



داکتر اسدالله شعور

نگرشی بر شگردهای موسیقی عملی و نظری

در عهد غوریان

بخش نخست

موسیقی به عنوان یکی از عمده‌ترین و تأثیرگذارترین وسایل نفوذ بر روان آدمی از دیرگاهی مورد توجه جامعه‌ی بشری قرار داشته، همیشه در ابعاد نیایش و تعیش مورد استفاده‌ی انسان بوده است. موسیقی مجموعه‌ایست از دانش و فن که شناخت عوامل پیدایش آواز، معیارهای تغییر و تبدیل و گونه‌های آن مربوط می‌شود به بخشی از فزیک صوت که در عرصه‌ی موسیقی‌شناسی و آموزش علم ساز و آواز، آن را موسیقی نظری نام نهاده‌اند و اجرای این آواها توسط حنجره‌ی انسان و یا سازها و نحوه‌ی ترکیب اصوات و پرداز هنرمندانه‌ی آنها مربوط می‌شود به هنر موسیقی که در عرف آن را موسیقی عملی می‌خوانند.

در گستره‌ی تاریخ ما هردو بعد علمی و هنری موسیقی مورد توجه دانشمندان قرار داشته، مطالعه‌ی پیگیری روی آنها صورت گرفته است. در عهد اسلامی که دانشمندان کشور ما، دسته‌بندی علوم را بر مبنای باورهای فلاسفه-ی یونان قدیم پذیرا گردیدند؛ به موجب آن دانش ریاضی را که بخشی از فلسفه شمرده می‌شد؛ دربرگیرنده‌ی چهار بخش حساب، هندسه، ارثماتیکی (ارتماتیک یا شناخت اعداد) و موسیقی می‌دانستند؛ بر همین بنیاد، از فارابی و ابن سینا گرفته تا پیروان آنها، همه در آثار فلسفی خویش که بر اساس رواج زمان به زبان تازی نوشته‌اند؛ فصلی را به مباحث موسیقی نظری اختصاص داده‌اند.

نخستین مبحث دانش موسیقی به زبان ملی دری، در عهد غزنویان به نگارش درآمد که هر چند اصل آن به زبان عربی بوده، ولی در همان هنگام به دری نیز برگردانده شده است. این ترجمه، فشرده‌ی بخش موسیقی کتاب «نجات» ابوعلی ابن سینای بلخی است که توسط شاگرد دانشمندش ابو عبید جوزجانی برای رساله‌ی ناتمام دانشنامه‌ی علایی او از عربی به دری برگردانده شده بود^۱ و این، گویا نخستین نوشته دری در زمینه‌ی موسیقی در عهد اسلامی کشور ماست. پس ازین محمد نیشاپوری - دانشمند نامور دربار بهرامشاه غزنوی (۵۱۲ - ۵۴۷ هـ) - رساله‌ی کوتاهی در موسیقی نگاشته، برخی از ابعاد موسیقی عملی را نیز در آن مطمح نظر قرار داده است.^۲ این رساله با تمام اختصار آن اثر بی‌نهایت ارزشمندیست که از تطاول روزگار در امان مانده است.

از عهد غزنوی که فرهنگ و دانش در آن هنگام به حد اعلای انکشاف خود رسیده بود؛ در زمینه‌ی موسیقی فقط همین دو اثر به روزگار ما رسیده است و بس. ولی از دوره‌ی عروج غوریان نیز به همین مقدار نوشته درباره‌ی موسیقی داشته‌ایم که درین سخنرانی مختصر می‌خواهیم به بازشناسی آنها پرداخته گوشه‌ی دیگری از علمپوری دولتمردان عهد عروج غوریان را روشن سازیم.

دولت شنسبانیه، با آنکه ادامه‌ی دولت غزنوی بود، و باید با حمایه از فرهنگ و هنر، شکوه اوایل عهد غزنویان را زنده نگه میداشت، اما وضع بحران زده‌ی سیاسی و اجتماعی منطقه در عصر آنها به چنان مرحله‌ی رسیده بود که برای دولت‌مردان غور، مجال کمتری برای اندیشیدن به فرهنگ و هنر مهیا می‌شد؛ زیرا از یک سو قدرت یافتن قبایل ترک در شمال و از سوی دیگر اختلافات داخلی، زمینه ساز ویرانگری بود تا آبادانی؛ از همین جهت بیشترین وقت رهبران دولت غور در جنگ، فتوحات و جهانگشایی‌ها به هدر می‌رفت.

علاءالدین حسین غوری معروف به جهانسوز، با آتش زدن به شهر غزنه، اساس دولت قدرتمندتر غوری را بنیاد نهاد، صدمات سهمگینی بر پیکر دانش و فرهنگ وارد آورد. از جانشینانش نیز حرکت فرهنگی درخور توجهی دیده نشد؛ اما همزمان با عروج قدرت این سلسله به وسیله‌ی دو برادر مبارز - غیاث‌الدین محمد غوری و شهاب‌الدین محمد سام غوری که پس از رسیدن به سلطنت، لقبش را معزالدین گذاشت - هم پهنای امپراطوری شان «از بخش‌های شرقی هندوستان و چین تا دروازه‌های عراق و از دریای آمو تا کناره‌های دریای هرمز»^۳ وسعت یافت و هم دانشمندان بزرگ رشته‌های مختلف علوم و فنون، در ظل حمایت دربار آنها ظهور کردند که در انکشاف شعر و شعور آن عهد نقشی پیشروانه داشتند و زمینه را برای انکشاف سایر جنبه‌های دانش فراهم آوردند. درین عصر بود که موسیقی خراسانزمین هم از جهات علمی و عملی دچار تحولاتی گردیده و جریان این تحولات بر موسیقی شمال هند که جزئی از امپراطوری غوریان بود، نیز اثرات ماندگاری برجا گذاشت و اثرات متقابلی هم پذیرفته بود.

شاهان غوری که برخی از آنها از لحاظ مذهبی سختگیر نیز بودند، خود به سان همه حکمروایان دیگر، به اسباب تعیش دلبسته‌گی عمیقی داشتند و اغلب آنها به شراب، موسیقی و شکار ازین دیدگاه می‌نگریستند. قاضی منهاج سراج جوزجانی - مؤرخ بزرگ عهد غوریان - درین باب اشاره‌هایی دارد که نقل آنها خالی از دلچسپی نخواهد بود. او می‌نویسد که علاءالدین حسین، پس از آنکه به انتقام خون برادرانش شهر غزنی را به خاک یکسان کرده، کاخ شکوهمند محمودی و قصور شاهان و شهزاده‌گان غزنوی را یکسره ویران ساخت. اجساد تمام شاهان غزنی را - به استثنای محمود، مسعود و ابراهیم - از گورهای شان کشیده، سوختاند. شهر غزنی را هفت شبانه روز در آتش کشید و مردی را در آنجا زنده نگذاشت؛ ولی او خود درین مدت به مجلس عیش نشسته، تمام هفته را به نوشیدن شراب و عشرت مشغول بود. چون شب هشتم رسید و از شهر چیزی به جز تلی از خاکستر نماند؛ سلطان بیتی چند در مدح خود بگفت و مطربان را فرمان داد تا آن را با چنگ و چغانه در حضورش بخوانند و آن نظم اینست:

جهان داند که سلطان جهانم	چراغ دوده ی عباسیانم
علاءالدین حسین بن حسینم	که باقی باد ملک جاودانم
چو بر گلگونه ی دولت نشینم	یکی باشد زمین و آسمانم
امل مُقرع زَنِ گرد سپاهم	اجل بازیگر نوک سنانم
همه عالم بگیرم چون سکندر	بهر شهری، شهری دیگر نشانم
بران بودم که با اوباش غزنین	چو رود نیل جوی خون برانم
ولیکن گنده‌پیرانند و طفلان	شفاعت می‌کند بخت جوانم

ببخشیدم بدیشان جان ایشان

که بادا جان‌شان پیوند جانم»^۲

طبقات ناصری می‌افزاید: علاءالدین حسین، پس ازین، در راه بازگشت به غور؛ هنگامی که به‌بست رسید؛ کاخ با

عظمت محمودی و سایر قصرهای آن شهر را نیز به - خاک یکسان کرد. چون به فیروزکوه رسید، پس از تدفین اجساد دو برادرش که از غزنی آورده بود؛ اسیران جنگی را از دم تیغ برکشیده، از آمیختن خون - شان با خاک غرنه؛ که در جوال‌های آویخته بر گردن



آنها آورده بود؛ برج‌هایی بر فراز قلعه‌های فیروزکوه ساخت. «چون این چنین انتقامی بکرد، و به حضرت بازآمد و خواست تا به عشرت و نشاط مشغول گردد، مطربان را و ندما را جمع کرد، و روی به نشاط آورد. این قطعه بگفت و مطربان را بفرمود تا در عمل مزامیر آوردند و بساختند و بگفتند:

بقایای یکی از برج‌هایی که از خاک غزنه و خون غزنویان ساخته شده است

آنم که هست فخر ز عدلم زمانه را	آنم که هست جور ز بدلم خزانه را
انگشت دست خویش به دندان کند عدو	چون بر زه کمان نهم انگشتوانه را
چون جست خانه، خانه کُمیتَم میان صف	دشمن ز کوی باز ندانست خانه را
بهرامشه به کینه‌ی من چون کمان کشید	کندَم به نیزه از کمر او کِنانه را
پُشتی خصم گرچی همه رای و رانه بود	کردم به گرز خُرد سر رای و رانه را
کین توختن به تیغ در آموختم کنون	شاهان روزگار و مُلوک زمانه را
ای مطرب‌بدیع! چو فارغ‌شدی ز چنگ	برگوی قول‌را و بزن این ترانه را

دولت چو بر کشید نشاید فرو گذاشت

قول مُعَنَی و می صاف و مُعَانَه را»^۵

این اشارات، نشان‌دهنده‌ی علاقمندی مفرط پادشاه غور به موسیقی بوده، واضح می‌سازد که او حتی در ایام خونخواری و عزا نیز نمی‌توانست آن‌را از یاد ببرد. میزان توجه وی به این فن در حدی بوده که حتی خود نیز با سرودن تصانیفی برای آواز، در آفرینش پارچه‌های موسیقی عهد خویش سهم می‌گرفت.

شاهان پسین او نیز چنین بودند. منهاج سراج در باره‌ی برادر زاده او - سلطان غیاث‌الدین غوری - نیز اشاراتی داشته، چنین نوشته‌است که وی در اوایل جوانی شیفته‌ی بزم و دلبسته‌ی شکار بود. از پایتخت تابستانی خود - فیروزکوه - تا پایتخت زمستانی‌اش - زمینداور - که چهل فرسخ را دربر می‌گرفت، شکار را ممنوع قرار داده، و در هر فرسنگ میری مقرر داشته بود، تا این ممنوعیت را زیر مراقبت بگیرند. او در زمینداور باغی بزرگ و بی‌نظیر ساخته بود که آن‌را *باغ ارم* می‌نامید و در پهلوی آن به‌اندازه‌ی مساحت باغ، میدانی ساخته بود. سالی یک‌بار فرمان می‌داد که وحوش و بهایم را از پنجاه، شست فرسنگی رانده، همه‌را به‌این میدان بیاورند. به‌این شیوه، هر سال در حدود ده‌هزار جانور درین محل گردآورده می‌شد؛ سپس سلطان بر قصر باغ می‌برآمد و مجلس بزم مهیا می‌ساخت.

درباریان، سواره به میدان می‌تاختند و زیر نظر شخص شاه، شکار می‌کردند. زمانی او خود برخاسته میل شکار کرد؛
فخرالدین مبارکشاه - شاعر و دانشمند بزرگ دربارش - به پا خاسته این رباعی بگفت:

اندر می و معشوق و نگار آویزی به زان باشد که در شکار آویزی
آهوی بهستی چو به دام تو درست اندر بز کوهی به چی کار آویزی؟

پس سلطان عزم شکار را فسخ نموده به بزم می و موسیقی نشست.^۶

محمد عوفی - دانشمند دیگر عهد غوریان - نیز در تذکره‌ی لب‌الباب خویش رباعی یکی از سخنوران
معاصرش به نام ملک تاج‌الدین تمرانی را نقل کرده است که شاعر در آن سلطان غیاث‌الدین را به گرفتن بزم و شکار
تشویق می‌کند:

هر روز چنین شهانه کاری می‌کن بر چهره‌ی ایام نگاری می‌کن
بر تخت بخرمی شرابی می‌خور در باغ به خوشدلی شکاری می‌کن^۷

بنا به تصریح قاضی منهج سراج جوزجانی، سلطان غیاث‌الدین غوری در اواخر عمر از نوشیدن شراب توبه کرد.
در هنگامی که سلطانشاه (۵۸۹ - ۵۶۸ هـ) پسر ایل ارسلان خوارزمشاه، پس از مرگ پدر به رقابت برادرش علاء‌الدین
تکش که جانشین او گردیده بود، شمال خراسان را عرصه‌ی تاخت و تازش قرار داد، به شهر مرو آمده، سپاهش را در
محل‌ی به نام دهانه‌ی شیر در سرخس مستقر ساخت و سفیری هم به دربار فیروزکوه گسیل داشت. سلطان غیاث‌الدین
غوری برای به پیشواز گرفتن او مجلس عشرتی برپا نمود و دستور داد، وی را با دادن شراب مست سازند، تا نیت
اصلی آمدن خوارزمشاه را به مرو ازو جويا گردند. چون سلطان خود از نوشیدن شراب توبه کرده بود؛ برایش
صراحی‌یی از آب انار شیرین گذاشته بودند؛ تا دیگران آن را شراب انگاشته در نه خوردن می از پادشاه متابعت نه-
کنند.

هنگامی که سر فرستاده‌ی سلطانشاه اندکی گرم شد، زانو زده، این رباعی را به هنرمندان موسیقی حاضر در محفل
داد و از آنان خواست تا این سروده‌اش را با ساز و آواز بخوانند:

زان شیر که بر شیر دهانه است مقیم شیران جهان ازو هراسند عظیم
ای شیر! تو از دهانه دندان بنمای کاین‌ها همه دردهان شیرند ز بیم

با به نوا درآمدن این ابیات توسط هنرمندان محفل؛ گونه‌ی سلطان به سرخی گرایید و بزرگان دولت نیز از شنیدن
آن تکان خوردند. خواجه صفی‌الدین محمود* که از سران وزرای دربار بود و در ظرافت و حاضر جوابی مَثَل؛ طبع

نظم داشت، و شعر نیکو می‌سرود، با شنیدن این سروده‌ی سفیر خوارزم، به‌پا برخاسته رباعی زیرین را در پاسخ سرود و به‌هنرمندان داد، تا آن را نیز بخوانند:

آن روز که ما رایت کین افزیم وز دشمن مملکت جهان پردازم
شیری زده‌انه گر نماید دندان دندانش بگزرز دردهان اندازیم

خاطر سلطان غیاث‌الدین با شنیدن این پاسخ شگفت و خواجه‌را به‌انعام وافر و تشریفاتی درخور قدردانی کرد و اهل دربار نیز جمله‌گی او را بنواختند.^۸

همین روایات معدود کافیست تا از خلال آن به وضع موسیقی، موقعیت آن در دربارها و موقف و میزان توانایی هنرمندان آن روزگار پی ببریم. در جامعه‌یی که برخورد مذاهب حنفی، شافعی، اسماعیلی و کرامی در اوج خود بود، و اصطکاک عقیدتی نه‌تنها در بین مردم، گرایش به‌مذهب را عمق بیشتری بخشیده بود؛ بلکه دربار نیز عرصه‌ی این کشاکش بوده، تنها غیاث‌الدین غوری در مدت تقریباً نیم قرن سلطنت خود سه بار تغییر مذهب داد.^۹ در چنین یک جو اجتماعی، فضای تنفس برای هنرهای ظریفه بسیار تنگ‌است. ولی برعکس می‌بینیم که شاهان و دولتمردان غوری چنان شیفته‌ی ساز و آواز اند که حتی خود همگام با هنرمندان موسیقی در آفرینش پارچه‌های آوازی با سرایش متن آنها سهیم اند و از جانب دیگر توانایی هنرمندان دربار را - که با تأسف منابع آن دوران نامی از ایشان نبرده اند - در آن حدی می‌بینیم که فی‌البداهه آهنگ می‌ساختند - کاری که به‌استثنای استادان تکنوازی ما، هیچ‌یک از هنرمندان امروزی، به‌ویژه آهنگسازان کشور، توانایی آن‌را ندارند. پس می‌بینیم که موسیقی عملی عهد غوری در چی حد اعتلا قرار داشته است.



و اما در مورد موسیقی نظری یا دانش موسیقی این عهد باید یادآور شد که درین دوران دو اثر نگاشته شده در موسیقی داریم که هر دو متعلق به عهد سلطنت دو برادر یادشده می‌باشند. یکی ازینها بخش موسیقی دانشنامه‌ی جامع‌العلوم^{۱۱} است و دیگری کتاب ارزشمند بهجت‌الروح^{۱۲} که نخستین معرف موسیقی نظری آن‌روزگارست و دومی بازشناسنده‌ی جنبه‌های جالب موسیقی عملی و باورهای موسیقایی همان عهد.

کتاب جامع‌العلوم که «حدایق‌الانوار فی حقایق‌الاسرار» نیز خوانده می‌شود؛ دایرة‌المعارف علوم مروج‌ه‌ی روزگار خود بوده، در آن شست شاخه‌ی متعارف دانش بشری در آن زمان، به بحث گرفته شده‌است، ازین جهت کتاب یادشده را **ستینی** یعنی «دربر دارنده‌ی شست علم» نیز نامیده‌اند. از میان این شست نوع دانش، یکی هم علم موسیقی است که به جنبه‌های نظری آن پرداخته شده‌است. اگرچی پیش از جامع‌العلوم کتابی شبیه به آن در عهد سامانی به نگارش درآمده بود؛ اما زبان آن یکی عربیست و این امر ابتکار نوشتن فصلی دریک دایرة‌المعارف به زبان دری را به مؤلف جامع‌العلوم بر می‌گرداند. کتاب عهد سامانی همان مفاتیح‌العلوم محمد بن احمد بن یوسف بلخی خوارزمیست که آن را بین سالهای ۳۶۵ - ۳۸۱ هـ در عهد نوح دوم سامانی به دستور وزیر او - ابوالحسن عتبی - نوشته و در مقالت دوم باب هفتم خویش مباحث سازشناسی، اصطلاحات و انواع ضرب را در سه فصل مورد بازشناسی قرار داده بود.^{۱۳} ولی جامع‌العلوم که توسط دانشمند معروف دربار غور - امام فخرالدین رازی - تألیف یافته‌است، کار تدوین آن در عهد سلطان غیاث‌الدین غوری که مقارن با سالهای جوانی مؤلف بوده؛ در شهر هرات آغاز یافته و در سال ۵۷۴ هـ در خوارزم پایان پذیرفته و به پاس محبت سلطان علاءالدین تکش خوارزمشاه با فخر رازی، به او اهدا گردیده‌است.

امام فخرالدین رازی که نتوانست در سرزمین خوارزم ماندگار گردد؛ اندکی بعد از آن به علت دامن زدن به اختلافات مذهبی از خوارزم نفی بلد گردیده، به هرات برگشت و با زهم مورد اکرام سلاطین غور قرار گرفته، تا اخیر عمر درین شهر زیست. بنابراین جامع‌العلوم او نخستین نوشته‌ی موسیقی عصر غوریان را در خود داشته، از یکسو معیارهای دانش موسیقی نظری این دوران را به ما باز می‌گوید و از سوی دیگر در تعمیم این معایر، نقشی تاریخی ایفا کرده، تجارب گذشته‌گان آگاه ما را به آینده‌گان منتقل کرده است.

شیوه‌ی بازشناسی علوم درین کتاب، چنانست که مؤلف در هر دانشی به‌طرح نه مسأله پرداخته و زیر عناوین اصل اول تا نهم به تشریح و توضیح هریک از آنها پرداخته‌است. به‌گونه‌یی که او خود در پیشگفتار کتابش یاد می‌کند؛ ازین نه اصل، سه آنها در اصول ظاهره و سه دیگر در غوامض و مشکلات آن علم بوده؛ سه اصل آخر نیز در امتحانیات است.^{۱۳} مطابق به همین اصول، بخش موسیقی دانشنامه‌اش را برحسب سرخط‌های زیرین به‌بحث کشیده است:

اصل اول: در حقیقت آواز و اقسام آن.

اصل دوم: در اسباب تیزی و گرانی آواز.

اصل سوم: در نام‌ها و اصول {اوتار بریط}.

اصل چهارم: در بیان آنچه موسیقی در آن نظر کند.

اصل پنجم: در مناسبات نغمات.

اصل ششم: در بیان مناسبات این قسم که تفاوت مثل متفاوت بود به قوت.

اصل هفتم: ابعاد به‌غیر نسبت‌ها.

اصل هشتم: در بیان آنکه هر آوازی مناسب حالتی مخصوص است.

اصل نهم: در شرف این علم.^{۱۴}

فخر رازی در اصل یکم به شرح علت پیدایش آواز پرداخته، نوشته‌است که آنچه سبب آفرینش آواز می‌گردد، تموج هواست که از بهم خوردن و یا از هم جدا شدن دو کتله به‌میان می‌آید؛ سپس با برخورد این موج‌ها به گوش انسان، آواز قابل درک و شناخت می‌گردد. او آواز را بر چهار گونه‌ی بلند، آهسته، تند و کند معرفی نموده، اظهار می‌نماید که سبب اختلاف نغمات حدت و ثقل یا تیزی و گرانی آنهاست. اگر نغمات باهم مناسبتی داشته باشند، هماهنگ به‌نظر می‌رسند و اگر فاقد این مناسبت باشند، با همدگر همخوانی نخواهند داشت.

در اصل دوم ضمن بازشناسی عوامل تیزی و گرانی آواها می‌گوید که، سبب تیزی آواز، سختی جسم مرتعش و یا تنگی و پیچیده‌گی مجرای گذر هوا و کوتاهی راه آن از منفذ تا مخرجست؛ و اسباب گرانی برعکس اینها. در سازهای تار نیز براساس همین قانون و تَر کوتاه و سخت، آواز بلند تولید می‌کند و تار سست و دراز، آوای بم تر. پس نسبت گرانی و تیزی یا بم و زیر آواز در سازهای تار، مستقیماً متناسب با طول وتر، یا تارهای آنهاست.

در اصل سوم به معرفی اسامی اوتار ساز عود پرداخته که در عهد او ساز مرکزی و اساسی دسته‌های موسیقی بود. امام فخر می‌نویسد که عود یا بربط چهار تار دارد، ضخیمترین آن را بم گویند و آنرا که در درجه‌ی دوم کلفتی قرار دارد، مَثَلث (بر وزن مکتب)؛ و تار سوم را که باریکتر از تار دومیست، مَثْنی (بر وزن معنی)؛ و تار چهارمی را که باریکترین همه است، زیر می‌نامند.

اصل چهارم بازگوینده‌ی این مطلبست که دانش موسیقی مرکب از دو بخش است: یکی شناخت توافق و تنافر یا همخوانی و ناهمخوانی آواها و نغمات که آنرا علم تألیف می‌نامند و دودیدگر آشنایی با برهه‌های زمانی که میان آواها قرار می‌گیرند و آنرا علم ایقاع (ضرب) می‌خوانند.

امام فخر درین اصل به شرح تأثیر موسیقی در نفس، و علل آن پرداخته، و می‌نویسد که ترکیب نغمات خوشآیند روی دو علت به‌ظهور می‌رسد: نخست از سبب وجود تناسب در ترکیب نغمات یا تألیف، و دودیدگر رعایت اقتضای حال در هنگام اجرای آهنگ. امام فخرالدین درین مورد نوشته‌است که زنده‌جانها به‌حکم طبیعت با انواع آواز مألوف‌اند؛ زیرا در حالات غم و درد و فرج به‌اقتضای حال تولید آواهای گوناگون می‌کنند. پس اگر چنین آواها را مطابق سیر گرانی و تیزی آنها بر اساس یک تناسب طبیعی ترکیب نمایند، بیشتر بر دلها خواهد نشست و درین حالت، چون آواها باعث دگرگونی حالات نفسانی گردد، لذت بیشتر می‌آفریند. زیرا تداوم حالات خاص کسالت-آورست، درین موضع، تجدید آواهاست که درین حالات تغییر آورده، احساس خوشآیندی می‌دهد.

اصل پنجم به توضیح سنجش تفاوت آواها از لحاظ دانش ریاضی پرداخته، که در آن آمده‌است: تکرار عین آوا، مظهر هیچگونه تناسبی نیست؛ مادامی که آوا مختلف گردد، از مجموع دو صوت بُعدی حاصل می‌گردد. علت آنست که یکی ازین نغمات بردیگری زایدست و این کمی و زیادی بازگوینده‌ی برقراری نسبتی بین دو آواست، که چنین یک نسبت، طبعاً یا همخوان (متناسب) است و یا ناهمخوان (متنافر). و اگر دو آوا با همدیگر همخوانی داشته باشند، تناسب آنها در تفاوتیست که به‌فعل و یا به‌قوه به «مقدار تفاوت» میان هر دو وجود دارد. منظور از قوه آنست که از تکرار آن آوا یک بار یا بیشتر از آنچه او به قوه مثل آنست، حاصل شود. **مانند شش و دو که عدد شش مضرب**

دوست و مقصود از فعل آنکه تفاوت میان دو نغمه دو برابر باشد چنانکه هشت و چهار که تفاوت در آن مانند متفاوت کوچک (یعنی چهار) است.

گونه‌ی دوم قسمیست که تفاوت میان دو آوا، شبیه متفاوت آنها نیست و آن بر دو قسم است: اول آنکه تفاوت میان دو آوا یا دو نغمه، چنان باشد که یکی مانند دیگری به‌اضافه‌ی کسری از آن باشد. و به‌این ترتیب، تفاوت میان دو آوا به‌کسری از آوای کوچکتر است که فخر رازی آن را *نسبة المثل و الجزء* نامیده؛ برین باورست که موزونترین این چنین نسبت‌ها، مثل و نصف است چنانکه دو و سه که تفاوت میان آنها یک است و یک نصف عدد کوچک (دو) است و سه بر دو مساویست به‌یک و نیم. پس از آن نصف و ثلث است چنانکه نسبت میان سه و چهار که یک است و این عدد، ثلث عدد کوچکتر (سه) است؛ و چهار بر سه مساویست به‌یک و ثلث.

فخر رازی درین مبحث، یکی از مغلق‌ترین گوشه‌های تیوری همخوانی پرده‌های موسیقی را به‌زبان بسیار ساده بیان کرده است تا برای همه خواننده‌گان دانشنامه‌اش قابل درک باشد. او در حقیقت ابعاد متفق را باز می‌شناساند و از تفاوت حاشیه‌های عظمی و صغری صحبت می‌نماید زیرا منظور وی از متفاوت، هر دو حاشیه بوده و تفاوت، همان اختلاف مقداری بین این دوست. روی این اساس نوع نخستین بعد متفق که در آن قیمت عددی حاشیه عظمی دو چند حاشیه‌ی صغراست همان بعد همخوانست که در آثار ابن‌سینا، فارابی و ابن‌زیله به‌نام *بعد «الذی بالکل»* یاد شده‌است. و در نوع دوم نیز متفاوت کوچکتر، یا حاشیه‌ی صغرای آن مضرب تفاوت است. این ابعاد در آثار متقدمین، اوساط خوانده شده اند

اصل ششم که ادامه مبحث اصل پنجم است، به‌شرح دو نوع فرعی قسم دوم بعد پرداخته، ابتدا از متفاوتی صحبت می‌کند به‌مثل «تفاوت» است به‌قوه. و این حالتیست که آوایی دو برابر آوای دیگر بوده، تفاوت برابر با نغمه‌ی کوچکتر باشد؛ مانند دو و یک، که آن را *نسبة الاضعاف* گویند. حالت دیگر آن *ثلثة الاضعاف* است که تفاوت در آن دو برابر بیشتر می‌شود؛ مانند شش و دو که تفاوت میان آنها چهارست و چهار دو برابر دوست و عدد دو نیز ثلث شش است. سلسله‌ی این نسبت‌ها می‌تواند *اربعة الاضعاف* باشد، یعنی هشت بر دو؛ *خمسة الاضعاف* یعنی ده بر دو و مانند اینها. بر مبنای گفته‌های پیشین درین قسم، حاشیه عظمی مضرب عدد صحیحی از حاشیه‌ی صغراست.

امام فخرالدین درین بخش به‌نتیجه‌گیری از هر دو بحث پرداخته، نسبت‌های متفق را به‌سه دسته بخش‌بندی نموده است: نخست نسبت‌های بزرگ که شامل سه نوع فرعی است: *الذی بالکل* که متشکل از نسبت دو برابر است. دودیگر که اسمی برای آن نیاورده و نسبت سه ضعف سازنده‌ی آنست و سه‌دیگر *الذی بالکل* مرتین که نسبت آن چهار ضعف است.

دسته‌ی دوم را نوع **اوساط** نام نهاده، به سه گروه جدا می‌سازد: نخست الذی‌بالخمسه که نسبت آن مثل و نصف یا یک و نیم است. دوم الذی‌بالاربع که نسب آن مثل و ثلث یا یک و سوم بهر است و قسم سوم نسبت‌های کوچک است؛ مانند: مثل و جزء که از مثل و ربع یا یک و یک چهارم بهر آغاز گردیده، تا نسبت‌های کوچکتر از آن، چندانکه ممکن گردد، ادامه می‌یابد.

دسته‌ی سوم نسبت‌های کوچکترین را معرفی می‌کند که زیادت زاید بر ناقص، نیمه‌ی نیمه‌ی نصف کوچکترین ابعاد باشد و آن را بعد طنینی خوانده است.

امام فخر رازی درین اصل به‌چنین خلاصه می‌رسد که آنچه بیش از دیگر ابعاد توسط اهل روزگار به‌کار برده می‌شوند، نسبت‌های الذی‌بالکل مرتین است.

اصل هفتم که بازهم ادامه‌ی دو اصل پیشین است، این مطلب را القأ می‌کند که افزون برین ابعاد، نسبت‌های دیگری نیز وجود دارند که باهم همخوانی دارند، و علت آنست که در نسبت‌های دوبرابر، به‌صورت عام نوعی تناسب موجودست که در سایر نسبت‌ها دیده نمی‌شود. زیرا فقط در نسبت‌های مضاعفت که دو چندان یک آوا، قایم مقام آوای قبلیست - هم در حنجره و هم در ساز - چون نغمه را با نغمه‌ی دیگر مناسبتیست متفق، اگر آن را طرح کنند و ضعف آن را بدیل گیرند، در تناسب آنها زیانی پدید نیاید؛ از برای آنکه تضاعف یکی قایم‌مقام دیگرست؛ چنانکه چهار با سه نسبتی دارد معلوم، و آن نسبت الذی‌بالاربعه است. اگر این چهار به‌هشت مبدل گردد، تناسب موجود بهم نمی‌خورد؛ زیرا هشت دوبرابر چهارست؛ و همچنین اگر چهار را نگهدارند و به‌جای سه، عدد شش بگذارند، بازهم تناسب تغییری نمی‌یابد. نسبت‌هایی را که امام فخر درین اصل شرح نموده، نسبت نغمات سپتک‌ها و یا اوکتاواست، زیرا هر نغمه‌ی اوکتاوا که به‌ترتیب، سیر صعودی و یا نزولی داشته باشد، به‌خود همان نغمه ختم می‌گردد. از همین جهتست که آوازخوانان شیوه‌ی سنتی ما، هرگاه مقامی را با سرگم شکل می‌کنند، همیشه در خاتمه‌ی شکل، نغمه‌ی اول را تکرار می‌نمایند، زیرا نغمه‌ی آخرین، همان نغمه‌ی نخستین است؛ صرف با این تفاوت که در سیر صعودی یک درجه زیر تر و در سیر نزولی یک درجه بم‌تر است و بس. مانند: **سا** - ری - گه - مه - په - ده - نی - **سا**. و یا به-سیستم غربی: **د** - ری - می - فا - سول - لا - سی - **د**.

اصل هشتم بازگوینده‌ی این مطلب است که هرگاه آواها سیر صعودی داشته، از سنگینی (پستی) به‌سوی سبکی (بلندی) بروند، اسباب طرب و شادی را مهیا می‌دارند؛ زیرا نفس را از سوی سکون و نشیب غم به‌اوج شادی و طرب رهنمون می‌گردند. برعکس، آوازی که سیر نزولی داشته، از تیزی به‌گرانی سیر کند، نفس را از بلندی شادی به

نشیب اندوه می‌کشاند و آنچه لایق قوت فکری و غضبی بود، تقلیل می‌دهد. فخر رازی در اخیر این مبحث نتیجه می‌گیرد که آوای نغمات هر قدر سبکتر باشد، بیشتر محرک هوس‌های انسانی خواهد بود.

اصل نهم که زیر عنوان در شرافت این علم به‌نگارش درآمده‌است، ارائه‌ی سندیست که دهان مخالفین موسیقی را می‌بندد، زیرا در پهلوی اینکه پیدایش موسیقی را جنبه‌ی روحانی می‌دهد، به‌بلند بردن سطح موسیقی تا سویه‌ی رشته‌ی دانش‌های بشری نیز کمک می‌کند؛ زیرا امام فخر رازی می‌نویسد که: از جمله‌ی حکمای قدیم، نخستین فیلسوفی که به‌علم موسیقی توجه نمود، فیثاغورث بود که شاگرد حضرت سلیمان شمرده می‌شد. او شبی در خواب دید که کسی برایش می‌گوید: برخیز و به‌کنار فلان دریا برو، و از آنجا دانش دیگری را فرا بگیر. وی فردا به‌آن محل رفت، ولی چیزی دستگیرش نشد. فردا شب، باز هم عین خواب تکرار شد و او بار دیگر از کناره‌ی دریا دست خالی برگشت. شبی دیگر برای بار سوم همان دستور مکرر شد. پس فیثاغورث متیقن گشت که رویایش بدون نتیجه نخواهد ماند. چون این بار به‌کنار دریا رفت، جمعی از آهنگران را در حالتی مصروف کار دید که با ودان‌های شان آهن می‌کوفتند؛ چون دقت کرد، در آهن کوفتن آنها نظمی دید، چون درین آواها ژرفتر فرو رفت، متوجه نسبت‌هایی در ضربات چکش گردید و تلاش نمود، تا قانونمندی این نسبت‌ها را دریابد. به‌سعی فراوان آن‌را کشف کرد و بر بنیاد این نسبت‌ها سازی ساخت و ابریشمی بر آن بست. قصیده‌ی در توحید باری تعالی و نکوهیدن دنیا انشاد کرد و بر خلق همی خواند. به‌این وسیله، بسیاری از مردم را به‌خداوند و روز آخرت مایل ساخت. ازین سبب حکما آن ساز را عزیز داشتند و به‌تکمیل آن کوشا بودند؛ تا اینکه ارسطاطالیس حکیم آن‌را به‌ساز ارغنون انکشاف داد. از همین سبب است که هیچ کس را درین علم و عمل چنین دقتی میسر نمی‌شود، الا آنکسی را که خاطری وقاد، ذهنی صاف و طبعی راست یاری دهد. اگر کسی را قوت علم و ممارست درین صناعت جمع شود در فن خود بی‌نظیر بود.

از نتیجه‌گیری امام فخر رازی معلوم می‌شود که او، به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین و معروفترین دانشمندان دینی روزگار خویش، در صدد کاستن فشاری بر دانش ظریف موسیقی بود، که توسط قشربون و متعصبین بر آن وارد می‌آمد. روایت بالا در آثار شناخته‌ی موسیقی پیش از عهد غوریان که به‌زبانهای عربی و فارسی به‌نگارش درآمده‌اند، دیده نمی‌شود؛ پس امام فخر آن‌را برای نخستین بار وارد ادبیات موسیقی نموده‌است که در آثار و تألیفات موسیقی پس از او، در بسیاری جاها به‌نقل از قول وی تکرار یافته‌است. کتاب «در زنده‌گی پیتاگوریان» دانشمند یونانی یامبلیکوس Iamblichus (325-250 ق.م.) قدیمترین منبعی است که ازین حکایت یاد نموده‌است؛ اما نحوه‌ی روایت آن جنبه‌ی عملی داشته، حاکی از آنست که فیثاغورث، با بررسی دقیق ضربات آهنگران، قواعد و نسبت‌های ابعاد موسیقی را تدوین نموده‌است.^{۱۵} این موضوع در روایت امام فخر رازی بیشتر جنبه‌ی دینی داده شده و او را با پیامبری از

بنی اسرائیل مرتبط ساخته است؛ در حالیکه دانشمندان پس از امام فخرالدین؛ فیثاغورث یا پیتاگور را به‌رتبه‌ی کاشف علم موسیقی و مخترع نخستین ساز در تاریخ بشریت، ارتقاء داده‌اند؛ و اما این امر روی قصد تحریف واقعیت تغییر داده نشده است، بلکه مصلحت‌های مبرم اجتماعی دانشمندان را به این کار واداشته است.

بررسی گذرای متن کتاب، نشان می‌دهد که بخش موسیقی دانشنامه‌ی علایی ابن‌سینای بلخی، الکافی فی - الموسیقی تألیف شاگرد و پیرو ابن‌سینا - ابومنصور عمر بن زبلیه اصفهانی - مفاتیح‌العلوم خوارزمی و برخی از منابع یونانی سرچشمه‌های مورد استفاده‌ی فخر رازی در تألیف این بخش بوده‌است؛ به‌ویژه کاربرد برخی از اصطلاحات به‌صورت دری آن؛ مانند تیزی و گرانی به‌جای حدت و ثقل و یا آواز به‌جای صوت که به‌پیروی از ابن‌سینا صورت گرفته، ارزش این نوشته را دو برابر ساخته است. عبارات سه، چهار اصل نیز با متن الکافی بسیار نزدیک است و در یک مورد نیز عبارات خوارزمی با مطلبی درین نوشته شباهت دارد، به‌صورت دقیق نمی‌دانیم که امام این مطالب را از روی متون عربی منابع یادشده به‌دردی برگردانده و یا اینکه منابع مشترکی با آنها داشته‌است؟ ولی در ترجمه، تأثیر واضح دانشنامه‌ی علایی ابن‌سینا را بر او می‌بینیم. گذشته از اینها، بازتاب نظریات خود امام فخر رازی در موسیقی، نیز در برخی از موارد روشن است؛ چنانکه اصل هشتم مقاله، کاملاً به‌آرای خود او اتکاً داشته، در اصل چهارم نیز اثرگذاری موسیقی در نفس را با طرز دید ویژه‌ی خویش بیان داشته‌است و همین امر سبب شده تا موسیقی‌شناس برجسته‌ی غرب هنری جورج فارمر او را نظریه‌پرداز موسیقی به‌شمار آورد.^۶ این مطالب نیز پژوهش بیشتر می‌خواهد، تا روشن سازد که چنین نکات زاده‌ی تفکر دانشمندان خود ماست، و یا اینکه برگرفته از تیوری‌های موسیقی سرزمین هند؟ که موسیقی‌دانان آن بدون شک درین برهه‌ی زمانی به‌دربار غور حضور داشته اند و یا اینکه حداقل داد و ستد فرهنگی با هند که جزئی از امپراطوری غوری شمرده می‌شد؛ موجب اشاعه‌ی چنین نظریاتی در خراسانزمین گردیده بود. طوریکه در بخش‌های پایانی این سخنرانی خواهیم دید، رگه‌های این تبادل‌ی تجارب را در دومین اثر موسیقایی نوشته شده در دربار غور به‌روشنی دیده می‌توانیم.

جامع‌العلوم در انکشاف دانش موسیقی یا موسیقی نظری دوره‌های پس از خود نقشی بس اثرگذار داشته، مطالب آن در بسیاری از کتب پراهمیت و رساله‌های کوتاه موسیقی پسین، به‌فراوانی نقل گردیده‌است. مطالب این مقاله حتی امروز نیز پس از سپری شدن ۸۵۶ سال از زمان نگارش آن، برای اهل هنر موسیقی ما تازه‌است و آموزنده.

ادامه دارد

- ۱- ابن سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله. دانشنامه‌ی علایی. نسخه‌ی خطی شماره ۸۳۰، ۱۶ کتابخانه‌ی بریتانیای لندن. اوراق ۲۷۳ ب - ۲۸۳ الف.
- ۲ - نیشاپوری، محمد بن محمود بن محمد. رساله‌ی موسیقی. نسخه‌ی خطی شماره ۶۱۲ / ۲ C مجموعه‌ی تومانسکی در کتابخانه‌ی اکادمی علوم پترزبورگ روسیه. صص ۱ - ۳.
- ۳ - جوزجانی، قاضی منهاج سراج. طبقات ناصری. ج ۲. به تصحیح عبدالحی حبیبی. کابل: انجمن تاریخ. ۱۳۴۲. صص ۳۶۱ / ۱.
- ۴- طبقات ناصری. صص ۱ / ۳۴۴ - ۳۴۵.
- ۵- همانجا. صص ۱ / ۳۴۵ و ۳۴۶.
- ۶- همان منبع. صص ۱ / ۳۶۵.
- ۷- عوفی، محمد. لباب الالباب. به کوشش و تصحیح ادوارد براون. لایدن: مطبعه‌ی بریل. ۱۹۰۶. صص ۱ / ۵۱.
- * صفی‌الدین محمود به احتمال قوی پدر مسعود صفی شاعر همان دورانست که نمونه‌ی آثارش در مجموعه‌ی لطایف و سفینه‌ی ظرایف سیف جام آمده‌است و نشان می‌دهد که با دانش موسیقی آشنایی کامل داشته‌است؛ زیرا یکی از سروده‌هایش، کلیات وقت خوانش مقامات است. اگر چنین باشد، مسعود صفی قدیمترین شاعر زبان دری خواهد بود که در عهد غوریان به سرایش کلیات پرداخته‌است و این امر محتویات کتاب بهجت‌الروح را قوت بیشتر می‌بخشد.
- هر وی، سیف جام. مجموعه‌ی لطایف و سفینه‌ی ظرایف. نسخه‌ی خطی شماره ۱۴۷۰۱ کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه کابل. ورق ۴۰۰. این نسخه که بیست و هفت سال پیش مورد استفاده این قلم قرار گرفته بود، با تأسف که از آن کتابخانه دزدیده شده و قرار گرفته‌ی دوست دانشمندم دکتر سیدعارف نوشاهی فعلاً در اختیار قاچاقبران فرهنگی پاکستانی قرار دارد. (گفته می‌شود که در سالهای جهاد، این نسخه توسط یکی از وزرای فعلی افغانستان به پاکستان برده شده و بالای این قاچاقچیان به فروش رسیده‌است).
- ۸ - طبقات ناصری. صص ۱ / ۳۶۶ - ۳۶۵.
- ۹ - مأخذ بالا. صص ۱ / ۳۶۲.
- ۱۰ - عبدالمؤمن صفی‌الدین. بهجت‌الروح. به تصحیح رابینو دی برگوماله. تهران: بنیاد فرهنگ ایران. ۱۳۴۶ ش.
- ۱۱ - فخر رازی، امام فخرالدین محمد بن عمر بن حسین بن علی. جامع‌العلوم. نسخه‌ی خطی شماره ۲۹۷۲ Or کتابخانه‌ی بریتانیای لندن. اوراق ۱۵۱ ب - ۱۵۵ الف.

۱۲ - خوارزمی، محمد بن احمد بن یوسف کاتب. مفاتیح العلوم. ترجمه‌ی حسین خدیو جم. تهران بنیاد فرهنگ ایران. ۱۳۴۶. صص ۲۲۵ - ۲۳۲.

۱۳ - جامع العلوم. همان نسخه. ورق ۱ ب.

۱۴ - جامع العلوم. همان نسخه. اوراق ۱۵۱ ب - ۱۵۵ الف.

15 - Iamblichus. On the Pythagorean Life. Translated with notes and introduction by Gillian Clark. Liverpool University Press. 1989. p 86.

۱۶ - فارمر، هنری جورج. تاریخ موسیقی خوارزمین. ترجمه‌ی بهزاد باشی. تهران: انتشارات آگاه. ۱۳۶۶. ص ۳۳۴.