

Shiraz-Beethoven.ir

فهرست مطالب

۷ سرمقاله

مقاله‌ها



۱۱ فرآیند مدرن‌شدن در دو فرهنگ موسیقایی شرق: ترکیه و ژاپن
کارل سیگنل، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

۴۱ کنترل ریتم در دو اجرای داستان شاه‌اسماعیل در خراسان
آمنه یوسف‌زاده و استیون بلام، ترجمه‌ی لیلا رسولی

۵۹ آشنایی ایرانیان با تصنیف‌های عبدالقادر مراغی
و تصنیف‌های منسوب به عبدالقادر به‌روایت گروه مراغی در ایران
محمدرضا درویشی

۷۷ موسیقی و مراتب آن از منظر اخوان الصفا
احسان رجبی

۱۰۱ زندگی موسیقایی کردستان در سده‌ی اخیر: بررسی موردی شهر سنندج
بهمن حاج‌امینی

مفاهیم بنیادین



اندیشه‌هایی در باب یک میان‌رشته:

نظریه‌ی موسیقی، تحلیل و نظریه‌ی اجتماعی در قوم‌موسیقی‌شناسی..... ۱۱۷
گابریل سلیس، ترجمه‌ی لیلا رسولی

گزارش



آیا قوم‌موسیقی‌شناسی امروزه همچنان یک «میان‌رشته» است؟

گزارشی از کنفرانس سالانه‌ی مجمع قوم‌موسیقی‌شناسی بریتانیا در کنت..... ۱۴۹
سعید کردمافی

گفتگو



در باب سمفنی‌زدگی و هویت فرهنگی..... ۱۵۷
گفتگوی رضا نامجو با ساسان فاطمی

نقد و بررسی



پیش‌درآمد- شرحی بر پدیدارشناسی موسیقی بنسن (- اینگاردن)..... ۱۷۹
آروین صداقت‌کیش

چکیده‌های (قوم) موسیقی‌شناسی..... ۲۰۷
سعید کردمافی

تا فصلی دیگر..... ۲۱۳
سیدمحمد موسوی

تازه‌های ماهور



۲۱۷

بود. او نیز، به‌نوبه‌ی خود، یک «موسیقی ترکی مدرن» و جدید می‌خواست که تلفیقی از نغمه‌های چوپانی با هارمونی‌ها، گام‌ها و فرم‌های موسیقی غربی باشد (Gökçen 1975).
سرود ملی جمهوری جدید، ایستیکلال مارشی (مارش استقلال)، در ۱۹۲۴ ساخته شد. این اثر، که به لحاظ موسیقایی در یک قالب اروپایی خالص قالب‌ریزی شده، بدون تردید بازتاب‌دهنده‌ی اشتیاق آتاتورک برای یافتن تمهیدهایی جهان‌شمول است تا به وسیله‌ی آنها، هم به مردم ترکیه و هم به دنیا یادآوری کند که ترکیه از این پس جزو جهان «متمدن» به حساب می‌آید.

İSTİKLÂL MARŞI

Söz:
Mehmet Akif

Müzik:
Zeki Üngör

The musical score is presented in a standard Western format with a vocal line on a treble clef staff and piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are written in Turkish and are placed below the vocal line. The score is divided into four systems, each with a piano accompaniment section below the vocal line. The lyrics are:
Kork ma sönmez bu sa
ma kurban o la
Jok lar üsün di, sön cak sön me den yurdu mun bi tün
yım çeh re hi şü naz il ki ma bir gul Kah ra man'ır ki ma bir gul
de ti tenişen o bu nim mil le ti min yit ü zi di par la ya cak o be
de bu sülde bu çe şti sa ne çl. ma şa kü len Ka ra zi mi Sen a dı la i hak ka
min di o ha nim mil leti min di an cak. çal lâl
dir üs üp ta nan mil leti mu is tik.

Shiraz-Beethoven.ir

7542 2 3 2 2 2 2 2 2 3 2 2 2 42
 [ey] Hə-sən-dor e Ho-seyn-dor Hey-dər-dor e Səf-dər

2 3 2 2 2 2 2 2 3 2 2 42
 Hə-sən-dor e Ho-seyn-dor Hey-dər-dur Səf-dər

2 3 2 2 2 2 2 4 2 2 2
 Ə-səd-dor Ək-bər-dur [ey] ke-çi-si Qəm-bər

1 3 2 1 1 1 2 1 2 4 2 2 2 1
 kel yol-e gi-dər-sən [ey] Es-ləm-bul-ə gi-dər

2 3 4 4 4 3 42 2 3 42 3 1
 ku-məğ-ə gi-dər-sən [oy] səğ-o-la yım oy

x x x x [دوتار ضربان را استمرار می‌بخشد]

ضربه‌ها (MM ca.104):

نمونه‌ی ۴: مختار، شعر ۱۰، چهاربیتی چهارم

65454534 3 3 3 3 4 3 3 4 3 3 3
 [ey] Hə-sən-dor Hu-seyn-dur Hey-dər-dur Səf-dər

3 4 3 3 3 3 3 4 3 3 323
 Ə-səd-dur Ək-bər-dor ke-çi-si Qəm-bər

3 4 3 3 3 3 32 2 2 2 2 32
 fər-yad ey öt-tür-sin [ey] şu Mow-lam Hey-dər

4 3 3 3 3 3 3 43 3 4 3 3 434 3 2 2 2 32
 [gəl] fər-yad ey öt-tür-sin [ey] şu Mow-lam Hey-dər [şu Mow-ləm Hey-dər]

24 3 2 3 3 3 3 2 3 3 3 3 43
 [ey gəl ey] ləş-kər-i bu-gün mən ge-rem beg-lər

3 4 4 3 3 32 2 2 2 2 43 2 4 3 2 32
 bu-gün ləş-kər-i [ey] mən gör-em beg-ler [gəl ey gəl beg-lər]

نمونه‌ی ۵: مختار، شعر ۱۵، چهاربیتی دوم

۴

نسخه‌ی اجرایی روشن از شاه‌اسماعیل در سال ۲۰۰۵ در خانه‌اش در روستای ملاباقر، در شمال خراسان، ضبط شده است. مدت‌زمان این اثر تقریباً سه ساعت است و بیست شعر مشتمل بر ۷۲ چهاربیتی دارد. قسمت‌های نثر به فارسی و قسمت‌های نظم به ترکی خراسانی هستند. او قصه‌اش را با بسم الله الرحمن الرحیم آغاز می‌کند. سپس خود را معرفی می‌کند و از جایگاه خود در تبار بخشی‌های منطقه می‌گوید و پدرش، حمرا گل‌افروز، و پدربزرگش علی‌اکبر بخشی را به‌عنوان

Shiraz-Beethoven.ir

اندیشه‌هایی در باب یک میان‌رشته:



نظریه‌ی موسیقی، تحلیل و نظریه‌ی اجتماعی در قوم‌موسیقی‌شناسی*

در مقاله‌ی تحلیلی و تشویقی تیموتی رایس در کتاب سال موسیقی سنتی درباره‌ی تئوری قوم‌موسیقی‌شناسی و سرشت تئوری قوم‌موسیقی‌شناختی، تناقضی آشکار در مورد نظریه‌ی موسیقی به مثابه‌ی بخشی از این رشته مشهود است (Rice 2010b).^۱ البته این مقاله در ارائه‌ی شیوه‌های نظام‌مند اندیشیدن به نظریه‌ی اجتماعی و نقش آن در قوم‌موسیقی‌شناسی و همچنین اسلوب‌های بومی نظریه‌پردازی — درباره‌ی جامعه، فرهنگ و جهان — که ما در رشته‌ی خود به کار می‌بندیم مفید واقع می‌شود، اما جایی که کار به نظریه‌پردازی درباره‌ی صوت موسیقایی می‌رسد، رایس غیرشفاف سخن می‌گوید و شکل پرداختنش به موضوع دست‌کم برای استدلال خودش در مقاله ناکارآمد است، ضمن اینکه احتمال دارد در آینده برای حوزه‌ی ما در مقام رشته‌ای علمی هم زیان‌آور باشد.^۲ او از یک سو از نمونه‌های فراوانی از برجسته‌ترین کارها در

* Gabriel Solis, "Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis, and Social Theory in Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, Vol. 56, No. 3, Fall 2012, pp. 530-554.

۱. مایلم از توماس تورینو، جی. لارنس ویتزلین و خوانندگان گمنام این مجله که هر کدام پیشنهادهای متقاعدکننده و اساسی برای بازنگری و اصلاح اثر داشتند قدردانی کنم.

۲. رایس می‌کوشد بگوید آنچه در قوم‌موسیقی‌شناسی معمولاً «نظریه‌ی اجتماعی» خوانده می‌شود غالباً ریشه در بسیاری از رشته‌ها دارد که فقط بعضی از آنها علوم اجتماعی‌اند. ما، به قطع، از نظریه‌های مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی و علوم سیاسی بهره می‌گیریم، اما به همان اندازه احتمال دارد از نظریه‌های نقدادبی یا فلسفه هم بهره بگیریم (Rice 2010b: 101). از قضا، مقاله‌ی «نظریه‌ی قوم‌موسیقی‌شناسی» رایس با دیگر مقاله‌ی فرانظری برجسته‌ی او به نام «تبدیل قوم‌موسیقی‌شناسی

فرانزیه‌ی قوم‌موسیقی‌شناسی: نظریه‌ی اجتماعی، نظریه‌ی موسیقی و «میان‌رشته»
قوم‌موسیقی‌شناسی، دست‌کم در ارتباط با موسیقی‌شناسی‌های خویشاوندش، به شکل عجیبی
مولد فرانزیه بوده است (1: Reyes 2009; 4: Nettl 2005). چه به‌عنوان معلول و تابعی از نوعی
حس «فرعی‌بودن» در ارتباط با موسیقی‌شناسی تاریخی و چه حس حاشیه‌ای‌بودن در ارتباط با
مردم‌شناسی، این حوزه سابقه‌ی گسترده‌ای از خودشناسی رشته‌ای، هم در نظریه و هم در روش،
دارد که می‌توان در چنین پژوهشی به آن پرداخت. همان‌طور که بسیاری از خوانندگان این مجله
متوجه خواهند شد، نقش تحلیل دقیق موسیقایی دست‌کم به سرچشمه‌های قوم‌موسیقی‌شناسی
به‌عنوان رشته‌ای متمایز باز می‌گردد. در همان سومین شماره‌ی مجله‌ی قوم‌موسیقی‌شناسی، دو
میزگرد با عنوان «قوم‌موسیقی‌شناسی به کجا می‌رود؟» (McAllester 1959) منتشر شد که در آن
برونو نتل، منتیل هود، کلینسکی، نادیا چیلگنفسکی، جرج لیست، دیوید مک‌آلستر، چارلز سیگر،
جی. اچ. انکتیا و دیگران در باب تحلیل موسیقی نظرات متفاوتی داشتند. مک‌آلستر «پیشنهاد
ویژه‌ای برای مطالعه‌ی مردم‌شناختی مطرح کرد و گفت: «اینکه بدانیم یک آواز نوعی لالایی
مربوط به بوکابوکاست چیز خوبی است [...] اما من وقتی راضی می‌شوم که بتوانیم بفهمیم مردم
بوکابوکا درباره‌ی این لالایی و در کل درباره‌ی موسیقی‌شان چه فکر می‌کنند.» او حتی بیشتر
پیش می‌رود و می‌گوید: «موسیقی در اصل مسئله‌ی ارزش‌هاست نه مسئله‌ی نت‌ها» (McAllester
1959: 103). در پاسخ به او، ریچارد واترمن می‌گوید: «مسائلی در حوزه‌ی مردم‌شناسی وجود
دارند که ربطی به ارزش‌ها ندارند. تاریخ را از راه تحلیل می‌توان ردیابی کرد» (ibid.: 105).
کمی پس از آن، و بر اساس آنچه در میزگردهای «قوم‌موسیقی‌شناسی به کجا می‌رود»
درباره‌اش، گاهی ضمنی و گاهی علنی — و قطعاً در فضایی غیررسمی‌تر — بحث می‌شد،
آلن مریام، در کتاب خود به‌نام مردم‌شناسی موسیقی در سال ۱۹۶۴، به‌شکل تأثیرگذاری این
حوزه را الزاماً و ذاتاً، اما به‌صورتی مشکل‌ساز، بین‌رشته‌ای معرفی کرد. مریام در صفحه‌ی
نخست کتاب می‌گوید: «[قوم‌موسیقی‌شناسی] همیشه ترکیبی از دو بخش مجزا بوده است، بخش
موسیقی‌شناختی و بخش قوم‌شناختی، و شاید مشکل عمده‌ی آن در هم آمیختن این دو به‌صورتی
منحصربه‌فرد، بدون تأکید بیشتر بر یکی، در عین پرداختن به هر دوی آنها باشد» (Merriam 1964:
3). معروف است — در جایی که یاپ کونست، منتل هود و گیلبرت چیس تعاریف طولانی‌تری
ارائه داده بودند — مریام در جمله‌ای ساده و به‌یادماندنی می‌گوید: «قوم‌موسیقی‌شناسی را باید
"مطالعه‌ی موسیقی در فرهنگ" دانست» (ibid.: 6). بازهم نسبتاً معروف است که مریام این
تعریف را در مدل سه‌قسمتی‌اش هم شرح می‌دهد که در آن می‌توان از سه جنبه به مطالعه‌ی
موسیقی در (یا بعدها «به‌مثابه‌ی») فرهنگ پرداخت. آن سه جنبه بدین قرارند: «مفهوم‌سازی
درباره‌ی موسیقی، رفتار در ارتباط با موسیقی، و خود صوت موسیقایی» (ibid.: 32). بنابراین،

واقع‌گرا (رنالیستی) / انگاره‌گرا (ایدآلیستی) یا حتی کلی‌تر؛ واقع‌گرایی / انگاره‌گرایی. پس، برای آنکه از یک سو اثر را از قرارگرفتن تحت تأثیر تعیین‌یافته‌هایش — که به مسئله‌ی هویت می‌انجامد که به‌زودی خواهیم دید — برهاند، و از سوی دیگر انگاره‌ای کاملاً منفصل از جهان واقع را به میان نکشاند، او برخی ابژه‌ها (از جمله «ابژه‌ی زیباشناختی») را جایی میان ابژه‌های واقعی و انگاره‌ای، و «ابژه‌ی التفاتی / روی‌آوردی ناب» می‌داند؛^{۲۰} «زیباشناسی باید قلمروی ابژه‌های التفاتی باشد که پاد ابژه‌های جهان حقیقی‌اند.» (Ingarden 1973: xii)؛ بدان مفهوم که چنین ابژه‌هایی، ابژه‌هایی هستند که «دست‌کم بخشی از هستی‌شان را وامدار خودآگاهی انسان‌اند» (Thomasson 2003/2012: § 1). این بسیار شبیه همان چیزهایی می‌نماید که انگاره‌گرایی ترافرازانده سخن از آن می‌گوید، اما یک تفاوت اساسی و ظریف در بین است. «ابژه‌ی التفاتی ناب» در اینجا نوعی طرح‌واره‌ی شماییلی است (Gniazdowski 2010: 167) که نه کاملاً محصول دریافت سوژکتیو منفعل، بلکه برآمده از تعیین‌یافتگی به‌دست سوژه‌ی فعال است. از نگاه اینگاردن، ابژه‌ی زیباشناختی (که اثر هنری هم از آن زمره است) در جایگاه یک طرح‌واره‌ی شماییلی دارای تعداد نامحدودی «نقاط نامتعیین» و «لحظات توانش» است که به‌هنگام تجربه‌ی سوژکتیو یا به‌هنگام تعیین‌یافتن «پر» می‌شوند و، بدین ترتیب، اثر در هر تعیین‌یافتگی خود را به بروز می‌رساند. برای آنکه تصویر اندکی روشن‌تر شود، به‌جای موسیقی بهتر است نخست از ادبیات بی‌اغازیم که اینگاردن این نظریه‌اش را اول‌بار در آنجا ارائه کرده (Ingarden: 1973/1931). اثر ادبی، افزون بر آنچه که صریحاً در واژگانش آمده، جنبه‌هایی دارد که همگی توانش‌های جهان آن اثرند، اما در متن نیامده‌اند. هنگامی که در یک رمان می‌خوانیم، «آ سر ب را گوش تا گوش با کارد برید» بی‌هیچ داده‌ی صریح یا زمینه‌ای بیشتری، طبیعتاً نمی‌دانیم رنگ دسته‌ی کارد چه بوده است، نمی‌دانیم چه تیغه‌ای داشته، نمی‌دانیم آیا کارد را از سمت راست روی گلوی قربانی‌اش کشیده یا از سمت چپ، نمی‌دانیم خون ب روی دست و صورت آشتک زده است یا نه. فرقی نمی‌کند که رویداد تا چه اندازه دقیق و واقع‌گرایانه توصیف شده باشد. این سرشت اثر ادبی است؛ همیشه بخشی از حقیقت در نقاط نامتعیینش به‌شکل توانش‌ها مخفی می‌شود. خواننده یا همان انسان خودآگاه است که در هر خوانش (یا حتی هر بار خواندن) به این نقاط نامتعیین تعیین می‌بخشد و با تجربه‌ی سوژکتیو اثر را تجلی می‌دهد.^{۲۱} با بازگشت به موسیقی معضل / یا تفاوت سر بلند می‌کند؛ در

۲۰. بسیار دشوار است که طنین افلاطونی یا شبه‌افلاطونی این راه‌حل را نادیده بگیریم؛ به‌ویژه مشابهت با آن هنگام که او اعداد را نه از اعیان و نه از مُثُل که از چیزی میان آن دو می‌گیرد.

۲۱. البته ممکن است شرایطی را در نظر آورد که کسی اثر ادبی را برای دیگران بخواند، اما اولاً این به‌عنوان تجربه‌ی ادبی / اثر ادبی بسیار استثنایی و قابل چشم‌پوشی است و ثانیاً اگر روی دهد و روایت‌گری برای شنوندگان در هنگام شنیدن نقاط نامتعیین را به هر شکلی متعین گرداند، از یک سو، این خوانش اوست و، از سوی دیگر، به قلمروی تجربه‌ی نمایشی نزدیک شده و بنابراین هیچ‌کدام خدشه‌ای به این تفسیر از «خواننده» وارد نمی‌کند؛ و این خواه‌ناخواه دومین ویژگی کار پنینس را هویدا می‌سازد؛ یعنی سمت‌وسوی هرمنوتیکی آن را.