

کابل نات شماره ۹۹، سال پنجم سرطان ۱۳۸۸ هجری خورشیدی جولای ۲۰۰۹



دکتر اسدالله شور

نگرشی بر شگردهای موسیقی عملی و نظری

در عهد غوریان

بفش دوم

بِهَجَّتِ الرُّوحِ

نفستین کتاب دری در باره‌ی موسیقی

بِهَجَّتِ الرُّوحِ عنوان کتابیست از عبدالمؤمن پسر صفی‌الدین که در اواخر سده‌ی ششم هجری در فیروزکوه ولایت

غور و یا در شهر غزنی، به‌نام سلطان محمدسام غوری (والی غزنی ۵۹۹ - ۵۶۹ و پادشاه خراسان و شمال هند ۶۰۲ - ۵۹۹

ها) به نگارش درآمده است. تاریخ دقیق تألیف این کتاب ارزشمند به درستی معلوم نیست؛ ولی سلطان خواندن شاه یادشده درین رساله، در ظاهر دایر برین امر بوده می‌تواند که در سالهای پایانی سده‌ی ششم و یا آغاز سده‌ی هفتم، بین سال‌های ۶۰۲ - ۵۹۹ هـ به‌نگارش درآمده باشد؛ زیرا محمدسام غوری درین برهه‌ی زمانی سلطان خراسانزمین و شمال هند بوده است؛ ولی در عصر تألیف کتاب، والیان قدرتمند را نیز سلاطین محلی می‌دانستند؛ از همین جهت است که پادشاه مرکز را شهنشاه یعنی شاه‌شاهان خطاب می‌نمودند؛ به ویژه اینکه شهاب‌الدین محمد سام طی نیم قرن سلطنت برادرش - سلطان غیاث‌الدین محمد غوری - بر خراسانزمین و شمال هند، علاوه بر سی سال ولایت در غزنی و بامیان، سپهسالار او نیز بود. ازینرو نمی‌توان فهمید که این کتاب در چلی سالی و در کدام ولایت افغانستان به رشته‌ی تحریر درآمده است.

بجهت‌الروح که از لحاظ حجم، نخستین «کتاب مستقل» زبان دری در زمینه‌ی موسیقی خراسانزمین به حساب می‌آید؛ مارا با بسیاری از جهات و رموز موسیقی نظری و عملی سده‌های میانه‌ی کشورمان و منطقه آشنا می‌سازد. سبک ساده‌ی نگارش آن، کتاب را قابل استفاده‌ی عام ساخته‌است؛ روی همین علت است که خاورشناس معروف انگلیس - ادوارد براون - در تاریخ ادبیات فارسی خویش به این خلاصه رسیده است که رساله یاد شده، یکی از روشن‌ترین و موجزترین رسایل درباره‌ی موسیقی خراسانزمین است که او به نظر او رسیده^{۱۷} و این نتیجه‌گیری درست هم است؛ زیرا برخی از مسایل پیچیده‌ی موسیقی درین رساله، به صورت بسیار عام‌فهم تشریح گردیده است؛ تا آنجا که خواننده‌ی ناوارد به مباحث موسیقی نیز میتواند از مطالب آن به‌ساده‌گی استفاده نماید.

رابینو دی بُرگوماله H.L. Rabino di Borgomale که یکی از خاورشناسان پرکار فرانسوی بود؛ کتاب بجهت‌الروح را به - مشوره و همکاری موسیقی‌شناس برجسته‌ی اروپا - هنری جورج فارمر - براساس سه نسخه‌ی موجود آن در کتابخانه‌های دانشگاه‌های کمبریج و آکسفورد انگلستان، مقابله و تصحیح نموده، سپس در سال ۱۹۴۳م آن را به زبان انگلیسی نیز برگردان نمود؛ اما این متن و برگردان آن، در زمان حیات ویراستار و مترجم امکان چاپ نیافته، نسخه‌ی خطی آن نزد فارمر باقی ماند. این نسخه‌ی چاپ نشده، پس از مرگ فارمر به دست کتابفروشان افتاد. مسؤولین کتابخانه‌ی مجلس سنای ایران گویا در اوایل دهه‌ی چهل خورشیدی از وجود آن در بازار آگاهی یافته، اقدام به خریداری‌اش نمودند^{۱۸} و در سال ۱۳۴۶ش بنیاد فرهنگ ایران آن را با مقابله با یک نسخه‌ی دیگر و بازبینی توسط موسیقیدان ایرانی - حسینعلی ملاح - و برگردان شرح لغات و اصطلاحات کتاب را که رابینو به به زبان انگلیسی نوشته بود؛ توسط مهدی مفتاح؛ به چاپ سپرد.

نسخه‌های مورد دسترس رابینو از رونوشت‌های متأخر بجهت‌الروح بوده، تصحیف و تحریف و حتی افزوده‌گی‌هایی نیز در آن‌ها دیده می‌شود. چنین امریست که ویراستار و همکارانش را به‌اصالت کتاب مشکوک ساخته، آنان را به این تصور انداخته است که شاید رساله‌ی یادشده، در حدود پنج قرن پس از تاریخ مورد ادعای مؤلف به‌سلک تحریر درآمده باشد؛ زیرا نسخه‌های موجود در انگلستان، نقل نسخه‌ی اندک که کاتب ناشی آن، اسم محمد غوری را محمود غزنوی ساخته، که در

چنین حالت طبعاً اشاره‌های متن کتاب با عهد شهنشاه مذکور سازگاری یافته نمی‌توانند. با آنکه رایینو متوجه این نکته نیز بوده، یادآوری می‌کند که: «ممکن است غزنوی اشتباه کاتب به‌جای غوری باشد. اگر چنین باشد، حاکمی که مؤلف، نام وی را ذکر کرده، باید سلطان محمود غوری (وفات ۱۲۱۲م) حاکم فیروزکوه در غور بوده باشد.»^{۱۹} با آنکه تفاوت محمود و محمد هنوز هم برای رایینو روشن نبوده، غیاث‌الدین محمود را که پس از معزالدین محمد به‌پادشاهی رسیده؛ با پدرش به- اشتباه گرفته است؛ ولی از همان زمان چاپ بهجت‌الروح در تهران تا به امروز، همه پژوهشگران ایرانی قول فارمر و استاد تقی زاده را اعتبار داده، آن را کتابی وانمود می‌کنند که گویا در عصر صفوی! توسط نویسنده‌ی مجهولی به‌نگارش در آمده است.^{۲۰} در حالی که پژوهشگران هندی که تاریخ عصر غوری را مربوط به پاکستان و شمال هندوستان نیز می‌دانند، هیچگاهی درین مورد شک نه‌نموده، با صراحت بهجت‌الروح را تألیف شده در عهد محمد غوری و اصدار یافته به‌نام او - دانسته‌اند.^{۲۱}

بیشترین بخش نکاتی را که مقابله‌کننده‌گان و ویراستار بهجت‌الروح بر آنها انگشت گذاشته و از عدم مطابقت این نکات با تاریخ نگارش رساله صحبت کرده‌اند، با پذیرفتن اسم محمد غوری به‌جای محمود غزنوی به‌یک‌باره‌گی قابل پذیرش می‌گردند. به‌طور مثال آنان گفته‌اند: چطور در کتابی که به نام محمود غزنوی تألیف یافته است؛ اسم ملک‌شاه سلجوقی که متأخرتر ازوست؛ یاد گردیده است؟ حال آنکه در تاریخ سلاجقه سه ملک‌شاه داریم که هر سه پیش از عهد محمد غوری زیسته‌اند:

جلال‌الدین ملک‌شاه اول سلجوقی. (سلطنت ۴۵۵ تا ۴۶۵ هـ = ۱۰۶۳ - ۱۰۷۲م)

معزالدین ملک‌شاه دوم سلجوقی. (سلطنت ۴۹۸ هـ = ۱۱۱۵م)

معین‌الدین ملک‌شاه سوم سلجوقی. (سلطنت ۵۲۹ - ۵۴۷ هـ = ۱۱۳۴ - ۱۱۵۲م)^{۲۲}

سالهای پادشاهی هر سه ملک‌شاه بالا به‌وضاحت نشان‌دهنده‌ی تقدم شان بر عصر سلطنت محمد غوریست. دودیکر اینکه از قول علامه تقی‌زاده گفته شده که نویسنده‌ی رساله، خود را نسل پنجم قابوس وشمگیر معرفی کرده است، در حالیکه امکان ندارد چنین نسلی معاصر محمود غزنوی باشد؛ ازینرو مؤلف خواسته خود را در زیر نام جعلی پنهان نموده، پسر صفی‌الدین - موسیقی‌شناس معروف پایان عهد عباسی - معرفی کند.^{۲۳} زنده‌یاد استاد سعید نفیسی در تاریخ نظم و نثر زبان فارسی^{۲۴} و شادروان حسن مشحون در تاریخ موسیقی ایران^{۲۵} فراتر ازین به‌گزاره‌ی دیگری قدم نهاده، در جستجوی نسل پنجم قابوس وشمگیر در عهد تیموریان برآمده، عبدالمؤمن و سلطان محمود را به اشخاص مفروض خویش انطباق داده‌اند. این اعتراض‌ها نیز با توجه به‌نام محمد غوری مردودست، زیرا به‌اساس عرفی که هر سی سال را تفاوت یک نسل می- شمارند؛ اگر عهد شمس‌المعالی قابوس وشمگیر را که معاصر و داماد سلطان محمود غزنویست و بین سالیان ۳۶۷ - ۴۰۲ هـ (۹۷۸ - ۱۰۱۲م) بر شهر گرگان خراسان حکومت نموده است؛^{۲۶} تا عهد سلطنت محمد غوری (۶۰۲ - ۵۹۹ هـ) حساب کنیم

از ۴۰۲ تا ۶۰۲ به صورت دقیق دو قرن را دربر می‌گیرد، که درین مدت می‌تواند حتی نسل هفتم نیز در حال ظهور باشد؛ در صورتی که عبدالمؤمن در هنگام نوشتن بهجت‌الروح در سنین بالا قرار داشته بود؛ طبیعتیست که صاحب نواسه نیز بوده است که نسل هفتم حساب می‌گردد. پس حساب دوره‌ی زنده‌گی نسل پنجم قابوس وشمگیر در عهد پادشاهی محمد غوری به-هیچ وجه دور از امکان بوده نمی‌تواند و از طرف دیگر تفاوت میان عهد زنده‌گانی عبدالمؤمن و دوره‌ی تیموریان نیز بیشتر از یک سده‌ی دیگرست؛ که درین برهه‌زمانی شاید نسل چهارم و یا پنجم خود او زنده‌گی می‌کرده اند؛ پس چی‌گونه می‌توان او را به دوره‌ی تیموریان هرات منسوب نمود؟ سه‌دیگر اینکه نام این مؤلف هم به‌هیچ صورت جعلی نیست. صفی‌الدین عبدالمؤمن که در افغانستان بلخی خوانده می‌شود، در جهان عرب بغدادی، در ایران ارموی و در ترکیه و آذربایجان ترک؛ اسمش عبدالمؤمن و کنیت یا لقبش صفی‌الدین است^{۲۷} در حالیکه مؤلف بهجت‌الروح نیز عبدالمؤمن نام دارد؛ اما صفی‌الدین اسم پدر اوست نه لقبش؛ زیرا او خود را عبدالمؤمن بن صفی‌الدین بن عزالدین بن محی‌الدین بن نعمت بن قاموس وشمگیر معرفی کرده است؛^{۲۸} پس بین صفی‌الدین عبدالمؤمن و عبدالمؤمن بن صفی‌الدین یا به اختصار عبدالمؤمن صفی‌الدین تفاوتی بسیارست و نزد ارباب خرد به‌هیچ وجه مغالطه ایجاد نمی‌کند؛ بنابراین، ایراد زنده‌یاد سیدحسن تقی‌زاده نمی‌تواند وارد باشد. افزون برین صفی‌الدین عبدالمؤمن بلخی/ارموی/بغدادی/ترک کم از کم ده سال پس از تألیف بهجت‌الروح دیده به‌جهان گشوده، ازین جهت ناممکن است کسی که پیش ازو میزیسته، در صدد استفاده از شهرت آینده‌ی شخص تولد نیافته بوده باشد. اینکه تشابه اسامی این دو شخصیت تاریخ موسیقی ما در طول هفتصد سال گذشته، برخی از پژوهشگران سطحی‌نگر را دچار سردرگمی است، ناشی از عدم دقت و قضاوت عجولانه‌ی این گروه محققین بوده است.

نکته‌ی چهارمی هم اینکه یادکرد ابن‌سینا (۳۷۰ - ۴۲۸ هـ) و ارزقی‌هروی (درگذشته‌ی ۴۷۶ هـ) که مقدم بر عهد زنده‌گی مؤلف رساله هستند؛ و نامبردن از فریدالدین عطار (۵۴۰ - ۶۱۸ هـ) و خاقانی (۵۲۰ - ۵۹۵ هـ) که از معاصرین اویند و آوردن پاره‌هایی از گفته‌های شان درین کتاب نیز غیر طبیعی به‌نظر نمی‌رسد. آنچه می‌تواند شک‌آفرین باشد یادکرد شیخ سعدی (۶۰۶ - ۶۹۰ هـ) و ذکر نغمه‌های عبدالقادر بن‌غیبی (۷۵۴ - ۸۳۸ هـ) درین کتابست که متأخر بر عهد تألیف آن می‌باشد؛ ولی نسخه‌های مورد استفاده‌ی رابینو که یکی در ۲۳ ذی‌الحجه ۱۰۳۶ هـ رونویسی گردیده است و دو نسخه‌ی دیگری فاقد تاریخ بوده‌اند؛ همه نسخه‌های بسیار جدید اند. پس راه یافتن اسامی بزرگان بسیار معروفی چون سعدی و ابن‌غیبی درین رسالات عجیب نبوده؛ می‌تواند کار رونویسگران آنها باشد. چنانکه در باب ششم، سروده‌های سخنوران سده‌ی دهم چون نجم‌الدین کویکی و پیروان او را نیز بر این کتاب افزوده اند که در آن برهه‌ی زمان، برای پژوهشگران ایران ناشناخته بوده و انگشت انتقادی بر آن گذاشته نه شده است؛ حتی این باب تکرار نیز یافته و زیر عنوان فصل، کلیات‌های دیگری بر بهجت‌الروح افزوده اند که تغییر یافته‌ی عین کلیات مندرج در باب ششم است و این «فصل» را به دیده‌ی خواننده، انگشت ششم می‌نمایاند نه بخشی از باب ششم.

نویسنده‌ی این سطور، نسخه‌های متعدد بهجت‌الروح را در کتابخانه‌های دانشگاه تهران، مدرسه‌ی مطهری (سپهسالار سابق)، مجلس شورای اسلامی و ملک تهران^{۲۹} از نزدیک دیده که رونویسی هیچ‌کدام آنها پیشتر از سده‌ی یازدهم هجری نیست؛ و اغلب آنها با رساله کرامت مجرای ابوالوفای سفره‌چی ملقب به دوره بیگ یکجاست. این رساله که در ایران زیر عنوان کرامیه شهرت یافته‌است - بر اساس هفده نسخه‌ی موجود آن در افغانستان، پاکستان و ایران توسط این قلم آماده چاپ گردیده است - آنقدر دچار حک و اصلاح و افزایش گردیده‌است که میتوان سه تحریر مختلف از آن ارائه داد. پس سرنوشت بهجت‌الروح نیز به سان «کرامت مجرا» و همه نسخه‌های عاموی و غیر تخصصی دیگر رساله‌های موسیقی زبان دری، نمی‌تواند از چنین برافزودها و تصحیف و تحریف‌ها مستثنی بوده؛ دچار هیچگونه دستبردی نشده باشد، حتی زبان این رساله تا حد زیادی تغییر یافته و با آثار اواخر سده‌ی ششم و آغاز سده‌ی هفتم هجری مطابقت کامل ندارد.

نسخه‌های موجود بهجت‌الروح در ایران که همه پس از سده‌ی دهم هجری رونویسی گردیده‌اند، نشاندهنده‌ی آنند که اثر عبدالؤمن هروی پس ازین قرن نظر مردم آن سامان را به خود جلب نموده‌است و یکی از ویژه‌گی‌های نسخ خطی رساله‌های متوسط و عاموی موسیقی پس از قرن دهم در سرتاسر قلمرو زبان دری اینست که هر یکی از کاتبان به نوبه‌ی خود در آنها دستبرد زده، به افزایش و کاستی محتوای آنها پرداخته‌اند؛ اگر کاری دیگری از دست شان بر نیامده، حد اقل یکی دو کلیات از سروده‌های دیگران را بر آنها افزوده‌اند. به گمان غالب، دستکاری بهجت‌الروح نیز در همین برهه‌ی تاریخ صورت گرفته‌است.

صاحب‌نظران و موسیقی‌دانانی چون امام فخرالدین طاووسی، حسین اخلاطی، فخرالدین، اسحق موصلی، کمال‌الدین کازرونی، محمد شانکی یا شبانکی، محمدامین طاووس، شیخ نجم‌الدین، سعدالدین محیی‌آبادی و شمس‌الدین ابن طائی که درین کتاب یاد گردیده‌اند، همه شخصیت‌های متقدم و یا معاصر مؤلف بهجت‌الروح هستند که در رسالات موسیقی مابعد به فراوانی نامبرده شده‌اند که همه باید به نقل ازین کتاب باشند؛ و چند تایی ازین اسامی در رساله‌ی موسیقی محمد نیشاپوری که در اواخر عهد غزنویان در دربار سلطان ابراهیم غزنوی نوشته شده‌است؛ نیز یاد گردیده‌است. درین میان برخی از اسامی یادشده، تحریف یافته نیز شده به نظر می‌رسد، مانند: سعدالدین محیی‌آبادی که باید همان استاد سغدی باشد که در آثار دیگر موسیقی به استاد سعدی، سعیدی، سعدالدین و امثال اینها تغییر داده شده‌است و منظور از همه‌ی آنها ابوحفص بن احوص سغدی سمرقندیست و کمال‌الدین کازرونی نیز باید همان کمال‌الزمان حسن نایی هنرمند دربار سلطان سنجر سلجوقی باشد که انوری مرثیه‌ی برای او سروده،^{۳۰} و هم‌روزگار مؤلف کتاب بوده‌است.

نکته‌ی پنجم نیز ملاحظات زنده‌یاد تقی بینش است، که به‌جا نمی‌نماید. او در کتاب تاریخ مختصر موسیقی ایران نوشته‌است که: «در مندرجات بهجت‌الروح جز همان مطالبی که در آثاری نظیر کتاب الادوار صفی‌الدین یا آثار عبدالقادر مراغی آمده‌است، مطلبی دیده نمی‌شود» و یا: «مطالبی هم در بهجت‌الروح دیده می‌شود که در عین بی‌سابقه بودن، قابل تردید و

مبالغه‌آمیز به نظر می‌رسد. از آن جمله است تقطیع ایقاعی امثال تن دره دیم دیم؛ یا تن تنه دره دیم تله تن که معلوم نیست چی مأخذی داشته، یا در کجا معمول بوده است؟^{۳۱} در مورد نکته‌ی نخست باید گفت که استاد بینش باید برعکس می‌نوشتند مندرجات بهجت‌الروح در آثار صفی‌الدین و عبدالقادر نیز تکرار یافته است، زیرا این کتاب مقدم بر تمام آثار هردوی آنهاست و نکته‌ی دومی نیز آنکه استاد بینش صرف با صورت تقطیع ایقاعی یادشده در آثار عبدالقادر گوینده آشنا بوده اند که به همت ایشان به چاپ رسیده است، در حالیکه در خراسانزمین که خود بینش نیز به آن تعلق دارد؛ گونه‌های دیگر تقطیع ایقاعی هم رایج بوده است؛ ولی این الفاظ که استاد بر آنها اشاره کرده اند، نه تنها که در روزگار تألیف بهجت‌الروح تقطیع ایقاعی مروج در مرکز خراسان بوده، بلکه نقره‌های تألیفی یا الفاظ امتداد آواز نیز شمرده می‌شد که متن نوع آوازی پیشرو را تشکیل می‌دادند و در پهلوی آن در ساختار سایر گونه‌های تصانیف نیز نقش ژنر آفرین داشته، تعیین‌کننده‌ی گونه‌های آوازی به شمار می‌رفته اند. اگر استاد بینش در رساله‌های خطی موسیقی که در کتابخانه‌های ایران به فراوانی یافت می‌شود، توجهی مبذول می‌داشتند، متوجه می‌گردیدند که در بازشناسی انواع تصنیف ازین الفاظ به کرات یادآوری گردیده است؛ چنانکه در رساله‌ی زمزمه‌ی وحدت باقیای نایینی می‌خوانیم: «آغاز تصنیف کار از نقرات است؛ یعنی در تن درآ درآ درتن درآ» و یا «ابتدای صوت از شعری شده باشد و بعد از آن دو مصراع نقرات از مقوله‌ی دل در تن آ، در تن آ ترتیب داده و ذیل که هی هی هی و آها و آهای است . . .» یا نقش که: «نقرات آن یله لا و ترلا است» و یا نقشین: «از شعر ابتدا می‌کنند و بعد از هر مصراع، یک فقره از نقرات مثل یله لا و ترلا مزید آن نموده، می‌خوانند»^{۳۲} در رساله‌ی کرامت مجرای سفره چی نیز می‌خوانیم: «نقشین آنست که بیته نوعی و نقراتی نوعی، یله لاست و تن تن ندارد.» و عمل که: «درآمد آن از بیته می‌شود و نقرات شان تن تن است» و یا ترانه که یک نوع آن: «یله لا و تله لاست و سخنان مسجع» و یا «ریخته در اصول اوفرست معه ی بیته، نقراتش خواه تن تن و خواه یله لا»^{۳۳} افزون بر اینها در رساله موسیقی ایکه در سال ۱۰۷۴ هـ در شهر شاه جهان آباد دهلی برای دیانت خان بدخشی رونویسی شده است، تعداد فراوان آهنگ‌های پیشرو را می‌بینیم که متن آنها همه از چنین آواها تشکیل یافته اند. این نسخه‌ی بدون آغاز و انجام که در کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه پنجاب لاهور نگهداری می‌شود؛ متن قطعات متعدد آوازی گونه‌ی پیشرو را به ثبت رسانده که به جز از همین واژه‌های امتدادی چیز دیگری را در آن‌ها نمی‌توان دید؛ زیرا نوع آوازی پیشرو از سده‌ی یازدهم به بعد متروک شده و تنها گونه‌ی سازی آن در افغانستان زنده مانده که امروز لاریه خوانده می‌شود و همین ژنر بود که توسط استاد حیدر هروی به استاد درویش ایرانی بازشناسانده شد و او به احیای آن در ایران پرداخت که امروز به عنوان پیشدرآمد معروف است؛ ولی گونه‌ی آوازی پیشرو به ترانه تغییر نام داده و با اندک تغییر در راگ‌های هندوفاغانی خوانده می‌شود. رساله‌ی مورد بحث، با همین گونه‌ی کلمات آغاز یافته: دنا، نا، تنه، درنا، تر، دا، نه، در، در، در، تن . . . و به همین گونه‌ی کلمات نیز ختم می‌شود: تن، درلی، تن، درتن، تن، درلا . . . یلله، یلالی.^{۳۴} به همین گونه در یک مجموعه‌ی دو جلدی که یکی

حاوی ۱۱۴ ورق است؛ دیگری در ۱۰۷ ورق، و به باور این قلم باید همان کنزالحان گمشده‌ی عبدالقادر گوینده باشد و شیوه‌ی خط آن نیز شباهتی به دستنویس مولانا بنایی هروی دارد؛ آهنگ‌های هنرمندان سده‌های هفتم تا نهم هجری گردآورده شده است و در میان آنها مثال‌های فراوان پیشروهای آوازی را می‌بینیم که همه مرکب از چنین آواهایند. به طور مثال متن پیشروهایی در مقامات مختلف از هنرمندان سده‌های یادشده چون عبدالعزیز (که شاید پسر گوینده باشد)، استاد علی، علی ابن تاسباز، شیخ عودی، علی سیتاعی (سیتایی)، ابن سرور، عبدالقادر، قراجه محمد، یعقوب فیضی، مولانا شمس، مولانا بنایی و امثال اینها درین مجموعه آورده شده است که از میان آنها متن پیشروی را که در مقام زنگوله اجرا می‌شد؛ درینجا به عنوان مثال نقل می‌کنیم:

تن یله لالاها لالی تن تله له له له لالی تنه در در نی حبیب من!

تن یله لالاها لالی تن نله له له له لالی تنه در در نی حبیب من!

ته دله دیر تننی تا نه در نا ناللنا تنه در در دله در تن در دلی تنا ندو للدر در تنا دله

در تنا گن تنه در در نی ها جان مراد من!^{۳۵}

گونه‌ی آوازی پیشرو که توسط امیرخسرو بلخی در هند ترویج داده شد، تا به امروز نیز با تغییر عنوان آن به نام ترانه، نه تنها در افغانستان، بلکه در هند و پاکستان نیز رواج دارد که استاد غلام حسین، پسرش استاد محمدحسین سرآهنگ و پیروان آنان در افغانستان؛ استاد امیرخان، نثارحسین خان و راشد خان در هند و سلامت علی خان و نزاکت علی خان در پاکستان از نامورترین هنرمندان اجرای این ژانر موسیقی هندوآفغانی به شمار می‌روند. تنها تفاوتی که بین ترانه‌ی امروز و پیشرو آوازی سابق وجود دارد؛ اینست که ترانه در چهارچوب راگ‌های هندوآفغانی خوانده می‌شود؛ حال آنکه پیشرو در چوکات مقام‌های خراسانی افغانستان به اجرا در می‌آمد. دو دیگر اینکه گفته‌ی ابوالوفای سفره‌چی در رساله‌ی کرامت مجرا (کرامیه) می‌رساند که ژنر پیشرو در سالیان پایانی سده‌ی دهم به ترانه تغییر نام داده بود؛ چی تعریف او از ترانه به صورت کلی منطبق بر نمونه‌ایست که در بالا نقل کردیم، زیرا او نوشته است: ترانه سه گوشه دارد و هرکدام به طرزی؛ یکی بیتی، یکی مدح یا ذم و دیگری یله لا و تله لاست و سخنان مسجع». ^{۳۶} پس می‌بینیم که نوع اول همان ترانه‌ی معروف است که در آن رباعیات را می‌خواندند، نوع دوم هم محتوای مدح و یا مذمت بوده است و نوع سوم به صورت دقیق پیشروییست که متن آن مطابق نمونه‌ی بی‌بوده که از الفاظ نقرات تألیفی در بالا آوردیم، به اضافه‌ی برخی از عبارات مسجع دیگر.

امیروخسرو بلخی یا به گفته‌ی اهل هند *अबुल हसन यमीनुद्दीन ख़ुसरो* (۶۵۲ - ۷۲۵هـ) که این ژنر موسیقی ما را به سان جنبه‌های گوناگون ساز و آواز خراسانی در هند رواج داده، اسم پیشرو را به ترانه مبدل ساخته است و از همین جهت است

که دانشمندان هند و پاکستان تصور می کنند او آفریننده ی این گونه ی آوازیست. وی برخی ازین الفاظ ترانه و روایت معروف حلول روح در تن آدم به کمک آوای موسیقی را چی هنرمندانه سروده است؛ آنهم در یک رباعی:

روز که روح پاک آدم به بدن تند درآ نمی شد از ترس به تن
خواندند ملایکان به لحن داؤود درتن، درتن، درآ! درآ! درتن، تن^{۳۷}

بازتاب کاربرد تفرات تألیفی را در ادبیات کلاسیک نیز به وسعت دیده می توانیم؛ ولی برای جلوگیری از اطناب سخن به آوردن چند نمونه ی معدود بسنده می کنیم. حضرت سنایی غزنوی در برخی از اشعارش ازین آواها استفاده کرده است؛ چنانکه در بیتی از قصیده اش به مطلع:

بیش پریشان مکن، از ره آشوب من زلف گره بر گره، جعد شکن بر شکن

گفته اند:

وانگهی بر یاد او پرده ی عشاق زن تن تننا تن تننن، تن تننا تن تننن . . .^{۳۸}

حضرت خداوندگار بلخ نیز در غزلیات مستانه و شورانگیزش جاجایی از کاربرد این آواها دریغ نکرده است؛ نظیر

سروده ی زیرینش:

ساقی بیاور جام می

یرلم یلا یرلم یلا

مطرب بخوان باواز نی

یرلم یلا یرلم یلا

یرلا و یرلم یر للا

ترلا و ترلم تر للا . . .^{۳۹}

شاه شجاع درانی، پادشاه سخنور سده ی دوازدهم و آغاز سده ی سیزدهم هجری کشور نیز در سروده هایی که برای

هنرمندان موسیقی نوشته؛ از چنین الفاظی استفاده نموده است، چنانکه درین شعر:

کشتی تن را شکستم یللی از حجاب بحر جستم یللی

پنبه کردم ریسمان خویش را از غم حلاج رستم یللی

کینه را بر تاق نسیان نه که من از دو چشم یار مستم یللی^{۴۰}

این الفاظ به سبب کثرت استعمال در موسیقی و ادبیات، حتی در فرهنگ شفاهی نیز ترویج یافته که بازتاب آن را در

سرودهای مردمی نیز دیده می توانیم. آهنگ شیر روباه بمیره که در سال ۱۳۴۲ به آواز خانم پروین و آزاده در رادیو

افغانستان به ثبت رسیده است، حاوی نقره ی تألیفی نیز هست:

نولک مرغم یللی

قلم میرزاها بود

نبودم خانه

چشمان مرغم یللی

آینه ی عروس ها بود

نبودم خانه . . .^{۴۱}

به گونه یی که متن این سروده ها و هم الفاظ نقره نشان می دهند، این آواها به غیر از کاربرد در تقطیع ایقاعی نیز به کار گرفته می شده اند، پرده عشاق و آوازی در نفس خود چی ارتباطی میتوانند با تن تنن و یرلم یلا داشته باشند؟ به جز اینکه الفاظ مذکور ادامه دهنده ی میلودی و تکمیل کننده ی جمله های آوایی باشند. پس، از لحاظ موسیقی نظری و عملی حساب واژه گان امتدادی آواز یا نقره های تألیفی چیزست و تقطیع ایقاعی آهنگ ها چیزی دیگر ولی در ظاهر شبیه به همدیگر معلوم می شوند، چراکه عین الفاظ برای هر دو منظور استعمال می گردید. این که چرا چنین الفاظی در موسیقی عملی به کار میروند؟ علت واضحی دارد. متقدمین ما درین مورد به حد کافی روشنی انداخته اند؛ چنانکه شاعر و موسیقیدان اواخر عهد تیموریان - نجم الدین کوکبی - در رساله ی سلطانیه خود نوشته است: «بدانکه نقره در اصطلاح این فن عبارت از مبدأ است و چون نغمه مترادف شده، به مرتبه ی جمع رسد، نقرات به حصول پیوندد. و حروفی که در مقام این مبادی می نشیند و آن را حروف نقره می خوانند، هشت است: ت، ر، د، ل، ن، ه، ا، ی. پنج حرف اول را که مرکب آن تردلن است، نقرات گفته اند و سه حرف اخیر را نقرات زاید و از متممات نقرات اصل دانسته اند»^{۴۲}

این نکته را باید در نظر داشت که منظور کوکبی هشت آوای یاد شده است، زیرا در هنگام خواندن، آواها مورد استفاده قرار می گیرند نه حروف؛ چی حروف صورت نوشتاری این آواها ایند که صرف بر صفحه و لوح بکار برده شده می توانند. و این آواهاست که الفاظ امتدادی از آنها ترکیب یافته، نا در تا تن دن یله یللی و یللا و امثال اینها را می سازد. علت انتخاب این آواها از میان بیش از یکصد آوای زبان دری^{۴۳} نیز واضح است؛ زیرا با اندکی دقت در می یابیم که این هشت آوا واسع الشفتین بوده، در جریان تلفظ آنها نه لب به لب تماس می یابد و نی هم حلق در ادای آنها حرکتی دارد؛ در نتیجه، گوینده یا خواننده همزمان با اجرای موسیقی می تواند به سهولت نفس تازه کند و این امر به او مجال می دهد که به صورت بهتر و دوامدارتر خوانش آهنگ را ادامه دهد و همین امکانات وسیع باعث آن می شده است تا در قدیم استادان موسیقی با اجرای پیشرو و سربند که شاید صورت سازی این ژنر بوده، به مقابله و آزمایش توانمندی همدیگر پردازند.^{۴۴} پسان ها برای زیبایی بخشیدن به نقرات تألیفی یک آواز واصل الشفتین یعنی میم را نیز به این آواها افزودند که وجود آن را هم در الفاظ نقره ی یادشده در بهجت الروح می بینیم و هم در ترانه خوانی امروزی

دو دیگر اینکه استاد بینش توجه نکرده اند که الفاظ نقره برای تقطیع ایقاعی نیز در سرتاسر قلمرو فرهنگی ما یکسان نبوده است؛ زیرا به نظر نگارنده ی این سطور، الفاظ یادشده را مطابق به آواز سازهای ضربی مروج در هر منطقه وضع نموده اند؛ چنانکه در مناطق رواج دف آن را تن تن تن گفته اند، در جاییکه نقره رواج بیشتر داشته، دکا، دیک، دک؛ در منطقه رواج دهل دوسره، و دایره ی زنگی دش تکه تون و در محلات رواج زیربغلی یا تنبک سفالین؛ بوم بکه بوم بوم و در حوزه های رواج تنبک چوبین تن تنه در تنا نا.

در آثار صفی الدین عبدالؤمن که در بغداد نوشته شده و آثار عبدالقادر بن غیبی، بنایی هروی، مولانا جامی هروی و امثال اینها که در شهر هرات افغانستان به نوشتار آمده اند، الفاظ نقرات ایقاعی را تن تن تن نوشته اند. در رساله ی موسیقی قبادیگ کوبی گرجی که در عهد صفویه در اصفهان نوشته شده، این الفاظ دکا، دیک دک است. در برافزودهای نسخه های کابل و اسلام آباد کرامت مجرا، الفاظ نقره دش تکه تون بوده و در مقاله ی موسیقی خوارزم عبدالرؤف فطرت، بوم بکه بومبک آورده شده است. بیجا نخواهد بود اگر نمونه ی یادشده ی یکی از انواع ضرب، مثلاً مخمس را در آثار مذکور به گونه ی مقایسوی نقل کنیم:

رساله ی کوبی گرجی: دکا، دکا، دیک. دکا، دکا، دیک. دکا، دیکا، دیک. دک. دکا، دیک، دک.^{۴۵}

کرامت مجرا: تکه تکه دکا دش دکا دش تون دش دش دش دش تون.^{۴۶}

رساله ی موسیقی جامی: تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن.^{۴۷}

مقاله ی موسیقی خوارزم: بکه بکه بوم بکه بکه بوم.^{۴۸}

بهبجت الروح: تنه تنه در تن در تن تنه در تن تنه در تن تنه در تن نا.

و الفاظ یا بُهول طبلة با چنین ترکیباتی نشان داده می شود: ده دین نا تَرِکت تینک گینه تا توکت داگی تن.^{۴۹}

الفاظ طبلة با ضرب مخمس ارتباطی ندارد، صرف شکل آنها مثال آورده شدند. و این نکته را نیز نباید ناگفته بماند که آلت ضربی طبلة در حدود هفت دهه پس از تألیف بهجت الروح توسط امیرخسرو بلخی دهلوی اختراع گردیده و به سبب ویژه گی های خاص آواز این ساز، الفاظ نقره ی مخصوصی برای آن ابداع گردید که با الهام از صورت نقرات یادشده در بهجت الروح عبدالؤمن بوده است.

هر چند در ساختار ضرب مخمس در آثار مورد استناد ما تفاوت های بارزی مشهودست؛ ولی بحث درین مورد موضوع گفتار ما نیست. درین مبحث آنچه مهم می نماید اینست که نمونه های بالا بی اساس بودن شک جناب تقی بینش را در مورد محتویات کتاب بهجت الروح به وضاحت کامل نشان می دهد و این امر را واضح می سازد که قضاوت آن استاد اشتباه است، نه متن تألیف عبدالؤمن صفی الدین هروی و یا غزنوی.

(ادامه دارد.)

۱7 - Browne, Edward G. A Literary History of Persia. Cambridge University. 1930. Vol.2. p. 223

۱۸ - بهجت الروح. صص ۳ - ۴.

۱۹ - بهجت الروح. پاورقی ص ۱۱ .

۲۰ - مبتقا، مهدی. مروری بر رساله‌ی موسیقی بهجت الروح. مقام موسیقایی (۴۰ / ۱۰) خرداد و تیر ۱۳۸۶. صص ۴۶ - ۴۹.

۲۱ - اعظمی، دکتر شعیب. فارسی ادب بعهد سلاطین تغلق (به زبان اردو). دهلی: فخرالدین علی احمد مموریل اردو کمیته. ۱۹۸۵م. ص ۱۶۷.

۲2 - Bosworth, Clifford Edmund. The Islamic Dynasties: a Chronological and Genealogical Handbook. Edinburgh: University Press. 1967. p. 223.

۲۳ - پیشگفتار بهجت الروح. ص ۲۲.

۲۴ - نفیسی، سعید. تاریخ نظم و نثر فارسی. تهران: امیرکبیر. (ب.ت). ص ۱ / ۲۶۸.

۲۵ - مشحون، حسن. تاریخ موسیقی ایران. تهران: فرهنگ نشر نو. ۱۳۸۰ش. صص ۲۴۸ و ۲۵۰.

۲۶ - The Islamic Dynasties: a Chronological and Genealogical Handbook. p. 223

۲۷ - ابن طقطقی، ابوجعفر محمدبن علی بن طباطبا. الفخری، فی الآداب السلطانیة و الدول الاسلامیه. بیروت: دار بیروت للطباعة والنشر. ۱۳۸۵هـ (۱۹۶۶م). ص ۷۰.

۲۸ - بهجت الروح. ص ۱۸.

۲۹ - نسخه‌های زیرین بهجت الروح با کرامت مجرا دریک وقایه می باشند: شماره ۲ / ۴۸۵۴ کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی ایران با تاریخ کتابت ۱۰۴۶ هـ؛ و نسخه‌ی ۲۲ / ۳۴۵۵ همان کتابخانه با تاریخ ۱۱۳۹ هـ. نسخه‌ی ۲ / ۶۱۹۲ کتابخانه‌ی ملی ملک تهران با تاریخ ۱۲۷۶ هـ و نسخه‌ی ۱ / ۳۳۸ همان کتابخانه با تاریخ ۱۲۷۹ هـ؛ نسخه‌ی شماره ۱ / ۵۸۶۹ کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران با تاریخ رونویسی ۱۲۷۹ هـ و نسخه‌ی شماره ۵ / ۱۹۹ همان کتابخانه با تاریخ ۱۲۸۷ هـ. نسخه‌ی شماره ۶ / ۲۸۶۹ کتابخانه‌ی مدرسه‌ی عالی مطهری تهران با تاریخ ۱۲۷۹ هـ؛ نسخه‌ی شماره ۱ / ۱۵۱۵ کتابخانه‌ی مجلس سنای ایران با تاریخ ۱۲۸۳ هـ.

۳۰ - انوری مرثیه بی دارد برای کمال الزمان حسن نایی هنرمند دربار سلطان سنجر سلجوقی که چند بیت آن چنین است:

هرگز گمان مبر که کمال الزمان بمرد	کو روح محض بود، به جسم فنا پذیر
میدان که ساکنان فلک سیر گفته اند	از مطربی زهره برین چرخ گنده پیر
خواهش کنان به نزد کمال الزمان شدند	کو بود در زمانه درین علم بی نظیر

گفتند زهره را ز فلک دور کرده ایم

ای رشک جان زهره بیا جای وی بگیر!

(دیوان انوری ج ۲ ص ۶۵۵)

- ۳۱ - بینش، تقی. تاریخ مختصر موسیقی ایران. تهران: نشر آروین. ۱۳۷۴ ص ۱۳۷.
- ۳۲ - باقیای نایینی، ملا عبدالباقی. زمزمه ی وحدت. نسخه ی خطی شماره ۱۰۲۲۶ کتابخانه ی بیرونی اکادمی علوم اوزبیکستان. اوراق ۷۵ ب - ۷۷ الف.
- ۳۳ - سفره چی، دوره بیگ. کرامت مجرا. نسخه ی خطی شماره ۱۶ / ۴ / ۲۰۷ آرشیف ملی افغانستان. ورق ۲۶۷ الف و ب. و نسخه ی ۴۰۱ / ۱ کتابخانه ی گنج بخش اسلام آباد. صص ۱۶ - ۱۷.
- ۳۴ - نسخه ی خطی شماره 16 III 1636 pph مجموعه ی پیرزاده در کتابخانه ی مرکزی دانشگاه پنجاب لاهور. اوراق ۱ الف و ۵۵ ب.
- ۳۵ - انتخاب الشعرا. نسخه ی خطی شماره ۱۲۷ کتابخانه ی بادلیان دانشگاه آکسفورد (شماره ی کتلاگ ایتھی ۱۸۵۱). ورق ۶۱ الف.
- ۳۶ - کرامت مجرا. نسخه ی آرشیف ملی. ص ۲۶۸ و نسخه ی گنج بخش. ص ۳۸
- ۳۷ - سرآهنگ، استاد محمدحسین. قانون طرب. پشتون ژغ. کابل: رادیو افغانستان. ۳۰ / ۹ (اول اسد ۱۳۴۹) ص ۱۱.
- کوکبی بخارایی نیز درین معنی گفته است:
- | | |
|----------------------------------|-------------------------------|
| همراه به او صوت خوشی پنهان بود | آن نغمه که روح قالب انسان بود |
| همراه به او مگو! بگو خود جان بود | گویند که صوت به جان بُد همراه |
- چنگی خاقانی هروی، درویشعلی. تحفه السرور. نسخه ی خطی شماره کتابخانه بیرونی اکادمی علوم اوزبیکستان. ورق ۲۶ ب.
- ۳۸ - سنایی غزنوی. ابوالمجد مجدد. دیوان سنایی. به کوشش محمدتقی مدرس رضوی. ج ۵. تهران: انتشارات سنایی. ۱۳۸۰. ص ۵۱۴ - ۵۱۵.
- ۳۹ - دیوان شمس. ص ۵۱۵.
- ۴۰ - مؤلف نامعلوم. مجموعه ی مقامات دلگشا و مسرت افزا. نسخه ی خطی ۲ / ۴۰۱ کتابخانه ی گنج بخش اسلام آباد پاکستان. ص ۶۳.
- ۴۱ - این تصنیف که توسط زنده یاد عبدالرؤف پاییز حنیفی از کوهستان کاپیسا به ثبت رسیده بود، موزیک آن توسط شادروان امین الله ندا تنظیم گردید؛ ولی هنرمندان ما لفظ تکره را به علت نا آشنایی با آن، درست تلفظ نکرده اند که این امر در آن زمان خشم پاییز حنیفی را برانگیخت، ولی آهنگ اصلاح نشده باقی ماند. از همین جهت است که در سال ۱۳۵۰

ظاهر هویدا که لفظ لَلی را لُلو شنیده بود، در مصاحبه بی در مجله ی ژوندون براین آهنگ ایراد گرفته، تصنیف آن را بی معنا خواند، حال آنکه چنین نیست. نولک مرغم یللی را نباید نولک مرغ مه لَلی خواند.

۴۲ - کوکبی بخارایی، نجم الدین. رساله ی موسیقی (سلطانیه) به کوشش عسکرعلی رجبی (رجبف) دوشنبه: انتشارات عرفان. ۱۹۷۳. ص ۲۴ و ص ۵۹ متن سرلیک.

۴۳ - چون اغلب حروف الفبای دری در حقیقت نماینده ی چهار آوایند که صورت ساکن و سه گونه ی متحرک را دربر می گیرند. ناساز بودن الفبای عربی با زبان دری موجب گردیده که هر گروه در یک شکل نشان داده شوند.

۴۴ - کرامت مجرا. نسخه ی گنج بخش. ص ۲۳.

۴۵ - کوکبی گرجی، قبادبیگ. رساله ی موسیقی. نسخه ی خطی شماره ۲۲۱۱ کتابخانه ی مجلس شورای اسلامی ایران. ص ۲۹.

۴۶ - کرامت مجرا. نسخه ی آرشیف. ورق ۹۸ الف و نسخه ی گ بخش. ص ۲۲.

۴۷ - رساله ی موسیقی جامی. جزء دیوان مولانا نورالدین عبدالرحمان جامی هروی. نسخه ی شماره ۱۳۳۴ کتابخانه البیرونی اکادمی علوم اوزبیکستان. ص ۴۴۶ الف.

۴۸ - فکرت، عبدالرؤف. موسیقی خوارزم. این مقاله فعلاً به دسترس نگارنده قرار ندارد. ولی متن روسی آن که در سال ۱۹۲۹م در تاشکند به نشر رسیده بود؛ در ماه میزان سال ۱۳۸۰خ در کتابخانه ی انستیتوت شرقشناسی اکادمی علوم تاجیکستان نزد آکه عیسی مدیر بخش نسخ خطی آن انستیتوت در هنگامی دیده شد که جناب ایشان که مشغول برگردان آن به زبان دری تاجیکی بودند.

49 - Shahid, S. M. Classical Music of the Sub-Continent. Karachi: Author. 1999. pp. 30 - 35.