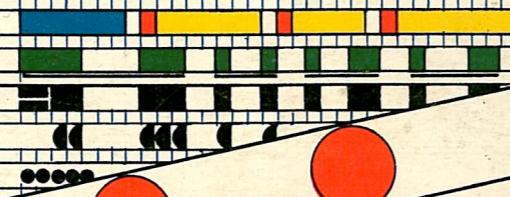
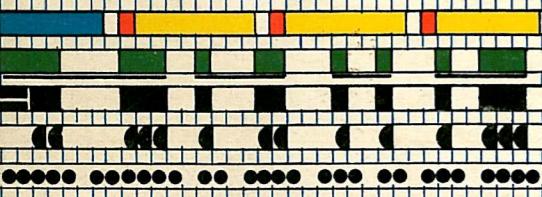


حسین علی ملاح پژوهش موسیقی و شعر

L'affinité entre
la musique et la poesie
Hossein Ali Mallah

آتش بود در این خانه کاشانه بوخت

پیشه ز آتش دل در عزم جانه بوخت

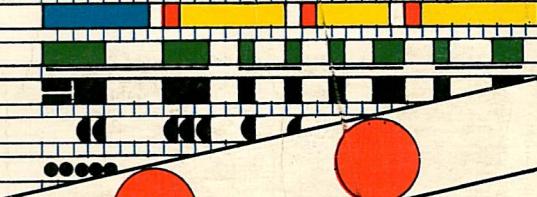
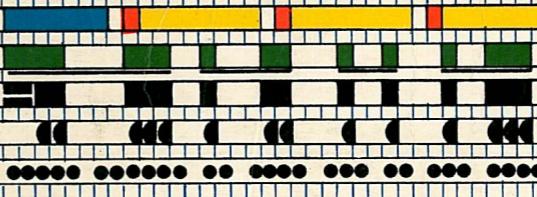


پیشه ز آتش دل در عزم جانه بوخت

پیشه ز

آتش بود در این خانه کاشانه بوخت

پیشه ز آتش دل در عزم جانه بوخت



پیشه ز آتش دل در عزم جانه بوخت



نشر فضا
موسسه علمی و فرهنگی فضا

سال ۱۳۶۷ - تهران ۳-۱



نشر فضا



FAZA 3.1 TEHRAN 1988 Faza Edition
Scientific and Cultural Institute

قیمت ۱۰۰۰ ریال

پیغمبر
رسانش
میرزا

حسینعلی ملاح

موسسه علمی فرهنگی فدا

نشر فدا



سال ۱۳۶۷ خورشیدی - تهران

پیوند موسیقی و شعر
تألیف: حسینعلی ملاح

*

چاپ نخست: پائیز ۱۳۶۷

تعداد: ۳۴۵۰ جلد

حروفچینی: آزاده

لیتوگرافی: بهار

چاپ: تک

صحافی: میخک

*

خط: بیژن بیژنی

روی جلد: مؤسسه علمی و فرهنگی فضا

*

تمامی حقوق برای ناشر محفوظ است

*

نشر فضا

یادداشت ناشر

در فروردین ماه سال پیش، هنگامی که مؤسسه علمی و فرهنگی فضا نخستین گامها را برای تدوین و نشر کتاب «معماری و موسیقی» برمی داشت و از استاد گرانمایه حسینعلی ملاح درخواست همیاری و همکاری کرد، به مناسبت، پیشنهاد به پایان بردن چاپ و نشر کتاب «پیوند موسیقی و شعر» را پذیرا شده.

متن کتاب، که به همت «آزاده» حروفچینی شده بود، سپس با دیباچه‌ای زیر عنوان «گفتاری پیش از پیشگفتار» آراسته شد و در پی نگرشی که به صفحات و به شکل آن لازم می‌نمود، آماده مراحل پایانی چاپ و نشر شد.

«نشر فضا»، با سپاس از مؤلف ارجمند که این فرصت را برای ارائه خدمتی به فرهنگ ایران زمین یافته، یادآور می‌شود که در امر آرایش صفحات متن اصلی کتاب، شرط پذیر شکل پیشین آن بوده است.

«نشر فضا»

آذر ماه ۱۳۶۷ خورشیدی

فهرست مطالب

گفتاری، پیش از پیشگفتار در باب طرحی کمتر نگذشت از اثری والا
رموز و نشانه‌ها
الفبای صوتی یا جدول تطبیق حروف یونانی - مصوتهای فارسی، صامت‌های فارسی

بخش نخست: موسیقی

۱- تعریف موسیقی

-۱- صوت ، ۳- نیرو، ۳- کشش، ۳- زیر و بمی ، ۳- زنگ (یا تمر) ، ۲-۴
میزان، ۴-۳- شناخت وزن یا ايقاع، ۴-۹- ارزش نوتهای سکوت‌ها، ۱۰- نشانه‌های
وزن نزد قدماء و معادل آن به نوت، ۱۳-۵- وزن‌های ساده، ۱۳- الف: دو ضربی، ۱۴-
ب: سه ضربی، ۱۵- پ: چهار ضربی ، ۶-۱۶- وزن‌های ترکیبی ، ۱۸- وزن‌هایی که
بنیاد آنها بر دو ضربی است، ۱۸- وزن‌هایی که بنیاد آنها سه ضربی است، ۱۹- وزن-
هایی که از ترکیب دو ضربی و سه ضربی ساخته می‌شود، ۷-۲۲- مترونم ، ۸- شناخت
آنچه .

بخش ۵۹: شعر

۲- شعر چیست

-۳۱- وزن شعر، ۳۱- الف: هجا، ۳۶- ب: نشانه‌های هجا، ۳۶- پ: وزن
عروضی، ۴۳- ت: دایره‌های وزن شعر فارسی، ۴۶- ۵- دایره‌های دوهجائی ، ۴۶- دایرة
اول، ۴۷- دایرة دوم، ۴۸- دایرة سوم، ۴۹- دایرة چهارم، ۵۰- دایرة پنجم (سه هجائی)
اول، ۵۱- دایرة ششم (سه هجائی دوم) ، ۵۲- دایرة هفتم (سه هجائی سوم) ، ۵۳-
دایرة هشتم (سه هجائی چهارم)، ۵۴- دایرة نهم (سه هجائی پنجم)، ۵۵- دایرة دهم (سه
هجائی ششم)، ۵۶- دایرة یازدهم (سه هجائی هفتم)، ۵۹- ۴- وزن در شعر امروز ایران،
۵۹- الف: وزن عروضی، ۵۹- ب: وزن آزاد، ۶- قطعه «وای برمن» اثر نیما یوشیج،
۶۶- پ: وزن پوشیده، ۶۷- ت: وزن عرضی ، ۷۰- ۳- موسیقی شعر ، ۷۱- الف:
از رش موسیقیایی حروف، ۷۶- ب: اهمیت تکیه، ۸۰- پ: کلمات زنگدار، ۸۱- ت:
تکرار یک کلمه، ۸۲- ث: تکرار یک جمله، ۸۳- ج: قافیه، ۸۳- ج: دیف، ۸۴- ح:

کلمات زاید ، ۸۶-خ: ادات ایقاعی ، ۸۹-د: تأثیر مضمون در وزن شعر ، ۹۰-ذ: مناسبت - موازن - تسمیط.

بخش سوم: پیوند شعر و موسیقی

۱-۹۴ - سابقه تاریخی پیوند شعر و موسیقی ، ۹۸-۲-تصنیف نزه پیشینیان ، ۱۰۵-الف: پیشرو ، ۱۰۵-ب: زخم ، ۱۰۵-پ: نواخت ، ۱۰۵-ت: قول ، ۱۰۶-ث: غزل ، ۱۰۶-ج: ترانه ، ۱۰۸-۳-سرودهای مذهبی ، ۱۰۸-الف: سرودهای زرتشت ، ۱۱۶-یستای ۴۷ نخستین گات از گاتهای سپنتمائینو در ستایش نعمت‌های اهورا مزدا ، ۱۱۷-یستای ۴۶ ، ۱۲۰-ب: اشاره‌ای به علم تجوید ، ۱۲۴-پ: اذان ، ۱۲۴-ت: نوحه ، ۱۲۷-ث: روضه ، ۱۳۰-ج: مرثیه ، ۱۳۰-چ: مناجات ، ۱۳۲-ح: مدح و منقبت ، ۱۳۳-خ: تعزیه (یا شبیه خوانی) ، ۱۳۶-د: ترانه‌های مذهبی ، ۱۳۹-ترانه: مولودنی ، ۱۴۱-۴-سرودهای رسمی یا رزمی ، ۱۴۶-۵-ترانه‌های بزمی ، ۱۴۶-الف: ترانه‌های عامیانه (یا روتاستئی) ، ۱۴۶-ب: ترانه‌های شهری و گونه‌های آن ، ۱۴۶-۱-پهلویات ، ۱۶۲-۲-نوروز خوانی ، ۱۶۳-نوروز خوانی اول ، ۱۶۴-نوروز خوانی دوم ، ۱۶۴-ب: ترانه‌های شهری و گونه‌های آن ، ۱۶۸-۱-ترانه‌های توصیفی و ستایشی ، ۱۷۲-۲-ترانه‌های عشقی ، ۱۷۴-ترانه: هو بابا ، ۱۸۱-۳-ترانه‌های پندآمیز ، ۱۸۸-۴-ترانه‌های عرفاتی ، ۱۹۲-۵-ترانه‌های میهنی (یاسیاسی) ، ۲۰۰-۶-ترانه‌های شکوائی ، ۲۰۴-۷-ترانه‌های انتقادی ، ۲۰۹-۸-ترانه‌های هزل گونه ، ۲۱۲-۹-ترانه‌های کودکان ، ۲۲۰-ترانه بازی ، ۲۲۱-ترانه مادر ، ۲۲۲-۱۰-ترانه‌های بحر طویل گونه.

نکته‌هایی درباره پیوند شعر و موسیقی

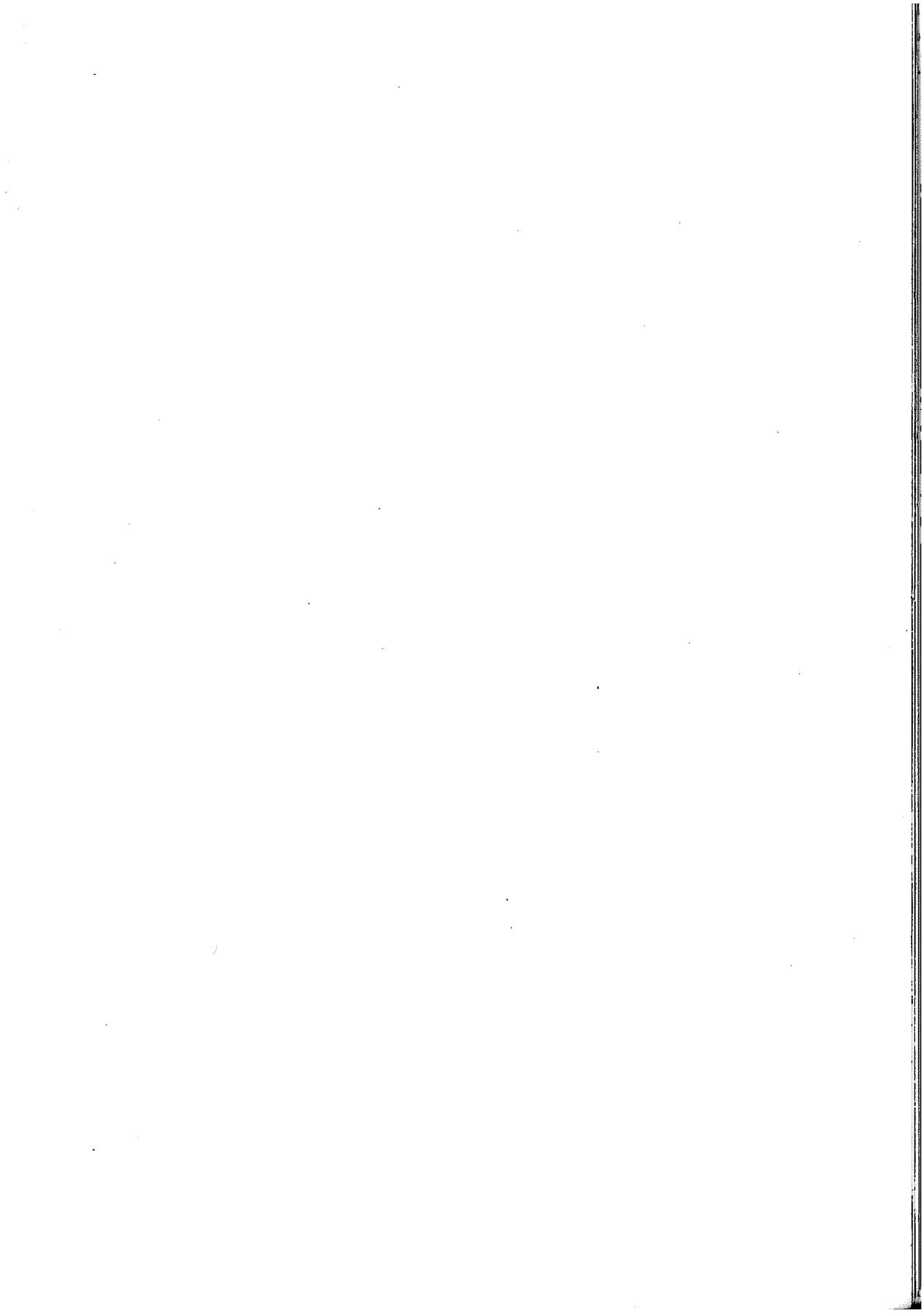
۲۲۹-نکته اول ، ۲۳۰-نکته دوم. نکته سوم، نکته چهارم ، ۲۳۱-نکته پنجم ، نکته ششم ، ۲۳۲-نکته هفتم ، نکته هشتم ، ۲۳۴-نکته نهم ، نکته دهم ، ۲۳۶-وظایف آهنگساز

روش‌های سه‌گانه پیوند شعر و موسیقی

۲۴۰-۱-آفرینش آهنگ روحی شعری آماده ، ۲-۲۴۴-سرودن شعر برای آهنگی آماده ، ۳-۲۴۶-آفریدن شعر و نوا باهم.

فهرست‌ها

۳۵۱-فهرست مآخا، ۱-۲۵۱-به فارسی ، ۲۵۸-۲-۲۵۸-به زبان‌های دیگر



گفتاری، پیش از پیشگفتار

در باب

طرحی کم رنگ از اثری والا

در این کتاب، از پیوند دو هنر مصوت، یعنی موسیقی و شعرسخن رفته است. دوهنری که در بسیاری ازویژه‌گیها همانند هستند، و عناصر مشابهی پیوندانشان را گواهی می‌دهند. یکانه ناهمسانی در زبانشان است که یکی متکی به اصوات است و دیگری به الفاظ . در حقیقت موسیقی و شعر دو همزادند که در دامان دو دایه پرورش یافته‌اند، یکی به زبانی سخن می‌گوید که اصوات عناصر سازنده آن است، و دیگری به زبانی تکلام می‌کند که الفاظ عناصر سازنده آن است - حال ، کدام یک بر دیگری برتری دارد، حکمی است که به آسانی و سادگی نمی‌توان صادر کرد - «کانت»(۱۷۲۴-۱۸۰۴م) برتری را به شاعری می‌دهد و معتقد است: «موسیقی از همه هنرها مطبوع تر است، ولی چون چیزی نمی‌آموزد از تمام هنرها پست‌تر است» (زیباشناسی در هنر و طبیعت ص ۳۶) در حقیقت کانت مقام نخست را به شاعری می‌دهد - «هگل»(۱۸۳۴-۱۹۱۹م) هم برهمنین باور است وی می‌گوید: «موسیقی هنر بیان

اول

احساسات است، یعنی بوسیلهٔ ترکیب و هم‌آهنگ‌کردن اصوات، احساسات را آشکار می‌کند، از اینروی می‌تواند موجب نجات و رستگاری روان، به اعلا درجه شود» و چون موسیقی را کافی برای بیان اندیشه نمی‌داند، شاعری را به کمک می‌طلبید و می‌گوید: «اتحاد این دو هنر به زبان یکدیگر است...» و مثُل می‌زند: «در تأثیرهای آلمان، بعضی از شنووندگان، همین که کلام وارد کارمی شود، بی‌اعتنای شوند و به گفتشگو می‌پردازند» و نتیجه می‌گیرد: «شعر مضاف بر خصیصه‌های خود، واجد تمام مزایای هنر موسیقی نیز هست.» (همان مأخذ) – در موضوع برتری شعر بر موسیقی، حتی «پل دوکا (Paul Dukas ۱۸۶۵–۱۹۳۵) موسیقی دان پرآوازه هم می‌گوید: «یک هنر بیش نیست، آنهم شاعری است.» – امیر خسرو دهلوی (۶۵۱–۷۲۵) برتری را از آن شعر دانسته و سروده است:

مطری می‌گفت با «خسرو» که ای گنج سخن
علم موسیقی ز علم شعر نیک‌تر بود

زانکه آن علمی است کردقت نیاید در قلم
لیک این علمی است کاندر کاغذ و دفتر بود

پاسخش دادم که من در هردو معنی کامل‌ام
هر دو را سنجیده بر وزنی که آن درخور بود

نظم را کردم سه دفتر، ور به تحریر آمدی

علم موسیقی سه دفتر بودی ار باور بود

فرق گویم من میان هر دو معقول و درست

تادهـد انصاف آنکز هر دو دانشور بود

نظم را علمی تصور کن به نفس خود تمام

کاو نه محتاج اصول و صوت خنیاگر بود

گر کند مطلب، بسی هان‌هان و هون‌هون در سرود

چون سخن نبود، همه بی‌معنی و ابتر بود

نای زن را بین که صوتی دارد و گفتار نی
 لاجرم در قول ، محتاج کس دیگر بود
 پس در این معنی ضرورت صاحب صوت و سماع
 از برای شعر محتاج سخن پرور بود
 نظم را حاصل عروسی دان و نغمه زیورش
 نیست عیبی گر عروس خوب بیزیور بود

ولی «آرتور شوپنهاور Arthur Schopenhauer» (۱۷۷۸ - ۱۸۶۰) می‌گوید: «فقط موسیقی می‌تواند حقیقت ژرف جوهر وجود - اراده مطلق - جبر H.Spencer غمانگیز و هویت اساسی ما و جهان را آشکار کند.» هربرت اسپنسر Herbert Spencer (۱۸۲۰ - ۱۹۰۳) پا را فراتر نهاده و موسیقی را بر صدر تمام هنرهای زیبا نشانده است و می‌گوید: موسیقی است که La Musique Est Ala Tete Des Beaux-Arts از همه بیشتر سعادت آدمی را فراهم می‌آورد.

«ایانیس زناکیس Iannis Xenakis» موسیقی دان و معمار معاصر می‌گوید: «موسیقی برای ما هنری است که قبل از تمام هنرها میان هوش و ذکاآوت مجرد آدمی و پدیده‌های محسوس الفت و هم آهنگی برقراری کند، یعنی تا آن مایه از عظمت خود می‌کاهد که بتواند در محدوده اندیشهٔ ما بگنجدد... موسیقی، هم آهنگی کننده گیتی است، اما در عرضهٔ اندیشهٔ متعارف و معمولی، چهرهٔ انسانی به خود گرفته است^۱.» سخن براین مدار در گردش است که: هنر موسیقی و هنر شعر، هردو جزو هنرهای زیبا هستند و هردو برای بشر مفید - برتری یکی بر دیگری بحثی است که از قرن‌ها پیش آغاز شده و چنان‌که پیداست هنوز هم به نتیجهٔ قطعی و همه‌پسند نرسیده است. از همین رو بهتر است از این بحث صرف نظر شود و به نکته‌ای اشاره گردد که همبستگی دو هنر موسیقی و شعر را بیشتر می‌نمایاند.

1— Musique Architecture. P. 16 - casterman 1976.

در متن کتاب، به عناصر سازندهٔ موسیقی در شعر اشارت رفته است و شواهدی ذکر شده است - در این مقام می‌خواهد از طرحی که رنگ که از زمان نگارش کتاب «حافظ و موسیقی» در ذهن نگارنده نقش بسته است سخن بگوید، و به گونه‌ای دور از تعقید و پیجذب‌گی آن طرح را به باری واژه‌ها براین برگها نقش کند. برای مقایسه چند بیت از غزل‌زیر، اثر خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی برگزیده شده است:

۱- سینه‌ام ز آتش دل، در غم جانانه بسوخت

آتشی بود در این خانه، که کاشانه بسوخت

۲- تنم از واسطه دوری دلبر بـه گـداخت

جانم از آتش مـهـر رخ جانانه بـسوخت

۳- سوزدل بـین، کـهـزـبـسـ آـتشـ اـشـکـمـ دـلـ شـمـعـ

دوش بر من ز سر مهر، چـی پـروـانـهـ بـسوـختـ

۴- آـشـنـایـیـ نـهـ غـرـیـبـ استـ کـهـ دـلـ سـوـزـ منـ استـ

چـونـ منـ اـزـ خـوـیـشـ بـرـ قـتمـ ، دـلـ بـیـگـانـهـ بـسوـختـ

۵- «خرقه زهد» مـراـ، آـبـ خـرـابـاتـ بـیرـدـ

خـانـهـ عـقـلـ مـرـاـ، آـشـ خـمـخـانـهـ بـسوـختـ

۶- «ماجرـاـ» کـمـ کـنـ وـ «بـازـآـ» کـهـمـراـ «مرـدـ چـشمـ»

«خرقه» از سر بردار آوردو به «شـکـرـانـهـ» بـسوـختـ

(حافظ چاپ استاد خانلری)

چنان‌که پیداست در این غزل، یک واژه بیش از سایر کلمات مکرر شده است و آن کلمه «بسوخت» است که معادل آن در آواز ایرانی (مثلاً نعمه افشاری) نوت شاهد است (که بیش از سایر نوتها آواز، به گوش می‌رسد) - کلمه دوم، که بعد از واژه «بسوخت» مکرر شده است، لفظ «آتش» است که در مقام قیاس با

موسیقی ایرانی، معادل نوت «ایست» تواند بود (که بعد از نوت شاهد بیشتر به گوش می‌رسد) – این دو واژه، برمحوری که در کانون آن، کلمه «عشق» قرار دارد در گردش هستند، یعنی در حقیقت فرود معنا، برپیشگاه اورنگی است که «عشق» بر آن تکیه زده است. که در مقام قیاس با موسیقی ایرانی، فرود آواز افشاری است که بر نوت نخستین دستگاه شور است.

از تشابهات یادشده که بگذریم، نکته درخور توجه، موضوع، یا تم Theme و یا موتیفی Motif است که گاه به ایهام، زمانی به وضوح خود را می‌نمایند، گسترش می‌یابد، و اندک اندک به اوچ مطلوب می‌رسد.

نخستین بیت، توصیف اخنگری است که سینه را به آتش کشیده است بی‌آنکه دلیل اصلی این سوختن مشخص شود – در بیت دوم، موتیف اختیار شده اندکی گسترش می‌یابد، و زمینه‌ای به دست می‌دهد تا آشکار گردد اخنگر، برخاسته از غم هجران، و سوختن بواسطه آتش رخشار نقش خیالی معشوق است – این «تم» اصلی، نرم‌مرمک گسترش می‌یابد و به شرح درد، و کثرت آتش، و شدت سوختن و آلام حاصل از آن می‌انجامد، و برای بهتر نشان دادن مراتب تحمل رنج، به تمثیل دست می‌یازد، و سوختن و گریستان شمع، و دل سوزاندن پروانه را به عنوان نمادی برای تجسم سوختن دل، و اشک ریختن خویشن به یاری می‌گیرد... از آنجاکه می‌پنداشد ممکن است این تمثیل، چنانکه باید ادراک نگردد، و به نیکوئی گویای واقعیت درد نباشد، همان موتیف، یا همان تم را به نحو ساده‌تری بازگویی کند – در اینجاست که صنعت تضاد، خود را می‌نمایاند. مطلبی که در یک قالب چند بعدی، ارائه شده بود، اکنون در قالبی یک بعدی، و بسیار ساده بیان می‌گردد – درست مانند موسیقی، که گاه تمی، با یک هم آهنگی و آرمنی بسیار غنی ارائه می‌شود، و زمانی همان تم، به گونه‌ای یک احنی تو سلط تمام سازها اجرا می‌گردد. خواجه نیز بعداز آن بیت معهود که با تمثیل به حدیث نفس پرداخته بود. می‌فرماید:

آشنایی نه غریب است که دلسوز من است

چون من از خویش برفتیم دل بیگانه بسوخت

نقطه مقابل (یا: کنتر است Contraste) این سادگی بیان ، نشان دادن اوج اثر ، به مدد کلماتی است رمزگونه - و آفریدن تمی است که پرسش های چندی با جانش عجین است - و یا به بیان دیگر، ابداع چیستاني است که گشودن راز و رمز موجود در آن، جز به مدد اهليت و الفت با زبان خواجه شیراز ميسر نخواهد شد - درست مانند قطعه پایانی يك اثر موسيقى چند صوتی (پلي فونيک) که تعبير و تفسير آن بر عهده خبرگان اين هنر متعالي است.

در بيت پنجم «خرقه زهد» که نماد يك آرمان آسماني است و به زهد ريايى آلوده شده است به آب خرابات داده می شود - «عقل» که متضاد «عشق» است خانه و کاشانه اش به اخگر شيدايی کشیده می شود - و سرانجام شاه بيت، که همان قطعه پایانی يك اثر هنري است براريکه غزل می نشيند و بازگئ بر می دارد:

«ماجراء» کم کن و «بازآ» که مرا «مردم چشم»

«خرقه» از سر بدر آورد و به «شکرانه» بسوخت

با اندک تعمق در يافته می شود که پنج پرسش، در اين بيت موجود است - درست مانند پنج نوت يك آكورد، که پایان بخش يك اثر والاي موسيقى است، و يا پنج جمله موسيقى به شبيه کنترپوانتيك Contrepontique که به موازات يك دیگر يك اثر موسيقى را به پایان می رسانند - اين پنج پرسش بر اين تقدير ند:

۱- «ماجراء»، يعني شکوه و شکایت - از چه؟

۲- «بازآ» چرا دلدار رفته، که می گويد: باز آی؟

۳- «خرقه» زهد در بيت مقابل به آب خرابات داده شده است. پس اين

«خرقه» چگونه خرقه ايست؟

۴- «مردم چشم» چگونه خرقه از سر بدر می کند؟ و آیا واقعاً چشم، در معنای

ديده است؟

۵- «به شکرانه» چه نعمتی، دلدار باید بازگردد؟

چنین پنداشته می‌شود که اگر به این پرسش‌ها پاسخ‌هایی درخور، داده شود، تعییر بیت بدست خواهد آمد. این بنده می‌کوشد بقدر بضاعت، پاسخ‌هایی برای این پرسش‌ها بیابد و تعییر تقریبی بیت را بدست بدهد.

نخست اینکه: «خرقه» در بیت معهود، ردای زهد ریابی نیست که در بیت مقابل به آب خرابات داده شده است - خرقه، در این مقام «خرقه عجب» یعنی خرقه خود بینی و خویشتن پرستی است که همچون حجاب و پرده‌ای «دینه‌دل» را پوشانیده است: زاهدو عجب و نماز و من و مستی و نیاز تا خود او را زمیان باکه عنایت باشد (حافظ)

معشوق عنایت کرده و به دلدار عاشق مدعی آمده است:

معشوقه عیان می‌گذرد بر تو ولیکن اغیاره‌می بیند، از آن بسته نقاب است
(حافظ خ - ص ۷۸)

لیکن خرقه عجب چنان بر دیده دل بنشسته است که عاشق جز خویشتن، کس دیگری را نمی‌بیند، به همین سبب دلدار روی می‌گرداند و به شکوه می‌پردازد که: «من آمدم و جز اغیار کسی را ندیدم.»

از این بی‌ توفیقی، سالک، به رنج درمی‌شود، آتش به جانش می‌افتد به مراقبه می‌نشینند، و خویشتن خویش در اخگر عشق و هجران و حرمان می‌سوزاند. خرفه‌زهد ریایی را به آب آتش‌گون می‌کده عشق می‌سپارد، کاخ عقل را به آتش می‌کشد و سرانجام خرقه عجب و خودبینی را که مُسبب این بی‌ توفیقی برایش بوده است در آتش اشراق می‌سوزاند و با اشک از راه دیده فرو می‌ریزد و بانگک بر می‌دارد: ای نازنین دلدار من، به شکرانه مصفا شدن دیده دل، دیگر شکوه و شکایت کوتاه کن و به سوی من باز آی - ویا به بیان دیگر: خرقه عجب، در آتش عشق سوخت و به همراه اشک از راه دیده فرو ریخت، اکنون شکوه کوتاه کن و به شکرانه مصفا شدن دیده دل به سوی من بازگرد.

*

در پیوند موسیقی و شعر، دوهنر مشارکت دارند. اگر موسیقی نتواند گویای اندیشه‌ای باشد، کلام به یاری اش می‌آید و معنا و مفهومی به ثمره مشارکت می‌دهد. ولی در یک قطعه شعر، که کلمات، مقید به معانی مقرر شده‌ای هستند، کمتر می‌توان اثری یافت که تا این مایه قادر باشد به نیکری کیفیت ذهنی و تخیلی دوهنر را به تنها بی ارائه دهد... بر همین اساس است که در کتاب «حافظ و موسیقی» گفته شده است: «شعرما، از این نظر به پایگاه رفیعی نایل گشته که برخی آن پایگاه را ویژه موسیقی چند صدایی (پلی فنیک) می‌شناسند» (ص ۲۲) - متکی بر همین اندیشه است که موسیقی دانی مانند «پل دوک» گفته است: یک هنر بیش نیست آن هم شاعری است که کلمات -- الوان -- خطوط و اصوات یکجا تاج سوروی آن را ترکیب می‌کنند.

*

برای اینکه نپندارند نگارند به گونه‌ای سربسته و ناآشکار، حکم بر برتری شعر صادر کرده است، ناگزیر است پوست بر کنده اعتراف کند که هرگز چنین اندیشه‌ای نداشته است - هنر شناسان می‌دانند که شاعر، از کلمات خیال می‌گیرد و یا به کلمات خیال می‌بخشد - داستان نویس یا نویسنده نمایشنامه ضمن توصیف احوال روحی شهخصیت‌های اثرش با احوال روحی انسان‌ها آشنا می‌گردد - موسیقی دان که در جستجوی نواهایی است، به نیروی اثربخشی اصوات به سوی نواهای تازه‌ای گرایش پیدا می‌کند.

این ناچیز نیز اگر برداشتی از غزل متعالی خواجه داشته، و افزوده بر محتوا اثر، از دیدگاه ادب به قالب موسیقایی آن نیز دست یافته است، مدیون نیروی خیال برانگیز این اثروا لای هنری بوده و مطلقاً نخواسته است وارد مبحث برتری شعر بر موسیقی و یا بالعکس بشود - بلکه خواسته است بگوید: این قبیل آفریده‌های است که خواننده یا بیننده و یا شنوونده را به نقش انگیزی می‌کشانند و بر آن می‌دارند تا صاحب‌نظر از نقشی، نقش دیگر بی‌افریند و از شعری، نوایی تازه بسازد.

زهوز و نشانه‌ها

ج - جلد

خ - سال خورشیدی

رك - رجوع کنید

س - سطر

ص - صفحه

م - سال میلادی

ه . ق - سال هجری قمری

» - مطالب درون گیوه نقل قول از دیگران است

() - مطالب درون پرانتز حکم جمله‌ای را دارد که بودنش

روشنگر موضوع است، و بودنش مخل سیاق عبارت نیست.

الفبای صوتی

یا جدول تطبیق حروف یونانی و لاتینی با فارسی

همچنانکه می‌دانید خط بین‌المللی موسیقی (یعنی: نوت) از چپ براست نوشته و خوانده می‌شود - محض آنکه شعر فارسی برای نظمات نوشته شود گزیری نیست که از خطی استفاده گردد که آنهم از چپ براست نوشته می‌شود - این خط، همان است که خاور شناسان و فرهنگ‌نویسان اختیار کرده‌اند.

در کتاب حاضر روشی برگزیده شده که در زیگارش لغت‌نامه دهخدا و فرهنگی معین بکار رفته است. از این‌قرار:

متصوّرهای فارسی

ا مانند:	اسب	= A
آب	» عاج	= Ā
اسم	» عشق	= E
این	» عیلام	= I
اردک	» عمر	= O

او = O او - عودت

او = U عود - رود

صامت‌های فارسی

ر = R ب = B

ث-س-ص = S ج = C

ش = S د = D

ت-طه = T ف = F

و = V گ = G

خ = X ه = H

ی = Y ج = J

ذ-ز-ض-ظ = Z ڈ = I

عین و همزة دروس ط یا آخر کلمه . مانند :

Ectemad

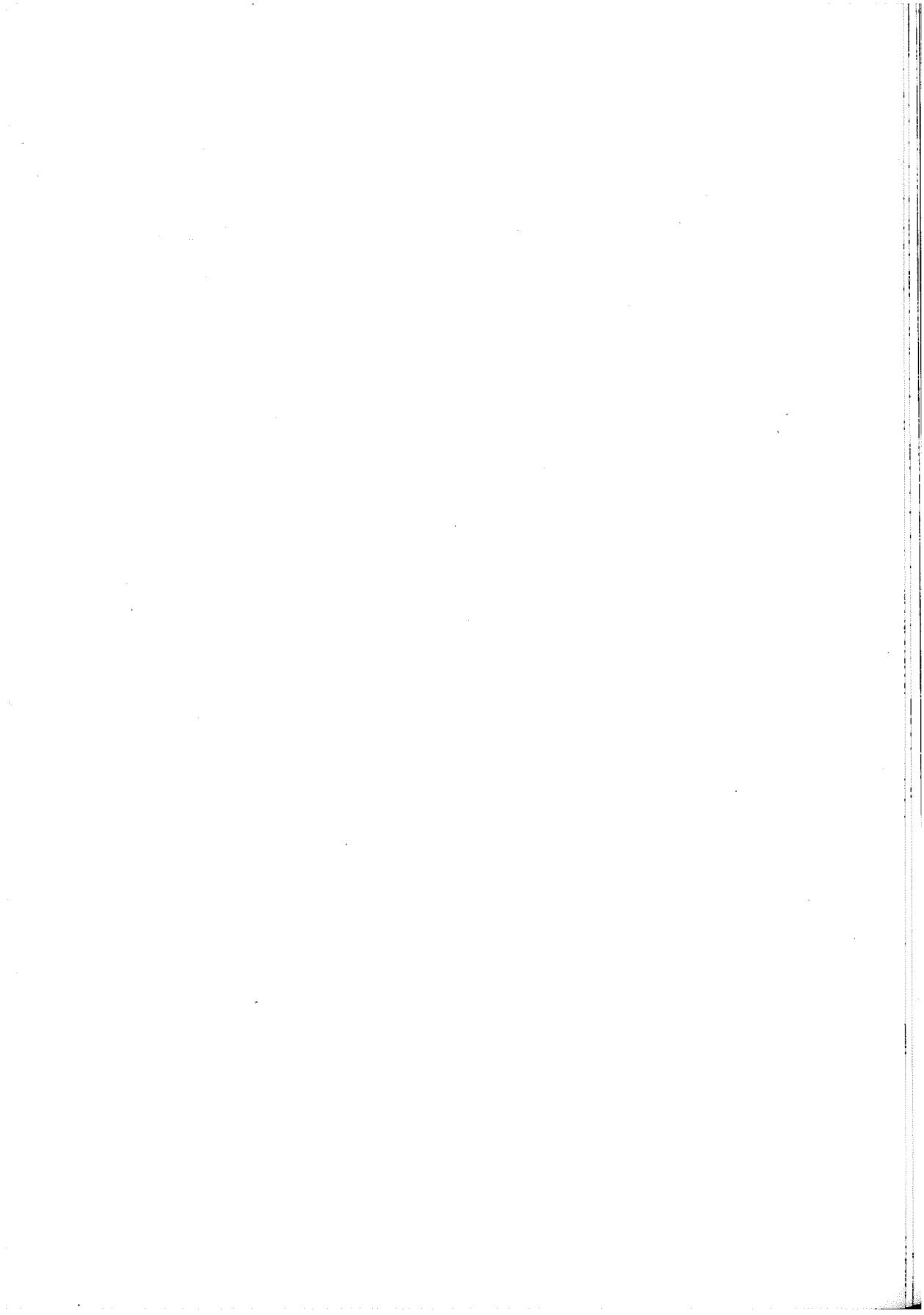
Faccal = CC ج = L

Ayyam = YY م = M

ن = N

پ = P

غ - ق = Q



بخش نخست:

موسیقی

تعریف موسیقی

همچنانکه چند حرف کلمه‌ای را - و چند کلمه ، جمله‌ای را می‌سازد، در موسیقی نیز، چند صوت، میزانی را، و چند میزان نوائی را درست می‌کند - بنابراین نخست لازم است بدانیم صوت چیست؟

۹- صوت

صوت از جنبهٔ فیزیکی ارتعاشاتی است که در اجسام حاصل می‌شود و از اجسام به هوا منتقل می‌گردد - و از جنبهٔ فیزیولوژی، احساسی است که از رسیدن این ارتعاشات به پردهٔ گوش، و از آنجا به مرکز سمعی نخاع در ذهن پدید می‌آید.
لاوینیاک این ارتعاشات را درجه بندی کرده و گفته است: «اصوات

۱- موسیقی و موسیقی‌دانها
La Musique Et Les Musiciens.

صفحه ۳۰ - آلبرت لاوینیاک همچنین در باب رنگ‌ها نیز معتقد به درجات است، وی نوشته است: «اگر رنگین‌کمان را در نظر بگیریم از لحاظ ارتعاشات نوری دارای درجات مشخصی است که آن درجات را می‌توان



معتلی که برای گوش‌های معتدل، نامطبوع نیست صدای ای است که واجد ۳۲ ارتعاش در ثانیه تا ۸/۲۷۶ ارتعاش در ثانیه باشند – یعنی از بهترین صدای نای ارگ (استوانه‌ای که ۳۲ پا درازا دارد) تا زیرترین نوت فلوت کوچک».

بنابراین صوت ثمنه ارتعاش است اما این ارتعاشات یکنواخت نیست و پیوسته در تغییر است. عناصری که این تغییرات را در صوت موجب می‌شوند، خواصی هم برای آن پذید می‌آورند که آن خواص عبارتند از: نیرو (یا شدت)^۱ – کشش (یا امتداد)^۲ – اوج (یا ارتفاع^۳ یا نیرو بمی) – زنگ^۴ یا طنین.

از آنجاکه وجود این خواص سازنده نوا یا آهنگ در موسیقی است، بی مناسبت نمی‌نماید که هر یک به ساده‌ترین وجه تعریف شود:

گام رنگها ← La Gamme Des Couleurs نامید. لاوینیاک گام رنگها را بر بنیاد تعداد ارتعاشات هر رنگ به این ترتیب نوشته است:

۱ – قرمز ۲۸۳ تریلیون ارتعاش در ثانیه

۲ – نارنجی ۵۱۳

۳ – زرد ۵۴۳

۴ – سبز ۵۷۶

۵ – آبی ۶۳۰

۶ – نیلی ۶۶۹

۷ – بنفش ۷۰۸

۱ – به فرانسوی: Intensité و به انگلیسی: Intensity

۲ – به فرانسوی: Durée به انگلیسی: Continuance

۳ – به فرانسوی: Hauteur و به انگلیسی: Pitch (در پاره‌ای موارد

نیز گفته‌اند).

. Timbre – ۴

نیروئی که برای ایجاد ارتعاشات صوتی بکار می‌رود هرقدر بیشتر باشد، صوت از رسائی و توان بیشتری برخوردار خواهد بود.
— مانند: دمیدن درنای باقدرت تمام — یا کوییدن بر ساز کوبه‌ای بسا شدت، و یا زدن زخمه (یامضراب) به سیم‌های ساز به‌گونه‌ای قوی و شدید.

کشش (یا امتداد) به زمان مداومت ارتعاشات صوت بستگی دارد — ممکن است صوتی قوی باشد اما کشش زمانی آن کوتاه و یا بالعکس بلند باشد.

زیرو بمی (یا ارتفاع) وابسته به عدد ارتعاشات صوت، در واحد زمان است — هرچه عدد ارتعاشات صوت بیشتر باشد، صوت زیرتر و هرچه کمتر باشد، صوت بمتر است.

زنگ (یا تم) — هر صوت علاوه بر ارتعاشات اصلی که معرف همان صوت است دارای تعدادی ارتعاشات فرعی یا هم‌آهنگ است که بطور وضوح شنیده نمی‌شود اما به نحوی آشکار میان دو صوت هم اسم اختلاف ایجاد می‌کند — این اختلاف، (که توسط اصوات فرعی یا هم‌آهنگ ایجاد می‌شود) حالتی در صوت به وجود آورد که آن حالت را زنگ یا تم می‌گویند. مثلا: فرض کنید اگر با ساز ویلن «نوت لا» را استخراج کنیم و همین «نوت لا» را با ساز قره‌نی (یا کلارنیت Clarinette) هم بگوش برسانیم اختلافی در این دو صوت هم اسم احساس می‌کنیم که به آن «زنگ» (یا تم) می‌گویند.

۲- میزان

اکنون که با صوت، که الفبای موسیقی است آشنا شدیم می‌گوییم:
از ترکیب چند صوت «میزان» بوجود می‌آید، و از مجموع چند
میزان، جمله موسیقی یا لحن (یا ملدي Melodie) ساخته می‌شود و
از ترکیب جمله‌ها آهنگی یا یک قطعه موسیقی آفریده می‌گردد.
برای درک این تعریف، کافی است بدانیم که: اگر یک جمله
موسیقی را که از اصواتی با کشندهای زمانی گوناگون تشکیل می‌شود
به ترتیبی به واحدهایی که از جنبه کشش زمانی و امتداد اصوات با
یکدیگر مساوی هستند تقسیم کنیم، هر یک از این واحدها یا تقسیمات
لحنی را میزان یا بقول فرانسوی‌ها *Mesure*^۱ می‌گویند.
پس میزان یک واحد لحنی است که قطع نظر از نشان دادن
انتظام در یک جمله موسیقی، معرف چگونگی وزن آن قطعه نیز هست.
پاره‌ای از قطعات موسیقی، به ظاهر از چنین انتظامی عاری است
از همین‌رو این قبیل آثار را در عرف اهل موسیقی «آهنگ بی‌وزن یا
موسیقی بی‌وزن» می‌نامند.

سخن را روی دراین مقال، با آن نوع موسیقی است که وجود
وزن است - برای اینکه بدانیم این وزن چگونه حاصل می‌شود --
روا خواهد بود که دراین باب ابتدا وزن را بشناسیم و سپس کاربرد
آن را در موسیقی، (تا آنجا که مورد نیاز این کتاب است) مورد
مطالعه قرار بدهیم.

۳- شناخت وزن یا ايقاع

۱- به انگلیسی: Measure و به آلمانی Takt گفته می‌شود.

قدیمی‌ترین تعریفی که از وزن یا به قول قدماً ایقاع داریم از اریستوکسنوس^۱ فیلسوف و شاگرد ارسسطو است (قرن چهارم پیش از میلاد مسیح) – این دانشمند در کتاب «اصول نغمه»^۲ وزن را چنین تعریف کرده است: «وزن نظم معینی است درازمنه».

دانشمندان ایرانی ظاهراً همین تعریف را از همین مأخذیاً مأخذ دیگر گرفته و کوشیده‌اند که آن را تکمیل کنند.

عبدالقادر مراغه‌ای در کتاب مقاصد الالحان از مجموع تعریف-

هائی که ابونصر فارابی^۳ و صفائی الدین عبدالمونم^۴ ارمومی کرده‌اند چنین نتیجه گرفته است^۵ که: «ایقاع جماعتی نقرات باشند که میان آنها زمان‌های معینه محدوده واقع شود مشتمل بر ادواری چند متساوی در کمیت برواضاعی مخصوص که ادراک تساوی آن ادوار وازمنه بمیزان طبع سلیم مستقیم توان کرد...»

ساده‌ترین و کوتاه‌ترین تعریف برای وزن، از: ونسان دندی^۶

.Aristoxenos –۱

۲- تاریخ علم - تأثیف: سارتن - ترجمه احمد آرام ج: اول - ص ۵۵۹

۳- فارابی درموسيقى الكبير (ص ۴۳۶) نوشته است: «فإن الإيقاع هو النعلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسبة».

۴- صفائی الدین در رسالت شرقیه گوید: «الإيقاع هو جماعة نقرات يتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب و اوضاع مخصوصة بادوار متساویات يدرك تساوی تلك الادوار و الاذمنة بمیزان طبع المستقیم السليم» به نقل از لفت‌نامه دهخدا.

۵- ص: ۸۸ مقاصد الالحان - به اهتمام: تقی یعنی.

۶- Rythme Dandy V لاروس موسیقی ذیل کلمه Rythme

است که گفته است: «نوعی نظم و تناسب در زمان و فضا» بر بنیاد این تعریف، دامنه گسترده وزن تابدانجا کشیده می شود که مؤلف لاروس موسیقی می گوید^۱: «در تمام هنرها زمانی و فضائی مانند: موسیقی، رقص، شعر، حجاری، معماری، نقاشی و سینما تو گرافی، وزن موجود است».

در طبیعت هم به صورت های گوناگون این انتظام را احساس می کنیم: ضربان قلبها، وجود قرینه ها، بازی رنگ ها و حرکت موزون آنها از بی رنگی تا پررنگی، و موارد دیگر همه و همه واجد انتظامی است که از خصایص وزن است. شکستن این انتظام و در هم ریختن این توازن و آمیختن وزنی با وزن دیگر و ویران کردن وزن های طبیعی توسط هرمندان بزرگ، در واقع «آفریدن طبیعتی مضاف بر طبیعت است»^۲ و یا «مشاهده طبیعت از خلال سرشت و طبع شخصی است»^۳.

۱- همان مأخذ ذیل همان واژه.

۲- زیباشناسی در هنر و طبیعت تألیف استاد علیه‌نقی وزیری.

۳- از سخنان امیل زولا Emilezola نقل از: کتاب زیباشناسی در هنر و طبیعت.

اکنون رواست بدانیم که کاربرد وزن در موسیقی چگونه است.
چنانکه پیش از این گفته شد : در قدیم، وزن را ایقاع می گفتند
و هر یک از ضربه‌های موجود در یک واحد ایقاعی را نقره (بروزن
ثمره و جمع آن را نقرات بر وزن ثمرات) می خوانند - اهل موسیقی
بر بنیاد علم عروض ، «نقره» را «حرف» فرض کرده و گفته‌اند: ^۱ «نقره»
حرف است، و حرف، متحرك باشد یا ساکن، و همیشه حرف نخستین
متتحرك و حرف آخرین ساکن، و چنانکه اوزان اشعار را ارکان است
که بحور اشعار از آنها مترتب می شوند، از منه ایقاعی را نیز ارکان
است. که ادوار ایقاعی از آنها مترتب می شوند - و ارکان بر سه قسم
است: سبب - وتد - وفاصله...»

(درباره این ارکان، در مبحث وزن در شعر سخن گفته خواهد شد.
در اینجا همینقدر لازم است یادآوری شود که: موسیقی دانها ارکان
وزن را بر افعالی شعری نهاده‌اند و بر بنیاد آن ادوار ایقاعی را استخراج
کرده‌اند، منتها، گاه اوقات برای تقطیع، بجای افعالی، از دو حرف «ت»
و «ن» بصورت: تَن - تَنْ - تَنَنْ - وَتَنَنْ نَنْ یا تَنْ نَا یا تَلَالَا
و مانند اینها استفاده کرده بر آن نام «أتانین» Atanin نهاده‌اند.

مرحوم جلال الدین همایی در مقدمه غزلیات شمس تبریزی نوشت: «است:
«کلمه تَن» که آن را در اصطلاح عروض و فن موسیقی و ایقاع قدیم
«سبب خفیف» می گویند از کلمات مخصوص تقطیع اوزان و ادوار
موسیقی است، نظیرتر کیب « فعل» که در اوزان صرفی و عروضی بکار
می رود و «همچنین کلمه تَن» است که حرکات و سکنیات و تکرار آهنگها،
او زان و ادوار غنائی را تشکیل می دهد.»

۱ - رک: کتاب بهجت الروح صفحات ۶۶ تا ۷۲

مولانا سروده است:

نوعر وسان چمن، چون وردوریحان وسمن

بنواخته در تن ت تن یارلی یلی، یارلی یلی^۱

تن تن تمن تن تن می گویی، چون مرغ چمن

یاچون اویس اندرون، یارلی یلی یارلی یلی

کوتاه سخن اینکه: هرگاه می خواسته اند که وزن شعری را

استخراج کنند، بجای آنکه از اصطلاحات عروضی بهره بگیرند، از

روش آتا زین استفاده می کرده اند، مثلاً برای استخراج وزن بیت ذیل:

توانا بود هر که دانا بود زدانش دل پیر برنا بود

بجای: فهولُن فعولُن فعولُن فعول

می گفته اند: تَ تَنْ تَنْ - تَ تَنْ تَنْ - تَ تَنْ تَنْ

اما عالمان نظری موسیقی، برای ثبت وزن موسیقی یا زمان

بین نغمات از حروف ابجد مدد گرفته اند. براین تقدیر:

۱- واحد زمان = الف

۲- دو برابر واحد زمان = ب

۳- سه برابر واحد زمان = ج

۱- «یارلی یلی» و «تن ت نن» از ادات ايقاعی یا عوامل تقطیع و نشان دهنده

وزن است مانند: تلا وتلا لا - برخی از شاعران ادات دیگری بکار برده اند.

از جمله سوزنی در قطعه ای هجو گونه پاسخی به یک غزل سنا ئی داده و کلمات:

اباق را ابلق قی قی - و رونق را رونق قی قی و ادات وزن را بصورت بق بق

قی قی آورده است براین تقدیر:

این است جواب غزل خواجه سنا ئی بق بق بق بق بق بق بق قی قی

۴- چهار برابر واحد زمان = د

۵- پنج برابر واحد زمان = ه

اگر بخواهیم برابر ارزش این واحدها نوت موسیقی بگذاریم و تعداد ضربهای هر یک را طبق اصول «اتانین» نشان بدیم- جدول صفحه بعد بدست خواهد آمد:

لازم است گفته شود که زمان کوچکتر از ۱/۰ را در قدیم تر عید، یا تضعیف می گفتهند. مانند ضربهای ریزی که نوازندهان تمیک و یا طبل برپوست ساز وارد می کنند، این ضربه‌ها آنچنان در پی یکدیگر قرار می گیرند که فاصله میان آنها غیرقابل تشخیص است.

چنانکه ملاحظه می شود برخلاف قواعد موسیقی روزگار ما که واحد زمان، «نوت گروه» یعنی بیشترین امتدادهاست، در قدیم کوتاه‌ترین امتداد، به عنوان واحد زمان اختیارشده است.

۴- ارزش نوت‌ها و سکوت‌ها

برای آنکه، هم معیاری برای مقایسه در دست داشته باشیم و هم اندکی بانشانه‌های وزن، در موسیقی کنونی آشنائی پیدا کنیم، بی مناسب نخواهد بود که ارزش‌های زمانی نوت‌ها و سکوت‌های متداول را بشناسیم:

(معادل چهار ضرب)	۱	واحد زمان- نوت گرد
(معادل دو ضرب)	۲	نصف واحد زمان- نوت سفید
(معادل یک ضرب)	۳	یک چهارم واحد زمان- نوت سیاه
(معادل نیم ضرب)	۴	یک هشتم واحد زمان- نوت چنگ

نشانه‌های وزن نزد قدماء و معادل آن به نوت

ترقیب - ارزش زمانی نشانه - نزد قدماء - معادل آن به نوت - انتوں آن

T A ت	م م	الف	واحد زمان:	۱
T N TANA ت ن تانا	م م م (ویا م) م م م (ویا م)	ب	دو برابر واحد زمان:	۲
صوت که معادل هر دو ضربه است				
TANANA ت ن ن ن ن ن	$\text{م م م م م م (یا م ۲)}$ م م م م م م (یا م ۲)	ج	سه برابر واحد زمان:	۳
یک صوت که معادل هر سه ضربه باشد				
TANANANA ت ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن	$\text{م م م م م م م م م م م م (یا م ۴)}$ م م م م م م م م م م م م (یا م ۴)	د	چهار برابر واحد زمان:	۴
TANANANANA	$\text{م م م م م م م م م م م م م م م م (یا م ۵)}$ م م م م م م م م م م م م م م م م (یا م ۵)	ه	پنج برابر واحد زمان:	۵

۱ - برگزیدن نوت چندگاه بعنوان معادل واحد زمان ممکن است که گزینش دو تن از محققان نامدار شوروی موسوم به «بلدیرف Boldiref» - $A - N - M$ - و بلایف $V. M.$ «Belayef» است که در ترجمة رساله موسیقی جامی بکار برده اند.
 ۲ - نقطه برابر نوت، به اندازه نصف ارزش زمانی همان صوت بر نوت می افزاید
 ۳ - خط منحنی روی دو یا چند نوت هم اسم، خط اتحاد نام دارد.

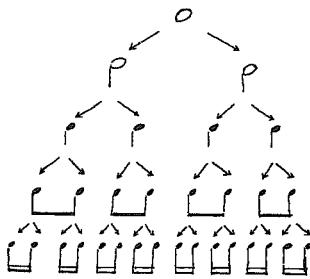
۵- یک شانزدهم و احدهزار نوت دولاچنگک $\text{G}^{\#}$ (معادل یک چهارم ضرب) اگر واحد زمان، یعنی «نوت گرد» را چهار ضرب (هر ضرب با امتداد زمانی یک ثانیه) فرض کنیم نوت سفید ارزش دو ضرب و نوت سیاه ارزش یک ضرب و نوت چنگک ارزش نیم ضرب و دولاچنگک ارزش یک چهارم ضرب را دارد.

نموداری که ارائه شده به گونه آشکاری این همبستگی را میان ارزش زمانی نوتها نشان می دهد:

- ۱- نوت گرد C سکوت گرد — (این علامت زیر خط چهارم حامل موسیقی نهاده می شود)
- ۲- نوت سفید C سکوت سفید — (این علامت بالای خط سوم حامل موسیقی نهاده می شود)
- ۳- نوت سیاه C سکوت سیاه $\{$ روی خط (حامل) بطور عمودی قرار می گیرد
- ۴- نوت چنگک $\text{G}^{\#}$ سکوت چنگک G روی خط (حامل) قرار می گیرد
- ۵- نوت دولاچنک $\text{G}^{\#}$ سکوت دولاچنک G روی خط (حامل) قرار می گیرد

۱- پنج خط موازی که نوتها موسیقی بر روی و میان خطها و زیر آنها نوشته می شود را اصطلاحاً حامل می گویند که معادل کلمه PORTEE فرانسوی است.

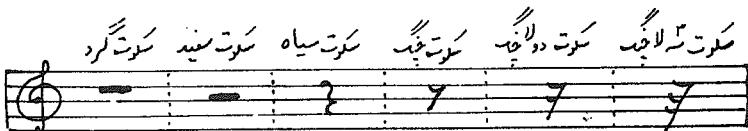
ارزش نوتها نسبت بیکدیگر از نظر کشش زمانی



همچنانکه می‌دانیم، در موسیقی همراه اصوات، سکوت نیز هست که در طول یک قطعه موسیقی به دفعات بکار می‌رود. گاه اوقات این سکوت، به اندازه کشش یک «نوت گرد» و یا بیشتر، و یا مطابق ارزش زمانی یک نوت دولا چنگ که یا کمتر است. محض آنکه مجری موسیقی بداند که در کجا باید سکوت کند و چقدر این سکوت را ادامه بدهد. برابر هر یک از نوتهای یاد شده علامتی هم برای سکوت در نظر گرفته‌اند.

لازم به یادآوری است که سکوت‌های زاید بر چهار ضرب با عدد، تعیین می‌گردد. مثلاً وقتی روی علامت سکوت گرد یک عدد ۴ می‌گذارند نشانه این است که بمدت چهار بار امتداد نوت گرد باید سکوت کرد (یعنی ۱۶ ضرب). همچنین است سکوت‌های کوچک‌تر از دولا چنگ که با اضافه کردن خطوط بیشتر به عدد (۶) بصورت‌های سه لاجنگ « و چهار لاجنگ » « درمی آیند.

اکنون برای آنکه با چگونگی قرار گرفتن سکوت‌ها بر روی حامل موسیقی آشناسویم لازم است بشکل زیر نظر بیافکنیم:



نکته در خور اعتنا اینکه: قدمای بجای اینکه هر ضرب را واحد امتداد ویژه‌ای بداند، وزن را از توالي آنها استخراج کنند، مطلب را معکوس فرض کرده و امتداد را به زمان بین ضرب هاده‌اند. در صورتی

که عملاً معلوم می‌شود که مقصود آنها از کلمه زمان، سکوت و توقف نیست، بلکه منظور واقعی آنها از «زمان بین ضرب‌ها» تعیین امدادهای گوناگون آنهاست.

* *

*

۵- وزن‌های ساده

وزن ساده به وزنی گفته می‌شود که دریافت و شناخت آن به سادگی میسر گردد - مانند: دو ضربی - سه ضربی - و چهار ضربی.

الف: دو ضربی

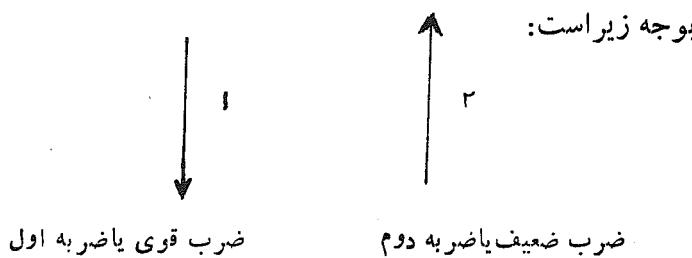
اگر به آنکه مارشی که هنگام عبور سپاهیان اجرا می‌گردد توجه کنیم، احساس می‌کنیم که، ضربه قوی طبل بزرگ همواره زیر پای چپ واقع می‌شود، یعنی اگر بشماریم «یک - دو» ضربه قوی باشماره یک، ضربه ضعیف باشماره دو، بگوش میرسد. در این صورت اگر قطعه‌ای داشته باشیم که ضرب اول آن قوی و ضرب دوم آن ضعیف باشد. آن را «دو ضربی» می‌نامیم.

ساده‌ترین مثال برای یک آنکه دو ضربی، نوائی است که در هر «میزان» آن دونوت سیاه (یا چند نوتی که در مجموع معادل دو نوت سیاه باشد) موجود باشد - معرف این وزن $\frac{1}{4}$ کسر $\frac{1}{2}$ است (یعنی نوت گرد را که واحد کشش موسیقی است و معادل ارزش زمانی چهار نوت

۱- در قطعات موسیقی، کسرهایی که میان وزن آنکه است، همیشه با اعداد فرستگی نوشته می‌شود، و چون خط موسیقی یک خط بین‌المللی است، بهتر است همان طرز نوشتن مراعات شود.

سیاه است، مینا قرارداده ایم و برای هرمیزان یک قطعه موسیقی، ذونوت سیاه آن را برگزیده ایم) طبق مثال زیر:

طرز نشان دادن یک قطعه موسیقی دو ضربی، با حرکت دست،

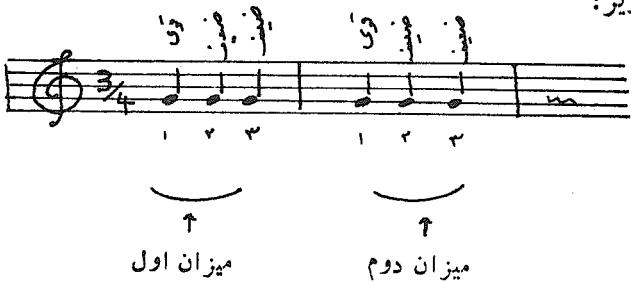


ب: سه ضربی

اگر برمیزان «دو ضربی» یک نoot سیاه بیافزاییم، وزنی بدست خواهد آمد که به آن «سه ضربی» می‌گوئیم - طریق تشخیص این وزن اینست که: ضرب اول قوی، دو ضرب دیگر ضعیف است. تمام آهنگ‌هایی که برای رقص والس ساخته شده در این وزن

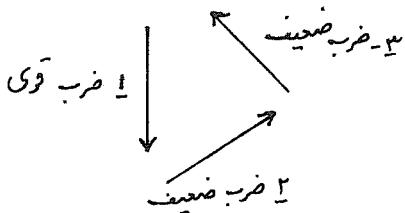
است۔ معرف سه ضربی کسر $\frac{3}{4}$ است (یعنی نوت گرد را که معادل چهارنوت سیاه است مینما قرارداده ایم و سه واحد از آن را برابری هرمیزان برگزیده ایم.) بنابر این در هرمیزان سه ضربی، سه نوت سیاه (یا تعدادی نوت، که در مجموع معادل سه نوت سیاه است) موجود خواهد بود.

طبق مثال زیر:



طرز نشان دادن حرکت یک قطعه موسیقی سه ضربی با دست

بوجه زیراست.



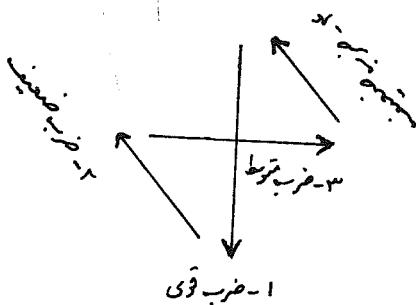
پ: چهار ضربی

چهار ضربی، همان دو ضربی است که در هرمیزان، بجای دونوت سیاه (یا معادل آن) چهار نوت سیاه (یا معادل آن) قرار میگیرد. در یک قطعه چهار ضربی، ضرب اول قوی - ضرب دوم ضعیف - ضرب سوم متوسط - و ضرب چهارم ضعیف است. معرف این وزن کسر $\frac{4}{4}$ یا حرف (C) لاتین است یعنی نوت گرد را که معادل ارزش زمانی

چهار نوت سیاه است مبنا قرارداده ایم و هر چهار واحد را برای هر میزابر گزیده ایم) طبق مثال زیر:



طرز نشان دادن حرکت یک قطعه موسیقی چهار ضربی با دست

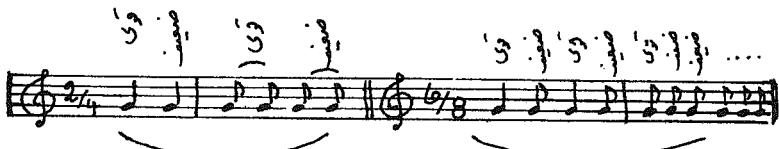


۶- وزن‌های ترکیبی

آنچه یاد شد، وزن‌های ساده بود - از درون وزن‌های ساده، وزن‌های دیگری استخراج می‌شود که به آنها «وزن‌های ترکیبی» می‌گوینند - متداول‌ترین این گونه وزن‌ها، که بیشتر ترانه‌های ایرانی واکثر غزلیات فارسی در آن وزن ساخته شده وزن ترکیبی $\frac{6}{8}$ است.

این وزن، ترکیبی است از دو ضربی و سه ضربی همانطور که می‌دانیم، میزان دو ضربی از دونوت سیاه و یا چهار نوت چنک تشکیل می‌شود، اگر بهریک از این میزان‌ها دونوت چنک بیفزاییم

میزان ترکیبی $\frac{6}{8}$ بادست می آید. به اینصورت:



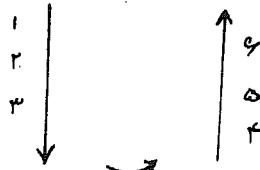
میزان شش ضربی یا $\frac{6}{8}$ یا $\frac{2}{4}$

علامت عددی $\frac{6}{8}$ میان آن است که نوت گرد به هشت واحد (یعنی هشت نوت چنان) قسمت شده و برای هرمیزان، شش واحد آن برگزیده شده است. طرز نشان دادن حرکت یک قطعه موسیقی به وزن $\frac{6}{8}$ بادست، به دوگونه است.

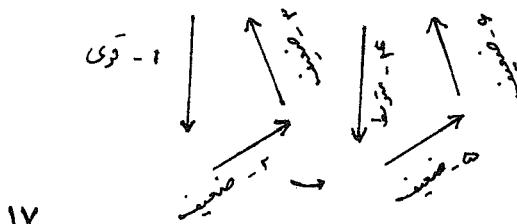
۱- بصورت دو ضربی (با احتساب یک نوت سیاه و یک چنان

بمنزله یک ضرب) در این صورت وزن، بنحو ذیل نموده می شود.

حرکت اول حرکت دوم



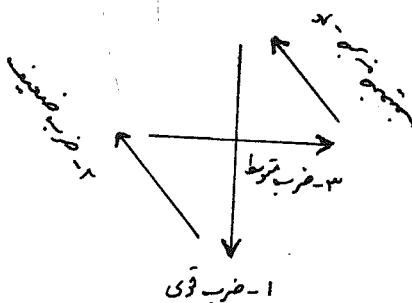
۲- بصورت سه ضربی (با احتساب یک نوت چنان بمنزله یک ضرب) در این گزینش بیشک وزن، فراخ و سنگین خواهد بود و بنحو ذیل نموده خواهد شد:



چهار نوت سیاه است مبنا قرارداده ایم و هر چهار واحد را برای هر میزابرگزیده ایم) طبق مثال زیر:



طرز نشان دادن حرکت یک قطعه موسیقی چهار ضربی با دست



۶- وزن‌های ترکیبی

آنچه یاد شد، وزن‌های ساده بود - از درون وزن‌های ساده، وزن‌های دیگری استخراج می‌شود که به آنها «وزن‌های ترکیبی» می‌گوینند - متداول‌ترین این گونه وزن‌ها، که بیشتر ترانه‌های ایرانی واکثر غزلیات فارسی در آن وزن ساخته شده وزن ترکیبی $\frac{6}{8}$ است.

این وزن، ترکیبی است از دو ضربی و سه ضربی همانطور که می‌دانیم، میزان دو ضربی از دونوت سیاه و یا چهار نوت چنک تشکیل می‌شود، اگر بهر یک از این میزان‌ها دونوت چنک بیفزاییم

میزان ترکیبی $\frac{6}{8}$ بدهست می آید. به اینصورت:



میزان شش ضربی یا $\frac{6}{8}$ یا $\frac{2}{4}$

علامت عددی $\frac{6}{8}$ میین آن است که نوت گرد به هشت واحد (یعنی هشت نوت چنک) قسمت شده و برای هرمیزان، شش واحد آن برگزیده شده است. طرز نشان دادن حرکت یک قطعه موسیقی به وزن $\frac{6}{8}$ بادست، به دوگونه است.

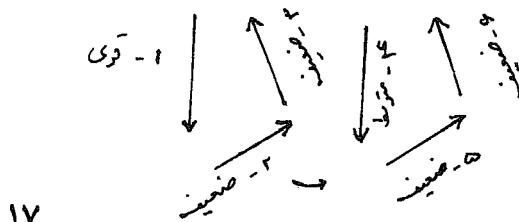
۱- بصورت دو ضربی (با احتساب یک نوت سیاه و یک چنک

بمنزله یک ضرب) در این صورت وزن، بنحو ذیل نموده می شود.

حرکت اول حرکت دوم



۲- بصورت سه ضربی (با احتساب یک نوت چنک بمنزله یک ضرب) در این گزینش بیشک وزن، فراخ و سنگین خواهد بود و بنحو ذیل نموده خواهد شد:



گواینکه ممکن است چند سطر ذیل وجودولی که ارائه می‌شود،
زاید بر نیاز این کتاب بنظر آید، و چنین استنباط شود که بیشتر بکار
کتابهای تخصصی می‌خورد - اما نگارنده می‌پنداشد چه بساممکن است
همین موارد بکار شاعرانی بیاید که قصد دارند در باب وزن‌های موسیقی
بیشتر مطالعه کنند و یا احتمالاً در پیوند دادن کلام با موسیقی، از آن بهره
بگیرند. بهمین سبب جدول زیر که شامل وزن‌های ترکیبی و ساده است
ارائه می‌شود:

وزن‌هایی که بنیاد آنها بر دو ضربی است

- ۱- میزان $\frac{1}{1}$ ² که هر ضرب آن یک نوت گرد و مجموع نوتهای
هر میزان مساوی دونوت گرد است.
- ۲- میزان $\frac{2}{2}$ ² که هر ضرب آن یک نوت سفید و مجموع نوتهای
هر میزان مساوی دونوت سفید است.
- ۳- میزان $\frac{4}{4}$ ² که هر ضرب آن یک نوت سیاه و مجموع نوتهای
هر میزان مساوی دونوت سیاه است.
- ۴- میزان $\frac{8}{8}$ ² که هر ضرب آن یک نوت چنک و مجموع نوتهای
هر میزان مساوی دونوت چنک است.

وزن‌هایی که بنیاد آنها سه ضربی است

- ۱- میزان $\frac{1}{1}$ ³ که هر ضرب آن یک نوت گرد و مجموع نوتهای
هر میزان مساوی سه نوت گرد است.
- ۲- میزان $\frac{3}{2}$ ³ که هر ضرب آن یک نوت سفید و مجموع نوتهای

هر میزان مساوی سه نوت سفید است.

۳- میزان $\frac{3}{4}$ که هر ضرب آن یک نوت سیاه و مجموع نوتهاي

هر میزان مساوی سه نوت سیاه است.

۴- میزان $\frac{3}{8}$ که هر ضرب آن یک نوت چنک و مجموع نوتهاي

هر میزان مساوی سه نوت چنک است.

وزن هائي که از ترکيب دو ضرب بی و سه ضرب بی ساخته می شود

۱- میزان $\frac{6}{2}$ که هر ضرب آن یک نوت گرد نقطه دار و مجموع

نوتهاي هر میزان مساوی دوازده نوت سیاه است.

۲- میزان $\frac{6}{4}$ که هر ضرب آن یک نوت سفید نقطه دار و مجموع

نوتهاي هر میزان مساوی شش نوت سیاه است.

۳- میزان $\frac{6}{8}$ که هر ضرب آن یک نوت سیاه نقطه دار و مجموع

نوتهاي هر میزان مساوی شش نوت چنک است.

۴- میزان $\frac{6}{16}$ که هر ضرب آن یک نوت چنک نقطه دار و مجموع

نوتهاي هر میزان مساوی شش نوت دولاچنک است.

۵- میزان $\frac{9}{8}$ که هر ضرب آن یک نوت دولاچنک نقطه دار و

مجموع نوتهاي هر میزان مساوی شش نوت سه لاصنک است.

۶- میزان $\frac{3}{8}$ که هر ضرب آن یک نوت چنک و مجموع نوتهاي

هر میزان مساوی سه نوت چنک است.

* *

*

نتيجه آنکه: سه وزن $\frac{3}{4} - \frac{2}{4} - \frac{1}{4}$ و $\frac{6}{8}$ نماینده تمام

وزن‌هایی است که نیاز موسیقی دان بوسیله آنها می‌تواند احتمالاً برآورده شود.

دو نوع وزن دیگر نیز هست که هر کدام از دو وزن گوناگون ترکیب شده است، این دونوع را وزن شکسته نامیده‌اند.
مانند: وزن شکسته پنج ضربی که علامت عددی آن کسر $\frac{5}{4}$ است
و در هر میزان آن پنج نoot سیاه (یا معادل آن) قرار گیرد بنحو ذیل:

و وزن شکسته هفت ضربی که علامت عددی آن کسر $\frac{7}{4}$ است
و در هر میزان آن هفت نoot سیاه (یا معادل آن) قرار می‌گیرد. بنحو ذیل:

چنانکه ملاحظه می‌شود وزن شکسته نخستین از ترکیب سه ضربی و دو ضربی وزن شکسته دوم از ترکیب چهار ضربی و سه ضربی تشکیل شده است.

بطور کلی باید گفت: انتخاب وزن، یکی از کارهای بالاهمیت سازنده آهنگ است، گرچه سلیقه و ذوق، در این کاردخالت تام دارد، امانتهای که بدان اشاره خواهد شد، از مواردی است که معمولاً به کار گرفته می‌شود: وزن فراخ و سنگین، برای بیان احساس غم و اندوه و یا حالت وقار و یا بیان اندیشه‌های عرفانی و مانند اینها است.

وزن سبک و تند، برای تعجب شادی و یا حالت تحرک و بی‌خيالی است.

معمول اقطاعاتی مانند مارش و سرود را در وزنهای دو ضربی و چهار ضربی می‌نویسند اما اگر بخواهند مارش عزاب‌سازند معمولاً در همان وزنهای دو ضربی و چهار ضربی می‌آفرینند با این تفاوت که حرکت قطعه را به جای اینکه معادل وزن یک تاک ساعت بگیرند خیلی سنگین‌تر از آن اختیار می‌کنند. اینجاست که می‌بینیم قطع نظر از نشانه‌های وزن یعنی $\frac{6}{8}$ یا $\frac{2}{4}$ یا $\frac{4}{4}$ یا $\frac{3}{4}$ و مانند اینها، باید از نشانه‌های دیگری نیز مدد گرفت تا بتوان بوسیله آن نشانه‌ها، حرکت (یا Tempo) یک قطعه موسیقی را چنانکه مورد نظر آهنگساز است دریافت، و به اجراء نهاد.

شک نیست که وزن $\frac{6}{8}$ وزنی است سبک که بیشتر در ساختن موسیقی شاد و رنگهای ایرانی پکار می‌رود، اما چه بسا که همین وزن، وقتی سنگین و فراخ نواخته شود، درخور تصنیف‌های عارفانه و عمیق ایرانی خواهد بود.

بنابراین برای دانستن اینکه فی المثل وزن $\frac{6}{8}$ را رنگ کنند باید نواخت یا سنگین و فراخ - لازم است به اصطلاحات، یا اعدادی توجه

کنیم که بر صدر نخستین برگ کلیه آثار موسیقی با القوه نوشته می‌شود— این اصطلاحات و اعداد متعاق به اسبابی است موسوم به «مترونوم» یا وزن سنج.

۷- مترونوم Metronome

مترونوم یا وزن سنج، جعبه‌ای است به شکل هرم چهارضلعی که دارای تیغه‌ای فولادی است به شکل لنگر ساعت دیواری، این تیغه بوسیله فنری که در قاعده هرم کار گذاشته شده است حرکت در می‌آید (یعنی مانند ساعت کوک می‌شود— یا با برق کار می‌کند)— از حرکت این تیغه یا عقربه، صدایی مانند «تیک تاک» ساعت بگوش می‌رسد، پشت این عقربه صفحه‌ای است درجه بندی شده که روی آن اعدادی از بالا به پایین نوشته شده است.

کمترین عدد ۴۰ و بیشترین آن ۲۰۸ است— به عقربه یا تیغه پولادی وزنه‌ای نصب شده که قابل حرکت به بالا و پایین است— این وزنه بر روی تیغه در برابر هر عددی قرار بگیرد عقربه به همان سرعت از این سوبدان سو حرکت می‌کند و وزن را با صدای تیک تاک خود معین می‌کند— طبیعی است که هر چه وزنه بالاتر باشد لنگر تیغه زیادتر

۱- مختصر عزمترونوم، شخصی است موسوم به: مالتزل Maelzel آلمانی (۱۷۷۲-۱۸۳۸) لازم است گفته شود که پیش از مالتزل اسبابهای شبهه مترونوم با نام‌های کرنومتر Chronomètre و مترونوم Metromètre و ریتمومتر Rythmomètre ساخته شده بود. ولی همینکه مترونوم به بازار عرضه شد، آن اسبابها دیگر مورد استفاده قرار نگرفت.

می شود و به سنگینی و آهستگی حرکت می کند و به عکس هرچه وزنه پایین تر قرار بگیرد لنگر تیغه کمتر شده و با سرعت بیشتری به این سو و آنسو حرکت می کند.

اعدادی که بر روی صفحه یاد شده ثبت شده، نشان دهنده ثانیه ها است. مثلا اگر وزنه را مقابل عدد ۰۶ قرار بدهیم، تیغه در هر ثانیه، یک مرتبه حرکت می کند و یک صدا بگوش می رساند و در ۰۶ ثانیه ۰۶ بار حرکت می کند. برای تعیین حرکت یک قطعه موسیقی، سازنده آهنگ در آغاز اثر خود، علاوه بر کسر های یاد شده، چگونگی حرکت قطعه موسیقی خود را بوسیله شماره های مترونوم معین می سازد - مثلا اگر بنویسد «سیاه مساوی است با ۰۶» نشانه آنست که نوت سیاه باید یک ثانیه امتداد کشش داشته باشد. بنابراین نوازنده وزنه مترونوم را روی عدد ۰۶ قرار می دهد و وزن آن اثر را در می باید.

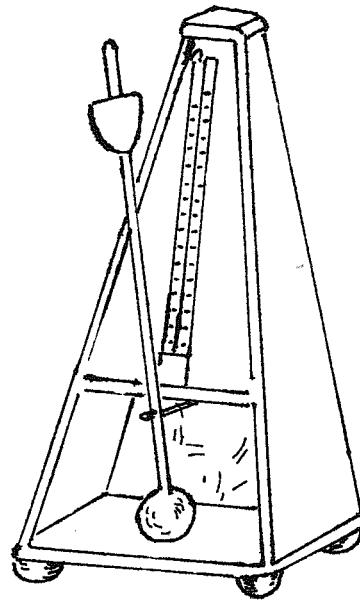
در دو سوی صفحه مدرج، اصطلاحاتی به زبان ایتالیائی برای تعیین وزن آثار موسیقی نوشته شده است. از آنجا که بکار بردن این اصطلاحات بیشتر متداول است تا بکار بردن اعداد، نقل تعدادی از آنها (که بیشتر متداول است) در اینجا بی مناسبت نماید.^۱

۱- لارگو Largo با وقار و آرام و سنگین و فراخ (این وزن یا این حرکت، بین عدد ۴۰ تا ۶۹ است) یعنی اگر وزنه مترونوم در حد فاصل بین ۴۰ تا ۶۹ قرار بگیرد وزنی استخراج می شود که اهل موسیقی به آن لارگو می گویند:

۱- لاروس موسیقی دیل واژه مترونوم Larousse De La Musique

. 1957. paris

40	42
44	46
48	50
52	51
56	58
60	63
66	69
72	76
80	81
88	92
96	100
104	108
112	116
120	126
132	138
144	152
160	168
176	184
192	200
208	



صفحة مدرج مترونوم
و درجات آن

Métronome
يا وزن سنج

Encyclopédie De La Musique.

منقول از کتاب:

۷۲- لارگتو Larghetto از لارگو سریع‌تر است (از عدد ۷۲ تا ۹۶)

۷۳- آداجو Adagio بی‌شتاب و متنی- وزنی است از لارگتو سریع‌تر (از عدد ۱۰۰ تا ۱۲۰)

۷۴- آندانتْ یا آندانته Andante متوسط و معتدل (از ۱۲۶ تا ۱۵۲)

۷۵- آلگرو Allegro پرشور و با حرارت- سریع و چابک و شاد (از ۱۶۰ تا ۱۷۶)

۷۶- پرستو Presto خیلی تند و سریع- (از عدد ۱۸۴ تا ۲۰۸) در حذف اعداد یکه برای هر یک از این مصطلحات معین شده، واژه‌های دیگری موجود است که عملاً برای وزن‌های نزدیک به همین وزن‌ها که یادشد نهاده شده است.

مانند: گراو Grave که وزنی است سنگین و کند برابر با عدد ۴۴

مترونم که آنهم وزنی است سنگین و فراخ برابر عدد ۴۴ مترونم و: لنتو Lento که وزنی است معتدل، برابر عدد ۸۰ مترونم ۵۲.

و: مودراتو Moderatto که وزنی است معتدل، برابر عدد ۸۰ مترونم .
وغیره...
۸- شناخت آهنگ

واژه آهنگ، نزد اهل لغت، معناهای گوناگون دارد، اما

در موسیقی از این واژه سه معنا اراده می‌شود:

الف: آهنگ عبارت است از اوج و حضیض، یا حالات وزیر-

و بمی یک واحد صوتی

ب: آهنگ به مجموعه واحدهای صوتی که یک جمله موسیقی

(ملدی Mélodie) را می‌سازد اطلاق می‌گردد.

پ: به یک قطعه موسیقی (اعم از: رزمی- بزمی یا مذهبی) که

از یک یا چند جمله، (ملدی) ترکیب شده باشد آهنگ گفته می‌شود.

اکنون محض آنکه مطلب در حد نیاز این کتاب شناسانده شود،

لازم است در باب هر یک از این سه مورد به اجمال سخن گفته شود:

یک میزان موسیقی از چند صوت تشکیل می‌گردد؛ هر صوت،

در عرف نظری دانها، وحدی بشمار می‌آید که دارای ویژه‌گیهای

است. این خصیصه‌ها چنانکه یاد شد عبارتند از:

زیر و بمی (یا ارتفاع) - حالت (یا نوانس) - شدت (یا نیرو)

زنگ (یا تمثیر) و تکیه یا تأکید (یا اکسان). مانند نوت یا نغمه «لا» که

هنگامی یک واحد صوتی «موسیقی‌ور» (یا موسیقائی) بشمار می‌آید

که از ویژگیهای یاد شده برخوردار باشد والا صوتی خواهد بود بی-

آهنگ یا بی‌لحن و یا بقول معروف: خشک و بی‌حالت.

و اما در باب جمله موسیقی، به ساده‌ترین بیان می‌توان گفت:

همچنانکه چند حرف کلمه‌ای، و چند کلمه، جمله‌ای را می‌سازد، در

موسیقی نیز، چند صوت «میزانی»، و چند میزان جمله‌ای را تشکیل

می‌دهد.

به همان صورت که در علم نحو، جمله‌های ناقص، یا کامل، یا

مبتدا و خبر، و همچنین اشارات مربوط به قطع ووصل وغیره موجود است، در موسیقی نیز یک جمله کامل، واجد ویژه‌گیهایی است، یعنی، از چند بخش، که اعضای جمله باشد ترکیب می‌شود، وقطع ووصل‌ها هم توسط علامات سکوت و یا خطوط اتحاد و اتصال وغیره رعایت می‌گردد.

برای نمونه یک جمله موسیقی را از کتاب «نظری بموسیقی^۱» در اینجا نقل می‌کنیم تا موضوع بهتر تفهیم گردد.

جمله مبتدا

جمله همیر

۱- بخش اول - تألیف مرحوم روح‌الله خان‌آقی ص: ۱۴۸

بطوری که ملاحظه‌می‌شود، احصاء و رسم‌های جمله موسیقی نوشته شده، از حیث تعداد میزان‌ها مساوی است. یعنی مجموعاً از ۱۶ میزان تشکیل شده است (که هر رسم، از چهار میزان و هر جمله (چه مبتدا و چه خبر از هشت میزان ترکیب گشته است)

در حقیقت، مثال یاد شده، مانند یک رباعی است «که عضو اول آن بیت اول، عضو دوم آن بیت دوم رباعی است و هر رسم به جای یک مصراع می‌باشد، همانطور که در رباعی تا آخرین مصراع خوازده نشود، معنی ناتمام است، در جمله مذکور هم میزان چهارم، متمم معناست»^۱ و اما راجع به کلمه آهنگ، در معنای یک قطعه موسیقی (قطع نظر از معنای متداول آن که بر کسی پوشیده نیست) باید گفت: در این زمینه، بخصوص، واژه آهنگ در کلیه آثار موسیقی از نواهای محلی گرفته، تا آثار سنتیک و اپرائی را در بر می‌گیرد.

۱— همان کتاب و همان صفحه.

بخش دوم

شعر

شعر چهیست

خواجه نصیر الدین طوسی گفته است: «قدمما شعر، کلام مخیل را
گفته‌اند و اگر چه موزون حقیقی نبوده است...»
پاره‌ای وزن را ملازم شعر دانسته و گفته‌اند «آنچه دارای یکی از
اوزان معین... نباشد، در روزگار ما شعر نمی‌گویند.»
سپنسر Spencer معتقد است که «چون کلمات بر طبق ضرب و
وزنی معهود و آشنا با هم تلفیق شود، ذهن، آنها را آسانتر ادراک
می‌کند، و از کوششی که باید برای حفظ و ضبط مجموعه‌ای از کلمات
بکار ببرد، تاروابط آنها را با یکدیگر و سپس معنی کلام را در یابد،
کاسته می‌شود.^۱

حاصل این دو نظریه اینست که: شعر به معنی وسیع کلمه «تألیفی»
از کلمات است که نوعی از وزن در آن بتوان شناخت^۲ شعر نزد همه
اقوام با وزن ملازم داشته و دارد، با این تفاوت که اعتبار وزن همیشه
۱ - بد نقل از وزن شعر فارسی، تالیف: دکتر پرویز ناتل خانلری-ص ۵.

و نزد همه ملل یکسان نبوده و نیست.

شعر ما زند هر پدیده دیگر، بروني دارد و درونی-صورت بروني
آن، وزن کلام است و این وزن، خود عامل باز شناسی شعر است از
دانستان و موسیقی-شعر، سخنی است موذون-دانستان، گلامه‌ی است
بی وزن- و موسیقی، لحن و وزنی است ای سخن. اما شعر به سبب
درون، یا محتوای خود چیزی است بیش از سخن موذون- شعر سخن
موذونی است که با عاطفی همراه است- به عبارت دیگر: شعر، مانند
هنرهای دیگر، گذشته از نظام بروني خود، هم نقش انگیز است و
هم مهر انگیز- یعنی: پدیده‌ای است که از سه عنصر: عاطفه برانگیز و
نقش آفرین و وزن، ساخته شده است.

«برای اینکه گوینده بتواند ادراک و عاطفة آزموده و یابی سابقه
خود را به شنوونده انتقال بدهد، و یا ادراک و عاطفة شنوونده را دگرگون
سازد، می‌باشد میان او و شنوونده، ذیای ادراکی مشترک و عوامل
دلات مشترک، موجود باشد. این ذیای ادراکی مشترک، «واقعیت»
و عوامل دلات مشترک «گلام» است. گوینده، موافق احوال خود
ادراکاتی از واقعیت می‌گیرد و به وساطت عوامل دلات مشترک (یعنی
كلمات) آن ادراکات را به شنوونده‌ی رساند. بنابراین، هر کلمه، علاوه
بر ادراکی که در شنوونده پدید می‌آورد، عاطفه‌ای نیز به او می‌دهد، پس
هر کلمه متن من دوجنبه ادراکی و عاطفی است.
تفاوت شاعر با دیگران اینست که: کلمات شاعر، بار عاطفی

سنگین تری را بردوش دارد.^۱
از مقوله بحث کلی که بگذاریم ، باید بگوئیم که صورت بروزی
شعر را هجا و وزن تشکیل می دهد.

۱: وزن شعر

الف: هجا

کلمه از یک یا چند واحد صوتی که به آن هجا (یا سیلاپ Syllabe) می گویند ترکیب می شود .
می دانیم که الفبای فارسی از سی دو حرف تشکیل شده است که بخودی خود همه بی صدا و ساکن هستند . حروف بی صدا ، وقتی با حرکات : زیر - زیر و پیش و یا حروف متحرک : الف - واو و یا همراه شوند متوجه که با صدا می شوند .
حروفی که با حرکات : «زیر - زیر و پیش» ادا شوند آنها را کوتاه (یا مقصور) می گویند مانند : در - یک - رخ و حروفی که با حرکات : «الف - واو و یا» همراه باشند ، بلند یا کشیده (یا ممدود) نامیده می شوند؛ مانند : خار - شوosh - نیش .
از آمیزش حرکات با حروف ، واحد های صوتی بوجود می آید

۱- اجمالی از تحقیق ارج. آریان پور در باره جامعه شناسی هنر » چاپ ۱۳۵۴ خورشیدی ص: ۷۰

که به آن‌ها هیچا می‌گویند هجاهای بسته به تعداد حروف بی صدا یا با صدا که ترکیب‌کننده آنهاست از لحاظ بلندی و کوتاهی با یکدیگر تفاوت دارند.

قدما برای تعیین وزن هر کلمه، که مرکب از یک تا سه هجاست تقسیماتی در نظر گرفته و برای هر قسمت نامی منظور گردیده بودند مانند: سبب- وتد- فاصله.

اگر کلمه‌ای از یک حرف متحرك و یک حرف ساکن درست شده باشد آن را «سبب خفیف» گفته‌اند: مانند: در- پک- رُخ. موسیقی‌دانها برابر این قبیل سبب‌ها کلمه «تن^۱ Tan» را بعنوان معادل لفظی یا ايقاعی بکارمی‌برند و شاعران کلمه «فع^۲» را استعمال می‌کردنند.

اگر کلمه‌ای از دو حرف متتحرك تشکیل شده باشد به آن «سبب ثقیل» می‌گویند مانند: همه- سپه- گنه- موسیقی‌دانها برابر این سبب کلمه «تَ نَ Tana» را بکار می‌برند.

وتد Vatad نیز بردونوع است- وتد مجموع- وتد مقرر- اگر کلمه‌ای از دو متتحرك و یک ساکن تشکیل شود به آن وتد مجموع می‌گویند مانند: سفر- نگر- شدم- معادل موسیقی آن: تَ تَن و افاعیل آن: فَ عَل است.

وتد مقرر- نیز مانند وتد مجموع از دو متتحرك و یک ساکن تشکیل می‌شود با این تفاوت که متتحرك نخستین گشیده و متتحرك دوم کوتاه

۱- همچنانکه در برگهای پیشین این کتاب آمده است، این معادلهای

لفظی را در قدیم آثانین می‌گفتهند.

۲- این معادلهای لفظی را عروضیان افاعیل می‌گویند.

اسبت. مانند: نادر- حوزه- نیزه. معادل موسیقی آن: تَنْ و افاعیل آن: فاعل است.

فاصله نیز بردو نوع است: فاصله کوچک یا صغیری- فاصله بزرگ یا کبیری فاصله گوچاک، از سه متحرک و یک ساکن تشکیل می‌شود. مانند نروم- بنهم- گذرم- معادل موسیقی آن ت- ن- ت- تَنْ و افاعیل آن فعلی است.

فاصله بزرگی از چهار متحرک و یک ساکن تشکیل می‌شود. مانند: نزنیش- بنهمش- گنهمان. اتا نین آن: ت- ن- ت- تَنْ و افاعیل آن: فعلتِن است.

پس می‌بینم که واحد صوتی در کلام، «هجا» است، یعنی در حقیقت، حروف، فقط اجزای نخستین کلمه هستند، و هیچ یک از این اجزاء به تنهاei اعتبار صوتی ندارد و کوچکترین جزوی که قابل تلفظ است ترکیب و تأثیفی از چند حرف است. بنابراین «گفتار عبارت است از یک سلسله ارتعاشات صوتی متوالی که پیاپی به گوش می‌رسد، اما شنو نده در این سلسله، قطعاتی تشخیص می‌دهد که به منزه از حلقه‌های متصل زنجیر است. این حلقه‌ها را هجا [یا به قول ابن سینا] مقطع یا سیلاپ می‌خوانیم. مثلا: وقتی کلمه شب بو را تلفظ می‌کنیم، در حرف «ب» اول، دهان بسته می‌شود، قسمت اول این سلسله ارتعاشات که از مجموع آنها کلمه «شب بو» را در می‌یابیم در اینجا قطع می‌گردد، و با تلفظ «ب» دوم، قسمت دیگر این سلسله آغاز می‌شود، انقطاعی که میان این سلسله وجود دارد، حدفاصل دو قسمت است و هر یک از این قسمت‌ها

هجا یا مقطع [یا سیلاپ] واحدی است^{۱۰۹}

ب: نشانه‌های هجا

نشانه‌های هجا که اکنون در بیشتر زبان‌های دنیا برای نشان دادن

وزن، معمول است چنین است:

نشانه هجای کوتاه: ۱

نشانه هجای بلند: —

چنانکه می‌دانیم در زبان تکلم و بویژه در زبان شعر، هجای دیگری

هم موجود است که نه کوتاه است و نه بلند، بلکه گشیده است - مانند

هجای «گ» در کلمه «نگارا» (در صورتی که تکیه روی هجای دوم یعنی

گا واقع شود.)

این کلمه چنانکه پیداست از سه هجا بشرح زیر ترکیب شده

است:

۱ - «ن» = معادل هجای کوتاه است = ۱ = ت = ن

«نگارا»

۲ - «را» = معادل هجای بلند است = — = تن = ر

«نگارا»

۳ - «گا» = معادل هجای گشیده است = ل = م = گا

«نگارا»

«نگارا»

۱ - وزن شعر فارسی - ص: ۱۰۹

موسیقی‌دانها با هجای کشیده آشنائی دارند، چنان‌که ابو نصر فارابی نیز در موسیقی‌الکبیر^۱ نشانه «لا» را بهمین منظور بکار برده است. اما شاعران، به همان دو نشانه کوتاه و بلند اکتفا کرده، و بهنگام تقطیع و برابر کردن کلام با وزن، یک «واو» که اصطلاحاً به آن «واوزاید» می‌گویند به هجای بلند افزوده‌اند تا هجای کشیده، مبدل به یک هجای بلند و یک هجای کوتاه بشود.

باتوجه به مصراع زیر این نکته بهتر نموده می‌شود
بی گاه شد، بی گاه شد، خورشید اندر چاه شد^۲
که هجاهای «گاه» و «شید» و «چاه» اند کی از هجای بلند کشیده‌تر است و بهمین سبب بهنگام تقطیع، خوانده می‌شود:
بی گاه (و) شد، بی گاه (و) شد خورشید (و) اندر چاه (و) شد
به حال مراد از تذکار این نکته، اشاره به وجود چنین هجایی است که اهل موسیقی آن را «کشیده» خوانده‌اند و با نشانه «لا» و «نا» مشخص کرده‌اند. علمای علم عروض برای اینکه در ساختن

۱- در این کتاب برای نشانه هجای کوتاه علاوه بر حرف «ت» از حرف «ن» هم استفاده شده است. در مقاصد الالحان نیز برای نشان دادن رعید یا تضعیف، یعنی ضربه‌های سریع و پی در پی یک هجای از اداتی مانند دُر» یا تکرار سریع «ر» بصورت «دُرر» بهره گرفته شده و بجای نشانه کشیده «لا» نشانه «نا» بکار برده شده است.

۲- رک: دیوان شمس (ص ۲۴۱ و ۲۳۴) مصراع دوم بیت در نص ۲۴۱ نین است: «خورشید جان عاشقان، در خلوت الله شد» و در صفحه ۲۳۴ این تقدیر: «خیزیدای خوش طالمان وقت طلوع ماه شد.»

دوایر شعری مشکل‌انی پیش نیاید از آن صرف‌نظر کرده و هنگام برا بر کردن کلام باوزن، هجای کشیده را یک هجای بلند و یک هجای کوتاه بشمار آورده‌اند.

پ: وزن عروضی

همچنانکه یاد شد، شعر مجموعه‌ای از کلمات است که به ترتیبی خاص در پی یکدیگر قرار گرفته‌اند—کلمه، خود از یک یا چند واحد صوتی که به آن هجای می‌گویندتر کیب شده است—آنچه در باره صوت مطلق گفته شد، در باره اصوات گفتار نیز صادق است، زیرا آواهای گفتار هم دارای همان خواص: شدت—گشش—اوج وزنگ است. اما به حسب اینکه کدام یک از خواص اصوات گفتار مبنای ایجاد نظم قرار بگیرد، وزن شعر انواع گوناگون پیدا می‌کند.

اگر امتداد زمانی هجاهای و تعداد آنها مبنای وزن واقع شود—وزن را «گمی»^۱ می‌خوانند. در سنسکریت ویونانی و لاتینی این گونه وزن موجود است و به آن متریک یا میزانی^۲ نیز می‌گویند. وزن شعر فارسی نیز چنین است.

اگر شدت بعضی از هجاهای نسبت به بعضی دیگر اساس نظام قرار بگیرد وزنِ ضربی^۳ بوجود می‌آید. مانند شعر زبان انگلیسی و آلمانی

1— Lerythme Quantitatif

2— Prosodique

3— Rythmique

* * همچنین است «وزن کیفی^۱» که شعر چینی (با زیر و بسم خاص خود) از این مقوله است و وزن عددی^۲ که پاره‌ای از اشعار فرانسوی و ایتالیائی از این قبیل است.

* *

*

در ایران بعد از اسلام برای باز شناختن وزن شعر قواعدی ابداع شد و چون این قواعد، «معروض^{علیه}» شعر است، یعنی شعر را بر آن عرض می‌کنند، تا موزون از نا موزون پدید آید، آن را «عُروض» نام نهاده‌اند.

قواعد این علم توسط مردی دانشمند بنام خلیل ابن احمد^۳ ابداع شده است. این دانشمند در حدود سال صدم هجری در بصره بدنیا آمد و ظاهراً بین سالهای ۱۷۰ تا ۱۷۵ هجری درگذشته است.

علم عروض، علم اوزان شعر عربی است، و چون ارکان سنجش وزن، در این علم بر سه حرف «ف-ع-ل» و ترکیبات گوناگون آن است مانند: فاعلن-فعولن-مفاعیلن-فاعلاتن-مستفعلن-مفاعلتن-

1—Qualitatif

2—Numerique

۳—خلیل ابن احمد فراهیدی مکنی از تزاد پادشاهان ایران و از نواده‌های آن گروهی است که انوشیروان آنان را به یمن فرسخاد «در لغت‌نامه دهخدا» آمده است: «وی اویمن کسی است که در عصر اسلامی در موسیقی کتاب نوشته و عروض را وی استنباط کرده است» نام کتاب موسیقی او را فارمر «كتاب النغم» — نوشته است (منابع موسیقی عرب، ص: ۱).

متداول‌و معمولات، به آن افعال گفته‌اند.

اما این عوامل سنجش وزن که به آن «ارکان ايقاعی» نیز گفته‌اند چنانکه باید قادر به تقطیع و برآبر کردن افعال با هجاهای شعر نیست و نمائص و معایبی دارد که در طول چندین قرن، علمای عروض جای- بجای بدانها اشاره کرده‌اند و ادبیان و دانشمندان و هنرمندان روزگار مانیز در رسالات و مقالات خود این نمائص را بر شمرده‌اند.

از آن جمله نقدی است که استاد علینقی وزیری بر قواعد عروض نوشته و موارد نارسائی را به نحو ذیل یادآورشده است^۱:

«۱ - بحور مختلفی که در عروض بیان می‌شود مثل اینست که برای کسی که هر دو زبان ایران و عرب را باید بداند نوشته شده و اسمای آنها بحدی زشت و ناهنجار انتخاب گشته مانند: رجز مشمن- مطوى مخبون مقطوع - که گذشته از اینکه هیچ مربوط به زبان فارسی نیست در خود زبان عرب هم طرز خیلی ناسالم و ناگواری است برای نام‌گذاری ... ۲ - تقطیع عروضی نیر معایبی دارد و آنها تمام از این فکر خطای ابتدائی برخاسته که رکن را از سبب و وتد تشکیل میدهند و بنابرین رکن‌ها باید در اصل پنج حرفی و هفت حرفی (خماسی و سیاسی) باشد، که پس از این قاعده مجبور شده‌اند برای رکن‌هایی که بالطبع از: دو - سه - چهار - شش و هشت حرفی تشکیل می‌شود با کم و زیاد کردن بر افعال بدست آورند و هر کدام از این اعمال را نامی مخصوص داده که

۱ - مجله مهر - شماره نهم و دهم سال پنجم اسفند ۱۳۱۶ مقاله تحت عنوان «اصلاحات ادبی - اصلاحات عروض».

در ضمیمن اسامی بحور مذکور می‌گردد» مانند: اضمونخین - قص - طی - عصب - قبض - عقل - کف - خبل - خزل و سی و هفت نام دیگر که در همین ردیف و بهمین درشتی و ناهمواری اختیار شده است که آنها را «علل و زحاف» گویند.

۳- عیب دیگر آنکه غالب این بحور را (چه سالم یا غیر سالم) به چندین شکل میتوان افاعیل داد. در صورتی که دستور درست، باید همیشه جز یک نمونه بدست ندهد تا صورت قاعده را پیدا کند. مثلاً در عروض، بحر متقارب را که بگیریم: تو انا بودهر که دانا بود - ممکن است بچندین شکل مختلف زیرین افاعیل باشد: فعالن فعلن فعلن فعلن فعلن یا: فعلن فعلن فعلن فعل - یا - مفاعیل مستفعلن فعلن - و یا: فعلن فعلن مفاعیل مستفعلن - و یا: فعلن فعل فعلن فعلن - و یا: مفاعیل فعلن فعلن مفاعیل فعل ...

۴- بسیار بحرهای جدیدی ممکن است در فارسی بیاید که به اصطلاح، مطبوع هم باشد که اکنون در بحور عروضی نیست...

۵- بسیاری از بحور بوسیله موسيقی استخراج میشود که در عروض نیست و از عوده آن برنمی‌آید. اگر قواعد ساده و آسانی در دست نباشد، کلیه اشعاری که برای تلفیق با موسيقی گفته میشود دچار اشتباهات ناپیشگی‌هایی میشود که عبارت از یک آزادی مطلقی خواهد بود که حتی در اشعار هجاءی هم نظیر نخواهد داشت مانند غایل تصنیف‌های این زمان. و نتیجه آنکه یک نوع شعر هجاءی غیر صنعتی و بدروی با موسيقی توأم خواهد گشت. توسعه بحور و قواعد

جدید آن، موجب تطبیق اشعار موزون با اشعار هجایی می‌گردد که در نتیجه ممکن است اشعار هجایی بوجود آید که برای درام شعری که متکی به موسیقی است از این نوع شعر کنونی رساتر و آسان‌تر باشد و نیز سهل و ساده بودن قواعد و مواد ترکیب، باعث این میشود که قوت طبع شاعر بیشتر به تخیل و بپروراندن موضوع متوجه شود، دیگر این اسارت شدیدی که به وزن و بحرداریم و باعث نیافتن کلمات موزون و متناسب برای بیان فکر است و در نتیجه ممکن است موجب دور انداختن افکار زیبائی گردد ازین میروند - بالطبع طرز شعرهای گفتگوئی بوجود آمده موجب ایجاد یکنوع صنعت شعری یا درام‌های شعری می‌گردد که هنوز در زبان پارسی نایاب است...» استاد حازلری هم در کتاب وزن شعر فارسی ذیل عنوان «نقص‌های علم عروض» برای معیار سنجش وزن شعر ایرادهایی وارد کرده و از جمله ذو شته^۱ است: «اگر مراد تقسیم شعر به ارکان، تجزیه آن... به اجزاء بسیط بوده است چنانکه می‌بینیم این اجزا بسیط نیست و اگر در این کار ترکیبات اصوات بسیط یعنی هجاها را در نظر داشته‌اند پس افاعیل چیست؟ و چرا افاعیل را نیز به ارکان، تجزیه کرده‌اند و چرا فقط بعضی از جوهه ترکیبی هجاها را از ارگان شمرده، و جوهه دیگر را از قلم انداخته‌اند؟ خطای دیگر در اجزا عروضی یا افاعیلی است که قرارداده‌اند... اصلی دانستن پانزده بحور از میان بحور عروضی و «جنس» شمردن آنها هیچ محملی ندارد و تقسیم‌های از آن اووزان به این اجزاء معین نیز معلوم

نیست که مبتنی بر چه اصلی است؟ چرا مستغulen از افاعیل اصلی و سالم است و مفاعulen مزاحف و فرعی؟...

از جانب دیگر اگر وزن، نظم و تناسبی است در اجزاً سخن موزون، پس غایت مقصود در علم عروض باید این باشد که آن نظم را نشان دهد و مسراد از تقسیم سخن موزون به اجزاً، جز این نیست. اما علمای عروض با این دستگاه عریض و طویلی که چیده‌اند در تقطیع اکثر اوزان، نظمی نشان نمی‌دهند و بلکه نظم موجود را بر هم میزند – مثلا: یکی از اوزان رباعی را که هزج مشمن اخرم اشتر ازل (با این زام کوتاه و دلپذیر) خوانده‌اند، بر «مفعولن فاعلن مفاعulen فع» تقطیع می‌کنند. یعنی مصراع را به‌چهار جزء تقسیم کرده‌اند که میان آنها نه تساوی و نه تشابهی وجود دارد، حال آنکه اگر به‌مثل همین وزن را به پنج جزء بطريق ذیل تقسیم کنیم:

فع لـ – فـ لـ – فـ عـ لـ – فـ عـ لـ

یـ اـ – آـ اـ – آـ وـ اـ – آـ وـ اـ

در نخستین نظر نظم و تناسب اجزاء آن آشکار می‌گردد.

در معیارالاشعار^۱ (ص ۲۲) آمده است که: «و ازینجا معلوم شود که تا بحرها و وزن‌ها و ارکان آن ندانند تقطیع ممکن نباشد. چه این بیت همچنانکه برین وزن: فـ عـ لـ فـ عـ لـ فـ عـ لـ فـ عـ لـ [در مصراع تو اـ نـ او دـ اـ نـ دـ اوـ سـ تـ ...] دوبار تقطیع تو اـ نـ کـ رـ دـ – و بر این وزن که: فـ عـ لـ فـ عـ لـ (دوبار) هم تقطیع تو اـ نـ کـ رـ دـ – و تـ اـ نـ دـ اـ نـ دـ کـ کـ

۱ - معیارالاشعار - خواجه نصیرالدین طوسی (چاپ طهران).

کدام بحرست وار کان آن چیست میان آنچه تقطیع حقیقی بود و آنچه برآن وزن بود اما نه تقطیع بود، امتیاز ممکن نباشد.»

استاد دکتر خانلری درجای دیگر نوشته^۱ است: «از اینهمه گفتگو که درباره نقص‌ها و خطاهای دشواریهای علم عروض و اختلاف میان اوزان شعر فارسی و عربی بین آمد یک نتیجه حاصل می‌شود و آن اینست که اکنون برای بیان قواعد وزن در شعر فارسی باید دستگاه خاصی ایجاد کرد و راه تازه‌ای پیش گرفت. از همین مقدمات و دلایل نیز معلوم می‌شود که در این راه تازه هیچ به استعانت از ادبیات عرب محتاج نیستیم و بلکه باید از مقیدبودن به قواعد صرف و نحو و عروض عرب احتراز کنیم، زیرا زبان فارسی زبان مستقلی است و چون با عربی هم‌نژاد و هم ریشه نیست میان قواعدوزن در این دو زبان نیز ارتباط و مشابهی نباید جست و همچنانکه صرف و نحو فارسی بکلی از صرف و نحو عربی جداست ممکن است قواعد نظم این دو زبان نیز از هم جدا باشند.»

«پس هدف دستگاه جدیدی که برای بیان قواعد اوزان [شعر] فارسی بوجود می‌آید باید در درجه اول احتراز از نقص‌ها و خطاهای علم عروض و در درجه دوم سهولت فهم و حفظ آن باشد. برای نیل به دو مقصود فوق باید نکات زیرین در وضع قواعد جدید، مورد توجه قرار گیرد:

۱- قراردادن مبنای اوزان شعر فارسی بر کمیت هجا و ترک

- ۱- همان کتاب ص ۸۳ -

- مبانی قدیم که متحرکات و سواکن و اسباب و اوتاد و فوacial باشند.
- ۲- ترک از احیف عروضی که اسمای ناماؤس آنها موجب نفرت ذهن فارسی زبانان و قواعد آنها معضل و معوج و نادرست و در هر حال بخاطر سپردن و بکاربستن آنها در کمال دشواری است.
- ۳- وضع اجزاً جدیدی برای اوزان ، بجای افاعیل عروضی، بطريقی که این اجزاً جدید، با طول کلمات زبان فارسی و تکیه کلمات این زبان مناسب باشد.
- ۴- تعیین اجناس و انواع اوزان [شعر] فارسی و متغرات هر نوع، و طبقه‌بندی اوزان متداول در شعر فارسی بر حسب این قاعده .
- ۵- جدا کردن تغییرات مجاز از انواع اوزان که در کتاب عروض بهم آمیخته است و تعیین حدود جوازات. »

* *

*

ت: دایره‌های وزن شعر فارسی

چنانکه ملاحظه شد، از سال‌ها پیش در نظر بوده است که شیوه و روش جدیدی برای استخراج و سنجش و چگونگی دریافت وزن شعر فارسی بنا نهاده شود و رسم کهن و پیچیده عروضی به شعر تازی واگذار گردد.

شادر و ان استاد وزیری روشی نوپیشنهاد کرد اما به عملی اقبال نشد – استاد خانلری شیوه ساده‌تری را که نزد موسیقی دانهای گذشته هم تا حدی معمول بود برگزید و به جای آن اصطلاحات پیچ در پیچ عروضی، یعنی «افاعیل»، «اتانین» را که مبتنی بر هجاهای کوتاه و بلند است اختیار کرد و مجموعاً بنیاد طرح خود را بر ده پایه نهاد و نوشت^۱؛ «به این طریق مجموع پایه‌هایی که در اوزان شعر فارسی مورد استعمال دارد و از تکرار متواالی یکی یا تکرار متناوب چندتای آنها اوزان مختلف حاصل می‌شود از ده پایه تجاوز نمی‌کند – چهار پایه دوهجائی و شش پایه سه هجائی براین ترتیب:

۱- ت ئن (۰ -) = نوا = فعل

۲- ئن ت (۰ -) = چامه = (از ارکان است و وتد

مفروق خوانده می‌شود)

۳- ت ت (۰ ۰) = همه = (از ارکان است و سبب

تفیل خوانده می‌شود)

۴- تن تن (- -) = آوا = فعلن

۵- ت تن تن (۰ -) = خوش آوا = فعلون

۶- ت ت ت تن (۰ ۰ -) = نبود = فعلن

۷- تن تن تن (- - -) = نیک آوا = مفعولن

۸- ت تن ت (۰ - ۰) = ترانه = فعل

۹- تن ت تن (- ۰ -) = خوش نوا = فاعلن

۱۰- تن ت ت (- ۰ ۰) = زمزمه = فاعل

۱- وزن شعر فارسی – ص: ۱۳۱ و ۱۳۲

و همچنین است پایه زیر:

* * تن تن ت (- -) = جازانه = مفعول

(که فقط نظر از واژه جازانه با کلمات: فرهنگ، آهنگ، سرهنگ^۱ و جزینها برابر است) .

* *

*

برای اینکه کار برد این پایه‌ها بهتر نموده شود، در قالب‌هایی بطور نمونه، آنها را بکار می‌بریم و برای هر یک دایره‌ای ترسیم می‌کنیم.

لازم به یادآوری است که: این دایره‌ها بردو گونه است:

۱- دایره کامل (که از ارکان اصل، هجایی حذف نمی‌شود)،

۲- دایره ناقص (که از ارکان اصل، یک یا دو هجا حذف

می‌گردد).

۱- رک به اشاره‌ای که در چند صفحه پیش در باب «واوزاید» و همچنین هجای کشیده شده است.

۱- دایره‌های دو هجائي

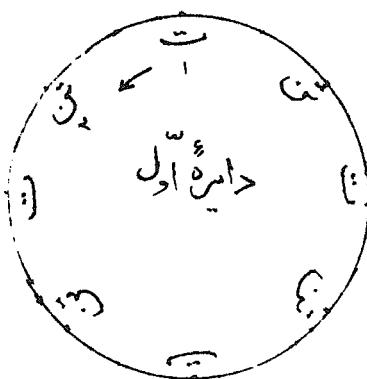
دایره اول

این دایره از یک هجای کوتاه و یک هجای بلند و تکرار آن (بنا

بر قالبی که اختیار می‌شود) تشکیل می‌گردد:

تَّ	تَّ	تَّ	تَّ	تَّ
تَّ	تَّ	تَّ	تَّ	تَّ
رَمَنْ	كَنُونْ	نَغَا	بِيَا	←
رَمَنْ	لَزا	بِهَحا	نَكَرْ	←
—	—	—	—	—
۲۶	۲۶	۲۶	۲۶	از راست به چپ →

از راست به چپ → ۲۶ ۲۶ ۲۶ ۲۶

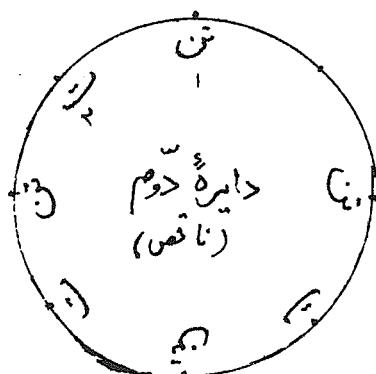


طبقه دایره دوم

این دایره از یک هجای بلند و یک هجای کوتاه و تکرار آن (بنابر قالبی که اختیار می‌شود) تشکیل می‌گردد.
لازم است گفته شود که چون آخرین هجای قالب‌های شعری معمولاً هجای بلند است، به این سبب دایره دوم بیشتر به صورت ناقص خود (یعنی حذف یک هجای کوتاه در آخر) متداول است. از این قرار:

تَنْتَ	تَنْتَ	تَنْتَ	تَنْتَ
برده	آنِفِ	گارِ	من
خانه	جامه	دانه	ام
—	—	—	—

از راست به چپ → ۳ ۳ ۳ ۳



دایره سوم

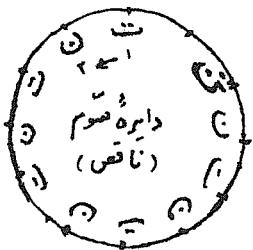
این دایره از دو هجای کوتاه و تکرار آن (بنابر قالبی که اختیار میشود) تشکیل می‌گردد.

در اینجا نیز آخرین هجا (چنانکه یادشد) به هجای بلند تبدیل می‌شود. بنابراین دایره سوم به صورت ناقص خود (بیشتر در مثل‌ها یا نوعی ترانه‌های موزون) بکار می‌رود، مانند: «سر وبالا کن و مارو نیگا کن»^۱ و یا «زده کنه همه سرو تنهام - کته شده همه آش

نهام»

از این قرار:

تَنْتَنْتَنْتَنْتَنْتَنْ
زده کنه همه سرو تنه ام
نن نن نن نن نن نن -
گم گم گم گم گم گم ←

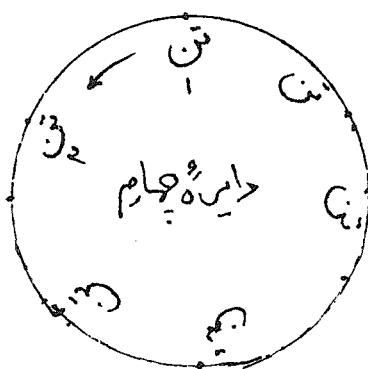


۱-شعر از ترانه‌های کودکانه یا عامیانه است و چنان خوانده می‌شود که گوئی تمام هجاهای دارای کششی همسان هستند. این توضیح نیز لازم است که «سر» و «مخفف سررا» و «مارو» و «مخفف مارا» و «نیگا» وجه محاوره «نگاه» است.

دایره چهارم

این دایره از دو هجای بلند و تکرار آن (بنابر قابلی که اختیار می شود...) تشکیل می گردد. از این قرار:

تن	تن	تن	تن	تن	تن
دارم	بردل	خاری	جانا	خوارم	کردی
—	—	—	—	—	—
۳	۳	۳	۳	۳	۳



دایرهٔ پنجم (سه هجایی اول)

این دایره از یک هجای کوناه و دو هجای بلند و تکرار آن

(بنابر قالبی که اختیار می‌شود) تشکیل می‌گردد. از این قرار:

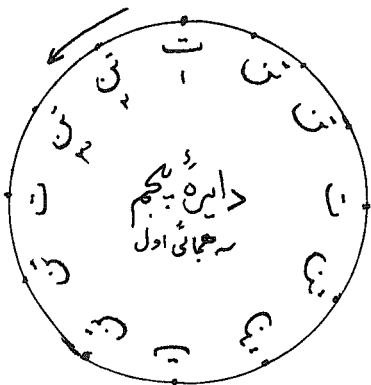
ت تن ت تن ت تن ت تن ت تن

نگارا من از آ ز ما يش به آيم

مرا باش (و)تابیش از این آ ز مائی^۱

-- ۷ -- ۷ -- ۷ -- ۷ --

۱۹۶ ۲۰۰ ۲۰۰ ۲۰۰ ۲۰۰ ←



۱- شعر از فرخی سیستانی است ص: ۳۹۴ دیوان.

دایره ششم (سه هجائي دوم)

این دایره از دو هجای کوتاه و یک هجای بلند و تکرار آن (بنا بر قالبی که اختیار می شود) تشکیل می گردد. از این قرار:

تَنْتَنْ	تَنْتَنْ	تَنْتَنْ	تَنْتَنْ
نگهی	زوفا	به رهی	بنما
—	—	—	—
۲	۳	۴	۵



دایره هفتم (سه هجای سوم)

این دایره از سه هجای بلند و تکرار آن (بنابه قالبی که اختیار می شود) تشکیل می گردد.
از این قرار:

تن تن تن				
تارفتی	افکندی	برخاکم	ازخواری	—
برداری	بازآیی	ازخاکم	وقتآمد	—

۲ ۲ ۲	۲ ۲ ۲	۲ ۲ ۲	۲ ۲ ۲	←
-------	-------	-------	-------	---



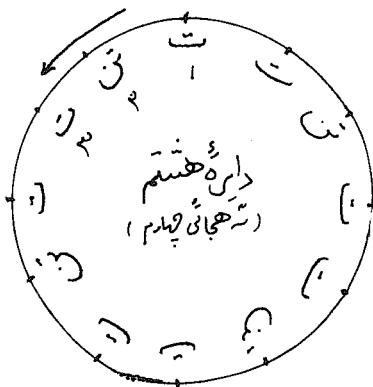
۱- شعر از مشتاق اصفهانی است.

دایره هشتم (سه هجایی چهارم)

این دایره از یک هجای کوتاه و یک هجای بلند و سپس یک هجای کوتاه و تکرار آن (بنابر قالبی که اختیار می شود) تشکیل می گردد (منتهی طبق قاعده ای که بادشد، هجای کوتاه آخر حذف می گردد)
از این قرار

ت تن ت	ت تن ت	ت تن ت	ت تن	ت تن
بسینه	نهاده	زمانه	مرا	
—	—	—	—	—
م	م	م	م	م

←



دایرهٔ نهم (سه هجائي پنجم)

این دایره از یک هجای بلند و یک هجای کوتاه و سپس یک هجای بلند و تکرار آن (بنابر قالبی که اختیار می‌شود) تشکیل می‌گردد.

از این قرار:

تن تن	تن تن	تن تن	تن تن
هر که را	باشدی	зор و نیرو	ی تن
پنجه با	او عدو	کی تو ا	ند زدن
—	—	—	—
نم	نم	نم	نم

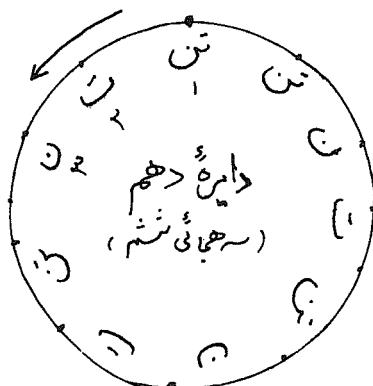


۱- شعر از خیدرعلی کمالی است که برای آهنگ «سرود ورزشگاران»
اثر: کلمنل علینقی وزیری ساخته است رک: سرودهای مدارس، دفتر اول
ص: ۵۳ - چاپ ۱۳۱۲ خورشیدی.

دایره دهم (سه هجائي ششم)

این دایره از یک هجای بلند و دوهجای کوتاه و تکرار آن (بنابر قالبی که اختیار می‌شود) تشکیل می‌گردد. (در اینجا نیز طبق قاعده‌ای که یادشد، محض آنکه وزن دایره، به هجای بلند ختم شود، دوهجای کوتاه حذف می‌گردد) از این قرار:

تَنْتَنْ	تَنْتَنْ	تَنْ
کو همه	آن غُو	ام
ددمده		ددمده
ام	خرگه و	کوکبه
—	—	—
—	—	—
مَدَمَدَ	مَدَمَدَ	مَهَمَهَ



دایرهٔ یازدهم (سه هجایی هفتم)

این دایره از دو هجای بلند و یک هجای کوتاه و تکرار آن (بنابر قالبی که اختیار می‌شود) تشکیل می‌گردد. (منتهی طبق قاعده‌ای که یاد شد، هجای کوتاه آخر حذف می‌شود) از این فرار:

تن تن^هت + تن تن^هت + تن تن^هت + تن تن^هت

ای بارِ بالا بلندم خدا را
با عاشقان کن ز مانی مدا را

— — — — — ←

۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹ ۱۰ ۱۱



❀ ❀



از ترکیب واحدهای سازنده این یازده دایره‌بایکدیگر است که بیشتر قالب‌های گوناگون شعر عروضی^۱ و شعر امروز ایران‌ساخته می‌شود.

مثالاً:

از ترکیب واحد سازنده دایره چهارم دو هجایی (یعنی: تن تن)
و واحد سازنده دایره اول دوهجایی (یعنی: ت تن) بحری ساخته‌می‌شود
که در قدیم به آن «رجز» می‌گفتند و آن چهاربار «مستغعملن» بوده است
برایین تقدیر:

تن تن ت تن تن تن ت تن تن تن ت تن
— — — — — — — —
ایسا ربان آهسته ران کارا م جا نم می رود
آن دل که با خود داش(و) تم بادل ستا نم می رود^۲

❀ ❀



همچنین است قالب زیر که در قدیم به آن هزج می‌گفتند و آن
چهار «مفاغیلن» است، یعنی ترکیبی است از واحد سازنده دایره دو
هجایی اول و دوهجایی چهارم (یعنی: ت تن + تن تن).

۱- برای مزید اطلاع رذک: بد کتاب: وزن شعر فارسی.

۲- شعر از سعدی است.

براین تقدیر:

تَّتَنْ تَّتَنْ تَّتَنْ تَّتَنْ تَّتَنْ تَّتَنْ
— — — — — —
اگر آن‌تر کشیرازی بدست آرد دل مارا
بهخا ل‌هندویش بخشش سمر قندو بخا رارا^۱

* *

*

وزن زیر یکی دیگر از قالب‌های متداول شعر قدیم است که به آن «دل مشکول» می‌گفتهند، و آن ترکیبی است از دایره‌هشتم (سده‌هجایی دوم) یعنی: «تَّتَنْ» و دایره اول (دوه‌جایی اول) یعنی: «تَّتَنْ» و دایره پنجم (سده‌هجایی اول) یعنی: «تَّتَنْ تَّتَنْ» که برابر است با قالب عروضی «فعلاتُ فاعلاتُنْ - فعالاتُ فاعلاتُنْ» براین تقدیر:

تَّتَنْ تَّتَنْ تَّتَنْ تَّتَنْ تَّتَنْ تَّتَنْ
بهخدا کهگر بمیرم که‌دل‌از توبر نگیرم
بروای طبیعیم از سر که‌دوا نمی پذیرم^۲

❀ ❀

❀

برهمین بنیاد و با ترکیب واحدهای سازنده دوایسر یازده‌گانه تقریباً می‌توان سایر قالب‌های عروضی و وزن‌های آزاد را استخراج کرد. (رجوع کنید به کتاب وزن شعر فارسی)

۱- شعر از حافظ است.

۲- شعر از سعدی است.

۳- وزن در شعر امروز ایران

وزن در شعر امروز ایران به چندگونه تظاهر و تجلی دارد.

الف: وزنِ عروضی Rythme Quantitatif (یا وزن آشکار)

در این وزن کمیت هجایها مورد نظر است - فی المثل اگر قالبی اختیار شده که از شازده هجای تشکیل شده است مانند : مفاعیل - مفاعیل مفاعیل مفاعیل (یعنی بحر هرج) شاعر ناگزیر است که تمام ایات اثر خود را منحصراً در همین وزن بیافریند و مطلقاً مجاز نیست که اثباتی را کوتاه و یا بلند کند.

Rythme Libre^۱

ب- وزن آزاد

وزنی است که بخش بزرگی از شعر امروز ایران را که به آن «شعر نو - یا - شعر نیمائی» می‌گویند در بر می‌گیرد. در این نوع آثار، وزن‌های عروضی به‌حیی آشکار در ساخته‌مان اصلی پاره‌ای از شعرهای نیمائی خودنمایی می‌کند، ولی ذه به آن صولات مقید، این وزن‌ها چنان‌چه ادله شاعر کوتاه و بلند می‌شود و دل حقیقت آفریدنده شعر، آزاد است که بهر صولات که اراده می‌کند. اذ وزن اختیار شده بکاهد و یا بر آن بیافراشد. محض آنکه مطلب بهتر تفهیم گردد، اثری از نیما (۱۰ اینجا نقل هی‌کنیم و چند و چون وزن آن ۱۰ می‌سنجید).

۱- انگلیسی زبانها به آن BLANK VERSE می‌گویند.

قطعه «وای برمون» اثر نیما یوشیج^۱

- ۱- کشتگاهم خشگ ماند و یکسره تدبیرها
- ۲- گشت بی سود و ثمر
- ۳- تنگنای خانهام را یافت دشمن، بانگاه حیله‌اندوزش
- ۴- وای برمون! می‌کند آماده بهر سینه من تیرهایی
- ۵- که به زهر کینه‌آلوده است
- ۶- پس به جادوهای خونین، کله‌های مردگان را
- ۷- به غبار قبرهای کهنه اندوده
- ۸- از پس دیوار من برخاک می‌چیند
- ۹- وزپی آزار دل آزردگان
- ۱۰- در میان کله‌های چیده، بنشینند
- ۱۱- سرگذشت زجر را خواند



اکنون ببینیم هریک از این پاره شعرها واجد چه وزنی است؟

۱- به نقل از «نحوه‌های شعر آزاد» چاپ سازمان کتابهای جمهوری- تهران
۱۳۴۰ خورشیدی.

۱- وزن پاره نخستین:

کشت(و) گاهم خشک(و) ماند و یکسره تد بیر(و)ها
 — — — — —

تنَتَ تَنْ تَنْ تَنَتَ تَنْ تَنْ تَنَتَ تَنْ
 فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ

۲- وزن پاره دوم:

گشت(و) بی سود و ثمر
 — — — —

تنَتَ تَنْ تَنْ تَنَتَ تَنْ
 فاعلاتُنْ

۳- وزن پاره سوم:

تنگ(و) نای خانه ام را یافت(و) دشمن بانگاه حیله اندو زش
 — — — — — — — —

تنَتَ تَنْ تَنْ تَنَتَ تَنْ تَنْ تَنَتَ تَنْ تَنْ تَنَتَ تَنْ تَنْ تَنْ
 فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ فعْ

۴- وزن پاره چهارم:

وای(و) بر من می کند آ ماده بهر سینه من تیر(و) هائی
 — — — — — — — —

تنَتَ تَنْ تَنْ تَنَتَ تَنْ تَنْ تَنَتَ تَنْ تَنْ تَنَتَ تَنْ تَنْ
 فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ

۱- در باب «واوزائد» پیش از این سخن گفته شده است.

وزن پاره پنجم:

است	کینه‌آلوده	که به زهر
—	— — —	— — —
تَنْتَ تَنْتَنْ	تَنْتَ تَنْتَنْ	تَنْتَ تَنْتَنْ
فعُ	فاعلاتُنْ	فاعلاتُنْ

وزن پاره ششم:

پس به جادو	های خونین	کله‌های	مردگان را
— — —	— — —	— — —	— — —
تَنْتَ تَنْتَنْ	تَنْتَ تَنْتَنْ	تَنْتَ تَنْتَنْ	تَنْتَ تَنْتَنْ
فاعلاتُنْ	فاعلاتُنْ	فاعلاتُنْ	فاعلاتُنْ

وزن پاره هفتم:

به غبارِ	قبر(و)های	کهنه‌اندو	د
— — —	— — —	— — —	—
تَنْتَ تَنْتَنْ	تَنْتَ تَنْتَنْ	تَنْتَ تَنْتَنْ	تَنْتَ تَنْتَنْ
فاعلاتُنْ	فاعلاتُنْ	فاعلاتُنْ	فعُ

وزن پاره هشتم:

از پس دیوار من بر	خاک (و)	می‌چیند	د
— — —	— — —	— — —	—
تَنْتَ تَنْتَنْ	تَنْتَ تَنْتَنْ	تَنْتَ تَنْتَنْ	تَنْتَ تَنْتَنْ
فاعلاتُنْ	فاعلاتُنْ	فاعلاتُنْ	فعُ

وزن پاره نهم:

زردگان	Zar دل آ	وزی آ
تن ت تن	تن تن	تن ت تن
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلعن

وزن پاره دهم:

کلمه های چیزه بنشینند	درمیان
—	—
تن ت تن تن	تن ت تن تن

فاعلاتن فاعلاتن فع

وزن پاره یازدهم:

سرگذشت	زجر(و) راخوا	ند	زجر(و)	راخوا
—	—	—	—	—
تن ت تن تن	تن ت تن تن	تن	تن ت تن	تن ت تن
فاعلاتن	فاعلاتن	فع	فاعلاتن	فاعلاتن

۴۸

۴۹

چنانکه ملاحظه می شود وزن اصلی این قطعه تقریباً منطبق است
بر قالب عروضی «فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ فاعلاتُ» (با کم و زیادشدن
رکن اصلی و یا حذف و افزایش و دگرگونی پارهای از هجاهادر بعضی
موارد) .

و در برابری با دوایر یازده کانه وزن شعر فارسی، ترکیبی است
از: دو دایره دوم و چهارم دوهجایی، یعنی: «تن تَ» و «تن تن» - البته
با در نظر داشتن این نکته که در پارهای موارد (بسویژه پایان برخی از
مصراعها) ارکان دایره هفتم سه هجایی (یعنی: تن تن تن) و دایره نهم
سه هجایی (یعنی: تن ت تن) و دریاک مورد(آغاز پاره هفتم شعر) دایره
سوم دوهجایی (یعنی: تَن) بکار رفته است.

نکته درخواست تذکار اینکه: در بیشتر شعرهای نو، این روش،
یعنی اختیار کردن وزنی و سپس کوتاه و بلند کردن آن وزن ویا احتمالاً
حذف و افزون هجایی یا هجاهای رعایت کشته است. خود نیمانوشته^۱
است: «... این هم قسمی از اقسام شعر است. پایه این اوزان همان بحور
عروضی است منتها من می خواهم بحور عروضی بر ما تسلط نداشته
باشد. ما طبق حالات و عواطف متفاوت خود، بر بحور عروضی مسلط
باشیم... کوتاه و بلند شدن مصراعها، بنابر هوس و فانتزی نیست...
در واقع این تجسس، تجسس لباس مناسبتری برای مفهومات شعری
است... هنر این است که چطور به هر قطعه ای وزنی مناسب بدھیم،
که با وجود بلند و کوتاه بودن مصراعها وقتی که «دکلامه» می شود،
درگوش دانشین واقع گردد...»

۱ - کتاب «نمونهای شعر آزاد» - ص اول مقدمه

یکی از آثار معروف احمد شاملو (بامداد) قطعه «پریا» است که مطلعی اینچنین دارد «یکی بسود یکی نبود - زیر گنبد کبود ...» وزن اصلی این قطعه بطور تقریب تر کیبی است از دایره ششم (سه هجائي سوم) یعنی «تَنْ. تَنْ» و دایره اول (دو هجائي اول) یعنی «تَنْ. تَنْ» براین تقدیر:

تَنْ	تَنْ
—	—
یکی بود	یکی
تَنْ	تَنْ
—	—
—	—
زیر گنبد	کبود

که مانند شعر نیما کوتاه و بلند می شود و در پاره‌ای موارد سکوت‌ها یا وقه‌ها و یا تاکیدها و تکیه‌ها جای خود را عوض می کند و بهین سبب گمان می شود که وزن دگرگون شده است. و یا این شعر اسماعیل شاهرودی:

۱- من نبضِ شعر خویش گرفتم

۲- ت بش از چهل گذشت

۳- بیهوده است کوشستان رفتی است او...

که وزن، بخوبی در آن احساس می شود - پاره نخستین بر: مفعول فاعلات فرعیان، و پاره دوم بر فاعلات مفاعیل فاعلن و پاره سوم بر: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن منطبق است.

Rythme Caché

پ- وزن پوشیده

در این نوع آثار با این که شاعر، مطلقاً قصد ساختن اثری موزون را نداشته است، ناخود آگاه وزنی نهفته است که به سهولت احساس نمی‌گردد.

شک نیست، آثاری که وزن، به عنوان یک ابزار کارکم‌همیت در آن بکار گرفته شده، و اصلاً مسئله مطروده در شعر چیزی فراتراز وزن است، به دنبال وزن گشتن کار ع بشی است اما بهر تقدیر اگر در چنین آثاری وزنی احساس گردد آن را وزن خفی یا پوشیده باید نام نهاد.

مانند شعر زیر از شاملو تحت عنوان؛ چلچلی:

۱- من آن مفهوم مجرد را

جسته ام ۲-

۳- پای در پای آفتابی بی مصرف

که پیمانه می‌کنم ۴-

۵- با پیمانه روزهای خویش که به چوبین کاسه‌ی جذامیان

ماننده است

۶- من آن مفهوم مجرد را

جسته ام ۷-

۸- من آن مفهوم مجرد را

می‌جویم ۹-

۱- به انگلیسی:

Hiddem Rythem

۱۰- پیمانه‌ها به چهل رسید و از آن برگذشت

۱۱- افسانه‌های سرگردانی ات

۱۲- ای قلب در بدر

۱۳- به پایان خویش نزدیک می‌شود^۱

بی‌شک یک گوش آشنا با موسیقی از برخی از پاره‌های این اثر، علاوه بر موسیقی کلام، وزنی نیز می‌شنود، بویژه در پاده دهم که وزن «مفهول فاعلاتُ مفاعیلْ فاعلُنْ» به نحوی آشکارا خود را می‌نمایاند و باز در زیر پوشنش مفاهیم، مخفی می‌گردد.

بهر حال، چون وزن، در این قبیل اشعار موجود است اما آشکارا نیست آن را وزن پوشیده نام نهادیم.

LE RYTHME ACCIDENTEL

ت - وزن عرضی

پیش از آنکه در باب شعر منثور یا نثر شعر گونه این روزگار سخن بگوئیم، رواست بدانیم که نثر، در عالم بدیع به سه گونه مشخص شده است:

۱- نثر عاری (که ساده و بی‌تصنعت است)

۲- نثر ^{عَرَضِي} مرجوز (که موزون است و بی‌قافیه)

۳- نثر ^{عَرَضِي} مسجع (که مقافت و وزنی آزاد دارد)

سخن را در این مقام روی برگونه نثر مسجع است که سابقه‌ای بس کهنه دارد - شاید بتوان برخی از آیات قرآن کریم را عالی‌ترین مثل

۱- برگزیده شعرهای: احمد شاملو «۱- بامداد» ص، ۱۹۶ سازمان نشر کتاب چاپ دوم ۱۳۵۰ خورشیدی ه

این گونه نثر بشمار آورد - نشستن وزن و قافیه در پاره‌ای از آیات، تا
بدان مایه بجا، و راست افتاده است که گوئی قصد آفرینندۀ آن سرودن
شعر بوده است (در حالی که می‌دانیم چنین نیست) از آن جمله است

آیات ۸۳ و ۸۴ در سوره دوم «بقره»

ثم اقررتم و انتم تشهدون
ثم انتم هؤلاء تقتلون

که با بحر رمل موافقت دارد و شش بار «فاعلاتن» در سراسر آن تکرار
می‌شود و فقط در آخر هر یک از دو مصراع فاعلاتن به فاعلات تبدیل
می‌گردد.

و همچنین است آیه ذیل که زینت بخش یکی از قصاید سعدی
است.

گوهر زسنگ خاره کند، لو^ءلو^ء از صدف
فرزند آدم از گل و، برگ کل از گیا -
«سبحان من يميٰت و يحيٰيٰ و لا اله
الا هو الذى خلق الارض والسماء»
که منطبق است بر: «مفعولُ فاعلاتُ مفاعيلُ فاعلنُ»

حاصل آنکه: در نثر نیز به گونه‌ای رعایت موسیقی و وزن‌می-
شده است، اما هدف بیان اندیشه بودنه لفاظی به خاطر ایجاد وزن
یا پرداختن به قافیه...
و اما در روزگار ما سخنانی آفریده شده که به نثر بیشتر شبا-

۱ - کلیات شیخ سعدی با مقدمه محمدعلی فروغی - ص ۴۲۷

هستدارد، تا بهشعر، در این آثار مطلقاً نباید در پی یافتن وزن گشت – زیرا آنچه در این آفریده‌ها مطرح است وزن نیست. درست مانندیک اثر نقاشی است که منحصراً تلفیق رنگ در آن مطرح است – در چنین اثری، در پی موضوعی کشتن کار بیهوده‌ای است – وزن، در آثاری این چنین، عاملی تعیین کننده و در خوراعتنا نیست، چیزی که در این اشعار مطرح است، بقول آفرینندگانشان: «خودِ شعر با تمام شخصیت یگانه و مستقل اش می‌باشد»

اگر احیاناً، ناگهان در این نوع قطعات، وزنی خود را بنمایاند این وزن‌موقعی و عارضه‌ای است و ابداً اعتباری ندارد که بتوان درباره اش به بحث پرداخت – بهمین دلیل و سبب است که مانیز این وزن را وزنِ عرضی یا عارضه‌ای نام نهاده‌ایم.

۳- موسیقی شعر

از کلمه موسیقی در اینجا، آن تعریفی مورد نظر است که به:
ذیر و بهی-کشش و ذنگ کلام تعبیر می‌گردد. این عوامل، خاصیتی
برای کلمات پدیدارد می‌آورند که در مجموع به آن آنگه کلام
می‌گویند.

وجود این اجزاء همراه با عوامل: وقف، وصل، تکیه و وزن،
سبب می‌شود که شنوونده به نحوی آشکارا در بسیاری از آثارشعری
موسیقی را احساس کند و پاره‌ای از آنها را شعر آهنگین بنامد.
اکنون برای اینکه مطلب بهتر تفهیم گردد، برخی از عوامل
سازنده موسیقی را در شعر بررسی می‌کنیم - این عوامل عبارتند از:

الف: ارزش موسیقائی حروف

ب: اهمیت تکیه

- پ: کلمات زنگدار
- ت: تکرار یک کلمه
- ث: تکرار یک جمله
- ج: قافیه
- چ: ردیف
- ح: کلمات زاید
- خ: ادات ایقاعی
- د: تأثیر محتوای شعر در چگونگی وزن
- ذ: مناسبت - موازنّه - تسمیط

الف: ارزش موسيقائی حروف

گفته شد که حروف زبان فارسی به مدد شش صوت به صدا در می آیند:

و سه صوت را کوتاه می گویند که عبارتند از: زیر - زیر - پیش
 (ا - ا - ا) و سه صوت را بلند می گویند که عبارتند از: آ - ای - او
 چگونگی ادای هریک از این صوت‌ها با یکدیگر تفاوت دارد، یعنی
 برای تلفظ هریک از آنها حلقو وزبان و لب‌های آدمی به هنگام خروج
 هوا، وضع خاصی به خود می‌گیرند، و در حقیقت «صوت‌های اصلی
 فارسی دارای شش مخرج مختلف است که از حلق به جلو و دهان
 عبارتند از:

ای - ا - آ - آ - او
 U - O - A - Ā - E - I

مضاف براینها، دو مصوت مرکب موجود است. یکی: مصوتی است که از ترکیب «O و U» درست می‌شود (در کلمات نورس- کولی و خسرو) که ترکیب مصوت‌های آنها بدین ترتیب است: «KHOS-ROU» و «NO+U+LY» و «KO+U+RAS». مصوت دیگر از ترکیب «ا و E» درست می‌شود (در کلمات: می- کی و مانند اینها) که ترتیب مصوت‌های آنها بدین گونه است: «KEY» و «MEY»^۱

(لازم است گفته شود که در شعر فارسی امتداد هر مصوت مرکب، معادل یک مصوت بلند است)

بهر حال به مدد این شش یا هشت مصوت است که حروف زبان فارسی به صدا در می‌آیند. اما بسته به نحوه ادای کلمه ساخته شده، ارزش صوتی حروف باشدگدیگر تفاوت پیدا می‌کند. نوشته‌اند^۲: «در تلفظ فارسی درسی امروز، بیست و سه حرف صامت وجود دارد از این قرار: پ. ب. ت. د. ک. گ. ق. غ. خ. س. ز. ش. ر. ج. ج. ف. و. ه. ی. م. ن. ل. ر.»

از این حروف، هشت حرف اول از حبس‌تام هوا در یکی از مخرج‌ها حاصل می‌شود که آنها را حروف انسدادی^۳ می‌خوانیم. شش حرف نخستین به سه دسته دوتائی تقسیم می‌شود که هر دسته دارای مخرج واحدی است، و تفاوت دو حرف اینست که در اولی تار آواها

۱- وزن شعر فارسی- ص: ۹۸.

۲- همان کتاب. ص: ۱۰۲

۳- Plosives (بفرانسوی) و Oclusives (به انگلیسی-)

[یعنی تارهای صوتی حنجره] نمی‌لرزد و ادای دومی بالرزوه تار آواها همراه است. نوع اول را آوایی^۱ و نوع دوم را بی آوا^۲ می‌خوانیم و توصیف آنها چنین است:

- پ : انسدادی لبی - بی آوا
- ب : انسدادی لبی - آوایی
- ت : انسدادی دندانی - بی آوا
- د : انسدادی دندانی - آوایی
- ک : انسدادی کامی - بی آوا
- گ : انسدادی کامی - آوایی
- ق : انسدادی - پسکامی
- غ : انسدادی - گلوئی

گروه دیگر از حروف فارسی، از حبس غیر تام حاصل می‌شود، یعنی هنگام ادای آنها، گذرگاه هوا در مخرج بسته نمی‌شود، بلکه تنگ می‌گردد، یا منقبض می‌شود، چنانکه هوا با فشار از آن می‌گذرد و از سائیده شدن هوا به کثوارهای تنگ مخرج، آوازی بر می‌خیزد که همان صوت حرف است.

این گروه را اندھا ضی^۳ می‌خوانیم - حروفی که از این گروه هستند نیز به دو نوع آوایی و بی آوا تقسیم می‌شوند از این قرار:

Voiced	(بفرانسوی)	Sonore - ۱
Voiceless	(بفرانسوی)	Sourde - ۲
Fricative	(بفرانسوی)	Constrictives - ۳

خ: انقباضی، ملازمی^۱-بی آوا

س: « دندانی - »

ز: « - آوائی

ش: « لشوی-بی آوا

ژ: « - آوائی

ف: « لب و دندانی-بی آوا

و: « - آوائی

از همین گروه شمرده می‌شوند حروف «ه» (نفسی) «ی» (نیسم)
«م» (لیپی خیشومی)^۲ (دندانی خیشومی) «د» (دان)

۱-۲: از آن روکه تلفظ این مصوت‌ها «بنِ دماغی» و یا بنا بر اصطلاح
عوام «تودماغی» است آنرا ملازمی یا خیشومی (بافتح اول و سکون ثانی)
و یا حروف «غنه» (VOYELLE NASALE) می‌گویند مانند کلمات:
دون - دین - دان. که نون آن در هنگام تقطیع ساقط می‌شود و بصورت:
دو - دی - دا. ادامی گردد. شاید مثال زیر مطلب را بهتر تفهمیم کنند:

آمد افسوس خوران مبغچه باهه فروش

گفت بیدار شوای، رهرو خواب آلوه

اگر بجای کلمه «افسوس» در این بیت واژه «افسون» نهاده شود، خللی در
وزن پیدا می‌شود - در صورتی که دو لفظ «افسوس و افسون» به ظاهر از
دو هجای همسان ترکیب شده است «عملت این اختلاف آن است که در تلفظ
هچاهائی که در آنها پس از مصوت بلند، حرف نون هست، پرده کام زودتر
فرو می‌افتد و دنباله ارتعاشات گلو که موجب ایجاد آواز مصوت پیشین بوده -

اما دو حرف «ج» و «چ» صفات‌های مرکب‌شمرده می‌شوند، زیرا که جزء اول آنها انسدادی و جزء دوم انقباضی است. حرف «ج» در تلفظ امروز فارسی مرکب است از «د» و «ژ» و حرف «چ» از «ت» و «ش».

* *

ارزش صوتی و طبینی این حروف، هنگام تلفظ بایکدیگر تفاوت دارد آن دسته از حروف که «لثوی» و «دندانی» هستند، بهنگام تلفظ طبین بیشتری دارند: ش - س - ث - ض - ذ - ز - ظ - چ - ر تعدادی نیز طبین کمتری دارند، مانند: ت - ط - ج - ر گروهی دیگر نیم گنگ - و بقیه، تمام گنگ بشمارمی‌آیند. پیداست، کلماتی که با حروف پرطبین ساخته می‌شوند، زنگ و طبینی خاص خواهند داشت و حاجت به گفتن نیست که از ارزش صوتی و موسیقائی بیشتری برخوردار خواهند بود.

است از راه حفره‌های خیشوم خارج می‌شود. به عبارت دیگر امتداد صوت های بلند در این مورد و به این سبب که ذکر شد کمتر از امتداد همان مصوت‌ها در موارد دیگر است.» (وزن شعر فارسی ص: ۱۱۷)

- ۱ Affricated (برانسوی) Affriques (انگلیسی)

ب : اهمیت تکیه^۱

از ترکیب چند حرف، کلمه، ساخته می‌شود، کلمه به تنهاei واجد معنا یا معناهای معدودی است ولی همینکه به تلفظ در می‌آید، بسته به تکیه یا تأکیدی که بر هر یک از هجاهای آن می‌افتد معانی دیگری نیز بخود می‌گیرد.

برای توضیح این معنا، یک کلمه سه حرفی، مانند : «بیا» را در نظر می‌گیریم. این کلمه، از دو هجا، تشکیل می‌شود، یعنی «بی + یا» که به تنهاei هجای اول کوتاه و هجای دوم آن بلند است و صیغه‌امرا، از مصدر آمدن بشمار می‌آید.

اما به هنگام تلفظ، بسته به اینکه، تکیه، بر کدام یک از حروف سازنده آن قرار بگیرد معنای خاصی پیدا می‌کند. مثلا:

۱- اگر تکیه و کشش روی هجای «بی» باشد و «یا» کوتاه‌ادا شود، خشم گوینده را می‌رساند.

۲- اگر تکیه و کشش بر روی هر دو هجا یعنی «بی و یا» باشد چنان ماند که کسی را به زور و عنف می‌برند.

۳- اگر تکیه و کشش بر روی هجای دوم، یعنی «یا» واقع شود هم تمبا را می‌رساند و هم پرسش را. (در حالت پرسش مانند: آیا گفت بیا؟)

۴- اگر هر دو هجا به یک لحن و باتکیه‌ای برابر از لحاظ شدت ادا گردد، تمبا خفیف را می‌رساند، یعنی نازمکن، یا شوخی مکن و بیا.

۱- Accent (پفرانس) Emphasis (به انگلیسی)

۵- اگر هجای نخستین کوتاه و کشش بر هجای دوم چنان واقع شود که تکیه‌ای خفیف نیز همراه داشته باشد ، حالت تشویق و اندرز را می‌رساند:

«بیا» تاگل بر افسانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم

۶- اگر تکیه به نحوی شدید بر هردو هجا افتاد و هجای دوم یعنی «بیا» به لحنی نامطبوع کشیده شود، معرف تمثیل و احتمالاً ناسزا گفتن است. (که علی‌المعمول در این قبیل موارد گوینده انگشت شست خود را هم به طرف، نشان می‌دهد).
شاید بتوان طرز ادای دیگری هم برای این کلمه یافت، اما قدر مسلم آن است که لحن ادای هریک از این موارد شش گانه، باهم تفاوت آشکاری^۱ دارد.

استاد خانلری در ماهیت تکیه نوشته است^۲ «تکیه ممکن است نتیجه فشار نفس باشد، یعنی هنگام تلفظ چند هجای متواالی، در ادای یکی از آنها نفس باشد بیشتری خارج شود، در این حال تکیه را «ذکیه شدت»^۳ می‌خوانند، در این مورد چون عامل اصلی نفس است اصطلاح «ذکیه نفس»^۴ نیز بکار می‌رود.

۱- رک: کتاب حافظ و موسیقی- اثر نگارنده - ص: ۱۳ - در این کتاب چگونگی لحن هریک از این موارد به خط موسیقی نوشته شده است.

۲- ص ۱۲۰ کتاب وزن شعر فارسی.

3- Accent Dintensité

4- Accent Expiratoire

همچنین ممکن است تکیه نتیجه ارتفاع صوت باشد، یعنی در تلفظ یکی از هجاهای، صوت زیرتر شود، این نوع را «تکیه‌التفاعع»^۱ یا «تکیهٔ هوسیقی»^۲ می‌خوانند.

در چند سطر بعد می‌خوانیم: «نتیجه‌ای که از تحقیقات آزما – بیشگاهی بدست آمده است از این قرار است:

۱- هجای تکیه دار، چه در آغاز یا پایان کلمه، همیشه شامل ارتفاع صوت است...

۲- آهنگ، از تکیه، جدا نیست.

۳- تکیهٔ فارسی، هیچ با امتداد [یا کشش و بلندی و کوتاهی- صوت] مربوط نیست، یعنی تکیه هم روی هجای کوتاه و هم روی هجای بلند ممکن است واقع شود.

۴- موضع تکیه روی یکی از هجاهای هر کلمه، تابع ساختمان صرفی آن کلمه است».

و سپس محل قرارگرفتن تکیه‌ها را در حالت‌های مختلف کلمه تعیین کرده‌اند از جمله نوشته‌اند «که در حالت نسا و خطاب – در حالت اضافه – در حالت نکره^۳ – در حالت جمع و در افعال و مبهمات و ضمایر و پیشاندها و حروف استفهام در موضع خاصی واقع

1- Accent Dehauteur

2- Accent musical

۳- اسمی است که نزد مخاطب معلوم نباشد: اسمی خربیدم – کتابی دادم – علامت نکره در فارسی (ی) است مانند: اسبی – کتابی.

می شود.

نا گفته پیداست که ممکن است تحقیقات آزمایشگاهی اخیر نتایج تازه‌تری ارائه داده باشد.^۰

حاصل سخن آنکه: تکیه در شعر، حکم ضرب قسوی را در موسیقی دارد که مشخص کننده وزن است. برخی از شاعران با چیره دستی، آنچنان تکیه‌ها را در یک بیت یا یک غزل مقارن هم قرار داده‌اند که موسیقی بـ بویژه وزن، ناخود آگاه متبار ذهن خواننده می‌گردد - این گـ نـه قـرـینـه سـازـی رـا در صـنـایـع شـعـرـی، صـنـعتـ حـسـنـ تشـبـیـهـ گـفـتـهـ اـنـدـ مـانـنـدـ اـبـیـاتـ زـیرـ (از حـافظـ)

اول به بانگـئـنـای وـنـی، آـرـدـ به دـلـ چـیـفـامـ وـیـ
وانـگـهـ به یـلـکـ پـیـمـاـذـهـمـیـ، هـاـ منـ وـفـادـارـیـ کـنـدـ
دلـبـرـکـهـ جـانـ فـرـسـوـدـ اـزـ اوـ، کـامـ دـلـمـ نـگـشـوـدـ اـزـ اوـ
نوـمـيـدـنـتـ وـانـ بـوـدـ اـزـ اوـ باـشـدـکـهـ دـلـدـارـیـ کـنـدـ^۱

۱- در علم بدیع، این نوع ابیات که به چهار پاره موزون تقسیم شده‌اند و دارای قافية درونی هستند را هناسیبت و قسمیطی گـوـینـدـ: سـعـلـیـ سـرـوـدـهـ است در رفتن جـانـ اـزـ بـدـنـ، گـوـینـدـ هـرـ توـعـیـ سـخـنـ - مـنـ خـودـ بـهـ چـشمـ خـوـیـشـقـنـ دـیـلمـ کـهـ يـارـمـ مـیـرـوـدـ. قـافـیـةـ اـصـالـیـ غـزـلـ «يـارـمـ» است - «مـیـ روـدـ» ردیف مـحـسـوبـ مـیـ شـودـ وـ کـلـمـاتـ: بـدـنـ، سـخـنـ وـ خـوـیـشـقـنـ قـافـیـهـاـیـ درـونـیـ اـنـدـ ، اـنـنـ نوعـ شـعـرـ رـاـ قـسـمـیـتـ مـیـ نـامـنـدـ - هـنـاسـیـتـ نـبـزـ درـ عـلـمـ بدـیـعـ: آـورـدنـ الـفـاظـ مـوزـونـ درـ شـعـرـ استـ، مـانـنـدـ مـنـاسـیـتـیـ کـهـ مـیـانـ دـوـ یـاـ چـندـ لـفـظـ استـ، هـمـچـونـ: باـذاـ وـ آـذاـ حـافظـ سـرـوـدـهـ استـ: نـقـدـ باـذاـ جـهـانـ بـنـگـرـ وـ آـذاـ جـهـانـ - گـرـشـمـاـ رـاـ نـهـ بـسـ اـنـ سـوـدـ وـ ذـیـانـ مـارـاـ بـسـ - دـکـتـرـ فـرـشـیـدـ وـردـ نـوـشتـدـ استـ: «قـسـمـیـطـ وـ



پ: کلمات زنگ دار

چنانکه یادشد، حروف از دیدگاه موسیقی، بولیژه از نظر طبیعت
طبیعی خود به: حروف پر طبیعت - نیم گنگ و گنگ تقسیم می شود.
اگر در کلمه‌ای، تکیه بر حرفی واقع شود که آن حرف جزو
حروف پر طبیعت است، بی شک آن کلمه از زنگ و طبیعت خاصی برخور-
دار خواهد بود - بهمین سبب این الفاظ را «کلمات زنگدار»^۱ می نامند:

عشق تو سرنو شت من ، خالک درت بهشت من
مهر رخت سروشت من راحت من رضای تو (حافظ)
«تکرار حرف «شین» در این بیت و زنگ و طبیعتی که از ادای آن حاصل
می شود، بسیاری گوش آشنا با موسیقی حکم طبیعت سنج را در یک
قطعه موسیقی دارد»^۲

هناسبت، موسیقی خاصی به شعر می دهد، و اگر با فصاحت و بلاغت و
آرایش‌های دیگر توأم باشد به سخن زیبائی بخصوصی می بخشد - حافظ
مثل سعدی این صفت را فراوان بکار برده است و در بسیاری از تصمیمات های
او فقط سجع بین دو قسمت مراجعت شده است: دل عالمی بسوی چوند
بر فروذی تو از این چه سود داری که نمی کنی مدارا» (گلستان خیال حافظ

ص: ۱۲۹)

1- Les Mots Sonores

۲- حافظ و موسیقی. ص: ۷۰

ت: تکرار یک کلمه

عامل دیگری که کمک می کند تا عنصر موسیقی در یک قطعه شعر احساس گردد، مکرر به گوش رسانیدن یک کلمه خوش طینی، در طول یک مصراع، یا یک بیت و یا پاره‌ای از یک قطعه شعر است.
مولانا سروده است:

یارشدم، یارشدم، باغم تو یار شدم

تا که رسیدم بر تو، از همه بیزار شدم^۱

که در اینجا تکیه بر هجای «یار» و «بیزار» است که تأکید کننده وزن است، اما ناگفته پیداست که حرف «شین» در واژه «شدم» و تکرار آن، طینی خاصی در شعر ایجاد کرده است.

همچنین است بیت زیر:

دفع مده، دفع مده، من نروم تان خورم

عشوه مده، عشوه مده، عشوه مستان نخرم^۲

کلمه «دفع» در بیت، طینی ندارد، و بهمین سبب هم فقط در مصراع اول، وزن شعر است که توجه را بسوی خود می کشد - اما در مصراع دوم، مضاف بر وزن، تکرار کلمه پسر طینی «عشوه» و تکیه‌ای که بر هجای نخستین این لحظه می‌افتد، عنصر موسیقی را متجلی می‌سازد.

و همچنین است بیت ذیل:

ای یار من، ای یار من، ای یار بی زنهار من

ای دلبر و دلدار من، ای محروم و غم‌خوار من^۳

۱-۲-۳- به نقل از دیوان شمس و همچنین است این غزل: ای،
هوس‌های دلم بیا بیا.

ث: تکراریک جمله

بسیاری از غزل‌ها و ترانه‌ها و حتی مژده‌ها به گونه‌ای است که بخشی از آن را می‌توان بطور گروهی تغفیی کرد. در این قبیل اثار، تکخوان، بخشی را می‌خواند و ترجیع^۱ را به دیگران وامی گذارد. شعرهایی از این دست در دیوان شمس فراوان است. از آنجمله غزل زیراست که چند بیت از آن نقل می‌شود.

هله تا تو شاد باشی	ز غم تو زار زارم
هله تا تو شاد باشی	صنما در انتظارم
تو بخون بنده تشهنه	صنما چو تیغ دشه
هله تا تو شاد باشی	زدو دیده خون بیارم
به جفا چه او ستادی	زغم دلم چه شادی
هله تا تو شاد باشی ^۲	دم شاد، بر نیارم

۲ - همچنین است این شعر: دیوان شمس ص ۵۴	Refrain - ۱
تا باد چنین بادا	مشو قه به سامان شد
تا باد چنین بادا	کفرش همه ایمان شد
یاری که رمید آمد	عید آمد و عید آمد
تا باد چنین بادا	عیدانه فراوان شد

ج: قافیه = قافیه نوعی زمینه سازی برای القاء موسیقی شعر در ذهن آدمی است. تکرار الفاظی که از نظر معنی و احتمالاً از لحاظ شکل ظاهری باهم متفاوت اند ولی از نظر لحن و آهنگ همنو اهستند لذتی به آدمی می بخشند که نزدیک است به لذتی که از استماع نغمه‌ای دریافت می کنیم. یک واژه که در آخر یک مصraig به عنوان قافیه قرار می گیرد، زمینه‌ای در ذهن خواننده می سازد که وقتی واژه هم آهنگ دیگری را در مصraig بعدی می شنود (قطع نظر از زیبائی معنا و مضمون) لذتی احساس کند که کاملاً شبیه به لذت شنیدن یک نغمه موسیقی است. شاید بتوان قرینه سازی و تناسب راهنم که در عرصه زیبائی شناسی و بویژه در موسیقی پایگاهی در خور اعتنا دارد سبب دیگر دریافت این لذت دانست.

دوش بامن گفت پنهان کارданی تیز هوش
کزشما پنهان نشاید داشت راز می فروش

گفت آسان گیر بر خود کارها کز روی طبع
سخت می گیرد جهان بر مردمان سخت گوش

وانگهم درداد جامی، کز فروغش بر فلک
زهره در رقص آمد و بر بطن زنانمی گفت: نوش ۱

ج: ردیف - نجفقلای میرزا در دره نجفی (صفحه ۹۴) در باب ردیف نوشته است: «بدانکه ردیف عبارتست از کلمه‌ای یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیه اصلی به یک معنا تکرار یابد.»

در آ، تاخر قه قالب در اندازم، همین ساعت
در آ، تاخانه هستی پردازم، همین ساعت

صلازن پاکبازی را، ره‌اکن خاکبازی را
که بیک جان دارم و خواهم که در بازم، همین ساعت^۱
کلمات دراندازم— پردازم و در بازم عنوان قافیه را دارند و واژه
ترکیبی «همین ساعت» حکم ردیف را دارد.

در حقیقت، ردیف، از دیدگاه موسیقی شناسی، تقویت کننده
اثر لحن، دریک قطعه شعر است— ناگفته نباید گذشت که در پاره‌ای از
موارد، مکرر بگوش آمدن این نغمه یا صوت، گاه ملال آور نیز می‌شود—
خاصة اگر تکلف در قافیه مشهود، و عدم توافق معنا در ردیف آشکارا
باشد.

لازم به یادآوری است که در پاره‌ای از آثار شعری، نوعی قافیه و
ردیف درونی موجود است که در تأکید وزن و تقویت لحن قافیه بروند،
نقش مؤثری دارد. در دو بیت زیر از مولوی نقش قافیه درونی را به نیکوئی
می‌توان مشاهده کرد:

چه جمال جانفزاً!— که میان جان مائی
تبه جان چه می نمائی— تو چنین شکر چراً!—
چوبدان توراه یابی— چو هزار مه بتایی
تو چه آتش و چه آبی— تو چنین شکر چراً!^۲
قافیه‌های بروند یا اصلی «نمائی» و «آبی» و قافیه‌های درونی
«جانفزاً»— «جان مائی»— «راهیابی» و «مه بتایی» هستند. «تو چنین
شکر چراً!» نیز در این غزل حکم ردیف را دارد.
ح: کلمات زاید = مراد از کلمات زاید، واژه‌هایی است دریک

۱- دیوان شمس ۲- دیوان شمس ۳- دیوان شمس

بیت که بود و نبودشان تأثیری در معناندارندولی برای پر کردن جای خالی وزن، نقش عظیمی ایفا می کنند. گاه اوقات این کلمات، مضاف بر نقش تکمیل کننده وزن، بخاطر مصوت های موجود در آنها خاصیت لحنی نیز به شعر می دهند.

مانند: هلا – هله – فتا – جانا – یارا – دلا – خدایا – عجب‌ا
شگفتا ... و جز اینها – و همچنین ضمایر مکرر و کلمات اشاره غیر –
لازم – حتی واژه‌ای مانند: مر
«لعل لبس داد کنون مرمرا^۱» و یا:

هلا بس کن هلا بس کن، که این عشقی که بگزیدی
نشاطی، می دهد بی غم، قبولی، می دهد بی رد
و یا: هله بس کنم که شرحش شه خوش بیان بگوید
هله مطرب معانی، غزلی بیار باری^۲
و یا این بیت:

ای جان جان ای جان جان، مستان سلامت می کنند
ای توچنین و صدقنان، مستان سلامت می کنند^۳
که ما حصل این بیت اینست که «ای جان جهان مستان سلامت می کنند»
و بقیه کلمات منحصرأ به خاطر ایجاد وزن و لحن به کار گرفته شده‌اند.
و همچنین است این بیت:
«علی الله بیان ما نظمنا
مفاعیلن مفاعیلن فعولن»

۱- دیوان شمس

۲- دیوان شمس

۳- دیوان شمس

که پاره دوم بکل زاید است و منحصراً محض پر کردن وزن مصراع
دوم آمده است. و یا:

«زجام ساقی باقی، چه خوردهای تو دلا
که لحظه لحظه برآری زعربده علا»

که ضمیر «تو» واژه‌های «دلا» و «لحظه» و واژه ساختگی «علا» همه
زاید بنظر می‌آیند.

خ: ادات ايقاعی - همچنانکه در مبحث موسیقی گفته شد
ادات ايقاعی متداول نزد موسیقی‌دانها ترکیباتی است از دو حرف:
«ت» و «ن» به صورت‌های: تَن - تَنَ - تَنَن - تَنَنَن و تَنَنَنَن.
این ادات به گونه‌های دیگری هم در ترانه‌ها آمده است مانند:
تَنَا - تَلَا - تَلَالَا - و یا ترکیباتی مانند:

دُرْلا Derla - (برای آگاهی بیشتر از چگونگی ادات
ایقاعی متداول در میان اهل موسیقی رجوع کنید به رساله موسیقی
بهجهتالروح ۴ صفحات ۶۶ تا ۷۲)

و اما ادات ايقاعی متداول در میان شاعران بستگی دارد به
اطلاع شاعر از ادات ايقاعی رایج در میان اهل موسیقی و ذوق شخصی
سراینده سخن.

گاه اوقات همان مصطلحات متداول در میان موسیقی‌دانها در شعر
بکار رفته است.

مطر با نرمک بزن، تا روح، باز آید به تن
 چون زنی، بر نام شمس الدین تبریزی بزن
 مطر با بهر خدا تو غیر شمس الدین مگو
 بر تن چون جان او، بمنواز تن تن تن تن^۱
 ویا در این غزل:

ساقی بنوش آن جام می یارلی یلی یارلی یلی
 مطرب بگو باوازی، یارلی یلی، یارلی یلی
 نو نوع روسان چمن، چون ورد و ریحان و سمن
 بنواخته در تن تن، یارلی یلی، یارلی یلی
 تن تن تن، تن تن، میگوی چون مرغ چمن
 یا چون اویس اندر قرن، یارلی یلی، یارلی یلی^۲

مولانا در غزل زیر مضاف بر اتنانین، از ادات ايقاعی دیگری نيز برای
 حفظ وزن بهره گرفته است:

باز آ، کنون بشنو زمن، یارلی یلی یارلی یلی
 هر دم زنم، تن تن تن، یارلی یلی یارلی یلی
 یرلا و یرلم، یرسللا - ترلا و ترلم، ترسللا
 حالی بخوان ودم زنم، یارلی یلی، یارلی یلی

ساقی بیار آن جام می، مطرب بزن آواز نی
 بر گو: تلالا تاللا، یارلی یلی، یارلی یلی^۳
 زمانی هم این تقييد برای حفظ وزن و برانگيختن احساس ادرake

موسیقی در شنوونده، کلمات صورت هزل بخود می‌گیرند بی‌آنکه قصد مزاح، یا هزل و هجو در میان باشد. در دیوان شمس می‌خوانیم:

چون بدر منیر است محمد به حقیقی

کز معجز او مـہ شدہ شقا شفـقی

كَزْ يَرَلَلَا يَرَلَلَا يَرَلَلَا دَرْ نَا

وزیر ترن و درن، زدهام علم موسیقی^۱

ای شمس بگو گفته مخلق به حریفان
دققاً دققاً، دق دققاً، دق دققاً

در دیوان سوزنی هم بیتی است براین تقدیر:

اینست جـوـاـب غـرـزـل خـواـجـه سـنـائـی

بِقُّ بِقْقَوْ، بِقُ بِقْهَوْ، بِقُ بِقْقِيَّ

مولانا غزل دیگری در همین مایه دارد که پاره‌ای از ابیاتش چنین است:

ای خسرو خو بان دو عالم به حقیقی

شد مملکت حسن تو را مطلق قیقی

پس از سرمهستی همه این ناله برآرد

قو قو بَهْقُو - بَهْقُو - بَهْقُو

من بنده شمس الحق تبریز که مه کرد

شققا شققا، شق شققا، شق شققا^۳

* * *

۱ - بنا به ضرورت شعری باید «موسیقی» را که بروزن: «تن تن تن» است

بد وزن «ت تن تن» خواند.

۲ - ۳ دیوان شمس

۵: تأثیر مضمون در وزن شعر

گو اینکه در این باب بهنگام بر شمردن قواعد پیوند موسیقی با شعر، سخن خواهد رفت. ولی در اینجا چون عناصر سازندهٔ موسیقی شعر، مطرح است لازم است گفته شود که: نباید فریب وزنی را که شعر به ظاهر القاء می‌کند خورد – زیرا چه بسا که وزن ظاهری شعر، پر تحرک و شاد بمنظور آید، ولی محتوای اثر، گویای حدیث دیگری باشد، حدیثی که نه موافق وزن ترانه است و نه در خسرو پایکوبی و دست افسانی است.

شاید غزل زیر که از دیوان شمس نقل می‌شود بتواند برای نظریه، گواهی صادق باشد:

یار مرا، غارمرا، عشق جگرخوار مرا
یار توئی، غار توئی، خواجه نگهدار مرا
نوح توئی، روح توئی، فاتح و مفتح توئی
سینهٔ مشروح توئی، بر در، اسرار مرا
نور توئی، سور توئی، دولت منصور توئی
مرغ گه طور توئی، خسته به منقار مرا
قطره توئی، بحر توئی، لطف توئی، قهر توئی
قند توئی، زهر توئی، بیش میا زار مرا
حجره خورشید توئی، خانهٔ ناهید توئی
روضهٔ امید توئی، راه ده، ای یار مرا
روز توئی، روزه توئی، حاصل در یوزه توئی
آب توئی، کوزه توئی، آب ده این بار مرا

دانه توئی، دام توئی، باده توئی، جام توئی
 پخته توئی، خام توئی، خام به مگنار مرا
 چنانکه پیداست وزن شعر، وزنی است سبک، معادل:
 تُنَتَنْتَنْ تُنَتَنْتَنْ تُنَتَنْتَنْ
 مفتولن مفتولن مفتولن
 —— —— ——

اما محتوای شعر، در عین نرمی و ظرافت، بیان کننده اندیشه‌ای است ژرف و سوز دلی است از سر درد - سخن را روی با آفرینش
 گیتی است، رازو نیازی را ماند که در دل شب از سینه‌ای آگنده از نورای مان بر می‌خیزد - آوائی را ماند که از نای مرغ طور، با آن وقار و متأثت برخاسته است - در این صورت وزن واقعی این اثر، وزنی است فراخ و با تمامیت، آنچنان که ظرف با مظروف سازگار آید و قالب با محتوا برابر نشوند.

* *

*

ذهن‌ناسبیت - موازنی - تسمیه

از دیگر عناصر سازنده موسیقی در شعر، موازنی و همناسبیت و تسمیه است - ایجاد توازن میان الفاظ یک بیت را موازنی گویند مانند «شمع» و «جهمع» در این بیت حافظ:

«شمع هر جمع مشو ورنه بسوزی مارا
 یاد هر قوم مکن تا نروی از یادم»

به این توازن، متناسبت هم گویند - تقسیمه ط نیز: تقسیم کردن یک بیت به چهار پاره موزون است، در این تقسیم بندی سه پاره مقفى است و قافية چهارمی مطابق است با قافية خودغزل:

«پشمینه پوش تند خو ، از عشق نشیند است بـو

از مستی اش رمزی بـگو ، تا ترک هشیاری کـنند».

(حافظ)

اکنون بی مناسبت نمی نماید جمله‌ای را که دکتر فرشید ورد (در گلستان خیال حافظ ص ۱۱۸) نوشته است نقل کـنند، و به این بحث خاتمه بدهد: «آنچه در بدیع زیرعنوان‌های: متناسبت و تقسیمه ط و موافقه آمده است صنایع و آرایش‌هایی است که در شعر ایجاد خوش آهنگی می کـنند و بنابراین این عوامل زیبائی شعر را می توان از مقوله موسیقی حروف و خوش آهنگی شمرد که در قدیم هم مورد توجه سخن‌سنجهان بوده است.»



در این بخش در باب مطالب زیر بحث خواهد شد:

۱- سابقه تاریخی پیوند شعر با موسیقی

۲- تصنیف نزد پیشینیان

۳- سرودهای مذهبی

الف: سرودهای زرتشت

ب؛ اشاره‌ای به علم تجوید

پ؛ اذان

ت؛ نوحه

ث؛ روضه

ج؛ مرثیه

چ؛ مناجات

ح؛ مدح و منقبت

خ؛ تعزیه (شبیه خوانی)

د؛ ترانه‌های مذهبی

۴- سرودهای رسمی یا رزمی

۵- ترانه‌های بزمی

الف؛ ترانه‌های عامیانه (یا روستائی)

ب؛ ترانه‌های شهری و گونه‌های آن

۶- نکته‌هایی درباره پیوند شعر و موسیقی

بخش سوم

پیوند شعر و موسیقی

۹- سابقه تاریخی پیوند شعر و موسیقی

از خلال برگهای تاریخ می بینیم که: در کنار جادوی لفظ،
جادوی لحن نیز دوش به دوش پیش رانده است.
این همبستگی سابقهای بس کهنه دارد و به آن زمانها می رسد
که کار به صورت گروهی است و غلبه بر مشکلاتِ توان فرسای پیش
از تاریخ نیز، جز به مدد نیروی هم آهنگِ جمیعت، غیر ممکن است.
«مردم ابتدائی در حین کار، رفتاری موزون داشتند، با یکدیگر
پیش و پس می رفتند، دست‌ها را بالا و پایین می بردن، ابزارها را به کار
می انداختند و دم می زدند - همانطور که هیزم شکنان کنوئی هنگام زدن
تبر به چوب، نفس خود را به شدت وبا صدای سینه بیرون می رانند...
اصوات ناشی از حنجسره که با اصوات ناشی از برخورد ابزارهای
کار بر مواد مورد عمل ملازم بودند، به سبب وزن کار بهره‌ای از هم
آهنگسی داشتند. بدیهی است که انسانهای ابتدائی در ضمن کار، به
مقتضای احوال خود کلماتی هم بر زبان می راندند. از این کلمات که

در نظر آنان عواملی جادوئی بشمار می‌رفتند و منظماً به وسیله «فriادکار» و «صدا ابزار» قطع می‌گردیدند «ترانه‌های ابتدائی» فراهم آمد.^۱

همچنان که وزن‌کار موجب موزونیت حرکات بدن، و اصوات انسان و پیدايش ترانه شد، اصوات ابزار کار هم ، انسان را به ساختن ابزارهای موسیقی کشانید، حتی برخی از ابزارهای موسیقی مستقیماً از ابزار کار پدید آمد^۱. «بنابراین می‌توان پذیرفت که شعر و موسیقی ابتدائی نیز مانند هنرهای دیگر، زاده کار و بخشی از زندگی تولیدی اولیه هستند، به این معنی که وزن کار و جادوی لفظی به ترانه سازی و نوازنده‌گی کشانیده می‌شوند ... هنوز در بسیاری از اجتماعات ابتدائی موجود، موسیقی، به همان شیوه‌ای که گذشت، ساخته می‌شود، گروهی به کاری دست می‌زنند، از آن میان ، یکی به تناسب حرکات کار، برای خود زمزمه می‌کند، چون این گروه از همکاری و هم‌آهنگی برخوردارند، زمزمه او، توجه دیگران را به خود می‌کشد، پس یکی دیگر، موافق نوای زمزمه او که با وزن کار جمعی تناسب دارد، کلماتی برزبان می‌آورد، و سپس دیگران با حرکات بدن و صدای خود آن دو را همراهی می‌کنند. به این طریق زمینه یک آهنگ و یک شعر و یک رقص فراهم می‌آید، و بر اثر تکرار، تصحیح و تثبیت، وزبانزد

۱ «کارل بوخر» Karl buecher می‌گوید: «از این جمله است : بسیاری از سازهای ذهنی باستانی که به الهام کمانی شکارچیان ساخته شده و یکی از ساده‌ترین و ابتدائی‌ترین آنها ساز چنگ است» — به نقل از جامعه‌شناسی هنر، ص ۳۱.

همه اعضای گروه می شود – به تصریح هانس ساکس Hans Sachs در جزایر آندمان Andaman در خلیج بنگال ، همه مردم، حتی کودکان در ساختن و پرداختن ترانه‌هادخالتدارند!»

این ترانه‌ها در طول زمان، صیقل می‌باشد و حتی، دیگر گون می‌شوند و در پاره‌ای موارد به تناسب نوع کار و محیط اجتماعی، شهر تازه‌ای بر لحن برخی از آنها نهاده می‌شود و میان مردم رواج پیدا می‌کند – بهمین سبب است که یک آهنگ صورت‌های گونا گون به خود می‌گیرد و با روایت‌ها و شعرهای مختلف شنیده می‌شود.

همانطور که قالب و موضوع ترانه‌های ابتدائی از بستگی شعر و زندگی عملی، خبر میدهد چگونگی پیدائی اکثر ترانه‌ها نیز مبین همین نکته است:

با توجه به کلام ترانه‌ها، نیاز سازندگان آنها بخوبی آشکار می‌گردد – در ناحیه خشک‌کشور ما چیزی که همیشه آرزوی کشاورز بوده باران است – روستائی برای اینکه به باران دست یابد چاره‌ای جز این نداشته است که به افسون و جادو متول شود...

هناز کودکان روستائی و حتی شهری ایران هنگام کم آبی و بی بارانی، چوبی بلند را لباس می‌پوشانند و به هیأت دختری درمی- آورند و آن را مثلا «کولی قزک» می‌نامند، آنگاه کولی قزک را در کوچه‌ها می‌گردانند و چنین می‌خوانند:

کولی قزک بارون کن
بارون بی پایون کن^۲

۱ - همان کتاب ص: ۳۱ و ۳۲

۲ - پایون وجد محاوره «پایان» است.

«ظاهر این رسم بازمانده پرستش آناهیتا Anahita الهه بارندگی و آبیاری ایرانیان باستان است که پس از رواج اسلام دگرگونی پذیرفته است.^۱

همچنین کودکان کرد ایرانی در مواقعی که خورشید دیرگاهی در زیر ابر رخ می پوشاند می خوانند:

خورشید خانم آفتو کن^۲

یک مشت نخود به او کن^۳

ما بچه های کردیم

ار سرماشی به مردیم

اما پس از گسیختن تعانی ابتدائی جامعه، وجود این «عمل» از «نظر» و «تولید» از «جادو» شوؤن مختلف زندگی از جمله: رقص و موسیقی و صورت سازی، دسته خوش تجزیه شد ... رقص هنر مستقلی گردید - موسیقی سازی از موسیقی آوازی برخاست ... ترانه به انواع گوناگون آفریده شد، و با ادامه تجزیه جامعه و تقسیم کار، هنر جدید و مستقلی بنام شعر از بطن ترانه بوجود آمد.

**

*

۱- همان کتاب ص ۴۱

۲- آفتاب کن

۳- آب کن

۴ - تصنیف فرد پیشینیان

منتقدان ادب ایران در عصر اسلامی، و تذکره نویسان فارسی، عموماً «خسروانیات» یا «نواهای خسروانی» را نخستین نمونه‌های پیوند موسیقی با کلام دانسته‌اند. پاره‌ای نیز، مشهورترین این آثار را «سی لحن باربد» نام برده‌اند.

پیداست که این ابراز نظر نمی‌تواند چنانکه باید نظریه‌ای جامع و همه‌گیر باشد، زیرا دید تاریخ نویس، منحصرآ متوجه زمانی خاص و گوشه‌ای از جامعه‌ی آن روزگار بوده است...

باربد، پیش از آنکه به پایگاه خنیاگری بارگاه خسروپرویز ساسانی دست یابد، نوازنده و خوازنده و سازنده‌ای چیزی دست بوده است – او توفیق در این هرها را مدیون استادانی است که در جامعه آن روزگار منزلتی داشته‌اند: اما او استه به دستگاهی نبوده‌ازد که به چشم تاریخ نویس بیاید. پیش از این استادان هم، هنرمندان دیگری بوده‌اند

که آثاری آفریسده‌اند و متأسفانه نه ما نام آنها را می‌دانیم و نه از
چگونگی آثارشان باخبر هستیم...

اردشیر سرسلسله ساسانیان در آن هنگام که در زندان اردوان
می‌زیست اوقات خود را به «تنبور نوازی و سرو دبازی» می‌
گذرانید این «سرود بازی» مگر نمی‌توانسته نوعی پیوند موسیقی با
کلام به شمار بیاید؟

از اینهم دورتر می‌رویم و به زمانی می‌رسیم که «کسورش
هنگام حمله به قشون آشور، بنا بر عادت خود سرودی آغاز کرد که
سپاهیان با صدای بلند و با احترام و ادب زیاد آن را بخوانند»
ویا به صحنه دیگری از همین دوران گام می‌نمی‌شونیم که
کورش به سپاهیان خود می‌گوید:

«همینکه به محل مقصود رسیدم و حملات دوسپاه نزدیک شد،
سرود جنگی را می‌خوانم و شهابی در نگی جواب مرا بدھید!»
آیا این سرودها که در حدود ۲۵۰۰ سال پیش از این، توسط
کورش خوانده شده است از پیوند موسیقی و کلام حکایت نمی‌کند؟
بنابر این در باب سابقه تاریخی پیوند موسیقی با کلام، به آسانی
و راحتی که «منتقدان ادب و تذکره نویسان» ابراز نظر کرده‌اند نمی‌توان
حکم صادر کرد – می‌باید بیش از اینها بذل مجاهدت شود و گسترش تر
از اینها بررسی و پژوهش بعمل آید.

یکی از متون کهن پارسی که بدست آمده گزارشی است به زبان

۱- و ۲- تاریخ موسیقی نظامی ایران ص: ۱۲ و ۱۳ -

پهلوی از زمان خسرو پروری ساسانی نام این گزارش «همپرسه خسرو پروری^۱ و و پوهر قبادی^۲» است. در این گزارش ریدک یا غلام خسرو که نامش «واسپور» است نخست از نسب و سپس از هنرهای خود می‌گوید... در بند ششم آمده است: «پدرنم به کودکی در گذشت و مادری

را که من پسرش بودم، پسری دیگر نبود»

ودر بند سیزدهم از هنر موسیقی و شعر و رقص خود بدین سان یاد می‌کند: «به چنگک - ون (نوعی چنگک سه‌گوش است) - بر بت (= عود یارود) تمبور (نوعی ساز رشته‌ای شبیه سه تار یادوتار این روزگار) کنار (نوعی بر بت دسته بلند) - و هر سرود و چکامه و نیز پتواژه گفتن و پای بازی کردن استاد مردمم»

که در باب سرود و چکامه و پتواژه گفتن بر گردانندۀ این متن چنین نوشته است: «سرود، مطلق شعر است که با موسیقی همراه باشد، از این رو همه اشکال و انواع شعر پیش از اسلام رادر بر می‌گرفت» و چند سطر بعد ذیل واژه پتواژه نوشته است: «او نو والا از تووجه به معنی باریک کلمه در این مورد غافل مانده، تعبیر جالب آن که: پاسخ گفتن به ساز است با شعر و آواز... مفهوم این واژه، نشانه پیوند تفکیک ناپذیر ساز و سخن در سراسر دوره پیش از اسلام می‌باشد...»

ظاهراً این رسم تا زمان تألیف تاریخ سیستان (حدوده قرن چهارم هجری) فراموش نشده بود: «که تا پارسیان بودند، سخن نزد ایشان

-
- ۱- همپرسه خسرو پروری و ویسپور هر قبادی - بر گردان متن پهلوی: ایرج ملکی - از انتشارات مجله موسیقی - سال ۱۳۴۴ ص ۱۴ و ۱۵۰
 - ۲- واسپور و «ویسپور» هر دو نام سلسله‌ای است متعلق به دوره اشکانیان.

به رود (= برست) باز گفتندی بر طریق خسروانی «
و سپس می افزاید: «ناگفته نماند که ملک‌الشعرای بهار در سلسله
مقالات شعر در ایران «پت واژه» را به غلط یکی از انواع شعر شناخته
و حدس‌های بی‌اساس درباره آن‌زده است – «پتواژه» مرکب است از
پیشوند. «پت» (= پاد – پد – پی) + واژه (= سخن)، بر روی هم
پاسخ گوئی...»

و در باب «چکامه» نوشته است: «چکامه به داستانهای عاشقانه
منظوم گفته می‌شد که خنیاگران (عاشق‌ها) همراه با ساز و آواز اجرامی –
کردند – اطلاق چکامه به قصیده عربی، در دوره اسلامی، فقط از نظر
تعداد ابیات و شباهت ظاهری، صورت گرفته است.»
در دوران اسلامی واژه‌های دیگری برای گونه‌های پیوندی و سیقه‌ی
با کلام بکار رفته است – ملک‌الشعرای بهار نوشته است:

«اشعار هجایی که قبل از اسلام در ایران رایج بوده است از همان
جنس شعری بوده که امروز آنرا «تصنیف» می‌گوییم و آن را به
اصطلاح بعد از اسلام «قول-ترانه» می‌گفتد وطن غالب آنست که
سرو د یا چکامه شیوه به قصیده بوده و چمامه شیوه غزل بوده و ترانه
(ترنگ) یا ترانگ (یارنگ) شباهت به تصنیف داشته است و گفت و
نو اختن آن عام، و شنیدن آن خاص طبقات دوم و سوم بوده است.^۱»
اما در دوران اسلامی تصنیف به مقتضای مضمون شعر به انواع
و اصناف گوناگون تقسیم شده است. خواجه عبدالقدار مراغه‌ای

۱- مجله مهر - سال پنجم - شماره نهم، مقاله به قلم ملک‌الشعرای بهار.

نوشته است^۱: «باید دانست که اعظم واشکل تصانیف «نوبت هر قب» است و قدم‌آن را چهار قطعه ساخته‌اند:

قطعه اول راقوی گویند و آن بر شعر عربی باشد

و قطعه ثانی را غزل و آن بر ایيات پارسی بود

و قطعه ثالث را ترانه و آن بر بحر رباعی باشد

و قطعه رابع را فروداشت و آن مثل قول باشد...»

عبدالقادر مراجحه‌ای نام‌های دیگری هم ذکر کرده است مانند:

«عمل - بازگشت - تشیعیه - میانخانه - صوت - نقش - زخم -

مستزاد - بسیط - ونشید...»

که هریک از آنها در تصنيف یا «نوبت مرتب» جایگاهی

داشته است - مثلا: خودخواجه عبدالقادر نوشته^۲ است: «و اما عمل: و

آن رابر ایيات پارسی سازند و بازگشت هم طریقه جدول بود و صوت -

میانخانه و تشیعیه و بازگشت باشد، گاه در وسط دو صوت سازند، و

بازگشت هم، دو سازند گاه یکی به الفاظ نقرات بی‌شعر و دیگری به ایيات

و اشعار [باشعر] یا هر دو به الفاظ نقرات یا هر دو به اشعار»

عبدالقادر «عملی» در حسینی ساخته است که دارای ابواب ذیل

است:

طریقه - جدول - صوت الوسط - اعاده - تشیعیه - بازگشت - و دو

بیتی را که در بحر خفیف برای بازگشت ساخته است چنین است:

۱ کتاب مقاصد الابحان - ص ۱۰۳.

۲ - همان کتاب ص: ۱۰۵.

گر ارسطو و گر سلیمان
از همه گفته‌ها پشیمانم

تا بجائی رسید دانش من
که بدانسته‌ام که نادانم

همچنین خود او در صفحه ۱۰۲ مقاصد الالحان نوشته است: «این

رباعی را در بازگشت ترصیع کرد: زد مار هوا بر جگر غمناکم
سودی نکند فسونگر چالاکم
آن یار که عاشق جمالش شده‌ام

هم نزد وی است رقیه و تریاکم»

در طریقه «تشیعیه» توالی وزن‌ها و ضرب‌ها خیلی اهمیت داشته است و بهمین سبب به آن «کل الضروب» نیز می‌گفته‌اند - گویا تشیعیه، همان بازگشت و یانوی اثر شیوه بازگشت باشد، زیرا خود عبدالقدار گفته است: «اما تشیعیه اعنی بازگشت، و آن الفاظی چند بود از ارکان نقرات...»

نوع دیگر را که به آن صوت می‌گفتند آشکارا دارای وزن بوده است و مردم سخت بدان مهر داشته‌اند عبدالقدار نوشته است: «و اما صوت و آن را می‌یانحانه و تشبیه نباشد و آن اقرب باشد به قلوب manus». همچنین است طریقه «نقش» که یکی از خانه‌های هفتگانه پیشو و بوده است - پیشو و حکم پیش در آمد را داشته و گاه اوقات شعری بر آن مضاف می‌شده و صورت «آواز ضربی» را پیدامی کرده

نوشته است^۱: «باید دانست که اعظم واشکل تصانیف «نوبت مرتب» است و قدم آن را چهار قطعه ساخته‌اند:

قطعه اول راقویل گویند و آن بر شعر عربی باشد

و قطعه ثانی را غزل و آن بر ایيات پارسی بود

و قطعه ثالث را ترانه و آن بر بحر رباعی باشد

و قطعه رابع را فرودداشت و آن مثل قول باشد...»

عبدالقادر مراجعه‌ای نام‌های دیگری هم ذکر کرده است مانند:

«عمل - بازگشت - تشیعیه - میانخانه - صوت - نقش - زخم -

مستزاد - بسیط - ونشید...»

که هریک از آنها در تصانیف یا «نوبت مرتب» جایگاهی داشته است - مثلا: خودخواجه عبدالقادر نوشته^۲ است: «واما عمل: و آن رابر ایيات پارسی سازند و بازگشت هم طریقه جدول بودو صوت - میانخانه و تشیعیه و بازگشت باشد، گاه در وسط دوصوت سازند، و بازگشت هم، دوسازند گاه یکی به الفاظ نقرات بی‌شعر و دیگر به ایيات و اشعار [باشعر] یا هر دو به الفاظ نقرات یا هردو به اشعار»

عبدالقادر «عملی» در حسینی ساخته است که دارای ابواب ذیل است:

طریقه - جدول - صوت الوسط - اعاده - تشیعیه - بازگشت. و دو

بیتی را که در بحر خفیف برای بازگشت ساخته است چنین است:

۱ - کتاب مقاصد الاحان - ص ۱۰۳.

۲ - همان کتاب ص: ۱۰۵.

گر ارس طو و گر سلیمان
از همه گفته ها پشیمانم
تا بجائی رسید دانش من
که بدانسته ام که نادانم

همچنین خود او در صفحه ۱۰۲ مقاصد الالحان نوشته است: «این

رباعی را در بازگشت ترصیع کرد: زد مار هوا بر جگر غمناکم
سودی نکند فسونگر چالاکم
آن یار که عاشق جمالش شده ام
هم نزد وی است رقیه و تریاکم»

در طریقه «تشیعیه» توالی وزن ها و ضرب ها خیلی اهمیت داشته است و بهمین سبب به آن «کل الضروب» نیز می گفته اند - گویا تشیعیه، همان بازگشت ویانوی اثر شبیه بازگشت باشد، زیرا خود عبدالقدار گفته است: «اما تشیعیه اعنی بازگشت، و آن الفاظی چند بود از ارکان نقرات...»

نوع دیگر را که به آن صوت می گفتند آشکارا دارای وزن بوده است و مردم سخت بدان مهر داشته اند عبدالقدار نوشته است: «و اما صوت و آن را میان خانه و تسبیحه نباشد و آن اقرب باشد به قلوب manus». همچنین است طریقه «نقش» که یکی از خانه های هفتگانه پیشوی بوده است - پیشوی حکم پیش در آمد را داشته و گاه اوقات شعری بر آن مضاف می شده و صورت «آواز ضربی» را پیدامی کرده

است۔ نقش وزخمه^۱ از خانه‌های پیش رو بشمار می‌آمدند. (زمخمه را شاید بتوان معادل چهار ضرب این روزگار دانست۔ اما گاه شعر بر آن مضاف کرده اند. در این صورت بقول عبدالقدیر آن را هوائی گفته‌اند). در باب مسترزاد عبدالقدیر نوشته است^۲: «اما این فقیر در یک ماه رمضان، سی «نویت هر قب» ساختم، چنانکه هر روز یک «نویت مرتب» می‌ساختم—پنج قطعه، قول و غزل و ترانه و فرو داشت و مسترزاد و در قطعه خامس که مسترزاد است چنان شرط کرد که ابیات و اشعار تمام نوبت، با جمیع صنایع، واقع شده باشد...»

و در باب «نشید» گفته است^۳: «اما نشید حرب و آن چنان باشد که دویست را به نثر نغمات ادا کنند بی دور ایقاعی مثل غزل خوانی [یعنی بی وزن] و دویست دیگر را به نظم نغمات، اعني بادور ایقاعی [یعنی با وزن] و اشعار آن عربی باشد. اگر بر ابیات پارسی انشاد کنند [باشد، و به آن] نشید عجم گویند.»

و در باب «بسیط» گفته است: «و اما بسیط، و آن قطعه هفردى باشد که بر اشعار عربی متألف شده باشد و آن را طریقه و صوت و تشييعه

۱- چنانکه می‌دانیم زخمه در اصطلاح موسیقی به معنای ضرب ساز نیز دارد
بادل خونین لب خندان بیاور همچو جام-نی گرت زخمی رسدا بی چونگ
اندر خروش (حافظ) در معنای نوعی لحن حافظه سروده است:
مطلب چه زخمه ساخت که در پرده سماع—براهل وجود حال ذرهاي
وهو بیست.

۲- رک. صفحات ۲۰۳ و ۲۰۴ مقاصد الاحان.

۳- همان کتاب، ص: ۱۰۵.

باشد.»

*

حاصل سخن اینکه: در روزگار انگذشته، برای موسیقی آوازی ایرانی، قالب‌های در نظر گرفته بوده‌اند. این قالب‌ها از این قرار بوده است:

الف: پیشو: لحنی بوده است بی آواز (واحتمالاً با آواز) که حکم پیش در آمد، یا آواز ضربی را داشته است.

ب: زخمه: حکم چهار مضراب را داشته است (در صورتی که با شعر همراهی شده‌هوای نامی گرفته است).

پ: نواخت: حکم آوازهای بی وزن این روزگار را داشته است

ت: قول: نعمه‌ای بوده است موزون همراه با شعر عربی

۱- صفی الدین عبدالمؤمن ارمومی نوشتہ است: «بدان که لحن بردو قسم است: موزون وغیر موزون- امام موزون آن باشد که مقرون بود به دوری از ادوار ايقاعیه- وغیر موزون، نفمه خلاف آن، و آن را نواخت خواهند.»

(به نقل از حافظ و موسیقی- ص: ۲۱۳)

-۴

معنى نوای طرب ساز کن
به قول غزل قصه آغاز کن (حافظ)

*

چه راه می‌زند این مطرب مقام شناس
که در میان غزل قول آشنا آورد (حافظ)

ث: غزل: نغمه‌ای بوده است موزون همراه با شعر^{فارسی}.
ج: ترانه: نغمه‌ای بوده است با وزنی سبک و شادی آفرین همراه
با شعر فارسی.

*

اما از آنجا که بجز انواع ترانه‌های روتای و یا احتمال شهری سند
معتبری از لحن این قالب‌ها در دست نداریم، ناگزیریم که بنای پژوهش
خود را در زمینه آثار گذشته، بر پایه مضمون شعر، به نهیم، و براین اساس،
قالب‌های گوناگون پیوند موسیقی را با کلام مشخص سازیم.
می‌دانیم که شعر از نظر غرض و مقصد، به اقسام زیر تقسیم شده

است:

*

۱- بونصر، تو در پرده عشق رهی زن
بو عمر و، تو اندر صفت گل غزلی گوی
(فرخی)

توضیح اینکه: بو عمر و بونصر دو تن نوازنده و خواننده نامدار عصر
غزویان بوده‌اند. «گفتن» نیز در معنای خواندن است. غزلی گوی، یعنی:
ترانه‌ای مقرر و به شعر فارسی بخوان. حافظ سروده است:
ساقی به نور باده برا فروز جام ما
هطری بگو، که کار جهان شد به کام ما
یعنی؛ ای موسیقی دان به آواز بخوان.

توحید - مساح پیشوایان دینی - یا مدح پادشاهان و امیران و
بزرگان - تھاضا و استعطاف - مرثیه - نوحه - تعزیه - مناجات - وصف -
شعر اخلاقی - عرفانی - فلسفی - روانی - غزل - خمریات - مناظره
- حسب حال - حماسه و مفاخره - شکایت و اعتذار - هجا و هیزل و
غیره ...

پاره‌ای از این مضامین، در عرصه موسیقی در تقسیمات سه‌گانه
زیر تجلی داشته‌اند:

* * موسیقی مذهبی

* * موسیقی رزمی

* * موسیقی بزمی

این تقسیم بندی متنکی به محتوای شعر است - بدین معنا که اگر
کلام آهنگی در نیایش پروردگار و یا نعت و یا تعزیت پیشوایان
دینی و یا مساح و ثنای رسولان و امامان بوده است آن را موسیقی
مذهبی گفته‌اند. یگانه مشخص این نوع آثار، وزن فراخ و سنگین، و
садگی و سهولت اجرای آهنگ بوده است.

(قالب‌های خاص موسیقی، از قبیل انواع سرود و مارش و ترانه،
از زمانی در ایران متداول گشته است که اصول و قواعد موسیقی
مغرب زمین در آهنگسازی مراعات شده است والا چنانکه یادشد در
قدیم، محتوای شعر بوده است که نسوع موسیقی آوازی را مشخص
می‌کرده است.)

اکنون ببینیم که هر یک از این شاخه‌های موسیقی مذهبی- رزمی
و بزمی چه ثمره‌ای در طول زمان‌ها به بار آورده است:

۳: سرودهای مذهبی

الف: سرودهای زرتشت^۱

ملک الشعرا بیهار در باب گات هانوشه است^۲ «این لفظ در اوستا با حروف گ.ث.ا» ضبط شده است و فرنگیان آن را به خط خود گاته به یا گاتها *Gatheha* نویسنند ولی «گات» خوانند و بعضی از متاخران، به خط آن را جمع «گات» دانسته اند. تلفظ درست «گاته» با «هاء ملفوظ» که علامت فتحه ماقبل است می باشد، «گاث» در زبان پهلوی «گاس»

۱- در باب تاریخ ظهور زرتشت میان تاریخ نویسان اتفاق نظر نیست در تاریخ جامع ادیان ص ۳۰۲ نوشته شده است: «تاریخ حقیقی تولد زرتشت مجهول است بر حسب روایات ایرانی تولد او در حدود ۶۰۰ عق.م. نشان می دهد که با وجود همه احتمالات بعیده اغلب محققین جدید آن را پذیر فتیه اند. ولی بعضی دیگر با قرائی و دلایل موجه بر آنند که زمان ظهور این پیغمبر ایرانی قدیم تر از آن تاریخ بوده است و در حدود یکهزار

ق.م میزیسته ...»

۲- سبک شناسی - ج: ۱ - (حاشیه ص: ۸) .

و در زبان دری گاسپهلوی، «گاه» شده و «گاه» به معنی ظرف مکان و ظرف زمان و تخت، و نیز مجازاً به معنی آهنگ موسیقی است - و معنی اخیر، از روی خواندن گاته، به الحان مخصوص از قبیل: ودا^۱ خوانی هندیان و قرآن خوانی مسلمین برخاسته و پساوند بعضی از الحان موسیقی: دو گاه و سه گاه و چهار گاه و راست پنج گاه^۲، و نیز گاههای: اندر گاهان پارسیان که عبارت بوده است از نمازهای پنج گانه مندرج در گاهه که ابو ریحان نقل می کند:

اهنوز گاه - اسپنتم ڈگاه - هو خشت گاه - اشنوز گاه - و هشت ویش گاه نیز مؤید این معنی است و بنظر می رسد که «مقام» عربی که به معنی لحن و آهنگ موسیقی استعمال می شود مانع از «گاه» به معنی اخیر باشد...»

در کتاب مزدیسنا^۳ نیز آمده است که: گاه. همانگونه که در

۱ - قسمت عمده ادبیات اصلی قدیم هند، به زبان سانسکریت بوده است از نظر زبانی و زمانی، سانسکریت به دو دوره تقسیم می شود. دوره ودائی (۱۵۰۰ - ۱۱۰۰ ق. م. دوره سانسکریت کلاسیک (۲۰۰۰ ق. م Pancatantra (۱۱۰۰ ب. م) نمونه معروف نوع اخیر کتاب پنچتنtra (یا پنج پند) است که مأخذ عمده داستان های مندرج در کتاب کلیله و دمنه است.

۲ - در باب قواعد و آیین قرائت قرآن به تجویلد، سخن گفته خواهد شد.

۳ - پسوند گاه در این ترکیب ها ظاهرآ ارتباطی به گات و گات و گاه ندارد و منحصرآ در معنای موضع نهادن انگشت روی پرده ساز است

۴ - تألیف دکتر محمد معین. ص: ۲۹۷

پهلوی هم به معنی آهنگ و سخن موزون ... است در زبان پارسی نیز در همان موارد استعمال شده است و از مواردی که در معنی آهنگ و شعر بکار رفته است، لغات: دوگاه - سهگاه - چهارگاه و پنجگاه می باشد که آهنگهایی هستند از موسیقی و هنوز هم در نزد ارباب فن مستعمل است.»

ظاهرآ پسوند «گاه» در واژه های: دوگاه، سهگاه...الى آخر به دشواری می تواند ارتباطی با کلمه «گاتها» یا «گاته» داشته باشد این پسوند در این ترکیب ها، منحصرآ نشان دهنده موضع و محل قرار گرفتن انگشتان دست نوازنده بر دسته ساز و یا درجات یک دایره موسیقی (یعنی گام) است - زیرا چنانکه می دانیم، یک دایره فرضی موسیقی واجد هفت درجه است - این زیله اصفهانی نخستین کسی است که این درجات را به جای اینکه به عربی بنویسد و بخواند، یعنی بگویید: واحد - ثانی - ثالث ... الى آخر - نوشت: یگاه - دوگاه - سهگاه... الى آخر - و مداد این بوده است که: اگر از درجه اول یک دایره فرضی، یک ذوالاربع یا یک «دانک» است خراج می شد، به آن دانک می گفتند «یگاه» و اگر از درجه دوم، یک دانک بر گزیده می شد به آن «دوگاه» و اگر از درجه سوم آغاز می گردید به آن «سهگاه» می گفتند... الى آخر به همین سبب آنکس را که می توانست تمام درجات شش گانه را

به نیکوئی تغیی کند «شش دانک خوان» می گفتند.

و در همین معناست واژه «دستگاه» که در قرن اخیر بجای کلمه «مقام» برگزیده شده است، زیرا «دستگاه» اشاره است به موضع قرار گرفتن انگشتان دست نوازنده بر دسته ساز که هر پرده آن، نشانه آغاز

یکی از دوازده باغام‌های موسیقی است.

اما نکته در خور اعتنا کلمه «گاتار» است که هنوز هم نام لحن یا نوائی است محلی، که در کردستان ایران خوانده می‌شود و جنبه نیایش دارد -

نام این نوا از دوپاره، یعنی: «گات» و «آر» (که سازنده صفت فاعلیت است مانند خواستار - دوستار) ترکیب شده است و به زبان کردی «خواننده گات» معنا می‌دهد. شاید بتوان گوشة «قطار» را که هم اکنون در مایه بیات ترک خوانده و نواخته می‌شود معرب «گاتار» دانست و پرده‌های سازنده لحن آن را، از دایره‌های بسیار قدیمی موسیقی ایرانی به شمار آورد.

* *

بهر تقدير، گاتها که بخشی از اوستاست (که خود قسمتی از یسناهast) از پنج قسمت تشکیل می‌شود:

نخستین قسمت گاتها، از قطعات سه مصراعی تشکیل شده است و هر مصراع شانزده هجا دارد.

دومین قسمت. از قطعات پنج مصراعی تشکیل شده است و هر مصراع یازده هجا دارد.

سومین قسمت، از قطعات چهار مصراعی تشکیل شده است و هر مصراع یازده هجا دارد.

چهارمین قسمت، از قطعات سه مصراعی تشکیل شده است و هر مصراع چهارده هجادارد.

پنجمین قسمت، از قطعاتی تشکیل شده است که هر یک از آنها دو مصراع بلند نوزده هجایی و دو مصراع کوتاه دوازده هجایی دارد. وجود وزن در گاتها، مؤید سرود بودن آنهاست - و ستر گارد مجاهدات قابل ملاحظه ای برای یافتن وزن اصلی گاتهاست: Westergard ۳۴ - ۴۲ - ۵۰ و ۵۲ از یسناها کرده است. وستفال Wasthpal و هرمان ترپل Herman Torpel نیز کو- ۲۲۹۱۳-۱۰-۵-۹ شش های پربهائی برای یافتن وزن های یشت های مبدول کرده اند.

نتایج پژوهش ها و مطالعه ها، مؤید موجود بودن وزن و نظم و لحن در این سرودهاست.

اخیراً یکی از محققان دانشمند امریکائی موسوم به: جان. و. دریپر J. W. Draper ثمرة تلاشها و پژوهش های چندین ساله خود را در زمینه بدست آوردن تعدادی از آهنگ های واقعی و اصلی یسناها منتشر کرده است. پیش از آنکه چند نمونه از این سرودها را ارائه شود، روایت با اندکی از کوشش های این دانشمند در باب چگونگی دست یافتن به سرودهای اصیل زرتشتی آشنا شویم:

جان. و. دریپر، که هم اکنون استاد دانشگاه ویرجینیا آمریکاست - بیست و چند سال کوشید تا سرانجام به منبع اصیل و

- آقای هوشنگ اعلم در دو شماره مجله موسیقی (۹۲ و ۹۳ سال ۱۳۴۳) خورشیدی و شماره ۹۴ همان سال تحت عنوان «سرود زرتشتی و ترتیل صدر مسیحیت» مقاله آقای جان. و. دریپر را ترجمه کرده اند. دونمونه از سرودهای زرتشت که در این کتاب آمده است از همان مقاله نقل شده است.

دست نخورده سرودهای زرتشتی دست یافت.

به قراری که مسئولان انجمن فرهنگ ایران باستان و انجمن زرتشتیان ایران به نگارنده این سطور اظهار کرده‌اند: آقای دریپر چند سال پیش به ایران نیز مسافرت کرده و شاهد برگزاری آین منذهبی زرتشتیان دیار ما بوده و آهنگ برخی از سرودهای زرتشتی را شنیده و سپس به هندوستان^۱ مسافرت کرده است.

دریپر، بنا به دعوت دکتر کارخانه والا Vala karkhane که هم فیزیکدان اتمی است و هم از پیشوایان زرتشتیان هند است به هند وستان سفر می‌کند و به بیشتر آتشکده‌های آن سامان می‌ورد و به سرودهای زرتشتی گوش فرا می‌دهد، اما هیچیک را بی‌نصیب از گزند نواهای مجهول اعصار گوناگون نمی‌بیند.

دریپر، سرخورده و مأیوس، قصد مراجعت به کشور خویشن را دارد که می‌شنود: در روستای دور افتاده‌ای موسوم به «اودوادا Udvara» آتشکده‌ای موجود است. بر آن می‌شود تا بدان روستا برود.

۱- در تاریخ ادیان (ص: ۳۲۰) می‌خوانیم که: «با همه این احوال هنوز یکصد سال از غلبه عرب نگذشته بود که جمعی کثیر از پیروان زردشت بدجلای وطن مصمم شده ایران را ترک کردند. آنها به طرف سواحل خلیج فارس آمدند و به یکی از جزاير غربی هند و سپس بدخشان گجرات (هندوستان غربی) مهاجرت کردند. و از آن پس دست劫ات دیگر از مهاجرین ایرانی بدانها ملحق گشتنند - هندوها با روش سلم و مدارای تاریخی خود با آنها به مهربانی رفشار کرده و ایشان را پارسی یعنی اهل دربار فارس خوانندند و در حفظ دین و آین خود آزاد گذاشتنند»

دوستش دکتر کارخانه والا، او را از دشواری راه آگاه می‌سازد، اما دریپر به آن دشواریها و مراحت‌های‌مانمی‌اندیشد و آماده حرکت می‌شود... پس از چند شبانه روز راه پیمایی با سب و قاطر، سرانجام به آن دهکده و آن آتشکده می‌رسد - اینجاست که وقتی آن پژوهش گردید، نوای سرودهای زرتشتی را می‌شنود احساس می‌کند که به چندین هزار سال قبل بازگشته است.

بهر تقدیر بنا به تقاضای وی، از این سرودها نوارهای تهیه می‌شود. دریپر، به محض رسیدن به دیار خویشتن از: پروفسور انگلیش English و پروفسور وود Woods دو تن از استادان کنسرواتوار ویرجینیا دعوت می‌کند تا نوارهای بشنوند و ابراز نظر بکنند. استادان نام برده، پس از استماع مکرر نوارها، چنین اظهار نظر می‌کنند:

«بیشتر سرودها به صورت تک خوانی است و با ساز همراه نیست - رویهم رفته مبتنی بر یک نمونه ساختمان هجائی ساده است، یعنی: یک صدا (نوت) در ازای یک هجا (سیلاپ)... ولی طول یا کشش صدایها و کمیت مصوت‌ها در متن، غالباً یکسان نیست... دانگ^۱ نغمات بسیار محدود است و بیشتر در مقام‌های بزرگ (مُدماژور) ساخته شده‌اند نوع صدا از لحاظ درجه بندی اصوات، صدای تنور Tenor می‌باشد - در سراسر سرود، آخر جملات موسیقی تکرار می‌شود^۲.»

۱ - چنانکه یادشده در قدمیم یک ذوالاربع را یک دانگ^۳ می‌گفتند - در نظری هوسیقی روزگار ما یک گام Gamme یا بقول انگلیسی‌ها یک Scale از هشت نوت تشکیل می‌شود اگر یک گام را به دو قسمت تقسیم کنیم هر قسمت را یک دانگ^۴ می‌گویند که هر دانگ^۴ شامل چهار نوت خواهد بود.

۲ - همان مقاله.

پژوهندگان و دانشمندان علوم اجتماعی براین عقیده اند که آهنگهای سرودهای زرتشت که هم اکنون در روستای «اودوادا»^۱ هندوستان خوانده می‌شود از بسیاری جهات متکی به همان سرودهای اعصار بسیار دور است. پروفسور درپیر می‌نویسد^۲:

«از آنجاکه پیشینیه آداب و رسوم مذهبی پارسی لااقل به دوره ساسانی میرسد و بخش بزرگی از آن مانده از زمانهای قدیم‌تر است، می‌توان استنباط کرد سبک‌های موسیقی گاتها و یشتها نیز به همان قدمت است... می‌گویند در طی سه هزار سال گذشته، ترتیل‌ها (یعنی قواعد آوازی) و داهای هندی اندک تغییری بیش نکرده است—بنابراین سرودهایی که امروز در آتشکده‌ای مشرق زمین خوانده می‌شود، ممکن است نماینده یک سبک موسیقی به قدمت ترتیل و دائی باشد که احتمالاً امروز قدیمی‌ترین موسیقی جهان بشمار می‌آید».

اکنون موقع آن رسیده است که یک نمونه از سرودهای زرتشت یعنی: یستای ۴۷ که نخستین گات از گاتهای سپنتا مینیو Spentamainyu است و پروفسور جان.و. در پر بدست آورده و نوت آنها تو سط «پروفسور انگلیش و پروفسور وود» نوشته شده است. در اینجا نقل شود.

۱- نقل از همان مقاله: به ترجمه آقای هوشنگ اعلم.

یسنای ۴۷ نخستین گات از گاتهای سپنتامئنیو
درستایش نعمت‌های اهورا‌مزدا

ANDANTE

SPENTÄ MÄINYÜ VAHISHTÄČĀ MANÄNHÄ

HACHASHÄT SHYAOTHANÄČÄ VA ĀCANHÄČÄ

DANHAÜR VÄTÄ AMER ETÄ TÄ MAZDÄE x SHATHRA

ÄRMA BTI AHU RË

توضیح اینکه:

- ۱- این سرود در دستگاه ماهور (یا گام دو بزرگ) (Do. Majeur) است
 - ۲- وزن سرود چهار ضربی است (یعنی $\frac{4}{4}$) ولی حرکت قطعه (یعنی تempo آهنگ) سنگین و فراخ (Andante) است.
 - ۳- آهنگ سرود، بی وزن نوشته شده و خطوط‌های میزان که نقطه چنین گذاشته شده از نگارنده است. دلیل این کار این است که نشان داده شود می‌توان این سرود را به وزن چهار ضربی نوشت
 - ۴- دلیل نوت اصلی این سرود، کلام یسنای ۴۷ بهمان نحو که در متن آمده نوشته شده است.
-
- ترجمه اشعار: بهترین گفتار و کسردار و اندیشه پاک فزاینده و خرمی و رسائی جاودانه، در شهریاری اهورا مزدا است.

۵- چنانکه پیداست برای هر هجا یا سیلا ب یک نوت یا یک نغمه آفریده شده است.

۴۶ یسنا

ANDANTE

(۱) (۲) (۳)

(۴) (۵)

(۶) (۷)

(۸)

(۹) FIN

توضیح اینکه:

- ۱- این سرود نیز در دستگاه ماهور، یعنی گام «سُلِ بزرگ Sol.majeur» است.
- ۲- می‌توان آن را به وزن شش ضربی (6/8) سنجین (لارگو Largo) یا لارگتو (Larghetto) خواند.
- ۳- نظر طه چین‌ها که مشخص میزان است از نگارنده است.
- ۴- شماره‌هایی که روی برخی از خطوط میزان نهاده شده برای توجه دادن علاقمندان به نقص میزان است (این نقیصه با نهادن سکوت‌های مناسب مرتفع می‌شود).
- ۵- کلام این یستا ذیل نوت‌ها نهاده نشده است، برای استفاده رجوع شود به مأخذ.

* *

لازم به یادآوری است که:

الف: موسیقی هر سرود از محدوده یک‌دانگ (چهارم یا پنجم درست) تجاوز نمی‌کند - فی المثل آهنگ یستای ۴۷ از محدوده نوت (Zیر حامل) تا نوت (Mi روی خط اول) و یستای ۴۶ از محدوده نوت (Mi روی خط اول) تا نوت (Si روی خط سوم) تجاوز نکرده است.

ب: از آنجا که هر خواننده به نحو خاصی این سرودها رامی-

خواند، بالطبع ارزش زمانی نوتها و تکیهها و احتمالاً تحریرها و سکوت‌ها یکسان نیستند.

پ: نکته قابل ملاحظه اینکه: مقام‌های اصلی سرودها تقریباً در همه‌جا یکسان است. نگارنده برای آنکه از صحت این مطلب آگاه شود، از یکی از موبدان ایرانی خواست تا این دو سرود را با آهنگ متداول در ایران بخواند - درست است که در لحن، با یکدیگر تفاوت داشتند، اما در پرده‌های سازنده لحن‌ها، یعنی مقام سرود، اتفاق موجود

بود.

*

اکنون محض آشنائی با مضمون یکی از سرودهای زرتشت، سروdi که بنظر می‌آید در ترجمه‌اش امانت رعایت شده است در ایجا نقل می‌گردد.

«از تو می‌پرسم ای اهورا مزدا

براستی مرا آگاه فرما

کیست نگهدار این زمین در پایین

و سپهر در (بالا)

کیست آفریننده آب و گیا

کیست که به باد و ابر تندر روی آموخت

کیست ای مزدا»^۱

۱- کتاب تعلیمات زرتشت - تألیف رشید شهمردان - ص: ۲ - مقدمه به قلم: دینشاه ایرانی سلی سی تر

ب : اشاره‌ای به علم تجوید

از موضوع سرودهای زرتشت که بگذریم، می‌بینیم که در مذاهب دیگر نیز خواندن نواهای مذهبی همچنان معمول بوده است — بعد از اسلام برخی ازانواع موسیقی در ایران تا حدی ممنوع شد، ولی گفتن اذان بصوتی خوش و خواندن قرآن به تجوید، و در ادوار بعد، روضه خوانی و تعزیه‌گردانی و منقبت‌خوانی و مصیبت‌گوئی وغیره معمول گردید.

پیش از آنکه در باب موسیقی مذهبی دوران اسلامی سخن گفته شود، رواست به سابقه علم تجوید اشاره‌ای بشود: تجوید، علمی است که در آن از مقاطع دهان و حروف هجا و مخرج و صفات هر حرف بحث می‌کند. کتب بسی نظری این علم که از پانزده تا پنج قرن پیش از میلاد مسیح در هند نوشته شده خوشبختانه از میان نرفته است — قبل از اسلام در ایران، علاوه بر علم تجوید حروف مخصوصی برای ضبط زمزمه یا قرائت کتب مذهبی موجود بوده است،

متاسفانه بجز حروف الفبای آوائی و ترتیب علمی بی‌مانند آن و علامات تجوید و برخی اصطلاحات و مدارک تاریخی، از کتب اصلی این علم، چیزی بجای نمانده است.

اولین کتابی که به تقلید عادات مذهبی قدیم، به عربی ترجمه شد کتاب علم تجوید است ولی چون این علم از علوم سری مذهبی بوده و در ایران به گروه ویژه‌ای اختصاص داشته، مسلمانان جز معلومات سطحی از آن چیز دیگری نتوانسته‌اند کسب کنند.^۰

علم تجوید از هشتادم‌هجری در میان مسلمانان معمول شد؛ ایشان با سوابقی که از کتب دینی باستانی داشتند به مدد کتاب‌های ایرانی در تقسیم و تنظیم آهنگهای آیات، و نقل و تعریف اصطلاحات، خدمت شایانی انجام دادند

ذیبح به روز نوشته^۱ است: «تجوید... در اصطلاح، ادا کردن هر حرف به نیکوئی باشد از مخرجی که مخصوص اوست با صفاتی که مخصوص اند به آن حرف تا ممتاز شوند، حروف متقاربه که نزدیک اند با هم در مخرج و حروف متجانسه که متمدنند در مخرج و متغایرند در صفت».

همین محقق در چند سطر بعد می‌نویسد: «کلمه تجوید که در عربی از اصل جاد است به هیچ صورت وصیقه‌ای در قران بکار نرفته و معانی لغوی آن با معنی اصطلاحی، هیچگونه ارتباطی ندارد، حقیقت این است که کلمه جاد معرف گات می‌باشد، یعنی خواندن به آهنگ...» شاید بتوان گفت: کلمه «گات» که در عربی بصورت «جات» ادا می‌شود،

۱ - کتاب دیره، ص: ۲۹

توسط اعراب به باب تفعیل رفته و «تگویت» یا «تجویت» از آن ساخته شده و سرانجام بصورت «تجوید» درآمده است.

کلمه «ترتیل^۱» که نزد مسیحیان در معنای موزون و شمرده خواندن است در قرآن نیز به همین معنا در دو موضع آمده است.

بهر حال تجوید مبتنی بر پنج قسم بشرح زیر بوده است:

۱- ترقیص (که آهسته و سپس بلند و بريده خواندن است)؛

۲- ترعید (که ارتعاش به لحن و آوا دادن است)؛

۳- تطریب (که تاکید و کشش بی هنگام به آهنگ کلام بخشیدن

است)؛

۴- تحزین (که اندوه‌گین ساختن لحن است)؛

۵- تحریف (که دیگر گون ساختن حروف برای زیا کردن لحن

است) .

۱- در قرآن کریم کلمه ترتیل در معنای موزون و شمرده خواندن آمده است «او ز د علیه و رت ل القرآن ترتیلا» (سوره ۷۳ - آیه چهارم) و همچنین در سوره فرقان آیه ۳۵ آمده است: «و ر ت ل ناه ترتیلا».

۲- در موسیقی غربی این روزگار، قطع نظر از اصطلاحات خاص وزن سنج (مترونم) اصطلاحات دیگری رایج است که ذیل جمله‌های موسیقی نوشته‌می‌شود - مانند: دولچه DOLCE «که در معنای شیرین و نرم و ملایم است - و تریستانته TRISTAMENTE» در معنای محزون و اندوه‌گین - و یا «لیتو LIETO» در معنای بشاش و طرب انگیز - همچنین است اصطلاح «زلی جزوو RELIGIOSO» آسمانی - روحانی - و از سرایمان و اعتقاد مذهبی - و چند اصطلاح دیگر... (رک: نظری به موسیقی ... ج ۱ ص ۱۲۶ مر حوم روح اله خالقی و همچنین: اصطلاحات جهانی و لغات رایج ایتالیائی - ترجمۀ: فریدون ناصری)

هیچ قاری یا خواننده آیات رحمانی بی آگاهی از موسیقی و
قواعد تجوید یا ترتیل محال بوده است که بتواند از عهده قرائت‌های
گوناگون برآید

مشهور ترین قاریان در زمان پیامبر اکرم (ص) هفت تن
بوده‌اند: «علی امیر المؤمنین (ع) ابی بن کعب‌زید بن ثابت - ابی مسعود -
عثمان بن عفان - ابوالدرداء - و ابوموسی اشعری -
دیگر اصحاب و پیروان از اینها فرامی‌گرفتند. بعد از آن در قرن
اول هجری قرائات راجمع کردند و آن را علمی ساختند - در قرن دوم،
هفت تن از قاریان، مشهور شدند که همه از اطراف به آنها رومی آوردن
و قرائت را از آنها فرا می‌گرفتند، و این هفت تن عبارت بودند از:
نافع بن عبدالرحمن المدنی - عبدالله بن کثیرالمکی - عبدالله بن
عامر الشامی ابوعمر و بن علاء المازنی - عاصم کوفی (که نوشته‌اند
قرائت کنوئی قران قرائت عاصم است) - حمزه بن جیب زیات الکوفی -
کسائی الکوفی - گویند صحیح ترین قرائات از نافع و عاصم است و
فصیح ترین آنها قرائت کسائی است... اول کسی که در این فن، کتابی
تألیف کرد، ابوعبدالله قاسم بن سلام را وی بود که به سال ۲۲۴
هـ. ق. درگذشت - نخستین کسی که قران را با آهنگ و تلحیح
خواند: عبدالله بن عمر بن عبدالله در آغاز قرن دوم بود^{۱۵}»

از میان هفت نفر قاریان مشهور، پنج نفر ایرانی بودند - ابی کثیر -
ابی اانی که وفاتش به سال ۱۲۰ هجری اتفاق افتاد پیشوای این فن

۱ - مقدمه قرآن مجید با ترجمه و جمع آوری و تفسیر از: زین العابدین

رهنمای: ص: ۵۳

محسوب می شد - و آخرین ایشان بیمن بن فیر وزکسائی (یا کسائی الکوفی) به سال ۱۸۹ هجری در نزدیکی شهر ری بدرود زندگی گفت.

پ : اذان

گفتن اذان به صوتی خوش از آغاز ظهور اسلام متداول گشت - معمولاً کسانی که صوتی دلکش و آوایی رسا داشتند، این وظیفه دینی را بر عهده می گرفتند و با نوای دلپذیر خود مؤمنان را برای ادای فریضه نماز بشارت می دادند.

روح الله خالقی نوشه است: «از قدیم رسم چنین بود که «اذان گو» خوش آواز باشد، و از جای مرتفعی مثل گلدهسته مساجد با صدائی بلند و صوتی خوش اذان بگوید. اذان اغلب در آواز بیات ترک و شور و شهناز گفته می شود و اذان گوی ماهر اگر با موسیقی آشنا باشد، البته شنی ندگان بیشتری خواهد داشت و کلامش مؤثر تر خواهد بود...»

ت: نوحه

از زمان دیلمیان ساختن مرثیه امامان و شهیدان کربلا و ساختن اشعار نوحه معمول گردید، و در عصر صفویه رواج گسترده تری یافت.

۱- سرگذشت موسیقی ایران - ج: اول ص: ۳۶۴

یکی از نوحه‌های مربوط به قرن هفتم هجری، نوحه شهیدان
کربلا، ساخته سیف فرغانی است که این چنین آغازی دارد:

ای قوم درین عزا بگریید
برگشته کربلا بگریید
با این دل مرده، خنده تا چند
امرورز درین عزا بگریید
فرزند رسول را بکشند
از بهر خدای را بگریید
از خون جگر سرشک سازید
برگوهر مرتضی بگریید

مرحوم خالقی نوشته است^۱: «گذشته از اشعار بازاری که معمولاً در نوحه‌خوانی بکار می‌رود، بعضی از شعرای معروف، اشعار خاصی برای نوحه‌سرایی گفته‌اند که از جمله بهترین آنها باید مرثیه‌های مذهبی یغماًی جندقی شاعر معروف را ذکر کرد، وی ظاهراً مبتکر سبکی در مرثیه‌سازی بوده که آنرا نوحه سینه ذنی می‌گویند و بواسطه کوتاهی و بلندی مصراع‌هابرای آهنگ موسیقی متناسب می‌باشد، و بهمین جهت بطور نوحه، بازغمه‌های مخصوصی خوانده شده است - اینک برای نمونه چند بیت از گفته‌های یغماًی را ذکر می‌کند و بطوری که ملاحظه می‌شود این اشعار به منظور نوحه‌خوانی در نوع خود بی‌نظیر است:

میرسد خشگک لب از شط فرات اکبر من
نوچوان اکبر من

۱ - سرگذشت موسیقی ایران - ج: اول - ص: ۳۶۲

سیلانی بکن ای چشمۀ چشم تر من
نوچوان اکبر من

تا ابد داغ تو ای زاده آزاده نهاد
نتوان برد زیاد

از ازل کاش نمیزد مرا مادر من
نوچوان اکبر من»

معمولًا این قبیل نوحه‌ها را شخص واحدی به صوتی خوش
می‌خواند و سینه‌زن‌ها با نظمی خاص دوست‌خود را بررسینه می‌کوبند—
یکی دیگر از ویژه‌گیهای نوحه و سینه‌زنی این بود که، وزن (ورتیم)
نوحه‌ها یک‌نواخت نبود— در آغاز وزنی فراغ و سنگین داشت، کمی
بعد، اندکی سریعتر می‌شد و سرانجام وزنی تند پیدا می‌کرد.
من باب مثال، نوحه زیر از کتاب موسیقی مذهبی ایران^۱ نقل

می‌شود:

با وزن سنگین:

«حسینتم حسینتم حسینتم حسینتم
شدمه ماتم عیان وای وای
سوزد از این غم‌جهان وای وای

وزن اندکی سریعتر می‌شود:

آدم درین عزا وای
گریان به صد نوا وای
ای شاه کربلا وای

سرانجام با وزنی تنک خوانده می‌شود:
 حسینم حسینم حسینم حسینم
 و یا این بیت از یک نوحه که با وزنی فراخ و سنگین خوانده
 می‌شود:
 ای عزیز فاطمه جانم بقربانت مرو
 جان طفلاست مرودستم بدامانت مرو
 اکنون محض نمونه لحن یکی از نوحه‌ها را که در مقام چهارگاه
 است و نگارنده سالها پیش در دستجات سینه زنی شنیده است در اینجا
 می‌آورد تا زمینه‌ای باشد برای خواننده آشنا با موسیقی.
 مظلوم دشت کربلا
 مظلوم دشت کربلا
 حسینم واي
 حسینم

MODERATO

MAZLU ME DAŠT E KAR

BALĀ HOSEI NAM VĀY HOSEI NAM

ث: روضه

و عظ و خطابه از همان قرون اولیه اسلامی در مساجد معمول

بوده است، اما روضه بدان صورت که بعدها معمول شد از قرن دهم
هجری متداول گردید.

می‌نویسند^۱: «یکی از دانشمندان و خطبای باقریجه و خوش – آواز سبزوار، بنام ملاحسین کاشفی (متوفی ۹۱۰ ه) در قرن نهم هجری زمان سلطنت سلطان حسین بایقرا (۸۷۵ - ۹۱۰ ه) به هرات مرکز حکمرانی این پادشاه رفت و چون حافظه‌ای توانا و قریحه‌ای سرشار و آوازی گیرنده و مطبوع داشت و خطیبی دانشمند بود بزودی شهرت یافت و مجالس ععظ و ذکر او بسیاری را بخود جلب کرد و مورد توجه پادشاه و شاهزادگان و اعیان و اکابر دولت و وزیر فاضل و هنرمندو هنر پرور او امیر علیشیر نوائی قرار گرفت . کاشفی ... چهل کتاب و رساله تألیف کرد از جمله آنها کتاب: روضة الشهداء بود. کاشفی کتاب روضة الشهداء را در واقعه کربلا به فارسی نوشت و چون مطالب این کتاب را در مجالس عزادرای از روی کتاب برسر منبر می‌خواندند، خوانندگان این کتاب به روضه خوان معروف شدند و بتدریج خواندن روضه‌از روی کتاب نهنسی خورد و روضه خوانه‌ام طالب کتاب را از حفظ کرده در مجالس عزادرای می‌خواندند – در عصر صفویه که تشکیل مجالس روضه، عمومیت پیدا کرد جما: تی که آوازی خوش داشتند روضه خوانی را پیشه خود قرار دادند... تشکیل مجالس روضه و دسته گردانی و نوحه خوانی و سینه زنی در عصر صفویه رواج خود را

۱- موسیقی مذهبی ایران – تأثیر: حسن مشحون - تلخیص از صفحات :

افزود و از زمان شاه عباس توسعه و عمومیت پیدا کرد ... در نتیجه تعلیم و تعلم فن خوانندگی میان خوانندگان منبری و نوحه خوانهارواج و رونق گرفت ، و دامنه آن به ادوار بعد از صفویه و عصر قاجاریه کشیده شد و تا این عصر و زمان ادامه پیدا کرد ... بسیاری از الحان و نغمات موسیقی ملی و حالات ادای آن بوسیله این طبقه از خوانندگان محفوظ مانده است... زدن سینه که نوحه آن با وزن و آهنگ با توجه به خصوصیات فنی موسیقی توسط اساتید مطلع ساخته میشد و تنها از نظر مضامون و کلمات با تصنیف های ضربی و آهنگی اختلاف داشت بهترین وسیله حفظ و اشاعه آهنگ های ضربی موسیقی ملی بود ... صاحبان عزا برای رونق دادن به مجلس خود و جلب جمیعت بیشتر، از عاظم معروف و روضه خوانهای خوش الحان و مداحانی که اشعار عارفانه و مذهبی را با آهنگی سوزنال و مطبوع می خوانند دعوت می نمودند و همین امر موجب تشویق کسانی شد به ورود در طبقه روضه خوان و شبیه خوان و مداخ و خوانندگان اشعار مذهبی، که دارای صوتی خوش بودند. بهمین مناسبت خوانندگان و موسیقی دانهای خواننده درجه اول عصر قاجاریه بویژه از عهد ناصری ببعد بیشتر از میان طبقه روضه خوانها و شبیه خوانها برخاسته اند».

بقول عبدالله مستوفی «برای واعظین سواد ، و برای ذاکرین آواز ، از لوازم بود».

چ: مرثیه

مرثیه به اثری اطلاق می شود که مضمونش، گویای اندوه و سوز درون گوینده آن، از شهادت مظلومان کربلا، و فقدان عزیزی و یا ولینعمتی باشد.

بخش اعظم مرثیه‌ها، آهنگین نیست، جز معبدودی که بمناسبت عاشورای حسینی ساخته شده و در ایام عاشورا در تکیه‌ها و دستجات عزاداری خوانده می‌شود.

* * *

*

چ: مناجات

در شباهای ماه رمضان، آنان که صوتی خوش داشتند، اشعاری را که اغلب ساخته خواجه عبدالله انصاری^۱ است با لحنی عاری از وزن می خواندند، از آنجا که مضمون این اشعار جنبه نیاز و استغاثه و طلب رستگاری از درگاه الهی را داشته به آن مناجات گفته‌اند:

۱- خواجه عبدالله انصاری (متوفی به سال ۴۸۱ هجری) یکی از مترجمین فارسی زبان است که رسالات زیادی از او بجا مانده است.

نوشته‌اند: «در عصر قاجاریه، مساجد بزرگ، اذان‌گوهای خوش آوازی داشت که مناجات شباهی ماه مبارک رمضان هم بعهدۀ آنها بود و غالباً این قبیل خوانندگان، خود از اساتید فن موسیقی بودند، و خوانندگان معروف هم در مناجات با آنها همراهی می‌کردند و گاه اتفاق می‌افتد که در یکی از مساجد بزرگ در شباهی ماه رمضان، چند تن از اساتید خواننده، مناجات می‌کردند و از این راه قدرت خوانندگی و احاطه خود را در دانستن دقائق الحان موسیقی در معرض افکار عامه و قضاوت اهل فن می‌گذاشتند»

برای نمونه جمله‌هایی از مناجات خواجه عبدالله انصاری در اینجا نقل^۱ می‌شود:

الهی چون حاضری، چه جویم
و چون ناظری ، چه گویم

* * *

الهی آفریدی رایگان
و روزی دادی رایگان

-
- ۱- موسیقی مذهبی ایران - ص: ۱۵
 - ۲- مناجات نامه خواجه عبدالله انصاری - چاپ کاویانی - «به نقل از مجله مهر سال پنجم - شماره نهم».

بیامرزا رایگان
که تو خدائی
نه بازارگان

* * *

الهی، چون آتش فراق داشتی
با آتش دوزخ چه کار داشتی

* * *

الهی اگر کاسنی تلخ است، از بوستان است
و اگر عبدالله مجرم است از دوستان است

ح: مدح و منقبت

سرودن شعر در ستایش کردگار و منقبت پیامبر اکرم (ص) و

ائمه اطهار را مسح می‌گفتند، و آن کسان که خواندن این مدائح را (به بیانی شیوا در پاره‌ای موارد به لحنی خوش) بر عهده می‌گرفتند: مداحان یا مناقبیان می‌خواندند. این رسم بیشتر در میان صوفیه و حلقة درویشان متداول بوده است.

نوشته‌اند: «مداحان و خوانندگان اشعار مذهبی (که به آنها مرشد هم می‌گفتند) خود طبقه‌ای را تشکیل می‌دادند و میان آنها خوانندگان ممتاز و موسیقی‌دانهای مطلع بودند و اکنون نیز کم یا بیش در ایران هستند - خواندن اشعار مذهبی بانوهای متنوع موسیقی، در تمام ایران در هر کوی و بروز در بیشتر ایام سال و بو سیله مداحان و درویشان در تمام ایام سال معمول و در آشنا کردن عامه مردم به الحان و نواهای موسیقی ایران طبعاً بسیار مفید و مؤثر بوده و می‌توان گفت که از جهت قدمت تاریخی مناجات و اذان و نوحه خوانی و سینه‌ز نی و روپه و مرثیه در حفظ و اشاعه الحان و نغمات موسیقی ملی ایران بسیار مؤثر افتاده و تغزیه یا شبیه خوانی که متأخر از روپه خوانی در ایران معمول شده نیز در حفظ و اشاعه و تکامل آن اثر غیرقابل انکاری داشته است».

خ: تعزیه (یا شبیه خوانی)

اشعار تعزیه در حقیقت شاخه‌ای برومند از نهال تنومند نوحه و

۱-موسیقی مذهبی ایران - ص ۳۲۰

مرثیه است که ایرانیان در ایام عزاداری و سوگواری مذهبی می‌سروده‌اند این شاخه تا بدانجا رشد کرد که خود درختی جدا و یا در حقیقت هنری مستقل گردید و بمور ایام از نوحه و مرثیه جداشد.

آغاز پیدایش این تراژدی یا «مصیبت نامه» را دوران سلطنت کریم‌خان زند نوشته‌اند^۱: «در عهد وی سفری از فرنگستان به ایران آمد و در خدمت آن پادشاه شرحی در تعریف تاترهای حزن انگیز بیان کرد و کریم‌خان پس از شنیدن بیانات وی دستورداد که صحنه‌های از وقایع کربلا و سرگذشت هفتادو دو تن ساختند و از این حوادث غم انگیز مذهبی نمایشهای ترتیب دادند که به تعزیه معروف گشت.»

به ظاهر کار تعزیه این چنین آغاز شده است که: یک تن از کسانی که دارای بیانی شیوا و صوتی خوش بوده در نقش یک تن از شهیدان قدسی مرتب ظاهر گردیده و به زبان مرثیه و با نوای نوحه مصادیبی را که بر آن شهید وارد آمده بیان کرده است... کم کم تعداد این شبیه خوانها و یانقهش آفرینان، افزونی گرفته و باهم به مصیبت خوانی و تجسم صحنه‌ها پرداخته‌اند..

کنت دوگوبینو، سیاح و فیلسوف مشهور فرانسوی می‌گوید^۲: «وطن پرستی ایرانیان به صورت درام و تعزیه درآمده است و به زبان تاتر سخن می‌رانند و رویهم رفته حکایت از ایمان و ایقان مذهبی و عشق

۱- تاریخ انقلاب اسلام نسخه خطی کتابخانه ملی تهران ص ۶۰۴ (به نقل از موسیقی مذهبی ایران) ص ۳۴.

۲- مجله راهنمای کتاب سال نوزدهم شماره‌های ۴-۶ - تعزیه و تعزیه - خوانی - مقاله به قلم سید محمد علی جمال‌زاده ص ۶۰۶.

میهن و تنفر از ظلم و بیداد، و بیزاری از ستمگری بیگانگان می‌کنندو آمیختن تمام این احساسات گوناگون در ضمیر ایرانیان ایجاد تأثراتی می‌کند که واقعاً اعجاز آمیز است... با این مقدمات آشکار است که تعزیه برای ایرانیان در حکم یک تاثر و تماشای معمولی نیست بلکه در نظر آنها از هر ظاهر دیگری مقدس‌تر و با فحامت‌تر و مهم‌تر است. و با جرمیل و ثواب و پاداش بسیار توأم است - ایرانیان... معتقدند که هر کس در مقابل ستمگری و قساوت، دستخوش تأثر عمیق نگردد و سرتاپای وجودش جولا نگاه تنفر و انزجار و شعله انتقام نگردد، مسلمان واقعی نیست.» اوج ظاهر و تجلی این هنر را باید دران زمامداری ناصرالدین شاه قاجار دانست. نوشته‌اند:^۱

«ناصرالدین شاه که به نمایش مذهبی علاقه بسیار داشت میرزا نصرالله اصفهانی ملقب به تاج الشعرا و مستخلص به شهاب را که شاعری توانا و مردی فاضل و ظاهرآ از موسیقی ملی اطلاعات کافی داشت مأمور کرد که آنچه از اشعار تعزیه که از پیش باقیمانده بود جمع آوری و تکمیل نماید و برای نمایشنامه‌های مذهبی جدیدی که بوسیله معین البکا (کارگردان تعزیه را معین البکا می‌گفتند) باید گر اهل فن نوشته شده بود. اشعار مناسب با موازین موسیقی بسازد - در نتیجه اشعار تعزیه که متناسب با المحان و مقامات و اوزان موسیقی ساخته شده بود بوسیله تاج الشعرا تکمیل شد و اشعار نمایشنامه‌های جدید توسط تاج الشعرا با نظر اساتید فن ساخته و پرداخته گردید... همچنان تعزیه که ابتداء محدود به تعزیه امام حسین (ع) و حضرت عباس (ع) و طفلان مسلم

۱- موسیقی مذهبی ایران ص: ۳۹ و ۴۱

و عروسی قاسم و تعزیه خر و مجلس یزید و چند مجلس مشابه بسود همینکه وسیله تفنن و تجمل شد، به مجالس آن افزوده گردید، اموری که مربوط به مراسم عزاداری نبود نیز در آن وارد شد و مجالس تعزیه توسعه پیدا کرد مانند: خروج مختار ثقی، و بازار شام، و تعزیه بلقیس، و دیر راهب، و حجۃ الوداع، و شاه چراغ، و عروسی دختر فریش، و تعزیه درة الصدق و امیر تیمور و حضرت یوسف و غیر اینها...» حاصل سخن اینکه: تعزیه نامه یا مصیبت نامه مجموعه‌ای بوده است از تمام آثاری که به نحوی ازانحاء بدان موسیقی مذهبی اطلاق می‌شده است. بدین معنا که در این مجموعه از نوحه - مرثیه - روضه مدیحه - مناجات - مصیبت خوانی^۱ - مخالف خوانی^۲ - موافق خوانی^۳ شبیه خوانی و جز اینها نمونه هائی مشاهده می‌شده است.

۵: ترانه‌های مذهبی

در آن روزگاران که پسر، طبیعت و پدیده‌های آن را می‌پرستید، برای هر یک از آن پدیده‌ها نیروئی قائل بود و برای جلب رأفت این نیروها مراسمی بجای می‌آورد و به پایکوبی و سرود خوانی می‌پرداخت.

۱- **مخالف خوانها** یا اشقيا خوانندگانی بودند که نقش ستمگران را بر عهده می‌گرفتند.

۲- **موافق خوانها** یا امام خوانها گروهی بودند که صوتی خوش داشتند و نقش امامان و مظلومان را بر عهده می‌گرفتند.

مضمون این سرودها یا درباره: زمین و آب و درخت و آسمان و خورشید و ماه بود و یا در زمینه کار و ابزارهای کار دور می‌زد. اما بعدها که دین، جایگزین توتهم و تابوها و فتیش‌ها و انواع نظر قربانی‌ها شد، خدا و فرستادگانش و فدائیانش موضوع و مضمون ترانه‌ها و سرودهای مذهبی بشر قرار گرفتند.

پاره‌ای از این سرودها و ترانه‌ها هنوز هم در سینه روزستانشینان ما محفوظ است که به هنگام سوگواری دینی و یا بگاه عزاداری قبیله‌ای، ترنم می‌شود – همراه این ترانه‌ها، نواهائی نیز هست که کلامی همراه ندارند اما ویژه مراسم سوگواری هستند – می‌دانیم که: کردهای ساکن مناطق غرب ایران (کرندو نواحی کرمانشاه) نواهای خاصی برای عزا و تشییع جنازه دارند که به شیوه‌ای جالب و قابل توجه اجرا می‌گردد در این مناطق بستگان متوفی، نخست نزد نوازنده‌گان محلی می‌روند و از آنها می‌خواهند که نواختن موسيقی عزا را به عهده بگیرند. نوازنده‌گان بر بام خانه متوفی می‌نشینند و با «سورنای و دهل» خود نوائی می‌نوازنند که حکم خبر و آگاه ساختن را دارد (بشارت گونه) اهالی با این آهنگ آشنایی کافی دارند – بهمین سبب به محض شنیدن آن، به سوی خانه متوفی حرکت می‌کنند. نوای دیگری نیز خاص این گونه مراسم است که به هنگام تشییع جنازه تا گورستان نواخته می‌شود این آهنگ را «چمری Chamari» می‌گویند و بی‌شباهت به مارش عزا نیست، وزنی فراخ، متناسب با گام‌های تشییع کننده‌گان دارد.

معتقدات مذهبی، حتی، در ترانه‌هایی که مادران و دایه‌ها در گوش کودکان شیر خواره می‌خوانند نیز جای باز کرده است. در یک لالائی

آمده است:

لالای، لای، لای، لالائی

شی رفتم به دریائی

در آوردم سه تا ماهی

یکی اکبریکی اصغر

یکی داماد پیغمبر

علی ذکر خدا می کرد که پیغمبر دعا می کرد

علی کشند در خیبر به حکم خالق اکبر^۱

و همچنین است لالائی زیر:

لالای، لای، لای به مشهدشـی

به پای تخت حضرت شـی

اگر حضرت بفرمایه

تو جاروکش زینب شـی^۲

از مقوله آهنگـهـا و ترانهـهـای مذهبـی روستـائـی کـه بـگـذرـیـم، یـکـی

از مشهور ترین ترانهـهـای شهرـی کـه به مناسـبـت مولـود پـیامـبـر اـسـلـام (ص)

ساختـهـ شـدـهـ و هـنـوزـ هـمـ در رـوـزـ مـیـلـادـ پـیـامـبـرـ، بـوـیـژـهـ رـوـزـ مـیـلـادـ حـضـرـتـ

علـیـ(ع)ـخـوانـدـهـ مـیـشـودـ، تـرـانـهـ «مـوـلـودـ نـبـیـ»ـ اـسـتـ.

سازـنـدـهـ اـینـ تـرـانـهـ عـلـیـ اـکـبـرـشـیدـاـ اـسـتـ ~ وـیـ یـگـانـهـ شـاعـرـ

تصـنـیـفـ سـازـیـ اـسـتـ کـهـ قـبـلـ اـزـ عـارـفـ قـرـوـینـیـ مـیـزـیـسـتـهـ وـ عـارـفـ هـمـ اوـ

راـ بـرـ خـودـ مـقـدـمـ دـانـسـتـهـ وـ ذـکـرـ خـیرـشـ گـفـتـهـ اـسـتـ ~ عـلـیـ اـکـبـرـشـیدـاـ درـ

۱- کتاب لالائی - ص: ۲۰

۲- همان کتاب ص: ۱۳ پیداست که برای حفظ وزن باید لفظ «کش» با تشدید ادا شود.

شیراز متولد شده و به سال ۱۳۶۶ قمری در خانقاه صفو (در تهران) درگذشته است. در مسلک درویشی، طریقه نعمت‌اللهی اختیار کرده بوده و در حلقة مریدان صفا علی ظهیرالدolle، از مرحوم صفو علیشاه، پیروی می‌کرده است. وی ترانه‌ها و تصنیف‌های دلکشی ساخته که بسیاری از آنها در مجله موسیقی رادیو به چاپ رسیده است – ترانه مولود نبی برای اهل صفا، و سالکان طریق معرفت، نوای ویژه جشن ولادت حضرت علی (ع) بشمار آمده است.

ترانه: مولود نبی

<p>مولود نبی محبوب خدادست نازم به چنین بزمی که پیاست</p>	<p>زین حسن ظهور، عید فقر است با هم به صفا، سلطان و گداست</p>
<p>به به چه صفا – به به چه وفا به به چه شهی – به به چه گدا</p>	<p>ساز و دف و نی، هو حق زندا زین نغمه خوش منطق زندا</p>
<p>دم از دم هـ وی مطلق زندا کرمهـ ر علی ذرات پیاست</p>	<p>عالی هم از او، پرشور و نواست</p>
<p>به به چه صفا – به به چه وفا به به چه شهی – به به چه گدا</p>	<p>به به چه صفا – به به چه وفا به به چه شهی – به به چه گدا</p>
<p>احسن بدین (احسن بدین) عیش و طربی (عیش و طربی)</p>	

خوشابه چنین (خوشابه چنین)

عشق و طلبی (عشق و طلبی)

بخ بخ به چنین بزم ادبی

کز مهر و صفا الطاف خداست

کاین جشن (و) چنین، بی ریب و ریاست

به به چه صفا — به به چه وفا

به به چه شهی — به به چه گدا

نازم به مقامی که در او خسترو و درویش

هستند بهم یکدل و هم مسلک و هم کیش

چه خوش فکرت درویش

چه خوش عشرط درویش

چه خوش نیت درویش^۱

۱ - نوت و شعر این ترانه در مجله موسیقی رادیو ایران - شماره چهارم
به چاپ رسیده است.

۴: سرودهای رسمی یا رزمی

در طبقه بندی انواع موسیقی، بطور کلی به آن نواهائی که به نحوی از انحصار برانگیزاننده حس تحرک و نیروی جنبش و شورش آدمیان هستند، نواهای سرودهای رزمی گفته‌اند؛ زیرا این سرودها نه آن وقار و سنگینی موسیقی مذهبی را دارند و نه آن سبکی و لطافت موسیقی بزمی را دارا هستند... از سوی دیگر همچنانکه یادشد، مضمون کلام این سرودها نیز خود مبین نوع آنها است. در بخش مربوط به سابقه تاریخی پیوند موسیقی با کلام از سرودهایی نامبرده شده که کورش به هنگام حمله بر سپاهیان دشمن می‌خواند است: «... در نیمه شب که صدای شیپور عزیمت و رحیل بلند شد، کورش سرداران سپاه را فرمان داد تا با همراهان خود در جلوی صفوف سپاهیان قرار گیرند» بعد کورش می‌گوید: «همینکه من به محل مقصود رسیدم و حملات سپاه

۱ - تاریخ موسیقی نظامی ایران - ص ۱۳

نزدیک شد سرو و جنگی را می خوانم و شما بی درنگ جواب مرا
بدهید.»

در آین نظامی میترا نیز خواندن سرودهای رزمی معمول بوده است.

در نهایت تأسف باید گفت که از این قبیل آثار مطلقاً لحنی و کلامی بر جای نمانده است، همینقدر بر بنیاد نوشته‌ها، می‌توانیم در - یابیم که: شیوه اجرای این سرودها بر این تقدیر بوده است که: سراینده‌ای به تنهایی جمله‌ای از سرود را می خواند و سرایندگان دیگر همان جمله را تکرار می کرده‌اند . به ظن نزدیک به یقین سرودهای رسمی هم بر همین منوال اجرامی شده است، یعنی در مجالس رسمی، سراینده‌ای مثلا: سرود خسروانی را می خواند، و دیگران جمله به جمله همانها را تکرار می کرده‌اند، مگر آن بخش‌ها که حکم ترجیع بند Refrain را داشته که بطور گروهی خوانده می شده است.

شاید همین گروه سرودهایست که در ایران عصر ساسانیان به آن «خسروانیات» و بعد از اسلام «الطرايق الملوکیه» گفته‌اند.
از دیگر سرودهای که نام آنها در تاریخ‌ها و دیوان شاعران آمده سرود پارسی و سرود ماوراءالنهری و سرود «پیکارگرد» است که بجز نام از آنها چیزی در دست نیست.
کریستن سن Christensen معتقد است که اشعار ذیل مضمون سرو دی است از بار بد: موسوم به «آرایش خورشید» یا «ابر- بر کوهان»:

يعني:

«خورشيد روش
او پور ماهی برازاك
روز نداد
برازند
از تنواري
اوي درخت ...»

«خورشيد تابناك
و ماه برازنده
روشنی دهند
و برازنده‌گي نمایند
از تنه
آن درخت ...»

مؤلف رساله الله‌هو والملاهي^۱ سرود ذیل را از آثار باربد دانسته
است:

قيصر ماه [را] ماند و خاقاق خورشيد [را]
آن من، خدای ابر [را] ماند کامغاران
کخاهد ماه پوشد، کخاهد خورشيد^۲

۱- اين رساله تأليف ابن خرداد به (وفات ۳۰۰ هجری) است که عیناً در مجله «المدارسات الادبية» چاپ لبنان به اهتمام دکتر محمد محمدی به طبع رسیده است.

۲- ظاهرآ يك مصراح از اين سرود حذف شده‌كه در مفهوم ترانه تكميل ←

به پارسی این روزگار چنین است:
 قیصر ماه را ماند، و خاقان خورشید را
 چنان ماند که آفتاب و قمر قرین شده‌اند
 اما، سرور من، همانند ابریست کامکار
 ابری که خواهد ماه را بپوشاند، یا خورشید را
 یکی دیگر از سرودها «سرود کرکوی» است که آن نیز متعلق به دوره
 ساسانی است. کلام این سرود چنین است:
 خنیده گرشاسب هوش فرخت بادا روش
 نوش کن نوش کمی نوش همی‌پراست از جوش
 به آفرین نهاده گوش دوست بدا گوش
 که دی گندشت و دوش همیشه نیکی کوش
 شاه‌خدا یگانا به آفرین شاهی

معنای این اشعار چنین است:
 عالمگیر باد هوش گرشاسب افروخته باد روشنائی

گشته است — در ترجمة عربی نیز آن مصراع محفوظ است و یا اینکه در
 اصل یک قطعه سه مصraigی بوده است. متن عربی سرود چنین است:
 ای، قیصر یشیه القمر و خاقان الشہیں
 ای، الذی هُوَ مولای یشیه الغیم المتمکن
 ای، اذا شاء غطی القمر و اذا شاء الشھیں
 عنوان این سرود بطوری که ابن خردابه بر صدر ترانه نوشت: «عساز یاره
 قیصر و خاقان کسری ابرویز» است.

همی‌پر است از جوش نوش کن، می‌نوش
 دوست‌بدار، در آغوش به آفرین نه گوش
 همیشه نیکی کن و نیکوکار باش
 که دیروز و د شب گذشت
 شاهای خدایگان نا
 به آفرین شاهی

متأسفانه لحن این سرود ثبت نشده است - این نقیصه در تمام
 کتابهای تاریخ روزگاران گذشته و حتی بسیاری از تأیفات عصر حاضر
 بچشم می‌آید، هیچ یک از تاریخ نویسان، که یادی از سرودی یا
 ترانه‌ای کرده است و یا اینکه کلام آن را نوشته است در این اندیشه نبوده است
 که طرحی نیز از چگونگی الحان آن سرود یا ترانه را (به هر خطی
 که معمول آن زمان‌ها بوده است) بدست بدهد. در این روزگار هم
 دیده شده که ترانه‌ای را نام برده‌اند و اشعار آن را نیز نقل کرده‌اند
 اما لحن آن را بدست نداده‌اند، تنها کتابی که از یک ترانه مربوط به
 دوره ساسانیان یاد کرده و لحن آن را نوشته است کتاب «خلاصة الأفكار
 في معرفة الأدوار» است که راجع به آن در بخش مربوط به موسیقی بزمی
 سخن خواهد رفت.

۵: ترانه‌های بزمی

الف: ترانه‌های عامیانه (یا روستائی)
ب: ترانه‌های شهری و گونه‌های آن

* *
*

الف: ترانه‌های عامیانه یا روستائی

۱- پهلویات

واژه ترانه در فرهنگ‌ها به گونه‌های مختلف معنا شده است:

صاحب برهان نوشه است: «ترانه به اصطلاح اهل نغمه، تصنیفی است که سه گوشه داشته باشد هر کدام بطرزی - یکی: دوبیتی - و دیگری: مدح - و یکی دیگر: تلاوتلا».»

در دیگر فرهنگ‌ها هم «دوبیتی و سرود» - «سرود و نغمه و نوعی سرود» ذکر شده است در سراج للغات برابر واژه: «ترانه خزانگی» آمده است؛ «مراد ترانه‌های عمده و ترانه‌هائی است که پادشاه یا امیری تصنیف کرده باشد.»

کریستن سن می‌نویسد: «رباعی وزن شعری کاملاً ایرانی است و بعقیده «هارتمن» رباعی ترانه نامیده می‌شده و اغلب به آواز می-خوانندند.»

ملک‌الشعرای بهار نیز چنانکه یاد شد نوشه است: «... ترانه یا ترانگ - ترانگ - رنگ شباهت به تصنیف داشته است و گفتن و نواختن آن‌عام و شنیدن آن خاص طبقات دوم و سوم بوده است.» مرحوم بهار درباره کلمه «ترانگ» می‌نویسد: «... ترانگ که بعدها ترانه و امروز ترانگ و رنگ می‌گویند. گذشته ازوجه تسمیه‌ای که شمس قیس و صاحبان فرهنگ برای آن گفته‌اند، چنین پیداست که در وجه مادون قسمت‌های نامبرده (یعنی سرود و چامه) قرار داشته و خاص همگان و متعلق به عموم بوده است واز دو، تا چند بیت تجاوز نمی‌کرده و در واقع شیوه به تصنیف‌های قدیم بوده است و شاید قافیه بار اول در این بخش از شعر راه یافته، و نیز شاید همین قسم شعر با موسیقی خاص خود به اعراب آموخته شده و پایه شعرهای ساده قدیم عربی قرار گرفته است^۱.»

۱- مقدمه بر کتاب هفتصد ترانه - اثر کوهی کرمانی.

شمس قیس می نویسد^۱: به حکم انك مُنشد و بادی و بانسی آن وزن، کودکی بود نیک موزون و دلیر، و جوانی سخت تازه و قر، آن را ترا انه نام نهاد و مایه فتنه بزرگ را سر بجهان داد ... عالم و عامی سخت مشعوف این شعر گشته، زاهد و فاسق رادر آن نصیب، صالح و طالح را بدان رغبت - کثر طبعانی که نظم از نثر نشناست، و از وزن و ضرب ، خبر ندارند، به بهانه ترانه، در رقص آیند - مرده دلانی که میان لحن موسیقار و نهیق حمار، فرق نکنند، و از لذت بانگ چنگ،

به هزار فرسنگ دور باشند، بر دویستی جان بدهند...
به حقیقت هیچ وزن، از اوزان مُتبدع و اشعار مُخترع که بعد از خلیل^۲ احداث کرده اند، به دل نزدیکتر، و در طبع، آویزنده تر از این نیست - و به حکم انك ارباب صناعت موسیقی، در این وزن، الحانِ شریف ساخته اند، و طریقِ لطیف ، تأليف کرده، و عادت چنان رفته است که هرچه از آن جنس، بر ایات تازی سازند آن را قول خوانند ، و هرچه بر مقاطعات فارسی باشد، آن را غزل خوانند، اهل دانش، ملحونات این وزن را ترا انه نام کرده اند.»

مولانا سروده است:

دیدم نگار خود را می گشت گردخانه
برداشته ربابی می زد یکی ترا انه
با زخمه ای چو آتش، می زد ترانه ای خوش
مست و خراب ولکش از باده شبانه

۱- المعجم فی معايير اشعار العجم - ص ۸۴ و ۸۵.

۲- مراد خلیل بن احمد است «رک: به بخش شعر در همین کتاب».

به اعتبار آنچه که نقل شد، تراجمه نویعی تصنیف بوده که قبل از اسلام با ابیاتی موسوم به فهله‌سویات^۱ همراه بوده است و بعد از اسلام نیز با رباعی خوانده می‌شده است.

راجح به فهلویات مرحوم بهار نوشته است: «... بعقیده ما، نام علمی این اشعار، به لفظ جمع فهلویات و به لفظ مفرد فهلوی، و نام ملی آنها، دویستی یا دو بیتو یا چهار بیتو است - و ظاهراً اعراب که رباعیات ما را دویست می نامیده اند به تقليد مردم ایران بوده و آن جماعت میان اوزان رباعی و دویستی (vehloviyat) تفاوتی ننهاده، یا یکی را به آن دیگر اشتباه کرده اند. ۲ بار بد موسیقی دان دوره خسرو پرویز، شاعر بوده و اشعاری که می ساخته با نغمات ابداعی

۱- در باب فهلویات صاحب المعرفت، ذیل یکی از فروع بحر هزج (مفایعین مفایعین فعالون) می‌نویسد: «این وزن خوشتر اوزان فهلویات است که ملحوظات (یعنی نوع همراه با آهنگ آن) را اورا منان خوانند...» و ذیل بحر مشاکل می‌نویسد: «کافه‌اهل عراق (مراد عراق عجم است) را به انشاء و انشاد ایات پهلوی مشحوف یافتم و هیچ چیز در آنها آنطور اثر نسی کشد که:

لحن او را مان و بیت پهلوی زخمیه رود و سماع خسروی
لازم است گفته شود که مراد از «زخمیه رود» آوای بربطو «سماع خسروی»
سرود خسروانی است.

۲- محض آنکه نکات مورداً اختلاف میان رباعی و دو بیتی آشکار گردد، تذکار این توضیح ضروری است که: رباعی همچنانکه از نامش بر می آیددارای چهار مسراخ «یا چهار پاره است» مسراخ خای اول و دوم و چهارم الزاماً یک قافیه دارند و مقصود و نتیجه بیشتر در مسراخ چهارم است، وزن آنهم از لحاظ عروضی «مفعول مفاعلعن مفاعیل فعُّ» و به اatanین ←

خود، هم آهنگ می کرده است - اشعاری که بنام فهلویات از دوره های قدیم نام برده شده، همان ایاتی بوده‌اند که آهنگ موسیقی داشته است.»

بنابراین نظریه، آثار بار بد، محدود به «خسروانیات» یا «سرود-های خسروانی» نمی‌شده، بلکه آثاری در زمینه تراویه نیز داشته است که فهلویات هی کفته‌اند.

بهر صورت انتخاب این نوع اشعار (مخصوصاً دویتی) برای ترانه، بدان سبب است که:

اولاً: مناسب با وزن نوای ترانه، وزنی سبک داشته است
ثانیاً: شعر آن «از حیث لفظ و معنا، داری کمال سادگی است و تشییه‌های نادر و کنایه واهم و جناس و سایر صنایع لفظی و تکلفات معنوی و ترکیب‌های مأخوذه از زبان عربی در آنها دیده نمی‌شود».
ثالثاً: چون به نیت مجلس انس و سرور، و یا احتمالاً برای

{ «تن تن، ت تن، ت تن، ت تن، ت تن تن»
بروزن: «لا حول ولا قوت الا بالله» }
— — ۵۵ — ۵ — — — —

می‌باشد. دو بیتی نیز مانند دباعی دارای چهار پاره است، ولی با این تفاوت که وزن عروضی آن «مفاعیل مفاعیان مفاعیل» - یعنی:

{ ت تن ت تن ت تن ت تن ت تن ت تن
ل — — — ل — — — ل — } است.

که هر چه دیده و دل هردو فریاد زدست دیده بیند، دل کنند یاد زنم بر دیده تا دل گردد آزاد بسازم خنجری نیشش ز پولاد

ادای مقصود (به اجمال) بکار می‌رفته، جملات آن کوتاه، و کلام آن فشرده و موجز بوده است.

بی شک این نوع تصنیف نیز به اعتبار محتوای شعرش، واجد گونه‌های : عشقی - بزمی (مانند: ترانه‌های عروسی - تولد و عید...) شکوه‌ای - هزاری - حماسی - قهرمانی - وحروفه‌ای^۱ (مانند: ترانه‌های مربوط به کشت و کار و درو و خرم من...) و کودکانه و لالائی و غیره بوده است.

گونه‌ای را که از خصایص سادگی موسیقی و کلام و سبکی وزن، و غیر مشخص بودن زمان ابداع آن، و نامعین بودن سازنده آن، برخوردار است ترانه عامیانه نام نهاده‌اند.

تفاوت ترانه‌های عامیانه، با ترانه‌های شهری یا هنر خواص در اینست که آثار هنری عوام همیشه ساده و بسیار پیرایه است. زیرا از زندگی مردم ساده‌ای که دنیای نظر را صرفاً محض دنیای عملی - خواهند بر می‌خیزد - مردم عادی، هنگام سخن گفتن ، جز بیان مطلب غرضی ندارند، پس، افسانه‌ها، و ترانه‌های چنین مردمی نمی‌توانند ساده نباشد.

هنر عوام، آفرینشده معینی ندارد، بلکه در انسداد رون جامعه وسیع پرورده، و بوسیله جامعه وسیع آبیاری می‌شود، در این صورت نباید هنر عوام را با پاره‌ای از آثار رایج، مثل تصنیف‌های شهری یا موسیقی خواص که از طبع اشخاص معینی به منظوری خاص می‌تراود اشتباه کرد...

1— Chansons De Métiers

یکی دیگر از تفاوت‌های آشکار این دو هنر اینست که، هنر عوام خصلت جمعی دارد، زاده اندیشه تنی و واحد نیست و از حوادث مشترک زندگی مردم ناشی می‌شود.

هنگامی که امیر مهاجم عرب ابومنذر اسد بن عبدالله القسری (یا احتمالاً کسری) به سال ۱۰۸ هجری به ختلان لشکر می‌کشد و با خاقان ترک جنگ می‌کند و شکست می‌خورد، مردم ستمدیده فرصت را برای تحقیر او مناسب می‌بینند. پس ترانه‌ای از دل مردم می‌جوشد و بر لب کودکان جاری می‌شود.

«از ختلان آمدیه

برو تباہ آمدیه

آوار باز آمدیه

بیدل فراز آمدیه»

يعنى: از ختلان، با روی تباہ و آواره و ترسان باز آمده است.

ترانه دیگری که قدیمی ترین نمونه شعر فارسی بعد از اسلام شناخته شده است^۲. نیز داستانی دلکش دارد:

مرحوم محمد قزوینی طی مقالتی می‌نویسد^۳: «... شاید بتوان

۱- تاریخ الرسل و الملوك - تأليف: ابی جعفر محمد بن جریر طبری -
ص: ۰۳۸۹

۲- لحن تقریبی این ترانه، توسط نگارنده استخراج شده است - رک: به
مجله هفت هنر، از انتشارات اداره کل آموزش و زارت فرهنگ و هنر
سابق شماره هفتم و هشتم تحت عنوان «تصنیف کهن ترین پیوند شعر و موسیقی»
۳- این مقاله درص: ۴۹۸ تاریخ ادبیات ایران، تأليف: جلال الدین هماوی
نقل شده است.

این دو فقره را قدیم ترین نمونه شعر فارسی بعد از اسلام محسوب نمود. هرچند در اولی آنها چنانکه خواهیم گفت، اگرچه خود شعر فارسی است ولی شاعر عرب است و دومی آنها شعر ادبی به معنی مصطلح نیست بلکه شعر عامیانه و به اصطلاح حالیه *Chansons Populaires* است.

شرح تراجمه اولی:

وقتی که عبادین زیاد برادر عبیدالله زیاد معروف، درخلافت یزید بن معاویه به حکومت سیستان منصوب گردید. یزید بن مفرغ شاعرنیز در مصاحبیت او به سیستان رفت، ولی بعد از ورود به سیستان، عباد به چنگ و خراج مشغول شد و به ابن مفرغ نپرداخت. ابن مفرغ اندک اندک ملول گردید و در قفای عباد شروع به بدگوئی نمود، عباد، ابتدا تحمل آورد، ولی سرانجام به زندانش افکند، غلام و کنیزک او را که سخت دلبرستگی بدانها داشت به بیع اجباری بفروخت و او را همچنان سپس اسب و سلاح و اثاث البیت او را نیز بفروخت و او را همچنان در حبس می‌داشت، تا آنکه به تفصیلی که در اغانی مستطور است: بالاخره ابن مفرغ گریخت و هجو آل زیاد و طعن در نسب زیاد و بد کاری مادر او «سمیه» و استلحاق معاویه او را به ابوسفیان و امثال این فضیحه‌ها را در آفاق منتشر می‌نمود... ابن زیاد، بالآخره او را به چنگ می‌آورد و به زندان می‌افکند و به یزید نامه می‌نویسد - یزید در نامه خود می‌گوید که: هر عقوبته خواهی او را بنما، ولی زنهار او را مکش، چه اورا اقوام و عشایر بسیارند و همه در لشکرمن اند، و اگر او را بکشی ایشان جز بکشتن توراضی نخواهند شد - چون جواب

نامه، به عبیدالله بن زیاد رسید فرمان داد تا ابن مفرغ را نبیند شیرین^۱ با
شبرم^۲ آمیخته بنوشانیدند و اورا طبیعت^۳ روان شد و گربهای وخر کی
وسگی با او در یک بند، بستند و اورا با این حال در کوچه‌های بصره
گردانیدند، کودکان، در قفای او فریاد می‌زدند و به فارسی می‌گفتند:

این چیست؟

این چیست؟

او نیز به فارسی می‌گفت:

آبست و نبیند است

عصاراتِ زبیب^۴ است

«سمیه^۵» روپیبد^۶ است

سرانجام ابن مفرغ از شدت اجابت طبیعت، سسب شد و بیفتاد،
این زیاد تر رسید که بمیرد، فرمود: تا او را شست و شو نمودند سپس
اورا باز به سیستان نزد برادرش عباد فرستاد...)
این واقعه در زمان خلافت یزید بن معاویه واقع شده است (۶۰
تا ۶۴ هجری) و بنابر اعتقد مرحوم قزوینی «... عجاله این ابیات
قدیمی‌ترین نمونه است از شعر فارسی بعد از اسلام.»

۱- نبیند یا نبیند، شراب باشد و در این مقام اشاره به شراب شیرین است.

۲- شبرم گیاهی زهر آگین و اسهال آور است.

۳- «طبیعت روان شد» یعنی به اسهال و ترد مبتلا گردید.

۴- زبیب بروزن نجیب، مویز یا کشمکش درشت است.

۵- سمیه نام مادر این زیاد است که گویا در جاهاست از فواحش بوده است.

۶- روپیبد، همان روپی یا زن فاحشه است.

تردیدی نیست که این ترانه وزنی سبک و لحنی نزدیک به محاوره داشته که بنظر نگارنده باید این چنین باشد:

ALLEGRO MODERATO

The musical score consists of three staves of handwritten notation. The first staff starts with a G clef, a 6/8 time signature, and the lyrics "IN ČIST IN CIST Ā". The second staff begins with a treble clef and the lyrics "BASTO NABI ZAST OSĀ RĀTE ZABIB". The third staff begins with a bass clef and the lyrics "AST SOMA YE RV SABIZ AST". The notation uses vertical stems and small horizontal strokes to indicate pitch and rhythm.

لحنی که برگزیده شده کاملاً نزدیک به لحن محاوره است، آکسان‌هایاتکیه‌ها بوجهی نهاده شده است تا خصوصیت طنز نموده شود، اصوات یا نوت‌ها، ضمن اینکه نزدیک بیکدیگر هستند (ناحالات محاوره را برسانند) به نحوی اختیار شده‌اند تا بتوازنند سرمهستی و بی‌حالی و عدم ضابطه نفس را تلقین کنند.

۱- همچنانکه یادشده، لحن اختیار شده، نوای تقریبی ترانه است. نگارنده بر بنیاد وزن پاره‌های شعر، و شرایط بوجود آمدن ترانه، این لحن را برگزیده است، تا کجا با واقعیت و فق بدهدخدا داند. در هر حال راهی است نو، که با الطبع نمی‌تواند عاری از عیب باشد. رئبه: مجله هفت هزار

ترانه دیگری که مربوط به اوایل قرن ششم هجری است و در تاریخ ادبیات ایران ثبت شده «حراره^۱ احمد عطاش» نام دارد^۲ راوندی در شرح حال «شیخ احمد بن عبدالملک بن عطاش» که به قول ادوارد براون از بزرگترین داعیان اسماعیلی در ایران بود و در حدود سال ۴۹۹ (و بقول راوندی ۵۰۸ هجری) اسیر و بردار آویخته شد. در کتاب خود نوشته^۳ است:

«به اصفهان ادبی بود که او را عبدالملک عطاش گفته‌ندی ... در ابتدا خویشن به تشیع منسوب کرد و بعد از آن متهم شد و ائمه اصفهان تتبع او می‌کردند و تعرض خواستند نمود ... بگریخت و به ری شد و از آنجا به حسن صباح پیوست ... این عبدالملک عطاش را پسری بود احمد نام، در عهد پدر کرباس فروشی کردی، و چنان نمودی که بر مذهب و عقیدت پدر، منکر است و از او تبرا کردی، چون پدر بگریخت اورا از این جهت، تعرض نرساندند ... عبدالملک عطاش به دژکوه اصفهان که قلعه محکمی بود که ملکشاه بنا کرده بود داخل می‌شود ... رفته رفته بر تمام امور تسلط می‌یابد و حاکم قلعه می‌شود ... » در همین ایام احمد عطاش پسر عبدالملک، که در خارج دژکوه به فعالیت سری به سود پدر خویش اشتغال داشت به پدر می‌پیوندد، ولی به سبب خیانت یارانش «بعد از دو روز دژ قلعه بسپردند و احمد عطاش را به زیر آوردند و دست بسته بر اشتری نشاندند و در اصفهان برند

۱- حراره (بی‌تشدید) بروزن شراره، لفظی است تازی در برابر ترانه.

۲- تاریخ ادبیات ایران از فردوسی تا سعدی ص ۲۹۸ -

۳- راحه الصدور و آية المسرور - ص ۱۵۶

و به خُزّی و نِکال رسید ، و جزای وزر و وبال بدید و افزون از صد هزار مرد وزن و کودک بیرون آمده بودند و به انواع نثار از خاشاک و سرگین و پشکل و خاکستر و فحشان، حراره کنان درپیش ، باطل و دهل و دف می گفتند:

عطاش عالی جان من عطاش عالی

میان سرهلالی

ترا به دز چکارو»

ملک الشعراًی بهار معتقد بوده است که: «این حراره یا ترانه، دو

شعر است به وزن سرود هجائي و از جنس ترنگث یا ترنگه...»

آشکار است که این ترانه یا حراره یا بقول مرحوم بهار، ترنگه
و بطور کلی ترانه عامیانه وزنی شادی بخش داشته و به گمانی نزدیک به
یقین، دریکی از مایه‌های موسیقی ایرانی خوانده شده است. ساختمان
موسیقی آن (از نظر رسم ملدی یا جملات موسیقی) تا آنجا ساده بوده
است که زن و مرد و کودک می‌توانستند به‌اندک زمان آن را بیا موزند و
بخوانند^۱.

از مقوله ترانه‌های ثبت شده در تاریخ ادبیات ایران که بگذریم،
باید بگوئیم که پربارترین گنجینه‌های هنر عوام، سینه‌های مردم روستا
نشین ماست که خوشبختانه بخش اعظم این نواها و ترانه‌ها و متل‌ها....
توسط متخصصان وزارت فرهنگ و هنر سابق و سازمان رادیو و تلویزیون
ملی ایران ، جمع آوری شده وهم اکنون نوار و حتی نوت موسیقی این

۱ - لحن تقریبی این ترانه نیز توسط نگارنده استخراج شده است. رک به:
مجله هفت‌هنر - شماره (۷-۸) .

ترانه‌ها در صد اخانه این دوسازمان‌هنری محفوظ است.

یکی از ترانه‌های محلی که ژوکفسکی در سال ۱۸۸۶ میلادی در شیراز شنیده، و مضمونش در دل یک رزمجوی روستائی در سنگر پیکار در عالم خیال با دلبر خویشتن است، ترانه ذیل است:

سر کوه بلند جنگه پلنگه
صدای ناله تیر و تفنگه
سر کوه بلند جنگه می‌کنم من
قبای میخکی رنگ می‌کنم من
الهی رنگرز رنگت بجوشه
خودم نیلی کنم یارم بپوشه
قبای میخکی، دگمه چپ و راست
میون صد جوون چشم تو رو خواست
میون صد جوون یادم نکردی
دوازگشت کاغذی شادم نکردی^۱

یکی از ترانه‌هایی که در خراسان متداول بوده است ترانه «نصر و جان» است - ملک الشعراًی بهار نوشه^۲: «اگر چه این تصنیف شاید از قرن سیزدهم هجری بالازود چه این تصنیف را استاد (ایوان-اف) خاورشناس معاصر روس در بیست و پنجسال پیش (البته ۲۵ سال پیش از ۱۳۱۶ - یعنی در حال حاضر ۷۳ سال پیش) از دهات

۱- کتاب نمونه‌های فوکالور فارسی - ص: ۲۴۲

۲- مجله مهر - شماره نهم - سال پنجم بهمن - ۱۳۱۶ - مقام ایشان «شعر در ایران».

خراسان بdest آورده و ما از مشارالیه گرفته‌ایم - اما از حیث وزن، شبیه حرارة (احمد عطاش) و سیزده هجائي است و پیداست که آهنگ و طریقه آن قدیمی است.

این تصنیف را دختران و جوانان روستائی خراسان از برای «نصرو» نام که شاید «نصرالله» نام داشته و از جوانان شجاع و وجیه محل بوده است سروده‌اند، چه این رسم تا امروز هم در میان روستا-ئیان خراسان و کردهای شمالی مشهد متداول است که اولانام پهلوانان و جوانان محبوب خود را مصخر کرده و نام‌هایی مانند «نصرو»... برآنان می‌نہند - دیگر آنکه قبل از مرگ و بعداز مرگ یا در حین فرار و مسافرت از برایشان مداعیح یا مراثی سوزناک می‌سازند و به آهنگی دلگذار خوانده و باچگوریا سورنا می‌نوازند.»

(بند اول)

نصر و نصر و جان - جاچان - ای نصر و جان
حیف تو نصر و - بخدا - رفتی ترکستان
مادر نه بینه - به خدا - داغت نصر و جان

(بند دوم)

تفنگ نصر و - بخدا - دو حلقة داره
کنار نصر و - بخدا - دو بچه داره
نصر و نصر و جان ...

(بند سوم)

امروز دوروزه - بخدا - فردا سه روزه
یارم نه پیدا - بخدادلم می‌سوزه

نصر و نصر و جان ۰۰

* * *

*

اکنون برای نمونه، نوت و شعر ترانه‌ای عامیانه را که مخصوص
یکی از تشریفات عروسی است و در استان فارس خوانده می‌شود در
اینجا می‌آوریم:

یک حمو می سیت^۱ بسازم چل^۲ ستون چل پنه جره
شیر داماد تو ش نشینه با طلس م و ساسله
یک حمو می سیت بسازم، حمو حاجی رضا
گلش از «گل کوه» بیارم آ بش از امام رضا
ای مبارک بادا
انشاء الله مبارک بادا^۳

۱- سیت = برا یت

۲- چل مخفف چهل

۳- کلام و نوای این ترانه عیناً از مجله موسيقی وزارت فرهنگ و هنر
سابق (شماره ۲ شهریور ۱۳۳۵) نقل شده است. اما برای اينکه طبق سند
معتبر تری با کلام این ترانه آشنا شویم چند پاره از شعرهایی را که ژو-
کفسکی در ۱۸۸۵ میلادی در شیراز شنیده و در کتاب خود موسوم به «نمو-
های فولکلور فارسی ثبت کرده است در اینجا نقل می‌کنیم:

یک حمامی سیت بسازم چه حمام کا زرون

در و پاشنیش نقره گیرم سی براد هر دو من

ای حمامی ای حمامی راه حمامت کجاست؟

کیسه میخمل بدوزم سنگ پاشورت طلاست

تعداد ایاتی که ژوکفسکی در کتاب خود نقل کرده حدود هفتاد بیت است که
همه بر همین وزن می‌باشد و جمله ای مبارک بادا انشاء الله مبارک بادا در این
کتاب مذکوف است.

ترانه مردم شیراز

MODERATO



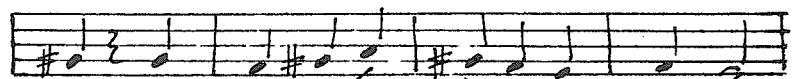
YE HAMU MI SIT BESĀ



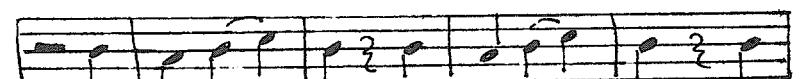
ZOM ČEL SOTUN ČEL. PAN JE RE



ŠI RO DĀMĀD TUŠ NEŠ İNE



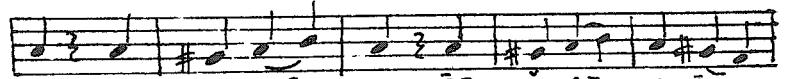
BĀ TELES MO SEL SE LE



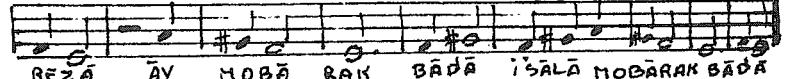
YEK HAMU MI SIT BESĀZOM HA



MU ME HĀJİ REZĀ GE LE ŠO



AZ GEL KU BİĀ ROM ĀB EŞ AZ EMĀM



REZĀ ĀY MOBĀ RAK BĀDĀ İSALĀ MOBĀRAK BĀDĀ

FIN

۲: نوروزخوانی

یکی از انواع ترانه‌هایی که پرداختن و خواندنش به روزگاران

پیش از اسلام می‌رسد، ترانه‌های نوروزخوانی است.

چنانکه نوشته‌اند: «نوروزخوانی، یک سنت قدیمی است که

مسلمان قبل از استیلای عرب، در ایران معمول بوده است.»

اگر بپذیریم که ایرانیان این سنت را همچنان نگاهبانی کرده‌اند،

باید بگوئیم که نوروز خوانی‌هایی که در نقاط مختلف کشورمان، بویژه

در صفحات شمال ایران معمول است، یادگاری است از ترانه‌های متداول

در اعصار پیش از اسلام.

در شهرهای کنار دریای خزر رسم چنین است که: چند روز پیش

از فرا رسیدن نوروز سه یا چهار تن خواننده و نوازنده به درخانه‌ها

می‌روند و اشعاری منضم فرارسیدن بهار و استقبال از نوروز و دعای

خیر برای ساکنان خانه، همراه با نواهای ساده و بی پیرایه‌می خوانند

- کلام نوروزخوانی، اغلب به گونهٔ ترجیع‌بند است و خواننده اصلی متناسب باشان صاحب خانه ابیاتی بدیهتاً می‌سراید، و چون به ترجیع میرسد، دسته‌جمعی می‌خوانند، گاه‌نیز تمام شعرها بطور گروهی خوانده می‌شود.

اکنون محض نمونه دو قطعه نوروزخوانی را با توضیحی که داده شده عیناً از «مجله موسیقی^۱» نقل می‌کند.

اغلب ترانه‌هایی که امروز توسط «نوروزخوانان» خوانده می‌شود قدیمی است و تاکنون چند نوع نوروزخوانی، در نقاط مختلف کشور شنیده و نوشته شده است – دونمونه زیر از نوروزخوانی‌هایی است که در صفحات گرگان و مازندران شنیده شده است:

نوروزخوانی اول

بهار که مرغان در فغانند

امیر ارسلان را نوحه خوانند

MODERATO

BAHĀ ĀMAD KEMOR

QĀNDAR FAQĀNĀND AMIRE AR

SALĀN RĀ NOW HĒXĀ NĀNO

۱- از انتشارات وزارت فرهنگ و هنر سابق دوره سوم شهریور ۱۳۳۷.
شماره ۲۵-مقاله تحت عنوان: نکته‌ای چند درباره تصانیف قدیمی ایران.

نوروزخوانی ۹۵

گل در گلستان آمد

بلبل به بستان آمد

ای امت محمد

نوروز سلطان آمد

ALLEGRO MODERATO

The musical score consists of two staves of notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth note patterns. The bottom staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It also features a similar pattern of eighth and sixteenth notes.

ب - ترانه‌های شهری و گونه‌های آن

از آن زمان که جامعه، به دو طبقه عوام و خواص تقسیم شد، هنرها نیز از دیدگاه سبک، به دو گروه: هنر عوام و هنر خواص جریان پیدا کرد.

مطالعه دقیق تاریخ هم به خوبی نشان می‌دهد که در سراسر تاریخ فرهنگ، هنر عوام به موازات هنر خواص جریان داشته است ولی البته به صورتی ساده و آرام و غیر رسمی.

همچنان که ترانه‌های عوام که از طریق محتوای کلامشان (که متضمن: عشقی به کار - مهر به تولید و ابزار تولید، و سادگی اندیشه و آرزو حتی شکایت و طنز و هجو است) باز شناخته می‌شود - ترانه‌های طبقه دیگر نیز از نمایش بی نیاز بودن وابستگان آن طبقه از عمل تولیدی، و نشان دادن شکوه و جلال بارگاه و قدرت تمول آنان، و تملق و کرنش‌گری گویندگان و سازندگان ترانه‌ها، باز شناخته می‌شود. از این گونه است سروذیل که منسوب به باربداست:

قیصر ما را ماند، و خاقان خورشید را
چنان ماند که آفتاب و قمر قرین شده‌اند
اما سرور من همانند ابری است کامکار
ابری که خواهد ما را پوشاند ویاخورشید را^۱
قرن‌ها شعر و موسیقی خادم خداوندان زور و زر بوده‌اند -
بسیاری از شاعران و موسیقی‌دانها، صورت دلگان را پیدا کرده بودند.
شعر تئاتری و تصنیعی در دستگاه بزرگان اعتباری کسب کرده بود. لغزش
گوئی و معما پردازی و ماده تاریخ سازی و نظریه سرائی و امثال اینها
وسیله سرگرمی شعر بازان شده بود، کار شعر بازی به جایی رسیده
بود که بدراالدین جاجرمی و مجییر الدین بیلقانی، قصيدة بسی
نقاطه و منهجیک ترمذی و رشید و طوات قصيدة «بی الف» و ادب
صوابر، قصيدة «بی الف و راء» می‌ساختند: بدیهی است که این گونه
اشعار پر تصنیع و پرتکلف برای مردم رنجبر و عادی، که سرگرم کار
تولید بودند و مجال تئاتر و هرزنگی نداشتند آثاری مهجور و غیر

۱- رد: رساله الله والملاهي - اثر: ابن خردادیه ، چاپ لبنان ۱۹۶۱ م.

قابل درک بود نه تنها از این طریق هنر خواص از هنر عوام دوری می گزید بلکه رفته رفته هنر خواص اصولاً زبانی خاص و لحنی ویژه بخود گرفت. امیر عنصرالمعالی به فرزندش تأکید می کند که در نامه نگاری پارسی از استعمال کلمات و جملات عربی و فنون ادبی خود داری مورز «نامهٔ خویش را به استعارات و امثال و آیه‌های قرآن و اخبار نبوی آراسته‌دار، و اگر نامهٔ پارسی بود، پارسی مطلق منویس که ناخوش بود، خاصهٔ پارسی دری گه معروف نبود، آن خود نباید نوشتبه‌هیچ حال و آن ناگفته به. و تکلف‌های نامهٔ تازی معروف است که چون باید^۱...»

در موسیقی نیز این افتراق و دوری روز بروز بیشتر می شد.
«خنیاگران بارگاه امیران، به تصد آن که خود را از خنیاگران عوام ممتاز گردانند. به تصنیع میل کردند، پس کلماتی مهجور و مبهم و نامفهوم و اوزان و بحوری که از زندگی و شعر مردم بسیار دور بودند، اشعار آنان را در نور دیدند، از این رو اشعار آنان سخت زود، با بد فراموشی از میانه برخاست^۲»

بهترین نشانه‌ی این واقعیت، از میان رفتن نواها و سرودها و ترانه‌های وابسته به طبقهٔ فائقه است که اگر در برگهای تاریخ‌ها نامی از آنها برده نمی‌شد، مطلاقاً امروزکسی نمی‌دانست که فی‌المثل: «باربد برای هر روز خسروپروریز یک لحن می‌ساخته است» و یا ابراهیم مو-

۱ - عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر زیار: قابوسنامه . با تصحیح و مقدمه

و حواشی دکتر امین عبدالمحیید بدوى - چاپ ۱۳۳۵ - ص: ۱۸۷

۲ - نقل از ص ۱۳۵ - جامعهٔ شناسی هنر، اثر: ا. ح - آریان پور

صلی، برای مجالس طرب و لینعمتان خود چه تعدادی ترانه آفریده و برای خوش‌آمد خداوندگاران خویشتن به چه اعمالی دست زده است. شک نیست، بهمان نحوی که سیر علمی، و سیر نظری جامعه، همیشه در یک مسیر خاص نیست، هنر عوام و هنر خواص هم دگرگونی‌ها و تغیر سطح‌هایی پیدا می‌کنند – گاه بهم نزدیک می‌شوند – زمانی از یکدیگر تأثیر می‌پذیرند – و در پاره‌ای از جوامع، خمیر مایه هنر – مند شهرنشین را هنر قشر وسیع جامعه تشکیل می‌دهد. با تمام این احوال باز شناختن این دو هنر از طریق ویژه‌گیها –

یشان به سهولت امکان پذیر است.

اکنون برای آشنائی با انواع ترانه‌های شهری ضروری است که این آثار به مقتضای محتوای شعری بر طبق تقسیمات ذیل مطالعه شود:

- ۱ - ترانه‌های توصیفی و ستایشی
- ۲ - ترانه‌های عشقی
- ۳ - ترانه‌های پندآمیز
- ۴ - ترانه‌های عرفانی
- ۵ - ترانه‌های میهنی
- ۶ - ترانه‌های شکوه‌ای
- ۷ - ترانه‌های انتقادی
- ۸ - ترانه‌های هزل گونه
- ۹ - ترانه‌های کودکان
- ۱۰ - ترانه‌های بحر طویل گونه

* *

۱ - ترانه‌های توصیفی و ستایشی

ترانه‌هایی که از این دست در تاریخ ها ثبت شده . عموماً یا در وصف طبیعت است و یا در ستایش صحابان قدرت.

نوعی از این ترانه را در دوران اسلامی «زَجْل» (بر وزن کچل) گفته‌اند - می نویسند که: مردم آن‌دلس «ازجال» را از ایرانی‌ها اقتباس کرده‌اند - در مقدمه ابن خلدون چنین آمده است: «زجل» هم‌بین تصنیف است که جمع آن «ازجال» می‌شود، و نخستین کسی که به عربی زجل خوب گفت ابو بکر بن قzman است که زجل‌های او را در بغداد بیش از شهرهای مغرب روایت می‌کرده‌اند.»

در ترجمة مقدمه ابن خلدون زجلی از مدخلیس نقل شده که چنین است:

«باران نرمی می‌بارد و شعاع آفتاب می‌درخشد

۱ - ص: ۲۷۶ ج - دوم. ترجمة: پروین گما بادی

آن یک سیمین و این یکی زرین جلوه گر شده است
گیاه‌ها سیراب و سرمست می‌شوند
و مشاطه‌های درختان در رقص و طربند
و آنها می‌خواهند به سوی ما بیایند
اما شرمگین می‌شوند و می‌گریزند»

چنانکه ملاحظه می‌شود، این ترانه در وصف طبیعت است –
ترانه‌ها یا سرودهای هم بوده که در وصف بزرگان ساخته شده است –
از آن جمله است سرودهای: آرایش خورشید – سرود قیصر و خاقان
(که هردو منسوب به باربد است) و سرود کرکوی که در برگ‌های
پیشین همین کتاب از آنها یادشده است.

فردوسی در شاهنامه، به ترانه‌هایی موسوم به «مازندرانی سرود»
اشاره کرده است: داستان سرا محض اینکه کیکاووس را به لشکر کشی
به مازندران تشویق کند در بزمی، طی ترانه‌ای، مازندران را چنین
توصیف می‌کند:

به بربط^۱ چو بایست، بر ساخت رو^۲

بر آورد «مازندرانی سرود»
که: مازندران شاه را یاد باد
همیشه برو بومش آباد باد

-
- ۱- بربط همان عود است.
 - ۲- رو^۱ به رشته‌ها یا سیم‌های عود نیز اطلاق می‌گردد. حاصل سخن اینکه موسيقی‌دان سیم‌های بربط خود را چنانکه باید هم آهنگی ساخت و نو اختن سرود مازندرانی را آغاز کرد.

هوا خوش گوار و زمین پرنگار
نه گرم و نه سرد و همیشه بهار

دی و بهمن و آذر و فروردین
همیشه پر از لاله بینی زمین

همه ساله خندان لب جویار
همه ساله باز شکاری بکار

بستان پرستنده با تاج زر
همه نامداران زرین کمر

کسی کاندر آن بوم آباد نیست
به کام ازدل و جان خود، شاد نیست

(ب) تردید وزن اصلی ترانه نباید چنین باشد - ظاهراً این خلاصه
مضمون شعر ترانه مازندرانی است که فردوسی آن را به نظم آورده
است)

از مقوله ترانه‌های باستانی که بگذریم در یکصدسال اخیر ترانه
های زیادی در این زمینه پرداخته شده است - ژوکفسکی ترانه‌ای را
نقل کرده است که در ۱۸۸۵ میلادی در اصفهان شنیده است مضمون
ترانه: ایهامی به معشوق شاعر نیز دارد.

در فکر تو بودم که یکی حلقه به درزد
گفتم: صنما، قبله نما، بلکه تو باشی

شها بلکه تو باشی

مهما^۱ بلکه تو باشی

۱- با کسر اول باید خوانده شود یعنی ای بزرگ (مد مقابل که).

رنجیدن شاهان زگدا رسم قدیم است
شاهی که نرنجد زگدا بلکه تو باشی
شهها بلکه تو باشی
مهما بلکه تو باشی

همچنین است ترانه‌ای که بمناسبت جلوس مظفرالدین شاه
قاجار بر تخت سلطنت ساخته شده و ژوکفسکی آن را در ۱۸۹۹
میلادی در تهران شنیده است:

«نگار ناساز گارم، چرا با من ساز نمیشه
شراب ناخوشگوارم، چرا بامن ساز نمیشه
شاه نو
باز ماه نو
آمد به طهران

حالا بیا، تا می خوریم
شراب ملک ری خوریم
حالا نخوریم پس کی خوریم
وارث شاه ناصر الدین، مظفر الدین سلامت
للّه که این خسرو دین، بر تخت شاهی بیامد

شاه نو
بازماه نو
آمد به طهران

حالا بیا تا می خوریم

بیاد صدر اعظم خوریم

شراب ملک ری خوریم
حالان خوریم پس کی خوریم

* * *

*

۳ - ترانه‌های عشقی

شاید بتوان به جرأت گفت که: ترانه‌های عشقی بیشتر از سایر گونه‌های تصنیف، مورد توجه و علاقهٔ مردم، و طبقهٔ فائمه بوده است. بهمین سبب از لحاظ کثرت تعداد، بر گونه‌های دیگر، برتری دارد. کلام پاره‌ای از این ترانه‌ها در عین تغزل، از ایهامی دلنشیین برخوردار است - تعداد کثیری هم، به گونه‌ای عریان، گویای هوس بازی‌ها و نیازهای نفسانی شاعران و یا صاحبان قدرت بوده است. در برخی از ترانه‌ها نیز، به ظاهر از عشق و دلدادگی سخن بمیان آمد، اما سوانح‌جام به مسائل سیاسی و میهنهٔ کشیده شده است. نوع اخیر بیشتر در دوران مشروطیت و بعد از آن رواج پیدا کرده است. بطور کلی باید گفت: عشق نفسانی مایهٔ اصلی این ترانه‌هاست. شاید بتوان در میان لطیف‌ترین نوع ترانه‌های عشقی روزگاران گذشته، به ترانه ذیل اشاره کرد:

وقتی سلطان اویس، دختر امیر صالح، پادشاه ماردين را عقد
 کرده بود، این اشعار را سرود:
 ساقیا می‌ده که دور کامرانی امشب است
 بخت مارا روز بازار جوانی امشب است
 ماه فرخ رخ یک امشب خوش برآ، تا وقت صبح
 کافتایم را هوای مهربانی امشب است
 ای دل از خلوت سرای سینه بیرون نه قدم
 زانکه جان را خلوتی بایار جانی امشب است
 پادشاه از موسیقی دانها خواست که برای این شعر آهنگی
 بسازند - خواجه عبدالقدار مراغی که حضور داشت پذیرفت و در
 «دایره‌های عشق و نوا و بوسلیک و به وزن رمل دوازده نقره‌ای عملی^۱
 ساخت» که سخت مورد پسند شاه واقع شد.

* * *

*

یکی از ترانه‌هایی که بیش از یکصد سال عمر دارد و آهنگ
 و شعر آن از طریق سینه به سینه، به ما رسیده است و اثر کوتاهی است
 موسوم به «هو بابا». ظاهراً این ترانه را سالکی از اهل طریقت ساخته

۱ - هفتمین قسم از اقسام یازده گانهٔ تصنیف‌ها «عمل» نام داشته است رک:
 مقاصد الاحان ذیل مبحث تصنیف.

است، زیرا اصطلاحات خاص درویشان در کلام کوتاه آن بکار رفته

است:

زهمت گل مولاست بزم ما پر نور
بیا هو بابا، هو بابا، هو بابا
شال کمرت کوبابا^۲

ترانه: هو بابا

Hubābā

MODERATO

ZE HEMATE GOLE MOWLĀST BAZMEMI

PORNUR BIYĀ HUBĀBĀ HUBĀBĀ ...

HUBĀBĀ SĀLE KAMARET KUBĀBĀ

* *

*

۲ - این ترانه که سازنده آهنگ آن نامعلوم است برای نخستین بار در اسفند ماه سال ۱۳۳۶ خورشیدی توسط نگارنده که مسئولیت مجله موسیقی ←

ژوکفسکی که حدود پکصد سال پیش در ایران اقامت داشته، ترانه‌های را که در اصفهان و شیراز و تهران شنیده، جمیح آوری کرده است. پاره‌ای از این آثار، ترانه‌های محلی است و تعدادی هم جنبه‌های جووه‌زی دارد. آن ترانه‌های هم که به اعتبار مضمون شعرشان عنوان عشقی به خود می‌گیرند تابدازجاست و بی‌مایه هستند که نقل آنها در این کتاب جایز نیست. محض نمونه، دو ترانه که به خاطر مطلع کلامشان در خور تذکار هستند در اینجا نقل می‌شود.

فدای حلقه چشمت شوم، چه مشکین است

سرت بسینه گذارم که مطلبم این است

ای ایاز من

ای سرو ناز من

ای جانگداز من

ای شیرین سبزه

تو مکن غمزه

* * *

← رادیو را بر عهده داشت با توضیح مختصری در آن مجله به چاپ رسیده است. لازم است گفته شود که مر حوم هو سی همرووفی که در جوانی این ترانه را شنیده در تاریخ هجدهم اسفند ۱۳۳۶ خورشیدی آن را به خط نوت نوشته و اجازه انتشار داده است، طبق نظر این هنرمند: شعر ترانه‌ی باشد خیلی مفصل تر از این که در اینجا آمده است باشد.

و ترانه دیگر:

تو که از خوردن می لعل لبت رنگین است
پس سبب چیست که می تلخ و لبت شیرین است
صفنم صنم پشت در منم
به گذا مده مستحق منم
سنگ مزن بر سرم
خون مکن جگرم
پاره مکن پیرهنم^۱

* * *

علی اکبر شیدا هم ترانه های عاشقانه دلکشی دارد که در اینجا
به یکی از آنها اشاره می شود:
زلف مشکینت بس پرچین است
هر خم و چینش رشك صد چین است
کشته عشقت لیلی و مجنون است
کشته عشقت ویس و رامین است
ویس و رامین است

۱ - نمونه های فولکلور فارسی - ص ۷۲.

ای نگار من - گل‌عذار من تیره چون ز لفت روز گار من
شب تار من^۱

* *

*

یکی دیگر از تصنیف سازانی که بعد از شیدا شهرت و معرو-
فیت بسیار یافته است. عارف قزوینی است - در باب عاشق پیشه‌گی
این هنرمند سخن بسیار گفته شده است ... ماجراهای عشقی عارف
و داستانهای دلبستگی او به زنان ، شبیه به کسی است که اصلاح‌پیشة‌او
عاشقی است، هر روز به زنی دل می‌بست و در وصفش ترانه‌ای می-
ساخت ... یکی از این ترانه‌ها (که در آن زمان شهرت بسیار یافت)
ترانه افساری «امروز ای فرشته رحمت بلا شدی» است - ماجرا رای
ساخته شدن این تصنیف چنین است: «در تهران سال‌های ۱۳۰۳ یا
۱۳۰۴ خورشیدی دوزن شهرت به سزائی داشتند، یکی: عزیز گاشی
و یکی دیگر: امیرزاده نام داشت ... روزی شنیده شد که این دوزن
را به اتهام اینکه با مستشار سوئی روابطی برقرار کرده اند محکمه
و محکوم به یک‌صد ضربه شلاق کرده‌اند - روز اجرای حکم، زنان
را در دو گونی، جای دادند و جلوی اداره شهربانی شلاق زدند، چند

۱ - نوت و شعر این ترانه در مجله موسیقی رادیو ایران (شماره هشتم مرداد
۱۳۳۷) به چاپ رسیده است.

شب بعد عارف، مست به منزل عزیز کاشی می‌رود، در حالی که اشک‌می‌ریزد
این تصنیف را که تحت تأثیر همین واقعه ساخته بوده برای عزیز می‌
خواند. چند بیت این ترانه چنین است:

امروز ای فرشته رحمت بلا شدی

خوشگل شدی قشنگ کشیدی دلربا شدی

پاتا به سر کر شمه و سرتا به پای ناز

زیبا شدی لوند شدی خوش اداشدی^۱

همچنین است تصنیف دیگری که برای زنی موسوم به افتخار
السلطنه ساخته است با این مطلع:
افتخار همه آفاقی و منظور منی

شمع جمع همه عشاق به هر انجمانی

یکی از ترانه‌هایی که به صورت گفت و شنود است و مضمونی
بس بدیع دارد، ترانه «گل و بلبل» اثر موسی معروفی است:
به گل، بلبل گفتا به چمن که ای عاشق بروی تو من
مشو یار اغیار

مکن ستم بر یار

بلبل در عشق گل، در سوز و فغان

گل به رغم بلبل در پهلوی خار

با خنده گل داد این جواب، به بلبل:

تو عاشقی بر کام دل - نه بر گل

۱- رک: مجله موسیقی رادیو ایران - شماره ۴۲ - مقاله تحت عنوان «شرح حال و آثار عارف» بقلم نگارنده

دست گلچین چون گردد گل آزار
پاسبان جان گل، گردد خار
گل از آن، تنها با خار باشد یار.

* * *

رهی همیری را می بایست یکی از سرآمدان ترانه سرائی در
عصر حاضر دانست، محض نمونه یکی از ترانه‌های را که شعرش از
اوست در اینجا می‌آوریم:
من از روز ازل دیوانه بودم
دیوانه روی تو - سرگشته کوی تو
سرخوش از باده مستانه بودم
در عشق و مستی افسانه بودم
نالان از تو شد، چنگک و غود من
تار موی تو، تار و پود من
بی باده مدهوشم - ساغر نوشم - ز چشمۀ نوش تو
مستی دهد ما را - گل رخسارا - بهار آغوش تو
چوبیانگری - غم دلببری - کز باده نوشین تری
سوژم همچو گل - از سودای دل
دل رسوای تو - من رسوای دل
گرچه به خاک و خون کشیدی مرا
روزی که دیدی مرا

باز آکه در شام غم

صبح امیدی مرا^۱

۱- آهنگ این ترانه از مرتضی محجوی است - نوت و شعر این اثر در مجله موسیقی رادیو (شماره ۱۰) بچاپ رسیده است. نوار موسیقی آن بشماره ۱۹۵ گلها در صداخانه رادیو موجود است،

۳: ترانه‌های پند آمیز

قدیمی ترین اثر از این دست، ترانه کوتاهی است که در قرن هفتم هجری به خط موسیقی متداول در آن روزگاران نوشته شده است – در کتاب دبیره^۱ آمده است: «قطعه ذیل از آخر کتاب خلاصه الافکار فی معرفة الا دور^۲ که در قرن هفتم هجری تأثیف شده و از یادگار های موسیقی دوره ساسانیان است نقل می شود.»

این ترانهدار کتاب تاریخ موسیقی عرب (نا قرن سیزدهم میلادی) تأثیف: ه. ج. فارمر نیز چاپ شده و ذیل آن نوشته شده است^۳: «خط موسیقی – از کتاب الا دور، تأثیف: صفی الدین عبدالمؤمن – متوفی به سال ۱۲۹۴ میلادی^۴»

۱- ص: ۲۹ - تأثیف ذیل بیرون

۲- این کتاب شرحی است بر رساله «الادوار فی حل الاوتار» تأثیف صفی- الدین عبدالمؤمن ارمومی (متوفی به سال ۶۹۳ هجری) که توسط شهاب الدین عبدالله صیرفی در قرن هفتم هجری تأثیف شده و به سلطان اویس ایلخانی –

از روی عکس چاپ شده در کتاب تاریخ موسیقی عرب ، این ترانه عیناً در اینجا نقل می شود و سپس لحن آن بر طبق قواعده اصول موسیقی قدیم ایران استخراج می گردد و سرانجام به خط بین المللی موسیقی (یعنی: نوت) نوشته می شود.

طريقه من نوروز فی ضرب الرمل

یح یه یب ی یب ی ح ه ج

الصوت هو حسيني محدوفاً منه يح يز
 ه عَلَى صَبِّكُمْ يَا حَاكِمَيْنَ تَرَفُوا ه وَ مِنْ وَ صَلِّكُمْ يُومًا عَلَيْهِ تَصَدَّقُوا ه
 ه وَ لَا تَتَلَفُوهُ بِالصُّدُودِ فَانْهُ ه يُحَذِّرَانِ يَشْكُوَا إِلَيْكُمْ فَتَشْفَقُوا ه

* * *

علی صبکم	ه	یاحا	ه	کمین	ه	ترف	ه	فقوا	ه
یه		یب	ی	یب	ی	ی		ح	
۱۸		۶	۶	۶	۶	۲			

← تقدیم شده است. در اینصورت اصل ترانه از کتاب «الادوار» صفی الدین نقل شده است.

A. History of Arabian Music – Pag – 2 – ۳

۴- هانری جرج فارمر در کتاب دیگر خود موسوم به منابع موسیقی عرب (چاپ ۱۹۶۵م) سال وفات صفی الدین را ۱۲۸۴ میلادی مطابق با ۶۹۳ هـ نوشته است که بنظر درست تر می آید.

The Sources of Arabian Music – Pag - 48

وَ مِنْ وَصَلِّكُمْ هَ يَوْمًا هَ عَلَيْهِ هَ تَضَرُّعُ دَقْوَاهُ هَ
 يَه يَبْ يَ يَبْ يَ ح
 ۱۲ ۶ ۶ ۲ ۰ ۰
 وَ لَا تَتَلَفُوهُ هَ بِالصَّدُورِ هَ فَإِنَّهُ هَ
 يَه يَبْ يَ يَبْ يَ ح
 ۱۲۲ ۶ ۶ ۰ ۰
 يُحَادِّرَانَ هَ يُشْكُوكُمْ هَ فَتَشُ فَقُوا هَ
 يَه يَبْ يَ يَبْ يَ ح
 ۱۲ ۶ ۶ ۲ ۰ ۰

(ترجمه شعر این ترانه براین تقریب است: ای زمامداران ، با
 دوستدار خود مهربان باشید - از دیدار خودبی بهره‌اش مسازید - حتی
 اگر به دست آویز صدقه باشد ، هجر را پیشه مکنید و با مهربانی
 فریاد رسش باشید .)

چنانکه ملاحظه می‌شود ، نوتی که زیر مصraig اول ثبت شده
 در سه مصraig دیگر تکرار گشته است بنابر این محض رعایت اختصار
 (بهنگام استخراج آهنگ) کافی است که لحن مصraig نخستین ارائه گردد .
 ملاحظات زیر راجع به دویست فوق که خط موسیقی آن در
 قرن هفتم هجری نوشته شده و از قدیمی ترین شیوه‌های نوت نویسی
 است قابل توجه است :

۱ - نام آهنگ نسوز است که دویست عربی را برای خواندن
 و یا در خاطر ماندن این آهنگ باستانی ، بعدها اعراب و یا احتمالاً
 خود صفی الدین عبدالمؤمن ارمومی سروده است .

۲ - مانند خط اوستائی تعداد ضربه‌ها (یانقرات) یا کشش اصوات،

با ارقام ریاضی نشان داده شده است.

۳ - دو علامت اوستائی « ° » و « ٠ ° » که برای فصل و

وقف در ابتداء و انتهای جمله، بکار می‌رفته، در اینجا نیز عیناً تقلید شده است.

۴ - این علامت « ° » که در خط اوستائی برای جدا کردن کلمه

ای از کلمه دیگر بکار می‌رفته، در اینجا نیز برای جدا کردن اجزاء یک کلمه، یا هجاهای، یا چند صوت، از یکدیگر، بکار رفته است. چنانکه

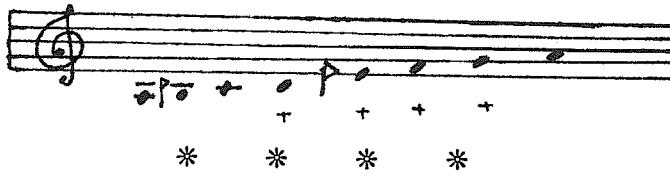
در کلمه « بحاجه کمین ° » مشاهده می‌شود.

۵ - نغمات (یا نوت‌های گام) نوروز، به نحوی که در کتاب

مقاصد الالحان ثبت شده، چنین است: ا - ج - ه - ح - ی - یب - یه
اگر بنا بر عقیده « زکریا یوسف » (شارح کتاب موسیقی الکندی)

« الف » را نوت « لا - LA » فرض کنیم، به خط بین‌المللی (نوت) درجات دایره نوروز از این قرار است:

گام یا دایره نوروز



۶ - از میان نوت‌های گام فوق، آهنگساز، نوت‌های زیر را

برای آهنگ خود برگزیده است که سه‌گاه یا افشاری روزگار ما را بگوش می‌رساند:



۷ - وزن قطعه را «رمَل» نوشته است - عبدالرحمن جامی در رساله موسيقى خود به سه نوع رَمَل، اشاره کرده است که یکی از آنها «رمَل مضاعف» نام دارد، بر این تقدیر: «

تَنْ تَنْ - تَكَنْ تَنْ - تَنْ - تَنْ - تَنْ - تَنْ - تَنْ - تَنْ - تَنْ -

۸- بنابر ملاحظات یادشده آهنگ ترانه با رسم الخط موسیقی این روزگار بر این تقریب تو اند بود:

Moderato

2/4

ALĀ SAB BĒ ? KOM YAHĀ

KE MI NA TA RAF FAQU

*

*

بعد ها هم ترانه های پند آمیز آفریده شده است اما از آنجا که همیشه «پند تملخ است» نگذاشته اند باقی بماند ... در عصر قاجاریه بویژه در گرما گرم مبارزات مشروطیت ترانه های پند آمیز بسیار آفریده

شده است که پاره‌ای از آنها، زبانی دلنشین، و گروهی، کلامی تلخ و
گزنده دارند

عارف می‌نویسد: «شکر خدارا بعد ازمشروطه معنی وطن فهمیده
شد... آن روزها که من شعر و سرود وطنی ساختم، دیگران در فکر
خود سازی بودند، و کار شعر و شاعری به افتضاح کشیده بود - قبل از
سفر مهاجرت و بدبختی‌های دنیاگردی، مشغول تشکیل ارکسترنمايش
بودم که در تیاتر باقraf داده شد - ... در همان اوان وزن و آهنگ
تصنیفی را که برای جشن تاجگذاری حاضر نموده و از ملک‌الشعراء که
آنوقت عالم صمیمه‌ی با ایشان داشتم اکمال این تصنیف را که شروع
آن با برگردان:

«گوی به ساقی که می‌بیارد

متصل و پی‌زپی بیارد

از خم جمشید بریزد

در سر کاووس کی بیارد»

ساخته بودم، خواهش کردم . او نیز از زیر این بار پهلو خالی کرد، بعد
ساخت، که برگردان دوره اول آن این است:

«پادشاه ملک جم خراب است

پای بد اندیش، در رکاب است

خیز و به این کار چاره‌ای کن

چاره بیچاره گان ثواب است.»

یکی دیگر از تصنیف‌هایی که در اوایل سلطنت پهلوی ساخته شده است
«دوست» نام دارد که آهنگ آن از کلمن علینقی و زیری و شعرش از دکتر

حسین گل گلاب است:

خوش آن کس که دارد یار عاقل

بر او بسته امید و دیده و دل

که بار زحمت دنیا بمنزل

به تنهایی رساندن هست مشکل

در گوشاهای نشستن

از قید هستی رستن

بهتر که عهله‌ای بستن

وانگه پیمان شکستن

* *

*

جو انان در جهان بسیار بینی

مبادا بی تأمل بر گزینی

رفیقی باید همفکر و همخو

ولی افسوس یاری این چنین کو؟

یاری گر یابی اینسان

قدر چنین یاری دان

گر در رهش دهی جان

نمی‌شوی پشیمان^۱

* *

*

۱ - قطعه «دوست» در صفحه گرامافون با صدای روح انگیر و کلnel وزیری
ضبط شده است - نوار آن نیز می‌پندارم در رادیو موجود باشد.

۴ - ترانه‌های عرفانی

شاید ساده‌ترین دست آوردهای پیوند شعر و موسیقی در این زمینه، همان‌ترانه‌ها و نواهای باشد که متصوفه و سالکان طریق معرفت و معتقدگان حلقه‌ها و خانقاھهای درویشی، در مجلس سماع خود می‌خوانند و هنوز هم می‌خوانند.

اهمیت این خانقاھها (از دیدگاه تاریخ موسیقی) در حفظ و اشاعه نوعی موسیقی ایرانی امری کاملا مشهود و آشکار است. متصوفه زیر پوشش مراسم وصول به حق و جذبه روحانی، پایکوبی و دست افسانی‌ها و سراندازیها و یا بنا به اصلاح خود آنها «تو اجد» خویشن را با موسیقی رونق و کمال بخشیده‌اند ... اینان برای هر یک از مراسم سماع، نوعی موسیقی داشته‌اند مانند: ترانه‌هایی برای: تهنیت - تسلیت - تزییت - رحلت و حتی مسافرت ... کلام بیشتر این ترانه‌ها از

مشوی معنوی و دیوان شمس و احتمالاً شاعران دیگر برگزیده می‌شده است. نکته در خور اعتمنا تیز هوشی و هوشیاری متصوفه است. در انتخاب کلمه «سماع» همچنان که می‌دانیم ممنوعیت‌هایی برای موسیقی در اعصار بعد از اسلام موجود بوده است – صوفیان با انتخاب کلمه سماع، هم توانسته‌اند آیات و عبارتی را که در قرآن کریم، در مورد مشتقات لغت «سمع» یا «قول حسن» و امثال آن بکار رفته با اندک تأویل و تفسیری بمنظور خود «ر مورد سماع، نزدیک کنند و هم از بکار بردن لغاتی نظیر: تغنى و غنا که در جایز بودن و یا حرام بودن آن بین فقه‌ها چند و چون بسیار است خود را آزاد و فارغ ساخته باشند. «استفاده دیگری که متصوفه از انتخاب کلمه سماع کرده‌اند، بکار بردن به معانی و در موارد گوناگون است، مانند: سماع کردن – به سماع آمدن – سماع نهادن و سایر ترکیبات آن، و پوشیده نیست که با یک کرشمه چند کار کردن نشانه‌ای از حسن تدبیر و کمال اطلاع ذوق است^۱

غزالی در کیمیای سعادت راجع به محبت و حال، نوشته است:
«هر که را در دل چیزی است که آن در شرع محبوب است و قوت آن مطلوب است، چون سماع آن را زیادت کند، وی راثواب باشد»
مولوی سروده است:

کسانی را که روشنانسوی قبله است
سماع این جهان و آن جهان است

خصوصاً حلقة‌ای که اندر سماعنده

۱ - فرهنگ اشعار حافظ - تأییف دکتر احمد علی رجائی - ج: ۱ - ص: ۱۹۲

همی گردن و ، کعبه در میان است

در اسرار التوحید «ص ۷۷) آمده است. «بوسعید چنان بوجود و سماع
اعتقاد داشت که مریدان را گفته بود اگر صدای مؤذن بشنوید هم از
رقص باز نایستید.»

در یکصد سال اخیر سماع اهل طریقت رونق بیشتری پیدا کرده
است شیوه سماع در هر فرقه به نوعی بوده است... درویشان و مریدان
هرگاه گرد هم می آمدند، محض سرور خاطر و تزکیه نفس ابیاتی از
متقدمان یا اشعاری از متأخران را همراه با آهنگی موثر می خوانند...
بسامورد، نوائی که برای اشعار اختیار می کردند قبل آمده و تهیه نشده
بود...

ترانه: «همچو فرهاد بود کوه کنی پیشه ما» که دو بیت نحسین
آن از شیخ عبدالجواد معروف به ادیب نیشابوری^۱ است (۱۳۴۴ -
۱۲۸۱ ه. ق.). به ظان نزدیک به یقین بهمین وجه فراهم آمده و بر دلها
نشسته و از طریق سینه ها به ما رسیده است. شعر این ترانه چنین است:
«همچو فرهاد بود کوه کنی پیشه ما

کوه ما سینه ما، ناخن ما تیشه ما
بهر یک جرعه می منت ساقی نکشیم
اشگ ک ما، باده ما، دیده ما شیشه ما

۱ - در کتاب سفینه غزل (ص: ۷۱) تألیف ابوالقاسم انجوی شیرازی
دو بیت دیگر اضافه بر ابیاتی که در این ترانه موجود است ذکر شده است و غرای
هم در ص: ۷۱ از او نقل شده که مطلع آن چنین است:
ما بدان قامت و بالا نگرانیم هنوز
وزغمت خون دل از دیده روانیم هنوز

ماه من - شاه من - بیا ای تاج سرم - بیابنشین ببرم
دل به یار ببی وفای خویشتن
دادم و دیدم سرзای خویشتن
زخم فرهاد و من ، از یک تیشه بسود
او بسر زد ، من به پای خویشتن
هر که ننشینند بجای خویشتن
افتد و بیند سرزای خویشتن
همچنین است ترانه «مولودنی» اثر علی اکبر شیدا که در بخش
مربوط به موسیقی مذهبی از آن یاد شد .

* *

*

۱- نوت و شعر این ترانه در شماره پنجم مجله موسیقی رادیو ایران
(سال ۱۳۳۷) چاپ شده است .

۵- ترانه‌های میهنی (یا سیاسی)

مراد از ترانه‌ها یا سرودهای میهنی، آثاری است که شعر آنها برای میهن و بخاطر همه اینای وطن ساخته شده است. نگارنده نمی‌داند که در آغاز عصر قاجاریه، بویژه دوران سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار، آناترازه‌هائی از این دست داشته‌ایم یا نه؟

و یکتور ادوی بیل^۱ می‌نویسد: «پادشاه که مردی تحصیل کرده است (مراد ناصرالدین‌شاه است) و ضمن سفرهای خود به اروپا ثابت کرده است که آرزو دارد کشورش در زمینه‌های گوناگون از تمام ترقیات اروپا بهره‌مند شود به سال ۱۸۷۳ (میلادی) ساختن یک قطعه سرود ملی ایران را به هموطن ما مسیو لوهر تکلیف می‌کند. این سرود جالب و همچنین مارش تاجگذاری توسط لوهر ساخته می‌شود و بوسیله مؤسسه انتشاراتی شودن CHoudens واقع در کوچه سنت اونوره پاریس به طبع میرسد و هزینه سنگین چاپ آن از طرف

دولت ایران پرداخت می‌گردد.^۱

آلفردزان باتیست^۲ لومر چهارمین کارشناس موسیقی نظامی است که به سال ۱۸۶۸ میلادی از طرف وزارت جنگ^۳ فرانسه مأمور خدمت در ایران شده و نخستین کسی است که مدرسه موزیک نظام رادردارالفنون تاسیس کرده است – وی اولین موسیقی دانی است که اقدام به نوشتن و چاپ پاره‌ای از ترانه‌های روستائی و ترانه‌های^۴ شهری ایران کرده است.

بعد از لومر سرتیب غلام‌مرضا خان (سالار معزز) که از بهترین شاگردان لومر بود ریاست موزیک نظام و سرپرست مدرسه موزیک را بر عهده گرفت، سالار معزز سرودها و ترانه‌های میهنی بسیاری ساخته است که از آن جمله سرود ذیل است:

خیز همتی گمار اکنوون
عالمنما پرخون، – بی‌دربیخ
ترک جان و تن کن تا بکی درنگ^۵

۱- منقول از جزوه:

LAMUSIQUECHEZ LES IRANIENS EN 1885

ترجمه نگارنده – رک: تاریخ موسیقی نظامی ایران – ص ۱۱۱

2- ALFRED JEAN BAPTiSTE LEMAiRE

قبل از لومر آقایان بوسکه وریسون ROUILLOON و مارکو MARCO زمان‌های کوتاهی ریاست دستجات موزیک در بار سلطنتی را بر عهده داشته‌اند.

۳- آثار لومر عبارتند از: پیست لحن محلی ایران برای پیانو چاپ ۱۸۷۲ پانزده لحن محلی ایران برای پیانو چاپ ۱۸۸۱ – چهار صدائی روی نواهای ایرانی چاپ ۱۸۸۱ – دستگاه همایون (آواز و تصنیف و پیش درآمد و ترانه) چاپ ۱۸۹۷.

سر به تن نزیهد باشدار به نگه
همتی - غیرتی - تا بکی خموش
بی غم و ندامت
از ره کرامت
با دو صد شهامت
خیز و جان فشان
ای نژاد ساسان
قدم نو بگیر
تا بکی ز جهل ما
خاک پاک ایران
در قیود مسکنت
سر وطن بزر
وطن بی نظیر
شده کنون اسیر

سرود فوق دو بند شعر دیگر دارد که در خواص علم و وطن
پرستی است و گوینده اشعار آن هم معلوم نیست.
بعداز سالار معزز کسان دیگری هم بوده اند که سرودهای میهنی
و ترانه های سیاسی آفریده اند. مشهور ترین این هنرمندان ابوالقاسم
عارف قزوینی است.

عارف در دورانی می زیست که آزادی خواهان و مشروطه طلبان
علیه طبقه بیدادگر قیام کرده بودند - هر کس به قدریش و دانش و توان
خود و امکاناتی که داشت در این عرصه گام بر می داشت و برای روشن
ساختن افکار ملت ستمدیده و محروم ایران کوشش و مجاهدت می کرد -
تا آنجا که وقتی سید جلیل القدری مانند سید محمد رضا بدیع (پدر بدیع -
زاده خسوانندۀ مشهور) از رفتن بالای منبر منع می شود ناگریز الاغ

خود را انار بار می‌کند و در کوچه و بازار طواف می‌دهد و با صدای
مطلوب خود اشعاری متضمن چگونگی تعدیات گروهی از مستبدان آن
روزگار و تحسین مشروطیت و آزادی خواهی می‌خواند:

ای ز بودت قدرت یزدان پدیدار ، ای انار
ای ز جودت برنهال فیض حق بار ، ای انار
ای درونت چون دل مشروطه خواهانِ غیور
همست از فضل خدا، پسر در شهوار، ای انار
گر که «الکاسب حبیب الله» بود قول رسول
مفتخواز از کسب دارد پس چرا عار، ای انار

در همین ایام است که عارف تصنیف «دل هوش سبزه و صحراء
ندارد» را می‌سازد – در بند دوم همین ترانه میهنی است که می‌خوانیم:

خانه زهمسایه بد در امان نیست
حب وطن در دل بد فطرتان نیست
سکُث به کسی بی سببی مهر بان نیست
رم کن از آن دام که آن دانه ندارد

در سال ۱۳۳۸ هجری قمری، زمانی که ارمنستان مستقل می‌شود
عارف در استانبول بوده است، وی تحت تأثیر این تحول ترانه زیر را
می‌سازد:

بماندیم ما، مستقل شد ارمنستان
زیر دست شد زیر دست، زیر دستان
تصنیف شهناز او نیز بخاطر آذربایجان سروده شده است:

جان برخی^۱ آذربایجان باد

این مهد زرتشت، مهد امان باد

هر ناکست کو عضو فلچ گفت

عضوش فلچ گو، لالش زبان باد

کلمیداير ان، تو

شہید ایران تو

امید ایران تو

درود به روان از روان پاکان باد

ای فدای خاکت ، جان جهان باد

عارف قزوینی دو قطعه میهنه‌ی دیگر دارد که نامش را «مارش» گذاشته است ولی هردو به همان شیوه ساخته شده که دیگر تصنیف‌های میهنه‌ی او ساخته شده است. عارف، در هردو تصنیف خود را عنصری انقلابی معرفی کرده که تشنه‌خون است، و چنان برداشتی از سخن کرده است که گوئی کار ایران آن زمان، با جاری شدن خون مردم اصلاح می‌گردد. آغاز قطعه نخستین که موسوم به «مارش خون» است چنین است:

خون چو سرچشمہ آب حیات است

بیش، خون نقش هر رنگ مات است

خون مدیر حیات و مهمات است

خون فقط خضر راه نجات است

عارف قزوینی به این اکتفا نکرده و در پاره دیگر این تصنیف

سروده است:

۱- برخی آذربایجان یعنی فدای آذربایجان.

شهر خون، قریه خون، رهگذر خون
کوه خون، دره خون. بحرو برخون
دشت و هامون زخون سربسر خون
رود خون، چشمہ خون، تا قنات است

* *

یکی دیگر از تصنیف‌سازانی که در این زمینه آثار قابل ملاحظه‌ای ساخته است محمدعلی امیر جاحد است که تصنیف‌هایش در دو مجلد تحت عنوان «دیوان امیر جاحد» به چاپ رسیده است، برای نمونه پاره‌ای از ترانه «زجفای دشمنان» را که روزگاری برزبانه‌جاری بوده و بیان کننده وضع نابسامان ایران آن عصر است در اینجا می‌آوریم:

تسو پادشاهی ای مه من
چه بی پناهی ای مه من
ز بی سپاهی ای شه من
خراب و ویران زرقیبان شده ایرانمان، ای امان
داد از این، داد از آن، آه از این دشمنان^۱

از مقوله این گونه تصنیف‌ها که بگذریم سرودها و ترانه‌های در عصر پهلوی ساخته شده است که هم از نظر شعر و هم از دیدگاه موسیقی استحکام و ارج فراوان دارند – از آن جمله است «سرود خاک ایران» از کلینل علینقی و زیری (این سرود در تمام طول جنگ جهانی دوم آغاز –

۱ – دیوان امیر جاحد: دوم – شماره صفحه ندارد (تصنیف: زجفای دشمنان) نوت این ترانه نیز در همین دیوان چاپ شده است.

گر بر نامهٔ فارسی رادیو برلن بوده است) شعر این سرود از دکتر حسین
گل‌گلاب است که آغازی چنین دارد:
پاینده دارد یزدان این خاک ایران را
پاینده

مهده‌شان و سر زمین دلiran را
پاینده

ایمن باشی ای ایران

تسو در پناه یزدان^۱

و همچنین است سرود «ای ایران» اثر روح‌اله خالقی که‌شعر آن
از دکتر گل‌گلاب است و این چنین آغاز می‌گردد:
ای ایران ای مرز پر گهر
ای خاکت سر چشمۀ هنر
دور از تسو اندیشه بدان
پاینده مانی تو جاودان^۲

مشهورترین ترانه‌ای که پس از فتح آذربایجان (۲۱ آذر) ساخته
شده، ترانه «آهنگ آذربایجان» است که‌شعرش از رهی معیری و آهنگش
از روح‌اله خالقی است و این چنین آغاز می‌گردد:
آرزوی ما تؤیی تو

-
- ۱ - نوت و شعر این سرود در دفتر اول «سرودهای مدارس» چاپ ۱۳۱۲ خورشیدی به طبع رسیده است.
 - ۲ - نوت و شعر این سرود در کتاب «سرود مدارس» چاپ شده است.

قبله دله‌ا توئی تو
 جان بی تو آرامی ندارد
 کارام جان ما توئی تو
 و پس از چند بیت، آنجا که گوشة «شهنار» آغاز می‌گردد. سروده شده است:

مطرب به شهناز، شوری عیان کن

آهنگ آذربایجان کن

بر خاک تبریز

اشگی فرو ریز

از فتنه گردون فغان کن

و زدیده سیل خون روان کن

بر گو که: عشقت آذر به جا نهاد

وین شعله، آتش بـرخانهـا زد

ای قبله آزادگان

وی خاک آذربادگان

فرخنده بـاد ایام تو

کـز نام تو

آشته خاطر دشمن دون شد

می در گلوی مدعی خون شد^۱

۱- نوار موسیقی این اثر با صدای غلامحسین بنان در صداحـانه
 بر نامه گلهای رادیو ایران موجود است - نوت و شعر این ترانه نیز در
 مجله موسیقی رادیو ایران - شماره ۴۱ بـچاپ رسیده است.

۶- ترانه‌های شکوائی

این نوع ترانه‌ها به دو گونه است: شکایت نرم و شکوئدرشت،
و در پاره‌ای موارد آمیخته به ناسزا.
ژوکفسکی از ترانه‌ای یاد می‌کند که به سال ۱۸۹۹ میلادی در
تهران شنیده است. چنان‌که پیداست، سازنده ترانه در لباس شکوه و شکایت
از روزگار، به مظفرالدین شاه قاجار که برای جلوس بر تخت سلطنت، از
تبریز به تهران آمده تاخته است! شعر ترانه آغازی این چنین دارد:

اختر از گردش نمی‌مانی، چرا
ای فلك تاکی جفا

سالها بسودی، ندیدم روی تو

فدای موی تو

جگرم خون شد برای موی تو

۱- نمونه‌های فولکلور فارسی، ترانه شصت و دو م.

فدای روی تو
 قاصدی نیست فرستم سوی تو
 بنازم موی تو
 خوردهام تیری بنازم شست تو
 ای کمان ابرو امان از دست تو
 ترانه دیگری که ژوکفسکی ظاهرآ در سال ۱۸۸۶ میلادی در
 شیراز شنیده و محتوای آن شکوه آمیز است ترانه زیرا است:
 من که چون اشتaran قانع به خارم
 جهازم چوب و خلواری به بارم
 دلش شد پاره پاره
 جگرم شد پاره پاره
 با ابرو کن اشاره
 با مژگان زن قماره
 از این خرج قلیل از بار سنگون
 هنوز از روی مالک شرمسارم
 در میان ترانههای شکوائی از همه مشهورتر ترانه «چه شورها»^۱
 عارف قزوینی است که این چنین آغازی دارد:
 چه شورها که من به پازشاهناز می کنم
 در شکایت از جهان به شاه بازمی کنم
 جهان پر از غم دل از
 زبان ساز می کنم^۱

۱- این ترانه توسط روح الله خالقی برای ارکستر تنظیم شده و با صدای غلامحسین بنان اجرا گشته و نوار آن در صداخانه رادیو موجود است.

امیر جاحد نیز در ترانه هایی از دل و دلدار شکوه ها کرده است.
 از آن جمله در آغاز ترانه «داد از دل^۱» چنین سروده است:

داد از دل که آتش زده بر جان
 آه از جان که خیزد شر از آن

و همچنین در ترانه «فصل بهار و هجر^۲ یار» آمده است:

فصل بهار و هجر یار
 ای یار کجا گیرم قرار
 بی تو بطرف جوییار

با دل تنگ و حال زار
 آخر مرا ای روزگار
 یکدم به حال خودگذار

ترانه ای که سالها بر سر زبانها بوده تصنیف «امان از^۳ از این دل» در دستگاه سه گاه است. که با ایاتی این چنین آغاز می گردد:

امان از این دل که داد
 فغان از این دل که داد
 بدست شیرین عنان فرهاد
 که سر به حسرت نهاد
 بکوی معشوق خویش و جان داد
 ای داد از این فریاد از این دل من

- ۱ - دیوان امیر جاحد: - ج: دوم - ص: ۱۰۸
- ۲ - دیوان امیر جاحد: ج: دوم - ص: ۱۱۳
- ۳ - همان دیوان ص: ۱۲۲

کاین دل شده سربار مشکل من

این اوخر نیز ترانه های ازین دست ساخته شده که ظاهر آیشتر
شکوه و شکایت از یار و نفرین به معشوق ناسازگار است. از آن جمله
ترانه ای است تحت عنوان «شعله سرکش^۱» که آهنگش از حبیب الله
بدیعی و شعرش از معینی کرمانشاهی است و این چنین آغازی دارد:
الهی اگر عاشق شود

روزی چو من دیوانه اش کن

چو دیوانه شد

هم در دمن در گوشہ میخانه اش کن

به غم یارش کن

گرفتارش کن

تا ز دل آهی کشد و اشگی بفشاند

تا چو من بر آتش غم دل را بنشانند

۱- نوت و شعر این ترانه در مجله موسیقی رادیو ایران - شماره: ۵۵ سال ۱۳۴۱ خ به چاپ رسیده است و نوار موسیقی آن نیز در بایگانی رادیو موجود است.

۷: ترانه‌های انتقادی

از سابقه تاریخی این نوع ترانه‌ها، نگارنده چیزی نمی‌داند –
در کتابها هم آنچه که نقل شده به صورت شعر است نه به گونه ترانه.
در یکصد سال اخیر، اکثر ترانه‌های انتقادی زبانی تند و گزند
داشته است – پاره‌ای از آنها نیز تا بدان مایه دور از عفت بوده که
نقلشان در این مقام جایز نیست.

از میان ترانهدائی که در کتابها آمده و تا حدی قابل بادآوری است.
ترانه‌ای است که در انتقاد از رفقارئیس شهربانی تهران (نظمیه دوران سلطنت
ناصرالدین‌شاہ قاجار) ساخته شده است. در آن زمان، مردمی ایتالیائی
الاصل موسوم به «کنت دومون فور^۱» ریاست شهربانی را بر عهده داشته
است. به دلایلی پاره‌ای از اهالی تهران دل خوشی از وی نداشته‌اند و
شعرها و ترانه‌هایی برای او و دخترش «لیلا» ساخته‌اند – از جمله
رباعی^۲ زیر است:

1— COMTE DE MONTFORT

۲— ساختن این رباعی را برخی، بدخود ناصرالدین‌شاہ نسبت می‌داده‌اند.

زنهار حذر کنید رندان ز پلیس
 یک جمو نرود به خرج ایشان تدلیس
 در کنده^۱ «کنت دومونته فرت» خواهد مرد
 در چرخ اگر کند خطائی برجیس^۲
 و همچنین است رباعی زیر:

«ای میخواران سیاه شد روز شما
 حکم است پلیس بو کنده پوز شما
 از من شنوید و، می دگر حقنه کنید
 تابو بکنند، بعد از این گوز شما»^۳

جاهلان و رندان آن زمان برای آنکه به «کنت» چشم زخمی
 بزنند، دخترش لیلا را می رباشد و پس از چند روز آزاد می کنند ترانه.
 هایی هجو آمیز در این باب ساخته شده که در بخش مربوط به ترانه های
 هزل گونه به آن اشاره خواهد شد.

ژوکفسکی از ترانه ای یاد می کند که در سال ۱۸۸۵ میلادی در
 اصفهان شنیده و ظاهرآ انتقاد از «مد» روز است:^۴

-
- ۱ - چوب سنگین الوار مانندی بوده است که در زندان ها پای زندانی را در آن مقید می کرد.
 - ۲ - می پندارم که آشنایان به زبان انگلیسی یا روسی نام کفت را پدین گونه قرائت کرده اند.
 - ۳ - به نقل از کتاب نمونه های فولکلور فارسی - ص ۸۰ - چنان که ملاحظه می شود ژوکفسکی نیز در این کتاب «کنت دومونته فورت» نوشته است.
 - ۴ - نمونه های فولکلور فارسی - ص: ۸۰
 - ۵ - همان کتاب - ص: ۶۴

خلخال آویز و رافتاده
 شاخک نماست امسال
 تُبُون بُلند و رافتاده
 زانو نماست امسال
 چشمای درشت و رافتاده
 خمار نماست امسال
 پیرن^۱ زری و رافتاده
 حریر نماست امسال
 زن عقدی و رافتاده
 صیغه نماست امسال
 مرد ریش‌دار و رافتاده
 بی‌ریش نماست امسال
 ای ریش‌دارا فکری کنین
 عهد بی‌ریش‌هاست امسال

و همچنین است ترانه‌ای که گویای نابسامانی وضع تهران
 آن روزگار و بیدادگری ظل‌السلطان است... تاجائی که ترانه‌ساز را
 وادار ساخته از این شهر بگریزد نخستین پاره این ترانه چنین^۲ است:

۱- وجه محاوره کلمه پیراهن است.

۲- همان کتاب- ص: ۹۸

یارکی دارم به بازار امیر
 طفلکی دیدم، می خورد^{۱۵} شکرپنیر

اینجا ملک تهران است، بیافرار کنیم
اینجا سبز همیدان است، بیافرار کنیم

شیراز گلستان است، بیافرار کنیم
ابو بالا مژگان است بیا فرار کنیم

روز عید قربان است بیا فرار کنیم
عهد ظل السلطان است بیا فرار کنیم

پاره‌ای از ترانه‌های که در دوران بعد از مشروطیت ساخته شده
هم نقدگونه است، و متأثر از افکار سیاسی ... از جمله وقتی شوستر
(مستشار آمریکایی) را از ایران اخراج کردند، عارف قزوینی ترانه‌ای
ساخت که ماجرای آن در کتابش براین تقدیر آمده است:

«درموقع اولیماتومروس (۱۳۲۹ ه. ق) به ایران، ورقن شوستر
از این مملکت و فریاد «یا مرگ یا استقلال» شاگردان مدارس، و جمع
شدن مردم جلو بهارستان، بالاخره در همچوروز هیجان، ما نیز از اقامت
طهران صرفنظر کردیم (دلیل ز شهر چودیوانه رو به صحراء کرد) و با رفیق
خودم محمد رفیع خان به بهجت آباد حرکت کردیم و این تصنیف را
در آنجا ساخته بنام شوستر آمریکایی شبهاهی و روزه‌ایی با ساز
شکرالله‌خان، خوانده و در خواندن آن چه مصیبتی داشتم، فراموش

۱ - در هنگام خواندن ترانه باید گفته شود: «میخورد» «تهرانه»
«میدوند» «گلستان» «مرگونه» «ظل السلطان»

شدنی نیست...»^۱

آغاز این ترانه چنین است:

نه‌گئ آن خانه که مهمان ز سر خوان بسرود
جان نثارش کن و مگذار که مهمان برود
ای جوانان مگذارید که ایران بسرود
در بند چهارم همین تصنیف آمده است:

شد لبالب دگر از حوصله پیمانه ما
دزد خواهد به زمختی ببرد خانه ما
نه‌گ تاریخی عالم شود افسانه ما
بگذاریم اگر «شوستر» از ایران برود

(در اینجا به درستی یانادرستی انتقاد عارف توجهی نیست، بی‌شك دولت ایران مصلحت چنین دیده بوده است که به خدمت یک مستشار خارجی پایان بدهد. مراد، ارائه نمونه‌ای از ترانه‌های انتقادی آن روز است.)

عارف در بند سوم تصنیف «بماندیم مامستقل شد ارمنستان» رشته سخن را به انتقاد از صاحبان القاب می‌کشاند و می‌سراید:
به سر، نه کله، لیک، فوج فوج «سردار»
به هر ده یراق اسب بین، سرو سالار
پسر، اگر شام شب نداریم
چه بد است، ار لقب نداریم

۱ - رک: به سلسله مقالات یادشده در مجله موسیقی رادیو ایران در باب

عارف قزوینی.

۸- ترانه‌های هزل‌گونه

این نوع آثار، چه به صورت شعر و چه به گونه ترانه، ثمره نارضائی و بازتاب دل‌شکستگی و احتمالاً طبیعت شوخ و غیر جد گویندگان آن است.

از آن زمان که بیدادگری خصیصه پاره‌ای از کسان گشته، بی‌تر دید جور دیده، و حرمان کشیده و رنج دیده نیز فراوان به ظهور رسیده است. در سلک این مظلومان و بی‌نوایان، آنان که ذوق وذکاوی داشته‌اند، از راه ساختن هجو و هزل و لطیفه، عقده دلخویشن را گشوده‌اند و با برآز عمل مقابله این چنین، به‌ابداع نوعی شعر و ترانه که بدان «هزلیات یا هجویات» نیز گفته‌اند دست زده‌اند.

اگر پذیریم که قطعه مشهور:

ایا شاه محمود کشور گشا

زمن گر نترسی بترس از خدا

که در هجو سلطان محمود غزنوی سروده شده و در همان روزگار هم پاره‌ای از ایاتش به صورت ترانه بر زبانها جاری گشته واقعاً اثر طبع شاعر نامدار ایران ابوالقاسم فردوسی است، باید بگوییم که تا حدی

مُؤدبانه‌ترین هجو، همین قطعه باید باشد... اما در میان ترانه‌های هزل-
گونه قدیمی، می‌باید به ترانه یزید بن مفرغ (که به سال ۶۴ هجری
ساخته شده) و ترانه: ابو منذر القسری (که به سال ۱۰۸ هجری ساخته
شده) و همچنین ترانه: عبدالملک عطاش (که در قرن پنجم هجری ساخته
شده) اشاره کرد^۱

در ادار دیگر نیز ترانه‌هایی از این دست آفریده شده که بخش
اعظم آنها تا بدان‌مایه سخیف و دور از عفت است که مطلقاً در خور تذکار
نیستند.

ژوکسفسکی از ترانه‌ای نام می‌برد که در ۱۸۸۵ میلادی در اصفهان
شنیده است، نام این ترانه «لیلا» است. همچنان که در بخش ترانه‌های
انتقادی گفته شد، «لیلا» نام دختر «کنت دومون‌فور» رئیس شهر بازی زمان
ناصرالدین‌شاه قاجار است که توسط افرادی ربوده شد و پس از چند روز
آزاد گردید. قسمت‌هایی از این ترانه که قابل نقل است چنین است:^۲

-
- ۱ - به این آثار در بخش ترانه‌های عامیانه همین کتاب اشاره شده است.
 - ۲ - ص: ۸۰ و ۸۱ کتاب نمونه‌های فولکلور فارسی، در صفحه ۸۳ همین کتاب بدترانه دیگری در همین زمینه اشاره شده است که آغازی این چنین دارد: «به طهران خراب افتاده کارم لیلا - بد بازار کساد افتاده بارم لیلا - نیم ذرع و بالا کن لیلا - مارو رضا کن لیلا.» چنان‌که پیداست وزن ترانه و بی‌شک لحن ترانه با تصنیف نقل شده در اینجا تفاوت دارد. متأسفانه دیگر ایات این تصنیف تا بدان‌مایه دور از عفت است که نمی‌توان حتی اندکی از آن را نقل کرد.

لیلا رو بردن، چاله سیلابی
براش آوردن، نون و سیرابی

لیلا رو بردن، دروازه دولاب
براش خربدن، ارسی و جوراب

لیلا رو بردن، حموم گلشن
«کنت» بی غیرت، چشم توروشن

فلفل تندم لیلا
دختر کنتم لیلا
لیلا ملوسه لیلا
نهش عروسه، لیلا
آفash دیوته، لیلا

تا آنجاکه نگارنده به خاطر دارد فرم ترانه بقرار زیربوده است:

لیلا رو بردن، چاله سیلابی
براش آوردن، سیب و گلابی
فلفل تندم لیلا
دختر کنتم لیلا
و آهنگ آن نیز بر این تقریب بوده است:

MODERATO

1- LEYLĀRO BORDAN ČALESEY LĀBI
2- BARĀŠĀVORDAN SIBO GOLĀBI

FELFELE TONDAM LEY LĀ DOXTA

RE CONTAM LEY LĀ

۹- ترانه‌های کودکان

از آن زمان که کودک در دامانِ مادر آرمیده و با زمزمه نرم او
به خواب رفته، گونه‌ای ترانه پرداخته شده است که به آن لالایی گفته‌اند.
سابقه‌پیدایی لالایی تابدان‌جادور است که هرگز نمی‌توان تاریخی
برای آن معین کرد. شاید بتوان گفت که: لالایی نخستین گونه پیوند
موسیقی و شعر است.

نوای این لالائی‌ها، در همه‌جا، ساده، کوتاه، یکنواخت (و در ایران اغلب در مایه آواز دشتی) است. اما محتوای سخن آنها یکسان نیست. بیشتر این ترانه‌ها بیان کننده جور زمانه؛ بیداد شوهر- تنگی معیشت، کار طاقت‌فرسا، مرگ بستگان، هجران شوهر، خیانت همسر، بی‌پناهی و بی‌سروضتی مادر، طعنه هزو- جادوی مادر شوهر و آرزوهای مادر برای فرزند خود و دهها موضوع دیگر در همین زمینه‌هاست.

چنانکه از مضامین لالائی‌ها بیداست، شعر این ترانه‌ها برای کودکان نبوده، بلکه باید گفته که کودک حکم سنگ صبور را داشته و گفتار لالائی‌ها حدیث نفس مادرها و دایه‌ها بوده است. در یک لالایی، مادر می‌گوید:

لا لا گل نازم^۱

چه غم دارم تو را دارم

به درگاه خدا نالم

ز احوال دل ذارم

در یک لالایی، مادر، خیانت همسرش را این‌چنین جگرسوز

می‌سراید:

لا لا گل زیره

دو پستانم پر شیره

۱- به ظاهر باید «گل نارم» باشد.

۲- جزءه «لالائی» گردآورده: ابوطالب میر عابدینی - به اهتمام

لطف الله مفخم پایان چاپ ۱۳۳۷ خ- ص: ۸.

بابات رفته زنی گیره
 نمت از غصه می‌میره^۱
 و به خاطر آنکه جگر گوشهاش رنج گرسنگی نکشد، در یک
 لالائی به او می‌گوید:
 لالا لالا در در گوش
 بسرا بازار مرا بفروش
 به یک من نون و سه سیر گوشت
 بیا بنشین بخور خاموش^۲
 و در مرگ شوهر خود می‌سراید:
 گلی از دست رفت و خار مانده است
 به من جور و جفا بسیار مانده است
 به دستم مانده طفل شیرخواری
 مرا این یادگار از یار مانده است^۳
 در لالائی دیگری، مادر، از بسیاری‌ها و از دور روئی‌ها و
 دغل‌کاری‌ها و تیرزنگ زمانه با طفل خود بدینسان سخن می‌گوید:
 دیانت از جهان رفته سلامت از جهان رفته
 لالا لالا گلم لالا
 ز غیرت هم نشان رفته

*

مساجد گشته ویرانه معابد گشته ویرانه

۶۱ - ۲ - همان جزو.

۳ - نمونه‌های فولکلور ایران - ص: ۱۶۹

وطن پر شد ز بیگانه لالا لالا، گلسم لالا

*

ذلیل دشمنان گشتم اسیر ناکسان گشتم
که رسوای جهان گشتم لالا لالا گلسم لالا

*

ز بی خیری در این دوران مرا خشکیده بین پستان
تو بی شیری و من بی نان لالا لالا گلسم لالا

*

گاه اوقات لالائی خواندن زن، ضمن اینکه به قصد خواب کردن
کودک بوده— به نیت سخن‌گفتن با معاشوی دیوار به دیوار، و یا دلدار
خيالی نیز بوده است:
لالا لالا گل «راجانه»^۲ من
بکش کفش و بیا در خانه من

۱ - جزوی لالائی— صفحات: ۲۶ و ۲۷

۲ - راجانه، احتمالا همان گل رازیانه است.

اگر حرف بدی از من شنیدی
بکش خنجر، بزن بر سینه من^۱

*

اکنون برای اینکه نمونه‌ای از نوای این لالائی‌ها بدست داده باشیم. آهنگ یک لالائی بسیار متداول را که «روبیک گریگوریان» نیز آن را به صورت آواز جمعی تنظیم کرده و در جزوهای بچاپ رسانیده

ANDANTE

1 - LÄLÄ LÄY LÄY GOLE SUSAN
r - LABT BUSAM KE BU DÄRE

→1 BiyÄ MÄOA R LABATBUSAM
→2 KEBA MO GOF TEGU DÄRE

۱ - نمونه‌های فولکلور فارسی، ص: ۱۷۰

است را در اینجا می آوریم:

لالای لای لای گل سوسن

بیا مادر، لبت بسوسم

لبت بسوسم که بسو داره

که بامن گفتگو داره^۱

*

از مقوله لالائی که بگذریم باید بگوئیم که: در روزگاران گذشته کمتر ترانه‌ای ویژه کودکان آفریده شده است. خردسالان، خود به هنگام بازی‌های کودکانه—الفاظی سرهم کرده و بطور دست‌جمعی خوانده‌اند. مانند:

السون و ولسون
بابارو بهما برسون

و یا

خورشید خانوم آفتو کن
یه مشت نخود به او کن
ما بچه‌های کردیم

۱- توضیح اینکه: آهنگ این لالائی در مایه بیات ترک است بنا بر این علامت ترکیبی آن بعد از «کلید سل» (بهای «فادیز» که آقای رویک گریگوریان نهاده است) باید «فارسی SORI باشد. شعر لالائی نیز از جروه لالائی» ص: ۱۰ برگزیده شده است.

از سرمایی به مردم^۱

و یا:

آفتاب مهتاب چه رنگه

سرخ و سفید دو رنگه

و یا

کلاعه میگه من غار و غار می کنم برات

آفارو بیدار می کنم برات

تو بگو چیکار می کنی برام

و یا

کلاعه میگه: غار غار

سفره قلمکار کار

و همچنین است ترانه هائی که افسانه گونه، و یا ترانه هایی که متل وار است مانند:

کاشکی من مرغی بسود

با سینه سرخی بسود

تسوی هوا پر می زدم

خونه خاله سر می زدم

و یا

اتل متل تو رسوله

گاو حسن چه جوره...

و یا:

۱- در پادشاهی از تقریرها «از گشتنگی به مردم» است.

یکی بود یکی نبود

بالای گند کبود...

چنانکه پیداست نخستین بار مرحوم استاد گلنل علیینقی وزیری است که برای کودکان ترانه ساخته، قصه نوشه، و حتی اپر ساخته و سلسله کتابهای بنام «خواندنی‌های کودکان» چاپ و منتشر کرده است — در کتاب سرگذشت موسیقی ایران می‌خوانیم :

«گلنل مقداری آهنگ‌های ساده بچه‌گانه نیز تهیه کرد و موسیقی مخصوصی برای کودکان بوجود آورد، از قبیل؛ آفتاب - گنجشک - مادر - کودک یتیم - ماه، وغیره، که اشعارش از گل‌گلاب است و این سروها را در شبها کلوب، حشمت، پسر بزرگ سنجری که آنوقت طفل هشت ساله‌ای بود و حالا هنرمند مشهوری است می‌سراشد.

ضمناً بعضی از اشعاری را که در کتابهای درسی بود، گلنل، برای ساختن آهنگ انتخاب کرد. پسر هوشیار - و ای وطن که اشعار سرود اخیر از میرزا عبدالعظیم خان گرگانی معلم دارالفنون انتخاب شده بود و مطلوب عموم می‌باشد. »

وزیری، پس از جمع آوری ترانه‌های کودکانه متداول در میان خانواده‌های آن زمان، به بسط شعر آن‌ها همت گماشت و بر بنیاد نوای ساده آنها آهنگ‌های هم برای هر یک ساخت و تعدادی را در سلسله کتابهای موسوم به: «خواندنی‌های کودکان» به چاپ رسانید و برخی را

۱ - تأییف: روح‌الله خالقی - ج: دوم - ص: ۱۰۵.

۲ - رک: دفتر اول و دوم - بویژه دفتر دوم که بدساal ۱۳۱۸ خ چاپ رسیده است.

در کتاب «سرود مدارس» (همراه با نوت آنها) چاپ گردید.
بعد از آن فرستنده رادیو تهران (چهارم اردیبهشت ۱۳۱۹ خ)
افتتاح شد، قصه‌گوئی برای کودکان و ترانه‌سازی برای بچه‌ها، جزو
برنامه‌های رادیو منظور گردید، و در این مدت دراز، ترانه‌های زیادی
برای کودکان آفریده شده است.

تو اونہ بازی

آهنگ از: علینقی وزیری

شعر از: دکتر حسین گل‌گلاب

اکنون هنگام بازی است
بسگذشته ساعت درس
حالا صفحی بیندیم و بخندیم
تا صدا کند زنگ که
دنگ و دنگ و دنگ و دنگ!

و برای اینکه خواننده این کتاب (بهنگام مطالعه) بسی نیاز از
مراجعه به کتابهای دیگر باشد، شعر و نوت «ترانه مادر» عیناً از دفتر

۱- به نقل از کتاب «سرودهای مدارس»- دفتر اول- ص ۵۸- نویت این سرود در کتاب یادشده چاپ شده است.

اول سرودهای مدارس در اینجا نقل می‌شود:

ترانه مادر

شعر از حسین گل‌گلاب
آهنگ از: علینقی وزیری

هر گز نباشد بهتر
کس در جهان از مادر
مهربانی هر گز نگردد
با مهر او برابر
تسبیح نسیمی است
کزیاغ رضوان آید
از آن تسبیح او
روح و روان آید
اندر بدن جان آید

ALLEGRETO

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, treble clef. The first staff begins with a forte dynamic. The second staff starts with a half note. The third staff features a melodic line with eighth-note patterns. The fourth staff concludes with a repeat sign and endings labeled I and II.

۱۰: ترانه‌های بحر طویل گونه

سابقه تاریخی این گونه ترانه‌ها به زمان پیدائی شعرهای هجائي
می‌رسد.

ملک الشعراي بهار نوشته است^۱: «... اما از خود ايرانيان سوای
اشعاری که مردم بلخ در هجای «اسد بن مسلم» گفته‌اند و بیتی که «طاهر
ذولیمینین» در شب مرگ، بدان تمثیل جسته است... شعری قدیم بدست
نیامد، و ما چند قطعه از این جنس شعر را در کتاب دموذ حمزه
یافته‌ایم، و چون تحریر آن کتاب از عهد صفویه معلوم نیست بالاتر باشد
ناچار آن اشعار هم از همان زمان هاست.

بعض از این سبک شعر یا ترانه را در ایران، بحر طویل
می‌خوانند، و قصایدی از آن جنس در دست هست که بعد از چند
لخت که آنها را پشت سرهم می‌گویند، در یکجا آن را وقوف داده و
قافية خاصی بر آن قرار می‌دهند. و چون این قوافي که به قوافي آخر
اشعار عروضي شبيه است بسیار دور از هم قرار گرفته آن را برخلاف

۱- مجله مهر- شماره ۱۱- سال پنجم- فروردین ۱۳۱۷ خ- مقاله

«شعر در ایران».

مصطلحات عروضی بحر طویل نام نهاده‌اند، و حال آنکه بحر طویل، بحری دیگر است و ربطی به این طریقه ندارد، و اتفاقاً اعراب هم از این جنس شعر هجایی تقلید کرده و ظاهراً شعرای آندلس اول بار آن را سروده‌اند.

اما در واقع اصل این طرز شعر، همان اشعار هشت سیلاًی است که غالباً در مورد تصنیف و ترنگش گفته می‌شده، و طریقه آن، چنان بوده که سه شعر به یک قافیه گفته و بعد سه شعر دیگر به قافیه دیگر، چنانکه در شعر «ابن مفرغ» و شعر مسردم بلخ، دیدیم... اما بعدها «ابونواس» و دیگران که از آن تقلید کردند آن را با زحافت عروض عرب و فق داده و از آن قصاید و غزلیات ساختند...»

سپس مرحوم بهار، بحر طویلی را که در کتاب رموز حمزه آمده است برین تقدیر نقل کرده است:

بَتِي لَالِه عَذَارِي
بَدْهَنْ بَادْ بَهَارِي
وَ بَهَقَدْ سَرْوْ خَرَامَان
وَ بَهَرْخْ چُونْ مَهْ تَابَان
وَ سَرْ زَلْفْ، پَرِيشَان
وَ دَهْنْ غَنْجَهْ خَنْدَان
وَ زَنْخَدَانْ چُونْ نَمَكَدان
كَهْ اَزوْ وَامْ كَنْدْ قَرْصْ قَمَرْ، نَورْ وَ ضَيَا رَا

*

۱۰: ترانه‌های بحر طویل گونه

سابقه تاریخی این گونه ترانه‌ها به زمان پیدائی شعرهای هجائي
می‌رسد.

ملک‌الشعرای بهار نوشه است^۱: «... اما از خود ایرانیان سوای
اشعاری که مردم بلخ در هجای «اسد بن مسلم» گفته‌اند ویتی که «طاهر
ذولیمینین» در شب مرگ، بدان تمثیل جسته است... شعری قدیم بدهست
نیامد، و ما چند قطعه از این جنس شعر را در کتاب رموز حمزه
یافته‌ایم، و چون تحریر آن کتاب از عهد صفویه معلوم نیست بالاتر باشد
ناچار آن اشعار هم از همان زمان هاست.

بعض از این سبک شعر یا ترانه را در ایران، بحر طویل
می‌خوانند، و قصایدی از آن جنس در دست هست که بعد از چند
لخت که آنها را پشت‌سرهم می‌گویند، در یک‌جا آن را وقوف داده و
قافية خاصی بر آن قرار می‌دهند. و چون این قوافی که به قوافی آخر
اشعار عروضی شبیه است بسیار دور از هم قرار گرفته آن را برخلاف

۱- مجله مهر- شماره ۱۱- سال پنجم- فروردین ۱۳۱۷ خ- مقاله

«شعر در ایران».

مصطلحات عروضی بحر طویل نام نهاده‌اند، و حال آنکه بحر طویل، بحری دیگر است و ربطی به این طریقه ندارد، و اتفاقاً اعراب هم از این جنس شعر هجایی تقلید کرده و ظاهراً شعرای آندلس اول بار آن را سروده‌اند.

اما در واقع اصل این طرز شعر، همان اشعار هشت سیلاً‌بی است که غالباً در مورد تصنیف و ترزنگت گفته می‌شده، و طریقه آن، چنان بوده که سه شعر به یک قافیه گفته و بعد سه شعر دیگر به قافیه دیگر، چنانکه در شعر «ابن مفرغ» و شعر مردم بلخ، دیدیم... اما بعدها «ابونواس» و دیگران که از آن تقلید کردند آن را با زحافات عروض عرب و فق داده و از آن قصاید و غزلیات ساختند...»

سپس مرحوم بهار، بحر طویلی را که در کتاب رموز حمزه آمده است برین تقدیر نقل کرده است:

بته لاله عذاری
بدهن باد بهاری
و به قد سرو خرامان
و بهر خ چون مه تابان
و سر زلف، پریشان
و دهن غنچه خندان
و زنخدان چو نمکدان
که ازو وام کند قرص قمر، نور و ضیا را

*

و همچنین است قسمتی از ترانه بحر طویل گونه «عمر و عیار»:
 کهنه‌دزدی که رباید
 زشهان افسر شاهی
 و ز شب، رنگ سیاهی
 و فلوس از دم ماهی
 ز بقم سرخی ذاتی
 ز شکر طعم نباتی
 و زیک حبه، دو دینار
 و زیک وقیه دوخروار
 و حجر از دهن مار
 و اثر از شرر نار
 و کبوڈی ز فلک گیرد
 و شوری زنمک گیرد... و... الى آخر

*

قطع نظر از مقوله بحر طویل‌های منقول در تاریخ ادبیات فارسی
 باید گفت که در یکصد سال اخیر ترانه‌های بهشیوه بحر طویل در میان
 مردم بسیار رواج داشته است، البته با این تفاوت که کلام اکثر آنها
 واجد محتوای سبک و در بعض موارد سخت بی‌پرده و دور از عفت
 بوده است.
 ژوکفسکی از چند ترازه یاد می‌کند که بهشیوه بحر طویل، ساخته

شده است، از جمله، ترانه‌ای است که به سال ۱۸۸۵ میلادی در اصفهان
شنیده است.^۱

از قصاباست	دنبه
از سربازاست	سنبه
از فراشاست	جارو
از علافاست	پارو
از عطاراست	زیره
از مسگر است	کوره
از ارباب است	تازی
از بچه‌هاست	بازی
از روباه است	زوژه
از فخار است	کوزه

دنبه و سنبه و جارو و پارو و زیره و کوره و تازی و بازی و زوژه و
کوزه

مرد غریب و ذی‌بنبه

از راه رسیدم و ذی‌بنبه^۲

ترانه دیگری که ژوکفسکی از آن یاد کرده (با حذف و انتخاب) چنین

۱- ص: ۲۰۸ نمونه‌های فولکلور فارسی

۲- لازم است گفته شود که پاره‌ای از مصراع‌ها حذف شده و برخی

از کلمات اصلاح شده است، زیرا نگارنده به اینصورت آنها را شنیده است.

است.^۱

باز آمدیم، باز آمدیم
اردک بودیم غاز آمدیم
با عشه و ناز آمدیم
با فوج سرباز آمدیم
از راه شیراز آمدیم
شیراز و شاعر اشون
فسا و مالک اشون
جاروم و گرمه هاشون
نیریز و صحراه اشون
ارجن و شیره اشون
بوشهر و دریا هاشون

*

باز آمدیم، باز آمدیم
اردک بودیم غاز آمدیم
· · · · ·
مشهد و شبک لاشون
قوچان و پوستینا شون
سبزه و بره هاشون

۱ - ص: ۱۹۹ همان مأخذ.

مزینان و پنهان‌هاشون
دامغان و پسته‌هاشون
سمنان و فندق‌هاشون
طهران و شازده‌هاشون

*

نکته در خورتند کار، آهنگ وزن این ترانه‌های بحر طویل گونه است، همچنانکه می‌دانیم، وزن، بویژه وزن سبک و طرب انگیز، نقش عمده و اصلی را در این ترانه‌ها ایفا می‌کند. آهنگ، در این آثار، از زیر و بم‌ها و فراز و نشیب‌های لحنی، عاری است و بیشتر به آهنگ محاوره نزدیک است.

با اینکه در این قبیل ترانه‌ها وزن اهمیت زیادی دارد، اما مقید به قالبی معین نیست و بنابر اراده آفریننده اثر و یا خواننده ترانه، کوتاه و بلند می‌شود.

قاویه نیز از اهمیت خاصی برخوردار است ولی آن هم مقید به قواعد عروضی نیست در اینجا شاعر آزاد است هر زمان که اراده کند به‌شعر خود قاویه عروضی و یا قاویه سمعای بدهد (قاویه سمعای به‌لفاظی اطلاق می‌شود که در تلفظ همانند هستند ولی در نوشتن تفاوت دارند) مانند قاویه ساختن «بادام» با «dalān».^۱

۱ - در ص: ۲۰ نمونه‌های فولکلور فارسی چنین آمده است: «دیگد نمی‌خورم با دوم دیگه نمیرم تو دالون».

تکیه نیز در این نوع ترانه، از عناصر قابل اهمیت است.

*

شاید بتوان قدیمی‌ترین و یا متدالترین ترانه را که به گونه بحر-
طويل ساخته شده است، ترانه کودکانه زیر دانست:

اتل متل تو توله

گاو حسن چه جوره

نه شیر داره نه پستون

شیرشو ببر هندستون

یه زن هندی بستون

اسمشو بد ار عم فری

دور کلاش قرمزی

◦ ◦ ◦ ◦ ◦ ◦

◦ ◦ ◦ ◦ ◦ ◦

هاچین و واچین

یه پاتو و رچین

*

نکته‌هایی درباره پیوند شعر و موسیقی

در این بخش به نکته‌هایی اشاره خواهد شد که برای پیوند دهنده موسیقی با شعر (اعماز شاعر و آهنگساز) بی‌سود نخواهد بود:

نکته اول

در شناختن ارزش هجاهای و حروف متحرک و ساکن، وجهی مورد نظر است که در محاوره بکارمی‌رود، نه در کتابت. مثلاً در واژه‌های: خویش - خواهر - خواب و مانند اینها، «او» موجود، به تلفظ در نمی‌آید، بنابراین در احتساب هجاهای صورت گفتاری کلمه، مورد نظر است نه نوشتاری آن - فی المثل در کلمه: «خویش» حرف «خ» به صدای «ای» می‌پیوندد و باید آن را هجای بلند بشمار آورد - یا کلمات: «خواب» و «خواهر» - حرف «خ» به صدای «آ» می‌پیوندد و باید هردو را هجای بلند بشمار آورد، و یا کلمات «خورد» یا «خوردن» (که با او نوشته می‌شوند) در محاوره به صدای

پیش یا ضممه می‌پیونددند. بنابراین (بسته به تکیه یا کششی که گوینده به آن می‌دهد) باید هجای کوتاه و یا احتمالاً هجای بلند بشمار بیانند.

نکته دوم

بعضی کلمات که به «های غیر ملفوظ» ختم می‌شوند، مانند: نامه – نغمه – تشهه – شکسته – رمیده و جزاینها، هجاهای آخر آنها کوتاه بشمار می‌آیند.

نکته سوم

در صورتی که قبل از «های» آخر کلمه، الف کشیده واقع شود، مانند: راه – نگاه – درگاه – و دلخواه، هجای آخر بلند بشمار می‌آید.

نکته چهارم

حروف مشدد، در کلماتی مانند: دره – محبت – قوت و جزاینها، همانطور که در تلفظ می‌آیند ارزش لحنی وزنی پیدا می‌کنند – یعنی، حرف بعد از تشید، با یکی از حروفی که مشدد شده به صورت یک هجای کوتاه یا بلند ادا می‌شود. مانند: در+ره – محب+ بت .
تا ابد بوی ^{محبت} به مشامش نرسد
هر که خاک در میخانه به رخساره نرفت^۱

۱- بیت از حافظ است.

نکتهٔ پنجم

در اینجا اشاره به کسره‌ای می‌شود که به خاطر پیوستن کلمه‌ای به کلمهٔ دیگر به آخر لفظ قبلی مضاف می‌شود، مانند:

هر وقت خوش که دست دهد مقتنم شمار

کس را وقوف نیست که پایانِ کار چیست^۱

کسره هائی که به حروف آخر «وقت» و «پایان» مضاف شده است، موجب اضافه‌شدن حرکتی یا هجایی به کلمه بعدی گشته است – زیرا کلمات «وقت» و «خوش» هر کدام یک هجای بلند است که معادل انانین آن «تن» می‌باشد – اما چون حرف آخر کلمهٔ «وقت» کسره پیدا کرده و به واژه «خوش» متصل شده است، صورت انانین آن می‌شود: «تن تَ تن» (ـــ). همچنین است کلمه‌های «پایان» و «کار» که اولی دو هجای بلند و دیگری یک هجای بلند است، اما وقتی در پی یکدیگر می‌آیند یک هجای کوتاه به آنها افزوده می‌گردد و به این صورت درمی‌آید: «تن تُن تَ تن» (ـــــ).

نکتهٔ ششم

همچنانکه در مبحث نشانه‌های هجای‌گفته شده است – بهنگام برابر کردن لفظ بالحن ضروری است برای «واو» زاید که وابسته به هجای‌های کشیده است ارزش ایقاعی قایل شد. این نوع «واو» که بصورت (O) لاتین تلفظ می‌شود، درنوشتمن بکار نمی‌آید، اما در تقطیع، یا برابر

۱ – بیت از حافظ است.

کردن ارکان لفظ باوزن، آشکارا خودرا می نمایاند.
مرا عهدهیست (و) باجانان که تاجان در بدن دارم
هواداران کویش را، چو جان خویش (و) تن دارم^۱

نکتہ ۵

درمورد «واو» عطف نیز بهمین نحو عمل می‌شود . در بیت ذیل:
 هر برگ «و» هرگیاه که از خاک میدمـد
 هریک زدرد «و» حسرت مادر جمان ماست
 «واو» میان «برگ و هرگیاه» بصورت «برگوهرگیاه» تلفظ
 میشود – یا «واو» میان «دردو حسرت» (Dard . va . Hasrat) دردو
 تلفظ میشود . بهمین سبب «ضممه‌ای» «یا پیشی» بشمار
 (Dardohasrat) می‌آید که آخرین حرف ساکن کلمه ماقبل خود را بحرکت در آورده است .

معادل ااتین «هربرگ و هرگیاه» (چنانچه واورا مستقل تصویر کنیم) «تن-تن-تن-تن» است. در صورتی که اگر «واو» را ضمه‌ای برای «گاف» بشمار آوریم اتانین آن چنین می‌شود: «تن-تن-تن-تن-تن» — — — —

نکتہ

اگر یکی از حروف کلمه، یا یکی از هجاهای، تکیه شود، یعنی

۱- شهر از حافظ است.

ارتفاع صوت بیشتر شود، تغییری در چگونگی شکل اصلی هجا پیدا خواهد شد – مثلاً : در حالت ندا یا خطاب (مانند : ای) یا در حالت اضافه (آنگاه که حرفی کسره میگیرد) یاد رحالت نکره (مانند: خانه‌ی) یاد رحالت جمع (مانند: خانه‌های^۱) جای تکیه‌ها تغییر میکند، مثلاً در جمله «مرد آمد» که واجد سه واحد یا سه هجاست، اگر تکیه روی حرف «میم» مرد بشود، وزن جمله بنحوی خواهد بود – و اگر تکیه روی حرف «آ» واقع شود وزن جمله به صورت دیگری درخواهد آمد – بطور کلی، باید گفت: «قوام هجایه یکی از اجزاء آن است که حرف مصوت باشد، قوام کلمه نیز به هجای تکیه‌دار است – از اینجاست که گفته‌اند «تکیه‌جان کلمه است.»

در پیوند موسیقی با شعر، اگر این تکیه‌ها به نحو درستی رعایت نشود چه بسا ممکن است معنای نامتناسبی به کلام بدهد و وزن موسیقی را دگرگون کند.^۲

- ۱ – در کلمه «خانه»ی تکیه روی حرف «ی» و در حالت جمع همین کلمه، تکیه روی علامت جمع یعنی «ها» واقع می‌شود.
- ۲ – شعر زیر که از سعدی است بهترین مثال در این باب است:

تکیه بر جای بزرگان نتوان زد به گزارف
تا که اسباب بزرگی همه آماده کنی
کلمه «بزرگی» از سه هجا تشکیل می‌شود (تَّنْ تُّنْ: لـ –) اگر تکیه روی دومین کلمه (یعنی: لـ) بیفتد، شعر معنای مسخره‌ای پیدا می‌کند – در صورتی که این تکیه باید روی هجای سومین (یعنی: گـ) واقع شود.

نکتهٔ نهم

نهادن وقهه‌ها (ویرگول‌ها) در همان موضعی که منظور آفرینندۀ کلام بوده است. مثلاً در بیت زیر از خواجۀ شیراز :

خُم‌ها همه در جوش و خروشند ز مستی

و آن می‌کدر آنجاست حقیقت نه مجاز است

اگر وقهه (یا ویرگول) بعداز کلمه «حقیقت» نهاده شود، معنای

بیت براین تقریب‌تواند بود که : آن شراب، شراب حقیقی است و شراب مجازی نیست.

واما اگر وقهه بعداز کلمه «نه» نهاده شود (به‌این صورت: آن می‌که در آنجاست حقیقت نه ، مجاز است) تعبیر بیت کاملاً مخالف معنای قبلی خواهد بود، یعنی: آن شراب ، شراب حقیقی نیست، بلکه شراب مجازی است.

بنابراین می‌بینیم که پیسوند دهنده موسیقی و کلام باید حتی به وقهه‌ها نیز توجه کند.

*

نکتهٔ پنجم

آفرینندگان آهنگ برای کلام ، باید به‌این نکته توجه کنند که : نواها یا (ملدی‌ها) ویاجمله‌های موسیقی، وزن‌های منتخب می‌باید . علاوه بر زیبائی ، مبین مضامون و معنای سخن باشد - یعنی اگر کلام

شادی بخش است. باید آهنگ وزن نیز بیان کننده این شادی باشند – اگر پند آمیز و مشفقاره است، موسیقی هم باید واجدوzen و حالتی باشد که گویای این معناست – و چنانچه حماسی و پرجنبش است، لحن وزن هم باید مؤید این تحرک باشند.

در اینجا پرسشی پیش می آید که : درک معنا و مفهوم آهنگ، که مانند کلام مقید به معانی و مفاهیم خاص نیست چگونه میگردد؟
باید گفت که: موسیقی پیش از آنکه برای ما معنا و مفهومی داشته باشد، یعنی قبل از آنکه اندیشه مارا به فعالیت و ادار سازد، احساسات مارا تحریک میکند. بهمین سبب وقتی آهنگی نشاط آور میشنویم ، بی اراده به هیجان می آییم ، و بی آنکه در صدد معنا و مفهوم و انگیزه آن باشیم ، همراه وزن و لحن شادی بخش آن دست هارا بهم میکوییم و یا به رقص و پاپکوبی بر میخیزیم . واما اگرچنین حالتی در ما ایجاد نکرد در صدد برمی آییم معنایی برای آن ابداع کنیم.

عکس این موضوع در مورد کلام هم صادق است: بی شک برای خیلی ها پیش آمده است که وقتی نتوانسته اند به نیروی کلمات، اندیشه خود را چنانکه باید بهشون نده تلقین یا تفهیم کنند، با پست و بلند کردن، و انعطاف صوت و حرکات دست و سر و چشم وابرو ، مکنونات ضمیر خود را بیان کرده اند. اینجاست که میگویند : وقتی سخن، باز میماند ، موسیقی آغاز میگردد.

بنابراین کلام و موسیقی، هریک به تنهائی میتواند از لحاظ معنا ، کامل و کافی – ویانا قصص و نارسا باشد. منظور از معنای آهنگ، یک معنای ذهنی است ، نه معنای عینی و قراردادی .

**

*

وظایف آهنگساز

در ساختن آهنگ به نیت ترانه و یا هر گونه اثر آوازی ، بی شک آهنگساز به نکات زیر توجه خواهد کرد :

الف : یک قطعه موسیقی همچون یک اثر منظوم یا منثور از جمله هائی تر کیب میشود. اگر بخواهیم به شیوه اهل علم، موضوع را تحلیل کنیم. باید بگوئیم: هر جمله موسیقی از دونیم جمله تر کیب میشود که یکی در حکم مبتدا و دیگری در حکم خبر است. (رک: به بخش موسیقی در همین کتاب).

اگر موسیقیدان، این روش آفرینش را رعایت کند، سراینده شعر نیز به هنگام سرودن کلام برای آهنگ، دچار سرگردانی نمیشود — مثلا چه بسیار دیده شده که آهنگسازی هنوز جمله‌ای را به پایان نرسانیده، جمله دیگری را آغاز کرده است — در این قبیل موارد است که شاعر دچار مشکلاتی میشود، زیرا او با بدست آوردن قالب تختین جمله موسیقی، کلماتی را که متنضم بخشی از اندیشه‌اش میباشد، برای آن قالب در نظر میگیرد، و چون میخواهد در همان وزن و قالب به اندیشه خود فرجامی سزاوار بدهد، قالب موسیقی را کوتاه‌تر و یا بلندتر و یا بطور کلی نارسا می‌بیند و بهمین سبب ناگزیر می‌شود به لفاظی بپردازد.

بنابراین پیداست که: اگر اثری برای آواز آفریده میشود، باید

رسم کلام نیز در آن رعایت گردد.

ب : بسیار دیده شده که آهنگساز خواسته است با تغیر ملodi یا جمله موسيقى و همچنین دگرگونی وزن، تنوعی به اثر خود بدهد - اين يك انديشه بسیار پسندیده است، اما ممکن است بر بنیاد اصولی باشد .
بطور کلی بهتر آن است که در بکار بردن ملodi، صرفهジョئي بشود
بکار گرفتن جمله هائی چند، برای يك ترانه یا تصنیف چند دیقه ای، حکم حرام کردن آنها را دارد - اگر بشود در یک قطعه ترانه ای ، فقط از دو یا سه جمله موسيقى (یا گوش آوازی) استفاده کرد، و همانها را بسط داد، هم ترانه آسان تر بر زبانها جاری می شود ، وهم در نواها صرفهジョئي شده است.

تردیدی نیست که این پیشنهاد ، منحصرآ در باب ترانه های کوتاه است، والا در مورد قطعات بزرگ آوازی، و یا آثاری مانند اپرت یا اپرا شیوه کار به گونه دیگری خواهد بود .

پ : در روش های پیونددادن شعر با موسيقى ، گفتيم که: يك از راههای تلفیق، ساختن آهنگ تو سط آهنگساز، و هجابتداری «یاساختن میر» تو سط شاعر است.

این شیوه معایی دارد که مهمتر از همه ناسازگاری اندیشه آهنگساز و شاعر در یک ترانه است... اگر آهنگساز در ساختن آهنگی هدفی را در نظر گرفته باشد، یعنی مثلاً خواسته باشد که صحنه وداع یاران را توصیف کند، و یا میان شوق دیدار یاران باشد ، سراینده بی خبر از این اندیشه، چگونه میتواند بر روی این آهنگ، کلامی بیافریند که بیان کننده آرمان و اندیشه موسيقى دان باشد؟

بی شک، او نیز از خلال الحان موسیقی، موضوعی را بر میگزیند و بهره‌سته کلام می‌کشد، و چه بسا که به بهترین وجهی سخن را با موسیقی پیوند میدهد، اما از آنجاکه اندیشه‌ها و آرمان‌ها بکلی دور از یکدیگراند، دست آورده کوشش این دو هنرمند، چنانکه باید مطلوب صاحب‌نظر انواع نمی‌شود – این گونه ترانه‌هاست که چون بر بنیاد روش هجابتاری « یا معزّر سازی » تهیه شده، اثر عمیق، و حساب شده‌ای بشمار نمی‌آیند. نواهائی خوش و سخنانی دلکش هستند، اما چون این زیبائیها هم آهنگی ندارند بی روح بنظر می‌آیند.

ن : نکتهٔ دیگری که آهنگسازان بدان توجه خواهند داشت، اجتناب از بکاربردن چند صوت کوتاه (یا چند هجای کوتاه) به کثرت و در پی یکدیگر است. (متداول‌ترین این نوع اصوات را در موسیقی‌سازی اصطلاحاً تریوله^۱ Triolet میگویند)

بکاربردن چند « تریوله » در پی یکدیگر، برای شاعر مشکلات یافتن واژه‌را ایجاد میکند.

همچنین است کثرت استعمال نوت‌ها یا صدای‌های یک هجایی در یک جملهٔ موسیقی مانند: در – هر – دل، و جز این‌ها که شاعر را به‌زمت می‌اندازد.

ث : شاید ضروری ترین نکته‌ای که آهنگساز باید به آن توجه داشته باشد، آفریدن آهنگ، برای خواندن است نه برای نواختن. حاجتی نیست که آهنگساز خود صوتی خوش داشته باشد اما بای شک باید تا

۱ - معادل لفظی تریوله، کلماتی است چون صنما - به خدا - چه شود - که به من - نگهی - بکنی . با وزن: تَنَتَ - يا تَنَتَنْ (تن -)

حدی قواعد آواز (یا وکالیز Vocalise) را بداند. و فوائل دشوار اصوات را برای خواندن بشناسد و به وسعت صدای زن و مرد آگاهی داشته باشد و و شخصاً آهنگی را که ساخته است بخواند - باز هم تکرار می شود که آهنگساز اثری را که برای آواز ساخته است ، خودش ، بارها و بدفuate باید بخواند، زیرا ساختن آهنگ به کمک ساز ، برای آواز، هرگز نمیتواند حالتها و ویژه گیهای یک قطعه آوازی را نمودار سازد، در صورتی که اگر به هنگام ساختن آهنگ، موسیقیدان قطعه ساخته شده را بخواند بی شک به حالت ها و نکته های تازه ای دست خواهد یافت که ممکن نیست ساز قادر به الهام بخشیدن آن حالت ها باشد.

کوتاه سخن: آهنگساز باید بداند که آهنگ او ویژه خواندن است

نه نو اختن.

روش‌های سه‌گانه پیوند شعر و موسیقی

۱- آفرینش آهنگ روی شعری آماده

در این روش، آهنگساز، شعری را برمی‌گزیند تا آهنگی برای آن بیافریند. تردیدی نیست که قطع نظر از نکته‌های دهگانه یاد شده، به موارد زیر نیز توجه خواهد داشت:

- الف: درک معنا و مفهوم شعر، و شناختن معانی هر یک از کلمات.
- ب. چنانچه در ابیات یک غزل یا یک قطعه شعر، بیتی یا پاره‌ای از شعر مشاهده شود که واجد کلماتی مهجور، ثقل و سنگین و عاری از نویش و دشوار برای آواز خواندن است، باید از آنها چشم پوشید. اما این گل چینی و گزینش و یا چشم پوشی و بکار نگرفتن، نباید در مورد بیت، یا پاره‌ای از شعر باشد که نقطه عطف اندیشه شاعر یا سخنور را تشکیل می‌دهد.
- پ: وزن موسیقی را باید از وزن خود کلام استخراج کرد. در این باب، پیش از این سخن گفته‌ایم، همینقدر رواست تذکار کنیم که: آثاری که بهشیوه قدم‌آفرینده شده همه‌دارای وزن است که این وزن را آهنگساز

باتجربه، به سهولت می‌تواند دریابد و به مقتضای محتوای اثر، حرکت و تندی و گندی آن را معین سازد.

برای مثال رباعی زیر را در نظر می‌گیریم:

- ۱- دل جز رهِ عشق تو نپوید هرگز
- ۲- جز محنت و دردوغم نجویه هرگز
- ۳- صحرای دلم عشق تو شورستان کرد
- ۴- تا مهر کسی دراو نزوید هرگز

نخستین وظیفه آهنگساز است خراج وزن خود شعر است که به طریق

ذیل عملی می‌شود:

وزن مصراع اول و دوم: $\left\{ \begin{matrix} \text{تن تن ت ن تن ت ن ن ت ن ن تن} \\ - - \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \end{matrix} \right.$

وزن مصراع سوم: $\left\{ \begin{matrix} \text{تن تن ت ن تن تن ت ن قن تن تن تن} \\ - - \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \end{matrix} \right.$

وزن مصراع چهارم مانند مصراع اول و دوم است.

بنابراین به خط موسیقی از چهار زیر از راهنمای خواهد بود:

وزن مصراع اول و دوم \rightarrow ۳ ۳ ۳ ۳ ۳ ۳ ۳ ۳ ۳ ۳ ۳ ۳

وزن مصراع سوم \leftarrow ۳ ۳ ۳ ۳ ۳ ۳ ۳ ۳ ۳ ۳ ۳ ۳

تا اینجا وزن شعر که اساس و پایه پیوندموسیقی با کلام است بحسب آمده است، اکنون سازنده آهنگ باید چگونگی حرکت این وزن را از لحاظ تندی و کندی یا (سبکی و گرانی) مشخص کند – در اینجاست که توجه به مضمون شعر و سبب و انگیزه سرودن رباعی در استخراج تندی و کندی وزن، یعنی (Tempo) قطعه، می‌تواند راهنمای مفیدی باشد.

عاشقی شیدا دلدادهای مصمم و ثابت قدم باعزمی استوار و بیانی عاری از تعقیدوپیچیدگی می‌گوید: «دل جزره عشق تو نپوید هر گز» بنابر این حرکت قطعه نه خیلی تند باید باشد نه سریع مثل (Presto) و نه خیلی کند و فراغ باشد مانند «Lento» لز سوی دیگر چون مراد شاعر تشویق تمام دلدادگان به پایداری و ثبات قدم است نمی‌توان حرکتی اختیار کرد که بی‌حالی و تزلزل رأی یا متأنت و وقار سالخوردگان و حکیمان از آن احساس گردد. پنداشته می‌شود که حرکتی مقرون به اعتدال (Allegro Moderato) یا حرکتی کم‌ییش نزدیک به این وزن، متناسب محتوای این رباعی باشد.

پس از انتخاب وزن و حرکت قطعه، آهنگساز باید مایه یامقامی را برای ابداع آهنگ برگزیند. اینجاست که ذوق هنرمند و دانش او به یاری می‌آید.

می‌دانیم که از قدیم گفته‌اند: ^۱ هر بحری از بحور شعری، متناسب بالحنی از الحان موسیقی است و معتقد بوده‌اند که ارکان شعر باید با جمله‌های موسیقی آوازی، مطابقت داشته باشد مثلاً «اگر خواننده‌ای غزلی را که برای آواز «ماهور» متناسب است در دستگاه «همایون» بخواند

۱ - رک: کتاب بحور الـحـان - تأليف ميرزا نصیر فرصـة المـولد شـيرـازـي

اهل فن متوجه عدم برابری نواها با اشعار می‌شوندو بی‌شک حمل بر عدم اطلاع و معرفت خواننده می‌کند.

این موضوع هنوز هم اعتبار خود را حفظ کرده است و خوانندگان با تجربه برای هر آوازی، غزلی را بر می‌گزینند که تعداد هجاهای هر مصraig یا هربیت، بانگمه‌های یک جمله موسیقی آوازی، تا حدی برابر باشند و ناگزیر نشوند بخاطر قراردادن شعر، در قالب آهنگ، کلماتی مانند: امان‌داد جانم‌عزیزم‌ای خدا- یارا و جز اینها، به هنگام خواندن آواز، بر شعر بیفزایند.

بنابراین انتخاب مایه یا مقام، برای تلفیق شعر با موسیقی، یکی دیگر از کارهای تاحدی دقیق آهنگساز است.

واما در مورد چگونگی لحن، باید گفت: در این مورد بخصوص، معمولاً رباعیات را بالحنی خاص که گوشهای از آواز شور است می‌خوانند و اغلب وزن آن $\frac{3}{4}$ یا یکی از ترکیبات این وزن است.

این نوا را که عیناً در اینجا نقل می‌شود «لحن قرائتی» می‌توان نامید. زیرا نوائی است یکنواخت و تابع شعر، و در واقع ویژه محفل عارفان و درویشان و باید گفت: آنقدر که به سخن توجه می‌شود، به نوا و تنوع آهنگ التفاتی مبذول نمی‌گردد، و بهمین سبب آن را «لحن قرائتی» نام نهاده‌ایم. این نوا چنین است:

MODERATO

(چنانکه یادشد این لحن ویژه خواندن ریاعیات خیام است، کما اینکه برای خواندن متنوی نیز الحان خاصی متداول است (رُك: بهردیف موسیقی ایران تألیف موسی معروفی)

چنانچه موسیقی دانی بخواهد از سنت‌های قدیمی پیروی کند و شخصاً ابتكاری نشان ندهد، می‌تواند در چهار چوب همین نوا، ترانه‌ای بسازد که هم موزون است و هم مشهور.

اما اگر بخواهد اثری بیافرینند که هم رنگِ موسیقی ایرانی داشته باشد و هم زیبا و بدیع باشد، بی‌شک باید از ذوق هنری خود یاری بجوید. لازم است گفته شود که : این ریاعی را استاد کلمل علینقی وزیری با موسیقی پیوند داده است.^۱

واما درباره آثاری که وزنی مشخص و آشکار ندارند، و در حقیقت شعری نظر گونه بنظر می‌آیند، آفرینش آهنگ، روشنی جداگانه دارد که بیشتر به گفتار آهنگین^۲ همانند است.

* *

*

۳- سروden شعر برای آهنگی آماده

این شیوه‌ای است که از روزگاران بسیار دور متداول بوده است. چه بسیار نوا آفرینانی بوده‌اند که از سرودن شعر بهره‌ای نداشته‌اند، و بالعکس چه فراوان شاعرانی بوده‌اند که از موسیقی و نوا آفرینی چیزی

۱- گریا نوار این ترانه با صدای خواننده مشهور غلامحسین بنان در بایگانی رادیو موجود باشد.

۲- دکلما سیون و کال Déclamation Vocale

نمی‌دانسته‌اند . . درمیان شاعران سروودگوی روزگاران گذشته چند
تني بوده‌اند که نوای سرودهای خود را شخصاً می‌آفریده‌اند مانند :
رودکی^۱ - فرخی‌سیستانی^۲ - عبدالرحمن‌جامی^۳ و چندتن دیگر .
دریکصدسال اخیر ، شیدا و عارف - و در عصر پهلوی - امیر جاهد
واحتمالاً رهی معیری - منوچهر شیبانی - و پازو کی و چندتن دیگر شاعرانی
بوده‌اند که نوای ترانه‌های خود را شخصاً می‌آفریده‌اند . . اما بیشتر
شاعرانی که بر روی آهنگ‌ها شعر نهاده‌اند ، خود بهره چندانی از نوا
سازی نداشته‌اند .

بهرحال آفرینش شعر بر روی آهنگ ، در روزگار ما ، بر دو آیین
استوار است :

روش نخست :

شاعر ، پس از شنیدن آهنگ ، اقدام به هجابتداری می‌کند . (یعنی
كلماتی را که در مجموع معنایی با یکدیگر ندارند روی این آهنگ^۴
می‌گذارد) تا در فرصت مناسب ، شعری که بیان کننده اندیشه‌ای است ،
منطبق با چگونگی آهنگ برای آن بیافریند .
این شیوه واجد معایبی است که بدانها اشاره خواهد شد .

-
- ۱ - در تاریخ ادبیات در ایران ص ۳۷۱ آمده است «وی صوتی خوش
داشته و چنگ نیکو می‌نواخته است . رودکی چنگ برگرفت و نواخت...»
 - ۲ - فرخی سیستانی خودگوید: چو بزم کردی گفتا بیا ورود بزن چو
جشن بودی گفتا بیا و شعر بخوان .
 - ۳ - جامی تا بدانمایه درموسیقی دست داشت که رساله‌ای درموسیقی
نوشته است . رک: فهرست مأخذ .
 - ۴ - براین قبیل هجابتداری ، موسیقی‌دانها و شاعران روزگار ما . «معر»
(بروزن شعر) نام نهاده‌اند .

روش دوم:

آهنگساز پس از آنکه آهنگ خود را آماده کرد برای شاعری می نوازد. شاعر بانظر آهنگساز، موضوعی را برای آهنگ برمی گزیند و با مشارکت یکدیگر در یک مجلس یامجالس متعدد، کلامی روی آهنگ می گذارد. این روش بهترین نوع کار در این گونه آثار است، زیرا شاعر و آهنگساز در ابداع یک اثر آوازی، همکاری و همفکری مستقیم و مداوم داشته اند. گونه دیگر آفریدن شعر بر روی آهنگ اینست که: شاعر، خود آشنا به موسیقی باشد و بتواند نوت آهنگ را بنوازد و بخواند. در این صورت حاجتی به حضور مداوم آهنگساز نیست. در این باب بهترین نمونه دکتر حسین گل گلاب شاگرد استاد کلنل وزیری است که چون آشنا به خط موسیقی بود، و در نواختن تار نیز دست داشت نوت آهنگ را می گرفت و در فرست مقتصی شعری بر روی آن می نهاد.

۳- آفریدن شعر و نوا باهم

در این روش، آهنگ و شعر در یک زمان ساخته می شود، در حقیقت سازنده آهنگ و سراینده شعر شخص واحدی است.
چنانچه موسیقی دانی تا بدان مایه صاحب ذوق و اطلاع باشد که بتواند شخصاً بر نوای آفریده خود شعری بگذارد، بی شک اثروی، بدیع و بی عیب خواهد بود. (اینچاست که فراگرفتن فنون شعر، و آشنائی با ادبیات فارسی برای موسیقی دان، امری ضروری شناخته می شود).
موسیقی آوازی ایران، با شعر، همبستگی ناگسستنی دارد، اگر موسیقی دانی عاری از معرفت ادب باشد، بی شک در طریق هنر، سالکی

تیز تک نخواهد بود، و در نخستین نشیب و فراز، در خواهد ماند.

بسیار بوده اند کسانی که هم با موسیقی انس داشته اند و هم شعر می سروده اند، اما چنانکه باید از آین پیوند این دو هنر آگاهی کافی نداشته اند. بهمین سبب هم، آفریده های آوازی این کسان (در عین دلنشیانی) سرشار از نارسائی ها و نادرستی هاست.

در میان شاعران تصنیف ساز معاصر، عارف قزوینی از همه مشهورتر است. آثار او نیز به دلایلی که یاد شد از نادرستی و ناهم آهنگی بی نصیب نیست. تجزیه و تحلیل ترانه های این هنرمند و بیرون کشیدن موارد نادرست و ناهموار کارهای او، پیش از این به اجمال صورت گرفته است.^۱ اکنون برای آن که نمونه ای بسدست داده شود بیت نخستین یکی از ترانه های او را در اینجا نقل می کنیم:

بماندیم ما، مستقل شد ارمنستان

زیر دست شد، زیر دست زیر دستان

این بیت به هنگام تلفیق با موسیقی به صورت زیر درآمده است:

بماندیم (و) ما مستقل شد ارمنستان

منستان - منستان شد ارمنستان

زیر دست شد، زیر دست زیر دستان

دستان - دستان - زیر دستان

نکته دیگری که در آثار ترانه سازانی چون عارف به کثرت مشاهده می شود، بکار گرفتن کلمات زاید به نحوی چشمگیر است. این سازندگان تصنیف، هر جا از ابداع لفظی در مانده اند متولی به الفاظی چون: جانم

۱ - رک: مجله موسیقی رادیو ایران از شماره ۲۵۰-(سال ۱۳۴۸ خ) به بعد.

و همچنین سرگذشت موسیقی ایران اثر روح الله خاقانی. ج ۱۰.

بیم- عمرم- عزیزم- خدا- امان- داد- آه حبیب- دلی دلی و مانند
اینها شده‌اند.

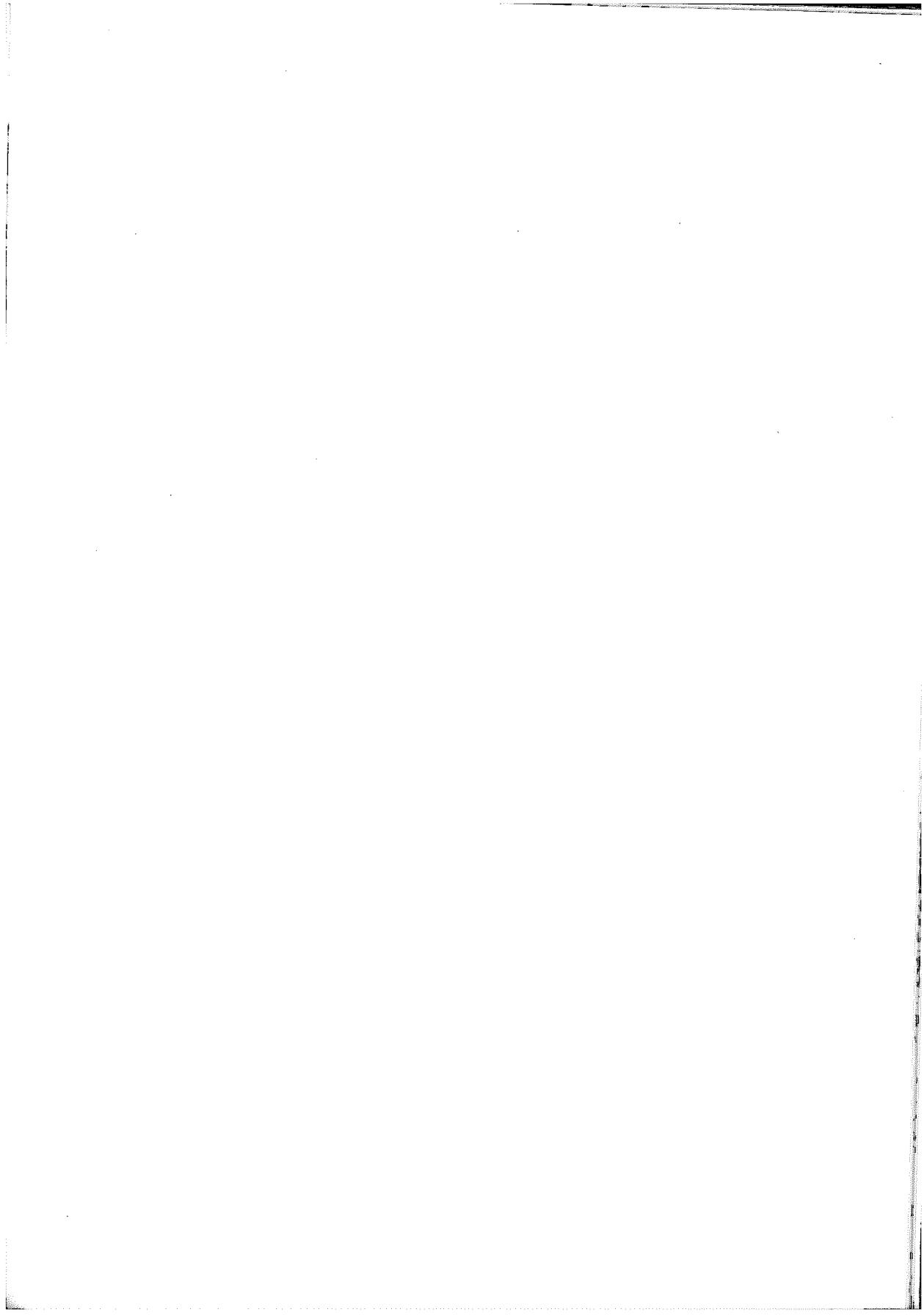
* *

*

حاصل سخن اینکه: اگر شخص واحدی بخواهد آهنگ و شعر
یک ترانه، یا یک قطعه آوازی را بیافریند، بی‌شک باید به قواعد و اصول
هردو هنر آگاهی کافی داشته باشد.

پایان- سوم اسفند سال ۱۳۵۵ خورشیدی

فهرست‌ها



فهرست مآخذ

I - به فارسی

* * *

۱- الا دور :

تألیف صفائی الدین عبدالمؤمن الارموی - ترجمه: محمد اسماعیل
پسر محمد جعفر اصفهانی - این ترجمه به اهتمام آقای یحیی
ذکاء در مجلهٔ موسیقی چاپ شده است (از شماره ۴۶ سال
۱۳۳۹ خ تا شماره ۵۶ - سال ۱۳۴۰ خ).

۲- اصطلاحات جهانی و لغات رایج ایتالیائی در موسیقی
اثر: رافائل کودکا - ترجمه: فریدون ناصری - تهران -
انتشارات پارت - ۱۳۶۲.

۳- برگزیده شعرهای «احمد شاملو» (۱. بامداد)

سازمان نشر کتاب - (چاپ دوم) سال ۱۳۵۰ خ

۴- بحور الالحان - در علم موسیقی و نسبت آن با عروض :

تألیف: میرزا نصیر فرصة الدوله - در دارالعلم شیراز تحریر

و در بندر معمور بمیثی در مطبوعه سپهر مطلع مظفری، طبع گردیده

غره جمادی الثانی ۱۳۳۲ هـ ق.

۵- تاریخ ادبیات در ایران

تألیف دکتر ذبیح الله صفا - (در دو مجلد) انتشارات ابن سینا

چاپ ششم ۱۳۴۷ خ

۶- تاریخ ادبیات ایران

تألیف: جلال الدین همامی

۷- تاریخ ادبیات ایران (از فردوسی تا سعدی)

تألیف: ادوارد براؤن - ترجمه و حواشی به قلم: فتح‌الله

مجتبائی چاپ سازمان کتاب‌های جیبی. سال ۱۳۴۲ خ

۸- تاریخ الرسل والملوک

تألیف: ابی جعفر محمد بن جریر طبری

۹- تاریخ جامع ادبیان (از آغاز تا امروز)

تألیف: جان ناس - ترجمه: علی اصغر حکمت - چاپ تهران

۱۳۴۸ خ

۱۰- تعلیمات زرتشت

تألیف: رشید شهمردان

۱۱- تاریخ علم

تألیف: سارتن - ترجمه: احمد آرام (ج: اول)

- ۱۲- تاریخ موسیقی نظامی ایران
 تأليف: حسینعلی ملاح - اسفند ۱۳۵۴ خ - از انتشارات
 مجله هنر و مردم
 ۱۳- جامعه‌شناسی هنر
 اجمالی از تحقیق: ا.ح. آریانپور - انجمن کتاب
 دانشجویان دانشکده هنرهای زیبا - دانشگاه تهران چاپ
 فروردین ۱۳۵۴ خ
- ۱۴- حافظ و موسیقی
 نوشته: حسینعلی ملاح - از انتشارات هنر و فرهنگ چاپ
 اول سال ۱۳۵۱ خ. چاپ دوم ۱۳۶۳ خ
- ۱۵- دبیره
 تأليف: ذیبح بهروز
 ۱۶- دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی
 به اهتمام: محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی - کتابفروشی
 زوار تهران
- ۱۷- دیوان استاد منوچهری دامغانی
 به کوشش: دکتر محمد دبیر سیاقی - چاپ پنجم تهران ۱۳۶۳ خ
- ۱۸- دیوان امیر جاهد (جلد اول و دوم)
- ۱۹- راحة الصدور و آية السرور
- تأليف: محمد بن علی بن سلیمان الرواندی - به تصحیح:
 محمد اقبال - لیدن - ۱۹۲۱ م
- ۲۰- ردیف موسیقی ایران

تألیف : موسی معروفی - از انتشارات هنرهای زیبای کشور
(وابسته به وزارت فرهنگ و هنر سابق)

۲۱ - رساله موسیقی

تألیف : عبدالرحمن جامی - به کوشش : آن . بلدیرف

V M . Belayef A . N . Boldiref

چاپ سال ۱۹۶۰ م در تاشکند (به زبان فارسی و روسی)

۲۲ - زبان‌شناسی وزبان فارسی

اثر : دکتر پرویز ناتل خانلری - انتشارات امیرکبیر - چاپ

۱۳۴۴ خ

۲۳ - زیباشناسی در هنر و طبیعت

تألیف علینقی وزیری - از انتشارات دانشگاه تهران - چاپ

۱۳۴۸ خ

۲۴ - سبک‌شناسی (جلد اول)

تألیف : ملک‌الشعراء بهار

۲۵ - سرگذشت موسیقی ایران

تألیف : روح‌الله خالقی - بخش اول - تهران - اسفند ۱۳۴۴ خ

۲۶ - سرگذشت موسیقی ایران

تألیف : روح‌الله خالقی - بخش دوم - تهران - چاپ ۱۳۴۵ خ

۲۷ - سرود مدارس

از آثار : کلنل علینقی وزیری - چاپ سال ۱۳۱۲ خ

۲۸ - سفینه غزل

تألیف : ابوالقاسم انجوی شیرازی

-۲۹- شاهنامه فردوسی

به کوشش : مجتبی مینوی - عباس اقبال - سعید فیضی -
چاپ تهران - ۱۳۱۳ - ۱۳۱۵ خ - (درده مجلد)

-۳۰- قابوسنامه

تألیف : عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر زیار - با تصحیح و
مقدمه و هواشی دکتر عبدالمجید بدوفی - چاپ ۱۳۴۵ خ

-۳۱- قرآن کریم

-۳۲- قرآن مجید

با ترجمه و جمع آوری تفسیر از : زین العابدین رهنما (جلد
اول)

-۳۳- کلیات شمس یادیوان کبیر

به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر و مشارکت : دکترا میرحسین
یزدگردی و دکتر حسین کریمان - انتشارات دانشگاه تهران

۱۳۴۲ - ۱۳۴۶ ج

-۳۴- گلستان خیال حافظ

تألیف : دکتر خسرو فرشیدورد

-۳۵- گلستان سعدی (ضمیمه کلیات سعدی)

به اهتمام : محمدعلی فروغی - تهران ۱۳۲۰ خ

-۳۶- لالائی

گردآورنده : ابوطالب میر عابدینی - به سعی و اهتمام : لطف الله

مفہوم پایان چاپ سال ۱۳۳۷ خ

-۳۷- لغت نامه

- تألیف: علی اکبر دهخدا
- ۳۸- مزدیستی
- تألیف: کیخسرو شاهرخ ایرانی
- ۳۹- مزدیستنا
- تألیف: دکتر محمد معین
- ۴۰- مشنوی معنوی
- تألیف: جلال الدین محمد بن الحسین البلحی - به تصحیح:
رینولد آلین نیکلسون - مطبوعہ بریل - لیدن - ۱۹۲۵ - ۱۹۳۰ م
- (درشش دفتر)
- ۴۱- مجله موسیقی
- (دوره سوم) ازانشارات فرهنگ و هنر
- ۴۲- مجله موسیقی رادیو ایران
از انتشارات وزارت اطلاعات (از سال ۱۳۳۶ - تا شخصت و
دومین شماره)
- ۴۳- مجله مهر
- (دوره سال پنجم و ششم)
- ۴۴- مجله هفت هنر
- (نخستین دوره - چاپ سال ۱۳۴۸ خ)
- ۴۵- المعجم فی معايير اشعار العجم
- تألیف: شمس الدین محمد بن قیس الرازی - به تصحیح: محمد
قزوینی ومدرس رضوی - تهران ۱۳۱۴ خ.
- ۴۶- مقاصد الالحان

تألیف: عبدالقادر بن غیبی حافظ مراغی - به اهتمام: تقی بینش -

انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب - تهران ۱۳۴۴ خ

- ۴۷ موسیقی مذهبی ایران

از: حسن مشحون - انتشارات سازمان جشن هنر - چاپ

۱۳۵۰ خ.

- ۴۸ نظری به موسیقی

تألیف: روح الله خالقی (بخش اول) چاپ دوم ۱۳۳۳ خ)

- ۴۹ نمونه‌های شعر آزاد

چاپ سازمان کتابهای جیبی

- ۵۰ وزن شعر فارسی

تألیف: دکتر پرویر ناتل خانلری - از انتشارات دانشگاه تهران

چاپ ۱۳۳۷ خ

- ۵۱ هفتصد ترانه

اثر: کوهی کرمانی - با مقدمه‌ای به قلم: ملک الشعرای بهار

- ۵۲ همپرسه خسرو پروریز و ویسپوهر قبادی

برگردان متن پهلوی: ایرج ملکی - از انتشارات مجله موسیقی

وزارت فرهنگ و هنر - چاپ ۱۳۴۴ خ

**

*

II: به زبان‌های دیگر

-۵۳- مجلة: الدراسات الأدبية

چاپ دانشگاه لبنان - به زبان عربی (رسالة :
اللهو والملاهي - تأليف: ابن خردادبه به اهتمام :
دکتر محمد محمدی . سال سوم - شماره سوم
(۱۹۶۱ م - ۱۳۴۰ ح)

-۵۴- موسيقى الكبير

تأليف: الفيلسوف ابى نصر محمد بن طرخان
الفارابى - چاپ قاهره (به زبان عربى)

Encyclopédie de La Musique -۵۵
ET

Dictionnaire du Conservatoire

Fondateur: Directeur
Albert Lavignac Lionel de La Laurencie
Paris. 1925

Larousse De La Musique -۵۶
Ouvrage En II Volumes
Paris 1957

La Musique Et Les Musiciens -۵۷
Par :
Albert Lavignac

Paris. 1930
A history Of Arabian Music -۵۸
(To The Xiii th Century)
By: Henry George Farmer
London: 1973

The Sources of Ardbian Music
By: Henry George Farmer
Leiden. E.J. Brill. 1965

-۸۹

۶۰
(نمونه‌های فولکور فارسی)
گردآورنده، ب. آ. ذو-کفسکی
چاپ، پطرزبورگ. سال ۱۹۰۲ م

۷۵۹

از همین قلم

- | | |
|--|---|
| <p>۱۳۴۳</p> <p>مشتزن (داستان)</p> | <p>۱۳۴۵</p> <p>شرحی بر رساله موسیقی جامی</p> |
| <p>بنیاد فرهنگ ایران</p> <p>چاپ اول ۱۳۵۱ - چاپ دوم انتشارات هنر و فرهنگ ۱۳۶۳</p> | <p>رساله موسیقی بهجت الروح</p> <p>حافظ و موسیقی</p> |
| <p>۱۳۵۴</p> <p>مجله هنر و مردم</p> | <p>تاریخ موسیقی نظامی ایران</p> |
| <p>۱۳۵۵</p> <p>مجله هنر و مردم</p> | <p>تاریخ موسیقی ایران (جلد اول)</p> |
| <p>۱۳۶۳</p> <p>انتشارات هنر و فرهنگ</p> | <p>منوچهری دامغانی و موسیقی</p> |
| <p>اثر: موریس متر لینگ - بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۳۸</p> | <p>موناوانا و دوازه دیگر</p> |
| <p>۱۳۴۴</p> <p>انجمن دوستی و تفریج و چهار نمایشنامه دیگر</p> | |
| <p>اثر: چند نویسنده خارجی - بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۴۴</p> | <p>دختران فضل فروش و چهار نمایشنامه دیگر</p> |
| <p>اثر: مو لیر و چند نویسنده دیگر - بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۴۴</p> | |
| <p>اثر: بی بی بوئن - با مشارکت دکتر احمد یاسدا انتشارات کتاب سرا</p> | <p>زنده باد زندگی</p> |
| <p>انتشارات کتاب سرا</p> | <p>زیور چاپ:</p> |
| | <p>فرهنگ سازها</p> |
| | <p>آماده چاپ:</p> |
| | <p>تاریخ موسیقی ایران (جلد دوم)</p> |
| <p>اثر: آندره هورو آ</p> | <p>ملکه و یکتوریا</p> |
| | <p>سرگذشت استاد گلبل علینقی وزیری</p> |