

## بازشناسی دو مثال قطعهٔ عود در مکتب قدیم عرب

مهرداد پاکباز\*

استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۲/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۴/۱۰)

### چکیده

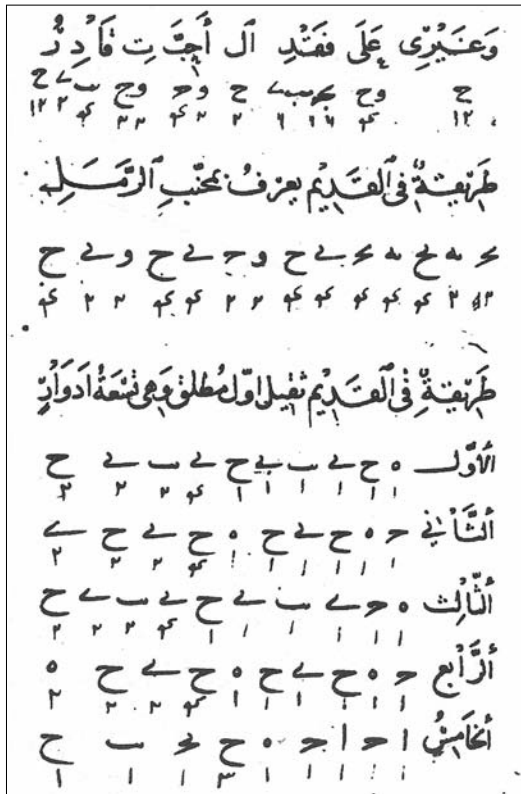
مقاله‌ی حاضر کوششی است در جهت تحلیل و بازگردانی دو قطعه‌ی آوانگاری شده به طریق ابجدی برای ساز عود که از جلال‌الدین ارموی (موسیقی‌دان قرن هفتم ه.ق.) بر جای مانده است. ذکر اصطلاحاتی مانند «مُجَنَّب»، «مطلق» و «طریق» در عناوین مربوطه به این دو نمونه شیوه‌ای متفاوت با نام‌گذاری دیگر نمونه‌های آوانگاری شده توسط جلال‌الدین را آشکار می‌سازد. با در نظر گرفتن این اصل که وجه تشابه سیاق نام‌گذاری این دو نمونه با دیگر مثال‌های آوانگاری شده، اشاره به ساختار مایه و الگوی ضربی لحن بوده است، عدم قرابت این اصطلاحات با دیگر واژگان متداول در مکتب نوظهور منتظمیه، فرض متفاوت بودن هویت این دو اثر را نیز مطرح می‌کند. روش پژوهش استناد به منابع تاریخی دسته اول برگرفته از اشارات پراکنده در رسالات و همچنین بهره‌گیری از مقالات رسمی مرتبط با موضوع است. در بخش نتیجه‌گیری، منشأ این دو نمونه مرتبط با مکاتب قدیم عرب تشخیص داده شده است. همچنین جنبه‌ی تشریحی عناوین با محتوای اثر مؤکداً در حوضه‌ی الگوهای ضربی قابل تشخیص می‌شود. بدین‌گونه کاربری اصطلاحات مجنب و مطلق در تشریح مایه و لحن با توجه به سیر تحولی اصول نظری موسیقی قدیم عرب تا پیدایش مکتب منتظمیه و عدم وجود مستندات به‌جای مانده از قرن شش ه.ق. تنها مبتنی بر فرضیات باقی می‌ماند.

### واژه‌های کلیدی

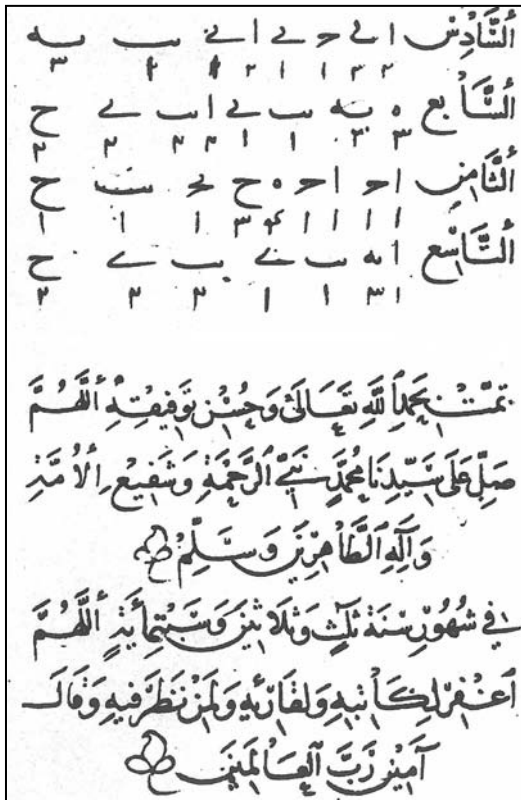
الاصابع الستة، طریق، الرَّمَل، ثقیل الاول، مطلق، مجنب.

\*تلفن: ۰۹۳۹۸۰۰۶۷۴۸، نمابر: ۰۲۱-۸۸۲۵۸۶۹۵، E-mail: pakbaz@at.ac.ir

## مقدمه



تصویر ۱- طریقه فی القدیّم یعرف بمجتنّب الرّمّل، طریقه فی القدیّم ثقیل اول مطلق و هی تسعة ادوار.  
مأخذ: (ارموی، کتاب الادوار، چاپ عکسی، اکهارت نویباور، ۱۹۸۴ فرانکفورت)



تصویر ۲- طریقه فی القدیّم ثقیل اول مطلق و هی تسعة ادوار (ادامه).

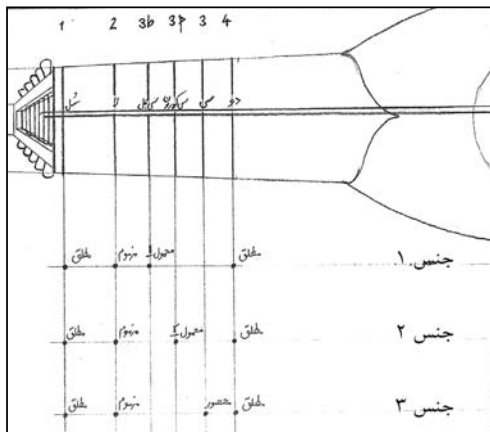
صفی الدین ارموی، موسیقی دان برجسته قرن هفتم ه. ق. در کتاب الادوار (ارموی، ۱۹۸۴) مثال‌هایی برای آوانگاری آورده است، از جمله دو مثال مربوط به عود با عناوین «طریقه فی القدیّم یعرف بمجتنّب الرّمّل» و «طریقه فی القدیّم ثقیل اول مطلق و هی تسعة ادوار» (همان، ۹۵-۹۴). وی در رساله شرفیه (ارموی، ۱۹۸۴) همین مثال‌ها را در عناوین خلاصه‌تر «طریقه تعرف با الثقیل الاول المطلق» و «طریقه یعرف بمجتنّب الرّمّل» ذکر کرده است (همان، ۱۳۵-۱۳۴) (تصاویر ۱، ۲، ۳، ۴). این دو مثال قطعه‌سازی از قدیم‌ترین نمونه‌های به جای مانده موسیقی دوران اسلامی به‌شمار می‌آیند و به همین سبب نیز از اهمیتی خاص برخوردارند. در رساله فارسی زبان متأخرتر دره التاج تألیف قطب الدین شیرازی (قرن هفتم ه. ق.) نیز نمونه ثقیل اول با اندکی تغییر ذکر گردیده است (تصویر ۵) (شیرازی، کتابخانه ملی ۱۳۶۵). مقاله حاضر بر آن است تا بر مبنای مدارک تاریخی به بررسی هویت و منشاء این آثار بپردازد و نهایتاً با تبدیل نمونه‌های مذکور به شیوه آوانگاری امروزی امکان تحلیل ساختاری و تجربه اجرایی آنها را فراهم کند.

از عناوین این نمونه‌ها (بویژه در کتاب الادوار) احتمالاً دو مفهوم متفاوت استنباط می‌شود: یکی آنکه صفی الدین به سیاق گذشته‌گان (طریقه فی القدیّم) شخصاً نمونه‌ها را نگاشته است. دیگر آنکه مثال‌هایی از مجموعه آثار پیشین ساز عود را برای آوانگاری برگزیده است (معروفیت دو اثر نیز دلیل موجهی برای ذکر آنها بوده است). اشاره صفی الدین به الگوی ضربی «ثقیل الاول» و «الرمل»، مایه‌های ضربی‌ای را مشخص می‌کند که در بین اقسام ایقاعی معرفی شده توسط خود او نیز می‌توان یافت. ولی استفاده از کلمات «مطلق» و «مجتنّب» و ناهمخوانی این دو اصطلاح با عناوین شذوذ (مایه‌ها) مذکور در کتاب الادوار را می‌توان دال بر بیگانگی قطعات مزبور با دیگر نمونه‌های نت‌نگاری شده دانست. فقدان توضیحاتی که ارتباط این عناوین را با محتوای موسیقایی قطعات روشن سازند و نیز مغایرت کلمات «مطلق» و «مجتنّب» با روال نامگذاری دیگر نمونه‌ها، عاریتی بودن و منشاء متفاوت این دو اثر با سایر مثال‌ها را آشکارتر می‌کنند.

در جست و جوی هویت اصلی این دو نمونه می‌توان به رواج اصطلاحات و سنت‌های ملهم از مکاتب قدیم‌تر (در ناحیه عراق) اندیشید که در مواردی خاص بدون تغییر و به شکلی نهادینه شده تا زمان صفی الدین حفظ شده بودند و همچنان کاربرد داشته‌اند. با بررسی دقیق‌تر عناوین و اهمیت کلمات «طریق» (راه)، «مجتنّب» و «مطلق»، و با استناد به مدارک برجای مانده از مکاتب حسن ابن احمد الکاتب (اوایل [؟] قرن پنجم ه. ق) در عراق و ابن الطحان الموسیقی (اوایل [؟] قرن پنجم ه. ق) در مصر، این فرض که دو اثر مزبور از مکاتب قدیم عرب نشأت گرفته‌اند، قابل اثبات خواهد بود. اوون رایت، پژوهشگر انگلیسی نیز این دو اثر را به آن مکاتب نسبت داده و از آنها به عنوان قطعه آموزشی «فسیل شده» یاد کرده است (Wright, 2005, 276).



تعریف سه جنس لحن را می توان در تکمیل مایه های چهارگانه به کار بست و چنین نتیجه گرفت که مایه های چهارگانه در ارتباط به هر قسم از اجناس سه گانه، تنوع های مایگی ویژه ای را از طریق جابه جایی نغمه های پایانی (ایست) به وجود می آورند (تصویر ۶):



تصویر ۶- ارتباط اجناس سه گانه با مایه های چهارگانه.

حال، بر مبنای تفسیر اوون رایت از اشاره ابن کاتب به تتراکوردهای موازی، می توان به گونه ای مفروض امکان توسعه مایه های چهارگانه به خارج از محدوده تتراکورد مبدأ را بررسی کرد:

«می توان این سری [چهارمیه اصلی] را با تشریح اجناس این کاتب (فصل ۱۵) برگرفته از فارابی مقایسه کرد. در اینجا، نخستین بار با ترکیب تتراکوردها - آن هم با سیم های بم و مثلث - آشنا می شویم (تصویر ۷):

1	2	3	4	+	1	2	3	4
1	2	3p	4	+	1	2	3p	4
1	[2]	3b	4	[+	1	2	3b	4]

(Wright, 2005, 262)

تصویر ۷- ترکیب تتراکوردهای موازی و بستر بسط مایه های چهارگانه.

براین اساس، بسط مایه های چهارگانه از نت پایانی (ایست) به سمت بالا یا پایین و در قالب تتراکورد امکان پذیر خواهد بود

[1 2 3 4 + 1] 2 3 4	مطلق
1 [2 3 4 + 1 2] 3 4	مزموم
1 2 [3 4 + 1 2 3] 4	محمول
[1 2 3p 4 + 1] 2 3p 4	مطلق
1 [2 3p 4 + 1 2] 3p 4	مزموم
1 2 [3p 4 + 1 2 3p] 4	محمول
[1 2 3b 4 + 1] 2 3b 4	مطلق
1 [2 3b 4 + 1 2] 3b 4	مزموم
1 2 [3b 4 + 1 2 3b] 4	محمول

تصویر ۸- تشریح مایه های چهارگانه در غالب تتراکورد.

۱. مشابه بوسلیک/ دو / سی بمل / لا بمل / سل طرف بم
۲. مشابه نوروز (حسینی) / دو / سی بمل / لا کُرُن / سل
۳. مشابه عراق / دو / سی کُرُن / لا کُرُن / سل
۴. مشابه نوا / دو / سی بمل / لا / سل
۵. مشابه راست / دو / سی کُرُن / لا / سل
۶. مشابه عشاق / دو / سی / لا / سل

مشابهت موجب شش گانه مکتب قدیم با شش نوع (قسم) ملایم تتراکورد که صفی الدین معرفی کرده، تأییدی است بر منشاء مشترک و قرابت این دو شیوه؛ چنان که وجه تشابه آنها بیشتر در شناسایی اقسام مستعمل تتراکورد در فن اجرای موسیقی قابل تشخیص است. اما تفاوت های آنها در روش های تشریحی آشکار می شود که ریشه آن را می توان تا زمان قدیم تر و در اختلافات بین دیدگاه های نظری علمای مدرسی (اسکولاستیک) و نمایندگان مکاتب متکی بر عمل ردیابی کرد. در این مورد می توان عدم جامعیت اشارات فارابی در تشریح الحان (مایه ها) در کتاب موسیقی کبیر را مثال آورد که دلیل احتمالی آن، ناروشنی روش های مبتنی بر عمل مکتب عرب بوده است. پذیرش تدریجی داستان های «مجنّب» و «زاید» از جانب اهل عمل نیز ممکن است مشکل دیگری بوده که با تقلیل محوریت مکتب ابراهیم / اسحاق موصلی و ظهور مکاتب جدیدتر در نواحی عراق و مصر (ابن کاتب و ابن طحان) زمینه تغییر شکل و گوناگونی مایه ها را فراهم کرده است. در بررسی این مکاتب می توان نخستین نشانه واژگان رایج در میان موسیقی دانان عرب تبار را در قرن پنجم هـ. ق یافت. با رجوع به ترجمه اِکهارت نویباور، پژوهشگر آلمانی از بخشی از رساله کمال اداب الغناء تالیف ابن کاتب پی می بریم که چگونه اصطلاحاتی مانند «مطلق» در تعریف مایه های اصلی چهارگانه (اصابع الاربع) استفاده می شده است.

«مشهورترین انواع، آنهایی هستند که به چهار انگشت (الاصابع الاربع) مربوط می شوند:

مطلق مربوط به انگشت کوچک است [که نغمه آن با نغمه دست باز سیم زیر تر یکسان است].

مزموم با انگشت سبابه مرتبط است. محمول با انگشت وسط ارتباط دارد [مرتبط با پرده اول یا دوم انگشت وسطی].

محصول متصل به انگشت انگشتری است [...]» (Neubauer, 1994, 406).

ابن کاتب در جای دیگر به سه جنس اشاره می کند که با تعریف فارابی از اجناس سه گانه (فارابی، ۱۳۷۵، ۶۳-۶۲) یکسان است: «طبق منظور ما بر این اعتقاد هستیم که داستان سبابه (انگشت اشاره) در همه مایه ها باید استفاده شود، زیرا نغمه آن بدون تغییر است و جنس الحان فقط در سه نوع قابل تشخیص است، یعنی مرتبط با هر دو داستان انگشت وسطی و یا داستان انگشت انگشتری، به قسمی که یا در مجری داستان انگشت وسطی یا در مجری انگشت انگشتری قابل تشخیص است و بر مبنای یکی از آنها ساختار لحن (مایه) مشخص می شود [...]» (Neubauer, 1994, 407).

رایت در ادامه می‌افزاید:

«به دلیل اینکه (۲) و (۳) از تتراکورد زلزالی

1 2 3b 4

و از طریق تعویض نت‌های اصلی قابل استخراج‌اند به نحوی که (۲) و (۳) مرتبط با محمول و مزوم نیز قابل تشخیص باشند، پس می‌توان نتیجه گرفت که با این تغییر (از طریق مجنب) فقط در شکل (۱)، نوع جدیدی از تتراکورد را پدید آورده‌اند» (همان).

بر اساس مدارک ذکر شده می‌توان به این نتیجه رسید که شرح قطعی شش قسم تتراکورد (موجب شش‌گانه) از طریق سیم آزاد و به کارگیری دست‌ان‌های مجنب و زاید توسط صفی‌الدین با صرفاً از مکاتب قدیم و مبتنی بر اصول نظری اقتباس شده است و یا اینکه موجب شش‌گانه نتیجهٔ تغییر و تحول همان مایه‌های چهارگانه (اصابع الاربع) ابن کاتب و ابن طحان تا زمان ارموی بوده‌اند.

## اهمیت اصطلاح طریق (راه) در مکتب قدیم عرب

در سیر تحول فن اجرای موسیقی به سیاق مکتب قدیم عرب، مفهوم واژهٔ موسیقایی «طریق» کمتر از دیگر واژگان دچار تغییر و تحول شده و معنای بنیادی‌اش را تا دوران مکتب منتظمیه حفظ کرده است. معنای «طریق» را می‌توان روش اجرای موسیقی مبتنی بر انتخاب یکی از مایه‌های لحنی متعارف و نظم بخشیدن به نغمات آن در قالب یکی از الگوهای ضربی (ایقاعات) تعریف کرد (Neubauer, 1994, 390). پیدایش این سنت را نیز می‌توان با شکوفایی مکتب ابراهیم/ اسحاق موصلی مرتبط دانست (Ibid, 394-390). البته اکهارد نویباور از قول ابن‌خرداذبه، ادیب و موسیقی‌دان ایرانی تبار، ریشهٔ واژهٔ تخصصی طریق را برگرفته از موسیقی دربار ساسانی می‌داند (Ibid, 376; 388-389). با وجود این، نویباور معتقد است که تعداد الحان هشت‌گانه مکتب موصلی از هشت مایهٔ بیزانسی *oktaechos* اقتباس شده‌اند، اقسام ایقاع (هشت نوع مایهٔ ضربی) ریشهٔ عربی دارند و اسلوب طریق (راه) از موسیقی عصر ساسانی آمده است (Ibid). ابوالفرج اصفهانی، مورخ و شاعر قرن چهارم هـ. ق در کتاب الاغانی بارها این اصطلاح را به کار برده است. گوناگونی طرق مربوط به تعداد الحان و ایقاعات بوده است و بدین سبب، تنوعات ضربی و مایگی، متناسب با تعداد الحان و ایقاعات در هر مکتبی ویژگی‌هایی یافته‌اند. تساوی تعداد الحان و ایقاعات شرط اصلی است: مایه لحنی ۸×۸ الگوی ضربی (مکتب موصلی)، ۴×۴ (مکتب ابن کاتب) و ۶×۶ (سنت متأخرین عرب).

عبدالقادر مراغه‌ای، موسیقی‌دان اوایل قرن نهم هـ. ق، در رسالهٔ شرح الادوار جامع‌تر از صفی‌الدین به موجب شش‌گانه و طرق پرداخته است (مراغه‌ای، ۱۳۷۰، ۳۳۳ - ۳۲۹). با بررسی این رساله درمی‌یابیم که موجب شش‌گانه مانند واژگان عربی مربوط الحان عربی دیگر طی قرون دچار تحول شده و در زمان عبدالقادر (قرن نهم هـ. ق) ارتباط منطقی‌اش را با دست‌ان‌های عود از دست داده و صرفاً به عنوان اصطلاحی قدیمی به کار می‌رفته

در مقایسهٔ تتراکوردهای مشخص شده در فوق، می‌توان انواع تکراری را (با توجه به تشابه فواصل داخل تتراکورد<sup>۱</sup>) نادیده گرفت و نهایتاً شش الگوی نخستین<sup>۲</sup> را شناسایی کرد. بدین سان، این شش الگو به لحاظ چیدمان فواصل داخل تتراکورد همان موجب شش‌گانهٔ صفی‌الدین رامی نمایانند (تصویر ۹):

موجب شش‌گانه				
مطلق	1	2	3	4
مطلق	1	2	3b	4
مطلق	1	2	3b	4
مزوم	1	2	3b	4
مزوم	1	2b	3b	4
مزوم	1	2b	3b	4
محمول ۱	1	2	3	4
محمول ۲	1	2b	3b	4
محمول	1	2b	3b	4

تصویر ۹ - مقایسه مایه‌های چهارگانه با موجب شش‌گانه.

تا اینجا، می‌توان شش الگوی تتراکورد استخراج شده از پنج دست‌ان اصلی (سبابه، وسطی قدیم، وسطی زلز، بنصر و خنصر) و منطبق با سه جنس متعارف به لحاظ چیدمان فواصل داخل تتراکورد را با موجب شش‌گانهٔ صفی‌الدین نزدیک دانست. اما عدم استفاده از دست‌ان‌های «مجنب» و «زاید» در ارتباط با مایه‌های چهارگانه (مکتب قدیم عرب) و شش نوع تتراکورد مستخرجه از آنها، مسئله انطباق شکل ظاهری این الگوها با موجب شش‌گانه را پیش می‌آورد. تکامل پرده‌بندی عود و به کارگیری پرده‌های تکمیلی «مجنب» و «زاید» در سیر تحولی مایه‌ها، امکان تقارب نظام نظری مبتنی بر دیدگاه‌های علمای مدرسی و مکاتب مبتنی بر عمل را فراهم می‌کند که تدریجاً از قرن چهارم هـ. ق آغاز شده و از محدودیت‌های سنن مکتب قدیم عرب (ابراهیم/ اسحاق موصلی) فاصله می‌گیرد. اما این تکامل تدریجی بوده است، چنان که به کارگیری دست‌ان «مجنب» در مکتب ابن کاتب در قالبی مستقل از چهارمایه اصلی و تحت عنوان «تجنیب» فقط نوعی خاص از تغییر شکل مایه‌های فرعی را معرفی کرده است. با استناد به تفسیر اوون رایت از این موضوع (برگرفته از کمال آداب الغناء) می‌توان تأثیر استفاده از پردهٔ «مجنب» بر اجناس سه‌گانه و تغییر شکل تتراکوردهای اصلی را به صورت ذیل متصور شد (تصویر ۱۰):

1	2	3	4	→	1)	1	2b	3	4
1	2	3b	4	→	2)	1	2b	3b	4
1	2	3b	4	→	3)	1	2b	3b	4

(Wright, 2005, 262)

تصویر ۱۰ - تغییر یافتن تتراکورد های متصل به نغمه دست باز از طریق پرده مجنب.

که در بررسی دو نمونه مورد بحث حائز اهمیت است - می‌توان به صورت زیر نشان داد (تصویر ۱۱):

در مقایسه الگوهای قدیم و جدیدتر (صفی‌الدین ارموی/ قطب‌الدین شیرازی) به این نکته پی می‌بریم که ایقاعات رَمَل و ثقیل اول به لحاظ ساختار بنیادی چندان تغییری نکرده‌اند و تفاوت‌های آنها عمدتاً در نحوه تشریح و جزئیات چیدمان داخلی ضرب‌ها (نَقَرَات) است. ملاحظه می‌کنیم که رَمَل در نظام قدیم دارای قالب ۳ ضربی ( $\frac{3}{2}$ ) با سکوت روی ضرب سوم است، حال همین ایقاع در شیوه منتظمیه قالب دور ۱۲ تایی (۱۲ نقره) با چیدمان ۴ ضرب به علاوه ۲ ضرب دارد. تغییر در الگوی ثقیل اول پیچیده‌تر است، چنان که قالب ۴ ضربی قدیم در گذر زمان به دور ۱۶ تایی با تقسیمات ۴+۲+۳+۳ تبدیل شده است.

در ادامه، با استناد به مدارک ارائه شده می‌کشیم دو نمونه «طریق» مذکور در کتاب الادوار و رساله شرفیه را به شیوه آوانگاری امروزی نشان دهیم.

## طریقه فی‌القدیم تعرف بمجنّب الرَمَل

### الف. تحلیل ساختار ضربی

با توجه به عنوان اثر، الگوی ضربی بر ایقاع رمل منطبق است. در این مورد، گروه‌بندی اعداد مرتبط با نغمات در کتاب الادوار با تصویر آوانگاری در رساله شرفیه مشابه است و ضرب رمل تشریحی صفی‌الدین را عیناً منعکس می‌کند. با استناد به نویب‌اور که هر سبب (۲) را معادل ضرب سیاه، و زمان هر واحد «سریع» (۱) و «فاصله» (۴) را معادل چنگ و سفید دانسته است، الگوی ضربی قطعه مذکور را بدین گونه در نظر می‌گیریم (تصویر ۱۲):

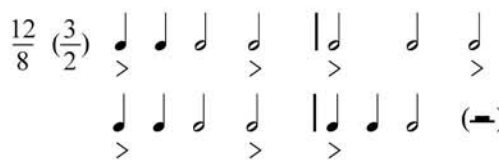

است. همچنین ملاحظه می‌کنیم در جدولی که عبدالقادر در شرح ضرب مواجب شش‌گانه و ایقاعات ترسیم کرده، در مقابل واژگان عربی، عناوین مایه‌های متداول در مکتب منتظمیه (شودود/بحور) را آورده است (همان، ۳۳۱-۳۳۰).<sup>۸</sup>

## الگوهای ضربی قدیم عربی (ایقاعات)

الگوهای ضربی قدیم عربی مهم‌ترین رکن در تعیین استخوان‌بندی لحن (ملودی) بوده‌اند. گوناگونی این الگوها (مشابه انواع عروض در شعر) در آغاز پیدایش مکتب موسیقی قدیم عرب نقش اصلی را ایفا می‌کردند، زیرا قبل از تدوین اصول تشخیص ساختارهای نغمگی لحن در مکتب موصلی، شاخص اصلی در تنوع لحن تنها در الگوهای ضربی خلاصه می‌شد. به قول ابن‌الطحان، موسیقی دان دربار فاطمیه در مصر، تا قبل از شروع مکتب ابراهیم موصلی، گوناگونی این الگوها مشابه مفهوم «مایه‌های لحنی» (مُداهای ملودیک) بوده است (Neubauer, 1994, 378).

ایقاعات عربی در دو گروه کُند و تند، هر یک شامل زیر مجموعه رَمَل، ثقیل اول، ثقیل ثانی و هَزَج شناسایی می‌شده است (همان، ۳۹۰). قدیم‌ترین تفسیر به جای مانده از ایقاعات عربی را می‌توان در تألیفات فارابی یافت. اسامی این الگوهای ضربی تا دوره منتظمیه محفوظ مانده و با تغییراتی در ساختار درونی آنها در کتاب الادوار و رساله شرفیه نقل شده است. نویب‌اور در مقاله‌های کوشیده است انواع ایقاعات متداول در مکتب قدیم عرب را در مقایسه با صور تغییر یافته آنها در رسالات متأخر (رسالات مکتب منتظمیه) مورد بررسی و تحلیل قرار دهد (Neubauer, 2009). براساس این مقاله، تحول ایقاعات رَمَل و ثقیل اول را -

رمل	
$\frac{3}{2}$ ل ل -	فارابی: ..... (دریک دور) .....
$\frac{3}{2}$ ل ل ل -	موسیقیدانان اهل عمل (مکتب قدیم عرب): .....
$\frac{12}{8}$ ل ل ل ل ل ل	صفی‌الدین: ..... ادوار .....
$\frac{12}{8}$ ل ل ل ل ل ل	ادوار .....
$\frac{12}{8}$ ل ل ل ل ل ل	شرفیه .....
$\frac{12}{8}$ ل ل ل ل ل ل	قطب‌الدین شیرازی (ریاضی دان قرن هفتم ه. ق.): .....
$\frac{12}{8}$ ل ل ل ل ل ل	.....
$\frac{12}{8}$ ل ل ل ل ل ل	.....
ثقیل الاول	
$\frac{4}{2}$ ل ل ل -	فارابی: .....
$\frac{4}{2}$ ل ل ل -	موسیقیدانان اهل عمل: .....
$\frac{16}{8}$ ل ل ل ل ل ل	صفی‌الدین: ..... (مفاعن، فعن، مفتعلن) .....

نمونه ادوار ..... دور اول و دوم .....  
  
 دور سوم و چهارم .....  


تصویر ۱۲- ساختار ضربی نمونه «طریقه فی القدیم تعرف بمجنب الرمل».

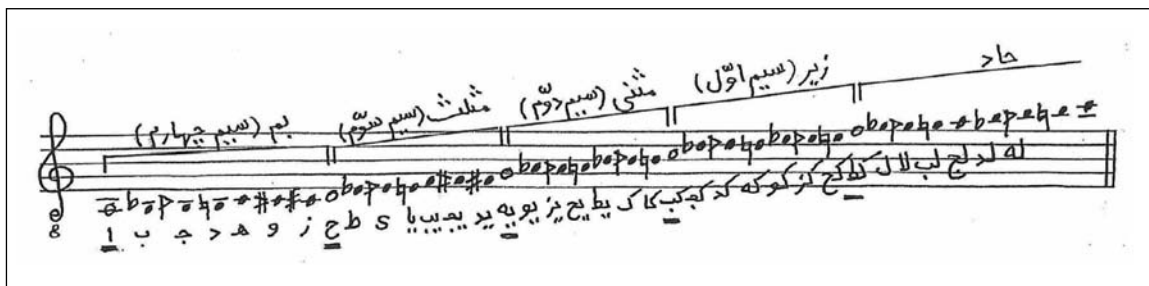
نمونه موجود در شرفیه در دور چهارم متفاوت است و الگو به شکل کامل استفاده شده (تصویر ۱۳):



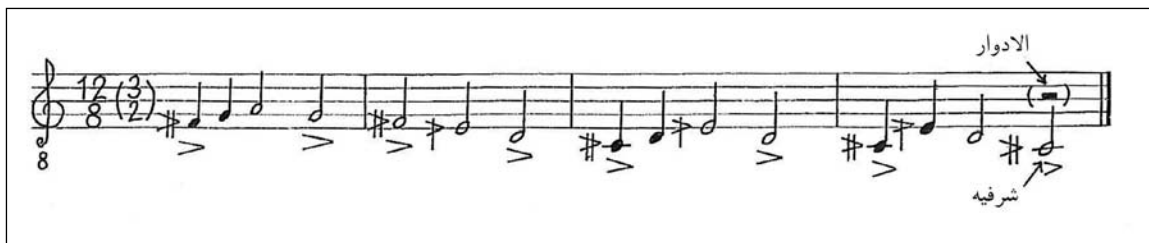
تصویر ۱۳- ساختار ضربی دور آخر در شرفیه.

به منظور انطباق سیاق ابجدی با آوانگاری امروزی، نغمه «الف» را معادل سیم دست باز «بم» ساز عود (la)، و نغمات «ح»، «یج»، «کب» و «کط» را به ترتیب معادل دست باز سیم‌های مثلث (re)، مثنی (sol)، زیر (do) و حاد (fa) در نظر می‌گیریم. دیگر نغمات مستخرجه از دستان‌های عود نیز به همین منوال به بقیه نت‌ها نظیر می‌شوند (تصویر ۱۴).  
 براساس این «بستر نغمگی» میتوان نغمه‌های «طریقه فی القدیم» را استخراج کرده و در الگوی ضربی رمل بدینگونه نشان داد (تصویر ۱۵):

**ب. تحلیل ساختار لحن**  
 ساختار مایگی این نمونه بدانگونه که در تألیف نغمات مشخص شده، با موجب سوم (ترکیب نغمات مجنب با وسطای فرس [زلزل] منطبق است. براین مبنا، لحن در محدوده دو تتراکورد (ذی‌الربع) موازی متصل از نوع مشخص شده سیر میکند و در دور آخر، بر مبنای کتاب‌الادوار بر روی نغمه «ح» (re)، و بر مبنای رساله شرفیه بر روی نغمه «و» (do) به پایان می‌رسد (تصویر ۱۶). در مورد ارتباط کلمه مجنب (مذکور در عنوان اثر) با مایه مشخص شده می‌توان دو فرض را در نظر گرفت:  
 ۱. موجب سوم همان شکل تغییر یافته مایه «راست» به واسطه استفاده از دستان مجنب است که قبلاً در یکی از موارد قاعده «تجنیب» ذکر کردیم (در ارتباط با موارد فرعی مایه‌های این کاتب). بدین ترتیب (تصویر ۱۷):  
 ۲. تشابه کلمه مجنب مذکور در عنوان این اثر با کاربرد دستان مجنب، اتفاقی است و هرگونه تلاش برای کشف علت این تشابه



تصویر ۱۴- بستر نغمگی حاصله از دستان‌های عود کامل.



تصویر ۱۵- آوانگاری نمونه «طریقه فی القدیم تعرف بمجنب الرمل».

1 2P (3P 4/1 2P 3P 4 + T)

تصویر ۱۶- ساختار مایگی نمونه «طریقه فی القدیم تعرف بمجنب الرمل».

1 2 3P 4 → 1 2P 3P 4

تصویر ۱۷- تغییر شکل یافتن تتراکورد «راست» بواسطه استفاده از دستان مجنب.

نیر امری بیهوده خواهد بود.

## طریقه فی القديم ثقيل اول مطلق و هی تسعه ادوار

### الف. تحلیل ساختار ضربی

الگوی ضربی این نمونه در ادوار و شرفیه به غیر از دور پنجم مشابه است (هرچند که در درّه التاج، تفاوت‌هایی با نمونه‌های ادوار و شرفیه در نغمات و اعداد ضرب دورهای پنجم، ششم، هفتم، هشتم و نهم دیده می‌شود). در بررسی الگوی ضربی قطعه مورد بحث درمی‌یابیم که ساختار ویژه ایقاع «ثقیل اول» در شیوه مکتب منتظمیه فقط در دورهای اول، دوم، سوم، چهارم (سوم و چهارم تکرار دورهای اول و دوم است)، ششم و هفتم قابل تشخیص‌اند، و دورهای پنجم، هشتم و نهم در چیدمان ضربات تفاوت‌هایی کلی را با الگوی اصلی نشان می‌دهند (در نمونه موجود در شرفیه دور پنجم به الگوی اصلی نزدیک است). برای روشن‌تر شدن موضوع، طرح کلی ضرب نمونه موجود در ادوار با معادل قرار دادن ضرب چنگ به جای عدد ۱، ضرب سیاه به جای عدد ۲، ضرب سیاه نقطه دار به جای عدد ۳، ضرب سفید به جای عدد ۴، و با در نظر گرفتن گروه‌بندی‌های ممکن به صورت زیر قابل تصور است (تصویر ۱۸):

$\frac{12}{8}$		دور اول تا چهارم .....
		دور پنجم .....
		دور ششم .....
		دور هفتم .....

تصویر ۱۸ - الگوی ضربی نمونه «طریقه فی القديم ثقيل اول مطلق و هی تسعه ادوار».

دلیل تفاوت گروه‌بندی ضربی دورهای پنجم، هشتم و نهم روشن نیست. اشتباه در نگارش اعداد را نمی‌توان دلیل این تفاوت دانست، زیرا هم در ادوار و هم در شرفیه تشابه اشتباه مشهود است. در واقع، باید عامل انعطاف‌پذیری نغمات و ضرب را دلیل اصلی این تغییرات تلقی کرد که در نمونه‌های موجود به شکل واریاسیون‌های ضربی و فقط در برخی از دورها آشکار می‌شود. با بررسی دقیق‌تر گروه‌بندی دورهای پنجم، هشتم و نهم به الگویی نزدیک به شکل قدیم ثقیل اول می‌رسیم که به تعبیری قابل تعمیم به کل اثر و در حکم ضرب بنیادین است. بدین سان، الگوی ضربی متداول در دوران منتظمیه تنها در قالب تغییرات در چیدمان درونی الگوی قدیم ثقیل اول در این قطعه ظاهر می‌شود (تصویر ۱۹):

در بررسی نمونه مشابه در درّه التاج نیز درمی‌یابیم که الگوی ضربی متأخر انعطاف بیشتری در روند کلی اثر یافته و نظم آن در ساختار ضربی همه دورها رعایت شده است. بنابراین، می‌توان این فرض را پذیرفت که الگوی قدیم ثقیل اول در زمان صفی‌الدین حضوری پنهان داشته است به گونه‌ای که الگوی قدیم

$\frac{4}{2}$		شیوه قدیمی .....
$\frac{12}{8}$		دور پنجم .....
$\frac{12}{8}$		دور هشتم .....
$\frac{12}{8}$		دور نهم .....

تصویر ۱۹ - تشابه الگوی ضربی دورهای پنجم، هشتم و نهم «طریقه فی القديم ثقيل اول مطلق و هی تسعه ادوار» با الگوی قدیم.

در شیوه شمارش کلی ضرب در حکم قالب اصلی ظاهر شده، حال آنکه الگوی جدیدتر به شکل واریاسیون در ضرب خودنمایی کرده است. اهمیت یکسان هر دو الگو را هم می‌توان متصور شد که نوعی هم‌زمانی در اجرای دو الگو به وجود می‌آورد. در این مرحله با نظیر کردن نغمات به ضرب‌های مشخص شده می‌توان آوانگاری نمونه مورد بحث را به شکل روبه رو در نظر گرفت (تصویر ۲۰):

### طریقه فی القديم ثقيل اول مطلق

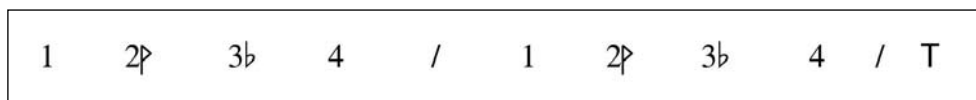
تصویر ۲۰ - آوانگاری نمونه «طریقه فی القديم ثقيل اول مطلق».

### ب. تحلیل ساختار لحن

صفی‌الدین در شرفیه اشاره‌ای مختصر به مایه این قطعه کرده و موجب دوم - یکی از مواج شش‌گانه، ترکیبی از دستان‌های مجتب و وسطی قدیم - را مایه لحن دانسته است (ارموی، ۱۹۸۶، ۲۰۲). ساختار کلی نغمات نیز مؤید این توضیح است، چنان که می‌توان ساختار مایگی این اثر را متشکل از دو تتراکورد موازی متصل از نوع موجب دوم دانست (تصویر ۲۱):



نوعی تتراکورد کروماتیک<sup>۱</sup> را ادعای می‌کند. چه بسا این اشاره‌ی گذرا تأییدی بر کاربرد این نوع نادر تتراکورد در مکاتب مبتنی بر عمل می‌بوده و قسم «معلق» معرفی شده توسط ابن‌کاتب را مرتبط می‌کرده است (Wright, 2005, 264) (تصویر ۲۲):  
در نمونه موجود در درهٔ التاج علاوه بر تغییراتی که در نغمات و ضرب دورها مشاهده می‌شود، با حذف نغمه «بیج» چرخش نغمات در طول اثر فقط در دو تتراکورد موازی اصلی صورت می‌گیرد.



تصویر ۲۱ - ساختار مایگی نمونه «طریقه فی القدیم ثقیل اول مطلق».



تصویر ۲۲ - تتراکورد کروماتیک.

## نتیجه

برجای نمانده تا از این طریق بتوان از سیر تحول نظام قدیم تا شروع مکتب منتظمیه (قرن هفتم) آگاهی یافت. بنابراین، صرفاً بر مبنای فرضیات می‌توان دو نمونه موجود را نتیجه این تحول دانست. بر همین مبنا مواجِب شش‌گانه و ایقاعات عربی شناخته شده در مکتب منتظمیه را نیز می‌توان صورت تحول یافته یا مدوّن مایه‌های قدیم مکاتب مبتنی بر عمل قرن پنجم تلقی کرد. همچنین می‌توان اهمیت یافتن دستان مجنب را از عوامل مؤثر در این تحول شمرد. علاوه بر این، باید ماهیت قدیم این آثار را تنها در تشابه عناوین این دو نمونه با واژگان قدیم و ساختارهای مایگی و ضربی قابل تشخیص را مستقل از عناوین توضیح داد. طریقه معروف به «ثقیل اول» و «مطلق» را در درهٔ التاج (قطب‌الدین شیرازی) با تغییراتی، و در شرح ادوار (عبدالقادر مراغه‌ای) برگرفته از نمونه موجود در رساله شرفیه باز می‌یابیم. توجه خاص قطب‌الدین و عبدالقادر به این نمونه، بویژه توضیحات جانبی عبدالقادر دربارهٔ طُرُق قدیم مؤید اهمیت این سنت دیرین و حتی دلیلی است بر تداوم کاربرد آن تا قرن نهم.

در بررسی دو نمونه قطعه آوانگاری برای ساز عود که صفی‌الدین در کتاب ادوار و رساله شرفیه آورده است، و با توجه به اصطلاحات و مفاهیم خاص مذکور در عناوین این دو اثر، می‌توان منشاء آنها را با مکاتب قدیم محلی (منطقه عراق) مرتبط دانست. در این بررسی روشن می‌شود که ارتباط منطقی عناوین با ماهیت اثر که در ابتدای پیدایش این گونه آثار همانا مشخص‌سازی لحن (مایه/مد) و الگوی ضربی (ایقاع) مربوط به اثر بوده، در گذر زمان دستخوش تحول گردیده است و نتیجتاً ذکر مفاهیم «مطلق» و «مجنب» در عناوین اهمیت اولیه‌اش را از دست داده و صرفاً به صورت اسمی متصل به اثر باقی مانده است.

به رغم تشابه این عناوین با واژگان مصطلح در مکتب ابن‌کاتب (در عراق) و ابن‌الطحّان (در مصر)، انطباق دقیق و قطعی الگوهای مایگی و ضربی شناسایی شده در این دو اثر با مفهوم بنیادی اصطلاحات موجود در اسامی مربوط به شیوه مکاتب قدیمی نامبرده امکان‌پذیر نیست. اسناد و مکتوبات تخصصی در این باره از قرن ششم ه. ق.

## پی‌نوشت‌ها

۱ چنانچه در نمونه‌های آوازی، اشاره‌ای آشنا تر به مایه لحن از قبیل نوروز و گوشت گردیده است.

2 Owen Wright.

۳ منظور روش قدیمی مرسوم در مکاتب قدیمی مبتنی بر عمل است که نامگذاری الحان (مایه‌ها) را از طریق وضعیت قرارگیری انگشت‌های دست چپ بر روی دستان‌های عود ممکن می‌ساختند.

۴ نمایش مواجِب شش‌گانه از طریق سیم مثنی عود (با در نظر داشتن

## سپاسگزاری

بدینوسیله از کمک‌های آقایان: دکتر اکهارد نوییور، رویین پاکبان، دکتر هومان اسدی، پاشا دارابی، علی ربیع و میلاد درویش قانع تشکر و قدردانی می‌گردد.

سیم «حان» سوّم از پائین)، به دلیل محوریت این سیم در محدوده میانی در نظر گرفته شده.

5 Eckhard Neubauer.

۶ در نظر گرفتن ترکیبات سه قسم فاصله: ب (بقیه/نیم پرده)، ج (کمتر از یک پرده، بیشتر از نیم پرده)، ط (طنینی/تمام پرده).

7 Prototype.

۸ جست و جوی ارتباط ساختارهای درونی مایه‌های متداول در مکتب منتظمیه با مایه‌های قدیم عربی کاری دشوار و حتی بیهوده می‌نماید، زیرا تاکنون مدارکی برای بررسی روند این دگردیسی به دست نیامده است.

9 Polyrhythm.

۱۰ تتراکورد (جنس) کروماتیک در میان اقسام ملایمت معرفی شده توسط صفی‌الدین یافت نمی‌شود و تنها در بخش نظری رساله شرفیه و در تشریح انواع اجناس ذکر شده است. معرفی این نوع تتراکورد در کنار دیگر تتراکوردهای مستعمل همواره توسط دیگر دانشمندان اسکولاستیک (فارابی، ابن‌سینا) و نیز اهل عمل (اسحاق موصلی، ابن کاتب) با شک و احتیاط بوده است.

## فهرست منابع

ارموی، صفی‌الدین (۱۹۸۴)، کتاب الادوار، نسخه خطی استانبول، کتابخانه نور عثمانیه، ۳۶۵۳/۴، چاپ عکسی، اکهارت نویباور، منشورات معهد تاریخ و العلوم العربیه و الاسلامیه، فرانکفورت.

ارموی، صفی‌الدین (۱۳۸۰)، کتاب الادوار، تدوین آریو رستمی، مرکز نشر میراث مکتوب، تهران.

ارموی، صفی‌الدین (۱۹۸۴)، رساله شرفیه، نسخه خطی احمدالثالث، کتابخانه توپ قاپوسرای استانبول، ۳۴۶۰، چاپ عکسی، اکهارت نویباور، منشورات معهد تاریخ و العلوم العربیه و الاسلامیه، فرانکفورت.

ارموی، صفی‌الدین (۱۳۸۵)، رساله شرفیه، ترجمه بابک خضرائی، فرهنگستان هنر تهران.

شیرازی، قطب‌الدین، درّه التاج، نسخه خطی کتابخانه ملی، شماره ثبت ۸۱۳۶۵۰، شماره شناسنامه ملی ۱۲۵۸ ف.

فارابی، ابونصر (۱۳۷۵)، موسیقی کبیر، ترجمه آذرتاش آذرنوش، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

مراغه‌ای، عبدالقادر (۱۳۷۰)، شرح ادوار، تدوین تقی بینش، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.

Wright, Owen (2005), *Die melodische Modi bei Ibn Sina und Entwicklung der Modalpraxis von Ibn al-Munaggim bis zu Safi al-Din al-Ormawi*, Zeitschrift fuer Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, Frankfurt.

Neubauer, Eckhard (1994), *Die acht "Wege" der arabischen Musiklehre und der Oktaechos*, Zeitschrift fuer Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, Frankfurt.

Neubauer, Eckhard (2009), *Qutb al-Din Shirazi on Musical Meters (Iqa')*, Zeitschrift fuer Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften, Frankfurt.

Farmer, H. G (1926), *The Old Persian Musical Modes*, Royal Asiatic Society.