The Analysis of the Function of Musical Terminologies in Seydi Tehrani's poetry

Mojtaba Asgharnasab[۱], Aiyoub Kooshan[۲], Hamidreza Farzi[۳]

Abstract

The link and merge of Persian poetry and the art of music, stemming from the long-standing alliance with these two cultural elements, have been the predominant features of the ancient history of Iran, flowing through all epochs of Persian poetry. The poets of Indian style draw upon various sciences to create fresh and profound themes, among which music is one of the most commonly employed. Seydi Tehrani is one of the witty and concise poets of this style, who in the formation of his themes, drops hints and terminologies about various sciences, including music. In this study, we have examined the collection of poems written by this poet to identify the musical terms used therein, using a Library Research Method and an Analytical Descriptive Approach to elucidate their function in his poetry. Upon tabulating and analyzing the verses, the results indicate that while Seydi has indeed paid attention to musical terminology in his thematic elaborations and has been affected by the music of his time, this effect has not been translated into his linguistic peculiarities. As evident from the frequency of extracted terms, Seydi has allocated only ۱٤,۲٪ of his themes, encompassing ٥٨ verses out of ۲۷۰۰ verses in his collection, to musical terminology. Furthermore, the diverse literary devices observed in this poet's poems are mostly employed in the service of rich themes.

Keywords: Musical terms, Indian style, Persian poetry, Seydi Tehrani.

---

[۱] PhD Candidate of Persian Language and Literature, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

[۲] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran. (corresponding author) kooshan@iaut.ac.ir

[۳] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

References **A. Books**

Anvari, M. i. (۱۳۹٤). Anvari's Divan; with an introduction by Parviz Babaei. Tehran: Negah Publications.

Attarayi, E. a. (۱۳۹٤). Iranian Ethnomusicology. Tehran: Mahoor Publications.

Cooper, J. (۱۳۸٦). An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols, translated by Maliheh Karbasian. Tehran: Farhang Nashre No Publications.

Dehkhoda, A. A. (۱۳۷۷). Dehkhoda Dictionary (۱٦ volumes), supervised by Dr. Mohammad Moein and Dr. Seyyed Jafar Shahidi. Tehran: Tehran University Press.

Fotouhi Roodmajani, M. (۱۳۷۹). Khayal Criticism: Literary Criticism in the Indian Style (۱٥th-۱۸th Century). . Tehran: Roozegar Publishing.

Glossary of Iranian Music (Volume ۱). (۱۳۹۱). Tehran: Etelaat Publications.

Hafez, K. S.-u.-D. (۱۳۷۰). Divane Hafez, edited by Allameh Qazvini and Dr. Qasem Ghani, compiled by Abdolkarim Jarbazehdar. Tehran: Asatir Publications.

Hakimi, I. (۱۳۷۳). Sama in Sufism. Tehran: Tehran University Press. .

Kama, M. (۱۳۸۸). Music Theory. Tehran: Cheshmeh Publication.

Khalaf Tabrizi, M. H. (۱۳٤۲). Burehane Qate (The Decisive Proof), edited by Dr. Mohammad Moein, with introductions by Ali Akbar Dehkhoda, Ibrahim Pur Davood, Ali Asghar Hekmat, and Saeed Nafisi. Tehran: Ibne Sina Bookstore.

Khalqi, R. (۱۳۸۹). A Theory of Music, ۲ volumes. . Tehran: Safi Ali Shah Publications.

Khaqani, A. a.-D. ((۱۳۹۳). Khaqani Shirvani's Divan, edited with an introduction and annotations by Dr. Sayyid Ziya al-Din Sajjadi. Tehran: Zovvar Publications.

Maraghi, A. i. ((۱۳٥٦)). Maqasid al-Alhan, edited by Taqi Binash, under the supervision of Ehsan Yarshater. Tehran: Bongah Tarjomeh va Nashre Ketab Publications.

Mirzadeh Eshqi, S. M. (۱۳٤٤)). Illustrated Works of Mirzadeh Eshqi, edited by Ali Akbar Mashir Salemi. . Tehran: Amir Kabir Publications.

Mohammadi, M. H. (۱۳۸۲). Soots of Midnight. . Tehran: Mitra Publishing.

Mollah, H. A. (۱۳٦۳). Hafez and Music. . Tehran: Honar va Farhang Publications.

Mousavi, S. H. ((۱۳۹۷)). Music in the Safavid Era. Tehran: Academy of Arts, Islamic Republic of Iran; Institute for Compilation, Translation, and Publication of Artistic Works "Text".

Nasrabadi, M. T. (۱۳۷۸). Tazkereh Nasrabadi: Tazkereh al-Shoara.Including Rasael, Manashat, and Ashar (Volume ۱), with an introduction, edited and annotated by Mohsen Naji Nasrabadi. Tehran: Asatir Publications.

Nezami, E. i. (۱۳۹۲). Khosrow and Shirin by Hakim Nezami Ganjavi, with corrections and annotations by Hasan Vahid Dastgerdi, compiled by Saeed Hamidian. . Tehran: Qatre Publications.

Saeb, M. A. (۱۳۷۰). Saeb Tabrizi's Divan, compiled by Mohammad Qahraman. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Safari, S. (١٣٩٨). Musical Terms and Their Poetic and Semantic Forms. Tehran: Soreh Mehr Publications.
Sepanta, S. (١٣٨٢). The Outlook of Iranian Music. Tehran: Mahoor Cultural and Artistic Institute Publications. .
Setayeshgar, M. (١٣٨٥). Glossary of Iranian Music (Volume ٢). Tehran: Etelaat Publications.
Seydi Tehrani, M. ((١٣٨٩)). Seydi Tehrani's Divan, compiled by Mohammad Qahraman. Tehran: Soreh Mehr Publications.
Shafiei Kadkani, M. R. (١٣٩٦). Persian Literature from the Era of Jami to Our Time, translated by Hojjatollah Asil. . Tehran: Nashre Ney.
Shamlou, V. b. ((١٣٧٤)). Qesas al-Khaqani (Volume ٢), edited by Dr. Seyyed Hasan Sadat Nasiri. . Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Publishing Organization.
Taghrayi Mashhadi. ((١٤٠١)). Taghrayi Mashhadi's Divan, edited and researched by Ali Asghar Firouznia. Bojnourd: Bijan Yavari.
Tahmasbi. ((١٣٨٠). Music in Literature. Tehran: Raham Publications.
Alavi, R. (٢٠٢٠). National and Religious Teachings in Sa'eb Tabrizi's Realm of Imagination. Jostarnameh Journal of comparative Literature Studies, ٤(١٣), ١٦-٣٤.
Nemati, M. A., Shahidani, Sh., & Savagheb, J. (٢٠٢١). "Music Throughout the Safavid Period (Functions, Instruments and Features)", History & Culyure, ٥٣(١), ١١١-١٤٠.
Sharif AlHosseini, Sh. S., Nodehi, K., & Royani, V. (٢٠٢٣). "Frequency Measurement of Indian Style Characteristics in the Works of Mir Mohammad Momen Astarabadi", Jostarnameh Journal of comparative Literature Studies, ٧(٢٤), ١٤٥-١٦٩.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ بیست و هشتم، تابستان ۱۴۰۳

تحلیل کارکرد اصطلاحات موسیقی در شعر صیدی تهرانی

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

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۳۱
(صص ۱۲۷-۱۶۷)

چکیده

پیوند و درآمیختگی شعر فارسی و هنر موسیقی، برآمده از هم‌نشینی دیرینهٔ این دو مقولهٔ فرهنگی، در طول تاریخ کهنِ ایران‌زمین است که در همهٔ ادوار شعر فارسی جاری بوده است. شاعران سبک هندی برای خلق مضامین تازه و ثقیلِ خود، از علوم مختلفی بهره می‌برند که در این میان موسیقی یکی از پرکاربردترین آن‌هاست. صیدی تهرانی یکی از شاعران خوش‌ذوق و کم‌گوی این سبک است که در مضمون‌سازی‌های خود از تلمیحات و اصطلاحات علوم مختلف، از جمله موسیقی بهره برده است. در این پژوهش، دیوان اشعار این شاعر را برای دستیابی به اصطلاحات موسیقایی به‌کار رفته در آن به روش کتابخانه‌ای و به‌صورت تحلیلی-توصیفی مورد بررسی قرار داده‌ایم تا به تبیین کارکرد این واژه‌ها در اشعار وی بپردازیم. پس از احصاء و بررسی ابیات شاهد، نتایج نشان می‌دهد که اگرچه صیدی، در مضمون‌پردازی‌های خود به اصطلاحات موسیقی توجه داشته و از موسیقی زمانهٔ خود تأثیر پذیرفته است، ولی این تأثیر نتوانسته به مختصات زبانی وی تبدیل شود. چنانکه از بسامد اصطلاحات مستخرج در می‌یابیم، صیدی تنها ۲/۱۴ درصد از مضامین خود را که شامل ۵۸ بیت از ۲۷۰۰ بیتِ دیوان اوست، به اصطلاحات موسیقایی

[۱] دانشجوی دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
stu.asgharnasab@iaut.ac.ir
[۲] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
kooshan@iaut.ac.ir
[۳] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران. farzi@iaut.ac.ir

اختصاص داده است. همچنین صنایع ادبی متنوّعی که در اشعار این شاعر دیده می‌شود، اغلب در خدمت مضامین غنایی، به‌کار گرفته شده‌اند.

کلیدواژه: اصطلاحات موسیقایی، سبک هندی، شعر فارسی، صیدی تهرانی.

۱-مقدمه

شعر فارسی یکی از مؤلّفه‌های فرهنگی و هنری دیرپای جامعهٔ ایرانی‌ست که همواره مورد توجه هنرمندان و اندیشمندان جهان قرار گرفته و بخش زیادی از اطلاعات تاریخی، آداب و رسوم و پیشینهٔ فرهنگی این سرزمین علاوه‌بر کتب تاریخی، از دل آثار مکتوب برجامانده اعم از: سفرنامه‌ها، تذکره‌ها، منشآت، دواوین شعرا و جز آن به دست آمده است. از اواسط قرن نهم و شروع حکومت صفویان بر ایران، شعر فارسی نیز دچار دگرگونی‌هایی شد که متأثّر از سیاست جریان حاکمهٔ آن روزگار بود. درواقع، شعر از سینهٔ شاعر عزلت‌نشین سبک عراقی به جدال ادبی مکتب وقوع و واسوخت کشیده شد و صورت خیالی و آسمانی معشوق را از دل ابیات زدوده و به عینت‌بخشی و واقع‌بینی در روابط عشق و عاشقی دامن زد. این تفکّر تا جایی پیش رفت که مدح و ستایش‌های سبک عراقی جای خودش را به شماتت، عتاب و خطاب‌های تند نسبت به معشوق داد. در این زمان بود که شعر طرز نو یا تازه متولّد شد.

این سبک شعری که ابتدا جریان متعادل شدهٔ سبک عراقی و مکاتب وقوع و واسوخت بود در پسِ آزمون و خطاهای این مکاتب جان گرفت و اساس آن مضمون‌پردازی‌های توأم با ایجاز در خلق معانی و تصاویر بدیع بود. در شعر این دوره «توجه شاعر به تکنیک‌ها و فنون شاعری بیش از دوره‌های پیشین دیده می‌شود. شاعران این عصر شعر خود را محصول قدرت و هنر خویش می‌دانند نه نتیجهٔ الهام و تلقین نیروهای ماورایی و آسمانی» (فتوحی، ۱۳۷۹: ۱۴۴). شفیعی‌کدکنی بر این عقیده است که: «نوآوری ادبی باید در تمام عناصر شعر (احساس و عاطفه، صور خیال، زبان و موسیقی شعر) آغاز شود، به قالبی ویژه همچون غزل محدود نماند و به قالب‌های دیگر شعر نیز تسرّی یابد؛ کوشش‌هایی از این دست در سبک هندی به بار نشست. بر روی هم، می‌توان گفت که در سبک هندی، شعر فارسی در جایی که نمونه‌ها، کمال این سبک را نشان می‌دهد، در عرصهٔ اندیشه و محتوا

(که ادامه و گسترش تجربه‌های روزمره بود)، در عرصهٔ صور خیال و نیز در زمینهٔ شعری، گامی به سوی نوآوری بر داشت. سبک هندی، از شیوه و سبک رایج که بگذریم، چیزی نیست جز آمیزه‌ای از نوآوری در همهٔ زمینه‌ها» (۱۳۹۶: ۳۲). چون سبک هندی در مقابل طرز ادوار گذشتهٔ شعر قرار گرفته بود، آن را طرز نو نیز می‌خواندند. شاعر در این سبک «می‌بایست مصرع اوّل را با مضمونی تازه بیان کند تا مطلب او جدید باشد. این امر باعث می‌شد که روز به روز امکان شاعران برای ایجاد روابط تازه محدودتر شود و آنان به سراغ ربط دادن امور دورتر بروند»(شریف‌الحسینی و دیگران، ۱۴۰۲: ۱۴۹).

از ویژگی‌های عمدهٔ این سبک می‌توان به مضمون‌گرایی، سادگی لفظی، استفاده از تمثیل، استفاده از تلمیح و ارسال المثل، تکرار، ایجاز، بازی با کلمات، پیچیدگی و تعقید، ترکیب‌سازی و رواج تک‌بیت اشاره کرد. در مورد وجه تسمیهٔ این سبک بحث‌های بسیاری وجود دارد که بخش قابل توجهی از محققان تمایلی به انتساب این طرز شعری به هندوستان ندارند و ظهور و بروز این سبک را مانند سایر تحوّلات ادبی خارج از مرز و بوم ایران نمی‌دانند، چنان که «به نظر مرحوم امیری فیروزکوهی، ظهور و شیوع و انتشار این سبک نه در خاک هند تحقق یافت و نه ایرانیان مقیم آن دیار بیش از شعرای ایرانی بدان سبک شعر سرودند و این تسمیه در اشتقاق و نسبت و اضافه، به آن دیار مربوط نیست. از آن جا که این شیوه با وجود صائب به کمال رسید؛ می‌توان این سبک را سبک اصفهانی یا سبک صائب نامید چنان که معاصران او نیز این سبک را «طرز میرزا» یا «طرز صائب» گفته‌اند» (محمّدی، ۱۳۸۲: ۳۵). سبک هندی، دوره‌ای شاعرخیز در ادبیات فارسی بوده و تعدد سخن‌سرایان پارسی‌گو در ایران و هندوستان باعث شده که به آثار بسیاری از شاعران توانمند آن روزگار، کم‌توجهی شود. همین کم‌توجهی به برخی از شاعران برجستهٔ این سبک، دستمایّ پژوهشی است که در آن به بررسی اشعار یکی از شاعران خوش‌ذوق عهد صفوی بپردازیم که کمتر به آن توجه شده است.

صیدی تهرانی یکی از شاعران خوش‌آوازهٔ سبک هندی است که مجموع ابیات دیوانش از ۲۷۰۰ بیت تجاوز نمی‌کند و از این حیث در زمرهٔ شعرای گزیده‌سرا و کم‌گو قرار می‌گیرد. «نام او سیدعلی و مولدش تهران بوده است. تاریخ تولد وی را بین سال‌های ۱۰۲۲ تا ۱۰۲۵ به تقریب می‌توان پذیرفت. [وی] در جوانی از تهران به اصفهان رفته و در آن شهر، که نخبهٔ شعرای زمان را در خود جای داده بود، به کسب معلومات پرداخته است.

قهوه‌خانه‌های اصفهان (از جمله طوفان و زینا) در روزگار صیدی، محل تجمع شعرا و صاحبان ذوق بوده و بهترین جا برای پرورش استعدادهای ادبی به شمار می‌رفته است. صیدی نیز به این محافل رفت و آمد داشته. خود او در توصیف قهوه‌خانه‌ها می‌گوید:

مرا در قهوه بودن خوشتر از بزم شهان باشد که آنجا میهمان را منّتی برمیزبان باشد

ولی‌قلی بیک شاملو (مورخ) و میرزا محمّدطاهر نصرآبادی (تذکره‌نویس)، که از معاصران صیدی هستند، وی را ستوده‌اند» (صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۸-۱۷).

نصرآبادی در تذکرهٔ خود -که آن را از سال ۱۰۸۳ تا ۱۰۹۰ در دست تألیف داشته است- در مورد صیدی می‌گوید: «از سادات طهران است. خوش‌طبیعت و غریب‌خیال بود؛ اگر چه کم‌شعر است اما معانی نجیب دارد، به مجرد توهّمی از دوستان عبث می‌رنجید. به اعتقاد خود پیوسته عاشق بود. از اصفهان متوجه هند شده، کاری نساخت در آنجا فوت شد» (خالقی، ج۱، ۱۳۷۸: ۵۰۳). صیدی در ایران جزء شعرای درباری نبوده و تنها در مقطع غزلی، از شاه عباس دوم نام برده است:

«صیدی آخر برق تیغ شاه‌عباس صفی رخنه‌ها در قلعهٔ رویین بغداد افکند»

(۱۳۸۹: ۳۰۱)

وی در سال ۱۰۶۴ راهی هندوستان می‌شود و در پنجم ربیع‌الاوّل ۱۰۶۵ به ملازمت شاه‌جهان رسیده است. صیدی از میان شعرای هم عصر خود، تنها به سه تن اشاره کرده است: صائب تبریزی، میرزا محمدطاهر وحید قزوینی و آقا زمان. صیدی شاعری غزل‌سرا بوده و چندان به قصیده‌سرایی نپرداخته و تعداد قصاید او از دوازده بیشتر نیست. صاحب قصص الخاقانی در تاریخ وفات صیدی می‌نویسد: «در سنهٔ هزار و شصت و نه هجری در جهان‌آباد [دهلی] وفات یافته. وصی مرحوم‌الیه نعش او را به مشهد مقدّس منّور امام علی‌ابن‌موسی‌الرضا نقل نمود»(شاملو، ج۲، ۱۳۷۴: ۹۰).

۱-۱- بیان مسئله و سوالات پژوهش

استفاده از اصطلاحات موسیقی در شعر شاعران فارسی زبان مسبوق به سابقه است و بزرگانی چون: نظامی، خاقانی، مولوی، حافظ و دیگر شاعران ایرانی بارها در اشعارشان از آن بهره جسته‌اند. یکی از ویژگی‌های شعر سبک هندی خلق مضامین تازه است که صیدی نیز با استفاده اصطلاحات موسیقی به خلق مضامین دلخواهش دست زده است. به نظر

می‌رسد برای دستیابی به فهم بهتری از کارکرد متغیرهای این پژوهش، نیاز به تعریف مختصری از ماهیت موسیقی و جایگاه آن در عهد صفوی باشد که در ادامه به آن می‌پردازیم. هنر موسیقی یکی از جذّاب‌ترین و شورانگیزترین مؤلّفه‌های جاری در زندگی ابنای بشر بوده و دانشمندان زیادی در مورد چیستی و کیفیت آن اظهارنظر کرده‌اند. به‌عنوان مثال ارسطو معتقد بوده «موسیقی طبایع پرهیجان و منقلب را آرام می‌سازد و چون داروی مسکّن التهاب درونی را تسکین می‌دهد [و همچنین] «بتهوون» موسیقی را قوی‌ترین وسیلهٔ مؤثر در روح انگاشته و می‌گوید: موسیقی از قلب برمی‌خیزد و بر دل می‌نشیند» (طهماسبی، ۱۳۸۰: ۲۹).

در تعریف علمی «موسیقی، هنرِ بیان احساساتِ انسانی، به وسیلهٔ صداهاست. مهمترین عوامل تشکیل‌دهندهٔ موسیقی، صدا و ریتم هستند. صدا، نتیجهٔ حرکتِ ارتعاشی (Vibratory Movement) است که به وسیلهٔ گوش احساس می‌شود. صداهایی که دارای ارتعاشاتِ نامنظّم باشند، صداهای غیرموسیقایی (Noise(non-Musical) و آن‌هایی که متناوبِ (Periodic) بوده و دارای ارتعاشات منظّم هستند و از اجسامِ کش‌سان با شرایطِ ویژه‌ای تولید می‌شوند، صداهای موسیقایی (Musical Sounds) نامیده می‌شوند» (پورتراب، ۱۳۸۸: ۱۷). خالقی موسیقی را برخاسته از نهاد آدمی دانسته و می‌نویسد: «آهنگ مرغان خوش‌نوا، وزش باد و حرکت برگ درختان، لغزش آب جویباران و ریزش آبشارها، موسیقی ابتدائی بشر و اوّلین آموزگار انسان در آموختن این هنر بوده است»(۱۳۸۹: خ). اما این هنر در دوران حکومت صفویان متأثّر از تصمیم‌های سخت‌گیرانه پادشاهان و نظرات ضد و نقیض علمای دینی آن روزگار، شرایط باثباتی را طی نکرد. چنان‌که در احوال موسیقی دورهٔ صفوی آمده است، «موسیقی در دربار پادشاهان صفوی در اشکال مختلف به‌عنوان یکی از مظاهر سلطنتی به شمار می‌آمد. با این همه، فعالیت موسیقی مجلسی در دربار شاه تهماسب به‌ویژه در اواخر عمر او تا اندازه‌ای مختل شد. به طور طبیعی پایتخت‌های دوران صفوی که مقرّ حکومت شاهان بودند، از مهمترین کانون‌های موسیقی این دوران به شمار می‌رفتند» (میثمی، ۱۳۹۷: ۲۹). عهد صفوی، «دورهٔ شکوفایی هنرهای ایرانی بود و اگرچه اخبار مربوط به انواع رشته‌های هنری در منابع تاریخ‌نگاری این عصر موجود است، اما به واسطهٔ ممنوعیت مذهبی و فقهی، تاریخ‌نگاران ایرانی کمتر به موسیقی پرداخته‌اند» (نعمتی و دیگران، ۱۴۰۰ :۳۴).

مراکز و کانون‌های اصلی موسیقی در دوران صفوی دو پایتخت صفوی –تبریز و قزوین– و قلمرو حکمرانی شاهزادگان یعنی «هرات» بوده است و سازهای رایج و مشهور دربار صفوی و دربارهای محلی آن دوره دف، تنبور، سه‌تار، شترغو، عود، کمانچه، نی‌ها، قپوز و... بودند. با توجه به این‌که «رسالت اصلی هنر، تجسم و آشکارسازی حقیقت در قالب تولیدات هنری است. هرگاه به یاری مفهوم‌سازی‌های فلسفی، منطقی و علمی و یا نشانه‌های زبانی، نتوان واقعیتی، رویدادی یا تجربه‌ای انسانی را بیان کرد و به دیگران انتقال داد، به هنر رو می‌آوریم»ر(علوی، ۱۳۹۹: ۱۷). شاعر سبک هندی نیز از همهٔ ظرفیت و اندوختهٔ علمی، هنری و تجربهٔ زندگی و اندیشه‌اش بهره می‌گیرد تا با خلق مضامین تازه، گوی سبقت را از رقیبانش برباید.

در این پژوهش که در آن به تحلیل کارکرد اصطلاحات موسیقی در شعر صیدی تهرانی خواهیم پرداخت، دانستن این نکته ضروری است که تنها واژه‌هایی بررسی می‌شوند که در معنای موسیقایی به کار رفته باشند؛ به‌عنوان مثال واژهٔ «نوا» زمانی انتخاب شده که بار معنایی آواز، آوا، موسیقی یا لحن را حمل می‌کند، نه در مفهوم ساز و برگ معاش و دارایی. در مثالی دیگر واژهٔ «قانون» هنگامی انتخاب شده که در معنی ساز به کار رفته و نه در معانی دستور و مقررات یا رسم و آیین.

این تحقیق تلاش می‌کند تا نشان دهد آیا صیدی تهرانی در آفرینش‌های ادبی خود به اصطلاحات موسیقی توجه داشته و از موسیقی زمانهٔ خود تأثیر پذیرفته است؟ اصطلاحات موسیقایی به کار رفته در دیوان صیدی کدامند؟ استفاده از این اصطلاحات را می‌توان یکی از ویژگی‌های سبکی و مختصات زبانی وی دانست؟ کدام اصطلاحات موسیقایی زمینه‌ساز خلق مضامین بیشتری در شعر صیدی شده‌اند؟ در کارکرد زیبایی‌شناختی این اصطلاحات، کدام صنایع ادبی کاربرد بیشتری داشته است؟ صیدی چه مفاهیمی را با استفاده از اصطلاحات موسیقی پرورش داده است؟

۱-۲- ضرورت و پیشینهٔ تحقیق

صیدی تهرانی در زمرهٔ شعرایی‌ست که تحقیقات اندکی بر آثار وی صورت پذیرفته و هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها به‌طور مستقیم به موضوع پیشنهادی و مورد بحث ما مربوط نمی‌شود و همچنین هیچ تحقیق مستقلی در زمینهٔ کارکرد اصطلاحات موسیقی در شعر این شاعر صورت نپذیرفته است. اندک پژوهش‌هایی که بر اشعار این شاعر صورت گرفته

آثار او را از دیدگاه زیبایی‌شناسی و جز آن مورد بررسی قرار داده است که بخشی از این تحقیقات عبارتند از:

الیاسی (۱۳۸۸) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «فرهنگ تشبیهات دیوان صیدی تهرانی» به بررسی آرایه‌های ادبی به‌ویژه استعاره و تشبیه در دیوان این شاعر پرداخته و یکی از خصایص بیانی صیدی را، آوردن تشبیهات مؤکد اضافی دانسته و در نهایت او را یکی از شاعران درجه دوم سبک هندی به شمار آورده است.

مشهدی (۱۳۹۷) در رسالهٔ دکتری‌اش با عنوان «بررسی و مقایسهٔ ذهن و زبان صیدی تهرانی و صامت اصفهانی (برپایهٔ غزل‌های دو شاعر)»، غزل‌های این دو شاعر را در چهار بخش زبان، موسیقی، تخیّل و عاطفه مورد بررسی قرار داده و به واکاوی وجوه تشابه غزل‌های صیدی تهرانی و صامت اصفهانی پرداخته است.

غلامپوردهکی و محمّدی‌بدر (۱۳۹۷) پژوهشی با عنوان: «تحلیل ساختاری انواع تشبیه در دیوان صیدی تهرانی» انجام داده‌اند که در آن، تمامی سروده‌های صیدی تهرانی را واکاوی کرده و عناصر زبانی و بیانی آن‌ها را، مانند ساختن ترکیب‌های تازه، استفاده از اصطلاحات عامیانه برای خلق مضامین نو، بکارگیری شگردهای سخن‌پردازی مانند تشبیه، اسلوب معادله، تناقص‌گویی و دیگر ترفندهای شاعرانه بررسی و به کمک نمودار و آمار نشان داده‌اند.

گفتنی‌ست که در مورد کاربرد اصطلاحات موسیقی در آثار بعضی از شعرای سبک هندی پژوهش‌هایی صورت پذیرفته که بخشی از این تحقیقات عبارتند از:

جنامی‌پور(۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشدش با عنوان: «بررسی ابزار و اصطلاحات موسیقی در دیوان امیرخسرو دهلوی»، تمام اصطلاحات موسیقایی موجود در دیوان امیرخسر دهلوی را استخراج کرده و با درج توضیحی برای هر اصطلاح، ابیات شاهد را به‌عنوان مثال آورده است.

بیگی هرچگانی (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود تحت عنوان: «بررسی و تحلیل اصطلاحات، آلات و الحان موسیقی در کلیات صائب» اصطلاحات موسیقایی شعر صائب را استخراج کرده و با تحلیل ابیات شاهد، به بررسی مقصود شاعر در کاربرد این اصطلاحات پرداخته است.

ستایشگر (۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان: «جایگاه موسیقی در اندیشه‌های بیدل دهلوی بر اساس تحلیل معنایی غزلیات» به استخراج اصطلاحات موسیقایی موجود در غزلیات بیدل دهلوی پرداخته و برای هر اصطلاح، ابیات شاهد را به‌عنوان نمونه مثال ذکر کرده و با تحلیل نتایج تحقیق، بیدل را شاعری موسیقی‌دان معرفی کرده است.

با توجه به جستجوهای شخصی و همانندپژوهی‌های که به کمک مراکز معتبر انجام شده هیچ پژوهش مرتبطی در زمینهٔ «تحلیل کارکرد اصطلاحات موسیقایی در شعر صیدی تهرانی» صورت نپذیرفته است. پژوهشی که می‌تواند ما را به جنبه‌های دیگری از اندیشه و مختصات زبانی این شاعر سبک هندی رهنمون ساخته و از این منظر دارای اهمّیت باشد.

۱-۳- روش تحقیق

این پژوهش که بر اساس مطالعهٔ دیوان صیدی تهرانی و فیش‌برداری از ابیاتی که در آن‌ها از اصطلاحات موسیقایی استفاده شده، به‌صورت توصیفی-تحلیلی و با روش تجزیه و تحلیل محتوایی داده‌ها با استناد به استدلال‌های منطقی انجام پذیرفته است. روش گردآوری داده‌ها نیز کتابخانه‌ای است.

۲- بحث و بررسی

۱-۲- مثال‌ها و بحث اصلی

همان‌طور که گفتیم، شاعر سبک هندی برای خلق مضامین تازه دست به دامن علوم دیگر شده و مفاهیم مدنظرش را از پنجرهٔ واژگانی تازه‌تری به مخاطب روزگارش منتقل می‌کند تا بازار هنرش را گرم نگه دارد. در این میان موسیقی که همراه دیرینهٔ شعر است، یکی از مؤلّفه‌های جذّابی‌ست که می‌تواند هم از نظر ادبی (موسیقی درونی، کناری و بیرونی شعر) و هم از نظر هنری (ورود اصطلاحات موسیقایی به شعر) به مدد شاعر آمده و او را در خلق معانی جدید و مضمون‌پردازی‌هایش یاری دهد. برای ورود به بحث اصلی پژوهش، اصطلاحات موسیقایی موجود در ابیات شاهد را در ۳۴ شاهد مثال آورده‌ایم و پس از ذکر توضیح کوتاهی در مورد هر اصطلاح، به تحلیل کارکرد آن در بیت شاهد می‌پردازیم.

هیچ کـس از مردم دانا نیافت بلبل این باغ چه آهنگ داشت

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۰۱)

۱. **آهنگ (ähang)**: «بر وزن آونگ، موزونی ساز و آواز باشد و آوازی که در اوّل خوانندگی و گویندگی برکشند- و قصد و اراده- و توجه – و عزم- و شتاب و تعجیل را نیز گویند- و به معنی طرز و روش- و قاعده و قانون هم آمده است- و صفت مردمان و جانوران را نیز گویند- و ماضی کشیدن باشد یعنی کشید» (خلف تبریزی، ۱۳۴۲: ۷۱).

شاعر خود را به بلبل و شایستگی‌هایش را-که شاعر بودن است- به آهنگی تشبیه کرده که وجه‌شبه آن، هنر شاعری است؛ و به باور خویش، از دید مردم پنهان مانده و خردمندان هم‌روزگارش به شایستگی‌های وی پی نبرده‌اند. صیدی در حال گلایه کردن است، اما این شکوائیه به لطف لطافتِ اصطلاحات موسیقایی به نرم‌ترین حالت ممکن به تصویر کشیده شده است. «آهنگ» در این بیت، ایهام تناسب ایجاد کرده است و بلبل، استعاره از شاعر است. واژهٔ آهنگ یکی از پربسامدترین اصطلاحات موسیقایی اشعار صیدی‌ست که بسامدش در جدول شماره یک آمده و به شواهد دیگری از آن اشاره می‌کنیم (نک: صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۱۷-۹۷).

بی تو بلبل می‌کشد دنباله آهنگ مرا　　بوی گل تعلیم‌تمکین‌می‌دهد رنگ مرا

(همان: ۱۴۶)

بی تو از نالیدنم با آنکه دلتنگ است کوه　　باز تا دم می‌زنم‌بامن‌هم‌آهنگ است کوه

(همان: ۴۲۰)

۲. **ساز (Säz)**: «واژه‌ای است عام که در سراسر کشورهای اسلامی به معنی ابزار و آلات موسیقی به کار برده می‌شود. تُرک‌ها به نوعی ابزار زهی زخمه‌ای با کاسه‌ای بزرگ و دسته‌ای بلند «ساز» یا «قوپوز» می‌گویند که توسط «عاشیق‌ها» نواخته می‌شود، در صورتی که اهالی ایل قشقائی و لرها و دیگر نقاط ایران از جمله خراسان به «سرنا» که ساز بادی است «ساز» می‌گویند. در موسیقی بلوچستان ساز مترادف با «مقام» به کار می‌رود. ساز با لفظ بستن و زدن و پرداختن و دادن و نواختن به کار می‌رود. ساز در اصطلاح موسیقی به دو معناست: اوّل به کلیه آلات موسیقی اطلاق می‌گردد. دوم: هم آهنگ نمودن آلات

موسیقی را گویند که در این مورد ساز کردن، دمساز نمودن و سازگار کردن نیز گفته می‌شود» (وجدانی، ۱۴۰۰: ۷۰۹).

گردش چشم‌سیاهش،آفت‌هوش‌پری‌ست　　جنبش‌مژگان‌او، مضرابِ سازدلبری‌ست

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۰۷)

«ساز» یکی از سه واژهٔ موسیقایی پرتکرار آثار صیدی است. شاعر به توصیف نگاه دلربای معشوق خود پرداخته و پلک زدن وی را به مضراب زدن بر سازی تشبیه کرده است. وجه شبه جنبش مژگان (پلک زدن) معشوق و مضراب زدن نوازنده بر ساز، بر هم زدن دو چیز است: مژگان به روی مژگان و مضراب بر سیم‌های ساز. در این بیت علاوه بر تشبیه بلیغ و اغراق، استعارهٔ مکنیه در جان بخشیدن به اشیاء نیز شکل گرفته است. ابیات زیر، شواهدی دیگر از مضمون‌پردازی‌های صیدی با استفاده از این اصطلاح موسیقایی هستند. (برای مطالعهٔ بیشتر نک. همان: ۱۴۸ –۱۴۷).

گرفت اوّل ز جنّت ساز ارشاد　　نمود آن‌گاه طرح صاحب‌آباد

(همان: ۱۲۴)

آسوده‌اند مردم و از دوری‌ات مرا　　قانون ناله در دل شب‌هاست سازتر

(همان: ۳۵۰)

به باغ، بزم می آرای و ساز عشرت کن　　که فال عیش نکو آمد از کتاب بهار

(همان: ۳۵۷)

۳. **نغمه (naqme)**: «آواز؛ نیکوئی صوت در قرائت؛ نوا، آوا... سرود، ترانه، لحن، راه، آهنگ، آهنگ موسیقی، دستان، چهچه؛ جرس کلمه. **نغمه‌پرداز:** نغمه‌زن، نغمه‌ساز، نغمه‌سرا؛ **نغمه‌سرا:** آوازخوان، خواننده»(دهخدا، ج۱۴، ۱۳۷۷: ۲۲۶۱۶). «نغمه، در اصطلاح موسیقی به معنای: صدا یا نوت موسیقی است. در روزگار ما این لفظ در معنای گوشه یا لحن یا آوازه نیز استعمال می‌شود»(ملاح، ۱۳۶۳: ۲۱۰).

آن گلشن حسنی که منش نغمه‌سرایم　　فرق از دُمِ طاووس ندارد پر زاغش

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۳۷۱)

صیدی در تعبیری استعاری، آفرینش‌های ادبی‌اش را به نغمه‌سرایی در گلشن تشبیه کرده که صفتِ آوازخوانان، خنیاگران و بلبلان است. او در این مفاخره، به شرح عظمت

هنرنمایی‌اش پرداخته و در تشبیهی بلیغ از تضادی که بین طاووس و زاغ وجود دارد بهره برده تا جایگاه و مرتبهٔ اجتماعی‌اش را به رخ مدّعیان و رقیبانش بکشد. یکی دیگر از تصاویر قابل تأمّلی که صیدی با استفاده از اصطلاح موسیقایی «نغمه» خلق کرده، بیت زیر است که در آن با اشاره به یک تصویر نقاشی، سکوت مرغان درون تصویر را به خیال غم‌زدهٔ خودش که از معشوق پاسخی نمی‌شنود، تشبیه کرده است. مثال‌های دیگری برای کارکرد این اصطلاح در اشعار صیدی وجود دارد (نک. همان: ۱۲۵–۶۴).

گفت‌وگوی عشق را باید دلی‌پاک از هوس　　نغمهٔ این نی ندارد آشنایی با نفس
(همان: ۳۶۱)

نغمه خاموشی‌ست مرغان‌گل تصویر را　　با خیال او دم از گفتار می‌باید کشید
(همان: ۳۴۲)

٤. **آواز (äväz)**: از ریشهٔ اوستایی Vak, Vac به معنی (گفتن) است و «در موسیقی به معنی عام نغمه، سرود و بانگ موزون زیر و بمی که از گلوی انسان (که اکمل آلات الحان است) و یا از سیم انواع سازها برآید، تعبیر شده است. امروزه علاوه بر معنای عام، معنای خاصی از واژهٔ آواز در موسیقی ایران ثبت شده و آن پنج آواز، افشاری، ابوعطا، ترک، دشتی، و بیات اصفهان است و این به آن معنا نیست که مجاز نباشیم بیات کُرد را آواز بیات کُرد بنامیم. آواز در موسیقی ایران دارای وزن (میزانی) خاصی نیست و اجرای موزون آواز به ذوق و تخصص خواننده و نوازنده منوط و وابسته است. دیگر از خصویات آواز در موسیقی ایران، متُد معین تحریر، نحوهٔ درآمد و فرود، اوج و حضیض، انتخاب شعر و ادای مفهوم صحیح واژه‌ها و رعایت تناسب حالات است» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۳۷–۳۸).

بر ناله‌ام تو را چه اثر، خوش تغافل است　　گویا فغان به گوش تو آواز بلبل است
(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۹۸)

شاعر در مضمونی عاشقانه از معشوقش گله می‌کند که به نالهٔ من توجهی نداری و خودت را به بی‌خبری زده‌ای! گویا ناله‌های زار من برای تو شبیه آواز دلنشین بلبل است (درد کشیدن و نالان بودن مرا می‌پسندی). شاعر با استفاده از تضادی که بین «فغان» به معنی: ناله، زاری، آواز حزین و نفیر است در مقابل «آواز بلبل» که کنایه از نوایی زیبا و دلنشین است، علاوه‌بر تشبیه بلیغی که به کار برده، مصرع دوم را به‌عنوان حسن تعلیل

آورده است. عشّاق‌آزاری، عتاب و بی‌توجهی از صفات بارز معشوق شعر فارسی –به‌ویژه در سبک عراقی– است که صیدی آن را به بیانی موسیقایی به تصویر می‌کشد. شاعر ابیات دیگری با این اصطلاح خلق کرده که بخشی از شواهد مذبور را آورده‌ایم (نک. همان: ۲۴۵و۱۸۴).

ز صافی‌های طینت آن سرافراز　　به هر کس از زبان او هم‌آواز
(همان: ۱۱۷)

از جوش خون به گوش من آواز می‌رسد　　کاین فتنه‌ها ز صحبت دوشینه تو زاد
(همان: ۲۸۲)

نالهٔ بسیار در کار است ما را، فرصتی　　ای که‌ازجذب نهال‌آوازمرغان می‌کشی
(همان: ۴۳۳)

۵. **مضراب (Mezräb)**: «قطعه‌ای‌ست فلزی معمولاً از جنس برنج، به طول تقریبی ۳ تا ۴ سانتی‌متر و نیمی از طول آن که در دست نوازنده جای می‌گیرد با موم پوشیده شده است» (اطرایی و درویشی، ۱۳۹۴: ۶). در لغت‌نامهٔ دهخدا آمده است: «مرد سخت زننده؛ آلتِ زدن؛ زخمهٔ رباب؛ و در عرف به معنی زخمه‌ای که بر ساز زنند شهرت دارد. زخمهٔ سنتور و جز ان که سکافه و سکافره و شکافه نیز گویند؛ آلت کوچکی است از فلز و جز آن که بدان بعضی از سازها چون تار را نوازند. نوعی آلت صید مرغ و ماهی بوده است»(دهخدا، ج۱۳، ۱۳۷۷: ۲۱۰۳۹).

صوت بی‌آهنگ از قانون دولت نشنود　　هر که با مضراب‌همت می‌زند این ساز را
(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۸۴)

این بیت، یکی از موسیقایی‌ترین ابیاتی است که صیدی خلق کرده و مضمونی تعلیمی دارد. صوت بی‌آهنگ یعنی صدایی با فرکانس نادرست که همان نغمهٔ خارج یا در اصطلاح رایج کنونی، فالش (Falsch) از ریشهٔ آلمانی به معنی غلط و نادرست، است. در میان واژه‌های (صوت، آهنگ، قانون، نشنیدن، مضراب، زدن –به معنی نواختن– و ساز) مراعات‌نظیر وجود دارد. اصطلاح «قانون» با توجه به واژهٔ قبل از خود در معنی ساز و با نظر به واژهٔ (دولت)، معنی دستورالعمل و مقرّرات را دارد. همین‌طور اصطلاح «بی‌آهنگ» نیز با توجه به واژهٔ پیش از خود که صوت است، در معنی لحن و نغمه، و با توجه به واژهٔ بعد از خود که قانونِ دولت است، (آزار دهنده) معنی می‌شود و به این ترتیب ایهام تناسب

ایجاد می‌کند. در این بیت، مردم یک جامعه به نوازندگانی تشبیه شده‌اند که اگر دست همت بر زانوی خود بگذارند و از مایهٔ تلاش خویش برخوردار باشند، یعنی با مضراب همت ساز بزنند، هرگز محتاجِ سازِ ناکوک حکومت یا صاحبان مکنت یعنی همان «قانون دولت» نخواهند شد که در اثر احتیاج مجبور به تحمل رفتارهای ناشایست ایشان که در این بیت به «صوت بی‌آهنگ» تعبیر شده، گردند (نک. صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۰۷-۱۴۷).

٦. **بانگ (bäng)**: به معنی «صوت، آوا، صیحه؛ صراخ [به معنی فریاد و خروش]، هیاهو، صیاح، نعره، غَو [=فریاد و آواز بلند]؛ خروش،[است و] مجازاً در مطلق صدا و آواز استعمال می‌شود. **بانگ زدن**: فریاد کردن، فریاد زدن، بانگ برآوردن، آواز کردنِ کسی از روی سختی و غضب؛ صدا زدن و داد زدن، آواز دادن، آواز دردادن، تشر زدن؛ بانگ بر چیزی زدن؛ کنایه از راندن و دور کردن کسی را از پیش باشد؛ کنایه از بازداشتن و نگاه داشتن چیزی» (دهخدا، ج۲، ۱۳۷۷: ۴۳۱۵-۴۳۱۴).

راه عشق است که آنجا نبود کس به کسی　　برنخیزد ز پی گم‌شده بانگ جرسی

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۴۶۱)

یکی از متداوّل‌ترین مضامین عاشقانه در شعر فارسی، ارائهٔ تصویری اثیری از عشق و مجذوبی فانی به نام عاشق است که در راه عشق، از همه چیز خود گذشته و سرگشته و مجنون می‌گردد. صیدی نیز «عشق» را که غلیان عاطفه و احساس در انسان است به راهی دشوار همچون گذر از بیابانِ سرگشتگی تشبیه کرده و مصرع بعد را به‌عنوان حسن تعلیلِ اضافهٔ تشبیهی -راه عشق- آورده است که برای گمشدگان در بیابان، بانگ جرسی به صدا در نخواهد آمد و معنای کنایی بیت این است که: عاشق باید با زحمت و مشقت فراوان مسیر عشق را طی کند و دائم مراقب باشد که دچار انحراف و تزلزل نگردد، چون کسی نمی‌تواند در این راه به او کمکی بکند. شواهدی دیگر از کارکرد اصطلاح موسیقایی بانگ در شعر صیدی:

عاشق سؤال همت او باشد،آن که هست　　بانگ طلب ز نغمهٔ داود خوش‌ترش

(همان: ۶۴)

بانگ بستانو بده مارا به گوش‌دل یکی‌ست　　در دیار همّت ما حاتم و سائل یکی‌ست

(همان: ۲۲۲)

به‌صیدی‌نیست‌این‌بی‌مهری‌امروزافلاک، امروزی که‌درطفلی‌هم‌از بانگ‌پدرمی‌کرد خاموشش

(همان: ۳۷۴)

۷. **صوت (Sowt)**: «آواز؛ آوا، بانگ، فریاد؛ آوازه، ذکر خوب، حسن شهرت، آواز کردن؛ آواز دادن؛ بانگ کردم، آهنگ موسیقی، لحن؛ (اصطلاح فیزیکی) کیفیتی است قائم به هوا که آن را به صماخ[داخل گوش] می‌رساند؛ چون به جسمی ضربه‌ای وارد آوریم ذرات آن مرتعش می‌گردد. این ارتعاشات در هوای مجاور جسم تولید امواجی می‌نماید که در تمام جهات به شکل کرات متحدالمرکزی منتشر گشته، صدا را به گوش می‌رسانند. مهمترین ناقلِ صوت، هواست و سرعت انتشار صوت در آن در هر ثانیه ۳۴۰ متر است. سرعت سیر صوت نسبت مستقیم با وزن مخصوص جسم ناقل دارد» (دهخدا، ج۱۰، ۱۳۷۷: ۱۵۰۷۸).

تیر از کمان نیزهٔ ابرو نخورده‌ای صوتی به گوش می‌رسدت از فغان ما

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۶۷)

شاعر در شرح احساسات و عواطف خویش، خطاب به مدّعی کم‌تجربه، از کیفیت درد عاشقی می‌گوید و هر تار ابروی معشوق را به تیری تشبیه کرده که از چلهٔ کمانِ چشم معشوق به طرف عاشق پرتاب می‌شود و بدین صورت علاوه بر استعاره مصرحه، با اطلاق صفات انسانی به تیر و کمان و نیزه، استعارهٔ مکنیه شکل گرفته است. بنابراین می‌گوید: اگر صدایی می‌شنوی، غم‌ناله‌های ناشی از جراحتی است که از تیر ابروی معشوق بر جانم نشسته است. صیدی مضامین دیگری با اصطلاح موسیقایی صوت خلق کرده است که در آثار وی قابل مشاهده است (نک. صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۳۱۹-۱۸۴).

۸. **فاخته (fäxte)**: «نام اصل یازدهم از هفده بحر اصول موسیقی، و آن را فاخته ضرب هم خوانند. نام ضربی از موسیقی و نوعی از نواختن ساز» (دهخدا، ج۱۱، ۱۳۷۷: ۱۶۹۲۱). «اصلی از اصول قدیمی موسیقی؛ یکی از بحور اصلی موسیقی به نام فاخته ضرب و نوعی از نواختن ساز با انواع فاختهٔ ثقیل، فاختهٔ صغیر و فاختهٔ کبیر؛ فاخته مرغی است که به خاطر صدایش آن را کوکو نامند» (ستایشگر، ۱۳۸۵: ۲۰۷).

حوض پیرامنش از کثرت فوّاره بود باغ سروی که در او فاخته در فریاد است

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۰۷)

در میان مرغان موسیقایی شعر فارسی مانند هزار، چکاوک، عندلیب و جز آن، فاخته یکی از متداوّل‌ترین نمونه‌ها، برای ارائهٔ تصویری شاعرانه از آوازی دلنشین و صدایی خوشایند بوده است. شاعر در توصیف «باغ اعزآباد و مدح شاه جهان»، برای تشریح زیبایی‌های این گلشن، به آواز دل‌انگیز فاخته اشاره کرده است که نشان از جایگاه ارزشمند موسیقی در اندیشهٔ وی دارد. فریاد فاخته در باغ سروی که پیرامنش حوضی مملو از فواره است، کنایه از زیبایی و شکوه حیرت‌انگیز آن گلشن دارد و در انسان‌انگاری فاخته، با نسبت دادن عمل انسانی –فریاد زدن– به او، استعارهٔ مکنیه شکل گرفته است. کارکرد موسیقایی فاخته در شعر صیدی، شواهد دیگری نیز دارد (نک. همان: ۱۵۳)

بس که عیش شاهدان باغ شد بی‌ساخته　　سرو از گل‌گوش دارد برنوای فاخته

(همان: ۴۲۱)

۹. **جرس (jaras)**: «درای و زنگ؛ جسمی توخالی که از آهن و مس سازند و آلتی بر آن کوبند تا آواز دهد. جلجل؛ زنگ که بر گردن چارپایان بندند؛ زنگوله، زنگله، درا؛ زنگی که برای اعلام نماز نوازند. ناقوس؛ بانگ جرس: آواز جرس، خروش جرس» (دهخدا، ج۵، ۱۳۷۷: ۷۶۴۳–۷۶۴۲). «از جرس برای خبررسانی و ابلاغ موضوعی نیز استفاده می‌شده است. جرس ساز رزمی بوده و در میادین جنگ نواخته می‌شده [و] در اردوگاه‌های نظامی نوع کوچک‌تر آن را برای بیدار ماندن پاسبانان و نوبتی‌ها به‌صدا درمی‌آرودند» (وجدانی، ۱۴۰۰: ۳۴۵).

شاید از فریاد من، سرگشته‌ای آید به راه　　تا نفس‌دارم،لب‌زافغان‌نبندم‌چون جرس

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۳۶۱)

شاعر آواز خود را مانند ساز جرس –که راهنمای کاروان در بیابان بوده– راهنمای سرگشتگان وادی عشق می‌خواند و برخود واجب می‌داند که از این عمل دست نکشد و ایثارگرانه خود را فدای این راه کند. در این بیت شاعر در تشبیهی گسترده، فریاد خود را به بانگ «جرس» تشبیه کرده که وجه‌شبه آن نوای حزن‌انگیز یا همان افغان است. شعرا در آثار عرفانی و آیینی خود، با استفاده از ترکیباتی چون «کوس رحیل» و «بانگ جرس» دنیا را به کاروانسرایی تشبیه کرده‌اند که آدمی چند روزی در آن مهمان است و با فریاد بیدارگر جرس –که راهنمای کاروان است– آمادهٔ راهی شدن به سوی عاقبت محتوم خود

یعنی ترک دنیا و آغاز سفر آخرت می‌گردد که مشهور این ابیات را حافظ سروده و صیدی نیز شواهد دیگر با این مضمون دارد:

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم جرس فریاد می‌دارد که بربندید محمل‌ها
(حافظ، ۹۷:۱۳۷۰)

چه‌راه است این‌کهتا مژگان ما آسوده می‌گردد شبیخون می‌زند بر خواب، فریاد جرس ما را
(صیدی تهرانی، ۱۶۰:۱۳۸۹)

که در این ره به قفا مانده، ندانم «صیدی» نالهِ بی‌رفتنِ محمل ز جرس می‌ریزد

۱۰. **رقص (raqs)**: «جنبیدن و برجستن. پویه دویدن؛ به اصطلاح اهل نغمه پای کوفتن به اصول نغمات بود و با لفظ کردن و زدن و افکندن مستعمل. حرکاتی موزون همراه آهنگ موسیقی. 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. کار رقص در قدیم الایام مثل زمان حالیه قصد از اظهار علامات فرح و سرور بود و گاهی از اوقات از جملهٔ شعایر دینی بود و فعل مرقوم با صدای اسباب طرب و دایره به انجام می‌رسید» (دهخدا، ج۸، ۱۳۷۷: ۱۲۱۹۴-۱۲۱۹۳).

چنار از سایه هر سو فرش دیبا فکنده بهر رقص سرو رعنا
(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۲۱)

در این قصیده که شاعر در آن به توصیف کشمیر پرداخته، در ستایش زیبایی‌های طبیعت آن شهر، به شکوه درختان تناور مانند چنار و سرو اشاره می‌کند و در تشبیهی بلیغ، چنار به انسانی تشبیه شده که سایه‌سارش را مانند فرشی ابریشمین، زیر پای سرو سرافراشته – که استعاره از معشوق است– پهن کرده تا رقص او را در باد تماشا کند. تعبیر رقصیدنِ سرو در دستِ باد، یکی از لطیف‌ترین و زیباترین حسن تعلیل‌هایی است که برای یک امر طبیعی می‌توان آورد و شاعر به کمک این واژهٔ موسیقایی، منظور خود را محقّق کرده است. در این بیت علاوه‌بر وجود اضافه تشبیهی، انسان‌انگاری چنار و سرو باعث ایجاد استعارهٔ مکنیه گردیده است. ابیات زیر، شواهد دیگری بر مضمون‌پردازی صیدی با استفاده از اصطلاح موسیقایی هستند.

رود چو جلوه‌کنان ابرسار درگه رقص برد به تیزی سم، سکه را ز روی درم

(همان: ۸۹)

بـــود از نـغـمـهٔ خـــود جـــاودانـی عـــــروس آب در رقـــــص روانـــــی

(همان: ۱۲۵)

درچمن‌هر شاخ‌گل کزبادمی‌آمدبه رقص یـاد می‌آورد «صیـدی» طرز مسـتی‌های تو

(همان: ۴۱۵)

۱۱. **نوا (navä)**: «دستان مرغان و آوازهای ایشان؛ آواز مرغ؛ پردهٔ موسیقی عموماً، مقام؛ پرده‌ای از دوازده پردهٔ موسیقی. مقامی است از دوازده مقام موسیقی؛ یکی از ادوار دوازده‌گانهٔ ملایم و خوشایند موسیقی که معرف یک دستگاه نیز است؛ نغمه؛ آهنگ، آواز؛ هر نغمه را گویند؛ سروده؛ آوازی که از ذوات‌الاوتار برآرند با زخمه یا با کمان؛ نوا یکی از هفت دستگاه [موسیقی] ایرانی است، فواصل درجات «گام» آن مانند شور است ولی تنیک یا مبدأ آن درجهٔ چهارم گام شور است» (دهخدا، ج۱۴، ۱۳۷۷: ۲۲۷۶۸-۲۲۷۶۹).

صیدی و آقازمان گاهی نوایی می‌زنند بلبلی دیگر نمی‌بینم به گلزار سخن

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۴۰۷)

صیدی از میان شاعران هم‌عصر خویش فقط به سه شاعر -صائب تبریزی، میرزا محمّدطاهر وحید قزوینی و آقازمان- اشاره کرده است. وی در مقطع این غزل، آقازمان و خودش را در زمرهٔ شاعران خوش‌ذوق آن روزگار معرفی کرده که اگر نوایی در گلزار سخن هست از حنجره و قلم این دو شاعر است و دیگر هیچ. شاعر برای تعریف از آفرینش ادبی خود و هم‌مسلکش، سرودن شعر را به نوای بلبلی در گلزار سخن تشبیه کرده است. علاوه بر تشبیه، اطلاق صفت سخن‌گویی به بلبل، استعارهٔ مکنیه ایجاده کرده است. کارکرد نوا در بیت زیر نیز در دو معنی «نوای بلبل» و «منظور و مراد دل» سبب شکل گیری ایهام تناسب شده است (نک. صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۴۳۱-۴۲۱).

از یار دو رو، کام مجوییـد که بلبل هرگز نرسـید از گل رعنـا به نـــوایی

(همان: ۴۲۹)

۱۲. **طبل (tabl)**: «از آلات کوبه‌ای پوستی (دورویه)، با سابقه‌ای دور و بسیار سمبولیک که با دو کوبه نوازند. آوای طبل نوعی اعلان اخبار مراسم عروسی و شادی و جنگ و عزا، ایستادن و حرکت کاروان‌ها و اعلام تجمع مردم محسوب می‌شده

است»(ستایشگر، ۱۳۸۵: ۱۵۴). «دهل یک رویه باشد یا دو رویه. تبیره. شندف. کوس. نقاره. دبداب... نقارهٔ کلان. نوعی نقاره خرد. قسمی طبل در بنگاله: کوسی زنند که هر روزی گرد این بت برآیند با طبل و دف و پای کوفتن» (دهخدا، ج۱۰، ۱۳۷۷: ۱۵۳۷۵).

از رعدوبرق، طبل و علم می‌کشد به دوش داردمگربه ماسر جنگ وجدال، ابر؟

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۳۵۹)

شاعر در این غزل به خشکسالیِ عصر خویش پرداخته و ابر را طرفِ گلایهٔ خود قرار داده است که علی‌رغم رعد و برقی که به راه انداخته، بارانی نباریده و گویی سرناسازگاری دارد. شاعر در توصیفی استعاری، ابر را به لشکری تشبیه کرده که طبل‌زنان و علم بر دوش در حال عبور است، و چون نمی‌بارد، گویی با شاعر و سرزمین وی سر جنگ دارد. وجه‌شبه این تشبیه نوای طبل و صدای رعد و برق است و از انسان‌انگاری ابر، استعارهٔ مکنیه شکل گرفته است. کاربرد طبل در کنار علم از هم‌نشینی‌های پرتکراری‌ست که در ادوار مختلف شعر فارسی به چشم می‌خورد:

موافقان تـو بـر بـام چـرخ بـرده علم مخالفان تـو را طبـل مانـده زیـر گلیم

(انوری، ۱۳۹۴: ۲۹۱)

شاهدی دیگر از صیدی که در آن از واژهٔ طبل استفاده کرده و به غزلی با مضمونِ عاشقانه اختصاص دارد:

جرّه‌باز نگهی کبک دلم را زده است که خورد طبل ز برهم زدن مژگانش

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۳۷۲)

۱۳. **قانون (qänun)**: «این ساز هم مانند عود از سازهای زهی مضرابی‌ست کـه از قدیم در ایران معمول بوده، ولی در چند قرن اخیر رواجی نداشته است. نواختن قـانون در کشورهای عربی هنوز متداوّل است. قانون کمی بزرگ‌تر از سنتور و سطح زیرین و زبرین آن ذوزنقهٔ غیر منظم است. سیم‌های آن معمولاً از زه یا نایلون، و مضراب‌های آن دو حلقهٔ فلزی پهن هستند که وسط آن‌ها جسمی از استخوان یا شاخ قرار دارد و بر انگشـت سـبابه محکم می‌شوند و ساز را با دو انگشت سبابه و با همین نوع مضراب مـی‌نوازنـد» (سـپنتا، ۱۳۸۲: ۴۰۲).

آسوده‌اند مردم و از دوری‌ات مرا قانون ناله در دلِ شب‌هاست، سازتر

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۳۵۰)

شاعر در این غزل به ستودن معشوق خود پرداخته و عشق را دردی بی‌درمان دانسته است. وی در این بیت مردم را بی‌خبر و فارغ از درد عشق خوانده و خودش را غم‌پرور این وادی معرفی می‌کند. صیدی در بیانی استعاری، ناله‌های خود را به نغمه‌های ساز قانونی تشبیه کرده که از رنجِ دوری یار، شباهنگام سازِ دلش کوک‌تر و نواگرتر گردیده و به این ترتیب، با دو واژهٔ قانون و ساز، ایهام تناسب ایجاد کرده است. در این‌جا «سازتر» به معنای کوک‌تر و آماده‌تر برای اجرا به کار رفته است. صیدی سه مرتبه از واژهٔ قانون در اشعارش استفاده کرده که در دو مثال دیگر، ویژگی تکرار که یکی از مختصات سبک هندی است دیده می‌شود:

نغمه بی‌آهنگ از قانون دولت نشنوی　　تا بود ساز و سماع زهره را از مهر تار

(همان: ۹۷)

صوت بی‌آهنگ از قانون دولت نشنود　　هرکه با مضراب همت‌می‌زند این‌ساز را

(همان: ۱۸۴)

۱٤. **صدا (se(a)dä)**: «صدا - بر وزن ادا، معرب سدا است، و آن آوازی باشد که در کوه و گنبد و امثال آن پیچد و باز همان شنیده شود و در عربی نیز همین معنی دارد»(خلف تبریزی، ۱۳۴۲: ۱۳۳۳). «بانگ که بر کوه افتد. آواز که از گنبد و کوه و چاه و غیره بازآید و مطلق هر آواز را نیز گویند. نوف، بانگ، پژواک، پژوال، چرنگ، صوت، آواز، در عربی صدی است»(دهخدا، ج۱۰، ۱۳۷۷: ۱۴۸۸۰).

بلندی گر بغلتاند ازو سنگ　　نمی‌افتد صدای او ز آهنگ

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۱۷)

صیدی در این مثنوی به توصیف کشمیر پرداخته و در ستایش زیبایی‌های آن به اغراق روی آورده است. در این بیت نیز کشمیر را شهری همیشه‌آباد می‌خواند و می‌گوید: اگر کوه‌ها ریزش کنند و سنگ بر روی شهر آوار شود، باز هم چیزی از زیبایی و شکوه آن کم نمی‌گردد. «صدای او» کنایه از زیبایی و آبادانی و «آهنگ» به کنایه از شکوه جاودانی و همیشگی کشمیر آمده است که علاوه‌بر آرایهٔ ایهام تناسب از استعارهٔ مکنیه در کاربرد این اصطلاحات موسیقی بهره برده است. شاهدی دیگر از صیدی که با اصطلاح صدا سروده است:

نشیند خوب را از سهل چیز، آوازهٔ خوبی　　سرمویی‌که‌درچینی‌بودعیب، ازصدا افتد

(همان: ۳۳۹)

۱۵. لحن (lahn): الحان جمع لحن است به معنی «صوت، آوازه، آهنگ، نوا. اللّحنه: آن که بسیار آواز خواند. کشیدن صوت در سرود و نغمه. سراویدن در خواندن»(ستایشگر، ۱۳۹۱: ۳۴۴). «بدان که معنی موسیقی در لغت یونانی لحن است و لحن عبارت است از اجتماع نغم مختلفه که آن را ترتیبی محدود باشد و بعضی این قید را زیاده کنند که کلام مفید بدان مقرون بود. ابن‌اثیر در کتاب النهایه می‌گوید: لحن یعنی ترجیع و تطریب و زیباسازی آواز» (وجدانی، ۱۲۰۶:۱۴۰۰). خوش‌الحان: خوش‌آوا، خوش‌صدا.

ز روی دلبری گل در گلستان　　به بلبل می‌دهد تعلیم الحان

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۲۰)

صیدی در این مثنوی که در توصیف سرسبزی و زیبایی‌های کشمیر سروده، گل را به معشوق و مربی آواز بلبل تشبیه کرده که علاوه‌بر تشبیه بلیغ، استعارهٔ مکنیه نیز شکل گرفته است. گل که خود مظهر لطافت است در ادامهٔ دلربایی‌هایش، بلبل را مفتون خویش کرده و به او که استاد و شهرهٔ آوازخوانان است، تعلیمِ موسیقی و خنیاگری می‌دهد. شاعر این بیت را با اندکی تفاوت در همین مثنوی تکرار کرده که یکی از ویژگی سبک هندی است:

ز روی دفتر گل در گلستان　　به بلبل می‌دهد تعلیم الحان

(همان: ۱۱۴)

وی در بیتی دیگر مرغان خوش‌الحان را هنرمندانی سخن‌دان –آگاه و گوهرشناس– معرفی می‌کند:

تا سخن تازه نباشد به سخن‌دان نفروش　　نالهٔ سست‌به مرغان‌خوش‌الحان نفروش

(همان: ۳۶۴)

۱۶. سماع (samä'): «آوازی است که حال شنونده را منقلب گرداند؛ همان صوت با ترجیع است. سماع که به‌طور کلی در نظر متشرعین و فقها مذموم است و گناه شمرده می‌شود نزد اکثر بزرگان صوفیه از راه‌های مهم وصول به حالت وجد شمرده می‌شود به این معنی که گفته‌اند: 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، ۱۳۷۳: ۲-۳). «شنوایی؛ شنیدن، شنودن؛ گوش فراداشتن؛ سرود؛ هر آواز که شنیدن آن خوش آید؛ آهنگ؛ وجد و حالت مشایخ؛ سرور و پای‌کوبی و دست‌افشانی صوفیان منفرداً یا جمعاً با آداب و تشریفاتی خاص» (دهخدا، ج۹، ۱۳۷۷: ۱۳۷۵۰).

عاشق ز بوالهوس نشناسد کسی به وجد ذوق‌سماع می‌شود آن را که شورنیست

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۵۲)

شاعر در غزلی عرفانی برای پرداختن به مفاهیم اخلاقی از واژه‌ای موسیقایی بهره برده و آن را با طرح کردنِ اسلوب معادله‌ای به مخاطب ارائه کرده است که: فرق عاشق واقعی و فرد هوس‌باز در شادی و هیجانات زندگی مشخّص نمی‌شود، همان‌طور که موسیقی، شور و اشتیاق سماع کردن را در دل اکثر مردم ایجاد می‌کند. ازاین‌رو تشخیص آن که شوق وصال او را به سماع برانگیخته و دیگری که به تحریک ساز و ضربِ موسیقی دست‌افشانی می‌کند، دشوار است.

۱۷. **مخالف (moxälef)**: «نام شعبهٔ مقام عراق، و مخالف مرکب از پنج نغمه باشد و آن را به وقت زوال می‌سرایند. مقامی است که- بانگ دارد»(دهخدا، ج۱۳، ۱۳۷۷: ۲۰۴۷۳). «وجوه تسمیهٔ مخالف را می‌توان در مخالف‌خوانی در مراسم شبیه‌خوانی (تعزیه) جستجو نمود، زیرا مخالف‌خوان‌ها به صدای بلند و به اصطلاح موسیقی در اوج می‌خواندند. چنان‌که نغمهٔ مخالف هم در اوج و با صدای بلند ادا می‌شود (البته مقصود، اصل لحن در ترتیب فواصل است، و الا هر کس می‌داند، مخالف را می‌توان با اکتاو پایین و بم هم زمزمه نمود.) مخالف در موسیقی معاصر از نغمه‌های اصلی و وسیع دستگاه‌های سه‌گاه و چهارگاه و از عوامل تغییر مقام سه‌گاه محسوب می‌شود» (ستایشگر، ۱۳۸۵: ۳۹۱).

یا رب که دگر نگسلد از صوتِ مخالف سررشتهٔ این نغمه که مضراب تو دارد

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۳۱۵)

در این غزل عاشقانه، شاعر از خدا می‌خواهد که سررشتهٔ نغمهٔ عشق که به مضراب محبوبش نواخته می‌شود، با صوت یا آوازِ مخالفِ (معشوق یا روزگار) قطع نگردد. شاعر اضافهٔ تشبیهی «صوتِ مخالف» را کنایه از «موانع وصال، عتاب و مخالفت‌های معشوق» و «سررشتهٔ نغمه» را به کنایه از «لطف معشوق به عاشق» و «مضراب» را کنایه از «ارادهٔ

معشوق» آورده است. با توجه به کارکرد اصطلاحات ذکر شده در دو یا چند معنی مختلف، می‌توان گفت در این بیت ایهام تناسب وجود دارد. شاعر در تعبیری استعاری، معشوق را به نوازندهٔ سازی تشبیه کرده که با مضراب خویش، نغمهٔ عشق می‌زند و عاشق می‌ترسد که به مخالف‌خوانی روی آورد و رشتهٔ وصل آن‌ها را بگسلد.

۱۸. **ترانه (taräne)**: «از ریشهٔ اوستایی (tauruna) به معنی خرد، تر و تازه؛ بر وزن بهانه، جوان خوش صورت و شاهد تر و تازه و صاحب جمال را گویند- و به اصطلاح اهل نغمه، تصنیفی است که آن سه گوشه داشته باشد هر کدام به طرزی: یکی بیتی و دیگر مدح و یکی دیگر تلا و تلالا- و در لغت نقش و صوت و دوبیتی و سرود و نغمه را خوانند» (خلف‌تبریزی، ۱۳۴۲: ۴۸۱-۴۸۰). «دوبیتی؛ رباعی؛ از اقسام شعر است که دارای چهار مصرع است... اهل دانش ملحونات این وزن [رباعی] را ترانه نام کردند»(دهخدا، ج۵، ۱۳۷۷: ۶۵۹۱-۶۵۹۰).

در این بهار نشد فرصت آن قدر ما را که هم ترانهٔ بلبل کنیم مینا را

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۴۰)

صیدی در این غزل به شرح حال خود می‌پردازد و مینا در این بیت به معنی صراحی یا تُنگ شراب آمده که به دلیل نوع ساخت باریکِ دهانهٔ آن، هنگام ریختن شراب در پیاله، صدایی شبیه چهچههٔ مرغان تولید می‌کند. این که شاعر مهلتی نداشته تا مینا را هم ترانهٔ بلبل کند، کنایه از حرکت شتابان عمر و گذر زمان است که فرصت نکرده از عمرش بهرهٔ کافی ببرد و حسرت آن را می‌خورد. صیدی با استفاده از اصطلاحی موسیقایی به حس-آمیزی در این بیت پرداخته است. وی بهار را آورده اما عمر را اراده کرده است که مجاز به علاقهٔ جزئیت را ایجاد کرده است. هم‌ترانه کردن مینای شراب با بلبل، بیانگر وجود استعارهٔ مکنیه -جان بخشیدن به اشیاء (تشخیص)- است. شاهد مثالی دیگر از صیدی که با اصطلاح ترانه سروده است:

تسلّی‌ام شب غم کی کند ترانهٔ خویش؟ کسی‌به خواب نرفته‌ست ازفسانهٔ خویش

(همان: ۳۶۶)

۱۹. **تار (tär)**: «از متداوّل‌ترین سازهای ایرانی و در لغت به معنای رشته است که در سازهای موسیقی قدیم به جای سیم به کار می‌رفته و پیشینیان به آن که از ابریشم یا زه

تابیده ساخته می‌شد، وتر هم می‌گفتند. تار به شکل امروزی از دورهٔ قاجاریه در نقاشی‌ها و عکس‌ها ظاهر شده است. این ساز دارای دو جعبهٔ طنینی به نام‌های کاسه (جعبهٔ بزرگ‌تر) و نقاره (جعبهٔ کوچک‌تر) است که معمولاً از چوب درخت توت ساخته می‌شود»(سپنتا، ۱۳۸۲: ۳۹۶). «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، ۱۳۹۱: ۲۱۸).

می‌زند مضراب بر تار هوایش از نفس　　مجلس‌دیوانهٔ عشق‌تو را تنگ است کوه

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۴۲۰)

شاعر در غزلی که در فراق یار سروده به دامن کوه پناه برده و کوه را همراه بی‌ریا و نیرنگِ عاشقان می‌خواند که هر دم با ناله‌های او هم‌آهنگ است. وی در توصیفی استعاری، عاشق (دیوانهٔ عشق) را به سازی تشبیه کرده که در فراق یار به تار هوایش (تارهای صوتی‌اش) مضراب می‌زند، که کنایه از گریه، نجوا، هق‌هق یا آوازحزین است. شدّت پریشان‌حالی عاشق را نیز در حس خفگی و کوچک بودن، فضای فراخی همچون بستر و دامنهٔ کوهی برای بی‌خودی‌های عاشقانهٔ او در طلب معشوق درمی‌یابیم. اصطلاح «تار» از واژه‌های است که در کاربرد تخصصی خود حامل چند معنا است، چنان‌که در بیت فوق صیدی به معنی تارصوتی، در شعر خاقانی به معنی سیم و رشتهٔ ساز و میرزادهٔ عشقی در معنی سازِ تار وارد شعرش کرده است:

تن چو تار قز و بریشم وار　　ناله زین تار ناتوان برخاست

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۶۱)

ز دور زمزمهٔ سوزناکِ تار آید　　در این میانه صدایی از آن دو یار آید

(میرزاده‌عشقی، ۱۳۹۳: ۱۷۸)

۲۰. **پرده (parde)**: در ابتدای باب چهارم مقاصدالاحان 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 «وشدّ» 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، ۱۳۵۶: ۵۶). پرده در معنی دیگر، «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 و پرده» (وجدانی، ۱۴۰۰: ۲۴۰).

محرم رازش چه سان سازم دل غماز را؟ پرده نتوان کرد بر روی سخن، آواز را

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۸۴)

صیدی در غزلِ عاشقانهٔ خود با به کار گرفتن واژهٔ پرده، ایهام تناسب ایجاد کرده و مصرع دوم را به‌عنوان حسن تعلیل آورده است. پرده در این بیت در معانی نغمه موسیقی، پردهٔ اسرار و نیز حجاب آمده است که با توجه به مصراع اوّل، همان پوشاندن درست است. وجود واژهٔ آواز در مصرع دوم، پرده کردن به روی سخن را به معنی پرده بربستن نزدیک می‌کند که به کوک نمودن ساز در پرده‌ای خاص و در اصطلاح امروزی بستن پرده بر دستهٔ ساز تعبیر می‌شود. طغرای مشهدی نیز این مضمون را در شعرش به کار برده و می‌گوید:

بر گوشهٔ ساز بزمشان مطرب چرخ یک پرده ز روز بست‌و یک پرده ز شب

(طغرای مشهدی، ۱۴۰۱: ۶۸۳)

۲۱. **موزون (mowzun)**: «وزن‌دار، صوت و آواز خوش لحن. ترکیبات: موسیقی موزون، لحن موزون، طبع موزون، کلام موزون» (ستایشگر، ۱۳۸۵: ۴۴۲).

جلوهٔ ناز تو را اهل سخن مفتون به سرو موزون تو را فاختهٔ موزون به

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۴۱۸)

شاعر بهترین جلوه‌گاه را برای محبوب خویش، نظرگاه اهل سخنی دانسته که شایستهٔ دلدادگی هستند. وی به سبب غیرتِ عشق، تنها خود را لایق محبوب می‌بیند و معشوق را به سروِ موزونی تشبیه می‌کند که فاخته‌ای خوش‌آواز با طبعی موزون همچون خودش برازندهٔ اوست. صیدی از دو اضافهٔ تشبیهی «سرو موزون» و «فاختهٔ موزون» در معنای کنایی «یارِ خوش‌قامت» و «خود شاعر» استفاده کرده است. مانندکردن قد و قامت معشوق به سرو از بسامد بالایی در ادبیات فارسی برخوردار است، چنان که صائب تبریزی می‌گوید:

سرو از زمزمهٔ فاخته موزون گردید نفس سوختگان طرفه اثرها دارد

(صائب تبریزی، ۱۳۶۷: ۱۵۹۷)

۲۲. **نی (ney)**: یکی «از قدیمی‌ترین سازهای ایرانی‌ست که هم در موسیقی محلی و هم در موسیقی سنتی نواخته می‌شود. نی هفت‌بند که از معمول‌ترین سازهای سنتی‌ست، پنج سوراخ در روی بدنه و یک سوراخ برای شست در زیر دارد. غالباً در سر و ته ساز، لولهٔ فلزی کوتاهی قرار می‌دهند. از اوایل قرن اخیر احتمالاً نایب‌اسدالله استاد نی‌نواز اصفهانی سبک خاصی در نواختن نی ایجاد کرد و به جای نواختن آن با لب، لبهٔ نی را میان شکاف دو دندان ثنایا قرار داد و با دمیدن در آن، صدای صاف و مطلوبی از آن تولید کرد»(سپنتا، ۱۳۸۲: ۴۰۰). «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، ۱۳۸۶: ۳۶۸).

گفت‌وگوی عشق را باید دلی پاک از هوس　　نغمهٔ این نی ندارد آشنایی با نفس

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۳۶۱)

شاعر مضمون اخلاقی پرتکراری همچون –لازمهٔ عشق، داشتن دلی پاک از هوس است– را با استفاده از اصطلاحات موسیقایی و آشنایی‌زدایی، بیان می‌کند. صیدی «گفت‌وگوی عشق» را به «نغمهٔ نی‌ای» تشبیه کرده که با دل ناپاک بیگانه است و از نی در معنای نمادین آن بهره جسته که با توجه به جاندارانگاری صورت گرفته در بیت، استعارهٔ مکنیه ایجاد شده است. «نی» را می‌توان یکی از نمادین‌ترین سازهای موسیقی ایرانی دانست که پیوند عمیقی با اخلاقیات داشته و در ادبیات عرفانی نماد انسان کامل واصل است؛ این موضوع در آثار شاعران زیادی منعکس شده که مشهورترین آن‌ها، مطلع مثنوی مولوی است.

۲۳. **خارج (xärej)**: «گاهی به جای خارج آهنگ که اصطلاح موسیقیان است استعمال می‌شود. خارج آهنگ: آهنگ ناموافق و ناموزون. خارج آهنگی: حالت و کیفیت خارج آهنگ، بیرون شدن نغمه از پرده و از بحر و قواعد خود» (دهخدا، ج۶، ۱۳۷۷: ۹۲۸۳). خارج خواندن عبارت است از: «خواندن آواز خارج از کوک و اصول رایج در موسیقی هر منطقه را گویند. [همچنین] خارج زدن مقوله‌ای مربوط به گام‌های «تونال»

است. اگر نوازنده‌ای حین اجرای نتی، یعنی پرده‌ای را بیرون از مایگی آن گام بزند، خارج شده است» (وجدانی، ۱۴۰۰: ۴۳۸).

به‌ذکردوست‌مشغولم، زبان‌ازپند من‌درکش که‌این‌مضراب،خارج‌می‌کند آهنگِ‌سازم را

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۴۷)

صیدی هم مانند تمام عاشقان از پند ناصحان بیزار است و از اطرافیانش می‌خواهد ساز کوک شدهٔ او در دستگاه عاشقی را با مضراب‌های نادرستِ پند و موعظه، از حس و حال خوشی که دارد، خارج نکنند و او را به حال خودش -که ذکر محبوب است- وابگذارند. در این‌جا «مضراب» کنایه از پندِ ناصح، «آهنگِ ساز» کنایه از ذکر دوست و «خارج کردن» کنایه از -خراب شدنِ احوال و شرایطی که شاعر از برکت «ذکر دوست» دارد- است که حُسن تعلیلی بر مصرع نخست است. همچنین در عبارت «خارج می‌کند»، ایهام تناسب وجود دارد.

۲۴. صفیر(safir): صدای ممتدی که خالی از حروف هجا باشد و از میان دو لب یا از آلتی خارج شود؛ نوعی ساز بادی؛ صدا زدن، سوت زدن، آواز، آوا، بانگ، فریاد؛ (صفیر راک)= گوشه‌ای در دستگاه ماهور. «بانگ و فریاد مرغان یا عام است. آواز طائران و این معرب سبیل است. سوت. هشتک، شاه‌فوت. سوت‌سوتک؛ آواز کردن مرغ، بانگ کردن خر را و خواندن او را به سوی آب تا بخورد؛ علامت استهزا و ریشخند است. علامت ندا نمودن و خواندن است» (دهخدا، ج۱۰، ۱۳۷۷: ۱۴۹۹۱-۱۴۹۹۰).

تا ز صفیرم چمنش ننگ داشت باغ حیاتم گل پُر رنگ داشت

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۰۱)

شاعر در این غزل از بخت و اقبال خود شکایت می‌کند که وصال محبوبش را به آرزویی محال بدل کرده است و در این بیت، خود را به بلبلی تشبیه کرده که قبل از دیدن معشوق، در گلستان زیبای زندگی -که به باغ حیات تشبیه شده- به آواز و نغمه‌سرایی می‌پرداخته ولی این عشق، چیزی جز سراب و فریب نبوده که زندگی‌اش را تحت تأثیر قرار داده و در ادامه چنین بیان می‌کند: حسن تو سررشتهٔ عشق مرا / داشت ولی در کف نیرنگ داشت(همان:۲۰۱) ننگ داشتن از صفات انسانی که به چمن اطلاق شده، علاوه بر تشکیل استعارهٔ مکنیه، مبین وجود استعاری بلبل به قرینهٔ (صفیر زدن در چمن) است.

۲۵. کوس (kus): «یکی از سازهای عمده نظامی قدیم ایران بوده است. کلمه کوس به معنی فرو کوفتن است و در زبان فارسی به صورت مصدر هم به کار برده شده است (کوستن) به معنی کوفتن و زدن. در کتاب‌های لغت آن را به‌طور اجمال به دهل و طبل و نقاره بزرگ تعریف کرده‌اند ولی تفاوتش با سازهای دیگر ضربی این بوده که بدنهٔ آن به شکل کاسه و یا نیم کاسه بوده است» (وجدانی، ۱۴۰۰: ۱۱۴۰).

صدای کوس تو در وقت کین عجب نبود ز خواب سنگین گر کوه را کند بیدار

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۰۴)

شاعر در قصیده‌ای که در مدح شاه‌جهان سروده، در ستایش جنگاوری وی علاوه بر ابنای بشر، طبیعت را نیز مسخّر ممدوح خود دانسته که در بیان این مضمون، از سازِ جنگی و اطلاع‌رسانی «کوس» و واژهٔ عمومی حوزهٔ موسیقی یعنی «صدا» بهره برده است. وی (صدای‌کوس‌تو) را بیان کرده و (صدای‌کوس لشکریان شاه‌جهان) را اراده کرده است که مجاز به علاقهٔ حالیه بوده و علاوه‌بر اغراق در عظمت صدای ساز که کوه را بیدار می‌کند، با انسان‌انگاری کوه، استعارهٔ مکنیه شکل گرفته است.

۲۶. زمزمه (zemzeme): «در اصطلاح موسیقی زمزمه به نوعی خوانندگی یا ترنم ملایم و آهسته و کم‌صدا اتلاق می‌گردد. اینکه مسلمین و زردشتیان در مواقع عبادت مطلب را با آهنگ می‌خوانده و زمزمه می کرده‌اند. مسعودی می‌نویسد: عوام، کتاب زردشت را زمزمه می‌نامند و در بین شعرا هم مرغان خوش‌آواز به زندخوان و زندباف معروف بوده‌اند» (وجدانی، ۱۴۰۰: ۶۸۳). دهخدا در معنی زمزمه می‌نویسد: «شنیده شدن آواز چیزی از دور؛ بانگ کردن رعد؛ شنیده شدن صدای ملایم شعلهٔ آتش؛ ترنم مغنی؛ هر آواز خفی که شنیده نشود. خوانندگی و ترنّم به آهستگی؛ نغمه و ترنم باشد که به آهستگی سرایند» (دهخدا، ج۹، ۱۳۷۷: ۱۲۹۲۰).

ماه چون با تو دم از خوبی رخسار زند؟ مگر این زمزمه در پردهٔ پندار زند

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۵۹)

شاعر به ماه کنایه می‌زند که در زیبایی به پای معشوق او نمی‌رسد و اگر بخواهد دم از زیبایی بزند باید آن را زمزمه‌وار (آهسته و نجواگونه) در خیال و تصوراتش بیان کند. صیدی در توصیف معشوقش اغراق کرده و با انسان‌انگاری ماه، استعارهٔ مکنیه‌ای رقم زده

است. چون وجه‌شبه -که زیبایی است- در مشبّه (معشوق) قوی‌تر از مشبه‌به (ماه) توصیف شده است، تشبیه مقلوب شکل گرفته است.

۲۷. ترنّم (tarannom): «سراییدن و برگردانیدن آواز. سرود... غنا، خواندن نیکو و خوش گردانیدن صدا. بانگ کردن، کمان درکشیدن و جز آن»(دهخدا، ج۵، ۱۳۷۷:۶۶۸۰). «سرود، نغمه، ترانه و خوش‌خوانی، مطلق آواز و آهنگ. نیکو کردن آواز در تلاوت قرآن. ترنّم واژه‌ای عربی است [و] در موسیقی عرب قبل از اسلام، واژهٔ ترنّم به جای نوعی مزمور (مزمار) خوانی، به کار می‌رفت»(ستایشگر، ۱۳۹۱: ۲۴۹).

یار با محرم خود دوش شنیدم می‌گفت نالهٔ «صیدی» ما بِه ز ترنّم باشد

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۳۰۹)

صیدی نیز مانند بسیاری از شعرا که گاهی دچار عجب و خودپسندی می‌شدند، به تعریف از خود پرداخته و شهرتش را باعث دردسر و خصومت مردم با خود دانسته است. در این بیت که مقطع شعر است، مبالغه کرده و از زبان معشوق، نالهٔ خویش را که کنایه از سروده‌های اوست، برتر از ترنّم -که آوازی خوش و دلنشین است- می‌خواند. شاعر با استفاده از فضای موسیقایی، مضمونی تازه خلق کرده که از ویژگی‌های مهم شعرِ سبک هندی محسوب می‌شود.

۲۸. مقام (maqäm/moqäm): «در اصطلاح موسیقی، پردهٔ سرود را گویند و آن دوازده است: اوّل راست، دوم شباب، سوم بوسلیک، چهارم عشاق، پنجم زیر بزرگ، ششم زیر کوچک، هفتم حجاز، هشتم عراق، نهم زنگوله، دهم حسینی، یازدهم رهاوی، دوازدهم نوا؛ صاحب کشف‌اللغات به جای حجاز و زنگله باخرز و نهاوند آورده و بعضی به جای شباب صفاهان آورده‌اند. موسیقی‌دانان معاصر این کلمه را به جای «مود» [Mode] فرانسوی که به همین معنی است، به کار می‌برند. تغییر مقام: از مقامی به مقامی دیگر رفتن؛ مقام به مقام: پرده به پرده و آواز به آواز»(دهخدا، ج۱۴، ۱۳۷۷: ۲۱۲۹۸-۲۱۲۹۵).

با من از صوتِ مخالف، که نفس‌گیر شود! در مقامی‌ست که برمی‌جهد ابرام آنجا

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۸۵)

شاعر در این غزل با شرح خاکساری خود در آستان محبوب، جایگاه و شرایط خـویش را در برابر معشوقش به‌گونه‌ای می‌بیند که شنیدن «صوت مخالف» یا همان (عتاب یار پـری- چهرهٔ شعر حافظ) از وی بـرای او غنیمتـی بـزرگ اسـت کـه در اشـعار غنـایی مضـمون پرتکراری است. صیدی با بهره‌گیری اصطلاحات فنی موسیقی، این مفاهیم را آشنایی‌زدایی کرده و با استفاده از ایهام تناسب، تصویری متفاوت به مخاطب خود ارائه می‌کند. نفس‌گیر شدن در مخالف خواندن به دلیل اوج‌خوانی، بلندی صدا و طول میزانِ نغمـه، امـری رایـج است. اصرار وی بر شنیدن صوتِ مخالف در آن مقام – که در اینجا هم در معنـی جایگـاه است و هم دستگاهی که آواز یا همان صوتِ مخالف در آن اجرا می‌شود- از خصوصـیات عاشقِ مفتون است که در ادب غنایی ما بسیار یافت می‌شود.

۲۹. **درّای (darräy/dorräy)**: «سـازی از خـانواده آلات موسـیقی ضـربی و یـا کوبه‌ای که انواع مختلف دارد. نوعی از آن زنگوله‌های کوچکی بوده که به صـورت گـوی می‌ساختند و درونش گلوله‌های خردی می‌نهادند و تعدادی از آن‌ها را بر سر چوبی استوار می‌کردند و آن چوب را به حرکت می‌آوردند مانند: دبوس، زنجیر، جلاجـل و غیـره. نـوع دیگر آن چوب بوده که مانند گلدانی وارونه به گردن چهارپایان بندند. این لفظ به‌صـورت «درا» نیز ثبت شده است. درای ساز است کـه اکثـر فرهنـگ‌نویسـان آن را «جـرس» معنـا کرده‌اند. این ساز ویژهٔ رقاصان مجلس بزم نیز بوده است. گاهی هم به شکل ناقوسی عظیم ساخته شده که در رزمگاه‌ها و هنگامه‌ها نواخته می‌شده است» (وجدانی، ۱۴۰۰: ۴۹۲).

صیدی به غیر ناله کسی نشنود ز من　　در کاروان عشق، درای مشخّصم

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۳۸۸)

شاعر در غزلی عاشقانه، به تأثیر عشق بر وجود خود پرداخته و در این بیت، خودش را بـه ساز درائی تشبیه کرده که وجه‌شبه آن، نالـهٔ شـاعر و صـدای درای اسـت. نالـهٔ شـاعر در کاروان عشق، مانند صدای زنگوله‌ای برخاسته از حرکت کـاروان در حـال عبـور از بیابـان است که هر دو در حال فغان و نواگری هستند. این نالـهٔ شـاعر، بـه خصیصـه‌ای معـین و همیشگی تبدیل شده که بر اثر عاشقی در وجود وی پدید آمده اسـت و همگـان او را بـه این صفت می‌شناسند. این مجاز به علاقهٔ محلیـه اسـت؛ یعنـی شـاعر درای را آورده ولـی صدای آن را اراده کرده است که همگون با نالهٔ وی است.

۳۰. **تحریر (tahrir)**: «تحریر در موسیقی ایرانی به معنای «غلت» و «چهچهه» نیز نامیده می‌شود. تحریر صوتی آهنگین است که از عبور هوا و ارتعاش تارهای صوتی به وجود می‌آید و می‌تواند شکل‌های مختلفی به خود بگیرد» (وجدانی، ۱۴۰۰: ۲۸۸). در معنی دیگر تحریر را «غلت دادن آواز، چهچهه، پیچش و کشش در آواز [نیز گویند.] غریو و مرغوله، دو اصطلاح قدیمی در تحریراتند. تحریر همان‌گونه که در آواز متنوع است در سازها که پاسخ‌گوی آوازند بنا به نوع تحریر، اجرای مختلف و متناسب دارد»(ستایشگر، ۱۳۹۱: ۲۳۲-۲۳۳).

چون خرامد، عید گل‌ریزانِ انداز خوشی‌ست — پیچ و تاب جلوه‌اش تحریر آواز خوشی‌ست

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۴۵)

تشبیه پیچ و تاب جلوهٔ معشوق به تحریر آواز، نازک خیالی صیدی را می‌رساند. تحریرِ صحیح و به‌جا، یکی از دشواری‌های خواندن آواز است که خواننده در ادامهٔ شعر خود، به نوعی آوایش فنی با مختصات موسیقی ایرانی می‌پردازد که تحریر یا چهچهه نامیده می‌شود. این شیوهٔ خنیاگری ملهم از آوای مرغان به ویژه بلبل یا هزار دستان است. پیچ و تاب تحریر در نحوهٔ پرتاب هوا از پردهٔ دیافراگم به کام دهان، شکل می‌گیرد که تنوع‌بخشی به آن، با ادا کردن آواهای (ها، هه، هو، هی) و ترکیب و تسریع در ادای این آواها در اجرا، اتّفاق می‌افتد؛ اجرای صحیح تحریر نیاز به تمرین فراوان و مستمر دارد. پس می‌توان گفت تحریر، نتیجهٔ مدیریت آگاهانه، روشمند و تمرین شدهٔ هوا در گلو و آوایش آن در ادامهٔ نغمهٔ در حال اجرا توسط خواننده است. شاعر در تشبیهی بلیغ، اصطلاحات موسیقی را در خدمت مدح و توصیف عاشقانهٔ خود به کار برده است.

۳۱. **رامش/ رامشگر (rämeš/rämeš-gar)**: «از مصدر آرمیدن. ساز، نغمه، سرود، عیش، طرب. این واژه دارای معانی متنوعی است مثلاً رامشی نامه به معنی طرب‌نامه و نامه شادی و شادمانی است در حالی که رامش‌گر؛ نغمه‌ساز و نوازنده است. خنیاگر- آن چه فرهنگ‌ها نوشته‌اند نغمه‌پرداز. مغنی. نوازنده. سازنده. مجازاً اطلاق مسبب بر سبب است، زیرا، رامش تخفیف یافته آرامش است که توسط نغمه و طرب و سرود حاصل شود – برخی مآخذ رامش‌گر را فارسی کلمه موسیقی‌دان به اعتبار ریشهٔ لغوی

موسیقی که یونانی است معرفی نموده‌اند. معادل رامش‌گر در عهد ناصری، عمله طرب (همین واژه)، خوانده می‌شده است. رامش‌گری: خوانندگی و نوازندگی = عمل رامش‌گر» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۵۰۵-۵۰۴).

بود بیدِ مُوَلّه را به رامش　　به پیش سروها تسلیم و کرنش

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۲۵)

شاعر در این قصیده به توصیف باغ «صاحب‌آباد» پرداخته و در این بیت بید مولّه را -که در لغتنامه‌ها به اسامی بید مجنون، بید نگون، بید ناز و بید طبری نیز شهرت دارد- ستایشگر و تسلیم سروهای این باغ دانسته که نشان از قدمت و تنومندی درختان آن بوستان دارد. وی برای توصیف زیبایی‌های این گلشن، طرب‌انگیزی بید مجنون را با اصطلاح رامشگری -که به معنی نغمه‌پردازی و خوانندگی است- به تصویر کشیده و در مصرع بعد، از صفات تسلیم و کرنش برای توصیف حالات بید مولّه استفاده کرده که دلیل این انتخاب، شاخه‌های به سوی زمین آویختهٔ این درخت است و تصویری از تعظیم و تواضع را در ذهن مخاطب ترسیم می‌کند. جاندارانگاری درخت بید، در نسبت دادن اعمالی همچون رامش، تسلیم و کرنش به وی -که همگی از خصوصیات رفتاری انسان- هاست- تشکیل استعارهٔ مکنیه (تشخیص) داده است.

۳۲. رباب (ra(o)bäb): «از آلات رشته‌ای (مهتزّه) کمانی، تلفظ آن در لغت با فتح اوّل (رَباب بر وزن صواب) ثبت شده، اما تلفظ رایج با ضم اوّل (رُباب بر وزن غُراب) است. سازی بسیار قدیمی هم‌ردیف عود و چنگ... و مراغی استفادهٔ آن را بر اهل اصفهان و فارس منصوب می‌دارد. وی از رباب سه و چهار وتره نام می‌برد که اوتار آن را مزوج (دوتایی) بندند و حکم کوک آن نیز مانند عود است»(ستایشگر، ۱۳۹۱: ۵۱۰). «کاسهٔ رباب را بیشتر از چوب زردآلو می‌سازند و اوّل آن را در شیر می‌جوشانند یا در آب گرم، امّا شیر بهتر باشد. این ساز قدیم‌الایام در نواحی شرقی ایران معمول و معروف بوده است. طرز نواختن رباب قدیم به دو شکل بود بعضی آن را مانند عود و تنبور با مضراب یا ناخن می‌زدند و برخی دیگر برای نواختن آن کمان به کار می‌بردند» (وجدانی، ۱۴۰۰: ۶۰۶).

از بس که لب زناله فروبست غیرتم　　شد کاسهٔ سرم ز فغان کاسهٔ رباب

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۵۸)

صیدی در این قصیده به شرح بیماری چشمش پرداخته و سر خود را به کاسهٔ «ساز رباب» تشبیه کرده که مملو از صداست. اما دلیل صدایی کـه در سـر وی پیچیـده، نغمـه و نـوای موسیقی نبوده بلکه درد شدیدی است که از ناحیهٔ چشم‌هـایش بـر وی وارد شـده و او را دچار سردرد کرده است. نالهٔ پیچیده در سر وی از شدت سردرد و نغمهٔ حزن‌آلود پیچیـده در کاسهٔ ساز رباب –بر اثر نواخته شدن– به «فغان» تعبیر شده است. شـاعر سـبک هنـدی، مسئلهٔ عـادی و رایجـی همچـون بیمـاری چشـمی را بـا اسـتفاده از لطافـت اصـطلاحات موسیقایی به شیوه‌ای بدیع، تبدیل به مضمونی برای آفرینش‌های ادبی خود می‌کند.

۳۳. کاسه (käse): «کاسه در آلات موسیقی قدیمی از جنس‌های چـوب، یـا جـوز هندی یا نارگیل و به اشکال مختلف بوده که بر روی بعضی از آن‌ها پوست می‌کشیده‌انـد. بسیاری از آلات زهی قدیمی دارای کاسه بوده‌اند. مانند: نوعی کاسهٔ گلابی شکل در شـش تای با کاسه‌ای به اندازهٔ نصف کاسهٔ عود. و نوعی دیگر از شش تای با کاسه‌ای به ماننـد و اندازهٔ کاسهٔ عود یا طنبور شروانیان با کاسه‌ای گلابی شکل و سطحی بلند. و طنبورهٔ ترکـی با کاسه و سطحی کوچک و کاسهٔ ترنجی شکل روح‌افزای و قوپوزرومی بـا کاسـهٔ چـوبی مجوف با نمای عودی کوچک که بر آن پوست می‌کشیده‌اند» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۲۵۸). «به معنی طبل و کوس و نقارهٔ بزرگ هم آمده است» (خلف تبریزی، ۱۳۴۲: ۱۵۶۵).

از بس که لب زناله فروبست غیرتم　　شد کاسهٔ سرم ز فغان کاسهٔ رباب

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۵۸)

همان‌طور که در مثال ۳۲ گفتیم «شاعر سر عاشق را به کاسهٔ «ساز رباب» تشـبیه کـرده کـه مملو از صداست.» آن چه در مورد کاسهٔ سازهای چوبی گفته می‌شود این اسـت کـه، هـر زخمه‌ای که به سیم‌های ساز زده می‌شود، مـوجی از صـداها و ارتعاشـات در درون کاسـهٔ ساز ایجاد می‌کند. برآیند بیرونی این امواج، نغمه‌های مسـموع اسـت و پیامـد درونـی‌اش، ایجاد ساختمان نامرئی صوتی در کاسهٔ ساز است که به پختگـی صـدای سـاز مـی‌انجامـد. یکی از مهمترین دلایلی که استادان موسیقی، ساز خوش‌ساختِ قدیمی را بیش از سازهای تازه‌ساخت عزیز می‌دارند، همین نکته است. صیدی با تشبیه طنین صدای موجود در کاسهٔ ساز به کاسهٔ سر –کـه سـاختمانی از رگ‌هـای عصـب را در خـود جـای داده– مضـمونی متفاوت و تازه خلق کرده که در اشعار شاعران دیگر به این معنی استفاده نشده است. بـه‌عنوان مثال به ذکر چند نمونه می‌پردازیم:

کاسهٔ رباب از شعر تر بر نوش قول کاسه‌گر در کاسهٔ سرها نگر زان کاسه حلوا ریخته
(خاقانی، ۱۳۹۳: ۳۷۸)

خیز و در کاسهٔ زر آب طربناک انداز پیش‌تر زآن که شود کاسهٔ سر خاک‌انداز
(حافظ، ۱۳۷۰: ۲۳۳)

چون شراب کهنه‌ام آسوده در مینا، ولی می‌نماید خویش را در کاسهٔ سر جوش من
(صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۲۹۶۶)

۳٤. **عندلیب (andalib)**: «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: ۶۸۱). «هزار دستان که به آوازهای رنگارنگ بانگ کند. و آن را عندبیل نیز گویند» (دهخدا، ج۱۱، ۱۳۷۷: ۱۶۴۰۷-۱۶۴۰۶).

ای عندلیب تازه، بنازم نوای تو زیبنده است بر تو که گل آشیان کنی
(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۴۳۱)

منظور از تازه در این بیت جوان و نورس است که شاعر، معشوق جوانش را به عندلیب تازه تشبیه کرده و استعارهٔ مصرحه شکل گرفته است. عاشق که در شعر فارسی مفتون یار است، صدای معشوق خویش را به زیبایی نغمه‌سرایی بلبل می‌شنود و جایگاه محبوبش را آشیان کردن بر گل‌ها می‌داند که تعبیری کنایی برای بهترین جایگاه و مقام است. وجه‌شبه اوّل، طراوت و جوانی است و دوم، زیبایی و جذابیت. شاعر از حس و حالی که در نوای بلبل وجود دارد برای تعریف معشوق خود بهره برده و در مصرع دوم، گل را آورده و گلستان را اراده می‌کند که مجاز به علاقهٔ حالیه شکل گرفته است.

۳- نتیجه‌گیری

بی‌گمان کاربرد واژه‌های موسیقایی که بعضی از آن‌ها تخصصی هستند، نمی‌تواند جنبهٔ تصادفی داشته باشد و صیدی در مضمون‌پردازی‌های خود به استفادهٔ آگاهانه از اصطلاحات موسیقی توجه داشته و تأثیر موسیقی زمانهٔ وی در پرورش مفاهیم مدنظرش، در شعر او قابل ردیابی است.

دیوان صیدی تهرانی، مشتمل بر ۲۷۰۰ بیت شعر است که پس از بررسی آن، به ۵۸ بیت شاهد که با استفاده از اصطلاحات موسیقی سروده شده‌اند، دست یافتیم. از مجموع این ۵۸ بیت، ۹۲ اصطلاح استخراج شده است که ۶۶ اصطلاح در ۴۳ بیت از مجموع ۲۹۷ «غزل»، ۱۴ اصطلاح در ۶ بیت از ۱۲ «قصیده»، ۱۰ اصطلاح در ۸ بیت از ۲ «مثنوی» و ۲ اصطلاح در ۱ بیت از ۹۰ قطعه از «مطالع و متفرقات» موجود در دیوان صیدی، یافت شده که در جدول شمارهٔ ۱ به‌طور کامل ارائه شده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، قالبِ غزل در اشعار صیدی وجه موسیقایی قابل ملاحظه‌تری نسبت به سایر قوالب شعری این شاعر دارد که علّت آن، کثرت غزل در دیوان اوست.

جدول ۱ – بسامد فراوانی اصطلاحات موسیقی در اشعار صیدی

ردیف	اصطلاح	بسامد	ردیف	اصطلاح	بسامد	ردیف	اصطلاح	بسامد
۱	آهنگ	۷	۱۲	لحن/الحان	۳	۲۳	رباب	۱
۲	ساز	۷	۱۳	قانون	۳	۲۴	خارج	۱
۳	نغمه	۷	۱۴	صدا	۳	۲۵	صفیر	۱
۴	آواز	۶	۱۵	طبل	۲	۲۶	کوس	۱
۵	مضراب	۵	۱۶	سماع	۲	۲۷	زمزمه	۱
۶	بانگ	۴	۱۷	مخالف	۲	۲۸	ترنم	۱
۷	صوت	۴	۱۸	ترانه	۲	۲۹	مقام	۱
۸	فاخته	۴	۱۹	تار	۲	۳۰	درای	۱
۹	جرس	۴	۲۰	پرده	۲	۳۱	تحریر	۱
۱۰	رقص	۴	۲۱	موزون	۲	۳۲	رامش	۱
۱۱	نوا	۴	۲۲	نی	۱	۳۳	کاسه	۱
						۳۴	عندلیب	۱

اصطلاحات موسیقایی به کار رفته در دیوان صیدی ۹۲ واژه است.

اگر چه صیدی از موسیقی زمان خود تأثیر پذیرفته ولی این تأثیر نتوانسته به سبک و مختصات زبانی وی تبدیل شود، چنان که می‌بینیم او تنها ۲/۱۴ درصد از مضامین خود را که شامل ۵۸ بیت از ۲۷۰۰ بیتِ دیوان اوست، به اصطلاحات موسیقایی اختصاص داده است.

بیشترین بسامد به دست آمده را اصطلاحاتی همچون: آهنگ، ساز و نغمه با هفت مرتبه تکرار، و پس از آن‌ها، آواز شش مرتبه و مضراب با پنج مرتبه تکرار، به خود اختصاص داده‌اند که زمینه‌ساز خلق مضامین بیشتری در دیوان صیدی شده‌اند؛ واژه‌های مانند «تحریر و موزون»، از آن دسته اصطلاحات موسیقایی هستند که کمتر مورد توجه شاعران قرار گرفته‌اند و صیدی با استفاده از این اصطلاحات، به خلق مضامین جدید پرداخته است.

در بررسی‌های به عمل آمده از منظر زیبایی‌شناسی، صنایع ادبی مختلفی در ابیاتِ شاهد مثال این پژوهش به کار رفته است که در این میان، تشبیه، استعارهٔ مکنیه و ایهام تناسب بیشترین کارکرد را در مضمون‌پردازی صیدی به وسیلهٔ اصطلاحات موسیقایی داشته‌اند.

صیدی در مضمون‌پردازی‌های خود با استفاده از اصطلاحات موسیقی به توصیف طبیعت، مدح، شرح حال و معانی اخلاقی نظر داشته است؛ اما درونمایهٔ اصلی این اشعار را به مفاهیم عاشقانه اختصاص داده و در خلق مضامین تازه که یکی از ویژگی‌های سبکی آن دوره محسوب می‌شود، موفّق عمل کرده است.

منابع

کتاب‌ها

۱-اطرایی، ارفع و درویشی، محمّدرضا، (۱۳۹۴)، **سازشناسی ایرانی**، تهران: ماهور.

۲-انوری، محمّدبن محمّد، (۱۳۹۴)، **دیوان انوری**؛ با مقدمهٔ سعید نفیسی، به اهتمام پرویز بابایی، چاپ دوم، تهران: نگاه.

۳-پورتراب، مصطفی‌کمال، (۱۳۸۸)، **تئوری موسیقی**، چاپ چهلم، تهران: چشمه.

۴-حاکمی، اسماعیل، (۱۳۷۳)، **سماع در تصوّف**، چاپ پنجم، تهران: دانشگاه تهران.

۵-حافظ، خواجه شمس‌الدین محمّد، (۱۳۷۰)، **دیوان حافظ**، به تصحیح علامه قزوینی و دکتر قاسم غنی؛ به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، چاپ سوم، تهران: اساطیر.

۶-خاقانی، افضل‌الدین بیدل‌بن‌علی، (۱۳۹۳)، **دیوان خاقانی شروانی**، با تصحیح و مقدمه و تعلیقات دکتر سیّد ضیاءالدین سجادی، چاپ یازدهم، تهران: زوّار.

۷–خالقی، روح‌الله، (۱۳۸۹)، **نظری به موسیقی**، ج۱، چاپ دوم، تهران: صفی‌علیشاه.

۸–خلف تبریزی، محمّدحسین، (۱۳۴۲)، **برهان قاطع**، به اهتمام دکتر محمّد معین، مقدمه‌ها به قلم: علی‌اکبر دهخدا، ابراهیم پورداود، علی‌اصغر حکمت و سعید نفیسی، چاپ دوم، تهران: ابن سینا.

۹–دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۷)، **لغت‌نامهٔ دهخدا**، زیر نظر دکتر محمّد معین و دکتر سیدجعفر شهیدی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

۱۰–سپنتا، ساسان، (۱۳۸۲)، **چشم‌انداز موسیقی ایران**، تهران: ماهور.

۱۱– ستایشگر، مهدی، (۱۳۸۵)، **واژه‌نامه موسیقی ایران زمین**، ج۲، چاپ دوم، تهران: اطلاعات.

۱۲– ـــــــــــــــ (۱۳۹۱)، **واژه‌نامه موسیقی ایران زمین**، ج۱، چاپ سوم، تهران: اطلاعات.

۱۳–شاملو، ولی‌قلی‌بن‌داودقلی، (۱۳۷۴)، **قصص الخاقانی**، ج۲، به تصحیح دکتر سیّد حسن سادات ناصری، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۴–شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۹۶)، **ادبیات‌فارسی از عصر جامی تا روزگار ما**، ترجمهٔ حجت‌الله اصیل، چاپ ششم، تهران: نی.

۱۵–صائب، محمّدعلی، (۱۳۶۷)، **دیوان صائب تبریزی**، ج۴، به کوشش محمّد قهرمان، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۶–ـــــــــــــــ (۱۳۷۰)، **دیوان صائب تبریزی**، ج۶، به کوشش محمّد قهرمان، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۷–صفری، سونیا، (۱۳۹۸)، **اصطلاحات موسیقی و صور شعری و معنایی آن‌ها**، تهران: سورهٔ مهر.

۱۸–صیدی‌تهرانی، میرعلی، (۱۳۸۹)، **دیوان صیدی تهرانی**، به کوشش محمّد قهرمان، تهران: سورهٔ مهر.

۱۹–طغرای مشهدی، (۱۴۰۱)، **دیوان طغرای مشهدی**، تصحیح و تحقیق علی‌اصغر فیروزنیا، بجنورد: بیژن یورد.

۲۰–طهماسبی، طغرل، (۱۳۸۰)، **موسیقی در ادبیات**، تهران: رهام.

۲۱-فتوحی رود معجنی، محمود، (۱۳۷۹)، **نقد خیال: نقد ادبی در سبک هندی(۹۰۰-۱۲۰۰ ه.ق)**، تهران: روزگار.

۲۲-کوپر، جی.سی، (۱۳۸۶)، **فرهنگ مصوّر نمادهای سنّتی**؛ ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، چاپ دوم، تهران: فرهنگ نشر نو.

۲۳-محمّدی، محمّدحسین، (۱۳۸۲)، **آوزاهای سرمه‌ای**، تهران: میترا.

۲۴-مراغی، عبدالقادربن غیبی حافظ، (۱۳۵۶)، **مقاصد الالحان**، به اهتمام تقی بینش؛ زیر نظر احسان یارشاطر، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲۵-ملاح، حسینعلی، (۱۳۶۳)، **حافظ و موسیقی**، چاپ دوم، تهران: هنر و فرهنگ.

۲۶-میثمی، سیدحسین، (۱۳۹۷)، **موسیقی عصر صفوی**، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر «متن».

۲۷-میرزاده عشقی، سیدمحمّدرضا، (۱۳۴۴)، **کلیات مصوّر میرزاده عشقی**؛ به اهتمام علی‌اکبر مشیر سلیمی، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.

۲۸-نصرآبادی، محمّدطاهر، (۱۳۷۸)، **تذکرهٔ نصرآبادی: تذکرةالشعرا**. به انضمام رسائل، منشات و اشعار، ج۱، با مقدمه، تصحیح و تعلیقات محسن ناجی نصرآبادی، تهران: اساطیر.

۲۹-نظامی، الیاس بن یوسف، (۱۳۹۲)، **خسرو و شیرین حکیم نظامی گنجه‌ای**، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی؛ به کوشش سعید حمیدیان، چاپ چهاردهم، تهران: قطره.

مقالات

۱-علوی، رقیه، (۱۳۹۹)، «آموزه‌های ملّی و مذهبی در مطابقت و درون مایه‌های آینهٔ صائب»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱۳: ۳۴-۱۶.

۲-شریف‌الحسینی، شیما سادات؛ نودهی، کبری و رویانی، وحید، (۱۴۰۲)، «بسامدسنجی ویژگی‌های سبک هندی در آثار میرمحمّد مؤمن استرآبادی»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲۴: ۱۶۹-۱۴۵.

۳-نعمتی، محمّدعلی؛ شهیدانی، شهاب و ثواقب، جهانبخش، (۱۴۰۰)، «موسیقی عصر صفویه (کارکردها، سازها و کیفیت) در نگاه جهانگردان اروپایی»، نشریهٔ تاریخ و فرهنگ، دورهٔ **۵۳**، شمارهٔ ۱: ۱۴۰-۱۱۱.