

## طرح پنهان

### نقد کتاب گوشه: فرهنگ نواهای ایران

● آروین صداقت کیش

آهنگساز، پژوهشگر و منتقد موسیقی [aviehs@yahoo.com](mailto:aviehs@yahoo.com)

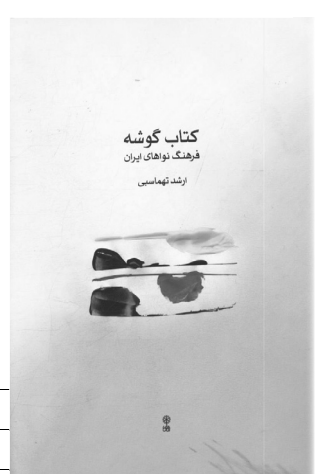
#### چکیده

کتاب گوشه، حاصل سی سال کار ارشد تهماسبی کتابی است که به علت مدت زمان بسیار طولانی تألیفش تغییر برخی از مفاهیم کلیدی را از سر گذرانده است، به ویژه دگرگونی‌های بزرگ در دانشوری و پژوهش موسیقی. با وجود این، بررسی‌های دقیق‌تر نشان می‌دهد این کتاب به دلیل تصحیح‌های انتقادی‌اش از منابع اولیه، تفکیک اطلاعات به دوره‌های تاریخی، دانش دست اول درباره موسیقی دستگاہی و نیز گردآوری حجم بزرگی از مطالب پراکنده در منابع متعدد بسیار سودمند و راهگشا است. در عین حال همین بررسی‌ها روشن می‌سازد که اطلاعات مدخل‌های مربوط به دوران باستان و دوره اسلامی کتاب را باید با احتیاط بیشتری مطالعه و استفاده کرد زیرا از آن رو که این حوزه اصلی کار مؤلف نبوده خطاها و لغزش‌هایی در آنها راه یافته است.

**کلیدواژه:** کتاب گوشه، فرهنگ نواهای ایران، ارشد تهماسبی، موسیقی ایرانی، موسیقی دستگاہی

#### مقدمه

کتاب گوشه ارشد تهماسبی با عنوان فرعی فرهنگ نواهای ایران، اگر از آن ترکیب حصری «نواهای ایران»‌اش به پیروی از خود مؤلف (تهماسبی، ۱۳۹۷: ۲۱) به مسامحه بگذریم و نپرسیم با چنین عنوانی، برای مثال چرا «مقام سحری» کرمانشاهی یا «میرک» بلوچی مدخلی در آن ندارد، فرهنگ‌نامه‌ای است درباره یک نوع خاص از موسیقی در ایران. برای فهم این موضوع باید شرح خود مؤلف را که در مقدمه می‌گوید: «کتاب حاضر [...] خود را به گستره‌ای خاص از موسیقی ایرانی محدود



■ تهماسبی، ارشاد (۱۳۹۷). کتاب گوشه: فرهنگ نواهای ایران. تهران: ماهور.

فصلنامه نقد کتاب

## ادبیات و هنر

سال دوم، شماره ۶  
تابستان ۱۳۹۸

۱۶۰

کرده، تنها به توضیح نام آهنگ‌ها و لحن‌ها می‌پردازد» (همان: ۱۳)، در نظر بگیریم و تلویحاً بپذیریم که مراد از «موسیقی ایرانی» هم این‌جا همان شکل هنری و شهری موسیقی در مراکز فرهنگی یا به بیان دقیق‌تر، موسیقی کلاسیک ایرانی است که در کتاب، «موسیقی رسمی و اصلی» (همان: ۲۱) خوانده شده. اگر این موضوع را که محتوای کتاب قویاً بر آن گواهی می‌دهد، بپذیریم و در آن چون و چرایی نیابیم، فارغ از نکته‌های خرد و کلان مصداقی که می‌توان در متن یافت و درباره آنها بحث‌های درازدامن به راه انداخت، سه نکته کلیدی و کلی (در حکم تعمیم بخش اعظم همان نکات) در میان است که لازم است بررسی شود: نخست: مدت زمان تکمیل کتاب و ماجرای که تا نشر از سر گذرانده است، دوم: معنی/روش‌شناسی پژوهیدن و دانش موسیقی از لحاظ فنی نزد مؤلفش و دگرگونی‌های همان معنی در دنیای موسیقی و موسیقی‌شناسی و سوم: روش‌شناسی و محتوای هر یک از مدخل‌ها. روشن است که این سه قویاً همبسته یکدیگر و بر هم تأثیر گذارند. مخصوصاً اگر به شکل ترتیبی و به همان ترتیب شماره‌هایشان درک شوند.

### اثر زمان

به‌هنگام بودن در جهان ما اهمیت خاصی دارد به‌ویژه درباره محصولات فرهنگی و علمی که به سرعت در حال به‌روز شدن هستند<sup>۱</sup>. بسیاری از آثار گرانقدر را می‌شناسیم که اگر در زمان دیگری به دست آمده بودند، ممکن بود ارج و ارزش دیگری می‌یافتند، یا حتی آثاری را می‌شناسیم که به دلیل «نابه‌نگامی» از حد نهایت اثرگذاری و فایده‌ای که می‌توانستند داشته باشند دور افتادند،<sup>۲</sup> یا به کل فراموش شدند. کتاب گوشه نیز چنین است. تکمیل و در نهایت چاپ آن نزدیک به سه دهه به طول انجامیده (از سال ۱۳۷۲ تا ۱۳۹۷) (همان: ۲۱) و در این سه

دهه بنابه اذعان مؤلف در مقدمه، در مدت چند سال پایانی هم کار چندانی اعم از تألیفی، تدوینی یا ویرایشی روی آن انجام نمی‌شده است (همان: ۱۲ و ۲۲). به بیانی کار متوقف بوده‌است. همین نکته باعث می‌شود هنگامی که آن را می‌خوانیم (در پیوند با برخی مدخل‌ها) از یکسو افسوس بخوریم که ای کاش چنین کتابی زودتر در دسترس می‌بود و بیش از آنی که امروز می‌تواند باشد راهگشای مطالعات موسیقی دستگاهی می‌شد و از سوی دیگر باز حسرت این‌را داشته باشیم که ای کاش کتاب به‌هنگام‌تر منتشر می‌شد تا نه این که بر زمینه مطالعات موسیقی‌شناختی امروز بن درک و سنجیده شود بلکه دست‌کم زمینه‌ساز برخی از آن‌ها باشد. هنگامی که روند تألیف تا نشر اثری چنین طولانی می‌شود آن هم به سببی جز مدت زمان لازم برای انجام کار مطالعه یا نوشتن، همیشه خطر آن هست که حتی مفاهیم کلیدی در گذر زمانی چنین بزرگ تغییر کند.

همین گذر زمان است که باعث می‌شود، خواننده متخصص یا دقیق کتاب گوشه هنگام خواندن احساس کند، بعضی از اطلاعات آن امروز به شکل‌های گسترده‌تر و پیشرفته‌تری در دسترس است. در نتیجه خواننده ممکن است در بعضی جاها - که در بخش‌های پسین مقاله خواهیم دید - ترجیح بدهد برای مطالعه مستقیماً به آن مطالعات به‌روز مراجعه کند و حتی به‌عنوان حرکت نخست هم سراغ کتاب گوشه نیاید، به‌ویژه که مدخل‌های کتاب گوشه - اگر منفرد به آن‌ها بنگریم - راهنمای خواننده مشتاق یا نیازمند مطالعات تکمیلی نمی‌شوند.

### پژوهش موسیقی و معنی آن

کتاب، نوشته مؤلفی است موسیقی‌دان که عمده شهرت حرفه‌ای‌اش در عمل موسیقی و تقریباً همسنگ آن، در معلمی است. در این راه پیش‌از این هم تألیف‌ها و ابداعاتی داشته که بیشترشان حاصل تجربیات معلمانه‌اش بوده‌است. اینجا نیز وضع تقریباً همان‌گونه است. بخشی از محتوای کتاب گرچه نه به شکل نظام‌یافته و مرتب فرهنگ‌نامه‌ای کنونی، بلکه به شکل‌های مختلف در کارگاه‌ها، کلاس‌ها و حتی برنامه‌های رادیویی از زبان مؤلفش بیان شده، یا پایه و اساس لازم برای رسیدن به آن‌ها در چنین فرآیندی قوام یافته‌است.

اگر بادقت به محتوای کتاب و تحلیل‌ها و مقایسه‌های ارائه شده در کتاب بنگریم، می‌بینیم که چگونه معنای دانش موسیقی نزد مؤلف شکل گرفته‌است. از دید او و هم‌نسلانش چنین دانشی نوعی بصیرت حاصل دقت در عمل موسیقی است که برخی از موسیقی‌دانان از انتزاع مصداق‌های مختلف کارشان به دست می‌آورند. آن‌ها از احاطه و اشراف به ماده کارشان به انتزاع‌ها و تعمیم‌هایی دست پیدا می‌کنند و می‌توانند دست‌کم کار را در چارچوبی نظری توصیف یا صورت‌بندی کنند. بدین صورت نظریه‌پرداز و نظریه‌پرداز از دل کار عملی برمی‌آید.

از این بابت، کتاب گوشه با همه تازگی‌هایی که زین پس در آن خواهیم دید، با برخی آثار دیگر همچون فرهنگ موسیقی ایرانی اثر ارفع اطرائی و واژه‌نامه موسیقی ایران زمین اثر مهدی ستایشگر که هر دو در مقدمه (همان: ۱۴) در مقام پیشینه تألیف آمده هم‌سنخ و هم‌خانواده به شمار می‌آید. همه این آثار حاصل کار یک نفر موسیقی‌دان/معلم مشتاق دانش دانش‌نامه‌ای و حاصل جمع بصیرت نظری موسیقایی موجود در اطراف او یا پرداخته‌شده به نیروی اندیشه او است. هم‌خانوادگی به جای خود، اما کتاب گوشه را حتی اگر تنها بر اساس کمیت ساده مدخل‌هایش نسبت به اسلاف خود بسنجیم، باید یک گام بلند به پیش، به شمار آورد.

### روش‌شناسی و محتوای مدخل‌ها

روش تدوین مطالب در فرهنگ‌نامه‌ها عمدتاً تکیه بر مطالعات دست‌دوم دارد و راهبردهای انتخاب مدخل نیز به گونه‌ای است که با تحدید و حصر عنوان و اهداف فرهنگ‌نامه بخواند. راهبردی که ارشد تهماسبی برای موضوع دوم برگزیده، چنان‌که پیش‌ازاین هم اشاره شد، «توضیح نام آهنگ‌ها و لحن‌ها» (همان: ۱۳) است و منظور او از این «آهنگ‌ها و لحن‌ها»، بیشتر نام ساختارهای اجرایی اعم از نمونه‌های امروزی در موسیقی دستگاهی یا نمونه‌های قدیمی و باستانی باقی‌مانده در تاریخ است. از همین رو برای مثال مدخلی در توضیح یا معرفی «مرغ سحر» نمی‌یابیم که هم به یک معنی «آهنگ» است و هم متعلق به همان «گستره خاص موسیقی ایرانی» که کتاب قصد دارد فرهنگ‌نامه آن باشد. اگر این محدودیت تصریح‌نشده اما به حد کافی واضح را در نظر داشته باشیم مدخل‌های کتاب به خوبی حوزه ادعایی را پوشش می‌دهد. به‌ندرت ممکن است عنوانی بیابیم که می‌تواند مدخلی در این فرهنگ‌نامه باشد و نیست. و اگر به ندرت چنین مدخلی بیابیم، نمونه‌ای حاشیه‌ای است که نبودش خدشه‌ای جدی به فرهنگ‌نامه وارد نمی‌کند. از این بابت، فرهنگ‌نامه‌های ایران و ام‌دار چند فرهنگ عمومی و تخصصی موسیقی پیش از خود است. به این معنی که قریب به اتفاق مدخل‌هایی که در آن‌ها با محدوده موضوعی کتاب حاضر منطبق است در این کتاب هم جایی یافته است. اما کتاب تنها به آنها بسنده نکرده است. مدخل‌های فراوانی می‌توان در آن یافت که پیش‌ازاین در فرهنگ‌نامه یا لغت‌نامه دیگری اطلاعات مربوط به آن‌ها موجود نبوده است. برای نمونه، اطلاعات برخی نام‌ها و گوشه‌های ردیف‌های مهجور یا کم‌تر در دسترس که حتی در خود این کتاب هم، تنها اسمشان آمده و به اعتراف مؤلف بر محتوای آن‌ها دسترسی‌ای نبوده است.

منابع نویسنده برای یافتن آن نام‌ها یا همان مدخل‌های کتاب، افزون بر ماده زنده موسیقایی موسیقی معاصر که از یک‌سو به مدد ضبط‌ها و نغمه‌نگاری‌های

امروزی و از سوی دیگر، به مدد سنت شفاهی، هنوز حی و حاضر به آن تسلط و دسترسی داشته، مدخل‌هایی از قدیم‌ترین فرهنگ‌های لغت (لغت فرس/اسدی) (همان) و اشارات شاعران (حامل و نگهبان بخش بزرگی از معرفت در جهان فارسی‌زبان) بوده است. تکیه اصلی در این کتاب بیش از همه، بر اثر دوران‌ساز و گرانسنگ لغت‌نامه‌نویسی به فارسی یعنی *لغت‌نامه دهخدا* است. این امر همچون لبه تیغی همزمان حسن و عیب را با خود دارد. از یک‌سو، مجموع دانش ادبی و تاریخی لغت‌نامه‌های پیشین را به شکلی قابل‌اطمینان در اختیار مؤلف امروزی می‌گذارد و از سوی دیگر، در جاهایی که بحث از منابع موسیقی‌شناختی اصلی است، احتمال دارد به اعتبار اطمینان حاصله او را از آنها دور کند (نمونه‌هایی از این امر را ضمن بحث آتی خواهیم دید). افزون بر این تحت تأثیر همه این انتخاب‌ها محتوای مدخل‌ها سرشتی دوگانه یافته یعنی گاه مطالبی در توضیح معنی لغات می‌یابیم (حتی اشاراتی به وجه تسمیه) مانند مدخل «درغم» (همان: ۲۴۲) و گاه توضیحات نظری درباره آنها و مفهومی که نمایندۀ آن هستند.<sup>۳</sup>

فصلنامه نقد کتاب

ادبیات و هنر

سال دوم، شماره ۶  
تابستان ۱۳۹۸

۱۶۳

رویکرد مؤلف به اطلاعاتی که در مقابل عنوان مدخل آورده، خواه از منابع دست دوم استخراج شده باشد، خواه از منابع اصلی نوعی تصحیح انتقادی است. در جای جای کتاب گوشه به نمونه‌هایی برمی‌خوریم که تهماسبی با دقتی وصف‌ناشدنی، موارد اختلاف میان منابع را یافته و پیش چشم خواننده گذاشته است. چنین تصحیحاتی می‌توانست در نهان خود نویسنده رخ دهد و به صورت حذف آن بخش از اطلاعات که شایسته تشخیص داده نمی‌شد، نمایان شود. اما چنان‌که در نمونه‌های زیر می‌بینیم، او ترجیح داده است این فایده مرتبه دوم را نیز از خوانندگان دریغ نکند:

«بال کبوتران گوشه‌ای در دستگاه راست پنج‌گاه ردیف برومند که در نام‌گذاری‌اش اشتباه شده و در حقیقت آنچه نورعلی برومند به‌عنوان بال کبوتران آورده، پروانه است. پروانه از گوشه‌های دستگاه راست پنج‌گاه است که در بیشتر ردیف‌ها روایت شده و به صورت ضربی هم دیده می‌شود.

احتمالاً برومند خاتمه معروف ردیف را، که به بال کبوتر شهرت دارد، با پروانه خلط کرده و به صورت بال کبوتران - که به این صورت سابقه‌ای ندارد - آورده است. داریوش طلایی، در نت‌نگاری این ردیف، نغمه برومند را پروانه نامیده است (که باید نغمه پروانه یا نغمه می‌نامید) و عنوان بال کبوتران را، که در ردیف برومند پس از نیریز آمده، حذف کرده است (می‌بایست پروانه می‌نامید). بال کبوتران در روایت‌های فرصت شیرازی و مهدی قلی هدایت از ردیف میرزا عبدالله، که هر دو مقدم بر ردیف برومندانند، و نیز ردیف‌های دیگر نیامده است.<sup>۱</sup>

فقط پایور در تصحیح ردیف صبا آن را در مقابل پروانه توضیح داده است. در مقدمه کتاب آمده که استاد ابوالحسن صبا آن اندازه که پایبند درست‌نواختن

گوشه‌ها بوده به نامشان توجهی نداشته و در برخی موارد نام‌ها را جابه‌جا کرده‌است. پایور در این ویرایش نام درست هر گوشه را مقابل آنچه صبا به اشتباه نوشته آورده‌است. تصحیحات او به استثنای بال کبوتران، همگی به جا و صحیح‌اند. وی این ترکیب را در ردیف برومند دیده است. «تهماسبی، ۱۳۹۷: ۷۶) او همه جا مواردی از عدم تطابق میان منابع دست‌سوم و دست‌دوم را هم گزارش کرده‌است. خودش به عنوان یک روش اعلام شده در این باره در مقدمه چنین می‌گوید:

«واژه‌هایی که در منابع مختلف، با ارجاع به فرهنگ‌های مختلف به عنوان «لحن» آمده‌اند ولی در آن فرهنگ‌ها ثبت نشده یا به گونه دیگری تفسیر شده‌اند، در این جا ثبت و بررسی شده‌اند، مانند پژواک که در کتاب *زمینه شناخت موسیقی ایران (۱۴۹)*، به نقل از *لغت‌نامه دهخدا*، به اشتباه نام نوایی است یا پیغوله که *نام‌نامه موسیقی ایران* زمین به مدخل «آهنگ» در *لغت‌نامه* ارجاع داده شده، ولی در آنجا ثبت نشده است.» (همان: ۱۸)

تصحیح انتقادی در کار مدخل‌نویسی تهماسبی با چنان وسواسی دنبال شده‌است که او را شجاعانه به تصحیح اشتباه‌های پیشین خودش هم کشانده و نمونه‌ای به‌راستی کمیاب، دست‌کم در فرهنگ‌نویسی به فارسی را رقم زده است: «سال‌ها قبل در کتاب *تصنیف‌های عارف* نوشته بودم: احتمالاً پس از انقراض سلسله زندیه و روی کار آمدن قاجارها (ترک‌ها) بعضی از موسیقی‌دانان از راه خودشیرینی و تملق‌گویی، بیاتی را که منسوب به زندها بوده، بیات ترک اطلاق کرده‌اند.» (۶۵) اما اکنون می‌دانیم که بیات ترک حدود صد سال قبل از به قدرت رسیدن قاجارها سابقه داشته و در *تحفة‌الهند (۴۲۹)*، حدود سال‌های ۱۱۰۰ ق.، به‌عنوان یکی از چهل‌وهشت گوشه آمده است.» (همان: ۹۷)

در این میان، فارغ از این‌که موافق باشیم جای چنین تصحیح‌هایی در یک فرهنگ‌نامه است یا نیست و بحث بی‌پایان بر سر آن، جای یک افسوس درباره این رویکرد برای موافقان باقی است. متأسفانه مؤلف این روش خود، یعنی پیگیری تصحیح‌گرانه سلسله منابع را عمدتاً تا *لغت‌نامه دهخدا* و منابع هم‌رده (از لحاظ زمان تألیف یا وزن) گسترش داده و دامنه آن را تا مقابله و مقایسه منابع اصلی (احتمالاً به دلیل دشواری دسترسی به بسیاری از منابع و سترگی حجم چنین کاری) با این منابع میانی نگسترده است.

این رویکرد تقریباً ثابت که در بررسی‌های منبع‌شناختی و تصحیح صورت‌های مختلف نام‌ها نسبتاً مفید افتاده، در اندک نمونه‌هایی شکل گفتگوی انتقادی (ابراز نظر) با متن مدخل پیدا کرده که چندان روش مرسوم در فرهنگ‌نویسی نیست. معمولاً اگر انتقاد وارد به حد رد برسد با حذف، خواننده را از گمراهی احتمالی منتج از آن می‌رهانند و اگر نرسد، طرح آن نقد را در مدخل یک فرهنگ‌نامه جایز

نمی‌شمارند. نمونه‌ی زیر از مدخل «ابوعطا» که در بردارنده‌ی نوعی دفاعیه‌ی سبکی است؛ در این باره بسیار گویا است:

«خالقی درباره‌ی کیفیت این آواز نوشته است: در حقیقت می‌توان گفت که این آواز نمونه‌ی کاملی از موسیقی یکنواخت ایرانی است که از این حیث میان سایر آوازها نظیر و نمونه‌ای ندارد و طبیعی است که عامه را با این موسیقی بیشتر آشنایی است و به همین جهت آن را آواز بازاری نامیده‌ایم.»

هر چند خالقی نظرش را در صفحه‌ی قبلی - آنجا که با اشاره به ابوالحسن صبا می‌گوید: اگر بیات ترک خوب اجرا شود بسی دلپذیر است - کمی تعدیل کرده است، با این حال در این باره باید گفت: آثار ماندگاری مانند آلبوم به یاد عارف کار محمدرضا لطفی، یا آلبوم *آستان جانان* کار پرویز مشکاتیان، که هر دو را محمدرضا شجریان خوانده، ظرفیت بالقوه‌ی آواز بیات ترک را برای آنچه می‌تواند اصیل، استوار و در عین حال زیبا شمرده شود نشان می‌دهد. (همان: ۹۷)

کتاب گوشه با همه‌ی بهره‌گیری موفقش از منابع دست‌دوم لغت‌نامه‌ای، آنجا که پای استفاده از منابع دست‌دوم موسیقی‌شناختی و تاریخ موسیقی و تاریخ عمومی به میان می‌آید، به دلیل همان دیرآمدگی یادشده و این که کار تألیفش مدتی متوقف بوده قدری با زمانه ناهمراهی می‌کند یا در جاهایی هم تک‌منبعی می‌شود؛ یعنی تقریباً تمام محتوای مدخل از یک منبع نقل و نه فرآورده می‌شود (نمونه: «نام‌های ایرانی در موسیقی عرب» که تقریباً یکسره نقلی است از کتاب *اندیشه‌های علمی فارابی* مهدی برکشلی). این امر در نظر اهل فن قدری از بیشینه سودمندی کتاب خواهد کاست. این نمونه‌ها که سخت مبتنی بر منابع قدیمی یا انحصاری است خواننده‌ی آشنا با پژوهش‌های اخیر در این باره‌ها را قدری در اندیشه ناهمزمانی فرومی‌برد:

«از موسیقی پیش از دوران ساسانیان (اشکانیان) اطلاع دقیقی در دست نیست. حسن پیرنیا نوشته است: از این صنایع پارتی همین قدر می‌توان گفت که یک نوع موسیقی داشتند ولی از آلات موسیقی پیداست که موسیقی‌شان خشن بوده؛ زیرا در ضیافت‌ها فقط نی و تنبور می‌زدند ... بنابراین موسیقی‌شان بیشتر ضرب بوده (هرودیان، کتاب ۴، بند ۲۰) ... از ادبیات پارتی به ما هیچ‌گونه اطلاعاتی نرسیده، ولی معلوم است که آوازهایی داشته‌اند که نثر مُرسل نبوده و آن آوازها را می‌خوانده‌اند.» (تاریخ ایران باستان: ۲۳۵۸) (تهماسبی، ۱۳۹۷: ۶۲)۴

شگفت‌آور نیست اگر خواننده از خود بپرسد: چرا این جا به جای اشاره به یک منبع کهنه‌ی تاریخ عمومی هیچ اثری از کارهای مهشید فراهانی (۱۳۸۹)، مژگان خان‌مرادی (۱۳۹۴)، سارا ذوالفقاری و بهمن فیروزمندی (۱۳۹۴)، مهتاب مبینی و معصومه حق‌پرست (۱۳۹۷) و مشابه آن یا حتی منبع قدیمی‌تری مثل (بویس و فارمر، ۱۳۶۸) نمی‌بینیم.

افزون بر بازتاب منابع دست دوم و سوم اغلب قابل اعتماد سرّندشده از نظر مؤلف، پژوهش دست اول، یعنی تتبع و غور خود مؤلف در محتوای هر مدخل که پیش از این در جای دیگری دیده نشده باشد نیز در متن کم نیست. محتوای برخی مدخل‌های امروزی تر کتاب، چنان نوشته شده است که لایه‌لای آن‌ها می‌توان خطوط نظریه موسیقی خود ارشد تهماسبی را نیز دید. این گرایش مؤلف پیش از این هم شناخته شده بود. او معلمی مؤلف است و از همین رو بنا بر نیاز، دست به ابداع روش نیز زده است.<sup>۵</sup> کتاب عمیقاً با این وجه از کار تهماسبی پیوند دارد و او خود در گفتگویی که درباره انتشار کتاب با فصلنامه ماهور کرده، این موضوع را شرح می‌دهد (تهماسبی و فاطمی و خضرای، ۱۳۹۷). حضور این اندیشه‌ورزی دست اول چنان گسترده است و تا عمق کار نفوذ کرده که در متن حتی با اصطلاح‌شناسی مخصوص مؤلف روبه‌رو می‌شویم. نه تنها نوعی نظریه پردازی در عمل، بلکه بخشی از اصطلاحات لازم برای تبیین و صورت‌بندی آن نظریه هم از آن نویسنده است چنان‌که در جاهایی مؤلف ناگزیر آن را در مقدمه از سر رفع ابهام توضیحی نزدیک به تعریف نیز داده است (گزیده اول):

«در این کتاب اصطلاح «محور» به مفهوم مرکز ثقل صداهای هر مقام است. ترکیب‌های «پیش‌محور» و «پس‌محور» هم برای نامیدن نت‌های قبل و بعد از نت محور به کار رفته‌اند. «پرده» هم کاربردی مانند محور دارد، مثلاً پرده شور یعنی محور شور» (تهماسبی: ۲۰)

«بی‌خبری گوشه‌ای در ردیف عسکری، در قسمت زهاوی دستگاه نوا که زمینه مستقلاً ندارد و گردشی متفاوت در رهاوی است. بی‌خبری تأکید بر محور سه‌گاه (می کُرُن در نوای سل) و اشاراتی هم به مخالف دارد [...]» (همان: ۱۰۹).

«برخی گوشه‌ها مانند داد، گشایش، فیلی و ... با حفظ ویژگی‌های خود در پرده‌ها مقام اول، یعنی ماهور تغییری ایجاد نمی‌کنند اما گوشه‌های اصلی مانند دلکش، راک، شکسته و ... نسبت به پرده‌های مقام ماهور پرده‌شکنی دارند» (همان: ۵۷۷)

«[مایه] در موسیقی امروز اصطلاحی است برای بیان مبنای صوتی در اجرای دستگاه‌ها و آوازها [به کار می‌رود]». (همان: ۵۸۱)

چنین وضعیتی بدین معناست که فرهنگ‌نامه در حالتی بینابین یک مجموعه از پژوهش‌های دست اول و گردآوری ارجمندی از منابع پیشین، در یک سازماندهی نو شناور است. میان نظریه شخصی برای موسیقی دستگاهی و یک فرهنگ‌نامه بودن، هر دو را همزمان انتخاب کرده است. دامنه این دوگانگی تا بروز نوعی موسیقی‌شناسی (تاریخی) ضمنی درباره ارتباط ساختارهای اجرایی امروزی با نمونه‌های قدیمی‌تر نیز کشیده می‌شود؛ یعنی خواننده هم باید با زیر و بم نظرات و نظریات خاص مؤلف آشنا شود و هم اطلاعات موجود درباره هر مدخل را دریافت



کند. به بیان دقیق‌تر، دومی را در قالب اولی درک کند. مثلاً مقام سر دستگاه را با ارکانی چون «محور» دریابد نه با اصطلاح آشنا تر «شاهد» و ... یا فواصل هر ساختار اجرایی را براساس شیوه ناآشنا (و البته ساده و بسیار کاربردی مخصوصاً در کاربردهای آموزشی) بفهمد.

در فرآوری اطلاعات تهماسبی بنا را بر تفکیک گذاشته‌است. به تصریح او در «پیشگفتار» کتاب، اصلی‌ترین تفکیک‌ها میان موسیقی سه دوره باستان (عمدتاً ساسانی)، قدیم (دوره اسلامی) و دوره حاضر صورت گرفته‌است (همان: ۹-۱۱). تا آن‌جا که میسر بوده و اطلاعات موجود اجازه می‌داده، چنین تفکیک‌هایی قائل شده‌است. (مثلاً در میان مدخل‌های هم‌نام که در دوره‌های مختلف معانی مختلفی داشته‌اند). هر چند این اصلی‌ترین تفکیکی است که سازماندهی کتاب را شکل داده (و چنان‌که در بخش بعد می‌بینیم پاره‌ای از سود اصلی کتاب را هم ممکن است بسازد) اما تنها تفکیک نیست. تفکیک‌هایی چون جداکردن مکتب‌های جغرافیای موسیقی دستگاهی (مخصوصاً مکتب اصفهان) و تأکید بر تمایزهای آن‌ها هم در مدخل نویسی و هم در تصمیم‌گیری برای آوردن یک مدخل، دخالت داشته‌است. حتی تمایزگذاری دقیق و ظریف میان معنای نام‌ها در هر دوره (نمونه: «ماه» در گفتار متداول گویندگان رادیویی دوره گل‌ها، نوشته‌های خالقی و رسالات نظری قدیم) (همان: ۵۸۱) بخشی از منش و روش کلی مؤلف در نوشتن فرهنگ‌نامه است. تفکیک‌های یادشده، به ویژه تفکیک‌های بنیانی هم مسائلی را درباره دانش کلی ما فاش می‌کند، هم فرهنگ‌نامه را به مقام سنجش می‌کشاند. محتوای مدخل‌ها از لحاظ عمق و سطح پرداخت هم‌تراز نیست. بخشی از این موضوع طبیعی است، زیرا بعضی از مدخل‌ها درباره دوره‌ای است که دسترسی به اطلاعات مربوط به آن بسیار دشوار یا غیرممکن است. اما بخشی دیگر چنین نیست. در چنین مدخل‌هایی عمق بخشیدن یا اجتناب از اشتباه‌هایی که اکنون در متن کتاب رخ داده، کاملاً امکان‌پذیر بوده‌است. یکی از نمونه‌های گویای این موضوع را در مدخل «راوشن» می‌شود دید:

«راوشن‌ها = راسین = رواشین. عنوان مجموعه نواهایی منسوب به دوران ساسانیان یا پیش از آن است که در *الکافی فی الموسیقی*، نوشته ابن زیله، و *المدخل الی الموسیقی فارابی* آمده‌اند. راوشن‌ها از نواهای ضربی بی‌کلام‌اند و در منابع مختلف به صورت‌های مختلف مفرد و جمع ثبت شده‌اند. بنابر روایات، هر یک از راوشن‌ها نام خاصی داشته‌است. این نام‌ها در کتاب‌ها و منابع به صورت‌ها و املاهای مختلف آمده‌اند و تعیین صورت درست و معنای واژه دشوار است. رویح کامکار، فیروز کرناقوسه، وردئس و یورمنیک از راوشن‌ها هستند (امام شوشتری: ۱۲۴). فارابی، در همان کتاب، از راوشن‌های فارسی و خراسانی یاد کرده‌است (امام شوشتری: ۱۲۵). همه واژه‌های مشابه این سرمدخل مشتقاتی از واژه «راس» در

زبان پهلوی‌اند که به معنای راه است.» (تهماسبی: ۲۹۰)

همان‌طور که در این مدخل با اطلاعات دست‌سوم (امام شوشتری-اطرای-تهماسبی) می‌توان دید نخست المدخل إلی الموسیقی به نقل از کتاب محمدعلی امام شوشتری به صورتی آمده که گویی فارابی چنین کتاب مجزایی دارد. این اشتباه احتمالاً باید حاصل خلط المدخل فی (الصناعة) الموسیقی یا همان جزء اول کتاب الکبیر مشهور فارابی با یک کتاب مستقل نزد امام شوشتری باشد و این خلطی است مسبوق به سابقه. اما جز آن، اشکال از آن‌جا حاصل شده که مؤلف بررسی انتقادی خود را برخلاف اغلب مدخل‌های معاصر تا متن اصلی فارابی و ابن‌زبیله دنبال نکرده است. اگر چنین می‌کرد، قاعدتاً باید مدخل اصلی برای این موضوع می‌شد: «دواشین» یا «رواشین»، آن هم بدون اشاره به «نواهای ضربی»<sup>۷</sup>. زیرا در نسخه‌های معتبر چاپی آن کتاب‌ها به عربی یا ترجمه‌هایشان (فارابی<sup>۸</sup>، ۱۹۶۷: ۶۹، فارابی، ۱۳۷۵: ۲۳، فارابی، ۱۳۹۲: ۵۴) اولی آمده و تنها در یک پی‌نوشت هم دومی و طبیعتاً مشخص نیست این صورت‌های ثبت‌شده در کتاب گوشه مربوط به کدام نسخه‌ها است. گذشته از بررسی منابع اصلی، از آشنایی با کارهای محسن حجاریان دربارهٔ این اصطلاح کلیدی و هم‌خانواده‌هایش «راه» و «راس» یا مطالعات موردی به‌روز دیگر در شکل‌گیری این دست‌مدخل‌ها نشانی نیست. این‌گونه مثال‌ها ناگزیرمان می‌کند، این ایدهٔ دانشگاهی را بپذیریم که امروزه نوشتن فرهنگ‌نامه یا دانش‌نامهٔ تخصصی کار یک دانشور تنها (هر اندازه هم مسلط) نیست، بلکه گروهی از متخصصان و تمرکز هر یک یا هر گروه بر مدخل‌های بسیار تخصصی را می‌طلبد.

با دور شدن در زمان یا آن‌جا که اطلاعات متقن وجود ندارد یا دارد و نویسنده از آن اطلاعی نداشته، گاهی دست به کار حدسیات و فرضیاتی شده که بعضی از آنها به کلی از دایرهٔ تخصص و دانش وی بیرون است و چنان‌که می‌توان انتظار داشت نتیجهٔ خوبی هم در پی نداشته است. برای مثال در مدخل «باباحسینی» حدس انتسابش به روستای باباحسینی را می‌خوانیم به این دلیل که «در دوره‌های بعد گوشه‌های زیادی از این ناحیه به ردیف موسیقی راه یافته‌اند» (تهماسبی: ۶۹) اما روشن نمی‌شود این حدس متکی به نوعی وجه تسمیهٔ مردمی است یا سندی تاریخی یا مطالعاتی دربارهٔ قرابت موسیقی منطقه با محتوای گوشهٔ باباحسینی. یا در این نمونهٔ دیگر دامنهٔ حدس بعید تا رشتهٔ باستان‌شناسی و تاریخ کشیده می‌شود:

«در فهرست شهنازی این گوشه به‌صورت آشور رهاوند و در ردیف دانش آشور راوند آمده است. رهاوند صورتی از راهاوند و نام شهری در نزدیکی کاشان است که امروزه راوند نامیده می‌شود. گوشهٔ دیگری هم در ردیف، با عنوان راوندی، منسوب به این منطقه است. وجود این دو نام در ردیف، و شیوهٔ اطلاق علی‌اکبر شهنازی

و تقی دانش نشان می‌دهد که آشوراوند در اصل آشور رواندش بوده‌است و به تخفیف، یک حرف «ر»ی آن حذف شده‌است و شاید در روزگار کهن نام این منطقه آشور رهاوند یا آشور راوند بوده زیرا بخشی از مناطقی است که به قلمرو آسوریان اضافه شده‌است.» (همان: ۳۱ و ۳۲)

وحدت رویه در گزیدن و معادل‌نویسی مدخل‌ها، احتمالاً به دلیل مدت‌زمان بسیار طولانی تألیف کتاب و ترتیب منابعی که در طول این سال‌ها به دست مؤلف می‌رسیده، گاه یکدستی کافی ندارد. یعنی چیزهایی در یک جا مدخل جداگانه حساب شده، اما در جای دیگر معادل همان‌ها مدخل مجزایی نیافته‌است. به عنوان نمونه در مدخل «راست‌پنج‌گاه <۱>» می‌خوانیم «دستگاه اول از دوازده دستگاهی که آقابابا مخمور در دوره فتحعلی‌شاه قاجار ایجاد کرده بود.» (همان: ۲۷۸) در حالی که بنا بر وحدت رویه در ذیل «همایون»، هیچ‌کدام از چهار مدخل موجود (همان: ۶۸۲ تا ۶۸۶) یا مدخل پنجمی را با استناد به کلیات یوسفی تخصیص داده‌شده به چنین معادلی نمی‌یابیم: «دستگاه سوم از دوازده دستگاهی که آقابابا مخمور در دوره فتحعلی‌شاه قاجار ایجاد کرده بود.» همچنین است برای «ماهور» و از این دست در کتاب دیگرهایی هم می‌توان جست بی آن که دلیلی مصرح یا تلویحی برای آن اقامه شده باشد یا خواننده خود بتواند به قرینه برای آن اقامه کند. همچنین گاهی اقلام اطلاعاتی که مقابل مدخل‌های مشابه آورده‌است یکسان نیست. مثلاً در حالی که در برابر «ابوعطا» (و چند دستگاه دیگر) ویژگی عاطفی‌ای<sup>۹</sup> را که روح‌الله خالقی به آنها نسبت داده، آورده است (ولو با بحث در درستی) در برابر «ماهور» چنین نکرده است و روشن نیست چرا.

افزونگی اطلاعات<sup>۱۰</sup> هم از مسایل تکنیکی دیگر لغت‌نامه‌نویسی یا هر نوع فهرست‌نویسی به‌طور کلی است که گاه در کتاب گوشه به چشم می‌خورد. معمولاً در نوشتن چنین فهرست‌هایی سعی می‌کنند میان سهولت دسترسی به اطلاعات و اختصار تعادلی برقرار کنند. به این معنی تکرار اطلاعات یک مدخل در مدخل دیگر تنها زمانی روا است که مطمئن باشیم تکرارشان لازم است (مثلاً به این دلیل که نبودن این اطلاعات باعث شود خوانندگان گمراه شوند). اما در کتاب گوشه نمونه‌هایی هست که اطلاعات مدخل‌ها بدون لزوم در یکدیگر تکرار شده‌است. از جمله در انتهای مدخل «بزرگ <۱>» که توضیح بزرگ به عنوان یکی از دوازده مقام موسیقی قدیم است نوشته شده: «بزرگ در ردیف موسیقی امروز از گوشه‌های شور است.» (ص ۸۲) بلافاصله در «بزرگ <۳>» می‌خوانیم: «گوشه‌ای در دستگاه شور، و شامل دو قسمت [...]» (ص ۸۳) یا در «بسته‌نگار <۱>» (ص ۸۵) یکی از بیست و چهار شعبه موسیقی قدیم؛ همزمان از چهل و هشت گوشه و بسته‌نگار ردیف سخن گفته شده که مدخل‌های «بسته‌نگار <۲>» و «بسته‌نگار <۴>» به آنها اختصاص دارد.

لحن نوشتار مدخل‌ها (خصوصاً مدخل‌های مفصل) از لحن یک دانش‌نامه تا نوشته‌های روایی - که نه برای ارجاع بلکه برای خواندن و دنبال کردن موضوع نوشته می‌شود - در نوسان است. گویی مؤلف گاه در میانه نوشتن فراموش کرده یا مردد شده باشد که در حال نوشتن دانش‌نامه است یا مقاله یا کتابی خواندنی (به مفهومی تقریباً ادبی) که قرار است طرح روایت خواننده را در پی خویش بکشد. جمله‌ای مانند: «سال‌ها قبل در کتاب تصنیف‌های عارف نوشته بودم...» (تهماسبی: ۹۷) نشانی از همین سرگردانی میان دو راهبرد نوشتاری است.<sup>۱۱</sup>

### برخی سودمندی‌های احتمالی کتاب

نمی‌شود برای استفاده از فرهنگ‌نامهٔ پرمدخلی مثل کتاب گوشه قاعده تعیین کرد و گفت تنها به این یا آن شکل استفاده شود. باین حال، باتوجه به محتوا و تا حدودی هم تأیید خود مؤلف می‌توان جایگاه بیشترین استفادهٔ ممکن کتاب را روشن کرد. مؤلف در پیش‌گفتار دربارهٔ هدف اصلی تألیفش می‌گوید:

«برای آن عده از اهل موسیقی که دغدغهٔ پژوهش در چگونگی و چرایی پیدایش نظام دستگاهی به‌جای سیستم مقامی را - که مقطعی مهم و مبهم از تاریخ موسیقی ایران است - دارند فرهنگ مقام‌ها و گوشه‌های موسیقی کارایی ویژه‌ای خواهد داشت زیرا در این زمینه اولین مرحلهٔ کار هر پژوهنده بررسی نام گوشه‌ها و مقام‌ها و آگاهی بر دورهٔ ظهور و زوال‌شان و دانستن هر مطلب دیگری است که دربارهٔ آنها باشد.» (تهماسبی: ۹)

برآورده‌شدن چنین هدفی را تا حدودی خود متن کتاب نیز تأیید می‌کند. مدخل‌ها را اگر نه به عنوان لغت - معنی‌های مجزا بلکه به شکلی اندام‌وار در پرتو یکدیگر درک کنیم نوعی ارتباط تاریخی (و ارتباط‌های دیگر نیز) میان بعضی از آنها ظاهر می‌شود. برای این که طرح بزرگ‌مقیاس کتاب، یعنی نوعی پلهٔ نخست برای مطالعهٔ سیر تطور ساختارهای اجرایی موسیقی ایرانی و نیز ارتباط‌های کنونی‌شان هویدا شود، لازم است کتاب را به شکلی کلی‌تر بررسی و درک کنیم.<sup>۱۲</sup> اگر چنین شود و کتاب را از ابتدا تا انتها بخوانیم و بتوانیم پیوندهای درونی‌اش را تشخیص بدهیم، خطوطی از ارتباط میان ساختارهای موسیقایی قدیمی‌تر (مثلاً مقام‌ها، آوازها، شعبه‌ها و ...) و بخش عمدهٔ آنچه امروز عملاً در دسترس است، در قالب طرح‌واره‌هایی خود را نمایان می‌کند؛ تنها مانع در این راه عدم اطمینان از صحت یا دقت بعضی از اطلاعات کتاب (مخصوصاً در مورد موسیقی‌های قدیمی‌تر) است. بدین ترتیب چنان طرح‌واره‌هایی اگر با مطالعات احتمالی گسترده‌تر و دقیق‌تر در آینده تکمیل شود خوانندگان کتاب را یک گام در جهت هدف به پیش خواهد برد اما اگر اطلاعات مدخل‌هایش تنها به عنوان حقایقی قطعی و نهایی تنها نقل شود یا مرجع قرار بگیرد، ممکن است گمراهی شدیدی به همراه بیاورد.

افزون بر این‌ها، کتاب گوشه اطلاعات اولیه‌ی ذی‌قیمتی برای مطالعات ردیف‌شناختی (در مقایسه با مطالعات مربوط به رسالات یا ...) در اختیار قرار می‌دهد. این ناگفته واضح است زیرا گرانی‌گاه کتاب به سبب سابقه‌ی حرفه‌ای مؤلفش در موسیقی کلاسیک امروزی (ردیف و ...) است. پس اطلاعاتی را در دسترس عموم می‌گذارد (مثلاً اطلاعاتی از مقایسه‌ی ردیف‌های مختلف) که تا پیش‌از این، تنها نزد دانشوران متخصص مطالعه‌ی ردیف و محفوظ در مقاله‌های پراکنده‌ی پژوهش‌نامه‌ها یا ردیف‌های مهجور و منابع دیگر بود و بس.

فصلنامه نقدکتاب

ادبیات و هنر

سال دوم، شماره ۶  
تابستان ۱۳۹۸



### نتیجه‌گیری

از همین رو است که اگر کتاب گوشه زودتر منتشر می‌شد، می‌توانست منشأ اثر بسیار بیشتری شود و بسیاری از کارها انجام‌شده در این حوزه را بارورتر سازد. همچنین اگر چنین طرح بزرگی با همراهی یکی دو دانشور متخصص در حوزه‌های مختلف تاریخ موسیقی یا دست‌کم با صلح و مشورت ایشان پی‌گرفته منابع به‌روزتری به کار گرفته می‌شد؛<sup>۱۲</sup> متن از همین لغزش‌های گاه و بیگاه پراکنده نیز برکنار می‌ماند.

### پی‌نوشت

۱. تنها وجه نابه‌نگامی دیر آمدن نیست زود آمدن نیز هست. منتها در چنان نمونه‌هایی اگر اثر به کل فراموش نشود، ممکن است بعدها با دوران هم‌هنگام شود.
۲. این امر درباره‌ی آثار هنری بسی بیشتر صادق است. نمونه‌هایی را می‌شناسیم که زمان انتشار تقریباً تمامی جایگاهی را که می‌توانسته‌اند داشته باشند از آنها سلب کرده است.
۳. سعید یعقوبیان نیز در مرور کوتاهش بر کتاب گوشه به این موضوع اشاره‌ای می‌کند و آن را بیشتر دانش‌نامه می‌شمارد تا لغت‌نامه (۱۳۹۷).
۴. برخلاف تصحیح انتقادی که رویکرد کلی مدخل‌نویسی تهماسبی است اینجا نشانه‌ای هم از آن نمی‌بینیم که حدسیات طرح شده در کتاب پیرنیا را به دید انتقادی نگریسته باشد.
۵. برای نمونه کتاب *وزن خوانی و آوازگانی* او که در سال‌های پیش پاسخ‌نیاز آموزش وزن خوانی به هنرجویان موسیقی ایرانی بود.
۶. ایرانیک‌های این بخش از نقل قول‌ها برای تأکید بر اصطلاح‌شناسی مخصوص ارشد تهماسبی در کتاب گوشه و همگی از آن نگارنده‌ی این سطور است.
۷. در متن اصلی فقط به سازی بودن اشاره شده و ردی از ضربی بودن نمی‌یابیم حتی در حاشیه‌ای که غطاس عبدالملک خشبه بر این بخش نوشته است. ممکن است تلویحاً این اشاره که نغمات سازی است اما نمی‌توان آنها را به آواز همراهی کرد به «ضربی بودن» تعبیر شده باشد.
۸. هر دو ترجمه‌ی فارسی مبتنی بر ویراست غطاس عبدالملک خشبه است.

10. Redundancy

۱۱. سعید یعقوبیان به همین دوگانگی از جنبه دیگری جز لحن نوشتار پرداخته است. او آمدن بعضی از مدخل‌ها مانند «نام‌های ایرانی در موسیقی عرب» را حاصل آن می‌شمارد (۱۳۹۷).  
 ۱۲. شاید به نظر عجیب بیاید که کسی یک فرهنگ‌نامه را از اول تا آخر بخواند و بعد انتظار ارتباطی میان مدخل‌ها و طرح ساختاری بزرگ‌مقیاسی کتاب داشته باشد اما من در همین مدت که از انتشار کتاب می‌گذرد همکارانی را دیده‌ام که چنین می‌اندیشیدند و انجامش هم داده بودند از جمله «علی صمدپور» که شگفتی‌اش را از طرحی که یافته بود بازگو نیز می‌کرد.  
 ۱۳. این کار را می‌شود در قالب ویراست‌های بعدی انجام داد.

فصلنامه نقد کتاب

ادبیات و هنر

سال دوم، شماره ۶  
تابستان ۱۳۹۸

۱۷۲

منابع

ابن زبیله، حسین (۱۹۶۴). *الكافی فی الموسیقی*، به کوشش زکریا یوسف. قاهره: الثقافیه.  
 بویس، مری و هنری جورج فارمر (۱۳۶۸). دو گفتار درباره خنیاگری و موسیقی ایرانی. ترجمه بهزاد باشی. تهران: آگاه.  
 تهماسبی، ارشد (۱۳۹۷). کتاب گوشه؛ فرهنگ نواهای ایران. تهران: ماهور.  
 تهماسبی، ارشد و ساسان فاطمی و بابک خضرای (۱۳۹۷). «گفتگو با ارشد تهماسبی به بهانه انتشار کتاب گوشه». *فصلنامه ماهور*، شماره ۷۹. بهار ۱۳۹۷. ۱۸۲-۱۶۳.  
 خان‌مرادی، مژگان (۱۳۹۴). «پژوهشی بر آلات موسیقی دوره اشکانی». *مجله مطالعات ایرانی*. شماره ۲۷. تابستان ۱۳۹۴. ۱۱۴-۹۵.  
 ذوالفقاری، سارا و بهمن فیروزمندی شیره‌جینی (۱۳۹۴). «بررسی و معرفی پیکرک‌های انسانی اشکانی موجود در موزه آثار باستان (لایدن) هلند». *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*. دوره ۵. شماره ۸. ۷۸-۶۷.  
 فارابی، ابونصر محمد بن محمد (۱۹۶۷). *الموسیقی الکبیر*. به کوشش غطاس عبدالملک خشبه. قاهره: التراث.  
 \_\_\_\_\_ (۱۳۷۵). موسیقی کبیر. ترجمه آذرتاش آذرنوش. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.  
 \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲). موسیقی کبیر. ترجمه مهدی برکشلی. تهران: سروش.  
 فراهانی، مهشید (۱۳۸۹). «موسیقی نظامی دوره پارتیان به روایت منظومه ویس و رامین». *دوفصلنامه پژوهشی مهرگانی*. شماره ۱. پائیز و زمستان ۱۳۸۹. ۴۹-۴۰.  
 مبینی، مهتاب و معصومه حق‌پرست (۱۳۹۷). «بررسی نقوش سازها در ایران باستان و شناخت جایگاه و اهمیت موسیقی در آن دوران». *جلوه هنر*. شماره ۱۹. بهار و تابستان. صص. ۱۱۶-۱۰۱.  
 یعقوبیان، سعید (۱۳۹۷). «گنج‌گاه؛ مروری بر کتاب گوشه؛ فرهنگ نواهای ایران». وبگاه نویز. نشانی: <https://noise.reviews/review/ketabe-goosheh-1>. بازبینی: ۱۳۹۷/۲/۶.