

تصویرسازی با آلات موسیقی در حماسه تاریخی - دینی دلگشانامه (نسخه خطی)

رحیم سلامت آذر^۱، سویل امانی^۲

چکیده

هدف این پژوهش، بررسی چگونگی و میزان استفاده هنری میرزا ارجمند آزاد کشمیری از واژگان مرتبط با آلات موسیقی است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و جامعه آماری تمامی ابیات مثنوی دلگشانامه است. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که دانش آزاد در زمینه موسیقی، بیشتر مربوط به شکل ظاهری و نوای آن سازها بوده است. در این پژوهش واژگان و اصطلاحات موسیقی مورد استفاده در مثنوی دلگشانامه را به همراه شماره ابیات ذکر و از جنبه‌های هنری و بلاغی بررسی کرده‌ایم. ابتدا هر ساز را معرفی کرده و به تصویرآفرینی، مضمون‌پردازی و بیان اهداف شاعر در استفاده از آلات موسیقی پرداخته‌ایم. با توجه به بررسی‌های انجام شده بسامد سازهای زهی در این اثر بیشتر در قسمت ساقی‌نامه‌هایی است که در لابلای حماسه تاریخی - دینی دلگشانامه سروده شده است و با موضوع ساقی‌نامه‌ها که بزمی و غنایی است تناسب کامل دارد، همچنین بسامد برخی از سازهای کوبه‌ای چون کوس، طبل و کرنا بیشتر با موضوع مثنوی که حماسی است مرتبط است.

واژگان کلیدی: آلات موسیقی، واژگان هنری و بلاغی، میرزا ارجمند، دلگشانامه، حماسه تاریخی.

^۱ . دانش‌آموخته دکترای زبان و ادبیات فارسی (نویسنده مسئول)

Rahim.salamatazar@gmail.com

^۲ . دانش‌آموخته کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

Sevil.amati@gmail.com

بیان مسأله

استفاده از دانش‌های مختلف، تلمیح به آیات و احادیث، رویدادهای تاریخی و دینی، کاربرد امثال و حکم در شعر و مواردی از این قبیل، از دیرباز در بین سراینندگان فارسی‌زبان کم و بیش رواج داشته است. یکی از علومی که با شعر، پیوندی دیرینه دارد، سیقی و اصطلاحات مربوط به آن است. آدمی از بدو حیات همچنان که دست به اختراع و تهیه ابزار آلات زندگی و سلاح جنگی می‌زد، کارهای هنری از قبیل پایکوبی، دست‌افشانی، ترانه‌خوانی، پیکرتراشی، پیکرنگاری را نیز انجام می‌داد؛ بنابراین موسیقی که یکی از جلوه‌های موهنر است، اختراع تمدن بشر نیست، بلکه تراوش روح انسان بدوی است و انسان‌های اولیه به طور غریزی و با الهام از طبیعت و محیط اطرافشان به آن دست یافته‌اند. مثنوی دلگشانه دارای موسیقی عالی و هیجان‌انگیز است و شاعر در این اثر به ویژه در قسمت ساقی‌نامه‌ها و ذکر بی‌اعتباری و ناپایداری دنیا هیجانات روحی خود را با موسیقی شعر بیان نموده و در کل اثر از عناصر و اصطلاحات موسیقایی متداول، سود جسته است.

بررسی و تحقیق در ابعاد مختلف آثار زبان و ادبیات فارسی به ویژه نسخ خطی در راستای اعتلای فرهنگ ایرانی و اسلامی ضروری به نظر می‌رسد، از این‌رو بررسی یک اثر از زوایای مختلف باعث شناخت و آگاهی بیشتر پژوهشگران از آن می‌شود بنابراین پرداختن به مبحث موسیقی در منظومه دلگشانه در راستای معرفی برخی از خصوصیات این اثر سترگ ضروری به نظر می‌رسد.

اهداف پژوهش

بررسی میزان آشنایی آزاد با موسیقی و بهره‌گیری هنری از آن‌ها
بررسی و بسامد آلات و اصطلاحات موسیقی در دلگشانه

پرسش‌های تحقیق

به‌کارگیری اصطلاحات و واژگان مرتبط با موسیقی در دلگشانه، تا چه حد بیانگر میزان آگاهی او از موسیقی است؟

آزاد در منظومه حماسی دلگشانه بیشتر از کدام آلات موسیقی بهره برده است؟
بهره‌گیری هنری و بلاغی آزاد از دانش موسیقی دارای چه ویژگی‌هایی است؟

روش انجام پژوهش

گردآوری اطلاعات این پژوهش، بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است. جامعه آماری، منظومهٔ دلگشاناامه است که به تازگی توسط نگارنده تصحیح شده است.

معرفی منظومهٔ دینی - تاریخی دلگشاناامه

دلگشاناامه منظومه‌ای حماسی در وزن «فعولن فعولن فعولن فعل(فعول)» و در بحر «مقارِب» مثنی‌محدوف (مقصور) و در ۱۵۴۴۲ بیت است که میرزا ارجمند آزاد کشمیری آن را دربارهٔ قیام مختار و خونخواهی از مسببین حادثهٔ خونین عاشورا در قرن دوازدهم، در قالب مثنوی به نظم کشیده است. سرایش این اثر در سال ۱۱۳۱ قمری شروع شده و به مدت شش سال طول کشیده است. از نظر محتوا و مضمون جنبه حماسی، تاریخی، دینی و مذهبی دارد. «وجه تسمیهٔ دلگشاناامه، بدان جهت است که به واسطهٔ انتقامی که مختار، از مسببین واقعه غم‌انگیز کربلا و شهادت امام حسین (ع) و یاران او، در روز عاشورای ۶۱ هـ. ق می‌گیرد، دل شیعیان، از خواندن این منظومه، گشاده و شادمان می‌شود.» (رزمجو، ۱۳۸۱: ۲۶۱) شاعر در این منظومه بعد از تحمیدیه و نعت حضرت رسول و ائمه معصومین علیهما السلام در سه محور اساسی بر اساس روایات تاریخی اشعار خود را پیش برده است: خروج عبدالله عقیف و جنگ‌های پیاپی با عبیدالله زیاد و قیام‌های سلیمان صرد خزاعی، مختار ثقفی و شهادت ایشان که در اثنای کلام حوادث دیگر تاریخ اسلام در آن سال‌ها از جمله مرگ یزید، ماجرای پیوستن مختار به زبیریان و ... را به نظم کشیده است.

ستایش ائمه معصومین و حوادث کوفه بعد از عاشورا، توصیف دقیق صحنه‌های نبرد حق علیه باطل، آوردن ساقی‌نامه‌ها در لابلای متن حماسی، ذکر اندیشه‌های حکیمانه، آمیختگی فرهنگ ایرانی-اسلامی در بیان حماسی، شجاعت، مفاخره و رجزخوانی، نام‌خواهی و نام‌پوشی، کین‌خواهی، بزم و رزم، و ... از جمله ویژگی‌ها و درون‌مایه‌های بارز این اثر حماسی است. در خصوص دلگشاناامه و سراینده آن آزاد، معتبرترین منبع محتوای اثر است. شاعر در بخش «سبب تألیف کتاب» آغاز نظم کتاب را ۱۱۳۱ قمری و عنوان اثر را دلگشاناامه معرفی می‌کند.

چو من ابتدا کردم این نامه را به نام خداوند روز جزا

ز هجرت هزار و صد و سی و یک سنه بود تحقیق بی‌ریب و شک
 چو دورانم این باده در جام کرد خرد دلگشانامه‌اش نام کرد
 ز احوال مختار نصرت قرین گشایم در داستان را چنین

(دلگشانامه نسخه کتابخانه ملی، ابیات ۲۹۱ الی ۲۹۴)

همچنین شاعر در لابلای حکایات تخلص خود را «آزاد» ذکر می‌کند:

تخلص گر آزاد دارم چه سود که از غم زمانی رهایی نبود (۵۶)

در خاتمه اثر می‌فرماید:

به طهران که اصل و نژاد من است رسانی مرا کان مراد من است
 به کشمیر دلگیر دیگر ممان ز هندم برآور به ایران رسان

(همان، ابیات ۱۵۴۴۵ و ۱۵۴۴۶)

به ترتیب این نامه دلگشا کشیدم به شش سال من رنج‌ها

به نامت پذیرفت چون اختتام ز تو چشم دارم صله والسلام

(همان، ابیات ۱۵۴۴۹ و ۱۵۴۵۰)

نگاهی به ابیات بالا نشان می‌دهد میرزا ارجمند آزاد، نظم دلگشانامه را در سال ۱۱۳۱ شروع کرده و سرایش آن به مدت شش سال طول کشیده است.

تعریف موسیقی

موسیقی زبان حال و نمودار احساسات و اندیشه‌هایی است که به صورت آهنگ‌های موزون و دلنواز جلوه می‌نماید و در اکثر جوامع و فرهنگ‌ها نمایان است. «موسیقی پدیده‌ای است در فطرت آدمی، که برخلاف نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری، بر پایه تقلید شکل نگرفته، به طوری که حتی انسان خشن و گرسنه و سرگردان ابتدایی در گیرودار زندگی پرتلاطم پیش از تاریخ هم، به آفرینش هنری، موسیقی و پیکرنگاری و پیکرتراشی و ... پرداخته و هیچ نیرویی هم نتوانسته است آن را متوقف سازد» (آثاری، ۱۳۸۱: ۲۷).

موسیقی بخشی از فعالیت هنری انسان است و شاید بیش از هر محصول هنری دیگر، آدمی در زندگی روزمره خود، در معرض شنیدن موسیقی باشد. «موسیقی برای هر ملت، حکم زبان و احساسات آن ملت را دارد. در محاوره، حروف عامل اصلی هستند و در موسیقی، صداها الفبای زبان دل محسوب می‌گردند» (مشحون، ۱۳۸۰: ۷۰۳). تنوع اقلیمی، نیازمندی‌های زندگی، پیشینه فرهنگی و تاریخی، جنگ و خونریزی، حوادث و مسائل اجتماعی و ... در موسیقی اقوام مختلف تأثیر گذاشته و باعث تنوع آن در بین ملل و کشورها شده است.

واژه موسیقی، از واژه‌های دخیل در زبان فارسی است که از فرهنگ‌های دیگر به وام گرفته شده است؛ «پژوهشگران و دانشمندان در نخستین سده‌های اسلام، موسیقی را اصلاً یونانی و شاخه‌ای از دانش ریاضی دانستند» (خدادادیان، ۱۳۷۷: ۲۳۷). نصرت‌الله حدادی درباره چگونگی تلفظ واژه موسیقی می‌نویسد: «کلمه موسیقی که امروز به قاف مکسور و یای ساکن در آخر، تلفظ می‌شود، در اصل به قاف و الف مقصوره است (موسیکا) و از یونانیان گرفته شده است، ولی تلفظ معمول آن، در شعر فارسی نیز آمده است؛ چنان‌که انوری گوید:

منطق و موسیقی و هیئت بدانم اندکی راستی باید بگویم با نصیبی وافرم»

(حدادی، ۱۳۷۶: ۵۷۰)

موسیقی در تمام عرصه‌های زندگی دارای کاربرد است؛ از جمله در محافل و مجالس به قصد سرگرمی و شادی، استفاده در میدان‌های جنگ برای جمع کردن، حرکت کردن و تشویق سربازان، در معابد و کلیساها برای تهذیب نفس، در شکارگاه برای جلب شکار و ... کاربرد داشته است. با پیشرفت تمدن بشری و تقسیم‌بندی علوم مختلف، در زمینه موسیقی نیز، تقسیم‌بندی‌هایی انجام شد و انواع مهم موسیقی را اینگونه برشمردند: «موسیقی تاریخی، موسیقی یک صوتی، موسیقی چند صوتی، موسیقی چند صوتی، موسیقی سازی، موسیقی نظامی، موسیقی کلاسیک، موسیقی اتاقی، موسیقی روحانی، موسیقی یکنواخت، موسیقی محلی،

موسیقی ضربی، موسیقی نمایشی» (خالقی، ۱۳۸۷: ۱۵۱-۱۴۱) اما موسیقی در تاریخ جامعه ایرانی، به شعبه رزمی و آیین‌های خاص، محلی و درباری تقسیم شده است.

موسیقی رزمی

در گذشته بخشی از کارهای هنری، به خدمت جنگ درمی‌آمد. از جمله هنرهایی که در نبردها نقش مهمی در تهییج مبارزان و جنگاوران داشت، موسیقی است که با نام موسیقی رزمی یا نظامی شناخته می‌شود. این نوع از موسیقی در ایران سابقه‌ای طولانی دارد. «سرودهای رزمی در برانگیختن حس شجاعت و دلیری سربازان و کامیابی آنان در میدان نبرد، وسیله بسیار مؤثری بوده است». (خالقی، ۱۳۶۴: ۹)

در موسیقی نظامی، سازهایی به کار برده می‌شد که دارای صدایی بلند، مهیب، باوقار و باشکوه بود و ضمن تهییج و برانگیختن سربازان خودی، باعث ایجاد ترس و وحشت در وجود دشمن هم می‌شد. «سازهایی که در دسته‌های موسیقی نظامی به کار می‌رفتند از انواع سازهای بادی و کوبی و از مجموعه سازهای سنتی و ملی ایران یا همان آلات و ادوات نفاره بودند که در نفاره‌خانه‌ها به کار می‌رفتند ... همه آهنگ‌ها و نغمه‌های نظامی، معمولاً با یک نوع ساز بادی مانند شیپور یا کرنا و همراه با طبل یا دهل یا نفاره یا گاهی به تنهایی و به صورت تک صدایی نواخته می‌شد» (پهلوان، ۱۳۹۳: ۲۸۳). آزاد در دلگشایانه، آلات موسیقی رزمی را با توجه به صدای بلند آن‌ها، بهترین وسیله برای ایجاد ترس و اضطراب در دل دشمنان در میادین رزم دانسته و از واژگان پر طنطنه و با تلفظ سخت و مشدد مانند غریدن، دریدن، خروشیدن و ... همچنین از هجاهای کشیده مانند طبل، درای، کرنا و ... استفاده کرده است. یکی از ویژگی‌های آثار حماسی، بزرگ‌نمایی در توصیف حوادث است و این کار بیشتر با استفاده از عناصر بلاغی از جمله مبالغه و غلو در اشعار شاعران حماسه‌سرا دیده می‌شود؛ آزاد نیز به مبالغه، غلو و اغراق بنا به اقتضای موضوع اثر توجه خاصی دارد و در پیشبرد این هدف از به کارگیری و استعمال سازها و آلات موسیقی رزمی مانند کوس، دهل، کرنا و غیره به خوبی بهره برده است.

کوس

کوس، سازی است از خانواده آلات موسیقی کوبه‌ای، که در میادین جنگ و روزهای خاص، همچون اعیاد و جشن‌ها نواخته می‌شد. «ساختمان این ساز عبارت است از: کاسه‌ای بزرگ از جنس گل یا فلز و یا احتمالاً چوب، که بر دهانه آن پوست کشیده باشند، کوبه این ساز در

بزم‌های میدانی، دو تکه چوب سخت است، ولی در رزم‌گاه‌ها و میدان‌های نبرد، تسمه‌ای است که بدان دوال (بر وزن زغال) می‌گویند. این ساز در روزگار ما، از لحاظ ساختمانی به کمال رسیده است و بدان تیمیانی گویند» (ملاح، ۱۳۶۳: ۱۷۶). میرزا ارجمند ۱۵ بار از واژه «کوس» در ابیات: ۲۸۷، ۲۲۳، ۱۳۵۷، ۲۳۶۷، ۳۶۸۶، ۴۶۶۰، ۶۶۵۰، ۷۳۵۴، ۹۸۸۲، ۱۲۰۰۳، ۱۲۰۷۷، ۱۴۲۳۶، ۱۴۳۸۲، ۱۴۷۰۰، ۱۵۱۹۷ استفاده کرده است.

تصویرسازی با صدا و شکل ظاهری کوس

پوست کشیده شده بر چنبر کوس را به وسیله تسمه‌هایی که در اطراف آن تعبیه شده بود، شل و سفت می‌کردند و از این طریق، در اصوات بم و بم‌تر و زیر، تأثیری به وجود می‌آمد. آوای کوس، در دوره‌های مختلف تاریخی، همواره وسیله‌ای برای اعلام خبر اعیاد و جشن‌ها، جنگ و عزا، ایستادن و حرکت کاروان‌ها و اعلام تجمع مردم بوده است. توجه زیاد شاعر به صدای این ساز، نشان از اهمیت و جایگاه بالای آن به ویژه در هنگام جنگ و نبرد دارد.

تو گفتی چو دجال از طبل و کوس بهم بر زند، گنبدِ آبنوس
(دلگشنامه، ۱۱۸۴ هـ.ق، بیت ۷۲۳)

شاعر در توصیف جنگ «ابن زیاد» با «سعید ابن محنف و عبدالله عقیف» ابن زیاد را به دجال که در آخرالزمان ظهور می‌کند، تشبیه کرده و در توصیف این هنگامه با استفاده از مبالغه و اغراق از صدای کوبنده طبل و کوس بهره برده است.

ز غریدنِ کوس و از طبل و نای جهان گشت بی‌هوش و بی‌دست و پای^۱

(همان، بیت ۱۳۵۷)

ز غریدنِ کوس و فریادِ نای ندانست سر، چرخِ گردان ز پای
(همان، بیت ۶۶۵۰)

ز غریدنِ کوس و نای و درآ در آمد به سر، چرخِ بی‌دست و پا
(همان، بیت ۹۸۸۲)

شاعر در ابیات بالا با استفاده از آرایه اغراق که از ویژگی‌های مهم آثار حماسی است غرش صدای کوس، درآ، طبل و نای را باعث ناپایداری و بی‌قراری دنیا دانسته است؛ همچنین استفاده سراینده از هجاهای کشیده و بلند، واج‌آرایی و آهنگین کردن و موسیقی خاصی که تداعی‌کننده میدان جنگ و نبرد می‌باشد نشان می‌دهد آزاد از ظرفیت‌های زبانی و بلاغی

واژگان حماسی و آلات موسیقی جنگی در راستای توصیف میدان‌های رزم و رویارویی حق و باطل به خوبی استفاده کرده است.

مصراع دوم می‌تواند اشاره‌ای هم به گرد بودن زمین داشته باشد

فتاد از فغانِ جرس، هم ز کوس طپش، در دلِ گنبدِ آبنوس
(همان، بیت ۲۳۶۷)

ز نالیدنِ نایِ رویین و کوس شد از هوش، گردون گفت ای فسوس
(همان، بیت ۷۳۵۴)

شاعر در ابیات بالا با آرایه اغراق و تشخیص تصویرسازی کرده است: از صدای زنگ و نقاره، ترس و اضطراب به دل آسمان راه یافت.

پیچید در گنبدِ آبنوس صدایِ دف و کف چو آوازِ کوس
(همان، بیت ۳۶۸۶)

تصویر سازی با اغراق همراه است.

شاعر یک بار نیز ضمن توصیف صدای کوس به شکل ظاهری آن نیز توجه کرده و کوسِ خالی درون یاد کرده است:

ز نالیدنِ کوسِ خالی درون برون ریخت از دیده‌ها جویِ خون
(همان، بیت ۱۴۲۳۶)

درا: درای، زنگ بزرگ، جرس. (معین، ۱۳۸۷: ۴۸۶)

درا، نرخِ بازارِ غم‌ها شکست دلِ رفته آید یلان را به دست
دلگشانه، ۱۱۸۴ ه. ق، بیت ۲۱۸۳

تصویرسازی با «درا» و آرایه تشخیص در بیت بالا کاملاً مشهود است.

دلِ آگه او ز تعبیرِ خواب بسانِ درا بود در اضطراب
(همان، بیت ۳۸۱۲)

در بیت واج‌آرایی «د» نیز مشهود است.

دلان پُردلان چون درای بی‌قرار
شد از شیههٔ اسب و شورِ سوار
(همان، بیت ۸۸۹۳)

در بیت واج‌آرایی «ش» و «د» نیز استفاده شده است.

ز غریب‌دنِ طبل‌ها چون درای
نفس شد گره در گلو، خلق را
(همان، بیت ۹۰۳۴)

بسانِ درای طبلِ جنگی فکند
طپش در دلِ آفتابِ بلند
(همان، بیت ۱۰۶۴۷)

طپش در دلِ پُردلان کرد جا
برآمد ز گردان، فغان چون درای
(همان، بیت ۱۱۴۶۴)

در بیت واج‌آرایی مصوت بلند «آ» مشهود است.

گره گشت افغان ز بانگِ نفیر
به شکل درای در دلِ چرخِ پی‌ر
(همان، بیت ۱۱۸۸۱)

فروهشته از عطش و گرمی زبان
دلیران بسانِ درای در فغان
(همان، بیت ۱۵۰۴۶)

شاعر در ابیات بالا با مشابه قرار دادن «درای» تصویرهای هنری زیبایی خلق کرده و لرزان بودن و صدای درای بن‌مایهٔ تصویرسازی شاعر بوده است.

طبل: دهل یک‌رویه باشد یا دورویه، تبیره (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۰: ۱۵۳۷۵). که با بسامد ۲۳ بار و ترکیبات طبل، طبلِ جنگ، طبل خوردن، طبلِ رحلت فرو کوفتن، طبلِ رحیل، طبلِ زدن، طبلِ زرین جنگ کوفتن، طبل‌زن، طبل فرو کوفتن، طبل مهر، نقاره در ابیات شماره

۱۳۵۷، ۹۱۵۵، ۱۳۷۲۴، ۱۴۶۶۳، ۱۴۷۰۰، ۱۵۱۹۷، ۷۲۱، ۴۵۰۴، ۱۰۶۰۶، ۱۵۱۸۶، ۷۳۶،
 ۱۴۲۳۵، ۴۲۵۲، ۳۳۳۹، ۶۷۹۳، ۱۰۱۴، ۵۸۹۱، ۴۱۰۷، ۶۸۸۴، ۹۲۱۰، ۹۶۷۹، ۱۴۵۱۱ و
 ۹۲۲۰ مشهود است.

ز غُرَبِدنِ طبل و شورِ نفیر چو روبه شد از هوش، در بیشه شیر

(دلگشانامه، ۱۱۸۴ ه.ق.)، بیت (۹۱۵۵)

ز آوازِ طبل و فغانِ جرس جهان را گره در گلو شد نفس
 (همان، بیت ۱۳۷۲۴)

به فریادِ بارِ دگر، طبل و کوس همی گفت بر حالِ مردم فسوس
 (همان، ۱۴۷۰۰)

زمان را ز نالیدنِ طبلِ جنگ هم از سهمِ گردان و آوازِ زنگ
 (همان، بیت ۴۵۰۴)

در بیت واج‌آرایی «ز» مشهود است.

ز بازویِ پُر زورِ چوبک‌زنان عقابِ فلکِ طبلِ خورده روان
 (همان، بیت ۱۴۲۳۵)

چو فرعون فروکوفتِ طبلِ رحیل سپه قطره‌زن گشت چون رود نیل
 (همان، بیت ۳۳۳۹)

که تا طبلِ اقبالِ اسکندری زخمِ باز در گنبدِ چنبری
 (همان، بیت ۵۸۹۱)

فروکوفت چون طبلِ زرینِ جنگ جهاندار بر پُشتِ نیلی‌کرنگ
 (همان، بیت ۴۱۰۷)

فروکوفت طبل و برآمد به زین که آرد بلند آسمان بر زمین
(همان، بیت ۹۲۱۰)

دو لشکر فروکوفت طبل ستیز علم گشت هنگامه رستخیز
(همان، بیت ۱۴۵۱۱)

چو گلگون نقاره گردان سپهر به دنبال او بود با طبل مهر
(همان، بیت ۹۲۲۰)

با توجه به صدای مهیب طبل، شاعر از این نوع موسیقی بیشتر در زمینه تصویرسازی و آرایه اغراق استفاده کرده است.

جرس: زنگ، درای. (معین، ۱۳۸۷: ۳۸۱) از آلات موسیقی که به عنوان یک ساز ضربی (آلت ایقاعی) از آن نام برده‌اند. «نوعی از آن که زنگی بوده از مس یا آهن به شکل مخروط ناقص با حجم‌های مختلف که در موارد گوناگون به کار می‌رفته است. نوع بزرگ آن که در کارزارها به کار می‌رفته، بر چهار چوبی استوار می‌شده و بر پیل قرار می‌گرفته و با پتکی یا کوبه‌ای آهنین به صدا می‌آمده است» (ملاح، ۱۳۶۳: ۱۱۵). به منظور ایجاد رعب و وحشت در وجود دشمن و نشان دادن شکوه و هیبت لشکرها، در میداین جنگ، از این آلات موسیقی استفاده می‌کردند. شاعر در دلگشانامه در ابیات ۹۶۲، ۱۵۶۱، ۲۳۶۷، ۳۱۳۲، ۳۳۲۰، ۴۷۶۲، ۸۰۷۶، ۱۱۳۱۰، ۱۱۹۳۷، ۱۴۳۸۴ ده بار این آلت موسیقی را بکار برده است.

به فریاد جنگی سواران برس همه سینه‌چاکند، هم‌چون جرس
(دلگشانامه، ۱۱۸۴ ه. ق.، بیت ۹۶۲)

دکانی برایش جرس برگشاد به بازار دل، طرفه‌شوری فتاد
(همان، بیت ۱۴۳۸۴)

فغان چون جرس از دل دردناک کشیدند سرگشتگان، سینه‌چاک
(همان، بیت ۱۵۶۱)

جرس وار با درد و آه و فغان طپان است دل در برِ مردمان
(همان، بیت ۱۲۰۰۸، ۸۰۷۶)

نگه بود در پیش و گوشش به پس دل اندر میان مضطرب چون جرس
(همان، بیت ۱۱۳۱۰)

شاعر با استفاده از آرایه تشبیه و تشخیص با جرس که از آلات موسیقی است؛ تصویر سازی کرده است.

فتاد از فغانِ جرس، هم ز کوس طپش، در دلِ گنبدِ آبنوس
(همان، بیت ۲۳۶۷)

ز مه تا به ماهی، دل روزگار طپیدن نمود از جرس، اختیار
(همان، بیت ۳۱۳۲)

شاعر با استفاده از آرایه اغراق و صور خیال از قبیل مجاز و کنایه، واژگان و اصطلاحات بلاغی و رزمی را در توصیف صحنه‌های نبرد بکار گرفته است.

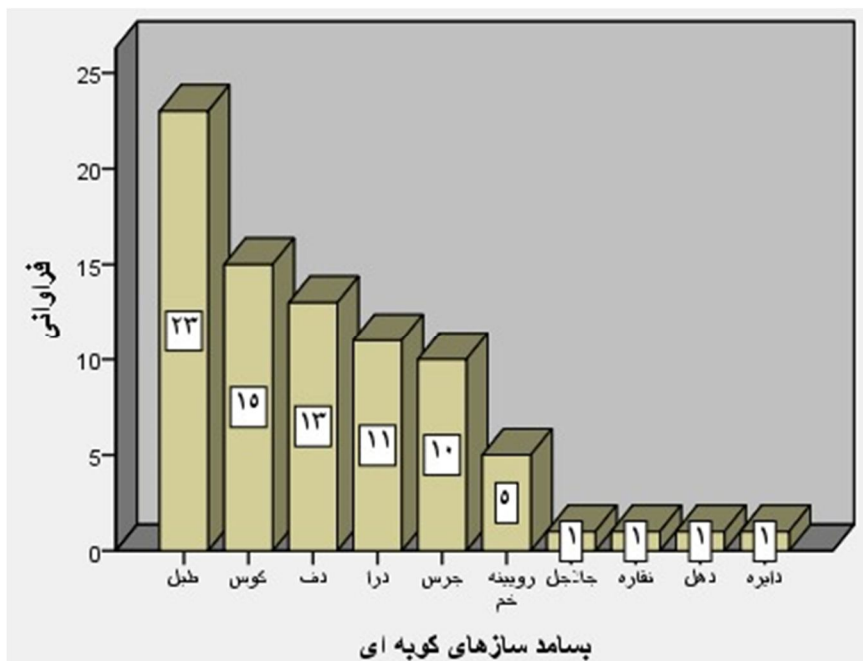
رویینه خُم: نقاره و کوس. (عفیفی، ۱۳۷۶، ج ۲: ۱۲۱۰) این ساز در دلگشنامه کاربردی رزمی دارد و در زمان‌های گذشته در جنگ‌ها برای ایجاد رعب و وحشت در میان لشکر دشمن از این نوع ساز استفاده می‌شد.

به جوشی بگریید رویینه خُم که شیرِ فلک، دست و پا کرد گم
(دلگشنامه، ۱۱۸۴ هـ. ق، بیت ۳۳۸۸)

ز رویینه خُم خاست طوفان چنان که بشکست زان، کشتی آسمان
(همان، بیت ۱۳۹۷۸)

ز آواز جانکاهِ رویینه خم دل شش جهت از میان گشته گم
(همان، بیت ۱۴۳۴۳)

شاعر در هر سه بیت با استفاده از آرایه‌های اغراق و تشخیص به خوبی از این ساز در خیال‌انگیزی و تصویرسازی حماسی استفاده کرده است.



گَرْنَا: آلتی است بادی و بلند که صدای آن بم است و چون سوراخ ندارد، با انگشتان نواخته نمی‌شود و از این رو فقط برای دم دادن به کار می‌رود (معین، ۱۳۸۷: ۸۴۵). آلتی است بادی و دراز، که شباهت بسیاری به شیپور و بوق‌های بلند دارد و به دلیل صدای بلند و بم آن، در فضاهای باز و در میدان‌های جنگ از آن استفاده می‌کردند. «مخفف کارنای است و آن نایی بلند بدون سوراخ بوده و در آن می‌دمیدند و در کارزار و دستگاه نقاره‌خانه به کار می‌رفته، به عکس سورنای که مخصوص عیش و شادمانی بوده است، کرنازنان را دم‌گر می‌گفته‌اند، چون دادن دم از کارهای کرنازنان بوده و اصطلاح دم دادن تا این اواخر در نقاره‌خانه معمول بوده است.» (مشحون، ۱۳۸۰: ۳۸) آزاد سه بار در ابیات ۸۶۱، ۳۶۹۹ و ۱۰۶۴۶ به این نوع از آلات موسیقی اشاره کرده و دو بار ترس و هیبت صدای آن را به شیپور حضرت اسرافیل در زمان

رستاخیز و برپایی قیامت مانند کرده و بار دیگر با آرایه اغراق صدای مهیب آن را مایه کر و از خود بی خود شدن جهان و فلک دانسته است.

تو گفتی سرافیلِ صورِ فنا دمدم دمبدم در دمِ کرنا
(دلگشانامه، ۱۱۸۴ ه.ق.، بیت ۸۶۱)

تو گفتی دمید از دمِ کرنا در اعدا سرافیلِ سورِ فنا
(همان، بیت ۳۶۹۹)

در دو بیت بالا شاعر با استفاده از آرایه‌های واج‌آرایی «د»، جناس و تلمیح در توصیف بهره برده است.

جهان کر شد از ناله کرنا ز خود رفت گردون بی دست و پا
(همان، بیت ۱۰۶۴۶)

نای (نی)

ساز نای، از کهن‌ترین سازهای بادی است که با رویدن از زمین، به آسانی قبال دسترسی بوده و انسان با مختصر تصرفی از آن استفاده کرده است، به همین دلیل همیشه و در زمان‌های گذشته و حال، مورد استفاده قشور مختلف جامعه، از اشراف و بزرگان تا شبانان بوده است. بشر در گذشته، نی را سرمشق خود قرار داده و با تقلید از آن، سازهای مختلف بادی ساختند و در جنگ و صلح، آن را به کار می‌بردند. «نی که از ساده‌ترین سازهای بادی است، سابقه‌ای کهن‌تر از سازهای دیگر دارد و چون تهیه آن به سادگی ممکن بود و آفت کم‌تر به آن راه داشت و همچنین دوامش زیاد بود و حمل و نقلش آسان، از قدیم در تمام نقاط ایران، از قراء و قصبات گرفته تا شهرها، سازندگان و نوازندگانی داشته است» (مشحون، ۱۳۸۰: ۶۹۹). با وجود صدای دلنشین و جذاب نی، این ساز در میان اقشار بالا و مرفه جامعه، چندان رواج پیدا نکرد و رونقی کسب نمود «با این‌که نی صدای گرم و جذاب داشته، شاید طالبین مستعد و با ذوق موسیقی از طبقات دیگر اجتماع، نوازندگی آن را دون شأن خود دانسته و به سازهای دیگری که اهمیت و اعتبار بیشتر داشته توجه کرده‌اند. بخصوص که نی در مجالس بزم سلاطین و امرا و حکام و بزرگان و اعیان به علل یاد شده، کمتر راه داشته است». (همان: ۶۱۶)

نی مخفف نای است و از هر دو کلمه، سازی بادی با ساختمانی ساده و ابتدایی برداشت می‌شود. «نای به دو معناست؛ یکی سازی که مخفف آن «نی» است و آن از خانواده آلات موسیقی بادی است که انواع دارد: اگر از چوب بسازند «نای چوبین» و اگر از فلز بسازند، «نای رویین» یا «نای فلزی» و اگر از گل بسازند، «نای گلین» و اگر از نی یا نال بسازند، «نای نئین» و اگر از شاخ یا استخوان بسازند، «نای شاخی» یا «نای استخوانی» نامیده می‌شود، یکی دیگر از معانی «نای» حنجره آدمی است، که گاه به مجاز از آن اراده «آواز» نیز کنند». (ملاح، ۱۳۶۳: ۲۰۵) آزاد از هر دو واژه «نی» و «نای» استفاده کرده است. او در دلگشانامه ۱۰ بار از عنوان «نای» در ابیات ۷۷۵، ۱۳۵۷، ۳۱۳۳، ۳۳۷۳، ۴۱۳۰، ۶۶۵۰، ۹۷۹۷، ۹۸۸۲، ۱۴۶۶۳، ۱۵۰۶۶، ۱۴۱۱۲، ۱۱۶۳۰، ۱۱۳۷۷، ۸۴۸۱، ۷۳۵۴، ۶۰۸۱، در ابیات ۶۰۸۱، ۱۴۷۰۱ و سی و پنج بار از عنوان «نی» در ابیات ۳۴۰، ۴۹۴، ۵۱۳، ۸۰۳، ۹۲۵، ۱۲۷۴، ۱۴۸۵، ۳۲۲۸، ۳۳۵۲، ۳۳۷۷، ۳۶۴۱، ۳۶۹۸، ۳۸۸۰، ۴۰۴۹، ۴۱۶۹، ۴۶۲۹، ۵۵۳۹، ۷۲۲۴، ۷۹۹۳، ۸۵۷۹، ۸۶۲۴، ۹۱۳۳، ۹۷۹۷، ۹۸۰۰، ۱۰۱۰۵، ۱۰۸۰۱، ۱۱۰۳۴، ۱۲۰۱۰، ۱۲۰۱۳، ۱۲۵۷۱، ۱۲۸۹۱، ۱۲۹۵۴، ۱۲۹۸۷، ۱۴۶۳۶، ۱۴۸۱۲ استفاده کرده است.

چنان از لب نای سر زد خروش که بر پنبه مه فلک کرد گوش
(دلگشانامه، ۱۱۸۴ ه. ق.، بیت ۷۷۵)

ز غریدن کوس و از طبل و نای جهان گشت بی هوش و بی دست و پای
(همان، بیت ۱۳۵۷)

ز غریدن طبل با نای زر بپرید هوش از سر بحر و بر
(همان، بیت ۳۱۳۳)

چو شب رفت خورشید سر برکشید فغان نای زر از جگر برکشید
(همان، بیت ۴۱۳۰)

ز آواز طبل و فریاد نای شد از هوش، گردون بی دست و پای
(همان، بیت ۱۴۶۶۳)

در ابیات بالا شاعر با استفاده از لحن حماسی و آرایه اغراق که از ویژگی‌های اشعار حماسی است صدای نای را مهیب و غرش‌آسا تصور کرده به طوری که صدا و خروش نای باعث دستپاچگی و هول و هراس فلک و آسمان شده است.

مغنی کجا چنگ و نی، عود کو سخن از دف و نای و طبنور گو
(همان، بیت ۹۷۹۷)

چو نزدیک فوج بلاجو رسید صدایِ دف و نای و بربط شنید
(همان، بیت ۱۵۰۶۶)

در این دو بیت نیز به آواز و صدای نای توجه داشته است.

ز بس نای رویین خروشان شده قوی دستِ فولادپوشان شده
(دلگشنامه، ۱۱۸۴ ه. ق.، بیت ۶۰۸۱)

فغان از دلِ نایِ رویین چنان برآمد که آمد به جان، آسمان
(همان، بیت ۱۴۱۱۲)

فغان نایِ رویین به گردون رساند که از خون دگر بر زمین جا نماند
(همان، بیت ۱۴۷۰۱)

در این ابیات نیز صدا و خروش نای رویین را مهیب و هراسنده دانسته و آرایه اغراق بکار برده است.

سازِ نی در ایران به صورت بلند و کوتاه ساخته می‌شد. کامل‌ترین نوع نی، نی هفت‌بند است «سازی است متشکل از یک لوله استوانه‌ای از جنس «نی» که سراسر آن از هفت بند و شش گره تشکیل شده است. نی به قطرهای متفاوت (از ۱/۵ تا ۳ سانتی‌متر) و طول‌هایی مختلف (۳۰ تا ۷۰ سانتی‌متر) ساخته شده، در تمام آن‌ها، روی لوله کمی در قسمت پایین ۵ سوراخ در طرف جلو و یک سوراخ در قسمت عقب قرار گرفته و در یک یا دو انتهای نی روکشی

برنجی با طولی کوتاه، لوله نئی را پوشانده است و لبه لوله در قسمت دهانی آن قدر تیز است که می‌تواند لای دندان‌ها قرار بگیرد.» منصور، ۱۳۸۶: ۶۳

برآورد چون نی ز دل، آه سرد
بر آن بینوا، دمبدم ناله کرد
(دلگشنامه، ۱۱۸۴ ه.ق.، بیت ۳۴۰)

بدم در دم نی، مغنی! دمی
بنه بر لبِ داغِ دل مرهمی
(همان، بیت ۹۲۵)

ندانم در این پرده، نالم چو نی
بر احوالِ جم یا بر احوالِ کی
(همان، بیت ۳۳۵۲)

مغنی دگر نوحه را ساز کرد
به غم از ته دل، نی آواز کرد
(همان، بیت ۳۶۹۸)

بیا ای مغنی، دمی دم به نی
ز کاوس و خسرو سخن تا به کی
(همان، بیت ۹۱۳۳)

مغنی بیا نغمه‌پرداز باش
بدم دم به نی، محرم راز باش
(همان، بیت ۹۸۰۰)

سنان در کفِ تُرکِ مریخ بود
چو نی پای تا سر، سراپا سرود
(همان، بیت ۱۲۸۹۱)

ز هجرش چو نی در فغان آمدم
گذشت او ز جان، من به جان آمدم
(همان، بیت ۱۲۹۵۴)

همان‌طور که از ابیات بالا دریافت می‌شود شاعر از آوردن «نی» بیشتر به جنبه غنایی و موسیقی حزین و ناپایداری دنیا توجه داشته و هر جا که نای و نای رویین و نای زر آورده، اغلب برای کاربرد حماسی و ایجاد رعب و وحشت در دل دشمنان پرداخته است.

در ابیات زیر به خشک، توخالی و بی‌نوا بودن نی اشاره کرده است:

ستمگر که آگه ز مکتوب شد چو نی، یک قلم خشک شد، خوب شد

(همان، بیت ۱۲۷۴)

نگاهی سوی شیرِ قالی کند چو نی، قالبِ خویش خالی کند

(همان، بیت ۵۱۳)

فغان گشت از پیر و برنا علم چو نی بی‌روان شد سپه یک‌قلم

(همان، بیت ۳۸۸۰)

گاو دُم: بوق، شیپور، کرنا، نغیر که در جنگ نوازند. (عفیفی، ۱۳۷۶، ج ۳: ۲۱۲۰)

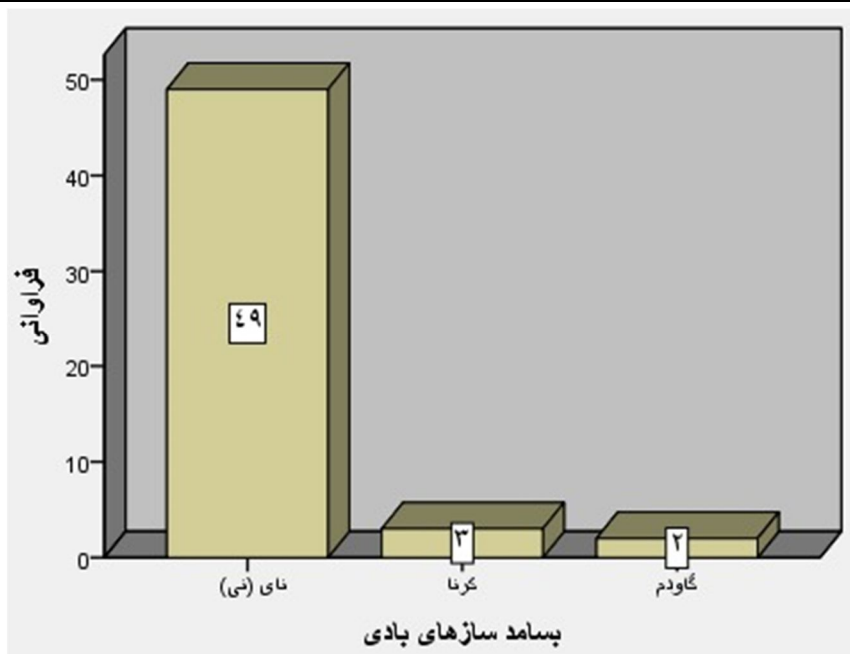
برآمد فغان از دلِ گاو دُم فلک کر شد از شورِ رویینه خُم

(دلگشانامه، ۱۱۸۴ هـ. ق، بیت ۷۱۲۹)

علم گشت افغان ز رویینه خم جهان کر شد از ناله گاو دم

(همان، بیت ۱۱۷۸۰)

ترفند بدیعی تشخیص و اغراق در این ابیات با استفاده از آلات موسیقی نمایان است.



موسیقی بزمی

موسیقی بزمی از گذشته‌های دور، جزء جدا نشدنی مراسم‌های مختلف، جشن‌ها و بزم‌های باده‌نوشی بوده است و بی‌شک، این نوع از موسیقی، به اعتبار محتوایش، واجد گونه‌های عشقی- بزمی مانند ترانه‌های عروسی، تولد، عید و ... بوده است. در تعریف این نوع موسیقی آمده است: «مهارت در خواندن، نواختن و آهنگ ساختن بود و مضمونش با موضوعات غیر آسمانی مانند عشق و زیبایی طبیعت در ارتباط است» (فینگلشتاین، ۱۳۸۱: ۳۳). در کتاب «تاریخ موسیقی ایران»، در مورد موسیقی بزمی آمده است: «موسیقی یکی از عوامل ثابت بزم شاهانه، مراسم جشن و شادمانی و ضیافت‌های پادشاهان و پهلوانان افسانه‌ای باستان ایران است و همه جا با ساز و آواز همراه است» (راهگانی، ۱۳۷۷: ۱۰۲). موسیقی بزمی، قسمت زیادی از مثنوی دلگشایانه به ویژه ساقی‌نامه‌ها را به خود اختصاص داده است. در این اشعار، سازهایی مانند نای، چنگ، رباب و رود از آلات موسیقی بزمی به شمار می‌روند.

چنگ

چنگ یکی از مهم‌ترین و قدیمی‌ترین سازهای موسیقی است که در زیر مجموعه آلات موسیقی رشته‌ای مطلق قرار می‌گیرد. «در زبان پهلوی آن را کنگ می‌گفتند و با انگشتان

نواخته می‌شد» (مشحون، ۱۳۸۰: ۷۳). ملاح درباره چنگ می‌گوید: «چنگ از کمان شکارچیان و رزم‌آوران به وجود آمده است و بعدها تارهای بیشتری بر آن افزوده شده و کاسه صوتی و ستون سیم‌گیر آن شکل‌های مختلفی به خود گرفته است». شاعر ۱۱ بار از واژه «چنگ» در ابیات: ۳۰۳۷، ۳۶۳۹، ۳۶۴۰، ۳۶۸۵، ۳۷۰۳، ۷۹۹۳، ۹۷۹۷، ۱۴۲۲۱، ۱۴۵۹۱، ۱۴۶۳۷ و ۱۴۸۱۵ به کار برده و بیشتر در قسمت ساقی‌نامه و مغنی‌نامه‌ها و اشعار غنایی آورده است.

بزد خیمه، ترتیب جشنی نمود
برآمد فغان از دل چنگ و عود
(دلگشانه، ۱۱۸۴ هـ.ق، بیت ۳۰۳۷)

در این بیت آرایه تشخیص بکار برده و چنگ و عود را مثل فردی دانسته است که از عمق وجود ناله و فریاد بلند کرده است.

مغنی به چنگت، اگر چنگ نیست
سر جنگ دارم، به من جنگ نیست
(همان: بیت ۳۶۴۰)

تصویرسازی با ساز چنگ از قبیل جناس تام (چنگ به معنی پنجه و آلت موسیقی)، جناس خطی (چنگ، جنگ) و آرایه تکرار آمده است.

نوا راست از زهره چنگ خاست
که بهرام و عشرتگه او کجاست
(همان، بیت ۳۶۸۵)

ستاره زهره یا ناهید مطرب چنگ‌نواز و ارغنون‌ساز آسمانی و نیز ستاره سعد است. (اهور، ۱۳۷۲، ج ۲: ۱۱۹۰) // بهرام: بهرام پنجم مشهور به بهرام گور متوفی در ۴۳۸ م، پانزدهمین پادشاه ساسانی است. یزدگرد بزهکار یا یزدگرد الاثیم (پدر بهرام) برای این که بهرام نیز چون دیگر فرزندان او نمیرد و بماند، به صلاح‌دید منجمان او را به میان اعراب فرستاد تا در آنجا پرورش یابد و او در دربار منذر یا نعمان بزرگ شد و از این رو به او بهرام صحرانشین گفته‌اند. بهرام گور به شادخواری و بخشندگی معروف است. (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۷۱ - ۱۷۰) با توجه به آوردن زهره می‌تواند ایهام تبادری هم ستاره بهرام که نماد جنگ و خونریزی است، داشته باشد؛ همچنین آوردن نوا، زهره، چنگ، بهرام، عشرت آرایه مراعات نظیر یا ایهام تناسب دارد.

گریبان طاقت بدرید چنگ
که آمد ز قانون گردون به تنگ
(همان، بیت ۳۷۰۳)

در این بیت با استفاده از آرایه تشخیص، چنگ را مثل فردِ ناشکیبایی تصور کرده که از قاعده و قانون روزگار به تنگ آمده است.

مغنی کجا چنگ و نی، عود کو سخن از دف و نای و طنبور گو
(همان، بیت ۹۷۹۷)

غنیمت شمر خوشدلی یک دمی ز چنگ آر در چنگِ خود عالمی
(همان، بیت ۱۴۸۱۵)

چنگ (نوعی ساز) با چنگ (به معنی پنجه) آرایه جناس تام دارد. در ابیات بالا نیز اشاره به نوع ساز و در بیت آخر به صدای ساز که دارای آوازی ملایم و نوایی حزین بوده؛ اشاره کرده است.

بربط

بربط یکی از سازهای زهی است که دارای شکلی بزرگ و پشتی برآمده است. «نام سازی است مشهور و بعضی گویند بربط ساز عود است و آن طنبورمانندی باشد، با کاسه بزرگ و دسته کوتاه» (خلف تبریزی، ۱۳۶۱: ذیل «بربط»). قدما بربط را در استخراج و ادای الحان موسیقی و نُت‌های مختلف آن، کامل‌ترین ساز می‌دانستند و آن «کلمه‌ای فارسی است مرکب از «بر» به معنی «سینه» و «بط» به معنی «مرغابی»، سازی است از خانواده آلات موسیقی رشته‌ای (ذوات‌الآوتار مقید) که دارای کاسه صوتی گلابی شکل و دسته‌ای کوتاه است، این ساز را اعراب عود و فارسی زبانان رود گفته‌اند». (حدادی، ۱۳۷۶: ۵۱) شاعر در دو مورد به بربط اشاره کرده و از مغنی می‌خواهد که با صدای چنگ و نی و بربط خوشدلی و شادمانی را در شنوندگان ایجاد کند.

مغنی بیا خوشدلی ساز کن به چنگ و نی و بربط آواز کن
(دلگشنامه، ۱۱۸۴ ه.ق، بیت ۷۹۹۳)

چو نزدیک فوج بلاجو رسید صدایِ دف و نای و بربط شنید
(همان، بیت ۱۵۰۶۶)

دف

دف از سازهای کوبه‌ای است که از دیرباز در مجالس عیش و سرور و محافل انس، کاربرد داشته است. این ساز در زیر مجموعه آلات موسیقی ضربی یا ایقاعی قرار می‌گیرد و دایره نیز خوانده می‌شود. «دف یا دَپ، از سازهای کوبه‌ای است که دایره بزرگ نیز نامیده می‌شود. دف متشکل از چنبری است که از چوب بید ساخته می‌شود و بر یک طرف آن پوستی از بره کشیده می‌شود» (نفری، ۱۳۸۲: ۱۰۸). دف، از قدیمی‌ترین و پرکاربردترین سازهای کوبه‌ای دنیا به شمار می‌رود و طرح اولیه آن طی سالیان متمادی بدون هیچ تغییری، ثابت مانده است. «این ساز از متداول‌ترین آلات ضربی روزگار قدیم بوده است که به دو کف برمی‌گرفتند و به سر انگشتان و کف دست راست بر پوست آن می‌کوفتند» (ملاح، ۱۳۶۳: ۱۱۴). نوعی از این ساز به دایره معروف است؛ تفاوت دف با دایره در اندازه آن‌هاست و دایره کمی کوچکتر از دف است. میرزا ارجمند در ابیات ۹۲۷، ۱۲۷۷، ۳۶۸۶، ۳۷۰۱، ۷۹۹۵، ۹۱۳۵، ۹۷۹۷، ۱۲۰۰۸، ۱۲۹۸۸، ۱۴۶۳۷، ۱۴۸۱۳، ۱۴۸۱۴، ۱۵۰۶۶ از دلگشانه ۱۳ بار از دف نام برده و بیشتر به خود ساز و صدای آن توجه داشته و تصویرسازی کرده است.

مغنی! تو و آتشی سوز و دف من و رفته سررشته دیدن به کف
(دلگشانه، ۱۱۸۴ ه. ق.، بیت ۹۲۷)

بزد کف به کف، ناله چون دف نمود رخ نحس راه، نیلی از کف نمود
(همان، بیت ۱۲۷۷)

پیایی به دف سیلی غم رسید ز هر سو، دگر روی راحت ندید
(همان، بیت ۳۷۰۱)

دل من ز بس دف و دف می‌کند لب از گوهر خنده کف می‌کند
(همان، بیت ۱۲۰۰۸، ۱۴۸۱۳)

بزن کف به کف، حرف دف تا کجا ببین می‌رسد شور کف تا کجا
(همان، بیت ۱۲۹۸۸)

به قانون بود چنگ اگر دلخراش هلاکت شوم، خیر بی‌دف مباش
(همان، بیت ۱۴۶۳۷)

با بررسی ابیات بالا مشخص می‌شود که شاعر با استفاده از آرایه‌های اغراق و تشخیص بیشتر به شکل ظاهری و صدای دف توجه داشته است و همراه آوردن آن با مغنی مؤید این نکته است که شاعر به استفاده و کاربرد درست آن در مجالس عیش و سرور واقف بوده و در این مثنوی بویژه قسمت ساقی‌نامه‌ها و مغنی‌نامه‌ها اغلب کاربرد غنایی داشته است.

دهل: از آلات کوبه‌ای است. «سازی رزمی که همراه کرنا، به هنگام جنگ نواخته می‌شد. از دیرباز در جشن‌ها و بزم‌ها نیز، دهل را همراه با سرنا می‌نواختند». (پهلوان، ۱۳۹۳: ۳۰۳) شاعر در بیت ۴۷۷۸ ترکیب «دهل‌زن» استفاده کرده است.

دهل‌زن به رقص آور ایام را جم آن کس که گیرد به کف جام را
(دلگشنامه، ۱۱۸۴ ه. ق.، بیت ۴۷۷۸)

جلاجل

جلاجل سازی است از خانواده آلات موسیقی ضربی. این ساز دارای شکلی قرص مانند بود که از روی می‌ساختند. همچنین به زنگ‌هایی که به دایره یا دف بسته می‌شد، جلاجل گفته می‌شد. «در عربستان دو شهر عمده حجاز و مکه، موسیقی رواج داشت. در شهر عکاظ که محل برگزاری بازار مکاره بود، رقص بخش مهمی از موسیقی و سرگرمی به حساب می‌آمد. آن‌ها به هنگام رقص زنگ‌های کوچکی به نام جلاجل برای ایجاد صدا به خود می‌بستند» (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۴۰). آزاد تنها یک بار از ساز جلاجل در بیت ۲۸۸۵ یاد کرده و با صنعت تشخیص ماه و خورشید را مثل رقاصانی تصور کرده که در پی رقاصی قوآل آسمان، جلاجل به خود بسته‌اند.

جلاجل بیاراست از ماه و مهر پی رقصِ قوآلِ گردان سپهر
(دلگشنامه، ۱۱۸۴ ه. ق.، بیت ۲۸۸۵)

رود

رود نوعی عود یا بربط است و آن سازی ایرانی است از رده سازهای زهی زخمه‌ای، که دارای شکمی بسیار بزرگ و دسته‌ای کوتاه بود. آزاد چهار مرتبه در ابیات ۳۰۶۸، ۵۵۳۸، ۵۵۶۴، ۱۴۵۹۱ به این ساز اشاره کرده است.

بیاراست جشنی، می و رود خواست ز رامشگران، عودِ مقصود خواست
(دلگشانامه، ۱۱۸۴ ه. ق.، بیت ۳۰۶۸)

بیا ای مغنی سرودی چه شد دلم چنگ غم بُرد و رودی چه شد
(همان، بیت ۵۵۳۸)

چو می بی‌نمک، زندگانی حرام بود یک‌نفس، بی‌می و رود و جام
(همان، بیت ۵۵۶۴)

دران باغ امروز با رود و چنگ ز می جمله مستند بی‌سازِ چنگ
(همان، بیت ۱۴۵۹۱)

تار

ساز ایرانی و آن دارای پنج سیم است که با زخمه نوازند و بر کاسه آن پوست بره تنک کشیده باشد. سازی ایرانی از ذوات‌الاولتار. آلتی موسیقی است که اختراع آن را ایرانیان کرده‌اند و سه‌تار و ویلن را به تقلید تار ساخته‌اند. (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۴: ۶۱۷۷)

به قانون خوش خطبه‌ای ساز کرد که عقدِ گهر، تار آواز کرد
(دلگشانامه، ۱۱۸۴ ه. ق.، بیت ۶۷۱۴)

طنبور: معرب تنبور، یکی از آلت‌های موسیقی ذوی‌الاولتار که دسته‌ای دراز و کاسه‌ای کوچک مانند سه‌تار دارد. (معین، ۱۳۸۷: ۳۴۹)

سخن از دف و نای و طنبور گو
(همان، بیت ۹۷۹۷)

مغنی کجا چنگ و نی، عود کو

نیامد دلش ناخن درد خست
(دلگشنامه، ۱۱۸۴ ه.ق، بیت ۳۷۰۰)

ز طنبور غیر از صدای شکست

نی ناله در بند طنبور نیست
(همان، بیت ۱۲۹۸۷)

خموشی روا در صف شور نیست

ز خر کمتر ار خوانمش، دور نیست
(همان، بیت ۱۴۶۳۸)

سری را که در بند طنبور نیست

عود: یکی از آلات موسیقی، و آن سازی است از ذوات الاوتار که شکل کلی آن در اصل شبیه
بربط بوده. (معین، ۱۳۸۷: ۷۲۷)

برآمد فغان از دل چنگ و عود
(دلگشنامه، ۱۱۸۴ ه.ق، بیت ۳۰۳۷)

بزد خیمه، ترتیب جشنی نمود

ز رامشگران، عود مقصود خواست
(همان، بیت ۳۰۶۸)

بیاراست جشنی، می و رود خواست

غِجَک: در انجمن آرا آمده: غجک، ساز معروف به کمانچه و آن را غُزه نیز گفته‌اند. ولی در
فرهنگ‌های دیگر غجک به چیم فارسی آمده، و صاحب انجمن آرا خود نیز در کلمه غژک به
چیم فارسی آورده. (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۱: ۱۶۶۰۶)

نه طنبور دارد نه قُبر، به یاد
(دلگشنامه، ۱۱۸۴ ه.ق، بیت ۳۷۰۲)

غجک را قضا، گوشمالی که داد

چه درمانده‌ای، گوشمالش بده
(همان، بیت ۷۹۹۴)

غجک گر به دل دارد از غم، گره

غجک را بده گوشمالی چنان که از دل به قانون برآرد فغان
(همان، بیت ۱۲۰۰۷)

همه ابیات بالا

در شاعر با آرایه تشخیص یا جاندارانگاری به «غجک» تشخیص بخشیده و با آن تصویرآفرینی و خیال‌انگیزی کرده است.

قانون: آلت موسیقی متشکل از طبلی مسطح و مستطیل که سیم‌های فلزی بر آن نصب شده و با انگشت سبابه مسلح به زبان‌های فلزی آن را - در حالی که روی زانون نهاده بودند - می‌نواختند. در عهد اخیر سیم‌های این ساز را از روده ساختند و با دو مضراب که مانند انگشتانه به انگشت سبابه کنند - و با هر دو دست نوازند، و چون نغمه‌های زیر و بم را می‌توان با هم به صدا درآورد؛ آهنگ این ساز بسی مطلوب و دلنشین است. بخصوص که مانند سنتور انعکاس صدا ندارد. (معین، ۱۳۸۷: ۷۸۷-۷۸۶)

چو بر روی یاران، نگه باز کرد
به قانون تبسم، لبش ساز کرد
(دلگشانامه، ۱۱۸۴ هـ.ق، بیت ۲۱۵۹)

گریبانِ طاقت بدرّید چنگ
که آمد ز قانونِ گردونِ به تنگ
(همان، بیت ۳۷۰۳)

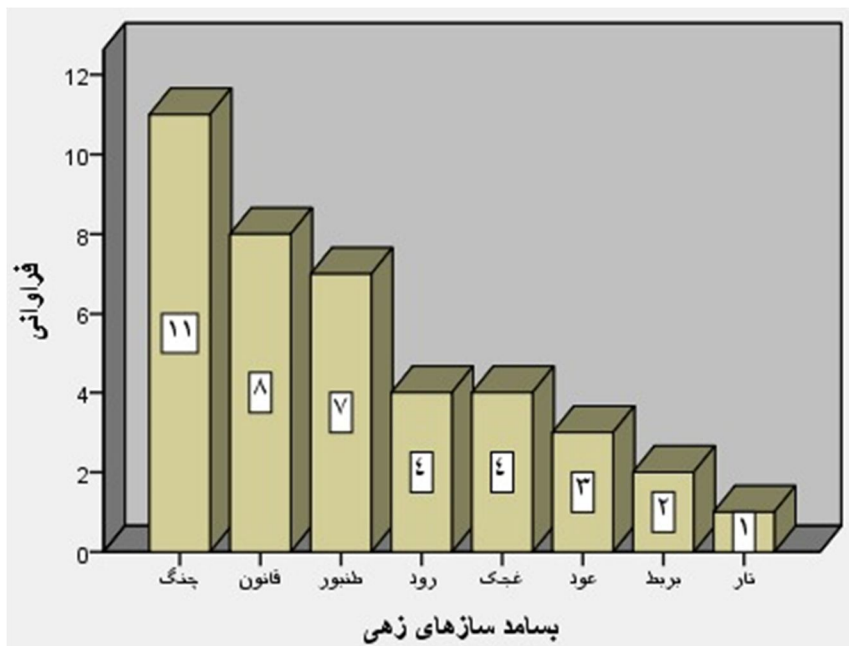
به قانون خوش خطبه‌ای ساز کرد
که عقدِ گهر، تار آواز کرد
(همان، بیت ۶۷۱۴)

بزن کف به کف، نغمه‌ای ساز کن
به قانون درِ داستان باز کن
(همان، بیت ۹۱۳۵)

به قانون کنی ساز اگر ناله را
رهایی ز داغ جگر لاله را
(همان، بیت ۱۲۰۱۱)

سخن سنجِ فرزانهٔ دلنواز سخن را به قانون چنین کرد ساز
(همان، بیت ۱۴۶۵۵)

شاعر در ابیات بالا با آوردن ساز و قانون ایهام تناسب بکار برده و خیال‌انگیزی شاعرانه کرده است به طوری که در اغلب ابیات بالا ساز کردن به معنی آغاز است و قانون به معنی رسم و قاعده و روش است که در کنار هم آوردن ساز و قانون در بیشتر موارد ایهام تبادر ایجاد و آلات موسیقی را در ذهن متبادر کرده است.



دیگر اصطلاحات موسیقی

پرده: در اصطلاح موسیقی، نُت، لحن، آهنگ، هوا. (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۴: ۵۴۸۶)
 ندانم در این پرده، نالم چونی بر احوالی جم یا بر احوال کی
 (دلگشنامه، ۱۱۸۴ ه. ق.، بیت ۳۳۵۲)

مقام سخن پردهٔ ساز به جهان واله حُسنِ آواز به
(همان، بیت ۵۵۴۰)

چو نی بندبندش زسوزِ ایاز
فغان کرد در پرده ناله ساز
(همان، بیت ۸۵۷۹)

تلنگ: زدن انگشت باشد بر دف و دایره و امثال آن؛ مرادف کوک نیز آمده. (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۵: ۶۹۴۸)

در این دایره دل چه باید نهاد
که جز تا تلنگی ندارد به یاد
(دلگشانامه، ۱۱۸۴ ه.ق، بیت ۱۵۰۰۶)

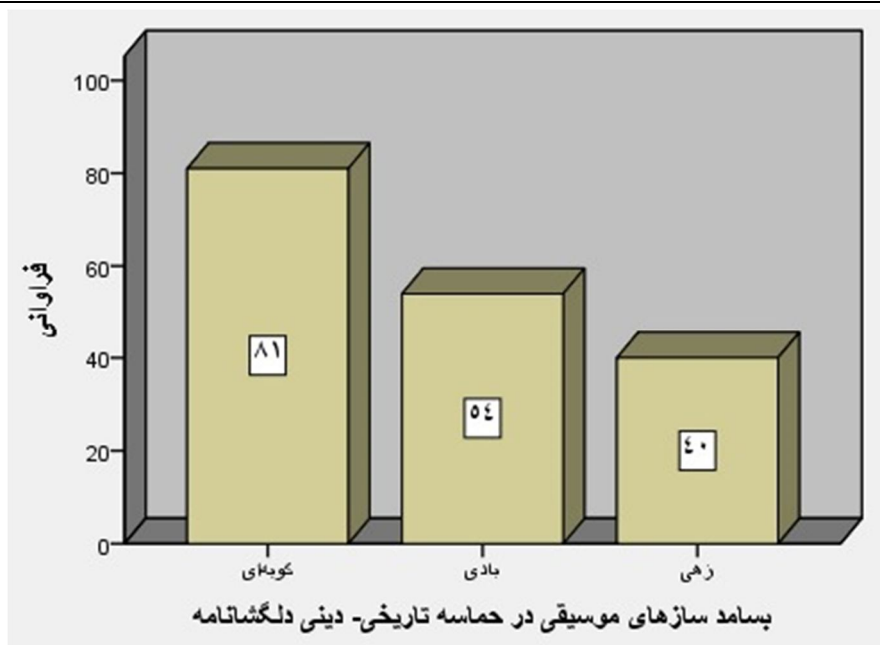
دایره در اینجا فلک و روزگار است که در معنی «یکی از آلات موسیقی» با «تلنگ» در مصراع دوم ایهام تناسب دارد، همچنین بیت واج‌آرایی «د» دارد.

راک: (اصطلاح موسیقی) مأخوذ از هندی، نام نوایی از موسیقی؛ نام نوایی است در دو دستگاه ماهور و شور. (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۸: ۱۱۷۵۵)

معنی کجایی و چنگت کجاست؟
به هندی زبان، راک و رنگت کجاست؟
(دلگشانامه، ۱۱۸۴ ه.ق، بیت ۳۶۳۹)

خدی: سرودی که شتربانان عرب سرایند شتران را تا تیز روند. (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۶: ۸۸۰۱)
جمازه‌سواران بر بسته صف
به بحرِ وغانِ هدی کرده کف
(دلگشانامه، ۱۱۸۴ ه.ق، بیت ۷۳۴۴)

نوا: نوا، واژه‌ای است که خود برخوردار از مفهوم کلی موسیقایی است و بیشتر به معنی نغمه و آواز آمده است و در ابیات ۹۲۲، ۱۹۹۷، ۳۶۴۱، ۳۶۸۵، ۴۷۷۷، ۱۰۸۰۱، ۹۶۶۸، ۱۱۵۰۸، ۱۲۰۰۶ از دلگشانامه بکار رفته است.



نتیجه‌گیری

سازهای کوبه‌ای و بادی با توجه به موضوع مثنوی دلگشانامه و محتوای حماسی آن بیشتر کاربرد دارند و سازهای زهی با ۴۰ مورد استعمال در اشعار غنایی و ساقی‌نامه‌ها و مغنی‌نامه‌ها به کار رفته است.

شاخص‌های گردآوری شده با استفاده از روش‌های آماری نشان می‌دهد که آزاد در حماسه تاریخی- دینی دلگشانامه به تعداد زیادی از سازهای موسیقی بویژه آلات موسیقی رزمی در قسمت حماسی و سازهای بزمی در اشعار غنایی توجه داشته است.

نگاهی به بسامد سازهای بادی و کوبه‌ای بیانگر آن است که شاعر از ساز طبل و کوس نسبت به سازهای دیگر، بیشتر استفاده کرده است. نکته مهم درباره ساز کوس و طبل صدای بلند آن‌هاست که برای ایجاد ترس و وحشت در میدان نبرد و خبررسانی و آگاهی در اعیاد و جشن‌های مختلف بکار می‌رفت. بسامد سازهای زهی نشان می‌دهد که چنگ در اشعار غنایی بیشتر مورد توجه شاعر بوده و کاربرد داشته است.

با توجه به حماسی بودن اثر، شاعر با استفاده از ترفندهای بدیعی اغراق، تشخیص، تناسب، واج‌آرایی، تضاد، تلمیح و جناس با آلات موسیقی تصویرهای زیبا و شاعرانه‌ای ایجاد کرده است.

منابع

- آثاری، مهدی (۱۳۸۱)، *هویت موسیقی ملی ایران و سازها از آغاز تا امروز*، تهران: دهخدا.
- آزاد کشمیری، میرزا ارجمند محمد خلف ابوالقاسم عبدالغنی بیگ مت (۱۳۳۱ق)، *دیوان نامه دلگشا(خطی)*، تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.
- اهور، پرویز (۱۳۷۲)، *کلک خیال/انگیز*، چاپ دوم، تهران: اساطیر.
- پهلوان، کیوان (۱۳۹۳)، *فرهنگ گفتاری در موسیقی ایران*، ج ۱، تهران: آرون.
- حدادی، نصرت‌الله (۱۳۷۶)، *فرهنگ‌نامه موسیقی ایران*، تهران: توتیا.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۶۴)، *موسیقی ایرانی*، تهران: کتاب.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۸۷)، *نظری به موسیقی*، تهران: محور.
- خدادادیان، اردشیر (۱۳۷۷)، «موسیقی در ایران باستان»، *مجله پژوهش‌نامه علوم اسلامی*، ۱۳۷۷، شماره ۱۴، صص ۳۹-۲۲.
- خلف تبریزی، محمد حسین (۱۳۶۱)، *برهان قاطع*، تهران: امیرکبیر.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه دهخدا*، چاپ دوم از دوره جدید (۱۵ جلدی)، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- راهگانی، روح‌انگیز (۱۳۷۷)، *تاریخ موسیقی ایران*، تهران: پیشرو.
- رمزجو، حسین (۱۳۸۱)، *قلمرو ادبیات حماسی ایران*، جلد ۱، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی؛ مشهد، سخن گستر.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، *فرهنگ تلمیحات*، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.
- عفیفی، رحیم (۱۳۷۶)، *فرهنگ‌نامه شعری*، چاپ دوم (سه جلد)، تهران: انتشارات سروش.
- فینگلشتاین، سیدنی (۱۳۸۱)، *بیان اندیشه در موسیقی*، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- مشحون، حسن (۱۳۸۰)، *تاریخ موسیقی ایران*، تهران: فرهنگ نشر نو.
- معین، محمد (۱۳۸۷)، *فرهنگ فارسی معین (یک جلدی)*، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگ‌نما با همکاری انتشارات کتاب آراد.
- ملاح، حسین علی (۱۳۶۳)، *منوچهری دامغانی و موسیقی*، تهران: هنر و فرهنگ.
- منصوری، پرویز (۱۳۸۶)، *سازشناسی*، چاپ پنجم، تهران: زوار.
- نفری، بهرام (۱۳۸۲)، *اطلاعات جامع موسیقی*، تهران: مارلیک.