

مقایسه ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با دو شاعر هم سبک پیشین: خواجه و امیر خسرو

عصمت اسماعیلی* - سعید قاسمی نیا**

چکیده

یکی از مشخصات بارز سبک حافظ ایهام است و در این میان ایهام‌سازی با کلمات موسیقایی نمودی آشکار دارد. از میان شاعرانی که حافظ تحت تأثیر آن‌هاست، خواجهی کرمانی و امیرخسرو دهلوی نیز به‌طور چشمگیری از ایهام موسیقایی بهره می‌برند؛ به‌گونه‌ای که پاره‌ای از کلمات ایهام‌ساز در شعر هر سه با ساختار مشترکی به کار رفته است. پرسش بنیادین ما این است که حافظ به چه میزان در کاربرد ایهام موسیقایی از خواجه و امیرخسرو تأثیر پذیرفته است؛ برای این منظور ابتدا ایهام‌های موسیقایی هر سه دیوان را انتخاب کرده‌ایم؛ سپس ایهام‌های مشترک را جدا کرده و به شرح مختصر معنایی و ساختاری هر یک پرداخته‌ایم و با این کار نشان داده‌ایم حافظ در این مشخصه سبکی خود نیز نگاهی آشکار به شعر خواجه و امیرخسرو داشته است.

کلیدواژه: حافظ، خواجه، امیرخسرو، سبک عراقی، ایهام موسیقایی

*دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان esmat.esmaeili@semnan.ac.ir

**دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان (نویسنده مسئول) s.ghasemini@semnan.ac.ir

تاریخ وصول: ۱۳۹۵/۰۲/۱۵ - پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۱۱/۲۴

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله

یکی از مختصات شعر حافظ ایهام است و بسامد آن از همه صنایع بیشتر است؛ به نحوی که برخی آن را مختصه اصلی سبک حافظ برشمرده‌اند (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۳۳). یکی از انواع ایهام در شعر حافظ که نمودی آشکار دارد و می‌توان آن را در ابیات فراوانی بررسی کرد، ایهام موسیقایی است. کاربرد اصطلاحات موسیقایی برای شاعری، چون حافظ که با موسیقی آشناست و خوش‌لهجه و خوش‌آواز نیز هست، امری بدیهی به نظر می‌رسد؛ اما کاربرد ایهامی این اصطلاحات در شعر شعری پیشین، به‌ویژه خواجه کرمانی و امیرخسرو دهلوی این پرسش را در ذهن ایجاد می‌کند که حافظ به چه میزان تحت تأثیر آن‌هاست؟ آیا در این زمینه هم غزل حافظ طرز غزل خواجه و امیرخسرو را دارد؟

۱-۲. پیشینه تحقیق

استادان فن درباره اثرپذیری حافظ از خواجه کرمانی و امیرخسرو دهلوی به قدر کافی سخن رانده‌اند. مقاله «حافظ و خسرو» از فتح‌الله مجتبابی، مجله آینده، خرداد ۱۳۶۴ و مقدمه مبسوط احمد سهیلی خوانساری بر دیوان خواجه کرمانی، بخش «خواجه و حافظ»، حاوی نکات ارزشمندی است که ما را از شرح و توضیح در این مورد بی‌نیاز می‌کند. درباره ایهام در شعر نیز کتاب‌ها و مقالات ارزشمندی، چون ایجاز در ایهام از بهاء‌الدین خرمشاهی و ایهام در شعر فارسی از محمد راستگو به رشته تحریر درآمده است؛ اما کاربرد مشترک ایهام موسیقایی در شعر حافظ، خواجه و امیرخسرو مختصه‌ای است که کمتر به آن توجه شده است. نکته‌ای که اهمیت دارد، نوع کلمات موسیقایی ایهام‌ساز (ایهام در مقامات موسیقی) است که در هر سه دیوان ساختاری تقریباً مشترک دارد؛ وگرنه ایهام موسیقایی در شعر شاعران قرن پنجم و ششم نیز قابل ردیابی است.

۱-۳. شیوه پژوهش

در این پژوهش ابتدا با مطالعه دیوان حافظ، خواجه و امیرخسرو، ایهام‌های موسیقایی را بیرون کشیده‌ایم. سپس کلمات مشترک ایهام‌ساز را جدا کرده و برای روشن شدن



معنای دقیق کلمات، توضیح بسیار مختصری از کتاب‌های تخصصی موسیقی نوشته‌ایم. ابتدا منتخبی از ابیات حافظ و سپس خواجو و امیرخسرو ذکر کرده‌ایم. نکات بلاغی را بیان کرده و زیر کلمات ایهام‌ساز خط کشیده‌ایم. برای جلوگیری از اطاله کلام، ایهام‌هایی که تنها در یک دیوان به کار رفته‌اند، حذف کرده و تنها به کلماتی اشاره کرده‌ایم که حداقل در دو دیوان از شاعران موردنظر ایهام ساخته‌اند.

۲. بحث

ایهام‌های موسیقایی مشترک در سه دیوان به ترتیب حروف الفبا به شرح زیر است:

– **پرده:** پرده در معانی مختلفی به کار رفته است: ۱- در موسیقی قدیم نام دوازده آهنگ یا مقام بوده است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج ۱: ۱۸۳)، پرده‌های مشهور عبارت‌اند از: عشاق، نوا، بوسلیک، راست، عراق، اصفهان، کوچک، زیرافکند بزرگ، زنگوله، رهاوی، حسینی و حجاز (آملی، ۱۳۸۹: ج ۳: ۱۰۲)؛ ۲- در معنای مطلق آهنگ؛ ۳- در موسیقی قدیم روده، زه و بند که بر سواعد آلات زهی می‌بسته‌اند تا با نهادن انگشتان بر آن‌ها اصوات ایجاد کنند. امروزه، واژه پرده به زه‌هایی که به روی دسته تار و سه‌تار می‌بندند، اطلاق می‌شود (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج ۱: ۱۸۴)؛ ۴- حد فاصله بین دو نت موسیقی را که متصل باشند، پرده یا نیم‌پرده گویند (حدادی، ۱۳۷۶: ۹۲)؛ ۵- به معنی گام در کتاب‌های موسیقی عربی به کار رفته است (وجدانی، ۱۳۸۶: ج ۱: ۱۷۳)، از آنجاکه کلمه پرده هم‌معنای «حجاب»، «پوشش» و «سراپرده» و هم معنای موسیقایی دارد، محملی برای خلق ایهام است. این ایهام زمانی هنری‌تر می‌شود که پرده در جمله‌ای کنایی با سایر اصطلاحات موسیقی ایهام ساخته باشد. کنایاتی از قبیل از پرده بیرون شدن و در پرده گفتن که حافظ به زیبایی از آن‌ها بهره می‌برد. دل از پرده شدن معنای کنایی پریشانی و رسوایی دارد که با سایر اصطلاحات موسیقی ایهام ساخته است. در معنی موسیقایی، از پرده شدن، خارج شدن از آهنگ است. در بیت دوم، راست و نوا دو مقام از موسیقی هستند که با پرده ایهام دوسویه ساخته‌اند.

تا به قول و غزلش ساز و نوایی بکنیم
(حافظ، ۱۳۶۲: ۷۵۶)

مطرب بزن نوایی ساقی بده شرابی
(همان: ۸۶۴)

دلَم از پرده بشد حافظ خوش‌لهجه کجاست

وصف رخ چو ماهش در پرده راست ناید



در دو نمونه زیر جناس تام و ایهام میان دو «پرده» صنعتی است که حافظ به کار گرفته است. در بیت دوم منظور از پرده سماع، پرده‌ای است که مطربان پشت آن می‌نشستند و در مجالس هنرنمایی می‌کردند. همان‌طور که اشاره شد، از پرده بیرون شدن در معنی موسیقایی، خارج شدن از ریتم و آهنگ است و معنی کنایی پریشانی و رسوایی نیز دارد.

دلم ز پرده برون شد کجایی ای مطرب بنال هان که از این پرده کار ما به نواست
(همان: ۶۸)

مطرب چه پرده ساخت که در پرده سماع بر اهل وجد و حال در های و هو بیست
(همان: ۸۰)

پرده در شعر خواجوی کرمانی و امیر خسرو دهلوی نیز ایهام‌ساز ظاهر شده است. در بیت اول پرده در سه معنا به کار رفته است که همگی جناس و ایهام دارند. پرده‌سُرا همان نغمه‌خوان است و پرده‌سَرا همان سراپرده و همچون حافظ از پرده بیرون شدن کنایه‌ای است که خواجو به کار گرفته است. در نمونه دوم نیز جناس تام و ایهام میان دو پرده یکی به معنای آهنگ و دیگری به معنای زه روی دسته رباب وجود دارد.

ای پرده‌سرایان که در این پرده‌سرایید از پرده برون شد دلم آخر بسرایید
(خواجو، ۱۳۹۱: ۵۹۳)

مطرب نغمه‌ساز پرده‌سرای در چنگ پرده رباب زده
(همان: ۴۲۹)

در ابیات زیر از امیرخسرو دهلوی نیز میان پرده با سایر اصطلاحات موسیقی ایهام تناسب برقرار است. عشاق و نوا دو مقام موسیقی هستند و مخالف شعبه‌ای از مقام عراق که با پرده، ایهام دوسویه ساخته‌اند:

گل نمود از پرده عشاق روی بلبل شیدا نوا آغاز کرد
(امیرخسرو، ۱۳۹۱: ۲۶۱)

درون پرده رندان مخالفی چون نیست بیار ساقی عشاق ساغر صهبا
(همان: ۲۸)

نمونه‌های دیگر، حافظ: ۳۰، ۴۹۵، ۵۲۸، ۵۷۸، ۶۱۰، ۶۲۰، ۶۸۶، ۷۲۶، ۸۶۴ و ۸۸۲ / خواجو: ۱۶۶، ۲۹۶، ۵۷۶، ۳۹۳، ۶۰۵ و ۶۵۵ / امیرخسرو: ۲۹۷، ۳۸۶، ۴۹۶ و ۵۷۴.



—چنگ: چنگ از کهن‌ترین آلات رشته‌ای است. در عهد ساسانیان چنگ معروف‌ترین و محبوب‌ترین سازها بوده و نواختن آن را به نکیسا و دیگر نوازندگان آن عهد نسبت داده‌اند (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج ۱: ۳۳۸) خوارزمی می‌نویسد: صنع به فارسی چنگ است و از سازهای زهی است (خوارزمی، ۱۳۸۹: ۲۲۶).

چند نکته مهم درباره چنگ آن است که چنگ ابتدایی به شکل مثلث بوده (معین) و بر محفظه طنینی آن پوست می‌کشیده‌اند (مراغی، ۱۳۵۶: ۱۳۱)، رشته‌های آن به ۲۴ تار می‌رسیده (همان) و چنگ را نوازنده گاه به حالت ایستاده بر گردن خود در طرف چپ آویخته و گاه به حالت نشسته در بغل گرفته و با سرانگشتان دو دست رشته‌ها را لمس کرده و با لطافت می‌نواخته است. دست چپ متعهد تنوع اصوات و ریتم و تسویه اوتار بوده است (بینش، ۱۳۷۱: ۱۱۵).

شاعران فارسی از معنای دوگانه چنگ، «دست» و «ساز» بسیار بهره برده و جناس تام و ایهام ساخته‌اند و خمیدگی چنگ، همچون قامت انسان و پوست آن به منزله لباس و تارهای آن به‌عنوان مو و گیسو، به شخصیت‌بخشی و استعاره‌پردازی در ذهن خلاق شاعران منجر شده است.

در ابیات منتخب زیر از حافظ، میان چنگ با سایر اجزای بدن ایهام تناسب برقرار است و برعکس در بیت آخر، چنگ در معنای غایب ساز معروف است که با سایر اصطلاحات موسیقی ایهام ساخته است.

گوشم همه بر قول نی و نغمه چنگ است	چشمم همه بر لعل لب و گردش جام است
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۱۰)	
چشمم به روی ساقی و گوشم به قول چنگ	فالی به چشم و گوش در این باب می‌زدم
(همان: ۶۴۲)	
تو نیز باده به چنگ آرو راه صحرا گیر	که مرغ نغمه‌سرا ساز خوش‌نوا آورد
(همان: ۲۹۸)	

خواجو نیز به کمک معنای دوگانه چنگ، کلام خویش را به صنعت ایهام آراسته است. در بیت اول میان دو چنگ جناس تام و ایهام و در بیت دوم و سوم چنگ همان دست است که در معنای غایب، ساز موسیقی است.



بلبل دستان سرا را گو برآر آوای نای مطرب بلبل نوا گو بزین در چنگ، چنگ (خواجو، ۱۳۹۱: ۲۵۷)
 مطرب نغمه‌ساز پرده‌سرای چنگ در پرده رباب زده (همان: ۴۲۹)
 چنگ در زنجیر زلفش چون زدم دیوانه‌وار زیر هر مویش دلی دیوانه در زنجیر بود (همان: ۲۰۳)

در بیت اول، امیرخسرو به‌طور ضمنی به خمیدگی قامت چنگ اشاره می‌کند و ایهام دل‌نشینی می‌آفریند. در بیت دوم چنگ در معنای اصلی دست است که با نای و شغب و نوا ایهام ساخته است.

این منم از پشت کوژ چنگ حریفان عشق زار بنالم ولی خار ندانم که چیست (امیرخسرو، ۱۳۹۱: ۱۰۳)
 گر هم چو نای در شغب آیم عجب مدار کز چنگ روزگار نوایی نیافتم (همان: ۴۴۹)

نمونه‌های دیگر، حافظا: ۲۶۰، ۴۱۰، ۴۱۲، ۵۲۰، ۵۲۸، ۵۷۸، ۶۷۱، ۷۷۰، ۸۶۲ و ۹۱۸ / خواجو: ۲۵۰، ۳۶۵، ۳۸۵، ۳۹۴ و ۵۵۸ / امیرخسرو: ۱۲۰ و ۱۸۵.

— **حجاز:** حجاز یکی از مقامات دوازده‌گانه موسیقی مقامی است (ستایشگر، ۱۳۹۱، ج ۱: ۳۶۷). در پس پرده‌های حجاز آوازی نرم و رقیق وجود دارد که منسوب به حزن و اندوه است (ثابت‌زاده، ۱۳۸۲: ۶۴)؛ به همین دلیل از حجاز بیشتر در مناجات‌ها استفاده می‌کنند که در کشور ما نیز برای خواندن قرآن و ادعیه مذهبی کاربرد فراوانی دارد (نفری، ۱۳۸۹: ۸۹). مؤذن و قاری قرآن با آهنگ حجاز گوش را نوازش داده و قلب را روشنی می‌بخشد (خالقی، ۱۳۹۰: ۸). در روزگار ما حجاز گوشه کوچکی است که در مقام شور به‌ویژه در مایه ابوعطا که از متعلقات دستگاه شور محسوب می‌شود، نواخته می‌گردد (ملاح، ۱۳۶۳: ۱۰۴). می‌توان گفت حجاز بخش لازمه از ابوعطا به شمار آمده و کم‌اهمیت‌تر از آن نیست (فرهت، ۱۳۸۸: ۶۷)، حتی فواصل حجاز با مقام ابوعطا نیز یکی است (حنانه، ۱۳۶۷: ۴۷).

در شعر حافظ ایهام میان معنای دوگانه کلمه «حجاز» یکی به‌عنوان اسم مکانی معروف و دیگری مقامی از موسیقی ابزاری برای آراستن کلام است. زمزمه، بانگ،



غزل و حافظ همگی اصطلاح موسیقی‌اند که با حجاز و عراق، نوا که سه مقام موسیقی‌اند، ایهام ساخته‌اند.

فکند زمزمه عشق در حجاز و عراق نوا و بانگ غزل‌های حافظ از شیراز (حافظ، ۱۳۶۲: ۵۲۲)

در این بیت همان ارتباط میان مطرب، ساز، آهنگ، بازگشت، راه (اصطلاح) /عراق و حجاز (مقام) وجود دارد. نکته مهمی که در این ساختار باید به آن توجه شود، همراه شدن حجاز با نام مقامی دیگر است.

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت و آهنگ بازگشت به راه حجاز کرد (همان: ۲۷۴)

خواجو نیز با آگاهی از معنای دوگانه «حجاز» ایهام‌های دل‌نشینی پدید آورده است. اگر به نمونه‌های خواجو نیز توجه شود، همیشه حجاز با نام مقام دیگری همراه است. در نمونه چهارم، خواجو با زیرکی نام چهار مقام موسیقی (راست، عشاق، سپاهان و حجاز) را در یک بیت گنجانده است.

قاتل مشتاق گو تیغ مکش در حرم رهزن عشاق گو چنگ مزن در حجاز (خواجو، ۱۳۹۱: ۶۱۹)

حاجیان چون روی در راه حجاز آورده‌اند مطرب عشاق گو بنواز راهی از حجاز (همان: ۳۸۹)

عشاق را اگر به حرم ره نمی‌دهند از ره چرا برند به آوازه حجاز (همان: ۶۱۹)

راستی را گر چه هر نوبت مخالف می‌شود از سپاهان تا حجاز آشوب عشاقش نگر (همان: ۲۳۷)

امیرخسرو نیز با آگاهی از اصطلاحات موسیقی، کلمات قول، مخالف، راه، پرده (اصطلاح) /حجاز و عشاق (مقام) را کنار هم قرار داده و ایهام تناسب دوسویه به کار برده است. بیت را هم می‌توان موسیقایی و هم کاملاً غیرموسیقایی معنا کرد. اینجا نیز همان ساختار همراه کردن حجاز با مقامی دیگر مشاهده می‌شود.

مرو به قول مخالف به هرزه راه حجاز و گرنه راه نیایی به پرده عشاق (امیرخسرو، ۱۳۹۱: ۳۸۹)

نمونه‌های دیگر، خواجو: ۵۸۴ و امیرخسرو: ۲۷۵ و ۳۶۲.



- **خسروانی:** خسروانی الحان ساخته و پرداخته باربد موسیقیدان نامی عهد ساسانیان که به گفته ادوارد براون بالغ بر ۳۶۰ خسروانی یا دستان باربدی ساخته شده و هر روز دستانی نو می‌نواختند (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۱ ج: ۳۹۸) مراغی مبنای موسیقی دوره خسروپرویز را هفت خسروانی می‌داند (معارف، ۱۳۸۳: ۲۵). آنچه تذکره‌ها درباره تعداد خسروانی‌ها متذکر شده‌اند سخن از هفت خسروانی، سی لحن و ۳۶۰ دستان است. خسروانی هشت‌هجایی و بدون قافیه (رازانی، ۱۳۴۲: ۲۲). و مشتمل بر مدح و آفرین خسروپرویز بوده است (کریستین سن، ۱۳۶۳: ۲۳). در دوره اسلامی مطابق با دوازده ماه سال به دوازده مقام تغییر یافت که امروز به هفت‌دستگاه تبدیل شده است. در ردیف موسیقی کنونی ایران گوشه‌ای به نام خسروانی در دستگاه راست پنجگاه و ماهور وجود دارد (طلایی، ۱۳۹۳: ۴۴۸).

ایهام مهم در کلمه خسروانی معنای آن به دو صورت تحت‌اللفظی و موسیقایی است. در معنای نخست می‌توان هر امری که مناسب شأن و مقام پادشاه باشد، خسروانی محسوب کرد.

مغنی نوایی به گلبانگ رود و بگوی و بزن خسروانی سرود (حافظ، ۱۳۶۲: ۱۰۵۸)
مغنی کجایی به آواز رود به یاد آر از آن خسروانی سرود (همان: ۱۰۵۹)

خواجو در بیت خسروانی با ساز، نغمه، آهنگ و آوا ایهام تناسب پدید آورده است و در بیت امیرخسرو همراه شدن مقام نوا با خسروانی ذهن را متوجه ایهام می‌سازد. ساختار مشترک در شعر هر سه شاعر، همراه شدن خسروانی با سایر اصطلاحات موسیقی است.

چون گل صدبرگ بزم خسروانی ساز کرد بلبل خوش نغمه آهنگ هزار آوا گرفت (خواجو، ۱۳۹۱: ۳۵۳)
خسروا در موسم گل همچو بلبل مست باش خاصه چون بلبل نوای خسروانی می‌کشد (امیرخسرو، ۱۳۹۱: ۲۳۲)

نمونه دیگر، امیرخسرو: ۶۳.

- **درا (ی):** از آلات ضربی است که نوعی از آن را در پیکارها با چکش به صدا در می‌آوردند و نوع دیگر آن را به شکل زنگ بر گردن چهارپایان می‌آویختند (ستایشگر،



۱۳۹۱: ج ۱: ۴۳۵) فرق جرس با درای آن است که بر اطراف ساختمان جرس، مانند مژه شاخ بسته باشند و آن را زنگ نیز گویند؛ ولی درای مشابه پیاله بوده و شاخ نداشته باشد (پورمندان، ۱۳۷۹: ۷۵).

هر سه شاعر ایهام دوگانه‌خوانی را در کلمه «درا» به صورت امر از مصدر «درآمدن» استفاده کرده‌اند. همچنین، جناس تام میان بن مضارع مصدر «درآیدن» و «درای» دستمایه شاعران برای آرایش سخن شده است. در این ساختار، خواجو از جناس تام و ایهام بهره برده است و حافظ و امیرخسرو ایهام دوگانه‌خوانی را برگزیده‌اند. هرزه‌درای کنایه از یاوه‌گوست که قسمت دوم آن با درای جناس و ایهام می‌سازد.

چشم من در ره این قافله راه بماند تا به گوش دلم آواز درآید باز آمد
(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۵۶)

چه سود کان مه محمل‌نشین نمی‌گوید که بیش از این مخروش ای درای هرزه‌درای
(خواجو، ۱۳۹۱: ۳۹۷)

مرا به هرزه‌درایی مران که در شب رحلت درای راه‌نوردان کاروان تو باشم
(همان: ۶۴۴)

بر درت حلقه چو زنجیر درم بهر درای ناله‌ها کردم و فریاد به شکل جرسی
(امیرخسرو، ۱۳۹۱: ۵۸۲)

— **دستان:** در اصطلاح موسیقی امروز پرده را گویند (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج ۱: ۴۴۰)، البته در اشعار فارسی به دلیل استخراج الحان از هر دستان اراده مفهوم نوا، لحن و آهنگ نیز شده است؛ بدین گونه که منظور از دستان‌سرا یا دستان‌زن، نوازنده و آوازخوان است.

از آنجا که دستان در زبان فارسی معانی گوناگونی از قبیل مکر و حيله، لقب زال، مخفف داستان و جمع دست برخلاف قیاس (دهخدا) می‌پذیرد، هر سه شاعر در ایهام‌سازی به آن توجه کرده‌اند. دستان در این دو نمونه از حافظ همان داستان و افسانه است (خطیب رهبر، ۱۳۷۹: ۴۹۵) که با سایر کلمات موسیقایی ایهام تناسب ساخته است.



راز سر بسته ما بین که به دستان گفتند هر زمان با دف و نی بر سر بازار دگر
(حافظ، ۱۳۶۲: ۵۱۰)
داستان در پرده می‌گویم ولی گفته خواهد شد به دستان نیز هم
(همان: ۷۲۶)

در مثال اول خواجو، دستان در معنای نزدیک حيله است و در نمونه دوم جدا از
ایهام، جناس تام برقرار است.

مگر مرغ سرخوان را هم آوازی به دست آید که چون بادش به صد دستان بهار از دست بیرون شد
(خواجو، ۱۳۹۱: ۲۲۳)
شاهد مستان شده دستان نمای بلبل خوش خوان شده دستان نواز
(همان: ۲۴۱)

امیر خسرو هم دستان را مخفف داستان گرفته و با سایر کلمات موسیقایی ایهام
ساخته است. در این ساختار شباهت شعر حافظ با امیر خسرو بیشتر است.

از بس که فراوان زد دستان غمش خسرو ناله هم ازو زین پس ناساز برون ناید
(امیر خسرو، ۱۳۹۱: ۱۶۱)

نمونه‌های دیگر، خواجو: ۲۸۱، ۴۰۰ و ۵۶۳.

۱۶ - **راست:** یکی از مقام‌های قدیمی موسیقی است (حدادی، ۱۳۷۶: ۲۴۳) که در
تاریخ موسیقی ایران ریشه‌ای کهن دارد و اختراع آن را به باربد نسبت می‌دهند.
درواقع، این مقامات پیش از باربد هم موجود بوده، ولی ممکن است وی در آن‌ها
اصلاحاتی کرده باشد (وجدانی، ۱۳۸۶: ج ۱: ۴۵۱). آملی گوید راست را از این جهت
راست خوانند که بیشتر اصوات بدین پرده راست آید (آملی، ۱۳۸۹: ج ۳: ۱۰۲)، پنجگاه
یکی از شعبات مقام راست است که در موسیقی امروز دستگاه «راست پنجگاه»
فواصلی دارد که می‌توان آن را بازمانده مقام راست دانست (معارف، ۱۳۸۳: ۱۲۱)؛ البته
احتمال دارد ترکیب راست و پنجگاه صحیح باشد؛ زیرا نقش دو مقام راست و پنجگاه
از بقیه مقام‌ها در آن دستگاه مهم‌تر است (حجتی، ۱۳۷۵: ۶۲).

نکته مهمی که باید در متون فارسی به آن توجه داشت، ترکیب «راه راست»
است که کاربرد فراوانی دارد. راه راست در بسیاری موارد معنای موسیقایی ندارد و به
معنی راه «آشکار» و «گشاده» و در مقابل «راه بی‌راه» به کار رفته است. برای
توضیحات بیشتر (مالمیر، ۱۳۸۹: شماره ۲: ۴۸-۲۹) راست از آنجاکه هم به معنای



درست و صواب (معین)، آشکار، روشن، گشاده، برازنده، درخور و کامل (دهخدا) و هم به معنای موسیقایی به کار می‌رود، دستمایه هر سه شاعر برای ساخت ایهام شده است. راست آمدن یا راست شدن به معنای درست و درخور بودن است که حافظ آن را به زیبایی هم‌نشین سایر اصطلاحات موسیقی کرده و ایهام ساخته است.

وصف رخ چو ماهش در پرده راست ناید مطرب بزن نوبی ساقی بده شرابی
(حافظ، ۱۳۶۲: ۸۶۴)
یاد باد آن که به اصلاح شما می‌شد راست نظم هر گوهر ناسفته که حافظ را بود
(همان: ۴۱۶)

خواجو شیفته بازی با مقامات است و دانش موسیقایی خود را نمایان می‌سازد. تفاوت خواجو در این ساختار همراه کردن راست با سایر مقامات است که در شعر حافظ و امیرخسرو دیده نمی‌شود.

ترک این راه کن که نبود راست دل به سوی عراق و رو به حجاز
(خواجو، ۱۳۹۱: ۳۹۰)
بینوا گرد عراق آر چه بسی گردیدیم راست از راه سپاهان به حجاز آمده‌ایم
(همان: ۴۰۴)
خوش‌نویان چمن در پرده عشاق راست نوبت نوروز بر بانگ هزار آوا زده
(همان: ۶۶۲)

امیرخسرو میان پهلوی، ره، مخالف و راست ایهام دوسویه پدید آورده است. بیت هم معنای موسیقایی و هم معنای کاملاً غیرموسیقایی دارد.

حکیم پهلوی بدخو چنان شد از ره دور که در میان مخالف کسی سراید راست
(امیرخسرو، ۱۳۹۱: ۱۲۴)

نمونه‌های دیگر، خواجو: ۱۸۸ و امیرخسرو: ۱۵۹.

– **راه**: راه در متون نظم و نثر فارسی جایگزین معنای لحن، نغمه، مقام، دستان، پرده، نوا، آهنگ، گوشه، شعبه، سرود، آواز، طریقه خوانندگی و نوازندگی شده است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج ۱: ۵۰۶). راه واژه فارسی میانه (پهلوی ساسانی) مأخوذ از صورت قدیمی‌تر رأس (پهلوی اشکانی) است. راس‌ها مطلقاً سازیک بوده‌اند. فارابی گفته است، خواندن رأس از سوی انسان ناممکن است. طبعاً باید استادان آواز در رقابت با ساز کوشش‌های فراوان کرده باشند و چه‌چیزه امروزی در آوازهای ایرانی از این

تلاش نشان دارد (فارمر، ۱۳۶۶: ۱۰۹-۱۰۸). امروزه دستگاه جای کلمه راه را گرفته است.

راه در فارسی معنای غیرموسیقایی مسیر و طریق را هم دارد؛ در نتیجه این معنای دوگانه محملی برای ایهام‌سازی شاعران شده است. راه زدن و از راه بردن معنای کنایی فریفتن، تراج کردن و گمراه ساختن دارد و زمانی هنری به کار رفته که با سایر اصطلاحات موسیقی همراه شده است.

پیداست از این شیوه که مست است شرابت	راه دل عشاق زد آن چشم خمارین
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۸)	
راه مستانه زد و چاره مخموری کرد	مژدگانی بده ای دل که دگر مطرب عشق
(همان: ۲۸۶)	
تا جزای من بدنام چه خواهد بودن	بردم از ره دل حافظ به دف و چنگ و غزل
(همان: ۷۸۲)	

در این نمونه‌ها خواجو نیز با تعبیر کنایی راه زدن در کنار سایر اصطلاحات موسیقی ایهام ساخته است.

ریخته آب رخ به شرب مدام	زده راه خرد به نغمه چنگ
(خواجو، ۱۳۹۱: ۵۴۸)	
بزن مطرب این ره که راهی خوش است	اگرچه ره عقل و دین می‌زنی
(همان: ۳۳۷)	
بردار پرده از رخ و ساز ریاب کن	ای رود پرده‌ساز که راه دلم زنی
(همان: ۶۵۵)	
می‌زند راه خرد زمزمه چنگ مرا	می‌رود آب رخ از باده گلرنگ مرا
(همان: ۱۵۳)	

امیرخسرو نیز دقیقاً از کنایه راه زدن بهره برده است و این ساختار مشترکی است که هر سه شاعر به کار برده‌اند.

ولی راه این بینوا می‌زند	نوا می‌زند بلبل از راه عشق
(امیرخسرو، ۱۳۹۱: ۳۴۱)	
رگ جان‌ودل افکار بگسل	بزن مطرب ز رحمت راه عشاق
(همان: ۳۸۸)	

نمونه‌های دیگر، حافظ: ۹۲، ۲۵۴، ۲۷۴، ۲۹۲، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۱۶، ۳۵۶، ۴۶۲ و ۶۰۲ / خواجو: ۱۵۸، ۱۸۴، ۳۶۹، ۳۹۰ و ۶۰۵ و امیرخسرو: ۱۶۵، ۱۲۴، ۹۶، ۳۶۲ و ۳۸۶.



– **زخم:** زخم چوبی باریک که بدان سازها را نوازند و به عربی مضراب گویند (آندراج)، مجازاً به معنای نواختن، ساززدن، آواز و صوت هم به کار رفته است (ستایشگر، ۱۳۹۱، ج ۱: ۵۷۴)، معنای دوگانه زخم یکی مضراب و دیگری جراحی است. توجه بوده و کلمه‌ای ایهام‌ساز تلقی می‌شود. در این ساختار زخم با نام‌سازی همراه می‌شود. زخم با خونین معنای جراحی و با چنگ معنای مضراب دارد.

با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام نی گرت زخمی رسد آبی چو چنگ اندر خروش
(حافظ، ۱۳۶۲: ۵۷۸)

در بیت اول خواجو، گوشمال که به معنای کوک کردن ساز است، همچون زخم با رباب که نام سازی معروف است، ایهام می‌سازد. در بیت دوم شاعر پرده‌های روی دسته رباب را به بستن زخم تشبیه کرده و زخم با سایر کلمات موسیقایی ایهام ساخته است.

ای دل نگفتمت که منال ار چه روشن است کر زخم گوشمال فغان می‌کند رباب
(خواجو، ۱۳۹۱: ۳۳۳)
خواجو به پرده‌سوزی نای رباب خسته مطرب به پرده‌سازی زخم رباب بسته
(همان: ۴۲۷)

در نمونه امیرخسرو نیز زخم با چنگ همراه شده و ایهام موجود در کلمه دوتا (خمیده/ نام ساز دو رشته‌ای) بر زیبایی شعر افزوده است. در حقیقت میان دوتا و زخم ایهام دوسویه برقرار است.

تم ز هجر دوتا شد هنوز زخم مزین مرا که چنگ شکستم برای ساز مگیر
(امیرخسرو، ۱۳۹۱: ۳۵۶)

نمونه‌های دیگر، خواجو: ۳۶۷ و ۴۰۰.

– **زیر:** زیر نازک‌ترین وترهاست (خوارزمی، ۱۳۸۹: ۲۲۶). به نخستین سیم از آلات عود و بریط قدیم زیر می‌گویند. همچنین صوت نازک که از حنجره و ساز برآید (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج ۱: ۵۸۸) حکما بر عود چهار وتر می‌بسته‌اند و وتر اعلی را بم خوانده، وتر اسفل بم را مثلث، اسفل مثلث را مثنی و اسفل مثنی را زیر می‌گفتند (مراغی، ۱۳۸۸: ۱۱۹).

حافظ شعر زیر را با سایر اصطلاحات موسیقی همراه کرده و ایهام تناسب پدید آورده است.



مباش بی می و مطرب که زیر طاق سپهر بدین ترانه غم از دل به در توانی کرد
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۹۰)
حافظ به زیر خرقة قدح تا به کی کشی در بزم خواجه پرده ز کارت برافکنم
(همان: ۶۸۶)

خواجه در این ساختار ایهام‌های دل‌نشین‌تری می‌سازد؛ وقتی آن را با بام (بامداد/ پشت‌بام/ سیم بام) همراه ساخته و ایهام دوسویه می‌آفریند. همچنین، از معنای چندگانه زیر (در معنای تحت عربی/ سیم زیر/ صوت نازک) در ساختن جناس تام بهره می‌برد.

کاربرد «ایهام زیر» در شعر امیرخسرو و حافظ ساختاری شبیه یکدیگر دارد. در هر شعر دو زیر در معنای غایب، اصطلاح موسیقی است.

بامدادان چون برآمد ماه بی‌مهرم به بام (خواجه، ۱۳۹۱: ۲۰۳)	زیر بامش کار خواجه ناله‌های زیر بود (همان: ۳۹۹)
مگر ستاره بام از شرف به زیر افتاد	وگر نه پرده برافکندی از دریچه بام (همان: ۳۹۹)
بلبل ز بام و زیر تو با نغمه‌های زیر	خواجه به زیر بام تو با ناله‌های زار (همان: ۲۳۳)
او پرده برگرفت بگویند باد را	تا خانمان گل همه زیر و زیر کند (امیرخسرو، ۱۳۹۱: ۲۹۷)
چنگ از نوای ارغنون از بس که جانی کرده خون	تن‌تن کنان جانی برون از زیر هر تار آمده (همان: ۵۳۴)

مثال‌های دیگر، حافظ: ۳۹۶، ۶۸۶، ۹۴۰ و خواجه: ۲۰۳، ۳۹۷ و امیرخسرو: ۷۸.

- **سپاهان (اصفهان):** اصفهان از پایه‌های چهارگانه موسیقی نخستین محسوب می‌شود: ۱. راست؛ ۲. عراق؛ ۳. زیرافکند؛ ۴. اصفهان (امام شوشتری، ۱۳۴۸: ۲۴)؛ همچنین مقام ششم از مقامات دوازده‌گانه ادوار مشهور (معارف، ۱۳۸۳: ۲۰۴) است که نیم‌بانگ و دو شعبه نیریز و نیشابورک دارد (صفی‌الدین، ۱۳۴۶: ۵۶). فرصت‌الدوله شیرازی معتقد است اصفهان را تأثیری باشد لطیف که فرح و نشاط فزاید (شیرازی، ۱۳۷۵: ۱۷). در موسیقی کنونی ایران گام اصفهان شعبه و گوشه‌ای از دستگاه همایون محسوب می‌شود (حنانه، ۱۳۶۷: ۶۲). عراق و اصفهان هم اسم مکان‌اند و هم از مقامات موسیقی‌اند که همراه شدنشان با مطرب ایهام ساخته است. در این ساختار باز



هم‌نشین شدن یک مقام با نام مقامی دیگر نکته‌ای است که شاعر به آن تأکید دارد.

به یاد مجلس خسرو چو برکشد مطرب گهی عراق زند گاهی اصفهان گیرد
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۰۳۵)

در شعر خواجه نیز دقیقاً همان ساختار همراه شدن سپاهان (اصفهان) با نام دیگر مقامات موسیقی زمینه‌ساز ایهام شده است؛ اما دانش بالای موسیقایی خواجه در این ابیات کاملاً آشکار است؛ وقتی که بدانیم مبرقع شعبه‌ای از مقام راست است که با سپاهان و عراق ایهام دوسویه ساخته است.

آن نگارین مبرقع چو کند میل عراق دلم آهنگ سپاهان چه کند گر نکند
(خواجه، ۱۳۹۱: ۲۱۱)
اگرش دور مخالف به عراق اندازد من به پهلو ز پیاش تا به سپاهان بروم
(همان: ۲۷۲)
نوی نغمه عشاق از اصفهان چه خوش آید مرا که میل عراق است و شاهدان عراقی
(همان: ۲۸۹)
بینوا گرد عراق آر چه بسی گردیدیم راست از راه سپاهان به حجاز آمده‌ایم
(همان: ۴۰۴)

در شعر امیرخسرو مقام سپاهان در کنار اصطلاحات موسیقی ذکر شده و ایهام ساخته و از نظر ساختار کمی متفاوت است. نیامدن غم در دل سپاهان در مثال دوم از امیرخسرو، به علت فرح و نشاطی است که در این مقام وجود دارد؛ در ضمن گفتن به معنای آواز خواندن کاربردی دیرینه در ادب پارسی دارد.

گر به گوشش برسد ناله من نیست عجب یار همواره بر اطراف سپاهان گذرد
(امیرخسرو، ۱۳۹۱: ۲۵۲)
خسرو به زلف و خالش اندوه خود چه گویی دانی که غم نیاید اندر دل سپاهان
(همان: ۵۰۰)

مثال‌های دیگر، خواجه: ۱۸۸، ۳۷۹، ۵۷۵، ۶۲۵.

– **عراق:** همچون اصفهان از پایه‌های چهارگانه موسیقی نخستین (نک: سپاهان) و نهمین دور از مقام‌های دوازده‌گانه موسیقی گذشته است. این مقام در ردیف موسیقی کنونی از گوشه‌های دستگاه ماهر و افشاری (طلایی، ۱۳۹۳: ۱۷۵) و نوا (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج ۲: ۱۷۵) محسوب می‌شود. نکته مهمی که باید در نظر داشت این است که عراق اوج ماهر است و صدای خواننده و ساز هر دو با هم به اوج رسیده و داد و فغان



سر می‌دهند؛ بنابراین آواز عراق با چه‌چهره زیاد و هنرنمایی خواننده همراه است (نفری، ۱۳۸۹: ۸۵). عراق چون حجاز و اصفهان اسم مکان است و هم مقام موسیقی و ذهن خلاق حافظ به این نکته آگاه است. مقام عراق در شعر حافظ هم در کنار نام مقام دیگر و هم به صورت تنها به کار رفته است.

مطربا پرده بگردان و بزن راه عراق که بدین راه بشد یار و ز ما یاد نکرد
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۶۷)
غزلیات عراقیست سرود حافظ که شنید این ره دلسوز که فریاد نکرد
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۹۲)

گفتنی است، تعبیر راه عراق و غزلیات عراقی محل تشکیک و اختلاف شارحان است؛ برای نمونه، غزلیات عراقی را به معنای سبک عراقی (ثروتیان، ۱۳۸۰: ۸۸۴-۸۸۲ و همایونفرخ، ۱۳۶۹: ۱۷۹-۱۷۸) یا ایهامی به فخرالدین ابراهیم عراقی (زرین کوب، ۱۳۶۹: ۷۰ و خطیب‌رهبر، ۱۳۷۹: ۱۸۸ و خرمشاهی، ۱۳۶۷: ۵۸۰) تصور کرده‌اند. دکتر تیمور مال میر در مقاله «طرح یک احتمال در مفهوم راه عراق و غزلیات عراقی در شعر حافظ» با ادله مناسبی احتمال می‌دهد که عراقی کنایه از قبرستانی در راه عراق باشد. نکته‌ای که نباید از نظر دور داشت، مراعات نظیر و تناسبی است که در هریک از این ابیات وجود دارد و نشان می‌دهد شاعر به معنای موسیقایی کلمات کاملاً واقف است. دوم آنکه غزلیات عراقی به معنای سبک عراقی صحیح نیست؛ زیرا اصطلاح سبک عراقی قرن‌ها پس از حافظ رواج یافته است. سوم آنکه غزل یکی از تصانیف چهارگانه قدیم است که پس از قول، اجرا و با شعر فارسی همراه می‌شده است؛ بنابراین غزلیات عراقی یعنی تصانیفی که در مقام عراق خوانده می‌شود و از آنجاکه این لحن به رسایی و بلندی شهره است، حافظ سرود خود را به آن مانند می‌کند. ابیات زیر نشان می‌دهد حافظ به معنای موسیقایی عراق کاملاً آشنا بوده است. ساز عراق ساختن به معنای کوک کردن ساز در مقام عراق است. حجاز و عراق دو مقام موسیقی‌اند و بازگشت اصطلاح موسیقایی است.

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت و آهنگ بازگشت ز راه حجاز کرد
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۷۴)
فکند زمزمه عشق در حجاز و عراق نوا و بانگ غزل‌های حافظ از شیراز
(همان، ۵۲۲)



خواجوی کرمانی هم، که حافظ در بسیاری موارد از او تأثیر پذیرفته، عراق را در معنای موسیقایی به کار گرفته و ایهام‌های دل‌نشینی ایجاد کرده است. در ساختار شعر خواجو همواره مقام عراق با مقام‌های دیگر همراه شده است.

آن نگارین <u>میرقع</u> چو کند میل <u>عراق</u>	دلم <u>آهنگ سپاهان</u> چه کند گر نکند (خواجو، ۱۳۹۱: ۲۱۱)
اگرش دور <u>مخالف</u> به <u>عراق</u> اندازد	من به پهلوی ز پی‌اش تا به <u>سپاهان</u> بروم (همان: ۲۷۲)
<u>نوی</u> <u>نغمه عشاق</u> از <u>اصفهان</u> چه خوش آید	مرا که میل <u>عراقست</u> و <u>شاهدان عراقی</u> (همان: ۲۸۹)
بشنو <u>نوی</u> <u>عشاق</u> از پرده <u>سپاهان</u>	ز آن رو که در <u>عراقست</u> آن <u>لعبت عراقی</u> (همان: ۳۰۷)
بینوا گرد <u>عراق</u> آر چه بسی گردیدیم	<u>راست</u> از <u>راه سپاهان</u> به <u>حجاز</u> آمده‌ایم (همان: ۴۰۴)

مثال‌های دیگر، حافظ: ۹۱۸ و خواجو: ۱۸۸، ۳۹۰، ۶۲۵.

– **عشاق:** یکی از مقام‌های دوازده‌گانه موسیقی قدیمی که دو شعبه زابل و اوج دارد (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج ۲: ۱۷۹) و در ردیف موسیقی کنونی در دستگاه‌های همایون و نوا و آوازهای دشتی و اصفهان اجرا می‌شود، (حدادی، ۱۳۷۶: ۴۰۲). عشاق جمع عاشق است و همراه‌شدنش با سایر اصطلاحات موسیقی، ذهن موسیقایی را به مقام عشاق رهنمون می‌شود. در این ایهام مقام عشاق گاهی در کنار سایر اصطلاحات موسیقی و گاهی با نام مقامی دیگر ایهام ساخته است و در شعر هر سه شاعر ساختاری تقریباً مشترک دارد.

<u>راه</u> دل <u>عشاق</u> زد آن چشم <u>خمارین</u>	پیداست ازین شیوه که مست است شرابت (حافظ، ۱۳۶۲: ۴۸)
عالم از <u>ناله</u> <u>عشاق</u> مبادا خالی	که خوش‌آهنگ و فرحبخش <u>صدایی</u> دارد (همان: ۲۵۴)
به‌وقت سرخوشی از <u>راه</u> <u>ناله</u> <u>عشاق</u>	به <u>صوت</u> <u>نغمه چنگ</u> و <u>چغانه</u> یاد آرید (همان: ۴۸۸)
<u>حافظ</u> که <u>ساز</u> <u>مجلس عشاق</u> <u>راست</u> کرد	خالی مباد <u>عرصه</u> این <u>بزمگاه</u> ازو (همان: ۸۲۶)

در مثال اول خواجو، در کنار ایهام، جناس تام وجود دارد و خواجو نیز چون حافظ عشاق را با مقام راست همراه کرده است.



کاربرد عشاق به شکل ایهام در شعر امیرخسرو نیز شبیه حافظ و خواجهست. مثال‌های دیگر، حافظ: ۷۶۲ و خواجه: ۱۶۷، ۲۲۰، ۲۲۸، ۴۰۴، ۵۶۷ و امیرخسرو: ۳۸۸، ۳۸۶، ۴۹۶.

– **عود:** از آلات زهی و زخمه‌ای موسیقی است با ریشه و قدمتی بسیار کهن که دو هزار سال پیش از میلاد مسیح در بین‌النهرین اختراع شد (ملاح، ۱۳۷۶: ۵۰۵). عود نام عربی این ساز و بریط نام منتخب فارسیان است. موسیقی ایرانیان با عود و سنج (چنگ) بود که خاص آن‌ها بود (مسعودی، ۱۳۶۵: ج ۲: ۶۱۸). عود از بم‌ترین سازهای زهی محسوب می‌شود و به این دلیل آن را شاه سازها و اشرف و اکمل آلات ذوات‌الوتار گویند (مسعودیه، ۱۳۸۴: ۱۸۱). عود از آنجاکه هم نام چوبی خوشبوست و هم نام ساز، بارها مورد استفاده هر سه شاعر در ایهام سازی قرار گرفته است. عود در ارتباط با ساز (کوک) معنای موسیقایی دارد و در ارتباط با سوز همان چوب خوشبوست. سوختن و ساختن (بسوز و بساز) ساختار مشترک این ایهام در شعر هر سه شاعر است.

کس ندارد ذوق مستی میگساران را چه شد
(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۴۴)

آتش عشق و دلم عود و تنم مجمر گیر
(همان: ۵۲۰)

چون عود گو بر آتش سوزان بسوز و ساز
(همان: ۵۲۶)

بیار ساقی عشاق ساغر صها
(امیرخسرو، ۱۳۹۱: ۲۸)

بلبل شیدا نوا آغاز کرد
(همان: ۲۶۱)

آهنگ کوی جانان عزم حجاز باشد
(همان: ۲۷۵)

بگو به مطرب عشاق تا ریاب آرد
(همان: ۳۱۱)

زهره‌سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت

چنگ بنواز و بساز آر نبود عود منال

آن را که بوی عنبر زلف تو آرزوست

درون پرده رندان مخالفی چون نیست

گل نمود از پرده عشاق روی

از هر مقام کافتد عشاق بینوا را

اگر به مجلس ما چنگ سر فرونارد

خواجه هم خالق چنین ایهام‌های دل‌نشینی است. عود سوختن (چوب) و عود ساختن (کوک کردن ساز) بارها در شعر او به کار رفته است.

خادمه عود سوز مطربه عود ساز
شمع نه و عود سوز چنگ زن و عود ساز
(خواجه، ۱۳۹۱: ۲۴۰)



ای خوشا در مجلس روحانیان گاه صبح
دلنوازان عود سوز و پرده سازان عود ساز
(همان: ۳۹۰)

می‌سوزم و می‌سازم از آن روی که چون عود
کار من دل‌سوخته از سوز به ساز است
(همان: ۵۶۹)

در چنگ تو همچون نی می‌نالم و می‌زارم
بر بوی تو همچون عود می‌سوزم و می‌سازم
(همان: ۶۳۹)

امیرخسرو هم دقیقاً از چنین شگردی برای هنرنمایی و ایهام‌سازی بهره گرفته است.

گاه‌گاه شنیدی ناله‌ام خسرو نماند آن ناله هم
می‌سوزم و اینس سزا عودی که بی‌آواز شد
(امیرخسرو، ۱۳۹۱: ۲۰۵)

اگرچه عود توام هر نفس بخواهی سوخت
مرا ز ساز چه می‌افکنی بسوز و بساز
(همان: ۳۶۱)

مثال‌های دیگر، حافظ: ۱۰۱۴ و خواجو: ۱۶۲، ۲۴۱، ۲۹۲، ۳۹۱، ۶۱۹.

– **قول:** از تصانیف و الحان در موسیقی گذشته و نخستین قطعه از چهار قطعه نوبت مرتب (قول، غزل، ترانه و فروداشت) است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج ۲: ۲۴۸) و در اصطلاح موسیقیان نوعی از سرود است که در آن عبارت عربی نیز داخل باشد (آندراج) معادل آن در موسیقی معاصر همان مقدمه یا پیش‌درآمد است (وجدانی، ۱۳۸۶: ج ۲: ۸۴۸). قول در غیر معنای موسیقایی، گفتار، سخن، عهد و پیمان است (دهخدا) و این معنای چندگانه، زمینه ساخت ایهام شده است. در مثال‌های حافظ قول در معنای نزدیک همان سخن و گفتار است و در معنای غایب اصطلاح موسیقی است.

به قول مطرب و ساقی برون رفتم گه و بی‌گه
کزان راه گران قاصد خبر دشوار می‌آورد
(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۰۰)

من که قول ناصحان را خواندمی قول ریاب
گوشمالی دیدم از هجران که اینم پند بس
(همان: ۵۳۸)

در مثال‌های زیر از خواجو نیز همین ساختار به کار رفته است. در مثال دوم قول با شعبه و مقام همراه شده و نوبت در معنای غایب همان دهل و نقاره است.

گوش بر قول مغنی کن و بر طرف چمن
صبحدم نغمه مرغان خوش‌الحن کم گیر
(خواجو، ۱۳۹۱: ۲۳۵)

تورا که این همه قول مخالف است رواست
که یاد می‌کنی هیچ نوبت از عشاق
(همان: ۶۲۵)

و بیت زیر از امیرخسرو را هم می‌توان کاملاً موسیقایی خواند و هم غیرموسیقایی.

مرو به قول مخالف به هرزه راه حجاز وگر نه راه نیایی به پرده عشاق
(همان: ۳۸۶)

مثال‌های دیگر، حافظ: ۱۱۰، ۶۴۲، ۸۶۰ و خواجه: ۱۵۶، ۱۷۴، ۲۰۱، ۶۰۰.

– **گلبانگ:** به معنای آواز، آواز بلبل و آواز خوش در ادبیات به کار رفته است. همراه شدن گلبانگ با کلمه گل در یک بیت جناس و ایهام تناسب می‌سازد که ردپای آن را در شعر هر سه شاعر می‌توان دنبال کرد.

دلت به وصل گل ای بلبل سحر خوش باد که در چمن همه گلبانگ عاشقانه توست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۸۶)
ناگشوده گل نقاب آهنگ رحلت ساز کرد ناله کن بلبل که گلبانگ دل افکاران خوشست
(همان: ۱۰۴)

شباهت ابیات حافظ با ابیات زیر از خواجه و ایهام و جناس میان گل و گلبانگ محل تأمل است.

بلبل دلشده گلبانگ زند خواجه را که در این فصل کسی از گل و می بازآید
(خواجه، ۱۳۹۱: ۲۱۶)
ای بلبل گلبانگ زن خاموش منشین در چمن بنواز راه خارکن چون گل به بستان می‌رسد
(همان: ۳۷۰)

امیرخسرو نیز بیت خود را دقیقاً به همین شیوه آراسته است.

شاخ گل از نسیم جلوه‌گر است وقت گلبانگ بلبل سحر است
(امیرخسرو، ۱۳۹۱: ۱۲۸)

مثال‌های دیگر، حافظ: ۵۱۴، ۹۷۰.

– **نوا:** هم به معنای آواز و لحن و پرده و هم یکی از مقامات دوازده‌گانه در موسیقی مقامی گذشته است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج ۲: ۵۱۸). با تبدیل دوازده مقام گذشته به هفت‌دستگاه، دو دستگاه را به همان اسم مقام قدیم می‌خوانند؛ یکی دستگاه راست و دیگری دستگاه نواست (فرصت شیرازی، ۱۳۷۵: ۱۸). اشعاری که برای همراه ساختن این آواز مورد استفاده قرار می‌دهند، اشعاری عارفانه و متعالی است. گاهی اشعاری



حاکی از معانی فلسفی (نصیری فر، ۱۳۸۳: ج ۲: ۲۵۴) را نیز در این زمینه به کار می‌برند. نوا جدا از معنای موسیقایی به معنی وسایل زندگی، روزی، قوت، ساز و برگ و رونق (دهخدا) نیز هست و همین نکته زمینه‌ساز خلق ایهام گردیده است. در مثال‌های زیر از حافظ نوا در معنای دور، اصطلاح موسیقی است که با سایر کلمات که زیر آن‌ها خط کشیده‌ایم ایهام تناسب ساخته است.

دلم ز پرده برون شد کجایی ای <u>مطرب</u>	<u>بنال</u> هان که از این <u>پرده</u> کار ما به <u>نواست</u>
(حافظ، ۱۳۶۲: ۶۸)	
بلبلی برگ گلی خوش‌رنگ در منقار داشت	وندر آن برگ و <u>نوا</u> خوش <u>ناله‌های</u> زار داشت
	(همان: ۱۷۴)
برگ <u>نوا</u> تبه شد و <u>ساز</u> <u>طرب</u> نماند	ای <u>چنگ</u> <u>ناله</u> برکش و ای <u>دف</u> <u>خروش</u> کن
	(همان: ۷۹۶)

خواجو غیر از ایهام علاقه‌مند است با نوا جناس تام نیز بیافریند و البته زیرکی خواجو در همراه کردن نوا با گوشه و سپاهان حاکی از دانش بالای موسیقایی وی است؛ از همین رو ساختار «ایهام نوا» در شعر خواجو پیچیده‌تر و هنری‌تر است.

خیز خواجو که در این <u>گوشه</u> <u>نوا</u> نتوان یافت	به <u>سپاهان</u> رو اگر زانک <u>نوا</u> می‌طلبی
	(خواجو، ۱۳۹۱: ۲۹۶)
گفتا کدام مرغی کز این <u>مقام</u> خوانی	گفتم که خوش‌نوايي از باغ بی‌نوايي
	(همان: ۳۰۰)

در مثال‌های امیرخسرو نیز جناس تام و ایهام وجود دارد؛ به همین علت ساختار این ایهام در شعر خواجو و امیرخسرو به یکدیگر شبیه‌تر است.

بر گل تازه رنگ و بو برگ و <u>نوا</u> اگر نبود	لاف محبت از چه رو <u>بلبل</u> خوش‌نوا زند
	(امیرخسرو، ۱۳۹۱: ۲۱۲)
<u>نوا</u> می‌زند بلبل از راه عشق	ولی <u>راه</u> این بی‌نوا می‌زند
	(همان: ۳۴۱)

مثال‌های دیگر، حافظ: ۹۱۸ و خواجو: ۲۳۱، ۳۵۹، ۵۵۰، ۶۱۵، ۶۴۴ و امیرخسرو: ۱۸۴، ۲۱۲، ۴۴۹.



۳. نتیجه گیری

در جدول شماره یک، بسامد هر کدام از کلمات موسیقایی ایهام ساز را در سه دیوان مشخص کرده ایم.

امیر خسرو	خواجو	حافظ	واژه
۷	۳۸	۱۹	پرده
۶	۲۳	۱۴	چنگ
۳	۵	۲	حجاز
۲	۱	۲	خسروانی
۱	۲	۱	درای
۱	۶	۲	دستان
۲	۴	۲	راست
۱۱	۳۳	۱۴	راه (ره)
۱	۴	۱	زخم
۴	۶	۵	زیر
۲	۹	۱	سپاهان (اصفهان)
—	۸	۵	عراق
۸	۲۴	۵	عشاق
۲	۱۹	۴	عود
۱	۷	۵	قول
۱	۲	۴	گلبانگ
۵	۸	۴	نوا

اما همان طور که در جدول بعدی نگاشته ایم، کلمات ایهام ساز در دیوان شاعران مورد نظر را می توان در سه بخش سازها و متعلقات، الحان و مقامات و اصطلاحات دسته بندی کرد. با نگاهی به جدول، می توان به وضوح دریافت که تعداد ایهام های موسیقایی مشترک دیوان ها، بسیار بیشتر از ایهام های اختصاصی است؛ به گونه ای که حافظ تنها در قسمت اصطلاحات موسیقی نوآوری هایی به خرج داده است که در شعر خواجو و امیر خسرو یافت نمی شود. این امر ناشی از دانش بالای موسیقایی حافظ است؛ به عبارتی دیگر «حافظ» به منزله کسی که حافظ ردیف های موسیقی ایرانی است صحنه می گذارد.



کاسه نیز، سازی است که تنها حافظ برای ایهام‌سازی از آن بهره برده است و برعکس نوبت و دوتا خاص خواجه و امیرخسروست و سایر سازهای موسیقی به صورت مشترک در هر سه دیوان به شکل ایهام به کار رفته است. ممکن است گفته شود شاعران سبک آذربایجانی، به‌ویژه خاقانی، نیز ایهام موسیقایی به کار برده‌اند و حافظ از آن‌ها تأثیر پذیرفته است. باید دقت شود ایهام به کار رفته در دیوان خاقانی بیشتر در حیطة عمومی است و به غیر از سازهایی چون چنگ، عود، نی، نوبت، کوس، رباب و مقام راست و پاره‌ای از الحان باربدی، بقیه آن‌ها جزء اصطلاحات عام و کلی موسیقی‌اند. شگرد خاص خاقانی تشبیهات بدیع موسیقایی، به‌ویژه در زمینه سازهاست. قطعاً می‌توان گفت ایهام‌سازی با مقامات موسیقی مشخصه سبک عراقی است که به صورت مشترک در شعر حافظ، خواجه و امیرخسرو به کار رفته است و نمودی نمایان دارد؛ اما همان‌گونه که از جدول مشخص است تعداد کلمات موسیقایی ایهام‌ساز، به‌ویژه در بخش اصطلاحات در شعر حافظ از خواجه و امیرخسرو متنوع‌تر است. این امر می‌تواند نشانه بلوغ شعری حافظ در گردآوری عناصر زیبایی سخن از شاعران پیش از خود و تلفیق آن با شعر سبک آذربایجانی باشد؛ زیرا کاربرد اصطلاحات موسیقی در شعر دو شاعر بزرگ سبک آذربایجانی یعنی خاقانی و نظامی نیز چشمگیر است. تفاوت عمده این دو سبک ایهام به کار رفته درباره مقامات موسیقی است که پیش از این به آن اشاره شد.



اصطلاحات	الحان و مقامات	سازها و متعلقات	ایهام موسیقایی
آهنگ	اصفهان	چنگ	مشترک در شعر حافظ، خواجه و امیرخسرو
پرده	حجاز	درای	
دستان	خسروانی	زخم	
راه	راست	زیر	
ساز	سپاهان	عود	
قول	عراق	قانون	
گلبانگ	عشاق		
گوشمال	نوا		
گوشه			
مقام			

نقش بازگشت تحریر حافظ عمل گفتن		کاسه	مختص حافظ
اصول ضرب	مخالف	دوتا نوبت	مختص خواجو و امیر خسرو

منابع

- آملی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۹)، **نفایس الفنون**. تصحیح ابوالحسن شعرانی، تهران: اسلامیه.
- امام شوشتری، محمدعلی (۱۳۴۸)، **ایران گاهواره دانش و هنر**، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- امیرخسرو دهلوی (۱۳۹۱)، **کلیات اشعار**، با تصحیح و مقابله سعید نفیسی، تهران: انتشارات سنایی.
- بینش، تقی (۱۳۷۱)، **سه رساله فارسی در موسیقی**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- پادشاه، محمد (۱۳۳۵)، **آندراج**، زیر نظر محمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات کتابخانه خیام.
- پورمندان، مهران (۱۳۷۹)، **دایرةالمعارف موسیقی کهن ایران**، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.
- ثابت‌زاده، منصوره (۱۳۸۲)، **سه رساله موسیقی قدیم ایران**، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- ثروتیان، بهروز (۱۳۸۰)، **شرح غزلیات حافظ**، تهران: پویندگان راه دانش.
- حافظ (۱۳۶۲)، **دیوان اشعار**، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.
- حافظ (۱۳۶۷)، **دیوان اشعار**، تصحیح قزوینی - غنی، به اهتمام ع. جریزه‌دار، تهران: اساطیر.
- حجتی، نریمان (۱۳۷۵)، **بنیان‌های نظری موسیقی ایرانی**، تهران: سمر.
- حدادی، نصرت‌الله (۱۳۷۶)، **فرهنگنامه موسیقی ایران**، تهران: توتیا.
- خانه، مرتضی (۱۳۶۷)، **گام‌های گمشده**، تهران: سروش.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۹۰)، **نظری به موسیقی ایرانی**، تهران: رهروان پوش.
- خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۶۷)، **حافظ‌نامه**، تهران: علمی و فرهنگی و سروش.
- خطیب رهبر، خلیل (۱۳۷۹)، **دیوان غزلیات حافظ**، تهران: صفی‌علیشاه.
- خواجوی کرمانی (۱۳۹۱)، **کلیات اشعار**، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: انتشارات سنایی.

- خوارزمی (۱۳۸۹)، **مفاتیح العلوم**، مترجم حسین خدیوچم، تهران: علمی و فرهنگی.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۲)، **لغتنامه**، سازمان چاپ لغت‌نامه دانشگاه تهران.
- رازانی، ابوتراب (۱۳۴۲)، **شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی**، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹)، **از کوچه رندان**، تهران: امیرکبیر.
- ستایشگر، مهدی (۱۳۹۱)، **واژه‌نامه موسیقی ایران زمین**، تهران: انتشارات اطلاعات.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، **سبک‌شناسی شعر**، تهران: نشر میترا.
- صفی‌الدین، عبدالمومن (۱۳۴۶)، **بهجت الروح**، شرح حسینعلی ملاح، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- طلایی، داریوش (۱۳۹۳)، **ردیف میرزا عبدالله**، تهران: نشر نی.
- فارمر، هنری جرج (۱۳۶۶)، **تاریخ موسیقی خاورزمین**، ترجمه بهزاد باشی، تهران: آگاه.
- فرصت شیرازی (۱۳۷۵)، **بحور الالحان**، تهران: انتشارات فروغی.
- فرهت، هرمز (۱۳۸۸)، **دستگاه در موسیقی ایرانی**، تهران: پارت.
- کریستین سن، آرتور (۱۳۶۳)، **شعر و موسیقی در ایران**، مترجم عباس اقبال، تهران: فرهنگ و هنر.
- مالمیر، تیمور (۱۳۸۹)، **تعبیر راه راست در متون کهن**، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، دوره جدید، شماره ۲، صص: ۲۹-۴۸.
- مالمیر، تیمور (۱۳۹۱)، **طرح یک احتمال در مفهوم راه عراق و غزلیات عراقی در شعر حافظ**، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال پنجم، شماره سوم، صص: ۳۰۰-۲۸۱
- مراغی، عبدالقادر (۱۳۵۶)، **مقاصد الالحان**، به اهتمام تقی بینش، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- مراغی، عبدالقادر بن غیبی (۱۳۸۸)، **جامع الالحان**، تصحیح بابک خضرائی، تهران: فرهنگستان هنر.
- مسعودی، علی بن حسین (۱۳۶۵)، **مروج الذهب**، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: علمی و فرهنگی.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۸۴)، **سازهای ایران**، تهران: زرین و سیمین.
- معارف، عباس (۱۳۸۳)، **شرح ادوار صفی‌الدین ارموی**، ویرایش عبدالرضا موسوی، تهران: سوره مهر.
- معین (۱۳۵۸)، **فرهنگ فارسی**، تهران: امیرکبیر.
- ملاح، حسینعلی (۱۳۶۳)، **حافظ و موسیقی**، تهران: انتشارات هنر و فرهنگ.



- ملاح، حسینعلی (۱۳۷۶)، فرهنگ سازها، تهران: کتاب سرا.
- نصیری فر، حبیب‌الله (۱۳۸۳)، مردان موسیقی سنتی و نوین ایران، تهران: نگاه.
- نفری، بهرام (۱۳۸۹)، اطلاعات جامع موسیقی، تهران: انتشارات مارلیک.
- وجدانی، بهروز (۱۳۸۶)، فرهنگ جامع موسیقی ایرانی، تهران: نشر دایره.
- همایونفرخ، رکن‌الدین (۱۳۶۹)، حافظ خراباتی، تهران: اساطیر.

