ارتباط شعر و موسیقی

● لیدا مهرادپی
موسیقی در ایران

همانطور که «اپنایس زناکیس*» موسیقی دان و معمار معاصر، می گوید: «... موسیقی، هم آهنگ کننده گیتی است، اما در عرضه ی اندیشه ی متعارف و معمولی، چهره ی انسانی به خود گرفته است»؛ موسیقی، هنری است والا و زیبا و «شاعر» نیز از زیبایی برخوردار است و توأمان، زیبا آفرینند. در حقیقت، موسیقی و شعر همزاد یکدیگرند و پیوندشان استوار و ناگسستنی است. موسیقی با اصوات سر و کار دارد و شعر با الفاظ، و هدف مشترك آنها این است که جنبش روحی را در آدمی پدید آورند و سبب تهییج حالات درون گردند.

۱ـ تعریف شعر

عده ای شعر را سخن موزون و قافیه دار گویند و وزن را لازمه شعر دانسته و معتقدند «آنچه دارای یکی از اوزان معین ... نباشد، در روزگار ما شعر نمی گویند.»

نیز گروهی دیگر معتقدند که شعر سخنی خیال انگیز است ولی وجود وزن و یا قافیه را در آن نمی توان نادیده انگاشت. حتی خواجه نصیرالدین طوسی در این زمینه نظر به این دارد که: «قدما شعر، کلام مخیل را گفته اند و اگر چه موزون حقیقی نبوده است.» سپنسر Spencer معتقد است که «چون کلمات بر طبق ضرب و وزنی معهود و آشنا با هم تلفیق شود، ذهن، آنها را آسانتر ادراك می کند، و از کوششی که باید برای حفظ و ضبط مجموعه ای از کلمات به کار برد، تا روابط آنها را با یکدیگر و سپس معنی کلام را دریافت، کاسته می شود.[۱]»

نتیجه سخن اینکه: شعر همیشه و همیشه نزد همه مردم موزون بوده و تنها در سده ی اخیر است که اشعار بی وزن هم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سروده می شود. گویی که اشعار بی وزن گرچه خیال انگیزند ولی شور و افسون اشعار موزون را ندارند و این وزن است که به شعر، زیبایی سحرانگیزی می بخشد و موجب شورانگیزی آن می شود و اگر وزن شعری را مختل سازیم، بر کاستی تأثیر و عدم زیبایی آن کمک خواهیم کرد. پس وجود وزن برای شعر لازم، بلکه از فصول ذاتی آن است.

شعر دارای دو وجه برونی و درونی است. که وجه برونی آن همان «وزن کلام» است، در صورتی که «نقش انگیزی و مهرانگیزی» را می توان وجه درونی شعر به حساب آورد، چون شعر علاوه بر موزون بودن، بار عاطفی نیز در خود دارد. به عبارت دیگر: شعر پدیده ای است که از سه عنصر عاطفه برانگیز، نقش آفرین و وزن، ساخته شده است.

همچنان که: «برای اینکه گوینده بتواند ادراك و عاطفه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آزموده و یا بی سابقه خود را، به شنونده انتقال بدهد، و یا ادراك عاطفه شنونده را دگرگون سازد، می بایست میان او و شنونده، دنیای ادراکی مشترك و عوامل دلالت مشترك موجود باشد. ـ این دنیای ادراکی مشترك، «واقعیت» و عوامل دلالت مشترك «کلام» است ـ گوینده، موافق احوال خود، ادراکاتی از واقعیت می گیرد و به وساطت عوامل دلالت مشترك (یعنی کلمات)، آن ادراکات را به شنونده می رساند. بنابراین، هر کلمه، علاوه بر ادراکی که در شنونده پدید می آورد، عاطفه ای نیز به او می دهد، پس هر کلمه متضمن دو جنبه ی ادراکی و عاطفی است. تفاوت شاعر با دیگران اینست که: کلمات شاعر، بار عاطفی سنگین تری را بر دوش دارد.[۲]»

و خلاصه ی کلام اینکه «شعر حادثه ای است که در زبان روی می دهد و در حقیقت، گویندهٔ شعر، با شعر خود، عملی در زبان، انجام می دهد که خواننده، میان زبان شعری او، و زبان روزمره و عادی ـ تمایزی احساس می کند. این تمایز می تواند علل بسیاری داشته باشد، عللی شناخته شده و علل غیر قابل شناخت. و اتفاقاً شعر حقیقی (شعر ابدی)، همان شعری است که علت تمایز آن از زبان مبتذل و معمول، در تمام ساحات، قابل تعلیل و تحلیل نیست.[۳]»

طبق گفته ی یکی از صورتگرایان روسی[۴]، شعر را «رستاخیز کلمه ها[۵]» خوانده، همچنانکه مولوی درمثنوی خود بیان می کند:

ای رستخیز ناگهان! و ای رحمت بی منتها
ای آتش افروخته در بیشه ی اندیشه ها

۲ـ پیشینه ی شعر فارسی

قدیم ترین اشعار را می توان نزد مردمان ابتدایی یافت. آنها در حین کار، رفتاری موزون داشتند. بدن خود را با نظم و ترتیبی خاص به جلو و عقب می بردند، دستها را بالا و پایین می کردند. ابزارها را به کار می انداختند و دم می زدند و همزمان، اصوات ناشی از حنجره خود که به مقتضای احوال خود، کلماتی هم بر زبان می راندند را با اصوات ناشی از برخورد ابزارهای کار، ملازم هم می کردند و همین عمل باعث ایجاد توازن و قدرت در آنان می شد.

از این کلمات که در نظر آنان، عواملی جادویی به حساب می رفتند و منظماً به وسیله ی «فریاد کار» و «صدای ابزار» قطع می گردیدند «ترانه های ابتدایی» فراهم آمده و می توان شعر و موسیقی ابتدایی را مانند هنرهای دیگر، زاده ی کار و بخشی از زندگی تولیدی اولیه دانست. کم کم این ترانه ها در طول زمان کاملتر می گردند و حتی دگرگون می شوند. به همین علت، یک آهنگ صورتهای گوناگون به خود می گیرد و با روایتها و اشعار مختلف شنیده می شود.

ولی با پیدایش اقوام و ملل جدید، رقص و موسیقی و صورت سازی، دستخوش تجزیه شد. گویی که رقص هنر مستقلی گردید ـ موسیقی سازی از موسیقی آوازی جدا گشت ـ ترانه به انواع مختلفی تبدیل شد و با ادامه ی تجزیه ی جامعه و تقسیم کار، هنر جدید و مستقلی به نام «شعر» از بطن ترانه به وجود آمد.

استاد همایی در مورد تاریخ پیدایش شعر می گوید: «از نقطه نظر آثار و علایم تاریخی، می توان گفت که شعر ابتدایی همان سرودها بوده است که با چنگ و غیره توأم می شده است و اغلب، این سرودهای مذهبی بوده است که با تغنی و رقص طوایف مختلف در معابد خودشان نعمت و ابراز بندگی و خضوع برای الهه ی خودشان می خوانده اند.»[۶] در حقیقت نمی توان گفت اولین شعر از چه کسی است یا اولین کسی که شعر گفت کیست؟ چراکه نمی توان گفت اولین کسی که خندید یا گریست چه کسی بود. بعضی گفته اند اولین شعر را «محمد وصیف سکزی» در محضر «یعقوب لیث» سرود[۷] البته اولین شعرهای رسمی و مدونی که در تاریخ ادبیات ما وجود دارد به تحقیق از زمان طاهریان است که معروفترین آنها از «ابوحفص سغدی» است.[۸]

۳ـ قدیمی ترین شعری که از ملل گذشته باقی مانده است:

«همین سرودهای مذهبی و غیرمذهبی مانند ایلیاد و ادیسهٔ هومر و ودا و گاتاهای اوستا و اشعار اولیه شعرای قدیم فرانسه به «شانسن» Chanson که آواز و سرود حماسی معروف است و آنها را شعرای شمال (تروورها Trouveres) و شعرای شانس دورولان جنوب (تروباردورها Troubadours) گفته و خوانده اند. بعد از آنکه رفته رفته ملل عالم پا به مرحله ی تمدن گذاشتند، نوع دیگری از شعر به وجود آمد، از قبیل: مدح، حماسه، فخر، رثاء و امثال آنها.»[۹]

شعر پهلوی و شعر فارسی قدیم و کهن ترین نمونه های شعر فارسی:

همچنانکه نمی توان تاریخ پیدایش شعر در زبان هیچ ملتی را تعیین کرد، پس نمی توان گفت که شعر ایرانی و فارسی از کجا آغاز شده است، زندگی بشر دور از شعر قابل تصور نیست، چراکه اندیشه های انسان درباره ی خودش و طبیعت که شکل شعرهای ساده و ابتدایی دارد، از ابعاد روح به شمار می رود و نمی توانیم زندگی او را از این بعد روحی جدا کنیم. سرگذشت شعر به دورانی می کشد که از حدود تاریخ و گزارش های تاریخی به دور است. از این روی بشر را دسترسی به نخستین نمونه ی شعر و اولین سراینده ی آن ممکن نیست. افسانه هایی چون داستان آدم (که شعری در مرثیه ی پسرش که بدست برادرش کشته شده بود، سرود و آن شعر را مورخین اسلامی و تذکره نویسان ایرانی نیز در کتابهای خود یاد کرده اند،[۱۰] چون بسیاری دیگر از

افسانه ها، خود نیز رنگ شعر دارد)، نهاد یک تخیل شاعرانه بنیادگذاری شده است.

آنچه می توان گفت و باید گفت اینست که شعر ایرانی بر اساس اسناد موجود به روزگار زردشت برمی گردد و از گاتاها که سرودهای مذهبی ایران باستان است (و در انتساب آنها به زردشت هیچ تردیدی نیست) آغاز می شود.[11]

و پس از آن دیگر قسمتهای اوستاست و منظومه های دیگری که به زبان پهلوی اشکانی و پهلوی ساسانی پیدا شده است. مانند «درخت آسوریک، و ایادگار زریران» و «جاماسب نامک»[13]

البته چون هدف ذکر سخن درباره ی نخستین شعری خواهد بود که از زبان دری تاکنون بر جای مانده است، پس

حبیب بغدادی» متوفی به سال ۲۴۵ هجری، که چند سال قبل در قاهره چاپ شده، یافته اند و اندکی از آن سرود را که در آن کتاب آمده نقل کرده اند و آن اینست:[14]

کور خمیر آمد

خاتون دروغ کنده (؟)

و بی هیچ تردید این نمونه کهنه ترین سرود فارسی مربوط به بعد از اسلام است، تا آنجا که به ما رسیده است و تا آنجا که منابع موجود تاریخ گواهی می دهند، از شعر یزیدبن مفرغ نیز کهنه تر است زیرا داستانش چند سال پیشتر از ماجرای یزید بن مفرغ روی داده است.

البته نمی توانیم پیدایش شعر دری را بعد از اسلام بدانیم، بلکه از این زبان کهنه تر است و عده ای، سابق بر

● زندگی بشر دور از شعر قابل تصور نیست، چرا که نمی توانیم زندگی او را از این بعد روحی جدا کنیم.

جای آن دارد که بگوییم:

در این مورد هم هنوز به روشنی دانسته نیست که شعر دری از کجا و کی پیدا شده است. داستانهایی که تذکره نویسان و مورخین درباره ی نخستین شعر و شاعر زبان دری نقل کرده اند، هیچکدام نمی تواند سندی استوار و متقن باشد. مورخین معتقدند که شعر دری از حمله ی تازیان بوجود آمده و پیش از آن سابقه ای نداشته است و آنچه یاد کرده اند بیشتر نمونه هایی است از اشعاری که در اسلام سروده شده است، مانند شعر «ابوحفص سغدی» و «ابوالعباس مروزی» و یا شعر منسوب به «یزید بن مفرغ» و پیداست که اگر بخواهیم شعر دری را به بعد از سلام منحصر کنیم باید یکی از همین نمونه ها را بپذیریم. آخرین تحقیقی که درباره ی شعر دری پس از اسلام شده، همان است که آقای دکتر عبدالحسین زرین کوب نوشته اند و سرود مردم بخارا را درباره ی عشقبازی های «سمیدبن عثمان» سردار تازی و خاتون بخارا در کتابی بنام «اسماء المغتالین من الاشراف فی الجاهلیه والاسلام» تألیف «ابوجعفر محمد بن

این، مدعی بودند که زبان دری دنباله ی پهلوی ساسانی است و معتقد بودند که این زبان نتیجه ی آمیزش زبان پهلوی و تازی است، ولی امروزه ثابت شده و قراین استوار تاریخی و زبانشناسی بر این موضوع تصریح دارند که زبان دری، زبان تازه ای نیست بلکه پیشینه ای کهن دارد که در عرض زبان پهلوی است و لهجه ای مشترک بوده که در مشرق ایران و دربار شاهان بدان تکلم می کردند و در این مورد قدیم ترین مورخین اسلامی مانند ابن مقفع -بنقل ابن الندیم- و حمزهٔ اصفهانی در «التنبیه علی حدوث التصحیف» و یاقوت حموی در «معجم البلدان» اشاراتی کرده اند[15] که زبانی رایج و لهجه ای عمومی و ادبی بوده است و در دوره ی ساسانی و اوایل اسلام، در ایران شیوع داشته است[16] و نیز علاوه بر شواهد تاریخی، وجود آثار استواری از شاعران و نویسندگانی چون رودکی و بلعمی نشان می دهد که زبان دری زبان رایج، کامل و پخته بوده تا توانسته در فاصله کمتر از دو قرن تکامل پیدا کند و نیز عباراتی که از شاهنشاهان ساسانی به زبان دری در کتب عربی مانند «المحاسن والاضداد»

جاحظ[17] ذکر کرده اند، خود دلیل بر این ادعاست.

با این دلایل و شواهد استوار نمی توانیم شعر موجود در زبان دری را به زمان پس از حمله ی عرب منحصر کنیم، چون وقتی زبان رایج باشد بی هیچ گمان شعر هم در آن خواهد بود و اگر نمونه ی آن به ما نرسیده باشد دلیل آن نخواهد بود که شعر نداشته است.[18]

شعر ایرانی پس از حمله ی عرب، تابع عروض نبوده و وزنی غیر آن داشته که به وزن هجایی یا وزن سیلابی Syllabic معروف است و برای آنها که با عروض عربی آشنا هستند، آن اشعار به صورت نثر جلوه می کند و نمی توانند آنرا در شمار شعر درآورند، مانند عوفی که چون با شعر عروض فارسی آشنایی داشته، هنگامی که شعر بهرام را ـ با آن صورت تغییر شکل یافته ـ که دارای وزن عروضی است نقل می کند، می گوید:

«پس اول کسی که سخن پارسی را منظوم گفت او (بهرام) بود و در عهد پرویز نواء خسروانی که آنرا باربد در صورت آورده است بسیار است فاما از وزن شعر و قافیت و مراعات نظایر آن دور است و بدان سبب تعرض بیان آن کرده نیامد...»[19] از این گفته او به خوبی روشن می شود که آنچه به عنوان شعر هجایی از دوره ی قدیم برجای مانده بود، تا روزگار او از بین نرفته، و او می گوید تعرض آن از آن جهت نشد که وزن و قافیه و دیگر خصوصیات شعر را ـ چنانکه مورد نظر عوفی است ـ ندارد وگرنه عین آنرا نقل می کرد.

از سخن او و دیگر شواهد نتیجه می شود که:

اشعار هجایی دوره ی پیش از حمله ی عرب، در آن روزگار از میان نرفته بوده و آن همه که نام سرودهای باربد و نکیسا در شعر فارسی پس از اسلام منعکس شده، گواه وجود و انتشار آنها در آن دوره است و نمی توان گفت که تنها در دوره ی ساسانی وجود داشته و بعد ازاسلام فقط به صورت قصه و حکایت نام آنها بر جای مانده و از روی همان قصه ها در شعر فارسی یاد شده، زیرا شواهدی وجود دارد که شاعران، در آن دوره، به وجود و انتشار سرودهای باربد گواهی داده اند مانند این شعر شریف مجلدی (یا مخلدی) گرگانی که در اواخر قرن چهارم یا اوایل قرن پنجم می زیسته است:

از آن چندان نعیم این جهانی
که ماند از آل ساسان و آل سامان
ثنای رودکی ماندست و مدحت
نوای باربد ماندست و دستان[21]

در این باره، ادوارد براون می گوید: «نمی توان تردید کرد که تالارها و کاخهای ساسانی از ساز و آواز سرایندگان بی بهره نبوده و بلاشبهه در دوره ی اسلامی نیز حداقل انعکاسی داشته است. زیرا هراندازه عروض و قوافی در نظم جدید فارسی به سبک عربی درآمده باشد پاره ای اقسام شعر فارسی، از جمله رباعی و مثنوی به حکم ظاهر امر، مخصوص خود ایران است»[22] و در جایی دیگر می گوید «گرچه شعر فارسی از قرن دهم میلادی در خراسان رونقی بسزا یافت، معذلک افسانه ای هست که از وجود شعر فارسی حتی در عهد ساسانیان، حکایت می کند.

از یک طرف در آثار نویسندگان معتبر قدیم دایماً به این افسانه برمی خوریم و از طرف دیگر اسم این نوازنده را، مختلف نقل می کنند وعلت این اختلاف را هم جز اینکه هر دو شکل از اصل پهلوی نقل شده، چیز دیگری نمی توان فرض نمود. بنابراین در نظر این جانب افسانه ی مزبور قابل توجه جدی تری است.»[23]

از این سخنان نتیجه گیری می شود که در زمان ساسانی در کنار زبان پهلوی که شایع بوده، زبان فارسی هم یک لهجه ی ادبی کامل و دارای آثار منظوم بوده است که نمونه های آن تا قرنها پس از حمله ی اعراب به ایران، در زبان دری موجود بوده است و اشارات مورخان و ادیبان دوره ی اسلامی گواهی این ادعاست.

از نمونه هایی که مورخان و اهل ادب از شعر این دوره نام برده اند یکی از سرودهای باربد، نوازنده وموسیقیدان بزرگ دوره ی ساسانی است که در عهد خسروپرویز می زیسته و سرگذشت او در کتابهای تاریخ به همراه افسانه هایی شهرت یافته است.

مسعودی در مروج الذهب می گوید: «نغم و مقاطع و طروق الملوکیه ـ که منظور همان هفت دستگاه شاهانه است ـ از ایرانیان آمده است. این طروق الملوکیه که هفت بوده آنرا به باربد نسبت می داده اند که برای روزهای هفته ساخته شده بود. و همچنین موسیقی قدیم ایران سی لحن داشت یعنی یک لحن برای هر روز در ماه و می گویند که باربد را سیصد و شصت نوا بوده و هر روز در سال یکی بگفت[24]، چه عده ی روزهای سال زردشتی ۳۶۰ است (اگر پنج روز مسترقه را نشماریم.) در کتب برهان قاطع، سی لحن باربد شمرده شده است و در دواوین و مثنوی های شعرای فارسی، خصوصاً در دیوان منوچهری گاه گاه چند اسم از اسماء و نواهای قدیم ایران آمده است و آن اسامی نواها بسیار مهم اند.

زیرا از آنها درمی یابیم که مقبول ترین موضوعها برای شعرای عهد ساسانی چه بوده، عده ای از آن نواها در مدح پادشاه و در باب گنجهای او بوده، مانند: خسرو و باغ شهریار و باغ شیرین و اورنگی و شبدیز و هفت گنج و گنج بادآور و گنج گاو و تخت اردشیر.

عده ای دیگر درباره ی کارهای پهلوانان قدیم بوده، مانند: آیین جمشید، کین ایرج، نوروز کیقباد، سیاووشان، کین سیاووش، پیکر گرد و...

و نیز نواهایی هم در مدح بهار و در قشنگی طبیعت، در نخستین باده و عیش و خرمی بوده مثل:

نوبهاری، نوروز بزرگ، ساز نوروز، سبز در سبز، گل نوش، سرو سهی، کبک دری، پالیزبان، آرایش

خرشید، ماه برکوهان، نوشین باده، روشن چراغ، نوش لبنان، رامش جان یا رامش جهان و غیره.[۲۵]

ثعالبی اختراع خسروانیات را به باربد نسبت داده و می گوید: «در این زمان هم مطربان در بزم ملوك و سایر مردم می نوازند.» در واقع کلمه ی خسروانی و بر یک دستان اطلاق نمی شده است.[۲۶]

در اینجا قبل از آنکه به ذکر نمونه ای از خسروانیات که شعری هجایی و احتمالاً همه ی آن به زبان فارسی دری است، اشاره کنیم، به معرفی کوتاهی از «خسروانیات» می پردازیم. بهار می نویسد: «اشعاری بوده که برای پادشاهان و موبدان و خدا و آتشکده می سروده اند و این نوع را سرود می نامیده اند و یا سرود خسروانی می گفته اند.»[۲۷]

آقای همایی می نویسد: «به اتفاق مورخین و فرهنگ نویسان و ادبا و دانشمندان این لحن که گاهی از آن به خسروی و کیخسروی تعبیر می شود نثر مسجعی بوده است در مدح خسرو از مصنفات باربد که با لحن و غنای مخصوصی خوانده می شده است.»[۲۸]

«خسروانی، نام لحنی است از مصنفات باربد و آن نثری بوده است مسجع مشتمل بر دعای خسرو و مطلقاً نظم در آن بکار نرفته و این لحن داخل سی لحن مشهور نیست که اگر داخل باشد سی و یک می شود.»[۲۹]

«... نوعی از سرود مسجع به صورت نثر که باربد در مجلس خسروپرویز گفتی بر دعا و ثنای آن پادشاه. اگر لحن های باربد را سی و یک گیریم، لحن سی و یکم خسروانی خواهد بود.»[۳۰]

ابن خرداذبه صاحب کتاب «مختارات من کتاب اللهو والملاهی»[۳۱] مورخ و جغرافی نویس و موسیقی دان بزرگ ایرانی قرن سوم هجری (۲۱۱ـ۳۰۰)، از جمله کسانی است که به تاریخ موسیقی ایرانی اشرافی کامل حاصل کرده و از شاگردان اسحق موصلی[۳۲] و داستان او در پیشگاه خلیفة المعتمد عباسی را مسعودی در مروج الذهب نقل کرده که به خواهش خلیفه درباره ی موسیقی ملل به سخنرانی می پردازد و از همانجا بسط اطلاع او در این باره به روشنی دیده می شود.

در این کتاب، که اصل آن از بین رفته و نسخه ی منحصر به فردی از منتخبات آن اخیراً به طبع رسید، ضمن بررسی تاریخ موسیقی می گوید:

«... بزرگترین موسیقی دان ایران در روزگار خسروپرویز، بهلبذ (باربد) بوده، وی از مردم ری بود (بعضی باربد را جهرمی دانسته اند مانند صاحب المعجم ص ۲۰۰، چاپ استاد مدرس رضوی ۱۳۳۸ و بیشتر فرهنگها هم که به زندگی او اشاره کرده اند وی را اهل جهرم دانسته اند). او عود را از همه خوشتر می نواخت و با سخنانی موزون برای او آهنگهایی می ساخت و هرگاه حادثه ی ناگواری روی می داد که نویسندگان دربار و گزارشگران اخبار از رساندن آن به پادشاه بیم داشتند، وی را آگاه می کردند و او در آن باره آهنگی می ساخت و می خواند و می نواخت تا خشم شاه فروکش کند. و از این دست آهنگهایی که او ساخته بود ـ و از آهنگهای معروف اوست در ستایش پادشاه و تهنیت وی ـ هفتاد و پنج آواز بود که از آن جمله است این لحن او:

عسا زیارة قیصر و خاقان کسری ابرویز
قیصر ماه مانذ و خاقان خورشید
ای قیصر یشبه القمر و خاقان الشّمس
ان من خذای ادر (صحیح ابر) مانذ کامغاران
ای الذی هو مولای یشبه الغیم المتمکّن

● عوفی: «پس اول کسی که سخن پارسی را منظوم گفت، او (بهرام) بود و در عهد پرویز نواء خسروانی بسیار است...»

کخاهذ ماه بوشد کخاهذ خرشید
ای اذا شاء غطا القمر و اذا شاء الشمس

این متن دقیقاً همان است که ابن خرداذ به نقل کرده و همانطور که ترجمه عربی آن مصراع به مصراع روشن و ساده آمده، چنین برمی‌آید که (ابر) طبق حدس همان (ابر) باشد که کاتب نقطه‌ی آن را نگذاشته و می‌بینیم که «غَیْم» به (سحاب) ترجمه شده و دیگر کلمه‌ی (کامغاران) است که به احتمال قوی باید همان (کامگاران) باشد که تقریباً همان ترجمه (متمکّن) است.

ضمناً نکته‌ی دیگر آنکه: جمله‌ای در آغاز به صورت یک مصرع آمده که بی‌شک جزء شعر نبوده و مثل یک عنوان یا مقدمه برای این سرود به شمار می‌رود و کاتب هنگام نوشتن یا وقتی که ناشر و مصحح کتاب، آن را چاپ می‌کرده به شکل یک مصرع آورده، زیرا اگر جزء متن می‌بود ترجمه آنهم مانند ابیات دیگر در ذیل نوشته می‌شد.

از آن جمله که بگذریم، بقیه این سرود یک قطعه‌ی سه مصرعی است که هر مصرع از ۱۰-۱۱ هجا تشکیل شده است، البته نمی‌توان دقیقاً تعداد هجاها را تعیین کنیم، چون از نظر کشش کلمات و تکیه‌ها و سکته‌هایی که در آن زمان می‌خوانده‌اند، کاملاً آگاهی نداریم.

با دست‌یابی به این سرود و یا انتساب کهنه‌ترین نمونه‌ی شعر فارسی دری به دوران خسروپرویز (۵۹۰-۶۲۷م.)، مسایل دیگری نیز منتج می‌شود:

نخست اینکه اشعار آن دوره هجایی بوده که مؤید همان گفتار تذکره نویسان است که نوشته‌اند سرودهای باربد (خسروانیها) نوعی لحن بوده که او پایه آن را بر نثر بنا کرده و چون تذکره نویسان آن زمان با وزن عروضی عرب مأنوس بوده‌اند و از شناخت وزن هجایی این سرودها غافل، پس معتقدند که باربد اساس آنرا بر نثر نهاده، در حالی که امروزه می‌بینیم که این سرود دارای وزنی است هجایی که آنها آن را وزن نمی‌دانستند.

دوم آنکه، چون این سرود به زبان دری است، روشن می‌شود طبق گفته‌ی ابن مقفع و حمزه‌ی اصفهانی و دیگران: زبان دری زبانی بوده که در دربار سلاطین با آن سخن می‌گفته‌اند و حتی سرودها و شعرهایی که در حضور شاهنشاهان ساسانی خوانده می‌شده به زبان دری بوده است و سابقه‌ی زبان دری را استوارتر می‌کند و نتیجه می‌گیریم که چندین سال پیش از حمله‌ی تازیان، در ایران، بدین زبان شعر می‌سروده‌اند و در دربار پادشاهان آن را می‌خوانده‌اند.[۳۳]

موسیقی در خدمت شعر:

موسیقی شعر، دامنه‌ی پهناوری دارد و اولین عاملی که انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته است، همین کاربرد نظام موسیقایی در ادای کلمات است.

آن تعریف برای موسیقی در اینجا مورد نظر است که به نیرو (یا شدت)[۳۴]، کشش (یا امتداد)[۳۵]، ارتفاع (یا زیر و بمی)[۳۶]، زنگ (یا طنین یا تمر)[۳۷] مربوط می‌گردد. این عوامل سبب آن می‌گردند که در مجموع به آن «آهنگ کلام» یا «موسیقی شعر» گویند. برای درک بهتر برخی از عوامل سازنده‌ی موسیقی را در شعر برشمرده و به بررسی آنها می‌پردازیم:

۱- ارزش موسیقایی حروف:

شش مصوت، حروف زبان فارسی را به صدا درمی‌آورند، که از این شش مصوت، سه مصوت عبارتند از: (زبر، زیر، پیش) ـَ ـِ ـُ، که «کوتاه» هستند و سه مصوت (آ-ای-او) «بلند» هستند و مابقی را جزء صامتها به حساب می‌آورند. چگونگی ادای هر یک از این مصوتها با یکدیگر تفاوت دارد، یعنی برای تلفظ هر یک از آنها حلق و زبان و لبهای آدمی به هنگام خروج هوا، وضع خاصی به خود می‌گیرند.[۳۸] علاوه بر اینها دو مصوت مرکب موجود است. یکی مصوتی که از ترکیب O, W درست می‌شود، مانند: خسرو «KHOS-ROW» و نورس NOW+RAS و مصوت دیگری که از ترکیب «E,Y» درست می‌شود، مانند: می «MEY» و ری «REY» و پی «PEY».[۳۹]

گفتنی است که در شعر فارسی امتداد هر مصوت مرکب، معادل یک مصوت بلند است. بعضی از حروف از ارزش صوتی و طنین بیشتری برخوردارند و کلماتی که با حروف پرطنین ساخته می‌شوند، زنگ و طنین خاصی خواهند داشت، در نتیجه ارزش صوتی و موسیقایی بیشتری دارند.

۲- اهمیت تکیه (تاکید):[۴۰]

تکیه، برجستگی است که فقط به یک هجای کلمه داده می‌شود، به عبارت دیگر در واژه‌های چند هجایی یکی از هجاها برجسته‌تر تلفظ می‌گردد و تکیه روی آن است. مثلاً در واژه‌ی «مردان»، تکیه روی هجای آخر قرار دارد و در واژه‌ی «زیرا» روی هجای اول. برای درک بهتر تکیه می‌توانیم کلماتی را در نظر بگیریم که تنها با تغییر جای تکیه، معنی آنها عوض می‌شود.

مثلاً اگر تکیه را روی هجای اول «گویا» قرار دهیم، معنی «ظاهراً» می‌دهد اما اگر روی هجای آخر قرار دهیم، معنی «ناطق» از آن برمی‌آید. همین تفاوت محل تکیه در «ولی» بمعنی «اما» و «ولی» به معنی «سرپرست» هست.

نیز اگر محل تکیه را روی هجای اول کلمه‌ی «خالی» قرار دهیم، به معنی «یک خال» خواهد بود و اگر محل تکیه را روی هجای آخر تغییر دهیم، معنی «تهی» را خواهد داد.

به طور خلاصه می‌توان گفت که: ـ کلمه به تنهایی واجد معنا یا معناهای معدودی است ولی همین که به تلفظ درمی‌آید، بسته به تکیه یا تأکیدی که بر هر یک از هجاهای آن

می افتد، معانی دیگری نیز به خود می گیرد.

استاد خانلری در مورد ماهیت و اهمیت تکیه، معتقد است که: «تکیه ممکن است نتیجه ی فشار نفس باشد، یعنی هنگام تلفظ چند هجای متوالی، در ادای یکی از آنها نفس با شدت بیشتری خارج شود، در این حال تکیه را «تکیه شدت»[۴۱] می خوانند. در این مورد چون عامل اصلی «نفس» است، اصطلاح «تکیه نفس»[۴۲] نیز به کار می رود. همچنین ممکن است تکیه نتیجه ارتفاع صوت باشد، یعنی در تلفظ یکی از هجاها، صوت زیرتر شود، این نوع را «تکیه ارتفاع»[۴۳] یا «تکیه موسیقی»[۴۴] می خوانند.

چنین تکیه را می توان در بعضی زبانها مانند چینی و ویتنامی مشاهده کرد. چنان که اگر کلمه ای یک هجایی را

● بعضی از حروف از ارزش صوتی و طنین بیشتری برخوردارند و کلماتی که با حروف پرطنین ساخته می شوند، زنگ و طنین خاصی خواهند داشت، در نتیجه ارزش صوتی و موسیقایی بیشتری دارند.

زیر تلفظ کنیم، یک معنی می دهد و اگر بم تلفظ کنیم، معنی دیگر. مثلاً در زبان چینی واژه ی «ما» معنی مادر می دهد، اما اگر زیر تلفظ شود، معنی اسب دارد. وزن شعر چنین زبانهایی بر پایه ی زیر و بمی است.

دکتر خانلری در جای دیگر از کتاب خود آورده اند، نتیجه ای که از تحقیقات آزمایشگاهی به دست آمده، از این قرار است:

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

۲ـ آهنگ، از تکیه جدا نیست.

۳ـ تکیه ی فارسی، هیچ با امتداد (یا کشش و بلندی و کوتاهی صوت) مربوط نیست، یعنی تکیه هم روی هجای کوتاه و هم روی هجای بلند ممکن است واقع شود.

۴ـ موضع تکیه روی یکی از هجاهای هر کلمه، تابع ساختمان صرفی آن کلمه است. (نیز گفتنی است که چه بسا تحقیقات آزمایشگاهی اخیر نتایج تازه تری ارائه داده باشد.)

۳ـ کلمات زنگ دار:[۴۶]

حروف از دیدگاه موسیقی، به ویژه از نظر طنین خود به:

ـ حروف «پرطنین» (شامل: ث، چ، ذ، ز، ژ، س، ش، ض، ظ)

ـ حروف «کم طنین» (شامل: ت، ج، ر، ط)

ـ گروهی دیگر حروف «نیم گنگ»

ـ و بقیه، «تمام گنگ».

تقسیم می شوند. اگر در کلمه ای، تکیه بر حرفی واقع شود که آن حروف جزو حروف پرطنین است، بی شک آن کلمه از زنگ و طنین خاصی برخوردار خواهد بود، به همین سبب این الفاظ را «کلمات زنگ دار» می نامند. مثلاً در بیتی از حافظ:

عشق تو سرنوشت من، خاک درت بهشت من
مهر رخت سرشت من، راحت من رضای تو

تکرار حرف «شین» در این بیت و زنگ و طنینی که از ادای آن حاصل می شود، برای گوش آشنا به موسیقی حکم طنین ساز سنج را در یک قطعه ی موسیقی دارد.[۴۷]

۴ـ تکرار یک کلمه:

عامل دیگری که کمک می کند تا عنصر موسیقی در یک قطعه شعر احساس گردد، مکرر به گوش رسانیدن یک کلمه ی خوش طنین، در طول یک مصراع، یا یک بیت و یا پاره ای از یک قطعه شعر است.

یار شدم، یار شدم، با غم تو یار شدم
تا که رسیدم بر تو، از همه بیزار شدم[۴۸]

تکیه بر هجای «یار» و «بیزار» تأکید کننده وزن است و نیز حرف «شین» در واژه ی «شدم» و تکرار آن موجب می گردد که در شعر طنین خاصی ایجاد شود.[۴۹]

مثالی دیگر:

پروانه وش از شوق تو در آتشم امشب
می سوزم و با این همه سوزش خوشم امشب
(شهریار)

در این بیت «شین» مکرر تکرار می شود که طنین آن، صدای سنج را تداعی می کند.

۵ ـ تکرار یک جمله:

غالباً بسیاری از غزلها و ترانه ها، حتی مرثیه ها به گونه ای است که می توان بخشی از آن را به صورت گروهی هم سرایی کرد. در این گونه آثار، معمولاً تکخوان بخشی را می خواند و ترجیع[۵۰] را به دیگران وامی گذارد. مانند:

معشوقه به سامان شد تا باد چنین بادا
کفرش همه ایمان شد تا باد چنین بادا
عید آمد و عید آمد تا باد چنین بادا
عیدانه فراوان شد تا باد چنین بادا[۵۱]

تکرار جمله آخر، زمینه سازی خواهد بود برای القای موسیقی در شعر و نیز طنین خاصّی به شعر می بخشد.

۶ ـ قافیه:

قافیه نیز گوشه ای از موسیقی شعر است. در کنار موسیقی وزن و موسیقی درونی کلمات، موسیقی قافیه نیز قابل بررسی و تحقیق است و یکی از مهمترین عوامل اهمیت قافیه، جنبه ی موسیقایی آنست و می توان گفت که نوعی زمینه سازی برای القاء موسیقی شعر، در ذهن آدمی است. یک واژه که در آخر یک مصراع، به عنوان قافیه قرار می گیرد، زمینه ای در ذهن خواننده می سازد که وقتی واژه ی هم آهنگ دیگری را در مصرع بعدی می شنود، لذتی احساس کند که کاملاً شبیه به لذت شنیدن یک قطعه یا یک نغمه ی موسیقی است.

اگر یک نغمه موسیقی را با دو آلت موسیقی بنوازیم، دو نغمه از نظر رنگ موسیقایی با هم اختلاف خواهند داشت یا دست کم هر کدام طعم خاص خود را داراست. این خصوصیت را در شعر، قافیه به عهده دارد، زیرا می بینیم که دو قصیده در یک موضوع و یک وزن که با دو قافیه سروده شده اند، تأثیرشان مختلف است.[۵۲] عده ای از محققین آمریکایی، شعر را گونه ای از موسیقی به شمار آورده اند و معتقدند که قافیه، در ساختمان یک شعر همان نقش را بازی می کند که تنالیته Tonality و مایه، در ترکیب موسیقی،[۵۳] و از اینجاست اهمیت قافیه در شعر، که آن را مثل وزن اساس شعر شمرده اند.

یکی از شاگردان کانت در رساله ای که راجع به قافیه نوشته است، سبب زیبایی قافیه را از اصل تعدد در وحدت نتیجه می گیرد، یعنی که بدون این تعدد وحدت، شعر چیزی نیست جز یک جور یکنواختی تحمل ناپذیر.[۵۴]

در مورد قافیه، دکتر شوقی ضیف در کتاب خود آورده که: «قافیه یادگار نواختن آلات موسیقی است و در گوش یادآور کف زدنها و طبلها و دنهاست.»[۵۵]

۷ ـ ردیف:

آوردن واژه یا واژگانی است بعد از کلمه ی قافیه که از نظر ساخت و معنی یکسان باشند و تقویت کننده اثر لحن، در یک قطعه شعر است.

نجفقلی میرزا در دره ی نجفی در مورد ردیف نوشته: «بدان که ردیف عبارتست از کلمه ای یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیه اصلی به یک معنا تکرار یابد.»

در حقیقت ردیف از دیدگاه موسیقی شناسی، باعث تقویت اثر لحن، در یک قطعه شعر می شود.

و جالب تر آن است که بدانیم از نتیجه مطالعات و تحقیقات در شعرهای فارسی و عربی و ترکی چنان برآمده که: ردیف خاص ایرانیان و اختراع آنهاست. البته نه آن که در اشعار آنها ردیف دیده نشود، بلکه در هیچ کدام به اهمیت و سابقه ی اشعار فارسی نیست. از مطالب نوشته شده در دائرة المعارف اسلام، نتیجه می گیریم که ردیف در ادبیات ترکی تا پیش از قرن ۱۳ میلادی سابقه ندارد و پیداست که از ادب فارسی به آنجا راه پیدا کرده، زیرا شعر ترکی هم از نظر نوع مضامین و هم از نظر قافیه و ردیف و دیگر خصوصیات، تقلیدی است از شعر فارسی.

نیز می توان گفت که در اشعار عربی نیز، ردیف تقریباً وجود ندارد. زیرا همانطور که در دائرة المعارف اسلام آمده، چیزی که بتوان نام ردیف بر آن اطلاق کرد، نمی توان یافت.

اما در زبان فارسی از روزگاران قدیم «ردیف» به صورت مشخص و برجسته ای در شعر فارسی وجود داشته است، حتی قبل از آنکه شعر به صورت زبان ادب به وجود آمده باشد.

در ترانه های عامیانه، «ردیف» به صوت بارز و آشکار مشاهده می شود و وجود ردیف در این ترانه های قدیمی نشان می دهد که ردیف جزیی از ساختمان ظاهری و فرم شعر فارسی است.

۸ ـ کلمات زاید:

بود و نبود این کلمات در یک بیت شعر تأثیر معنایی ندارد، بلکه نقش آنها پر کردن جای خالی وزن است و نیز علاوه بر آن به خاطر مصوت های موجود در آنها خاصیت لحنی نیز به شعر می بخشد. جانا، یارا، دلا، خدایا، عجبا، هلا و شگفتا جزو این دسته کلمات اند.

ای جان جان ای جان جان، مستان سلامت می کنند
ای تو چنین و صد چنان، مستان سلامت می کنند
(مولوی)

جان کلام این بیت: «ای جان جان مستان سلامت

می کنند»، است و سایر کلمات موجود فقط به خاطر ایجاد وزن و لحن آمده است.

۹ـ مناسبت و موازنه ـ تسمیط[۵۶]

اینها نیز از عناصر سازنده ی موسیقی در شعر هستند.

ایجاد توازن میان الفاظ یک بیت را موازنه گویند.

شمع هر جمع مشو ورنه بسوزی مارا
باد هر قوم مکن تا نروی از یادم
(حافظ)

شمع و جمع در این بیت متوازن هستند.

مناسبت، همان موازنه است و آوردن الفاظ موزون در شعر را مناسبت هم گویند. مثلاً در:

نقد بازار جهان بنگر و آزار جهان
گر شما را نه بس این سود و زیان ما را بس
«بازار و آزار»

تسمیط: تقسیم کردن یک بیت به چهار پاره موزون است. در این تقسیم بندی سه پاره مقفی است و قافیه چهارمی مطابق با قافیه خود غزل:

پشمینه پوش تندخو از عشق نشنید است بو
از مستی اش رمزی بگو تا ترک هشیاری کند
(حافظ)

در آخر می توان گفت: «آنچه در بدیع زیر عنوانهای: مناسبت و تسمیط و موازنه آمده است، صنایع و آرایش هایی است که در شعر ایجاد خوش آهنگی می کند و بنابراین این عوامل زیبایی شعر را می توان از مقوله ی موسیقی حروف و خوش آهنگی شمرد که در قدیم هم مورد توجه سخن سنجان بوده است.»[۵۷]

اشعار مختلف در تقسیمات موسیقی کنونی ایران

درباره ی سابقه ی تاریخی پیوند موسیقی با کلام، به آسانی نمی توان حکم صادر کرد و نمی توان ادعا داشت که اولین نمونه ی پیوند موسیقی با کلام چه بوده و یا توسط چه کسی اجرا می شده، از اینرو نظریه ها مختلف است: مثلاً منتقدان ادب ایران در عصر اسلامی عموماً «خسروانیات» یا «نواهای خسروانی» را نخستین نمونه های پیوند موسیقی با کلام دانسته اند و عده ای دیگر نیز مشهورترین این آثار را «سی لحن باربد» می دانند.

بدیهی است که این ادعا و نظریه نسبی است و نمی تواند جامع باشد، زیرا به استناد این حکم که هر حالی متضمن و مبین گذشته ای است، پس باید بپذیریم که مثلاً باربد نوازنده و خواننده ی چیره دست عهد خسروپرویز هنرش را مدیون استادان گذشته و آنها نیز توسط استادانی گذشته تر درس گرفته اند که هیچ ذکری از آنها در تاریخ نیست و متأسفانه ما از چگونگی آثار و احوال آنها بی خبریم.

اردشیر سرسلسله ی ساسانیان هنگامی که در زندان اردوان زندگی می کرده، اوقات خویش را به تنبور نوازی و اجرای سرود می گذرانده، مگر همان نمی توانسته نوعی پیوند موسیقی با کلام شمرده شود و یا مثلاً عقب تر از آن: زمانی که «کورش به هنگام حمله بنابر عادت خود سرودی آغاز کرد که سپاهیان با صدای بلند و با احترام و ادب زیاد آن را خواندند»[۵۸] و به سپاهیان خود گفت: «همین که به محل مقصود رسیدیم و حملات دو سپاه نزدیک شد، سرود جنگی را می خوانم و شما بی درنگ جواب مرا بدهید»[۵۹] این سرودها حدود ۲۵۰۰ سال پیش خوانده شده است، آیا نمی توان اینها را جزو پیوند موسیقی با کلام دانست. از این نمونه ها بسیار است و بمجرد آن است که نمی توانیم

● اگر یک نغمه موسیقی را با دو آلت موسیقی بنوازیم، دو نغمه از نظر رنگ یا دست کم هر کدام طعم خاص خود را داراست. این خصوصیت را در شعر، قافیه به عهده دارد.

ابتدایی ترین پیوند موسیقی با کلام، را ذکر کنیم.

«سرود، مطلق شعری است که با موسیقی همراه باشد، از این رو همه اشکال و انواع شعر پیش از اسلام را در بر می گرفت. پتواژه، پاسخ گفتن به ساز است با شعر و آواز، مفهوم این واژه، نشانه ی پیوند تفکیک ناپذیر ساز و سخن در سراسر دوره ی پیش از اسلام می باشد. چکامه، به داستانهای عاشقانه ی منظوم گفته می شد که خنیاگران (عاشق ها) همراه با ساز و آواز اجرا می کردند.»[۶۰]

در دوران اسلامی واژه های دیگری برای گونه های پیوند موسیقی با کلام به کار رفته است.

ملک الشعرای بهار نوشته است: «اشعار هجایی که قبل از اسلام در ایران رایج بوده است از همان جنس شعری بوده که امروز آن را «تصنیف» می گوییم و آن را به اصطلاح بعد از اسلام «قول-ترانه» می گفتند و ظن غالب آنست که سرود یا چکامه شبیه به قصیده بوده و چامه شبیه غزل بوده و ترانه (ترنگ یا ترانگ- یا رنگ) شباهت به تصنیف داشته است و گفتن و نواختن آن عام، و شنیدن آن خاص طبقات دوم و سوم بوده است.»[۶۱]

اگر بخواهیم قالبهای گوناگون پیوند موسیقی با کلام را مشخص سازیم، ناگزیریم که آثار گذشته را بر پایه مضمون شعری آنها مورد بحث قرار دهیم.

شعر از نظر غرض و مقصود دارای تقسیماتی است و پاره ای از همین مضامین، در عرصه ی موسیقی به شاخه های سه گانه ی زیر تقسیم می شود:

- موسیقی مذهبی
- موسیقی رزمی
- موسیقی بزمی

این تقسیم بندی، بیشتر متکی به محتوای شعر است- بدین معنا که اگر کلام آهنگی در نیایش پروردگار و یا نعت یا تعزیت پیشوایان دینی و یا مدح و ثنای رسولان و امامان بوده است، آن را موسیقی مذهبی گفته اند. مشخصه این آثار، وزن فراخ و سنگین و سادگی و سهولت اجرای آهنگ بوده است.[۶۲]

سرودهای زرتشت را می توان از انواع سرودها و موسیقی های مذهبی دانست. اینک نمونه ای از سرودهای زرتشت یعنی: یسنای ۴۷ که نخستین گات از گاتهای سپنتامینیو[۶۳] است و پروفسور جان. و. دریپر به دست آورده و نت آنها توسط «پروفسور انگلیش و پروفسور وود» نوشته شده است را مورد بررسی قرار می دهیم.

این سرود در دستگاه ماهور (یا گام دو بزرگ Do. Majeur) است. وزن سرود چهارضربی یعنی (4/4)، ولی حرکت قطعه (یعنی تمپوی Tempo آهنگ) سنگین و فراخ (Andante) است. نیز برای هر هجا یا سیلاب یک نوت یا یک نغمه آفریده شده است.

ترجمه ی اشعار: بهترین گفتار و کردار و اندیشه ی پاک فزاینده و خرمی و رسایی جاودانه، در شهریاری اهورامزدا است.[۶۴]

علاوه بر سرودهای زرتشت در مذاهب دیگر نیز خواندن نواهای مذهبی همچنان متداول بوده. بعد از اسلام برخی از انواع موسیقی در ایران تا حدی ممنوع شد، ولی گفتن اذان به صوتی خوش و خواندن قرآن به تجوید و بعدها روضه خوانی، تعزیه گردانی و منقبت خوانی، مصیبت گویی و غیره متداول گردید.

«از قدیم رسم چنین بود که اذان گو، خوش آواز باشد و از جای مرتفعی مثل گلدسته ی مساجد با صدای بلند و صوتی خوش اذان بگوید، اذان اخلنب در آواز بیات ترک، شور و شهناز گفته می شود و اذان گوی ماهر، اگر با موسیقی آشنا باشد، البته شنوندگان بیشتری خواهد داشت و کلامش مؤثرتر خواهد بود...»[۶۵]

نوحه، روضه، مرثیه، مناجات، مدح و منقبت، تعزیه (یا شبیه خوانی)، ترانه های عزاداری جزء نواها و موسیقی مذهبی به شمار می روند.

آخرین سخن آن که:

«موسیقی مذهبی و روحانی از کلمات و گفته ها منشاء و الهام می گیرد، شنونده را به اندیشه حیات آتی و جهان باقی وامی دارد. این نوع موسیقی معمولاً همراه با شعر است و دعاگونه. و اشعار ممکن است دارای معانی حقیقی باشد، یا مجازی و تمثیلی، اما به هرحال نیت سراینده و گوینده باید پاك و خالص باشد و در غیر این صورت اشعار بی روح و بی معنی و خالی خواهند بود.»[۶۶]

نیز در طبقه بندی انواع موسیقی، می توان به سرودهای رسمی یا رزمی اشاره کرد.

در این نوع موسیقی، نواها به نحوی برانگیزاننده ی حس تحرك ونیروی جنبش و شورش آدمیان هستند. این سرودها، نه آن وقار و سنگینی موسیقی مذهبی را دارند ونه آن سبکی و لطافت موسیقی بزمی را. و مضمون کلام این سرودها خود مبین نوع آنهاست. همانطور که قبلاً هم گفته شد، مثلاً همان سرودی را که کورش هنگام حمله به سپاهیان دشمن می خوانده است، را می توانیم جزودسته ی موسیقی رزمی بدانیم. ولی متأسفانه چون از این گونه آثار لحن و کلامی بر جای نمانده است، نمی توانیم اطلاع بیشتری کسب کنیم و فقط بر اساس یادداشتها اینطور برمی آید که شیوه ی اجرای این سرودها چنان بوده که سراینده ای به تنهایی جمله ای از سرود را می خوانده و سرایندگان دیگر همان جمله را تکرار می کرده اند. یکی از سرودهای رزمی «سرود ترکوی» است که متعلق به دوره ی ساسانی است. کلام این سرود چنین است:

فرخت بادا روش	خنیده گرشاسب هوش
همی پر است ز جوش	نوش کن نوش کن می نوش
دوست بدا گوش	به آفرین نهاده گوش

همیشه نیکی کوش که دی گذشت و دوش
شاها خدا یگانا
به آفرین شاهی

معانی این اشعار چنین است:

افروخته باد روشنایی عالمگیر باد هوش گرشاسب
همی پر است از جوش نوش کن، می نوش
دوست بدار، در آغوش به آفرین نه گوش
همیشه نیکی کن و نیکوکار باش که دیروز و دیشب گذشت
شاها خدا یگانا
به آفرین شاهی

ادامه دارد...

*. Iannis Xenakis Musique Architecture.P: 16-Caster man 1976.

□ **پانویس:**

۱. به نقل از وزن شعر فارسی. تألیف: دکتر پرویز ناتل خانلری. ص ۵
۲. اجمالی از تحقیق ا. ح. آریان پور در جامعه شناسی هنر. چاپ ۱۳۵۴ خورشیدی، ص ۷۰.
۳. دکتر شفیعی کدکنی- محمدرضا. - موسیقی شعر. - انتشارات آگاه. تابستان ۱۳۷۳. چاپ چهارم. ص ۳. ج: ۲.
4. Russian Formalist.
5. The resurrection of the word.
۶. تاریخ ادبیات ایران. ص ۸۶.
۷. تاریخ سیستان، ص ۵۶.
۸. این شعر از اوست:
مهتری گر به کام شیر در است
شو خطر کن ز کام شیر بجوی
یا بزرگی و عز و نعمت و جاه
یا چو مردانت جنگ رویاروی
۹. تاریخ ادبیات ایران. ص ۸۷. (با اندکی تغییر)
۱۰. من جمله لباب الالباب. محمد عوفی، به کوشش آقای سعیدنفیسی. تهران- اسفند ۱۳۳۵. ص ۱۸.
۱۱. مقدمهٔ گاتاها، بخش نخست گزارش استاد ابراهیم پورداود. بمبئی ۱۹۵۲.
۱۲. گنج سخن، آقای دکتر صفا. جلد اول ص پانزده مقدمه.
۱۳. دربارهٔ منظوم بودن این آثار هیچ تردید نیست، رك: وزن شعر، آقای دکتر خانلری. ص ۳۷.
۱۴. مجلهٔ یغما، سال ۱۱، شماره ۷، ص ۲۸۹، مقاله ی سرود اهل بخارا (کهنه ترین نمونهٔ شعر فارسی)
۱۵. تاریخ ادبیات در ایران، آقای دکتر صفا، ج اول، چاپ دوم، ص ۱۵۴.
۱۶. مقدمهٔ گنج سخن، جلد اول، ص ۹.
۱۷. مقدمه برهان قاطع، چاپ استاد معین، ص ۳۱-۲۵ و نیز مقالهٔ ایشان در مجله ی ایران آباد سال اول شماره ی ۷.
۱۸. موسیقی شعر. دکتر شفیعی کدکنی، ص ۵۶۵-۵۶۱.
۱۹. لباب الالباب، چاپ تهران به کوش سعید نفیسی، ص ۲۱.
۲۰. تاریخ ادبیات آقای دکتر صفا، ج اول، ص ۵۶۱.
۲۱. چهار مقاله ی عروضی، با تصحیح و تعلیقات آقای دکتر معین، چاپ سوم، زوار، ص ۴۴.
۲۲. تاریخ ادبی ایران، از قدیمیترین روزگار تا زمان فردوسی، ادوارد براون، ترجمه و تحشیه علی پاشا صالح، ص ۳۰.
۲۳. همان کتاب، ص ۲۶.
۲۴. تاریخ گزیده حمدالله مستوفی.
۲۵. آرتور کریستین سن- شعر و موسیقی در ایران، انتشارات هیرمند، سال ۱۳۶۸، تهران، ص ۳۶-۳۵.
۲۶. آرتورکریستین سن- ایران در زمان ساسانیان، ترجمه ی رشید یاسمی، چاپ دوم، ص ۵۰۷.
۲۷. بهار- تاریخ تطور شعر فارسی، به کوشش تقی بینش، مشهد، ص ۱۳.
۲۸. همایی- تاریخ ادبیات.
۲۹. استاد علی اکبر دهخدا- لغت نامه ی دهخدا، ذیل خسروانی.
۳۰. ناظم الاطباء.
۳۱. مختارات من کتاب اللهو الملاهی لابن خرداذبه، ص ۱۶ که از روی نسخه ی منحصر بفرد موجود در کتابخانه ی مرحوم حبیب محقق مشهور عرب به کوشش الاب انطانیوس عبده الخلیفه الیسوعی در مطبعهٔ کاتالیکی بیروت سال ۱۹۶۱ چاپ شده است.
۳۲. مروج الذهب، مسعودی، چاپ مصر، مطبعه ی بهیه، ج ۲، ص ۶-۴۵۵.
۳۳. به نقل از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، ۱۶ فروردین ۱۳۴۲ مشهد.
۳۴. - فرانسه: Intensite و - انگلیسی: Intensity.
۳۵. - فرانسه: Duree و - انگلیسی: Continuance.
۳۶. - فرانسه: Hauteur و - انگلیسی: Pitch (و در پاره ای موارد Height نیز گفته اند.)
37. Timbre
۳۸. حسینعلی ملاح، پیوند موسیقی و شعر. ص ۷۱.
۳۹. دکتر پرویز ناتل خانلری- وزن شعر فارسی. ص ۹۸.
۴۰. به فرانسوی: Accent و به انگلیسی: Emphasis.
41. Accent Dintensite.
42. Accent Expiratoire.
43. Accent Dahouteur.
44. Accent musical.
45. J. d. Oconnor: Better English Pronounciation, 1976, London, P: 137.
46. Les Mots Sonores.
۴۷. حافظ و موسیقی، حسینعلی ملاح. ص ۷.
۴۸. به نقل از دیوان شمس، مولانا.
۴۹. به نقل از کتاب پیوند شعر و موسیقی، حسینعلی ملاح، ص ۸۱.
50. Refrain.
۵۱. دیوان شمس. مولانا.
۵۲. النقد الادبی، احمد امین ص ۷۳ و ۷۲.
53. Dictionary of World Literary Terms, P: 395.
54. Schutze, J. s, Versuch einer Theorie des Reims nach Inhalt und form, 1802.
۵۵. الفن ومذاهبه فی الشعر العربی، دکتر شوقی ضیف. ص ۵۰-۴۷.
۵۶. حسینعلی ملاح- پیوند شعر و موسیقی. ص ۹۱-۹۰-۷۹.
۵۷. دکتر فرشید ورد- گلستان خیال حافظ. ص ۱۱۸.
۵۸. تاریخ موسیقی نظامی ایران. ص ۱۳ و ۱۲.
۵۹. همان کتاب. همان صفحه.
۶۰. همپرسه خسروپرویز وپیوهر خادی- برگردان متن پهلوی: ایرج ملکی- از انتشارات مجله موسیقی- سال ۱۳۴۲. ص ۱۵.
۶۱. مجله ی مهر- سال پنجم- شماره ی نهم، مقاله به قلم ملک الشعرای بهار.
۶۲. حسینعلی ملاح- پیوند شعر و موسیقی. ص ۱۰۶-۱۰۷.
63. Spentamainyu.
۶۴. حسینعلی ملاح- پیوند موسیقی و شعر. ص ۱۱۶.
۶۵. روح الله خالقی- سرگذشت موسیقی ایران. ج: اول. ص ۳۶۴.
۶۶. حسین حیدرخانی (مشتاقعلی). سماع عارفان- انتشارات سنایی. ۱۳۷۴. تهران. ص ۱۰۲.