۱۳۷۵: ۵٦). این اصطلاح گویا از قرن هفتم به بعد به شکل «بسته نگار/ بسته نگارین» گفته می‌شده است. علی بن محمد معمار بنایی (سدهٔ ۹) می‌گوید: «بیست و یکم، بسته نگار و این شعبه مرکب است از نغمات زیرافکند و نغمات حجاز به شرط آن که محطٌ (محل ایست نغمه) نغمه بود که مشترکَ باشد میان محطّ زیرافکند و مبدأ حجاز » (بنایی، رساله، ۹۹). در رسالهٔ موسیقی «بهجت الروح» از رساله‌های عهد صفوی آمده است: « اگر از نغمهٔ اول مایه آغاز کنند و در سه گاه و نهفت روند و باز به مایه آیند آن را بسته نگار گویند» (عبدالمؤمن، ۱۳٤٦: ۵۵ ، فرصت، ۱۳٤۵: ۲۰).

رشتهٔ باران چو تارِ الفت یاران بسته و پیوسته‌تر از ابروی دلدار
(قاآنی، قصاید، ۲۷۰)

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

در بیت بسته مترادف پیوسته است. رشته به معنای «پیوستگی و توالی» است و تار به معنای «نخ و رشته». رشته و تار در معنای موسیقایی ایهام ترادف دارند. این دو با بسته در معنای موسیقایی پیشگفته، که در اینجا مقصود نیست، ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد.

بوستان: از مقامها و ادوار ملایم موسیقی قدیم ایران (دره التاج) و جزء چهل و هشت لحن و سی و دو مقامی است که در ادوار ارموی نامگذاری گردیده است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۱/ ۱۵۹).

در طرب قدّش در بوستان پردهٔ قُمری زده سروِ روان
(قاآنی، همان، بیت بعد)

در این بیت، بوستان به معنای «باغ» است در معنای موسیقایی یادشده با طرب (شادی) و پردهٔ قمری ایهام تناسب و با سروِ روان (نام درختی) ایهام تناسب نوع دوم برقرار است. قمری و سرو نیز تناسب تلمیحیِ دارند. «طرب واژه‌ای است که در ادبیات اغلب همراه با موسیقی بوده است، خاصه شعبات منتزع از آن همچون مطرب، طرب سرا و ...» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۲/ ۱۵۸). **پردهٔ قمری**: پرده‌ای در موسیقی قدیم که ذکری از آن نیست (همان: ۱/ ۱۹۰).

خاقان اقلیم سخن، خاقانی می‌فرماید:

نوازشِ لب جانان به شعر خاقانی گزارشِ دَمِ قمری به پردهٔ عنقا
(قصاید، ۹: ١٤)

پرده: «پرده در استعمال ارباب عمل به حسب استقرای تام، عبارت از نغماتی بوَد مرتب به ترتیبی محدود» (قطب الدین۱۳۸۷: ١٤٢). پرده معادل مفهوم مدِ موسیقایی در رسالهٔ نیشابوری (در اوایل قرن ٦) است. در این رساله منظور از شعبه اصطلاح «آوازه» در مکتب ارموی است؛ هرچند نامها هم در دو مکتب متفاوت است. نشابوری می‌گوید:

بدان که علم موسیقی علمی شریف است و آن را دوازده پرده است: اول پردهٔ «راست»، دوم «مخالف راست»، سیم «عراق»، چهارم «مخالفک»، پنجم «حسینی»، ششم«راهوی»، هفتم «اصفهان»، هشتم «ماده»، نهم «بوسلک»، دهم «نوا»، یازدهم «نهاوند»، دوازدهم «عشاق». بدان که این دوازده پرده را شش شعبه است... و هرچه «باربد» ساخت و بزد هفت پرده بیش نبود به موافقِ هفت کواکب. چون «سعیدی»

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

فرا رسید پرده به دوازده کرد در خدمتِ شاه شروه (شیرویه) (نیشابوری، ۱۳۷٤: ۳ و٦۲).

از اواخر قرن هفتم «صفی الدین اُرموی» با نوشتن کتابهای خود مکتب جدیدی (مکتب منتظمیه) را در تاریخ موسیقی اسلام پدید آورد و تحوّلی در نظام سنّتی موسیقی ایجاد کرد. او اصطلاح «دور» و «شد» را جایگزین اصطلاح «پرده» کرد و نام پرده‌ها هم که گویا در زمان او تغییراتی کرده، متفاوت از قبل بیان کرده است؛ هم چنین برخلاف نیشابوری، ارموی عشاق را «دایرهٔ اولی» دانست که عبارت است از اضافه کردن قسم اول از طبقهٔ ثانیه به قسم اول از طبقهٔ اولی: «عشاق، نوا، راست، ابوسلیک، عراق، اصفهان، زیرافکند، بزرگ، زنگوله، راهوی، حسینی، حجازی. اما عشّاق دایرهٔ اول است...» (ارموی، ۱۳۸۰: ٤۳). دربارهٔ اختلاف نام پرده‌ها گفته‌اند: « و این ترکیبات و بعضی از ادوار شاید که به حسب اختلاف لغات در شهرهای دیگر، آن را به اسمی دیگر خوانند» (کاشانی، ۱۳۷۱: ۱۰٦) و نیز در رسالهٔ موسیقی کتابخانهٔ مرکزی در این باره آمده‌است: «امّا متقدّمان پرده‌ها را ابتدا از راست کرده‌اند و بعضی زنگله را نهاوند خوانند و اصفهان را مخالف و [زیرافگند] کوچک را مخالفک و [زیرافگند] بزرگ را مخالف راست و این اختلاف در لفظ است» (نقل از پورجوادی مقدمهٔ المختصر، ۱۳۷۵: ۵۳). معنی دیگر پرده با «دستان» مترادف است. «دساتین نشانه‌هاست که بر دستهای (دسته‌های) آلتهایی که بر آن اوتار است (سازهای زهی) [بر نسبت خاص]، نهاده می‌شود تا بدان استدلال کنند بر مخارج نغمه‌ها از اجزای وتر...» (ارموی، ۱۳۸۰: ۹).

پیشینیان به دوازده دایرهٔ ملایم و مهم از ادوارِ نود و یک گانه موسیقی «پرده (مقام)» می‌گفتند؛ شش دایرهٔ دیگر از گواشت تا شهناز را «آواز/ آوازه» می‌نامیدند؛ بیست و چهار دایرهٔ دیگر را از دوگاه تا محیّر، شعبه می‌خواندند و به بقیه که نام نداشتند، «ترکیب» می‌گفتند یا مطابق شمارهٔ دایره مشخص می‌کردند. قاآنی در اشعار خود ده پرده (کوچک، رهاوی، زیرافکن، اصفهان، نوا، حجاز، نهاوند، عشاق، عراق و راست) از دوازده پردهٔ اصلی را آورده است. او در سروده‌ای نامهایی از مقامات نود و یک گانه را آورده و با نام تعدادی از مقامها (در معنای نام شهرها) ایهام تناسب ساخته است:

«نسخه‌ای چند هم ز موسیقی/ در مقامات کوچک و عشّاق»- «از نشابور و زابل و نیریز / از نهاوند و اصفهان و عراق» (قاآنی، قصاید، ٤۹۹). در کتابهای چاپی نیریز به

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

صورت تبریز آمده است: (قاآنی، ۱۳۳٦، ٤۷۹، قاآنی، ۱۳۸۰، ٤۹۹) که به نظر می‌رسد «نیریز» صحیح باشد. در کلیات یوسفی آمده است:

ز اصفاهان کسی کو گردد آگاه　　به نیریز و نشابورک برد راه

(ضیاءالدین یوسف، ۱۳۹۰: ۱۰)

مغنّی سازِ عشرت ساز می‌کن　　بسوز این ساز را دمساز می‌کن
رهاوی را به راهِ راست می‌زن　　پس از کوچک حجاز آغاز می‌کن
به شهرآشوبی از زابل درانداز　　ز خارا تکیه بر شهناز می‌کن
نشابور و عراق و اصفهان را　　پر از آوازهٔ آن آواز می‌کن

(همان، ترکیب بندها، ۹۲۲)

در این سروده بین آوازه و شهناز نیز ایهام تناسب برقرار است: «و بعضی از ادوار آواز [/آوازه] خوانند و بعضی را نام نیست، بلکه گویند که مرکب است... و اما آوازها شش‌اند: گُواشت[/کواشت/گوشت]... گَردانیده [گردانیه/ کردانیه/ کردانیا] ... نوروز... سَلمک ... مایه... شهناز» (ارموی، ۱۳۸۰: ٤٦). هم چنین بین آوازه و نامهای مقامات موسیقی همین ایهام وجود دارد؛ زیرا «آوازه در معنای مقام نیز به کار رفته» (ستایشگر،۱۳۹۱: ۱/ ٤۲) و بین آوازه و آواز ایهام ترادف برقرار است.

لعلش در پرده رهِ جان زده　　پردهٔ یاقوت به مرجان زده

(قاآنی، مثنویات، ۹٤٤)

بین در پرده «کنایه از پوشیده و پنهانی» با راه زدن (کنایه از غارت کردن و گمراهی) و پردهٔ دوم (حجاب و پوشش) در معنای موسیقایی آنها، که مقصود نیست، ایهام تناسب نوع دوم برقرار است. راه زدن (نغمه پرداختن، اعم از نواختن و خواندن) و **پردهٔ یاقوت** (پرده‌ای در قدیم از الحان عهد ساسانیان که به عهد اسلامی و معاصر راه نیافت) (ستایشگر،۱۳۹۱: ۲/ ۵۹۲) ایهام تناسب ساخته است.

دیدم آن چهر و زلف و دانستم　　صبح را پرده شامِ تار بود

(قاآنی، قصاید، ۲۰۹)

پرده به معنای «حجاب» به کار رفته‌است در معنی موسیقایی خود با تار (تاریک) به معنای «سیم، زه و ابریشم در آلات زهی، یا سازی ایرانی»، -که در اینجا مقصودِ شاعر نیست- ایهام تناسب نوع دوم می سازد.

گوش را دمدمهٔ کوس بدرّد پرده　　روح را چاشنیِ مرگ درآید به مذاق

(همان، ۵۰۳)

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

در این بیت، پرده به معنای «پردهٔ گوش» است و چاشنی به معنای «طعم». این‌دو در معنای موسیقایی خود ایهام تناسب نوع دوم می‌سازند و با دمدمهٔ کوس (صدای طبل) ایهام تناسب. **چاشنی**: «چوب اولی (اولین چوبی) که بر کوس و نقاره زنند» (ناظم الاطبا، نقل از دهخدا). از سویی دیگر بین گوش، کوس و بدرّد ایهام تناسب نغزی برقرار است؛ چون **گوش دریده** کنایه است از «طبلکی که کودکان بدان بازی کنند» (ناظم الاطبا). «راه زنی می‌کند گوش‌دریده از آنک/ سیلی بسیارخورد، زخم طپانچه چشید» (بدر چاچی از آنندراج، نقل از دهخدا).

خارا: شعبهٔ هشتم از موسیقی پیشین.

> خارا از باب واژه دارای قدمت است؛ زیرا لحنی به نامِ «نوروزِ خارا» که امروز هم در موسیقی ما موجود است در الحان ساسانیان نیز ملاحظه می‌شود و اگر پایبندِ تفاوت الحانِ قدیم و جدید نباشیم، می‌توان گفت خارا از زمانهای بسیار دور تا به امروز نام خود را در موسیقی ما حفظ کرده است. خارا در موسیقی امروز به صورت درآمدی در دستگاه شور و گوشه‌ای در اوج دستگاه و با دو حالت جداگانه، اجرا می‌شود... گوشهٔ خارا از گوشه‌های آخر دستگاه شور از درجهٔ هفتم گام آغاز شده و به درجهٔ چهارم گام فرود می‌آید (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۱/ ۳۸۸).

حلق داوود است گویی در گلویش تعبیه زان مزامیرش اثر در سنگ خارا می کند
(قاآنی، غزلها، ۸۴۳)

خارا به معنای «سخت» است در معنای موسیقایی پیشگفته با داوود و مزامیر ایهام تناسب می‌سازد:

> مزامیر جمع مِزمور معادل زبور در عهدین است که از ریشهٔ زَمَر و جمع زمر است به معنای نیِ نوازندگی یا صدای نیکو. مزامیر منسوب به داوود است. داوود در اخبار و روایات و عهدین به صوت خوش معروف بود؛ در عهدین از جوانی در نواختن بربط مهارت داشت؛ مبدع آلات موسیقی بود و او را سامان‌دهندهٔ موسیقیدانان و خوانندگان معبد اورشلیم می‌دانستند (ایزانلو، ۱۳۹۵ : ۵۶-۲۴۷).

خارکن: این نام در الحان زمان ساسانیان ذکر شده و بعضی را نظر بر یکی بودن خارکش و خارکن است. از الحانی که از غایت فرح، خار غم از دل می‌کند (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۱/ ۹۰ و ۳۸۹).

سرود خارکن از عندلیب، نیست عجب که مدتی سر و کارش نبود جز با خار
(ظهیر، دیوان، ۹۰)

بذلهٔ شیرین ز قاآنی به گوش آید غریب چون نوای خارکن از بینوای خارکن
(قاآنی، قصاید، ٦٠٢)

خارکن در آخر بیت به معنای «کسی است که کارش کندن خار برای فروش است»؛ پس دو خارکن جناس تام دارند و نوای اول با خارکن دوم ایهام تناسب می‌سازد (هم چنین بنگرید ذیلِ نوا).

داستان: از اقسام سه گانهٔ شعر (سرود، داستان و ترانه) در ایام ساسانی، شامل روایات حماسی و ذکر مناقب و فضایل پهلوانان و سلاطین یا مناظر و افسانه‌ها که در میان جمع و در جشنهای ملی و میدانهای بازی با ساز و آواز می‌خوانده‌اند:

به شاخِ سرو قُمری داستان زن زِ طور و جورِ دورِ مهرگان شد
(قاآنی، ترکیب بندها، ٩٢١)

یعنی قمری بر شاخهٔ سرو، داستانگوی ستم زمستان شد. داستان به معنای «حکایت» به کاررفته است در معنای موسیقایی خود با شاخ، سرو، قمری و دور مهرگان ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد. **شاخ**: «۱. از سازهای بادی مفید چوپانان و جنگها و مواقع ضروری ۲. نفیر و بوق و کرنا» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۸۹/۲). **سرو** به اعتبار سروستاه «نامِ آهنگی» ذکر شده و پرده زدن، «پرده نواختن» است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۲/ ٤٧) و **دورِ مهرگان** «یکی از نامهای هشتاد و چهار دایره‌ای که بنایی در رسالهٔ خود نام می‌برد، «مهرجان» معرّب مهرگان است» (بنایی، ١٣٦٨: ٥٠).

راست: از مُدهای (پرده، مقام، شَدّ، اصول، جنس، طبع و دستگاه) موسیقایی. در رسالات قدیم عربی و فارسی، راست معنای نغمه یا تُن (دستان یا پرده) و تتراکُرد هم می‌دهد.... کهن‌ترین منابع، راست را به عنوان مُد ذکر کرده‌اند؛ مثل شفای ابن سینا، دیوان منوچهری و قابوسنامه (دورینگ، ۱۳۹۸: ۲۷و٥٢٦). عنصرالمعالی و نیشابوری این پرده را پردهٔ اول و اصلی و مرکزی دانسته‌اند: «نخست بر پردهٔ راست چیزی بگوی پس بر رسم بر هر پرده‌ای چون پردهٔ...» (عنصرالمعالی،۱۳۹۰: ١٩٦) «و پردهٔ راست شاه همهٔ پرده‌هاست و همهٔ پرده‌ها از وی گرفته‌اند... و چون آفتاب بلند شود، یک مجلس در پردهٔ راست بزن» (نیشابوری، ١٣٧٤: ٦٤و٦٣).

> اصل آن [دوازده پرده]، پردهٔ راست است و پردهٔ راست همچو درختی است و دیگر پرده‌ها شاخهای آن درخت و یا چون شهری است و دیگر پرده‌ها چون کوچه‌ها؛ چه هرکه از کوچه بیرون آید دگربار به شهر درافتد. هیچ پرده نیست که با

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

پردهٔ راست آمیخته‌نیست (المختصر ۱۳۷۵: ٥٦).

دورینگ می‌گوید:

> دلایل برتری راست به چند عامل برمی‌گردد: **الف)** در گامی عمومی که همهٔ مدهای نظری و عملی روی آن بنا شده‌اند، اولین درجه راست یا معادل آن، یک گاه/ یگاه نامیده می‌شود. **ب)** راست به تتراکردی گفته می‌شود که در رأس فهرست تتراکردها جای دارد. **ج)** برای صفی‌الدین ارموی و پیروان مکتب منتظمیه، راست به عنوان گامی در یک اکتاو (دور یا شَدّ) با ترکیب دو تتراکرد راست که با یک پرده از هم جدا شده‌اند؛ یعنی «سل لا سی (–)دو» و «ر می (–) فا سل»– نوعی تقارن شاخص را به نمایش می‌گذارد. این گام را باید با در نظر گرفتنِ دو، و نه سل به عنوان نت مبدأ خواند. بنابراین نت مبدأ در وسط قرار دارد: سل لا سی (– کُما) دو ر می (– کُما) فا/ سل؛ چیزی که راست را به یک مد «پلاگال» تبدیل می‌کند.این نشان می‌دهد که چگونه راست به «راست پنجگاه» تبدیل شده است؛ زیرا هنگامی که از مبدأ شروع می‌کنیم، راست خواهیم داشت؛ اما راست همچون مقام با تتراکردِ تحتانی‌اش نیز تعریف می‌شود.این تتراکرد با نت یک گاه (سل) شروع می‌شود که در واقع اینجا نت پنجم است (پنجگاه). طبق مکتب منتظمیه، بخش فوقانیِ راست مقام پنجگاه را می‌دهد و بخش تحتانیِ آن زنگوله را. این نشان می‌دهد که چرا در ایران از ابتدای سدهٔ ۱۳ق یا شاید پیش از آن، راست در شکلِ اجراییِ آن به صورت دستگاه، با پنجگاه همراه شده است (راست و پنجگاه یا راست پنجگاه) (دورینگ، ۱۳۹۸: ۲۸–٥۲٦).

ترکیبِ «راست پنجگاه» یا «راست و پنجگاه» در بعضی رسالات موسیقی کاربرد داشته است (ضیاءالدین، ۱۳۹۰: بیست و دوی مقدمه و ۲۷ متن، فرصت، ۱۳٤٥: ۳٤). «آواز راست در سنّت آوازی چیزی شبیه درآمد بنفشه بوده و بعداً به ابتدای دستگاه ماهور افزوده شده است. در رسالهٔ مؤیدالتجّار (تألیف در دوران مظفرالدین شاه) ذکر شده: «اول راست که ماهور می‌نامند» (میثمی،۱۳۹۰: ٦ و۱۳٥).

گفت زینجا به کجا داشتی ایدون آهنگ گفتم ای شورِ بتان راست بگویم به عراق
(قاآنی، قصاید، ٥۰۱)

راست در معنای «درست و مطابق واقع» آمده‌است با آهنگ (روی آوردن) و عراق (سرزمین عراق) ایهام تناسبِ نوع دوم می سازد (هم‌چنین بنگرید به آهنگ و آهنگ عراق).

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

راه: راه در ادبیات فارسی جایگزین معنای لحن، نغمه، مقام، دستان، پرده، نوا، آهنگ، گوشه، شعبه، سرود، آواز، طریقهٔ خوانندگی و نوازندگی شده است؛ اما در معنی خط سیر و مسیر و جاده و ... با واژه‌های موسیقی ایهام تناسب می‌سازد:

راهِ عراق امن و طریقِ حجاز باز زِ طور و جورِ دورِ مهرگان شد
(همان، ۵۵)

در بیت، راه به معنای «جاده» به کار رفته‌است با عراق و حجاز (نام دو سرزمین) و طریق (جاده و مسیر) ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد. راه: پرده یا مقام، عراق و حجاز: دو پرده از پرده‌های موسیقی پیشین که ارموی از هردو یاد کرده است و طریق: راه، مقام، آهنگ و پردهٔ موسیقی. در مناسبات پرده‌های قدیمی به گفتهٔ مراغی حجاز و عراق با یکدیگر مناسبت دارند:

> اما پردهٔ حجازی از پرده‌ها، عراق و بزرگ و از آوازات، مایه و از شعبات، نهفت و نیرزین و عُزّال... اما پردهٔ عراق از پرده‌ها، حجازی و بزرگ و زیرافکند و از آوازات، گواشت و مایه و از شعبات، اوج و صبا و مبرقع و نهفت و عزّال و اصفهانک و بسته نگار (مراغی، ۱۳۸۸: ۱۸۱).

مقصود از «راه عراق» جادهٔ سرزمین عراق است؛ اما بین این دو ایهام تناسب موسیقایی نوع دوم است. راه در ترکیب راه‌زدن و راهزن و ... نیز در دیوان قاآنی با واژه‌های دیگر موسیقی، ایجاد ایهام تناسب کرده است. ضیاءالدین یوسف نویسندهٔ همروزگار قاآنی از بیش از صد لحن نام می‌برد که یکی از آنها «**دلکش**» است (ضیاءالدین، کلیات،۱٤). «از گوشه‌های مهم و وسیع دستگاه شور... دلکش در موسیقی قدیمی در فواصل مقام راست اجرا می‌شده است (ستایشگر، ۱۳۹۱/ ۱: ٤٥٤):

راه گوش عاشقان از لحن دلکش می‌زند صید چشم ناظران از روی زیبا می‌کند
(قاآنی، غزلها، ۸٤۲)

روح‌الامین: «روح‌الامین به گفتهٔ فرصت الدوله، گوشه‌ای در بیات ترک» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۱: ۵۵۱).

بی‌واسطهٔ روح‌الامین این پرده زد جان‌آفرین تا پرده‌دارِ ملک و دین در پردهٔ جان پرورد
(همان، ۱۷۵)

روح**الامین** به معنای «جبرئیل» به کاررفته است در معنای موسیقی یادشده با این پرده که به استعاره از «الهام» آمده‌است ایهام تناسب نوع دوم می سازد. در بیتی دیگر

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

می‌گوید:

صورت روح‌الامینی یا که تمثال وجود روضهٔ خلد برینی یا که نقش نوبهار

روح‌الامین در این بیت هم به معنای «جبرئیل»آمده‌است؛ اما در معنای پیشگفته با روضه برگرفته از روضهٔ خلد برین (بهشت) و نقش نوبهار که منظور «بتِ معبد بودایی نوبهار در بلخ» است، ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد. نوبهار، « بیست و پنجمین مقام از مقامات هشتاد و چهارگانهٔ موسیقی قدیمی است» (بنایی،۵۰)... شاید بتوان نوبهار را با توجه به فارسی بودن واژه تداوم لحن نوبهاری باربد از الحان عهد ساسانیان دانست که در اسامی الحان معاصر مشهود نیست» (ستایشگر، ۱۳۹۱، ۲/ ۵۲۸).

زنده رود (= زاینده رود): «یکی از چهل و هشت مقام معرّف صفی‌الدین ارموی در ادوار است و جزء ادوار ملایمی است که علی جرجانی در شرح ادوار صفی‌الدین ارموی بیان کرده است» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۱/ ۵۸۲).

شها زین پیش کز خاور سپردی راه اسپاهان فزودی رونقِ زاینده رود و اعتبارِ جی

(قاآنی، قصاید، ٧٦٤)

زاینده رود، «رودخانهٔ معروف اصفهان» است در این معنای موسیقایی با **راه اسپاهان** (جادهٔ اصفهان) ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد. در موسیقی راه در معنی «پرده» است و اسپاهان «نام پرده‌ای قدیمی در موسیقی». در بیتی دیگر می گوید:

طبع روان تو زنده رود صفاهان زنده از آن بوستان طبع سخنور

(قاآنی، قصاید، ۳۲۸)

سرو سهی: لحن یازدهم یا شانزدهم از الحان باربد است؛ لحنی که برای مهمانیهای روزانهٔ خسرو ساخته شده و کریستین سن از آن در کتاب ایران در زمان ساسانیان نام برده‌است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ٤٧/٢)

هر نفس از ناز قامتش متمایل راست چون سروِ سهی زِ بادِ بهاران

(قاآنی، قصاید،٦٧٧)

سرو سهی به معنای «درخت سرو راست قامت» است و معنای سهی را، «راست» گفته‌اند (دهخدا). راست در این بیت قید است به معنی درست، بعینه و کاملاً. **سرو سهی و راست** در معنای موسیقایی خود ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد. در بیتی دیگر می‌گوید:

بر سرو سهی نغمه سرا مرغ شباهنگ آنگونه که داوود بر اورنگ سلیمان
(قاآنی، قصاید، ٦٤١)

شادروان (= شادروان مروارید):

شادروان به معنی سایه‌بان و سراپرده‌ای است که پیش ایوان سلاطین می‌کشیدند؛ نام لحن دوازدهم از سی لحن باربد که آن را در زیر پرده ساخته بود و خسروپرویز بسیار از این آهنگ خوشش آمد و فرمود طبقی مروارید بر سر باربد نثار کردند» (پورمندان، ۱۳۷۹: ۲۹۵).

ضیاءالدین یوسف شادروان مروارید را در نام آوازها آورده‌است (ضیاءالدین یوسف، کلیات،١٤).

به کاخِ شوکتِ او هفت پرده، شادروان به خوانِ نعمتِ او هشت روضه خوالیگر
(قاآنی، قصاید، ۳۰۱)

در این بیت شادروان «پردهٔ بزرگی است که در مقابل در خانه و ایوان پادشاهان می‌آویخته اند» (ف. س)) با هفت پرده (استعاره از هفت آسمان) ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد.

عشّاق: یکی از مقامهای دوازده گانه موسیقی مقامی و« عشاق در موسیقی ملّی ایران امروز از گوشه‌های اصلی و مهم دستگاه‌های راست و پنجگاه، نوا، همایون و آواز دشتی است» (ستایشگر، ۱۳۹۰: ٦٦٩)؛ هم چنین بنگرید به «پرده».

تا به کی راهِ مخالف زنی اندر پرده راستی راهِ دگر زن که نیی از عشّاق
(قاآنی، قصاید، ۵۰۱)

در اینجا، عشّاق در معنای «دلباختگان» است در معنای موسیقایی خود با راهِ مخالف زنی (کنایه از اظهار مخالفت کنی)، اندر پرده (کنایه از پنهان و پوشیده)، راهِ دگر زن (کنایه از رفتاری دیگر پیش گیر) در معانی اصطلاحات موسیقی ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد. در موسیقی، **راه زدن** نغمه پرداختن است. «**مخالف** را در موسیقیِ پیشینِ ایران شعبه‌ای از مقام عراق و مرکّب از پنج نغمه، مناسب وقت غروب و یا مقامی دارای یک و نیم بانگ ذکر کرده اند» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۲: ۱ و۲۹۰)؛ هم‌چنین بین پرده و مخالف نیز ایهام تناسب دیگری برقرار است. **پردهٔ مخالف:** «پرده‌ای از موسیقی در دستگاه سه گاه» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۱: ۱۹۱).

راستی عشّاق را سوز و نوای دیگراست گه ز چنگِ عندلیب و گه ز چنگِ رامتین
(قاآنی، قصاید، ۷۳۳)

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

عشّاق در بیت به معنای عاشقان (دلدادگان) است؛ اما در معنای موسیقایی خود، که مقصود نیست با نوا، چنگ و رامتین ایهام تناسب می‌سازد. دیگر اینکه یکی از معانی نوا، «آواز مرغ» است که با عندلیب ایهام تناسب نوع دوم دارد.

فاخته: «اصلی از اصول قدیمی موسیقی. یکی از بحور اصلی موسیقی قدیمی به نام «فاخته‌ضرب» و نوعی از نواختن ساز با انواع فاختهٔ ثقیل، فاختهٔ صغیر و فاختهٔ کبیر» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۲: ۲۰۷). فاخته‌ضرب در باب پنجم رسالهٔ بهجت‌الروح «در بحور اصول و حرکات هریک» آمده‌است (عبدالمؤمن‌بن صفی الدین، ۱۳٤٦: ۳۷).

چه شوی از اصول پرده‌گشای فاخته‌ضرب و ترک ضرب نمای
(همان، ٤٧)

سرو کی بالد به بستان گر ننالد فاخته گل کجا خندد به گلزار ار نزارد زندخوان
(قاآنی، قصاید، ٦٧٤)

در این بیت فاخته به معنای «پرنده‌ای مشهور به کوکو» است. در این معنا با سرو (درخت سرو)، بستان (باغ) ، گل، گلزار و زندخوان (بلبل) در معنای موسیقایی آنها که مورد نظر نیست، ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد؛ در موسیقی گلزار «از الحان عهد ساسانیان» است و زندخوان «کنایه از خوانندهٔ خوش‌صدا».

چو گشت چنبر و سقف تو از نقوش نوآیین چو نای فاخته و گردن حمامه مطوّق
(همان، ٤٩٨)

در این بیت، فاخته به معنای «پرنده‌ای طوقی مشهور به کوکو» است در معنای موسیقایی یادشده با نای در معنای «نی»، که مقصود نیست، ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد.

ز نای خویش فاخته دوصد اصول ساخته ترانه‌ها نواخته چو زیر و بم تارها
(همان، ۷۳)

در بیت فاخته به معنای «پرنده‌ای مشهور به کوکو» است. در این معنا با اصول، ترانه‌ها و زیر و بم تارها ایهام تناسب می‌سازد و با نای در معنای نی، که مقصود نیست، ایهام تناسب نوع دوم. «اصول: بحور اصول، الحان موزونی که اختصاصاً وزن (اصول) نامیده می‌شوند» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۱: ۹۷).

مخالف: مخالف در موسیقی پیشین ایران آن را شعبه‌ای از مقام عراق و مرکّب از پنج نغمه، مناسبِ وقتِ غروب و با مقامی دارای یک و نیم بانگ ذکر کرده اند... نغمهٔ

مخالف در اوج و با صدای بلند ادا می‌شود (البته مقصود، اصل لحن در ترتیب فواصل است) (ستایشگر،۱۳۹۰: ۲: ۱-۳۹۰).

برگ و نوای ما همه در بینوایی است راهِ مخالف از چه به یاد نوا زنیم
(قاآنی، قصاید، ٥٩٤)

در بیت راه مخالف زدن کنایه از «اظهار مخالفت کردن» است در معنای موسیقایی با برگ و نوا ایهام تناسب نوع دوم می‌سازد؛ بنگرید به «نوا».

نقش: نقش یکی از انواع تصنیف در موسیقی مقامی گذشته است؛ لحنی همراه با شعر، دارای دو سرخانه و میان خانه و بازگشت یا بازگو. نقش در چند دورهٔ مختلف زمانی ابتدا به شکل تصنیفی همراه با شعر بود؛ در قرن نهم به شکل یک قطعه موسیقی بدون کلام در پایان خانه‌های پیشرو و در حکم مقطع یا فینال اجرا می‌شده و در صد سال اخیر به صورت شعر و کلام درآمده است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۲/ ١٦و٥١٥).

نفسِ نامی را نگر کاینک به استمدادِ باد **نقشها** از پرده در سلک عیان می‌آورد
(قاآنی، قصاید، ۱۷۰)

نقشها به استعاره از «گل و گیاه» به کاررفته‌است در معنای موسیقایی یادشده با پرده (حجاب و عالم غیب) ایهام تناسب نوع دوم می سازد.

نوا: یکی از دوازده پرده (مقام) موسیقی مقامی پیشین که هم در مکتب خراسان نیشابوری و هم در مکتب منتظمیه ارموی از مقامات اصلی بوده است. نویسندهٔ چهاردستگاه اعظم، نوا را یکی از چهاردستگاه اعظم می‌داند (ناشناس، ۱۳۸۰: ۹۱). در کلیات یوسفی به صورت نوانیشابور جزء دوازده‌دستگاه است (۲۷) و در وضوح‌الارقام هم یکی از شش‌دستگاه (٦١). فرصت شیرازی نیز می‌گوید: «علمای این فن، دستگاه قدما را برهم زده و آن را به هفت‌دستگاه قرار داده‌اند؛ دو دستگاه را به همان اسمِ دستگاه قدیم می‌خوانند: یکی دستگاه راست و دیگری دستگاه نواست» (فرصت، ١٣٤٥: ۲۸). قاآنی نوا را به همراه برگ که خود معنایی موسیقایی هم دارد (برگ: نغمه، آهنگ، نوا، ساز) (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۱: ١٢٦) آورده‌است تا زمینه‌ساز ایهام تناسبی نغز باشد:

عید آمد و آفاق پر از برگ و نوا کرد مرغان چمن را ز طرب نغمه سرا کرد
(قاآنی، قصاید، ١٦٢)

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

نواخت: در موسیقی به معنای «نوازندگی و نواگری» است؛ یعنی آلات موسیقی را به طریق معهود و قوانین موسیقی به صدا درآوردن و نیز نوعی موسیقی غیر موزون است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۲/ ۲۱و۵۲۰)؛ اما قاآنی در بیتی در معنای غیر موسیقایی خود یعنی «زد» با دستهٔ ساز و مطرب ایهام تناسب ساخته است:

به فرقِ مطرب، ساقی شکست شیشهٔ می به کتفِ ساقی، مطرب نواخت دستهٔ ساز

(قاآنی، قصاید، ٤٦٣)

نتیجه‌گیری

میرزا حبیب‌الله قاآنی شاعر صاحب سبک دورهٔ بازگشت است که بنابر تحقیق وگفتهٔ محقّقان به موسیقی نظری توجه ویژه‌ای کرده است. با تأمّل در دیوانِ قاآنی بخوبی می‌توان ملاحظه کرد که این شاعر بزرگ قرن سیزدهم صاحب اطلاعاتی غنی از موسیقی کهن بوده و از موسیقی زمانه خود نیز تأثیر پذیرفته است. در اشعار او هم واژه‌ها و اصطلاحات کهنِ موسیقی نمود دارد و هم لغات و تعبیراتِ موسیقی دورانِ صفویه و قاجار خودنمایی می‌کند. خاقانی ثانی، قاآنی از موسیقی در جهت تقویتِ جنبه‌های زیبایی‌شناختی و تصویری سخن خود بهره برده‌است. این شاعر موسیقیدان، مقامها ،آوازه‌ها و شعبه‌های موسیقی را می‌شناخته و ابزارهای موسیقی بسیار و گوناگونی در اشعار خود آورده‌است. قاآنیِ حکیم نه تنها از سازها و اصطلاحات موسیقی نام می‌برد بلکه از نامهای سازها، ساختمان سازها و فنون نوازندگی آنها یاد کرده و واژه‌ها و اصطلاحات کم‌کاربرد و بدیع موسیقایی را در شعر خود به کار برده‌است (خارا، بسته، زابل، نیریز، نشابور، سارنگ و شادغر).

واژه‌های زمینه‌ساز ایهام تناسب را در دیوان او می‌توان به دو دستهٔ سازها و اصطلاحات موسیقی تقسیم کرد. در قسمت سازها از بربط (عود)، تار، چنگ، رشته، ساز، موم و نای بهره برده و در زمینهٔ اصطلاحات از آهنگ، اوج، بسته، بوستان، پرده (پردهٔ قمری، پردهٔ یاقوت)، خارا، خارکن، داستان، دورِ مهرگان، راست، راه (راه اسپاهان، راه حجاز، راه عراق، راه مخالف)، روح الامین، زاینده رود، سرو/ سرو سهی، شادُروان، طرب، عشّاق، فاخته، لحنِ دلکش، نقش، نوا و نواخت استفاده کرده است. پس اصطلاحات موسیقی در آفرینشِ ایهام تناسب در دیوان او سهم بیشتری داشته، و

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

مهمتر اینکه وی مقلّد صرف نبوده از سازها و اصطلاحات موسیقی زمانهٔ خود بهره برده است و تازگیهایی نیز در صورخیال او مشاهده می‌شود.

پی‌نوشت

۱. نشانیها بجز یک مورد، مطابق با صفحهٔ دیوان قاآنی به تصحیح صانعی است.

منابع

کتابها

آملی، شمس الدین محمدبن محمود؛ **نفایس الفنون**؛ سه جلد، تصحیح ابوالحسن شعرانی، چ ۳، تهران: اسلامیه، ۱۳۸۹.

ارموی بغدادی، صفی الدین عبدالمومن بن یوسف بن فاخر؛ **کتاب الادوار فی الموسیقی**؛ مترجم ناشناخته، به اهتمام آریو رستمی، تهران: میراث مکتوب، ۱۳۸۰.

انوری، حسن؛ **فرهنگ بزرگ سخن** (ف. س)، ۸ جلد، تهران: سخن، ۱۳۸۱.

بنایی، علی بن محمد معمار؛ **رساله در موسیقی**؛ زیر نظر نصرالله پورجوادی با مقدمهٔ داریوش صفوت و تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳٦۸.

بینش، تقی؛ **سه رسالهٔ فارسی در موسیقی**؛ تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۱.

پارسانسب، محمد ؛ **فارسی عمومی** برای رشتهٔ هنر؛ تهران: فاطمی، ۱۳۹٤.

پورمندان، مهران؛ **دایره المعارف موسیقی کهن** ایران؛ تهران: سازمان تبلیغات اسلامی ۱۳۷۹.

ثابت زاده، منصوره ؛ **سه رسالهٔ موسیقی قدیم ایران**؛ تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۲.

حافظ ، شمس الدین محمّد؛ **دیوان حافظ** (قزوینی – غنی)؛ با مجموعهٔ تعلیقات علاّمه قزوینی به اهتمام عبدالکریم جربزه دار، چ ۵، تهران ؛ اساطیر، ۱۳۷٤.

خاقانی ، افضل الدین بدیل؛ **دیوان**؛ ویراستهٔ میر جلال الدین کزازی ، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

خالقی، روح الله؛ **نظری به موسیقی ایرانی**؛ تهران: رهروان پویش، ۱۳۹۰.

خوارزمی، ابوعبدالله محمدبن احمدبن یوسف؛ **مفاتیح العلوم**؛ ترجمهٔ سیدحسین خدیوجم، چ ٤، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۹.

دهخدا، علی اکبر؛ **لغت نامه**؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.

ستایشگر، مهدی (۱۳۹۱)؛ **واژه نامه موسیقی ایران زمین**؛ چ ۳، سه جلد، تهران: اطلاعات، ۱۳۹۱.

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

----------؛ **رباب رومی**(مولانا و موسیقی)؛ چ۲، دوجلد در یک مجلد، تهران: هنر موسیقی، ۱۳۹۰.
شمیسا، سیروس؛ **نگاهی تازه به بدیع** ؛چ ۲، تهران: میترا، ۱۳۸٦.
ضیاءالدین یوسف؛ **کلیات یوسفی**؛ ویرایش بابک خضرائی، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۹۰.
ظهیر فاریابی، ابوالفضل طاهربن محمد؛ **دیوان**؛ تصحیح امیرحسین یزگردی، به اهتمام اصغر دادبه، تهران: قطره، ۱۳۸۱.
عبدالمؤمن بن صفی الدین؛ رسالهٔ موسیقی **بهجت الروح**؛ مقدمه و تعلیقات ه.ل.رابینودی برگوماله،تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳٤٦.
عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین محمد؛ **مصیبت نامه**؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، ۱۳۸٦.
عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیربن زیار؛ **قابوس نامه**؛ به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، چ ۱۷، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۹۰.
فارابی، ابونصر محمدبن طرخان بن اوزلُغ؛ کتاب **موسیقی کبیر**؛ ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۵.
فرصت شیرازی، میرزا محمدنصیر؛ **بحورالالحان** در علم موسیقی و نسبت آن با عروض؛ با مقدمه و شرح علی زرین قلم، تهران: ارژنگ، ۱۳٤۵.
قاآنی، حبیب الله بن محمدعلی؛ **دیوان حکیم قاآنی**؛ تصحیح محمدجعفر محجوب، تهران: امیرکبیر، ۱۳۳٦.
--------؛ **دیوان حکیم قاآنی**؛ به تصحیح امیر صانعی(خوانساری)، تهران: نگاه، ۱۳۸۰.
قطب الدین شیرازی، محمودبن مسعود؛ [رسالهٔ موسیقی] **دُرّه التّاج لغرّه الدبّاج**؛ تصحیح نصرالله ناصح پور، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷.
کاشانی، حسن؛ **کنزالتحف**؛ در کتاب سه رسالهٔ فارسی در موسیقی، به اهتمام تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۱.
کزازی ، میر جلال الدین؛ زیباشناسی سخن پارسی؛ ج ۳، **بدیع** ، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۳.
مراغی، عبدالقادر غیبی حافظ؛ **جامع الالحان**؛ مقابله و ویرایش بابک خضرایی، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸.
ملاح، حسینعلی؛ **حافظ و موسیقی**؛ تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۱.
--------؛ **فرهنگ سازها**؛ تهران: کتاب سرا، ۱۳۷٦.

--------؛ **منوچهری دامغانی و موسیقی**؛ تهران: هنر و فرهنگ، ۱۳٦۳.
موسوی بجنوردی، کاظم؛ **تاریخ جامع ایران**؛ ج ۱۸، تهران: دایره المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹۳.
وجدانی، بهروز؛ **فرهنگ جامع موسیقی** ایرانی؛ دو جلد، تهران: گندمان، ۱۳۸٦.

مقالات

اسعدی، هومان؛ «**موسیقی دوران تیموریان**»؛ در کتاب **تاریخ جامع ایران**، ج ۱۸، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دائره المعارف اسلامی، ۱۳۹۳. ص۱۸٤-۹۷.
ایزانلو، رمضانعلی و حسین خندق آبادی ؛ «**زبور**»؛ **دانشنامه جهان اسلام**، ج ۲۱، زیر نظر حداد عادل ،تهران: بنیاد دایره المعارف اسلامی، ۱۳۹۵، ص٥٦-۲٤۷.
پورجوادی، امیرحسین؛ «**تار**»؛ **دایره المعارف بزرگ اسلامی**، ج ۱٤، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دایره المعارف، ۱۳۸٦، ص۷-۲۷٦.
خضرایی، بابک؛ «**راهوی**»؛ **دانشنامه جهان اسلام** ، ج ۱۹، زیر نظر غلامعلی حداد عادل تهران : بنیاد دایره المعارف اسلامی، ۱۳۹٤، ص۸۷-۳۸٥
دورینگ، ژان؛ «راست»؛ **دایره المعارف بزرگ اسلامی(دبا)**، ج ۲٤، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دایره المعارف، ۱۳۹۸، ص۲۹-٥۲٦.
دوره بیگ کرامی؛ «**معرفت علم موسیقی**»؛ به کوشش یحیی ذکاء در کتابِ **نامه مینوی**، تهران: سنایی، ۱۳۷۷، ص۱۹۸-۱۸۹
رهبر، ایلناز؛ «**دوتار**»؛ **دانشنامه جهان اسلام**، ج ۱۸، زیر نظر حداد عادل ،تهران: بنیاد دایره المعارف اسلامی، ۱۳۹۲، ص ۸۹-۲۸٦
سیف الدین غزنوی، خواجه عبدالرحمن؛ «**رساله در بیان دوازده مقام موسیقی و بیست و چهار شعبه و شش آواز**»؛ به کوشش یحیی ذکاء، مجله **موسیقی**، ش ۱۲، ۱۳۳٦، ص٦-٤۱
فاطمی، ساسان؛ «**تاریخ موسیقی قاجار**»؛ *در کتاب **تاریخ جامع ایران**، ج ۱۸، زیر نظر کاظم موسوی* بجنوردی، تهران: مرکز دائره المعارف اسلامی، ۱۳۹۳، ص ۸۹- ۲٤٥.
قزوینی، میر صدرالدین محمد؛ «**رسالهٔ علم موسیقی**»؛ تصحیح آریو رستمی، **ماهور**، ش ۱۸، ۱۳۸۱، ص ۹٦-۸۱ .
کاووسی، ولی الله؛ «**دف**»؛ **دانشنامه جهان اسلام**، ج ۱۷، زیر نظر حداد عادل ،تهران:بنیاد دایره المعارف اسلامی، ۱۳۹۱، ص ۱۱-۸۰۷ .

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

Downloaded from lire.modares.ac.ir at 11:07 IRST on Saturday March 6th 2021

ملاح، حسینعلی؛ «**آهنگ**»؛ **دایره المعارف بزرگ اسلامی(دبا)**، ج ۲، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دایره المعارف، ۱۳۸٦، ص۱-۲۵۰.

---------- ؛ «**قاآنی و موسیقی**»؛ مجله **پیام نوین**، ش ۱۲-۱۰ ، ۱۳٤۳، ص ۷٤-٦٤ و ٥٦-٦۷.

میثمی، سید حسین؛ «**آواز راست در دوران قاجار**»؛ فصلنامه **ماهور**، **۵۱** و **۵۲**، **۱۳۹۰**؛ ص ۱۲۷-٤۱.

ناشناس؛ «**رسالهٔ چهار دستگاه اعظم**»؛ تصحیح و مقدمهٔ امیرحسین پورجوادی، **ماهور**، ۱۲،۱۳۸۰ ص ۹۲-۸۱.

ناشناس؛«**رسالهٔ موسیقی گمنام دوازده مقام و منظومه ای در موسیقی شش مقام ماوراءالنهر**»؛ در کتاب **سه رسالهٔ موسیقی قدیم ایران**، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.۱۳۸۲، ص ۲۲۷-۱۸۵.

ناشناس؛ «**المختصر المفید فی بیان الموسیقی و اصول احکامه**»؛ مقدمه و تصحیح امیرحسین پورجوادی، **معارف**، د۱۳، ش ۱، ۱۳۷۵، ص۵۸-٤۹.

نواب، میر محسن؛ «**وضوح الارقام در علم موسیقی**»؛ ترجمهٔ علی کاتبی، با مقدمهٔ بابک خضرائی، فصلنامهٔ موسیقی **ماهور**، ۵۰، ۱۳۸۹، ص٦۵-٤۱.

نیشابوری، محمدبن محمودبن محمد؛ «**رسالهٔ موسیقی**»؛ مقدمه و تصحیح امیرحسین پورجوادی، **معارف**، د ۱۲، ش ۱و ۲،۱۳۷٤ ص۷۰-۳۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی