

## **Technique of musical terms ambiguity used by Assar-e-Tabrizi in Comparison with Nezami and Hafiz\***

**Nasser Bahrami**

Ph.D student of Persian language and literature, Urmia University

**Dr. Alireza Mozaffari**<sup>1</sup>

Professor of Persian language and literature, Urmia University

**Dr. Abdul Naser Nazariani**

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Urmia University

### **Abstract**

Being correlatives, poetry and music have always had an ancient similar standing versus the question of time, even though, over the course of centuries, each has evolved into an independent field. In some poems, ambiguity stands out as a literary device, and the use of ambiguous words and sentences attracts special attention to the point of imposing itself as a feature of style. It is more so when it blends with music to take the reader by wonder and surprise. Assar-e-Tabrizi is a poet, beside a few others, to have achieved perfection in using the technique. In this study, all the lines in Assar's couplet 'The Sun and Jupiter' (Mehr Va Moshtari) and the poems of Khosrow and Shirin composed by Nezami were carefully examined in search of instances of musical ambiguity to be compared and contrasted with the sonnets by Hafiz. So, three poets were compared. The findings show that Assar and Hafiz have a lot in common when it comes to musical ambiguity, with Assar making a few innovative moves missing in Hafiz. The term 'Shahnaz' is one such move. In fact, the claim can be legitimately made that, concerning ambiguity and particularly musical ambiguity, Assar is as great and distinguished a poet as Hafiz, and he has used these literary items more than Nezami.

**Keywords:** Ambiguity, Assar, Hafez, Musical terms, Nezami.

---

\* Date of receiving: 2022/4/17

Date of final accepting: 2022/9/5

1 - email of responsible writer: a.mozaffari@urmia.ac.ir

فصلنامه علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی

سال بیست و سوم، زمستان ۱۴۰۱، شماره ۵۵

صفحات ۶۱-۲۹

DOI: [10.29252/KAVOSH.2022.18308.3233](https://doi.org/10.29252/KAVOSH.2022.18308.3233)

DOR: [20.1001.1.2645453.1401.23.55.2.3](https://doi.org/20.1001.1.2645453.1401.23.55.2.3)

## شگردهای ایهام اصطلاحات موسیقی در اشعار عصّار تبریزی و مقایسه آن با نظامی و حافظ \* (مقاله پژوهشی)

ناصر بهرامی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه

دکتر علیرضا مظفری<sup>۱</sup>

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه

دکتر عبدالناصر نظریانی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه

### چکیده

شعر و موسیقی ارتباط دیرین و تنگاتنگی با یکدیگر دارند و معمولاً لازم و ملزوم همدیگر بوده‌اند. اگرچه در این روزگار، به خاطر گسترده‌گی، هر کدام برای خود راهی پیدا کرده و به کمال رسیده‌اند، اما آن پیوند دیرینه هنوز پابرجاست و بدون همدیگر ناقص و ناتمام هستند. ایهام یکی از آرایه‌هایی است که در شعر تعدادی از شاعران نمود و برجستگی خاصی دارد و به دلیل کاربرد کلمات و جملات موهم، سخنوران به آن عنایت ویژه‌ای داشته‌اند. این آرایه را می‌توان جزو ویژگی‌های سبکی آن شاعران محسوب کرد و اگر ایهام با اصطلاحات موسیقی درهم بیامیزد زیبایی ویژه‌ای پیدا می‌کند و بیشتر، خواننده را به اعجاب و ژرفاندیشی وا می‌دارد. عصّار تبریزی (۷۹۲ هـ ق) جزو معدود شاعرانی است که به خوبی از این شیوه، بهره برده‌است. در این پژوهش، تمام اشعار مثنوی «مهر و مشتری» عصّار، منظومه خسرو و شیرین نظامی و غزلیات حافظ از دیدگاه ایهام موسیقایی مطالعه شد، و هر سه شاعر را با همدیگر مقایسه کردیم. عصّار در تعدادی

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۱۴

\* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۲۸

<sup>۱</sup> - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: a.mozaffari@urmia.ac.ir

زیادی از اصطلاحات ایهام موسیقایی با نظامی و حافظ اشتراک دارد و گاهی نیز از مواردی استفاده کرده‌است که نظامی و حافظ به آن اشاره نموده‌اند، اصطلاح «شهناز» از آن جمله است. می‌توان گفت که عصّار نیز در حوزه ایهام و ایهام موسیقایی همچون حافظ شاعری پرکار و صاحب سبک است و بیشتر از نظامی به این آرایه ادبی پرداخته‌است.

واژه‌های کلیدی: ایهام تناسب، حافظ، عصّار، موسیقی، نظامی.

#### ۱- مقدمه

ایهام تناسب زیباترین شگردی است که در آن «کلمات یا عبارات و جملات موهّم» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۳۱) در کلام، ایهام ایجاد می‌کنند و خواننده را به درنگ وامی‌دارند. بدین سبب از دیرباز، نویسندگان کتب بلاغت در پی تعریفی برای روشن کردن آن بوده‌اند.

تفتازانی می‌نویسد: «التوریة و یستی الایهام ایضاً و هی ان یطلق لفظاً له معنیان قریب و بعید و یراد به البعید اعتماداً علی قرینة خفیة» (التفتازانی، ۱۴۲۶: ۴۲۵). سکاکی نیز بر این باور است و در تعریف آن گفته‌است: «هو ان یکون للفظ استعمالان؛ قریب و بعید، فیذکر لایهام القریب فی الحال الی ان ینظر ان المراد به البعید» (سکاکی، ۱۹۳۷: ۲۰۱). در کتب بدیع فارسی نیز به همان شیوه زبان عربی پیش رفته‌اند و ایهام را به همان صورت تعریف کرده‌اند: در حدائق‌السحر چنین نوشته شده‌است: «دبیر یا شاعر الفاضلی به کار برد که آن لفظ را دو معنی باشد: قریب و دیگر غریب و چون سامع، آن الفاظ بشنود حالی خاطرش به معنی قریب رود و مراد از آن لفظ خود معنی غریب بود» (وطواط، ۱۳۶۲: ۳۹).

شمس قیس نیز در تعریف ایهام می‌گوید: «لفظی ذومعنیین را به کار دارد: یکی قریب و یکی بعید، خاطر سامع نخست به معنی قریب رود و مراد قائل، معنی غریب باشد» (شمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ۳۱۱). تعاریف مذکور بیشتر مربوط به ایهام تناسب است تا ایهام.

نویسندگان معاصر تعریف درست‌تری از ایهام تناسب ارائه کرده‌اند. جلال همایی در تعریف آن گفته: «آن است که الفاظ جمله در آن معنی که مراد گوینده است، با یکدیگر متناسب نباشد، اما در معنی دیگر، تناسب داشته‌باشد» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۷۶).

شمیسا در تعریف ایهام تناسب گفته: «فقط یکی از دو معنی در کلام حضور داشته‌باشد، اما معنی غایب (یکی از معانی دیگر کلمه) با کلمه یا کلماتی از کلام رابطه و تناسب داشته‌باشد (اما در معنی، مداخلت ندارد)» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۳۵). کزازی نیز در تعریف ایهام تناسب می‌نویسد: «ایهام تناسب را، از دید چگونگی کاربرد، بر دو گونه می‌توان بخش کرد: گونه نخستین، آن است که واژه‌ای دارای دو معنا باشد، اما سخنور آن را تنها در یک معنا در بیت، به کار برده‌باشد، پس واژه، در معنایی که از دید گزارش بیت خواست سخنور نیست، با واژه‌ای دیگر در آن بیت، همبستگی و پیوند داشته‌باشد. ایهام تناسب از گونه دوم آن است که دو واژه در بیت به کار برده شده‌باشد که هر کدام دو معنا داشته باشند، اما سخنور یک معنا را از آنها خواسته‌باشد؛ پس، آن دو در دو معنای خواسته نشده، با یکدیگر پیوند و همبستگی داشته‌باشند» (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۳۹-۱۳۷). به نظر می‌رسد تعریف کزازی از ایهام تناسب جامع‌تر است.

عصّار تبریزی ملقب به شمس‌الدین، از سخنوران و عرفا و دانشمندان بنام قرن هشتم هجری است (صفا، ۱۳۶۹: ۱۰۲۲). این شاعر منظومه «مهر و مشتری» را به پیشنهاد دوستی، به شیوه خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی می‌سراید (عصّار، ۱۳۷۵: ۲۷). آنچه در این منظومه بسیار به چشم می‌آید کاربرد آرایه‌های ادبی است. عصّار هنری‌ترین صناعات ادبی را در این منظومه به کار برده‌است و در این میان، ایهام تناسب جایگاه خاصی دارد (همان: ۳۰). عصّار چنانکه در صفحات ۲۰۴-۲۰۱ بخش «صفت بزم شاه کیوان و عود نواختن مهر» نشان می‌دهد، در نوازندگی با سازهای مختلف نیز دستی دارد و از این رو، به زیبایی، از سازهای مختلف برای ساختن آرایه ایهام تناسب بهره برده‌است.

چنانکه می‌دانیم، «موسیقی زبانیست که به جای حروف با اصوات سر و کار دارد، همچنان که دو یا چند حرف کلمه‌ای را می‌سازد و کلمات جمله‌ای را درست می‌کند، در موسیقی نیز از یک یا چند صدا «میزانی» ساخته می‌شود و از مجموع چند میزان یک موسیقی استخراج می‌گردد» (ملاح، ۱۳۵۱: ۱۲).

ارتباط شعر و موسیقی به گذشته‌های بسیار دور برمی‌گردد، این دو هم‌زاد جدائی‌ناپذیر، دوشادوش یکدیگر، پیش آمده‌اند. اگرچه در این روزگاران به سبب گستردگی و تنوع، مسیرشان از هم جدا گشته و هر کدام هنری جداگانه محسوب می‌شوند، با وجود این، بدون یکدیگر، ناقص هستند و به‌ویژه، موسیقی بدون شعر، طراوت لازم را ندارد (جوزی، ۱۳۸۳: ۳۴). برای ایجاد موسیقی ابزار و مقدماتی لازم است، بعضی از آنها ساخته دست انسان است مانند: چنگ، عود، رباب، تار، قانون و ...، برخی از ابزارهای موسیقی مانند «حنجره» مصنوع انسان نیست.

بیشتر ابزارها، دستگاه‌ها و اصطلاحاتی که در موسیقی به کار گرفته می‌شوند، علاوه بر معنای مصطلح خود، معانی دیگری نیز دارند و از همین روست که بحث «ایهام تناسب» در اصطلاحات موسیقی پیش می‌آید، شاعران بزرگ این سرزمین بحث زیبایی‌شناسی ایهام را با موسیقی درهم‌آمیخته و زیبایی آن را دوچندان کرده‌اند.

در این پژوهش، ایهام تناسب را در اصطلاحات موسیقایی در مثنوی «مهر و مشتری» عصّار تبریزی بررسی کرده و سپس، آن را با اشعار نظامی در منظومه خسرو و شیرین و ابیات شاعر بزرگ غزل‌سرای ایران، حافظ شیرازی، سنجدیه‌ایم.

#### ۱- اهداف و پرسش‌های پژوهش

می‌دانیم که عصّار تبریزی در سرودن مثنوی «مهر و مشتری» به خسرو و شیرین نظامی نظر داشته‌است (صفا، ۱۳۶۹: ۱۰۲۷). و از سوی دیگر، حافظ با عصّار تبریزی در یک دوره زمانی مشترک، می‌زیستند (صفا، ۱۳۶۹: ۱۰۳۱-۱۰۲۵) و بی‌تردید، شهرت و

آوازه حافظ در دوره زندگی عصّار تبریزی، در حد اعلائی بوده است. حال، با توجه به شناختی که درباره سبک شعری حافظ هست و بهره‌گیری او از انواع ایهام، نمود بارزی دارد، می‌توان گفت عصّار تبریزی نیز در سرایش مثنوی «مهر و مشتری» از هر دو شاعر متأثر بوده و به این شیوه، خواسته به شهرت و آوازه آن دو و به‌ویژه، حافظ برسد.

از این رو، بر آن شدیم تا ایهام در اصطلاحات موسیقی را در مثنوی‌های «مهر و مشتری»، «خسرو و شیرین» و غزلیات حافظ به طور تطبیقی، در معرض واکاوی قرار دهیم و تفاوت‌ها و شباهت‌های هر سه شاعر را در به کارگیری شگرد بلاغی مذکور بررسی کنیم و کیفیت عملکرد و قدرت شاعری عصّار تبریزی را در استفاده از ایهام در اصطلاحات موسیقی برای مخاطبان، آشکار سازیم. همچنین نسبت ایهام تناسب اصطلاحات موسیقایی در اشعار عصّار با دیگر موارد ایهام را در اشعار او بسنجیم. و به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم:

عصّار تبریزی در کاربرد صنعت ایهام تناسب، تا چه اندازه متأثر از نظامی و حافظ است؟ تفاوت‌ها و شباهت‌های عصّار تبریزی با نظامی و حافظ شیرازی در به کارگیری ایهام در اصطلاحات موسیقی به چه صورت است؟ نسبت ایهام تناسب موسیقایی او با دیگر موارد چگونه است؟

## ۲- پیشینه تحقیق

با توجه به این که ایهام از مشخصه‌های خاص شعر عصّار است، تا کنون درباره ایهام و ایهام موسیقایی در مثنوی «مهر و مشتری» عصّار هیچ پژوهشی انجام نگرفته است، تعدادی از پژوهش‌های انجام گرفته از این قرار هستند:

علی‌محمد پشت‌دار در مقاله «بررسی انواع ایهام در غزلیات حافظ» (۱۳۸۹) به بررسی انواع ایهام در غزلیات حافظ پرداخته و به این نتیجه رسیده که بدون درک ایهام در اشعار حافظ نمی‌توان فهم درستی از اشعار او داشت. جهان‌دوست سبزه‌علی‌پور در

مقاله «نگاهی دیگر به ایهام تبادر در شعر حافظ» (۱۳۸۹)، به این نتیجه رسیده که حافظ با ریزه‌کاری‌های شعر خود آشنا بوده‌است، اگر ایهام تبادر در اشعار او شناخته‌شود می‌توان ترتیب ابیات حافظ را شناخت. محمدحسن حسن‌زاده‌نیری و یاسر دالوند در مقاله «ایهام تناسب پنهان در شعر حافظ» (۱۳۹۴) هجده بیت حافظ را بررسی کرده که دارای ایهام تناسب پنهان هستند و نتیجه گرفته که تک‌تک کلمات حافظ را باید از منظر لغوی بررسی نمود تا به راز ایهام تناسب در آنها پی‌برده شود.

همچنین حمید طاهری در مقاله «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ» (۱۳۸۹) بر این باور است که ایهام یکی از ترفندهای زبان است که گوینده به کمک آن، مخاطب را به چالش می‌کشد و ایجاد لذت هنری می‌کند و حجم معنای شعر را افزایش می‌دهد. مهدی فیروزیان در مقاله «ایهام موسیقایی در دیوان خاقانی و سنجش آن با دیوان حافظ» (۱۳۹۱) در مورد ایهام موسیقایی تحقیق کرده و به این نتیجه رسیده‌است که ایهام‌سازی با واژه‌ها و اصطلاحات موسیقایی در شیوه شاعری خاقانی و حافظ نمودی آشکار دارد. خاقانی بیشتر از حافظ از این اصطلاحات برای ساختن ایهام بهره‌برده‌است. عصمت اسماعیلی و سعید قاسمی‌نیا در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با دو شاعر هم‌سبک پیشین: خواجه و امیر خسرو» (۱۳۹۵) کلمات ایهام‌ساز در دیوان شاعران مورد نظر را در سه بخش سازها و متعلقات، الحان و مقامات و اصطلاحات بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که تعداد ایهام‌های موسیقایی مشترک دیوان هر سه شاعر بسیار بیشتر از ایهام‌های اختصاصی است. همچنین حافظ در این بخش نوآوری‌هایی دارد که دو شاعر دیگر ندارند.

### ۳- شیوه پژوهش

در این پژوهش از روش تحلیلی - توصیفی استفاده شده‌است. جامعه پژوهش، مثنوی مهر و مشتری عصار، منظومه خسرو و شیرین نظامی و تمام اشعار دیوان حافظ به

اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی است. ابتدا واژگانی که دارای ایهام موسیقایی بودند از هر سه کتاب استخراج گردید، بعد از آن، با مراجعه به کتاب‌هایی که در حوزه موسیقی و اصطلاحات مربوط به آن نوشته شده، توضیحی درباره آن اصطلاح آورده‌ایم و سپس، با آوردن ابیاتی از عصّار، نظامی و حافظ، ایهام موسیقایی به کار رفته در اشعار هر سه شاعر را مقایسه و بررسی کردیم.

#### ۴- بحث و بررسی

ایهام تناسب از خصیصه‌های اصلی شعر حافظ است و تا کنون پژوهش‌های زیادی درباره انواع ایهام و ایهام تناسب موسیقایی در غزلیات حافظ انجام شده‌است. اما تا کنون کسی به تحقیق درباره این آرایه ادبی در خسرو و شیرین نظامی و مثنوی «مهر و مشتری» عصّار تبریزی پرداخته است. به‌ویژه، مثنوی «مهر و مشتری» او که ایهام جزو ویژگی‌های سبکی قابل توجه آن است و محور اصلی این مقاله نیز بررسی ایهام تناسب اصطلاحات موسیقی در این مثنوی است.

در ادامه به ترتیب حروف الفبا، این اصطلاحات و کاربرد آنها را بررسی می‌کنیم.

#### اصفهان

اصفهان از مقام‌های رایج در فرهنگ‌های موسیقایی جهان اسلام است. نام اصفهان -به عنوان اصطلاحی موسیقایی- نخستین بار توسط ابن سینا در یکی از نسخه‌های رساله شفا در بین «جماعات المشهوره» یا دوره‌های اصلی آمده‌است (میثمی، ۱۳۸۳: ۲۳۳). اصفهان از پایه‌های چهارگانه موسیقی نخستین محسوب می‌شود: (۱) راست؛ (۲) عراق؛ (۳) زیرافکند و (۴) اصفهان (امام شوشتری، ۱۳۴۸: ۲۴). اصفهان مقام ششم از مقامات دوازده گانه ادوار مشهور است (معارف، ۱۳۸۳: ۲۰۴).

عصّار در دو بیت از واژه اصفهان ایهام تناسب ساخته است، در هر دو بیت، اصفهان اسم مکان و منظور از آن، شهر اصفهان است، اما در معنای یکی از دستگاه‌های موسیقی



با راه و راست که هر دو از دستگاه‌های موسیقی هستند، ایهام تناسب دارد. همچنین با نهفت که خود شعبه‌ای است از مقام کوچک و هشتمین نغمه است و نیم بانگ دارد (وجدانی، ۱۳۸۶: ۱۱۶۴) ایهام تناسب موسیقایی دارد.

بباید در نهفت امشب روان شد به راه راست سوی اصفهان شد (عصار، ۱۳۷۵: ۱۱۸)

نمونه دیگر: ۱۲۳

در بیت زیر از نظامی «پرده‌دری» کنایه از رسوایی و بی‌آبرویی است. سپاهان (اصفهان) نام شهری است اما در معنی اصطلاح موسیقایی با پرده - که اصطلاح موسیقی است - ایهام تناسب دارد. شاعر از زبان شیرین خطاب به خسرو، سفارش کرده که در حضور پادشاهان، نباید بی‌آبرویی کرد، زیرا قبلاً در اصفهان این کار را کرده‌ای.

مکن پرده‌دری در مهد شاهان تو را آن بس که کردی در سپاهان (نظامی، ۱۳۷۸: ۳۰۸)

مورد دیگر: ۳۶۶

حافظ تنها در یک بیت از قصاید خود با دستگاه اصفهان ایهام تناسب ساخته است، با توجه به این که قصاید حافظ همسنگ غزلیات او نیستند و با توجه به بسامد کم این اصطلاح، می‌توان گفت حافظ میلی به ساخت ایهام با این کلمه نداشته است.

به یاد مجلس خسرو چو برکشد مطرب گهی عراق زند گاهی اصفهان گیرد (حافظ، ۱۳۶۲: قکط)

اصفهان در هم‌نشینی با مطرب و عراق (دستگاه موسیقی) ایهام تناسب دارد.

بازگشت

بازگشت در موسیقی در دو معنا به کار رفته است: نخست: فرود آمدن از لحن یا گوشه‌ای به لحن اصلی یا مقام اصلی؛ دوم: به نوعی تصنیف هم، بازگشت می‌گفتند (ملاح، ۱۳۵۱: ۵۵).

تنها عصار و حافظ از این اصطلاح موسیقی در اشعار خود بهره‌برده و ایهام تناسب خلق کرده‌اند. بسامد این اصطلاح در اشعار این دو شاعر، زیاد نیست. عصار در یک مورد و حافظ دو بار از آن استفاده کرده‌است. کاربرد اصطلاح بازگشت در بیت نخست حافظ نسبت به نمونه عصار و بیت دوم خود حافظ، هنری‌تر است.

چو شد ز آن پرده عزم بازگشتش کز آن برتر نبد راه گذشتش  
(عصار، ۱۳۷۵: ۵۹)

در بیت فوق، عصار «بازگشت» را در معنای نخست (تغییر لحن) به کار برده و از گوشه‌ای به گوشه دیگر رفته و در همنشینی با پرده و راه - هر دو اصطلاح موسیقی هستند - ایهام تناسب ساخته‌است. در بیت فوق کاربرد «بازگشت» تأثیری در معنای شعر ندارد و بیشتر جنبه زیبایی آن چشمگیر است.

حافظ نیز در بیت زیر «بازگشت» را در معنی فرود آمدن از لحن یا گوشه‌ای به لحن اصلی به کار برده‌است. ملاح در توضیح این بیت می‌گوید: «این موسیقی دان از کدام سامان است که ساز خود را برای نواختن مقام عراق کوک کرده، اما ناگهان آهنگ بازگشتی را نواخت که در مقام حجاز است. این بیت به ظاهر در ذم مردمانی است نیرنگ‌باز که گندم نمایند و جو فروش» (ملاح، ۱۳۵۱: ۵۶).

با توجه به این توضیحات می‌توان گفت حافظ لحن کلام خود را عوض کرده، تا تعریضی به ریاکاران بزند و در سنجش با بیت عصار و دیگر بیت خود بسیار هنری‌تر می‌نماید. و همنشین کردن آن با مطرب، ساز، عراق، آهنگ، راه، حجاز و پرده ایهام تناسبی زیبا نیز آفریده است. بسامد این اصطلاح در شعر هر دو شاعر در این سه بیت خلاصه می‌شود.

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت و آهنگ بازگشت به راه حجاز کرد؟  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۹۱)

## پرده

پرده در موسیقی قدیم نام دوازده آهنگ یا مقام بوده است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج. ۱: ۱۸۱). دوازده پرده عبارتند از: عشاق، نوا، بوسلیک، راست، عراق، اصفهان، زیرافکند، بزرگ، زنگوله، رهاوی، حسینی و حجاز (آملی، ۱۳۸۹: ج. ۳: ۱۰۲). این اصطلاح گاهی در معنای مطلق ساز آمده است. همچنین، حد فاصل بین دو نت موسیقی را که متصل باشند، پرده یا نیم‌پرده گویند (حدادی، ۱۳۷۶: ۹۲).

امروزه، واژه پرده به زه‌هایی که به روی دسته تار و سه‌تار می‌بندند، اطلاق می‌شود (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج. ۱: ۱۸۴). از آنجا که پرده در معنای پوشش، حجاب و اصطلاح موسیقایی آمده، محملی برای ساختن ایهام تناسب است. بسامد زیاد این اصطلاح نسبت به موارد دیگر گویای این نکته است که با آن می‌توان معانی زیبایی آفرید.

چنانکه در شواهد توضیح خواهیم داد، عصا برای بیان معانی عاشقانه این اصطلاح را آورده است. نظامی پرده را بیشتر در معنای پوشش به کار برده است و حافظ علاوه بر این، برای اشاره به روزگار خود - که عصر پنهان کردن آلات موسیقی است و پوشیده نواختن سازهاست - بسیار هنرمندانه استفاده کرده. عصا پنج بار، نظامی ۱۳ مورد و حافظ در پانزده بیت با اصطلاح «پرده» ایهام تناسب ساخته‌اند.

در بیت زیر، عصا پرده را در معنای پوشش و هاله ماه، چادر و خیمه دل آورده، اما با قراردادن آن در کنار چنگ، آهنگ و زهره، ایهام تناسب زیبایی را خلق کرده و با تکرار واژه چنگ نیز جناس تام آفریده است. زهره - که «در ادب پارسی مظهر موسیقی معرفی شده است» - (ملاح، ۱۳۵۱: ۱۳۴) ساز خود (چنگ) را در مشت گرفته و قصد دارد به پرده ماه برود. در بیت دوم نیز زیاروی چنگ‌نواز می‌خواهد آهنگی بنوازد تا دل‌ها را تسخیر کند.

گرفته زهره چنگ خویش در چنگ به سوی پرده مه کرده آهنگ  
(عصار، ۱۳۷۵: ۲۷۲)

نمونه‌های دیگر در اشعار عصار: ۵۹، ۲۰۲۱۲۴ و ۲۰۴

در بیت زیر از نظامی، پرده در معنی پوشش به کار رفته و این شاعر معتقد است جهان در پشت پرده، کارهای شگفتی انجام می‌دهد که ما از آن بی خبر هستیم.  
جهان ناگه شیبخون سازی کرد پس آن پرده لعبت بازی کرد  
(نظامی، ۱۳۷۸: ۲۱۸)

موارد دیگر در خسرو و شیرین: صص ۳۰، ۴۸، ۶۸، ۸۸، ۹۸، ۲۰۲، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۹، ۳۷۶

حافظ ترکیب «از پرده برون شدن» را در معنی «بیقرار شدن، خارج شدن آهنگ از پرده یا مقام» (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۲۰۲) آورده و پرده در مصراع دوم در معنی آهنگ آمده است (همان: ۲۰۲). هر دو با یکدیگر و نیز با نوا ایهام تناسب دارند.  
دلم ز پرده برون شد، کجایی ای مطرب؟ بنال هان که از این پرده کار ما به نواست  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۷)

نمونه‌های دیگر از حافظ: ۱۷، ۲۲، ۹۸، ۱۲۶، ۱۵۵، ۱۶۶، ۱۷۸، ۲۱۲، ۲۲۱، ۲۵۰، ۲۶۰، ۳۱۹، ۳۰۰، ۳۰۰

## چنگ

چنگ سازی است از خانواده آلات موسیقی رشته‌ای مطلق، جنس تارهای چنگ از ابریشم، موی اسب، زه و فلز بوده، ساختمان این ساز در روزگار ما به کمال رسیده است و در مغرب زمین هارپ (harp) نامیده می‌شود (ملاح، ۱۳۵۱: ۹۰-۸۹). چنگ را از کهن‌ترین ابزار موسیقی دانسته‌اند. چنگ در دوران ساسانیان معروف‌ترین و محبوب‌ترین ساز بود. نواختن آن را به نکیسا نسبت داده‌اند (ستایشگر، ۱۳۹۱ ج. ۱: ۳۳۸). صنج در فارسی چنگ نامیده می‌شود و از سازهای زهی است (خوارزمی، ۱۳۸۹: ۲۲۶). نوازندگان

چنگ را گاه به حالت ایستاده بر گردن خود می‌آویختند و گاه به حالت نشسته در بغل می‌گرفتند و با سرانگشتان دو دست، رشته‌ها را لمس می‌کردند و می‌نواختند (بینش، ۱۳۷۱: ۱۱۵).

شاعران از معنای دوگانه چنگ «دست» و «ساز» بهره فراوان برده‌اند و با آن جناس تام و ایهام ساخته‌اند. گاه خمیدگی چنگ را همچون قامت خمیده انسان و تارهای آن را به عنوان مو و گیسو پنداشته، از آنها برای شخصیت‌بخشی و استعاره‌پردازی استفاده کرده‌اند. بسامد این اصطلاح نیز نسبت به موارد دیگر بیشتر است. عصّار هفت بار با این اصطلاح ایهام تناسب ساخته، نظامی چهار مورد و حافظ دوازده بار آن را به کار برده‌است.

در ابیات برگزیده زیر، عصّار چنگ را در معنای یکی از اعضای بدن انسان آورده، اما در معنای آلت موسیقی با سازهای دیگر ایهام تناسب دارد. در بیت نخست از ترکیب تشبیهی چنگ پشت در معنای پیر و فرتوت بهره گرفته‌است، زمانی که «مهر» عود می‌نوازد، حتی آسمان با تمام پیری به رقص درمی‌آید و از پای می‌افتد. در بیت آخر چنگ علاوه بر ایهام تناسب جناس تام نیز دارد (چنگ اول ساز موسیقی و چنگ دوم معنای دست می‌دهد). کاربرد اصطلاح «چنگ» علاوه بر زیبایی ادبی در معنای ابیات نیز تأثیر گذاشته، چنانکه می‌گوید: آسمان از صدای شنیدن صدای عود با تمام پیری به وجد می‌آید و بی‌حال می‌شود.

چو عود خویش را در بر گرفتی سپهر چنگ پشت از کار رفتی  
(عصّار، ۱۳۷۵: ۲۰۳)

برآورد از فلک چون عود فریاد که خوش عودی زدی، چنگت مرزاد!  
(همان: ۲۲۴)

موارد دیگر از عصّار: صص ۱۲۳، ۱۲۴، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۷۲

در بیت زیر، نظامی چنگ را در معنی پنجه و دست آورده اما در معنی اصطلاح موسیقی با ساز ایهام تناسب دارد.

بدین درگه نشانش، ساز در چنگ که تا بر سوز من بردارد آهنگ  
(نظامی، ۱۳۷۸: ۳۵۸)

نمونه‌های دیگر از نظامی: ۹۹، ۲۵۰، ۳۵۷

در ابیات برگزیده حافظ در بیت اول و دوم، چنگ در معنای ساز معروف آمده، اما در معنای عضو انسانی با سایر اجزای بدن ایهام تناسب دارد.

گوشم همه بر قول نی و نغمه چنگ است چشمم همه بر لعل لب و گردش جام است  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۳)

گیسوی چنگ بپرید به مرگ می ناب تا حریفان همه خون از مژه‌ها بکشایند  
(همان: ۱۳۷)

نمونه‌های دیگر از حافظ: ۹۸، ۱۰۸، ۱۴۸، ۱۶۵، ۱۷۸، ۱۹۴، ۲۱۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۳۰۰

### حجاز

حجاز یکی از دوازده مقام موسیقی است، نواهای سه‌گاه و حصار شعبه‌های آن و کارساز، ملانازی، روی عراق و حجاز عراق آوازهای آن به شمار می‌آمده‌اند. در روزگار ما، «حجاز» گوشه کوچکی است که در مقام شور، به‌ویژه در مایه ابوعطا و احتمالاً، در مایه دشتی که از متعلقات شور محسوب می‌شوند، نواخته می‌شود (ملاح، ۱۳۵۱: ۱۰۴). در پس پرده‌های حجاز آوازی نرم و رقیق وجود دارد که خاص حزن و اندوه است (ثابت‌زاده، ۱۳۸۲: ۶۴). در ایران برای خواندن قران و دعا‌های مذهبی کاربرد فراوانی دارد (نفری، ۱۳۸۹: ۸۹).

عصار در بیت زیر از هم‌نشینی حجاز با آهنگ، ره (راه) و مقامی دیگر از مقام‌های موسیقی «راست» ایهامی زیبا آفریده است. البته می‌توان این گونه نیز توجیه کرد وقتی که در مقام حجاز موسیقی می‌نواخت، مخالف نیز قصد آهنگی دیگر کرد نواخت.

چو او را از حجاز، آوازه برخاستت مخالف کرد آهنگ ره راست  
(عصّار، ۱۳۷۵: ۵۷)

حافظ نیز در ابیات زیر با همنشین کردن حجاز، مطرب، آهنگ، بازگشت، راه و عراق - که از مقام‌های موسیقی است - ایهام تناسب زیبایی پدید آورده است. در بیت حافظ این نکته را هم می‌توان گفت که با مطربی چیره‌دست روبرو هستیم هر لحظه که اراده کند می‌تواند مقام‌های موسیقی را عوض کند و در دستگاه‌های مختلف بنوازد. این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت و آهنگ بازگشت به راه حجاز کرد (حافظ، ۱۳۶۲: ۹۱)

نمونه دیگر از حافظ: ۱۷۶

نظامی در خسرو و شیرین این اصطلاح را نیآورده است.

#### دستان

در گذشته به رشته‌هایی که بر دسته سازهای مقید بسته می‌شد، دستان می‌گفتند. در بعضی موارد منظور از دستان، لحن، آهنگ، مقام و آواز است. در سازهایی همچون قانون، چنگ و سنتور به تارهای این سازها نیز دستان اطلاق می‌شد (ملاح، ۱۳۵۱: ۱۱۱-۱۱۰). دستان در معنی مکر، حیله، داستان و جمع دست نیز آمده و دست‌مایه‌ای برای ساختن ایهام شده است.

در بیت ذیل، دستان جمع دست است اما در معنای دوم که - اصطلاح موسیقی است - با ساز، زهره (خنیاگر فلک) و گوش (وسیله کوک ساز) ایهام تناسب دارد. کاربرد «دستان» علاوه بر ایهام به ابیات نیز زیبایی داده، عقل و جان را با موسیقی تسخیر می‌کند و زهره خنیاگر از هوش می‌رود.

چو مالیدی به دستان ساز را گوش شدی در بزم گردون زهره از هوش  
(همان: ۲۰۳)

نمونه‌های دیگر از عصّار: ۸۲، ۲۰۴

نظامی در بیت شاهد دستان را در معنی نیرنگ آورده و معتقد که باربد حيله گر است و با نواختن موسیقی دل‌انگیزش، از دوستان و حاضران مجلس صله می‌گرفت و کیسه‌های پول آنان را خالی می‌کرد؛ کیسه پرداختن کنایه از: همه پول را خرج کردن (انوری، ۱۳۹۰: ۱۱۰۸).

به دستان دوستان را کیسه پرداز به زخمه زخم دل‌ها را شفا ساز  
(نظامی، ۱۳۷۸: ۳۵۷)

موارد دیگر در نظامی: ۱۰۳، ۱۹۰

حافظ در بیت زیر دستان را معنای سرگذشت و قصه به کار برده است (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲۷۸۳) اما در مفهوم اصطلاح موسیقی با دف، نی، پرده ایهام تناسب دارد. با توجه به نمونه‌های سه شاعر می‌توان گفت عصار و حافظ به شیوه‌های مختلف از این اصطلاح بهره‌برده‌اند.

راز سربسته ما بین که به دستان گفتند هر زمان با دف و نی بر سر بازار دگر  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۷۱)

نمونه دیگر از حافظ: ۲۵۰، ۳۵۴

#### راست

راست در تاریخ موسیقی ایران ریشه‌ای کهن دارد و اختراع آن را به باربد نسبت می‌دهند. این مقامات پیش از باربد هم وجود داشت، شاید وی در آنها اصلاحاتی انجام داده باشد (وجدانی، ۱۳۸۶: ج ۱: ۴۵۱). دلیل نامگذاری آن به راست به خاطر آن است که بیشتر اصوات بدین پرده راست آید (به نقل از اسماعیلی، قاسمی‌نیا، ۱۳۹۵: ۱۶).

ترکیب «راه راست» در متون فارسی کاربرد زیادی دارد. در بسیاری موارد معنای موسیقایی از آن نمی‌توان برداشت کرد (مالمیر، ۱۳۸۹: ۴۹-۴۸) اما در همنشینی با دیگر اصطلاحات موسیقی، در معنای دوم ایهام تناسب دارد.



با توجه به مثال‌های زیر، در بیت نخست از عَصَّار ترکیب «راه راست» آمده و به خاطر همنشینی با اصفهان (مقام‌های موسیقی) و نهفت (اصطلاح موسیقی) در معنای دوم با هر دو کلمه ایهام تناسب دارد. در بیت دوم از عَصَّار و بیت حافظ راست در معنای تحقق‌یافتن و حاصل‌شدن آمده، اما در معنای دوم با دیگر اصطلاحات موسیقی ایهام تناسب دارد. بسامد این اصطلاح در اشعار عصار بیشتر از خسرو و شیرین نظامی و غزلیات حافظ است.

بباید در نهفت، ام‌شب روان شد      به راه راست سوی اصفهان شد  
(عصّار، ۱۳۷۵: ۱۱۸)

نوایی بهر راه آورد درخواست      شدش از یاری حق، ساز آن راست  
(همان، ۱۳۷۵: ۵۷)

نمونه‌های دیگر از عَصَّار: ۵۷، ۶۲، ۲۰۲

نظامی در بیت زیر، از زبان شیرین می‌گوید که من راست کردار هستم اما خسرو کج رفتار است. اما در معنی اصطلاح موسیقی با پرده ایهام تناسب دارد.

هزاران پرده بستم راست در کار      هنوزم پرده کژ می‌دهد یار  
(نظامی، ۱۳۷۸: ۲۰۲)

نمونه‌های دیگر در خسرو و شیرین: ۱۳۴، ۱۸۷، ۲۵۰

وصف رخ چو ماهش در پرده راست ناید      مطرب بزن نوایی ساقی بده شرابی  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۰۰)

## راه

راه یا ره در اصطلاح موسیقی به معنای لحن، مقام، پرده، آهنگ، گوشه و نغمه است (ملاح، ۱۳۵۱: ۱۱۹). بسامد این اصطلاح در دیوان حافظ با دوازده مورد نسبت به عَصَّار و نظامی بسیار بیشتر است. علاوه بر این، حافظ در بعضی ابیات «راه» را در معنای

موسیقایی به کار برده و با دیگر اصطلاحات موسیقی تناسب دارد که نشان از تسلط بیشتر حافظ به موسیقی است.

در بیت زیر از عَصَّار «راه» در معنای مسیر و طریق آمده، اما در معنای دوم که - اصطلاح موسیقایی است- با چنگ و آهنگ ایهام تناسب دارد.  
دو تا و خشک و نالان گشته چون چنگ      به سوی راه رحلت کرده آهنگ  
(عَصَّار، ۱۳۷۵: ۱۱۷)

نمونه دیگر از عَصَّار: ۱۱۸

در بیت زیر از نظامی «ره» در معنی بار دیگر و دوباره آمده اما با طرب در معنی شادی می‌تواند، ایهام تناسب داشته باشد.

چو زان گم‌گشته گنج، آگاه کردم      دگر ره با طرب همراه کردم  
(نظامی، ۱۳۷۸: ۷۶)

در بیت زیر از حافظ «راه» علاوه بر معنای مسیر در معنای دوم (اصطلاح موسیقی) قابل توجه است و با مطرب، ساز، نوا و نقش (ر.ج. وجدانی، ۱۳۸۶: ۱۱۴۳) ایهام تناسب دارد.

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد      نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۸۴)

نمونه‌های دیگر از حافظ: ۱۲، ۸۴، ۹۱، ۹۶، ۹۸، ۹۹، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۱۸، ۱۵۵

### شهناز

شهناز نام یکی از شش آواز موسیقی قدیم ایران است. اگر از نغمه اول کردانیه آغاز نماید و در مبرقع و محیر گذر کنند و باز پس آیند و در نیریز و سه‌گاه گذر کنند، آن را شهناز گویند (وجدانی، ۱۳۸۶: ۶۶۹).

در بیت زیر، شهناز اسم است اما در معنای اصطلاح موسیقی با پرده، آواز و مبرقع (گوشه‌ای از راست پنجگانه، ر.ج. وجدانی، ۱۳۸۶: ۹۶۰) ایهام تناسب دارد. این مورد در خسرو و شیرین و دیوان حافظ دیده نشد.

یکی ماه مبرقع نام شهناز صبا از پرده‌اش نشنیده آواز  
(عصّار، ۱۳۷۵: ۱۲۴)

### عراق

عراق یکی از چهار پایه اصلی موسیقی است، پرده عراق، به عراق پدر امیر ابو نصر منسوب است و نام یکی از شعبات دستگاه راست رهاب از موسیقی مقامی آذربایجان است (وجدانی، ۱۳۸۶: ۷۵۵). عراق اوج ماهور است، صدای خواننده و ساز هر دو با هم به اوج می‌رسد؛ بنابراین، آواز عراق با چهجه زیاد و هنرنمایی خواننده همراه است (نفری، ۱۳۸۹: ۸۵).

در ابیات زیر از عصّار، نظامی و حافظ مشخص می‌شود هر سه شاعر به معنای موسیقایی «عراق» کاملاً آشنایی داشتند، عراق در ابیات هر سه شاعر اسم مکان است اما در معنای موسیقایی آن با راه ایهام تناسب دارد. و از این جهت در کاربرد این اصطلاح شبیه همدیگر هستند.

به رفتن گر شما را اتفاق است      طریق خوب‌تر راه عراق است  
(عصّار، ۱۳۷۵: ۱۱۸)

عراقی وار بانگ از چرخ بگذاشت      به آهنگ عراق این بانگ برداشت  
(نظامی، ۱۳۷۸: ۳۶۱)

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت      و آهنگ بازگشت به راه حجاز کرد  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۹۱)

نمونه‌ای دیگر از حافظ: ۱۷۶، ۳۲۲

### عشاق

عشاق از مقام‌های دوازده‌گانه موسیقی قدیم است، که دو شعبه زابل و اوج دارد (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۱۷۹). امروزه در دستگاه‌های همایون و نوا و آوازهای دشتی و اصفهان اجرا می‌شود (حدادی، ۱۳۷۶: ۴۰۲).

در بیت نخست عصار، عشاق جمع عاشق است اما در معنی دوم (موسیقایی) با نوا ایهام تناسب دارد. اما در بیت دوم، عشاق در معنی اصطلاح موسیقایی قابل توجه است و از این نظر با حافظ متفاوت است، چون حافظ به معنای لغوی عشاق نظر داشته‌است. این مورد در خسرو و شیرین یافت نشد.

دل عشاق را با او صفاهَا      بزرگ و کوچک از وی در نواها

(عصار، ۱۳۷۵: ۵۷)

چو زد مضراب بر ابریشم ساز      پی عشاق کرد این قول آغاز

(همان: ۹۸)

راه دل عشاق زد آن چشم خماری      پیداست از این شیوه که مست است شربت

(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۲)

مثال‌های دیگر از حافظ: ۸۴، ۱۶۳، ۲۸۶

### عود

عود یا بربط یا رود در نواحی مختلف ایران شکل‌های گوناگون دارد، تارهای این ساز ابتدا دو رشته بوده که به نام‌های «زیر» و «بم» نامیده می‌شده‌است، بعدها دو تار دیگر به آن افزودند که میان بم و زیر می‌بستند. در قرن چهارم رشته دیگری به آن اضافه کردند (ملاح، ۱۳۵۱: ۱۲۶). عود از بم‌ترین سازها به حساب می‌آید، بدین خاطر آن را شاه سازها می‌گویند (مسعودیه، ۱۳۸۴: ۱۸۱).

عصار بیشتر از نام دیگر عود (رود) استفاده کرده‌است. «رود» در ابیات ذیل در معنی رودخانه آمده، اما در همراهی با سرود، لحن، پنجگاه و سه‌تار ایهام تناسب دارد. در بیت

زیر می‌گوید سرود «مهر» چندان دل‌انگیز بود که ناخودآگاه اشک‌ها را چون رودخانه از چشم‌ها جاری می‌کرد.

در آن ساعت که برگفتی سرودی ز هر چشمی روان می‌کرد رودی  
(عصّار، ۱۳۷۵: ۲۰۳)

ز لحن پنجگانه نوبتش بود که ترسا را سه تار افتاد در رود  
(همان: ۵۷)

نمونه‌های دیگر در اشعار عصّار: شامل دو مورد در صفحه ۲۰۴ می‌شود.

نظامی در خسرو و شیرین، عود و رود را در مفهوم اصطلاح موسیقایی آورده‌است:

در بیت زیر، عود علاوه بر اصطلاح موسیقایی جناس تمام نیز دارد.

ز دل‌ها کرده در مجمر فروزی به وقت عود سازی عود سوزی  
(نظامی، ۱۳۷۸: ۳۵۷)

نمونه‌های دیگر نظامی: ۱۲۷، ۱۹۱، ۳۵۷

حافظ «عود» را در معنای اصطلاح موسیقی آورده، اما در معنی چوب خوشبوی با سوختن ایهام تناسب دارد. تفاوت عصّار و نظامی با حافظ در به کار بردن این اصطلاح این است که عصّار و نظامی بیشتر از «رود» استفاده کرده‌اند، در حالی که حافظ «عود» برای آرایه ایهام تناسب آورده‌است.

زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت کس ندارد ذوق مستی میگساران را چه شد  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۱۵)

حافظ: ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۶

## قانون

این ساز را ابونصر فارابی اختراع کرده‌است. از قدیمی‌ترین سازهای ایرانی می‌باشد، کاسه و سطح آن مثلث است و بر آن ساعد (دسته) نیست. وترهای آن سه نوع است: بم، مثلث و مثنی و با مضراب فلزی نواخته می‌شود (وجدانی، ۱۳۸۶: ۸۲۷). در لغت به

معنی برهان، قاعده و رسم آمده است (دهخدا، ۱۳۷۳: ۱۵۳۴۱). این معنای دوگانه باعث شده، تا شاعران برای ساختن ایهام تناسب از آن بهره ببرند. در ابیات زیر از عصّار و حافظ، «قانون» در معنای لغوی آن آمده است اما در همنشینی با «ساز، پرده، دف و نی» ایهام تناسب دارد. این اصطلاح در خسرو و شیرین نیامده است.

ملک چون شد ز ساز پرده واقف در آن قانون نشد با وی مخالف  
(عصّار، ۱۳۷۵: ۷۹)

خدا را محتسب ما را به فریاد دف و نی بخش که ساز شرع از این افسانه بی قانون نخواهد شد  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۱۲)

نمونه دیگر از عصّار: ۱۲۳

### قول

قول نخستین قطعه نوبت مرتب (قول؛ غزل، ترانه و فروداشت) است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج. ۲: ۲۴۸). معادل آن در موسیقی معاصر پیش درآمد می باشد (وجدانی، ۱۳۸۶: ج. ۲: ۸۴۸). در لغت به معنای گفتار، سخن، عهد و پیمان آمده است (دهخدا، ۱۳۷۳: ۱۵۷۰۱). در بیت زیر، عصّار «قول» را در معنی سخن آورده، از عمل به قول و سخن دم می زند، اما در مفهوم موسیقایی با ساز و قول ایهام تناسب دارد. ضمناً «عمل نیز اصطلاحی است برای نوعی از تصنیف با ابیات پارسی» (وجدانی، ۱۳۸۶: ۷۶۹).

گاهی از قول، می گفתי عمل ها گاهی بر ساز، می خواندی غزل ها  
(عصّار، ۱۳۷۵: ۲۰۳)

نمونه های دیگر از عصّار: ۹۸، ۲۰۳

در بیت زیر، نظامی «قول» را در معنی حرف و سخن آورده و با زیبایی می گوید و عده های او چون سرود دلنشین است. قول در مفهوم اصطلاح موسیقایی با نوا و رود ایهام تناسب دارد.

نوی نظم او خوشتر ز رود است سراسر قول‌های او سرود است  
(نظامی، ۱۳۷۸: ۴۵۲)

در بیت زیر، حافظ «قول» در معنای سخن آورده، میان دو «قول» جناس تام وجود دارد. زیرا «قول» دوم معنی آواز می‌دهد.

من که قول ناصحان را خواندمی قول رباب گوشمالی دیدم از هجران که اینم پند بس  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۸۱)

حمیدیان در توضیح بیت زیر از حافظ گفته‌است: «قول با ایهام به معنای سخن و ترانه یا غزل ملحون. راه گران: به نظر می‌رسد طریق زهد را می‌گوید و معنی سخت، دشوار و شدید هم می‌دهد؛ پس من به جای آن به قول و غزل مطرب و لطف ساقی اقتدا کرده و آن را نزدیک‌تر به حقیقت و وصول به معرفت یافته‌ام (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲۰۶۴).

به قول مطرب و ساقی برون‌رفتم گه و بی‌گه کز آن راه گران قاصد خبر دشوار می‌آورد  
(همان: ۹۹)

نمونه دیگر از حافظ: ۳۳

### مقام

مقام، به مجموعه اصوات پی در پی یک دستگاه با فواصل بین اصوات مقام می‌گویند «در تاب دستور تار استاد علینقی وزیری موسیقی ایرانی به نام مقام تقسیم‌بندی شده و مقامات پنج‌گانه عبارتند از: ماهور، همایون، سه‌گانه، چهارگاه و شور» (وجدانی، ۱۳۸۶: ۱۰۲۰).

کاربرد لغوی آن در ادبیات باعث شده شاعرانی چون عصار و حافظ با همنشینی «مقام» در کنار دیگر اصطلاحات موسیقی از آن ایهام تناسب بسازند. در بیت عصار

همنشینی «مقام» در کنار آهنگ ایهام تناسب دارد، البته باید یادآور شویم که خود «آهنگ» نیز در معنای دوم اصطلاح موسیقایی است و آن هم با «مقام» ایهام تناسب دارد. در بیت حافظ نیز «مقام» با ناهید و آواز همراه شده، ایهام تناسب دارد.

گرفته هر دو را در پیش کردند      پس آهنگ مقام خویش کردند  
(عصار، ۱۳۷۵: ۱۲۴)

غزل سرایی ناهید صرفه‌ای نبرد      در آن مقام که حافظ برآورد آواز  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۷۶)

بسامد این اصطلاح در شعر هر دو شاعر در حد همین دو بیت است. روش حافظ در انتخاب واژگان بسیار هنرمندانه است زیرا ناهید خود نماد خنیاگری و آوازخوانی است. غزل و آواز نیز زیبایی بیت را بیشتر کرده‌اند. نظامی از این اصطلاح استفاده نکرده است.

### نوا

نوا از مقامات دوازده‌گانه موسیقی سنتی است (ستایشگر، ۱۳۹۱: ج. ۲: ۵۱۸). با تبدیل دوازده مقام گذشته به هفت دستگاه، دو دستگاه را به همان نام قدیم می‌خوانند، یکی دستگاه راست و دیگری نوا (فرصت شیرازی، ۱۳۷۵: ۱۸). معمولاً اشعار عارفانه را در این مقام می‌خوانند (نصیری‌فر، ۱۳۸۳: ج. ۲: ۲۵۴).

عصار «نوا» را در معنی اسباب زندگی آورده اما بسیار هنرمندانه در همنشینی با «رباب و ساز» با آن ایهام تناسب ساخته است.

رباب‌آساز حسرت دست بر سر      نوا و سازشان را رخت بر خر  
(عصار، ۱۳۷۵: ۱۲۸)



حافظ نیز «نوا» را در معنی اسباب زندگی و رونق آورده‌است. و در کنار اصطلاحات «پرده، مطرب، ساز، طرب، چنگ و دف» بسیار هنرمندانه با آن ایهام تناسب ساخته‌است. بسامد این اصطلاح در اشعار حافظ بیشتر است.

دلم ز پرده برون شد کجایی ای مطرب      بنال هان که از این پرده کار ما به نواست  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۷)

نمونه دیگر از حافظ: ۵۴، ۱۹۸

در خسرو و شیرین نمونه‌ای یافت نشد.

### نای

نای که مخفف آن «نی» است، از خانواده آلات موسیقی بادی است و انواعی دارد، اگر از چوب ساخته شود «نای چوبین»، اگر از فلز باشد «نای روئین»، اگر از گل ساخته شود «نای گلین»، اگر از نی یا نال باشد «نای نئین» و اگر از شاخ و استخوان باشد «نای شاخی یا استخوانی» نامیده می‌شود (ملاح، ۱۳۵۱: ۲۰۵). نای به معنی حنجره آدمی نیز آمده و این دست‌مایه‌ای برای شاعران شده است تا از آن ایهام تناسب بسازند.

در بیت زیر، عصار «نای» را در معنای حنجره آورده اما در همنشینی با «چنگ» و «آهنگ» ایهام تناسب دارد. البته باید یادآوری کنیم که «چنگ و آهنگ» نیز خود ایهام تناسب دارند چون در بیت مقصود در معنی پنجه و قصد آمده‌اند ولی در همنشینی با همدیگر ایهام تناسب پیدا می‌کنند. به بیانی دیگر همدیگر را می‌پرورند. در غزلیات حافظ موردی که ایهام تناسب داشته باشد یافت نشد.

زده در نای اهل کاروان چنگ      به تاراج نواشان کرده آهنگ  
(عصار، ۱۳۷۵: ۱۲۳)

در خسرو و شیرین و غزلیات حافظ نمونه‌ای پیدا نشد.

۴- نتیجه

با توجه به استخراج داده‌ها - که در جدول زیر آمده است - می‌توان نتیجه گرفت که هفده مورد اصطلاح موسیقایی و متعلقات آن در اشعار عصّار دیده می‌شود، در نه مورد با نظامی و در پانزده مورد با حافظ اشتراک دارد.

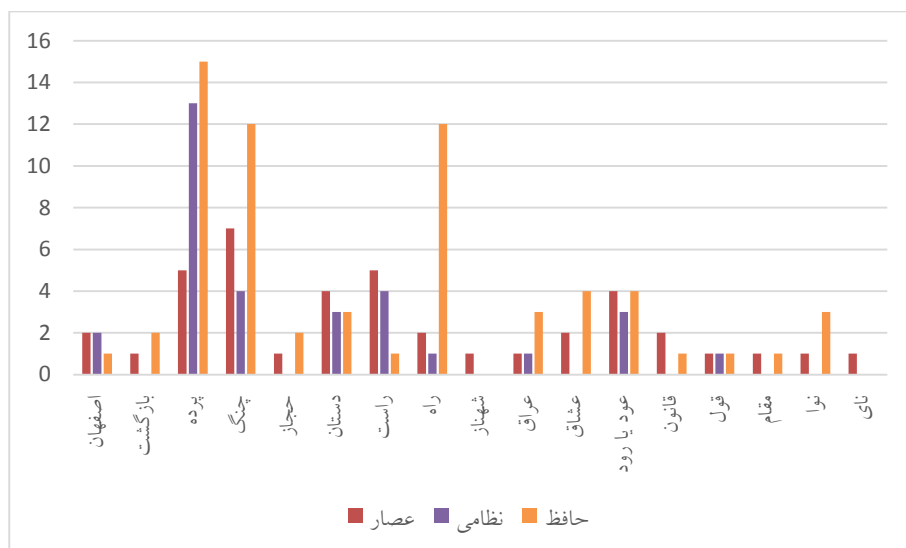
جدول ۱- اصطلاحات موسیقی در اشعار عصّار تبریزی، منظومه خسرو و شیرین و حافظ

Table 1- Musical terms in the poems of Assar Tabrizi, Khosrow and Shirin, and Hafez

حافظ	نظامی	عصّار	واژه‌ها و اصطلاحات موسیقایی	ردیف
۱	۲	۲	اصفهان	۱
۲	----	۱	بازگشت	۲
۱۵	۱۳	۵	پرده	۳
۱۲	۴	۷	چنگ	۴
۲	---	۱	حجاز	۵
۳	۳	۴	دستان	۶
۱	۴	۵	راست	۷
۱۲	۱	۲	راه	۸
----	----	۱	شهنواز	۹
۳	۱	۱	عراق	۱۰
۴	---	۲	عشاق	۱۱
۴	۳	۴	عود یا رود	۱۲
۱	---	۲	قانون	۱۳
۱	۱	۱	قول	۱۴
۱	----	۱	مقام	۱۵
۳		۱	نوا	۱۶
----	-----	۱	نای	۱۷

بسامد الحان و اصطلاحات موسیقایی «چنگ، دستان، راست، عود» در اشعار عصّار نسبت به نظامی بیشتر است و نظامی اصطلاحات «پرده و نوا» را بیشتر آورده است. از اصطلاحات «اصفهان، راه و عراق» به یک اندازه استفاده کرده‌اند. همچنین نظامی اصطلاحات «بازگشت، حجاز، شهناز، عشاق، قانون، مقام و نای» را در خسرو و شیرین نیاورده است. اصطلاحات «پرده و راست» بیشترین بسامد را در شعر دو شاعر دارند. در مقایسه با حافظ «اصفهان، دستان، راست و قانون» در اشعار عصّار تبریزی بیشتر از اشعار حافظ است. در مقابل اصطلاحات «بازگشت، پرده، چنگ، حجاز، راه (ره)، عراق، عشاق و نوا» در اشعار حافظ بیشتر از عصّار است.

آواز شهناز و ساز نای (نی) را حافظ در اشعار خود به عنوان ایهام تناسب نیاورده است. هر دو شاعر از «عود، قول و مقام» به یک اندازه بهره‌برده‌اند. «پرده، چنگ، راست و راه (ره) بیشترین بسامد را در اشعار هر دو شاعر دارند. استفاده به‌جا از این اصطلاحات و ساختن ایهام تناسب از آنها نشان می‌دهد که عصّار با موسیقی و اصطلاحات آن آشنا بوده است. به طور کل می‌توان گفت عصّار در کاربرد ایهام تناسب به جز موارد اندکی (چنگ، دستان و رود) قصدش اظهار توانایی در استفاده از ایهام در اصطلاحات موسیقی است و در کاربرد اصطلاحات موسیقایی بیشتر از حافظ تأثیر گرفته است. با توجه به نمودار مقایسه انواع ایهام در اشعار عصّار تبریزی می‌توان گفت که کاربرد ایهام در اصطلاحات موسیقایی در «مهر و مشتری» بعد از ایهام تناسب بیشترین بسامد را نسبت به دیگر انواع ایهام در اشعار او دارد. با توجه داده‌های این پژوهش می‌توان گفت که ایهام جزو ویژگی‌های سبکی عصّار است و از این منظر با حافظ شباهت‌هایی دارد.



شکل ۱- بسامد اصطلاحات موسیقی در اشعار عصار، نظامی و حافظ

Fig 1- The frequency of musical terms in the poems of Assar, Nizami and Hafez

## منابع

### الف) کتاب‌ها

۱. آملی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۹)، *نقائیس‌الفنون*، تصحیح ابوالحسن شعرانی، تهران: اسلامیه.
۲. التفتازانی، سعدالدین مسعود (۱۴۲۶ه.ق)، *کتاب‌المطول*، شرح تلخیص‌المفتاح، دمشق: الازهریه للثرات.
۳. انوری، حسن (۱۳۹۰)، *فرهنگ کنایات سخن*، چاپ دوم، تهران: سخن.
۴. بینش، تقی (۱۳۷۱)، *سه رساله فارسی در موسیقی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۵. ثابت‌زاده، منصوره (۱۳۸۲)، سه رساله موسیقی قدیم ایران، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۶. حافظ (۱۳۶۲)، دیوان حافظ، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، چاپ چهارم، تهران: زوار.
۷. حدادی، نصرت‌الله (۱۳۷۶). فرهنگ‌نامه موسیقی ایران، تهران: توتیا.
۸. حمیدیان، سعید (۱۳۹۲)، شرح شوق، چاپ دوم، تهران: نشر قطره.
۹. خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۸۰)، حافظ‌نامه، چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۰. خوارزمی، ابو عبدالله (۱۳۸۹)، مفاتیح‌العلوم، ترجمه حسین خدیو جم، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۱. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳)، لغت‌نامه دهخدا، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۱۲. ستایشگر، مهدی (۱۳۹۱)، واژه‌نامه موسیقی ایران زمین، تهران: انتشارات اطلاعات.
۱۳. سکاکی، ابویعقوب یوسف ابن ابی بکر (۱۹۳۷م)، مفاتیح‌العلوم، قاهره: بی‌نا.
۱۴. شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ سیزدهم، تهران: انتشارات فردوس.
۱۵. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹)، تاریخ ادبیات در ایران (جلد سوم، بخش دوم)، چاپ هفتم، تهران: انتشارات فردوس.
۱۶. عصّار تبریزی (۱۳۷۵)، مهر و مشتری. تصحیح و تحشیه رضا مصطفوی سبزواری، تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.

۱۷. فرصت شیرازی (۱۳۷۵)، *بحورالاحان*، به کوشش محمدصالح قاسم رامسری، تهران: انتشارات فروغی.
۱۸. قیس رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۷۳)، *المعجم فی معاییر اشعار عجم*، به کوشش سیروس شمیسا، تهران: فردوس.
۱۹. مسعودیه، محمدتقی (۱۳۸۴)، *سازهای ایران*، تهران: زرین و سیمین.
۲۰. ملاح، حسینعلی (۱۳۵۱)، *حافظ و موسیقی*، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
۲۱. میثمی، حسین (۱۳۸۳)، «بیات اصفهان»، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
۲۲. نصیری‌فر، حبیب‌الله (۱۳۸۳). *مردان موسیقی سنتی و نوین ایران*، تهران: نگاه.
۲۳. نظامی (۱۳۷۸)، *خسرو و شیرین*، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ سوم، تهران، نشر قطره.
۲۴. نفری، بهرام (۱۳۸۹)، *اطلاعات جامع موسیقی*، تهران: انتشارات مارلیک.
۲۵. وجدانی، بهروز (۱۳۸۶)، *فرهنگ جامع موسیقی ایرانی*، تهران: نشر قطره.
۲۶. وطواط، رشیدالدین (۱۳۶۲)، *حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر*، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران: طهوری و سنایی.
۲۷. همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: اهورا،

#### ب) مقالات

۱. اسماعیلی، عصمت و سعید قاسمی‌نیا (۱۳۹۵)، «مقایسه ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با دو شاعر هم سبک پیشین: خواجه و امیر خسرو»، *مطالعات زبانی و بلاغی*، سال ۷. شماره ۱۳. صص ۷-۳۲.

۲. پشت‌دار، علی‌محمد (۱۳۸۹)، «بررسی انواع ایهام در غزلیات حافظ»، فصلنامه اورمزد. شماره ۴۶، صص ۱۰۳-۸۴.
۳. جوزی، مصطفی (۱۳۸۳)، «بررسی اصطلاحات موسیقی در دیوان خواجوی کرمانی»، دوفصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی. دوره جدید. شماره سوم، پاییز و زمستان. صص ۴۰-۳۳.
۴. حسن‌زاده نیری، محمدحسن و یاسر دالوند (۱۳۹۴)، «ایهام تناسب پنهان در شعر حافظ»، متن‌پژوهی ادبی. سال ۱۹. شماره ۶۴. صص ۵۳-۳۱.
۵. دالوند، یاسر و سیروس شمیسا (۱۳۹۷)، «ایهام تناسب در محور عمودی متن (با نگاهی به سیر تحول ایهام در کتب بلاغی پارسی)»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت. سال ۷. شماره ۲۲. پاییز و زمستان. صص ۳۸-۱۹.
۶. سبزه‌علی‌پور، جهان‌دوست (۱۳۸۹)، «فهمی از رندی‌های حافظ (نگاهی دیگر به ایهام تبادل در شعر حافظ)»، مجله شعر پژوهی (بوستان ادب). سال دوم. شماره چهارم. پیاپی ۶. صص ۱۴۶-۱۲۷.
۷. شمیسا، سیروس و یاسر دالوند (۱۳۹۷)، «کارکرد اسامی نوعی غلامان و کنیزان در ساخت ایهام تناسب در ادب پارسی»، متن‌پژوهی ادبی. سال ۲۱. شماره ۷۱. صص ۱۶۸-۱۳۱.
۸. طاهری، حمید (۱۳۸۹)، «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ»، نشرپژوهی ادب فارسی (ادب و زبان). دوره جدید. شماره ۲۸. پیاپی ۲۵، ۱۳۷-۱۱۳.

۹. فیروزیانی، مهدی (۱۳۹۱)، «ایهام موسیقایی در دیوان خاقانی و سنجش آن با دیوان حافظ»، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). سال پنجم. شماره دوم. پیاپی ۱۶. صص ۳۱۳-۲۹۳.

### Reference List in English

#### Books

- Al-Taftazani, S. M. (1426 A.H). *The prolonged book: An Interpretation of the key summary*. Damascus: Al-Azharieh Le- Altharat. [in Arabic]
- Amoli, Sh. M. (2010). *Nafais al-funun*. Edited by Abul Hasan Shearani. Tehran: Islamia Publication. [in Arabic]
- Anvari, H. (2010). *Sokhn's dictionary of allusions, (2<sup>th</sup> ed)*. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]
- Assar, T. (1996). *Mehr and Jupiter*. Edited by Reza Mostafavi Sabzevari. Tehran: Allameh Tabatabai University Publication. [in Persian]
- Binesh, T. (1992). *Three Farsi theses on music*. Tehran: University Publication Center. [in Persian]
- Dehkhoda. A. A. (1994). *Dehkhoda's Lexicon, (1<sup>th</sup> ed)*. Tehran: University of Tehran Press. [in Persian]
- Forsat, S. (1996). *Bahur al-Han*. By Mohammad Saleh Qasim Ramsari. Tehran: Foroughi Publication. [in Persian]
- Gheis Razi, S. M. G. (1994). *Al-mu'ajm fi ma'ayir al-ajam poems, by Sirus Shamisa*. Tehran: Ferdows Publication. [in Arabic]
- Haddadi, N. (1997). *Dictionary of Iran's music*. Tehran. Tootia. [in Persian]
- Hafiz, (1983). *Hafiz's diwan edited by Qazvini and Ghani (4<sup>th</sup> ed)*. Tehran: Zawwar. [in Persian]
- Hamidian, S. (2013). *An account of enthusiasm (2<sup>th</sup> ed)*. Tahran: Qatreh Publication. [in Persian]
- Homaei, J. (1991). *Rhetorical and literary devices*. Tehran: Ahora. [in Persian]
- Kharazmi, A. (2010). *Keys of knowledge*. Trans by Khadiv. Tehran: Scientific-Cultural Works Publisher. [in Persian]
- Khoramshahi, B. (2001). *Hafeznameh, (12<sup>th</sup> ed)*. Tehran: Scientific and Cultural Publication. [in Persian]



- Mas'oodieh, M. T. (2005). *Musical instruments of Iran*. Tehran: Zarrin Va Simin Publication. [in Persian]
- Meisami, H. (2004). *The grand Islamic encyclopedia, (1<sup>th</sup> ed)*. Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Art. [in Persian]
- Mollah, H. (1972). *Hafiz and Music*. Tehran: Ministry of Culture and Art. [in Persian]
- Nafari, B. (2010). *Comprehensive book of musical information*. Tehran: Marlik Publication. [in Persian]
- Nasirifar, H. (2004). *Iranian men of traditional and new music*. Tehran: Negah Publication. [in Persian]
- Nezami (1399). *Khosrow and Shirin, with corrections and margins by Hassan Vahid Dastgardi, with the effort of Saeed Hamidian, (3<sup>th</sup> ed)*. Tehran: Qatreh Publication. [in Persian]
- Sabetzadeh, M. (2003). *Three treatises on ancient Iranian music*. Tehran: Association of Cultural Heritage and Artifacts. [in Persian]
- Safa, Z. (1990). *History of Literature in Iran (Vol 3, Part 2), Seventh Edition*. Tehran: Ferdows Publication. [In Persian]
- Sakkaki; A. (1937). *The key to knowledge*. Qairo: Bi Na. [in Arabic]
- Setayeshgar, M. (2012). *A glossary of Iran's musical terms*. Tehran: Etela'at Publications. [in Persian]
- Shamisa, S. (2002). *A new look at rhetoric (13<sup>th</sup> ed)*. Tehran: Ferdows Publication. [in Persian]
- Shirazi, F. (1996). *Oceans of notes*. Tehran: Foroghi Publication. [in Persian]
- Vejdani, B. (2007). *The comprehensive dictionary of Iranian musical terms*. Tehran: Qatreh Publication. [In Persian]
- Watwat, R. (1983). *Hadaegh Al-sehr fi Daghaegh Al-sheer*. Edited by Ashtyani, A.E. Tehran: Tahoori and Sanaei Publications. [in Persian]

**Articles:**

- Dalvand, Y., & Shamisa, S. (2018). The Equivoque of Proportion in Vertical Axis of Text With a Look at the Evolution of Equivoque in Persian Rhetoric. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, 7 (2), 19-38. doi: 10.22059/JLCR.2018.68444 [in Persian]
- Ghasemina, S., & esmaeili, E. (2016). Comparing musical ambiguity in Hafiz's poem with two same-style previous poets; Khajou and Amir Khosro. *The Journal Of Linguistic and Rhetorical Studies*, 7 (13), 7-32. doi: 10.22075/jlrs.2017.2334 [in Persian]

- Firoozyani, M. (2012). Musical ambiguity in Khagani's Diwan, in Comparison with Hafiz's Diwan. *Journal of the stylistic of Persian poem and prose (Bahar-e-adab)*, 5(2), 293-313. [in Persian]
- Hasanzadeh Niri, M. H., & dalvand, Y. (2015). Hidden Proportionally Amphibology in Poem of Hafiz. *Literary Text Research*, 19(64), 31-53. [in Persian]
- Jawzi, M. (2004). An examination of musical terms in Khajoo-ye- Kermani's diwan. *Farsi Language and Literature Research*, 3, 33-40. [in Persian]
- Poshtdar, A.M. (2010). An examination of ambiguity: Types in sonnets by Hafiz. *Journal of Urmozd*, 46, 84-103. [in Persian]
- Sabzalipour, J. (2010). Another Comprehension from Equivoque in Hafez's Verse. *Journal of Poetry Studies (boostan Adab)*, 2(4), 127-146. doi: 10.22099/jba.2012.301 [in Persian]
- Shamisa, S., & dalvand, Y. (2017). The Function of the Terms of Slaves and Bondwomen in Creating Hidden Ambiguity in Persian Literature. *Literary Text Research*, 21(71), 131-168. doi: 10.22054/ltr.2017.7414 [in Persian]
- Taheri, H. (2010). An approach to ambiguity in sonnets by Hafiz. *Journal of Prose Studies in Persian Literature*, 28, 113-137. [in Persian]