Cultural History Studies; Research Journal of Iranian Society of History
Vol. 17, No. 64, Summer 2025, pp 101-136
https://doi.org/10.22034/chs.2025.519477.1096

A Content Analysis of the Treatise on Music by Amir Khan Kokabi Gorji: A Comparative Analysis of *Bahjat al-Rūh* by Abd al-Mu'min ibn Safi al-Din and the Treatise on Music by Abd al-Rahman ibn Sayf Ghaznavi

Sahand Soltandoost[1], Amir Hossein Davoodvandi[2], Masoud Bayat[3]

Abstract

The musical treatise of Amir Khan Kokabi Gorji, a court musician and instrumentalist during the reign of Shah Sultan Hoseyn Safavi, represents one of the last major works on music composed in the Safavid era and reflects the earliest stages of Iran's transition from the modal (Maqām) system to the emerging Dastgāh framework. The treatise consists of an extensive preface and two main sections: the first, comprising fifteen chapters, addresses theoretical aspects of music, while the second is devoted primarily to rhythmic cycles (buḥūr al-uṣūl), metric patterns, and compositions authored by Amir Khan and his contemporaries. This study aims to analyze the content of the treatise and to assess its place within the continuity of Iranian musical treatise-writing tradition by undertaking a comparative examination with two preceding

1. Assistant professor, Art Research Department, Art and Architecture Faculty, University of Science and Culture, Tehran, Iran. (Corresponding author). sahand.soltandoost@gmail.com.
2. PhD Candidate in Iranian Islamic History, Department of History, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. amir.davoodvandi@ut.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Islamic History and Civilization, Faculty of Humanities, University of Zanjan, Zanjan, Iran. masoud.bayat@znu.ac.ir

Received: April 26, 2025 - Accepted: Nov 22, 2025

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

seminal texts—*Bahjat al-Rūh* by ‘Abd al-Mu’min ibn Safi al-Din and the treatise of ‘Abd al-Rahman ibn Sayf Ghaznavi. Employing a descriptive–analytical method, codicological and textual data from the manuscripts were collected and systematically analyzed through comparison of chapters and theoretical structures. The findings indicate that Amir Khan, drawing on the theoretical foundations of ‘Abd al-Qadir Maraghi and influenced by the aforementioned treatises, articulated a more coherent yet simplified version of Safavid theoretical music. His emphasis on concepts such as ‘bāng’, ‘shudūd’ (modal transpositions), ‘buḥūr al-uṣūl,’ and especially ‘gūsheh’ demonstrates both his awareness of contemporary musical transformations and his intellectual connection to the later Dastgāh tradition. In comparison with the works of Safi al-Din and Ghaznavi, Amir Khan’s rational organization of chapters and reduction of extra-musical elements reveal a stronger inclination toward empirical analysis of music. Consequently, Amir Khan Kokabi Gorji’s treatise may be regarded as a crucial link between the Safavid-era modal tradition and the post-Safavid Dastgāh system—an important document that, while reflecting the decline of the Safavid court, simultaneously attests to the enduring intellectual and aesthetic vitality of Iranian music in the twelfth century AH (18th century CE).

Keywords: Musical Treatise, Amir Khan Kokabi Gorji, Safavid-era Music, Ancient Iranian Music, *Bahjat al-Rūh*.

پرتال جامع علوم انسانی

مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه‌ی انجمن ایرانی تاریخ
فصلنامه علمی(مقاله پژوهشی)، سال هفدهم، شماره‌ی شصت‌وچهارم، تابستان ۱۴۰۴، صص ۱۳۶ـ۱۰۱

بررسی محتوایی رسالهٔ موسیقی امیرخان کوکبی گرجی با نگاهی تطبیقی به *بهجت‌الروح* عبدالمؤمن‌بن صفی‌الدین و رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن‌بن سیف غزنوی

سهند سلطاندوست[۱] امیرحسین داودوندی[۲] مسعود بیات[۳]

چکیده

رسالهٔ موسیقی امیرخان کوکبی گرجی، موسیقی‌دان و نوازندهٔ درباری دورهٔ شاه‌سلطان حسین صفوی، یکی از آخرین رسالات مهم موسیقی تألیف‌شده در عصر صفوی است که نمایانگر نخستین مرحله‌های گذار در تاریخ موسیقی ایران از نظام مقامی به دستگاهی است. این رساله یک دیباچهٔ بسیار مفصل و دو بخش دارد؛ بخش اول در پانزده باب در نظریهٔ موسیقی است و بخش دیگر بیشتر به بحور اصول، ادوار ایقاعی و تصانیف ساختهٔ این مصنّف و دیگر تصنیف‌سازان معاصر او اختصاص دارد. این پژوهش با هدف تحلیل محتوای این رساله و سنجش جایگاه آن در تداوم سنت رساله‌نویسی موسیقایی ایران، به بررسی تطبیقی آن با دو متن برجستهٔ پیش از خود ـ *بهجت‌الروح* اثر

۱. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول).
sahand.soltandoost@gmail.com
۲. دانشجوی دکترای تاریخ ایران اسلامی، گروه تاریخ، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. amir.davoodvandi@ut.ac.ir
۳. دانشیار گروه تاریخ و تمدن اسلامی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران.
masoud.bayat@znu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۰۶– تاریخ تأیید: ۱۴۰۴/۰۹/۰۱

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

عبدالمؤمن‌بن صفی‌الدین و رسالهٔ عبدالرحمن‌بن سیف غزنوی ـ می‌پردازد. رویکرد پژوهش توصیفی-تحلیلی است؛ همچنین داده‌های نسخه‌شناختی و محتوایی رساله‌ها گردآوری و سپس بر اساس مقایسهٔ ابواب و ساختارهای نظری تحلیل شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد امیرخان با بهره‌گیری از مبانی نظری عبدالقادر مراغی و تأثیرپذیری از دو رسالهٔ پیش‌گفته، نظامی منسجم‌تر و درعین‌حال ساده‌تر از موسیقی نظری صفوی عرضه کرده است. تأکید بر مفاهیمی چون «بانگ»، «شدود»، «بحور اصول» و به‌ویژه «گوشه» بیان‌کنندهٔ آگاهی مؤلف از تحولات موسیقایی زمانهٔ خویش و پیوند اندیشهٔ او با جریان دستگاهی متأخر است. در تطبیق با رسالات صفی‌الدین و غزنوی، تفاوت نگرش امیرخان در تنظیم منطقی ابواب و کاستن از عناصر فراموسیقایی، از عقلانیت بیشتر و گرایش به تحلیل تجربی موسیقی حکایت دارد؛ درنتیجه، رسالهٔ امیرخان کوکبی گرجی را می‌توان حلقهٔ پیوند سنت نظری موسیقی مقامی عصر صفوی با موسیقی دستگاهی پساصفوی دانست؛ اثری که ضمن بازتاب افول دربار صفوی، استمرار حیات فکری و زیبایی‌شناختی موسیقی ایران را در قرن دوازدهم هجری نشان می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: رسالهٔ موسیقی، امیرخان کوکبی گرجی، موسیقی عصر صفوی، موسیقی قدیم ایران، *بهجت‌الروح*.

۱. مقدمه

رسالهٔ موسیقی امیرخان کوکبی گرجی، موسیقی‌دان و نوازندهٔ درباری دورهٔ شاه سلطان‌حسین صفوی، تألیف اوایل قرن دوازدهم هجری قمری است. این رساله که یکی از آخرین مکتوبات فارسی دورهٔ صفوی در باب موسیقی است اهمیت وافری دارد. خضرائی این اثر را «از مهم‌ترین رسالات اواخر دورهٔ صفویه» ارزیابی کرده است (خضرائی، ۱۳۸۵: ۱۵۲). نگارندگان با بررسی نسخه‌های موجود از رسالهٔ امیرخان مشاهده کردند رساله دو بخش جداگانه دارد که یکی شامل دیباچه‌ای بسیار مفصل و پانزده باب در نظریهٔ موسیقی است (نک. آغاز نسخه‌های دانشگاه تهران و مجلس) و دیگری بیشتر به بحور اصول، ادوار ایقاعی و تصانیف ساختهٔ این مصنّف و دیگر تصنیف‌سازان معاصر او اختصاص دارد (نک.

آغاز نسخهٔ پاریس؛ Pourjavady, 2005). می‌توان به‌تسامح گفت که بخشی از این رساله جنبهٔ نظری دارد و بخش دیگرِ آن وجه عملی موسیقی را پوشش می‌دهد. در این مقاله به بخش نخست و اصلی این رساله می‌پردازیم که با «دیباچهٔ کمترین غلام استادان امیرخان» آغاز می‌شود، با نعت و منقبت خدا و حضرت رسول (ص) و ائمهٔ شیعه (ع) ادامه می‌یابد و مدح مطوّل آخرین پادشاه سلسلهٔ صفویه را دربرمی‌گیرد. این مقدمات، با نثری سست و مطوّل و با ویژگی‌های زبانی، ادبی و فکری نثر اواخر عصر صفوی، تقریباً نیمی از حجم رساله را دربر گرفته است، بی‌آنکه مطالب قابل‌اعتنای چندانی عرضه کند؛ با وجود این، می‌توان گفت ابواب پانزده‌گانهٔ رساله و اشعار آمیخته با آن‌ها که در بخش اصلی اثر آمده، به‌نوعی چکیدهٔ تمام اطلاعات رسالات موسیقی عصر صفوی از آغاز تا زمان حیات مؤلف و تاریخ تألیف اثر را به‌دست می‌دهد و وضعیت کلی نظر و عمل موسیقی را در این دورهٔ افول منعکس می‌کند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش دربارهٔ امیرخان کوکبی و رساله‌اش چندان پردامنه نیست. در این زمینه، چندین پژوهش مستقل به بررسی جنبه‌های گوناگون این رساله پرداخته‌اند که شایان توجه‌اند. بابک خضرائی از نخستین پژوهشگرانی است که با نگاهی دقیق و تحلیلی به رسالهٔ امیرخان گرجی پرداخته است. مقالهٔ «رسالهٔ موسیقی امیرخان گرجی» (خضرائی، ۱۳۸۵) از جمله مهم‌ترین منابعی است که نه‌تنها به معرفی اجمالی و تحلیل محتوایی رساله می‌پردازد، بلکه اهمیت آن را در بافت موسیقی نظری ایرانی برجسته می‌سازد. در مقالهٔ دیگری با عنوان «سایه‌ای از تفکر دستگاهی در رسالهٔ امیرخان گرجی» (خضرائی، ۱۳۸٦)، نویسنده کوشیده است تا نشانه‌هایی از اندیشهٔ دستگاهی را در این متن بازیابی و آن را در امتداد تطور نظام مقامی به نظام دستگاهی تحلیل کند؛ افزون بر این در مقالهٔ «تلاش برای بازخوانی بحور اصول (دورهای ایقاعی) در رسالهٔ امیرخان گرجی» (خضرائی، ۱۳۸۹)، خضرائی به بررسی ایقاعات و ساختارهای وزنی این رساله پرداخته و آن را در پرتو مفاهیم قدیم‌تر ایقاعی بازخوانی کرده است؛ علاوه‌بر مطالعات مستقیم دربارهٔ رسالهٔ امیرخان، پژوهش‌های موسیقی دورهٔ صفویه نیز به درک بهتر بافت تاریخی و فرهنگی این اثر کمک کرده‌اند. سیدحسین میثمی (۱۳۸۹) در

کتاب موسیقی عصر صفوی کوشیده است تا سیمای کلی موسیقی این دوره را ترسیم کند و در این میان، به اهمیت رسائل موسیقایی و از جمله رسالهٔ امیرخان اشاره دارد. نعمتی، شهیدانی و ثواقب در پژوهش «موسیقی عصر صفویه (کارکردها، سازها و کیفیت) در نگاه جهانگردان اروپایی» به بررسی منزلت و کاربرد موسیقی در دربار و جامعهٔ صفوی با تکیه‌بر سفرنامه‌های اروپایی پرداخته‌اند و نشان داده‌اند که موسیقی در آیین‌های رسمی، نظامی، مجلسی و تفریحی کاربرد گسترده داشته است(نعمتی و دیگران، ١٤٠٠)؛ اگرچه تفاوت‌های فرهنگی باعث شد برخی مؤلفه‌ها، به‌ویژه سازهای ایرانی، کمتر شناخته شوند؛ همچنین، فاطمه مسیح‌فر در مقالهٔ «موسیقی در دورهٔ صفویه» بر نقش اصفهان به‌عنوان مرکز فرهنگی و هنری دورهٔ صفویه و پیوند موسیقی با مذهب و ساختار حکومت تأکید کرده است(مسیح‌فر، ۱۳۹۲). این پژوهش‌ها کمک می‌کنند تا رسالهٔ امیرخان کوکبی در بستر فرهنگی، اجتماعی و سیاسی عصر خود بهتر فهمیده شود؛ با این‌حال یکی از خلأهای پژوهش‌های پیشین در آن است که رسالهٔ امیرخان کوکبی را بی‌آن‌که به پیشینهٔ تاریخی زندگی و اثر او و نیز ابعاد فراموسیقیایی رساله توجه شایسته کنند، مورد بررسی قرار داده‌اند و این پژوهش بر آن است تا این کاستی را جبران کند.

۳. روش پژوهش

مقالهٔ حاضر با رویکرد تاریخی – تحلیلی به بررسی و تحلیل رسالهٔ موسیقی امیرخان کوکبی گرجی پرداخته است. ابتدا با مراجعه به فهرست‌های موجود، نسخه‌های خطیِ در دسترس شناسایی شده‌اند و با استفاده از شمارهٔ نسخه و کتابخانه‌های دارای این رساله، دسترسی به تصاویر دیجیتالی آن نسخه‌ها حاصل شد؛ همچنین تصحیحی از این اثر نیز در دسترس پژوهندگان قرار گرفت. پس از بررسی اولیهٔ رساله، پژوهندگان با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای و با استفاده از یادداشت‌برداری و فیش‌نویسی از این منابع، اطلاعاتی دربارهٔ مؤلف و نسخه‌ها گردآوری کردند و درنهایت به روش تحلیل محتوا به تحلیل رساله پرداخته و جایگاه آن را در میان سایر رسالات موسیقایی این دوره مورد بررسی قرار دادند.

٤. نگاهی به وضعیت موسیقی در عهد شاه‌سلطان حسین

براساس داده‌های به‌دست‌آمده از سفرنامه‌های سانسون، شاردن و کمپفر که تصویری از اوضاع

عصر شاه سلیمان ترسیم کرده‌اند و می‌توان آن را بازتابی از وضعیت موسیقی در آستانهٔ ورود به دورهٔ سلطنت شاه‌سلطان‌حسین دانست، شاه سلیمان همچون پدرش، شاه عباس دوم، دلبستگی فراوانی به برگزاری مجالس بزم داشته است، مجالسی که موسیقی در آن‌ها از جایگاهی ممتاز و درخور توجه برخوردار بوده است(سانسون، ١٣٤٦: ٨٥؛ شاردن، ١٣٣٨، ٥: ١١٥؛ کمپفر، ١٣٦٣: ١٠٧).

دوران سلطنت شاه سلطان‌حسین صفوی را می‌توان به دو مقطع متمایز تقسیم کرد: نخست، دورانی که در آن محدودیت‌های گسترده‌ای بر موسیقی و سایر مظاهر لهو و لعب اعمال شد و دیگر دوره‌ای که در پی تغییر اوضاع سیاسی و اجتماعی نوعی گشایش نسبی در فضای موسیقایی دربار و جامعه پدید آمد (میثمی، ١٣٨٩: ٦٠).

نصیری در *دستور شهریاران*، که به پنج سال نخست سلطنت شاه سلطان‌حسین پرداخته است، اشاره می‌کند علمای مذهبی قدرت و نفوذ فراوانی در دربار داشتند و در تصمیم‌گیری‌های شاه تأثیری به‌سزا می‌گذاشتند. در میان این علما، محمدباقر مجلسی ملقب به مجتهدالزمان، از چهره‌های پرنفوذ عصر بود که در آغاز سلطنت، گزارشی از منهیّات رایج در جامعه و دربار به شاه عرضه داشت (نصیری، ١٣٧٣: ٤٥). شاه در پی این گزارش، دستوری مبنی بر ممنوعیت منهیات صادر کرد (همان، ٤٦). این تصمیم در دربار با مخالفت‌هایی روبه‌رو شد؛ زیرا برخی افزون بر برشمردن درآمد حاصل از منهیات، بر آن بودند که برخی از این منهیات برای انبساط خاطر شاه می‌تواند سودمند باشد که با مخالفت شاه روبه‌رو شد (همان، ٤٠).

در فرمانی که شاه صادر کرد، به‌نحوی ادیبانه از توقف نغمات و اصوات مطربان و نوازندگان سخن به‌میان آمد، اما موسیقی به‌طور کامل طرد نشد بلکه برای آن شرایط خاصی در نظر گرفته شد (همان: ٢٤ـ٤٤). شاه برای مشروعیت‌بخشی به این اقدام، متنی به تأیید علمای برجسته رساند؛ اگرچه در متن نهایی نامی از موسیقی برده نشد (همان: ٤٦–٥١)، پیامد این محدودیت‌ها تعقیب و طرد گروه‌های مختلف مطربان، معرکه‌گیران و قوالان بود (همان: ٥١ و ٥٢).

با وجود سیاست‌های سخت‌گیرانه، شواهدی از استمرار حیات موسیقی در دربار دیده می‌شود. کروسینسکی کشیش لهستانی، در یادداشت‌های خود آورده است که گرچه شاه در

مقطعی به‌شدت با شراب‌خواری به‌عنوان یک نمونه از منهیات مقابله کرد، اما این سیاست درنهایت کنار نهاده شد. او از لغو تدریجی این ممنوعیت‌ها در پی ترفند عمهٔ شاه و گرایش مجدد سلطان به بزم و شراب خبر داده است (کروسینسکی، ۱۳٦۳: ۲٤). به‌نظر می‌رسد که پس از این رویداد، ممنوعیت شراب و سایر منهیات کاهش یافت و دربار از این حیث گشایش یافت.

در منابع هم‌زمان، از جمله سفرنامهٔ جملی کارری که در سال ۱۱۰۵ق از دربار دیدن کرده و نصیری که به تفصیل بزم‌های شاه را در سال‌های ۱۱۰٦ و ۱۱۰۷ق شرح داده، حضور نوازندگان و اجرای موسیقی در مجالس رسمی گزارش شده است (کارری، ۱۳٤۸: ۱۱۳؛ نصیری، ۱۳۷۳: ۱۷٦). در بزم نوروز سال ۱۱۰۸ق، مطربان و رامشگران با آوازی همساز و سازهایی دلنواز، مجلس شاه را زینت بخشیدند و نغمه‌های شورانگیز، دل‌ها را به طرب افکند (همان: ۱۷٦). گرگوریو فیدالگو نیز در دیدارهای خود با شاه، به اجرای موسیقی در دربار اشاره کرده است (فیدالگو، ۱۳۳۷: ٥٦). این شواهد نشان می‌دهد که موسیقی در دربار هرگز به‌طور کامل حذف نشد و حتی در دوران محدودیت‌های رسمی نیز جایگاه خود را حفظ کرد و به حیات خود ادامه داد؛ چنانکه یکی از موسیقی‌دانان مهم دربار شاه، امیرخان کوکبی بود.

۵. شرح حال امیرخان کوکبی گرجی

تقریباً تمام آنچه از زندگی مؤلف می‌دانیم، از چند عبارت پراکنده در میان انبوه واژگان پرآرایهٔ دیباچهٔ رساله به‌دست می‌آید وگرنه از امیرخان کوکبی گرجی، اطلاعات دیگری در منابع دست‌اول تاریخی در دست نیست. امیرخان خود را «غلام پیرِ کثیرالتقصیر» معرفی کرده که «هفتادوهشت مرحله از عمر طی کرده» و با توجه به تاریخ تألیف رساله که سال ۱۱۰۸ق ذکر شده، می‌توان سال تولد وی را حدود ۱۰۳۰ق تخمین زد؛ یعنی در اواخر سلطنت شاه‌عباس اول (حک. ۹۹٦– ۱۰۳۸ق) و هم‌زمان با آغاز زوال تدریجی دولت صفوی؛ بنابراین او دوران سلطنت شاه‌صفی، شاه‌عباس دوم و شاه‌سلیمان را نیز درک کرده است؛ همچنین مسعودیه، امیرخان را موسیقی‌دان مخصوص دربار شاه سلطان‌حسین صفوی (حک. ۱۱۰۵ـ۱۱۳۵ق)، آخرین سلطان سلسلهٔ صفویه به‌شمار آورده است (مسعودیه، ۱۳۹۱: ۱۵ـ۱٤).

در بخشی از دیباچه، امیرخان با اشاره به دوران جوانی خود از ذوق شعری و موسیقایی‌اش سخن می‌گوید و اظهار می‌دارد که اشعارش در سفر حج به‌دست راهزنان عرب غارت شده و دانش موسیقی‌اش نیز تا هنگام نگارش اثر به‌تدریج کاستی گرفته، به‌گونه‌ای که تنها آنچه در حافظه‌اش باقی مانده را به نگارش درآورده است (کوکبی گرجی، ۱۳۰۵ق: ۷).

او به‌صراحت می‌نویسد که: «از والدین به‌جز الفاظ ترکیِ شکستهٔ به زبان گرجی پیوسته نشنیده» (همان: ۱۰)، که نشان می‌دهد زبان مادری‌اش فارسی نبوده و احتمالاً از گرجیانی بود که به‌دستور شاه‌عباس اول از نواحی جلفا به اصفهان کوچ داده شده و در زمرهٔ غلامان خاص شاه قرار گرفته‌اند؛ همچنین خود اظهار می‌کند که «تا بیست‌وپنج‌سالگی در این علم معلمی ندیده» و بدین‌سان تا سال ۱۰۵۵ق یعنی دورهٔ شاه‌عباس دوم (حک. ۱۰۵۲ـ۱۰۷۷ق) محضر استادی را در موسیقی درک نکرده است. او از استادان خود نامی به‌میان نمی‌آورد، اما می‌نویسد قطعه‌ای در قالب کار به‌نام «نفس گداخته» را بر اساس اصول ضرب‌الفتح، خفیف، مخمّس و اصول دیگر که بر این سه افزوده ساخته و در برابر مدعیان به‌نوعی تحدّی کرده است (همان: ۱۱).

نکتهٔ قابل توجه دیگر، تأثیر شگرف عبدالقادر مراغی (۷۵۸–۸۳۸ق)، نظریه‌پرداز و موسیقی‌دان قرن هشتم هجری و مؤلف رسالهٔ *جامع‌الالحان* بر امیرخان است، وی از مراغی با عنوان «استاد المصنفین المتقدمین و المتأخرین» یاد می‌کند و تصنیفی از او به نام «رخسار» را انگیزه‌بخش خود در گرایش به موسیقی می‌داند. او مراغی را چنان تأثیرگذار می‌بیند که اذعان می‌دارد: «سنگ زور در میان انداخته که هرکس را قوّتی در این علم باشد خود را در دایرهٔ آزمون درآورد» (همان: ۱۰). این تمجیدها گواهی بر استمرار نفوذ اندیشهٔ موسیقایی مراغی در اصفهان عصر صفوی است. در رسالهٔ امیرخان، نظام بحرهای اصول و شیوهٔ نغمه‌نگاری نام‌آوایانه مستقیم از دیدگاه‌های مراغی اقتباس شده است. وی ۱۷ یا ۲٤ بحر اصول را ذکر کرده و اسامی برخی اصول همچون فاخته‌ضرب، ترک‌ضرب و برافشان را از مراغی برگرفته است؛ علاوه‌بر این، نگاه فلسفی امیرخان به موسیقی به‌عنوان «علم روح» و ارتباط موسیقی با کل هستی و نغمات موجودات، بازتابی از نگرش عرفانی و فلسفی برگرفته از رسالهٔ مراغی است؛ هرچند برخی محققان، مانند خضرائی، انتساب کامل این بحرها به مراغی را مورد تردید

قرار داده‌اند (خضرائی، ۱۳۸۵: ۱۵۹)، اما روشن است که مبانی نظری و روش نغمه‌نگاری مراغی به‌منزلهٔ چهارچوب فکری در رسالهٔ امیرخان اثرگذار بوده است.

امیرخان در عبارتی مهم از مفهوم موسیقایی «گوشه» سخن می‌گوید (همان: ۱۷) و اندکی جلوتر از «چهل‌وهشت گوشه» در کنار ۱۲ مقام، ٢٤ شعبه، ٦ آوازه و ۱۷ یا به‌روایتی ٢٤ بحر اصول یاد می‌کند، بی‌آنکه توضیحی تفصیلی دربارهٔ آن‌ها بدهد. این اشاره که به‌ندرت در رسائل هم‌عصر دیده می‌شود، با احتیاط نشان می‌دهد که امیرخان کوکبی از نخستین نظریه‌پردازانی است که در دورهٔ گذار از نظام مقامی به نظام دستگاهی نقش داشته است، موضوعی که بابک خضرائی (١٣٨٦) نیز در مقاله‌ای با عنوان «سایه‌ای از تفکر دستگاهی در رسالهٔ امیرخان گرجی» بدان پرداخته است.

لازم به ذکر است مسعودیه او را موسیقی‌دانی در دربار شاه‌سلطان‌حسین و متخلص به کوکبی دانسته و به‌درستی هشدار داده است که نباید او را با نجم‌الدین کوکبی بخارایی اشتباه گرفت (مسعودیه، ۱۳۹۱: ١٤و ۱۵)؛ همچنین مهدوی که کوکبی را در زمرهٔ «اعلام اصفهان» آورده، به تولد او در سال ۱۰۳۰ق اشاره کرده است (مهدوی، ١٣٨٦: ٦١٠). دانش‌پژوه نیز در معرفی او تصریح کرده است که وی رسالهٔ موسیقی را با نظم و نثر فارسی به نام شاه سلطان‌حسین نگاشته و در آن از برخی منظومه‌ها و آثار موسیقیایی پیشینیان از جمله آقامؤمن بهره برده است (دانش‌پژوه، ۱۳۹۰: ۲۷۱). البته برخلاف برداشت دانش‌پژوه، رسالهٔ موسیقی نظرآقا و رسالهٔ امیرخان دو اثر جداگانه نیستند؛ همچنین باید گفت بیشتر اشعاری که در قالب بخش اصلی نظریِ این رساله «دربارهٔ مقام‌ها و پرده‌ها» گرد آمده سرودهٔ شخصِ مؤلف نیستند، بلکه از مُشاعات و مشترکات اغلب رسالات این دوره به‌شمار می‌روند. دانش‌پژوه در ادامه تذکر می‌دهد که امیرخان کوکبی گرجی غیر از قبادبیگ کوکبی گرجی (شاعر درگذشتهٔ ۱۰۳۳ق) است. در پانویس همین صفحه نیز می‌آورد که در فرهنگ سخنوران و ذریعه از چند کوکبی دیگر، ازجمله کوکبی بخارایی مروزی (طالب علم و موسیقی‌دانِ زنده در ۹۲۸ق)، یاد شده که همگی غیر از کوکبی گرجیِ مدنظر ما هستند (دانش‌پژوه، ۱۳۹۰: ۲۷۱)؛ در عین حال، او دلیلی بر افزودن «کوکبی» به نام این مؤلف نیاورده است.

٦. تاریخ تألیف اثر و اطلاعات نسخه‌شناسی آن

امیرخان کوکبی گرجی رسالهٔ خود را به تصریح، در بیست‌وپنجم ربیع‌الثانی ۱۱۰۸ق، به فرمان شاه سلطان‌حسین صفوی، پادشاه جوانی که هنوز به سی‌سالگی نرسیده بود، تألیف کرده است. بابک خضرائی با توجه به تاریخ تاج‌گذاری شاه (۱۱۰۵ق) این اثر را از نخستین سفارش‌های او دانسته است (خضرائی، ۱۳۸۵: ۱۵۲). مؤلف در دیباچه، رساله را «مطوّل شرحی‌ست مختصر و حاشیهٔ قدیمِ نسخه‌ای‌ست جدید» خوانده که هرچند متکلفانه به‌نظر می‌رسد، احتمال وجود منبعی پیشین را نیز مطرح می‌کند. کوکبی از «شاه‌نظرآقا» به‌عنوان واسطهٔ فرمان شاه یاد کرده و او را واسطهٔ صدور فرمان شاه برای نگارش اثر معرفی می‌کند که نشان از موقعیت درباری وی دارد. از امتیازات این رساله، ذکر روشن نام مؤلف و تاریخ نگارش و اطلاعات فنی ارزشمند دربارهٔ مقام‌ها، شعبات، الحان، اصول و به‌ویژه مفهوم «گوشه» در موسیقی ایرانی است.

با بهره‌گیری از فهرست‌های موجود در حوزهٔ نسخه‌های خطی موسیقی، نسخه‌های شناخته‌شده از رسالهٔ امیرخان کوکبی گرجی در کتابخانه‌های گوناگون شناسایی و فهرست شده‌اند جدول (۱). این اطلاعات با استناد به آثار مسعودیه (۱۳۹۱: ۱۵–۱٤)، دانش‌پژوه (۱۳۹۰: ۲۷۵) و بیگ‌باباپور (۱۳۹۳: ۱۸٦) گردآوری شده‌اند.

(جدول-۱): اطلاعات نسخه‌شناسی نسخه‌های موجود از رسالهٔ موسیقی امیرخان کوکبی بخارایی

ردیف	محل نگهداری	شمارهٔ نسخه / تاریخ کتابت	توضیحات تکمیلی	مأخذ
۱	کتابخانهٔ ملی فرانسه (پاریس)	—	—	مسعودیه، ۱۳۹۱: ۱٤و۱۵
۲	کتابخانهٔ ملک	شمارهٔ ۱٦۵۲ / ۱۳۱۵ق	—	همان
۳	کتابخانهٔ ملک	شمارهٔ ٤۷۱٦ / ۱۲۳۹ق	—	همان
٤	کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی	شمارهٔ ۲۲۱۱ / ۱۳۰۵ق	—	همان
۵	کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران	شمارهٔ ۸٤۹۹ / سدهٔ ۱۱ق	قدیمی‌ترین نسخهٔ تاریخ‌دار؛ «اصل و شاهانه» به گفتهٔ بیگ‌باباپور (۱۳۹۳:	همان

ردیف	محل نگهداری	شمارهٔ نسخه / تاریخ کتابت	توضیحات تکمیلی	مأخذ
			(۱۸٦	
٦	کتابخانهٔ خصوصی گلشن ابراهیمی (تهران)	۱۱۲۷ق	—	مسعودیه، ۱۳۹۱: ۱۵
۷	بنیاد خاورشناسی (تاشکند)	—	—	دانش‌پژوه، ۱۳۹۰: ۲۷۵
۸	بنیاد خاورشناسی (باکو)	—	—	همان

تصحیح‌هایی نیز بر این رساله صورت گرفته است؛ از آن جمله است نسخه‌ای که اسدی (۱۳۹٦) در مجموعهٔ *پنج رسالهٔ موجز در موسیقی قدیم ایران* به چاپ رسانده و نیز تصحیح انتقادی‌ای که پورجوادی در رسالهٔ دکتری خود با عنوان The Musical Codex of Amir Khan Gorji ارائه کرده است (Pourjavady, 2005).

۷. محتوای رسالهٔ امیرخان

بخش نخست رسالهٔ موسیقی امیرخان که با عنوان «دیباچهٔ کمترین غلام استادان» سامان یافته، پس از آوردن مقدمه‌ای ادیبانه در قالب پانزده باب به نظم و نثر به مباحثی چون مقامات، شعبات، آوازها، اصول و شدّهای چهارگانه پرداخته و در کنار آن، نکاتی فراموسیقایی همچون نسبت‌دادن مقامات و آوازها به پیامبران و دیگر معانی رمزی را نیز بیان کرده است. در بخش دوم با عنوان «رسالهٔ کمترین غلامان» پس از اشاره‌ای کوتاه به اصول، بیست‌ونه تصنیف به شیوه‌ای نام‌آوایانه و رمزی نغمه‌نگاری شده است که رمز و قواعد آن هنوز بر پژوهشگران موسیقی روشن نیست.

میثمی رسالهٔ امیرخان کوکبی گرجی را تحت عنوان «دیباچه، رساله به نثر و نظم و مجموعه تصانیف» نام برده و نوشته که نویسنده «آن را در دو بخش نظری و تصانیف نگاشته است ... از محتوای رساله چنین برمی‌آید که وی موسیقی ترکی را نیز می‌دانسته است. مجموعه تصانیف این اثر، اطلاعات ارزشمندی را در مورد تصانیف قرن یازدهم هجری قمری در اختیار خواننده قرار می‌دهد» (میثمی، ۱۳۸۹: ۱۹۲). محمدزاده صدیق نیز فصل منثور را درواقع پیش‌درآمدی به فصل منظوم دانسته که با استفاده از اصطلاحات موسیقی ترتیب یافته است (محمدزاده صدیق،

۱۳۸۹: ۱۰۰). پس می‌توان رسالهٔ امیرخان را هم‌زمان در دو دستهٔ «متون نظری موسیقی» و «مجموعه تصانیف» از این نوع ادبی (genre)، یعنی مکتوبات فارسی در باب موسیقی جای داد.

عناوین پانزده باب بخش نخست این رساله که عیناً یا با تفاوت‌هایی اندک، در رسالات چاپ‌شدهٔ نجم‌الدین کوکبی بخارایی و عبدالرحمن‌بن سیف غزنوی و نیز رسالهٔ موسیقی *بهجت‌الروح* – احتمالاً هرسه متعلق به حدود قرن دهم هجری – یافت می‌شود، براساس نسخهٔ خطی دانشگاه تهران (شمارهٔ ۸٤۹۹) به‌ترتیب عبارت‌اند از:

باب اول: در اسامی دوازده مقام

مؤلف در ابتدا، اسامی دوازده مقام را در قالب یک مثنویِ شش‌بیتی نام می‌برد که «به‌نام خالق ارض و سموات/ کنم تعداد اسمای مقامات» بیت نخستِ آن است. مصراع دومِ بیت بعدی «زمانی گوش کن ای مرد باهوش/ چو بشنیدی مکن دیگر فراموش» گواهی بر این است که درج اسامی مقامات در قالب ابیات منظوم – که شاعر چندان هم در قید و بندِ معنای آن‌ها نیست – در وهلهٔ اول به‌منظور تسهیل حفظ‌کردن اسامی و شگردی آموزشی بوده است که در نحوهٔ تعلیم گذشته این شیوه‌ای مرسوم بوده است. مقامات به‌ترتیب عبارت‌اند از: راست، حسینی، عراق، اصفهان، زنگوله، عشاق، نوا، حجاز، بوسلیک، رهاوی، بزرگ و کوچک.

باب دوم: در بیان دانستن بیست‌وچهار شعبه که یکی از پستی و دیگری از بلندی هر مقام حاصل می‌شود

مؤلف در این باب سیزده بیت مشهور را در بیان اسامی شعبات و چگونگی استخراج آن‌ها از پستی و بلندی هر مقام می‌آورد. مصراع نخست این ابیات یعنی «دگر بشنو ز من ای مردِ هشیار»، نسبت به مصراع متناظرش در بسیاری از رسالات این دوره، یعنی «مقامات اندر عدد هشت آمد و چهار [= ۱۲]» متفاوت و زیباتر است؛ در ضمن چینش ابیات به‌گونه‌ای است که ترتیب ذکر شعبات در این باب (به‌جز یک مورد: نوا) از همان ترتیب ذکر مقامات در باب قبلی تبعیت می‌کند و عبارت است از: مبرقع و پنجگاه از راست؛ دوگاه و محیّر از حسینی؛ روی عراق [یا مخالف] و مغلوب از عراق؛ نیریز و نشابورک از اصفهان؛ چهارگاه و عزّال از زنگوله؛ زابل و اوج از عشاق؛ سه‌گاه و حصار از حجاز؛ عشیران و صبا از بوسلیک؛ نوروز عرب و نوروز عجم از رهاوی؛ نوروز خارا

و ماهور از نوا؛ همایون و نهفت از بزرگ؛ رکب و بیاتی از کوچک.

باب سیوم: در بیان شش آوازه که چون هردو مقام مایلِ یکدیگر شوند یک آوازه در میانه حاصل آید.

این باب که به بیان شش آواز اختصاص دارد، شامل سه بخش منظوم جداگانه به‌ترتیب در ۲، ٦ و ۵ بیت است. دو بیت اول به‌ترتیب از آوازه‌های نوروز، گوِشت، سلمک، گردانیه [در همه‌جای نسخهٔ خطی دانشگاه تهران به‌جای گردانیه به‌غلط «گرد آینه» نوشته شده است]، مایه و شهناز نام می‌برد. براساس شش بیت دوم، ترتیب استخراج آوازه‌ها از مقامات بدین قرار است: سلمک از اصفهان و زنگوله؛ گردانیه از عشاق و راست؛ گوشت از حجاز و نوا؛ نوروز اصل از بوسلیک و حسینی؛ مایه از عراق و کوچک؛ شهناز از بزرگ و رهاوی. پنج بیت بعدی نیز که بار دیگر در بیان «ده و دو [= دوازده] مقام» و «شش آواز» آمده

باب چهارم: در بیان هفتده بحر اصول از قول خواجه عبدالقادر مراغی

این باب به‌طور کلی به بحور اصول هفده‌گانه می‌پردازد که خضرائی آن را معادل مفهوم «ادوار ایقاعی» دانسته است (خضرائی، ۱۳۸۵: ۱۵۳). البته امیرخان بیست‌ودو اصل را ذکر می‌کند که شرح آن در بخش یافته‌ها خواهد آمد.

باب پنجم: در نسبت دوازده مقام با بروج دوازده‌گانهٔ افلاک

این باب ازجمله مطالب فراموسیقیایی رسالهٔ امیرخان است. در این باب، نخست به‌صورت فهرست‌وار هر مقام به برجی از بروج دوازده‌گانه منسوب شده و در ادامه و بی‌مناسبت، در قالب دو بیت، دوباره اسامی دوازده مقام، درست به‌همان ترتیبی که بروج فلکی متناظر با آن‌ها بالاتر بیان شده، آمده است.

باب ششم: در بیان آنکه هر مقام را از کدام حیوان برداشته‌اند به‌قول حکیم افلاطون یونانی

این باب دربارهٔ برداشتن هر مقام از هر حیوان – که البته از اسرافیل تا طفل شیرخوار را دربرمی‌گیرد – دیگر مطلب فراموسیقایی رسالهٔ امیرخان است و جالب آنکه به «حکیم افلاطون یونانی» هم نسبت داده شده. به‌جز «زنگوله» از «جرس پای شتر» و «کوچک» از «طفل شیرخوار» که به‌لحاظ نشانه‌شناختی دست‌کم نوعی دلالت نمایه‌ای میان آن‌ها برقرار است، باقی مطالب این بخش نمی‌تواند جالب‌توجه باشد.

باب هفتم: در منافع مقامات به مردم

این باب دربارهٔ منافعی است که مقامات دوازده‌گانه به مردم می‌رساند و آن را نیز می‌توان از مطالب فراموسیقایی دانست که البته کمتر عجیب می‌نماید. نفس سلیم دادن، فهم را زیاده‌کردن، شجاعت افزودن، شهوت فرونشاندن، دلیر و مردانه کردن، حافظه افزودن، تندرست‌کردن، دق و امراض بردن، قائم نماز کردن، شاعر کردن، خداشناس کردن و رحیم‌دل کردن منافعی است که به‌ترتیب به مقامات دوازده‌گانه نسبت داده شده است.

باب هشتم: در بیان آنکه چند بانگ است [به‌قول] بطلیموس حکیم

در این باب وارد مبحث موسیقایی جدی‌تری به‌نام «بانگ» می‌شویم و از قول بطلمیوس حکیم می‌خوانیم که هر مقام چند بانگ دارد! اما هیچ اشاره‌ای به تعریف این مفهوم یا اصطلاح موسیقایی نمی‌شود.

باب نهم: در بیان آنکه هر اصولی چند ضرب است

تعداد ضرب‌های اصول را فهرست می‌کند. این باب به‌صورت منطقی می‌باید در کنار باب چهارم (بحور اصول) می‌آمد. خضرائی ضمن اشاره به اینکه هیچ شرحی مکمل فهرست مؤلف نیست، حدس زده است که منظور از تعداد ضرب احتمالاً مفهوم «نَقْره» بوده و افزوده که «در *بهجت‌الروح*، تعداد ضربِ بیشترِ بحورِ اصول به گونه‌ای دیگر آمده است» (خضرائی، ۱۳۸۵: ۱۵٤). به باور پورجوادی، امیرخان واژهٔ «ترنم» را نیز ظاهراً تحت تأثیر موسیقی دربار عثمانی به معنی «نقرات» به‌کار می‌برد (پورجوادی، ۱۳۹۸).

باب دهم: در نسبت مقامات به فصول اربعه

این باب برای چهار فصل بهار، تابستان، پاییز و زمستان و نیز حتی «خمسهٔ مُسترِقه» (پنج روزی که بر ماه دوازدهم از سال شمسی می‌افزایند) مُدهای مناسب را معرفی کرده است.

باب یازدهم: در بیان آنکه هر اصولی را چگونه می‌نوازند

این باب را نیز باید مکمل ابواب چهارم و نهم دربارهٔ بحور اصول در نظر گرفت. مؤلف در این باب، چگونگی نواختن هفت بحر اصول مخمّس، برافشان، چنبر، ثقیل، خفیف، نیم‌ثقیل و نیم‌دور را به‌صورتی ویژه و با صامت‌های /د/ و /ک/ و مصوّت‌های /ا/ و /ی/ و نیز نشانهٔ تشدید نشان داده است.

باب دوازدهم: در بیان کلّیات خواجه عبدالقادر مراغی

در این باب کلیاتی منسوب به خواجه عبدالقادر مراغی آمده، به این ترتیب که نخست نغماتی به شیوه‌ای خاص (تهجی‌الأدوار) نوشته شده و در پایان هریک از این دوازده مورد، نام مقام مربوطه آمده است.

باب سیزدهم: در بیان شدّ

این باب از مهم‌ترین بخش‌های رسالهٔ امیرخان گرجی است؛ زیرا او در توضیح مفهوم «شدّ» و شیوهٔ به‌کارگیری آن در عمل، تا حدی به منطق حاکم بر اجرای گوشه‌های مختلف هر دستگاه در نظام ردیف – دستگاهی امروز نزدیک شده است. شدودی که امیرخان توضیح داده عبارت‌اند از: راست، دوگاه، مخالف و چهارگاه.

باب چهاردهم: در بیان آنکه در وقت روز و در هر وقت شب چه مقام باید خواند که در گوش‌های مردم خوش‌آینده باشد

این باب را می‌توان مشتمل بر دو بخش در نظر گرفت: یکی در بیان اوقات مناسب شبانه‌روز برای خواندن و نواختن مقامات و شعبات؛ دیگری توضیح اقوام و طبایع مختلف از طوایف مردم که هر مُد برای کدام گروه خوشایندتر است. مؤلف اوقات شبانه‌روز را بر این قسم نام برده است: آفتاب برآمدن، چاشتگاه، چاشت بلند، [نماز] پیشین، میان دو نماز، عصر، شام، [نماز] خفتن، وقت خوابیدن، نیمه‌شب، صبح. مجموع اینها به یازده وقت می‌رسد؛ همچنین از طوایف مردم نیز اهل قلم، سپاهیان، هندیان، زنان، رومیان، مردم خراسان، سبزواری‌ها، سرخ‌چهرگان، سفیدچهرگان، کهن‌سالان و جاهلان را قید کرده است. شمار این‌ها نیز به یازده گروه می‌رسد.

باب پانزدهم: در آداب سازنده و اهل این فن و حسن سلوک این طایفه (کوکبی گرجی، قرن ۱۱ق)

این باب را می‌توان در امتداد سنت اندرزنامه‌نویسی دانست که شامل توصیه‌های اخلاقی و آداب اجرای موسیقی در مجالس است؛ درنهایت، پایان‌بخش این رساله ذکر اسامی چند ساز در خاتمهٔ همین باب است؛ علاوه‌بر این عناوین اصلیِ ابواب، ضمن برخی از آن‌ها عناوین و توضیحات فرعی نیز با مرکب قرمز دیده می‌شود؛ برای مثال، ذیل باب سوم آمده است: «مولانا کوکبی قزوینی‌الاصل که استاد این فن بود در بیان دوازده مقام و شش آوازه گفته...» (کوکبی گرجی،

۱۳۰۵ق: ۲۳ و ۲٤) و اشعار نجم‌الدین کوکبی را آورده و عجیب آنکه اصل و تبار او را نه بخارایی یا مروی که قزوینی دانسته است؛ همچنین در ضمن باب چهارم «در بیان بحر اصول قدیم از قول حکیمان فلسفه از آن‌جمله هفت اصولی که در میان نقاره‌چیان مشهور است» (همان: ۲۵) و نیز «باب در بحر اصولی که غلام شادی نوشته» (همان‌جا) مطالبی را بیان کرده است. در پایان باب آخر یا پانزدهم رساله نیز به دو عنوان فرعی دربارهٔ «نام سازها» و «نام ساز[های] ناقص» برمی‌خوریم که از منظر سازشناسی در ابتدای قرن دوازدهم هجری قمری قابل‌توجه است (همان: ۳۷).

۸. یافته‌های تحقیق

۸ـ۱. قدمت موسیقی

امیرخان پیش از آغاز ابواب پانزده‌گانهٔ رسالهٔ خود می‌گوید «استادان این علم فرموده‌اند که در عالم هر آوازی که هست داخل موسیقی است» و با این تعریف، آوازی را که از زدن دو سنگ بر هم ایجاد می‌شود داخلِ علم موسیقی می‌داند! سپس یکی از روایات اسطورهٔ پیدایش موسیقی را باز می‌گوید که بر اساس آن روح آدم ابوالبشر از کالبد گریزان بود و فرشتهٔ جبرئیل به فرمان خداوند در جسد بی‌جان آدم (ع) رفت و لفظ «در آ در تن» را در مقام راست ادا کرد تا روح در بدن جا گرفت. به گفتهٔ امیرخان، که سخن او متأثر از پیشینیانی چون مراغی است: «از این سبب است که علم موسیقی را علم روح گویند» و «به‌جهت همین فضیلت، این علم بیشتر از جمیع علم‌هاست» (کوکبی گرجی، ۱۳۰۵ق: ۱۸ و ۱۹). در ادامه، به این نظر اشاره دارد که جمیع اشیا و کل کائنات در تسبیح و تهلیل به آهنگِ اصول نغمه‌اند و این نغمات و مقامات را نیز از وحوش و طیور برداشته‌اند. مؤلف علم موسیقی را عبارت از ۱۲ مقام، ۲٤ شعبه، ٦ آوازه، ٤۸ گوشه و ۱۷ (یا به‌قولی ۲٤) بحر اصول می‌داند.

۸ـ۲. شناسایی بحور اصول قدیم و نام‌گذاری‌های منسوب به حکمای فلسفه در رسالهٔ امیرخان

می‌توان گفت نخستین مطلب جدید و جالب‌توجهی که در رسالهٔ امیرخان قید شده در باب چهارم و در بیان اسامی «بحور اصول قدیم از قول حکیمان فلسفه» است. امیرخان می‌گوید این هفت اصل در میان نقاره‌چیان مشهورند: شیرازی، اخلاطی، قلندری، ضرب‌القدیم، رزمیانه،

خوارزمی و سَماعی. نام‌هایی چون «قلندری» و «رزمیانه» با توجه به دلالتی که احتمالاً بر حالت ادای این ادوار در بزم قلندران یا رزم سپاهیان داشته‌اند جالب‌توجه‌اند.

۸ـ۳. تقسیم‌بندی مقامات بر پایهٔ بانگ در نظام موسیقایی امیرخان کوکبی

امیرخان در باب هشتم برای شش مقام عشاق، رهاوی، بزرگ، زنگوله، حجاز و کوچک نیم‌بانگ، برای دو مقام بوسلیک و اصفهان یک بانگ، برای راست یک‌بانگ‌ونیم و برای سه مقام حسینی، نوا و عراق دو بانگ قائل است.

۸ـ٤. نغمه‌نگاری نام‌آوایانه در رسالهٔ امیرخان با استناد به کلیات منسوب به عبدالقادر مراغی

دربارهٔ شیوهٔ خاص نغمه‌نویسی در باب دوازدهم رساله، خضرائی می‌نویسد: «در این باب نوعی نغمه‌نگاری نام‌آوایانه با حروف «تردلن» دیده می‌شود. این شیوهٔ نغمه‌نگاری در *بهجت‌الروح* نیز به‌کار رفته؛ اما هنوز رمزگشایی نشده است» (خضرائی، ۱۳۸۵: ١٥٦).

۸ـ۵. نسبت‌دادن شدود و مقامات موسیقایی به ملائکه، پیامبران و امامان

امیرخان در باب سیزدهم هریک از شدّهای چهارگانه را به یکی از ملائکه متعلق دانسته است؛ یعنی راست را به میکائیل، دوگاه را به جبرئیل، مخالف را به اسرافیل و چهارگاه را به عزرائیل. مطالبی که در خاتمهٔ این باب می‌آید در ذکر انتساب مُدهای موسیقایی به پیامبران و امامان است که از وجوه رایج مشروعیت‌بخشی به موسیقی در تلاش برای یافتن منشأ مشروع و قدسی در رسالات موسیقی عصر صفوی به‌شمار می‌رود. نکته اینکه برخلاف رسالات اوایل دورهٔ صفوی، مؤلف تنها به ذکر اسامی پیامبران اکتفا نکرده و امام علی (ع) و همهٔ «حضرات معصومین علیهم‌السلام» را هم داخل بحث کرده که این خود نشان از آن دارد که احتمالاً موسیقی در دورهٔ تألیف این اثر، حتی بیش‌ازپیش، زیرِ ضرب مخالفان غنا و سماع بوده است (نک. میثمی، ۱۳۸۹: ٦٣)؛ همچنین مشخص نیست چرا مؤلف این مطلب را در باب نامربوطی آورده که به ذکر شدود اختصاص دارد. باز هم انسجامی در بیان مطلب دیده نمی‌شود؛ به‌طوری که برای برخی مقامات شخصیتی ذکر نشده و برخی دیگر مثل حسینی و رهاوی به دو شخص منسوب شده‌اند؛ همچنین برای امام علی (ع) از مُد «عجم» نام برده که معلوم نیست منظور شعبهٔ «نوروز عجم» است یا چیز دیگر.

۸ـ٦.سازهای ناقص و غریب: واکاوی طوطک، عودچه و بربط در رسالهٔ کوکبی

در باب پانزدهم در بین اسامی سازهای ناقص، به مواردی چون طوطک و عودچه برمی‌خوریم که غریب‌اند. به نظر میثمی: «طوطک ظاهراً نوعی نی بوده است؛ ولی در دیگر منابع دورهٔ صفوی این نام مشاهده نشده است. در مناطق کوهستانی کشور تاجیکستان، سازی به نام توتیک رواج دارد که دارای دو یا سه سوراخ برای انگشت‌گذاری است. شاید ساز مذکور با طوطکِ ذکرشده در رسالهٔ امیرخان کوکبی از یک خانواده‌اند» (همان: ۱۷۷)؛ اما دربارهٔ عودچه، ذاکر جعفری با اشاره به اینکه امیرخان دو ساز با عناوین «عود» و «عودچه» نام برده که بیان‌کنندهٔ وجود دو نوع عود در دو اندازهٔ مختلف است، این احتمال را فقط براساس شباهت اسمی «عودچه» به نام «عود» مطرح کرده که ممکن است سازی کوچک‌تر از عود بوده باشد (ذاکرجعفری، ۱۳۹۲: ۱۹٦)؛ در ضمن عود در میان سازهای کامل و عودچه در میان سازهای ناقص دسته‌بندی شده‌اند. نکتهٔ شایان توجه دیگر حضور نام «بربط» در بین سازهای ناقص در خاتمهٔ همین رساله است.

۸ـ۷. فقدان یادکرد از ساز تار در متون موسیقایی صفوی و فرضیهٔ زمان ابداع آن

پورجوادی و افتخاری به این نکته نیز اشاره کرده‌اند که در آخرین رسالهٔ موسیقی شناخته‌شده در دورهٔ صفویه یعنی رسالهٔ امیرخان که در اصفهان تألیف شده، هیچ اشاره‌ای به ساز تار نشده است؛ بنابراین می‌توان احتمال داد که ابداع این ساز به بعد از دورهٔ صفویه، یعنی اواسط قرن دوازدهم هجری قمری، برمی‌گردد (پورجوادی و افتخاری، ۱۳۹۸).

۹. تطبیق ابواب رسالهٔ امیرخان با رساله‌های عبدالمؤمن صفی‌الدین و عبدالرحمن‌بن سیف غزنوی

در این بخش، نخست شرحی کوتاه و آشنایی اجمالی با احوال خواجه عبدالرحمن‌بن سیف‌الدین غزنوی و عبدالمؤمن‌بن صفی‌الدین (هر دو از موسیقی‌دانان اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم) در میان خواهد آمد، آن‌گاه ابواب رسالهٔ امیرخان کوکبی گرجی در سنجش با ابواب رسالات موسیقی دو موسیقی‌دان مذکور بررسی و تطبیق خواهد شد. دربارهٔ حیات خواجه

عبدالرحمن‌بن سیف‌الدین غزنوی، موسیقی‌دان سنی‌مذهب ساکن ماوراءالنهر، اطلاعات اندکی در دسترس است. سال تولد وی را میان سال‌های ٨٥٤ تا ٨٧٣ق (همزمان با سال‌های حکومت ابوسعید گورکانی بنابر اطلاعات رساله‌اش) دانسته‌اند؛ افزون‌بر این، اقتباس او از رسالهٔ سلطانیهٔ کوکبی نشان می‌دهد که وی دست‌کم تا سال ۹۲۸ق در قید حیات بود؛ از این‌رو، عبدالرحمن غزنوی را باید از چهره‌های مؤثر موسیقی در اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری به‌شمار آورد و رسالهٔ او را نیز از رسالات بااهمیت آن عصر دانست (سلطاندوست، ١٤٠٠: ٥٩). سیف غزنوی بیشتر از منظر اصطلاحات فنی بر رسالهٔ امیرخان تأثیر گذاشته است. غزنوی مفهوم «بانگ» را به‌عنوان واحدی برای تقسیم‌بندی مقامات معرفی کرده و هر مقام را دارای سه بانگ (پایین، وسط و بالا) دانسته است. امیرخان نیز در رسالهٔ خود، مجموع بانگ‌ها و نیم‌بانگ‌ها را ذکر کرده و نظام اجرایی مشابهی ارائه کرده است؛ هرچند با تعدیل و اصلاحاتی برای تنظیم منطقی‌تر شمار بانگ‌ها؛ علاوه‌براین، بخش‌هایی از ابواب رسالهٔ امیرخان، مانند باب هشتم دربارهٔ بانگ و تقسیم‌بندی مقامات، به‌وضوح از دیدگاه غزنوی بهره برده‌اند؛ اگرچه امیرخان جزئیاتی را تغییر داده و نظام خود را منسجم‌تر ساخته است؛ بنابراین غزنوی نقش برجسته‌ای در انتقال دانش فنی و کاربردی موسیقی به امیرخان داشته و چهارچوب فنی او را شکل داده است.

دربارهٔ عبدالمؤمن‌بن صفی‌الدین صاحب رسالهٔ *بهجت‌الروح* (مشهورترین رسالهٔ موسیقی عصر صفوی) نیز اطلاعات متناقضی وجود دارد. با توجه به جعل نام و نسب‌نامهٔ مؤلف و تحلیل‌های صورت گرفته به‌دست دیگر پژوهشگران می‌توان *بهجت‌الروح* را متعلق به اوایل دورهٔ صفوی و شاید عصر سلطنت شاه‌طهماسب دانست که مؤلف به‌دلیل شرایط خاص آن دوران و مشکلاتی که از نظر مذهبی و اجتماعی برای موسیقی‌دانان ایجاد می‌شده و آنان را مجبور به مهاجرت یا ادامهٔ فعالیت به‌صورت پنهانی می‌کرده، خواسته است هویت خود را مخفی نگه دارد (همان: ۹۰). تأثیر عبدالمؤمن‌بن صفی‌الدین، بیشتر در سطح ساختاری و محتوایی رسالهٔ امیرخان قابل مشاهده است. ابیات و مباحث مربوط به مقامات و آوازه‌ها در رسالهٔ امیرخان، به‌ویژه در باب‌های اول تا سوم، عیناً یا با اندکی تغییرات در *بهجت‌الروح* او آمده است؛ علاوه‌بر این، ایده‌های مرتبط با نسبت‌دادن مقامات به حیوانات، کواکب و فصول سال و نیز طبقه‌بندی سازها و مدها، با اقتباس از نظام صفی‌الدین در رسالهٔ امیرخان بازتاب یافته است.

امیرخان در بسیاری از موارد، سیستم ذکرشده در *بهجت‌الروح* را ساده‌تر و منطقی‌تر کرده است، اما ساختار کلی و چهارچوب محتوایی همچنان از صفی‌الدین اقتباس شده است. مختصر اینکه، صفی‌الدین به امیرخان کمک کرده است تا رسالهٔ خود را از نظر نظم و ساختار ابواب و فصول، چهارچوبی منسجم دهد.

حال به تطبیق ابواب رسالات خواهیم پرداخت:

باب اول: همهٔ ابیاتِ باب اول با کمترین اختلافی ذیل باب ششم رسالهٔ *بهجت‌الروح* اثر عبدالمؤمن صفی‌الدین با عنوان اصل «در بیان علم الأدوار الموسیقی بالنظم» و عنوان الحاقی [در بیان دوازده مقام اصل] مندرج است (عبدالمؤمن‌بن صفی‌الدین، ١٣٤٦: ٤٣). تنها تفاوت‌های قابل‌توجه یکی در مصراع اولِ بیت دوم است («ز من بشنو دمی...» به‌جای «زمانی گوش کن») و دیگری صورت نوشتاری مقام اصفهان که در رسالهٔ امیرخان «صفاهان» و در *بهجت‌الروح*، چه اینجا و چه جاهای دیگر، «سپاهان» ضبط شده است.

باب دوم: ابیات باب دوم نیز با اختلافات بسیار جزئی همان‌هایی‌اند که «در بیان آنکه هر مقامی دو شعبه دارد» ذیل باب ششم *بهجت‌الروح* آمده، با این تفاوت که در نسخهٔ چاپی دی برگوماله بیت مربوط به مقام «رهاوی» نیامده است (همان: ٤٣ و ٤٤). ضمن اینکه این بیت حتی در نسخهٔ دست‌نویس شخص دی برگوماله که در کتابخانهٔ مجلس (شمارهٔ ٩٤٣٤، برگ ١٥) نگهداری می‌شود، از قلم افتاده است. این تنها بیت از کلیات مذکور است که در آن به‌جای آنکه اسم هر مقام در مصراع نخست و اسم دو شعبهٔ مستخرج از آن در مصراع دوم بیاید، اسم یک شعبه (نوروز عرب)، احتمالاً به‌اقتضای وزن و محدودیت نظم، در همان مصراع نخست ذکر می‌شود؛ علاوه‌بر رسالهٔ *بهجت‌الروح*، همین ابیات را با اندک تفاوت‌هایی در جمله‌بندی، در رسالهٔ عبدالرحمن‌بن سیف غزنوی نیز می‌توان دید (خضرائی، ١٣٨٥: ١٥٣).

باب سوم: شش بیت دوم در این باب با کمترین اختلافی در *بهجت‌الروح* اثر عبدالمؤمن صفی‌الدین ذیل عنوان «هر آوازه را به چه طریق از دو مقام توان یافتن» آمده است (عبدالمؤمن صفی‌الدین، ١٣٤٦: ٤٥و٤٦)، اما باید گفت تغییراتی که به رسالهٔ امیرخان راه یافته، در بعضی موارد، شعر را زیباتر ساخته است؛ برای مثال، بیت «دو چشمم بوسلیک است و حسینی/ بُوَد نوروزِ اصلم زین دو معنی» از رسالهٔ امیرخان، در رسالهٔ بهجت‌الروح چنین است: «دو عینم

بوسلیک است و حسینی/ بُوَد نوروزِ اصلم زین دو عینی». همچنین بیت پنجم این کلّیات، چه در بهجت‌الروح و چه در رسالهٔ امیرخان، مشکل قافیه دارد: «عراق و کوچک آمد اصلِ مایه/ چه روح‌افزاست یا رب اصلِ مایه». این بیت ردیف دارد و قافیه ندارد. می‌توان با تبدیل «اصل» به «وصل» در یکی از دو مصراع این مشکل را مرتفع کرد.

پنج بیت بعدی نیز عیناً در *بهجت‌الروح* زیر عنوان الحاقی [در بیان دوازده مقام اصل و شش آوازه] به چشم می‌خورد و اختلاف اصلی در بیت آخر است: عبدالمؤمن صفی‌الدین مصراع اول بیت آخر را چنین آورده است: «به گوش جان بشنو از کسی که کرد بیان» (همان: ٤٥)، اما امیرخان که به گفتهٔ خودش ابیات را از «مولانا کوکبی قزوینی‌الاصل» نقل کرده، بیت آخر را هم «به گوش جان شنو از کوکبی که گردد راست» نوشته است. با مراجعه به رسالهٔ نجم‌الدین کوکبی بخارایی این مصراع را چنین می‌یابیم: «به گوش جان شنو از کوکبی که کرد اَدا» (ثابت‌زاده، ۱۳۹۹: ٦٥). به نظر می‌رسد صاحب *بهجت‌الروح* مرتکب انتحال شده باشد، اما حصول اطمینان از این موضوع در گروِ تعیین تاریخ دقیق تألیف دو اثر و تقدم و تأخر زمانی آن‌هاست.

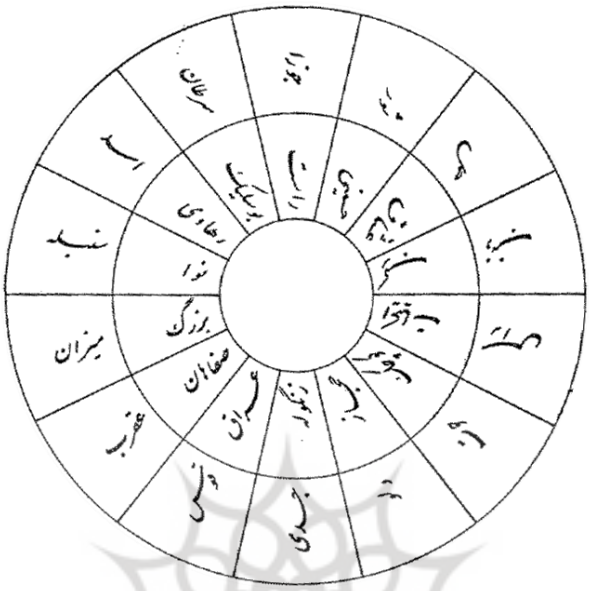
باب چهارم: خضرایی نوشته است که شش بیت «به عبدالقادر مراغی نسبت داده و بی‌هیچ شرحی، تنها به آوردن اسامی اکتفا کرده است» (خضرائی، ۱۳۸۵: ۱۵۳). به نظر خضرائی انتساب این مطالب به عبدالقادر مراغی چندان معتبر نمی‌نماید (همان، ۱۵۹). هفتده بحر اصولی که امیرخان از قول خواجه عبدالقادر در قالب این ابیات ذکر کرده بدین قرارند (گفتنی است در این نسخه همه‌جا از صورت نوشتاری «هفتده» به‌جای «هفده» استفاده شده که می‌توان آن را از ویژگی‌های سبک‌شناختی رساله دانست): فاخته‌ضرب، ترک‌ضرب، برافشان، مخمّس، چنبر، ثقیل، خفیف، اَوفَر، مأتین، دور، نیم‌ثقیل، امزج (غلط کاتب در نسخهٔ دانشگاه: هَزَج)، اوسط، رَمَل، دویک، چهارضرب، ضرب‌الفتح، شاهنامه، فرع، روان، طویل، سماع، دور درآن (غلط کاتب در نسخهٔ دانشگاه، دور روان).

با شمارش موارد فوق درمی‌یابیم که تعداد اصول مذکور در این شش بیت از ۱۷ درمی‌گذرد و به ۲۲ می‌رسد. ظاهراً اصول یا ادوار شاهنامه، روان، طویل، سماع و دور روان متأخر و از اختراعات اخلاف است. همین ابیات با اختلافاتِ این‌بار بیشتری در فصلی از *بهجت‌الروح* با

عنوان «در بحور اصول، بالنظم» آمده است (عبدالمؤمن صفی‌الدین، ١٣٤٦: ٤٧).

در ادامهٔ این باب فهرست بحور اصولی را به نقل از شخصی به‌نام «غلام شادی» می‌آورد که در *بهجت‌الروح* نیز به نام او برمی‌خوریم (همان: ٤٠). در آنجا هفت اصل ضرب‌القدیم نوزده‌ضرب، ضرب‌الملوک نوزده‌ضرب، هَزَج کبیر و صغیر بیست‌وچهارضرب، فاختهٔ کبیر شش‌ضرب، فاختهٔ صغیر هیجده‌ضرب و شاهنامه هیجده‌ضرب قید شده است، اما در رسالهٔ امیرخان، به‌جز تکرار اصول مذکور در شش بیت نخست باب (ازجمله شاهنامه) و نیز «ضرب‌القدیم» که نام آن در بین اصول متداول نقاره‌چیان آمده، به‌علاوهٔ هَزَج کبیر و صغیر و فاختهٔ کبیر و صغیر و نیز ضرب‌الملوک، به دوری با عنوان «سپهری» برمی‌خوریم.

باب پنجم: انتساب مقامات به بروج عیناً از دایره‌ای پیروی می‌کند که در *بهجت‌الروح* نیز رسم شده، تصویر (١)، با این تفاوت که در رسالهٔ عبدالمؤمن صفی‌الدین، دو مُد «ایکیات» و «رکب» هم در دایره آمده است و به‌ترتیب به «رأس» و «ذَنَب» منسوب شده‌اند (همان: ٣٤). گفتنی است قدما معتقد بودند که فقط خورشید تقریباً بر روی دایرهٔالبروج حرکت می‌کند و شش سیارهٔ دیگر هریک در دو نقطه با فلک‌البروج متقاطع‌اند که هریک را «جُوزَهَر» می‌نامیدند. آن جوزهر که در شمال منطقهٔالبروج بود را «رأس» می‌گفتند و سعد می‌دانستند و آنچه در جنوب بود «ذنب» می‌نامیدند و نحس می‌انگاشتند. هرگاه این دو اصطلاح تنها می‌آمد مختص ماه به‌شمار می‌رفت (نک. ماهیار، ١٣٩٢: ١٢٤). باب چهارم *بهجت‌الروح* «در نسبت این علوم به کواکب سبعه به‌حسب کُره و سیر آن» دربردارندهٔ مطالب فراموسیقایی بسیار بیشتری دربارهٔ نسبت موسیقی با نجوم است، ازجمله اینکه بیست‌وچهار شعبه را نیز به منازل بیست‌وهشت‌گانهٔ قمر نسبت کرده و گفته هردو شعبه را نیز جداگانه «به برجی از بروج داده‌اند و چهل‌وهشت گوشه را به کواکب سطرلابی هندسی نسبت کرده، مقرر نموده‌اند و شش آوازه را به کواکب سبعهٔ سیّاره توجیه کرده‌اند» (عبدالمؤمن صفی‌الدین، ١٣٤٦: ٣٣ـ٣٦). به‌اختصار، چنان‌که در قالب جدول مفصلی در پایان باب چهارم *بهجت‌الروح* تشریح شده، به‌طرزی افراطی هر مُد موسیقایی در تناسب با وضعیتی نجومی تلقی شده؛ حال‌آنکه امیرخان از این لحاظ و دست‌کم در قیاس با *بهجت‌الروح* خوددارتر بوده و مطالب فراموسیقایی مجمل‌تری را در رابطهٔ مقامات و افلاک وارد رسالهٔ خود کرده است؛ پس عقلانیت حاکم بر این اثر را می‌توان اندکی مترقی‌تر دانست.



(تصویر-۱): دایرهٔ نسبت دوازده مقام به دوازده برج از باب چهارم *بهجت‌الروح* (عبدالمؤمن صفی‌الدین، ۱۳٤٦: ۳٤)

باب ششم: دربارهٔ برداشتن هر مقام از هر حیوان با تفصیل بیشتر در *بهجت‌الروح* ذیل «در بیان آنکه هر آهنگی را از چه برداشته‌اند» آمده است (همان: ۷٦ـ۸۰)، اما تفاوت‌هایی اساسی نیز وجود دارد. امیرخان عشاق را از خروس دانسته و عبدالمؤمن صفی‌الدین به‌جز خروس، سگ را نیز ذکر کرده است. حسینی را هردو از اسب دانسته‌اند. راست را امیرخان از خودِ اسرافیل و صاحب *بهجت‌الروح* از «صورِ» اسرافیل معرفی کرده‌اند. بوسلیک در رسالهٔ امیرخان به نالهٔ شیر منسوب شده است و در *بهجت‌الروح* به موش! رهاوی در یکی به کلاغ و در دیگری به فاخته و نوا در هردو به بلبل یا عندلیب نسبت داده شده‌اند. امیرخان بزرگ را از کلنگ (نوعی پرنده، درنا) دانسته و *بهجت‌الروح* از موسیچه که نوعی فاخته است. اصفهان در رسالهٔ امیرخان به گوسفند مربوط است و در *بهجت‌الروح* به باز! عراق را هردو به گاو منسوب کرده‌اند، اما عبدالمؤمن صفی‌الدین زنگوله را نیز از گوساله دانسته، نه جرس پای شتر و حجاز و کوچک را به‌ترتیب به فرستوک (پرستو) و خرگوش نسبت داده است؛ حال‌آنکه امیرخان حجاز را از درازگوش دانسته و کوچک را از طفل شیرخوار. خوشبختانه امیرخان کوکبی گرجی به‌همین میزان بسنده می‌کند، اما صاحب *بهجت‌الروح* پیش‌تر می‌رود و تا می‌تواند مُدهای مختلف را به موجوداتی از قبیل

گربه و گوزن و یوز و شترمرغ و طوطی و کرکس و طاووس و حتی بوزینه نسبت می‌دهد. در بیان این موارد توافقی بین رساله‌نویسان عصر صفوی دیده نمی‌شود.

باب هشتم: دربارهٔ مفهوم بانگ چنان‌که خضرائی گفته، در *بهجت‌الروح* و رسالهٔ عبدالرحمن غزنوی نیز این مطلب با تفاوت‌هایی آمده و او تفاوت‌های مذکور را در قالب جدولی نشان می‌دهد و می‌نویسد: «رابینو دی برگوماله در شرح اصطلاحات *بهجت‌الروح*، بانگ را یک اکتاو کامل دانسته است، اما این گمان با این مطلب رسالهٔ غزنوی که "موسیقی هیجده بانگ است" سازگار نیست. این فرض نیز که یک بانگ ـ به‌اعتبار تقسیم ذی‌الکل به هفده نغمه ـ بُعد (فاصلهٔ) میان دو نغمهٔ متوالی است، صحیح نمی‌نماید؛ زیرا در این حالت، نیم‌بانگ مفهومی نخواهد داشت؛ بنابراین، اگر یک بانگ بُعدِ مشخص و ثابتی بوده باشد، شاید منطقی باشد که آن را کمتر از یک اکتاو و بیشتر از بُعدِ میان دو نغمهٔ متوالی، مثلاً در حدود یک ذی‌الاربع، فرض کنیم» (خضرائی، ۱۳۸۵: ۱۵٤).

در تکمیل فقرهٔ بالا باید اضافه کرد که در ابتدا دی برگوماله در تعریف بانگ، «صیحه» و «نیم‌صیحه» را معادل «بانگ» و «نیم‌بانگ» دانسته و از «نعره» نیز سخن گفته است (عبدالمؤمن صفی‌الدین، ۱۳٤٦: ۱۱۱)؛ در ثانی، سیف غزنوی روایت دومی نیز دربارهٔ بانگ دارد و می‌گوید: «دوازده مقام سی‌وشش بانگ است که در هر مقامی سه بانگ ادا می‌شود» (سیف غزنوی، ۱۳۹۲: ۳٦ و ۷۷). بنا به توضیح او، هر مقام دارای سه بانگ است که یک بانگ در پستی، یکی در بلندی و دیگری در «حوصه» یا میانهٔ آن مقام ادا می‌شود. از این توضیح می‌توان گمانه‌زنی کرد که مفهوم «بانگ» بیش از آنکه به بُعد یا فاصلهٔ میان نغمات، برای مثال مفهوم «دانگ» یا ذی‌الاربع (فاصلهٔ چهارم درست) مربوط باشد، احتمالاً به زیری و بمی اصواتی که در هر مقام اجرا می‌شده برمی‌گردد. شواهدی از شعر فارسی وجود دارد که مؤید کاربرد «بانگ» در همین معناست؛ برای مثال:

تو را بر بامِ زاری زود خواهد کرد نوحه‌گر — تو بیچاره همی مستی کنی بر **بانگ زیر و بم**

ناصرخسرو (ف. ٤٨١ق)

ای مطرب داوددم، آتش بزن در رخت غم — بردار **بانگ زیر و بم**، کاین وقت سرخوانی‌ست این

مولانا (ف. ٦٧٢ق)

اما نکته اینکه مجموع بانگ‌ها به روایت امیرخان کوکبی گرجی به دوازده‌ونیم بانگ می‌رسد.

با مراجعه به باب نهم *بهجت‌الروح* با عنوان «در بیان آنکه هر مقامی چند بانگ است از قول استادان» درمی‌یابیم فقط شمار بانگ‌های پنج مقام عشاق، حسینی، بزرگ، حجاز و کوچک با روایت امیرخان یکسان است؛ درحالی که راست را سه بانگ (به‌جای ۱/۵)؛ بوسلیک را چهار بانگ (به‌جای ۱)؛ رهاوی را دو بانگ (به‌جای نیم) و برعکس، نوا را نیم‌بانگ (به‌جای ۲)؛ اصفهان را نیم‌بانگ (به‌جای ۱) و برعکس، زنگوله را یک بانگ (به‌جای نیم)؛ و درنهایت عراق را یک‌ونیم بانگ (به‌جای ۲) ذکر کرده است (عبدالمؤمن صفی‌الدین، ۱۳٤٦: ٦۱ و ٦۲). بدین ترتیب مجموع بانگ‌های مقامات اصلی به روایت عبدالمؤمن صفی‌الدین به شانزده‌ونیم بانگ می‌رسد. البته صاحب *بهجت‌الروح* در ادامهٔ این مطلب تعداد بانگ‌های مُدهای دیگر یعنی آوازات و شعبات را بی هیچ نظم و نسق منطقی فهرست می‌کند که دست‌کم پنجاه بانگ دیگر را شامل می‌شود. به این فهرست نیز البته اعتمادی نیست، چرا که بعضاً از مُدهایی نام برده که پیش‌تر یاد نکرده (مثل حزان، نهاوندک، ایکیات، حضیض، ملمّع، نیریز کبیر و خوارزمیه)، یا دوباره از مقام حسینی سخن گفته و این‌بار برای آن سه بانگ (به‌جای دو بانگ) در نظر گرفته و نیز برای آواز شهناز و مُد نیریز کبیر از «صیحه»، برای شعبهٔ اوج از «نیم‌صیحه» و برای مُد خوارزمیه «سه بانگ و نیم‌صیحه» را ذکر کرده است.

پس در هیچ‌یک از دو روایت تعداد بانگ‌های مقامات نه به ۱۸ و نه به ۳٦ که مدنظر عبدالرحمن‌بن سیف‌الدین غزنوی بوده است، نمی‌رسد. اساساً مقولهٔ «بانگ» در رسالات موسیقی صفوی از مسائل غامض و بغرنجی است که با توجه به ناسازگاری روایت‌ها و بی‌اعتنایی راویان به تعریف دقیق آن در رساله‌ها هنوز در هاله‌ای از ابهام باقی مانده است.

باب دهم: دربارهٔ فهرست مدها برای ایّام مختلف سال باید گفت این فهرست نیز خالی از اشکال نیست. اولاً در اینجا برای نخستین‌بار به نام برخی مدها یا صورت دیگر نامشان (از قبیل زیرافکن، بسته‌نگار، بیات و مخالف) برمی‌خوریم؛ در ثانی، فقط برای بعضی از آوازه‌ها و شعبات و مقامات، فصل متناسب از فصول اربعه ذکر شده و ثالثاً برای برخی از این مُدها دو فصل متفاوت و حتی کاملاً متضاد قید شده است (برای مثال تابستان و خمسهٔ مسترقه هم‌زمان برای نیریز). این مطلب نیز در *بهجت‌الروح* با جزئیات متفاوتی آمده است. در آن رساله، دو دلیل را در انتساب مُدها به فصول می‌توان تشخیص داد: «نخست اینکه گاه نسبت مقام به فصل [به] سبب

شباهت طبیعت آنها ذکر شده مقام‌ها را دارای طبایع چهارگانهٔ گرم و سرد و تر و خشک می‌دانسته‌اند» و «سبب دوم اینکه گاه نواختن مقام‌ها را در تلطیف فضا مؤثر می‌دانسته‌اند» (نک. خضرائی، ۱۳۸۵: ۱۵۵).

باب یازدهم: در باب یازدهم دربارهٔ چگونگی نواختن هفت بحر اصول، خضرائی شیوهٔ بیان اصول به‌ترتیب امیرخان را در دیگر رسالات موسیقی نیافته (خضرائی، ۱۳۸۵: ١٥٦)، اما میثمی معتقد است که روش به‌کار رفته در این رساله، همچون رسالهٔ حاجی حسین ظهیری اصفهانی، روشی رایج در امپراطوری عثمانی بوده (میثمی، ۱۳۸۹: ٢٢٤). این روش با روش «اتانین» و روش «تهجی‌الأدوار» که در رسالهٔ *بهجت‌الروح* و نیز باب بعدی همین رساله می‌بینیم متفاوت است (برای اطلاعات بیشتر، نک. خضرائی، ۱۳۸۹).

باب سیزدهم: به اعتقاد خضرائی این مطالب دربارهٔ شدود چهارگانه، در مقایسه با آنچه در *بهجت‌الروح* آمده، متفاوت و بسیار مشروح‌تر است (خضرائی، ۱۳۸۵: ١٥٦).

باب چهاردهم: مطالب این باب با جزئیات متفاوتی در *بهجت‌الروح* و نیز رسالهٔ کوکبی بخارایی آمده است (خضرائی، ۱۳۸۵: ۱۵۷). در اینجا نیز بعضی اوقات برای چند مُد ذکر شده و برخی مُدهای دیگر به‌کلی نادیده گرفته شده‌اند. ضمن اینکه دوباره به «بسته‌نگار» برمی‌خوریم که توضیح آن پیش‌تر نیامده است. همین معضل در انتساب مُدها به مردمان نیز وجود دارد؛ برای مثال، چهارگاه را هم‌زمان مناسب مردم هند و سبزوار دانسته و نیز از مقام مخالف نام برده است که پیش‌تر از آن با عنوان «روی عراق» یاد کرده بود.

باب پانزدهم: چنین مطالبی در دیگر رسالات ازجمله *بهجت‌الروح* نیز آمده است (همان؛ همانجا). مؤلف عود و کمانچه و صرنا و نای و طنبور و شدرغو را در ابتدا ذکر کرده و گفته «باقی دیگر ناقص‌اند». او در توضیح معنای «ناقص‌بودن» ساز گفته که آثاری مثل «کار گیسو» با بازگوی و سرخانه با چنین سازهایی قابل اجرا نیستند؛ به‌طور کلی، «ملاک طبقه‌بندی سازها در این رساله شبیه به نظریه‌ای است که در *بهجت‌الروح* آمده است» (میثمی، ۱۳۸۹: ١٦٣).

۱۰. تجزیه‌وتحلیل؛ جایگاه امیرخان در سنت موسیقایی عصر صفوی

رسالهٔ امیرخان کوکبی گرجی، واپسین اثر شناخته‌شدهٔ موسیقایی از عصر صفوی، در عین داشتن

نثری متکلّف و گاه پریشان آیینهٔ نسبتاً روشن و گویایی از وضعیت موسیقی نظری و عملی در روزگار شاه‌سلطان‌حسین است. این رساله که در دو بخش نظری و عملی سامان یافته، در میان آثار هم‌عصر خود جایگاهی ممتاز دارد و می‌توان آن را یکی از نمونه‌های کم‌نظیر در سنت رساله‌نویسی موسیقایی عصر صفوی دانست. اثری که ضمن پیروی از ساختار کلی و مبانی نظری متداول در برخی مباحث مانند «شدود»، «تقسیم بانگ‌ها» و «چگونگی نواختن اصول» در رساله‌های موسیقایی متقدم، واجد نوآوری‌هایی در محتوا، ترتیب مطالب و نگرش مؤلف نسبت به ارتباط موسیقی با عناصر فراموسیقایی است. از نمونه‌های نوآوری و مطالب جدید می‌توان به مطاوی بخش «بحور اصول قدیم از قول حکیمان فلسفه» و همچنین نام برخی مُدها که برای نخستین‌بار بیان شده و یا بحث مشروح‌تر و متفاوت دربارهٔ شدود و به‌کارگیری آن‌ها که به منطق حاکم بر اجرای گوشه‌های ردیف‌دستگاهی امروز نزدیک است. این رساله برخلاف برخی رسالات پیشینیان وی به‌روشنی نام مؤلف و تاریخ تألیف را ثبت کرده است.

از مهم‌ترین نکات این رساله، اشاره به مفاهیم نظام در حال گذار از مقام به دستگاه همچون «گوشه»، حضور برخی سازهای نادر و ناشناخته و نشانه‌هایی از تعامل و تأثیرپذیری موسیقی صفوی از موسیقی دربار عثمانی است. شیوهٔ نغمه‌نگاری نام‌آوایانهٔ امیرخان در برخی ابواب و تطبیق مقامات با طبایع انسانی و اوقات شبانه‌روز حاکی از پیوند تنگاتنگ موسیقی با اندیشه‌های فلسفی، طبی و عرفانی آن روزگار است؛ با این همه امیرخان در مقایسه با رسالات پیشین از افراط در خرافه‌پردازی پرهیز داشته و نگاه سنجیده‌تر، اعتدال‌گراتر و عقلانی‌تری به نسبت موسیقی با مطالب فراموسیقایی ارائه داده است.

در سنجش جایگاه این رساله در سنت موسیقی‌نگاری صفوی، باید گفت برخلاف برخی از رساله‌های متقدم چون *بهجت‌الروح* اثر عبدالمؤمن‌بن صفی‌الدین، از پراکندگی و تکرار مبحث به دور است. می‌توان گفت که پانزده باب اصلی این رساله، همراه با اشعار درهم‌تنیده در متن آن، در حکم چکیده‌ای جامع از مجموعهٔ دانسته‌ها و آموزه‌های رسالات موسیقی دورهٔ صفوی از آغاز این عهد تا زمان حیات مؤلف و تاریخ نگارش اثر است. این مجموعه، نه‌تنها اطلاعات نظری و عملی موسیقی را در بستر این دوره بازمی‌تاباند، بلکه تصویری گویا از وضعیت کلی دانش موسیقایی و کاربست آن در عصر افول هنر موسیقی صفوی به‌دست می‌دهد.

نوآوری دیگر این رساله را باید در گزینش و چینش ابیات شاهد دانست؛ اگرچه سنت

استفاده از اشعار برای توضیح و تبیین مفاهیم موسیقایی، پیشینه‌ای دیرینه در ادبیات موسیقی ایران دارد، امیرخان کوکبی در انتخاب ترتیب ابیات و تطبیق آن‌ها با مفاهیم نظری، دقتی ویژه به خرج داده است. این امر، نه‌تنها از آشنایی مؤلف با ذوق ادبی عصر خویش حکایت دارد، بلکه نشان‌دهندهٔ کوشش او در پیوند میان نظریه و اجرا و برجسته‌سازی لایه‌های معنایی موسیقی است.

در مقام مقایسه با رساله‌های هم‌عصر، رسالهٔ امیرخان را می‌توان در ردیف رساله‌هایی چون نغمه‌نامه و کنزالتحف قرار داد که رویکردی ترکیبی میان موسیقی نظری و عناصر فراموسیقایی دارند، اما آنچه رسالهٔ امیرخان را ممتاز می‌سازد، تبیین تا حدی روشن و مختصر اصول موسیقایی در عین پرداختن به مباحث پیچیده و جنبی است، ویژگی که از مؤلف چهره‌ای هم آشنا با موسیقی علمی و هم مطلع از سنت عملی موسیقی در دربار صفوی می‌سازد. رسالهٔ امیرخان کوکبی را می‌توان به بیان امروزین تبلور گرایش‌های میان‌رشته‌ای موسیقایی در دورهٔ صفوی دانست، اثری که در عین وفاداری به سنن موسیقی‌نگاری پیشین در قالبی ساختارمند اصول موسیقایی را با مباحث فراموسیقایی در هم آمیخته و بدین‌گونه، تصویری روشن از نگرش جامع‌نگر به موسیقی در فرهنگ درباری صفوی به‌دست می‌دهد؛ همچنین این رساله را می‌توان در زمرهٔ حلقه‌های میانی زنجیرهٔ تطور نظری موسیقی ایرانی از نظام مقامی به نظام دستگاهی دانست. اهمیت این اثر در آن است که همچون پلی میان آموزه‌های متقدمین و تحولات متأخر موسیقایی عمل می‌کند و بازخوانی و تحلیل آن می‌تواند چشم‌اندازهای تازه‌ای برای درک مسیر دگرگونی موسیقی ایرانی در سده‌های پایانی عصر صفوی و پس از آن بگشاید.

۱۱. نتیجه‌گیری

رسالهٔ موسیقی امیرخان کوکبی گرجی را می‌توان واپسین بازتاب سنت موسیقی‌نگاری در دورهٔ صفویه دانست که در قالبی ساختارمند و دو بخشی، هم نظریات موسیقایی را گردآورده و هم جنبه‌های عملی چون تصانیف و ایقاعات را به نمایش گذارده است. بررسی تطبیقی رسالهٔ موسیقی امیرخان کوکبی گرجی با *بهجت‌الروح* عبدالمؤمن‌بن صفی‌الدین و رسالهٔ عبدالرحمن‌بن سیف غزنوی نشان داد که این اثر از حیث ساختار، محتوا و نگرش نظری، جایگاهی انتقالی و میان‌دوره‌ای در تاریخ موسیقی ایران دارد. امیرخان در شرایطی که موسیقی در دربار صفوی با

محدودیت‌های مذهبی و اجتماعی مواجه بود، کوشید با تلفیق سنت‌های علمی و تجربی پیشینیان، تصویری جامع از نظریه و عمل موسیقی ارائه دهد. از یافته‌های پژوهش برمی‌آید که وی در ساختار ابواب و شیوهٔ تنظیم مطالب، از *بهجت‌الروح* پیروی کرده و در مباحث فنی مانند بانگ‌ها، شدود و اصول ایقاعی، بیش از همه از رسالهٔ غزنوی تأثیر پذیرفته است؛ با این‌حال، نحوهٔ بازآرایی مطالب و ساده‌سازی اصطلاحات در رسالهٔ او، از گرایش به عقلانیت و تحلیل تجربی حکایت دارد. اشاره‌های مکرر به مفاهیمی چون «بانگ»، «شدود»، «بحور اصول» و به‌ویژه «گوشه»، بیان‌کنندهٔ درکی نو از ساختار موسیقی است که می‌تواند آغازگر تحول از نظام مقامی به نظام دستگاهی در تاریخ موسیقی ایران دانسته شود.

در سطح نظری، امیرخان با تکیه بر میراث عبدالقادر مراغی و با نگرشی تلفیقی میان مبانی فلسفی و تجربهٔ عملی، تداوم سنت نظری موسیقی ایران را در واپسین سال‌های حکومت صفوی به‌خوبی نمایان می‌کند. در سطح تاریخی نیز رسالهٔ او سندی ارزشمند از پایداری اندیشهٔ موسیقایی در دوره‌ای است که موسیقی رسمی ایران در حال افول نهادی بود؛ درنتیجه، رسالهٔ موسیقی امیرخان کوکبی گرجی را می‌توان حلقهٔ پیوند میان سنت نظری قرون میانه و آغاز شکل‌گیری نظام دستگاهی پساصفوی دانست؛ اثری که ضمن بازتاب شرایط فرهنگی و اجتماعی اواخر صفویه، استمرار و زایش دوبارهٔ اندیشهٔ موسیقایی ایرانی را در قرن دوازدهم هجری نشان می‌دهد.

فهرست منابع

اسدی، مهدی (۱۳۹٦)، *پنج رسالهٔ موجز در موسیقی قدیم ایران*، کرمان: دانشگاه آزاد اسلامی کرمان.

بیگ‌باباپور، یوسف (۱۳۹۳)، *فهرست توصیفی دستنوشت‌های موسیقی در کتابخانه‌های ایران و برخی کتابخانه‌های جهان*، تهران: منشور سمیر.

پورجوادی، امیرحسین (۱۳۹۸)، «تَرَنّم» در *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*.

[تاریخ دسترسی: ۲۸ اسفند ۱٤۰۲] <ترنم/https://www.cgie.org.ir/fa/article/224214>

پورجوادی، امیرحسین؛ افتخاری، نیّره (۱۳۹۸)، «تار» در *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*.

[تاریخ دسترسی: ۲۸ اسفند ۱٤۰۲] <تار/https://www.cgie.org.ir/fa/article/239557>

ثابت‌زاده، منصوره (۱۳۹۹)، *سه رسالهٔ موسیقی قدیم ایران*، چاپ دوم، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

خضرائی، بابک (۱۳۸۵)، «رسالهٔ موسیقی امیرخان گرجی»، *گلستان هنر*، پاییز ۱۳۸۵، ش. ۵. صص. ۹–۱۵۲.

خضرائی، بابک (۱۳۸٦)، «سایه‌ای از تفکر دستگاهی در رسالهٔ امیرخان گرجی»، *کتاب سال شیدا* (مجموعه مقالات موسیقی)، ش. ۸۹. تهران: انتشارات کتاب خورشید، صص ۱۵۲–۱۵۹.

خضرائی، بابک (۱۳۸۹)، «تلاش برای بازخوانی بحور اصول (دورهای ایقاعی) در رسالهٔ امیرخان گرجی»، *کتاب سال شیدا* (مجموعه مقالات موسیقی)، ش. ۱۰ و ۱۱، صص ۷۹–۷۲.

دانش‌پژوه، محمدتقی (۱۳۹۰)، *فهرست آثار خطی در موسیقی (فارسی، عربی و ترکی)*، به‌کوشش قدرت‌اللّه پیشنماززاده، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ذاکر جعفری، نرگس (۱۳۹۲)، «جایگاه ساز عود و انواع مختلف آن در تاریخ موسیقی ایرانِ پس از اسلام»، *تاریخ علم*، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، دورهٔ ۱۱، ش. ۲ (۱۵)، صص ۲۰٦–۱۹۱.

سانسون، مارتین (۱۳٤٦)، *سفرنامهٔ سانسون*، ترجمهٔ تقی تفضلی، تهران: ابن سینا.

سلطاندوست، سهند (۱٤۰۰)، *سیر تحول و دوره‌بندی مکتوبات فارسی در باب موسیقی ایرانی (قرن ۱۰ تا ۱۳ق)*، رسالهٔ دکتری رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.

سیف غزنوی، عبدالرحمن (۱۳۹۲)، *رساله در موسیقی‌درمانی*، با مقدمه و اهتمام یوسف بیگ‌باباپور، تهران: سفیر اردهال.

شاردن، ژان (۱۳۳۸)، *سیاحتنامهٔ شاردن*. ترجمهٔ محمد عباسی، تهران: امیرکبیر.

عبدالمؤمن‌بن صفی‌الدین (۱۳٤٦)، *رسالهٔ موسیقی بهجت‌الروح*، با مقابله و مقدمه و تعلیقات ه.ل. رابینو دی برگوماله، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

عبدالمؤمن‌بن صفی‌الدین، *رسالهٔ موسیقی بهجت‌الروح*. به‌سعی و اهتمام ه.ل. رابینو دی برگوماله، کتابخانهٔ مجلس، ۹٤۳٤ [نسخهٔ دست‌نویس چاپی]، ۱۹٤۳م.

فیدالگو، گرگوریا (۱۳۳۷)، *گزارش سفیر کشور پرتغال در دربار شاه‌سلطان حسین صفوی*، ترجمهٔ پروین حکمت، تهران: دانشگاه تهران.

کاری، جملی، (۱۳٤۸)، *سفرنامهٔ جملی کاری*، ترجمهٔ عباس نخجوانی و عبدالعلی کارنگ، تبریز: ادارهٔ کل فرهنگ و هنر آذربایجان شرقی.

کروسینسکی، تادوز یودا (۱۳٦۳)، *سفرنامهٔ کروسینسکی*، ترجمهٔ مریم میراحمدی، تهران: توس.

کمپفر، انگلبرت (۱۳٦۳)، *سفرنامهٔ کمپفر*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

کوکبی گرجی، امیرخان (۱۳۰۵ق)، *رساله در موسیقی*، تهران: کتابخانهٔ مجلس، ۲۲۱۱. [نسخهٔ خطی].

کوکبی گرجی، امیرخان، *رسالهٔ کمترین غلامان*، پاریس: کتابخانهٔ ملی فرانسه، S. P. 1087. [نسخهٔ خطی]، اواسط قرن ۱۱ق.

کوکبی گرجی، امیرخان، *رسالهٔ موسیقی یا تذکره*، تهران: کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ۸٤۹۹. [نسخهٔ خطی]، قرن ۱۱ق.

ماهیار، عباس (۱۳۹۲)، «بررسی مفهوم "طالع" در شعر فارسی»، *دوفصلنامهٔ علامه/ نامهٔ*

پژوهشی ادبیات و عرفان. پاییز و زمستان ۹۲، سال سیزدهم، ش. ٤۲، صص ۱۲۷-۱۱۵.
محمدزاده صدیق، حسین (۱۳۸۹)، *سیری در رساله‌های موسیقایی*، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
مسعودیه، محمدتقی (۱۳۹۱)، *فهرست نسخ خطی موسیقی ایرانی*، به‌کوشش قدسیه مسعودیه، ویراستار: محمدتقی حسینی، تهران: پژوهشکدهٔ هنر.
مسیح‌فر، فاطمه (۱۳۹۲)، «موسیقی در دورهٔ صفویه»، نشریهٔ *تاریخ‌پژوهی*، ش. ٥٤. صص ۲۱۸-۱۹۹.
مهدوی، سیدمصلح‌الدین (۱۳۸٦)، *اعلام اصفهان* (٤ جلدی)، تصحیح، تحقیق و اضافات غلامرضا نصراللهی، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
میثمی، سیدحسین (۱۳۸۹)، *موسیقی عصر صفوی*، تهران: فرهنگستان هنر.
نصیری، محمد ابراهیم‌بن زین‌العابدین (۱۳۷۳)، *دستور شهریاران (سال‌های ۱۱۰۵ تا ۱۱۱۰ق پادشاهی شاه‌سلطان حسین صفوی)*، به‌کوشش محمد نادر نصیری مقدم، تهران: بنیاد موقوفات افشار.
نعمتی، محمدعلی؛ شهیدانی، شهاب و ثواقب، جهانبخش (۱٤۰۰)، «موسیقی عصر صفویه (کارکردها، سازها و کیفیت) در نگاه جهانگردان اروپایی»، دوفصلنامهٔ *تاریخ و فرهنگ*، دورهٔ ۵۳، ش. ۱، صص ۱٤۰-۱۱۱.
Pourjavady, Amir Hosein. (2005). *The Musical Codex of Amir Khan Gorji* (c. 1108-1697). [Dissertation]. US: LA, University of California.

Transliteration

ʿAbd-al-Moʾmen b. Ṣafī-al-Dīn (1943), *Resāleh-ye Mūsīqī-ye Bahjat al-Rūḥ*, Edited by H. L. Rabino di Borgomale, Majles Library, MS no. 9434 [printed manuscript].
ʿAbd-al-Moʾmen b. Ṣafī-al-Dīn (1967), *Resāleh-ye Mūsīqī-ye Bahǰat al-Rūḥ*, Compared, introduced, and annotated by H. L. Rabino di Borgomale, Tehran: Bonyād-e Farhang-e Īrān.
Asadi, Mehdi (2016), *Five Brief Treatises on Ancient Iranian Music*, Kerman: Kerman Islamic Azad University.
Beig Babapour, Yousef (2014), *Descriptive List of Music Manuscripts in Iranian Libraries and Some Libraries of the World*, Tehran: Manšūr Samīr.
Chardin, Jean (1966-1969), *Le couronnement de soleimaan troisieme roy de perse*, Translated by Mohammad Abbasi, Tehran: Amīr Kabīr.
Daneshpajouh, Mohammad Taqi (2011), *List of Manuscripts on Music (Persian, Arabic and Turkish)*, With the Effort of Ghodratollah Pishnamazzadeh, Tehran: University Publishing Center.
Fidalgo, Gregoria (1968), *L' ambassade de Gregório Pereira Fidalgo à la Cour de Châh Soltân-Hosseyn, 1696-1697*, Translated by Parvin Hekmat, Tehran: University of Tehran.
Gemelli Careri, Giovanni Francesco (1969), *Voyage du tour du monde*, Translated by Abbas Nakhjavani and Abdolali Karang, Tabriz: East Azerbaijan General Administration of Culture and Art.

Kaempfer, Engelbert (1984), *Am Hofe des Persischen grosskonigs[Book]/ Eingeleitet und in deutscher Bearbeitung, herausgegeben von Walther Hinz*, Translated by Keikavus Jahandari, Tehran: k̲ārazmī.
Khazraei, Babak (2006), "Amir-Khan Gorji's Treatise on Music", *Golestan-e Honar*, 2 (3): 152-159.
Khazraei, Babak (2007), "A Shadow of Systematic Thinking in Amir Khan Gorji's Treatise", *the book Sal Shaida (Music Articles Collection),* vol. 89, Tehran: Khurshid Book Publishing.
Khazraei, Babak (2009), "An Attempt to Reread the Basis of Principles (Rhythmic Periods) in the Amir-Khan Gorji's Treatise", *the book Sal Shaida (Music Articles Collection),* vol. 10 and 11, pp. 79-72.
Kokabī Gorǰī, *Amīr K̲ān. Resāleh dar Mūsīqī*, Tehran: Ketāb-k̲āna-ye Maǰles, MS no. 2211 [manuscript], 1305 AH / ca. 1887 CE.
Kokabī Gorǰī, *Amīr K̲ān. Resāleh-ye Kamtarīn Ḡolāmān*, Paris: Bibliothèque nationale de France, MS S. P. 1087 [manuscript], mid-11th cent. AH / ca. 17th cent. CE.
Kokabī Gorǰī, *Amīr K̲ān. Resāleh-ye Mūsīqī yā Taḏkera*, Tehran: Ketāb-k̲āna-ye Markazī-ye Dānešgāh-e Tehrān, MS no. 8499 [manuscript], 11th cent. AH / ca. 17th cent. CE.
Krwsinski, Judasz Tadeusz (1984), *The history of the late Revolution of Persia*, Translated by Maryam Mirahmadi, Tehran: Tus.
Mahdavi, Seyyed Mosleheddin (2007), *Announcement of Isfahan (4 volumes*). Correction, research and additions: Gholamreza Nasrollahi, Isfahan: Isfahan Municipality Cultural and Recreation Organization.
Mahyar, Abbas (1992), "A Study of the Concept of "Ṭāleʿ" in Persian Poetry", *Allameh's Bi-Quarterly/ Research Journal of Literature and Mysticism*, Autumn and Winter 92, Year 13, Vol. 42. pp. 127-115.
Masoudieh, Mohammad Taghi (2012), *List of Iranian Music Manuscripts*, With the Effort of Qodsiyeh Masoudieh. Editor: Mohammad Taghi Hosseini, Tehran: Art Research Institute.
Meysami, Seyyed Hossein (2009), *Music of the Safavid Era*, Tehran: Art Academy.
Mohammadzadeh Seddiq, Hossein (2010), *A Journey in Musical Treatises*, Tehran: Sooreh Mehr Publications.
Naṣīrī, Moḥammad Ebrāhīm b. Zayn-al-ʿĀbedīn (1994), *Dastūr-e Šahrīyārān (Years 1105 to 1110 AH of the reign of Šāh-Solṭān Ḥosayn Ṣafavī*), Edited by Moḥammad Nāder Nasiri Moqaddam, Tehran: Bonyād-e Mūqūfāt-e Afšār.
Pourjavadi, Amir Hossein (2019), "Tarannom" *in the Great Islamic Encyclopedia*. <https://www.cgie.org.ir/fa/article/224214/taranom> [Accessed: 18 March 2019]
Pourjavadi, Amir Hossein; Eftekhari, Nayyereh (2019), "Tār" *in the Great Islamic Encyclopedia.* <https://www.cgie.org.ir/fa/article/239557/tar> [Accessed: 18 March 1402]
Sabetzadeh, Mansoureh (2019), *Three Treatises on Ancient Iranian Music*, Second edition, Tehran: Association of Cultural Works and Honors.
Sanson, Martin (1967), *Voyage ou relation de letat present*, Translated by Taghi Tafazzoli, Tehran: Ībn Sīnā.
Sayf Ghaznavi, ʿAbd-al-Raḥmān (2013), *Resāleh dar Mūsīqī-darmānī; negāšte-ye K̲āǰeh ʿAbd-al-Raḥmān b. Sayf-al-Dīn-e Ghaznavi*, With introduction and edited by Yusuf Beig Babapour, Tehran: Safīr-e Ardehāl.
Soltandost, Sahand (1969), "The Evolution and Periodization of Persian Writings on Iranian Music (10th to 13th Century AH)", *Doctoral Thesis, Art Research, Faculty of Art and Architecture*, Tarbiat Modares University.
Zaker Jafari, Narges (2013), "The Place of Oud and its Various Types in the Islamic Eras of Persian Music History", *In History of Science*, Fall and Winter 2013, Vol. 11, No. 2 (15), pp. 206-191.

A Content Analysis of the Treatise on Music by Amir Khan Kokabi Gorji: A Comparative Analysis of *Bahjat al-Rūh* by Abd al-Mu'min ibn Safi al-Din and the Treatise on Music by Abd al-Rahman ibn Sayf Ghaznavi

Extended Abstract

Introduction: The musical treatise of Amir Khan Kokabi Gorji, a court musician and instrumentalist during the reign of Shah Sultan Hoseyn Safavi, stands as one of the last significant works on music written in the Safavid era. It marks the earliest stages of Iran's transition from the modal system (Maqām) to the emerging system of Dastgāh. Written in 1108 AH/1696 CE at the Safavid court of Shah Sultan Hoseyn, the treatise is organized into an extended preface and fifteen chapters, offering valuable information on maqām (modes), sho'be and āvāzeh (both sub-modes), shudūd (modal transpositions), buḥūr al-uṣūl (rhythmic cycles), and even rare concepts such as 'bāng' and 'gūsheh'. Despite its importance, previous scholarship has largely focused on theoretical or codicological aspects, while its historical, extra-musical dimensions and its place within the continuity of Safavid treatise-writing tradition have seldom been analyzed comprehensively. The principal gap in earlier studies lies in the absence of a comparative assessment of its structure and content against two foundational texts: *Bahjat al-Rūh* by 'Abd al-Mu'min ibn Safi al-Din and the treatise of 'Abd al-Rahman ibn Sayf Ghaznavi. Amir Khan's work drew heavily on these predecessors in its arrangement of chapters, use of versified passages, and classification of modes and sub-modes. Accordingly, the central question addressed in the present study is how Amir Khan's treatise reflects continuity, changes, or transformations in theoretical logic and musical taxonomy, and what position it occupies—relative to earlier Safavid treatises—in the broader trajectory toward the Dastgāh system. The main research questions are as follows:

1. What relationship does Amir Khan's treatise bear to the structure and content of the works of 'Abd al-Mu'min Safi al-Din and 'Abd al-Rahman ibn Sayf Ghaznavi?
2. In what ways does Amir Khan introduce innovations or transformations in relation to earlier traditions?
3. What image of musical thought in the declining Safavid period does this treatise convey?

With regard to previous scholarship, none of the existing studies on Amir Khan's treatise has offered a systematic comparative analysis of the chapters and fundamental concepts across the three treatises. The present research seeks to fill this gap by clarifying the position of Amir Khan's work within the continuity of Iranian theoretical music writing.

Method: The present study adopts a descriptive–analytical approach with a historical orientation. First, extant manuscripts of the treatise were identified

in the collections of the Bibliothèque nationale de France, the University of Tehran, the Iranian Parliament Library, Tashkent, and other repositories, and their codicological data were compiled. The text of the treatise was then examined on the basis of the manuscript in University of Tehran, compared against the other versions. For comparative analysis, the chapters of Amir Khan's treatise were aligned with their counterparts in *Bahjat al-Rūh* and the treatise of 'Abd al-Rahman ibn Sayf Ghaznavi, and divergences, parallels, and modifications in fundamental concepts—such as modes, sub-modes, modal transpositions, 'bāng', chapter classifications, extra-musical associations, rhythmic cycles, and notational structures—were extracted. The data were categorized by content analysis and interpreted within the framework of musical developments in the Safavid period.

Findings: The results revealed that the overall structure of Amir Khan's treatise—from the division into chapters to the arrangement of versified passages—is heavily, and in some cases almost verbatim, derived from *Bahjat al-Rūh*. The verses concerning the twelve maqāms, twenty-four sho'bes, and six āvāzehs are nearly identical to those found in the work by 'Abd al-Mu'min, although Amir Khan occasionally simplified or rearranged the verses to produce a more accessible text. The results of comparison with the treatise of Sayf Ghaznavi further indicate that the concept of 'bāng', among the most complex notions, has been directly borrowed from Ghaznavi, albeit presented by Amir Khan in a more streamlined and coherent manner. The treatise also contains additions absent from earlier texts, including a relatively rare reference to 'forty-eight gūshehs,' which may cautiously be regarded as one of the earliest theoretical indications of the emerging Gūsheh–Dastgāh system.

Regarding rhythmic cycles ('buḥūr al-uṣūl'), Amir Khan, while citing the tradition of Maraghi, expanded the number of cycles from 17 to 22, introducing new forms such as 'Shāhnāmeh', 'Ṭawīl', and 'Samā'. The data from treatise on organology are likewise noteworthy: the mention of instruments such as 'ṭūṭak' and 'ūdcheh' points to rare or little-documented types, while the absence of the 'tār'—as one of the most prominent Iranian instruments in later periods—suggests that it had not yet assumed its standardized form at the time of composition. Content analysis of the chapters shows that, although the treatise abounds in extra-musical associations (such as linking maqāms to animals, seasons, or ethnic groups), it presents mystical and astrological material in a far more concise and rationalized manner than *Bahjat al-Rūh*. Moreover, explanations related to the four modal transpositions ('shudūd')—especially the transitions from one modulation to another—are more elaborate and theoretically precise than in earlier treatises.

Discussion and conclusion: The comparative analysis demonstrates that Amir Khan Kokabi Gorji's treatise should be regarded as a pivotal link between the modal tradition of treatises from the 14th to the 16th centuries and the emergence of the Dastgāh system in the 18th and 19th centuries.

Although he drew extensively on the structures of ‘Abd al-Mu’min and Ghaznavi, Amir Khan advanced the organization of content by reducing peripheral elements and simplifying the conceptual framework. The significant reference to the ‘gūsheh’, the practical definition of ‘bāng’, and the effort to articulate ‘shudūd’ on the basis of performance logic all point to an orientation toward Dastgāh thinking that had no precedent in earlier texts. Beyond its musical value, the treatise also offers a cultural portrait during the reign of Shah Sultan Hoseyn, in which religious restrictions compelled the legitimization of music through the inclusion of hadiths, symbolic associations, and sacred concepts. Overall, Amir Khan’s treatise should be seen as both the final reflection of the Maqāmi theoretical structure and the earliest indication of the formation of the Dastgāh organization in Iranian music—a work which, despite its highly ornate and lengthy prose, has preserved within itself one of the most important documents of Iran’s historical musical transition.

Keywords: Musical Treatise, Amir Khan Kokabi Gorji, Safavid-era Music, Ancient Iranian Music, *Bahjat al-Rūh*.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی