

امیر یازواری

و

شعر و موسیقی

نیرستان

مؤلف و مترجم: م.م.م. روجا

امیرپازواری  
و  
شعر و موسیقی

(فصلی از دفتر «پژوهشی در اشعار، افکار و زمان امیرپازواری»)

— نوشته‌ی مؤلف

م. م. رُوجا

□ نام کتاب: امیرپازواری و شعر و موسیقی

□ مؤلف: م. م. روجا

□ حروفچینی: پایا

□ چاپ: چاپ منفرد

□ نوبت: چاپ اول تابستان ۷۱

□ تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه

□ ناشر: مؤلف

□ حق چاپ کلاً برای مؤلف محفوظ است

□ آدرس مؤلف: میدان توحید اول خیابان ستارخان کوی شهرام پلاک ۱ تلفن:

۹۳۰۲۱۹

## تقدیر و تشکر

از آقای محمد قنبری منفرد مدیر چاپخانه (چاپ منفرد) و کلیه‌ی کارکنان آن مؤسسه که با دلسوزی در تنظیم و ترتیب چاپ این جزوه، از هیچ کوششی دریغ ننموده‌اند قدردانی می‌نمایم؛ همچنین از دوست عزیزم آقای ناهید شالچیان صاحب «دفتر فنی آسیا» که نسبت به تسریع در امورم دخالت داشته‌اند تشکر می‌کنم و توفیق روزافزون همگان را صمیمانه آرزو مندم.

## فهرست مطالب

I	— مدخل	۷
II	— اوزان و سبک اشعار امیر یازواری	۱۳
III	— امیر یازواری و موسیقی و شعر	۲۴
IV	— پسگفتار	۵۰
V	— منابع و مأخذ	۵۷
VI	— فهرست اسامی اشخاص	۵۹
VII	— اسامی اماکن	۶۳

www.tabarestan.info  
تبرستان

الموسيقى تمنع الأذن

سلولهایش را توان می بخشد. چرا که همواره نتیجه‌ی منفی در منفی، مثبت است.

ملاط، استخوان‌بندی، منشاء و مبنای موسیقی کلاسیک ما ناشی از الحان و آواهای موسیقی فولک روستائیان کوه‌نشین و مردم دشتستانهای پهناور دور و نزدیک است. آنگاه که موسیقی کلاسیک با ترانه‌ها و تصنیف‌های فولکلوریک همراه می‌گردد، علاوه بر اینکه تداوم آن خستگی نمی‌آفریند بل جذبه و شور ویژه‌ای نیز در شنونده ایجاد می‌نماید، چون هنر بی‌شائبه‌ی دور از هر گونه تزویر و ریا با تمام جان‌سختی‌ها، با تمام تنگناهای جانفرسا، با تمام تحمل گرماها و سرماهای سفاک و جانگزا و به‌هر حال با حمل بار مشکلات غیرقابل‌تصور، هرگز نخواهد مرد، و دانسته و ندانسته، این تجلیات و تراوشات بی‌غش در خدمت «هنر برای هنر» قرار نداشتند بلکه چراغ راهی، برای «هنر در خدمت مردم» می‌باشد.

هنر فولکلوریک نمایانگر رنج و کار، تیرد و پیکار، عشق و دوستی، عامل همیاری و همکاری در گستره‌ی تابناک هستی است؛ بازگوکننده‌ی عالیترین، پاکترین و پراحساس‌ترین... و تراویده از افکار اقوام و ملی است که صاحب عقاید و ایده‌های گوناگونند، و زائیده محیط زندگی و متأثر از واقعیت‌ها و حقایق کلّ عوامل اطراف و اکناف آنهاست؛ به دور از هرگونه تصنع و ساختار دروغین و فریبنده است، اوراق زندگی اقوام و ملل را شیرازه می‌بندد و صفحات آن را با رنگ‌های بیرنگ حقیقت جاودانه می‌سازد، و سایه و روشن زندگی آنان را مشخص می‌کند و سپس آن را به نسل بعد منتقل می‌نماید.

هنر فولکلوریک به‌منزله‌ی امواج خروشان است که شناگران این دریای زلال و پرزرفا را بر کوه‌های موج خود می‌نشاند، آنان را به اوج می‌برد، به هیجان می‌آورد و پس از کمی چند، در نهایت آنان را به آرامش در آغوش خود می‌کشد، در خود غرق می‌کند اما فروهر و نفضه‌ی حیات می‌بخشد؛ گاه می‌ترساند و می‌لرزاند ولی توان و استواری، مقاومت و یک‌دلی نثارشان

## ۱ - مدخل

قبل از ورود به اصل موضوع در مورد شعر و موسیقی از دیدگاه امیر پازواری و حتی تطبیق سبک سرآیندگی وی با قوانین و قواعد عروضی و همچنین آشنایش با موسیقی؛ بیان مختصری درباره‌ی هنر فولکلوریک از لحاظ شعر و موسیقی، مثلها، مثلها، لغزها و... ضروری بنظر می‌رسد، زیرا شعر، ترانه، موسیقی و انواع مظاهر ادبیات شفاهی؛ مطالب و آهنگهای دلنشینی است که از درون پاک و بی‌آلایش روستائیان، مردم کوهساران، کوهستانها، مردم ساده‌دل و پاک سرشت پهنه‌ی کویر و دریاکناران و بالاخره قاطبه‌ی ملت ایران متجلی گردیده و می‌گردد.

ترانه‌های بی‌شائبه و موزون مردمی، همواره مبتنی احساس منزه، سره و ارزشمند انسانهایی وارسته و به‌دور از رنگ و ریاست.

هنرهای فولکلوریک عالیترین و شاید کافی‌ترین وسیله‌ی اتحاد و همبستگی، سرور و شادی‌آفرینی و... هر قوم و ملتی است که از اعماق حیات‌شان می‌جوشد و چون چشمه‌سارها جان‌تشنه و عطشان آنان را سیراب و پرتوان می‌نماید؛ حتی موسیقی غم‌انگیز قومی و ملی نیز، غمشوی روح و روان همان قوم و ملت است و هر قوم و ملتی که در قرون و اعصار تحت سلطه‌ی قدرتمندان و ستمگران با مرگ و زندگی دست‌وپنجه نرم کرده غم را با غم می‌شوید و به شادیش می‌افزاید و این چنین روان خود را می‌پالاید و

می‌نماید، آنان را تقویت می‌کند، در این دریای بیکران که با شوق و شور غرق می‌شویم و با آهنگهای دلنواز و موزونی در امواج آن غوطه می‌خوریم، چون گاهواره‌ی آرامبخشی است که همگی با یکدلی و یکزنگی در آن آرام می‌گیریم، چرا که خصلت طبیعت سالم این گونه است.

هنر فولکلوریک چون سیل جوشنده و تیز تک کوهساران است که هنگام حرکت به جای تخریب و انهدام، تمام مسیر و سرزمین‌ها را سیراب می‌نماید، لایه‌های مفید و بهره‌دهنده را برجای می‌گذارد؛ برق‌درخشنده است که تیرگیهای هستی را در هم می‌درد و تاریکخانه‌های روح و روان را منور ساخته، شناخت را آسان و انسانها را به هم پیوند می‌دهد.

هنر فولکلوریک مانند گلستانها و بوستانهای پرتراوت و شادابی است که نکه‌ت آن تمام فضای زمان را عطرآفشانی می‌کند و زندگی را چون باغ گل، گلباران و زیبا می‌سازد و لطافت خاصی بدان می‌بخشد.

به هر حال موسیقی، شعر... فولکلوریک محصول ارزشمند و گرانبهائی از واقعیت‌ها و حقایق ملموسی است که تصاویر روشن و بی‌تکلف مردمی را ارائه می‌نماید و به منزله‌ی عالیترین دارائی و میراث ملت و قومی است که جاودانه برجا می‌ماند، اوج می‌گیرد، زایا و پویا می‌شود، به سوی تحول و تکامل می‌شتابد و به مثابه‌ی ابزار بهسازی روان، موجب بازدهی مفید در مراحل زندگی می‌شود.

در حقیقت «پیدایش هنر مولود غرایز تقلید، آرایش، بازی، یا زیبایی نیست بلکه معلول تکامل جبری تاریخ، مولود نیازهای مادی انسان و احتیاجات اجتماعی بشر است»، موسیقی و انواع هنر نه تنها زندگی را تصویر می‌نماید، بلکه در آن دخالت و شرکت می‌کند، دگرگونش می‌سازد و هنرمند به هر حال و هوائی جانبدار (Tendence) است زیرا درد و شادی، خشم و مهرورزی، کینه و همدردی، قهر و عشق، بیم و امید انسانهای زنده را بیان و بازگویی می‌نماید.

هنر، وابسته به محیط و تفکر قوم و ملت خود می‌تواند خدمات ارزشمندی

برای هموعانش ارائه کند، تمام جوانب زندگی را تصویر و جزئیات آن را ظاهر سازد، رنگها را مشخص کند، معیارها را اندازه‌گیری و ترسیم نماید.

موسیقی و شعر فولکلوریک عاری از هر نوع ظاهر پرستی (Formalisme) و گاه نیز بری از قالب‌گرایی تصنعی و شکل‌سازی ظاهری است زیرا از واقعیت و حقایق عینی منشاء گرفته، لاجرم دارای محتوای ارزشمند، ملموس و باطنش در بردارنده‌ی مضمون عالی زندگی است، برخلاف آن، باطن ظاهر پرست بی‌محتوی و پوچ است، شکل و قالب غیرطبیعی را منظور نظر قرار داده، اشکال من درآوردی را می‌پذیرد.

در صفحه‌ی ۲۶۹ و ۲۷۰ کتاب خاستگاه اجتماعی هنر چنین آمده است:

«سیسیل شارپ (Cecil Sharp) چنین می‌نویسد: آنگاه که فرد اختراع می‌کند، جامعه برمی‌گزیند؛ موسیقی فولک بیان بی‌پیرایه‌ی ذهن انسان است، به همین سبب باید بازتاب کیفیات بنیانی و ضرور ذهن انسان باشد».

ولی بلابارتوک (Bela Bartok) اظهار می‌دارد:

«موسیقی روستائی نتیجه‌ی تغییرات پدید آمده از نیروی طبیعی است که ناخودآگاهانه عمل می‌کند، این موسیقی بطور ناگهانی و فی‌البداهه توسط جامعه‌ای از انسانها خلق می‌شود که هیچ آموزشی ندیده‌اند، موسیقی قومی همانقدر طبیعی است که شکلهای متنوع زندگی حیوانی و گیاهی و به همین دلیل در افراد و آحاد یک تک‌نواهای (Single Tunes) این موسیقی مثالهای بسیاری از کمال اعتلای هنر می‌توان یافت، آنها در همان محدوده‌ی کوچکشان همانقدر کاملند که بزرگترین شاهکارهای موسیقی هنری، در واقع آنها الگوهای کلاسیک شیوه‌ای هستند که یک فکر در زمینه‌ی موسیقی می‌تواند به آن شیوه با کمال تازگی و خوش‌ترکیبی، به بهترین روش ممکن، در موجزترین شکل ممکن و با ساده‌ترین مفاهیم بیان شود.»

«اصطلاح «ناخودآگاه» در اینجا به معنی آن نیست که یک خواننده‌ی موسیقی قومی (فولک) نسبت به آنچه که انجام می‌دهد ناآگاه است، بلکه به این معنی است که این موسیقی در طی زندگی نسلها باننده و دگرگون

می‌شود. در این موسیقی از طرح ریزی خود آگاه هیچ شخص خاصی، نشانی نیست. موسیقی قومی در ساده‌ترین شکلش، خود نمایانگر آگاهی اجتماعی است، یعنی آن تجربه‌ها، اندیشه‌هایی که میان مردم مشترک است، مردمی که به سختی کار می‌کنند، رنج می‌برند و با یکدیگر به پیروزی می‌رسند».

به هر حال بدیهی است که موسیقی فولک، ادبیات شفاهی، شعر و هنرهای مردمی از هر جهت و جایی با زندگی ارتباط مستقیم دارد، از انواع کارها از قبیل کاشت و داشت و برداشت کشاورزی، گاوپایی و گله‌داری، پیشه‌وری، تفریح و شکار، جشنهای سنتی ملل و قبایل گوناگون، معالجه و شفابخشی بیماران، معاشقه و ازدواج، اعیاد و مراسم مربوط به تولد نوزادان و بزرگان، تربیت کودکان و خواباندن آنان با آهنگ لالائی، مراسم بلوغ، حملات و تدارکات جنگی، حتی در زمان معاصر، تسریع در آهنگ روئیدن گیاهان، آهنگهای مربوط به مراسم سوگواری و عزا، روابط ارباب و رعیتی (تظلم) ... و نظیر آنها، نشأت گرفته است، این امور همه و همه ناشی از بیان واقعیت‌های ملی، قومی، سنتی و انسانی مردم سرزمین‌های مختلف جهان می‌باشد.

رأبندرانات تاگور شاعر نامدار هند می‌گوید:

«هنر عاشق طبیعت است و به همین جهت هم برده و هم ارباب آن

است».

در این میان، اگر چه ممکن است که گاه هنر موسیقی تلخی و تلخکامیهای زندگی را نشان داده و احیاناً آن را فزونی بخشد، ولی این تلخکامیها انگیزه‌ی شیرینی و حلاوت هستی نیز می‌شود، در حقیقت هنر موسیقی نوعی شراب سالم زندگی است که تلخ است و نشئه‌آفرین، عصاره‌ی حیات و حیات بخش است، قلب را صاف و روشن، نفسها را شاداب و توانمند می‌نماید.

در این مقال باید یادآوری نمایم که شعرای ما چه آنان که مانند باباطاهر عریان، فایز دشتی و خود امیرپازواری در دیار تبرستان از دل مردم

زمان برخاسته و سخنسرایان پراچ فولکلریک بوده‌اند، چه آنان که در قید اوزان عروضی تحت تأثیر بحور شعری قرار گرفته‌اند و چه آنان که با آهنگ هجائی بیان اندیشه و عمل کرده‌اند، اکثراً آئینه‌ی تمام‌نمای مردم و خلقیات زمان آنان بوده، در غم و شادی شان نیز شرکت می‌جسته‌اند، پایکوبی و دست‌افشانی و یا اشک‌ریزی و سوگواری می‌کرده‌اند. بنابراین دلایل، مشاهده می‌شود که اکثر اشعار امیرپازواری نیز برخوردار از اینگونه مسائل و شامل و بازگوکننده‌ی حالات، تفکرات و کل روابط اجتماعی مردم تبرستان در تاریخ زمان و اثرات تاریخی ماقبل آن می‌باشد، که در ضمن اشعارش نیز از ریتم موسیقی ویژه‌ای بهره‌مند است چنانکه از انواع سازهای مورد استفاده‌ی آن عصر و برخی از نواهای مربوطه سخن به میان می‌آورد.

البته باز هم لازم به تذکر است، آهنگ ترانه‌های «امیری» که در زیر نفوذ شخصیت و اشعار امیرپازواری به اوج شهرت خود در بین مردم مازندران رسیده، در مایه‌ی آواز شور اجرا می‌شود و در مازندران شرقی به انگیزه‌ی رسوخ موسیقی استان خراسان و اطراف آن (یعنی تأثیر سازها و آهنگهایی که بطور تقریب از گرگان به بعد وارد مازندران گردیده و به ویژه به علت دخالت آهنگهای موسیقی مهاجرینی که در طول تاریخ بدانجاها کوچانده شده‌اند) در طی زمان کوتاهی، تغییرات اندکی پذیرفته و در سالهای اخیر چشمگیر و به شکل تازه‌ای انتشار می‌یابد منتها از همان آهنگ اصلی خود که در مایه‌ی آواز شور است، جدا نمانده است.

## II - اوزان و سبک اشعار امیرپازواری

در مورد سبک اشعار امیرپازواری که صرفاً آهنگین و همدم موسیقی ناشی از وضع طبیعت و محیط زندگی اوست، باید آن را سبک ویژه «کرانه خزری» نامید زیرا تمام مصاربع در ردیف و قافیه، در قافیه یا ردیف هماهنگی داشته و ساختمانیهی آن سرزمین محسوب می شود، که ممکن است آنها را به نحوی در بحور شعری موجود (فارسی - عربی) بگنجانند (اگر چه ربطی با اوزان و عروض بیگانه ندارد)، از لحاظ وزن و تقطیع نیز هنگام خواندن و نواختن با هر سازی، سازگار نیست. در حقیقت باید گفت که وی اشعار خویش را هماهنگ با نوعی موسیقی کرانه خزری یعنی تبرستان، گیلان و دیلمان سروده است. مضافاً اینکه موسیقی و آهنگها در سرتاسر کشور ما، با شعر، فهلویات (پهلویات) و نغمات قومی و مردمی همراه و همگام بوده و می باشد و چون هنر موسیقی ما تاریخ کهنی دارد، لذا اشعار و ترانه های فولکلریک نیز دارای سابقه ی تاریخی طولانی است و اگر چه وسیله ی متجاوزین و کتاب سوزان و به اصطلاح «پاکسازان فکری» بسیاری از آن آثار گرانبها دستخوش انهدام و تخریب گشته است، اما خوشبختانه با اینحال به علت وفاداری مردم میهن پرست ما در برخی نقاط دور دست کشور که کمتر زیر بار نفوذ و سلطه ی بیگانگان قرار گرفته بودند (نظیر شمال کشور، و بخصوص روستاها و کوهستانها) آن میراث از لحاظ بنیادی و ریشه ای به اشکال مختلف حتی با گشت سینه به سینه نگهداری شده، بازتاب بازمانده ی آن تا به امروز محیط ما را گرمی و روشنی ویژه ای می بخشد، بنابراین هیچ دلیلی ندارد که این میراث قومی و ملی را که مربوط به خود آنها و محیط حیات مادی و معنوی شان می باشد از دیگری وام گرفته

و یا بطور مصنوعی از او تبعیت نموده باشد زیرا سنن و خلیقات ملل مختلف به نسبت زمان و مکان و دوران تاریخی مربوطه، گوناگون بوده و در زمانهای گذشته به علت عدم وجود وسایل ارتباط جمعی و یا عدم سرعت آن نمی توانست آن همه اثرات تقابلی داشته باشد ولی در این زمان که ایجاد رابطه بین کلیه ی نقاط جهان، آسان و فوریت یافته است، بسیاری از مسائل اخلاقی - اجتماعی - سیاسی - اقتصادی و بالآخره همه امور فرهنگی قادرند که در تمام مجامع گیتی اثرات متقابل به جای گذارند نظیر موسیقی جاز که هم اکنون در اکثر نقاط جهان گسترش یافته است، با این حال تکامل وسایل ارتباط جمعی، نمی تواند نافی خلیقات مستقل فولکلورهای مردمی سایر نقاط دنیا باشد.

در نتیجه اشعار و ترانه های فولکلریک امیرپازواری کلاً با اوزان و عروض بیگانه هرگز همخوانی و همگرایی ندارد، بلکه به سیلابها و شمارش هجاهای ویژه و حتی عروض خود تکیه دارد، مانند ترانه های باباطاهر همدانی و فایز دشتی که مبنای وزن شعری آنان در تمام نقاط ایران بخصوص در بین روستائیان و کوه نشینان به چشم می خورد، همانند است و این هماهنگی نشان می دهد که اینگونه اثرات مربوط به تراوش فکری ایرانی و اثرات تاریخی مشترک آنان می باشد و از جانب دیگر روستائی ساده دلی که این ترانه ها را می سازد، (که در حقیقت موجد ادبیات شفاهی است و در اکثر نقاط سراینده ی آن هم معلوم نبوده و نیست)، اصولاً در گذشته و شاید در حال حاضر نیز از عروض و قافیه ی درسی و یا تصنعی هیچگونه اطلاعی نداشته و ندارد!

(۱) دویتی و ترانه های روستائی اختراع و وزن آن از ایرانیان است (مجله مردمشناسی آبان ۱۳۳۵ صفحه ۴۰).

و محقق آلمانی زالمان بوضوح تأیید نموده است که حتی بحر تقارب شاهنامه ی فردوسی از موارث و ودایع فرهنگ ملی ایران است که با تحولاتی وارد بحور شعری عرب گردیده زیرا چنین بحری در فرهنگ عرب کمتر بچشم می خورد و یا اصلاً دیده نمی شود.



به علاوه اگر در مورد وزن عروضی اشعار امیرپازواری چنین تصویری پیش آید که وی آن را از بیگانگان وام گرفته باشد باید ثابت شود که چنین وزنی در فرهنگ آنان قبل از تجاوز به میهن ما وجود داشته است که بطور یقین چنین موردی غیر قابل وصول و تأیید است.

استاد جلال همائی در تاریخ ادبیات خود یادآوری می نماید که بنیاد شعر اولیه را سرودهای دینی-مذهبی تشکیل می داده است و از این دیدگاه چون میهن ما قبل از نظام بت پرستی سامیها دارای دین و مذهب مشخص و رسالات مدون نظیر گائوینسنا که مربوط به سروده های دینی زرتشتی است بوده، نتیجه گرفته می شود که آهنگهای هجائی ما نیز متأثر از همان نواهای مذهبی است.

در تأیید و تشبیه مطالب فوق که چون شعر و موسیقی همواره همراه و مشترک هم بوده اند به مدارک و اسناد زیر که بطور اختصار ارائه می گردد توجه می نمائیم:

در صفحات ۱۸۳ و ۱۸۴ کتاب *خاستگاه اجتماعی هنر نوشته ی چند تن از محققان چاپ انتشارات فرهنگسرای نیاوران در مورد موسیقی دوران هخامنشی چنین آمده است:*

«از روزگاران گذشته، پیش از عصر هخامنشیان «مادها»، آهنگها، ترانه ها و رقصهای ویژه ای در ایران وجود داشته است که از نسلی به نسل دیگر رسیده است. موسیقی شرق از ایران برخاسته و «یونان»، «ترکها»، اعراب، «اسرائیلیان»، «هندیها» و سپس به واسطه ی اعراب «اسپانیائی» ها، پاسدار موسیقی پارس بودند، سازهای اصلی آن زمان عبارت بود از: «اویوا»، «تسمبورین»، «نی دوپان»، «کوس»، «چنگ» و سازی از خانواده ی «ماندولین». در موزه ی تهران، اشیائی با نام فالرز وجود دارد که شبیه به «سیمبال» (شکل اولیه سنج) است و رقصندگان دوره ی هخامنشی در رقص مذهبی، از آنها بهره می گرفتند. روی یکی از این سازها تصویر انار (نهاد آناهیتا) و چهار گاوانر (نهاد میترا) نقش شده است. اسکندر، برغم هنرمندان یونانی که گرد وی جمع شده بودند، گاه ترجیح می داد به آوازهای اسپران

زیبای ایرانی گوش فرا دهد.».

پس از هخامنشیان ملاحظه می شود که پارتیها (اشکانیان) نیز با اینکه زیر سلطه ی اسکندر مقدونی بودند، مع الوصف به شدت ملی گرایانه رفتار می نمودند که مرکز آنان نیز خراسان و گرگان (در کرانه ی خزر) بوده است. باز در همان کتاب صفحه ۱۸۸ در مورد پارتیها اینگونه آمده است:

«مرکز فرمانروائی «پارتیها»، «خراسان» و «گرگان» در کنار دریای خزر بوده. می گفتند در رگهای آنان خون «سکا» ها جریان دارد. این مردان بی پروا و پرنیرو، تمام کوشش خود را به کار بردند تا سرزمینشان را از آخرین بازمانده های تمدن هلنی پاک کنند. «پارت» ها به سبب روند سیاسی به شدت ملی گرایانه ی شان، کوشیدند تا در میان توده های مردم، فرهنگ ایرانی رواج دهند.».

در صفحه ۲۰۶ کتاب مذکور به نقل از صفحه ی ۱۴۱ کتاب *تمدن ایرانی* تألیف کریستن سن می نویسد:

«موسیقی «خاورمیانه»، «اعراب»، «اندلس» از موسیقی دوره ی ساسانی مایه گرفته است.»

و اما شعر و موسیقی در دوره ی ساسانیان چگونه بوده است؟

در مورد این دوره نیز به ذکر اسناد مختصری اکتفا می نمایم زیرا غرض از ارائه ی آنها، در ارتباط با اوزان شعری امیرپازواری است و نه تنظیم و تحریر تاریخ تمدن ایران؛ لذا توجه خوانندگان گرامی را به صفحات ۲۵۶ تا ۲۵۹ کتاب *کلیات تاریخ و تمدن ایران* پیش از اسلام تألیف دکتر عزیزالله بیات انتشارات دانشگاه ملی ایران به شرح زیر جلب می نمایم:

### الف: شعر

«در بین آثار ادبی دوره ی ساسانی آثار منظوم نیز وجود دارد، تحقیقاتی که در این اواخر انجام شده، نشان می دهد که اوزان شعری دوره ی ساسانی در شعر قرون وسطای ایران تأثیر داشته است، این نوع ادبیات بدون شک تحت نفوذ

اشعار ملی قرار گرفته است زیرا هنر ترانه سازی چه در دوره ی پارتی ها و چه در دوره ی ساسانیان رونق زیادی در ایران داشته است (به نقل از کتاب ایران در زمان ساسانیان آرتور کریستن سن) تردیدی نیست که در دوره ی ساسانیان اشعاری وجود داشته که با محور موسیقی می خوانده اند...

با عنایت به اینکه اکثر اشعار و ترانه های آن دوره دارای اوزان هجائی بوده، کتاب مذکور می نویسد:

«اولاً طبق منابع و مآخذ موثق معلوم شده است که شاهان ساسانی توجه مخصوصی نسبت به موسیقی دانها داشته اند و موسیقی دانان معروف آن دوره نواهایی با سازی سروده اند و بعید به نظر می رسد که تصور کنیم که الحان یا نواها بکلی عاری از هر ترتیبی بوده زیرا سخنانی که می سروده اند لابد بایستی از حیث هجاها یا سجع دارای وزنی باشد. ثانیاً کلمه ی گائا به معنی سرود است و این بخش در اوستا به پنج قسمت تقسیم می شود که نخستین از قطعات سه مصراع شانزده سیلابی و دومین از قطعات پنج مصراع یازده سیلابی و سومین از قطعات چهار مصراع یازده هجائی و چهارمین از قطعات سه مصراع چهارده سیلابی و پنجمین گائا از قطعاتی تشکیل شده است که هر یک از آنها دو مصراع بلند و نوزده هجائی و دو مصراع کوتاه دوازده هجائی دارد. ثالثاً بطوریکه پروفیسور اندریاس، ایرانشناس عالیقدر معین کرده و کریستن سن دانشمند دانمارکی از او نقل قول می کند، کتیبه سنگی شاپور اول در حاجی آباد که به زبان پهلوی خاتمه می یابد با نطق شاه در بحر هشت هجائی تهیه شده است.»

در این دوره هنر موسیقی ارج و منزلت والائی داشته و به تأیید کتاب نامبرده، وزیر مخصوصی برای آن تعیین کرده بودند و موسیقیدانان معروف دوره ی ساسانیان از ارج و احترام ویژه ای برخوردار بوده اند و نام عده ای از آلات و ادوات موسیقی این زمان را کتاب مذکور چنین یادآوری کرده است:

«... از جمله عود معمولی که آن را تار (Dar) می گویند، رود هندی، بریط، چنگ، تنبور بزرگ، سنتور موسوم به کنارۀ زنگ که مسعودی هم از آن نام برده، نای (قره نی) موسوم به مار، تاس، دمبلک (دمبک)، چنبر و چند آلت موسیقی دیگر که آنها را نمی توان کاملاً تشخیص داد مانند زنجیر، تیر،

سپر، شمشیر مشتک رسن، شیشک، بطور کلی در دوره ی ساسانیان هنر نوازندگی در ایران بسیار رواج داشته و ترقی زیاد نموده است نه تنها از روی منابع خطی در این باره می توان قضاوت نمود بلکه تصاویر نوازندگان و آلات و ادوات موسیقی منقوش در روی مصنوعات و آثار هنری و نقوش دیوارها مؤید این مطلب است.»

(به نقل از کتاب تمدن ایرانی تألیف چند تن از خاورشناسان صفحه ۱۹۷)

برمی گردیم به موضوع عروض، سجع و قافیه در مورد امیرپازواری گرچه ممکن است، افرادی برابر ذوق و رای خود، ابیات امیرپازواری را با کم و زیاد کردن برخی از مقاطع و زحاف با محور شعری موجود تطبیق دهند و مثلاً آن را به بحر هزج منتقل نمایند ولی این خود ابداعی ایرانی خواهد بود، با این ترتیب، این کار هم نمی تواند و نباید انگیزه ی انکار واقعیت های ملموس باشد زیرا برخی از مردشناسان<sup>۱</sup> و انسانشناسان<sup>۲</sup>، اهالی و ساکنین اصلی تبرستان را جزء مردمان قبل از مهاجرین آریاهای هندو ایرانی می دانند، لاجرم موسیقی و شعر و انواع هنر فولک (ادبیات شفاهی) این مرز و بوم نیز می تواند بازمانده و ادامه ی سنن و ترادیسونهای تاریخی - اجتماعی زمانهای دور و حتی قبل از تسلط حکام و پادشاهان سراسری ایران باشد. حکیم ابوالقاسم فردوسی در اثر سترگ و فتاناپذیر خود از سرود هازندرانی یاد می کند:

به بریط چوبایست بریست رود  
برآورد مازندرانی سرود  
از دیگر سوی در باره ی دستور و قواعد نظم تبری کتابی به نام نیکی نامه یا نیکیه نومه وجود داشته که اسپهبد مرزبان پسر رستم پسر شروین، در سده ی چهارم آن را به رشته ی تحریر کشیده بود ولی با نهایت تأسف آن اثر تبری از بین رفته است.

قبل از امیرپازواری، اشخاصی در تبرستان، گیلان و دیلمان بوده اند که

1) Ethnologistes (Ethnologues)  
2) Anthropologistes (Anthropologues)

بدین سبک وی اشعاری سروده‌اند مانند:

(۱) از ابراهیم معینی:

در صفحه ۱۳۷ تاریخ طبرستان که بهاء‌الدین محمد کاتب آن را به سال ۶۱۳ هجری تألیف نموده، بیتی چنین آمده است:

چُنَینِ گُتِیَ دُونایِ زَرِّینِ کِتارِ

بِه نِیکِی نُوْمه، که شِعْرِ جادِیَ بارِ

برگردان

چنین گفته دانای زرین گفتار

به «نیکی نامه» که راهبر و راهنمای شعراست

(۲) از قطب رویانی:

داؤا وِره‌ی وِزْشی چَلِ شَم، ای شِیم

وا پِی گِزْد بِناز، وِشِکِث وِها رِ هُجیرِ دِیم

برگردان

تا باز شمع فلک از جانب برج حوت به سوی برج حمل (شتافت)

بازگرد (برگرد) بناز، چهره‌ی زیبای بهار شکوفا شده است

که در این بیت مفاهیم واژه‌ها از لحاظ تشبیه مسائل نجومی قابل ژرف

بینی و تعمق است زیرا: چَلِ شَم یعنی شمع فلک که منظور همان خورشید

است. دا: تا، وا: باز، وِره: بره و مراد از بره همان برج حمل است. ای: از،

شِیم: سیم (ماهی، سمک) که مراد برج حوت است. واپِی گِزْد: بازپس

گردد، واپِی گردد، بازگشت کن، برگرد (یا برگشت)، وِشِکِث: شکفت،

شکوفا شد. وِها رِ = وِها رِ: بهار.

توضیح اینکه در صفحه‌ی ۱۶ تاریخ رویان اولیاء الله آملی در آخر

مصرع دوم به جای وِها رِ هُجیرِ دِیم (چهره‌ی زیبای بهار)؛ وِها رِ هُجیرِ دِیم

آمده است که ظاهراً مفید معنی نیست و بایستی مربوط به اشتباه املائی یا

غلط خواندن از کتب خطی تاریخ رویان و انتقال به کتابهای چاپی باشد

چرا که هُجیرِ به معنی هوچهر، خوبچهر (زیبا چهره) و هُزیر است که

امیرپازواری نیز آن را به شکل خجیر (زیبا، هژیر) در اشعار خود استعمال نموده، به هر حال واژه‌ی هُجیر در تکلم تبری برای منظور بالا معنائی ندارد.

این بیت از لحاظ حرکات و زمانهای نجومی و فلکی، بیتی از خاقانی را به ذهن متبادر می‌سازد که گفت:

آهوی آتشین رو چون در بره درآید

کافور خشک گردد با مشک تر برابر

که منظور از آهوی آتشین رو، خورشید و بره نیز همان برج حمل است.

مراد از کافور خشک، به علت سفیدی اشاره به روز و مشک تر نیز به سبب

رنگ شکلاتی تیره به منظور شب است که در نتیجه بیت مذکور بیانگر

تساوی ساعات شب و روز در بهار و نشانگر اعتدال ربیعی است.

۳- حال برای تطبیق اوزان شعری تبری امیرپازواری با نظایر آن در

سرزمین گیل و دیلم بیتی چند از دیوان سید شرفشاه دولائی (دولابی) را

تقدیم خوانندگان می‌نمایم:

وی از عرفا و صوفیان بزرگ قرن هفتم در گیلان است که نسبش بعد از

دوازده پشت به امام هفتم شیعیان موسی بن جعفر (ع) می‌رسد، برخی از

اشعارش از لحاظ وزن عروضی با اشعار امیرپازواری هماهنگی و شباهت

نزدیکی دارد مانند ابیات زیر:

(الف)

دَلبَرِ بیتی عشقِ مَجْنونم دَزْ خرابات

واخْشِیةِ اِسْلام، فراموش بُوگوده طاعات

تومی قَبْلِه‌ئی، بِتُو دازمه مُراعات

مِرا بِسِواجِ بِه بِشارتِسی آیات

برگردان

دلبراً به عشق تو چون مجنونم در خرابه‌ها (خرابات)

اسلام را رها کرده و طاعات را فراموش کرده‌ام

توقبله‌ی منی، از تو انتظار مراعات دارم  
مرا به بشارت و میزده‌ی آیات، بنواز

### ب - سؤال و جواب

سؤال و جواب زیر تقریباً با همان وزن و مفهوم در اشعار امیربازواری و یا منتسب به وی نیز آمده است.

از سید شرفشاه دولائی:

#### سؤال

اُونُ كُوْدِرَهْ كِه تِمَامُ فُرُصِ طِلَايَهْ؟  
اُونُ كُوَسْبِرْزَهْ كِه سَبْرَهْ دِلْگَشَايَهْ؟  
اُونُ كُوَشَخْصَهْ كِه نَخْوَانْدَه مُلَايَهْ؟  
اُونُ كُوَمِرْزَهْ كِه دَرُزْد بَرِسَهْ، دَوَايَهْ؟

#### جواب

اُونُ دَر بَهْشْتَهْ كِه تِمَامُ فُرُصِ طِلَايَهْ  
اُونُ سَبْرَهْ، سَبْرَهْ بَهْشْتَهْ كِه دِلْگَشَايَهْ  
اُونُ شَخْصُ مُحْمَدَهْ كِه نَخْوَانْدَه مُلَايَهْ  
اُونُ مُرْتَضَى عَلِيَهْ كِه دَرُزْد بَرِسَهْ، دَوَايَهْ

#### برگردان

آن کدام در است که تمامیش از طلاست؟  
آن کدام سبزه است که سبزه‌ی با صفاست؟  
آن کدام شخص است که نخوانده ملاست؟  
آن کدام مرد است که بدرد برسد، دواست؟

#### جواب

آن در بهشت است که تمامیش از طلاست  
آن سبزه، سبزه‌ی بهشت است که دلگشاست

آن شخص محمد (ص) است که درس نخوانده، ملاست

آن شخص مرتضی علی (ع) است، بهردردی که برسد، دواست

مصراع سوم از ابیات اخیر، این بیت حافظ را تداعی می نماید:

نگار من که به مکتب نرفت و خط ننوشت

بغمزه مسئله آموز صد مدرس شد

واقا از امیربازواری:

#### سؤال

كِدُوْم سَبْرُوْتَهْ، سَبْرَهْ ي بَا صِفَايَهْ؟  
كِدُوْم دَرَهْ كِه تَمُوْمُ فُرُصِ طِلَايَهْ؟  
كِدُوْم دَيَسَهْ كِه دَرُزْد بَرِسَهْ، دَوَايَهْ؟  
(كِدُوْم دَيَسَهْ كِه دَرُزْد بَرِسَهْ، دَوَايَهْ؟)  
اِيْن سِيْحْنُ كُفْتِهْ ي كِيْمِيْن نَا اِسَايَهْ؟

#### جواب

سَبْرَهْ ي بَهْشْتَهْ كِه سَبْرَهْ ي بَا صِفَايَهْ  
بَهْشْتِ دَرَهْ كِه تَمُوْمُ فُرُصِ طِلَايَهْ  
دَسِ مُحْمَدَهْ كِه دَرُزْد بَرِسَهْ دَوَايَهْ  
(دَسِ مُحْمَدَهْ كِه دَرُزْد بَرِسَهْ، دَوَايَهْ)  
اِيْن سِيْحْنُ كُفْتِهْ ي كَلِ امِيْر اِسَايَهْ

#### برگردان

کدام سبزه است که سبزه‌ی با صفاست؟  
کدام در است که تمامیش از شمس طلاست؟  
کدام دست است که به هر دردی برسد، دواست  
(کدام دست است که به درنرسیده، دریا زاست؟)  
این سخن گفته‌ی کدام استاد است؟

### جواب

سبزه‌ی بهشت است که سبزه باصفاست  
 در بهشت است که تمامیش از شمش طلاست  
 دست محمد (ص) است که به هر دردی برسد، دواست  
 (دست محمد است که به در نرسیده، دریا می شود)  
 این سخن گفته‌ی کل (کربلائی) امیراستاد است

این پرسش و پاسخ امیر در صفحه‌ی ۱۵۵ کتاب کنزالاسرار به شکل دیگری نیز آمده است که تکرار آن ضروری به نظر نمی‌رسد.

### III — امیربازواری و موسیقی و شعر

سرزمین پرشکوه و سرسبز مازندران که به قول فردوسی، دی و بهمن و آذر و فروردین — همیشه پر از لاله‌بینی زمین؛ همواره به برکت زایشگر دریای خزر، شاداب و چشم‌نواز و دل‌انگیز است؛ دشت و دمن، صحرا و چمنش از غلغل چشمه‌سارهای جوشان، شرشر آبشارهای نوشان و زمزمه‌ی پرندگان خوش‌الحان، مرغکان و هزارستان نغمه‌خوان، در جنگلها و دامنه‌ی کوهساران، همه جا و همه جا صحنه‌ی دلارام موزیک طبیعی و آکنده از آهنگهای روانبخش نیک فرجام است، اشعار امیر از چنین محیط و چنین هنگامه‌ی شورانگیزی الهام گرفته، از حرکات و جنبشهای ویژه مردم و روابط اجتماعی آنان تأثیر پذیرفته است. او برای اثربخشی گفته‌های خود در اجتماع زمان، شعر را با آهنگ خاص موسیقی به دور از تصنع و تظاهری در هم آمیخته؛ آهنگی را که در هیچ کلاس درسی نشنیده، بلکه تنها معلم و ملهم او طبیعت سالم و دلکش، وضع زندگی و کشش نبوغ و استعداد درون بیغش و از همه مهمتر محرومیت‌های پرسوزش، ابتکار آفرین وی بوده است که چنین اثر فولکلریک فناپذیر تبری را به یادگار نهاده. او اشعارش را اینچنین سروده و آهنگش را اینگونه برگزیده زیرا از دیر زمان، ایرانیان به شعر که عموماً خاصیت فشرده‌گی و پیوستگی داشته، و با موسیقی نیز همگامی و هماهنگی می‌نموده و به علت همین فشرده‌گی و داشتن هارمونی، بهتر در

اذهان و یادها جایگزین می شده؛ علاقه‌ی بیشتری نسبت به نثر نشان می‌داده‌اند یعنی اصولاً پیوستگی را بیش از پراکندگی ارج و منزلت می‌نهادند. فردوسی بزرگ نیز در سبب سرودن شاهنامه می‌فرماید:

حدیث پراکنده بپراکند  
چو پیوسته شد جای نغز آکند

به هر حال آهنگ، نوا و اصوات دلنواز از لحاظ روانی در وجود انسان اثرات مختلفی نسبت به مقتضای حیات در زمان و مکان به جای می‌گذارد که چگونگی آن در بالا بیان شد.

بنابراین امیرپازواری با توجه به مردم‌شناسی زمان خود به این امر نظر قاطع و دلپذیری داشته است چرا که اشعارش غالباً مردمی، به دور از هوسبازی عشرت‌طلییان خانخانی که از موسیقی، صرفاً برای عیاشی و خوشگذرانی حیوانی بهره می‌گرفتند، وی را در میان مردم مازندران جلوه و عظمت خاصی بخشیده است. (انواع هنر و فولک لور از لحاظ بررسی تاریخی دارای دو جنبه‌ی عوام و خواص است که توان بحث آن در این جزوه نیست.)

همانطور که در بالا به کرات ذکر گردید، آهنگ «امیری» در دل و جان مردم مازندران شور و جذبه‌ای می‌انگیزد که گوئی از پاک‌ترین و صادق‌ترین مردم زحمتکش کوه و دشت آن دیار امواج می‌پراکند و بر دل همگان نیز می‌نشیند.

شور و جذبه و کشش مردم تبرستان نسبت به اشعار آهنگین امیرپازواری بدان سبب است که آوای درون پرسوز تلاشگران سختکوش آن خطه را بازگو می‌نماید، همچنانکه عشق، شور، دوستی، نشاط، همبستگی را می‌نمایاند. او می‌گوید فریاد به حق روستاییان پرکار و روزی‌رسان انسانها، هرگز در گوش این کوردلان سودجو و ستمگر، و این بهره‌جویان قدرت طلب تن‌پرور، فرو نمی‌رود، اینان نسبت به معنی و مفهوم زندگی بشرهای سازنده‌ی حیات بی تفاوت و چون چوبی خشک و بی درک هستند (یعنی اکثراً خود را دانسته به تجاهل و نادانی می‌زنند) که آره‌ی سخن به حق این محرومان رنج کشیده

در آنها اثر نمی‌گذارد:

زمین پشت کاز، و نه سَرُئُونَشُونَه  
نشاگِرُ هَرَجِی دَشِچال کَتِه، و نه دَس فِرُونَشُونَه  
هَر جِی خِیْسِنَه، و نه چَش خُونَشُونَه  
هَر جِی حَرَف زَنَه، و نه آره چُونَشُونَه

برگردان

زمین بلند و برجسته را آب فرامی‌گیرد

نشاگر هرچه با دست اقدام «به چاله» کند نمی‌کند، دستش فرو نمی‌رود

هر قدر اراده‌ی به خواب می‌کند، چشمش به خواب نمی‌رود

و هر چه حرف می‌زند، آره‌اش به چوب اثر نمی‌کند

در این چهار مصراع که جنبه‌ی رمزی و هشداردهنده دارد، افراد را بیدار

و آماده‌ی حق‌طلبی می‌نماید زیرا که او اظهار می‌کند که با نداشتن وسایل

آبیاری و کشاورزی، امکان اعمال زراعی در روی تپه و تل خشک را که

آب فرامی‌گیرد، وجود ندارد ولی این زمین را ارباب به او تحمیل نموده و

موقع برداشت محصول نیز از وی که هیچگونه بهره‌ای نداشته، ادعای طلب

می‌نماید، از جانب دیگر هر قدر این زمین برجسته را بخواهد با دست آماده

کشت نماید به هیچ طریقی میسر نیست، پس با همان خستگی جسم و روان

و به علت وحشتی که نسبت به پرداخت بهره‌ی مالکانه‌ی زمین بی بهره دارد،

چشمانش به خواب نمی‌رود و هر قدر بنا ارباب مذاکره می‌کند توجهی به

مطالب و خواستش نمی‌شود، اینگونه گفتار که افراد را وادار به حق‌گوئی و

نوعدوستی می‌نماید تا مستجرب به بینداری حق‌طلبان ستم‌دیده گردد، قطعاً در

شئون گان هم‌درد اثرات مطلوب و فوق‌العاده‌ای به جای می‌گذارد، ولی در

مقابل مورد زجر و عذاب اربابان زورگو قرار می‌گیرد که شرح آن گذشت.

اشعار و مفاهیم چند وجهی امیر دلیل بر معرفی چند وجهی بودن ناهمگن

اوضاع اجتماعی خانخانی و فرهنگ متلاشی و بی‌ثبات آن است، اما بر

خلاف بینش ستمکارانه و عوام‌فریبانه‌ی رژیم ارباب‌رعیتی و امیران و

شاهان سفاک آن زمان، تسلیم زور و تعدی آنان نشده، نشان می دهد که این دیوانگان شهوت پرست و خودخواه، انسانهای خردمند و پرتحرک و کارورزرا «ابله» می خوانند و افق دید آنان متوجه جاه طلبی و عشرت خواهی است و بس، لذا زوایای متضاد حیات آنان هرگز با مردم کاری و سازنده همگرایی ندارد، نظیر زندگی ماهی و قرقاول (تذرو) است که هر یک در پایگاه ویژه ی خود زیست می کند و همزیستی آنها در یک مکان میسر نیست:

بِـبَارُونَ وَبِـرَارُونَ وَبِـرَارُونَ  
 أَمِيرُهُ أَتْلِيهِ خُوتِنِيهِ، بِأَدِشَا هُونُ  
 تِيرِنِگِ وَمَاهِي رِهَ بِشْتِيْنِيهِ بِتَاؤُونُ (دُومُ)  
 يَكِي بِدِرْيُو چَرْنِيهِ، يَكِي بِبِيَابُونُ  
 برگردان

بیاران! برادران! وای برادران داران

امیر را پادشاهان «ابله» می خوانند  
 تورنگ (قرقاول) و ماهی را در یک دام نهاده اند

«در حالیکه» یکی در دریا و دیگری در بیابان تغذیه و زیست می کند  
 امیر در این شعر نشان داده است که انسانی اندیشمند و جامعه شناس  
 زمان خویش است، از یک روستا به تمام جوامع گسترده ی روزگارش دست  
 می یابد و صاحب نظر می شود و اینچنین با آهنگ سوزناک و دلنشین «امیری»  
 در فضای پهناور روستاهای مازندران طنین می افکند (موضوع این شعر در  
 فصول دیگر دفتر «پژوهش در اشعار...» بطور مشبع بحث و تحلیل گردیده  
 است).

باری مشاهده می شود که در مسیر تاریخ تحول اجتماعی چه در مسائل  
 مذهبی و چه در کار مردمی ایده نولوژیهای مختلف و حتی در امور لشگری و  
 نظامی، آهنگ، سرود و نواها و شعر، وسایل پرارزش و نیروی محرکه ی  
 (Stimulus) اعصاب انسانی بوده است؛ نمونه های فراوانی از آثار  
 بازمانده ی موجود نظیر اشعار حماسی، غنائی، مذهبی، انقلابی، ملی ... که

در همه ی نقاط گیتی، همه وقت عامل تحریک و تحرک آدمیان بوده است،  
 مؤید نظر فوق می باشد، استفاده از آرگ و سایر سازها در کلیسا و فن سماع  
 در تصوف ایران نمونه های بارز اثرات موسیقی در میان مردم جهان است.  
 اصولاً چنانکه ذکر شد گائتا یا گاتها (از آثار بازمانده ی کتاب زرتشت پیامبر  
 کهن ایران) به معنی سرود نیایش و آهنگ است.

آخر چگونه ممکن است انسانی سالم و دور از تعصب خشک و انجماد  
 فکری، از موسیقی سالم گریزان باشد؟ در حالیکه سرتاسر طبیعت و نظام هستی  
 موسیقی و آهنگ پرطنین و موج آن موجد شعف و شادی یا حزن طبیعی زیبا  
 و دلکش، و روح نواز است؛ سقوط برگها در فصل خزان و حرکات و رقص  
 برگ درختان و گیاهان هنگام وزش نسیم بهاران، نوای ریزش گوش نواز آب  
 از آبشاران، زمزمه ی آرامبخش جویباران، قهقهه ی کبک در دامنه ی  
 کوهساران، چهچه هزارستان و آواز قمریان در شاخساران، لای لای دلنواز  
 مادران به هنگام خوابانیدن نوباوگان و... همه و همه همراه با موسیقی،  
 حرکت فیزیکی و سرشار از آهنگهای موزون است. آری هر حرکت و جنبشی  
 در این طبیعت بیکران، پرده ای از موسیقی و سمفونی دلگشای پدیده های  
 حیات و زیستگاه آدمیان است. فرشایف با آهنگ ویژه ای بافندگی می کند،  
 روستائی با آهنگهای بی آرایش خود بکارهای کشاورزی می پردازد؛ و  
 جهت دفع آفات شبانه، با آهنگ و نوای ویژه ای «شب پائی» می نماید،  
 کارگر در موقع کار با ماشینهای سازنده و عظیم با آهنگ و ریتم خاصی  
 زمزمه می کند و به کار خود سرعت می بخشد زیرا برابر منطق علمی اجتماعی  
 هنر تنها زائیده ی فرد نیست بلکه زائیده ی جریان جامعه در زمان و مکان  
 گوناگون و مشخص است، امیر می گوید:

صُحْبِتْ وَرْفِيهِ رُوزْ خُوشِيهِ، صِدَا، چَنگِ وَنَا

«همنشینی و مصاحبت در روزهای برفی خوش است، صدا هم از چنگ

و نای»

چقدر زیبا و به جا گفته است، چرا که چون تنها فرصتی را که روستائی

و مزد بگیر می تواند اضطراراً فراغت حاصل کند، روزهای برفی است که امر کشاورزی را مشکل می نماید (گرچه برای خوشباش های مفتخور نیز چنین روزهایی شادی بخش است ولی بر خلاف منظور؛ نظر امیر با آنان فاصله و اختلاف زیادی دارد)، البته گاهی در چنین ایام دوستان روستائی و معشوقگان دلباخته و بی تکلف روستا دور هم جمع می شوند، درد دل، همصحبتی و اختلاط می نمایند، از دیگر سوی صدای چنگ و نای (نی) را که از سازهای ایرانی است و طنین آنها با اعصاب ما پیوند ناگسستی دارد، برگزیده تا بدان وسیله رفع خستگی و آلام روزگار بنماید، بنابراین بشر از دیرزمان، از اعصار زندگی قبیله ای تا زمان پیدایش تمدن، همواره با موسیقی همراه و مأنوس بوده است چنانکه در نقوش برجسته ی کوهها، تصاویر گوناگون در دیواره های بناهای باستانی بازمانده ی قرون گذشته، نمونه و آثار موسیقی و رقص، جلب نظر می نماید. در کشور ما نیز این موضوع صادق و گویا است.

برای اثبات اینکه ایرانیان باستان نیز به هنر موسیقی ارج و بهای ویژه ای می نهاده اند، گلستان سعدی را ورق می زنیم و حکایتی از باب دوم آن را می خوانیم:

«وقتی در سفر حجاز، طایفه ای جوانان صاحب دل، همدم من بودند و همقدم. وقتها زمزمه ای بکردندی و بیستی محققانه بگفتندی، عابدی در سیل، منکر حال درویشان بود و بی خبر از درد ایشان، تا برسیدیم به خیل بنی هلال<sup>۱</sup>، کودک سیاه، از حی عرب<sup>۲</sup> بدرآمد و آوازی برآورد که مرغ از هوا در آورد، اشتر عابد را دیدم که برقص اندر آمد و عابد را بینداخت و برقت. گفتم ای شیخ سماع در حیوان اثر کرد و ترا همچنان تفاوت نمی کند؟ دانی چه گفت مرا، آن بلبل سحری تو خود چه آدمی، کز عشق بی خبری؟ اشتره شعر عرب در حالتست و طرب گردوق نیست ترا، کز طبع جانوری

(۱) بنی هلال نام موضعی از منازل مکه است.

(۲) حی نام قبیله ایست از اعراب.

وَ عِنْدَ هُسُوبِ التَّائِشِرَاتِ عَلَى الْجِمَى  
تَمِيلُ عُضُونُ الْبَانِ لَا الْحَجْرُ الصَّلْدُ  
هنگامی که بادها بر مرغزار می وزد، شاخه های بیدمشک برقص می آید و به هر طرف میل می کند.

به ذکرش هرچه بینی درخروش است دلی داند در این معنی که گوش است  
نه بلبل برگلش تسبیح خوانیست که هرخاری به تسبیحش زبانست»  
با توجه به مطالب بالا، اهل دانش و فرهنگ؛ جامعه شناس و عارف همواره به هنر و هنرمند ارج و ارزش ویژه ای که فراخورشان آنان باشد، قائل بوده اند، چنانکه باز هم سعدی شاعر عارف و جامعه شناس در گلستان با زیبایی خاصی می فرماید:

«محال است که هنرمندان بمیرند و بی هنران جای ایشان بگیرند.»

و یا در جای دیگر اظهار می کند:

«توانگری بهتر است نه به مال و بزرگی به عقل است نه به سال.»

که در اینجا هنر به معنی صنعت و ابداع نیز می باشد. در این زمینه با توجه ویژه به موسیقی زمان ساسانیان سخن بسیار است و دور از حوصله ی این مقال.

حال برمی گردیم به حضور امیرپازواری و گفتار وی درباره ی موسیقی:

(۱) چنگی، ستاره ی زهره (ناهید) و سهیل یمن  
چنگی (چنگچی)؛ چنیده زنی شه نازره، زبل و بَم  
خُمارة چشمونوره، من سرمه دکشم  
برگردان

ای چنگی (چنگ نوان) تا چند تا چنگ خود را با زیربوم می نوازی؟

(فرستی بده)، من بایستی به چشمان خمارین تو سرمه بکشم

واژه های ذیل (= زیر) و بم که امیرپازواری در این بیت به کار برده نشانگر این است که وی با هنر موسیقی آشنائی و علاقه داشته و به همین جهت اشعار خود را آهنگین و با وزن (تنن تن) مخصوص سروده است.



امروزه ۱۱ نوت با خطوط حامل موسیقی پیوند دارد که عبارتند از:

(۵) نوت روی حامل — (۲) نوت چسبیده به رو و زیر حامل و (۴) نوت در بین حامل به غیر از این نوت‌ها اگر نوتی در بالای خطوط حامل قرار گیرد صدا را (زیر) و اگر در ناحیه‌ی زیر حامل واقع شود آن را (بم) می‌نماید. در حقیقت این کار به مناسبت خطوط کوتاهی است که به حامل افزوده می‌شود و برای اینکه نیم پرده هر یک از این نوت‌ها را تغییر دهند از علامات دیز (# Diése) و بمل ("b" Bémol) استفاده می‌نمایند که چنانچه دیز (#) در سمت چپ هر نوت قرار گیرد آن را نیم پرده بالا می‌برد (نیم پرده زیر «ذیل» می‌نماید) و اگر بمل (b) در سمت چپ هر نوت قرار گیرد آن را نیم پرده پایین می‌آورد (نیم پرده بم می‌کند).

فارابی در ده قرن پیش درباره‌ی صدای ملایم و غیرملایم گفته است:

«حال چه اشخاصی می‌توانند ملایم را از غیرملایم تشخیص دهند،

شهادتشان مدرک است...»

(صفحه ۴۱ موسیقی فارابی — دکتر برکثلی).

به هر حال موسیقی ایرانی در همه جای این مرز و بوم به شکلهای مختلف محلی، ملی و سنتی وجود داشته و به حالات گوناگون و همراه با سازهای مخصوص تجلی می‌نموده است.

استاد فریدون جنیدی در صفحه‌ی ۱۹۷ کتاب زمینه ساخت موسیقی

ایرانی اظهار می‌کنند:

«و اما در شمال آفریقا نیز، خیر از تبادلاتی که سه هزار سال پیش با

موسیقی سومری و از طریق آن با موسیقی ایرانی داشته است... و چنگ یکی از

شواهد آن است...»

در مورد چنگ و نای که امیر از آنها یاد کرده است، در شاهنامه‌ی

فردوسی نیز آمده است:

چه آوای نای و چه آواز چنگ خروشیدن بوق و آوای رنگ

همه شهرز آوای هندی درای زنالیدن بریط و چنگ و نای

## (۲) چنگ، ستاره‌ی زهره (ناهید) در اشعار امیر

### و عقیده‌ی پیشینیان

چنگی که نه شیخ چنگ ره نوا بیره چنگ  
 از شرم زهره، سز زینه هزار چنگ  
 نواز زن هر گه که دز آینه آهنگ  
 بزین قیلک هم بستو آینه آهنگ  
 تا ماه و خورشید روشن کنن چنگ  
 رامشگر زینه چنگ ره نوا بیره چنگ  
 تا ستهیل بگویی یمن آوره رنگ  
 تبه دولت آندی بو که گیهان کینه ونگ

### برگردان

چنگزن (چنگ نواز) که چنگ خود را به نوائی نوازد

از شرمساری زهره، هزار چنگ بر سر خود می‌زند

می‌نوازند، آنگاه که آهنگ در بگیرد (اثر بگذارد)

همانگاه پروین فلک هم با تو هماهنگی و هم‌نوازی می‌کند

تا ماه و خورشید فلک، چنگ خود را روشن کنند (آماده و گرم کنند)

رامشگر، چنگ ترا به نوائی می‌پردازد (می‌نوازد)

تا سهیل<sup>۱</sup>، دیار یمن (ادیم یمن) را منور و رنگین سازد

(۱) مشهور است که چون ستاره‌ی سهیل به بعضی از میوه‌ها نظیر انار و سیب بتابد، آنها را خوش‌عطر و خوش‌طعم می‌نماید که خوردن آنها لذت‌بخش می‌شود. اما در شعر امیرپازواری از کلمه‌ی ادیم که در ادبیات ما رابطه‌ی مستقیم با ستاره‌ی سهیل دارد ذکری به میان نیامده. ادیم (بفتح اول و سکون بعدی) بمعنی روی زمین (روی کره‌ی ارض) و سفره آمده و نیز پوست سرخی را گویند که موقع تابش ستاره‌ی سهیل رنگ و بوی زیبا بخود می‌گیرد. ادیم دو نوع است، ادیم

دولت آنقدر افزون گردد که کیهان، صیت و آوازه‌ی شهرتش را آواز دهد  
حافظ در ساقی نامه‌ی معروفش می‌فرماید:

که حافظ چومستانه سازد سرود ز چرخش دهد رود زهره، درود  
رسم کشور ما این بوده و هست که چون خواننده‌ای، آواز بخواند، نوازنده  
همان آهنگ را نواخته و بوی درود می‌فرستد یعنی پاسخ لطف و زحمت او را  
می‌دهد، در داستانهای موسیقی ما نیز عده‌ای را عقیده بر این است که منشاء  
موسیقی ما از ستاره‌ی زهره (ناهید) می‌باشد، که در آسمان قرار داشته،  
آهنگساز و آهنگ‌نواز است؛ رودی در دست دارد و می‌نوازد و اما زهره، رود  
(ساز) خود را فقط برای خدایان می‌نوازد و چنین عقیده‌ای هم در شرق و هم  
در غرب سابقه دارد که زهره رود را برای خدایان مترنم می‌سازد نه برای افراد  
بشر و نیز زهره که نوازشگر و خیاگر فلک محسوب شده همان «اورانوس» یا  
الهی زیبایی یونان قدیم است که می‌گویند فرشتگانی چون هاروت و  
ماروت فریفته‌ی عشق او شده به علت ارتکاب این گناه تا روز قیامت در  
چاه بابل بطور وارونه و واژگون آویخته شده‌اند. زهره یکی از هفت اختر  
معروف در نجوم کهن می‌باشد و از آنجاست که امیرپازواری در شعرش  
می‌گوید:

«اگر چنگ‌نواز، چنگش (رودش) را نتواند به نوائی بنوازد از شرم زهره  
(سمبل موسیقی قدما)، به انگیزه‌ی عدم هماهنگی با آن بر سر خویش هزار  
چنگ (چنگال) می‌زند و خود را تنبیه می‌نماید.»

طایفی (طائف آبادی سرسبزی است نزدیک مکه) و ادیم یعنی که این آخری در نزد ما مشهور و  
مورد توجه شعرا نیز می‌باشد نظیر:

ادیم زمین سمره خوان اوست      بر این خوان یغما، چه دشمن چه دوست  
یا:

می‌بیتاید بر همه عالم سهیل      جائی انسان می‌کند، جائی ادیم  
و بالاخره ادیم به پوست دباغی شده، چرم و به روی و سطح هر چیز گفته می‌شود مثل ادیم  
زمین یعنی روی زمین، سطح زمین «مستخرجه از فرهنگهای مختلف فارسی».

در بیت مذکور رعایت جناس تام یا مستوفی از واژه‌ی چنگ هم به معنی  
ساز و هم به معنی چنگ و چنگال زدن با انگشتان دست گردیده است.

در ادبیات فارسی ما همانطور که عطار دبیر فلک، مشتری پیر چرخ و  
قاضی فلک هستند، ستاره‌ی زهره (ناهید) نیز الهی طرب و شادی فلک  
محسوب می‌شود.

اشاراتی چند از برخی از شعرای ما در مورد زهره و چنگ:  
از حافظ:

در زوایای طربخانه‌ی جمشید فلک  
ارغنون ساز کند زهره به آهنگ سماع  
بیاور می که نتوان شد زمکر آسمان ایمن  
به قلب زهره‌ی چنگی و بهرام<sup>۱</sup> سلحشورش  
از خاقانی:

یا رب آن کوس چو هاروت فن زهره نواست  
که زیک پرده صد الحانش به عمد اشنوند  
مطرب، به سحر کاری، هاروت در سماع  
صحبت به روی زهره‌ی زهرا<sup>۲</sup> چرا کند  
از جامی:

چون گرفتی چو زهره در بر چنگ  
چنگ زهره فتادی از آهنگ  
از هاتف اصفهانی:

نوازنده، ناهید رقصان، بکف  
دف و برربط و چنگ و عود و ریاب  
مفهوم دیگر شعر امیرپازواری در مورد «چنگی که نه شه چنگ ره نوابره

(۱) بهرام همان ستاره‌ی مریخ است.

(۲) زهرا یعنی رخشنده.

چنگ، از شرم زهره سر بزنه هزار چنگ = چنگنواز که چنگ خود را به نوائی نوازد، از شرمساری زهره بر سر خود هزار چنگ زند، این است که اگر چنگی آنچنان قادر به نواختن<sup>۱</sup> چنگ خویش نباشد که بتواند شنونده را مجذوب و مسحور نماید، یأس و حرمان به او دست می دهد زیرا خوشنوازی آنقدر در مستمع اثر روانی به جای می گذارد که حتی ستاره‌ی پروین هم در آسمان با وی هماهنگی خواهد نمود، این مبالغه‌ی امیرپازواری برای تشویق خوشنوازی هنرمند است چنانکه صوت خوش و جاذب سخنران، گوینده و مدرس، شنوندگان را سخت مشغول و معطوف بخود نموده، آنان را به جای ایجاد خستگی دماغی، ساعتها سرگرم می کند و به همین دلیل یک معلم و استاد خوش سخن، شاگردان را بیشتر تحت تأثیر فراگیری و آموزش قرار می دهد، مانند شعر فارسی زیر به نقل از مثنوی مولوی جلال الدین محمد بلخی:

جذب سمع است ار کسی را خوش لبی است

گرمی و وجد معلم از صبی است

چنگی کودر نواز بیست و چهار

چون نیابد گوش، گردد چنگ، دار

یعنی اگر چنگزن بتواند با نوا زندگی گیرای خود مستمع را جذب کند، مشمول مصداق: مستمع صاحب سخن را بر سر کار آورد، می گردد، اما هنگامی که چنگنواز قادر به نوازدگی بیست و چهار آهنگ، نتواند شنونده را به خود جلب نماید، همان چنگ برایش تبدیل به چوبه‌ی دار می شود و دیگر نغمه و آهنگی به علت سستی و عدم جنبش انگشتان چنگی، از سازش برنمی آید، این است که امیر می گوید، آهنگ ساز باید در شنونده در بگیرد یعنی با جذب و گیرائی ویژه‌ای توجه وی را به خود معطوف نماید.

حکیم نظامی گنجوی نیز در موردی که خسرو پرویز، هرمز را سیاست می نمود چنین آورده است:

پس آنکه ناخن چنگی شکستند ز روی چنگش انگشتر گسستند  
یعنی برای جلوگیری از نواختن چنگ که وسیله‌ی طرب و شادی بود، ناخن چنگزن را که به جای زخمه بر تارهای چنگ می نواخت بعلت بدنوازی شکستند و تارهای ابریشمین آن را در هم دریدند.

باری آهنگهای محلی مازندرانی را اکثراً با لیه‌وا «Laléva» (نی) مازندرانی که لبه‌ی آن از سمت بیرون سائیده می شود، فلوت و کمانچه می نوازند ولی در سالهای اخیر با دیگر سازهای موسیقی مانند تار، ویولون، تنبور، آکوردئون، پیانو و... نیز نواخته می شود، مسلماً آهنگ امیری را با سازهای تکمیل تر از لیه‌وا و نظیر کمانچه، راحت تر می توان نواخت ولی ترانه‌های محلی با همراهی ساز محلی حال و هوای ویژه‌ی خود را دارد.  
نتیجه آنکه:

اشعار زیبا و پرمعنای امیرپازواری در مورد چنگی دلیل بر ذوق هنری، هنردوستی، هنرشناسی و طبع ظریف او بوده است. اثرات آهنگ «امیری» به حدی در مردم مازندران گیرائی و جذابیت ویژه دارد که کلیه‌ی جمعیت و سکنه‌ی آن سامان، از خرد و کلان، پیر و جوان آن را می شناسند و از شنیدنش سخت محظوظ و متأثراً شاد و محزون می شوند، این آواز خوش تبری در درون شهرها تا ژرفای دره‌ها و ستیغ کوهستانهای آن دیار، سالها طنین انداز است و هر قدر که زمان می گذرد، به انگیزه‌ی درک بیشتر آن، خواهان بیشتری می یابد و در گروهی نیز خاطره‌های گوناگون برمی انگیزد و در هر مجمعی که ساز هنرمند آهنگ «امیری» را آغاز نماید سکوت و آرامش ویژه‌ای برقرار می گردد.

رنج اعصار و قرون ملهم موسیقی ماست  
مرحبا ساز کز آن خاطره‌ها می ماند

(۱) مشهور است که گاهی ساز نوازنده بر اثر تحول آب و هوا و... جواب نمی دهد که سبب شرمندگی نوازنده می گردد.

ویژه‌ای است که اکثراً در کوهستانها و بیلاقات مازندران رواج دارد. «میش حال» (میش حال) نیز آهنگی است که چوپانان کوهپایه‌ها می‌خوانند و یا بوسیله‌ی «آله‌وا» می‌نوازند.

ب - تنبور (طنبور) سازبست زهی با دسته‌ای بلند مانند سه‌تار که در کتاب معروف الموسیقی الکبیر ابونصر محمد بن فارابی مورد بحث قرار گرفته و در آنجا، مشارالیه تنبور خراسانی را با تنبور (طنبور) بغدادی مقایسه کرده است. این ساز را با پنجه‌ی دست راست مانند دو تار می‌نوازند، دارای ریزه‌کاریهایی است که در دو تار اعمال نمی‌شود (برای آگاهی بیشتر به کتب موسیقی مراجعه گردد).

### (۳) کمانچه - تار - تنبور و عود

امیرپازواری علاوه بر چنگ به سازهایی مانند کمانچه، تار، تنبور و عود توجه، علاقه و نظر داشته است؛ این نیز خود دلیل بر آشنائی وی نسبت به آلات ذوی الاوتار موسیقی بوده است، او می‌گوید:

حوض کَوْتَر وُتُوِي زِلَالِ خِجِيرَةِ  
ساز، گَمُونِچِه و آهَنگِ «حَال» خِجِيرَةِ  
تار وُتَنبُور وُزَلْفِ دِنْبَالِ خِجِيرَةِ  
خُوبُونِ رَهْ هَمِينِ، دُولتِ كِمَالِ خِجِيرَةِ  
برگردان

حوض کَوْتَر و آب زلال زیباست  
از سازها، کمانچه و آهنگ و جدآور «حال» زیباست  
تار و تنبور و دنباله‌ی زلف یار زیباست  
برای خوبان هم، همین کمال دولت زیباست  
لازم به یادآوری است که:

الف - در مصراع دوم از ابیات بالا آمده است: از سازها کمانچه و از آهنگها، آهنگ «حال» زیبا و برازنده است که آن را می‌توان اینگونه بیان کرد، که کمانچه و آهنگ حال انسان را به وجد می‌آورد زیرا «حال کردن» یعنی کیف کردن، لذت بردن و «مازندرونی حال = مازندرانی حال» آهنگ

یارب غم و درد هرگز به آستانه‌ی تو می‌آید!  
 عمری به سر نبرد آنکه بدرگاه تو نیاید.

چون امیر در ابیات بالا مسائلی روانی، هنری، فلسفی و عرفانی را مطرح نموده است لازم می‌دانم که مفاهیم آنها را به حد امکان و ایجاز بیان کنم:  
 در این ابیات وی اثرات مثبت موسیقی را در مورد تداوی بیماری روانی اظهار می‌دارد زیرا که رسیدن به مطلوب و معشوق خویش را، که به علت وجود عوارض گوناگون همواره دچار تشویش و اضطراب است و به قول معروف زردگونه و ملول می‌گردد؛ داروی معمولی پزشکی قادر به معالجه‌ی درد عشق نیست، چرا که او دچار بیماری روان است نه جسم، این روان اوست که دستخوش تلاطم امواج خروشان عشق و التهاب آتشنزای درون ناآرام گردیده، چنانکه مولانا جلال‌الدین بلخی می‌فرماید:

«عَلَّتْ عَاشِقُ زَعَلَتْ هَا جَدَا سَت»

استاد امیرحسین آریانیپور در صفحه‌ی ۲۹۵ کتاب «فرویدیسیم با اشاراتی به ادبیات عرفان» در مورد درمان و پیشگیری ناخوشیهای روانی (پالایش روانی) می‌نویسد:

«... کشف علت‌العلل و تداوی ناخوشیهای روانی همواره بازاری کاسد

داشته است و اطباء که معمولاً کاربردتیز و مقراض بران و داروی تلخ خود را به

بیماران ارائه کرده‌اند، بندرت از عهده‌ی درمان اینگونه ناخوشیها برآمده‌اند.»

و سپس در زیرنویس کتاب یادشده درباره‌ی تطبیق مطالب مذکور با نظر

و آرای برخی از شعرای عرفانی ایران، ابیات زیر را ارائه می‌نمایند:

از هلالی جغتائی:

جراحت دل ما بر طبیب ظاهر نیست

که تیر غمزه‌ی او هر چه کرد پنهان کرد

از حافظ:

فکر بهبود خود ایدل ز در دیگر کن

درد عاشق نشود به زمدادای حکیم

## (۴) علم موسیقی

امیر در ابیات دیگر «علم موسیقی» را معالجات و شفابخش درد عشق دانسته، سازهائی چون رباب، نای، کوس و کرتنا را وسایل شادی آفرینی برای معشوقه‌ی خود می‌داند:

عِلْمُ مُوسِيقِي، دَزْدَ عِشْقِ دِوَانِي  
 رَبِّ اِرْنِي، هَزْ كِيهَ بَوَّوَه، مُوسَانِي  
 رَبِّ اِرْنِي، شَوْقِ دُونْتِ لِقَانِي  
 جَوَابُ لَنْ تِرَانِيهَ، يَكْبَارَهَ نَانِي  
 يَهْ جَا عِشْرَتِ بُو، چَنگِ وَرَبَابِ وَنَانِي  
 مَشْرِقِ نَا مَغْرِبِ يَهْ كُوسِ وَ كَرْتَانِي  
 يَا رَبِّ! غَمِ وَدَزْدَ، هَرْگَزِ يَهْ دَزْنَانِي  
 گِذِرُونُ نِگِنَهَ هَزْ كُنْ يَهْ دَزْنَانِي

برگردان

علم موسیقی، داروی درد عشق است

رَبِّ اِرْنِي (خدایا خود را به من بنمای) را هر کس بگوید (او) موسی است

رَبِّ اِرْنِي، شوق دیدار دوست است

چَنگِ وَ رَبَابِ وَ نَايِ وَ سِيْلَهْ يَ عِشْرَتِ وَ شَادِي تُوْبَادِ (هستند)

مَشْرِقِ تَا بَه مَغْرِبِ (پرطنین) از کوس و کرتنای توباد!

از جامی:

بهر رزه درد سر خویش داد رنج طبیب

کسی که بر سر بیمار دل طبیب آورد

از وصال شیرازی:

من طبیباً ز تو از خویش خبردارترم

که مرا سوز فراقست و تو گوئی که تب است

بحث روان درمانی اینگونه بیماری، شیرین، مفضل و از نظر روانپزشکان

و روانشناسان نظرات و آراء مختلف ارائه و اجرا گردیده است که اینک راه

نکاملی خود را سیر نموده به نتایج مطلوب و پرارزشی نایل آمده است، امیر

بازواری وسیله‌ی درمان و پالایش روان بیماران عشق را موسیقی دانسته است

که در واقع، گاه موسیقی آنچنان به انسان آرامش می‌بخشد که وی را از

سیاری مسائل و تعلقات رنج‌آور، بری می‌نماید، گوئی به تن روان می‌دمد،

کالبد را جان می‌بخشد. و نیز نظر امیر بر خلاف رأی گروهی از

روانشناسان متأخر می‌باشد که از طریق هیپنوتیزم یا داروهای مقوم

خواب‌آور و مخدر جهت تداوی بیماران روانی اقدام می‌نموده‌اند و این

وال وسیله‌ی برخی از پزشکان کشورهای جهان اعمال می‌شده، ولی اکنون

این طریق تداوی اجتناب به عمل آمد و از راه گشایش عقده و نظائر آن اقدام

می‌گردد. امیر سیمای عاشق دردمند را در چهار پاره‌ی زیر، در ردیف نخست

ردها نشان داده است:

سه چیز تدینسی (به دینسی) که دن ره آورده دزد

اول عشقه که گونه ره ها کینه زرد

دویم بیگسی، تن تنها بآوره فرد

سیئم مُفلیسی، گردن گنج آورده فرد

برگردان

سه چیز دیده‌اید (در دنیا است) که دل را به درد می‌آورد

اول عشق است که گونه را زرد می‌کند

دوم بیگسی است که شخص تنها و فرد می‌شود

سوم مفلسی است که گردن مرد را کج می‌کند

بنابراین، این دانش و هنر موسیقی است که در روان عاشق اثر مطلوب

می‌گذارد، سبب التیام، آرامش و رافع التهاب درونی وی می‌شود، او را

تسکین می‌دهد تا با ایصال و پیوند به محبوبش بکلی شاداب و مسرور

می‌گردد، آنچنانکه موسی در کوه طور برای رسیدن به مطلوب خود درخواست

می‌کند تا به وی چهره بنماید که بدان وسیله به مقصود نایل آید ولی این شوق

دیدار به علتی که در قرآن بدان اشاره شده به نتیجه نمی‌رسد. علیهذا امیر

عقیده‌مند است که اگر دیدار دوست میسر نشود آن بهتر که با اخذ پاسخ

منفی «نه» یکباره تکلیفش روشن شده، از عامل این بیماری برهد، اما در

عین حال دعا می‌کند که چنگ و ریاب و نای (نی) وسیله‌ای برای

شادکامی معشوق شود و آرزو می‌کند که از مشرق تا به مغرب جهان، سراسر

گیتی، کوس و کرتا رامشگر وی گردد.

## (۵) آهنگ درد - رباب

در فارسی مثلی شهرت دارد به عنوان «فلانی به هر سازی می رقصد» یا «به هر ساز فلانی رقصیدیم ولی او به هیچ صراطی مستقیم نشد» پس به هر سازی رقصیدن یعنی سازش نمودن و به هر طرف تسلیم شدن، به هر امر و خواست طرف مقابل در حال گذشت یا محافظه کاری اطاعت نمودن و... برای جلب رضایت و خشنودی طرف مقابل تمام مسائلش را پذیرفتن، یکی دیگر از مفاهیم مثل مذکور است و یا لجابت و یکدنگی را می رساند. و اینک به گفتار امیر توجه فرمائید که خود را در همین زمینه به ساز رباب تشبیه می نماید و نشان می دهد، به هر آهنگی که مطلوبش اراده نماید، نواخته می شود:

مِرّه رباب شون بهر آهنگ نواچن  
دس زنی میره، کیتی خوشه و آتیره خن؟

برگردان

رباب وار به آهنگها نوازندم  
مرا به دست برانی و خویش خندانی؟  
مراد اینکه مرا که مانند رباب تو هستم به هر آهنگی برایت نواخته  
می شوم ولی توبه هیچ راهی رام نشده، مرا از خویش می رانی و خود به  
شادمانی می پردازی؟

## (۶) همناواری (دسته ی گُر)

امیر در بیت زیر نشان می دهد که نوازندگان، دف و چنگ و تنبور را با هم می نواختند، یعنی در منطقه ی تبرستان هم چون کشورهای پیشرفته ی امروز جهان، آلات و ابزار مختلفی را، اهل هنر هماهنگ می کردند و مانند دسته ی گُر همناواری می نمودند.

شَمَرِ دیمه سوجن، فَرَعون و ریچن  
دَف رِه دیمه با چنگ و تُنْبور کَمیچن

برگردان

شمر (ساختگی)، را می دیدم که می سوزانند و فرعون (ساختگی) را بریان می کنند

و می دیدم که دف و چنگ و تنبور را به هم می آمیزند (با هم می نوازند)  
موضوع همناواری در کشور ما سابقه ی تاریخی داشته، هنوز هم نمونه های  
زنده ای در تأیید آن وجود دارد از قبیل:

الف - نقش برجسته ی تاق بستان کرمانشاهان که گروهی از زنان  
چنگناز که در قایقی نشسته اند مشغول نوازندگی هستند.

ب - در نقاشیهای تالار چهل ستون اسپهان که از دوره ی صفویه به جای  
مانده، عکس گروهی از نوازندگان را نشان می دهد که به نواختن دف، نای  
(نی)، عود، سنتور و کمانچه سرگرمند.

### (۷) شراب، چنگ

امیر گزین؛ مه دوست کینه میره کینه چنگ  
 دوست چنگ نواجش بو، نوومیره ننگ  
 خوئون پشراب مستینه، مظریئون چنگ  
 اونظوز کینه رومی به ترکستون کزد بوجنگ  
 برگردان

امیر می گوید: دوست من که با من سرچنگ و ستیز دارد  
 چنگ دوست برایم نوازش است و ننگم نیست  
 خوبان به شراب مستند و مطربان به چنگ خوشند،  
 آنگونه که رومی در ترکستان می جنگید

این ابیات از تشبیهات، استعارات و کنایات ارزشمند ادبی برخوردار  
 است، زیرا برای اینکه ثابت کند که چنگ دوست از طریق ناز و غمزه بوده  
 و برایش به منزله ی نوازش و مدارا است؛ رومی و ترکستان را وجه تمثیل قرار  
 می دهد زیرا در ادبیات کشور ما روم کنایه از روی سپید و روشن و ترکستان  
 نیز به مفهوم سپیدی صورت است، فرخی سیستانی می گوید:

عنبرین خطی و بیجاده لب و نرگس چشم

حبشی موی و حجازی سخن و رومی دیم  
 که رومی دیم یعنی سپید چهره (سپید روی) است ولی در مورد روم باید

توجه داشت که مورخین اسلامی، روم را آسیای صغیر و توابع آن می دانستند  
 که مرکز آن اسلامبول فعلی بود، به دلیل این که در قرن پنجم میلادی  
 امپراتوری روم به دو قسمت شرقی و غربی بخش شده بود، قسمت غربی  
 همان ایتالیا و پایتختش «روم» می باشد و قسمت شرقی آسیای صغیر  
 (بیزانس = بیزانتیوم) بوده است.



### (۸) چنگی (چنگچی) و پیاله

امیرپازواری در مرغزار سرسبز و بنفشه زار شمال سیروسیاحت می‌کند و هزار آوا را در فراق یار یا وصال او، در حال ترنم و نغمه سرائی می‌بیند، آنگاه در چنین طبیعت دلکش و نشاط‌آوری شایسته می‌داند که جام و پیاله‌ای هم همراه با نوای چنگ در کار باشد تا در آن حالت چشمش گشوده و بینا، لبش خندان شود و با ابرویش به مغازه با یار پردازد:

هَر كَجَا كِه مِنْ شَوْفَه، وَنُوشَه زَارَه  
گِرْد وَنُوشَه، هَمْ بُلْبُل زینهارَه  
چَنگِی بِمِیُونِ نِشْتَه، پِیَالَه كَارَه  
چَش وَارَه، لُوحَنْدِنَه، بَرْفَه بَا یَارَه  
برگردان

به هر کجا که می‌روم (پا می‌گذارم)، بنفشه زار است  
در گرداگرد بنفشه، بلبل به فغان و زاری است  
چنگی (چنگزی) در میان نشسته، پیاله‌ی شراب هم در کار است  
چشم گشاده، لب خندان و ابرویم با یار مشغول است

### (۹) خراج شاه و پیاله

خُوز تَاوِنَه بِگِیْتِی، شَاهِ خِرَاجَه تَه مَاج  
بِشَكَنَتَه سُورِ گِیْمَز، كِه سُورَه یَا كَاج  
عُود وَ چَنگِ چِیْنِی وَ پِیَالَه یَا سَاج  
گُونِیَه بِرِی اِیْنِه كِه سَز هُوسِنِیَا، تَاج  
برگردان

خوشید (چهره‌ی تو) به گیتی می‌تابد، بوسه‌ی تو که برابر خراج شاه است،  
کمر چون سرو مرا چنان شکست که معلوم نیست سرو است یا کاج  
عود و چنگ چینی و پیاله‌ی ساز (پیاله‌ی ساج)،  
می‌گویند: پری (خوری، فرشته) همین است که بر سر خود تاج نهاده  
است.

در آن محفل گرم و دلپذیر که آتش عشق شعله می‌زند، در موقعی که  
بوسه‌ی لب مطلوب، آنقدر پربها و غیرقابل وصول است که با باج و خراج شاه  
برابری می‌کند، کمر در زیر بار این خراج سنگین آنچنان خم می‌شود و  
می‌شکند و آنگونه موزونی خود را از دست می‌دهد که معلوم نیست سرو  
است یا کاج و در آن حالت عشق و شور، مستی و مدهوشی؛ عود،  
چنگ چینی، پیاله‌ی چوبی (نوعی ساز) فریاد می‌زند: پری (فرشته) این  
است که تاج بر سر نهاده.

بی شک چنگ چینی و پیاله‌ی ساز (ساج) هم از آلات موسیقی می‌باشد زیرا چنگ چینی از گروه سازهای بادبست که از نوع با زبانه و با واسطه محسوب می‌شود ولی در مورد واژه‌ی ساج از فرهنگهای آندراج، معین و صبا نتایج زیر به دست آمده است:

ساج: تابه، تاوه، تکه‌ی چدن یا آهن نازک و پهنی که آن را روی کوره یا آتش می‌نهند و بالای آن نان شیرینی و نان می‌پزند که نتیجتاً خود آن نان را ساج می‌نامند؛ نام درختی است شبیه چنار که در هندوستان آن را سال، ساگون، ساگ و یا ساگهومی نامند؛ بالاپوش فراخ و طیلستان؛ نام مرغی است که آن را کنجدخواره، کنجدخوارک، کنجدخوار می‌گویند؛ خورشی است مانند آش که در آن برنج و اسفناج و نخود و آب غوره و گوشت کنند، و بیشتر در مازندران متداول است.

اما به نظر اینجانب برخلاف ارائه‌ی معانی مختلف، واژه‌ی ساج همان ساز است منتها حروف (ز) و «س» به هم تبدیل شده‌اند، لذا پیاله‌ی ساز (سازی که دارای پیاله یا کاسه است) قطعی تر و معقول‌تر می‌نماید زیرا در زمان گذشته و اکنون، در اکثر کشورهای آسیائی باستان (اصولاً در مشرق زمین) ته پیاله‌ها، کاسه‌های چوبی، چینی، سفالین و یا حتی شبیه آنها و یا نوعی کدو را چرم وصل می‌نمودند که شبیه دنبک (تنبک) شده و به عنوان یکی از آلات موسیقی از آن استفاده به عمل می‌آوردند؛ به علاوه سازهایی همچون کمانچه، عود، تار، دوتار، سه‌تار، چگور، نقاره و سایر سازهای مشابه دارای کاسه (پیاله) هستند، بنابراین (پیاله‌ی ساج) در مصراع بالا نوعی ساز کاسه‌دار است که ضمن هماهنگی با عود و چنگ چینی با هم و یکصد اشاره می‌کنند که پری (فرشته‌ی زیبا روی) کسی است که تاج بر سر دارد.

از جانب دیگر این تصور پیش می‌آید که پیاله‌ی ساج ممکن است جای شراب بوده باشد چرا که اکثر اوقات در مجالس رامشگران شراب نیز وجود داشته است.

#### IV - پسگفتار

در پایان توجه خوانندگان، علاقمندان و هنرمندان گرامی را به نکات زیر جلب می‌نمایم:

(۱) چون از هنر و علوم موسیقی بهره‌ی چندانی ندارم، لذا در مورد رابطه‌ی امیربازاری با موسیقی که تا کنون کسی در این زمینه اقدامی نکرده است؛ به بحث کلی اکتفا نموده‌ام.

(۲) در متن جزوه مشاهده می‌شود که امیر در ذکر سازهای موسیقی، بیشتر به چنگ تکیه نموده است، زیرا در سازهای کهن و سنتی ایران، این سازی یکی از مهمترین آلات نوازندگی به شمار می‌رفته است.

استعمال چنگ در کشورهای یونان و مصر نیز معمول بوده که بعدها وسیله‌ی کشورهای اروپائی تکمیل شده و اکنون هارپ، نامیده می‌شود.

ضمناً یک نمونه‌ی بارز استفاده از این ساز در نقش برجسته‌ی تاق‌بستان کرمانشاهان (باختران) به چشم می‌خورد که مؤید و معرف حرکت و رونق موسیقی ایران در عصر ساسانیان می‌باشد.

(۳) شرح چگونگی ساختمان، نحوه‌ی نواختن و سیر تاریخی سازهایی که امیر از آنها، نام برده، در کتب موسیقی گوناگونی که اساتید فن این عصر نگاشته‌اند، بطور تفصیل و کامل آمده است که انتقال و تکرار آنها در این دفتر لزومی ندارد و دوستان می‌توانند از همان منابع کسب فیض نمایند.

(۴) تکرار تطبیقی و مقایسه‌ای برخی از اشعار امیربا سخسرایان و گویندگان سایر نقاط کشور، برای نمایاندن، همبستگی مردم این سرزمین، صرفنظر از داشتن کیش و آئین مختلف و همچنین وجود فصول و روابط مشترک ملی در تمام مراحل تاریخی بوده که مآلاً انگیزه‌ی اثرات تقابلی افکار و خلقیات در یکدیگر می‌شده است.

(۵) در مورد سازچنگ، ابیات و اشعار دیگری نیز به غیر از اشعار ذکر شده وجود دارد که به علت عدم لزومت از تکرار آن خودداری گردیده است.

(۶) برای چاشنی و شیرین‌تر شدن محافل انس و الفتی که دوستداران هنر و ادبیات شفاهی و یا هنرمندان گرامی سایر نقاط ایران که گرد هم می‌آیند و همچنین جهت تأیید همبستگی مردم تبرستان با تمام ملت عزیز ایران ابیاتی چند از اثر این شاعر زنده‌نام تبری را به شعر فارسی برگردانده‌ام (به نقل از کتاب «صد ترانه‌ی امیر») ترجمه و تألیف نگارنده) که ذیلاً پیشکش می‌شود، باشد که در پایان هر پاراگراف که شعر امیر خوانده می‌شود و یا آهنگ «امیری» نواخته می‌گردد؛ فارسی آن نیز برای غیرمازندرانیان خوانده و دکلامه شود تا بدین‌طریق روان همگان از این چشمه‌ی زلال بی‌تکلف سیراب و جان‌شیفتگان، بتوانند از این نشئه ناب گردد.

### ۱- آهوی دشتستان لار

آئی خُورِ بُوشِ مَسْتَبِهٔ چش، آهوی لارا!  
نی ناوِکِ عِشْق، ها کِرْزْدَه، می دَلِرَه کاز  
می سَرِ سِیْمی سَنگِ خُورْتَه رُوزی سی واز  
جِفا کَشِ هَمی مِیْمِه، نُوشی جِفا کاز  
خمارین چشم و حوری، آهوی لارا!

نموده ناوک عشقت، به دل کار

خورد سنگِ ستم هر روز، سی بار  
بفرقم، من جفاکش، توجفاکار

### ۲- قالی و بوربای پاره

قالی سَرْتِیشتی، گُوبِ تِری رَه یا دَازا!  
اَمسالِ سِیری، پَارِوشَنی رَه یا دَازا!  
اَسبِ زینِ سَواز، دُوشِ چِپی رَه یا دَازا!  
چَکِمِه دَکِرْدی، لِیْنِگِ تَلی رَه یا دَازا!

یاد کن! چون روی فرشی، بوربایا نیمدازارا

سیرگشتی، یاد کن، بودی گرسنه بارارا

زین سواری، یاد کن زنبیل و کوله بارارا

چکمه پوشا! یاد کن پای برهنه، خارارا

### ۳- در سوگ و حسرت مرگ فرزندان

یِه تا چِیْنِدِ کا داشْتِمِه خَجیر و خاریک  
یِتارَه کِرْچِکِ بَوزْدَه، یِتارَه شالِک  
یِتَا بُمُونِیْتَه، وَنگِ بَنکِیَه بَهاریک  
اَوْنِم (اَوْنَهْم) گِیْه پَه گِیْه زَنْدَه (زَنْدَه) کِئاریک

سه جوجه داشتیم، شاداب و پروار

یکی شد طعمه‌ی باز جفاکار

یکی را هم شغال زشت و مگسار

ربود از چنگم آن صیاد طرار

یکی باقی که هنگام بهاران،

بخواند بهر من آواز بسیار،

فتاده بس غم انگیز و جگرسوز  
به حال نزع اندر کنج دیوار

#### ۴- باغبان بادرنگستان

مَه دِل هَمِه خَاينَه، تَه قَاژُون بَنُوئِم  
تَه لُخَوَانِ كَرَمِ جَه، سِرَنُون بَنُوئِم  
تَه وَاړِنِگَه جَاړِيَاغُون بَنُوئِم  
تَرَسِيْمَه تَبِيْنِم وَ قَاژُون بَنُوئِم

خواهد دل من، که تا شوم قربانت  
(در) وزخوان کرم، سیرشوم از نانت  
ناطورشوم، بیباغ بالننگانت  
ترسم که تبینم و شوم قربانت

#### ۵- سَر پُوش یا سِر پُوش

اَمِيْر گِيْنَه اِيْن سَرَكَه سَر (سِر) پُوشَه يَاژُون  
نَاپُخْتَه بِجُوش، پُخْتَه خَاْمُوشَه يَاژُون  
اَوْنَكْسِي (هَر كَسِي) رَه كِه دَرَه اِي هُوشَه يَاژُون  
پِيْش اَهْلِي فَهْمَ ظَلِيْب (سِيخِن) بِگُوشَه يَاژُون

گفتست امیر سر که سر پوش (سِر پُوش) بود  
ناپخته به جوش، پخته خاموش بود  
آن کس که مرا و را ذره ای هوش بود  
در نزد خردمندان، همه گوش بود

#### ۶- زهر بهتر که نان نامرد

بَخُوْرُوْزْ گَزْدَ رَاَهْ وَ تَخُوْرُ نَاْمَرْدُوْزْ نُوْن  
نَاْمَرْدُوْزْ بِهْ خُوْشَه فُوْن بُوْنَه زِيْ پَشِيْمُوْن  
اِيْنِرَه مِنْ يَقِيْنِ دُوْمِيَه (دُوْمَه)، نُوْتِيْ يَقِيْنِ دُوْن  
مَرْدُوْزْ اَز زَهْر خُوْرَه، بِهِيْرِيْ كِه نَاْمَرْدُوْزْ نُوْن

بخور گرد راه و مخور نان دونان  
که نامرد گردد ز قولش پشیمان  
یقین دارم این راه، یقینش تو میدان  
که گرزهر نوشی، به از نان دونان

#### ۷- بهار و زاهد

بِهَار دَر اَمُو، عَالِمِ بُوُوِيَه رُوْشِن  
بِگُوَه صَخْرَا، لَالَه رَنگَاژَنگ، رُوْشِن  
عَايْدُوْن زَنَّا زَهْرِيْن، سَبْحَه فِرُوْشِن  
زَاهِدُوْن تَقْوِيْ، بِيْكَ جُرْعَه بَنُوْشِن

بهار آمد، جهان گردید رخشان  
ملکون لاله سرزد کوه و دامان  
نهاده سبزه راه، عباد از کف  
(بخود) کمر بستند ز ناز مجوسان  
به یک جرعه بنوشیدند تقوی،  
همه زهاد، این پرهیزکاران

۸- گل آتشین

بِنَه (بِنَه) چیره یخوی (مثال) گل آتشینه  
 مِنْ شَوْمِه تَش دَلِه، اِگَر دُونَم تَش، اینه  
 دِهون حَلَقِه ی مینه، لَو، اَنگبینه  
 چَرخ فیلک، بَه خَرَمَن خُوشَه چینِه

چهره ات ای نگار من، چون گل آتشین بود

خویش در آتش افکنم، آتش اگر که این بود

حلقه ی میم آن دهان، لب ت چوانگبین بود

چرخ فلک زخرمن زلف تو، خوشه چین بود

۹- ناله ی عاشق

دَل رَه گیمَه (گومیه) کِه غَم نَخوز، چاره نییه  
 بَه غَم خُوزدِن رُوزرَه کِناره نییه  
 کِدوم شَهَرَه کِه عاشق ناره نییه؟  
 کِدوم دَلِه کِه، تیز خُوزنه، پاره نییه؟

گویم به دل که غصه مخور هیچ چاره نیست

دریای غمفزای ترا هم کناره نیست

آیا کدام شهر که عاشق به ناله نیست؟

گوئی کدام دل که خورد تیرپاره نیست؟

۱۰- دگر مادری مثل گوهر نراید

امیزگینه تا کِه فیلک ره، سزها بو

تا پشت گَو، این گُهینه دنی، پِسابو  
 مَشْرِق تا بِمَغْرِب کِه مَلکِ خِدا بو  
 بِمِثْلِ گُوهَر، قَزَزِنْد، ما دُزَنرَبُو

امیرا که تا گشت گردون سرآید،

که تا پشت این گاو، دنیا بپاید،

که از شرق تا غرب ملک الهی،

دگر مادری، همچو گوهر نراید.

\* \* \*

خوانندگان و هنرمندان ارجمند، این وجیزه ی ناچیز قطعاً با کمی و

کاستی هائی همراه می باشد ولی چون آغازی برای پیگیری و ادامه ی چنین

اموری از طریق پژوهشگران و صاحبان ذوق خواهد بود؛ امید است که پوزشم

مورد پذیرش تان قرار گیرد.

## ۷ منابع و مأخذ

- خاستگاه اجتماعی هنر: به قلم گروهی از مؤلفین و برگردان گروهی از مترجمین انتشارات فرهنگسرای نیاوران.
- کلیات تاریخ و تمدن ایران پیش از اسلام: تألیف دکتر عزیزالله بیات، انتشارات دانشگاه ملی شماره «۸۲».
- تاریخ رویان: اولیاء الله آملی — به تصحیح و تحشیه دکتر منوچهر ستوده — انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- کلیات سعدی: با مقدمه و تصحیح محمد علی فروغی، چاپ انتشارات موسی علمی.
- موسیقی فارابی: تألیف دکتر برکشلی
- دیوان سید شرفشاه دولانی (دولابی): به سعی و اهتمام احمد سوار رخش، انتشارات خانقاه صفیعلیشاه.
- زمینه شناخت موسیقی ایرانی: تألیف استاد فریدون جنیدی.
- تاریخ ادبیات: استاد جلال الدین همائی.
- تاریخ طبرستان: تألیف بهاء الدین محمد بن حسین بن اسفندیار کاتب (سده ۶۱۳ هـ.ق) به تصحیح عباس اقبال — به اهتمام محمد رضانی مدیر کتابخانه کلاله خاور.
- کنز الاسرار مازندرانی: چاپ پترزبورگ.
- الموسیقی الکبیر: ابونصر فارابی.
- فرویدیسیم با اشاراتی به ادبیات و عرفان: اثر امیرحسین آریانپور.
- شناسائی موسیقی ایران: عزیز شعبانی.
- شاهنامه فردوسی: ژول مول.
- مثنوی معنوی: جلال الدین محمد بلخی رومی — چاپ کلاله خاور.
- صد ترانه‌ی امیر: تألیف نگارنده.

تاگور، رابیندرا نات: ۱۱

ج-چ-ح-خ

جامی — عبدالرحمن: ۳۴ — ۴۱

جلال الدین — محمد بلخی: ۳۵ — ۴۰

جنیدی — استاد فریدون: ۳۱

حافظ: ۲۲ — ۳۳ — ۳۴ — ۴۰

خاقانی شروانی: ۳۴

خسرو پرویز: ۳۶

ز-ژ

زرتشت: ۲۸

زالمان: ۱۴

س-ش

سعدی شیرازی: ۲۹ — ۳۰

سید شرفشاه دولائی: ۲۰ — ۲۱

سیسیل شارپ: ۱۰

شمر: ۴۴

ص-ض

ف-ق

فایز دشتی: ۱۱ — ۱۴

فارابی (ابونصر): ۳۱ — ۳۸

VI فهرست اسامی اشخاص

آ-الف

آریان پور حسین: ۴۰

آندریاس: ۱۷

اسکندر (مقدونی): ۱۵ — ۱۶

اسپهبد مرزبان: ۱۸

امیر پازواری: ۱ — ۷ — ۱۱ — ۱۲ — ۱۳ — ۱۴ — ۱۵ — ۱۶ — ۱۸ —

۲۰ — ۲۱ — ۲۲ — ۲۳ — ۲۴ — ۲۵ — ۲۶ — ۲۷ — ۲۸ — ۲۹ —

۳۰ — ۳۱ — ۳۲ — ۳۳ — ۳۴ — ۳۵ — ۳۶ — ۳۷ — ۳۹ —

۴۰ — ۴۱ — ۴۳ — ۴۴ — ۴۵ — ۴۷ — ۵۰ — ۵۱ — ۵۳ — ۵۵ —

۵۶

اولیاء الله آملی: ۱۹

ب-پ-ت

باباطاهر (همدانی): ۱۱ — ۱۴

بلا بارتوک: ۱۰

برکشلی: ۳۱

بیات (دکتر عزت الله): ۱۶

فردوسی — حکیم ابوالقاسم: ۱۸ — ۲۴ — ۲۵ — ۳۱

فرعون: ۴۴

قطب رویانی: ۱۹

### ک — گ

کاتب، بہاء الدین محمد: ۱۹

کریستن سن: ۱۶ — ۱۷

گوہر: ۵۵ — ۵۶

### ل — م — ن

ماروت: ۳۳

محمد (ص): ۲۱ — ۲۲ — ۲۳

مرتضیٰ علی (ع): ۲۱ — ۲۲

موسیٰ بن جعفر: ۲۰

موسیٰ (ع): ۴۲

معینی — ابراہیم: ۱۹

نظامی گنجوی: ۳۶

### و — ہ

ہاتف اصفہانی: ۳۴

ہرمز: ۳۶

ہلایی جغتائی: ۴۰

ہمائی — جلال الدین: ۱۵

ہاروت: ۳۳ — ۳۴



ج-ج-ح-خ

حاجی آباد: ۱۷  
خراسان: ۱۶-۱۲  
خزر (دریا): ۱۶-۲۴

د-ذ-ر-ز

روم: ۴۵-۴۶  
دیلمان (دیلم): ۱۳-۱۸-۲۰

ک-گ-ط-ظ

کرمانشاهان (باختران): ۵۰  
گرگان: ۱۲-۱۶  
گیلان (گیل): ۱۳-۱۸-۲۰  
طائف: ۳۳

ل-م

مازندران: ۱۲-۲۴-۲۵-۲۷-۳۶-۳۸-۴۹  
مصر: ۵۰  
مکه: ۲۹-۳۳

ه-ی

هندوستان: ۴۹  
یونان: ۱۵-۳۳-۵۰  
یمن: ۳۲

س-ش-ص-ض

اسامی اماکن

آ-الف

آسیای صغیر: ۴۶  
آفریقا: ۳۱  
اسپهان (اصفهان): ۴۴  
اسلامبول: ۴۶  
اندلس: ۱۶  
ایتالیا: ۴۶  
ایران: ۵۰-۵۱

ب-پ-ت-ث

بابل: ۳۳  
بنی هلال: ۲۹  
بیزانس (بیزانیتوم): ۴۶  
تبرستان: ۱۱-۱۳-۱۸-۲۵-۴۴-۵۱  
ترکستان: ۴۵  
تاق بستان: ۵۰