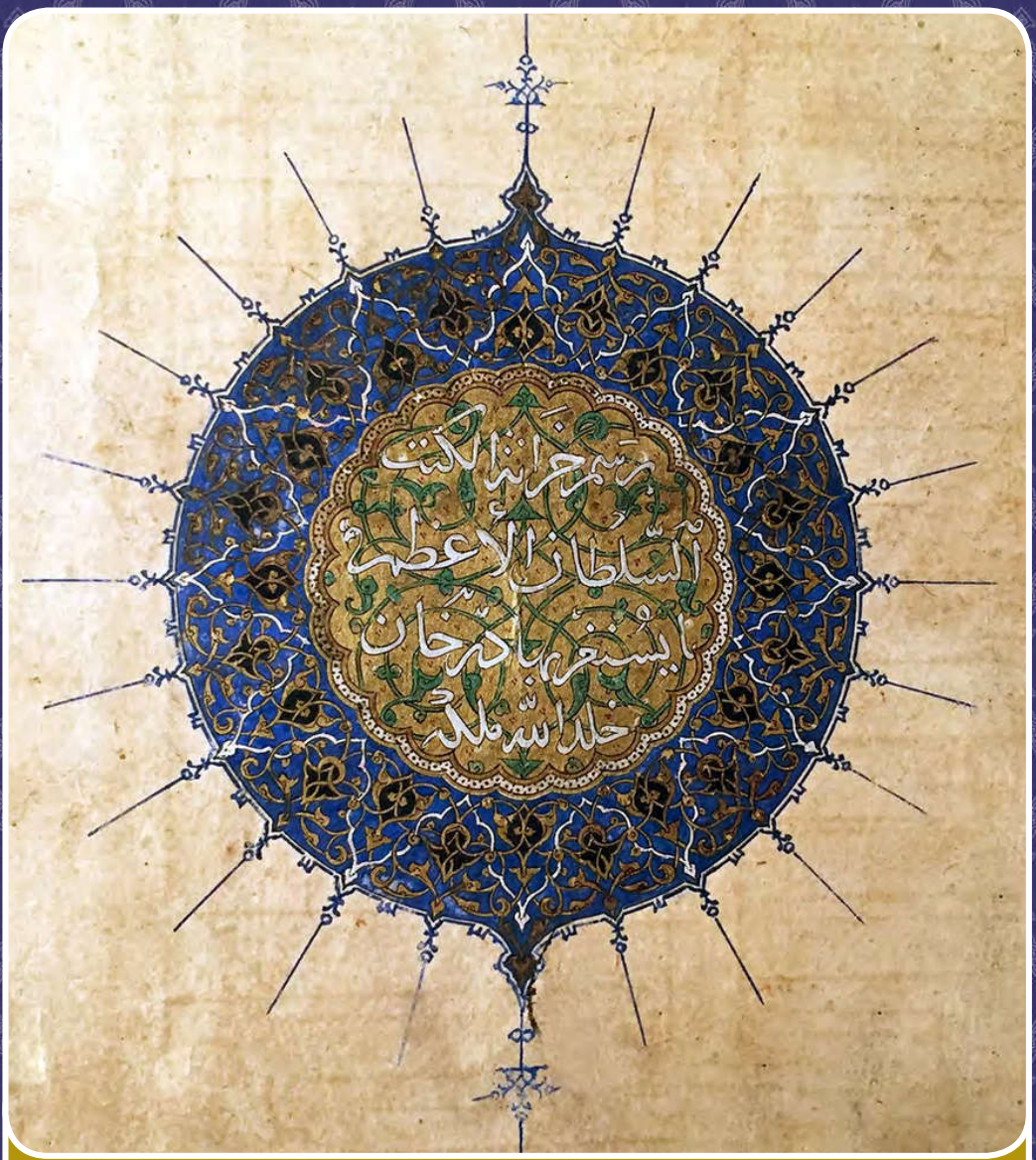
بخش نخست؛ جست‌وجو



گلستان سعدی، ۸۳۰ق.، کتابت جعفر تبریزی، شمارهٔ per.119 ، کتاب‌خانه چستربیتی، دوبلین، ایرلند.

سهم میر علی‌شیر نوایی در رشد موسیقی علمی و عملی عهد تیموریان

دکتر اسدالله شعور[1]

چکیده

امیر علی‌شیر نوایی که بدون تردید یکی از بزرگ‌ترین شخصیت‌های فرهنگی و ادبی ماست، افزون بر آفرینشِ آثار پر ارزشی در ادبیات زبان‌های فارسی و ازبکی، اثرگذاری سازنده و چشم‌گیری بر روند رشد فرهنگ، ادب و هنرِ دورانِ زندگانی‌اش داشته است که این امر مقام او را در تاریخِ فرهنگ ما چندین برابر بالاتر می‌برد؛ و زمانی که می‌بینیم این اثرگذاری محدود به مرزهای خراسان‌زمین نمانده، حوزهٔ وسیعی را در بر می‌گیرد که از آسیای میانه تا خلیج بنگال؛ و از کاشغرِ چین تا مرزهای شرقی اروپا یعنی تا شهر استانبول را احتوا می‌کند؛ در می‌یابیم که با ابرمردی با چنان دستاوردهای عظیم و شخصیت چندبعدی روبه‌رو هستیم که در هر بخشی از این دستاوردهایش می‌شود چندین کتاب نوشت؛ و هر گاه بخواهیم تنها خدماتِ او را در ساحهٔ فرهنگ مرور نماییم؛ بایست به سه بخش از کارهایش تمرکز کنیم که عبارتند از آفریده‌های نوشتاری، آثار عمرانی و تأثیرگذاری وی در گسترش عرصه‌های گونه‌گون فرهنگ و هنر. موضوع مورد بحث در این مقاله مربوط به اثرگذاری نوایی در عرصهٔ مشخصی از فرهنگ یعنی موسیقی عملی و نظری‌ست که تا کنون به صورتی بایسته به آن پرداخته نشده و لازم است که با مرورِ گذرایی این مبحث مهم گشوده شود.

کلیدواژه‌ها: هرات، میر علی‌شیر نوایی، موسیقی خراسان.

۱. پژوهشگر افغانستانی ادبیات عامه در کانادا assadullahshour@gmail.com

مقدمه

چنان که معروف است مجالسِ ادبی و هنری منزل میر علی‌شیر نوایی عمده‌ترین مرکز جمع‌آمد فرهنگیان خراسان، فرارود و پارس آن روزگار بود؛ و از سوی دیگر عمده‌ترین موضوعاتی که در چنین مجالس مطرح می‌گردید، بنا بر اشاره‌های آثار ادبی و تاریخی سدهٔ نهم هجری، مسایلِ عامِ ادبی، طرح معماهای جدید و گشایشِ آن‌ها، نقد آثارِ معاصرین، موسیقی و بازیِ شطرنج به صورت‌های حضوری و غایبانه بود؛ و این امر اهل هنر و ادب را وا می‌داشت که برای پیوستن در این حلقه، به چنین موضوعاتی تمرکز کنند؛ و از سوی دیگر نخبه‌های این رشته‌ها در مرکز خراسان یعنی هرات که در عهد زندگانی نوایی بیش‌تر از برکت توجه او و دوست نوجوانی‌اش سلطان حسین بایقرا، از مراکز عمدهٔ فرهنگیِ خراسان، پارس و پاردریا به این شهر کشانده شده بودند، زمینهٔ تبادلهٔ تجارب دانشمندان عرصه‌های گوناگون فرهنگی و به ویژه دانش و هنر موسیقی را در این محافل و ضیافت‌ها مساعد ساخته بود؛ و افزون بر این، تدویر همچون محافل توسط امرا و شخصیت‌های بزرگ سراسرِ خراسان و پاردریا به تبعیت از سلطان حسین و نوایی شکل عام‌تری به خود گرفته بود که بازتابش را در آثار عهد سلطان حسین میرزا و پس از آن به تکرار می‌بینیم.

در سندی که زین‌الدین محمود واصفی در بدایع‌الوقایع آورده، مجدالدین محمد مشهور به میرکلان، امیر علی‌شیر نوایی را برای شنیدن مطایبات و حاضرجوابی‌های منشی عبدالواسع با ظرفای معروف هرات، به ضیافتی دعوت کرد که به روز پنج‌شنبه غرهٔ جمادی الاخر سال ۸۹۷ق. در باغ قریهٔ پرزه، واقع در نیم فرسخی هرات آن روزگار ترتیب داده و شخصیت‌های فرهنگی زیرین را نیز به افتخار نوایی در این بزم فراخوانده بود:

از خواننده‌ها: حافظ بصیر، حافظ میر، حافظ حسن‌علی، حافظ حاجی، حافظ سلطان‌محمود عیشی، شاه محمد خواننده، سیهچهٔ خواننده،* حافظ اوبهی، حافظ تربتی و حافظ چراغدان.

از نوازنده‌ها: استاد حسن نایی، استاد قُل‌محمد عودی، استاد حسن بلبانی، استاد علی خانقاهی، استاد محمدی، استاد حاجی کِهِستی نایی، استاد سید احمد غیچکی و استاد کوچک طنبوری.

از سخنوران: مولانا بنایی، خواجه آصفی، امیر شیخم سهیلی، مولانا سیفی بخاری، مولانا کامی اوبهی، مولانا حسن شاه، مولانا درویش روغنگر مشهدی، مولانا مقبلی، مولانا شوقی، مولانا ذوقی، مولانا خلف، مولانا نرگسی، مولانا هلالی و مولانا ریاضی تربتی.

از مورخین، دانشمندان و ظریفان: مولانا حسین واعظ کاشفی، میرخواند مؤرخ، مولانا محمد بدخشی، میرِ سربرهنه، مولانا برهانِ گنگ، مولانا معین شیرازی، سید غیاث‌الدین شَرَفه، مولانا خلیل صحاف و مولانا محمد خوافی خطاط.

از جوانان سرآمد خراسان: میرک زعفران، شاه‌محمد میرک، خواجه جان میرک، سلطان سراج، میرزای نَطَع‌دوز، حسین زردوز، سروِ لبِ جوی، شمشادِ سایه‌پرور، ملا خواجهٔ خواننده، یوسف مزار چلگزی، یوسفِ ثانی، ماهِ سمنانی، ساقی و باقی عراقی[۱].

به همین ترتیب سند دیگری که توسط مجموعه‌ای از رساله‌های خطی به روزگار ما رسیده و در سال ۱۳۲۰ش. توسط استاد محیط طباطبایی در مجلهٔ موسیقی چاپ تهران به نشر رسیده است؛ دعوت‌نامه‌ای‌ست به خط خوش‌نویس معروف ــ سلطان‌علی مشهدی ــ که در آن از سلطان حسین بایقرا خواسته شده تا در ضیافتی که (شاید توسط نوایی و یا جامی سازمان داده شده) در باغ نورا (حضرت جامی) حضور به هم رساند؛ و چنان که رسم آن روزگار بود، فهرست شرکت‌کنندگان این محفل نیز برای آگاهی پادشاه در آن دعوت‌نامه چنین سیاهه داده شده است:

> سید نجم‌الدین عودی، شاه درویش نایی، شهابِ دَمکش، حافظ صابرِ قاق، صاحب مصنف (بلخی)، خواجه شادی شاه، مولانا یقینی، مولانا غیاث‌الدین مُذَهِب، خواجه عبدالله قاطع، ماه‌پارهٔ مُجَلِد، سید بابای افشانگر، شُکری چارتاری، ایثاربیگ ینی از مقبولات، خواجه اویغور وزیر، قاسم‌بیگ برلاس، امیرزاده توفان‌بیگ بهادرخان، سلطان خان جلایر، حورنژاد شاه خانم مهر طلعت از محبوبان، شاهنار خاتون نغمه‌سرای، حواماری صاحب صوت، امیر شیخم سهیلی، امیر ملک جوینی و خورشید خانم بزم‌آرای[۲].

از این قبیل اسناد در آثار عهد تیموری به ویژه در بدایع الوقایع و حبیب السیر به تعدد دیده می‌شود که نمایانگر تجمع استادان برجستهٔ موسیقی، سخنوران، دانشمندان و دولت‌مردان نامور آن عهد در چنین مجالس و محافل‌اند؛ به ویژه این که در میان این‌ها هنرمندانِ گوشه‌های مختلفِ خراسان، پاردریا، پارس، هند و حتی ارمنستان را می‌بینیم.* محدودبودن وقت در این گردهم‌آیی بازدارندهٔ آوردن این همه اسناد و بازشناسی اشخاص و افراد یادشده در آن‌هاست تا معلوم گردد که هر یکی از آنان از نادره‌های رشتهٔ خویش در آن برههٔ تاریخی کشور و منطقهٔ ما بوده‌اند. پس چنین گردهم‌آیی‌ها در پهلوی دید و وادیدهای دوستانه و خوش گذراندن وقت،

۱. واصفی، زین‌الدین محمود. بدایع‌الوقایع. ۱۳۴۹، ج ۱، ص ۴۰۴ و ۴۰۵.

۲. محیط طباطبایی. «رساله‌های موسیقی». مجلهٔ موسیقی (۳/۱۰ و ۱۱)، ۱۳۲۰، صص ۲۲ ـ ۲۴ و دانش‌پژوه، محمدتقی. «صدوسی‌اند اثر فارسی در موسیقی»، هنر و مردم. شمارهٔ ۹۴، ص ۲۹.

زمینهٔ تبادلهٔ تجارب و بحث و جدل در موضوعات هنری و ادبی را فراهم ساخته، سطح دانش موسیقایی حاضران را بلندتر می‌برد؛ به ویژه وجود نخبه‌ترین هنرمندان موسیقی مراکز عمدهٔ فرهنگی منطقه در این حلقه‌ها اسباب تعمیم و ترویج موسیقی عملی و انکشاف موسیقی نظری را فراهم می‌ساخت؛ و نتیجهٔ چنین محافل و مجالس شبانه و روزهای جمعهٔ منزل نوایی و سایر گردهم‌آمدها بود که دانش موسیقی نظری و عملی در شهر هرات چنان تعمیم یافت که تنها نوایی در تذکرهٔ مجالس‌النفایس خویش که دربردارندهٔ بازشناسی نزدیک به سه‌صدو پنجاه سخنور معاصر اوست؛ از سی‌وپنج نفر شاعرِ موسیقی‌دانی نام برده است که از علم ادوار یعنی دانش موسیقی نظری آگاه بوده، و آهنگ‌های پرآوازه‌ای آفریده بودند، مانند مولانا صاحب‌الدین شریفی بلخی، مولانا ندیمی یا قدیمی، مولانا محمدِ جامی برادر عبدالرحمانِ جامی، خواجه یوسفِ برهان (استاد نوایی و کوکبی در موسیقی)، میرمحمدعلی کابلی(مامای نوایی)، مولانا بنایی، مولانا سایلی، مولانا غباری اسفراینی، درویش حیدرِ تونیانی هروی (که جد اعلای خانوادهٔ استاد سرآهنگ بوده و در عهدِ بابر به هند کوچید)، مولانا شیخی طبسی، پهلوان محمد ابوسعید، استاد قُل‌محمد شبرغانی، خواجه کمال‌الدین حسین، خواجه عبدالله صدر (پسر خواجه محمد مروارید و جدِ درویش‌علی چنگی)، میر حبیب‌الله یا میر صدر، سید عماد، استاد قطبِ نایی، میر ابراهیمِ قانونی، امید شریفی، حافظ پناهی، ملا سلطان‌محمدِ خندان، ملا نظامِ بدر، مولانا عَلَمِی، ملا کوکبی، حلبی طنبورچی، ملا تابعی، ملا زین‌الدین علی، بابرشاه، مولانا شیخی فوشنجی، حافظ شربتی (شاید تربتی)، مولانا بقایی سمرقندی و مولانا مکتبی[۱].

این‌ها ده در صد آن عده از شاعران عهد نوایی‌اند که شناس‌نامهٔ آنان در مجالس‌النفایس آمده است؛ و افزون بر این، در این تذکره با همین تعداد سخنورانی بر می‌خوریم که اهل سماع بوده و یا آواز خوش داشته‌اند و به این ترتیب می‌توان ادعا نمود که بیست در صد از سخنوران عهد نوایی، آشنایی ژرفی با موسیقی داشته‌اند.

اثرگذاری همین محافل بود که کمال‌الدین علی بنایی را ـ که از حریفان نوایی بود ـ واداشت تا در ظرف چند ماه دانش موسیقی را چنان فرا گیرد که در این موضوع دو رسالهٔ معتبر نوشته، کمپوزهای مردم‌پسندی تقدیم جامعه کند. ظهیرالدین محمد بابر در این مورد نوشته است که: بنایی «در اوایل از موسیقی بی خبر بود و از همین جهت موردِ طعنِ علی‌شیربیگ قرار می‌گرفت. سالی که میرزا [سلطان حسین بایقرا] به جهتِ قشلاق کردن به مرو می‌رود، علی‌شیربیگ نیز او را

۱. نوایی، امیر علی‌شیر. مجالس‌النفایس، ۱۳۲۷، صص ۹، ۱۵ ـ ۱۶، ۲۱، ۲۳، ۴۲، ۵۳، ۶۰، ۶۶، ۷۷، ۱۶۷، ۸۰، ۹۰، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۰۶، ۱۱۲، ۱۲۲، ۱۳۲، ۱۳۹، ۱۳۹، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۵، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۴، ۱۹۶، ۲۶۷، ۳۷۹ و ۳۸۷.

هم‌راهی می‌کند. بنایی که در هرات مانده بود، آن زمستان به مشقِ موسیقی می‌پردازد و تا تابستان به حدّی می‌رسد که تصنیف‌ها می‌بندد. در فصل گرما که میرزا به هری بر می‌گردد، [بنایی چنان] صوت و نقش‌ها[یی به حضورِ او] می‌گذراند که علی‌شیربیگ متعجب گردیده به تحسینِ او می‌پردازد. بنایی در موسیقی کارهای تازه بسته که از آن جمله نقشی دارد موسوم به نُه‌رنگ؛ خاتمهٔ این نُه‌رنگ و میلان این نقش به سوی [مقام] راست است[۱]». نوایی خود نیز به این امر اشاره نموده، نوشته است که بنایی «به فن موسیقی میل نمود و زود آموخت؛ کارهای خوبی تصنیف کرد و دو رساله در ادوار نوشت[۲]».

در مورد اصطلاحاتِ صوت و نقش باید افزود که این‌ها دو گونهٔ قطعات آوازی موسیقی خراسان‌زمین است که بنا بر گفتهٔ مؤلفِ زمزمهٔ وحدت: «صوت آن است که ابتدای آن از شعری شده باشد و بعد دو مصرع نقرات از مقولهٔ «دل در تن آ در تن آ» ترتیب داده و ذیل که عبارت از «هی هی هی و آها و آها هی» است؛ بعد از ادای نقراتِ مذکور، مزیدِ آن می‌نموده باشند و شعرِ آن زیاده از سه بیت نمی‌باشد؛ مگر آن که مکرّر می‌خوانده باشند». نقش نیز گونهٔ دیگری از قطعات آوازی‌ست که: «به هر شعری و بحری که خواهند، ترکیب و ترتیب دهند و نقراتِ آن «یله لا» و «ترلا» است و اکثر در اصول [ضرب]های سبک سازند[۳]».

بنایی هروی در بخشی از اختتامیهٔ قصیدهٔ سه‌صدوشصت بیتیِ مجمع‌الغرایب خود که برای علی‌شیر نوایی به گویش محلی هرات سروده بود، در مورد آشنایی عمیق مردمِ زمان خویش به دانش موسیقی گفته است:

به ندانم شریف‌تر ز هرات — بَلَدی از معاظم بُلدان
همه سُکانش اهل فضل و کمال — صَرّف اللّه عنهم النّقصان
علمایش وحید عصر همه — فضلایش همه فرید زمان
هر یکی از طبیعت موزون — در طریق سخنوری میزان
همه صاحب اصول و خوش‌لهجه — جمع ایقاع کرده با الحان
فضلایش ز شعر و موسیقی — اهل تصنیف و صاحبِ دیوان

۱. بابر، ظهیرالدین محمد. بابرنامه. ۱۳۸۶، ص ۱۱۶ و ۱۱۷.
۲. نوایی، میرعلی‌شیر، مجالس‌النفایس، ۱۳۲۷، ص ۶۰.
۳. باقیای نایینی، عبدالباقی، زمزمهٔ وحدت، نسخهٔ شماره ۲/۱۰۲۲۶ کتاب‌خانهٔ البیرونی اکادمی علوم ازبکستان، ورق ۷۶ب.

هـر کسـی در طریـق هـا بی‌مثـل هـر کسـی در صناعتـی پُـردان
همـه را دسـت سـعی در حرکـت همـه را پـای جـود در میـدان[۱]

نوایی که در پدیدآوردنِ چنین فضایی نقش عمده داشت؛ خود نیز مدتی نزد برجسته‌ترین استاد موسیقی زمان خویش خواجه یوسف برهان که از سخنوران و عرفای بزرگ عصر خویش نیز شمرده می‌شد؛ به شاگردی زانو زده بود. او در مجالس‌النفایس در بارهٔ این استاد خویش نوشته است: «از اقربای نزدیک (در نسخه‌بدل: از اولادهٔ) حضرت شیخ الاسلامی شیخ احمد جامی قُدّس سِرُّهُ بود، و در طریق فقر و فنا سلوک می‌داشت و صاحب طریق جمیع اهل طریقت بود. بیش‌تر به شعر خود موسیقی می‌بست و عمل اصفهان را بدین مطلع خود بسته:

رسید موسمِ شادی و ذوقِ عیش و طرب اگر گدا به مـرادِ دلی رسـد چه عجـب

فقیر در فنِ موسیقی شاگرد اویم. در جام از عالم رفت و مزارش در حظیرهٔ شیخ (احمدِ جامی) است[۲]» و در ترجمهٔ مبارکشاه قزوینی آمده است که «در فنِ موسیقی مشهور انام؛ و آوازهٔ استادی او در این فن به همه کس رسیده و هر کی در این فن کامل است، او را پسندیده و اکثر استادانِ زمان شاگردان اویند[۳]».

نتیجهٔ شاگردی نوایی نزد چنین استادی، او را به یکی از صایب‌نظران عرصهٔ موسیقی نظری و یکی از آفرینش‌گران نغمات و تصانیف دل‌پذیر مبدّل ساخته، بنا بر نوشتهٔ برخی از منابع، مؤلف رساله‌ای در موسیقی سازد. گر چه پی‌گیری نگارندهٔ این سطور برای یافتن رسالهٔ موسیقی او به نتیجه‌ای نیانجامید؛ ولی منابع ادبی و تاریخی از تصانیف و کمپوزهای وی ما را آگاه می‌سازند؛ مانند این که ظهیرالدین محمد بابر در تزک خویش از کمپوزهای او خبر داده، نوشته است: نوایی «در موسیقی نیز چیزهای خوبی بسته، نقش‌های خوب و پیشروهای نیک دارد[۴]» در مورد نقش، پیش از این سخن گفتیم؛ و اما پیشرو که عالی‌ترین نوع موسیقی سازی‌ست؛ پیچیده‌ترین گونهٔ آهنگ بوده، موسیقی‌دانان امروزی ما آن را لاریه می‌گویند. آفرینش این نوع نغمات به جز از تواناترین استادان موسیقی از کس دیگری پوره نیست. پس توانِ نوایی در هنر موسیقی را از این ساخته‌هایش می‌توان دریافت.

۱. واصفی، زین‌الدین محمود، بدایع‌الوقایع، ۱۳۴۹، ج ۱، ص ۴۵۸.
۲. نوایی، میرعلی‌شیر، مجالس‌النفایس، ۱۳۲۷، ص ۴۲.
۳. همان، ص ۲۱۵.
۴. بابر، ظهیرالدین محمد، بابرنامه، ۱۳۸۶، ص ۱۰۲.

سرچشمه‌های ادبی و تاریخی عهد تیموری از ساخته‌های دیگر او نیز یاد کرده‌اند؛ ولی مهم آن است که آهنگ‌های زیبای آفریده شده توسط نوایی نه تنها در عهد زندگانی‌اش معروف و محبوب بودند؛ بلکه بنا به تحقیق انتوموزیکولوژیست‌های روسی و بخارایی که نتایج آن در سه دهۀ نخستین سدۀ بیستم میلادی به نشر رسیده است؛ تا به امروز نیز در بین مردم رایج‌اند؛ به ویژه آهنگ‌های ترکی او که مورد توجه این مردم‌شناسان بوده، از خوارزم و ترکمنستان تا ایران و شمالِ قفقاز در تداول‌اند. زکی ولیدی طوغان در مقالۀ علی‌شیر نوایی خویش در متن ترکی دایرةالمعارف اسلام، به حوالۀ کتاب‌های تاریخ موسیقی میر محمد بخاری (نسخۀ خطی شمارۀ ۱۵۴۸ کتاب‌خانۀ ملی پاریس)، ازبک کلاسیک موسیقی سی و اونینگ تاریخی قربان خان فطرت (چاپ ۱۹۲۷م.)، موسیقیِ ترکمنی اسپنسکی و بلیایف (چاپ ۱۹۳۰م.) و گزارشِ کمیسیون روسی مطالعۀ آسیای مرکزی (چاپ ۱۹۱۳م.) نوشته است که کمپوزهای اصول هفت بحرِ مشهورِ خراسان را که ترکمن‌ها «بِدّی بحر» می‌نامند و ازبکان «بیتّی بحر»، نوایی بر اساسِ ترنم پرندگان آفریده است؛ به گفتۀ طوغان، این هفت بحر در کتاب میرمحمد بخاری به صورتِ جداگانه تشریح شده است. منابع یادشده اذعان می‌کنند که نقش‌های آفریدۀ علی‌شیر، امروز نیز در میان ترکمن‌های شمال‌شرقِ ایران، ازبک‌های فرغانه و خوارزم و حتی در شمال قفقاز در بین ترکمن‌های استاوروپول خوانده می‌شوند[۱].

پژوهشگر ترکمن (دولت یاغمیر) نیز نوشته است که آهنگِ گلزار که یکی از کامل‌ترین ترانه‌های مردم ترکمن است؛ از ساخته‌های امیر علی‌شیر نوایی بوده، پدیدآیی طبیعت بهاری در آن استادانه به ترسیم گرفته شده؛ و ریزه‌کاری‌های آن سبب می‌گردد که تنها توسط هنرمندان ماهری چون تاج مراد میلی به اجرا گرفته شود. افزون بر این در دوتار ترکمن‌ها پرده‌ای به نامِ «پردۀ نوایی» وجود دارد که گویا توسط امیر علی‌شیر ایجاد شده است. یاغمیر به ادامۀ یافته‌هایش می‌نویسد که در موسیقی ترکمنی سه گروه هفت‌گانه نیز هست که هر بیست و یک آن‌ها نام نوایی را با خود دارند؛ مانند نووایی، ایراق نووایی و... که این مقام‌ها نیز توسط علی‌شیر نوایی آفریده شده، سپس توسط استادان موسیقی ترکمن انکشاف داده شده‌اند[۲]؛ ولی باورِ نگارنده در مورد گفتۀ اخیرِ او کامل نیست؛ زیرا در میانه‌های سدۀ نزدهم میلادی که نظام موسیقی سنتی خراسانی در آسیای میانه با تغییراتی روبه‌رو گشته، نظامِ ادوارِ دوازده مقام به نظامِ شش مقام مبدل گردید، برای بسیاری

۱. زکی ولیدی طوغان، احمد. علی‌شیر نوایی. اسلام انسایکلوپدیا Islam Ansiklopedisi. ۱۹۸۸، ج ۱، ص ۳۵۶. و ترجمۀ فارسی این مقاله زیرِ عنوان: «امیر علی‌شیر نوایی بزرگ‌ترین شخصیت ادبی ترک»، پاییز ۱۳۷۷، برگردان مریم ناطق شریف، نامۀ پارسی، سال ۳، شمارۀ ۳، صص ۵۱-۵۲.

۲. یاغمیر، دولت. «گوشه‌هایی از تاریخ موسیقی»، زمستان ۱۳۸۱، فصل‌نامۀ یاپراق، سال ۵، شمارۀ ۲۰، ص ۲۳.

از مقامات، شعبه‌ها و گوشه‌های آن‌ها نام‌های جدیدی داده شد که اغلب آن‌ها ترکیبی‌اند. به گونهٔ مثال؛ یونس رجبی در کتابِ شش جلدی «شش‌مقام»، پس از بازشناسی شش مقام اصلی ـ بزرگ، راست، نوا، دوگاه، سه‌گاه و عراق ـ شعبات آن‌ها را معرفی می‌کند که اسامی تعداد زیادی از آن‌ها حاوی نام‌های اصل مقامات نیز می‌باشند؛ به گونهٔ مثال در میان شعبه‌های مقام نوا، این نام‌ها را می‌بینیم: ترجیعِ نوا، نغمهٔ عارضِ نوا، ثقیلِ نوا، حسینیِ نوا، صوتِ نوا، گردونِ نوا، چاپ‌اندازِ نوا، مغلچهٔ نوا، قشقرچهٔ نوا، ساقی‌نامهٔ نوا، اوفَرِ نوا، مستزادِ نوا، ترانهٔ نوا و مانندِ این‌ها[۱]. به همین ترتیب در ترکیبِ نام‌های شعباتِ سایر مقامات اصلی نیز تکرار اسامیِ مقام مادر را به روشنی دیده می‌توانیم؛ از این سبب دور از امکان نمی‌نماید که در موسیقی ترکمنی، منظور از «نووایی» مقام نوا باشد؛ چون «نووایی اراق» نیز نوای عراق معلوم گردیده، صورت گفتاری این ترکیب در زبان ترکمنی ممکن است باشد. ترانهٔ «نوایی نوایی» که توسط بسیاری از هنرمندان بزرگ فارسی‌زبانِ ایران خوانده شده، یک ترانهٔ معمول در خراسان است که گروهی از هنرمندان معروف موسیقی عملی آن دیار چون عبدالوهاب شهیدی، عبدالله سرور احمدی، حاجی قربان سلیمانی، غلامعلی پورعطایی، بیژن بیژنی، شکیلا، محمدرضا شجریان، سیما بینا، نظرمحمد سلیمانی تایبادی، جواد مقدم، محمد اصفهانی، ابراهیم شریف‌زاده، دریا دادور، امیر آرام، رضا رویگری، شادمهر عقیلی، عارف، مهسا وحدت، غلام‌عباس قشقایی، ودود مؤذن، گروه‌های رستاک، فردای جام، رهِ سماع و تعدادی دیگر خوانده شده است و گروهی به پیروی از سلیمانی که آن را به عنوان مقام به زبان‌های فارسی، عربی و ترکمنی اجرا نموده، مقام مستقلی وانمود کرده، جدا از دستگاه شور که مماثل تات بهیروی‌ست، می‌دانند؛ زیرا نوا در نوت شاهد و ایست از شور تفاوت دارد و بر این اساس هوای آن نیز از شور و مشتقاتش متفاوت به نظر می‌رسد. شمار دیگری از هنرمندان نیز به این باورند که نوایی همان مقام نواست که در بخش‌های شمال و جنوب خراسان آن را به دو صورت متفاوت اجرا می‌کنند ولی اسم نوایی با نام مقام آن ارتباط ندارد، زیرا تصور می‌کنند که این آهنگ از ساخته‌های علی‌شیر نوایی‌ست. چون شعر این آهنگ سرودهٔ طبیب اصفهانی سخنور سدهٔ دوازدهم است نه از اشعار سروده شده در قرن نهم، پس چنین به نظر می‌رسد که خوانندگان امروزی، شعر اصلی آهنگ ساختهٔ نوایی و یا هم شاید آهنگی که کسی از معاصران و دوستان نوایی به نام او ساخته بوده، شعرش را بعدها تبدیل نموده باشند. چون این آهنگ به زبان ازبکی نیز وجود دارد که هم وطنی از هنرمندان اندخویی ما آن را در سال‌های ۵۷ و ۵۸ ثبت تلویزیون افغانستان کرده بود و هم هنرمندان تاشکند آن را خوانده

۱. رجبی، یونس، شش‌مقام (به زبان‌های روسی و ازبکی)، ۱۹۶۸، ج ۳. فصلِ مقام نوا.

بودند و چنین گستره‌ای برای یک آهنگ. قدمت آن را می‌رساند. نکتهٔ جالب این است که محمد اصفهانی ادعای ساختن این آهنگ را دارد که با مطلع «جوانی بگذرد تو قدرش ندانی» خوانده شده است. چون این آهنگ توسط ابراهیم شریف‌زاده و در مقام ماهور نیز خوانده شده، شاید این امر و نه کمپوز آهنگ ابتکار محمد اصفهانی باشد.

هنرمند ایرانی (آریا صادقی قهرمانلو) مقام نوایی شمال خراسان را با تار اجرا کرده؛ و حاجی محمود کریمی آن را به صورت آهنگ‌های نوحه و زورخانه (هرکارهٔ پهلوانی) به اجرا درآورده است. به هر صورت، رسیدن به درک درست این موضوع، نیازمند پژوهش ساحوی‌ست که نگارنده در حال حاضر امکان آن را ندارد، ولی تصنیف مؤخر بر عهد زندگی نوایی و وجود چندین تصنیف سست و عامیانه چون:

همه با وفایند، تو گل بی وفایی الهی نماند نشان از جدایی

امثال این‌ها انتساب این آهنگ را به سدهٔ نهم ضعیف می‌سازد. شاید در سده‌های یازدهم و دوازدهم که عصر بحران فرهنگی منطقه است، چنین تصنیف و آهنگی توسط ارادتمندان نوایی به نام او ساخته شده باشد.

با تأسف که در زادگاه نوایی تا کنون در این زمینه‌ها پژوهشِ مَیدانی صورت نگرفته است؛ اگر سازمان‌های مسئول دولتی و خصوصی بتوانند در این مورد اقدامی انجام دهند یقین کامل دارم که به علت شفاهی‌بودن فرهنگ موسیقایی ما، آفریده‌های زیادی از نوایی و هم‌عصرانش از حافظهٔ هنرمندان محلی حوزهٔ هرات بزرگ به دست خواهد آمد؛ چنان که نگارنده برخی از آهنگ‌های هنرمندان آن عهد، به ویژه یکی دو آهنگِ کمیدی بابا جمال بزباز را که حتی در کابل نیز رواج یافته است؛ از روی اشاره‌های واصفی در بدایع الوقایع ردیابی نموده، در کتابِ پیش‌آهنگان هنر مردمی در موسیقی سدهٔ بیستم افغانستان به نشر رسانده است.

در کتاب‌خانهٔ بادلیانِ دانشگاه آکسفورد بریتانیا کتاب دو جلدی‌ای زیر عنوان «انتخاب الشعراء[1]» وجود دارد که گویا دفترچهٔ یکی از استادان آواز بوده؛ و بنابر حدس نگارنده دور از امکان نیست که همان کنزالالحان یا کتاب مجالس عبدالقادر گوینده معروف به «ابن غیبی» باشد که حاوی متنِ آهنگ‌هایی از سده‌های هفتم تا نهم هجری‌ست. چون در این کتاب متن آهنگ‌های نوایی، بنایی و چند هنرمندِ دیگرِ اواخر عهدِ تیموریانِ هرات نیز درج است، معلوم می‌شود که پسان‌ها هنرمند دیگری آنان را با ذکر اسمِ سازندهٔ آهنگ و یا سرایندهٔ آن، مقام خوانش

۱. انتخاب الشعراء، دست‌نویس شماره ۱۲۷ کتاب‌خانهٔ بادلیان دانشگاه آکسفوردِ بریتانیا (شمارهٔ کاتالوگ ۱۸۵۱).

و نوعیت ضرب‌شان افزوده باشد؛ از این سبب نسخهٔ یادشده سرچشمهٔ خوبی برای به دست آوردن آهنگ‌های آفریده شده توسط علی‌شیر نوایی و معاصرینش بوده می‌تواند.

کار مهم و اثرگذار دیگر نوایی در عرصهٔ موسیقی، ساختن متن کلامی برای کمپوزهای هنرمندان برجستهٔ آن روزگارست که یا به اثر خواهش آن‌ها سروده است و یا هم این که آهنگ‌سازان روی اشعار فارسی و ترکی وی آهنگ‌های زیبایی ساخته بودند که بنا بر شهادت آثار روزگار تیموریان، سال‌های سال ورد زبان مردم بوده‌اند. بهترین و مشهورترین نمونهٔ این آهنگ‌ها غزل مستزاد اوست که با عبارت «سرمست و یقم (یخنم) چاک» آغاز می‌گردید و خواجه عبدالله مروارید آهنگی روی آن ساخته بود که به همین عنوان معروف گردید. به گفتهٔ واصفی، اشتهارِ این «صوت» به مثابه‌ای بود که خانه و سرایی در هرات یافت نمی‌شد که از این ترانه خالی باشد و محفلی نبود که شنونده با شنیدن آن یخن پاره نکند[۱].

درویش‌علی چنگی که از نبیره‌های خواجه عبدالله مروارید است، تذکره‌ای دارد زیر عنوان «تحفةالسرور» که در آن یک‌صدوبیست‌وشش تن از هنرمندان موسیقی و موسیقی‌دانان حوزهٔ فرهنگی‌مان را باز شناسانده؛ ولی تمرکز بیشترش روی دوستداران و هنرمندان موسیقیِ سده‌های نهم و دهم هجری‌ست. او در این کتاب خود که نخستین و یگانه تذکرهٔ موسیقی‌دانان ما به زبان فارسی‌ست و با تأسف تا کنون چاپ نشده؛ ولی بخش‌های سوم تا دهمِ آن توسط الکساندر سیمیانوف به روسی ترجمه شده و در سال ۱۹۴۶م. به نشر رسیده است؛ در مقام (فصل) هشتمِ آن امیر علی‌شیر نوایی را به اختصارِ تمام معرفی نموده و بیشتر شخصیت اداری و ادبی او را در محراق توجه قرار داده است[۲]؛ ولی در موردِ عصر و معاصرین موسیقی‌دان او چون شرف‌الدین علی یزدی، امیرشاهی سبزواری، نورالدین عبدالرحمن جامی، خواجه عبدالله مروارید، مولانا بنایی، استاد شادی هروی، شاه‌قلی غیچکی هراتی، پهلوان ابوسعید، میر غوری، غلامعلی شونقار، علی کاردمال، استاد علی رجب مروزی، قاضی زین‌العابدین محمود حسینی، علی‌جان غیچکی، خواجه سیس شیخم طبسی، هلالی چغتایی هروی، نجم‌الدین کوکبی و امثال این‌ها مطالبِ مهمِ زیادی وجود دارد که در سایر منابع دیده نمی‌شود؛ در میان این مطالب اشاره‌هایی به کارهای نوایی در موسیقی نیز بازتاب یافته است؛ علاقه‌مندان می‌توانند برای پژوهش در این مورد به نسخه‌های خطی تحفةالسرور که در کتاب‌خانه‌های انستیتوت‌های شرق‌شناسی اکادمی‌های علوم تاجیکستان، ازبکستان و سنت‌پترزبورگ روسیه نگه‌داری می‌شوند؛ و میکروفلم یکی از

۱. واصفی، زین‌الدین محمود، بدایع الوقایع، ۱۳۴۹، ج ۱، ص ۴۳۸.

۲. چنگیِ خاقانی، درویش‌علی. تحفةالسرور. نسخهٔ شماره ۴۴۹ کتاب‌خانهٔ البیرونی تاشکند، ص ۱۲۰ ـ ۱۲۱.

نسخه‌های تاشکند در کتاب‌خانهٔ اکادمی علوم افغانستان[۱] نیز وجود دارد، مراجعه کنند.

دولتشاه سمرقندی که از معاصرین نوایی بود؛ در قسمت هنروری او در موسیقی؛ با کاربرد مصطلحات این هنر به شیوهٔ براعت الاستهلال نوشته است: «نوای ارغنون نوایی، عشّاقِ بینوا را به راه راست می‌آورد و مخالفان از صدای صریر کلکش مغلوبند و آهنگ خسروانیش محبوب سلطان حسینی. زهی آوازه که از دیار ترک تا حد حجاز برفت و زهی دبدبه که از نیشاپور تا به اصفهان رسید. گوش‌های اهالی دیار عجم از این صدا پُرست و گوشه‌های عالم از این بحر پُر دُر. پیک صبا این خبر به عراق رسانید و اوراق طوبی را فلک شُعبات این نهال گردانید. بیت:

پیروانـش اهـل فضـلِ هـر مقـام بـاد باقـی ظـلّ جاهـش و السـلام[۲]

در موردِ پشتیبانی و پروردن هنرمندان توسطِ نوایی و به ویژه حمایتِ او از خوانندگان و نوازنده‌ها، باید یادآور شد که امیر حامی تمام هنرمندان بود؛ ولی بابر از سه هنرمند بزرگی یاد می‌کند که با توجه مستقیم او پرورش یافته، به نخبه‌های دوران خویش مبدل گردیدند، زیرا بابر می‌گوید: «کسی که به قدر علی‌شیر بیگ حامی و مربی اهل فضل و هنر باشد، هرگز پیدا نه خواهد شد؛ استاد قل‌محمد (شبرغانی)، شیخی نایی و حسین عودی که در ساز سرآمد همه بودند به اثر تربیت و حمایت امیر علی‌شیر به این پایهٔ ترقی و شهرت رسیدند[۳]» ولی سایر آثار نوشتاری عهد سلطان‌حسین بایقرا نه تنها حاکی از داشتن روابطِ تنگاتنگ نوایی با امرای موسیقی‌دان و دست اندرکار موسیقیِ در داخل تشکیلات دولت است، بلکه روایاتی از روابط نزدیک او با هنروران مردمی و خارج از ساختار حکومت نیز دارند.

مهم‌ترین بخش اثرگذاری نوایی در عرصهٔ مورد بحث، تأثیر او در ساحهٔ موسیقی نظری یا دانش ساز و آواز است که با تعمیم دادن مکتب صفی‌الدین بغدادی جنبه‌های نظری موسیقی خراسان را با این مکتب، وحدت بخشید. گر چه ابن غیبی (درگذشتهٔ ۸۳۸ق. در هرات) پیش از نوایی

۱. تحفةالسرور. نسخهٔ شماره ۲۶۴ کتاب‌خانهٔ انستیتوت شرق‌شناسی اکادمی علوم تاجیکستان؛ نسخه‌های ۴۶۸ و ۴۴۹ کتاب‌خانهٔ البیرونی تاشکند؛ نسخهٔ ۴۰۳ کتاب‌خانهٔ انستیتوت شرق‌شناسی اکادمی علوم سن‌پترزبورگ روسیه و میکروفلم شماره ۲۱ کتاب‌خانهٔ اکادمی علوم افغانستان. عکس نسخهٔ ۴۴۹ تاشکند در کتاب‌خانهٔ نگارنده نیز وجود دارد؛ ولی با تأسف که گذشت زمان و عدم نگهداشت فنی آن افزون بر کاغذ بی‌کیفیت عکاسی ساخت شوروی سابق، بسیاری از صفحات را آن قدر کم‌رنگ ساخته که حتی با ذره‌بین قوی نیز خوانش آن دشوار است. دوست گرامی‌ام داکتر عسکرعلی رجبی (رجبوف) در سال ۲۰۰۱م. در شهر دوشنبه گفتند که نسخه‌ای کامل و پاکیزه‌ای از این کتاب که در سمرقند در اختیار خانوادهٔ عبدالحمید پولاد قرار داشته، به فروش گذاشته شده است؛ و نگارنده را تشویق به خریداری آن نمود. با آن که حاضر شدم آن را به قیمت یک هزار دالر امریکایی به دست بیاورم، ولی به علتِ ممانعت خروج نسخه‌های خطی از ازبکستان به این کار موفق نشدم.

۲. سمرقندی، دولتشاه، تذکرةالشعرا، ۱۳۱۸، ص ۵۰۴؛ و چاپ سنگی بمبئی. ۱۳۰۵ق./۱۸۸۷م. ص ۲۱۴.

۳. بابر، ظهیرالدین محمد، بابرنامه، ۱۳۸۶، ص ۱۰۳.

هنرمندان مرکز خراسان را توسط چهار اثرِ بی‌نظیرش با این مکتب آشنا ساخته بود؛ ولی این نوایی بود که چهار دهه پس از او شاگردِ مکتبش گردیده، در پهلوی تشویق هنرمندان موسیقی به پیروی از این شیوه، دانشمندان موسیقی را نیز به آفرینش آثاری بر اساس موازین مکتبِ صفی‌الدین تشویق کرد.

برای روشن‌شدن این مطلب بایست نگاه گذرایی به عقب انداخت و بدین سبب باید گفت که مقارنِ حملهٔ چنگیز به پاردریا و خراسان، موسیقی سنتی خراسان‌زمین که در سرتاسر قلمرو اسلامی آن روزگار رایج گردیده بود، دو مکتب عمده داشت؛ مکتب خراسانی که آثار ابن سینای بلخی، محمد نیشاپوری و عبدالمومن صفی‌الدین بلخی عمده‌ترین نمایندگان آن شمرده می‌شوند، و دو دیگر مکتب بغداد که آثار ابو یوسف یعقوب کندی، اسحق موصلی و سایر همتاهای آنان از این مکتب نمایندگی می‌کرد؛ و اما صفی‌الدین عبدالمومن ارموی بغدادی که هم‌زمان با خروج چنگیز در دربار آخرین خلیفهٔ عباسی ـ معتصم بالله ـ ظهور کرد، و پس از او هنرمند دربار هلاکو پسر چنگیز شد؛ یکی از نوابغ بزرگ موسیقی سرزمین پارس در دربارِ بغداد بود که سه کتاب دقیق و عمیقِ «الادوار»، «زواید الفواید» و «شرفیه» را در دانش موسیقی به زبان عربی نوشته، موسیقی خراسانی را بر مبنای شیوه‌های مروّج آن در سرزمین‌های خلافت بغداد تدوین نموده، در اصول پرده‌بندی سازهای تاری تجدید نظر کرد و گام‌های موسیقی مروّج جهان اسلام را بر مبنای انکشافاتی که تا آن زمان در فیزیک صوت روی داده بود، اصلاح نمود و با این کارهایش مکتب جدیدی آفرید که در بر دارندهٔ هر دو شیوهٔ معمول جهان اسلام بود؛ ولی توأم با تغییرات و نوآوری‌هایی که زمان ایجاب می‌کرد. راه و روش صفی‌الدین در تاریخ موسیقی جهان اسلام به نام مکتب منتظمیه شهرت یافت.

عبدالقادر گوینده که امروز در ایران عبدالقادر مراغی خوانده می‌شود؛ یکی از شاگردان بزرگ مکتب صفی‌الدین بود که دربار سلطان حسین جلایر فرمانروای آذربایجان برآمدگاه او بود، و پس از براندازیِ دولت آلِ جلایر توسط تیمور، آواره شد و سرانجام در عهد شاهرخ به هرات آمده، به آسایش خاطر رسید؛ در این شهر چهار کتاب مهم خود مقاصدالالحان، جامع الالحان، ترجمه و شرح فارسی الادوار صفی‌الدین و کنزالالحان را به نام شاهرخ میرزا و بایسنقر میرزا نوشت و هنرمندان زیادی را نیز تا هنگام مرگش در همین شهر تربیت کرد که یکی از آن‌ها خواجه یوسف برهان عارف، سخنور و موسیقی‌دان بزرگ این دوران بود. جایگاه نظریات ابن غیبی که در حقیقت همان نظریه‌های صفی‌الدین بغدادی‌ست؛ در نظر خواجه یوسف برهان چنان بلند بود که بنا به نوشتهٔ برخی از منابع «به زبان مبارک خود گفته بود که هر چه خواجه عبدالقادر در تعیین مقامات

قرار داده است، درست بوده، اصلاً نقصانی در آن نیست».

خواجه یوسف برهان که به گفتهٔ نوایی از فرزندان شیخ احمد جامی ژنده‌پیل بود و در آهنگ‌سازی دست بلندی داشته، اغلب هنرمندان شاگردش بودند؛ او نیز به نوبهٔ خود هنرمندان زیادی را در هرات با شیوهٔ مکتب صفی‌الدین پرورد[۱] که امیر علی‌شیر نوایی و نجم‌الدین کوکبی بخارایی سرآمد شاگردان او بودند و پس از استاد خویش این مکتب را تا اقصای خراسان، پاردریا و پارس ترویج دادند. نوایی که در موسیقی عملی و نظری استادانه دسترس داشت؛ مجالس فرهنگی‌اش نه از موسیقی خالی بود و نی هم از بحث‌های علمی در بارهٔ آن. پس نتیجه چنان شد که کتب و رسالات زیادی در این موضوع تألیف گردیده به نوایی اهدا شود و همین امر سبب انکشاف بی سابقه و ترویج عام موسیقیِ نظری در سدهٔ نهم هجری در کشور ما گردید. در این برههٔ زمانی تنها در موضوع مورد بحث ما یعنی موسیقی آن قدر کتاب‌هایی که به زبانِ فارسی و ازبکی به تشویق نوایی و یا به نام او نوشته شده است؛ در هیچ یک از دوره‌های تاریخ ما در قید تحریر در نیامده است. فهرست‌های نسخ خطی بیش از بیست کتاب و رسالهٔ موسیقی و دانش ادوارِ تألیف یافته در سدهٔ نهم را نشان می‌دهند که بخش عمدهٔ آن همین نوشته‌های عهد نوایی بوده، برخی از آن‌ها را به ترتیب زیرین می‌توان نام برد:

رسالهٔ موسیقی مولانا صاحب‌الدین شریفی بلخی، رسالهٔ موسیقی استاد قُل‌محمد عودی شبرغانی، رسالهٔ موسیقی نورالدین عبدالرحمن جامی هروی، رسالهٔ موسیقی کمال الدین علی بن محمد بنایی هروی (به قول نوایی او دو رساله در ادوار نوشته بود[۲])، رسالهٔ موسیقی استاد شاه‌محمد دلدوز هروی، کتاب قانون قاضی زین‌العابدین محمود حسینی، کتاب اصول ضرب نظام‌الدین علی بوکه اوبهی، رسالهٔ موسیقی خواجه یوسف برهان، رسالهٔ موسیقی ابوالوفا ابن سعید، ارجوزه فی علم الانغام شهاب‌الدین عجمی (به زبان عربی)، رسالهٔ موسیقی علی کاردمال (دو رساله)، رسالهٔ موسیقی حسامی قراکولی معروف به دیوانه.

بنایی که پیوسته روابط بد و حتی دشمنانه‌ای با نوایی داشت و چند بار از ترس او آوارهٔ دربارهای همسایه گردید؛ به گفتهٔ ظهیرالدین محمد بابر مجبور شده بود موسیقی را بنا بر طعن نوایی فرا گرفته، یکی از رساله‌های موسیقی خود را که امروز به دسترس ما قرار داشته و به خط زیبای خود او به چاپ رسیده است؛ به چنین الفاظی به نوایی اهدا کرده و نام او را به معما یاد کند:

۱. نوایی ،میر علی‌شیر، مجالس‌النفایس، ۱۳۲۷، ص ۴۲ و ۲۱۵. برخی از پژوهشگران ترک‌تبار در این اواخر، تخلص یوسف برهان را «بورقان» می‌نویسند که در هیچ یک از منابع قدیم چنین نیامده است.
۲. نوایی ،میر علی‌شیر، مجالس‌النفایس، ۱۳۲۷، ص ۶۰ و ۲۳۲.

«چون این بی استطاعت با وجود قلّتِ بضاعت و عدم احاطت بر ضوابطِ این صناعت به قلم بدیع‌رقم حرفی چند بر لوحِ بیان نگاشت؛ خامهٔ مشکین شمامه، مشامِ ایام به نامی فرخنده فرجام معطّر خواهد داشت:

کرده‌ام ذکر لبش، مگـذار تا نامش برم چون به آب زندگی شستم دهانِ خویش را

... الله تعالی؛ نظام السلطنة و الدولة و الدین بصولة خلود، وجوده علی مسند العزّ والتمکین. امیدوار که محقّر تحفهٔ این شرمسار، به لحاظِ التفات اختصاص یابد و فروغِ ضمیرِ منیرِ خورشیدتأثیر بر تدبیرِ کار و چهرهٔ روزگارِ این ذرهٔ حقیر تابد و طبعِ نقّاد و ذهنِ وقّاد او که جامعِ جمیعِ کمالات است، خصوصاً در علمیِ این فن بدیع و عملیِ این فنِ رفیع، نویسنده را در مواقعِ خلل و مواضعِ زلل به مقتضای قضیهٔ رضیّهٔ مرضیّه و اذا مرّوُا باللغو و مّروا کراما از تعرض و اعتراض اعراض و اغماض نموده، عفو فرماید. ان شاءالله العزیز[1]».

با آن که سایهٔ مناسبات ناخوشایند مخالفت بین بنایی و نوایی در این اهدائیه به وضاحت دیده می‌شود؛ زیرا در کتابی که به خط مؤلف کتابت شده، جای اسم کسی که اثر به او اهدا شده و در آن روزگار برای جلی ساختن آن باید به رنگ سرخ نوشته می‌شد، سفید گذاشته شده؛ ولی توجیه این کار به صورت کنایه در بیت پیش از جای نام، ذکر یافته است و لقب نظام‌السلطنة، ممدوح را واضح می‌سازد که کس دیگری جز نوایی نیست که لقبش نظام‌الدین بوده است. این امر بزرگواری اهل فرهنگ آن روزگار ما را می‌رساند که از یک طرف با وجود دشمنی، از فضل همدیگر انکار نمی‌کردند؛ و از سوی دیگر نمی‌گذاشتند که اختلاف سلیقه و رنجش‌های شخصی، آن‌ها را در سنگر دانش و فرهنگ از هم‌دیگر جدا سازد.

قاضی زین‌العابدین حسینی نیز در پیش‌گفتار کتاب قانون که زیر عنوان قانون علمی و عملی موسیقی انتشار یافته؛ نوشته است: «چنین گوید مصنّف این رساله زین‌العابدین بن محمد بن محمود الحسینی که چون به واسطهٔ التماس جمعی از دوستان، این رساله که مشتمل است بر علم و عمل موسیقی که شعبه‌ای‌ست از حکمت ریاضی در قلم آمد؛ واجب نمود رسانیدن به عرض:

همایـون طلعـت فرخنـده رایـی کـه عالَـم یافـت از فیضـش نوایـی

امیـر دیـن علی‌شـیر آن کـه دایـم بـه یُمـن دولتـش دیـن هسـت قایـم

بـود آوازه‌اش مشـهور دوران نـه تنهـا در عراقسـت و صفاهـان

۱. بنایی، کمال‌الدین علی بن محمد معمار، رسالهٔ موسیقی، ۱۳۶۸، ص ۴ ـ ۶.

شـده کوچـک، بـزرگ از احترامـش — بـه اوج، [هور] سـعادت شـد غلامش[۱]
وجـودش مظهـر لطـفِ الـه اسـت — حریـم دولتـش دیـن را پنـاه اسـت
ضمیرش هسـت چـون خورشـید تابان — خـرد را چشـم بینـش خیـره شـد زان
به قطره نسـبت قلزم چه سـان اسـت؟ — بـه سـان نسـبت جـودش عیان اسـت
ز روی رفعـتِ احـکام و بنیـاد — حصـارِ دولـت و عـزّش عیـان بـاد
کـه باشـد زیـن رفیـع القـدر درگاه — سـپهرِ کینه‌جـو را دسـت کوتـاه[۲]

نتیجه‌گیری

به گونه‌ای که می‌بینیم، نوایی در تعمیم مکتب صفی‌الدین و انکشاف هر دو بخش هنر موسیقی یعنی موسیقی نظری و موسیقی عملی چه نقش بزرگی داشته است؛ موجودیت نزدیک به هفتاد سخنور موسیقی‌دان، آهنگساز و خوش‌خوان و عدهٔ زیادی از موسیقی‌دانان حرفه‌ای و تألیف انبوهی از کتب و رساله‌ها در موضوع بسیار تنگ و محدود موسیقی در یک برههٔ معین و کوتاه تاریخ، یک حرکت جهشی فرهنگ بود که از برکت نوایی پدیدار گشت و برای پنج قرن دیگر نیز موسیقی منطقهٔ ما را تغذیه نمود. پس بر چنین ابرمرد عرصهٔ فرهنگ و ادب باید سر تعظیم فرود آورد و پنج‌صدوهفتادوپنجمین زادروزش را بر همه مردم افغانستان و منطقه به ویژه بر اهالی فرهنگ و ادب تهنیت گفت و آرزو باید برد که راه و روش بزرگ‌مردی چون نوایی سرمشق همه دولت‌مردان ما گردد که مرد به ساختن و آفرینش مرد می‌شود نه به ویرانگری.

یادداشت‌ها

مبارکشاه قزوینی در اشاراتی که بر ترجمهٔ مجالس‌النفایس افزوده؛ سیهچه را غلامِ شیخی نایی طبسی و اهل هند معرفی کرده، می‌نویسد: مولانا شیخی «بعد از زمان میر علی‌شیر، میل سفرِ مکه مبارکه نمود و در بلاد عربستان به واسطهٔ موسیقی شهرتِ تمام یافت. او دو غلام هم‌آواز داشت که هر دو آواز خود را با یک‌دیگر ساز کرده، تصانیفِ او را در غایتِ خوبی می‌خواندند و بعد از [مرگِ] او، این دو غلامش متفرق گشتند؛ یکی

۱. عراق، صفاهان، کوچک و بزرگ نام‌های مقامات موسیقی بوده، اوج نیز یکی از شعبه‌های فرعی مقامات است و در این نظم به صورت براعت الاستهلال به کار گرفته شده‌اند.
۲. حسینی، زین‌العابدین محمود. قانون علمی و عملی موسیقی، ۱۹۸۶، ص ۹ و ۱۰.

سیاهچه نام که هندی بود، به روم افتاد؛ و حال که سنهٔ ۹۲۸ق. است؛ مقیمِ دیارِ روم بوده، ازجملهٔ متعینانِ اهل موسیقی آن دیارست؛ و یکی دیگر که رومی بود، به هندوستان رفت»[۱]. سیاهچه نباید اسم حقیقی این هنرمند باشد چون در آن زمان رسم بود که مردم را بیشتر به القابی یاد می‌کردند که یا صورت شکستهٔ اسامی ایشان بود و یا بر اساس برخی از مشخصه‌های بدنی و زبانی و یا عادات‌شان بر آن‌ها گذاشته می‌شد؛ مانند نورا که به حضرت نورالدین عبدالرحمان جامی اطلاق می‌شد؛ یا میرک که به معنای میرزای پایین‌رتبه بوده و مرتبه‌ای اداری بود بر بسیار از شعرا و هنرمندانی که زیردست میرزایی کار می‌کردند، اطلاق می‌شد و یا جانم الله که به سبب تکرار این عبارت در آهنگ‌ها توسط هنرمندی، مردم او را جانم الله می‌خواندند، چنان که مولانا عبدالصمد بدخشی در تعریف اثرگذاری او در مجلسی گفته بود:

ز ماهی هیاهوی تا ماه بود سرآواز شان «جانم الله» بود[۲]

نام‌های سروِ لبِ جوی، شمشادِ سایه‌پرور، یوسفِ ثانی و ماهِ سمنانی که در این مقاله آمده‌اند؛ نیز از زمرهٔ همین گونه اسامی می‌باشند.

حواماری نیز اسم هنرمندی عیسوی‌مذهب ارمنی بود که در جامعهٔ مسلمان هرات اسم حوا را بر او گذاشته بودند؛ ولی عامهٔ مردم وی را به هر دو نام یاد می‌کردند. ماری که صورت دیگر اسم مریم است، در آن روزگار تنها در میان عیسویان معمول بود. پیش از عهد ظاهرشاه این نام در بین مردم افغانستان نیز راه یافت.

فهرست منابع

- انتخاب الشعراء. نسخهٔ خطی شماره ۱۲۷ کتاب‌خانهٔ بادلیان دانشگاه آکسفوردِ بریتانیا (شمارهٔ کاتالوگ ۱۸۵۱).
- بابر، ظهیرالدین محمد، (۱۳۸٦)، بابرنامه، ترجمهٔ شفیقه یارقین، کابل: اکادمی علوم افغانستان.
- باقیای نایینی، عبدالباقی. زمزمهٔ وحدت. نسخهٔ شماره ۱۰۲۲٦/۲ کتاب‌خانهٔ البیرونی اکادمی علوم ازبکستان.
- بنایی، کمال‌الدین علی بن محمد معمار، (۱۳٦۸)، رسالهٔ موسیقی، تهران: مرکز نشر

۱. نوایی، میر علی‌شیر، مجالس النفایس، ۱۳۲۷، ص ۲۵۵.
۲. همان، ص ۳۶ و ۲۱۰.

دانشگاهی.
- حسینی، زین‌العابدین محمود، (۱۹۸٦م.)، قانون علمی و عملی موسیقی. به تحقیق عسکرعلی رجبف و ترجمهٔ روسی ا. ا. سیمانف. دوشنبه: انتشاراتِ دانش.
- چنگیِ خاقانی، درویش‌علی، تحفةالسرور. نسخهٔ شمارهٔ ٤٤٩، کتاب‌خانهٔ البیرونی، تاشکند.
- دانش‌پژوه، محمد تقی، (مرداد-دی ۱۳٤۹)، «صدوسی‌اند اثر فارسی در موسیقی»، هنر و مردم، شمارهٔ ۹٤، صص ۵۳-٦۹.
- رجبی، یونس، (۱۹٦۸م.)، شش‌مقام (به زبان‌های روسی و ازبکی). مسکو: اکادمی علوم اتحاد شوروی.
- زکی ولیدی طوغان، احمد، (۱۹۸۸م.)، علی‌شیر نوایی. اسلام انسایکلوپدیا Islam Ansiklopedisi. استانبول: وزارت معارف ترکیه.
- _____، (پاییز ۱۳۷۷)، «امیر علی‌شیر نوایی بزرگ‌ترین شخصیت ادبی ترک»، برگردان مریم ناطق شریف، نامهٔ پارسی، سال ۳، شمارهٔ ۳، صص ۳۹-۵۷.
- سمرقندی، دولتشاه، (۱۹۰۰م.)، تذکرةالشعرا. به تصحیح ادوارد براون، لایدن (هالند): چاپ‌خانهٔ بریل، ص ۵۰٤؛ و چاپ سنگی بمبئی. ۱۳۰۵ق./۱۸۸۷م.
- محیط طباطبایی، سیدمحمد، (۱۳۲۰)، «رساله‌های موسیقی»، مجلهٔ موسیقی، سال ۳، شمارهٔ ۱۰ و ۱۱، صص ۲۲ ـ ۲٤.
- نوایی، امیر علی‌شیر، (۱۳۲۷)، مجالس‌النفایس، ترجمه‌های فخری هروی و مبارکشاه قزوینی. به تصحیح علی‌اصغر حکمت. تهران: چاپ‌خانهٔ مجلس.
- واصفی، زین‌الدین محمود، (۱۳٤۹)، بدایع‌الوقایع. به تصحیح الکساندر بلدروف. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- یاغمیر، دولت. (زمستان ۱۳۸۱)، «گوشه‌هایی از تاریخ موسیقی»، برگرداننده عبدالعظیم ممی‌زاده. فصل‌نامهٔ یاپراق، سال ۵، شمارهٔ ۲۰، صص.