Journal of Iranian Studies
Shahid Bahonar University of Kerman
ISSN: 1735 - 0700

Imagery and meaning creation of Azerbaijani school poets with stringed instruments*

Mohammad Parsanasab[1] | **Masoud Moazami Goodarzi**[2]✉

Abstract

1. Introduction

The poets of Azerbaijan school are famous for using meta-poetic information and common knowledge of their time. One of the arts that appears in the court of these poets is music. Falaki Sharvani, Mojiruddin Beilaqani, Nizami Ganjavi and Khaqani Sharvani are four poets of almost the same period, each of them created imagery and meaning with musical instruments, using their interest, knowledge and ability to compose poems. The purpose of this research is to find out the level of knowledge and understanding of each poet about musical instruments and to compare the aesthetics and meaning of the poems that each of them wrote by using this type of musical instruments. The musical knowledge of each poet, the extent of their knowledge of the musical instruments of their time, the ability and level of creativity of each poet in depicting the way of playing and different components of an instrument, knowing the time and place situations where the people

* **Article history**:

Received 20 February 2023
Received in revised form 1 October 2023
Accepted 19 December 2023
Published online: 22 December 2023
Journal of Iranian Studies, 22(44), 2023
Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. Professor, Persian literature Department, Kharazmi University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: parsanasab63@yahoo.com
2. Phd Student, Persian literature Department, Qom University, Qom, Iran.
Email: moazami.27@gmail.com

of that time used all kinds of instruments; It is one of the findings of this research. The comparison of sample verses written by the four mentioned poets with various stringed-wound instruments leads to the results, the most important of which are: The instrumental art of every poet, understanding the variety and quality of images made with instruments, identifying narrow-minded, creative and innovative poets in creating fresh and pristine images and meanings with instruments. Of course, in the end, according to the attitude of each poet towards musical instruments, the hypothesis of being a musician or at least a musicologist can be put forward.

2. Methodology

Examining the aesthetics and meaning creation with stringed musical instruments in some verses extracted from Divan of the poets in question, as well as comparing the art of each of them in creating pure and beautiful images and fresh and pristine concepts is the most important issue that we face in this research.

Using library resources and two methods of structural studies and content analysis, this research deals with the description and analysis of subject images in the Divan of poets of Azerbaijan school and gives significant quantitative and qualitative results.

3. Discussion

By carefully examining the divan of the poets of the Azerbaijan School, twelve types of stringed instruments have been used as a tool for illustration and theme development. In order to better organize and order the contents, the poetic evidences of the poets in question are given under the headings of instruments. Harp is one of the oldest stringed instruments that has been commonly played in Iran since before Islam. Among the four poets examined in this research, the "harp" instrument is the most used in Nizami's poems, but the images presented by Khaqani are more novel and debatable. In the term of music, "Rood" is one of the ancient stringed instruments with strings,

which are not commonly played today. Poets have considered various meanings and concepts by using this word. Among the examined poets, Nizami can be considered the only poet who knows and is familiar with this instrument, so that in Nizami's poems, this word has the highest frequency among all the instruments used in the divan of all four poets. In terms of music, “Rabab” is a family of stringed and plectrum instruments, or in other words, a field whose various types can be found in every corner of Iran from the past to the present day. None of the examined poets were strangers to the “Rabab” instrument, but in the meantime, Khaqani has created more and more beautiful images. Of course, Mojir's contribution is also after Khaqani and more than Nizami, and the imagery along with the themes of Mojir's advice with this instrument cannot be ignored. The variety of imagery and imagination of Khaqani with the “Barbat” is more than his other contemporaries. Setar is one of the stringed instruments that today has four strings. This instrument is mostly mentioned as "Seta" in literary texts, especially in the 6th century. Khaqani illustrated four verses of his divan with “Setar” and “Seta”, three verses of which are among the poems and one verse of which is included in his compositions. In terms of comparison, Mojir Beilaqani's poem is somewhat close to Khaqani's from an aesthetic point of view, but the verses of Nizami have more of a narrative aspect and are devoid of significant rhetorical beauty. Among all the poems of the researched poets, only one verse of Mojir Beilaqani can be used to imagine a type of musical instrument from the word "Zir". Kamancheh is one of the stringed instruments that is played with fiddlestick. Today, this instrument is one of the common instruments that many people use both as a soloist and as a band playing. Khaqani used this word twice in his poems and both times with the additional combination of "rebab's fiddle", which undoubtedly meant the same arshe or rebab's fiddle. “Mezhar” is an Arabic name and in most dictionaries and music dictionaries, as well as the opinions and thoughts of music researchers, it is considered to be a family of stringed instruments from the category of Harp or

Barbat. Falaki and Nizami have not used this word. Mojiruddin Beilaqani and Khaqani have illustrated with this instrument twice in their poems. "Qanun" is the name of an absolute stringed instrument that is still played today, and in appearance, it is in the shape of a right-angled trapezoid, almost similar to the "Santoor", but it is most likely older than that. Some have attributed its construction to Farabi. Among the four considered poets, Nizami is the only poet who, among the various meanings of "qanun", considered its musical aspect and illustrated with it. Other poets of the Azerbaijani school have not explicitly addressed the musical meaning of this word. "Tanbur" is one of the instruments that is widely used even today, especially in the western regions of the country and Kurdistan. The only poetic evidence of this instrument in the poetry of the Azerbaijani school is a verse written by Nizami in the poem "Khosro and Shirin" and in one of Khosrow's debates with Shirin:

I have not been canny in love with you

To come to your neighborhood with a ″Tanbur"

(Nizami, 1388, Volume 1: 290)

4. Conclusion

By examining and analyzing the sample poems of Azerbaijani school poets, we find out that Harp, Rabab, Rood, and Barbat instruments are among the stringed instruments that have the most frequency in the divan of the discussed poets.

The repetition rate of each of these four instruments alone is even higher than the total frequency of the other eight stringed instruments, and this shows their use and importance in Azerbaijani style poetry. From this statistical comparison, we can find out some important points:

1- The low frequency of stringed instruments in the divan of Falaki and Mojiruddin Beilaqani's poems shows that these two poets were not very interested in writing poetry in the field of music, in other words, they are one of those poets who are not concerned with music. Of course, Mojir Beilaqani's musical knowledge is far more than that of Falaki.

2- On the other hand, if we cannot or do not want to call Mojir and Falaki, Nizami and Khaqani musicians, then we are forced to call them musicologist poets. They have a high level of musical understanding, both statistically and literary, as discussed in the text of the research.

3- The high frequency of sample verses in the poetry of the poets in question with the instrument "Harp" shows that this instrument was very popular in that historical period and in the geographical region of Sharvan and Arran at that time. This point can be a reason for the spread and prevalence of playing the “Harp” in that erea.

Khaqani Sharvani is the most image-creating poet of this group, whose range of literary arrays and frequency and type of use are more abundant and distinct than other poets. From the point of view of meaning creation, it can be said that in the few verses that he wrote with stringed instruments, Falaki sharvani has mostly praised his praise. He has used less knowledge and other sciences in composing his poems. Mojiruddin Beilaqani is also a praiseworthy poet, but unlike Falaki, he uses musical instruments. Variety in Concept processing makes his speech more pleasant. In this way, in addition to his astronomical knowledge, he has also entered into religious, philosophical and wisdom issues. The content of most of the verses he wrote with stringed instruments is advice and admonition. Perhaps it can be said that in terms of moral and philosophical conclusions, none of his contemporary poets have done as well as him.

But about Nizami Ganjavi, it can be said that according to the Masnavi poetic form that he used, his poetry is different from the other three poets in terms of form and meaning. The audience, faced with the narrative and story of Nizami style, should prepare themselves to enter a long and continuous story, so reading a verse from him without considering the vertical connection of the verses is not a favor. Khaqani's poetry is more prominent in its comprehensiveness and breadth of meanings and themes than the other three poets. Deep thinking and subtlety is a characteristic of Khaqani's poetry, which sometimes leads to the creation of novel and new meanings and concepts. simulating musical instruments to living things is a feature that is rarely seen in the poetry of other poets of his time.

Keywords: Poets of Azerbaijan school, stringed instruments, imagery, meaning creation.

How to cite: Parsanasab, Mohammad., Moazami Goodarzi, Masoud. (2023). Imagery and meaning creation of Azerbaijani school poets with stringed instruments. *Journal of Iranian Studies*, 22(44), 1-30. http//doi.org/10.22103/JIS/JIS.2024.21094.2453

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مجله مطالعات ایرانی
شاپا: ۱۷۳۵-۰۷۰۰

تصویرسازی و معنی‌آفرینی شاعران مکتب آذربایجان با سازهای رشته‌ای(زهی)*

(علمی-پژوهشی)

محمد پارسانسب[۱] مسعود معظمی گودرزی(نویسندهٔ مسئول)[۲]

چکیده

شاعران مکتب آذربایجان به استفاده از اطلاعات فراشعری و دانش‌های رایج زمان خود شهره‌اند. یکی از هنرهایی که در دیوان این شاعران نمود دارد، موسیقی است. فلکی شروانی، مجیرالدین بیلقانی، نظامی گنجوی و خاقانی شروانی چهار شاعر تقریباً هم‌دوره‌ای هستند که هرکدام به فراخور علاقه، دانش، ذوق و توانایی خود در سرودن اشعار، با سازهای موسیقی تصویرسازی و معنی‌آفرینی کرده‌اند. هدف از این پژوهش پی بردن به میزان آگاهی و شناخت هر شاعر از سازهای موسیقی رشته‌ای و مقایسهٔ زیبایی‌شناسی و معنی‌آفرینی اشعاری است که هر یک از آن‌ها با به خدمت گرفتن این نوع از سازهای موسیقی سروده‌اند. دانش موسیقایی هر شاعر، میزان اطلاع آن‌ها از سازهای موسیقی زمان خود، توانمندی و میزان خلاقیت هر شاعر در تصویرسازی با شیوهٔ نوازندگی و اجزای مختلف یک ساز، شناخت موقعیت‌های زمانی و مکانی‌ای که مردم آن روزگار از انواع سازها بهره می‌برده‌اند؛ از یافته‌های این پژوهش است. مقایسهٔ ابیات شاهدی که چهار شاعر یادشده با انواع سازهای زهی-زخمه‌ای سروده‌اند، به نتایجی منجر می‌شود

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۰۱ تاریخ ویرایش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۰۹ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۹/۲۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۰/۰۱
مجلهٔ مطالعات ایرانی، سال ۲۲، شمارهٔ ۴۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۵۷- ۸۷ DOI:10.22103/JIS/JIS.2024.21094.2453
ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: parsanasab63@yahoo.com
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم، قم، ایران. رایانامه: moazami.27@gmail.com

که اهم آن عبارتند از: هنر سازشناسی هر شاعر، پی‌بردن به میزان تنوع و کیفیت تصاویر ساخته شده با سازها، شناسایی شاعران باریک‌بین، خلّاق و مبتکر در آفریدن تصاویر و معانی بکر و تازه با سازها. البته در پایان با توجه به نگرش هر شاعر به سازهای موسیقی می‌توان فرضیهٔ موسیقی‌دان یا لااقل موسیقی‌شناس بودن هر کدام از آن‌ها را نیز مطرح کرد.

واژه‌های کلیدی: شاعران مکتب آذربایجان، سازهای رشته‌ای، تصویرسازی، معنی‌آفرینی.

۱. مقدمه

در میان ادوار شعر فارسی، شعر قرن ششم که مهم‌ترین نمایندگان آن در منطقهٔ اَران یا شروان موسوم به آذربایجان بوده‌اند، شعر ویژه‌ای است. شاعران مکتب آذربایجان به کثرت استفاده از اطلاعات فراشعری و علوم مختلف مانند طب، نجوم، اسطوره، حکمت، آداب و رسوم، دین و امثال این‌ها شهره‌اند. یکی از موضوعاتی که دست‌مایهٔ سرودن اشعار نغز و هنرمندانهٔ شاعران این دوره شده، سازهای موسیقی است. مهم‌ترین شاعران این برههٔ زمانی و جغرافیایی عبارتند از: فلکی شروانی، مجیرالدین بیلقانی، خاقانی شروانی و نظامی گنجوی. اگر چه شاعرانی مثل فلکی شروانی و مجیرالدین بیلقانی به اندازهٔ نظامی و خاقانی در حافظهٔ عامهٔ مردم جایگاهی ندارند، ولی نمی‌توان نقش این دو شاعر را هر اندازه که کم‌رنگ هم باشد، در شعر مکتب آذربایجان نادیده گرفت. از میان این چهار شاعر، فلکی شروانی کمتر به موسیقی و عناصر آن توجه داشته است. البته تعداد ابیات کمی که از دیوان مختصر وی در دست است، نیز در این موضوع بی‌تأثیر نیست. سه شاعر دیگر هرکدام به سبک و سیاقی خاص به تصویرسازی و معنی‌آفرینی با سازهای موسیقی رایج زمان خویش پرداخته‌اند. بررسی زیبایی‌شناسی ومعنی‌آفرینی با سازهای موسیقی زهی در ابیات شاهد استخراج شده از دیوان شاعران مورد نظر و همچنین، مقایسهٔ هنر هر یک از آن‌ها در آفریدن تصاویر ناب و زیبا و مفاهیم بکر و تازه عمده‌ترین مسئله‌ای است که در این پژوهش با آن مواجهیم. ذکر این مطلب لازم است که سازهای رشته‌ای یا زهی (ذوات‌الاوتار) به آن دسته از سازهای موسیقی گفته می‌شود که صدای حاصل از آن‌ها از لرزش زه یا سیم یا تار به کار رفته در آن‌ها به وجود می‌آید و این عمل با زخمه یا مضراب

زدن، ضربه زدن با انگشتان دست و یا آرشه(کمانه) کشیدن انجام می‌پذیرد. براساس تقسیم‌بندی قدما، سازهای رشته‌ای سه گونه‌اند: مطلق، مقیّد و مجرورات. سازهای رشته‌ای مطلق سازهایی هستند که صدا در آن‌ها بدون انگشت‌گذاری و صرفاً با زخمه یا ضربه زدن حاصل می‌شود، مثل: قانون، سنتور، پیانو، چنگ، چغانه. صدای حاصل از سازهای رشته‌ای مقیّد از زخمه و مضراب‌زدن توسط یک دست و انگشت‌گذاری بر روی پرده‌ها به وسیلهٔ انگشتان دست دیگر حاصل می‌شود، مانند بربط، تار، طنبور، سه‌تار. مجرورات همان سازهای زهی آرشه‌ای هستند، مثل کمانچه، قیچک و گونه‌ای از رباب.

۱- ۱. بیان مسئله

بررسی و تحلیل نحوهٔ حضور سازهای موسیقی رشته‌ای در دیوان شاعران مورد پژوهش از چند نظر دارای اهمیت است: ۱-خواننده به معیار و ملاکی دست می‌یابد که به هنرنمایی و قدرت خیال‌پردازی هر شاعر در استفاده از سازهای موسیقی رشته‌ای، نوع تصاویر به کار رفته و قدرت معنی‌آفرینی و مضمون‌پردازی هر شاعر با این نوع سازها پی می‌برد. ۲- با دقت در شیوهٔ تصویرسازی و بررسی زیبایی‌شناسی ابیات شاهد، ممکن است به مفاهیم و یافته‌هایی تازه از ساختمان ظاهری و اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک ساز در آن دورهٔ تاریخی خاص دست پیدا کرد.

۳- پی بردن به موقعیت، جایگاه و شرایط زمانی و مکانی‌ای که یک سازِ خاص در آن عصر مورد استفاده قرار می‌گرفته، نیز حایز اهمیت است. به طور مثال این‌که چه سازی در مراسم شادی و جشن یا در سوگ و اندوه یا در میدان نبرد یا در هنگام شکار و یا در وقت کار و کشاورزی و ... نواخته می‌شده است. ۴- میزان خلاقیت، نکته‌بینی و ژرف‌اندیشی هر شاعر در تصویرسازی با سازهای موسیقی مشخص می‌شود. این‌که کدام شاعر تصاویر و مضامین غریب‌تر و دیرآشناتری با سازها ایجادکرده است، می‌تواند جالب، ارزشمند و مفید باشد.

انتظار می‌رود که پژوهش پیشِ رو بتواند پاسخ مناسب و مستندی به پرسش‌های خوانندگان این اثر بدهد. برخی از پرسش‌هایی که به نوعی می‌تواند ضرورت و وجوبِ انجام چنین تحقیقی را روشن‌تر کند، عبارتند از:

۱-کدام شاعر استفادهٔ هنرمندانه‌تری از سازهای موسیقی از نوع زهی-زخمه‌ای داشته و بیش از دیگران به خلق تصاویرِ زیبا، مفاهیم نو و صورت‌های خیال‌انگیز شعری دست یافته است؟

۲- شناخت و توجه هر یک از شاعران این مکتب، بیش‌تر معطوف به کدام سازها بوده است؟

۱ـ۲. پیشینهٔ تحقیق

با موضوع موسیقی و شعر و یا حتی بررسی موسیقایی آثار شاعران، تاکنون کتاب‌های مختلفی تألیف و یا تدوین شده که اهم آن عبارتند از: «پیوند موسیقی و شعر»، «حافظ و موسیقی»، «منوچهری دامغانی و موسیقی» از حسینعلی ملّاح، «شعر و موسیقی در ایران قدیم» از آرتور کریستین‌سن، ترجمهٔ عباس اقبال، «موسیقی شعر» محمدرضا شفیعی‌کدکنی، «شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی» نوشتهٔ ابوتراب رازانی، «گامی در قلمرو شعر و موسیقی» از پرویز البرزی، «موسیقی در ادبیات» تألیف طغرل طهماسبی و چند کتاب دیگر.

نقد و بررسی این آثار می‌تواند راهگشا و مرجعی برای آثار بعدی باشد، ولی با موضوع و اهداف تعریف‌شدهٔ این پژوهش به دلایلی که مطرح می‌شود، مغایر و ناهم‌سو است: ۱- بعضی از این آثار به بررسی کلی دربارهٔ موسیقی و ارتباط آن با شعر و ادبیات می‌پردازند. ۲-موضوع کتاب‌هایی مثل «حافظ و موسیقی» و «منوچهری دامغانی و موسیقی» بررسی عناصر موسیقایی در اشعار حافظ و منوچهری است که هم از نظر سبکی و هم از نظر تاریخی و جغرافیایی با شاعران سبک آذربایجانی متفاوتند. ۳-تعدادی از این کتاب‌ها مخصوصاً اگر نویسندگان موسیقی‌دان آن‌ها را نوشته باشند، نگاه صرفاً موسیقایی به آثار

ادبی دارند و کمتر به عناصر زیبایی‌شناسی و معنی‌آفرینی ادبی پرداخته‌اند. ۴-تقریباً هیچ یک از کتب موجود به آثار شعرای مکتب آذربایجان به طور مستقل و ویژه نپرداخته‌اند.

علاوه بر کتاب‌های موجود، در چند سال اخیر مقالاتی نیز با موضوعات مشابه پژوهش حاضر نگارش یافته که به بررسی و بیان تفاوت برخی از آن‌ها به طور اجمالی می‌پردازیم:

۱-«وصف صورت آلات موسیقی در دیوان خاقانی» از پرویز ناتل خانلری: این مقالهٔ ارزشمند که در مجموعه مقالات نویسنده تحت عنوان «هفتاد مقاله» نیز آمده است، در سال ۱۳۶۹ به چاپ رسیده و یکی از قدیمی‌ترین و بهترین پژوهش‌های صورت گرفته در این حوزه است. جامعهٔ آماری سازها در این مقاله اندک و شامل همهٔ سازهای موسیقی به کار رفته در دیوان خاقانی نمی‌باشد.

۲-«تصویرسازی خاقانی با آلات موسیقی» نوشتهٔ مجتبی دماوندی که در تیرماه ۱۳۷۲ در شمارهٔ ۴۳ مجلهٔ ادبستان به چاپ رسیده است. این مقاله اقدام به بررسی تحلیلی و زیبایی‌شناسی دربارهٔ چند ساز پرتکرار در دیوان خاقانی نموده است.

۳-«کارکرد عنصر موسیقی در پنج‌گنج نظامی گنجوی» از رضا اشرف‌زاده و حشمت قیصری: این مقاله در شمارهٔ ۱۸ فصل‌نامهٔ تخصصی «تحلیل و نقد متون زبان و ادب فارسی» در زمستان ۱۳۹۲ به چاپ رسیده است.

۴-«بررسی شیوه‌های تصویرگری با سازها و موسیقی در قصاید خاقانی» نوشتهٔ سارا گرامی و محمدحسین کرمی: این مقاله در ۲۴ صفحه در فصل‌نامهٔ «زیبایی‌شناسی ادبی» در زمستان ۱۳۹۶ به چاپ رسیده است. جامعهٔ آماری مورد بررسی در این مقاله فقط قصاید خاقانی است. نگارندگان در این مقاله تصویرسازی با سازها توسط خاقانی را در چند دسته تقسیم‌بندی نموده‌اند که عبارتند از: تصویرسازی ظاهری، موضوعی، شیوهٔ نوازندگی و تصویرسازی با اسامی سازها.

۲. بحث و بررسی

با بررسی دقیق دیوان شاعران مکتب آذربایجان دوازده گونهٔ سازی از انواع سازهای زهی، دستمایهٔ تصویرسازی و مضمون‌پردازی قرار گرفته‌اند. به منظور ساماندهی و نظم بهتر

مطالب شواهد شعری از شاعران موردبحث ذیل عناوین سازها آورده شده است. اینک به بررسی، تحلیل و مقایسهٔ تصاویر برساختهٔ هر شاعر با هر یک از این سازها به منظور دستیابی به اهداف مورد نظر این پژوهش می‌پردازیم.

۲ـ۱. ساز چنگ

چنگ از کهن‌ترین سازهای زهی یا رشته‌ای است که در ایران نیز نواختن آن از پیش از اسلام متداول بوده است. ساختمان این ساز از گذشته تاکنون دست‌خوش تغییر شده، ولی همواره چندین ویژگی برجستهٔ این ساز مثل انحنا یا خمیدگی، وجود تارها یا سیم‌های بسیار در تصویرسازی شاعران در ادوار مختلف مدِّ نظر بوده است. «پاره‌ای از شاعران انحنای جعبهٔ طنینی چنگ را به خمیدگی قامت پیر و انحنای آسمان کج‌رفتار و دوتا شدن عاشق رنج کشیده و هجران دیده تشبیه کرده‌اند.»(ملاح، ۱۳۷۶: ۲۶۷).

از میان چهار شاعر مورد بررسی در این پژوهش، ساز «چنگ» در اشعار نظامی بیشترین کاربرد را دارد، ولی تصاویری که خاقانی از آن ارائه داده، بدیع‌تر و قابل بحث‌تر است. به بررسی تصاویر برساختهٔ هر یک از این شاعران در ابیات برگزیدهٔ ایشان می‌پردازیم.

از بس که لحن شعر من اندر ثنای شاه بر چرخ رفت، زهره سوی چنگ چنگ برد

(فلکی شروانی،۱۳۴۵: ۹۸)

این بیت از اولین ترکیب‌بندی است که در دیوان فلکی شروانی(ولادت: اوایل قرن ششم هـق، وفات: ۵۷۷ یا ۵۸۷ هـق) آمده است. تنها بیتی است که وی در آن سازِ «چنگ» را به کاربرده. در مصراع دوم همنشینی دو واژهٔ چنگ که دارای جناس تام هستند و ارتباط چنگ با زهره که نوازنده و خنیاگر فلک است، از تصاویر برجستهٔ این بیت فلکی است. لحن ستایشگرانهٔ شاعر در این بیت با چاشنی مبالغه‌ای که به کار برده است، تا جایی پیش می‌رود که شاعر انتظار دارد زهره نیز با نواختن چنگ به ستایش ممدوح وی بپردازد. با توجه به این‌که فلکی فقط یک بار از این ساز در معنای موسیقایی استفاده کرده است،

نمی‌توان تحلیل دقیقی از هنر او در این زمینه ارائه کرد، با این حال استفادهٔ فلکی از این واژه در تناسب با دیگر واژه‌ها همچون لحن، شعر، ثنا، چرخ و زهره به‌جا و هنرمندانه است.

مجیرالدین بیلقانی(ولادت: اوایل قرن ششم هـق، وفات: حدود ۵۸۶ هـق) در کل دیوانش ساز «چنگ» را در دوازده بیت به کار برده که در اینجا به بررسی یک بیت برجستهٔ آن می‌پردازیم:

چو چنگ مدح تو گویم به صدزبان زین پس وگر کنی رگم از پوست همچو چنگ جدا

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۲۰)

مهم‌ترین وجه زیبایی‌شناسی این بیت، تشخیص است. شاعر خود را به چنگ تشبیه کرده است که به کمک نواهای فراوان ستایش ممدوح می‌کند. صد زبان اشاره به تعدد تارها یا سیم‌های این ساز دارد. تکرار واژهٔ چنگ در ابتدا و انتهای بیت یادآور آرایهٔ تصدیر یا ردّ العجز علی الصدر است. چنگ علاوه بر نام ساز، به گونه‌ای با زبان، رگ و پوست نیز دارای ایهام تناسب است[۱].

نظامی گنجوی(ولادت: حدود ۵۳۵ هـق، وفات: حدود ۶۱۴ هـق) در کل آثارش قریب به شصت و هشت بیت دارد که در آن‌ها واژهٔ «چنگ» در معنای موسیقایی آن به کار رفته است. به نظر می‌رسد نواهای تولید شده با چنگ مخصوص مجالس بزم و طرب است و وصف این مجالس با قالب مثنوی معمول‌تر و دل‌نشین‌تر است. نظامی تا آنجا که ممکن است، با این واژه هنرآفرینی کرده است. سروده‌های نظامی در این زمینه بیش‌تر دارای معانی حقیقی است تا مجازی.

سرود پهلوی در نالهٔ چنگ فکنده سوز آتش در دل سنگ

(نظامی، ۱۳۸۸، ج ۱: ۱۵۷)

در ردیف موسیقی کنونی، «پهلوی» نام گوشه‌ای در مقام چهارگاه است که با توجه به این‌که در زمان نظامی تقسیم‌بندی و چارچوب امروزی موسیقی وجود نداشته، اشارهٔ شاعر به این لایهٔ معنایی تقریباً غیرممکن است(ن.ک: شیرازی، ۱۳۷۵: ۲۳). علاوه بر این، دستگاه چهارگاه معمولاً مناسب نواهای رزمی و حماسی است و با سوز و گدازی که در مصراع

دوم آمده، تناسب و همخوانی ندارد. این واژه شاید اشاره به زبان پهلوی و یا قالب شعری دوبیتی باشد که با نوای سرود و یا ترانهٔ حاصل از ساز چنگ به صورت آواز خوانده شود. در هر صورت تصویری است از سوز و گداز عاشقانه که در پرده‌های ساز چنگ اجرا شده است. مراعاتِ نظیر میانِ سرود، پهلوی و چنگ دیده می‌شود. چنگ و سنگ دارای جناس هستند.[۲]

با این‌که خاقانی شروانی(۵۹۵-۵۲۰ هـق) با پنجاه و یک بیتی که با واژهٔ چنگ سروده، کمتر از نظامی این ساز را به کاربرده، اما نسبت به سه شاعر دیگر دارای تصاویر و مضامین بکرتر و زیباتری است. معصومه معدن‌کن معتقد است که چنگ روزگار خاقانی بیست و چهار تار دارد و کم و زیاد شدن این تارها سبب ناساز شدن و خارج شدن آن از آهنگ می‌شود(ن.ک: معدن‌کن، ۱۳۷۵: ۲۳۶).

چنگ است پای‌بسته، سرافکنده، خشک‌تن چون زُرَّقی که گوشت ز احشا برافکند

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۱۳۵)

خاقانی در این بیت به شکل ظاهری ساز چنگ نظر داشته و به کمک شخصیت‌بخشی، چنگ را جانداری انگاشته و سه صفت پای‌بسته در وصف ثابت و پابرجا بودن ساز مورد نظر، سرافکنده در وصف خمیدگی بالای ساز و خشک‌تن در توصیف جنس بدنهٔ ساز که از چوب است، به آن نسبت داده است. مصراع دوم بیت در حکم تمثیلی است برای مصراع اول. یعنی ساز چنگ با خصوصیات برشمرده در مصراعِ اول ظاهراً همچون پرندهٔ شکاری‌ای است که بر اندام و لاشهٔ شکار خود مشغول تغذیه است.[۳]

تنوع و گستردگی و جلوه‌های بدیعی که خاقانی در خلال اشعارش از چنگ نشان داده، بیانگر خلاقیت و هنر شاعری وی است. او دیدی چند وجهی نسبت به این ساز دارد؛ یک بار در قامت یک انسان، بار دیگر در مقایسه با صور فلکی و در تشبیه آن به شتر یا جانداری با ویژگی‌های منحصر به‌فرد. وی به گونه‌ای با این واژه هنرمندی می‌کند که بویی از تکرار و ملال‌آوری در سروده‌هایش دیده نمی‌شود. نکتهٔ برجستهٔ تصویرسازی خاقانی بیان

جزییات و اجزای تشکیل‌دهندهٔ چنگ با نگاهی نو است که شاعران دیگر کمتر به آن توجه داشته‌اند.

۲ـ۲. ساز رود

در اصطلاحِ موسیقی «رود» یکی از انواع سازهای کهن زهی ذوات‌الاوتار یا دارای سیم است که نواختن آن امروزه رایج نیست. شاعران از به کار بردن این واژه، معانی و مفاهیم گوناگونی مد نظر داشته‌اند. حسینعلی ملّاح دربارهٔ این ساز می‌گوید:

در عرف اهل موسیقی واژهٔ رود به سه معناست: نخست در معنای مطلق ساز یا هر نوع اسباب موسیقی و دیگر در معنای تار یا رشته‌هایی که بر سازها می‌بندند(سیم ساز)، سه‌دیگر در معنای سازی است از خانوادهٔ آلات موسیقی رشته‌ای مقیّد که به آن بربط یا عود نیز می‌گویند. بربط در روزگاران گذشته سه رشته یا سه سیم بیش‌تر نداشته است. نام این سه رشته بم، میانی و زیر بوده است. بعدها در دوران اسلامی تارهای حاد، مَثنی و مِثلَث بر آن‌ها مضاف شده است(ملّاح، ۱۳۷۶: ۳۶۰ و ۳۶۱).

در میان شاعران مورد بررسی، می‌توان نظامی را تنها شاعر آگاه و آشنا به این ساز دانست؛ به طوری که در اشعار نظامی، این واژه بیش‌ترین بسامد را از میان همهٔ سازهای به کار رفته در دیوان هر چهار شاعر دارد. «رود نام یکی از آلات موسیقی قدیم است و در بیتی خاقانی به آن اشاره کرده و قراین حکایت از ارادهٔ همین معنی می‌کند.

رودسازان همه در کاسهٔ سرها به سماع شربتِ جان ز ره کاسه‌گر آمیخته‌اند

(معدن‌کن، ۱۳۷۵: ۲۴۳)

در اینجا رود هم می‌تواند نام ساز باشد و هم آهنگ و نوای موسیقی. رودسازان هم می‌تواند به جمع نوازندگان اطلاق گردد. واج‌آرایی حرف «س» و «الف» در مصراع اول جلوه و آهنگِ خاصی به بیت بخشیده است.کزّازی دربارهٔ تصاویر این بیت به نکات جالبی اشاره می‌کند:

کاسه‌گر نوایی است در موسیقی... شربتِ‌جان استعارهٔ آشکار از آهنگ و خنیاست که جان را می‌پرورد و نیرو می‌بخشد. در میان دو کاسه جناس تام هست. کاسه در کاسهٔ سر ایهام دارد به دو معنا: نخست جمجمه؛ دوم پیاله. سر با تشبیه رسا به کاسه‌ای مانند شده است که شربت در

آن می‌ریزند. کاسه در معنای کوس نیز به کار برده می‌شود. در این معنی با رود، سماع و کاسه‌گر ایهام تناسب می‌سازد. کاسه‌گر نام خط دوم از هفت خطِ جام نیز هست. در این معنی با شربت و کاسه ایهام تناسب پدید می‌آورد. در «ره» نیز ایهامی می‌توان یافت: یک معنا دستگاه و پردهٔ موسیقی؛ معنای دیگر شیوه و روش. در میانِ رود که در معنی ساز به کار رفته است، در معنی رودخانه، با شربت ایهام تناسب دیگری می‌توان یافت(کزّازی، ۱۳۸۹: ۱۸۵و۱۸۶).

خاقانی در این بیت اشارهٔ کامل به معنی سازی «رود» نکرده است. بنابراین، اگر نگوییم که وی با سازِ رود بیگانه بوده، می‌توان گفت که لااقل علاقه‌ای به استفاده از این ساز در اشعارش نشان نداده است. در مقابل، نظامی شیفتگی عجیبی به استفاده از این ساز دارد، به طوری که از میان تمام سازهای به کار رفته در دیوانش، پربسامدترین کاربرد مربوط به همین ساز «رود» است که هفتاد و چهار بیت با این واژه سروده است. در ادامه چند بیت به عنوان نمونه بررسی می‌شود:

غزل برداشته، رامشگرِ رود که بدرود ای نشاط و عیش، بدرود

(نظامی، ۱۳۸۸، ج۱: ۱۵۷)

سه بار کاربرد «رود» که دارای جناس نیز هست موسیقی خاصی به بیت بخشیده است. منظور از رامشگرِ رود نوازندهٔ رود است، پس معنای سازی واژهٔ «رود» در اینجا مشهود است. به نظر می‌آید اصطلاحِ «غزل برداشته» دارای ابهام و پیچیدگی است. اگر با توجه به مصراعِ دوم، «غزل برداشتن» را پایان طرب و نوازندگی و آواز معنی کنیم، با بافت عمودی شعر که وصف مجلس بزم خسروپرویز و بازآمدن شاپور است، در تناقض است. پس می‌توان این‌گونه برداشت کرد که این اصطلاح شاید به معنی آواز سردادن و شعر و ترانه خواندن با نوایِ ساز باشد. معنی بیت می‌تواند این‌گونه باشد: نوازندهٔ ساز رود، آواز را همراه سازش کرده و دارد می‌خواند که خداحافظ ای شادی و نشاط.[۴]

۲-۳.رباب

از نظر لغوی رَباب یا رُباب اسمی است عربی که علاوه بر این‌که دلالت بر اسامی خاصِ فراوانی می‌کند، نام سازی است تاردار که تقریباً شبیه طنبور است(لغت‌نامه دهخدا، ذیل رباب). در اصطلاحِ موسیقی، رَباب سازی است از خانوادهٔ سازهای زهی و مضرابی یا به عبارتی، رشته‌ای که انواع گوناگون و متنوع آن از گذشته تا امروز در گوشه و کنار ایران یافت می‌شود. به هر دو گونهٔ رُباب و رَباب تلفظ می‌شود که وجه رَباب به نظر درست‌تر است. حسینعلی ملاح در «فرهنگ سازها» برای ساز رَباب هفت نوع برشمرده است(ن.ک: ملاح، ۱۳۷۶: ۳۴۳-۳۵۶).

رَباب معمولاً با مضرابی همچون مضراب عود نواخته می‌شود، ولی از آنجا که در بعضی متون همراه واژهٔ کمانه یا کمانچه هم استفاده شده است، احتمال وجود رَباب‌های آرشه‌ای نیز دور از ذهن نیست. هیچ‌کدام از شاعران مورد بررسی با ساز رَباب بیگانه نبوده‌اند، ولی در این میان باز هم خاقانی تصاویر بیش‌تر و زیباتری آفریده است. البته سهم مجیر نیز پس از خاقانی و بیش‌تر از نظامی است و نمی‌توان تصویرسازی همراه با مضامین پند واندرز مجیر را با این ساز نادیده گرفت. نظامی در کل آثارش در هشت بیت از واژهٔ رباب استفاده کرده است که وجه توصیفی ابیات بر زیبایی آن‌ها برتری دارد. اما فلکی به عنوان مهجورترین شاعر این جمع، در خلال قصیده‌ای در دو بیتِ متوالی از این واژه استفاده کرده است که فقط یک بیت آن مضمون موسیقایی دارد و در بیت دیگر منظورش از رباب همان معشوقهٔ زن عرب است.

هر لحظه خیره خیره، برآرم ز عشقِ او از سینه، ناله ناله، چو دَعد از غمِ رَباب
زین خیره خیره، خیره قدم چون کمانِ سخت زان ناله ناله، نالهٔ من زار چون رَباب
(فلکی، ۱۳۴۵: ۲۲)

فلکی در دو بیت متوالی در یکی از قصایدش از رَباب به عنوان قافیه استفاده کرده است که با هم جناس تام دارند؛ اولی اسم خاص و نام یک معشوقهٔ زن عرب است و دومی به معنی مطلق ساز رباب است. بسامد بالای کلمات «خیره» و «ناله» به‌ویژه در بیت دوم و آن

هم به صورت متوالی، سبب ایجاد موسیقی آوایی در بیت شده است. اگر ترکیبِ «خیره‌خیره» و «ناله‌ناله» را در حکم یک اصطلاح یا واژه بدانیم، هر کدام با واژه‌های «خیره» و «ناله» جناس مرکب مقرون می‌سازند. ایجاد نوعی واج‌آرایی در بیت دوم با حروف «خ» و «ن» مشهود است. نکته‌ای که در آثار شاعران دیگر هم دیده می‌شود، این است که دعد و رباب عاشق و معشوق مرد و زن پنداشته شده‌اند، در صورتی که هر دو واژه اسم علمِ غیر منصرف عربی و مؤنث هستند(ن.ک: لغت‌نامه دهخدا، ذیل دَعد).

مجیر هفت بار در قصایدش، یک بار در یک قطعه و دو بار در خلالِ ترکیب‌بندهایش با این واژه تصویرسازی کرده است.

در جهان بی‌غم نبینی دل که در دست رَباب　　گردن خود بی‌رسن هرگز نبیند گردنا

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۶)

در این بیت مجیر از رَباب و اجزایش به عنوان تمثیلی در توضیح مصراع اول استفاده کرده است. مجیر غم را عالم‌گیر دانسته، همچنان که ساز رباب هم از این اسارت و زنجیر غم مستثنی نیست. منظور از «گردنا» در اینجا همان گردانک رباب یا گوشی‌های تنظیم و کوک کردن ساز است که همواره سیم یا تار ساز(رسن) به دور آن پیچانده می‌شود. میان گردن و گردنا، گونه‌ای جناس افزایشی وجود دارد که با توجه به این‌که در ابتدا و انتهای مصراع آمده‌اند، تداعی تصویر حلقه و زنجیر اسارت از آن‌ها دور از انتظار نیست. علاوه بر این، بیت صنعت حسنِ تعلیل دارد و واج‌آرایی «گ» در مصراع دوم مشهود است. همچنین مراعاتِ نظیر در کلماتِ دل، دست و گردن وجود دارد.[۵]

از مجموع هفت بیتی که نظامی با ساز رباب سروده، فقط رباب را در بیت زیر به تنهایی و بدون همراهی ساز دیگر به کار برده است:

شاعران عرب چو دُرّ خوشاب　　شعر خواندند بر نشید رباب

(نظامی، ۱۳۸۸، ج۲: ۷۲)

در سی و یک بیت از دیوان خاقانی واژهٔ «رباب» به کار رفته که از این تعداد بیش‌ترین آن‌ها یعنی بیست و دو بیت در قالب قصیده‌اند و سه شاعرِ دیگر در مجموع حتی به اندازهٔ

قصاید خاقانی از این واژه استفاده نکرده‌اند. برخلاف نظامی، کمتر بیتی در دیوان خاقانی یافت می‌شود که تصویر و مضمون قابل بحثی از رباب در آن نباشد.

پیش چنیـــن مجلســی مرغــان جمـــع آمـــدنـــد
شب شده چون شکلِ موی، مه چو کمانچهٔ رَباب

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۴۲)

خاقانی در اینجا به کمک دو تشبیه در مصراع دوم رفتن شب و آمدن صبح را نوید می‌دهد. شب چون موی باریک و لاغر شده، یعنی در واقع، به پایان خود رسیده و نزدیک صبح شده است. «مه چو کمانچهٔ رباب» اشاره به هلال ماه و نزدیک شدن به سحر است.کمانچهٔ رباب همان کمانه یا آرشهٔ رباب است که به نوعی مضراب نواختن این ساز است. با توجه به استفادهٔ خاقانی از کمانچه یا همان کمانه، می‌توان استنباط کرد که نوعی از رَباب در زمان خاقانی وجود داشته که برخلاف رباب‌های امروزی که با زخمه یا مضراب نواخته می‌شوند، با آرشه یا کمانه نواخته می‌شده و این مسئله فرضیهٔ تنوع و گوناگونی این ساز در طول ادوار مختلف را تا حدودی ثابت می‌کند. با این‌که ساز کمانچه امروزه هم متداول است، ولی در اینجا قطعاً به معنی ساز نیست و اشاره به همان کمانه یا آرشه دارد. برجسته‌ترین صنعتِ بلاغی این بیت تشبیه است.[۶]

۲-٤. ساز بربط

بربط از نظر لغوی، کلمه‌ای است فارسی که مرکب از بر به معنی سینه و بط به معنی مرغابی است. شاید وجه تسمیهٔ این ساز بزرگی کاسه و مشابهت آن با سینهٔ مرغابی باشد(لغت‌نامه دهخدا، ذیل بربط). اما از نظر موسیقایی، نام سازی است از نوعِ زهی-زخمه‌ای که استفاده از آن در ایران قدمتِ دیرینه دارد و از دیرباز شاعرانِ فارسی زبان در اشعارِ خود این ساز را به کار برده‌اند. فلکی شروانی هیچ‌گاه در دیوانش از واژهٔ بربط استفاده نکرده است. مجیر در هفت بیت و در قالب‌های شعری متفاوتی مثل قصیده، قطعه، رباعی و ترکیب‌بند از این ساز استفاده کرده است.

پیشِ شرعش زهره بربط در اثیر انداخته بینوایان فلک را کرده محروم از نوا

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۷)

عبارت «بربط در اثیر انداختن» به نظر دارای کنایه است که می‌تواند به معنای خاموش کردن نوا و آهنگ و یا همان معنای واضح سوزاندن بربط باشد. بربط هم در اینجا با مجاز خاص و ارادهٔ عام می‌تواند به معنی مطلقِ ساز باشد. بینوا با نوا ملحق به جناس زاید است. «نوا» در آخر مصراع دارای ایهامِ تناسب است که می‌تواند در معنای موسیقایی با زهره و بربط و در معنای ساز و برگ و توشه با محروم و بینوایانِ فلک متناسب باشد. زهره که خنیاگر فلک است و در اینجا نوازندهٔ بربط، در مقابل دیانت و شریعت ممدوحِ شاعر، بربط را رها کرده و در آتش انداخته و دیگر صور فلکی را از نوای دل‌نشینِ خود محروم کرده است.[۷]

نظامی واژهٔ بربط را در هشت بیت از منظومهٔ «خسرو و شیرین»، سه بیت از «هفت‌پیکر» و یک بیت از «شرفنامه» آورده است. شاید یکی از دلایل بسامد بالای این ساز در «خسرو و شیرین»، توصیف صحنه‌های بزم و طرب و درون‌مایهٔ عاشقانهٔ این منظومه باشد.

درآمد باربَد چون بلبل مست گرفته بربطی چون آب در دست

(نظامی، ۱۳۸۸، ج۱: ۲۱۳)

برخی پژوهشگران اختراعِ بربط را به باربَد–نوازنده و موسیقی‌دانِ شهیرِ دربار خسروپرویز– نسبت داده‌اند. اگر نگوییم نظامی در بیت بالا این فرضیه را تقویت می‌کند، لااقل باید گفت که باربد در نوازندگی بربط چیره‌دست بوده است. مصراعِ دوم شاید اشاره به همین مهارت باربد در نوازندگی باشد که در تعبیری کنایی بربط چون آب در دستِ او بوده است. البته اگر نظامی از واژهٔ «موم» به جای «آب» استفاده می‌کرد، به نظر می‌رسد که مفهوم رساتر و کنایه بلیغ‌تر می‌شد. مصراعِ اول می‌تواند به شور و اشتیاق فراوانِ باربد به نواختنِ بربط اشاره داشته باشد. به هرحال، در این بیت باربد به بلبلِ مست و بربط به آب تشبیه شده است.[۸]

واژهٔ بربط در دیوان خاقانی در سی و یک بیت به کار رفته است. جالب این‌که خاقانی در غزلیاتش از این ساز استفاده نکرده است. باز هم سهمِ خاقانی از تصویرسازی در موردِ

این ساز از فلکی، مجیر و نظامی بیش‌تر است. «خاقانی گاهی آن را به کر هشت زبان و زمانی صاحب هشت تار طوبی صفت نامیده است و گاهی او را به زنی آبستن و زمانی به طفلی خفته و گاهی به تنی بی‌جان که رگ‌های آن بیرون زده، تشبیه کرده است و گاهی مضراب و گوشی‌های بربط ابزار تصویرسازی بوده‌اند.»(ماهیار، ۱۳۸۰: ۱۶۴ و ۱۶۵).

بربط کشیده رگ برون، رگ‌هاش را پالوده خون
ساقـــی به طـاسِ زر درون، خـــونِ مصفّـا داشته

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۳۸۳)

شاعر بربط را جانداری انگاشته که رگ‌هایش از بدن بیرون آمده است. رگ در اینجا استعاره از سیم‌های ساز است که خونی صاف و پالوده در آن جریان دارد. به نظر می‌رسد منظور شاعر از خونِ پالوده نوای روح‌بخشِ بربط است که در سیم آن جاری می‌شود. «خون مصفّا» استعاره از شراب است که در جام زرین ساقی وجود دارد. میان رگ و خون تناسب برقرار است. اگر بخواهیم ارتباطی هرچند خیال‌انگیز میان دو مصراع ایجاد کنیم، می‌توان گفت: خون پاک و صاف بربط را در ساغر زرین ساقی به جای شراب ریخته‌اند. بیت دارای حسنِ تعلیل نیز هست.[۹]

تنوع تصویرسازی و وسعت خیال‌انگیزی خاقانی با سازِ بربط از دیگر هم‌عصرانش بیش‌تر است. تشبیه بربط به زنِ آبستن، طفلِ نالان، ناشنوایِ گویا، مریمِ عذرا، تنِ بی‌جان و ... از جمله تشبیهاتی است که گویی جزوِ ویژگی سبکی خاقانی است. تصاویر ترکیبی که خاقانی با این ساز و واژه‌های نجومی مثل زهره، بهرام، ناهید و میزان ساخته است، فقط در شعر مجیر آن هم به صورتِ محدود یافت می‌شود. خاقانی با توجه به بسامد بالایی که از بربط در اشعارش نسبت به سه شاعر دیگر آورده، علاقهٔ بیش‌تری به تصویرسازی و مضمون‌پردازی با این ساز از خود نشان داده است. پس می‌توان او را نسبت به سایرین آشناتر و آگاه‌تر به بربط دانست.

۲ـ۵. سه تار

سه‌تار از جمله سازهای رشته‌ای است که امروزه چهار سیم دارد. این ساز بیش‌تر با عنوانِ «سه‌تا» در متون ادبی به‌ویژه قرن ششم آمده است. به نظر می‌رسد در گذشته «سه‌تا» به دیگر سازهای رشته‌ای مانند طنبور یا بربط یا رود که تعداد سه تار یا سیم داشته‌اند، نیز اطلاق می‌شده است. امروزه سه‌تار سازِ مورد استفادهٔ مستقلی است که هم در تک‌نوازی و هم در گروه‌نوازی کاربرد دارد. فلکی از این واژه در دیوانش استفاده نکرده است. مجیر نیز فقط در دو بیت از قصاید ابتدایی دیوانش آن را به‌کار برده است:

با عقلِ قاصرِ تو چه مَه چه چنبرِ دف　　در بزمِ کودک چه ارغنون چه سه‌تا

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰)

بیت به واسطهٔ دف، ارغنون وسه‌تا دارای مراعاتِ نظیر است. مصراعِ دوم در حکمِ تمثیلی برای مصراعِ اول است. بیت به گونه‌ای تعریض به عدم درک و شناخت مخاطب موردِ نظر شاعر به موضوع یا مسئله‌ای است که می‌تواند هنر موسیقی هم باشد.

ز رنجِ خاطرِ من بر سه‌تای باربدی　　همه ترانهٔ غم می‌زند سپهر دوتا (همان: ۱۴)

با توجه به این بیت از مجیر بیلقانی و همچنین سروده‌های نظامی گنجوی، می‌توان نوازندگی سه‌تا را منسوب به باربد نوازندهٔ پرآوازهٔ دربارِ خسروپرویز دانست. از طرفی، نظامی به نوازندگی بربط توسط باربد نیز اشاره کرده است و این احتمال وجود دارد که منظور از سه‌تا گونه‌ای بربط باشد که دارای سه سیم یا تار بوده است. از آنجا که مجیر نوازندگی سه‌تا را به سپهر نسبت داده، بیت را با تشخیص آراسته است. سپهر دوتا به خمیدگی و انحنای آسمان در باور قدما اشاره دارد. تجانس سه‌تا با دوتا با دو حوزهٔ معنایی متفاوت بر زیبایی بیت افزوده است. اگر واژهٔ «ترانه» را با نگاه امروزی دارای بار معنایی نشاط‌انگیز فرض کنیم، ترکیبِ «ترانهٔ غم» نوعی ترکیبِ پارادوکسی(متناقض‌نما) است. مجیر در این دو بیت بر کلیت ساز سه‌تا اشاره می‌کند و با اجزای ساز و جزییاتِ فیزیکی آن تصویرسازی نمی‌کند.

نظامی در کل آثارش فقط پنج بیت با این واژه سروده که چهار بیت آن در منظومهٔ «خسرو و شیرین» آمده و در همهٔ آن‌ها نوازندگی سه‌تا را به باربد نسبت داده است. در این

چهار بیت همیشه در مقابل باربد، نکیسای چنگ‌نواز آمده که نشان از دونوازی این دو نوازندهٔ معروف دارد و به نظر می‌رسد بیش‌تر در پاسخ یکدیگر ساز نواخته‌اند و هریک به گونه‌ای نمایندهٔ احساسات درونی خسرو و شیرین بوده‌اند که در قالبِ نوایِ ساز آشکار شده است. در این میان همیشه باربد نمایندهٔ خسرو بوده و از زبانِ خسرو آواز سروده و نوازندگی کرده است. نکیسا هم نمایندهٔ شیرین بوده و از زبانِ شیرین سروده و چنگ نواخته است. در همین منظومه، نظامی علاوه بر سازِ سه‌تا، نوازندگی سازهای بربط، رود و دهرود را نیز به باربد نسبت داده که باز هم فرضیهٔ یکی‌بودن این سازها یا لااقل شباهتِ بالای آن‌ها را تقویت می‌کند.

نکیسا چون زد این افسانه بر چنگ سه‌تای باربد برداشت آهنگ

(نظامی، ۱۳۸۸، ج۱: ۳۱۸)

نکیسا چون زد این افسانه با ساز سه‌تای باربد برداشت آواز

(همان: ۳۲۴)

نکیسا چون ز شاه آتش برانگیخت سه‌تای باربد آبی بر او ریخت

(همان: ۳۲۷)

خاقانی در چهار بیت از دیوانش با سه‌تا و سه‌تار تصویرسازی کرده که سه بیت آن در زمرهٔ قصاید و یک بیت آن در ترکیبات او آمده است.[۱۰] در مقام مقایسه مجیر بیلقانی با وجود آوردنِ همان دو بیت حاوی واژهٔ سه‌تار، از نظرِ زیبایی‌شناختی تا حدودی به خاقانی نزدیک است، ولی ابیاتِ شاهدِ نظامی بیش‌تر جنبهٔ روایی دارد و عاری از زیبایی‌های بلاغی قابل توجه است.

۲ـ۶. سازِ زیر

واژهٔ «زیر» که معانی قاموسی متفاوتی دارد، در معنای موسیقایی بیش از آن‌که به معنی ساز خاصی باشد، به نوعِ نغمه یا لحن و در مواردی به باریکیِ سیم به کار رفته در سازهای رشته‌ای اشاره دارد. از آنجا که ارادهٔ معنی سازی از این واژه در آثار شاعران مورد نظر بسیار نادر و در حد یک یا دو بیت است، در اینجا به بررسی و تحلیلِ معانی دیگر این واژه

نیز پرداخته می‌شود. هر چهار شاعر این واژه را البته با بار معنایی متمایز به‌کار برده‌اند. مثلاً فلکی شروانی در تنها بیتی که با این واژه در معنای موسیقایی ساخته، آورده است:

مراست تا بشد از من نوازشِ بم و زیرم　　خروش زارتر از زیر و ناله صعب‌تر از بم

(فلکی، ۱۳۴۵: ۴۹)

در مصراعِ اول بم و زیر می‌تواند به انواع لطف و نوازشِ ملوکانه اشاره داشته باشد و مفهومی غیر موسیقایی دارد. در مصراعِ دوم زیر و بم به اوج و فرود یا بالا و پایین بودن صدا دلالت دارد و ارادهٔ معنی سازی از «زیر» دور از ذهن به نظر می‌رسد. در کلمات زار و زیر جناس ناقص اختلافی وجود دارد. واج‌آرایی «ز» نیز در بیت مشهود است. نکتهٔ دیگر این‌که فلکی با این‌که کمتر از اصطلاحات و سازهای موسیقی در دیوانش استفاده کرده، ولی در اینجا تصویری هنرمندانه با اصطلاحاتِ زیر و بم ساخته است. مجیر بیلقانی بیش از سایرین این واژه را به کار برده، وی در چهار بیت با مفاهیم متفاوت از این واژه استفاده کرده است.[۱۱]

نظامی فقط در دو بیت از «مخزن‌الاسرار» واژهٔ «زیر» را به گونه‌ای به کار برده که با اندکی تسامح و تساهل می‌توان برداشتِ موسیقایی از آن داشت. این ابیات عبارتند از:

چون دلِ داوود نفس تنگ داشت　　درخورِ این زیر، بم آهنگ داشت

(نظامی، ۱۳۸۸، ج۱: ۱۵)

صبر در آن پرده نوا تنگ داشت　　فتنه سرِ زیر در آهنگ داشت

(همان: ۳۴)

خاقانی هم در دو بیت از قصایدش این واژه را به کار برده که او نیز به معانی غیر سازی «زیر» نظر داشته است:

قاعِ صفصف دیده و صف‌صف سپهداران حاج
کــوس را از زیردستان، زیر و دستـان دیده‌اند

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۹۱)

میرجلال‌الدین کزّازی آن را به صورت «زیرِ دستان» خوانده و در شرح این بیت آورده است:

صَفصَف با صف‌صف جناس آمیغی[مرکب] از گونهٔ مفروق می‌سازد. دو زیر با هم جناسِ تام می‌سازند؛ زیرا زیرِ دوم به معنای آوازی است که بم نیست. دو دستان نیز جناسِ آمیغی[مرکب] از گونهٔ مقرون پدید می‌آورند: دستان نخستین جمعِ دست است و دستان دوم به معنی نغمه و آهنگ(کزّازی، ۱۳۸۹: ۲۱۰).

زهره غزل‌خوان آمده، در زیر و دستان آمده چون زیردستان آمده، بر شه ثریا ریخته

(همان: ۳۷۸)

در مصراعِ اول «زیر» می‌تواند هم به معنی نازک‌ترین رشته یا سیم ساز باشد و هم به معنی آواز و آهنگی که در اوج و به اصطلاح گسترهٔ نت‌های بالا خوانده یا نواخته می‌شود. دستان هم به معنی نغمه و آواز است و هم به رشته‌ها یا ریسمان‌هایی اطلاق می‌شود که بر دستهٔ سازهایی مانند تار، سه‌تار، طنبور و رباب بسته شده و هریک معرف پرده و مقام خاصی است. ماهیار در توضیحِ این بیت آورده است:

در زیر و دستان آمده: یعنی در تارها و پرده‌های مختلف به اجرای آهنگ پرداخته است. زیردستان: کهتران، فرودستان و فرمانبرداران. ثریّا: پروین، نرگسهٔ چرخ، در نجوم شش ستارهٔ نزدیک به هم است در کوهانِ صورتِ فلکی ثور. زهره، خنیاگرِ فلک با نواختن پرده‌ها و مقامات گوناگون به غزل‌خوانی پرداخته و مانند کهتران و فرمانبران به خدمتِ شاه رسیده و ستارگانِ ثریّا را بر شاه نثار کرده است(ماهیار، ۱۳۹۳: ۲۱۶).

خاقانی هم «زیر» را در معنی ساز به کار نبرده و همیشه در معنای موسیقایی آن را با دستان همراه کرده است تا بتوان بیش‌تر ارادهٔ معنی آهنگ و نغمه کرد تا معنی ساز. بدین ترتیب در میان همهٔ اشعار شاعران مورد پژوهش فقط در بیت زیر از مجیر بیلقانی می‌توان از واژهٔ «زیر» یک نوع ساز موسیقی نیز متصور شد:

به مجلسِ تو که ناهید را ز هیبت اوست قدی چو چنگ دوتا و تنی چو زیر نزار

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰۱)

۲ـ۷. سازِ کمانچه

کمانچه یکی از سازهای رشته‌ای یا زهی است که با آرشه یا کمانه نواخته می‌شود. این ساز امروز نیز یکی از سازهای رایج است که بسیاری چه به صورت تک‌نوازی و چه گروه‌نوازی از آن استفاده می‌کنند. «سابقهٔ تاریخی کمانچه به روزگاران بسیار دور می‌رسد. پاره‌ای از محققان این ساز را با ساز رباب از یک خانواده دانسته‌اند.»(ملّاح، ۱۳۷۶: ۵۹۳).

نظامی تنها شاعر سبک آذربایجانی می‌باشد که با این واژه در معنی مستقیمِ ساز، شعر سروده است:

کمانچه آه موسی‌وار می‌زد　　مغنّی راه موسیقار می‌زد

(نظامی، ۱۳۸۸، :ج۱: ۱۵۷)

کمانچه، آه، مغنّی، راه و موسیقار واژه‌های موسیقی هستند که با هم تناسب دارند. کمانچه به عنوان یک ساز زهی یا رشته‌ای با موسیقار به عنوان یکی از سازهای بادی ارتباط موضوعی دارد. مفهوم هر دو مصراع تقریباً یک‌سان است و هر مصراع به نوعی در حکمِ تمثیل برای مصراع دیگر است. خاقانی از این واژه دو بار در قصایدش و هر دو بار با ترکیب اضافی «کمانچهٔ رباب» استفاده کرده که بدونِ تردید به همان آرشه یا کمانهٔ ساز رباب نظر داشته است:

پیش چنیـــن مجلســـی مرغـــان جمـــع آمدند
شب شده چون شکلِ موی، مه چو کمانچهٔ رباب

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۴۶)

بی دستِ اَرغَنون‌زنِ گردون، به رنگ و شکل
شب مـــوی گشت و ماه کمـــانچهٔ رباب شد

(همان: ۱۵۶)

۲ـ۸. سازِ مزهر

این واژه، اسم عربی است و در بیش‌تر فرهنگ‌های لغت و موسیقی و نیز آرا و اندیشهٔ پژوهشگران موسیقی از خانوادهٔ آلات رشته‌ای مقیّد از ردهٔ بربط یا عود دانسته شده است(ن.ک: ملّاح، ۱۳۷۶: ۶۴۵).

فلکی و نظامی از این واژه استفاده نکرده‌اند. مجیرالدین بیلقانی و خاقانی هریک دو بار در ضمن قصایدشان با این ساز تصویرسازی کرده‌اند. ابتدا به بررسی ابیات شاهدِ مجیر می‌پردازیم:

عاقبت از پرده بیرون اوفتد آن پرده‌ها　　کان حریفان صبحدم بر روی مِزهَر بسته‌اند

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۶۷)

اشارهٔ مستقیم مجیر به پرده بستن بر رویِ مزهر، نشان از رشته‌ای بودن این ساز و شباهت آن با سازهایی همچون تار، سه‌تار و بربط دارد. «از پرده بیرون افتادن» کنایه از آشکار شدن اسرار و راز است. میان پردهٔ اول و دوم جناسِ تام وجود دارد. شاعر با عناصر موسیقایی به بیان مطلبی پندآموز و غیر موسیقایی دست زده است.

اندر آن روز که گُردان وَغا در صفِ کین　　نالهٔ کوس به از نالهٔ مزهر گیرند

(همان: ۷۶)

شاعر به اهمیت نبرد در مقابل مجلس شادی و نشاط اشاره می‌کند و از نظر مردانِ جنگی صدای کوس یا طبلِ جنگی را به آوای سرورانگیز بربط یا مزهر ترجیح می‌دهد. نکتهٔ دیگر این‌که تقابل کوس و مزهر به نوعی به تفاوت‌های آن دو گواهی می‌دهد. مجیر در هر دو بیت به ویژگی ظاهری و فیزیکی مزهر اشاره می‌کند. جز آرایهٔ کنایه که در اولین بیت مشهود است، آرایهٔ ادبی خاصی در این دو بیت از مجیر دیده نمی‌شود. اما ابیات شاهد خاقانی از مزهر در ذیل آمده است:

زخمهٔ مطربان صلای صبوح　　در زبان‌های مزهر اندازد

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۱۲۲)

زبانِ مزهر استعاره از سیم‌های ساز است. شاعر با استعارهٔ مکنیه مزهر را انسانی پنداشته که سیم‌های آن به مثابه زبانِ گویا و آوازخوانِ انسانی است که حاضران در مجلس بزم صبحگاهی را به نوشیدن شراب دعوت می‌کند. ماهیار مزهر را از سازهایی دانسته که مشخصات آن کاملاً معلوم نیست ولی بعضی‌ها آن را از شمار سازهای زهی یاد کرده‌اند(ن.ک: ماهیار، ۱۳۸۰: ۵۲).

آن باربد که امسال از چرخ نیک بادش شعرم به مدحِ سلطان برداشته به مِزهَر

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۱۹۳)

بیت بالا از قصیدهٔ طرب‌انگیز و سرشار از مبالغه‌ای است که خاقانی در ستایش سلطان سلجوقی سروده است. باربد ظاهراً اشاره به نوازندهٔ دربار سلطان دارد که شاعر برای او دعای خیر می‌کند؛ چراکه شعری را که وی در مدح سلطان سروده، به آوازِ خوش و توسط ساز مزهر می‌خواند. این نکته قابل ذکر است که باربد نوازندهٔ دربار خسروپرویز، به نواختن بربط یا رود شهره بوده است. بنابراین، این بیت می‌تواند مصداق یا دلیلی باشد بر این‌که مزهر همان بربط یا حداقل سازی مشابه آن و از انواع سازهای زهی یا رشته‌ای بوده است. این نکته احتمالِ بادی بودنِ ساز مزهر را که برخی فرهنگ‌ها و پژوهشگران به آن اشاره کرده‌اند، تا حدودی تضعیف می‌کند. در ابیات شاهد خاقانی از ساز مزهر، نوعِ ساز که از گونهٔ سازهای رشته‌ای یا زهی بوده، مشهود و روشن است. می‌توان حدس زد که این ساز برخلافِ سازهایی چون سه‌تار و نی که ساز خلوت و تنهایی هستند، ساز جلوت و بزم و طرب بوده است.

۲-۹.ساز قانون

«قانون» نام یک ساز رشته‌ای مطلق است که امروزه هم نواخته می‌شود و از نظر ظاهری به شکلِ ذوزنقهٔ قائم‌الزاویه، تقریباً شبیه سنتور ولی به احتمال قوی قدیمی‌تر از آن است. برخی ساخت آن را به فارابی نسبت داده‌اند. نصرت‌الله حدادی در «فرهنگنامهٔ موسیقی ایران» آورده است:

> آلت موسیقی متشکل از طبلی مسطح و مستطیلی که سیم‌های فلزی بر آن نصب شده است و با انگشت سبابهٔ مسلح به زبان‌های فلزی آن را در حالی که روی زانو نهاده‌اند، می‌نوازند. در عهد اخیر سیم‌های این ساز را از روده می‌سازند و با دو مضراب که مانند انگشتانه به انگشت سبابه کنند و با هر دو دست آن را نوازند و چون نغمهٔ زیر و بم را می‌توان با هم به صدا درآورد، آهنگ این ساز بسی دل‌نشین است به‌خصوص که مانند سنتور انعکاس صدا ندارد(حدادی، ۱۳۷۶: ۴۳۷).

از میان چهار شاعر مدّ نظر، نظامی تنها شاعری است که از میان معانی گوناگون «قانون» به جنبهٔ سازی و موسیقایی آن نظر داشته و با آن تصویرسازی کرده است. دیگر شاعران مکتب آذربایجان به صراحت به معنای موسیقایی این واژه نپرداخته‌اند. نظامی در سه بیت از سه منظومهٔ مختلف با وجود قراین و شواهدی به جنبهٔ سازی «قانون» توجه داشته است:

قانون مغنّیان بغداد بیّاع معاملان فریاد

(نظامی، ۱۳۸۸، ج۱: ۴۲۶)

در این بیت به قرینهٔ مُغَنّی، می‌توان «قانون» را سازِ موسیقی دانست. قانون استعاره از خود مجنون است که گویی در دست نوازندگان بغدادی است و در مصراع دوم نیز بیّاع به معنی فروشنده ودلال، باز هم استعاره از مجنون است که گویی فروشنده و دلالی است که نغمه و آواز و فریاد معامله می‌کند. بیت اول واج‌آرایی لفظی «غ» دارد. هر مصراع یک ترکیب اضافی سه کلمه‌ای برای توصیف حالات و صفات مجنون است.[۱۲]

۲-۱۰.ساز طنبور

«طنبور» یکی از سازهایی است که امروزه نیز به‌ویژه در مناطق غربی کشور و کردستان کاربرد فراوانی دارد.

طنبور دارای شکمی گلابی شکل و دسته‌ای دراز است که بر روی آن ۱۰ تا ۱۵ پردهٔ زهی بسته می‌شود. رویهٔ جلویی شکم چوبی است. دستهٔ این ساز مانند سه‌تار به سر ساز متصل است و سر آن دنبالهٔ دسته است که بر روی سطوح جلویی و جانبی آن، هریک دو گوشی کار گذاشته شده که سیم‌ها به دور آن بپیچند. سیم‌های طنبور چهار عددند و معمولاً به فاصله‌های مختلف کوک می‌شوند. این ساز را معمولاً با انگشت می‌نوازند و در آن از مضراب استفاده نمی‌شود(حدادی، ۱۳۷۶: ۳۸۹).

تنها شاهد شعری این ساز در شعر مکتب آذربایجان، بیتی است که نظامی در منظومهٔ «خسرو و شیرین» و در یکی از مناظرات خسرو با شیرین آورده است:

نه رندی بوده‌ام در عشقِ رویت که طنبوری به دست آیم به کویت

(نظامی، ۱۳۸۸، ج۱: ۲۹۰)

این بیت از زبان خسرو است که از ابتدا به بیانِ شور وشوق و عرض ارادت نسبت به شیرین می‌پردازد. وی تمام ساز و برگ شاهی و تمام احوالات درونی خویش را در گرو عشق شیرین می‌داند. او با توجه به جایگاه و مقام پادشاهی، در نشان دادن عشق خود به هر شکل و شیوه‌ای پرهیز می‌کند. این بیت یکی از نمودهای عشقِ شاهانهٔ خسرو است. در واقع، اگر جایگاه خاص او نبود، چه بسا مانند رندی مست در عشق روی شیرین با طنبورنوازی و آوازخوانی پای به کوی و سرای شیرین می‌گذاشت. به نظر می‌رسد نظامی نوازندگی طنبور را فراخور شأن مطربان و نوازندگان دوره‌گرد می‌دانسته، چراکه در هیچ‌یک از تصاویری که از موسیقی درباری و نوازندگی نکیسا و باربد خلق کرده، نشانی از ساز طنبور نیست.

۲-۱۱. دهرود و شهرود

دهرود و شهرود که در زمرهٔ سازهای رشته‌ای هستند، به نظر می‌رسد از خانوادهٔ ساز «رود» باشند. دهرود «سازی بوده که باربد نوازندهٔ عهد خسروپرویز پادشاه ساسانی آن را می‌نواخته و دارای ده وَتَر بوده است.»(حدادی، ۱۳۷۶: ۲۳۳).

شهرود نیز «نام سازی است که در قدیم بوده، طول آن دو برابر طول عود و بر آن ده سیم مزدوج می‌بستند و کاسه و سطح آن بر هیئتِ عود بود و اکنون متروک است.»(همان: ۳۶۲). عبدالقادر مراغی در «مقاصدالالحان» توضیحاتی دربارهٔ این سازها آورده است(ن.ک: مراغی، ۱۳۵۶: ۱۳۰ و ۱۳۱). فقط نظامی دربارهٔ هریک از این سازها یک بیت آورده است:

حدیث باربد با ساز دَهرود　　همان آرامگاهِ شه به شَهرود

(نظامی، ۱۳۸۸، ج۱: ۱۱۶)

روشن است که « شهرود » در اینجا نمی‌تواند نام یک ساز باشد و اسم مکان و منطقه‌ای است. از آنجا که نوازندگی دهرود به باربد نسبت داده شده، پس این ساز به احتمال فراوان همان رودی است که ده سیم بر آن می‌بسته‌اند و یا لااقل شباهت زیادی به سازِ «رود» داشته است.

چو زنگی درآمد به زنگانه‌رود ز شهرود رومی برآمد سرود

(همان، ج۲: ۲۶۹)

این بیت در بخش پیکار اسکندر با لشکر زنگبار آمده و تنها بیتی است که در آن نظامی شهرود را در معنی ساز به کار برده، در بقیهٔ موارد منظور از شهرود اسم مکانی است. شاید وجه تمایز این دو کاربرد هم در ترکیب اضافی «شهرود رومی» باشد که بیانگر خاستگاهِ این ساز است. نکتهٔ گفتنی این‌که رود، دهرود وشهرود از سازهای مورد علاقهٔ نظامی هستند که فقط در دیوان او بسامد بالایی دارند. از میان سایر شاعران معاصر با وی، فقط خاقانی است که «رود» را در دو بیت از دیوانش به کار برده است و فلکی و مجیر حتی یک بیت هم با این واژه و هم‌خانواده‌های آن یعنی دهرود و شهرود نسروده‌اند.

اگر بسامد سازهای رشته‌ای یا زهی را در شعر شاعران مکتب آذربایجان در جدولی به شرح زیر فهرست کنیم. با دقت در این جدول و مجموعه مطالبی که در ضمن بحث و متن مقاله آمده، به نتایج قابل توجهی می‌رسیم.

جدول بسامد سازهای رشته‌ای (ذوات‌الاوتار) در دیوان شاعران مکتب آذربایجان

ردیف	نام ساز	تعداد بیت در دیوان فلکی	تعداد بیت در دیوان مجیر	تعداد بیت در دیوان نظامی	تعداد بیت در دیوان خاقانی	جمع ابیات
۱	چنگ	۱	۱۲	۶۸	۵۱	۱۳۲
۲	رود	–	–	۷۴	۲	۷۶
۳	رَباب	۲	۱۰	۷	۳۱	۵۰
۴	بربط	–	۷	۱۲	۳۱	۵۰

۵	سه‌تار	–	۲	۵	۴	۱۱
۶	زیر	۱	۴	۲	۲	۹
۷	کمانچه	–	۱	۱	۲	۴
۸	مزهر	–	۲	–	۲	۴
۹	قانون	–	–	۳	–	۳
۱۰	دَهرود	–	–	۱	–	۱
۱۱	شَهرود	–	–	۱	–	۱
۱۲	طنبور	–	–	۱	–	۱

۳. نتیجه‌گیری

با بررسی و تحلیل ابیات شاهد شاعران مکتب آذربایجان درمی‌یابیم سازهای چنگ، رَباب، رود و بربط از جمله سازهای رشته‌ای هستند که بیش‌ترین بسامد را در دیوان شاعران مورد بحث دارند. میزان تکرار هر یک از این چهار ساز به تنهایی حتی از مجموع بسامد هشت ساز رشته‌ای دیگر بیش‌تر است و این نشان از کاربرد و اهمیت آن‌ها در شعر سبک آذربایجانی دارد. از همین مقایسهٔ آماری می‌توان به چند نکتهٔ مهم و قابل تأمل پی برد:

۱-بسامد اندک سازهای رشته‌ای در دیوان اشعار فلکی و مجیرالدین بیلقانی نشان می‌دهد که این دو شاعر علاقهٔ چندانی به سرودن شعر در حوزهٔ موسیقی نداشته‌اند، به عبارتی جزء آن دسته از شعرایی هستند که دغدغهٔ موسیقی ندارند. البته شناخت موسیقایی مجیر بیلقانی به مراتب بیش‌تر از فلکی است.

۲-در مقابل مجیر و فلکی، نظامی و خاقانی را اگر نتوانیم یا نخواهیم موسیقی‌دان بنامیم، ناگزیریم که به آن‌ها لقب شاعران موسیقی‌شناس بدهیم. آن‌ها چه به لحاظ آماری و چه از نظر هنری و ادبی همان‌گونه که در متن پژوهش بررسی شد، درک موسیقایی بالایی دارند.

۳-بسامد بالای ابیات شاهدی که در شعر شاعران مورد نظر با سازِ «چنگ» وجود دارد، نشان می‌دهد که این ساز در آن دورهٔ تاریخی و در منطقهٔ جغرافیایی شروان و ارّان آن روزگار، مقبولیت زیادی داشته است. این نکته می‌تواند دلیلی بر گستردگی و رواج نوازندگی چنگ در آن دوران داشته باشد.

فلکی شروانی در اندک ابیاتی که در حوزهٔ سازهای رشته‌ای از وی به جامانده، به «جناس» بیش از سایر آرایه‌ها توجه داشته و برخلاف دیگران به تشبیه و استعاره کمتر پرداخته است. به نظر می‌رسد وی از میان انواع علوم و فنون ادبی، به بدیع لفظی بیش‌تر علاقه‌مند بوده تا سایر صنایع ادبی. عمده‌ترین تصاویر ساخته‌شده توسط مجیرالدین بیلقانی بر پایهٔ انواع تشبیه استوار است. مجیر در وصف سازهای موسیقی از ظاهر و ساختمان سازها الهام بسیاری گرفته و همین ویژگی باعث شده که پس از تشبیه، مراعاتِ نظیر بیش‌ترین آرایه‌ای باشد که وی به کار برده است. هرچند وی در میان عامهٔ مردم شاعر ناشناخته‌ای است، ولی گاهی نکته‌بینی و ژرف‌اندیشی او در خلق تصاویر بدیع و هنرمندانه تحسین‌برانگیز است. گاهی اوقات این تصاویر حتی به برجستگی و زیبایی تصاویر خاقانی نیز هست و با آن برابری می‌کند. همان طور که می‌دانیم، نظامی گنجوی استاد استعاره‌پردازی است. او تقریباً در تصاویری که از سازهای رشته‌ای در اشعارش آورده، به همان اندازه که استعاره به کار برده، از کنایه هم استفاده کرده است. پس کنایه و استعاره بیش‌ترین آرایه‌های ادبی هستند که نظامی به کار برده است. خاقانی شروانی تصویرسازترین شاعر این جمع است که هم گسترهٔ آرایه‌های ادبی و هم بسامد و نوع کاربردش از دیگر شاعران فراوان‌تر و متمایزتر است.

از نظر معنی‌آفرینی می‌توان گفت که فلکی‌شروانی در اندک ابیاتی که با سازهای رشته‌ای سروده، بیش‌تر به ستایش ممدوح خویش پرداخته است. وی کمتر از دانش‌ها و علومِ دیگر در سرودن اشعارش بهره گرفته است. مجیرالدین بیلقانی نیز با این‌که شاعری است ستایشگر، اما برخلاف فلکی آنجا که از سازهای موسیقی استفاده می‌کند، تنوع در مضمون‌پردازی باعث می‌شود که لطف سخن و شیرینی بیش‌تری از کلام او دریافت شود.

وی در این راه علاوه بر دانش نجومی خود، به مسایل شرعی، فلسفی و حکمت نیز ورود کرده است. درون‌مایهٔ بیش‌تر ابیاتی که وی با سازهای رشته‌ای و زهی سروده، پند و اندرز و تذکار است. شاید بتوان این‌گونه گفت که از نظر نتیجه‌گیری اخلاقی و فلسفی، هیچ‌یک از شاعران هم‌عصرش به خوبی او عمل نکرده‌اند. وی علاوه بر معرفی ساز به کمک ویژگی‌های ظاهری آن، مفاهیمی چون بی‌وفایی و اندوهِ فراگیر دنیایی، غم و اندوه عاشق، حیرت و سرگردانی، ترویج شادی و خوش‌باشی، پایداری و استقامت در کارها، وفاداری به ممدوح و ... را به کمک سازها بیان کرده است.

اما دربارهٔ نظامی گنجوی می‌توان گفت که با توجه به قالب شعری مثنوی که وی به کار برده، شعرش از نظر صورت و معنی با سه شاعر دیگر متفاوت است. مخاطب در مواجهه با شیوهٔ روایی و داستانی نظامی باید خود را برای وارد شدن به داستانی بلند و ادامه‌دار آماده کند؛ بنابراین، خواندن یک بیت از او بدون در نظر گرفتن ارتباط عمودی ابیات لطفی ندارد. شعر خاقانی در جامعیت و گستردگی معانی و مضامین نسبت به سه شاعر دیگر برجسته‌تر است. در شعر او انواع مفاهیم مثلِ مدح و رثا، سور و سوگ، بزم و غِنا، زهد و شریعت در کنار یکدیگر آمده است. در ارتباط با همین سازهای موسیقی از موضوعات دیگری مثلِ طب، نجوم، طبیعت، دریا، پرندگان ، جانوران، افسانه، دین و ... بهره می‌گیرد. ژرف‌اندیشی و باریک‌بینی ویژگی بارز شعر خاقانی است که گاه منجر به خلقِ معانی و مفاهیم بدیع و تازه می‌شود. تشبیه سازهای موسیقی به جانداران، خصوصیتی است که به ندرت در شعر دیگر شاعران هم‌عصرش دیده می‌شود. علاوه بر همهٔ این‌ها، خاقانی در شناخت موسیقی و سازهای آن همانند نظامی از سایر معاصرانش سرآمد و زبده‌تر است. خاقانی و نظامی را شاید نتوانیم به صراحت موسیقی‌دان بنامیم، ولی موسیقی‌شناس بودن آن‌ها چندان عجیب و ناممکن نیست.

یادداشت‌ها

۱-برای مشاهدهٔ شواهد بیش‌تر نگاه کنید به: بیلقانی، ۱۳۵۸: ۷۴، ۱۰۱، ۱۲۰، ۱۵۶ و ۲۹۱.

۲-همچنین ن.ک: نظامی، ۱۳۸۸،ج۱: ۲۶۹،۳۱ و ۴۵۱ و نیز ر.ک: همان، ج۲: ۴۰۸

۳-برای مشاهدهٔ سایر ابیات مراجعه کنید به: خاقانی، ۱۳۹۳: ۵۵، ۱۱۲،۱۱۸، ۱۴۴، ۱۹۳، ۱۹۷، ۲۳۵، ۲۴۰، ۲۴۴، ۳۳۳، ۳۷۸، ۳۸۳، ۳۸۹، ۳۹۴، ۴۲۰، ۴۲۲، ۴۲۷، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۹۳، ۵۳۳، ۷۴۹، ۹۱۴ و ۹۱۷.

۴-این نمونه‌ها را نیز ببینید: نظامی، ۱۳۸۸، ج۱: ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۹۷، ۳۱۶، ۳۲۳، ۳۲۸، ۴۱۶، ۴۴۱ و نیز: همان، ج۲: ۲۸۱،۲۹۴، ۳۳۲، ۳۵۶، ۴۲۱، ۵۱۴، ۵۳۶ و ۶۳۵.

۵-و نیز ن.ک: بیلقانی، ۱۳۵۸: ۲۵، ۴۳، ۱۲۰، ۱۲۶، ۱۳۸، ۳۲۶ و ۳۷۵.

۶-همچنین ن.ک: خاقانی، ۱۳۹۳: ۴۶، ۵۵، ۱۱۸، ۱۳۵، ۱۴۴، ۱۴۸، ۱۵۶، ۱۹۷، ۲۲۳، ۳۰۱، ۳۲۲، ۳۷۸، ۳۸۹، ۳۹۴، ۴۲۷، ۴۳۵، ۴۵۲، ۴۵۹، ۵۳۳ و ۵۹۴.

۷-مشاهده کنید: بیلقانی، ۱۳۵۸: ۷۴، ۱۲۴، ۲۶۷، ۳۲۶، ۳۴۳، ۳۸۰، ۳۸۵، ۳۸۶.

۸-و نیز ن.ک: نظامی، ۱۳۸۸، ج۱: ۲۱۳، ۳۱۶، ۳۵۴ و ۵۳۶ و ر.ک: همان، ج۲: ۱۹۱.

۹-همچنین ن.ک: خاقانی، ۱۳۹۳: ۴۴، ۱۰۶، ۱۱۷، ۱۲۹، ۱۳۵، ۱۵۹، ۱۸۳، ۱۹۷، ۲۰۹، ۲۲۳، ۲۴۹، ۳۵۷، ۳۷۸، ۳۸۹، ۳۹۳، ۴۲۷، ۴۳۵، ۴۵۲، ۴۵۹، ۴۹۲، ۵۰۰ و ۷۶۳.

۱۰-نگاه کنید به: خاقانی، ۱۳۹۳: ۱۳، ۲۹، ۴۳۴ و ۴۵۹.

۱۱-ن.ک: بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰۱، ۱۱۷، ۱۱۸ و ۱۲۱.

۱۲-همچنین ن.ک: نظامی، ۱۳۸۸، ج۲: ۴۲۶ و ۵۳۵.

منابع

استعلامی، محمّد. (۱۳۸۷). **نقد و شرح قصاید خاقانی**. چاپ اول. تهران: زوّار.

اشرف‌زاده، رضا و قیصری، حشمت. (۱۳۹۲). «کارکرد عنصر موسیقی در پنج گنج نظامی گنجوی». **تحلیل و نقد متون زبان و ادب فارسی**. شمارهٔ ۱۸: صص ۹-۳۹.

بیلقانی، مجیرالدین. (۱۳۵۸). **دیوان مجیرالدین بیلقانی**. تصحیح و تعلیق محمّد آبادی. تبریز: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.

حدادی، نصرت‌الله. (۱۳۷۶). **فرهنگنامهٔ موسیقی ایران**. چاپ اول. تهران: توتیا.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل بن علی نجار. (۱۳۹۳). **دیوان خاقانی شروانی**. به کوشش ضیاءالدین سجادی. چاپ یازدهم. تهران: زوّار.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۸۵). **سرگذشت موسیقی ایران**. چاپ دهم. تهران: صفی‌علیشاه.

خانلری، پرویز. (۱۳۶۹). «وصف صورت آلات موسیقی در دیوان خاقانی».**هفتاد مقاله**. شمارهٔ ۳.

دماوندی، مجتبی. (۱۳۷۲). «تصویرسازی خاقانی با آلات موسیقی». **ادبستان**. شمارهٔ ۴۳: صص ۶۲-۶۷.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۶۲-۱۳۲۴). **لغت‌نامهٔ دهخدا.** تهران.

رازانی، ابوتراب. (۱۳۴۲). **شعر و موسیقی و ساز وآواز در ادبیات فارسی**. تهران: ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ.

ستایشگر، مهدی. (۱۳۸۱). **واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین**..

ستایشگر، مهدی. (۱۳۹۴). **واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین**. چاپ سوم. تهران: اطلاعات.

سجادی، سید ضیاءالدین. (۱۳۹۳). **فرهنگ لغات و تعبیرات با شرح اعلام و مشکلات دیوان خاقانی**. چاپ چهارم. تهران: زوّار.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). **صور خیال در شعر فارسی**. چاپ چهاردهم. تهران: آگاه.

شیرازی، فرصت‌الدوله. (۱۳۷۵). **بحورالالحان**. چاپ دوم. تهران: فروغی.

طهماسبی، طغرل. (۱۳۸۰). **موسیقی در ادبیات**. چاپ اول. تهران: رهام.

فلکی شروانی، نجم‌الدین محمّد. (۱۳۴۵). **دیوان فلکی شروانی**. به اهتمام و تصحیح طاهری شهاب. چاپ اول. تهران: کتابخانهٔ ابن سینا.

کزّازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۹). **گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی**. چاپ ششم. تهران: مرکز.

ماهیار، عباس. (۱۳۸۰). **شرح مشکلات خاقانی (تنفس صبح)**. چاپ اول. کرج: جام گل.

ماهیار، عباس. (۱۳۹۳). **سحر بیان خاقانی**. چاپ یازدهم. کرج: جام گل.

ماهیار، عباس. (۱۳۹۴). **شرح مشکلات خاقانی (خارخار بند و زندان)**. چاپ چهارم.کرج: جام گل.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی (۱۳۵۶). **مقاصدالالحان**. به اهتمام تقی بینش. چاپ دوم. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مشحون، حسن. (۱۳۸۸). **تاریخ موسیقی ایران**. چاپ دوم. تهران: فرهنگ نشر نو.

مصاحب، غلامحسین. (۱۳۹۱). **دایره‌المعارف فارسی**. تهران: امیرکبیر.

معدن‌کن، معصومه. (۱۳۷۵). **نگاهی به دنیای خاقانی**.جلد اول. چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

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

ملاح، حسینعلی. (۱۳۶۷). **حافظ و موسیقی**. چاپ سوم. تهران: هیرمند.

ملاح، حسینعلی. (۱۳۷۶). **فرهنگِ سازها**. چاپ اول. تهران: کتابسرا.

منصوری، پرویز. (۱۳۹۳). **سازشناسی.** چاپ نهم. تهران: زوّار.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۸). **کلیات نظامی گنجوی**. تصحیحِ حسن وحیددستگردی. چاپ دوم. تهران: زوّار.

References

Ašraf-zāde, Rezā and Qeysarī, Hešmat. (2012/1392SH). "Kār-karde Onsore Mūsīqī dar Panj Ganje Nezāmī-ye Ganjavī". *Persian language and literature analysis and criticism magazine*. No. 18. Pp. 9-39. *(*In Persian*)*

Bīlqānī, Mojīro al-ddīn. (1979/1358SH). *Dīvāne Mojīro al-ddīn Bīlqānī*. Correction and suspension by Mohammad Ābādī. Tabrīz: Mo'assese-ye Tārīx va Farhange Īrān. *(*In Persian*)*

Damāvandī, Mojtabā. (1993/1372SH). "*Tasvīr-sāzī-ye qāqānq bā Ālāte Mūsīīī*". *Adebistan magazine*. No. 43. Pp. 62-67. *(*In Persian*)*

Deh-xodā, Alī-akbar. (1990-1362/1945-1324SH). *Loqat-nāme-ye Deh-xodā*. Tehrān.*(* In Persian*)*

Esta'lāmī, Mohammad. (2008/1387SH). *Naqd va Šarhe Qasāyede qāqānī*. 1st ed. Tehrān: Zavvār. *(*In Persian*)*

Falakī Šervānī, Najmo al-ddīn Mohammad. (1966/1345SH). *Dīvāne Falakī Šervānī*. With the Effort and correction Tāherī Šahāb. 1st ed. Tehrān: Ketāb-xāne-ye Ebne Sīnā.*(* In Persian*)*

Haddādī, Nosrato al-llāh. (1997/1376SH). *Farhang-nāme-ye Mūsīqī-ye Īrān*. 1st ed. Tehrān: Tūtīyā.*(* In Persian*)*

Kazzāzī, Mīr Jallālo al-ddīn. (2010/1389SH). *Gozāreše Došvārīhā-ye Dīvāne Xāqānī*. 6th ed. Tehrān: Markaz.*(* In Persian*)*

Māh-yār, Abbās. (2001/1380SH). *Šarhe Moškelāte Xāīānī* (*Tanaffose Sobh*). 1st ed. Karaj: Jāme Gol. *(*In Persian*)*

Māh-yār, Abbās. (2013/1393SH). *Sehre Bayāne qāqānī*. 11th ed. Karaj: Jāme Gol.*(* In Persian*)*

Māh-yār, Abbās. (2014/1394SH). *Šarhe Moškelāte Xāīānī* (*īā r Xār Band va Zendān*). 4th ed. Karaj: Jāme Gol.*(* In Persian*)*

Ma'dan-kan, Ma'sūme. (1996/1375SH). *Negāhī be Donyā-ye qāqānī*. 1st Vol. 1st ed. Tehrān: Markaze Našre Dāneš-gāhī.*(* In Persian*)*

Mallāh, Hoseyn-alī. (1991/1363SH). *Manūčehrī Dāmīānī va Mūsīqī*. 1st ed. Tehrān: Honar va Farhang.*(* In Persian*)*

Mallāh, Hoseyn-alī. (1995/1367SH). *Hāfez va Mūsīqī*. 3rd ed. Tehrān: Hīrmand.*(* In Persian*)*

Mallāh, Hoseyn-alī. (1997/1376SH). *Farhange Sāzhā*. 1st ed. Tehrān: Ketāb-sarā. *(*In Persian*)*

Mansūrī, Parvīz. (2013/1393SH). *Sāz-šenāsī*. 9th ed. Tehrān: Zavvār.*(* In Persian*)*

Marāqī, Abdo al-qāder Ebne Qeybī. (1977/1356SH). *Maqāsedo al-alhān*. With the Effort of Taqī Bīneš. 2nd ed. Tehrān: Bongāhe Tarjome va Našre Ketāb.*(* In Persian*)*

Mašhūn, Hassan. (2009/1388SH). *Tārīxe Mūsīīī -ye Īrān*. 2nd ed. Tehrān: Farhange Našre Now.*(* In Persian*)*

Mosāheb, Qolām-hoseyn. (2011/1391SH). *Dāyerato al-ma'āreфe Eslāmī*. Tehrān: Amīr-kabīr.*(* In Persian*)*

Nezāmī Ganjavī, Elyās Ebne Yūsof. (2009/1388SH). *Kollīyāte Nezāmī Ganjavī*. Ed. by Hassan and Vahīd Dast-gerdī. 2nd ed. Tehrān: Zavvār.*(* In Persian*)*

Rāzānī, Abū Torāb. (1963/1342SH). *Še'r va Mūsīīī va Āvāz dar Adabīyyāte Fārsīī* Tehrān: Edāre-ye Kolle Negāreše Vezārate Farhang.*(* In Persian*)*

Šafī'ī Kadkanī, Mohammad-rezā. (2010/1390SH). *Sovvare Xīyāl dar Še're Fārsī*. 14th edī Tehrān: Āgāh.*(* In Persian*)*

Sajjādī, Seyyed Zīyā'o al-ddīn. (2013/1393SH). *Farhange Laqāt va Ta'bīrāt bā Šarhe E'lām va Moškelāte Dīvāne qāqānq*. 4th ed. Tehrān: Zavvār. *(*In Persian*)*

Setāyeš-gar, Mahdī. (2002/1381SH). *žāže -nāme-ye Mūsīqī-ye Īrān Zamīn*. *(*In Persian*)*

Setāyeš-gar, Mahdī. (2014/1394SH). *žāž e-nāme-ye Mūsīīī -ye Īrān Zamīn*. 3rd ed. Tehrān: Ettelā'āt.

Šīrāzī, Forsato al-dowle. (1996/1375SH). *Bohūro al-alhān*. 2nd ed. Tehrān: Forūqī.

Tahmāsebī, Toqrol. (2001/1380SH). *Mūsīqī dar Adabīyyāt*. 1st ed. Tehrān: Rohām.

Xāleqī, Rūho al-llāh. (2006/1385SH). *Sar-gozašte Mūsīqī-ye Īrān*. 10th ed. Tehrān: Safī Alī-šāh.

Xānlarī, Parvīz. (1990/1362SH). "*Vasfe Sūrate Ālāte Mūsīī dar Dīvāne īāīānī* ". Seventy articles. No. 3.

Xāqānī Šervānī, Afzalo al-ddīn Badīl Ebne Alī Najjār. (2013/1393SH). *Dīvāne qāqānī Šervānī*. With the Effort of Zīyā'o al-ddīne Sajjādī. 11th ed. Tehrān: Zavvār.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی