فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال هشتم، شمارهٔ بیست و نه، زمستان ۱۳۹۷، ص. ۵۴-۴۵

تدقیق در بعضی اصطلاحات موسیقی در شعر خاقانی

محمود سیدهندی[۱]

چکیده

در شمارهٔ یازدهم فصلنامهٔ درّ دری مقاله‌ای با نام «عدم آشنایی خاقانی با موسیقی سنتی» از فیروز فاضلی و مجید ایران‌نژاد نجف-آبادی منتشر گردید، در اینجا به نقد و بررسیِ آن مقاله پرداخته‌ایم. به عقیدهٔ بنده، خلافِ نظر مؤلفان مذکور، اینکه خاقانی در شعرش به چگونگیِ دقیق و تعریفِ مفصّلِ مصطلحاتِ موسیقی نپرداخته، دلیل بر عدم شناخت او نیست؛ بلکه او مصطلحاتِ موسیقی را مانند برخی اصطلاحاتِ دیگر علوم، در خدمتِ شعرش گرفته و به طور کلّی رسالت او در سخن‌سرایی، تعریف مصطحات علومِ دیگر نیست. گفتنی است آنچه در این مقاله فراهم آمده، مشتی است نمونهٔ خروار و بررسیِ کامل مقالهٔ «عدم آشنایی خاقانی با موسیقی سنتی» باعث اطالهٔ کلام و نیز بررسی مفصلِ موسیقی‌شناسیِ خاقانی مجالی فراخ‌تر می‌طلبد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات غنایی، خاقانی، موسیقی، نقد ادبی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، naghmeh_mahoor@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۳/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۷/۱۸

مقدمه

آنچه این روزها مطرح و نسبتاً به کار گرفته می‌شود، ضرورتِ دانش چند وجهی در تصحیحِ متن است. بـه عنـوان مثـال ضرورت دارد مصحّحِ رسالات نجومی، هم از علم نجومِ قدیم و جدید آگاه باشد و هم قواعدِ علـم تصـحیح مـتن را بدانـد. این ضرورت در شرحِ بعض متون ادبیات ما نیز به نوعی دیگر نمود یافته‌اسـت؛ مـثلاً شـارحِ دیـوان حـافظ بایسـت هـم از موسیقی قدیم آگاهیِ نسبی داشته و هم به منابعی که شعر حافظ را از این منظر نگریسته‌اند، عنایت داشته باشد.[1] البتـه یکـی از آسیب‌های کتاب‌هایی؛ مانند: «حافظ و موسیقی» و یا «منوچهری و موسیقی» و دیگر کتاب‌هایی از این دست، پرداختن بـه واژه‌هاست و کمتر به چگونگی کاربرد توجه داشته‌اند.

انگیزۀ نگارش این مقاله، مقاله‌ای است با نام «عدم آشنایی خاقانی با موسیقی سنتی» از فیروز فاضلی و مجیـد ایـران‌نـژاد نجف‌آبادی(۱۳۹۳) که در دورۀ چهارم، شمارۀ یازدهم فصلنامۀ علمی ـ تخصصی درّ دری (ادبیات غنایی، عرفانی) بـه چـاپ رسیده است. این مقاله مجموعاً یازده صفحه از این مجلّۀ علمی ـ تخصصی را به خود اختصاص داده است.

نویسندگانِ مقالۀ مذکور معتقدند خاقانی در موسیقی توانایی و تبحـرّی فراتـر از حـدّ معمـول و عمـومی نداشـته اسـت (فاضلی و ایران‌نژاد، ۱۳۹۳: ۵۷) البته ما در ادامه ضمن نقد سخنان این بزرگواران، به بررسی بعضی اصطلاحات موسـیقی در دیوان خاقانی می‌پردازیم و به این نتیجه خواهیم رسید که ذکرِ این تعداد اصطلاح موسیقی در شعر خاقانی، نمی‌توانـد دلیـل عدم آگاهی او باشد؛ چه تمامی اصطلاحات به لحاظ تناسب در موضعی بسیار صحیح نشسته است.

پیشینۀ تحقیق

به منظور بیانِ پیشینۀ تحقیق ـ آنچه نویسندگان مذکور از بیانش خودداری کرده‌اند یا آگاه نبوده‌اند ـ باید گفت جز برخی از شروحِ خاقانی، نخستین بار به طور خاص مقالۀ «تصویرسازی‌های خاقانی با آلات موسـیقی» نوشـتۀ مجتبـی دماونـدی در چهل و سومین شمارۀ ادبستان به بررسی برخی سخنانِ موسیقایی خاقانی پرداخته است. در سال ۱۳۷۵ نیز پایان‌نامه‌ای تحت عنوانِ «بررسی ابزارآلات و اصطلاحات موسیقی در دیوان خاقانی» در دانشگاه علّامه طباطبایی به ثبت رسیده است. همچنین بخشِ پنجم از کتابِ «نگاهی به دنیای خاقانی» از خانم معصومۀ معدن کن، خاصّ موسیقی اسـت (ر.ک: معـدن کـن، ۱۳۷۵: ۲۲۹)؛ البته نامِ این منبع و کتاب دیگر خانم معدن کن؛ یعنی بزم دیرینه عروس در منابعِ مقالۀ ایشان آمده، ولی در هیچ جـای مقاله عنوان نشده که در کدام موضع از آثار این بانوی خاقانی‌پژوه استفاده کرده‌اند. ایشان گاهی نیز مطالبی بدون ذکر منبع از دیگر کتب گرفته‌اند که البته ضمن مقایسه‌ای مختصر مشخص است حرفی جز حرفِ ایشان است. باری، این بنـده برخـی از منابع سخنان این نویسندگان را یافته و در ادامه مشخص کرده‌ام.

بحث

موسیقی امروز با موسیقی روزگارانِ پیش از قاجار به کلی متفاوت و برخی اصطلاحات؛ مانند ردیف از روزگار قاجـار و پس از آن در موسیقی ما رواج یافته است. به طور کلّی تقسیماتِ امروزیِ آوازها و دستگاه‌ها و گوشه‌هـا از روزگـارِ آغـازی قاجار به بعد تداول یافته است. البته نویسندگان محترم مختصراً متذکّر شده‌اند که موسیقیِ امروز با موسیقیِ روزگـار خاقـانی متفاوت است و در ادامه آورده‌اند که از موسیقیِ آن روزگار جز مشتی اسم چیزی به یادگار نمانده اسـت. امـا همـین سـخن ایشان هم طرح اشکال می‌کند، نخست آنکه منبع سخنشان دربارۀ آنکه فقط تعدادی اسم از موسیقیِ روزگار خاقـانی داریـم، کجاست؛ پس آثاری مانند ادوار و شرفیه ارموی، رسالۀ موسیقیِ خیام، رسالۀ موسیقی منقول در سفینۀ تبریز، رسـالۀ منسـوب به خواجه نصیر، موسیقی کبیر فارابی و ... به موسیقیِ کدام روزگار پرداخته است؟ دوم آنکه اگر می‌دانند موسـیقی امـروز بـا

روزگارِ خاقانی متفاوت است چرا چندین سطر از مقاله را در بیانِ توضیحاتی پیرامون موسیقی امروز اشغال کرده‌اند، کما اینکه ایشان موسیقی امروز را با روزگار گذشته تخلیط کرده و منظور خویش را اراده فرموده‌اند؛ که اگر این‌طور نبود با آمدن لفظ نوا از قریبِ نهصدسالِ پیش به روزگار کنونی فرود نمی‌آمدند و یادِ کاست‌هایی که استادان شجریان و ناظری در نوا خوانده‌اند عنان قلم را از کَفِشان نمی‌ربود و از شعر خاقانی درنمی‌گذشتند و شعر حافظ و سعدی و عراقی را –به دلیلِ آنکه شجریان در نوا خوانده– به منظور تطویل کلام نقل نمی‌کردند.

با توجه به عنوان «عدم آشنایی خاقانی با موسیقی سنتی»، گویا موسیقی قدیم در تعریف ایشان، موسیقی ردیف‌نوازی بر پایهٔ موسیقی قاجار است؛ چه اهلِ فرهنگ و موسیقی می‌دانند که لفظ موسیقی سنتی بر موسیقیِ ردیف‌نوازی قاجار در مقابل لفظ موسیقی اصیل یا موسیقی ملّی که مفهومی دیگر را بیان می‌کند، اطلاق دارد. علی‌القاعده برای موسیقی پیش از قاجار لفظ موسیقی قدیم به‌کار می‌رود.

گوشه

در صفحهٔ دوم مقاله (صفحهٔ ۵۰ مجله) آمده است: «نام نغمه‌ها و گوشه‌ها در اشعار شعرا از جمله شعر خاقانی به وفور پیداست» (همان: ۵۰). قابل ذکر است که اصطلاح گوشه به استثنای قول مراغی که «این ادوار مشهوره را قدما شدود نیز خوانده‌اند و متأخران مقامات و گوشه‌ها نیز خوانده‌اند» (عبدالقادرمراغی، ۱۳۸۸: ۱۴۷). از قرن دهم به بعد در رسالات موسیقی آمده و چنانچه از گفتهٔ مراغی نیز مشخص است در آن زمان لفظ گوشه رواج چندانی نداشته‌است. برخی از رسالاتِ صفوی و پس از آن که ذکری از گوشه‌ها آورده‌اند، بدین شرح‌اند: امیرخان گرجی (نسخهٔ خطی ۸۴۹۹ دانشگاه تهران و دیگر نسخِ آن) بهجت الروح (عبدالمؤمن صفی‌الدین، ۱۳۴۶: ۹۳)، زمزمهٔ وحدت (میرزا بیگ بن سید علی، ۱۳۷۹: ۱۱۱)، میرصدرالدّین قزوینی (نسخهٔ خطی ۲۲۴۲ مجلس)، خواجه کلان خراسانی (نسخهٔ خطی ۲۹۱۳/۷ مدرسهٔ سپهسالار) و کلیّات یوسفی (ضیاءالدّین یوسف، ۱۳۹۰: ۶).

جعد زخمه، نوا

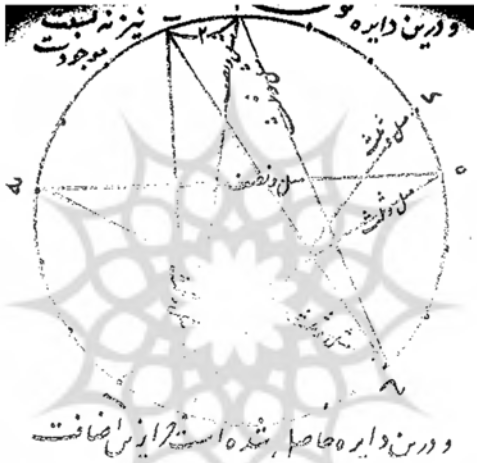
در صفحهٔ ۵۰ بیت زیر آمده:

چه خوش حیات و چه ناخوش چو آخر است زوال چه جعد زخمه چه ساده، چو خارج است نوا

و در شرح آن ضمن بیان اینکه کزازی ناصحیح جعد زخمه را با تأکید بر سکون متذکر شده و در تطابق با کتب موسیقی، صحیح به نظرشان نیامده، نوشته‌اند: «اصطلاح جعد زخمه در واقع در موسیقی قدیم رایج بود و به معنای پیچیده‌خوانی در مقابل ساده‌خوانی است» (فاضلی و ایران‌نژاد، ۱۳۹۳: ۵۱). ای کاش می‌فرمودند در کدام منبعِ موسیقایی جعد زخمه به این معنا آمده است؟ دیگر اینکه به نظر مخلص جعد زخمه با سکون دال؛ یعنی به صورت اضافهٔ مقلوب صحیح‌تر است. آنچه نویسندگان دربارهٔ جعد زخمه بدون ذکر منبع نقل کرده‌اند، از واژه‌نامهٔ موسیقی ستایشگر است و از آنجا که ستایشگر این کلمه را جعدِ زخمه در مقابل جعدِ ساده [کذا] خوانده ایشان هم خوانش کزازی با سکون را غلط دانسته‌اند. لازم به ذکر است که تنها شاهد گفتهٔ ستایشگر نیز همین بیتِ خاقانی است (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۳۱۰). شاید نیز، نظر ستایشگر براساسِ نوشتهٔ خانم معدن کن باشد (معدن کن، ۱۳۷۵: ۲۵۲) که «جعدِ ساده» و «جعدِ پرخم» را اصطلاح موسیقی دانسته و به کسرِ دال ذکر کرده‌اند. ستایشگر همانند نویسندگانِ مقالهٔ «عدم آشنایی خاقانی با موسیقی سنتی» در نقلِ منبع ضنّتی عجیب دارد! باید توضیح داد که معصومهٔ معدن کن در بزم دیرینه عروس، «جعد زخمه» را با سکون دال خوانده است (رک. معدن کن، ۱۳۸۸: ۵۷).[۲]

در توضیح نوا ذیل بیت مذکور (چه خوش حیات ...) فرموده‌اند: «نام یکی از هفت دستگاه اصلی ردیف سنتی است» (فاضلی و ایران‌نژاد، ۱۳۹۳: ۵۱). و در ادامه یاد کرده‌اند از نواهایی که شجریان و ناظری خوانده‌اند و گویا سر کیف آمده و عنان قلم را از دست داده و به تحلیلِ آن آوازها پرداخته‌اند؛ اول که نوا در روزگارِ خاقانی مقام بوده است نه دستگاه؛ اصطلاح دستگاه احتمالاً از اواخر قرن دوازدهم و اوایل قرن سیزدهم در آثاری مانند رساله در بیان چهار دستگاه و کلیات یوسفی و وضوح الارقام و ... بیان شده است (ر.ک: ضیاءالدّین یوسف، ۱۳۹۰: بیست و دو). جالب آنکه در بعضی جاها متنِ کلیات یوسفی عیناً رونویسی از متونِ دورهٔ صفوی است و یکی از کلماتی که مؤلف کلیات تغییر داده لفظ «ساز و نوا» است که به صورت دستگاه آورده است. به عقیدهٔ برخی پژوهشگران شدود[۳] در عصر صفوی بستری برای شکل‌گیری دستگاه‌ها بوده‌اند (ر.ک: میثمی، ۱۳۸۹: ۲۲۲).

نوا از مقام‌های موسیقیِ قدیم و یکی از دستگاه‌های مهمّ موسیقیِ امروز است. ارموی و مراغی و دیگران بدون تفاوتی دور نوا را ثبت کرده‌اند (عبدالقادر مراغی، ۱۳۸۸: ۱۳۲) نیز (بنایی، ۱۳۶۸: ۴۲):

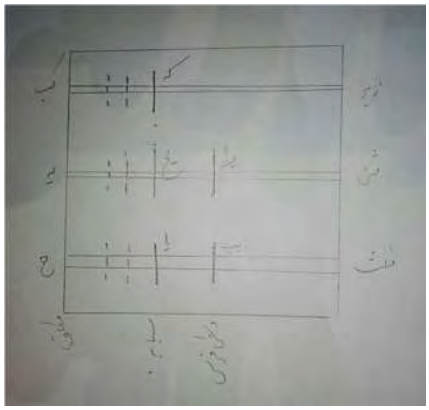


ابعاد دور نوا به شرحِ «ط.ب.ط.ب.ط.ط» است (بنایی، ۱۳۶۸: ۴۹). ارموی و دیگران دستان‌های نوا را چنین شرح کرده‌اند:

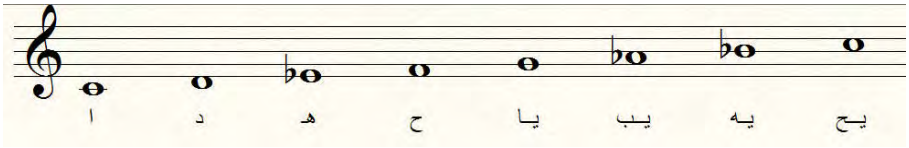
سبابه زیر، مطلق الزیر

وسطی فرس مثنی، سبابه مثنی، مطلق مثنی

وسطی فرس مثلث، سبابه مثلث، مطلق مثلث (کنزالتحف، ۱۳۷۱: ۱۰۴).



دورِ نوا به خطّ نت به شرطی که نت دست‌باز را دو بدانیم، به شکل زیر خواهد بود:



چنانچه مشخص است دورِ نوا، شبیه به گامِ مینور تئوریک[۴] است؛ «متاسفانه امروزه مقام نوا را مثل متعلقات شور اجرا می‌کنند [...] این تحریف به مرور در ردیف موسیقی ایران صورت گرفته است» (فخرالدینی، ۱۳۹۴: ۳۲۴) نیز (نک. فخرالدینی، ۱۳۷۸: بدون صفحه شمار).

البته اینکه نوای مذکور در شعرِ خاقانی چه ارتباطی به نوا مرکب‌خوانی شجریان دارد، بنده درک نکردم.

پرده:

در صفحهٔ ۵۲ مؤلفان به بررسی اصطلاح پرده پرداخته‌اند و باز گریزی به موسیقی امروز زده‌اند و احتمالاً امید داشته‌اند مبتدیان علم موسیقی را مفید افتد؛ چه این سخنان هیچ ربطی به ادبیات و خاقانی و موسیقی در شعر خاقانی ندارد. در ادامه نوشته‌اند: «به مقام و شدّ نیز پرده می‌گفته‌اند که همان تُن یا همان نُت یا گام نیز گفته می‌شود؛ پرده در معنیِ گوشه، مقام، شعبه نیز به کار رفته است».

تمامی اصطلاحاتی که نام برده و همه را «پرده» خوانده‌اند، هرکدام مفهومی مخصوص خود دارد و اینکه گاه پرده در جای مقام به کار رفته، شاید از باب «مجاز» باشد. نویسندگان برای این سخنان هیچ منبعی ذکر نفرموده‌اند؛ البته مشخصاً مطالبی است از واژه‌نامهٔ موسیقی (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۱۸۳) که البته دست و پایش را شکسته‌اند. لغتِ پرده «ظاهراً مشتق از ایرانی باستان partaka از ریشهٔ part پوشاندن است» (حسن‌دوست، ۱۳۹۳، ج ۲: پرده) در اصطلاحِ موسیقایی مفاهیم متعدد دارد؛ می‌توان جملهٔ آنها را احتمالاً از مقولهٔ «مجاز» و «استعاره» دانست؛ چه از نظر جنس چه از نظر نوعِ کارایی و شاید از نظر شباهت. کما اینکه پرده را در مفهوم خانه (مجازاً) گفته‌اند (لغت‌نامه: ذیل پرده) به گمان بنده در علم موسیقی نخستین بار پرده در مفهوم دستان‌های ساز به کار رفته (مانند پرده‌های تار و سه‌تار امروزی) و دیگر مفاهیم بر این اساس استفاده شده است؛ بر اساس این حدس پرده در مفهوم مقام نیز پس از حذف علامت جمع است. مانند پرده‌های اصفهان که به صورت پردهٔ اصفهان به کار می‌رود. پرده در مفهومِ مقام:

ور پردهٔ عشاق و سپاهان و حجاز است از حنجرهٔ مطرب مکروه نزیبد

(سعدی، ۱۳۸۹: ۹۵)

تاریخ جهانگشا: «مغنیان هموم این قول را در پردهٔ احزان حسینی بر آهنگ تیزی مخالف راست کرده» (عطاملک جوینی، ۱۳۸۷، ج۲: ۱۵۱).

قابوسنامه: «نخست بر پردهٔ راست چیزی بگوی» (عنصرالمعالی کیکاووس، ۱۳۹۰: ۱۹۶)

اصطلاح پرده‌برگرداندن نیز در مفهوم تغییر مقام / شعبه / گوشه است:

مطربا پرده بگردان و بزن راه عراق که بدین راه بشد یار و ز ما یاد نکرد

(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۹۲)

پرده مرادف مقام و مطلق آهنگ نیز به کار رفته است (ر.ک: فروزانفر، ۱۳۹۰: ۱۶):

نی حریف هرکه از یاری برید پرده‌هایش پرده‌های ما درید

(مولانا، ۱۳۸۶: ۵)

در تعلیقات بهجت‌الروح، «پرده» را برابر «Tone» دانسته‌اند. «هوار می‌گوید: تُن کلمهٔ ایرانی‌اش همان کلمهٔ مقام عربی است. حئیم می‌گوید: یک نت ـ یک گام ـ یک نرد» (عبدالمؤمن‌بن‌صفی‌الدّین، ۱۳۴۶: ۱۱۶).

برداشت، فروداشت

صفحهٔ ۵۳: بیتِ خاقانی چنین است:

در پردهٔ عدم زن زخمه ز بهر آنک برداشت بعد فروداشت این نوا

دربارهٔ «برداشت» نقلی از ستایشگر کرده‌اند و جالب آنکه آن هم نقلی است بدون ذکر منبع از لغت‌نامهٔ دهخدا و آن را اصطلاحی موسیقایی در مقابلِ «برداشت» دانسته‌اند؛ لغت‌نامه از آنندراج نقل کرده و در ادامه یادداشت مؤلف آمده که «مقابل فروداشت» (لغت‌نامه: ذیل برداشت). خانم معدن کن هم این اصطلاح را به اوج رسیدن نغمه و آهنگ دانسته‌اند (معدن کن، ۱۳۸۸: ۱۸۸). در توضیح باید گفت خلافِ فروداشت که در رسالاتِ موسیقی نامی از آن است، در هیچ رسالهٔ موسیقی اصطلاحِ برداشت را نیافتم و احتمالاً اهل ادب به مناسبت آمدن اصطلاحِ «فروداشت» آن را به تناسب آورده‌اند و بعدها شارحین و فرهنگ‌نویسان آن را جزءِ مصطلحات موسیقی دانسته‌اند. دیگر آنکه «برداشت» در مفهوم موسیقایی که برای آن برشمرده‌اند هیچ جا نیامده مگر آنکه «فروداشت» نیز آمده باشد؛ امّا فروداشت به تنهایی بسیار در مفهوم موسیقایی آمده است:

در این مقام فروداشت کن که ممکن نیست به شعر برتر از این ارتقای اندیشه

(سیف فرغانی، ۱۳۶۴: ۳۵)

و نیز بیتی از مجیر بیلقانی که معصومهٔ معدن کن (۱۳۸۸: ۱۸۸) نیز نقل کرده است.

آنچه فاضلی و ایران‌نژاد دربارهٔ فروداشت آورده‌اند، نقلی است از واژه‌نامهٔ ستایشگر و آن هم احتمالاً نقلی است از لغت-نامه یا رسالهٔ بنایی. بنایی در رسالهٔ موسیقی، فروداشت را چهارمین قسم در نوبت می‌داند. «یکی قول، دوم غزل و سیم را که البته در بحر رباعی سازند و ترانه و چهارم را فروداشت» (بنایی، ۱۳۶۸: ۱۲۸).

روح الله خالقی نوشته است که برخی اصطلاحات موسیقی را برای استاد فروزانفر نقل می‌کردیم و ایشان براساسِ موسیقی قدیم معادل‌هایی برای آن واژه‌ها بیان می‌کردند (خالقی، ۱۳۳۶: ۲۳۶)؛ دو اصطلاحِ برشو و فروشو انتخاب‌های استاد فروزانفر به جای بالارونده و پایین رونده است که به کرّات در آثار وزیری و خالقی نقل شده است (وزیری، ۱۳۹۵: ۳۰).

بم

در صفحهٔ ۵۳ بیتِ خاقانی را آورده‌اند:

بالای مدیح تو سخن نیست کس زخمه نکرد برتر از بم

در توضیح هم هرآنچه نقل کرده‌اند، حتی آنجایی که منبع را فرهنگ لاروس نوشته‌اند، نقل از واژه‌نامهٔ ستایشگر است (ر.ک: ستایشگر، ۱۳۸۱: ۱۵۶). ایشان معتقدند «بم» در این بیت یعنی «آواز درشت و خشن آدمی و ساز». دربارهٔ «بم» مفصلاً مرحوم تقی بینش (ر.ک: عبدالقادر مراغی، ۱۳۷۰: ۴۰۴) داد سخن داده‌اند. بالاترین سیم / وتر عود، وترِ بم است، نیز نواختن بم در بالای دسته و نواختن زیر پایین دسته است. در مروج الذهب چهار سیم عود (بم، مِثلَث، مَثنی، زیر) را مقابل چهار

عنصر گفته و بم مقابل سودا است (مسعودی، ۱۳۹۰: ۱۸۳) نیز (ر.ک: ملّاح، ۱۳۶۳: ۱۸۳). لازم به ذکر است «زیر» علاوه بر معنای مقابلِ «بم»، نام سازی است. استاد همایی کامل و گزیده به بررسی این اصطلاح پرداخته‌اند (ر.ک: عثمان مختاری، ۱۳۸۲: ۸۶).

اینکه کدام مقام در چه وقت نواخته شود که متذکر آن شده‌اند (فاضلی، ایران‌نژاد، ۱۳۹۳: ۵۴) در اکثر رسالاتِ قدیم خاصه رسالات روزگار صفوی به بعد آمده و سخن تمامی آنها یکسان نیست.

چکاوک، فاخته

در صفحهٔ ۵۴ بیت زیر آمده است:

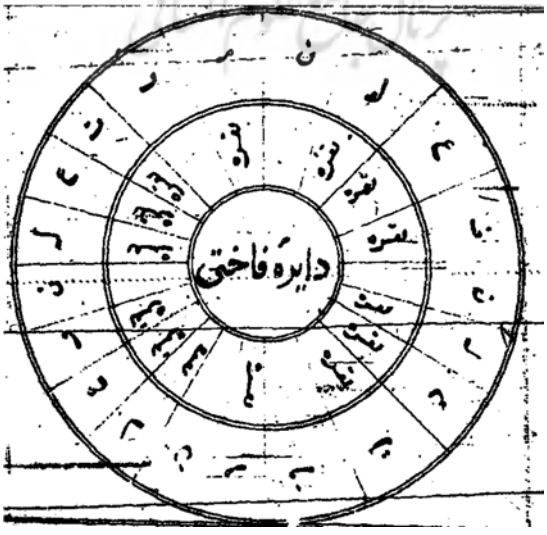
صفیر صلصل و لحن چکاوک و رهاوی نفیر فاخته و نغمهٔ هزار آوا

اول اینکه این بیت بدین صورت به لحاظ وزنی مختل است و در طبع سجادی (خاقانی، ۱۳۸۸: ۲۹) و عبدالرسولی (خاقانی، ۲۵۳۷: ۳۱) بدین صورت نیامده است. صورت صحیح بیت چنین است:

صفیر صلصل و لحن چکاوک و ساری نفیر فاخته و نغمهٔ هزار آوا

اشاره فرموده‌اند چکاوک در قدیم بوده، امروز نیز هست و بحث دربارهٔ سابقهٔ آن نکرده‌اند. آنچه از ستایشگر نقل کرده‌اند، در اصل از بهجت الروح است، و می‌دانیم به رغم آنچه مؤلف بهجت الروح گفته که این کتاب از دورهٔ غزنوی است، اثری متعلق به عصر صفوی است و اینکه مؤلف آن کتاب «چکاوک» را یکی از چهل و هشت گوشه می‌داند، در روزگار خاقانی شایع نبوده، کما اینکه اصلاً اصطلاحِ «گوشه» در آن روزگار در مفهوم موسیقایی وجود نداشته است. اصطلاح چکاوک در شعرِ منوچهری و نظامی آمده است. تعاریفی که از چکاوک در روزگارِ کنونی گفته‌اند، ارتباطی به شعر خاقانی ندارد و باعث تطویل کلام است.

مؤلفان مقالهٔ «عدم آشنایی خاقانی با موسیقی سنتی» احتمالاً متوجه اصطلاح موسیقی «فاخته» در بیت نشده‌اند. فاختی ضرب دوری از ادوارِ ایقاعی بوده که هم ارموی و هم فارابی بدان اشاره کرده‌اند. دورِ فاختی ضرب را بیست نقره و بر وزن تَن تَنَنَن تَنَنَن (مفتعلن فعلن) (دو بار) دانسته‌اند (ستایشگر، ۱۳۸۱: نقره به نقل از نفایس العلوم). دایرهٔ فاختی در رسالهٔ شرفیه به خطّ صفی‌الدّین ارموی (۱۳۸۳: ۹۰) به شکل زیر آمده است:



تقطیع و شمارشِ نقارات در دورِ فاختی ضرب به صورت عروضی به شکل زیر است:

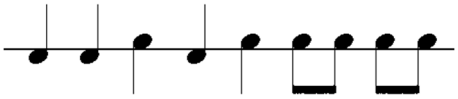
مفتعلن فعلن (۲بار)

تَن تَنَنَن تَنَنَن (۲بار)

۱ ۰ ۰ ۰ ۱ ۰ ۰ ۰ ۱۰ (۲بار)

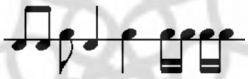
تعداد نقرات ده است که در دو ضرب می‌شود و مانند تعریفی که آملی در نفایس ارائه کرده، بیست نقره خواهیم داشت. لازم به ذکر است که در ایقاع «ت»های آغازین دورها اعمدهٔ حرکات است و نواختنِ آنها الزامی است و «ن»های پایانی اعمدهٔ سَکَنات است که هیچ‌گاه اجرا نمی‌شوند و مابقیِ نقارت هر دور به اختیار نوازنده است (کیانی و دیگران، ۱۳۹۴: ۳۷).

فاخته ضرب در رسالهٔ نخست امیرخان دارای چهار ضرب و به گفتهٔ او توسط غلام شادی نوشته شده است. امیرخان در رسالهٔ دوم دور فاخته ضرب را دارای نه ضرب می‌داند.



dik dik dak dik dak da ka da ka

این اصول با دورِ نیم‌دور در رسالهٔ فنتن آمده است (۱۳۸۵: ۳۳). نیم دور در رسالهٔ کانتمیر به شکل زیر است (کانتمیر، ۱۹۷۶: ۱۶۲–۱۷۶ به نقل از کردمافی، ۱۳۹۲) :



از اصطلاحات رهاوی و ابریشم و ... می‌گذریم؛ ایشان برخی دیگر اصطلاحات؛ مانند: «کاسه‌گر» را متعلق به روزگار ساسانیان و پیش از اسلام دانسته‌اند.

کاسه‌گر

اصطلاحِ «**کاسه‌گر**» در شعر حافظ نیز آمده است:

ساقی به صوت این غزلم کاسه می‌گرفت می‌گفتم این سرود و می ناب می‌زدم

ناتل خانلری ذیل این بیت، آن را رسمی مغولی دانسته‌اند و معتقدند «نزد مغولان علامت تکریم و احترام و اظهار مرحمت یا ارادت بوده است که از جانب بزرگی نسبت به کوچک‌تری انجام می‌گرفته است و در تواریخ آن زمان مکرر به این رسم بر می‌خوریم» (حافظ: ۱۳۶۲، ج۲: ۱۲۱۵).

«بر ره» در آغاز بیت زیر را «بر ده» نوشته‌اند که احتمالاً غلط مطبعی است (فاضلی و ایران‌نژاد، ۱۳۹۳: ۵۶).

بر ره قول کاسه‌گر کوس نوای نو زند بر سر خوانچهٔ طرب مرغ صلای نو زند

بیتی از ترجیع بندی است که خاقانی در مدحِ جلال‌الدّین اخستان شروان‌شاه پرداخته است.

در پایان مقاله اشاره کرده‌اند که با اینکه خاقانی اصطلاحات بسیار در علم موسیقی را در شعرش به کار برده، «امّا نمی‌توان گفت وی در موسیقی توانایی و تبحری فراتر از حدّ معمول و عمومی داشته است» (همان: ۵۷). بنده نمی‌دانم حدّ معمول و عمومی در روزگار خاقانی چه اندازه است، امّا اعتقاد دارم، به‌کارگیری طوطی‌وار مصطلحات هیچ زمانی حتی به صورت اتّفاقی نیز بدین تناسب و صحّت در بیت نمی‌نشیند. البته چنانچه نمایانده شد مؤلفان هیچ شناختی در موسیقی قدیم

نداشته و جز کتابِ واژه‌نامهٔ موسیقیِ ستایشگر کتابی در علم قدیم موسیقی حداقل برای این مقاله ندیده‌اند و خواسته‌اند موسیقیِ امروز را در شعر خاقانی بیابند و تعمیم دهند که البته هرکس که شناختی در موسیقی قدیم و موسیقیِ امروز دارد، می‌داند که این امری ناشدنی است.

پی‌نوشت

۱. مرحوم استاد جمشید مظاهری، ضمنِ کلاس خاقانیِ ارشد در سال ۱۳۹۳ خطاب به دانشجویان می‌فرمودند ضرورت دارد شما برای شناخت و فهم بهتر شعرِ خاقانی، نجوم بخوانید، موسیقی قدیم بخوانید، مصطلحات پزشکی را بشناسید.

۲. فاضلی و ایران‌نژاد بدون منبع از "واژه‌نامهٔ ستایشگر"، ستایشگر نیز بدون منبع از "نگاهی به دنیای خاقانی" نقل کرده‌اند. گویا فاضلی و ایران‌نژاد به منبعِ اصلی نیز نظر کرده‌اند، البته بدون ذکر منبع؛ چه ترتیب نقل ابیاتِ موسیقایی در مقالهٔ ایشان، دقیقاً ترتیبی است که در کتاب نگاهی به دنیای خاقانی آمده است (نک. معدن کن، ۱۳۷۵: ۲۵۲).

۳. جمعِ شدّ. شدّ: از معانی لغوی متعدد آن بستن و محکم کردن و نیز به معنیِ رشتهٔ مروارید که دو طرف آن بسته است. مراغی این اصطلاح را در معانیِ بحر، ادوار و اصطخاب (کوکها) به کار برده است (ر.ک: مراغی، ۱۳۸۸: ۵۰۸). شواهد حاکی از آن است که مفهوم شدّ در دوران صفوی با تغییراتی همراه بوده‌است (میثمی، ۱۳۸۹: ۲۲۱). در رسالهٔ علم از میرصدرالدین آمده: «و سازنده‌ها این زمان از هر مقامی، بلکه از سه، چهار مقام، هرکدام دو سه مرتبه مختلف را که از عهده بیرون می‌آیند و می‌توانند نواخت شدّ می‌گویند» (میر صدرالدین، ۱۳۸۱: ۸۷). اصطلاحِ شدّ در مقایسه با موسیقیِ امروز گویا مفهومی نزدیک به فرود دارد، مثلاً در موسیقیِ امروز بگوییم از زابل به مخالف فرود آمد، این نکته را مقایسهٔ روایاتِ کلیّات یوسفی و امیرخان، که یوسفی «شدّ کردن» را به صورتِ «فرود آمدن» آورده تأیید می‌کند.

۴. استاد وزیری در مقابلِ اصطلاحِ تئوریک، تئوری‌وَر یا نظری‌ور را پیشنهاد کرده است (ر.ک: وزیری، ۱۳۹۵: ۳۰)؛ روح الله خالقی در سرگذشت موسیقی متذکر شده است که استاد وزیری با نظر استاد فروزانفر، برای مصطلحاتِ موسیقی معادل می‌یافتند (خالقی، ۱۳۳۶: ۲۹۶).

منابع

۱. ارموی، صفی‌الدّین، (۱۳۸۳)، **شرفیه**، نسخهٔ عکسی، تهران: فرهنگستان هنر.

۲. امیرخان گرجی، نسخهٔ خطی ۸۴۹۹ دانشگاه تهران.

۳. بنایی، علی بن محمد المعمار، (۱۳۶۸)، **رساله در موسیقی**، چاپ عکسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۴. جوینی، علاالدین عطاملک محمد بن محمد، (۱۳۸۷)، **تاریخ جهانگشای جوینی**، براساس نسخهٔ علامه محمد قزوینی، به اهتمام احمد خاتمی، تهران: علم.

۵. حافظ، خواجه شمس الدین، (۱۳۶۲)، **دیوان**، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.

۶. حسن دوست، حسن، (۱۳۹۳)، **فرهنگ ریشه شناختی زبان فارسی**، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

۷. خاقانی، افضل الدین بدیل بن علی، (۲۵۳۷). **دیوان خاقانی شروانی**، تصحیح علی عبدالرسولی، تهران: کتابفروشی خیام.

۸. ----------، (۱۳۸۸)، **دیوان خاقانی شروانی**، تصحیح ضیاءالدّین سجادی، تهران: زوار.

۹. خواجه کلان خراسانی، نسخهٔ خطی ۲۹۱۳/۷ مدرسهٔ سپهسالار.

۱۰. دماوندی، مجتبی، (۱۳۷۲)، «تصویرسازی‌های خاقانی با آلات موسیقی»، **ادبستان**، شمارهٔ ۴۳، صص۶۲-۶۷.

۱۱. دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷)، **لغت‌نامه**، تهران: دانشگاه تهران، چاپ دوم.

۱۲. ستایشگر، مهدی، (۱۳۸۱)، **واژه نامهٔ موسیقی ایران زمین**، تهران: اطلاعات.

۱۳. سعدی، مصلح بن عبدالله، (۱۳۸۹)، **گلستان**، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران : خوارزمی.

۱۴. سیف فرغانی، (۱۳۶۴)، **دیوان**، تصحیح ذبیح الله صفا، تهران: فردوسی.

۱۵. ضیاء الدین یوسف، (۱۳۹۰)، **کلیات یوسفی**، باز خوانی و ویرایش بابک خضرایی، تهران: فرهنگستان هنر.

۱۶. عبدالقادر مراغی، (۱۳۷۰)، **شرح ادوار**، تصحیح تقی بینش، تهران: مرکز نشردانشگاهی.

۱۷. ----------، (۱۳۸۸)، **جامع الالحان**، تصحیح بابک خضرائی، تهران: فرهنگستان هنر.

۱۸. عبدالؤمن بن‌صفی الدّین، (۱۳۴۶). **بهجت‌الروح**. با مقابله مقدمه و تعلیقات هـ .ل رابینودی برگوماله، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۱۹. مختاری غزنوی، عثمان بن عمر، (۱۳۸۲)، **دیوان**، تصحیح جلال همایی، تهران: علمی فرهنگی.

۲۰. عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر، (۱۳۹۰)، **قابوسنامه**، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: علمی فرهنگی.

۲۱. فاضلی، فیروز و مجید ایران‌نژاد، (۱۳۹۳)، «عدم آشنایی خاقانی با موسیقی سنتی»، **فصلنامهٔ تخصّصی درّ دری**، سال چهارم، شمارهٔ یازدهم، صفحات ۴۸ ـ ۵۹.

۲۲. فخرالدینی، فرهاد، (۱۳۷۸)، **سربداران**، تهران: سرود.

۲۳. ----------، (۱۳۹۴)، **هارمونی موسیقی ایرانی**، تهران: معین.

۲۴. فروزانفر، بدیع‌الزمان، (۱۳۹۰)، **شرح مثنوی شریف**، تهران: زوار.

۲۵. فنتن، شارل، (۱۳۸۵)، **رساله در بیان موسیقی شرقی و مقایسهٔ آن با موسیقی اروپایی**، ترجمه ساسان فاطمی، تهران: فرهنگستان هنر.

۲۶. کردمافی، سعید، (۱۳۹۲)، «بررسی برخی جنبه‌های علمی ایقاع در رسالات قدیم موسیقی حوزهٔ اسلامی»، **فصلنامهٔ ماهور**، شمارهٔ ۶۰، صص ۱۶۷– ۱۹۹.

۲۷. کنزالتحف، (۱۳۷۱)، **سه رسالهٔ فارسی در موسیقی**، تصحیح تقی بینش، تهران: نشردانشگاهی

۲۸. کیانی، مجید و دیگران، (۱۳۹۴)، «**وزن در شعر و موسیقی**»، **ادب فارسی**، سال پنجم، شمارهٔ ۱، شمارهٔ پیاپی ۱۵، صص۲۱–۴۰.

۲۹. مسعودی، علی بن حسین، (۱۳۹۰)، **مروج الذهب و معادن الجوهر**، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: علمی فرهنگی.

۳۰. معدن‌کن، معصومه، (۱۳۷۵)، **نگاهی به دنیای خاقانی**، تهران: نشر دانشگاهی.

۳۱. ----------، (۱۳۸۸). **بزم دیرینه عروس**، چاپ پنجم، تهران: نشر دانشگاهی.

۳۲. ملاح، حسینعلی، (۱۳۶۳)، **منوچهری دامغانی و موسیقی**، تهران: هنر و فرهنگ.

۳۳. مولانا، جلال الدین محمد بلخی، (۱۳۸۶). **مثنوی معنوی**، براساس نسخهٔ قونیه، به تصحیح و پیشگفتار عبدالکریم سروش، تهران: علمی فرهنگی.

۳۴. میثمی، سیدحسین، (۱۳۸۹)، **موسیقی عصر صفوی**، تهران: فرهنگستان هنر.

۳۵. حسینی اصفهانی، میرزا بیگ بن سید علی، (۱۳۷۹)، **زمزمهٔ وحدت رساله‌ای در توافق موسیقی فارسی و هندی**، به تصحیح عارف نوشاهی، معارف، دورهٔ هفدهم، شمارهٔ ۴۹، صص ۱۰۲–۱۲۴.

۳۶. میرصدرالدّین قزوینی، نسخهٔ خطی ۲۲۴۲ مجلس.

۳۷. وزیری، علینقی، (۱۳۹۵)، **آرمنی موسیقی ایران**، تصحیح محمود سیدهندی، تهران: ماهور.