Shiraz-Beethoven.ir

فهرست

جایگاه سه زن: صفیه آیلا، ام‌کلثوم ابراهیم و قمرالملوک وزیری/محسن حجاریان ۹
چه اشتباهی رخ داد؟/محمدرضا لطفی ۵۹
گاهی بر مسائل فرهنگی خاورمیانه/برنارد لوئیس/محمدرضا لطفی ۶۹
راههای جدید فکر کردن دربارهٔ معنای موسیقیایی/جنیفر رابینسون/نادر شیخ‌زادگان ۹۳
شناخت سیستم دستگاهی ردیف (قسمت سوم)/محمدرضا لطفی ۱۱۹
سنّتهای آوازی،... در میان ترکمنها/جمیله کوربانوا/نینا شجیع و محمدرضا لطفی ۱۲۷
مقدمه‌ای بر تکست و کانتکست/محمدرضا لطفی ۱۴۹
تحقیقی فشرده دربارهٔ تکست و کانتکست/نینا شجیع ۱۵۷
گفت و شنود با محمد قوی‌حلم نوازندهٔ سازهای کوبه‌ای ۱۷۷
موسیقی عرفانی و رابطهٔ آن با اسلام ۲۱۷
موسیقی عرفانی (صوفیانه)/محسن حجاریان ۲۱۹
موسیقی مقدس در اسلام: سماع در تصوّف ایران/لئونارد لوئیزن/آیدین بهراملوئیان ... ۲۳۷
معرفی جوزف پالچک/محمدرضا لطفی ۲۸۳
موسیقی صوفیانهٔ کشمیر/جوزف پالچک/محمدرضا لطفی ۲۸۷
جشنواره‌های مزار: موسیقی، اسلام و.../راشل هریس و راحله داوود/شیدا دیّانی ۳۲۳
قوّالی، اجرای موسیقی در جمع صوفیان/رگولا بورکارت قریشی/الیکا جلیلی ۳۴۳
انجمن دوستاران موسیقی و فرهنگ ایران «مرکز شیدا» ۳۵۷
گزارش سالیانهٔ شیدا ۳۵۹
سالیانهٔ انجمن دوستاران موسیقی کلاسیک و فرهنگ ایران ۳۶۳

Shiraz-Beethoven.ir

بود، نزدیک به چندین هزار نمونه موسیقی ثبت و آوانگاری شدند. به سبب ورود همین موسیقی نظامی در سال ۱۸۳۳ بود که بعداً پایهٔ کنسرواتور موسیقی ترکیه هم ریخته شد.

بجز انواع موسیقیهایی که در حد محفلی و یا در پادگانهای نظامی اجرا می‌شد، به طور کلی دو نوع موسیقی عمده در زمان سلاطین عثمانی وجود داشت. یکی موسیقی کلاسیک بود که خود موسیقی عرفانی مولویه در قونیه و استانبول را هم دربر می‌گرفت، و دیگری موسیقی فولکوریک بود که بیشتر در سرزمینهای شرقی‌تر ترکیه یعنی آناتولی اجرا می‌گردید. برهمین اساس، ضیا گوکلب معتقد بود که پیش از نفوذ اروپاییان در این سرزمین، همین دو نوع موسیقی در ترکیه وجود داشته است. وی پایهٔ موسیقی کلاسیک ترک را موسیقی شرقی می‌نامید و می‌گفت که این همان موسیقی است که از زمان فارابی و ابن‌سینا برجای مانده که آن هم در اصل اساس خود را از موسیقی بیزانس به عاریت گرفته است. نوع دیگر موسیقی، ملودیهای موسیقی عامیانه است که به طور ممتد در فرهنگ و تاریخ ترک در این سرزمین اجرا شده‌اند. گوکلب اعتقاد داشت که موسیقی کلاسیکی که در بارگاه سلاطین عثمانی اجرا می‌شده، ریشه در موسیقی یونان باستان دارد. این موسیقی یک موسیقی غم‌آور مونوتون ربع پرده‌ای است که به طور مصنوعی ملودیهای خود را تکرار می‌کند. او می‌گفت که البته موسیقی اروپایی هم ریشه در موسیقی یونان باستان دارد، اما بعداً راه تکامل خود را به‌درستی طی کرده و اشتباهات گذشته را برطرف ساخته و با تولید اپرا نقش برجسته‌ای در تمدن غرب ایفا کرده است. در مقابل، موسیقی بارگاه سلاطین عثمانی جنبه‌های خمود و بیمارگونهٔ آن را گرفته که باعث افسردگی و ملال خاطر نیز می‌شود. وی برای تعیین جایگاه موسیقی ملی ترکیه چنین استدلال می‌کند، «موسیقی شرقی نه‌تنها غم‌انگیز است، بلکه موسیقی ملی ما هم نیست. موسیقی فولک جزیی از فرهنگ ملی ماست و موسیقی غربی هم موسیقی تمدن جدید ماست، از این جهت، این دو موسیقی هیچ کدام برای ما بیگانه نیستند. بنابراین، موسیقی ملی ما از تلفیق موسیقی فولک و موسیقی غربی به وجود خواهد آمد» («اساس ترکیسم» ص ۱۴۶. به نقل از تکعلی‌اوغلو ۱۹۹۸ ص ۲۰۱ و ۲۰۲). وی همان‌جا تأکید می‌کند که اگر فرهنگ ما با فرهنگ غرب آمیخته شود، تمدن جدیدی برای ما به وجود

Shiraz-Beethoven.ir

۱۳ هـ‌ق) است که ملک‌الشعرای بهار تصنیف «وطن جان ای وطن جان» را در
گاه افشاری می‌سازد که یک دو بیت آن چنین است، «نمی‌دانم چرا ویرانه گشتی،
/ مقام لشگر بیگانه گشتی، وطن / ... وطن جان، ای وطن جان، ای وطن جان من /
ی دل دوای قلب سوزان من / ... / ز روس و انگلیس آید ستمها به ما / هجوم آرد ز
سو درد و غمها به ما / ... /» (*از صبا تا نیما*، ج دوم ص ۱۳۶ و ۱۳۷).

شرایط استبداد تحمیلی سیزده ماههٔ محمدعلی شاه، دوران سرودن تصنیفها و
های شورانگیز عارف قزوینی است که نقش بسیار تعیین‌کننده‌ای در کاربرد
سرایی ملی و فعالیتهای اجتماعی ـ سیاسی ایفا نمودند. عارف با دانش اجتماعی و
ختی که از موسیقی ایرانی داشت، فرم تصنیف را با استادی و مهارت کافی اعتلا داد.
مانی که ناصرالملک بعد از عضدالملک به نیابت سلطنت احمدشاه رسید و سپس
رییس‌الوزرایی را به‌دست آورد و کاری از دستش برنمی‌آمد، عارف تصنیف زیر را
ت: «گریه را به مستی بهانه کردم / ... همچو چشم مستت جهان خراب است / از چه
تو در حجاب است؟ / رخ مپوش کاین دور دور انتخاب است / من ترا به خوبی
ه کردم / دلا خموشی چرا؟ / شد چو ناصرالملک مملکتدار / خانه ماند و اغیار لیس
فی‌الدار / زین سپس حریفان، خدا نگهدار / من دگر به میخانه خانه کردم / دلا
وشی چرا؟»

در زمان پادشاهی احمدشاه، طبق قراردادی که در سال ۱۹۱۵ بین روس و انگلیس
شد، ایران به دو قسمت شمالی و جنوبی تقسیم گردید، قسمت شمالی ایران در
ال روسها و قسمت جنوبی آن در پنجهٔ انگلیسها قرار می‌گرفت. با روی کار آمدن
ت بلشویکها در روسیه در سال ۱۹۱۷ اعتبار چنین قراردادی به کلی ملغی گردید و
تا اندازه‌ای از جانب همسایه شمالی خود در امنیت قرار گرفت.

ر تاریخ ایران شاید، تا زمان مشروطیت، سابقه نداشته که کلام در قالب ترانه و
ف در عرصهٔ مبارزات مردمی چنان جای گرفته‌باشد و نقش سازنده‌ای را ایفا کرده
. در این دوران، هر حادثهٔ تاریخی که در جامعهٔ سیاسی ایران رخ می‌داد، انعکاس
ر ترانه‌های عارف و ملک‌الشعرای بهار به گوش مردمان می‌رسید. در چنین شرایط

Shiraz-Beethoven.ir

۱.

گر ما این نوع تغییرات فرهنگی را که در این بنای قدیمی رخ داد، به دیگر عرصه‌های
ی تعمیم دهیم، پدیدهٔ ثانوی که با هنر اولی می‌آمیزد باید اصالت داشته و ما را به
سته‌های دور ببرد. این‌گونه این آمیزش می‌تواند در هر مسیری موفق باشد.
در مکان معتبری از گالری ملی لندن تابلوی چهره‌ای از سلطان محمد دوم فاتح
لنطنیه وجود دارد که به‌وسیله یک نقاش ایتالیایی به‌نام جنتیله بلینی کشیده شده. این
ی در لندن هست نه در استانبول، به‌خاطر اینکه پیشینیان متعصب‌تر سلطان
یدها] این‌گونه تابلوهای چهره را مردود شناخته بودند. و سلطان محمد نیز به‌همین
ر از مجموعه نقاشیهای پدرش درآورده و کنار گذاشته بود.
حمد فاتح نه اولین و نه آخرین سلطان قانون‌گذار بود که خودش را از این کار
طر تعصب اجدادش برحذر می‌کرد. آورده شده که سلطان مملوک نیز تابلوهای
ه داشته که نقاشان اروپایی کشیده بودند. بعدها این موضوع کاملاً در میان
نروایان خاورمیانه معمول شده بود که این‌چنین نقاشانی را ــ به‌خصوص ایتالیایی ــ
ن کار دعوت کنند. در زمانهای گوناگون هنرمندان بومی که بعضی وقتها در اروپا
ش دیده بودند نیز چهره می‌کشیدند. با اینکه ترکها از سنت بسیار غنی و مشخصی
ر نقاشی برخوردار بودند اما کشیدن چهره واقعاً چیز جدید و حرکت جسورانه‌ای
وب می‌شد.

این رابطه هنگامی که دو عنصر فرهنگی هم‌تراز ریشه‌دار با هم ترکیب می‌شوند و اصالت قومی و
خود را در درون خود حفظ می‌کنند، هنر سومی خلق می‌شود که هم برای هنر اولی که در ترکیه
ه‌شده و هم برای هنر دوم که اروپایی است ایجاد احترام می‌کند. در ایران ما نیز بودند معمارانی که
سورت در دوره شاه کار کردند که نمونه‌های این کارها را می‌توان در معماریهای سیحون و درویش و
و تنی چند دید که مدرن هستند اما غربی محض نیستند. برنارد لوئیس در کتاب «چه اشتباهی رخ
همواره از تقلید محض غربی ناراحت می‌شود چرا که عقیده دارد مدرن‌گرایی نباید به مفهوم کپی
از روی هنر و فرهنگ غرب باشد بلکه باید باعث باروری اندیشه قومی یا ملی گردد. هرجا که او به
اثر هنری و معماری یا یک اثر شرقی می‌رسد غبطه می‌خورد. در این مورد همیشه او اروپا را مثال
که چگونه از دستاوردهای تمدن اسلامی و دیگر تمدنها در قرون وسطی استفاده کرد و فرهنگ و
ود را قوام بخشید. ـ م.

Shiraz-Beethoven.ir

حتیِ امیدواری را مشخص می‌کنند و نشان می‌دهند که موسیقی چگونه قادر است فکارِ شناختی را از طریق موسیقی منتقل کند. مثلاً بخشی از محتوای شناختی اری شخص، تمایل او برای دستیابی به آینده‌ای روشن‌تر است. این فکر به وسیلهٔ ی که هورن می‌نوازد بیان می‌شود. در این بخش هورن قطعه‌ای را به طور قوی و سر و در یک دانگ ثابت بدون توجه به پارت همراهی‌کننده می‌نوازد. با این روش ن بر مرکزیت تونال خود اصرار می‌کند و توجهی به مقاومت دیگر پارتها ندارد، تا ه اولین پاساژ شفاف قطعه پاداشی به آن می‌دهد و سرانجام به‌تدریج خطوط اصلی با تلاش فراوان به تم اصلی فینال تغییر شکل می‌دهند، تمی که به شکل ه‌واری شاد است و در درون آن تنش موومانهای قبلی موقتاً آزاد می‌شوند. این ندگان می‌گویند که تفسیر بیانی آنها به طور کامل با آنالیز کاملاً رسمی قطعه یکپارچه است و آنها را نمی‌توان به طور جداگانه ارزش‌گذاری کرد.

جارلز فیسک در مقالهٔ تکان‌دهندهٔ خود به نام «محتوای آخرین سونات شوبرت» ری از جزییات موومان اول سونات سی‌ماژور ارائه می‌دهد. این مقاله ابتدا تجزیه و ل تکنیکی و سپس تفسیر محتوایی را دربر دارد. همچنان که کارل و رابینسون ت پارت هورن را در سمفونی شوستاکوویچ از لحاظ روانشناختی بررسی کردند، ک هم دربارهٔ تریل بر روی نت سل، در پایان عبارت اول سونات تحقیق می‌کند.

و مقاله‌اش را با تحلیلی دربارهٔ هارمونی و ریتم و محتوای موومان اول و نقش تریل می‌کند، ولی بعد مدعی می‌شود که برای گوش کردن ادراکی و احساسی موسیقی، ر شنوندگان توانایی احساسی خود را برای ترکیب اعمال به‌کار می‌برند، به گونه‌ای وان آنها را از پارامترهای ادراکی فرضی تحلیلهای موسیقیایی جدا کرد. برای فیسک ان اول سونات شوبرت داستان پیچیده‌ای است دربارهٔ نت غیرهارمونیک سل بمل وست دارد در هارمونی تونالیته اصلی سی‌بمل باشد، اما از عضویت در آن محروم . اعضای گروه به او می‌رسند پس از فکر کردن دربارهٔ تجارب گذشته، بعد از تحت گذاشتن اضطرابها از طریق زمینه‌های ناآشنا، و پس از لحظه‌ای اپیفانی یا تجلی، جام راهی برای حل شدن در گروه می‌یابد.

Shiraz-Beethoven.ir

ی *دسانچی* خواننده‌ای است که دِسان (یا حماسه) را جداگانه بدون نثر می‌خواند، و ی تیرمه‌چی کسی که شعر کلاسیک را به آواز می‌خواند[1] جالب‌ترین آوازها را این ندگان برمی‌گزینند. انتخاب شعر برای خوانندگان در حین اجرا بسیار جالب توجه . ما بیش از هزار نام آوازی را گردآوری کرده‌ایم که البته ریرتوار بخشیهای معاصر را ل نمی‌شود. گرچه ملودی که اساس این آوازها را می‌سازد زیاد نیستند. یکی از ی‌ترین موسیقی‌دانان سنت مرو اودِنیاز نوباتف به ما گفت که: راز این موسیقی در د ملودیها نیست بلکه در نحوهٔ استفاده از آنها است. هر ملودی معروف مردمی تا ده چهارده درجه می‌تواند گسترش یابد که به هر یک از این درجات *اُبه* (خیمه‌گاه) می‌شود. که هر کدام آوازهای متعددی را شامل می‌شود. آوازهای اولین درجه جی *اُبه*) پایین‌ترین درجهٔ نغمه هست با قدرت تحرکی بسیار محدود. هرچه قدرت دن بالا می‌رود به همان اندازه صدا فراختر و رساتر می‌شود.

دامنهٔ صدای آواز به وسیلهٔ گرفتن پرده *دوتار* که بم‌ترین سطح صدا را نشان می‌دهد خص می‌گردد. در خلال اجرای ملودی که نوازنده از سیمها و پرده‌ها استفاده می‌کند، نده کوک *دوتار* را در فواصل معین بالا می‌برد که حد آن حدود یک‌چهارم پرده سود. این یک روش سنتی‌ست که به آن چکیم می‌گویند. (از لغت چِکمِک به معنی دن). این نوع کوک کردن تا هفت بار می‌تواند ادامه یابد که با بالارفتن محدودهٔ صوتی ت خواننده به محک گذارده می‌شود. بدین صورت هر ملودی به عنوان یک پایه واند بیش از سی نوع آواز را همراهی کند و این امر با بالارفتن مایه و سفت شدن کوک ن‌پذیر می‌گردد.

رپایهٔ این روش صرف‌نظر از ملودی که او انتخاب می‌کند، آوازها به شکلهای وتی ارائه شده و بدین وسیله ابه‌ها جدول‌بندی می‌شود. این طبقه‌بندی اُبه‌ها به ما ره می‌دهد بفهمیم که یک بخشی محلی ریراتور آواز را چگونه در ذهنش برنامه‌ریزی

عر حماسی ترکمنی که خوانندگان حرفه‌ای آن را می‌خوانند، در ترکمنی *دسان* نام دارد. واژهٔ دخیل ی *داستان* نیز در برخی زبانهای ترکی به کار می‌رود. شکل این اشعار حماسی معمولاً ترکیبی از نظم و ست. این شکل در میان مردم ترک بسیار رایج است. نک Reichl 1997. اصطلاح تیرمه‌چی برگرفته از ک به معنی «گردآوردن»، و در اینجا به معنی گردآورندهٔ آوازها است.

Shiraz-Beethoven.ir

حلم

یگه و هم اکتسابی. چنانچه اگر کسی هم نابغه هست باز هم باید کاری را یاد بگیرد تا د آن را انجام دهد.

دیگرم این است می‌دانیم تنبک ساز کلاسیک ما در این ۵۰، ۶۰ سال اخیر در کنار یقی ایرانی رسمی قرار گرفته ولی هنوز می‌توان در مینیاتورهای قدیمی دید های کوبه‌ای دیگری مثل کاسه، دف، دایره کوچک، زنگ و غیره وجود داشته ــ البته را در نقاشیها ندیده‌ام ــ ولی سازهای کوبه‌ای دیگر هم وجود داشته. به نظر تو چرا سازهای کوبه‌ای از موسیقی ایرانی دور شده‌اند و دیگر به کار گرفته نمی‌شوند و آیا مکان هست که دوباره به بستر خودشان برگردند و این سازها دوباره در موسیقی یک ایرانی جا بیفتد به طوری که یک هنرمند بتواند همانقدر که تنبک الان در یقی ایرانی حضور دارد ساز کوبه‌ای دیگر را هم وارد کند که به بیان هنری دربیاید صوص که در سال ۱۳۵۵ من دف را از کردستان آوردم و برای اولین بار در کنار یقی کلاسیک ایرانی قرار دادم و بعد در نوا با شجریان. خوب اولش برای همه خیلی ب بود ولی به هر حال کار شد و کار شد در جاهای به‌خصوص و مشخصی مورد ده درست قرار گرفت و الان دیگر دف ساز ملی شده‌است که مسیر هنری خودش د پیدا می‌کند که حالا کنار موسیقی به نحو درستی قرار بگیرد یا دایره باز به طور من در کار یادواره استاد برومند از آن استفاده کردم و در کنسرتها هم از آن استفاده و در این تور کنسرت امسالمان چون دایره یک ساز خیلی کلاسیک ایرانی هم دوباره جایگاه خودش را بیابد به‌خصوص در کنار تار و کمانچه همیشه حضور و در مینیاتورها هم شاهدش هستیم و بتواند به این عرصه پاگذارد. آیا تو به عنوان ۀ سازهای ضربی برنامه‌ای داری که بتوانی به‌تدریج این سازها را در کنسرتها با گر و یا با دیگران در جهت هنری استفاده کنی.

Shiraz-Beethoven.ir

ارواحشان را افزایش دهد، نور آن مکان ارواحشان را مستحکم می‌سازد و حال عرفانی را به حد عالی می‌رساند و فطرتشان را تکمیل می‌نماید. (Tusi 1938, pp124-5)

ر اینجا «نور آن مکان» مورد تأکید قرار گرفته چون خصوصیت "مکان" مستقیماً به شرط معنوی شخص مربوط می‌شود ــ یعنی به اشراق روح بستگی دارد. هرچند قلب اشراق درونی خود را در فضای تقدیس‌شدهٔ مسجد می‌یابد، خود مسجد نیز سیلهٔ قلبهای نورانی («مکانی که نور الهی بر آن می‌تابد») مؤمنین منور می‌شود. با د این ابوحامد غزالی می‌گوید اهمیت مکان دنیوی نباید ناچیز شمرده شود: «چون دری باشد، یا جایی خاموش و تاریک بود، یا به خانه ظالمی بود، همه‌وقت شوریده (غزالی ۱۳۱۹، ص۳۸۸).

"اخوان مناسب"

ی به اثر منفی آنهایی که «انجام سماع را رد می‌کنند» بر جمع صوفیان تأکید می‌کند. ه طور خودنمایانه دین‌داری زاهدانه‌شان را نشان می‌دهند، در حالی که «مفلس من ب القلوب»اند (از احساسات ظریف قلبی کاملاً بی‌بهره‌اند) (Tusi 1938, pp 12). طوسی نیز کنسرت صوفی را این‌چنین توصیف می‌کند: «وقتی است که حقیقت ت‌انگیزی که در اشعار لطیف وصف می‌شود روح را محرّک می‌سازد، وابستگی به ق از بین می‌رود و رسیدن به *منازل* روحانی میسر می‌شود.» و اینطور نتیجه رد: «طریق به‌دست آوردن این نور معاشرت با اخوان صوفی و درخواست مدد الهی .» از آنجا که سماع مراسمی باطنی است، که احتیاج به مراتبی لطیف از درک طرفِ ده دارد، "فقط اعضای گروه" ــ و نه اشخاص مشرف‌نشده ــ حق شرکت در آن را

ملاً در میان "اخوان" سماع سلسله مراتب مشخصی وجود دارد. در گروه اول مردم و مسلمانان عام قرار می‌گیرند که بهتر است هرچه کمتر با آنها در این مراسم ت. فقط «مدّتی کوتاه تا بتوانند از آن مراسم بهره ببرند.» (Tusi 1938, p126) به

Shiraz-Beethoven.ir

«در آسیای میانه و سین‌کیانگ[1]، خطّهٔ خودگردانی در شمال غربی چین، «مزار» به مقابر اولیای دین و تجلّی اسطوره‌های بازمانده از آنان اطلاق می‌شود. قوم اویغور، ترکهای مسلمان آن منطقه، با ایمانی راسخ به قداست مزار، دورهٔ خشکسالی یا فصل پرکار برداشت را سپری کرده، و در طلب فرزند دست به دعا برمی‌دارند. صدها آرامگاهی که حواشی بیابانها و واحه‌های سین‌کیانگ پراکنده‌اند، چشم‌اندازی از تقدّس ساخته‌اند که هرساله خیلی از دهقانان اویغور را به زیارت خود فرامی‌خوانند؛ برخی نیز محل جشنواره‌های سالیانه‌ای است که با شرکت هزاران نفر برگزار می‌شود. آرامگاه سلطان یغراخان که طیّ نبردهای پیاپی خود در قرن ۱۱ میلادی اسلام را به منطقه آورد، از آن جمله است. موسیقی این جشنواره‌ها ترکیبی است از سنت اصیل و دیرینهٔ «مقام»[2]، داستان‌پردازی، موسیقی رقص با ضرب و نی، و آیین ذکر صوفیان، که هر یک جزیی تفکیک‌ناپذیر از مراسم هرساله محسوب می‌شود. از طرفی دیگر، جشنواره‌های مزار همواره در نزاعی روزافزون میان حکومت چین و بنیادگرایان اسلامی منطقه دستخوش تحوّل بوده است.»

---

1. Xinjiang

۲. «مقام اویغور» یا همان «مقام عربی»، سوئیتهایی با گامهای بزرگ و متشکل از شعر و آواز، داستان، نوای رقص، و بخشهایی برای ساز است. محققان معاصر به چند نمونه از سنتهای ناحیتی حفظ‌شده توسط اویغورها اشاره دارند، که شاخص‌ترین و فراگیرترین آنها «دوازده مقام» خطّهٔ کاشغر-یارکند است.