دِرِک ب. اسکات

ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

Shiraz-Beethoven.ir

شرقی‌نمایی و سبک موسیقایی*

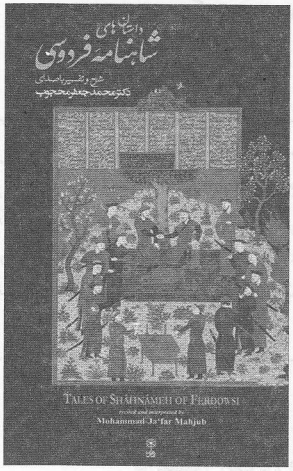
درموسیقی غربی، سبک‌های شرقی‌نما به‌جای آن که با شیوه‌های اجراییِ مرسوم میان اقوام شرقی مرتبط باشند به سبک‌های شرقی‌نمای پیش از خود ربط دارند، درست مثل اسطوره‌ها که لِوی ـ استراوس آن‌ها را مرتبط با اسطوره‌های دیگر دانسته است[1] (Lévi-Strauss 1986: 51) شاید بپرسیم اصلاً چه لزومی دارد که آدم چیزی از شیوه‌های مرسوم در اجرای موسیقیِ شرق بداند؛ در بیشتر موارد چنین به‌نظر می‌رسد که داشتنِ آگاهی از نشانگرهای شرقی‌نما کافی باشد. در رابطه با اپراهای شرقی‌نما، اوایل فکر می‌کردم که شناخت محل جغرافیایی رخدادهای آن‌ها اهمیت فراوان دارد. ولی بعدها به‌تدریج پی بردم که در بیشتر موارد همین که بدانیم محل رخدادها جایی در سرزمین‌های دور و بیگانه است کفایت می‌کند. شاید بهتر بود نصیحت ادوارد سعید را به خاطر می‌سپردم که «لازم نیست دنبال ارتباطی بین زبانِ به‌کاررفته برای تجسم شرق و خود شرق باشیم، نه به این دلیل که آن زبان نارساست بلکه به این دلیل که اصلاً سعی نمی‌کند رسا باشد. در حقیقت

* Derek B. Scott, "Orientalism and Musical Style", *The Musical Quarterly*, vol. 82, No.2, (Summer, 1998), pp. 304-335.

۱. «اسطوره اهمیت خود را نه از آموزه‌های معاصر یا کهن ــ که خود بازتابی از آن‌هاست ــ بلکه از پیوندش با سایر اسطوره‌ها در چارچوب یک گروه تغییرشکل می‌گیرد.»

Shiraz-Beethoven.ir

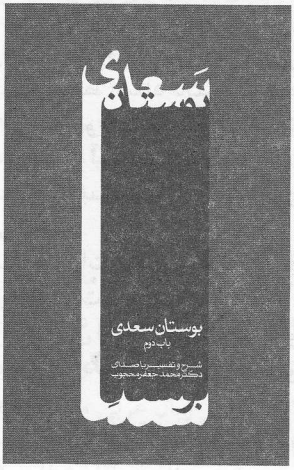
16x



داستان‌های شاهنامه‌ی فردوسی
شرح و تفسیر با صدای
دکتر محمدجعفر محجوب

منظور از انتشار این مجموعه، آشنا ساختن دوستداران ادبیات فارسی با حماسه‌ی بزرگ ملی ایران، یعنی شاهنامه‌ی فردوسی است که به گفته‌ی شادروان محمدعلی فروغی، هم از نظر کمیت و هم از نظر کیفیت، بزرگترین اثر ادبی دوران بعد از اسلام است. شاهنامه بخش‌های گوناگون اساطیری، حماسی و تاریخی دارد و بحث درباره‌ی هر یک از این بخش‌ها بسیار مفصل است. در تدوین داستان‌های شاهنامه کوشیده‌ایم تا این گفتارها صورت خشک علمی نداشته باشد و شنیدن آن موجب سرگرمی و لذت بردن شنونده نیز باشد. تا جایی که امکان داشته، در شرح و تفسیر این داستان‌ها سعی کرده‌ایم تا از زبان سخن‌گوی دانای توس کمک بگیریم تا شنونده را هر چه بیشتر با سخن‌های شایسته‌ی آن استاد بزرگ آشنا سازیم.

11x



بوستان سعدی
شرح و تفسیر با صدای
دکتر محمدجعفر محجوب

این مجموعه شامل ۱۱ سی‌دی حاوی شرح و تفسیر باب دوم بوستان سعدی است با صدای دکتر محمدجعفر محجوب. این اثر نیز مانند دیگر شرح و تفسیرهای دکتر محجوب، که موسسه‌ی ماهور منتشر کرده، سرشار از بیان نکته‌های مفید و آموزنده و دقیق؛ تعبیرات و اشارات تاریخی، اساطیری، افسانه‌ای و ادبی، شواهد مثال از آثار نظم و نثر فارسی، با زبانی طناز، دلنشین، روان و روشن برای درک بهتر مطالب است.

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

Shiraz-Beethoven.ir

نمی‌توانند ساخت، شَدّ نمی‌خوانند و هیچ شبهه نیست که خطا و غلط است. و تمام اهل صناعت به‌طریقی که هر یک از این دوازده مقام به‌اسم شَدّ نیز نام برده‌اند و یافتن مقام به شَدّ، موقوف و مخصوص مرتبه‌ی معینی از بلندی و پستی نیست.

بنا بر شواهد ذکر شده می‌توان گفت که تا اوایل قرن یازدهم هجری، مفهوم موسیقایی شَدّ عبارت بوده است از: بستن (مجازاً به‌معنای دستان‌بندی)، کشیدن و محکم کردن (مانند ستوار کردن وترهای ساز و نیز کوک کردن)، بلند کردن (صدا و آواز)، دورهای دوازده‌گانه و احتمالاً به‌معنای کلی هر یک از مقام‌ها، شعبه‌ها و آوازها)، پرده، و بحر.

شدّ در رسالات موسیقی پس از قرن یازدهم هجری

به‌نظر می‌رسد دست‌کم از اواسط سده‌ی یازدهم به بعد شدّ مفهوم جدیدی یافته و آن توالی مُدها (مقام‌ها، شعبه‌ها، آوازها) است به بیان دیگر یک برنامه یا نظام موسیقایی است که بر اساس آن هر شدّ با نواختن یا خواندن یک مُد آغاز و در پی آن مُدهای دیگری (با ترتیبِ از پیش معیّن) اجرا می‌شود و برنامه با بازگشت به مُد نخستین پایان می‌یابد. این مفهوم شدّ با آن تعبیری که پیشتر از مراغی ذکر شد و شَدّ را به گردن‌بند مروارید تشبیه کرده مرتبط به‌نظر می‌رسد.

در آغاز مطلب شَدّ را از رساله در باب معرفت علم موسیقی (رساله‌ی کرامیه) از جُنگ مرتضی قلی‌شاملو (گردآوری ۱۰۶۹ ق) بازخوانی می‌کنیم (تصویر ن.خ. ۱۳۸۲: ۲۱۰)

در بیان شدّ که استادان خواهند بنوازند

اول، راست گویند و از او به پنج‌گاه و از آنجا به کردانیه و از آنجا بوسلیک و از آنجا به پنج‌گاه عود نمایند چون پنج‌گاه نمودند، سلمک بنمایند و از سلمک به اصفهان روند و از اصفهان به نیریز و باز به راست آمده عشاق بنمایند و از او به نوا بروند و یک پرده داریم به نهاوند و از نهاوند به اکیات روند و از آنجا بیات بنمایند و از بیات یک پرده داریم به ماهور و به بیات روند و از آنجا به نوا آمده عشاق بنمایند و بروند به نیشابورک و از آنجا به نوروز عرب و از او به بسته‌نگار و از او به ماهور و از او به نیشابورک روند بازگشته به پنج‌گاه رود و راست شَدّ کند.

شَدّ دوم، دوگاه را بنمایند و از او به حصار روند و از حصار دوگاه و حسینی رود و از حسینی به عشیران روند و از عشیران به محیر آیند و کوچک بنمایند و از آنجا به بزرگ و از بزرگ به نوروز صبا برود و بلندی او گوشت است، گوشت بنمایند و از گوشت به نوروز خارا روند و از او به نوروز عجم و از او به نوروز عرب برود و به حسینی و دوگاه شَدّ کنند که از جهت بزرگان این علم را این چنین قرار داده‌اند.

Shiraz-Beethoven.ir

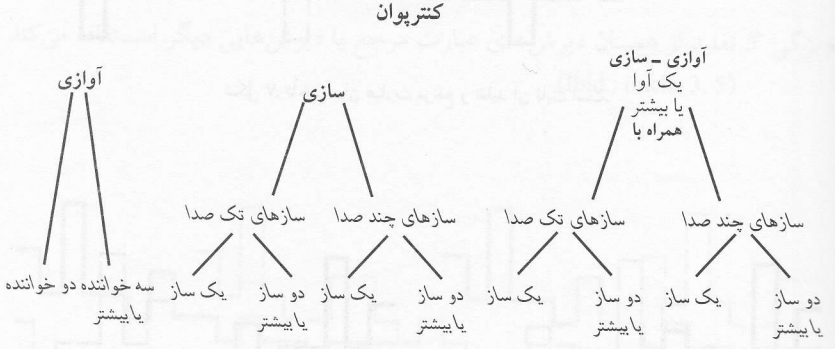
ر بالاترین منطقه‌های صوتی اشـل و از حول‌وحوش اکتاوِ درجه‌ی خاتمه شـروع شود و س از ماندن در آن منطقه کم‌کم روندی نزولی پیش گرفته نهایتاً روی درجه‌ی خاتمه در م فرود بیاید.

به‌نظر می‌آید مقام‌های مستقل ایرانی نیز پیش از تدوین ردیف به‌طور ضمنی اما عملاً ارای چنین معیار شناسـاننده‌ای بوده‌اند و بعدها خودِ این معیارْ الگوریتم پشـت پرده اما شـخصی برای طراحی متأخر دسـتگاه‌های ردیف در اختیار قرار داده اسـت. ظاهراً این لبقه‌بنـدیِ تعریفـی می‌تواند برای نظام ایرانی نیز صادق باشـد و تمـام مقام‌های موجود ر نظـام دسـتگاهی را نیز از نظر جهت مُلدیک بدین ترتیـب در قالب نظری بریزد: تمام قام‌های اولیه یا اصلی یا مادر هر دسـتگاه، مثل مقام شـور در دسـتگاه شور، مقام ماهور ر دسـتگاه ماهور، مقام سه‌گاه در دستگاه سه‌گاه و غیره مسلماً مقام‌هایی صعودی هستند. قام‌های میانی هر دسـتگاه که پس از مقام اصلی می‌آیند و به‌نوعی از میانه‌های اشلِ آن و ر حوالی درجه‌ی نمایان آن آغاز می‌شـوند و پس از گسـترش نهایتاً روی خاتمه‌ی مقام صلی فرود می‌آیند، مثل شهناز، دلکش، بیداد، زابل، مخالف، نهفت، شکسته، بیات راجع، نج‌گاه وغیره، مقام‌های صعودی ـ نزولی هسـتند. همین‌جا لازم به ذکر اسـت که به نظر نچه ما آواز می‌خوانیم، یعنی آواز ابوعطا، آواز دشتی، آواز بیات کُرد، آواز بیات تُرک، آواز فشـاری و آواز اصفهان، هر یک به‌طور کلی باز چیزی جز یک «مقام» نیسـتند که به‌دلایل امعلومی که می‌تواند از اهمیت بیشـتر آن‌ها نسـبت به مقام‌های ترکیب‌شده در دستگاه‌ها اشـی شود به‌طور مسـتقل روایت شـده‌اند. همه‌ی این مقام‌ها نیز از نظر جهت مُلدیک ه‌روشـنی صعودی ـ نزولی محسـوب می‌شوند. شـاید در اینجا این خرده بر نظریه وارد ید که آوازها نیز «چندمُدی» هسـتند چون مثلاً افشاری به عراق می‌رود، دشتی اوج دارد، یات تُرک شکسـته دارد، ابوعطا حجاز دارد و غیره؛ اول این که حتا اگر این نگاه صحیح اشد میزان «چندمُدی بودنِ» آوازها نسبت به دستگاه‌ها بسیار کم اهمیت‌تر، کم تعدادتر و امحسوس‌تر است. آوازها در بیشترین حالات بیش از دو یا سه فضای مُدالِ آن‌هم معمولاً خیلی نزدیک به یکدیگر ایجاد نمی‌کنند، در حالی که دسـتگاه‌ها گاه تا بیش از شش مقام ختلف و کم‌وبیش متضاد را دربر می‌گیرند و مایه‌گردانی‌های دستگاه‌ها در مجموع «کمتر رم» محسـوب می‌شـود. ثانیاً و مهم‌تر این که باید بین دو پدیده‌ی گسـترش مُلدیک در حدوده‌های بالایی مقام و تغییر یک مقام به مقام دیگر تمایز قائل شـد؛ مقام حسـینی که شـبیه دشتی و همچنین حسینیِ ردیف است، مقام بیاتی که شبیه ابوعطاست و دیگر امثال ین‌ها نیز چه در آثار قدیمی و چه در کارگان امروزی تُرکی و عربی‌شـان فقط در مایه‌ی ولیه نمی‌مانند و پس از چندی همیشـه حالت‌هایی که مـا آن‌ها را عموماً اوج می‌خوانیم

Shiraz-Beethoven.ir

۳.۵. کنترپوانِ آوازی ـ سازی

ترکیب صدای انسان و سازها ــ سوای ترکیب صدای تک‌خوان با یک سازِ تک‌صدا (Rwanda 1995: track 7) ــ می‌تواند منجر به خلق یک بافتِ کنترپوانی با فشردگی خاص شود. چنین حالتی در آفریقای سیاه فراوان است، جایی که سازهایی چندصدا، مانند زیلُفُن، همان‌قدر آواز تک‌خوان را همراهی می‌کنند (Centrafrique 1992: tracks 7-8) که آواز گروهی را (Aka 1998: track 23; Bamum 1997: track 5). در این موارد، کنترپوانِ ذاتیِ خودِ ساز با خط یا خطوط مُلدیکی که آن را آرایش می‌دهند غنی می‌شود.



شکل ۶. نمودار ترکیبِ صدای انسان و سازها در کنترپوان

۶. تقلید

شواهد بر وجود شیوه‌ی تقلید در موسیقی غربی از آغاز قرن سیزدهم میلادی (در مکتب نُتْرْدام) گواهی می‌دهند. تقلید به اجرای تأخیردارِ یک عبارتِ موسیقایی به‌شیوه‌ی یکسان یا شبیه در همان زیراییِ عبارتِ مرجع یا در یک زیراییِ دیگر، اطلاق می‌شود. این بدان معناست که تقلیدْ یک رفتار کنترپوانی محسوب می‌شود. تقلید می‌تواند به مُلدی، به ریتم، یا به ترکیب این دو مربوط باشد. هنگامی که نظمِ اندازه‌ی فواصل مراعات شود، با انتقال سر و کار داریم؛ هنگامی که این نظم تغییر می‌یابد، بحث تحول (mutation) مطرح است. قطعات کاملی که سراسر بر اساس تقلید ساخته شده‌اند و این فرآیندْ اصلِ سازنده‌ی آن‌هاست نادر نیستند.

اصل تقلید به‌شیوه‌های گوناگون عینیت می‌یابد. هر کدام از این شیوه‌ها برحسب چهار ویژگی، که به ترتیب با تقابل دو اصطلاحِ (همان/ دیگر) مشخص شده‌اند، تعریف می‌شود:

Shiraz-Beethoven.ir

هم بگویم که تا همین‌جا هر گلی به سر بنده زده‌اید کافی ست.

- **وضعیت مجله‌های موسیقی امروز را چگونه می‌بینید؟ جایگاه فصلنامه‌ی ماهور را در این میان چگونه ارزیابی می‌کنید؟**
- امروز که مجله‌ی موزیک ایران را با بسیاری از نشریات کنونی مقایسه می‌کنم به‌خوبی مشاهده می‌کنم که نشریات کمتر به انتقادهای هنری می‌پردازند و آنچه به‌عنوان نقد به چاپ می‌رسانند بیشتر جنبه‌ی تعارف و آیین دوست‌یابی دارد. از طرفی بعضی که خود را هنرمند می‌پندارند و دائماً به فکر آلبوم بیرون دادن و کنسرت برگزار کردن هستند بر اثر همین تعارفات و مداهنه‌ها کم‌کم امر به خود آن‌ها هم مشتبه شده است و حدّ خود را فراموش کرده‌اند، در صورتی که در دوران مجله‌ی موزیک ایران امثال آن‌ها از انتقاد و طنزهای گزنده در امان نبودند. امروز عنوان «استاد»! به هر آدم نوپای بی‌لیاقتی اطلاق می‌شود. در نشریات کمتر مشاهده کرده‌ام که به وضع آموزش موسیقی بپردازند. جای بسی خوش‌وقتی است که مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور در سال‌های اخیر تعدادی از آثار استادان موسیقی چون ثمین باغچه‌بان، علینقی وزیری، ابوالحسن صبا، روح‌الله خالقی و برخی دیگر را به‌صورت سی‌دی منتشر کرده است تا علاقه‌مندان بدانند موسیقی ایرانی منحصر به بعضی گروه‌های نوازنده‌ی خلق‌الساعه و اکثر غیرماهر یا برخی که خود را آهنگ‌ساز(!) می‌دانند نیست.

حال که از کوشش ماهور در برقراری این حلقه‌ی مفقوده‌ی آثار صوتی گفتم، بی‌مناسبت نیست از فصلنامه‌ی موسیقی ماهور هم به‌اختصار سخنی به میان بیاورم. نشر بی‌وقفه‌ی مطبوعات تخصصی به‌ویژه موسیقی در صورتی که متکی به هزینه‌ی شخصی باشد کار بسیار مشکلی است، به‌ویژه که نشریه حاوی مقالات تحقیقی ـ علمی و به‌دور از هو و جنجال‌های ژورنالیستی باشد. نشر فصلنامه‌ی موسیقی ماهور بسی استقامت و از خودگذشتگی می‌طلبد. در حال حاضر علاقه‌مندان به مطالعه‌ی مباحث جدی و غیرتفنّنیِ موسیقی چندان فراوان نیستند، حتا متأسفانه بعضی از خودِ اهل موسیقی هم همت و حوصله‌ی مطالعه‌ی این‌گونه آثار را ندارند. آن‌گونه که از فضای مقالات ماهور برمی‌آید، دیدگاه مجله بیشتر بالا بردن سطح آگاهی در فضای موسیقایی ایران است. البته چاپ فصلنامه بی‌عارضه هم نبوده است، آن‌گونه که مدیرمسئول مجله آقای محمد موسوی در شماره‌ی ۴۰ اشاره کرده است با وجود زمین‌خوردن‌ها، کتک‌خوردن‌ها، متلک‌شنیدن‌ها و اخم‌وتَخم دیدن‌ها و از دست‌دادن دوستان، سرانجام استقامت به خرج داده و چاپ نشریه را تداوم بخشیده است. چون صحبت از انتقاد از بی‌هنران به‌میان