Shiraz-Beethoven.ir

فهرست مطالب

سرمقاله ۵

مقاله‌ها

تعاملِ موسیقی‌های مذهبی و غیرمذهبی در دوره‌ی عثمانیِ پسین در عراق ۷
موردِ ملاعثمانِ موصلی
شهرزاد قاسم حسن، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

گزاره‌های «آداب خنیاگری» قابوسنامه ۲۵
و مقایسه‌ی آن با معیارهای اخلاق اسلامی و اندرزنامه‌های پهلوی
سیدحسین میثمی

تأملی در مفهوم تناسب و نسبت‌های افضل در رسالات موسیقی و دیگر متون اسلامی ۴۳
احسان رجبی

ماهیت موسیقی زیرزمینی در تهران ۶۷
میترا هرندی

Shiraz-Beethoven.ir

یادداشت‌های پراکنده

یادداشتی بر مقاله‌ی «مجلس‌آرا و طرب‌انگیز» و چند تاریخ فوت ۹۱
محمدرضا شرایلی

کمال‌الملک و موسیقی ۹۳
فرهود صفرزاده

سی‌وشش نوع راک ۹۷
سیدحسین میثمی

یک ساز زهی (تنبور؟) در زورخانه‌های قدیم شیراز ۹۸
راضیه جیران‌زاده

موسیقی در سمک عیار ۱۰۱
ساسان فاطمی

مفاهیم بنیادین

شیوه‌های پیشنهادی برای آوانگاری موسیقی غیرغربی ۱۰۹
اتو آبراهام و اریش م. فُن هُرنبُستِل، ترجمه‌ی ساینا زمانیان

نقد و بررسی

جستار خُرد در به‌کردِ نقد موسیقی ما ۱۴۵
بخش اول
آروین صداقت‌کیش

تجزیه‌وتحلیل نی‌نوا از نظر هارمُنی و کنترپوئن ۱۷۹
احمد حسینی

تا فصلی دیگر ۲۰۷
سیدمحمد موسوی

تازه‌های ماهور

۲۱۱

Shiraz-Beethoven.ir

نصایح گروه دوم

نصایح گروه دوم را می‌شود به دو قسمت تقسیم کرد. قسمت نخست بیشتر جنبه‌ی عرفی دارد.

مورد ۱.۲. اگر بر کسی عاشقی، همه‌روزه حسب‌حال خود مگو: به اسرار شخصی برمی‌گردد که در نصایح گروه نخست (۶.۱.) نیز به آن پرداخته شد.

مورد ۲.۲. جگرخواره مباش: در مورد جگرخواری چند تعریف در فرهنگ‌ها مشاهده می‌شود؛ چنانکه در دهخدا چنین ذکر شده است: «کنایه از کسی است که رنج‌کش و محنت‌پرست باشد و کسی که غم و اندوه بسیار خورد» (نک. سایت واژه یاب، ذیل فرهنگ دهخدا). به نظر می‌رسد که جگرخواری در متن قابوسنامه نیز به همین معنی است. در قرآن چنین آمده است: «الا ان اولیاء الله لا خوفٌ علیهم و لا هم یحزنون»؛ ترجمه: «آگاه باشید که بر دوستان خدا نه بیمی است و نه آنان اندوهگین می‌شوند» (سوره‌ی یونس، آیه‌ی ۶۲). در دادِستان مینوی خرد چنین ذکر شده است: «غم مخور، چه غم‌خورنده را رامش گیتی و مینو از میان می‌رود و کاهش به تن و روانش افتد» (تفضلی ۱۳۵۴: ۷).

مورد ۳.۲. سبک‌روح باش: در مورد «سبک‌روح» به این تعاریف اشاره شده است: کنایه از مردم ظَریف، مرد لطیف و ظریف و آنکه جسم او در لطافت مثل روح شده باشد و در طیر و سیر مانند روح بود (نک. سایت واژه یاب ذیل فرهنگ دهخدا). فرخی در این مورد چنین سروده است (فرخی ۱۳۴۹: ۳۵۹): «هر زمان تازه یکی دوست درآید ز درم / هم سبک‌روح به فضل هم سبک روی به جاه».

به نظر می‌رسد منظور از سبک‌روحی در قابوسنامه و شعر فرخی ظرافت باشد. در متون اسلامی نکته‌ای در مورد سبک‌روحی پیدا نشد.[۵]

قسمت دوم نصایح گروه دوم اساساً مغایر با اخلاق اسلامی است.

مورد ۴.۲. چرب‌زَبان باش: چرب‌زبانی چنین معنی شده است: «نصیحت و خوشامدی، چرب‌گفتاری، چرب‌گوئی، خوش‌سخنی، چرب‌سخنی، گفتنِ سخنان دل‌انگیز و مطبوعِ طبع مستمع، شیرین‌سخن، یَتَطَعَمَه، بِلّه، چاپلوسی، تملق‌گوئی، خوش‌آمدگوئی، گفتن سَخنانَ خوش‌ظاهر و فریبنده» (نک. سایت واژه یاب، ذیل دهخدا). در یادگار بزرگمهر چنین بیان شده است: «گوهر کدام به؟ فروتنی و چرب‌آوازی» (ماهیار نوابی ۱۳۳۸: ۳۱۱). در زیرنویس همین صفحه، «چرب‌آوازی» «چرب‌زبانی» معنی شده است. در موردی دیگر نیز چنین نقل شده است: «دوست که بیش؟ آنکه فروتن‌تر و بردبارتر و چرب‌زبان‌تر» (همان: ۳۱۷). بعید به نظر می‌رسد که

---

۵. یکی از معانی سبک‌روحی مَرَح است (نک. سایت واژه‌یاب ذیل فرهنگ دهخدا). این واژه در شکل تَمْرَحُونَ در قرآن تقبیح شده است: «ذلکم بما کنتم تفرحون فی الارض بغیر الحق و بما کنتم تمرحون»؛ ترجمه: «این بدان سبب است که به‌ناحق در زمین شادمانی می‌کردید و به ناز می‌خرامیدید» (سوره‌ی غافر، آیه‌ی ۷۵).

Shiraz-Beethoven.ir

بالا و پایین می‌آوردند و آواز می‌خواندند و، به‌درجات، از علی‌خان نایب‌السلطنه بهتر آواز می‌خواندند و اغلب آوازِ شور می‌خواندند» (غنی ۱۳۷۷، ج۷: ۶۳۴). از محمدعلی فروغی نقل شده است:

> [کمال‌الملک] حتی تقلید اشخاص درمی‌آورْد. موسیقی هم می‌دانست و غالباً به آواز مترنّم می‌شد و گاهی، در آواز، تقلید از حاجی‌حکیم آوازه‌خوانِ ناصرالدین‌شاه می‌کرد که به‌شیوه‌ی مخصوص بود و، در ضمنِ خواندن، حرکات و اشاراتی داشته است. (غنی ۱۳۷۷، ج ۶: ۶۷۵ ـ ۶۷۶)

زمانی‌که برخی از یاران قدیمی به حسین‌آبادِ نیشابور رفتند، «کمال‌الملک بسیار مسرور و شادمان شد که دوستانش به دیدار وی شتافته‌اند. از آنان به‌گرمی پذیرایی [کرد...] و چون عاشورا بود، گاهی مجلس تعزیه ساخته و خود اشعارِ تعزیه را با آهنگی خوش، به لهجه‌ی کاشی، می‌خوانْد و حاضرین لذت می‌بردند» (سهیلی خوانساری ۱۳۶۸: ۱۰۳).

تابلویی از کمال‌المُلک به جا مانده است با عنوانِ صورت عمله‌ی طربِ شاه که در آن محمدصادق سرورالمُلک، آقاغلامحسینِ تارنواز و اسماعیل‌خانِ کمانچه‌کِش به‌همراهِ یک تمبک‌نواز، یک دایره‌نواز، سه رقّاص و چند نفر از اهل طرب دیده می‌شوند (شکل ۱). کمال‌الملک در نامه‌ای به شاگردش علی محمودی‌کاشانی می‌نویسد: «از پرده‌ی مطرب‌هایم چندان خوشم نمی‌آید. این کارها کارِ قدیم [هستند] و جهانی هم داشته[اند] که چندان خوب نیستند» (همان: ۱۴۱).

این تابلو مربوط به دوره‌ی جوانیِ کمال‌الملک است؛ دوره‌ای که در عمارت ناصری اقامت گزیده بود و لقبِ «خانه‌زاد» داشت. او در امضای تابلو نوشته است: «عملِ خانِزاد میرزامحمد نقاش‌باشیِ کلِّ ممالکِ محروسه‌ی ایران، سنه‌ی ۱۳۳۰ (۱۲۹۰ ـ ۱۲۹۱ش)» (سرائیان ۱۳۸۲: ۷۰). روح‌الله خالقی (۱۳۹۰: ۱۱۴) درباره‌ی همین تابلو نوشته است: «مجلس نوازندگانِ دوره‌ی ناصری، کار کمال‌المُلک، در سال ۱۳۱۰ق [۱۲۷۱ـ ۱۲۷۲ش] کشیده شده و اصل آن در موزه‌ی گلستان است».

تاریخ ترسیم آن با توجه به دست‌خط کمال‌الملک در امضای تابلو، شباهتی به ۱۳۱۰ق ندارد. بعید است سال ۱۳۳۰ هم درست باشد. شاید سال ۱۳۰۳ق (۱۲۶۴ـ ۱۲۶۵ ش)، که مقارن با دوره‌ی جوانی و حدود سی‌وهشت سالگیِ کمال‌الملک است، صحیح‌تر باشد (نک. فاطمی، در خالقی ۱۳۹۰: ۷۳۳).

کمال‌الملک تأثیر به‌سزایی در تأسیس مدرسه‌ی عالی موسیقی وزیری و آموزش آکادمیک موسیقی در ایران داشت. او با وزرای معارف اختلاف داشت و این موضوع به‌نفع علینقی وزیری تمام شد و وزیری توانست مدرسه‌ی عالی موسیقی را بنا نهد.

از حسنعلی وزیری، معاون کمال‌الملک در مدرسه‌ی صنایع مستظرفه و برادرِ علینقی وزیری، نقل شده (خالقی ۱۳۹۰: ۴۳۴):

> کلنل [علینقی وزیری] وقتی خواست در سال ۱۳۰۲[ش] مدرسه‌ی عالی موسیقی را دایر کند، مطلب را با کمال[المُلک] در میان گذارْد و با اجازه‌ی او دست به‌کار شد، زیرا در آن موقع کمال‌الملک قانوناً سِمت معاونت وزارت صنایع مستظرفه را داشت. وزیر معارفِ وقت

Shiraz-Beethoven.ir

چطور؟ آیا شدنی نیست که یک شکلِ دگرگون‌شده از آشکارگی و رسانش با اثرگذاریِ افزون‌تر در این جامعه باشد؟ آیا نمی‌توان الگویی یکه بازجست که ویژه‌ی این جامعه باشد و ژرفنای رخنه‌ی نقد را در آن بیشینه کند؟ گونه‌ی ابراز و رسانش بیش از هر چیز پیروِ پیوندِ درون‌اجتماعی و پیرامونِ آن است؛ پس بومی‌شدن به آن می‌برازد و، دست‌کم در ظاهر، بی‌خردانه نیست. از میان نوشته‌هایی که به نقدِ نقد پرداخته‌اند، مجید کیانی (۱۳۹۲) تا اندازه‌ای به این موضوع اشاره کرده، اما نه وارسیِ ژرفی از آن آورده و نه راهی بر پایه‌ی همان اشاره‌های پراکنده گشوده است. محمدرضا فیاض اما (۱۳۸۷ و ۱۳۸۸) گزارشی دقیق از گفتمان‌های انتقادی ــ از دید او جداپذیر ــ آورده و به هر روی درباره‌ی نقد به‌معنای موسع نشانه‌هایی از سوگیری و غایتِ نقدِ ما به دست داده است. اکنون روزنامه‌ها، مجلات، بعضی جلسات نقد و برخی برنامه‌های رادیو- تلویزیونی محلِ پدیداریِ کنشِ نقدِ موسیقی‌اند[۳۴] و از این بابت امروزه دیگر دگرسانیِ چشمگیری با نقدِ موسیقی در دیگرجاهای دنیا به چشم نمی‌خورد. به گمان من، آنچه باعث می‌شود به نظر برسد کنش‌های انتقادیِ موسیقیِ ما نحوه‌ی ابرازِ دیگری دارند ــ و از این رو آنها که چنین‌اند بومی‌اند ــ پیوندیافته با گونه‌ای سازوکارِ نقدواره‌ی بومی نیست، بلکه پیامدِ بدآمیختگیِ کنش‌های انتقادی‌ای است که به شناساییِ پایگاه و جایگاهِ موسیقیدانان در میانِ خودشان می‌انجامد یا کردار آموزگارانه با همه‌ی نقد موسیقی. این یعنی گرفتنِ بخشی از کنش‌های نقدِ موسع به‌جای «روش بومی» نقد. آنچه بیش از هر چیز می‌تواند چنین بدآمیختگی‌ای را نیروافزون کند اعتبار و تأثیرِ بیشترِ این گونه‌های کنشِ انتقادی در جامعه‌ی موسیقی است. در حقیقت، هنرمندانِ تراز اول اعتباری زیاد و پایگاهی بلند برای اظهار نظر در مورد موضوع کارشان دارند و آن که کنش‌گر است برای نظردادن شایسته و محق‌تر شمرده می‌شود. از این دیدگاه، او مرجعیتی افزون‌تر دارد.[۳۵] این امر آن‌چنانکه در بررسی معیارها و ضابطه‌ها یاد شد شایسته است که همچون گنجینه‌ای از اظهار نظرهای شفاهی که می‌توان مقوله‌های انتقادی را از آن به دست آورد نگریسته شود. اما اگر چنان شود که تنها این شیوه را همچون «روش بومی»، بی‌دگرگونی و مانند بدنه‌ای یکجا، برگزینیم، به نقضِ بحثْ از بنْ می‌انجامد؛ زآن رو که جداسریِ برنگذشتنی و باریکی میانِ کنشِ انتقادیِ استادان و نقدِ موسیقی هست؛ آنان متقاعد نمی‌کنند، بلکه، با گونه‌ای سازوکارِ برین- فرودین، تنها اعتبار می‌بخشند یا می‌زدایند، بی آن که نیازی ناگزیر ــ همچون شرطِ لازم و/ یا کافی ــ به پذیرانندگی داشته باشند؛ اگرچه گاه برای نگرش‌شان «دلیل» نیز می‌آورند، اما این چندان از روی متقاعدکنندگی نیست و سازوکارِ پذیرشش از مرجعیتِ استاد

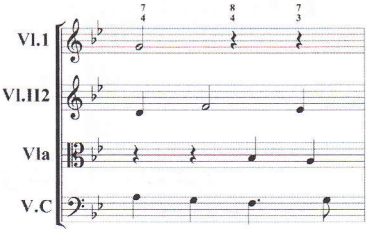
---

۳۴. مـــن در جای دیگر (صداقت کیش ۱۳۹۳: ۱۱۸-۱۱۰) گزارش گســـترده‌ای از این موضوع داده‌ام و بســـیاری از نمودهای آن را برشمرده‌ام.

۳۵. این از یک‌سو با شایستگی فنی و مسائل آن پیوند دارد که در گفتارِ آینده آن را برمی‌رسم و از دیگر سو پیوندیافته با این عادتِ همه‌گیرِ فرهنگی است که می‌پندارد منتقد (در اینجا، به‌معنای خرده‌گیر) باید خود بری از کاستی/توانا به برطرف ساختنِ آن ایرادی باشد که می‌گیرد. همبستگیِ این دو گاه کنش‌گران را در نگاه فرهنگیِ ما به نقدْ شایسته‌تر می‌نمایاند.

Shiraz-Beethoven.ir

حرکت مخالفِ لایه‌های درونی نیز از زیبایی خاصی برخوردار است.
میزان ۱۳۸ نیز می‌تواند مطابق شکل ۳۴ بررسی شود.



شکل ۳٤. میزان ۱۳۸ از جامه‌دران

این بار بین دو درجه‌ی نمایانی و فرودی حرکتی رفت‌وبرگشتی صورت گرفته است. در مرحله‌ی سوم (آکرد VII4)، شاهدِ نوعی کنترپوئنِ دوبخشی هستیم که در دو خط با فاصله‌ی چهارمِ درست نسبت به هم قرار دارند. همچنین، در II5، که دو خط فاصله‌ی چهارم کاسته دارند، باید به‌نحوی حل شوند که این حل در میزان بعد (میزان ۱۳۹) انجام شده است. نمای آکردیِ این میزان در شکل ۳۵ آمده است.

شکل ۳۵. نمای آکُردیِ میزان ۱۳۸ از جامه‌دران

میزان ۱۳۹ را به‌عنوان آخرین میزان در ترتیبِ آمده تاکنون تجزیه‌وتحلیل می‌کنیم؛ چراکه میزان‌های پس از این، به‌شکلی، تکرار میزان‌های پیش از این است و نهایتاً میزان ۱۴۴ را که اندکی متفاوت است به‌عنوان آخرین فراز در کل مجموعه‌ی کنترپوئنیِ نی‌نوا تحلیل و بررسی می‌کنیم.
چیدمان ساده‌شده‌ی میزان ۱۳۹ از منظر هارمُنیِ کنترپوئن جاریِ در آن در شکل ۳۶ آمده است