

## فهرست مطالب

۵ ..... سرمقاله

مقاله‌ها



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

۳۵ ..... نکاتی درباره‌ی هنر شعر و موسیقی سالیات‌نوا  
یوگنیا پُیسکو- یودتس / ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

۷۹ ..... نوازندگان قدیم تار و سه‌تار  
حسن مشحون

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

مفاهیم بنیادین



۱۶۱ ..... چالش نشانه‌شناسی  
کوفی آگاؤو / ترجمه‌ی علیرضا سیداحمدیان

دیدگاه‌ها



۱۸۹ ..... تأملی بر ضرورت نوآوری در موسیقی ایرانی  
ساسان فاطمی

نقد و بررسی



۲۰۳ ..... یادداشتی از حسین علیزاده

۲۰۹ ..... تافصلی دیگر  
سید محمد موسوی

کتاب‌ها و سی‌دی‌های تازه‌ی موسیقی



۲۱۳ .....

کونیوآنتر پولوژی یا کونیوسسیولوژی جعل و، با سوءاستفاده از ناآگاهی مردم، اعلام کند که امروزه دیگر در دنیا به این علوم می پردازند و کسی برای آنتر پولوژی و سسیولوژی تره خرد نمی کند؟ پاسخ این پرسش ها را به خواننده ی هوشمند وامی گذاریم تا با توجه به میزان باز یا بسته بودن درویبیکر رشته های مختلف، و میزان آگاهی محیط های علمی-هنری مختلف از آنچه در دنیا می گذرد، آن را بیابد.

\* \* \*

در این شماره مقاله ی خواندنی ای داریم از آتونی شی که به طور خاص برای فصلنامه ی موسیقی ماهور نوشته شده و نشان دهنده ی حرکت موفق دیگری در جهت جذب همکاری های بین المللی از سوی فصلنامه به حساب می آید. در این مقاله، مؤلف به مسئله ی بنیادی خلاقیت و اصالت در رابطه با صحنه ای کردن رقص های سنتی یا طراحی براساس این رقص ها می پردازد. مقاله سعی دارد نشان دهد که وظیفه یا تعهد یک طراح رقص یا کسی که یک رقص سنتی را صحنه ای می کند ضرورتاً ارتباطی با تعهد یک پژوهشگر که برای معرفی یک رقص سنتی باید کاملاً به داده های میدانی تحقیقات قوم شناختی اش اتکا کند ندارد و نباید بدون توجه به هدف هنری او نتیجه ی کار وی را با ملاک «اصالت» ارزیابی کرد. یک طراح رقص اساساً یک آفرینشگر است که، ضمن استفاده ی آزاد از مواد و مصالح رقص سنتی، به ذوق شخصی خود رجوع می کند و مدعی اصیل بودن آنچه به روی صحنه می آورد نیست. مقاله، درضمن، شامل بحث جالبی پیرامون تمایز بین طراحی رقص و صحنه ای کردن آن و نیز تاریخچه ای کوتاه اما بسیار مفید از نفوذ و گسترش باله در ایران است.

در این شماره مطلبی نیز درباره ی سایات نوا، عاشق ارمنی قرن هجدهم، و ویژگی آثار او که توسط پُیسکو-یودتس نوشته شده است. باید اعتراف کرد که این مقاله در پاره ای خصوص، به ویژه مسائل تاریخی تطبیقی، ضعف های آشکار دارد: عدم درک صحیح پاره ای از مفاهیم و پدیده ها، مثل «زاهد» در فرهنگ اسلامی، درک نادرست از فرهنگ ادبی جاهلیت عرب و «عاشق» دانستن شعرای این دوره، و نیز ضعف در شناخت عروض فارسی/عربی، به طوری که شرح مؤلف از ساختار وزنی شعر عاشق ها بر هجایی بودن این اشعار گواهی می دهد درحالی که وی، پیش از شرح مفصل این ساختار، آن را کاملاً تابع عروض فارسی/عربی می داند. با این حال، از آنجا که تاکنون مطلبی جدی و مفصل درباره ی هنر عاشق های ارمنی و به ویژه سایات نوا به فارسی وجود نداشته است، ما ترجمه و چاپ این مقاله را فرصتی مغتنم برای کسب آگاهی های اولیه و بعضاً تخصصی درباره ی این مقوله دانستیم.

مفاهیم بنیادین این شماره به مبحث پیچیده ی نشانه شناسی موسیقی اختصاص دارد. امروزه دانشجویان و علاقمندان موسیقی به مباحث معناشناسی و نشانه شناسی موسیقی گرایش بیشتری نشان می دهند و کمبود مراجع ترجمه شده به فارسی در این زمینه به تمامی احساس می شود. مشکل اساسی برای انتخاب یک مقاله ی مفید در این زمینه پیچیدگی فراوان مباحث آن است که برای درک

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

در ۱۸۵۲ که دفتر سایات نوا برای نخستین بار منتشر شد، خوانندگان شهری هنوز هم آوازهای ورا در شهر تفلیس اجرا می‌کردند. برخی گوسان‌های شهرستانی قرن نوزدهم موسیقی‌های ساخته‌ی او را بر شعرهای محلی تطبیق دادند و آوازاها را به شکل ساخته‌های با گویش محلی برآوردند. در نمونه‌های دیگر، آهنگ‌های اصلی جای خود را به آهنگ‌های تازه دادند و شعرها ایست ماندند. بخش بزرگی از ساخته‌های سایات نوا جذب موسیقی مردمی شده و در مجموعه‌ی کارگان مردمی با پدیدآوردن 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. پروتیان آوازهای حیوانی را با روش هامپارسوم نت‌نویسی کرد، تکمیل شدند.<sup>۵۰</sup> در آغاز قرن بیستم م. آغایان و ک. الیان شماری از آوازهای سایات نوا و برخی شاعر-موسیقیدانان دیگر را با نت‌نویسی اروپایی روی خط‌های حامل پیاده کردند. در ۱۹۴۶ دو موسیقیدان کوشا به نام‌های شتادلیان و آغایان بیست و پنج ساخته را کشف و شناسایی کردند و در دهه‌های بعد پنج آواز دیگر نیز به مجموعه آثار او اضافه شدند. هر سی ملودی که از راه سنت شفاهی باقی مانده‌اند، آوازهایی به زبان ارمنی هستند. ملودی‌های آوازهایی که به گرجی و آذری ساخته شده‌اند هنوز احیا نشده‌اند.

آوازهای سایات نوا به موسیقی شهری تفلیس نزدیک هستند و به نوعی با آوازهای مردمی رباط دارند. آوازهای شهری قرن هجدهم پیوندی تنگاتنگ با آوازهای حماسه‌سرایان قرون وسطا و به خصوص آوازهای ناحیه‌ی آکن داشتند، که گاهواره‌ی آوازهای ارمنی به‌شمار می‌رود. در رون وسطا، به خصوص قرن سیزدهم، آوازهای مردمی این ناحیه در شهرها و روستاها گسترش یافت و بنیان‌های موسیقی شهری دوران‌های بعدی را استوار کرد. جمعیت ارمنی تفلیس عناصر رومی را همچنان در موسیقی خود حفظ کردند، هر چند از تأثیر آوازهای گرجی و آذری مصون ماندند. 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 فرهنگ‌پذیری 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 به زبان گرجی ساخته شده‌اند. این حال، او همواره به زبان موسیقایی ارمنی وفادار بود. ساخته‌های او قالب سنتی آوازهای ارمنی



# Shiraz-Beethoven.ir

نوازندگان تار و سه تار ♦ ۱۰۷

استاد هنر. استادی ست زحمت کشیده و مطلع و نوازنده‌ای ست توانا و با ذوق و سلیقه. تار و سه تار استادانه می‌نوازد. مضرابی نرم و پنجه‌ای سریع و شیرین دارد و اکنون از هنرآموزان ارجمند سرستان موسیقی ملی است.

جلیل شهناز- فرزند شعبان خان اصفهانی ست که به سال ۱۳۰۰ شمسی در این شهر متولد گردید. شعبان خان از خاندان هنر و خود هنرمندی نجیب و آرام بود و از سازها سه تار و تار و سنتور می‌نواخت و سه فرزند ذکور خود به نام‌های حسین و علی و جلیل را تحت تعلیم گرفت و از هنر خود خوردار ساخت.

حسین آقا تار نیکو و استادانه می‌نواخت و در این اواخر مرض سینه پهلوی او را از پای درآورد. علی آقا فرزند دیگر شعبان خان تار را شیرین می‌نواخت، اما عمر چندانی نکرد و به مرض قلبی (نفارکتوس) درگذشت.

جلیل فرزند کوچک شعبان خان پس از درگذشت پدر تحت تعلیم برادر خود حسین آقا به ازندگی تار مشغول شد و به واسطه‌ی استعداد ذاتی و پشتکار در این هنر پیشرفت فراوان کرد و پس سال ۱۳۲۰ شمسی از زادگاه خود اصفهان به تهران نقل مکان نمود و در این شهر سکونت اختیار کرد.

جلیل از سال ۱۳۲۳ شمسی در رادیو شروع به نوازندگی کرد و به واسطه‌ی قدرت مضراب و مضرابی پنجه به زودی شهرت فراوان کسب کرد.

او در پاسخ به درخواست نگارنده شرح احوال خویش را چنین نوشته است: «در سال ۱۳۰۰ شمسی در اصفهان متولد شدم و نزد پدر و برادرم که هر دو از اساتید مسلم عصر خود بودند تار را آموختم و به تمام سازهای ایرانی تسلط دارم و چند شاگرد تار هم تربیت نموده‌ام که در اصفهان هستند و در سال ۱۳۲۳ در رادیو شرکت جستم و اغلب در برنامه‌ی گل‌ها در رادیو شرکت می‌کنم.»

جلیل شهناز هنرمندی ست دارای سلامت نفس و صفای روح، نجیب و متین و بی‌تکلف، به موسیقی عشق می‌ورزد و به هنر خویش علاقمند است و ساز را استادانه و با سلیقه می‌نوازد، چنان‌که خود می‌گوید به اغلب سازهای ایرانی آشناست و در نواختن تار ممتاز است.

شهناز از نوازندگان طراز اول رادیو محسوب می‌گردد. او از نعمت صدای خوش بی‌بهره نیست. از ربا به سبک اصفهان با تحریرهای بجا و غلت‌های مناسب می‌خواند و گاهی که حالی دارد به ای روح پرور خود با آهنگ دلنشین خویش رونق خاصی می‌بخشد.

ابراهیم سرخوش- به سال ۱۲۹۰ شمسی در همدان متولد شد. پدرش کریم سنتور می‌نواخت و ساختن این ساز مهارت داشت. ابراهیم از طفولیت گوشش به نوای ساز آشنا شد و پس از رسیدن حد رشد به نوازندگی عشق می‌ورزید، لیکن اولیاء او برای اینکه از تحصیل بازماند وی را از زندگی منع می‌کردند.

خود می‌گوید: «وقتی در همان زمان به زدن ساز که عاری از آن بودم خویش را مشغول می‌کردم،

نمونه‌ی ۱۱. ساختار پارادیگماتیک 'God Save the King' براساس اینهمانی زیرایی.

واحد‌ها:

چکیده:

1				
2	3	4		
5	6		7	
			8	9
			10	
			11	
	12	13		
	14		15	
	16			

سر جمع

6	4	2	3	1
---	---	---	---	---

در سرتاسر اثر است. می‌توان این را بدینگونه تاویل کرد که بعد از آنکه fl خود را به عنوان نقطه‌ی مبدأ تثبیت کرد (واحد‌های ۱-۵)، با غیبت آن تنشی پدید می‌آید (واحد‌های ۶-۱۱)، و پس از آن تنش نهایتاً حل و رفع می‌شود (واحد‌های ۱۲-۱۶). اثر به این ترتیب وضعیت آشنا و احتمالاً نامتغیر ساختار تنال بزرگ‌اندازه را به خود می‌گیرد. در ضمن دقت کنید که جنبه‌ی منحصر به فردی که برای زیرایی پایانی fl در نمونه‌های اب و ا ج برشمردیم در نمونه‌ی ۱۱، که در آن fl پایانی نماینده‌ی ششمین و آخرین ظهور آن زیرایی‌ست، محو می‌شود. این فرض که یک fl همیشه و سلب نظر از جایگاه ظهورش، طول آن و نحوه‌ی رویکرد بدان، fl است، برای بسیاری از موسیقیدانان در درس‌ساز بوده است، و برخی از آنها آرزو دارند که نمونه‌ی ۱۱ را به دلیل آنکه قادر نیست تمایز ظریف تری میان fl‌هایش در ساختمان پارادایم‌ها برقرار کند، یکسره کنار بگذارند.

یک تفاوت عمده میان نمونه‌های اب و ا ج، از یک سو، و نمونه‌ی ۱۱، از سوی دیگر، آن است که در اولی واحد‌ها با ارجاع به الگوها تعریف می‌شوند - یعنی، به صورت برقراری نسبت - و نمونه‌ی ۱۱ از هویت زیرایی مطلق به عنوان معیار انحصاری خود استفاده می‌کند. با اینحال، یکی از اصلی‌ترین جنبه‌های ساختار تنال همین برقراری عالی نسبت‌ها است. بسیاری ممکن است معنادار بودن واحد‌ها یا نشانه‌هایی که ارتباط کنتراپونتیک آنها در شکل‌گیری ستون‌ها در نظر گرفته نشده را مورد سؤال قرار دهند، و درست به همین دلیل است که برخی نمونه‌ی ۱۱ را به بهانه‌ی غیرموسیقایی بودن به کل مردود می‌شمارند. نگرشی که رویکرد تصریحی و تابع قواعد برای