تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۶۰، تابستان ۱۴۰۳، صص ۱۶۳-۱۸۲
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۵/۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۳۱
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

بررسی دونوازی باربد و نکیسا در «راست» با تأکید بر متن خسرو و شیرین نظامی

دکتر مختار ابراهیمی[۱]، دکتر پروین گلی‌زاده[۲]، رسول کریمی بابااحمدی[۳]

چکیده

نظامی گنجه‌ای در خسرو و شیرین، ضمن درج بزم‌های موسیقی و اصطلاحات مربوط به آن، به شیوهٔ اجرای درست و دقیق دستگاه راست که از دشوارترین دستگاه‌های موسیقی ایرانی است، اشاره می‌کند. گفتنی است که فراگیری و اجرای سازی و آوازی این دستگاه، بدون داشتن دانش موسیقی قابل توجه، ناممکن است. در جستار حاضر، مهارت نظامی در موسیقی، چیدمان و ترتیب گوشه‌های دستگاه راست و دونوازی باربد و نکیسا بر اساس آن گوشه‌ها، تحلیل و بررسی شده است. روش پژوهش در این مقالهٔ حاضر، توصیفی ـ تحلیلی و متن مورد مطالعه، خسرو و شیرین نظامی است. منظومهٔ خسرو و شیرین که از بهترین منظومه‌های داستانی ادبیات فارسی است، بُعد عاشقانهٔ زندگی خسرو پرویز با معشوقه‌های متعدد به خصوص شیرین را روایت می‌کند. در خسرو و شیرین بزم‌های متعدد درج شده است که موسیقی و موسیقی‌دانانی مثل باربد و نکیسا نقش مهمی بر عهده دارند. مهمترین این بزم‌ها، دونوازی باربد و نکیسا پیش از وصال خسرو و شیرین به شمار می‌آید. خنیاگری باربد و نکیسا در بزم مزبور، نشان‌دهندهٔ تبادل پیام خسرو و شیرین به وسیلهٔ شعر و موسیقی، کاهندهٔ تنش روانی آن دو عاشق و معشوق و بیانگر دانش و هنر نظامی در زمینهٔ موسیقی، بوده است. نظامی در آن بزم، گوشه‌های دستگاه راست را به درستی و با دونوازی باربد و نکیسا، بر پایهٔ معیارهای کهن موسیقی ایرانی و جزئیات گردش در دستگاه راست (ماهور، شور، بیات و همایون) با پیچیدگی‌ها، اوج و فرودها و گوشه‌های گوناگونش، روایت می‌کند.

واژگان کلیدی: موسیقی ایرانی، دستگاه راست، خسرو و شیرین نظامی گنجه‌ای، باربد و نکیسا.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[۱]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. (نویسندهٔ‌مسؤول). m.ebrahimi@scu.ac.ir

[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. p-golizadeh@scu.ac.ir

[۳]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. barbad5353@yahoo.com

مقدمه

نظامی گنجه‌ای (۵۹۶-۵۳۳ ه.ق)؛ شاعر قرن ششم حوزهٔ ارّان و استاد مسلّم داستان‌های منظوم که بعدها در موضوع و طرز سرایش، مورد تقلید ادبای بسیار قرار گرفت، در علوم و فنون فراوان، دستی داشته است:

نظامی مانند شاعران دیگر، واژه‌های موسیقی، الحان، نغمات، اسامی سازها، نوازندگان و خوانندگان تاریخی را ضمن اشعارش آورده است، از هوش موسیقی (music intelligene) برخوردار بود که با این هوش فوق‌العاده، توانسته است افزون بر به کارگیری اصطلاحات ویژهٔ علم و هنر موسیقی، الحان ارزشمند عهد باستان تا زمانهٔ خود را بازنشر دهد، الحانی که حاوی داستان‌ها، اساطیر و قهرمانی‌های بزرگی هستند که ایرانیان روزگاران گذشته با جانفشانی، آنها را خلق کردند و گوسان‌ها و خنیاگران معروف مانند باربد و نکیسا در دورهٔ ساسانی بازآفرینی و جاودانه کردند مثل آیین جمشید، کین ایرج، کین سیاووش و ... . نظامی گنجه‌ای، منظومه خسرو و شیرین را ۵۷٦ هـ‌ق با موضوع داستان عشق خسرو به شیرین، شاهزادهٔ ارمنستانی سرود و به اتابک شمس‌الدین ابوجعفر محمد بن ایلدگز ملقّب به جهان پهلوان تقدیم کرد. این منظومه بیشتر از همه، بُعد عاشقانهٔ خسرو پرویز را مورد بررسی قرار می‌دهد. نظامی به برخی از احوالات زندگی خود در خسرو و شیرین و دیگر منظومه‌هایش اشاراتی می‌کند که به چندین هنر آراسته بود.

هر چه هست از دقیقه‌های نجوم با یکایک نهفته‌های علوم
خوانده‌دم و سِرّ هر ورق جُستم چون تو را یافتم ورق شُستم

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰: ٦۸۲)

نظامی گنجه‌ای، داستان‌های زیادی در گسترهٔ پنج‌گنج دارد که حول محور موسیقی و انواع آن، یعنی موسیقی بزمی، موسیقی رزمی، موسیقی درمانی، همچنین آواز، رقص، سازها و نوازندگان، تأثیر موسیقی بر شخصیت‌های خمسه و پیرو آن بر مخاطبان و بیان اصطلاحات می چرخد. وی، چنان صحنه‌های موسیقی را وصف می‌کند، گویی آن‌جاست و راوی بلاواسطهٔ آن هاست. داستان خسرو جوان در برپایی بزمی که در آن، همراهانش سبب بروز خسارت به روستاییان و همسایگان شدند و هرمز، او را بدان دلیل گوشمالی داد، وصف بزم قزل ارسلان که

نظامی به آن، دعوت شده بود، بیان افسانه‌گویی کنیزان شیرین در نخستین دیدار خسرو با شیرین، از این دستند.

در این راستا نظامی گنجه‌ای به فراوانی، واژه‌های ویژهٔ موسیقی را برای بهره‌گیری در تصویر آفرینی‌های ادبی، به خدمت گرفته است. دراین راستا، در ساختن تصاویر دل‌انگیز، ترکیب‌سازی های زیبا، به دست دادن نام خنیاگران چیره دست مانند داوود نبی، باربد، نکیسا، آزادهٔ چنگی (فتنه)، شرح صحنه‌ها و داستان‌های بسیار که جانمایهٔ آن‌ها موسیقی صرف است و به رشتهٔ نظم کشیدن داستان‌های بزمی و رزمی فراوان، در طرز و سبک بیان، با شاعران دیگر، که در این زمینه آثارشان را مزین به اصطلاحات موسیقی نموده‌اند، تفاوت دارد. این تفاوت را به خصوص در بزم واپسین خسرو پرویز، پیش از وصالش با شیرین در منظومهٔ خسرو و شیرین، به بهترین و روشن‌ترین حالت، نشان می‌دهد. در این بزم، باربد و نکیسا در «دستگاه راست»، در حضور خسرو، به هنرنمایی می‌پردازند. نظامی گنجه‌ای در این بزم به ریخت روایی، که با سبک ویژهٔ خود (روایت منظوم داستان‌های کهن) سازواری دارد، به بیان موسیقی دست می‌یازد. وی این ساز و آواز را به شکل نوازندگی و جواب آن (آواز) روایت می‌کند. از این رهگذر، در جستار حاضر، قدرت و دانایی نظامی در موسیقی و بیان جزئیات نوازندگی و خوانندگی خنیاگران دستگاه خسرو پرویز با همهٔ پیچیدگی‌های دستگاه راست و بیان گوشه‌های گوناگون که البته ممکن است در طول تاریخ نام‌های متفاوتی به خود دیده‌اند، با شرح مفصل دونوازی باربد و نکیسا که می‌توان آن را بخشی از سبک سرایش وی در خسرو و شیرین نامید، آشکار می‌شود. بایستگی کار نگارش این مقاله نیز از این نکته ناشی می‌شود که نظامی گنجه‌ای دست به کار نوینی در این زمینه زده است. بدین معنی که افزون بر توجه تام و تمام به موسیقی ایرانی در آثار خود به ویژه در خسرو و شیرین، با درج اصطلاحات موسیقی در تمامی پنج‌گنج، بزم خسرو را پیش از وصال با شیرین با روایت گوشه‌های مختلف دستگاه (یا آواز) راست، به نقطهٔ عطفی در بیان موسیقی هم در دیگر آثار خود و هم نسبت به شاعران پیش و پس از خویش بدل می‌سازد.

پیشینهٔ تحقیق

مقالات و پایان‌نامه‌های قابل توجهی در باب موسیقی در پنج‌گنج، اصطلاح‌شناسی موسیقی در خمسه، سازها و موسیقی‌دانی نظامی گنجه‌ای، به رشتهٔ تحریر درآمده است که در هرکدام از این

آثار به گوشه‌ای از مهارت و تبحر علمی و عملی نظامی در موسیقی، اشاره شده است. عیسی‌زاده، (۱۳۷۵) در پایان‌نامهٔ «فرهنگ اصطلاحات موسیقی در دیوان خاقانی و خمسهٔ نظامی»، بیشتر به واژگان مطرح در علم و عمل موسیقی توجه کرده است و در این راستا خواسته است تا فرهنگی از اصطلاحات موسیقی در دیوان خاقانی و پنج‌گنج نظامی، ارائه دهد. سالاری، (۱۳۷۶)، در پایان‌نامهٔ «باربد و نکیسا در شعر فارسی»، دو نوازنده و موسیقی‌شناس ایرانی، یعنی باربد و نکیسا را با عنایت به توجه شاعران ایرانی به آن دو خنیاگر، خاستگاه، پرورش، پژوهش دربارهٔ نام و آوازه، آثار، خدمات آن‌ها به دربار خسرو پرویز، تأثیرشان بر فرهنگ و موسیقی پسینیان و فرجام کارشان را با شواهد گوناگون شعری، معرفی کرده است. رمضان‌خواه بناب، (۱۳۸۳)، در پایان‌نامهٔ «بررسی اصطلاحات موسیقی در پنج‌گنج نظامی»، اگر چه به نظر می‌رسد که کاری تکراری نسبت به اثر پیشین به فرجام رسانده؛ اما با نگارش و زاویهٔ دید دیگری به موضوع موسیقی نگریسته و همان اصطلاحات را در پنج‌گنج نظامی بررسی کرده، شرح داده است. نقدی اطاقوری، (۱۳۹۰)، در مقالهٔ «کاربرد ادبی ـ هنری اصطلاحات موسیقی در شعر نظامی گنجوی»، کاربرد ادبی ـ هنری اصطلاحات موسیقی مثل بهره‌گیری از آن‌ها در معنی کنایی، تشبیه و استعاره و به دست‌دادن تصاویر بدیع و ترکیبات زیبا در اشعار نظامی بررسی کرده است. ثابت‌زاده (۱۳۹۱)، در مقالهٔ «الحان باربدی و اهمیت آن از منظر منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی و مقایسه آن با روایت منوچهری دامغانی و برخی منابع» به مقایسه روایت‌های گوناگون از الحان باربدی در خمسهٔ نظامی و دیوان منوچهری دامغانی و دیگر آثار شعری پرداخته و اختلاف روایات الحان مزبور را با ارائهٔ جدولی از آن‌ها مورد بررسی و تحلیل قرار داذه است. اشرف‌زاده و قیصری در مقالهٔ «کارکرد عنصر موسیقی در پنج‌گنج نظامی گنجوی»، (۱۳۹۲)، کارکرد سازها و ابزارهای موسیقی مندرج در آثار پنج‌گانهٔ نظامی در مناسبت‌های گوناگون مثل بزم، رزم و شکار، بررسی کرده و تبحر فوق‌العادهٔ نظامی را در استفادهٔ درست ابزارها را در زمینه‌های یادشده ستوده‌اند. رضا توفیق‌زاده (۱۳۹۹)، در مقالهٔ «موسیقی دانی نظامی، باربد و نکیسا نوازندگان خسرو پرویز»، ابتدا با عنایت به شواهد شعری بر موسیقی دانی نظامی صحه گذاشته شده، سپس با مطالعه و بررسی بیشتر در خسرو و شیرین، به شرح احوال و اعمال باربد و نکیسا در زمینهٔ نشر الحان و خسروانی‌های آن دو خنیاگر دربار خسرو پرویز پرداخته است.

در مقالهٔ حاضر افزون بر یادکرد کلی به بهره‌گیری گستردهٔ نظامی گنجه‌ای از اصطلاحات ویژهٔ موسیقی، ماجراهایی که محورشان موسیقی است و بیان گوشه‌ها و دستان‌های بسیار که نظامی در سراسر پنج‌گنج خود از آن‌ها در تصویرسازی‌های فراوان استفاده کرده، به بررسی و تحلیل دو نوازی باربد و نکیسا در واپسین بزم خسرو اندکی پیش از وصال او با شیرین پرداخته شده است و در بخش نتیجه نیز به موسیقی‌دانی تخصصی نظامی به خاطر درج بزم مزبور در خسرو و شیرین نیز اشاره شده است.

روش تحقیق

روش پژوهش در این مقاله، توصیفی ـ تحلیلی است که استنادهای مورد نیاز از کتبی که مطالبی دربارهٔ موضوع همنوازی باربد و نکیسا در بزم خسرو در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی گنجه‌ای در بر داشتند، یادداشت‌برداری شد. سپس بر اساس بزم خسروپرویز در آن منظومه، ترتیب و توالی نواختن‌های باربد و نکیسا در واپسین بزم خسرو، به منظور اثبات درستی گوشه های یاد شدهٔ «دستگاه راست»، در ضمن خصیصهٔ سبک خاص نظامی (روایت گوشه به گوشهٔ دستگاه راست و بیان حالات آن‌ها)، مورد شرح و بررسی قرار گرفت.

مبانی تحقیق

موسقی امروز که زیر عنوان هفت‌دستگاه آوازی و پنج‌دستگاه‌سازی یا ردیف موسیقی مطرح است، وام‌دار الحان و آوازهای قدیم است که به طور کلی به آن موسیقی ایرانی اطلاق می‌شود. هر دستگاه شامل بخش‌های گوناگونی موسوم به «گوشه» است که دارای لحن‌های ویژه‌ای است و آن لحن خاص، تمام این گوشه‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهد. دستگاه‌های ردیف موسیقی ایرانی عبارتند از شور بزرگ (آواز ابوعطا، آواز بیات ترک، آواز افشاری و آواز دشتی)، ماهور، همایون، سه‌گاه، چهارگاه، پنجگاه و نوا. هر گوشه نامی دارد که احتمالاً در گذر زمان به نام‌های مختلفی نامیده شده است. گوشهٔ آغازین هر دستگاه درآمد است که رنگ و بوی تمام گوشه‌ها را در خود به نمایش می‌گذارد. هر گاه در حین اجرا (ساز یا آواز)، خنیاگر، نت‌هایی با صدای زیر را به کار گیرد، اصطلاحاً گفته می‌شود که «اوج» را اجرا می‌کند. نواختن و یا خواندن چندین گوشه را «مُدگردی یا پرده‌گردانی» می‌نامند. مرکب‌خوانی، گردش خنیاگر در چندین دستگاه است که معروفترین گردش، گردش در دستگاه راست است. در دستگاه راست که از ماهور آغاز می‌شود، در همایون، شور، سه‌گاه و چهارگاه گردش می‌شود و در نهایت به ماهور

بازگشت می‌شود و به همان گوشه‌ای که آغاز شده بود بر می‌گردند که به «فرود» موسوم است. از آنجا که در دستگاه راست در پنج دستگاه، پرده‌گردانی می‌شود به آن «راست‌پنجگاه» گفته می‌شود و چون در این مرکب‌خوانی، باید مطابق اصول خاصی اقدام به نواختن یا خواندن شود، خنیاگران بسیار کمی قادر به اجرای این دستگاه هستند. ردیف موسیقی امروز که در روزگار نظامی گنجه‌ای نیز گذر کرده تا به عهد ما رسیده، بدون نوشتن نت و تنها به حالت سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته است. البته واژهٔ دستگاه که در زمان قاجاریه در موسیقی ایرانی متداول شده، جایگزین اصطلاح «مقام» است. آنچه در این مقاله محور بحث و بررسی قرار گرفته است، راست‌نوازی و راست‌خوانی باربد و نکیسا در بزم خسروپرویز پیش از وصالش با شیرین است. با عنایت به سختی و اجرای به ندرت دستگاه راست، به نظر می‌رسد که نظامی گنجه‌ای عالمانه و عامدانه آن را برای درج در خسرو و شیرین برگزیده است تا آگاهی و دانش وافر خود را در این زمینه گوش‌زد کرده باشد. نام‌بردن از گوشه‌های گوناگون این دستگاه در خسرو و شیرین، نکتهٔ یاد شده را به خوبی تبیین می‌کند که اگر این بزم را بدون یادکرد گوشه‌های راست می‌سرود، موسیقی‌دانی نظامی کمی محل گمان بود. معرفی باربد و نکیسا و اجرای دقیق ایشان نیز از اهداف نظامی است که در تاریخ موسیقی و تواریخ سیاسی ـ اجتماعی به فراوانی به آن اشاره شده است.

بحث

نظامی گنجه‌ای داستان‌هایی را که موضوع آن‌ها موسیقی است، با مهارت و به سبک ویژهٔ خود؛ که عبارت از روایت منظوم داستان‌های کهن باشد، ساز و آوازها را هر چه زیباتر به تصویر می‌کشد؛ چنانکه «در خسرو و شیرین...، شاعر در بزم‌آرایی‌ها، اصطلاحات و ابزار موسیقی را هنرمندانه به کار می‌گیرد» (امین،۱۳۸۵: ۲۷)، (اشرف‌زاده،۱۳۹۲: ۹). چنانکه از خسرو و شیرین نظامی برمی‌آید، «باربد از بزرگترین موسیقی‌دانان این دورهٔ [ساسانی] بوده است. از دیگر موسیقی‌دانان این دوره می‌توان از نکیسا، بامشاد، رامتین و آزادوار چنگی نام برد» (اشرف‌زاده،۱۳۹۲: ۱۰). نظامی به گوشه‌گوشهٔ صحنه‌های اجرای موسیقی، ابزارهای نواخت، نوع موسیقی و نوازندگان توجه دارد و «ابزار و اصطلاحات موسیقی را در زمینهٔ بزم و رزم و ... به خوبی به کار می‌گیرد» (امین،۱۳۸۵: ۹). شاید ذکر این نکته، اغراق‌آمیز نباشد که «محال است کسی که علم موسیقی را نخوانده، نشناخته و ندانسته باشد، بتواند تمامی مفاهیم به کار رفته را

درک کند» (اشرف‌زاده، ۱۳۹۲: ۳٦). وانگهی وی تنها در به تصویر کشیدن ادبی قصه‌های موسیقایی تبحر ندارد که «از شاعران موسیقی‌شناسی است که به تأثیر موسیقی آگاه بوده» (ثابت زاده، ۱۳۹۱ : ۲۸). خوب می‌دانست موسیقی چه اندازه در تن و روان شنونده تأثیر دارد؛ به این دلیل شخصیت‌های خود؛ بلکه، خود و مخاطبانش را اینگونه متأثر می‌سازد. این موضوع از نظرگاهی، از دلبستگی‌های اوست که تا این حد به موسیقی اهمیت می‌دهد نه یک واقعیتِ رخ‌دادۀ تاریخی.

در خمسه، مصادیق موسیقی و انواعش دیده می‌شود؛ به خصوص در «خسرو و شیرین که از برجسته‌ترین اسناد موسیقی و الحان باربد است، سازها و اصطلاحات موسیقی در بیان درونمایۀ تغزّلی بمناسبت به کار رفته است» (همان: ۲۸). زیرا «پیوند ارگانیک بین بافت تغزّلی با موسیقی در این منظومه، بارز است» (همان:٤٠).

شاید اگر داستان هم‌نوازی باربد و نکیسا در دستگاه راست در خسرو و شیرین در واپسین لحظات فراق شیرین نمی‌بود، با استثنا قرار دادن رودکی، نظامی از لحاظ موسیقی‌دانی احتمالاً هم‌ردیف شاعران پیش از خود بود؛ زیرا به صرف وجود شماری از واژه‌ها و اصطلاحات ویژۀ موسیقی در شعر یا نثر کسی، احراز موسیقی‌دانی او محل گمان است. در دستگاه راست، خنیاگر از ماهور و بخش بم آن آغاز به خواندن یا نواختن می کند، سپس به دستگاه‌های همایون، شور، سه گاه و چهارگاه گردش کرده و پس از گردش در گوشه‌هایی از آن‌ها، مجدداً به گوشه‌ای از ماهور که کار خود را آغاز کرده بود، بر می‌گردد که اصطلاحاً به آن «فرود به درآمد» می‌گویند. از آنجا که از دیدگاه تاریخی، خنیاگری باربد و نکیسا در دورۀ ساسانی، آمیخته با افسانه گزارش شده است، به نظر می‌رسد نوازندگی و خوانندگی ایشان در «دستگاه راست»، زاییدۀ خیال نظامی گنجه‌ای، ناشی از هوش موسیقی (علاقه و استعداد فراوان به موسیقی) و تجربۀ شخصی او باشد؛ چنانکه برخی ابراز داشته‌اند صحنه‌هایی که از مجالس بزم و... در خسرو و شیرین و هفت‌پیکر آمده، بیشتر زادۀ تخیّل است نه مولود تجربت. (ر.ک: نظامی،۱۳۷٤: ۱۷)

به نظر می‌رسد نظامی در انتخاب دستگاه راست برای این بزم، چند دلیل می‌توانسته است داشته باشد:

الف: سختی اجرای دستگاه راست به خاطر گردش در چند دستگاه و مقام دیگر.

ب: اظهار فضل در گوشزد به مخاطب در آگاهی علمی (نظری) و عملی خود در موسیقی و دستگاه راست.

ج: گرایش به راستی دو شخصیت خسرو و شیرین پس از اوج و فرودهای بسیار تا رسیدن به لحظهٔ وصال.

د: گردش‌ها و تمایلات فراوان خسرو و شیرین در مسیر عشق، هجران و وصال، که نظامی آن ها را ضمناً به گردش‌های یک خواننده یا نوازندهٔ متبحر در دستگاه راست، مانند کرده است.

باربد و نکیسا در بزم خسرو، نواختهٔ خود را زیر عنوان «دستگاه راست» (از آوازهای معروف ایران کهن. (ر.ک: خالقی، ۱۳۷۷: ۳۴۸) و پرده‌گردانی و سیر (قبل از قاجار، ردیف گفته می‌شد (ر.ک: به کرستینسن، ۱۳۷۸: ۳۴۸). در گوشه‌های مختلف دستگاه‌های ماهور و دیگر دستگاه‌های موسیقی ایرانی (۷ سیستم مقامی شور، سه‌گاه، چهارگاه، همایون، نوا، راست پنجگاه و ماهور (ر.ک: فرهت، ۱۳۸۸: ۴۱) در نوبت‌های مرتبی (قول، غزل، ترانه و فرو داشت. (ر.ک: مراغی: ۲۷۲و معارف، ۱۳۸۳: ۸۵)، ارائه کردند. اگر سخن بالا را به طور مشروط بپذیریم که این ساز و آواز غیر از آن بود که در بزم خسرو، آمده است و زادهٔ خیال شاعر باشد؛ که در واقعیت رخ نداده، می‌توان گفت نظامی با این بزم شاعرانه در یادکرد بزم خسرو، توانسته است دانش خود را، دربارهٔ موسیقی به مخاطبانش بنمایاند. این سخن بدین معناست که نواختهٔ باربد و نکیسا در منظومهٔ خسرو و شیرین، ظاهراً غیر از «دستگاه راست» بوده و نظامی با عنایت به آگاهی‌های خود از موسیقی دستگاهی، «راست» را دستمایه‌ای برای بیان گوشه‌هایی از آن، در قالب بخشی از منظومهٔ خسرو و شیرین، کرده است.

با عنایت به این‌که «راست‌خوانی» و «راست‌نوازی» از دستگاه‌های دیگر مشکل‌تر است؛ بنابراین «دستگاهی [است] که به‌ندرت اجرا می‌شود و اجراکنندگان کمی تمام گوشه‌های این دستگاه را می‌شناسند» (فرهت، ۱۳۸۸: ۱۳۳). چون خنیاگر و نوازندهٔ خبره، باید چنان به گوشه‌ها و دستگاه‌های مختلف مسلط باشد که هم‌زمان به اغلب‌شان [گوشه‌ها] دست یازد و به دستگاه اصلی؛ یعنی راست، برگردد. گویا رسم خنیاگری مجالس باشکوه، آغاز نواختن یا خواندن از راست بوده است؛ چنانکه در قابوس‌نامه آمده است: «نخست بر پردهٔ راست چیزی بگوی» (عنصرالمعالی کیکاووس، ۱۳۴۵: ۱۷۹).

دو نوازی باربد و نکیسا

خسرو پس از دلشکستگی از شِکر اصفهانی، در پایان شکار به قصر شیرین رفت. در گفتگویی مفصّل، با پاسخ‌های سرد شیرین مواجه شد. سرخورده و ناامید به قصر خود بازگشت. شیرین به اشتباهش پی برد و به دنبال خسرو رفت. در راه، شاپور وی را دید و قصه‌اش را شنید. شاپور، شیرین را در گوشه‌ای از کاخ خسرو پنهان کرد. شاه، دستور برپایی بزمی داد. خسرو دستور داد همه، جز باربد و نکیسا، مجلس را ترک کنند. نکیسا در بزم از زبان شیرین و باربد از زبان خسرو نواختند.

ز کنج پرده گفت آن هاتف جان کزین مطرب یکی را پیش من خوان
بدین درگه نشانش چنگ در ساز که تا بر سوز من بردارد آواز
بگوید آنچه من گویم بدو باز به حسب حال من پیش آورد ساز

(نظامی گنجوی،۱۳۷۰ : ۳۹۸)

فرود؛ درآمد دستگاه راست (نکیسا)

نکیسا بر طریقی کان صنم خواست فرو گفت این غزل را در ره راست

(نظامی گنجوی،۱۳۷۰ :۳۹۸)

در دستگاه راست، می‌توان در تمام مقام‌های ایرانی مثل ماهور، شور، همایون، سه‌گاه و چهارگاه، نواخت؛ زیرا «راست در حقیقت، آواز مرکبی از سایر مقامات است. چون در راست تغییر مایه به سایر آوازها بسیار است، هر قسمت، حالت یک آواز را نشان می‌دهد؛ بنابراین، راست از دیگر آوازها کامل‌تر است؛ زیرا دارای حالات آوازهای دیگر نیز هست [که] در آن به پنج آواز مُدگردی می‌شود» (خالقی،۱۳۷۷: ۳۰۳).

آنچه از تاریخ به دست ما رسیده است، بر استادی باربد و نکیسا تأکید داشته است که آهنگ‌های بسیار ساخته‌اند که نام آن آهنگ ها در کتب تاریخی ذکر شده است به ویژه «در عهد پرویز نوا [های] خسروانی [را که]، باربد [ساخته] ... بسیار است» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۳: ٥٦٧). ولی «اکنون نمی‌توانیم بگوییم باربد و نکیسا به چه طرز از زبان خسرو و شیرین، بیان موسیقی می‌کردند.» (خالقی،۱۳۷۷: ١٦٧) چون «آنچه از باربد به جا مانده، نام، آوازه و داستان بزم‌های او با خسرو و سی نغمه [لحن] باربدی است که معلوم نیست آهنگ واقعی، چه بوده.» (همان: ١٦٧) هرچند «نظامی رجحانی برای باربد قائل شده و سی لحن او را که برگزیده است، نام می برد، درحالی‌که از مصنّفات نکیسا در خسرو و شیرین اثری نیست.» (ریاحی، ١٣٧٦: ١٨٧) شاید

دلیل عمدهٔ آن، نبود خط ثبت موسیقی بود؛ «زیرا، هیچ یک از طرق علمی برای این صنعت [هنر/علم] باز نبود» (خالقی،۱۳۸۱: ۱٦٦) و «موسیقی‌شناس [ان] جادهٔ غیرعلمی می‌پیمود[ند]» (همان: ۱٦٦). بنابراین، اگر دستگاهی که در بزم مورد بحث، «راست» بوده، شاید، فرض نظامی گنجه‌ای باشد؛ بنابراین بر اساس آنچه خود نظامی در بیان اصطلاحات موسیقی، گوشه‌ها و الحان در منظومه‌هایش به ویژه در بزم خسرو پرویز به دست می‌دهد، می‌توان گفت شاعری آگاه در حوزهٔ هنر موسیقی بوده است و می‌دانسته که راست، «کامل‌ترین دستگاه موسیقی ایران [بوده] است که از ترکیب دستگاه‌های ماهور، شور، همایون، سه‌گاه و چهارگاه ساخته می‌شود.» (همان: ۳۰۳) و می‌توان از آن به دستگاه‌های دیگر وارد شد و مُدگردی (گردش در گوشه‌ها) کرد.

نکیسا، ساز و آواز را در راست که «کمتر از دیگر دستگاه‌ها اجرا می‌شود» (فرهت،۱۳۸۸: ۱٦۱) آغاز کرد. چیزی که شاه از او خواست؛ یعنی مطابق اقتضای حال خسرو، (به حسب حال من پیش آورد ساز) «از اینجا می‌توان فهمید موسیقی برای شنوایی صِرف نیست؛ بلکه برای تمیز اثرات آن در روح است» (همان: ۱).

گوشهٔ عراق (باربد)

نکیسا چون زد این افسانه بر چنگ ستای باربد برداشت آهنگ
عراقی‌وار بانگ از چرخ بگذاشت به آهنگ عراق این بانگ برداشت

(نظامی گنجوی،۱۳۷۰ : ٤۰۰)

گوشهٔ عراق در دستگاه راست، در دستگاه‌های «ماهور، نوا و افشاری نواخته می‌شود و همه به یک شکل است؛ منتها در ماهور و راست پردهٔ اصلی دستگاه را تغییر نمی‌دهد و در نوا و افشاری موجب تغییر مقام می‌شود» (خالقی، ۱۳۷۷: ۳۸۱). معمولاً در نواختن، تغییر ناگهانی از دستگاهی به گوشهٔ دستگاه دیگر کمتر اتفاق می‌افتد. حال اگر بدانیم راست از آن آوازهاست که تغییر مقام در آن‌ها به ماهور، شور، همایون، سه‌گاه و چهارگاه، حادث می‌شود؛ آنچه می‌بایست باربد بنوازد، نزدیک‌ترین مقام به راست (ماهور) بوده است. از آنجا که باربد جواب نکیسا را می‌داد، می‌بایست همان را بنوازد که نکیسا نواخت و روا نیست آن را تعبیر به تغییر مایه کنیم. عراق از گوشه‌های راست است؛ اما آیا پس از درآمد راستِ نکیسا، ناگهان باربد در دستگاه دیگر، جوابش را داده است؟ پاسخ، منفی است؛ زیرا برابر روایت نظامی، نکیسا آغازگر ساز و

آواز بوده است. عراق گوشهٔ بیستم راست است؛ «اگرچه در نوا [نیز] اجرا می‌شود» (فرهت، ۱۳۸۸: ۱۳۹). قول و غزل نکیسا در آغاز، تقریباً نیمی از گوشه‌های راست را به خود اختصاص داده است.

گوشهٔ نوروز (نکیسا)

چو بر زد باربد زین‌سان نوایی نکیسا کرد از آن خوشتر ادایی
شکفته چون گل نوروز و نورنگ به نوروز این غزل برساخت با چنگ

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰ : ٤٠٢)

خالقی در مورد گوشهٔ نوروز و انواع آن می‌نویسد: «نوروز از گوشه‌های راست پنجگاه است که سه شعبه دارد (عرب، صبا و خارا) و از آن‌ها می‌توان به دستگاه همایون دست یازید» (خالقی،۱۳۷۷: ۳۰۲).

گوشهٔ کُشته (نکیسا)

خوشا وقتی‌که آیی در برم تنگ میِ نابم دهی بر نالهٔ چنگ
به پیشت کشته و افکنده باشم از آن بهتر که بی‌تو زنده باشم

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰: ٤٠٣)

در بیت آخر بند قبل، «کشته» با واژهٔ «زنده» ایهام تضادی زیبا می‌سازد. (کشته/ مُرده) چنانکه می‌دانیم از گوشه‌های ماهور است و تعبیرش این است که نکیسا از «راست» به «ماهور» فرود آمده است.

گوشه‌های (آواز) حزین و سپاهان (باربد)

گوشهٔ حزین

نکیسا چون زد این طیاره بر چنگ ستای باربد برداشت آهنگ
به آواز حزین چون عذر خواهان روان کرد این غزل را در سپاهان

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰: ٤٠٣)

«حزین»، غمناک است. اشعاری که پس از نواختن باربد سروده شده، مصداق حزن هستند؛ اشعاری نمایانگر حزن خسرو در طوفان ناآرامی او از دوری‌اند. «حزین» را باید اصطلاحاً گوشه ای از گوشه‌های موسیقی قلمداد کرد که با مضاف (آواز)، چنین به نظر می‌رسد. آن‌وقت، این گوشه در ادامهٔ دیگر گوشه‌های راست خواهد بود؛ اگرچه از گوشه‌های ماهور، شور و افشاری

هم هست. پیش‌تر، سخن از «کُشته»؛ گوشه‌ای از ماهور بود. ممکن است باربد در ادامهٔ آن گوشهٔ نواختهٔ نکیسا، دوباره به فرود راست (ماهور) برگشته باشد. نکتهٔ دیگر اینکه «ماهور را بیشتر، دستگاه حزن و غم معرفی کرده‌اند» (خالقی،۱۳۷۷: ۲۹۹). شاید نظامی به اقتضای جواب خسرو، این گوشه را برای بیان، با اجرای باربد برگزیده است و دلیلِ این تصور از قدیم، ساختنِ سرودهای حماسی در این دستگاه است؛ چه، حماسه‌ای نیست که با کشته‌های فراوان آفریده نشده و در خاطرهٔ تاریخیِ شعرا و موسیقی‌دانان حک نشده باشد.

گوشهٔ سپاهان (باربد)

بـــه آواز حـــزین چـــون عـــذرخواهان روان کـــرد ایـــن غـــزل را در ســـپاهان

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰: ٤٠٤)

در تعریف گوشهٔ «سپاهان» اینگونه آورده‌اند که: « گوشه‌ای است از دستگاه مستقل آواز اصفهان و آن را بیات اصفهان نیز می‌گویند» (خالقی، ۱۳۷۷: ۳۲۰). که « مانند آواز حزین، غمگین است؛ ولی جذاب و دلبر» (همان: ۳۲۰) و «بیشترین رابطهٔ اصفهان، با همایون است تا دستگاه‌های دیگر؛ زیرا نمی‌توان از «راست» مستقیم [وارد گوشهٔ] اصفهان [شد]؛ ولی از راه دستگاه همایون، چرا» (همان: ۳۲۰). پس، احتمالاً غرض نظامی، گوشهٔ «اصفهانک» از گوشه‌های «راست» باشد. شاید، قدما آن را «سپاهان» می‌گفتند. شاید تنگنای قافیه ، نظامی را واداشته تا آن را به این ریخت بیاورد!

گوشهٔ حصاری (نکیسا)

چـــو رود باربـــد ایـــن پـــــرده پرداخـــت نکیســـا زود چنـــگ خـــویش پرداخـــت

در آن پـــرده کـــه خواننـــدش حصـــاری چنیـــــن بکـــری بـــرآورد از عمـــاری

(نظامی گنجوی،۱۳۷۰: ٤٠٦)

تجاوب (پاسخ‌های پی در پی در نواختن و آواز) و تناوب (به نوبت نواختن و خواندن) باربد و نکیسا و سکوت‌ها و نغمه‌های پرداختهٔ آن‌ها، مطابق احوال و اصول، پیاپی نواخته می‌شود. پرده‌ای که اکنون نکیسا می‌نوازد «حصار» است و آن از ماهور، سه‌گاه، چهارگاه و آواز افشاری است و افشاری زیرمجموعهٔ شور بزرگ. دربارهٔ گوشهٔ حصار، می‌توان حرف‌های پیش را که ذیل گوشهٔ«حزین»گفته شد، تکرار کرد؛ ولی اختصاراً باید گفت چون دستگاه یا مقام موسیقایی که نظامی از بزم خسرو و خنیاگرانش، روایت می‌کند، راست است؛ شاید بتوان آن را گوشه‌ای

از دستگاه راست، دانست. احتمالاً تا این گوشه، خنیاگران هنوز در مقام ماهور باشند؛ چون «راست، آوازی است مرکب از همهٔ دستگاه‌های ساز و آواز سنتی و نزدیک‌ترین دستگاهی که می‌توان از راست به آن وارد شد و برگشت، ماهور است» (خالقی،۱۳۷۷: ۳۰۳).

گوشه‌های نوا، عشّاق و راست (باربد)

نکیسا چون زد این افسانه بر چنگ ستای باربد برداشت آهنگ
نوا را پردهٔ عشّاق آراست درافکند این غزل را در ره راست
(نظامی گنجوی،۱۳۷۰ : ٤٠٤)

گوشهٔ نوا

«نوا» در بیت بالا، معنیِ نغمه و گوشه می‌دهد، نه مایه و دستگاه؛ یعنی، نواختن و ادامهٔ ساز و آواز؛ اما اشاره می‌کند، «عشّاق از گوشه‌های دستگاه نوا هم هست که پس از گوشه‌های سپهر و پنجگاه می‌آید و راست، تبدیل به نوا می‌شود» (خالقی، ۱۳۷۷: ۳۰۲).

گوشهٔ عشّاق

عشّاق؛ گوشه‌ای است که در سه دستگاه »بیات اصفهان، راست و نوا» (همان: ۳۰۲) نواخته می‌شود و از متعلقات شور است؛ اما آوردن «راست» در بیت دوم، نشانه‌ای از رفتن به گوشه های «ماهور، حصار، حزین و کُشته» است. باربد این بار، به راست برمی‌گردد. باید بررسی کرد که آیا باربد پس از رفتن به ماهور و یادکرد حماسهٔ عاشقانه با گوشهٔ «عشّاق» به «راست» برگشت یا همچنان در «ماهور» است؟ در «ماهور»، گوشهٔ «عشّاق» وجود ندارد و «فقط از گوشهٔ عراقِ ماهور، می‌توان به بیات اصفهان و همایون رفت» (همان:ص ۲۹). پس، باربد هنوز در ماهور می‌نوازد.

گوشهٔ راست

نوا را پردهٔ عشاق آراست درافکند این غزل را در ره راست
(نظامی گنجوی،۱۳۷۰: ٤٠٨)

گوشهٔ «راست» از گوشه‌های اوج «دستگاه راست» است. «نوا» در اینجا ایهام دارد به اینکه افزون بر نوا و آواز، معنی دیگر هم می‌شود از آن استنباط کرد. این مطلب از نغمه‌سُرایی نکیسا در سرایش و نوازش بعدی پیداست.

گوشهٔ راهُوی، رَهاوی یا رُهاب؟ (نکیسا)

نکیسا در ترنّم جادوی ساخت پس آنگه این غزل را راهُوی ساخت

(همان: ۴۰۹)

«راهُوی» می‌تواند رُهاب یا رَهاوی باشد. «رُهاب» از گوشه‌های «افشاری و نوا» و «رَهاوی» از گوشه‌های «شور» است؛ بنابراین می‌توان دریافت، «رهاوی» در ساز و آواز نکیسا، شاید به اقتضای قافیه به این شکل درآمده است؛ یعنی نکیسا نه از ماهور؛ بلکه از خود «راست» که مجدداً باربد به آن برگشته بود، بار دیگر به دستگاه «نوا» رفته باشد و این البته نه به دلیل خارج‌آهنگی یا خارج‌خوانی؛ بلکه عین رعایت اصول ردیف‌نوازی، بخصوص در «دستگاه راست» است؛ چون آنگونه که گفته شد، دستگاه راست «ترکیبی است از چند دستگاه ماهور، شور، همایون، سه‌گاه و چهارگاه» (خالقی،۱۳۷۷: ۳۰۳). بنابراین، «می‌توان به‌راحتی تغییر مقام داد و در آن به پنج آواز، مُدگردی می‌شود» (همان: ۳۰۴)؛ اما نکتهٔ دیگر که باید بدان توجه کرد این است که «دستگاه نوا، حالت مستقلی ندارد و از متعلقات دستگاه بزرگ شور است؛ اگرچه آن را از دستگاه‌های هفت‌گانهٔ موسیقی ایرانی محسوب می‌کنند» (همان: ۲۸۶). چون «پرده‌های شور و نوا و حالت آن دو، شباهت زیادی به هم دارد» (همان: ۲۸۷). زیرا حالتِ « آواز در نوا با طمأنینه، وقار، نصیحت‌آمیز، آهنگ ملایم و متوسط، نه‌چندان فرح‌بخش و نه دردناک، احساسات را بیان می‌کند» (همان: ۲۸۹). پس اگر آن را از شور به‌حساب آوریم، پر بی‌راه نگفته‌ایم.

بساز ای یار با یاران دلسوز که دی رفت و نخواهد ماند امروز

(نظامی گنجوی،۱۳۷۰ : ۴۰۹)

تمنای من از عمر و جوانی وصال توست و آنگه زندگانی

(همان: ۴۱۱)

این دوبیت، مصداق حالت نصیحتند که در بیان حالت «نوا»، بدان اشاره شد.

پیش از آنکه نکیسا آوازش را با تغییر مقام از «راست» به «نوا» بیاورد، در انتهای نواختن باربد از زبان شیرین، این را می‌نوازد، تا داوری (فراق، دوری) را کوتاه کند.

چو شیرین دستبرد باربد دید ز دست عشق، خود را کار، بد دید

نوایی برکشید از سینهٔ تنگ به چنگی داد کاین در ساز در چنگ

بـــزن راهـــی کـــه شـــه بیـــراه گـــردد مگـــر کـــاین داوری کـــوتاه گـــردد
(همان:٤٠٩)

گوشهٔ جامه‌دران (نکیسا)

در آغـوش آنچنـــــان گیـرم تنـت را کـــــه نبـــود آگهـــــی پیراهنـت را
چوخسرو گـوش کـرد ایـن قـول چـالاک ز حالـت کـرد حـــالی جامـه را چـاک
(همان: ٤١١)

ازیـــن ســـو مـــه ترانـــه برکشـــیده وزان ســـو شـــاه پیـــراهن دریـــده
(همان: ٤١٣)

مصراع آخر اشاره دارد به گوشهٔ «جامه‌دران» از مصنّفات نکیسا که آن را آنچنان می‌نواخته که همهٔ حاضران از شور و شوق، جامه بر تن می‌دریدند. جامه‌دران، «گوشه‌ایست در مایهٔ همایون در پایان آواز، قبل از رنگ و در بیات اصفهان بعد از کرشمه و آواز هم می‌آید» (ریاحی،١٣٧٦: ١٨٩). البته باید در نظر داشت که «در هر دستگاهِ دیگر، می‌توان آن را اجرا کرد» (فرهت، ١٣٨٨: ١٧٧). از ابیات این بخش از خسرو و شیرین میتوان دریافت که در این لحظات، نکیسا دائم چنگ زده، آواز می‌خواند، آوازش در یکی از «متعلقات شور»؛ یعنی، «نوا» است. البته بیات ترک (زند) هم یکی از متعلقات شور بزرگ است که «حالتی شبیه به ماهور دارد» (خالقی،١٣٧٧: ٢٧٤). به این دلیل که« تفاوت بین فواصل گام شور و بیات ترک نیست» (همان: ٢٧٣). شاید ذکری از آن به میان آورده است. چنانکه بیات ترک، جزء شور بزرگ نبود و دستگاهی مستقل، حساب می‌شد، یادکرد «جامه‌دران» در این لحظه، «خارج‌خوانی» بود.

بـه صـد فـریاد گفـت ای باربـد! هـان قـوی کـن جـان مـن در کالبـد، هـان!
(نظامی گنجوی،١٣٧٠: ٤١١)

آن‌گونه که مقامات موسیقی به مُدگردی و تغییر مایه، حالات متفاوتی می‌آفرینند، خسرو و شیرین احتمالاً به تأثیر موسیقی، تغییر کرده، از حالت قبلی دور شدند. دور نیست که موسیقی در این تغییر و مُدگردی آن‌ها در حال، مقام و مجلس، تأثیر داشته بوده است.

گوشهٔ زیرافکن/ زیرافکند (باربد)

نکیسـا چـون ز شـاه آتـش برانگیخـت سـتای بـاربـد آبـــی بـر او ریخـت
بـــه استـــادی نـوایی کـرد بـر کـار کـــزو چنـــگ نکیسـا شـد نگونسـار

ز ترکیب غزل برد این خلل را به زیرافکن فرو گفت این غزل را
(همان: ۴۸۲)

نکتهٔ جالب توجه این است که در این ساز و آواز، باربد، پس از مُدگردی نکیسا، به «ماهور» برمی‌گردد که شدت علاقه‌اش را به «راست» نشان می‌دهد؛ زیرا «راست» با «دستگاه ماهور» که در حقیقت، فرود «دستگاه راست» است، آغاز می‌شود. باربد، زبان حال خسرو است و حالات او را گزارش می‌کند. پس به اقتضای حال او می‌نوازد؛ یعنی روحیه‌ای که با جنگاوری می‌خوانَد. باید دانست که «آواز ماهور [نواخته در بزم خسرو] سرشار است از ابهت و شوکتِ» (خالقی،۱۳۷۷: ۲۹۸) شاهانهٔ خسرو. نکیسا هم پیاپی در حال مُدگردی (گزارشگری) حالات شیرین است.

چنان فریاد کرد آن سرو آزاد کزان فریاد شاه آمد به فریاد
(نظامی گنجوی،۱۳۷۰: ۴۱۱)

شهنشه چون شنید آواز شیرین رَسیلی کرد، شد دمساز شیرین
در آن پرده که شیرین ساختی ساز هماهنگیش کردی شه به آواز
ازین سو مه ترانه بر کشیده وزان سو شاه، پیراهن دریده
بر آن آواز خرگاهی پر از جوش سوی خرگاه شد بیصبر و بیهوش
درآمد در زمان، شاپور هشیار گرفتش دست و گفتا: جا نگه دار
پس آنگه گفت این آواز دلسوز چه آوازست، رازش درمن آموز
(همان: ۴۱۳)

ابیات بالا، نمایانگر لحظهٔ اوج «جامه‌دران» خسرو هستند. بیت آخر، حاکی از تأثیر نُتها در اوست. احتمالاً همنوایی شیرین و همخوانی او با خنیاگران، خسرو را به خود آورد؛ زیرا که از زمان آشنایی خسرو با شیرین، اصولاً هرگاه « در کنار شاه نیست، قصر مدائن غرق در خاموشی است، لحن باربد و نکیسا از شور و حال، خالی است» (زرین کوب، ۱۳۷۶: ۱۰۷). قول و غزل باربد و نکیسا را هیچ‌جا پیش از این، نمی‌توان دید. البته نمی‌توان گفت، برداشتن بار فراق آن دو را باربد و نکیسا انجام داده‌اند؛ ولی به نظر می‌رسد این شیوهٔ خنیاگری در این زمینه، خالی از تأثیر، نبوده است.

نتیجه‌گیری

دستگاه «راست» از روزگاران گذشته تا کنون، پایدار مانده است. این‌گونه ساز و آواز، دو یا چندنوازی را از آن دوران، آشکارا نشان می‌دهد. چنانکه در این جستار نمایانده شد، «راست نوازی» و «مُدگردی»، اجرایی دشوار در موسیقی سنتی ایرانی است که تنها از عهدهٔ استادان فن برمی‌آید. نظامی، افزون بر گزارش ساز و آواز باربد و نکیسا، به سبک روایت که نقطهٔ تفاوتش با شاعران قبل و بعد از اوست، در این زمینه، صاحب سبکی دیگرگونه است؛ بدین معنی که شاعران دیگران تنها به ذکر واژه‌های ویژهٔ موسیقی بسنده کرده‌اند؛ اما نظامی گنجه‌ای علاوه بر یاد کرد اصطلاحات خاص موسیقی، یک ساز و آواز را با تمام اوج و فرودها، جرئیات و پیچیدگی‌هایش با خنیاگری باربد و نکیسا، که با روح نوازندگی و آوازخوانی ایرانی سازگار است، به تصویر کشیده است. علاوه بر این، تغییر حالات دو شخصیت محوریِ خسرو و شیرین را با گردش در دستگاه راست، به نمایش درمی‌آورد. «راستخوانی» و گردش در گوشه‌های عراق، نوروز، حزین، سپاهان، حصار، عشاق، نوا، راهوی، جامه‌دران، زیرافکن و مُدگردی دستگاه‌های راست، ماهور، شور (نوا، بیات ترک و افشاری) و دستگاه همایون (بیات اصفهان) با همهٔ اوج و فرودهای دشوار، در اشعار آخرین بزم خسرو، به درستی و دقیق، اجرا شده است. نظامی در روایت این بزم، افزون بر اجرای درستِ «راست»، با ذکر همهٔ جزئیات و ظرایف، نکته‌ای از قلم نینداخته است. این هنرنمایی، اشارات استادانه و سرایش ابیات سرشار از فنون موسیقیایی، نشانگر آگاهی عمیق وی از موسیقی دستگاهی بازمانده از دوران کهن و ساسانی است؛ پس، نظامی را باید استادی چیره‌دست در موسیقی تلقّی کرد که به زبان شعر و اندیشهٔ موزون، هوش و شور موسیقایی‌اش را با سبکی متفاوت از پیشینیان و پسینیان خود، بیان کرده است.

منابع

کتاب‌ها

خالقی، روح‌الله. (۱۳۷۷). *نظری به موسیقی*، تهران: محور.

ریاحی، لیلی. (۱۳۷٦). *قهرمانان خسرو و شیرین*، تهران: امیرکبیر.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸٦). *پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد*، تهران: نشر سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.

عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن زیار. (۱۳۴۵). *قابوس‌نامه*، به اهتمام غلامحسین یوسفی، زیر نظر احسان یارشاطر، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

فرهت، هرمز. (۱۳۸۸). *دستگاه در موسیقی ایرانی*، مترجم: مهدی پور محمد، تهران: انتشارات پارت.

کریستنسن، آرتور. (۱۳۷۸). *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: نشر صدای معاصر.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی. (۱۳۸۸). *جامع‌الالحان*، تصحیح بابک خضرایی، تهران: نشر فرهنگستان هنر.

معارف، سید عباس. (۱۳۸۳). *شرح ادوار صفی‌الدین اُرموی*، ویرایش سید عبدالرضا موسوی، چاپ اول، تهران: نشر سورهٔ مهر.

نظامی گنجوی، الیاس یوسف. (۱۳۷۰). *کلیات خمسه*، به اهتمام: م. درویش، تصحیح شبلی نعمانی، تهران: انتشارات جاویدان.

نظامی گنجوی، الیاس یوسف. (۱۳۷۴). *گنجور پنج‌گنج*، گزینش و تصحیح اشعار عبدالمحمد آیتی، تهران: انتشارات سخن.

مقالات

اشرف‌زاده، رضا، و قیصری، حشمت. (۱۳۹۲). کارکرد عنصر موسیقی در پنج‌گنج نظامی گنجوی. *تفسیر و تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، ۵(۱۸)، ۹-۳۹.

امین، احمد، میرزانیا، منصور، و افخمی خیرآبادی، محمدعلی. (۱۳۸۵). برون از پرده؛ «جستاری در تصاویر بر ساخته نظامی با ابزار موسیقی در پنج گنج». *پژوهش‌های ادبی*، ۴(۱۴)، ۹-۳۰. Dor:20.1001.1.17352932.1385.4.14.1.4.

ثابت‌زاده، منصوره. (۱۳۹۱). الحان باربدی و اهمیت آن از منظر منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی و مقایسهٔ آن با روایت منوچهری و برخی منابع. زبان و ادب فارسی، ۴(۱۲)، ۲۷- ۴۲.

References

Books

Christensen, A. (1999). *Iran during the Sassanids*, Trans. Rashid Yasemi, Tehran: Contemporary Voice Publishing. [In Persian]

Farhat, H. (2009). *Instrument in Iranian Music*, Trans. Mehdipour Mohammad, Tehran: Part Publications (pp. [In Persian]

Khaleghi, R. A. (1998). *A Theory of Music*, Tehran: Axis. [In Persian]

Lotfi, M. R. (1992). *Book of the Year of Sheida*, Tehran: Sheida Cultural-Art Company. [In Persian]

Maaref, S. A. (2004). *Description of the Periods of Safi al-Din Urmavi*, Tehran: Publication of Surah Mehr. [In Persian]

Maraghi, A. Q. Gh. (2009). *Jame 'al-Alhan*, edited by Babak Khazraei, first edition, Tehran: published by the Academy of Arts. [In Persian]

Nezami Ganjavi, E. Y. (1991). *Generalities of Khamseh*, by M. Darvish, Tehran: Javidan Publications. [In Persian]

Nezami Ganjavi, E. Y. (1995). *Ganjour Panjaganj*, Selection and Correction of Poems Ayati Abdolmohammad, Tehran: Sokhan Publications. [In Persian].

Onsar al-Ma'ali, K. I. Q. V. Z. (1966). *Qaboosnameh*, by Gholam Hossein Yousefi, under the supervision of Ehsan Yar Shater, Tehran: Book Translation and Publishing Company. [In Persian]

Riahi, L. (1997). *The Heroes of Khosrow and Shirin*, Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Shafiee Kadkani, M. R. (1994). *Poetry Music*, Tehran: Agah. [In Persian]

Sykes, S. P. (1998). *History of Iran*, Trans. Seyyed Mohammad Fakhr Daei Gilani, Tehran: Book World Publishing. [In Persian]

Zarrinkoob, A. H. (2007). *Pir Ganjeh in Search of Nowhere*, Tehran: Sokhan Publishing. [In Persian]

Articles

Amin, A., Mirzania, M., & Afkhami Khairabadi, M. A. (2007). A look at Nezami's Innovative Images made by Using Musical Instruments in PanjGanj. *LIRE, 4*(14), 9-30. Dor:20.1001.1.17352932.1385.4.14.1.4. [In Persian]

Ashrafzadeh, R., & Qaisari, H. (2012). The function of the musical element in Panjganj Nizami Ganjavi. *Interpretation, analysis and criticism of Persian language and literature texts (Dehkhoda), 5*(18), 9-39.[In Persian]

Sabetzadeh, M., (2012), Alhan Barbadi and its importance from the perspective of Khosrow and Shirin Nezami's system and its comparison with Manouchehri's narration and some sources. *Persian language and literature, 4*(12), 27-42. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 16, Number 60, Summer 2024, pp. 163-182
Date of receipt: 24/7/2021, Date of acceptance: 22/9/2021
(Research Article)
DOI:

Investigation of Barbad and Nakisa duet on the right with emphasis on the text of Khosrow and Shirin

Dr. Mukhtar Ebrahimi[1], Dr. Parveen Golizadeh[2], Rasul Karimi Baba Ahmadi[3]

Abstract

The Right Device is the most complex iranian music apparatus that has narrated its Nezami, performance method, and complexities that are impossible without musical knowledge. The present essay Nezami skill in music, analysis of the layout of the parts of the right device Barbad and Nakisa duet in those parts, in the style of narrative, has not been returned. The research method in this paper is library. The area and society studied are Khosrow and Shirin Nezami's poetry with The Shebli No'mani and M. Darvish's efforts, published by Jawdan Publications (1991). The required citations have been used in this section and other books about Barbad and Nakisa in the feast of Khosrow. Khosrow and Shirin's poetry is one of the best fictional poetres of Persian literature the narrator is the lover of Khosrow Parviz's life with different mistresses that ended with Armenian Shirin. In Khosrow and Shirin, we witness many things that present music by famous and unknown musicians. The best of them is The Barbad and Nakisa donnings before marrying of Khosrow with Shirin. Their playing seems to have been a sign of Nezamis art in music and a diagram to present a style for him, along with exchanging messages of Khosrow and Shirin, reducing the psychological tension of Khosrow and Shirin. Nezami in feast of Khosrow narrates the parts of the right device correctly and with the duet of Barbad and Nakisa and based on the ancient iranian musical criteria and the details of the right turn (Mahoor, Shour, Bayat and, Homayoun) with its various peaks and landings and parts.

KeyWords: Nezami, Khosrow and Shirin, Barbad & Nakisa, the Iranian music, the right system.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. (Corresponding author). m.ebrahimi@scu.ac.ir
[2] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. p-golizadeh@scu.ac.ir
[3] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. barbad5353@yahoo.com