

## عبدالعزیز بن عبدالقادر مراغی و ابداعات او در موسیقی (بر اساس نقاوة الادوار و دست‌نوشته‌هایی از او)

بابک خضرانی\*

محمد رضا آزاده‌فر\*\*

### چکیده

عبدالعزیز بن عبدالقادر مراغی، پس از افول تیموریان، از زادگاه خود هرات به بوسا و دربار سلطان محمد بن مراد عثمانی رفت و رساله موسیقی خود، نقاوة الادوار، را به او تقدیم کرد. با این‌که کلیات مطالبی که عبدالعزیز در رساله خود آورده، برگرفته از رسالات پدرش است، گاه توضیحات مفیدی در رساله او دیده می‌شود. به‌علاوه، او از برخی ابتکارات خود در این کتاب سخن گفته است؛ مثلاً، از دو شعبه‌ای که خود ابداع کرده و آنها را «شاهی» و «صفا» نامیده است. دست‌نوشته‌ای از او یافته‌ایم که تصنیفی را در شعبه صفا، در دور مخمس، با حروف و اعداد، نت‌نویسی کرده است. در این مقاله گمانه‌زنی‌هایی برای یافتن وزن این تصنیف و شیوه پیوند هجاها با دور ایقاعی آن شده است.

**کلیدواژه‌ها:** عبدالعزیز بن عبدالقادر مراغی، نقاوة الادوار، شعبه صفا، دور مخمس

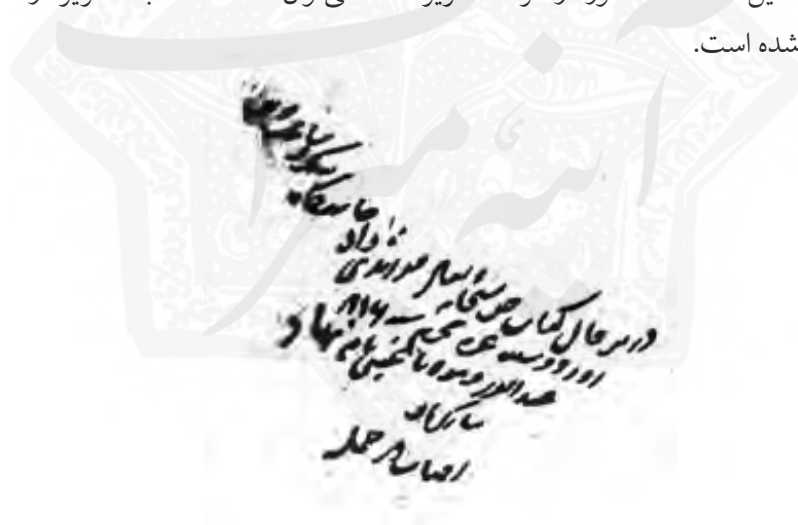
تاریخ دریافت: ۹۶/۱۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۹۷/۳/۴

\* دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر (نویسنده مسئول) / Babak.Khazrai@gmail.com  
\*\* دانشیار گروه اتنوموزیکولوژی دانشکده موسیقی دانشگاه هنر / azadehfar@hotmail.com

## مقدمه

عبدالقادر مراغی (۸۳۸-۷۵۸ق) در دیباجه کتاب جامع الالحان منظور خود را از تألیف این کتاب «تعلیم» دو فرزندش، عبدالرحمان و عبدالرحیم، ذکر کرده است (مراغی، ۱۳۸۸: ۲). نیز آن چنان که عبدالقادر از عبدالرحمان در خاتمه این کتاب نام برده (همان: ۴۲۲) به نظر می‌رسد که به او امید داشته که جانشینش در موسیقی باشد، با این حال تقدیر چنان بوده که کوچک‌ترین پسر او، عبدالعزیز، نویسنده رساله موسیقی نقاوة الادوار، راه و سنت او را ادامه دهد.

به هنگام بازخوانی نسخه‌ای از جامع الالحان به خط مؤلف (نگارش ۸۱۶ق)، تاریخ تولد عبدالعزیز به خط پدرش، عبدالقادر، در این عبارات دیده شد: «در این حال کتاب، حق سبحانه تعالی فرزندی داد چاشتگاه نیک و ساعت خوش [؟]، روز دوشنبه غره محرم سنه ۸۱۶، عبدالعزیز و مولانا غیبی نام نهاد. مبارک باد؛ آفتاب در حمل<sup>۱</sup>» (نک: تصویر ۱). با توجه به این که نسخه مذکور در هرات تحریر شده، می‌توان گفت که عبدالعزیز در هرات متولد شده است.



تصویر ۱

ثبت تاریخ تولد عبدالعزیز در کتاب جامع الالحان

دست‌نویس عبدالقادر مراغی، محفوظ در بادلبان، به شماره Marsh 282، ص ۷۹

۱. مطابق نرم‌افزارهای تطبیقی، اول محرم ۸۱۶ق برابر با ۲۳ فرودین بوده است.

از شرح احوال عبدالعزيز چندان اطلاعی در دست نیست. از او رساله‌ای در موسیقی با عنوان نقاوة الادوار برجای مانده است که نسخه‌ای از آن در کتابخانه نور عثمانیه، به شماره ۳۶۴۶، نگهداری می‌شود. عبدالعزيز در دیباجه، این کتاب را به سلطان محمد بن مراد عثمانی تقدیم کرده است (نقاوة الادوار، تصویر<sup>۱</sup> ۲ ب) و این موضوع، مؤید خبری است که از ورود عبدالعزيز به دربار عثمانی حکایت دارد (رایت، ۱۳۹۱: ۱۵). با توجه به سال‌های حکومت محمد بن مراد یا همان سلطان محمد فاتح (حک. ۸۴۷-۸۴۹ و ۸۵۵-۸۸۶ق)، می‌توان گمان برد که عبدالعزيز احتمالاً تا زمان مرگ پدرش، عبدالقادر مراغی (۸۳۸ق) در هرات، در این شهر به‌سربرده و از آموزه‌های او برخوردار بوده است. نیز با مقایسه سال‌های حکومت سلطان محمد بن مراد و سال‌های درگذشت شاهرخ تیموری (۸۵۰ق) و الغیغ (۸۵۳ق) این گمان به ذهن می‌رسد که احتمالاً عبدالعزيز در دوره دوم حکومت سلطان محمد بن مراد (۸۵۵-۸۸۶) به دربار عثمانی وارد شده باشد، زیرا شاهرخ و الغیغ بسیار هنرپرور بوده‌اند و عبدالقادر نزد آنان بسیار گرامی بود (نک: خضرانی، ۱۳۸۸: دو - هشت). بعید نیست که عبدالعزيز پس از مرگ شاهرخ و نیز کشته شدن الغیغ و آشفتگی‌هایی که در دربار تیموری پدید آمد، به فکر مهاجرت به دربار عثمانی افتاده باشد. شمس رومی هم از دیگر موسیقی‌دانانی است که گمان می‌رود از هرات به دربار سلطان محمد مراد رفته باشد و ظاهراً شعری هم در مدح سلطان سروده است (دانش‌پژوه، ۱۳۵۴: ۶۴؛ همو، ۱۳۹۰: ۳۰۱). به هر حال تقدیر چنان بود که سنت موسیقایی عبدالقادر مراغی به دست فرزندش، عبدالعزيز، به عثمانی برسد و فرزند عبدالعزيز، محمود (د. ۹۱۸ق)، این راه را تداوم بخشید. او مؤلف مقاصد الادوار است و آن را به بایزید دوم (۸۸۶-۹۱۸ق) تقدیم کرده است (نک: دانش‌پژوه، ۱۳۹۰: ۲۱۱). محمود در میان نوازندگان دربار عثمانی بالاترین مواجب و دستمزد را می‌گرفته است؛ یعنی ۴۷ آچه در روز در مقابل دستمزد ۲۵ آچه‌ای دیگران (فلمن به نقل از محافظ، ۱۳۹۲: ۱۹) که نشان از جایگاه بلند محمود در میان نوازندگان دربار عثمانی دارد. به قیاس می‌توان گمان برد که عبدالعزيز نیز در دربار عثمانی گرامی و پراح بوده است.

۱. در این تحقیق از تصویر اسکن‌شده نسخه استفاده شده است و در هر تصویر دو صفحه از این کتاب قرار دارد که تصویر سمت راست را «الف» و تصویر سمت چپ را «ب» می‌خوانیم. روشن است که اصطلاح برگ را در این‌باره نمی‌توان به کار برد.

## ابداعات عبدالعزیز

با این که کلیات مطالبی که عبدالعزیز در رساله خود آورده، برگرفته از رسالات پدرش، عبدالقادر مراغی است، گاه توضیحاتی مفید نیز در رساله او دیده می شود؛ از جمله تفاوت «خواننده» و «گوینده» را که از این عبارت در نقاوة الادوار: «در تعلیم خوانندگی اعنی نغمات مثنوی که از حلق انسان حادث شد» (تصویر ۵۳ ب) و نیز از این عبارت در همان کتاب «... او را هم نثر نغمات و هم نظم نغمات باشد اعنی هم خواننده و هم گوینده» (تصویر ۵۴ ب) می توان دریافت؛ به این ترتیب که «خواننده» به خواندن «نثر نغمات» (آوازهایی با وزن آزاد) و «گوینده» به خواندن «نظم نغمات» (قطعات متریکی یا موزون مانند تصنیف های امروز) می پرداخته است.

عبدالعزیز ابتکاراتی نیز داشته است؛ از جمله به شرحی که در نقاوة الادوار (تصویر ۶۳ ب) آورده، سازی به نام «ترویج»<sup>۱</sup> ابداع کرده که از دو قانون به هم چسبیده تشکیل شده بوده و گستره صوتی آن از نغمه «ا» تا نغمه «نب» یعنی سه اکتاو بوده است. نیز دو دور ایقاعی ابداع کرده است؛ یکی «وتدالصدر» که دوری است شانزده نقره ای به این ترتیب: «تن تن تن تن تن تن تن» و آن را از این رو به این نام خوانده که «وتد در تقطیع بر صدر واقع شده است». دیگری «ضرب المحنون» است به این ترتیب: تن تن تن تن تن تن تن (نقاوة الادوار، تصویر ۴۴ الف و ب).

عبدالعزیز دو شعبه نیز ابداع کرده و آنها را «شاهی» و «صفا» نامیده است. شعبه جمعی از چند نغمه است که گاه از مقامها استخراج می شده یا ترکیبی جدید از ذی الاربعها و ذی الخمسها بوده است (نک: مراغی، ۱۳۸۸: ۱۵۵). ابتدا آنچه را عبدالعزیز درباره شعبه شاهی نوشته است می آوریم (نقاوة الادوار، تصویر ۲۵ الف):

اما شعبه شاهی که در نغمات آن «قول مرصعی» تألیف رفته بر این ابیات:

مثله لم یسمح الافلاک فی حسن الشیم <sup>۲</sup>	إن کسری عهدنا سلطان عصر الذی
در میان پادشاهان شد به سلطانی عالم	خسرو صاحب قران سلطان محمد آنکه او
و هو سلطان نسیب من سلاطین العجم <sup>۳</sup>	و هو خاقان حسیب من خواقین الزمان

۱. در لغت به معنی راحت دادن و نیز خوش کردن دل کسی (لغت نامه دهخدا، ذیل «ترویج»).

۲. کسرای عهد ما، سلطان عصر، که افلاک کسی را مانند او حسن خلق نبخشیده است.

۳. و او خاقانی است از خاقان های والانژاد زمان، و او سلطانی است که نسب به پادشاهان عجم می برد.

دادخواه درگه عدل تو صد نوشیروان  
 راحة الارواح للعشاق فی حسن اللقا  
 تیغ همچون ذوالفقارت حامی اسلام شد  
 بیت:

دولتش تا گشت آگه بخت اعدا خفته شد  
 ای ملک ذکر تو چون از عالم صدق و صفاست  
 تا بقای انس و جان و بز و بحر و کان اولاً  
 دولتک پاینده اولسن تاج و تختک مستدام

و این شعبه مرکب از دو نوز اصل است و نغمات و ابعاد او بر این موجب است:

یح	.	[؟؟]	.	یج	.	یا	.	.	ح	.	.	ه	.	ج	.	ا
----	---	------	---	----	---	----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

در نسخه، میان نغمه‌های «یج» و «یح»، جای یک نغمه خالی به نظر می‌رسد که با توجه به جای نقطه‌ها می‌بایست نغمه «یه» بوده باشد. آنچه این گمان را تقویت می‌کند این است که عبدالعزیز این شعبه را مرکب از دو نوز اصل ذکر کرده است. در جدول ۱ ارتباط این شعبه با نوز اصل و نیز فواصل آن بر حسب واحد موسیقایی سنت<sup>۳</sup> (cent) نشان داده شده می‌شود (برای دیدن ابعاد نوز اصل نک: نقاوة الادوار، تصویر ۲۰ ب). باید توجه داشت که بُعد «ج» گاه مجنب صغیر (۱۱۴ سنتی) و گاه مجنب کبیر (۱۸۰ سنتی) است:

شعبه صفا	نوز اصل						نوز اصل							
	ط	ج	ط	ج	ط	ج	ط	ج	ط	ج	ط			
فواصل	۱۸۰		۱۱۴		۲۰۴		۲۰۴		۱۸۰		۱۱۴		۲۰۴	
بر حسب سنت														

جدول ۱

۱. آرامش روح عشاق در حسن دیدار اوست و خوشی [روح‌ها و] روان‌ها در آفاق از لطافت خلق اوست.
۲. تا بقای انسان و جان و خشکی و دریا و کان باشد، و تا مهر و ماه و زهره و کیوان برقرار باشد دولتت پاینده، و تاج و تختت مستدام باد؛ تا مادامی که در گنبد خضرا، چرخ فلک در گردش است.
۳. سنت برابر با یک‌صدم نیم‌پرده است؛ بنابراین هر اکتاو شامل ۱۲۰۰ سنت است.

عبدالعزیز به شیوه پیوند ابیات بالا با موسیقی اشاره‌ای نکرده است اما مفهوم «قول مرصع» را می‌توان در شرح ادوار رسالات پدرش، عبدالقادر مراغی، دریافت. قول یک قطعه موسیقایی بسیط است اما مرصع بودن آن به این معنی است که در آن اشعار عربی و فارسی و ترکی به کار رفته باشد (نک: مراغی، ۱۳۷۰: ۳۴۲) چنان‌که اشعار تصنیف مذکور بر این شیوه است.

عبدالعزیز شعبه صفا را نیز از ابداعات خود ذکر کرده است. توضیح او در نقاوة الادوار (تصویر ۲۵ ب) چنین است:

اما شعبه صفا که در نغمات او نیز عملی تألیف رفت بر این ابیات:

تاب بنفشه می دهد طره مشکسای تو	پرده غنچه می درد خنده دلگشای تو
شاه نشین چشم من تکیه گه خیال توست	جای دعاست <sup>۱</sup> شاه من بی تو مباد جای تو
ای گل خوش نسیم من بلبل خویش را بخوان	کز سر صدق می کند شب همه شب دعای تو
جوش شراب و شور عشق آن نفسم رود ز سر	کین سر پرهوس شود خاک در سرای تو
دلغ گدای عشق را گنج بود در آستین	زود به سلطنت رسد هر که بود گدای تو

و نغمات و ابعاد او بر این موجب است:

لب <sup>۲</sup>	.	.	کط	.	کز	.	که	.	.	.	.	ک	ی	ط	.	یز	.	یه
-----------------	---	---	----	---	----	---	----	---	---	---	---	---	---	---	---	----	---	----

از این مطلب عبدالعزیز بر می آید که نه تنها «سیه چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی» به شعر حافظ می رقصیده اند و می نازیده اند، که در دربار عثمانی هم بر آن آهنگ می ساخته اند. نیز اختلاف برخی کلمات در این روایت با دیگر روایات این غزل ممکن است برای محققان این موضوع جالب توجه باشد؛ به ویژه آن که عبدالعزیز در قرن نهم می زیسته است. اما از اینها که بگذریم باید گفت آنچه درباره تصنیف بالا در نقاوة الادوار نوشته شده نیز به جهت پیوند با موسیقی ناروشن است.

۱. اصل: دعای [؟]

۲. بعد از «لب» نوشته شده: «م». از آنجاکه نشانه مشط (خرک) است و از نغمه‌ها نیست، از نوشتن آن صرف نظر شد.



نغمات و ابعاد این شعبه مخترعه بدین مثال است:

لب	.	.	کط	.	کز	.	که	.	.	.	.	ک	یط	.	یز	.	یه
ط				ج		ج							ب	ج		ج	

دور مخمس به قول خود عبدالعزیز در نقاوة الادوار (تصویر ۴۳ الف) این است:  
 اما مخمس و آن بر سه قسم باشد اول مخمس کبیر، و ثانی مخمس اوسط، و ثالث مخمس  
 صغیر.

اما مخمس کبیر شانزده نقره است بر این موجب: تَنُّ تَنُّ تَنُّ تَنُّ تَنُّ تَنُّ تَنُّ تَنُّ  
 اما مخمس اوسط و آن هشت نقره در سه ضرب مقسوم است بر این صورت تَنُّ تَنُّ تَنُّ و  
 علامات و ضروب مرسوم است.  
 اما مخمس صغیر و آن چهار نقره است بر این صورت: تَنُّ.

عبدالعزیز اطلاعات کافی برای رمزگشایی این تصنیف ارائه نکرده است؛ گرچه ابعاد یا  
 به تعبیر امروز فواصل، ذکر شده است اما سیر نغمگی و پیوند هجاها به نغمه‌ها - این که به  
 هر هجا چه نت یا نغمه‌ای تعلق می‌گیرد - اصلاً مشخص نشده است. نیز پیوند دور مخمس  
 با وزن شعر چندان روشن نیست. با این همه شاید بتوان برای موضوع وزن گمانه‌هایی مطرح  
 کرد. برای این مسئله چند موضوع را در نظر می‌گیریم و پیش‌فرض‌هایی را مطرح می‌کنیم:  
 ۱. در پیوند دادن هجاها با ارکان ایقاعی، به هجای بلند، نسبت به هجای کوتاه زمان  
 بیشتری اختصاص می‌دهیم. هجای بلند لزوماً دو برابر هجای کوتاه نیست و ممکن است  
 نسبت دیگری داشته باشد.

۲. همه هجاهای کوتاه و نیز همه هجاهای بلند باهم مساوی نیستند؛ مثلاً یک‌جا ممکن  
 است برای یک هجای بلند دو نقره در نظر گرفته شود و در ادامه پنج نقره. نکته مهم آن است  
 که هجاهای بلند از هجاهای کوتاه حتی المقدور بلندتر باشد.

۳. در ارکان ایقاعی، «ت» از اعمده حرکات (ستون‌های حرکت) است و معمولاً - جز  
 در مواردی که به ارکان دیگر می‌پیوندد - حتماً نواخته می‌شود و «ن» در پایان هر رکن از  
 اعمده سکانات است و نمی‌باید نواخته شود. «ن» وسط رکن - که در اینجا سکون و حرکت،  
 هیچ‌کدام، بر آن گذاشته نشده - از نقره‌های اختیاری است و بسته به موقعیت ممکن است



سکون یا حرکت بپذیرد (برای مطالعه بیشتر در باب اعمده حرکات و سکونات نک: ارموی، ۱۳۸۰: ۷۴-۷۵).

۴. هیچ‌یک از هجاهای شعر را با اعمده سکونات (ن ساکن در اتانین) آغاز نخواهیم کرد. مثلاً کلمه «تاب» در شعر را نمی‌توان با رکن ایقاعی «تَنُّ» پیوند داد زیرا هجای «ب» از آن بر «ن» رکن ایقاعی می‌افتد.

۵. موضوع دیگری که در پیوند شعر با دور ایقاعی می‌باید در نظر داشت، موضوع «قاعده دخول در تصانیف» است. عبدالعزیز در فصل دهم نقاوة الادوار (تصویر: ۴۴ ب) به این موضوع پرداخته است که ابتدا متن آن را از نسخه می‌آوریم:

#### فصل عاشر؛ در بیان قاعده دخول در تصانیف

دخول در اصطلاح اهل عمل آن است که تصنیفی را که در دایره‌ای از ادوار ایقاعی ساخته‌اند ابتدا کنند و دخول سه نوع باشد: «مع» یا «قبل» یا «بعد». اما مع، آن‌چنان باشد که تلحین نغمات و تصنیف با ضرب نقره ایقاعی معاً ابتدا کنند. اما قبل، آن‌چنان باشد که نقره را مقدم دارند بر مبدأ تصنیف. اما بعد، آن‌چنان باشد که ضرب نقره بعد از لفظ صوت واقع شود (تصویر ۴۴ ب).

اکنون می‌کوشیم احتمالات ممکن را مطرح کنیم؛ بدین منظور باید مسائل زیر را در نظر بگیریم:

۱. منظور عبدالعزیز از دور مخمس کدام مخمس است: مخمس صغیر (تَنُّنْ)، مخمس اوسط (تَنُّنْ تَنُّنْ تَنُّنْ) یا مخمس کبیر (تَنُّنْ تَنُّنْ تَنُّنْ تَنُّنْ تَنُّنْ)؟ البته چون مخمس کبیر عیناً دو دور از مخمس اوسط است و برای هر یک از این نیم‌مصراع‌ها دست‌کم دو دور مخمس اوسط یا یک دور مخمس کبیر لازم است، عملاً مخمس اوسط و مخمس کبیر در اینجا تفاوتی نخواهند داشت.

۲. پیوند شعر و دور ایقاعی بر مبنای دخول مع است یا دخول قبل یا دخول بعد؟

حالات ممکن را در جدولی می‌آوریم:

وزن شعر	مف	ت	ع	لن	م	فا	ع	لن
شعر	تا	بِ	بَ	نَف	شِ	مِ	دَ	هَد
۱-۱. مخمس صغیر، دخول مع	تَد	نُنْ	تَ	نُنْ	تَ	نُنْ	تَ	نُنْ
	✓	x	✓	✓	✓	✓	✓	✓
۱-۲. مخمس صغیر دخول بعد		تَ <sup>۱</sup>	نَ	نُنْ	تَ	نَ	نُنْ	تَنُنْ
		✓	✓	✓	✓	x	x	✓
۱-۳. مخمس صغیر دخول قبل	نُنْ	تَ <sup>۲</sup>	نَ	نُنْ	تَ	نَ	نُنْ	تَن
	✓	✓	✓	✓	✓	x	x	✓
۲-۱. مخمس اوسط یا کبیر دخول مع	تَنُنْ	تَ	نُنْ	تَنُنْ	تَ	نُنْ	تَ	نُنْ تَنُنْ
	✓	✓	x	✓	✓	✓	✓	✓
۲-۲. مخمس اوسط یا کبیر دخول بعد		تَ <sup>۳</sup>	نُنْ	تَ	نُنْ	نُنْ	تَ	نُنْ تَنُنْ تَنُنْ
		✓	x	x	x	✓	✓	✓
۱-۲-۳. مخمس اوسط یا کبیر دخول قبل ۱	تَنُنْ	نُنْ	تَ <sup>۴</sup>	نُنْ	تَ	نُنْ	نُنْ	تَنُنْ
	✓	x	✓	✓	✓	✓	x	✓
۲-۲-۳. مخمس اوسط یا کبیر دخول قبل ۲	نُنْ	تَ <sup>۵</sup>	نُنْ	تَ	نُنْ	تَنُنْ	تَنُنْ	تَنُنْ
	✓	✓	x	x	x	✓	x	✓

از میان حالات بالا، حالت ۱-۱ و نیز ۲-۱ (که هرکدام فقط یک مورد از مفروضات یادشده را نقض می‌کنند) محتمل‌تر به نظر می‌رسد؛ این دو حالت را به این ترتیب می‌توان نشان داد:

۱. شروع دور اول
۲. شروع دور دوم
۳. شروع دور اول
۴. شروع دور دوم
۵. شروع دور دوم



### منابع

- ارموی، صفی‌الدین (۱۳۸۰). کتاب الادوار فی الموسيقى، تهران: میراث مکتوب.
- خضرائی، بابک. مقدمه بر: جامع‌الالحن ← مراغی (۱۳۸۸).
- دانش‌پژوه، محمدتقی (۱۳۵۴). «موسیقی‌نامه‌ها (۱۰)»، هنر و مردم، ش ۱۵۶، ۶۸-۵۹.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰). فهرست آثار خطی در موسیقی (فارسی، عربی، ترکی)، به کوشش قدرت‌الله پیشنماز زاده، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- رایت، اوئن (۱۳۹۱). «در باب مفهوم موسیقی تیموری»، فصلنامه موسیقی ماهور، ش ۵۷، ۳۲-۷.
- عبدالعزیز بن عبدالقادر مراغی، نقاوة‌الادوار، محفوظ در کتابخانه نور عثمانیه، به شماره ۳۶۴۶.
- مراغی، عبدالقادر بن غیبی (۱۳۷۰). شرح ادوار، به کوشش تقی بینش، تهران: نشر دانشگاهی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸). جامع‌الالحن، مقابله و ویرایش: بابک خضرائی، تهران: فرهنگستان هنر.
- \_\_\_\_\_ . جامع‌الالحن، به خط مؤلف، مورخ ۸۱۶ق، محفوظ در بادلیان به شماره Marsh 282 (شماره جدید: ۱۸۴۲).
- \_\_\_\_\_ . رساله لحنیه، محفوظ در بادلیان به شماره ۱۸۴۳.
- محافظ، آرش (۱۳۹۳). عجم‌لر: آهنگسازی‌های منسوب به موسیقی‌دانان ایرانی در رسالات علی اوفکی و دیمیتری کانتیمیر، تهران: ماهور.