Research Article Volume 29, No. 1, Spring 2024

A Comparative Study of Two Musical Narratives Written by Ibn-e-Khardadbeh and Masoudi (Evidence Proving the Existence of a Pahlavid Text on Music under the Sasanid)

Mahshid Mashhadi Farahani[1] iD, **Bijan Karami Mirazizi**[*2] iD

[1] Master of Ethnomusicology, Department of Music, Farabi International Campus,University of Art, Karaj, Iran.
[2] Associate Professor, Faculty of Department of Arabic Language and Literature, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran.

(Received: 3 Oct 2023; Received in revised form: 16 Dec 2023; Accepted: 29 Jan 2024)

The Sasanian period, as one of that era's most prominent cultural epochs, is appreciated for its rich and vibrant music. The Islamic written sources are replete with references of this music and praise its beauty and significance. To truly grasp the essence of this music, it is imperative to examine all sources that have documented it meticulously. By delving into Sasanian music's history and evolution, a more thorough understanding can be achieved of that period's musical evolution. Among the narratives written and available on musical modes of the Sasanid era, two narratives are prominent, *Al-Lahve-val-Malahi* and *Moruj-al-Zahb and Ma'aden-al-Jawhar* which were written by Ibn-e Khardadbeh and Ali –ibn Masoudi, respectively. The specific feature of these two treatises is that they mentioned the names of modes as well as a brief explanation of them. Surprisingly, there are some significant similarities and differences among these two treatises. As scholars suggest, Masoudi has copied the book of Ibn-e Khardadbeh, and since both writers lived during the same time period, the contradictions may not be considered plausible. When several copies of Masoudi's text are studied, it reveals that the mistake of those recopied from the main text may not be a good cause as well. This article aims to explain those differences and their causes. The authors analyzed and compared these two texts' similarities and differences, using the historical narrative analysis method. Some differences between the two texts include meaningless words like "Sakaf" or "Madarosnan." These words may have been mistakenly read from Pahlavi's words. Another significant difference is the reference to the number of musical modes. Ibn Khurdadba mentions eight tones, while Masoudi mentions seven. The difference between the two numbers may be due to their writing style in the Pahlavi script. These numbers are written differently in Arabic but very similarly in Pahlavi. Therefore, it is possible that a Pahlavi text was also available to both authors, hence the cause of the misinterpretation and dissonance between the two authors. Also, one can observe differences in the dot's placement in words written similarly. This difference seems to be related to the writing rules of early Arabic texts. In the early writing style of Arabic during the first centuries of Islam, words were written without dots. Thus, it can be assumed that both authors probably wrote their texts based on the same early Arabic style. Finally, the analysis of this article revealed that the two persons compiled their treatises using the same original text in Pahlavid. At that time, the original text was available in the Pahlavid and Arabic. Evidence shows that the two original texts were incomplete, and the Arabic edition was translated from the Pahlavi language and written without "dots." During the Sassanid era, texts called "Aeen Namak" existed. These texts were written to teach various subjects such as Chogan, cooking, chess, and others. It is believed that the Pahlavi text on which the two authors based their writings was "Aeen Namak" about music.

Keywords
Sassanid musical modes, Ibn-e-Khardadabeh, Al-Masoudi, *Al-Lahve-val-Malahi*, *Moruj-al-Zahb and Ma'aden-al-Jawhar*.

Citation: Mashhadi Farahani, Mahshid; Karami Mirazizi, Bijan (2024). A comparative study of two musical narratives written by Ibn-e-Khardadbeh and Masoudi, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(1), 71-81. (*in Persian*)
DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.365903.615799

[*] Corresponding Author: Tel:(+98-912) 3435028, E-mail: bijankarami@atu.ac.ir

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳

مطالعه تطبیقی دو روایت موسیقایی از ابن خردادبه و مسعودی (نشانه‌هایی از وجود یک متن پهلوی درباره موسیقی دوره ساسانی)

مهشید مشهدی فراهانی[۱]، بیژن کرمی میرعزیزی[۲*]

[۱] کارشناس ارشد اتنوموزیکولوژی، گروه موسیقی، پردیس بین‌المللی فارابی، دانشگاه هنر، کرج، ایران.

[۲] دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۱۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۰/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۱/۰۹)

چکیده

از میان تمام روایت‌های موجود درباره الحان ساسانی دو روایت در رساله *اللهو و الملاهی* نوشته ابن خردادبه و *مروج الذهب و معادن الجوهر* نوشته علی‌بن حسین مسعودی وجود دارد که علاوه بر ذکر نام الحان درباره چیستی آن‌ها نیز گزارش کوتاهی آمده است. بین متن مسعودی و ابن خردادبه همسانی و ناهمسانی‌های مهمی وجود دارد. با توجه به رأی پژوهشگرانی که متن مسعودی را رونوشت متن ابن خردادبه می‌دانند و با در نظر گرفتن هم‌روزگار بودن دو نویسنده وجود این ناهمسانی‌ها پذیرفتنی نیست. مطالعه نسخه‌های متعدد از متن مسعودی نیز احتمال خطای رونویسان و مصححان را از بین می‌برد. چرایی وجود این همسانی و ناهمسانی‌های پرسش اصلی این پژوهش است. تجزیه‌وتحلیل موارد هم‌سان و ناهمسان در این دو روایت با استفاده از روش تحلیل روایت‌های تاریخی نشان داد احتمالاً نویسندگان روایات خود را از مقابله و مقایسه متن دیگری نقل کرده‌اند. متن مرجع مشترکی به دو خط پهلوی و عربی در دست نویسندگان بوده‌است. شواهد نشان می‌دهد این دو متن مخدوش و نسخه عربی احتمالاً برگردان متن پهلوی و به شیوه نگارشی اوایل اسلام بدون نقطه بوده‌است. بر اساس دانسته‌های پیشین از وجود آیین‌نامه‌های ساسانی در موضوعات مختلف می‌توان متن پهلوی مرجع نویسندگان را بخشی از یک آیین‌نامه موسیقی به شمار آورد.

پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

الحان ساسانی، ابن خردادبه، مسعودی، *اللهو و الملاهی*، *مروج الذهب و معادن الجوهر*

استناد: مشهدی فراهانی، مهشید؛ کرمی میرعزیزی، بیژن (۱۴۰۲)، مطالعه تطبیقی دو روایت موسیقایی از ابن خردادبه و مسعودی، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۹(۱)، ۷۱-۸۱. DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.365903.615799

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۴۳۵۰۲۸، E-mail: bijankarami@atu.ac.ir.

مقدمه

در روایات تاریخی و ادبی اسلامی موسیقی تنها هنرِ دوره ساسانی است که پیوسته در نوشته‌ها به آن پرداخته شده‌است. اهمیت این موسیقی در این است که همواره به‌عنوان بنیان مدال موسیقی جهان اسلام معرفی شده‌است. تصویرگری، ادبیات، معماری و دیگر هنرهای این دوران در روایات دوره اسلامی بازتاب چندانی نداشته اما موسیقی دوره ساسانی همواره یکی از مباحث مهم کتب ادبی و تاریخی دوره اسلامی بوده‌است. در نوشته‌های دوره اسلامی از دیدگاه‌های مختلفی به موسیقی دوره ساسانی نگریسته شده‌است. اطلاعاتی درباره الحان، سازها، همنوازی و نوازندگانِ به‌نام در بیشتر نوشتارها دیده می‌شود. این داده‌ها تصویری گنگ از موسیقی این دوره در اختیار ما می‌گذارد. با این حال بخش بزرگی از موسیقی ساسانی شامل کارگان، ریتم، سونوریته و وجود انواع مختلفی از آن مثل موسیقی‌های آیینی، کار، رزمی در تاریکی ژرفی قرار دارد.

در سده گذشته تلاش‌هایی برای شناخت بیشتر این موسیقی صورت گرفته که چهره آن را اندکی روشن نموده‌است. گاه این پژوهش‌ها به دلیل نداشتن دقت و منابع کافی و همچنین عدم استفاده از روش‌های پژوهش مناسب باعث کج‌روی و رسیدن به نتایجی کاملاً واژگون نسبت به چیستی راستین این پدیده شده‌است. از این رو لازم است بار دیگر منابع و مدارکِ در دسترس مورد بررسی و واکاوی قرار گیرند. با انجام پژوهش‌های جدید در روایت‌های موسیقایی این دوره در نوشتارها و همچنین تصاویر موجود روی آثار باستانی که نمایانگر موسیقی و سازهای دوره ساسانی هستند می‌توان دیدی روشنتر نسبت به این موسیقی پیدا کرد.

یکی از مهم‌ترین منابع در مورد موسیقی دوره ساسانی روایت‌هایی است که در کتب دوره اسلامی در مورد این موسیقی نوشته‌شده‌است. از میان بخش‌های مختلف موسیقی ساسانی کارگان این موسیقی همواره بخش مورد علاقه پژوهشگران بوده‌است. کهن‌ترین نوشتاری که به کارگان موسیقی دوره ساسانی می‌پردازد، *رساله موسیقی* کندی است که نام الحان ساسانی را برشمرده است (الکندی، ۱۹۶۵، ۲۶). او تنها به نام‌بردن از الحان بسنده کرده‌است و درباره چیستی و ماهیت آنها توضیحی نداده‌است. پس از او ابن خردادبه (ابن‌خردادبه، ۱۹۶۱)، علی بن حسین مسعودی (الحسن‌علی‌بن‌الحسین‌بی‌علی، ۱۳۴۶) و نویسنده کتاب *المحاسن الاضداد* (جاحظ، ۲۰۰۲) نیز این اسامی را به شکل‌های گوناگون در نوشته‌های خود آورده‌اند که در میان آنها تنها ابن خردادبه و مسعودی اندکی درباره این الحان نوشته‌اند و کوشش کرده‌اند که چیستی آن‌ها را برای خواننده خود روشن کنند.

ابوالقاسم عُبَیدالله بن عبدالله بن خردادبه (۳۰۰ه.ق/ ۹۱۳م.) از تباری ایرانی و از مردم خراسان بود. او در ابتدا زرتشتی بود و بعدها توسط برمکیان به دین اسلام گروید. خردادبه در اوایل زندگی به بغداد رفت و به آموختن دانش پرداخت. گفته شده پدرش حاکم طبرستان و برخی نواحی دیلم بوده و به همین سبب امکانات تربیتی مناسبی برای او فراهم آورده‌است (کراچوفسکی، ۱۹۶۳، ۱۵۵). او در دوره خلافت الواثق بالله (۲۵۶-۲۷۹ه.ق/ ۸۷۰-۸۹۲م.) صاحب البرید و الخبر یعنی رئیس اداره اطلاعات و پست بوده و به همین دلیل به منابع بایگانی حکومت دسترسی داشته و از امکانات مطالعاتی گسترده‌ای برخوردار بوده‌است. ابن خردادبه در روزگار معتمد (۲۵۶-۲۷۹ه.ق/ ۸۷۰-۸۹۲م.) خلیفه دیگر عباسی نیز از صاحب منصبان بوده‌است (رضا، ۱۳۹۹). از وی ده کتاب در موضوعات مختلفی چون نسب‌شناسی، جغرافیا، آشپزی، شراب‌سازی و موسیقی در کتاب *الفهرست* ابن ندیم نام برده شده‌است (ابن‌ندیم، ۱۸۷۲، ۱۵۵). از میان کتاب‌های او یک کتاب درباره موسیقی به نام *اللهو و الملاهی* و کتابی در جغرافیا به نام *المسالک و الممالک* به جا مانده است. *رساله موسیقی* ابن خردادبه در سال ۱۹۶۱ در بیروت از روی نسخه‌ای که توسط الأب اغناطیوس عبده خلیفه الیسوعی رونوشت شده بود به چاپ رسید. بخش عمده این کتاب به تاریخ خوانندگان و نوازندگان سده‌های نخستین اسلام اختصاص دارد اما در فصل‌هایی به الحان و سازشناسی دیگر اقوام چون ایرانیان و رومی‌ها پرداخته و توضیح بسیار کوتاهی داده‌است.

ابوالحسن علی بن حسین مسعودی در نیمه دوم قرن سوم هجری در بغداد متولد شد و در سال ۳۴۶ ه.ق در فسطاط در مصر درگذشت. نسب او به عبدالله بن مسعود صحابی پیامبر اسلام می‌رسد. از زندگی او اطلاعاتی در دست نیست جز آنکه در بغداد به علم‌آموزی پرداخته و در جوانی به سفر و جهانگردی روی آورده‌است. مسعودی را یکی از بزرگترین تاریخ نویسان اسلامی به شمار می‌آورند (مهدوی دامغانی، ۱۳۵۳). او با بسیاری از دانشمندان زمان خود ملاقات داشته است از جمله: محمد بن جریر طبری و محمد بن زکریای رازی. مسعودی نویسنده‌ای پرکار بوده و در *مروج‌الذهب* و *التنبیه الاشراف* از سی و چهار اثر خود نام برده‌است اما امروزه جز *مروج‌الذهب* و *التنبیه* بقیه کتاب‌های وی از میان رفته‌است. کتاب‌های مسعودی موضوعات بی‌شماری را در بر می‌گرفته‌است. علاوه بر کتب تاریخی و علم کلام که بیشترین تعداد کتاب را درباره آن‌ها نوشته آرا و عقاید فرقه‌های اسلامی، شرح رویداد سفرهایش، نفس و قوای آن و تأثیر و خنده و مزاح از دیگر موضوعات مورد علاقه او بوده‌است (مسعودی، ۳۴۵ ه.ق).

ابن خردادبه در رساله *اللهو و الملاهی* یک بخش کوتاه در مورد موسیقی پارسیان[1] نوشته‌است که در آن پس از نام لحن در یک جمله درباره چگونگی آن را توضیح داده‌است هر چند این توضیح در روشن شدن ماهیت الحان کمکی نمی‌کند. مسعودی نیز نویسنده دیگری است که در کتاب خود ماهیت این الحان را بازگو کرده است. برخی پژوهشگران و متخصصین حوزه موسیقی، تاریخ و ادبیات در اینکه مسعودی بخش موسیقی کتاب خود را از کتاب ابن خردادبه وام گرفته‌است هم‌رای هستند. به‌باور آنان بخش موسیقی *مروج‌الذهب* رونویسی بخش موسیقی ایرانی کتاب *اللهو و الملاهی* است (Farmer, 1926, 93؛ میثمی، ۱۴۰۱، ۹۲؛ ملاح، ۱۳۴۱، ۳۱).

مسئله این پژوهش روشن نمودن همسانی و ناهمسانی‌های بین دو روایت موسیقایی به نقل از ابن خردادبه و مسعودی برای نزدیک‌شدن به ماهیت الحان موسیقی ساسانی بود. در روند پژوهش این پرسش به وجود آمد که چرا با وجود هم‌روزگاربودن دو نویسنده روایت آن‌ها از یک پدیده تاریخی ناهمسان است. در این راستا و بر اساس نشانه‌های موجود در متن فرضیه‌ای شکل گرفت به این صورت که ابن خردادبه و مسعودی هر دو بخش موسیقی کتاب خود را بر اساس هم‌سنجی دو متن، یکی به خط پهلوی و دیگری برگردان عربی آن با شیوه نگارش ابتداییِ خط عربی، بدون نقطه و اعراب گذاری نوشته‌اند. بر اساس نشانه‌هایی که در متن وجود دارد به نظر می‌رسد

هر دو متن مخدوش بوده‌اند و هر نویسنده با هم‌سنجی متن‌ها روایت خود را نوشته‌است. ویژگی‌های این دو متن (مخدوش و بدون نقطه‌بودن متن عربی) دلیل به وجودآمدن دو خوانش متفاوت اما بسیار شبیه توسط دو اندیشمند هم روزگار یعنی مسعودی و ابن خردادبه شده‌است. وجود ناهمسانی‌هایی بین برخی کلمات در این دو متن به خوانش اشتباه اصل پهلوی آن برمی‌گردد که وجود یک منبع به خط پهلوی را نشان می‌دهد. خوانش برخی کلمات با املای یکسان و نقطه گذاری متفاوت نیز نشان از وجود متنی به خط عربی با شیوه نگارشی اوایل اسلام دارد. برخی افتادگی‌ها در هر دو متن نیز به مخدوش‌بودن دو منبع پهلوی و عربی بر می‌گردد. بر اساس این نشانه‌ها می‌توان تصور کرد یک متن به خط پهلوی درباره موسیقی ساسانی وجود داشته‌است که در اوایل اسلام برگردانی از آن به عربی هم در دست بوده‌است. ابن خردادبه و مسعودی روایت موسیقی دوره ساسانی را با در دست داشتن این دو متن نگاشته‌اند. وجود متنی درباره موسیقی به خط پهلوی را می‌توان به فرهنگ آیین نامه نویسی در ایران ساسانی مربوط دانست و احتمال وجود یک متن آیین‌نامه‌ای به خط پهلوی درباره موسیقی را در نظر گرفت.

روش پژوهش

پژوهش حاضر در مورد دو روایت تاریخی درباره موسیقی صحبت می‌کند اما رویکردهای موسیقی‌شناسی نمی‌تواند پاسخگوی پرسش این پژوهش باشد و به همین دلیل روش‌های مرسوم پژوهش‌های موسیقی شناسی برای آن سودمند به نظر نمی‌رسید. از سوی دیگر بنای این پژوهش بررسی و واکاوی دو روایت مشابه از یک پدیده تاریخی است. ازاین‌روی بهتر بود یکی از شیوه‌های پژوهشی در علم تاریخ مورد استفاده قرار گیرد. بهترین روش واکاوی برای این پژوهش شیوه تحلیل روایات تاریخی به نظر می‌رسید. در این روش داده‌ها به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده سپس بازخوانی و بازسازی شده‌اند. در بازسازی، روایت‌ها بر اساس ترتیب تاریخی مرتب شدند و با درنظر گرفتن نقد درونی و بیرونی مولف و روایت، مورد واکاوی قرار گرفتند. دوری از زمان‌پریشی و تفسیر هر روایت در بافتار تاریخی آن همواره مدنظر قرار گرفت. شناخت عصر و زمانه راویان، هویت اجتماعی آنان، میزان وفاداری آنها به پدیده تاریخی، فاصله زمانی بین دو راوی و رخداد تاریخی، دانش و شناخت راویان نسبت به پدیده تاریخی در نقد بیرونی راوی، تناسب معنایی و محتوی روایت با روایات موازی هم روزگار در نقد بیرونی روایت، شناخت اهداف و انگیزه‌های راوی از ثبت روایت، تفکر و بینش تاریخی راوی در نقد درونی راوی، فهم معنای متن از طریق فهم زبان نویسندگان، استنباط حقیقت تاریخی نامکشوف در متن روایت، روشن کردن حلقه‌های مفقوده روایت در پرتو شناخت تاریخی از پدیده روایت شده در نقد درونی روایت از جمله موارد مهمی است که در این پژوهش به آن پرداخته شده‌است.

پیشینه پژوهش

پژوهش مستقلی با موضوع هم‌سنجی بخش موسیقی ایرانی در کتاب *اللهو و الملاهی* و *مروج‌الذهب* و *معادن‌الجوهر* انجام نشده‌است. در برخی پژوهش‌های انجام شده پیرامون موسیقی دوره ساسانی عنوان شده‌است که مسعودی بخش موسیقی کتاب خود را از *رساله موسیقی* ابن خردادبه رونویسی کرده‌است. فارمر برای نخستین باردر مقاله‌ای با عنوان «مدهای موسیقی ایران قدیم» اسامی لحن‌های ساسانی را که ابن‌خردادبه و مسعودی نوشته‌اند با اسامی دیگری که در نوشته دیگر نویسندگان چون کندی و ابن زیله آمده سنجیده و عنوان کرده‌است که دیگر نویسندگان از جمله مسعودی این اسامی را از نوشته ابن‌خردادبه «کپی» کرده‌اند (Farmer, 1926, 93). هدف فارمر در این مقاله رسیدن به نام هفت خسروانی بوده‌است. ملاح نیز در مقاله «رساله‌ای از ابن‌خردادبه در زمینه موسیقی دوره ساسانی» برخی موارد این دو روایت را با هم مقایسه کرده و به بیان همسانی و ناهمسانی‌های آن پرداخته‌است بدون اینکه دلیلی برای آن ذکر نماید (ملاح، ۱۳۴۱، ۷۴). دیگر پژوهشگران نیز در نوشته‌های خود به این دو روایت اشاره کرده‌اند بدون آنکه در پی دلیلی برای یافتن همسانی و ناهمسانی بین آنها باشند (رجب‌اف، ۵۶، ۱۹۷۰؛ بیانی، ۱۳۴۶، ۱۸۱). آخرین پژوهشی که به این دو روایت پرداخته‌است مقاله «راه‌های خسروانی و آیین نوروز» نوشته حسین میثمی است. میثمی در این مقاله روایت‌های گوناگون از راه‌های خسروانی را با هم هم‌سنجی نموده و برای اجرای آن‌ها در آیین نوروز پیشنهاداتی می‌دهد. او نیز در پی یافتن دلیل این ناهمسانی‌ها نیست (میثمی، ۱۴۰۱، ۹۲). هدف هیچ‌کدام از پژوهش‌های انجام‌شده با موضوع روایت‌های موسیقایی ابن‌خردادبه و مسعودی هم‌سنجی آن‌ها برای یافتن دلایل وجود همسانی و ناهمسانی‌های بین دو متن نبوده‌است. از این رو این پژوهش نخستین گام برای سنجش این دو متن و یافتن دلیل همسانی و ناهمسانی‌های بین آن‌ها است.

مبانی نظری پژوهش

متن

ابن خردادبه و مسعودی تقریباً هم‌عصر بوده‌اند و یکی از دلایل این هم‌عصر بودن عمر طولانی ابن خردادبه است که حدود ۸۹ سال (۲۱۱-۳۰۰ ه.ق) زیسته‌است. مسعودی بیست سال ابتدای زندگی ۶۶ ساله (۲۸۰-۳۴۶ ه.ق) خود را در دوره زیست ابن خردادبه گذرانده‌است. گفته شد که ابن خردادبه زاده خراسان بوده اما در بغداد بالید و درس خواند. از سوی دیگر مسعودی نیز متولد بغداد بوده و در نوجوانی به جهانگردی پرداخته‌است. بنابراین می‌توان پنداشت مسعودی در بغداد در روند دوره آموزشی خود از محضر ابن‌خردادبه استفاده کرده باشد. هرچند اگر ملاقاتی هم بین این دو اتفاق نیفتاده باشد مسعودی به روشنی در ابتدای *مروج‌الذهب* در ذکر منابع و مراجع خود از ابن‌خردادبه نام می‌برد و تألیفات او را می‌ستاید (مسعودی، ۳۴۶ ه.ق، ۵). ستایش ابن خردادبه توسط مسعودی نشان می‌دهد او به کتاب‌های ابن خردادبه دسترسی داشته و آنها را مطالعه نموده‌است. مسعودی کتاب *مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر* را در سال ۳۳۲ نوشته و در سال ۳۳۶ در آن تجدید نظر کرده است درست سی سال پس از درگذشت ابن خردادبه (مهدوی‌دامغانی، ۱۳۵۳، ۹۹). بنابراین مسعودی به نسخه‌های اصلی کتاب ابن خردادبه دسترسی داشته‌است.

مسعودی در کتاب خود درباره موسیقی ایرانیان نیز اندکی نوشته‌است که این بخش‌ها همسانی بسیار زیادی با نوشته‌های ابن‌خردادبه دارد. با این حال در عین همسانی بسیار زیاد، بین دو نوشته ناهمسانی‌هایی نیز به چشم می‌خورد. چرایی این ناهمسانی‌ها با توجه به اینکه مسعودی به نسخه اصلی نوشته ابن‌خردادبه دسترسی داشته، پرسش مهمی است. وجود نسخه‌های

متعدد از *مروج‌الذهب* نشان می‌دهد این ناهمسانی‌ها در همه نسخ تقریباً به یک شکل تکرار شده‌اند. میثمی به نقل از مینارد اختلاف موجود بین نگارش یک کلمه موسیقایی در نسخه‌های مختلف از کتاب مسعودی را به این شکل بیان می‌کند: «سابکاد، سایکاه و سایکاد؛ سسم و سیسم؛ حویعران (حرف ی بدون نقطه)، جویعران و حوبران» (میثمی، ۱۴۰۱، ۹۲؛ Meynard, 1988, 8/418).

ازاین‌رو دو دلیل مهم برای توجیه ناهمسانی‌های بین دو متن از دایره دلایل خارج می‌شود؛ نخست اینکه مسعودی به نسخه‌های اولیه متن ابن‌خردادبه دسترسی داشته و با توجه به وسواس و دقت او در نقل روایات نمی‌توانسته دچار اشتباه شود. دلیل دوم اینکه با توجه به نسخه‌های خطی موجود از متن مسعودی این ناهمسانی در همه نسخه‌ها تقریباً به یک شکل دیده می‌شود و کلمات متفاوت از متن ابن خردادبه با اختلاف اندکی در نسخه‌های رونویسی شده ثبت شده‌اند. ازاین‌رو نمی‌توان وجود این ناهمسانی‌ها بین دو روایت ابن خردادبه و مسعودی را به اشتباه نسخه‌نویسان و مصححین متن نسبت داد. بنا بر این دو دلیل برای توجیه این ناهمسانی‌ها بین دو روایت باید در پی دلایل دیگری بود.

سؤالی که پیش می‌آید در مورد وجود اشتباه در نسخه برداری و تصحیح کتاب خردادبه است. نمی‌توان وجود تغییر را در نسخه برداری‌های متعدد در این کتاب را از نظر دور داشت. اما آنچه برای این مقاله مهم است درباره چند جمله کوتاهی است که نویسنده درباره موسیقی دوره ساسانی نوشته‌است. در این بخش نیز نسخه‌برداران و مصححان دچار لغزش‌هایی شده‌اند (مانند کلمه کروف به جای طروق که در جای خود به آن پرداخته‌ایم). اما با مراجعه به نوشته‌های دیگری که در این موضوع نگاشته شده‌است می‌توان آنچه خردادبه روایت کرده‌است را نزدیک‌تر به واقعیت موسیقی دوره ساسانی دانست و احتمال خطای او و نسخه نویسان و مصححان را در این موضوع رد نمود. صورت عربی واژه اسبراس در متن خردادبه به شکل اسفراس در *رساله موسیقی* کندی دیده می‌شود (الکندی، ۱۹۶۵، ۲۶). در کتاب *المحاسن و الاضداد* نیز ترجمه عربی واژه بهار به صورت الربیع آمده است (جاحظ، ۲۰۰۲). همچنین الماذرستانی در این کتاب صورت دیگری از واژه ماذاروسنان است که خردادبه ذکر کرده است. واژه ابرین را کندی ابزن نوشته‌است و در کتاب المحاسن و الاضداد به صورت آفرین آورده شده. بنابر آنچه گفته شد با وجود قرینه‌هایی شبیه در متن‌های دیگر برای نام الحانی که خردادبه ذکر کرده‌است و همچنین معنی‌دار بودن این واژه‌ها در زبان فارسی می‌توان در بخش واژه‌های این متن را دارای کم‌ترین خطا در بحث روایت نام الحان و انتقال آنها توسط نسخه نویسان و مصححان دانست. روشن است که دست‌یابی به صورت درست واژه‌ای که برای لحن مورد نظر استفاده می‌شده نیازمند پژوهشی مستقل است. در مورد تعریف الحان نیز باید در نظر گرفت که تعریفی که ابن‌خردادبه از الحان ارائه داده است با توجه به همسانی آن با آنچه مسعودی روایت کرده و تداوم تاریخی روایت مسعودی در نسخه‌های متعدد می‌تواند نشانه‌ای باشد از کم‌ترین تغییر ایجاد شده در روایت ابن خردادبه در نسخه برداری‌های آن. در ادامه می‌توان دید که روایت مسعودی دچار دگرگونی‌هایی شده‌است که معنای موسیقایی برای آن نمی‌توان انگاشت. برای نمونه ابن خردادبه درباره ابرین می‌نویسد که با زه‌های پایین نواخته می‌شود اما مسعودی کاربرد زیاد آن را به دلیل این دانسته که بسیار تحت تأثیر رودخانه‌ها بوده‌است. روایت موسیقایی ابن‌خردادبه در این جمله و نیز در جملات دیگر و همچنین قرینه واژگان نوشته او در دیگر نوشته‌ها مشخص می‌سازد آنچه او روایت کرده و در گذر سالیان به دست ما رسیده است دست‌کم در بخش روایت موسیقی ساسانی دچار کج‌روی بسیار اندکی است که در روند این پژوهش آسیب رسان نیست.

آنچه ابن خردادبه درمورد الحان موسیقی ایرانی نوشته و ترجمه آن به صورت زیر است:

> *و کان غناء الفرس بالعیدان و الصنوج و هی لهم ولهم و الایقاعات و المقاطع و الکروف و هی ثمانیة بندستان، ثم بهار و هو افصحها، ثم ابرین و هو اکثرها استعمالا لسفلی الاوتار، ثم ابرینه و هو اجمعها لمحاسن النغم و اکثرها تصعدا و تحدرا من طبقة الی طبقة ثم ماذرواسبان و هو اثقلها و اشدها تأنیا و خروجا من نغمة الی اخری ثم شسم و هو المختلس بالاصابع ثم القبة و هو المحثوث بالادراج المستدیر فی معاطف الحانه ثم اسبراس و هو المدرج الموقوف علی نغمة.* (ابن‌خردادبه، ۱۹۶۱، ۱۷)

و آواز پارسیان با عودها و چنگ‌ها بود که مخصوص خود آنهاست و شامل ریتم‌ها و هجاها و کروف که هشت عدد است. بندستان، سپس بهار که رساترین است، و ابرین که بیشتر در تارهای پائین استفاده می‌شود، سپس ابرینه که تمام زیبایی‌ها در آن وجود دارد و می‌تواند صدا را از مرتبه‌ای به مرتبه دیگر بالا و پایین ببرد، سپس ماذرواسبان که سنگین‌ترین و بیشترین درنگ را دارد و از یک نغمه به نغمه‌ای دیگر می‌رود، سپس شسم که به نرمی با انگشتان نواخته می‌شود (ربوده می‌شود)، سپس گنبد که القاگر جایگاه است و باعث برگردانندگی نقاط عطف لحن می‌شود، سپس اسبراس که روی یک نغمه می‌چرخد/تمرکز دارد.

بخش الحان در کتاب مسعودی و ترجمه آن نیز به این شرح است:

> *و کان غناء الفرس بالعیدان و الصنوج و هی لهم ولهم النغم و الایقاعات و المقاطع و الطروق الملوکیة و هی سبع طرق فأولها سکاف هو اکثرها استعمالا لتفعل الآنهار و هو افصحها مقاطع و أمرسه و هو أجمعها لمحاسن النغم و أکثرها تصعدا و انحدارا و مادرواسنان و هو اثقلها و سابکاد و هو المحبوب للأرواح و سسم و هو المجلس المنقل و حوبران و هو الدرج الموقوف علی نغمة.*
> (المسعودی الشافعی، ۱۳۶۴، ۴۵۵)

موسیقی ایرانیان به وسیله عودها و چنگ‌ها بود که خاص آنها بود و نغمه‌ها و ریتم‌ها و هجاها و راه‌های شاهانه داشتند که هفت راه است که اول سکاف بود که چون تحت تأثیر نهرها است بسیار به‌کار می‌رود و شیواترین هجاها را دارد، پس از امرسه که زیبایی تمام نغمه‌ها را در خود دارد و بیشترین اوج و فرود را دارد، آنگاه مادارسنان که سنگین‌ترین لحن است و سایکاد که روح از آن بسیار لذت می‌برد و سیسم که جایگاه انتقال است و حوبران که روی یک نغمه توقف دارد.[۲]

ابن خردادبه پاراگراف مربوط به الحان ایرانی را اینگونه آغاز می‌کند:

> *و کان غناء الفرس بالعیدان و الصنوج و هی لهم ولهم و الایقاعات و المقاطع و الکروف و هی ثمانیة*

جمله آغازین متن مسعودی نیز به شرح زیر است:

> *و کان غناء الفرس بالعیدان و الصنوج و هی لهم ولهم النغم و الایقاعات و المقاطع و الطروق الملوکیه و هی سبع طرق*

همان‌طور که دیده می‌شود جملات آغازین هر دو نویسنده بسیار مشابه است اما این دو جمله در چهار کلمه اختلاف دارد. کلمه نغم در متن

ابن‌خردادبه حذف شده‌است. مسعودی به جای کلمه الکروف کلمه الطروق را آورده است. تعداد الحان در دو روایت یکسان نیست. کلمه طرق در روایت ابن‌خردادبه وجود ندارد. کلمه کروف (ابی‌منظور، ۱۹۸۸، ۷۴) در عربی معنایی کاملاً غیرمرتبط با موسیقی دارد و همچنین با مراجعه به *لغت‌نامه* دهخدا (دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۸۳۰۰) نیز معنای همراستا با موسیقی در فارسی برای این کلمه وجود ندارد. صورت صحیح این کلمه باید طرق باشد که خردادبه به دلایلی به اشتباه کروف ضبط کرده‌است. کلمه کروف را در متن خردادبه می‌توان به اشتباه نسخه‌نویسان یا مصححان متن در دوره‌های بعد از او دانست.

ناهمسانی دیگری که میان متن خردادبه و مسعودی وجود دارد در تعداد الحان موسیقی ایرانی است. مسعودی به روشنی تعداد راه‌های موسیقی ایرانی (ساسانی) را «سبع طرق» نوشته و ابن خردادبه فقط تعداد را به صورت «ثمانیه» ذکرکرده‌است. با وجود اینکه ابن‌خردادبه تعداد الحان را هشت عدد ذکر کرده و هشت مورد را نیز نام برده و بازگو می‌کند. اما مسعودی با آنکه تعداد الحان را هفت لحن دانسته با این حال شش لحن نام می‌برد و توضیح می‌دهد. در این بخش کلمه طرق پس از تعداد الحان توسط مسعودی وجود دارد اما در روایت ابن‌خردادبه حذف شده‌است. با توجه به اینکه مسعودی در نقل روایات بسیار به منبع خود وفادار بوده نمی‌توان این ناهمسانی را برداشت اشتباه مسعودی از روایت ابن‌خردادبه دانست. مهم‌ترین مورد در ناهمسانی‌های این بخش تعداد الحان است. نگارش کلمه سبع به معنای هفت و ثمانیه به معنای هشت در عربی کاملاً متفاوت از هم است و نمی‌توان پنداشت مسعودی با وجودی که نسخه‌های اصلی متن ابن‌خردادبه را در دست داشته واژه را به اشتباه خوانده‌است. به نظر می‌رسد می‌توان اختلاف بین این دو عدد را برگرفته از همسانی بسیار زیاد نگارش دو عدد هفت (𐭮𐭱𐭭) و هشت (𐭮𐭱𐭭𐭩) در خط پهلوی باید دانست. به نظر می‌رسد دو نویسنده متن مرجع مشترکی به زبان پهلوی در دست داشته‌اند و روایات آن‌ها برداشت شخصی هرکدام (اما وفادار به اصل) از این متن بوده‌است.

در ادامه ابن خردادبه شروع به نام‌بردن از الحان می‌کند و توضیح کوتاهی هم در کنار برخی از نام‌ها درباه ماهیت الحان ذکر می‌کند. ابتدا از بندستان و بهار نام می‌برد و بهار را رساترین لحن می‌نامد.

بندستان، ثم بهار و هو افصحها، ثم ابرین و هو اکثرها استعمالا لسفلی‌الاوتار

اما جمله مسعودی در اینجا با وجود همسانی‌هایی که با جمله ابن خردادبه دارد دارای ناهمسانی بسیار مهمی است.

فأولها سکاف و هو أکثرها استعمالا لتفعل الآنهار و هو أفصحها مقاطع

مهم‌ترین ناهمسانی در این دو جمله نام لحن اول است که ابن خردادبه بندستان و مسعودی سکاف ذکر کرده‌است. سکاف[3] کلمه‌ای است عربی به معنای کفاش که بنا بر معنی آن اسمی مناسب برای یک لحن موسیقی نیست در حالیکه بندستان[4] کلمه‌ای فارسی است. تفاوت مهم دیگری که در این دو جمله دیده می‌شود این است که ابن خردادبه سه لحن را نام می‌برد و تعاریف کوتاهی برای معرفی دو لحن بهار و ابرین ارائه می‌دهد در حالیکه مسعودی تمام تعاریف ابن خردادبه را در قالب تعریف لحن اول، سکاف، آورده است. به نظر می‌رسد کلمات بهار و الاوتار در متن مسعودی در الآنهار ادغام شده و کلمه بهار به الآنهار تبدیل شده‌است. همچنین کلمه ابرین کلا توسط مسعودی حذف گردیده‌است. اگر مسعودی متن ابن خردادبه را در دست داشته و از روی آن متن نوشته‌است چنین اشتباهی پذیرفتنی نیست. از سوی دیگر دو نویسنده واژه‌های یکسانی را برای شناساندن این الحان در این بخش به کار برده‌اند. به نظر می‌رسد این دو نویسنده یک متن به خط عربی در اختیار داشته‌اند که در روایت این بخش به آن متن استناد کرده‌اند و در به کار بردن واژه‌های یکسان که در متن مرجع بوده هم رای بوده‌اند. می‌توان دلیل ناهمسانی بین دو روایت را مخدوش‌بودن متن عربی دانست و اینکه مسعودی نتوانسته از میان متن مخدوش روایت مناسبی ارائه دهد.

ابن خردادبه متن را با معرفی لحن دیگری به نام ابرینه ادامه می‌دهد:

ثم أبرینه و هو أجمعها لمحاسن النغم وأکثرها تصعدا و تحدرا من طبقة الی طبقة

و مسعودی نیز لحن دیگری به نام امرسه را معرفی می‌کند امرسه می‌تواند اسم تفضیل از امرس به معنی ممارست باشد که در این متن ارتباطی با نامگذاری الحان ندارد. روشن است که «أمرسه» در متن مسعودی خوانشی اشتباه از «ابرینه» در متن ابن خردادبه است. در اینجا نیز تعریف ارائه شده توسط وی با تعریف ابن خردادبه از ابرینه بسیار شبیه است:

وأمرسه و هو أجمعها لمحاسن النغم وأکثرها تصعدا وانحدارا

ناهمسانی‌های این دو جمله را نیز می‌توان به خوانش دیگرگون مسعودی از متن مشترک در روایت هر دو نویسنده دانست و خوانش ابرینه به صورت امرسه می‌تواند برآمده از مخدوش بودن متن پنداشته شود. همچنین کلمه «تحدرا» در روایت ابن خردادبه به معنی «سراشیبی و پایین‌رفتن» در متن مسعودی به "«انحدارا» به معنی «کاهش‌یافتن و پایین‌رفتن» تبدیل شده است که هر دو کلمه در معنی جمله خللی وارد نمی‌کند و منظور نویسنده را می‌رساند. در اغانی هم برای توصیف حرکت انگشت نوازنده روی پرده‌های ساز از دو کلمه تَصعَّد و تَنحَدِر استفاده (اصفهانی، ۱۸۴۰، ۵۸۶؛ الإصفهانی، ۱۹۹۴، ۱۸۵) شده‌است. با این حال این ناهمسانی واژه‌ها و حذف عبارت «من طبقة الی طبقة» را می‌توان به مخدوش بودن متن مرجع نسبت داد.

در ادامه ابن خردادبه لحن دیگری به نام «ماذرواسبان» را نام می‌برد:

ثم ماذرواسبان و هو اثقلها و اشدها تأنیا و خروجا من نغمة الی اخری

مسعودی نام این لحن را به شکل ماداروسنان آورده است و در توضیح آن تنها به «و هو اثقلها» بسنده کرده است. بر اساس یک قاعده عام در دوره اسلامی هر دالی که بعد از مصوت قرار می‌گرفته به صورت ذال تلفظ می‌شده مانند مادر که به صورت ماذر تلفظ می‌شده‌است (صادقی، ۱۳۸۸). این قاعده درباره کلمه ماداروسنان هم صدق می‌کند و اصل این کلمه با دال صحیح‌تر به نظر می‌رسد، همانگونه که مسعودی آورده‌است.[5] شرحی که ابن خردادبه درباره این لحن آورده است بسیار جامع‌تر از آن‌چیزی است که مسعودی نوشته‌است. او علاوه بر سنگینی این لحن را دارای درنگ بسیار می‌داند و ذکر می‌کند این لحن بین نغمه‌ها (مدها؟) حرکت می‌کند.

نام این لحن به شکل‌های مختلف ماذارواسبان توسط ابن خردادبه، ماداروسنان توسط مسعودی و الماذراستانی توسط نویسنده کتاب *المحاسن و الاضداد* (جاحظ، ۲۰۰۲) آورده شده‌است. پژوهشگران این کلمه را نام جایی نزدیک حلوان می‌دانند (بیانی، ۱۳۴۶، ۱۸۲). این منطقه نه در دوره ساسانی و نه در دوره‌های اسلامی اهمیت چندانی نداشته و تقریباً ناشناخته است. از آنجا که این کلمه تنها در این سه متن وجود دارد نمی‌توان در مورد آن به روشنی اظهار نظر نمود اما آنچه روشن است این منطقه در

دوره ساسانی اهمیت ویژه‌ای نداشته است که نام آن روی یک لحن موسیقی درباری قرار داده شود. گمان می‌رود این واژه می‌تواند خوانش اشتباهی از یک واژه پهلوی باشد که به دلیل مخدوش‌بودن متن پهلوی درست خوانده نشده‌است. شاید این کلمه به صورتی که در هر دو روایت دیده می‌شود در نسخه عربی آورده شده و دو نویسنده برداشت خود را از این کلمه در روایات خود نقل کرده‌اند. این واژه می‌تواند نشانه دیگری بر وجود یک متن مشترک مرجع بین دو نویسنده به زبان پهلوی باشد.

تحریف کلمات پهلوی در بازخوانی و ترجمه آنها توسط نویسندگان مسلمان در دیگر نوشتارها نیز دیده می‌شود. به‌عنوان مثال در *الفهرست* نیز نام‌های ناآشنایی آورده شده که تحریفی از اصل پهلوی آن بوده‌است (محمدی ملایری، ۱۳۹۶، ۲۹۱).

لحن بعدی که ابن خردادبه نام برده ششم است که مسعودی این لحن را به صورت سسم و سیسم ضبط کرده‌است.

ثم ششم وهو المختلس بالاصابع المثقل

این کلمه در میان نوشته‌های دوره اسلامی تنها یکبار دیگر و توسط منوچهری به صورت شیشم ضبط شده‌است:

بگیر باده نوشین و نوش کن به صواب

به بانگ شیشم، با بانگ افسر سکزی (منوچهری دامغانی، ۱۳۹۴)

مسعودی درباره این لحن این گونه می‌نویسد:

ثم سسم وهو المجلس المنقل

مسعودی کلمه المختلص را به صورت المجلس دیده و ضبط کرده‌است، کلمه الاصابع را کلاً نخوانده و المثقل را به المنقل تبدیل نموده‌است. در دگرگونی واژه المختلص به مجلس و حذف واژه الاصابع می‌توان مخدوش‌بودن متن را دلیل دانست. اما اختلاف دیگری که این دو جمله دارند در نگارش برخی واژه‌ها با نقطه‌گذاری‌های متفاوت است. نگارش دو واژه المنقل و المثقل تنها در نقطه‌گذاری تفاوت دارند. این ناهمسانی نگارش در یک واژه بین دو نویسنده را می‌توان برگرفته از شیوه نگارشیِ متون در اوایل اسلام دانست. در شیوه نگارشی خط عربیِ اوایل اسلام کلمات بدون نقطه و اعراب بوده‌اند که این امر در اینجا دلیل خوانش متفاوت دو نویسنده از یک واژه شده‌است.

قبه لحن دیگری است که ابن خردادبه از آن نام می‌برد و آن را به این شکل توصیف می‌کند:

ثم القبة وهو المحثوث بالادراج، المستدیر فی معاطف الحانه

مسعودی این لحن را سابکاد یا سایکاد نامیده و تعریف آن را به صورت و هوالمحبوب بالارواح آورده که با واژه‌های ذکر ده توسط ابن خردادبه کمابیش همسان است. دگرگونی واژه المحثوث به المحبوب که تنها در نقطه‌گذاری ناهمسانی دارند دلیل دیگری است که می‌تواند نشان دهد دو نویسنده از یک متن مشترک به خط عربی با شیوه نگارشی اوایل اسلامی روایت خود را نقل کرده‌اند. خوانش واژه الادراج به صورت الارواح نیز را هم می‌توان به مخدوش‌بودن متن و هم به عدم نقطه گذاری آن وابسته دانست. جمله تکمیلی را نیز مسعودی احتمالاً به دلیل ناخوانابودن متن اصلی نادیده گرفته‌است.

آخرین لحنی که ابن خردادبه نام می‌برد اسبراس است.

ثم اسبراس وهو المدرج الموقوف علی نغمه

مسعودی در متن خود از لحنی به نام حوبران نام می‌برد و تعریفی برای آن ذکر می‌کند که با تعریف ابن خردادبه از اسبراس شباهت دارد:

وحوبران وهوالدرج الموقوف علی نغمه

واژه حوبران، حویعران یا جوبران در دایره واژگانی عربی و فارسی وجود ندارد. این واژه را باید خوانش نادرستی از یک واژه پهلوی در نظر گرفت که در متن مورد استناد ابن خردادبه و مسعودی وجود داشته‌است. اختلاف دیگر در این بخش بین کلمه المدرج در نوشته ابن خردادبه و الدرج در نوشته مسعودی است.

یک ناهمسانی بزرگ در این دو روایت ناسازگاری در نام الحان است. این ناسازگاری در نام الحان بین دو روایت بسیار به چشم می‌آید. خردادبه واژه‌هایی پهلوی را برای نام الحان نوشته است که در این زبان پیشینه دارند، هرچند او نام یک لحن را «قبه» ذکر کرده که واژه‌ای عربی است. اما برخی واژه‌های برگزیده مسعودی برای نام الحان در فارسی و عربی بی معنی و بدون پیشینه‌اند و برخی دیگر نیز معنایی کاملاً بی‌ربط با مقوله موسیقی دارند. ریشه این ناهمسانی را می‌توان هم‌راستا با وجود متنی به خط پهلوی نیز دانست و باید در این مورد به آگاهی دو نویسنده از خط و زبان پهلوی و همچنین موسیقی نگریست. همان‌طور که گفته شد ابن خردادبه در خانواده‌ای ایرانی و زرتشتی به دنیا آمده و بعدها به دین اسلام گرویده‌است. آشنایی او با خط و زبان پهلوی دور از انتظار نیست. از سوی دیگر روایت‌ها از شاگردی او نزد اسحق موصلی خبر می‌دهند و کتاب *اللهو والملاهی* نشان می‌دهد ابن خردادبه به موسیقی آگاهی بسیاری داشته‌است. اما سندی از اینکه مسعودی نیز آگاه به علم موسیقی باشد در دست نیست. همچنین تبار عربی مسعودی احتمال آشنایی او را با خط و زبان پهلوی بسیار کم می‌کند. حتی اگر او را به این زبان آشنا بدانیم گمان نمی‌رود به اندازه ابن خردادبه در آن خبره بوده باشد. شاید بتوان کم دانشی او در خط و زبان پهلوی را دلیلی برای انتخاب واژه‌های ناکارآمد به جای واژه‌های درست دانست.

اختلاف نظر مسعودی و ابن خردادبه در بخش موسیقی درجای دیگری نیز رخ می‌نماید. هر دو نویسنده در بخشی در مورد همنوازی سازهای محبوب نزد ایرانیان صحبت می‌کنند که دو روایت در بخش‌هایی ناهمسانی‌های چشمگیری دارند.

واتخذت الفرس النای للعود و الزنامی للطنبور و السرنای للطبل و المستج للصنج: و ایرانیان نای را با عود و زنامی را با تنبور و سرنای را با طبل و مشتک را با چنگ می‌گرفتند (می‌نواختند) (ابن خردادبه، ۱۹۶۱، ۱۶)

واتخذ الفرس النای للعود و الثانی للطبلوت و السریانی للطبل و المستج والصنج (المسعودی الشافعی، ۱۳۴۶، ۴۵۵)

ایرانیان نای را با عود و ثانی را با طلبوت و سریانی را با طبل و مستج را با چنگ می‌گرفتند (می‌نواختند).[۶]

روشن است که مسعودی در اینجا در نگارش واژه‌های الزنامی، للطنبور، السرنای و المستج دچار اشتباه خوانش شده‌است. نوع اشتباه او در خوانش کلمات به گونه‌ای است که گمان اینکه او از یک متن عربی دیگر رونویسی کرده باشد را پشتیبانی می‌کند. به نظر می‌رسد او صورت مخدوشی از کلمات را داشته که بنا بر ذهنیت خود برای آن‌ها نقطه‌گذاری نموده‌است. این بخش نیز می‌تواند شاهدی بر وجود یک متن مرجع مشترک بین دو نویسنده به خط عربی با شیوه نگارشی سده نخستین اسلامی باشد.

بر اساس آنچه گفته شد می‌توان در نظر گرفت مسعودی و ابن خردادبه

یک متن به خط پهلوی و برگردان عربی آن را که به شیوه نگارشی صدر اسلام بوده‌است در دست داشته‌اند و بر اساس آن درباره موسیقی ایرانیان که میراث‌دار فرهنگ موسیقایی دوره ساسانی بوده‌اند مطالبی نوشته‌اند. این متن به خط پهلوی یا در کل درباره موسیقی بوده یا بخش‌هایی از آن به موسیقی اشاره داشته‌است. به نظر می‌رسد بتوان این متن را یک متن مستقل درباره موسیقی و زیرگروهی از آیین‌نامه‌های ساسانی به شمار آورد.

در دوره ساسانی نوشته‌های به نام آیین نامک وجود داشته که درباره قانون و شیوه اموری مانند بازی چوگان، شطرنج، نبرد، تیراندازی، غذا خوردن و دیگر امور بوده‌است (تفضلی، ۱۳۸۳). بر اساس مقاله تفضلی این آیین‌نامه‌ها مرجع بسیاری از نویسندگان دوره اسلامی همچون ابن قتیبه دینوری (ابن‌قتیبه، بی‌تا) و ابن ندیم (ابن‌ندیم، ۱۸۷۲) بوده است. مهم‌ترین این آیین‌نامه‌ها *الرسوم* نام داشته که مسعودی نیز از آن یاد کرده‌است. با توجه به اینکه این آیین‌نامه‌ها طیف موضوعی گسترده‌ای داشته‌اند می‌توان پنداشت با توجه به اهمیتی که موسیقی در فرهنگ ساسانی داشته است آیین نامه‌ای با موضوع موسیقی نیز در آن روزگار در دست بوده‌است. نشانه‌های به دست آمده در این پژوهش احتمال وجود چنین آیین‌نامه‌ای را تقویت می‌کند.

نتیجه

ابن خرداد به در کتاب *اللهو و الملاهی* روایتی درباره الحان موسیقی ساسانی دارد که با روایت مسعودی در کتاب *مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر* بسیار نزدیک است. ابن خردادبه و مسعودی هم روزگار بوده‌اند و هر دو در بغداد زیسته‌اند. بنابراین احتمال دیدار آن‌ها با یکدیگر بسیار زیاد بوده و بنابر اظهار مسعودی او آثار ابن خردادبه را مطالعه نموده‌است. این دو نویسنده از یک روایت تاریخی مشترک صحبت کرده‌اند اما در نقل این روایت ناهمسانی‌هایی بروز پیدا کرده‌است. ناهمسانی بین دو روایت در تعداد الحان، نام الحان و در کلمات به‌کار برده شده برای معرفی آن‌ها دیده می‌شود. با توجه به هم‌عصربودن دو نویسنده، مسعودی نسخه اصلی روایت ابن خردادبه را در دست داشته و با توجه به امانت‌داری او در نقل اخبار تاریخی نمی‌توان اختلاف بین این دو روایت را برگرفته از اشتباه و عدم دقت او دانست. مطالعه نسخه‌های موجود از کتاب مسعودی نشان می‌دهد این ناهمسانی بین روایت او و ابن خردادبه ناشی از اشتباه نسخه‌نویسان و مصححین این متن هم نیست.

در مطالعه این ناهمسانی نشانه‌هایی به دست آمد که نشان می‌دهد دو نویسنده برای نقل روایات خود احتمالاً از دو متن مشترک، یکی به زبان پهلوی و دیگری برگردان آن به زبان عربی با شیوه نگارشی صدر اسلام، سود برده‌اند.

ناهمسانی در ذکر تعداد الحان، وجود واژه‌های بی‌معنی و بی ارتباط به موسیقی به‌عنوان نام الحان توسط دو نویسنده نشان می‌دهد این واژه‌ها را می‌توان خوانش نادرستی از واژه‌هایی به زبانی دیگر دانست و می‌توان پنداشت این واژه‌ها از متنی پهلوی به عربی برگردانده شده‌اند. ابن خردادبه تعداد الحان را هشت و مسعودی هفت نوشته است. این دو عدد در عربی نگارشی کاملاً ناهمسان دارند اما در خط پهلوی شباهت زیادی دارند. به نظر می رسد اختلاف نظر ابن خردادبه و مسعودی ریشه در متنی دارد که به خط پهلوی در دست هر دو بوده‌است. خوانش متفاوت کلماتی که گمان می‌رود از متن پهلوی به عربی برگردانده شده‌اند را می‌توان در مخدوش‌بودن متن پهلوی و عدم تسلط کافی مسعودی به خط پهلوی دانست.

ناهمسانی دیگر بین دو متن در نام‌های متفاوت با تعاریف تقریباً یکسان برای الحان است که باید مورد توجه قرار بگیرد. سکاف و ابرین، امرسه و ابرینه، سایکاد و قبه، حوبران و اسبراس نام‌هایی برای لحن‌هایی با تعریف مشابه است. ناهمسانی بین صورت نوشتاری این واژه‌ها و جمله‌ها به گونه‌ای است که این اندیشه را در ذهن بیدار می‌کند که دو نویسنده برداشت خود را از یک متن مشترک بازگو کرده‌اند. این ناهمسانی در این دو روایت می‌تواند دلایل بی‌شماری داشته باشد اما بر اساس بررسی و واکاوی دقیق هر دو روایت، متن اصلی را می‌توان یک متن عربی به شیوه نگارشی سده‌های نخست اسلامی بدون نقطه‌گذاری و اعراب پنداشت که در بخش‌هایی نیز ناخوانابوده‌است. با این فرض می‌توان درنظر گرفت که مسعودی و ابن خردادبه متن خود را از روی متن مشترکی به خط عربی نوشته‌اند. ناهمسانی بین خوانش کلماتی چون تحدرا در تعریف لحن ابرینه در متن ابن خردادبه و «انحدارا» در متن مسعودی و همچنین اختلاف بین دو کلمه المحثوث و المحبوب در دو روایت شواهدی از وجود ناهمسانی بین دو متن به دلیل عدم نقطه‌گذاری در متون اولیه اسلامی است. به نظر می‌رسد این متن هم مخدوش و در مواردی ناخوانا بوده‌است. از این رو دو نویسنده خوانش‌های متفاوتی از متن اصلی داشته‌اند.

واکاوی دلیل ناهمسانی‌های بین دو روایت احتمال استفاده دو نویسنده از دو متن مشترک به زبان پهلوی و عربی را می رساند. به نظر می‌رسد دو نویسنده یک متن پهلوی در دست داشته‌اند که یا کاملاً درباره موسیقی بوده و یا بخش‌هایی از آن به موسیقی می‌پرداخته‌است. همچنین برگردان این متن به زبان عربی با شیوه نگارشی صدر اسلام نیز در دست بوده که هر نویسنده با هم‌خوانی و سنجش دو متن روایت خود را بازگو کرده‌است. بر اساس نوشته‌های تاریخی دوره اسلامی در دوره ساسانی شیوه نامه‌هایی برای امور متفاوت مانند تیراندازی، جنگ، غذاخوردن و غیره وجود داشته‌است که به نام آیین‌نامه در نوشته‌های دوره اسلامی یادآوری شده‌اند. با توجه به گفته‌های این پژوهش و نقش پر رنگ موسیقی در دوره ساسانی می‌توان پنداشت آیین‌نامه‌ای هم برای این هنر به زبان پهلوی وجود داشته‌است که مسعودی و ابن خردادبه با در دست داشتن این متن و برگردان آن به خط عربی به شیوه نوشتاری صدر اسلام روایت خود را موسیقی ایرانیان نوشته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. در کتب عربی دوره اسلامی از ایرانیان دوره ساسانی با واژه پارسیان یاد شده‌است. دلیل این امر را می‌توان این گونه توجیه نمود که نخستین برخورد اعراب با ایرانیان با اقوام فارس ساکن در جنوب غرب ایران بوده‌است و به همین دلیل تمام اقوام ایرانی را که با فرهنگی مشخص شناخته می‌شدند پارسی می‌پنداشته‌اند. دلیل دیگر می‌تواند ناشی از عدم درک اعراب از تنوع قومیتی باشد. زیست اعراب طایف محور بوده نه قوم‌محور. این مسئله امروزه در برخورد با برخی ملیت‌ها از سوی ایرانیان دیده می‌شود به‌عنوان مثال یونانی‌ها یا هلنی‌ها یکی از اقوام بومی ساکن در

کشور گریک هستند که در بین ایرانی‌ها همه این اقوام به یونانی شناخته می‌شوند از آنجا که نخستین و بیشترین برخورد ایرانی‌ها با اقوام ایونی در این منطقه بوده است.

۲. ابوالقاسم پاینده در ترجمه این بخش برخی نام‌ها را تغییر داده است که با منطق درونی روایت و شناخت ما از موسیقی دوره ساسانی در تضاد است به همین دلیل این بخش دوباره ترجمه شده‌است. ترجمه پاینده به این صورت است: «موسیقی ایرانیان به وسیله عود و سنج بود که خاص آنها بود و نغمه‌ها و آهنگ‌ها و پرده‌ها و دستگاههای شاهانی داشتند که هفت دستگاه بود: اول سکاف بود که بیشتر از همه به کار می‌رفت و پرده‌های آن از همه روشنتر بود، پس از امرسه که محاسن نغمه را بیشتر از همه فراهم داشت و زیر و بم آن بیشتر بود، آنگاه ماداروسنان که از همه سنگین‌تر بود و سایکاد که بسیار دلپذیر بود و سیسم که اقتباس شده بود و و حویعران که خاص یک نغمه بود.

۳. خان‌بابا بیانی سکاف را برگرفته از کلمه سوکافه به معنی مضراب می‌داند. این برداشت و معنی برای سکاف با توجه به روند متن و هم سنجی آن با متن ابن خردادبه منطقی و درست به نظر نمی‌رسد (بیانی، ۱۳۴۶، ۱۸۱).

۴. ملاح این کلمه را بوستان می‌داند (ملاح، ۱۳۴۱، ۷۴)

۵. برای اطلاعات بیشتر درباره این کلمه به مقاله باربد نوشته احمد تفضلی در دانشنامه جهان اسلام مراجعه کنید.

۶. ابوالقاسم پاینده در این بخش نیز کلماتی را جایگزین نموده که با اصل متن و روزگار مسعودی همخوانی ندارد: آنگاه ایرانیان تار را در مقابل عود و دیاتی را در مقابل سه تار و سریانی را در مقابل طبل و سنج را در مقابل صنج ساختند (الحسن‌علی‌بن‌الحسین‌بی‌علی، ۱۳۴۶).

فهرست منابع

ابن خردادبه (۱۹۶۱)، *مختار من کتاب اللهو و الملاهی، الأب اغناطیوس عبده خلیفه الیسوعی*، بیروت: دارالمشرق.

ابن‌قتیبه، عبدالله بن مسلم (بی‌تا)، *الشعر و الشعراء، احمد محمد شاکر*، جلد ۱، قاهره: دارالمعارف.

ابن‌ندیم، محمدبن‌اسحاق (۱۸۷۲)، *الفهرست*، ترجمه محمدرضا تجدد (۱۳۸۱)، تهران: اساطیر.

ابی‌منظور، محمدبن‌مکرم (۱۹۸۸)، *علی شیری، لسان العرب*، جلد ۱۲، بیروت: دار إحیا التراث العربی.

اصفهانی، ابوالفرج (۱۸۴۰)، *الاغانی*، ترجمه محمد حسین مشایخ فریدنی (۱۳۶۸)، تهران: علمی فرهنگی.

الکندی، اسحاق بن یعقوب (۱۹۶۵)، *رسالة الکندی فی اللحون والنغم: (ملحق ثانی لکتاب "مؤلفات الکندی الموسیقیة")*، تحقیق یوسف زکریا، بغداد.

الإصفهانی، علی بن الحسین أبوالفرج (۱۹۹۴)، *الاغانی*، بیروت: دار إحیاء التراث العربی.

المسعودی الشافعی، علی بن حسین (۳۴۶ه.ق)، *مروج الذهب و معادن الجوهر فی التاریخ*، عبدالرحمن محمد بمیدان، قاهره: البهیة المصریة ادارة الملتزم.

بیانی، خان‌بابا (۱۳۴۶)، موسیقی یکی از مظاهر تمدن درخشان ایران در زمان ساسانیان، نشریه *بررسی‌های تاریخی*، شماره ۷، ۱۶۱-۱۸۷.

تفضلی، احمد (۱۳۸۳)، آیین‌نامه، *دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی*.

آیین-نامه/https://cgie.org.ir/fa/article/258815

جاحظ، عمرو بن بحر (۲۰۰۲)، *المحاسن والاضداد*، علی بوملحم، بیروت: دار ومکتبه الهلال.

دامغانی، محمود مهدوی (۱۳۵۳)، ابوالحسین علی بن حسین مسعودی و برخی از آثار او، *مطالعات اسلامی*، شماره ۱۲، ۹۶-۱۱۷.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، محمد معین، *لغت‌نامه دهخدا*، جلد ۱۲، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

رجب اف، عسگر علی (۱۹۷۰)، *باربد و زمان او*، ترجمه احمد صدری (۱۴۰۰)، تهران: آرون.

فارمر، هنری جرج (۱۹۲۸)، *تاریخ موسیقی خاور زمین ایران بزرگ و سرزمین‌های مجاور به همراه دو گفتار درباره خنیاگری موسیقی ایران*، ترجمه بهزاد باشی (۱۳۹۵)، تهران: معین.

کراچکوفسکی، ایگناتی یولیانوویچ (۱۹۶۳)، *تاریخ الأدب الجغرافی العربی*، قاهره: لجنة التألیف والترجمة والنشر.

محمدی ملایری، محمد (۱۳۹۶)، *فرهنگ ایرانی پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی و ادبیات عرب*، تهران: توس.

مسعودی، علی بن حسین (۳۴۵ ه.ق)، *التنبیه و الاشراف*، ترجمه ابوالقاسم پاینده (۱۳۹۰)، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

مسعودی، علی بن حسین (۳۴۶ ه.ق)، *مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر*، ترجمه ابوالقاسم پاینده (۱۳۸۲)، تهران؛ انتشارات علمی فرهنگی.

ملاح، حسینعلی (۱۳۴۱)، رساله‌ای از ابن‌خردادبه در زمینه موسیقی ساسانی، مجله موسیقی، ۳(۹).

منوچهری دامغانی، اَبوالنَجم احمَد بن قوص بن احمد (۱۳۹۴)، *دیوان منوچهری*، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.

میثمی، حسین (۱۴۰۱)، راه‌های خسروانی و آیین نوروز، *مطالعات تاریخ فرهنگی*، شماره ۱۳، ۸۸-۱۲۳. DOI: 10.29252/chs.13.52.4

George Farmer, Henry (1926), The Old Persian Musical Modes, *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 93-95.

Meynard, de Barbier (1861-1877), Les Prairies d'or (Murug al-dahab wa-ma'adin al-gawhar), *trad. Et revue par charles pellat, Paris, Societe asiatique*, Vol. 5, 1962-1997.