[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

مقالهٔ علمی ـ پژوهشی

توأمانی موسیقی نظری و عملی در دو اسلوب نازک‌خیالی و دورخیالیِ سبک هندی

سیدامیرعباس ستایشگر*
حبیب‌الله عباسی**
سیدمرتضی میرهاشمی***
عفت نقابی****

چکیده

فن موسیقی از فنون پرکاربرد شعر است که شاعران از آن برای انتقال اندیشه‌های خویش بهره می‌جستند. برخی شاعران به‌دلیل تبحر در موسیقی بیش از دیگران موسیقی را برای بیان اندیشه‌ها و ساختن تصاویر شاعرانه به‌کار بسته‌اند. بسامد گفتمان موسیقی در شعر این‌دسته از شاعران و تصویرآفرینی از رهگذر آن، تسلط آنها را بر موسیقی، هم به‌لحاظ نظری (مانند مباحثی چون سازشناسی و الحان) و هم به‌لحاظ عملی (که همانا نوازندگی و آهنگ‌سازی است) نشان می‌دهد. در پژوهش پیش‌رو، با استفاده از روش تحلیلی-توصیفی، به واکاوی چگونگی موسیقی نظری و عملی در دیوان دو شاعر برجستهٔ سبک هندی، صائب تبریزی، پیشوای جریان نازک‌خیالی، و بیدل دهلوی، پیش‌آهنگ جریان دورخیالی، پرداخته شده است. نخست، با آوردن شواهد مثال، مفاهیم موسیقی در شعر شاعران بررسی و سپس هردو دیدگاه در حوزهٔ موسیقی مقایسه شده است. نتیجهٔ پژوهش نشان داد که دانش موسیقی در بازگشایی رموز شعر این شاعران بسیار مؤثر است، چنان‌که بدون ریشه‌یابی موسیقی، به‌مثابهٔ تخصص و حرفه، دستیابی به فهم درست و دقیق برخی ابیات امکان‌پذیر نخواهد بود. درواقع، این روش کاربرد مفاهیم موسیقی، نشانهٔ آگاهی از دور به این حوزه نیست، بلکه دلالت بر نوعی معرفت علمی و شناخت از نزدیک دارد. حاصل این جستار، که تبیین توأمانی موسیقی نظری و عملی در دو اسلوب نازک‌خیالی و دورخیالیِ سبک هندی است، بر سه شاخهٔ اصلی شبکهٔ تداعی، معرفت نظری-عملی و پیوند شعر و موسیقی دلالت دارد.

کلیدواژه‌ها: موسیقی، سبک هندی، صائب تبریزی، بیدل دهلوی، سازشناسی، الحان.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران، نویسندهٔ مسئول، a.setayeshgar58@gmail.com
** استاد زبان و ادبیات دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران، h.abbasi@khu.ac.ir
*** استاد زبان و ادبیات دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران، mirhashemi@khu.ac.ir
**** دانشیار زبان و ادبیات دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران، neghabi@khu.ac.ir

CC BY NC

تاریخ دریافت:۱۴۰۱/۹/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۳/۳۰
دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۳۱، شمارهٔ۹۵، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص۱۳۵-۱۵۸

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی سال ۳۱، شمارهٔ ۹۵، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۱۳۵-۱۵۸

The Contiguity of the Theoretical and Practical Music in the Two Modes of Delicate Imageries and Exotic Imageries of the Indian style of Persian Poetry

Seyed AmirAbbas Setayeshgar*
Habibullah Abbasi **
Seyed Morteza Mirhashemi***
Effat Neghabi****

Abstract

The use of music is one of the most useful techniques in poetry, which poets use to convey their thoughts. Owing to their mastery in music, some poets have employed it to express their reflections and to portray poetic images more than others. The frequency of the discourse of music in the poetry of this group of poets and the imagery created through it shows their mastery over music, both in terms of theory (in topics such as organology and the study of tunes and melodies) and in terms of practice (which is performing and composing music). Using a descriptive-analytical method, the present research aimed at investigating the means of the theoretical and practical music in the divans of two of the foremost representatives of the Indian style (sabk-e Hendī) of Persian poetry, i.e. Saeb Tabrizi, the leader of the mode called delicate imageries (nazok-khiyali), and Bidel Dehlavi, the forerunner of the mode called exotic imageries (dour-khiyali). First, by giving examples, the concepts of music in the poetry of the two poets were examined and then both views were compared in the field of music. The results indicated that mastery of music would highly contribute to the decoding of secrets of the poems. In effect, without finding the musical roots (as a specialty and profession) it would not be possible to gain the correct and precise understanding of some couplets. In fact, this method of applying musical concepts is not a sign of distant knowledge of the field, but it implies a kind of scientific and close knowledge. The result of this study – which is the explanation of the combination of theoretical and practical music in the two modes of delicate imageries and exotic imageries of the Indian style – indicates the three main branches of the association network, the theoretical-practical knowledge and the link between poetry and music.

Keywords: Music, Indian Style, Saeb Tabrizi, Bidel Dehlavi, Organology, Tunes

* PhD Candidate in Persian Langauge and Literature at Kharazmi University (Corresponding Author), a.setayeshgar58@gmail.com
** Professor in Persian Language and Literature at Kharazmi University, h.abbasi@khu.ac.ir
*** Professor in Persian Language and Literature at Kharazmi University, mirhashemi@khu.ac.ir
**** Associate Professor in Persian Language and Literature at Kharazmi University, neghabi@khu.ac.ir

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

۱. مقدمه

موسیقی ابزاری قدرتمند در تصویرسازی برای شاعران بوده است و آنها از مفاهیم موسیقی برای انتقال معنی و تصویرسازی سودِ بسیار جسته‌اند. با نگاهی سطحی به دیوان‌های شعر با واژگانی مانند نغمه، سرود، مطرب، آواز و... مواجه می‌شویم، اما آنچه اهمیت دارد بازیابی لایه‌های ثانوی و پنهان موسیقی در شعر نازک‌خیالان و دورخیالانی چون صائب و بیدل است. کم نیستند شاعران موسیقی‌دان و موسیقی‌دانان شاعری که برای راهیابی به دالان‌های ذهنی و گشودن گره‌های مفهومی برخی از ابیاتشان باید از معبر موسیقی گذر کرد.

برخی شاعران مفاهیم پیچیده‌ای از دانش موسیقی را در اشعار خود به‌کار گرفته‌اند که صرف داشتن دانشی سطحی از موسیقی دستیابی به معانی ابیات را میسر نمی‌کند؛ بنابراین، برای رمزگشایی لایه‌های ثانوی و پنهان گفتمان موسیقی در شعر این شاعران و درک آن، باید با دانش موسیقی، هم به‌شکل نظری و هم به‌شکل عملی، آشنا بود. صائب و بیدل، افزون‌بر آشنایی با این سنّت ادبی در شعر فارسی، از معرفت علمی و عملی به گفتمان موسیقی، به‌ویژه در سازشناسی و الحان‌شناسی، برخوردار بوده‌اند.

در این جستار، با توجه به معرفت عملی و نظری نگارندگان در حوزهٔ موسیقی و به‌ویژه فن آن، این مهم در شعر این‌دو شاعر تبیین می‌شود و نیز نشان داده می‌شود که چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در شیوهٔ مواجههٔ این‌دو شاعر ـکه یکی جلودار سبک اصفهانی یا همان نازک‌خیالی و دیگری راهبر سبک هندی یا دورخیالی استـ با گفتمان موسیقی وجود دارد؛ گفتنی است که موسیقی گفتمان غالب در این مقایسه است.

سبک هندی یکی از دوره‌های مهم شعر فارسی است. پس از سبک عراقی، شعر، به‌جهت گسترش قلمرو جغرافیایی آن، به دو شاخهٔ اصفهانی و هندی تقسیم شد. این انشعاب به بروز تفاوت‌هایی در اسلوب شعر در حوزهٔ خیال‌بندی‌ها، پیچیدگی معنایی و زیبایی‌شناسی منجر شد. گفتنی است شاعران شاخهٔ اصفهانی، به‌ویژه صائب تبریزی، به شاعران سبک عراقی ارادت ورزیده و به نام از آنان یاد کرده‌اند؛ اما شاعران شاخهٔ هندی، مانند بیدل دهلوی، نه‌تنها از شاعران سبک عراقی یاد نکرده‌اند، بلکه کوشیده‌اند تا شعرشان با سروده‌های شاعران ایران متفاوت باشد. ازاین‌رو، شعر این روزگار در سایهٔ دو حکومت ایرانی و هندی دارای دو سبک است: ۱. شعر سبک اصفهانی (صفوی)؛ ۲. شعر سبک هندی (گورکانی). تنوع موضوع در

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

سبک اصفهانی و هندی چنان است که نمی‌توان گفت شاعران به چه می‌اندیشیده‌اند، بلکه فقط می‌توان گفت که آنان به چه نمی‌اندیشیده‌اند؛ زیرا مضمون و تصویری در عالم واقع پیدا نمی‌شود که در شعرشان به‌کار نرفته باشد (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۲۴)؛ پس، اشعار دو نمایندهٔ اصلی این دو سبک ـیعنی بیدل دهلوی و صائب تبریزیـ چکیدهٔ معنا، مفهوم و فرم دورهٔ ایشان قلمداد می‌شود.

درست است که در تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی شعر فارسی، بیدل دهلوی را از شاعران سبک هندی به‌شمار آورده‌اند، اما یک‌جا قراردادن او با صائب تبریزی تردیدبرانگیز است، مگر اینکه شیوهٔ شاعری آنان با تعبیرهای «سبک اصفهانی» و «سبک هندی» متمایز شود. این‌چنین است که دو شیوهٔ شاعری، یکی با هدف «گریز از ابتذال دورهٔ تیموری» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۳) و دیگری با هدف بهره‌جستن از «استعارات رنگین با موجی از ابهام» شکل گرفت (زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۱۲۵). امروز این دو اسلوب شاعری را به «نازک‌خیالی» و «دور خیالی» تعبیر می‌کنیم. تفاوت این دو اسلوب بیشتر در استفاده از شگردها و ترفندهای بلاغی است. از مشخصه‌های اصلی سبک هندی می‌توان به مواردی چون مخالف‌خوانی، پاشانی یا پاشیده‌بودن شعر، جست‌وجوی معنی بیگانه، اغراق، ارسال مثل، ابهام، ایهام، ایهام تناسب، تکرار، حس‌آمیزی، تصاویر پارادوکس، تزاحم صورخیال، اسلوب معادله و... اشاره کرد (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۸۷).

در همهٔ اشعار سبک هندی این ترفندهای شعری کمابیش دیده می‌شود، اما در اشعار بیدل و صائب تفاوت در نگریستن وجود دارد. صائب (وفات ۱۰۸۰هـق) شاعر برتر سبک هندی است، به‌گونه‌ای که می‌توان شعر او را نمودار تام و تمام شعر سبک هندی دانست و همهٔ ویژگی‌های این شیوه را در آن مشاهده کرد. بیدل (وفات ۱۱۳۳ هـق) نیز، به‌ویژه از دیدگاه فارسی‌زبانان شبه‌قارهٔ هند، ماوراءالنهر و افغانستان، از دیگر قله‌های سبک هندی است. او «با ایجاد شبکه‌های زنجیروار تشبیهی، وفور تصاویر ترکیبی، ساخت تصاویر متعدد با استفاده از چندوجهی‌بودنِ واژه‌ها و... ساختارهایی تو بنا نهاده است» (اکبری و کمالی، ۱۳۹۸). همین نکته از ویژگی‌های بارز سبک هندی است که دو چهرهٔ شاخص با فاصلهٔ زمانی تقریباً پنجاه‌ساله در دو منطقهٔ جغرافیایی ظهور کرده‌اند و اگرچه در کلیت امر تابع یک شیوه‌اند، اما تفاوت‌هایی بین آنهاست؛ چنان‌که هریک ذوق و سلیقه و توجه مخاطبانی خاص را به خود معطوف کرده‌اند. بی‌تردید نگاه متفاوت مخاطبان به این دو شاعر، نه فقط از تفاوت شعر آنان حکایت دارد، بلکه از تفاوت ذوق مخاطبان ایرانی و هندی نیز پرده برمی‌دارد. این

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

تفاوت‌ها با ابزار گوناگونی خود را نشان می‌دهند، ابزارهایی که در ادبیات فارسی ظهور کرده‌اند تا به شاعر برای بیانِ هرچه‌بهتر ذهنیات خویش کمک کنند. موسیقی یکی از این ابزارهاست. در این جستار، فن موسیقی در شعر این دو شاعر سرآمد بررسی می‌شود و تفاوت‌ها و شباهت‌های کاربرد این دانش در شعر هر شاعر نشان داده می‌شود.

۱.۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ بسامد اصطلاح‌های موسیقی در شعر ایران و همچنین معانی واژگانی که در لایهٔ اولیهٔ خود مفاهیم موسیقایی دارند منابعی در دست است. این منابع بیشتر مربوط به لایه‌های اولیهٔ موسیقی می‌شود. مقصود از لایه‌های اولیه همان معنی ظاهری اصطلاحات موسیقایی است که در فرهنگ‌ها و واژه‌نامه‌های موسیقی آمده است، اصطلاحاتی مانند آواز، سرود، نغمه، مطرب و... . امروزه، به‌راحتی می‌توان دریافت که واژهٔ مطرب به چه معناست و چندبار و در کدام ابیات در غزلیات حافظ آمده است یا چند مرتبه واژهٔ مضراب در *غزلیات شمس* آمده است، اما ترکیب‌های پنهان و واژگان نهانی که در نگاه نخست به فضای موسیقی مربوط نیستند، ولی دارای معنی و مفهوم موسیقایی‌اند، کمتر بررسی شده است. همچنین، تأثیر موسیقی بر اندیشه‌ها و صورخیال شاعران کمتر بررسی شده است.

دربارهٔ فن موسیقی در شعر فارسی و همچنین کاربرد آن به‌طور مستقل، کتاب‌ها و مقاله‌هایی چند به رشتهٔ تحریر درآمده است. برای مثال، ملاح دو کتاب یکی با عنوان *حافظ و موسیقی* (۱۳۵۱) و دیگری *منوچهری و موسیقی* (۱۳۶۳) نگاشته است. روش کار او در این دو کتاب چنین بوده است که در ابتدا کلمه‌های مربوط به حوزهٔ موسیقی را براساس حروف الفبا تعریف کرده و در ادامه نمونه‌هایی از دو دیوان حافظ و منوچهری شاهد آورده است. ملاح شصت‌ونه کلمه و ترکیب موسیقایی در شعر حافظ جسته است که همگی به لایهٔ اولیهٔ واژگان مربوط می‌شود. او می‌گوید:

> حافظ موسیقی‌دان حرفه‌ای نبوده است، ولی این دلیل بر آن نمی‌شود که ما وی را موسیقی‌شناس و یا دوستار موسیقی و یا احتمالاً موسیقی‌دان ندانیم. احساس موسیقی در حافظ تا بدان مایه بوده است که منع و شرایط محیط نتوانسته است مانع بروز و ظهور این احساس در آثار وی بشود (ملاح، ۱۳۵۱: ۷).

اگر ملاح با چنین توصیفی حافظ را موسیقی‌دان می‌انگارد، پس درباب دریافت‌ها و کارکردهای موسیقی در شعر مولوی یا بیدل به آنها چه باید گفت؟ جدا از آن، ملاح سه نوع ترکیب

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

موسیقی‌شناس، موسیقی‌دوست و موسیقی‌دان را در یک مفهوم مشترک به حافظ می‌بخشد که به‌نظر می‌آید این مفاهیم فاصله‌های زیادی با یکدیگر دارند.

ابوتراب رازانی (۱۳۴۲) نیز در *کتاب شعر و موسیقی و سازو آواز در ادبیات ایران* به بیان اصطلاح‌های موسیقی در دوره‌های کهن می‌پردازد و بیشتر بر سروده‌های نظامی تمرکز دارد. رضایی‌دیورودی (۱۳۹۷) در کتاب *فرهنگ اصطلاحات موسیقی در خمسهٔ نظامی* به‌شیوهٔ فرهنگ‌نویسی آن‌دسته از اصطلاح‌های موسیقی در *دیوان نظامی* را استخراج کرده که بیشتر متکی بر الحان و خنیاگری دورهٔ هخامنشی، اشکانی و ساسانیان بوده است. او معتقد است:

> موسیقی جامعهٔ شهری دربار هخامنشیان با سازبندی گروهی و آواز مطلوب مردان، زینت‌بخش مجالس و محافل شاهانه گردید. از طرفی موسیقی رزمی جایگاه خود را در صحنهٔ نبرد و فتوحات باز کرد. کشورگشایان هخامنشی از هند تا مصر و دورترین جایگاه آفریقا و اروپا و یونان را با بانگ کوس و شیپور و دهل در نوردیدند. در دورهٔ اشکانیان موسیقی هونیانی از طریق گوسانانی که بهترین و باارزش‌ترین موسیقی‌دانان روایی و شفاهی ایران بودند، ره‌آورد مثبتی را به ارمغان آوردند (رضایی‌دیورودی، ۱۳۹۷: ۲۹).

نگارندهٔ این کتاب نیز لایه‌های اولیهٔ موسیقی، از جمله اسم سازها و پیشینهٔ تاریخی آنها، را بیان می‌کند و به‌هیچ‌روی مدعی کشف محورهای جدید موسیقی و شعر نیست.

مرتضی عباسی (۱۳۹۱) در پژوهش خود با عنوان *موسیقی دستگاهی در غزلیات سعدی* همین شیوه را به‌کار بسته است. «جستاری در تصاویر برساختهٔ نظامی با ابزار موسیقی در پنج‌گنج» نوشتهٔ امین و همکاران (۱۳۸۵) نیز از جملهٔ همین تألیفات است. در همهٔ این آثار، نگارندگان در پی تعریف و تفسیر واژگانی هستند که ماهیتی موسیقایی و ظاهری مرتبط با مفاهیم این هنر دارند. در بیشتر این پژوهش‌ها، سازها یا ترکیب‌های موسیقی در اشعار شاعران مختلف معرفی شده و کمتر به تبیین جایگاه موسیقایی، به‌مثابهٔ ابزاری برای بیان تخیل و دیدگاه‌های عاشقانه‌ـعارفانه، پرداخته شده است.

سونیا صفری (۱۳۹۸) در کتاب *اصطلاحات موسیقی و صور شعری و معانی آن* به بررسی لایه‌های اولیهٔ موسیقی در اشعار شاعران پرداخته و شاهدمثال‌هایی نیز ذیل هر واژه آورده است.

مهدی ستایشگر (۱۳۹۰) در کتاب *رباب رومی*، که دربارهٔ اندیشه‌های موسیقایی مولانا است، مجموعه‌ای چندوجهی در این زمینه ارائه کرده است. چندوجهی به آن معنا که در این کتاب لایه‌های زیرین و ثانویه و، در برخی موارد، لایه‌های سوم و چهارم یک بُعد موسیقایی

را بررسی و اندیشه‌ورزی مولانا را در این حوزه واکاوی کرده و نشان داده است که مولوی بیش از هر شاعر دیگری با حوزهٔ موسیقی هم‌بستگی کلامی دارد.

همچنین، مهری باقری (۱۳۷۰) در مقالهٔ «ملاحظاتی دربارهٔ شعر و موسیقی در ایران پیش از اسلام برمبنای شواهد مذکور در آثار نظامی»، واژه‌ها و ترکیب‌های موسیقی را استخراج و معنی کرده و به این نتیجه رسیده است که ریشه‌های موسیقی پیش از اسلام در آثار نظامی نمود دارد.

منصوره ثابت‌زاده (۱۳۸۲) نیز در جستار «فردوسی و موسیقی در شاهنامه»، همانند مقاله‌ها و کتاب‌های پیشین، تنها به واکاوی لایه‌های اولیهٔ شعر پرداخته و برخی اصطلاحات موسیقی را استخراج و معنی کرده است.

عباسی و کجانی (۱۳۹۴) نیز در جستار «نقش موسیقی در گزینش واژگان نفثه‌المصدور» به شیوه‌های به‌کارگیری ارکان عروضی، صناعات موسیقی‌ساز و گزینش و... در ایجاد فضای موسیقایی در این اثر پرداخته است.

همچنین دو مقالهٔ «خیز و موسیقار زن؛ در معرفت موسیقی در تذکره‌الاولیای عطار نیشابوری» نوشتهٔ سیاوش طالبیان (۱۳۸۹) و «واکاوی اشعار موسیقایی و بهره‌گیری از موسیقی در آثار نظامی» نوشتهٔ نجمیه کرمی (۱۳۹۸) نیز مانند دیگر نوشتارهای مطرح‌شده به استخراج ترکیب‌ها و اصطلاحات موسیقی بسنده کرده‌اند.

۱. ۲. روش تحقیق و قلمرو آن

پژوهش حاضر برای تبیین فن موسیقی و بازتاب آن در شعر دو شاعر سبک هندی، صائب تبریزی و بیدل دهلوی، از روش توصیفی‌ـتحلیلی بهره برده است؛ به این معنا که نگارندگان، نخست، به استخراج واژگان گوناگون پیدا و پنهان گفتمان موسیقی پرداخته و، برای تحصیل این مهم، چندین‌بار دیوان حجیم این دو شاعر را بازخوانی و بررسی کرده‌اند. در این پژوهش، از *دیوان* هفت‌جلدی صائب تبریزی به‌تصحیح محمد قهرمان (۱۳۸۷) و *دیوان بیدل دهلوی* تصحیح اکبر بهداروند (۱۳۸۹) استفاده شده است.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

۲. بحث (بررسی فن و دانش موسیقی)

واژهٔ موسیقی معرب لفظِ یونانی Musica است. این کلمه را مشتق از Musa نام یکی از نه الههٔ یونان دانسته‌اند که هرکدام بر یکی از هنرهای زیبا موکل بوده‌اند. ابونصر فارابی در *احصاءالعلوم* می‌نویسد:

> موسیقی علم شناسایی الحان است و شامل دو علم اسـت: علم موسیقی عملی و علم موسیقی نظری. افلاطون معتقد است: موسیقی ناموس اخلاقی است که روح به جهانیان، بال به تفکر و جهش به تصور و ربایش به غم و شادی و حیات به همه‌چیز می‌بخشد، جوهر نظمی است که خود برقرار می‌کند و تعالی آن به‌سوی هر چیزی است که نیک و درست و زیباست و با اینکه نامرئی است شکلی است خیره‌کننده، هوس‌انگیز و جاویدان و خلاصه آنکه هنر، زبان روح بشر و موسیقی زبان دل و قریحهٔ انسانی است (فارابی، ۱۳۸۱: ۸۶).

علم موسیقی همواره ابزاری قدرتمند در دست شاعران برای اظهار توانایی سخنوری‌شان بوده است. حتی در زمان‌هایی، موسیقی به‌سبب فشارها و دیدگاه‌های مذهبی در پناه واژگان رفته تا جان سالم به‌در ببرد. دورهٔ صفویه چنین دوره‌ای است (دریاگشت، ۱۳۷۱؛ آرین‌پور، ۱۳۸۷؛ شمس لنگرودی، ۱۳۹۷). اما پیداکردن کلمه‌های روشن و عیان موسیقی در ابیات شاعران این دوره و شاعران دوره‌های گذشته یا آینده کاری است نه چندان دشوار و با واکاوی سروده‌هایشان قابل دسترسی است. آنچه اهمیت دارد بازیابی لایه‌های ثانویه و پنهان موسیقی است که ما آن کلمه‌ها را در سروده‌های صائب و بیدل جست‌وجو می‌کنیم. برای تحصیل این مهم بایسته است با دو قلمرو مهم موسیقی، یعنی حوزهٔ نظری که شامل سازشناسی و لحن‌شناسی می‌شود و حوزهٔ عملی که دربرگیرندهٔ نوازندگی و آهنگسازی است، آشنا باشیم؛ زیرا شاعران ذکرشده تقریباً بر این دو حوزه تسلط داشته‌اند.

۲. ۱. توأمانی موسیقی نظری و عملی در شعر سبک هندی

مبانی نظری موسیقی در ادوار مختلف تفاوت‌های زیادی داشته و آنچه امروزه در دسترس پژوهشگران قرار گرفته به ما نشان می‌دهد که تعاریف در حوزهٔ نظری متفاوت بوده است. منابع حوزهٔ نظری در دسترس موسیقی‌دان‌هایی چون صفی‌الدین ارموی و عبدالقادر مراغه‌ای بوده است. ایشان سعی داشتند تا با بررسی آراء و افکار فارابی و موسیقی‌دانان حوزهٔ اسلامی، پیوندی جدید بعد از دورهٔ اسلامی با موسیقی پیش از اسلام برقرار کنند.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

رکود و خفقان عصر صفوی، که باعث کوچ هنرمندان شد، فشار بسیاری بر موسیقی و موسیقی‌دانان آورد، چندان‌که اجراهای موسیقی و خلاقیت هنرمندان را تحت‌الشعاع خود قرار داد. موسیقی به ادبیات پناه آورد و بسیاری از مفاهیم موسیقایی در اشعار شاعران حفظ و جمع‌آوری شد. تغییر نظام موسیقایی از نظام مقامی به نظام دستگاهی هم در این دوره اتفاق افتاد که ردپای آن در شعر سبک هندی نمایان است (میثمی، ۱۳۹۷: ۶۵).

۲. ۱. ۱. حوزهٔ سازشناسی و نوازندگی

بسامد فراوان نام سازها که از آن به سازشناسی تعبیر می‌کنیم و اصطلاحات مربوط به نوازندگی در شعر دو نمایندهٔ سبک هندی از شناخت عمیق و اشراف آنان به حوزهٔ نظری و عملی موسیقی حکایت دارد. در اینجا، برای تبیین بیشتر این مهم، چند نمونه از ابیاتی که نشان می‌دهد صائب و بیدل بر سازشناسی مسلط‌اند به‌تفصیل بررسی و واکاوی می‌شود.

جَرَس

جرس، چنان‌که در *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین* (ستایشگر، ۱۳۸۵) آمده، از آلات موسیقی کوبه‌ای فلزی است که در عربی آواز و صدا را نیز تداعی می‌کند و در فارسی به آن درای نیز گویند. جرس برابر تقسیم‌بندی قدما از سازها در رساله‌های موسیقی دوره‌های اسلامی بدین شرح آمده است:

۱. ذوات الاوتار. کوردوفون (ارتعاش زه)، نظیر گیتار، ویُلن و پیانو (شمارهٔ ۱)
۲. ذوات النفخ. آیروفون (ارتعاش هوا)، نظیر فلوت، کلارینت و ارگ (شمارهٔ ۲)
۳. طاسات و کاسات. ممبرانوفون (ارتعاش پوست)، نظیر طبل و دهل (شمارهٔ ۳)
۴. الواح. اتوفون (خودارتعاش)، نظیر جغجغه و سنج (شمارهٔ ۴)

سازهای خودصدا، همان‌گونه که از نام آنها پیداست، بدون نیاز به نواختن و در اثر تکان‌ها و برخورد باد با آنها به‌صدا درمی‌آیند (تهماسبی، ۱۳۹۷: ۳۲۲). جرس نیز در این تقسیم‌بندی قرار دارد: سازی خودصدا که در دسته‌بندی عبدالقادر در گروه چهارم قرار می‌گیرد. حال، بیت مورد نظر:

راهِ مقصد جز به سعیِ ناله نتوان کرد طی چون جرس بی‌درد هم ای کاش بخروشیم ما
(بیدل، ۱۳۸۹: ۱۰/۲۲۹)

موضوع مورد بحث در این بیت کلمهٔ کانونی، یعنی جرس، است. برای کشف لایه‌های پنهان و ثانویهٔ این شعر، علاوه‌بر مفهوم و معنی فوق، باید بر دقایق و ظرایف دیگری نیز از این آلت

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

موسیقی وقوف داشت که گویا بیدل هنگام سرودن این شعر بدان التفات داشته است. از این تقسیم‌بندی برمی‌آید که او، افزون‌بر استفادهٔ ظاهری از این کلمه، به مفهوم نظری آن نیز در حوزهٔ سازشناسی نظر داشته است. جرس در تقسیم‌بندی سازها، خودصدا شناخته می‌شود و در بیت مذکور نیز با اشاره به مفهوم مصراع دوم، که همان بی‌درد خروشیدن است، معنی این نام نمایان می‌شود. شاعر صدا و خروش سازها را حاصل دردی می‌داند که از نواختن ضربه حادث می‌شود، اما جرس بدون درد فریاد می‌کشد.

جدا از این مفهوم موسیقایی، حضور دو کلمهٔ راه و ناله، تقارن و قرینه‌هایی موسیقایی می‌سازد و سبب می‌شود تا این دو واژه نیز دارای معانی و تعابیری موسیقایی باشند و به‌منزلهٔ دال‌های وابستهٔ موسیقایی مطرح شوند.

موسیقار

موسیقار نوعی ساز از آلات بادی، نوع ابتدایی سازدهنی، ارغنون دهنی است متشکل از چند نای مختلف‌القامت که از پهلو کنار هم مستحکم شده‌اند و هر نای یک صدا یا یک نت را می‌نوازد. جدا از این، به مطلق شاعر و موسیقی‌دان و نوازنده نیز اطلاق می‌شود (ستایشگر، ۱۳۸۵: ۴۴۳).

و اما بیت مورد نظر:

ای ادب، ساز خموشی نیز بی‌آهنگ نیست همچو مژگان ساخت موسیقار حیرانی مرا

(بیدل، ۱۳۸۹: ۴/۱۲۹)

نکتهٔ اول: در مصراع اول با تضاد یا پارادوکسی روبه‌رو هستیم که مختص بیدل است و او در اشعارش از این هنرسازه بی‌شمار استفاده کرده است: صدای موسیقی (آهنگ) در خموشی (سکوت). موسیقی ماهیتی اجرایی دارد. تا صدا نباشد، موسیقی شکل نمی‌گیرد. موسیقی علم صداهاست. اما بیدل می‌گوید که در سکوت و خموشی نیز می‌توان آهنگ و صوت و نغمه شنید.

در مصراع دوم نیز، که مبتنی بر اسلوب معادله است، بیدل تعبیری موسیقایی به‌کار می‌برد. تشبیه مژگان چشم به موسیقار و نوایی که بدون نواختن شنونده را به حیرانی می‌کشد همان تعبیر خاص بیدل است. نکتهٔ فنی و مهم موردنظر بیدل در موسیقی مربوط به تشبیه موسیقار

و مژگان و کنایهٔ ادب در مقام سکوت است که صائب نیز مشخصاً همین نکته را در بیتی یادآور می‌شود. شباهت ظاهری مژگان و موسیقار نیز در این بیت موردتوجه شاعر بوده است.

نکتهٔ دوم نوع نگاه این دو شاعر به موضوع ادب با به‌کارگیری عناصر موسیقایی مشترک مانند موسیقار است که شبکه‌های تداعی مشابهی را در ذهن خواننده شکل می‌دهد.

بیت صائب:

به ادب باش درین بزم که این پست و بلند همه در کار پی رونق موسیقارند

(صائب، ۱۳۷۰: ۴/۵۱۰)

موسیقار سازی پرصداست و با دمیدن در لوله‌های آن صدای بلندی تولید می‌شود. ایجاد هیاهو و سروصدا در مقابل سکوت و خموشی نکتهٔ بارز ابیات است، ولی نباید این نکته را نادیده گرفت که هردو شاعر برای بیان این نکته به سازی چون موسیقار ارجاع داده‌اند. هردو شاعر موسیقار و ادب را همراه هم آورده‌اند. بیدل اشارهٔ موسیقایی دارد به مژگان چشم که همان ترتیب چیدمان نی‌ها در ساختمان ساز است. صائب به اندازهٔ لوله‌های صوتی اشاره می‌کند و کنایهٔ پستی و بلندی لوله‌ها به بالا و پایین بودن کارهای جهان است.

صائب در بیت زیر نیز با اشاره به ساختمان ساز و وجود چندین لولهٔ صوتی، به موسیقار می‌پردازد:

سینه‌ای چون چنگ لبریز فغانم داده‌ای صددهن در ناله کردن همچو موسیقار ده

(صائب، ۱۳۷۰: ۱۶/۶۵۶۶)

پرده‌گردان

پرده‌گردان وسیله‌ای روی ساز قانون است که با تغییر آن نغمه‌ها نیز تغییر می‌کنند. در تعریف پرده‌گردان آمده است: «هر آنچه پردهٔ موسیقی را تغییر دهد. اسبابی مصنوعی که در بعضی سازها موجب تغییر پرده می‌شود. پرده‌گردان دربرابر کلمه عُرَبه در مصر و مندال در ترکیه وضع شده است» (ستایشگر، ۱۳۸۵: ۱۹۰).

پردهٔ ساز جنونم خامشی آهنگ نیست ناله می‌گردم به هر رنگی که گردانی مرا

(بیدل، ۱۳۸۹: ۷/۱۲۹)

بیت فوق بیتی است سراسر موسیقایی با دال مرکزی پرده‌گردان و دال‌های وابستهٔ ساز، خاموشی‌آهنگ، ناله و رنگ. در این بیت، کلمهٔ موردنظر گرداندن و در ترکیب بیت پرده‌گرداندن است. این ترکیب در اشعار قبل از بیدل هم آمده است:

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

پرده بگردان و بزن ساز نو هین که رسید از فلک آواز نو

(مولوی، ۱/۲۲۶۲)

اما با توجه به سطح اندیشهٔ شاعر درمی‌یابیم که او از این اصطلاح دریافت و استفادهٔ متفاوتی دارد.

نکتهٔ اول، جداسازی اجزای ترکیب پرده‌گردان از یکدیگر و تقسیم آن در طول بیت است که پرده در ابتدای مصراع اول و گردان در انتهای مصراع دوم قرار گرفته است. مورد دیگر نوع نگاه بیدل به ترکیب‌سازی‌های موسیقایی و استفاده از موسیقی به‌منزلهٔ ابزاری برای بیان حالت‌های مختلف است.

نکتهٔ دوم، ترکیب اضافی موسیقایی پردهٔ ساز جنون که به صورت تتابع اضافات آمده است. در ادامه با ترکیب خامشی‌آهنگ و ناله‌گردیدن که کنایه از صوت و نغمه‌شدن و گویابودن است روبه‌رو می‌شویم.

نکتهٔ سوم کلمهٔ رنگ است که معانی مختلفی دارد. در شعر بیدل، گاهی به معنای تعلق به‌کار می‌رود. در اینجا، کلمهٔ رنگ از جمله کلماتی است که در لایهٔ اولیه مفهوم غیرموسیقایی دارد، اما نوع به‌کارگیری آن واژه را به مفاهیم موسیقایی بیت اضافه می‌کند. رنگ خصوصیتی از فیزیک صداست که منابع صوتی مختلف را از هم تفکیک و شناسایی می‌کند و به آن طنین نیز گفته می‌شود (ستایشگر، ۱۳۷۶: ۸۶). پس این کلمه همراه با دیگر ترکیب‌های موسیقایی در بیت مورد نظر جایگاهی فنی دارد.

پرده

از میان معانی مختلف پرده، در اینجا به دو تعریف اکتفا می‌شود و شرح آن با ابیات و شاهدمثال‌ها آورده می‌شود. پرده در معنی مقام، گوشه و شعبه به‌کار رفته است. در موسیقی قدیم ایران، همواره پرده‌های مختلف با نام‌های مشخص و خاص به‌کار رفته‌اند؛ مانند روده، زه و بند که بر ساعدها (دسته‌های) آلات زهی می‌بسته‌اند تا با نهادن اصابع ایجاد اصوات کند (ستایشگر، ۱۳۸۵: ۱۸۴).

اشاره به مفهوم پرده در موسیقی تازگی ندارد. تقریباً همهٔ شاعران از پردهٔ موسیقی استفاده‌هایی شاعرانه داشته‌اند. ایهام پردهٔ ساز با پرده‌پوشی و رازداری یکی از ترفندهای شاعران در به‌کارگیری این واژهٔ موسیقایی است. اما صائب و بیدل، با نگاهی متفاوت به این مقوله، پای را فراتر از نکته‌های قدیمی گذاشته‌اند. تفاوت نگاه این دو به کلمهٔ پرده و مشتقات آن در

موسیقی از اختلاف سبک زبانی و لفظی ایشان که همان دورخیالی و نزدیک‌خیالی است حاصل می‌شود. در اینجا ابیات مرتبط با این واژه و دیگر ترکیب‌های وابسته واکاوی می‌شود.

بی‌بلایی نیست از هرجا تراود بوی درد در نقاب پردهٔ این سازها دلخسته‌ای‌ست

(بیدل، ۱۳۸۹: ۹/۷۰۵)

نوع نگاه بیدل در این بیت در حوزهٔ معناست. آنچه اهمیت دارد این است که او با ابزار موسیقی حرف خود را زده و ترفندهای شعری خود را بر کلمات موسیقایی سوار کرده و همراه با دال وابستهٔ ساز مفاهیم ذهنی خود را پیش برده است. در اصل، بیدل مصراع دوم را که دارای نشانه‌های موسیقایی است برای تأیید و تثبیت مصراع اول به‌کار گرفته است. مراعات‌نظیر کلمه‌های نقاب و پرده و ایهام دال مرکزی پرده و همچنین حس‌آمیزی ترکیب بوی درد از شگردهای بیدل است. ابیات زیر نیز، به‌گونه‌ای مشابه، با فرمول‌های شاعری بیدل و نوع نگاه خاص و معنوی او با استفاده از مفاهیم موسیقایی با دال مرکزی پرده ترسیم شده‌اند:

ناخنی بر دل نزد ما را درین عالم کسی نغمهٔ محجوب ما در پردهٔ این ساز ماند

(همان، ۴/۹۸۸)

ناخن‌زدن ترکیبی موسیقایی و به‌معنای زخمه‌زدن و به ارتعاش درآوردن سیم ساز است، اما بیدل در این سخن آدمی را مانند سازی می‌داند که باید آن را نواخت. بار دیگر در پرده و در خفاماندن آن نغمهٔ موسیقایی را با ایهام و استفاده از کلمهٔ پرده به‌کار می‌بندد. به‌راستی نغمهٔ محجوب چگونه نغمه‌ای است؟

گر زبان درکام باشد راز دل بی‌پرده نیست ساز ما می‌نالد از ابرام این مضراب‌ها

(همان، ۵/۲۷۹)

فرمول اصلی در شعر سبک هندی، که به‌تضمین‌گرفتن مفهوم مصراع اول در مثالی نهفته در مصراع دوم است، در اینجا نیز صدق می‌کند، اما با تشخص‌بخشیدن به شیئی به‌نام مضراب، وارد حوزهٔ دورخیالی بیدل می‌شویم و باز هم شاعر برای تصدیق حرف خود پای مفاهیم موسیقایی را به بیت باز می‌کند. مراعات نظیر واژگانی چون پرده، ساز، ناله و مضراب شاهدی بر این ادعاست، اما زیبایی نهفته در بیت با توجه به لایه‌های موسیقایی آن زمانی آشکار می‌شود که بیدل پافشاری و ابرام مضراب‌ها در به‌صدادرآوردن ساز را شاهدی برای هنر و زیبایی نمی‌داند، بلکه بر این باور است که، تا زمانی‌که سکوت حکم‌فرماست، راز از پردهٔ دل عیان نمی‌شود.

گرچه مضراب من از ناخن الماس بود ساز من پردهٔ آهنگ نمی‌گرداند

(صائب، ۱۳۷۰: ۴/۳۴۷۸)

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

صائب نیز ابزار و آلات موسیقی را به‌کار برده و مفاهیمی زیبا ساخته است:

نکتهٔ اول: منظور از ناخن الماس ناخن مصنوعی است. در موسیقی برای اجرای سازهایی که با ناخن انگشت سبابه اجرا می‌شود (مانند تنبور و سه‌تار)، از شیئی به نام ناخن مصنوعی استفاده می‌کنند تا صدای مطلوب تولید شود. هرچند دال مرکزی بیت کلمهٔ پرده است، دال‌های وابستهٔ بیت نیز مفاهیم مهمی را همراه دارند، واژگانی همچون ناخن، مضراب، ساز و آهنگ.

نکتهٔ دوم: در تمام نسخه‌ها، مصراع دوم این‌گونه آمده است: ساز من پردهٔ آهنگ نمی‌گرداند. از نظر موسیقایی، این معنا صحیح به‌نظر نمی‌رسد. در اینجا، پردهٔ آهنگ ترکیب بی‌معنایی است که با توجه به مصراع اول منظور صائب درست و صحیح منتقل نمی‌شود. به‌نظر می‌رسد مصراع باید این‌گونه باشد: ساز من پرده به آهنگ نمی‌گرداند. دلیل نخست این است که پرده‌گرداندن، همان‌طور که پیشتر ذکر شد، به‌معنی اجرای موسیقی در نغمه‌ها و مقام‌های مختلف است و دلیل دوم آنکه در اینجا کلمهٔ پرده سببی است که ساز را به صدا درمی‌آورد. در شیوهٔ نوازندگی، ناخن به سیم می‌خورد و با گرفتن پرده و اجرای حرکات دست روی پرده‌های مختلف ساز، آهنگ و نغمه هویدا و شنیدنی می‌شود. جدا از آن، ازنظر وزن شعر (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) نیز اختلالی با افزودن کلمهٔ «به» به‌وجود نمی‌آید. ابیات مشابه:

یا تغافل از عالم یا ز خود نظر بستن زین دو پرده بیرون نیست ساز عیب‌پوشی‌ها
(بیدل، ۱۳۸۹: ۳/۳۱۸)

نفس چه واکشد از پردهٔ توهم ما که ساز در دل خاک است و بر هوا مضراب
(همان، ۹/۳۴۱)

هزار پرده دریدند و نغمه رنگ نبست زبان خلق همان معنی مگوی تو داشت
(همان، ۸/۸۳۰)

در عالمی که انجمن کوری و کری است هر نغمه پرده بست بر آهنگ ساز خویش
(همان، ۵/۱۸۳۷)

قدرت شاعری بیدل با حضور مفاهیم موسیقایی در ابیات بالا یک‌بار دیگر رخ نشان می‌دهد. «جهان نواها و نغمه‌هایی دارد که تا گوش جان باز نکنی آن را نخواهی شنید». این تعریفی موسیقایی از جهان هستی است که با رگه‌هایی از عرفان درآمیخته است. پرده‌بستن در بیت

پایانی به دو مفهوم به‌کار رفته است: ابتدا، به‌معنای سرپوش‌گذاشتن بر صدا و نغمه و صوت؛ چراکه وقتی همهٔ عالم کور و کر است، بهتر آن است که صوت و نغمهٔ برآمده از دوست در پرده نهان بماند. دیگر، پرده‌بستن مفهومی در نوازندگی و سازسازی است. باید بر ساز پرده بست تا مهیای نواختن شود. با این ترکیب و معنای ثانوی، بیت چنین معنایی پیدا می‌کند: در دنیایی که همهٔ انسان‌ها در آن کور و کرند، نغمه‌های موسیقی هرکدام سر در جیب ساز خود دارند و بی‌خبر از دنیای غافل، به ساز و آهنگ خود مشغول‌اند.

چنگ

چنگ یا هارپ گونه‌ای ساز زهی باستانی است و در کنار ساز عود (بربط) از سازهای مشهور ایران باستان به‌شمار می‌آید. چنگ سازی مثلثی‌شکل از جنس چوب است. این ساز در اندازه‌های مختلفی وجود دارد و بنابر اندازهٔ ساز می‌تواند از ۱۹ تا ۴۷ سیم داشته باشد. چنگ‌های پدالی معمولاً ۴۰-۴۷ سیم دارند. در ادبیات فارسی، از این ساز فراوان یاد شده است و سیارهٔ زهره را چنگ‌زن دانسته‌اند (ستایشگر، ۱۳۷۶: ۷۵). حال، بعد از تعریف این ساز، به برخی ابیات بیدل و صائب اشاره می‌کنیم:

با قد خم‌گشته فکر صید عشرت ابلهی‌ست همچو موج از چنگ این قلاب ماهی می‌رود

(بیدل، ۱۳۸۹: ۳/۱۵۲۵)

در این بیت، غیر از استفاده از صنعت ایهام در رابطه با کلمهٔ چنگ (هم به‌معنای چنگ‌زدن و ازچنگ‌رفتن و هم به‌معنای ساز)، نگاه بیدل به ساختمان چنگ و نحوهٔ قرارگرفتن نوازنده پشت آن است؛ چون ساختار چنگ به‌گونه‌ای است که نوازنده باید روی آن خم شود و آن را اجرا کند. بیدل این خمیدگی را در مراعات نظیر با پیری قرار داده است. در دورهٔ پیری فکر عشرت‌بودن کار درستی نیست، چنان‌که ماهی مثل موج از قلاب صیاد فرار می‌کند. نکتهٔ درخور تأمل این است که برخلاف ساختار شعر سبک هندی، هیچ قرینه‌ای مبنی بر اشاره به ساز چنگ در بیت وجود ندارد. بیدل تنها با قرینهٔ معنوی و ترکیب قد خم‌گشته به‌استقبال ساز چنگ در مصراع دوم رفته و اگر پژوهشگری با شیوهٔ نواختن این ساز آشنا نباشد، ربط موسیقایی بیت را درنخواهد یافت.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

در شکنج پیری‌ام هر مو زبان ناله‌ای است از خمیدن‌ها سراپایم طرف با چنگ شد
(بیدل، ۱۳۸۹: ۶/۱۲۴۵)

در این بیت نیز همچنان نقش ایهامی کلمهٔ چنگ نمایان است. با نگاهی به شکل چنگ، درمی‌یابیم که شاعر رشتهٔ سیم‌های آویخته به آن را به مو تشبیه کرده و نوازنده با اشاره به سیم‌ها صدا و نالهٔ ساز را بلند می‌کند. در مصراع دوم نیز مجدد رابطهٔ نوع نواختن چنگ و خم‌شدن نوازنده مشهود است.

صائب تبریزی نیز با ساختمان چنگ و شیوهٔ نواختن آن تصویرسازی کرده است.

از ریاضت دامن مقصود می‌آید به چنگ گوشمال آخر شود دست نوازش ساز را
(صائب، ۱۳۷۰: ۲/۷۱)

در اینجا، صائب به نوع نواختن، ساختمان ساز، رشتهٔ سیم‌های ساز و نوع کوک‌کردن ساز نیز اشاره می‌کند. موضوع بیت ریاضت‌کشیدن و سختی‌دیدن است و پس از آن است که دامن مقصود به‌دست می‌آید. همان‌گونه که بعد از کوک‌کردن سیم‌های چنگ (چون به‌دلیل ساختار آن و تعداد سیم‌های زیاد، کوک‌کردن این ساز دشوار است و مهارت خاصی می‌طلبد) می‌توان نغمه‌هایی دلکش نواخت.

همان‌طورکه در تعریف این ساز آوردیم، از میان کواکب آسمانی، زهره چنگ می‌نوازد.

تنها نه ساز اهل زمین است بی‌نوا در چنگ زهره پردهٔ عشرت نمانده است
(همان، ۱۴/۱۹۸۰)

صائب این مفهوم را دستمایهٔ شعر خود کرده و بی‌نوایی و بی‌صدایی زمین و روزگار را در مقابل نوا و عشرت زهرهٔ چنگ‌نواز قرار داده است.

۲. ۱. ۲. حوزهٔ آهنگ‌سازی

بعد از طرح موضوع سازشناسی و نوازندگی که با شاهدمثال‌های مختلف به آنها اشاره شد، در این بخش، با آوردن چند بیت به‌عنوان شاهد، موضوع آهنگ‌سازی و نغمه‌پردازی دو شاعر برگزیدهٔ سبک هندی بررسی و لایه‌های پنهان و ثانویهٔ ابیات همراه با دالِ مرکزی و دال‌های وابستهٔ هر بیت، همانند بخش پیشین، واکاوی می‌شود.

دایره

در مبانی نظری موسیقی قدیم ایران، جمعی از نغمه‌ها در محدودهٔ یک فاصلهٔ ذوالکل (یا هنگام یا اکتاو) را دور یا دایره می‌گفتند. تعداد دایره‌ها نَوَدویک است که از افزودن فواصل به‌هم ساخته می‌شوند (فرصت شیرازی، ۱۲۸). از مجموع نَودویک دایره، به‌جز آنهایی که

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

عنوان مقام، شعبه، آوازه و ترکیب را دارند، بیشترشان به‌صورت عدد نام‌گذاری می‌شوند؛ برای مثال، دایرهٔ شصت‌وهفتم (تهماسبی، ۱۳۹۷: ۲۱۳).

با نگاهی به تعریف‌ها، درمی‌یابیم که دایره مهم‌ترین مفهوم آهنگ‌سازی و ابزار ساخت ملودی در موسیقی قدیم ایران بوده است. جدا از این، دایره نام یکی از سازهای کوبه‌ای نیز هست. در *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین*، در مدخلِ دایره، آمده است:

> اگر دایره یا دور را یک دورهٔ نت از اصوات بدانیم، درک مفهوم گام از آن صحیح به‌نظر می‌آید. در موسیقی قدیم ایران، دوازده مقام اشتهار داشته که از آن نودویک دایره انتخاب نموده‌اند. بعضی از این دوایر ملایم، بعضی خفی‌التنافر و برخی ظاهرالتنافر هستند. پس در موسیقی قدیم ایران، آنچه از نغمه‌ها که در اکتاو می‌گنجید را دایره می‌نامیدند (ستایشگر، ۱۳۸۵: ۴۲۵).

با توجه به آنچه گذشت، حال بهتر می‌توان این بیت صائب را دریافت:

چرخ را نالهٔ من بر سر کار آورده است از دم گرم من این دایره سیر آهنگ است
(صائب، ۱۳۷۰: ۳/۱۴۷۸)

موضوع بیت صائب مفاخره است. صائب چنین عنوان می‌کند که چرخ و زمینی که بر آن زندگی می‌کند با نالهٔ او ساخته شده و از دم گرم وجود اوست که نغمهٔ موسیقی خوش‌آهنگ است.

جدا از توانایی صائب در برقرارکردن مراعات نظیر چرخ و دایره و از طرفی ناله و دمِ گرم، اشارهٔ ایهام‌گونه‌اش به دایره در معنی ثانویهٔ موسیقایی موضوع بحث است. این نگاه تخصصی صائب نیز، در ابیات زیر نمایان است:

زهرهٔ شوخ که سرحلقهٔ نُه دایره است در شبستان حیا پردگی از سازِ من است
(صائب، ۱۳۷۰: ۶/۱۵۰۴)

یک دل بیدار در نُه پردهٔ افلاک نیست پردهٔ خواب است گویا پردهٔ این سازها
(همان، ۴/۳۰۲)

در موسیقی قدیم، این دوایر نام‌های خاصی داشتند، مانند دایرهٔ اصفهان، دایرهٔ ایقایی، دایرهٔ بوسلیک و... . اما نکتهٔ مهم دربارهٔ نام و شماره‌گذاری دوایر این است که در قدیم شماره‌ای به آنها نسبت می‌دادند و این‌گونه بود که دایرهٔ اول، دایرهٔ دوم و... به‌وجود آمدند. زوایای مختلف این بیت از نگاه هنرمندانهٔ صائب چنین است که در نخست زهره را درمی‌یابیم که نماینده و نماد موسیقی است و سرحلقهٔ رامشگران و در ادامه نام ادوار نیز به میان می‌آید. نُه دایره نام دایره‌ای شماره‌گذاری‌شده از دوایر موسیقی نظری قدیم ایران است که در علم هندسه هم به

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

همین نام است. در این بیت، حتی صائب به نام‌گذاری دایره‌های موسیقی اشاره دارد، هرچند نُه دایره به صور فلکی منظومهٔ شمسی نیز اشاره دارد.

صائب از ساز خود سخن می‌گوید و معتقد است که تمام موسیقی جاری در عالم برگرفته از ساز اوست. هنرنمایی دیگر صائب در این بیت استفاده از واژهٔ حلقه است. ایهام کلمهٔ دایره هم به‌معنای ادوار قدیم ایران، هم به‌معنای ساز دایره که درون خود حلقه‌هایی دارد، نشان از قدرت تخیل صائب در بیان این ظرافت‌هاست. واژگانی چون زهره، حلقه، دایره، پرده و ساز همگی تعابیر موسیقایی هستند. با دراختیارداشتن دو تعریف از دور و دایره و انطباق آن با سروده‌های صائب، می‌توان دریافت که او بر موضوع دور و دایره در موسیقی و نام‌گذاری انواع دایره احاطه داشته است.

نمونه‌های زیر نیز این مهم را تأیید می‌کند:

در بیابان جنون سلسله‌پردازی نیست روزگاری است درین دایره آوازی نیست
(صائب، ۱۳۷۰: ۱/۱۶۱۱)

بر زمین می‌زندش سنگدلی‌های فلک ساز هرکس که درین دایره آهنگ شود
(همان، ۳/۳۵۹۵)

دور فلک از زمزمهٔ عشق تهی بود این دایره را خامهٔ صائب به نوا کرد
(همان، ۱۱/۴۳۶۵)

اشاره به دور نیز از همین ویژگی‌هاست. دور مهم‌ترین ساختار موسیقی قدیم ایران است، تا جایی‌که صفی‌الدین ارموی، موسیقی‌دان مکتب منتظمیه، در قرن هفتم، کتاب معروف خود درباب موسیقی را *الادوار* نامیده و پس از او عبدالقادر مراغه‌ای در قرن نهم کتاب *شرح ادوار* را در ادامه و در شرح کتاب ارموی نوشته است. اشاره به هردو کلمهٔ دور و دایره در کنار کلماتی چون زمزمه و نوا، همراه با مفاخرهٔ ذاتی و همیشگی صائب، بیت را کاملاً موسیقیایی کرده است:

این دایره چون شد تهی از نغمه‌شناسان از پرده برای چه به آهنگ برآیم؟
(صائب، ۱۳۷۰: ۵/۵۹۱۵)

اهمیت این بیت در آن است که استفادهٔ موسیقایی صائب از دایرهٔ زبان و ساختار شعری، او را به دورخیالان هندی (بیدل) نزدیک کرده است. باور به عدم امکان انجام‌دادن فعل ازیک‌سو و ترکیب‌سازی کلامی ازدیگرسو، دو خصوصیت به‌کاررفته در این بیت است. در بیتی دیگر نیز شاهد این نزدیکی سبکی هستیم:

غبار حادثه در عین سرمه‌سایی‌هاست نفس چگونه کشد بلبل خوش‌آهنگم
(صائب، ۱۳۷۰: ۴/۱۳۴۶)

بیدل نیز به مفهوم نُه دایره و نُه پرده اشاره کرده است:

ز ساز محفل تحقیق این آواز می‌آید که ای آهنگ یکتایی ازین نُه پرده عریان شو
(بیدل، ۱۳۸۹: ۱۱/۲۵۹۲)

۲. ۱. ۳. آشنایی با مقام‌ها و الحان موسیقی

صائب تبریزی و بیدل دهلوی، با مقام‌ها و الحان موسیقی قدیم ایران آشنایی عمیقی داشته‌اند. الحان دورۀ ساسانیان معروف است به سی لحن باربد که فاصلۀ زمانی قابل‌توجهی از خلقشان تا زمان ظهور سبک هندی دیده می‌شود. نکته این است که در دوره‌بندی علم موسیقی (دورۀ الحان، دورۀ مقام‌ها و دورۀ ردیف و دستگاه) دورۀ مقام‌ها بین دورۀ ردیف و الحان فاصله‌ای چندصدساله انداخته، اما باز نفوذ الحان در شعر دورۀ سبک هندی مشاهده می‌شود. بیدل و صائب نیز با انواع مقام‌ها و الحان دورۀ ساسانی آشنایی داشته‌اند و با ظرافت‌هایی، برخی از آنها را به‌کار برده‌اند.

بیدل در غزلی موسیقایی دراین‌باره می‌گوید:

ندارد ساز این محفل مخالف‌پرده آهنگی چمن فریاد بلبل می‌کند گر بشکنی رنگی
غناپروردۀ فقرم خوشا سامان خرسندی کز اقبالش توان در خاک هم زد کوس اورنگی
سحرگاهی نوای نی به گوشم زد که ای غافل نفس‌ها ناله گردد تا رسد سازی به آهنگی
(بیدل، ۱۳۸۹: ۲۷۴۸/ ۱، ۶ و ۹)

شاعر تعابیر عرفانی‌ـالهی و نیز سخن‌های عارفانه را نیز از گذرگاه موسیقی عبور می‌دهد. ابزار موسیقی در تفکر او راهی برای بیان نظرهای معنوی اوست. در این چند بیت که محل بحث ما دربارۀ الحان موسیقی است، جدا از اینکه موضوع ابیات رضا، فقر و تسلیم دربرابر خداوند و از مقام‌های عرفانی است، کلمۀ اورنگی بجا به‌کار رفته است. تعریف اورنگ/اورنگی این مهم را تأیید می‌کند:

> یکی از چهل‌وهشت گوشۀ موسیقی مقامی قدیم ایران. گوشۀ سیزدهم و منشعب از مقام عراق. از سی لحن باربد و در روایت نظامی لحن هفتم و به‌معنی تخت پادشاهی. این مقام نیز مانند تخت طاقدیسی در وصف تخت معروفی در دوۀ ساسانیان ساخته شده است (تهماسبی، ۱۳۹۷: ۶۶).

با این توضیح، هنر بیدل در به‌کارگیری موسیقی برای منظوری غیرموسیقایی و معنوی را بهتر درمی‌یابیم. این ابیات با مراعات نظیرهایی چون آهنگ، پرده، کوس، ساز، نی و... همراه

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

است. بیت ششم، که دربارهٔ رضا و فقر است، بیان می‌کند که اگر با فقر خویش خرسند و خشنود باشم می‌توانم حتی در خاک هم بر آسمان و تخت پادشاهی تکیه زنم. استفادهٔ زیبای بیدل از کلمهٔ اورنگ هم شناخت او را از هنر چیدمان کلمات نشان می‌دهد و هم آشنایی‌اش را با الحان موسیقی برملا می‌سازد. ایهام کلمهٔ اورنگ هم اشاره به آسمان و هم اشاره به نام لحنی است که برای بیان تخت پادشاهی و بالانشینی استفاده می‌شود.

آشنایی صائب نیز با مقامات و الحان موسیقی جای تأمل دارد. صائب همواره برای بیان دیدگاه‌ها و نظریات خویش از موسیقی استفاده می‌کند. دربارهٔ اهمیت مقام‌های موسیقایی سروده:

نغمه‌سنجانی که صائب از مقامات آگهند گوش می‌گیرند هرجا حرف بلبل بگذرد
(صائب، ۱۳۷۰: ۸/۲۳۳۸)

به من درس مقامات محبت می‌دهد بلبل سیه‌مستی ببین کز دست مطرب ساز می‌گیرد
(همان، ۶/۲۹۷۸)

کسی ز سیر مقامات کام دل برداشت که همچو نی کمر خویش در دمیدن بست
(همان، ۷/۱۷۷۹)

بلبل از سیر مقامات ندارد خبری عشق کی پردهٔ آهنگ نگه می‌دارد؟
(همان، ۳/۳۳۲۵)

۳. نتیجه‌گیری

در پایان جستار، یادآوری این نکته لازم است که نمونه‌های مستخرج از دو دیوان کثیرالحجم بسیار است و در اینجا، ناچار، به مشتی که نمونهٔ خروار است بسنده شد.

بررسی داده‌های مستخرج از دو دیوان بیدل دهلوی و صائب تبریزی نشان می‌دهد که بسامد و جایگاه موسیقی در صورخیال شعر این دو نمایندهٔ سبک هندی بسیار قابل‌توجه است و به‌نوعی می‌توان ادعا کرد که این شاعران بیش از هر علم و فن دیگری از تعابیر و مفاهیم پیدا و نهان موسیقی برای بیان مضامین شعر خود بهره جسته‌اند و در بسیاری از موارد یک واژه یا تعبیر موسیقایی را برای بیان یک مضمون مشترک، همچون «وحدت وجود» یا دیگر مضامین عرفانی به‌کار بسته‌اند.

یافته‌های این جستار، که موضوع آن توأمانی موسیقی نظری و عملی در دو اسلوب نازک‌خیالی و دورخیالی سبک هندی است، به چند مورد تقسیم می‌شود:

۱. شبکه‌های تداعی: در شبکه‌های تداعی واژگان کلیدی مشترک بین دو شاعر در بیان یک اصطلاح به‌چشم می‌خورد؛ مانند تعبیر هرزه‌نالیدن برای ساز جرس یا ادب برای ساز موسیقار،

پیری در ساز چنگ یا تعبیر نواسنج که بیدل می‌آورد و صائب مترادف آن نغمه‌سنج را برای ارزیابی صدا و آهنگ به‌کار می‌گیرد.

۲. معرفت نظری و عملی: چنان‌که از شاهد مثال‌ها مشخص است، هردو شاعر در این حوزه متخصص و صاحب‌نظر بوده‌اند و در زمینه‌های مختلفی چون آهنگ‌سازی، نوازندگی، شناخت الحان و مقام‌ها و... سوادی در حد اعتنا داشته‌اند.

۳. پیوند شعر و موسیقی: هردو شاعر در تلفیق موسیقی و پیوند آن با مفاهیم ادبی نهایت خلاقیت را به‌خرج داده‌اند و در سروده‌هایی غیرموسیقایی که با استادی تمام آفریده‌اند به زبان مشترک نزدیک شده‌اند.

۴. تفاوت و تشابه دو اسلوب در بهره‌گیری از ابزار موسیقی: با بررسی واژگان به‌کاررفته در اشعار هردو شاعر، درمی‌یابیم که استفاده از ابزار موسیقی، دیدگاه‌های مشترک و متفاوتی را در این دو اسلوب نمایان می‌سازد. ساختار زبانی بیدل بر جزئیات سازها، نوع نواخت آنها، و شکل و ساختمان سازها تأکید دارد و آنها را با همان وجوه مشترک سبک هندی بازگو می‌کند. تضادها و پارادوکس‌های بنیادی، تتابع اضافات در حوزهٔ واژگان موسیقایی، و درهم‌آمیختگی دنیای ذهنی و عینی کلمات موسیقی از شگردهای بیدل در بهره‌گیری از موسیقی است. اما صائب نسبت به بیدل نگاهی کلی‌تر دارد. او بیشتر به ساختمان سازها و شیوهٔ نواختن نظر دارد و با استفاده از مفاهیم موسیقایی تعبیرهای جدید می‌سازد.

پی‌نوشت

۱. البته چنین تعابیر پارادوکسیکالی در اشعار بیدل کم نیست. مانند بیت زیر دربارهٔ دیدن:

چشم بربند گرت ذوق تماشایی هست صافی آینه در کسوت زنگ است اینجا

(بیدل، ۱۳۸۹: ۲/۱۷)

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۷). *از صبا تا نیما* (تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی). جلد اول. تهران: زوار.

اکبری گندمانی، مهرداد؛ کمالی بانیانی، مهدی‌رضا (۱۳۹۸). چشم‌اندازهای ساختار بلاغی تشبیه در اشعار بیدل دهلوی. *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*. شمارهٔ ۸۶: ۳۱-۵۹.

امین، احمد؛ افخمی خیرآبادی، محمدعلی؛ میرزانیا، منصور (۱۳۸۵). جستاری در تصاویر برساختهٔ نظامی با ابزار موسیقی در پنج گنج. *پژوهش‌های ادبی*. شمارهٔ ۱۴: ۹-۳۰.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

باقری، مهری (۱۳۷۰). ملاحظاتی دربارهٔ شعر و موسیقی در ایران پیش از اسلام برمبنای شواهد مذکور در آثار نظامی. *علوم انسانی دانشگاه الزهراء(س)*. شمارهٔ ۷ و ۸: ۵-۱۱.

بیدل دهلوی (۱۳۸۹). *دیوان*. تصحیح اکبر بهداروند. چاپ دوم. تهران: نگاه.

تهماسبی، ارشد (۱۳۹۷). *گوشه، فرهنگ نواهای ایران*. تهران: ماهور.

ثابت‌زاده، منصوره (۱۳۸۲). *فردوسی و موسیقی در شاهنامه*. تهران: *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. شمارهٔ ۷۵ـ۷۶: ۱۱۲-۱۲۳.

حسن‌پورآلاشتی، حسین (۱۳۸۴). *طرز تازه*. تهران: سخن.

دریاگشت، محمدرسول (۱۳۷۱). *صائب و سبک هندی در گسترهٔ تحقیقات ادبی*. تهران: قطره.

رازانی، ابوتراب (۱۳۴۲). *شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات ایران*. تهران: بینا.

رضایی دیورودی، شهربانو (۱۳۹۷). *فرهنگ اصطلاحات موسیقی در خمسهٔ نظامی*. تهران: نوین‌پویا.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۴). *سیری در شعر فارسی*. تهران: سخن.

ستایشگر، مهدی (۱۳۸۵). *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین*. تهران: اطلاعات.

ستایشگر، مهدی (۱۳۹۰). *رباب رومی*. تهران: هنرِ موسیقی.

سلجوقی، صلاح‌الدین (۱۳۸۹). *نقد بیدل*. تهران: طیف‌نگار.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸). *شاعر آیینه‌ها*. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰). *شاعری در هجوم منتقدان*. تهران: آگاه.

شمس لنگرودی (۱۳۹۷). *گردباد شور جنون: سبک هندی، کلیم کاشانی و گزیدهٔ اشعار*. تهران: نگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۴). *سبک‌شناسی شعر*. تهران: فردوس.

صائب تبریزی (۱۳۷۰). *دیوان. تصحیح محمد قهرمان*. تهران: علمی‌فرهنگی.

صفری، سونیا (۱۳۹۸). *اصطلاحات موسیقی و صور شعری و معنای آنها*. تهران: سورهٔ مهر.

طالبیان، سیاوش (۱۳۸۹). خیز و موسیقار زن؛ در معرفت موسیقی در تذکره‌الاولیاء عطار. *مقام موسیقایی*. شمارهٔ ۱: ۹-۱۲.

عباسی، حبیب‌الله؛ کجانی حصاری، حجت (۱۳۹۵). نقش موسیقی در گزینش واژگان نفثه‌المصدور. *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*. شمارهٔ ۸۰: ۱۱۶-۱۳۶.

عباسی، مرتضی (۱۳۹۱). تبیین وجوه سازواری غزل‌های سعدی با ردیف کنونی موسیقی ایرانی. *مطالعات زبان و ادبیات غنایی*. سال دوم. شمارهٔ ۲: ۵۷ -۷۶.

فارابی، محمدبن‌محمد (۱۳۸۱). *احصاءالعلوم*. تهران: علمی‌فرهنگی.

فتوحی، محمود (۱۳۸۵). *نقد ادبی در سبک هندی*. تهران: سخن.

فرصت‌الدوله شیرازی (۱۳۹۲). *بحورالالحان: در علم موسیقی و نسبت آن با عروض*. ویراستهٔ سیدعلیرضا میرعلی‌نقی. تهران: معین.

کرمی، نجمیه (۱۳۹۸). واکاوی اشعار موسیقایی و بهره‌گیری از موسیقی در آثار نظامی. *مطالعات روانشناسی و علوم تربیتی* (مؤسسهٔ آموزش عالی نگاره). شمارهٔ ۴۰: ۲۱۳-۲۲۰. https://shorturl.at/huJT3

مشحون، حسن (۱۳۷۳). *تاریخ موسیقی ایران*. تهران: سیمرغ.

ملّاح، حسینعلی (۱۳۵۱). *حافظ و موسیقی*. تهران: هنر و فرهنگ.

ملّاح، حسینعلی (۱۳۶۳). *منوچهری و موسیقی*. تهران: هنر و فرهنگ.

مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۳۳). *شعر و ادب فارسی*. تهران: ابن‌سینا.

میثمی، حسین (۱۳۹۷). *موسیقی عصر صفوی*. تهران: فرهنگستان هنر.

References in Persian

Akbari Gandomāni, Mehrdād; Kamāli Bāniāni, Mehdirezā (2019). Perspectives into Rhetorical Structure of Simile in the Poems of Bidel Dehlavi. Persian Language and Literature; 27 (86): 31-59. [In Persian]

Amin, Ahmad; Afkhami Kheirābādi, Mohammad Ali; Mirzāniā, Mansour (2007). A look at Nezami's Innovative Images made by Using Musical Instruments in PanjGanj. *Literary Research*, 4 (14): 9-30. [In Persian]

Ārianpour, Yahyā (2008). *Az Sabā Tā Nimā* (The 150-year history of Persian Literature). Vol.1. Tehrān: Zavvār. [In Persian]

Bāgheri, Mehri (2010). Consideration on poetry and music in pre-Islamic Iran based on evidences mentioned in Shāhnāmeh. *Human Sciences of Alzahra University*. 8, 7: 5-11. [In Persian]

Bidel Dehlavī (2010). *Divān* (Collection of Poems), by Akbar Behdārvand, 2nd edition, Tehrān: Negāh. [In Persian]

Fārābī, Mohammad Ibn-e Mohammad (2002). *Ihsā-al Oloom*, Tehrān: Elmi-Farhangī. [In Persian]

Forsatuddowlah Shirāzi (2013). *Boḥūr al-alḥān.* By Alirezā Mirali Naghi, Tehrān: Moeen. [In Persian]

Fotouhī, Mahmoud (2006). *Literary Critisism in Indian Style of Persian Poetry*, Tehrān: Sokhan. [In Persian]

Hassanpour Ālāshtī, Hossein (2005). *Tarz-e Tāzeh* (New Style), Tehrān, Sokhan. [In Persian]

Karamī, Najmieh (2019). The analysis of rthymic poems and the employment of music in the works of Nizāmī, *Psysochologicaly and Education Studies*, No. 40. [In Persian]

Mallāh, Hossein Ali (1972). *Hāfiz and Music*, Tehrān: Honar & Farhang. [In Persian]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1402.31.95.5.4]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.135]

Mallāh, Hossein Ali (1984). *Manouchehri and Music*, Tehrān: Honar & Farhang. [In Persian]
Mashhoun, Hassan (1994). *The History of Music in Iran*, Tehrān: Simorq. [In Persian]
Meysami, Hossein (2018). *Music in Safavid Era.*Tehrān: Ibn-e Sinā. [In Persian]
Motaman, Zeinulābeddin (1954). *Persian Poetry and Literature.* Tehrān: Ibn-e-Sina. [In Persian]
Rāzānī, Abou Torāb (1963). *Poetry and Music and the Accompaniment of Iranian singing with Instrument in Iran's Literature*, Tehrān: Binā. [In Persian]
Rezāeī Divroudī, Shahrbānou (2018). *The Glossary of Musical Terms in Khamsa of Nezāmī* (Five Treasures'), Tehrān: Novinpouyā. [In Persian]
Safari, Soniā (2019). *Musical Terms and figures of poetry and their Meanings*, Tehrān: Soore-ye Mehr. [In Persian]
Sābetzādeh, Mansoureh (2003). Ferdowsi and Music in Shahnameh, *Monthly book of literature and philosophy*. (Ketāb-e Māh-e Adabiāt & Falsafeh), No. 75-76. [In Persian]
Sāeb Tabrizī (1991). *Diwān* (Collection of Poems), by Mohammad Ghahremān, Tehrān: Elmī-Farhangī. [In Persian]
Saljooghī, Sallāhul-din (2010). *A Critique on Bidel*, Tehrān, Teifnegār. [In Persian]
Setāyeshgar, Mahdi (2006). *The Glossary of Iranian Music*, Tehrān: Etelā't. [In Persian]
Setāyeshgar, Mehdi (2011). *Rumi Robāb* (Robāb-e Rūmi), Tehrān: Honar-e Moosighī. [In Persian]
Shafiī Kadkani, Mohammad Rezā (1989). *The Poet of Mirrors*, Tehrān: Āgāh. [In Persian]
Shafiī Kadkani, Mohammad Rezā (2011). *A Poet under the Attack of Critics*, Tehrān: Āgāh. [In Persian]
Shams Langroudi (2018). *Gerdbād-e shoor-e jonoon* (Hindi Style, Kalim Kāshāni and selection of poems). Tehrān: Negāh. [In Persian]
Shamisā, Cyrus (1995). *The Stylistics of Poetry*, Tehrān, Ferdows. [In Persian]
Tālebiān, Siāvash (2010). Khiz-o Moosighār Zan (Undrestanding music in Tazkirat al-Awliyā), *Maqām-e Moosighaeī*, No.1. [In Persian]
Tahmāsbī, Arshad (2018). *Goosheh, The Glossary of Iranian Melodies*, Tehrān: Māhour. [In Persian]
Zarrinkoub, Abdul-Hossein (2005). *An Excursion to Persian Poetry*, Tehrān: Sokhan. [In Persian]