تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۲۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۰۸
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۰۱

سید شاهین محسنی[۱]، احسان ذبیحی‌فر[۲]

تقابل گفتمانی در موسیقی قرن‌سوم: براساس کتاب *الملاهی و اسمائها من قبل الموسیقی*

چکیده

قرن‌سوم هجری زمانه‌ای است که تمدن اسلامی دچار تغییرات زیادی شده و گفتمان‌های متفاوتی درزمینه‌ی دانش و فرهنگ شکل گرفته است. این دوره ابتدای شکل‌گیری موسیقیِ نظری و غلبه‌ی گفتمان فلسفی- ریاضیاتی در موسیقی بوده است که توسط فیلسوفان و منطق‌دانان و ریاضی‌دانانی ایجاد شد که اغلب علومِ با پیشینه‌ی یونانی را آموخته بودند. کتاب *الملاهی و اسمائها من قبل الموسیقی* ازجمله آثاری است که نه‌تنها شواهدی دال بر وجود تقابل گفتمانی درباره موسیقی در آن یافت می‌شود بلکه به‌دلیل همین تقابل، تألیف شده است و تنها با درنظر گرفتن وجود گفتمان‌های متفاوت در موسیقی و تقابل میان آن‌ها است که تألیف این کتاب و نحوه‌ی بیان مطالب در آن معنادار می‌شود. این رساله اثر ارزشمند مفضل بن‌سلمه، عالم لغت و نحو و محدث قرن‌سوم است و ازجمله‌ی قدیمی‌ترین آثار موسیقایی است که گزارشی از سنت شفاهی مرتبط با قبل‌ازاسلام و قرون اولیه‌ی پس‌ازاسلام را در خود دارد که منبع بسیاری از آثار بعد خود قرارگرفته است. ابن‌سلمه سعی دارد سنتی را که به آن تعلق دارد در برابر پدیده‌ی جدیدی که موسیقی نام دارد محافظت کند؛ بنابراین همان نکاتی را برجسته می‌کند که دلیل اختلاف است: ازجمله منشأ اسطوره‌ای برای سازها؛ پیشینه‌ی قومی برای انواع ساز و ذکر تغییر نام آن‌ها در طول زمان؛ توضیح اصطلاحات قدیمی و تأکید بر همبستگی موسیقی و شعر و آداب و مناسبت‌های اجتماعی. درحقیقت این کتاب شاهدی است بر وجود یک تقابل فرهنگی و جدال بر سر هویت موسیقایی. این مقاله با شرح کتاب و توضیح اصطلاحات آن و همین‌طور توصیف مختصرِ انواع گفتمان‌ها، ویژگی‌های هرکدام، و بحث درباره وجود تقابل گفتمانی، قصد دارد نشان دهد این کتاب و آثار مشابهی که در سنت ما وجود دارد، باید در دل گفتمان شفاهی خوانش شوند و برحسب بنیادهای فرهنگی متفاوت از گفتمان ریاضیاتی- فلسفی تفسیر شوند. چراکه با یکپارچه دیدن تاریخ فرهنگی موسیقی بسیاری از متون ابتدایی معناداری خود را ازدست می‌دهند.

واژگان کلیدی: موسیقی، تاریخ موسیقی، کتاب الملاهی، غناء، تقابل گفتمانی

[۱] دانشجوی دکتری فلسفه، دانشکده‌موسیقی، دانشگاه‌هنر، تهران، ایران/ نویسنده مسؤل
E-mail: s.sh.mohseni@gmail.com

[۲] عضو هیأت‌علمی دانشکده‌موسیقی، دانشگاه‌هنر، تهران، ایران
E-mail: ehsanzabihifar@yahoo.com

مقدمه

قرن‌سوم هجری در شکل‌گیری تمدن و اسلامی و به‌تبع آن تثبیت جایگاه موسیقی اهمیت ویژه‌ای دارد. رفورم سیاسی و تثبیت حکومت عباسیان، افزایش حضور ایرانیان در نظام دیوان‌سالاری، قدرت یافتن خاندان‌های ایرانی، افزایش ارتباط با خارج از بلاد اسلامی و همین‌طور نهضت ترجمه، باعث شده که در انتهای قرن دوم و تمام قرن‌سوم تغییرات شگرفی در فلسفه، علم و هنر به‌وجود بیاید و این تغییرات پایه‌گذار تمدن اسلامی شدند و تا قرن‌ها زیست جهان فرهنگی مسلمانان را تشکیل می‌داد. دراین‌میان، موسیقی نیز - گرچه با تأخیر- در سیل تغییرات قرار داشت و گفتمان سنتی که میراث‌دار گذشتگان بود با گفتمان نوگرا در تقابل قرار گرفتند. این نوگرایی خود دو جنبه را شامل می‌شده است: اول تغییر در شیوه‌های اجرایی و بخش عملِ موسیقی و ورود انواع موسیقی نو که برگرفته از خارج از بلاد اسلامی بودند و یا تغییر و بدعت در سنتِ رایج بودند؛ دوم در بخش نظری و ایجاد علمِ موسیقی با سنت مکتوب که تا قبل از آن سابقه نداشته است یا حداقل چیزی از آن به‌دست نیامده است. گفتمان سنتی بیش از آنکه از تغییر در سنت عملی موسیقی و ورود نوازندگان و خوانندگان نوگرا نگران باشد، دربرابر عالمانی که به تحلیل موسیقی نظری به شیوه‌ی ریاضیاتی می‌پرداختند جبهه گرفت. زیرا نوع تحلیلی که ایشان ارایه می‌دادند نوع متفاوتی از نگاه به موسیقی بود که در گذشته وجود نداشت و بزرگان موسیقی عملی از آن بی‌بهره بودند. این تقابل که بیش‌ازهمه نتیجه‌ی نهضت ترجمه و تقسیم علوم به شیوه‌ی یونانی است، درنهایت کفه‌ی ترازوی این تقابل به‌نفع گفتمان نوگرا که قایل به مقوله‌ی «موسیقی نظری» به‌عنوان بخشی از علوم‌ریاضی بودند، سنگین‌تر می‌شود و متون موسیقایی در قرون بعد در آن گفتمان تألیف می‌شوند.

کتاب الملاهی و اسمائها من قبل الموسیقی نوشته‌ی مفضل بن‌سلمه، ازجمله قدیمی‌ترین کتاب‌های موسیقی به‌جامانده از ابتدای تمدن اسلامی است که مدافع گفتمان سنتی در موسیقی است و تمرکز آن بر حوزه‌ی شرق اسلامی یعنی ایران و عراق امروزی است. این کتاب نماینده‌ی بخشی از سنت موسیقایی است که با موسیقی عملی و سنت‌های شفاهی نزدیکی بیشتری دارد و موسیقی را با وابستگی‌های فرهنگی آن می‌شناسد. این کتاب به‌عنوان منبعی برای بیشتر واژه‌نامه‌های معاصر موسیقی در زبان عربی و انگلیسی قرارگرفته است، اما در مطالعات فارسی‌زبانِ موسیقی ناشناخته مانده است. مقاله‌ی حاضر که بخشی از آن حول معرفی همین کتاب شکل‌گرفته است، دو جهت اصلی دارد: اول نشان دادن وجود تقابل گفتمانی در قرن‌سوم که این کتاب در مرکز آن جدال بر سر هویت موسیقایی قرار داشته است، دوم معرفی و شرح کتاب و اهمیت جایگاه آن در میان متون موسیقایی. درهمین‌راستا این مقاله در سه بخش تقسیم‌شده است: اول تشریح وضعیت فرهنگی قرن‌سوم و وجود گفتمان‌های متقابل علمی و جدال بر سر هویت موسیقایی و تبیین جایگاه این کتاب در آن تقابل گفتمانی که مدعای اصلی در این مقاله است، دوم معرفی و توصیف مختصر کتاب و مؤلف و مرور گزارش‌گونه است و سوم تحلیل محتوایی کتاب که شامل سازشناسی و ذکر اصطلاحات موسیقی قدیم در کتاب می‌شود.

درباره روش و پیشینه

در این مقاله معیار تعریف و تبیین اصطلاحات موسیقایی، خود متن کتاب الملاهی است و روش بحث متن‌محور است؛ دلیل این امر آن است که به‌طورمعمول برای توضیح و تنقیح اصطلاحات در متون قدیمی

باید به لغت‌نامه‌ها رجوع کرد، چه آن‌ها که واژگان زبان عربی را معنا می‌کنند و چه آن‌ها که اصطلاحات موسیقی را شرح می‌دهند؛ اما نکته‌ی اصلی این‌جاست که در مورد کتاب‌هایی که از قدیمی‌ترین و اولین متون موسیقایی است مانند کتاب حاضر، مراجعه به کتاب‌های تاریخ موسیقی و یا واژه‌نامه‌های موسیقی راه‌گشا نخواهد بود. ازآنجاکه منابعِ خود این دایره‌المعارف‌ها (اعم از قوامیس، مصادر و موسوعات) شامل همین کتاب‌های موسیقی قدیم هم می‌شود؛ بنابراین استفاده از آن‌ها برای معنایابی واژگان، مصادره به مطلوب است. به‌عنوان‌مثال معروف‌ترین آثار درباره‌ی موسیقی قدیم در فرهنگ اسلامی آثار فارمر، صبحی انور رشید و حسین‌علی محفوظ هستند که در تمام آن‌ها، از همین کتاب الملاهی و آثار مشابه در قرن‌سوم به‌عنوان منبع استفاده‌شده است و هم‌چنین پایه‌ی معنایابی آن‌ها برای اصطلاحات موسیقایی بر کتاب‌های مشاییان و مکتب معروف به منتظمیه و هم‌چنین آثار موسیقی قرن‌هفتم است. حال‌آنکه وقتی به‌سراغ اثری تاریخی می‌رویم، لازم است از تحمیل مفاهیم امروزی بر تاریخ پرهیز شود و اثر آن‌طور تحلیل شود که خود ارایه شده است. اگر برای تحلیل اسامی و اصطلاحات کتابی از قرن‌سوم از زبان علمی امروز استفاده شود، سیر تاریخی مفاهیم و تغییر آن‌ها در طول زمان نادیده انگاشته می‌شود. بنابراین در مقاله‌ی حاضر باآنکه در بعضی موارد برای تبیین اصطلاحات به واژه‌نامه‌های معاصر موسیقی رجوع شده، اما عمده‌ی مطالب همان توضیحاتی است که در متن خود کتاب آمده است.

در این مقاله از دو نسخه متفاوت کتاب الملاهی استفاده‌شده است: یکی چاپ مصر که به‌صورت کتابی مستقل همراه با بخشی از کتاب ابن‌خردادبه چاپ‌شده است، و با تصحیح غطاس خشبه مصحح بسیار معروف است که تصحیح موسیقی‌الکبیر فارابی را در کارنامه‌ی خود دارد. نسخه‌ی دیگر چاپ بغداد به تصحیح صادق الجمیلی که در نشریه‌ی المورد چاپ‌شده است. در دو نسخه‌ای از کتاب که در این مقاله استفاده شده، به نکته‌ی روش‌شناختی که پیش‌تر اشاره شد، توجه نشده است و هردوی مصححان برای توضیح واژگان به معانی امروزی آن‌ها استناد می‌کنند، گرچه غطاس خشبه، ارجاعی نمی‌آورد، اما آن‌چه به‌عنوان حاشیه آورده‌اند، بیشتر مطابق با معانی جاافتاده‌ی اصطلاحات موسیقی است که در بعضی موارد با متن کتاب هم‌خوانی ندارد که به آن‌ها اشاره خواهد شد.

در مورد این کتاب و نویسنده‌ی آن در زبان‌فارسی مطلبی وجود ندارد. در کتاب‌های کلاسیک موسیقی‌شناسی در عالم اسلامی هم‌چون سالوادور دنیل در موسیقی و سازهای عرب (Salvadore Danile, ۱۹۱۴)، اون رایت در نظام مدال موسیقی عربی و فارسی (Wright, ۱۹۷۸)، و جنکینیز و رسوینگ در موسیقی در ساز در جهان اسلام (Jenkins & Rosving, ۱۹۷۶) به این کتاب اشاره شده که این اشارات تنها به‌مرور کرونولوژیک محدود شده است. فارمر در منابع موسیقی عربی (فارمر، ۲۰۱۰) باآنکه بیشتر از بقیه به کتاب پرداخته و اشاره‌ای هم به تفاوت روش در مکتب غناء قدیم می‌کند اما کماکان وارد تحلیل مفصل نمی‌شود.

۱- جدال بر سر هویت موسیقایی

در همین ابتدا؛ اگر به نام کتاب دقت شود، مؤلف بیان می‌کند که قصد دارد راجع به سازهای موسیقی قبل از «موسیقی» صحبت کند! از عنوان و توضیحات ابتدایی کتاب چنین برمی‌آید که ازنظر مؤلف هم نگرش جدیدی ظهور کرده و هم لفظ موسیقی جدید است و هم شیوه‌ی نگرش خاصی تحت لفظ موسیقی مضمِر

است که با گذشته متفاوت است و موجب پیدایش اغلاطی شده و او قصد اصلاح آن‌ها را دارد، ازطریق آنکه سنت گذشته را یادآوری کند. آن‌چه دغدغه‌ی مفضل بن‌سلمه بوده، نوعی تقابل گفتمانی و جدال هویتی است میان دو نوع متفاوت نگرش به علوم که برای فهم آن درزمینه‌ی موسیقی لازم است مختصری راجع به زمانه‌ی تألیف کتاب توضیح داده شود.

اواخر قرن‌دوم و اوایل قرن‌سوم هجری شروع عصر طلایی تمدن اسلامی است. عوامل زیادی در ایجاد تغییرات آن زمانه دخیل بودند ازجمله آنکه عباسیان سعی در رفورم ایدئولوژیک داشتند، ثبات نسبی در سرزمین‌های اسلامی حاکم بود، نگاه حاکمان به شرق اسلامی و ایران تقویت شد و بسیاری از ایرانیان در کارهای دیوانی به‌کارگماشته شدند، حکومت‌های محلی ایرانی شکل گرفت که فرهنگ ایرانی در آن‌ها غالب بود، نگرش‌های کلامی عقل‌گرا پا گرفت که مهم‌ترین آن‌ها معتزله بودند و حاکمان نیز تاحدودی و تا مدتی با آن‌ها همراهی کردند (تقوی، ۱۳۹۳)، تأسیس مدارس و کسب علم قوت گرفت، نهضت ترجمه به‌راه افتاد و در ابتدا کتاب‌های کاربردی مانند پزشکی و بعد منطق و فلسفه ترجمه شد. مسلمانان به‌شدت نسبت به آثار علمی جدید اشتیاق نشان داند و ترجمه‌ها و شرح‌ها و درس‌ها قوت گرفت و فراگیر شد. تغییرات اجتماعی، به‌همراه ترجمه‌ی علومی که منشأ آن خارج از جهان فرهنگی اسلامی بود، طبقه‌ای از دانشمندان را به‌وجود آورد که به علومی هم‌چون فلسفه، ریاضی و منطق گرایش داشتند. به کتب یونانی استناد می‌کردند، عقل‌گرا بودند و سعی در تبیین دین و فرهنگ به‌شیوه‌ی عقل‌گرایانه و جدید داشتند (یوسفی آملی، ۱۳۸۶). دربرابر این نگرش جدید دانشمندان دیگری بودند که در بستر علوم اسلامی اولیه پرورش‌یافته بودند که پایه‌ی آن‌ها علوم زبان‌شناسانه و نقلی بود که ازطریق آن‌ها می‌توانستند قرآن و احادیث را ادراک کنند؛ این افراد غالباً عالمان صرف و نحو، لغوی، قرآن‌پژوه و آشنا به احادیث بودند. شاید بتوان در بین این دو گروه از دانشمندان نوعی گرایش قومی نیز یافت؛ گروه نوگرا اغلب عجم، یا تازه‌مسلمان، بیشتر ایرانی و در شرق سرزمین‌های اسلامی بودند و گروه دیگر اعرابی که از اهل حجاز در آن‌ها بیشتر بود و عمدتاً غرب اسلامی را شامل می‌شد (اصغری و کریمیان، ۱۳۹۷).

جدال این دو نوع نگرش بر سر هویت فرهنگ اسلامی در قرن‌سوم بسیار جدی بود؛ ردیه‌های زیادی از طرفین بر یکدیگر نوشته می‌شد و مناظرات بسیاری انجام می‌شد که یکی از معروف‌ترین آن‌ها مناظره‌ی ابوسعید سیرافی با متی بن یونس است که درحقیقت جدال منطق با نحو و یا جدال نگاه فلسفی و نگاه فرهنگ سنتی است (نوشاد و حاجی‌حسینی، ۱۳۹۸)؛ سیرافی نحوی و از مخالفین منطق است و متی مسیحی تازه‌مسلمان شده‌ای که عربی خوب نمی‌داند و عالم منطق است. سیرافی شبهه‌هایی بر منطق ارسطویی وارد می‌کند و آن را بی‌فایده می‌داند و علوم مفید را علوم زبانی می‌داند. درنهایت در آن مناظره پیروزی با سیرافی و علوم نحو است و شکست با منطق. همین جدال در همین دو جبهه در قرون آتی ادامه می‌یابد و سیوطی، ابن‌تیمیه، ابن‌جوزی، ابن‌خلدون و استرآبادی همگی همان خط سیرافی را دنبال می‌کنند درحالی‌که فارابی، ابن‌سینا، سهروردی و بقیه‌ی مشاییان منطق را پایه‌ی علوم قرار می‌دهند (رنجبر و دیگران، ۱۳۹۸). این جدال که یک نمونه از آن ذکر شد تبدیل به تقابل گفتمانی می‌شود و در بسیاری علوم وجود داشته است؛ ازجمله سیاست، تفسیر قرآن، فقه، کلام، ریاضی و طب، که ذکر تمام نمونه‌های آن‌ها از حوصله‌ی این مقاله بیرون است. جدال تا جایی عمیق می‌شود که دوگانه‌های متقابل در فرهنگ اسلامی ایجاد می‌کند؛ فلسفه در برابر کلام، تفسیر ظاهری قرآن دربرابر تفسیر فلسفی و تأویلی، فقه اصولی دربرابر فقه اخباری، منطق در برابر نحو، سیاست حِکمی در برابر سیاست عمل‌گرا و طب یونانی دربرابر طب قدیم. تاآنجاکه وقتی در قرن پنجم

گفتمان سنتی‌تر قدرت می‌گیرد و دست مخالفین فلسفه و علومِ با ریشه‌ی یونانی بازتر می‌شود، غزالی که از مخالفین فیلسوفان است، علوم یونانی را نمی‌پذیرد و آن‌چه از علوم که در دست فیلسوفان است را برآمده از فرهنگ اسلامی می‌داند. او هم در المنقذ من الضلال و هم در احیاء علوم الدین معتقد است علومی که مجموع آن‌ها فلسفه نامیده می‌شده، علوم جداگانه‌ای هستند که ریشه‌ی یونانی ندارند و اساساً متعلق به فلسفه نیستند (غزالی، ۱۳۹۳)؛ بلکه اخلاق در گفتار بزرگان دین و صوفیان ریشه دارد، منطق یونانی نیست و آن را از **قرآن** می‌توان استخراج کرد و کتاب‌های محک النظر **و** معیار العلم را درهمین‌راستا نوشت، طب و نجوم میراث پیامبران است و این علوم را ابتدا آن‌ها شروع کرده‌اند، بعضی از ریاضیات مفید و بعضی بیهوده است و مختص به فیلسوفان نیست، اما الهیات فلسفی اساساً با **قرآن** و اسلام در تضاد است و مستوجب انکار و تکفیر (همو، ۱۳۶۱).

این تقابل گفتمانی و جدال بر سر هویت فرهنگی، در موسیقی نیز نمود داشته است و قرن‌سوم شاهد ظهور دو گفتمان متفاوت در نسبت با موسیقی است که هردو در قرون بعدی امتداد پیدا می‌کنند. اول جریان نوگرا که فیلسوفان و ریاضی‌دانانی بودند که به موسیقیِ نظری آشنایی داشتند و روش‌شناسی خود را در تحلیل موسیقی از نظریات یونانیان اخذ می‌کردند و عمده‌ی تمرکز آنان بر موسیقی به‌عنوان شاخه‌ای علمی بود (Wright, ۱۹۷۸). دوم جریانی وابسته به سنت که اغلب از دل لغویان و نحویان و علمای تاریخ برآمده بودند، با بدنه‌ی عملیِ موسیقی ارتباط داشتند و پیشینه‌ی فرهنگی را از دل نقل‌های راویان تاریخ جست‌وجو می‌کردند و به زبان امروز موسیقی را مقوله‌ای فرهنگی می‌دانستند (النجمی، ۱۹۹۳: ۱۱-۱۷).

در گفتمان اول از لفظ «موسیقی» استفاده می‌شود که واژه‌ای معرَّب با پیشینه‌ی یونانی است و موسیقی به‌عنوان علم مطرح می‌شود. فلاسفه‌ی مسلمان طبقه‌بندی ارسطو از علوم را دنبال کردند که در آن موسیقی یکی از چهار شاخه‌ی ریاضیات در کنار حساب، هندسه و هیئت (تنجیم) قرار می‌گیرد. ازنظر ارسطو ریاضیات با امر مادی و نامتحرک سروکار دارد، بنابراین موضوع ریاضی موجود غیرمفارق از ماده نیست بلکه صور غیرمتحرک اجسام طبیعی‌اند. «شاخه‌های دانش ریاضی نیز به چیزهای نامتحرک می‌پردازد؛ اما چیزهای نامتحرکی که احتمالاً جدا از ماده نیستند، بلکه در ماده‌اند» (ارسطو،۱۳۸۹: ۱۰۲۶a). فلاسفه‌ی مسلمان نیز با همین نگاه، موسیقی را بخشی از ریاضی و حکمت نظری و دانشی برای شناخت جهان می‌دانستند که ازاساس از علوم نقلی جداست و آن را فقط در مقولات فرهنگی خلاصه نمی‌کردند. این در حالی است که ازنظر آنان علومی هم‌چون تاریخ، لغت، فقه و انساب، در حکمت نظری یا تئوریا جایی نداشت. طبقه‌بندی علوم نزد فلاسفه‌ی مسلمان جایگاه مهمی دارد و از همان ابتدا تصحیح نظریات ارسطو دراین‌باره شروع می‌شود و هرکدام از فلاسفه از جهات مختلف طبقه‌بندی‌های متفاوتی انجام داده‌اند، اما جایگاه موسیقیِ نظری در بین چهار یا هفت شاخه‌ی اصلی ریاضیات همواره ثابت بوده است[۱].

این غلبه‌ی نگاه ریاضیاتی باعث شد که نوع آثار گفتمان اول به‌سمت بخش‌های تحلیلی موسیقی کشانده شود و اساس تقسیم موسیقی به نظری و عملی به‌وجود بیاید و راه شناخت موسیقی نظری، ریاضی دانسته شود. این آثار معمولاً با ذکر شرافت موسیقی نظری بر موسیقی عملی آغاز می‌شود. بنابراین در این گفتمان آن‌چه دیده می‌شود، بیشتر گرایش به آکوستیک، تحلیل فواصل، تحلیل ایقاعات، تشریح سازها، توضیح نحوه‌ی ترکیب ملودی‌ها و تفاوت انواع الحان است. در برابر آن‌که نگاه اسطوره‌ای به پیشینه‌ی موسیقی حذف می‌شود و روایت‌های عامیانه درباره‌ی موسیقی نقل نمی‌شود. معمولاً از نوازندگان و آوازخوانان پیشین و معاصر نامی برده نمی‌شود و موسیقی از اهالی موسیقی جدا انگاشته می‌شود. معمولاً به شعر پرداخته

نمی‌شود مگر برای تحلیل ایقاعات یا الحان. معمولاً سازشناسی براساس صدادهی و یا نحوه‌ی ساخت مطرح می‌شود و صحبتی از جایگاه فرهنگی- اسطوره‌ای سازها نیست؛ و دیگر آن‌که همواره از نام موسیقی و آلات موسیقی استفاده می‌شود. ابویعقوب اسحق کندی در همین گفتمان قرار می‌گیرد، او دارای حداقل نُه تألیف[۲] در موسیقی است که در عنوان چهارتای آن‌ها از نام موسیقی استفاده کرده است[۳]. دیگر زکریای رازی با کتاب فی الجمل الموسیقی و هم‌چنین کتاب المدخل الی علم الموسیقی **و** الموسیقی الصغیر از احمد طیب سرخسی، کتاب المونس فی الموسیقی از منصور بن‌طلحه، رساله فی الموسیقی از ابن‌منجم، همگی در قرن‌سوم و دیگر فارابی بزرگ با الموسیقی الکبیر در ابتدای قرن‌چهارم، نمونه‌هایی هستند که همین گفتمان قرار دارند. این رویه بعدتر با جوامع موسیقی شفا از ابن‌سینا، الکافی فی الموسیقی از ابن‌زیله ادامه می‌یابد تا قرن‌هفتم که تحول دیگری ایجاد می‌شود.

در گفتمان مقابل، غلبه با علوم نقلی و لغوی است و صحبت از موسیقی درحقیقت صحبت از تاریخ و فرهنگ است. در این گفتمان غالباً از اصطلاح موسیقی استفاده نمی‌شود و معمولاً غناء یا لهو گفته می‌شود و درباره‌ی سازها نیز آلات لهو، آلات ملاهی، ملاهی، آلات طرب و یا نام خود سازها گفته می‌شود. آثاری که در این گفتمان تولید شده‌اند نگرش ریاضی‌وار ندارند بلکه به بخشِ عملی موسیقی نزدیک هستند و به سنت شفاهی ارجاع می‌دهند. این آثار با ذکر روایات یا دلایل فقهی بر مباح بودن غناء آغاز می‌شوند. مملو از اشعار معروف و ذکر شاعران آن‌ها است اسامی الحان و آوازها را در کنار شعر ذکر کرده‌اند. نام ایقاعات را با اشعار و مواضع متناسب اجرایشان آورده‌اند و راجع به رواج ایقاعات مختلف بین اقوام صحبت کرده‌اند. زندگی‌نامه مغنیان را آورده‌اند. روایت‌هایی از آواز مغنیان پیشین و تأثیر شگرف آن‌ها دارند. پیشینه‌ی اسطوره‌ای برای انواع سازها قایل‌اند. بعضی آوازها یا سازها را به پیامبران یا اقوام خاص نسبت می‌دهند. بر زبان و معانی لغات تکیه می‌کنند. در بیشتر موارد ذکر اقوام و مناطق مختلف را در کنار غناء و شعر می‌آورند. دربرابر این، معمولاً ذکر فواصل نغمات، صدادهی انواع ساز، تناسبات و ابعاد ساز، روابط الحان و نسبت ایقاعات در این آثار دیده نمی‌شود.

در این گفتمان غیر از همین اثر کتاب الملاهی و اسمائها من قبل الموسیقی، آثار دیگری در قرن‌سوم خلق شده‌اند ازجمله کتاب ذمّ الملاهی از ابن‌ابی‌دنیا که سراسر انکار موسیقی است، کتاب ادب السماع و هم‌چنین کتاب اللهو و الملاهی از ابن‌خردادبه که احتمالاً مهم‌ترین اثر در موسیقی ایرانی قبل‌ازاسلام است، العود و الملاهی از یحیی ابی‌منصور موصلی، کتاب‌های النغم و الایقاع و قیان الحجاز[۴] و قیان مکه از ابوایوب مدینی، کتاب الطُنبوریین[۵] از احمد بن‌جعفر برمکی ملقب به جَحظه، کتاب اخبار المغنیین و الطنبوریین از ابوالحسن بن‌طرخان، کتاب مجرد فی الاغانی از احمد بن‌الملکی، کتاب فی طبقات المغنین از جاحظ، هم‌چنین مجموعه کتاب‌های الاغانی از نویسندگان متفاوت که معروف‌ترین و بزرگ‌ترین آن‌ها الاغانی ابوالفرج اصفهانی است. این گفتمان بعد از قرن‌سوم نیز ادامه می‌یابد و در گفتار صوفیه لفظ سماع جایگزین لهو و غناء می‌شود. بعدازآن لفظ استفاده از اصطلاح لهو به‌تدریج کم‌رنگ می‌شود و استفاده‌ی غناء بیشتر می‌شود تاجایی‌که در قرون بعد ابن‌خلدون که در همین گفتمان است از اصطلاح «فن غناء» استفاده می‌کند.

بین این دو گفتمان مرز دقیقی وجود ندارد و موارد اشتراک و تأثیروتأثر آن‌ها از یکدیگر نیز به‌چشم می‌خورد، به‌خصوص آن‌گاه به توضیح موسیقی عملی می‌رسند اشتراکشان بیشتر می‌شود. فارمر در اثر خود راجع به منابع موسیقی به این تقابل در محدوده‌ی آثار مکتوب موسیقایی اشاره کرده است و دربرابر آن‌چه «مکتب

شارحین فلسفه‌ی یونانی» نامیده «مکتب عربی قدیم» و «مکتب حدیثی» را قرار داده است (فارمر، ۲۰۱۰: ۵). اما فروکاهیدن تحول در عرصه‌ی دانشی و پیدایی گفتمان علمی و نوگرای شرق اسلامی به شارحین یونانی صحیح نمی‌نماید، درعین‌حال که بسیاری از آنان‌که او عرب قدیم نامیده، ایرانیانی هستند که عالمان تاریخ و لغت بوده‌اند، ازجمله ابوالفرج اصفهانی و ابن‌خردادبه. گرچه او وقتی از مکتب منتظمیه «مدرسه المنهجیه» یاد می‌کند و یا راجع به موسیقی قرن ده و یازده صحبت می‌کند اذعان دارد که باید به‌سراغ دانشمندان فارس و کتاب‌های فارسی رفت (فارمر، ۲۰۱۰: ۱۲). درنهایت سوای آن‌که کدام گفتمان در عملِ موسیقی تأثیر بیشتری داشتند و کدامیک در تاریخ تفوق پیدا کردند؛ آن‌چه امروز خوانده می‌شود و مشهور است و تصور ما از آن دوران را ساخته است بیشتر آثار مکتوب گفتمان اول است که گرایش فلسفی و ریاضی داشتند. درحالی‌که لازم است دانسته شود که سنت موسیقایی تک‌صدایی نبوده است و باید غیر از کلان‌روایت غالب، به دیگر خرده‌روایت‌ها نیز توجه شود.

۲-۱ درباره‌ی کتاب، مؤلف و اهمیت آن

کتاب الملاهی و اسمائها من قبل الموسیقی ازجمله قدیمی‌ترین کتاب‌های بعدازاسلام است که در آن از موسیقی صحبت شده است[۶]. این کتاب به‌عنوان العود و الملاهی هم شناخته‌شده است و ابن‌ندیم آن را در الفهرست با این نام ذکر کرده است. در این مقاله از دو نسخه‌ی متفاوت کتاب یکی چاپ مصر و دیگری چاپ بغداد استفاده‌شده است. مؤلف کتاب، ابوطالب المفضل بن سلمه بن عاصم الکوفی اللغوی النحوی، متوفی اواخر قرن‌سوم است[۷] و ابن‌ندیم در الفهرست از او یاد کرده و بیست کتاب از وی را نام برده است و نام کتاب حاضر را العود و الملاهی آورده است: «ابوغالب مفضل بن سلمه بن عاصم، لغوی و از علمایی است که مذهب کوفیان را پیروی می‌کرد و خط خوبی داشت و جزو دسته‌ی فتح بن خاقان بود و ابن اعرابی و سائر علما را دیده و از خلیل در کتاب العین انتقاد و تخطئه نموده و دراین‌باره کتابی تألیف کرده است و این از کتاب‌های اوست: ... کتاب العود و الملاهی ...» (ابن‌ندیم، ۱۳۸۱: ۱۲۳).

مؤلف نیت خود را از تألیف کتاب این‌چنین بیان می‌کند که قصد دارد نشان دهد که اعراب با انواع ساز آشنایی داشته‌اند و از آن‌ها در اشعار عربی نشانه‌هایی وجود دارد که در بعضی موارد نام‌هایی که اعراب قدیم یا جاهلی استفاده می‌کرده‌اند با نام‌های زمانه‌ی او متفاوت بوده است؛ مقدمه‌ی کتاب این‌گونه شروع می‌شود: «بعضی از آنان که ادعای علم دارند، مدعی شده‌اند که عرب عود را نمی‌شناسد و در کلامش نام سازها و سیم‌ها وجود ندارد، پس عزم کردم که موضوع عود و دیگرانی از ملاهی را تبیین کنم» (ابن سلمه، ۱۹۸۴: ۷)

کتاب الملاهی و اسمائها من قبل الموسیقی از چندین جهت اهمیت ویژه دارد. اول آن‌که ازجمله‌ی قدیمی‌ترین کتب موجود درباره‌ی موسیقی است و میراثی از موسیقی ایران و عرب را در خود دارد. دوم آن‌که این کتاب منبعی برای کتاب‌های مشابه خود قرارگرفته است که یک نمونه‌ی آن را غطاس خشبه در نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی همین کتاب نشان داده و گزیده‌ای از کتاب اللهو و الملاهی ابن‌خردادبه را ضمیمه کرده که متن این دو بسیار به یکدیگر شبیه است. هم‌چنین در بیشتر واژه‌نامه‌های معاصر موسیقی عربی از این کتاب به‌عنوان منبع دست‌اول استفاده شده است درحالی‌که در تحقیقات فارسی‌زبان این کتاب دیده نشده است. سوم آن‌که این کتاب در مرکز همان تقابل گفتمانی قرار می‌گیرد که در سطور قبلی توضیح داده شد؛ یعنی در

اواسط قرن‌سوم تألیف شده و مؤلف این کتاب هم‌دوره‌ی کندی و فارابی بوده و با ابن‌ابی‌دنیا و ابن‌خردادبه نیز هم‌زمان است. پس این کتاب می‌تواند نماینده‌ی گفتمانی با گرایش فرهنگی- تاریخی در ابتدای شروع جدال هویتی باشد. چهارم آن‌که محوریت موضوعات این کتاب و شیوه‌ی تألیف آن به‌دلیل وجود همین تقابل شکل‌گرفته است؛ یعنی مؤلف به‌عنوان عالِم تاریخ- فرهنگ خود را دربرابر علم جدیدی به‌نام موسیقی دیده که تحلیلی دگرگونه از مقوله‌ی فرهنگی غناء- لهو ارایه می‌داده است. بنابراین سعی دارد نشان دهد که این مقوله قبل از «علم موسیقی» نیز وجود داشته و درمیان اعراب سابقه‌ی فرهنگی دارد و منحصر در تحلیل‌های دانشمندان یونانی‌مآب نیست. مؤلف دست روی همان مسایلی گذاشته که مورداختلاف در تقابل گفتمانی بوده است یعنی ریشه‌ی اسطوره‌ای موسیقی، اسامی قدیمی انواع سازها، نسبت موسیقی و شعر، و اخبار مغنیان و شاعران. در ادامه به تحلیل همین موارد در کتاب پرداخته می‌شود.

۲-۲- گزارش مختصر از کتاب

کتاب در نسخه‌ی خطی به خط یاقوت مستعصمی چهل‌وچهار صفحه است. با ذکر نیت مؤلف از تألیف کتاب و یک حدیث از پیامبر (ص) درباره‌ی غناء در خواندن **قرآن** شروع می‌شود و راویان حدیث نیز ذکرشده است. بعد حدیث دیگری از نواختن «معزفه» توسط حضرت‌داود (ع) است: «داود پیامبر خدا، علیه‌السلام، معزفه‌ای داشت که هنگام قرائت بر آن می‌نواخت، می‌گریست و می‌گریاند» (ابن‌سلمه،۱۹۸۴: ۹)، بعد راجع به اختلاف تاریخی در معنای لفظ «تغنی» می‌گوید که عده‌ای به‌معنی کشیدن و زیباسازی صدا و عده‌ای به‌معنی غنی شدن از مال یا استغنا از دوا دانسته‌اند و اشعاری برای هرکدام شاهد می‌آورد. بعد روایتی آورده که نزد عبدالله بن‌جعفر بربط بود. بعد روایت ابراهیم سعد با غنای عراقی و عود را ذکر می‌کند که او عود می‌نواخت و می‌خواند و با نواختن دف و طبل همراه بود. بعد روایت دیگری از نواختن دف و آوازخوانی در عهد عبدالرحمن‌بن‌عوف و حدیثی از عایشه همسر پیامبر (ص) درباره‌ی اظهار نکاح با نواختن دف آورده است. بعد می‌گوید که ذکر غناء طولانی خواهد شد و تنها قصد ذکر ملاهی را دارد. بعد می‌گوید اولین نفری که عود نواخت از پسران قابیل بود و روایتی اسطوره‌ای از ساخت عود و تشبیه آن به‌پای انسان آورده و بعد روایت ساخت تنبور توسط قوم لوط و مزامیر توسط بنی‌اسراییل و کردها و آشنایی اعراب با دف ذکر کرده است. بعدازآن بدنه‌ی اصلی کتاب است که ذکر اشعار است که در آن‌ها از نام سازهای موسیقایی استفاده‌شده است. بعد از ذکر هر شعری که معمولاً در حد دو یا چند بیت است، تعدادی از واژگان آن را معنا می‌کند. پس از نقل چند شعر، نام سازهایی را که در اشعار بوده یک‌بار دیگر فهرست می‌کند، بعدازآن دوباره اشعار مشابهی ذکر می‌کند که درمجموع شامل پنجاه بیت شعر می‌شود. سپس تاریخی از آواز نزد اعراب ذکر می‌کند که اولین کسانی که غناء و حدا کردند، چه کسانی بودند. بعدازآن سه‌گونه آواز را نزد اعراب نام می‌برد.

۳- تحلیل محتوای اثر

بن‌سلمه، برخلاف سنت موسیقی نظری که در بحث سازشناسی جنبه‌ی آکوستیکی غلبه دارد، به مباحث تاریخی- اسطوره‌ای کشیده می‌شود و بر قدیمی بودن و هویت‌مند بودن سازها تأکید می‌کند. در بخشی نیز به آوازشناسی و انواع آواز معروف عرب را نام می‌برد که تفاوت چندانی با آنچه امروز می‌شناسیم ندارد و

همین‌طور اصطلاحات تخصصی پرداخته است که بیشتر آن‌ها امروزه منسوخ شده‌اند. اما در بخش توصیفات سازها نکات قابل‌توجه بسیار است؛ ازجمله آنکه به ریشه‌ی قومی انواع ساز توجه می‌کند و درعین‌حال توصیفی از انواع ساز ارایه می‌دهد که با آن‌چه امروز به‌صورت جاافتاده می‌شناسیم تاحدی متفاوت است.

۳-۱ سازشناسی[۸] و ذکر منشأ اسطوره‌ای برای انواع ساز

ابن‌سلمه از سازهای متعددی نام برده و کلیت آن‌ها را به‌عنوان «الملاهی» معرفی می‌کند و همان‌طور که پیشتر ذکر شد در گفتمانی که او قرار داشته از اصطلاحات موسیقی نظری کمتر استفاده می‌شده است و سازهای موسیقی را با اصطلاحات ملاهی، آلات ملاهی، آلات لهو یا آلات طرب نام می‌بردند؛ بنابراین ابتدا لازم است معنی الملاهی مشخص شود.

مَلاهی یا ملاه جمع مَلهِی به‌معنی آلت لهو، مکان لهو، زمان لهو و موضع لهو است. در معجم اللغة العربیة المعاصرة آلات الملاهی معادل آلات الموسیقی و المعازِف آمده؛ در لغت‌نامه‌ی الرائد آلات الملاهی همان آلات الموسیقی است؛ در المعجم الوسیط ملاهی آلات لهو مانند مزهر و عود و آن‌چه شبیه آن‌ها است، گفته شده؛ در معجم لغة الفقهاء، ملاهی آلات لهو مانند عود و تنبور و نرد و آن‌چه شبیه آن‌هاست ذکرشده است. لَهَو که ریشه‌ی ملاهی است در معجم اللغة العربیة المعاصرة به‌معنی آن است که بازی کنند از روی هواوهوس و معنای دیگرش مسخره و استهزاء و معنای دیگر باطل است. در المعجم الوسیط آن‌چه به آن بازی کنند و به هوا و طرب مشغول شوند و آن‌چه شبیه آن‌ها است. در معجم لغة الفقهاء به‌معنی تفریحی که نیاز به حکمت ندارد مانند نردبازی و مانند آن. در معجم الفروق اللغویة فرق بین عبث و لعب و لهو آن است که در عبث اراده‌ای غیر از انجام خود عمل درکار نیست، اما لعب، عملی برای لذت است که در آن حکمتی نیست مانند عمل کودکان. هر لهوی لعب است اما هر لعبی لهو نیست، زیرا لهو لعبی است که نفعی به‌دنبال آن نیست. لهو آن است که انسان را از مهم باز دارد اما لعب طلب شوخی است و در آن منفعتی نیست و ضرری هم نیست.

عود: ابن‌سلمه آن‌گاه که می‌گوید قرار است راجع به ساز صحبت کند، از «عود و دیگر ملاهی» یاد می‌کند (ابن‌سلمه،۱۹۸۴: ۱۲ و ۱۳)، بنابراین مشخص است که عود نقش محوری در سازشناسی وی دارد؛ همان‌طور که پیشتر گفته شد او در مقدمه نیز نیت خود از تألیف کتاب را این موضوع ذکر کرده که بعضی گفته‌اند که عرب قبل از موسیقی، عود را نمی‌شناخته و نام اوتار و آلت آن در زبان‌عربی نبوده است. این موضوع علاوه‌بر آن‌که نشان از نقش محوری ساز عود است، می‌تواند نشان دهد که احتمالاً «عود» نه‌تنها نام یک ساز بلکه اصطلاحی بوده که برای تعدادی از آلات ملاهی استفاده می‌شده است، چیزی شبیه به ذوات الاوتار، که در ادامه این احتمال نیز مدنظر قرار می‌گیرد. غطاس خشبه می‌گوید عود با تنبور و بربط متفاوت است؛ دسته‌ی آن کوتاه‌تر است و کاسه‌ی آن بزرگ‌تر است و صفحه‌ی آن چوبی است. ابتدا به نام «العود الشبوط» شناخته می‌شده و کاسه‌ی آن از نوارهای باریکی ساخته می‌شد که وسط آن عریض و طرفین آن باریک بود و شبیه ماهی کپور یا شبوط بود و بعدها به شکل امروزی تغییر کرد (ابن‌سلمه،۱۹۸۴: ۱۱). به‌نظر می‌رسد که وقتی ابن‌سلمه از عود یاد می‌کند، منظور او شامل سازهای دیگری ازجمله بربط، تنبور و کمانچه می‌شود و استفاده از آن نه‌فقط معرف یک ساز، بلکه معرف نوعی موسیقی است که در اعراب جاهلی سابقه نداشته و پس‌ازاسلام و یکی شدن سرزمین‌های گسترده زیر سایه‌ی حکومت اسلامی وارد فرهنگی شده که

اعراب نیز بخشی از آن فرهنگ بوده‌اند، بنابراین عود می‌تواند نمادی از موسیقی نو باشد. صبحی انور رشید (رشید، ۱۹۷۵: ۱۰۲) نیز مشابه چنین نظری را در مورد اصطلاح عود تایید می‌کند و عود را معادل زهی- مضرابی می‌داند اما راجع به این کتاب آن نظر را اظهار نکرده است.

ابن‌سلمه داستانی از ابتدای اختراع عود تعریف می‌کند (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۱۴) به این مضمون: اول کسی که «عود» ساخت مردی از فرزندان قابیل فرزند آدم بود به‌نام لامِک بود. عمر طولانی داشت و فرزندی نداشت. با پنج زن ازدواج کرد و دویست کنیز داشت. صاحب دو دختر شد نام یکی را صِلا و دیگر را یَم گذاشت، سپس در کمتر از ده سال صاحب پسری شد که قبل از پنج‌سالگی درگذشت. پس در فقدان او بسیار آزرده شد و ناشکیبایی کرد. آن‌گاه او را بر درختی آویخت و گفت صورت او تازمانی‌که بمیرم یا قطعه‌قطعه شوم از جلوی چشم من نمی‌رود. بعدازآن لامک شروع به ساختن «عود» می‌کند و مشخص نیست که آیا چوب را تکه‌تکه کرده و دوباره سرهم می‌کند و براساس اندام فرزندش عود را می‌سازد و یا از خود اندام استفاده می‌کند. به‌هرحال کاسه‌ی ساز را شبیه ران پا قرار می‌دهد، دسته‌ی ساز را شبیه ساق پا، سردسته را شبیه کف پا، گوشی‌ها را شبیه انگشتان و سیم‌ها را شبیه رگ‌ها بر آن می‌کشد. سپس آن را می‌نوازد و گریه می‌کند و نوحه می‌کند تا زمانی‌که کور می‌شود و او اولین کسی بود که نوحه‌گری کرد. آن‌چه ابن‌سلمه از نام افراد و ارتباط آن‌ها با ساز گفته در تورات و سفر تکوین نیز ذکرشده است اما وجود نام عود در این روایت جدید است.

مِعزَفَه: «داود پیامبر (ع) معزفه‌ای داشت که آنگاه‌که قرائت می‌کرد بر آن می‌نواخت و گریه می‌کرد و می‌گریاند» (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۹). در انتهای کتاب می‌گوید که معزفه در میان اعراب رواج پیدا نکرد (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۲۹) و ملوک یمن آن را می‌نواخته‌اند. قبل از آن نیز در داستان اختراع عود باز نام معزف می‌آید که صِلا یکی از دختران لامِک اولین کسی بود که انواع «معازف» (جمع معزف) و «طبول» (جمع طبل) را نواخت. مِعزَفَه از ریشه‌ی عَزَف و جمع مَعازف است. در لسان العرب معازف را معادل ملاهی دانسته یا اسباب لعبی که بر آن می‌زنند؛ اهل‌یمن به عود معزف می‌گویند؛ عزفُ الدّف به‌معنای نواختن دف است؛ عازِف به‌معنی انواع دف و آنچه به آن‌ها شبیه است مانند جلاجل و همه‌ی اسباب لعب عزف است. غطاس خشبه در حاشیه‌ی کتاب آورده که سازی است که به‌ازاء هر نت یک سیم وجود دارد مانند سنطیر (سنتور) و قانون، و الجلیلی نیز آن را ملاهی زهی مانند عود و تنبور معنا کرده است (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۳۹). المعجم الوسیط معزوف را قطعه‌ی موسیقی و مِعزَف را آلت طرب مانند عود و تنبور می‌گوید. در المعجم الغنی معازف الطرب معادل آلات موسیقی زهی مانند عود و کمانچه آمده، و عزفُ مَعزوفه به‌معنی قطعه‌ی موسیقی سازی بدون آواز است. در المعجم الرائد عَزَف معادل نواختن بر یکی از آلات موسیقی است. در معجم مختار الصحاح معازف معادل ملاهی است. در القاموس المحیط عَزَف به‌معنی تولید صوت موسیقی است. بنابراین به‌نظر می‌رسد که محدود کردن اصطلاح مِعزَفه به معنی ساز زهی- مضرابی شبیه عود صحیح نباشد بلکه ازآنجاکه فعل عَزَفَ در همه‌جا معادل نواختن موسیقی است و معنای معزفه نیز یکنواخت نیست، بنابراین معزفه را باید به‌معنی ساز درنظر بگیریم و یا حداقل به‌معنی ساز زهی.

تنبور: جمع آن طنابیر است. قدیمی‌تر از عود و بسیار شبیه به آن است که دو یا سه سیم داشته است. ابن‌سلمه تنبور را به قوم لوط نسبت می‌دهد که با آن‌ها پسران نوجوان را می‌فریفتند.

درّیج و ون: ابن‌سلمه آن‌ها را معادل قدیم بربط ذکر کرده است (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۲۳). غطاس خشبه این گفته را رد می‌کند و می‌گوید هردوی این سازها ازجمله‌ی سازهای مجرورات[۹] و یا سازهای غیرپرده‌بندی مانند سنتور هستند. بربط کلمه‌ی فارسی قدیمی به‌معنی سینه‌ی مرغابی است (بَرِ به‌معنی سینه و بَط به‌معنی مرغابی). غطاس خشبه می‌گوید که بربط همان تنبور قدیمی فارسی است که قدمت آن قدیمی‌تر از عود است، کاسه‌ی کوچک‌تر دارد و روی صفحه‌ی بعضی از آن‌ها پوست کشیده شده است، طول دسته‌ی آن بیشتر است و دستان‌های زیادی دارد و تا یک اکتاو می‌رسد و سیم‌های آن نام‌های مشهور «بم و زیر» را دارند. اصل نام آن «باربا‌تره» بوده است به‌معنی تنبوری که دارای دف است یا کاسه‌ی مدوری مانند طبل دارد و اعراب نام آن را به «البربط» تغییر دادند (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۱۱).

کران: ابن‌سلمه می‌گوید که اعراب با عود آشنایی داشتند اما پیشتر نام آن را «الکران» می‌گفتند (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۱۶). کران نامی برای عود، بربط، مزهر و زهی‌ها است و از این نام در اشعارشان استفاده کرده‌اند. اگر این گفته که نام قدیم عود کران بوده و نام قدیم بربط نیز دریج یا ون بوده را بپذیریم، درحقیقت ابن‌سلمه به‌این‌وسیله ارتباطِ میان عود و بربط را قطع کرده است و این‌که عود برگرفته از بربط ایرانی باشد را رد کرده است زیرا هرکدام از این سازها درگذشته نام‌های دیگری داشته‌اند و مسیر جداگانه‌ای پیموده‌اند.

حلق داود: «فانما عمِلته بنواسرائیل علی حلق داود علیه‌السلام» (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۱۵). ابن‌سلمه می‌گوید که بنی‌اسراییل تمام سازهای بادی را از روی «حلق داود» ساختند، به‌جز «قصبه» که متعلق به اکراد (کردها) است که با آن سوت می‌زدند و آن‌گاه‌که گوسفندانشان متفرق می‌شدند با دمیدن در آن آن‌ها را جمع می‌کردند. حال‌آن‌که معنای این اصطلاح دقیقاً چیست، مشخص نیست زیرا اصطلاحی است که تکرار و تواتر زیادی در کتب موسیقایی ندارد. غطاس خشبه این اصطلاح را به‌معنی کمیت و کیفیت صوتی معنی کرده و الجلیلی می‌گوید که نام یکی از سازهای بادی بنی‌اسراییل است که بعدها تنها به آن «حلق» گفته شده است. به‌نظر می‌رسد باتوجه به آن‌که خواندن آواز خاص و خوش برای حضرت داود (ع) از مشهورات سنت اسلامی است و در بین روایات یهودیان و هم‌چنین در عهدعتیق استفاده از انواع ساز درزمان ایشان ذکرشده است؛ هم‌چنین آن‌که ابن‌سلمه بعد نام داود، علیه‌السلام آورده است و ابتدای اصطلاح «ال» نیاورده و به‌صورت «الحلق داود» نگفته است؛ بنابراین به‌نظر می‌رسد که منظور او همان حنجره‌ی قدسی حضرت داود (ع) باشد. یعنی بنی‌اسراییل آن‌چه در ساخت سازهای بادی به‌کار برده‌اند از شیوه‌ی خوانندگی ایشان الهام گرفته‌شده است و سعی در رسیدن به آن صدای قدسی داشته‌اند. می‌توان گفت حداقل از این متن برنمی‌آید که سازی به‌نام حلق داود وجود داشته است. نای، قصبه و یراع نیز معادل‌هایی مشابه‌اند. نای که جمع آن نایات است و نوازنده آنرا نایاتی می‌گفتند و بیشتر در قدیم استفاده می‌شده برای مزمار عراقی به‌کار می‌رفته است. اصل این لفظ فارسی است و معادل عربی آن شبابه یا قصب می‌تواند باشد و جمع آن قصاب است که احتمالاً معادل ساز بادی یا همان مزمار سوراخ‌دار است. واژه‌ی قصب به معنی نی است و در قدیم به نیشکر قصب السّکر می‌گفتند. یراع هم مزماری ساخته شده از نی با صدای زیر که مربوط به راعی یا همان نی شبانی است.

صنج: کلمه‌ای فارسی است برگرفته از چنگ. صنج در عربی در دو معنی به کار می‌رود؛ یکی صنج الایقاع که سازی کوبه‌ای است شبیه قاشقک متشکل از دو صفحه که از جنس مس ساخته می‌شده و یکی را بر دیگری می‌کوبیدند (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۲۴). دیگری صنجی که سازی زهی و همان چنگ فارسی قدیمی

است که اعراب بعدها آن را به‌نام «القیثاره» شناختند و در بعضی متون نیز این شباهت باعث بروز اغلاطی شده است. بهتر است امروزه اولی به‌صورت سنج نوشته شود که از اشتباه جلوگیری شود.

دُفّ: جمع آن دفوف است و ابن‌سلمه معتقد است که منشأ عربی دارد. درظاهر با دَف امروزی شباهت ساختاری دارد و دو نوع مربع و دایره‌ی آن مرسوم بوده است. «فی کواء البیت دفوفٌ مربعه، فاخذوها و اخذ بعضهم طبلاً فعلقه فی عنقه» (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۱۲). در المختار من صحیح اللغه آمده که دُف آن است که جلاجل ندارد و اگر داشته باشد مزهر است؛ جلاجل جمع جُل‌جُل سنج‌های کوچکی هستند که بر داخل قاب دف نصب می‌شده و هنگام نواختن آن‌ها نیز صدا تولید می‌کردند مشابه آن امروزه در دایره‌زنگی وجود دارد و با حلقات دف امروزی متفاوت است. فارمر از قول طویس می‌گوید که دف مربع شکل مخصوص مخنثان بوده و همان سبب تحریم آن شده است درحالی‌که دف دایره شکل حلال بوده است. در قرن‌اول هجری دف مربع در مدینه حضور داشته و در عصر خلفای راشدین برای نگه‌داشتن ضرب از آن استفاده می‌کردند (رشید، ۱۹۷۵: ۲۵۵) «مِزهَر» نیز نامی است که برای دف یا شبیه به آن به‌کار رفته است. گاهی به دیگر سازهای زهی که رویشان پوست کشیده می‌شده نیز مزهر گفته می‌شد مثل «معها مِزهرٌ» (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۱۰). الجلیلی می‌گوید که به‌معنی دف کوچک است (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۴۰). معمولاً واژه‌نامه‌های معاصر مِزهَر را سازی شبیه عود دانسته‌اند (محفوظ، ۱۹۷۵: ۱۱۹) که با توجه به کتاب الملاهی صحیح به‌نظر نمی‌رسد.

طبل: ابن‌سلمه از طبل‌هایی صحبت کرده که نوعی از آن را به گردن می‌آویختند (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۱۲). جمع طبل را طبول و نوازنده‌ی طبل را طبّال می‌گویند. طبل ممکن است فلزی، گلی یا چوبی باشد و با دست یا چوب‌دستی نواخته شود. در جای دیگر انواع طبل را «الکَبَر» و «الکوبه» ذکر می‌کند (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۲۷). «کَبَر» نام طبلی است یک‌طرفه و جمع آن اکبار است. «کوبه» نام طبلی است کوچک، میان باریک با دو سر پهن که درمیان مخنثان رواج داشته است. الجلیلی انواع طبل را این‌گونه ذکر کرده است: طبل غزو (موسیقی رزمی)، طبل عید، طبل مسحر (برای بیداری در سحرهای ماه مبارک رمضان)، طبل حجیج (بدرقه‌ی کاروان حاجیان)، طبل مواکب (همراه کاروان‌ها)، طبل مخانیث (طبل دوره‌گردان زن‌نما)، طبل ملاحین (دریانوردان یا مرزبانان). **قَرعه**: ساز کوبه‌ای برای حفظ وزن که غطاس خشبه آن را معادل داربوکا امروزی می‌داند (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۲۶) اما برای نامیدن وسیله‌ی ضرب بر روی پوست نیز به‌کار رفته است. **عَرطبه** نیز بدون توضیح آمده است اما مشخص است که ساز کوبه‌ای است درحالی‌که امروزه معنای آن عود یا تنبور، طبل یا طبل حبشی گفته می‌شود (محفوظ، ۱۹۷۵: ۱۰۲).

ابن‌سلمه نام‌های بدون توضیح نیز زیاد آورده است مثلاً در میانه‌ی کتاب، وقتی بعضی از ملاهی را نام می‌برد مزمار، مزمر، زمّاره، نای، کران، قصّاب و مشتق را کنار یکدیگر استفاده می‌کند؛ «مشتق صینی» نام سازی است که می‌گوید مشتق از فارسی و معرّب «مشته» است به‌معنی با دست گرفتن (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۲۵). «الزنبق» و «الهُنبقه» که هردو معادل مزمار استفاده می‌شده‌اند (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۲۵). «الکنّاره» از اسامی عود است (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۲۸)، احتمالاً در این‌جا منظور از عود انواع زهی- زخمه‌ای‌هاست که کناره با جمع کنارات یکی از نام‌های رایج برای آن سازها بوده است.

۳-۲ انواع آواز و چند اصطلاح تخصصی

ابن‌سلمه میان آوازخوانی با اصطلاح «غناء» و آواز شتربانان با اصطلاح «حدا» تفاوت می‌گذارد و حدا

را جزو آواز محسوب نمی‌کند و غناء را نیز مطلق آواز نمی‌داند. او نام اولین فردی که حدا کرد را ذکر کرده که از روی شتر افتاد و دستش شکست و شترانش متفرق شدند و فریاد زد دستانش دستانش[۱۰]! و ازآن‌جاکه صدایی خوش داشت شترانش جمع شدند. راجع به غناء نیز اولین کسانی که در میان اعراب و اهل یمن غناء کرده‌اند را ذکر می‌کند (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۲۹) و غناء را نوعی واردات فرهنگی می‌داند که در میان اعراب سابقه نداشته است. او انواع غناء را در سه نوع می‌داند: «النَّصب»، «السناد» و «الهزج» و آواز اهل‌یمن را «الحنفی» می‌گوید. نصب آواز سوارکاران است و جوانان آن را می‌خوانند، سناد آوازی ثقیل و دارای ترجیع است، و هزج آوازی خفیف که با آن راه می‌روند و لهو می‌کنند. به‌نظر نمی‌رسد این اصطلاحات ثقیل و خفیف که ابن‌سلمه به‌کار می‌برد، معادل همان اصطلاحاتی باشد که در ایقاعات به‌کاربرده می‌شود و تعداد نقرات و شکل ادوار را مشخص می‌کند، بلکه منظور او از ثقیل همان ضرباهنگ سنگین و از خفیف ضرباهنگ سریع است، گرچه این اصطلاحات بعدها به‌صورت تخصصی استفاده شده‌اند. این‌که ابن‌سلمه اصرار بر عربی بودن انواع ساز دارد و سعی می‌کند برای آن‌ها ریشه‌های اسطوره‌ای بیان کند، و درعین‌حال ریشه‌ی غناء را وارداتی محسوب می‌کند، می‌تواند با گرایش فقهی او و حرمت غناء مرتبط باشد. در منابع فقهی اولیه‌ی اهل‌سنت آن‌گاه که به حرمت غناء پرداخته می‌شود اندکی از انواع آوازها ازجمله حدا استثنا شده و نام غناء بر آن‌ها گذاشته نمی‌شود؛ اما در کتب موسیقی نظری و هم‌چنین کتب گفتمان شفاهی اصطلاح غناء عموماً برای مطلق آواز به‌کار رفته است.

ابن‌سلمه در مورد آن اصطلاحات موسیقایی را که درباره‌ی آن‌ها نقلی نیافته می‌گوید که عرب در گذشته واژگان دیگری برای آن‌ها به‌کار برده‌اند. برای‌مثال راجع‌به وترهای بربط می‌گوید که در گذشته نام آن‌ها «محابض» بوده که جمعِ محبض است و یا «شِرَع» که جمعِ شرعه است؛ نام سیم‌ها اول «زیر»، دوم «المثنی»، سوم «المثلث» و چهارم «بم»؛ و آن‌چه را که فارس‌زبان‌ها «دسّاتین» (جمع دستان) می‌گفتند به‌نام «العتب» می‌شناختند (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۱۸). عَتَب در عربی به‌معنی فاصله‌ی انگشتان سبابه با وسط یا فاصله‌ی وسط با بنصر است، «ذو عتب» یا دارای دستان نیز کنایه از عود است. همین‌طور «الاحذ» یا «الاجذ» را کنایه از عود می‌داند (تفاوت کلمات به‌دلیل روایت متفاوت در نسخه‌های تصحیح شده است).

در بحث رنگ‌های صوتی اعراب اصطلاحات بسیاری استفاده می‌کنند که معادلی در فارسی ندارند، از نمونه‌های بارز آن در الموسیقی الکبیر فارابی است که ویژگی‌های هر رنگ را نیز توضیح داده است. ابن‌سلمه «الصُحل» را به معنی گرفتگی صدا و «المصحال» را برای عودی که صدای آن گرفته و صاف نیست به‌کار می‌برد (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۱۹). «البَربَره» صدایی است که بم و سریع است (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۲۲). «زَمجَر» و «زَمخَر» به‌معنی مزمار و یا صدای بم و بلند (ابن‌سلمه، ۱۹۸۴: ۲۷). «الکرینه» به‌معنی قینه یا دخترکان آوازخوان یا ساز می‌زدند و یا با ساز می‌خواندند؛ قینه در کتب فقهی به‌معنای کنیز مغنیه به‌کار رفته است و ابن‌سلمه ریشه‌ی آن‌ها الکرینه دانسته است. همین‌طور می‌گوید «الشادی» به‌معنی آوازخوان و «الشَدو» به‌معنی آواز خواندن است که احتمالاً باید این کلمه را برگرفته از فارسی بدانیم که او ثلاثی مجردی را به‌صورت مصدر برایش ساخته است. «الابریق یا الایزیم» به‌معنی سر ساز و جایگاه گوشی‌های کوک است؛ «الملاوی» جمع مِلوی به‌معنی گوشی‌های کوک است که در ابریق قرار می‌گیرد؛ «صدر» به‌معنی کاسه‌ی ساز؛ «العنق» به‌معنی دسته‌ی ساز است که دو اصطلاح آخری تا امروز مورداستفاده هستند.

نتیجه‌گیری

قرن‌سوم زمان تحول بزرگی در سرزمین‌های اسلامی ازجمله ایران است و گفتمان‌های مختلفی در علوم ازجمله در موسیقی شکل می‌گیرد. همان‌طور که تشریح شد، گفتمان نوگرا با گرایش یونانی و دربرابر آن گفتمان شفاهی و سنت قدیم است. کتاب الملاهی و اسمائها من قبل الموسیقی ازجمله‌ی قدیمی‌ترین و مهم‌ترین آثار موسیقایی مکتوب در سنت اسلامی است که در بطن همین تقابل گفتمانی شکل‌گرفته است و با فرض وجود گفتمان‌های متفاوت و تقابل آن‌ها معنادار می‌شود. همان‌طور که نشان داده شد کتاب الملاهی به جبهه‌ی قدیمی‌تر تعلق دارد و درحقیقت پاسخی است به شبهاتی که گفتمان نوگرا ایجاد کرده و خلائی که در سنت موسیقایی آن زمان احساس می‌شده است. این کتاب دست روی موضوعاتی گذاشته شده که در گفتمان نوگرا نادیده انگاشته می‌شده است ازجمله پیشینه‌ی اسطوره‌ای سازها؛ تعلقات قومی هر ساز؛ سیر تحول انواع ساز و نام آن‌ها؛ که در این مقاله تحلیل و ایضاح شده است. کتاب الملاهی سعی دارد نشان دهد که عود عربی‌الاصل و غیرورادتی است و نام‌های متفاوتی برای آن ذکر می‌کند، در درجه‌ی بعد برای دیگر سازها نیز نام‌های مختلف را همراه ذکر ریشه‌ی اسطوره‌ای و قومی آن‌ها آورده است. درعین‌حال انواع آواز به‌جز حدا را غیراصیل بین اعراب محسوب می‌کند. توجه به توضیحات سازشناسی وی می‌تواند بعضی اشتباهات رایج را اصلاح کند مثلاً در نامیدن انواع دف یا معزف که شرح آن آمده است. هم‌چنین اصطلاحاتی نیز به‌کار برده که در آثار بعدی منسوخ می‌شود که بعضی ریشه ایرانی دارند.

تحلیل‌ها نشان می‌دهد که گفتمان شفاهی که ابن‌سلمه جزو آن است چنین ویژگی‌هایی دارد: دغدغه‌ی چندانی برای مکتوب کردن موسیقی وجود نداشته است؛ تفاوتی میان موسیقی نظری و موسیقی عملی دیده نمی‌شده است؛ باآنکه بخش اعظمی از موسیقی این دوران میراث‌دار ایران قبل‌ازاسلام است اما تمام موسیقی باستانی ایران و ساختار آن منتقل نشده است؛ موسیقی همواره با شعر شناخته می‌شده و نشان‌دادن لحن با ذکر شعر معروفی که با آن لحن شناخته‌شده اتفاق می‌افتاده است. لفظ ثابتی برای موسیقی وجود نداشته است و بخش‌های مختلف موسیقی با واژه‌های متفاوت ازجمله سماع، غناء، لهو و ملاهی، لحن و صوت شناخته می‌شده است. جنبه‌های فرهنگی موسیقی اهمیت بیشتری از جنبه‌های فنی آن داشته است. انواع ساز همواره با پیشینه‌ی قومی شناخته می‌شده است و جنبه‌های فنی سازسازی اهمیت چندانی نداشته است. نام انواع سازها در گذشته و ویژگی‌های آن‌ها با آن‌چه امروزه شناخته‌شده است، تفاوت‌هایی دارد و مراجعه به منابع مکتب قدیم می‌تواند این اختلاف را روشن‌تر سازد؛ اصطلاحات منسوخ‌شده‌ای که بیشتر به موسیقی عملی تعلق دارند، یافت می‌شود که شناخت و بررسی آن‌ها می‌تواند به فهم دیگر متون تاریخی کمک کند.

اهمیت تحلیل کتاب الملاهی، وقتی به جریان موسیقی‌شناسی ایران توجه شود، بیشتر می‌شود، زیرا آن‌چه امروزه منبع اصلی پژوهش‌گران قرارگرفته همان گفتمانی است که در قرن‌سوم نوگرا محسوب می‌شد و متعلق به سنت فلسفی مشایی و بعدازآن مکتب موسوم به منتظمیه است و تمرکز آن بر موسیقی نظری است. حال‌آن‌که منابعی که برطبق سنت قدیم نگارش شده‌اند و با موسیقی عملی نزدیکی بیشتری دارند، مغفول مانده‌اند. این غفلت تا جایی است که وجود چنین منابعی و چنین سنتی نادیده گرفته می‌شود. بنابراین علم به وجود گفتمان‌های متفاوت درکنار کلان‌روایت غالب، و هم‌چنین توجه به آثار مغفول‌مانده، ازجمله معرفی این اثر، می‌تواند راه‌گشای روشن‌شدن بیشتر تصویر سنت موسیقایی ایران باشد.

فهرست منابع

- ابن‌سلمه، المفضل (۱۹۸۴). الملاهی و اسمائها من قبل الموسیقی. مصحح غطاس عبدالملک خشبه. قاهره: مرکز تحقیقات التراث؛ الهیئه المصریه العامه للکتاب.
- ابن‌ندیم، محمدبن‌اسحاق (۱۳۸۱). الفهرست. ترجمه رضا تجدد تهران: اساطیر.
- ارسطو (۱۳۸۹). متافیزیک (مابعدالطبیعه). ترجمه شرف‌الدین خراسانی. تهران: حکمت.
- اصغری، پروین و کریمیان، مجتبی (۱۳۹۷). «مقایسه و ارزیابی نقش دانشمندان ایرانی و عرب در بیتُ الحِکمه و تأثیر آنان بر تمدن اسلامی». سخن تاریخ. سال دوازدهم بهار و تابستان، شماره (۲۷)؛ صفحه‌های ۱۴۱-۱۶۰.
- الجمیلی، صادق محمود (۱۹۸۴). «کتاب الملاهی و أسمائها من قبل الموسیقی (تألیف أبی طالب مفصل بن سلمة بن عاصم النحوی اللغوی المتوفی سنة ۲۹۰ ه - ۹۰۲ م)». المورد. ج ۱۳ شماره (۴). بغداد: حی العدل.
- النجمی، کمال (۱۹۹۳). تراث الغناء العربی: بین الموصلی و زریاب و ام‌کلثوم و عبدالوهاب. قاهره: دارالشروق.
- تقوی، عابد؛ گلابی، مجید؛ اصغری، بهزاد (۱۳۹۳). «بررسی نقش گرایش‌های مذهبی در شکل‌گیری و گسترش شهر اصفهان از عصر خلافت عباسی تا پایان حکومت سلجوقی». پژوهش‌های تاریخی، دوره جدید سال ۶، شماره (۱).
- رشید، صبحی انور (۱۹۷۵). الآلات الموسیقیه فی العصور الاسلامیه: دراسه مقارنه. بغداد: دار الحریة للطباعة.
- رنجبر دارستانی، عاطفه و مزگی نژاد، مرتضی و فضل هاشمی، محمد (۱۳۹۸). «نزاع ابوبشر متی و ابوسعید سیرافی در بافت سخن و در بستر تاریخ». فصلنامه تاریخ فلسفه. شماره (۳۹).
- فارمر، هانری جرج (۲۰۱۰). مصادر الموسیقی العربیه. ترجمه حسین نصار. قاهره: مرکز القومی للترجمه.
- عزاوی، عباس (۱۹۵۱). الموسیقی العراقیة فی عهد المغول والترکمان: من سنة ۶۵۶ هـ ۱۲۵۸ م إلی سنة ۹۴۱ هـ ۱۵۳۴ م: فی الموسیقی العربیة وبیان ما حدث فی‌ها من تطور فی العراق وذکر العلماء والمؤلفات. بغداد: شرکة التجارة والطباعة المحدودة.
- غزالی، امام محمد (۱۳۹۳). ترجمه و متن المنقذ من الضلال. تهران: مولی.
- ابوحامد، محمد (۱۳۶۱). تهافت الفلاسفه. ترجمه علی‌اصغر حلبی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- محفوظ، حسین علی (۱۹۷۵). قاموس الموسیقی العربیه. بغداد.
- نوشاد اسماعیل، حاج حسینی مرتضی (۱۳۹۸). «تحلیل گفتمانی مناظره ابوسعید سیرافی و ابوبشر متی». منطق پژوهی. بهار و تابستان, د ۱۰, شماره (۱); صفحه‌های ۲۷۹ -۲۹۸.
- یوسفی آملی، حسین (۱۳۸۶). «اندیشه فارسی و فرهنگ اسلامی در پرتو نهضت ترجمه». الجمعیه العلمیه الایرانیه للغه العربیه و آدابها. پاییز و زمستان، د ۳, شماره (۸); صفحه‌های ۱-۲۶.

- Jenkins,Jean L & Rovsing Olsen, Poul (1976). *Music and Musical Instruments in the World of Islam*. University of Michigan: World of Islam Festival Publishing Company Limited.
- Salvador-Daniel, Francesco (1914). *The Music and Musical Instruments of the Arab: With Introduction of how to Appreciate Arab Music*. London: William Reeves.
- Wright, O (1978). *The Modal system of Arab and Persian Music*. London: Oxford University Press.

Received: 2021/03/16
Accepted: 2022/07/03
Published: 2022/12/22

A Discoursal Opposition in the 9th century's music: A Text-oriented Study on the Kitāb al-malāhī wa asmā'ihā min qibal al-mūsīqá

Ehsan Zabihifar, Faculty member at Faculty of Music, University of Art
Seyed Shahin Mohseni, Phd. candidate in Philosophy, Lecturer at Faculty of Music, University of Art

Abstract

The 9th century is when the Islamic civilization underwent massive changes and different discourses in the areas of science and culture formed. This is when theoretical music commenced developing and mathematical-philosophical discourse gained dominance thanks to the philosophers, logicians, and mathematicians who were familiar with the Greek sciences. The Kitāb al-malāhī wa-asmā'ihā min qibal al-mūsīqá is one of the documents which not only proves the existence of the discoursal opposition at the time but was also mainly written due to this selfsame opposition. This valuable treaty by Abū Tālib Al-Mufaddal Ibn Salama – the 9th century Linguist, hadith transmitter, and grammarian of the Kūfan school – is one of the oldest musical manuscripts, which has been a reputable resource for the subsequent works, includes an account on the oral tradition in the pre-Islamic era and the early centuries afterward. In his manuscript, Ibn Salama is trying to protect the tradition he belongs in from the new-fangled phenomenon called "music". Therefore, he emphasizes the very points which aroused the dissension, such as the mythical origin of musical instruments; the ethnical backgrounds of the different musical instruments the changes in their names over the years, musical terms, and the correlation between music, poetry, and social traditions. This article, by explicating the book and explaining the terms used, intends to indicate that there were different cultural accounts of music in the 9th century which was different from the currently remaining metanarrative.

Keywords: Music, Music History, Kitab al-malahi, Qina, Discoursal Opposition