



**HAL**  
open science

# Taninhâye ma'navi dar farhanghâye musiqâ'i e asiâ miâne. Asâtir royâhâ va akhlâqiât

Jean During

► **To cite this version:**

Jean During. Taninhâye ma'navi dar farhanghâye musiqâ'i e asiâ miâne. Asâtir royâhâ va akhlâqiât. Mahoor Music Quarterly, 2023, 98. hal-04387925

**HAL Id: hal-04387925**

**<https://hal.science/hal-04387925>**

Submitted on 12 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

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



## طنین‌های معنوی در فرهنگ‌های موسیقایی آسیای میانه اساطیر، رؤیاهای و اخلاقیات\*



در فرهنگ‌های آسیای داخلی، دانش معنوی — که با واژه‌ی «عرفان» شناخته می‌شود — دو وجه دارد؛ اندیشگی و عملی؛ یعنی عرفان نظری و عرفان عملی. عرفان علم متعالی خودشناسی است که نه تنها 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 اصل تکمیل‌کنندگی، این مقاله سفری در حوزه‌ی موسیقی است؛ چراکه اصل مذکور را، طی سالیان تحقیق در آسیای میانه، در آثار مکتوب موسیقی قدما و از طریق گفته‌های شفاهی موسیقیدانانی که اقبال ملاقات‌شان را داشتم، کشف کردم. مقاله با طرح پنداشت‌های کلان‌نمادین و خیالی آغاز می‌شود و، سپس، واقعیت‌بخشیدن به آنها در عمل را نشان می‌دهد. میان این دو، جهان بی‌کرانه‌ی رؤیا آشکار می‌شود.

### ۱. پنداشت‌ها و عقاید

بر اساس مکتوبات دانشوران‌های فارسی و عربی، ادراک تصویری عمدتاً مادی و ادراک شنیداری معنوی است (Shiloah 1965-1967). همچنین، شنیدار روحانی و دیدار جسمانی است (شیرازی ن.خ.).

---

\* این مقاله بر اساس نطق ویژه‌ی مؤلف، در همایش «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.

شنیدار، به‌طور کلی، یک قوه‌ی ذهنی برتر محسوب می‌شود. این گزاره متکی بر این واقعیت است که دانش، یا همان «فهمیدن»، با شنیدن حاصل می‌شود؛ با گوش سپردن 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 رویکرد اخلاقی در انگاره‌ی ارتباط میان انسان‌ها نیز هست: به یک «دیگری» گوش می‌سپاریم که ما را مورد خطاب قرار می‌دهد. در روز نخستین، خداوند از آدم پرسشی می‌کند و آدم پاسخ می‌دهد: «بله». این همان «الست بریکم» مشهور است؛ سماع آغازین، شنود اول، سرچشمه‌ی شنود موسیقایی.

### جایگاه روحانی و مرتبه‌ی کیهانی

طبق نظر الحسینی، دانشمند عرب قرن شانزدهم میلادی،

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

این عقاید توسط چندین دانشمند مهم مسلمان ابراز شده‌اند. کوکبی بخارایی، موسیقی‌شناس مهم قرن شانزدهمی، این فراز را از یک منبع عربی نقل می‌کند: «برخی فرزنانگان گفته‌اند که در هر نغمه‌ی موسیقی سرّ الاسراری وجود دارد که تنها اولیای خاصه از آن آگاه‌اند» (به نقل از Rajabov 1988: 44). فرهنگ اسلامی پنداشت‌های فیثاغورث و یونانیان در باب موسیقی افلاک را در خود آمیخته است. پانزده قرن پس از یونانیان، وجود افلاک یکی از اصول ضروری برای اخوان‌الصفاء، گنوسی‌های مسلمان، بود (D'Erlanger 1930, I: 28). بنا بر اعتقاد آنها، فیثاغورث توانست اصوات ستارگان و افلاک را بشنود و، بر اساس آنها، قواعد موسیقی این جهانی را تدوین کند. همه‌ی موسیقی‌ها پژواکی از آن اصوات‌اند.

عارف و دانشمند علوم مابعدالطبیعه، شهاب‌الدین سهروردی (قرن دوازدهم میلادی)، شرح می‌دهد که، در یک تجربه‌ی خلسه‌آمیز، به‌راستی آن اصوات را شنیده است. در اسلام، همانند مسیحیت، افلاک تجسم فرشتگانی‌اند که موسیقیدان هم هستند. در اسطوره‌ی خلق آدم، فرشتگان، به‌رهبری جبرئیل، موسیقی می‌نواختند (سماع) تا روح را مجبور به ورود به کالبد خاکی آدم کنند.<sup>۱</sup> 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 کلام ملدی‌های این موسیقی «درآ در تن، درآ در تن» بوده است.

در تصوّف، موسیقی توانِ ایجادِ ارتباط با فرشتگان و ارواح مقدّس را دارد. در ادیانِ جاندارانگاره (animistic)، موسیقی زبان ارواح و نادیدنی‌هاست. حدیثی می‌گوید «خداوند فرشتگانی دارد که ذکرکنندگان را جستجو می‌کنند. چون فرشتگان چنین گروهی را می‌یابند، به یکدیگر ندا می‌دهند که "به‌سوی کسانی که در جستجوی شما می‌باشند!"» (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».

### خاستگاه علم موسیقی: فیثاغورث در هند

طبق متون 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 غیرمادی 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 به تجربه‌آوردنِ 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 (هارمونی) را کشف کرده بود. طبق گزارشی که در یک رساله‌ی طبِ هندی-ایرانی قرنِ هفدهمی (شیرازی ن.خ.: برگ ۳۱۲) نقل شده است، فیثاغورث خود را به جهان ملائکه (ملکوت) متصل کرد، اصوات افلاک و دوازده منطقه‌البروج 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 نَدافان (پنبه‌زنان) برود. به آنجا می‌رود و گوش می‌سپارد. نَدافان یا حلاجان 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، اکتارا 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

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 پیامبران عهد عتیق است که گفته می‌شود علمش را از ادریس یا داوود پیامبر آموخته است (شیرازی ن.خ.: برگ ۳۱۴). بنابراین، او به دودمان پیامبران ابراهیمی متصل است.<sup>۲</sup> انتساب موسیقی به انسان‌های مقدّس همان پنداشت‌های چینی کُنفوسیوس را تداعی می‌کند که، طبق نظر او، الحان باستانی تنها می‌توانند توسط قدّسین خلق شوند: «آنهایی که [موسیقی] را استادانه خلق می‌کنند "قدّیس" خوانده می‌شوند و آنهایی که موسیقی را درس می‌دهند روشن‌بین‌اند. قدّيسان و روشن‌بینان خالقان و انتقال‌دهندگان موسیقی هستند» (Trebinjac 2008: 29).

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

### سازهای مقدّس

موسیقی روحانی محدود به صدای آدمی و ارتعاشات مربوط به آن نیست، بلکه باید با سازها (لوت‌ها، سازهای کوبه‌ای، فلوت‌ها و غیره) همراهی شود. بنابراین، سازها نیز خاستگاه الهی دارند. این انگاشت میان بسیاری از فرهنگ‌ها مشترک است. در اسطوره‌های کیهانی هند، صدای نخستین صدای آدمی است، اما خدایان، خود، ساز می‌نوازند: هستی با صدای صدف ویشنو (شانکا) آغاز می‌شود. شیوا دایره‌زنگی می‌نوازد، کریشنا فلوت می‌زند و ساراسواتی رودرا وینا. ما با این تصاویر آشناییم، همچنین با نی داوود (در اسلام) یا چنگ او (در کتاب مقدّس) یا لیر ارفئوس. اما آنچه در ادامه می‌آید در جهان توحیدی بسیار غافلگیرکننده‌تر است. روزبهان بقلی، عارف شوریده‌ی شیرازی (در قرن دوازدهم میلادی)، شهادت می‌دهد که بارها باری تعالی را دیده است که انگار بر درِ دیری لوت می‌نوازد و، بسیار پیش از آن، قادر مطلق، که فراتر از هر فراتری است، را دیده بوده است که تنبور می‌زند (به نقل از Ballanfat 1966: 208). این نمادها می‌تواند حاکی از رازآمیزترین نمود عالم غیب باشد و جایگاه قدسی برخی از سازها، از جمله تنبور کردی، دف مراسم صوفیان و آوای ممتد ساراسواتی وینا در معابد هندو، را تصدیق کند.

۲. در متون قرن نوزدهمی اویغوری، کشف موسیقی به خرّیز، پسر بزرگ نوح، نسبت داده می‌شود. «خرّیز» در واقع شکل تحریف‌شده‌ی نام خضر، پیامبر همیشه‌زنده، است که، به‌طور نمادین، با آب و جویبار مرتبط دانسته می‌شود.

رَبَابِ 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.<sup>۳</sup>

سنت‌های شفاهی می‌گویند که جبرئیل امین رباب می‌نواخت؛ طوری که روح آدم از کیفیت صدایش نشئه شود و در بدنِ خاکی 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 دُلْدُل، موکب پیامبر اسلام، ارجاع می‌دهد. یکی از ریتم‌های اساسی رباب، که دوضربی است، «رِپا» نام دارد که انگار می‌خواهد خُرامش این اسب را تداعی کند. از آنجایی که رباب و، دگره‌اش، تنبور عمدتاً در آوازخوانی‌های مذهبی استفاده می‌شدند، نواختن آنها در زمان شوروی به‌طور سخت‌گیرانه‌ای ممنوع شد.

طبق گفته‌ی یک محقق تاجیک،<sup>۴</sup> بخش‌های مختلفِ گونه‌ی مداحی یا قصیده‌خوانی بر اساس نظام اعتقادی اسماعیلی تفسیر می‌شوند.

بِم [بخش با وزن آزاد اجرا]، که «مناجات» نیز خوانده می‌شود، بیداری حاصل از حضور روح در بدن انسان را بیان می‌کند. بَم و زیر به فرآیند بازگشت روح به خاستگاهش ارجاع می‌دهد. حیدری (که از کنیه‌ی امام علی می‌آید) راهبری امامان و میزان معرفت را بازنمایی می‌کند. چنین پنداشته می‌شود که گستره‌ی صوتی بالای در گونه‌ی فَلَک ارتباط با جبرئیل را میسر می‌کند. ستایش روح را در رسیدن به مقصد 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. در اویش قادری کردستان ذکرهای‌شان را بر دو وزن اجرا می‌کنند؛ «اللّه» و «غوئی» (که به غوث عبدالقادر جیلانی / 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 مذهبی تاجیکی - ازبکی هم اشاره کنیم. فارغ از ساختار نامتقارن آن (یک لنگِ نه‌ضربی) و کندشدنش در انتهای دور، تلقین یک اِتسِ موقر و سنگین دارد که مناسب موسیقی روحانی است. در آسیای میانه، معنای فنی کلمه‌ی «تلقین» ذکر است که نشان می‌دهد این الگوی ریتمیک از فرهنگ موسیقایی صوفیانه می‌آید.

با توجه به اینکه «تلقین» نشان موسیقی صوفیانه - هنری تاجیکی - ازبکی است، می‌توان متصور بود که، مستقیماً، از فنِ ذکر آمده باشد؛ فنی که با شگردهای کنترل تنفس، به‌هدف فعال‌سازی انرژی‌های ظریف و تغییر تدریجی حالت آگاهی، همراه است. تکرار ذکر شَهَدَ روی ریتم تنفس طبیعی، خودبه‌خود، بر یک دور ۹ ضربی قرار می‌گیرد که مفصل‌بندی دوبخشی دارد

۳. این در مورد سازِ کماني 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).



(۴+۵ یک ساختار متداول در موسیقی آسیای نزدیک است). هریک از این دو بخش با یک بوم (نقره‌ی بم روی ساز کوبه‌ای) آغاز می‌شود.<sup>۵</sup>

<b>lā</b>	<b>i-</b>	<b>lā</b>	<b>ha</b>		<b>il-</b>	<b>la</b>	<b>l'lā-----</b>	<b>--h</b>	<b>+</b> <i>breath</i>
<i>bum</i> 1	2	<i>bak</i> 3	4		<i>bum</i> 1	2	<i>bak</i> 3	<i>bak</i> 4	5

بخش اول، نفی: لا اله	بخش دوم، تصدیق: الا الله
-------------------------	-----------------------------

### موسیقی به‌عنوان راهی برای نیایش و روشن‌بینی

یک استادِ اویغورِ قرن نوزدهمی ندا می‌دهد: «فیضی که تو، پس از صدسال پرستش، نیافتی، در رشته‌های قانون [قالون] من خواهی یافت».<sup>۶</sup> اگر خاستگاهِ موسیقی عالمِ قدس است، به‌طورِ متقابل، عمل موسیقی می‌تواند اتصال به عالم بالا را تسهیل کند.

همان‌گونه که شپنهاور گفته است: «نمی‌شود دینی را بدون موسیقی تصور کرد». در اسلام، محتسبین سماعِ صوفیانه را تقبیح کرده‌اند و، همان‌گونه که می‌دانیم، گروهی از متعصبین مذهبی، همچنان، موسیقی را حرام می‌دارند. در پاسخ به این حملات، برخی از مشایخ، بالعکس، گفته‌اند که کافرین و بدکیش‌ها آنهایی هستند که موسیقی را حرام می‌کنند. به‌علاوه، برای یک صوفی، موسیقی «نه‌تنها یک امر حلال، بلکه یک واجبِ معنوی است» (Lewisohn 1997: 2).

همان‌گونه که روزبهان اشاره کرده است، علت اصلی این است: آنهایی که بر اساس طبیعت غریزی‌شان زندگی می‌کنند و قلب‌شان مرده است نباید سماع کنند (به موسیقی گوش فرا دهند)، چراکه آنچه از آن کسب خواهند کرد تنها امور شیطانی است. اما برای کسی که لذتش را در سلوک جستجو می‌کند، این امری ضروری است، چراکه در سماع صد هزار خلسه‌ی روحانی وجود دارد و، در یکی از این جذبه‌ها، شخص ممکن است مسیر عرفانی هزارساله را یک‌باره پیماید؛ چیزی که یک زاهد نمی‌تواند کسب کند (بقلی ۱۳۵۱: ۵۰).<sup>۷</sup> این پنداشت با فرازی از بهاراتا ناتیا شاسترا، متنِ مقدسِ هندوها (قرن دوم میلادی)، هم‌خوانی دارد: «من، به‌حقیقت، از خدای خدایان، ایندرا و همچنین از خودِ شیوا شنیدم که موسیقی و خواندن از هزاران غسل و سحر بسیار روحانی تر و سودمندتر است» (به‌نقل از Bruguier 1994: 26).

۵. تحلیل شخصی من توسط استادان ازبک تصدیق شده است.

۶. این جمله‌ای است که توسط یک نویسنده‌ی اویغور به فارابی نسبت داده شده است (Sumits 2016: 152).

۷. او همچنین می‌گوید که، در طی یک برنامه‌ی سماع، عروجی برای یک عارف اتفاق می‌افتد که حتی در یک چله‌نشینی به‌دست نمی‌آید.



## ۲. معنابخشی به موسیقی

ممکن است کسی ادعا کند که اینها انگاشت‌ها و اسطوره‌های قدیمی هستند و احتمالاً امروزه موضوعیت‌شان را از دست داده‌اند. با این حال، پس از استقلالِ جماهیرِ مسلمانِ شوروی، یک احیای معنوی و فلسفیِ هرمتتیک رخ داد و بسیاری از محققین کوشیدند که هفتادسال خداناباوری را جبران کنند (برای نمونه، نک. Imrani 2011 و Nizamov 2000). موسیقی‌شناس ازبک، آتانظر مت‌یکوب‌اف (Matyakubov 1999)\* می‌نویسد:

شش‌مقام، در زمانِ تحولاتش در چارچوبِ ایدئولوژی سَنّتی اسلامی، نوعی «ایمان ثانویه» را بازنمایی می‌کرد؛ اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، گسترش جهان‌بینی مذهبی، هم برای شنونده، هم مفسر و هم خلق‌کننده. بنابراین، شش‌مقام شکلی از نیایش روحانی-موسیقایی بود که تمنای روح برای وصول به خداوند را بیان می‌کرد.

مت‌یکوب‌اف، سپس، به هرمتتیکِ اجرای مقام کلاسیک می‌پردازد:

ملدی‌های شش‌مقام دو جنبه دارند؛ یکی ایمان، پرستش، توبه، تضرع و زاری برای گناهان و قصورات در حقِ دیگران است و جنبه‌ی دیگر لذت‌بردن از خوشی‌های زندگی. جهانِ عاطفی و خیالیِ مقام هر دو جنبه را، با خصیصه‌های غالب‌شان، بازمی‌نمایاند. نوبت با سراخبار آغاز می‌شود — که از جهان روحانی نشأت می‌گیرد و باری‌تعالی را خطاب قرار می‌دهد — و با اوفر، نماد خوشی و لذت، پایان می‌یابد [...] مثلاً، گفته می‌شود راست حقیقت (حق‌تعالی) است؛ ایمانِ راسخ به حقیقت؛ اقرار به ایمان در اسلام؛ یعنی لا اله الا الله. عشاق یعنی «عاشقان خداوند» که برای او می‌خوانند [...] نوا صوتِ داوود، آوازخوانِ بهشت، است. (ibid.)

امروزه، در آسیای مرکزی، بسیاری از علاقه‌مندان به موسیقی و موسیقی‌شناسان نظریه‌پردازی‌ها و گمانه‌زنی‌هایی می‌کنند که به نظر می‌رسد عقاید شخصی‌شان باشد. با این وجود، این عقاید را باید جدی گرفت و در حساب آورد. طبق گفته‌ی ایران‌شناسِ تاجیکِ فقید، نعیم حکیم‌اف (گفتگوی شخصی، خجند، ۱۹۹۷)، هر مقام با یک «کیفیت و مقام معنوی» انطباق دارد (که معنای صوفیانه‌ی مقام است). یک‌گاه، دو‌گاه، سه‌گاه، چهارگاه: مقام اول، دوم، سوم و چهارم و غیره که با مراحلِ عروج مرتبط‌اند. پنداشته می‌شود که واژه‌ی «گاه» از «گاتا»ی اوستایی (وردِ مقدّس زرتشتی) آمده باشد. به علاوه، شش‌مقام به مراحلِ خلسه مرتبط است؛ چیزی که توسطِ صوفیانِ آسیای مرکزی (به‌خصوص نجم‌الدین کبری) به‌عنوان «لطائف» یا «احساسات ظریف» نظام‌مند شده است؛ شبیه به هفت چاکرا در یوگا. بی‌آنکه بخواهیم بیش از این پیش برویم، باید بگوییم که آمیختگی شش‌مقام بخارا با اخلاقیاتِ صوفیانه یک امر پذیرفته شده است؛ به‌خصوص با تصوّف نقشبندیّه که طریقتی با مرکزیت بخارا بود. منیره شهیدی یکی از کسانی است که بر این عقیده است (گفتگوی شخصی، دوشنبه، ۱۹۹۷).

\* این مقاله در همین شماره‌ی فصلنامه‌ی موسیقی‌ماهور ترجمه شده است. - م.

برخی دیگر می‌گویند که موسیقی‌شان از قرائت کلام الله و اذان ریشه می‌گیرد و در واقع قاری یا حافظ قرآن بودن بهترین تضمین برای اعتبار و عیار یک مقام‌خوان است. علی‌رغم سرکوب بیان اعتقادات مذهبی، برخی خوانندگان «کلاسیک» همچنان در فضاهای خصوصی قرآن تلاوت می‌کردند و قطعات صوفیانه را انتقال می‌دادند.

آرینبای نورعلی‌اف، خواننده‌ای که در سال ۱۹۹۱ به‌عنوان «هنرمند مردمی» تحسین شد، در طول یک مجلس خصوصی در نَمَنگان، در سال ۲۰۰۳، چستی ذکر و چگونگی ادایش را برای چند موسیقیدان جوان و غیرحرفه‌ای توضیح داد. سپس، با اشتیاق، چند بیت صوفیانه خواند: «خدایا! به‌امید آنکه نگاهی بر این دیوانه‌ی سوخته‌ات اندازی، به آستان آمده‌ام. به فریادم رس!» (رک. قطعه‌ی «ذکر» در مراجع صوتی، 2016). (During 2016).

### عرفان و موسیقی

اگر شنیدن موسیقی می‌تواند امکان دسترسی به مراتبی از عالم معنوی را میسر کند، به‌طور مشابهی، عمل هنرمندانه‌ی آن مستلزم آشنایی با این بعد است و، البته، حاکی از یک سرسپردگی اخلاقی- معنوی. استاد ایرانی، عبدالله دوامی (۱۸۹۱-۱۹۸۰)، صاحب یکی از کارگان‌های مرجع سنت، شاید یک سرسپرده‌ی جدی، یک صوفی یا عارف نبود، اما خردمند و متواضع بود و می‌شد احساس کرد که بصیرتی درونی دارد. در سال ۱۹۷۶ (وقتی هفتادوپنج‌ساله بود)، از او پرسیدم در مورد ارتباطی که، معمولاً، میان موسیقی و عرفان برقرار می‌شود چه فکر می‌کند. او با دو بیت از سعدی پاسخ را داد: «گر همه عالم ز لوح فکر بشویند/ عشق نخواهد شدن که نقش‌نگین است» (گفتگوی شخصی).<sup>۸\*</sup>

[عرفان و موسیقی] مانند دو برادرند. سابق می‌گفتند هرکس می‌خواهد نوازنده بشود یا بخواند اول باید داخل معنا باشد. راه عرفان یکی علم است و یکی ریاضت: [...] خودشناسی است [...] از نظر جسمی و روحی هر دو. هم نظری است، هم عملی. [...] آن زمان زمان معنا بود، حالا زمان مادی است. در آن زمان، به فکر پول و اینها نبودند. حالا اوضاع طوری شده که همه به فکر زندگی و مادیات‌اند [...] زمان خیلی دخالت دارد. حالا اگر کسی برود در معنا واقعاً خیلی حرف است.

با این وجود، هنوز هم، در زمان ما، این دیدگاه‌ها موضوعیت دارند و بر عمل و، اغلب، تجربیات شخصی متکی‌اند؛ نه تنها در فرهنگ‌های عمیقاً اسلامی، بلکه همچنین در فرهنگ‌های سِری- شمینی و پساکوچ‌نشینی.

۸. ادامه‌ی این مصاحبه، با پیشگفتاری از داریوش طلائی، در فصلنامه‌ی موسیقی ماهور (طلائی و دورینگ ۱۳۹۴: ۱۴۷-۱۵۹) منتشر شده است.

\* برای حفظ یکدستی، متن این نقل قول از مصاحبه‌ی منتشرشده در فصلنامه‌ی موسیقی ماهور گرفته شده است. - م.

### ۳. روح موسیقی و ارواح موسیقیدان

بگذارید شاهی از خانم امان‌اوا (ضبط‌شده در سال ۱۹۹۶ میلادی) بیاورم که شوهرش نوازنده‌ی مشهور دُمبَره‌ی قزاق، حاتم رحیم برگین‌اف، است (During 1997: 16-17):

موسیقیدانی که می‌خواهد سنت موسیقایی یک استاد را ادامه دهد باید برکت و دعای خیر او را دریافت کند. بدون این دعای خیر نمی‌توانید ادعا کنید که شاگرد کسی هستید. رحیم برگین‌اف به مکتب غزننگ (۱۸۳۴-۱۹۲۷)، که کویچی (آهنگساز) مشهوری بود، تعلق دارد. چند وقت پیش، در روز از پیش‌مقرری، او به زیارت مزار استادش، در آق‌تبه، رفت. چند گوسفند قربانی کرد و یک سوز بزرگ داد که، به خاطرش، مشمول دعای خیر و برکت غزننگ شود. در آق‌تبه، مزار بی‌تک، فرزند آسنقیگی، قرار دارد. حاتم همه‌ی خانواده‌اش را به زیارت بی‌تک برد تا از حمایت و برکت آسنقیگی برخوردار شود. آنچه اینجا اهمیت دارد احترام و ارادت به قدما است. این به آیین نیاکان، که برای قزاق‌ها بسیار محترم‌اند، گره خورده است. این چیزی است که به آن «مسلمین دگرکیش» می‌گویند.

البته این خصیصه مختص به موسیقیدانانِ ترکی-جغتایی نیست. وقتی شروع به نواختن قیچک بلوچی کردم، به من گفته شد برای اینکه توانایی خوب‌نواختن را به‌دست آورم باید به زیارت مقبره‌ی شهباز قلندر، در سِنِدِ پاکستان، بروم. وقتی گفتم رفتن به آنجا برایم دشوار است، به من توصیه شد که، به‌جای زیارت، یک گوسفند برای او قربانی کنم تا دعا و برکت او را با خود همراه کنم. تفاوت این مورد آن است که شهباز قلندر موسیقیدان نبود، بلکه یک شیفته‌ی سماع شوریده بود. در مورد قزاق‌ها، هر ساز یک روح نگهبان دارد و هر موسیقیدان باید یک حامی شخصی داشته باشد.

دُمبَره‌نوازان به آرامگاه غزننگ می‌روند و گُپوزنوازان مقبره‌ی دَدَه قُرقوت را زیارت می‌کنند [...] صرفِ انجام زیارت برای آنکه موسیقیدانی حمایت فوری یکی از ارواح را به‌دست آورد کافی نیست. اغلب، وقتی این حمایت کسب می‌شود که موسیقیدان ارواح را در رؤیا می‌بیند. اگر مکانِ مقبره‌ی یکی از پایه‌گذاران سنت را نمی‌دانی، باید از کسی که این موهبت را دریافت کرده است بپرسی. [...] سال گذشته، حاتم با یک کویچی که در دشت زندگی می‌کرد آشنا شد: جومابی که شاگردِ شاگردِ غزننگ بود. قزاق‌ها می‌گویند که جومابی «چشم» غزننگ است [...] بنابراین، حاتم می‌خواست که او را ببیند. این مثال نشان می‌دهد که معنای یک مکتب، یک سنت متکی بر ارتباط سلسله‌محور با یک استاد، چیست. من هیچ استثنایی را نمی‌شناسم که، بدون موهبت و برکت یک استاد، خوب بنوازد. (همان)

جستجوی دعای خیر و برکت برای اتصال به یک زنجیره‌ی مطلوب و انتقالِ مواریتِ انگاره‌ی رایجی در تصوّف آسیای میانه است. حتی در روزگار ما، طبق گفته‌ی جیوانی دِ زُرزی (گفتگوی شخصی)، بسیاری از معتقدین خود را تنها از طریق بیعت با یک خلیفه به یک سلسله‌ی اخوت پیوند می‌دهند. این سنت را می‌توان تا شیخ خواجه‌احرار نقشبندی (قرن چهاردهم میلادی)

ردیابی کرد؛ کسی که بسیاری را تنها با یک بار بیعتِ حضوری یا از طریق نامه‌نگاری پیرو خود کرد. او بر آن بود تا پیروانش را به‌مددِ قدرتِ «تِلپاتیک» خود راهبری کند.

## رؤیاها

یا شاید قرار است آن استاد در خواب دیده شود. در تصوّف، «تشرّف» (عضویت) از طرقِ غیرحضوری و نامرئی نیز مجاز است. قلمروی رؤیاها یک میانجی میانِ عالمِ ارواح و جهانِ انسان‌هاست. تجربه‌ی رؤیاهای ژرف، معمولاً، اساسِ کارِ شمن‌هاست. این در موردِ نقالان و شاعران نیز صادق است. این نوع از رؤیاها به التزام به عملِ موسیقی، از طریق پاسخ‌دادن به احساسِ کششی که از آن گریزی نیست، تأکید می‌کنند. به نظر می‌رسد، در برخی فرهنگ‌ها، مردم بیشتر رؤیا می‌بینند یا شاید اهمیت بیشتری به رؤیاهای‌شان می‌دهند. این در آسیای میانه صادق است. در یک بازار، به‌راحتی می‌توانی کتابچه‌ی تعبیرِ رؤیا، توش تعبیر، پیدا کنی. در میان بومیانِ آمریکا، آوازهای مربوط به تشرّف در رؤیا یا مکاشفه آموخته می‌شوند. این در آسیا نیز اتفاق می‌افتد. چند مورد مرتبط با موسیقی را نقل می‌کنم.

بگذارید با ریس‌بکِ قرقیز آغاز کنیم؛ یک اجراکننده‌ی تحسین‌برانگیزِ گونه‌ی حماسیِ ماناس که او را در سال ۲۰۰۲، همراه با تدِ لَوین — که بعدها با این اجراکننده مصاحبه کرد (نک. Levin & Süzükei 2006) — ملاقات کردم: «همه‌چیز وقتی آغاز شد که، در یازده‌سالگی، رؤیایی دیدم که در آن سایاک‌بیِ ماناس‌چی در حالِ قرائتِ ماناس بود» (ibid.: 189). در آن زمان سایاک‌بیِ درگذشته بود، اما ریس‌بک به خاطر می‌آورد: «وقتی چهارساله بودم، [این استاد] به خانه‌مان آمد و مرا متبرک کرد و چنین بود که من یک ماناس‌چی شدم» (ibid.: 189). سایاک‌بیِ در ۱۹۷۲ درگذشت. سال‌ها بعد، ریس‌بک اجرای حماسه‌ی ماناس را آغاز کرد، اما به‌خاطر نبودِ مخاطبِ آن را رها کرد و خیلی زود سلامت‌ش رو به وخامت رفت. او با یک غیبگو مشورت کرد. تشخیص این بود که بیماریِ او به‌خاطر دورشدن از ماناس بوده است. این وضعیت یک سناریوی رایجِ شمنی را انعکاس می‌دهد که، در آن، بیماری از سرباززدن از یک مسئولیتِ شمنی (نصبیه) ناشی می‌شود که بر دوشِ شخصی گذاشته شده است. غیبگو به او گفت که به یک مکانِ مقدّس برود و گوسفندی قربانی کند. او، با یکی از دوستانش، به مکانی مقدّس رفت و آنچه شب بعد رخ داد از این قرار است:

«با صدای صغیری مهیب، که از کوه‌ها می‌آمد، از خواب پریدیم [...] این نشانه‌ای از سوی خداوند بود که راهی باز شده است». پس از آن، امور برای او تغییر کردند: «رؤیاهای بیشتری داشتم که در آنها سایاک‌بیِ را می‌دیدم که، به‌شکلِ زیبایی، ماناس می‌خواند [...] در خواب، چهل تن نزد آمدند». (ibid.: 191)

این دسته‌ی روحانی (قیرق‌کُر یا قیرق‌بیر چلتن) یک امداد آسمانی در شمنیسم آسیای میانه‌ای و برخی حلقه‌های عرفانی کردستان و آناتولی است. وقتی ریزبک بیست و هفت‌ساله بود، رؤیای عمیق

دیگری داشت که، در آن، راهنمای معنوی‌اش او را به دو ماناس چپی قرن نوزدهمی معرفی می‌کرد. آنها فصل دیگری در زندگی او گشودند. باین حال، چند سال بعد، بار دیگر حال او بد شد و با یک طالع‌بین مشورت کرد. آن طالع‌بین او را دوباره به یک مکان مقدس فرستاد و توصیه‌هایی به او کرد: «من کاملاً بهبود یافته‌ام. گاهی تمام شب خوابم نمی‌برد. کلمات ماناس را با صدای انسان می‌شنوم. صبح که می‌شود، قرائت کردن آنها را آغاز می‌کنم». ماناس به افراد خاصی سپرده می‌شود. کسانی که به ماناس‌ها متصل‌اند یک حامی-نگهبان (گلدلچو) دارند که می‌تواند یکی از نیاکان درگذشته باشد یا یکی از یاران ماناس یا برخی از ارواح. اما حامی-نگهبان تنها از پاکان محافظت می‌کند. (ibid.: 192)

به موضوع خلوص و پاکی بازمی‌گردیم. ماناس یک نمونه‌ی بسیار خاص است که به فهم ما از خدایگان یونانی نیز کمک می‌کند؛ از جمله الهه‌ی تاریخ. ارتباط با نیاکان و قهرمانان مقدس، به این روشنی، در مورد امور صرفاً موسیقایی دیده نمی‌شود. باین وجود، اعتقادات یک خواننده‌ی تاجیک-ازبک، نادره پیرماتوا را نقل می‌کنم که در سال ۱۹۹۸، پیش از آنکه یک ستاره در موسیقی شش مقام شود، با او گفتگو کردم.

اغلب رؤیاهایی می‌بینم که نوید اتفاقات آینده را می‌دهد. پیش از آغاز تحصیل در کنسرواتوار، هیچ‌گاه، شخصاً، فتاح‌خان را ملاقات نکرده بودم، تنها در تلویزیون او را دیده بودم. شبی در یک رؤیا، او را دیدم که مُشتی کلید قدیمی، زیبا و بسیار سنگین به من داد. یکی از آنها را انتخاب کرد، به من سپرد و گفت: «در را باز کن». یک در مثبت‌کاری شده‌ی قدیمی زیبا بود. در را گشودم و در اتاق یک صندوقچه‌ی بزرگ یافتم. در کنار آن، پدرم با تنبوری در دست نشسته بود. فتاح‌خان لبخندی به پدرم زد و به من گفت: «اکنون باید صندوقچه را با این کلید باز کنی». من صندوق را گشودم. دیدم پُر است از نوارهای مغناطیسی، کاست‌ها و ضبط‌های درهم‌وبرهم. زیر نوارهای ریل، دو کتاب مقدس قدیمی بود. فتاح‌خان گفت: «همه‌اش مال توست». بسیار خوشحال شدم! کمی بعدتر، پدرم و او خواندن آهنگی را آغاز کردند: «نَ قیلدیم سَنگا مَن، یاریم، جمالینگین، جُدا قیلدیم»؛ یعنی «با تو چه کردم، محبوب من، که باید از جمال تو محروم باشم؟». از خواب پریدم. هیچ‌گاه چنین ملدی‌ای نشنیده بودم. درباره‌ی این رؤیا به کسی چیزی نگفتم. بعدها، روزی آن قطعه را برای پدرم خواندم. از من پرسید: «این شعر را از کجا آورده‌ای؟». گفتم در رؤیا شنیدم. گفت: «دخترم، این رؤیا یعنی خداوند آنچه می‌خواستی به تو داده است». درست می‌گفت. اما من از خدا چیزی، جز یاری‌اش، نخواستم. از خدا خواسته بودم تا بگذارد کسی را ملاقات کنم که راه راست را به من نشان دهد و کمک کند [...] کار زندگی‌ام فرو بسته بود. (گفتگوی شخصی)

مدتی بعد از رؤیایش، نادره را، از طریق عبدالرحیم حمیدف فقیه، به استاد فتاح‌خان معرفی کردم. نادره ده سال با این دو استاد کار کرد و به‌عنوان بهترین مقام‌خوان نسل خودش شناخته شد. در سال ۲۰۱۱، جایزه‌ی بزرگ مسابقه‌ی معروف ترانه‌شوق‌گر را، در حالیکه آواز خود را با دوتار همراهی می‌کرد، از آن خود کرد.

## آموختن آواز در رؤیا

حاتم عسگری فراهانی (ت. ۱۹۳۳) به آن دسته از موسیقیدانان بصیر متعلق است که اخلاقیاتِ شخصی‌شان آنها را از حامی‌های موسیقی، اجرای عمومی و حتی حلقه‌های غیرحرفه‌ای دور نگه می‌دارد. به همین دلیل است که هنرشان سطح بالایی از خلوص و پالودگی را حفظ کرده است. منابع قدیمی به برخی از آنها اشاره می‌کنند. مثلاً، رساله‌ی دوازده دستگاه، آقامحمدرضا، یکی از استادانِ دربارِ فتحعلی‌شاه، را با این کلمات توصیف می‌کند:

[...] در ترتیب دوازده دستگاه و نظم هر دستگاه و دانستن گوشه‌ها و شعبه‌ها و ترک‌نکردن هیچ‌یک در نواختن و دانستن اسامی هر یک بی‌مانند بود، اما کمتر از خانه بیرون می‌آمد، و دیدن خودش و شنیدن سازش کمتر کس را میسر می‌شد، و کم کس را چیزی می‌آموخت. (محمدی ۱۳۹۲: ۱۴۳)

استادانی چون عبدالله دوامی و دانشمندانی چون داریوش صفوت تصدیق می‌کنند که بخش قابل توجهی از هنرِ موسیقی در دستِ شخصیت‌های این‌گونه، صوفیان یا افراد مذهبی، بود و به همین دلیل است که این هنر تا اندازه‌ای زیرزمینی و مخفیانه ماند. آرتور دُگبینو نیز به دوتا از موسیقیدانان که ملاً بودند اشاره کرده است (De Gobineau 1859: 464-5).

وقتی در سال ۱۹۸۳ میلادی، برای اولین بار، حاتم عسگری فراهانی را ملاقات کردم، او تنها برای حلقه‌ی بسیار کوچکی از دراویش و موسیقیدانانِ مُعمر شناخته شده بود. در سال ۱۹۸۹، وقتی دوباره او را دیدم، چند شاگرد پذیرفته بود. شایعه بود که کارگانش را با ملدی‌هایی که در رؤیاهایش شنیده بوده گسترش داده است. او، در مصاحبه‌ای چندساعته، در این مورد با من صحبت کرد (During 1996: 335-373). عسگری تنها شاگرد نزدیک و صمیمیِ آقا ضیاء الذاکرین بود که در حدود ۱۹۶۵، در حالیکه بیش از صدسال داشت، درگذشته بود. آقا ضیاء یک صوفی فرزانه بود که در جمع‌های معنوی می‌خواند و از او هیچ ضبطی باقی نمانده است. عسگری می‌گفت:

گاهی اوقات، شب‌ها، آقا ضیاء با دو یا سه موسیقیدان دیگر که نمی‌شناسم به خوابم می‌آیند [...] این خواننده‌ها خیلی با هنرمندان امروزی فرق دارند؛ به‌شیوه‌ی قدما لباس پوشیده‌اند، خطوط صورت‌شان کاملاً دقیق است و حالت چهره‌شان نشان می‌دهد که چنان مجذوبِ موسیقی شده‌اند که هیچ چیز نمی‌تواند تمرکزشان را بهم بزند. عموماً، شب‌های جمعه، قبل از خواب وضو می‌گیرم که شاید آنها قصد آمدن داشته باشند [...] وقتی من با آنها هستم، فقط به یک چیز فکر می‌کنم: آهنگی به من یاد بدهند [...] من یاد می‌گیرم و وقتی صبح بیدار می‌شوم، بلافاصله همه‌ی چیزهایی که شنیده‌ام را ضبط می‌کنم [...] حدود ۵۰ یا ۶۰ گوشه‌ای که من به ردیف اضافه کرده‌ام گوشه‌هایی هستند که آنها در خواب برایم خوانده‌اند [...] عمده‌ی وزن‌های قدیمی و آوازهای ضربی‌ای که دارم را از آنها گرفته‌ام [...] وقتی که دیگر نزدیک آمدن‌شان است، در خانه جنب‌وجوشی پیدا می‌شود، صدای پا می‌آید، درها به‌هم می‌خورند



و غیره؛ انگار کسانی در خانه رفت‌وآمد می‌کنند. همسر صدای آمدن‌شان را می‌شنود و بارهای اول این مسائل باعث وحشتش می‌شد. [خطاب به همسرش] تو هم آوازخواندن مرا می‌شنوی، اما صدایم در این مواقع کاملاً متفاوت است. [همسرش تصدیق می‌کند و ادامه می‌دهد:] «فقط آواز نمی‌خواند، حرف هم می‌زند، سؤال می‌کند و جواب می‌دهد». [عسگری ادامه می‌دهد] این پدیده در حالت بیداری هم ممکن است رخ دهد، اما نه به همان صورت که در خواب.\*

این تجربیات، به‌خصوص در جوامع سنتی و باستان‌گرا، رایج‌اند. در مقایسه با مورد ریس‌بک، مورد عسگری شگفت‌انگیزتر و، از حیث تاریخ وقوع وقایع، استثنایی‌تر است؛ چراکه او در تهران، یک کلان‌شهر، و با سبک زیست طبقه متوسط غربی زندگی می‌کند.

#### ۴. اخلاقیات

به‌عنوان «زبان احساسات»، موسیقی همچنین یک بعد مرتبط با اخلاقیات نیز دارد؛ چیزی که جنبه‌ی ملموس و عینی معنویت است. به‌واسطه‌ی اشکال ملدیک، ریتمیک و اکوستیکی‌اش، موسیقی «مشرَب اخلاقی» و، از همه مهم‌تر، همدلی و شفقت را نیز شامل می‌شود. اینها پی‌آمدهای جهان‌شمول موسیقی هستند و از آنجایی که شنود با یک «دیگری» مرتبط است که سخنی می‌گوید یا صوتی ایجاد می‌کند، نگاه‌های دوگانه‌ی گیرنده و فرستنده، همواره، در هم آمیخته‌اند. برای ارسطو، در کتاب سیاست، موسیقی چندین فضیلت و هدف دارد. باید به‌دنبال چندین جنبه‌ی آن بود و نه فقط یکی از سودمندی‌هایش. در نظر ارسطو، موسیقی، اول، به بهبود اخلاقیات کمک می‌کند. مارتین لوتر نیز معتقد است موسیقی مثل یک امر تعدیل‌کننده است که انسان را لطیف‌تر و مهربان‌تر، متواضع‌تر و خردمندتر می‌کند. حاجی نومان‌اف (گفتگوی شخصی)، خواننده‌ی مذهبی از نمنگان، به من گفت «هر آوازی سرِّ خودش را دارد و اثرش بر مردم نیکوتر و مهربان‌تر کردن آنهاست». این گفته‌ها، دقیقاً، با عقاید ژان-ژاک روسو و لسیپد منطبق است که نزدشان مهم‌ترین خاصیت موسیقی برانگیختن شفقت است. «تنها اجراکننده‌ای توانا می‌تواند از زبان عواطف بهره‌مند باشد» (Chevrolet 1992: 158).<sup>۹</sup>

\* مقاله‌ای که نقل‌قول‌های حاتم عسگری از آن آورده شده، پیش از این، با برخی حذفیات، در شماره‌ی ۳۳ فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، با عنوان «آواز روح و وجه پنهان موسیقی: راه استاد حاتم عسگری» (دورینگ ۱۳۸۵)، با ترجمه‌ی ساسان فاطمی چاپ شده است. برای حفظ یکدستی، ترجمه‌ی فارسی بخش‌های همپوشانی‌کننده را از آن منبع به‌عاریت گرفته‌ام. - م.

۹. روح‌الله خالقی، در سرگذشت موسیقی ایران (خالقی ۱۳۵۹)، اغلب بر کیفیات اخلاقی و معنوی استادان موسیقی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، از جمله چالانچی‌خان، میرزاعبدالله، درویش‌خان، نایب‌اسدالله، ابوالحسن صبا و موسی معروفی، تأکید می‌کند.



به‌طور متقابل، مشرب اخلاقی و اخلاقیات نیکو شروط رسیدن به سطح خاصی از توانایی موسیقایی هستند. طبق عقاید اخوان‌الصفاء، اگر فیثاغورث می‌توانست صدای افلاک را بشنود، «به‌خاطر خلوص روح و روشن‌بینی قلبش بود» (Shiloah 1965-67: 157)؛ به این خاطر که «از لوث خواهش‌های نفسانی بری بود» (ibid.: 175). طبق گفته‌ی ماناس‌چی ریزبک، «حامی-نگهبان تنها از کسانی که پالوده‌اند محافظت می‌کند». عسگری نیز می‌گوید:

اگر در طی هفته مرتکب انحرافی شده باشم (در مورد مسائل غیراخلاقی یا غیرشرعی صحبت نمی‌کنم) [...] «آنها» در خواب به ملاقاتم نمی‌آیند، یا اگر بیایند، می‌گویند: «تو فلان کار یا بهمان کار را کرده‌ای که با اصولی که به تو آموخته‌ایم مخالف است». هرکسی که راه موسیقی را طی کند، به‌تدریج آدم دیگری می‌شود. بعد از یک‌سال، آدم دیگری شده است. موسیقی پاک می‌کند. به همین دلیل است که حکیمان بزرگ مثل ابن سینا یا فارابی خودشان را وقف موسیقی کردند. (During 1996: 335-373)

### هنری پُرمخاطره

البته، برخی موسیقیدانان به‌شکلی اجرا می‌کنند که با اصول اخلاقی راه موسیقی در تضاد است و این چیزی است که افلاطون و بسیاری دیگر پس از او نکوهش کرده‌اند. این لزوماً منحصر به موسیقی شهوانی، که تأثیرات مبتذل و نفسانی را برمی‌انگیزد، نیست. نکته‌ی باریک‌تر خطر افتادن به دام نفس است؛ چنانکه عسگری توضیح می‌دهد:

[...] هر هنرمندی می‌خواهد هنرش را با دیگران تقسیم کند، [...] اما می‌ترسم کاری بکنم که مرا در قبر بلرزاند. مثلاً می‌ترسم که کسی دچار بدبختی شود، خانواده‌ای از هم بپاشد، یا زندگی‌ای به‌خاطر اینکه کسی توسط من خواننده شده خراب شود. این روش خاص کشور و سنت ماست. نمی‌دانم در جاهای دیگر این چطور اتفاق می‌افتد، اما در کشور ما این طور است. [...] کسانی هستند که فکر می‌کنند من خسیس یا حسودم، اما به‌هیچ‌وجه این طور نیست. شاید من اشتباه می‌کنم، اما یک جایی می‌ترسم که آنها به دام ریا و خودنمایی و جلوه‌فروشی دچار شوند [...] اما اگر یک آدم درست و پاک پیدا کنم، با کمال میل به او همه چیز را یاد خواهم داد. (ibid.)

### قدرشناسی و تواضع

قدرشناسی و تواضع از خصیصه‌های ذاتی فرآیند انتقال و آموزش موسیقی هستند. قدرشناسی راهی برای آن است که موسیقیدان ارتباطش را با زنجیره‌ی انتقال حفظ کند و به خاطر بسپرد که او صاحب کارگانش نیست، بلکه آن را به‌عنوان امانت دریافت کرده است. وقتی به پختگی برسد، پیش‌کسوت‌ها دعا و برکت‌شان را، با یک فاتحه، همراه او می‌کنند. این یک آیین مبتنی بر صمیمیت است که، در آن، از تکه‌ای شیرینی با هم می‌خورند یا کمی نوشیدنی از یک جام می‌نوشند. این شباهتی بسیار واضح به مراسم تشرّف صوفیانه دارد.

تورگون الیمات‌اف، در مصاحبه با لوین (Levin 1996: 62)، برادران سبحان‌اف — که خوانندگان موسیقی صوفیانه بودند — را به خاطر می‌آورد:

آنها همواره ارواح استادان در گذشته‌شان را گرامی می‌داشتند. برای روح‌شان دعا می‌کردند و از آنها ذکر خیر می‌کردند [...] آنها با شرافتمندی می‌زیستند. ارواح پاکی داشتند. ثانیاً، آنچه خواندند حقیقتاً بر اساس یک سبک مذهبی بود. هنرمندان واقعی صادقانه زندگی می‌کنند. در میان هنرمندان واقعی و خالص، چنین افرادی ندیده بودم.

این مصاحبه با تد لوین با این جمله به پایان می‌رسد: «پس از دین، چیزی بهتر و بلندمرتبه‌تر از هنر نیست».

### نتیجه‌گیری

هرچه گفته شد جای خود، اما آنچه اهمیت دارد این است که ارزش‌های انسانی‌ای که اینجا برشمرده شدند در کیفیت خود موسیقی انعکاس می‌یابند. در آرشیوهای رادیو ازبکستان، سند نادری یافتیم؛ یک قطعه‌ی آوازی به‌وضوح مذهبی که در دهه‌ی شصت میلادی، در زمان ممنوعیت این نوع موسیقی، توسط برادران سبحان‌اف ضبط شده بود.<sup>۱۰</sup> زمانی قصد داشتم برخی از ضبط‌های خوانندگان ازبک را به تهیه‌کننده‌ی یک شرکت انتشارات موسیقی در فرانسه عرضه کنم. یکی از آنها قطعه‌ای از سبحان‌اف بود. تهیه‌کننده، بی‌درنگ، فریاد زد: «این موسیقی صوفیانه‌ی واقعی است!». باین حال، این قطعه با قطعات کلاسیک ازبکی تفاوت چندانی نداشت. چیز بسیار ظریفی در تفسیر سبحان‌اف از این قطعه وجود داشت که تفاوت ایجاد می‌کرد. به‌عنوان یک قاعده‌ی عمومی، آنچه یک اجرای معمولی را از یک اجرای روحانی متمایز می‌کند مجموعه‌ای از کیفیات، مانند هوشیاری و ملایمت، تمرکز، خلوص و صمیمیت و شوریدگی، است (مراجع صوتی، During 1999: Track 1). جستجوی همین خصیصه است که به من انگیزه‌ی صرف پنج‌ساله از زندگی‌ام در آسیای میانه را داد؛ ابتدا، به‌عنوان موسیقیدانی که می‌خواست بیاموزد و، سپس، به‌عنوان یک قوم‌موسیقی‌شناس.

۱۰. پس از استقلال، اوضاع بهتر شد، اما کسی هرگز آوازهای مذهبی را در اجراهای رسمی — عمومی نمی‌شنید. در سال ۱۹۹۱، سراغ نورالله قاری، یک خواننده‌ی مذهبی از نمندگان، رفتم تا از او ضبط کنم. در دوره‌ی شوروی چندین بار، به‌دلیل به‌آوازخواندن اشعار مذهبی، به زندان افتاده بود. سال‌ها بعد، او همچنان نگران و محتاط بود و وقتی برایش توضیح دادم چرا به دیدارش رفته‌ام، به‌سادگی انکار کرد که اساساً ارتباطی با موسیقی دارد. باین‌وجود، یک سال بعد از آن، نزد من آمد و چند قطعه ضبط کرد.

## مراجع

- بقلی، روزبهان  
 ۱۳۵۱ رساله القدس و رساله غلطات السالکین، به کوشش جواد نوربخش، تهران: خانقاه نعمت‌الهی.
- دورینگ، ژان  
 ۱۳۸۵ «آواز روح و وجه پنهان موسیقی: راه استاد حاتم عسگری»، ترجمه‌ی ساسان فاطمی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۳۳: ۴۳-۷۴.
- شیرازی، نورالدین محمد  
 ن.خ. طب دارا شکوه، نسخه‌ی شماره‌ی ۱۶۴۶، کتابخانه‌ی مجلس.
- طلایی، داریوش و ژان دورینگ  
 ۱۳۹۴ «گفتگوی تاریخی با عبدالله دوامی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۶۸: ۱۴۷-۱۵۹.
- محمدی، محسن  
 ۱۳۹۲ «رساله‌ی دوازده دستگاه، متنی ارزشمند درباره‌ی موسیقی دوره‌ی فتحعلی شاه»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۵۹: ۱۲۵-۱۴۶.
- Abou Mrad, Nidaa et Amer Didi**  
 2013 “Le révélateur musicologique d’al-Hisnī: un précis de grammaire modale transformationnelle du XVI<sup>e</sup> siècle”, *RTMMAM*, no. 7: 29-49.
- Ballanfat, Paul**  
 1966 *Le dévoilement des secrets*, Paris: Seuil.
- Bruguiere, Philippe**  
 1994 “La délectation du *rasa*. La tradition esthétique de l’Inde”, *Cahiers d’ethnomusicologie* 7: 3-26.
- Chevrolet, Claire**  
 1992 “L’esthétique musicale de Lacépède”, in H. Dufourt, J. M. Fauquet, F. Hurard, *L’esprit de la musique. Essais d’esthétique et de philosophie*, Paris: Klincksieck.
- De Gobineau, Arthur**  
 1859 *Trois ans en Asie*, Paris: Hachette.
- D’Erlanger, Baron Rodolphe**  
 1930 *La musique arabe*, I, Paris: P. Geuthner.
- During, Jean**  
 1996 “La voix des esprits et la face cachée de la musique. Le parcours du maître Hātam ‘Asgari”, in M. A. Amir-Moezzi, édit. *Le voyage initiatique dans l’islam. Ascensions célestes et itinéraires spirituels*, Paris: E.P.H.E, pp. 335- 373, new ed. Cerf, 2016, E.P.H.E.
- 1997 *Turkestan, Komuz kirghiz et dombra kazakh*, CD booklet, Paris: Ocora.
- Graham, William, A.**  
 1977 *Divine Word and Prophetic Word in Early Islam*, The Hague: Mouton & Co.
- Imrani, Rafiq**  
 2011 *Mugham Falsafesi*, Baku: Ilm.
- Levin, Theodore**  
 1996 *The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York)*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Levin, Theodore & Valentina Süzükei**  
 2006 *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and Beyond*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

**Lewisohn, Leonard**

1997 "The Sacred Music of Islam: Samā' in the Persian Sufi Tradition", *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 6: 1-33.

**Matyakubov, Ōtanazar**

1999 "L' Ancienne école de Shash-maqôm de Boukhara", Unpublished paper, Tashkent, IFEAC's Archives.

**Nizamov, Asliddin**

2000 *Sufizm v kontekste muzykal'noi kul'tury narodov Tsentral'noi Azii*, Dushanbe: Irfon.

**Rajabov, Asgarali**

1988 *Naghme-ye Niyāgān*, Dushanbe: Adib.

**Shiloah, Amnon**

1965-1967 "L' épître sur la musique des Ikhwān al-Safā", R.E.I.

**Sumits, William**

2016 "Tawārikh-i Mūsīqīyūn: the 'Histories of Musicians' from Herat and Khotan according to a 19th century Chaghatai treatise from Eastern Turkestan", *Revue des Traditions Musicales*, no. 10: 125-198.

**Trebinjac, Sabine**

2008 *Le pouvoir en chantant*, tome II: *Une affaire d'Etat... impériale*, Nanterre: Société d'ethnologie.

## مراجع صوتی

دورینگ، ژان

۱۳۹۴ مداحی بدخشان تاجیکستان، تهران: ماهور.

**During Jean**

1999 *Uzbekistan: The great voices of the past, Ode au Prophète, par Akmāl-khān et Bābā-khān Subhānov (vocal, tanbur, dutôr)*, Paris: Ocora Radio-France.

2016 *Ouzbékistan, Chant spirituels et soufis*, Paris :Ocora Radio-France.

## TABLE OF CONTENTS

• <b>Editorial</b> .....	7
<b>Articles</b>	
• <b>Spiritual Resonances in Musical Cultures of Central Asia: Myths, Dreams and Ethics</b> .....	13
Jean During, translated by Saeid Kordmafi	
• <b>L'ancienne école du <i>shash-maqôm</i> de Boukhara</b> .....	31
Ôtanazar Matyakubov, translated by Arash Mohafez	
• <b>L'héritage musical au Tadjikistan: pratiques et représentations de la transmission familiale et communautaire</b> .....	43
Ariane Zevaco, translated by Sasan Fatemi	
• <b>Mokhtâr Bakhshi and his Historical Memory</b> .....	57
Steven Blum, translated by Sasan Fatemi	
• <b>The <i>Rubâb</i>, the National Instrument of Afghanistan</b> .....	69
John Baily, translated by Sasan Fatemi	
• <b>Devotional Songs and Narratives in Iranian Khorâsân: The Narrative of <i>Me'râj</i></b> .....	77
Ameneh Youssefzadeh, translated by Sasan Fatemi	
• <b>Quelques scènes de la musique en Iraq</b> .....	89
Scheherazade Qassim Hassan, translated by Arash Mohafez	
• <b>The Case of “<i>Reng-e Farah</i>”</b> .....	99
Babak Khazrai	
• <b>A Reflection on the Concept of “Mode”; A Critique of the Harold Powers’ Definition</b> .....	107
Sasan Fatemi	
• <b>La tradition turque du <i>taksim</i></b> .....	125
Fikret Karakaya, translated by Arash Mohafez	
• <b>The Ethnography of Enchanted Listening</b> .....	131
Victor A. Stoichiță, translated by Leylâ Rasuli	
<b>Interview</b>	
• <b>Fifty Years of Musical Research in Iran and Turân; Interview with Jean During</b> .....	151
Interview and translation by Arash Mohafez	
• <b>Bibliography and Discography of Jean During</b> .....	197
<b>In Memoriam</b>	
• <b>In Memory of Amine Beyhom</b> .....	213
Jean During, translated by Arash Mohafez	
<b>Critique, Review, and Introduction</b>	
• <b>Raising the Question: About Jean During’s Persian Compositions</b> .....	217
Ârvin Sedâqatkish	
• <b>Till Another Season</b> .....	229
Seyyed-Mohammad Musavi	
<b>New Releases</b> .....	233

In the Name of the Almighty



# MAHOOR

## Music Quarterly

Volume 25, No. 98, Winter 2023

Licence Holder: **Mahoor Institute of Culture & Arts**

Director: **Seyyed-Mohammad Mousavi**

Editor of this issue: **Arash Mohafez**

Editorial Board:

**Sasan Fatemi**

**Seyyed-Mohammad Mousavi, Babak Khazraei, Saeid Kordmafi**

Graphic Designer: **Sina Borumandi**

Cover Design: **Malihe Mohseni**

Layout: **Pouya Darabi**

---

email: [info@mahoor.com](mailto:info@mahoor.com)

<http://www.mahoor.com>

Tel: (+98 21) 77502400

POSTAL CODE 1611975516, Tehran, IRAN

---