کارکرد اصطلاحات موسیقی در اشعار شیخ بهایی و میرداماد

مجتبی اصغرنسب[۱]، ایوب کوشان*[۲] و حمیدرضا فرضی[۳]

چکیده

شاعران سبک هندی برای خلق مضامین تازه در آثار خود، از اصطلاحات علوم و فنون مختلفی بهره برده‌اند. شیخ بهایی و میرداماد نیز دو دانشمند نامدار عصر صفوی هستند که ردپای ایشان در شئون مختلف سیاسی، اجتماعی، علمی، فرهنگی و ادبی آن روزگار دیده می‌شود و از این حیث بررسی جنبه‌های مختلف احوال و افکار ایشان برای اهل تتبع، از جذابیت قابل تأملی برخوردار است. در این پژوهش که با مطالعهٔ کتابخانه‌ای اشعار این دو شاعر متأله صورت پذیرفته، ابیات شاهد به روش فیش‌برداری گزینه شده و با تحلیل منطقی-استدلالی، کارکرد اصطلاحات موسیقایی موجود در ابیات مستخرج، مورد بررسی قرار گرفته تا نقش این واژه‌ها در خلق مضامین تازه و چگونگی پرورش و انتقال افکار شیخ بهایی و میرداماد تبیین گردد. نتیجهٔ این جستار نشان می‌دهد که اگر چه کاربرد این واژه‌ها نتوانسته به سبک شعری و مختصّات زبانی شیخ بهایی و میرداماد تبدیل شود، لیکن لطافت اصطلاحات هنری را ابزاری برای تبیین مفاهیم دینی، فلسفی، عرفانی و پرورش مکتب فکری خویش قرار داده‌اند.

کلید واژه‌ها: اصطلاحات موسیقی، شعر، سبک هندی، شیخ بهایی، میرداماد.

[۱]- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، تبریز، ایران. ۰۹۱۵۳۱۰۵۲۲۱ stu.asgharnasab@iaut.ac.ir

[۲]- استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول) ۰۹۱٤۳۱۱۸٤۳۲ kooshan@iaut.ac.ir

[۳]- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، تبریز، ایران. ۰۹۱٤٤۱۸۷۹۱۲ farzi@iaut.ac.ir

تاریخ دریافت ۱٤۰۲/۰۱۱٤/۲۰ تاریخ پذیرش ۱٤۰۳/۰۹/۲٤

۱- مقدمه

شعر فارسی یکی از شاخصه‌های بی‌بدیل فرهنگ و تمدن ایران زمین است که مانند پنجره‌ای ما را به سرگذشت مردم ادوار پیشین رهنمون می‌سازد و از این رهگذر در انتقال اطلاعات تاریخی روزگاران گذشته به نسل‌های بعدی نقش به سزایی ایفا می‌کند. پژوهشگر ادبی با بررسی متون و دواوین برجا مانده از متقدمین به ابعاد مختلفی از زندگی، آداب و رسوم، علاقه‌مندی‌ها و آیین و روش مردم آن دوره دست می‌یابد که می‌تواند راه‌گشای مسائل و گره‌های تاریخی و همچنین راهنمای فرهنگی و چراغ راه پژوهش‌های پیش‌رو باشد. «شعر فارسی در دورهٔ صفویان همانند هنر آن دوره به سوی نکته‌سنجی و مضمون‌آفرینی و خیال‌پردازی پیش می‌رفت و شاعران این دوره عشرت خویش را معنی نازک به دست آوردن می‌دانستند و زیر پای فکر خویش از فلک کرسی می‌نهادند تا یک معنی برجسته به کف آورند.»(طائری، ۱۲:۱۳۹۸) اسناد تاریخی، تذکره‌ها، رسالات و کتب به جا مانده از دوران صفویان نشان می‌دهد که علمای شیعه از توجه ویژهٔ دربار برخوردار بوده‌اند و مشهور ایشان بزرگانی چون شیخ بهایی، محمدباقر میرداماد و میرفندرسکی هستند که از نوابغ آن روزگار به شمار می‌آیند.

شیخ بهایی، با نام کامل «بهاءالدّین محمد بن عزّالدّین حسین بن عبدالصّمد بن شمس الدّین محمّد بن علی بن حسن بن محمّد بن صالح حارثی همدانی عاملی جبعی یا جباعی لویزانی، و از این قرار است که خاندان وی از آغاز در جبل عامل در ناحیت شام و سوریه در قریه‌یی به نام جبع یا جباع می‌زیسته و پدرش شیخ بهایی عزّالدّین حسین بن عبدالصّمد بن شمس‌الدّین محمد حارثی جبلی عاملی همدانی جبعی از پیشوایان شیعه و مشایخ معروف بوده است.»(شیخ بهایی، ۱۷:۱۳۹۲) «به گفتهٔ سیّدعلی خان در *سلافه العصر* در بعلبک نزدیک غروب آفتاب چهارشنبهٔ سه روز مانده از ذیحجّهٔ سال [۹۵۳] دیده به جهان گشوده و خردسال بود که پدرش او را به ایران برد.»(همان: ۲۸) «وی نخست نزد پدر خود درس آموخته و چندی در مشهد تحصیلات خود را ادامه داده و مدّتی در هرات به کار مشغول بوده و سپس به خراسان، آذربایجان، عراق، آسیای صغیر، سوریه، لبنان، مصر و حجاز سفر کرده است.»(همان: ۳۲-۳۱). مؤلف عالم‌آرا می‌نویسد: «اکنون در عالم ظاهر و باطن سرآمد روزگار و همیشه از ملتزمان رکاب اقدسند و در سفر و حضر با به وثاق او (شاه عبّاس)

تشریف قدوم ارزانی داشته و در شعر خصوصاً مثنوی به روش ملّای روم زبانزد خاص و عام است.»(اسکندرمنشی، ۱۸:۱۳۹۰) دربارهٔ وفات وی نوشته‌اند: «در چهارم شوّال [۱۰۳۰] بیمار شد و هفت روز رنجور بود، تا اینکه شب ۱۲ شوّال درگذشت و چون وی رحلت کرد و به وصیّت خود در پایین پای در جایی که هنگام توقّف در مشهد آنجا درس می‌گفت، به خاکش سپردند.»(شیخ بهایی، ۶۷-۶۸:۱۳۹۲)

سید محمدباقر بن شمس‌الدّین محمد حسینی استرآبادی ملقب به میرداماد، یکی از درخشان‌ترین چهره‌های علمی- فلسفی عهد صفوی است. پدرش سیّد شمس‌الدّین محمّد استرآبادی و «مادرش دختر محقق ثانی، علی بن عبدالعالی کرکی، صاحب جامع المقاصد(درگذشته به ۹٤۰ ه ق) بود. این حقیقتی است که میرداماد در کلام و حکمت و فقه و حتّی علوم طبیعی و علوم غریبه مرجعیّتی برجسته داشته است، و در این چند سده که از حیات وی سپری گردیده، اثری ژرف و شگرف و مانا بر اندیشهٔ شیعه نهاده است. میرداماد را، پس از ارسطو و فارابی که به ترتیب، «معلّم اوّل» و «معلّم ثانی» خوانده شده بودند، «معلّم ثالث» خوانده‌اند. »(میرداماد، یازده:۱۳۸۵) ولادت میر در سال ۹٦۹ ه.ق و در استرآباد ثبت شده و هم روزگاران میرداماد بزرگانی چون شیخ بهایی، میرابوالقاسم فندرسکی استرآبادی و ملاعبدالله شوشتری بودند. «میر را می‌توان مردی پُرنویس قلمداد کرد که از نظر شمار تألیفاتی که به فارسی و عربی از خود به جای گذاشته [که بیش از ۱۰۵ مورد است] در عِدادِ نویسندگان پُرکار فرهنگ اسلامی محسوب می‌گردد.»(همان: هشتادوسه) وی در سفری «به اتفاق شاه جنّت‌مکان شاه‌صفی به زیارت عتبات عالیات رفته، در آنجا فوت شد.»(نصرآبادی، ۲۱۷:۱۳۷۸). «پیکر وی در نجف اشرف به خاک رفت. وفات وی به سال ۱۰٤۰ ه. ق. موافق می‌آید؛ لیک برخی وفات او را به سال ۱۰٤۱ ه. ق. دانسته‌اند.»(میرداماد، پنجاه‌ونه:۱۳۸۵)

۱ ـ۲. موسیقی و جایگاهش در عصر صفوی

«موسیقی هنرِ بیان احساساتِ انسانی، به وسیلهٔ صداهاست. مهم‌ترین عوامل تشکیل‌دهندهٔ موسیقی، صدا و ریتم هستند. صدا، نتیجهٔ *حرکتِ ارتعاشی* است که به وسیلهٔ گوش احساس می‌شود.»(پورتراب،۱۳:۱۳۸٤) موسیقی از آن جمله هنرهایی‌ست که با همهٔ مشکلاتی که در طول تاریخ بر سر راه تمدن‌ها ایجاد شده، مسیر تعالی خودش را پیش گرفته و ظهور موسیقی‌دانانِ دانشمندی

همچون عبدالقادر مراغی در پس ویرانگری‌های مغول‌ها و حکومت‌های سست بنیاد پس از آن، نمونه‌ای از جویبار جاودانهٔ موسیقی در سیر زندگی جامعهٔ ایرانی است. این هنر در دوران صفویان یکی از مظاهر سلطنتی به شمار می‌آمد و در دوران حکومت شاه عباس (۹۹۶–۱۰۳۸ق.) که اثرگذارترین پادشاه صفوی [بود]، «موسیقی رونق چشم‌گیری یافت. شاه عباس به موسیقی علاقه داشت و حتی گفته‌اند که دستی هم در نواختن ساز داشت. در دورهٔ صفوی علاوه بر موسیقی محلی، مذهبی، مطربی و مجلسی که در همهٔ ادوار نسبتاً رواج داشته‌است، موسیقی نقاره‌ای نیز جایگاه خاصی یافت. این نوع موسیقی به منزلهٔ موسیقی تشریفات در انتظام نیروهای نظامی و اعیاد و مناسبت‌های ملی مورد استفاده قرارمی‌گرفت.»(آزاده‌فر، ۱۹۱:۱۳۹۹) شواهدی وجود دارد دال بر این که شیخ بهایی به علم موسیقی آگاهی داشت. اسکندربیگ منشی ذکر می‌کند، که شیخ بهایی فنون ریاضی را نزد ملا علی مذهب، مولانا افضل قاینی و ... فراگرفت و از لحاظ طبقه‌بندی علوم، موسیقی یکی از فنون ریاضی تلقی می‌شده است. اشارهٔ شیخ بهایی به اتانین در عبارت: «الغناء یتنّنی تنّنا» نشان از آشنایی وی با این بحث دارد.»(میثمی، ۲۹:۱۳۹۷) علی‌رغم سخت‌گیری‌های اعتقادی که پادشاهان صفوی نسبت به شعرا و موسیقی‌دانان روا داشتند، حضور جدی شعر و موسیقی، چه در دربار و چه در بستر جامعه غیرقابل انکار است. با توجه به نقاشی‌های برجا مانده از «دورهٔ شاه عباس اول و شاه طهماسب که در تالار کاخ چهل ستون اصفهان موجود است رقص و هم‌نوازی دورهٔ صفویه به تصویر کشیده شده است و نشان می‌دهد که سازهای مانند ارغنون، عود، کمانچه، قانون، نای و دف مورد استفاده بوده‌اند.»(سپنتا، ٦١:١٣٨٢) یکی از صدماتی که در این دورهٔ تاریخی به هنر موسیقی وارد شد، رکود علمی و افول مجالس و مباحث نظری موسیقی و به تعاقب آن عدم ظهور دانشمندانی همچون فارابی، ارموی و عبدالقادر مراغی بود، که چشم‌گیر بودن این استضعاف، به واسطهٔ رونق سرشار سایر هنرها در آن روزگار، نمود بیشتری پیدا می‌کند.

۲ ـ بیان مسأله

در پژوهش پیش رو به کارکرد اصطلاحات موسیقی در اشعار شیخ بهائی و محمدباقر میرداماد خواهیم پرداخت تا با بررسی اشعار دو دانشمند ایرانی عهد صفوی به جنبه‌ای دیگر از اندیشه و

مختصات زبانی ایشان دست بیابیم. برای این کار از کلیات شیخ بهایی با مقدمه و تصحیح سعید نفیسی و به کوشش و ویرایش کاظم عابدینی‌مطلق «نشر توسعهٔ قلم» و دیوان اشراق میرداماد با پیشگفتار جویا جهانبخش و به کوشش سمیرا پوستین‌دوز که «میراث مکتوب» آن را به چاپ رسانده بهره برده‌ایم که معتبرین‌ترین تصحیح‌های موجود و در دسترس بودند. با توجه به این که تحقیق پیش رو در حوزهٔ ادبیات و هنر موسیقی صورت گرفته، پژوهشی میان‌رشته‌ای محسوب شده و نقطهٔ امتزاج شعر و موسیقی در اندیشهٔ حکمی، فقهی، کلامی و فلسفی دو دانشمند علوم اسلامی عهد صفوی می‌باشد. آن چه ما را به انجام این پژوهش ترغیب کرد، بررسی اشعار دو دانشمند علوم دینی بود که از بزرگان دربار صفوی و صاحب آراء و نظرات تأثیرگذاری بودند و از آنجا که شعر، آیینهٔ احساس و عاطفهٔ آدمی است، از این منظر به تجلیّات درونی ایشان در بهره‌مندی از مؤلفه‌های موسیقایی در مضمون‌پردازی ادبی ایشان پرداخته‌ایم.

۳ ـ ۱. سوالات پژوهش:

این تحقیق تلاش می‌کند تا نشان دهد که اصطلاحات موسیقایی به کار رفته در آفرینش‌های ادبی شیخ بهایی و میرداماد کدامند و چه تأثیری بر سرایش ایشان داشته‌اند؟چگونه استفاده از اصطلاحات موسیقی را می‌توان یکی از ویژگی‌های سبکی و مختصات زبانی ایشان دانست؟ کدام واژه‌ها و اصطلاحات موسیقایی زمینه‌ساز خلق مضامین تازه در شعر ایشان شده‌است؟ کدام موضوعات نمود بیشتری در کارکرد این اصطلاحات داشته است؟

٤-١. ضرورت و پیشینهٔ تحقیق

با توجه به کثیرالعلم بودن دانشمندانی چون شیخ بهایی و میرداماد، آثار ایشان حوزه‌های گسترده و متنوعی را در برمی‌گیرد که به همین علت پژوهش‌های بسیاری از دیدگاه‌های مختلفی بر آثار این دو عالم عصر صفوی صورت پذیرفته‌است امّا اغلب آن‌ها خارج از حوزهٔ دانش زبان و ادبیات بوده و بیشتر از منظر فلسفی، حکمی، فقهی و کلامی به آثار ایشان پرداخته‌اند.

عباس کی‌منش (۱۳۸۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «شیخ بهایی و هنر شاعری وی در جاذبهٔ موسیقی کلام» به بررسی اوزان عروضی اشعار شیخ بهایی در بحور مختلف پرداخته‌است و صرافت و ظرافت به کارگیری واژگان در سروده‌های شیخ را بررسی نموده و در نهایت وی را علی‌رغم شیخ الاسلامی دربار صفوی، حائز عنوان شاعری قابل احترام دانسته‌است. عدل‌پرور و رحمانیان(۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «موسیقی کناری در رباعیات شیخ بهایی» به تحلیل رباعیات شیخ بهایی پرداخته‌اند که در نتایج خود رباعیّات شیخ بهایی را دارای انواع قافیه اسمی، فعلی و ضمیر یافته‌اند که بسامد قافیهٔ اسمی را بیشتر از سایر انواع قافیه نشان می‌دهد. سامانی و همکارانش نیز در سال (۱٤۰۰) پژوهشی با عنوان «مقایسهٔ اصطلاحات فلسفی و عرفانی در اشعار میرداماد، ملاصدرا و شیخ بهایی با تکیه بر پربسامدترین واژه‌ها در اشعار سه شاعر» انجام داده‌اند، اشعار این سه عالم دورهٔ صفوی را مورد بررسی قرار داده و در بخش نتیجه‌گیری به کلمات مشابهی با مفاهیم تقریباً واحد، در حوزهٔ فلسفه، عشق و عرفان دست یافته‌اند که در دیوان‌های هر سه شاعر موجود بوده‌است.

در پژوهش‌های دیگری که در آثار شیخ بهایی و میرداماد صورت گرفته اغلب به تحلیل و بررسی آرای فلسفی، حکمی، فقهی و جز آن مانند مقالهٔ زهرا شریف و محسن جوادی(۱۳۸۸) با عنوان «معقول ثانی فلسفی در فسلفهٔ مشایی-اشراقی (از خواجه نصیر تا میرداماد)» و تحقیقی تحت عنوان «لوازم معنایی اصالت وجود و نقش آن در تمایز اندیش‌های میرداماد و ملاصدرا» از محمدمهدی کمالی و همکارانش(۱۳۹٦) پرداخته‌است که با موضوع پژوهش پیش رو هیچ شباهتی ندارند و این موضوع بدیع بودن و ضرورت پژوهش ما، برای دست یافتن به جنبه‌ای دیگر از آراء و اندیشه و شناخت بُعدی دیگر از مختصات زبانی دو شاعر دانشمند و نامدار ایرانی عهد صفوی می‌باشد.

۵-۱. روش تحقیق

این پژوهش، بر اساس مطالعهٔ دیوان شیخ بهائی و محمدباقر میرداماد و فیش‌برداری از ابیاتی که در آن‌ها از اصطلاحات موسیقایی استفاده شده، به صورت توصیفی-تحلیلی و با روش تجزیه و تحلیل محتوایی داده‌ها با استناد به استدلال‌های منطقی انجام پذیرفته‌است. روش گردآوری داده‌ها به

صورت کتابخانه‌ای بوده و ابتدا اصطلاحات به‌کار رفته در ابیات شاهد با استفاده از فرهنگ‌های موسیقی تعریف شده و سپس کارکرد این اصطلاحات در اشعار هر دو شاعر تحلیل شده است.

۱. بحث و بررسی

۲ ـ. مثال‌ها و بحث اصلی:

۱ ـ**آهنگ:** «بر وزن آونگ، موزونی ساز و آواز باشد. و آوازی که در اول خوانندگی و گویندگی برکشند.»(خلف تبریزی، ج۱، ۷۱:۱۳٤۲) «بانگ کششی و گردشی آواز یا ساز [است] که در خوانندگی و یا نوازندگی به وجود می‌آید. اوج و حضیض یا حالات زیر و بمی یک واحد صوتی، و مجموعه واحدهای صوتی است که جملهٔ موسیقی را می‌سازد. چند جملهٔ (ملودی) اعم از موسیقی، رزمی و دیگر انواع آن، آهنگ را می‌سازند.»(ستایشگر، ٤٤:۱۳۹۱)

وه! چه خوش می‌گفت در راه حجاز آن عرب، شعری به آهنگ حجاز

(شیخ‌بهایی، ۱۶۰:۱۳۹۲)

دیده به دیدار بیا باز کن پردهٔ آهنگ دگر ساز کن

(میرداماد، ۲٤:۱۳۸۵)

شیخ بهایی با آوردن واژهٔ حجاز در دو معنی متفاوت، علاوه بر ایجاد جناس، با اشاره به سرزمین وحی، بزرگترین مراسم مذهبی مسلمانان را که مناسک حج است با آهنگِ حجاز که یکی از مقامات دوازده‌گانهٔ موسیقی است، پیوند می‌زند. راوی شعر او فردی عرب است که در بیت بعدی، انسانِ بدون عشق را، به چهارپایان مانند می‌کند. در اندیشهٔ شیخ بهایی، «آهنگ حجاز» و «راه حجاز» هر دو به یک جا ختم می‌شوند و آنجا عشق است. چه اینکه همگی نتیجهٔ ارادهٔ ذات الهی هستند، چه مناسک روحانی حج و چه نغمات زیبای موسیقی. امّا میرداماد در این بیت تمنای همیشگی شیعیان که انتظار ظهور است را بیان می‌کند. نکتهٔ قابل تأمل در این بیت، بیان مضمونی دینی با استفاده از اصطلاحات موسیقایی بوده که از حضرت مهدی (عج) می‌خواهد: با تشریف فرمایی خود نظم و نظام

فعلی جهان را دگرگون کرده و راه و روشی دیگر –که همان سیرهٔ پیامبر (ص) و اهل بیت (ع) است– بر جهان حاکم کنند. این اتفاق در شعر میرداماد، با تغییر پردهٔ موسیقی به آهنگی دگر حادث می‌شود که به کنایه بیان شده و در استخدام دو واژهٔ باز و ساز جناس مضارع شکل گرفته است.

۲ **پرده:** «رشته‌ای که بر دستهٔ طنبور و غیره بندند. برای نگاه داشتن انگشتان و حفظ مقامات و به کثرت استعمال به معنی مقامات و مطلق آهنگ هم مستعمل شده و لهذا مضاف می‌شود به سوی ساز و طنبور و پردهٔ صوت، پردهٔ آواز.»(وجدانی، ۱٤۰۰:۲٤۰) در مقاصدالالحان آمده: «بدانک هر دوری را ادوار اصلی هست که آن دور مبنی بر آن اصل است و آن از اقسام ذی‌الاربع یا ذی‌الخمس بود و ادوار مشهوره نزد عرب دوازده است که عجم آن‌ها را دوازده مقام و پرده و«شدّ» نیز خوانند و آن‌ها بعضی هشت نغمه‌اند و بعضی نه نغمه برین موجب: عشّاق– نوی [نوا]– بوسلیک– راست– حسینی– حجازی– راهوی– زنگوله– عراق– اصفهان– زیرافگند–بزرگ.»(مراغه‌ای، ٥٦:۱۳٥٦)

بگذر ز همه به خودت پرداز که ز پرده برون نرود آواز

(شیخ‌بهایی، ۱۸۸:۱۳۹۲)

از دست تو در ساغر جانم خون‌هاست وز عشق تو دل چو پردهٔ قانون‌هاست

(میرداماد، ۹۲:۱۳۸۵)

شیخ بهایی در مثنوی «شیر و شکر»، این بیت را از فصلی که در اهمیت دانش و سودمندی آن در آخرت سروده، پس از توصیه به حذر کردن از علوم غریبه، آورده‌است و منظورش از پرداختن انسان به خودش، سازندگی درونی‌ست تا در دام علوم غیرسودمند و منفی نیفتد. مهم ترین اصل برای این که یک خواننده در هنگام خواندن آواز دچار خطای صوتی –چه از لحاظ فرکانسی –که خارج شدن از کوک صحیح نغمات در هنگام آواز خواندن یا نواختن ساز است– و چه از نظر رعایت ترتیب – شعبه‌ها و گوشه‌ها– نشود، تمرکز بر طراحی و چیدمانی‌ست که برای اجرای خود ترتیب داده‌است. **میرداماد** در این رباعی که برای محبوب خود –حضرت امام رضا (ع)– سروده، جان را به ساغر می و دل غمدیدهٔ خود را به پردهٔ ساز قانون تشبیه کرده است. شیخ بهایی مضمون تعلیمی و میرداماد مضمون عاشقانهٔ خود را با استفاده از اصطلاحات موسیقی، رنگی دگر بخشیده و ارائه کرده‌اند.

۳ **صدا:** «صدا یا صوت، آواز، بانگ و نوا را گویند که از ارتعاشات حاصله از تصادم دو چیز با یکدیگر به وجود می‌آید. اگر میان آن دو چیز مقاومتی باشد (مثل آهن)، صدا به گوش می‌رسد و اگر مقاومتی نباشد (مثل پنبه)، صدایی شنیده نمی‌شود.»(صفری، ۱۳۹۸:۶۲۹) «آواز که از گنبد و کوه و چاه و غیره بازآید و مطلق هر آواز را نیز گویند. نوف، پژواک، پژوال، چرنگ، در عربی صدی است.»(دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۰: ۱٤۸۸۰)

از ذوق صدای پایت ای رهزن هوش واز بهر نظارهٔ تو ای مایهٔ نوش

چون منتظران به هر زمانی صد بار جان در بر چشم آید و دل بر در گوش

(شیخ‌بهایی، ۱۳۹۲:۱۳۳)

اشراق غم مخور که نماند چنین جهان عالم پر از صداست که وقت تبدّل است

(میرداماد، ۱۳۸۵:٦۱)

شیخ بهایی، مضمون انتظار را که مفهومی عاطفی و عاشقانه است و در شعر شیعی نیز مضمون مهمی به شمار می‌آید در قالب رباعی به تصویر کشیده است. میرداماد نیز با توسل به آل نبیین، در نکوهش دشمنان خود غزلی کوتاه سروده که مقطع آن، بیت شاهد ماست و مژدهٔ دگرگونی دنیا را به خود می‌دهد که به قول حافظ (چنان نماند و چنین نیز هم نخواهد ماند). شاعر نشانه‌های تغییر و تحول در وضع روزگار را به آکندگی عالم از صدا تشبیه می‌کند، که همهٔ این صداها نوید انقلاب و دگرگونی شرایط را به وی می‌دهند. در هر دو بیت واژهٔ «صدا» که یک اصطلاح موسیقایی است در خدمت اندیشهٔ اسلامی و شیعی ایشان است و اگرچه واژهٔ «صدا» به نظر پرتکرار و عمومی می‌آید، امّا بدون شک یکی از اصطلاحات بنیادین و اساسی در تعریف هنر موسیقی به شمار می‌رود.

٤ **ساز:** در فرهنگ موسیقی به دو معنی است: «اول به کلیه آلات موسیقی اتلاق می‌گردد. دوم: هم آهنگ نمودن آلات موسیقی را گویند که در این مورد ساز در دادن، ساز کردن، دمساز نمودن و سازگار کردن نیز گفته می‌شود.»(وجدانی، ۱٤۰۰:۷۰۹)

حالیا ای عندلیب کهنه‌سال! ساز کن افغان و یک چندی بنال

(شیخ‌بهایی، ۱۳۹۲:۱٦٤)

من که در این باغ چو مرغ سحر ساز کنم زمزمه‌ای از هنر

(میرداماد، ۱۳۸۵:۲۵)

شیخ بهایی مثنوی خود را با اشاره به آیهٔ ٦۷ سورهٔ بقره -که در مورد فرمانبرداری از خداوند و کشتن گاو نفس در ایّام جوانی سخن گفته- سروده و در آن به نکوهش توبه پس رسیدن به سنین پیری پرداخته است. عندلیب کهنه‌سال نیز در این بیت، کنایه از فردی است که جوانی خود را همچون مرغ خوش‌آوازی در خوشگذرانی صرف کرده و این گونه به پیری رسیده است. شاعر توبهٔ او را حاصل طمع وی دانسته و تنها راهی که پیش رویش می‌گذارد، کوک کردن ساز ناله و زاری است. شاعر از تصویر «عندلیب کهنه‌سال» برای تداعی توامان زیبایی -مرغ زیبا و خوش‌آواز- و زشتی -پیری- استفاده کرده تا فانی بودنِ مظاهر دنیوی را برای مخاطبش تبیین کند. اما میرداماد در شرح دلیل آفرینش کتابش به بیان کمالات خود می‌پردازد و در این بیت که مطلع مثنوی اوست، کتابش را باغ و خود را مرغ سحری خوانده که می‌خواهد به ترنّم هنر شاعری بپردازد. اما در ادامه خود را مسندنشین معرفت بی‌زوال معرفی کرده و بر ساختن تاج پادشاهی بر گلستان شعرش، از علم الهی و سریر حکومتش از فن طبیعی تأکید می‌کند.

۵ -**عندلیب:** «عندلیب یا بلبل، مرغ خوش صوت و آوازی است که در موسیقی به دلیل داشتن الحان موسیقایی به خوانندهٔ خوش‌نوا مانند شده است.»(صفری،۱۳۹۸:٦۸۱) «نام سازی‌ست قدیمی که در کتب قدیم ذکرش بسیار آمده به معنی بلبل.»(اطرائی، ۱۳٦۰:۸۵) «هزار دستان که به آوازهای رنگارنگ بانگ کند. و آن را عندبیل نیز گویند.»(دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۱: ۱٦٤۰٦)

استَمع ماذا یَقولُ العَندَلیب حَیثُ یَروی مِن احادیثِ اَلحبیب

(شیخ‌بهایی، ۱۳۹۲:۱۵۸)

شیخ بهایی در ابتدای مجموعهٔ نان و حلوای خود به پرورش مضامین عرفانی پرداخته و با طعنه زدن به بی‌خبران، توجه همه به ویژه غافلان را به شنیدن سخنان بلبل جلب می‌کند که از دوست خبر

می‌دهد و گفته‌های او را بیان می‌کند. موضوع خبر در احوال اهلِ راز و اشعار عرفانی به ارتباط انسان واصل با عالم غیب و تأکید ایشان بر وفای به عهدی که آدمی در روز ازل، به آن متعهد شده‌است، اشاره دارد. این که عندلیب خوش‌نوا پیام‌آورِ اخبار و احوال حضرت دوست باشد، همان نقطهٔ اتصالِ هنر و زیبایی با ذات الهی، در اندیشهٔ شیخ بهایی است.

٦ –**دستان:** «پرده، نهادن سرانگشتان بر دسته سازها می‌باشد و بستن مفتول روده‌ای بر دستهٔ سازهای تاردار. آهنگ سخن‌دار و ترانه را نیز گفته‌اند.»(اطرائی، ٤٣:١٣٦٠) «رشته‌هائی که بر دستهٔ سازهای زهی–زخمه‌ای، برای تعیین محل‌های انگشت‌گذاری می‌بندند. امروزه این واژه را در زبان فارسی «پرده» گویند.»(منصوری، ٢٢٤:١٤٠٠) «یکی از گوشه‌های ماهور؛ کلید و مفتاح ساز و آلتی که بدان ساز را کوک کنند؛ هر یک از لحن‌های باربد.»(دهخدا، ۱۳۷۷، ج۷: ۱۰۸۳۰)

مرحبا! ای بلبل دستانِ حی! که آمدی از جانب بستان حی

(شیخ‌بهایی، ۱۵۸:۱۳۹۲)

شاعر در ادامهٔ مثنوی عرفانی خود، با اشاره به ماجرای لیلی و مجنون، عندلیب خوش‌نوا را نغمه-پردازی از قبیلهٔ «حی» که منظور از حی در اینجا طایفهٔ لیلی است، خوانده که از جانب دوست پیام آورده است. حی یک از نام‌های خداوند است که در مصرع دوم به همین معنی آمده و منظور از لیلی، محبوب و معشوقی‌ست که شاعر دیوانه‌وار در پی اوست. جناسی که با واژهٔ حی ایجاد کرده مُبین معنای زنده بودن عشق و حضرت حق در دل عاشق واله است که شاعر این خبر مهم را به بلبل دستان زن عشق سپرده‌است.

۷ **رقص:** «بازی کردن و پای کوفتن رقاص و درخشیدن شراب و جوشیدن می و جنبیدن و برجستن و به اصطلاح اهل نغمه پای کوفتن به اصول نغمات بود.»(وجدانی، ١٤٠٠، ج١: ٦٣٧) «حرکات و اطوار مخصوص و متوالی سر، گردن، سینه، دست‌ها، پاها توأم با آهنگ موسیقی، هنر ایجاد زیبایی یا بیان احساسات به وسیلهٔ حرکات توأم با موسیقی.»(دهخدا، ۱۳۷۷، ج۸: ۱۲۱۹۳)

بوی تو ره قافلهٔ هوش زند وز شوق توخون دررگ جان جوش زند

هوش از سر دل رقص‌کنان برخیزد چـون نـام تـو حلقه بـر در گوش زنـد

(میرداماد، ۱۰۲:۱۳۸۵)

شاعر رباعی عاشقانه‌ای با مؤلفه‌های انتظار را با کمک صنعت تشخیص ساخته‌است. معشوقی کـه میرداماد از او دم می‌زند غایب است، زیرا بوی و شوق و نـام محبـوب هسـت و از خـودش خبـری نیست. شاعر با شنیدن نام معشوق، هوش از سرش پریده و شادمانه از خانهٔ دل بیرون مـی‌رود و ایـن همه، کنایه از جنون عاشق است بر اثر التفات معشوق. میرداماد در تمییز جنون عشق و پـاک‌بـاختگیِ مدنظرش از دیوانگی و کم‌خردی، هوش عاشق را از سرِ دل –و نه از سر عقل و دماغ– و به صـورت رقص‌کنان –نه پریشان و گریزان– ربوده یا می‌پراند. وی ذوق، طلب و اشتیاق را که از مقامات عرفان هستند، برای وصالِ محبوب با تصویر بی‌خودی در رقص نمایش می‌دهـد. اصـطلاح رقـص در پـنج مرتبه‌ای که در اشعار« میر» آمده برای خلق مضامین عرفانی به‌کار رفته‌است.

۸ **نوا:** «هر نغمه و آهنگ و آواز و ناله را گویند، عموماً خواه از انسان باشد و خواه از مرغان. نام مقـامی است از جملهٔ دوازده مقام موسیقی.» (خلف تبریزی، ۱۳٤۲، ج٤: ۲۱۷٤) «دسـتان مرغـان و آوازهـای ایشان؛ سروده؛ آوازی که از ذوات‌الاوتار برآرند با زخمـه یـا بـا کمـان؛ نـوا یکـی از هفـت دسـتگاه [موسیقی] ایرانی است.»(دهخدا، ۱۳۷۷، ج١٤: ۲۲۷٦۹–۲۲۷٦۸)

ای نـواهای تـو نـار مُوصَده! زد به هـر بـنـدم هزار آتشـکده

(شیخ‌بهایی،۱۵۸:۱۳۹۲)

شاعر در آغاز مثنوی «نان و حلوا» با اشاره به واژه‌ای در آیهٔ ۲۰ سورهٔ البلد و آیهٔ ۸ سورهٔ الهمزه، نوا را بـه «نار مُوصَده» تشبیه کرده است. موصده در لغت به معنی سرپوشـیده و ترکیـب «نـار موصـده» کـه در آیات قرآن کریم آمده در تعذیب کفّار و عیب‌جویانِ بدگوی آمده است که بر آنان آتشـی سرپوشـیده احاطه دارد، به این منظور که هیچ راه گریزی از آن نخواهند داشت. وجه شبه نواهای محبوب منظـور شیخ بهایی با نار موصده در گریزناپذیر بودن آن‌هاست، با این تفاوت که ناگزیری در شنیدن نواها بـه سبب لذت است که در هر بند شیخ هزار آتشکده ایجاد می‌کنـد و آن دیگـری از روی اجبـار اسـت.

دراین جا بین نوا و نار موصده تضاد وجود دارد، تلمیح و استعاره نیز از صنایع بارز این بیت است که شاعر با درآمیختن کلام خداوند و اصطلاحات هنری مضمون خود را پرورش و ارائه داده‌است.

۹ -**آواز:** «در موسیقی به معنی صوت، آوا، بانگ، آهنگ، لحن، خوانندگی، تغنّی، نوا و غیره. برخی آواز را معادل واژهٔ «صیت» عربی دانسته‌اند که آواز صدای بسیار بلند حنجره است، فریاد گوش خراش و صدای دهل و غیره است. تعداد پنج مجموعه از دوازده مجموعه الحان موسیقی ایران را که مستقل نیستند و از دستگاه‌های هفت‌گانه منشعب شده‌اند «آواز» نامیده می‌شوند. [این] آوازهای پنج‌گانه عبارتند از: ابوعطا، دشتی، بیات ترک و افشاری متعلق به دستگاه شور و آواز بیات اصفهان متعلق به دستگاه همایون. بیات کرد هم گرچه امروزه متروک شده ولی آوازی است مستقل و منشعب از دستگاه شور.»(وجدانی، ۱٤۰۰، ج۱: ۳۵-۳٤)

بگذر ز همه به خودت پرداز که ز پرده برون نرود آواز

(شیخ‌بهایی، ۱۳۹۲:۱۸۸)

شیخ بهایی معتقد بوده که علم اندوزی نعمت دنیا و آخرت را توامان دارد و در این مثنوی به سودمندی علم در روز جزا پرداخته است. وی زندگی را به آواز تشبیه کرده و انسان را خواننده‌ای که برای اجرای درست باید دقت کافی داشته باشد. شیخ می‌گوید همهٔ حواشی را از خودت دور کن و به تربیت نفس و عمل خویش بپرداز که آواز زندگی‌ات از نغمهٔ درست خارج نشود و لحن خوشی داشته‌باشد. منظور شاعر از پرداختن به خود، تن‌پروری و غرق عیش دنیا شدن نیست بلکه غرض تأدیب نفس و حرکت در مسیر علم که ارزشمندترینِ مواهب الهی است، می‌باشد.

۱۰ -**نغمه:** «نغمه، صوتی است که به مقدار زمانی محسوس در جسمی که از آن ایجاد می‌گردد درنگ کند.»(فارابی، ۱۰۵:۱۳۹۱) ارموی می‌نویسد: «نغمه آوازی است، لابث زمانی، بر جای از حدّت و ثقل، که طبع بدان مایل شود و هر نغمه‌ای را نظیری هست از حدّت و ثقل، و نغمه را نتوان گفت که حاد است یا ثقیل، الا، به نسبت با دیگری.»(ارموی، ۷:۱۳۸۰)

مگو که نغمه‌سرایان عشق خاموشند که نغمه نازک و اصحاب پنبه در گوشند

(شیخ‌بهایی، ۱۳۹۲:۱۵۳)

این بیت در بخش منسوبات به شیخ بهایی آمده است و در جستجویی که انجام دادم، مطلع غزلی از عرفی شیرازی نیز هست. نازک بودن نغمه، کنایه از لطیف، دقیق و حساس بودن است و در مقابلش پنبه در گوش بودن اصحاب نیز نشانهٔ غفلت و بی‌خبری ایشان است. پس گناهی متوجه نغمه‌سرایان عشق نیست، چه اینکه از وظیفهٔ خود عدول نکرده‌اند و در کارند. اهل دلی می‌خواهد که این نغمه را با گوش جان بشنود. آن‌چه در این بیت مشاهده می‌کنیم، تبیین فلسفهٔ فکری شیخ بهایی با استفاده از ظرفیت هنر موسیقی است.

۱۱ -**نی:** «نی یا نای از قدیمی‌ترین و متداول‌ترین سازهای ایرانی است که از گذشته‌های بسیار دور در تمام نقاط ایران رواج داشته است. نی از یک لولهٔ استوانه‌ای از جنس «نی» که سراسر طول آن شامل «هفت بند» و «شش گره» است ساخته شده و به این دلیل به آن «نی هفت بند» می‌گویند.»(سریر و وجدانی، ۱۱:۱۳۸۷) در نمادپردازی غربی «نی (آلت موسیقی) [Pipe] [نماد] هماهنگی؛ نی‌های پان (Pan) مظهر هماهنگی در طبیعت است. نشانهٔ ساتیر[از خدایان اساطیر یونانی که آلت موسیقی به دست داشت].»(کوپر،۳٦۸:۱۳۸٦) و امّا **دف‌ها**، «پوست‌صداهای کوبه‌ای یک‌طرفه (یک طرف باز) با بدنهٔ قاب مانند (طوقه‌ای) [هستند که] تقریباً در همهٔ نواحی ایران وجود دارند.»(درویشی، ۱۳۹۲، ج۲: ۳۹۵) دف «چنبری است که پوستی بر آن چسبانند و قوّالان آن را با انگشت نوازند. نوع مربع شکل آن در مصر و شامات و الجزیره متداول است و به همین سبب آن را «دف مربع» یا «دف چهارگوش» نامیده‌اند. دف مستدیر بر سه نوع است: دایره زنگی، مزهر، دایره. نوع دیگر دف دو رویه است.»(وجدانی، ۱٤۰۰، ج۱، ٥۱٦-٥۱٥)

با دف و نی، دوش آن مرد عرب وه! چه خوش می‌گفت، از روی طرب

(شیخ‌بهایی، ۱۳۹۲:۱٦۱)

شاعر در مثنوی کوتاهی از قول مردی عرب، به پند و اندرز مخاطب پرداخته و آموختن علم دنیا را فاقد ارزش و سودمندی برای روز قیامت دانسته،از ساقیِ دهر جرعه‌ای از جامِ قِدم طلب می‌کند، تا پردهٔ شک و گمان را دریده و چشم حقیقت‌بین او را باز کرده، به دیدار یار روشن کند. او می‌خواهد با چشم یار، یار را ببیند و این غایت کمال و معرفتی‌ست که برای انسان متصور شده‌اند. وی برای

بیان مضامین عارفانهٔ خود، شورانگیزی طنینِ –رعدگونهٔ– دف و رستاخیزی نهفته در اندوه نی را هم-عنان راوی قصه‌اش کرده است. انتخاب ساز «نی» برای پرداختن به موضوعی عرفانی در ادبیات فارسی سبقهٔ طولانی دارد که مشهورترین ایشان در مطلع مثنوی معنوی مولوی آمده که شارح نی را ثمتیلی از انسان کامل و ولیّ واصل دانسته ، می‌گوید: «این که نی رمزی از وجود انسان تلقّی شود پیش از مولانا هم در نزد صوفیان معمول بوده، از آن جمله شیخ احمد غزالی در رسالهٔ بوارق یک جا به نی (= قَصَب) اشاره می‌کند و آن را رمزی از ذات انسانی می‌شمرد.»(زمانی، ۵۱:۱۳۹۸) سرنوشت دف نیز مانند نی دستخوش تحولات تاریخی بوده و از سازی مجلسی به سازی عرفانی تبدیل شده و قرن‌هاست که مجلس‌آرای محافل دراویش و صوفیان است؛ چنان‌که گفته‌اند: «دف‌نوازی در مجالس سماع صوفیه، امری رایج بوده و در امر تجویز آن نیز به مراسمی که همراه با دف‌نوازی در حضور رسول خدا (ص) انجام می‌گرفته اشاره شده‌است.»(ستایشگر، ۳۲٤:۱۳۹۹)

۱۲ –**تار**: «سیم، زه، ابریشم در آلات زهی. به علت اطلاق تار به سیم‌ها و زه‌ها، در متون موسیقی، آلات زهی دیگر چون رباب، عود، تنبور، را نیز به مفهوم کلّی تار نامیده‌اند؛ امّا در آلات موسیقی ایران تار، مختص سازی منحصر به فرد است.»(ستایشگر، ۲۱۸:۱۳۹۱) و در معنی **چنگ** آمده: «سازی بسیار کهن از آلات موسیقی زهی (رشته‌ای) که بنا بر قدمتی که داشته، شاعران و نویسندگان به اشکال آن اشاره کرده‌اند. آنچه مسلم است صورت ابتدایی چنگ ملهم از کمان شکارچیان بوده و در مراحل بعد تارها یا رشته‌های ابریشم (زه) کاسهٔ طنینی، سیم‌گیر منحنی و جزئیات دیگر بدان افزوده‌اند. کمتر سازی مانند چنگ بر زبان شاعران فارسی زبان رایج بوده است.»(ستایشگر، ۲٤۳:۱۳۹۹)

پودش همگی ز تار چنگ است تارش همگی ز پود زنّار

(شیخ‌بهایی، ۱۱۷:۱۳۹۲)

شاعر در غزلی عرفانی، سجادهٔ خود را از لوث عیب و عار خالی دانسته و معتقد است که تار و پودش را از ابریشم ساز چنگ و کمربند مسیحیان سرشته‌اند. شیخ بهایی تنها راه رسیدن به محبوب خویش را، عمل به سلکِ رندان دانسته و بافتار سجاده‌اش را که تار و پودش از ابریشم ساز و رشتهٔ زنّار است، خالی از عیب و عاری از عار می‌داند. این گونه افکار در بین علمای اهل کتاب کم نبوده

است که می‌خواستند از حصار متکلمی رهایی یافته و به لذت غور در معرفت الهی بپردازند که مولانا نیز مشهور این طریق است.

۱۳ -**سماع:** «وجد و سرور و پایکوبی و دست‌افشانی صوفیان، منفرداً یا جمعاً با آداب و تشریفاتی خاص [است].»(تفضلی، ۳۳:۱۳۹۸) بزرگان صوفیه معتقدند «سماع حالتی در قلب ایجاد می‌کند که وجد نامیده می‌شود و این وجد حرکات بدنی به وجود می‌آورد که اگر حرکات غیرموزونی باشد «اضطراب» و اگر حرکات موزونی باشد کف زدن و رقص است.»(حاکمی، ۳:۱۳۷۳-۲) در شمول سماع آمده است: «اگر نیکو بنگری همهٔ حیوانات در سماع با تو شریک‌اند امّا چون استعداد و کمالیّت ندارند از آن مقام عبورشان ممکن نه.»(علاءالدّوله سمنانی، ۱۸:۱۳۹۳)

یا مغَنّی قُم فَاِنَّ العُمرَ ضاع لا یَطیبُ العَیشُ اِلا بِالسَّماع

(شیخ‌بهایی، ۱۷۷:۱۳۹۲)

شیخ بهایی در آخرین فصل مجموعهٔ نان و حلوا، شعری به زبان عربی دارد که با عنوان «در سرودهای بهشت، از جذبه‌های خدای بخشنده» آورده و بیت فوق که در این مثنوی آمده، بدین معنی است: (ای نغمه‌خوان! به پا خیز که زندگانی نابود شد و زندگی گوارا نمی‌گردد، مگر با سماع.) شاعر در ادامهٔ وجدی که در این مثنوی به تصویر کشیده، دست به دامن مغنی می‌شود که برخیز و با نغمه‌

پردازی آتشی بر غم‌های دل بیفکن و اندوه فراوان مرا را با ترانه‌هایت از دلم بزدای. وی همچنین به مغنی گوشزد می‌کند که او نیز به خواب غفلت فرو نرود و فرصت کوتاه زندگی را از دست ندهد؛ و در نهایت، تنها راه گریز و نجات از فترت و بی‌خبری را در سماع می‌بیند. با التفات به ابیات این مثنوی در می‌یابیم که شیخ بهایی، از اصطلاحات موسیقی تنها برای خلق مضمون بهره نبرده است، بلکه قابلیت شفابخشی این موهبت الهی در کُنه اندیشهٔ وی جایگاهی ارزنده دارد.

۱٤ -**مغنّی/ مغنی:** «سرودگوی، مطرب و سرود گوینده و سراینده و غنا کننده و مطرب و آوازخوان. آن که کار او غنا باشد. خواننده، خنیاگر. نوایی، قوّال، آوازه‌خوان.»(حدادی، ٥٤٩:١٣٧٦) شاعرانی از قبیل مولانا و حافظ از کلمه مغنّی نیز برای موسیقی‌نوازان استفاده کرده‌اند. مغنّی علاوه بر معانی غناساز، طرب‌انگیز، نوازنده، آوازخوان و مطرب نوعی ساز نیز بوده‌است.»(وجدانی، ١٤٠٠، ج٢: ١٣٠٩)

یـا مُغنّـی انَّ عِنـــدی کُلَّ غَـم قُـم وَالَقِ الـنـــارَ فیـها بِـالنِّـغَم

(شیخ‌بهایی، ۱۳۹۲:۱۷۷)

نغم با غم جناس مزید خلق کرده و در اینجا به معنی آهنگ و ترانه آمـده اسـت ؛ شـاعر از مغنّـی می‌خواهد که با معجزهٔ موسیقی، آتشی بر انباشت انـدوه و غصـه‌هـای دلـش بزنـد و همـه را یکجـا بسوزاند و از بین ببرد. شیخ بهایی موسیقی را، راهی برای گریز از غـم‌هـا و پنـاهی بـرای غنـودن در محیطی به دور از هیاهوی روزگار و اندوه مستولی بر روح و روان خویش می‌داند و ایـن توصـیفات موسیقایی را در شعری عرفانی با عنوان «در سرودهای بهشت، از جذبه‌های خدای بخشـنده» بـه کـار برده است.

۱۵ -**عشّاق**: «یکی از مقام‌های دوازده‌گانه موسیقی قدیمی و مورد تذکر فارابی [است]، که موسیقی‌شناسان عرب و ترک آن را با بعضی الحان دیگر مبنای موسیقی خود می‌داننـد.»(ستایشـگر،۱۳۸۵:۱۷۹) «ایـن مقام دارای دو شعبه بوده به نام‌های، زابل و اوج. در ردیف موسیقی کنـونی ایـران، عشّـاق گوشـه‌ای است که در بیات اصفهان بعد از بیات راجه (راجع)، در آواز دشتی بعد از گیلکی، در راست پنجگـاه قبل از زابل و در دستگاه همایون [نیز] قبل از زابل نواخته می‌شود.»(ملاح، ۱۳۶۳:۲۲۷-۲۲۶)

از نـالهٔ عشـّـاق نـــوایـی بـردار وز درد و غم دوست دوایی بردار

از منزل یار تا تـو ای سست قدم! یک گام زیـاده نیست، پایی بردار

(شیخ‌بهایی، ۱۳۹۲:۱۳۲)

این رباعی شیخ بهایی در پند و موعظهٔ غافلِ کاهلی‌ست که قدر عشق را نمی‌داند، عشّاق به دلیـل اشتقاقش از واژهٔ عشق و داشتن نوایی نرم و رقیق، همیشه مورد توجه شاعران و خنیاگران بوده، چنان که آن را محرک شوق و مهیج عشق و آرامش نفس دانسته‌اند و نقل است که «افلاطـون گویـد: مقـام عشاق که یکی از مقامات است فایده دارد، برای مرض‌های مزمن مهلک مثل امراض قدمین و نقـرس و بادهـای گـرم [و] خشـک و تـر. وعشـاق از بـرج عقـرب تـأثیرش را گرفتـه[اسـت].»(ثابـت‌زاده،

۱۳۹۹:۱۳۱) شاعر با استفاده از دو واژهٔ نوایی و دوایی جناس مضارع ساخته و اصطلاح عشّاق را در دو معنی عاشقان و پردهٔ عشّاق به کار گرفته که ایهام تناسب خلق کرده است.

۱۶ -**خواندن/ خوانندگی:** «خواندن، یعنی آواز سردادن؛ خوانندگی، یعنی آوازخوانی.»(ملاح، ۱۳۵۱:۱۰۸) «فریاد کردن، تغنی کردن، به آهنگ درآوردن چنان که خنیاگر، مترنّم شدن؛ سرودن، سراییدن، بانگ سردادن.»(ستایشگر، ۱۳۹۱:٤۱۲)

آن را برخوان به نوای حزین وز قلّهٔ عرش بشنو تحسین

(شیخ‌بهایی، ۱۳۹۲:۱۹۱)

شاعر در این مثنوی به موضوع توبه از گناهان و بازگشت به سوی درگاه خداوند بخشنده پرداخته و به توبه‌کنندگان توصیه می‌کند که با دلی آگاه شروع به صدا زدن حق تعالی کنند و این ذکر را با نوایی حزین که برآمده از دلی شکسته و دردمند است بخوانند، تا به عرش رسیده و مورد تحسین قرار بگیرند که همان لطف و بخشش پروردگار است. از نظر شیخ بهایی، این که آدمی در استغاثه‌اش از حضرت حق، به آوازی برآمده از سوز دل متوسل شود، نه تنها زمینه‌ساز بخشش او می‌شود، بلکه موجب خشنودی خداوند نیز می‌گردد.

۱۷ -**ترانه:** «در فارسی نوعی از شعر یعنی رباعی را ترانه گویند و ترانه لغتاً به معنی آواز است. عرب این قسم شعر را از ایرانی‌ها به اسم «ذوبیت» در میان معمول داشتند و در قدیم آن را برای منظوم ساختن معانی دقیقه یا در فن غنا استعمال می‌نمودند.»(وجدانی، ۱٤۰۰، ج۱: ۲۹۳) و در معنی **غزلخوان** آمده: «غزل‌سرا، غزل‌گو. در حال غزل خواندن. غزل‌خوان را کنایه از مطرب، گفته‌اند. و این به دلیل آن است که غزل‌خوانی در عهد قدیم با موسیقی و به شکل شعر ملحون و غنایی مرسوم بوده است. غزل، غزل ملحون، شعر غنایی.»(ستایشگر، ۱۳۸۵:۱۹۸)

بلبل به غزلخوانی و قُمری به ترانه (شیخ‌بهایی، ۱۳۹۲:۱۵۲)

مصرع فوق، تک مصرع پنجم مخمس مشهور شیخ بهایی است که با مطلع «تا کی به تمنای وصال تو یگانه...» شروع شده و یکی از زیباترین اشعار عرفانی اوست. آهنگساران متعددی بر روی این شعر موسیقی گذاشته و خوانندگان مختلفی آن را اجرا و منتشر کرده‌اند. شاعر در این مخمس عرفانی که

ملهم از آیهٔ ٤٤ سورهٔ اسراء است، همهٔ عالم را ثناخوان و تسبیح‌گوی حضرت دوست دانسته و معتقد است که هر موجودی با زبان خود، به ستایش پروردگار هستی می‌پردازد، چنان که بلبل به شیوهٔ غزلخوانی و قمری با خواندن ترانه ذکر حق می‌گویند. چنین به نظر می‌آید که شیخ بهایی، موسیقی را مقوله‌ای خارج از دایرهٔ محدثات الهی نمی‌داند و می‌گوید: همان‌طوری که عاقل در قوانینِ خرد، پروانه در آتشِ شمع، عارف و عابد و زاهدِ هر دین و مسلکی در امکان مقدس خود به دنبال پرتو نور حق می‌گردند، بلبل و قمری که در این مصرع نمایندهٔ هنرمندان و اهل ذوق هستند نیز به زبان شعر و موسیقی به ذکر نام خداوند مشغولند.

۱۸ - **حجاز:** «یکی از دوازده مقام موسیقی ایرانی [است]. قدما هر مقام و دو شعبه را یک آواز قرار داده‌اند و آن دو آواز را یک هنگام نام کرده‌اند و گفته‌اند موسیقی هیجده بانگ است و حجاز دو بانگ دارد. حجاز یکی از متعلقات دستگاه شور است که لحن مخصوص عرب‌هاست و در کشور ما هم برای خواندن قرآن و مناجات‌های مذهبی به کار می‌رود و به تدریج جزء موسیقی ما شده است و هر آوازه‌خوان در ضمن آواز ابوعطا حجاز هم می‌خواند.»(وجدانی، ١٤٠٠، ج١: ٤١٧-٤١٦)

آهنگ حجاز می‌نمودم منِ زار — که آمد سحری به گوش دل این گفتار

یارب! به چه روی جانب کعبه رود؟ — گبری که کلیسیا از او دارد عار

(شیخ‌بهایی، ۱۳۹۲:۱۳۲)

شیخ بهایی در این رباعی از اصطلاح آهنگ در دو معنی عزم و اراده و نغمه‌پردازی و همچنین از اصطلاح حجاز نیز در دو معنی سرزمین وحی و پردهٔ حجاز در موسیقی بهره برده که منجر به خلق ایهام تناسب شده است. شاعر حاجت و آرزوی رفتن به سفر حج را با ایهامی موسیقایی به مضمون شعری دینی تبدیل کرده است.

۱۹ -**عراق:** «گوشه‌ای‌ست که در دستگاه‌های نوا، ماهور، راست پنجگاه و آواز افشاری آمده و یکی از جمله دوازده مقام موسیقی قدیم به اصفهانک نگاه کنید.»(اطرائی، ۸۳:۱۳٦۰) «عراق مقام نهم از دوازده

مثام اصل بوده‌است، ولی در روزگار ما، عراق یکی از گوشه‌هایی‌ست که در مایهٔ افشاری و دستگاه ماهور و دستگاه راست پنجگاه می‌نوازند.»(ملاح، ۱۳۵۱:۱٦۱)

در روز پسین که رسد موعود نرسد ز عراق و رهاوی سود

(شیخ‌بهایی، ۱۳۹۲:۱۸۸)

شاعر معتقد است که علوم عقلی و نقلی، به ویژه علوم غریبه و به طور کلی علم رسمی چیزی به جز ضرر در پی ندارد و اگر به دنبال منفعت دنیی و عقبی هستی، باید که بر ریسمان عشق چنگ زنی تا تو را از تو گرفته و جانی تازه ببخشدت. یقیناً منظور شیخ، کالبد علوم نبوده، چه اینکه همین علوم وسایل نیل به اندیشمندی در مسیر شناخت هستند و نقشی جز مرکب ندارند. این راکب است که خیر و شرّ مسیر را معیّن می‌کند، پس هندسه، فلسفه و موسیقی و جز آن، وقتی که در خدمت انسان هستند، فضیلتند و هنگامی که انسان در خدمت ایشان باشد، غیرسودمند. لذا با توجه به شواهد دیگری که از شیخ بهایی بیان شده می‌توان گفت، موسیقی وقتی در خدمت عشق و زیبایی باشد، در هر دستگاه و مقامی که نواخته شود، به دل آدمی می‌نشیند؛ زیرا این زیبایی نیز مانند سایر مظاهر صنع الهی، ما را به یاد پدیدآورنده می‌اندازد و آنچه باعث غفلت آدمی از معبود شود، خواه علم کلام یا نغمهٔ رهاوی باشد چیزی جز خسران در پی ندارد.

۲۰ -**رهاوی**: رهاوی با اسم‌های (رهاو، راهوی، رهاب، پردهٔ رهاوی، راه رهاوی) ضبط شده است و «یکی از ۱۲ مقام وسیع و دارای اهمیت در موسیقی پیشین، دارای دو بانگ. دو شعبهٔ نوروز عرب و نوروز عجم منشعب از رهاوی بوده‌اند. رهاوی در ردیف موسیقی امروز در دستگاه‌های نوا قبل از مسیحی و شور به اجرا درمی‌آید. اگر رهاوی و رهاب یکی باشند رهاوی یا رهاب، در فرود آواز افشاری نیز به اجرا درمی‌آید.»(ستایشگر، ۱۳۹۹:٤٦۰)

در روز پسین که رسد موعود نرسد ز عراق و رهاوی سود

(شیخ‌بهایی، ۱۳۹۲:۱۸۸)

این بیت شعاعی از اندیشهٔ دینی شیخ بهایی، در آیینهٔ احساس و عواطف اوست. شاعر مجازاً عراق و رهاوی را آورده و هنر موسیقی را اراده کرده‌است. وی علی‌رغم آشنایی با لذّت موسیقی، از مؤلفه-

های آن برای تأدیب و عبرت‌آموزی بهره برده که بسط و ارائهٔ این گونه مضامین، برآمده از آراء فقهی و کلامی آن روزگار در مورد غناء بودن موسیقی می‌باشد.

۲۱ -**زمزمه:** لفظ زمزمه در اصطلاحات موسیقی «منحصر است به نوعی خوانندگی یا ترنّم ملایم و آهسته و کم‌صدا... صاحب برهان نوشته است: زمزمه بر وزن سردمه، به معنی زمزم است که به آهستگی چیزی خواندن، و کلماتی که مغان در محلّ ستایش و مناجات باری تعالی و پرستش آتش و چیزی خوردن، بر زبان رانند و نام کتابی است از مصنّفات زردتشت.»(ملاح، ۱۳۵۱:۱۳٤-۱۳۳)

باغ قوا را رهی از گوش داد مرغ دل و زمزمهٔ هوش داد

(میرداماد، ۸:۱۳۸۵)

میرداماد دیوان اشعار خود را با مثنوی مشرق‌الانوار در جواب مخزن‌الاسرار نظامی آغاز کرده و پس از حمد و ستایش خداوند، به ذکر صفات حق تعالی و حوادث آفرینش پرداخته‌است. وی در این بیت، مرغ دل و زمزمهٔ هوش را دو بال ارتباط و دریافت فیوض الهی دانسته‌است.اگر چه ذهن دین-اندیش و خلاق میر، بر محور سروده‌های آیینی و استفاده از تلمیحات و اشارات چرخیده‌است، لیکن در مضمون‌پردازی‌های خود به علوم مختلف نظر داشته و به طور ویژه از واژه‌های موسیقایی بی‌بهره نمانده‌است که نمونهٔ آن را در مثال فوق که در مثنوی هستی‌شناسانهٔ وی نمود یافته، می‌بینیم.

۲۲ -**کوس:** «سازی است از خانوادهٔ آلات موسیقی کوبه‌ای درشت جثه. ساختمان این ساز تشکیل می-شود از یک کاسهٔ بزرگ از جنس مس که بر دهانهٔ آن پوست کشیده‌اند و در پیکارها با دو کوبهٔ چرمی موسوم به دوال (بر وزن زغال) بر پوست آن می‌کوبند و در موارد دیگر با دو کوبهٔ چوبی که سر آن‌ها نمدپیچ شده است نواخته می‌شود.»(ملاح، ۱۳٦۳:۲۳۷-۲۳۵)

بی عشق سرشکم آتش تیز نبود بی درد رگم نشترخون‌ریز نبود

کوس طرب از دولت غم کوفت دلم ورنه دل من خسرو پرویز نبود

(میرداماد، ۱۰٤:۱۳۸۵)

شاعر در این رباعی، عشق را جان‌مایهٔ همهٔ دارایی خود می‌داند و منظور وی از غم در مصرع اول، اندوهِ عشق است که به اندوه زیبا نیز تعبیر می‌شود؛ چنان‌که سعدی می‌گوید: غم عشق آمد و غم‌های دگر پاک ببرد. (٥٦٦:١٣٨٩) غم عشق، اندوهی نیروافزار، طرب‌انگیز و مایهٔ نشاط روح است. همانطوری که میرداماد می‌گوید: کوس طربم را مرهون دولت غمِ دلم می‌دانم وگرنه این نشاط از سر مکنت، دارندگی و پادشاهی بر اهل و مال دنیا به دست نیامده است.

۲۳ -**لحن:** الحان جمع لحن و خوش‌الحان به معنی خوش‌آوا است. «لحن گاه بر گروه (جماعت) نغمه-های مختلف که به ترتیب معیّنی مرتب شده باشند اطلاق می‌شود، و گاه بر گروهی از نغمه‌ها که به وجهی معیّن تألیف شده باشند و حروفی مقترن به آن‌ها باشند که از ترکیب آن‌ها الفاظی معنی‌دار ساخته شده باشد که این الفاظ، بنابر معمول، به فکر و معنایی دلالت دارند. گاه نیز لحن به معانی دیگری است که در این مقام به آن‌ها نیازی نیست. صناعات موسیقی بالجمله صناعتی است مشتمل بر الحان و آن چه الحان را سازوار می‌سازد و کمال و نیکویی می‌بخشد.»(فارابی، ۱۲:۱۳۹۱-۱۱)

در باغ دل اشراق، حریفان غذای روح از زمزمهٔ بلبل الحان تو یابند

(میرداماد، ٦٣:١٣٨٥)

شاعر در مقطع غزلی عاشقانه، باغ دلش را مأمن و مأوای بلبل‌الحانی معرفی می‌کند که نوای آرامش‌بخش او، غذای روح دوستان است. بدون شک آن زمزمه و نغمه‌ای که موجب پرورش روح آدمی شده و زمینهٔ تعالی و رشدش را ایجاد می‌کند، از پشتوانهٔ معنوی عظیم و ارزشمند برخوردار است که قائم به ذات الهی است. میرداماد این مفهوم عرفانی را در نازک‌خیالی‌های شاعرانه‌اش با تصویری مسموع از نوای روح‌نواز موسیقی سروده است.

٢٤ - **قانون:** «یکی از سازهای قدیمی ایران است که ساخت آن را به فارابی نسبت داده‌اند. به احتمال قوی این ساز از سنتور قدیمی‌تر است. در کشورهای اسلامی این ساز به اشکال و نام‌های مختلف وجود دارد.»(سریر و وجدانی، ۳۲:۱۳۸۷) «قانون قدیمی با شکل مثلثی، بیرون ساعد با سطحی مجرد و دارای هفتاد و دو سیم (تار) که هر سه تار آن یک کوک می‌گرفته و تارهای آن از ابریشم و گاه از روده و بعضاً از مفتول سیمی که مانند سنتور بوده و همانند چنگ نواخته می‌شود.»(نفری، ۱۱۷:۱۳۸۹)

از دست تو در ساغر جانم خون‌هاست وز عشـق تو دل چو پـردهٔ قانون‌هاست

گویند که این بـادهٔ قاتل زهـــر است زهـــر است ولیک حسرتِ افیون‌هاست

(میرداماد، ۹۲:۱۳۸۵)

میرداماد در این رباعی عاشقانه با استفاده از اصطلاحات موسیقی، تصویری لطیف ایجاد کـرده کـه در آن جان شاعر به خاطر بی‌وفایی‌ها و کم‌لطفی‌های محبوبش مملو از خون اسـت و دلـش همچـون پرده‌های ساز قانون، نغمه‌پرداز و نواگرِ عشق اوسـت. یکـی دیگـر از وجـوه ایـن تشـبیه رابطـهٔ بـین ارتعاشی است که در اثر نواخته شدن ابریشم(یا سیم‌های) ساز قانون و لرزیـدن دل عاشـق بـه سـبب اندوه جانسوز عشق، ایجاد می‌شود و با توجه به جاندارانگاری اشیاء استعاره مکنیه شکل گرفته‌است.

۲۵ -**ناقوس:** «به قرینهٔ سنتور، نای و طنبور، ناقوس نیز نام یکی از آلات موسیقی است و آن زنگی اسـت بزرگ از برنز که با مهره‌ای بسیار سنگین به صدا مـی‌آیـد. کـاربرد نـاقوس در موسـیقی، منحصـراً در مواردی است که آهنگساز اندیشهٔ تجسم فضائی روحانی و معنوی را دارد. در اصطلاح متصـوفه نیـز ناقوس نشانهٔ انتباه و توبه و مجذوب شدن به سوی حق تعالی و رهائی از دیو نفس و جز این‌هاست. ضمناً ناقوس یا ناقوسی نام ششمین لحن از الحان سی‌گانهٔ باربد است. در میـان گوشـه‌هـای ردیـف کنونی موسیقی ایرانی، ناقوس گوشهٔ سی و یکم است از دستگاه نوا.»(ملاح، ۲۶۹:۱۳۶۳-۲۶۸)

رُهبـان کلیسـیـای گبـران شـده‌ام ناقـوس‌نـواز دیـر حرمان شـده‌ام

نه معصیتی، نه طاعتـی، وای به من شـرمنـدهٔ کافـر و مسلمان شده‌ام

(میرداماد، ۱۱٤:۱۳۸۵)

شاعر در این رباعی، به ملامت خود پرداخته و احساس می‌کند آن چه تا کنون انجـام داده بـرایش سودی نداشته و عبث بوده‌است. رهبانیت و زهد او در جایی که ارزشی برای این مفاهیم قائل نیستند را با حسن تعلیلی به نوازندگی ناقوسی در معبد ناامیدی و عبادتگاه بیهودگی تشبیه کرده که کنایـه از آب در هاون کوبیدن و بادپیمایی است. با توجه به تألیفات فراوانی که از این عالم حوزهٔ علوم اسلامی به جای مانده است، منظور وی را می‌توان اظهار تأسفی به جهت غرق شدن در مباحث فقهی، کلامی،

فلسفی و علوم عقلی و جز آن دانست که او را از غور و غوطه در معرفت الهی باز داشته است، که به‌نظر می‌رسد در این مقوله با کمال‌گرایی شاعر روبرو هستیم.

۲۶ -**صور:** «شاخ حیوان که آن را می‌نوازند. شاخ که در آن دمند. نای، ناقور. بانگ کردن.»(دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۰: ۱۵۰۷۸) صور در اکثر اشعار به معنی صورِ اسرافیل به کار رفته‌است که در کتب ادیان الهی به آن بشارت داده شده و در آیهٔ ٦٨ سورهٔ الزمر نیز آمده است: «و نُفِخَ فِی الصُّورِ فَصَعِقَ مَنْ فِی السَّمَاوَاتِ وَ مَنْ فِی الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ ثُمَّ نُفِخَ فِیهِ أُخْرَی فَإِذَا هُمْ قِیَامٌ یَنْظُرُونَ». دهخدا در معنی «صوراسرافیل» آورده‌است: «آنچه اسرافیل روز محشر خواهد دمید یک بار جهت میراندن و بار دیگر برای زنده کردن و میان هر دو نفخه چهل سال فاصله باشد.»(همان: ۱۵۰۷۹)

گر ابر نمی ز چشم من بردارد تا نفخهٔ صور آتش دل بارد

ور زآن که گذر کنم به سوی بستان بستان همه سال درد و غم بار آرد

(میرداماد، ۹۸:۱۳۸۵)

شاعر در این رباعی به گلایه از جفای روزگار پرداخته و می‌گوید: اگر ابر بخت و اقبال اشک غم مرا از صورتم پاک کند دیری نمی‌پاید که اندوهی بر دلم فرود می‌آید که تا قیامت در آتش آن خواهم سوخت و در بیت تکمیلی می‌گوید که نه تنها پایانی بر درد و غمم وجود ندارد، بلکه بوستان روزگار هر ساله اندوهی تازه برایم به بار می‌آورد. شاعر برای به تصویر کشیدن اندوه ابدی خود، به نفخهٔ صور متوسل شده که نام سازی بادی می‌باشد.

۲۷ -**سرود/ سرودن:** سرود امروزه در معنای «نغمه، آهنگ، تصنیف، ترانه و از وسایل ارتباط جمعی استماع می‌شود؛ خوانندگی و گویندگی؛ آواز، شعری آمیخته با موسیقی، دارای معانی عمیق احساسی و عشقی؛ رقص و سماع و شعر؛ در زمان‌های پیشین چنان که بهار می‌نویسد، اشعاری بوده که برای پادشاهان و موبدان و خدا و آتشکده می‌سروده‌اند.»(ستایشگر، ٤١:١٣٨٥)

خون گردد از دریغ، درون ستارگان چون در غم تو بر فلک آید سرود ما

(میرداماد، ۱۳۸۵:٤۹)

شاعر مضمون انتظار را که یکی از مضامین دینی و به طور ویژه، شیعی است در قالب غزلی عاشقانه و در شرح داغ جانسوز فراق یار به تصویر می‌کشد و می‌گوید: اگر نوای محزون من در غم تو به آسمان برسد، از شدت تحسر و تأسف دل ستارگان نیز خون خواهد شد. جاندارانگاری ستارگان منجربه ایجاد استعارهٔ مکنیه شده است و میرداماد با بهره‌مندی از اصطلاحی موسیقایی «سرود» مضمون عاشقانه‌اش را با زینت اجرام سماوی به گوش محبوب می‌رساند.

جدول شمارهٔ ۱-

اصطلاحات موسیقایی دیوان شیخ بهائی

ردیف	اصطلاح	بسامد		ردیف	اصطلاح	بسامد
۱	نوا	٤		۱۲	عشاق	۱
۲	مغنی	۳		۱۳	ساز	۱
۳	نغمه	۳		۱٤	دف	۱
٤	عندلیب	۳		۱۵	نی	۱
۵	آهنگ	۲		۱٦	سماع	۱
٦	حجاز	۲		۱۷	صدا	۱

جدول شماره ۲-

اصطلاحات موسیقایی

دیوان میرداماد

ردیف	اصطلاح	بسامد
۱	رقص	۵
۲	زمزمه	٤
۳	پرده	۲
٤	ساز	۲
۵	سرود	۲
٦	صور	۲

۷	تار	۱		۱۸	عراق	۱	
۸	آواز	۱		۱۹	رهاوی	۱	
۹	ترانه	۱		۲۰	پرده	۱	
۱۰	چنگ	۱		۲۱	غزلخوان	۱	
۱۱	دستان	۱		۲۲	خواندن	۱	

۷	آهنگ	۱
۸	صدا	۱
۹	قانون	۱
۱۰	کوس	۱
۱۱	لحن	۱
۱۲	ناقوس	۱

۲. نتیجه‌گیری

اگر چه شیخ بهایی و محمدباقر میرداماد عالمان دین بودند، امّا از مطالعه، غور و تتبع در علوم دیگر غافل نمانده و از ظرفیت سایر علوم مانند «ادبیات و موسیقی» برای تبیین نظرگاه خویش بهره برده‌اند که در اینجا به نتایج این پژوهش می‌پردازیم:

۳ ـ. با توجه به جایگاه علمی شیخ بهایی و میرداماد در عهد صفوی و تألیفات پرشماری که در علوم و فنون مختلف از ایشان به جا مانده است، بسامد اندک اصطلاحات موسیقی در اشعار ایشان را می‌توان متأثر از معذوراتی دانست که به سبب جایگاه فقهی و کلامی‌شان در دربار صفوی و بین مردم داشته‌اند.

۳ ـ. مجموع اشعار ضبط شده در کلیات شیخ بهایی ۱۲۹۸ بیت بوده که ۱۹ بیت آن موسیقایی می‌باشد. این ۱۹ بیت حدود ۱٪ اشعار وی را در برگرفته و شامل ۲۳ اصطلاح تحت ۲۲ عنوان شده است که به تفکیک، ۲۳ مرتبه از اصطلاحات عمومی، ۵ مرتبه از مقامات و شعب، ٤ مرتبه نام سازها و یک مرتبه از متعلقات نام برده شده است.

۳ ـ. مجموع اشعار ضبط شده در دیوان میرداماد ۱٤۰۹ بیت می‌باشد که ۱۹ بیت آن موسیقایی بوده و حدود ۱٪ اشعار وی را در بر می‌گیرد. از این ۱۹ بیت ۲۳ اصطلاح تحت ۱۲ عنوان استخراج شده ۱٦ مرتبه مربوط به اصطلاحات عمومی حوزهٔ موسیقی و ۷ مرتبه از نام سازها استفاده شده است.

۳ ٤. در بررسی بسامدهای مستخرج، مشخص شد که «نوا، نغمه، مغنّی و عندلیب» در اشعار شیخ بهایی و «رقص و زمزمه» در اشعار میرداماد، بیشترین زمینه‌سازی را در خلق مضامین و تصاویر شعری رقم زده‌اند. چهار واژهٔ «آهنگ، پرده، ساز و صدا» نیز اصطلاحاتی بودند که به صورت مشترک در هر دو دیوان شاعر یافت شد که در دستهٔ اصطلاحات عمومی قرار دارند.

۳ ٥. اصطلاحاتی که شیخ بهایی از مقامات موسیقی ایرانی مانند حجاز، عراق و رهاوی در شعرش استفاده کرده به مراتب حرفه‌ای‌تر از واژه‌هایی است که در شعر میرداماد به کار رفته است و به این ترتیب می‌توان گفت که ذهن شیخ بهایی موسیقایی‌تر و شناخت وی نسبت به هنر موسیقی بیشتر از میرداماد بوده‌است، اما فراوانی واژهٔ رقص در ابیات میرداماد را نیز می‌توان، بیانگر نضج مفاهیم صوفیانه و عرفانی در بیخودی‌های عاشقانه شاعر دانست.

۳ ٦. غالب موضوعات مطرح شده در مثال‌های هر دو شاعر به ترتیب فراوانی: ۱- مفاهیم عرفانی، ۲- پند و اندرز در عدم غفلت از یاد خدا، ۳- توبه از گناهان ٤- طرح مباحث هستی‌شناسانه و فلسفی می‌باشد.

در نهایت می‌توان گفت، آن چه از هنر موسیقی و علم ادبیات در سرودن اشعاری با استفاده از اصطلاحات موسیقایی به کار رفته، همه در خدمت تبیین و اشاعهٔ مفاهیم دینی و اعتقادی قرار گرفته‌است، که در واقع به عنوان ابزاری برای انتقال اندیشه از آن بهره برده‌اند؛ اما در رشد علمی و تکوین مباحث نظری علم موسیقی -مخصوصاً با توجه به بالندگی سایر حوزه‌های هنری- در این دوره تلاش شایانی صورت نپذیرفته است که بسط دلایل آن در این مقاله نمی‌گنجد.

۳. فهرست منابع و مآخذ

۱ - **قرآن کریم**.

۲ - آزاده‌فر، محمدرضا، (۱۳۹۹)، ***اطلاعات عمومی موسیقی***، چاپ نهم، تهران: نشر نی.

۳ - اطرائی، ارفع، (۱۳٦۰)، ***فرهنگ موسیقی ایرانی***، تهران: انتشارات کانون چنگ.

٤ - ارموی، عبدالمؤمن بن یوسف، (۱۳۸۰)، ***الادوار فی موسیقی*** (ترجمهٔ فارسی به انضمام متن عربی آن)، به اهتمام آریو رستمی، تهران: مرکز نشر میراث مکتوب.

۵ - پورتراب، مصطفی‌کمال، (۱۳۸٤)، ***تئوری موسیقی***، چاپ سی‌ام، تهران: نشر چشمه.

٦ – تفضلی، ابوالقاسم، (۱۳۹۸)، ***سماع***، چاپ دوم، تهران: نشر علم.

۷ – ثابت‌زاده، منصوره، (۱۳۹۹)، ***سه رساله موسیقی قدیم ایران***: رساله نجم‌الدین کوکبی بخارایی، رساله عبدالرحمن بن سیف غزنوی، رساله گمنام در موسیقی دوازده مقام و منظومه‌ای در موسیقی، چاپ دوم، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۸ – حاکمی، اسماعیل، (۱۳۷۳)، ***سماع در تصوّف***، چاپ پنجم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۹ – حدادی، نصرت‌الله، (۱۳۷٦)، ***فرهنگنامه موسیقی ایران***، تهران: نشر توتیا.

۱۰ خلف تبریزی، محمدحسین، (۱۳٤۲)، ***برهان قاطع***؛ به اهتمام دکتر محمّد معین، مقدمه‌ها به قلم: علی-اکبر دهخدا، ابراهیم پورداود، علی‌اصغر حکمت و سعید نفیسی، چاپ دوم، تهران: کتابفروشی ابن-سینا.

۱۱ درویشی، محمدرضا، (۱۳۹۲)، ***دایره‌المعارف سازهای ایران*** (جلد دوم)، چاپ دوم، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی–هنری ماهور.

۱۲ دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۷)، ***لغت‌نامهٔ دهخدا***، زیر نظر دکتر محمّد معین و دکتر سیدجعفر شهیدی، چاپ دوم از دورهٔ جدید، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۱۳ زمانی، کریم، (۱۳۹۸)، ***شرح جامع مثنوی معنوی*** (دفتر اول)، چاپ‌پنجاه‌وسوم، تهران: انتشارات اطلاعات.

۱٤ ستایشگر، مهدی، (۱۳۹۱)، ***واژه‌نامه موسیقی ایران زمین***؛ ۲جلدی، تهران: انتشارات اطلاعات.

۱۵ ـــــــــــــــ ، (۱۳۹۹)، ***رباب رومی (مولانا و موسیقی)***: گشتی در رفتار و آثار موسیقایی جمال-آفرین جلال‌الدین محمد بلخی (مولوی)، چاپ ششم، تهران: انتشارات هنر موسیقی.

۱٦ سپنتا، ساسان، (۱۳۸۲)، ***چشم‌انداز موسیقی ایران***، چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی–هنری ماهور.

۱۷ سریر، محمد و بهروز وجدانی، (۱۳۸۷)، ***سازشناسی موسیقی ایران***، تهران: انتشارات دایره.

۱۸ سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله، (۱۳۸۹)، ***کلیات سعدی***، مصحح بهاءالدین خرمشاهی، چاپ ششم، تهران: انتشارات دوستان.

۱۹ -شیخ بهایی، (۱۳۹۲)، ***کلیات اشعار و آثار فارسی به همراه گزیدهٔ کشکول شیخ بهایی***، با مقدمه و تصحیح سعید نفیسی؛ به کوشش و ویرایش کاظم عابدینی مطلق، قم: نشر توسعهٔ قلم.

۲۰ -صفری، سونیا، (۱۳۹۸)، ***اصطلاحات موسیقی و صور شعری و معنایی آن‌ها***، تهران: نشر سورهٔ مهر.

۲۱ -طائری، محمدحسن، (۱۳۹۸)، ***صائب و شاعران طرز تازه***، چاپ دوم، تهران: انتشارت نسل آفتاب.

۲۲ -علاءالدّوله سمنانی، احمدبن محمّد، (۱۳۹۳)، ***سرّ سماع***؛ با مقدمه، تصحیح و توضیح کاظم محمدی، چاپ دوم، تهران: انتشارات نجم کبری.

۲۳ -فارابی، ابونصر محمدبن محمدبن طرخان، (۱۳۹۱)، ***کتاب موسیقی کبیر***، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲٤ -کوپر، جی.سی، (۱۳۸٦)، ***فرهنگ مصوّر نمادهای سنتی***؛ ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرهنگ نشر نو.

۲۵ -مراغی، عبدالقادربن غیبی حافظ، (۱۳۵٦)، ***مقاصد الالحان***، به اهتمام تقی بینش؛ زیر نظر احسان یارشاطر، چاپ دوم، تهران: انتشارت بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲٦ -ملاح، حسینعلی، (۱۳۵۱)، ***حافظ و موسیقی***، تهران: انتشاراتفرهنگ‌وهنر ادارهٔ کلّ نگارش.

۲۷ -ـــــــــــــ، (۱۳٦۳)، ***منوچهری دامغانی و موسیقی***، تهران: انتشارات هنر و فرهنگ.

۲۸ -منصوری، پرویز، (۱٤۰۰)، ***سازشناسی***، چاپ هفتم، تهران: انتشارات زوّار.

۲۹ -میثمی، سیدحسین، (۱۳۹۷)، ***موسیقی عصر صفوی***، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران؛ مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

۳۰ -میرداماد، محمدباقر بن محمد، (۱۳۸۵)، ***دیوان اشراق***، پیشگفتار جویا جهانبخش؛ به کوشش سمیرا پوستین‌دوز، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

۳۱ -نفری، بهرام، (۱۳۸۹)، ***اطلاعات جامع موسیقی***، چاپ دهم، تهران: انتشارات مارلیک.

۳۲ -وجدانی، بهروز، (۱٤۰۰)، ***فرهنگ جامع موسیقی ایرانی***، تهران: انتشارات دایره.