

# Shiraz-Beethoven.ir

## فهرست

۵ ..... سرمقاله

## مقاله‌ها

۹ ..... **الون اویغوری مصور در مینیاتورهای ایرانی و مغولی**  
ن. ایچی تسوگه، ترجمه‌ی سعید کردمافی

۲۷ ..... **فهوم عربی مُد**  
نون شیلوآخ، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

۵۱ ..... **شکل اوزان رباعی در متن ادوار ضربی موسیقی**  
سیدالولی عبدالرشید، برگردان از خط سیریلیک به فارسی: سعید کردمافی

۷۱ ..... **بروری بر زندگی قربان خان شاهی**  
سیدحسین میثمی

۸۵ ..... **صنّجوی پیشینه‌ی حضور سنتور در موسیقی ایران**  
ابک خضرائی

۹۵ ..... **زایه در موسیقی دستگاهی ایران: تزئین تا فراتر از تزئین**  
ملی کاظمی

۱۲۱ ..... **دو ساز ابداعی دوره‌ی قاجار**  
محمدرضا شرایلی

# Shiraz-Beethoven.ir

## یادداشت‌های پراکنده



۱۳۷ ..... شنیده‌های حضوری از چند استاد  
دکتر ساسان سپنتا

## مفاهیم بنیادین



۱۴۵ ..... تانت‌نوشت را نبینم چیزی نمی‌توانم بگویم: آوانگاری  
برونو نتل، ترجمه‌ی لیلا رسولی

## نقد و بررسی



۱۶۷ ..... فراسوی فلسفه‌ی موسیقی:  
آوردی فلسفی با گزیده‌ی بنیاداندیشگی داریوش صفوت در هشت گفتارهایش  
آروین صداقت‌کیش

۱۸۵ ..... موسیقی و معنا  
این کراس و الیزابت تُلپرت، ترجمه‌ی سعید یعقوبیان

۲۰۳ ..... تا فصلی دیگر  
سیدمحمد موسوی

## تازه‌های ماهور



۲۰۹ .....

# Shiraz-Beethoven.ir



## قالون ایغوری مصوّر در مینیاتورهای ایرانی و مغولی\*

### مقدمه

در چند سال گذشته به دنبال کردن روابط تاریخی سالتری ایغوری، که قالون خوانده می‌شود، و دیگر زیتراها یا سالتری‌های جعبه‌ای-زخمه‌ای علاقه‌مند بوده‌ام (تصویر ۱). قالون عمدتاً در مقام دُلانی سَین کیانگ، منطقه‌ی ایغورِ خودمختار در چین، به کار می‌رود. منطقه‌ی خودمختار ایغور سَین کیانگ در شمال غربی جمهوری خلق چین واقع شده و با روسیه، مغولستان، قزاقستان، قرقیزستان، تاجیکستان، افغانستان، پاکستان و هند هم‌مرز است. این منطقه بزرگ‌ترین بخش دارای-حکومتی چین است و بیش از ۱,۶ میلیون کیلومتر مربع مساحت دارد. اقوام متعددی در این منطقه اقامت دارند که شامل ایغور، هان، قزاق، تاجیک، خودو، قرقیز و مغول می‌شوند، با این حال، اینجا بیشتر مردم ارتباط تنگاتنگی با اسلام دارند. مشهورترین گونه‌ی موسیقی سنتی منطقه مقام ایغوری است که یونسکو آن را در سال ۲۰۰۵ به عنوان یکی از شاهکارهای میراث شفاهی و غیر ملموس بشری معرفی کرد.

قالون تاکنون به طور گسترده در آثار غربی زبان مورد شناسایی قرار نگرفته است. در گرو،

\* نسخه‌ای از این مقاله در سال ۲۰۱۱ در نشریه‌ی ایتالیایی *Imago Musicae* چاپ و نسخه‌ای دیگر از آن در سخنرانی‌های خیر مؤلف، در گروه‌های موسیقی دانشگاه تهران و دانشگاه هنر، خوانده شده است. مقاله‌ی حاضر را مؤلف، با تغییراتی، برای فصلنامه‌ی موسیقی مهور تلفیق و بازنویسی کرده است. -م.



حال بیابید به چند نکته دقت کنیم. فارمر، به لطف کشف‌های جدید، توانست زمان پایانی را نزدیک به چهار سده و رای تاریخ موسیقی‌اش ببرد که در قرن سیزدهم میلادی، هم‌زمان با دیده‌شدن رسمی خلافت عباسیان (۱۲۵۸م)، به پایان می‌رسید. دلیل فارمر برای پایان‌بخشیدن تاریخ موسیقی در قرن سیزدهم میلادی کمبود نوشته‌های نظری شاخص و رای آن تاریخ بود، و دیدی که گناهِش معمولاً به گردن زوال خود موسیقی عربی انداخته می‌شد. اگرچه فارمر مطالب را بیشتر از دوره‌ی بعدی در منابع گنجانده بود، در اساس، تغییری در دیدگاه اولیه‌ی خود نداشت. در حقیقت، او در مقدمه‌ی کتاب، ادعای خود را تکرار می‌کرد که «بعد از قرن هفتم/دهم، تعداد نویسندگان مقوله‌ی موسیقی نظری کمتر شد» (ibid.: xxiv). به علاوه، او شماری از آه‌های آشکار را نیز اصلاح‌نشده رها کرد. یک مورد نسبتاً چشمگیر کفایت می‌کند. او در تاریخ موسیقی، درباره‌ی دکترین نفوذ موسیقی در دوره‌ی عباسیان، جمله‌ای از ابن‌سینا (۹۸۰-۱۰۳۷م)، یوسف نامدار و نظریه‌پرداز موسیقی، نقل می‌کند تا تصویری از بستگی متقابل بین مدها و برخی ش‌های روحی خاص به دست دهد:

ابن‌سینا می‌گوید برخی از مدها را باید به زمان‌های خاصی از شب یا روز اختصاص داد. به گفته‌ی او، «واجب است موسیقیدان نوبت صبح کاذب را با [مد] راه‌های هم‌نوا کند [...]»

پس آن، خویشاوندی‌های دیگری نیز برای سایر مدهای اصلی دوازده‌گانه ذکر شده است (Farmer 1929: 1).

فارمر در پانوشتی بر همان صفحه، این مرجع را برای نقل قول خود از ابن‌سینا ارائه داده است: British Museum MS Or. 2361, fol. 20. من هنگام بررسی صحت و سقم این مرجع نقل قول قیق یافتم، اما خود مطلب با قلمی متفاوت با قلم کل متن نگاهشته شده بود. مؤلف این جمله ب، در حقیقت، بیش از چهارصد سال پس از خود ابن‌سینا در گذشته است. اثری که این جمله اصل از آن برگرفته شده، و برگ‌های ۱۶۸ تا ۲۱۹ دست‌نوشته را به خود اختصاص داده بود، دُلفِ درلانژ در ۱۹۳۹ با عنوان رساله‌ی ناشناس تقدیمی به سلطان عثمانلی (*Traité anonyme dédié au Sultan Osmo*) به فرانسوی ترجمه و منتشر کرد (d'Erlanger 1939).

البته این اثر در فهرست منابع فارمر با شماره‌ی جداگانه‌ی ۳۲۰ به ثبت رسیده، همراه با این سیخ که «این رساله فاقد عنوان یا نام مؤلف است» (Farmer 1940: 62-63). کشف دست‌نوشته‌ی می از همین اثر در کتابخانه‌ی طویق‌پای سرای به ما این امکان را داده که هم نام مؤلف و هم عنوان را شناسایی و جای مدت‌ها خالی مانده‌ی این دو را در نسخه‌ی موزه‌ی بریتانیا پر کنیم. نویسنده‌ی المؤمن الشروانی نام دارد و عنوان اثر رساله فی علم الموسیقی است (Shiloah 1979: 332-34). اشتباه فارمر، که مدت زمان زیادی را دربر می‌گیرد، شاید چشم‌انداز ما را تار کرده باشد، اما می‌کلی تری مطرح است: اتکای کورکورانه و بی‌چون‌وچرا به او به معنای استقبال از خطر باه است. تاریخ موسیقی فارمر تا امروز، که پنجاه سال از انتشار آن گذشته، همچنان تنها اثر در

ن خان نیز در برخی از تحریرهای منطقه‌ی اوج کوک نبوده است؛ شاید اصرار یا عادت بیش حد قریب خان بر منطقه‌ی اوج خود زمینه‌ای برای بروز این مشکل می‌شده است. مثلاً می‌توان اجرای مخالف قریب خان با کمانچه‌ی محمدخان مراجعه کرد، که هر دو در اجرا دچار لغزش ماند (صفحه‌ی سه‌گانه، شماره‌ی ۱۰-۱۲۰۴، در جدول ذیل). با توجه به آثار باقی‌مانده از صدای ن خان، در مجموع می‌توان وی را خواننده‌ای متوسط در اواخر دوران قاجار ارزیابی کرد. با این حال، چند آواز قریب خان در صفحه‌های مذکور ارزش والایی دارند. آوازهایی چون نرورز عرب، کمتر در منابع آوازی خوانده می‌شود، یا نام غریب «سوز و گداز شاهنشاهی» (در محدوده‌ی ناز) و درآمد شور غزالی (احتمالاً غزالی)، که غالباً در ردیف‌های آوازی بعد از قاجار مشاهده شود، از موارد تأمل‌برانگیزاند و می‌توانند در شناخت بیشتر آوازهای متداول دوران قاجار کمک فانی کنند. در بررسی تصانیف دوره‌ی قاجار، تصانیف کوتاه بعد از هر آواز نیز ارزشمندند. محتات ضبط‌شده از قریب خان در سال ۱۹۰۶م بر اساس چند منبع تنظیم شده است (نک. کنی‌یر ۱۳۷۷؛ سپنتا ۱۳۸۹؛ کاظمی ۱۳۸۹؛ و آوای مهربانی، بی تا(ب)).

جدول ۱: فهرست صفحه‌های قریب خان شاهی

| شماره صفحه | خواننده/ نوازنده‌ی همراه                                      | تصنیف/ رنگ                       | آواز و ...                       |
|------------|---|----------------------------------|----------------------------------|
| ۳-۱۲۶۷۰    | تار: میرزاعبدالله [فراهانی]                                   | -----                            | نرورز عرب                        |
| ۳-۱۲۶۷۴    | همراه با آقاحسین تعزیه‌خوان،<br>ستور: میرزاعلی‌اکبرخان [شاهی] | تصنیف کار عمل با رنگ             | -----                            |
| ۳-۱۲۶۷۵    | همراه با آقاحسین تعزیه‌خوان،<br>ستور: میرزاعلی‌اکبرخان [شاهی] | تصنیف: جزای آن که با رنگ         | -----                            |
| ۴-۱۲۰۱۰    | کمانچه: میرزاحمدخان   | تصنیف: الاساقی مهوش              | سه‌گانه [و مخالف]                |
| ۴-۱۲۰۱۱    | کمانچه: میرزاحمدخان   | تصنیف: رستم درمی‌خانه            | نوا                              |
| ۴-۱۲۰۱۲    | کمانچه: میرزاحمدخان   | تصنیف: پری‌ها پری‌ها             | قطار                             |
| ۴-۱۲۰۱۳    | خواننده‌ی احتمالی: میرزاحمدخان،<br>تار: اسماعیل خان           | تصنیف: ای زلف تو خمی کمندی       | بیات ترک/ بیات کرد؟<br>بیات کردی |
| ۴-۱۲۰۱۴    | خواننده‌ی احتمالی: میرزاحمدخان،<br>تار: اسماعیل خان           | تصنیف: ای خدا لیلی یار ما نیست   | گیلک                             |
| ۴-۱۲۰۱۵    | خواننده‌ی احتمالی: میرزاحمدخان،<br>تار: اسماعیل خان           | تصنیف: گل به گل آمیختم           | گری                              |
| ۴-۱۲۰۱۶    | خواننده‌ی احتمالی: میرزاحمدخان، تار:<br>اسماعیل خان           | تصنیف: به مجنون گفت روزی پیرزالی | حجاز                             |

## مرز پایور و نقد موسیقی

ی با پایور صحبت از نقد موسیقی به میان آمد و کمبود نقدکننده‌ی بی‌نظر و بصیر و اینکه ی اشخاصی چون روح‌الله خالقی و دکتر هرمز فرهنگ و دکتر داریوش صفوت به نقد موسیقی پرداختند و امروز چه کسانی در لباس نقد به مطالب بی‌سروته و غیرمستدلی می‌پردازند. اتفاقاً در ن چند روز در یکی از نشریات کج‌ذهنی‌هایی نسبت به پایور کرده بودند. پایور گفت: «اظهار نظر فرد سطحی بی‌مایه در مورد نوازندگی من هیچ تأثیری در من ندارد. کار درست و پُر محتوا انجام خودش را نشان خواهد داد.» به او گفتم بتهوون گفته است: «نیش چند خرمگس موزی اثر اسب را از دویدن باز نمی‌دارد»، پایور گفت: «سپیتا این را بگو من یادداشت کنم، عجب لاله‌ای آن هم از بتهوون!»

در فروردین ۱۳۷۶ پایور به اصفهان آمد. من با پایور دوستی دیرینه داشتم. به اتفاق به یکی از قات ساحل زاینده‌رود رفتیم. در آن طبیعت زیبا و هوای بهاری در کنار جریان آب بیشتر صحبت و استان مشترک، استادان موسیقی، شعر و ترانه و آهنگ بود. ضمن صحبت‌ها از پایور پرسیدم ش‌صدترین سستوری که سراغ دارید ساخت چه کسی است. پایور بدون تأمل گفت: «ساخت کار.» مارکار سازنده‌ی مشهور سنتور از اقلیت ارمنه‌ی جلفای اصفهان بود که در اواخر دوره‌ی ار و اوائل دوره‌ی پهلوی به تهران آمد و ساکن تهران شد و کارگاه خود را در تهران دایر کرد. ستورهای ساخت او چند ساز هنوز باقی مانده است.

به هنگامی که پایور به منزل اینجانب می‌آمد، بنا به مقتضای حال، گاهی آثاری از نوازندگی را برای او پخش می‌کردم و با شنیدن آنها گفتگوهایی در موارد اجرای آنها با هم داشتیم و ارنظرهایی کرده است که اکنون شمه‌ای از آنها را در اینجا نقل می‌کنم.

## ر و آقاحسینقلی

شب که پایور منزل ما بود چند اثر از آقاحسینقلی برای او پخش کردم. او گفت: «بین سپنتا حسینقلی در جاهای مناسب نوانس داده است و اینکه بعضی می‌گویند آقاحسینقلی بدون حالت نواخته است درست نیست.» البته آقاحسینقلی در صفحات گرامافون ردیف را رسمی‌تر نواخته و ولی در استوانه‌های مومی فنوگراف، که در بعضی از آنها با آواز خودش در محافل دوستانه‌ی موصی تار زده است، جمله‌های موسیقی و چهارمضراب‌های زیبایی را با حالت و نوانس بیشتری ا کرده است. اشاره‌ی پایور بیشتر به هنگام شنیدن این آثار بود.

## ر و حبیب سمعی

مورد کوک ستور حبیب سمعی که در صفحه‌ی شور با آواز پروانه نواخته بود و من آن را شور «یز» تعیین کرده بودم، پایور گفت: «بین در واقع این همان شور سُئل است. چون سرعت ضبط حه به هنگام ضبط اصلی پایین افتاده بوده، طبیعتاً به هنگام پخش با سرعت استاندارد کوک



سیقی خاص تعریف می‌شود؛ این فرهنگ توانایی تفسیر شهودی مخاطبان را با طرح‌ها و اهداف نگسازان و اجراکنندگان موسیقی هم‌سو می‌کند.

به نظر می‌رسد معنا در نظریه‌های معنای موسیقی، که ریشه در اندیشه‌های زیباشناختی دارند، کاملاً نظریه‌های معناشناختی حوزه‌ی زبان متفاوت است. در موسیقی، معنا فرایند مستمری از واکنشی س شده است که به ویژگی‌های موسیقی، به مثابه‌ی موضوع شنود و ظرفیت‌های فرهنگی مخاطب، متکی دارد. عوامل ایجاد معنا در موسیقی ممکن است بیانگرانه باشند، یا در ویژگی‌های ساختاری موسیقی غربی (به‌ویژه در حوزه‌ی هارمونی) ریشه داشته باشند که بر اساس الگوهای تنش و آرامش س‌ریخ می‌شود. هانسلیک (Hanslick) در قرن نوزدهم، فقط این نوع فاکتورها را معیارهای معنامندی موسیقی می‌دانست (نک. Cook 2001). نظریه‌پردازانی چون لردال نیز، با رویکردی شناخت‌گرایانه، شش‌ی معنای موسیقی را در ساختار اثر موسیقی می‌دانند (نک. Lerdahl 2003)؛ چنین رویکردی، بنیادین‌انداز معنای موسیقی در ساختارهای آن، به معنای جدایی کامل معنا در حوزه‌ی موسیقی زبان است. با این حال، برخی از فلاسفه توانایی تولید معنا و معنامندی را، به همان وسعت و از مان طریق که در زبان رخ می‌دهد، برای موسیقی نیز جایز دانسته‌اند. برای نمونه رافمن (Raff-1995)، برای طرح‌ریزی معنا در موسیقی، به نظریه‌های شناختی موسیقی پرداخته و بر این باور است که موسیقی، به سبب پیروی از ضوابط فرمی و درک شدن در ساختارهای فرمی، همچنین واسطه‌ی توانایی القای خود به مخاطب به عنوان فرایندی اساساً آگاهی‌دهنده (با سمت و سودادن دریافت‌های مخاطب بر اساس الگوهای تنش و آرامش)، بالقوه مستعد تحلیل معناشناختی است. بنابراین دست‌کم برخی شناخت‌ها از معنا، که ریشه در سنت‌های فلسفه‌ی تحلیلی دارند، الوده را برای ارتباط معنای موسیقایی با مفاهیمی از معنا که در حوزه‌های دیگر تجارب انسانی ریزد دارند فراهم می‌آورد. با وجود این، شاید بسیاری از رویکردهای فلسفی، با انحصار معنای موسیقی در حوزه‌ی زیباشناختی، آن را از معانی «روزمره»‌اش جدا کرده‌اند. همان‌طور که کوک (Cook 2001) اشاره کرده است، این نگرش به شدت در تقابل با رویکردی است که می‌کوشد معنای موسیقی را در بستر جامعه‌ای که از آن برخاسته است بیابد و درک کند. نظریه‌های دسته‌ی دوم از رسی‌های جامعه‌شناختی و قوم‌موسیقی‌شناختی برآمده‌اند و محور رویکردهایی هستند که برای معنای موسیقی از دیدگاه انسان‌شناختی در بررسی روابط اصوات موسیقایی، اجرا، و مفاهیم در سترهای فرهنگی غیر غربی، و به شکل روزافزون در فرهنگ غربی، بهره می‌گیرند (Merriam 1964).

## معنای موسیقی در بستر جامعه و فرهنگ

دهی جدا نبودن معنای موسیقی از شرایط و فضاها، فرهنگی و اجتماعی، که این معانی از آنها خاسته‌اند، در مجامع موسیقی‌شناسی (مانند Kramer 1995)، جامعه‌شناسی (مانند Martin 1995)، قوم‌موسیقی‌شناسی (مانند Bohlman 2000) پذیرفته شده است. در این رویکردها، اندیشه‌هایی که