

## «بازتاب اصطلاحات و سازهای موسیقی در غزلیات شمس»

۱ ابراهیم ابراهیم تبار  
۲ احمد غنی پور ملکشاہ  
۳ سپیده ضیغم

### چکیده:

سرچشمه الهام شعر، بیشتر، طبیعت خارجی است و موسیقی و شعر، بیان خوش آهنگ تجلیات حیات است. شعر به پیروی از قوانین اخلاقی، پرده داری می‌کند و موسیقی نیز به جای ایجاد تنفر و دل‌تنگی، لذت می‌بخشد. در پژوهش حاضر عناصر و عوامل موسیقایی دیوان شمس و رابطه مولانا با موسیقی نشان داده می‌شود. یافته‌ها، نشانگر آن است که دیوان شمس، دارای موسیقی عالی است و او، هیجان‌ات روحی خود را با موسیقی و شعر بیان نموده و در دیوان شمس از عناصر و اصطلاحات موسیقایی متداول بسیار استفاده شده است. مهارت مولوی در موسیقی، سبب شده که در سراسر غزلیات، اسامی مقام‌ها، دستگاه‌ها، ابزارها و آلات و اصطلاحات موسیقی را به طور چشم‌گیری به کار گیرد. تنوع اوزان در اشعار مولانا نیز گواه دیگری بر تسلط و مهارت وی در سرودن اشعار آهنگین و موسیقی غنی در غزل‌های اوست. این مقاله، موسیقی و موسیقی غزلیات شمس را بررسی می‌کند؛ سپس به معرفی چند ساز و اصطلاحات و ترکیبات مربوط به آن می‌پردازد.

واژگان کلیدی: ساز، غزلیات شمس، موسیقی، مولانا.

### مقدمه

دیوان شمس، دیوان شعر نیست، غوغای یک دریای متلاطم طوفانی و انعکاس یک روح غیر آرام و پر از هیجان و لبریز از شور و جذبه است. مولانا در اقیانوسی دست و پا می‌زند و این دست و پا زدن به صورت کلمات موزون و خوش آهنگ درمی‌آید. تعداد بی‌شماری از غزلیات مولوی در مجلس سماع و در حالت وجد و شور و مستی سروده شده‌اند. بنابراین حرکت، پویایی و جاننداری را در تک‌تک واژه‌ها و کلمات آن می‌توان به خوبی احساس نمود. از رهگذر این کلمات جاندار و پویاست که خواننده، تجلی حقیقت را در آن بیشتر و بهتر درک می‌کند. مولوی، بیش از بیست اصطلاح موسیقی از قبیل نام سازها و پرده‌ها و مقام‌ها را آورده است. او، نوازنده چیره‌دست رباب بوده است. مهارت وی در نواختن رباب تا حدی بوده که حتی در ساختمان این ساز نیز تغییراتی پدید آورده بود. عنصر موسیقی در غزلیات مولانا، آن‌چنان برجسته است که حتی خواندن ساده اشعار وی، بی‌ساز و آواز در مخاطب شور و وجد می‌آفریند.

همه تعریف‌های شعر در تحلیل نهایی، بازگشتشان به این تعریف خواهد بود: «شعر، تجلی موسیقایی زبان است.» (شفیعی، ۱۳۸۶: ۳۸۹)

پورتراب در تئوری موسیقی می‌نویسد: «لفظ موسیقی از واژه یونانی Mousika و مشتق از کلمه Muse می‌باشد که نام رب‌النوع حافظ شعر و ادب و موسیقی یونان باستان است. «موز» به معنی رب‌النوع است و مانند پسوند «یک»، مثل کلمات کلاسیک، رومانیک در اینجا هم پسوند نسبت است.» (پورتراب، ۱۳۰۳: ۱۲۴)

«به عقیده موسیقی‌دانان قدیم ایران، موسیقی در لغت به معنی «الحن»، و در اصطلاح، علمی است که بدان وسیله به احوال نغمات از حیث ملایمت و مفاخرت پی‌برند و کشش آن‌ها را دریابند.» (طهماسبی، ۱۳۸۰: ۲۷)

سرچشمه الهام شعر، بیشتر طبیعت خارجی است؛ ولی در موسیقی، این هیجان روحی است که سبب به وجود آمدن آهنگ‌های دلنشین به وسیله هنرمندان بزرگ می‌شود. موسیقی و شعر، بیان خوش آهنگ تجلیات حیات است، و

۱- استادیار دانشگاه آزاد اسلامی - واحد بابل.

ghanipour48@gmail.com:

۲- دانشیار دانشگاه مازندران.

۳- دانش‌آموخته کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی - واحد قائم‌شهر.

شعر به پیروی از قوانین اخلاقی، پرده‌داری می‌کند، و موسیقی نیز به جای ایجاد تنفر و دل‌تنگی، لذت می‌بخشد. «برای موسیقی دانان، همه چیز در طبیعت مظهر موسیقی است. صدای حیوانات، نغمه پرنده‌گان و حتی اصواتی که از عوامل طبیعی برمی‌خیزد، همه، کم و بیش، زیبا و نمونه‌توازن و آهنگ است. شاعر نیز از تمام حرکات و سکانات عوامل طبیعی، نکته‌ای درمی‌یابد و آن را مبدأ سروده‌ای قرار می‌دهد. به همین جهت با اطمینان کامل می‌توان گفت موسیقی‌دان باید ادب‌شناس، و شاعر باید موسیقی‌دان باشد.» (صائب، ۱۳۷۷: ۲۲)

موسیقی سنتی ایران، دستگاه‌ها و آوازهای متعددی دارد که هیچ یک از آنان به دیگری شباهت ندارد. «طبق روش طبقه‌بندی جدید در آواز و مقامات که از حدود صد سال پیش برقرار شده است، آواز و موسیقی سنتی ایران را در دوازده مجموعه قرار دادند. از دوازده مجموعه تقسیم‌بندی شده، هفت مجموعه که وسعت و استقلال بیشتری داشته‌اند، «دستگاه» نامیده شده، و پنج مجموعه دیگر که مستقل نبوده و از دستگاه‌های مزبور منشعب شده‌اند، «آواز» نامیده می‌شوند.» (نفری، ۱۳۷۷: ۱۰۲) نام هفت دستگاه اصلی عبارتند از: شور، ماهور، همایون، سه‌گاه، چهارگاه، نوا و راست پنجگانه؛ و نام پنج آواز بدین شرح است: اصفهان، بیات ترک، ابوعطا، افشاری و دشتی.

در کتاب «سه رساله فارسی در موسیقی» تاریخ موسیقی ایران زمین به دو بخش اصلی پیش از اسلام و پس از اسلام تقسیم شده است. در بررسی‌های دوره پیش از اسلام، منابع معتبر ما که همان حجاری‌ها و مجسمه‌ها و نقوش روی ظروف به دست آمده است، که از ۱۵۰۰ سال قبل از میلاد مسیح آغاز می‌شود، سازی شبیه به طُبُور امروزی مشاهده می‌گردد که نمایانگر یک ساز ملودیک در آن زمان است. در حجاری‌های طاق بُستان، گروه نوازندگان چنگ‌نواز و سازهای بادی نیز مشاهده می‌شوند؛ اما در دوره بعد از فتح ایران به دست اعراب تا آخر دوره خلفای راشدین که از سال ۱۱ تا ۴۱ ه. ق. در سده اول حکومت اسلامی حکمرانی می‌کردند، انواع موسیقی ممنوع بوده است. با روی کار آمدن بنی امیه، موسیقی تا حدودی آزادی بیشتری پیدا کرد و از این دوران تا دوران خلفای عباسی، دوره اوج و شکوفایی موسیقی نظری و عملی ایران و اسلام است که در این دوران، کسانی چون فارابی، ابن سینا، خواجه نصیرالدین طوسی و افراد دیگری در موسیقی عملی و نظری ظهور کردند. در هر حال با ظهور تشیع در ایران و روی کار آمدن شاهان صفوی، موسیقی در ایران رنگ و بوی دیگری به خود گرفت و رنگ ایرانی موسیقی بیشتر شد، تا این که در دوره قاجار به کمال خود رسید و سیستم دیگری به نام «دستگاه» که در دوران صفویه ظهور کرده است، کامل شد و به وسیله نوازندگان چیره‌دست آن زمان به طور شفاهی به شاگردان سازهایی از قبیل تار، سه‌تار، کمانچه، نی و سنتور انتقال پیدا کرد. در دوران قاجاریه بود که خط نت امروزی به ایران راه یافت.» (بیش، ۱۳۸۰: ۹۶)

در ارتباط با تاریخچه آلات موسیقی به نظر می‌رسد هنوز کسی از تاریخ مبدأ اختراع ساز و آهنگ موسیقی، اطلاعات منظمی نداشته باشد. همین قدر معلوم است که صدا را حنجره‌های صاف تدریجاً پدید آورده و بعدها آلات موسیقی را تصرفی یا تصادفی ساخته‌اند.

اگر طبیعی‌ترین نوع آلات موسیقی را طنبور بدانیم، می‌توان قیاساً حکم کرد که در ابتدا، اسباب موزیک انسان از نوع ضرب بوده است؛ یعنی، دو جسم را به همدیگر می‌کوبیدند و از صدای آن، استفاده می‌کردند و پس از آن در سایه تکامل به طبل و سنج و دایره‌های ظریف عصر ما مبدل شده است و اگر چنان که طبیعی‌ترین آلات موسیقی، اسباب‌های بادی از قبیل کُرنا، شیپور و نی و اسباب‌های آبی قدیم که امروزه آن را در دست نداریم، بوده است، می‌توان تصور کرد که اول آلت موسیقی، یک شاخ میان تُهی بوده که در آن فوت می‌کردند و صدا درمی‌آورده‌اند. (منصوری، ۱۳۴۸: ۵)

مولانا در جایی از این که استادی در موسیقی داشته و یا شاگرد مکتبی بوده، سخنی نگفته است و در هیچ برهه زمانی در حیات او، اثری از لحظه‌های آموزش موسیقی به چشم نمی‌خورد. آشنایی او با موسیقی نه به صورت علمی؛ بلکه از طریق حواس ظاهری صورت گرفته است. او از کودکی، علاقه‌مند به موسیقی و نوازندگی به ویژه سماع در مجالس بود. سراسر دیوان کبیر، شاهکاری بی‌بدیل و کم‌نظیر است که ترجمان هیجانانگیز روح و آرام

درونی وی و سپاس و درود او، نسبت به استادش، شمس تبریزی است که عشق به زیبایی، جمال و موسیقی در آن، موج می‌زند. عرفا، موسیقی را مؤثرترین وسیله ابراز لطیف‌ترین رازهای درونی انسان می‌دانند.

#### پیشینه پژوهش:

تاکنون در باره «موسیقی» در زبان فارسی، آثاری اندکی به رشته تحریر درآمده است. محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» به بیان دیدگاه افرادی مانند فارابی و ابن سینا در مورد موسیقی و مبانی شعر پرداخته و نیز چندآوایی موسیقی شعر در غزلیات مولانا را بررسی کرده است. در کتاب‌هایی مانند «فرهنگ‌نامه موسیقی ایران» نیز از نصرت الله حدادی، «واژه‌نامه موسیقی ایران» از مهدی ستایشگر، «فرهنگ سازها» از حسینعلی ملاح، و دو کتاب «تئوری بنیادی موسیقی و سازشناسی» از پرویز منصوری در این زمینه نگاشته شده است. ضرورت بررسی اصطلاحات و آلات موسیقی، سبب گردیده است که این پژوهش، شکل بگیرد تا علاوه بر معرفی سازها، آلات و اصطلاحات موسیقی به بررسی و جایگاه آن در شعر مولانا و تأثیر آن در غزلیات شمس پرداخته شود.

#### پرسش‌های پژوهش:

- آیا مولوی در غزلیات شمس برای غنا بخشیدن موسیقی از اصطلاحات موسیقی و سازها، بهره برده است؟
- چه آلاتی از موسیقی ایرانی و غیر ایرانی در اشعار مولوی به کار گرفته شده است؟

#### آلات موسیقی:

##### - ارغنون:

«ارغنون، سازی است بادی (ذوات النَّفخ) که ونانیاں به آن، «ارگانون» *orgänon* می‌گویند.» (حدادی، ۱۳۷۶: ۳۰) در فرهنگ معین آمده است: «ارغنون، سازی است که از تعداد زیادی لوله تشکیل شده است و هوا را با واسطه، داخل آن لوله‌ها دمند.» (معین، ۱۳۷۱: ۳۵) درباره ارغنون و وجه تسمیه آن نوشته‌اند: «سازی است مشهور که افلاطون، آن را وضع کرده است. و بعضی گویند: ارغنون، ترجمه «مزامیر» است؛ یعنی، جمیع سازهای تنفسی؛ و بعضی دیگر گویند: چون هزار آدمی از پیر و جوان، همه به ک باره به آوازهای مخالف یکدیگر، چیزی بخوانند، آن حالت را «ارغنون» خوانند؛ و جمعی دیگر گویند: که ارغنون، ساز و آواز هفتاد دختر خواننده و سازنده است که همه، یک چیزی را یک بار و به ک آهنگ با هم بخوانند و بنوازند.» (خلف تبریزی، ۱۳۶۱: ۱۰۷) که در اکثر کشورها و نزد مردم با مذاهب مختلف استفاده می‌شود، از جمله مسیحیان که آن را در کلیساها می‌نوازند. همان طور که پیشتر ذکر شد، ارغنون یکی از قدیمی‌ترین انواع سازهای بادی است. از این بیت مولانا می‌توان استنباط کرد که نوعی ارغنون وجود داشته که از سازهای زهی به شمار می‌رفته و تارهایی داشته است:

شمس تبریزی به روحم، چنگ زد  
لاجرم در عشق گشتم ارغنون  
(۱۸۷۰۸/۴)

نیز:

ای شمس تبریز از گرم! ای رشک فردوس و ارم!

تا چنگ، اندر من زدی در عشق گشتم ارغنون  
(۱۸۷۰۹/۴)

مولانا در غزلیات پرشور خویش، چهارده بار، واژه «ارغنون» را ذکر نموده است. مولوی چه در مثنوی و چه در دیوان شمس، بارها اعتراف نموده است که پس از پایان خلوت چهل روزه روحانی خویش با شمس به مانند ارغنونی در میان سرپنجه هنرمندان شمس قرار گرفته است. او، موجب بی‌اعتنایی من به ارزش‌ها و سنت‌های ظاهری و محرک و مشوق عشق و جذبه‌های الهی گردید. وی از جناس بین ارغوان و ارغنون، مضامین زیبایی خلق کرده

است و گاه بین ارغوان و ارغنون، رابطه معنوی برقرار کرده است. او از «می چون ارغوان» (به رنگ ارغوان)، سخن گفته؛ و گاه چهره پری را به رنگ ارغوان تشبیه نموده است. همچنین در صدای ارغنون، «بانگِ اَنَا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ» را می‌شنیده است و با گوش دادن به نوای این ساز، بازگشت به سوی خدا در ذهنش تداعی می‌شد:

تا کی گریزی از آجل، در ارغوان و ارغنون؟  
نک کش کشانت می‌برند، انا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ  
(۱۸۷۱۰/۴)

حرام است، ای مسلمانان! از این خانه، برون رفتن  
می چون ارغوان هستن، ز بانگِ ارغنون رفتن  
(۱۹۴۳۶/۴)

#### - بربط:

بربط که کلمه فارسی است مرکب از «بَر» به معنی «سینه»، و «بَت» یا «بط» به معنی «مرغابی»، سازی است از خانواده آلات موسیقی رشته‌ای (ذوات‌الاولیة) که دارای کاسه صوتی گلابی‌شکل و دسته‌ای کوتاه است. این ساز را اعراب، عود و فارسی‌زبانان، رود گفته‌اند. (حدادی، ۱۳۷۶: ۵۱)

بربط ابتدا سه رشته سیم داشته است و به این مناسبت، آن را «سه‌تار» نیز می‌نامیده‌اند. سیم‌های دیگر، بعدها به آن افزوده شد تا به پنج رشته مزدوج (دوتایی) نیز رسیده و در اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم هجری بربط، چهار تا مزدوج یعنی هشت رشته سیم داشته است. در مورد قدمت این ساز، نکاتی به چشم می‌خورد. عقیده برخی، این است که بربط از حیره (شهر کوچک و هنرپروری در مغرب فرات، نزدیک مدائن) به سایر کشورها راه یافته و به نام‌های «عود» و «مزهر» نام‌گذاری شده است؛ هرچند ظاهر آن به مناسبت احتیاجات موسیقی‌دانان، تغییراتی نموده است.

«فارمر» انگلیسی، بربط را سازی ایرانی‌الاصل می‌داند که نواختن آن از قدیم در ایران رایج بوده و به وسیله ارتباطات فرهنگی به چین راه یافته و در آن جا «پی‌پا» نامیده شده است. وی، باربیتوس یونانیان را مأخذ از بربط ایرانیان می‌داند که در سده شانزدهم میلادی به شکل بربط بزرگی درآمده با دسته‌ای تو خالی و پهن با هفت تا نه سیم که سیم‌های آن را هنگام نواختن می‌کشیدند و رها می‌نمودند تا به صدا درآید. بربط ایرانی، هنگامی که به مکه رسید (۶۵۸ م) اعراب، آن را تقلید نمودند و ساز خود را تمام چوبی نموده و آن را «عود» یا «العود» نامیده‌اند که در لغت به معنی «چوب» است و اولین نوازنده بربط عرب را «نصر بن حارث کلدی» گفته‌اند. (ستایشگر، ۱۳۸۴: ۱۱۳/۱)

واژه بربط، نخستین بار در شعر شمس قیس ذکر شده است. شاعران و نویسندگان فارسی زبان از سده سوم هجری، کلمه «عود» را به جای بربط به کار برده‌اند؛ زیرا نفوذ زبان عربی در ایران، رشد داشته است. ابن سینا در بخش ریاضیات شفا که بحثی از موسیقی دارد، پس از نام بردن از سازهای زهی که سیم و دستان و پرده داشته و با زخمه به صدا در می‌آید، به بربط اشاره می‌کند و از سخنان او برمی‌آید که بربط زمان ساسانیان (خسرو پرویز) چهار سیمه بوده است. (همان: ۱۲۳/۱)

در هر حال کلیه شواهد، دلالت بر این دارد که «باربد»، سازنده و مخترع بربط بوده است؛ هرچند قبل از ساسانیان، سازهایی شبیه بربط وجود داشته است. مولانا در غزلی مملع با تشبیه «مؤمن» به «مزهر» به این حدیث از پیامبر اسلام (ص) اشاره نمود که: «مَثَلُ الْمُؤْمِنِ كَمَثَلِ مِزْمَارٍ لَا يَحْسُنُ صَوْتُ الْأَنْجَلَاءِ بَطْنَهُ» (فروزانفر، ۱۳۶۳: ۵۸/۳)

بشنو خبرِ صادق از گفته پیغمبر  
اندر صفتِ مؤمن «المؤمن كالمزهر»  
(۱۵۳۴۶/۵)

و در بیت سوم این غزل به طریقه نواختن بربط اشاره می‌نماید:

چون بربط شد مؤمن، در ناله و در زاری  
بربط ز کجا نالد بی زخمه زخم آور؟  
(۴۵۸۶/۶)

مولانا می‌فرماید: با آن که بربط، شرایط لازم را برای خوش صدایی دارد، باید نوازنده‌ای بر آن زخمه زند و آن را به صدا درآورد.

در بیت پنجم از این غزل نیز اشاره می‌کند: کاسه ساز بربط به آغوش مُطرب خو کرده است و منتظر و مشتاق زخمه زدن اوست، و در مصراع دوم به روش نوازنده بربط اشاره می‌نماید:

خوکرد دل بربط، نشکبید از آن زخمه اندر قَدم مطرب می مالد رو و سر

(۱۲۴۸۵/۳)

تو بمال گوش بربط که عظیم کاهل است او بشکن خمار را سر که سرهمه شکست او

(۲۳۴۵۲/۵)

در این بیت، بربط، نوعی ساز است؛ اما سازی کاهل و نادان. گویا بربط، نماد «انسان نادان» است که در اثر کشیدن، گوشش بیدار و بینا می‌شود و به هوشیاری برمی‌گردد، همچنین در ادامه به صدای بلند بربط اشاره دارد که باعث می‌شود خماری از سر انسان بپرد.

– تار:

(رشته، زه ابریشمی یا سیمی در آلات زهی)

تار و سه تار از سازهای مهم و محبوب ایران بوده و مورد توجه همه طبقات مردم قرار گرفته است و امروزه در جهان، تار را یکی از سازهای ملی ایران می‌شمارند. تار، یکی از سازهای مضرابی است که از قسمت‌های مختلف تشکیل شده و کاسه آن به دو قسمت بزرگ و کوچک تقسیم شده که به قسمت کوچک‌تر، «نقاره» می‌گویند. روی کاسه و نقاره تار، پوست کشیده شده و خرک تار بر روی آن تکیه کرده است. دسته تار، ۴۵ تا ۵۰ سانتیمتر است و بر کناره‌های سطح جلویی آن، دو روکش استخوانی چسبانده‌اند و پرده‌هایی با فواصل معین بر آن بسته شده است. جعبه گوشی در انتهای بالایی دسته قرار گرفته و از هر طرف سه گوشی بر سطوح کار گذاشته شده است. تار، شش سیم دارد و با چرخاندن گوشی‌ها در هر دستگاه صداهای مختلفی ایجاد می‌کند. تار با مضرابی کوچک از جنس برنج به طول تقریبی سه سانتیمتر نواخته می‌شود. در قسمتی از نصف طول مضراب برای آن که در دست نوازنده راحت قرار بگیرد، با موم پوشیده شده است.

مولانا، تار را هم در مفهوم سیم و رشته و هم به معنی یک ساز متذکر شده است:

تن ما به ماه ماند که ز عشق می‌گدازد دل ما چو چنگ زهره که گسته تار بادا

(۱۸۹۰/۱)

مولانا به گداختن ماه و گسستگی تار چنگ زهره در برابر حلاوت غم عشق اهمیتی نمی‌دهد و آرزوی هزار برابر این شیرینی را دارد.

به گداز ماه منگر به گسستگی زهره تو حلاوت غمش بین، که کش هزار بادا

(۱۸۹/۱)

مولانا در چنگ غم عشق و از هوس زخمه دوست، خود را باریک‌تر از رشته تار می‌داند.

تا که فتادم چو صدا ناگه در چنگِ غَمَت از هوس زخمه تو، کم ز یکی تار شدم

(۱۴۷۳۳/۳)

وجود مولانا همچون نغمه و آواز چنگی است که به گوش می‌رسد؛ اما نوازنده‌اش ناپیداست و همانند رشته‌ای نازک و ضعیف شده است:

چو تازی گشتم از آواز چنگی نوایش ناش و پیدا نیست تازی

(۲۸۵۹۹/۶)

مولانا به مطرب خطاب می‌کند که با زخمه و مضرابِ امیدی که تو بر تار می‌نوازی، کندرُوان به راه می‌آیند و با شنیدن صدای تار طی طریق می‌کنند:

چون زخمه رجا را بر تار می‌کشانی      کاهل روان ره را، در کار می‌کشانی  
(۳۱۴۰۵/۶)

### - چنگ:

چنگ، یکی از سازهای بسیار قدیمی است که دو هزار سال پیش از میلاد در آشور و بابل رایج بوده است. انواع ابتدایی آن، مثلثی‌شکل و با تخته و به طول نزدیک به یک گز، دارای میله چوبی بوده که به طور عمودی بر یک سر این تخته نصب می‌شده است. انتهای دیگر این میله چوبی به شکل دست انسان بوده است. سیم‌های این ساز که معمولاً هشت یا نه تا بوده، به موازات وتر مثلث قائم‌الزاویه بین تخته و میله امتداد می‌یافته است. یک سر سیم‌ها به تخته‌ای محکم متصل می‌شد و سر دیگر آن به دور میخ‌ها یا گوشی‌های که روی میله چوبی قرار داشت، پیچیده می‌شد و باقیمانده آن از طرف دیگر آویزان بود و با پیچاندن گوشی‌ها، سیم را شل و سفت می‌کرده‌اند. (حدادی، ۱۳۷۶: ۱۱۰)

در صورت ابتدایی، چنگ از کمان شکارچیان الهام گرفته شد و بعد تارها یا رشته‌های ابریشم (زه) کاسه طنینی، سیم‌گیر منحنی و جزئیات دیگر بدان افزوده‌اند. کمتر سازی است که مانند چنگ بر روی زبان شاعران فارسی زبان رایج بوده است. (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۳۳۶-۳۳۷)

مولانا گاه به تأثیرگذاری صدای «چنگ» اشاره می‌کند و خود را همچون «چنگ» می‌خواند که «زاری می‌کند» و امید دارد که این زاری وی در شنونده اثر کند:

تا از تو شدم دانا، چون چنگ شدم جانا!      بشنو هله مولانا! زاری چنین چنگی  
(۲۷۶۲۶/۵)

و گاه نیز بر آن است که چون در چنگال هجران گرفتار شده است، همچون «چنگ» از صدا و آواز خود، هیچ خبر ندارد، گویی از آواز خود، هیچ در نمی‌یابد:

چو بی تو ناله برآرم ز چنگ هجر تو، من      چو چنگ بی‌خبرم از نوا و از زاری  
(۳۲۶۷۳/۶)

### چنگ و نای:

ده چشم شده جان‌ها، چون نای بنالیده      چو چنگ شده تنها، هم پشت به خم کرده  
(۲۴۵۶۲/۵)

مولانا در وصف نای به «ده چشم» که تعبیری از سوراخ‌های نای است، اشاره می‌کند و در توصیف چنگ و تشبیه بدن آن‌ها به «پشت خمیده» بودن چنگ اشاره کرده است:

### چنگ ساز کردن:

(چنگ نواختن، چنگ را به نغمه درآوردن، چنگ را کوک کردن)  
بازآمد آن مقنی، با چنگ ساز کرده      دروازه بلا را برعشق باز کرده  
(۲۵۲۵۹/۵)

### چنگیان: (نوازندگان چنگ)

مولانا نوازندگان چنگ را در مفهوم کلی و به معنی فیض رسانندگان عالم بالا کار برده است:  
ای چنگیان غیبی، از راه خوش نوایی      تشنه دلان خود را، کردید بس سقایی  
(۳۱۴۹۲/۲)

## رباب:

رباب‌سازی است بسیار قدیمی و هم ردیف چنگ و عود که عبدالقادر مراغی، آن را بر اهل اصفهان و فارس منسوب می‌دارد. او از رباب، سه و چهار وتره نام می‌برد که تارهای آن را مزدوج بندند و شیوهٔ کوک آن، همانند عود است. از آلات رشته‌ای کمانی که با زخمهٔ یک ناخن نوازنده نواخته می‌شود و تلفظ آن در لغت با فتح اول (رباب بر وزن صواب) ثبت شده است؛ اما تلفظ رایج با ضم اول (رباب بر وزن عراب) می‌باشد. (آملی، ۱۳۳۷: ۷۳)

هم‌چنینی در «تئوری بنیاد موسیقی» آمده است: «کاسهٔ بزرگی که پایین آن، برجستگی دیگری بوده و در زیر کاسهٔ بزرگ قرار می‌گرفته است. کاسهٔ رباب را بیشتر از چوب زردآلو می‌سازند. اول، این چوب را در شیر یا آب گرم می‌جوشانند تا موقع کندن کاسه، آسان‌تر باشد. دستهٔ آن یا از همین چوب ساخته می‌شد یا از چوب گردو، و کاسه نباید در نهایت ناهموار باشد. بعضی به دلیل آن که صدا ازدیاد یابد، آبگینه مسحوق به سریشم مخلوط می‌کنند و در کاسه می‌ریزند.» (منصوری، ۱۳۸۴: ۳۰)

رباب در مجموع از ۴ قسمت «شکم»، «سینه»، «دسته» و «سیم» تشکیل شده است. شکم در واقع جعبه‌ای به شکل خربزه است که بر روی آن، پوست کشیده شده، و دستهٔ آن نسبتاً کوتاه و بر روی آن، حدود ۱۰ دستان بسته می‌شود. تعداد سیم‌های رباب، شش یا سه سیم جفتی است که با هم کوک می‌شوند. سیم‌های رباب در قدیم از روده ساخته می‌شده است، در حالی که امروزه از نخ نایلون می‌سازند. مضراب رباب، مثل عود از پَر مرغ یا طاووس است. رباب، سازی محلی است که نواحی خراسان و مرز افغانستان معمول است. برخی از محققان، نام رباب را هندی و نام ایرانی این ساز را «نمیچک» می‌گویند. (نفری، ۱۳۷۷: ۱۱۱-۱۱۲)

مولانا از روز وصل سخن می‌گوید و از طریقهٔ نواختن رباب و آیین بخشش به نوازندگان سخن می‌راند و علت نالهٔ رباب را طمع بخشندگی یار تعبیر می‌کند:

ور به طمع، ناله برآرد رباب، خوش بگشا آن کفِ بخشنده را

(۲۸۵۶/۱)

صدای رباب، غم‌ها را می‌زداید و زایل می‌کند:

گر بیاید غم بگویم: آنک غم می‌خورد، رفت رو به بازار و ربابی از برای من بخر

(۱۱۲۴۷/۲)

رباب مولانا، پیوسته موسیقی خوان است و صدایش به جهان می‌رسد:

گه چو کباب، این دل من، پر شده بویش به جهان

گه چو رباب، این دل من، کرده عللا دل من

(۱۰۹۸۳/۴)

هم‌چنین مولانا را بارها مشاهده کردند که غزلی را آغاز کرده است و گرد خانه می‌گردید و همزمان با سرودن شعر و نواختن رباب بر سرعت و گردش خود می‌افزود:

دیدم نگار خود را، می‌گشت دورخانه برداشته ربابی، می‌زد یکی ترانه

(۲۵۲۹۵/۵)

او بر آن است که باده تا در خُم و در خود و با خود بجوشد، شرابش، کسی را به جوش نمی‌آورد:

تا باده نجوشد در آن خنب ز اول درجوش نیارد همه او را به شرابی

(۲۷۸۵۵/۶)

## دست (دسته رباب):

رباب‌نواز نمی‌نوازد مگر آن که آهسته کمانچه بر رباب بکشد؛ اما مولانا، نواختن رباب را طالب است و از غفلت مُطرب رباب‌نواز در فغان:

ربابی چشم بر بسته، رباب و زخمه بر دسته  
 کمانچه رانده آهسته، مرا از خواب او، افغان  
 (۱۹۴۰/۴)

### رگ (تار) رباب:

رگ، ایهام زیبایی دارد. هر رشته رباب برای دل مولانا، خواب و ترانه‌ای نغز و تازه است. از نوای این رباب می‌توان دریافت کدام رشته این رباب به ارتعاش درآمده است:

هر رگ این رباب را ناله‌ی نو، نوای نو  
 تا ز نوایش پی برد دل که کجاش می‌زنم  
 (۱۴۸۸۴/۳)

### گوشی رباب:

مولانا در بیت زیر، گوش‌ساز را به گوش‌ساز تشبیه و تعبیر کردند. گوش پیچاندن رباب و گوش مالیدن هر دو به معنی «کوک کردن» آن است:

جز گوش رباب را از خشم نَمالم من  
 جز چنگِ سعادت را از زخمه نرنجائَم  
 (۱۵۴۹۴/۳)

### مولانا و رباب

آنچه از آثار منظوم و مثنوی مولانا و روایت‌های دیگران برمی‌آید، مؤید این نکته است که حضرت مولانا را با رباب انس و علاقه عجیبی بود. اشارات و اظهار نظرهای قابل توجهی که مولانا چه از جهت ظاهر این ساز و چه از لحاظ ارتباط روح خویش با صدای این ساز ارائه نموده است، انتساب و اختصاص رباب را به مولانا موجه‌تر می‌سازد.

«رباب، یکی از محدود آلات موسیقی است که گفته‌اند پس از تحوّل روحی مولانا در همه مجالس او نواخته می‌شد و در هیچ مجلسی نبود که مولانا، آن مجلس را بی حضور قوال و بی صدای رباب تحمل کند. توجه معنوی مولانا به رباب، توجه به معنویاتی است که رباب، تمثیلی از آن‌هاست.» (افلاکی، ۱۳۷۵: ۸۸/۱)

تفاوت رسم الخطی رباب (ساز موسیقی) با رب (پروردگار) در الف آن است که به عقیده مولانا این الف موجب انس و الفت میان ارواح و پروردگار می‌باشد:

به بانگ او همه دل‌ها به یک مهم آیند  
 ندای رب برهاند ز تفرقه ارباب  
 (۳۴۲۳/۱)

او، معتقد است وجودی که در حال استماع رباب است، در عبادت به سر می‌برد. «نوشته‌اند: روزی در بندگی مولانا، رباب می‌زدند و مولانا ذوق‌ها می‌کرد. ناگاه عزیزی درآمد که نماز دیگر می‌گویند. لحظه‌ای تن زد. فرمود که نی نی آن نماز دیگر، این نماز دیگر، هر دو اعیان حقند. یکی ظاهر را به خدمت می‌خواهد و این دیگر، باطن را به محبت و معرفت حق دعوت می‌نماید.» (همان: ۳۹۵/۱)

مولانا علاوه بر اشعار و ابیات پراکنده در غزلیاتش در موضوع رباب در غزل‌هایی جداگانه نیز به رباب پرداخته و تمثیل‌هایی از آنچه را که دنبالش بود، در ارتباط با رباب بیان فرموده است. در غزل رباب، دلایل معنوی چندصدایی بودن آن را فریاد و نغمه برخاسته از اجزای پوست، چوب، موی و آهن دور مانده از اصل می‌داند و نیز همین غزل رباب است که از انگیزه‌های اصلی فرزند مولانا، سلطان ولد در سرودن «رباب‌نامه» بوده است:

هیچ می‌دانی چه می‌گوید رباب؟  
 پوستی‌ام دور مانده من ز گوشت  
 چون هم گوید بدم من شاخ سبز  
 ز اشک چشم و از جگرهای کباب؟  
 چون نالم در فراق و در عذاب؟!  
 زین من بشکست و بدرید آن رکاب  
 بشنوید از ما: «الی‌الله المآب»  
 ما غریبانِ فراقیم، ای شَهان!



هم ز حق رُستیم اوّل در جهان  
هم بدو وا می‌رویم از انقلاب  
بانگ ما همچون جَرس در کاروان  
یا چو رَعْدی وقت سیران از سحاب  
(۳۳۲۳-۳۳۱۸/۱)

مولانا پاره‌ای از مقاصد معنوی خود را در علاقه به این ساز بیان می‌دارد که بشنوید تا بدانید که رباب چگونه از اشک‌ها و دل‌های سوخته سخن می‌گوید. (فرزاد، ۱۳۷۹: ۱۴۱) مولانا معتقد است که پوستی که امروز بر کاسه رباب است، روزی از گوشت جدا شده بود و امروز از فراق در عذاب است، و نیز از چوبی که در ساختمان رباب به کار رفته، روزی به عنوان شاخه بر درختی استوار بوده؛ لیکن امروز دور از اصل خویش (شاخه متصل به درخت) است. مولانا به همراه آن دیگر جدا ماندگان از اصل خویش، فریاد فراقی برمی‌دارد و نوید می‌دهد که یک روز به اصل خویش که اصل همه اصل‌هاست؛ یعنی، حضرت حق، بازمی‌گردند.

### زخم (زخمه):

مجازاً در موسیقی در معانی نواختن، ساز نواختن، آواز و صوت آمده است. همچنین به معنی «ضرب و مضراب» است. (چوبی باریک و تراشیده که بر طبل و تاس و برخی آلات کوبه‌ای نوازند.) مولانا به مناسبت مضمون‌هایی که در اشعارش آورده، گاهی زخم را به صورت مضاف و مضاف‌الیه مانند «زخم دل»، «زخم ذف»، گاهی زخم را به صورت موصوف متذکر شده است و صفتی برای آن باز گفته است. مانند: «زخم تند»، یا «زخم زشت»:

ربابی چشم بر بسته، رباب و زخم بر دسته  
کمانچه رانده آهسته، مرا از خواب او افغان  
(۱۹۴۰/۴)

### طبل:

آوای طبل، نوعی اعلام خیر مراسم عروسی و شادی، جنگ و عزا، ایستادن و حرکت کاروان‌ها و اعلام تجمع مردم محسوب می‌شده است. در فرهنگ‌ها و دیوان‌ها شاعران از طبل به «دَهل»، «تَبیره»، «نَقاره»، «کوس»، «کناره»، نوعی نقاره خُرد تعبیر گردیده است. «طبل، امروز از آلات کوبه‌ای است که بر دو طرف آن، پوستی کشیده شده است، متصل بر چنبر چوبی و با دو ترک و یا کوبه که بر آن می‌کوبند. پوست طبل یا دهل به وسیله تسمه‌هایی که در اطرافش محکم کرده‌اند، کشیده شده و یا جمع (سفت و شل) می‌شود و از این طریق در اصوات بم و بم‌تر و زیر، تأثیری به وجود می‌آید. طبل، یکی از شش ساز مرسوم در خانقاه قونیه بوده است که در مجالس سماع نیز آن را می‌نواختند. طبل در آیین‌های مولویّه به اجرا درمی‌آید و هنوز هم در بین آلات موسیقی سماع در بین مولویّه، طبل نواخته می‌شود.» (گولپنارلی، ۱۳۸۶: ۵۸۳)

مولانا به همراه طبل از واژه‌های «باز» (طبل‌باز)، «شاه» به معنی «مرشد» و یا «حضرت حق» و یا به طور مستقیم و غیر مستقیم شمس تبریزی نام برده است. باز شه به محض شنیدن صدای طبل «شه» پُرآن می‌شود:

باز توام، باز توام، چون شنوم طبلِ تو را  
ای شه و شاهنشہ من! باز شود بال و پَرَم  
۱۴۷۸۵/۳

مولانا، مجلس سماع را میدان مبارزه با نفس، و سماع‌کننده را مرد جنگ این میدان می‌داند. مرد جنگ، هنگامی که صدای طبل جنگ برخیزد، توانش هزار در هزار برابر می‌شود و تأکید می‌کند که اگر صدای طبل را شنیدی، بی‌درنگ شمشیر مبارزه برکش. ذوالفقار، نمونه و اسوه یک شمشیر برای مبارزه با پلیدی‌های نفس برای تسخیر مُلکِ عشق است:

چو مرد جنگ، بانگ طبل بشنید  
در آن ساعت هزار اندر هزار است  
۳۶۵۹/۱

گاهی «طبل زدن» به مفهوم سر و صدا کردن و جار و جنجال راه انداختن بیهوده است. مولانا در این گونه موارد با تأکید، «طبل مزن» یا «خامش باش» و «طبل مزن» و یا «بس کن» و امثال آن، دستور به منع آن می‌دهد:

بس گن و طبل مزن گفت برای غیرت است      من خود، اغیار خودم، دامن اغیار مگیر  
۱۱۴۹/۳

نی:

نی، مخفف «نای» است و هر دو کلمه به سازی بادی با ساختمان ساده و سابقه‌ای قدیمی گفته می‌شود. مولانا از هر دو واژه «نای» و «نی» استفاده کرده است. در طریقه نواختن نی، آن را مشتاق و شایسته بوسه معرفی می‌نماید. مولانا از آواز نی به نالیدنش تعبیر کرده و از صفت درون‌تهی بودن نی به عنوان یک برتری و صفتی پسندیده یاد کرده است که نوعی امتیاز و برجستگی، و از موجبات خوشخوانی نی دانسته است. مولانا بر آن است که در ناله نی، رازهایی است که با آواز نی آشکار می‌شود. او در روش نواختن و در ساختمان نی (بیدلی یا تهی بودن نی از خویشتن) می‌فرماید:

همه لب بر لب معشوق چون نی نالانند      دل ندارد و عجب اینکه همه دلشاندند  
۸۱۸۴/۲

نی، تمثیلی است که در حقیقت مراد از آن، خود مولاناست که از خود، تهی است و در تصرف عشق و معشوق است. بنابر شواهدی از غزلیات، جای شک باقی نمی‌ماند که مقصود از نی، همین ساز مشهور است نه قلم و نه هیچ چیز دیگر. تعبیرهای مولانا در بیت‌های زیر در موضوع نی، مانند سخنان او درباره دیگر سازها، مثال زدنی هستند. مولانا، فروان از جناس نی (نی) و نی (نفی) استفاده کرده است. کام نی نیز از لب یار (= نوازنده حقیقی)، پُرشکر است:

مثال نی ز لب یار، کام پر شکر است      ولیک نیست چو نی از فغان و زاری و سیر  
۱۲۲۲۸/۳

شکر به کام جان رسیده از موسیقی نی و آواز مطرب موجب پیدایش حلاوت شگفتی در مشام جسم و جان است:

حلاوتی عجبی در بدن پدید آید      که از نی و لب مطرب شکر رسید به کام  
۱۸۱۸۱/۴

هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

نی وجود تو در نواست که هر لحظه‌اش می‌نوازی و آهنگی تازه از آن بر می‌آوری:

وجودت از نی و دارد نوایی      ز نی هر دم نوایی را بر آری

۲۸۵۸۰/۶

مولانا، دل را از خویش و از اندیشه به تهی بودن سفارش می‌کند. این تهی شدن، فضیلتی است که نی را به صفت دمسازی از او موصوف می‌کند:

ای دل! از خویش و از اندیشه، تهی شو؛ زیرا      نی تهی گشت، از آن یافت ز وی دمسازی

۳۰۳۷۷/۶

#### اصطلاحات موسیقی:

بم (= آوای درشت و خشن آدمی)، صدایی که در یک واحد از زمان، ارتعاشاتی کمتر از صدای زیر در فضا ایجاد کند. در اصطلاح موسیقی، بم و زیر، نام دو رشته از تارهای برپط یا عود یا رود است. این تارها به ترتیب عبارتند از: بم، مثل و زیر.

رشته بم، قطورترین تار ساز است که صدایی درشت از آن، استخراج می‌شود و زیر، باریک‌ترین رشته ساز است که صدایی نازک و تیز از آن برمی‌آید. (حدادی، ۱۳۷۶:۳۶)

مولانا در دیوان شمس، واژه بم را گاهی به عنوان صفتی برای صوت مطلق و گاهی برای صوت موسیقی به کار

برده است. کسی که با تکرار بلند و کوتاه «دور باش غم»، شکم غم را دریده‌است، انسان عاقل و خوش صدایی است:

غم را بلدزانی شکم با دور باش زیر وبم      تا غلغل افتد در عدم از عدل تو ای خوش صدا  
۱۲۴/۱

مولانا، صدای زیر را برای حالات و لحظات غم و گاهی با کلمه «زاری» بیان نموده است و بم شدن زیر را به مفهوم به شادی میل کردن دانسته است

من، کف چرا نکوبم، چون در کف است خوبم؟      من پا چرا نکوبم، چون بم شدست زیرم؟  
۱۷۷۵۸/۴

#### زیر:

«زیر، صوت لطیف و نازکی که از حنجره خواننده و سازهای موسیقی به گوش می‌رسد. (مقابل بم) نخستین سیم از عود و بربط قدیمی.» (ستایشگر، ۱۳۸۴: ۴۹۳/۱) زیر در شعر مولانا، آهنگ زیر و نماینده آواز و آهنگ غمناک است، برخلاف بم که نماینده موسیقی شادی آور است. مولانا در بیتی به این مطلب اشاره فرموده است:

زیراست نوای غم و اندر خور شادی بم      یک لحظه چنین برگو، یک لحظه چنان بر گو  
۲۳۰۱۰/۵

#### پرده

پرده در اصطلاح موسیقی به دو معناست: یک معنی به رشته‌هایی که بر دسته سازهای زهی بندند، اطلاق می‌گردد که در قدیم به این رشته‌ها، «دستان» می‌گفتند؛ و دیگر به معنای «لحن و مقام» است. فواصل بین نت‌ها را نیز «پرده» نامند. و عمل پرده‌بندی بر دسته ساز را «دستان‌نشانی» می‌خوانند. در جامع الالحن، معانی مختلف پرده در موسیقی آمده است: آنچه از جنس ابریشم، روده، زه و بند که بر روی دسته سازها می‌بستند تا با نهادن انگشت روی آن‌ها، ایجاد صوت و نغمه کنند. هر یک از دوازده مقام موسیقی قدیم را پرده گویند که عرب، آن‌ها را «شدود» می‌نامند، و هر یک اسمی مخصوص دارند: نوی (نوا)، بوسلیک، عشاق، راست، حسینی، مجازی (رهاوی) زنگوله، اصفهان، عراق، زیرافکنند، بزرگ و باقی نیز ادوار همین دوایر هستند. هندوشاه نخجوانی در سروده‌ای اسامی آن‌ها را بدین گونه نقل کرده است:

نوا و راست و حسینی و رهاوی و عراق      مجاز و زنگله و بوسلیک با عشاق  
دگر سپاهان، باقی بزرگ و زیرافکنند      اسامی همه پرده‌هاست بر اطلاق  
(ملاح، ۱۳۵۱: ۶۷)

«به عبارت دیگر، پرده، عبارت است از: دوری که نغمات آن مرتب باشند؛ البته به زه و مفتولی که با فاصله‌های مشخص به دسته تار و عود و نظیر آن بندند، نیز پرده گفته می‌شود.» (مراغی، ۱۳۶۹: ۱۲۷)

هر لحن از پرده آغاز می‌شود و در پرده‌ها گردش می‌کند و سرانجام روی پرده نخستین پایان می‌پذیرد. پرده نخستین هر لحن یا مقام یا آوازه یا شعبه به نام همان لحن نامیده می‌شود، مانند پرده عشاق، پرده بوسلیک. پرده در لغت و زبان فارسی، دارای معانی و کاربردهای گوناگونی است؛ اما آنچه مولانا در سروده‌هایش به آن نظر دارد، یکی، معنی مرسوم و معمول آن؛ یعنی، «پنهان و نهان»؛ و دیگری، «آهنگ موسیقی» است. مولانا در موارد بسیاری، این واژه را در معنی ایهامی به کار برده است:

ای خمشی، مغز منی، پرده‌ی آن نغز منی      کمتر فضل خمشی، کش نبود خوف و رجا  
۴۸۸/۱

مغز و عصارهٔ کلام؛ یعنی، معنی برای من سکوت است. ای سکوت! تو در حجاب و ساتر نغزی هستی که در باطن من است. کمترین فضل خاموشی، این است که در آن بیم و امید راه ندارد.

پرده در معنی آهنگ و موسیقی:

بر ضرب دَف حکمت این خَلق همی رقصند      بی‌پردهٔ تو رقصد یک پرده؟ نیندارم  
۱۵۴۱۵/۳

نمونه‌هایی از مشتقات «پرده» در غزلیات شمس:

پرده از سر گرفتن به معنی «تکرار آهنگ و پرده موسیقی». هنگامی که مُطرب، آهنگ موسیقی را تکرار می‌کند، سر مولانا با شنیدن آن همچون سر قلم بر روی صفحهٔ کاغذ، رقصان و به سماع است:

این نَفَس، آن پرده را از سر گرفت      ما به سر رقصان چو بر کاغذ قلم  
۱۷۴۴۲/۴

مخالف:

«نام یکی از نغمه‌های موسیقی ایران که از ایام بسیار دور تا به امروز در زمرهٔ نغمه‌های موسیقی ایران باقی مانده است و امروز هم در دستگاه‌های سه‌گانه و چهارگانه به اجرا در می‌آید.» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۳۹۰/۲)؛ نیز «شعبه‌ای از مقام عراق و مرکب از پنج نغمه است که وجه تسمیهٔ «مخالف» را می‌توان رد مخالف‌خوان‌ها یا مخالف‌خوانی در مراسم شبیه‌خوانی جستجو نمود. در موسیقی معاصر از نغمه‌های اصلی و وسیع دستگاه‌های سه‌گانه و چهارگانه و از عوامل تغییر مقام سه‌گانه محسوب می‌شود.» (نوری، ۱۳۷۷: ۲۶)

استفادهٔ مولانا از این کلمه در کاربردی موسیقایی، مبین حضور مخالف در میان نغمه‌های عهد مولاناست. او، نغمه‌های موسیقی را به خوبی می‌شناسد و حتی طبایع آن‌ها را ذکر می‌کند، و واژهٔ مخالف را به مفهومی کاملاً موسیقایی متذکر شده است:

به میان بیت مطرب چو یکی ز نند مخالف      همه گم کنند ره را چو ستیزه شد قلاوژ  
۱۲۷۳۲/۳

و در این بیت، «مخالف زدن»، ایهام دارد: ۱- مخالف‌نواز که همه بر خلاف مطربان می‌نوازد و همه نغمه یا قول مخالف را در میان آن‌ها و با آن‌ها می‌نوازد. ۲- مخالف در کنار مطربان، مفهوم موسیقایی خود را نشان می‌دهد، به خصوص در مصراع بعد با واژهٔ ره یا راه، این نکته را می‌گوید که در عهد مولانا، مخالف (قول مخالف) را هم می‌خوانده‌اند و هم می‌نواخته‌اند.

www.anjomanfarsi.ir      آهنگ:

در فرهنگ‌ها، معانی مختلفی برای واژهٔ «آهنگ» ذکر نموده‌اند که بیشترین کاربرد معنایی آن عبارتند از:

در مفهوم صوت و لحن و صدا:

تا جُستنی نوعی دگر ره رفتنی طرزی دگر      پیدا شود در هر جگر در سلسله آهنگ‌ها  
(۲۴۵/۱)

در معنای قصد و عزم و اراده:

گر مر تو را صلح آهنگ نیست      مرا با تو ای جان سر جنگ نیست  
(۵۲۴۸/۱)

در مفهوم موسیقایی:

گر زانک در آبگینه خواهی زد سنگ      در خدمت تو بیایم، اینک من و سنگ  
(۱۰۷۱/۸)

مولانا می‌فرماید: مرا همانند چنگ خودت در آغوش بگیر و به آهنگ پرده عشاق دریاور و اگر می‌خواهی سنگ بر شیشه نازک وجود عاشق من بزنی، من تسلیم تو هستم. اکنون این وجود من و آن هم رنگ سنگ جفای تو.

#### ترانه

«ترانه، تصنیفی است که سه‌گوشه داشته باشد، هر کدام به طرزی، یکی دو بیتی، دیگری مدح، و دیگری تلا و تاللا. البته دو بیتی و سرود و نغمه را نیز ترانه گویند. بیشتر ترانه را بر شعری می‌سازند که بحر رباعی باشد، خواه عربی و یا فارسی باشد.» (خلف تبریزی، ۱۳۶۱: ۴۸۰)

در روزگار ما به انواع تصنیف‌هایی که با شعر همراه است ترانه می‌گویند، خواه وزنی فراخ و سنگین و خواه وزنی سبک و نشاط آور داشته باشد. به هر تقدیر، ترانه، نوعی تصنیف بوده‌است که از لحاظ ترکیب‌نغمات و جملات موسیقی تا آن جا ساده بود که به زودی بر دل‌ها می‌نشسته و بر زبان‌ها می‌افتاده است.

همان‌طور که پیش از این ذکر شد، ترانه، یکی از چهار قسمت اصلی (قول، غزل، ترانه و فروداشت) در موسیقی قدیمی ایران است. مولانا در بعضی موارد ترانه را در مفهوم غیر موسیقایی و در جایی به مفهوم موسیقایی متذکر شده است. در بعضی ابیات ترانه را در معنای نغمه‌سرایی و آواز در دادن می‌داند:

جانِ چو سنگ می‌دهد، جانِ چو لعل می‌خرد      رقص‌کنان، ترانه‌زن، گشته که خوش تجارتی

۲۶۱۴/۵

#### رقص: (رقص، رقص سماع، رقص صوفیانه)

در تعریف کلی، «رقص» یعنی، هنر بیان احساس به وسیله حرکات موزون و موسیقایی. در اینجا مقصود، رقص، ویژه صوفیان و عارفان است که با آداب و روش خاص در مراسم سماع به آن می‌پردازند. متصوفه بر آنند که تذکر نام حق و تکرار آن به ذکر، موجب استطاعت قلب‌های آماده و وجد و سرور و آمادگی قلب سماع‌کننده پس از تجلی انوار و حالات خاص است.

رقص صوفیه، مشتمل بر آدابی است و در عین بینخودی از خویش و در نهایت وجد و شور و حال نیز، آن آداب رعایت می‌شود؛ زیرا که رقصنده از آن رقص و آداب، مقصود دارد. در عین بی‌تابی، بند می‌گسلد و خرقة می‌درد. اگر شاعر است در آن حالت، شعر می‌سراید و یا اگر قوال و نوازنده است و یا اگر هنر دیگری دارد، به اقتضای حال، هنرش به نحو احسن از او سر می‌زند و شکوفا می‌شود.

«این رقص نیز، مانند دیگر رقص‌ها با حرکات دست و پا و چرخش بدن همراه است؛ اما تفاوت آن با دیگر رقص‌ها در آن است که در رقص سماع، حرکات، دارای معنی و مفهوم و تعریف است و در حالت سماع انجام می‌گیرد. به عبارتی دیگر رقص یکی از موجبات سماع و نمایانگر حالت طرب و هیجان و وجد درونی و بیرونی رقصنده است.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۳)

#### رقص از نظر مولانا

حضور انبوه کلمه «رقص» و مشتقاتش (رقصان، رقصان، رقصه، رقصنده، ...) در آثار مولانا، مبین توجه ایشان به امر رقص و سماع است که یادآور توجه مولانا از به کارگیری کلمات رباب، دف، چنگ، مطرب و ... است. برای آن که به مقام اصلی رقص، چرخشی در زندگی مولوی پی ببریم، کافی است که دیوان مولوی را ورق بزیم و به اشعاری که دارای ردیف پاکوفته یا سماع هستند و نیز به کلمات مقفای مربوط به سماع که به حرکت رقص اشاره دارد، نظر افکنیم. مولوی، معشوق خود را می‌بیند که گرد خانه او می‌گردد. ربابی با خود همراه دارد و همچون رقصنده، مطرب و ساقی رفتار می‌کند:

خواهی که بگویم بده آن جام صبوحی      تا چرخ به رقص آید و صد زهره زهرا

۱۱۰۶/۱

### سَماع:

سَماع در لغت، «آواز خوشی که شنیدنش موجب لذت و فرح» است. در مفهوم کلی، عبارت است از آواز، سرود، وجد، سرور، پای‌کوبی، و دست‌افشانی صوفیان به همراه آداب خاص در ادبیات منظوم و منثور به معنی، سرود، آهنگ، آواز و رقص نیز است.

«در مجالس سماع گاه و بنا به مناسبات از آلات موسیقی مانند بریط و نای و دف استفاده می‌نمودند. سماع، لفظی است از مصطلحات صوفیه که شاید به ظاهر با تغنی و غنا مغایر نماید؛ ولی در حقیقت یادآور همان مفاهیم نوازندگی و خوانندگی و تغنی و غناست.» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۵۴/۱)

در رقص و سماع، رفتار و حرکات درویشان کاملاً محدود و معین است. شرکت‌کنندگان، ملبس به قبای سیاه و کلاه نمدی (سیکه sikke) پس از سه طواف و مبادله تهنیت‌های خالصانه با شیخ، قباهای سیاه را دور می‌اندازند و حرکات چرخ زدن آغاز می‌شود و طی آن، یک دست رو به آسمان گشوده است و دیگری رو به زمین و قباهای سفید رقص (تنوره tannure) کاملاً گشوده، گویی که پروانه‌های سفید گرد شعله حلقه زده‌اند. درویشان هم حول محور خود و هم در دایره‌های وسیع چرخ می‌زنند، اگر یکی از شرکت‌کنندگان در چرخش خود زیاد از خود بیخود شد، درویشی که پیوسته مراقب حفظ نظم است. دامن او را کمی می‌گیرد تا حرکات را تحت کنترل درآورد. (شمیل، ۱۳۶۷: ۳۰۶-۳۰۷)

سَماع از بهر جان بی‌قرار است	سَبک بَرجه چه جای انتظار است؟
(۳۶۵۵/۱)	
سَماع آرام جان زندگانست	کسی داند که او را جان جانست
	(۱۳۶۶۳)

مولانا برای سماع، شرایطی قائل است که از آن جمله باید به مکان سماع و شخص سماع‌کننده اشاره نمود. در مورد مکان سماع باید توجه داشت که جایگاه ماتم، جای سماع نیست؛ بلکه باید در مکان شادی و سرور سماع نمود؛؛ همچنین کسی شایستگی سماع را دارد که جوهر و حقیقت اصلی وجود خود را بشناسد. سماع به منظور وصال و رسیدن به دلیر حقیقی است. کسانی که رو به سوی قبله معشوق دارند، از سماع این جهان و آن جهان بهره‌مندند، و گروهی که در حلقه سماع هستند، به دور کعبه حقیقت در حال حرکتند. معدن حلاوت و شکر معنوی تنها در مجلس سماع یافت می‌شود. در حالت سماع، شخص، آن چنان در حالت وجد و خلسه به سر می‌برد که از شور و غوغایی که در حین سماع به پاست، بی‌خبر است:

بعد از سماع گویی کان شورها کجا شد؟  
یا خود نبود چیزی، یا بود و آن فنا شد  
(۸۷۸۹/۲)

مولانا از معشوق خویش (شمس) با عنوان جان جان سماع یاد می‌کند. منزلت و مقام کسی که به سماع می‌پردازد، برتر از دو عالم است، و اصولاً اعتبار و ارزش سماع، فراتر از هر چیزی است. سماع به مانند نردبانی است که آدمی را عروج می‌دهد و مقامش، برتر از فلک هفتم است. انسان در حین سماع باید هر تعلقی را ترک نماید و تنها به او بیندیشد:

خموش باش و زمانی بساز با خمشی  
که تا برای سماع تو چنگ ساز کنم  
(۱۸۰۵۶/۴)

مولانا در بیتی به اعتقاد ظاهراندیشان که سماع را موجب ترک ادب و کاهش حرمت و منزلت می‌دانستند، اشاره می‌کند و در نهایت معتقد است که عشق، بهترین جاه و مقام محسوب می‌شود:

گفت که از سماع ها حرمت و جاه کم کند  
جاه تو را، که عشق او بخت منست و جاه من  
(۱۹۱۴۳/۴)

سماع و باده معرفت، شایسته کسی است که از عالم آب و گل پا فراتر نهاده باشد و وارد قلمرو دل گردد:  
چو برون رفتی ز گل، زود آمدی در باغ دل      پس از آن سو جز سماع و جز شراب ناب کو؟  
(۲۳۳۰۹/۵)

#### مطرب:

(به طرب آورنده با ساز، صوت، سرود و رقص، رامشگر و خنیاگر)  
گاهی با در نظر گرفتن معنی عملی (اجرایی) موسیقی به معنی موسیقی دان هم می‌باشد. کلمه مطرب در ابعاد زمانی مختلف، متأثر از شدت عقاید مذهبی به منظور تمسخر و به عنوان صفتی منفی برای اهل هنر به کار رفته است.

#### مطرب از دیدگاه مولانا:

مولانا به شهادت آنچه خود فرموده، برای مطرب، احترامی فوق العاده قائل است. در تمام آثار مولانا، مطرب، اسوه تقدس و روحانیت است. مولانا گاهی مطرب را نمونه کامل یک هنرمند تمام عیار و گاهی تنها نمونه یک نوازنده و خواننده معرفی می‌کند و زمانی آن چنان در جوار تکریم و بزرگی او پیش می‌رود که خداوند را مطرب عالمیان می‌نامد. ذکر خدا، موجب شادی قلب است و شادی قلب، نتیجه اطمینان قلب. پس خداوند، مطرب عالم عشق است:

رها کن این سخن‌ها را بزن مطرب یکی پرده      رباب و دف به پیش آور اگر نبود تو را سرنا  
(۸۲۳/۱)

مولانا از مطربی که هنرش، و رای اندیشه است، می‌خواهد چنگ بردارد و موسیقی بنوازد. مولانا استغفار (غیر از آنچه را در مکتب عشق اوست) را مستحق آتش می‌داند. او از مطرب می‌خواهد هنری، و رای عقل و هم گام با عشق ارائه دهد:

مطربا! بردار چنگ و لحن موسیقار زن      آتش از جریمم بیار و اندر استغفار زن  
(۲۰۵۰۶/۴)

#### نتیجه‌گیری: همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

مولانا، غزلیاتش را در حالت سکر و وجد و حال مستی و در حال دست‌افشانی و پایکوبی می‌سروده است و نظام هدفمند موسیقی کلامی او نیز به مساعدتش آمده تا در این بزم عاشقانه به او یاری رساند. مولوی در دیوان کبیر، آگاهانه و ماهرانه، همچون یک موسیقی دان هنرمند و با تجربه، علاوه بر آفرینش اوزان متنوع عروضی با ضرب آهنگ‌های شاد و خیزابی با ذکر اصطلاحات و ابزار و آلات موسیقی، آهنگ برخاسته از نظام کلی اندیشه خویش را در خدمت اهداف متعالی خود قرار داده است. گویی می‌خواهد مخاطبان را بر مرکب موسیقی بنشانند و در یک سفر روحانی از خاک به افلاک سیر دهد، و خود نیز در پرتو نواهای دلنشین موسیقی، غبار از دل بزدايد و مرهمی بر دل دردمند خویش بنهد.

کاربرد آلات و ادوات موسیقی و نیز استماع واژگان و اصطلاحات موسیقایی در موارد متعدّد به دیوانش، غنای موسیقایی بخشیده است و می‌توان چنین نتیجه‌گیری نمود که حضرت مولانا با تسلط بر نواها، گوشه‌ها و شعبات موسیقی، و آشنایی نظری و علمی با آن با ایجاد یک نظام هماهنگ موسیقایی، آن‌ها را در خدمت هدف والای خویش قرار داده است.

مولانا، تصویرپردازی‌های بسیار زیبا از آلات موسیقی و موسیقی کرده است. از نظر او هر کدام از سازها، تجلی عشق است و رازهایی درون خود پنهان دارد. مطرب حقیقی، همین که می‌نوازد، خود را وقف عشق می‌کند. بسیاری از اشعار مولانا، مملو از ترکیبات سازها و مقام هاست که حاکی از عمق آشنایی او با این هنر والاست. شناخت

عمیق او به موسیقی، موجب تکامل موسیقی شعر او شده است و موسیقی شعر او نیز با روحیه جهان‌بینی و مضمون شعر او، ارتباطی تنگاتنگ دارد.

در غزلیات شمس، اغلب اوزان، جنبه موسیقایی خاص دارند و این، نشان‌دهنده این مطلب است که مولانا چه مایه با موسیقی شعر دلبستگی داشته است و همین توجه او به موسیقی شعرها، سبب گردیده است که به قافیه نیز، بیش از دیگر شاعران، توجه کند.

#### فهرست منابع:

- ۱- آملی، شمس‌الدین محمد بن محمود، (۱۳۳۷)، *نفایس الفنون*، تهران، اسلامیه.
- ۲- افلاکی العارفی، شمس‌الدین احمد، (۱۳۷۵)، *مناقب العارفین*، به کوشش تحسین یازیچی، ۲ جلد، تهران، دنیای کتاب.
- ۳- بینش، تقی، (۱۳۷۱)، *سه رساله فارسی در موسیقی*، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- ۴- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۰)، *تاریخ مختصر موسیقی ایران*، تهران، هوای تازه.
- ۵- پورتراب، مصطفی کمال، (۱۳۰۳)، *تئوری موسیقی*، تهران، چشمه.
- ۶- حدادی، نصرت الله، (۱۳۷۶)، *فرهنگ‌نامه موسیقی ایران*، تهران، توتیا.
- ۷- خلف تبریزی، محمدحسین، (۱۳۶۱)، *برهان قاطع*، تصحیح دکتر معین، ۴ جلد، تهران، امیر کبیر.
- ۸- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۶)، *بحر در کوزه*، تهران، علمی.
- ۹- ستایشگر، مهدی، (۱۳۸۱)، *واژه‌نامه موسیقی ایران*، ۲ جلد، تهران، اطلاعات.
- ۱۰- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴)، *ریاب رومی*، ۲ جلد، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد
- ۱۱- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۶)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه
- ۱۲- شیمیل، آنه ماری، (۱۳۶۷)، *شکوه شمس*، ترجمه حسن لاهوتی، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۱۳- صائب، محمدعلی، (۱۳۷۷)، *مجله هنر و موسیقی*، مقاله «شاعران موسیقی‌دان و موسیقی‌دانان شاعر»، شماره ۳.
- ۱۴- طهماسبی، طغرل، (۱۳۸۰)، *موسیقی در ادبیات*، تهران، رهام.
- ۱۵- فرزاد، مسعود، (۱۳۷۹)، *مجله خرد و کوشش*، مقاله «عروض مولوی»، شماره ۳.
- ۱۶- فروزانفر، بدیع‌الزمان، (۱۳۶۳)، *کلیات شمس تبریزی*، ۱۰ جلد، تهران، امیرکبیر.
- ۱۷- گولپینارلی، عبدالباقی، (۱۳۸۶)، *مولویه پس از مولانا*، ترجمه توفیق سبحانی، تهران، علم.
- ۱۸- مراغی، عبدالقادر غیبی، (۱۳۴۴)، *مقاصدالالحان*، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ۱۹- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۹)، *جامع‌الالحان*، تصحیح نقی بینش، تهران، مؤسسه مطالعات.
- ۲۰- معین، محمد، (۱۳۷۱)، *فرهنگ فارسی معین*، ۶ جلد، تهران، امیرکبیر.
- ۲۱- ملاح، حسینعلی، (۱۳۵۱)، *حافظ و موسیقی*، تهران، فرهنگ و هنر.
- ۲۲- منصور، پرویز، (۱۳۸۴)، *تئوری بنیادی موسیقی*، تهران، کارنامه.
- ۲۳- نفری، بهرام، (۱۳۷۷)، *اطلاعات جامع موسیقی*، تهران، مارلیک.
- ۲۴- نوری، نظام‌الدین، (۱۳۷۷)، *هنرنامه*، مقاله «موسیقی و اصطلاحات فارسی»، بهار، شماره ۲.