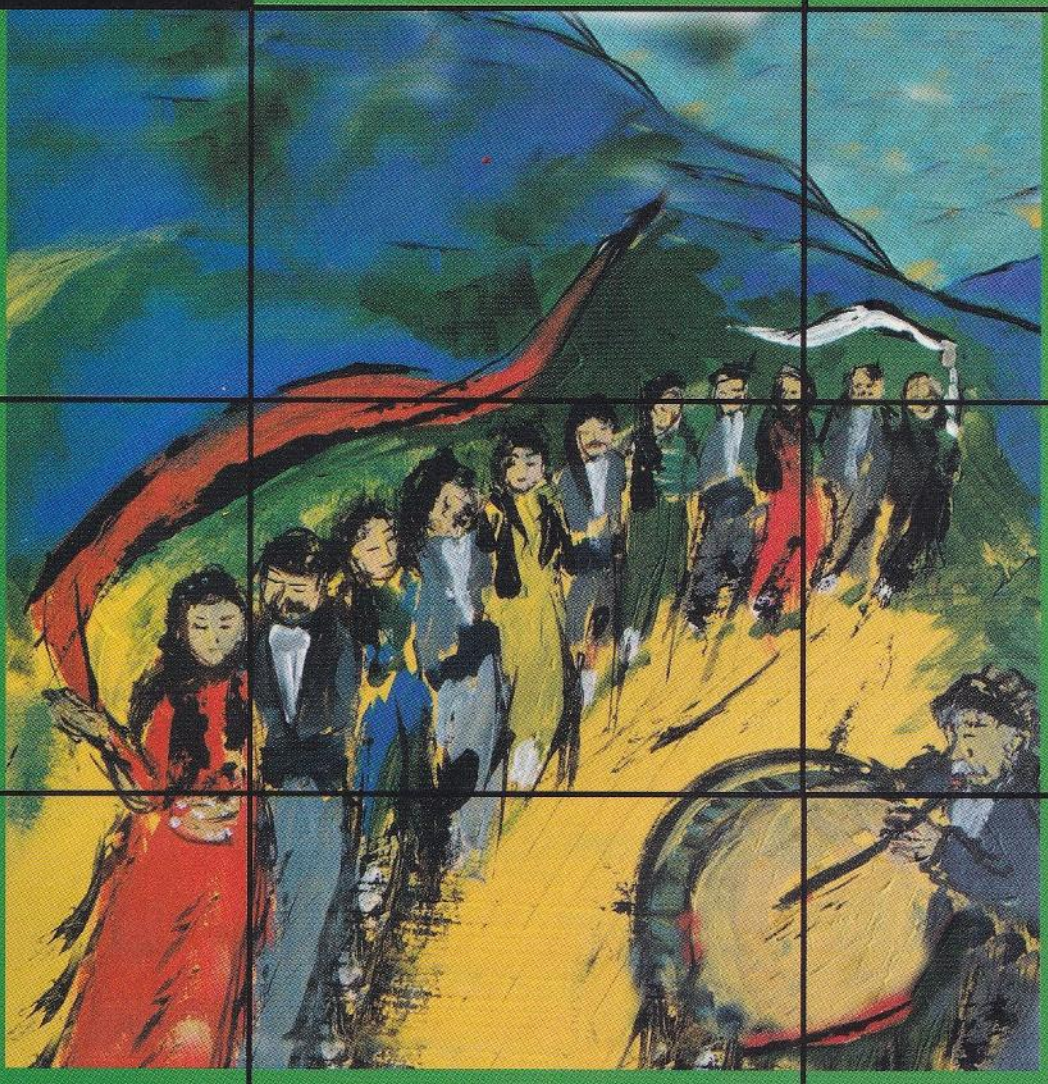
ماهور

۹۱

فصلنامه‌ی موسیقی ماهور

سال بیست‌وسوم، شماره‌ی ۹۱
بهار ۱۴۰۰
۲۱۶ صفحه، ۶۰۰۰۰ تومان



بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

به‌نام خدا

فصلنامه‌ی موسیقی

ماهور

سال بیست‌وسوم، شماره‌ی ۹۱، بهار ۱۴۰۰
صاحب امتیاز: مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
مدیرمسئول: سیدمحمد موسوی
سردبیر: ساسان فاطمی

هیئت تحریریه

سیدمحمد موسوی
بابک خضرائی، آرش محافظ، سعید کُردمافی

گرافیک: سینا برومندی
طرح روی جلد: ملیحه محسنی
صفحه‌آرا: پویا دّارابی
لیتوگرافی: کارا
چاپ و صحافی: کهنمویی‌زاده

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

❄ ❄ ❄

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

❄ ❄ ❄

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
تهران: خیابان حقوقی، شماره‌ی ۴۲، طبقه‌ی همکف، کدپستی ۱۶۱۱۹۷۵۵۱۶
تلفن: ۷۷۵۰۲۴۰۰ فکس: ۷۷۵۰۶۵۵۳
info@mahoor.com
www.mahoor.com

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست مطالب

سرمقاله ۵

مقاله‌ها

ملی‌گرایی، ملی‌کردن و صنعت موسیقیِ مصر:
محمد فوزی، «مصرفون» و «صوت القاهره» (سونو کایرو) ۹
مایکل فریشکاف، ترجمه‌ی فاطمه محمدی

به‌سوی یک نقشه‌ی سرزمینی- قومی برای سنتِ دستگاهی ۴۳
سعید کردمافی

کارگان هنر عاشیقی در بین نسل‌های گذشته و امروز
با تمرکز بر *هاوا*ها ۹۳
سیاوش عسگری

***هَلپَرکِ* (رقص کُردی) از منظر واژه‌شناسی** ۱۰۹
هِرش آرمند

یادداشت‌های پراکنده

تفکیک وزارت فرهنگ و تشکیل وزارت فرهنگ و هنر ۱۲۹
رامتین نظری‌جو

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

همکاری علی‌اکبرخان شهنازی با خوانندگانِ زن ۱۳۳
رامتین نظری‌جو

درباره‌ی نخستین اجرای تصنیف *مرغ سحر* ۱۳۵
رامتین نظری‌جو

درباره‌ی برنامه‌های اجراشده در شبِ افتتاحیه‌ی تالار رودکی ۱۳۹
رامتین نظری‌جو

مفاهیم بنیادین

سه جغجغه و این‌همه سوءظن ۱۴۳
ژان- میشل بُده، ترجمه‌ی ساسان فاطمی

گزارش

چشم‌انداز اجتماعیِ تعزیه در تفرش (۱۳۹۵) ۱۵۹
فرشاد توکلی

نگاهی به آوازِ «نامدارخان» در موسیقیِ قومِ بختیاری ۱۷۱
حامد بالنده

یاد یاران

ماجرای شجریان و نوازندگان سه‌راه سیروس ۱۸۳
داریوش پیرنیاکان

نقد و بررسی

روسو علیه رامو: موسیقی و طبیعت در مقالاتِ *دائرةالمعارف* و فراتر از آن ۱۸۵
میکائل اَدِنا، ترجمه‌ی آرش محافظ

تا فصلی دیگر... ..... ۲۰۳
سیدمحمد موسوی

تازه‌های ماهور

۲۰۷

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

سرمقاله

اولین مقاله‌ی این شماره، به‌قلمِ مایکل فریشکاف، به مسئله‌ی صنعتِ تولیدِ موسیقی و ضبط صفحه در مصرِ اواسطِ قرن بیستم می‌پردازد و، ضمن مطالعه‌ی زندگیِ هنری- فرهنگیِ موسیقیدان و بازیگرِ معروفِ این دوره، محمد فوزی، که اقدام به تأسیسِ نخستین شرکتِ صفحه‌پُرکُنیِ ملیِ مصری، به‌نامِ «مصرفون»، کرده بود، تضاد میان ملی‌گراییِ مردمی و دولتی را، که نماینده‌ی موردِ اخیر در این دوره دولتِ انقلابیِ جمال عبدالناصر بوده است، آشکار می‌کند و مشخصه‌های هرکدام از این دو را در برابر هم قرار می‌دهد.

در مقاله‌ی دوم، سعید کردمافی، در ادامه‌ی تأملاتش بر چگونگیِ پیدایش و پراکنشِ سنتِ موسیقی دستگاهی، به یکی از پرسش‌های متداول در مطالعاتِ موسیقی کلاسیک ایران پرداخته است: پرسش درباره‌ی ارتباط میان سنت دستگاهی و موسیقی‌های مردمیِ قلمروش. پس از یک بحثِ نظری دربابِ موقعیتِ این سنت در پیوستارِ کلاسیک/ مردمی، مؤلفْ مراکزِ شهریِ رواجِ آن در طولِ تاریخِ حیاتش و فرهنگ‌های مردمیِ سهیم در شکل‌گیریِ کارگان‌های آن در قرون نوزدهم و بیستم میلادی را معرفی و، سپس، یک نقشه‌ی جغرافیایی- قومی برای سنت موردبحث پیشنهاد می‌کند؛ با این هدف که، در پرتوی این نقشه، بتوان محتوای برخی از کارگان‌های ردیف-خوانده‌شده را از زوایای جدیدی بررسی کرد، به رابطه‌ی میانِ موسیقی دستگاهی و برخی از سنت‌های عالمانه‌ی همجوار با دقتِ بیشتری اندیشید و پرسش‌هایی برای تحقیقاتِ آینده پیشِ رو گذاشت.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مقاله‌ی بعدی، به‌قلم سیاوش عسگری، پس از طبقه‌بندیِ کارگانِ عاشیقی، تحولاتِ این کارگان را، به‌خصوص در آنچه به عاشیق‌های مناطقِ مختلفِ آذربایجان مربوط می‌شود، با تمرکز بر بخش مهمی از این کارگان که از هاواها تشکیل شده‌اند، بررسی و تأثیرِ تغییراتِ اجتماعی- فرهنگیِ دهه‌های اخیر، که موجبِ تغییر سلیقه و انتظاراتِ مخاطبینِ این موسیقی شده است، را بر این بخش از کارگان آشکار می‌کند.

مقاله‌ی هِرش آرمند فهرستی از واژگانِ مرتبط با رقص‌کُردی (*هَلپَرکِ*) و تعاریف آنها در مناطق کردنشین به دست می‌دهد. مؤلف، پس از ارائه‌ی یک تعریف عمومی از رقص کردی و توضیح برخی مفاهیم پایه‌ایِ آن، واژه‌های هم‌معنی یا مرتبط با رقص کُردی را از واژه‌نامه‌های معتبر جمع‌آوری کرده و معنا و موقعیت‌های کاربردِ آنها در میانِ کردهای ایران، عراق، ترکیه و سوریه را، طیِ تحقیقات میدانیِ گسترده و چندمکانی‌اش، کاویده است. این تحقیق، که در پاسخ به یک خلأ پژوهشیِ موجود در این باره و توسطِ یک اجراکننده‌ی رقصِ کُردی انجام شده، حاکی از تنوعِ چشمگیرِ واژه‌های مرتبط با این پدیده و، به‌خصوص، مواردِ کاربردِ آنها در مناطقِ موردمطالعه است؛ طوری که، گاهی، یک واژه، در حوزه‌های فرهنگیِ گوناگون و یا حتی در یک حوزه‌ی فرهنگیِ خاص، به اعمال، موقعیت‌ها و کیفیاتِ مختلفی ارجاع می‌دهد.

در «یادداشت‌های پراکنده»ی این شماره، چهار یادداشت از یک مؤلف، رامتین نظری‌جو، داریم که، به‌ترتیب، نکاتی تاریخی را درباره‌ی تأسیس وزارت فرهنگ و هنر در دوره‌ی پهلویِ دوم، اکراهِ علی‌اکبرخان شهنازی به همکاری با خوانندگانِ زن، نخستین اجرای *مرغ سحر* توسط تاج اصفهانی و اجرای یک باله و یک اپرای ایرانی در شبِ افتتاحیه‌ی تالار رودکی آشکار می‌کنند.

«سه جغجغه و این‌همه سوءظن»، عنوان مقاله‌ای است به‌قلمِ ژان- میشل بُده که آن را برای بخشِ «مفاهیم بنیادین» این شماره ترجمه کرده‌ایم. مؤلف در این مقاله به بحثِ مهمی در قوم‌موسیقی‌شناسی که مربوط به حقِ تألیف یا *کپی‌رایت* آثارِ صوتیِ منتشرشده در این حوزه است می‌پردازد و، با تکیه بر تجربیاتِ میدانیِ شخصی‌اش در نوول کَلِدُنی و آمریکای لاتین، ضمن نقل حکایاتی روشنگر در این باره، ابعاد گسترده و پیچیدگی‌هایی را که چنین مسئله‌ای در تحقیقاتِ قوم‌موسیقی‌شناختی سبب می‌شود به نمایش و بحث می‌گذارد.

در بخشِ «گزارش» دو مطلب داریم، یکی، به‌قلمِ فرشاد توکلی، درباره‌ی تعزیه‌خوانی و گروه‌های تعزیه‌خوانِ تفرش که مؤلف در آن به ابعادِ فرهنگی- اجتماعیِ فعالیتِ تعزیه‌خوانی می‌پردازد و تفاوتِ میانِ کاربردِ مذهبیِ تعزیه و کارکردِ فرهنگی- اجتماعیِ آن را که بی‌شباهت به این کارکرد در برخی انواعِ غیرمذهبیِ عرصه‌ی موسیقی و نمایش نیست می‌پردازد و دیگری، به‌قلمِ حامد بالنده، که ویژگی‌های شعری- موسیقاییِ یک آوازِ روایتیِ بختیاری به‌نامِ «نامدارخان» را، از نظرِ مُدال، ریتمیک، فُرمال و غیره، مطالعه می‌کند.

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

در «یاد یاران»ِ این شماره، داریوش پیرنیاکان، طی یادداشتی، به روشنگری درباره‌ی یکی از نکاتِ مطرح‌شده در مطلبی که دو شماره‌ی پیش درباره‌ی استادِ فقید، محمدرضا شجریان، در همین بخش از فصلنامه، آمده بود پرداخته است.

آخرین بخشِ این شماره، بخشِ «نقد و بررسی»، به ترجمه‌ی مقاله‌ای از میکائِل اُدئا اختصاص داده شده است که سیرِ تحولِ اندیشه‌ی موسیقاییِ ژان‌ـ ژاک روسو را، با تحلیلِ نقشِ مهمی که مجادله‌ی موسیقاییِ او با ژان‌ـ فیلیپ رامو ــ آهنگساز و نظریه‌پردازِ بزرگِ قرن هجدهم ــ در آن بازی کرده است، مطالعه می‌کند. مقاله مسیرِ موسیقاییِ روسو را ترسیم می‌کند؛ از زمانی که او آموزشِ موسیقی را به‌کمکِ آثارِ نظریِ رامو شروع کرد تا هنگامی که، در مقالاتِ *دایرةالمعارف* و آثارِ بعدی‌اش، تزهای رامو ــ به‌ویژه فرضِ جهان‌شمولیِ اصلِ هارمنی و استیلای طبیعت در پدیده‌های موسیقایی ــ را به چالش کشید. مؤلف نشان می‌دهد که چگونه روسو، در استنباطش از موسیقی، یک زیباشناسیِ عاطفی را جایگزینِ توقعاتِ علمیِ رامو و، به‌طورِ کلی‌تر، اصلِ فرهنگ را جایگزینِ مرجعِ طبیعت می‌کند.

هیئت تحریریه

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مایکل فریشکاف
ترجمه‌ی فاطمه محمدی

ملی‌گرایی، ملی‌کردن و صنعت موسیقی مصر: محمد فوزی، «مصرفون» و «صوت القاهره» (سونو کایرو)*

نخستین شرکت‌های بزرگِ صفحه‌ی گرامافُن در پایان سده‌ی نوزدهم در آمریکا، بریتانیا، فرانسه و آلمان راه‌اندازی شدند.[1] این کشورها تا آغاز سده‌ی بیستم در سرتاسر پهنه‌ی مستعمراتیِ دیرینه‌ی خود از تولید و پخشِ موسیقی امپراتوری‌های جهانی و سودآوری پایه‌ریزی کرده بودند (از آن میان می‌توان به چندین اثرِ موسیقی اشاره کرد که در شعب فرعی آنها ضبط شده بود)[2] (Gronow 1981; 1983: 56)[3].

---

* Michael Frishkopf, "Nationalism, Nationalization, and the Egyptian Music Industry: Muhammad Fawzy, Misrphon, and Sawt al-Qahira (SonoCairo)", *Asian Music*, Vol. 39, No. 2 (Summer - Fall, 2008), pp. 28-58.

۱. مایلم از همه‌ی کسانی که فرصت و انرژی خود را سخاوتمندانه در اختیار من قرار دادند تا با من درباره‌ی محمد فوزی، مصرفون و صوت القاهره صحبت کنند، به‌ویژه طاها نصر، نبیل فوزی، وجدی الجَفی، صلاح الشامی، جلال امین، احمد هدایه، عبدالمنعم ابراهیم، محسن زَکی، ماری لطفی، عُمَرَه محمد، سید حلمی، فتحی عبدالعزیز، وجدی الحکیم، ولی‌الدین الرفاعی، فاطمه عبدالنبی، محمد قَبیل، زکریا عامر، حِلمی بَکر، زین نَصار، محمد عُمران و جان دیکِن تشکر کنم. همچنین از پاُل لیلی، بایگانیِ میراث سازمان بایگانیِ EMI در هِیز که آرشیو خود را در دسترس من قرار داد و راهنمایی‌ام کرد، سپاسگزاری می‌کنم. از پشتیبانیِ مالیِ مرکزِ تحقیقات آمریکایی در مصر (ECRA) در سال‌های ۲۰۰۳ تا ۲۰۰۴ و انجمن تحقیقات علوم انسانی و علوم اجتماعی کانادا (۲۰۰۴–۲۰۰۷) سپاسگزارم، چه این تحقیق بدون کمک آنها میسر نبود. در پایان، از منتقدان ناشناس این مقاله صمیمانه تشکر می‌کنم.

۲. «شرکت گرامافُن پیش از سال ۱۹۱۰ به‌تنهایی بیش از هزاروچهارصد عنوان موسیقیِ شرقی ضبط کرد. این رقم تا سال ۱۹۳۰ دوبرابر شد» (Gronow 1981: 274).

۳. این شرکت‌ها شرکت فُنوگراف ادیسون (شرکتی آمریکایی که در سال ۱۸۸۷ بنیان‌گذاری شد)؛ یو. اس. گرامافُن

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

طبعاً رقابت‌های (اغلب کوچک، ولی نمادینِ) داخلی با این برتری در تولید همزمان با پیشرفت اقتصادی و فناوری در این نواحی مستعمره و نیز با پیدایش جنبش‌های استقلال‌طلب و آگاهی ملی رخ داد. درست است که عامل اصلیِ پیدایشِ شرکت‌های ضبطِ داخلی در کشورهایی که به‌تازگی از زیر بار استعمار قد راست کرده بودند اقتصاد و فناوری بود، ولی اگر گفتمان‌های ملی‌گرای استقلال و خودکفایی، خود، مسبب این دگرگونی‌ها نشده باشد، دست‌کم راه را برای آنها هموار کرده است. بااین‌حال، تا چارچوبِ سرمایه‌داریِ مشترک برقرار بود، شرکت داخلی می‌توانست بی‌واسطه با شرکت بین‌المللی همکاری کند (به‌عنوان نمونه، صفحاتِ خود را در کشورِ خود تکثیر کند یا، برعکس، مَسترها را برای تکثیر به بیرون از کشور بفرستد).[۴]

اما ملی‌گرایی می‌توانست گونه‌های متعدد و متناقضی داشته باشد. هابْسْبأم می‌گوید دولت با ملی‌گرایی همچون یک نیروی سیاسیِ متمایز از وطن‌پرستیِ دولتی مقابله می‌کند. ملی‌گرایی می‌توانست به داراییِ مؤثری تبدیل شود اگر دولت آن را به سودِ خود مصادره می‌کرد. بااین‌حال، هابسبأم توجه ما را به خطراتِ ذاتیِ آمیزشِ میهن‌پرستیِ دولتیِ فراگیر (به‌عنوان مثال، «همه‌ی شهروندانِ فرانسه فرانسوی هستند») و میهن‌پرستیِ غیردولتیِ انحصاری‌تر و پایه‌ای (به‌عنوان مثال، «تنها فرانسوی‌ها فرانسوی هستند») نیز جلب کرده است (Hobsbawm 1990: 90-93). اندرسُن نیز «ملی‌گراییِ رسمی» را از جنبش‌های ملیِ مردمی جدا کرده است: حکومت‌های دودمانی می‌کوشیدند آنچه را که اغلبْ مفهومی محدود و پایه‌ای از ملت بود (به‌عنوان مثال، روسی) با مفهوم وسیع‌ترِ حکومتی (به‌عنوان مثال، امپراتوری روسیه) سازگار کنند (Anderson 2006: 86ff).

ناپایداریِ نسبی و، در نتیجه، ناامنیِ رژیم‌های نوپا در جهانِ تازه‌استقلال‌یافته‌ی پسااستعماری سبب شد که مفهومِ ملی‌گرایی از آن که بود نیز پیچیده‌تر شود. ملی‌گرایی گرایشی مردمی است که متضمن رهایی مردم از جور استعمار و نیرومندسازیِ آنهاست، ولی حکومت‌های نوپا هرگز تاب نیرومندشدن مردم را نداشته‌اند؛ اگرچه خود، برای کسبِ قدرت، نیازمندِ آن بودند (یا به مردم وعده می‌دادند که این قدرت را در اختیار آنها قرار خواهند داد). شگفت آنکه رژیم‌های انقلابی بارها ملی‌گراییِ بی‌آلایش مردمی را به راهبردِ اصلی خود تبدیل کرده و چیستیِ آن را چنان دگرگون کرده‌اند که به میهن‌پرستی‌ای بدل شود که مستلزم وفاداریِ بی‌چون‌وچرای فرد به دولت باشد: به‌عبارت‌دیگر، دولت از توده‌ی مردم انتظار دارد که از سرمایه‌ی سیاسی و حتی اقتصادی چشم‌پوشی کند یا اینکه مخاطراتِ برچسبِ «ضدانقلاب» را به جان بخرد. دشواری‌هایی که در این به‌اصطلاح «جهان سوم» بر سر راهِ تطابقِ ملی‌گرایی با سیاست‌های کشور

(آمریکایی، ۱۸۹۴)، کلمبیا (آمریکایی، ۱۸۸۸)، ویکتور (آمریکایی، ۱۹۰۱)؛ شرکت گرامافُن (بریتانیایی، ۱۸۹۸)؛ دُیچه گرامافُن (آلمانی، ۱۸۹۸)؛ بِکا (آلمانی، ۱۹۰۳)، اُدِئُن (آلمانی، ۱۹۰۳)، پَته (فرانسوی، ۱۸۹۷) را دربرمی‌گرفت (نک. Gronow 1981, passim 1983: 55).

۴. همچون بیضافونِ لبنانی (Baidaphone)، نک. بخش‌های بعدی.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

وجود دارد همیشه این نبوده است که این سیاست‌ها را چنان گسترش دهند که مردمانِ متنوع‌تر یا دورافتاده‌تری را در بر بگیرند (گرچه گاهی مسئله همین بوده است)، بلکه بیشتر این بوده که دولت از اینکه بر جمعیتِ بالقوه سرکش چیره می‌شود اطمینان یابد؛ جمعیتی که قدرت نوپا، و به‌ویژه مشروعیتِ آن، را تهدید می‌کند (تهدیدی واقعی یا تصورشده).[۵]

گفتمان‌های ملی‌گرای متضاد با یکدیگر، چه در دست دولت باشد چه در دست جمعیتی گسترده، چه آگاهانه با دست‌کاریِ آن از آن یک ایدئولُژیِ فریب‌کارانه بسازند چه صرفاً بازتاب شور مردم باشد، اغلب، به‌طرزِ قابل‌ملاحظه‌ای، اَشکالِ نمادین و بیانیِ یکسانی دارند (مثلاً: «به‌خاطر کشور»). دولت و فرد ناگزیرند در یک میدانِ مشترکِ[۶] ملی‌گرایی (یک میدانِ تولیدِ ایدئولُژی) عمل کنند. چنین میدانی، در فضای اجتماعیِ گسترده‌تر، نقشِ یک بازیِ نمادین یا یک بازارِ نمادین را با منطقِ خاصِ خود ایفا می‌کند که در آن برخی از اَشکالِ سرمایه‌ی فرهنگی (دانشِ عملیِ منطقِ ملی‌گرایانه، شاملِ اَشکالِ گفتمانیِ آن) می‌توانند با انواعِ دیگر مبادله شوند. بنابراین، در یک نظام سرمایه‌داری، شرکت‌ها اغلبْ گفتمانِ ملی‌گرایی را وسیله‌ای برای کسبِ ثروت می‌کنند (مثلاً: «از آمریکا حمایت کنید ــ جنسِ آمریکایی بخرید») و سرمایه‌ی فرهنگی را با سرمایه‌ی سیاسی مبادله می‌کنند. در این میان، دولت هم می‌تواند، با دستاویز همین گفتمان، قدرت خود را استوار سازد و سرمایه‌ی فرهنگی را با سرمایه‌ی سیاسی مبادلهٔ کند (مثلاً: «از آمریکا حمایت کنید ــ از دولت انتقاد نکنید»). کشمکشی که بر سرِ «قواعدِ بازی» (مثلاً، به‌راستی منظور از رفتار وطن‌پرستانه چیست؟) می‌بینیم ویژگیِ این میدان است؛ بوردیو نیز به همین نکته اشاره می‌کند: «هر میدان، جایگاه ستیزِ کمابیش آشکار بر سر تعیین اصول مشروعِ دسته‌بندیِ میدان است» (Bourdieu 1985: 734).

بنابراین، منطق میدانِ ملی‌گرایی و گفتمانِ ملازمِ آن می‌تواند از آزادیِ سیاسی‌ـ اقتصادیِ فردی حمایت کند (مفهومِ ملی‌گرایانه‌ی «آزادی» به آزادیِ فردی در چارچوب اقتصاد سرمایه‌داری می‌انجامد که نه دولت و نه بیگانگان نمی‌توانند به آن دست‌اندازی کنند) یا (برعکس) می‌تواند همچون ابزاری در خدمت رشدِ اقتصادیِ رژیم‌های خودکامه یا تمامیت‌خواهِ تازه‌استقلال‌یافته قرار گیرد (این تفکرِ ملی‌گرایانه که «دولتِ انقلابی نماینده‌ی مردم است» نظارت دولت بر اقتصادهای متمرکز را توجیه می‌کند).

بازگردیم به صنعتِ صفحه: در حالت اول، ملی‌گرایی از مالکیتِ خصوصیِ داخلی برای ساخت صفحه و نیز از آزادی بیانِ هنری پشتیبانی و آنها را تشویق می‌کرد؛ و در حالت دوم، تسلطِ دولت بر تولید صفحه و سانسور را به همراه داشت. در هر دو حال، صنایعِ موسیقیِ

---

۵. برای بحثِ روشن‌تری درباره‌ی این موضوعات در جهان عرب، نک. Hourani (1991: 381ff).

۶. من مفهومِ «میدان» را به‌معنای جامعه‌شناختیِ بوردیو به کار می‌برم (Bourdieu 1985: 724-725).

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

وجود دارد همیشه این نبوده است که این سیاست‌ها را چنان گسترش دهند که مردمانِ متنوع‌تر یا دورافتاده‌تری را در بر بگیرند (گرچه گاهی مسئله همین بوده است)، بلکه بیشتر این بوده که دولت از اینکه بر جمعیتِ بالقوه سرکش چیره می‌شود اطمینان یابد؛ جمعیتی که قدرت نوپا، و به‌ویژه مشروعیتِ آن، را تهدید می‌کند (تهدیدی واقعی یا تصورشده).[۵]

گفتمان‌های ملی‌گرای متضاد با یکدیگر، چه در دست دولت باشد چه در دست جمعیتی گسترده، چه آگاهانه با دست‌کاریِ آن از آن یک ایدئولُژیِ فریب‌کارانه بسازند چه صرفاً بازتاب شور مردم باشد، اغلب، به‌طرزِ قابل‌ملاحظه‌ای، اَشکالِ نمادین و بیانیِ یکسانی دارند (مثلاً: «به‌خاطر کشور»). دولت و فرد ناگزیرند در یک میدانِ مشترکِ[۶] ملی‌گرایی (یک میدانِ تولیدِ ایدئولُژی) عمل کنند. چنین میدانی، در فضای اجتماعیِ گسترده‌تر، نقشِ یک بازیِ نمادین یا یک بازارِ نمادین را با منطقِ خاصِ خود ایفا می‌کند که در آن برخی از اَشکالِ سرمایه‌ی فرهنگی (دانشِ عملیِ منطقِ ملی‌گرایانه، شاملِ اَشکالِ گفتمانیِ آن) می‌توانند با انواعِ دیگر مبادله شوند. بنابراین، در یک نظامِ سرمایه‌داری، شرکت‌ها اغلبْ گفتمانِ ملی‌گرایی را وسیله‌ای برای کسبِ ثروت می‌کنند (مثلاً: «از آمریکا حمایت کنید ــ جنسِ آمریکایی بخرید») و سرمایه‌ی فرهنگی را با سرمایه‌ی سیاسی مبادله می‌کنند. در این میان، دولت هم می‌تواند، با دستاویز همین گفتمان، قدرت خود را استوار سازد و سرمایه‌ی فرهنگی را با سرمایه‌ی سیاسی مبادله کند (مثلاً: «از آمریکا حمایت کنید ــ از دولت انتقاد نکنید»). کشمکشی که بر سرِ «قواعدِ بازی» (مثلاً، به‌راستی منظور از رفتار وطن‌پرستانه چیست؟) می‌بینیم ویژگیِ این میدان است؛ بوردیو نیز به همین نکته اشاره می‌کند: «هر میدان، جایگاه ستیزِ کمابیش آشکار بر سر تعیین اصول مشروعِ دسته‌بندیِ میدان است» (Bourdieu 1985: 734).

بنابراین، منطق میدانِ ملی‌گرایی و گفتمانِ ملازمِ آن می‌تواند از آزادیِ سیاسی‌ـ اقتصادیِ فردی حمایت کند (مفهومِ ملی‌گرایانه‌ی «آزادی» به آزادیِ فردی در چارچوب اقتصاد سرمایه‌داری می‌انجامد که نه دولت و نه بیگانگان نمی‌توانند به آن دست‌اندازی کنند) یا (برعکس) می‌تواند همچون ابزاری در خدمت رشدِ اقتصادیِ رژیم‌های خودکامه یا تمامیت‌خواهِ تازه‌استقلال‌یافته قرار گیرد (این تفکرِ ملی‌گرایانه که «دولتِ انقلابی نماینده‌ی مردم است» نظارت دولت بر اقتصادهای متمرکز را توجیه می‌کند).

بازگردیم به صنعتِ صفحه: در حالت اول، ملی‌گرایی از مالکیتِ خصوصیِ داخلی برای ساخت صفحه و نیز از آزادی بیانِ هنری پشتیبانی و آنها را تشویق می‌کرد؛ و در حالت دوم، تسلطِ دولت بر تولید صفحه و سانسور را به همراه داشت. در هر دو حال، صنایعِ موسیقیِ

---

۵. برای بحثِ روشن‌تری درباره‌ی این موضوعات در جهان عرب، نک. Hourani (1991: 381ff).

۶. من مفهومِ «میدان» را به‌معنای جامعه‌شناختیِ بوردیو به کار می‌برم (Bourdieu 1985: 724-725).

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

داخلی به‌هزینه‌ی شرکت‌های فراملیتی ساخته می‌شدند (و ظاهر و نمای این شرکت‌ها نیز نشان می‌داد که از بقایای استعمارند). ستیزِ میان ملی‌گراییِ مردمی و دولتی تأثیراتِ مهمی بر فرهنگِ بیانی، به‌ویژه در اَشکالِ مربوط به رسانه‌های گروهیِ آن (موسیقی، سینما)، که رژیم‌های انقلابیِ نوپای در حالِ تحکیمِ قدرتِ خود به‌ندرت از اهمیتِ راهبردیِ سیاسیِ آن غافل می‌مانند، گذاشت.

شگفت آنکه هنگامی که همکاری میان شرکت‌های دولتیِ صفحه‌پُرکُنی و شرکت‌های فراملیتیِ بزرگ به‌خاطرِ نبودِ نظامِ اقتصادیِ مشترک، از نظرِ تئوریک، محدود بود، شرکتِ دولتیِ داخلی بیشتر تمایل داشت با شرکت‌های خصوصیِ داخلی (که با آنها مستقیماً رقابت می‌کرد و، مهم‌تر از آن، علیه آنها برای تضمینِ برتریِ خود کشمکش می‌کرد) منازعه کند تا با شرکت‌های فراملیتی (همان‌گونه که ــ در سیاست نیز ــ در کشورهای جهان سوم، به‌جای اینکه دولت نیروی نظامیِ خود را در برابر تهدید بیگانه به کار گیرد، بیشتر برای مقابله با مردم از آن بهره می‌برد).

در دوره‌ای، در پی انقلاب مصر (۱۹۵۲)، ملی‌گرایی در مصر یکسره دگرگون شد و گفتمان مردمی به گفتمان دولتی و اقتصاد سرمایه‌داری به اقتصاد دولتی مبدل شد. گفتمانِ ملی‌گرا دو جهان‌بینیِ نظریِ متناقض مطرح کرد: یکی قدرت‌بخشیِ مردم و دیگری قدرت‌بخشیِ دولت. این دو نگرش، ناگزیر در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند و به مرگ‌ومیر هراس‌انگیزی خواهند انجامید. دو نمونه از آشکارترین جلوه‌های این تناقض را یکی در شکنجه‌ی مخالفان سیاسیِ رژیم حاکم می‌بینیم که از نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ آغاز شد و دیگری در ملی‌کردنِ صنایع مهم کشور که با کانال سوئز در ۱۹۵۶، ولی اساساً از ۱۹۶۱، آغاز شد و بخشِ خصوصی و نوپایِ ساخت صفحه در مصر را نابود کرد تا شرکتِ دولتیِ «صوت القاهره» (سونوکایرو) جای آن را بگیرد. بخشِ خصوصیِ تولیدِ موسیقی تا نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰، که در فضای اقتصادیِ نوینِ *اِنفِتاحِ* سادات («گشایشِ» اقتصادی) صنعتِ متنوعِ کاست رونق یافت، ترمیم نشد (Castelo-Branco 1987).

چه‌بسا این تصویرِ تاریخیِ کلیِ مصر بر همگان آشکار باشد، ولی کشمکشِ پنهان در پسِ ملی‌گراییِ مردمی و دولتی و نحوه‌ی تحول و تعاملِ پیچیده ــ و بسیار شگفت‌آورِ ــ این دو گونه را تنها در صورتی می‌توان به‌درستی دریافت که نمونه‌های خاصی از این کشمکش‌ها را به‌دقت در تاریخ ردیابی کنیم. این مقاله یکی از این ردّها را شناسایی کرده است که با زندگی و حرفه‌ی غم‌انگیزِ محمد فوزی، هنرمند، سرمایه‌دار و وطن‌پرستِ مصری درآمیخته است.

محمد فوزی و مصرفون

اگرچه چندین شرکتِ ضبطِ اروپایی (مانند شرکت گرامافُن، کلمبیا، اُدِئُن و پَته) از آستانه‌ی سده‌ی بیستم در جهانِ عرب دست‌اندرکار بودند، ولی ساختِ صفحه منحصراً در اروپا صورت می‌گرفت: در انگلستان (گرامافُن)، فرانسه (پَته)، آلمان (اُدِئُن) و پس از آن در آتن. شرکت

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

و بیشترِ هنرمندان، به‌جای اینکه کارهای خود را در شرکت‌های خصوصی ضبط کنند، به سراغ رادیوی دولتی می‌رفتند (El-Shawan 1980: 92-93, 97). اُدِئُن در مصر ماند، ولی کارش از رونق افتاد. در نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۴۰، شعبه‌ی بیضافون در مصر نام خود را به «کایروفون» برگرداند.

کایروفون، از دهه‌ی ۱۹۴۰ تا نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰، به‌سرپرستیِ هُنریِ محمد عبدالوهاب، بر صنعتِ صفحه‌ی مصر چیرگی داشت (El-Shawan 1980: 92-83; Racy 1976; *Akhir Sa'a* 1957c: 15-18). کایروفون، برعکسِ سایر شرکت‌های صفحه در این دوره،[۷] از نظرِ محتوای کار و، به‌احتمال قوی، از نظر مالکیت مصری بود. پاره‌ای گزارش‌ها نشان می‌دهد که عبدالوهاب بیشترِ سهمِ کایروفون را در اختیار داشت (*Ruz al-Yusuf* 1956a)، گرچه به نظر می‌رسد که مالکیتِ لبنانی‌ها تا حدی باقی ماند. بااین‌حال، حتی صفحات کایروفون نیز در بیرون از مصر تکثیر می‌شد. راه‌اندازیِ نخستین کارخانه‌ی اتوماتیک و پیشرفته‌ی تولید صفحه با مالکیت اعراب در جهان عرب چشم‌به‌راهِ شخصیتِ مستعد و چندوجهیِ محمد فوزی (۱۹۱۸–۱۹۶۶) بود.

محمد فوزی حَبس عبدالعال الحَوّ هنرمندی کامل و در آهنگسازی، خوانندگی و بازیگری سرآمد بود. او در ۲۸ آگوست ۱۹۱۸، در روستای کوچکی در نزدیکیِ طَنطا (نزدیکِ مرکزِ دلتای مصر) در خانواده‌ی برجسته و ثروتمندی، که او سیزدهمین فرزند از شانزده[۸] فرزندِ آن بود، به دنیا آمد. فوزی نیز همچون بسیاری از هنرمندانِ هم‌دوره و قدیمی‌ترِ خود مهارت‌های موسیقایی و خوانندگیِ خود را نخست با تلاوت قرآن (پدرش نیز در این زمینه بی‌همتا بود) و پس از آن با خوانندگی در مدرسه و مولِدهای محلی، باغ‌های عمومی، عُروسی‌ها و دیگرمهمانی‌ها تقویت کرد. افزون بر این، خوانندگی و نوازندگیِ عود را نزد یک مأمور آتش‌نشانی (!) در طَنطا، به‌نام محمد الجَرِیبیلی، فرا گرفت. پدرش مخالف بود که او موسیقی کار کند، به همین خاطر چندین بار عودش را شکست، ولی مادر مشوقش بود. هنگامی که محمد هجده‌ساله شد، برخلافِ خواسته‌ی پدرش، برای تحصیل در «انجمن سلطنتی موسیقی عربی» (*المعهد الملکی لالموسیقی العربیه*)،[۹] به‌دعوتِ یکی از اعضای آن، به‌نام مصطفی العقّاد، به قاهره رفت و همزمان در

۷. شاید تنها استثناء شرکت مِشیان (Mechian) باشد؛ گرچه بر من محقّق نشد که آیا این شرکتِ مصری دست از ساختِ صفحه کشید ــ و اگر دست کشید، در چه زمانی؟ ــ یا تا زمانی که محمد فوزی در نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ به تجهیزاتِ ساختِ مِشیان دست یافت، همچنان تولید ناچیز خود را دنبال کرد (نک. بخش‌های بعدی).

۸. دو تن از خواهرهای او به نام‌های هُدیٰ سلطان (بَهیجَه) و هِند عَلاّم (زوزو) نیز آوازه‌ی هنری داشتند (Farghaly 2000: 11).

۹. «باشگاه موسیقی شرقی» (*نادی الموسیقی الشرقی*) در سال ۱۹۱۴، به‌سرپرستیِ نوازنده‌ی قانون، مصطفی رضا، بنیان نهاده شد تا هسته‌ی فعالیت‌های موسیقیِ عربی، شامل آموزش، آهنگسازی، اجرا و حفظ آثار، شود. چند سال که گذشت، چند تن از اعضای باشگاه پیشنهاد دادند انجمنی برای آموزش رسمی موسیقیِ عربی راه‌اندازی شود. این شد که «انجمن موسیقی شرقی» (*معهد الموسیقی الشرقی*) پایه‌گذاری شد و در سال ۱۹۲۹ آغاز به کار کرد و در سال ۱۹۳۳ نام خود را به «انجمن سلطنتی موسیقی عربی» (*المعهد المَلکی لالموسیقی العربیه*) برگرداند. این انجمن جایگزین «باشگاه موسیقی شرقی» شد و مصطفی رضا آن را تا هنگام مرگ خود در سال ۱۹۵۰ اداره می‌کرد (El-Shawan 1980: 90-95).

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

گروه‌های موسیقیِ کاباره‌ایِ بدیعه مَصابنی و فاطمه رشدی، به خوانندگی و آهنگسازی پرداخت (Farghaly 2000: 11-20; N. M. Fawzy 2004). فوزی به‌قدری آسان روی کلامِ آهنگ می‌ساخت که می‌گفتند حتی می‌تواند از متنِ روزنامه ترانه بسازد (*Nisf al-Dunya* 2000: 31).[۱۰]

بارها در مصر از فوزی به‌عنوان یکی از آهنگسازانِ دوران‌ساز یاد کرده‌اند، نه‌تنها به این خاطر که ترانه‌هایش استوار، پرمایه و نو بودند، بلکه همچنین به این دلیل که نقشی مرکزی در شکل‌دادن به سبکِ موسیقیِ مصریِ مدرن ایفا کردند. حِلمی بَکر، آهنگسازِ برجسته‌ی مصری، از فوزی و محمد القَصَبجی و، پیش از او، سید درویش، به‌عنوان برجسته‌ترین آهنگسازانی یاد می‌کند که به آوازِ مصری خصلتی مشخصاً مصری بخشیدند و در زمینه‌ی ملُدی و فرم نیز بی‌پروا نوآوری کردند (Bakr 2004). محمد رشدی، خواننده‌ی پرآوازه، نیز نام فوزی را در کنار سید درویش، محمد القصبجی، محمد عبدالوهاب و ریاض السُنباطی در زمره‌ی یکی از پنج آهنگساز بنیان‌گذار آوازِ نوینِ مصر می‌آورد (A. al-Hakim 1996; Makkawi 1996). از این رو، فوزی در تصورِ مردم، پیوندی قوی با مصری‌بودن و بیانِ موسیقاییِ مصری دارد.

فوزی آثار پُرشماری دارد. در فهرستِ آرشیوِ رادیو مصر ۹۴ ترانه موجود است که او برای خود ساخته و ۶۳ ترانه‌ی دیگر که برای ۲۶ خواننده‌ی دیگر ساخته است (Nassar 2001: 64-71).[۱۱] پسر فوزی می‌گوید که پدرش، از دهه‌ی ۱۹۴۰ تا سال ۱۹۶۶، ۴۵۰ ترانه در کل ساخته است (N. M. Fawzy 2004). یکی از منابعِ دیگر نشان می‌دهد که او نزدیک به ۴۰۰تا از ترانه‌های خود را ارائه داده است که ۳۰۰تای آنها در فیلم‌ها آمده‌اند (Fahmy 1998). او برای خوانندگان برجسته‌ای مانند شادیة، هدیٰ سلطان، فائزه احمد، نازِک، صباح، لیلیٰ مراد و رجاء عبدُه نیز آهنگسازی کرده است (*al-Kawakib* 1999). فوزی به اینکه پیشگامِ ترانه‌سازی برای کودکان است (به‌ویژه *ماما زمانها جایه*)، برای ترانه‌های ملی‌گرایانه‌ی عربی‌اش (همچون ترانه‌ی آزادسازیِ الجزایر که پس از استقلالِ این کشور تبدیل به سرود ملیِ آن شد) و برای ساختنِ نخستین آهنگ‌های روزِ معروف به «فرانسوی- عربی»، همچون *مصطفی یا مصطفی* و *قَطُومه*، که اسلوب و زبانِ موسیقایی و ادبیِ عربی و اروپایی را در هم می‌آمیزد، مشهور است (A. al-Hakim 1996). او با سرشناس‌ترین ترانه‌سراها همچون احمد رَامی، بَیرَم التونسی، علی محمود طه، بدیع خیری، مأمون الشِناوی، فتحی غُرا، حسین السید، عبد السعود الابیاری و عبد العزیز سلام کار کرده بود (*al-Kawakib* 1999). مردم از طریق فیلم موزیکال، رادیو و صفحه‌ی صوتی با آوازها و آهنگسازی‌های او و دیگرآهنگسازانِ هم‌دوره‌اش آشنا می‌شدند.

---

۱۰. استعاره‌ی «می‌توانست روی روزنامه هم ترانه بسازد» را برای سید درویش هم به کار می‌بردند (از منتقد گمنام خود ممنونم که این نکته را به من گوشزد کرد). اما حتی اگر این جمله را کلیشه‌ای مجازی و اغراق‌آمیز بدانیم، باز هم تعریف از فوزی به حساب می‌آید.

۱۱. این فهرستِ راهنما تنها آهنگ‌هایی را نگاشته است که در رادیو مصر پخش شده است.

MAHOOR

91
MUSIC QUARTERLY
Vol. 23, No. 91, Spring 2021
ISSN 1561-1469

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

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز