Shiraz-Beethoven.ir

فهرست مطالب

سرمقاله ۵

مقاله‌ها

طراحی رقص «پرشیا»: بازنمایی و شرقی‌مآبی در صحنه‌ای کردن و طراحی رقص ایرانی ... ۱۱
آنتونی شِی / ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

نکاتی درباره‌ی هنر شعر و موسیقیِ سایات‌نُوا ۳۵
یوگنیا پُپسکو- یودِتس / ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

نوازندگان قدیم تار و سه‌تار ۷۹
حسن مشحون

جستجوی اوزان و ارکان عروضی در ردیف میرزا عبدالله (روایت نورعلی برومند) ۱۳۹
بابک خضرایی

مفاهیم بنیادین

چالش نشانه‌شناسی ۱۶۱
کوفی آگاؤو / ترجمه‌ی علیرضا سیداحمدیان

دیدگاه‌ها

تأملی بر ضرورت نوآوری در موسیقی ایرانی ۱۸۹
ساسان فاطمی

نقد و بررسی

یادداشتی از حسین علیزاده ۲۰۳

تا فصلی دیگر ۲۰۹
سید محمد موسوی

کتاب‌ها و سی‌دی‌های تازه‌ی موسیقی
..... ۲۱۳

Shiraz-Beethoven.ir

(Shay 2002). بدین‌ترتیب، این اجراها می‌توانند حوزه‌های بحث‌برانگیز بازنمایی محسوب شوند.

این اجراهای صحنه‌ای و طراحی‌شده‌ی رقص ایرانی به‌لحاظ میزان اصالتِ عناصری که در آنها گنجانده‌شده تنوع فراوانی دارند. از جمله‌ی این عناصر می‌توان به قدم‌ها و حرکت‌های رقص، همراهی موسیقایی، لباس‌ها و بسترسازی در قالب چیدمان‌ها، تدارکات، نورپردازی و سایر عناصر صحنه‌ایِ غربی اشاره کرد. در ایران گستره‌ی اجراهایی که بیننده بیشتر وقت‌ها با آنها برخورد می‌کرد، و هنوز هم می‌کند، شامل اجراهای روستایی و عشایری است که در آنها اجراکنندگان را اغلب به‌خواست دولت به تهران و مکان‌های دیگر می‌آورند تا تماشاگرانِ شهری را با مراسم و سنت‌های هنری این گروه‌ها آشنا سازند؛ تدبیری آشنا در دولت‌هایی چندفرهنگی که سعی دارند از رهگذر تنوع قومی هویت‌های ملی را تشویق کنند. در انتهای دیگرِ این طیف اجراهای حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای از روایت‌های مُفصّلِ طراحی‌شده‌ی رقص‌های مردمیِ سنتیِ نواحی و روایت‌های بسیار پیچیده از رقص‌های بداهه‌ی فردی قرار دارد، که اغلب شامل تصویرها و عناصر به‌شدت شرقی‌مآب است. این اجراها، هم در ایران و هم در سایر بخش‌های جهان تولید می‌شوند، به‌خصوص در جاهایی مثل اروپا و جنوب کالیفرنیا که جمعیت‌های بزرگی از ایرانیان را در خود اسکان داده‌اند.

بنابراین من، برای اینکه خواننده تصویر کاملی از معمول‌ترین نگاه به رقص سنتیِ ایرانی و تجربه‌ی آن به‌دست آورد، به توصیف و تحلیل روش‌هایی خواهم پرداخت که براساس آنها ایرانیان و غیرایرانیان اجراهای رقص خود را ارائه داده‌اند و از رهگذر این اجراها به مخاطبین‌شان یک بازنمایی ــ یک تصویر ــ از ایران عرضه داشته‌اند. خواننده حتماً باید به این نکته توجه داشته باشد که این مقاله هیچ‌گونه نگاه انتقادی به رقص ندارد. به‌بیان دیگر، من قصد ندارم کیفیت یک اجرای به‌خصوص یا گروه خاصی را محک بزنم، بلکه می‌خواهم عناصرِ کاری و نیت‌های طراحان رقص را توصیف و تحلیل کنم، به‌ویژه همان نیت‌هایی را که خود آنها در بروشورها و مصاحبه‌های رسانه‌ای بیان کرده‌اند، و نیز روشی را که برای بازنمایی ایران، که اغلب به‌خاطر دلالت‌های شاعرانه و شرقی‌مآبِ آن «پرشیا» نامیده می‌شود، به تماشاگران خود برگزیده‌اند. منظور این نیست که من، مثل سایر بینندگان، درباره‌ی کیفیت این آثار نظری ندارم، بلکه می‌خواهم بگویم چنین چیزهایی فقط می‌توانند حکم عقاید و ارزیابی‌های شخصی را داشته باشند که ربطی به میزان فرهیختگی بیننده ندارد. در رقص نیز، درست همانند موسیقی، قواعدی مستخرج از آثار طراحان بی‌نظیر رقص، مثل جرج بالانشین و آنتونی تودُر در باله و مارتا گراهام و آلوین ایلی در رقص مدرن، وجود دارد؛ درست همان‌طور که در موسیقی چهره‌های بزرگی مثل باخ و بتهوون و برامس قواعد موسیقی غربی را می‌سازند، یا صبا و خالقی همین نقش را در تاریخ موسیقی ایران بازی می‌کنند. بااین‌حال، به‌چشم یک پژوهشگرْ ارزش نسبی این افراد در مقام آهنگساز اغلب همان‌قدر که به ارزیابی‌های فنی مربوط می‌شود به پسند شخصی هم ربط پیدا می‌کند. به‌علاوه، در موج کنونیِ پژوهش‌های خوب، من، به‌عنوان مؤلف این مقاله، باید جایگاه خود را در این جستار روشن کنم، چون بیش از پنجاه سال است که سرگرم طراحی و صحنه‌ای‌کردنِ رقص ایرانی هستم. بنابراین، تبیین دقیق عناصری که برای

Shiraz-Beethoven.ir

مشخصه‌های مشترک بسیاری را از آناتولیِ ترکیه و ناحیه‌ی خاورمیانه گرفته‌اند. تأثیر شعر عرب از راه ادبیات فارسی به آنها رسیده و پیوند با فرهنگ‌های آناتولی از روزگاران بسیار دور برقرار شده است. تأثیر درویش‌های دوره‌گردِ ترک و حماسه‌خوان‌هایی که از آسیای مرکزی به ناحیه‌ی آناتولی مهاجرت می‌کردند در جریان شعر و موسیقی حرفه‌ای به‌خوبی دیده می‌شود.

آشوق‌های ارمنیِ اواخر قرون وسطا رابطه‌ی تنگاتنگی با شاعر-موسیقیدانان خاورمیانه و خاورنزدیک داشتند. تصویر سنتیِ خنیاگرِ قرون‌وسطایی تصویر خیالی‌ای است از یک نابینای مادرزاد که آوارگی پیشه کرده است. روشندلیِ شاعر را با مکاشفه‌گری، خردمندی و آینده‌بینی او همبسته می‌دانسته‌اند. شاعرِ آوازخوان مردی عزب از تبار پست، اما پرجذبه، با بصیرت و خردی رمزآمیز بود. صومعه‌ی خنیاگران ارمنیِ قدیم در شهرِ موش قرار داشت، که یکی از کلیساهای آن موقوفه‌ی سوژپ قاراپت، قدیس حامی آشوق‌های قرون وسطایی بود. شاعر-موسیقیدانان ارمنی تا قرن‌ها به زیارتِ شهرِ موش می‌رفتند تا به درگاه خداوند دعا کنند با شفاعت سوژپ قاراپت حافظشان باشد. لیرهای خود را به‌مدت یک شب در زمین‌های ماسه‌ای صومعه مدفون می‌کردند و اعتقاد داشتند روز بعد سیم‌های سازشان با نیروی حاصل از الهامی نو به ارتعاش درخواهد آمد. این زیارت پیش از جشنواره‌های رقابتیِ آواز برگزار می‌شد. این سنت مشابه سنت عاشق‌های عرب [؟] است، که همواره هنگام پیروزی در رقابت‌ها عَلَم خود را در مکان مقدس مکه می‌آویختند [؟].

مسابقه‌ی آواز سالی یک‌بار در تاریخی معین در موش یا جای دیگر برپا می‌شد. شاعران با خواندن آوازهای بداهه برمبنای مضمون‌های تعیین‌شده از سوی داوران بر یکدیگر برتری می‌جستند، شعر می‌ساختند و آنها را روی یک ملودیِ ابداعی سوار می‌کردند. آنی بودن این بداهه‌پردازی‌ها مَهارت و خلاقیت شرکت‌کنندگان را به‌اثبات می‌رساند. مردی که ریاست مسابقه‌ی شاعری را برعهده داشت یک استاد مطلق و سرآمد مدعیان بود. اگر مدعی دیگری در بداهه‌پردازی، تنوع صنایع، بدایع سخن و سرعت در قافیه‌پردازی از او پیشی می‌گرفت، رئیس از جایگاه خود نزول می‌کرد و مدعی جانشین او می‌شد.

مسابقه همواره سازمان‌دهی‌شده نبود. بسیار پیش می‌آمد که خبر توقف فلان آشوق مشهور در یکی از شهرهای نزدیک در تمام منطقه می‌پیچید. آنگاه آشوق‌های دیگر به آن شهر سفر می‌کردند تا همگی با هم او را به رقابت بطلبند. مسابقه‌ی بداهه‌سازیِ شعر و موسیقی‌ای که در پی آن برگزار می‌شد، موقعیتی برای مدعیان فراهم می‌کرد تا مهارت عالی خود در شعر و موسیقی را به‌رقابت بگذارند. تعطیلات و جشنواره‌های مردمی از موقعیت‌های دیگری بودند که شاعر-موسیقیدانانِ دوره‌گرد را برای اثبات قابلیت‌های خود گِرد هم جمع می‌کردند. مثلاً هنگام گردهمایی‌های اجتماعی رقابت‌ها و مشاعره‌های بداهه نیز برگزار می‌شد. قهوه‌خانه‌ها نیز از مکان‌های سنتیِ نمایش استعداد آشوق‌ها به‌حساب می‌آمدند.

شمار زیادی از آوازهای سنتی از راه سنت شفاهی از خواننده‌ای به خواننده‌ی دیگر منتقل شده‌اند. اینها را اجراکنندگان در سال‌های تعلیم خود یاد می‌گرفتند و فرقی نمی‌کرد در کدام مکتب

Shiraz-Beethoven.ir

پدیدآوردنِ آوازهای تازه در موسیقی مردمی رواج دارد. عکس این روند نیز امکان‌پذیر است و می‌توان شعرهای قدیمی را بر یک ملودیِ تازه منطبق کرد. این دومی خاص موسیقی آشوقی است. متنْ ماندنی است، شکل اصلی و اولیه‌ی آن باقی می‌ماند و بر موسیقی برتری دارد. متن، مثل شعرهای موسیقیِ مردمی که پاره‌های مختلفِ آنها ممکن است به چندین صورت با عناصر تازه ترکیب شود، پاره‌پاره و پراکنده نمی‌شود. این روند تطبیق در موسیقیِ آشوق‌ها بار دیگر برتری متن بر موسیقی را ثابت می‌کند.

در ۱۸۵۲ که دفتر سایات نوا برای نخستین بار منتشر شد، خوانندگان شهری هنوز هم آوازهای او را در شهر تفلیس اجرا می‌کردند. برخی گوسان‌های شهرستانیِ قرن نوزدهم موسیقی‌های ساخته‌ی او را بر شعرهای محلی تطبیق دادند و آوازها را به‌شکل ساخته‌های با گویشِ محلی درآوردند. در نمونه‌های دیگر، آهنگ‌های اصلی جای خود را به آهنگ‌های تازه دادند و شعرها ثابت ماندند. بخش بزرگی از ساخته‌های سایات نوا جذب موسیقی مردمی شده و در مجموعه‌ی کارگان مردمی با پدیدآورندگان گمنام ناپدید گشته‌اند. سایر ملودی‌ها همچون آهنگ‌های آشوق‌های دیگر تصور شده و در کارگان سنتی باقی مانده‌اند.

نخستین نت‌نوشته‌های آوازهای آشوقی در پایان قرن نوزدهم، هنگامی که آ. بروتیان آوازهای جیوانی را با روش هامپارسوم نت‌نویسی کرد، تکمیل شدند.[۵۰] در آغاز قرن بیستم م. آغایان و ک. تالیان شماری از آوازهای سایات نوا و برخی شاعر-موسیقیدانان دیگر را با نت‌نویسی اروپایی روی خط‌های حامل پیاده کردند. در ۱۹۴۶ دو موسیقیدان کوشا به‌نام‌های شَتادِلیان و آغایان بیست‌وپنج ساخته راکشف و شناسایی کردند و در دهه‌های بعد پنج آواز دیگر نیز به مجموعه‌آثار او اضافه شدند. هر سی ملودی که از راه سنت شفاهی باقی مانده‌اند، آوازهایی به‌زبان ارمنی هستند. ملودی‌های آوازهایی که به گرجی و آذری ساخته شده‌اند هنوز احیا نشده‌اند.

آوازهای سایات نوا به موسیقی شهری تفلیس نزدیک هستند و به‌نوعی با آوازهای مردمی ارتباط دارند. آوازهای شهریِ قرن هجدهم پیوندی تنگاتنگ با آوازهای حماسه‌سرایان قرون وسطا و به‌خصوص آوازهای ناحیه‌ی آکْن داشتند، که گاهواره‌ی آوازهای ارمنی به‌شمار می‌رود. در قرون وسطا، به‌خصوص قرن سیزدهم، آوازهای مردمیِ این ناحیه در شهرها و روستاها گسترش یافت و بنیان‌های موسیقی شهریِ دوران‌های بعدی را استوار کرد. جمعیت ارمنیِ تفلیس عناصر قومی را همچنان در موسیقی خود حفظ کردند، هرچند از تأثیر آوازهای گرجی و آذری مصون نماندند. سایات نوا زبان موسیقایی مردمان هم‌جوار را می‌ستود. او توانست تلفیق کاملی از عناصر ارمنی، گرجی و آذری بیافریند که برای هر سه‌ی این ملت‌ها، هم بدیع و هم سنتی بود. موسیقی او نمونه‌ای است از فرهنگ‌پذیریِ موسیقایی در ماورای قفقاز.

موسیقی سایات نوا نشانه‌هایی از تأثیر موسیقی ترکی و ایرانی را هم بروز می‌دهد. تأثیر یک زبان موسیقایی متفاوت به‌ویژه در آوازهایی مشهود است که به‌زبان گرجی ساخته شده‌اند. بااین‌حال، او همواره به زبان موسیقایی ارمنی وفادار بود. ساخته‌های او قالب سنتیِ آوازهای ارمنی

Shiraz-Beethoven.ir

اوست.

بعضی آهنگ‌های ساخته‌ی او را به‌صورت تصنیف بعضی کمپانی‌های خارجی از جمله کلمبیا در صفحه پر کرده‌اند. او اولین صفحات خود را در سن چهارده‌سالگی با کمپانی کلمبیا در تهران پر کرد و آوازهای افشار و بیات ترک نواخت که صدای جناب دماوندی خواننده‌ی معروف که با صدای بلند گفته است «ماشاءالله» از آن شنیده می‌شود.[۱۲]

اشعار تصنیف‌های شهنازی را شعرائی مانند وحید دستگردی و ملک‌الشعرای بهار و حسین مسرور و سرمد و امیرجاهد ساخته‌اند. در بعضی صفحات او نیز اقبال‌آذر (اقبال‌السلطان) خواننده‌ی معروف قدیمی خوانندگی کرده است.[۱۳]

از جمله تصنیف‌های او که در مقام چهارگاه است و اشعار آن را شاعر معروف اصفهانی، وحید دستگردی[۱۴] ساخته است این‌طور شروع می‌شود:

زد لشگر گل خیمه به چمن — سمبل، نسرین، نرگس سوسن
به بستان صف کشیده — با جام می به طرف جو زجا لاله دمیده

شهنازی در همین ایام کنسرت‌هائی هم می‌داد و در یکی از این کنسرت‌ها که در سالن گراندهتل برگزار شد به‌قدری تار تنهای او مورد توجه اهل ذوق و هنر قرار گرفت که وحید دستگری در همان مجلس ساخت:

زنده شد باز آحسینقلی — گرچه هر کس رفت ناید باز
خلف صدق او علی اکبر — شد زنو ساز کرد در شهناز
می‌خرامد عروس موسیقیش — امشب اندر میان حجله‌ی ناز
وز دمش مرده می‌شود زنده — بشتابید، بنگرید اعجاز

نوازندگی شهنازی به سبک پدر و به همان روش گذشته است که مشخصات آن استحکام و پیوستگی مضراب و منظم بودن چپ و راست و سرعت پنجه و رعایت دقایق فنی نوازندگی است و بهترین معرف شهنازی آثار اوست که همه از استادی و شناسائی او به دقایق فنی موسیقی حکایت دارد.

همان‌طور که گفته شد، شهنازی در طول مدت کلاس خود شاگردانی بسیار تربیت کرد. از جمله شاگردان خوب او که در رادیو نوازندگی می‌کنند یکی فرهاد ارژنگی بود دیگر فرهنگ شریف است که اکنون از تک‌نوازهای رادیو ایران است.

فرهاد ارژنگیـ فرزند آقای عباس رسام ارژنگی آذربایجانی شاعر و نقاش چیره‌دست است. او به سال ۱۳۱۸ شمسی در تهران متولد شد و پس از تحصیلات متوسطه دانشکده‌ی علوم را در رشته‌ی شیمی به‌پایان رسانید. ضمناً مدت سیزده سال تحت تعلیم شهنازی به آموختن ردیف و نوازندگی تار مشغول شد و یکی از شاگردان ممتاز و پیشرفته‌ی استاد به‌شمار می‌آمد. دریغ است که این هنرمندِ بااستعدادِ تحصیل‌کرده که آینده‌ی درخشانی در پیش داشت پس از بیست و دو سال زندگی، در سال ۱۳۴۰ شمسی، تندباد اجل شمع فروزان وجودش را خاموش کرد.

Shiraz-Beethoven.ir

هدایت در مسافرت دوم مظفرالدین‌شاه به اروپا به همراهان او پیوسته و بعدها چند سفر دیگر به اروپا نیز کرد و پس از صدور فرمان مشروطیت با هیئتی از رجال مأمور تهیه‌ی قانون انتخابات شد و در اولین کابینه‌ی قانونی ایران که به ریاست سلطانعلی‌خان وزیر اعظم تشکیل شد وزارت معارف یافت و بعدها به وزارت فوائد عامه و دارائی نیز رسید.

هدایت در اوائل سلطنت محمدعلیشاه به حکومت آذربایجان رفت و حکومت آنجا برای او بعداً چندبار تکرار شد و در سال ۱۳۳۰ هجری به حکومت فارس منصوب گردید. تا سال ۱۳۰۶ شمسی که خود مأمور تشکیل کابینه شد و شش سال در مقام نخست‌وزیری باقی ماند. هدایت با اینکه پیوسته دارای مشاغل مهم دولتی بود از کارهای هنری نیز غافل نبود. سال‌ها از محضر منتظم‌الحکماء صلحی استفاده کرد و با او مصاحب و معاشر و مأنوس بود. هفته‌ای یکی دو روز حسین هنگ‌آفرین نیز که از مصاحبین نزدیک او بود با منتظم‌الحکماء در منزل او جلساتی تشکیل می‌دادند و به کارهای هنری اشتغال می‌جستند و پس از درگذشت منتظم‌الحکماء حسین هنگ‌آفرین تا آخر عمر روزهای چهارشنبه منزل هدایت را ترک نکرد و هفته‌ای یک روز این دو هنرمند سالخورده روزهای چهارشنبه را در مصاحبت یکدیگر صرف می‌کردند.

هدایت سه‌تار می‌نواخت و غالب ایام فراغت را به مطالعه‌ی کتب موسیقی قدیم و معاشرت با اساتید موسیقی صرف می‌کرد و با تألیف کتاب و رساله‌ای در موسیقی و نوشتن ردیف در حفظ و احیاء موسیقی ایران زحمات گرانبهائی کشیده و از این راه خدمات فراوانی به موسیقی ایران کرد.

از جمله کارهای پرارزش او تألیف کتابی است در موسیقی به‌نام مجمع‌الادوار که آن را در سال ۱۳۱۷ شمسی طبع و منتشر کرد. هدایت در این کتاب از نوشته‌های فارابی و صفی‌الدین و علامه شیرازی و عبدالقادر غیبی مراغی استفاده کرده و کتاب خود را به همان روش قدما نوشته و اوضاع موسیقی ایران و دستگاه هفتگانه را بر آن ضمیمه کرده است. ضمناً اطلاعات خود را در موسیقی ایرانی و اروپائی بر آن افزوده است. چون کتاب هدایت تلخیص گفته‌ی قدماست و به همان روش نوشته شده مشکلی را که در راه مطالعه‌ی طالبین کتب موسیقی قدیم است آن‌طور که لازم و شایسته بود حل نکرده، به همین نظر کتاب او برای اهل فن و خصوصاً برای غیراهل فن خالی از اشکال نیست، زیرا بیشتر تکرار مطالب قدماست. با این حال برای پی بردن به وضع موسیقی ایران در گذشته و حال سودمند و قابل توجه است.

خود در باب تسمیه و تنظیم مطالب کتاب در تألیف دیگر خود (خاطرات و خطرات، صفحه‌ی ۲۸۹) می‌نویسد «پس از مطالعه کتب قدما مطلب به‌دست آمد و سه دفتر مرتب شد، مجمع‌الادوارش نام نهادم.» و آن را در سه باب تنظیم کرده است به شرح زیر:

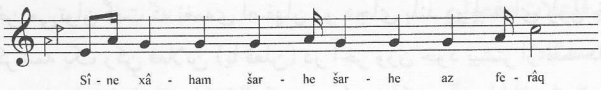
۱. بابی در منصب و حدود نغمات و تناسب ملایمت و منافرت؛

۲. بابی در ادوار قدیم و جدید؛

۳. بابی در تحقیق هفت دستگاه که اساتید متأخر تنظیم کرده‌اند.

دیگر از تألیفات او رساله ابجدی است که در آن از حروف ابجد که در قدیم وسیله‌ی شناسائی

Shiraz-Beethoven.ir



سطر هشتم (آخر) مانند سطر آخر حُدی است.

مفعولُ فاعلات مفاعیل فاعلن

رامکلی (ابوعطا)

این گوشه، که در روایت برومند از حسین‌خان اسماعیل‌زاده نقل شده است، با وزن عروضی بالا منطبق است. نمونه:

آسوده خاطرم که تو در خاطر منی　　گر تاج می‌فرستی و گر تیغ می‌زنی
گیرم که برکنی دل سنگین زمهر من　　مهر از دلم چگونه توانی که برکنی

(سعدی)

باقی مصرع‌ها نیز مانند بالا با ادامه‌ی ملودیِ گوشه پیوند می‌یابند.

۱. نغمه در آواز اصفهان

گوشه‌ی نغمه در آواز اصفهان با وزن عروضی بالا منطبق است و برای نمونه با این شعر:

ما سرخوشان مست دل از دست داده‌ایم　　هم‌راز عشق و هم‌نفس جام باده‌ایم

قابل خواندن است.

نغمه‌ی اصفهان گاه کرشمه نیز خوانده شده است که با وزن عروضی کرشمه (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن) متفاوت نمی‌نماید، اما شباهت‌هائی نیز می‌توان بین آنها یافت:

ترتیب هجاهای کوتاه و بلند در نغمه‌ی اصفهان: _U_U__UU_U_U__ ←

ترتیب هجاهای کوتاه و بلند کرشمه: ___U_U_U__UU_U_U ←

(بخش مشابه)