جامی و موسیقی

یدالله بهمنی مطلق[۱]
محمد رضا سام خانیانی[۲]

چکیده
جامی شاعریست موسیقی‌دان که اشعارش با بسیاری از اصطلاحات و راز و رمزهای موسیقی در آمیخته است. این امر باعث شده بسیاری از اشعارش بدون توجه به معانی موسیقایی واژگان و اصطلاحات آن، غامض به نظر برسد، خصوصاً زمانی که از تغییر مقام‌ها که امروزه به آن مرکب خوانی یا مدولاسیون می‌گویند یا زمانی که از آواز و چگونه تحریر زدن سخن می‌گوید، حتماً باید با آواز و مسائل مربوط به آن از جمله مناسب‌خوانی، مرصع خوانی، زیر و بم خواندن، فراز و فرود، برداشت و برگشت یا رجعت و... آشنا باشیم. در غیر این صورت نه از هنر و زیبا آفرینی جامی لذت خواهیم برد نه از مفاهیم و معانی نهفته در آنها بهره‌مند خواهیم شد. بنابراین در این مقاله برای نیل به این مقصود با استفاده از منابع مخصوص موسیقی گذشته از جمله، شرح ادوار عبدالقادر مراغی، بحور الالحان فرصت‌الدوله شیرازی و رساله‌ی جامی در خصوص موسیقی و منابع حال حاضر از جمله نظری به موسیقی ایرانی تألیف روح الله خالقی و غیره، به توضیح اصطلاحات موسیقی استفاده شده در اشعار جامی برای درک بهتر مفهوم ابیات پرداخته شده است. مطالعه‌ی اشعار جامی و بررسی موسیقایی آن‌ها و همچنین نگاهی به رساله‌ی موسیقی وی نشان می‌دهد، جامی علاوه بر آشنایی علمی و عملی با سازها و اجزا و چگونگی ساخت آنها، از راز و رمزهای آواز آگاه بوده و مقام‌های آوازی را می‌شناخته است و در مواردی مخصوصاً زمانی که از آوازخواندن و تحریر زدن سخن می‌گوید، دیدگاهش با نظریات استادان آواز کنونی قرابت دارد. در دیوان جامی همیشه اصطلاحات موسیقی در معنی تخصصی خود به کار نرفته بلکه گاه در خدمت آفرینش زیبایی ادبی قرار گرفته‌اند.

کلید واژه‌ها: جامی، اشعار، موسیقی، مقام، ساز، آواز، پرده، عشاق، لحن، گوشه، ردیف.

---

۱ – استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی. y_bahmani43m@yahoo.com
۲– دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی.
تاریخ دریلفت مقاله: ۱۳۹۳/۲/۲۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۱۰/۲۰

مقدمه

نورالدین عبدالرحمن بن نظام احمد بن الشمس‌الدین محمد حنفی جامی که بعدها به نورالدین ملقب گردید و تخلص جامی را برای خود انتخاب کرد، در سال ۸۱۷ در ناحیه‌ی خرجرد جام دیده به جهان گشود. در کودکی به همراه پدر به هرات رفت. در این شهر مورد تشویق سلطان حسین بایقرا و وزیر دانشمندش امیرعلی شیرنوایی قرار گرفت. و در محرم سال ۸۹۸ در هرات در گذشت. (اقبال، ۱۳۸۸، مقدمه کلیات جامی، ۱۰)

مهارت جامی در علم موسیقی به درجه‌ای بوده که اکثر محققان و عالمان موسیقی او را به عنوان استاد موسیقی پذیرفته‌اند. او چنان‌که خود می‌گوید از دوران کودکی به یادگیری موسیقی پرداخته است: «گوینده‌ی این راز و سازنده‌ی این نقش دلنواز که در عنفوان شباب که اوان تحصیل و عنوان صحیفه‌ی قال و قیل بود، تشحیذ خاطر را به تعلّم علم موسیقی آهنگ کرده بودم ». (جامی، ۱۳۷۹، ۱۷۳)

رساله‌ی موسیقی جامی که به درخواست علی شیرنوایی و به زبانی روان و ساده تألیف شده، یکی از منابع معتبر علمی موسیقی محسوب می‌شده است. جامی در این رساله آوازها و تناسب فاصله‌ی نغمه‌ها را مورد تحلیل قرار داده و از سازها سخن گفته و همچنین در خصوص تأثیر آوازها در ساعات مختلف روز توضیحات قابل ملاحظه‌ای آورده است.

پیشینه‌ی تحقیق:

در زمینه‌ی موسیقی و شعر کارهای ارزنده‌ای چون حافظ و موسیقی، منوچهری و موسیقی تألیف حسینعلی ملاح، رباب رومی تألیف مهدی ستایشگر، پیوند شعر و موسیقی تألیف حسین دهلوی و ... انجام گرفته است. در مورد شاعران دیگر همانند فردوسی و نظامی نیز از نظر موسیقی و شعر تلاش‌های قابل توجهی گرفته است. اما در خصوص جامی که شاعری موسیقی‌دان است و رساله‌ای در زمینه‌ی موسیقی دارد، تحقیق یا مقاله‌ای دیده نشد. لذا در این

مقاله سعی شده اشعار جامی از دیدگاه موسیقیایی بررسی شود و جامی از دو رهگذر؛ اولاً شاعری موسیقی‌دان و سازشناس و ثانیاً شاعری آشنا با فنون آواز و خوانندگی معرفی گردد. همه‌ی شواهد بررسی شده در این مقاله جز یکی دو نمونه که با ذکر سال چاپ از دیگر نمونه‌ها متمایز شده‌اند برگرفته از کلیات دیوان جامی به تصحیح فرشید اقبال است.

۱- جامی موسیقی‌دان سازشناس

«ساز واژه‌ای است عام که در سراسر کشورهای اسلامی به معنی ابزار و آلات موسیقی به کار برده می‌شود. ترک‌ها نوعی ابزار زهی زخمه‌ای با کاسه‌ای بزرگ و دسته‌ای بلند را "ساز" می‌گویند، در صورتی‌که اهالی ایل قشقایی و لرها و دیگر نقاط ایران از جمله خراسان به "سرنا" که سازی بادی است "ساز" می‌گویند. برخی نیز به هر نوع آهنگ و ترانه "ساز" می‌گویند. (وجدانی، ۱۳۷۶، ۳۸۶)

ساز در اصطلاح موسیقی هم به معنی آلات موسیقی و هم به معنی ساختن آهنگ یا هم آهنگ کردن به کار می‌رود. کلمه‌ی ساز معانی فراوان و متفاوتی دارد اما آنچه ابتدا به ذهن متبادر می‌شود، معنای موسیقایی آن است. در اشعار جامی واژه‌ی ساز بسیار و به معانی گوناگونی چون: ابزار موسیقی، کوک کردن و آهنگ ساختن به کار رفته است.

۱-۱- معانی مختلف ساز در دیوان جامی

به معنی آهنگ ساختن

شعر مهرانگیز جامی را مغنی داد ساز مهر ماه روی آن نامهربانم تازه کرد

(جامی، ۱۳۸۸، ۱۶۲)

در بیت بالا ساز دادن با توجه با فاعل آن یعنی مغنی، به معنی آهنگ ساختن است؛ یعنی، مغنی بر روی شعر جامی آهنگی ساخت.

طرب سازان نواها ساز کردند شتربانان حدی آغاز کردند

(جامی، ۱۳۸۹، ۶۰۷)

در مصرع اول بیت بالا ساز کردند یعنی مطربان آهنگ ساختند و به تعبیری آهنگهایی نواختند.

به معنی مطلق آهنگ و نغمه

گر نـوا سـاز و غزلخـوان کنـی آهنـگ سـماع　　راه بـر نغمـه سـرایان خـوش آهنـگ زنـی
(جامی، ۱۳۸۸، ۵۲۳)

در مصرع اول بیت بالا ساز در ترکیب نوا ساز می تواند به معنی آهنگی که در مقام نوا ساخته شود یا به تعبیر عام نوا ساختن و نغمه پردازی کردن باشد.

ساز در مفهوم کوک یا کوک کردن ساز

بـا زخمـه‌ی عشـق سـاخت چـون چنـگ　　شـد سـاز بـدین نشـیدش آهنـگ
(جامی، ۱۳۸۹، ۶۳۰)

درمصرع دوم بیت بالا ساز شدن آهنگ به معنی هم کوک بودن و هم گام شدن آهنگ است

همـه چنـگ محبـت سـاز کردنـد　　نـوای معـذرت آغـاز کردنـد
(همان، ۷۰۳)

مغنی چون کند بر نظم جامی ساز چنگ خـود　　ز بزم دوسـتان ناهیـد بـر وی آفـرین گویـد
(جامی، ۱۳۸۸، ۲۴۳)

که ساز کردن چنگ به معنی کوک کردن چنگ و آماده کردن آن برای نواختن است.

کـی پـرده عاشـقی شـود سـاز　　بـی زخمـه‌ی عیـب جـوی و غمّـاز
(همان، ۶۰۹)

ساز شدن پرده به معنی در کوک مطبوع بودن آهنگ یا پرده است.

از آن مقـام مکـن راسـت جامیـا آهنـگ　　سـوی حجـاز کـه از سـاز رفـت راه عـراق
(همان، ۳۰۸)

از ساز رفتن به معنی خارج شدن از دستگاه، ناکوک شدن و فالش شدن است.

در مصرع دوم بیت بالا راه عراق به معنی مقام عراق است که معنی موسیقایی دارد. از جمله معانی کلمه راه عبارتند: «مقام، لحن، نوا، آهنگ، پرده، گوشه، نغمه، طریق، نوبت، مرتبه و غیره» (وجدانی، ۱۳۷۶: ۳۲۰). تراکم واژه‌های موسیقایی در این بیت مانند مقام، راست، آهنگ، حجاز، ساز، راه، عراق حکایت از آشنایی جامی با اصطلاحات موسیقی و این نکته که از هر مقامی نمی‌توان آهنگ حجاز کرد نشان دهنده‌ی اشراف کامل او بر جزئیات کار است. ایهام تناسب لطیف نهفته در این واژها نیز بر رزش ادبی شعر افزوده است. در دیوان جامی راه یا ره که مخفف راه است در معنای مختلف و با ترکیبات مختلف موسیقایی به کار رفته است. مانند: راه زدن، راه حجاز، راه عراق، راه سماع، راه راست، راه بی خودی و...

جانا چه شد که چنگ جفا ساز کرده‌ای نا سازیی چو بخت من آغاز کرده‌ای

(همان، ۴۸۶)

در بیت بالا ساز کردن به معنی کوک کردن ساز (چنگ) است و در مصراع دوم ناسازی هم به معنی ناکوک بودن. البته نا سازی در اینجا چون وجه شبه است جنبه‌ی استخدامی دارد، که برای چنگ به معنی کوک کردن و برای بخت به معنی ناسازگاری است. در این ترکیبات هر چند جامی با استفاده از هنر بیان، مفهوم ایهامی را مد نظر دارد ولی مفهوم موسیقایی آن‌ها برجسته‌تر است.

ساز در مفهوم و معنی مطلق ساز (آلت موسیقی) یا مطلق موسیقی:

مطرب به ساز عود که ندهد خلاصی‌ام از پایمال غصّه به جز گوشمال عود

(همان، ۲۴۱)

در بیت بالا ساز به مفهوم مطلق آلت موسیقی یعنی ساز عوداست.

به نکته‌های حسن جامی یک کمالت بس که ساز نظم ترا جز نوای خسرو نیست

(همان، ۸۲)

در این بیت ساز به مفهوم مطلق موسیقی شعر است که تنها نوای خسرو مناسب آن دانسته شده است. جامی هم سازها را می‌شناسد و هم قطعات تشکیل دهنده‌ی آنها را، شاید بتوان گفت که همه‌ی سازها را، لااقل در حد تمرین و ذوق و اشتیاقی که داشته، می‌نواخته، آنها را به دست می‌گرفته و مشق می‌کرده است.

کشیدم همچو عود از چنگ غم صدگوشمال اما　　شد از هر گوشمالی تیزتر سوی تو آهنگم

(جامی، ۱۳۸۸، ۳۳۸)

ساز عود یا چنگ از گوشی‌هایی تشکیل و تار یا سیم ساز به این گوشی‌ها وصل می‌شده است. نوازنده با چرخاندن این گوشی‌ها، صدای ساز را زیر یا بم می‌کرده و بدین وسیله ساز کوک می‌شده است. (ستایشگر، ۱۳۹۰، ۷۴۷) جامی نیز به این نکته اشاره دارد که با گوشمالیدن یا چرخاندن گوشی‌ها، آهنگم تیزتر یا زیرتر می‌شود. البته واژه‌ی تیزتر هم که یک واژه‌ی موسیقیایی است در معنی زیرتر، خود حکایت از آن دارد که اگر کسی به ظرایف موسیقی آشنا نباشد، به درک سخن جامی نائل نخواهد شد.

در دیوان جامی به ساز نی از جنبه‌های صدا، ساختار ظاهری و نحوه‌ی نوازندگی آن توجه شده است. هر چند نی سازی است که همگان با آن آشنایی نسبی دارند اما می‌توان گفت جامی با این ساز بیشترین مضمون‌پردازی را به نمایش گذاشته است. از جنبه‌ی ساختار ظاهری ساز نی دارای سوراخ‌هایی است:

از خدنگ خود چو نی سوراخ‌ها کن سینه‌ام　　تا دهم یک دم برون درد دل افگار خویش

(جامی، ۱۳۸۸: ۲۸۷)

سوراخ‌ها به سینه‌ی نی بهر آن کنند　　تا دم به دم ز ناله دل خود کند تهی

(همان: ۵۰۷)

توجه به نحوه‌ی نوازندگی نی که با دم یا نفس یا باد در آن می‌دمند و از سازهای بادی است:

یاد آن مطرب که ما را هرچه بود از یاد برد　　بادی اندر نی دمید اندیشه‌ها را باد برد

(همان: ۲۱۳)

شـعله زد آتـش مـا از دم نـی ای مطـرب این چه دم بود کـه امـروز دمیـدی در نـی

(همان: ۴۸۸)

توجه به صدای ساز نی که معمولاً با حزن و اندوه و با نالیدن همراه است و بسیار تأثیرگذار.

مـی‌نـالم از جـدایی تـو دم بـه دم چـو نـی وین طرفه‌تر که از تو نیم یک نفس جـدا

(همان: ۳)

چو نی چگونه بنـالم کـه شـد ز نـاوک تـو هــزار روزنــه‌ام در هــر اســتخوان تنهــا

(همان: ۴۱)

نی دارای هفت بند معروف است و جامی در بیت زیر به این نکته توجه داشته است:

نیـی اسـت نـایژه‌ی فـیض خامـه‌ی جـامی بر آن نـی از نفـس عیـب‌جـوی بنـد مبـاد

(همان: ۲۲۳)

کمانچه سازی زهی و آرشه‌ایست (ستایشگر، ۱۳۹۰، ۷۳۲) دارای صدا و طنین خاص خود و از سازهای مخصوص موسیقی ایرانی، جامی به این نکته واقف بوده و با توجه به گوش موسیقایی خاصی که دارد، ساز رباب را با صدای کمانچه کوک می‌کند و می‌داند که رباب (با توجه به انواع آن و تغییراتی که به مرور زمان در آن ایجاد شده) نیز نوعی ساز رشته‌ای و آرشه‌ای است. (وجدانی، ۱۳۷۶ ، ۳۲۵)

در شعر جامی کمانچه‌سازی مستقل از رباب است. بر خلاف برخی از شاعران که کمانچه را مترادف با رباب گرفته‌اند و کمانچه را در معنی کمان یا وسیله‌ی نواختن یا کشیدن بر سیم یا زه ساز بیان کرده‌اند.

مــی‌خواســتم کمانچــه‌زدن ریــش زهــد را ایـن کـار را بـه کـام دل مـن ربـاب کـرد

(همان، ۱۶۰)

در مصراع اول بیت زیر جامی با توجه به تشبیه زیبایی که ایجاد کرده، به ساختار و شکل ظاهری چنگ اما در مصراع دوم به دف اشاره نموده است و دف را از سازهای کوبه‌ای می‌داند. تپانچه اگر چه در لغت به معنی سیلی زدن است اما با توجه به واژه‌ی دف در بیت فوق، می‌توان از آن به ضربه‌های سنگین وارده بر روی دف تعبیر کرد.

فغان کشیدم از اندوه آن به سینه چو چنگ تپانچه کوفتم از درد آن به روی چو دف
(جامی، ۱۳۸۸، ۳۰۴)

در جای دیگر از دف سخن می‌گوید که به دور آن حلقه‌هایی (جلاجل) به کار رفته است. «این حلقه‌ها باعث زیباتر شدن صدا و تنوّع در صدای دف می‌شود.» (ستایشگر، ۱۳۹۰، ۷۴۷)

من و جلاجل دف رغم آنکه در گوشش گه شمار صدای زر دفینه خوشست
(جامی، ۱۳۸۸، ۱۲۷)

۱-۲- جامی، تنظیم کننده‌ی موسیقی

یک تنظیم کننده‌ی موسیقی باید با انواع سازها و صداها آشنا باشد و موسیقی را به طور حرفه‌ای بشناسد تا بتواند سازها را درکنار هم قرار دهد و صدایی دلنشین به گوش شنونده برساند. (اعظمی کیا، ۱۳۸۲، ۷۱)

صوت ابواب فتوحست صدای نی و چنگ کو مغنی که دلم طالب فتح البابست
(جامی، ۱۳۸۸، ۵۸)

همراهی و هم‌نوازی نی و چنگ ایجاد آرامش و خرسندی برای شنونده به ارمغان می‌آورد. صدای نی و چنگ با توجه به صدای خاص که دارند، می‌تواند مکمل یکدیگر باشند.

مستی و خموشی نسزد، مطرب ما کو تا شور و فغانی ز نی و چنگ بر آریم
(همان، ۳۷۲)

و در اغلب موارد جامی دف را به عنوان ساز ضربی در کنار سازهای دیگر قرار می‌دهد تا نغمه و آهنگ با ریتم و موسیقی دلنشین ایجاد کند.

خالی ز دوستی نبود هیچ پوستی بر صدق این سخن دو گواهند چنگ و دف

(همان، ۳۰۲)

آنچه در صومعه زین پیش نهـان مـی‌کـردیم　　این زمان با دف و نی بر سـر بـازار کنـیم

(همان، ۳۸۱)

در ارکست جامی، انواع سازها و صداها با هم تلفیق می‌شود تا شنونده از تکرار و تک‌صدایی خسته نشود. چنان‌که در ابیات زیر تلفیق صدهای سازهای چنگ، ارغنون، بربط و عود و زیری و بمی آن‌ها تنوعی ایجاد می کند که شنونده را به شور و هیجان می‌آورد.

ز بانگ چنگ و لحن ارغنون و نغمه‌ی بربط　　فغان بر طـارم ایـن گنبـد نیلـوفر انـدازیم

(همان، ۳۹۰)

برو مطرب که در چنگ غم هجران چو عود امشب　　دل و جان ساز کرده ز آه و ناله زیر و بم با هم

(همان، ۳۵۲)

۱-۳. اجزا و قطعات تشکیل دهنده‌ی آلات موسیقی در دیوان جامی

ابریشم و بریشم

الف- صورت پهلوی این واژه [اپریشُوم] است. ب- مطلق تار سازها که به زخم و ناخن می نوازند. پ- دستان و پرده ساز (معین، ۱۳۷۱، ذیل ابریشم)

عبدالقادر مراغه‌ای درباره‌ی ساز کمانچه و ساختار آن می‌گوید «... بعضی وترین آن را از موی اسب بندند اما بعضی وترین آن را از ابریشم سازند و آن احسن و الّذ باشد. (مراغه‌ای، ۱۳۷۰، ۳۵۴)

با توجه به تعریف بالا ابریشم، رشته‌هایی بوده که بر سازها می‌بستند و آن را با زخمه یا ناخن می‌نواختند و آن را بر موی اسب ترجیح می‌دادند.

در دیوان جامی ابریشم اغلب به شکل بریشم استعمال شده است که گاه به معنی تار ساز و گاه به معنی آهنگ و دستان و نغمه به کار رفته است.

گردون نبافت بر قد یـک تـن لبـاس عشـق　　کان را نـه از بریشـم چنگسـت تـارو پـود

(جامی، ۱۳۸۸، ۲۲۷)

کند خراش غمت ساز چون بریشم چنگ هزار ناله ز هر تار دلق پشمینم
(همان، ۳۷۷)

در ابیات بالا بریشم یا ابریشم به معنی تار ساز می‌باشد.

مگو به حلقه‌ی ما ذکر رشته‌ی تسبیح که گوش مجلسیان بر بریشم چنگست
(همان، ۱۰۰)

که در بیت بالا بریشم مجازاً به مفهوم آهنگ به کار رفته است.

تار

الف- رشته‌ی دراز بسیار باریک از موی و ابریشم و پنبه و تنیده‌ی عنکبوت. ب- فلز بسیار باریک و طویل سیم، تار ساز، تار چنگ پ- ساز ایرانی که از ذوات الاوتار و دارای شیش سیم است که با زخمه نوازند و بر کله ی آن پوست برهء تنگ کشیده شده (معین، ۱۳۷۱، ذیل تار)

تار در متون نظم و نثر فارسی به سازهایی چون رباب، عود، تنبور و ... نیز اطلاق شده است. در اشعار جامی به معنی رشته یا زهی که به سازها می‌بستند به کار رفته است.

تار چنگی شدم از ضعف چو جامی و هنوز نیست ممکن که خلاصی بود از چنگ توام
(جامی، ۱۳۸۸، ۳۴۹)

جامی شاعری سازشناس و موسیقی‌دان بوده و می‌دانسته که تاری که مرغوب نباشد صدا و نوای خوبی نخواهد داشت و صدایی دلنشین تولید نخواهد کرد.

ساختی قدّم چو چنگ آن طرّه از دستم مکش بهر تاری بی نوا مپسند چنگ خویش را
(همان، ۲۶)

همچنین جامی به عنوان فردی که با آلات موسیقی و قطعات آن‌ها آشناست، می‌داند که وقتی تار سازی گسسته و پاره شود باید تعویض گردد، زیرا دلنشینی و قدرت صدای خود را از دست می‌دهد، چنان‌که در بیت زیر در مقام آفرینش زیبایی ادبی و ارسال مثل و اسلوب معادله می‌گوید:

چون برید از تن رگ جان، آه دل آهسته شد　　چنگ افتاد از نوا چون تار او بگسسته شد
(همان، ۱۸۴)

در بیت زیر جامی با تشبیه زلف یار به تار چنگ، به شکل و ساختار تار یا زه ساز توجه دارد که باریک یا ابریشمی است.

قدم خم شد چو چنگ و دارم امید　　که آرم تاری از زلف تو در چنگ
(همان، ۳۱۵)

پرده

الف- دستان، دست، نوا، گاه، راه، چنانکه در پرده عراق، پرده‌ی عشاق، پرده‌ی صفاهان و نظایر آنها ب- زه و بندهایی که بر دسته‌ی چنگ، رباب و تار بندند و بر آوردن اصوات گوناگون را انگشت بر آنها نهند. پ- آنچه از روده یا برنج یا نقره بر دسته‌ی طنبور و سه تار و غیره بندند برای نگهداشتن انگشتان و حفظ مقامات موسیقی؛ (معین،۱۳۷۱، ذیل پرده) مقام‌های دوازده گانه در موسیقی قدیم را مقام، پرده و یا شدّ نامیده‌اند. (ستایشگر، ۱۳۹۰، ۱۸۳)

در اشعار جامی پرده در معانی مختلف به کار رفته است.

در معنی آهنگ و دستان:

مطرب بساز پرده که عشق آشکار کرد　　رازی که زیر پرده نهان بود تا کنون
(جامی، ۱۳۸۸، ۴۰۴)

یکدم از این پرده سماعی بکن　　هر چه نه زین پرده وداعی بکن
(همو، ۱۳۸۹، ۱۶۲)

در بیت اول پرده ساختن به مفهوم آهنگ ساختن و نواختن به کار رفته است. در بیت زیر پرده با ترکیب پرده کش و پرده ساز آمده که به معنی سازنده‌ی آهنگ است.

خیز که شد پرده کش و پرده ساز　　مطرب عشاق به راه حجاز
(همان، ۶۹۲)

در بیت زیر با توجه به ایهام ایجاد شده، پرده علاوه بر آهنگ و نغمه به معنی زه و بند ساز و همچنین مخفی و پنهان به کار رفته است.

بـــزن مطـــرب آن نغمـــه‌ی دلنـــواز　　کـــه در پـــرده‌ی دل بـــود پـــرده ســـاز
(همو، ۱۳۸۸، ۶۳۳)

کیســـت کـــزین پـــرده شـــود پـــرده‌ســـاز　　زمزمـــه‌ای گویـــد ازیـــن پـــرده بـــاز
(همو، ۱۳۸۹، ۷۳۵)

جلاجل

الف- درای خرد، چیزی باشد مانند سینه‌بند که در آن زنگ‌ها و جرس‌ها نصب کنند و بر سینه‌ی اسب بندند. ب- زنگ‌ها و زنگوله‌ها پ- سنج و دایره ت- دف، دایره (معین، ۱۳۷۱، ذیل جلاجل) زنگوله‌های کوچکی که در اطراف دایره و چنبر دف بندند. (ستایشگر، ۱۳۹۰، ۲۲۹)

من و جلاجل دف رغم آنکـه در گوشـش　　گـه شـمار صـدای زر دفینـه خوشسـت
(همو، ۱۳۸۸، ۱۳۵)

در بیت بالا جلاجل همان زنگوله‌های است که به اطراف دف بندند.

در نغمـــه بـــه ساقشـــان خلاخـــل　　چـــون در کـــف مطربـــان جلاجـــل
(جامی، ۱۳۸۹، ۵۰۹)

در بیت بالا علاوه بر مفهوم زنگوله می‌تواند معنی ساز مستقل چون دف و دایره را داشته باشد.

عنـــادل زان جلاجـــل نغمـــه پـــرداز　　در ایـــن فیـــروزه کـــاخ افکنـــده آواز
(همان، ۶۵۰)

خرک

آلتی کوچک، استخوانی یا چوبی که روی کاسه‌ی تار نصب کنند و سیم‌های تار را روی آن عبور دهند. (معین، ۱۳۷۱، ذیل خرک)

گـر بـه خـروار بریشـم نبـود تـاری چنـد　　بـس بـود بـر خـرک عـود ز اسـباب عنـا

(همو، ۱۳۸۸، ۱۱)

در این بیت، جامی شکل ظاهری ساز و نحوه‌ی قرار گرفتن سیم یا تار ساز را بر روی خرک نشان می‌دهد.

رشته

تار وتر که بر سازهای ذوات الاوتار می‌بندند. اصطلاحی است قدیمی که به جای سیم یا زه استعمال می‌شده است. (وجدانی، ۱۳۷۶، ۳۴۱)

تا به گوش تو رسد ناله‌ی من می‌خواهم که به بزم تو کنم از رگ جان رشته‌ی چنگ

(جامی، ۱۳۸۸، ۳۱۵)

بیا مطرب و ز کمان رباب که از رشته‌ی جان زهش برد تاب

(همو، ۱۳۸۹، ۷۶۷)

در بیت دوم رشته به معنی زه یا تار و سیم ساز استعمال شده است.

زخمه

الف- به فارسی شکافه، به عربی مضراب ب- وسیله‌ی نواختن آلات زهی مضرابی پ- رابط نوازنده و اوتار در ارتعاش و به صدا درآوردن سیم‌ها خواه طبیعی باشد چون زخمه‌ی ناخن سه تار، خواه مصنوعی مانند مضراب تار و سنتور ت- قسمت دهم از تصانیف یازده گانه‌ی قدیم. (ستایشگر، ۱۳۹۰، ۴۷۴)

در اشعار جامی زخمه به معنی مضرابی است که به تار یا سیم ساز ضربه وارد می‌کند و حتی این مضراب همانند نشتریست که بر رگ ضربه وارد می‌کند و آن را زخمی می‌کند.

تنم که رگ رگ او نالد از غمت چنگی است که تارهایش از آسیب زخمه ناله کنند

(همو، ۱۳۸۸، ۲۵۳)

ریزم سرشک گلگون از زخمه‌ی مغنی آری روان شود خون بر رگ چو نشتر آید

(همان، ۱۷۵)

مضراب

مضراب آن است که با آن به وترها زخمه می‌زنند. (وجدانی، ۱۳۷۶، ۶۷۱)

در سنتور کلمه‌ی مضراب به انواع اجرا یا اقسام مختلف فرود آمدن آلات نواختن (که نام آن نیز مضراب است) نیز گفته می‌شود مانند اصطلاحات مضراب دو تا یکی، مضراب جفت، مضراب شلال. (همانجا)

در دیوان جامی مضراب به معنی زخمه یا آلتی است که به وسیله‌ی آن ساز را می‌نوازند یا بر وترها و تارهای ساز چون چنگ ضربه وارد می‌کنند.

قامت ما چنگ شد و اندر سماع اهل درد　　جز به مضراب غمت این چنگ ننواختیم
(جامی، ۱۳۸۸، ۳۴۷)

ز هجران مرده‌ام جانا نپنداری که جان دارم　　به مضراب غمت چون چنگ بی جان این فغان دارم
(همان، ۳۸۳)

زدی جامی بر این چنگ شکسته　　به مضراب فنا تارش گسسته
(همو، ۱۳۸۹، ۴۷۰)

۲- جامی، آشنا با فنون آواز و خوانندگی

«آواز در موسیقی به معنی عام، نغمه، سرود، آهنگ و بانگ ریز و بمی که از گلوی انسان (اکمل آلات الحان) و یا از سیم انواع سازها برآید گفته می‌شود.» (ستایشگر ،۱۳۹۰، ۵۹)

در دیوان جامی آواز در معانی مختلف اعم از موسیقایی و غیر موسیقایی، به معنی مطلق صدا و بانگ به کار رفته است. کلمه‌ی آواز به معنای موسیقایی در اشعار جامی بسامد بالایی را به خود اختصاص داده و بیشتر به مفهوم صدای ساز یا آهنگ و بانگی که از حنجره‌ی انسان بر می خیزد، آمده است.

مغنی به آواز چنگ و چغانه　　چه خوش گفت وقت صبوح این ترانه
(همو، ۱۳۸۸، ۴۸۱)

که در بیت بالا آواز به معنی صدا یا آهنگ ساز به کار رفته است.

علاوه بر آنچه گذشت در دیوان جامی گاهی با ترکیب هم‌آوازی به مفهوم هم‌خوانی، یا هم کوک بودن و همراهی کردن در خواندن یا نواختن به کار رفته است.

نی عاشقی که چون به لب آرد سروش شوق　　با او در آن ترانه هم آوازی‌ای کنم

(همان، ۳۶۸)

قابل ذکر است که آنچه امروزه از آواز به مفهوم گام یا مقام در موسیقی برداشت می‌شود در دیوان جامی نمونه‌ای دیده نمی‌شود.

آواز خوشش بر صفت وحدت خویش است　　با کثرت اطوار که در زیر و بم اوست

(همان، ۶۸)

جامی استاد موسیقی و آواز ایرانی است. او می‌داند خوانندگان دارای صداهای مختلفی هستند. چنان‌که خوانندگانی که صدای بم دارند به اصطلاح امروز راست کوک و خوانندگانی که صداهای زیر دارند چپ کوکند. (اعظمی کیا، ۱۳۸۲، ۶۱) صدای هر خواننده دارای زیر و بم است. صدای زیر دارای ارتعالش بیشتر و صدای بم دارای ارتعاش کم‌تری است و اگر صدای خواننده را با ساز سه تار یا تار مقایسه کنیم، صدای بم به طرف بالا دسته ساز حرکت می‌کند و صدای زیر به طرف پایین دسته ساز و خواننده با شناختن صدای خود که از چند دانگ تشکیل شده است و طنینی که در فراز و نشیب صدایش وجود دارد می‌تواند آواز دلنشین سر دهد.

آهنگ اوج عشق ز تردامنان مجوی　　پرواز جره باز نیاید ز طبع بط

(همان، ۲۹۸)

آهنگ اوج علاوه بر اینکه می‌تواند نوعی لحن و نغمه باشد(در ردیف آوازی امروز گوشه‌ای از دستگاه شور یا آواز دشتی است.) به فراز یا همان صدای زیر یک خواننده ، نیز نظر دارد.

پست شد آهنگ قد قامت مؤذن را چو دید　　شیوه‌ی قد بلند و قامت دلجوی تو

(همان، ۴۳۹)

در بیت بالا کلمه‌ی پست علاوه بر بار ایهام و تناسبی که با کلمات بلند و قامت دارد، از نظر موسیقایی نیز جالب توجه است. پست شدن آهنگ به معنی فرود آمدن یا همان معنی نشیب و بم شدن صدای خواننده است.

کدورت خط و شعرت کجا برد ز ضمیر　　به جز صفای می و لحن زیر و نغمه بم
(همان، ۳۸۹)

در بیت بالا لحن زیر و نغمه بم به معنی فراز و نشیب یا اوج و بم بودن یک آهنگ را در نظر دارد. (حنانه، ۱۳۸۸، ۲۰)

در بیت زیر منظور جامی از بانگ بلند همان صدای زیر یا در اوج خواندن است.

چون شوی مست باده‌ی وصل　　بسرا این نوا به بانگ بلند
(همو، ۱۳۸۸، ۷۰۶)

نکته‌ای که در مورد آواز در دیوان جامی قابل توجه است هم آوازیست. هم آوازی به معنی جواب آواز دادن یا همکاری در خواندن آواز یا در نت و کوک آهنگی، آواز خواندن است.

نی عاشقی که چون به لب آرد سروش شوق　　با او در آن ترانه هم آوازیی کنم
(همان، ۳۶۸)

هر صبح سرود غم کنم ساز　　با مرغ سحر شوم هم آواز
(همان، ۷۱۱)

ساز نی‌ای شدم که بنالم چو شد بلند　　آهنگ ناله‌ام دم نی کرد کوتهی
(همان، ۵۰۷)

در بیت بالا علاوه بر توجه جامی به طنین و رنگ صدای نی، به نکته تکنیکی هم‌نوازی یا جواب ساز و آواز اشاره دارد. در زمان اجرای موسیقی، هنگامی که خواننده شروع به خواندن می‌کند یا جواب آواز می‌دهد، معمولاً نوازنده‌ی ساز، صدای سازش را ملایم‌تر یا ضعیف‌تر

می‌کند (آثاری، ۱۳۸۱، ۱۱۲)، تا صدای خواننده رساتر شنیده شود. این نکته در عبارت کوتاه شدن صدای نی در بیت مذکور ملاحظه می شود.

جامی شرایط یک خواننده خوب و تأثیرگذار را می‌داند او اعتقاد دارد که خواننده‌ی خوب علاوه بر اینکه باید به موسیقی آشنا باشد و پیش استاد، تعلیم آواز کرده باشد، باید دارای صدای دلنشین نیز باشد. در ضمن این خواننده خوش صدا باید بتواند کلمات و اشعار را خوب ادا کند. ادبیات را بشناسد و شعر شاعران را خوانده باشد تا صدایش و اشعاری که می‌خواند بر شنونده تأثیر گذارباشد.

مطرب خوش لهجه را حسن ادا باید نخست　　تا دمش از رشته‌ی جان عقده‌ی غم بگسلد
(همان، ۶۸۲)

یک خواننده‌ی خوب انواع تحریرها و چهچهه‌ها را می‌شناسد و تحریرها را در آوازها و مقام-های مختلف تمرین کرده است، اما باید پیوند شعر و موسیقی را بشناسد و بداند که در کدام کلمه می‌تواند از تحریر استفاده کند. (دهلوی، ۱۳۷۹، ۲۱) و از تحریرهای اضافی و بی تأثیر پرهیز کند. از تحریرهای بجا استفاده کند و با نفس‌گیری به موقع، حق مطلب را ادا کند و با تمرین و ممارست و پشت کار در هنگام اجرا، تحریرها را بریده و ناتمام نگذارد.

نی چنان کز کثرت تحریر و تکرار نغم　　در میان هر دو لفظش از غزل دم بگسلد
(همان، ۶۸۲)

خواننده خوب نباید شعر را فدای آواز و تحریرهای نا بجای خود کند. یکی از مهمترین مسائل آوازخوانی، پیوند شعر و موسیقی است. (دهلوی، ۱۳۷۹، ۱۹) خواننده باید مفهوم شعر را درک کند و با صدای خوش و تحریرهای مناسب آن را، به شنونده منتقل نماید.

هر چه را بندد به هم ناظم به صد خون جگر　　او ز ناهنجاری الحانش از هم بگسلد
(همان، ۶۸۲)

۲-۱- مرکب خوانی (مدگردی یا مدولاسیون) در دیوان جامی

مرکب‌خوانی در ردیف آوازی امروز یعنی اینکه یک خواننده یا نوازنده از یک دستگاه یا مقام به دستگاه یا مقام دیگر وارد شود. (نفری، ۱۳۸۰، ۲۱) این مدولاسیون باید از گوشه‌هایی انتخاب شود که موسیقی حالت لطافت و مطبوع بودن خود را از دست ندهد و برای شنونده گوش نواز باشد. مرکب‌خوانی در واقع مهارت بالای یک خواننده یا نوازنده را می‌رساند. تنها خوانندگان و موسیقی‌دانان بزرگ هستند که از عهده‌ی این امر بر می‌آیند. در ردیف آوازی، معمولاً استادان، شعرهایی را برای نمونه‌ی مرکب‌خوانی مثال می‌زنند که بیت زیر یکی از آنهاست.

راست‌گویان حجازی به نوا می‌گویند که حسین کشته شد از جور مخالف به عراق

در ردیف آوازی امروز، راست نام دستگاه مجزا و حجاز گوشه‌ای از آواز ابوعطا از متعلقات شور و نوا نام دستگاهی مجزا، مخالف نام گوشه‌ای در دستگاه سه گاه و عراق نام گوشه‌ای برای آوازهای مختلف مانند افشاری و دستگاه ماهور است. (خالقی، ۱۳۷۷، ۲۹) مدولاسیون[۳] در این چند دستگاه و آواز بدون اینکه موسیقی، دلنشین بودن و مطبوعیت خود را از دست بدهد و به قول معروف فالش نشود، کار هر کس نیست، استادی، مهارت و تمرین فراوان می‌خواهد.

در دیوان جامی مدولاسیون و مدگردی فراوان دیده می‌شود و این خود، مهارت و استادی جامی را نشان می‌دهد.

جامی از شوق مقام تو نوایی که زند بهر عشاق رهی راست بود سوی حجاز

(همان، ۲۶۸)

در بیت بالا نوا، عشاق، راست و حجاز مقام‌های اصلی موسیقی سنتی ماست، یک خواننده یا نوازنده اگر بتواند از طریق مقام راست از مقام عشاق وارد مقام حجاز شود، مهارت و استادی

---

[۳]- moduhation

خود را نشان داده است. جامی در مصراع دوم تأکید دارد که اگر از مقام عشاق از طریق آواز راست وارد مقام حجاز شویم، موسیقی دلنشینی خواهیم داشت.

مـرا مقـالم حسـینی لقـب شهنشـاهی اسـت　　کـه مـــی‌زننـــد نـوای محبـــتش عشـــاق
از آن مقـــام مکن راست جامیا آهنـگ　　سوی حجاز کـه از سـاز رفـت راه عـراق
(همان، ۳۰۸)

در دو بیت بالا حسینی، عشاق، راست حجاز و عراق از مقام‌های اصلی موسیقی سنتی ماست. جامی در بیت اول در مقام‌های حسینی، نوا و عشّاق مدولاسیون می‌کند، اما در بیت دوم تأکید دارد که نباید از مقام حسینی با آواز راست وارد مقام حجاز یا عراق شد که ساز از کوک خارج یا فالش می‌شود.

به شهر نیست نوایی خـوش آنکـه راسـت کنـد　　درای محمـل جـامی سـوی حجـاز آهنـگ
(همان، ۳۱۴)

معمولاً مقام‌های مورد پسند جامی که با آن مرکب‌خوانی می‌کند، مقام‌های نوا، راست و حجاز بوده است.

۲-۲- مقام‌ها، لحن‌ها و گوشه‌های موسیقی در دیوان جامی

مقام

مقام در موسیقی به معنی آهنگ، دستگاه اصلی، پرده، نغمه، نوا و .... می‌باشد. در موسیقی گذشته‌ی ما فقط هفت مقام وجود داشته بدین قرار: حسینی، عراق، کوچک، نوروز کبیر، رهاوی، راست، عشاق. بعداً سعدالدین محیی‌آبادی تعداد آنها را به دوازده مقام افزایش داد. بدین قرار: بوسلیک، بزرگ، حجاز، حسینی، عراق، اصفهان، کوچک، نوا، رهاوی، راست، عشاق و زنگوله. (وجدانی، ۱۳۷۶، ۶۸۳)

در دیوان جامی مقام گاهی به معنی دستگاه اصلی موسیقی و گاهی به مفهوم مطلق آهنگ آمده و گاهی هم معنی موسیقایی آن با معنی جا و مکان، آرایه‌ی ایهام تناسب را آفریده است.

گر چه از محفـل لیلـی نرسـد بانـگ درای　　شـــادم از قافلـــه‌ی او بـــه مقـــام جرســـی

(جامی، ۱۳۸۸، ۵۲۴)

در بیت بالا مقام به مفهوم مطلق آهنگ است.

بـه هـم‌مقـامی عشـاق مـی‌کنـی آهنـگ چه موجبست که با من در ایـن مقـام نیـی

(همان، ۵۲۲)

در بیت بالا مقام به معنی گام و دستگاه اصلی موسیقی است.

جامی مقـام راسـت‌روان نیسـت ایـن زمـین برخیـز تـا نهـیم بـه خـاک حجـاز روی

(همان، ۴۹۱)

مقام علاوه بر مفهوم موسیقایی آن که با کلمه راست ، حجاز تناسب دارد، می‌تواند مفهوم جا یا مکان داشته باشد که با کلمه‌ی زمین یا خاک تناسب دارد.

پهلوی

پهلوی آهنگ‌های موسیقی در زبان پهلوی بوده است که در عربی آنها را «فهلویه خوانده‌اند» (اعظمی کیا، ۱۳۷۵، ۲۷) امروزه، پهلوی نام گوشه‌ای ایست در دستگاه همایون یا چهارگاه که معمولاً با گوشه‌ی حدی به صورت حدی و پهلوی خوانده می‌شود.

گل زد بـه بـاغ صـبحدم اورنـگ خسـروی برداشـت بلبـل از چمـن آهنـگ پهلـوی

(همان، ۵۲۶)

حجاز

حجاز از مقام‌های اصلی سنتی است که دارای دو شعبه حصار و سه گاه و هر شعبه از چند نغمه تشکیل می شده است. (فرصت الدوله شیرازی، ۱۳۷۵، ۱۲)

امروزه حجاز نام گوشه و نغمه‌ای در آواز ابوعطا و از متعلقات شور محسوب می‌شود.

به شهر نیست نوایی خـوش آنکـه راسـت کنـد درای محمـل جـامی سـوی حجـاز آهنـگ

(همان، ۳۱۴)

حسینی

حسینی از مقام‌های اصلی سنتی که دارای دو شعبه به نام دوگاه و محیر بوده و هر شعبه از چند نغمه تشکیل می‌شده است. (شیرازی، ۱۳۷۵، ۱۱)

امروز حسینی نام گوشه و نغمه‌ای در دستگاه شور می‌باشد.

مـرا مقـام حسـینی لقـب شهنشـاهی اسـت　　کـه مـی‌زننـد نـوای محبـتش عشـاق

(همان، ۳۰۸)

حدی

حدی آهنگی است که ساربانان قافله برای راندن و سرگرمی شترها می‌خواندند این آهنگ با طرز حرکت شتر هنگام راه رفتن و گذاردن پاهایش هماهنگی دارد. (وجدانی، ۱۳۷۶، ۲۱۸) حدی امروزه یکی از گوشه‌های موسیقی در دستگاه چهارگاه یا همایون است و معمولاً با گوشه‌ی پهلوی به صورت حدی و پهلوی خوانده می‌شود.

بیـا بیـا کـه صـدای درای و بانـگ حـدی　　همـی‌دهـد خبـر از قـرب هـودج لیلـی

(همان، ۵۲۲)

حدی در دیوان جامی گاهی به صورت اسم فاعل یعنی حادی به معنی آوازخوان و سرودگوی هم آمده است:

ندانم کز کدامین پرده زد حـادی نـوا کامشـب　　زگلبانگ حدی سـیر دگـر دارنـد محمـل‌هـا

(همان، ۱۳)

حـادی عشـق اگـر راز تـو گویـد بـه حیـل　　باشد از نقص حیل گر نکند رقص جمـل

(همان، ۳۲۵)

دستان

واژه‌ی دستان از دست متأثر گردیده، زیرا عمل انگشتان دست در تعیین محل بستن پرده‌ها سخت موثر بوده است. (حنانه، ۱۳۸۸، ۱۸)

رشته‌هایی است که بردسته‌ی سازهای زهی و زخمه‌ای برای تعیین محل‌های انگشت‌گذاری می‌بندند، امروزه این واژه را در فارسی (پرده) می‌گویند، اما از آنجا که پرده به مفاهیم مختلفی آمده است، این مفهوم به استناد آنچه در قدیم مورد استعمال بوده، دستان گفته ایم. (منصوری، ۱۳۵۵، ۲۲۶)

دستان به معنی سرود، نغمه، لحن، ترانه و آهنگ نیز آمده است. امروزه در موسیقی سنتی، دستان نام لحن و گوشه‌ای محسوب می‌شود و ترکیباتی چون دستان عرب را در آواز ابوعطا به وجود آورده است.

دامن‌کشان چو گل به سر سبزه تا گذشت　　دستان بلبلان چمن داستان اوست
(همان، ۱۱۳)

مطرب دستان‌سرای بزم صفا را　　نیست سرودی به از درود محمد
(همان، ۷۰۰)

راست

راست از مقام‌های اصلی موسیقی سنی بوده و دارای دو شعبه مبرقع و پنجگاه بوده و هر شعبه از چند نغمه تشکیل می شده است.(شیرازی، ۷۵ ، ۱۱) امروزه در ردیف آوازی و دستگاهی موسیقی ایرانی، راست همراه با پنجگاه به صورت راست‌پنجگاه استعمال می‌شود و از دستگاه-های اصلی موسیقی ایران محسوب می‌شود.

تا دهد آن با خیال لعل جانان جام می　　تا کند این سرود بزم شاه آهنگ راست
(همان، ۵۴۴)

عراق

عراق در گذشته از مقام‌های اصلی موسیقی ایرانی بوده و به دو شعبه‌ی مخالف و مغلوب تقسیم و هر شعبه از چند نغمه تشکیل می‌شده است. «امروزه در ردیف آوازی موسیقی ایرانی، عراق نام گوشه‌ای در آواز افشاری، دستگاه ماهور و راست پنجگاه محسوب می‌شود.» (اعظمی کیا، ۱۳۸۲، ۳۰۱)

از آن مقـام مکـن راسـت جامیـا آهنـگ سوی حجاز کـه از سـاز رفـت راه عـراق
(جامی، ۱۳۸۸، ۳۰۸)

عشاق

عشاق از مقام‌های اصلی موسیقی گذشته‌ی ماست که از دو شعبه زابل و اوج و هر شعبه از چند نغمه تشکیل می‌شده است. امروزه عشاق نام گوشه‌ای در آوازهای دشتی، اصفهان و در دستگاه راست پنجگاه می‌باشد.

بـه هـم‌مقـامی عشـاق مـی‌کنـی آهنـگ چه موجبست که با من در ایـن مقـام نیـی
(همان، ۵۲۲)

نغمه

نغمه آوازی را گویند که چندان درنگ کند که حس زمان آن را در تواند یافت و این قید احتراز از آوازهایی است از نقرات غیر لحنیه چون دف و کف شنید می‌شود که آن را نمی‌گویند و می‌باید که درنگ کردن آوان در آن زمان بر حدی واحد معین باشد از حدت و ثقل – یعنی تیزی و گرانی – که آن را زیر و بم می‌گویند. (جامی ، ۱۳۷۹، ۱۸۳)

نغمه به معنی آواز، آهنگ، ترانه و سرود هم در موسیقی گذشته و هم در موسیقی سنتی امروزه استعمال می‌شود. امروزه نغمه نام گوشه‌ای است که در اکثر آوازها و دستگاه‌های موسیقی ایرانی مانند سه‌گاه، شور، و همایون اجرا می‌شود. در دیوان جامی، نغمه در معانی مختلف به کار رفته است.

دل به خون غلتید جامی را چـو کـرد آغـاز راه بود صوفی گرم و از یک نغمه آمد در سماع
(همو، ۱۳۸۸، ۳۰۰)

نغمه در بیت بالا به معنی آهنگ و لحن آمده است.

شـدند نعـره‌زنـان ناشـنیده نغمـه‌ی نـی چـو ایـن نـوا بـه مقیمـان خانقـاه رسـید
(همان، ۲۲۶)

نغمه در بیت بالا به مفهوم صدای نی به کار رفته است.

نفیر

نفیر به معنی فریاد، آواز و حتی نام ساز بادی و کوچک است. (ستایشگر، ۱۳۹۰، ۹۰۱) در ردیف آوازی، نفیر نام گوشه‌ای در دستگاه همایون و راست‌پنجگاه می باشد. (وجدانی، ۱۳۷۶، ۷۵۷) در دیوان جامی نفیر هم به معنی نوعی آواز و هم به معنی مطلق صدا آمده است.

زان طـــرف نـــای در نفیـــر بـــود　　زیـــن طـــرف کـــوس در فغـــان باشـــد
(همان، ۵۵۸)

چنـان بلنـد شـد آهنـگ مـا کـه نشناسـد　　که این نفیر شب ماست یا نقـاره‌ی صـبح
(همان، ۱۴۵)

نوا

نوا در موسیقی گذشته‌ی ما از مقام‌های اصلی است که دارای دو شعبه به نام‌های نوروز خارا و ماهور بوده است و هر شعبه دارای چند نغمه. (فرصت الدوله شیرازی، ۱۳۷۵، ۱۰) امروزه نوا، نام دستگاه و مقام مستقلی است که از چند گوشه و نغمه تشکیل شده است.

مطربی گـر ندهـد دسـت سـوی بـاغ رویـم　　بـاده بـر نغمـه‌ی مرغـان نـوا سـاز کشـیم
(همان، ۳۸۴)

در این بیت از نوا علاوه بر معنی مطلق موسیقی، معنی دستگاه و مقام خاص نیز می‌توان برداشت نمود.

نهفت

نهفت در موسیقی گذشته‌ی ما نام شعبه‌ای است از مقام کوچک و هشتمین نغمه است و نیم بانگ دارد. (وجدانی، ۱۳۷۶، ۷۷۷) امروزه در ردیف آوازی ما **نهفت** نام گوشه‌ای در دستگاه نوا می‌باشد.

جـامی آن راز کـه در پـرده مغنـی بنهفـت　　نـی کلـک تـو ادا کـرد بـه الحـان صـریر
(جامی، ۱۳۸۸، ۲۹۵)

در بیت مذکور واژه‌ی نهفت به دلیل تناسبش با پرده، مغنی، نی و الحان، علاوه بر معنی عام آن معنی اصطلاحی را نیز به ذهن متبادر می‌کند.

نتایج مقاله

دانستن موسیقی تا قرن دهم در ادبیات امری متعارف بوده است و اشراف بر این فن و هنر به زبان شاعرانه و موسیقی شعر کمک می‌رساند. جامی شاعریست موسیقی‌دان که دیوانش مشحون است به اصطلاحات موسیقی، او در رساله موسیقی‌اش در مورد مقام‌ها و دستگاه‌های موسیقی ایرانی و حتی زمان اجرای این موسیقی و همچنین در خصوص اعجاز موسیقی ایرانی به تفصیل سخن گفته است.

او سازها و هماهنگی آنها را می‌شناسد و می‌داند که سازهایی چون چنگ و دف به دلیل تناسب صدا و ریتم، کمانچه و رباب به جهت نوع صدا که هر دو کششی هستند و یا دف و نی باید با هم نواخته شود. در اشعار جامی سازهای زهی، ضربی و حتی سازهایی که از جهت نوع صدا با هم تفاوت دارند، از یکدیگر متمایز شده است. او علاوه بر این با قطعات تشکیل دهنده سازها نیز به خوبی آشناست و در اشعار خود به بسیاری از آنها همچون خرک، رشته، گوشی و ... اشاره کرده است.

در اشعار جامی نکات قابل توجهی در مورد خوانندگی و شیوه‌ی آواز خواندن یک خواننده دیده می‌شود. او معتقد است یک خواننده موفق باید شعرشناس باشد، اوزان عروضی را بداند و همچنین تلفیق شعر و موسیقی را درک کند و بداند در چه زمانی از تحریرها استفاده کند.

در اشعار جامی مباحثی در مورد مرکب‌خوانی یا مدولاسیون دیده می‌شود که نشان می‌دهد شاعر با مقام‌ها و ردیف‌های آوازی موسیقی ایرانی آشنا است. او معتقد است یک خواننده می-

تواند از مقام عشاق وارد مقام عراق و یا از مقام بزرگ وارد مقام حسینی شود. بنابراین می‌توان گفت که جامی شاعریست موسیقی‌دان، آهنگ‌ساز، نوازنده، سازشناس، خواننده یا آشنا به آیین و شیوه‌های خوانندگی.

کتاب‌شناسی

آثاری، مهدی. (۱۳۸۱). هویت موسیقی ملی ایران و سازها، تهران: انتشارات دهخدا، چاپ اول.

اعظمی‌کیا، منصور. (۱۳۸۲). راه و رسم منزل ها، تهران: سوره مهر، چاپ دوم.

جامی، نورالدین عبدالرحمان. (۱۳۷۹). بهارستان و رسائل جامی، به تصحیح بابا اعلاخان افصح زاده، تهران: میراث مکتوب، چاپ اول.

جامی، نورالدین عبدالرحمان. (۱۳۸۸). کلیات دیوان جامی، به تصحیح فرشید اقبال، تهران: چاپ اقبال، چاپ سوم.

جامی، نورالدین عبدالرحمان. (۱۳۸۹). مثنوی هفت اورنگ، به تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، تهران: انتشارات مهتاب، چاپ نهم.

حنانه ، مرتضی. (۱۳۸۸). گامهای گمشده، تهران: انتشارات سروش، چاپ سوم.

خالقی، روح الله. (۱۳۷۷). نظری به موسیقی، تهران: انتشارات محور، چاپ چهارم.

دهلوی، حسین. (۱۳۷۹). پیوند شعر و موسیقی آوازی، تهران: انتشارات ماهور، چاپ سوم.

سپنتا، ساسان. (۱۳۸۲). چشم انداز موسیقی ایران ، تهران: انتشارات ماهور، چاپ اول.

ستایشگر، مهدی. (۱۳۹۰). رباب رومی، تهران: هنر موسیقی، چاپ دوم.

شیرازی، فرصت الدوله. (۱۳۷۵). بحورالالحان، تهران: انتشارات فروغی، چاپ دوم.

عبدالقادر بن غیبی حافظ مراغی. (۱۳۷۰). شرح ادوار، به تصحیح تقی بینش، تهران: انتشارات مرکز نشر دانشگاهی تهران، چاپ اول.

کمان پورتراب، مصطفی. (۱۳۷۶). تئوری موسیقی، تهران: انتشارات نشر چشمه چاپ چهارم.
گلپایگانی، حسن. (۱۳۹۰). ردیف آوازی، فراز و فرود، تهران: انتشارات سروش چاپ اول.
ملاح، حسینعلی. (۱۳۶۳). حافظ وموسیقی، تهران،انتشارات فرهنگ وهنر، چاپ دوم.
منصوری، پرویز. (۱۳۵۵). ساز شناسی، تهران: انتشارات هنر، چاپ چهارم.
نفری، بهرام. (۱۳۸۰). اطلاعاتجامع موسیقی، تهران: چاپ مارلیک، چاپ پنجم.
وجدانی، بهروز.(۱۳۷۶). فرهنگ موسیقی ایرانی، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور، چاپ اول.