آهنگ بازگشت به راه حجاز

محمود سیدهندی
دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیات فارسی و پژوهشگر موسیقی

آنان که ز وصلشان دلم می‌بالید　　جانم ز فراقشان فراوان نالید
ناگاه دهان گورشان بی‌دندان　　چون آب بخورد و خاک در لب مالید

کمال‌الدّین اسماعیل

از جمله حیطه‌های مطالعاتی و مورد علاقهٔ استاد جمشید مظاهری؛ حوزهٔ موسیقی قدیم ایران بود. ایشان به‌کرّات ضرورت تصحیح انتقادی متون موسیقی و انتشار آن همراه با فهرستهای مختلف و توضیح مفصّلِ مصطلحات موسیقی و تغییر آنها در طول تاریخ را متذکّر می‌شدند.

روزی پس از کلاس «کلیله و دمنه» خدمتشان عرض کردم که در بعضی از رسالات موسیقی از مقامی به نام زنده‌رود نامی به میان است؛ استاد که عشقی وصف‌ناپذیر به شهر اصفهان داشتند، با شنیدن نام «مقام زنده‌رود» وقتشان بسیار خوش شد و فواصلِ این مقام را جویا شدند که مانند کدامین گوشه‌ها و دستگاهها در موسیقی امروز است. همچنین ایشان اعتقاد داشتند حافظ در بیتِ زیر «حتماً» به مفهوم موسیقایی «زنده‌رود» نظر داشته است:

خرد در زنده‌رود انداز و می‌نوش　　به گلبانگ جوانان عراقی

به پیشنهادِ استاد و در سایهٔ لطفشان، یادداشتی دربارهٔ «بازگشت به راه حجاز»، «مقام عراق» و «زنده‌رود» فراهم کردم و قصد داشتم تقدیم حضورشان کنم؛ امّا دریغ که آن نمونهٔ دانش و بزرگواری، ناهنگام روی در نقاب خاک کشید و همگان را از فیض حضورش محروم ساخت.

آنچه خواهید خواند، بررسی چند اصطلاح موسیقی است که در بسیاری از متونِ ادبی و موسیقایی آمده، امّا از نگاه شارحین متون و همچنین فرهنگ‌نویس‌ها، یا افتاده است یا کمتر به آنها پرداخته‌اند.

مقدمه

واژهٔ حافظ را به معانیِ مطرب و قوّال (دهخدا، ۱۳۷۷: حافظ) و به گزارشِ تاریخ، آوازخوان نیز دانسته‌اند و شهرتِ آوازخوانانی با نامهای حافظ احمد قزوینی، حافظ جلال باخرزی، حافظ مظفر قمی، حافظ

هاشمی قزوینی، حافظ نایی و حافظ جامی (فلسفی، ۱۳۴۷، ج ۲: ۲۴۵) در طول تاریخ ثبت و ضبط است. اینکه خواجهٔ شیراز علاوه بر از بر بودن قرآن مردی موسیقی‌شناس بوده نیز قولی است که جملگی بر آنند.

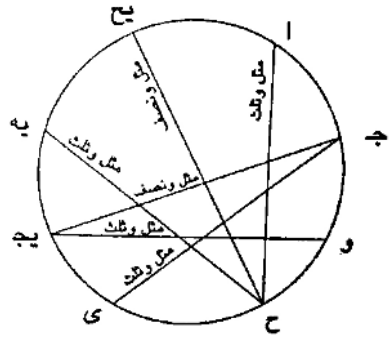
دلم از پرده بشد حافظ خوشگوی کجاست تا به قول و غزلش ساز و نوایی بکنیم

(حافظ، ۱۳۶۲: ۷۵۴)

دربارهٔ موسیقی‌شناسی، موسیقیِ شعر و اصطلاحات موسیقی در شعر حافظ پژوهشگران و شارحین سخنهای بسیار گفته‌اند و در آن میان محمّدعلی جمال‌زاده، مسعود فرزاد، حسینعلی ملّاح و هما ناطق، خصوصاً به موسیقی و خنیاگری در شعرِ او پرداخته‌اند. با گرامیداشتِ یادِ این بزرگان، در این مقاله با توجّه به رسالات موسیقی نزدیک به زمان حافظ به بررسی علمیِ مقامهای عراق، حجاز و آهنگِ بازگشت از عراق به حجاز پرداخته‌ایم. بازگشت یا فرود از حجاز به عراق در سنّت موسیقایی عصر حافظ امری رایج است، علاوه بر این بازگشت یا بازگوی قسمتی در تصنیف است که می‌تواند مطمح نظر خواجهٔ شیراز باشد؛ سرخانه، میانخانه و بازگشت بخشهایی از ترانه در موسیقیِ قدیم است.

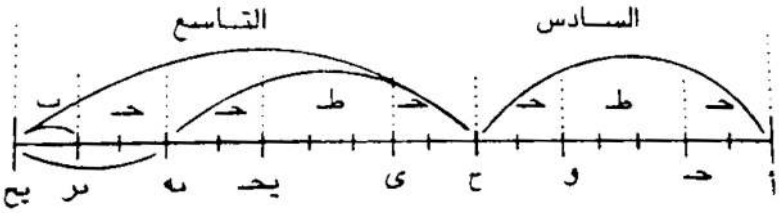
بازگشت عراق به حجاز

عراق و حجاز از مقامهای موسیقیِ قدیم و گوشه‌های مهمّ موسیقیِ امروزند. عراق هشتمین و حجاز شصت و ششمین دور است که ارموی بدان پرداخته و بدون هیچ تفاوتی مراغی آن را نقل می‌کند. ارموی در دایرهٔ ششم به عراق می‌پردازد، تصویر زیر از ترجمهٔ ناشناسی است که به همراه متن اصلیِ ادوار به چاپ رسیده است (ارموی، ۱۳۸۰: ۲۸).

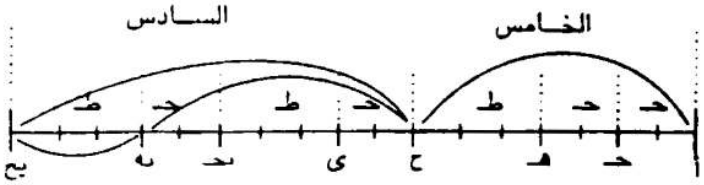


● دایره ششم: عراق

او پس از این، مثال برای تأمل در نسبتها و تنافر می‌زند، عراق دایرهٔ شصت و نهم (همان: ۱۲۹) و حجاز دایرهٔ پنجاه و چهارم است (همان: ۱۲۶)



● عراق

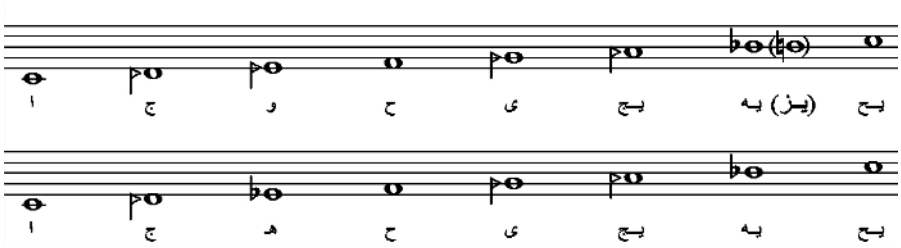


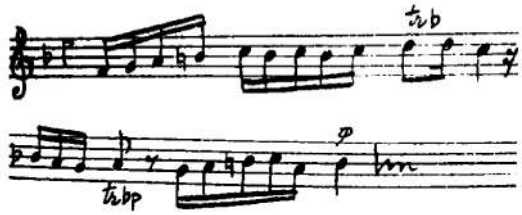
● حجاز

ابعاد عراق به شرح «جـ . ط . جـ . جـ . ط. جـ . جـ . ب» و ابعاد حجاز به شرح «جـ . جـ . ط . جـ .ط . جـ . ط» است (رک. بنایی، ۱۳۶۸: ۵۳).

اگر «یز» را در دایرهٔ عراق به حساب نیاوریم، چنانچه ارموی هم در دایرهٔ نخست نیاورده، ابعادی به شرح «جـ .ط. جـ . جـ .ط. جـ .ط» خواهیم داشت؛ در این صورت دانگ دوم دور حجاز با عراق یکسان خواهد بود.

ابعاد عراق (بدون یز)	جـ	ط	جـ	جـ	ط	جـ	ط
ابعاد حجاز	جـ	جـ	ط	جـ	ط	جـ	ط

با توجّه به ابعاد و دوایر مذکور، دورِ عراق و حجاز به خطّ نت چنین است:

وجود «یز» (= سی بکار) و «یه» (= سی بمل) در دوایرِ مقامِ عراق یادآور تغییر نتهای سی بکار

و سی بمل در حرکت بالارونده و پایین‌روندهٔ گوشهٔ عراق در موسیقیِ امروز است.[1] استاد وزیری انگارهٔ عراق در نوای سُل را به شکل زیر مرقوم می‌دارد (وزیری، ۱۳۷۸: ۲۰۳).

چنانکه مشخص است نتِ سی در بالارونده به حالت بکار و در پایین‌رونده به‌صورتِ بمل اجرا می‌شود و به احتمال در قدیم نیز چنین بوده است؛ چه نبودن یز (= سی بکار) در دایرهٔ نخست و وجود یه (= سی بمل) نیز این نکته را تأیید می‌کند. جالب توجّه آنکه اگر این فرضیه را بپذیریم، در دانگ دوم، ابعاد و دورِ عراق در پایین‌رونده شبیه به حجاز خواهد بود ـ چنانکه در آغاز هم بیان کردیم، اختلاف حجاز و عراق «یز» (= سی بکار) است؛ ـ و این نکته یادآور شعر حافظ خواهد بود (حافظ، ۱۳۶۲: ۲۷۴):

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت و آهنگ بازگشت به راه حجاز کرد

مراغی به نقل از ارموی می‌نویسد: «و اما ما قلنا انها حجازی فهی عراق اذا اضیف الیها «یز» فالدایره السادسه و الخمسون. حیئذ [تشبه] هی ایضا حجازی ولکن فی الطبقه الثانیه»[2] و در ادامه متذکر شده: «هل هذا الاتناقض؟» (عبدالقادر مراغی، ۱۳۸۸: ۱۲۷) و ارموی هم می‌نویسد: «و بعضی گفتند که حجازی دایرهٔ شصت و چهارم است در طبقهٔ اوّل، و آنچه ما حجازی [نام] نهادیم، عراق است چون [گاهی] یز با وی ضم کنند» (ارموی، ۱۳۸۰: ۴۴).

استاد حسینعلی ملاح، «بازگشت» را هم در مفهوم «فرود» و هم در مفهوم نوعی «تصنیف» یادآور شده‌اند (ملاح، ۱۳۶۳: ۵۵) در توضیحِ وجهِ دومی که استاد ملاح اشاره کرده‌اند، باید توضیح داد که بازگشت / بازگوی قسمتی از تصنیف است و به نقل از بنایی «عمل لحنی است مقرون به شعر [در صورتی که شعرِ پارسی باشد غزل است] که مشتمل بر سرخانه، میانخانه و بازگوی است و گاه بود که دو میانخانه و دو بازگوی سازند» (بنایی، ۱۳۶۸: ۱۲۶). بر این اساس، می‌توانیم روایت حافظ را چنین بدانیم که مطرب سرخانه یا میانخانه را در عراق خوانده و بازگوی آن را در حجاز اجرا کرده است.

۱. البته لازم به گفتن است که حرکت موسیقی از مقام به دستگاه در طولِ دویست سالِ اخیر باعث شده که در بسیاری موارد فقط عنوانهای مقامها و گوشه‌های موسیقی قدیم و امروز یکسان باشد و در بسیاری مواقع هیچ شباهتی با یکدیگر ندارند.

۲. و برخی گفته‌اند که حجاز دایرهٔ شصت و چهارم است در طبقهٔ اول. و آنچه ما حجازی نامیدیم، عراق است چون «یز» را به آن اضافه کنند و دایرهٔ پنجاه و ششم هم حجازی است، اما در طبقهٔ دوم (عبدالقادر مراغی، ۱۳۸۸: ۱۶۱ یادداشت ۳)

عراق و حجاز در متونِ ادبیات فارسی چه به وضوح و چه در پردهٔ ایهام بارها در کنار هم بیان شده‌اند؛ به عقیدهٔ بنده در بسیاری موارد این همنشینی بی‌چیزی نیست.

حافظ در غزلِ دیگری سروده است (حافظ، ۱۳۶۲: ۲۹۲) :

مطربا پرده بگردان و بزن راه حجاز　　که به این راه بشد یار و ز ما یاد نکرد
غزلیّات عراقی است سرود حافظ　　که شنید این ره دلسوز که فریاد نکرد

«راهِ حجاز» پذیرفتهٔ استاد خانلری و در متن مصحَّحِ علامه قزوینی و دکتر غنی «راهِ عراق» آمده است (حافظ شیرازی، بی‌تا: ۹۸) ؛ تقریباً تمامی شارحین بدون توجه به این اختلاف به بررسی بیت پرداخته‌اند. خرمشاهی می‌نویسد: «ای مطرب مقام یا دستگاه [!] موسیقایی خود را تغییر بده و مقام عراق بنواز» (خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۵۸۰) و حمیدیان ضمن بیان مفاهیمِ مصطلحات موسیقاییِ پرده و پرده‌گردانی، راه، نغمه و ... اشاره دارد که غزلخوان و غزلگو در شعر پارسی به معنیِ آوازخوان به کرّات آمده است. او معتقد است منظور از غزلیّاتِ عراقی غزل ملحون است از نوعی که در عراق خوانده شود (رک. حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۰۴۴). دیگر شارحین هم به سرودِ حافظ که در عراق خوانده می‌شود نظر دارند (ذوالنور، ۱۳۶۷: ۳۲۳) نیز (خطیب رهبر، ۱۳۶۵ : ۱۸۸). دیگری نیز اشاره به آن داشته که راهِ عراق با توجّه به ساختار و مفهومِ غم و سوکواری کنایه‌ای است از قبرستانی در دروازهٔ عراق شیراز (مالمیر و محمود، ۱۳۹۱: ۲۸۱).

به عقیدهٔ بنده وجودِ اصطلاحات پرده برگرداندن، راه حجاز / عراق، غزل و ... در این این دو بیت بیانگر توجّه خواجه شیراز به مفهومِ موسیقایی است، نه چیز دیگر اعم از جادهٔ عراق و سبک عراقی که برخی محققان بیان کرده‌اند. «غزل» نوعی تصنیف است بر ابیات پارسی (مراغی، ۱۵۳۶: ۱۰۴) بر خلاف «قول» که مقرون به شعر عربی است (بنایی، ۱۳۶۸: ۱۲۷) او از مطرب خواسته در میانِ غزلِ عراقیِ او از عراق پرده بگرداند و حجاز زند و چنانکه گفته آمد، این نوع پرده‌گردانی Modulation در شعر حافظ مسبوق است.

نکتهٔ دیگر آنکه در منابعِ موسیقایی قدیم تا آنجا که بنده دیده‌ام، سخنی از پرده‌گردانیِ حجاز به عراق نیست. البته راه عراق نیز ممکن است وجهی داشته باشد که ای مطرب از هر مقامی که می‌نوازی پرده‌برگردان و عراق بگیر؛ چه «غزلیّاتِ عراقی است سرودِ حافظ»؛ راهِ پرده‌گردانی را کوکبی[1] از مقامِ راست به حجاز و اصفهان و عراق، بدین صورت بیان می‌کند (کوکبی بخارایی، ۱۳۸۲: ۶۴):

ز راه راست چو آهنگ می‌کنی به حجاز　　ز اصفهان نظری جانب عراق انداز

۱. بیت تخلص که نام کوکبی دارد، در متن بهجت الروح به صورت «از کسی که کرد بیان» آمده (عبدالمؤمن صفی‌الدّین، ۱۳۴۶: ۴۴)، امّا در سایر منابعی که این شعرِ مشهور را دارند تخلص «کوکبی» به صراحت ذکر شده است:

به گوش جان شنو از کوکبی که کرد بیان　　به چار بیت ده و دو مقام و شش آواز

(رک. امیرخان گرجی، ۱۳۰۵: برگ ۱۷)

یعنی برای رفتن از راست به مقامِ حجاز باید نخست به اصفهان، سپس به عراق و آنگاه به حجاز رفت؛ یعنی دروازۀ ورود به حجاز، عراق است. خواجوی کرمانی که به گواهِ غزلهایش شاعری موسیقی‌شناس است، این پرده‌گردانی را به شکل زیر در شعر خود آورده است (خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۴۶۱):

بی‌نوا گرد عراق ار چه بسی گردیدیم　　راست از راه سپاهان به حجاز آمده‌ایم

نمونه‌ای از ابیاتی دیگر که عراق و حجاز در آن گفته شده است؛

چون کبوتر به مکه یابد امن　　از عراقش سوی حجاز فرست

(خاقانی، ۱۳۸۸: ۸۲۳)

فکند زمزمۀ عشق در حجاز و عراق　　نوای بانگ غزلهای حافظ از شیراز

(حافظ، ۱۳۶۲: ۵۲۲)

راه عراق امن و طریق حجاز باز　　وحدت رفیق راه و قضا راهبر مرا

(قاآنی، ۱۳۶۳: ۶۶)

مقامِ زنده‌رود

زنده‌رود اصطلاحِ موسیقاییِ دیگری است که نه تنها از نگاهِ شارحین، بلکه در فرهنگها نیز از قلم افتاده است. از مقامهای قدیم موسیقی است و احتمالاً به سبب آنکه زنده‌رود در مفهومِ رودی در اصفهان، تناسبهای زیبایی در ابیات ایجاد کرده ایهامِ حاصل از معنای موسیقایی آن به دید نیامده است.[۱]

خرد در زنده‌رود انداز و می نوش　　به گلبانگ جوانان عراقی

(حافظ، ۱۳۶۲: ۹۱۸)

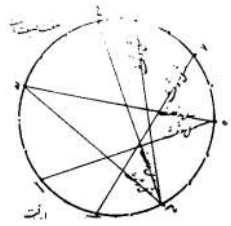
گرچه صد رود است در چشمم مدام　　زنده‌رود باغ کاران یاد باد

(همان: ۲۱۴)

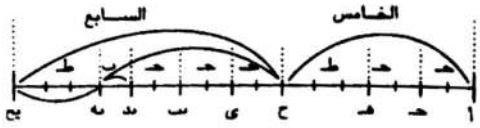
دکتر حمیدیان یادکردِ حافظ از زنده‌رود را به سبب اقامت او در اصفهان دانسته‌اند (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۵: ۳۹۰۲) و در تفسیر بیتِ نخست یادآور شده‌اند که حافظ «به طریق ایهام به عراق عرب و عجم هر دو ناظر بوده است» (همان: ۳۹۰۰) و در میان غزل ۱۳۸ بنا به موضوع این بیت را نوشته و یادآور شده‌اند: «که از بیت اخیر هم همان ترانه یا تصنیف بر می‌آید و گلبانگ هم همان اوج صوت یا زیرترین نواخت آن در آواز یا ترانه‌خوانی است» (همان، ج۳: ۲۰۴۵)

بنایی در رسالۀ موسیقی خود در جدولی که ارائه می‌دهد، فقرۀ پنجاه و پنجم را به دورِ زنده‌رود و بیان ابعادش اختصاص داده است (رک. بنایی، ۱۳۶۸: ۵۲) و کاملاً با شمارۀ پنجاه و پنجم جدول ارموی منطبق است (ارموی، ۱۳۸۰: ۳۳). این دو جدول براساس دایرۀ پنجم‌اند:

۱. جالب است که ترکیب زنده‌رود به تنهایی سه اصطلاح موسیقی زنده‌رود، رود و اصفهان را شامل می‌شود.



(بنایی، ۱۳۶۸: ۴۵).



(ارموی، ۱۳۸۰: ۱۲۶).

بنایی زنده‌رود را با مهرجان به‌طور کامل متشارک [(= متشارک بالاتفاق)] دانسته است (رک. بنایی، ۱۳۶۸: ۷۴ و ۷۵). دورِ زنده‌رود به خطّ نت به صورت زیر است:

ا ـ ج ـ ه ـ ح ـ ی ـ یب ـ ید ـ یه ـ یح (بنایی، ۱۳۶۸: ۷۵)

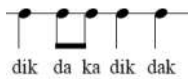
راستی را در سپاهان خوش بود آواز رود　　در میان باغ کاران یا کنار زنده‌رود
باده در ساغر فکن ساقی که من رفتم بباد　　رود را بر ساز کن مطرب که دل دادم برود

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۶۵۷)

نوازشی بکن از اصفهان که گشت روان　　از آب دیدهٔ ما زنده‌رود سوی عراق

(همان: ۲۷)

لازم به یادآوری است که روان یا روانی از بحورِ اصول است و پانزدهمین بحر در اصولِ هفده‌گانه‌ای است که امیرخان آن را پنج ضرب می‌داند و براساس نسخهٔ مشکول پاریس نَقَراتِ آن به صورت «دیک دَکَ دیک دَک» ثبت شده است. نیز (رک. نسیمی، ۱۳۸۵: ۴۷) اصولِ روانی براساس خطّ موسیقی به شکل زیر خواهد بود:



این دور را فُنتُن در دورهٔ عثمانی (مقارن با عصر صفوی) با نام دور روان و به شکل زیر روایت می‌کند (فنتن، ۱۳۸۵: ۳۳) :

دم دم تک　　تک　　tek　　dum dum
دم　　تک تک　　tek tek　　dum

براساس آنچه در رسالهٔ فنتن حدس زده‌اند که «دُم» صدای بم و «تِک» صدای زیر است؛ به گمان بنده در رسالهٔ امیرخان، دیک باید معرّفِ صدای بم و دک صدای زیر باشد. البته دورِ روان در

از راست: سعید شفیعیون، جمشید مظاهری، علی‌اکبر احمدی دارانی، مهدی نوریان، محمود سیدهندی، نیلوفر اخوت، مرتضی رشیدی، مهرداد چترایی، محمد آبکار

رسالهٔ فنتن با روایت امیرخان منطبق نیست، امّا دورِ سنگین سماعی که پس از روان گفته شده، کاملاً با روایت امیرخان منطبق است (فنتن، ۱۳۸۵: ۳۳). در مجالی دیگر به بررسی کامل بحورِ اصول یا ضرب اصول خواهیم پرداخت.

منابع

۱ـ ارموی، صفی‌الدّین. (۱۳۸۰). *کتاب الادوار فی الموسیقی*، به اهتمام آریو رستمی، تهران: میراث مکتوب.

۲ـ امیرخان گرجی. (۱۳۰۵). *رسالهٔ موسیقی*، نسخهٔ خطی، کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۵۲۴.

۳ـ ــــــــــــــ (بی‌تا). *رسالهٔ موسیقی*، نسخهٔ خطی، کتابخانهٔ ملی فرانسه به شمارهٔ Suppl Pers ۱۰۸۷.

۴ـ بنایی، علی‌بن محمّد. (۱۳۶۸). *رساله در موسیقی*، چاپ عکسی از روی نسخهٔ خطی [فاکسیمیله]، تهران: نشر دانشگاهی.

۵ـ حافظ، خواجه شمس‌الدّین محمّد. (بی‌تا). *دیوان حافظ*، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.

۶ـ حافظ، خواجه شمس‌الدّین محمّد. (۱۳۶۲). *دیوان حافظ*، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.

۷ـ حمیدیان، حمید. (۱۳۹۲). *شرح شوق*، شرح و تحلیل اشعار حافظ، تهران: قطره.

۸ـ خاقانی شروانی، افضل‌الدّین. (۱۳۸۸). *دیوان خاقانی شروانی*، به کوشش ضیاءالدّین سجادی، تهران: زوّار.

۹ـ خواجوی کرمانی. (۱۳۶۹). *دیوان*، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: پاژنگ.

۱۰ـ خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۷۹). *حافظ‌نامه*، تهران: علمی‌ـ فرهنگی.

۱۱ـ خطیب رهبر، خلیل. (۱۳۶۵). *دیوان غزلیات خواجه شمس‌الدّین محمد حافظ شیرازی*، تهران: صفی علیشاه.

۱۲ـ دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.

۱۳ـ ذوالنور، رحیم. (۱۳۶۷). *در جستجوی حافظ*، تهران: زوّار.
۱۴ـ ستایشگر، مهدی. (۱۳۸۵). *واژه‌نامهٔ موسیقی*، تهران: اطلاعات.
۱۵ـ عبدالقادر مراغی، عبدالقادربن غیبی حافظ مراغی. (۱۳۸۸). *جامع الالحان*، مقابله و ویرایش بابک خضرایی، تهران: فرهنگستان هنر.
۱۶ـ ـــــــــــــــــــــــــــــــ (۲۵۳۶). *مقاصدالالحان*، تصحیح تقی بینش، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۷ـ عبدالمؤمن صفی‌الدّین. (۱۳۴۶). *بهجت‌الروح*، تصحیح هـ . ل . رابینودی برگوماله، تهران: بیناد فرهنگ.
۱۸ـ فلسفی، نصرالله. (۱۳۴۷). *زندگانی شاه‌عبّاس اوّل*، تهران: دانشگاه تهران.
۱۹ـ فنتن. (۱۳۸۵). *رساله در بیان موسیقی شرقی*، ترجمهٔ ساسان فاطمی، تهران: فرهنگستان هنر.
۲۰ـ قاآنی، حکیم. (۱۳۶۳). *دیوان قاآنی*، مقدمه و تصحیح ناصر هیری، تهران: گلشایی.
۲۱ـ کوکبی بخارایی، نجم‌الدّین. (۱۳۸۲). *سه رساله در موسیقی*، تصحیح منصوره ثابت‌زاده، تهران: انجمن مفاخر فرهنگی.
۲۲ـ مالمیر، تیمور. (۱۳۹۱). «طرح یک احتمال در مفهوم راه عراق و غزلیات عراقی در شعر حافظ (مقاله)»، با همکاری سروه محمودی، *بهار ادب* (فصلنامهٔ تخصّصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی)، سال پنجم، شمارهٔ سوم.
۲۳ـ ملاح، حسینعلی. (۱۳۶۳). *حافظ و موسیقی*، تهران: هنر و فرهنگ.
۲۴ـ نسیمی. (۱۳۸۵). *نسیم طرب*، با مقدمه و تصحیح امیرحسین پورجوادی، تهران: فرهنگستان هنر.
۲۵ـ وزیری، علینقی. (۱۳۸۷). *تئوری موسیقی*، تهران: صفی علیشاه.