

کلیات

در موسیقی و ادبیات دری

بازشناسی نظام آموزشی موسیقی سنتی افغانستان و همسایه گان

از آغاز عهد اسلامی تا استیلائی مکتب خرابات

(سده های سوم تا چهاردهم هجری)

دکتر اسدالله شعور

سیر پنجانست اندر زیر و بم فغان اگر گوید، جهان برحم زلم

مولانای بلخی

بخ ششم

کلیات زمان خوانش مقام ها

مقامات موسیقی کلاسیک خراسانی نیز مانند راک‌های هندی باید در وقت معینی از روز و یا شب به اجرا درآیند؛ زیرا رعایت این اصل بر تأثیر موسیقی بالای روان انسان می‌افزاید. دانشمند و موسیقیدان بزرگ دربار بهرامشاه غزنوی، محمد پسر محمود نیشاپوری در رساله‌ی موسیقی خویش علل انتساب مقامات را به اوقات معین چنین قید نموده است: «بدانکه اول روز که آفتاب برآید، پرده‌ی ماده گیرند؛ از بهر آنکه آفتاب ماده‌است. و چون آفتاب بلند شود؛ یک مجلس در پرده‌ی نوا بزنند] و چاشتگاه پرده‌ی عراق گیرند؛ و او را مجلس افروز گویند و هیچ پرده‌ی در علم موسیقی خوشتر از پرده‌ی عراق نیست؛ و در روز هیچ وقت خوشتر از چاشتگاه نه باشد. استوا دگر باره پرده‌ی راست گیرند؛ زیرا که بارید رود خامه می‌ساخت، درین وقت تمام شد؛ اتفاقی کردند که طالعش درین وقت بوده است. بعد از آنکه هوا مخالف شود، نماز دیگر پرده‌ی بوسلیک گیرند که فراشیب همه پرده‌هاست؛ و روز در شب افتاده است؛ و این پرده‌ی هندوانست تا به وقت آفتاب زرد و بعد از آن پرده‌ی عشاق گیرند؛ زیرا که پرده‌ی آخرین باشد و روز نیز به آخر کشیده باشد. نمازشام پرده‌ی نوا گیرند؛ زیرا که در علم موسیقی تنگ‌تر از پرده‌ی نوا نباشد؛ و هیچ وقت تنگ‌تر از نمازشام

نباشد؛ و این پرده ترکان زند، تا نمازِ خفتن. بعد از آن مخالفک گیرند، تا مردم آرمیده شود که پرده‌ی مخالفک پرده‌ی خوش بود. بعد از آن پرده‌ی اصفهان گیرند و نیم شب عراق و مخالفک و نخواند گیرند و پرده‌ی اصفهان موافق شب بود. بعد از آن پرده‌ی نخواند گیرند؛ زیرا که پرده‌ی آرمیده باشد. و پیغمبر علیه‌السلام درین پرده قرآن خواندی. و این پرده‌ها که یاد کردیم؛ سرد و تر و خوش بود. چون صبح برخواهد آمد، رهاوی گیرند؛ تا به وقت اسفار و معنی راهوی آنست که کسی از خوف رهایی یافته باشد، و این ساعت که جهان در روشنی می‌آید و مردمان از ظلمت شب رهایی می‌یابند، درین پرده سماع با راحت بود. بعد از آن پرده‌ی حسینی گیرند و اورا «میانجی سرای» گویند و آن ساعت اول روزست و آخر شب؛ و حسینی تیزی راهوی بود. و این دوازده پرده که شرح داده شد در دوازده ساعت بزنند؛ و هر پرده که می‌زنند شعبه‌ها نیز با وی می‌زنند در آن ساعت تا معلوم باشد.»^۱

این توضیحات محمد نیشاپوری تا حدودی علل انتساب مقامات را به اوقات معین‌ه‌ی شب‌روزی روشن می‌سازد؛ ولی اصل مسلم آنست که موسیقی سنتی آسیای مرکزی و غربی - به‌عنوان یکی از باستانی‌ترین حوزه‌های تمدن بشری - در آغاز جنبه‌ی نیایشی داشته و مقامات موسیقی برگرفته و یا صورت انکشاف یافته‌ی سرودهای مذهبیست که در اوقات مختلف نیایش و عبادت سروده می‌شد، چنانکه دو نظام عمده‌ی موسیقی این منطقه، یعنی موسیقی خراسانی و هندی نمونه‌های بارز این سیر تحولی موسیقیست؛ زیرا نظام موسیقی هندی بازمانده‌ی سرودهای ویدیست که هنوز هم صورت ابتدایی آن زنده بوده، آهنگساز روسی ویکتور ویناگرادوف (تاک زاده) تحقیق جالبی در مورد آن انجام داده که در سال ۱۹۷۶م در مسکو اشاعه یافته‌است.^۲ و موسیقی خراسانی بازمانده سرودهای اوستایی بوده که موجودیت واژه‌ی **گله** در اسامی پنج مقام از یک‌گاه تا پنج‌گاه خود ارتباط گائاهای اویستا را که سروده‌ی شخص زردشت است، با این مقامات برملا می‌سازد؛ زیرا طوریکه خاورشناس دنمارکی آتور کریستینسن در یکی از مقالاتش که خود به‌زبان فارسی نوشته‌است؛ پنج بحر عروضی را که گائاهای در آنها سروده شده، باز می‌شناساند؛ و از اوزانی به‌اسامی بحر وهوخشترآ، بحر سپینتماینیو، بحر اهونوایتی، بحر اوستوایتی و بحر وهشتویتی نام برده ساختار

آنها را بازشناسانده است^۲ که سروده‌های هر بحر در مقامی خاص و در وقت معین خوانده می‌شد. پس این عنعنه در زمان بعدی نیز به‌عنوان يك اصل فرهنگی ادامه یافت؛ زیرا برحسب تجربه‌ی چندین قرنه‌ی هنرمندان موسیقی، تأثیر روانی اجرای هر یکی از مقامات در وقت معینه، بیشتر از سایر اوقات می‌باشد که مذاهب و ادیان قدیمه نیز روی منطق ویژه‌ی آنها را به‌کار می‌بردند؛ ازینرو شنیدن هر مقام خراسانی و راگ هندی در یکی از اوقات شبانه روزی پرکیف‌تر از سایر اوقات احساس می‌گردد.

عرفای اسلامی نیز درین مورد منطق خاصی دارند؛ زیرا نظریات آنها درین زمینه سخت دلچسپ بوده، خالی از برهان و دلیل و منطق مستحکم نیز نیست؛ انعکاس این نظریات ارزشمند را در رساله‌ی «در عمل بین و تهاجم راگ‌های هندی» منشی عوض بیگ کامل‌خانی به‌وضاحت می‌بینیم.^۳ نکته‌ی جالبی که درین رساله دیده می‌شود اینست که تا اواخر سده یازدهم هجری نیز در هند علت اساسی انتساب راگ‌ها به اوقات معین شب و روز ناشناخته بوده؛ و این امر می‌رساند که شاید هندی‌ها نظریه‌ی محدودیت راگ به‌زمان را از خراسانیان گرفته باشند؛ و یا اینکه علل هندو باورانه‌ی این اصل به سبب حکمراوی چندین قرنه‌ی مسلمانان بر آن سرزمین، به‌مرور زمان فراموش شده باشد. کامل‌خانی نوشته‌است: در مجلسی «سخن راگ و سرود در میان آمده، مذکور می‌شد که نزد اهل هند هر يك راگ و نغمه را وقتی معین کرده‌اند و الحق در آن وقت راگ و نغمه خوش آینده و دلریا هم می‌شود؛ چنانچه بهیرون (بیرو) و دیوگندهار به صبح صادق و سوها بعد از آفتاب برآمدن و تودی به يك پهر روز و اسوری به يك و نیم پهر روز و سارنگ به دو پهر. پس دلیل و برهان تعیین اوقات هر يك چگونه خواهد بود؟ اگر مدعی سوال‌کنند و رد این طریق نموده، خلاف این اوقات عمل نماید، به چه منهج از عهده‌ی جواب او توان برآمد؟

هرچند از استادان ماهر، کتب این فن و گوینده‌گان وقت استفسار نمودیم و جستجو کردیم، کسی از عهده‌ی جواب این سوال نه برآمد و خاطر‌نشین نه ساخت؛ بلک ظاهر ساختند که از متقدمان و متأخران و گوینده‌گان و نوازنده‌گان این فن، برهان و دلیل تا حال ظاهر نه شده و در کتاب سنگیت این علم هم بیان نه کرده‌اند. بنابراین چندین مدت به‌گوینده‌گان راگ و

نغمه و نوازنده‌گان ساز و دوستان صاحب‌فهم صحبت داشته و خود هم پاره‌ی گوینده‌گی و سازنده‌گی به‌عمل آورده، به‌قوتِ علمِ نجوم و علمِ عددِ فکرهای دقیق نموده به سعی و ترددِ بسیار نسبت که در علمِ سرود و نغمه و نجوم بود و قولِ بعضی از مرتاضان و عابدانِ خداطلب را دست‌آویز ساخته، دلیل و برهانِ اوقاتِ راگ و سرود و نغمه و ساز را مشخص و منقح و ظاهر ساخت.»^۵ پس او اظهار باور می‌کند که: «صدقِ ظهورِ ذاتِ الهی آوازست، و معنی و اصلِ حقیقتِ راگ هم آوازست؛ و آواز بی‌فاصله قرب به‌ذاتست و اول و آخر ندارد؛ تا یکسان و دوایر و مفردست، از جمیع جهات مساویست به ذات او؛ پس نمی‌توان آن را به‌یک چیز لاحق کرد، زیرا پستی و بلندی و وسط با او لاحق نیست...»^۶ یعنی اینکه خداوند و آواز هر دو فارغ از ابعاد یا طول و عرض و عمق‌اند که اینها ویژه‌ی اجسامند و ذات حق و صوت را نمی‌توان جسامت تصور کرد. بدین‌ترتیب کامل‌حانی درین بحث فلسفی با ادله و براهین صوفیانه ثابت می‌سازد که صوت را باذات‌الهی ارتباطیست و پیامبر بزرگ اسلام نیز به‌همین دلیل کلام او را با آوازِ خوش خوانده؛ و دستور داده که دیگران نیز همیشه قرآن را با لحن بخوانند.

از آثار سده‌ی هشتم بدینسو اغلب رسالاتِ موسیقی زبانِ دری انتسابِ مقامات به اوقاتِ شباروزی را از قول دانشمند بزرگ کشور ما و جهان - ابن‌سینای بلخی - نقل می‌کنند؛ چنانکه حسن کاشانی در فصلِ هشتم مقاله‌ی سوم کنزالتحف درین مورد قید نموده که «از شیخ‌الرئیس ابوعلی سینا نقلست که در صبحِ اول پرده‌ی راهوی باید نواخت و در صبحِ صادق پرده‌ی حسینی، و چون آفتاب دو نیزه بلند شود، پرده‌ی راست و در چاشتگاه پرده‌ی بوسلیک؛ و چون آفتاب به‌سمت‌الرأس رسد، پرده‌ی زنگوله و پیشین‌گاه پرده‌ی عشاق و بین‌الصلواتین پرده‌ی حجاز و پسین‌گاه پرده‌ی عراق و در وقتِ آفتاب فرو شدن پرده‌ی اصفهان و شامگاه پرده‌ی نوا. بعد از نمازِ خفتن پرده‌ی بزرگ و بعد از آن فروگذاشت کنند و در وقتِ خفتن حریران پرده‌ی مخالف نوازند و اگر به‌خواب نروند؛ و همچنان استدعای چیزی خواندن کنند؛ از آوازا، آوازِ شهناز بنوازند که او مخالفت و انقباضی در نفس پیدا کند و خواب آورد.»^۵ گرچی در رسالاتِ موجودِ ابن‌سینا ذکری ازین مطلب به‌نظر نمی‌رسد؛

شاید موضوع مورد بحث در آثار از بین رفته‌ی وی ذکر شده، و یا اینکه قول او به صورت شفاهی و عنعنوی به نویسنده‌گان و مؤلفین بعدی انتقال یافته است. دور از امکان نیز نیست که دیگران برای قوت بخشیدن به نظریه‌ی انتساب مقامات موسیقی به اوقات معینه، این مطلب را به دانشمند یادشده منسوب ساخته باشند. چون درینجا هدف ما بازشناسی کلیات‌های معرف اوقات سرایش مقاماتست؛ بحث روی علل اجرای مقامات موسیقی در اوقات معین، بیش ازین مارا از موضوع اصلی بدور می‌سازد؛ بنابراین علاقمندان را برای مطالعه‌ی بیشتر آرای صوفیه به فصل بازشناسی رساله‌ی کاملخانی در کتاب «میراث موسیقی هندی به زبان دری» نگاشته‌ی این قلم؛^۴ و بررسی ریشه‌های تاریخی انتساب مقامات به پژوهش مفصل و دانشمندانه‌ی جناب رشید ملک در کتاب مرور انتقادی بر راگ درین (راگ درین کا تنقیدی جایزه)^۵ حواله داده، صرف این مطلب را توضیح میداریم که انتساب مقامات به اوقات معینه، عللی در نفس و ساختار خود آنها نیز دارد؛ زیرا در بررسی عین مطلب در راگ‌های هندی به نتایج شگفت‌انگیزی دست یافته‌اند؛ چنانکه وشنوناراین بخت کهنندی در پژوهش مقایسوی راگ‌های منسوب به اوقات معینه، ویژه‌گی‌های مشترکی را در ساختار آن راگ‌ها دریافت که پیش از کسی بدان‌ها توجه نکرده بود.^۶ او به موجودیت نعمات معین تیور و کومل (پرده و نیم پرده) در هر گروهی از راگ‌ها پی برد؛ و با دسته‌بندی ترکیب نعمات در راگ‌های گوناگون نتیجه گرفت که انتساب راگ به اوقات معین برخاسته از نفس و ساختار راگ‌هاست، نه از باورهای اساطیری و مذهبی؛ و این ادیان بوده‌اند که از خصوصیت اثرگذاری آنها برای ایجاد فضای روحانی و معنوی استفاده نموده‌اند. پس دور از امکان نیست که جستاری در مقامات موسیقی خراسانی خود مان که در اوقات معینه خوانده می‌شوند؛ نیز شاید نتیجه‌ی مانند مطالعات پندت بخت کهنندی به دست بدهد که این کار باید توسط اهل عمل موسیقی به انجام برسد.^۷

روی همین علت‌هاست که اجرای هر مقامی را به یک وقت از پیش تعیین شده مقید ساخته‌اند و سخنوران موسیقیدان ما برای ابراز این مطلب کلیات‌هایی سروده‌اند که یک نمونه‌ی آن را که قطعه شعر مسعود صفی هروی بود؛ پیش ازین خواندید. شاعر دیگر معاصر صفی، بدرالدین محمد چاچی معروف به بدرچاچ (درگذشته‌ی حوالی ۷۵۲ هـ) است که در

سده‌ی هشتم هجری در دربارِ تَغَلِقِ شاهانِ هند در دهلی می‌زیست؛ و از تخلصش پیدایست که اهلِ شهرِ چاچ (= شاش) یعنی تاشکندهِ امروزی بوده‌است. وی اوقاتِ خوانش دوازده مقام را چنین به‌نظم کشیده‌است:

۳۰/۱۰: ۱

ای مهت را ز غالیه زنجیر	آفتابت به‌زیرِ پرده‌ی قیر
آخرِ شبِ رهی مسینی ساز	صبحِ دمِ پرده‌ی (هاوی) گیر
مایه وقتِ طلوع نور دهد	پیشِ برجیسِ آفتابِ ضمیر
سپرِ زر به نیزه چون برسد	پرده‌ی (است) گیر بی تأخیر
چاشنگه در عراق ساز آهنگ	تا شوی بر سرِ پرِ عیشِ امیر
راست گویم رهی مخالف را	در زوالِ ای صنم مدارِ حقیر
بوسلیکی نواز بعدِ زوال	ای ضمیرِ تو آفتابِ منیر
روی گلگونِ خور چو زرد شود	ساز عشاق و پندِ منِ پذیر
وقت خفتنِ مخالفک بنواز	تا نکو رفته باشدت شبگیر
درع از پرده‌ی صفاهان ساز	چون شهاب افگند ز آتش تیر
ساز هنگامِ نیمِ شبِ ای ماه	در نه‌اوند از قلیل و کثیر
وانگهی همچو چنگ بر درِ شاه	به‌نوازش درآ چو شکر و شیر
آن چنان گز بر لطیفش را	که بنفشه برون دمد ز جزیر
لعلِ سیماب‌ریزش ار جوید	به‌سوی دُرِ سفته‌ی تو مسیر
کوش تا غنچه‌ی توشیر مکد	از سرِ خوانِ استخوانِ تأثیر
زانکه بر لوحِ چرخِ مسطورست	شاهِ دین، آفتابِ عرشِ سریر

شاهِ عالم محمدِ تغلق

آنکه اوراست کردگار نصیر^۱

درین سروده‌ی بدرِ چاچ افاده‌ی اصطلاحِ نوا خالی از تکلف نیست؛ شاید بیتی که متضمنِ اسمِ مقامِ نواست در هنگامِ کتابتِ قصایدِ او برای چاپ، افتاده باشد. ولی چیزِ جالبی که

درین کلیات وجود دارد؛ آنست که اسامی مقامات را بر اساس نظام سنتی موسیقی خراسانی یاد کرده که با فهرست محمد نیشاپوری نزدیک‌ترست و چنین برمی‌آید که تا اواسط سده‌ی هشتم نیز مکتب صفی‌الدین در هند نیز ترویج کامل نیافته بود. شیوه‌ی ذکر مقامات در قران‌السعدین امیر خسرو نیز برین معنی گواهی می‌دهد.

عارف و دانشمند بزرگ پایان سده‌ی هشتم و آغاز سده‌ی نهم هجری، خواجه ابوالوفای خوارزمی معروف به پیر فرشته و فرشته‌ی روی زمین - متوفای ۸۳۵ هـ در خوارزم - که نویسنده‌ی رساله‌ی در موسیقی نیز هست؛^{۱۱} همانند معاصران خود - مسعود صفی و بدر چاچ - کلیاتی دارد که در مورد اوقات خوانش مقام‌های موسیقیست. این سروده‌ی او که در بسیاری از نوشته‌های معاصر در ایران به منشی شهاب‌الدین محمد فرزند جمال‌الاسلام - مؤلف همایون‌نامه - نسبت داده شده‌است؛^{۱۲} متأسفانه به صورت ناقص به روزگار ما رسیده‌است، زیرا در ابیاتی که در آنها اسامی مقامات بزرگ و نوا و یا بدیل‌های آنان یاد شده بود؛ درین کلیات رونویسی نگردیده‌است. خوارزمی با آنکه خود یکی از با نفوذترین پیران طریقت عصر خویش بود، نسبت مقامات به اوقات معینه را از قول فیلسوف نامور کشور ما و جهان - ابن سینای بلخی - چنین به نظم کشیده‌است:

۳۱/۱۰: ۲

صبحدم پرده‌ی (هاوی) ساز
کن به وقت طلوع صبح آغاز
پرده‌ی خوب (است) را بنواز
پس به شادی و لهو سر بفرز
طلب از مطربان خوش‌آواز
راه عشاق جوی و محرم راز
دلکش آید عظیم نوع مجاز
جز طریق عراق ای طنناز
با حریف موافق دمساز
عزم تأخیر کن به دولت و ناز
باده گیر و در طرب کن باز

علم موسیقی ار طلب داری
باز بر پرده‌ی مسینی رو
چون سر نیزه آفتاب بلند
به‌گهی چاشت به‌سلیک گزین
استوا پرده‌ی نه‌اوندی
چون بدانی که وقت پیشینست
وانگه اندر میانه‌ی دو نماز
نه بود لایق نماز دیگر
شام را پرده‌ی مخالف خواه
چون درآید نماز خفتن زود
نیم شب وقت زیرافگندست

گرچی این قولِ بوعلی سیناست

لیک شد نظم برای آن طنناز^{۱۳}

در کلیاتِ دیگری، اوقاتِ خوانشِ مقام‌های موسیقی با ساعاتی که در کلیاتِ بدرِ چاچ و نوشته‌ی محمد نیشاپوری یادشده، با تفاوت‌هایی یاد گردیده؛ و چنین می‌نماید که اهلِ طرب و یا اینکه پژوهشگرانِ درین زمینه نیز توافقِ نظر نداشته‌اند؛ چنانکه در کلیاتِ زیرین که در آن هم از بوعلی سینا نقل قول شده و یا اینکه بوعلی نامی آنرا سروده‌است، نیز چنین ناهمگونی‌های جدی آشکارست. به‌باور نگارنده سراینده این کلیات باید بوعلی شاه قلندر شاعر و عارف سده‌ی هشتم باشد که در شعر شرف و بوعلی تخلص می‌کرد. درین کلیات که در دو نسخه‌ی موجودِ تحریرِ سومِ کرامتِ مجرای ابوالوفای سفره‌چی در آرشیفِ ملی افغانستان و کتابخانه‌ی گنجِ بخشِ اسلام‌آباد آمده‌است، زمان خوانش مقامات با کلیات‌های بالا مطابقت نداشته، بلکه چنین گفته شده‌است:

۳: ۳۲/۱۰:

در سحرگه به‌زنگله سازند	اهل دولت چو عشرت آغازند
چاشتگه در سرود پردازند	فرحت‌افزاست خوش مقامِ عراق
تا به یکپاس و نیم بنوازند	پرده‌ی دلکشِ مسینی را
تا به دونیم پاس پردازند	چون نوا را دوی جان خوانند
سر به‌اوجِ نشاط بفرارند	پس به‌پیشین به پرده‌ی عشاق
هریکی خوش به‌عیش پردازند	تا به سه پاس به‌سلیکی خوانان
در نه‌اوند عشق‌ها بازند	بعد از آن چون که مست می‌گردند
سوی راهِ مَجاز برتازند	اسپِ عشرت چو در دلِ شبها
خفتن اول مقام برسازند	راست گویم که راست وقتِ خوشست
به طریقِ مقام بنوازند	تا به سه پاس کوهیِ دلخواه
مطربانی که کامل رازند	چون ره‌اوی کنند آخرِ پاس

بوعلی کرده نظم پرده به‌وقت

به کسانی که محرم رازند^{۱۴}

چنانکه می‌بینیم این کلیات نیز از یازده مقام یاد نموده؛ و شاید بیتی که در آن مقامِ دوازدهمی

ذکر یافته بود، از رونویسی برافتاده باشد؛ و از طرفِ دیگر، اگر مندرجاتِ کلیات‌های بالا را با گفته‌های ابن سینا و محمد نیشاپوری طی جدولی پهلوی هم قرار دهیم، با تفاوت‌های تکانه‌دهنده‌یی روبرو می‌گردیم؛ زیرا با آنکه درین موضوع اغلب از بوعلی سینا نقل قول می‌گردد، ولی این نقل قول‌ها ضد و نقیض بوده، باهم سر نمی‌خورند؛ چنانچه در نمودار زیرین:

		ابن سینا	مسعود صفی	نیشاپوری	بدر چاچ	خوارزمی	بوعلی
۱	اول صبح	راهوی	مایه	ماده	مایه	رهاوی	زنگوله
۲	هنگام طلوع	حسینی	راست	-	حسینی	حسینی	-
۳	اول صبح	راست	-	نوا	راست	راست	نوا
۴	چاشت	بوسلیک	عراق	-	عراق	بوسلیک	عراق
۵	زوال آفتاب	زنگوله	مخالف	راست	مخالف	نھاوندی	عشاق
۶	دیگر	عشاق	بوسلیک	بوسلیک	بوسلیک	عراق	بوسلیک
۷	آفتاب نشست	حجاز	عشاق	عشاق	عشاق	حجاز	نھاوند
۸	شام	عراق	نوا	نوا	-	مخالف	حجاز
۹	خفتن	اصفهان	مخالفک	مخالفک	مخالفک	-	راست
۱۰	پس از خفتن	نوا	صفهان	اصفهان	صفهان	-	-
۱۱	نیمه شب	بزرگ	نھاوند	نھاوند	نھاوند	زیرافکند	کوچک
۱۲	آخر شب	مخالف	-	-	حسینی	-	رهاوی
۱۳	صبح	-	رهاوی	رهاوی	رهاوی	-	-
۱۴	پس از آن	-	حسینی	حسینی	-	-	-

به باور نگارنده؛ علت این پراکنده‌گی در آنست که موضوع انتسابِ مقامات به اوقات معینه در اساس خاستگاه مذهبی داشته، ولی پس از ظهورِ دینتِ مقدس اسلام، نه تنها در کشورهای دری زبان، بلکه در پهنای جهان اسلام - که به گستره‌ی موسیقی خراسانی مبدل گردید - دیگر جدی گرفته نشد؛ و این امر پراکنده‌گی نظرِ دانشمندانِ موسیقیشناس را به بار آورد؛ و از سوی دیگر، تفاوتِ اسامی اوقات در گستره‌های گوناگون این نوع

موسیقی و در نزد موسیقیشناسان مختلف، این تشریح آرا را بیشتر ساخت؛ چنانکه امروز برای اغلب مردم دشوارست که به صورت دقیق زمانِ پسین‌گاه، استوا و سمت‌الرأس را معین سازند و یا اینکه تفاوتِ وقتِ آفتابِ فروشدن را با شامگاه و زمانِ بعد از نمازِ خفتن را با وقتِ خفتن معین سازند؛ در حالی که در کشور هند که هنوز هم باورمندان هندوییزم رفتار خلاف از دساتیر موسیقی‌شناسان باستان را گناه کبیره می‌دانند، موضوع از استحکام کاملی برخوردارست. ویناگرادوف نوشته است: برهن‌هایی که امروز سرودهای ساما ویدا را به همان شیوه‌ی هزاران سال پیش در چوکات آهنگ‌های سه‌نغمه‌یی (سه‌سُره) می‌خوانند، به علتی توانسته‌اند اصالت اولیه‌ی آن را حفظ کنند که هرگونه تغییر در آهنگ موسیقی آن را خیانت به خداوند می‌انگارند^{۱۵} در حالی که در جوامع فارسی زبان نه تنها کسی چنین اندیشه‌یی ندارد، بلکه دین اوستایی که مقامات موسیقی ما از آن منشأ گرفته است، فقط در یک ناحیه‌ی بسیار کوچک، به صورت جزیره‌وار و نمایشی باقی مانده، در اندیشه‌ی عمومی نفوذی ندارد؛ ولی در هند اهل عمل و نظر موسیقی مسأله‌ی وقت چی که خوانش یک راگ را با راگنی مربوط به راگ دیگر چنان کرپه می‌شمارند که آنرا مرادفِ عمل زنا تلقی می‌کنند.^{۱۶} و در مورد عدم اجرای راگ در وقت معینه نیز گفته‌اند:

۳۳/۱۰: ۴

راگ را چون به وقتِ خود خوانند خاطرِ ما شگفته گردانند
گر نه در وقتِ خویش پردازند خون ز اعضای ما روان سازند^{۱۷}

با مرور در کلیات‌های این برخ با مسأله‌ی مهمی بر می‌خوریم و آن اینکه سراینده‌گان کلیات‌های انتساب مقامات موسیقی به اوقات شب‌روزی، همه معاصر همدیگر بوده، در سده‌ی هشتم هجری زنده‌گی داشته‌اند.

با آنکه ارتباط اوقات به مقام‌های موسیقی، به گونه‌یی که در سرآغاز این برخ یاد شد، ریشه در تاریخ و فرهنگ آریانای باستان دارد، ولی جدی گرفتن یک باره‌ی موضوع در سده‌ی هشتم هجری، چی عامل و انگیزه‌یی داشته که همزمان از خوارزم گرفته تا دهلی و از بدخشان گرفته تا کاشان، توجه همه‌گان را به خود جلب کرده است؟ این پرسش، پاسخی می‌خواهد که از دایره‌ی بحث ما به دورست.



مدارک و پینوشت‌ها:

۱ - نیشاپوری، محمد فرزند محمود. رساله‌ی موسیقی. نسخه‌ی شماره ۶۱۲/۲ C (معروف به مجموعه‌ی تومانسکی) کتابخانه‌ی اکادمی علوم سن پترزبورگ روسیه. ورق ۲۸ الف و ب مجموعه. 2 - Winogradov, Victor Sergiuvich. Indiskaya Raga. Moscow: Sovitskaya Compozitor. 1976.

از خانم فراغت عزیزوا استاد دانشگاه هنر تاجیکستان برای ترجمه‌ی شفاهی سر تا اخیر این رساله برای آگاهی نگارنده، سپاسگزارم.
۳ - کریستینسن، آرتور و عباس اقبال. شعر و موسیقی در ایران قدیم. تهران: انتشارات فرهنگ و هنر. ۱۳۶۳ ش. ص ۹.

یک‌گاه (مقام راست)، دو‌گاه، سه‌گاه، چهارگاه و پنجگاه در اساس اسامی پرده‌های نخستین تا پنجمین آلات موسیقی آریانای باستان بوده که تا چندین قرن پس از ظهور اسلام در خراسان بزرگ نیز به همین نامها یاد می‌گردیدند. چون سرایش پنج بحر سرودهای اویستا را به ترتیب ساعات روز، ازین پنج پرده می‌آغازیده‌اند، به‌مرور زمان قالب آهنگ‌های نیایشی به نام پرده‌های یادشده معروف گردیده، نخستین مقام‌های موسیقی را پایه گذاشتند. اینکه تا سده‌های هفتم و هشتم هجری نیز واژه‌ی پرده را به معنای گاه و مقام به‌کار می‌بردند، ناشی از همین امرست. علامه قطب‌الدین شیرازی گویا نخستین کسی است که به‌جای پرده و گاه ترجمه‌ی عربی واژه‌ی آخری را به‌کار برده‌است؛ و بعد از زمان زنده‌گی او، اصطلاح مقام که عین مفهوم گاه را دارد، وارد زبان

اهل نظر و اهل عمل گردیده است. این گفته‌ی دانشمندان متقدم موسیقی ما نیز مؤید ادعای ما تواند بود که می‌گویند: «مقامات در اصل پنج بودند، تا اینکه بارید آن‌ها را برحسب تعداد روزهای هفته به هفت رسانید و در عهد اسلامی ابوحفص سغدی و دیگران آن را به دوازده ارتقا دادند.» (کرامت مجرا؛ ص ۷) بهر صورت عنعنهی انتساب مقام‌ها به اوقات نیز ناشی از همین سرایش پنج بحرِ سرودهای اویستا در اوقات پنجگانه‌ی روزست.

۴ - کاملخانی، منشی عوض بیگ. رساله در بیان عمل بین و تهاکه راگ‌های هندی. نسخه‌های شماره ۱۵۸/۹ و ۱۵۸/۶ کتابخانه‌ی بادلیان دانشگاه آکسفورد انگلستان. اوراق ۳ ب تا ۶ الف؛ و ۷ الف تا ۱۱ ب؛ و نسخه‌ی شماره ۲۶۶/۹ کتابخانه‌ی پیر شمس‌الدین گیلانی در شهرکِ اوج احمدپور شرقیه‌ی بهاولپور پاکستان. ورق ۱۲۶ ب تا ۱۴۴ الف.

۵ - رساله در عمل بین و تهاته‌ی راگ‌های هندی. نسخه‌ی ۱۵۸/۹ بادلیان. ورق ۱ الف و ب. ۶ - کنزالتحف. صص ۳۷ و ۳۸ رساله.

۷ - میراث موسیقی هندی به زبانِ دری. اثر نویسنده. ص ۲۲۴ نسخه‌ی تاپپی.

۸ - ملک، رشید. راگ درین کا تنقیدی جایزه. لاهور: مجلس ترقی ادب. ۱۹۹۸. صص ۳۴۳ - ۳۵۹.

۹ - نتیجه‌گیری پندت بهت‌کهندی چنین بود که: ویژه‌گی مشترکِ راگ‌های بهر اولِ روز (از ساعت ۶ تا ۹ بامداد) اینست که همه نغماتِ ری، مه و ده آنها کومل اند؛ چون راگ‌های بهیرون، رامکلی، گُنکلی، اهیر بهیرون و مانند اینها؛ در حالیکه راگ‌های منسوب به بهر دوم روز دارای نغماتی‌اند که اغلب آنها کومل اند؛ نظیر بهیروی، اسآوری، تودی، جونپوری، تودی بلاسخانی، دیسی و مانند اینها.

راگ‌های بهر سوم روز همچون سارنگ، بهیم پلاسی و امثال اینها دارای سُرهای کوملِ گه، مه و نی، و سُرهای تیورِ ری و ده‌ها میباشند. راگ‌های بهر چهارم روز چون پوریا، دهناسری، پوربی، ملتانی، ماروا، سُریراگ و نظایر اینها دارای سُرهای تیورِ گه مه و نی بوده، برعکس ری و ده آنها کومل‌اند.

راگ‌های شب

نغماتِ راگ‌های برخ پنجم روزیا اولِ شب همه تیورند؛ مانند راگ‌های ایمن، ایمن کلیان، پوریا کلیان، بهوپالی، آنندی، کیداره، همیر، کامود و امثال اینها. راگ‌های قسمتِ دوم شب اغلب سرهای شان تیور بوده، صرف برخی از نغمات کومل دارند مانند بیهاگ، شنکره، دیس، هنس دهن، دُرگاه، جیجیوتنی، راگیشری، ناراینی و نظایر آنها. راگ‌های نصفِ شب چون باگیشری،

ادانه، درباری، سکرایی و مالکوس نغماتِ گه، مه و نی برخی از آنها کومل می‌باشد. و بالاخره راگ‌های اخیر شب چون هندول، سوهنی و لت راگ‌هایی‌اند که با تغییرِ صرف یکی از نغماتِ شان به‌راگی دیگر تبدیل می‌گردند؛ نظیرِ راگ مالکوس که با تغییرِ نغماتِ کومل آن به تیور به‌راگ هندول مبدل می‌گردد، یا راگ سوهنی که با افزایشِ یک ری کومل به مالکوس؛ آفریده می‌شود. و یا راگِ لت که با ازدیادِ یک په به‌راگِ بسنت پدید می‌آید.

منابع:

- Shahid, Said Mohammad. Classical Music of the Sub-Continent (An Introduction). Karachi : Author. 1999. pp. 49 - 50.

- اخترعلی خان و ذاکرعلی خان. نُورنگِ موسیقی. لاهور: اردو ساینس بورد. ج ۵. ۱۹۹۹. صص ۲۲ - ۲۴.

- راگ درین کا تنقیدی جایزه. صص ۳۹۶ - ۳۹۸.

۱۰ - بدرالدین محمد چاچی، قصایدِ بدرچاچ. لکنهو: مطبعه‌ی خاص منشی نولکشور. ۱۳۰۱ق/۱۸۹۵م. صص ۱۰۱ - ۱۰۲.

- بدرالدین چاچی، قصایدِ بدرچاچ. به‌کوشش و حواشی محمدهادی علی‌اشک. کانپور: مطبعه‌ی منشی نولکشور (پراگ نراین). ج ۴. ۱۸۹۸م. صص ۱۰۳ - ۱۰۴.

۱۱ - مجالس النفایسِ نوایی. صص ۹ و ۱۸۵.

۱۲ - منشأ انتسابِ کلیاتِ خوارزمی به منشی شهاب، یادداشتی از زنده‌یاد تقی دانشپژوه در سلسله‌ی صد و سی و اندی اثر فارسی در موسیقی اوست که دیگران بدون ذکر مأخذ آن را نقل نموده‌اند. چون نسخه‌ی شماره ۵۷۶۰ کتابخانه‌ی مرکزی و مرکز اسنادِ دانشگاهِ تهران از نزدیک ملاحظه گردید؛ دیده می‌شود که کلیاتِ یادشده جزئی از متن کتاب همایون‌نامه نبوده، بلکه در هامش نخستین صفحه‌ی آن زیر عنوان «دانستن مقامها در هر وقت» در سال ۹۶۲ هجری یادداشت گردیده‌است. و این خود نشان می‌دهد که نویسنده و یا کاتب رساله آن را انتخاب نموده‌است، نه اینکه سروده باشد.

- دانشپژوه، استاد محمد تقی. صد و سی و اند اثر فارسی در موسیقی. هنر و مردم. شماره ۹۵ سال ۱۳۴۹. صص ۴۹.

مهدی ستایشگر نیز این کلیات را در واژه‌نامه‌ی موسیقی ایرانزمین خود با یکی دو اشتباه در خوانشِ متن آن ثبت نموده و مانند استاد دانشپژوه از آن منشی شهابش دانسته است. اشتباهات خوانشِ نظیرِ «پرده‌ی حسنی را» بجای «بر پرده‌ی حسینی رو» عینین تکرار خوانشِ استاد یادشده می‌باشد.

- منشی شهاب‌الدین فرزند جمال‌الاسلام. همایون‌نامه. نسخه‌ی شماره ۵۷۶۰ کتابخانه‌ی مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران. هامش ص ۱.
- ستایشگر، مهدی. نامنامه‌ی موسیقی ایران (جلد سوم واژه‌نامه‌ی موسیقی ایرانزمین) ص ۶۹۷.

۱۳ - بیاض یزدگرد بن طهماسب میرزای تخارستانی. نسخه‌ی شماره ۲۳ کتابخانه‌ی عامه‌ی مولانا خال محمد خسته‌ی شهر مزارشریف ولایت بلخ. ورق ۱۸۷ ب.

۱۴ - کرامت مجرا. نسخه‌ی شماره ۴۰۱/۱ کتابخانه‌ی گنج‌بخش اسلام‌آباد. ورق ۱۲؛ و نسخه‌ی ۲۷/۱۸ آرشیف ملی افغانستان. اوراق ۲۶۴ الف تا ۲۶۵ ب مجموعه.

این کلیات به احتمال قوی سروده‌ی شاه شرف‌الدین پانی پتی معروف به بوعلی‌شاه قلندر (متوفی در ۷۲۴ هـ) خواهد بود که از شاعران معاصر امیر خسرو و بدرچاچ بوده؛ در پایان سده‌ی هفتم و آغاز سده‌ی هشتم در هند می‌زیست. ولی در برخی از آثار چاپ‌شده‌ی او مانند دیوان شاه بوعلی قلندر، برکات قلندری و مثنوی بوعلی‌شاه قلندر دیده نشد. از آنجایی که سبک و شیوه‌ی بیان کلیات مورد بحث، با سروده‌های این شاعر و عارف منطبقست؛ دور از امکان نمی‌نماید که این پارچه نیز از آن وی باشد؛ زیرا او یکی از خلفای بزرگ و مهم طریقت چشتیه‌ی عهد خود بوده که پیروان آن، موسیقی را وسیله‌ی عبادت می‌دانند و با آن آشنایی کامل دارند. از طرف دیگر سرایش کلیات در عهد بوعلی‌شاه قلندر رواج تمام داشته، معاصرینش اغلب سروده‌هایی درین زمینه دارند.

بوعلی‌شاه قلندر که از احفاد حضرت امام ابوحنیفه‌ی کابلی (امام اعظم) است؛ در شعر شرف و بوعلی تخلص می‌کرد که در سرتاسر دیوان او به کار رفته‌است؛ چون:

بوعلی راه ملامت ره‌ی مردانِ خداست

می‌نشاید که چنین راه به نفرت سپریم

ص ۳۲ دیوان.

هست انگشت او به‌شست هنوز

بوعلی گرچی دلم شد غربال

ص ۲۴ دیوان.

می‌زند باز نعره‌ی یاهو

بوعلی در خیال جلوه‌ی دوست

ص ۳۸ دیوان.

بنابراین نمی‌توان امکان سرایش این کلیات را توسط او از نظر دور داشت.

برای مطالعه‌ی بیشتر پیرامون زنده‌گی و آثار این شخصیت بزرگوار که معاصر غیاث‌الدین و

علاءالدین از شاهان خلجی و غیات‌الدین و ناصرالدین از شاهان تغلق هندست؛ رک به:
 ۱- شاه شرف‌الدین شرف. دیوان شاه بوعلی قلندر. لاهور: شیخ‌الهی بخش و محمدجلال‌الدین
 تاجران کتب. (ب. ت.)

۲- مثنوی بوعلی شاه قلندر. پشاور؛ دهکی نعلبندی: شیخ عبدالقدوس کتبخانه. (ب. ت.)

۳- برکات قلندری. پشاور؛ دهکی نعلبندی: شیخ عبدالقدوس کتبخانه. (ب. ت.)

۴- صلاح‌الدین، اقبال. حضرت بوعلی قلندر. لاهور: انتشارت سنگ‌میل. ۱۹۷۲م.

۵- آهوجہ، ان. دی. مثنوی حضرت بوعلی شاه قلندر پانی پتی. (با شرح و ترجمه‌ی اردو)

چندیگر: انترنیشنل سندی سنتر. (ب. ت.)

۶- نظامی، مسلم احمد. شرف‌المناقب. دهلی: کتبخانه‌ی نذیریه. (ب. ت.)

15 - Indiskaya Raga. p 10.

۱۶- قاضی حسن. مفتاح‌السرور. نسخه‌ی شماره ۲۰۹ کتابخانه‌ی ملی پاکستان در
 اسلام‌آباد. ورق ۴۴ ب.

۱۷- باقیای نایینی. ملا عبدالباقی. زمزمه‌ی وحدت. به تصحیح نگارنده. ص ۷۵.

