

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۹، شماره ۱، بهار ۱۳۹۹  
(از ص ۶۷ تا ص ۸۴)



10.22059/jlcr.2020.269151.1308  
Print ISSN: 2382-9850 & Online ISSN: 2676-7627  
<https://jlcr.ut.ac.ir>

## Musical Ambiguity in Amīr Khusrau Dehlavī's Nine Skies

Omidvar Ali Mahmoudi<sup>1</sup>

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Izeh Branch,  
Izeh, Iran

Receive: April, 27, 2019 & Accepted: February, 13, 2020

### Abstract

Amīr Khusrau Dehlavī, the Indian Persian-speaking mystic and musician, is the link between three the rich Iranian, Islamic, and Indian cultures. In order to understand the link between the poetic traditions of Persian language and music properly, it is important to recognize his invaluable contributions to poetry and music and his combining these two for articulation of concepts. Nine Skies, Dehlavī's masnavi, is among the most reliable works and is replete with musical terms. Musical ambiguity is one of the outstanding rhetorical figures in Nine Skies. Thus, it significantly helps us recognize the effect of music on Dehlavī's elaboration of poetic concepts. The present study intends to address musical ambiguity as a literary device in this work.

**Keywords:** Amīr Khusrau Dehlavī, Musical ambiguity, Masnavi, Nine Skies, Ambiguity.

---

1 . Email of the corresponding author: o.alim@iezhiau.ac.ir

## ایهام موسیقایی در مثنوی «نه سپهر» امیرخسرو دهلوی

امیدوار عالی محمودی<sup>۱</sup>

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ایذه، ایذه، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۷/۰۲؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۲۴

### چکیده

امیرخسرو دهلوی، شاعر، عارف و موسیقیدان بزرگ فارسی‌زبان هند، حلقه اتصال و پیوند سه فرهنگ غنی، ایرانی-اسلامی و هندی است. شناخت خدمات ارزنده او در حوزه شعر و موسیقی و پیوند این دو در بیان مفاهیم، برای درک درست از رابطه فرهنگ شعری زبان فارسی با موسیقی، بسیار مهم است. مثنوی ارزشمند «نه سپهر» او از جمله منابع قابل اعتنا و اعتمادی است که سرشار از مفردات، ترکیبات و اصطلاحات مربوط به علم موسیقی است. ایهام موسیقایی، یکی از بارزترین ویژگی‌های بدیعی این اثر است. بنابراین، برای شناخت اهمیت موسیقی در پرورش مفاهیم شعری امیرخسرو، منبعی بسیار مهم به شمار می‌رود. در این پژوهش، کوشش شده است تا بازتاب صنعت ادبی ایهام موسیقایی در این اثر بررسی و گزارش شود.

**واژه‌های کلیدی:** امیرخسرو دهلوی؛ ایهام موسیقایی؛ مثنوی؛ مثنوی نه سپهر؛ ایهام.

### ۱. مقدمه

روابط دیرین و پیوند دو فرهنگ غنی ایران و هند، از روزگار باستان تاکنون در توسعه و گسترش علوم و هنر، و شناخت ظرفیت‌های دو فرهنگ از یکدیگر مؤثر بوده است. ایرانیان در سرزمین هند، به یمن آشنایی و اشتراکات فرهنگی و تاریخی دو ملت، توانستند هم از غنای فرهنگ هند بهره‌مند شوند و هم با عرضه داشته‌های ارزشمند فرهنگی خود، به فرهنگ میزبان نیز خدمات شایانی ارائه دهند. آنچه نتیجه این دادوستد فرهنگی شده است و امروزه به عنوان میراثی گرانبها از این پیوند خجسته به یادگار مانده، فرصت مغتنمی است تا هم خویش و هم خویشان دیرین خود را بهتر بشناسیم.

آثار به‌جامانده از ابزار موسیقی در سنگ‌نگاره‌ها، الواح گلی و فلزی و نیز متون کهن ایرانی، نشانگر آن است که پیوند ایرانیان با موسیقی و بهره‌مندی از مواهب آن بسیار کهن و ریشه‌دار است:

«در چغامیش دزفول، انگاره‌ای متعلق به حدود ۳۵۰۰ سال پیش از میلاد وجود دارد... در این نگاره، نوازنده چنگ زانو زده و سرگرم نوازندگی است و نوازنده طبل با دست‌های

باز به نوازندگی می‌پردازد و خواننده‌ای که دست را در کنار گوش گذاشته، سرگرم خوانندگی است. همچنین، نوازنده‌ای نیز در حال نواختن یک ساز بادی است. این‌ها همه نشان از قدمت موسیقی در ایران از یک سو و پیوند آن با دیگر موسیقی‌های اقوام بیگانه دارد» (پورمند، ۱۳۷۹: ۹).

پس از سقوط ساسانیان و چیرگی اعراب، روزگار موسیقی نیز دیگرگونه شد و «برگ نوا تبه شد و ساز طرب نماند» (حافظ، ۱۳۷۷: ۳۱۰). بسیاری از ایرانیان، جلای وطن کردند و رهسپار سرزمین‌های دیگر و از آن جمله، هندوستان شدند. ایرانیان در سرزمین هند و در کنار مردمی که رنگ الفت دیرینی با هم داشته‌اند، شادی‌ها و دلتنگی‌های خود را به زبان موسیقی زمزمه می‌کردند و به مرور زمان، از مصاحبت و پیوند خجسته این دو فرهنگ، میراثی ارزشمند و ماندگار فراهم آمد که امروز به پشتوانه آن فرصت می‌یابیم تا دادوستد دو فرهنگ غنی هند و ایران را مرور کنیم.

با آنکه در ابتدا گروهی از مسلمانان نه تنها به موسیقی روی خوش نشان نمی‌دادند، بلکه گاه به طور جدی بر تحریم آن نیز تأکید می‌ورزیدند و تنها به گونه‌ای محدود از موسیقی و آواز، اجازه عرضه می‌دادند، اما نقد خوش هنر و موسیقی که همواره سگه رایج جان‌های عاشق و روح‌های لطیف بوده‌است، بالارزش‌تر از آن بود که بتوان «بهر دل عامی چند» آن را انکار کرد، لذا ایرانیان مسلمان به مرور زمان، موسیقی کمال‌گرا و سازنده را احیاء کردند و کسانی همچون، یعقوب‌بن اسحاق کندی (م. ۱۲۸ ق.)، ابونصر فارابی (م. ۳۳۹ ق.)، ابن سینا (م. ۴۲۸ ق.)، خواجه نصیرالدین طوسی (م. ۶۷۲ ق.)، قطب‌الدین شیرازی (م. ۷۱۰ ق.)، امیرخسرو دهلوی (م. ۷۲۵ ق.) و... در توسعه علم موسیقی کوشش بسیاری کردند و خدمات ارزنده‌ای ارائه دادند.

اگرچه فتح جغرافیایی سرزمین هند به کمک شمشیر و تیغ مردان جنگجوی مسلمان ممکن شد، اما عارفان و صوفیان باصفای مسلمان با زبان محبت و عشق، چهره رحمانی اسلام را در سرزمین هند، بیش و پیش از شمشیر غضب‌غازیان، بر مردم عرضه داشتند و توانستند فاتح قلوب عامه مردم باشند. جالب اینکه غالب این عارفان و صوفیان، عمدتاً ایرانی و از ناحیه خراسان بوده‌اند، به گونه‌ای که «چهار سلسله معروف تصوف، یعنی؛ چشتیه، سهروردیه، قادریه و نقشبندیه که در شبه‌قاره هند شکل گرفته است، مؤسسان هر چهار سلسله، ایرانی‌الأصل بوده‌اند» (آریا، ۱۳۶۵: ۴۱). این امر، یعنی پیشاهنگی صوفیان و عارفان ایرانی در ارائه و گسترش دین اسلام در شبه‌قاره هند، علاوه بر نهادینه کردن مفاهیم رحمانی دین اسلام، باعث گسترش هنر، به‌ویژه موسیقی ایرانی در این سرزمین

نیز شد، به گونه‌ای که بی‌شک می‌توان گفت: «یکی از عواملی که در انتشار موسیقی خراسان اسلامی در هندوستان تأثیر فراوان داشته، همانا مجالس وجد و حال و محافل رقص و سماع صوفیه بوده‌است» (همان: ۴۲). صوفیان، عارفان و حکمای بزرگ اسلامی با استفاده از ظرفیت وسیع هنر موسیقی کمال یافته، آن را در خدمت تحکیم مبانی دینی به کار بستند. سماع صوفیان عمدتاً همراه با آلاتی مثل دف، نی، تار، چنگ، رباب و... اجرا می‌شد. موسیقی و سماع هم در مکتب عارفان و صوفیان مسلمان، و هم در فرهنگ و تمدن هند، برای تعالی روح انسانی به کار گرفته می‌شد:

«هندوان، اولین هنری را که از آسمان برای بشر فرستاده شد، موسیقی می‌دانند و عرفا موسیقی را بهترین وسیله برای اظهار لطیف‌ترین اسرار الهی می‌دانند. تصوف، موسیقی اصیل ایرانی را مانند بسیاری دیگر از قالب‌های هنری برگزید و آن را پرداخت و تحوّل بخشید، تا اینکه به صورت مرکبی درآمد که مورد توجه آن بود» (نصر، ۱۳۷۳: ۱۷۴).

امیرخسرو دهلوی یکی از مؤثرترین سفیران دانش و فرهنگ ایران در سرزمین هند بود که با شناخت عمیق فرهنگ و هنر ایرانی-اسلامی و هندی، نقش مهمی در پیوند پایدار دو فرهنگ داشت. او هم شاعری بلندآوازه و هم موسیقی‌دانی برجسته بود. هم‌آمیزی این دو هنر، بارزترین ویژگی سخن او محسوب می‌شود، به گونه‌ای که بسیاری از تشبیهات، استعارات، کنایات، ایهامات و... در شعر او زیرساختی موسیقایی دارد. در این میان، ایهام تناسب موسیقایی در شعر او، به‌ویژه مثنوی «نه سپهر»، جلوه‌ای چشمگیر دارد. امیرخسرو به سبب تسلط و آشنایی کامل با موسیقی دو ملت، بخت و اقبال آن را یافت تا با پیوند موسیقی هندی و ایرانی، پرده‌ها، ردیف و آهنگ‌های ماندگار و مؤثری پدید آورد. از آنجا که او به چندین هنر آراسته بود و در حوزه‌های مختلف، به‌ویژه شعر و موسیقی نیز استادی مسلم و سرشناس بود، تأثیر موسیقی بر شیوه سخنوری او، می‌تواند موضوعی جالب توجه باشد. با توجه به اهمیت ایهام موسیقایی در اشعار امیرخسرو دهلوی، سؤال مطرح شده این است: آیا در مثنوی «نه سپهر» او، مفردات و اصطلاحات موسیقی در معنی ایهامی به کار رفته است؟ در این پژوهش، کوشش شده‌است تا به این پرسش پاسخ داده شود که شاعر چگونه از اصطلاحات موسیقی در خلق ایهام موسیقایی بهره برده‌است. امیرخسرو هم شاعری بزرگ و هم موسیقیدانی پرآوازه بود و بی‌شک تلفیق این دو هنر مهم در وجودی واحد، فرصت مغتنمی برای آفرینش هنری ایهام موسیقایی است. این تحقیق کوششی برای درک و گزارش این نوع از صنعت بدیعی ایهام است.

در این پژوهش، تحلیل محتوای متن *نه سپهر امیرخسرو دهلوی*، برای یافتن ایهام موسیقایی از طریق گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی با روش توصیفی-تحلیلی صورت پذیرفته‌است. به دلیل آمیختگی و درهم تنیدگی موسیقی و شعر در زبان فارسی، تاکنون تحقیقات مفصل، جامع و بسیار ارزشمندی در این موضوع صورت پذیرفته‌است که هر کدام از این تحقیقات و آثار می‌تواند مایه الهام و پیشینه‌ای قابل برای این تحقیق باشد که در ادامه، به پاره‌ای از این آثار اشاره می‌شود.

- دو اثر «حافظ و موسیقی» (۱۳۶۷) و «منوچهری و موسیقی» (۱۳۶۳) اثر حسینعلی ملاح، «موسیقی شعر» (۱۳۵۸) اثر محمدرضا شفیعی کدکنی، «موسیقی در ادبیات» (۱۳۸۰) اثر طغرل تهماسبی و مجموعه شرح و اشارات بهاءالدین خرمشاهی در «حافظنامه» (۱۳۸۰) و... اما به طور ویژه، درباره موسیقی در آثار امیرخسرو دهلوی تحقیقات محدودی انجام شده‌است که به چهار مقاله در این زمینه اشاره می‌شود:

- صباح‌الدین عبدالرحمن در مقاله‌ای با عنوان «ستایش زادگاه در آثار امیرخسرو دهلوی» در *مجله نامه پارسی* (زمستان ۱۳۷۷، شماره ۴)، ضمن بررسی برشمردن دلایل امیرخسرو در رجحان سرزمین هند بر دیگر ممالک، به اهمیت و جایگاه او در موسیقی پرداخته‌است. - عباس کی‌منش در مقاله‌ای با عنوان «امیرخسرو و موسیقی دیوان او» در *مجله حافظ* (سال ۱۳۸۷، شماره ۵۸)، به بررسی موسیقی در دیوان اشعار امیرخسرو پرداخته‌است. - منصوره ثابت‌زاده در مقاله‌ای با عنوان «کاربرد و ویژگی موسیقی در ذهن و زبان امیرخسرو دهلوی» در *فصلنامه زبان و ادب فارسی* (۱۳۹۰، سال سوم، شماره ۶)، به بررسی بسامد لغات و اصطلاحات موسیقی در دیوان اشعار امیرخسرو پرداخته‌است. - عصمت اسماعیلی و سعید قاسمی‌نیا در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با شاعران هم سبک؛ خواجه و امیرخسرو» در *مجله مطالعات زبانی-بلاغی* (سال ۷، شماره ۱۳) به موضوع ایهامات موسیقایی در شعر این سه شاعر و مقایسه آن‌ها با هم پرداخته‌است.

## ۲. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش، کوششی است برای پاسخ دادن به پرسش زیر:

- آیا در مثنوی *نه سپهر* مفردات و اصطلاحات موسیقی در معنی ایهامی به کار رفته‌است؟

### ۳. معرفی امیرخسرو دهلوی

#### ۳-۱. امیرخسرو و موسیقی

یکی از چهره‌های موفق در زمینه موسیقی در دوره اسلامی، «یمین‌الدوله امیرخسرو دهلوی» (م. ۷۲۵ ق.) صوفی و شاعر بزرگ فارسی‌زبان هند است. امیرخسرو را باید نابغه‌ای جامع‌الاطراف و آراسته به چندین هنر دانست. شاعری، زبان‌دانی و موسیقی‌دانی از جمله هنرهایی است که وی بدان‌ها سرآمد و ممتاز بوده‌است. ظهور و تجلی این مجموعه از علوم و هنر در وجودی واحد، از او شخصیتی ممتاز و کم‌نظیر ساخته‌است. به جرأت می‌توان گفت و پذیرفت که حافظه فرهنگی او گنجینه‌ای گران‌بها از اندیشه‌های هندی-ایرانی و اسلامی است و تلاقی معنی‌دار این سه فرهنگ بزرگ بشری در یک تن، امری نادر است. در واقع، «اندیشه خسرو، حلقه اتصال افکار مردم ایران، هند و مردم آسیای میانه و ماوراءالنهر است» (کی‌منش، ۱۳۸۷: ۱۲۸). امیرخسرو از مریدان برجسته «نظام‌الدین اولیاء» و از دل‌بستگان به طریقت «چشتیه»، یکی از بزرگ‌ترین نحل‌های صوفیه در هند و جهان اسلام بوده‌است و از آنجا که:

«سماع یکی از اصول مهم طریقه چشتیه بوده [است]... شیخ نظام‌الدین اولیاء همچون اسلاف خود در بر پای داشتن مجالس سماع بسیار سعی داشت و به آن اهمیت می‌داد؛ چنان‌که از شیخ محمود اودهی - یکی از خلفای وی - نقل می‌کنند که هرگاه شیخ می‌خواست سماع بشنود، امیرخسرو دهلوی و امیرحسن قوال که در علم موسیقی عدیم‌المثال بودند، حاضر می‌شدند...» (آریا، ۱۳۶۵: ۱۴۵).

با این همه، امیرخسرو نه تنها مریدی دل‌بسته و دیندار بود، بلکه شاعر و موسیقی‌دان بزرگی نیز بود و با آنکه «مردان مذهبی اسلام، موسیقی را حرام می‌دانستند، ولی آلات موسیقی ساخت امیرخسرو به زندگی فرهنگی دربار شاهی غنا می‌بخشید و در عین حال، به گردهمایی‌های معنوی در خانقاه خواجه نظام‌الدین اولیاء روحی تازه می‌دمید» (عبدالرحمن، ۱۳۷۷: ۵۰). کوشش‌های ارزشمند او در زمینه موسیقی و تلفیق آن با برداشت‌های دینی، چیزی نیست که بتوان بی تفاوتی از کنار آن گذشت؛ چراکه شناخت قسمت مهمی از اندیشه‌های عارفان و صوفیان مسلمان و تفاوت آن با زهد خشک زاهدان در گرو فهم درست از جایگاه موسیقی در باور آنان است:

«در فرهنگ و سنت اسلامی ما، موسیقی خود هدف نبوده‌است و فقط از آن رو ارزشمند است که آدمی را نسبت به امکانات خدادادی خود مطلع می‌سازد. تأثیر تصوّف در

موسیقی سنتی، بیش از هر چیز در همین امر است که تصوف، موسیقی را مرکبی برای عروج به عالم معنا دانسته است» (بهارلو، ۱۳۹۱: ۶۰).

### ۲-۳. اهمیت امیرخسرو در موسیقی هند

وجود امیرخسرو در دربار شاهان مسلمان هند، هم برای موسیقی هندی و هم برای موسیقی ایرانی، فرصتی مغتنم بود؛ چراکه «او توانست موسیقی هند را از یکنواختی و رکود نجات دهد و آن را مفید و متنوع گرداند» (تمیم‌داری، ۱۳۷۲: ۱۱) و در واقع، «وی با به‌کارگیری نبوغ سرشار و سرزنده خود، سدّ بین این دو مکتب را از میان برداشت و با تلفیق نغمه‌های هندی و ضرب‌آهنگ‌های فارسی، لحن جدیدی به موسیقی هند اضافه نمود» (عبدالرحمان، ۱۳۷۷: ۴۸). اگرچه امیرخسرو اولین کسی نبود که به شناخت و بررسی توانمندی‌های موسیقی هندی و ایرانی پرداخت، اما «کوشش‌های [او] در راه تلفیق فرهنگ هندی با فرهنگ ایرانی، به‌ویژه در حوزه موسیقی راهی را گشود که بعد از ابوریحان بیرونی تقریباً مسدود مانده بود» (کی‌منش، ۱۳۸۷: ۱۲۸). افزون بر این:

«در هند دو مکتب موسیقی کلاسیک سنتی وجود دارد: یکی مکتب «سنگیت» در شمال و دیگری مکتب «کارنات» در جنوب. دگرگونی‌های بنیادی که در موسیقی شمال (هند) روی داده‌است و عناصر موسیقی ایرانی را در آن وارد کرده‌اند، بیشتر مدیون کوشش‌های امیرخسرو دهلوی است» (ارشاد، ۱۳۷۹: ۲۲۵).

تأثیرگذاری ایرانیان در موسیقی هند و نیز تأثیرپذیری ایرانیان از موسیقی هند، موضوعی مهم است؛ چراکه شکل‌گیری این تبادل فرهنگی و ناز و نیاز هنری، بر بنیان‌های مشترک و مستحکمی استوار بوده‌است:

«امروزه نوعی موسیقی ویژه در هند داریم که بدان «هندوستانی موسیقی» می‌گوییم. این موسیقی با مشارکت موسیقی ایرانی و آسیای مرکزی در موسیقی سنتی هند ادغام شده‌است و شیوه‌ای نو به وجود آورده که امیرخسرو سهم بزرگی در این امر داشت» (بتناگر، ۱۳۸۲: ۲۸). همچنین، «[او] در موسیقی ایران و هند، چیره‌دست بود و لقب "نایک" یافته بود. سازی به نام سه‌تار (سیتار) از اختراعات اوست و طبله‌کوب و خوش‌خوان نیز بود» (مشایخ فریدنی، ۱۳۶۶: ۳۰-۳۱).

جمع این امور به‌ظاهر متضاد و بازتاب آن در آثار امیرخسرو، یکی از وجوه جالب توجه و مهم شخصیت علمی و ادبی اوست. وی «به سبب اطلاعات جامعی که از موسیقی دارد، در به‌کارداشتن اصطلاحات موسیقایی، ابتکاری معنی‌آفرین عرضه نموده‌است و در پیوند مضامین شعر با موسیقی، جدی بلیغ مبذول داشته‌است» (کی‌منش، ۱۳۸۷: ۱۲۷).

### ۳-۳. معرفی نه سپهر امیرخسرو دهلوی

امیرخسرو مثنوی «نه سپهر» را که شامل نه فصل (= نه سپهر) است، در سال ۷۱۸ هجری قمری به نام قطب‌الدین مبارک‌شاه خلجی نوشته‌است. در این اثر، هر سپهر یا فصلی به بحری متفاوت از دیگر سپهرها سروده شده‌است. تنوع بحور و موسیقی و نیز به‌کارگیری مفاهیم، اشارات، اصطلاحات و... موسیقایی در این اثر، نخستین ویژگی بارز آن است. اولین بار در سال ۱۹۵۰ میلادی (۱۳۲۹ ه.ش) شخصی به نام «محمدوحید میرزا» در کلکته هند، این اثر را تصحیح و چاپ سنگی کرده‌است.

### ۴. بحث و بررسی

رشیدالدین وطواط در قرن ششم هجری در تعریف ایهام گفته‌است:

«چنان بود که دبیر یا شاعری در نظم یا نثر، الفاظی به کار برد که آن لفظ را دو معنی باشد: یکی قریب و دیگری غریب؛ و چون سامع، آن لفظ بشنود، حالی خاطرش به معنی غریب رود و مراد از آن لفظ خود معنی غریب بود» (وطواط، ۱۳۳۲: ۳۱).

نویسندگان بعد از او نیز این معنی را پذیرفته‌اند و برای آن زیرمجموعه‌هایی تعریف کرده‌اند که ایهام تناسب یکی از آن‌هاست.

در تعریف ایهام تناسب گفته‌اند: «آن است که الفاظ جمله در آن معنی که مراد گوینده است، با یکدیگر متناسب نباشد، اما در معنی دیگر تناسب داشته باشند» (همای، ۱۳۸۹: ۱۷۶). بر اساس نوع مناسبت «معنی دیگر الفاظ» نیز ایهام تناسب را به انواعی تقسیم کرده‌اند که حداقل می‌توان به ایهام واژگانی و ایهام نحوی اشاره کرد.

ایهام واژگانی، «به ایهامی گفته می‌شود که یکی از دو معنایش معنای قاموسی واژه باشد و معنای دیگرش نام خاص باشد» (چناری، ۱۳۹۲: ۱۲۸). گاهی معنای دیگر لفظ، اصطلاح یا ابزار و آلاتی مربوط به علم موسیقی است. در این صورت، عنوان «ایهام موسیقایی» پیشنهاد می‌شود؛ مثلاً در بیت زیر از حافظ:

«تو نیز باده به چنگ آر و راه صحرا گیر / که مرغ نغمه‌سرا ساز خوش‌نوا آورد»  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۸۹).

دو ترکیب «باده به چنگ آوردن» و «راه صحرا گرفتن» در معنی به دست آوردن باده و به صحرا رفتن است، اما «چنگ، راه و باده» در معنی غایب و اراده‌نشده، از ابزار و اصطلاحات موسیقی هستند که «نغمه»، «ساز» و «نوا» در مصرع دوم، این معنی را تقویت می‌کنند، چون معنی غایب، از اصطلاحات موسیقی است. بنابراین، این نوع از ایهام تناسب را «ایهام موسیقایی» می‌نامیم. در ادامه، ابیاتی از مثنوی «نه سپهر» (تصحیح محمدوحید



میرزا) که عمدتاً اصطلاحات کمتر شناخته‌شده موسیقی در آن‌ها بصورت ایهام موسیقایی به کار رفته‌است، آورده می‌شود (و آنچه به عنوان شاهد مثال آورده می‌شود، تنها مشت‌ی نمونه خروار است):

«بیشتر در قبه‌ها مطرب زنان چنگ در دل‌های مشتاقان زنان»  
(دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۷۹).

معنی حاضر «قبه» در این بیت، «برآمدگی و خرگاه» است و معنی غایب آن، «هفتمین مقام از مقامات هفتگانه موسیقی ایران در عصر بهرام گور، پادشاه ساسانی [است] که به نام‌های «گوه» و «گوشت» هم آمده‌است» (حدادی، ۱۳۷۶: ۴۳۸). قبه در این معنی غایب، با کلمات «مطرب، چنگ و زنان (از مصدر زدن و نواختن)» تناسب دارد. چون قبه در معنی اراده‌نشده با کلماتی در بیت تناسب دارد و جنس این کلمات از نوع اصطلاحات موسیقی است، لذا نوع ایهام را ایهام موسیقایی نامیده‌ایم (با توجه به نوع مناسبتی که معنی حاضر و معنی غایب کلمات در کلام با هم دارند، ایهام را به انواعی تقسیم کرده‌اند که در اینجا به سبب رعایت اختصار، از دسته‌بندی و بیان جزئی انواع ایهام خودداری شده‌است).

«از نوای چکاوکان خراب شده هر رود آب رود رباب»  
(دهلوی، ۱۹۵۰: ۲۷۱).

در این بیت، کلمات «نوا»، «چکاوک»، «رود» و «رباب» از اصطلاحات موسیقایی هستند، ولی تنها لفظ «چکاوک» در دو معنی لغوی و اصطلاحی موسیقی به صورت ایهام به کار رفته‌است. معنی حاضر «چکاوک»، پرندۀ معروف کوچک و خوشخوان است و لفظ «نوا» مناسب این معنی است و در معنی غایب، «نام نواپی در دوره ساسانی بوده‌است و نیز یکی از گوشه‌های دستگاه همایون (چکاو)» (پورمند، ۱۳۷۹: ۲۳۳) که «این گوشه به صورت کرشمه نیز ثبت شده‌است» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۳۳۳) و «گوشه‌ای از دستگاه همایون شباهتی تام به گوشه ابوالچپ دارد و در غالب ردیف‌ها مندرج و بین خوانندگان و نوازندگان متداول است» (حدادی، ۱۳۷۶: ۱۵۳). چکاوک در این معنی اراده‌نشده با کلمات «رود»، «رباب» و «نوا» ایهام تناسب موسیقایی دارد.

هریک اندر ره زدن ز آهنگ ریز کافر فرغانه و اعراب حجیز  
(دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۹۴).

معنی حاضر «ره زدن»، دزد است و لفظ «کافر» مناسب این معنی است. معنی غایب آن، «سرود گفتن، آهنگ زدن، ساز نواختن و نوازدن [است]» (دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل کلمه راه

ز «دن» که در این معنی اراده نشده با کلمات «آهنگ ریز»، «فرغانه» و «حجیز» که هر سه از اصطلاحات موسیقی هستند (و بعداً توضیح داده خواهد شد)، ایهام تناسب موسیقایی دارد. «فرغانه» در معنی حاضر، ناحیه‌ای آباد و حُسن خیز در ترکستان است و در معنی غایب (موسیقایی)، «نام شعبه‌ای از موسیقی که آن را نهان‌دک خوانند» (همان: ذیل «فرغانه») که در این معنی غایب و اراده نشده، با «آهنگ ریز»، «ره زدن» و «حجیز» در معنی غایب، ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«حجیز» (حجاز) ممال حجاز در معنی حاضر، سرزمین معروف، شامل مکه، مدینه، طائف و اطراف آن‌هاست و در معنی غایب، «نام لحنی است از موسیقی ایران که در اشعار قدما آمده است» (حدادی، ۱۳۷۶: ۲۴۸). شاهد مثال:

«شاهدان می‌کنند خانه زهد مطربان می‌زنند راه حجیز»  
(سعدی، ۱۳۷۱: ۶۲۵).

«حجیز» در معنی غایب و اراده نشده (موسیقایی)، با الفاظ «فرغانه» و «ره زدن» (در معنی غایب) و «آهنگ ریز» (در معنی حاضر)، ایهام تناسب موسیقایی دارند. اعراب حجاز روزگاری در راهزنی و غارتگری معروف بودند و این پیشینه بیشتر به روزگار بی‌دینی و کفری (بی‌ایمانی) آنان برمی‌گشت. با این توضیح، ایهام و چندمعنایی در الفاظ «حجیز»، «ره زدن» و «کافر» آشکارتر می‌شود. ضمن اینکه انتساب کفر به ترکان فرغانه هم از باب دل و دین بردن است و هم دلربایی در رقص و راه نواختن و سرودخوانی کافران فرغانه و حجاز هر یک به نوعی در راهزنی بوده‌اند:

«زاغ بَط نول و هزار افغانش زار طرفه زاغی کو زند دستان هزار»  
(دهلوی، ۱۹۵۰: ۵۳۹)

«زاغ» در معنی حاضر، کنایه از «قلم» است و در معنی غایب، «از الحان عهد ساسانیان [بوده است]» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۵۷۲) که در این معنی غایب، با «دستان زدن» و «هزاردستان» ایهام تناسب موسیقایی دارند.

معنی حاضر «هزار» در ترکیب «دستان هزار»، عدد «هزار» است و معنی غایب آن، پرنده خوشخوان بلبل یا عنده‌لیب است که در این معنی غایب، با «هزاردستان» که به معنی «نغمه و ترانه [و نیز] به رشته‌هایی که بر دسته سازها بسته می‌شود، در قدیم دستان می‌گفتند» (حدادی، ۱۳۷۶: ۲۱۰)، ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«... هست تیر اندر تِه او جای گیر زهره پاکوبان کمان کش سوی تیر»  
(دهلوی، ۱۹۵۰: ۵۹۲).

«شو کمان کش برقص در بم و زیر تا شود کشته عالمی بی تیر»

(همان: ۳۱۷).

معنی حاضر «کمان» (کمان کش) در بیت نخست، ابزار جنگی معروف است که بدان تیر اندازند. در این معنی، با اصطلاح «در ته پا جای گیر شدن»، و الفاظ «کشیدن» و «تیر» تناسب دارد. معنی غایب کمان، «قسمی ساز از جنس رباب که به شکل کمان است، کمانچه» (معین، ۱۳۸۶: ذیل «کمان») و نیز «آنچه بعضی از ذوات الأوتار را بدان نوازند، به کشیدن آن بر اوتار؛ چون ویلن؛ مقابل زخمه» (دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل «کمان») که در این معنی اراده نشده، با کلمات «پای کوبیدن» و «زهره» ایهام تناسب موسیقایی دارد.

در بیت دوم، معنی حاضر «کمان کش»، کمانچه نواختن است و رقص و بم و زیر از مناسبات این معنی است. معنی غایب آن، کمان جنگی است که کشتن در مصرع دوم از مناسبات آن است (در ترکیب کمان کش (کمانچه نواز)، شاعر تصور حالت گشاد و بست دست نوازندگان کمان و دست افشانی رقصندگان و خم و راست آوردن دست تیراندازان را با هم در آمیخته است تا صحنه‌ای غنایی- حماسی را در کلام بیوراند).

«کمانکش» را در بیت دوم هم می‌توان به صورت قید حالت (مجازاً تیر انداختن) و هم در معنی موسیقایی (کمانچه نواز) و هم به صورت فعل امر (کمان بکش) خواند (ایهام خوانشی).

معنی حاضر «کُشته» در بیت دوم، کشته شدن و مردن است و لفظ «تیر» از مناسبات این معنی است و در معنی غایب، «کُشته، نام گوشه یا لحنی از موسیقی قدیم ایران است که تنها نام آن برجای مانده است [و] گوشه‌ای از دستگاه همایون می‌باشد» (حدادی، ۱۳۷۶: ۴۵۹). بنابراین، «کُشته» در این معنی غایب و اراده نشده، با الفاظ «کمان کش»، «رقص» و «بم و زیر» ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«می‌ستیزی به گوش‌های دراز خواهمت خرکمان کشیدن باز»

(دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۱۰)

معنی حاضر «گوش»، دندانهای بر سر کمان است که زه را به دور آن پیچند (دو سر کمان) و «ستیزی کردن» و «کشیدن» از مناسبات همین معنی است. در معنی غایب، مخفف «گوشه» است که «اصطلاحی در موسیقی [است]؛ مثل گوشه پنجگاه، گوشه سیخی، گوشه طرب و...» (دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل «گوشه») و در این معنی اراده نشده، با اصطلاح «خرکمان کشیدن» (در معنی موسیقایی که بعداً توضیح داده خواهد شد) ایهام تناسب موسیقایی دارد.

معنی حاضر «خرکمان»، ابزاری است که در ساخت کمان تیراندازی به کار رود و اصطلاحات «ستیز کردن»، «گوش‌های دراز داشتن و کشیدن» از مناسبات و ملائم این معناست. اما در معنی غایب، اصطلاحی در موسیقی که عبارت است از: «قطعه چوبی از جنس عناب و یا شمشاد که به صورت مورب (کج) روی پوست کاسه کمانچه قرار گیرد» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۳۹۶). بنابراین، همان گونه که توضیح داده شد، «خرکمان» در معنی اراده‌نشده (غایب) با «گوش» در معنی اراده‌نشده (غایب)، ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«روبه اندر دواو عامه همچو بازیگری به هنگامه»

(دهلوی، ۱۹۵۰: ۶۴۱)

«باغبان گل را به هر هنگامه برد مطرب رهن ز مستان جامه برد»

(همان: ۳۶۹)

در بیت اول، معنی حاضر «هنگامه»، معرکه‌گیری قصه‌گویان و امثال ایشان است و لفظ «بازیگری» و «دواو عامه» از مناسبات این معنی است. معنی غایب «هنگامه»، «دو نت هم‌اسم با شرط فواصل یک‌هشتم...» (حدادی، ۱۳۷۶: ۶۷۸) در موسیقی است که در این معنی غایب، با لفظ «بازیگری» (رقاص)، «مطرب» و «رهن» ایهام تناسب موسیقایی دارد. معنی حاضر «گل»، گیاه و درختچه معروف است و لفظ باغبان از مناسبات این معنی است. معنی غایب آن، «نام نوایی است در موسیقی قدیم» (دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل «گل») و «راه گل» نام نغمه‌ای از موسیقی «برهان قاطع، ۱۳۶۲، ذیل «راه گل») است و در این معنی اراده‌نشده و غایب، با کلمات «مطرب» و «راه زدن» ایهام تناسب موسیقایی دارد. شاهد مثال:

«قمریان راه گل و نوش لبینا راندند صلصان باغ سیاووشان با سروستاه»

(منوچهری دامغانی، ۱۳۷۰: ۱۸۲).

یکی از معانی اصطلاح «گل هنگامه»، «گل جنگ» است، به معنی گلی که حریفان جنگ‌آور برای هم می‌فرستند، به نشانه درخواست کشتی گرفتن و مبارزه (ر.ک: دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل «گل جنگ») که در اینجا، معنی اراده‌نشده و غایب است. همچنین، «گل هنگامه» (از اصطلاحات فواصل، معادل اکتاو (پرده) است که برای درجه هشتم گام به کار رفته است) (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۵۸۷) که این معنی هم در اینجا، معنی غایب و اراده‌نشده است. بنابراین، از دو لفظ «گل» و «هنگامه» که جداگانه در مصرع اول بیت دوم حضور دارند، ترکیب «گل هنگامه» به ذهن متبادر می‌شود که چون یکی از معانی غایب تداعی شده از اصطلاحات موسیقی است، می‌توان آن را ایهام تناسب موسیقایی نامید (در اصل ایهام

تبادر موسیقایی) (کلمات «مطرب»، «بازیگر» و «رهزن»، در تقویت تداعی معنی غایب موسیقایی مؤثر هستند).

معنی حاضر «رهزن» (راه زدن)، دزد و قطاع‌الطریق است که «جامه بردن» از مناسبات این معنی است و معنی غایب آن، «سرود گفتن و نغمه خواندن و ساز نواختن» (حدادی، ۱۳۷۶: ۲۴۸) است که با لفظ «مطرب» ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«چنگی از تأثیر آن خندان‌هلال در نشاط و شادمانی ماه و سال»  
(دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۹۴).

معنی حاضر «هلال» در ترکیب «خندان‌هلال»، «انگشت نوازنده» است که ساز چنگ از تأثیر آن به صدا درمی‌آید. معنی غایب آن، ابزاری در موسیقی است متشکل «از قطعات برنجی به شکل هلال که تعداد بسیار زیادی از زنگ‌های کوچک از آن آویخته‌است و آن را روی دسته بلندی که بالای کلاهی به شکل بقعه قرار داشت، نصب می‌کردند و با هر حرکت، زنگ‌ها به صدا درمی‌آمدند» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۵۷۸). در این معنی غایب، با کلمات «چنگی»، «شادمانی» و «نشاط» ایهام تناسب موسیقایی دارد. ضمن اینکه معنی غایب دیگر «هلال»، شکل ماه نو است که در این معنی با کلمات «سال» و «ماه» ایهام تناسب دارد.

«در میان بحر و رودش جابه‌جای گشته در بازیگری دو پنج پای»  
(دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۹۵).

معنی حاضر «رود»، «دریا و رودخانه» است که «جابه‌جا شدن» و «در میان» از مناسبات این معنی است و در معنی غایب، از اصطلاحات شناخته‌شده موسیقی است که با الفاظ «بحر»، «بازیگری» و «دو پنج پای بازییدن»، ایهام تناسب موسیقایی دارد («دو پنج پای» از اصطلاحات رقص در هنگام حرکت دادن پا، مثل دو پا، سه پا و... است).

«گنجشک که حلق زد ز گرمی حلقش زده ارغنون به نرمی»  
(همان: ۴۰۴).

در این بیت، معنی حاضر «حلق زدن گنجشک»، «آواز گرم و شورانگیز» آن است و در معنی غایب، اصطلاحی در موسیقی است و «فارابی حلق آدمی را اشرف آلات ذوات‌النفس نامیده‌است و حنجره انسان که مرکز اصوات است، در موسیقی قدیم، از زمره آلات بادی محسوب می‌شده‌است» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۳۸۱). همچنین، «اصطلاح حلق متصرف در موسیقی به معنی حنجره‌ای است که در تصرف و اختیار خواننده باشد» (پورمند، ۱۳۷۹: ۲۴۱). بنابراین،

«حلق زدن» در معنی غایب با «ارغنون زدن» که «سازی است بادی (ذوات النسخ) و یونانیان به آن ارگانون می‌گویند» (حدادی، ۱۳۷۶: ۲۹)، ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«حلق بلبل شد خراشیده ز خار خون چکیدش هر دمی ز افغان زار»  
(دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۶۸).

معنی حاضر «خراشیدن»، «زخمی شدن» است و کلمات «خار و خون چکیدن» از مناسبات این معنی است و معنی غایب آن، «زخمه زدن بر رشته‌های سازهایی، مانند قانون، چنگ، سه‌تار، دوتار و یا چگور را که با سرانگشتان نوازنده عملی می‌شود، خراشیده می‌گویند» (حدادی، ۱۳۷۶: ۱۸۵). در این معنی غایب، با کلمات «حلق»، «دم» و «زار» (همگی در معنی غایب)، ایهام تناسب موسیقایی دارد.

معنی حاضر «هر دم»، «هر لحظه» (قید زمان) است و معنی غایب آن در موسیقی، آواز و دمیدن در نای، شیبور و... است که در این معنی غایب، با کلمات «خراشیده» در معنی غایب، ایهام تناسب موسیقایی دارد («خون» نیز در معنی حاضر، با لفظ «دم» در معنی غایب، ایهام ترجمه است).

«خاست چون در هوا نوای کلنگ<sup>۲</sup> چرخ، شهنای ساخت، شاهین، چنگ»  
(دهلوی، ۱۹۵۰: ۲۷۵).

در این بیت، کلمات «شهنای»، «ساختن»، «شاهین»، «چنگ» و «نوا» از اصطلاحات موسیقی هستند. معنی حاضر «شاهین»، پرندۀ شکاری معروف است که چنگ‌هایی قوی و تیز برای شکار دارد. «چنگ ساختن» (آماده کردن چنگال برای شکار) و «چرخ» (پرنندۀ شکاری سیاه‌چشم) از مناسبات معنی حاضر هستند. معنی غایب «شاهین»، «یک نوع نی لبک سه‌سوراخی بوده که با انگشتان یک دست نواخته می‌شد و با دست دیگر، نوازنده طبل می‌زد» (حدادی، ۱۳۷۶: ۳۴۷) و در این معنی غایب، با «نوا» (در معنی حاضر)، «چنگ» (در معنی غایب) و «شهنای» (در معنی حاضر) ایهام تناسب موسیقایی دارد.

معنی حاضر «چنگ»، «چنگال» است و معنی غایب آن، «سازی است که روی آن پوست کشند و اوتار آن را ملاوی از ریسمان مویین بندند و ملاوی را پرده خوانند و بیست و چهار وتر بر آن بندند و...» (حدادی، ۱۳۷۶: ۱۵۵) که در این معنی، با سه کلمۀ «نوا» و «شهنای» (در معنی حاضر) و «شاهین» (در معنی غایب) ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«شهنای ساختن»، در معنی حاضر، صدای آواز پرنندۀ شکاری چرخ است و در معنی غایب، «شاهنای»<sup>۳</sup> (شهنای) «نای ممتاز در نوع خود، سرنا» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۹۴) را گویند. دهخدا به نقل از برهان قاطع و فرهنگ جهانگیری «شاهنای» را سازی ترکی و همان

سورنا دانسته‌است (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل «شاهنای»). بنابراین، این لفظ در معنی غایب، با «شاهین» در معنی حاضر (پرنده شکاری) و در معنی غایب، ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«کژک بر دمامه شده کش خرامی به بازی و چربک‌گری پیش خامی»  
(دهلوی، ۱۹۵۰: ۶۲۵).

در این دو بیت، کلمات و ترکیبات «کژک»، «دمامه»، «کش خرامیدن»، «بازیگری» و «خام»، همه از اصطلاحات موسیقی هستند، ولی تنها لفظ «خام» در دو معنی حاضر و غایب به کار رفته‌است و با کلمات دیگری در بیت ایهام تناسب دارند. «خام» در معنی حاضر «ناپخته و نابلد» است که «بازی» و «چربک‌گری» از مناسبات آن است و در معنی دور، اصطلاحی در موسیقی به معنی پوستی است که بر دهل کشند و در این معنی غایب، با «دمامه» و «کژک» ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«گر به طرب‌های غزل می‌رسی‌ام خوان به ره هندوی این پارسی‌ام»  
(دهلوی، ۱۹۵۰: ۲۱۰).

در این بیت، کلمات «طرب»، «غزل»، «خواندن»، «ره هندوی و پارسی» همه از اصطلاحات موسیقی هستند. معنی حاضر «پارسی»، اشعار پارسی امیرخسرو است. لفظ «غزل» (قالب شعری) و خواندن (قرائت کردن) با این معنی تناسب دارد. معنی غایب «پارسی»، نام گوشه‌ای از موسیقی قدیم ایرانی که در کتب متقدمان آمده‌است (حدادی، ۱۳۷۶: ۸۹) که در این معنی اراده‌نشده با کلمات «طرب»، «راه» (لحن و نغمه) و «خواندن» (آواز برآوردن)، «غزل» (شعر ملحون) و «راه هندی» (مقام و پرده هندی) ایهام تناسب موسیقایی دارد. (معنی ظاهر بیت این است که غزل‌های پارسی مرا به لحن و آهنگ هندیان بخوان).

«باز را سوی اشکنه هوسی دل بدان اشکنه ربوده بسی»  
(دهلوی، ۱۹۵۰: ۲۷۶).

معنی حاضر «اشکنه»، «رقص و بازی» است و معنی غایب آن، «نام یکی از نواهای موسیقی در دوره ساسانی است» (دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل «اشکنه») که در این معنی غایب، با «دلربایی کردن» ایهام تناسب موسیقایی دارد. همچنین، «نام خورشوی است پُر آب و با سبزی خشک، کشک و غیره می‌پزند و انواعی دارد» که هوس داشتن بدان از مناسبات این معنی غایب است. «هوس‌باز» به «اشکنه» هم می‌تواند از روی هوس به خوراکی و هم هوس به رقصیدن باشد و دلربایی در استخدام فهم هر دو مفهوم می‌تواند مؤثر باشد. امیرخسرو در جایی دیگر به معنای موسیقایی «اشکنه و شکن» اشاره کرده‌است:

«رقصشان گه اشکنه، گاهی شکن گفتشان هم جادوی و هم فتن»  
 (دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۸۲).  
 «گفت در آجش منه از خوی خام بر اصول فاخته توحید نام»  
 (همان: ۳۷۳).

«فاخته»، مرغی معروف است که «به جهت آوازش آن را کوکو، قمری، فانیز و صلصل هم گویند» (دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل «فاخته») و لفظ «در آج» مناسب معنی حاضر است. در اصطلاح موسیقی، اصول فاخته، «نوع یازدهم از هفده بحر اصول موسیقی قدیم است که آن را فاخته ضرب هم خوانند. همچنین، نام لحنی در موسیقی قدیم است» (پورمند، ۱۳۷۹: ۱۹۰). همچنین، «نام صوتی ضربی از ضرب‌های فارسی؛ چنان که یک‌بحری و دوبری» (حدادی، ۱۳۷۶: ۳۸) و نیز «اصول فاخته را به هندی «سور فاخته» گویند» (رامپوری، ۱۳۶۲: ذیل «فاخته»). در این معنی غایب، با کلمه‌ای در متن ایهام تناسب ندارد، ولی به نظر می‌رسد «توحید» از اصطلاحات موسیقی باشد، هرچند در هیچ یک از منابع موجود، اشاره‌ای بدان یافت نشد. امیرخسرو در جایی دیگر گفته‌است:

«فاخته گفت از همه من برترم زانکه توحید است گفتار ترم»  
 (دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۷۴).  
 «زخم آر چه که بر تو من کنم ساز طرفه که شکسته می‌شوم باز»  
 (همان: ۴۱۲).

در این بیت، کلمات «زخم»، «ساز»، «طرفه» و «شکسته» از اصطلاحات موسیقی هستند. «شکسته» در معنی حاضر، اسم مفعول از مصدر «شکستن» است و در معنی غایب، «از گوشه‌های اصلی دستگاه ماهور است. شکسته، گام ماهور را در سوم‌گام، یک ربع پرده تقلیل می‌دهد» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۱۰۹). همچنین، «گوشه‌ای از دستگاه ماهور [است] که در آواز افشاری و بیات ترک هم اجرا می‌شود...» (حدادی، ۱۳۷۶: ۳۵۵). در این معنی اراده‌نشده، با الفاظ «زخم» (زخمه) و «ساز» در معنی غایب، ایهام تناسب موسیقایی دارند.

##### ۵. نتیجه

مثنوی «نه سپهر» در پرتو آموخته‌ها و اندوخته‌های امیرخسرو دهلوی، دایرة‌المعارفی جامع از اصطلاحات، ترکیبات و مفردات موسیقایی است که مطالعه و بررسی آن‌ها برای دوستداران و پژوهندگان موسیقی، به‌ویژه کسانی که در پی شناخت کاربرد ایهامی موسیقی در کلام هستند، فرصتی مغتنم و ارزشمند است. پیرنگ و بنیاد این اثر بر تنوع اوزان و بحور شعر فارسی است و این امر در کنار اشارات و ایهامات فراوان و متنوع



موسیقایی، ویژگی بارز این اثر شده است، به گونه‌ای که فهم و درک درست ژرف‌ساخت بسیاری از ابیات این اثر، با شناخت مفاهیم موسیقی ممکن می‌شود. به نظر می‌رسد که شاعر در آفرینش ایهام تناسب موسیقایی در کلام، تعمد و اصرار داشته است، بدین صورت که بسامد ایهام تناسبی که یکی از طرفین معنی (معنی حاضر یا معنی غایب) در آن از اصطلاحات موسیقی باشد، از انواع ایهام تناسب‌های شناخته شده بسیار بیشتر است. همین امر در استعاره و تشبیه نیز صدق می‌کند؛ یعنی عمدتاً زیرساخت تشبیهات و استعارات به کار رفته در این اثر، موسیقایی است. با مطالعه این اثر متوجه می‌شویم که ذهن و زبان امیرخسرو آنچنان با موسیقی درآمیخته است که اشارات موسیقایی بدون هیچ تکلف و تصنعی پا به ساحت شعر او می‌گشاید و نرم و آهسته در سایه روشن ایهام، معانی چندگانه‌ای می‌آفرینند.

#### ۶. پی‌نوشت‌ها

- ۱- این نوا و آواز به نام «آهای گل» هنوز هم در میان ایل بختیاری رایج است، بدین گونه که در هنگام جشن عروسی، زنان و دختران خوشخوان، اشعار عاشقانه شورانگیزی را همراه با دست زدن و به صورت آوازخوانی تک‌نفره و جواب دست‌جمعی، «آهای گل» می‌خوانند. این آواز و نوا بسیار قدیمی است (نگارنده).
- ۲- احتمال می‌دهم «نوی کلنگ» نام لحن یا آهنگی کهن باشد، ولی در هیچ یک از منابع اشاره‌ای بدان دیده نشد.
- ۳- بزرگ‌ترین استاد نوازنده این ساز بسم‌الله خان از نوازندگان فقید هند و متولد شهر بنارس بوده است.

#### منابع

- ارشاد، فرهنگ (۱۳۷۹)، *مهاجرت تاریخی ایرانیان به هند*، ج ۲، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- آریا، غلامعلی (۱۳۶۵)، *طریقه چستیه در هند و پاکستان و خدمات پیروان این طریقه به فرهنگ اسلامی و ایرانی*، تهران، زوار.
- بهارلو، علیرضا و امیرحسین چیت‌سازیان (۱۳۹۱)، «جایگاه هنر و موسیقی در آرا و اندیشه مولانا»، *کتاب ماه ادبیات*، ش ۶۱، صص ۵۹-۶۵.
- پورمند، مهران (۱۳۷۹)، *دایرةالمعارف موسیقی کهن ایرانی*، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- تمیم‌داری، احمد (۱۳۷۲)، «پیوندهای فرهنگی ایران و هند»، *مجله کیهان فرهنگی*، ش ۹۹، صص ۱۰-۱۳.
- چناری، امیر (۱۳۹۲)، «نگاهی نو به ایهام در بدیع فارسی»، *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*، س ۲، صص ۱۱۵-۱۳۴.

بتناگر، چندر شیکهر (۱۳۸۲)، «آفرینش‌های هنری امیرخسرو»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ۷۵-۷۶، صص ۲۶-۳۳.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۷)، *دیوان حافظ*، تصحیح قزوینی و غنی، ج ۷، تهران، اساطیر. حدادی، نصرت‌الله (۱۳۷۶)، *فرهنگنامه موسیقی ایران*، تهران، توتیا. خلف تبریزی، محمدبن حسین (۱۳۶۲)، برهان قاطع (دوره پنجم جلدی)، به کوشش محمد معین، تهران، امیرکبیر.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۵۲)، *لغت‌نامه*، تهران، سازمان لغت‌نامه. دهلوی، امیرخسرو (۱۹۵۰م)، *مثنوی سه‌سپهر*، تصحیح محمد وحیدمیرزا، کلکته، هند: بیشت مشن پریس. راستگو، محمد (۱۳۸۲)، *هنر سخن‌آرایی*، تهران، سمت. رامپوری، غیاث‌الدین محمد (۱۳۶۲)، *غیاث‌اللغات*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، کانون معرفت. ستایشگر، مهدی (۱۳۸۱)، *واژه‌نامه موسیقی ایران زمین*، ج ۱ و ۲، تهران، اطلاعات. سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۷۱)، *کلیات سعدی*، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، ققنوس. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، *موسیقی شعر*، ج ۱۰، تهران، آگه. شمس، بهاء‌الدین (۱۳۸۳)، *موسیقی در عهد باستان*، تهران، نور. عباس رضوی، سید اطهر (۱۳۸۰)، *تاریخ تصوف در هند*، ترجمه منصور معتمدی، ج ۱، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

عبدالرحمن، صباح‌الدین (۱۳۷۷)، «ستایش زادگاه در آثار امیرخسرو دهلوی»، *نامه پارسی (آکادمی شبلی)*، ش ۴، صص ۲۸-۶۶.

عمید زنجانی، عباسعلی (۱۳۶۷)، *تحقیق و بررسی در تاریخ تصوف*، تهران، دار الإسلام. فارابی، ابونصر (۱۳۷۵)، *کتاب موسیقی کبیر*، ترجمه آذرتاش آذرنوش، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

کی‌منش، عباس (۱۳۸۷)، «امیرخسرو و موسیقی دیوان او»، *حافظ*، ش ۵۸، صص ۱۱۵-۱۳۳. مشایخ فریدنی، محمدحسین (۱۳۶۶)، «امیرخسرو دهلوی طوطی هند»، *کیهان فرهنگی*، ش ۴۸، صص ۲۶-۳۱.

معین، محمد (۱۳۸۶)، *فرهنگ فارسی*، ج ۳۴، تهران، اساطیر. منوچهری دامغانی، احمد (۱۳۷۰)، *دیوان منوچهری*، تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران، زوار. نصر، سید حسن (۱۳۷۳)، «تصوف و تأثیر آن در موسیقی»، *فصلنامه هنر*، ش ۲۶، صص ۱۶۹-۱۷۸. وطواط، رشیدالدین (۱۳۶۲)، *حلائق السحر فی دقائق الشعر*، تهران، کتابخانه طهوری و سنایی. همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران، انتشارات اهورا.