مجلّه‌ی مطالعات ایرانی
دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال نهم، شماره‌ی هفدهم، بهار ۱۳۸۹

بررسی ابزار موسیقی دوره‌ی ساسانی بر پایه‌ی متن پهلوی خسرو قبادان و ریدگ*

دکتر معصومه باقری حسن‌کیاده
استادیار دانشگاه شهید باهنر کرمان
مهدیه حیدری
کارشناس ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران

چکیده

متن پهلوی «خسرو قبادان و ریدگ» از جمله متن های پهلوی بازمانده‌ی دوره‌ی ساسانی می باشد که به بیان عناصر فرهنگی گونه گونی پرداخته است، از آن میان، گفتگو پیرامون آلات موسیقی می باشد که تاکنون بسیاری از این ابزار موسیقی یا خوانده نشده و یا با شک و تردید خوانده شده بودند و این اشکال باعث شده که تعدادی از ابزار موسیقی بی پیشینه به نظر برسند و یا ریشه و اصل آن‌ها را اشتباهاً از کشوری دیگر بدانند. در این مقاله با ارائه‌ی دلایل مستند اسامی این ابزارهای موسیقی ذکر خواهد شد.

واژگان کلیدی

موسیقی، ابزار، ساسانی، واژه، سرای، نوازی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۸/۱۶ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۸۸/۱۲/۱۵
نشانی پست الکترونیک نویسنده: hmahroo@yahoo.com

۱- مقدمه

موسیقی، از روزگاران کهن، از پدیده های انسانی و هنرهای ملی و نیازهای اجتماعی و فردی انسان بوده که تأثیر بسیاری بر زندگی داشته است، «نوای موسیقی از احساسات و انفعالات درونی انسان ناشی می شود و معرّف غم و شادی، هیجان و آرامش روحی انسان هاست. آنچه مسلّم است، موسیقی یک پدیده و گوهر همزاد هر ملتی است که در جهان وجود دارد و جزیی از هویت ملی و اساس فرهنگ هر جامعه است. به طوری که هر ملت و فرهنگی با موسیقی خاص خود شناخته و معرفی می‌شود و هر ملتی موسیقی ویژه ای دارد که از گذشته ای دیرباز به یادگار مانده و همین ویژگی است که آن ملت را از لحاظ فرهنگی از بقیه‌ی ملل متمایز می کند.» (محمودی دولت آبادی،۱۳۸۳،۲۹۳). شاید بتوان گفت که موسیقی نخستین ابزار، جهت بیان احساسات درونی انسان است، هنری که می‌تواند آدمی را به وجد بیاورد و یا در غم فرو برد. موسیقی از روزگار باستان در ایران رایج بوده است و در تاریخ تمدن و فرهنگ ایران قبل از اسلام درباره‌ی هنر موسیقی ایران آمده است که: «اقوام آریایی» از دیر زمان با هنر موسیقی آشنایی داشتند و در تهیه‌ی آلات و وسایل مختلف و تنظیم آهنگ‌ها و ترانه های زیبا نقش مؤثری داشته اند. موسیقی در مراسم مذهبی و زندگانی اجتماعی ایرانیان سهم زیادی داشته و گات ها که به شعر سروده شده و یکی از کهن‌ترین ترانه‌های جهان است، بهترین نمونه‌ی قِدمت آهنگ و ترانه در ایران می‌باشد (نک. میرنیا، ۱۳۶۹، ۱۱۱). امروزه نیز موسیقی به دلیل اهمیت آن برفراز قله‌ی هنرهای هفت گانه‌ی بشر قرار می گیرد.

music (موسیقی- آهنگ- نغمه) از واژه‌ی muses به معنی «الهه گان هنر و دانش در اساطیر یونان باستان» گرفته شده است. ردپای تاریخچه‌ی لغت مورد بحث از طریق musique فرانسوی باستان و mūsics لاتینی به mousikḗ یونانی می رسد که این لغت یونانی به صورت اسم از mousikós بوده است و به معنیِ «مربوط به الهه گان هنر و دانش». و خود لغت mousikós صفتی بوده مشتق از mouse به معنی ذوق- قریحه- منبع الهام. معنی خاص لغت یاد شده، در زبان یونانی ظاهر شده که در ابتدا با معنی «شعری که با آهنگ سروده شده» استفاده می گشته و بعدها فقط با معنی «موسیقی- نغمه» (نک. آیتو، ۱۳۸۵، ۸۰۰). شاید بتوان گفت این واژه با ریشه‌ی فعلی maok به معنی «آموختن» هم خانواده اند(منصوری، ۱۳۸۴، ۳۷). گرچه «برخی اعتقاد دارند واژه‌ی «موسیقی» پس از ترجمه‌ی کتاب های علمی یونانی به

زبان عربی، به این زبان وارد شده و سپس، از عربی به فارسی وارد شده است» (سوری،۱۲،۱۳۸۳). طبق گفته‌ی مورخین و پژوهشگران، با کمک آثار به دست آمده از اکتشافات باستان شناسان و همچنین، متون پهلوی بازمانده از دوره‌ی ساسانیان می‌توان به اطلاعاتی مفید راجع به موسیقی و آلات موسیقی دست یافت که نه تنها متعلق به دوره‌ی ساسانی، شاید با قدمتی بیشتر به دوره های ما قبل از آن نیز می رسند. با توجه به این متون و یافته ها می توان گفت که، دوره‌ی ساسانی یکی از درخشان ترین و پیشرفته ترین دوره ها در زمینه‌ی موسیقی در دوران باستان بوده است. یکی از مهمترین متن های به جا مانده که گواه این مدعاست، متن پهلوی «خسرو قبادان و ریدگ» است. در برخی از کتاب ها از این متن به عنوان رساله‌ی موسیقی عصر ساسانی یاد می‌کنند. گرچه درباره‌ی ابزارهای موسیقی دوره‌ی باستان، به ویژه دوره‌ی ساسانی، بسیاری از پژوهشگران ایرانی و خارجی مطالعاتی انجام داده اند، اما بررسی ابزارهای موسیقی دوره‌ی ساسانی بر پایه‌ی متن منحصر به فرد «خسرو قبادان و ریدگ» با شیوه‌ی علمی تاکنون انجام نشده است. در این پژوهش با بهره‌گیری از بررسی های استادان پیشینی چون: انوالا،[۱] معین،[۲] بهار،[۳] ماهیار نوابی،[۴] عریان و[۵] ملکی[۶] سعی شده است به بررسی تمامی ابزارهای موسیقی آمده در متن بپردازیم.

۲- بیان مسأله

سازها از نظر موسیقیدانان به ۳ گروه اصلی تقسیم می شوند: ۱.سازهای بادی[۷]، ۲. سازهای رشته‌ای[۸] و ۳. سازهای کوبه‌ای[۹]، در متن پهلوی «خسرو قبادان و ریدگ» شکل دیگری از دسته بندی آلات موسیقی آورده شده است:

۱) آلات موسیقی که همراه با واژه‌ی «سرای، srāy، سرودن» آمده اند، چنگ، ون، ون کنار، سولاچه، مُستَک، تمبور، بربط، نای، دُمبَلگ، کرمیل و سیوار.

۲) آلات موسیقی که همراه با واژه‌ی «وازیگ، wāzīg، بازی» آمده اند، رسن، زنجیر، دار، مار، چنبر، تیر، تاس، وَنجه، اندروای، سپر، زیل، زنگ، صور، شمشیر، دَشنگ، اُرگ، شیشاک و کفیه.

۳) آلات موسیقی که تنها در متن به کار رفته اند، ساهوری، دیریه و تمبور بزرگ.

۳- آلات موسیقی که با واژه‌ی «سرای» آمده اند

تعدادی از ابزار موسیقی آمده در متن، با واژه‌ی «سرای» همراه می باشند. «سرای» ماده‌ی مضارع از ریشه‌ی srav به معنی «شنیدن» و «خواندن» می باشد، خود

کلمه‌ی «سرای» به معنی«سرودن، نواختن، آواز خواندن» است» (منصوری، ۳۸۵،۱۳۸۵-۳۸۶). با توجه به معنی واژه‌ی «سرای»، پژوهشگران همگی کلماتی را که با این واژه همراه است، آلات موسیقی دانسته اند، که عبارتند از:

۳-۱- چنگ سرای: 𐭧𐭭𐭢 𐭮𐭫𐭩𐭭: čang srāy :cng sl'y

«چنگ» نخستین سازی است که در متن از آن نام برده شده. «چنگ، ازکهن‌ترین سازهای زهی ایرانی است و نام آن بیش از هر ساز دیگری درکتاب ها و نقش‌های باستانی آمده است» (پورمندان، ۴۰،۱۳۷۹). «چنگ... از قدیمی ترین آلات موسیقی ایرانی است که بسیار خوش صدا است وآن را با انگشتان می‌نواختند. قبل از ایرانی‌ها، سومری ها، عیلامی ها و آشوری ها این آلت طرب را داشتند و در اروپا این ساز تکمیل شده و به نام «هارپharp» خوانده می شود» (دولت آبادی، ۳۰۲،۱۳۸۳). از سوی دیگر، ملکی در مورد این ساز بر این باور است که: «چنگ هم ریشه‌ی چم و به معنی خمیده است و به چنگ سر خمیده‌ی ایرانی همانند کمان ندافان (arched angular harp) با تارهای عمودی(vertical) اطلاق می‌شود که زنان چنگ سرای تاق بستان در ردیف بالا، دومین تا پنجمین، در دست دارند» (ملکی، ۳۱،۱۳۴۴). با توجه به نقش برجسته‌ی تاق بستان وکتاب های موسیقی، اساساً می توان گفت که این ساز در ایران از قدمتی چند هزار ساله برخوردار است.

۳-۲- ون سرای: 𐭥𐭩𐭭 𐭮𐭫𐭩𐭭 :win srāy :wn' sl'y

«ون یا وین، نوعی چنگ است که جعبه‌ی آن در پایین قراردارد» (پورمندان، ۶۳،۱۳۷۹). در برهان آمده است که: «ون یعنی سنجی که به انگشتان نوازند و این کلمه در اصل، پهلوی است»(برهان). کریستن سن در بخش مربوط به آلات موسیقی در زمان ساسانیان به عود هندی موسوم به «ون» اشاره کرده است (نک. کریستن سن، ۳۴۷،۱۳۷۸).

۳-۳- ون کنار سرای: 𐭥𐭩𐭭𐭪𐭲𐭭𐭫 𐭮𐭫𐭩𐭭 :win-kenār srāy: :wn' kn'l sl'y

«ون کنار، نوعی ون است که سازی است از خانواده‌ی آلات موسیقی رشته ای مطلق، از رده‌ی چنگ» (ملاح،۴۹۲،۱۳۷۶). در مقاله‌ی بیانی به ساز «ون کنار» در کنار سایر سازهای دوران ساسانی اشاره شده است (نک. بیانی،۱۴،۱۳۲۳).

۳-٤- سولاچه سرای: 𐭮𐭥𐭫𐭠𐭪𐭣𐭩𐭪 𐭮𐭫𐭩𐭭 :sūlāčīg srāy :swl'cyk

این آلت موسیقی را به دو صورت خوانده اند: الف) صورت اول؛ hwl'cyk حرف نویسی و به صورت xūlāžīg آوانویسی کرده اند و آن را «خوراژک»

خوانـده‌انـد. در صـورتی کـه بـا توجـه بـه امـلای واژه، ایـن حـرف نویـسی و آوانویـسی درسـت نمـی باشـد، زیـرا در خـط، واج «h» وجـود نـدارد. پـس بـر اسـاس آنچـه در خـط آمـده اسـت، نمـی تـوان ایـن واژه را «خـوراژک» خوانـد. هـر چنـد کـه مـلاح درکتـاب «فرهنـگ سـازها»، بـه نـوعی طبلـه در روزگـاران پـیش از اسـلام بـه نـام «خـوراژک» یـا «خـورادک» اشاره مـی کنـد و معتقـد اسـت کـه نـام سـازی اسـت کـه در مـتن خسرو قبـادان و ریـدگ آمـده اسـت (نـک. مـلاح،۱۳۷۶،۴۹۲) و ملکـی دربـاره‌ی ایـن آلـت بـر ایـن نظـر اسـت و در کتـاب خـود مـی گویـد: «بـه نظـر مـن بایـد آن را خـوراژک khūrāzhak بخـوانیم کـه یـک نـوع ضـرب یـا دف اسـت، گرچـه از ایـن نـام در خـود ایـران نـشانی در دسـت نیـست» (ملکـی،۱۳۴۴،۳۳). زاکـس در فرهنـگ کامـل آلات موسـیقی ایـن واژه را بـه صـورت خـوراداک khorādāk یـا خـورادک xorādak ثبـت کـرده و نوشـته اسـت: «خـورادک کـه یـک سـاز کوبـه ای هنـدی اسـت و آن دو طبلـه اسـت کـه بـا سـر انگـشتان و برآمـدن مـچ دسـت نوازنـده نواختـه مـی شـود. طبلـه‌ی سـوی چـپ صـدای بـم، و طبلـه‌ی سوی راست صدای زیر را استخراج می کند» (ملکی،۱۳۴۴،۳۳).

ب) صورت دوم ؛ سـولاچه اسـت کـه بـا توجـه بـه امـلای کلمـه درسـت بـه نظـر مـی‌آیـد و نـام آن بـه عنـوان یکـی از سـازها در «واژه نامـه هـای موسـیقی ایـران» آمـده اسـت: «سـولاچه، قـسمی آلـت موسـیقی اسـت» (ستایـشگر،۱۳۷۵،۶۹). و معـین ایـن واژه را سـولاچه (= سـولاچک، تنبـور یـا تـاوه) خوانـده اسـت (نـک. معـین،۱۳۲۳،۲۵۹). دهخـدا دربـاره‌ی ایـن سـاز مـی گویـد: «سـولاچه قـسمی از آلات موسـیقی و سـولاچه زن؛ آن کـه سولاچه نوازد» (دهخدا).

۵-۳- مُستَک سرای: mustak srāy: mwstk sl²y

عریـان واژه را نخوانـده اسـت. ستایـشگر معتقـد اسـت کـه: «مُـسته سـرای یـا مُـشته سـرای، کـسی کـه در مـشت خـود مـی دمـد و مـی سـراید و آهنـگ و موسـیقی مـی نـوازد. نـوعی خُنیـاگری اسـت» (ستایـشگر،۱۳۷۵،۴۰۴). ایـن آلـت را مـی تـوان مُـستَک خوانـد، «مُـستَک کـه امـروزه آن را مُـستَق ، مُـشتَق یـا مُـشتَک مـی نامنـد، در واقـع سـازی اسـت از خـانواده‌ی آلات موسـیقی بـادی کـه بـه آن مُـشته نیـز مـی‌گوینـد» (مـلاح،۱۳۷۶،۶۴۸). پورمندان دربـاره‌ی ایـن سـاز مـی گویـد: «ظـاهراً نـوعی سـاز بـادی یـا ارغنـون دهنـی متـشکل از چنـدین نـای یـا لولـه هـای کوتـاه و بلنـد و بـه هـم پیوسـته در محفظـه‌ای چهـار گـوش است. بـه علـت مـشابهت بـه مُـشت نیمـه گـشاده انـسان بـدان مُـشتَک (مُـشتَه)گفتـه انـد» (پـور منـدان،۱۳۷۹،۲۳). ملکـی در ایـن بـاره مـی گویـد: «مُـشتَک، ارغنـون دهنـی mouth

organ است که از تعبیه چندین نی کوتاه و بلند در محفظه‌ی چهار گوش به هم می‌پیوست و بی گمان از آن رو چنین خوانده می شده که بی شباهت به مُشت گشاده‌ی انسان نبوده است. به نظر می رسد «بیشه» نام دیگر این ساز نیز، از تشابه نی‌های انبوه سرچشمه گرفته باشد. در روایات چینی، اختراع این ساز را به دست امپراتور Myu Kwa در هزاره‌ی سوم پیش از میلاد می دانند» (ملکی،۱۳۴۴،۳۴) و دکتر معین نیز این آلت را «مُشتَک زن» خوانده و مُشتَک را ظاهراً آلتی موسیقی شبیهِ مُشت و نظیر ocarina دانسته (نک. معین،۱۳۲۳،۲۵۸).

۳-۶- تمبور سرای: tambūr srāy :tmbwl sl'y

بینش درباره‌ی «تمبور» یا «تنبور» به نقل از کتاب «جامع الالحان» نوشته، حافظ المراغی درباره‌ی این ساز می گوید: «تنبورسازی است دارای تار مرتعش، از سازهای زهی که انواع مختلفی داشته است و فارابی از طنبور«البغدادی» یا « المیزانی» و گام ایرانی پیش از اسلام آن یاد می کند» (بینش،۱۳۷۱،۱۳۶). «تنبور نمونه‌ی کامل سازهای گلابی شکل و سر دودمان آن‌ها محسوب می شود» (ملکی،۱۳۴۴،۳۵).

۳-۷- بربط سرای: barbat srāy : blbwt sl'y:

«بربط، سازی است از خانواده‌ی آلات موسیقی رشته ای(ذوات الاوتار مقید)[۱۰] که دارای کاسه‌ی صوتی گلابی شکل و دسته ای کوتاه است» (حدادی،۱۳۷۶،۷۰). «بربط ، چون شکمی شبیه به مرغابی داشته، به این نام (بط= مرغابی) نامیده شده. این وسیله بعدها در دوره‌ی اسلامی به عود موسوم شده است. گویند سازنده‌ی آن باربد بوده و آن را خوش می نواخته است» (محمودی دولت آبادی،۱۳۸۳،۳۰۲).

۳-۸- نای سرای: nāy srāy :n'y sl'y

از دیدگاه تقسیم بندی سازها، نای را قُدَما جزو آلات ذوات النفخ یا سازهای بادی به شمار می آورده اند و دارای انواع گوناگونی با اسامی مخصوص به خود بوده است» (بینش،۱۳۷۱،۱۳۶). در دایره المعارف موسیقی آمده است: «سازی که مخفف آن «نی» است و آن از خانواده آلات موسیقی بادی است که انواع دارد »(پورمندان، ۱۳۷۹،۲۴). از آن جایی که واژه‌ی «نای» به شکل های مختلف مانند nai، nay، nāy در متن های فارسی میانه و به شکل nāy در متون مانوی آمده است، می توان گفت که این ساز از دیر باز در ایران وجود داشته است (نک. بینش،۱۳۷۱،۱۳۶).

۳-۹- دُمبَلَگ سرای: dumbalag srāy :dwmblk sl'y

این واژه را «دُمبلگ» خوانده اند و در هیچ جا نظری به غیر از این نظر نیامده است. «دُمبَلَگ ، سازی است از گروه خانواده‌ی سازهای کوبه ای، که امروزه به آن

دُمبَلَک یا دُنبلَک گویند» (پورمندان، ۷۸،۱۳۷۹). «دُمبلک، دُمبک یا دُنبک؛ هر سه نام ساز واحدی است از خانواده‌ی آلات موسیقی کوبه ای که به آن تمبک(tomback) نیز گویند» (ملاح، ۳۲۱،۱۳۷۶-۳۲۲). وکریستن سن در کتاب خود به طبل کوچکی موسوم به «دُمبَلگ» در دوره‌ی ساسانیان اشاره می کند (نک. کریستن سن،۳۴۷،۱۳۷۸).

۱۰-۳-کرمیل سرای: klmyl sl'y :karmīl srāy

«کرمیل، سازی است از خانواده‌ی سازهای بادی» (ملاح،۵۷۱،۱۳۷۶). درباره‌ی معنی و مفهوم این ابزار موسیقی، پورمندان بر این باور است که: «کرمیل، سازی بادی است، این واژه از ترکیب دو کلمه‌ی «کر(کار)» به معنای کارزار و رزم، و «میل» به معنای به معنای لوله‌ی صوتی و فلز ساخته شده است» (پورمندان،۲۲،۱۳۷۹).

۱۱-۳- سیوار سرای: syw'l sl'y :sīwār srāy

دکتر معین و عریان، واژه را ناخوانده گذاشتند، ولی می توان این واژه را با توجه به املای آن و مراجعه به فرهنگ ها «سیوار» خواند. «سیوار، سازی است از خانواده‌ی آلات موسیقی رشته ای مطلق[۱۱] از رده‌ی لیر که روزگاری در آسیای میانه آفریده شده و در خلال پیکارهای یونان و ایران به یونان رفته و بار دیگر در دوره‌ی اشکانیان یا احتمالاً ساسانیان به ایران بازگشته است» (ملاح،۴۲۸،۱۳۷۶-۴۲۹). ملکی درباره‌ی این ساز می گوید: «این ساز شناخته نشده، ولی اگر آن را «سیوار sivār» بخوانیم، درست برابر متن است. سنج «سیوار تیر»، نوایی از موسیقی. برهان و ثعالبی نیز در ترجمه‌ی این بخش نام چند نوای مشهور، نهاوندی و سپاهانی وغیره را بر می‌شمارند. چه بسا «سیوار» همان نغمه‌ی «کبک دری» باشد که در شمار آهنگ های ساسانی ضبط گردید» (ملکی،۳۹،۱۳۴۴). با توجه به این که واژه‌ی «سیوار» در کتاب «فرهنگ سازها»، به عنوان یکی از سازهای موسیقی ذکر شده است و کاملاً نام این ساز با آنچه در خط آمده است، همخوانی دارد، پس کاملاً منطقی به نظر می رسد که این واژه را «سیوار» خواند و سازی از گروه سازهای زهی دانست.

٤- آلات موسیقی که با واژه‌ی «بازی، wāzīg» آمده اند

در کنار آلات موسیقی که با واژه‌ی «سرای» آمده اند، تعدادی واژه‌ی وجود دارند که با واژه w'cyk، wāzīg، آمده اند. بسیاری، این واژه را با استناد به فرهنگ پهلوی «بازی» ترجمه کرده و تمامی کلماتی را که همراه با واژه‌ی «wāzīg» آورده شده، نوعی بازی به شمار آورده اند (نک. مکنزی،۱۹۲،۱۳۸۳) و

برخی هم، مانند جنیدی این واژه را هر چند، بازی خوانده‌اند، ولی «بازی» به معنا و مفهوم «رقص» در نظر گرفته اند. چرا که هنوز در برخی از گویش های ایران، واژه‌ی «بازی»، به رقص اطلاق می شود (نک. جنیدی،۱۳۶۱،۲۳۵-۲۳۶). اما با توجه به متن که پاسخ های «ریدگ» بر اساس پرسش هایی است که «خسرو قبادان» از او می پرسد و دقیقاً جواب های او منطبق با پرسش ها است و با توجه به بند ۶۰ که خسرو قبادان از ریدگ می پرسد: «کدام خُنیاگری خوشتر و بهتر[است]؟». پس منطقی است که ریدگ در پاسخ به این پرسش از آلات موسیقی و نواهای مختلف نام ببرد نه از بازی‌ها. از طرفی، می بینیم تمامی آلات موسیقی که همگی پژوهشگران با ابزار موسیقی بودن آن‌ها موافقند، پشت سر هم نیامده‌اند، بلکه برخی از این آلات بعد از واژه هایی است که برخی از محققین آن‌ها را بازی خوانده اند. همچنین، در پرسش خسرو قبادان از ریدگ، هیچ سؤالی از بازی ها نشده است که در پاسخِ آن ریدگ به بازی ها اشاره کند. از طرفی دیگر، با نگاهی به زبان های انگلیسی،آلمانی، ایتالیایی و فرانسوی به عنوان زبان هایی متعلق به خانواده‌ی زبان های هندو اروپایی که زبان فارسی نیز جزء همین گروه می باشد، به نکته‌ی قابل توجهی می رسیم، در زبان انگلیسی واژه‌ی «play» که به معنی «بازی کردن» می باشد و برای ابزارهای موسیقی مورد استفاده قرار می گیرد (حق شناس و دیگران،۱۲۵۵،۲۰۰۳)، مثل پیانو بازی کردن وگیتار بازی کردن.[۱۲] در زبان آلمانی هم بعضی از ابزارهای موسیقی با فعل «spielen» می آیند که به معنی« بازی کردن» و «ساز زدن» است (عباسی، ۱۳۶۳، ۷۱۷). مثل پیانو بازی کردن، گیتار بازی کردن. در زبان ایتالیایی واژه‌ی «giocare» برای بازی کردن و نواختن ساز استفاده می شود و برای ترکیبِ «ساز زدن» در این زبان، از واژه‌ی «giocatore» استفاده می کنند (فراری،۱۳۸۴،۱۶۹). در زبان فرانسه نیز از فعل« jouer» که معنی «بازی کردن» در این زبان می دهد، برای برخی از آلات موسیقی استفاده می کنند (کاظمی،۱۳۷۹،۸۴۶). مثل پیانوبازی کردن یا پیانو نواختن.[۱۳] شاید بتوان گفت که واژه‌ی «wāzīg» هم، همانند زبان های آلمانی، انگلیسی، ایتالیایی، فرانسوی و روسی به معنی «بازی کردن» باشد که با برخی از آلات موسیقی آمده است. نظر دیگری که می‌توان درباره‌ی این واژه داد، این که واژه‌ی اخلط را هم می توان wāzīg به معنی« نواز، نواختن» دانست؛ چرا که این واژه از ریشه‌ی باستانی «vak» به معنی« صحبت کردن» است (نک. منصوری،۱۳۸۴، ۴۵۰ و نیز نک. فره وشی،۱۳۸۵، ۵۲۹). صورت های «نواخت» و «آواز» در فارسی امروزی از

این ریشه می‌باشند.[۱۴] و در جایی دیگر فره وشی معادل کلمه‌ی «بازی» در زبان پهلوی را به دو صورت «wāzīg» و «wāčīg»[۱۵] داده است و برای واژه‌ی «بازی» به معنی «نواختن آلت موسیقی» نیز در نظر گرفته است (نک. فره وشی،۱۳۸۵، ۵۷). ولی از آنجایی که صورت wāzīg به معنی «بازی کردن» در متون متقدم زبان فارسی دوران اسلامی به همراه سازهای موسیقی نیامده است و ترکیب هایی چون تار بازی، سه تار بازی در متون وجود ندارد و به جای آن‌ها از صورت های تار نوازی، سیوار نوازی و چنگ نوازی یا نواختن در دوران متقدم و متأخر ادبیات فارسی استفاده شده است؛ می توان گفت که واژه‌ی «wāzīg» به معنی «نواختن» است و واژه‌هایی را که همگی با این واژه آمده اند، آلات موسیقی هستند که به جای واژه‌ی «سرای» با واژه‌ی «نوازی» آمده اند. این آلات عبارتند از:

۱-٤- رسن بازی: lsn' wʾcyk : rasan wāzīg

جنیدی این واژه را «رسن واچیک» خوانده است و آن را نوعی رقص دانسته. او در مورد این واژه می گوید: «رسن واچیک، طناب بازی یا بند بازی است که ممکن است بازی روی طناب و پرش با طناب، که هنوز در آسیای میانه رایج است، از بقایای آن بوده باشد» (جنیدی،۱۳۶۱،۲۳۷). ملکی درمورد این واژه با استناد به تُنگ سیمین ساسانی می گوید: «رسن بازی، واژه‌ی مرکب، به معنی «رقص ریسمان» است، رقصی نظیر طناب بازی دختران ما، بوده است» (ملکی،۱۳۴۴،۳۵). اما در کتاب «فرهنگ مردم» میرنیا به سازی در دوره‌ی ساسانی اشاره می‌کند، به نام «رسن» و توضیحی بیشتر جز ذکر نام آن نمی دهد(نک. میرنیا،۱۳۶۹،۱۱۳). در مقاله‌ی «موسیقی در زمان ساسانیان » از آلت موسیقی‌ای به نام «رسن» نام برده می شود (نک. بیانی،۱۳۲۳،۱۴). با توجه به این که در کتب دیگر موسیقی «رسن» به عنوان یکی از ابزار موسیقی آمده است، پس منطقی به نظر می رسد که این واژه را ابزار موسیقی بدانیم نه بازی یا رقص.

۲-٤- زنجیر بازی: znjyl wʾcyk :zanjīr wāzīg

ملکی آن را «زنجیر بازی» خوانده و آن را رقص با زنجیر دانسته است (نک. ملکی،۱۳۴۴،۳۱). جنیدی نیز در مورد این واژه می گوید: «زنجیر واچیک، زنجیر بازی. و آن نوعی رقص به همراه زنجیر است» (جنیدی،۱۳۶۱،۲۳۷). دکتر معین، این واژه را «زنجیر بازی» خوانده، ولی از آن به عنوان آلت موسیقی نام می برد (نک. معین، ۱۳۲۳،۲۵۸). در صورتی که از «زنجیر» به عنوان یکی از آلات موسیقی در

فرهنگ نامه‌های مختلف مربوط به موسیقی نام برده شده است؛ «زنجیر، رشته ای مرکب از حلقه‌های فلزی متصل به هم است، به این رشته ها تعداد زیادی زنگوله می‌آویخته‌اند، دراویش در محافل رقص و سماع، از این وسیله استفاده می کرده اند. این ساز جزء گروه سازهای کوبه ای قرارگرفته» (پورمندان،۱۳۷۹ ،۸۱) و نیز درکتاب « فرهنگ سازها» آمده، «زنجیر، سازی است از خانواده‌ی آلات موسیقی ضربی و یا بنا به اصطلاح پاره ای از فرهنگ‌ها آلات جرنگی» (ملاح،۱۳۷۶،۳۷۵). میرنیا «زنجیر» را یکی از سازهای متداول ایرانیان در زمان ساسانی دانسته است (نک. میرنیا،۱۳۶۹،۱۱۳) و ملاح در مقاله‌ی خود در زمینه موسیقی، «زنجیر» را جزء یکی از ساز هایی می داند که همزمان با ابداع طبل چوبی، پدید آمد.(۱۶) با توجه به این همه منبع که به آلت موسیقی بودن «زنجیر» اشاره کرده اند، پس می توان این واژه را آلتی از آلات موسیقی ایرانی دانست.

۳-٤- دار بازی: 𐭤𐭠𐭫 𐭥𐭠𐭩𐭦𐭲: dār wāzīg :dʾlwʾzyk

ملکی مثل همه‌ی واژه هایی که با کلمه‌ی wāzīg آمده است، این واژه را نوعی بازی خوانده است و آن را نوعی رقص با شاخه‌ی گل یا درخت می داند (نک. ملکی،۱۳۴۴،۳۶). جنیدی این واژه را «دار بازی یا چوب بازی » دانسته است (نک.جنیدی،۱۳۶۱،۲۳۷). معین این واژه را «دار» خوانده است(نک. معین،۱۳۲۳،۲۵۸). خانبابا بیانی در مقاله‌ی خود تحت عنوان «موسیقی در زمان ساسانیان» از آلات موسیقی به نام «دار» نام می برد که در دوره‌ی ساسانی وجود داشته است (نک. بیانی،۱۳۲۳،۱۴).کریستن سن، نیز این واژه را «دار» خوانده است «دار، به معنی عود است و تا این اواخر در شمال ایران متداول بوده است(کریستن سن، ۱۳۸۵،۳۴۶).

٤-٤- مار بازی: 𐭤𐭠𐭫 𐭬𐭠𐭩𐭦𐭲: mār wāzīg :mʾlwʾzyk

جنیدی اعتقاد داردکه، « مار بازی امکان دارد نوعی رقص مار بوده باشد که هنوز در هندوستان رواج دارد»(جنیدی،۱۳۶۱،۲۳۸). ملکی نیز همانند جنیدی این واژه را «مار بازی» و نوعی «رقص» دانسته است، «این یک نوع رقص است، رقص با مار به قرینه‌ی رقص‌هایی از این قبیل که در نقش ها مشاهده می شود، نه اصطلاح مار گیران» (ملکی،۱۳۴۴،۳۷). ولی در واقع این واژه، یکی از معروف ترین سازهای بادی است که نامش در آثار اسلامی آمده است. «مار یا مار نای ، سازی است از خانواده‌ی آلات موسیقی بادی»(ملاح،۱۳۷۶،۶۳۶). ستایشگر در کتاب «واژه نامه‌ی موسیقی

ایـران زمـین» در مـورد ایـن سـاز مـی نویـسد: «از سـازهای بـادی کـه بـه مناسـبت شـکل ظـاهری و پـیچ دارش آن را مـار نـای نامیـده انـد. ایـن سـاز تقریبـاً متـروک شـده، شـکل آن از دو مینیـاتور بازمانـده از قـرن نهـم و دهـم اقتبـاس گردیـده اسـت»(ستایـشگر، ۱۳۷۵، ج۱، ۳۶۰). کریـستن سـن در مبحـث آلات موسـیقی در زمـان ساسـانیان نوشـته اسـت، «نـای، قـره نـای موسـوم بـه مـار»(کریستن سـن، ۳۴۷،۱۳۸۵). طبـق آنچـه در بـالا گفتـه شـده و تـصاویری کـه از ایـن آلـت در نگـاره هـا وکتـاب‌هـا دیـده شـده اسـت، مـی تـوان گفـت که نام این آلت برگرفته از شکل ظاهری آن می باشد که شبیه به مار بوده است.

٥-٤- چنبر بازی: čambar wāzīg :cmblwʾcyk:

نظـر ملکـی بـر ایـن اسـت کـه: «چنبـر، دایـره یـا هـر چیـز گـرد ماننـد چنبـر، دف و غربـال اسـت. از ایـن رو، انـوالا بـه طـور سـطحی، دف، Tambaurine ترجمـه کـرده...، ولـی شـاید بتـوان گفـت کـه در اصـطلاح موسـیقی ساسـانی، چنبـر بـازی یـک نـوع رقـص بـوده اسـت کـه رامـشگر در میـان چنبـری از شـال تابیـده بـه جنبانـدن و کچـول مـی پرداختـه. چنانکـه در نقـش هـای متعـدد ظـاهر مـی شـود» (ملکـی،۳۸،۱۳۴۴). امـا جنیـدی در مـورد ایـن واژه نظـر دیگـری دارد و اعتقـاد دارد کـه «چمبـر» معنـی دایـره نیـز دارد و شـاید منظـور گونـه ای رقـص بـوده باشـد کـه در دایـره ای انجـام مـی گرفتـه اسـت (نـک. جنیـدی،۲۳۸،۱۳۶۱). «سـاختمان دف یـا دایـره و یـا دایـره زنگـی تـشکیل مـی شـود از یـک دوره کـه بـر یـک سـوی آن پوسـت کـشیده شـده اسـت. ایـن دوره را چـون شـبیه دایـره اسـت، چنبـر نیـز گفتـه‌انـد. در پـاره ای مـوارد بـه حکـم ذکـر جـزء و اراده‌ی کـل، از لفـظ چنبـر همـان سـاز دایـره را اراده کـرده انـد» (مـلاح،۲۴۸،۱۳۷۶). معـین ایـن کلمـه را «چنبـر» خوانـده اسـت و آن را دایـره، از آلات موسـیقی دانـسته اسـت (نـک. معـین، ۲۵۸،۱۳۲۳). بـر پایـه‌ی کتـب موسـیقی، «چَمبـر یـا چَنبـر، سـازی اسـت از گـروه خـانواده‌ی سـازهای کوبـه‌ای» (پورمنـدان،۷۰،۱۳۷۹). بیـانی از سـازی بـه نـام «چَمبـار» نـام مـی بـرد کـه در دوره‌ی ساسـانی مورد استفاده قرار می گرفته است (نک. بیانی،۱۴،۱۳۲۳).

٦-٤- تیر بازی: tīr wāzīg :tylwʾcyk:

ملکـی ایـن واژه را نـوعی بـازی دانـسته اسـت کـه بـا وسـیله ای بـه نـام «تیـر» انجـام مـی‌شـود (نـک. ملکـی،۳۸،۱۳۴۴). جنیـدی هماننـد سـایر کلمـاتی کـه بـا واژه‌ی «wāzīg» آمـده و آن‌هـا را «رقـص» دانـسته اسـت، ایـن واژه را نیـز نـوعی رقـص دانـسته کـه بـا تیـر و کمـان انجـام مـی گرفتـه اسـت (نـک. جنیـدی،۲۳۸،۱۳۶۱). در هـیچ کـدام از فرهنـگ هـا در زمینـه‌ی موسـیقی، اشـاره ای بـه نـام ایـن سـاز نـشده اسـت. معـین بـا وجـود آن کـه واژه را

نوعی ساز می‌داند و در کنار سایرسازها از آن نام می‌برد، ولی هیچ توضیحی در مورد آن نمی‌دهد (نک. معین،۱۳۲۳،۲۵۸). این ساز در «دایره المعارف موسیقی کهن ایران»، به صورت ترکیب «تیر یال» آمده است، «سازی است از گروه خانواده‌ی سازهای کوبه‌ای» (پورمندان،۱۳۷۹،۸۱). در مقاله‌ی مربوط به موسیقی در زمان ساسانیان نیز، بیانی از«تیر» به عنوان آلت موسیقی که در متن« خسرو قبادان و ریدگ» آمده، یاد می کند (نک. بیانی،۱۳۲۳،۱۴). ولی از طرفی، نام این ساز در هیچ یک از کتاب های دیگر موسیقی نیامده است. اما درکتاب های موسیقی اسم سازی وجود دارد، به نام «تال» که بارها از آن به عنوان سازی ایرانی نام برده شده است. «تال، سازی است از گروه خانواده‌ی سازهای کوبه‌ای» (حدادی،۱۳۷۶،۱۱۰ و نیز ملاح،۱۳۷۶،۱۸۶ و نیز ستایشگر،۱۳۷۵، ج۱، ۲۲۴). به دو دلیل شاید بتوان ساز«تیر» را همان ساز «تال» دانست، نخست آنکه، هر دو متعلق به یک خانواده از آلات موسیقی می باشند- ساز های کوبه ای- دوم آن که در نظام تحول آوایی مصوت های «ī و ā» می توانند به هم تبدیل شوند و نیز صامت‌های«ر» و«ل»، به دلیل یکسان بدون واج گاه شان، می توانند به یکدیگر تبدیل گردند.[۱۷] در این صورت واژه‌ی «تال» را می‌توان صورت تحول یافته‌ی واژه‌ی «تیر»[۱۸] دانست و با اطمینان کامل آن را نوعی ساز کوبه ای در نظر گرفت.

۷-٤- تاس بازی: tās wāzīg :tʾs wʾcyk:تاس وازیگ

ملکی در مورد این واژه می گویدکه: «تاس، که امروزه به همین نام می‌شناسیم، جام آب خوری است و از این رو تاس- بازی، اصطلاحی در ردیف شیشه بازی و به معنی رقص جام بوده است. این چنین رقصی به صورت های گوناگون در نقش ظروف ساسانی قابل دیدن است. ساکس آن را ضرب Kettle drum تشخیص داده و با «طاسه» سنجیده است و به استناد همین متن در «تاریخ آلات موسیقی» خود، ضرب منقوش در تاق بُستان را تحت این نام معرفی می نماید، ولی از آنجا که در ترکیب تاس-بازی، به هیچ تأویل نام سازی نمی تواند در میان باشد، نظر قبلی ما تأیید می شود که ضرب مورد بحث همان «دمبرک» مندرج در متن است، در حالی که تاس یا طاسه مصطلحات جدیدی است که به نظر می رسد خود از راه مشابهت با جام آب خوری پدید آمده باشد» (ملکی،۱۳۴۴،۳۸). جنیدی موافق با نظر ملکی با اندکی تفاوت می گوید: «تاس بازی، تاس به همان معنی کاسه و بادیه است و باید نوعی رقص نظیر رقص های محلی گیلان باشد که با غربال می رقصند و غربال کردن برنج

را نشان می دهند» (جنیدی،۱۳۶۱،۲۳۹). در حالی که نام «تاس» را می توان در ردیف سازهای ایران یافت: «تاس، سازی است از گروه خانواده‌ی سازهای کوبه ای. در لغت به معنی اضطراب است. این لغت را تاسه و تاسا هم گفته اند. در موسیقی، تاس یا طاس، به دو گونه ساز اطلاق می شودکه هر دو گونه ای از سازهای کوبه ای هستند» (پورمندان،۱۳۷۹،۶۸) و «تاس که به صورت طاس هم نوشته می شود، سازی است از خانواده‌ی آلات موسیقی کوبه ای درشت جثه مانند کوس» (ملاح،۱۳۷۶،۱۶۷). حدادی در مورد این ساز، معتقد است که: «این ساز از دو کاسه‌ی فلزی تشکیل می گردد که روی آن‌ها را پوست کشیده باشند و آن را با دو تکه چرم ضخیم می نوازند» (حدادی،۱۳۷۶،۱۱۰). و در کتاب «واژه نامه موسیقی ایران زمین» آمده است که: «نوعی کوس مضاعف هنوز هم در پاره ای از روستاهای ایران معمول است که به آن تاس گویند و در میان عشایر در اعیاد و عزا و سوگ به صدا در آورند» (ستایشگر،۱۳۷۵، ج۱، ۲۲۴). با توجه به آنچه در کتاب ها و رساله های متعدد آمده و از«تاس» به عنوان آلت موسیقی نام برده اند، پس به یقین می توان گفت که «تاس»، سازی است کوبه ای، نه نوعی رقص یا بازی.

۸-٤- ونجه بازی: 𐭥𐭭𐭪𐭪 𐭢𐭦𐭩𐭪𐭩 : wngk wʾzyk :wangak wāzīg

ملکی در مورد این واژه اعتقاد دارد که: «وندک(=بندک در فرهنگ‌های فارسی) پنبه‌ی گلوله کرده یا توپ نخ است و وندک بازی ناچار رقص با چنین توپی بوده است، در روخوانی انوالا «ونجک» آمده که در حاشیه، پیرو نظر ساکس، با «ونج» تطبیق شده است. ولی می‌توانیم وَنج را شکل معرب ون پهلوی (یا ونگ با نون غنه) بشناسیم» (ملکی۱۳۴۴،۳۷). جنیدی این واژه را«دیک واچیک» خوانده است، آن هم به دو دلیل؛ نخست، به دلیل املای آن، دیگر آن که دیگ بازی بلافاصله بعد از تاس بازی آمده است (نک. جنیدی،۱۳۶۱،۲۳۹). که این نظر با توجه به املای این کلمه و اینکه در خط، حرف «ج» وجود ندارد، غیر قابلِ قبول و دور از ذهن است. در مورد آلت موسیقی بودن این واژه آمده است که: «اگر وَنه گونه‌ی دیگرکلمه‌ی وَن یا وَنج باشد، سازی است از خانواده‌ی آلات موسیقی رشته ای مطلق و آن چنگی ا ست سه گوش متداول در عصر ساسانی» (ملاح،۱۳۷۶،۷۱۴). «ونجک، نام سازی است از زمان های باستان در متون عرب ملاحظه گردیده و به صورت های «ون» و «ونج» به کار رفته» (ستایشگر،۱۳۷۵،ج۲، ۵۶۱). معین در مورد این واژه

می گوید، «ونج بازی نوعی از چنگ در تازی «ونج» و در سنسکریت vamsika است» (معین،۱۳۲۳،۲۵۸).

۹-٤- اندروای بازی: 𐭠𐭭𐭣𐭫𐭩 𐭥𐭰𐭦𐭲𐭪: andarwāy wāzīg :ndlwʾy wʾcyk

جنیدی درباره‌ی این واژه می گوید، «رقص اندروای. وای یعنی هوا و اندروای کسی است که در هوا معلق یا آویزان یا پروازگر است» (جنیدی،۱۳۶۱،۲۳۹). ملکی درباره‌ی این کلمه می گوید: «اندروای، واژگونه و معلق در فضاست. بنابراین، «اندروای بازی» یک اصطلاح، مربوط به هنر نوایی رامشگران به شمار می آمده» (ملکی،۱۳۴۴،۳۹). جنیدی درباره‌ی این واژه می گوید: «رقص اندروای . وای یعنی هوا و اندروای کسی است که در هوا معلق یا آویزان یا پروازگر است» (جنیدی،۱۳۶۱، ۲۳۹). در مورد ساز بودن این آلت در فرهنگ نامه های مختلف آمده است که: «با توجه به آنچه اندروای، که به آن چنگ ائولی نیزگویند، سازی است از گروه خانواده‌ی سازهای ضربی از رده‌ی خلخال و مانند آن، در واقع درا یا درای، زنگله، زنگ که با کاروانیان بوده» (ملاح،۱۳۷۶،۲۰۵ -۷۳۴). «این ساز، نوع بزرگ درایی است که احتمالاً اصل آن هندی است» (پور منداں،۱۳۷۹،۷۶). و «هندرای» یا «اندروای» سازی در عصر ساسانی (نک. میر نیا، ۱۳۶۹،۱۱۳). معین درباره‌ی این ساز می گوید: «دروای و اندروای مطلقاً به معنی«هوا» است و در اینجا مراد ساز دهنی است» (معین،۱۳۲۳،۲۵۹). با توجه به آنچه گفته شد، این واژه، معرف سازی است متعلق به دوره‌ی ساسانی، نه نوعی بازی.

۱۰-٤- سپر بازی: 𐭮𐭯𐭫𐭲𐭩 𐭥𐭰𐭦𐭲𐭪: spar wāzīg :splwʾcyk

جنیدی این کلمه را «سپر واچیک» خوانده است، آن را بازی‌ای تصور کرده است که یک نوع بسیار ساده و ابتدایی آن همین است که هنوز در تعزیه ها باقی مانده است (نک. جنیدی،۱۳۶۱،۲۳۹). ملکی نیز این کلمه را، با استناد به نقش های متعلق به دوره‌ی ساسانی،« بازی» خوانده است؛ و آن را رقص همراه با «سپر» دانسته است (نک. ملکی،۱۳۴۴،۳۹). این کلمه را اونوالا و معین، هیچ کدام، نخوانده اند و نظری هم درباره‌ی آن نداده اند. در مورد این واژه در کتب موسیقی آمده است که: «سپر، نام سازی است که به گمان هنری فارمر، ماخوذ از واژه‌ی شیپور است و دکتر فروغ آن را واژه ای پهلوی نوشته است» (ستایشگر،۱۳۷۵، ج۲، ۳۲). «سازی است متعلق به دوران ساسانی» (میرنیا،۱۳۶۹،۱۱۳). در برخی از واژه نامه های مربوط به موسیقی این ساز را، «سپار» نیز خوانده اند که همین ساز است، تنها مصوت کوتاه «ـَ»

در واژه « سپر»، به مصوت بلند «آ» در واژه‌ی «سپار» تبدیل شده، این گونه تبدیل مصوت کوتاه به مصوت های بلند جزو دگرگونی‌های آوایی‌ای می‌باشد که نمونه‌های بسیار زیادی از آن در زبان فارسی وجود دارد.(۱۹)

۱۱-٤- زیل بازی: zyr wʾcyk

این واژه را به دو صورت حرف نویسی و آوانویسی کرده اند: الف) این واژه را zyn wʾcyk حرف نویسی، zīn wāzīg آوانویسی و «زین بازی» خوانده اند،، و آن را نوعی رقص دانسته اند که در آن از «زین» استفاده می شده است(نک. جنیدی،۱۳۶۱،۲۳۹). ب)zyr wʾcyk حرف نویسی، zīr wāzīg آوانویسی کرده‌اند و این واژه را «زیل نوازی» خوانده اند که در آن صامت « ر» تبدیل به صامت «ل» شده است.(۲۰) عریان نیز این واژه را «زیل» خوانده، و آن را قاشقک، نوعی وسیله‌ی بازی و موسیقی که امروزه در اسپانیا در هنگام رقصیدن به وسیله‌ی زنان و مردان بسیار به کار می رود، دانسته است (نک. عریان،۱۳۶۱،۱۰۹۵). معین تنها به معنی این واژه، به معنی مطلق حربه و سلاح اکتفا کرده است (نک. معین،۱۳۲۳،۲۵۹). ولی این واژه را باید سازی دانست از گروه خانواده‌ی سازهای زهی، و آن نوعی چنگ است (نک. پورمندان،۱۳۷۹،۴۷). در کتاب واژه نامه‌ی موسیقی این گونه بیان شده است که: «زیل (=زیر) قاشقک، از نوعی که با حرکت دادن آن صدا از آن برخیزد» (ستایشگر،۱۳۷۵، ج۱، ۵۹۳). پس می توان این واژه را «زیل نوازی» خواند و آن را یکی از سازهای زهی متعلق به دوره‌ی ساسانی دانست.

۱۲-٤- زنگ بازی: zng wʾcyk : zang wāzīg

ملکی این واژه را «زنگ بازی» خوانده است و آن را نوعی رقص دانسته است (نک. ملکی،۱۳۴۴،۴۱). جنیدی این واژه را «گوی بازی » خوانده اند: «گوی واچیک، گوی بازی که البته مقصود از این رقص گوی، چوگان نیست؛ چه در همه جا چوگان به معنای یک نوع ورزش و هنر میدانی به کاررفته» (جنیدی،۱۳۶۱،۲۳۹). در مورد این واژه در فرهنگ های موسیقی آمده است: «زنگ در عربی «زنج» یا «زنج» و در فارسی، زنگک، زنگوله، زنگله، زنگل، سازی کوبه ای از جنس فلز است که بر دیوار آویزند. همچنین، زنگ را جرس یا درای نیز نامیده اند» (پورمندان، ۱۳۷۹، ۸۱). یا این واژه زنگوله است و «زنگوله سازی است از خانواده‌ی آلات موسیقی ضربی و کوبه ای» (ملاح،۱۳۷۶،۳۷۶).

۱۳-٤- صور بازی: 𐭮𐭥 𐭱𐭥𐭩𐭲 sūr wāzīg :sl wʾcyk

جنیدی این واژه را با شک و تردید « سل واچیک» خوانده و در مورد آن بر این باور است که: «گویا مراد از سل همان سله است که در ادبیات دوره‌ی اول بعد از اسلام آمده، و خراسانیان نیز هنوز به کار می برند و «سله» عبارت از ظرفی است مشبّک که با چوب نوعی بید می سازند، به شکل تقریبی سینی گرد (همان که برنج را با آن آبکش می کنند) و اگر چنین باشد، این رقص با رقص های تاس بازی و دیگ بازی، از رقص های زنانه است» (جنیدی،۱۳۶۱،۲۳۹). ملکی این واژه را «سر بازی» به مفهوم هنر نمایی بر روی سر، خوانده است (نک. ملکی،۱۳۴۴،۴۱). اما بر طبق آنچه در فرهنگ نامه های موسیقی آمده است، این واژه را همانند سایر واژه‌هایی که با واژه‌ی «وازیگ» آمده اند، و همگی ابزار موسیقی بودند، می توان سازی از سازهای ایرانی دانست و آن را می توان «صور» خواند.[۲۱] «صور، سازی است از خانواده‌ی آلات موسیقی بادی، از رده‌ی شاخ» (ملاح۱۳۷۶،۴۶۸). «صور، بوق، که از جنس شاخ حیوانات ساخته، در آن دَمند»(ستایشگر،۱۳۷۵، ج۲،۱۳۷). «سازی از خانواده‌ی آلات موسیقی بادی است که در هنگامه ها و سورها و پیکار ها نواخته می شده است» (پورمندان،۱۳۷۹،۲۱). نام این ساز در واژه نامه ها به همراه مُستندات تاریخی آمده و نیز به دلیل اینکه از نظر آوایی قابل توجیه می باشد، پس منطقی به نظر می رسد که این واژه را همان ساز «صور» بدانیم که در ایران باستان به عنوان سازی رزمی و بزمی مورد استفاده قرار می‌گرفته است و از شاخ حیوانات درست می‌شده است و از واژه‌ی اوستایی -sura (شاخ) مشتق گردیده است.

۱٤-٤- شمشیر بازی: 𐭱𐭠𐭬𐭱𐭩𐭫 𐭮𐭥 𐭱𐭥𐭩𐭲 šamšīr wāzīg :šmšyl wʾcyk :

ملکی این واژه را «رقص شمشیر» می‌خواند و در ادامه به نقل از «اونوالا» می‌نویسد: «اونوالا، برای شمشیر نیز، مانند مار و رسن و تیر و غیره، مفهوم «ساز» حدس می زند» (ملکی،۱۳۴۴،۴۱). جنیدی نیز این ترکیب را «شمشیر بازی» می‌داند و درباره‌ی آن می‌نویسد: «رقصی است که هنوز در آذربایجان مرسوم است و خوشبختانه بسیار اصیل باقی مانده است و یکی از مهیج ترین رقص ها است» (جنیدی،۱۳۶۱،۲۳۹-۲۴۰). معین نیز این ترکیب را «شمشمیر بازی» خوانده و در مورد آن توضیح بیشتری نداده است (نک. معین،۱۳۲۳،۲۵۸). بیانی در مقاله‌ی خود به سازی به نام «شمشیر» در کنار سایر ساز های متداول در دوره ساسانی اشاره می کند (نک. بیانی،۱۳۲۳،۱۴). اما در هیچ کدام از واژه نامه ها و رساله های متفاوت در زمینه‌ی موسیقی نام این ساز

نیامـده اسـت، ولـی گونـه‌ای رقـص وجـود دارد کـه بـا شمـشیر انجـام مـی گیـرد، در زمـان‌هـای دور در ایـران از شمـشیر بـه هنگـام رقـص اسـتفاده مـی شـده اسـت، یعنـی از ضـرب آهنگـی کـه از برخـورد شمـشیرها بـه یکـدیگر ایجـاد مـی شـده، بـه عنـوان موزیـک اسـتفاده مـی کردنـد کـه هنـوز در برخـی از کـشورهای عربـی ایـن نـوع رقـص بـا ضـرب آهنـگ شمـشیر مرسـوم اسـت و در کرمـان و زاهـدان نیـز در روزگـار قـدیم ایـن گونـه رقـص بـا ضـرب آهنـگ شمـشیر رواج داشـته کـه امـروزه چـوب هـا جـای شمـشیرها را گرفتـه‌انـد. شـاید در اینجـا منظـور از شمـشیر نـوازی، نـوا و آهنگـی اسـت کـه از برخـورد شمـشیرها ایجـاد مـی‌شـود (نک.توحیدی، ۱۳۸۷، ۹۷).

۱۵-٤- دشنگ بازی: 𐭣𐭮𐭭𐭪 𐭥𐭦𐭰𐭪𐭪 :dšnk wʾcyk :dašnag wāzīg

ملکـی، عریـان، جنیـدی و نـوابی همگـی ایـن ترکیـب را «دشـنه بـازی» نـوعی رقـص بـا دشنه دانـسته‌انـد. پـس از بررسـی هـای بـه عمـل آمـده درکتـاب هـا و فرهنـگ هـای مختلـف در زمینـه‌ی موسـیقی، در هـیچ کتـابی، از سـازی بـه نـام «دشـنه » نـامی بـه میـان نیامـده اسـت. امـا دهخـدا «دشـنگ» را «ابـزار جنگـی»، «غـلاف خوشـه‌ی خرمـا» و نیـز «رشـته‌ی ابریـشمین» معنـی کـرده اسـت(نـک. دهخـدا). نظـر بـه ایـن کـه در ابتـدای مقالـه بـه تقـسیم بنـدی سـاز هـای موسـیقی پرداختـه شـد، و در ایـن تقـسیم بنـدی، گـروه اول را سـاز هـای زهـی تـشکیل مـی دهنـد، و ایـن گـروه از سـازها، در سـاختمان آن‌هـا، رشـته هـایی از جـنس مـوی اسـب یـا رشـته هـای ابریـشمی یـا فلـزی بـه کـار رفتـه اسـت؛ شـاید بتـوان گفـت کـه ایـن سـاز از خـانواده‌ی سـازهای زهـی بـوده اسـت کـه در سـاختمان آن، رشـته هـایی از جـنس ابریـشم یـا غـلاف خوشـه‌ی خرمـا اسـتفاده مـی شـده اسـت و بنـا بـه نـوع و جـنس رشـته هـای آن کـه «دشنگ» نامیده می شده، نام ساز مذکور را نیز «دشنگ» گذارده اند.

۱٦-٤- اُرگ بازی: 𐭠𐭤 𐭥𐭦𐭰𐭪𐭪 : alz wʾcyk :arz wāzīg

جنیـدی ایـن واژه را «ورزو» خوانـده اسـت و دربـاره‌ی آن مـی نویـسدکه: «احتمـال دارد نـوعی رقـص باشـد کـه طـی آن قـسمتی از اعمـال برزیگـری نـشان داده مـی شـود؛ زیـرا کـه «ورز» هـم بـه معنـی کـار وعمـل اسـت و هـم بـه معنـی زراعـت، و البتـه بیـشتر بـه معنـی زراعـت بـه کـار رفتـه. اگـر چنـین باشـد، نـشانه ای از ایـن رقـص هنـوز در تربـت جـام و گـیلان بـر جـای مانـده و بازمانـده‌ی آیـین‌هـایی اسـت کـه مردمـان خواسـته‌انـد کـه آنچـه را در زنـدگی روزمـره بـه عنـوان یـک وظیفـه و شـغل انجـام مـی‌دهنـد، در مجـالس بـزم نمونـه‌ای از آن را داشـته باشـند» (جنیـدی،۱۳۶۱،۲۳۹). ایـن ترکیـب در ترجمـه‌ی اونـوالا خوانـده نـشده اسـت. نـوابی، معـین و عریـان ایـن ترکیـب را «گُـرز بـازی» خوانـده‌انـد و هـیچ توضـیح

بیشتری هم نداده‌اند. ملکی نیز این ترکیب را «گُرز بازی» به عنوان نوعی رقص دانسته است (نک. ملکی،۱۳۴۴،۴۱). در حالی که در فرهنگ نامه‌ها وکتاب موسیقی با سازی مواجه شدیم به نام «اُرگ». با توجه به پیشینه‌ی این ساز و تصور عامه به غربی بودن و همچنین، جدید بودن این آلت است، پذیرفتن این ساز در میان سازهای باستانی ایران دور از ذهن وغیر قابل قبول می‌نماید. اما پس از بررسی‌های زیاد درکتب مختلف این نتیجه حاصل آمد که «اُرگ» احتمالاً صورتی دیگر از ساز ایرانی «ارغنون» می باشد. در «کتاب فرهنگ سازها» درباره‌ی این ساز چنین آمده است که: «ارغنون یا اُرگ، سازی است از خانواده‌ی آلات موسیقی بادی مطلق که سابقه‌ی تاریخی این ساز چندان روشن نیست. سابقه‌ی تاریخی این ساز در ایران، قطع نظر از نوع ابتدایی آن که نی انبان و مُشته باشد، به زمان‌های دور می رسد» (ملاح، ۶۹،۱۳۷۶). جنیدی در جایی دیگر درباره‌ی این ساز می نویسد، «ارغنون یا اُرگ که به گفته‌ی مراغی آن را «در فرنگ در عمل آورند»، دارای دو رده نای از جنس ارزیز (به عربی قلعی که امروز قلع خوانده می شود) و در پشت آن‌ها از سوی چپ دَمی باشد چون دَم آهنگران که از آن باد به درون همه‌ی نای‌ها می رود و باد آن را با سوراخی که بسته یا باز می شود، برای نای ها تنظیم می کنند» (جنیدی،۱۳۶۱،۲۵۷-۲۵۸). همچنین، درکتاب «واژه نامه‌ی موسیقی ایران زمین» از سازی به نام ارغنون دهنی نام می برد که نوع ابتدایی آن، نی انبان وتکامل یافته اش« اُرگ» می باشد (نک. ستایشگر، ۱۳۷۵، ج۱، ۷۴). با توجه به نقل قول هایی که درباره‌ی تاریخچه‌ی این ساز شد، می توان گفت که این واژه، سازی بوده است از جنس ارزیز با نام «ارز» و از آن جایی که بر اساس تحول آوایی صامت «ز» می تواند به صامت «گ» تبدیل شود[۲۲] ، بعدها واژه تبدیل به ارگ یا ارغنون شده است.

۱۷-٤- شیشاک بازی: šīšak wāzīg :šyšk w'cyk

جنیدی اعتقاد دارد «شیشک بازی، رقصی است و شیشک، بره ۶ ماهه‌ی گوسفند است که حرکات و بازی های زیبایی دارد، تقلید از آن در رقص و بازی دلپذیر است» (جنیدی،۱۳۶۱،۲۳۹). عریان این واژه را «شیشه» خوانده و آن را نوعی بازی دانسته است (نک. عریان،۱۳۷۱،۱۰۹۵). این ترکیب به گفته‌ی ملکی «شیشک بازی» است و در توضیح آن گفته است: «رقص با تیهو، چه یکی از معانی شیشک (=تیهو.برهان) و تنها معنی آن که با ترکیب کلمه وفق می دهد، و در نقش‌های مکرر ظروف ساسانی ظاهر می شود، همین است» (ملکی،۱۳۴۴،۴۱). در صورتی که برطبقِ

آنچه درکتب مربوط به موسیقی آمده: «شیشک یا شیشاک، سازی است از خانواده‌ی آلات موسیقی رشته ای که به آن شوشک یا غیشک نیز می گویند» (ملاح،۱۳۷۶،۴۶۵). در «واژه نامه‌ی موسیقی ایران زمین» نیز این ساز را، از سازهای زهی دانسته‌اند (نک. ستایشگر،۱۳۷۵، ج۲، ۱۲۳). بیانی نیز در مقاله‌ی خود در زمینه‌ی موسیقی ساسانی، از سازی به نام«شیشک» نام می برد (نک. بیانی، ۱۳۲۳، ۱۴). با توجه به این که نام «شیشک» بارها در جاهای گوناگون به عنوان سازی در موسیقی آمده، پس نمی توان آن را بازی یا نوعی رقص دانست.

۱۸-٤- کپیک بازی: 𐭪𐭯𐭩𐭪 𐭥𐭰𐭩𐭪 : kapīg wāzīg :kpyk w'cyk

این ترکیب را ملکی «کپی بازی» خوانده و اعتقاد داردکه: «کبی (پهلوی،kapik) مشتق از kapi سانسکریت و به معنی میمون است و آن را نوعی رقص می پندارد، ولی در ادامه به نقل از اونوالا می نویسد که نوعی ساز با کمانه ای به شکل میمون» (ملکی،۱۳۴۴،۴۱). جنیدی در مورد این ترکیب می‌گوید، «کپیک واچیک، کپی بازی. میمون بازی که هنوز هم در میان لولیان آواره‌ی دشت‌ها و شهرها رایج است» (جنیدی،۱۳۶۱،۲۴۱). ولی در مود ساز بودن این واژه، دکتر معین براین باور است که: «کپی بازی آلت موسیقی است که با آرشه نواخته می شود و بدنه‌ی آن به شکل کبی(بوزینه) است، چنانکه (طلوس) هم نام آلت موسیقی به شکل طلوس است» (معین،۱۳۲۳،۲۵۹). بیانی به سازی تحت عنوان «کپیک» درکنار سازهای موسیقی زمان ساسانی اشاره می کند (نک. بیانی،۱۳۲۳،۱۴ و نیز میرنیا، ۱۳۶۹، ۱۱۳). در هیچ یک از کتاب های موسیقی این واژه نیامده است. تنها سازی که مشابهتی با این ساز دارد، سازی است به نام«کفیه» یا «کفه» که آن را دف و دایره گویند؛ زیرا بدان کف زنند(نک. حدادی،۱۳۷۶،۴۵۹). «کفیه یا کفه، دف و دایره که بر آن با کف کوبند» (ستایشگر،۱۳۷۵، ج۲، ۲۷۲). شاید بتوان به نوعی، این ساز را همان سازِ«کپیک» دانست. زیرا در خط پهلوی برای صامت های «ف» و«پ» یک امالا بیشتر وجود ندارد؛ بنابراین این واژه را نیز می توان «کفیک» خواند. پسوند «īg» که درانتهای واژه آمده، پسوندی است در ایرانی میانه‌ی غربی که برای ساختن صفت نسبی از اسم به کار می رود و همین پسوند در فارسی دری تبدیل به پسوند «-ی» می‌شود؛ مانند واژه‌ی ābīg در دوره‌ی میانه، و واژه‌ی «آبی» در فارسی دری «به»، معنی «منسوب به آب» (ابوالقاسمی، ۱۳۸۵،۳۲۶). پس می توان گفت که واژه‌ی «kafīg»

در فارسی دری تبدیل به واژه‌ی «کفی» به معنی «منسوب به کف» می شود، یا به عبارتی کفی، سازی است که برآن کف می‌زنند، سازی از خانواده‌ی سازهای کوبه‌ای.

۵- آلات موسیقی که تنها آمده اند

۵-۱- ساهوری : sāhūrīg : s'hwlyk

عریان، معین و ملکی این واژه را نخوانده اند. اما در کتاب‌های موسیقی، به آلت موسیقی‌ای برخورد می کنیم، به نامِ «سَهور»: «سهور سازی ازگروه خانواده‌ی سازهای جنگ، که به آن سخور هم می گویند و سازی در ردیف سازهای کوبه ای است» (جنیدی،۱۳۶۱،۱۰). گردیزی در «زین الاخبار» می گوید: «پس بفرمود تا به یک بار بوق و دبدبه و دُهُل و طبل بزنند، و بر پشت پیلان نهادند، و آیینه‌ی پیلان و مهره‌ی سپید و سنکه(شاید زنگ یاسنج) وشندف وسهور(سخور) بزدند» (جنیدی، ۱۳۶۱، ۱۰۵). با توجه به آنچه درخط آمده، واژه‌ی «ساهور» از نظر آوانویسی قابل قبول است و باز ماندن این ساز با نام «سَهور» با توجه به نظام تحولات آوایی، که در بندهای پیشین نیز از این نمونه نقل شد ، قابل توجیه است.(۲۳)

۵-۲- دیریه: dīrīg: dylyk

این واژه در ادامه‌ی واژه‌ی «رسن » که در ص۸ این پژوهش، به آن پرداخته شد، آمده است و افرادی از جمله جنیدی و ملکی این واژه را به هنگام ترجمه‌ی متن نادیده گرفته اند و برخی همانند معین و عریان این واژه را جزء ترکیب «رسن بازی» دانسته‌اند و به هنگام توضیحِ این ترکیب تنها به واژه‌ی «رسن» پرداخته و قسمت اول را که «دیرک» خوانده ایم، نادیده گرفته اند. شاید بتوان این واژه را نوعی ساز جداگانه قلمداد کرد که تنها آمده است. اگر این گونه باشد، با توجه به املای واژه، dīrīg یا dīrak که با توجه به دگرگونی‌های آوایی‌ای که در واژه‌ی قبل به آن پرداخته شد، «دیری» یعنی منسوب به « دیر» که شاید نوعی دایره باشد؛ چرا که در فرهنگ نامه های مختلف موسیقی به نوعی ساز به نامِ «دیریه» اشاره شده است، به عنوان مثال، در کتاب «دایره المعارف موسیقی کهن ایران» به نوعی ساز در گروه سازهای کوبه ای به نام «دیریه» اشاره شده و آن را نوعی دف دانسته اند (نک. پورمندان،۱۳۷۹،۸۱). در کتاب «فرهنگ ساز ها» ملاح از این آلت به عنوان «دیریه» و «دیرک» اسم برده است(ملاح، ۱۳۷۶،۳۳۶).

۳-۵- تمبور بزرگ: 𐭬𐭥𐭡𐭥 𐭬𐭭𐭢𐭥 :: tambūr ī mas :tmbwr Y ms

«تمبور مس یا تمبور بزرگ، نوعی از تنبور که در دوره‌ی ساسانیان می نواخته‌اند» (پورمندان. ۳۹،۱۳۷۹). در «واژه نامه‌ی موسیقی ایران زمین» نیز به این ساز اشاره شده است و آن را نوعی تنبوردانسته که از نظر ابعاد بزرگ تر از تنبور معمولی است و سازی است از خانواده‌ی آلات موسیقی رشته ای (نک. ستایشگر،۱۳۷۶، ج۲، ۲۸۴-۲۸۵). ملاح به نقل از زاکس می نویسد: «در فارسی به معنای تنبوری است که از تنبور کوچک، بزرگتر است»(ملاح،۱۳۷۶،۲۰۶).

٦- نتیجه

با توجه به مطالب گفته شده، می توان گفت که متن پهلوی «خسرو قبادان و ریدگ» در نوع خود رساله ای بی نظیر وغنی در باب سازهای موسیقی ایرانی است. تمامی واژه هایی که در این متن آمده، به نوعی به پیشینه و قدمت موسیقی و تنوع سازها در دوره‌ی باستان، مخصوصاً دوره‌ی ساسانی اشاره دارد و در مجموع، در این متن با نام ۳۲ ساز در ۳گروه، الف) آلات موسیقی همراه با واژه‌ی «سرای». ب) آلات موسیقی همراه با واژه‌ی «وازیگ». ج) آلات موسیقی که به تنهایی بدون اینکه با واژه‌ی دیگری آمده باشند، روبه رو می شویم که همگی منسوب به دوره‌ی ساسانی است، این طور به نظر می رسد که همگی سازهای ذکر شده در متن پهلوی «خسرو قبادان و ریدگ» از اهمیت بالاتری نسبت به سایر سازها در آن دوره برخوردار بوده‌اند که جزء بهترین خنیاگری ها توسط ریدگ معرفی می شوند و تمامی آن‌ها نشان از هویت و غنای فرهنگ موسیقی ایران، مخصوصاً در دوره‌ی ساسانی دارند.

پرتال جامع علوم انسانی

یادداشت‌ها

1. Unvala, J.M., The Pahlavi Text: King Husrav and His Boy, Published with its translation, transcription and…. notes…. with an appendix and a complete glossary, Paris, n.d, p.95..

۲. معین، محمد، (۱۳۲۳)، «خسرو قبادان و ریدک وی»، مجله‌ی آموزش و پرورش، سال سوم، شماره‌ی سوم و چهارم.

۳. بهار، محمد تقی، (۱۳۴۷)، داستان خسرو قبادان و ریدک خوش آرزو (ترجمه‌ی چند متن پهلوی)، تهران، (صص۹۶-۱۰۴).

۴. ماهیار نوابی، یحیی، (۱۳۴۰)، «نکته‌ای چند درباره‌ی تُحشیه و ترجمه‌ی متن پهلوی خسرو قبادان و ریدگ»، نشریه‌ی دانشکده ادبیات تبریز، سال هفتم، شماره‌ی اول، (صص۹۷-۱۱۲).

۵. عریان، سعید،(۱۳۷۱)، برگزیده‌ی متون پهلوی، ترجمه، آوانوشت، تهران، کتابخانه‌ی ملی جمهوری اسلامی ایران.

۶. ملکی، ایرج، (۱۳۴۴)، همپرسه خسرو پرویز و ویسپوهر قبادی، تهران، انتشارات مجله‌ی موسیقی.

۷. یا «ساز های دَمی» یا «ذوات النفخ»، دسته ای از آلات موسیقی هستند که تولید صوت در آن‌ها با دمیدن هوا صورت می پذیرد. مانند: نای، شیپور، شمشال. (ستایشگر، ۱۳۷۵، ج۱، ۴۸۸).

۸. یا «سازهای زهی» یا « ذوات الاوتار»، دسته ای از آلات موسیقی هستند که از ارتعاش رشته‌هایی از جنس ابریشم، موی اسب، زه و امروزه سیم های فلزی به صدا در می‌آیند، که در متون از این رشته ها به نام «وتر» یاد شده. همچنین، ذوات الاوتار برمبنای طریق نواختنشان، به «ذوات الاوتار مقیّد» و «ذوات الاوتار مطلق» و «مجرورات» تقسیم می‌شوند. آلاتی چون، چنگ، عود، تار از این گروه هستند (ستایشگر، ۱۳۷۵، ج۱، ۴۸۸).

۹. یا «سازهای ضربه‌ای» یا « آلات ایقاعی»، آلاتی هستند که با ضربه زدن با دست یا کوبه‌های فلزی یا چوبی به صدا در می‌آیند. این دسته از آلات دارای پوست هستند با بدنه‌ای استوانه‌ای شکل مانند طبل، یا بدنه‌ای کاسه ای شکل چون تمبال و یا بدنه‌ای دایره شکل چون دایره. سازهای کوبه ای به سه نوع تقسیم می شوند: الف) ضربه‌ای پوستی مانند دهل، تاس. ب) کوبه‌ای فلزی مانند انواع زنگ ها، تال. ج) کوبه‌ای ملودیک مانند جلجل، مثلث (ستایشگر، ۱۳۷۵، ج۲، ۲۵).

۱۰. سازهایی هستند که هنگام نواختن، با دست راست بر آن‌ها زخمه زده می شود و رشته‌ها بر روی دسته ساز، به وسیله‌ی انگشتان دست چپ نوازنده، مقید می‌شود (ملاح، حسینعلی، مقاله ۳۶۰، برگرفته از سایت دایره المعارف بزرگ اسلامی).

۱۱. سازهای رشته‌ای مطلق، مطلق به معنی دست باز سیم، دسته ای از آلات زهی که صدا دهی و تصویت در آن‌ها توسط مضراب و زخمه یا کوبه انجام می پذیرد؛ مانند سنتور، قانون، چنگ و پیانو که برای هر نتی و صدایی، سیمی (یا چند سیم هم کوک) مخصوص، زیر مضراب و زخمه یا کوبه قرار می گیرد (پورمندان، مهران، دایره المعارف موسیقی کهن ایران، ص۲۶۳).

12. play the piano – play the gitar.

13. jouer du piano.

۱۴. واژه‌ی امروزی «نواخت»، در واقع ایرانی باستانnī .nī-vāx-ta پیشوند فعلی است. vāxṯ که صورت بالانده‌ی ریشه‌ی vak است، صورت اصلیvāx است، kپیش از t به x بدل شده است. ریشه‌یvak به معنی «گفتن» است. واژه‌ی «نواز»، ایرانی باستان nī-vāč-a. č به جای k آمده است. از ni-vāč-a در پهلوی اشکانی nivāž به معنی « نوازش کردن» و «سرودن» هر دو به کار رفته است (ابوالقاسمی، محسن، ماده های فعل های فارسی دری، ص۷۹).

۱۵. حرف«c» را که در خط پهلوی می‌آید، می توان به دو صورت آوانویسی کرد: یعنی این حرف را می‌توان هم با صامت «č» و هم با صامت «Z » آوانویسی کرد و به ترتیب «چ» و «ز» خواند.

۱۶. برگرفته از سایت مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی، مقاله‌ی ۳۶۰، www.cgie.org.ir.

۱۷. مانند کلمه های « غار» و« غال» که هردو یک واژه می باشند و به معنی، شکافِ کوه و سوراخی درکوه که مانند اتاق باشد(فرهنگ معین) و دو واژه‌ی «اشکیل» و «اشکال» که هر دو به معنی، «پای بند ستور» است که در آن مصوت بلند«ای» به مصوت بلند«آ» تبدیل شده است، بدون اینکه در معنی آن تغییری حاصل شود(برومند سعید، جواد، دگرگونی های آوایی واژگان در زبان فارسی، ج۱، ۱۲۳).

۱۸. (tīr => tār => tāl).

۱۹. مانند دو کلمه‌ی «کژ» و «کاژ» که هر دو به معنیِ «ناراست و چشم دوبین» می باشند(برومند سعید، جواد، دگرگونی های آوایی واژگان در زبان فارسی، ج۱، ص۲۰۱).

۲۰. طبق نظام تحول آوایی، صامت «ر» می تواند به صامت«ل» تبدیل شود.

۲۱. در خط صامت های«ص» و «ل» آورده شده است .همان طور که قبلاً در بندهای پیشین به آن اشاره شد، طبق نظام آوایی، مصوت «ر» و «ل» می توانند به یکدیگر تبدیل شوند در نتیجه «صول» می تواند به «صور» تبدیل شود و مصوت کشیده‌ی «او» را که در کلمه‌ی «صور» آمده، ولی درخط نیامده است، این طور می توان توجیه کرد که گاهی مصوت های کوتاه و بلند درخط ظاهر نمی شوند، ولی آنها را به هنگام خواندن کلمه ذکر می کنیم.

۲۲. طبق دگرگونی های آوایی صامت «ز» می تواند به صامت«ج» تبدیل شود؛ مانند «اَرز» و«اَرج» هر دو به معنی قیمت و بها می باشند. در ادامه‌ی این تحولات نیز، صامت «ج» به صامت«گ» می تواند تبدیل شود؛ مانند «آرنج» و«آرنگ» (نک. برومند سعید ۱۳۷۹، ج۲و۳، صص۴۷۵ و ۱۹۰). orz => orj => org

۲۳. مثل واژه‌های «ناهار، نَهار» و«کاژ، کژ» که تبدیل مصوت‌ها هیچ تغییری در معنی واژه ایجاد نکرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

الف) کتاب‌ها

۱. آیتو، جان. (۱۳۸۵)، **فرهنگ ریشته شناسی انگلیسی**. ترجمه‌ی حمید کاشانی، تهران: نشر نو- انتشارات معین.

۲. ابوالقاسمی، محسن. (۱۳۷۳)، **ماده های فعل های فارسی دری**. تهران: انتشارات ققنوس.

۳. ابوالقاسمی، محسن. (۱۳۸۵)، **دستور تاریخی زبان فارسی**. تهران: انتشارات سمت.

۴. ایازی، سوری. (۱۳۸۳)، **نگرشی بر پیشینه‌ی موسیقی در ایران به روایت آثار پیش از اسلام**. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور(پژوهشگاه)، انتشارات و تولیدات فرهنگی.

۵. برومند سعید، جواد. (۱۳۷۹)، **دگرگونی‌های آوایی واژگان در زبان فارسی**. ویرایش سوم، کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

۶. بویس، مری و جورج فارمر، هنری.(۱۳۶۸)، **دوگفتار درباره‌ی خنیاگری و موسیقی ایران**. ترجمه‌ی بهزاد باشی، تهران: نشر آگاه.

۷. بینش، تقی. (۱۳۷۱)، **سه رساله‌ی فارسی در موسیقی(موسیقی دانشنامه‌ی علائی، موسیقی رسائل إخوان الصفا، کنز التحف)**. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۸. پورمندان، مهران. (۱۳۷۹)، **دایره المعارف موسیقی کهن ایران**. تهران: سازمان تبلیغات،.

۹. توحیدی، فواد. (۱۳۸۷)، **ترنم کویر: جستاری در موسیقی نواحی کرمان**. کرمان: انتشارات صدا و سیما.

۱۰. جنیدی، فریدون.(۱۳۶۱)، **زمینه‌ی شناخت موسیقی ایران**. تهران: انتشارات پارت.

۱۱. حدادی، نصرت الله.(۱۳۷۶)، **فرهنگنامه‌ی موسیقی ایران**. تهران: توتیا.

۱۲. خلف تبریزی، محمد حسین. (۱۳۶۱)، **برهان قاطع**. به اهتمام دکتر محمد معین، تهران: انتشارات امیر کبیر.

۱۳. دهخدا، علی اکبر و دیگران. (۱۳۶۱)، **لغت نامه**، تهران: موسسه‌ی انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۱۴. ستایشگر، مهدی. (۱۳۷۵)، **واژه نامه‌ی موسیقی ایران**. تهران: انتشارات اطلاعات.

۱۵. عباسی، محمد. (۱۳۶۳)، **فرهنگ جامع آلمانی به فارسی**. تهران: انتشارات شرق.

۱۶. عریان، سعید.(۱۳۷۱)، **برگزیده‌ی متون پهلوی**، ترجمه، آوانوشت. تهران: کتابخانه‌ی ملی جمهوری اسلامی ایران.

۱۷. فراری، پائولا و سکوندو، آدریانا. (۱۳۸۴)، **فرهنگ ایتالیایی- فارسی**. ترجمه‌ی نادر گلستانی داریانی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۸. فره وشی، بهرام.(۱۳۵۸)، **فرهنگ پهلوی(پهلوی به فارسی)**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۹. کاظمی، ابراهیم، و دیگران. (۱۳۷۹)**فرهنگ فرانسه- فارسی رهنما**. تهران: انتشارات رهنما.

۲۰. کریستن سن، آرتور امانوئل. (۱۳۸۵)، **ایران در زمان ساسانیان**. ترجمه‌ی رشید یاسمی، ویراستاری حسن رضائی باغ بیدی، تهران: صدای معاصر.

۲۱. محمودی دولت آبادی، اصغر. (۱۳۸۳)، **تاریخ فرهنگ و سیاست در ایران باستان (دفتر پارینه)**. تهران: نشر آبتین.

۲۲. معین، محمد. (۱۳۸۰)، **فرهنگ فارسی**(یک جلدی). تهران: زرین.

۲۳. مکنزی، دیوید نیل. (۱۳۸۳)، **فرهنگ کوچک زبان پهلوی**. ترجمه‌ی مهشید میر فخرایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲۴. ملاح، حسینعلی. (۱۳۷۶)، **فرهنگ سازها**. تهران:کتاب سرا.

۲۵. ملکی، ایرج. (۱۳۴۴)، **همپرسه خسرو پرویز و ویسپوهر قبادی**. تهران: انتشارات مجله‌ی موسیقی.
۲۶. منصوری، یدالله. (۱۳۸۴)، **بررسی ریشه شناختی فعل‌های زبان پهلوی (فارسی میانه‌ی زردشتی)**. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، نشر آثار.
۲۷. میرنیا، سید علی. (۱۳۶۹)، **فرهنگ مردم (فولکلور ایران)**. تهران: نشر پارسا.

ب) مقالات

۱. بیانی، خانبابا. (۱۳۲۳)، «**موسیقی در زمان ساسانیان**»، مجله‌ی آموزش و پرورش، سال یازدهم، شماره‌ی ۳ و۴، (صص۹-۳۰).
۲. ماهیار نوابی، یحیی. (۱۳۴۰)، «**نکته ای چند درباره‌ی تُحشیه و ترجمه‌ی متن پهلوی خسرو قبادان و ریدگ**»، نشریه دانشکده ادبیات تبریز، سال هفتم، شماره اول، (صص۹۷-۱۱۲).
۳. معین، محمد. (۱۳۲۳)، «**خسرو قبادان و ریدک وی**»، مجله‌ی آموزش و پرورش، سال سوم، شماره‌ی سوم و چهارم.

ج) سایت

۱. بینش، تقی. (۱۳۸۷)، «مقاله‌ی ۳۶۰»، سایت مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی، www.cgie.org.ir.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی