ماهور

۹۶

فصلنامه‌ی موسیقی ماهور

سال بیست‌وچهارم، شماره‌ی ۹۶
تابستان ۱۴۰۱
۲۰۸ صفحه، ۸۰۰۰۰ تومان

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

به‌نام خدا

فصلنامه‌ی موسیقی
ماهـــور

سال بیست‌وچهارم، شماره‌ی ۹۶، تابستان ۱۴۰۱
صاحب امتیاز: مؤسسه‌ی فرهنگی- 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 دارابی**
لیتوگرافی: **کارا**
چاپ و صحافی: **کهنموئی‌زاده**

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- هنری ماهور
تهران: خیابان حقوقی، شماره‌ی ۴۲، طبقه‌ی همکف،
کدپستی ۱۶۱۱۹۷۵۵۱۶ تلفن: ۷۷۵۰۲۴۰۰
info@mahoor.com
www.mahoor.com

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست مطالب

سرمقاله ۷

مقاله‌ها

زمان، اطوار و توجه در یک اجرای خیال ۱۱
مارتین کلیتن، ترجمه‌ی فاطمه محمدی

صوت‌خوانی در فرهنگ موسیقایی مازندران ۳۹
میلاد محمودی نوسر

راه‌ها و قلمروهای موسیقایی در میان ترکمن‌ها ۵۹
آرمان گوهری‌نسب

مفاهیم بنیادین

«قوم‌موسیقی‌شناسیِ آوازخوان»:
دخالتِ پژوهشگر در جنبشِ احیاگرای ا. ج. ش. س. و روسیه ۹۹
آلگا ولیچکینا، ترجمه‌ی ساسان فاطمی

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

یاد یاران

تغزل و سرود سایه
نگاهی به ذوق و کارنامه‌ی موسیقایی هوشنگ ابتهاج ۱۱۵
بابک خضرائی

گزارش

درباره‌ی رکن‌الدین‌خان مختاری: موسیقیدان، رئیس شهربانی و محکوم (قسمت دوم) ۱۳۱
رامتین نظری‌جو

شرحی از زندگی پروانه به‌روایت مصطفی فاتح و ابوالحسن ورزی ۱۶۳
محمدرضا شرایلی

آثار ضبط‌شده‌ی حسینعلی نکیسا بر روی صفحات سنگی ۱۷۷
وهرز پوراحمد

تا فصلی دیگر... ..... ۱۹۱
سیدمحمد موسوی

تازه‌های ماهور

۱۹۵

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مؤلفان این شماره

■ **پوراحمد، وهرز**
دانش‌آموخته‌ی ریاضی محض، متخصصِ صفحه‌شناسیِ دوره‌ی قاجار، همکار در تألیفِ کتابِ *گلبانگ سربلندی*.

■ **خضرائی، بابک**
فارغ‌التحصیلِ دکتری پژوهش هنر از دانشگاه هنر تهران و عضو هیئت علمیِ دانشکده‌ی موسیقیِ همان دانشگاه.

■ **شرایلی، محمدرضا**
فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولُژی) از گروه موسیقیِ دانشگاه تهران.

■ **کلیتُن، مارتین**
استاد قوم‌موسیقی‌شناسی در دانشگاهِ دارِم، فارغ‌التحصیلِ دکتریِ قوم‌موسیقی‌شناسی از مدرسه‌ی پژوهش‌های آفریقایی و شرقی. زمینه‌های پژوهشیِ او عبارت‌اند از: موسیقی کلاسیک هندوستانی، ریتم، ضبط‌های میدانیِ اولیه و موسیقیِ انگلیسی- آسیایی و موسیقیِ غربی در هندوستان.

■ **گوهری‌نسب، آرمان**
فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولُژی) از گروه موسیقیِ دانشگاه تهران.

■ **محمودی نوسر، میلاد**
فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولُژی) از گروه موسیقیِ دانشگاه تهران.

■ **نظری‌جو، رامتین**
فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد نوازندگی موسیقی ایرانی از گروه موسیقیِ دانشگاه تهران.

■ **ولیچکینا، اُلگا**
متولدِ ۱۹۶۳ در مسکو. فارغ‌التحصیلِ رشته‌ی موسیقی‌شناسیِ کنسرواتوآرِ چایکُفسکیِ مسکو و، سپس، دکتریِ قوم‌موسیقی‌شناسی از دانشگاهِ ایالتیِ اُهایوی آمریکا. او بیش از ده سال کارِ میدانی بر روی موسیقیِ مردمیِ غرب و جنوبِ روسیه، با تمرکز بر سازهای این حوزه کرده و در گروه‌های مختلفِ احیاگرا شرکت داشته است. او همچنین رهبرِ آنسامبلِ «پُلیفُنیِ روسیِ لَدو» است.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مشاهده‌ی همزمانِ رفتار شنونده و اجراکننده دری است به روی آگاهیِ ما از پیوندِ همه‌ی کسانی که در اجرا همکاری دارند. بی‌گمان این رفتارها ــ که حرکات دست و سر را دربرمی‌گیرد ــ ما را تنها با برخی از جنبه‌های تجربه‌ی شرکت‌کننده آشنا می‌کند. درست نیست اگر چنین بپنداریم که میزانِ مشارکتِ گفتاری و بدنیِ مخاطب، بی‌واسطه، نشانگرِ قدرتِ پاسخِ عاطفیِ اوست یا اینکه چنین مشارکت‌هایی پاسخی سرراست به موسیقی است و از دیگرجنبه‌های پیوندهای اجتماعی تأثیر نپذیرفته است. پاسخ مخاطب به موسیقی تا اندازه‌ای به این خاطر است که گمان می‌کند از او پاسخ می‌خواهند: همان‌گونه که گافمن می‌گوید، مخاطب در این برخوردِ اجتماعیِ ویژه نقش خود را، به‌عنوان عضوی از جمعِ مخاطبین، بازی می‌کند (Goffman 1969 [1959]). با این وجود، شواهدِ رفتارِ مخاطب یکی از آن سرچشمه‌های اصلیِ آگاهی است که درباره‌ی آن بسیار گفته، ولی کمتر به آن پرداخته‌اند: این شواهد می‌تواند نقشِ شنونده در اجرا را روشن کند و ــ اگر مطالعه‌ی رفتارِ اجراکننده هم به آن افزوده شود ــ به ما کمک می‌کند تا تصویرِ درست‌تری از پویاییِ اجرا داشته باشیم. روش‌هایی که در اینجا به کار گرفته‌ایم روش‌هایی است که پیش‌تر در قوم‌موسیقی‌شناسی و نیز در مطالعاتِ اطوار، در روان‌شناسیِ شناختی و دیگرموارد، به کار رفته‌اند و برآیندِ ما با برآیندهای هر کدام از این شاخه‌ها همخوانی دارد.

مطالعه در بستر

با وجود نظریه‌ی پیچیده‌ی *تال* (وزن)، تحقیقات بر روی سازماندهیِ ریتمیکِ موسیقیِ *راگ* در چندینِ حوزه ضعیف است. تفسیرِ سازماندهیِ *آلاپ* و اهمیتِ دریافتِ دورهای طولانیِ *تال* در *ویلَمْبیتْ خیال* دو نمونه از این حوزه‌هاست؛ مواردی که برای آنها، در نبودِ یک نظریه‌ی موشکافانه در جای دیگر، می‌بایست نظریه‌های سازماندهی و تجربه‌ی زمان را از همان پایه در بسترِ مطالعاتِ موسیقیِ هندی شکل داد (نک. Clayton 2000؛ برای آشنایی با آوازخوانیِ خیال، نک. Clayton and Sahasrabuddhe 1998). این مطالعه بخشی از پروژه‌ی بزرگِ «تجربه و معنا در اجرای موسیقی» است که، از جمله، در پی آن است که برای زمانِ موسیقایی مدل‌های نظریِ نوینی بنیان نهد که از نظریه‌ی همراه‌بَری (entrainment theory) (نک. Clayton, Sager, and Will 2005) و از اهمیتِ اطوار در اجرای موسیقی بهره گرفته است. این مدل‌های نظری را در تحلیلِ تجربیِ خود، با بهره‌بردن از ظرفیتِ ضبطِ صوتی و تصویریِ دیجیتالی و نیز مصاحبه‌های قوم‌موسیقی‌شناسی، به کار گرفتیم و آزمودیم. در ادامه، شما را با برخی از این اندیشه‌ها و روش‌ها آشنا می‌کنم و، در کنار آن، چند اثرِ قوم‌موسیقی‌شناسی، روان‌شناسیِ شناختی و مطالعاتِ اطوار که بیش از دیگرآثار به کار ما آمد را نام برده در این تحلیل نشان خواهم داد.

اسلاوِک معتقد است که زمانی موسیقی *راگ* را درمی‌یابیم که اجرای آن را دریابیم و برای این کار باید واکنش‌های مخاطب را بررسی کنیم (Slawek 1990). شاید این مسیر بتواند آنجا

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

که در تحلیلِ ریتمیک در تنگنا قرار می‌گیریم نیز راهگشا باشد. مشاهدات او نشان می‌دهد که اصواتِ تشویقیِ مخاطب نه‌تنها در نقاط مهمِ ساختاری، مانند سررسیدنِ سَم («ضرب نخست»، مرکزیتِ زمانیِ بیشترِ بداهه‌ها)، بلکه در پاسخ به اطوارِ موسیقاییِ دراماتیک یا نقاطِ برجسته از نظرِ فنی رخ می‌دهد. از دید اسلاوِک، یکی از برجسته‌ترین عناصری که باید در چنین بررسی‌ای پیش چشم داشت نیتِ اجراکننده است. شگفت آنکه تاکنون بررسیِ موشکافانه‌ای، در زمینه‌ی اجرای *راگ*، به رفتار مخاطب نپرداخته است و هیچکس هنوز پیشنهادِ اسلاوِک را نپذیرفته تا بررسی دقیقی در زمینه‌ی نیاتِ اجراکننده در به‌کارگیریِ درستِ اطوار و هم‌کنشی او با مخاطب انجام دهد. راسی در مطالعه‌ای درباره‌ی اجرای *طربِ* عربی (Racy 2003) بیشتر به این پدیده پرداخته است و گمان می‌کنم کارِ او با موضوعِ ما اشتراکاتی دارد. بااین‌حال، حتی مشاهداتِ جذابِ راسی به اندازه‌ی کافی دقیق و مبتنی بر تجربه نیست تا بتواند پاسخگوی پرسش‌هایی که در این مقاله مطرح می‌شود باشد (گرچه، به‌طرزِ جالبی، بسیاری از شرح‌های او درباره‌ی دخالتِ شنونده، مثل شرح‌های من، بر اهمیتِ *زمان‌بندیِ* مشارکتِ شنونده تأکید می‌کنند).

مهم‌ترین و تنها پیشگامِ روش‌شناختیِ این مطالعه به‌راستی «مدلِ مبتنی بر داده‌های بسترِ اجرا»ی قریشی است که، با استفاده از تَرانگاریِ ویدئو، به بررسیِ هم‌کنشیِ شرکت‌کنندگانِ مجالسِ صوفیان هند و پاکستان می‌پردازد. قریشی این رویکرد را بنا نهاد تا بر دو چالشِ زیر پیروز شود: چالشِ توصیفِ هم‌کنشی بین دو قلمرو ــ «موسیقی» و «بسترِ» آن ــ و چالشِ تحلیلِ فرآیند بی‌آنکه آن را به‌گونه‌ای برگشت‌ناپذیر به ساختار تقلیل دهد (Qureshi 1995 [1986]: 135). مدلِ مبتنی بر داده‌های بسترِ اجرا رخداد را از چشم‌اندازِ اجراکننده می‌بیند و بستر را تنها تا جایی که به‌طورِ قابل‌مشاهده‌ای بر موسیقی اثر می‌گذارد تحلیل می‌کند (ibid.: 136). قریشی تحلیل‌هایش را بر پایه‌ی ویدئوهای ضبط‌شده و دو ابزارِ گرافیکیِ نوینِ زیر انجام داده است: *ویدئوگراف*، که تَرانویسیِ موسیقاییِ معمول را به موازاتِ تَرانویسیِ رفتارِ هر شرکت‌کننده قرار می‌دهد (به هر نفر یا هر گروه یک ردیف در تَرانویسی اختصاص می‌دهد)؛ و *ویدئوچارت*، که در آن تَرانویسیِ موسیقایی تکه‌تکه می‌شود و هر تکه در کنار متناسب‌ترین مشاهداتِ رفتاری با آن قرار می‌گیرد، به‌طوری که شواهدِ هم‌کنشیِ این دو را بتوان از آنها استخراج کرد.

رویکردِ من در اینجا، با پاره‌ای اختلافات در تأکید، بسیار وام‌دارِ مدل قریشی است. نخستین اختلافِ ما این است که تحلیل من، به جای اینکه موسیقی و بسترِ آن را دو گستره‌ی جداگانه بداند ــ گستره‌ای که موسیقی در آن فرآورده‌ی اجراکننده است و بسترْ رفتارِ تک‌تکِ کسانی که در گروهند ــ، اجراکننده و شنونده را یک گروه از شرکت‌کنندگان می‌داند که رخداد را با هم می‌سازند. (روشن است که گاه ناگزیریم عناصرِ موسیقی را همچون قریشی از هم جدا کنیم، و خنده‌دار است اگر جایگاه ممتازِ اجراکننده به‌عنوان تولیدکننده‌ی اصلیِ صدا را نادیده بگیریم: نمی‌خواهم شکاف ژرفی میان مدل خودم و قریشی ایجاد کنم). نمودارهای گرافیکیِ من

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

نیز تااندازه‌ای با ازآنِ قریشی فرق دارند و پویایی‌های اجراییِ متفاوت را انعکاس می‌دهند: قریشی *پاسخ‌های* مخاطب به موسیقی و *اثرِ* این پاسخ‌ها بر اجرای پس از آن را نشان می‌دهد، ولی من در اینجا، مخاطب را بیشتر همچون *همکار* در اجرا نشان می‌دهم.

بسیاری این همکاری را همچون بخشِ مهمی از اجرای *راگ* در مجالسِ خودمانی احساس کرده‌اند؛ همانند آنچه راسی در اجرای *طرب* به آن پرداخته است: «خبرگانِ موسیقی هم‌کنشی مستقیم و پیوسته‌ی اجراکننده و شنونده را شرط اولیه‌ی یک اجرای خوب می‌دانند» (Racy 2003: 65). بسیاری از اجراکنندگانِ هندی برآن‌اند که از آنجا که مخاطب نمی‌تواند بر آنچه آنها می‌خوانند (*راگ*، قطعه و چیزهایی از این دست) اثر بگذارد، چگونگیِ موسیقیِ آنها وابسته به مخاطب نیست: بااین‌حال، آنها تا اندازه‌ای همانند اجراکنندگانِ طرب، این را خوب می‌دانند که مخاطبِ دقیق و آگاه می‌تواند به طرزِ قابل‌توجهی اجرا را تقویت کند. مشارکتِ مخاطب، از نوعی که پایین‌تر توصیف خواهد شد، چه تقویت کند چه تضعیف، یقیناً بخشِ مهمی از اجرا را آن‌طور که همه‌ی حضار تجربه‌اش می‌کنند شکل می‌دهد.

این بررسی به مفهومِ توجه می‌پردازد و، در این راه، از نظریه‌ی *تناوبِ* توجه از روانشناسْ ماری رِیس جُنز بهره می‌گیرد. جُنز برآن است که منابعِ توجهِ ما ریتمیک ــ تقریباً تناوبی ــ‌اند و بسیاری از جنبه‌های رفتارِ زمانی، از جمله موسیقی و سخنرانی، این ریتم‌های توجه را به دنبال خود می‌کشند [CP1] (نک. برای نمونه Large and Jones 1999؛ Barnes and Jones 2000؛ Drake, Jones, and Baruch 2000). بنابراین، برای نمونه، از آنجا که ریتمِ سخنرانی را به آسانی می‌توان بازشناخت، کسی که به سخنرانی گوش می‌دهد می‌تواند، با دنبال‌کردنِ ریتمِ گفتار و تمرکزِ توجهش بر روی برجسته‌ترین نقاطِ گفتمانِ سخنران، به‌نحوِ بسیار ساده‌تری معنای گفته‌های او را دنبال کند. مؤلفه‌های ساختارِ زمانی در موسیقی، مانند وزن و فرمولِ فرودی، نیز همین‌گونه به شنونده کمک می‌کنند تا منبع توجهش را سامان دهد. نظریه‌ی جُنز را به‌هیچ‌روی نمی‌توان از نظریه‌ی وزنِ موسیقاییِ لاندن (London 2004) جدا کرد و من در تفسیرِ *تالِ* شمال هند از این نظریه بسیار بهره گرفته‌ام (Clayton 2000؛ برای جزئیاتِ بیشتر در این مورد، نک. Clayton, Sager, and Will 2005). یکی از پرسش‌هایی که در این پژوهش بررسی می‌کنم این است که آیا می‌توان الگوهای توجه شنونده را ردیابی کرد و به پیوندِ آنها با *تال* و دیگرجنبه‌های زمانِ موسیقایی پی برد.

این مطالعه همچنین از مطالعاتِ اطوار هم بهره می‌برد؛ یک حوزه‌ی میان‌رشته‌ایِ در پیوند با زبان‌شناسی که در آن پژوهشگران رابطه‌ی گزاره‌های زبانی و اطوارهای فیزیکیِ حین گفتگو را بررسی می‌کنند. دو تن از بزرگان این رشته دیوید مک‌نِیل و آدام کِندُن هستند. مک‌نِیل، که معتقد است (McNeil 1992) اطوار و زبان دو جنبه‌ی مکملِ یکدیگر از یک نظامِ واحدند، تحلیل‌هایی از پیوندِ میان این دو (از جمله پیوندهای زمانیِ آنها) ارائه داده است. او در *اطوار و اندیشه*

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

از اینکه می‌بایست هزینه‌ی کاهشِ اقبالِ عمومی و عدم محبوبیتِ اجتماعی را بپردازند، و نیز بدون اینکه خودِ مسئله‌ی تعهدهای سیاسی- اجتماعی را زیرسؤال ببرند، صراحتاً خود را هنرمندِ غیرمتعهد به مسائل اجتماعی و سیاسی و صرفاً متعهد به هنر اعلام می‌کنند. برای آنها همین‌که در عرصه‌ی هنر بدرخشند و، همچون هنرمندی خلاق و باقریحه، به این عرصه خدمت کنند کافی است؛ ضمن اینکه با نفسِ تعهد و اینکه هنرمند می‌تواند متعهد هم باشد و نیز با احترامی که جامعه در حقِ هنرمندانِ متعهد مرعی می‌دارد مشکلی ندارند. برخی‌ها هم ممکن است، اساساً، به مرامِ سیاسیِ صاحبانِ قدرت گرایش داشته باشند و همکاری‌شان با نهادهای قدرت، نه از سرِ عدمِ تعهد، بلکه برعکس، کاملاً متعهدانه باشد. به‌این‌ترتیب، اینها هم هنرمندانِ متعهدی‌اند که این بار، برخلاف دسته‌ی اول، نه هزینه‌های عدم تعهدشان، بلکه هزینه‌های تعهدشان ــ این بار تعهدی سیاسی- اجتماعی به طرفِ قدرت ــ را، که باز هم کاهش اقبالِ عمومی و محبوبیت از سوی مخالفانِ سیاسیِ حکومت است، تقبل می‌کنند.

دسته‌ی سوم، اما، هنرمندانی را شامل می‌شود که هم مایل‌اند با هرکس که شد همکاری کنند و هم به‌هیچ‌رو حاضر نیستند هزینه‌های اجتماعیِ این طرزِ رفتار را بپذیرند و محبوبیت‌شان از دست برود یا کاهش یابد. اینها، در دفاع از خود، به‌کلی زیر میزِ بازی می‌زنند و از بیخ‌وبن چیزی به‌نام تعهد و رابطه‌ی آن با هنرمند را منکر می‌شوند و هرگونه گفتمانی که محتوای آن توقعِ تعهدِ اجتماعی- سیاسی از هنرمند باشد را زیر سؤال می‌برند. این دسته از هنرمندان، هنگامی که با حمله‌ها و انتقاداتِ جمعی‌ای روبرو می‌شوند که همکاریِ آنها با صاحبانِ قدرتِ تحریم‌شده از سوی بخشِ بزرگی از جامعه را نکوهش می‌کنند، در خطابه‌ی دفاعیه‌ی خود، که در نگاهِ اول بسیار هم موجه و متین جلوه می‌کند، اعلام می‌کنند که اساساً توقعِ تعهدِ اجتماعی از هنرمند داشتن نادرست و بی‌پایه است. در این خطابه‌ی غرّا، چنین عنوان می‌شود که سیاستْ کارِ هنرمند نیست و او نباید خود را با چنین مسائلی درگیر کند، بلکه رسالتِ او پرداختن به هنرِ والایش است و آلوده‌شدن به این‌گونه مسائل ممکن است حتی به این هنرِ والا هم آسیب وارد کند. خطیبِ هنرمند، در جستجوی دلایلِ محکمه‌پسند برای متقاعدکردنِ منتقدان، به این استدلال متشبث می‌شود که اگر قرار باشد هنرمند تن به همکاری با نهادهای قدرتی که تفکر عمومی آنها را غیرمردمی می‌داند ندهد، می‌بایست درباره‌ی همه‌ی رویدادهای سیاسیِ زمان خود هم موضع‌گیری کند؛ چراکه اگر قرار است یک جا تعهدِ سیاسی- اجتماعی وارد بازی شود، لابد همه‌جا باید وارد شود، و تعهدِ گزینشی عینِ عدم تعهد و، بنابراین، مردود است. پس اگر تعهدْ هنرمند را از همکاری با قدرت‌های غیرمردمی منع می‌کند، همان تعهد می‌بایست به او حکم کند تا در مقابلِ اقداماتِ ضدمحیط‌زیستی، اقداماتِ تبعیض‌آمیزِ جنسیتی و نژادی و عقیدتی، تجاوز به کشوری مستقل و غیره هم موضع‌گیری کند؛ و این غیرممکن است، زیرا هنرمند را از رسالتِ واقعی‌اش دور می‌کند.

MAHOOR

96
MUSIC QUARTERLY
Vol. 24, No. 96, Summer 2022
ISSN 1561-1469

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

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز