منع موسیقی در اسلام اهمیتی بیش از منع صورنگری (Figural painting) داشت، و میدان از وجود مؤمنین متعصبی که نهی این منکر کنند، هرگز خالی نبوده است. با این وصف، ممالک اسلامی، از جمله ایران و عربستان، همواره در بسط و اعتلای این هنر کوشا بوده اند. تحریم موسیقی از جانب محمد(ص) با موقعیت و مقصود آن حضرت مناسبت داشت. وی، مقدم بر هر چیز، یک مصلح اجتماعی بود، و نفوذ کلام و تأثیر اعمالش منبع قدرت او در مقام یک معترض اخلاقی بود. حضرت محمد، موسیقی را ـ که سخت مورد توجه مردم بی بند و بار بود ـ «مؤذن شیطان» می شمرد. وی در صدد برکندن ریشه های عشرت طلبی بی قید و بندی بود که ملکه و فطری هموطنانش شده بود. بزم های خانمانسوز، باده گساری و فسق و فجور اعراب همراه با نوای موسیقی برگزار می شد. پس این نوا را باید خاموش می کرد تا مردم به ندای پروردگار گوش فرادهند و دل به هدف هایی متین تر بسپارند.

امّا موسیقی را بدین شیوه، یا حتی با حکمی مقدس، نمی شد به یکباره از بنیان برانداخت چه در مزاج و سنت اعراب و ایرانیان، هر دو به یکسان، ریشه ای استوار داشت. زندگی سادهٔ چادر نشینی عرب ها به تکامل معماری یا نیل به مدارجی رفیع در هنرهای تزئینی مددی نرسانده بود، و حتی موقعی که اعراب شهر نشین شدند از ذوق زیبا پسندی بهرهٔ چندانی نداشتند؛ از این لحاظ شعر و نغمه سرایی مهم ترین هنرهای آنان محسوب می شد. روح عرب با آواز خوانی همزاد و دمساز بود، و حتی در دربار خلفای اموی، در عهدی که هنوز خاطرهٔ شور و اشتیاق پیغمبر تازه بود،

● نوشته: فیلیس اکرمن
Phyllis Ackerman

● ترجمه: احمد کریمی
● ترجمه از دایرة المعارف The Persian Art (A. U. pope)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خصوصیات موسیقی ایرانی

کلیات

موسیقی و عیش و طرب رواج داشت. معهذا، هر وقت که خلیفه میل به این وسیلهٔ انصراف خاطر می کرد، به رامشگران اجازه نمی داد که بدون واسطه در حضور او نغمه ساز کنند، بلکه، به پیروی از تشریفات دربار ساسانی، پرده‌ای بزرگ خلیفه را از آنان جدا می ساخت.

عشق به موسیقی چنان با روح ایرانیان عجین شده بود که مایل نبودند از آن چشم بپوشند. عملاً تمام فرمانروایان بزرگ از عهد هخامنشی تا عصر حاضر، به عنوان رونق و جلال بارگاه و نیز منبع التذاذ شخصی، دو نوع نوازنده (Musician) در درباره خود نگاه می داشتند: نوازندگان (Band) رزمی، و خنیاگران و نوازندگان درباری، که معمولاً آهنگساز نیز بودند. نوازندگان رزمی برای تحریض ولی نعمت خود به جنگ، تشجیع او در آغاز پیکار، و اعلام مراجعت مظفرانه پادشاه به نواختن می پرداختند. این گروه به هنگام صلح نیز دست از کار نمی کشیدند. نقل مکان مردی بزرگ با حرکت انبوه مردم (Procession) همراه بود، بر تخت نشستن با نمایش اعلام می شد. سفرای خارجی با تشریفات خاص به حضور شاه بار می یافتند، ملاقات صاحبان مناصب عالی غالباً متضمن تکلف بسیار بود، و در تمام این قبیل موارد، در ادوار مختلف، موسیقی نواخته می شد. همراهان عروس و داماد با نوای یک دسته نوازنده در کوچه و خیابان حرکت می کردند. یک مینیاتور قرن شانزدهم نشان می دهد که در جریان بازی چوگان، گروهی نوازنده مشغول نواختن هستند. شاهزادگان معمولاً رامشگرانی داشتند که شب و صبح در پای دروازه کاخ، یا در میدان نبرد

در پای خیمه هاشان به نوازندگی می پرداختند، و این امر از اسباب جلال و ثروت آنها به شمار می آمد.

در مجالس خصوصی تر سُرور و عشرت، خوانندگان و نوازندگان سازهای زهی، اعم از زن و مرد، حضور می یافتند، محافل درباری، جشن ها، ضیافت ها، و مجالس می گساری همگی با موسیقی گرم جان می گرفت. بازرگانان، و حتی مردم عامی، غالباً یک یا دو دختر خواننده به مجالس جشن خود دعوت می کردند تا به شادمانی و نشاط بیفزایند، و از این لحاظ در ادبیات فارسی بندرت شرح مجلس عشرتی را می خوانیم که موسیقی در آن مترنم نباشد. موسیقی جزئی از تصور ایرانیان از زندگی خوب بود. توصیف و تصویر سرزمین پریان، بهشت، و دیار نیک بختان همواره شامل موسیقی و نیز سایر چیزهای مطبوع مانند درخت، گل، آب روان، خوراك لذیذ، شراب گوارا، حوریان سیمین تن و شادمانی است. در بهشت مصنوع و شگفت فدائیان اسماعیلیه در الموت، موسیقی عنصر مهمی بود، در باغ و گلستان، که انواع گوناگون درختان میوه در آن کاشته شده و مزین به خیمه و خرگاه زرنگار و پرنقش بود، و در جوی هایش شیر و شراب جاری بود، دخترکان زیبا می خرامیدند، ترانه می سرودند و ساز می نواختند. سلیمان بر تخت جادویی خود، با نوای نای و دف و عود در آسمان ها تفرج می کرد.

علاوه بر این ها، موسیقی در ایران فقط یک پیشه نیست. بلکه ظاهراً وسیله طبیعی بیان احساسات و انفعالات مردم نیز هست. پسرك خردسال تنها، در حالی که آهنگی را زمزمه می کند، از کوچه می گذرد. کاسبی که از بام تا شام در دکان به داد و ستد مشغول بوده، به تحریض نغمهٔ وسوسه انگیزی که خود پرداخته، عازم خانه می شود. شب های ماه رمضان هوای شهرهای ایران با لحن زیبای مناجات که از هر باغی برمی خیزد، مرتعش است. ایرانی بی اختیار آواز سر می دهد. مخصوصاً شایان توجه است که بسیاری از ایرانیان که در رشته های دیگری غیر از موسیقی، برجسته بوده اند، به سائقه ذوق، نواختن آلتی را نیز آموخته اند. غالب شاعران، مغنیان (Troubadours) چیزه دستی بوده اند، و به حسب ضرورت این پیشه را به خوبی می آموختند. تعداد نقاشان و دانشمندانی که قریحهٔ موسیقی داشته اند اندك نبوده است و آشنایی با موسیقی از جمله کمالات بسیاری از شاهزادگان و حکام ولایات به شمار می رفته است.

نمی شد هنری را که در هر مناسبتی به کار گرفته می شد و همواره مایه تسلای خاطر عوام و مشغلهٔ ذهنی خواص بود، از زندگی طرد کرد. این بود که دو نیاز عمیق [دینی و دنیوی] با یکدیگر به ستیز پرداختند. اکثریت عظیم ایرانیان طی قرون متمادی مؤمنان صادقی بودند و نمی خواستند و نمی توانستند که شریعت را زیر پا بگذارند. مع الوصف زندگی بدون موسیقی غیرقابل تصور بود. نفس ملفوظ خود راه حلی یافت. فقها و حکماء، که به هرحال در چاره سازی و گره گشایی صادق بودند، استثنائاتی را مباح و جایز شمردند.

عام بودن کشش و نفوذ موسیقی توسط عارف بزرگ جلال الدین رومی ـ که شخصیتی بزرگ و هنرمندی راستین بود ـ به نحوی پرشور بیان گردیده است. از آن جا که در خلوص عقیدت و ایمان مولانا شبهه نمی شد کرد، دفاع وی از موسیقی به جهات روحانی برای بسیاری از مردم حجت بود. دفتر اول مثنوی با «بانگ نای» و در این جا مراد از نی یا فلوت، مطلق موسیقی است، آغاز می شود.

«بشنو از نی چون حکایت می کند
از جدایی ها شکایت می کند
کز نیستان تا مرا ببریده اند
از نفیرم مرد و زن نالیده اند
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق
تا بگویم شرح درد اشتیاق
هر کسی کاو دور ماند از اصل خویش
باز جوید روزگار وصل خویش
من به هر جمعیتی نالان شدم
جفت بدحالان و خوشحال شدم»

آتش است این بانگ نای و نیست باد
هر که این آتش ندارد نیست باد
آتش عشق است کاندر نی فتاد
جوشش عشق است کاندر می فتاد
نی حریف هر که از یاری برید
پرده هایش پرده های ما درید
همچو نی زهری و تریاقی که دید؟
همچو نی دمساز و مشتاقی که دید؟
نی حدیث راه پرخون می کند
قصه های عشق مجنون می کند
محرم این هوش جز بیهوش نیست
مرزبان را مشتری جز گوش نیست

علاوه بر این موارد دفاع کلی، صاحبدلان برای سماع و غناء کلاه شرعی پیدا می کردند، که اباحت آن در موارد خاص فتوی می دادند، و چنان که در هر توجیه و تعطیلی می توان انتظار داشت، برای گسترش دامنهٔ مناسبت های شرعی که در آنها نواختن موسیقی، مجاز بود، راه هایی کشف می کردند. از موسیقی رزمی به لحاظ ترهیب لشگریان به جهاد، جنگی که برای اشاعهٔ حق با کافران صورت می گرفت، در آغاز نبرد دفاع می شد. همچنین، هنگامی که حق و اسلام بر کفر غلبه می کرد، نغمه ها و آوازهای فتح و پیروزی نمی توانست ممنوع باشد. نواختن موسیقی در مجالس سرور نیز بی آنکه محتاج دلیل تراشی چندانی باشد، جایز بود، زیرا اغلب این مجالس مربوط می شد به حوادث

مهم زندگی فرد که صبغهٔ و جنبهٔ مذهبی به خود می گرفت مانند: ولادت، ختنه، تراشیدن موی سر طفل برای اولین بار (عقیقه)، هنگامی که طفل آموختن قرآن را تمام کرده بود، و عروسی. استقبال از مسافری که از سفر بازمی گشت، ممکن بود با موسیقی همراه باشد. حتی هنگامی که اولیاءالله از سفر بازمی گشتند، زنان شهر بر بام خانه ها می رفتند و با خواندن شعر به همراهی دف و دایره از آنها استقبال می کردند. و نیز، زائران کعبه، قبل از عزیمت به مکه، در کوی و برزن می گشتند و قصایدی را که در نعت کعبه و سایر اماکن مقدسه، به خصوص انجام مناسک حج و وصف بادیه سروده شده بود می خواندند، و این کار در شمار ملاهی نبود. رسم قدیم نوحه خواندن بر مزار مرده بیش از سایر موارد مایه دردسر متشرعین بود چرا که مرگ مشیت الهی تلقی می شد. با این حال، شخص مجاز بود که بر معاصی خویش نوحه سرایی کند. خواندن مرثیه متداول بود، و مدیحه معمولاً از آن جهت سروده می شد که نظر لطف دولتمند یا امیری مطلق العنان را جلب نماید. زیرا که بالاخص در ایران که اجتماع بر نظام فئودالی بنیان داشت، حمایت از سخنوران رسمی بود که از نیازهای اقتصادی سرچشمه می گرفت.

بدین ترتیب، بی آنکه نقض شرایع دینی شود، هرکس می توانست به هنگام مصاف، در مراسم شادمانی، در تکریم آداب حج یا ترتیب مقدمات سفر، در مواقع [لابه] و عزاداری آواز بخواند، امّا در شرق مهم تر از همه اینها غزل های عاشقانه بود، آیا می شد راهی برای قبولاندن آوازهای عاشقانه در جهان اسلام پیدا کرد؟ غزالی می گوید آری، هرکس می تواند و باید برای محبوب خود ترانه بخواند زیرا که ترانه خواندن، به عنوان وسیله ای برای برانگیختن عشق، مباح است مشروط بر آن که خود عشق مشروع باشد ـ عشق به زن شرعی خود. در حضور معشوق غزل عاشقانه خواندن، عشق را برمی انگیزد، لذت معشوق را افزون می کند، باعث فراموشی خود می شود. لیکن در غیاب معشوق، موسیقی عاشقانه درد شیرین اشتیاق را بیدار می کند. و بالاخره، عالی ترین توجیه چنین ارائه می شود: موسیقی عشق به خدا را بیدار می کند و باب پی بردن به جمال حق را می گشاید، و با این تعبیر ظریف، موسیقی عاشقانه روح را مستقیماً با ذات باری مربوط می کند، چه در عین حال که عده ای ممکن است دستخوش وجد شوند ـ که عبارت است از ارتباط بی واسطه با پروردگار از طریق تلاوت آیات آسمانی ـ گروهی دیگر با موسیقی عشق، ره به این عالم علوی می برند.[1]

مریدان [صوفیان] حلقه وار می نشستند و به نغمه مهیجی گوش می دادند تا این که یکی از آنها از حرارت سماع لبریز می شد و شدت هیجان خود را که به جمال حق معطوف بود بروز می داد، امّا اگر وجد کننده از عروج دادن دیگران به عالم وجد و بیخودی عاجز می آمد، مغنّی نغمه دیگری ساز می کرد، و باز نغمه ای دیگر، تا این که عاقبت وجد و شوق جمله مستمعان را از خویش غایب و مستغرق در وجود حق می کرد.

در مورد این که موسیقی ایران مستمعان را به این جنون ربانی سوق می داد، و در عین حال آتش هیجانات دنیوی را تیزتر می کرد، شواهد بسیاری در ادبیات فارسی داریم. شکی نیست که مشرق زمین در هر شرح و بیانی راه مبالغه می پیماید، امّا گر اغراق گویی را از نفس الامر منتزع کنیم، پر آشکار است که موسیقی برای ایرانیان حکم مسکر مردافکنی را داشته است. یکی از نویسندگان معتبر قرن دهم در رسالهٔ خویش فصلی تمام را اختصاص به ذکر نام اشخاصی داده است که تحت تأثیر موسیقی از هوش رفته یا حتی جان داده اند بی تردید گاهی از اوقات افسون نوازنده ساز، خواه زن زیبا و خواه پسری جذاب، قدرت تهییج کنندهٔ نغمه را تشدید می کرد. بدین سان، موقعی که عزت المیلاء[2]، که شاگرد سائب خاثر[3] و نشیط[4] بود، یکی از ترانه های عمربن ابی ربیعه را برای او خواند، ابی ربیعه چنان تحت تأثیر سرایش او قرار گرفت که از حال رفت. البته ممکن است که هیجانات نفسانی و خواهش های جسمانی مزید بر واکنش ذوقی اش شده باشد، چه عزت المیلاء آیتی در حسن و جمال بود. این نغمه ها، با نوعی تأثیر بلاواسطه و نیرومند نفسانی و جسمانی، عواطف ظریف و متعادل ایرانیان را به هیجانی شدید تبدیل می کرد. بنابراین عجیب نیست که موسیقی دانان و نوازندگان بزرگ عزت و احترامی فراوان داشتند و پاداش های گران دریافت می کردند. اعراب سازندگی و نوازندگی را به عهدهٔ کهتران و فرودستان (موالی) می گذاشتند، امّا در ایران یا در مناطقی که ایرانیان نفوذ معنوی داشتند، موسیقی دانان معاشر امیران و سلاطین، انیس گرمابه و گلستان و حتی مورد احترام و تکریم آنان بودند. ابراهیم موصلی (۸۸ـ ۱۲۵ هجری) ندیم[5] یا هم پیالهٔ هارون الرشید بود، و هارون بدان اندازه به وی حرمت می نهاد که، بنا به روایت، وی را مردی دولتمند ساخت. هارون هنگامی که ابراهیم به خدمتش درآمد، ۱۵۰ هزار درهم به او اعطا کرد، ۱۰ هزار دینار ماهانه، ۱۰۰۰ دینار جامگی و مقدری خاصی به مبلغ ۳۰۰۰ درهم در ماه برایش تعیین کرد و ملکی بدو بخشید تا مرفه تر زندگی کند؛ به علاوه خوراکش از مطبخ خلیفه تأمین می شد، و هرگاه که نغمه هایش به دل هارون می نشست، هدایا و تحفی مخصوص دریافت می نمود. می گویند که برای یکی از آهنگ های خود صد هزار درهم پاداش گرفت. در همین زمینه، مخارق شرح می دهد که وی بدون دعوت و به صورت ناشناس به یک مجلس بلده نوشی رفت، هیچ کس را در جمع نمی شناخت (در جامعهٔ اسلامی این گونه موارد بسیار بود)، زنی یکی از نغمه های او را غلط و بد می خواند و وی برآشفت، عود به دست گرفت و خواندن نغمه را چنان

که باید نشان داد. از این نغمه پردازی میزبان و حاضران همگی به شور آمدند و به پایکوبی و دست افشانی پرداختند. هدایایی گران بها نثار او کردند، و در آن میان کنیزکی بود که بدو سخت دل بست. وقتی مخارق در جواب علت غیبت خویش ماوقع را به هارون بازگفت، خلیفه به تمام کسانی که در مجلس مزبور بودند، به خاطر درک موسیقی عالی مخارق، مبالغی گزاف عطاء نمود.

از این مثال ها بسیار می توان نقل کرد. در هر یک از دوره های بزرگ فرهنگی ایران موسیقی دانان همپایهٔ علماء و شعراء بودند و هنرمندانی در خور شأن و عزت به شمار می آمدند، و بر همین منوال، از آن جا که موسیقی هنری بسیار جدی و متین شمرده می شد، آلات موسیقی ارزش بسیار داشتند و در ساختن آنها دقت به عمل می آمد. برخی از کشورها به سبب ساختن بعضی سازهای موسیقی شهرت یافتند. به عوان مثال، گفته اند که طنبور را موصلی اختراع کرد و در «هزار و یک شب» در چند مورد که از حیث داستان پردازی به موسیقی زیبا نیاز بوده، از نواختن عود صحبت شده است، و در یک افسانه قدیمی می خوانیم که چگونه عود از تکه های ظریف چوب پسته ساخته می شود.

بدین ترتیب موسیقی به رغم تحریم شرعی آن نه تنها مورد قبول بلکه سخت مورد احترام بود. این امر با چه شیوهٔ استدلالی میسر بود؟ دلایلی که اقامه شده، بسیار است؛ امّا مهم ترین آنها دلایلی است که که انحاء استماع موسیقی، و نیز انواع موسیقی را از یکدیگر متمایز می کند.

به دو نحو می توان به موسیقی گوش کرد. می توان آن را فقط به عنوان صوتی مادی شنید، و یا به عنوان یک مفهوم روحانی، نه به عنوان مجموعه ای از نت، مقام ها یا ضرب ها، بلکه به عنوان موسیقی فی نفسه. فقط صوت و موسیقی فیزیکی است که باعث می شود «کفر و ریا در قلب آدمی رشد کند، چنان که آب جوانه گندم را رشد می دهد»[7] موسیقی واقعی انسان را گمراه نمی کند، چرا که تجربه ای روحانی است. همچنین موسیقی سه وجه دارد:

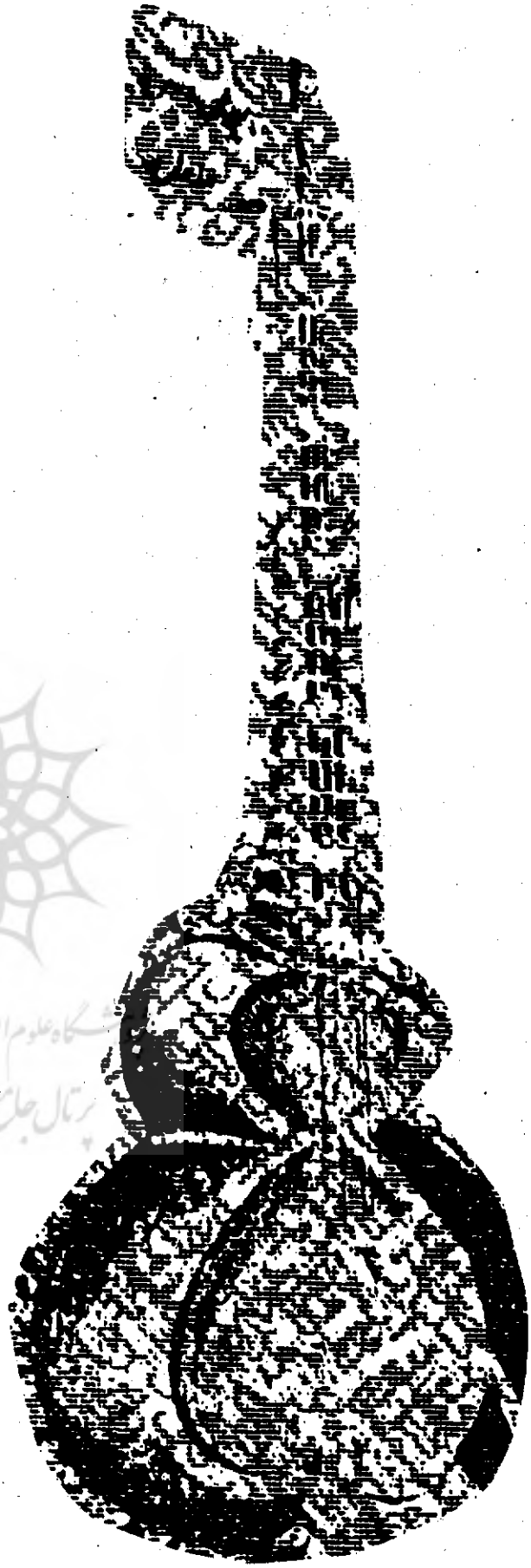
«وجه اول احساسی مطبوع، مکیف و آرامش بخش در ما پدید می آورد. وجه دوم از همین کیفیات برخوردار است، لیکن قوهٔ تخیل انسان را نیز منبسط می کند، و خیالات و اوهامی در روح ما بر می انگیزد... نوع سوم موسیقی بستگی به حالت روحی ما دارد و از عواطف هیجانی ما الهام می پذیرد... این نوع موسیقی می تواند مبین اندوه، رقت، یا خشم باشد. از سوی دیگر، این اصوات و این زخمه ها در شنونده همان هیجان و همان حال روحی را برمی انگیزد، و یا این حال را تشدید می کند یا تسکین می دهد.

جالب توجه است که ایرانیان در انواع مختلف موسیقی به همان تمایزی قائل اند که در هنرهای طراحی وجود دارد، چه موسیقی مطبوع برگوش های ما همان اثر را دارد که طرح های تزئینی بر چشم هایمان. بنابراین، نقش موسیقی نوع دوم قابل قیاس با شبیه سازی است. زیرا که یک طرح تزئینی فقط مطلوب چشم است، و حال آنکه نقاشی موجودی را باز می نمایند.»[8] علاوه بر این، هماهنگی (هارمونی) که عبارت است از تأثیر مطلوب دو نت در حال ترکیب، خواه همزمان نواخته شوند، خواه پیاپی، لذتی می بخشید که مشابه خرسندی حاصل از دو رنگ متوافق است. «در مورد کمال یا نقص ترکیب نت ها، می توان این کار را با ترکیب هماهنگ یا متنافر رنگ ها در یک اثر تزیینی قیاس کرد.»[9] فارابی، که بدین طریق همبستگی موسیقی و هنرهای بصری را تأکید می کند، فقط عالم نظری یا موسیقی شناس نبود؛ بلکه هم مصنف بود و هم نوازنده، و بعضی از نغمات قدیم که در مجالس سماع دراویش مولویه هنوز هم خوانده می شود، منسوب به اوست.

نظریه تأثیر مستقیم موسیقی بر عواطف، از ارکان اساسی فلسفه موسیقی ایران است. «نت ها و نغمه ها، به واسطهٔ ارتباط موافق و موزون خود، بر جان مستمع همان اثر را دارند که دارو، شربت و تریاق بر تن وی.»[10] رابطه ای میان آهنگ های موزون و روح آدمی وجود دارد، بدین معنی که آهنگ ها بر روح تأثیر غریبی می گذارند. برخی از الحان غم انگیزند و برخی فرح زا، بعضی انسان را به خواب فرو می برند و بعضی انسان را می خنداننند، برخی هیجان برمی انگیزند و برخی دیگر برحسب وزن خود اعضاء بدن را به حرکت درمی آورند... و نباید فرض کرد که این تأثر حاصل درک معنی شعر است، چرا که آلات زهی نیز همین تأثیر را دارند.»[11] «تأثیر موسیقی در مزاج انسان به حدی قاطع تلقی می شد که معمولاً برای مداوای امراض جسمی و روحی تجویز می گردید.»[12] به عنوان مثال حکایت کرده اند که در قرن سیزدهم (میلادی) یکی از خلفا «شراب نمی نوشید، نوشابهٔ او عصارهٔ پرتقال آمیخته با شکر بود. مردم مسلمان غرب آسیا، سازی دارند که ۳۶ سیم دارد. روزی سر خلیفه درد گرفت، و موقعی که اطباء از درمانش عاجز آمدند، مردی را احضار کردند که ساز جدید الابداعی می نواخت که ۷۲ سیم داشت. سردرد خلیفه بلافاصله پس از شنیدن نغمه رفع شد.»

اخوان الصفا نیز موسیقی را برای تهذیب اخلاق مؤثر می دانستند.

مع الوصف موسیقی نمی تواند در تغییر دادن انسان،



عنصری جدید وارد فطرتش کند، بلکه فقط آن چیزی را که در درون اوست قوام و نضج می دهد[۱۳] بدین گونه موسیقی جنبه و ارزش تربیتی، به مفهوم اخص و دقیق کلمه، دارد. موسیقی با تصرف در تعادلی که بین عناصر مؤلفه مزاج اخلاط ـ وجود دارد، تأثیر تربیتی خود را به ظهور می رساند. صوت موسیقی (Tone) قدر و عدد معینی دارد، و معادل عددی آن برحسب وزن و ضخامت و طول زه (وتر) کشیده شده ای که وقت زخمه زدن تولید لحن می کند، تعیین می گردد. از این لحاظ نغمه (Melody) ترکیبی از مناسبات عددی است. به همین نهج، نفس انسان مجموعهٔ غامضی از روابط ریاضی است، که از اخلاط اربعه که دارای خصوصیات عددی قابل تعیین است تشکیل شده. موسیقی، که بیان قابل شنیدن مناسبات متغیر عددی است، روابط عددی اخلاط (Humours) جسم و روح را تغییر می دهد، و بدین نحو عواطف متناظری برمی انگیزد، و نیز موجب مرض یا سلامت می شود. امّا گذشته از این، تمام کائنات مبنای ریاضی دارد. ساختمان ریاضی بنیاد منظومه های فلکی است، و در واقع اکثر موسیقی شناسان ایرانی در قرون وسطی معتقد بودند که بین موسیقی و عالم سیارات ارتباطی وجود دارد، و الحان موسیقی بر اثر حرکت اجسام سماوی پدید می آید[۱۴] اخوان الصفاء حتی بر این نظر بودند که لحن موسیقی در حقیقت حاصل اصطکاك اجرام سماوی است. به هر صورت واقعاً اعتقاد بر این بود که موسیقی، موسیقی افلاك است.

این نظریه که موسیقی منشأ اختری دارد قبلاً توسط آشوریان که وارث ستاره شناسان بابلی بودند، ابراز گردیده بود. سپس این اندیشه به یونان منتقل شد، و جای شک نیست که موسیقی شناسان ایرانی در قرون وسطی معتقدات خود را مستقیماً از این منبع اخذ کردند، چه رساله های عمدهٔ یونانی در این باب به عربی، که زبان علمی اسلام بود، ترجمه شده بود. ولی شاید نظر مزبور به موطن باستانی خود بازگشت، زیرا فرهنگ ایران در دورهٔ قبل از هخامنشیان، اگر از فرهنگ آشوری اخذ نشده باشد ـ چنانکه عده ای گمان برده اند ـ بر روی هم با آن توازن و تشابه داشت، و این امر محتملاً دربارهٔ موسیقی نیز صادق بود. موسیقی آشوری علی الظاهر محدود بود به قوّالی ضربی و مبتنی بر تغییر مقام، که به همراهی یک ساز، ساده اجرا می شد. نغمه ها به احتمال کوتاه بود، یعنی دو یا سه میزان (Bar) و هر یک مشتمل بر چهار یا پنج نت، که شامل فواصل یک سوم و یک چهارم پرده بود. وزن اهمیتی بیشتر داشت و با کوفتن دست و توسط «سازهای کوبی» (Percussive) نمایان می شد.

موسیقی در ایران، چنانکه در آشور، اساساً قوالی بود. آواز اساس این هنر بود، و شعر بدان جهت سروده نمی شد که به آواز خوانده شود، بلکه برای شعرهای سروده شده، موسیقی تألیف می شد. بسیاری از اشعار مشهور به کرّات به همراهی موسیقی خوانده می شد، هر استادی مطابق ذوق خود شیوه خاصی بدان ها می داد. بدین نحو، رسالهٔ اسحق موصلی درباره موسیقی [15] مجموعه ای از آوازها و شعرهای مشهوری بود که قبلاً در مجالس مختلف خوانده شده بود. اسحق قبل از درج هر شعر، نوع آهنگی را که مناسب لحن شعر بود، و وزن مناسب آن را، تعیین کرده بود. چنین می نماید که همراهی ساز با آواز در صدر اسلام بسیار ساده بوده است، چه طویس [16] فقط به همراهی دفی که خود می نواخت آواز می خواند. بعدها که موسیقی شناسان دریافتند که موسیقی سازی (بدون آواز) به تنهایی نه فقط مطبوع بلکه تخیل و احساسات را نیز تهییج می کند، به تقریب همان اهمیت را پیدا کرد که صوت انسان.

ارتباط نزدیک موسیقی و شعر، و در واقع وابستگی یکی به دیگری، در جدالی بین شاعر و نوازنده به وجه احسن شرح داده شده است: نوازنده ای به من گفت: «ای گنجینهٔ نظم، علم موسیقی از علم شعر نیکوتر است زیرا که علم موسیقی چنان ظریف است که هیچ قلم آن را نمی تواند بنویسد، در صورتی که شعر را می توان در دفاتر و دیوان ها ضبط کرد». جوابش دادم «من در هر دو فن به کمال هستم و هر دو را با مقیاسی صحیح سنجیده ام. چه سه دیوان شعر نوشته ام، و موسیقی ای که تصنیف کرده ام، اگر بتوان آن را در دفتری نگاشت، هم چنان به سه دیوان بالغ می شود. من اختلاف منطقی بین این دو هنر را برای تو باز می گویم تا هر دانشمندی خود قضاوت کند. شعر علمی است که فی نفسه کامل است، و به وزن و صدای نوازنده احتیاجی ندارد. امّا اگر نوازنده ای هنگام تغنّی، بدون ادای کلمه ای، فقط آه و اوه سر دهد، کارش ناقص، بلکه بی معنی است. به نوازندهٔ نی بنگر که صدایی بدون کلام دارد. وی بالضروره می باید از کس دیگری سخن عاریه کند. معنی این گفته آن است که شخصی که صوت و نغمه ایجاد می کند، همواره محتاج کسی است که سخن می آفریند. فی الجمله، شعر عروس است و موسیقی زیور آن. اگر عروس دلارام است، عیبش نبود که زیب و زیورش نیست.» [17و18]

در موسیقی تکامل یافته دورهٔ صفویه همکاری متوازنی بین موسیقی آوازی و سازی وجود داشت، گو اینکه تفوق نهایی همچنان با خواننده بود، چه وی رهبری دسته را به عهده داشت، بدین معنی که با آواز خود تا حدودی نوازندگان را هدایت می کرد. در آن زمان ارکستر شامل حداقل شش ساز مختلف بود: عود، نی، سرنا، طنبور، قانون و کمانچه. رهبر دسته به نواختن تنبک می پرداخت، وی با ضرب گرفتن شروع می کرد، و بعد از آن که مقام مناسبی را انتخاب می کرد، سرودی را در همان مقام می خواند، با تأکید بر نت های اول، نما یان (Dominant)، و آخر. آنگاه در این مایه چهار بیت شعر می خواند و در همان حال نوازندگان گوش به آواز او داده و به تبع وی سازهای خود را می نواختند. هنگامی که خواندن او تمام می شد، نوازندگان نوعی برگردان مضمون (Ritournelle) را که «پیشرو» خوانده می شد، در همان مقام اجرا می کردند. پیشرو تشکیل می شد از یک مزدوج (Couplet)، یک بازگرد، و یک ترجیع (Refrain). آنگاه خواننده در همان مایه یا دو قول (Air) کوتاه تغنی می کرد یا یک قول طولانی. اقوال معمولاً از تصانیف عبدالقادر اصفهانی بود، که متجاوز از دو هزار قول تصنیف کرده بود. سپس نغمه های دیگری، که همگی در همان مقام و مایه بودند، نواخته می شد. برنامهٔ هر مجلسی تشکیل می شد از دو فقره از این نوع خواندن و نواختن، هر یک در مقامی متفاوت، ولی در طول هر فقره، مقام تغییر نمی کرد. هرگاه مجلس طولانی می شد، فقرهٔ سومی نیز اجرا می گردید که در مقامی به جز مقام های فقرات قبلی بود.

در رسالهٔ اسحق موصلی موسیقی ایرانی به ساده ترین صورت ظاهر می شود. در آن جا وی می گوید که «اقوال» همه مقامات آوازی و سازی را که در آن عهد متداول بوده، در بر دارد. این مقدمات علی الظاهر به ده پرده محدود بود، و از وزن ها ظاهراً فقط سه وزن شناخته شده بود. در اوایل قرون وسطی سیستم کامل تری تدوین گردید، که با وجود جرح و تعدیل های فراوان هنوز پایدار مانده و اساس موسیقی کنونی ایرانی را تشکیل می دهد. در ابتدا این دستگاه (سیستم) با ۲۴ نت در هر اوکتاو، که دارای فواصل چهارم بود، ساخته شده بود. مدتی بعد فاصله سوم نیز به عنوان فاصلهٔ مطبوع مورد قبول قرار گرفت. پس از غلبهٔ مغول در اوایل قرن سیزدهم گامی (جنس = Scale) که دارای هفت پرده و پنج نیم پرده بود رواج یافت. سرانجام، اعراب در همین قرن از دستگاهی که هر اکتاو آن هفت نت داشت استفاده می کردند، و بین موسیقی ایرانی و عرب تبادل و رابطه زیادی وجود داشت. در نتیجه همزیستی این دستگاههای متغایر موسیقی، تئوری موسیقی ایرانی مخصوصاً در ادوار اخیر، دچار چنان آشفتگی و غموضی است که، به رغم کوشش فراوان بسیاری از استادان و موسیقی دانان ایرانی، نمی توان آن را بر شالوده ای منطقی مورد شناخت و تحلیل قرار داد.

درحقیقت، حتی موقعی که در ابتدا مقامات اولیه تنظیم شد، دستگاه موسیقی ایرانی منطقاً نامرتبط بود، امّا به مرور زمان بسط یافت، زیرا که از دوازده مقام عمده، فقط شش مقام اول (مقامات) بنیانی منطقی دارد، و شش مقام ثانوی (آوازات)، از نظرگاه ما، بیشتر مایه (Motif) هستند تا مقام. مقامات (شش تای اول) اساساً براساس اکتاو ساخته شده بودند، و اکتاو عبارت بود از هفت فاصله، که از دو دسته

نت، یعنی یک تتراکورد (Tetrachord) و یک پنتاکورد (Pentachord)، تشکیل می شد، در ساختن شش مقام اول، اولین و آخرین نت تتراکورد (دانگ یا «ذوی الاربع») ثابت بود، و نیز نت های اول، چهارم و پنجم پنتاکورد؛ ولی نت اول به ناچار، ثابت بود چرا که آخرین نت تتراکورد است. بدین ترتیب در هر دسته نت، واریاسیون محدود بود به نت های دوم و سوم. اولین شش واریاسیون ممکن فواصل این پرده ها، شش مقام مزبور را تشکیل می دادند که در آنها فواصل پنتاکورد با فواصل این پرده ها، شش مقام مزبور را تشکیل می دادند که در آنها فواصل پنتاکورد با فواصل تتراکورد متناظر بود. معهذا، این ترتیب منطقی در شش مقام بعدی (آوازات) رعایت نمی شد، گو اینکه کلیه مقامات به جز مقام آخری، که فقط دارای هفت نت بود، با اکتاو انطباق داشتند. فواصل مربوط کاملاً اختیاری بود. از طرف دیگر، در «آوازات» رعایت اکتاو نمی شد و هر یک از آنها از پنج تا نه نت داشتند. استدلال شده است که این شش مقام ثانوی، بازماندهٔ ترانه های قدیمی اند. در صدر اسلام مقام های باربد ـ خنیاگر بنام دورهٔ ساسانیان ـ که بهتر است آنها را تم بخوانیم، در دستگاهی که به اسم وی مشهور است، موسوم به فهلویات [هفت خسروانی]، همچنان نواخته و سروده می شد، و محتمل است که «آوازات» نیز به همین منوال نغمه هایی بوده است که از آثار استادان قبلی اقتباس شده و به یادگار مانده است. اکثر این دستگاه ها، اعم از «مقامات» یا «آوازات»، موقعی که دستگاه های جدید فواصل ربع پرده و کمتر متداول گردید، مورد جرح و تعدیل قرار گرفتند به نحوی که در عهد صفویه و بعد از آن حتی از مقامات دستگاهی گروه اول، شالودهٔ عملی خود را از دست دادند و فواصلی فرعی پیدا کردند که تا ۹ نت می رسید.

هر نوع مقامی کیفیت ذاتی خود را داشت. به طورکلی، مقام هایی را ضعیف می دانستند که در آنها مجموع فواصل بین نت دوم و سوم، و سوم و چهارم تتراکورد و پنتاکورد کمتر از فاصلهٔ اول است، و هر اندازه که فواصل آخری هرگروهی کمتر بود، گام ضعیف تر بود. بدین نحو، خوارزمی، به پیروی از موسیقی دانان یونانی گام دیاتونیک (طنینی) را مردانه شمرد و اظهار داشت که این فواصل روح را به بزرگواری، قوت، کف نفس و مسرت سوق می دهد» و تألیفی(= Enharmonic) را زنانه (نسوی) به شمار آورد که «مسبب حزن، اندوه و قبض است»، در حالی که گام کروماتیک (ملّون) را خنثی محسوب داشت، برای این که در حد واسط آن دو قرارداد و «روح را از مسک و ضبط نفس به سخاوت، آزادی و شجاعت رهنمون می شود». بر روی هم، ابن زیله[۱۹]» عقیده داشت که مایهٔ «برشو» (صاعد) مشابه احساس خشم است، و مایهٔ «فروشو» (نازل) مشابه احساس رقت قلب و معرفت، و از این لحاظ ترکیبات مختلف این دو مایهٔ تأثیرات روحی شدیدی دارند.

لیکن گذشته از این خصوصیات کلی، به هر مقام خصوصیت معینی نسبت داده می شد. هر یک نامی از آن خود داشتند، گو اینکه همپای تغییر دستگاه موسیقی و در نتیجه تغییر بنیاد مقام ها، وصف هر یک از مقام ها مورد جرح و تعدیل قرار می گرفت، و حتی گاهی از توصیف آنها خودداری می شد. اولین مقام، عشاق، با دلدادگان بود، یعنی گامی میکسو لیدین (Mixo- IY dian)[۲۰] که در قرون وسطی در اروپا متداول بود، یعنی گام بزرگ (ماژور= قوی) با یک فاصله هفتم کوچک (مینور= لیّن)، و در ابتدا مبین دلاوری تلقی می شد. و از این رو در خواندن ابیات شاهنامه به کار می رفت، گرچه بعدها تصور می شد که موجب خنده است. نوا یک گام هیپوفریژین (Hypo- Phrygian)[۲۱]، گام کوچک «فروشو» ملودیک اروپایی بود و سرورانگیز بود، گو اینکه بعدها پنداشته می شد که بخشندهٔ جرأت و دلیری است. بوسلیک، که نام آن علی الروایت از نام یکی از غلامان امرای عرب گرفته شده، در ابتدا برای برانگیختن شادی و شعف به کار می رفت، سپس برای بیان جبن مناسب تشخیص داده شد، اما عاقبت جزء مقام های فنی محسوب شد که در ساختن آهنگ های مشکل به کار می رفت. گفته اند که این سه مقام برای مردم کوه نشین ترک، حبشی، و ایرانی مناسب بود. راست یا مقام «مستقیم»، گام هیپودورین (Hypo- Dorian) بود، و قالب آن تا عصر حاضر ثابت مانده است، گو این که تعبیری که از حالت آن می شود دستخوش دگرگونی شده بدین معنی که زمانی جزء مقام های آرامش بخش و معتدل تلقی می شد، امّا بعدها به جای عشاق برای خواندن شاهنامه مورد استفاده قرارگرفت.

عراق و اصفهان نیز ابتداً مقام های معتدل بودند: اولی مخصوصاً در تشدید لذت، و دومی در تحریض سخاوت موثر بودند، چنان که یکی از مؤلفان پیشنهاد می کند که اصفهان را باید «در مجلس معشوق نواخت زیرا که رضایت خاطر و انبساط روح را فراهم می کند»[۲۲] معهذا، بعدها این دو، مقاماتی فاضلانه به شمار آمدند که دُر تأثیر نهادن بر ادیبان، دانشمندان و منشیان مخصوصاً واجد ارزش بودند. و چنین بود مقام راست. شش مقام بقیه عبارت بودند از: رهاوی، که ازنام شهری [الرُها= Edessa] گرفته شده بود که می گفتند وقتی فیثاغورث در آن جا مشغول تحصیل علم بود این مقام را ابداع کرد. بزرگ، زیر افکند (کوچک)، مقام شادی که ابتدا فقط هفت پرده داشت، زنگوله، که در دورهٔ صفویان مخصوصاً مقام شادی به شمار می آمد و حجاز، که این از مقامات سرورانگیز عهد صفویه بود. شایان توجه است که نام کلیه این مقام ها به جز عشاق، بوسلیک، عراق و حجاز، فارسی است. آوازات همگی نام فارسی داشتند، و به احتمال قوی از نام سرودهایی مشتق شده اند که مبنای آنها بوده اند: شهناز (مداهنه گوی سلطان)، گردانیه (رقص، تقریباً یک گام کروماتیک) نوروز، سلمک، مایه، گوشت.

جالب توجه است که یکی از دستگاه های باربد نوروز بزرگ نام داشت. آیا «آوازات نوروز» بازماندهٔ یکی از خسروانی های دوره ساسانیان نبود؟

هر مقام، به واسطه موقعی که در بنیان و نظام عددی جهان داشت، با یکی از صورت های دوازده گانه فلکی [منطقة البروج]، و وقت معینی از روز، تناظر و انطباق داشت[۲۳]. به علاوه، هر مقامی معادل رنگ، و حتی رایحه ای معین، به شمار می آمد، یا اگر تمام مقام از این توازی تبعیت نمی کرد نت شاهد (Dominant tone) گام دارای تناظر مربوط بود. بدین ترتیب، سیم سُل (به عنوان مثال) که با ماه و زهره ارتباط داشت و برای مدح و تحسین مقتضی شناخته شده بود، با رنگ گل میخک و بوی بنفشه مربوط بود.

به همین نحو، از آنجا که ترتیبات عددی اصل قاطع است، وزن (بحر)، که تأکید ترکیب عددی است، اهمیت عمده داشت، و هر مقام را فقط می شد در وزن های معینی به نحوی شایسته اجرا نمود، زیرا اوزان مربوط برای نیل به هدف عاطفی واحد، به مقام مدد می رسانند. در واقع، حتی می توان گفت که، حداقل در برخی موارد، وزن بر ملودی تفوق دارد، چنانکه موسیقی قدیم شرقی همین حال را داشت. از همین جهت بود که ابن سریج[۲۴] موقعی که می خواست نغمه ای تصنیف کند، جامه ای بر تن می کرد که به زنگوله هایی مزین بود، و صدایی که از آنها برمی خاست تقریباً همنوا با صوت وی بود. آنگاه شانه هایش را، و تمام بدنش را با وزن معینی تکان می داد و در همان حال شروع به زمزمه می کرد. هنگامی که فرود (Cadence) «مد گردی» (مدولاسیون Modulation) با ضرب آهنگ (Tempo) وزنی که انتخاب کرده بود، مقارنه پیدا می کرد، نغمه ای که منظورش بود در ذهنش به کمال صورت می بست، و مصنف لب به تغنّی می گشود.[۲۵] علاوه بر این، آهنگسازان دریافته بودند که بدون وزن، گوش نمی تواند توالی نت ها را، هر اندازه هم که خوب تلفیق شده باشند، به عنوان یک تألیف موسیقی درک نماید.

موسیقی ایرانی کاملاً یک صدایی (Homophonic) است و حتی امکانات استخراج الحان [ساختن ملودی] ضعیف به نظر می رسد، چه دامنهٔ اصوات موسیقی از دو اکتاو تجاوز نمی کند. اما شکی نیست که همین امر باعث شده است که آهنگساز در این هنر به ابداعاتی زیرکانه دست بزند؛ ظرافت و ریزه کاری تدارج صوتی و تعدد مقام ها، مصالحی در اختیارش گذاشته که با آن اندیشه های خود را بپروراند. غنای عمقی این مصالح دست کم تا حدودی جبران کمبود وسعت دامنهٔ آن را می کند. به همین منوال، مستمعان، که گوششان با غموض پر سر و صدای هارمونی خراشیده و کرخت نشده، می توانند تمایزات لطیف و زیر و بم اصوات موسیقی را درک کنند، و واقع امر آن است که یکی از عوامل عمدهٔ ادراک موسیقی در ایران، درک ظرایف و لطایفی است که در پرداخت (Elaboration) لحن وجود دارد، یعنی آن نت های بسیار ظریف و دلکش پر زیر و بم، چیره دستی بی مانند نوازنده در بیرون کشیدن صدا از ساز، در عین حال، فرد ایرانی، که اگر شاعر باشد، با فرهنگ نیز هست، کمال وزن را که بیان موسیقی بحور اشعار است احساس می کند.

و برای ایرانی که ضمناً عارف مسلک است ـ چنان که بسیاری از بزرگان آن چنین بوده اند ـ نوع موسیقی ای که مطلوب طبع او است، معنی و مفهومی بیش از این دارد. زیرا اگر این جهان جز حجابی در برابر جمال خداوند نیست. به نحوی که زمان واقعیتی ندارد و تجربه و ادراک آدمی چیزی جز لحظه ای زودگذر نیست که حتی دوام ندارد، پس موسیقی، که در هر نوایی تنها «آن» را می رباید، می تواند آن چه را که در جهان فرودین واقعی است در خود گیرد، و خلاصه ای از آن به دست دهد. با کمال پذیرفتن لحن، آن لحظهٔ ربوده شده (The seized moment) نیز کمال می پذیرد؛ لیکن بسی مهم تر از لحن وزن است، چه وزن طرح «آنات» زمان است ۲۶، که هر یک به عنوان واحدی منفرد تجربه می شود. و بدین گونه عارفان اسلامی می توانند در موسیقی، در تأکیدات اوزان موسیقی، آن چیز اندکی را که در عالم واقع (Actual) حقیقی (Real) است بشنوند، یا با عروج روحی و اعراض از جنبه دنیوی و هواجس جسمانی، بتوانند ضربان قلب آفریدگار را گوش کنند.

□ **پانویس:**

۱. مستخرجاتی از عقیده امام غزالی (در کیمیای سعادت) در بابت موسیقی: «سماع آوازخوش و موزون [گوهر] آدمی را بجنباند و دروی چیزی پدید آرد بی آن که آدمی را در آن اختیار باشد و سبب آن مناسباتی است که گوهر آدمی را با عالم علوی که عالم ارواح گویند، هست... و عالم علوی عالم حسن و جمال است و اصل حسن و جمال تناسب است، و هرچه متناسب است نمودگاری است ز جمال آن عالم... پس آوازخوش موزون متناسب هم شبهتی دارد از عجایب آن عالم، بدان سبب آگاهی در دل پدید آید و حرکت و شوقی پدید آید... و هرکه را دوستی خدای تعالی بر دل غالب باشد، سماع وی را مهم بود که آن آتش [عشق به خدا] تیزتر گردد... [پس هر] که [سماع را] حرام کرده است از اهل ظاهر بوده است...

۲. عزت المیلاء زنی بوده است خوش آواز که به سال ۸۶ هجری درگذشته است. ابوایوب المدینی و اسحق موصلی کتاب هایی در شرح حال وی نگاشته اند.

۳. سائب خاثر ـ (متولد حدود ۶۸۳ میلادی). ایرانی، اهل مدینه. از «مغنیان» معروف اوایل عهد اموی بود. در زمان یزیدبن معاویه در حرم بقتل رسید.

۴. نشیط ـ از «مغنیان» بزرگ ایرانی بود. یکی از کسانی که عرب «غنا» را در اسلام از ایشان گرفت. سائب خاثر شاگرد وی بود.

۵. ندماء به مردمانی اطلاق می شد که دوستدار موسیقی، شراب و خوشگذرانی بوده اند. اسحق موصلی (۱۵۰ـ ۲۳۵) کتابی درباره آنان (الندماء) تألیف کرده است.

۶ . مخارق بن یحیی (متولد حدود ۸۴۵ میلادی) کنیه او ابا المهنّا بود . از «مغنیان» عهد عباسی، نوازنده و خواننده‌ای معروف بود .

7.Lane, Notes to the Arabian Nights, p.. 1019

8. Baron R. D' Erlanger, La Musique Arabe, I, paris 1930, P.39.

۹ . همان کتاب از D' Erlanger, P. 40

۱۰ . همان کتاب P. XX VV II.

11.Macdonald, in Jounal of the Royal Asiatic society, 1910, P. 218

12. Farmer, the Influence of music, PP. 12-14,19.

۱۳ . مک دونالد، در کتاب فوق . غزالی در این جا نظر ابوسلیمان عبدالرحمن بن [احمد الاسی] الدارانی را نقل می کند .

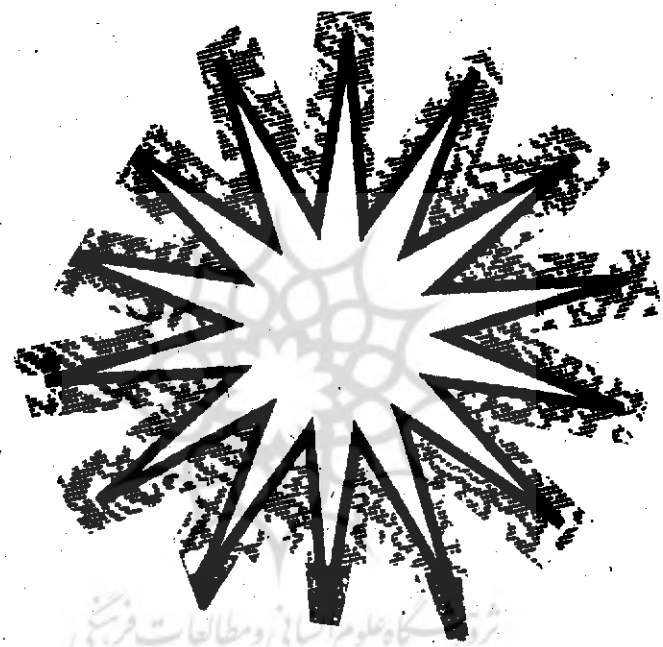
۱۴ . فارمر، در همان کتاب .

۱۵ . کتاب الاغانی

چون سخن نبود همه بی معنی و ابتر بود
نای زن را بین که صوتی دارد و گفتار نی
لاجرم محتاج در قول کسی دیگر بود
پس در این صورت ضرورت صاحب صوت و سماع
از برای شعر محتاج سخن پرور بود
نظم را حاصل عروسی دان و نغمه زیورش
نیست عیبی گر عروسی خوب بی زیور بود

۱۹ . از شاگردان معروف ابن سینا است که به سال ۴۴۰ (۱۰۴۸ میلادی) درگذشته است . مطالبی که دربارهٔ وزن های موسیقی (ایقاعات) نقل کرده است، واجد اهمیت بسیار است . مشهورترین رسالهٔ ابن زیله کتاب الکافی فی الموسیقی است (به نقل از مقاله «صاحبان رسالات موسیقی» نوشته حسینعلی ملاح) م .

۲۰ . Mixolydios Harmonia ـ مقام یونانی که عبارت بود از دو تتراکورد مجزا که بر روی کلیدهای سفید پیانو با گام دیاتونیک



۱۶ . طویس، عیس بن عبدا... خواننده و دف نواز (و، ۱۱ـ وفات ۹۲ هجری قمری)م.

۱۷ . نگارنده این مطلب را که منقول از امیرخسرو دهلوی است، مدیون آقای مجتبی مینوی است .

۱۸ . اصل شعر که مترجم آن را از دیوان کامل امیرخسرو دهلوی برداشته است، چنین است :

مطربی می گفت خسرو که ای گنج سخن
علم موسیقی ز فن نظم نیکوتر بود
زانکه این علمی است کز دقت نیاید در قلم
وان نه دشوار است کاندر کاغذ و دفتر بود
پاسخش گفتم که من در هر دو معنی کاملم
هر دو را سنجیده بر وزنی که آن بهتر بود
نظم را علمی تصور کن به نفس خود تمام
کاو نه محتاج سماع و صوت خنیاگر بود
گر کسی بی زیر و بم نظمی فرو خواند رواست
ندبه معنی هیچ نقصان نی به لفظ اندر بود
ور کند مطرب بسی هاها و هوهو در سرود

پایین رونده از B تا B نشان داده می شود . در قرون وسطی در موسیقی کلیسایی از آن استفاده می شد (نقل از Webster چاپ سوم . م.)

۲۱ . Hypo- phrygian مقام یونانی که شامل دو تتراکورد مجزا بود که بر روی کلیدهای سفید پیانو با گام دیاتونیک پایین رونده از G تا G نشان داده می شد . (نقل از Webster چاپ سوم . م.)

۲۲ . فارمر در کتاب «تأثیر موسیقی» صفحه ۲۴، به نقل از رسالهٔ «محمدبن مراد» .

* نویسنده در متن، فقط همین ۵ مقام را ذکر کرده و گویا مقام دیگری حسینی باشد . م.

۲۳ . در این مورد به التفهیم ... ابوریحان بیرونی (صفحه ۱۴۷) رجوع کنید . م.

۲۴ . ابویحیی عبیدا... ابن سریج ـ خواننده و موسیقی دان عرب، در خلافت هشام (۱۰۵ـ ۱۲۰) وفات یافت . م.

25. 31- D' Erlanger, La Musique Arabe, P.10.

۲۶ . «ایقاع [وزن] سنجش زمان است به وسیله [نقرات] ـ ابن سینا . م.