Shiraz-Beethoven.ir

دُمنی ها به‌چشم می‌خورد.

جهانگردان اروپایی به ما چیزهایی هم درمورد آداب اجتماعی و جایگاه فاحشگان درباری می‌آموزند. تعدادی از روزنگارها این نکته را ثبت کرده‌اند که برخی رده‌های اجتماعی، به‌جای دستمزد گرفتن از حاکم محلی، مجبور بودند «خراجی سالانه به او بپردازند که از دیگرانی که مایل به استخدام ایشان بودند دریافت می‌شد» (Carré 1947: 232). اهمیت فاحشگان درباری در اقتصاد محلیِ آشکارا مقیاس گسترده‌تری داشت. ژان ـ باتیست تاورنیه (۶۷-۱۶۴۱) مشاهده کرده بود که شاهِ گُلکُندا دست‌کم به بخشی از فاحشگان درباری اجازه‌ی ماندن در شهر را داد، زیرا نوشیدنی رایجی که همراه همیشگی برنامه‌های ایشان بود، تاری، مالیات سنگینی داشت که عایدی قابل‌توجهی نصیب شاه می‌کرد (Tavernier 1925: 128). رده‌های خاصی از فاحشگان درباری، به‌ویژه کانچانی ها، برای اجرای برنامه دستمزدی هم از امپراتور (اورنگ‌زیب) می‌گرفتند (Manucci 1907: vol.i, 189) و الزامی به درگیرشدن در فعالیت‌های خارج از حیطه‌ی موسیقی هم نداشتند (Navarette 1960-2: 319).

چند توصیف دقیق و بسیار ارزشمند از فعالیت زنان موسیقیدان در جریان برگزاری جشن‌ها دردست است، که سازها، حرکت‌های رقص، جامه‌ها و صحنه‌آرایی را دربر می‌گیرد. به‌عنوان نمونه، تاورنیه می‌نویسد که فاحشگان درباریِ شاهِ گُلکُندا

> از چنان نرمش بدنی و چالاکی‌ای برخوردارند که وقتی پادشاهی که در حال حاضر سلطنت می‌کند خواست به دیدار ماسولی‌پاتام برود، نُه تن از ایشان با زیرکی بسیار یک فیل را به‌نمایش گذاشتند، چهار تن چهار پای حیوان شدند، چهار تن دیگر بدن، و یک تن خرطوم، و پادشاه بر بالای ایشان بر نوعی سریر سوار و این‌چنین به آن شهر وارد شد. (Tavernier 1925: 128)

اما مهم‌ترین بخش از اطلاعات موسیقاییِ به‌دست‌آمده از یک منبع اروپایی متعلق به این دوران در طراحیِ پیتر ماندی و گزارش عینی او از یک «ضیافت» در آگرا در ۱۶۳۲ یافت می‌شود (نک. شکل ۴).[۲۹] گروه هم‌نوازیِ توصیف‌شده در اینجا ــ طبل طوقه‌ای، خواننده‌ای که بر تال، طبل بشکه‌ای، می‌کوبد،[۳۰] و سنج‌های کوچکی که تال را نگه‌می‌دارند ــ با شواهد موجود در نقاشی‌های مغولیِ قرن هفدهم تطبیق می‌کنند (نک. Wade 1998: 89-90). مهم‌ترین نکته اشاره‌ی ماندی به دیاپازُن است. تفسیر من از این صحنه این است که، جدا از دیاپازُن، موسیقیدانان و رقصندگان به‌طورِ هم‌صدا آواز می‌خوانند. بنا بر «فرهنگ فشرده‌ی آکسفُرد»، تعریف دوم دیاپازُن عبارت است از «یک استاندارد ثابت برای زیرایی موسیقایی». به‌بیان دیگر، احتمال دارد که دیاپازُن یک ساز

---

۲۹. نکته‌ی مهم اینکه این طراحی نمی‌تواند از روی نمونه‌ی زنده انجام شده باشد (Mundy 1909-36: vol.i, 4).

۳۰. این ساز از گردن نوازنده آویخته و به‌حالت ایستاده نواخته می‌شود. احتمال زیادی هست که طبل بشکه‌مانندی که این‌همه در گزارش‌های جهانگردان به آن اشاره شده است همان پاکهاواج باشد؛ به‌عنوان نمونه، «طبل‌های هندی حدود هفتاد سانتی‌متر درازا دارند، اما میانه‌ی آنها پهن‌تر از دو انتهای آنهاست، بسیار شبیه به بشکه‌های ما. آنها این ساز را از گردن می‌آویزند و با انگشتان خود روی آن می‌کوبند» (Olearius 1669: 206).

Shiraz-Beethoven.ir

سایه‌روشن‌های مُدال:
مطالعه‌ای تطبیقی در ساختار آواز بیات اصفهان

۱. مقدمه

هر دستگاه/ آواز از لحاظ ساختاری متشکل از دو لایه‌ی اصلی است. لایه‌ی زیرین، که زیربنای هر دستگاه/ آواز را شکل می‌دهد، مبتنی بر یک سیکل چندمُدی است که در آن انواعی از مُدها، در نسبت با مُد مبنا، با منطق خاصی سازماندهی می‌شوند. لایه‌ی دوم نیز متشکل از الحانی سیار، یا فیگورهایی ملودیک و/ یا ریتمیک، است که روی لایه‌ی نخست قرار می‌گیرند (برای اطلاعات بیشتر نک. اسعدی ۱۳۸۲).

مُد، به‌عنوان یک مفهوم کلی موسیقی‌شناختی، متشکل از سه مؤلفه‌ی اصلی است: بستر نغمگی، کارکرد نغمات و فرمول‌های ملودیک خاص. منطق سازماندهی مُدها در هر سیکل بدین ترتیب است که نخست مُد مبنا در منطقه‌ی درآمد معرفی می‌شود و در پی آن منتخبی از انواع دیگری از مُدهای ثانویه، اولیه و/ یا انتقالی ارائه می‌شوند. مُد ثانویه دارای بستر نغمگی مشترکی با مُد مبناست، اما دو مؤلفه‌ی دیگر مُد، به‌ویژه کارکرد نغمات (علی‌الخصوص نغمه‌ی شاهد)، در آن، نسبت به درآمد، تغییر می‌کند. مُدهای انتقالی نیز حاصل انتقال بستر نغمگی و نغمه‌ی شاهدِ مُد مبنا به طبقه‌ای دیگر محسوب می‌شوند. در مُدهای اولیه هر سه مؤلفه‌ی سازنده‌ی مُد در نسبت با مُد مبنا تغییر می‌کنند.

الحان یا فیگورهای سیار، که شکل‌دهنده‌ی دیگر لایه‌ی ساختاری در نظام دستگاهی‌اند، را نیز می‌توان متشکل از دو دسته‌ی اصلی دانست. دسته‌ی نخست متشکل از فیگورهایی موزون است که

5 x ⊙

۱۸۶ تصنیف قدیمی

به روایت استاد عبدالله دوامی

خواننده: محسن کرامتی

کمانچه: پریسا کاشفی

186 Classical Tasnifs

Based on the Version of

Ostâd 'Abdollâh Davâmi

Mohsen Kerâmati, *vocals*

Parisâ Kashefi, *kamânche*

Shiraz-Beethoven.ir

2 x ⊙

تصنیف‌های دوره‌ی قاجار

اجرای عبدالله دوامی

تار: غلامحسین درویش

کمانچه: باقرخان رامشگر

متن دفترچه: امیرحسین پورجوادی

Qâjâr Tasnifs

performed by **'Abdollâh Davâmi**

târ: **Gholâm-Hoseyn Darvish**

kamânche: **Bâqer Khân Râmeshgar**

accompanying notes by:

Amirhoseyn Purjavâdi

Shiraz-Beethoven.ir

حسی-حرکتی (kinesthetic) علاقه دارند، که در آن ذهن و به‌خصوص جسمْ مشارکت خود را به‌وسیله‌ی رقص بروز می‌دهد. دوست‌داران (fans) موسیقی کلاسیک نیز، به‌سهم خود، عادت کرده‌اند که به اثرگذاری عاطفی با فاصله‌گیری و خویشتن‌داری بنگرند، چون تنها بیان بارز خشنودی درمورد آنان معمولاً کف‌زدن، است (Dahlhaus, 1982).[۵] در کنسرت‌های دربار ژاپن قاعده‌ی سنتی چنین حکم می‌کرد که کف‌زدن، یا هرگونه ابراز احساساتِ آشکار، جذبه‌ی حاصل از اجرای موسیقی را به‌هم می‌ریزد، درحالیکه هنگام جشنْ این وضعیت سراپا برعکس می‌شد. به‌علاوه، قوم‌موسیقی‌شناسی به ما می‌آموزد که شمار زیادی از جوامع غیرغربی نه ارزشی عاطفی، بلکه ارزشی عملی‌تر برای موسیقی قائل‌اند. در قوم‌شناسی، موسیقیِ مردمی در وهله‌ی اول نوعی بازی (به‌معنای کلمه‌ی فرانسویِ ludique) قلمداد می‌شود.

آن اثرگذاریِ عاطفی که جامعه‌ی غربی برای موسیقی قائل می‌شود از حد یک اثرگذاریِ روان‌تنیِ محض بسیار فراتر می‌رود. این باور توسط نظام ارزش‌گذاریِ غربیِ ما رواج یافته است، و تربیت فرهنگیِ هریک از ما به‌گونه‌ای است که عواطف موردنظر را به‌یک‌شکل تجربه و احساس می‌کنیم. تربیت فرهنگی درکل، مثلاً، به یادگیریِ ساختارهای تُنال ارجاع می‌دهد، اما نوعی تربیت فرهنگی هم وجود دارد که به واکنش‌ها و دیدگاه‌های شنونده در رابطه با موسیقی برمی‌گردد. آیا این نوع اثرگذاریِ عاطفیِ موسیقی به‌واقع جهان‌شمول است؟ از آنجا که پژوهش‌های روان‌شناختی و معرفت‌شناختیْ اثرِ روان‌اجتماعیِ موسیقی را مورد توجه قرار نمی‌دهند، هنوز برای پاسخ‌دادن به این پرسش کارهای زیادی باید انجام شود.

الگوهای فرهنگی

یکی از قضیه‌های اصلی در انسان‌شناسیِ معرفت‌شناختیْ مفهومِ الگوها یا شِمای فرهنگی است که به‌صورتِ یک ساختار معرفت‌شناختیِ مشترک بین تمام اعضای یک جامعه (براساس پنداشتِ پیاژه از شِما) تعریف می‌شود. الگوی فرهنگیْ روشی را که اعضای یک گروه بر مبنای آن یک واقعیتِ محیطی را دریافت می‌کنند ساختارسازی و میان‌کنش‌ها و رفتارهای اجتماعیِ آنان را برحسب آن قالب‌ریزی می‌کند (Holland & Quinn, 1987:4). مفهومِ الگوهای فرهنگی، هرچند مستقیماً قابل اطلاق به گسترش اجتماعیِ رایج موسیقی در انتهای قرن بیستم است، اما برای قوم‌موسیقی‌شناسان گیرایی نداشته است: فرد، برای آنکه طرفدار هریک از انواع موسیقی به‌شمار رود، باید با الگوهای فرهنگی‌ای که تعریف روان‌فرهنگیِ آن را به‌دست می‌دهند هم‌هویت‌سازی کند.

---

۵. اصطلاحِ فَن (fan، طرفدار) معمولاً به فرم‌های موسیقی پاپ مربوط می‌شود. اطلاقِ این واژه به دوست‌داران موسیقی کلاسیک شاید به‌چشم بسیاری از خوانندگان نابجا به‌نظر برسد، گویی این اصطلاح نمی‌تواند درمورد موسیقی کلاسیک کاربری داشته باشد. بااین‌حال، مثلاً، پاواروتّی، دُمینگو، کارایان یا برنشتاین برای خود فَن‌هایی دارند. این اصطلاح درمورد هر هنرمندِ پرآوازه‌ای، جدا ز نوع موسیقی، قابلیت کاربرد دارد.

Shiraz-Beethoven.ir

زیباشناختی را با کلام بیان کند؛ نمی‌تواند حرفی از زیباییِ موسیقایی بزند، زیبایی‌ای که تشخیصِ آن تقریباً در کنش تعمق ناب، در «موافقتی که به‌طور غریزی در هر گوش تربیت‌شده‌ای سکنا دارد»، نهفته است. ولی آیا معنای موسیقی واقعاً این‌قدر غیرکلامی است؟ اگر چنین است، با نقد خود هانسلیک چه باید کرد؟ «آفتاب هستی‌بخش» و «ستیزه‌های فاوستی» چه ربطی به عظمت موسیقیِ شوبرت و برامس دارند؟ یا زیباییِ موسیقایی به لحاظ نقادانه گنگ است، که در این صورت هرگونه تلاشی برای بیان آن بیهوده است، یا نظریه‌ی معنای موسیقی هانسلیک عیب و ایراد دارد.

نظریه‌ی استقلال هانسلیک در باب معنای موسیقیْ او را به این دیدگاه پای‌بند می‌سازد که زیباییِ موسیقایی نه‌تنها غیرکلامی، بلکه تغییرناپذیر است. اگر اولی برای هانسلیکِ منقد مشکل‌ساز می‌شود، دومی برای هانسلیک نظریه‌پرداز مشکل ایجاد می‌کند. جفری پیزَنت، در مقدمه‌ی ترجمه‌ی خود از *Vom Musikalisch-Schönen*، به ما یادآوری می‌کند که هدف هانسلیک در وهله‌ی نخست جنبه‌ی جدلی داشته است. جهت‌گیریِ در باب زیباییِ موسیقایی علیه زیباشناسیِ احساسات (Empfindsamkeit) و با نیتِ «جاروکردن سنگ‌خرده‌های تعصب‌زدگی و پیش‌داوری‌های کهنه» ترتیب داده شده بود، طوری که سنگ بنای «زیباشناسی شایسته‌ی موسیقی» گذاشته شود (ibid.: 13). بااین‌حال، نظریه‌ی زیباشناسی هانسلیک، به‌اعتراف خود او، هیچ‌گاه از این حدِ سنگ بنا فراتر نرفت. «زیباییِ موسیقایی یعنی چه؟ بدیهی است که روزگاران مختلف، مردمان مختلف و مکتب‌های مختلف به این پرسش به شیوه‌هایی یکسر مختلف پاسخ داده‌اند. من هرچه بیشتر به درون تاریخ موسیقی نفوذ کردم، زیباشناسی‌های انتزاعیِ موسیقیِ بیشتری یافتم که همچون سرابی در افق نگاهم سوسو می‌زدند. به‌نظرم آمد اثری که شایستگی عنوانِ «زیباشناسی موسیقی» را داشته باشد هنوز بسیار دور از دسترس است» (ibid.).[۲] آگاهی رسمیِ هانسلیک از اساسِ متغیرِ سلیقه‌ی موسیقایی علیه آن «موافقتی که به‌طور غریزی در هر گوش تربیت‌شده‌ای سکنا دارد» گواهی می‌دهد. حقیقت موسیقایی بی‌زمان و بی‌غل‌وغش نیست، بلکه زمینه‌های تاریخی دارد. و تنها هنگامی که سلیقه‌ی موسیقایی ضمنیِ معنای موسیقی باشد ماهیت تاریخیِ اولی دیگر برای دومی مشکل‌ساز نخواهد شد.

سه

پیتر کیوی در موسیقیِ تنها استدلال نو و ظریفی به‌نفع این ادعا می‌آورد که معنای موسیقیِ سازیِ خالص ــ موسیقی بدون کلام، برنامه یا کارکردِ فراموسیقایی ــ تنها به محتوای موسیقایی بستگی پیدا می‌کند. او، برخلاف هانسلیک، انکار نمی‌کند که دست‌کم برخی موسیقی‌های سازی می‌توانند بیان‌کننده‌ی عواطف باشند. بااین‌حال، همچنان مدعی است که عواطفِ گره‌خورده با انواع

---

۲. از زندگی‌نامه‌ی خودنوشته‌ی هانسلیک، به‌نقل از پیزَنت.