Shiraz-Beethoven.ir

| فهرست |

۹ .....

وشنفکری در میان موسیقی دانان / محمدرضا لطفی ۱۵

سیقی ردیف دستگاهی ایران / محمدرضا لطفی ۲۵

م در موسیقی دستگاهی ایران با استفاده از روش تصویربرداری مغزی fMRI فرزانه پولادی ، دکتر محمد علی عقابیان ، دکتر جواد حاتمی،

ی زاده محمدی و آمنه برومند ۳۸

ه مبانی اجرا در موسیقی دستگاهی/ بهراد توکلی ۵۴

ی بازخوانی بحور اصول (دورهای ایقاعی)در رسالهٔ امیرخان گرجی/ بابک خضرائی ۷۲

رجیع نوازی به روایت عبدالقادر مراغی/ مهشید فراهانی ۸۱

ه اولین ضبط صفحات سنگی در تهران / بهروز مبصری ۹۶

«نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی» نوشته داریوش طلایی/ احمد حسینی ۱۰۲

بر دیسکوگرافی(۱) و کتابشناخت ردیف دستگاه‌های موسیقی ایران(۲) / آروین صداقت‌کیش ۱۱۳

سازشناختی رساله ی کنز التحف / نرگس ذاکرجعفری ۱۲۸

موسیقی ایرانی/ فرزاد آموزگار ، دانشجو دوره ی دکترا در دانشگاه آکسفورد ۱۵۲

ز و موسیقی تنبور در حفظ و پاسداری از بخشی از ادبیات منظوم گورانی در گوران/ سروش شهبازی ۱۷۵

سطوره ای/ محسن حجاریان ۱۸۱

ادی در مفاهیم ردیف و دستگاه/ محسن حجاریان ۱۹۵

موسیقی دستگاهی درطبقه بندی هنرهای ایرانی/ محسن حجاریان ۲۰۹

سی / محسن حجاریان ۲۲۲

مقالات نه شماره‌ی نخست کتاب سال شیدا / آروین صداقت‌کیش ۲۵۰

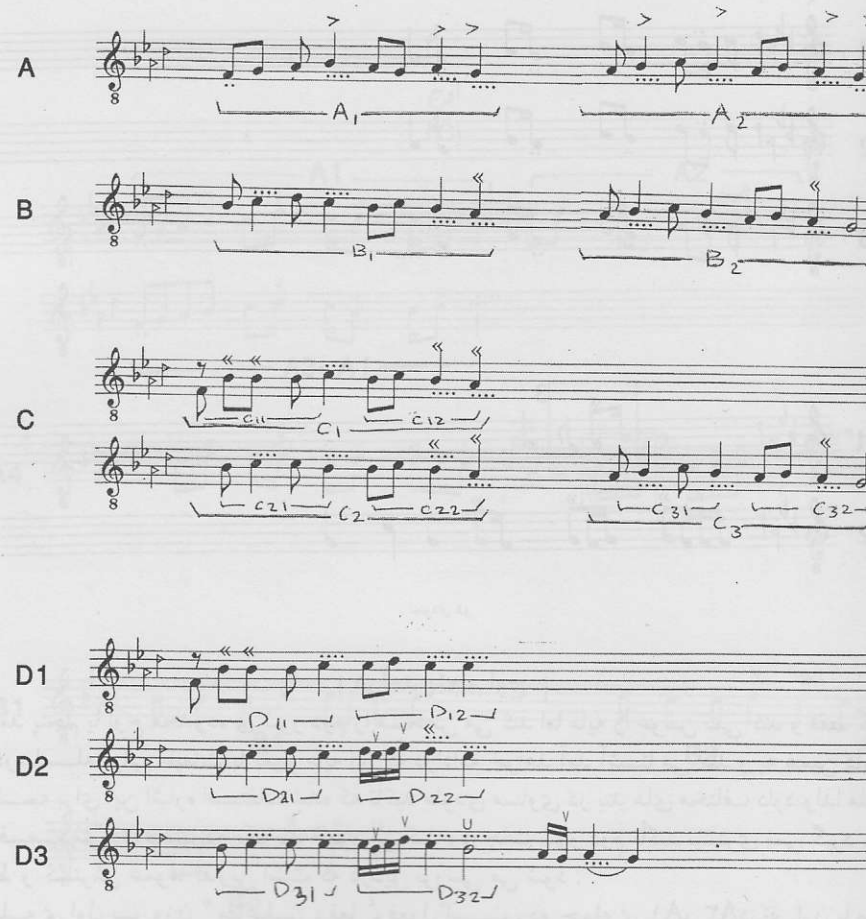
Shiraz-Beethoven.ir

دســت از افراد جامعه با دلیل عدم شــناخت نسبت به این نوع موسیقی برداشتی غمناک از آن
ر حالی که در بررسی آزمون ماهور ریتمیک در بین افراد موسیقیدان شاهد فعالیت در نیمکره
رده ایم که این نیز دلیل بر شــناخت افراد موســیقیدان نسبت به نوع موسیقایی شاد این قطعات
د.
ن نتایج می توان هم غمناک بودن و هم عدم غم در موســیقی ایرانی را بــه گونه ای پذیرفت.
ت این نوع موسیقی به عنوان فردی موســیقیدان راهی است بر قبول شادی موسیقی و این در
اســت که شنونده بر اســاس دانش موسیقایی خود قادر اســت تا نوع قطعات و دستگاه را در
و *القای هیجان* تمیز دهد. *شــناخت گوشــه ها و فواصل هر یک از آنها در دســتگاه مرتبط می*
نتظار وجود هیجان مرتبط تری را با دســتگاه مورد شنود ایجاد نماید این در حالی است که در
غیرموسیقیدان عدم درک فواصل با عدم تمایز در شناخت دستگاهها همراه است. عدم شناخت
یقی و یکســان پنداری فواصل در دســتگاهها به نوبه خود نمی تواند تمایــز هیجان قویتری را
ل شــنود هر یک از ملودی ها القا نماید که در نهایت این منجر می شــود که در شــنونده غیر
یقیدان در طول ماهور ریتمیک بر خلاف شــنونده موســیقیدان، محلی از مغز مورد فعالیت قرار
که در برگیرنده نواحی غم می باشد.
یق مدل mood-arousal انتظار می رود قطعات با ضرباهنگ قوی و تمپوی بالا برانگیختگی
فیزیولوژی را موجب شوند در حالی که بخشی از فرایند عصبی پسخوراند فیزیولوژی محرک
ل در ناحیه frontal pole قرار دارد مطالعات نیز این ناحیه را مسئول پاسخ های هیجانی می
جانسن و همکاران، ۲۰۰۹). گرچه از محدودیت های مطالعه حاضر عدم دسترسی به امکاناتی
ررســی واکنش های بدنی و فیزیولوژی بوده است اما وجود ریتم و تمپوی بالا در گامی مشابه
م مــاژور غربی که از عناصر القاء کننده برانگیختگی می باشــد در ماهور ریتمیک می تواند این
را به همراه داشته باشد که شنود این دسته از قطعات تحریکات جسمانی را موجب می شوند.
ص زمانی این نتیجه موجه به نظر می رســد در مقایســه با ماهور غیرریتمیک ناحیه frontal
تنها در ماهور ریتم فعال شده است.
frontal pole بلکه orbitofrontal cortex از جمله نواحی درگیر در تشخیص هیجانی
ط با پردازش اطلاعات برانگیختگی (arousal) می باشــند که بــه تعاقب ارائه محرک هیجانی
فعال می شــود (کولچ، ۲۰۰۵). چنانکه در مطالعه زاتر و بلاد (۲۰۰۱) افزایشــی از جریان خون
ل شنود موسیقی مهیج در این دو ناحیه دیده می شد.
ی این نواحی در چهره های خشــمگین و ترسناک اما نه چهره های طبیعی و غمناک می تواند
نقش آنها در تنظیم arousal باشد (آنگیور[۳۷] و پرایس[۳۸] ، ۲۰۰۰). این دو بخش زیر مجموعه
ناحیه ای وســیعتر VMPF می باشــند که از جمله عوامل اصلی ایجاد decision making
سند (دامازیو، ۱۹۹٤). این در حالی است که هیجان خواهی مکانیزم اصلی تصمیم گیری است
یو، ۱۹۹۸) و فرد می بایســت به ســطحی از هیجان رســیده باشــد تا فرایند تصمیم گیری رخ

نتایج دو عامل arousal و decision making تحت فاکتور سوم ریتم وارد عمل می شوند.
رجیه روانشــناختی دنورا[۳۹] (۲۰۰۰) موســیقی با توجه به انواع خود و به تناســب نیاز درونی و

E که تکرار جمله C است با این جمله به محوریت جمله D ، تقارن محوری ایجاد کرده‌اند و
سه قسمتی F نیز دارای تقارن محوری میان نیم جمله های F۱ و F۳ با محوریت F۲ هستند.
جمله فرودین نظیر فرود های درآمد اول و دوم شور است.

کرشمه
Kereshmeh



Shiraz-Beethoven.ir

یا بیشتر، هرچند نقره که ارادت مباشران باشد یا عکس آنها بر وترین جسّ کنند. پس وتری آن سیر نغمات کنند آن وتر را سایر گوییم و هر وتری که به مطلق آن نقره ای یا نقرتین لازم آن را وتر راجع گوییم مثلا بر وتر حاد سیر نغمات کنیم و آن را وتر سایر گوییم و وتری را که ترجیع است وتر راجع گوییم پس منهما ترجیعات کثیره الانواع مترتب شود. و ما اینجا اشارت به بعضی از اصول آن ها و اقسام آن را بیان کنیم و گوییم که آن یازده قسم می شود:

ول	قسم ثانی	قسم ثالث	قسم رابع
	۱و۲	عکسه	۲و۲
حامس	قسم سادس	قسم سابع	
	عکسه	۳و٤	
امن	قسم تاسع	قسم عاشر	قسم حادی عشر
	٤و٤	٤و٥	عکسه

م اول: نقراتی که بر اوتار جس کنند، صاعده باشند یا هابطه. اما صاعده- ۱و۱- آن است که از اسفل متوجه باشد به طرف اعلی و هابطه بعکسه. پس اگر نقره بر وتر راجع زنیم و نقره دیگر سایر و هر دو نقره صاعده باشند یا هابطه آن را ترجیع مفرد متفق گوییم و برای آن مثالی کنیم و آن ا ا بود پس الفی که بر دست راست است علامت وتر سایر و الفی که دست چپ علامت وتر راجع و هر چه حرکت بر فوق آن است علامت نقره هابطه چه آن از فوق متوجه اسفل باشد و آن چه در تحت آن باشد علامت نقره صاعده. و اگر وترین هابطه باشند ا ا ترجیع مفرد متفق صاعده السایر و الراجع گوییم. و آن چه در صعود و هبوط مختلف باشند مفرد مختلف و آن بر دو نوع بود: اما نوع اول آنک نقره وتر سایر صاعده باشد و نقره وتر هابطه بود بر این مثال ا ا و آن را ترجیع مختلف هابطه السایر و صاعده الراجع گوییم. اما نوع عکس آن باشد بر این مثال ا ا و آن را ترجیع مفرد مختلف صاده السایر و هابطه الراجع و از آن ها چهار صنف مترتب می شود بر این مثال:

اول	ا	ا
ثانی	ا	ا
ثالث	ا	ا
رابع	ا	ا

Shiraz-Beethoven.ir

م ثانی فرد و زوج بود آن چنان بود که یک نقره بر وتر سایر و دو نقره بر وتر راجع زنیم و از ست صنف مترتب می شود بر این مثال:

	ا	ا ا	ثانی
	ا	ا ا	رابع
	ا	ا ا	سادس
	ا	ا ا	ثامن

صناف ثمانیه را مثنی الراجع گوییم برای آنک بر وتر راجع دونقره جسّ می کنیم و بر وتر سایر ره.

ف اول ا ا آن را ترجیع هابطه السایر و هابطه الضربین علی الراجع گوییم. صنف ثانی ا ا و

ارت دیگر شـــهناز، قرچه و رضوی از دو مایه به صورت نمودار ٤ ســـاخته شـــده اند. امّا باز در پرسشهایی وجود دارد و آن اینکه، برای نمونه شهناز از کدام مایه یا مایه ها ساخته شده؟ شور ؟ یا هردوی آنها؟ قرچه و رضوی چطور؟ این دو از کدام مایه یا مایه ها ســـاخته شـــده اند؟ بهتر م، در این نمونه روشـــن نیست کدام یک از مایه ها (یا هردوی آنها) به کدام یک از گوشه های شده در ذیل شماره ۸ و ۹ بستگی دارد و مربوط می شود؟

کی از مهمترین و برجسته ترین نکته ای که در این کتاب به بهترین شکل ممکن پاسخی علمی به ده شده مسأله تعدیل پرده ها و عدم خوشایندی حاصل از آن و درنتیجه حفظ ویژگی جابجایی های ســـازهایی مانند تار و سه تار است. به همین سبب نوازنده های متبحّر و توانای این سازها ـــه پرده ها را برای هر اجرا (منظور اجرا در فضای یک دســـتگاه / آواز بخصوص است) تنظیم ند. امّا دو پرسش بنیادی و درحقیقت دو انتقاد اساسی در این مورد رخ می دهد و آن اینکه؛

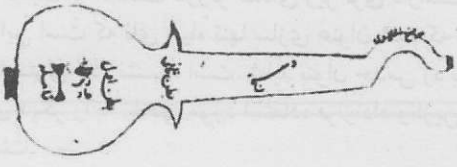
- جناب استاد طلایی فاصله های بین پرده های موجود در نمودار ۵ صفحه ۲۵ را چگونه و کدام و یا مرجعی بدست آورده اند. الف- اگر فاصله ها را از روی فواصل پرده های سازهای اساتید ی حساب کرده اند، این اندازه ها نمی تواند مستند باشد چراکه نه تنها فاصله های بین پرده های ای اساتید مختلف فرق می کند، بلکه گاهی اوقات یک استاد به تنهایی در طول عمر خود ممکن ت فواصل متفاوتی را بکار ببرد. مانند استاد برومند که در طول عمر شریفشان، فاصله‌هایی را که رده بودند، با هم یکی نبود[۸]. درواقع فاصله های بین پرده ها در سازاســـتاد برومند در نخســـتین ها و واپسین سالهای نوازندگی شـــان با هم یکی نبوده و متغیر بوده است[۹]. ب- فواصل موجود ودار ۵ صفحه ۲۵ مشخص نشده که برای چه اجرایی تنظیم شده و درحقیقت آن فواصل برای ی کدام دستگاه / آواز تنظیم شده است، بنابراین متوجه می شویم که اندازه این فواصل به درستی صورت دقیق، قابل استناد نمی تواند باشد.

- فواصل دانگها را از چه منابع و مراجعی گرفته اند، اگر آنها را از روی فواصل اســـاتید خویش باشـــند که همان انتقاد بالا (شـــماره ۷-۱) بر آن وارد است. ولی اگر فواصل را از روی کتابهای یقیدانان قدیمی چون عبدالقادر مراغه ای و یا بیرونی، برگرفته باشـــند، و در واقع در مطالعه آن به نتیجه رسیده اند که فاصله های بدست آمده همان است که در کتاب مورد بحث آمده، پس ین اهل موسیقی بحث بر سر تعیین دقیق فاصله ها (و یا فاصله های گم شده) به نتیجه نمی‌رسد، گر روی، سخن بر سر این است که جناب داریوش طلایی همان منابعی را در اختیار داشته اند که ن نیز. پس چرا اهل فن نسبت به تعیین درست و دقیق فواصل به یقین و اتفاق نظر نرسیده اند. که به گمان نگارنده می رسد این است که منابع یاد شده مجهول است، وگرنه تعیین درست و فواصل برای همگان انجام پذیر بود و امروز نزاعی بر سر اندازه دقیق آنها نمی بود.

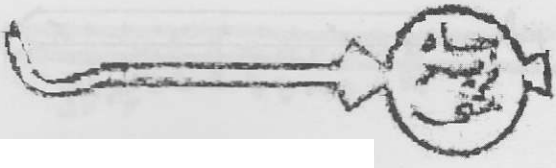
موارد هدف از نگارش تئوری موســـیقی (یا هر علم و هنر دیگری) کشـــف و پیدایی و نمودن ی موجود در آن و آفریدن راهی برای خلاقیت و آفرینش و نوآوری می باشد که منتهی به رشد کوفایی آن هنر می شـــود، در این بین یک تئوری باید بتواند جوابگوی پرســـش هایی باشد که ه برای آن مطرح می شـــود و در واقع میزانِ قدرتِ پاسخگوییِ تئوری به این پرسشها، میزان به ی کشـــیده شدن آن را نیز روشن می کند، به همین دلیل در این مجال به طرح برخی از سؤالاتی دازیم که بارها از سوی مخاطبان (به ویژه هنرجویان موسیقی سنتی) و چه بسا دست اندرکاران

ر ممتاز می‌کند. حسن کاشانی درباره ی جنس کاسه ی رباب می گوید بهتر است از جنس چوب
لو ساخته شود. دراین باره به جزئیات بیشتری درباره ی مراحل ساخت ساز می پردازد و یادآور
شود که ابتدا چوب را در شیر و یا در آب گرم می جوشانند ولی جوشاندن در شیر بهتر است زیرا
ی چوب کاسه راحت تر صورت خواهد گرفت. وی جنس دسته ی ساز را نیز چوب زردآلو و یا
ب گردکان ذکر می کند. این درخت در فرهنگ دهخدا به معنی درخت گردو آمده است. مؤلف
تحف همچنین یادآور می شـود که کاسه ی سـاز می بایست نازک بوده و فاقد ناهمواری باشد
ادامه می گوید برخی برای ازدیاد صدای سـاز در کاسـه ی سـاز مخلوط آبگینه (شیشه یا آینه
سته) و سریشم می ریزند. کاشانی درمورد ساختمان ظاهری ساز به کاسه ی دو بخشی آن اشاره
کند که عمق هر کاسه را هفت انگشت به هم چسبیده ، طول کاسه به اندازه ی یک وجب و چهار
ست باز ، عرض هر کاسه به اندازه ی یک وجب و دو انگشت باز و دسته ی ساز را سه وجب
می کند. در ادامه آمده اسـت که روی کاسـه ای که به دسته متصل می شود لوح نازکی پوشانده
شـود و بر روی کاسـه ی دیگر « برق » که همان ورق به معنی پوست است. امروزه نیزسازی که
وچسـتان به نام رباب مشـهور است دارای دو کاسه است که یک کاسه با پوست پوشانیده شده
وی کاسـه ی دیگر صفحه ی چوبی قرار دارد. در کنزالتحف همچنین این مطلب عنوان شده که
ی بر روی کاسه ی دیگر چوب می پوشانند ولی وسط آن را به اندازه ی دایره ای کوچک پوست
گشـند. حسن کاشـانی تعداد سیم های رباب را شش سیم ذکر می کند که احتمالاً همان طور که
لقادر آورده ، منظورش سه سیم مزدوج است. وی جنس سیم های رباب را سه نوع ابریشم ذکر
کند به این ترتیب که سـیم «زیر» را سـتبرترین سـیم ها، سـیم «حاد « را نسبت به آن نازک تر و
«مثنی» را نسبت به «حاد» نازک تر معرفی کرده است. همچنین محل قرار گرفتن خرک ساز به
له‌ی چهار انگشت از سیم گیر آمده است.

ل ساز رباب در کنزالتحف :



ل ساز رباب در نسخه ی پاریس :



Shiraz-Beethoven.ir

Shiraz-Beethoven.ir

ش ساز و موسیقی تنبور در حفظ و پاسداری از بخشی از ادبیات منظوم گورانی در گوران |

ی از راه ها برای شـــناخت فرهنگ هر قوم و ملتی موســـیقی آنها اســـت. موسیقی هر ملتی نه تنها ان فرهنگی آن ملت بلکه بیانگر ویژگی هایی از چگونه زیســـتن، امیـــال و آرزوها و باورهای آن ت است.

ســـتان و بخشـــی از آن که کرمانشـــاه نام دارد یکی از مهمترین مناطق موسیقایی ایران است. بجز ـــیقی‌های آیینی و مذهبی، تصنیف ها،ترانه ها و بســـیاری از نمونه های دیگر موسیقی کردی که نها «گورانی» نیز می گویند بیشترین بخش موسیقی کردستان و کرمانشـاه را در بر می گیرد[1]. در انشاه علاوه برگورانی ،موسیقی دیگری به نام«موسیقی تنبور» رواج دارد. تنبور از سازهای باستانی ن است[2]. نقش حک شدهٔ آن را درحجاری های دورهٔ ساسانی در تاق بستان می توان دید[3].

Shiraz-Beethoven.ir

منتزع کرد و یا حد اقل تشابهات آنان را نشان داد. در بالا اشاره کردیم که هنر رقص می تواند جایگاهی برتر از موسیقی و شعر قرار بگیرد، اما بازهم این نگاه خود یک نگاه درونی است و از جهت هم درونی است که استقلال های کناری صرفاً به توجیه اهمیت رقص، که شاید بالاترین صر وجد و شور است، می پردازد. این درحالی است که هگل رقص را در جایگاهی پست تر از عر و موسیقی قرار می دهد. اگر توجه شود، در دسته بندی هگل و شوپنهاور از هنر، گاه پایگاه ی در ساختن ذهنیت هنر(مثل معماری و پیکره سازی) و گاه نفس تجرد در ساختن هنر (مثل عر و موسیقی) عوامل تعین کننده در شخصیت رده بندی ها منظور شده است. واقعیت این است هرکدام از هنرها نسبت به خواست ها و آرمان ها و نیازهای گوناگون انسان ها پیدا شده و سیر رفت خود را هم بر اساس همان نیازها و آرمان ها پشت سرنهاده اند. هنرمعماری از نیاز انسان به ختن جایگاه امن و آسایش شکل گرفته و بر همین اساس معماری در آغاز چندان با گوهر هنری طه نداشته است. این نیاز کارکردی (فونکسیون) عمدتاً با نیاز انسان در ساختن هسته اولیه هنر، د موسیقی متفاوت بوده است. این درست است که همه هنرها زائیده اندیشه انسانند و این که ف آنان هم درجایگاهی از اندیشه فرهنگی ارتباط معقول و منطقی با یکدیگر دارند، اما همه اینها ی تواند دلیلی بر دسته بندی کردن آنان به صورت تک خطی پی درپی باشد. تک خطی یعنی این هنرها دردسته بندی خود یکی از پس از دیگری قرارمی گیرد . هنگامی که دسته بندی هنرها را در خط مورد توجه قرار می دهیم به منزله آن است که در دسته بندی هنرها، چه درصورت کالبدین و چه در صورت مجرد بودنشان، عنصرعینیت را ملاک قرار داده ایم. تک خطی انگاشتن سیر ملی هنرها، ما را از شناخت و بررسی اولیه پیدایش هنرها دور می سازد. به وضوح روشن است عواملی که موجب پیدایش هنر موسیقی شده غیر ازعواملی است که منجربه پیدایش هنرهای سی یا رقص و یا معماری شده است. هنگامی که هنرها را دردسته های تک خطی قرار می م، طبیعتاً در صدد توجیه و تفسیر آن هم برمی آئیم. چنین مشکلی را هم دردسته بندی سازهای یقائی ملاحظه می کنیم. دانشمندان تا کنون نتوانسته اند یک معیارعام و کلی را برای دسته بندی های موسیقائی به کار ببرند. در دسته بندی سازها هم، یک بار معیار ظاهری و اندام سازها مورد ه است و یک بار چگونگی تولید صوت و یک بار هم رابطه ساز با اندام نوازنده. این مشکل دسته‌بندی سازها بی شباهت به مشکل دسته بندی هنرها نیست. در فرهنگ هایی مانند فرهنگ یقای سیاهان که تاریخ هنرهای آنان بر ما روشن نیست، و تا سده گذشته هم فرهنگ آدمخواری در آنان رواج داشته، بنا بر داوری های خیلی از موسیقی دانان، ریتم های موسیقی سیاهان آفریقائی راتب پیچیده تر از ریتم های موسیقی درفرهنگ های پیشرفته است.

اشاره کلی به عناصر هنری درفرهنگ ایران، که می توانند ضابطه هایی برای دسته بندی هنرها ند، بیندازیم. غزل ایرانی حاوی پیچیدگی های فرهنگی خود است که نمونه آن درکمتر فرهنگی ه می شود. غزل فارسی پایه رمانتیسم گزافه گویانه، مبالغه و تمثیل و استعارات و مجاز را درحد لای خود دارد و آن چه را که موسیقی ایرانی با آن روبرو است تزئین و آرایش همین گزافه ی‌های رمانتیکی و مبالغه آمیز شاعرانه است. ارتباط بین شعر و موسیقی، نقشی آرایشگرانه را می‌کند. درباره رقص هم می توان گفت که این هنر، زمانی برفراز موسیقی قرارمی گیرد و زمانی از شعرمی ایستد؛ اما برتری رقص بر موسیقی و موسیقی برشعر تنها از یک بعد قابل بررسی