بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

# ماهور

۲
دوره‌ی دوم، شماره‌ی
دوفصلنامه‌ی موسیقی
سال اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، ۲۴۸ صفحه، قیمت ۲۴۰۰۰۰ تومان

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

# ماهور

دوفصلنامه‌ی موسیقی

دوره‌ی دوم، سال اول، شماره‌ی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۳

صاحب امتیاز **مؤسسه‌ی فرهنگی‌ـ هنری ماهور**

مدیرمسئول **سیدمحمد موسوی**
سردبیر **آرش محافظ**

مشاور علمی و ادبی **ساسان فاطمی**

لوگوتایپ **مصطفی اوجی**
طراحی یونیفرم جلد **ملیحه محسنی**
گرافیک **سینا برومندی**
صفحه‌آرا **پویا دارابی**

لیتوگرافی **کارا**
چاپ و صحافی **کهنموئی‌زاده**

تهران: خیابان انقلاب، خیابان فخر رازی، پلاک ۸۵، طبقه‌ی زیرزمین، تلفن: ۶۶۴۰۶۸۹۰

***ماهور*** **نشریه‌ای است تخصصی در زمینه‌ی موسیقی، با گرایش پژوهشی و نظری،**
**که هر شش ماه یک‌بار منتشر می‌شود.**
**مقاله‌هایی که در *ماهور* چاپ می‌شوند بیانگر دیدگاه‌های نویسندگان آنها هستند.**
**نشریه در ویرایش مطالب آزاد است.**
**مقاله‌های پژوهشی باید مستند، مستدل و روشنگر باشند.**

روی جلد: **طرحی از کتاب فرانسوا‌ـ ژُزِف فِتیس، جلد دوم *تاریخ جامع موسیقی*، صفحه‌ی ۴۱۲، شکل ۹۷**

**مؤسسه‌ی فرهنگی‌ـ هنری ماهور**
تهران: خیابان حقوقی، شماره‌ی ۴۲، طبقه‌ی همکف • کد پستی: ۱۶۱۱۹۷۵۵۱۶ • تلفن: ۷۷۵۰۲۴۰۰

info@mahoor.com www.mahoor.com

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

## فهرست مطالب

**سرمقاله** ۵

## مقاله‌ها

**نقشِ اعاده یا برگردان در شکل‌گیریِ فرم‌های موسیقیِ قدیمِ ایرانی- عربی- ترکی (قرن‌های هفتم تا نهم)** ۱۱
ساسان فاطمی

**جُستاری در مباحثِ موسیقیِ ایرانیِ *تاریخِ جامعِ موسیقی*، اثرِ فرانسوا- ژُزِف فِتیس با تأکید بر دو نغمه‌نگاری از دوره‌ی فتحعلی‌شاه قاجار** ۶۳
امین (ابوالفضل) هراتی

***تورکمن روایت‌لاری*؛ تاریخِ مردمی و برساختِ معنای موسیقی** ۱۰۹
آرمان گوهری‌نسب

**بررسیِ احتمالِ تداومِ عناصری از قطعاتِ صفوی در کارگانِ قاجاری** ۱۴۳
ارسطو میهن‌دوست

**نکاتی دیگر از روزنوشت‌های ناصرالدین‌شاه قاجار** ۱۹۵
رامتین نظری‌جو

## نقد و بررسی، تحلیلِ آثار

**دست‌خطِ موسیقیدانِ ملتزم** ۲۱۳
محمدرضا فیاض

## تازه‌های ماهور

۲۲۵

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز



ساسان فاطمی

# نقشِ اعاده یا برگردان در شکل‌گیریِ فرم‌های موسیقیِ قدیمِ ایرانی-عربی-ترکی (قرن‌های هفتم تا نهم)

## مقدمه[1]

از اولین مقاله‌ای که درباره‌ی فرم‌های قدیم نوشتم اکنون شانزده سال می‌گذرد. پیش از آن، بابک خضرائی (۱۳۸۲) و سیدحسین میثمی (۱۳۸۴) در این باره نوشته بودند و پس از آن هم، در این شانزده سال، نوشته‌های دیگری، از جمله مقاله‌ی آرش محافظ (۱۳۹۱) درباره‌ی فرمِ پیشروهای عجمی و همچنین بحث‌های فُرمالِ او در کتابش (Mohafez 2021)، کتابِ مفصلِ امین هراتی (۱۴۰۱) و کتابِ تازه‌ی امیرحسین پورجوادی که یک فصلِ کاملِ آن به فرم‌ها اختصاص دارد (Pourjavady 2024) منتشر شده است. این نوشته‌ها، به‌علاوه‌ی اسنادِ مرتبطی که در این مدت انتشار یافته‌اند، بازنگریِ مقاله‌ی شانزده سال پیش، تدقیقِ آن، تعمیقِ آن و اتخاذِ رویکردی تازه را ضروری می‌کرد. اگر در آن مقاله رویکردْ از بالا به پایین بود، به این صورت که فرم‌های قدیم

۱. قبل از هرچیز مایلم از امیرحسین پورجوادی که سخاوتمندانه و با محبت فراوان قسمت اعظم مهم‌ترین منابعِ این مقاله را در اختیارم گذاشت و بدون او قطعاً این مقاله به سرانجامی نمی‌رسید عمیقاً سپاس‌گزاری کنم. یاریِ او به همین مقدار محدود نمی‌شد. او همچنین منابعی را که برای کارم لازم می‌دانست به من معرفی می‌کرد، و با اشتیاق به بحث درباره‌ی ایده‌های مطرح‌شده در این مقاله می‌پرداخت و، در نهایت، پس از خواندن نسخه‌ی نهایی مقاله، نکات مهمی را به من یادآور شد. برای همه‌چیز از او ممنونم. بعد از آن باید از هومان اسعدی و بابک خضرائی نیز که برخی دیگر از منابعِ مهم و ضروریِ این نوشته را در اختیارم گذاشتند تشکر کنم و، در نهایت، مراتبِ سپاسِ خودم را از ارسطو میهن‌دوست، که او نیز سخاوتمندانه اسنادی را که در اختیار دارد در معرضِ استفاده‌ی اهلِ تحقیق می‌گذارد، ابراز کنم. دسترسی به نسخه‌ی مجموعه‌ی وهبی در سلیمانیه‌ی استانبول را مدیون او هستم.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز



همچون شکل‌های مختلفِ تقلیل‌یافته‌ی یک فرم کلی در نظر گرفته می‌شدند، اکنون، با اتخاذِ رویکردِ از پایین به بالا، یعنی رویکردی که در این مقاله در پیش گرفته شده است، می‌توان، با بررسیِ نحوه‌ی شکل‌گیری و سپس گسترشِ این فرم‌ها، درک تازه، بهتر و دقیق‌تری از این مقوله پیدا کرد. مقاله‌ی حاضر همه‌ی آن چیزهایی نیست که قصد دارم درباره‌ی این فرم‌ها بگویم و ذکرِ مطالبِ دیگر را به مقالاتِ بعدی که در پیِ این مطلب خواهند آمد محول خواهم کرد. فقط، قبل از شروعِ بحث، باید متذکر شوم که منظورم از «اعاده» یا «برگردان» در عنوان این مقاله و در طی مقاله همان است که در غرب عموماً به آن "refrain" و/ یا "ritornello" می‌گویند، یعنی بازگشت یا تکرارِ بخشی از ملُدی به‌فاصله در طی قطعه، چه کلام در آن تکرار شود چه نشود (نک. Sadie 2001: "refrain", "ritornello").

## ۱. تشییعه

### ۱.۱. ردّ پای تشییعه در متون قدیم: «تشییعه» یا «تشبیعه»؟

مراغی در *جامع الالحان* (مراغی ۱۳۸۸: ۲۶۹–۲۷۱) و *مقاصد الالحان* (۲۵۳۶: ۱۰۲–۱۰۳) یک مدل از ساختارِ فُرمالِ تصانیفِ زمان خودش، بدون آنکه نامِ نوعِ خاصی از تصنیف را بر آن بگذارد، ارائه می‌دهد که، به تأکیدِ خودِ او، آن را «برای تمثیل و تعلیم و تفهیم و توضیح» آورده است «تا قاعده‌ی تألیف و استخراج تصانیف معلوم شود» (مراغی ۱۳۸۸: ۲۷۱). در واقع، این مدلْ نمایانگرِ همان ساختاری است که از فرمِ مهم‌ترین تصانیف در ذهنِ موسیقیدانِ زمان وجود داشته که همچون یک مدلِ ساختاری به‌اشکالِ مختلف متحقق می‌شده است. من درباره‌ی این اَشکالِ مختلفِ تحققِ مدل و تنوعاتِ آن در فرصتِ دیگری صحبت خواهم کرد، اما فعلاً آنچه توجه ما را جلب می‌کند این است که این مدل، به‌روشنی، نشان می‌دهد که فرم‌های این دوره حاوی برگردان بوده‌اند؛ چیزی که بسیاری از محققین یا اساساً از آن غافل مانده‌اند یا به‌طرزِ شایسته‌ای به آن توجه نکرده‌اند.

مدلِ مراغی یک مدلِ سه‌بخشی، شاملِ بخشِ سرخانه‌ها یا طریقه‌ها، بخشِ میانخانه یا *بیت الوسط* و بخشِ تشییعه یا بازگشت، است که پس از بخش‌های دوم و سومِ آن، تمام یا پاره‌ای از ملُدیِ بخشِ اول اعاده می‌شود. این اعاده‌ی طریقه یعنی اعاده‌ی بخشِ اول را او، هم در خودِ مدل و هم در مواردِ دیگری که به شرحِ فرم‌ها می‌پردازد صراحتاً بیان کرده (از جمله، نک. مراغی ۱۳۸۸: ۲۷۲) و در تمام نمونه‌های تصانیفِ ثبت‌شده در مجموعه‌های عثمانی به‌شکل‌های مختلف نمود یافته است (نک. بی‌نام، ن.خ. ۱–۳؛ الحنفی ۱۴۰۱). بااین‌حال، بسیاری از محققانْ بخشِ بازگشت را به‌جای برگردان گرفته و از اعاده غافل مانده‌اند، و بی‌تردید معنای لفظیِ «بازگشت» مسبب چنین برداشتِ نادرستی بوده است. بنابراین، مهم‌ترین پرسشی که مطرح می‌شود، و من بخشِ بزرگی از این مقاله را به آن اختصاص داده‌ام، دقیقاً همین است که چرا باید بخشِ سوم این ساختار «بازگشت» نام بگیرد یا، به‌عبارت دیگر، چرا باید «بازگشت» به‌عنوان معادلِ «تشییعه» اَنتخاب شود.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز



تا آنجا که من می‌دانم، هیچ موسیقی‌شناسی، حتی اُلن رایت، به معنای «تشییعه» توجهی نکرده و معادلِ فارسیِ آن، «بازگشت»، همه را تحت‌تأثیر قرار داده است؛ به‌طوری که همه کوشیده‌اند این اصطلاح را با توجه به این معادلِ فارسی تشریح کنند. رایت در فهرست اصطلاحاتِ کتابش، *کلام‌های بدون آواز* (Wright 1992: 316)، معنای تحت‌اللفظی «تشییعه» را به این شکل آورده است: "calling; encouraging" (به‌معنیِ «تمایل و گرایش شدید به چیزی؛ تشویق‌کردن»). به‌احتمال قوی، او این معنی را از معنای مصدرِ کلمه، یعنی «*شاع*» یا «*شَیَّعَ*»، گرفته است که یکی از معانی پرشمارش «گرایش به عقیده‌ای و پیروی از نظر کسی» و «تشویق‌کردن و تشجیع‌کردن» است (ابی‌فیض ۱۹۹۴، ج ۱۱: ۲۵۷؛ اتابکی ۱۳۸۰، ج ۳: ۱۶۵۴)، چراکه ظاهراً در هیچ فرهنگ لغت عربی‌ای خودِ کلمه‌ی «تشییعه» یا اشتقاقی به این شکل از مصدرِ «*شاع*» یا «*شَیَّعَ*» وجود ندارد. رایت، بعداً در جای دیگر، معنی نزدیک‌تر و پذیرفتنی‌تری را از میان معانیِ مختلفی که ممکن است، با توجه به ریشه‌ی «*شَیَّعَ*»، برای «تشییعه» در نظر گرفت انتخاب می‌کند: "following" (Wright 1995: 33)، ولی باز برداشتِ او از این کلمه هم بیشتر تحت‌تأثیرِ معادلِ فارسی‌اش «بازگشت» است تا آنچه که این معنای جدید ممکن است مستقلاً القا کند. من در این باره بعداً مفصل‌تر صحبت خواهم کرد، اما همین جا لازم است گفته شود که این رویکرد، یعنی توجیهِ اصطلاحی که برای نام‌بردن از بخشِ آخرِ تصانیف به کار می‌رود با اتکا بر معادلِ فارسیِ آن، بین همه‌ی مؤلفینی که در این باره قلم زده‌اند رایج است. بابک خضرائی، گذشته از اینکه در مقاله‌اش، یک بار تشییعه را همچون بخشی که در آن «ملدی به نغمه‌های اولیه (سرخانه) بازمی‌گشته است» (خضرائی ۱۳۸۲: ۱۱۳) و یک بارِ دیگر همچون بخشی که در آن «به پرده‌های اولیه» بازمی‌گشته‌اند (همان: ۱۱۸) تعریف کرده است، در واژه‌نامه‌ی ضمیمه‌ی *جامع الالحان* نیز آن را «بازگشت، در اصطلاح موسیقی بازگشت به مقام یا شعبه‌ی اولیه» معنی کرده است (خضرائی در مراغی ۱۳۸۸: ۵۰۶). میثمی نیز، با صراحت، تشییعه را بازگشت به طریقه (یا همان سرخانه) دانسته (میثمی ۱۳۸۴: ۱۰۹) و ابومراد نیز، با ذکرِ معادلِ آن، «بازگشت»، آن را *ریتورنل* (برگردان) به حساب آورده است (ابومراد ۱۳۹۶: ۲۴). در واقع، همه به مفهومِ «بازگشتن» و «رجوع‌کردن» ارجاع می‌دهند؛ حتی رایت، هنگامی که معنیِ «تشییعه» را "following" در نظر می‌گیرد.

با اینکه در بسیاری از رسائل فارسی این نکته ذکر شده است که عرب به قسمت سومِ طرحِ ساختاریِ تصانیفْ «تشییعه» می‌گوید و عجم «بازگشت»، هیچ جا ذکر نشده که در کدامِ منبعِ عربی چنین اصطلاحی آورده شده است. معلوم نیست آگاهی موسیقیدانان و موسیقی‌شناسانِ قدیم در ایران از این اصطلاح به چه منبعی برمی‌گشته است. آیا این یک آگاهی شفاهی بوده است یا متکی بر متون کتبی؟ امروزه این اصطلاح در هیچ‌یک از سرزمین‌های عربی برای مشخص‌کردنِ بخشی از ساختارِ فرمالِ موشحات، فرمی که با فرم‌های تصانیفِ قدیم خویشاوندی دارد، استفاده نمی‌شود. اصطلاحاتِ «خانه»، «دور» و «*قَفله*» رایج‌اند و اثری از «تشییعه» نیست.

مرکز موسیقی بتهوون شیراز



در باب ۲۶ از جزء اولِ این کتاب، با عنوانِ «فی اسماء مُلح الغِناء و صفاتها» («آوازِ خوش، فنون و صفات آن»)،[۶] که شامل فهرستی طولانی از اصطلاحاتِ مربوط به آواز است، با اصطلاحِ «*التشبیعه*» مواجه می‌شویم (نسخه‌ی ۵۳۹: ۳۱ر، در Neubauer 1990) که در مقابل آن نوشته شده است: «*هو ما یُشبع به مقطع الصوت من النغم و الزواید*» (تصویر ۱). نسخه‌ی بازنویسی‌شده توسط سَرکیس در ۱۹۲۳ نیز دقیقاً همین را نوشته است، با این تفاوت که کاتب، به‌اشتباه، «*الزواید*» را یک مدخل یا اصطلاحِ جدید تصور کرده و آن را، به‌سیاقِ عناوینِ مداخل، با جوهرِ قرمز از متن جدا کرده است (تصویر ۲).[۷] زکریا یوسف نیز همین خوانش را داشته و کلمه را «*التشبیعة*»، با همان توضیحی که در بالا آمد، خوانده است (ابن الطحّان ۱۹۷۶: ۳۷) (تصویر ۳)، اما جالب اینجاست که جرج صاوَه آن را «*التشبیعه*» خوانده و این کلمه و توضیحِ مقابلِ آن را چنین ترجمه کرده است: «[تحت‌اللفظی: پرکردن] عبارت است از نت‌ها (نغم) و تزئیناتی (*زایده*) که انتهای یک بخش از آواز (*مقطع*) را پر می‌کند».

یک جای دیگر در همین کتابِ ابن الطحّان به این واژه به‌صورت جمع برمی‌خوریم: در باب ۱۵ از جزء دوم، تحت عنوانِ «فی مُلَح الایقاعات و اعدادها و انواعها» («تکنیک‌های زیبا مربوط به ایقاعات و اعداد و انواعِ آنها»)، که فقط فهرستی است از اصطلاحات و تعریفی با آنها همراه نشده است. اینجا هم زکریا یوسف (ابن الطحّان ۱۹۷۶: ۱۱۱) آن را «*التشبیعات*» خوانده و صاوَه «*التشبیعات*» (Sawa 2021: 246) و به همان تعاریفِ «تشبیعات» فارابی (نک. پایین‌تر) و تعریفِ خودِ ابن الطحّان از «تشبیعه/ تشبیعه» که محل اختلاف و مورد بحثِ ماست، بدون اشاره به اینکه این تعریف با بحثِ ایقاعات سازگار نیست، ارجاع داده و نسخه‌ی سَرکیس هم، مثل صاوَه، آن را «*التشبیعات*» نوشته است. از آنجا که این اصطلاح در بخشِ مربوط به ریتم آمده و مؤلف هم از آن تعریفی ارائه نداده، من اینجا درباره‌ی آن بحث نمی‌کنم و «تشبیعات» را منطقی‌تر می‌دانم، چراکه ظاهراً منظورْ نقراتِ اضافی‌ای بوده که با آنها فرمولِ ریتمیکِ اصلیِ ایقاع «پُر» می‌شده است و، به‌این‌ترتیب، ربطی به بحث ما پیدا نمی‌کند.

دومین منبعی که در آن به «*التشبیعه*» برخوردم ترجمه‌ی شِلواح از *کتاب کمال ادب الغناء* اثرِ الحسن‌بن احمدبن علی الکاتب بود. در فصلِ بیست‌وسومِ این کتاب، که به «المواضع المعینة فی الألحان» (مواضع معین در ملدی‌ها) اختصاص دارد، این اصطلاح آمده و مترجم آن را دقیقاً به‌صورتِ "al-tašyi'a" و "tašyi'a" حرف‌نگاری کرده است (Shiloah 1972: 121, 125). با این‌حال، باز هم اینجا همان مسئله‌ی کتابِ ابن الطحّان پیش آمده است: مصححینِ چاپِ

---

۶. بنا به ترجمه‌ی صاوَه (Sawa 2021: 74).

۷. شماره‌ی صفحاتِ این نسخه مشخص نیست، اما در تصاویرِ ارائه‌شده از این نسخه در سایتِ فوق‌الذکر صفحه‌ی مربوطه تصویرِ شماره‌ی ۴۷ است.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

# Mahoor

2nd Period, No. 2

The Semi-annual Journal of Music

Vol. 1, Autumn 2024 & Winter 2025, ISSN 1469-1561