

# کلیات

## در موسیقی و ادبیات دری

بازشناسی نظام آموزشی موسیقی سنتی افغانستان و همسایه‌گان

از آغاز عهد اسلامی تا استیلاي مکتب خرابات

(سده‌های سوم تا چهاردهم هجری)

دکتر اسدالله شعور

## برخ دوازدهم

## کلیات ضرب‌ها

ضرب که در اصطلاح اهل عمل امروزی موسیقی ما به لفظ هندی تال نیز خوانده می‌شود؛ یکی از اساسی‌ترین بخش‌های موسیقی بوده، اهمیت آن در نظام ساز - آواز ما چندانست که استخوانبندی موسیقی عملی شمرده می‌شود.

چنانکه می‌دانیم، موسیقی سه بخش مهم دارد که بدون رعایت همزمان هر سه آنها يك پارچه‌ی موسیقی به سطح آواز عادی و معمولی سقوط می‌کند، و این سه بخش عبارتند از: تألیف، ایقاع و هماهنگی میان این دو، که در اصطلاح هندی آنها را سُر، تال و لئی گویند. ایقاع که موضوع آن ضرب، یعنی وزن آهنگست؛ قواعد و ضوابط ویژه‌ی خود را دارد. موقعیت ضرب در موسیقی همانند موقعیت وزن و یا عروض در شعرست و به علت وابستگی اجتناب ناپذیر شعر و موسیقی در زبان دری/فارسی عروض شعر و ایقاع موسیقی رابطه‌ی تنگاتنگ و ناگسستنی بی‌باهم دارند؛ تا آنجا که می‌توان ادعا کرد، اوزان عروضی و اوزان ایقاعی در بسیاری از موارد باهم منطبقند؛ زیرا معاییر سنجش واژه‌گان و آواها تفاوت چندانی از همدیگر نداشته، در مباحث شعر و موسیقی صرف به‌اسامی دوگانه یاد گردیده اند؛ چنانکه پایه‌ی وزن در شعر، افاعیل عروضی خوانده شده و پایه‌ی ضرب در موسیقی، اتانین ایقاعی که هر دو این مجموعه‌هایی اند از سب‌ها، وُتدها و فاصله‌ها.

ارکان سه‌گانه‌ی یادشده‌ی وزن، هر يك دارای دو گونه‌ی متفاوتند که از ترکیب‌های

گوناگون آواهای پویا و ایستا ساختار یافته و بدین قرارند:

**سپش شمش** که يك آوای پویا یا متحرك و يك آوای ایستا یعنی ساکن آفریننده‌ی آنست؛ چنانکه در واژه‌های دل، نم، شر و نظایر اینها که شکل ایقاعی آنها چنین به نمایش گذاشته می‌شود: **تَن** و صورت عروضی آن **مَف**.

این رکن به مقایسه‌ی ارکان دیگر، کاربرد گسترده‌تری در اوزان مختلف شعری دارد و بنابر همین علت نیز در اصول اوزان عروضی برای آن نه مثال یاد کرده‌اند: **مَف** و **عُو** از وزنِ مفعولات، فا از وزن فاعلن، لا و تن از وزن فاعلاتن، مُس و تَف از وزن مستفعلن، عی و لُن از وزن مفاعیلن.<sup>۱</sup>

**سپش شمش** که از دو آوای پیهم پویا به میان می‌آید؛ مانند همه و رمه که صورت ایقاعی آنها را چنین می‌نویسند: **تَن** و صورت عروضی آن را **مُت** در وزنِ مُتفاعلن و یا **عَل** در وزنِ مفاعِلتن.<sup>۲</sup>

**وَلَه ششرون** یا مجموع که مجموعه‌ی دو آوای پویا و يك آوای ایستاست؛ مانند ادب، دلم و مگر. این وتد را برای آن مقرون و یا مجموع نامیده‌اند که در آغاز کلمه هر دو متحرك، پهلوی هم قرار گرفته‌اند. صورت عروضی وتدِ مقرون را با لفظ **فَعُو** از وزن فاعولن، **مَفا** از اوزانِ مفاعیلن و مفاعِلتن، **عِلن** از وزن های مفاعلن، مستفعلن و متفاعلن و **عِلا** از وزن فاعلاتن نشان می‌دهند و صورت ایقاعی آن را به شکل **تَنن**.<sup>۳</sup>

**وَلَه ششرون** دو آوای پویاست که يك آوای ایستا در وسط آنها قرار گرفته باشد، چنانکه در واژه‌های سرا، فنا و قضا که آواهای نُحست و سوم آنها مُتد و متحركست و آواهای دومی همه ساکن. هیأت عروضی وتدِ مفروق **تَفَع** از وزنِ مستفعلن، **فاع** از وزن فاعلاتن و **لاَت** از وزن مفعولات بوده؛ صورت ایقاعی آن **تَنن** می‌باشد. این وتد را نیز به علت دور ازهم قرار گرفتن دو متحرك که در دو کنار ساکنی موقعیت یافته‌اند، مفروق گویند.<sup>۴</sup>

**ثالصالی صغیرا** شامل سه آوای پویا و يك ایستاست، مانند واژه‌های **بُکنم**، **بِدَهَم** و **بِرِوم** که صورت نمایش عروضی آن **عِلتن** از وزنِ مفاعِلتن و **مُتفا** از وزنِ متفاعلن می‌باشد؛ شکل ایقاعی آن **تَنن** است.<sup>۵</sup>

**ثالصالی کبیرا** شکل یافته از چهار آوای پویا و يك ایستاست؛ نظیر واژه‌گان **بِدَهَمش** و **بُجورمَش**

که هیأت عروضی آن **فَعْلَتُنْ** و صورت ايقاعی آن **تَنَنَنْ** می باشد. چون این رکن تنها از وزن مستفعلن بر می خیزد، زحاف آن را خَبَل می خوانند، زیرا با برانداختن حروف س و ف از آن **مُتَعَلُنْ** استخراج می کنند ولی به علت آنکه بنای اوزان عروضی بر حروف واژه‌ی فعل استوارست، به جای **مُتَعَلُنْ**، **فَعْلَتُنْ** را به کار می برند. این فاصله را به سببی کبرا نامیده‌اند که طولانی ترین رکن در عروضست.<sup>۱</sup>

یگانه مورد تفاوت کاربرد این اصول در شعر و موسیقی، در آنست که به قول ابن غیبی «سبب ثقیل، وتد مفروق و فاصله‌ی کبرا در ازمه‌ی ايقاعی مستعمل نیستند»<sup>۲</sup> برای اینکه مطالب بالا و مقایسه‌ی اوزان عروضی و ايقاعی را در یک نگاه دیده بتوانید؛ جدول مقایسه‌ی ارکان ايقاعی، عروضی، هجایی و موسیقایی<sup>۳</sup> را با برافزودهایی می آوریم تا این برابرسنجی به آسانی قابل درک گردد:

رکن	رکوع	لایحه	عروضی	هجاها	رکوع و لایحه	موسیقایی
سبب	خفیف	تَن	مَفْ	-	متحرک + ساکن	
	ثقیل	تَن	مَتْ	UU	۲ متحرک	
وتد	مقرون	تَنَن	فَعُو	- U	۲ متحرک + ساکن	
	مفروق	تَنَن	تَفِعْ	U -	متحرک + ساکن + متحرک	
فاصله	صغرا	تَنَنَن	عَلَتُنْ	-UU	۳ متحرک + ساکن	
	کبرا	تَنَنَنَن	فَعْلَتُنْ	-UUU	۴ متحرک + ساکن	

(رین جدول، علامات نیز به سیاق نوشتار درسی از راست به چپ نگاشته شده است.)

بدین ترتیب، ترکیب و پیهم قراردادن معادل‌های لفظی این ارکان، نظم سخن را می آفریند و معادل‌های آوایی آن نظم موسیقی را. یا به سخن دیگر ترکیب افاعیل عروض را به وجود می آورند و ترکیب اتانین اصول ضرب را. برای نشان دادن تطابق اصول ضرب موسیقی و عروض شعر به آوردن مثالی از سروده‌های سنایی غزنوی اکتفا می کنیم. علاقمندان می توانند مثال‌های متعدد آن را از دیوان‌های عرفای بزرگ به ویژه آثار خداوندگار بلخ حضرت مولانا و روان غزنه حکیم سنایی دریابند. حضرت سنایی غزنوی فرموده‌اند:

زان سپس بر یاد او پرده‌ی عشاق زن  
تَنْ تَنَنَّا تَنْ تَنْ. تَنْ تَنَنَّا تَنْ تَنْ

تاریخ استفاده ازین گونه اصول ضرب در موسیقی کشور ما و جهان اسلام تا یک هزار و دوصد سال گذشته آشکارا و روشنست؛ چي دانشمندان و فلاسفه‌ی بزرگ ما درین مورد در آثار شان به تفصیل صحبت کرده‌اند.

از سده‌ی چهارم هجری به بعد دانشمندان عرب و خراسانزمین به معرفی ضرب‌های موسیقی جهان اسلام پرداخته‌اند که منشأ و منبع اساسی آن موسیقی خراسان بزرگ دوره‌ی اسلامی بوده است. آثار ابواسحاق یعقوب کندی، ابونصر فارابی، ابوعبدالله خوارزمی، ابن سینای بلخی، صفی‌الدین عبدالمؤمن بغدادی (ارموی)، عبدالمؤمن صفی‌الدین بلخی، عبدالقادر بن غیبی، جامی هروی، بنایی هروی، کوکبی بخارایی و امثال ایشان قدم به قدم ضرب‌های مروج زمان خود را بازشناسانده‌اند.

دانشمندان خراسانزمین که از سده‌ی چهارم تا هشتم هجری می‌زیستند، بیشتر باشنده‌ی مرکز خلافت اسلامی بوده و یا اینکه با اعراب و یا حداقل با فرهنگ و زبان عربی بیشتر محشور بودند، ازینرو اغلب از ضرب‌هایی نامبرده‌اند که در بین عرب‌ها محبوبیت بیشتری داشته و در جوامع آنان ترویج عامتری یافته بود؛ و یا اینکه به تکرار معرفی همان ضرب‌هایی پرداخته‌اند که در آثار کندی و فارابی ذکر یافته بودند؛ ولی به تدریج هرچی پایین‌تر می‌آیم با طیف وسیع‌تری از ضرب‌هایی آشنا می‌گردیم که عده‌ی از آنها صرف در خراسانزمین رایج بوده‌اند و بیشتر شان اسامی دری دارند.

آثار بجا مانده از کندی، از شش نوع ضرب صحبت می‌کند: ثقیل اول، ثقیل ثانی، خفیف ثقیل، رَمَل، رَمَل خفیف و هَزَج. که چارصد سال پس از آن، صفی‌الدین بغدادی در رساله‌ی ادوار خویش نیز همین شش نوع را ادوار مشهور عرب خوانده‌است<sup>۱</sup>؛ ولی فارابی در کتاب موسیقی کبیر خود از هفت نوع ضرب نام برده که عبارت‌اند از: هَزَج، رَمَل خفیف، رَمَل، ثقیل ثانی، خفیف ثقیل ثانی، ثقیل اول و خفیف ثقیل اول. که درین میان اسم خفیف ثقیل ثانی تازه‌گی دارد. او نیز ساختار این اوزان یا ضرب‌ها را با دقتی که مخصوص آن دانشمند بزرگست، به تفصیل تمام شرح داده‌است.<sup>۲</sup> پس از فارابی از ابویوسف محمد خوارزمی نگارنده‌ی مفاتیح‌العلوم<sup>۳</sup> گرفته تا حسن کاشانی مؤلف کنزالتحف<sup>۴</sup> همه به تکرار گفته‌های او پرداخته‌اند. حتی کسانی مثل حسن کاشانی اسامی ضرب‌ها را به نقل از صفی‌الدین روایت

کرده، در حالیکه گفته‌های نقل شده‌اش از آن فارابیست، زیرا به‌بازشناسی هفت نوع ضرب پرداخته است نه شش.

از آغاز سده‌ی هشتم هجری به‌بعد در آثار مؤلفین موسیقی به‌تدریج اسامی تازه‌ی برای ضرب‌ها به‌نظر می‌رسد، به‌طور مثال عبدالمؤمن صفی‌الدین بلخی در *بجحت‌الروح* (تألیف شده‌ی سالهای پایانی سده‌ی ششم در دربار سلطان معزالدین محمد غوری در فیروزکوه ولایت غور) از سی و پنج نوع ضرب یاد می‌کند که عبارت بوده‌اند از: فاخته ضرب، ترك ضرب، برافشان، محمس، چنبر، ثقیل، خفیف، اوفر، مأتین، دور، نیم ثقیل، هزج، اوسط، رمل، دوپك، چهار ضرب، پنج ضرب، مقدم، ضرب الفتح، شاهنامه، آكل، فرع، دور روان، سماعی، ضرب قدسم، ضرب الملوك، قلندری، شیرازی، اخلاطی، ضربی، حرابی، هزج صغیر، هزج کبیر، فاخته‌ی صغیر و فاخته‌ی کبیر.<sup>۷</sup> هرچند این بخش *بجحت‌الروح* به‌سان سایر قسمت‌های آن دست خورده به‌نظر می‌رسد، چي ضرب‌هایی که پس از روزگار زنده‌گی عبدالمؤمن بلخی به‌میان آمده‌اند، درین سیاهه وضاحت آشکارا دارد؛ چنانکه ضرب‌های ایجاد شده توسط غلام ملک‌شاه سلجوقی و غلام شادی و حتی ابداعات عبدالقادر بن غیبی در سمرقند و هرات نیز در میان اسامی ضرب‌های بالا دیده می‌شوند. بازهم اسامی دری ضرب‌ها و کاربرد اسامی عربی به‌سیاق و دستور زبان دری بازگوینده‌ی این حقیقتست که مؤلفین پس از سده‌ی هفتم هجری معلومات خود را محدود به آثار نوشتاری نه‌مانده، بلکه به‌ضرب‌هایی که در روزگار خود شان استفاده‌ی عملی داشته، نیز توجهی مبذول داشته‌اند که کاری بوده شایسته و ضروری.

در پایان سده‌ی هشتم و آغاز سده‌ی نهم هجری بن‌غیبی نخستین دانشمند است که در آثار بی‌نظیر سه‌گانه‌اش در پهلوی ضرب‌های یادشده در آثار پیشینیان و ضرب‌های متداول روزگار خودش، از ضرب‌های آفریده‌ی خویش نیز سخن به‌میان آورده‌است. او ادوار ایقاعی را زیر سه عنوان مطرح بحث قرار داده، در فصل دوازدهم جامع‌الالحان نخست زیر عنوان «در ادوار ایقاع بدان طریق که قدما کرده‌اند» از ضرب‌های ثقیل اول، ثقیل ثانی، خفیف ثقیل، ثقیل رمل، رمل، هزج و فاختی نام برده، به‌شرح و تفصیل درباره‌ی آنها پرداخته‌است.

این هفت اسم عین اسامی یادشده در آثار قدما نه‌بوده ثقیل رمل و فاختی در میان آنها

تازه‌گی داشته که ضرب فاختی را نیز به جز عبدالمؤمن صفی‌الدین بلخی کس دیگری پیش از او یاد نکرده است. ولی در زیر عنوان «در ذکر ادوار ایقاعی که درین زمان مستعملند» از ضرب‌های متداول روزگار خویش یاد نموده، پیرامون این ادوار صحبت‌های مفصلی دارد: ثقیلِ رمل، ثقیلِ ثانی، چهار ضرب - که محمدشاه ربابی را واضع آن می‌داند - ترکی اصل، ترکی اصل قاسم، ترکی خفیف، ترکی سریع، مخمس، مخمس کبیر، مخمس صغیر، مخمس اوسط، رَمَلٌ و هَزَجٌ و بالأخره در بخش سوم این فصل کتابش زیر عنوان «در ذکر ادوار ایقاعی که اختراع این فقیرست» از بیست و دو دور ابداعی خود صحبت نموده، ولی صرف به بازشناسی پنج نوع آنها می‌پردازد که عبارتند از: ضرب الفتح، دورِ شاهی، دورِ قمریه، ضرب‌الجدید و دورِ مأتین. او در مقاصد‌الالحان و شرح ادوار خویش نیز همین معلومات را به تکرار یاد کرده است.<sup>۸</sup>

در پایان سده‌ی نهم مولانا بنایی هروی در رساله‌ی موسیقی خویش برای نخستین بار به دسته‌بندی ضرب‌های متداول روزگار خویش پرداخته، آنها را به سه گروه ثقال، رمال و فواخت تقسیم نموده است. وی ضرب‌های زیرین را شامل گروه نخستین یعنی دسته‌ی ثقال می‌داند: خفیف ثقیل که آن را مخمس صغیر نیز می‌گفته‌اند، ثقیل ثانی، غوریانه - که این دو را مخمس وسط نیز نامیده‌اند - مخمس کبیر، مخمس خفیف و ورشان که اعراب آن را ثقیل اول می‌نامیده‌اند. گروه رمال از نظر بنایی اینها بوده‌اند: رَمَلِ خفیف، هَزَجِ صغیر، چنبر که اهل خراسان آن را راه سماع می‌خوانده‌اند، هَزَجِ کبیر، رمل، مضاعف رمل، ثقیل‌الرمل یا شادیانه، چهارضرب، چهارضرب صغیر، اوسط یا نیم ثقیل، چهارضرب اوسط و چهارضرب کبیر. و بالأخره گروه فواخت یا فاخحات را شامل این ضرب‌ها معرفی نموده است: فاختی کبیر، فاختی صغیر، فاختی اوسط، ترکی سریع، ترکی ضرب اصل و ترکی ضرب فرع.<sup>۹</sup>

حضرت نورالدین عبدالرحمان جامی که معاصر بنایی بوده در رساله‌ی موسیقی خویش هفده نوع ضرب را با تطابق دادن آنها با عروض شعری معرفی نموده که تقریباً منطبق با سیاهه‌ی مولانا بناییست،<sup>۱۰</sup> ولی شیوه طبقه‌بندی او شکل کلاسیک دارد؛ بدین سبب، شاید بنایی نخستین کسی باشد که در طبقه‌بندی خود بنیاد ساختاری ضرب‌ها را در نظر گرفته است. از آنجایی که بنایی به تصریح خودش شاگرد مولانا نظام‌الدین علیشاه پسر استاد حاجی

بوکه او بهیست که به یکی از کتابهایش استناد نیز جسته است<sup>۱۱</sup> و از طرف دیگر می‌دانیم که استاد علیشاه او بهی رساله‌ی زیر عنوان **مغنی اصول** نیز نوشته که فکر می‌کنم نخستین کتاب مستقل زبان دربی در باره‌ی اصول ضرب باشد. نسخه‌ی این رساله زیر شماره‌ی ۱۰۷۹ در دانشگاه استانبول ترکیه موجود است. ازینرو دور از امکان نیز نمی‌نماید که این گروه‌بندی توسط او صورت گرفته باشد که توسط شاگردش نیز تایید گردیده است. بصر صورت تا دیدن رساله‌ی یادشده نمی‌توان با قاطعیت سخن گفت.

پس از عهد بنایی نیز تحول، تغییر و تبدیل در ساحه‌ی ایقاعات در سرتاسر قلمرو فرهنگی زبان دربی در جریان بوده و بازتاب آن در آثار موسیقیدانان منطقه وضاحت کامل دارد. این تغییر و تحول پیش از همه تابع سیر زمان و پدید آمدن انکشافاتی درین ساحه بوده، در پهلوی آن سلیقه‌های محلی و دگرگونی اسامی ضرب را در گوشه‌های مختلف خراسان بزرگ و ممالک محروسه‌ی آن نمی‌توان از نظر انداخت. چنانکه دو، سه دهه پس از بنایی، نجم‌الدین کوکبی بخارایی در رساله‌ی سلطانیه‌اش به شرح دوازده نوع ضرب پرداخته می‌نویسد که: «بدانکه ادوار الضروب پیش ارباب این صناعت از عرب شش است، اما نزد عجم پانزده است و نزد صفی‌الدین عبدالمؤمن منحصرست در یازده و این کمینه ازین مجموع چند چیزی که شایع الاستعمال بود و شهرتی تمام داشت و استادان را در آن تصنیفات بود، در صورت دایره ثبت نمود؛ و آن دوازده است»<sup>۱۲</sup> در حالی که کلیات ضرب‌های منسوب به کوکبی بازگوینده‌ی هفده بحر اصول است، او در سلطانیه‌اش به‌بازشناسی ضرب‌های دوازده‌گانه‌ی زیرین پرداخته است: هزج، اوفر، دویک، رمل، فاخته، ترکی ضرب، مخمس، خفیف، ثقیل، اوسط، چهارضرب و ضرب‌الفتح. حال آنکه در کلیات منسوب به او فاخته وجود نداشته، ولی چهار ضرب زیرین را که در سیاهه‌ی بالا موجود نیست در بر دارد: دور، برافشان، مأتین و چنبر؛ و این می‌رساند که کلیات نباید از آن کوکبی باشد.

در ملاحقات رساله‌ی **کلیات بحر** که در سده‌ی یازدهم در افغانستان برافزده شده است، با اسامی اصول ضرب بر حسب ذیل مواجه می‌شویم: روانی، دویک، دورویه، بیت، نیم‌دور، چپ انداز، سه تاله، نیم ثقیل، حجز (= هزج)، مخمس، دور خفیف، ترکی ضرب و ضرب فاخته.<sup>۱۳</sup> این اسامی در تمامی کتب و بیاض‌های موسیقی سده‌ی‌های یازدهم و دوازدهم



که در اواخر عهد درانیان و اوایل محمدزاییان در افغانستان و شمال هند که جزئی از امپراطوری آنان بود، نوشته شده، تا رسالات تدوین یافته در هند پس از استیلای انگلیس‌ها همه از اصول ضرب به نامهای اخیرالذکر یاد کرده‌اند؛ نظیر مجموعه‌ی **مقامات دلگشا و مسرت** **الفر** که در دربار شاه شجاع ترتیب یافته‌است، افزون بر نام‌های بالا از ضرب‌هایی به اسامی دور، تاله، دو تاله، سه تاله، رویه، دورویه، یکه دو رویه و امثال اینها یاد کرده است<sup>۱۴</sup> و به همین ترتیب در رساله‌ی **پیاغی موسیقی** که سه، چهار سال پس از استقلال هند در کشمیر ترتیب یافته‌است، افزون بر اسامی ذکر شده در بالا، با نام‌های یکه، دویکه، دومکه، و سه قالو نیز بر می‌خوریم.<sup>۱۵</sup>

پیگیری سیر تحول، انکشاف و تغییرات ضرب‌های مروج در افغانستان و منطقه به اثبات می‌رساند که ضرب‌های خراسانی تا پنجاه سال پیش نیز در افغانستان، هند و پاکستان رواج گسترده‌ی داشته‌است که امروز صرف با فوسیل‌های آن درین منطقه روبرو می‌شویم. زیرا از شصت سال بدینسو اصول ضرب هندی با اصطلاحات آن سامان در افغانستان رسمیت داده شده؛ و امروز نتیجه آن شده که بسیاری از جوانان غربت زده‌ی ما بپرسند چرا کشور ما پیش از استقلال و یا اینکه قبل از عهد امیر شیرعلی موسیقی نه داشت؟! این فرهنگ زدایی در بخش موسیقی چنان ستمگرانه بود که طی دو، سه نسل، داشته‌ها و موارث اصیل هنری مردم مان‌را از اذهان عامه زدود و با این شستشوی مغزی همگانی، تاریخ هزاران ساله‌ی موسیقی مان‌را به حداعلی تا یک قرن پایین آورد. آرزو مندم این‌نگاشته‌ی مختصر سرآغازی باشد برای تلاش‌های دوامدار برای خویش‌شناسی ملی ما درین ساحه‌ی مشخص؛ به‌ویژه در اوضاع و احوال امروزی که این فرهنگ‌زدایی و تاریخ‌زدایی ناخردان داخلی پشتوانه‌های منطقوی و جهانی نیز یافته، تبر ریشه‌کش‌ها به وسایل تخنیکی مدرن درو و برکندن ریشه مبدل گردیده‌است و در دنیای موسیقی ما نیز حاکمیت ابتدال نفتیست که بر روی این آتش پیوسته در حال ریختنست.

پس ازین مقدمه‌ی مبسوط، باید به‌عرض خواننده‌ی گرامی رساند که بزرگان ما برای آشنا ساختن شاگردان و علاقمندان موسیقی با نظام ضربی مروج زمان خویش، کلیات های حاوی اسامی ضرب‌ها نیز سروده‌اند که دو نمونه‌ی آن در اختیار مان قرار دارد.

نخستین نمونه‌ها که از کتاب بهجت‌الروح عبدالمؤمن بن صفی‌الدین بلخی برگزیده‌ایم، شامل نظام ضربی پایان سده‌ی نهم و آغاز قرن دهم هجریست؛ بدین جهت به سان برخی از بخش‌های دیگر، باید درین مقطع زمانی در بهجت‌الروح برافزوده شده باشد؛ ولی این امر از اهمیت کلیات مذکور نمی‌کاهد و شاید این قدیمترین کلیات سروده شده در مورد نظام ضرب در موسیقی منطقه‌ی ما باشد که چنینست:

۴۲/۱۴:۱

چون شوی از اصول پرده کشای	شاغچه‌خسروی و قرق‌خسروی نمای
با پیرانشاه، معتمد و چغیر	با شعیب و خنجر دان اوهر
ماتیپوست و مور و هم شعیب	گرج و اوسط و رمل بی قیل
دویک و چارخسروی و خسروی‌التنج	نیست قطعاً در آنچه گفتم قرح
شاهنامه‌ست و آکل و هم فرج**	پس روان آمد و طویل از شرع

دوی دیگر سماج و دور روان  
جمله را یاد گیر و نیک بدان!<sup>۱۶</sup>

کلیات دیگری که سراینده‌ی آن معلوم نیست، در هامش یکی از نسخه‌های کرامت جرای سفره‌چی که در اختیار زنده‌یاد میرزا بسم‌الله مضطرب کابلی قرار داشت و اکنون در کتابخانه‌ی نگارنده محفوظست، در سال ۱۳۲۸ قمری توسط کرنیل ضبط‌وخان از روی رساله‌ی سردار عنایت‌الله‌خان معین‌السلطنه - که معلوم نیست چی رساله‌ی بوده؟ - یادداشت شده است. این کلیات ضرب‌ها نسخه‌ی دیگری نیز دارد که دانشمند تاجیک داکتر عسکرعلی رجیبی آن‌را زیر عنوان «در بیان اصول‌های مختلف» در رساله‌ی در بیان دوازده مقام گنج‌انده‌اند. متن این دو کلیات با برابرسنجی آن‌ها چنینست:<sup>۱۷</sup>

۴۳/۱۴: ۲

گویم عددِ اصول‌ها باز	هفده‌ست بدان تو ای خوش‌آواز!
بحری که قبول هرکس آمد	آن بحر بدان شکر آمد
بحری که بنای آن در اوجست	آن بحر بگو که قرق‌خسروی‌ست
زین جمله اصول <sup>۱</sup> ای سرافراز	بحرِ دگرش بود <sup>۲</sup> دویک؛ باز

اصل دگری درین میانه  
 در راه طرب چو راه پیوم  
 آن مطرب خوشنواز شاید  
 بحری که محیط شرق و غربست  
 بحری که نشست در دل و جان  
 این دایره‌یی که **ماتنج** است  
**ضرب النعج** را اگر نوازی  
 ای نغمه‌سرای روحپرور  
 زین جمله بدان که هست بهتر  
 نقشی ز **رطل** اگر نمایم  
 بحر دگری موج چون شط<sup>۱</sup>

**قور** آمده بحر بیکرانه  
 من دایره‌ی **تعمیل** گویم  
 در دایره‌ی **خعیله** آید  
 آن بحر بدان که **چار ضرب** است!  
 از روی یقین بدان **پرافشاه**  
 روحپرور مه و کهترینست<sup>۲</sup>  
 باید که به صد زبان سرایی!  
 بنواز به من به ضرب **چپی**  
 آن دایره‌یی که نامش **اوه**  
 زنگ از دل مستمع زدایم  
 هست دایره‌یی به نام **اوسط**<sup>۳</sup>

زین مطرب خوشنواز جویم  
 تا بحر **گنج** به او بگویم

این کلیات نیز نباید از کوبی باشد زیر او در سلطانیه‌ی خود از دوازده نوع ضرب نامبرده ساختار آنها را شرح نموده است. در حالی که درین کلیات از پانزده نوع آن یاد شده، ضرب معروف فاختی که در آن رساله یاد شده، درینجا به نظر نمی‌رسد؛ اما چار نوع دیگری که در سلطانیه از آنها ذکر به عمل نیامده، درین کلیات یاد گردیده است که عبارتند از دور، برافشان، مأتین و چنبر. اگر این مسأله را به حساب ذکر ضرب‌های مشهورتر بگذاریم که کوبی خود نیز بدان اشاره نموده است، موضع ضعف شعری این قطعه در انتساب آن به کوبی ما را دچار تردید می‌سازد؛ زیرا مقایسه قوت سخن این کلیات و کلیات معروف کوبی «ز راه راست گذر گر همی کنی به حجاز» تفاوت زمین تا آسمان را نشان می‌دهد؛ و از طرف دیگر شهرت شاعری کوبی بیشتر از موسیقیدانی اوست؛ پس بعید به نظر می‌رسد که سخنوری مانند وی واژه‌هایی چون اوج و ضرب را باهم قافیه قرار دهد؛ و یا مأتین را با کهترین. مأتین چون مجموعه‌ی دوصد ضربست بدین نام خوانده شده که باید با فتح ت و سکون ی و ن تلفظ گردد، در صورتی که آن را به کسر حرف «ت»

بخوانیم «صدها» معنی می‌دهد که طبعاً اسم ضرب چنین نیست.

ناگفته نباید گذاشت که ضرب‌های متداول امروزی موسیقی کشور با آنکه با اصطلاحات هندی تشریح می‌گردند، بسیاری از آنها همان ضرب‌های قدیمه‌ی خراسانیست که عده‌یی از آنها با حفظ اسامی دری و یا محلی افغانی شان وارد نظام موسیقی هندی گردیده و تعدادی نیز تغییر نام داده‌اند. تال‌های سواری، فرودست، پشتو، پهلوان، چاپ انداز (چپ انداز)، خمسه و نظایر اینها چنانکه از اسامی آنها پیداست، هندی نیستند و یا ضرب‌های مغلی، تینگله، ساغنی و نظایر آنها برای هنرمندان هندی کاملن ناآشناست. چون استادان فعلی ما اینها را در چوکات ماترها و بارها می‌سنجند، ناآگاهان گمان می‌برند که منشأ چنین ضرب‌ها نیز فرهنگ هندوستانست، در حالیکه حساب اتانین و ماترها دو شیوه‌ی حساب تعداد و ترکیب ضرب‌هاست که عین عمل را انجام می‌دهند؛ نظیر آنکه فاصله‌یی را به حساب متریک به کیلومتر اندازه بگیریم و یا به شیوه‌ی امپریال به مایل و یا هم به حساب فرسنگ و فرسخ قدیمی خود مان، که هدف هر سه یکیست. اکنون که این کتاب برای چاپ مجدد آماده می‌گردد، دانشمندان گرانمایه استاد احمدیاسین فرخاری مقاله‌ی جالبی زیر عنوان پیوند شعر و موسیقی<sup>۱۸</sup> به نشر سپرده‌اند که تال‌های امروزی را با عروض شعر دری در معرض مطابقت و مقارنه قرار داده‌اند. علاقمندان می‌توانند این پژوهش جالب را در شماره‌های ۲۹ تا ۳۲ مجله‌ی آشیان مطالعه فرمایند.





## مدارک و پینوشتها:

- ۱ تا ۶ - شمس قیس، محمد بن قیس رازی. المعجم فی معاییر اشعار العجم. به تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی و مدرس رضوی. تهران: کتابفروشی تهران. (ب. ت) صص ۳۲ - ۳۴. و - بنووال، داکتر محمدافضل. وزن شعر درسی. کابل: انتشارات سعید. ۱۳۸۶ ش. ص ۲۰.
- ۷ - جامع الالحان. ص ۲۱۳.
- ۸ - ترشیزی، داکتر رضا. هزار سال وزن در موسیقی ایرانی. تهران: حوزه هنری. ۱۳۷۶. ص ۳۸.
- ۹ - صفی‌الدین عبدالؤمن بغدادی (ارموی). الادوار. نسخه‌ی مربوط کتابخانه‌ی کرنیل ضبطوخان ورق ۳۳ ب.
- ۱۰ - فارابی، ابونصر محمد بن محمد بن طرخان. الموسیقی الکبیر. به تصحیح غطاس عبدالملک خشبه. قاهره: دارالکتب عربی. ۱۹۶۷ م. ص ۳۳ ب.
- ۱۱ - خوارزمی، محمد بن احمد. مفاتیح العلوم. ترجمه‌ی حسین خدیو جم. تهران: بنیاد فرهنگ ایران. ۱۳۴۶. صص ۲۳۱ - ۲۳۲.
- ۱۲ - کنزالتحف. نسخه‌ی ۲۳۶۱. برتیش لایبری. ص ۲۳.
- ۱۳ - بهجت‌الروح. صص ۳۷ - ۴۰.
- ۱۴ - جامع الالحان. صص ۲۲۳ - ۲۳۰.
- ۱۵ - رساله‌ی موسیقی بنایی هروی. صص ۱۰۱ - ۱۲۱.
- ۱۶ - رساله‌ی موسیقی جامی. نسخه‌ی خطی شماره ۱۳۳۱ کتابخانه‌ی ابوریحان بیرونی پژوهشکده‌ی شرقشناسی اکادمی علوم اوزبیکستان (جزء دیوان جامی) اوراق ۴۴۴ ب تا ۴۴۶ الف مجموعه.

- ۱۷ - رساله در موسیقی بنایی. صفحه‌ی ۲۷.
- ۱۸ - رساله‌ی موسیقی (سلطانیه). چاپ دوشنبه. صص ۲۳ - ۲۴.
- ۱۹ - کرامت مجرا. (ملحقات) نسخه‌ی گنج‌بخش. اوراق ۱۱ ب و ۱۲ الف.
- ۲۰ - مجموعه‌ی مقامات دلگشا و مسرت افزا. نسخه‌ی شماره ۴۰۱/۲ کتابخانه‌ی گنج‌بخش اسلام‌آباد. سرتاسر کتاب.
- ۲۱ - بیاض موسیقی. نسخه‌ی شماره ۸۱/۶۹۰ موزیم ملی هند در دهلی جدید. سرتاسر کتاب.
- ۲۲ - بهجت‌الروح. ص ۴۷. و کرامت مجرا. نسخه‌ی شماره ۲۹۳۱/۷۷ کتابخانه‌ی مدرسه‌ی عالی مطهری تهران (سپهسالار سابق) ص ۲۶۱ مجموعه.
- \* - کرامت مجرا. نسخه‌ی مطهری : هست قطعاً از آنچه گفتم فتح
- \*\* - کرامت مجرا. نسخه‌ی مطهری : پس روان آمده به رمل و به ذرع.
- ۲۳ - کرامت مجرا. نسخه‌ی کتابخانه‌ی نگارنده. هامش اوراق ۴ ب تا ۶ الف.
- رساله در بیان دوازده مقام. ص ۶۱. (به خط سریلیک)  
صورت برابرسنجی این دو نسخه :
- ۱ - هفده بحر است، ای ز...
  - ۲ - جمله بحر ای...
  - ۳ - دگرست دویک او باز
  - ۴ - یک بحر دگر
  - ۵ - چون مطرب من راه...
  - ۶ - که به سوی شرق...
  - ۷ - مفهوم کسی نه نیست، نه هست
  - ۸ - چون فاتحه‌ی ضرب مینمایی
  - ۹ - جو راه چنبر
  - ۱۰ - که هست اوفر
  - ۱۱ - جز مطرب غم نداد در صد
  - ۱۲ - این دایره‌یی که هست
- ۲۴ - فرخاری، احمد یاسین. پیوند شعر و موسیقی. تورنتو: آشیان. شماره ۲۹ (سنبله‌ی ۱۳۸۴)  
صص ۲۶ - ۲۸. شماره ۳۰ (میزان ۱۳۸۴) صص ۲۶ - ۲۸. شماره ۳۱ (عقرب ۱۳۸۴) صص  
۲۸ - ۳۰. شماره ۳۲ (قوس ۱۳۸۴) صص ۲۶ - ۲۸ و ۴۴.