Shiraz-Beethoven.ir

فهرست مطالب

سرمقاله ۵

مقاله‌ها

نقش بخوان و لاتَقُل ۷
محمدرضا شفیعی کدکنی

فلامنکو در کانون بررسی: تحلیلی از یک اجرای سُلِئارِس ۱۳
پیتر منیوئل/ ترجمه‌ی علیرضا سیداحمدیان

آواز روح و وجه پنهان موسیقی: راهِ استاد حاتم عسگری ۴۳
ژان دورینگ/ ترجمه‌ی ساسان فاطمی

موسیقی مذهبی و نقش آن در حفظ و اشاعه‌ی موسیقی ملی ایران ۷۷
حسن مشحون

تار در آغوش ۱۱۵
سید وحید بصّام

نکته‌هایی درباره‌ی شیوه‌ی گرفتنِ تار در قدیم ۱۳۷
ساسان فاطمی

نگاهی به مفهوم و سیر تکوین پیش‌درآمد در موسیقی ایرانی ۱۴۷
هومان اسعدی

Shiraz-Beethoven.ir

دربارهٔ مدلِ تیمُتی رایس

پاسخ به رایس ۱۵۵
کِی کافمن شِلمِی/ ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

آیا لازم است قوم‌موسیقی‌شناسی را دوباره مدل‌سازی کنیم؟ ۱۵۹
آنتونی سیگر/ ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

پاسخ به رایس ۱۶۵
اِلِن کاشکُف/ ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

فعالیت تفسیری: پاسخی به «مدلی جدید برای قوم‌موسیقی‌شناسی» تیم رایس ۱۷۳
دِین هاروود/ ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

پاسخ به تیم رایس ۱۸۳
ریچارد کرافُرد/ ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

پاسخ تیم رایس ۱۸۷
تیمُتی رایس/ ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

گزارش

مشاهداتی از یک مراسم عروسی در خراسان ۱۹۱
الناز نوروزی

گفتگو

از کوچ‌باغ تا لاله‌زار: گفتگو با عبدالعلی همایون ۱۹۹
گفتگوگر: ساسان فاطمی

نقد و بررسی

نقد کتابِ موسیقی در عصر مشروطه ۲۰۹

تا فصلی دیگر... ..... ۲۱۱
سیدمحمد موسوی

کتاب‌ها و سی‌دی‌های تازه‌ی موسیقی

۲۱۵

Shiraz-Beethoven.ir

قراردادیِ گیتار مرتبط با کانته‌های مشخص هستیم (فی‌المثل، سیِ فریژین با گرانائیناس، و فاندیِ فریژین با تارانتاس). نوآوران بعدی ــ به‌ویژه پاکو دِ لوسیا (ت. ۱۹۴۷) نوازنده‌ی درخشانِ فلامنکو ــ تکنیک و واژگان هارمونیکِ گیتار را گسترده‌تر ساختند و در عین حال به رپرتوآر تثبیت‌شده‌ی کانته‌ها وفادار ماندند و ترجیح دادند به اختراع کانته‌های نو نپردازند. هرچند گیتارنوازانِ سنتی تدرتاً از وضعیتِ اول (یعنی نواختن در نزدیکی‌های کاپو) فراتر می‌رفتند، اما نوازندگان مدرن‌تر از کل طول دسته استفاده می‌کنند و، با نواختن در مایه‌هایی همچون می‌بمُلِ فریژین و لابملِ فریژین، امکانات صوتیِ دیگری در گیتار نیز کشف کرده‌اند. در کل، هرگاه سخن از تکنیکِ صِرف باشد و نه ساختار و محتوا، می‌توان گفت که تکنیک گیتار کلاسیک تا اندازه‌ای غنی‌تر و متنوع‌تر از تکنیک فلامنکوست، اما از میان گیتارنوازان کلاسیک اندک‌شماری قادرند راسگئادوها و پیکادوهای مسلسل‌واری که نوازندگان فلامنکو پدید آورده‌اند را با همان شور و حرارت بنوازند.

در همراهیِ آواز، کارِ اصلیِ گیتارنواز فلامنکو فراهم ساختنِ کُمپاسِ درست (در مورد کانته‌های ضربی) و حمایت و تقویتِ خوانندگی‌ست. مقدمه‌ی گیتار برای آواز، در سطحِ پایه، زیرایی و تنالیته را به خواننده گوشزد و فضای عاطفیِ کانته را مستقر می‌کند. فالسِتاها، که بین بندها نواخته می‌شوند، هم نقش نقطه‌گذاری را ایفا می‌کنند و هم به خواننده اجازه می‌دهند تا نَفَسی تازه کند. فالسِتاها، همگی بدون استثناء، از قبل ساخته شده‌اند و، درکل، نوازندگیِ گیتار فلامنکو، هیچیک از انواع بداهه‌نوازیِ آزاد را، که مثلاً در جَز مشاهده می‌کنیم، یا ندارد یا کم دارد. بااین‌حال، انتخاب فالسِتاها و تغییرات و تزئینات مداومی که در آنها داده می‌شود به نوازندگیِ گیتار خصلتی آزاد و خودانگیخته بخشیده است.

به‌طور سنتی، مقدمه و فالسِتاهای گیتار به‌نسبت کوتاه‌اند. طی سال‌های اخیر، گیتارنوازان به طرزی فزاینده و بی‌سابقه به فالْسِتاها و مقدمه‌های طولانی و پر از ریزه‌کاری علاقه نشان داده‌اند که شاید عاشقان گیتار را خوش بیآید، اما چه‌بسا حوصله‌ی خواننده را سر ببرد و در این حالت بر سر نوازنده فریاد بزنند: "Corta ya!" ["دیگه کوتاه‌اش کُن!"]. (البته، در اکثر موارد، گیتارنوازان و خوانندگانی که با هم کار می‌کنند با یکدیگر سازگار شده‌اند.) وظیفه‌ی اصلی گیتارنواز آن است که کاری کند تا خواننده خوش بخواند، نه اینکه خودنمایی کند. این هدف نیازمند آن است که نوازنده به روش‌های مختلف مکمل خواننده باشد: با انتخاب صحیح دینامیک، شدت و حتا تُندای گذرهای (پاساژهای) مشخص، با تشخیصِ این که چه‌وقت تأکید کند و کِی پا پس بکشد و چگونه، درکل، خوانندگی را تقویت کند.

سُلِئارِس

سُلِئارِس در میان کانته‌های فلامنکو جایگاه ویژه‌ای احراز کرده است. گاه از آن به‌عنوان «مادر کانته‌ها» یاد می‌شود و چنین به‌نظر می‌رسد که منبع تحولِ اصلیِ کانته‌های مشخصی (همچون آلگریاس و بولریاس) نیز بوده است. البته قدمت آن همپای برخی از کانته‌ها، همچون سیگیریاس،

ان دورینگ

رجمه‌ی ساسان فاطمی

Shiraz-Beethoven.ir

آواز روح و وجه پنهان موسیقی: راهِ استاد حاتم عسگری*

شاره

چاپ گفته‌های حاتم عسگری درباره‌ی موسیقی ایرانی، که بخش اعظم این مقاله را تشکیل می‌دهد، و تحلیل ژان دورینگ از آنها، به‌احتمال قوی حساسیت‌های زیادی برخواهد انگیخت. بااین‌حال، هدف ما نه حساسیت برانگیختن است و نه جنجال‌آفریدن (درضمن، بخش‌هایی از مقاله، به‌علت اجتناب از جنجال‌های بیشتر، با اجازه‌ی مؤلف و خود آقای عسگری حذف شده‌اند. قسمت‌های حذف‌شده به‌صورت (...) آمده‌اند؛ برای متمایزکردن آنها با برش‌های خود مؤلف که به صورت [...] نمایش داده شده‌اند).

هدف ما نشر گفتمان مهمی درباره‌ی موسیقی ایرانی است که با گفتمان رایج تفاوت دارد؛ تا با دسترس‌پذیرکردن آن بر وجود کثرت قرائت‌ها از مبحثی واحد، که موسیقی‌ایرانی است، تأکید کنیم. می‌گویم «گفتمان مهم» و نباید از آن لزوما به «گفتمان صحیح» یا «صحیح‌ترین گفتمان» تعبیر شود. اهمیت این گفتمان را باید آن‌سوی صحت و سقم تصویری که از موسیقی ایرانی و تاریخ آن ارائه می دهد جستجو کرد. این که این تصویر واقعی است یا نه کمتر دغدغه‌انگیز است تا کشف این واقعیت که باز هم لایه‌ای دیگر، لایه‌ی سومی، در زندگی موسیقایی جامعه‌ی ما وجود داشته که تا چندی پیش از نظرها پنهان بوده است. این «لایه‌ی سوم»، پنهانی‌ترین و محرمانه‌ترین آنها،

---

* ترجمه از: Jean During, «La voix des esprits et la face cachée de la musique: Le parcours du maître Hâtam Asgari», in *Le voyage initiatique en terre d'Islam*. Sous la direction de Mohammad Ali Amir-Moezzi. Louvin-Paris: Peeters, 1996: 336-373.

این ترجمه قبلاً در نامه فرهنگستان علوم، شماره‌ی ۱۴ و ۱۵، سال ششم، پائیز و زمستان ۱۳۷۸: ۱۴۱-۱۸۶، چاپ شده است و در اینجا با تجدیدنظر کلی تجدیدچاپ می‌شود.

Shiraz-Beethoven.ir

می‌گذاشت و در دانستن دقایق موسیقی ملی بسیار حاضرالذهن بود و خود نوحه می‌خواند و در سینه‌زنی‌ها هم، به‌اصطلاح، راه‌نمائی و میان‌داری می‌کرد و هر کس اشکالی در وزن و آهنگ نوحه‌ها داشت او حلال مشکلات آنها بود و اگر کسی برای خواندن الحان و نغمات موسیقی از او پرسش می‌کرد، بدون معطلی وزن و آهنگ آواز و گوشه‌ی موردنظر را می‌خواند و هنر هنرجو را راهنمائی می‌کرد.[۱۹]

در تمام شهرها و حتا قصبات ایران از این‌قبیل مردم بوده‌اند، به‌ویژه در شهرهای بزرگ ایران، مانند طهران و اصفهان و تبریز و مشهد و غیره، که وجودشان در حفظ و اشاعه‌ی موسیقی ملی بسیار مؤثر افتاده است. از جمله در اصفهان کاسبی بوده که تا این اواخر در این فن شهرت داشته است.

ساختن اشعار در منقبت پیغمبر اسلام و ائمه‌ی اطهار و در مرثیه‌ی امامان و شهیدان کربلا و خواندن آن به‌وسیله‌ی خوانندگان در اعیاد مذهبی و ایام عزاداری در مجالس سوگواری و پای منابر و محل‌های مناسب از دوران صفویه بسیار رواج گرفت و پادشاهان این سلسله در ترویج این‌قبیل اشعار و تشویق گویندگان مذهبی و خوانندگان در منقبت ائمه‌ی اطهار از نظر پیشرفت مقاصد سیاسی و مذهبی خود در برابر خلفای اسلامی کوشا بودند. مراسم و تشریفات مذهبی معمول دوره‌ی صفویه، چنان‌که گفتیم، در عصر قاجاریه نیز همچنان معمول و با توسعه و تشریفات بیشتر متداول بود. علاوه بر دراویش، که در کوچه و بازار اشعاری با لحن‌های مطبوع، از جمله مثنوی‌های مختلف در منقبت مولای متقیان و دیگر ائمه و معصومین می‌خواندند، مداحان و خوانندگان اشعار مذهبی[۲۰] خود طبقه‌ای را تشکیل می‌دادند و میان آنها خوانندگان ممتاز و موسیقیدان‌های مطلع بودند و اکنون نیز کم‌وبیش در ایران هستند و به‌عنوان مرشد و خوانندگان مذهبی به کار خود ادامه می‌دهند.

خواندن اشعار مذهبی با نواهای متنوع موسیقی در تمام ایران در هر کوی و برزن در بیشتر ایام سال و به‌وسیله‌ی مداحان و دراویش در تمام ایام سال معمول و در آشنا کردن عامه‌ی مردم به الحان و نواهای موسیقی ایران طبعاً بسیار مفید و مؤثر بوده و می‌توان گفت که، از جهت قدمت تاریخی، مناجات و اذان و نوحه‌خوانی و سینه‌زنی و روضه و مرثیه در حفظ و اشاعه‌ی الحان و نغمات موسیقی ملی ایران بسیار مؤثر افتاده و تعزیه یا شبیه‌خوانی، که متأخر از روضه‌خوانی در ایران معمول شده، نیز در حفظ و اشاعه و تکامل آن، چنان‌که خواهیم دید، اثر غیرقابل انکاری داشته است و ایرانیان که در حفظ آداب و رسوم سنن و هنر ملی خود کوشا و محافظه‌کار بوده‌اند از همین رهگذر یکی از ارجمندترین هنر ملی خود را که موسیقی باشد از دستبرد حوادث محفوظ داشته و از زوال آن جلوگیری کرده‌اند.

شبیه‌خوانی (تعزیه) و تأثیر آن در حفظ و اشاعه‌ی موسیقی ملی ایران

تاریخچه و سابقه‌ی آن

نمایش مذهبی و یا به‌اصطلاح شبیه‌خوانی و تعزیه در عصر صفویه هنوز در ایران مرسوم نشده بود. زیرا هیچ‌یک از مورخان و نویسندگان ایران در آثار خود از آن سخنی به میان نیاورده و سیاحان و

Shiraz-Beethoven.ir

بنا بر روایات موجود، در اواخر دوران قاجار هنگامی که موسیقیدانان در مجالس و محافل خویش به‌اتفاق ساز می‌زدند معمولاً در قسمت اول چیزی با هم نمی‌نواختند بلکه نخست آنکه از همه استادتر بود شروع به نواختن می‌کرد و پس از وی بقیه‌ی نوازندگان به ترتیب به‌نوبه‌ی خود می‌نواختند و چنانچه خواننده‌ای در جمع‌شان بود شروع به خواندن می‌کرد و نوازندگان به‌نوبت جواب او را می‌دادند. در قسمت آخر برنامه قطعاتی ضربی از قبیل تصنیف و به‌ویژه رنگ وجود داشت که نوازندگان دسته‌جمعی به نواختن آن می‌پرداختند. تا اینکه پس از دوره‌ی استبداد صغیر و به توپ بستن مجلس توسط محمدعلی میرزا، ظهیرالدوله ــ که به موسیقی بسیار علاقمند بود و سعی می‌کرد موسیقیدانان عصر را به دور خود جمع کند ــ انجمنی به‌نام «انجمن اخوت» در کاخ صاحبقرانیه تشکیل داد و کنسرت‌هایی را به نفع بینوایان و مستمندان برگزار کرد. در جریان این برنامه‌ها برای اولین‌بار این فکر به نظر رکن‌الدین مختاری می‌رسد که مناسب است برای اجرای کنسرت وقتی که نوازندگان دور هم جمع می‌شوند در مرحله‌ی اول قطعه‌ای به‌طور دسته‌جمعی بنوازند و به‌اصطلاح گشایش یا خلاصه‌ای از آنچه که می‌خواهند بعداً بنوازند با هم شروع کنند و سپس به تک‌نوازی مشغول شوند. وی این نظر را با دیگران در میان گذاشت و روز بعد قطعه‌ای را که شخصاً معمولاً در موقع تک‌نوازی به‌صورت ضربی می‌نواخت به دسته‌ی موسیقیدانان ارائه داد و آنها نیز پس از چند جلسه تمرین آن را فراگرفته و به‌طور دسته‌جمعی اجرا کردند. نام این قطعه را مشیرهمایون شهردار «پیش‌درآمد» گذاشت، به این دلیل که پیشتر اجرای موسیقی با درآمد آغاز می‌شد و بنابراین آنچه قبل از آن نواخته شود را می‌توان پیش‌درآمد نامید (پایور ۱۳۴۰: ۱۵؛ مشحون ۱۳۸۴: ۹۳-۹۵؛ دورینگ ۱۳۸۳: ۲۲۱-۲۲۴). در واقع، این قطعه زمینه‌ساز آمادگی مخاطبان برای شنیدن ساز یا آواز تنها محسوب می‌شده است (خالقی ۱۳۶۸: ۳۰۹). پس از رکن‌الدین مختاری، غلامحسین درویش نیز به ساختن پیش‌درآمد و رنگ روی آورد و بنا به روایت رکن‌الدین خان اولین قطعه‌ی ساخته‌ی درویش خان در این قالب پیش‌درآمد ابوعطا بود (پایور ۱۳۴۰: ۱۶).

در سیر تکوین پیش‌درآمد این احتمال نیز وجود دارد که موسیقیدانان از تصنیف‌های «کارعملی» و رنگ‌هایی که از قدیم باقی مانده بوده هم در ساختن این قطعه الهام گرفته و استفاده کرده باشند (مشحون ۱۳۷۳: ۳۶۹). بعضی از تصنیف‌ها چنان تنظیم شده‌اند که گوشه‌های اصلی و شاخص دستگاه یا آواز مورد نظر را نیز در بر می‌گیرند و این تصنیف کامل‌العیار را قدما تصنیف «کارعمل» موسوم کرده‌اند، در رنگ‌ها هم همین «کارعمل» و «غیرکارعمل» را داشته و به‌کار می‌بسته‌اند، در پیش‌درآمدها نیز می‌توان کارعملی و غیرکارعملی را تشخیص داد (مستوفی ۱۳۷۱: ۲۹۷؛ مشحون ۱۳۷۳: ۴۰۹). مهدیقلی هدایت، مخبرالسلطنه، در نوبت سوم کتاب مجمع‌الادوار دستگاه را تقلیدی از نوبت مرتب قدما (هدایت ۱۳۱۷: ۲۱) و هر نوبت مرتب را مشتمل بر سه قسمت ــ «برداشت» یا «پیش‌درآمد»، متن و فرودآشت ــ دانسته (همان: ۸۲) و به این نکته اشاره کرده است که «در برداشت مصنف ماهر رعایت براعت استهلال کند» (همان: ۸۳) و می‌افزاید «اخیراً

Shiraz-Beethoven.ir

✦ **بعداً مثل اینکه پیش‌پرده‌خوانی روال دیگری پیدا کرد و در کافه‌ها خوانده شد.**

✧ بله... برادران تقدسی بودند، برادران رسولی بودند...

✦ **کیفیت‌اش فرقی داشت؟**

✧ نه چیزهای پوبلیک بود دیگر.

✦ **شما کار خوانندگی‌تان را به‌طور رسمی با پیش‌پرده شروع کردید؟**

✧ نه، من کار رسمیِ هنری‌ام را با خواندن در رادیو شروع کردم؛ از همان اولی که رادیو تأسیس شد. این کار را به‌طور مرتب در رادیو ادامه دادم. اول، صبح‌های جمعه بود که با ارکستر آقای رادمرد برنامه اجرا می‌کردیم. من بودم، مجید محسنی بود، جمشید شیبانی بود. جمشید شیبانی چون پدرش هم، عنایت‌الله خان شیبانی، هنرپیشه بود، زودتر از همه هنرپیشه شد. بعد وزارت کار تأسیس شد و آقای پرویز خوانساری، که اول رئیس چاپخانه‌ی وزارت کشاورزی بود و بعد کفیل وزارت کار شد، از من خواهش کرد (چون من به چاپخانه‌ی وزارت کشاورزی، برای کارهای تصحیح و دیزاینِ تهران مصور، رفت‌وآمد داشتم و با ایشان آنجا آشنا شده بودم) که بیایم برنامه‌ی رادیوییِ وزارت کار را اداره کنم. این برنامه، هفته‌ای یک روز، چهارشنبه‌ها، بود و نیم‌ساعت طول می‌کشید. همان سال‌های ۲۰ بود. بعد آقای سلمکی هم ارکستر ما را اداره می‌کرد و اکثر نوازندگانِ کشور با ما همکاری داشتند.

✦ **چگونه با دنیای موسیقی آشنا شدید؟**

✧ در این کتابِ گلبانگ محراب تا بانگ مضراب که به خاطرات مرحوم بدیع‌زاده اختصاص دارد، صفحه‌ی دوازده از مقدمه، نوشته: «قابل گفتن است که عبدالعلی همایون (۱۳۱۰)، برادر نورالله همایون که پیش‌پرده‌خوانی را در تماشاخانه‌های تهران و به‌خصوص فواصل میان‌پرده‌ایِ (آنتراکتِ) جامعه‌ی باربد آغاز کرده بود، نیز حالات و روش‌های خواندنِ آوازِ معروف به "بیات تهران" [آواز کوچه‌باغی / باباشملی] را از او آموخته است.» البته یک اشتباهاتی اینجا کرده. بنده با آقای مهرتاش رفیق بودم، اما هیچ‌وقت در جامعه‌ی باربد پیش‌پرده نخواندم. کارم را، البته، با موسیقی شروع کردم. مرحوم بدیع‌زاده، که یکی از اساتید مسلم موسیقی ایران بود، هم موسیقی خوب می‌دانست، هم در شعر و ادبیات خیلی وارد بود و به‌عقیده‌ی من یکی از نوابغ روزگار بود، در مجلس کار می‌کرد؛ برادرِ بزرگِ من هم [نورالله همایون] در مجلس کار می‌کرد. آنها از همان‌جا چنان با هم دوست شده بودند که ما بدیع‌زاده را یکی از اعضای خانواده‌مان می‌دانستیم. همیشه هم می‌آمد منزل ما. عصرها که کارشان تمام می‌شد، می‌آمدند منزل ما. من، چون آن موقع کوچک بودم، نُه‌ـده سالم بود، چای می‌آوردم، خدمت می‌کردم. این هم که آنجا نوشته درست است؛ در یکی از همین جلسات بود که من شیفته‌ی همین آواز کوچه‌باغی شدم که بدیع‌زاده می‌خواند. یک شبی بود که همه خانه‌ی اخوی، نورالله همایون، که اشعارِ بیشترِ کارهای بدیع‌زاده را ساخته، جمع بودیم...

✦ **می‌شود در این مورد توضیح بیشتری بدهید؟**

✧ این کوچه‌باغی اصلاً آوازی بود که جاهل‌ها و داش‌مشتی‌ها تو کوچه‌ها می‌خواندند. بنده هم، طبق همین کتابِ بدیع‌زاده، در سال ۱۳۱۰ این آهنگ را که برای چیز ساخته... حالا پیدا می‌کنم