بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ماهور

۹۸

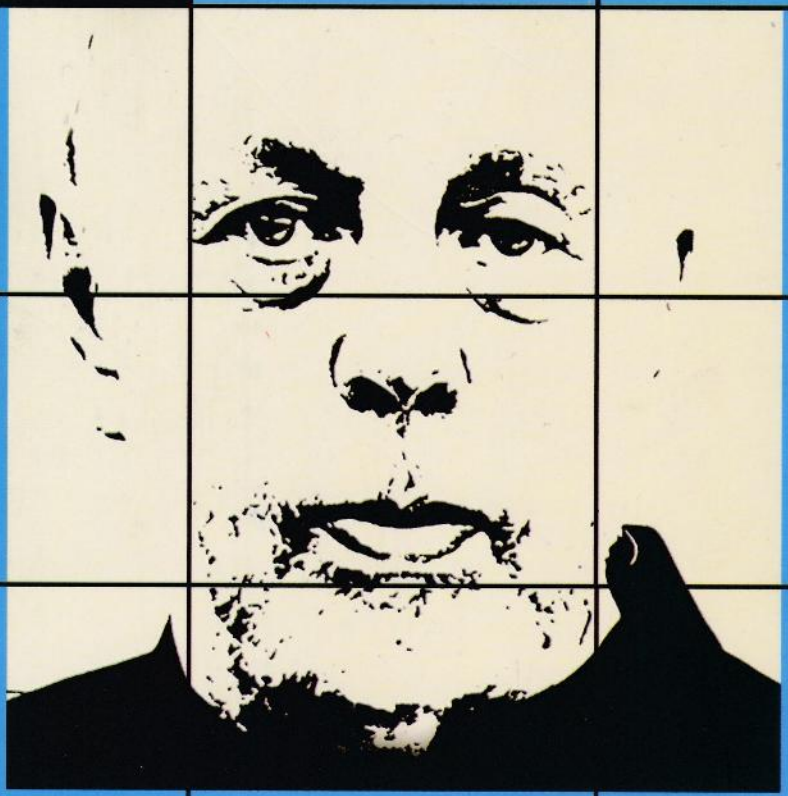
فصلنامه‌ی موسیقی ماهور

سال بیست و پنجم. شماره‌ی ۹۸

زمستان ۱۴۰۱

۲۴۰ صفحه، ۱۲۰۰۰۰ تومان

به پاس نیم‌قرن
فعالیت موسیقی‌شناسانه‌ی
ژان دورینگ در حوزه‌ی
ایران، قفقاز و آسیای مرکزی



مرکز موسیقی بتهوون شیراز

به‌نام خدا

فصلنامه‌ی موسیقی
ماهـــور

سال بیست‌وپنجم، شماره‌ی ۹۸، زمستان ۱۴۰۱
صاحب امتیاز: مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
مدیرمسئول: سیدمحمد موسوی
سردبیر این شماره: آرش محافظ

هیئت تحریریه

ساسان فاطمی
سیدمحمد موسوی، بابک خضرائی، سعید کُردمافی

گرافیک: **سینا برومندی**
طرح روی جلد: **ملیحه محسنی**
صفحه‌آرا: **پویا دارابی**
لیتوگرافی: **کارا**
چاپ و صحافی: **کهنموئی‌زاده**

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

❄ ❄ ❄

ماهور نشریه‌ای است تخصصی در زمینه‌ی موسیقی، با گرایش پژوهشی، نظری و اطلاع‌رسانی
که هر سه‌ماه یک‌بار منتشر می‌شود.
مقاله‌هایی که در ماهور چاپ می‌شوند بیانگر دیدگاه‌های نویسندگان آنها هستند.
فصلنامه در ویرایش مطالب آزاد است.
در صورت امکان مقاله‌ها را تایپ‌شده برای ما بفرستید.
اگر مقاله ترجمه است، اصل متن را نیز همراه با آن بفرستید.
مقاله‌های تحقیقی باید مستند، مستدل و روشنگر باشند.
از بازگرداندن مقاله‌های رسیده معذوریم.
نام، نشانی و شماره‌ی تلفن خود را نیز بنویسید.

❄ ❄ ❄

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
تهران: خیابان حقوقی، شماره‌ی ۴۲، طبقه‌ی همکف،
کدپستی ۱۶۱۱۹۷۵۵۱۶ تلفن: ۷۷۵۰۲۴۰۰
info@mahoor.com
www.mahoor.com

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست مطالب

سرمقاله ۷

مقاله‌ها

طنین‌های معنوی در فرهنگ‌های موسیقاییِ آسیای میانه؛ اساطیر، رؤیاها و اخلاقیات ۱۳
ژان دورینگ، ترجمه‌ی سعید کردمافی

مکتبِ قدیمِ شش‌مقامِ بخارا ۳۱
انتظر مت‌یکوب‌اُف، ترجمه‌ی آرش محافظ

میراثِ موسیقایی در تاجیکستان: انتقالِ خانوادگی و اجتماعی و بازنمودهای آن ۴۳
آرین زواکو، ترجمه‌ی ساسان فاطمی

مختار بخشی و حافظه‌ی تاریخی‌اش ۵۷
استیون بلام، ترجمه‌ی ساسان فاطمی

رَباب، سازِ ملّیِ افغانستان ۶۹
جان بیلی، ترجمه‌ی ساسان فاطمی

آوازها و روایت‌های نیایشی در خراسان: روایت معراج ۷۷
آمنه یوسف‌زاده، ترجمه‌ی ساسان فاطمی

صحنه‌هایی چند از موسیقی در عراق ۸۹
شهرزاد قاسم‌حسن، ترجمه‌ی آرش محافظ

قضیه‌ی «رنگِ فرح» ۹۹
بابک خضرائی

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

تأملی بر مفهومِ «مُد»؛ نقدی بر تعریفِ هَرُلد پاوِرز ۱۰۷
ساسان فاطمی

سنّتِ تُرکیِ تقسیم ۱۲۵
فکرت کاراکایا، ترجمه‌ی آرش محافظ

قوم‌نگاریِ شنودِ سحرشده ۱۳۱
ویکتور آ. سُتیچیتا، ترجمه‌ی لیلا رسولی

گفتگو

پنجاه‌سال پژوهشِ موسیقایی در ایران و توران؛ گفتگو با ژان دورینگ ۱۵۱
مصاحبه و ترجمه‌ی آرش محافظ

آثارِ ژان دورینگ ۱۹۷

یاد یاران

به‌یادِ امین بِیهُم ۲۱۳
ژان دورینگ، ترجمه‌ی آرش محافظ

نقد و بررسی

درانداختنِ پرسش؛ درباره‌ی مجموعه‌ی آهنگسازی‌های ایرانیِ ژان دورینگ ۲۱۷
آروین صداقت‌کیش

تا فصلی دیگر... ..... ۲۲۹
سیدمحمد موسوی

تازه‌های ماهور

..... ۲۳۳

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ژان دورینگ
ترجمه‌ی سعید کردمافی

طنین‌های معنوی در فرهنگ‌های موسیقایی آسیای میانه

اساطیر، رؤیاها و اخلاقیات*

در فرهنگ‌های آسیای داخلی، دانش معنوی ــ که با واژه‌ی «عرفان» شناخته می‌شود ــ دو وجه دارد: اندیشگی و عملی؛ یعنی عرفان نظری و عرفان عملی. عرفان علم متعالیِ خودشناسی است که نه‌تنها با تعمق، تأمل یا مطالعه، بلکه عمدتاً از طریق *عمل* محقق می‌شود. به‌طور مشابهی، دانشوران قدیم، به‌صراحت، موسیقی به‌عنوان علم و عمل را از یکدیگر متمایز کرده‌اند. با تکیه بر همین اصلِ تکمیل‌کنندگی، این مقاله سفری در حوزه‌ی موسیقی است؛ چراکه اصلِ مذکور را، طی سالیان تحقیقم در آسیای میانه، در آثارِ مکتوبِ موسیقیِ قدما و از طریق گفته‌های شفاهیِ موسیقیدانانی که اقبالِ ملاقات‌شان را داشتم، کشف کردم. مقاله با طرح پنداشت‌های کلانِ نمادین و خیالی آغاز می‌شود و، سپس، واقعیت‌بخشیدن به آنها در عمل را نشان می‌دهد. میانِ این دو، جهان بی‌کرانه‌ی رؤیا آشکار می‌شود.

۱. پنداشت‌ها و عقاید

بر اساسِ مکتوباتِ دانشورانه‌ی فارسی و عربی، ادراک تصویری عمدتاً مادی و ادراک شنیداریْ معنوی است (Shiloah 1965-1967). همچنین، شنیدار روحانی و دیدار جسمانی است (شیرازی ن.خ.).

---

* این مقاله بر اساسِ نطق ویژه‌ی مؤلف، در همایشِ «موسیقی، هنر و معنویت در آسیای میانه»، که از ۲۹ تا ۳۱ اکتبر سال ۲۰۱۵ میلادی در ونیز برگزار شد، برای این شماره‌ی *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* نوشته شده است.

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

شنیدار، به‌طور کلی، یک قوه‌ی ذهنیِ برتر محسوب می‌شود. این گزاره متکی بر این واقعیت است که دانش، یا همان «فهمیدن»، با شنیدن حاصل می‌شود؛ با گوش‌سپردنِ دقیق به یک گفته/ خطابه. این، هم در حوزه‌ی دانش‌های غیرمذهبی، هم در حوزه‌ی معرفت و علم مذهبی مصداق دارد. علاوه‌براین، «شنیدن» حاکی از یک رویکردِ اخلاقی در انگاره‌ی ارتباطِ میانِ انسان‌ها نیز هست: به یک «دیگری» گوش می‌سپاریم که ما را موردخطاب قرار می‌دهد. در روز نخستین، خداوند از آدم پرسشی می‌کند و آدم پاسخ می‌دهد: «بله». این همان «*الست بربّکم*» مشهور است؛ سماعِ آغازین، شنودِ اول، سرچشمه‌ی شنودِ موسیقایی.

جایگاه روحانی و مرتبه‌ی کیهانی

طبق نظر الحِسنی، دانشمند عرب قرن شانزدهم میلادی،

> نیروی موسیقی سِرّی است که خداوند تعبیه کرده است. وقتی به موسیقی گوش می‌سپاریم، دگرگونی‌ای که در وضعیتِ درونی‌مان رخ می‌دهد به‌خاطر زیباییِ صدا و تحرکات ملدیک نیست، بلکه به‌واسطه‌ی همان سرّی است که خداوند نهاده؛ سِرّی که از طریق این تجربه‌ی نشئه‌آور خود را آشکار می‌کند. (Abou Mrad et Didi 2013: 36)

این عقاید توسط چندین دانشمندِ مهم مسلمان ابراز شده‌اند. کوکبی بخارایی، موسیقی‌شناسِ مهم قرن شانزدهمی، این فراز را از یک منبعِ عربی نقل می‌کند: «برخی فرزانگان گفته‌اند که در هر نَغمه‌ی موسیقیْ سرّ الاسراری وجود دارد که تنها اولیای خاصه از آن آگاه‌اند» (به‌نقل از Rajabov 1988: 44). فرهنگ اسلامی پنداشت‌های فیثاغورث و یونانیان در بابِ موسیقیِ افلاک را در خود آمیخته است. پانزده قرن پس از یونانیان، وجود افلاک یکی از اصول ضروری برای اخوان‌الصفا، گِنوسی‌های مسلمان، بود (D'Erlanger 1930, I: 28). بنا بر اعتقادِ آنها، فیثاغورث توانست اصوات ستارگان و افلاک را بشنود و، بر اساسِ آنها، قواعدِ موسیقیِ این‌جهانی را تدوین کند. همه‌ی موسیقی‌ها پژواکی از آن اصوات‌اند.

عارف و دانشمندِ علومِ مابعدالطبیعه، شهاب‌الدین سهروردی (قرن دوازدهم میلادی)، شرح می‌دهد که، در یک تجربه‌یِ خلسه‌آمیز، به‌راستی آن اصوات را شنیده است. در اسلام، همانندِ مسیحیت، افلاکْ تجسمِ فرشتگانی‌اند که موسیقیدان هم هستند. در اسطوره‌ی خلقِ آدم، فرشتگان، به‌رهبری جبرئیل، موسیقی می‌نواختند (سماع) تا روح را مجبور به ورود به کالبدِ خاکیِ آدم کنند.[۱] این اسطوره، طی قرن‌ها، در بسیاری از متون و اقوال شفاهی نقل شده است. حتی همین اواخر، آن را، با جزئیات بسیار، از یک موسیقیدان بدخشانی شنیدم.

---

۱. گفته می‌شود که کلامِ ملدی‌های این موسیقی «درآ در تَن، درآ در تَن» بوده است.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

در تصوّف، موسیقی توانِ ایجادِ ارتباط با فرشتگان و ارواحِ مقدّس را دارد. در ادیانِ جاندارانگارانه (animistic)، موسیقی زبان ارواح و نادیدنی‌هاست. حدیثی می‌گوید «خداوند فرشتگانی دارد که ذکرکنندگانش را جستجو می‌کنند. چون فرشتگان چنین گروهی را می‌یابند، به یکدیگر ندا می‌دهند که "به‌سوی کسانی که در جستجوی شمایند بشتابید"!» (Graham 1997). آیا این پنداشت‌ها متعلق به عصری دیگرند؟ خیر. یک استادِ معاصرِ تنبورِ کردی در ایران برای من نقل کرد: «اگر فقط برای *او* می‌خوانی، تنها نیستی. باشندگانِ دیگری نیز با تو، و از طریق تو، می‌خوانند [...].» پرسیدم: «کدام باشندگان؟». پاسخ داد: «همان خوانندگان نامرئی که تو را یاری می‌رسانند».

خاستگاهِ علمِ موسیقی: فیثاغورث در هند

طبق متونِ ودایی، که چهارهزار سال قدمت دارند، خلقِ همه‌ی وجود در صدای نخستین (*نادا*) ریشه دارد. این صدا فضایی بی‌کران از ارتعاش ایجاد می‌کند که ساختارِ جهان از آن ناشی می‌شود. صدا *نادا*، تجلیِ کامل و بی‌واسطه‌ی کمال است. این صدا، و به‌خصوص مصوت‌ها، پُلی میانِ بعد مادی و غیرمادیِ بدن و روح ایجاد می‌کند. طریقتِ *نادا یوگا* (یوگای صوت) توسط یوگی‌ها و خوانندگانِ موسیقیِ کلاسیک برای نیل به یک هدفِ عرفانیِ واحد انجام می‌شود؛ وصول به کمال و به‌تجربه‌آوردنِ آن در درون. در بابِ مسئله‌ی مابعدالطبیعیاتِ موسیقی، اغلبِ اوقات به یونانیان ارجاع داده می‌شود، اما بسیار محتمل است که این پنداشت‌ها درباره‌ی موسیقی از هند به غرب پراکنده شده باشند. همچنین، گفته شده است که فیثاغورث، در سفرش به هند، قوانینِ هماهنگی (هارمنی) را کشف کرده بود. طبقِ گزارشی که در یک رساله‌ی طبِ هندی- ایرانیِ قرنِ هفدهمی (شیرازی ن.خ.: برگ ۳۱۲) نقل شده است، فیثاغورث خود را به جهان ملائکه (ملکوت) متصل کرد، اصوات افلاک و دوازده منطقةالبروج را شنید و، از آن، دوازده مقام را استخراج کرد. این رساله، همچنین، می‌گوید که اختراعِ *مُنْکُرد* (ساز تک‌سیم) توسط فیثاغورث بنا بر پیشنهادِ ارواحی بوده که او در خواب دیده بوده است. طبق این منبع، ارواح در رؤیا از فیثاغورث می‌خواهند که برای کشفِ رازی به بازار ندّافان (پنبه‌زنان) برود. به آنجا می‌رود و گوش می‌سپارد. ندّافان یا حلّاجان پیشه‌ورانی هستند که با کمانِ بزرگی، که سیمش صدا ایجاد می‌کند، پنبه می‌زنند. او به صدا گوش می‌دهد، چند رشته پنبه که از پیش درهم‌تنیده و محکم شده بود را برمی‌دارد و صدای ملایمی ایجاد می‌کند. بعدها، از رشته‌ای ابریشمی برای این کار استفاده می‌کند. روز دیگری، در کوهستان، لاشه‌ی لاک‌پشتی شبیه به کاسه می‌یابد، دسته‌ای بر آن نصب می‌کند و الگوی نخستین بربط (در واقع، اِکتارا یا *مُنْکُرد*) را می‌سازد.

در این متن (همان)، یک اسطوره‌ی مشهورِ آسیای میانه‌ای که به قنبرخان (غلام امام علی) منسوب است نیز به فیثاغورث نسبت داده شده است. او جسد میمونی را می‌بیند که از

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

روده‌هایش به شاخه‌های درخت بسته شده و چون باد به آن جسد می‌وزد صدا تولید می‌کند. فیثاغورث، پوست میمون را روی یک نارگیل می‌کشد و اولین ساز کششی را اختراع می‌کند. اسطوره‌ی مشابهی در هند وجود دارد؛ نه با یک میمون، بلکه با یک انسان که بدنش را برای این کار پیشکش می‌کند. علاوه بر انگاره‌ی مرگ و قربانی‌کردن/ شدن، نکته‌ی اینجا آن است که سازها و موسیقی به شخصیت‌های مقدّس نسبت داده می‌شوند: قنبرخان غلام امام علی و فیثاغورث از پیامبرانِ عهدِ عتیق است که گفته می‌شود علمش را از اِدریس یا داوودِ پیامبر آموخته است (شیرازی ن.خ.: برگ ۳۱۴). بنابراین، او به دودمانِ پیامبرانِ ابراهیمی متصل است.[۲] انتسابِ موسیقی به انسان‌های مقدّس همان پنداشت‌های چینیِ کُنفوسیوس را تداعی می‌کند که، طبقِ نظرِ او، الحانِ باستانی تنها می‌توانند توسط قدّیسین خلق شوند: «آنهایی که [موسیقی] را استادانه خلق می‌کنند "قدّیس" خوانده می‌شوند و آنهایی که موسیقی را درس می‌دهند روشن‌بین‌اند. قدّیسان و روشن‌بینانْ خالقان و انتقال‌دهندگانِ موسیقی هستند» (Trebinjac 2008: 29).

این اساطیر چیزهایی به ما می‌گویند؛ اینکه موسیقی ذاتاً امری معنوی است و کشفِ اسرارش تنها برای ارواح خالص و تعالی‌یافته میسر است.

سازهای مقدّس

موسیقیِ روحانی محدود به صدای آدمی و ارتعاشاتِ مربوط به آن نیست، بلکه باید با سازها (لوت‌ها، سازهای کوبه‌ای، فلوت‌ها و غیره) همراهی شود. بنابراین، سازها نیز خاستگاه الهی دارند. این انگاشت میانِ بسیاری از فرهنگ‌ها مشترک است. در اسطوره‌های کیهانیِ هند، صدای نخستینْ صدای آدمی است، اما خدایان، خود، ساز می‌نوازند: هستی با صدای صدفِ ویشنو (*شانکا*) آغاز می‌شود. شیوا دایره‌زنگی می‌نوازد، کریشنا فلوت می‌زند و ساراسواتی رودرا وینا. ما با این تصاویر آشناییم، همچنین با نیِ داوود (در اسلام) یا چنگِ او (در کتاب مقدّس) یا لیرِ اُرفئوس. اما آنچه در ادامه می‌آید در جهان توحیدی بسیار غافلگیرکننده‌تر است. روزبهان بقلی، عارفِ شوریده‌ی شیرازی (در قرن دوازدهم میلادی)، شهادت می‌دهد که بارها باری‌تعالی را دیده است که انگار بر درِ دِیری لوت می‌نوازد و، بسیار پیش از آن، قادر مطلق، که فراتر از هر فراتری است، را دیده بوده است که تنبور می‌زند (به‌نقل از Ballanfat 1966: 208). این نمادها می‌تواند حاکی از رازآمیزترین نمودِ عالمِ غیب باشد و جایگاهِ قدسیِ برخی از سازها، از جمله تنبور کردی، دفِ مراسمِ صوفیان و آوای ممتدِ ساراسواتی وینا در معابد هندو، را تصدیق کند.

---

۲. در متونِ قرن نوزدهمیِ اویغوری، کشف موسیقی به خریز، پسرِ بزرگِ نوح، نسبت داده می‌شود. «خریز» در واقع شکلِ تحریف‌شده‌ی نامِ خِضر، پیامبر همیشه‌زنده، است که، به‌طور نمادین، با آب و جویبار مرتبط دانسته می‌شود.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

رَبابِ بدخشانی یکی از این سازهای نیمه‌مقدّس است که با دقت و احترام در خانواده‌ها نگهداری می‌شود و از نسلی به نسل دیگر به میراث می‌رسد.[۳]

سنّت‌های شفاهی می‌گویند که جبرئیلِ امین رَباب می‌نواخت؛ طوری‌که روح آدم از کیفیتِ صدایش نشئه شود و در بدنِ خاکیِ خود قرار بگیرد. این ساز پنج سیم دارد، چراکه «خانواده‌ی مقدّس» پنج قدّیس را شامل می‌شود (پنج‌تن). سرِ ساز شبیه به سرِ اسب است که به دُلدُل، موکبِ پیامبرِ اسلام، ارجاع می‌دهد. یکی از ریتم‌های اساسیِ رباب، که دوضربی است، «رَپا» نام دارد که انگار می‌خواهد خَرامش این اسب را تداعی کند. از آنجایی که رباب و، دگره‌اش، تنبور عمدتاً در آوازخوانی‌های مذهبی استفاده می‌شدند، نواختنِ آنها در زمان شوروی به‌طورِ سخت‌گیرانه‌ای ممنوع شد.

طبقِ گفته‌ی یک محقق تاجیک،[۴] بخش‌های مختلفِ گونه‌ی مداحی یا *قصیده‌خوانی* بر اساسِ نظامِ اعتقادیِ اسماعیلی تفسیر می‌شوند.

> بَم [بخش با وزن آزاد اجرا]، که «مناجات» نیز خوانده می‌شود، بیداریِ حاصل از حضورِ روح در بدنِ انسان را بیان می‌کند. بم و زیر به فرآیندِ بازگشتِ روح به خاستگاهش ارجاع می‌دهد. حیدری (که از کنیه‌ی امام علی می‌آید) راهبریِ امامان و میزانِ معرفت را بازنمایی می‌کند. چنین پنداشته می‌شود که گستره‌ی صوتیِ بالایی در گونه‌ی *فَلَک* ارتباط با جبرئیل را میسر می‌کند. *ستایشُ* روح را در رسیدن به مقصدِ نهایی‌اش، که همان خداست، یاری می‌رساند. (برای نمونه، رک. دورینگ ۱۳۹۴، منابع صوتی)

ریتم‌های معنوی

نه‌تنها برخی از الحان و سازها، که برخی از ریتم‌ها نیز مقدّس هستند. دراویشِ قادریِ کردستان ذکرهای‌شان را بر دو وزن اجرا می‌کنند؛ «اللّه» و «غوثی» (که به غوث عبدالقادر جِیلانی / جیلانی ارجاع می‌دهد). وقتی صحبت از ریتم‌های مقدّس در این حوزه پیش می‌آید، باید به تلقین (و دگره‌هایش تلقینچه و چپ‌انداز) در گونه‌های کلاسیک/ غیرمذهبی و مذهبیِ تاجیکی- ازبکی هم اشاره کنیم. فارغ از ساختارِ نامتقارنِ آن (یک لنگِ نُه‌ضربی) و کندشدنش در انتهای دور، تلقین یک اَتُسِ موقر و سنگین دارد که مناسب موسیقی روحانی است. در آسیای میانه، معنای فنیِ کلمه‌ی «تلقین» ذکر است که نشان می‌دهد این الگوی ریتمیک از فرهنگِ موسیقاییِ صوفیانه می‌آید.

با توجه به اینکه «تلقین» نشانِ موسیقیِ صوفیانه- هنریِ تاجیکی- ازبکی است، می‌توان متصور بود که، مستقیماً، از فنِ ذکر آمده باشد؛ فنی که با شگردهای کنترل تنفس، به‌هدفِ فعال‌سازی انرژی‌های ظریف و تغییرِ تدریجیِ حالتِ آگاهی، همراه است. تکرارِ ذکرِ شَهَدَ روی ریتمِ تنفسِ طبیعی، خودبه‌خود، بر یک دورِ ۹ ضربی قرار می‌گیرد که مفصل‌بندیِ دوبخشی دارد

---

۳. این در موردِ سازِ کمانیِ قزاق، قُپوز، نیز صدق می‌کند که در گذشته توسط شَمَن‌ها نواخته می‌شد.

4. Chorshanbe Goibnazarov, "Qasā'id-khwāni as an Expression of Identity", [http://www.akdn.org/musical_geographies/chorshanbe_goibnazarov.asp] (last accessed 2015).

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

MAHOOR

98
MUSIC QUARTERLY
Vol. 25, No. 98, Winter 2023
ISSN 1561-1469

مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور
Mahoor Institute of Culture and Arts
www.mahoor.com info@mahoor.com