فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و سوم، زمستان ۱۴۰۱، شمارهٔ ۵۵
صفحات ۶۱-۲۹
DOI: 10.29252/KAVOSH.2022.18308.3233
DOR: 20.1001.1.2645453.1401.23.55.2.3

شگردهای ایهام اصطلاحات موسیقی در اشعار عصّار تبریزی و مقایسهٔ آن با نظامی و حافظ *

(مقالهٔ پژوهشی)

ناصر بهرامی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ارومیه
دکتر علیرضا مظفّری[۱]
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ارومیه
دکتر عبدالناصر نظریانی
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ارومیه

چکیده

شعر و موسیقی ارتباط دیرین و تنگاتنگی با یکدیگر دارند و معمولاً لازم و ملزوم همدیگر بوده‌اند. اگرچه در این روزگار، به خاطر گستردگی، هر کدام برای خود راهی پیدا کرده و به کمال رسیده‌اند، اما آن پیوند دیرینه هنوز پابرجاست و بدون همدیگر ناقص و ناتمام هستند. ایهام یکی از آرایه‌هایی است که در شعر تعدادی از شاعران نمود و برجستگی خاصی دارد و به دلیل کاربرد کلمات و جملات موهم، سخنوران به آن عنایت ویژه‌ای داشته‌اند. این آرایه را می‌توان جزو ویژگی‌های سبکی آن شاعران محسوب کرد و اگر ایهام با اصطلاحات موسیقی درهم بیامیزد زیبایی ویژه‌ای پیدا می‌کند و بیشتر، خواننده را به اعجاب و ژرف‌اندیشی وا می‌دارد. عصّار تبریزی (۷۹۲ هـ ق) جزو معدود شاعرانی است که به‌خوبی از این شیوه، بهره برده‌است.

در این پژوهش، تمام اشعار مثنوی «مهر و مشتری» عصّار، منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی و غزلیات حافظ از دیدگاه ایهام موسیقایی مطالعه شد، و هر سه شاعر را با همدیگر مقایسه کردیم. عصّار در تعدادی

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۲۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۱۴
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: a.mozaffari@urmia.ac.ir

زیادی از اصـــطلاحات ایهام موســـیقایی با نظامی و حافظ اشـــتراک دارد و گاهی نیز از مواردی اســـتفاده کرده‌اســـت که نظامی و حافظ به آن اشـــاره ننموده‌اند، اصطلاح «شهناز» از آن جمله است. می‌توان گفت که عصّـــار نیز در حوزهٔ ایهام و ایهام موســـیقایی همچون حافظ شـــاعری پرکار و صاحب سبک است و بیشتر از نظامی به این آرایهٔ ادبی پرداخته‌است.

واژه‌های کلیدی: ایهام تناسب، حافظ، عصّار، موسیقی، نظامی.

۱- مقدّمه

ایهام تناســـب زیباترین شـــگردی اســـت که در آن «کلمات یا عبارات و جملات موهم» (شـــمیســـا، ۱۳۸۱: ۱۳۱) در کلام، ابهام ایجاد می‌کنند و خواننده را به درنگ وامی‌دارند. بدین ســـبب از دیرباز، نویســـندگان کتب بلاغت در پی تعریفی برای روشـــن‌کردن آن بوده‌اند.

تفتازانی می‌نویســـد: «التوریة و یسمّی الایهام ایضـاً و هی ان یطلق لفظاً له معنیان قریب و بعید و یراد به البعید اعتماداً علی قرینةٍ خفیّةٍ» (التفتازانی، ١٤٢٦: ٤٢٥). ســـکاکی نیز بر این باور اســـت و در تعریف آن گفته‌اســـت: «هو ان یکون للّفظ اسـتعمالان؛ قریب و بعید، فیذکر لایهام القریب فی الحال الی ان یظهر انَّ المراد به البعید» (ســکاکی، ۱۹۳۷: ۲۰۱). در کتب بدیع فارسی نیز به همان شـــیوهٔ زبان عربی پیش رفته‌اند و ایهام را به همان صـــورت تعریف کرده‌اند: در حدائق‌السحر چنین نوشته‌شده‌است: «دبیر یا شاعر الفاظی به کار برد که آن لفظ را دو معنی باشـد: قریب و دیگر غریب و چون سامع، آن الفاظ بشنود حالی خاطرش به معنی قریب رود و مراد از آن لفظ خود معنی غریب بود» (وطواط، ١٣٦٢: ۳۹).

شـــمس قیس نیز در تعریف ایهـام می‌گویـد: «لفظی ذومعنیین را به کار دارد: یکی قریب و یکی بعید، خاطر ســـامع نخســـت به معنی قریب رود و مراد قائل، معنی غریب باشـد» (شـمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ۳۱۱). تعاریف مذکور بیشـتر مربوط به ایهام تناسب است تا ایهام.

نویسندگان معاصر تعریف درست‌تری از ایهام تناسب ارائه کرده‌اند. جلال همایی در تعریف آن گفته: «آن است که الفاظ جمله در آن معنی که مراد گوینده است، با یکدیگر متناسب نباشد، اما در معنی دیگر، تناسب داشته‌باشد» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۷٦).

شمیسا در تعریف ایهام تناسب گفته: «فقط یکی از دو معنی در کلام حضور داشته‌باشد، اما معنی غایب (یکی از معانی دیگر کلمه) با کلمه یا کلماتی از کلام رابطه و تناسب داشته‌باشد (اما در معنی، مدخلیّت ندارد)» (شمیسا،۱۳۸۱: ۱۳۵). کزازی نیز در تعریف ایهام تناسب می‌نویسد: «ایهام تناسب را، از دید چگونگی کاربرد، بر دو گونه می‌توان بخش کرد: گونهٔ نخستین، آن است که واژه‌ای دارای دو معنا باشد، اما سخنور آن را تنها در یک معنا در بیت، به کاربرده‌باشد، پس واژه، در معنایی که از دید گزارش بیت خواست سخنور نیست، با واژه‌ای دیگر در آن بیت، همبستگی و پیوند داشته‌باشد. ایهام تناسب از گونهٔ دوم آن است که دو واژه در بیت به کار برده شده‌باشد که هر کدام دو معنا داشته باشند، اما سخنور یک معنا را از آنها خواسته‌باشد؛ پس، آن دو در دو معنای خواسته نشده، با یکدیگر پیوند و همبستگی داشته‌باشند» (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۳۹–۱۳۷). به نظر می‌رسد تعریف کزازی از ایهام تناسب جامع‌تر است.

عصّار تبریزی ملقّب به شمس‌الدّین، از سخنوران و عرفا و دانشمندان بنام قرن هشتم هجری است (صفا، ۱۳٦۹: ۱۰۲۲). این شاعر منظومهٔ «مهر و مشتری» را به پیشنهاد دوستی، به شیوهٔ خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی می‌سراید (عصّار، ۱۳۷۵: ۲۷). آنچه در این منظومه بسیار به چشم می‌آید کاربرد آرایه‌های ادبی است. عصّار هنری‌ترین صناعات ادبی را در این منظومه به کار برده‌است و در این میان، ایهام تناسب جایگاه خاصی دارد (همان: ۳۰). عصّار چنانکه در صفحات ۲۰٤–۲۰۱ بخش «صفت بزم شاه کیوان و عود نواختن مهر» نشان می‌دهد، در نوازندگی با سازهای مختلف نیز دستی دارد و از این رو، به‌زیبایی، از سازهای مختلف برای ساختن آرایهٔ ایهام تناسب بهره برده‌است.

چنانکه می‌دانیم، «موسیقی زبانیست که به جای حروف با اصوات سر و کار دارد، همچنان که دو یا چند حرف کلمه‌ای را می‌سازد و کلمات جمله‌ای را درست می‌کند، در موسیقی نیز از یک یا چند صدا «میزانی» ساخته‌می‌شود و از مجموع چند میزان یک موسیقی استخراج می‌گردد» (ملاح، ۱۳۵۱: ۱۲).

ارتباط شعر و موسیقی به گذشته‌های بسیار دور برمی‌گردد، این دو هم‌زاد جدائی‌ناپذیر، دوشادوش یکدیگر، پیش آمده‌اند. اگرچه در این روزگاران به سبب گستردگی و تنوع، مسیرشان از هم جدا گشته و هر کدام هنری جداگانه محسوب می‌شوند، با وجود این، بدون یکدیگر، ناقص هستند و به‌ویژه، موسیقی بدون شعر، طراوت لازم را ندارد (جوزی، ۱۳۸۳: ۳٤). برای ایجاد موسیقی ابزار و مقدّماتی لازم است، بعضی از آنها ساختهٔ دست انسان است مانند: چنگ، عود، رباب، تار، قانون و ...، برخی از ابزارهای موسیقی مانند «حنجره» مصنوع انسان نیست.

بیشتر ابزارها، دستگاه‌ها و اصطلاحاتی که در موسیقی به کار گرفته می‌شوند، علاوه بر معنای مصطلح خود، معانی دیگری نیز دارند و از همین روست که بحث «ایهام تناسب» در اصطلاحات موسیقی پیش می‌آید، شاعران بزرگ این سرزمین بحث زیبایی‌شناسی ایهام را با موسیقی درهم‌آمیخته و زیبایی آن را دوچندان کرده‌اند.

در این پژوهش، ایهام تناسب را در اصطلاحات موسیقایی در مثنوی «مهر و مشتری» عصّار تبریزی بررسی کرده و سپس، آن را با اشعار نظامی در منظومهٔ خسرو و شیرین و ابیات شاعر بزرگ غزل‌سرای ایران، حافظ شیرازی، سنجیده‌ایم.

۱- اهداف و پرسش‌های پژوهش

می‌دانیم که عصّار تبریزی در سرودن مثنوی «مهر و مشتری» به خسرو و شیرین نظامی نظر داشته‌است (صفا، ۱۳٦۹: ۱۰۲۷). و از سوی دیگر، حافظ با عصّار تبریزی در یک دورهٔ زمانی مشترک، می‌زیستند (صفا، ۱۳٦۹: ۱۰۳۱- ۱۰۲۵) و بی‌تردید، شهرت و

آوازهٔ حافظ در دورهٔ زندگی عصّـار تبریزی، در حد اعلایی بوده‌اسـت. حال، با توجه به شـناختی که دربارهٔ سبک شعری حافظ هست و بهره‌گیری او از انواع ایهام، نمود بارزی دارد، می‌توان گفت عصّار تبریزی نیز در سرایش مثنوی «مهر و مشتری» از هر دو شاعر متأثر بوده و به این شیوه، خواسته به شهرت و آوازهٔ آن دو و به‌ویژه، حافظ برسد.

از این رو، بر آن شـدیم تا ایهام در اصـطلاحات موسـیقی را در مثنوی‌های «مهر و مشـتری»، «خسـرو و شـیرین» و غزلیات حافظ به طور تطبیقی، در معرض واکاوی قرار دهیم و تفاوت‌ها و شـباهت‌های هر سـه شـاعر را در به کارگیری شـگرد بلاغی مذکور بررسـی کنیم و کیفیت عملکرد و قدرت شاعری عصّار تبریزی را در استفاده از ایهام در اصـطلاحات موسـیقی برای مخاطبان، آشـکار سـازیم. همچنین نسـبت ایهام تناسـب اصـطلاحات موسیقایی در اشعار عصّار با دیگر موارد ایهام را در اشعار او بسنجیم. و به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم:

عصّـار تبریزی در کاربرد صـنعت ایهام تناسب، تا چه اندازه متأثر از نظامی و حافظ اسـت؟ تفاوت‌ها و شباهت‌های عصّار تبریزی با نظامی و حافظ شیرازی در به کارگیری ایهام در اصـطلاحات موسـیقی به چه صورت است؟ نسبت ایهام تناسب موسیقایی او با دیگر موارد چگونه است؟

۲- پیشینهٔ تحقیق

با توجه به این که ایهام از مشـخصه‌های خاص شعر عصّار است، تا کنون دربارهٔ ایهام و ایهام موسـیقایی در مثنوی «مهر و مشـتری» عصّـار هیچ پژوهشـی انجام نگرفته اسـت، تعدادی از پژوهش‌های انجام گرفته از این قرار هستند:

علی‌محمد پشـــت‌دار در مقالهٔ «بررســـی انواع ایهام در غزلیات حافظ» (۱۳۸۹) به بررسـی انواع ایهام در غزلیات حافظ پرداخته و به این نتیجه رسیده که بدون درک ایهام در اشـعار حافظ نمی‌توان فهم درسـتی از اشعار او داشت. جهان‌دوست سبزعلی‌پور در

مقالهٔ «نگاهی دیگر به ایهام تبادر در شعر حافظ»(۱۳۸۹)، به این نتیجه رسیده که حافظ با ریزه‌کاری‌های شعر خود آشنا بوده‌است، اگر ایهام تبادر در اشعار او شناخته‌شود می‌توان ترتیب ابیات حافظ را شناخت. محمّدحسن حسن‌زاده‌نیری و یاسر دالوند در مقالهٔ «ایهام تناسب پنهان در شعر حافظ» (۱۳۹٤) هجده بیت حافظ را بررسی کرده که دارای ایهام تناسب پنهان هستند و نتیجه گرفته که تک‌تک کلمات حافظ را باید از منظر لغوی بررسی نمود تا به راز ایهام تناسب در آنها پی‌برده شود.

همچنین حمید طاهری در مقالهٔ «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ» (۱۳۸۹) بر این باور است که ایهام یکی از ترفندهای زبان است که گوینده به کمک آن، مخاطب را به چالش می‌کشد و ایجاد لذّت هنری می‌کند و حجم معنای شعر را افزایش می‌دهد. مهدی فیروزیان در مقالهٔ «ایهام موسیقایی در دیوان خاقانی و سنجش آن با دیوان حافظ» (۱۳۹۱) در مورد ایهام موسیقایی تحقیق کرده و به این نتیجه رسیده‌است که ایهام‌سازی با واژه‌ها و اصطلاحات موسیقایی در شیوهٔ شاعری خاقانی و حافظ نمودی آشکار دارد. خاقانی بیشتر از حافظ از این اصطلاحات برای ساختن ایهام بهره‌برده‌است. عصمت اسماعیلی و سعید قاسمی‌نیا در مقاله‌ای با عنوان «مقایسهٔ ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با دو شاعر هم‌سبک پیشین: خواجو و امیر خسرو» (۱۳۹۵) کلمات ایهام‌ساز در دیوان شاعران مورد نظر را در سه بخش سازها و متعلّقات، الحان و مقامات و اصطلاحات بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که تعداد ایهام‌های موسیقایی مشترک دیوان هر سه شاعر بسیار بیشتر از ایهام‌های اختصاصی است. همچنین حافظ در این بخش نوآوری‌هایی دارد که دو شاعر دیگر ندارند.

۳- شیوهٔ پژوهش

در این پژوهش از روش تحلیلی - توصیفی استفاده شده‌است. جامعهٔ پژوهش، مثنوی مهر و مشتری عصّار، منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی و تمام اشعار دیوان حافظ به

اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی است. ابتدا واژگانی که دارای ایهام موسیقایی بودند از هر سه کتاب استخراج گردید، بعد از آن، با مراجعه به کتاب‌هایی که در حوزهٔ موسیقی و اصطلاحات مربوط به آن نوشته شده، توضیحی دربارهٔ آن اصطلاح آورده‌ایم و سپس، با آوردن ابیاتی از عصّار، نظامی و حافظ، ایهام موسیقایی به کار رفته در اشعار هر سه شاعر را مقایسه و بررسی کردیم.

٤- بحث و بررسی

ایهام تناسب از خصیصه‌های اصلی شعر حافظ است و تا کنون پژوهش‌های زیادی دربارهٔ انواع ایهام و ایهام تناسب موسیقایی در غزلیات حافظ انجام شده‌است. اما تا کنون کسی به تحقیق دربارهٔ این آرایهٔ ادبی در خسرو و شیرین نظامی و مثنوی «مهر و مشتری» عصّار تبریزی نپرداخته است. به‌ویژه، مثنوی «مهر و مشتری» او که ایهام جزو ویژگی‌های سبکی قابل توجه آن است و محور اصلی این مقاله نیز بررسی ایهام تناسب اصطلاحات موسیقی در این مثنوی است.

در ادامه به ترتیب حروف الفبا، این اصطلاحات و کاربرد آنها را بررسی می‌کنیم.

اصفهان

اصفهان از مقام‌های رایج در فرهنگ‌های موسیقایی جهان اسلام است. نام اصفهان -به عنوان اصطلاحی موسیقایی- نخستین بار توسط ابن‌سینا در یکی از نسخه‌های رسالهٔ شفا در بین «جماعات‌المشهوره» یا دورهای اصلی آمده‌است (میثمی، ۱۳۸۳: ۲۳۳). اصفهان از پایه‌های چهارگانه موسیقی نخستین محسوب می‌شود: ۱) راست؛ ۲) عراق؛ ۳) زیرافکند و ٤) اصفهان (امام شوشتری، ۱۳٤۸: ۲٤). اصفهان مقام ششم از مقامات دوازده گانهٔ ادوار مشهور است (معارف، ۱۳۸۳: ۲۰٤).

عصّار در دو بیت از واژهٔ اصفهان ایهام تناسب ساخته است، در هر دو بیت، اصفهان اسم مکان و منظور از آن، شهر اصفهان است، اما در معنای یکی از دستگاه‌های موسیقی

با راه و راست که هر دو از دستگاه‌های موسیقی هستند، ایهام تناسب دارد. همچنین با نهفت که خود شعبه‌ای است از مقام کوچک و هشتمین نغمه است و نیم بانگ دارد (وجدانی، ۱۳۸٦: ۱۱٦٤) ایهام تناسب موسیقایی دارد.

بباید در نهفت امشب روان شد به راه راست سوی اصفهان شد

(عصّار، ۱۳۷۵: ۱۱۸)

نمونهٔ دیگر: ۱۲۳

در بیت زیر از نظامی «پرده‌دری» کنایه از رسوایی و بی‌آبرویی است. سپاهان (اصفهان) نام شهری است اما در معنی اصطلاح موسیقایی با پرده -که اصطلاح موسیقی است- ایهام تناسب دارد. شاعر از زبان شیرین خطاب به خسرو، سفارش کرده که در حضور پادشاهان، نباید بی‌آبرویی کرد، زیرا قبلاً در اصفهان این کار را کرده‌ای.

مکن پرده‌دری در مهد شاهان تو را آن بس که کردی در سپاهان

(نظامی،۱۳۷۸: ۳۰۸)

مورد دیگر: ۳٦٦

حافظ تنها در یک بیت از قصاید خود با دستگاه اصفهان ایهام تناسب ساخته است، با توجه به این که قصاید حافظ همسنگ غزلیات او نیستند و با توجه به بسامد کم این اصطلاح، می‌توان گفت حافظ میلی به ساخت ایهام با این کلمه نداشته‌است.

به یاد مجلس خسرو چو برکشد مطرب گهی عراق زند گاهی اصفهان گیرد

(حافظ،۱۳٦۲: قکط)

اصفهان در هم‌نشینی با مطرب و عراق (دستگاه موسیقی) ایهام تناسب دارد.

بازگشت

بازگشت در موسیقی در دو معنا به کار رفته‌است: نخست: فرودآمدن از لحن یا گوشه‌ای به لحن اصلی یا مقام اصلی؛ دوم: به نوعی تصنیف هم، بازگشت می‌گفتند (ملاح، ۱۳۵۱: ۵۵).

تنها عصّـار و حافظ از این اصطلاح موسیقی در اشعار خود بهره‌برده و ایهام تناسب خلق کرده‌اند. بسـامد این اصـطلاح در اشـعار این دو شـاعر، زیاد نیست. عصّار در یک مورد و حافظ دو بار از آن اسـتفاده‌کرده‌است. کاربرد اصطلاح بازگشت در بیت نخست حافظ نسبت به نمونهٔ عصّار و بیت دوم خودِ حافظ، هنری‌تر است.

چو شـــد ز آن پرده عزم بـازگشـــتش کـز آن بـرتـر نـبـد راه گـذشـــتـش
(عصار،۱۳۷۵: ۵۹)

در بیت فوق، عصّـار «بازگشـت» را در معنای نخست (تغییر لحن) به کار برده و از گوشـه‌ای به گوشـهٔ دیگر رفته و در همنشـینی با پرده و راه –هر دو اصـطلاح موسیقی هستند– ایهام تناسب ساخته‌است. در بیت فوق کاربرد «بازگشت» تأثیری در معنای شعر ندارد و بیشتر جنبهٔ زیبایی آن چشمگیر است.

حافظ نیز در بیت زیر «بازگشت» را در معنی فرودآمدن از لحن یا گوشه‌ای به لحن اصـلی به کار برده‌اسـت. ملاح در توضـیح این بیت می‌گوید: «این موسـیقی‌دان از کدام سـامان اسـت که سـاز خود را برای نواختن مقام عراق کوک کرده، اما ناگهان آهنگ بازگشـتی را نواخت که در مقام حجاز اسـت. این بیت به ظاهر در ذم مردمانی اسـت نیرنگ‌باز که گندم نمایند و جو فروش» (ملاح، ۱۳۵۱: ٥٦).

با توجه به این توضـیحات می‌توان گفت حافظ لحن کلام خود را عوض کرده، تا تعریضـی به ریاکاران بزند و در سـنجش با بیت عصّار و دیگر بیت خود بسیار هنری‌تر می‌نمـاید. و همنشـین‌کردن آن با مطرب، سـاز، عراق، آهنگ، راه، حجاز و پرده ایهام تناسـبی زیبا نیز آفریده اسـت. بسامد این اصطلاح در شعر هر دو شاعر در این سه بیت خلاصه می‌شود.

این مطرب از کجاسـت که ساز عراق ساخت و آهنـگ بـازگشت به راه حجـاز کـرد؟
(حافظ،۱۳٦۲: ۹۱)

نمونه دیگر از حافظ: ۲۱۲

پرده

پرده در موسیقی قدیم نام دوازده آهنگ یا مقام بوده است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج. ۱: ۱۸۱). دوازده پرده عبارتند از: عشاق، نوا، بوسلیک، راست، عراق، اصفهان، زیرافکند، بزرگ، زنگوله، رهاوی، حسینی و حجاز (آملی، ۱۳۸۹:ج.۳: ۱۰۲). این اصطلاح گاهی در معنای مطلق ساز آمده‌است. همچنین، حد فاصل بین دو نت موسیقی را که متصل باشند، پرده یا نیم‌پرده گویند (حدادی، ۱۳۷٦ :۹۲).

امروزه، واژهٔ پرده به زه‌هایی که به روی دستهٔ تار و سه‌تار می‌بندند، اطلاق می‌شود (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج.۱: ۱۸٤). از آنجا که پرده در معنای پوشش، حجاب و اصطلاح موسیقایی آمده، محملی برای ساختن ایهام تناسب است. بسامد زیاد این اصطلاح نسبت به موارد دیگر گویای این نکته است که با آن می‌توان معانی زیبایی آفرید.

چنانکه در شواهد توضیح خواهیم داد، عصّار برای بیان معانی عاشقانه این اصطلاح را آورده است. نظامی پرده را بیشتر در معنای پوشش به کار برده‌است و حافظ علاوه بر این، برای اشاره به روزگار خود -که عصر پنهان‌کردن آلات موسیقی است و پوشیده نواختن سازهاست- بسیار هنرمندانه استفاده کرده. عصّار پنج بار، نظامی ۱۳ مورد و حافظ در پانزده بیت با اصطلاح «پرده» ایهام تناسب ساخته‌اند.

در بیت زیر، عصّار پرده را در معنای پوشش و هالهٔ ماه، چادر و خیمهٔ دل آورده، اما با قراردادن آن در کنار چنگ، آهنگ و زهره، ایهام تناسب زیبایی را خلق کرده و با تکرار واژهٔ چنگ نیز جناس تام آفریده است. زهره –که «در ادب پارسی مظهر موسیقی معرّفی شده‌است»- (ملاح، ۱۳۵۱: ۱۳٤) ساز خود (چنگ) را در مشت گرفته و قصد دارد به پردهٔ ماه برود. در بیت دوم نیز زیباروی چنگ‌نواز می‌خواهد آهنگی بنوازد تا دل‌ها را تسخیر کند.

گرفته زهره چنگ خویش در چنگ　　به سوی پردهٔ مه کرده آهنگ
(عصّار،۱۳۷۵: ۲۷۲)

نمونه‌های دیگر در اشعار عصار: ۵۹، ۲۰۲۱۲٤ و ۲۰٤

در بیت زیر از نظامی، پرده در معنی پوشش به کار رفته و این شاعر معتقد است جهان در پشت پرده، کارهای شگفتی انجام می‌دهد که ما از آن بی خبر هستیم.

جهان ناگه شبیخون سازیی کرد　　پس آن پرده لعبت بازیی کرد
(نظامی،۱۳۷۸: ۲۱۸)

موارد دیگر در خسرو و شیرین: صص۳۰، ٤۸، ٦۸، ۸۸، ۹۸، ۲۰۲، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳٦۹، ۳۷٦

حافظ ترکیب «از پرده برون شدن» را در معنی «بیقرار شدن، خارج شدن آهنگ از پرده یا مقام» (خرمشاهی،۱۳۸۰: ۲۰۲) آورده و پرده در مصراع دوم در معنی آهنگ آمده‌است (همان:۲۰۲). هر دو با یکدیگر و نیز با نوا ایهام تناسب دارند.

دلم ز پرده برون شد، کجایی ای مطرب؟　　بنال هان که از این پرده کار ما به نواست
(حافظ،۱۳٦۲: ۱۷)

نمونه‌های دیگر از حافظ: ۱۷، ۲۲، ۹۸، ۱۲٦، ۱۵۵، ۱٦٦، ۱۷۸، ۲۱۲، ۲۲۱، ۲۵۰، ۲٦۰، ۳۰۰، ۳۰۰، ۳۱۹

چنگ

چنگ سازی است از خانوادهٔ آلات موسیقی رشته‌ای مطلق، جنس تارهای چنگ از ابریشم، موی اسب، زه و فلز بوده، ساختمان این ساز در روزگار ما به کمال رسیده‌است و در مغرب زمین هارپ (harp) نامیده‌می‌شود (ملاح، ۱۳۵۱: ۹۰-۸۹). چنگ را از کهن‌ترین ابزار موسیقی دانسته‌اند. چنگ در دوران ساسانیان معروف‌ترین و محبوب‌ترین ساز بود. نواختن آن را به نکیسا نسبت داده‌اند (ستایشگر، ۱۳۹۱ج.۱: ۳۳۸). صنج در فارسی چنگ نامیده‌می‌شود و از سازهای زهی است (خوارزمی، ۱۳۸۹: ۲۲٦). نوازندگان

چنگ را گاه به حالت ایستاده بر گردن خود می‌آویختند و گاه به حالت نشسته در بغل می‌گرفتند و با سرانگشتان دو دست، رشته‌ها را لمس می‌کردند و می‌نواختند (بینش، ١٣٧١: ١١٥).

شاعران از معنای دوگانهٔ چنگ «دست» و «ساز» بهرهٔ فراوان برده‌اند و با آن جناس تام و ایهام ساخته‌اند. گاه خمیدگی چنگ را همچون قامت خمیدهٔ انسان و تارهای آن را به عنوان مو و گیسو پنداشته، از آنها برای شخصیت‌بخشی و استعاره‌پردازی استفاده‌کرده‌اند. بسامد این اصطلاح نیز نسبت به موارد دیگر بیشتر است. عصّار هفت بار با این اصطلاح ایهام تناسب ساخته، نظامی چهار مورد و حافظ دوازده بار آن را به کار برده‌است.

در ابیات برگزیدهٔ زیر، عصّار چنگ را در معنای یکی از اعضای بدن انسان آورده، اما در معنای آلت موسیقی با سازهای دیگر ایهام تناسب دارد. در بیت نخست از ترکیب تشبیهی چنگ پشت در معنای پیر و فرتوت بهره گرفته‌است، زمانی که «مهر» عود می‌نوازد، حتی آسمان با تمام پیری به رقص درمی‌آید و از پای می‌افتد. در بیت آخر چنگ علاوه بر ایهام تناسب جناس تام نیز دارد (چنگ اول ساز موسیقی و چنگ دوم معنای دست می‌دهد). کاربرد اصطلاح «چنگ» علاوه بر زیبایی ادبی در معنای ابیات نیز تأثیر گذاشته، چنانکه می‌گوید: آسمان از صدای شنیدن صدای عود با تمام پیری به وجد می‌آید و بی‌حال می‌شود.

چو عود خویش را در بر گرفتی سپهر چنگ پشت از کار رفتی
(عصار، ١٣٧٥: ٢٠٣)

برآورد از فلک چون عود فریاد که خوش عودی زدی، چنگت مریزاد!
(همان: ٢٢٤)

موارد دیگر از عصّار: صص ١٢٣، ١٢٤، ٢٠٢، ٢٠٤، ٢٧٢

در بیت زیر، نظامی چنگ را در معنی پنجه و دست آورده اما در معنی اصطلاح موسیقی با ساز ایهام تناسب دارد.

بدین درگه نشانش، ساز در چنگ که تا بر سوز من بردارد آهنگ
(نظامی،۱۳۷۸: ۳۵۸)

نمونه‌های دیگر از نظامی: ۹۹، ۲۵۰، ۳۵۷

در ابیات برگزیدهٔ حافظ در بیت اول و دوم، چنگ در معنای ساز معروف آمده، اما در معنای عضو انسانی با سایر اجزای بدن ایهام تناسب دارد.

گوشم همه بر قول نی و نغمه چنگ است چشمم همه بر لعل لب و گردش جام است
(حافظ، ١٣٦٢: ٣٣)

گیسوی چنگ ببرید به مرگ می ناب تا حریفان همه خون از مژه‌ها بگشایند
(همان: ١٣٧)

نمونه‌های دیگر از حافظ: ۹۸، ۱۰۸، ١٤٨، ١٦٥، ١٧٨، ١٩٤، ٢١٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٣٠٠

حجاز

حجاز یکی از دوازده مقام موسیقی است، نواهای سه‌گاه و حصار شعبه‌های آن و کارساز، ملانازی، روی عراق و حجاز عراق آوازهای آن به شمار می‌آمده‌اند. در روزگار ما، «حجاز» گوشهٔ کوچکی است که در مقام شور، به‌ویژه در مایهٔ ابوعطا و احتمالاً، در مایهٔ دشتی که از متعلّقات شور محسوب می‌شوند، نواخته‌می‌شود (ملاح، ١٣٥١: ١٠٤). در پس پرده‌های حجاز آوازی نرم و رقیق وجود دارد که خاص حزن و اندوه است (ثابت‌زاده، ١٣٨٢: ٦٤). در ایران برای خواندن قران و دعاهای مذهبی کاربرد فراوانی دارد (نفری، ١٣٨٩: ٨٩).

عصّار در بیت زیر از هم‌نشینی حجاز با آهنگ، ره (راه) و مقامی دیگر از مقام‌های موسیقی «راست» ایهامی زیبا آفریده‌است. البته می‌توان این گونه نیز توجیه کرد وقتی که در مقام حجاز موسیقی می‌نواخت، مخالف نیز قصد آهنگی دیگر کرد نواخت.

چو او را از حجـاز، آوازه برخـاســـت مـخـالـف کـرد آهـنـگ ره راســـت
(عصّار، ١٣٧٥: ٥٧)

حافظ نیز در ابیات زیر با همنشـــین‌کردن حجاز، مطرب، آهنگ، بازگشـــت، راه و عراق –که از مقام‌های موسـیقی اسـت– ایهام تناسـب زیبایی پدید آورده‌اسـت. در بیت حافظ این نکته را هم می‌توان گفت که با مطربی چیره‌دسـت روبرو هستیم هر لحظه که اراده کند می‌تواند مقام‌های موسیقی را عوض کند و در دستگاه‌های مختلف بنوازد.

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت و آهنـــگ بـــازگشت بـه راه حجاز کـرد
(حافظ، ١٣٦٢: ٩١)

نمونه دیگر از حافظ: ١٧٦

نظامی در خسرو و شیرین این اصطلاح را نیاورده‌است.

دستان

در گذشـته به رشته‌هایی که بر دستهٔ سازهای مقید بسته می‌شد، دستان می‌گفتند. در بعضـی موارد منظور از دسـتان، لحن، آهنگ، مقام و آواز اسـت. در سـازهایی همچون قانون، چنگ و سـنتور به تارهای این سـازها نیز دسـتان اطلاق می‌شـد (ملاح، ١٣٥١: ١١١– ١١٠). دسـتان در معنی مکر، حیله، داسـتان و جمع دست نیز آمده و دست‌مایه‌ای برای ساختن ایهام شده‌است.

در بیت ذیل، دسـتان جمع دسـت اسـت اما در معنای دوم که –اصـطلاح موسـیقی اسـت– با سـاز، زهره (خنیاگر فلک) و گوش (وسـیله کوک سـاز) ایهام تناسـب دارد. کاربرد «دستان» علاوه بر ایهام به ابیات نیز زیبایی داده، عقل و جان را با موسیقی تسخیر می‌کند و زهرهٔ خنیاگر از هوش می‌رود.

چو مالیـــدی به دستـــان ساز را گـــوش شـــدی در بـزم گردون زهره از هوش
(همان: ٢٠٣)

نمونه‌های دیگر از عصّار: ٨٢، ٢٠٤

نظامی در بیت شـــاهد دســـتان را در معنی نیرنگ آورده و معتقد که باربد حیله‌گر اســت و با نواختن موسـیقی دل‌انگیزش، از دوستان و حاضران مجلس صله می‌گرفت و کیســـه‌های پول آنان را خالی می‌کرد؛ کیســـه پرداختن کنایه از: همهٔ پول را خرج کردن (انوری، ۱۳۹۰: ۱۱۰۸).

بـه دســـتـان دوســـتـان را کیســـه پرداز بـه زخمـه زخم دل‌هـا را شـــفـا ســـاز
(نظامی،۱۳۷۸: ۳۵۷)

موارد دیگر در نظامی: ۱۰۳، ۱۹۰

حافظ در بیت زیر دسـتان را معنای سـرگذشت و قصّه به کار برده‌است (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲۷۸۳) اما در مفهوم اصـــطلاح موســـیقی با دف، نی، پرده ایهام تناســـب دارد. با توجه به نمونه‌های سـه شـاعر می‌توان گفت عصّار و حافظ به شیوه‌های مختلف از این اصطلاح بهره‌برده‌اند.

راز سربستهٔ ما بین کـه بـه دستـان گـفتند هـر زمان بـا دف و نـی بـر سـر بازار دگر
(حافظ، ۱۳٦۲: ۱۷۱)

نمونهٔ دیگر از حافظ: ۲۵۰، ۳٥٤

راست

راســـت در تاریخ موســـیقی ایران ریشـــه‌ای کهن دارد و اختراع آن را به باربد نســـبت می‌دهند. این مقامات پیش از باربد هم وجود داشت، شاید وی در آنها اصلاحاتی انجام داده باشد (وجدانی،۱۳۸٦: ج۱: ٤٥۱). دلیل نامگذاری آن به راست به خاطر آن است که بیشتر اصوات بدین پرده راست آید (به نقل از اسماعیلی، قاسمی‌نیا،:۱۳۹۵: ۱٦).

ترکیب «راه راســـت» در متون فارســـی کاربرد زیادی دارد. در بســـیاری موارد معنای موسـیقایی از آن نمی‌توان برداشت کرد (مالمیر، ۱۳۸۹: ٤۹–٤۸) اما در همنشینی با دیگر اصطلاحات موسیقی، در معنای دوم ایهام تناسب دارد.

با توجه به مثال‌های زیر، در بیت نخست از عصّار ترکیب «راه راست» آمده و به خاطر همنشینی با اصفهان (مقام‌های موسیقی) و نهفت (اصطلاح موسیقی) در معنای دوم با هر دو کلمه ایهام تناسب دارد. در بیت دوم از عصّار و بیت حافظ راست در معنای تحقق‌یافتن و حاصل‌شدن آمده، اما در معنای دوم با دیگر اصطلاحات موسیقی ایهام تناسب دارد. بسامد این اصطلاح در اشعار عصار بیشتر از خسرو و شیرین نظامی و غزلیات حافظ است.

ببایـــد در نهفت، امـــشب روان شـــد　　بـــه راه راست ســـوی اصفهـــان شـد
(عصّار، ١٣٧٥: ١١٨)

نـــوایی بهـــر راه آورد درخـــواست　　شـــدش از یاری حق، ســـاز آن راســـت
(همان، ١٣٧٥: ٥٧)

نمونه‌های دیگر از عصّار: ٥٧، ٦٢، ٢٠٢

نظامی در بیت زیر، از زبان شیرین می‌گوید که من راست کردار هستم اما خسرو کج رفتار است. اما در معنی اصطلاح موسیقی با پرده ایهام تناسب دارد.

هزاران پرده بســـتم راســـت در کـار　　هنوزم پـــرده کـــژ مـــی‌دهد یـــار
(نظامی،١٣٧٨: ٢٠٢)

نمونه‌های دیگر در خسرو و شیرین: ١٣٤، ١٨٧، ٢٥٠

وصف رخ چو ماهش در پرده راست ناید　　مطرب بـــزن نـــوایـی ســاقـــی بـده شرابی
(حافظ، ١٣٦٢: ٣٠٠)

راه

راه یا ره در اصطلاح موسیقی به معنای لحن، مقام، پرده، آهنگ، گوشه و نغمه است (ملاح، ١٣٥١: ١١٩). بسامد این اصطلاح در دیوان حافظ با دوازده مورد نسبت به عصّار و نظامی بسیار بیشتر است. علاوه بر این، حافظ در بعضی ابیات «راه» را در معنای

موسیقایی به کار برده و با دیگر اصطلاحات موسیقی تناسب دارد که نشان از تسلّط بیشتر حافظ به موسیقی است.

در بیت زیر از عصّار «راه» در معنای مسیر و طریق آمده، اما در معنای دوم که – اصطلاح موسیقایی است– با چنگ و آهنگ ایهام تناسب دارد.

دو تا و خشک و نالان گشته چون چنگ به سوی راه رحلت کرده آهنگ

(عصّار، ۱۳۷۵: ۱۱۷)

نمونهٔ دیگر از عصّار: ۱۱۸

در بیت زیر از نظامی «ره» در معنی بار دیگر و دوباره آمده اما با طرب در معنی شادی می‌تواند، ایهام تناسب داشته باشد.

چو زان گم‌گشته گنج، آگاه گردم دگر ره با طرب همراه گردم

(نظامی،۱۳۷۸: ٧٦)

در بیت زیر از حافظ «راه» علاوه بر معنای مسیر در معنای دوم (اصطلاح موسیقی) قابل توجیه است و با مطرب، ساز، نوا و نقش (ر.ج. وجدانی، ١٣٨٦: ١١٤٣) ایهام تناسب دارد.

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد

(حافظ، ١٣٦٢: ٨٤)

نمونه‌های دیگر از حافظ: ۱۲، ٨٤، ۹۱، ٩٦، ۹۸، ۹۹، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۱۸، ۱۵۵

شهناز

شهناز نام یکی از شش آواز موسیقی قدیم ایران است. اگر از نغمهٔ اول کردانیه آغاز نماید و در مبرقع و محیّر گذر کنند و باز پس آیند و در نیریز و سه‌گاه گذر کنند، آن را شهناز گویند (وجدانی، ١٣٨٦: ٦٦٩).

در بیت زیر، شـهناز اسم است اما در معنای اصطلاح موسیقی با پرده، آواز و مبرقع (گوشه‌ای از راست پنجگاه، ر.ج. وجدانی، ١٣٨٦: ٩٦٠) ایهام تناسب دارد. این مورد در خسرو وشیرین و دیوان حافظ دیده نشد.

یکی مـــــاه مبـــرقع نـــــام شهناز　　صـبـــا از پـــــــرده‌اش نشنیـــده آواز
(عصّار، ١٣٧٥: ١٢٤)

عراق

عراق یکی از چهار پایهٔ اصـلی موسـیقی اسـت، پردهٔ عراق، به عراق پدر امیر ابو نصـر منسـوب اسـت و نام یکی از شعبات دستگاه راست رهاب از موسیقی مقامی آذربایجان اسـت (وجدانی، ١٣٨٦: ٧٥٥). عراق اوج ماهور اسـت، صدای خواننده و ساز هر دو با هم به اوج می‌رسـد؛ بنابراین، آواز عراق با چهچهٔ زیاد و هنرنمایی خواننده همراه است (نفری، ١٣٨٩: ٨٥).

در ابیات زیر از عصّـار، نظامی و حافظ مشـخص می‌شـود هر سـه شـاعر به معنای موسـیقایی «عراق» کاملاً آشنایی داشتند، عراق در ابیات هر سه شاعر اسم مکان است اما در معنای موسـیقایی آن با راه ایهام تناسب دارد. و از این جهت در کاربرد این اصطلاح شبیه همدیگر هستند.

بـه رفتن گر شـــمـا را اتفـاق اســـت　　طـریـق خـوب‌تـر راه عـراق اســـت
(عصّار، ١٣٧٥: ١١٨)

عراقی وار بـانـگ از چرخ بگـذاشـــت　　بـه آهنـگ عراق این بـانـگ برداشـــت
(نظامی،١٣٧٨: ٣٦١)

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت　　و آهنـــگ بـــازگشت بـــه راه حـــجاز کـــرد
(حافظ، ١٣٦٢: ٩١)

نمونه‌ای دیگر از حافظ: ١٧٦، ٣٢٢

عشاق

عشـــاق از مقام‌های دوازده‌گانه موســـیقی قدیم اســـت، که دو شـــعبهٔ زابل و اوج دارد (ســـتایشـــگر،۱۳۹۱: ۱۷۹). امروزه در دســـتگاه‌های همایون و نوا و آوازهای دشـــتی و اصفهان اجرا می‌شود (حدادی، ۱۳۷٦: ٤۰۲).

در بیت نخســت عصّار، عشاق جمع عاشق است اما در معنی دوم (موسیقایی) با نوا ایهام تناسب دارد. اما در بیت دوم، عشاق در معنی اصطلاح موسیقایی قابل توجیه است و از این نظر با حافظ متفاوت است، چون حافظ به معنای لغوی عشاق نظر داشته‌است. این مورد در خسرو و شیرین یافت نشد.

دل عشـــــاق را بـــــا او صفاهـــــا بـزرگ و کـوچـک از وی در نـواهـا
(عصّار، ۱۳۷۵: ۵۷)

چـو زد مضـــراب بر ابریشـــم ســـاز پـی عشـــاق کـرد ایـن قـول آغـاز
(همان: ۹۸)

راه دل عشـــــاق زد آن چشـــــم خمـــاری پیداسـت از این شـیوه که مست است شرابت
(حافظ، ۱۳٦۲: ۱۲)

مثال‌های دیگر از حافظ: ۸٤، ۱٦۳، ۲۸٦

عود

عود یا بربط یا رود در نواحی مختلف ایران شـکل‌های گوناگون دارد، تارهای این سـاز ابتدا دو رشته بوده که به نام‌های «زیر» و «بم» نامیده می‌شده‌است، بعدها دو تار دیگر به آن افزودند که میان بم و زیر می‌بسـتند. در قرن چهارم رشتهٔ دیگری به آن اضافه کردند (ملاح، ۱۳۵۱: ۱۲٦). عود از بم‌ترین سـازها به حسـاب می‌آید، بدین خاطر آن را شـاه سازها می‌گویند (مسعودیه، ۱۳۸٤: ۱۸۱).

عصّار بیشتر از نام دیگر عود (رود) استفاده کرده‌است. «رود» در ابیات ذیل در معنی رودخانه آمده، اما در همراهی با سرود، لحن، پنجگاه و سه‌تار ایهام تناسب دارد. در بیت

زیر می‌گوید سرود «مهر» چندان دل‌انگیز بود که ناخودآگاه اشک‌ها را چون رودخانه از چشم‌ها جاری می‌کرد.

در آن ساعت که برگفتی سرودی　　ز هر چشمی روان می‌کرد رودی
(عصّار، ١٣٧٥: ٢٠٣)

ز لحن پنجگاه نوبتش بود　　که ترسا را سه تار افتاد در رود
(همان: ٥٧)

نمونه‌های دیگر در اشعار عصّار: شامل دو مورد در صفحه ٢٠٤ می‌شود.

نظامی در خسرو و شیرین، عود و رود را در مفهوم اصطلاح موسیقایی آورده‌است:

در بیت زیر، عود علاوه بر اصطلاح موسیقایی جناس تمام نیز دارد.

ز دلها کرده در مجمر فروزی　　به وقت عود سازی عود سوزی
(نظامی،١٣٧٨: ٣٥٧)

نمونه‌های دیگر نظامی: ١٢٧، ١٩١، ٣٥٧

حافظ «عود» را در معنای اصطلاح موسیقی آورده، اما در معنی چوب خوشبوی با سوختن ایهام تناسب دارد. تفاوت عصّار و نظامی با حافظ در به کار بردن این اصطلاح این است که عصّار و نظامی بیشتر از «رود» استفاده کرده‌اند، در حالی‌که حافظ «عود» برای آرایهٔ ایهام تناسب آورده‌است.

زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت　　کس ندارد ذوق مستی میگساران را چه شد
(حافظ، ١٣٦٢: ١١٥)

حافظ: ١٧٣، ١٧٤، ١٧٦

قانون

این ساز را ابونصر فارابی اختراع کرده‌است. از قدیمی‌ترین سازهای ایرانی می‌باشد، کاسه و سطح آن مثلث است و بر آن ساعد (دسته) نیست. وترهای آن سه نوع است: بم، مثلث و مثنی و با مضراب فلزی نواخته می‌شود (وجدانی، ١٣٨٦: ٨٢٧). در لغت به

معنی برهان، قاعده و رسم آمده‌است (دهخدا، ۱۳۷۳: ۱۵۳٤۱). این معنای دوگانه باعث شده، تا شاعران برای ساختن ایهام تناسب از آن بهره ببرند.

در ابیات زیر از عصّار و حافظ، «قانون» در معنای لغوی آن آمده است اما در همنشینی با «ساز، پرده، دف و نی» ایهام تناسب دارد. این اصطلاح در خسرو و شیرین نیامده‌است.

ملک چون شد ز ساز پرده واقف در آن قانون نشد با وی مخالف
(عصّار، ۱۳۷۵: ۷۹)

خدا را محتسب ما را به فریاد دف و نی بخش که ساز شرع از این افسانه بی‌قانون نخواهدشد
(حافظ، ۱۳٦۲: ۱۱۲)

نمونه دیگر از عصّار: ۱۲۳

قول

قول نخسین قطعهٔ نوبت مرتب (قول؛ غزل، ترانه و فروداشت) است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج.۲: ۲٤۸). معادل آن در موسیقی معاصر پیش درآمد می‌باشد (وجدانی، ۱۳۸٦: ج.۲: ۸٤۸). در لغت به معنای گفتار، سخن، عهد و پیمان آمده‌است (دهخدا،۱۳۷۳: ۱۵۷۰۱).

در بیت زیر، عصّار «قول» را در معنی سخن آورده، از عمل به قول و سخن دم‌می‌زند، اما در مفهوم موسیقایی با ساز و قول ایهام تناسب دارد. ضمناً «عمل نیز اصطلاحی است برای نوعی از تصنیف با ابیات پارسی» (وجدانی، ۱۳۸٦: ۷٦۹).

گهی از قول، می‌گفتی عمل‌ها گهی بر ساز، می‌خواندی غزل‌ها
(عصّار، ۱۳۷۵: ۲۰۳)

نمونه‌های دیگر از عصار: ۹۸، ۲۰۳

در بیت زیر، نظامی «قول» را در معنی حرف و سخن آورده و با زیبایی می‌گوید وعده‌های او چون سرود دلنشین است. قول در مفهوم اصطلاح موسیقایی با نوا و رود ایهام تناسب دارد.

نوای نظم او خوشتر ز رود است سراسر قول‌های او سرود است
(نظامی،۱۳۷۸: ٤٥٢)

در بیت زیر، حافظ «قول» در معنای سخن آورده، میان دو «قول» جناس تام وجود دارد. زیرا «قول» دوم معنی آواز می‌دهد.

من که قول ناصحان را خواندمی قول رباب گوشمالی دیدم از هجران که اینم پند بس
(حافظ، ۱۳٦۲: ۱۸۱)

حمیدیان در توضیح بیت زیر ازحافظ گفته‌است: «قول با ایهام به معنای سخن و ترانه یا غزل ملحون. راه گران: به نظر می‌رسد طریق زهد را می‌گوید و معنی سخت، دشوار و شدید هم می‌دهد؛ پس من به جای آن به قول و غزل مطرب و لطف ساقی اقتدا کرده و آن را نزدیک‌تر به حقیقت و وصول به معرفت یافته‌ام (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲۰٦٤).

به قول مطرب و ساقی برون‌رفتم گه و بی‌گه کز آن راه گران قاصد خبر دشوار می‌آورد
(همان: ۹۹)

نمونهٔ دیگر از حافظ: ۳۳

مقام

مقام، به مجموعه اصوات پی در پی یک دستگاه با فواصل بین اصوات مقام می‌گویند «در تاب دستور تار استاد علینقی وزیری موسیقی ایرانی به نام مقام تقسیم‌بندی شده و مقامات پنج‌گانه عبارتند از: ماهور، همایون، سه‌گاه، چهارگاه و شور» (وجدانی، ۱۳۸٦: ۱۰۲۰).

کاربرد لغوی آن در ادبیات باعث شده شاعرانی چون عصّار و حافظ با همنشینی «مقام» در کنار دیگر اصطلاحات موسیقی از آن ایهام تناسب بسازند. در بیت عصّار

همنشـــینی «مقام» در کنار آهنگ ایهام تناســـب دارد، البته باید یادآور شـــویم که خود «آهنگ» نیز در معنای دوم اصطلاح موسیقایی است و آن هم با «مقام» ایهام تناسب دارد.

در بیت حافظ نیز «مقام» با ناهید و آواز همراه شده، ایهام تناسب دارد.

گـرفـتـه هـر دو را در پـیـش کـردنـد　　پس آهنـــگ مقـــام خـــویش کـــردند
(عصّار، ۱۳۷۵: ۱۲٤)

غـــزل سرایـــی ناهید صرفه‌ای نبـــرد　　در آن مقام کـــــه حافظ بـــــرآورد آواز
(حافظ، ۱۳٦۲: ۱۷٦)

بسـامد این اصطلاح در شعر هر دو شاعر در حد همین دو بیت است. روش حافظ در انتخاب واژگان بســیار هنرمندانه اســت زیرا ناهید خود نماد خنیاگری و آوازخوانی اســت. غزل و آواز نیز زیبایی بیت را بیشــتر کرده‌اند. نظامی از این اصــطلاح اســتفاده نکرده‌است.

نوا

نوا از مقامات دوازده‌گانهٔ موسـیقی سـنّتی اسـت (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج.۲: ۵۱۸). با تبدیل دوازده مقام گذشـته به هفت دسـتگاه، دو دسـتگاه را به همان نام قدیم می‌خوانند، یکی دسـتگاه راسـت و دیگری نوا (فرصت‌شیرازی، ۱۳۷۵: ۱۸). معمولاً اشعار عارفانه را در این مقام می‌خوانند (نصیری‌فر، ۱۳۸۳: ج.۲: ۲۵٤).

عصّـار «نوا» را در معنی اسـباب زندگی آورده اما بسـیار هنرمندانه در همنشـینی با «رباب و ساز» با آن ایهام تناسب ساخته‌است.

رباب‌آســا ز حســرت دســت بر ســر　　نـــوا و سازشان را رخت بـــر خـــر
(عصار، ۱۳۷۵: ۱۲۸)

حافظ نیز «نوا» را در معنی اسباب زندگی و رونق آورده‌است. و در کنار اصطلاحات «پرده، مطرب، ساز، طرب، چنگ و دف» بسیار هنرمندانه با آن ایهام تناسب ساخته‌است. بسامد این اصطلاح در اشعار حافظ بیشتر است.

دلم ز پـــرده بـرون شد کجایی ای مطرب بنال هان که از این پرده کار ما به نواســـت

(حافظ، ۱۳٦۲: ۱۷)

نمونهٔ دیگر از حافظ: ٥٤، ۱۹۸

در خسرو وشیرین نمونه‌ای یافت نشد.

نای

نای که مخفف آن «نی» اســت، از خانوادهٔ آلات موسیقی بادی است و انواعی دارد، اگر از چوب ساخته شود «نای چوبین»، اگر از فلز باشد «نای روئین»، اگر از گل ساخته شــود «نای گلین»، اگر از نی یا نال باشد «نای نئین» و اگر از شاخ و استخوان باشد «نای شــاخی یا استخوانی» نامیده می‌شود (ملاح، ۱۳۵۱: ۲۰۵). نای به معنی حنجرهٔ آدمی نیز آمده و این دست‌مایه‌ای برای شاعران شده است تا از آن ایهام تناسب بسازند.

در بیت زیر، عصّــار «نای» را در معنای حنجره آورده اما در همنشــینی با «چنگ» و «آهنگ» ایهام تناســـب دارد. البته باید یادآوری کنیم که «چنگ و آهنگ» نیز خود ایهام تناســب دارند چون در بیت مقصــود در معنی پنجه و قصــد آمده‌اند ولی در همنشینی با همــدیگر ایهــام تنــاســـب پیدا می‌کنند. به بیانی دیگر همدیگر را می‌پرورند. در غزلیات حافظ موردی که ایهام تناسب داشته باشد یافت نشد.

زده در نــای اهــل کــاروان چــنــگ بـــه تـــاراج نـــواشان کـــــرده آهنگ

(عصّار، ۱۳۷۵: ۱۲۳)

در خسرو و شیرین و غزلیات حافظ نمونه‌ای پیدا نشد.

٤- نتیجه

با توجه به استخراج داده‌ها -که در جدول زیر آمده‌است- می‌توان نتیجه گرفت که هفده مورد اصطلاح موسیقایی و متعلّقات آن در اشعار عصّار دیده‌می‌شود، در نُه مورد با نظامی و در پانزده مورد با حافظ اشتراک دارد.

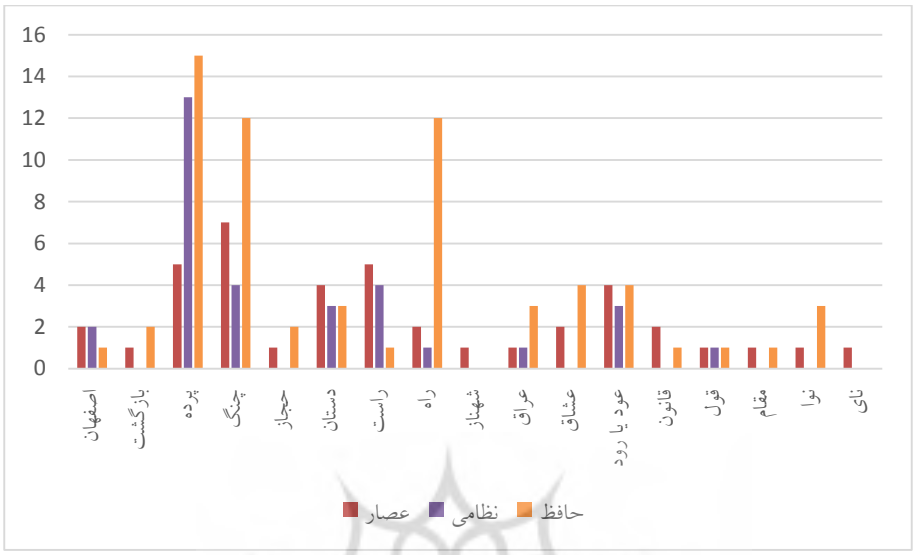
جدول ۱- اصطلاحات موسیقی در اشعار عصّار تبریزی، منظومه خسرو و شیرین و حافظ

Table 1- Musical terms in the poems of Assar Tabrizi, Khosrow and Shirin, and Hafez

ردیف	واژه‌ها و اصطلاحات موسیقایی	عصّار	نظامی	حافظ
۱	اصفهان	۲	۲	۱
۲	بازگشت	۱	----	۲
۳	پرده	۵	۱۳	۱۵
٤	چنگ	۷	٤	۱۲
۵	حجاز	۱	---	۲
٦	دستان	٤	۳	۳
۷	راست	۵	٤	۱
۸	راه	۲	۱	۱۲
۹	شهناز	۱	----	----
۱۰	عراق	۱	۱	۳
۱۱	عشاق	۲	---	٤
۱۲	عود یا رود	٤	۳	٤
۱۳	قانون	۲	---	۱
۱٤	قول	۱	۱	۱
۱۵	مقام	۱	----	۱
۱٦	نوا	۱		۳
۱۷	نای	۱	-----	----

بسامد الحان و اصطلاحات موسیقایی «چنگ، دستان، راست، عود» در اشعار عصّار نسبت به نظامی بیشتر است و نظامی اصطلاحات «پرده و نوا» را بیشتر آورده‌است. از اصطلاحات «اصفهان، راه و عراق» به یک اندازه استفاده کرده‌اند. همچنین نظامی اصطلاحات «بازگشت، حجاز، شهناز، عشاق، قانون، مقام و نای» را در خسرو و شیرین نیاورده‌است. اصطلاحات «پرده و راست» بیشترین بسامد را در شعر دو شاعر دارند. در مقایسه با حافظ «اصفهان، دستان، راست و قانون» در اشعار عصّار تبریزی بیشتر از اشعار حافظ است. در مقابل اصطلاحات «بازگشت، پرده، چنگ، حجاز، راه (ره)، عراق، عشاق و نوا» در اشعار حافظ بیشتر از عصّار است.

آواز شهناز و ساز نای (نی) را حافظ در اشعار خود به عنوان ایهام تناسب نیاورده‌است. هر دو شاعر از «عود، قول و مقام» به یک اندازه بهره‌برده‌اند. «پرده، چنگ، راست و راه (ره) بیشترین بسامد را در اشعار هر دو شاعر دارند. استفادهٔ به‌جا از این اصطلاحات و ساختن ایهام تناسب از آنها نشان می‌دهد که عصّار با موسیقی و اصطلاحات آن آشنا بوده‌است. به طور کل می‌توان گفت عصّار در کاربرد ایهام تناسب به جز موارد اندکی (چنگ، دستان و رود) قصدش اظهار توانایی در استفاده از ایهام در اصطلاحات موسیقی است و در کاربرد اصطلاحات موسیقایی بیشتر از حافظ تأثیر گرفته‌است. با توجه به نمودار مقایسهٔ انواع ایهام در اشعار عصّار تبریزی می‌توان گفت که کاربرد ایهام در اصطلاحات موسیقایی در «مهر و مشتری» بعد از ایهام تناسب بیشترین بسامد را نسبت به دیگر انواع ایهام در اشعار او دارد. با توجه داده‌های این پژوهش می‌توان گفت که ایهام جزو ویژگی‌های سبکی عصّار است و از این منظر با حافظ شباهت‌هایی دارد.



شکل ۱- بسامد اصطلاحات موسیقی در اشعار عصّار، نظامی و حافظ

Fig 1- The frequency of musical terms in the poems of Assar, Nizami and Hafez

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آملی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۸۹)، *نفایس‌الفنون*، تصحیح ابوالحسن شعرانی، تهران: اسلامیه.

۲. التفتازانی، سعدالدّین مسعود (۱٤۲٦ه. ق)، *کتاب‌المطول*، شرح تلخیص المفتاح، دمشق: الازهریه للثرات.

۳. انوری، حسن (۱۳۹۰)، فرهنگ کنایات سخن، چاپ دوم، تهران: سخن

٤. بینش، تقی (۱۳۷۱)، *سه رساله فارسی در موسیقی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

٥. ثابت‌زاده، منصـوره (١٣٨٢)، *سـه رسـاله موسـیقی قدیم ایران*، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

٦. حافظ (١٣٦٢)، *دیوان حافظ، به اهتمام محمّد قزوینی و قاسـم غنی*، چاپ چهارم، تهران: زوار.

٧. حدادی، نصرت‌الله (١٣٧٦). *فرهنگنامه موسیقی ایران*، تهران: توتیا.

٨. حمیدیان، سعید (١٣٩٢)، *شرح شوق*، چاپ دوم، تهران: نشر قطره.

٩. خرمشـاهی، بهاءالدّین (١٣٨٠)، *حافظنامه*، چاپ دوازدهم، تهران: انتشـارات علمی و فرهنگی.

١٠. خوارزمی، ابوعبدالله (١٣٨٩)، *مفاتیح‌العلوم*، ترجمهٔ حسـین خدیو جم، تهران: علمی و فرهنگی.

١١. دهخدا، علی‌اکبر (١٣٧٣)، *لغت‌نامهٔ دهخدا*، تهران: مؤسـسـهٔ انتشـارات و چاپ دانشگاه تهران.

١٢. ستایشگر، مهدی (١٣٩١)، *واژنامه موسیقی ایران زمین*، تهران: انتشارات اطلاعات.

١٣. سکاکی، ابویعقوب یوسف ابن ابی بکر (١٩٣٧م)، *مفتاح‌العلوم*، قاهره: بی نا.

١٤. شـمیسـا، سـیروس (١٣٨١)، *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ سـیزدهم، تهران: انتشارات فردوس.

١٥. صـفا، ذبیح‌الله (١٣٦٩)، تاریخ ادبیات در ایران (جلد سوم، بخش دوم)، چاپ هفتم، تهران: انتشارات فردوس.

١٦. عصّـار تبریزی (١٣٧٥)، *مهر و مشتری*. تصحیح و تحشیهٔ رضا مصطفوی سبزواری، تهران: دانشگاه علّامه طباطبائی.

۱۷. فرصت شیرازی (۱۳۷۵)، *بحورالالحان*، به کوشش محمّدصالح قاسم رامسری، تهران: انتشارات فروغی.

۱۸. قیس‌رازی، شمس‌الدّین محمّد بن قیس (۱۳۷۳)، *المعجم فی معاییر اشعار عجم*، به کوشش سیروس شمیسا، تهران: فردوس.

۱۹. مسعودیه، محمّدتقی (۱۳۸٤)، *سازهای ایران*، تهران: زرین و سیمین.

۲۰. ملاح، حسینعلی (۱۳۵۱)، *حافظ و موسیقی*، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

۲۱. میثمی، حسین (۱۳۸۳)، «بیات اصفهان»، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، تهران: مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی.

۲۲. نصیری‌فر، حبیب‌الله (۱۳۸۳). *مردان موسیقی سنتی و نوین ایران*، تهران: نگاه.

۲۳. نظامی (۱۳۷۸)، خسرو و شیرین، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ سوم، تهران، نشر قطره.

۲٤. نفری، بهرام (۱۳۸۹)، *اطلاعات جامع موسیقی*، تهران: انتشارات مارلیک.

۲۵. وجدانی، بهروز (۱۳۸٦)، *فرهنگ جامع موسیقی ایرانی*، تهران: نشر قطره.

۲٦. وطواط، رشیدالدّین (۱۳٦۲)، *حدائق‌السحر فی دقایق‌الشعر*، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران: طهوری و سنایی.

۲۷. همایی، جلال‌الدّین (۱۳۸۹)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: اهورا،

ب) مقالات

۱. اسماعیلی، عصمت و سعید قاسمی‌نیا (۱۳۹۵)، «*مقایسهٔ ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با دو شاعر هم سبک پیشین: خواجو و امیر خسرو*»، مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۷. شمارهٔ ۱۳. صص ۳۲-۷.

۲. پشت‌دار، علی‌محمّد (۱۳۸۹)، «*بررسی انواع ایهام در غزلیات حافظ*»، فصلنامه اورمزد. شماره ٤٦، صص ۱۰۳-۸٤.

۳. جوزی، مصطفی (۱۳۸۳)، «*بررسی اصطلاحات موسیقی در دیوان خواجوی کرمانی*»، دوفصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی. دوره جدید. شماره سوم، پاییز و زمستان. صص ٤۰-۳۳.

٤. حسن‌زاده نیری، محمّدحسن و یاسر دالوند (۱۳۹٤)، «*ایهام تناسب پنهان در شعر حافظ*»، متن‌پژوهی ادبی. سال ۱۹. شمارهٔ ٦٤. صص۵۳-۳۱.

۵. دالوند، یاسر و سیروس شمیسا (۱۳۹۷)، «*ایهام تناسب در محور عمودی متن (با نگاهی به سیر تحوّل ایهام در کتب بلاغی پارسی)*»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت. سال ۷. شمارهٔ ۲۲. پاییز و زمستان. صص ۳۸-۱۹.

٦. سبزعلی‌پور، جهان‌دوست (۱۳۸۹)، «*فهمی از رندی‌های حافظ (نگاهی دیگر به ایهام تبادر در شعر حافظ)*»، مجله شعر پژوهی (بوستان ادب). سال دوم. شمارهٔ چهارم. پیاپی٦. صص ۱٤٦-۱۲۷.

۷. شمیسا، سیروس و یاسر دالوند (۱۳۹۷)، «*کارکرد اسامی نوعی غلامان و کنیزان در ساخت ایهام تناسب در ادب پارسی*»، متن‌پژوهی ادبی. سال ۲۱. شمارهٔ ۷۱. صص ۱٦۸-۱۳۱.

۸. طاهری، حمید (۱۳۸۹)، «*رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ*»، نثرپژوهی ادب فارسی (ادب و زبان). دورهٔ جدید. شمارهٔ ۲۸. پیاپی ۲۵، ۱۳۷-۱۱۳.

۹. فیروزیانی، مهدی (۱۳۹۱)، «*ایهام موسیقایی در دیوان خاقانی و سنجش آن با دیوان حافظ*»، فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). سال پنجم. شمارهٔ دوم. پیاپی۱۶. صص ۳۱۳-۲۹۳.

Reference List in English

Books

Al-Taftazani, S. M. (1426 A.H). *The prolonged book: An Interpretation of the key summary*. Damascus: Al-Azharieh Le- Altharat. [in Arabic]

Amoli, Sh. M. (2010). *Nafais al-funun.* Edited by Abul Hasan Shearani. Tehran: Islamia Publication. [in Arabic]

Anvari, H. (2010). *Sokhn's dictionary of allusions, (2th ed).* Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]

Assar, T. (1996). *Mehr and Jupiter*. Edited by Reza Mostafavi Sabzevari. Tehran: Allameh Tabatabai University Publication. [in Persian]

Binesh, T. (1992). *Three Farsi theses on music.* Tehran: University Publication Center. [in Persian]

Dehkhoda. A. A. (1994). *Dehkhoda's Lexicon, (1th ed).* Tehran: University of Tehran Press. [in Persian]

Forsat, S. (1996). *Bahur al-Han*. By Mohammad Saleh Qasim Ramsari. Tehran: Foroughi Publication. [in Persian]

Gheis Razi, S. M. G. (1994). *Al-mu'ajm fi ma'ayir al-ajam poems, by Sirus Shamisa*. Tehran: Ferdows Publication. [in Arabic]

Haddadi, N. (1997). *Dictionary of Iran's music*. Tehran. Tootia. [in Persian]

Hafiz, (1983). *Hafiz's diwan editted by Qazvini and Ghani (4th ed*). Tehran: Zawwar. [in Persian]

Hamidian, S. (2013). *An acount of enthusiasm (2th ed).* Tahran: Qatreh Publication. [in Persian]

Homaei, J. (1991). *Rhetorical and literary devices*. Tehran: Ahora. [in Persian]

Kharazmi, A. (2010). *Keys of knowledge*. Trans by Khadiv.Tehran: Scientific-Cult-ural Works Publisher. [in Persian]

Khoramshahi, B. (2001). *Hafeznameh, (12th ed).*Tehran: Scientific and Cultural Publication. [in Persian]

Mas'oodieh, M. T. (2005). *Musical instruments of Iran*. Tehran: Zarrin Va Simin Publication. [in Persian]

Meisami, H. (2004). *The grand Islamic ensyclopedia, (1th ed).* Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Art. [in Persian]

Mollah, H. (1972). *Hafiz and Music*. Tehran: Ministry of Culture and Art. [in Persian]

Nafari, B. (2010). *Comprehensive book of musical information.* Tehran: Marlik Publication. [in Persian]

Nasirifar, H. (2004). *Iranian men of traditional and new music.* Tehran: Negah Publication. [in Persian]

Nezami (1399). *Khosrow and Shirin, with corrections and margins by Hassan Vahid Dastgardi, with the effort of Saeed Hamidian, (3th ed).* Tehran: Qatreh Publication. [in Persian]

Sabetzadeh, M. (2003). *Three treatises on ancient Iranian music.* Tehran: Association of Cultural Heritage and Artifacts. [in Persian]

Safa, Z. (1990). *History of Literature in Iran (Vol 3, Part 2), Seventh Edition*. Tehran: Ferdows Publication. [In Persian]

Sakkaki; A. (1937). *The key to knowledge*. Qairo: Bi Na. [in Arabic]

Setayeshgar, M. (2012). *A glossary of Iran's musical terms*. Tehran: Etela'at Publications. [in Persian]

Shamisa, S. (2002). *A new look at rhetoric* (13th ed). Tehran: Ferdows Publication. [in Persian]

Shirazi, F. (1996). *Oceans of notes*. Tehran: Foroghi Publication. [in Persian]

Vejdani, B. (2007). *The comprehensive dictionary of Iranian musical terms.*Tehran: Qatreh Publication. [In Persian]

Watwat, R. (1983). *Hadaegh Al-sehr fi Daghaegh Al-sher*. Edited by Ashtyani, A.E. Tehran: Tahoori and Sanaei Publications. [in Persian]

Articles:

Dalvand, Y., & Shamisa, S. (2018). The Equivoque of Proportion in Vertical Axis of Text With a Look at the Evolution of Equivoque in Persian Rhetoric. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric, 7* (2), 19-38. doi: 10.22059/JLCR.2018.68444 [in Persian]

Ghaseminia, S., & esmaeili, E. (2016). Comparing musical ambiguity in Hafiz's poem with two same-style previous poets; Khajou and Amir Khosro. *The Journal Of Linguistic and Rhetorical Studies*, *7* (13), 7-32. doi: 10.22075/jlrs.2017.2334 [in Persian]

Firoozyani, M. (2012). Musical ambiguity in Khagani's Diwan, in Comparison with Hafiz's Diwan. *Journal of the stylistic of Persian poem and prose (Bahar-e-adab), 5*(2), 293-313. [in Persian]

HasanZadeh Niri, M. H., & dalvand, Y. (2015). Hidden Proportionally Amphibology in Poem of Hafiz. *Literary Text Research, 19*(64), 31-53. [in Persian]

Jawzi, M. (2004). An examination of musical terms in Khajoo-ye- Kermani's diwan. *Farsi Language and Literature Research*, 3, 33-40. [in Persian]

Poshtdar, A.M. (2010). An examination of ambiguity: Types in sonnets by Hafiz. *Journal of Urmozd*, 46, 84-103. [in Persian]

Sabzalipour, J. (2010). Another Comprehension from Equivoque in Hafez's Verse. *Journal of Poetry Studies (boostan Adab), 2*(4), 127-146. doi: 10.22099/jba.2012.301 [in Persian]

Shamisa, S., & dalvand, Y. (2017). The Function of the Terms of Slaves and Bondwomen in Creating Hidden Ambiguity in Persian Literature. *Literary Text Research, 21*(71), 131–168. doi: 10.22054/ltr.2017.7414 [in Persian]

Taheri, H. (2010). An approach to ambiguity in sonnets by Hafiz. *Journal of Prose Studies in Persian Literature*, 28, 113-137. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی