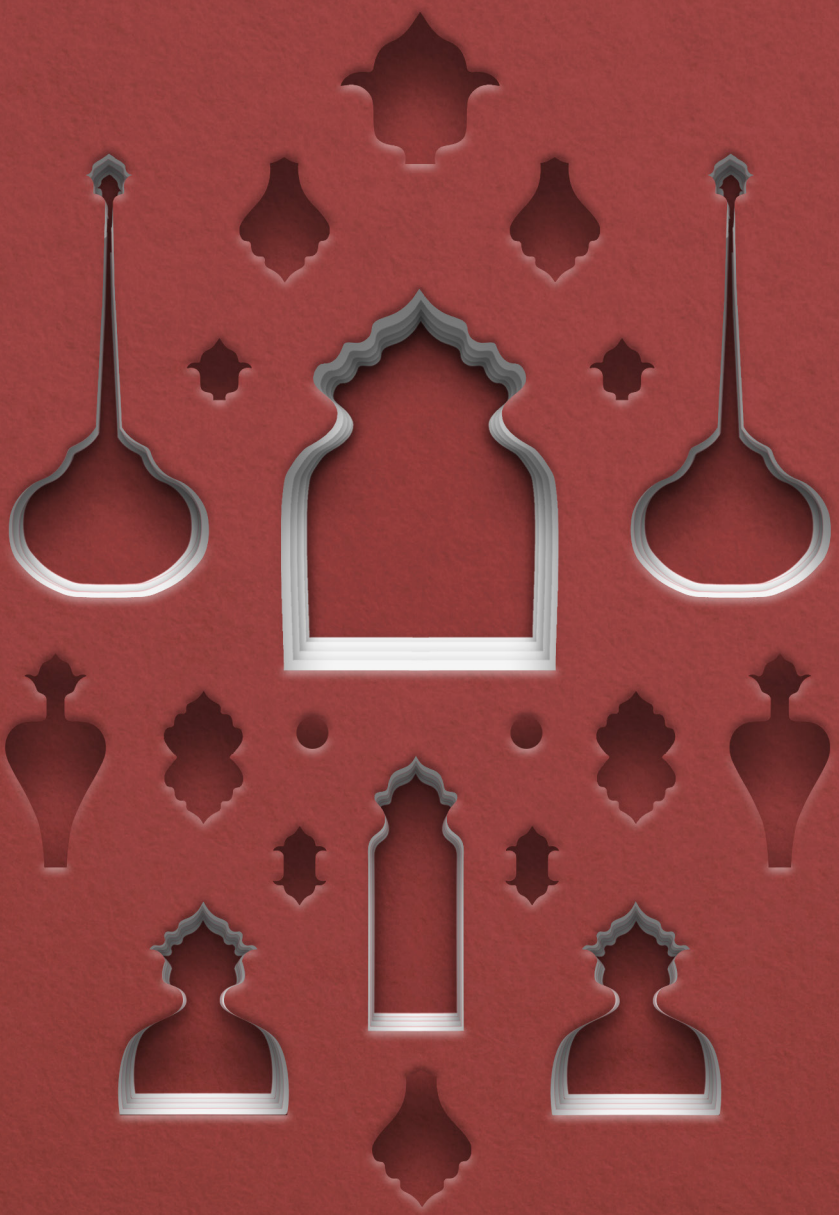
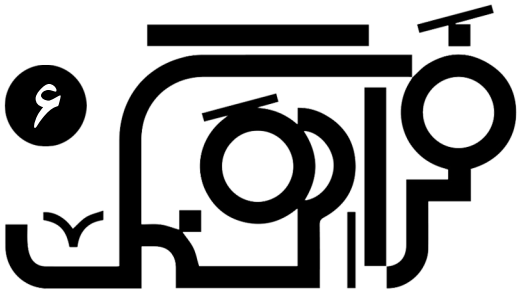
فراهنگ ۶

فصلنامه‌ی دانشجویی موسیقی فراهنگ
تابستان ۱۴۰۰/ سال دوم/ شماره‌ی ششم/ ۲۰۹ صفحه





FARÂHANG
Music Quarterly
Vol. 2, No. 6, Summer 2021

فصلنامه‌ی دانشجویی موسیقی فراهنگ
تابستان ۱۴۰۰، سال دوم، شماره‌ی ششم

Concessionaire: students music scientific association of University of Tehran
Licensing university: University of Tehran
Manager in Charge: Zahra Eskandarian
Chief Editor: Ideen Yarmohamadlou
Scientific Consultant: Hooman Asadi
Editors:
Yasaman Rezaeian
Ramtin Nazarijou
Page layout: Amin Shirpour
Layout Designer and Cover Design: soroush shafiee

صاحب امتیاز: انجمن علمی دانشجویی موسیقی دانشگاه تهران
دانشگاه صادرکننده‌ی مجوز: دانشگاه تهران
مدیر مسئول: زهرا اسکندریان
سردبیر: آیدین یارمحمدلو
مشاور علمی: دکتر هومان اسعدی
ویراستاران:
یاسمن رضائیان
رامتین نظری‌جو
صفحه‌آرا: امین شیرپور
طراح گرافیک و طراح جلد: سروش شفیعی

Certification: 132/42837

شماره‌ی مجوز: ۱۳۲/۴۲۸۳۷

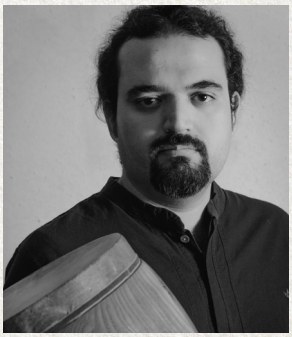
The Authors of this issue:
AmirAli Ardakanian
Irene Abolabbas
Bahar Asl
Siamak Barghi
Mehran Tabiani
Arya Tavalaei
Mehrnoosh Zolfaghari
Ali Salampour
Soheil Soheili
Hamed Ameri
Hojjat Farajian
Ramtin Nazarijou
Amir Vafaeian

مؤلفان این شماره (به ترتیب حروف الفبا):
امیرعلی اردکانیان
آیرین ابوالعباس
بهار اصل
سیامک برقی
مهران تبیانی
آریا تولائی
مهرنوش ذوالفقاری
علی سلام‌پور
سهیل سهیلی
حامد عامری
حجت فرجیان
رامتین نظری‌جو
امیر وفائیان

مؤلفان این شماره

امیرعلی اردکانیان
متولد ۱۳۷۶
اورنج کاونتی کالیفرنیا
نوازنده‌ی تار
مجموعه‌دار صفحات سنگی گرامافون و پژوهشگر حوزه‌ی تاریخ صنعت ضبط موسیقی
دانشجوی دوره‌ی کارشناسی رشته‌ی تاریخ هنر در دانشگاه UCLA

بهار اصل
متولد ۱۳۷۳
تهران
کارشناس جامعه‌شناسی از دانشگاه تهران
کارشانس ارشد اتنوموزیکولوژی از دانشگاه تهران



سیامک برقی
متولد ۱۳۶۵
مشهد
کارشناس مهندسی برق از دانشگاه فردوسی مشهد
کارشناس ارشد اتنوموزیکولوژی از دانشگاه تهران

آیرین ابوالعباس
متولد ۱۳۶۵
وین
نوازنده‌ی پیانو و هارپسیکورد
کارشناس نوازندگی موسیقی جهانی از دانشگاه تهران
کارشناس نوازندگی هارپسیکورد از دانشگاه هنر و موسیقی وین
کارشناس ارشد نوازندگی کلاوسن از دانشگاه موسیقی و هنرهای نمایشی لینتز

مهران تبیانی
متولد ۱۳۵۳
لس‌آنجس
رهبر دائم ارکستر فیلارمونیک بورلی هیلز
دکترای رهبری سازمانی ارکستر سمفونیک از دانشگاه پپرداین لس‌آنجس

آریا تولائی
متولد ۱۳۷۶
رشت
نوازنده‌ی سنتور
کارشناس نوازندگی موسیقی ایرانی از دانشگاه تهران
دانشجوی دوره‌ی کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی در دانشگاه تهران

مهرنوش ذوالفقاری
متولد ۱۳۷۰
تهران
کارشناس نوازندگی موسیقی ایرانی از دانشگاه تهران
کارشناس ارشد نوازندگی موسیقی ایرانی از دانشگاه تهران

علی سلام‌پور
متولد ۱۳۵۷
زنجان
نوازنده‌ی ویلن و ویولا
کارشناس ارشد نوازندگی موسیقی جهانی از دانشگاه تهران

سهیل سهیلی
متولد ۱۳۶۲
تهران
کارشناس زبان و ادبیات انگلیسی از دانشگاه شهید بهشتی

حامد عامری
متولد ۱۳۷۲
مشهد
کارشناس ارشد اتنوموزیکولوژی از دانشگاه تهران

حجت فرجیان
متولد ۱۳۷۴
تهران
نوازنده‌ی عود
کارشناس زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه تهران
کارشناس نوازندگی موسیقی ایرانی از دانشگاه تهران
دانشجوی دوره‌ی کارشناسی ارشد نوازندگی موسیقی ایرانی در دانشگاه تهران

رامتین نظری‌جو
متولد ۱۳۷۳
تهران
نوازنده‌ی سنتور
کارشناس ارشد نوازندگی موسیقی ایرانی از دانشگاه تهران

امیر وفائیان
متولد ۱۳۵۹
تهران
نوازنده‌ی سنتور
دکترای تخصصی علم اطلاعات و دانش‌شناسی از دانشگاه خوارزمی

همکاری با نشریه‌ی فراهنگ

علاقه‌مندان به همکاری با نشریه‌ی فراهنگ می‌توانند مطالب خود را به نشانی زیر ارسال نمایند:

آیدین یارمحمدلو (سردبیر) ideen.yarmohamadlou@gmail.com

زهرا اسکندریان (مدیر مسئول) zahraaeskandarian@gmail.com

انجمن عملی موسیقی دانشگاه تهران ut.ms.association@gmail.com

توجه:

در مطالب ارسالی رعایت موارد زیر الزامی است.

مطلب در یکی از قالب‌های مقاله (تألیف یا ترجمه)، یادداشت، گزارش، گفتگو، نقد، معرفی آلبوم یا کتاب نوشته شود ❋ سقف مطالب حداکثر ۵۰۰۰ کلمه است ❋ نکات نگارشی اعم از نقطه، ویرگول، نیم فاصله و ... تا حد امکان رعایت شود ❋ ارجاعات درون متنی به صورت (نام خانوادگی نویسنده سال: صفحه) رعایت شود ❋ منابع در پایان نوشته با فرمت خطی و به این صورت معرفی شوند: نام خانوادگی، نام. سال. نام کتاب، شهر: ناشر. برای مقالات: نام خانوادگی، نام. سال. «عنوان مقاله». نام نشریه شماره‌ی نشریه: صفحه. (بدون علائم اختصاری مانند ش و ص) ❋ مطالب حتماً با هردو فرمت ورد و PDF ارسال شوند ❋ اگر نوشته دارای عکس است، عکس‌ها به صورت جداگانه با توضیحات لازم ارسال شوند❋ نام و نام خانوادگی نویسنده حتماً در فایل ورد و PDF نوشته شود ❋ نوشته نباید قبلاً در جایی منتشر شده باشد ❋ در صورتی که مطلب ارسالی ترجمه است، منبع اصلی آن در ابتدای مطلب ذکر شود و اصل مقاله همراه با ترجمه ارسال شود ❋ همراه با فایل مطلب یک قطعه عکس از نویسنده‌ی اثر، شماره تماس و یک رزومه‌ی کوتاه (میزان تحصیلات) ارسال شود.

نشریه‌ی فراهنگ مسئولیتی در برابر انتشار همه‌ی مطالب ارسال شده نخواهد داشت و پس از بررسی و تأیید نهایی نسبت به این امر اقدام خواهد کرد. ❋ در صورت عدم مطاقبت نوشته‌ی ارسالی با موارد بالا، نشریه از پذیرش آن معذور است. ❋ نشریه‌ی فراهنگ در ویرایش فنی مطالب رسیده آزاد است.

فهرست مطالب

مقالات

سوررئالیسم در موسیقی: اپرای خوفناک بزرگ (حامد عامری)..... ۱۲
اثرشناسی ضربی‌خوانی‌های حسین‌خان تهرانی (امیرعلی اردکانیان)..... ۲۶
نقش مضراب در پدیدآمدن سبک‌های مختلف سنتورنوازی (مهرنوش ذوالفقاری)..... ۶۰
اصول بنیادین رهبری اُرکستر از دیدگاه لئونارد اسلاتکین؛ قسمت اول (مهران تبیانی، علی سلام‌پور و امیر وفائیان)..... ۷۶
یوهان ماتسون (آیرین ابوالعباس)..... ۱۱۰

ترجمه

سرودهای ملی: مورد شوپن به‌مثابه‌ی آهنگساز ملی (زجیسلاو ماخ / ترجمه‌ی بهار اصل)..... ۱۲۲
موسیقی امبینت (برایان اینو / ترجمه‌ی سهیل سهیلی)..... ۱۳۴
آزادسازی اصوات (ادگار ورز و ون چانگ / ترجمه‌ی سهیل سهیلی)..... ۱۴۲

یادداشت

چند نکته‌ی تاریخی (رامتین نظری‌جو)..... ۱۵۲

مرور، نقد و بررسی

مروری بر نشانه‌شناسی چارلز سندرس پرس در موسیقی از دیدگاه توماس تورینو (آریا تولائی)..... ۱۶۴
مروری بر مقاله‌ی «آیا اتنوموزیکولوژی راه خود را گم کرده است؟» نوشته‌ی مروین مک‌لین (سیامک برقی)..... ۱۸۴

گفتگو

مصاحبه با دکتر خسرو مولانا؛ بخش اول و دوم (حجت فرجیان)..... ۱۹۰

سرمقاله

با یاد و گرامیداشت استاد فرهیخته دکتر مهدی برکشلی

هرچه می‌خواهم بنویسم تکرار مکررات است. واژه‌ها در ذهن آنقدر تکرار می‌شوند تا درنهایت در یک دور باطل به کلیشه تبدیل می‌شوند و آن زمان که کلیشه‌ها بر قلم جاری می‌شوند، سرمقاله می‌شود همان سرمقاله‌ی تکراری و ملال‌آوری که کسی را حوصله‌ی خواندنش نیست. می‌خواهم خبر انتشار مطالب شماره‌ی جدید فراهنگ را بدهم می‌بینم تکراری است، می‌خواهم از لزوم همکاری و هم‌افزایی دانشجویان بگویم می‌بینم آن هم شعاری و بی‌اثر است، می‌خواهم از این‌که فراهنگ خوانده نمی‌شود گلایه کنم می‌بینم این هم که گفتنی نیست. هرچند که بی‌اعتنایی به مقالات تخصصی توسط اهالی فن محدود به مخاطبان فراهنگ نیست و می‌دانیم که سایر نشریات نیز در شرایط مشابه قرار دارند و این در حالی است که بسیاری از مظاهر فرهنگی خواسته یا ناخواسته یکی پس از دیگری به محاق و فراموشی سپرده می‌شوند و دریغا که همچنان از هرگونه کوششی برای دستیابی به آگاهی هرچه بیشتر و یا حداقل تلاشی آسیب‌شناختی طفره می‌رویم. بدون تردید، ما میراث‌دار مجاهدت‌های دکتر برکشلی در دانشگاه تهران هستیم و نمی‌توانیم نسبت به گذشته، تاریخ و فرهنگ‌مان بی‌اعتنا باشیم. خوشبختانه اساتیدی هنوز در دانشگاه تهران حضور دارند که بی‌قرار و ناآرام همواره به این مهم می‌اندیشند. این پیشینه ما را وادار به ادامه‌ی راه و مداومت در انتشار مقالات تخصصی می‌کند. چرا که بر این باوریم اثربخشی فعالیت‌هایی از این قبیل تنها در تداوم خود ثمربخش است.

باری، شماره‌ی تابستانه‌ی فراهنگ اینک در دستان شماست و به حیات خود ادامه می‌دهد و صدایش را هنوز از ورای صفحات کاهی و حروف سربی-دیجیتالی می‌توان شنید. فراهنگی که پس از چندین هفته تلاش بی‌وقفه، به زیور چاپ مزین شده است. لذا مطالبی که در این شماره گردآوری‌شده است به اختصار از نظرتان می‌گذرد:

* در بخش مقالات ابتدا مقاله‌ی «سوررئالیسم در موسیقی: اُپرای خوفناک بزرگ» را با قلم حامد عامری می‌خوانیم، امیرعلی اردکانیان این بار در اثرشناسی‌های خود به سراغ «ضربی‌خوانی‌های حسین‌خان تهرانی» رفته است، سپس بخشی از پایان‌نامه‌ی مهرنوش ذوالفقاری که به موضوع «نقش مضراب در پدیدآمدن سبک‌های مختلف سنتورنوازی» اختصاص‌یافته است را مطالعه می‌کنیم. قسمت اول «اصول بنیادین رهبری ارکستر از دیدگاه لئونارد اسلاتکین» که پیش از این

در قالب ویدئو به زبان اصلی منتشر شده بود توسط مهران تبیانی، علی سلام‌پور و امیر وفائیان به فارسی مکتوب و تنظیم‌شده است از نظر مخاطبان می‌گذرد و در پایان «یوهان ماتسون» را با قلم آیرین ابوالعباس می‌شناسیم.

* در بخش ترجمه ابتدا بخشی از کتاب زجیسلاو ماخ تحت عنوان «سرودهای ملی: مورد شوپن به‌مثابه‌ی آهنگساز ملی» توسط بهار اصل ترجمه شده است و در دو مطلب دیگر این بخش دو ترجمه از سهیل سهیلی تحت عنوان «موسیقی امبینت» نوشته‌ی برایان اینو و «آزادسازی اصوات» نوشته‌ی ادگار ورز و ون چانگ ارائه شده که هرکدام به گرایشات و نظریات نو در موسیقی می‌پردازد.

* در ادامه «چند نکته تاریخی» به قلم رامتین نظری‌جو آمده است که حاوی نکات تاریخی درخور اعتنا می‌باشد.

* «مروری بر نشانه‌شناسی چارلز سندرس پرس در موسیقی از دیدگاه توماس تورینو» را به قلم آریا تولایی می‌خوانیم و در مطلب دیگر این بخش مرور سیامک برقی بر مقاله‌ی «آیا اتنوموزیکولوژی راه خود را گم کرده است؟» نوشته‌ی مروین مک‌لین از نظر مخاطبان می‌گذرد.

* و در پایان این شماره‌ی فراهنگ در بخش گفتگو، بخش اول و دوم مصاحبه‌ی ارزشمند حجت فرجیان با دکتر خسرو مولانا -که به‌مثابه‌ی کلاس درس دانشگاه و چندین کنفرانس ویژه است- پایان‌بخش این شماره‌ی فراهنگ است.

سردبیر

مقالات

سوررئالیسم در موسیقی: اپرای خوفناک بزرگ

نویسنده: حامد عامری

«من تناقضی بین مدرنیته و تداوم سنّت نمی‌بینم.»[1]
گئورگی لیگتی

مقدمه

یکی از دانشجویان لیگتی، که از قضا دوستی‌ای نیز با پسر اشتوکهاوزن داشته است، خاطره‌ی جالبی دارد. یک روز اشتوکهاوزن را تنها ملاقات می‌کند و اشتوکهاوزن از او می‌پرسد آیا خبر دارد که پسرش ظرف غذایی منقش به تصویر سه آهنگساز بزرگ، باخ، بتهوون، و برامس دارد؟ و ادامه می‌دهد: «فکر می‌کنی اگر در آینده قرار باشد تصویر سه آهنگساز بزرگ قرن بیستم را روی ظرف‌های غذا نقش کنند، آن‌ها چه کسانی خواهند بود؟ و خودش پاسخ داد: اشتوکهاوزن، بولِز و لیگتی» (هوشیار ۱۳۹۵: ۳۸). لیگتی خودش به‌یاد دارد یک روز که از مدرسه به خانه بازمی‌گشته، مسحور تلألؤ رنگ‌ها، ناگهان از خود پرسیده است موسیقی بدون متر و ملُدی و هارمُنی چه جور چیزی خواهد بود؟

---

۱. لیگتی در مصاحبه‌ای با مارینا لوبانووا در ۶ نوامبر ۱۹۹۲ (Lebanova 2002: 396)

لیگتی از همان ابتدا آهنگسازی مدرن بود، با این حال نخستین آثار او کاملاً تحت تأثیر بلا بارتوک و زولتان کودای قرار داشتند و چیزی بیشتر از گسترش شیوه‌ی آهنگسازی بارتوک نبودند. برای مثال، ساخته‌های او برای پیانو در این دوران به نام موزیکا ریچر کاتا[1] (1951-53) معمولاً با قطعات پیانوی بارتوک موسوم به میکروکاسمُس[2] مقایسه می‌شود[3]. زمانی که لیگتی با موزیکا ریچر کاتا و کوارتت زهی شماره‌ی یک (نوکتورن‌های دگردیسی[4]) از مجارستان گریخت، آثاری که هرگز در مجارستان کمونیستی اجازه‌ی اجرا نداشتند زیرا به‌واسطه‌ی ماهیت آوانگاردشان زیادی «خطرناک» شناخته می‌شدند (Steinitz 2003: 60)، شاید هرگز فکر نمی‌کرد رویای کودکانه‌اش در میدان روستا را خواهد یافت. لیگتی خیلی زود در کُلن به همکاری با اشتوکهاوزن پرداخت و اگرچه به موسیقی الکترونیک علاقه‌ی چندانی نداشت چیزهای زیادی از آن آموخت، مانند «دسترسی آهنگساز الکترونیک به نواهای بسیار زیر یا بم، قابلیت خلق سازهایی که فقط با ابزار الکترونیک میسر هستند و وجود خارجی ندارند، به‌کارگیری سرعت‌های بسیار زیاد یا کم و بالأخره دقت ریاضی در اجرای نت‌ها» (ظلّی ۱۳۹۵: ۳۴)، و این آموخته‌ها را برای تحقق رویاهایش به زبان موسیقی ارکسترال درآورد. در این روند، او ارکستر را که از نظر بسیاری از افراد آوانگارد پس از جنگ جهانی، نهادی «باستان‌گرایانه» دیده می‌شد، دوباره به عنوان مکانی با پتانسیل بی‌پایان برای کاوش صوتی در دوران معاصر دریافت. اتمسفرها (۱۹۶۱)[5] فاقد هرگونه گسترش ملُدیک یا هارمُنیک مشخص، نوعی موسیقی سیال است. در این اثر ۴۸ کانن توسط ۱۴ ویلن اول، ۱۴ ویلن دوم، ۱۰ ویولا و ۱۰ ویلنسل نواخته می‌شود. سازها تقریباً نامحسوس وارد می‌شوند و نامحسوس نیز محو می‌شوند. به‌این‌ترتیب هیچ مفهومی از آغاز و پایان وجود ندارد، فقط صداها و بافت‌های انتزاعی هستند که در زمان و مکان بدون حرکت معلق‌اند. در نور ابدی[6] (۱۹۶۶)، قطعه‌ای برای گروه کُر ۱۶ قسمتی که متن آن از مس رکوئیم کاتولیک است، تمرکز بر تمبر به جای ملُدی، هارمُنی یا ریتم کانن بر پایه‌ی یک نُت را که در بیشتر بافت اثر غالب است به وجود می‌آورد. لیگتی تکنیک به‌کار رفته در این آثار را «میکروپلیفُنی» می‌نامد، یک پلیفُنی

1. *Musica Ricercata*

2. *Mikrokosmos*

۳. «موزیکا ریچر کاتا شامل یازده قطعه برای پیانو است که در اولین قطعه از نت لا در اکتاوهای مختلف استفاده شده و در میزان‌های آخر نت دوم به آن اضافه می‌شود. در قطعه‌ی بعد، لیگتی سومین نت را وارد موسیقی می‌کند و در قطعه‌ی سوم، چهارمین نت و به همین ترتیب تا قطعه‌ی یازدهم که شامل دوازده نت کروماتیک است پیش می‌رود. در این مجموعه، قطعه‌ی شماره‌ی نه به نام خاطره‌ی بلا بارتوک و قطعه‌ی شماره‌ی یازده موسوم به به یاد جیرولامو فرسکوبالدی شناخته می‌شود» (تنکابنی ۱۳۸۵: ۱۳).

4. *Métamorphoses Nocturnes*

5. *Atmosphères*

6. *lux aeterna*

پیچیده از بخش‌های منفرد، که در جریان هارمُنیکی تجسم یافته است که در آن هارمُنی‌ها ناگهانی تغییر نمی‌کنند، بلکه در یک‌دیگر ادغام می‌شوند. استفاده از این آثار در فیلم‌های استنلی کوبریک شهرتی جهانی برای لیگتی به ارمغان آورد[۷] و پشتوانه‌ای مالی برای بلندپروازی‌های او فراهم کرد. با این حال، آنچه در این نوشتار به آن پرداخته می‌شود در ظاهر با این آثار آوانگارد فاصله‌ی زیادی دارد. تنها اپرای لیگتی، خوفناک بزرگ[۸] (۷۷-۱۹۷۴، بازبینی‌شده در ۱۹۹۶)، اگرچه اثری متعارف و سنتی می‌نماید اما دارای وجوه آشنایی‌زدایانه‌ای است که این‌جا به یکی از آن‌ها اشاره خواهد شد: سوررئالیسم. لیگتی در خانواده‌ای یهودی و مجارستانی، اما در ناحیه‌ای که پس از فروپاشی امپراتوری اتریش- مجارستان در جنگ جهانی اول به رومانی الصاق شده بود، به دنیا آمد. اولین‌بار وقتی شاهد گفتگوی پلیس و یکی از اهالی روستا بود فهمید زبان دیگری هم غیر از زبان مادریش وجود دارد. با شروع جنگ جهانی دوم چون یهودی بود از مدرسه اخراج شد. خانواده‌اش به آشویتس فرستاده شدند، و مادرش تنها بازمانده‌ی خانواده‌ی او از کشتار یهودیان بود. با پایان جنگ برای تحصیل موسیقی به بوداپست رفت. اما اوضاع چندان بهتر نبود. وقتی ارتش شوروی انقلاب مجارستان را سرکوب کرد، از مجارستان به اتریش گریخت. خانواده‌اش را نازی‌ها از او گرفته بودند و دوستانش را کمونیست‌ها؛ و اگرچه در دهه‌ی هفتاد میلادی خیلی وقت بود که شاید زمانه‌ی سوررئالیسم، جنبشی که بین دو جنگ پا گرفته بود، گذشته بود اما چه کسی بهتر از او بود برای ارائه‌ی روایتی سوررئال از موسیقی!

سوررئالیسم و موسیقی سوررئال

سوررئالیسم یا فراواقع‌گرایی محصول تغییرات بعد از جنگ جهانی اول و فروپاشی دادائیسم بود که از سال ۱۹۲۱ آغاز شد. این واژه را اولین‌بار گیوم آپولینر نویسنده فرانسوی به معنای رویایی و خیالی به کار برد. اما این مکتب را آندره برتون[۹] و عده‌ای دیگر در سال ۱۹۲۱ به وجود آوردند. ظهور این مکتب زمانی بود که نظریه‌های فروید درباره‌ی ناخودآگاه و رویا، در مرکز توجه روشنفکران قرار گرفتند. در ابتدا سوررئالیسم به عنوان یک حرکت ادبی آغاز شد. این نهضت به‌شدت به شخصیت برتون، که رهبری ایدئولوژیک آن را عهده‌دار شد، متکی بود. برتون دانشجوی روان‌پزشکی بود و دوران خدمتش را در بیمارستان نظامی نانت گذرانده و با

---

۷. اتمسفرها، رکوییم، و نور ابدی در ادیسه‌ی فضایی (*A Space Odyssey*) و لونتانو (*Lontano 1967*) در درخشش (*The Shining*) به کارگردانی استنلی کوبریک و همچنین در جزیره‌ی شاتر (*Shutter Island*) به کارگردانی مارتین اسکورسیزی به کار گرفته شده‌اند.

8. *Le Grand Macabre*

9 . André Breton (1896-1966)

بیماران روانی کار کرده بود. بنابراین با روانکاوی و روش درمانی آن آشنا بود. او همچنین به مطالعه‌ی پزشکی پرداخته و با کار زیگموند فروید در زمینه روان‌شناسی تحلیلی، ناخودآگاه و تعبیر رویا بر مبنای تداعی آزاد تصورات، مأنوس بود. این تجربه شالوده‌ی آثار ادبی او را در حیطه‌ی سوررئالیسم فراهم کرد.

وی به نوعی از واقعیت مطلق که در آمیزه‌ای از رویا و واقعیت است ایمان داشت و معتقد بود که در جهان، واقعیت برتری وجود دارد که در ضمیر ناخودآگاه انسان نهفته است. با این باور که تنها راه یا بهترین و بزرگ‌ترین راه عبور از موقعیت سکون و نجات خودش از چنگال عقلانیت هنر دوران، تکیه بر ناخودآگاه است. این شیوه نخست در شعر نفوذ کرد و بعد به نثر و سایر آثار نیز راه یافت. اتوماتیسم[10] (خودکاری یا خود-انگیختگی) مفهوم اصلی نظام فکری برتون بود؛ نوعی هدایت جادویی که از ناخودآگاه او نشأت گرفته و اشعار، مقالات و سایر نوشته‌های او را شکل می‌داد. نقاشان و مجسمه‌سازان نیز بعدها از همین شیوه در تولید آثارشان سود بردند. روش سوررئالیستی، بعضاً عبارت از نسبت‌دادن خواص غیر عادی به اشیاء عادی، یا کنار هم گذاشتن اشیاء و مفاهیم وکلمات ظاهراً بی‌ارتباط با یک‌دیگر، و به‌هم ریختن رابطه‌ی موضوع با متن است، چیزی که برای مثال به‌خوبی در حاضر-آماده‌های مارسل دوشان می‌توان دید. «نگارش خودکار، شرح خواب، روایت در حال خلسه، شعرها و نقاشی‌های مولود تأثیرهای اتفاقی، تصویر متناقض‌نما، در سوررئالیسم از یک چیز حاکی است و آن اینکه در ورای تعبیراتی که ما از رئال می‌کردیم، رئال برتر دیگری نهفته است و این یعنی تغییردادن درک ما از دنیا و به همین وسیله تغییردادن خود و دنیا» (بیگزبی ۱۳۹۹: ۵۶).

اما سوررئالیسم در موسیقی چگونه ممکن می‌شود؟ موسیقی به خودی خود خیال‌انگیز و انتزاعی‌ترین هنرها است و همین امر پرسش حاضر را مسئله‌برانگیز می‌کند. آن لُبرون از اُتوماتیسم، شامل بداهه‌نوازی و کولاژ، به عنوان تکنیک‌های اصلی سوررئالیسم موسیقایی یاد می‌کند (Lebaron 2002: 27). در دهه‌ی ۱۹۲۰ بسیاری از آهنگسازان تحت تأثیر سوررئالیسم یا اعضای این جنبش قرار گرفته بودند. دو آهنگسازی که بیشتر از دیگران در این دوره با سوررئالیسم مرتبط می‌شدند، اریک ساتی (ibid: 30)، که موسیقی باله‌ی *Parade* را نوشت و سبب شد گیوم آپولینر اصطلاح سوررئالیسم را ابداع کند (Calkins: 13)، و جورج آنتیل که نوشت: «جنبش سوررئالیستی، از همان ابتدا، دوست من بود» (Lebran 2002: 30). آنچه بیش از همه به این آثار جنبه‌ای سوررئال می‌دهد جریان سیال ذهن آهنگساز در نوشتن این آثار است، امری که یادآور جریان موسیقی تجربی و پست‌مدرنیسم در دوران پس از جنگ جهانی دوم است.

10. Automatism

تکنیک دیگری که لُبرون معرفی می‌کند تأمل‌برانگیزتر است: کولاژ. پادسون در بررسی آراء زیباشناختی تئودور آدورنو، موسیقی سوررئالیستی را این‌چنین تعریف می‌کند که «قطعاتِ از نظر تاریخی بی‌ارزش‌شده‌ی خود را به شکلی مونتاژگونه در کنار هم قرار می‌دهد که آن‌ها را قادر می‌سازد تا در یک وحدت زیباشناختی جدید، معانی جدیدی را به‌دست آورند» (Paddison 1993: 90)؛ اگرچه لوید وایتسل معتقد است این صرفاً خوانش پادیسون از این اصطلاح است (Whitesell 2004: 118). بنابر نظر وایتسل، مقاله‌ی ۱۹۳۰ آدورنو به نام «Reaktion und Fortschritt» مرجع خوانش پادیسون از آدُرنو است، که می‌گوید: «تا آن‌جا که آهنگسازیِ سوررئالیستی از چیزهای بی‌ارزش استفاده می‌کند، از آن‌ها به‌عنوان چیزهایی بی‌ارزش استفاده می‌کند و فرم خود را از «رسوایی» ایجادشده، هنگامی که مردگان به‌طور ناگهانی در میان زنده‌ها جوانه می‌زنند، به‌دست می‌آورد» (ibid: 107). واژه‌های طبق معمول ظاهراً «خصمانه»ی آدُرنو از قضا تناسب معنایی جالبی با اپرای لیگتی ایجاد می‌کند، چون نه تنها با اپرایی سوررئال مواجهیم، که موضوع آن نیز دقیقاً مرگ و زندگی است. اما بهتر است فراسوی این استعاره‌ها ابتدا در معنای مستقیم این واژه‌ها تأمل شود. موسیقی حتی در بیان‌گرایانه‌ترین حالتش ذاتاً هنری انتزاعی است. آنچه سطح واقعیت را برمی‌سازد، سطحی متمایز اما هم‌تراز با واقعیت در دنیای نقاشی، قواعد متعارف و آثار مرجع موسیقی، که شاید از رونق‌افتاده هم باشند، هستند. لذا رفتن به فراواقعیت شکستن این قواعد و آثار و سپس سرهم‌بندی آن‌ها در قالب مجموعه‌ای نو و رویاگون است، آنچه لیگتی به خوبی از عهده‌ی انجامش برمی‌آید.

ضد- ضد- اپرای لیگتی

اگر به قول بولز، اپرا با از میان رفتن شرایط فرهنگی-اجتماعی زمانه‌ی پیدایش‌اش، امروزه هنری مُرده و موزه‌ای است[11]، چگونه می‌توان هنوز اپرا نوشت؟ به دیگر کلام، اپرا امروز چگونه می‌تواند باشد؟ یک ضد اپرا، یک ضد زیبایی‌شناسی با پشت‌کردن به سنت‌ها؟ لیگتی پیش‌تر این مسیر را با نوشتن ضد-موسیقی در Aventures (1962) پیموده بود. در این اثر او زبانی مهمل اختراع کرد تا از بازنمایی‌های زبانی جلوگیری کند. به جای شخصیت‌ها او پنج نوع احساس قرار داده بود که صداها آن‌ها را نمایندگی می‌کردند، چیزی شبیه صداهای باغ وحش که با پرش‌های ناگهانی و جیغ‌ها و زمزمه‌ها و غرغرهای شهوانی و خنده‌هایی که با سکوت‌های وهم‌آلود قطع می‌شدند. لیگتی اما این بار پیش‌تر می‌رود، همانند بازگشتی که در Nouvelles Aventures

11. See Pierre Boulez, ‘Opera Houses? Blow them Up!’, *Opera*, 19/6 (1968), pp. 440–450.

(۱۹۶۵) به سنت‌ها داشت: یک ضد-ضد-اپرا! او این‌بار نه تنها به قواعد زیبایی‌شناسی بازمی‌گردد که حتی آثار بزرگ گذشته را نیز به کار می‌گیرد. مونته‌وردی، موتزارت، بتهوون، واگنر و حتی استراوینسکی، تنها چند نام میان بسیاری است که می‌توان در کولاژهای لیگتی شنید، اما به ظرافت با نابه‌جایی‌ها و تقلیدهای تمسخرآمیز به گونه‌ای ریشخندشده.

> در واقع «کولاژ» عنوان یکی از قطعات ارکسترالی است که الآن توصیف می‌کردم [از علامت تمرین ۴۵۱ در نسخه‌ی بازبینی‌شده]؛ همچنین یک چا- چا به‌طور همزمان در سه تمپوی متفاوت نواخته می‌شود. این یک جور یادبود برای چارلز آیو است، اما امیدوارم موسیقی در هر صورت لیگتیِ اصیل باقی مانده باشد. در میان این کولاژها سوژه‌ی باس اُستیناتو در آخرین موومانِ سمفونی اروئیکا نیز حضور دارد، اما کاملاً تغییرشکل‌یافته، پیچ‌وتاب‌خورده. تمام این‌ها قطعه‌ای سوررئال‌گونه، یک فانتزی دیوانه‌ی بزرگ، تولید می‌کند. تمام این شبه‌نقل‌قول‌ها همواره برای لحظات کمیک قصد شده‌اند. (Ligeti 1983: 120)

کمتر اپرایی را می‌توان یافت که با سر و صدای بوق ماشین‌ها شروع شود، خصوصاً اگر موضوع آن آخرالزمان باشد. خوفناک بزرگ با یک اورتور شروع می‌شود، ایده‌ای سنتی، که یادآور استفاده‌ی مونته‌وردی از بادی برنجی‌ها در این نقش است. اما در این‌جا این ارکستر نیست که می‌نوازد بلکه دوازده بوق ماشین را سه پرکاشنیست با دست و با پا اجرا می‌کنند. اپرا از ساختار سنتی Meistergesang تبعیت می‌کند: *Stollen-Stollen-Abgesang*، با سه اکت و لحظات اوج در پایان و اپیلوگی در انتها (Sewell 2006: 21). در ادامه سه لحظه، به‌ترتیب هرکدام مربوط به یکی از صحنه‌های اپرا، بررسی می‌شود.

دوئت آماندا و آماندو

«آن‌ها خیلی زیبا هستند و تغزل‌گرایی‌شان شدید است، تا حدودی بیش از اندازه؛ آن‌ها مرا به یاد دو فیگور درهم‌تنیده در تولد ونوس[۱۲] بوچلّی می‌اندازند که باد را بازنمایی می‌کنند» (Ligeti 1983: 120). هنگامی که آن‌ها به صحنه می‌آیند، درباره‌ی تمایل بی‌پایان خود برای یک‌دیگر صحبت می‌کنند. صحنه‌پردازی به‌صورتی است که آن‌ها دائماً از نظر جسمی و صوتی درهم تنیده شده‌اند. از آن‌جا که آتُنالیته نمی‌تواند اروتیسم را با تنش و حل هارمُنیک بیان کند، برای نمایش هیجان جنسی بین دو عاشق، لیگتی از روش‌هایی بدیع استفاده می‌کند. خطوط آماندا و آماندو غالباً هم‌زمان شروع می‌شوند و سپس در جهت مخالف به صورت کروماتیک حرکت

12. *Birth of Venus (1480s)*

می‌کنند. هر ورود یک پرده بالاتر از قبلی است و این‌چنین، بالارفتن تُن‌ها هیجان فزاینده‌ی آن‌ها را تشدید می‌کند. خطوط ملُدیک آن‌ها به ندرت بیش از یک اکتاو از هم جدا می‌شوند و غالباً ملیسم‌ها یا عبارات هجایی را در فاصله‌ی آنهارمُنیک سوم حفظ می‌کنند. همچنین، این عبارات موازی ناگسسته، نشان‌گر وحدت جنسی و عاطفی کاراکتر آن دو هستند. در این‌جا تزئینات دلپذیر ملُدیک و روابط هارمُنیک به‌شدت شبیه به مونته‌وردی است، شباهتی که لیگتی به آن معترف است (Ligeti 1983: 120). اگرچه لیگتی مشخصاً از اپرای خاصی نام نمی‌برد، اما قوی‌ترین تناظر با دوئت‌های عاشقانه‌ی آماندا و آماندو را می‌توان در تاج‌گذاری پوپه[۱۳] یافت، یکی از چهار اپرایی که به نظر لیگتی بهترین‌های مونته‌وردی هستند (ibid: 112). از طرفی دیگر، پوپه تنها اپرای مونته‌وردی است که دو عاشق هر دو تربل هستند. در دوئت‌های بین نرون و پوپه شباهت‌های بسیاری با دوئت‌های آماندا و آماندو وجود دارد. برای مثال این شباهت‌ها در *Ne più, ne più s'interporrà noia o dimora*، شامل سکانس‌های هجاییِ ساخته‌شده روی سوم‌های آنهارمُنیک و حرکت مخالف به‌سمت یا از فاصله‌ی یونیسون یا اکتاو را شامل می‌شود (Swell 2006: 24).

مثال ۱. مونته‌وردی، تاجگذاری پوپه، اکت ۲ صحنه‌ی ۵: *Ne più, ne più s'interporrà noia o dimora*.

مثال ۲. لیگتی، خوفناک بزرگ، علامت تمرین ۱۷.

رقص مسکالینا و آسترادامورز

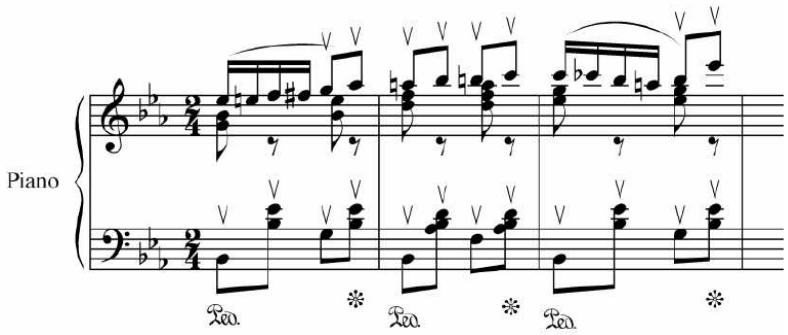
صحنه‌ی دوم با رفتارهای سادومازوخیستی مسکالینا و آسترادامورز شروع می‌شود. مسکالینا، چرم‌پوش، به همسرش آزار فیزیکی می‌رساند، در حالی که او با لباس زیر زنانه درباره‌ی نحوه‌ی کشتن مسکالینا خیال‌پردازی می‌کند. در نهایت، این دو به رقصی گروتسک مشغول می‌شوند، که

13. *L'incoronazione di Poppea* (1643)

شامل سه «نقل قول[۱۴]» است و لیگتی همه‌ی آن‌ها را شناسایی کرده است. واضح‌ترین‌شان نسخه‌ی کروماتیک‌شده‌ی ملُدی مشهور کن کن از اپرای ارفئوس در دوزخ[۱۵] اُفنباخ است. همچنین، مخلوط در بافت ارکسترال، قطعاتی از کشاورز مبارک در آلبومی برای کودکان[۱۶] اثر شومان و *Grand Galop Chromatique* فرانتس لیست، هر دو آثاری برای پیانو، به وضوح شنیده می‌شوند (Ligeti 1983: 119). ملُدی کن کن در کلارینت‌ها و ترومپت‌ها قرار دارد (مثال ۵)، در حالی که فاگوت و توبا دو میزان اول کشاورز مبارک (مثال ۶ و ۷)، و فلوت‌ها و پیکولو و ابوا میزان‌های ۱۴- ۱۶ از *Grand Galop Chromatique* را اجرا می‌کنند (مثال ۳ و ۴). زهی‌ها، هورن‌ها و ترومبون‌ها نقش همراهی را به عهده دارند.

«نقل قول به‌مثابه‌ی ابزاری برای تمسخر به یکی از این دو روش عمل می‌کند: با برانگیختن یک مرجع موسیقایی خاص، یا برانگیختن یک گرایش سبکی عمومی» (Swel 2006: 28). آهنگساز با تلفیق ملُدی‌هایی به اندازه‌ی کن کن آشنا، روند رمزگشایی را آسان می‌کند. آهنگ شناخته‌شده از بافت بیرون می‌آید و با همه‌ی دلالت‌های ضمنی خود، به شنونده علامتی کنایه‌آمیز می‌دهد که پس از آن می‌تواند معانی جایگزین ایجاد کند. در این‌جا هدف لیگتی به گفته‌ی خودش ارائه‌ی معانی متناوباً طنزآمیز است. «موسیقی ریشخندشده در این صحنه بسیار شبیه موسیقی انتخاب‌شده برای کارتون‌ها است که، همان‌طور که دنیل گلدمارک خاطرنشان می‌کند، "به ملُدی‌های کوتاه و به‌راحتی قابل‌هضم گرایش دارند تا با عملکرد سریعی که بر خط داستان آن‌ها حاکم است مطابقت داشته باشد"» (ibid: 31).

مثال ۳. لیگتی، خوفناک بزرگ، فلوت، علامت تمرین ۱۷۲.



مثال ۴. لیست، *Grand Galop Chromatique*، میزان‌های ۱۴-۱۶.

14. Quotation
15. *Orphée aux enfers (1858)*
16. *Album für die Jugend (1848)*

مثال ۵. لیگتی، خوفناک بزرگ، کلارینت، علامت تمرین ۱۷۲.

مثال۶. لیگتی، خوفناک بزرگ، فاگوت، علامت تمرین ۱۷۲.

مثال ۷. شومان، کشاورز مبارک از آلبومی برای کودکان op. ۶۸، میزان‌های ۱-۳.

راهپیمایی نکروتزار: «کولاژ»

این صحنه یک رقص واقعی مرگ است: نکروتزار سوار بر پشت پیت (Pitt)، با همراهی گروهی از غول‌های عجیب و غریب، اسکلت‌ها، حیوانات افسانه‌ای، شیاطین و عفریت‌ها به شکلی غول‌آسا وارد می‌شود. باس اُستیناتوی اولیه که کولاژ از آن گسترش می‌یابد، اقتباسی از موتیف باس مُلدیک از فینال سمفونی اُرویکای بتهوون است. همچنین تداعی‌هایی با پاساکالیای بنجامین بریتن از اینترلود چهارم پیتر گرایمز[۱۷] ایجاد می‌کند، که در آن باس اُسایتاتو به‌صورت پیتزیکاتو با یک سولوی ویولا به هنگام بازشدن پاساکالیا پیوند می‌خورد. ریتم، انحنای مُلدی و سازها دست‌نخورده هستند، اما نغمه‌ها به جفت‌هایی از تریتون تبدیل می‌شوند (مثال ۸). در حالی که این موتیف از همان ساختار ریتمیک سیزده نتی موتیف باس بتهوون پیروی می‌کند، نغمه‌ها شامل یک سری دوازده نتی است (مثال ۹). بنابراین، در هر تکرار خط مُلدیک، نغمه‌ها در ریتم یک قدم به سمت چپ جابه‌جا می‌شوند. موتیف چرخه‌ای بتهوون تا اوج کاکوفونیک در علامت تمرین ۴۷۳، پیش از آن‌که صدای ترومپت ورود نکروتزار را اعلام کند، ادامه می‌یابد.

17. *Peter Grimes* (1945)

مثال ۸. لیگتی، خوفناک بزرگ، ویلنسل و باس، علامت تمرین ۴۵۱.

مثال۹. سری دوازده نتی با ساختار ریتمیک سیزده نتی بتهوون در علامت تمرین ۴۵۱.

ریتم موتیف ترومپت باس هر بار یکسان است، با این حال، ترکیب هر دوازده نغمه متفاوت است. برخلاف تم اصلی بتهوون، این موتیف تحریف‌شده‌ی سامبا روی چهارده نغمه تکرار می‌شود: در نتیجه سری دوازده نتی در هر تکرار خود دو قدم جابه‌جا می‌شود (مثال ۱۰). علاوه بر این، برخلاف گسترش الگویافته‌ی دقیق تم اصلی بتهوون، این سری در این‌جا به تدریج تغییر می‌کند: در حالی که الگوی ریتمیک به طور مداوم دو نغمه‌ی اول را با توجه به جابه‌جایی هر بار ارائه می‌دهد، نغمه‌های بعدی در سری به طور فزاینده‌ای کنار هم قرار می‌گیرند تا چیزی از انحنای کلی فواصل در موتیف بتهوون را حفظ کرده و این تصور را تشدید کنند که این یک واریاسیون یا از هم پاشیدگی تم اصلی است. فرسایش تدریجی شباهت این موتیف با تم اصلی به احساس تجزیه‌ی قریب‌الوقوع در کولاژ، حین حرکت به سمت اوج خود، کمک می‌کند (Edwards 2017: 85).

مثال ۱۰. موتیف ترومپت باس، علامت تمرین ۴۵۷.

در حالی که ویلنسل، باس و تیمپانی این الگوی سیزده نتی را تکرار می‌کنند، نکروتزار همراه با چهار «شیطان نقابدار» از پشت سالن وارد می‌شود. هر یک از این سولیست‌ها جهش یا واریاسیونی از یک سبک خاص از موسیقی غربی یا جهانی را اجرا می‌کنند و یک‌به‌یک به بافت می‌پیوندند. برای مثال، ویلن اسکورداتورا با یک رگتایم دو مرحله‌ای شروع می‌شود که الگوهای ریتمیک دولاچنگ-چنگ-دولاچنگ و ضدضرب‌های شاد اسکات جاپلین را به یاد می‌آورند (مثال ۱۱).

مثال ۱۱. لیگتی، خوفناک بزرگ، ویلن، علامت تمرین ۴۵۲.

سپس فاگوت می‌پیوندد و آنچه را که لیگتی آن را سرود تحریف‌شده‌ی ارتدوکس یونانی می‌نامد می‌نوازد، همان آهنگی را که او در کودکی به یاد می‌آورد (مثال ۱۲۰). در متر ۶/۸، ملُدی فاگوت الگوی ریتمیک چنگ-سیاه مُد ریتمیک دوم قرون وسطایی را حفظ می‌کند.

مثال ۱۲. لیگتی، خوفناک بزرگ، فاگوت، علامت تمرین ۴۵۳.

یک کلارینت می بمل با یک ملُدی الهام‌گرفته‌شده‌ی نیمی سامبا و نیمی فلامنکو برزیلی و اسپانیایی وارد می‌شود (مثال ۱۳) و پس از آن پیکولو با مارش پنتاتُنیک مجارستانی-اسکاتلندی خود که قصد دارد شبیه موسیقی نی‌انبان باشد وارد می‌شود (مثال ۱۴) (Ligeti 1983: 119). هنگامی که کل گروه نکروتزار در حال نواختن هستند، بقیه‌ی ارکستر به تغییرات ریتمیک در ریتم چا-چا می‌پردازند. با شروع راهپیمایی نکروتزار شخصیت هر یک از خطوط ملُدی در آشوب محو می‌شود. چون کیفیت صوتی‌شنیداری این جنون شامل بسیاری از سبک‌های موسیقی است، می‌توان آن را نمادی از تمام جهان دانست. فلامنکو، سامبا، رگتایم، چا-چا و نی‌انبان‌ها از رسمیت غرب‌محور «نقل قول» از اروئیکا جلوگیری می‌کند.

مثال ۱۳. لیگتی، خوفناک بزرگ، کلارینت می‌بمل، علامت تمرین ۴۵۵.

مثال ۱۴. لیگتی، خوفناک بزرگ، پیکولو، علامت تمرین ۴۵۷.

خاتمه

آفرینش خوفناک بزرگ طولانی و پر پیچ‌وخم بود. در سال ۱۹۶۵، گوران گنتل[18]، مدیر وقت اپرای استکهلم، سفارش یک اپرا را به لیگتی داد. برای چندین سال، لیگتی ایده‌پردازی‌های مختلفی را آزمود، به ویژه آن‌هایی که مانند *Aventures* به‌وضوح فاقد محتوای دراماتیک وحدت‌آفرین بودند. با این حال، در نهایت دریافت به یک «نخ دراماتیک» نیاز دارد (Ligeti 1983: 112). پس از ضد-اپرای Staatstheatre اثر کاگل، لیگتی به این نتیجه رسید که امکان ساخت یک ضد-اپرای دیگر وجود ندارد بلکه باید یک ضد-ضد-اپرا برای نفی هر دو بسازد. او تلاش کرد گروتسک تئاتر شقاوت آرتو و تئاتر ابزود بکت را در ساختاری روایی ادغام کند. در ابتدا بین اساطیر یونانی جست‌وجو می‌کرد و حتی بین سال‌های ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۱ یک لیبرتوی کامل روی داستان ادیپ، و در تمسخر ادیپ شاه[19] استراوینسکی، نوشت اما مرگ ناگهانی گنتل او را به اندیشیدن به مرگ وا داشت و سرانجام نمایش‌نامه‌ای آخرالزمانی از گلدرود[20]، قصه‌پرداز بلژیکی، نظرش را جلب کرد: «بالأخره یک نمایشنامه درباره‌ی پایان جهان پیدا کردم، قطعه‌ای عجیب، جنون‌آمیز، بی‌رحمانه و همچنین بسیار کُمیک که می‌خواستم به آن بعد دیگری، یعنی ابهام، بدهم» (ibid: 115).

البته برخلاف این ادعای لیگتی اثر او وجوه بسیاری دارد. مثلاً کافی است به تغییری که در نام شخصیت‌ها داده است نگاه کنیم: نکروزوتار به نکروتزار (مرگ+تزار)، ویدبول به آسترادامورز (نوسترادامو‌س+عشق)، سالیوانه به ماسکلینا (مسکالین+مسالینا) و نمادپردازی‌های دیگری که برای پرهیز از لودادن داستان در این نوشتار به آن‌ها پرداخته نشد. تنها اپرای لیگتی، از معدود آثار موسیقی معاصر است که بارها و بارها روی صحنه به اجرا در آمده است. این نوشتار تنها تلاش کوچکی برای معرفی این اثر بزرگ است.

---

18. Göran Gentele (1917-1972)
19. *Oedipus Rex* (1927)
20. Michel de Ghelderode (1962-1898)

منابع

- بیگزبی، سی و ای. ۱۳۹۹. دادا و سوررئالیسم، ترجمه‌ی حسن افشار. تهران: مرکز.
- تنکابنی، بهنام. ۱۳۸۵. « نگاهی به زندگی و آثار جیور جی لیگتی (یاغی آرام)». فرهنگ و آهنگ، ۱۳: ۱۸-۱۹.
- ظلّی، بیژن. ۱۳۹۵. «مروری تحلیلی بر دوره‌های آهنگسازی لیگتی، با تمرکز بر اثر لونتانو». ماهنامه‌ی گزارش موسیقی، مهر ۱۳۹۵، ۸۵: ۳۴-۳۹.
- هوشیار، حسام، و سعید حکیمیان. ۱۳۹۵. «چه جالب!؛ درباره‌ی شخصیت بزرگ گئورگ لیگتی». ماهنامه‌ی گزارش موسیقی، مرداد ۱۳۹۵، ۸۳: ۳۶-۴۰.
- Calkins, Susan. 2010. “Modernism in Music and Erik Satie’s Parade”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 41, no. 1 (June): 3–19.
- Edwards, Peter. 2017. *György Ligeti’s Le Grand Macabre*: *Postmodernism*, *Musico-Dramatic Form and the Grotesque*. London and New York: Routledge.
- Lebaron, Anne. 2002. “Reflections of Surrealism in Postmodern Musics”, in *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, Studies in Contemporary Music and Culture 4. New York and London: Garland.
- Ligeti, György. 1983. *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai*, *Josef Häusler*, *Claude Samuel and Himself*, trans. Gabor J. Schabert, Sarah E. Soulsby, Terence Kilmartin, and Geoffrey Skelton. London: Eulenburg Books.
- Lobanova, Marina. 2002. *György Ligeti*: *Style*, *Ideas*, *Poetics*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn.
- Paddison, Max. 1993. *Adorno’s Aesthetics of Music*. Cambridge and New York: Cambridge University Press
- Steinitz, Richard. 2003. *György Ligeti*: *Music of the Imagination*. London: Faber and Faber.
- Sewll, Amanda J. 2006. *Blending the Sublim and the Ridiculous*: *A*

Study of Parody in György Ligeti's Le Grand Macabre, Master of Music Thesis, Bowling Green State University.

- Whitesell, Lloyd. 2004. "Twentieth-Century Tonality, or, Breaking Up Is Hard to Do", in *The Pleasure of Modernist Music*: *Listening*, *Meaning*, *Intention*, *Ideology*, edited by Arved Mark Ashby. Rochester, New York: University of Rochester Press.

اثرشناسی ضربی‌خوانی‌های حسین‌خان تهرانی

نویسنده: امیرعلی اردکانیان

مقدمه

حسین‌خان تهرانی بدون شک یکی از تأثیرگذارترین چهره‌های موسیقی صد سال اخیر ایران است. او را به خاطر صلابت و قدرت در تمبک‌نوازی، نوآوری‌هایی که در این فن ابداع کرده، و همچنین عظمت و جایگاه بخشیدن به این ساز، به عنوان پدر تمبک‌نوازی نوین ایران می‌شناسند. با وجود این، یکی از نکاتی که درباره‌ی وی (به نسبت) کمتر مورد توجه مخاطبان موسیقی قرار می‌گیرد، تبحر او در امر ضربی‌خوانی است. ضربی‌خوانی در موسیقی ایران، قدمتی به درازای خود ساز تمبک دارد. از قدیم‌الایام و خصوصاً از دوره‌ی قاجار، یکی از وظایف و سرگرمی‌های تمبک‌نوازان، اجرای قطعات موزون در محافل و موقعیت‌های متفاوت بوده است. اما به علت این‌که تمبک بنابر روایات گوناگون و همچنین استناد به نمونه‌های صوتی، نه دارای استقلال و جایگاه بوده است و نه نوازندگان آن تسلط کاملی به ساز تمبک و توانایی‌های آن داشته‌اند، هیچگاه ضربی‌خوانی و تمبک‌نوازی محور اصلی آثار ضبط‌شده در دوره‌های اولیه‌ی ضبط نبوده است.

هنر ضربی‌خوانی به شکلی که امروز رواج دارد (و به شکلی که حسین‌خان تهرانی اجرا کرده است) از منظر آثار مضبوط، تاریخچه‌ای طولانی ندارد. در آثار به‌جامانده از دوره‌ی قاجار، شاهد هستیم که آوازخوانانی مانند عبدالله‌خان دوامی یا محمدباقرخان لبو، به ضبط آثار ضربی‌خوانی اقدام کرده‌اند، اما این آثار از نظر کیفیت نوازندگی و استقلال ساز تمبک شبیه به نمونه‌های سال‌های بعد نیستند و همیشه توسط ساز دیگری همراهی می‌شوند. این سنت و شیوه‌ی رایج در صفحات دوره‌ی قاجار، در دوره‌ی پهلوی اول نیز توسط بسیاری از خوانندگان (نظیر قمرالملوک وزیری و ملوک ضرابی) و به استثنای یک نفر، همچنان ادامه پیدا کرده است. اولین آثار ضربی‌خوانی که تنبک در آن‌ها جایگاهی نسبتا مستقل دارد و از حضور پررنگ و باصلابت برخوردار است، آثار بجامانده از رضاخان روانبخش می‌باشد. رضاخان روانبخش که از استادان حسین‌خان تهرانی بوده است، برای اولین بار در سال ۱۳۰۶ به همراهی تار ارسلان‌خان درگاهی و برای کمپانی صفحه‌پرکنی پولیفون، اقدام به ضبط سه صفحه (شش روی صفحه) ضربی‌خوانی کرده است (منصور ۱۳۸۶: ۲۹-۳۶). در زمستان همان سال (۱۳۰۶)، صفحه دیگری از ضربی‌خوانی وی به همراهی تار سلیمان‌خان در مایه‌ی سه‌گاه، توسط کمپانی هیزمسترزویس (به شماره صفحه AX 711) ضبط شده است (کنی‌یر ۱۳۸۶: ۲۵۶). این آثار تنها آثار به‌جامانده از صدا و ساز رضاخان روانبخش می‌باشد. تفاوت عمده این چهار صفحه در استقلال و حضور پررنگ‌تر ساز تمبک و همچنین کیفیت بالاتر این ساز از منظر نوازندگی می‌باشد. از این رو شاید بتوان این آثار و خصوصا شخص رضاخان روانبخش و همنشینی حسین‌خان تهرانی با وی را یکی از تاثیرگذارترین عوامل در علاقه و پیگیری حسین‌خان تهرانی در امر ضربی‌خوانی دانست.

با این‌که بنابر منابع مکتوب و مضبوط، حسین‌خان تهرانی اولین ضربی‌خوان نیست، اما این حسین‌خان تهرانی است که جایگاهی رفیع و رونقی بیشتر به این هنر می‌بخشد. حسین‌خان تهرانی در منابع متنوع، اساتید اصلی و متأخر خود در فن موسیقی و به‌خصوص تمبک‌نوازی را چهار نفر معرفی می‌کند: حسین‌خان اسماعیل‌زاده، رضاخان روانبخش، ابوالحسن‌خان صبا و روح‌الله خالقی. اما او غیرمستقیم و مستقیم از آثار تمبک‌نوازان و به‌طور کلی، موسیقیدانان نسل‌های قبل و حتی هم‌نسل خود بسیار تأثیر گرفته است. اما استفاده‌ی درست و به‌جا از این آموخته‌ها و دخیل‌کردن آن‌ها در اجرای موسیقی کار هر کسی نیست. در آثار هنرمندان پیش از حسین‌خان تهرانی، ضربی‌خوان‌ها حتی اگر در حین خواندن، به نواختن تمبک اقدام می‌کردند، از تمبک تنها به عنوان وسیله‌ای برای تکمیل سازآرایی و حفظ ضرب استفاده می‌کردند.

تفاوت اصلی آثار ضربی‌خوانی حسین‌خان تهرانی با ضربی‌خوانی‌های نسل‌های قبل در این است که هم‌زمان که وی با نهایت قدرت و فن، به نواختن ساز تمبک می‌پردازد، به آوازخواندن (چه آواز موزون و چه آواز با متر آزاد) اقدام می‌کند. از تمبک‌نوازی حسین‌خان تهرانی آثار متعدد و

پرشماری در موقعیت‌ها و بر روی فرمت‌های گوناگون وجود دارد. اولین و قدیمی‌ترین آثار صوتی به‌جامانده از تمبک‌نوازی تهرانی به سال ۱۳۲۶ شمسی و ۸ روی صفحه‌ای که وی به همراهی «ارکستر شرقی کمپانی کلمبیا» ضبط کرده است برمی‌گردد (منصور ۱۳۸۸: ۵-۹). بیشتر آثار موجود از تمبک‌نوازی حسین‌خان تهرانی متشکل از آثاری هستند که وی برای برنامه‌های متنوع رادیو و، در مواقعی، شرکت‌های ضبط و پخش صفحات گرامافون (خصوصاً صفحات ۷۸ دور و ۳۳ دور) ضبط کرده است. اما تعدادی از آن‌ها نیز به شکل خانگی و در محافل خصوصی (با استفاده از تکنولوژی‌های صفحات ۷۸ دور خانگی و نوار ریل مغناطیسی) ضبط شده و به یادگار مانده‌اند. از سال ۱۳۲۶ شمسی تا زمان مرگ وی در سال ۱۳۵۲ آثار گوناگون و بی‌شماری از تمبک وی چه به صورت خصوصی و چه رادیویی و شرکتی به‌جا مانده است. اما در کنار آثاری که از تمبک وی چه به صورت تک‌نوازی و چه گروه‌نوازی موجود است، تعدادی اثر وجود دارد که در آن‌ها او به ضربی‌خوانی و تمبک‌نوازی توامان اقدام کرده است. تعداد این آثار که تماماً خصوصی ضبط شده‌اند به مراتب کمتر از آثار تمبک‌نوازی وی است. اما این قطعات از اهمیت فوق‌العاده بالایی از نظر موسیقایی (خصوصاً از نظر تلفیق ریتم‌های گوناگون با یک‌دیگر و تلفیق شعر و موسیقی) و حتی تاریخ موسیقایی (سرگذشت ضربی‌خوانی) برخوردارند.

همان‌طور که ذکر شد، همه‌ی آثار ضربی‌خوانی وی به‌صورت خانگی و در محافل خصوصی مختلف ضبط شده‌اند. بیشتر این آثار ضربی‌خوانی در دهه‌ی ۱۳۳۰شمسی و در مواردی در دهه‌ی ۱۳۴۰ ضبط شده‌اند. برای ضبط آن‌ها نیز از تکنولوژی‌های جدید ضبط، نظیر صفحات ۷۸ دور (صفحات سنگی) خانگی (شماره‌ی ۲۵ و ۲۶ در فهرست) و نوار ریل استفاده شده است. هدف از این مقاله، جمع‌بندی و گزارش تعدد و چیستی آثار ضربی‌خوانی حسین‌خان تهرانی است. فهرست آثار به شرح زیر است:

شماره	مایه	همراهان	مطلع	زمان
۱	بیات اصفهان	ندارد	که تا می‌خرامد به کامت سپهر	۰۶:۵۰
۲	افشاری	ندارد	من ندانستم از اول که تو بی‌مهر و وفایی	۰۰:۳۵
۳	شور	ندارد	چشم بی‌سرمه سیاهش نگرید	۰۶:۰۱
۴	اصفهان-دشتی	طلیعه کامران (سنتور)	تا به جفایت خوشم، ترک جفا کرده‌ای	۰۹:۴۰
۵	شور	مهدی خالدی (ویلن)	ای عشق به جز من دگر افسانه نداری	۱۶:۴۵
۶	بیات ترک	لطف‌الله مجد (تار)	به مجنون کسی گفت کای نیک‌پی	۱۰:۴۰
۷	ابوعطا	لطف‌الله مجد (تار)	ای که به پیش روی تو سرو چمن خجل شده	۰۸:۱۰

۸	ابوعطا	ابوالحسن صبا (ویلن)	یکی برزگری نالان در این دشت	۳۰:۴۵
۹	افشاری	ابوالحسن صبا (ویلن)	نخستین باده کاندر جام کردند	۲۲:۰۰
۱۰	بیات ترک	ابوالحسن صبا (ویلن)	اگر از حاصل دنیا به قیامت پرسند	۲۸:۱۵
۱۱	دشتی	ابوالحسن صبا (ویلن)	من آن گل نیستم چون غافلان مست	۲۴:۱۰
۱۲	بیات اصفهان	ابوالحسن صبا (ویلن)	هر آن جانب اهل وفا نگه دارد	۲۶:۵۰
۱۳	همایون	ابوالحسن صبا (ویلن)	دل بردی از من به یغما ای ترک غارتگر من	۲۸:۲۵
۱۴	همایون-شوشتری	ابوالحسن صبا (ویلن)	مه من سر برآر از برج محمل	۲۸:۰۲
۱۵	نوا	ابوالحسن صبا (ویلن)	در این زمانه رفیقی که خالی از خلل است	۳۱:۳۰
۱۶	شور	ابوالحسن صبا (ویلن)	اگر از حاصل دنیا به قیامت پرسند	۲۰:۲۰
۱۷	شور	ابوالحسن صبا (ویلن)	تا به جفایت خوشم، ترک جفا کرده‌ای	۰۳:۵۰
۱۸	شور	ابوالحسن صبا (ویلن)	تا راست ندانی که سخن عین صواب است	۰۷:۰۰
۱۹	افشاری	ابوالحسن صبا (سه‌تار)	تن‌درستان را نباشد درد ریش	۲۰:۳۳
۲۰	شور	ابوالحسن صبا (سه‌تار)	بود آیا که در میکده‌ها بگشایند	۱۶:۵۵
۲۱	شور	ابوالحسن صبا (سه‌تار)	مصلحت نیست که از پرده برون افتد راز	۲۰:۰۵
۲۲	ابوعطا	ابوالحسن صبا (سه‌تار) منوچهر همایون‌پور (آواز) حسن کسایی (نی)	در کنج دلم عشق کسی خانه ندارد	۲۴:۳۷
۲۳	بیات ترک	جلیل شهناز (تار)	اگر از حاصل دنیا به قیامت پرسند	۱۳:۱۵
۲۴	ابوعطا	مرتضی محجوبی (پیانو) علی تجویدی (ویلن) علی‌اکبر گلپایگانی (آواز) حسین سعادتمند قمی (آواز)	از عقل و ادب هیچ مگویید که امروز	۲۶:۱۰
۲۵	شور-ابوعطا	قباد ظفر (سنتور)	عارف از پرتو می راز نهانی دانست	۰۵:۳۰
۲۶	شور	قباد ظفر (سنتور)	تا به تو افتدم نظر، چهره به چهره رو به رو	۰۶:۰۵

در پایین، نگارنده شرحی توصیفی و زمانی از ۲۶ اثر فهرست بالا تهیه کرده است. لازم به ذکر است که مقصود از شرح توصیفی و زمانی این آثار، تفسیر و تحلیل موسیقایی آثار نیست، بلکه صرفاً برای تشخیص آثار از یک‌دیگر و همچنین مقایسه‌ی میزان، تعدد و نوع همراهی‌ها، مایه‌ها و اشعار

انتخابی است. نگارنده همچنین همه‌ی اشعار به‌کار رفته در آثار فوق را استخراج کرده است[۱] که عمل تشخیص آثار از یک‌دیگر و یا حتی بازنوازی/ بازخوانی آثار هنرمندان را راحت‌تر کرده باشد.

۱. بیات اصفهان:

۰۰:۰۰-۰۰:۲۰ تک‌نوازی

۰۰:۲۰-۰۶:۵۰ ضربی‌خوانی (اشعار به ترتیب از فردوسی (منسوب)، باباطاهر و ناشناس)

که تا می‌خرامد به کامت سپهر (۲)
بپوش و بنوش و ببخش و بده
برای دگر روزی چیزی بنه
مبادا که در دهر ایستی
مصیبت بود پیری و نیستی

یکی برزگری نالان در این دشت
به خون دیدگانش لاله می‌کشت
همی کشت و همی گفت ای دریغا (۲)
که باید کشت و هشت و رفت از این دشت (۲)

ای آنکه به دل شکستنت عادت و خوست (۲)
مشکن دل ما که آخر کار ز نکوست
چیزی که شکست، قیمتش می‌شکند (۲)
الا دل عاشق و خم طره‌ی دوست (۲)
من ترک همه خوبان کردم ز برای تو
تو ترک مرا کردی، (این بود وفای تو) (۲)

۲. افشاری (وی این قطعه را در میان یک مصاحبه اجرا نموده است):

۰۰:۰۰-۰۰:۳۵ ضربی‌خوانی (شعر از سعدی)

من ندانستم از اول که تو بی‌مهر و وفایی
عهد نابستن از آن به که ببندی و نپایی

---

۱. برای استخراج و تشخیص درست این اشعار و شاعر آن‌ها، از منابع مختلف چاپی و دیجیتال در حوزه‌ی ادبیات و موسیقی استفاده شده است.

۳. شور (ضبط در منزل احمد ابراهیمی):

۰۰:۰۰-۰۰:۴۵ صحبت درباره‌ی تصنیف «چشم بی‌سرمه» از شیدا و نحوه‌ی درست‌خواندن آن

۰۰:۴۵-۰۳:۲۴ تصنیف «چشم بی‌سرمه» از شیدا

چشم (بی‌سرمه) (۲) (سیاهش نگرید) (۲)
روی (ناشسته) (۲) (چو ماهش نگرید) (۲)
گفتم که غمخوارم (شوی) (۲) در روز جدایی
شمع شب تارم (شوی) (۲) ترسم که نپایی
نه دلم بردی تو، نه غمم خوردی تو، دلم آزردی تو
نادیدن رویت می‌کشدم، (آن‌سان گل مویت می‌کشدم) (۲)

۰۳:۲۴-۰۶:۰۱ ضربی‌خوانی (اشعار به ترتیب از ناشناس، یغمای جندقی و ناشناس)

نادیده و نشناخته ای قافله‌سالار (۲)
من نیز دلی همره این قافله کردم (۲)

نگاه کن که نریزد دهی چو با باده به دستم
فدای چشم تو ساقی، به‌هوش باش که مستم
کنم مصالحه یکسر به صالحان می کوثر (۲)
(به شرط آن که نگیرند) (۲) این پیاله ز دستم
به شرط آن که نگیرند این پیاله ز دستم

دلا دیشب چه می‌کردی، تو در کوی حبیب من
الهی خون شوی ای دل، (تو هم گشتی رقیب من) (۲)
الهی خون شوی ای دل، (تو هم گشتی رقیب من) (۲)

۴. بیات اصفهان-دشتی: به همراهی سنتور طلیعه کامران

۰۰:۰۰-۰۰:۱۰ تک‌نوازی سنتور (جملات آوازی)

۰۰:۱۰-۰۴:۳۲ ضربی‌خوانی با سنتور (اشعار به ترتیب از فروغی بسطامی، حافظ و عبید زاکانی)

تا به جفایت خوشم، ترک جفا کرده‌ای (۲)
این روش تازه را تازه به پا کرده‌ای
حلقه آزادگان تن به بلا داده‌اند

تا گره زلف را دام بلا کرده‌ای (۲)

مشتاقی و مهجوری دور از تو چنانم کرد
کز دست بخواهد شد پایاب شکیبایی
هرگز گل این بستان شاداب نمی‌ماند (۲)
دریاب ضعیفان را در وقت توانایی (۲)

غمزه را گو خون مشتاقان مریز
خانه آن توست، ویرانی مکن
با غریبان آنچه درگنجد مگو
با ضعیفان آنچه بتوانی مکن

۰۴:۳۲-۰۵:۵۷ ساز و آواز با سنتور (شعر از شیخ بهایی)

باده دردآلودمان مجنون کند
صاف اگر باشد، ندانم چون کند (۲)

۰۵:۵۷-۰۷:۴۷ ضربی‌خوانی با سنتور (شعر از سعدی)

ای مرغ سحر عشق ز پروانه بیاموز
کان سوخته را جان شد و آواز نیامد
این مدعیان در طلبش بی‌خبرانند
آن را که خبر شد، خبری بازنیامد (۲)

۰۷:۴۷-۰۸:۴۷ ساز و آواز با سنتور (شعر از حسرت همدانی)

(به هر گل می‌رسد) (۲)، (می‌پوید این دل) (۲)
نمی‌دانم که را می‌جوید این دل (۲)

۰۸:۴۷-۰۹:۴۵ ضربی‌خوانی با سنتور (شعر از حزین لاهیجی)

دیشب صدای تیشه از بیستون نیامد
گویا به خواب شیرین، فرهاد رفته باشد (۲)

۵. شور: به همراهی ویلن مهدی خالدی

۰۰:۰۰-۰۲:۵۵ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)

۰۲:۵۵-۰۶:۴۶ دونوازی ویلن و تمبک

۰۶:۴۶-۰۱۱:۵۷ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)

۱۱:۵۷-۱۶:۴۵ ضربی‌خوانی به همراه ویلن (اشعار به ترتیب از ناشناس، ناشناس، ناشناس و شیدا)

ای عشق به‌جز من دگر افسانه نداری
جز در دل ویرانه‌ی من خانه نداری
ای مرغ سحر بیهوده از عشق مزن دم
در راه طلب همت مردانه نداری
زین بیش مسوزان دل ما زآتش هجران
روزی ... شمع که پروانه نداری (۲)

دلا دیشب چه می‌کردی
تو در کوی حبیب من
الهی خون شوی ای دل (تو هم گشتی رقیب من) (۲)

... (نگارنده به دلایل اخلاقی از ذکر این دو بیت معذور است.)

... (نگارنده به دلایل اخلاقی از ذکر این دو بیت معذور است.)

۶. بیات ترک: به همراهی تار لطف‌الله مجد

۰۰:۰۰-۰۳:۱۶ ساز و آواز به تار (شعر از سعدی)

به مجنون کسی گفت کای نیک‌پی
چه بودت که دیگر نیایی به حی
مگر در سرت شور لیلی نماند؟
خیالت دگر گشت و میلی نماند؟
چو بشنید مجنون، بگریست زار (۲)
که ای خواجه دستم ز دامن بدار

۰۳:۱۶-۱۰:۴۰ ضربی‌خوانی به همراه تار (اشعار به ترتیب از سعدی، سعدی، ادیب نیشابوری، میرزا حبیب خراسانی و حافظ)

مرا خود دلی دردمندست ریش
تو دیگر مزن بر سر ریش نیش

بار فراق دوستان بس که نشسته بر دلم
می‌رود و نمی‌رود ناقه به زیر محملم (۲)
ای که مهار می‌کشی، صبر کن سبک بران
کز طرفی تو می‌کشی وز طرفی سلاسلم

بهر یک جرعه می منت ساقی نکشیم
اشک ما باده ما، دیده ما شیشه ما (۲)

این خرقه‌ی صدپاره‌ی ما دوختنی نیست
چون نیست در او ریگ و ریا، سوختنی نیست (۲)
در مجلس تطهیر محبت نتوان کرد (۲)
کاین این علم متاعی‌ست که آموختنی نیست (۲)

اگر غم لشگر انگیزد که خون عاشقان ریزد
من و ساقی به هم سازیم و بنیادش براندازیم
بهشت عدن اگر خواهی، بیا با ما به میخانه
که از پای خمت یک سر، به حوض کوثر اندازیم

۷. ابوعطا: به همراهی تار لطف‌الله مجد

۰۰:۰۰-۰۸:۱۰ ضربی‌خوانی با تار (اشعار به ترتیب از شیدا، سعدی، مولانا و مولانا)

ای که به پیش روی تو سرو چمن خجل شده
سوسن و گل به پیش تو، بنده‌ی منفعل شده
تا به کی در غمت بسوزم
با غمت سوزم و بسازم

اگر از حاصل دنیا به قیامت پرسند
گویم آن روز که در خدمت جانان بودم

با ما صنما دل یک دله کن (۲)
گر سر ننهم وانگه (گله کن) (۲)
مجنون شده‌ام از بهر خدا
زان زلف خوشت یک (سلسله کن) (۲)

حیلت رها کن ای دلا، (دیوانه شو دیوانه شو) (۲)
عقلت رها کن ای دلا، دیوانه شو دیوانه شو
و اندر دل آتش درآ، (پروانه شو پروانه شو) (۲)
هم خانه را ویرانه کن، هم خویش را بیگانه کن
وانگه بیا با عاشقان، همخانه شو همخانه شو (۳)

۸. ابوعطا: به همراهی ویلن ابوالحسن صبا

۰۰:۰۰-۰۱:۴۹ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۰۱:۴۹-۰۴:۲۰ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)
۰۴:۲۰-۰۵:۰۰ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۰۵:۰۰-۰۶:۴۵ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)
۰۶:۴۵-۱۱:۳۲ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۱۱:۳۲-۱۴:۵۷ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)
۱۴:۵۷-۱۶:۲۷ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۱۶:۲۷-۲۱:۰۵ ساز و آواز با ویلن (اشعار به ترتیب از باباطاهر و هاتف اصفهانی)

یکی برزگری نالان در این دشت
به خون دیدگانش لاله می‌کشت
همی کشت و همی گفت ای دریغا
که باید کشت و هشت و رفت از این دشت (۲)

ای گمشده دل کجات جویم
در دام که مبتلات جویم
کس چاره درد تو نداند
درمان مگر از خدات جویم

۲۱:۰۵-۲۹:۰۵ ضربی‌خوانی با ویلن (اشعار از مولانا (منسوب)، حافظ، ناشناس، شیدا، ناشناس و حزین لاهیجی)

کرده‌ای خار مغیلان بالشم
می‌رسد هر شب به کیوان نالشم
از چه هر کس را نصیبی داده‌ای
درد هر کس را طبیبی داده‌ای
ای خدا آخر نصیب من کجاست
مردم از حسرت، طبیب من کجاست
بس ندا آمد که ای شوریده حال
تا توانی اندر این درگه بنال
کار لیلی نیست، این کار من است
روی خوبان عکس رخسار من است
؟ (یک بیت نامفهوم)

ای پادشه خوبان داد از غم تنهایی
جان بی تو به لب آمد، (وقت است که تو بازآیی) (۳)

یک بیت نامفهوم

ای که به پیش روی تو سرو چمن خجل شده
سوسن و گل به پیش تو، بنده‌ی منفعل شده
تا به کی در غمت بسوزم
نالم و سوزم و بسازم (۲)

دو بیت نامفهوم

دیشب صدای تیشه از بیستون نیامد
گویا به خواب شیرین، (فرهاد رفته باشد) (۲)

۲۹:۰۵-۳۰:۴۱ تصنیف «می‌خوام برم بالا پشت بوم» (شعر و آهنگ از ابوالحسن صبا) با صدای

خود صبا

می‌خوام برم بال پشت بوم و بال پشت بوم و بال پشت بوم (مقصود همان بالا پشت بام است.)
می‌ترسم از راه پلکون و راه پلکون و راه پلکون
چه خبره ای آقایون و ای آقایون و ای آقایون
بالا پشت بوم می‌گن از اون و می‌گن از اون و می‌گن از اون
(شباهت تلفظ «از اون» و «اذون(اذان)» عمدی بوده است.)
؟ (بیت آخر نامفهوم است)

۹. افشاری: به همراهی ویلن ابوالحسن صبا

۰۰:۰۰-۰۳:۰۳ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)
۰۳:۰۳-۰۴:۵۵ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۰۴:۵۵-۰۹:۳۳ ساز و آواز با ویلن (اشعار از عراقی)
نخستین باده کاندر جام کردند
ز چشم مست ساقی وام کردند
به عالم هر کجا رنج و غمی بود
به هم کردند و عشقش نام کردند
به عالم هر کجا رنج و غمی بود
به هم کردند و عشقش نام کردند
۰۹:۳۳-۱۶:۵۲ ضربی‌خوانی با ویلن (اشعار به ترتیب از مولانا، ناشناس، شیدا و عارف)
عقلت رها کن ای رها، (دیوانه شو دیوانه شو) (۲)
و اندر دل آتش درآ، (پروانه شو پروانه شو) (۲)
هم خویش را بیگانه کن، هم خانه را ویرانه کن
وانگه بیا با عاشقان، همخانه شو همخانه شو

اگر دل می‌بری جانا روا باشد که دل داری
میان دلبران الحق به دل‌بردن سزاواری
دلا دیشب چه می‌کردی تو در کوی حبیب من
الهی خون شوی ای دل (تو هم گشتی رقیب من) (۳)

(کیه کیه در می‌زنه) (۲) من دلم می‌شنگه
درو با لنگر می‌زنه، من دلم می‌شنگه
مرغ دلم پر می‌زنه، من دلم می‌شنگه
عقرب زلف کجت با قمر قرینه
تا قمر در عقربه کار ما چنینه (۲)

نمی‌دانم چه در پیمانه کردی
تو لیلی‌وش مرا دیوانه کردی
چه شد اندر دل من جا گرفتی
مکان اندر دل ویرانه کردی (۲)

۱۶:۵۲-۲۲:۰۰ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)

۱۰. بیات ترک: به همراهی ویلن ابوالحسن صبا

۰۰:۰۰-۰۰:۲۸ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۰۰:۲۸-۰۴:۰۵ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)
۰۴:۰۵-۰۶:۰۰ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۰۶:۰۰-۰۸:۱۰ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)
۰۸:۱۰-۱۴:۵۷ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۱۴:۵۷-۱۸:۴۰ ساز و آواز با ویلن (اشعار به ترتیب از سعدی و حافظ)

(اگر از حاصل دنیا) (۲) به قیامت پرسند
(گویم آن روز که در) (۲) خدمت جانان بودم

فرصت شمار صحبت کز این دوراه منزل
چون بگذریم دیگر نتوان به هم رسیدن

۱۸:۴۰-۲۸:۱۵ ضربی‌خوانی با ویلن (اشعار به ترتیب از ادیب نیشابوری (همراه با الحاقات قاجاری تصنیف همچو فرهاد)، ناشناس، وحشی بافقی و حافظ)

همچو فرهاد بود کوه‌کنی پیشه ما
کوه ما سینه ما، ناخن ما تیشه ما
بهر یک جرعه می منت ساقی نکشیم

اشک ما باده ما، دیده ما شیشه ما
ماه من شاه من
بیا بنشین به برم
بیا ای تاج سرم
دل به یار بی‌وفای خویشتن
دادم و دیدم سزای خویشتن
زخم فرهاد و من از یک تیشه بود
او به سر زد من به پای خویشتن
هرکه ننشیند به جای خویشتن
افتد و بیند سزای خویشتن (۲)

اگر دل می‌بری جانا روا باشد که دل داری
میان دلبران الحق به دل‌بردن سزاواری
دلا دیشب چه می‌کردی تو در کوی حبیب من
(الهی خون شوی ای دل) (۲) (تو هم گشتی رقیب من) (۲)

ما چون ز دری پای کشیدیم، کشیدیم
امید ز هر کس که بریدیم، بریدیم
دل نیست کبوتر که چو برخاست، نشیند
از گوشه بامی که پریدیم، پریدیم
رم‌دادن صید خود از آغاز غلط بود (۲)
حالا که رماندی، رمیدیم رمیدیم

اگر غم لشگر انگیزد که خون عاشقان ریزد
من و ساقی به هم سازیم (و بنیادش براندازیم) (۲)

۱۱. دشتی: به همراهی ویلن ابوالحسن صبا

۰۰:۰۰–۰۰:۳۵ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۰۰:۳۵–۰۴:۲۰ دونوازی تمبک و ویلن (قطعه کاروان)

۰۴:۲۰-۰۶:۵۱ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۰۶:۵۱-۱۰:۰۰ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)
۱۰:۰۰-۱۵:۳۰ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۱۵:۳۰-۱۶:۴۵ ساز و آواز با ویلن (شعر از نظامی گنجوی با تغییر)

من آن گل نیستم چون غافلان مست
دمی بویم کنی اندازی از دست

۱۶:۴۵-۲۲:۳۹ ضربی‌خوانی با ویلن (اشعار به ترتیب از ابوسعید ابوالخیر، ناشناس و باباطاهر)

دوشینه پی گلاب می‌گردیدم
در طرف چمن
افسرده گلی میان گلها دیدم
می‌سوخت چو من
پرسیدم از او چرا چنین می‌سوزی
ای عاشق زار
گفتا که دمی در این چمن خندیدم
صد وای به من، بیچاره چو من

دیشب غم دل به دل بگفتم بنهفت
چون صبح دمید، دیگری هم می‌گفت
من بودم و دل، سر مرا فاش که کرد؟ (۲)
دیگر غم دل به دل نمی‌باید گفت (۲)

یکی برزگری نالان در این دشت
به خون دیدگانش لاله می‌کشت
همی کشت و همی گفت ای دریغا
که باید کشت و هشت و رفت از این دشت (۲)

۲۲:۳۹-۲۴:۱۰ دونوازی ویلن و تمبک (رنگ دشتی اثر حبیب‌الله سماعی)

۱۲. بیات اصفهان: به همراهی ویلن ابوالحسن صبا

۰۰:۰۰-۰۱:۳۵ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)

۰۱:۳۵-۰۵:۴۸ دونوازی تمبک و ویلن (چهارمضراب اثر ابوالحسن صبا)
۰۵:۴۸-۱۰:۰۰ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۱۰:۰۰-۱۲:۲۸ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)
۱۲:۲۸-۱۴:۲۲ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۱۴:۲۲-۱۶:۲۲ ساز و آواز با ویلن (شعر از حافظ)

هر آنکه جانب اهل وفا نگه دارد
خداش در همه حال از بلا نگه دارد
(حدیث دوست مگویم) (۲) مگر به حضرت دوست
که آشنا سخن آشنا نگه دارد (۲)

۱۶:۲۲-۲۳:۱۵ ضربی‌خوانی با ویلن (اشعار به ترتیب از حافظ، سعدی و حسین‌خان کوهی کرمانی)

(الا یا ایها الساقی) (۲) ادر کاسا و ناولها
که پیک آسان نمود اول، ولی افتاد مشکل‌ها
شب تار است و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبک‌باران ساحل‌ها
همه کارم ز خودکامی به بدنامی کشید آخر
نهان کی ماند آن رازی کز او سازند محفل‌ها
به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید
که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

برو مدعی عشق کار تو نیست
که نه صبر داری نه یارای ایست
اگر آتش عشق تو را پر بسوخت
مرا بین که از پای تا سر بسوخت (۲)

ای عزت خوب و خوشگل من
تا چندی کنی خون در دل من

۲۳:۱۵-۲۶:۵۰ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی رنگ بیات اصفهان اثر کلنل علینقی وزیری)

۱۳. همایون: به همراهی ویلن ابوالحسن صبا

۰۰:۰۰-۰۱:۲۵ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)

۰۱:۲۵-۰۵:۴۷ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)

۰۵:۴۷-۱۴:۲۰ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)

۱۴:۲۰-۲۲:۲۵ ضربی‌خوانی با ویلن (اشعار به ترتیب از صفای اصفهانی، مولانا (منسوب)، حزین لاهیجی و مولانا)

دل بردی از من به یغما، ای ترک غارتگر من
دیدی چه آوردی ای دوست، از دست دل بر سر من
اول دلم را صفا داد، آیینه‌ام را جلا داد
آخر به باد فنا باد، عشق تو خاکستر من

منم آن نیازمندی که به تو نیاز دارم
غم چون تو نازنینی به هزار ناز دارم
تویی آفتاب و چشمم به جمال توست روشن
اگر از تو باز دارم، به که چشم باز دارم
به جفا نمودن تو ز وفات برنگردم (۲)
به وفا نمودن خود ز جفات باز دارم
گله کردم از تو گفتی که بساز چاره خود
منم آن که در غم الحق دل چاره‌ساز دارم

دیشب صدای تیشه از بیستون نیامد
گویا به خواب شیرین، فرهاد رفته باشد

امشب ندانم به چه دست آمده‌ای
کز اول بامداد مست آمده‌ای
گر خون دلم خوری ز دستت ندهم
زیرا که به خون دل به دست آمده‌ای

۲۲:۲۵-۲۸:۲۵ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)

۱۴. همایون-شوشتری: به همراهی ویلن ابوالحسن صبا

۰۰:۰۰-۰۰:۳۹ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)

۰۰:۳۹-۰۴:۰۷ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)

۰۴:۰۷-۱۱:۰۰ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)

۱۱:۰۰-۱۱:۵۵ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)

۱۱:۵۵-۱۳:۱۵ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)

۱۳:۱۵-۱۴:۵۵ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)

۱۴:۵۵-۱۸:۵۷ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)

۱۸:۵۷-۲۳:۲۴ ضربی‌خوانی با ویلن (اشعار به ترتیب غبار همدانی، مولانا و باباطاهر)

(مه من سر برآر) (۲) از برج محمل

(که شب تار است و گم) (۲) شد راه منزل

نمی‌دانم چه تأثیری‌ست در عشق

(که بیمارش به) (۲) صحت نیست مایل

امروز ندانم به چه دست آمده‌ای

کز اول بامداد مست آمده‌ای

گر خون دلم خوری ز دستت ندهم (۲)

زیرا که به خون دل به دست آمده‌ای (۲)

سه روزه رفتی و سی روزه حالا (۲)

زمستون رفتی و نوروزه حالا

خودت گفتی سر هفته (می‌آیم) (۳)

بیا بشمر ببین چند روزه حالا (۲)

۲۳:۲۴-۲۴:۳۳ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)

۲۴:۳۳-۲۷:۲۲ ضربی‌خوانی با ویلن (اشعار به ترتیب از نظامی گنجوی، نظامی گنجوی و ناشناس)

زند بر هر رگی فصاد صد نیش (۲)

ولی دستش بلرزد بر رگ خویش (۲)

مائیم کجا، تو کجائی (در دیوان نظامی، اصل شعر «آیا تو کجا و ما کجائیم» می‌باشد.)

تو زان که و ما تورائیم
مائیم و نوای بی‌نوائی (۲)
بسم‌الله اگر حریف مائی (۲)

آنقدر شب شود و صبح زند بانگ خروس
نه تو مانی و نه من، ای رفیقان افسوس
اندرین دار فنا فکر نکن، باده بنوش
عنقریب است که این حجله بماند به عروس
۲۸:۰۲-۲۷:۲۲ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)

۱۵. نوا: به همراهی ویلن ابوالحسن صبا

۰۲:۱۰-۰۰:۰۰ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۰۴:۵۵-۰۲:۱۰ دونوازی تمبک و ویلن (چهارمضراب نوا اثر ابوالحسن صبا)
۰۸:۵۸-۰۴:۵۵ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۱۳:۲۰-۰۸:۵۸ ساز و آواز با ویلن (شعر از حافظ)
در این زمانه رفیقی که خالی از خلل است
صراحی می ناب و سفینه غزل است
جریده را که گذرگاه عافیت تنگ است
پیاله گیر که عمر عزیز بی‌بدل است
(نه من) (۲) ز بی‌عملی در جهان ملولم و بس
ملامت علما هم ز [علم] بی‌عمل است
۱۶:۱۲-۱۳:۲۰ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۱۹:۳۴-۱۶:۱۲ ضربی‌خوانی با ویلن (اشعار از عماد خراسانی)
حال که رسوا شده‌ام می‌روی (۲)
واله و شیدا شده‌ام می‌روی (۲)
حال که چون پیکر سوزان شمع (۲)
شعله سراپا شده‌ام می‌روی
حال که چون شمعم می‌روی (تهرانی مصرع قبل را اشتباه تکرار می‌کند.)
این همه رسوا تو مرا خواستی (۲)

حال که رسوا شده‌ام می‌روی (۲)
۱۹:۳۴-۲۲:۱۸ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)
۲۲:۱۸-۲۴:۰۶ ساز و آواز با ویلن (شعر از حافظ)
بیا و کشتی ما در شط شراب انداز
خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز
مرا به کشتی باده درافکن ای ساقی
که گفته‌اند نکویی کن و در آب انداز
۲۴:۰۶-۲۶:۳۵ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۲۶:۳۵-۲۸:۵۵ ضربی‌خوانی با ویلن (اشعار به ترتیب از خیام و سعدی)
ابر آمد و باز بر سر سبزه گریست
بی باده‌ی ارغوان نمی‌باید زیست
این سبزه که امروز تماشاگه ماست
بر سبزه‌ی خاک ما تماشاگه کیست (۲)

یک‌روز به شیدایی در زلف تو آویزم
(زان دو لب شیرینت) (۲) صد شور برانگیزم
۲۸:۵۵-۳۱:۳۰ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)

۱۶. شور: به همراهی ویلن ابوالحسن صبا

۰۰:۰۰-۰۳:۰۵ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)
۰۳:۰۵-۰۴:۵۵ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۰۴:۵۵-۰۷:۵۵ ساز و آواز با ویلن (اشعار به ترتیب از سعدی و یغمای جندقی)
اگر از حاصل دنیا به قیامت پرسند (۲)
گویم آن روز که در خدمت جانان بودم

نگاه کن که مریزد دهی چو باده به دستم
فدای چشم تو ساقی، به‌هوش باش که مستم
۰۷:۵۵-۰۰۹:۳۵ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)
۰۹:۳۵-۱۸:۲۱ ضربی‌خوانی با ویلن (اشعار به ترتیب از وحدت کرمانشاهی، ناشناس، سعدی و حافظ)

بیا تا خرد را قلم در کشیم
ز مستی به عالم علم در کشیم
که آن‌ها که بزم طرب ساختند
به بزم طرب هم نپرداختند
یک امروز با یک‌دگر مِی خوریم
چو فرصت نباشد دگر کِی خوریم
ز من بشنو ای پیر آموزگار
مکن فکر در گردش روزگار
که این منزل درد، جای غم است
در این دامگه، شادمانی کم است
بده ساقی که تا دم زنیم
قلم بر سر هر دو عالم زنیم

ای که از کوچه‌ی معشوقه‌ی ما می‌گذری
می‌میرم از برات، ... به چشات
دختره سنگین‌تر می‌ره، نومزد نعمته، نمی‌دونی کیه؟
نظر می‌ره، نگاش کن
می‌خواد بره، صداش کن
ببرش بالا خونه
جونتو درآر و فداش کن

برو مدعی عشق کار تو نیست
که نه صبر داری نه یارای ایست

شب تار است و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبک‌باران ساحل‌ها
به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید
که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها
همه کارم ز خودکامی به بدنامی کشید آخر

نهان کی ماند آن رازی کز او سازند محفل‌ها

۱۸:۲۱-۲۰:۲۰ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)

۱۷. شور: به همراهی ویلن ابوالحسن صبا

۰۰:۰۰-۰۳:۵۰ ضربی‌خوانی با ویلن (اشعار به ترتیب از فروغی بسطامی و حافظ)

تا به جفایت خوشم، ترک جفا کرده‌ای

این روش تازه را، تازه به‌پا کرده‌ای

حلقه‌ی آزادگان تن به بلا داده‌اند

تا گره زلف را دام بلا کرده‌ای (۲)

بی‌خبر از حال ما گر نخواهی شدن

تا نکند با تو عشق آنچه به ما کرده‌ای (۲)

گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سرآید

گفتم که ماه من شو، گفتا اگر برآید

گفتم دل رحیمت کی عزم صلح دارد

گفتا مگوی با کس تا وقت آن سرآید

۱۸. شور: به همراهی ویلن ابوالحسن صبا

۰۰:۰۰-۰۱:۳۹ تک‌نوازی ویلن (جملات آوازی)

۰۱:۳۹-۰۲:۳۸ ساز و آواز با ویلن (اشعار از سعدی)

(تا راست ندانی) (۲) که سخن عین صواب است

باید که به گفتن دهن از هم نگشایی

گر راست سخن گویی و در بند بمانی

به زان که دروغت دهد از بند رهایی

۰۲:۳۸-۰۳:۲۴ ضربی‌خوانی با ویلن (اشعار از هاتف اصفهانی)

ای گمشده دل کجات جویم

در دام که مبتلات جویم

کس چاره درد تو نداند

درمان مگر از خدات جویم

۰۳:۲۴-۰۷:۰۰ دونوازی تمبک و ویلن (جملات ضربی)

۱۹. افشاری: به همراهی سه‌تار ابوالحسن صبا

۰۰:۰۰-۰۲:۰۳ دونوازی تمبک و سه‌تار (جملات ضربی)

۰۲:۰۳-۰۸:۱۸ تک‌نوازی سه‌تار (جملات آوازی)

۰۸:۱۸-۱۲:۲۵ ساز و آواز با سه‌تار (شعر از سعدی)

تندرستان را نباشد درد ریش (۲)
جز به هم‌دردی نگویم درد خویش
گفتن از زنبور بی‌حاصل بود (۲)
با یکی در عمر خود ناخورده نیش (۲)
سوز من با دیگری نسبت مکن (۲)
من (او) نمک بر دست و من بر عضو ریش(۲)

۱۲:۲۵-۱۳:۵۵ ضربی‌خوانی با سه‌تار (شعر از نظامی گنجوی)

مائیم کجا، تو کجائی (در دیوان نظامی، اصل شعر «آیا تو کجا و ما کجائیم» می‌باشد.)
تو زان که و ما تورائیم
مائیم و نوای بی‌نوائی
بسم‌الله اگر حریف مائی (۲)

۱۳:۵۵-۱۴:۵۳ تک‌نوازی سه‌تار (جملات آوازی)

۱۴:۵۳-۱۸:۳۹ ضربی‌خوانی با سه‌تار (اشعار به ترتیب از ابوالقاسم عارف قزوینی و حافظ)

نمی‌دانم چه در پیمانه کردی
تو لیلی‌وش مرا دیوانه کردی
چه شد اندر دل من جا گرفتی
مکان اندر دل ویرانه کردی
جانم ویرانه کردی
حبیب ویرانه کردی
عزیز ویرانه کردی
چه شد اندر دل اندر دل من جا گرفتی
مکان اندر دل اندر دل ویرانه کردی

خواهم شدن به بستان، چون غنچه با دل تنگ
وان‌جا به نیک‌نامی پیراهنی دریدن (۲)
فرصت شمار صحبت کز این دوراه منزل (۲)
چون بگذریم، دیگر نتوان به هم رسیدن
۱۸:۳۹-۲۰:۳۳ دونوازی تمبک و سه‌تار (جملات ضربی)

۲۰. شور: به همراهی سه‌تار ابوالحسن صبا

۰۰:۰۰-۰۰:۴۵ تک‌نوازی سه‌تار (درآمد)
۰۰:۴۵-۰۲:۳۵ دونوازی تمبک و ویلن (چهارمضراب)
۰۲:۳۵-۰۶:۵۲ تک‌نوازی سه‌تار (جملات آوازی)
۰۶:۵۲-۱۱:۳۲ ضربی‌خوانی با سه‌تار (اشعار به ترتیب از حافظ و وحشی بافقی)
بود آیا که در میکده‌ها بگشایند
گره از کار فروبسته‌ی ما بگشایند
اگر از بهر دل زاهد خودبین بستند
دل قوی دار که از بهر خدا بگشایند
در میخانه ببستند، خدایا مپسند (۲)
که در خانه تزویر و ریا بگشایند

دگری جز تو مرا این همه آزار نکرد
جز تو کس در نظر خلق مرا خوار نکرد
گر غرض مردن من هست، پس از مردن تو
مردم، آزار مکش از پس آزردن من (۲)
۱۱:۳۳-۱۶:۵۵ تک‌نوازی سه‌تار (جملات آوازی)

۲۱. شور: به همراهی سه‌تار ابوالحسن صبا

۰۰:۰۰-۰۳:۵۸ دونوازی تمبک و سه‌تار (ضربی گریلی هشتری)
۰۳:۵۸-۰۶:۰۷ تک‌نوازی سه‌تار (جملات آوازی)
۰۶:۰۷-۰۷:۵۸ ساز و آواز با سه‌تار (شعر از حافظ)
مصلحت نیست که از پرده برون افتد راز (۲)

ور نه در مجلس رندان خبری نیست که نیست

۰۷:۵۸-۰۹:۴۵ تک‌نوازی سه‌تار (جملات آوازی)

۰۹:۴۵-۱۶:۳۲ ضربی‌خوانی با سه‌تار (اشعار به ترتیب از مهدی اخوان ثالث، ناشناس، ناشناس و سعدی)

من با تو نگویم که تو پروانه‌ی من باش
چون شمع بیا روشنی خانه‌ی من باش
در خانه من رونق اگر نیست، صفا هست
یک چند بیا رونق کاشانه‌ی من باش (۲)
من یاد تو را سجده برم ای صنم اکنون (۲)
یک‌چند بیا خود بت بتخانه‌ی من باش (۲)

اگر دل می‌بری جانا، روا باشد که دلداری
میان دلبران الحق، به دل‌بردن سزاوارای
دلا دیشب چه می‌کردی
تو در کوی حبیب من
الهی خون شوی ای دل (تو هم گشتی رقیب من) (۳)

ای خدا یار مرا کشت گرفتارش کن
ز ره قدر تو چند روز بیمارش کن
سر و کارش به طبیبان دغل‌باز انداز
یا که از حال من زار خبردارش کن

(با آواز صبا)
من چرا دل به تو دادم که دلم می‌شکنی
یا چه کردم که نظر نیز به من می‌نکنی (۲)

۱۶:۳۲-۲۰:۰۰ دونوازی تمبک و سه‌تار (جملات ضربی)

۲۲. ابوعطا: به همراهی سه‌تار ابوالحسن صبا، آواز منوچهر همایون‌پور، آواز و نی حسن کسائی. (ساعت ۲ پس از نیمه‌شب جمعه سوم آبان (احتمالاً ۱۳۳۴) در منزل

خود صبا ضبط شده است. دکتر پزشکان و همسرشان، حسین‌خان قوامی، و منتخب اسفندیاری (همسر استاد صبا) نیز در محفل حضور دارند.)

۰۰:۰۰-۰۱:۲۸ سه‌نوازی تمبک، نی و سه‌تار (جملات ضربی)

۰۱:۲۸-۰۸:۴۵ تصنیف «در کنج دلم» با آواز منوچهر همایون‌پور به همراهی تمبک، سه‌تار و نی

(شعر از پژمان بختیاری)

در کنج دلم عشق کسی خانه ندارد
کس جای در این کلبه‌ی ویرانه ندارد
دل را به کف هرکه نهم باز پس آرد
کس تاب نگهداری دیوانه ندارد
در بزم جهان جز دل حسرت‌کش ما نیست
آن شمع که می‌سوزد و پروانه ندارد (۲) (همراهی همگان در خواندن دوباره‌ی این مصرع)
تا چند کنی قصه‌ی اسکندر و دارا
ده روزه‌ی عمر این‌همه افسانه ندارد (همراهی همگان در خواندن این مصرع)
در انجمن عقل‌فروشان ننهم پای
دیوانه سر صحبت فرزانه ندارد

۰۸:۴۵-۲۰:۰۰ ضربی‌خوانی حسین‌خان تهرانی به همراهی ساز سه‌تار و نی

(اشعار به ترتیب از حافظ، عارف قزوینی و سعدی)

ای پادشه خوبان، داد از غم تنهایی
جان بی تو به لب آمد، (وقت است که تو بازآیی) (۳)
مشتاقی و مهجوری، دور از تو چنانم کرد
کز دست بخواهد شد، (پایاب شکیبایی) (۳)
دایم گل این بستان، شاداب نمی‌ماند
دریاب ضعیفان را، در وقت توانایی (۲)
دیشب گله‌ی زلفش، با باد صبا گفتم
گفتا غلطی، بگذر زین فکرت سودایی

نمی‌دانم چه در پیمانه کردی
تو لیلی‌وش مرا دیوانه کردی
چه شد اندر دل من جا گرفتی

مکان اندر در دل ویرانه کردی

من ندانستم از اول که تو بی‌مهر و وفایی
عهد نابستن از آن به که ببندی و نپایی
دوستان عیب کنندم که چرا دل به دادم
باید اول به تو گفتن که چنین خوب چرایی

مصلحت نیست که از پرده برون افتاد راز
ورنه در مجلس رندان خبری نیست که نیست (۲)

گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سرآید
گفتم که ماه من شو، (گفتا اگر برآِید) (۲)
گفتم دل رحیم‌ات کی عزم صلح دارد
گفتا مگوی با کس، (تا وقت آن درآید) (۲)

هرکسی را هوسی در سر و کاری در پیش
من بیچاره گرفتار هوای دل خویش
هرگز اندیشه نکردم که تو با من باشی (۲)
چون به دست آمدی ای لقمه از حوصله بیش (۲)

۲۰:۰۰-۲۰:۴۰ آواز حسن کسائی با سه‌تار (شعر از فهمی استرآبادی یا قصاب کاشانی)

شبم به محنت و روزم به انتظار گذشت
تمام مدت عمرم به انتظار گذشت

۲۰:۴۰-۲۱:۴۹ ضربی‌خوانی حسین‌خان تهرانی به همراهی سه‌تار و نی

ای که به پیش روی تو، سرو چمن خجل شده
سوسن و گل به پیش تو، بنده‌ی منفعل شده
تا به کی در غمت بسوزم
تا به کی در غمت گدازم
سوزم و سازم و بسازم

۲۱:۴۹-۲۲:۴۵ آواز حسن کسائی با سه‌تار (شعر از سعدی)

مجلس تمام گشت و به آخر رسید عمر
ما همچنان در اول وصف تو مانده‌ایم (۲)

۲۲:۴۵-۲۳:۲۲ ضربی‌خوانی حسین‌خان تهرانی به همراهی سه‌تار و نی

خدا گر ز حکمت ببندد دری
ز رحمت زند قفل محکمتری

۲۳:۲۲-۲۳:۵۰ تک‌نوازی سه‌تار (جملات ضربی بر اساس ملودی قسمت آخر ضربی‌خوانی)

۲۳:۵۰-۲۴:۳۷ توضیحی مختصر از زبان ابوالحسن صبا درباره‌ی این نوار

۲۳. بیات ترک: به همراهی تار جلیل شهناز

۰۰:۰۰-۰۰:۲۲ تک‌نوازی تار (جملات آوازی)

۰۰:۲۲-۰۱:۰۵ دونوازی تمبک و تار (جملات ضربی)

۰۱:۰۵-۰۲:۱۷ ساز و آواز با تار (اشعار از سعدی)

اگر از حاصل دنیا به قیامت پرسند (۲)
گویم آن روز که در خدمت جانان بودم

۰۲:۱۷-۱۰:۴۴ ضربی‌خوانی با تار (اشعار به ترتیب از ادیب نیشابوری (همراه با الحاقات قاجاری تصنیف همچو فرهاد)، ناشناس، شیدا و ناشناس (بحر طویل))

نه چو (همچو) فرهاد بود کوه‌کنی پیشه‌ی ما
کوه ما سینه‌ی ما، ناخن ما تیشه‌ی ما
بهر یک جرعه‌ی می منت ساقی نکشیم
اشک ما باده‌ی ما، دیده‌ی ما شیشه‌ی ما
ماه من شاه من
بیا بنشین به برم
بیا ای تاج سرم
دل به یار بی‌وفای خویشتن
دادم و دیدم سزای خویشتن
زخم فرهاد و من از یک تیشه بود
او به سر زد من به پای خویشتن
هرکه ننشیند به جای خویشتن
افتد و بیند سزای خویشتن (۲)

اگر دل می‌بری جانا، روا باشد که دل داری
میان دلبران الحق، (به دل‌بردن سزاواری) (۲)
دلا دیشب چه می‌کردی، تو در کوی حبیب من؟
الهی خون شوی ای دل، (تو هم گشتی رقیب من) (۲)

کیه کیه در می‌زنه، من دلم می‌شنگه
مرغ دلم پر می‌زنه، من دل می‌شنگه
درو با لنگر می‌زنه، من دلم می‌شنگه (۲)
کیه کیه در می‌زنه، برو درو وا کن (۲)
عقرب زلف کجت با قمر قرینه
تا قمر در عقربه، حال ما چنینه (۲)

دوش دیدم صنمی سروقدی لاله‌عذاری
که نظر کرده ز زیبایی و رعنایی و بنشسته سر زلف دوتا
گفتم ای گل، عنقریب است که از پشت لب سبزه خطی سر زند و موی از آن سر به در آید
سر موی تو با ... گلیم
... تنگ، نمدقالی قالیچه ایوان فلک فرش نماید
بیایی و بشینی و ببینی
ناگه گذرت ره از آن راه بیوفتد
تو بگویی سلامی و علیکی
من بگویم چه سلامی چه علیکی (۲)
ما ترک نمودیم نمک مهر و وفا را (۲)
۴۴:۱۰-۱۳:۱۵ دونوازی تمبک و تار (جملات ضربی)

۲۴. ابوعطا: به همراهی آواز علی‌اکبر گلپایگانی، آواز حسین‌خان سعادتمند قمی، پیانو مرتضی‌خان محجوبی و ویلن علی تجویدی (این برنامه که در منزل مرتضی‌خان محجوبی ضبط شده است، در بعضی منابع به عنوان اولین اثر به‌جامانده از آواز علی‌اکبر

گلپایگانی ذکر شده است که در سن ۱۶-۱۷ سالگی (۱۳۲۸-۱۳۲۹) ضبط شده است.)[۲]

۰۰:۰۰-۰۱:۵۴ صحبت (جملاتی از میرنقی موسوی که نقش مجری و معرف برنامه را بر عهده دارد)

۰۱:۵۴-۰۲:۲۸ دونوازی پیانو و ویلن (جملات آوازی)

۰۲:۲۸-۰۹:۱۵ سه‌نوازی تمبک، پیانو و ویلن (جملات ضربی)

۰۹:۱۵-۱۴:۴۳ ساز و آواز علی‌اکبر گلپایگانی با ویلن و پیانو (اشعار از مولانا)

از عقل و ادب هیچ مگویید که امروز (۲)
جز حالت شوریده و مستانه ندانیم
گفتند در این خانه یکی دام نهاده‌ست
(در دام چنانیم) (۲) که ما دانه ندانیم
امروز مها خویش ز بیگانه ندانیم
(مستیم بدان‌سان) (۲) که ره خانه ندانیم

۳۴:۴۱-۲۳:۵۱ دونوازی تمبک و پیانو (جملات ضربی)

۱۵:۳۲-۱۹:۰۳ ساز و آواز علی‌اکبر گلپایگانی با ویلن و پیانو (اشعار از مولانا)

باده ده و کم پرس که چندان قدحت نیست (۲)
(کز یاد تو ما) (۲) باده و پیمانه ندانیم
کز یاد تو ما باده و پیمانه ندانیم (۲)

۱۹:۰۳-۲۲:۵۹ ضربی‌خوانی با ویلن و پیانو (اشعار به ترتیب از نظامی گنجوی، عارف قزوینی و حافظ)

مائیم کجا، تو کجائی (در دیوان نظامی، اصل شعر «آیا تو کجا و ما کجائیم» می‌باشد.)
تو زان که و ما تورائیم
مائیم و نوای بی‌نوائی
بسم‌الله اگر حریف مائی (۲)

به مرغان چمن گویید از من
قفس تنگ است از بی‌هم‌زبانی

---

۲. بنابر منابع اینترنتی انتشاردهنده‌ی این فایل، یکی از اشخاص حاضر در این جمع که اقدام به ضربی‌خوانی می‌کند بانو قمرالملوک وزیری است. اما لازم به ذکر است که نگارنده به هیچ‌وجه این ادعا را درست نمی‌داند. اگر به صدا، نحوه‌ی خواندن و هماهنگی تمبک با آواز دقت شود، اشتباه‌بودن این ادعا به سادگی قابل تشخیص است. تنها کسی که در این فایل به ضربی‌خوانی اقدام می‌کند، حسین‌خان تهرانی است. علت این ادعا آن است که در قسمتی از ضربی‌خوانی به دلیل نامعلومی، صدای تهرانی گرفته و دچار کمی تغییر می‌شود، که این تغییر باعث اشتباه گرفته‌شدن صدای او با صدای قمرالملوک وزیری شده است.

گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سرآید
گفتم که ماه من شو، گفتا اگر برآید
گفتم دل (رحیمت) (۳) کی عزم صلح دارد
(گفتا مگوی با کس) (۲) تا وقت آن سرآید

۲۲:۵۹-۲۶:۱۰ ساز و آواز حسین‌خان سعادتمند قمی با ویلن و پیانو (اشعار از سعدی)

ای از بهشت جزئی و از رحمت آیتی
حق را به روزگار تو با ما عنایتی
گفتم نهایتی بود این درد عشق را (۲)
هر بامداد می‌کند از نو بدایتی

۲۵. ابوعطا: به همراهی سنتور کیقباد ظفر بختیار (قباد ظفر)[۳]

۰۰:۰۰-۰۰:۲۹ تک‌نوازی سنتور (جملات آوازی)

۰۰:۲۹-۰۵:۳۰ ضربی‌خوانی با سنتور (اشعار از حافظ)

عارف از پرتو می راز نهانی دانست
گوهر هر کس از این لعل توانی دانست (۲)
قدر مجموعه‌ی گل مرغ سحر داند و بس
که نه هر کو ورقی خواند معانی دانست (۳)
عرضه کردم دو جهان بر دل کارافتاده
به‌جز از عشق تو باقی همه فانی دانست
دلبر آسایش ما مصلحت وقت ندید
ور نه از جانب ما دل‌نگرانی دانست

۲۶. شور-ابوعطا: به همراهی سنتور کیقباد ظفر بختیار (قباد ظفر)

۰۰:۰۰-۰۴:۰۰ تک‌نوازی سنتور (جملات آوازی)

۰۴:۰۰-۵۰:۶۰ ضربی‌خوانی با سنتور (اشعار به ترتیب از طاهره قرة العین و حافظ)

تا به تو افتدم نظر (چهره به چهره، رو به رو) (۲)

---

۳. شماره‌ی ۲۵ و ۲۶ در این فهرست که به همراهی سنتور مهندس قباد ظفر (کیقباد ظفر بختیار) به شکل خانگی روی صفحه‌ی ۷۸ دور (صفحه‌ی سنگی) خانگی ضبط شده‌اند، در واقع پشت و روی یک صفحه بوده. نگارنده به‌طور قطع نوازنده‌ی این صفحه را (بنا بر اطلاعات درج‌شده روی خود صفحه که در آرشیوی خصوصی نگهداری می‌شود) نه ابوالحسن‌خان صبا، بلکه مهندس قباد ظفر می‌داند. متأسفانه تا به امروز از سنتورنوازی ابوالحسن صبا هیچ نمونه‌ای یافت نشده است.

شرح دهم غم تو را (نکته به نکته، مو به مو) (۲)
(شرح دهم غم تو را) (۲) (نکته به نکته، مو به مو) (۳)
(در پی دیدن رخت) (۲) همچو صبا فتاده‌ام
کوچه به کوچه، در به در (خانه به خانه، کو به کو) (۲)

ای پادشه خوبان داد از غم تنهایی
جان بی تو به لب آمد، (وقت است که تو بازآیی) (۳)
مشتاقی و مهجوری دور از تو چنانم کرد
کز دست بخواهد شد (پایاب شکیبایی) (۳)

ای که به پیش روی تو سرو چمن خجل شده
سوسن و گل به پیش تو، بنده‌ی منفعل شده

نتیجه‌گیری

۱. تعداد آثاری که تاکنون از ضربی‌خوانی حسین‌خان تهرانی یافت شده است، به ۲۶ عدد می‌رسد و دربرگیرنده‌ی مایه‌های شور، افشاری، دشتی، بیات ترک، ابوعطا، نوا، همایون و بیات اصفهان است. تعدد مایه‌ها در آثار ضربی‌خوانی حسین‌خان تهرانی و حرکت ظریف و دقیق وی در بین مایه‌ها و گوشه‌ها در هر یک از این آثار، نشان از تسلط و تبحر وی در موسیقی دستگاهی و ردیف آن دارد.

۲. در این آثار، اساتید ابوالحسن‌خان صبا (با سه‌تار، ویلن و آواز)[۴] ، مهدی خالدی (با ویلن)، حسن کسائی (با نی و آواز)، جلیل شهناز (با تار)، لطف‌الله مجد (با تار)، علی تجویدی (با ویلن) مرتضی‌خان محجوبی (با پیانو)، منوچهر همایون‌پور (آواز)، حسین سعادتمند قمی (با آواز) و

---

۴. لازم به ذکر است که در آرشیو زنده‌یاد عبدالله اشرفی (دیپلمات، نوازنده‌ی سه‌تار و شاگرد درویش‌خان) اثری وجود دارد که بنابر ادعای خانواده‌ی اشرفی، در آن ابوالحسن‌خان صبا به کمانچه‌نوازی اقدام کرده است و حسین‌خان تهرانی وی را با آواز و تمبک همراهی کرده است. به علت در دسترس نبودن آن اجرا به صورت کامل و با کیفیت و همچنین شک و شبهه‌ی وارد بر آن از نظر نگارنده، از آوردن آن در این فهرست خودداری شده است. اما لازم به ذکر است که در این اجرا، حسین‌خان تهرانی به خواندن تصنیف «یک سلسله مو» در مایه‌ی بیات ترک اقدام می‌کند. البته باید گفته شود که نگارنده خود بر خلاف گفته‌ی خانواده‌ی آن مرحوم، بر این باور است که خواننده‌ی این قطعه، حسین‌خان تهرانی نبوده و شخص دیگری (احتمالاً خود عبدالله اشرفی) در حال خواندن و نواختن تمبک است. علت ادعای نگارنده آن است که نه‌تنها صدای شخص خواننده تفاوت جدی با صدای حسین‌خان تهرانی دارد، بلکه کیفیت و صلابت نوازندگی تمبک در این اجرا نیز به شدت پایین است.

علی‌اکبر گلپایگانی (با آواز) حسین‌خان تهرانی را همراهی کرده‌اند. در بین این آثار، کسی که بیشترین میزان همکاری با حسین‌خان تهرانی را داشته است، کسی نیست جز استاد و دوست صمیمی او، ابوالحسن‌خان صبا. تعدد هنرمندان همراه در این آثار نشان از روحیه‌ی اجتماعی و خون‌گرم حسین‌خان تهرانی و ارتباط نزدیک او با اساتید نسل خود دارد.

۳. اشعاری که حسین‌خان تهرانی در آثار ذکر شده مورد استفاده قرار داده است، در پردازش و خواندن آثار فوق از تنوع بسیاری برخوردارند. طیف وسیعی از شاعران و مکاتب شعری از نظر تاریخی و سبکی در اشعار مورد استفاده‌ی وی دیده می‌شوند. از شاعرانی چون حافظ و سعدی گرفته که سهم بیشتری از اشعار مورد استفاده‌ی وی دارند، تا شاعران معاصرتری چون فروغی بسطامی. حتی در موردی (اثر شماره‌ی ۲۰ در فهرست) حسین‌خان تهرانی شعری معروف از شاعر معاصر، مهدی اخوان ثالث (من با تو نگویم که تو پروانه‌ی من باش) نیز خوانده است. استفاده‌ی حسین‌خان تهرانی از شعر مهدی اخوان ثالث، قدیمی‌ترین مورد از استفاده از شعر مهدی اخوان ثالث در موسیقی ایرانی است. بعضی از اشعار مورد استفاده‌ی تهرانی در چند نوبت با مایه‌های متفاوت تکرار شده‌اند و از آن‌ها استفاده شده است. این قضیه نشان از تسلط حسین‌خان تهرانی بر اوزان شعر فارسی، ریتم در موسیقی ایرانی و توانایی وی در استفاده از یک شعر در چند مایه دارد.

۴. ضربی‌خوانی‌های حسین‌خان تهرانی از نظر ریتم دارای تنوع بسیاری هستند. تسلط وی بر ریتم و بر اشعار مورد استفاده، این امکان را به او داده است که بسیار سریع و تمیز ریتم را تغییر دهد و به شعر و ادای صحیح آن لطمه‌ای وارد نکند.

۵. این نکته که حسین‌خان تهرانی توامان در امر آواز و تمبک‌نوازی به آن درجه از فهم و تسلط رسیده است که می‌تواند در حین اجرای ظریف‌ترین و سخت‌ترین ریتم‌ها و فن‌های تمبک، هم‌زمان به خواندن آواز و یا آواز ضربی بپردازد، توانایی و استعدادی است کم‌نظیر.

۶. فهرست بالا بر اساس آثاری که نگارنده از وجود آن‌ها خبر داشته و یا به آن‌ها دسترسی داشته است تهیه شده است. اما باید ذکر کرد که احتمال دارد آثار دیگری از ضربی‌خوانی حسین‌خان تهرانی روی صفحات سنگی خصوصی، نوارهای ریل مغناطیسی و نوارهای ضبط سیمی وجود داشته باشد که تاکنون یافت نشده‌اند. امید است که فهرست ارائه‌شده از آثار، پژوهشگران را در پیدا کردن این آثار و مطالعه و تحلیل آن‌ها و همچنین یافتن آثار بیشتری از حسین‌خان تهرانی یاری رساند. راهش پر رهرو باد.

منابع

- کنی‌یر، مایکل ۱۳۸۶. صفحه‌های فارسی شرکت گرامافون، برگردان به فارسی: محسن محمدی، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- منصور، امیر. ۱۳۸۶. «دیسکوگرافی صفحه‌های سنگی پولیفون با برچسب قرمز»، ژورنال صفحه‌سنگی، سال سوم، شماره‌ی ۱۱: ۲۹-۳۶.
- ـــــــ . ۱۳۸۸. «دیسکوگرافی صفحه‌های فارسی کلمبیا (۱۳۲۶ شمسی)»، ژورنال صفحه‌سنگی، سال پنجم، شماره‌ی ۱۸: ۵-۹.

نقش مضراب در پدیدآمدن سبک‌های مختلف سنتورنوازی

نویسنده: مهرنوش ذوالفقاری

مقدمه

نخستین اصل در نوازندگی، کیفیت اجراست و صدادهی یکی از عوامل مهم در شکل‌گیری آن است. تلاش و دقت و تمرین درست، همراه با رعایت نکات و تکنیک‌های اجرایی از عواملی هستند که در صدادهی نقش مهمی دارند. مواردی اعم از شکل و جنس مضراب، وزن، ضخامت، نمددار یا بی‌نمد بودن و ضخامت نمد در صدادهی مؤثرند. علاوه بر این، نحوه‌ی گرفتن حلقه و دُم مضراب و میزان شُل یا محکم‌گرفتن مضراب در دست نوازنده بسیار مهم است. تمام این عوامل به فیزیک بدنی و به ویژه دست‌های نوازنده نیز بستگی دارد که موجب می‌شود هر نوازنده در نحوه‌ی گرفتن مضراب متفاوت عمل کند و در نتیجه صدادهی متفاوت خواهد شد. برای مثال، طبق تجربه‌ی نگارنده، هرچه انگشتان -به ویژه انگشت سبابه- حلقه‌ی مضراب را از سر انگشت بگیرد، صدای حاصل ظریف‌تر خواهد شد. این موضوع را نباید نادیده گرفت که سنتور به وسیله‌ی مضراب نواخته می‌شود و مانند دیگر سازها با بدن در تماس نیست و دست نوازنده آن را لمس نمی‌کند، بنابراین ارتباط نوازنده‌ی سنتور با ساز متفاوت با دیگر سازها است. بر این مبنا، دست و مضراب به عنوان تنها ابزار ارتباط نوازنده با ساز مهم‌ترین بخش در دستیابی به صدادهی مطلوب است. از عوامل دیگر می‌توان به میزان حرکت مچ و میزان بالاآمدن مضراب از سطح ساز پس از ضربه‌زدن (ارتفاع سر مضراب نسبت به سیم) اشاره کرد.

تغییرات به‌وجودآمده در ساختمان سنتور، همچنین شکل و ویژگی‌های مضراب از زمان قاجار تا عصر حاضر موجب ایجاد تغییر در نحوه‌ی صدادهی و تنوع در سبک‌های نوازندگی شده است. این تغییرات در دوره‌های مختلف صورت پذیرفته است. در دوران قاجار استفاده از مضراب بدون پوشش مرسوم بوده است؛ از مضراب سنگین‌تر و با ابعادی بزرگ‌تر استفاده می‌شده و شکل کلی آن متفاوت با شکل کنونی مضراب بوده است. در دوران معاصر استفاده از پوشش بر سر مضراب متداول می‌شود و برای این منظور از پنبه، چرم و نمد استفاده می‌شود. بنابراین مسئله‌ی ضخامت پوشش نمد نیز مطرح می‌شود. بنابر آنچه گفته شد، می‌توان به این مسئله پرداخت که تنوع شکل ظاهری مضراب و نحوه‌ی گرفتن آن موجب ایجاد سبک‌های مختلفی در سنتورنوازی شده است.

در این مقاله گردآوری داده‌ها با تکیه بر منابع صوتی، منابع کتابخانه‌ای و گفتگو با صاحب‌نظران انجام شده است. در این گفتگوها، روند تکامل ساخت مضراب و گونه‌های متفاوت آن که در دست نوازندگان یا سازندگان بوده بررسی شده و از نمونه‌های مختلف مضراب عکس‌برداری شده است. همچنین سعی شده با تشریح ساختار و مقایسه‌ی انواع مضراب‌ها، به ارتباط شکل هندسی ساز با فرم مضرابی که برای نواختن با آن انتخاب می‌شده و اصالت‌های موجود در شیوه‌ی نوازندگی پرداخته شود.

مضراب نمددار

در گذشته نوازندگان از مضرابِ بدون پوشش (در قسمت سر مضراب) استفاده می‌کردند. با گذشت زمان، برخی از نوازندگان بر حسب سلیقه‌ی شخصی برای این‌که صدای نرم‌تر و بهتری داشته باشند از پنبه، نخ، الیاف و چرم به عنوان پوشش مضراب استفاده می‌کردند. این‌که نوازندگان سنتور برای اجرا در دربار هنگام خوابِ شاهان یا در زمان تمرین‌های شخصی، برای کم‌کردن صدای ساز روی سنتور را با حوله یا پارچه‌ای ضخیم می‌پوشاندند حاکی از آن است که به روشی برای کم‌کردن صدا احساس نیاز می‌شده است (خالقی ۱۳۷۸: ۱۵۷-۱۵۰).

بنابر گفتگوها، مطالعات و تحقیقات نگارنده، نوازندگانِ شیوه‌های قدیم اضافه‌کردن نمد بر سر مضراب را به چند علت درست نمی‌دانستند: ۱. فشار و نیروی بیش از اندازه برای ضربه‌زدن بر ساز ۲. تغییر سنوریته‌ی سنتور (شبیه‌شدن آن به پیانو) ۳. گوش‌آزار بودن صدا در اثر ضربه‌ی محکم بر ساز ۴. کاهش صدای بلورین و شفاف سنتور.

نوع پوشش مضراب

در انتخاب نوع پوشش مضراب معیار معینی وجود ندارد. نوع پوشش با تأثیر از تجربه‌ی شنیداری

و سلیقه‌ی شخصی نوازنده، برای دستیابی به صدادهی مطلوب او انتخاب و استفاده می‌شود. بررسی متون مربوط به سنتور و مضراب و همچنین مطالب شفاهی که از استادان این ساز نقل شده است نشان می‌دهد که از گذشته تا امروز، جنس‌های مختلفی اعم از نخ و پنبه یا حاشیه‌ی کلاه نمدی و گاهی موکت نازک بر سر مضراب می‌چسبانده‌اند. حجم صدایی که مضرابِ با پوشش ایجاد می‌کند کمتر از مضرابِ بدون پوشش است.

حال این سؤال پیش می‌آید که چرا در دهه‌های اخیر از مضراب‌های نمددار بیشتر استفاده می‌شود؟ بی‌شک نمی‌توان از تغییر در ذائقه‌ی شنیداری و زیبایی‌شناسی نوازندگان این ساز چشم‌پوشی کرد. بنا به نقل‌قول‌ها و شنیدن آثار سنتورنوازان و مشاهده‌ی انواع مضرابِ مورد استفاده‌ی نوازندگان و همچنین تجربه‌ی شخصی نگارنده در جهت رسیدن به انواع صدادهی مطلوب، برای این‌که ساز صدایی بلند و تیز داشته باشد می‌توان از نمد نازک استفاده کرد و آن را قبل از چسباندن کوبید. و برعکس، برای نرم‌تر کردن صدا و کم‌کردن حجم آن می‌توان از نمد ضخیم استفاده کرد. حتی نوع و مقدار چسب مورد استفاده برای چسباندن نمد هم در صدادهی مؤثر است. چون وزن مضراب، از قسمت میانی مضراب تا سرِ مضراب و از قسمت میانی تا دُم مضراب، متناسب و متعادل است، این تعادل نباید با چسباندن نمد از بین برود. لذا باید توجه داشت پس از افزودن نمد، مضراب از نظر وزنی متعادل بماند. اگر خود نمد سنگین و خیلی ضخیم باشد، باعث از بین رفتن این تعادل و سنگین‌تر شدن سر مضراب خواهد شد.

ویژگی‌های مضراب در سبک‌های سه نوازنده‌ی برجسته‌ی سنتور

الگوی مضراب فرامرز پایور (۱۳۱۱-۱۳۸۸)

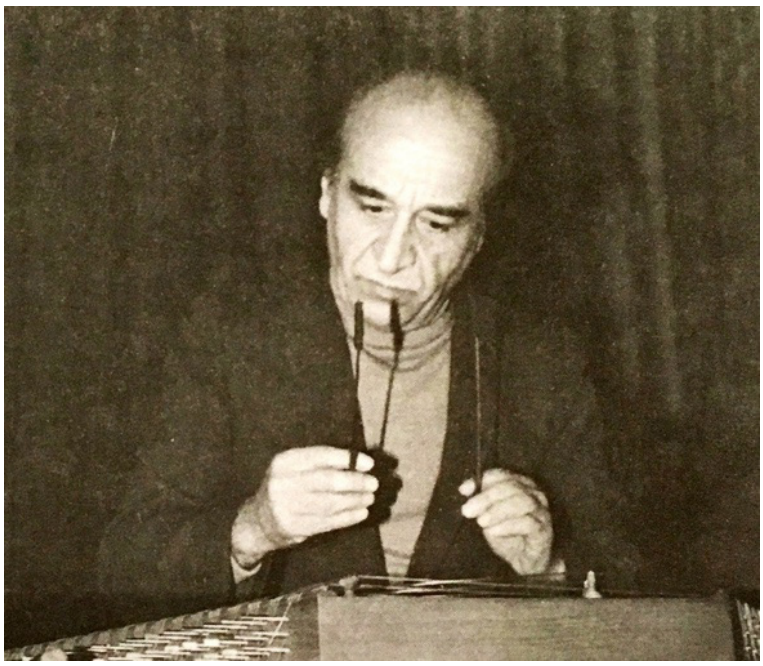
نکته‌ی مهمی که در مضراب‌های فرامرز پایور دیده می‌شود ساقه‌ی آن است که کمی انحنا دارد. سوسن اصلانی از شاگردان ایشان، در گفتگو با نگارنده این طور بیان می‌کند:

> استاد پایور مضراب‌هایشان را کمی روی حرارت فندک می‌گرفتند تا مقداری نرمی و انحنا پیدا کند. شیب ساقه‌ی مضراب‌های پایور نسبت به سنتورنوازان دیگر بیشتر بود. زیرا ایشان به هنگام نواختنِ ریز از مچ استفاده می‌کردند و معتقد بودند وقتی ساقه‌ی مضراب قوس بیشتری داشته باشد، نواختن ریز آسان‌تر است. (گفتگوی شخصی نگارنده با اصلانی: ۱۳۹۶)

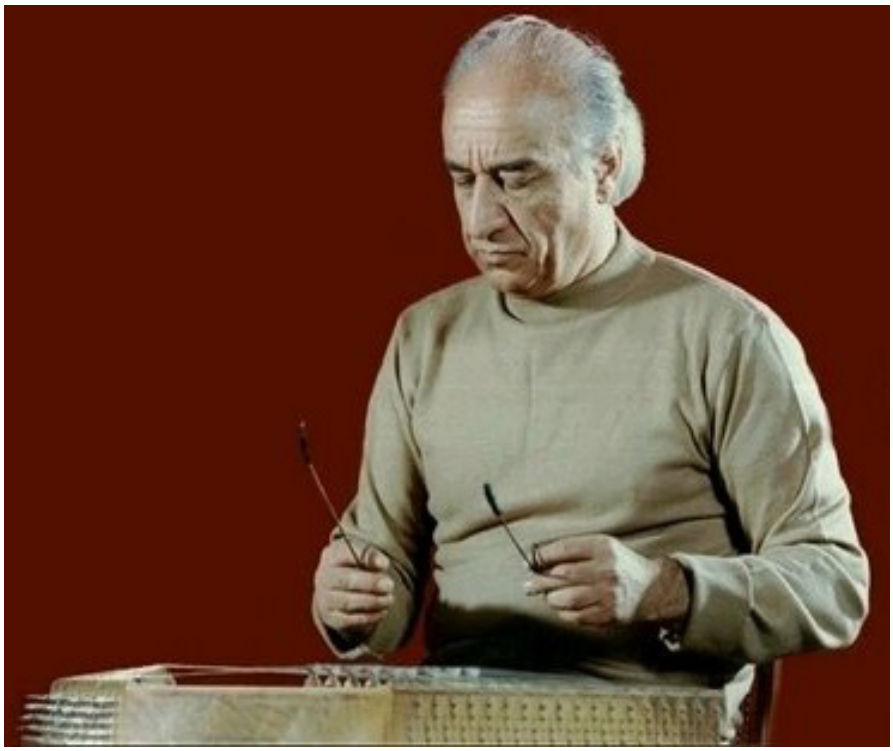
مضراب فرامرز پایور

مورد استفاده در کلاس درس (برگرفته از مجموعه‌ی شخصی آقای وحید طهرانی‌آزاد)

اصلانی می‌گوید استاد پایور اغلب از مضراب نمددار استفاده می‌کردند و ضخامت نمد زیاد نبود. اگرچه در کلاس درس از هنرجو می‌خواستند برای این‌که گوششان اذیت نشود از مضراب با نمد ضخیم استفاده کند، اما خود از نمد با ضخامت کم استفاده می‌کردند (گفتگوی شخصی نگارنده با اصلانی ۱۳۹۶). بر اساس نمونه‌های تصویری موجود از کنسرت‌ها و نقل‌قول‌هایی از هنرجویان پایور، در شیوه‌ی نوازندگی او مضراب‌زدن با حرکت مچ دست صورت می‌گیرد و هیچ‌گونه حرکت اضافی در بدن (مانند انگشتان، بازوها، آرنج یا شانه‌ها) دیده نمی‌شود. کنترل مضراب‌ها در هر دو دست به یک اندازه و یکسان است. فاصله‌ی بین میز و صندلی مطابق با فیزیک بدن نوازنده برای تسلط بر هر سه پوزیسیون سنتور با دقت رعایت می‌شود. مضراب از ارتفاع بیشتری بر سیم‌ها فرود می‌آید. سر مضراب‌ها هنگام اجرا، با زاویه‌ی تقریباً ۸۰ درجه به سمت بالا قرار می‌گیرد، که همه‌ی این موارد از ویژگی‌های مهم در سبک و شیوه‌ی نوازندگی پایور محسوب می‌شود (اطرایی ۵۴:۱۳۸۹).



نمونه تصویر موجود از فرامرز پایور هنگام نوازندگی و ارتفاع مضراب ایشان نسبت به ساز فرامرز پایور، اصفهان ۱۳۷۰ (اطرایی ۱۳۸۹)



فرامرز پایور، فرم دست و نحوه‌ی گرفتن مضراب در شیوه‌ی فرامرز پایور اجرا با مضراب نمددار

گفته شد که فرم دست‌ها و حالت گرفتن مضراب نوازنده در نحوه‌ی صدادهی ساز تأثیرگذار است. با توجه به تصاویر موجود از فرامرز پایور، انگشتان او هنگام گرفتن مضراب جمع شده و گِرد هستند، اما حالت گرفتن مضراب در دست چپ با دست راست متفاوت است و انگشتان بنصر و خنصر دست چپ ایشان هنگام نواختن به داخل جمع شده‌اند که از دیدگاه افقه این مورد اخیر، در اجرای با مچ مشکلی ایجاد نمی‌کند. «پایور به هنرجویان دوره‌ی مقدماتی به نواختن از مچ تأکید می‌کردند و نیز راحتی دست و نوازنده را برای رسیدن به صدادهی مناسب لازم می‌دانستند و معتقد بودند هر شخص طریقه‌ی مضراب‌نواختن را باید بنا بر اساس آناتومی و اسلوب بدنش فرا بگیرد و با دقت آن را ارتقا بخشد» (گفتگوی شخصی نگارنده با افقه ۱۳۹۶).

افقه درباره‌ی شیوه‌ی مضراب‌زدن پایور می‌گوید:

> از مهم‌ترین مشخصه‌های صوتی در ساز فرامرز پایور، محل فرود مضراب است. در کلاس درس یا اجراها متوجه می‌شدم محل فرود مضراب ایشان هنگام استفاده از هر سه نوع مضراب بی‌نمد، کم‌نمد و پُرنمد، ثابت بود و همیشه نزدیک به خرک می‌نواختند. ایشان اغلب مضراب را حدود دو تا سه سانتی‌متری از خرک فرود می‌آوردند. مقدار نمد در ایجاد صدادهی بسیار مهم است. جنس نمدِ مضرابِ پایور اغلب از کلاه‌نمدی بود که آن را با چسب‌هایی مانند پاتکس یا رازی می‌چسباندند. نمدی که استاد استفاده می‌کردند خیلی ضخیم نبود و به هنرجویان‌شان نیز توصیه می‌کردند ضخامت نمد مضراب باید به اندازه‌ای باشد که صدای حاصل از آن با برخورد به سیم، زیاد و بلند نباشد. به هنرجویانی که با شدت و بلند می‌نواختند تأکید می‌کردند که آرام بنوازند، زیرا معتقد بودند سنتور خودش پُرصداست، بنابراین باید نرم نواخته شود. ایشان در اجرای جفت‌ها، شلال‌ها و چند تکنیک دیگر به حرکت از مچ بسیار تأکید داشتند. (گفتگوی شخصی نگارنده با افقه ۱۳۹۶)

مضراب بی‌نمد

مضراب‌هایی را که به منظور نواختن بدون نمد ساخته می‌شوند به اصطلاح «سرسنگین» می‌گویند. وزن آن‌ها بیشتر است و سطح مقطع بیش‌تری نسبت به مضراب‌های معمولی دارند. بنابراین نمی‌توان روی آن‌ها از نمد استفاده کرد چون باعث زیادتر شدن وزن آن می‌شود. از سوی دیگر، با کندن نمد از مضراب‌های معمولِ امروزی نمی‌توان به صدادهی مضراب‌های سرسنگین دست یافت. به دو دلیل:

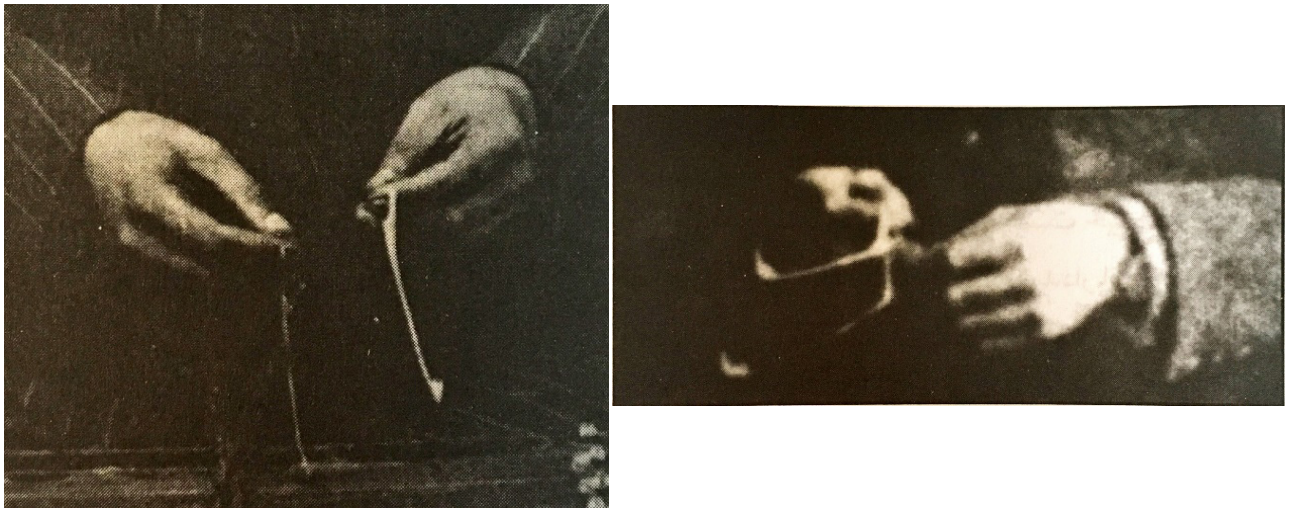
نخست این‌که مقطع سر مضراب‌های امروزی مانند مضراب‌های قدیمی ضخیم نیست. سر مضراب در این مضراب‌ها بیشتر از مضراب های قدیمی تراشیده می‌شود که باعث می‌شود مقطع

سر مضراب کمتر شود. در نتیجه، وقتی این نوع مضراب بدون نمد زده شود صدا تیزی زیادی خواهد داشت. دوم این‌که اگر بخواهیم از مضراب‌های امروزی، بدون نمد استفاده کنیم، مضراب فاقد وزن کافی خواهد بود. در نتیجه، این عامل نیز که در صدادهی حاصل از مضراب مؤثر است موجب ناخوشایند شدن صدا می‌شود.

الگوی مضراب حبیب سماعی (۱۲۸۰-۱۳۲۵)

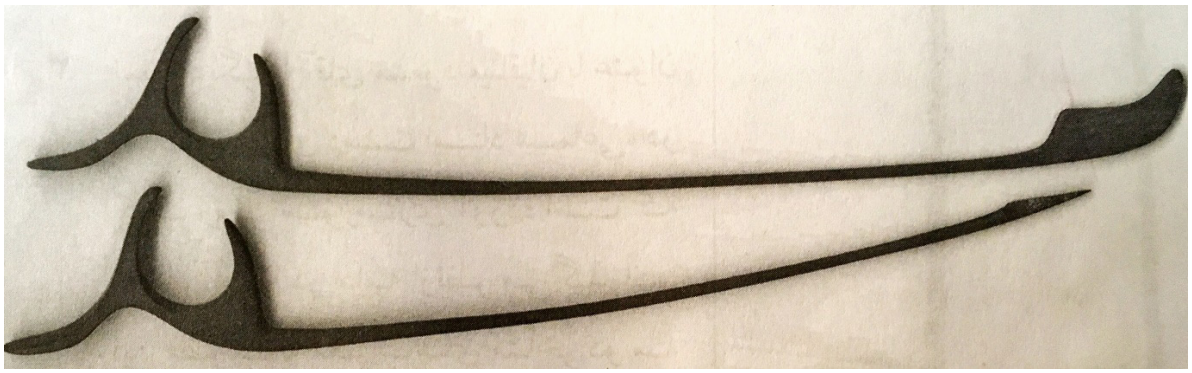
هنگامی که با مضراب بی‌نمد می‌نوازیم ارتفاع مضراب از سیم باید حدود دو سانتی‌متر باشد. اگر مضراب بیشتر از این بالا بیاید از تماس محکم سر مضراب با سیم حجم صوتی زیاد و صدایی خشن به گوش می‌رسد. نوازندگانی که به نواختن با مضراب نمددار عادت دارند نباید برای نواختن با مضراب بی‌نمد به همان شیوه‌ی مألوف عمل کنند، زیرا ضربِ دست و قدرتی که نوازنده هنگام اجرا با مضراب بانمد به کار می‌برد بیشتر از قدرتی است که برای نواختن با مضراب بدون نمد لازم است. بنابراین می‌بایست مناسب با نوع مضراب، نحوه‌ی گرفتن و شیوه‌ی نواختن آن را آموخت.

آثار حبیب سماعی به لحاظ هنری دارای چند ویژگی مهم هستند. اولین ویژگی مربوط به نوع صدادهی مضراب‌ها است. مضراب‌های او با سری بزرگ و بدون پوشش بودند. او تلاش نمی‌کرد که با افزودن پوشش روی مضراب‌ها صدای سنتور را از حالت تیزی خارج و به پیانو شبیه کند، زیرا نوع صدا در فرهنگی که حبیب در آن پرورش یافته است باید کاملاً شفاف و بلورین باشد. همان‌طور که تا قبل از او برای کم‌کردن حجم صدای سنتور روی ساز را با پارچه‌ای می‌پوشاندند، پس از او استادان سنتور پوشش‌هایی از جنس نمد، پارچه و چرم به مضراب‌ها افزودند. از دوره‌ی حبیب سماعی به بعد، استفاده از نمد باب شد که تا امروز از آن استفاده می‌شود.



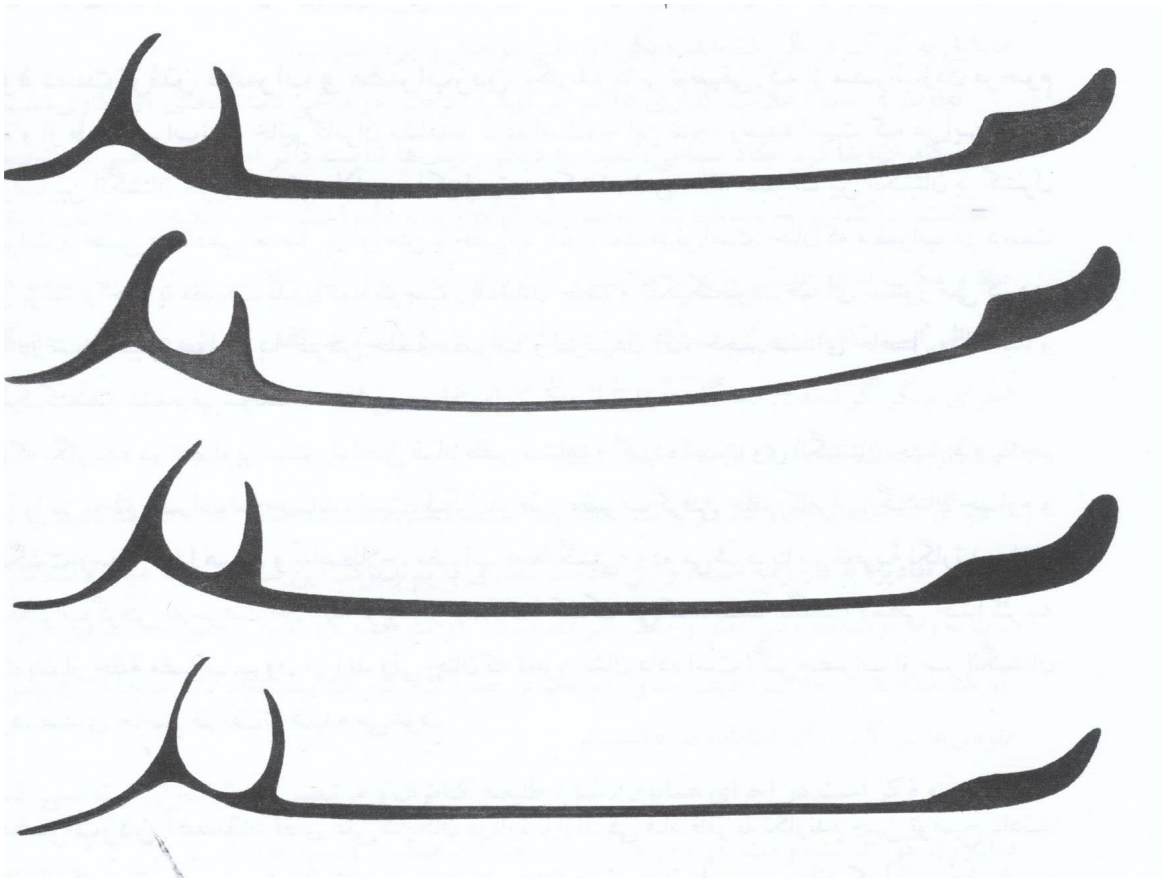
مضراب‌های حبیب سماعی

تصویر بزرگ‌شده برگرفته از (اطرایی ۱۳۷۱: ۴۱ و ۴۰)



یک جفت مضراب حبیب سماعی برگرفته از مجموعه‌ی قباد ظفر (منا ۱۳۸۹: ۱۳۵)

در هر دو نمونه تصویر از مضراب‌های سماعی، مضراب‌ها فاقد پوشش هستند.



اولین مضراب از بالا: مضراب حبیب سماعی (برگرفته از مجموعه‌ی شخصی قباد ظفر)

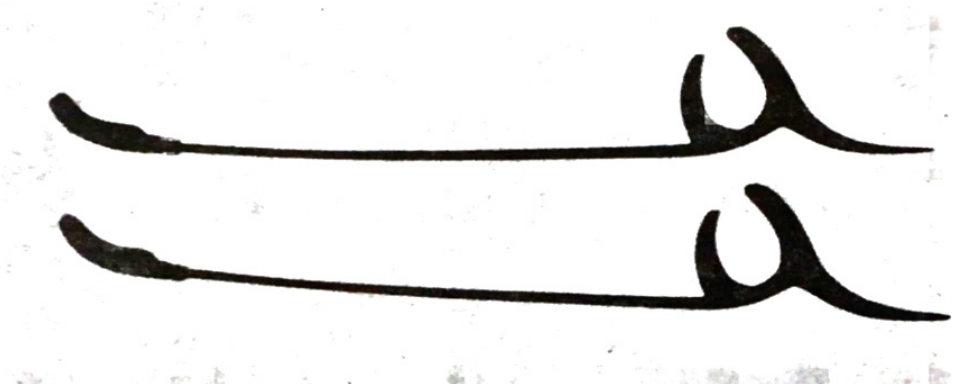
دومین مضراب از بالا: مضراب طلیعه کامران (برگرفته از مجموعه‌ی شخصی وی)

سومین مضراب از بالا: مدل مضراب بدون نمد امروزی (برگرفته از مجموعه‌ی شخصی شهاب مِنا)

آخرین مضراب: یک مدل مضراب امروزی که به آن نمد بسته می‌شود (برگرفته از مجموعه‌ی شخصی شهاب مِنا)

تصویر برگرفته از (کامران و مِنا ۴۵:۱۳۸۸)

به نظر نگارنده، با توجه به تصاویر به‌جامانده از مضراب‌های حبیب سماعی، تفاوت مضراب‌های قدیم و امروزی در دُم و حلقه‌ی آن است. در مضراب‌های سماعی دُم مضراب کوتاه‌تر از مضراب‌های کنونی و حلقه‌ی آن به اصطلاح «گوشت‌دارتر» است.



نمونه‌ی دیگری از مضراب دست حبیب سماعی

(میثاقیان ۷۴:۱۳۷۵)

برخی از نوازندگان بر این باورند که صدای مضرابِ فاقد نمد، تیز و گوش‌خراش است. پس چطور شنیدن آثار قدما نظیر حبیب سماعی گوش‌خراش نیست؟ بر اساس تجربه‌ی شنیداری نگارنده و مطالب شفاهی اساتید در کلاس‌ها، یکی از مهم‌ترین علل گوش‌خراش نبودن صدای سنتور استادان در قدیم، کوک سازشان بوده است. چون عموماً سازهای خود را پایین‌تر از دیاپازون کوک می‌کردند. بنابراین صدا بم‌تر احساس می‌شده است.

فرم دست و نحوه‌ی گرفتن مضراب در شیوه‌ی حبیب سماعی

طبق گفته‌های مجید کیانی، در تفکر حبیب سماعی، اصالت جنس صدا بسیار مهم است و در تفکر بعد از وی تغییر این اصالت اهمیت یافته است. هر کدام از این شیوه‌ها، مبانی فلسفی و فکری خاص خود را دارند. با شنیدن پنج صفحه‌ی باقی‌مانده از حبیب سماعی، می‌توان به حرکات روان مضراب روی ساز و اجراهای پُرسرعت با شدت کنترل‌شده‌ی مضراب پی برد. این موضوع را نباید نادیده گرفت که صرفاً کمبود وقت برای ضبط روی صفحه دلیل سرعت زیاد در اجرای این قطعات نبوده است بلکه ورزیدگی و تبحر نوازنده نیز از علل مهم اجرای پرسرعت است. این افزایش سرعت و تغییر آن در لحظه را می‌توان در صفحات ابوعطا، حجاز، ماهور و دلکش شنید.

هنگامی که با مضراب بی‌نمد می‌نوازیم، در کنترل شدت نواخت‌ها باید دقت لازم را داشته باشیم تا صدای مطلوب از ساز شنیده شود. زیرا در صورتی که شدت برخورد حساب‌شده و در کنترل نباشد، صدای حاصل بر اثر برخورد چوب لخت بر سیم، تیز و خشن خواهد بود. در

نواخته‌های حبیب سماعی و شاگردانش، هیچ‌گونه صدای ناخواسته و نامطلوبی ناشی از ضربات بیش از حد محکم و همراه با خشونت شنیده نمی‌شود.

شهاب مِنا می‌نویسد:

> بنا بر توصیفی که از مضراب‌زدن مرحوم ظفر شنیده و از طرز مضراب‌زدن خانم کامران مشاهده کرده به این نتیجه رسیده است که در این شیوه حلقه‌ی مضراب بین انگشتان حرکت ندارد. حرکت‌نداشتن حلقه‌ی مضراب بین انگشتان بر کنترل شدت اصوات و جنس صدادهی حاصل از نواختن با مضراب بدون نمد مؤثر است. چنان که مضراب در دست نوازنده لَق بزند، نواختن با مضراب بدون نمد موجب زیادشدن حجم و تفکیک‌نبودن صدای سنتور می‌گردد، حال آنکه در شیوه‌ی حبیب سماعی با گرفتن حلقه‌ی مضراب و لق‌نزدن آن، حجم صدای حاصل متناسب، و اصوات، تفکیک‌شده شنیده می‌شوند. چنان که نگارنده در تصاویر سنتور نواختن قباد ظفر مشاهده کرده است وی انگشتان چهارم و پنجم (کوچک) را نیز به دُمِ مضراب می‌چسبانده است، لیکن در طرز مضراب‌گرفتن خانم کامران انگشتان چهارم و پنجم از انگشت وسطی جدا هستند و به اصطلاح، مضراب «سه انگشتی» زده می‌شود. بنا بر تجربه‌ی نگارنده، این قسمِ دوم مضراب‌گرفتن به سرعتِ اجرا (در ریزها و جملات) کمک می‌کند. ضمناً انگشت وسط حداکثر به اندازه‌ی یک بند از حلقه‌ی مضراب بیرون می‌زند ولی تجربه نشان داده است اگر مضراب از سر انگشتان گرفته شود، صدای حاصل ظریف‌تر شنیده می‌شود. (کامران و مِنا ۱۳۸۸: ۴۶)

مجید کیانی می‌گوید:

> در نوازندگی با مضرابِ بدون نمد، بهترین حالت این است که نوک مضراب‌ها در فاصله‌ی بسیار نزدیک، در حد یک سانتی‌متر با سیم‌ها قرار گیرد و سپس از همان نقطه یک حرکت جهش‌مانند انجام شود. در این شکل، مضراب یک مسیر یک‌هشتم یا یک‌چهارم دایره یا یک حرکت نیم‌دایره‌ای را طی کرده و سپس به سیم برخورد می‌کند. به عبارت دیگر، حرکت مضراب‌ها از پایین و در محل نزدیک به سیم‌ها آغاز می‌شود. هر چه سرعت رفت و برگشت مضراب‌ها در این شیوه بیشتر باشد، صدای ساز زیباتر و مطمئن‌تر به گوش می‌رسد. تکنیک نوازنده برای این نوع ضربه‌زدن باید از نظر درونی خیلی قوی باشد. از همین‌رو در این شیوه نباید به هیچ‌وجه مضراب‌ها در دست نوازنده سُست باشند. اگر مضراب‌ها بین انگشتان نوازنده سست باشند یا بلغزند، سرعت رفت و برگشت آن‌ها تحت تأثیر وزن و سنگینی خود مضراب‌ها کند می‌شود. همچنین حرکت‌دادن از طریق ساعد، آن سرعت لازم را برای رفت و برگشت

> مضراب‌ها در این شیوه تأمین نخواهد کرد. فقط و فقط مُچ دست است که می‌تواند حرکت سریع و مطلوب را در مضراب‌ها ایجاد کند. حرکت در مچ دست در سه محور عمودی، افقی و چرخشی از محور ساعد صورت می‌گیرد. (به نقل از شادکام ۱۳۹۳: ۱۹۵)

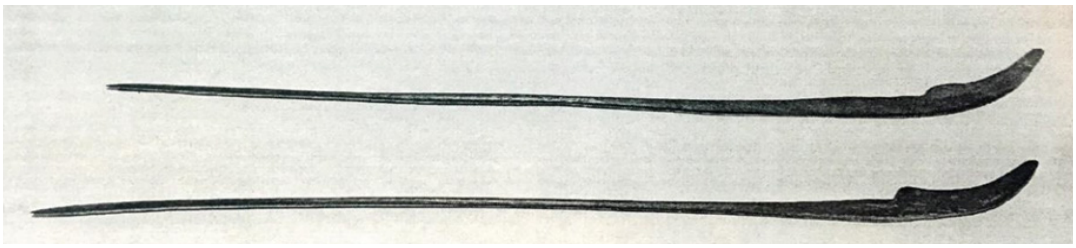
الگوی مضراب رضا ورزنده (۱۳۵۵–۱۳۰۵)

ساختمان مضراب‌هایی که داریوش سالاری (سازنده‌ی ساز) از روی الگوی مضراب ورزنده ساخته است به این شرح است: ابعاد مضراب نسبت به مضراب‌های امروزی متفاوت است؛ طول مضراب‌ها بلندتر، دارای ابعادی بزرگ‌تر، پهنای ساقه ضخیم‌تر، سطح مقطع سر مضراب بیشتر، فاقد حلقه و وزن مضراب سنگین‌تر بوده است. همچنین اندازه‌ی آن‌ها یکسان نیست. بنا بر مشاهده‌ی مِنا هیچ‌کدام از چند مضراب به‌جای‌مانده از ورزنده دقیقاً مانند دیگری نیستند. یعنی یکی از آن‌ها بلندتر و دیگری کوتاه‌تر است (مِنا ۸:۱۳۹۵).

با تکیه بر همین روایات و مستندات موجود از الگوهای مضراب ورزنده، شاید بتوان این‌گونه ارزیابی کرد که ممکن است ضعیف یا قوی‌بودن یکی از دست‌های او از دلایل تفاوت دو مضراب و نامتقارن‌بودن آن‌ها باشد.

> طول مضراب‌های ورزنده از ۲۴٫۷ تا ۲۸٫۵ سانتی‌متر متغیر است. سطح مقطع مضراب‌ها از دو تا سه میلی‌متر پهنا دارند و در نواخته‌های او اغلب از مضراب‌های بی‌پوشش استفاده شده است و صدا از برخورد مضراب چوبی با سیم فلزی حاصل می‌شود و نوازنده برای تنوع در صدادهیِ ساز، گاه در میانه‌ی اجرا روی سنتور حوله‌ای نازک می‌اندازد و بر آن مضراب می‌زند و پس از چندی دوباره حوله را برداشته و مضراب می‌زند. بر سر برخی از مضراب‌های به‌جامانده از او چسب برقِ مشکی یا جیر نازک چسبانده شده است. (مِنا ۱۳۹۵: ۸)

از دیگر دلایل متفاوت‌بودن مضراب‌های ورزنده از مضراب‌های امروزی می‌توان به خود ساز ورزنده اشاره کرد. ساز او ابعاد بزرگ‌تری نسبت به نمونه های امروزی دارد، بنابراین به داشتن مضراب‌های بلندتر و سنگین‌تر نیاز است تا حرکت روی ساز با سهولت بیش‌تری امکان‌پذیر باشد؛ همان‌طور که امروزه برای نواختن سنتورهای ۱۱خرک و بیشتر، از مضراب‌های بلندتری استفاد می‌شود. جدا از نوع جمله‌پردازی و آهنگ‌سازی ایشان، یکی دیگر از دلایل به‌وجود آمدن سبک شخصی او را می‌توان همین نوع خاص مضراب با توجه به ساختمان ساز دانست. ریزهای پر و خفه‌کردن سیم‌ها، یکی از شواهد همین امر است که با طول بلند و ارتفاع کم مضراب‌ها از سیم به دست می‌آید.

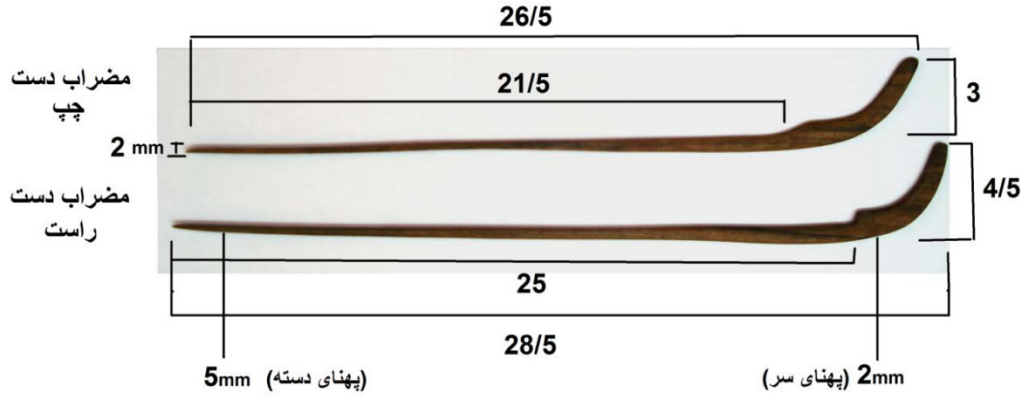


مضراب رضا ورزنده، موجود در مجموعه‌ی شخصی رحمت‌الله عنایتی، (عکس از: شهاب مِنا)

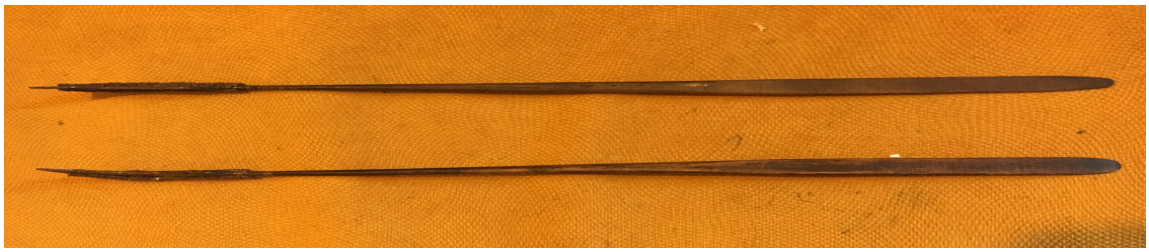
اگر بخواهیم با مضراب نمددارِ امروزی روی سنتوری همچون سنتور ورزنده که ابعاد بزرگ دارد و ضخامت سیم‌ها زیاد است بنوازیم، صدادهی مطلوبی نخواهد داشت. علاوه بر این، اشاره شد ورزنده گاهی هنگام اجرا از حوله استفاده می‌کرده است. در شرایطی این‌چنین صدای مناسب با مضرابی سنگین و ضخیم به دست می‌آید، مضرابی که به اندازه‌ی کافی وزن داشته باشد تا بتواند موجب خارج‌شدن صدا از سیم‌ها شود. بنابراین استفاده از مضراب‌های معمولی باعث شکسته‌شدن آن‌ها می‌شود، چون سبک‌ترند و ضخامت کمتری دارند.

سالاری در گفتگوی با نگارنده می‌گوید:

> دلیل نبودنِ حلقه‌ی مضراب، طرز نوازندگی در آن دوران بوده است. ارامنه آغازگر ساختِ مضراب با حلقه بودند که از سکوتِ چنگ اقتباس شده است و ممکن است آن را از یونانیان گرفته باشند. یونانیان مضراب‌هایشان بزرگ‌تر و ضخیم‌تر بوده و هنگام نواختن، تنها انگشت اشاره، شست و وسط درگیر حلقه‌ی مضراب می‌شده و دو انگشت دیگر (خنصر و بنصر) را به سمت کف دست جمع می‌کرده‌اند. سطح مقطع (پهنای) مضراب‌هایی که رضا ورزنده استفاده می‌کند بیشتر از مضراب‌های کنونی بوده و به جای نمد، چرمی نازک سر مضراب می‌چسبانده است. وزن مضراب‌های او حدود شش گرم بوده است. (گفتگوی شخصی نگارنده با سالاری ۱۳۹۶)

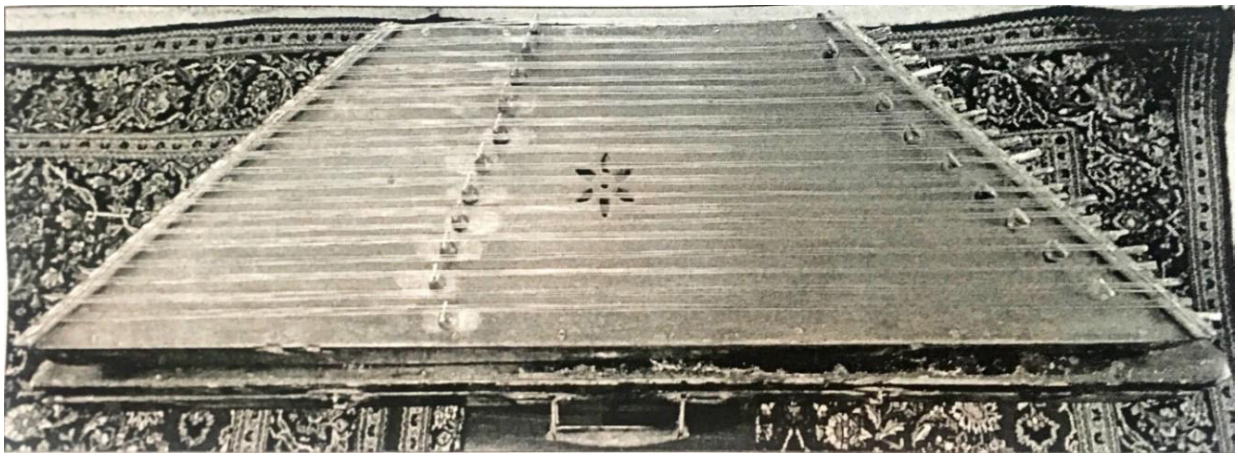


اندازه و ابعاد مضراب ورزنده (امینی ۱۳۹۱: ۶)



نمونه‌ای دیگر از الگوی مضراب ورزنده موجود در کارگاه شخصی داریوش سالاری (عکس از نگارنده)

نمونه‌هایی از مضراب ورزنده در کارگاه دیگر سازندگان نیز ساخته شده است. امیرمسعود فلاح (سازنده‌ی سنتور و مضراب) در گفتگو با نگارنده اندازه‌ی طول مضراب ورزنده را بدین صورت بیان می‌کند: «مضرابی که از روی الگوی ورزنده ساختم، چون حالت قاشقی داشت و فاقد حلقه بود حدود ۲۵ سانتی‌متر طول داشت.» (گفتگوی شخصی نگارنده با فلاح ۱۳۹۶)



سنتور رضا ورزنده، موجود در مجموعه‌ی شخصی رحمت‌الله عنایتی (عکس از: شهاب مِنا)

فرم دست و نحوه‌ی گرفتن مضراب در شیوه‌ی رضا ورزنده

در شیوه‌ی رضا ورزنده، ارتفاع مضراب حدود یک تا دو سانتی‌متر از ساز فاصله دارد و همین مسئله باعث به‌وجود آمدن ریزهای پُرتر در سبک او شده است؛ زیرا نوازنده برای اجرای نت‌های بعدی در فاصله‌ی رفت و برگشتِ کمِ مضراب فرصت دارد و اجرای ریز پر میسر و آسان‌تر است.

ورزنده غالباً در اجراهایش از مضراب‌های فاقد پوشش استفاده می‌کرده است. با شنیدن اجراهای او به وضوح می‌توان فهمید که صدای مضراب چوبی بدون پوشش در برخورد با سیم‌های فلزی سنتور شنیده می‌شود. او برای کمتر کردن حجم صدا و همچنین تغییر در رنگ صدا، با پهن‌کردن پارچه یا حوله‌ای نازک به تنوع صدادهی می‌رسیده است.

غلامرضا مرشد ورزنده، شیوه‌ی گرفتن مضراب بدون حلقه (پارویی)، هنگام نواختن سنتور یازده‌خرک با شیطانک‌های بلند، (کامران و منا ۱۳۸۸ :۵۴)

نتیجه‌گیری

مضراب‌های مختلف و تفاوت در شیوه‌ی گرفتن آن‌ها در نوع صدادهی ساز تأثیر دارد و موجب به‌وجود آمدن صدادهی مختص نوازنده می‌شود. مؤلفه‌هایی چون جنس مضراب، ابعاد، ضخامت، وزن، داشتن یا نداشتن پوشش بر سر مضراب، حلقه‌دار بودن یا نبودن، نحوه‌ی به‌دست‌گرفتن، فرم و شکل دست هر فرد بر اساس آناتومی او، نحوه‌ی کنترل مضراب در نواختن با قدرت و شدت‌های متفاوت، همگی از عوامل مؤثر در رسیدن به صدادهی مطلوب هستند.

همان‌طور که گفته شد، مضراب‌هایی که فرامرز پایور استفاده می‌کرد پوشش داشتند و ساقه‌ی مضراب‌های ایشان دارای انحنا بوده که خودشان تأثیر آن را در نحوه‌ی زدن ریز می‌دانستند.

مضرابی که حبیب سماعی استفاده می‌کرده به علت نداشتن پوشش، وزنی سنگین‌تر از مضراب‌های امروزی داشته تا بتواند صدای تیز ناشی از لخت‌بودن سر مضراب را بگیرد و صدای نرم و گردتری تولید شود.

شیوه‌ی مضراب‌گرفتن رضا ورزنده به دلیل حلقه‌نداشتن مضرابش، متفاوت بوده و ساز صدادهی خاصی داشته است. سر مضراب به علّت سنگینی مضراب با ارتفاع کمتری به سیم برخورد می‌کرده است. در شیوه‌ی پایور به علت نمددار بودن و وزن سبُک مضراب‌ها، مضراب با ارتفاع بیشتری به سیم‌ها برخورد می‌کند.

تاکنون الگوهای ساخت مضراب یکسان‌سازی نشده است. این در حالی است که تلاش‌های زیادی در زمینه‌ی انتخاب جنس و نحوه‌ی برش چوب و نیز استفاده از ابزارهای گوناگون ساخت در عرصه‌ی ساخت مضراب با سلیقه‌های متفاوت صورت گرفته است. چون استانداردی در شکل و وزن مضراب سنتور وجود ندارد، لذا امکان درجه‌بندی و تشخیص مضراب مناسب از نامناسب وجود ندارد. همچنین کمبود منابع صوتی و نوشتاری و تحلیلی مقایسه‌ی مضراب قدما را دشوار کرده است. در زمان گذشته به دلیل نبود ابزارهای مناسبِ اندازه‌گیری برای نمونه‌گیری و ساخت الگو از مضراب نوازندگانِ شاخص و همچنین نبود ابزارآلات مناسب برای ساخت و برش، ساخت مضراب با الگوی یکسان دشوار بوده است. بر اساس استدلال‌های علمی و عملیِ سازندگان مضراب و نوازندگان به این نتیجه رسیدم که در روند تکاملی ساخت مضراب در دوران‌های گوناگون، سلیقه‌ی نوازندگان موجب ساخت مضراب‌های متفاوت با اندازه‌های متفاوت شده است. امروزه با پیشرفت دستگاه‌های ساخت، الگوی مضراب‌ها تقریباً یکسان شده‌اند اما همچنان استانداردی در این زمینه وجود ندارد. تنها درباره‌ی مضراب‌هایی که مُهر سازنده را روی خود دارند می‌دانیم مضراب ساخت آن سازنده، چه ویژگی‌هایی دارد که آن هم می‌تواند تحت تأثیر ساخت با دست متفاوت از ساخته‌های دیگرش باشد و برش بیشتر یا کمتری خورده باشد.

ساختمانِ مضراب اگر با اسلوبِ بدن و دست‌های نوازنده متناسب باشد صدادهی مناسبی را به همراه خواهد داشت. همین مسئله با طرز صحیح‌گرفتن مضراب ارتباط دارد.

تداومِ سنت‌های مختلف نوازندگی باعث ایجاد سبک‌های سنتورنوازی شده است. برای مثال، ساز ورزنده و مضراب ویژه‌ی او باید با حفظ همان اصول نوازندگی ساخته و نواخته شود وگرنه با مضراب‌های امروزی نمی‌توان آن‌گونه ساز نواخت و انتظار ادامه‌ی سبکِ سنتورنوازی ورزنده را داشت.

منابع

- اطرایی، ارفع. ۱۳۷۱. زندگی و آثار حبیب سماعی، تهران: پارت.
- ـــــــــــ . ۱۳۸۹. معارف پایور، تهران: ماهور.
- امینی، صدف. ۱۳۹۱. «بررسی و اجرای سنتورنوازی رضا ورزنده و آثاری از پرویز مشکاتیان»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی نوازندگی ساز ایرانی، دانشگاه تهران.
- خالقی، روح‌الله. ۱۳۷۸. سر گذشت موسیقی ایران، جلد ۱، تهران: صفی‌علی‌شاه.
- شادکام، علی. ۱۳۹۳. به یاد حبیب (گفتگو با مجید کیانی)، تهران: سروستاه.
- کامران، طلیعه و مِنا، شهاب. ۱۳۸۸. بخش‌هایی از ردیف حبیب سماعی به روایت طلیعه کامران، تهران: عارف.
- منا، شهاب. ۱۳۸۹. حبیب سماعی و راویان آثار او، تهران: سوره‌ی مهر.
- ـــــــــــ . ۱۳۹۵. مقدمه‌ی کتاب برگزیده آثار رضا ورزنده، آوانگاری و تنظیم: رامین صفایی، ج ۱، تهران: خنیاگر.
- میثاقیان، مسعود. ۱۳۷۵. شیوه‌ی سنتورسازی، تهران: امیربهادر.

اصول بنیادین رهبری اُرکستر از دیدگاه لئونارد اسلاتکین (قسمت اول)

نویسندگان: مهران تبیانی، علی سلام‌پور و امیر وفائیان

چکیده

رهبری اُرکستر از دیرباز در گروه‌نوازی موسیقی کلاسیک مورد توجه بوده و داشتن دانش دروسی همچون سازشناسی، اُرکستراسیون و چگونگی پارتیتورخوانی برای رهبران اُرکستر، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. همچنین، رهبران اُرکستر با شناخت علوم موسیقی همچون هارمُنی، کنترپوان و فُرم به تجزیه و تحلیل بافت موسیقی پرداخته و با آگاهی از تاریخ موسیقی و سلفژ تلاش کرده‌اند تا به درک بهتری از آثار آهنگسازان، به‌منظورِ اجرای دقیق‌تر آن‌ها برسند.

اما شکل امروزی یادگیری رهبری اُرکستر به‌گونه‌ای است که یک دانش‌آموخته‌ی رهبری اُرکستر را، علاوه بر شناخت علوم یادشده، به یادگیری اصول، قوانین و فنون رهبری در جهت هدایت صحیح و بهتر یک اُرکستر سنفونیک ملزم می‌کند. برخی از این فنون عبارتند از حرکات به‌موقع و صحیحِ دست، سر و چشم و نیز روش‌های ایجاد رابطه‌ی غیرکلامی با نوازندگان. علاوه بر این، یک رهبر، با آگاهی از تئوری و گونه‌های مختلف مدیریت اُرکستر سمفونیک در یک گستره‌ی وسیع از مدیریت دستوری تا مدیریت انگیزشی و پیشرو به رهبری در تمرینات و کنسرت‌های اُرکستر نیز می‌پردازد.

نوشته‌ی حاضر، ترجمه، تدوین و تلخیصی است از قسمت اول مجموعه‌ی آموزشی رهبری اُرکستر که لئونارد اسلاتکین آن را تدریس کرده است[۱]. این مجموعه، برای اشخاصی که به دنبال یادگیری مباحث پایه‌ای رهبری به صورت علمی و کاربردی هستند، سودمند خواهد بود. در پایان هر بخش، تمرین‌هایی برای کسب مهارت در انجام رهبری اُرکستر داده شده است. انجام تمرین‌ها به صورت مستمر و منظم و همچنین، گرفتن فیلم از این تمرین‌ها در مقابل آینه و یا اجرایِ آن برای برخی از دوستان، از طرف مدرس این دوره (آقای اسلاتکین) پیشنهاد شده است.

درباره‌ی مدرس دوره (لئونارد اسلاتکین)

لئونارد اسلاتکین[۲] رهبر اُرکستر، نویسنده و آهنگساز آمریکایی است که اول سپتامبر ۱۹۴۴ در شهر لس‌آنجلس و در خانواده‌ی اهل موسیقی زاده شد. پدر وی، فلکس اسلاتکین، نوازنده‌ی ویلن، رهبر اُرکستر و مؤسس کوارتت زهی هالیود[۳] بود. مادر و برادر وی نیز هر یک از نوازندگان خوب ویلنسل بوده‌اند. لئونارد اسلاتکین در دانشگاه ایندیانا[۴] و سپس در کالج شهر لس‌آنجلس[۵] به تحصیل پرداخت و سپس رهبری اُرکستر را تحت نظر ژان مورِل[۶] و در بنیاد جولیارد[۷] فرا گرفت. پس از آن، فراگیری رهبر اُرکستر را نزد والتر ساسکیند[۸] در بنیاد و فستیوالِ موسیقی شهرِ اَسپِن[۹] (واقع در ایالت کلرادوی امریکا) آموخت.

پیشینه‌ی هنری اسلاتکین در زمینه‌ی رهبر اُرکستری بسیار پُربار است. از میان برخی از افتخاراتی که وی در طول زندگی هنری خود کسب کرده، به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

- دریافت جایزه‌ی گرمی[۱۰] برای بهترین ضبط اُرکستر کلاسیک با اُرکستر سمفونیک سنت لوئیس[۱۱] برای سمفونی شماره‌ی ۵ پروکوفیف[۱۲] (۱۹۸۴)؛

---

۱. ده درس اول از مجموع بیست درس آموزشی. قابل دسترس از:
https://www.youtube.com/channel/UC1IrqSLQgOrCnak6LLY6-nQ

2. Leonard Slatkin
3. Hollywood String Quartet
4. Indiana University
5. Los Angeles City College
6. Jean Morel
7. Juilliard School
8. Walter Susskind
9. Aspen Music Festival and School (AMFS)
10. Grammy Award
11. St. Louis Symphony Orchestra
12. Prokofiev’s Symphony No. 5

- دریافت نشان نقره‌ی افتخار از سفیر اتریش، به پاس کمک‌های برجسته‌ی وی در روابط فرهنگی اتریس و آمریکا (۱۹۸۶)؛
- ضبط او از کنسرتوی پیانو باربر با تکنوازی جان براونینگ و اُرکستر سمفونیک سنت‌لوئیس برنده‌ی جایزه‌ی گرمی بهترین سولیست ساز با اُرکستر شد؛
- دریافت جایزه‌ی گرمی به بهترین تکنواز برای ضبط کنسرتوی پیانو باربر[۱۳] با اُرکستر سمفونیک سنت لوئیس[۱۴] (۱۹۹۱) و نیز به بهترین آلبوم کلاسیک «خشم و یاد»، سمفونی شماره‌ی یک از جان کوریگلیانو [۱۵] (۱۹۹۶)؛
- دریافت مدال ملی هنر[۱۶] (۲۰۰۳)؛
- دریافت درجه‌ی شوالیه[۱۷] از نشان ملی افتخار فرانسه[۱۸] (۲۰۰۴)؛
- دریافت جایزه‌ی باتون طلایی[۱۹] از اتحادیه اُرکسترهای آمریکا[۲۰] (۲۰۰۵)؛
- دریافت تقدیرنامه از «انجمن آهنگسازان، نویسندگان و ناشران آمریکایی»[۲۱] به‌خاطر تألیف کتاب با عنوان «رهبری اُرکستر به عنوان تجارت»[۲۲]

تاریخچه‌ی رهبری اُرکستر[۲۳]

در تاریخ موسیقی، تا کنون **چهار نوع رهبری** مشاهده شده است:

۱. بیش از ۴۰۰۰ سال پیش در مصر به نام کایرونومی[۲۴]؛

۲. دوره‌ی **رنسانس تا اوایل قرن هفده:** با استفاده از انگشتان دست یا کوبیدن پنجه‌ی پا. در این دوره، برای انجام رهبری، به نشان‌دادن متر اکتفا می‌کردند؛

۳. **از اواسط قرن هفده تا دهه‌ی سوم قرن نوزده:** که با حرکات بدن در حین نواختن همراه بوده است؛ مثلاً با آرشه‌ی ساز زهی متر و لحن نشان داده می‌شد.

---

13. Barber Piano Concerto
14. St. Louis Symphony Orchestra
15. John Corigliano’s of Rage and Remembrance/Symphony No. 1
16. National Medal of Arts
17. the rank of Chevalier
18. French National Order of the Legion of Honor
19. Gold Baton Award
20. the League of American Orchestras
21. The American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP)
22. Conducting Business

۲۳. برگرفته از جزوه‌ی آموزشی نادر مشایخی (تیر ۱۴۰۰)

24. Chaironomie

ژان باتیست لولی[۲۵]، آهنگساز فرانسویِ زاده‌ی ایتالیا، در اواسط قرن هفدهم با استفاده از عصا و کوبیدن آن روی زمین، متر و تمپو را به نوازندگان انتقال می‌داد. از نیمه‌ی قرن هجده استفاده از باگت متداول شد؛

۴. **از نیمه‌ی دوم قرن نوزده به بعد:** دیاگرام، وزن و تمپو توسط رهبر اُرکستر به کار گرفته شده است. از این دوره به بعد، دینامیک و لحن با استفاده از دست چپ، دقیق‌تر به نوازنده انتقال داده شد.

بخش اول

باتون رهبری اُرکستر

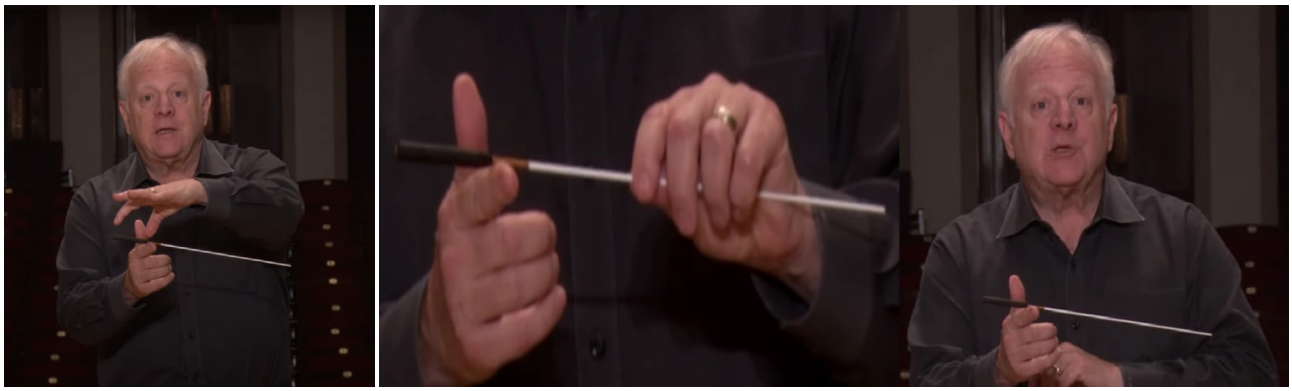
یکی از اهداف اولیه‌ی باتون یا چوبِ رهبری[۲۶] انسجام‌بخشیدن به اُرکستر است. به‌وسیله چوب رهبری، می‌توان زمان را نگه داشت. همچنین ابزاری است که این امکان را به ما می‌دهد که بدانیم یک قطعه‌ی موسیقی چگونه به نظر می‌رسد. در زمان‌های دور، وسیله‌ای مانند باتون امروزی وجود نداشت و احتمالاً یک نوازنده‌ی هارپسیکورد[۲۷] با تکان‌دادن سر خود اُرکستر را رهبری می‌کرده است و بعد از این دوره، با کوبیدن میله[۲۸] روی زمین، ضرب‌ها[۲۹] را نشان می‌دادند. چنین نقل شده که ژان باتیستا لولی[۳۰]، آهنگساز و رهبر فرانسوی، با کوبیدن اشتباهی میله روی یکی از پاهایش، دچار سیاه‌مُردِگی[۳۱] شده و بر اثر این عارضه جان خود را از دست داد.

برخی دیگر از رهبران با کاغذی رول‌شده رهبری می‌کردند. بعدها، با پیچیده‌تر شدن قطعات موسیقی، افرادی مانند فلیکس مندلسون[۳۲]، واگنر[۳۳] و برلیوز[۳۴] و دیگران، قوانین و علایمی را برای رهبری تدوین کردند. با وجود این، در اُرکستر نیاز به ابزاری که بتواند سرضرب‌های قطعه‌ی موسیقی را به نوازندگان نشان دهد، احساس می‌شد. انتهای باتون‌های اولیه، به شکل حُباب بودند که رهبر

---

25. Jean-Baptiste Lully (1632-1687)
26. The Baton
27. Organist of harsher player
28. Staff
29. Beats
30. Jean-Baptiste Lully
31. gangrene
32. Felix Mendelssohn
33. Vogner
34. Berlioz

اُرکستر آن را کف دست خود نگه می‌داشته است. راحتی در نگه‌داشتن چوب رهبری، با شکلِ ساختِ آن در ارتباط است. از طرف دیگر، راحتی چوب اُرکستر، به سلیقه‌ی شخصی رهبر نیز بستگی دارد؛ به‌طوری که یک رهبر ممکن است به جای باتون از مداد استفاده کند. اسلاتکین، باتونی را برای رهبری مناسب می‌داند که صاف بوده و وقتی آن را بین نقطه‌ی انتهایی و بدنه‌ی باتون قرار می‌دهیم (تصویر ۱)، به‌طور طبیعی وزن آن در تعادل بوده و نمی‌افتد. داشتن چنین باتونی سبب می‌شود که وزن باتون آزاردهنده نبوده و رهبر اُرکستر بار و وزن اضافه‌ای را احساس نکند.



تصویر۱. حفظ تعادل بین دو بخش چوب رهبری

باید توجه داشت که بسیاری از رهبران اُرکستر، بدون باتون نیز کار خود را پیش برده‌اند و داشتن باتون الزامی نیست. استفاده‌کردن یا نکردن از باتون، تنها به احساس راحت‌بودن رهبر هنگام هدایت اُرکستر بستگی دارد.

روش‌های در دست گرفتن باتون

مسئله‌ی بعدی نگه‌داشتن باتون است که بر اساس راحتی رهبر اُرکستر، یکی از سه شیوه‌ی زیر را می‌توان برگزید:

۱. برخی دسته‌ی آن را به‌طور کامل بین انگشت اشاره و شست قرار می‌دهند (تصویر ۲، سمت چپ) که اسلاتکین نیز از همین روش استفاده می‌کند.

۲. برخی دسته‌ی آن را کاملاً از انتهای باتون گرفته و بین نوک انگشت اشاره و شست قرار می‌دهند (تصویر ۲، سمت راست).

۳. برخی دسته‌ی آن را به‌طور کامل کف دست قرار می‌دهند (تصویر ۲، وسط).

تصویر ۲. سه روش در دست گرفتن باتون

در واقع، باتون ابزاری است برای نشان‌دادن آنچه رهبر از یک اُرکستر می‌خواهد. دنبال‌کردن نوک باتون تقریباً غیر ممکن است و در واقع، هدف از گرفتن باتون نیز جلب توجه اُرکستر به خود باتون یا دنبال‌کردن نوک آن نیست؛ بلکه رهبر به وسیله‌ی باتون، کانون توجه نوازندگان را به سوی «حرکت دست» خود هدایت می‌کند. به عبارت دیگر، باتون ابزاری است برای جلب توجه بیشتر و نگاه‌کردن به «حرکت دست» رهبر اُرکستر و نه خود باتون.

بنابراین، رهبر اُرکستر با به‌کارگیری زبان اشاره[۳۵] و حرکات مخصوص، به دنبال پیداکردن راهی است تا بتواند شفاف و واضح، بین نوازندگان اُرکستر (و حتی شنوندگان) و قطعه‌ی موسیقی ارتباط برقرار کند. اما نحوه‌ی استفاده از باتون چگونه است و چطور می‌توان به کمک آن زمان را حفظ کرد؟

بخش دوم

الگوی پایه‌ای چهار ضربی[۳۶]

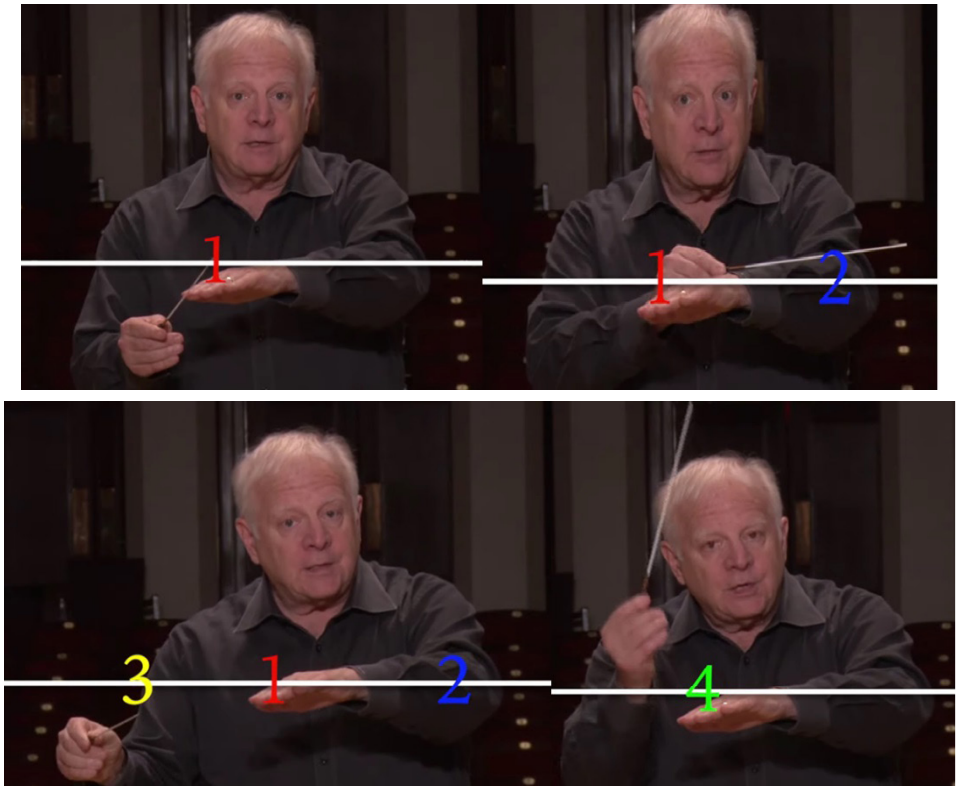
در بخش قبلی درباره‌ی چوب رهبری یا باتون گفته شد و در این بخش نحوه‌ی استفاده از باتون آموزش داده شده است. اما در ابتدا سؤالی که اغلب پیش می‌آید این است که شما (در جایگاه رهبر اُرکستر) راست‌دست هستید یا چپ‌دست؟ بسیاری از رهبران با دست راست باتون را گرفته و رهبری می‌کنند و تعداد بسیار کمی این کار را با دست چپ انجام می‌دهند که در این حالت، همه‌ی حرکات دست برعکس حالت قبلی خواهد بود. با این‌که نوازندگانی که با رهبر چپ‌دست کار خود را شروع می‌کنند، نسبت به رهبر راست‌دستی که قبلاً با وی کار کرده‌اند، تصویری معکوس خواهند دید، اما چنین حالتی مشکل خاصی ایجاد نمی‌کند و به زودی به این شرایط عادت می‌کنند.

35. gestures

36. The basic 4 pattern

مهم نیست که با کدام دست رهبری می‌کنید. آنچه مهم است درک و رعایت اصول پایه‌ای رهبری است. همان‌طور که گفته شد، وظیفه‌ی اصلی باتون، نگه‌داشتن زمان به صورتی کاملاً دقیق است. برای این منظور، می‌توان یک خط افقی فرضی را در نزدیکی قفسه‌ی سینه و نیم‌تنه تصور کرد که تمام ضرب‌ها از درون این خط سرچشمه می‌گیرند و نیز به آن منتهی می‌شوند. در ابتدا، فرض کنیم الگوی ما، به صورت چهار ضربی است (تصویر ۳). ضرب اول از بالا و روی این خط فرضی شروع می‌شود، سپس در امتداد همان خط، به سمت پایین حرکت می‌کند. ضرب دوم به سمت چپ حرکت کرده و روی خط فرضی حالت فرود خواهد داشت. ضرب سوم به سمت راست خط حرکت کرده و (همانند ضرب قبلی) روی خط فرضی حالت فرود خواهد داشت. و در نهایت، ضرب چهارم نقطه‌ی تلاقی خط فرضی و باتون بوده و سپس به بالا عبور می‌کند. بنابراین، در الگوی چهار ضربی، باتون را به ترتیب به سمت پایین، چپ، راست و سپس بالا حرکت می‌دهیم.

در جایگاه رهبر اُرکستر، بهتر است این خط فرضی را همواره در ذهن خود تصور کرده و سعی کنیم حرکت دست بالاتر یا پایین‌تر از این خط نرود. همچنین، فاصله‌ای که هنگام بالارفتن دست ایجاد می‌شود باید با فاصله‌ای که در زمان پایین‌آمدن دست ایجاد می‌شود یکسان و برابر باشد. به عبارت دیگر، فاصله‌ی بالارفتن و پایین‌آمدن دست در الگو را مساوی نگه داشته و از خط فرضی بالا و پایین نرویم. در چپ‌دست‌ها این مسئله صادق بوده و تنها جهت حرکت دست‌ها تغییر خواهد کرد.



تصویر۳. الگوی ریتمی چهار ضربی

به‌طور خلاصه، در این بخش، پایه‌ای‌ترین اطلاعات و حرکاتی که یک رهبر اُرکستر برای هدایت یک قطعه موسیقی با الگوی ریتمی چهار ضربی نیاز دارد گفته شد. به منظور تسلط کامل روی انجام صحیح رهبری اُرکستر، بهتر است که خود را از دیدگاه و زاویه‌های مختلفی بررسی کنیم؛ یک بار از روبه‌رو، یک بار از دید نوازندگان اُرکستر و از همه مهم‌تر، یک بار هم از دید شنوندگان و حاضرین در سالن، که پشت به آن‌ها داریم رهبری می‌کنیم.

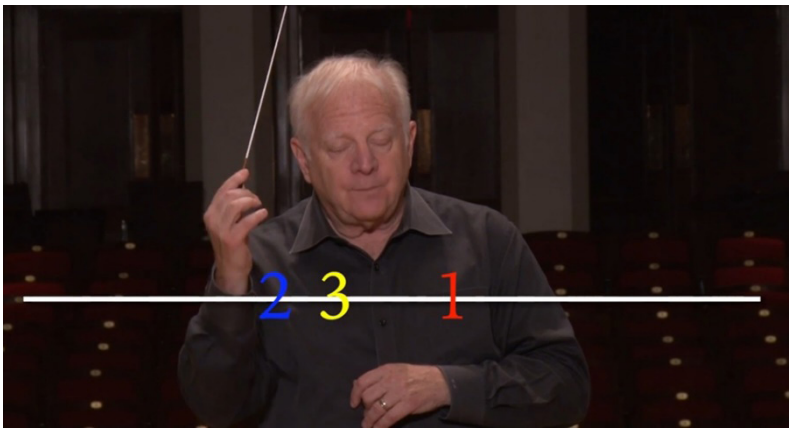
تمرین ۱: الگوی ریتمی چهار ضربی را در تِمپوهای متفاوت (آهسته و تند) انجام دهید. بهتر است از خودمان نیز فیلم گرفته و روی تکنیک‌های پایه‌ای تمرکز کنیم.

بخش سوم

الگوهای پایه‌ای دو ضربی و سه ضربی[۳۷]

در بخش قبلی، نحوه‌ی رهبری الگوی چهار ضربی گفته شد (پایین، چپ، راست و بالا). در این بخش نحوه‌ی رهبری الگوهای دو ضربی و سه ضربی گفته می‌شود. الگوی سه ضربی می‌تواند مشابه یک «والس آهسته[۳۸]» و الگوی ریتمی دو ضربی می‌تواند یک «مارش» باشد.

الگوی سه ضربی تقریباً ساده بوده و حرکت دست، مانند یک مثلث است. در واقع، الگوی آن همانند چهار ضربی بوده، با این تفاوت که به‌جای این‌که در ضرب اول مستقیم باتون را به پایین ببریم، اندکی آن را به سمت چپ متمایل می‌کنیم (تصویر ۴).



تصویر ۴. الگوی ریتمی سه ضربی

بنابراین، تفاوت الگوی سه ضربی با الگوی چهار ضربی این است که در الگوی سه ضربی، حرکت دست، به دلیل حذف یکی از ضرب‌ها آزادانه‌تر است. با وجود این، قانون کلی حاکم در الگوی چهار

37. The Basic 2 and 3 Patterns
38. Slow waltz

ضربی در این‌جا نیز صدق می‌کند؛ یعنی ایجاد یک خط فرضی افقی که شروع تمام ضرب‌ها روی آن بوه و نیز در مدت‌زمان یکسان، روی این خط فرود می‌آیند.

باید توجه داشت که یک ضرب، در الگوی چهار ضربی با الگوی سه ضربی متفاوت است و لازم است که این تفاوت را تشخیص دهیم.

فرض کنید شما نوازنده‌ی یک اُرکستر بوده و مثلاً پس از ده یا دوازده میزان سکوت، بخش شما شروع خواهد شد. در این صورت شما به علائمی نیاز دارید که به وضوح متوجه شوید میزان چندم از قطعه‌ی موسیقی در حال اجرا و نواخته‌شدن است. در واقع، یک رهبر اُرکستر، به کمک تفاوت‌هایی که در ضرب الگوهای سه ضربی و چهار ضربی وجود دارد، به نوازندگان این علامت را می‌دهد که نوازندگان از کدام میزان وارد شده و پارت خود را بنوازند.

الگوی دو ضربی نسبتاً ساده بوده و یک ضرب از مثلث (در سه ضربی) کمتر دارد. در واقع، در الگوی دو ضربی، فقط پایین و بالا داشته (حذف حرکت دست به سمت چپ) و حرکت دست در ضرب اول (پایین)، اندکی به سمت راست متمایل می‌شود.

تصویر ۵. حرکت دست در الگوی دو ضربی

تمرین ۲: هر یک از الگوهای دو، سه و چهار ضربی را به‌طور جداگانه و سپس به صورت ترکیبی (با ترتیب های مختلف) ابتدا با سرعت (تِمپوهای) پایین و سپس با سرعت بالا اجرا کنید. بهتر است از حرکات خود فیلم بگیرید و نیز در مقابل آینه تمرین کرده و حرکات خود را مشاهده کنید. با اینکار، می‌توانید بر روی تکنیک‌های پایه‌ای تمرکز کرده و بین احساسات و افکار خود تفکیک قائل شده و بدین ترتیب، پیشرفت سریع‌تری در تمرین‌های خود داشته باشید.

بخش چهارم

نقش و وظیفه‌ی دست چپ در رهبری اُرکستر

تا این قسمت از مقاله، نقش اصلی دست راست در رهبری اُرکستر (برای افراد راست‌دست) گفته

شد و در خصوص نقش نیمه‌ی دوم بدن، و به‌خصوص دست چپ، مطلبی گفته نشده است. چنانچه کارکرد دست راست را به عنصر اصلی غذا (مثلاً گوشت) تشبیه کنیم، دست چپ، نقش ادویه‌هایی مثل نمک و فلفل را دارد که به غذا طعم خاصی می‌دهد. دست چپ می‌تواند اطلاعاتی را به نوازندگان اُرکستر انتقال دهد که انتقال این اطلاعات با دست راست، به دلیل وظیفه‌ی دیگری که برعهده دارد، امکان‌پذیر نیست.

با وجود این، برخی از وظایف و کارکردهای دست چپ را می‌توان با دست راست هم انجام داد. برای مثال:

۱. با بزرگ‌کردن دامنه‌ی ضرب‌های دست راست، می‌توان به نوازندگان اُرکستر القاء کرد که بلندتر بنوازند.

۲. با سرعت‌بخشیدن به ضرب‌های دست راست، می‌توان به نوازندگان اُرکستر القاء کرد که بلندتر بنوازند.

۳. با کوچک‌کردن دامنه‌ی ضرب‌های دست راست، می‌توان به نوازندگان اُرکستر القاء کرد که نت‌ها را کوتاه‌تر و استکاتو بنوازند.

بنابراین، با یک دست هم خیلی کارها را می‌توان انجام داد، ولی با به‌کارگیری و استفاده از دست چپ، انجام‌دادن برخی از مسائل برای نوازندگان اُرکستر قابل فهم‌تر خواهد شد.

لازم به ذکر است که دست چپ اساساً مستقل از دست راست است. وظیفه‌ی اصلی و اولیه‌ی دست چپ، نشان‌دادن نوانس و دینامیک[۳۹] قطعه‌ی موسیقی است، این‌که اُرکستر در کجای قطعه باید بلندتر و یا نرم‌تر نواخته شود. با کمک دست چپ، می‌توان مفاهیم دیگری را نیز به نوازندگان اُرکستر انتقال داد: می‌توان به نوازنده‌ی ساز، به‌خصوص، اشاره کرد که در زمان معین شروع به نواختن کرده و اصطلاحاً وارد اُرکستر شود و این‌که چه زمان‌هایی سکوت کند. همچنین برای نوازندگان اُرکستر مشخص کرد که یک جمله[۴۰] یا جمله‌هایی از قطعه‌ی موسیقی را کمی نرم‌تر بنوازند.

تمرین ۳: انجام‌دادن تمرین ساده به‌نظر می‌رسد، ولی برای کسب مهارت در آن، نیاز به تمرین و تمرکز دارید. با استفاده از دست چپ، از کنار کَمَر به سمت بالا حرکت کرده و تا بالای سر ببرید. حرکت دست چپ، باید کاملاً آهسته، منظم، متناوب و کاملاً نرم باشد، طوری که هنگام شروع این تمرین، شروع به شمارش از عدد ۱ کرده و هنگامی که به بالای سر می‌رسد، به عدد ۱۶ برسید. برعکس این حرکت را نیز از بالا به پایین و در همان ۱۶ شمارش انجام دهید (تصویر ۶). انجام‌دادن این تمرین کمک می‌کند تا به مرور روی دیگر علامت‌ها و اشاره‌هایی که قرار است

39. Dynamic
40. Phrase

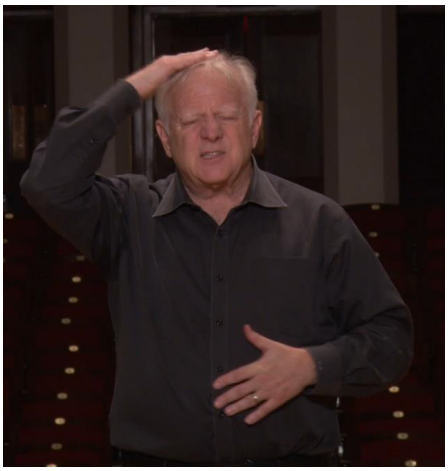
به نوازندگان اُرکستر بدهیم (که با دست راست امکان‌پذیر نیست)، تمرین روی قطعات نرم‌تر و پاساژهای کوتاه‌تر و همچنین کنترل بخش‌های[۴۱] مختلف اُرکستر تسلط پیدا کنیم.

تصویر ۶. تمرین شماره‌ی ۳: حرکت دست چپ (حرکت از پایین به بالا با شمارش پیوسته و آهسته از ۱ تا ۱۶)

بخش پنجم

استفاده‌ی هم‌زمان از دو دست[۴۲]

تا این قسمت از مقاله، در خصوص فنون پایه‌ای رهبری اُرکستر و یا حداقل نقش هر یک از دست‌های راست و چپ گفته شد: این‌که نقش اصلی دست راست حفظ زمان و نشان‌دادن الگوهای ریتمیک است و نقش اصلی دست چپ نشان‌دادن نوانس قطعه‌ی موسیقی و دیگر خصوصیاتی است که با کمک دست راست امکان‌پذیر نیست. قسمت مهم در رهبری اُرکستر، ایجاد هماهنگی و انجام وظایف هر دو دست به صورت هم‌زمان است. مثل این‌که بخواهید دست راست خود را بالا و پایین ببرید و هم‌زمان به صورت دایره‌ای دست چپ را روی شکم خود بچرخانید (تصویر ۷).



تصویر ۷. تمرین حرکت هم‌زمان دست راست و چپ

41. Sections of the Orchestra
42. Putting the Two Hands Together

تمرین ۴: برای شروع، با دست راست، الگوی چهار ضربی را اجرا کرده و به منظور نشان‌دادن نوانس و کِرِشندو و دِکرشندوی قطعه[۴۳]، برای ۱۶ ضرب قطعه، حرکت دست چپ کاملاً آهسته، پیوسته و منظم، به ترتیب ابتدا به سمت بالا و سپس به سمت پایین حرکت می‌کند. دقت کنید که اندازه و ارتفاع الگوهای ضربی دست راست ثابت بوده و تغییر نکند و همچنین، سرعت حرکت دست چپ ناگهانی نبوده، بلکه پیوسته و آهسته باشد (تصویر ۸). این تمرین را برای الگوهای دو ضربی و سه ضربی نیز انجام دهید.

در این تمرین، احتمالاً دست‌ها، خصوصاً دست چپ، خسته می‌شوند چون در این حرکت مجبوریم ماهیچه‌های دست را کنترل کنیم که در حالت عادی، به چنین کاری عادت نداشته‌ایم. ولی کم‌کم می‌توان با تمرین، به این شرایط عادت کرد. برای مثال، مدت اجرای سمفونی اروئیکا[۴۴] از بتهوون ۵۵دقیقه و یا سمفونی سومِ مالر یک ساعت و چهل دقیقه است که رهبری صحیح چنین آثاری قطعاً به تمرین‌های قبلی بسیار نیاز دارد. انجام‌دادن تمرین پایه‌ای و مهم شماره‌ی ۴، به استقلال هر یک از دو دست راست و چپ کمک شایانی می‌کند (تصویر ۸). پس از تسلط‌یافتن بر انجام این تمرین، می‌توان به انجام‌دادن فنون دیگر رهبری امیدوار بود.

تصویر ۸. تمرین هم‌زمان دو نقش متفاوت در دست راست و چپ

بخش ششم

انجام‌دادن چند تمرین

پس از این گفته شد که چگونه می‌توان با دست راست، زمان را نگه داشت و چگونه الگوهای ریتمیک مختلف را با این دست اجرا کرد. همین‌طور برخی از کارکردهای دست چپ گفته شد. پس از یادگیری این مراحل، مسئله‌ی مهم ایجاد هماهنگی بین دست راست و چپ است که در

43. Crescendo and Diminuendo

44. Eroica symphony

این بخش نیز بیش‌تر به آن می‌پردازیم. اگرچه ممکن است انجام‌دادن این تمرین‌ها کمی دشوار به نظر برسد، اما به مرور زمان، موجب کسب مهارت در انجام هم‌زمان و در عین حال مستقل نقش هر یک از دو دست شده و قابلیت‌های زیادی را در رهبری اُرکستر در اختیار شما قرار می‌دهد.

برخی از این مهارت‌های پایه‌ای برای دست راست، علاوه بر حفظ ضرب و نگه‌داشتن زمان، موضوع ضرب بالا[۴۵] است؛ این‌که اعضای یک اُرکستر چگونه متوجه می‌شوند که چه موقع شروع به نواختن کنند.

مطالبی را که درباره‌ی خط فرضی افقی گفته شد به یاد آورید: این‌که شروع ضربه‌ها روی این خط بوده، دامنه و سرعت حرکت باتون هنگام رفتن به بالا باید با زمان برگشت آن یکسان و ثابت باشد (تصویر ۹). به عبارت دیگر، در حرکت دست راست به سمت پایین، لحظه‌ی برخورد نوک چوب رهبری با خط فرضی را می‌توان زمان شروع قطعه‌ی موسیقی درنظر گرفت.

تصویر ۹. یکسان‌بودن دامنه و سرعت ضربه‌ها هنگام رسیدن و جداشدن از خط فرضی افقی

بنابراین، این‌که بخواهیم حدود صد نوازنده‌ی اُرکستر را متوجه حرکت دست (راست) خود کنیم تا شروع یک قطعه را متوجه شوند، چندان روش جالبی نیست. چون آن‌ها از این طریق متوجه مقصود شما نخواهند شد. در عوض، با حرکت‌دادن دست راست به صورت دامنه‌ی ثابت و الگوی فواصل یکسان، یا کشیدن نفس عمیق درست قبل از شروع قطعه[۴۶]، می‌توان نوازندگان را متوجه لحظه‌ی شروع کرد. همانند نوازنده‌ی ساز بادی که قبل از نواختن هر نتی نفس می‌گیرد، رهبر نیز باید به دنبال راهی باشد که بین تنفس و شروع ضرب هماهنگی ایجاد کند (تصویر ۱۰).

45. Upbeat
46. Auftakt

تصویر ۱۰. تنفس قبل از شروع ضرب (قطعه)

فقط باید به خاطر داشت شروع حرکت دست راست، از پایین خط فرضی افقی بوده، به نقطه‌ی خاصی بالا رفته و دوباره به سمت پایین حرکت می‌کند. در این حرکتِ دست راست نباید قبل یا بعد از خط فرضی توقف کرد. این تمرین در همه‌ی موارد و نیز در نواختن پیتزیکاتوی سازهای زهی می‌تواند کمک شایانی بکند.

گاهی اوقات به دلیل پیچیدگی پارتیتور لازم است که برخی وظایف دست چپ به راست محول شود. تصور کنید که یک اُرکستر از نوازندگان و بخش‌های زیاد و متنوعی تشکیل شده باشد و شما در جایگاه رهبر اُرکستر، فرصت کافی برای نشان‌دادن کرشندو و دیکرشندو با دست چپ را ندارید. این کار (تغییر دینامیک و شدّتِ قطعه) را می‌توانید با دست راست و از طریق تغییر دامنه‌ی دست راست (تغییر اندازه و ارتفاع الگوی ریتمیک) نیز انجام دهید، بدون این‌که سرعت و تمپوی قطعه تغییر کند. بدین ترتیب، می‌توان حجم و دامنه‌ی صدا را تغییر داد.

تصویر ۱۱. افزایش یا کاهش دامنه‌ی حرکت دست راست برای نشان‌دادن دینامیک قوی (سمت راست) و یا دینامیک ضعیف (سمت چپ)

تأکید و آکسان در یک قطعه‌ی موسیقی، همیشه روی اول ضربِ میزان قرار نمی‌گیرد و مثلاً در یک الگوی چهار ضربی، می‌تواند روی هر کدام از چهارضرب میزان قرار بگیرد. در این حالت، با افزایش اندازه و دامنه‌ی ضرب با دست راست، درست قبل آکسان مربوط، می‌توان منظور خود را به نوازندگان فهماند. برای تسلط به این موضوع، می‌توانید تمرین زیر را انجام دهید.

تمرین ۵: یک کاغذ را مُچاله کرده و به شکل توپ درآورید. آن را در جایی قرار دهید که در دسترس بوده و هر زمان که نیاز داشتید بتوانید سریع آن را بردارید (مثلاً میزی که در دسترس و جلوی شما قرار دارد). تصور کنید که در یک الگوی ریتم چهار ضربی، آکسان روی ضرب سوم قرار دارد. بعد از ضرب دوم و دقیقاً روی ضرب سوم، با دست راست به‌سرعت کاغذ را بردارید (تصویر ۱۲). بدین ترتیب، مجبور خواهید شد که با دست راست هم‌زمان دو وظیفه‌ی نگه‌داشتن زمان و نشان‌دادن ضربی را که آکسان بر آن قرار دارد انجام دهید. در مرحله‌ی بعد، می توانید با استفاده از دست چپ تأکید ضرب را دوچندان کنید، طوری که دامنه‌ی هر دو دست در ضربی که آکسان دارد افزایش یابد (تصویر ۱۳). این کار را ابتدا با کاغذ گردشده و سپس با باتون انجام دهید.

تصویر ۱۲. تمرین نشان‌دادن آکسانِ ضرب با استفاده از کاغذ گِردشده

تصویر ۱۳. استفاده از هر دو دست برای نشان‌دادن آکسان ضرب

زمان آن رسیده که قطعات مورد علاقه‌ی خود را رهبری کنید؛ ولی پیش از آن لازم است نحوه‌ی خواندن پارتیتور[۴۷] را فراگرفته باشید. البته باید به یاد داشت که موسیقی‌دان‌هایی مانند فرانک سیناترا[۴۸] هم وجود داشته‌اند که توانایی خواندن پارتیتور را نداشته‌اند ولی در عین حال کار رهبری اُرکستر را نیز انجام داده‌اند. در این زمینه باید یاد بگیریم که چگونه یک موسیقی را ببینیم و بتوانیم با حرکاتمان آن را به اُرکستر انتقال دهیم. در بخش بعدی، درباره‌ی نحوه‌ی ادغام فنون رهبری، خواندن پارتیتور، انتقال آن به اُرکستر و دیگر مباحث رهبری مباحثی را مطرح خواهیم کرد.

بخش هفتم

دیگر الگوهای ریتمی (پنج ضربی، شش ضربی و هفت ضربی)

درباره‌ی الگوی دو، سه و چهار ضربی و جنبه‌های فنی آن صحبت شد و سپس تمرین‌هایی داده شد. اما غیر از این موارد، الگوهای ریتمی متنوع دیگری نیز در قطعات موسیقی وجود دارند، مانند ۵ و ۶ و ۷ و ۸ ضربی. حتی ممکن است با دیگر میزان‌های غیر معمول، مانند میزان ۲۲ ضربی هم برخورد کنید. در ادامه، نحوه‌ی تشخیص این‌گونه ضرب‌ها و میزان‌ها و چگونگی برخورد و مواجهه‌ی رهبر اُرکستر با آن آورده شده است.

واقعیت این است که در عمل تقریباً دیگر الگوهای ریتمی را می‌توان به یکی از الگوهای دو، سه یا چهار ضربی تقسیم کرد. در ابتدا، یک الگوی چهار ضربی را در نظر بگیرید. حتی این الگو می‌تواند یک واریاسیون از الگوی دو ضربی باشد. یعنی هر ۲ شماره‌ی یک الگوی چهار ضربی را می‌توان در یک میزان در الگوی دو ضربی در نظر گرفت. در واقع، هر ضرب یک الگوی دو ضربی به دو ضرب تقسیم می‌شود. بدیهی است که نحوه‌ی شمارش، به آکسان‌ها و تأکیدهای ضربی مورد نظر آهنگساز نیز وابسته است.

حال به الگوی شش ضربی می‌پردازیم که می‌تواند یکی از پیچیده‌ترین و متنوع‌تر الگوهای ضربی باشد، چون در رهبری یک الگوی شش ضربی حالت‌های متعددی را می‌توان در نظر گرفت. یک الگوی شش ضربی واقعی (برای مثال ریتمِ ۶/۸) را می‌توان به‌طور کلی دو بخشی (دو سرضرب) در نظر گرفت. در این‌جا دو الگوی ضربی برای ارائه‌ی ریتم شش ضربی در رهبری اُرکستر ارائه شده است:

حالت اول: شکل دو ضربی Down → Right →Right→ Left → Center →Up

47 . Score

48. Frank Sinatra

Down → Left →Left→Center→Right→Up

هر یک از دو الگوی بالا را می‌توان، بنا بر سلیقه‌ی رهبر اُرکستر، در ریتم ۶/۸ استفاده کرد. اما آنچه مهم بوده و قابل تغییر نیست این است که ضرب اول همواره به سمت پایین و ضرب آخر در هر الگویی همیشه به سمت بالا است.

نکته‌ی دیگر این‌که متر ۳/۲ را با ۶/۸ اشتباه نگیرید. متر ۳/۲ زیرشاخه‌ای از الگوی سه ضربی است. الگوی زیر نمونه‌ای از متر ۳/۲ است:

Down→Left→Center→ Right →Left→Up

گاهی در یک قطعه‌ی موسیقی، الگوی ترکیبی داریم. برای نمونه ابتدا ۶/۸ رهبری کرده و بلافاصله و بدون درنگ آن را به الگوی ۳/۴ می‌چسبانیم. این الگوها در موسیقی اوایل قرن بیستم بسیار رایج است.

انجام‌دادن الگوی پنج ضربی به مهارت نیاز دارد ولی سخت نیست. در واقع، این الگو وصل الگوهای ۳ و ۲ ضربی بوده و می‌تواند واریاسیونی از آن‌ها نیز باشد.

در زیر ۲ الگوی متفاوت ارائه می‌شود که نقاط تأکید آن‌ها متفاوت است.

- ابتدا الگوی ۲ تایی و به دنبال آن الگوی ۳ تایی

Down→ Right →Left→Right→Up

- ابتدا الگوی ۳ تایی و به دنبال آن الگوی ۲ تایی

Down→Center→Right→Center→Up

یا یک الگوی دیگر برای ۵ ضربی که حرکات آن تا حدی شبیه متر ۶/۸ که قبلاً صحبت کردیم است.

Down→ Left → Center →Right→Up

الگوی هفت ضربی معمولاً ترکیبی از سه ضربی و چهار ضربی است و الگوی آن می‌تواند به صورت زیر باشد:

Down→Center→Left→Center→Right→Left→Up

همچنین الگوی ۷ تایی می‌تواند واریاسیونی از توالی تعداد ضرب‌ها به صورت زیر باشد:

۲→۲→۳

۲→۳→۲

به یاد داشته باشید الگوها همواره از ۳ الگوی ابتدایی (۱ و ۲ و ۳ و ۴ ضربی) تبعیت می‌کنند.

در الگوهای ۸ و ۹ و ۱۰ نیز با گروه‌بندی الگوهای اولیه می‌توان رهبری را انجام داد. در غیر این‌صورت، هیچ‌کدام از نوازندگان متوجه رهبری نخواهند شد. همچنین برای واضح‌بودن گروه‌بندی ضرب‌ها می‌توان از دست چپ برای نشان‌دادن هر میزان که شروع می‌شود استفاده

کرد. پس شاید لازم باشد که یک جدول از این الگوها برای خودمان تهیه کنیم. بهتر است ترکیب این الگوها را تمرین کرده و آن را به صورت اتوماتیک و بدون فکر درآوریم.

بخش هشتم

شیوه‌ی چیدمان اُرکستر[۴۹]

تصمیم‌گیری در خصوص نحوه‌ی چیدمان سازها در اُرکستر، بیش از هر چیز، به نحوه‌ی صدادهی[۵۰]، اصول ترکیب‌بندی سازها[۵۱] در اُرکستر و همچنین به سلیقه و ترجیح آهنگساز در انتخاب و یا برجسته‌کردن سازها بستگی دارد. در این قسمت، نحوه‌ی چیدمان اُرکستر بررسی می‌شود؛ این‌که بدانیم جایگاه هر یک از گروه‌های سازی و محل نشستن هر نوازنده در اُرکستر چگونه است. دانستن این مسئله به این دلیل مهم است که رفتار رهبر اُرکستر، به میزان زیادی به موقعیت و جایگاه هر یک از نوازندگان روی صحنه‌ی نمایش (سِن)[۵۲] بستگی دارد.

آگاهی از چیدمان اُرکستر، از سه جنبه‌ی دیگر نیز اهمیت دارد: ۱. ترتیب ورود نوازندگان سِن ۲. کنترل دینامیک در کلّ اُرکستر ۳. حفظ تعادل بین سازها و نوازندگان

شیوه‌ی چیدمان بخش‌های سازهای زهی

برای برپایی یا چیدمان اُرکستر، قوانین سفت و سخت و ثابتی وجود ندارد و بیش‌تر مواقع می‌توان جایگاه هر یک از بخش‌ها را تغییر داد. اما تنها یک قانون ثابت را همواره باید مدّ نظر قرار داد: این‌که جایگاه نوازندگان ویلن اول، همیشه سمت چپ رهبر است. از این مرحله به بعد، چیدمان می‌تواند دشوار و پیچیده‌تر شود.

برای لحظه‌ای تصور کنید که در حال رهبری یک اُرکستر در سال ۱۹۰۰ بودید. در این دوره‌ی زمانی، چیدمان اُرکستر به شکل تصویر ۱۴ بوده است:

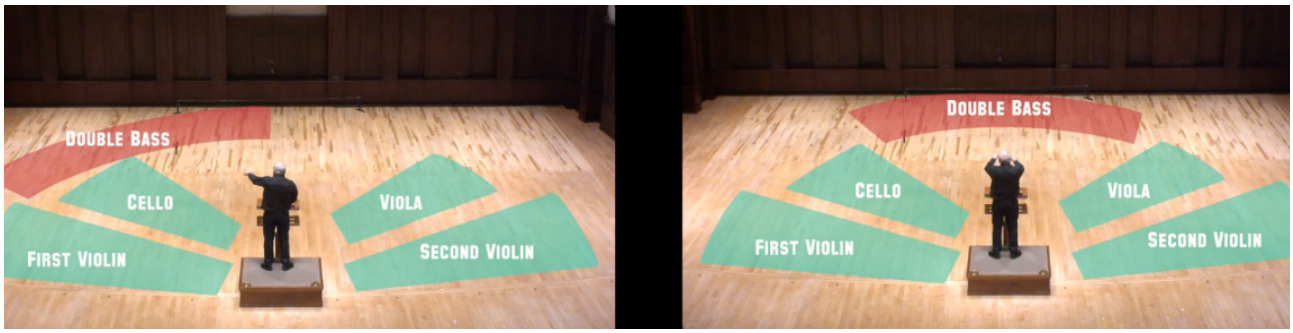
---

49 . Placement of the Orchestra

50. Acoustics

51. Combinatorial preference

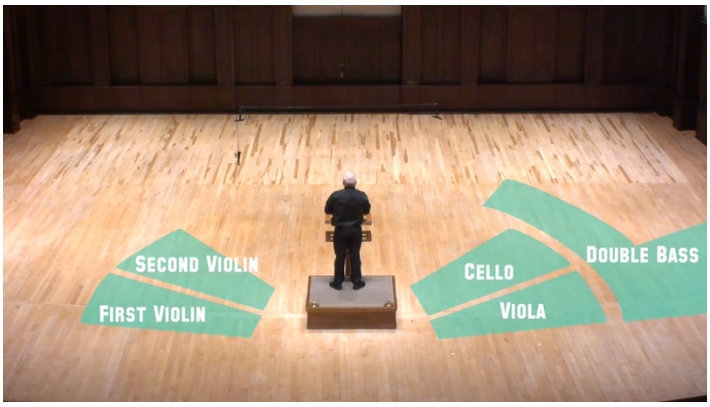
52. Stage



تصویر ۱۴. نحوه‌ی چیدمان اُرکستر در سال ۱۹۰۰ (ابتدای قرن بیستم، رنگ سبز)

همان‌طور که در تصویر ۱۴ دیده می‌شود، اوایل قرن بیستم، چیدمان اُرکستر بدین صورت بوده که بخش «ویلن اول» سمت چپ، و بخش «ویلن دوم» سمت راست رهبر اُرکستر بوده است. دو بخش «ویلن‌سل»[۵۳] و «ویولا» نیز به ترتیب بالای بخش «ویلن اول» و دوم قرار داشتند. نوازندگان بخش «کنترباس»[۵۴] نیز در گوشه‌ی سمت چپ انتهای سِن (سمت چپ تصویر ۱۴) و گاهی نیز وسط انتهای سِن و روبه‌روی رهبر اُرکستر قرار داشتند (سمت راست تصویر ۱۴).

با پیشرفت نحوه‌ی صداگذاری و به‌خصوص با ظهور ضبط به شیوه‌ی استریوفونیک[۵۵]، روش‌های متفاوت چیدمان در اُرکستر نیز متداول شد. یکی از این تغییرات، انتقال بخش «ویلن دوم» از سمت راست به سمت چپ اُرکستر و بالای بخش «ویلن اول» بود (تصویر ۱۵). برای مثال، اسلاتکین، چیدمان اُرکستر سمفونی شهر دیترویت[۵۶] (در ایالت میشیگان آمریکا) را به دلایل آکوستیک، به شکل تصویر ۱۵ انجام داده است. اما باید توجه کرد که دو بخش ویلن‌سل و ویولا را می‌توان با یک‌دیگر جابه‌جا کرد.



تصویر ۱۵. تغییرات ایجادشده در چیدمان سازهای زهی، پس از پیشرفت‌های به‌دست آمده در صداگذاری (رنگ سبز)

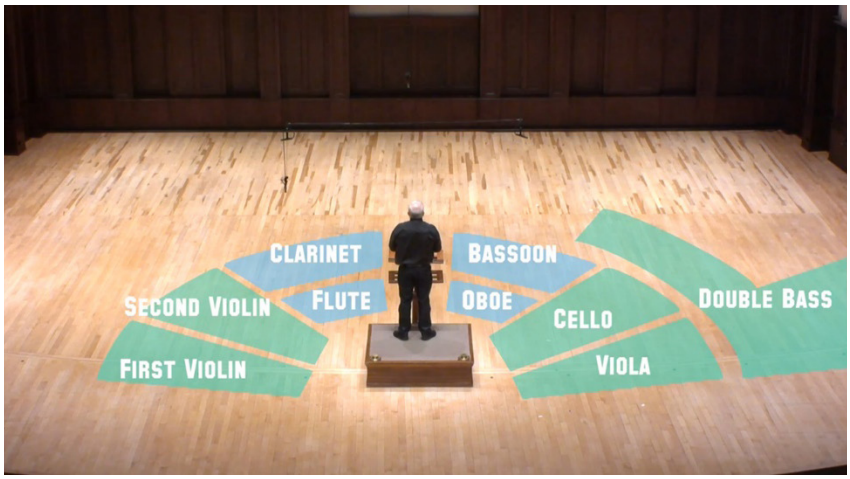
53 . Cello Section
54. Double bass Section
55. Stereophonic recording
56. Detroit Symphony

از نقاط مثبت قرارگرفتن بخش ویولا جلوتر از ویلن‌سل (نزدیک‌تر به شنوندگان حاضر در سالن)، به باور اسلاتکین، این است که: چون انتقال بخش صدایی ساز ویلن‌سل، معمولاً به سمت جلوی نوازنده و شنوندگان است (و نه در جهت موازی سِن)، صدا با وضوح بیش‌تری به شنوندگان در سالن منتقل خواهد شد. همچنین، چون انتقال بخش صدایی ساز ویولا، همانند صدای ویلن، معمولاً به جهت بالا و عمودی است (و نه افقی)، بهتر است بخش ویلا جلوتر از بخش ویلن‌سل و نزدیک شنوندگان حاضر در سالن قرار گیرد. بدین ترتیب توازن بین وضوح صدایی این دو بخش سازی برقرار خواهد شد.

شیوه‌ی چیدمان سازهای بادی

الف. سازهای بادی چوبی

محل قرارگرفتن گروه سازهای بادی چوبی[۵۷] در بیش‌تر اُرکسترها تقریباً ثابت است. نوازندگان این گروه از سازها، درست پشت سازهای زهی قرار می‌گیرند. این بخش خود به چهار زیرگروه: فلوت[۵۸]، آبوا[۵۹]، کلارینت[۶۰] و باسون[۶۱] تقسیم می‌شود که در تصویر ۱۶ شیوه‌ی چیدمان آن‌ها، در کنار بخش‌های زهی‌ها، نشان داده شده است.

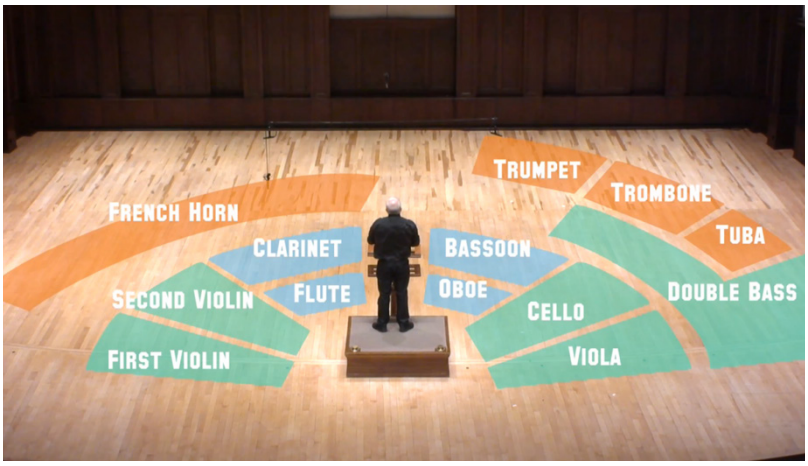


تصویر ۱۶. چیدمان بخش سازهای بادی (رنگ آبی)

57. Woodlands
58. Flute
59. Oboe
60. Clarinet
61. Bassoon

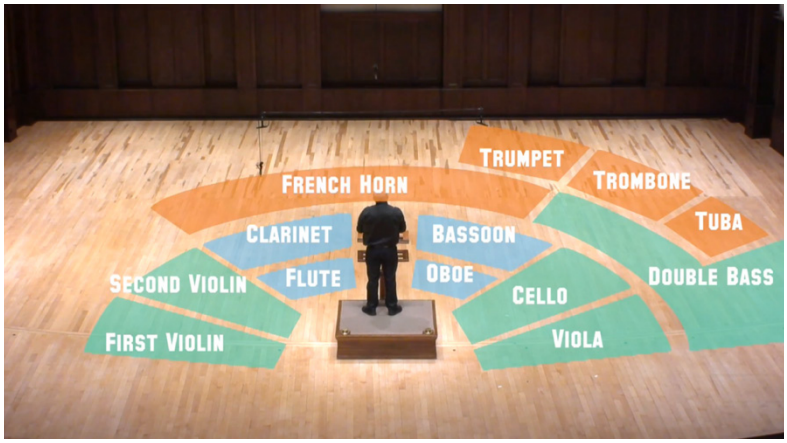
ب. سازهای بادی برنجی

گروه سازهای بادی برنجی مورد دیگر در چیدمان اُرکستر است که بالاتر از دو بخش قبلی (یعنی بخش سازهای زهی و بادی چوبی) قرار می‌گیرد. این بخش معمولاً از چهار بخشِ سازهای هورن فرانسوی[۶۲]، ترامپت[۶۳]، ترومبون[۶۴] و تیوبا[۶۵] تشکیل شده است. در بیش‌تر اُرکسترهای کشور انگلستان، بخش سازِ هورن، از سه ساز دیگر جدا شده و سمت چپ رهبر اُرکستر قرار می‌گیرد (تصویر ۱۷).



تصویر ۱۷. چیدمان سازهای بادی برنجی (رنگ نارنجی)

چیدمان سازهای هورن در اُرکستر سمفونی دیترویت، اندکی متفاوت بوده و درست بالای کلارینت و باسون قرار گرفته است (تصویر ۱۸).

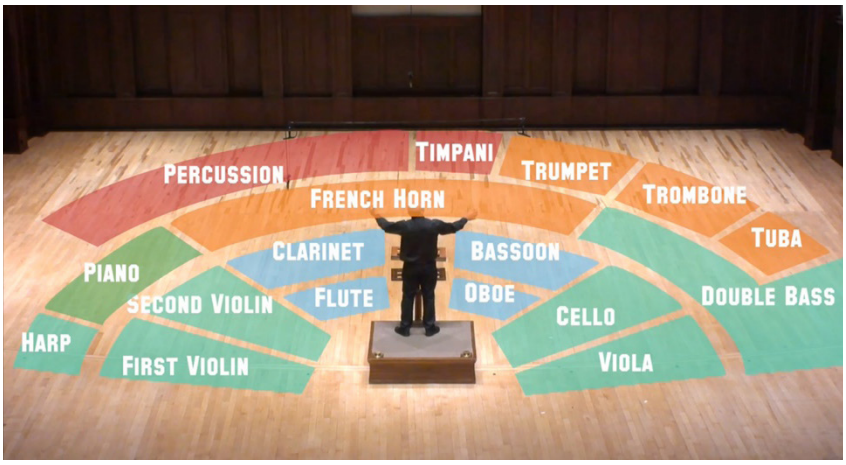


تصویر ۱۸. نحوه‌ی چیدمان سازهای بادی برنجی در اُرکستر سمفونی دیترویت (رنگ نارنجی)

62. French horn
63. Trumpet
64. Trombone
65. Tuba

شیوه‌ی چیدمان سازهای کوبه‌ای

به دلیل پیچیده‌تر شدن موسیقی قرن بیستم، سازهای کوبه‌ای[۶۶] نیز بیش‌تر در اُرکستر استفاده شده و بخش مهم از اُرکستر را تشکیل داده‌اند. در اُرکستر سمفونی دیترویت، ساز تیمپانی[۶۷] وسط و انتهای اُرکستر قرار دارد.



تصویر ۱۹. شیوه‌ی چیدمان سازهای کوبه‌ای در اُرکستر سمفونی دیترویت (رنگ قرمز)

همچنین، سازهای پرکاشن (کوبه‌ای)، هارپ و پیانو انتهای سمت چپ سالن قرار دارند (تصویر ۱۹). شیوه‌های چیدمان در این بخش نیز بسیار متنوع بوده و در اُرکسترهای مختلف می‌تواند متفاوت باشد. گاهی ساز هارپ را می‌توان در انتهای سمت راست سالن قرار داد. به دلیل برخی از ملاحظه‌ها، گاهی نیز سازهای کوبه‌ای، تقسیم شده و مابین بخش تیمپانی قرار می‌گیرند. برخی مواقع نیز که بخواهیم صدای تیمپانی کمتر شنیده شود آن را انتهای گوشه‌ی سمت راست سالن قرار می‌دهیم.

ماکس روردلف[۶۸] رهبر اُرکستر و نویسنده‌ی کتاب «گرامر رهبری اُرکستر[۶۹]» در یکی از فصل‌های کتاب به این نکته اشاره می‌کند که اولین کاری که یک رهبر اُرکستر باید پس از واردشدن به سالن انجام دهد، این است که به نوازندگان اُرکستر نگاه کرده و متوجه جایگاه هر یک از نوازندگان شود؛ این‌که هر یک از آن‌ها کجا قرار گرفته‌اند. اگر در جایگاه رهبر، وارد یک اُرکستر جدید شدید بسیار مهم است که ابتدا، با هر یک از نوازندگان و محل دقیق قرارگرفتن آن‌ها آشنا شوید. برای مثال، بدانید که در بخش سازهای برنجی، ترومپت اول سمت چپ و ترومپت دوم کنار آن

66. Percussion Section
67. Timpani
68. Max Rudolph
69. Grammar of conducting

قرار می‌گیرد. برای دیگر سازهای هم‌خانواده‌ی برنجی، مثل هورن و ترومبون به همین ترتیب باید جایگاه تک‌تک نوازندگان را دقیق بدانید؛ چون هنگام رهبری احتمالاً نیاز است که مستقیم به نوازنده‌ی خاصی نگاه کنید یا به وی اشاره کنید. این عناصر برای فهم نقش رهبری اُرکستر بسیار مهم هستند، چون یک اشاره‌ی اشتباه به بخش سازیِ نامربوط، می‌تواند کل اجرای قطعه‌ی موسیقی را به‌هم بزند.

تمرین ۶: نمودارهای مختلفی از چیدمان یک اُرکستر را ترسیم کرده و به حالت‌های گوناگونی که دوست دارید اُرکستر خود را (در جایگاه رهبر) چیدمان کنید فکر و سپس آن را ترسیم کنید. در مرحله‌ی بعدی، هنگام تمرین فنون رهبری آموخته‌شده، و بر اساس پارتیتور و همین‌طور سلیقه‌ی شخصی خود، به عنوان رهبر اُرکستر سمفونی[۷۰]، به نوازندگان بخش‌های مختلف اشاره و نگاه کنید.

بخش نهم

استفاده از زبان بدن برای نشان‌دادن دینامیک

دینامیک[۷۱] یا نوانس یا شدت[۷۲] معمولاً بر بلند یا نرمیِ[۷۳] صدا و گاه بین این دو طیف دلالت دارد. یک رهبر چگونه می‌تواند دینامیک را در طول اجرای یک قطعه‌ی موسیقی نشان دهد. هنگامی که یک قطعه‌ی موسیقی دینامیک قوی دارد و شدت آن بالا است، واضح است که به ضرب قوی احتیاج دارد. چنانچه برای نشان‌دادن شدت قطعه‌ای که سرعت بالایی نیز دارد، تنها از افزایش دامنه‌ی ضرب در دست راست استفاده شود، خیلی جالب به نظر نخواهد رسید. بنابراین، بهتر است دینامیک قطعه همزمان با نشان‌دادن ضربِ دست راست نبوده و به‌جای آن از دست چپ و بدنمان برای نشان‌دادن دینامیک استفاده کنیم.

تصور کنید که برای نشان دادن دینامیک قطعه، از دست راست نیز می‌خواهیم کمک بگیریم. بدین ترتیب که با کمک دست راست، شدّتِ بیشتر قطعه (نواختن به صورت فورته) را با حرکت سریع و کوتاه کردنِ دامنه آن نشان دهیم. همزمان با مشت‌کردن دست چپ و حرکت آن به سمت بالا، می‌توان افزوده‌شدن بر شدّت اجرای قطعه (کرشندو) را نیز نشان داد. در این خصوص، از زبان بدن نیز می‌توان کمک گرفت و مثلاً با عبوس‌کردن تدریجی چهره و فشار بر عضلات دست و بدن، احساس کرشندو را بهتر به نوازندگان منتقل کرد (تصویر ۲۰).

70 . philharmonic

71. The use of your Body to indicate dynamics

72. Loudness

73. Soft

برعکس حالت قبلی نیز زمانی است که یک بخش از قطعه‌ی موسیقی لازم است نرم نواخته شود؛ که می‌توان با کاهش دامنه‌ی دست راست، تا حدودی این حالت را به نوازندگان انتقال داد. اما واقعیت این است که نوازندگان تنها با حرکت دست راست رهبر اُرکستر، احتمالاً دینامیک نرم و آهسته قطعه را کامل متوجه نخواهند شد.

بنابراین هم‌زمان و در کنار حرکت دست راست و چپ می‌توان احساس و شدت صوت را با صورت و بدن نشان داد. این حالت‌ها به صورت زیر دسته‌بندی می‌شوند:

تصویر ۲۰. استفاده از دست چپ و زبان بدن برای انتقال و نشان‌دادن شدت اجرا به نوازندگان اُرکستر

نگه‌داشتن دست به صورت تصویر ۲۱ (مشابه سکوت یا کم‌صدا) یا لرزاندن دست به حالت عصبی (تصویر ۲۱) می‌توان این حس را به نوازندگان اُرکستر انتقال داد که نرم‌تر بنوازند. باید توجه داشت که ضرب‌هایی که با دست راست اجرا می‌شوند نباید تغییر کنند و باید ثابت بمانند.

تصویر ۲۱. القای نواختن نرم یا کم‌صدای قطعه با استفاده از دست چپ

تصویر ۲۲. لرزاندن دست چپ برای القا به نوازندگان به‌جهت نواختن نرم یا کم‌صدای قطعه

اسلاتکین در یکی از دوره‌های آموزش رهبری، از هنرجوی تازه‌کاری که برای نشان‌دادن دینامیک قوی و پُرتکاپوی موجود در قطعه‌ی موسیقی، از حرکات بدن خود استفاده‌ی چندانی نمی‌کرد می‌خواهد که بی‌تحرک بایستد و بدون حرکت‌دادن دست‌های خود، شدت و هیجان موجود در قطعه‌ی موسیقی را به نوازندگان اُرکستر انتقال دهد. برای مثال، برای نشان‌دادن میزان اول و شروع اورتور تراژیک از یوهانس برامس[۷۴] می‌توان تنها با حرکت‌دادن سر، هم دو ضربی بودن و هم دینامیک قوی این قطعه را به نوازندگان نشان داد (تصویر ۲۳).

تصویر ۲۳. نشان‌دادن تعداد ضرب‌ها و نیز دینامیک قوی قطعه، تنها با استفاده از حرکت سر (برای مثال، میزان اول اورتور تراژیک از برامس)

به‌طوری که اگر قرار باشد میزان اول این قطعه (اورتور تراژیک از یوهانس برامس) با دست نشان داده شود، به شکل زیر خواهد بود (تصویر ۲۴).

تصویر ۲۴. نشان‌دادن تعداد ضرب‌ها و نیز دینامیک قوی قطعه، با استفاده از دست‌ها (برای مثال، میزان اول اورتور تراژیک از برامس)

یک رهبر اُرکستر، قبل از شروع کار خود، باید به این فکر کند که چگونه بدون به‌کارگیری دست‌ها می‌تواند احساسات و هیجان موجود در یک قطعه از موسیقی یا بخش خاصی از آن را به بدن

74. Brahms’s tragic overture

خود منتقل کند. بنابراین، توصیه می‌شود که پیش از شروع رهبری و نواختن قطعه‌ی موسیقی، به نوع و جنس صدایی که قرار است رهبری کنید به خوبی فکر کنید. به‌طور کلی، زمانی که در جایگاه رهبری قرار گرفتید، به‌جای این‌که فوراً کار خود را شروع کنید بهتر است مراحل زیر را انجام دهید:

- ورود به جایگاه رهبر
- فکرکردن درباره‌ی قطعه‌ای که می‌خواهد شروع شود: تفکر درباره‌ی دینامیک، احساسات و هیجان‌های موجود در قطعه‌ی موسیقی
- انتقال هیجان‌ها به بدن خود
- آوردن تمپو در ذهن
- آماده‌سازی ضرب در ذهن
- شروع رهبری

آماده‌سازی ذهنی و سپس شروع رهبری را می‌توان ابتدا با کمک دست‌ها و باتون و سپس بدون حرکت دست‌ها و بدون استفاده از باتون (زبان بدن) تمرین کرد. هنگامی که تنها با استفاده از زبان بدن این تمرین انجام می‌شود، موارد و حالت‌های زیر اتفاق می‌افتند که بسته به شرایط و اُرکستر می‌توانند تا حدودی هم متغیر باشند:

- بالابردن شانه‌ها به مقدار کم
- نشان‌دادن تعداد ضرب‌ها با حرکتِ سر
- گاهی‌اوقات بستن چشم‌ها برای نشان‌دادن شدت قطعه

گاهی ما می‌خواهیم شنوندگان را شگفت‌زده کنیم. یک فورته می‌تواند چنین حسی را ایجاد کند. برای مثال، در ابتدا و شروع سمفونی ششم چایکوفسکی[۷۵]، باسون و کلارینت باس جملاتی را بسیار بسیار پیانو و نرم (piano ۶) می‌نوازند و ناگهان در ادامه‌ی جمله، کل اُرکستر فورته (۶ forte) می‌نوازند.

تصویر ۲۵. تغییر ناگهانی دینامیک قطعه از بسیار پیانو و نرم به بسیار قوی (مانند سمفونی ششم چایکوفسکی)

75. Tchaikovsky

از این رو، گاهی نمی‌خواهیم که شنوندگان و حاضرین در سالن متوجه شوند که در ادامه‌ی قطعه، نوانس و شدت موسیقی به چه شکلی پیش خواهد رفت (مانند سمفونی ۶ چایکوفسکی). بنابراین، در چنین مواردی بهتر است تدریجی دست چپ را پایین آورده (که معمولاً حالت تدریجی کرشندو و نرم‌شدن قطعه را نشان می‌دهد)، سپس برای لحظاتی کوتاه، طوری که تنها نوازندگان اُرکستر (و نه حاضرین) متوجه شوند، اشاره می‌کنید که قرار است دینامیک قطعه ناگهانی قوی شود (تصویر ۲۵). البته که برای صحیح انجام‌دادن چنین کاری لازم است حتماً قبل از اجرای اصلی با اُرکستر تمرین کرده باشید.

در مجموع، اصول و قواعدی کلی برای کنترل و نشان‌دادن دینامیک قطعه، با استفاده از دست چپ وجود دارند که برخی از آن‌ها عبارتند از:

- حرکت دست از پایین به بالا دو معنا می‌تواند داشته باشد: الف. کرشندو یا ب. نواختن قوی نت‌ها
- حرکت دست از بالا به پایین دو معنا می‌تواند داشته باشد: الف. دیمینئندو (دِکرشندو) یا ب. نواختن نرم‌تر نت‌ها
- دورکردن دست‌ها از بدن: برای به‌دست آوردن صدای بلندتر از سازها
- نزدیک‌کردن دست‌ها به سمت بدن: برای به‌دست آوردن صدایی نرم‌تر از سازها

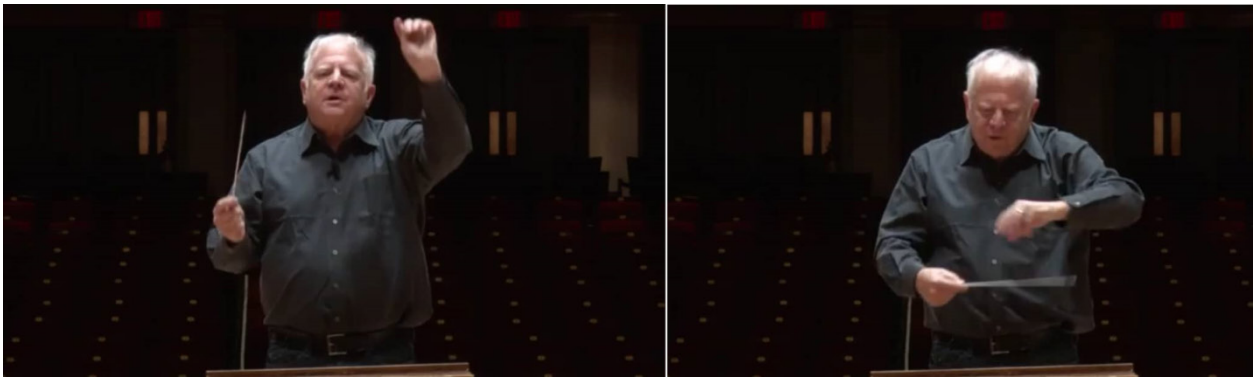
روش‌های نشان‌دادن پایان یک قطعه‌ی موسیقی توسط رهبر

نکته‌ی مهم دیگر رهبری، نحوه‌ی نشان‌دادن پایان یک قطعه‌ی موسیقی و دینامیک این بخش است. شیوه‌ی نشان‌دادن پایان یک قطعه‌ی موسیقی بسته به شرایط و دینامیک قطعه، می‌تواند متفاوت باشد اما آنچه مسلم است این است که میزان پایانی قطعه (کادانس) نیز جزو ضرب در الگوی ریتمی قطعه محسوب می‌شود.

برای مثال، در سمفونی برامس که پیش از ضرب پایانی، قوی اجرا می‌شود (حرکت‌دادن هر دو دست)، پایان‌دادن به قطعه[۷۶] می‌تواند با حرکت دست از بالا به پایین و مجدداً از پایین به بالا (تصویر ۲۶) به نوازندگان انتقال یابد.

حجم صدا بالاست، می‌توان همانند شکل زیر آن را در یک لحظه به پایان رساند. این روش بسیار روشن و مشخص است.

76. give the cut off



تصویر ۲۶. بیان پایان قطعه‌ی موسیقی با حرکت دست از بالا به پایین و مجدداً از پایین به بالا

روش دیگر برای نشان‌دادن پایان یک قطعه می‌تواند همانند تصویر ۲۷ باشد. یعنی ابتدا دست‌ها را موازی بدن و رو به جلو نگه داشته و سپس با بازکردن هر دو دست (حرکت دست‌ها از سمت بدن به بیرون) پایان قطعه را نشان داد. اگرچه این روش زیاد رایج نیست.

تصویر ۲۷. نشان‌دادن پایان یک قطعه‌ی موسیقی با بازکردن دست‌ها

روش پیشنهادی اسلاتکین برای نشان‌دادن خاتمه‌ی یک قطعه این است که قبل از آخرین ضرب پایانی قطعه، ابتدا به صورت فورته (با حرکت سریع هر دو دست از بالا به پایین، سمت چپ تصویر ۲۸) و سپس ضرب آخر با باز و بسته‌کردن سریع هر دو دست (به ترتیب وسط و سمت راست تصویر ۲۸) نشان داده شود. بدین ترتیب نوازندگان متوجه ضرب بالا[۷۷] شده و می‌دانند که دقیقاً در چه لحظه‌ای قطعه را به اتمام برسانند.

77. Upbeat

تصویر ۲۸. نشان‌دادن دو ضرب پایانی قطعه (روش پیشنهادی اسلاتکین)

اما هنگامی که پایان یک قطعه با سرعت نرم و آهسته (مثل آداجیو[۷۸]) باشد، برای نشان‌دادن پایان آن لزومی ندارد حرکت دست‌ها سریع (به روش قبلی) باشد. در این حالت، دست چپ آهسته به سمت بدن جمع شده و در حین انجام‌دادن این حرکت، دست را به آرامی می‌بندیم (تصویر ۲۹)

تصویر ۲۹. نشان‌دادن پایان یک قطعه‌ی موسیقی هنگامی که پایان قطعه نرم و آهسته است.

78. Adagio

تمرین ۷: چند قطعه‌ی موسیقی مورد علاقه‌ی خود را انتخاب کرده، با استفاده از دست چپ و زبان بدن، دینامیک قطعات موسیقی را هم‌زمان با حفظ ریتم و ضرب‌ها با دست راست، تمرین کنید. همچنین، روی استقلال کامل دست چپ، تمرکز و تمرین کنید. مهارت در این تمرین و تمرین‌های قبلی، در نهایت ابزار قدرتمندی را در اختیار رهبر اُرکستر قرار می‌دهد.

بخش دهم

آداب و رفتار صحنه[۷۹]

می‌توان گفت که رفتار صحنه[۸۰] و آداب رهبر اُرکستر، هنگامی که وارد سِن یا صحنه شده یا از آن خارج می‌شود، به اندازه‌ی عمل رهبری اهمیت ویژه‌ای دارد. تجربه نشان داده که تصور مخاطبان و حاضران در سالن از رهبر اُرکستر بر اساس موسیقی‌ای که می‌شنوند نیست، بلکه بیش‌تر بر اساس نحوه‌ی ارائه و رفتار رهبر اُرکستر هنگام ورود به صحنه و پیش از شروع عمل رهبری است.

اسلاتکین در دوران دانشجویی نخستین تجربه‌های هنری و اجرایی خود را در سالن‌های بزرگ به دست آورده است، که یکی از آن‌ها در سالن گارنگی[۸۱] بوده است. در آن روز، کنسرتو بتهوون برای پیانو، ویلن، ویلن‌سل و اُرکستر و با چهار تک‌نواز (از جمله خودِ اسلاتکین) اجرا شده است. مادر وی، که در زمان خود یکی از برجسته‌ترین نوازندگان ویلن‌سل بوده، در این اجرا در جایگاه مربی این چهار فرد حضور داشته است و به آن‌ها نه تنها آموزش می‌داده که چگونه قطعه را بنوازند، بلکه چگونگی ورود و خروج از صحنه، نحوه‌ی تعظیم به حاضران و آداب صحنه را نیز تعلیم داده است. وی بر آراستگی، تمیزی و مرتبط‌بودن لباس‌های نوازندگان و تا حدودی شیک‌بودن آن‌ها تأکید داشته است. باید توجه داشت که ایجاد یک‌دستی در نوع پوشش نوازندگان یک اُرکستر کار چندان ساده‌ای نیست و به برنامه‌ریزی نیاز دارد.

خم‌شدن و تعظیم رهبر اُرکستر برای حاضرین در سالن، بنا بر طبع و شخصیت وی می‌تواند متفاوت باشد. برخی ترجیح می‌دهند تا زانو خم شده و ارادت و سپاس خود را عمیقاً به حاضران ابراز کنند. در حالی که برخی دیگر از رهبران، تنها با تکان‌دادن سر خود، مراتب احترام را به‌جای می‌آورند. در این خصوص، اسلاتکین سعی می‌کند به حاضران انتهای سالن و حتی افراد حاضر در بالکن نیز توجه و نگاه کرده و سر خود را به نشانه‌ی احترام تکان دهد. بنابراین، برای به‌جا آوردن مراتب احترام به مخاطبان، به عنوان رهبر ارکستر، لازم است به نوع شخصیت خود نیز توجه داشته باشید تا جنبه‌ی متملقانه به خود نگیرد.

79. Getting On and Off the Stage
80. Stage deportment
81. Carnegie Hall

باید به خاطر داشت هر یک از ما انسان‌ها، به نوبه خود، رسانه‌های دیداری و شنیداری به حساب می‌آییم. بنابراین، مجموع آنچه که به آراستگی، ظاهر و پوشش ما مربوط است، باعث تمایز دیداری ما از دیگران خواهد شد. در نهایت، هر آنچه به تجربه‌ی کلی مخاطب از سالن کنسرت مربوط می‌شود، ترکیبی است از تجربه‌ی دیداری و شنیداری وی.

قوانین و ترتیبی که می‌توان برای آداب صحنه در نظر گرفت، به ترتیب عبارتند از:

- ورود کنسرت‌مایستر (سرنوازنده[۸۲]) و نشستن در جایگاه خود
- کوک‌کردن اُرکستر توسط سرنوازنده
- بازشدن درب توسط کارگردان پشت صحنه[۸۳] برای ورود رهبر اُرکستر
- ورود رهبر اُرکستر (نه خیلی سریع و نه خیلی آهسته): معمولاً شبیه راه‌رفتن معمولی

در برخی از اُرکسترها بعد از ورود رهبر، نوازندگان بدون هماهنگی قبلی و بدون این‌که رهبر از آن‌ها بخواهد، از جای خود بلند شده و همراه رهبر به مخاطبان تعظیم می‌کنند. اگر نوازندگان از جای خود برنخواستند و این کار را انجام ندادند، رهبر می‌تواند با دست خود اشاره کرده و آن‌ها را از جایشان بلند کرده و گروهی تعظیم کنند (تصویر ۳۰). به نظر می‌رسد چنین اقدامی ارزشمند بوده و به گروه معنا می‌بخشد. در برخی دیگر از اُرکسترها، رهبر را جداگانه تشویق می‌کنند.

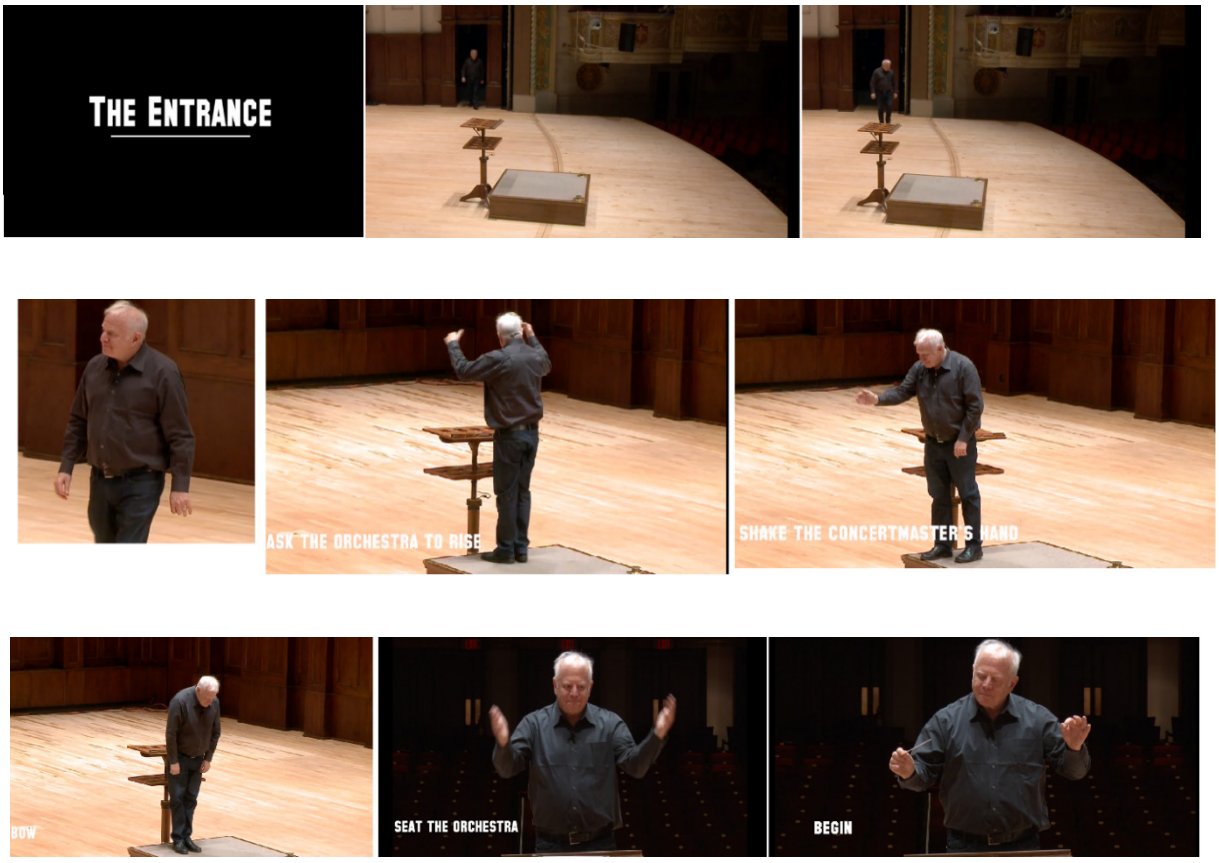
تصویر ۳۰. درخواست رهبر از نوازندگان برای برخواستن از جایگاه خود و تعظیم به حضار بعد از اجرا

82. Concertmaster

83. Stagehand

ترتیب اقداماتی که یک رهبر اُرکستر هنگام ورود به صحنه باید انجام دهد (تصویر ۳۱، از چپ به راست) عبارتند از:

۱. تقدیر[۸۴] از مخاطبان و حاضران در سالن با تکان‌دادن سر (در حین راه‌رفتن و ورود به سالن)
۲. بالارفتن از جایگاه رهبری
۳. درخواست از نوازندگان که برخیزند
۴. دست‌دادن با سرنوازنده‌ی اُرکستر
۵. برگشتن به سمت حضار و تعظیم‌کردن به آن‌ها
۶. درخواست از نوازندگان که دوباره بر جایگاه خود بنشینند
۷. شروع‌کردن رهبری



تصویر ۳۱. مراحل و آداب و رسوم رهبری قبل و هنگام ورود رهبر به صحنه

همچنین، ترتیب اقداماتی که رهبر اُرکستر هنگام خروج از صحنه باید انجام دهد (تصویر ۳۲، از چپ به راست) بدین صورت خواهد بود:

84. Acknowledge

۱. نشان‌دادن پایان قطعه (با هر دو دست)
۲. قراردادن باتون روی پیشخوان مقابل رهبر
۳. درخواست از نوازندگان که مجدداً از جای خود برخیزند
۴. دست‌دادن دوباره با سرنوازنده
۵. برگشتن به سمت حضار و تعظیم
۶. خروج از سالن

تصویر ۳۲. تصویر ۳۱. مراحل و آداب و رسوم رهبری بعد از پایان قطعه و هنگام خروج از صحنه

پوشش رهبر اُرکستر

علاوه بر رفتار صحنه‌ای رهبر که اهمیت بسیاری دارد، لازم است به پوشش نیز توجه کرد. لباس رهبر باید اندازه باشد و دقیقاً تصمیم بگیرد که به کدام یک از سه نوع لباسِ کت و شلوار[۸۵]، رسمی[۸۶] و یا لباس بلند دُنباله‌دار[۸۷] علاقه دارد. البته انتخاب نوع و اندازه‌ی لباس به شیوه‌ی

85. Suit
86. Tuxedo
87. Tails

رهبری نیز بستگی دارد، به‌طوری که سرآستین‌های لباس هنگام حرکت‌دادن دست نباید تنگ بوده و رهبر را دچار مشکل کنند و در عین حال، پشتِ لباس نیز کشیده نشود.

نکته‌ی پایانی درباره‌ی رفتار صحنه، استفاده از بوزُدا[۸۸] و زیربغل است و البته از ادکلن یا عطر نباید به مقدار زیاد استفاده شود، به‌خصوص زمانی که با یک خواننده کار می‌کنید. به یاد داشته باشید که افراد ترجیح می‌دهند شما را از روی موسیقی و نوع رهبری‌تان به یاد آورند و نه از بوی بدن‌تان! در مقاله‌ای مستقل و در قسمت دوم این مقاله، فنون تکمیلی رهبری اُرکستر خواهد آمد.

88. Deodorant

یوهان ماتسون

نویسنده: آیرین ابوالعباس

«بیش از طلا، سرب دنیا را تکان داده است و سرب حروف چینی به مراتب بیشتر از سرب گلوله‌ی تفنگ.»
جورج کریستف لیشتنبرگ

یوهان ماتِسون[1] (زاده‌ی ۲۸ سپتامبر ۱۶۸۱ و درگذشته‌ی ۱۷ آوریل ۱۷۶۴ در هامبورگ) خواننده، آهنگساز، نویسنده، مترجم، دیپلمات و تئوریسین موسیقی بنام آلمانی دوره‌ی باروک است. امروزه بیشترین اطلاعات درباره‌ی زندگی ماتسون از زندگی‌نامه‌ای که او در کتابش به نامGrundlage einer Ehren-Pforte (1740) آورده، در دست است.

او تنها پسر خانواده‌اش بود که پس از تولد زنده ماند. پدر و مادرش اهمیت خاصی به تحصیلات او می‌دادند و برایش امکاناتی فراهم آوردند تا در کودکی درس موسیقی، رقص، طراحی، سوارکاری، شمشیربازی، حساب، انگلیسی، ایتالیایی و فرانسه بگیرد. ماتسون کوچک از ده سالگی در کلیساهای هامبورگ ارگ می‌زد و آواز می‌خواند و پس از فارغ‌التحصیلی از مدرسه یوهانئوم هامبورگ در سال ۱۶۹۳ خوانندگی را به عنوان حرفه‌ی اصلی خود برگزید.

---

1. Johann Mattheson

او بخش بزرگی از رشد موسیقایی‌اش را مدیون کارگردانان اپرا، یوهان سیگیزموند کوسر[۲] و راینهارد کایزر[۳] است. ماتسون با پشتیبانی گرهارد شوت[۴]، یکی از مؤسسین اپرای گِنزه مارکت[۵] هامبورگ، از حدود سال ۱۶۹۸ شروع به خواندن نقش اصلی در اپراها کرد. او در سال ۱۶۹۹ اولین اپرایش را به نام Die Plejades نوشت و خود نقش اول آن را خواند.

یوهان ماتسون، چاپ فلزی کریستین فریچ[۶] بر اساس پرتره‌ای به قلم یوهان سالومون وال[۷]، پس از ۱۷۱۷ میلادی[۸]

مدرسه‌ی یوهانئوم هامبورگ[۹] در سال ۱۵۲۹ به وسیله‌ی کشیشی به نام یوهانس بوگنهاگن[۱۰] از یاران مارتین لوتر تأسیس شد و از آن زمان تا امروز هر ساله به پرورش دانش‌آموزان می‌پردازد.

---

۲. Johann Sigismund Kusser (1660-1727) رهبر ارکستر و آهنگساز مجار تبار که در آلمان و انگیس و ایرلند مشغول به کار بود.
۳. Reinhard Keiser (1674-1739) آهنگساز آلمانی و تهیه‌کننده بنام اپرا.

4. Gerhard Schott
5. Oper am Gänsemarkt (Hamburg)
6. Christian Fritzsch
7. Johann Salomon Wahl
8. Buelow, George J. 2001. *Johann Mattheson*, Oxford Music Online.
9. Gelehrtenschule des Johanneums (Hamburg)
10. Johannes Bugenhagen (1485-1558)

یکی از این شاگردان، یوهان ماتسون بود که تحصیلات خود در آن‌جا را در دوازده سالگی به پایان رساند. او سال‌ها بعد وصیت کرد که همه‌ی مکتوباتش شامل کتاب‌ها و دست‌نوشته‌ها اعم از آثار موسیقایی و غیرموسیقایی به کتابخانه‌ی این مدرسه هدیه شود. با جابه‌جایی یوهانئوم در سال ۱۹۱۴ ساختمان قدیمی مدرسه به کتابخانه‌ی دولتی شهر هامبورگ واگذار شد. در پی حملات متفقین به آلمان نازی و بمباران هامبورگ در تابستان ۱۹۴۳، گمان می‌رفت که آثار ماتسون به همراه بیش از یک میلیون از محفوظات کتابخانه‌ی دولتی شهر نابود شده باشند، بی‌خبر از این که سربازان رایش سوم پیش از آن گنجینه‌های فرهنگی و ادبی را به مکان امنی منتقل کرده‌اند. بخش کوچکی از آثار موسیقایی کتابخانه، در معدنی در هارتزبرگ[۱۱] مخفی شده بود و بعد از پایان جنگ جهانی به کتابخانه بازگردانده شد. بقیه، شامل آثار ماتسون در قصر لاونشتاین[۱۲] در ایالت زاکسن نگهداری می‌شد و پس از تقسیم آلمان به دست نیروهای شوروی افتاد.

در سال ۱۹۵۹ محموله‌ای شامل ۱۸۵۰ اثر مکتوب با مهر کتابخانه‌ی دولتی شهر هامبورگ[۱۳] از ایروان به برلین شرقی فرستاده شد ولی فقط قسمتی از نوشته‌های ماتسون در آن بود. این آثار امروزه در کتابخانه‌ی دولتی و دانشگاه هامبورگ[۱۴] نگهداری می‌شوند.

ساختمان کتابخانه‌ی دولتی هامبورگ در سال ۱۷۴۵، چاپ فلزی، ۱۸۴۰ میلادی[۱۵]

11. Harzberg, Grasleben
12. Schloss Lauenstein, Sachsen
13. Bibliotheca Hamburgensium Publica
14. Staats- und Universitätsbibkiothek Hamburg Carl von Ossietzky
15. The digital archive of “Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky”, CC BY-SA 4.0.

نقل مکان هندل[۱۶] به هامبورگ در سال ۱۷۰۳ زمینه‌ی دوستی او با ماتسون را فراهم آورد. آن دو با هم کار می‌کردند، به سفرهای کاری می‌رفتند و گاه‌به‌گاه برای به دست آوردن موقعیت‌های یکسان شغلی رقابت می‌کردند. در دسامبر ۱۷۰۴ اختلافی بر سر رهبری اپرای ماتسون Die unglückselige Cleopatra میان آن دو درگرفت و به دوئل انجامید. ماتسون در Grundlage einer Ehren-Pforte می‌نویسد که هندل به لطف اصابت شمشیر به دگمه‌ی کُتش از دوئل جان به در برد.[۱۷] با وجود اختلافات، دوستی آن دو پایدار ماند و ماتسون در سال ۱۷۰۵ در دو اپرای هندل Almira و Nero ایفای نقش کرد. ماتسون بسیاری از آثارش را به هندل اهدا کرده است. با وجود این به نظر می‌رسد همواره از کم‌اعتباری خود نزد او آزرده خاطر بوده است.

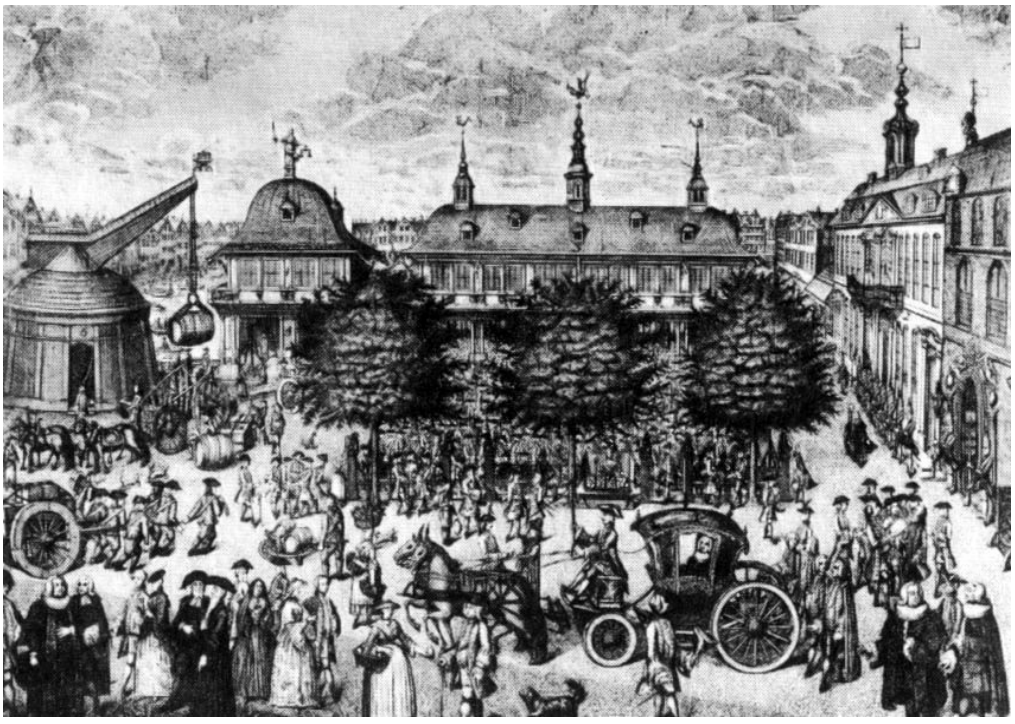
ماتسون در اواخر دوران فعالیت حرفه‌ای‌اش در زمینه‌ی اپرا، پیشنهادات قابل توجهی را رد کرد. احتمالاً قبضه شدن بازار کار توسط هندل از طرفی و بروز نشانه‌های کم‌شنوایی که از سال ۱۷۰۵ گریبان‌گیرش شده بود از طرف دیگر، در این تصمیم‌گیری بی‌تأثیر نبوده‌اند. با این حال، به نظر می‌رسد که او از مدتی پیش از آن به تغییر شغل تمایل داشته است. او از نوامبر سال ۱۷۰۴ آموزش خصوصی پسر سفیر انگلیس را در نیدرزاکسن آلمان به عهده گرفت و از سال ۱۷۰۶ در همان‌جا به عنوان منشی سفیر برگزیده شد. از آن هنگام، ماتسون فعالیت دیپلماتیک را به عنوان حرفه‌ی اصلی و موسیقی را به عنوان شغل جانبی پیش گرفت. او در نهم اکتبر ۱۷۰۹ با کاترین جنینگز[۱۸] دختر یک روحانی انگلیسی ازدواج کرد. زندگی مشترک آن‌ها چهل و چهار سال تا فوت همسرش در سال ۱۷۵۳ ادامه یافت. آن دو فرزندی نداشتند.

ماتسون در سال ۱۷۱۸ به عنوان نوازنده‌ی ارگ و رهبر گروه کر در کلیسای جامع هامبورگ استخدام شد و این مقام را تا ۱۷۲۸ که به خاطر کم‌شنوایی مفرط مجبور به کناره‌گیری از تمام مشاغل موسیقایی شد حفظ کرد. او در کریسمس ۱۷۱۵ در این کلیسا از صدای زن استفاده کرد. کاری که تا آن زمان در کلیساهای هامبورگ مرسوم نبود. تکرار این نوآوری در اولین اجرای اوراتوریوم جدیدش Chera در سال بعد، زمینه‌ی تداوم این مسئله در تمام طول فعالیت او در کلیسای جامع هامبورگ شد. ضعف شنوایی ماتسون موجب شد که او کمتر به اجرای موسیقی و در عوض بیشتر به آهنگسازی بپردازد. بخشی از آثار او از جمله اپراهای Boris Goudenow (1710) و Die getheilte Liebe (1711) در این دوران خلق شده‌اند.

---

16. Georg Friedrich Händel (1685-1759)
17. Mattheson, Johann. 1740. *Grundlage einer Ehren-Pforte,* Hamburg: Johann Mattheson. Page 95.
18. Cathrine Jennings

هامبورگ در سده‌ی ۱۷۰۰ میلادی شهری هنرپرور و یکی از مراکز اجتماعی و فرهنگی اروپا بود. بانک کورانت[۱۹] در سال ۱۷۲۵ در این شهر بنیان گذاشته شد. اولین شماره‌ی روزنامه‌ی Hamburgischer Correspondent نیز در ۱۷۳۱ همان‌جا چاپ شد و به‌سرعت در تمام آلمان رونق گرفت. ژان پیر بلانشار[۲۰] فرانسوی، برای دومین پروازش با بالن در ژوئیه‌ی ۱۷۸۶، آسمان هامبورگ را برگزید و برّه‌ای را با چتر نجات به سوی تماشاگران فرستاد. جمعیت این شهر در سرشماری سال ۱۷۸۷ حدود صد هزار نفر تخمین زده شد که در آن دوران، زیاد به شمار می‌رفت. تئاتر دون کارلوس[۲۱] اثر فریدریش شیلر[۲۲] برای بار اول در همان سال در اپرای هامبورگ اجرا شد. این اپرا در آن زمان از مهم‌ترین مراکز اجرای موسیقی در اروپا به شمار می‌رفت و مرسوم بود جهانگردان دارا در طول سفرهایشان در آن اثری از هندل، ماتسون یا کایزر تماشا کنند. این تالار گاهی اوقات میزبان پنج اپرای پیاپی در هر فصل بود که در صحنه‌پردازی و شکوه با یک‌دیگر رقابت می‌کردند.



مرکز شهر هامبورگ در حدود سال ۱۷۳۵، چاپ فلزی کریستین فریچ[۲۳]

19. Courantbank
20. Jean-Pierre Blanchard
21. Don Carlos (Karlos), Infant von Spanien
22. Friedrich Schiller
23. Kleßmann, Eckart. 2004. *Georg Philip Telemann*, Hamburg: Ellert und Richter. Page 47.

یوهان ماتسون در فاصله‌ی سال‌های ۱۶۹۹ و ۱۷۱۱ هفت اپرا نوشت که فقط چهارتای آن‌ها کامل در دسترس‌اند:

۱. Der edelmütige Porsenna (1702) که ماتسون، هندل را به دزدیدن ایده‌هایی از آن متهم می‌کرد؛

۲. Die unglückselige Cleopatra (1704) که تنها رونوشتی از آن از سال ۱۹۰۷ در کتابخانه‌ی کنگره‌ی ملی آمریکا باقی است؛

۳. Boris Goudenow (1710) که هرگز به اجرا درنیامد؛

۴. Die geheimen Begebenheiten Henrico IV (1711).

ماتسون به غیر از اپرا، قطعات سازی و آوازی دیگری نیز (شامل تعدادی اوراتوریوم، سرناد و کانتات) ساخته است. با وجود این از او همواره به عنوان خالق آثار ارزشمندی در زمینه‌ی تئوری موسیقی و اجرای مبتنی بر سبک‌شناسی دوره[۲۴] یاد می‌شود، نه آهنگساز. همایش‌هایی که در سال ۱۹۸۱ به مناسبت سیصدمین زادروز و در سال ۲۰۱۴ به مناسبت دویست و پنجاهمین سالمرگ ماتسون برگزار شد، توجه همگان را به قطعات او جلب و این نظریه را مطرح کرد که Die wohlklingende Fingersprache (1735-37) الگوی باخ[۲۵] برای ساختن اثر مشهورش Kunst der Fuge (1748/1749) بوده است. چنان که ماتسون در کتاب خود Der vollkommene Capellmeister (1739) می‌نویسد: «...امید است که اثر مشابهی را از جناب باخ معروف، استاد فرم فوگ در شهر لایپزیگ ببینیم.»[۲۶] موسیقی‌دانانی از جمله گرگوری باتلر[۲۷]، موزیکولوگ معاصر حامی این نظریه هستند.[۲۸]

ماتسون مدت کوتاهی پس از ساختن آخرین اپرایش به ترجمه و نوشتن روی آورد. از جمله آثاری که او ترجمه کرده است، می‌توان به رمان‌هایی از دانیل دیفو[۲۹] و ساموئل ریچاردسون[۳۰] اشاره کرد. نوشته‌های او را می‌توان به دو دسته‌ی کلی با موضوعات سیاسی و موسیقایی تقسیم کرد. رساله‌های او در زمینه‌ی تئوری موسیقی از اهمیت بسیاری برخوردارند و از زمان پیدایش‌شان تا به امروز همواره موضوع بحث و گفتگوی صاحب‌نظران بوده‌اند. از محتوای این رساله‌ها برمی‌آید

---

24. Aufführungspraxis (DE), Historically Informed Performance (EN)
25. J.S. Bach (1685-1750)
26. Mattheson, Johann. 1739. *Der volkommene Capellmeister*, Hamburg: Christian Gerold. Page 441.
27. Gregory Butler (1940-)
28. Butler, Gregory G. 1983. *Der vollkommene Capellmeister as a stimulus to J.S. Bach's late fugual writing*, Cambridge: Cambridge University Press. Page 296.
29. Daniel Defoe
30. Samuel Richardson

که او به آثاری که از ابتدای قرن شانزدهم میلادی در زمینه‌ی موسیقی نوشته شده‌اند تسلط داشته و نظرات نویسندگان آن‌ها را گاه‌به‌گاه با ذکر دقیق منبع در آثار خویش آورده است.

برخی از مورخین، ماتسون را نقطه‌ی تلاقی دوران قدیم و جدید تئوری موسیقی قرون هفده و هجده میلادی می‌دانند. جورج بوئلو[۳۱]، موزیکولوگ معاصر آمریکایی او را اولین نابغه‌ی موسیقیِ زاده‌ی هامبورگ و مهم‌ترین نویسنده و تئوریسین موسیقی دوران باروک می‌نامد. این نظر، مخالفانی نیز دارد. برای مثال، آگوست رایسمان[۳۲] آهنگسازی ماتسون را نقد ولی بر اهمیت او به عنوان تئوریسینی متجدد تأکید می‌کند.[۳۳]

ماتسون تعداد زیادی کتاب در زمینه‌ی تئوری موسیقی منتشر کرده است که تقریباً تمام موضوعات مورد مناقشه آن دوران را دربرمی‌گیرند. او در عین محترم شمردن قوانین گذشته و جاری، از آن دسته همکارانش که تمایل به حفظ بی‌قید و شرط سنت‌های موسیقایی قرن هفدهم داشتند، انتقاد می‌کرد. هولگر بوئنینگ[۳۴] مقالات بی‌پیرایه‌ای را که ماتسون در نیمه‌ی اول قرن هجدهم در رسانه‌های هامبورگ به چاپ می‌رساند، تا حدی گزنده می‌داند و معتقد است این شیوه‌ی نگارش با الهام از او در نیمه‌ی دوم قرن هم ادامه یافته است.[۳۵]

Das Neu-Eröffnete Orchestre اولین کتاب ماتسون در زمینه‌ی تئوری موسیقی در سال ۱۷۱۳ منتشر شد. اثر بعدی‌اش Critica musica (1722) اولین نشریه‌ی ادواری نقد موسیقی بود که به زبان آلمانی چاپ می‌شد. او جزوه‌ای به نام Collegium de Scientia Melodica پیرامون تئوری موسیقی نوشته بود که قسمت‌هایی از آن را برای اولین بار در سال ۱۷۲۴ و سپس در ۱۷۲۷ در جمع شاگردانش خواند. رساله‌ی مشهورش Der vollkommene Capellmeister دستاورد سال‌ها فعالیت حرفه‌ای در عرصه‌ی اجرا و نقد موسیقی، در سال ۱۷۳۹ به چاپ رسید. کتاب Grundlage einer Ehren-Pforte (1740) مجموعه‌ای است از ۱۴۸ زندگی‌نامه و خودزندگی‌نامه درباره‌ی معاصرین و پیشینیان ماتسون. چون برخی از هم‌دوره‌های او از جمله باخ، هندل و راینهارد کایزر با وجود پافشاری ماتسون حاضر به نوشتن زندگی‌نامه‌ی خود نشدند، او خود این مسئولیت را به عهده گرفت. ترجمه‌ی ماتسون از بیوگرافی

---

31. George J. Buelow (1929-2009)

32. August Reissmann (1825-1903) موزیکولوگ لهستانی

33. Reissmann, August. 1864. *Die Individualität gewinnt Antheil an der Weiterentwicklung der Tonkunst*, Leipzig: Fues's Verlag. Page 77.

34. Holger Böning (1949-) پژوهشگر آلمانی تاریخ رسانه

35. Böning, Holger. 2014. *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist*, Bremen: Edition Lumier. Page 13.

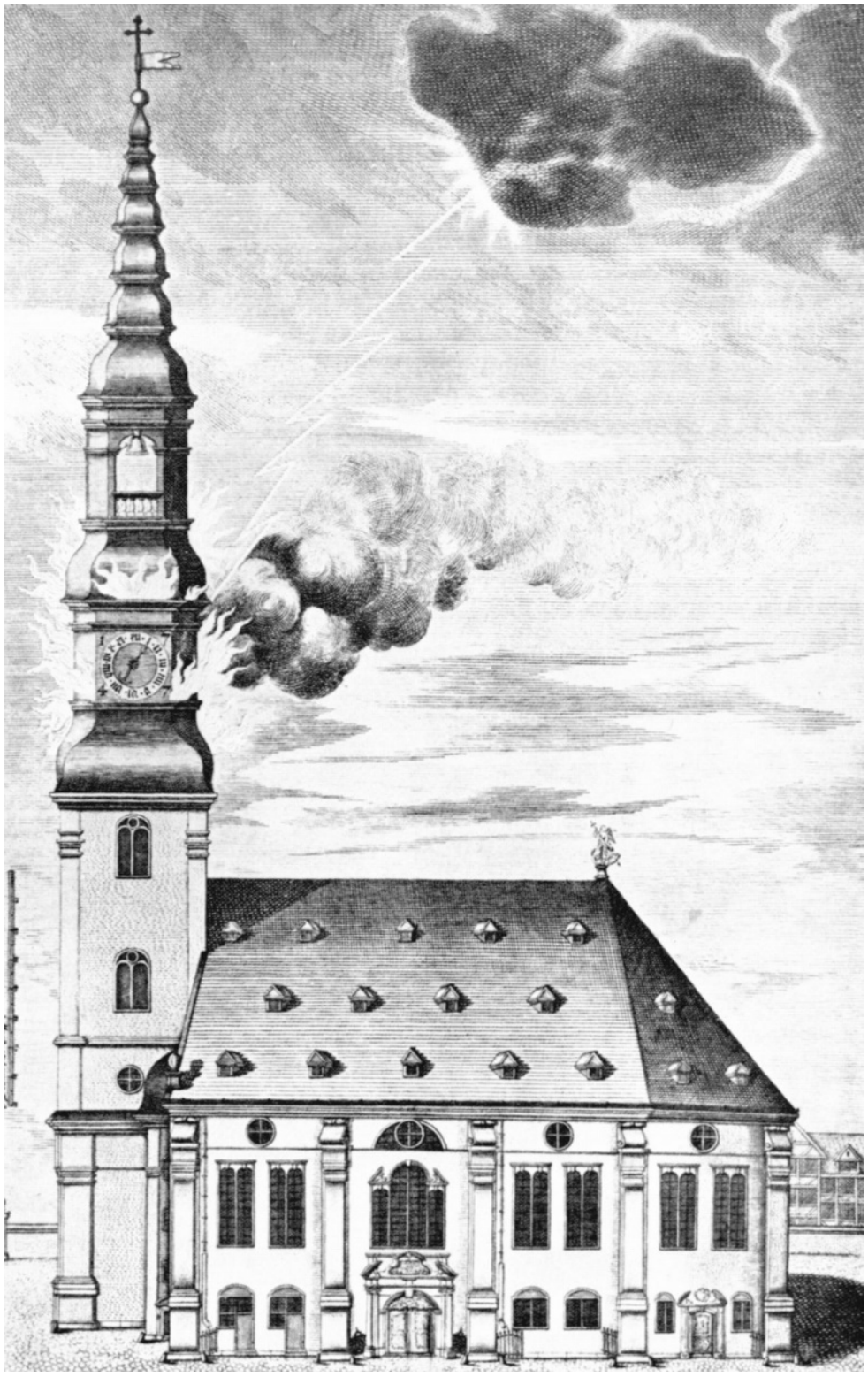
هندل نوشته‌ی جان مینورینگ[۳۶] در واقع برای این کتاب در نظر گرفته شده بود ولی در نهایت در سال ۱۷۶۱ به عنوان اثر جداگانه‌ای چاپ شد.

بخش قابل توجهی از نوشته‌های ماتسون حول محور موسیقی را رساله‌های آموزشی او به ویژه در زمینه‌ی آموزش باس شیفره[۳۷] تشکیل می‌دهند. Exemplarische Organisten-Probe (1719) شامل ۴۸ تمرین و توضیحاتی در باب حلشان، اولین کتاب او از این مجموعه است. او این کتاب را در سال ۱۷۳۱ بازنویسی و به نام Große General-Baß-Schule در انتشارات کیسنر[۳۸] هامبورگ منتشر کرد. در سال ۱۷۳۴ رساله‌ی دیگری از این رشته به نام Kleine Generalbaß-Schule چاپ شد.

یوهان ماتسون در کهنسالی از افسردگی رنج می‌برد ولی تا پایان زندگیش همواره ذهنی هشیار داشت. او با تلمان[۳۹] جوان، ارگانیست و رهبر جدید کر کلیساهای هامبورگ روابطی دورادور ولی دوستانه داشت. همو بود که آخرین قطعه‌ی ماتسون Das fröhliche Sterbelied (1756) را در ۲۵ آوریل ۱۷۶۴ بر سر مزار او در کلیسای میکائیل مقدس[۴۰] اجرا کرد. بنا به وصیت ماتسون، همه‌ی آثار مکتوب او به کتابخانه‌ی یوهانئوم اهدا شد. بقیه‌ی میراث او برای بازسازی ارگ کلیسای میکائیل مقدس به فروش گذاشته شد که در اثر صاعقه سوخته بود. از قضا، کارل فیلیپ امانوئل باخ[۴۱] نیز در هامبورگ در همان کلیسا مدفون است.

---

36. John Mainwaring
37. Generalbass (DE), Basso Continuo (IT), Thorough Bass (EN)
38. Johann Christoph Kißner
39. Georg Phillip Telemann (1681—1767)
40. Hauptkirche St. Michaelis (Hamburg)
41. Carl Philipp Emanuel Bach (1714—1788)



اصابت صاعقه به برج کلیسای میکائیل مقدس، چاپ فلزی فرانتس نیکلاوس رولفسن[۴۲]، ۱۷۵۰ میلادی[۴۳]

42. Franz Nikolaus Rolffsen
43. Wikipedia, *Hauptkirche Sankt Michaelis*, 2021.

منابع

- Böning, Holger. 2014. *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist*, Bremen: Edition Lumier. Page 13.
- Buelow, George J . 2001. *Johann Mattheson*, Oxford Music Online. URL: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18097 (14.05.2021).
- Butler, Gregory G. 1983. *Der vollkommene Capellmeister as a stimulus to J.S. Bach's late fugual writing*, Cambridge: Cambridge University Press. Page 296.
- Hinrichsen, Hans Joachim. 2016. *Johann Mattheson*, MGG Online. URL: https://www.mgg-online.com/article?id=mgg08793&v=1.0&rs=id-760f160f-56df-1a0f-f9d6-48a341478297 (14.05.2021).
- Kleßmann, Eckart. 2004. *Georg Philip Telemann*, Hamburg: Ellert und Richter. Page 47.
- Marx, Hans Joachim. 1982. "Johann Mattheson's Beguest". *Early Music* 10: 365-367.
- Mattheson, Johann. 1739. *Der volkommene Capellmeister*, Hamburg: Christian Gerold. Page 441.
- Mattheson, Johann. 1740. *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg: Johann Mattheson. Page 95.
- Pietschmann, Klaus. 2016. *Johann Mattheson*, MGG Online. URL: https://www.mgg-online.com/article?id=mgg08793&v=1.0&rs=id-760f160f-56df-1a0f-f9d6-48a341478297 (14.05.2021).
- Reissmann, August. 1864. *Die Individualität gewinnt Antheil an der Weiterentwicklung der Tonkunst*, Leipzig: Fues's Verlag. Page 77.
- The digital archive of "Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky", CC BY-SA 4.0. URL: https://www.sub.uni-hamburg.de/bibliotheken/ueber-uns/geschichte.html (10.09.2020).

- Wikipedia, *Geschichte Hamburgs*, 2021. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_Hamburgs (14.05.2021).
- Wikipedia, *Hamburgische Staatsoper*, 2021. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Hamburgische_Staatsoper (14.05.2021).
- Wikipedia, *Hauptkirche Sankt Michaelis*, 2021. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Hauptkirche_Sankt_Michaelis_(Hamburg) (14.05.2021).

ترجمه

سرودهای ملی: مورد شوپن به‌مثابه‌ی آهنگساز ملی[1]

نویسنده: زجیسلاو ماخ
مترجم: بهار اصل

دولت‌ملت‌های معاصر با نمادهای سه‌گانه‌ای معرفی می‌شوند که به‌طور قانونی تعریف شده وتوسط قانون حفظ می‌شوند. این عناصر عبارت‌اند از: پرچم، نشان[2] و سرود. این [عناصر] به عنوان عامل شناسایی دولت‌ها و نماینده‌ی دولت در نشست‌های سیاسی، رقابت‌های ورزشی و سایر گردهمایی‌های بین‌المللی عمل می‌کنند. سوءاستفاده از آن‌ها مجازات قانونی به همراه دارد و بر اساس ایدئولوژی رسمی دولت، آن‌ها قرار است بازنمای [آن بخش از] ایده‌ها و ارزش‌های ملت و دولت باشند که از شهروندان انتظار می‌رود به وسیله‌ی آن خود را معرفی کنند.

این نمادها اغلب در سنت یک ملت، در تاریخ آن، در دوران حماسی خلقت اسطوره‌ای آن و یا در جنگ برای حاکمیت آن ریشه دارند. آن‌ها مکرراً مفهوم مشهور هابزباوم و رنجر را درباره‌ی خلق سنت نشان می‌دهند؛ [به این صورت که] از آن‌جا که تاریخی که به شکل متراکمِ نمادهای ملی بازنمایی می‌شود، به منظور خلق یک تصویر ایدئولوژیک منسجم، ساخته و تفسیر می‌شود (Hobsbawm and Ranger 1983). گاهی نمادهای ملی، علناً اختراع شده‌اند و محتوای ایدئولوژیک آن‌ها، معنای آن‌ها، به وضوح در اسناد بیان شده است. نمونه‌ای از آن، پرچم دولت[3] تبّت است که حکومت[4] دالایی لاما در تبعید آن را طراحی کرده است.

---

1. Mach, Zdzslaw, “National Anthems: The Case of Chopin as a National Composer”, *Ethnicity, Identity and Music; The Musical Construction of Place*, edited by Martin Stokes, chapter 4: 61-70
2. emblem
3. state
4. government

پرچم‌های ملی، نشان‌ها و سرودها به شکل نمادین، هم ملت و هم دولت و به ویژه پیوند میان این دو را بازنمایی می‌کنند. از نقطه نظرِ مقامات دولتی، ضروری است که نمادها دارای احترامی درخور بوده و برای شهروندان مقدس باشند زیرا آن‌ها بازنمای یگانگی ایدئولوژیک و سیاسی ملت و سازمان سیاسیِ آن هستند. به همین دلیل، تغییرات رادیکال قدرت، به خصوص انقلاب‌ها، گاهی با تغییرات نمادهای ملی و خلق نشان‌های جدید سازگار با ایدئولوژی دولتی جدید همراه است. نمادهای ملی رسمی همچنین از جانب آن گروه از شهروندان که با ایدئولوژی دولتی معرفی نمی‌شوند، مورد مناقشه قرار می‌گیرد.

انقلابیون اغلب عمداً به نمادهایی که برایشان بازنمای دولت است اما –به زعم خودشان- کاری با ملت یا طبقه‌ی اجتماعی خاصی ندارد، هتک حرمت می‌کنند. مورد پرچم ایالات متحده‌ی آمریکا که در مؤسسه‌ی هنر در شیکاگو و در سال ۱۹۸۰ هنرمندی جوان آن را نمایش داد، احتمالاً مثالی خوب [برای این مسئله] است. این پرچم عنصر مرکزی اُبژه‌ی هنر بود و طوری روی زمین قرار گرفته بود که بازدیدکنندگان باید روی آن قدم می‌گذاشتند. هنرمند [این اثر]، علناً اقرار کرد که قصد او دامن‌زدن به تقدس‌زدایی پرچم به عنوان یک کمونیست سیاه بوده است و به همین ترتیب، قصد داشته اهانت به دولت و نظام سیاسی‌ای را که از آن متنفر بوده، نشان دهد. نمادهایی دیگر نیز از ارزش قوی میهن‌پرستی وجود دارد که به‌طور قانونی تعریف یا حفظ نشده‌اند اما به عنوان بخشی از نمادگرایی ملی شناخته می‌شوند. اسطوره‌شناسی، قهرمانان، موسیقی و ادبیات ملی، اغلب به یک نظام از نمادهای ملی و دولتی تعلق دارد و کارکرد آن مشابه سه عنصر کلاسیک رسمی است که عده‌ای آن را محترم می‌شمارند و عده‌ای دیگر با آن مخالفند.

در لهستان، نمادهای ملی از نزدیک به مفاهیمِ دولت‌بودن[5] و حاکمیت سیاسی مرتبط است. پرچم و نشان، در دوران قرون وسطی ریشه دارند ولی در قرن نوزدهم هنگامی که استقلال کشور را که از دست رفته بود نمادسازی کردند، معنایی تازه به خود گرفتند. سرود ملی لهستان، معروف به دابروسکی مازور کا[6] را شاعری به نام ژوزف ویبیکسکی[7] در سال ۱۷۹۷ روی نغمه‌ای فلکلر برای یگان‌های ارتش لهستان که در ایتالیا و متحد با ناپلئون می‌جنگیدند، ساخت. سربازان، این آواز را که به‌طور گسترده‌ای به عنوان آوازی میهن‌پرستانه شناخته شد، خواندند و بخشی از نمادگرایی ملی در دوره‌ی رُمانتیک و در نیمه‌ی اول قرن نوزدهم گسترش یافت. هویت ملی لهستانی، با مفاهیم قهرمانی، اسطوره‌شناسی، ادبیات و هنریِ آن، محصولِ رُمانتیسم لهستانی

5. statehood
6. Dabrowski mazurka
7. Josef wybicki

بود. ایده‌ها و ارزش‌های محوری لهستانی‌بودن[8] در طول این دوره شکل گرفت. شاعران بزرگ لهستانی: آدام میکیویچ[9]، ژولیوس اسلواکی[10]، زیگمونت کراسینسکی[11] و سیپریان کِی نوروید[12]، به این دوره تعلق دارند و همچنان به‌عنوان برجسته‌ترین خالقان فرهنگ ملی لهستانی شناخته می‌شوند. به عنوان قهرمانان رُمانتیسم لهستانی و رهبران قیام‌های نظامی ملی، نویسندگان و هنرمندان به‌مثابه‌ی پدران بنیان‌گذار ملت لهستانی مدرن، مورد احترام قرار گرفته‌اند. فریدریک شوپن یکی از آن قهرمانان–با همان میزان اهمیت شاعرانی که در بالا به آن‌ها اشاره شد– و تنها آهنگساز و موزیسینی است که جایگاه قهرمانی ملی را به دست آورده و به اُبژه‌ی یک مکتب فکری تقریباً مذهبی تبدیل شده است.

شوپن که در سال ۱۸۱۰ به عنوان پسرِ مادری لهستانی و پدری فرانسوی به دنیا آمد، در ورشو پرورش یافت و تحصیل کرد و در جایگاه پسری جوان، در قامت یک موزیسین در میان حلقه‌های آریستوکرات به رسمیت شناخته شد. فرهنگ آهنگسازی طبقات بالای لهستانی که شوپن آن را اتخاذ کرد، بعدها باعث شد که به‌آسانی احساس کند که در خانه [یعنی] در پاریس است؛ جایی که نیمه‌ی دوم زندگی‌اش را در آن گذراند. اما او به سایر ابعاد فرهنگ لهستانی نیز آگاه بود: دهقانان که شوپن قبلاً هر تابستان آن‌ها را در حومه‌ی شهر ملاقات می‌کرد -جایی که موسیقی فلکلر، الهام‌بخش کار شخصی او شد- و طبقه‌ی روشنفکر که به عنوان ساختاری جدید در جامعه‌ی لهستانی در حال شکل‌گیری بود. این، شامل معلمان، نویسندگان و سایر روشنفکرانی بود که در آن زمان بنیان‌های اسطوره‌شناسی، ایده‌ها و ارزش‌های میهن‌پرستانه را خلق می‌کردند (Gella 1989). معیار ملی در موسیقی شوپن، اغلب مورد بحث قرار گرفته است (Jachimecki 1949, Callet 1966, Hamburger 1966, Searle 1966, Hedlez 1947, Junien 1921, Brudnicki 1965). بسیاری از مؤلفان[13] خارجی ادعا می‌کنند که کارهای او جهان‌شمول[14] و بین‌المللی است و بیش از این‌که الهام‌گرفته از چیزی در جهان خارج باشد، از احساسات رُمانتیک و شخصی الهام گرفته است. برای لهستانی‌ها –با استناد به نورمن دیویس[15]- «کارهای شوپن بر اساس تجربیات او در سال‌های شکل‌گیری [شخصیت او] در ورشو، عصاره‌ی ملُدی‌ها، هارمُنی‌ها و ریتم‌های لهستانی است که او

8. Polishness
9. Adam mickiewicz
10. Juliusz slowacki
11. Zygmunt krasinski
12. Czprian K. Norwid
13. Authors
14. Cosmopolitan
15. Norman Davies

در جوانی شنیده است و الهام‌گرفته از نوستالژی تلخ و شیرینی برای سرزمین محل تولد اوست؛ آن‌ها جوهر «لهستانی‌بودن» را بازنمایی می‌کنند» (Hedley 1947: 27). نبوغ موسیقایی شوپن جهانی است و مورد استقبال هنرمندان و شنوندگانی بوده است که هیچ‌چیز درباره‌ی لهستان و فرهنگ آن نمی‌دانند. برای مثال، شوپن در ژاپن بسیار محبوب[۱۶] است. از سوی دیگر، مازورکا[۱۷]، پولونیزها[۱۸] و آوازهای او بی‌تردید از موسیقی فلک لهستانی الهام گرفته است. این الهام‌ها —در حالی که مستقیم نیست- در عین حال که او تمایل خود را به «تصاحب قلب موسیقی ملی (لهستان)» بیان کرده (Searle 1966: 215)، بسیار به‌ندرت از یک آواز فلک لهستانی «واقعی» در کارهایش استفاده کرده و ترجیح می‌دهد این رپرتوار را به عنوان نقطه‌ی حرکت در نظر بگیرد. در آهنگسازی‌های شوپن، ارجاعات مستقیمِ اندکی به فلکلر است. برای مثال، بیشتر رقص‌های او را نمی‌توان در یک مدل تکِ مشخص فلک جست‌وجو کرد اما از یک تجدید خاطره‌ی ترکیبی از شکل‌های مشخصی از ملُدی‌ها و ریتم‌ها ناشی می‌شوند. بر این مبنا، «لهستانی‌بودن» شوپن بیشتر شبیه چک‌بودنِ دورژاک[۱۹] یا یهودی‌بودنِ بلوخ[۲۰] است (Hamburger 1966: 73).

شوپن، لهستان را در سال ۱۸۳۰، چند هفته پیش از قیام ملی علیه روسی‌ها که در نوامبر آغاز شد، ترک کرد. اولین کریسمس خارج از کشور او در وین سپری شد؛ جایی که او اسکرزو در سی مینور[۲۱] را نوشت که در آن می‌توان ملُدی یک کارول[۲۲] محبوب لهستانی را یافت (Jachimecki 1949: 57, Rawsthorne 1966: 65). اخبار تراژیک سرکوب آن قیام احتمالاً الهام‌بخش شوپن بوده است تا «اتودِ انقلابی»[۲۳]، پرلود در دو مینور، اپوس ۱۰، شماره‌ی ۱۲[۲۴] را بنویسد (Hedley 1947: 42, Callet 1966: 133)، اگرچه تردید بیشتری درباره‌ی این الهام وجود دارد که به خلق پرلودهای در لامینور و ر مینور[۲۵] منجر شده باشد. هیچ تردید نمی‌تواند باشد که اخبار سرکوب آن قیام ملی، برای شوپن یک شوک بود. او حتی به این دلیل بیشتر رنج می‌کشید که احساس می‌کرد از خانواده‌اش جدا شده است و احساس گناه می‌کرد که در آن مبارزه مشارکت

16. popular
17. Mazurka
18. Polonaises
19. Dvorak
20. Bloch
21. Scherzo in B Minor
22. Carol
23. Revolutionary study
24. Prelude in C Minor Op. 10, No. 12
۲۵. Preludes in A Minor and D Minor: بر اساس نوشته‌ی هدلی (۱۹۴۷: ۴۲)، پرلود در لامینور متعلق به دوره‌ی دیدار شوپن از مایورکا (Majorca) در سال ۱۸۳۸ است.

ندارد. او در یکی از نامه‌هایش نوشت: «اگر چنین نبود که من باید باری بر دوش پدرم باشم، برمی‌گشتم. نفرین به روزی که رفتم». شوپن در اشتوتگارت بود که اخبار تازه‌ای از پایان تراژیک شورش رسید. او بعد از آن در دفترش «سروصدایی ناهماهنگ از مرثیه‌خوانی‌ها و نفرین‌هایی نوشت که نشان می‌دهد نگرانی، ترس و حسرت، چگونه اعصاب به‌هم‌ریخته‌ی او را طعمه قرار داده است» (Hedley 1947: 41). او درباره‌ی سرنوشت تراژیک احتمالیِ خانواده‌اش و تراژدی اجتناب‌ناپذیرِ کشورش حدس‌هایی می‌زد. عجیب بود اگر چنین عواطف محکمی هیچ تأثیری بر کارهای او نگذاشته بود. پولینز در لا مینور اپوس ۱۰[۲۶]، شماره‌ی ۱ شوپن، که به نظر روبرت شومان[۲۷] این یک «کانُن[۲۸] پوشیده‌شده در زیر گل‌هاست» (Davies 1981: 27)، برای یک لهستانی [راه] اثبات و بیانِ احساسات میهن‌پرستانه‌ی او و از بزرگ‌ترین شاهکارهای فرهنگ ملی لهستان است.

هنگامی که شوپن در سال ۱۸۴۹ مُرد، در تاریخ‌نگاری رسمی، به یک «پیامبر ملی» لهستانی تبدیل شد که آهنگسازی‌هایش به همان اندازه‌ای که اشعار میکیویچ و اسلواکی برای روح ملی اهمیت داشتند، مورد توجه قرار گرفت. دسته‌بندی «پیامبران ملی» کارکردی مهم در ساختار فرهنگی هویت ملی لهستان دارد. این [دسته‌بندی] اغلب به هنرمندان و متفکران بزرگ رُمانتیسم قرن نوزدهم اشاره دارد اما به آن دسته از نویسندگان و نقاشانی هم اشاره دارد که در سال‌های بعد کمک شایانی به اسطوره‌شناسی ملی لهستانی کردند، افسانه‌ها و قهرمانانی ساختند و داستان‌هایی از گذشته‌ی بزرگ، حالِ تراژیک و آینده‌ی باشکوه لهستان تعریف کردند. آن‌ها درباره‌ی نقش ملت لهستان در تاریخ بشریت و تاریخ شهدای لهستانی حرف زدند که از طریق آن لهستان، جهان را آزاد خواهد کرد. بنابراین، ملی‌گرایی لهستانی بر پایه‌ی ایده‌آل‌ها و ارزش‌های مبارزات قهرمانانه، پیروزی‌های شکوهمند و شخصیت‌های بزرگی استوار است که می‌جنگند، شکست می‌خورند و به خاطر سرنوشت تراژیک، شهید می‌شوند. گذشته‌ی لهستانی در قرن نوزدهم به طریقی شکل گرفته است که منطق متافیزیکی تاریخ را اثبات می‌کند. پیامبران ملی، به این منطق، بیان هنرمندانه می‌دهند.

نقش شوپن در دستاوردهای فرهنگ ملی لهستانی بسیار فراتر از محصولات هنرمندانه‌ی اوست. موسیقی او به‌مثابه‌ی بخشی از هویت ملی لهستانی، مؤلفه‌ی نظام نمادین، عنصری از «سنت بزرگ» لهستانی است (Smith 1986: 14,42). شوپن حداقل سه جنبه‌ی کارکردی در لهستان دارد. اول این‌که او آهنگساز موسیقی بود. دوم این‌که او یک پیامبر و قهرمان ملی بود و سوم این‌که او یک لهستانی و مردی بزرگ بود که در شناخت بین‌المللی لهستان به عنوان یک ملت سهم داشت.

اولین جنبه، عبارت از درک موسیقی شوپن است. کارهای او همان‌طور که در میان نقاشان

26. Polonaise in A Minor Op. 10, No.1
27. Robert Schumann
28. Canon

لهستانی محبوب است، در میان [نقاشان] خارجی هم محبوب است. البته که بیشتر لهستانی‌ها تحصیلات رسمی کافی در حوزه‌ی موسیقی ندارند که این نوع از موسیقی را درک کنند و پاپ یا جَز را ترجیح می‌دهند. بیشتر آن‌ها حتی نمی‌توانند آهنگسازی‌های بزرگ[۲۹] او را تشخیص دهند. اما شوپن برای آن افرادی که موسیقی کلاسیک را درک می‌کنند، در میان اولین آهنگسازانی قرار دارد که آن افراد به [موسیقی] آن‌ها گوش می‌کنند و کارهای او در مواقع بسیاری منتشر و پخش می‌شود. لهستانی‌هایی که تحصیلات موسیقی دارند، به شوپن علاقه‌مندند و به او افتخار می‌کنند. اما نقش واقعی او در هویت ملی لهستانی، در دومین جنبه‌ای است که در بالا به آن اشاره شد. برای لهستانی‌ها، شوپن یک قهرمان ملی و یک پیامبر ملی است. او یکی از بزرگ‌ترین خالقان دوره‌ی قهرمانیِ رُمانتیک مبارزه، تراژدی و سربلندی است؛ دوره‌ای که کمکی ضروری به ملی‌گرایی لهستانی کرد. به قول آنتونی اسمیت «شوپن در لهستان، ایده‌آلِ عصر قهرمانی را متبلور کرد که می‌توانست الهام‌بخش افتخارات تازه در ملتی باشد که دوباره شکل گرفته است[۳۰]» (Smith 1986: 193). در نتیجه، تصاویرِ او در کنار تصاویر برندگان لهستانیِ جایزه‌ی نوبل، نویسندگان و دانشمندان لهستانی، زینت‌بخش همه‌ی مدارس لهستانی است.

مکتب فکری شوپن در جایگاه یک قهرمان ملی، در سراسر نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم و دو دهه‌ی ابتدایی همین قرن –تا جنگ جهانی دوم– هنگامی که لهستان دوباره یک دولت‌ملت مستقل شد، رشد کرد. در سال ۱۹۱۰ ایگناسی پادِروسکی[۳۱]، موزیسین و سیاست‌مداری که بعدتر نخست‌وزیر شد، در مراسم صدمین سالگرد تولد شوپن صحبت کرد:

همه‌چیز در شوپن است: صدای شمشیرها، فریادِ زخمی، دعاهای قلب‌های ما و آواز پیروزی. او اکنون با ماست؛ در شکوه ابدی و سپاسگزاری ملت؛ پوشیده‌شده زیر گل‌های تکریم و عشق ما. اما او تنها نیست؛ همراه با او، وطنِ نابغه، روح کشور ما، [روح] ملت است. روح جمعی ما در او منعکس می‌شود. (Jachimecki 1949: 110)

یازده سال بعد در لهستان مستقل جدید، مؤلفی فرانسوی-لهستانی استدلال کرد که:

> شوپن یکی از بزرگ‌ترین لهستانی‌ها بود؛ زیرا او نماد موسیقی لهستانی شد و موسیقی او سرود لهستان، روح لهستانی شد... شوپن به گنجینه‌های الهاماتِ فُلک دست یافت... او همچنین عناصر لهستانی و فرانسوی را در یک هارمُنی، ترکیب کرد. (Junien 1921: 5-6)

چنین هارمُنی‌ای –مشابه همان که مؤلف اشاره می‌کند– نتیجه‌ی این واقعیت است که

---

29. Major
30. Renewed nation
31. Ignacy Paderewski

ایده‌آل‌های ملت‌های لهستانی و فرانسوی در اهداف غایی مشابهی بروز می‌کند (ibid.). بر اساس چنین دیدگاهی، موسیقی اِسانس روح ملی است و شوپن مؤلفه‌ی لهستانی را به ظرفِ بزرگ جهانیِ موسیقایی که در حال جوشیدن است، اضافه کرد.

سومین جنبه‌ی نقش شوپن در لهستان شاید کمتر به شکل علنی پذیرفته شود و کمتر روشن باشد اما بی‌شک ارائه می‌شود. شوپن نیاز به شناخته‌شدن را اقناع می‌کند. او درمانی برای عقده‌ی خودکم‌بینی است که طبقه‌ی روشنفکر لهستانی اغلب تجربه کرده و آن را در اسطوره‌شناسی خود از بزرگی پنهان می‌کند. طبقه‌ی روشنفکر می‌خواهد همانطور که فرهنگ بالای اروپایی سهمی قابل توجه دارد، مورد توجه قرار بگیرد. مسئله‌ی [به رسمیت] شناخته‌شدن بین‌المللی روشنفکران، هنرمندان و نویسندگان لهستانی، با عاطفه کامل می‌شود. لهستان میان اروپای غربی و شرقی، میان فرهنگ لاتین و بیزانسی و میان مسیحیان کاتولیک رُمی، پروتستان و اُرتدکس قرار دارد. اما طبقه‌ی الیت، فرهنگ بالای طبقه‌ی روشنفکر لهستان، متعلق به سنت غربی است. لهستانی‌ها اغلب احساس می‌کنند که بیشترِ اروپای غربی این واقعیت را نمی‌پذیرد که برای بسیاری از روشنفکران بریتانیایی، آلمانی، فرانسوی و ایتالیایی، اروپا در مرز شرقی آلمان به پایان می‌رسد. از این رو، برای لهستانی‌ها ضروری است که نشان دهند هنرمندان، نویسندگان و دانشمندان آن‌ها، سهم مهمی در [شکل‌گیری] فرهنگ الیتِ اروپای غربی داشته‌اند. شوپن یکی از معدود هنرمندان لهستانی است که به‌طور عمومی به عنوان خالق «فرهنگ اروپایی» شناخته می‌شود. این، دلیلی است که لهستانی‌بودن شوپن و ریشه‌های لهستانی موسیقی او برای لهستانی‌ها بسیار مهم است. علی‌رغم اهمیت شگرف شوپن در لهستان، هیچ‌یک از موسیقی‌های او برای سرود ملی رسمی انتخاب نشده است. شاید باتوجه به ماهیت روابط لهستان با جهانِ خارج در قرن نوزدهم، مبارزه‌ی ادامه‌دار او علیه ستمگران خارجی و اهمیت نمادین بزرگ ارتش ملی، یک موسیقی نظامی ساده مناسب‌تر از یک شاهکار ظریف و رُمانتیکِ دشوارتر از شوپن بود.

تاریخ سرودهای ملی لهستان نشان می‌دهد که یا موسیقی نظامی و یا موسیقی مذهبی انتخاب شده‌اند. اولین آوازی که این نقش را بر عهده داشت، بوگورودزیکا[۳۲] (مادر خدا)ی[۳۳] قرون وسطایی بود که پیش از نبردهای بزرگ، شوالیه‌های لهستانی آن را می‌خواندند. آوازی دیگر، به نام رُوتا[۳۴]، آوازی که با شعری از ماریا کُنوپنیکا[۳۵] در سال ۱۸۹۶ ساخته شد، لهستانی‌ها را فراخواند تا در

32. Bogurodzica
33. ‘Mother of God’
34. Rota
35. Maria Konopnicka

برابر آلمانی‌شدن[۳۶] پروس[۳۷] مقاومت کنند. یک آواز مذهبی دیگر، بُژه چُوس پُلسکه[۳۸](خدایی که لهستان را حفظ می‌کند[۳۹])، هنوز در سالگردهای میهن‌پرستانه در کلیساها و در سایر مناسبت‌ها هنگامی که میهن‌پرستی می‌تواند ابراز شود، خوانده می‌شود. بُژه چُوس پُلسکه در دو نسخه موجود است: یکی همراه با نیایش خدا برای عافیت لهستان آزاد و یکی دیگر که خدا را نیایش می‌کند [زیرا] که او باید لهستان را دوباره آزاد سازد. در سال‌های بین ۱۹۴۵ و ۱۹۸۹، نسخه‌ی دوم را افرادی که مخالف رژیم کمونیست بودند می‌خواندند، در حالی که اولین نسخه را افرادی می‌خواندند که به آن رژیم وفادار بودند. دابروووسکی مازورکا[۴۰]، سرود ملی رسمی کنونی، در سال ۱۷۹۷ با الهام از موسیقی فُلک نوشته شد. متن این [سرود] این ایده را بیان می‌کند که ملت زنده است حتی اگر از دولت خودش محروم باشد. این سرود در سال ۱۹۲۷ سرود رسمی شد. کمونیست‌ها احتمالاً به منظور به‌دست آوردن مشروعیت و نشان‌دادن کاراکتر ملی خود و استمرار سنت میهن‌پرستی، تصمیم نداشتند که آن [سرود] را با یک سرود دیگر جایگزین کنند (Russocki et al. 1963).

موسیقی شوپن حتی با این‌که سرود رسمی نشد، مانند خودِ شوپن نقشی محوری در نمادگرایی ملی لهستان ایفا کرد. ابهامِ نمادهای موسیقایی، اجازه‌ی استفاده‌های متنی متعددی را می‌دهد. برای مقامات کمونیست بعد از جنگ جهانی دوم، ضروری بود که در ایدئولوژی ملی مشروعیت بیابند و در نتیجه تلاش کردند که تا حد ممکن بسیاری از عناصر میراث نمادین ملی لهستانی را تا زمانی که این عناصر علناً مغایر دیدگاه جهانی کمونیست نباشد، ادغام کنند. بحث موسیقی مذهبی دور از ذهن بود ولی [موسیقی] شوپن به واسطه‌ی ارزش‌های جهان‌شمول خود، عظمت بی‌چون و چرا، تعلقات[۴۱] میهن‌پرستانه و به‌ویژه الهامات فلک خود، بسیار درخور بود. ادبیات، اغلب احساسات و تعلقاتی را برمی‌انگیزد که ممکن است در صورتی که برای مثال، رویدادی مشخص را یادآوری کند و یا از دشمنی مشخص نام ببرد، از جانب دیدگاه ایدئولوژیک مورد استقبال قرار نگیرد. بنابراین، ادبیات لهستانی رُمانتیک خطرناک بود زیرا تمایلات ضد روسی را بیدار می‌کرد. اما موسیقی صراحت کمتری داشت و می‌توانست به وسیله‌ی ایدئولوژی‌های دولتی به عنوان میهن‌پرستی عمومی، بدون تعلقات مشخص، تفسیر شود.

---

36. Germanisation
37. Prussia
38. Boze Cos Polske
39. God Who Saves Poland
40. Dabrowski Mazurka
41. Associations

مورد موسیقی شوپن در فرهنگ فلک لهستانی ریشه دارد که به عنوان استدلالی مورد استفاده قرار داشت که [بیان می‌کرد] هسته‌ی سالم فرهنگ ملی، اصالت خود را از الیتِ رو به انحطاط نگرفته و دارای اصالتی دهقانی بوده است. از آن زمان که این استدلال مطرح شد، بزرگ‌ترین موسیقی لهستانی الهام‌گرفته از فرهنگ دهقانی بود[۴۲]. بنابراین، ملت لهستان می‌توانست با دهقانان و کارگران خودش را معرفی کند و نه با اشرافیت و آریستوکراتی و این دقیقاً هدف ایدئولوژیک قانون‌گذاران کمونیست بود. برای آن دسته از مؤلفان هلندی (برای مثال یاکیمتسکی[۴۳] ۱۹۴۹، برودنیتسکی[۴۴] ۱۹۶۵) که تلاش کردند موقعیت ایدئولوژیک دولت کمونیست را قوی کنند، هیچ تردیدی در اصالت فُلک موسیقی شوپن وجود نداشت: «او در روستاها با موسیقی دهقانی مواجه بود که قویاً کل محصول هنرمندانه‌ی او را تحت‌تأثیر قرار داد... او الهام را در زیباییِ حومه‌ی لهستانی و آواز دهقانی یافت... او برآمده از موسیقی فُلک و ملی، تلاش کرد که آن را درون شاهکارهایی منتقل کند که برای همه‌ی ملت‌ها قابل‌درک باشد» (Brudnicki 1965: 13-23).

علی‌رغم تلاش‌های بسیار، رژیم کمونیست موفق نشد به اندازه‌ی کافی الهام‌بخش آهنگسازان معاصر برای به‌دست آوردن یک موسیقی بزرگ «سوسیالیست» باشد که با شوپن رقابت کند. کریستل لِین به تلاش‌های ناموفقِ نوع مشابه در اتحاد جماهیر شوروی اشاره می‌کند (Lane 1981: 204). در عوض به‌راحتی، شوپن می‌توانست مورد استفاده قرار بگیرد و در نتیجه در سال ۱۹۴۹، زمانی که کمونیست‌ها در لهستان قدرت خود را مستحکم کردند، سالگرد صدسالگی مرگ شوپن را جشن گرفتند[۴۵]. این جشن‌ها با حضور بیشتر سیاست‌مداران عالی‌رتبه شامل رئیس‌جمهور بُلسلاو بیروت (Boleslaw Bierut)، رویدادهایی بزرگ بودند. بیروت در سخرانی افتتاحیه‌اش درباره‌ی شوپن صحبت کرد؛ کسی که لهستان را مشهور کرد و زمانی که سرنگونی سرمایه‌داری، لذت‌بردن از موسیقی را برای کارگران و دهقانان ممکن کرد، موسیقی‌اش به بخشی از زندگی هر روزه‌ی میلیون‌ها لهستانی از همه‌ی طبقات و اقشار اجتماعی تبدیل شد. او استدلال می‌کند که ملی‌گرایی شوپن از جانب مردم ساده و فرهنگ آن‌ها آمده است. او فرم‌های موسیقایی ساده و زیبایی را در سبک آواز فُلک و برخلاف موسیقی رو به انحطاطِ پیچیده‌ی بورژوازی خلق

---

۴۲. این استدلال را به‌طور عمومی مروجین و ایدئولوژیست‌های حزب کمونیست لهستانی پیش برده‌اند. باتوجه به دیدگاه جهانی کمونیست، فرهنگ دهقانان و کارگران باارزش‌ترین، سالم‌ترین صدا و مؤلفه‌ی پویای فرهنگ ملی بود. بهترین شاهکارهای هنر و ادبیات قرار بود آن‌هایی باشند که الهام‌گرفته از فُلک باشند؛ همان‌طور که مخالف فرهنگ بورژوایی رو به انحطاطِ غرب هستند. چنین دیدگاه‌هایی اغلب در جشن‌هایی رسمی بیان می‌شد که دولت به مناسبت مسابقات پیانوی شوپن ترتیب می‌داد.

43. Jachimecki

44. Brudnicki

۴۵. جشن‌ها شامل نشست یادبود با شرکت رهبران سیاسیِ حزب کمونیست و حکومت، شامل دبیر اول حزب، بیِروت (Bierut)، اعضای دفتر سیاسی (Politburo) و نخست‌وزیر ژوزف کرانکیویکس (Josef Crankiewicz) بود. همچنین مقالاتی در روزنامه‌ها و بحث‌هایی گسترده در رسانه درباره‌ی شوپن، زندگی و کار او وجود داشت.

کرد. بر اساس گفته‌ی بیروت، شوپن آهنگسازی اسلاو[۴۶] بود که موسیقی‌اش خصوصاً در اتحاد جماهیر شوروی عاشقانه موردپسند است و به «دوستی ابدی میان مردم لهستانی و شوروی» کمک می‌کند. بیروت این‌طور ادامه می‌دهد که هرکس نامه‌های شوپن را خوانده، کشف کرده است که او مردی است که به تناقضات و دیالکتیک‌های تاریخ آگاه است -یک نابغه‌ی واقعی-. بیروت یکی از این نامه‌ها را نقل می‌کند که شوپن در آن درباره‌ی قیام لهستانی در سال ۱۸۴۸ نظری داده است: «چیزهای وحشتناک اتفاق خواهند افتاد ولی در پایان، لهستان پدیدار خواهد شد: لهستان بزرگ، باشکوه». بیروت پرسیده است که آیا این چشم‌اندازی از نبوغ نیست (نقل‌شده در تریبونا لودو[۴۷] ۱۰/۱۷ ۱۹۴۹)؟

مسابقات شوپن در ورشو هر پنج سال [یک‌بار] برگزار می‌شود و همواره منبع غروری برای مقامات دولتی بوده است. موسیقی شوپن همواره در مراسم دولتی، کنسرت‌های رسمی و رویدادهای هنری حاضر بوده است؛ هر جا که مقامات رسمی باید حضور می‌داشتند. سال ۱۹۶۰ (صدوپنجاهمین سالگرد تولد او) رسماً «سالِ شوپن[۴۸]» اعلام شد. زندگی او به عنوان زندگی ایده‌آل مردی بزرگ و میهن‌پرست ارائه شده است. تصویر چهره‌ی پدر فرانسوی او در زندگی‌نامه‌های رسمی در جایگاه میهن‌پرستی لهستانی کشیده شده که در شورش ضد روسی لهستانی به رهبری کُوسچیوزکو[۴۹] در سال ۱۷۹۴، شرکت داشته است (Brudnicki 1965: 9).

[موسیقی] شوپن در همه‌ی موقعیت‌هایی که دولت آن را مهم تلقی کند؛ [یعنی] هر زمان که مقامات بخواهند به تمایلات میهن‌پرستانه متوسل شوند، نواخته می‌شود. هنگامی که ژنرال یاروزلسکی[۵۰] حقوق مادی را در دسامبر ۱۹۸۱ اعلام کرد، رادیو موسیقی شوپن را به عنوان نماد اهمیت، وقار و معنای میهن‌پرستی پخش کرد. این [مسئله] به یک ویژگی منظم رویدادهای رسمی تبدیل شد و یک‌بار روشنفکری لهستانی و برجسته اظهار داشت «هر زمان که من شوپن را در رادیو می‌شنوم، می‌ترسم که اتفاق وحشتناکی افتاده باشد».

برخلاف چنین سوءاستفاده‌های مکرری از معنای نمادینِ شوپن، به نظر می‌رسد که برای بسیاری از لهستانی‌ها، او و موسیقی‌اش در واقع، هرگز با رژیم یا با ایدئولوژی آن مرتبط نبوده است. در مقابل، رنگ قرمز پرچم کارگر چنان با کمونیست مرتبط بوده است که اتحادیه‌های صنفی جدید لهستانی و احزاب کارگر به‌طورکلی از استفاده از آن رنگ اجتناب می‌کنند. با شوپن،

---

46. Slaw
47. Trybuna Ludu
48. The Year of Chopin
49. Kosciuszko
50. Jaruzelski

همه‌چیز متفاوت بوده است. کار شوپن نمی‌تواند به هیچ معنای سیاسی‌ای تنزل پیدا کند؛ این‌جا همیشه چیزی دیگر باقی مانده برای این‌که قدردانی و درک شود و به عنوان جایگزین معنا برای چیزی که ایدئولوژیست‌ها «محتوای» درستِ موسیقی تفسیر می‌کنند، خوانده شود. شاید این مسئله همیشه درباره‌ی موسیقی وجود دارد که چیزی را فراتر از هر تفسیر، بنیان آزاد یا حداقل سایر تعلقات و احساسات، پشت سر می‌گذارد. همیشه چیزی باقی است که به هرچه درباره‌ی شوپن گفته شد، اضافه شود و تفسیری تازه را آغاز کند. شاید این نیز جنبه‌ای است از چیزی که «بزرگی هنرمندانه‌ی» شوپن را تشکیل می‌دهد.

منابع

- Brudnicki. J. 1965. *Fryderyk Chopin*, Warszawa: Bibioteka Narodowa.
- Callet, R. 1966. 'Studies, Preludes and Impromptus', in A., Walker (ed.), Frederick Chopin, London: Barrie and Rockliff.
- Davies, N. 1981. *God's Playground: A History of Poland*, vol. 2, Oxford, Clarendon Press.
- Gella, A. 1989. *Development of Class Structure in Eastern Europe*, Albany State University of NewYork Press.
- Hamburger, P. 1966. 'Mazurkas, Waltes, Polonaises', in A. Walker (ed.), *Frederick Chopin*, London: Barrie and Rockliff.
- Hedley, A. 1947. *Chopin*, London: Dent.
- Hobsbawm, E. and T. Ranger (eds), 1983. *The Invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Jachimecki, Z. 1949. *Chopin*, Waszawa, Instytut Wydawniszy 'Sztuka'.
- Junien, G. 1921. *O Chopinie Jako Muzycznym Wieszczu Polski*, Waeszawa: Gebethner I Wolff.
- Lane, C. 1981. *The Rites of Rulers*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rawsthorne, A. 1966. 'Ballades, Fantasy and Scherzos', in A., Walker (ed.), *Frederick Chopin*, London: Barrie and Rockliff.
- Russockie, S., S. Kuczynski and J. Willaume. 1963. *J. Godlo. Barwy I Hymn Rzeczypospolite*, Warszawa, Wiedza Powszechna.
- Searle, H., 'Miscellaneous Works', in A. Walker (ed.). 1966. *Frederick Chopin*, London: Barrie and Rockliff
- Smith. A.D. 1986. *The Ethnic Origin of Nations*, Oxford: Basil Blackwell.

موسیقی امبینت

نویسنده: برایان اینو
مترجم: سهیل سهیلی

مقدمه‌ی مترجم

برایان اینو (۱۹۴۸)، موسیقی‌دان، آهنگساز، تهیه‌کننده، هنرمند حوزه‌ی تجسمی و نظریه‌پرداز اهل انگلستان است که بیشتر به دلیل پیشگامی در آثار موسیقی امبینت شناخته شده است. او که خود را «ناموسیقی‌دان» توصیف می‌کند، در زمره‌ی خلاق‌ترین و تاثیرگذارترین شخصیت‌های دوره‌ی زندگی خود قرار دارد. اینو در خلال دوره‌ی کاری خود به صورت مداوم تمایزات میان موسیقی هنری و موسیقی پاپ را به چالش کشیده است. او یکی از اعضای مؤسس گروه موسیقی پاپ بریتانیایی راکسی‌موزیک است و همچنین در نقش تهیه‌کننده و هنرمند انفرادی، به موفقیت‌هایی مانند ایفای نقش در ضبط و تولید برای گروه‌هایی مانند تاکینگ‌هدز، دیوید بووی، یو۲، لاری اندرسون و گروه‌های دیگر رسیده است.

او همچنین هنرمند برجسته‌ی صدا و هنرمندی ویدئویی شناخته شده است که چیدمان‌های صوتی‌تصویری خود را برای بیشتر از دو دهه به نمایش گذاشته است. ذوغ هنری او در اواسط دهه‌ی ۷۰ میلادی با امکانات موسیقی محیطی برانگیخته شد. او به عنوان یکی از منتقدین استفاده‌ی تجاری واقعی موسیقی توسط شرکت موزاک و شرکت‌های دیگر، تلاش کرد تا فرمی غنی‌تر و دقیق‌تر تولید کند که آن را «موسیقی امبینت» نامید؛ موسیقی امبینت عنوانی چتری برای اطلاق مؤلفه‌های سبکی موسیقی است که در آن‌ها بیشتر از ضرب و ملُدی، به عناصر کُمپُزیسیُن و جنس صداها توجه می‌شود. از شاخص‌ترین ساخته‌های این هنرمند طراحی صداهای نرم‌افزار ویندوز برای شرکت مایکروسافت است، همکاری‌ای که از نسخه‌ی ۹۵ آن نرم‌افزار آغاز شد و به گوش بسیاری از انسان‌ها در سراسر دنیا آشنا است. امروزه برنامه‌های موسیقی زایا[1] متفاوتی از این هنرمند، برای استفاده روی گوشی‌های هوشمند در دسترس قرار دارد. در سال ۲۰۰۰ نام برایان اینو به صورت افتخاری روی یک سیارک تازه کشف‌شده قرار گرفت.

برایان اینو در مانیفستوی خود برای موسیقی امبینت در موسیقی برای فرودگاه‌ها این‌طور عنوان می‌کند: «موسیقی امبینت می‌بایست قادر به تطبیق‌دادن سطوح مختلفی از توجه شنیداری باشد که بدون تأکید روی یکی از آن‌ها به صورت خاص روی می‌دهد. این نوع از موسیقی می‌بایست به همان اندازه که قابل چشم‌پوشی است، جالب توجه هم باشد.» رویکردی که مورد توجه تهیه‌کننده‌های موسیقی شاخه‌ی الکترونیکا از جمله هنرمندانی مانند همکاری دونفره‌ی اَفِکس توِین[2] قرار گرفت، تا جایی که در دهه نود میلادی موسیقی امبینت بدل به یکی از مؤلفه‌های سبکی رایج شد، رواجی که باعث شد تا در زیرسبک‌های متعدد دیگر نیز نمود پیدا کند. موسیقی امبینت با برقراری ارتباط با فرم‌های گوناگون، به موسیقی درُون[3] رخنه کرد. این متن برگردان بخش دوم کتاب خاطرات نشرشده از هنرمند با عنوان سالی با آپاندیس‌های بادکرده[4] است که شامل مقالات کوتاه و نامه‌نگاری‌های او است. خواندن این کتاب که در سال جاری هم مجدد و با مقدمه‌ای جدید به چاپ رسید، می‌تواند در درک زمینه‌ی فکری این هنرمند خلاق مؤثر واقع شود. عنوان این کتاب بازی با کلمات (ضمیمه و آپاندیس) به انگلیسی است، زیرا این‌طور گفته شده است که مدیر تبلیغات او «میشل فرگوسن» در یکی از سال‌های پرکاری که داشتند به ترکیدگی آپاندیس دچار شده بود. و جدا از حالت زندگی‌نامه‌ای نوشتار، به خاستگاه‌های فکری و شیوه‌ی کار کردن این هنرمند تأثیرگذار اشاره دارد.

1. Generative Music
2. Aphex Twin
3. Drone Music
4. Eno, Brian, 1996, A Year with Swollen Appendices, London: Faber and Faber: 293-297.

در سال ۱۹۷۸ اولین قطعه‌ی خودم را روی صفحه‌ی گرامافون پخش کردم، قطعه‌ای که خود را به عنوان موسیقی امبینت تعریف می‌کرد، عنوانی که برای توصیف یک سبک موسیقایی نوظهور ابداع کرده بودم.

داستان به این صورت اتفاق افتاد: اوایل دهه‌ی ۷۰ میلادی مردم بیشتر و بیشتر شیوه‌ی گوش‌دادن به موسیقی را تغییر دادند. صفحه‌ها و رادیوها مدت‌زمان کافی برای نخ‌نماشدن تازگی برنامه‌هایشان را داشتند و مردم می‌خواستند تا گزینه‌هایی کاملاً خاص و پیچیده در ارتباط با گونه‌ای از خلق صوتی داشته باشند که آن‌ها خود را با آن محاصره کرده بودند؛ آنچه که در خانه‌ها و محل‌های کار خود پخش می‌کردند.

تجلی این دگرگونی، جنبشی به دور از مفروضاتی است که تا آن زمان همچنان در زمینه‌ی تولید صفحه حکمفرما بودند -که مردم بازه‌ی توجه کوتاهی دارند و خواهان کنش و گوناگونی زیادی، ریتم‌ها و ساختارهای آهنگ واضح، و بیشتر از بقیه صدای‌انسان هستند. برعکس این موضوع، متوجه شدم که من و دوستانم در حال تولید و مبادله کاست‌های موسیقی هستیم که به دلیل سکون، تجانس و عدم وجود غافلگیری و بیشتر از همه عدم وجود تنوع، انتخاب شده بودند. ما می‌خواستیم موسیقی را به گونه‌ای دیگر استفاده کنیم ــ به عنوان قسمتی از صدا [ی آمبیانس] پیرامون خود ــ و می‌خواستیم تا آن، نوعی موسیقی مداوم و محاصره‌کننده باشد.

در همان هنگام، نشانه‌های دیگری در افق وجود داشتند. به دلیل پیشرفت فناوری ضبط صدا، دسته‌ی کاملی از قابلیت‌های آهنگسازی که بسیار در زمینه‌ی موسیقی جدید بودند، به وجود آمدند. بیشتر آن‌ها می‌بایست با دو زمینه‌ی جدید بسیار مرتبط سروکار داشته باشند - پیشرفت خود بافت صوتی به عنوان یکی از کانون‌های تمرکز در آهنگسازی و قابلیت تولید موسیقی با وسایل الکترونیکی مجازی از فضاهای آکوستیک (فضاهای آکوستیک که در طبیعت یافت نمی‌شوند).

هنگامی که به استودیوی ضبط وارد می‌شوید، صدها پیچ و دستگاه‌های کنترل را می‌بینید. تقریباً همه‌ی این‌ها راه‌های متفاوت انجام‌دادن یک کار هستند: آن‌ها شما را به انجام کارهایی برای صدا قادر می‌کنند، برای حجیم‌کردن یا لاغرکردن آن‌ها و یا صیقلی و زمخت‌ترکردن، یا سفت و نرم‌کردن آن‌ها، ضربه‌ای و یا سیال‌کردن، یا یکی از هزاران موارد دیگر قابل انجام‌دادن. بنابراین، یک آهنگساز ممکن است قسمت هنگفتی از نیروی آهنگسازی خود را برای اختراع مؤثر صداهای جدید و ترکیب‌هایی از آن‌ها صرف کند. البته، این نکته در اواسط دهه‌ی ۶۰ میلادی به خوبی شناخته شده بود: رواج روانگردان‌ها نه تنها تا حد زیادی به بسط تفکرات

انسان‌ها، بلکه همچنین به ترقی آن‌ها در فناوری ضبط پرداختند. ولی همچنان این تصور وجود داشت که اجرا با صدا «فقط» یک کار تکنیکی است -چیزی که مهندسان و تهیه‌کنندگان انجام می‌دادند- که در مقابل کار خلاقانه‌ی نوشتن قطعه‌های موسیقی و نوازندگی سازها فرض می‌شد. با ایده‌ی موسیقی امبینت، قصد داشتم تا به این موضوع اشاره کنم که این فعالیت در واقع یکی از بارزه‌های متمایزکننده از موسیقی جدید است و می‌توانست به واقع به کانون توجه اصلی در آهنگسازی تبدیل شود.

استودیوها همچنین به آهنگسازان، فضاهای مجازی خاصی را عرضه کردند. ضبط سنتی، میکروفونی را در مقابل یک ساز در فضایی که به خوبی صدا می‌داد قرار می‌داد و نتیجه‌ی آن را ضبط می‌کرد. چیزی که شما می‌شنیدید، صدای ساز و بازآوایی[۵] در آن فضا بود. از دهه‌ی ۴۰ میلادی به بعد، مردم قدری بیشتر جاه‌طلب شده و شروع به اختراع فن‌آوری‌هایی کردند که می‌توانست مکمل این فضاهای طبیعی شوند -تالارهای اکو[۶]، سیستم‌های تأخیر زمانی نواری[۷] و غیره. بسیاری از این کارها برای رادیو انجام می‌شد- برای قادربودن به «مکان‌یابی»[۸] کاراکترها در فضاهای مجازی مختلف در نمایش‌های رادیویی - ولی این موسیقی پرطرفدار بود که به واقع موضوع را باز کرد. الویس و بادی و ادی[۹] و دیگران با صداهای تکرارشونده‌ی عجیب و غریب روی صدای خود می‌خواندند - متفاوت با هر آنچه که در طبیعت می‌شنوید. فیل اسپکتور و جو میک[۱۰]، «صدای» خود را ابداع کردند - با استفاده از ترکیبی از ضبط مکرر روی هم، دستگاه‌های اکوی ساخته‌شده در خانه، فضاهای رزونانس‌کننده مانند راه‌پله‌ها و بدنه‌ی آسانسور، تغییر سرعت پخش نوار و موارد دیگر، سازهای «نرمال» صداهای کاملاً جدیدی بدهند. و همگی این موارد پیش از سینت‌سایزرها و سبک دابِ‌رِگه بودند...

در اوایل دهه‌ی هفتاد، هنگامی که تولید صفحه را شروع کردم، مشخص بود که این نقطه، مرحله‌ای است که در آن قرار است کارهای زیادی انجام شود. بسیار به این موضوع علاقه‌مند شدم زیرا به جابه‌جا کردن روندهای تولید موسیقی، بسیار نزدیک‌تر به روند نقاشی (که فکر می‌کرد چیزی درباره‌ی آن می‌دانم) اشاره می‌کرد. وسایل شکل‌دادن به صدا و فضاسازی به

---

5. Reverberation
6. Echo-chamber
7. Tape delay
8. “To Locate”
9. Elvins, Buddy and Eddy
10. Phil Spector and Joe Meek

صورت هفتگی در بازار ظاهر می‌شدند (و همچنان ظاهر می‌شوند)، سیتنسایزرها شروع به کار ناشیانه، ولی مهمی را داشتند، و افرادی مانند من شب‌های متمادی در خانه نشسته‌اند و با این وسایل وقت می‌گذرانند و از آنچه که اکنون ممکن شده است متحیر شده‌اند و در جهان‌های صوتی جدیدی که می‌توانیم خلق‌کنیم غوطه‌ور شده‌اند. و غوطه‌ور شدن واقعاً نکته‌ی موضوع است: ما به تولید موسیقی می‌پرداختیم که در آن شنا کنیم، تا در آن شناور شویم، تا درون آن گم شویم.

این موضوع هنگامی برایم واضح شد که در سال ۱۹۷۵ دچار حادثه‌ای شدم و مجبور بودم در تخت‌خواب بمانم. دوستم جودی نایلون[۱۱] به ملاقاتم آمد و با خود صفحه‌ای از موسیقی قرن هفدهمی ساز چنگ آورد. هنگامی که اتاق را ترک می‌کرد از او خواستم تا صفحه را پخش کند، کاری که او انجام داد. ولی قطعه تا هنگامی که او اتاق را ترک کرد شنیده نشد. هنگامی که فهمیدم فرکانس‌های بالا خیلی آرام بودند و به هر حال یکی از بلندگوها کار نمی‌کردند. بیرون باران سنگینی در حال باریدن بود و به سختی قادر به شنیدن موسیقی در کنار باران بودم - فقط بلندترین نت‌های آن را می‌شنیدم، مانند کریستال‌های کوچک، کوه‌های یخ شنیداری که از طوفان بیرون می‌آیند. نمی‌توانستم بلند شوم و صفحه را عوض کنم. و رفته‌رفته آن‌جا دراز کشیدم و منتظر بازدیدکننده‌ی بعدی شدم تا مشکل را حل کند و تدریجاً با این تجربه‌ی شنیداری اغوا شدم. فهمیدم که این آن چیزی است که دلم می‌خواهد موسیقی باشد - یک مکان، یک احساس، و سایه‌ای همه‌طرفه روی محیط صوتی پیرامونم.

بعد از آن در ماه آوریل یا مه همان سال، آلبوم دیسکریت‌موزیک[۱۲] را ساختم که به واقع اولین آلبوم امبینت من بود (اگرچه کارهایی که با گیتاریست برجسته رابرت فریپ[۱۳] پیش از آن انجام داده بودم به آن بسیار نزدیک بود). این آلبوم یک قطعه‌ی ۳۱ دقیقه‌ای بود (بلندترین زمانی که می‌توانستم در آن زمان روی یک صفحه قرار دهم) که مدال، الگوبندی‌شده به صورت زوج، آرام و از نظر اجتماعی گرم بود. در آن زمان، این آلبومی نبود که از آن به گرمی استقبال شود و اگر راهنمایی و تشویق‌های دوستم، پیتر اشمیت[۱۴] نقاش نبود، حتی ممکن بود پخش آن را به آینده موکول کنم (در واقع عموماً این نقاشان و نویسندگان - افرادی هستند که هنگام انجام‌دادن کارشان از موسیقی استفاده می‌کنند و قصد دارند تا برای خود فضایی رسانا را فراهم کنند -

11. Judy Nylon
12. Discreet Music
13. Robert Fripp
14. Peter Schmidt

کسانی که پیش از دیگران از این قطعه لذت برده و از آن حمایت کردند).

اواخر سال ۱۹۷۷ به انتظار هواپیمایی در فرودگاه کلن بودم. صبح یک روز آفتابی بود، فضای فرودگاه تقریباً خالی بود و فضای ساختمان (که به عقیده‌ی من یکی از بنیان‌گذاران گروه کرافت‌ورک[۱۵] آن را طراحی کرده بود) بسیار جذاب بود. کم‌کم شروع به فکر در این باره کردم که چه نوعی از موسیقی در چنین ساختمانی خوب شنیده می‌شود. با خود فکر کردم «می‌بایست قابل قطع‌کردن باشد (زیرا اعلان‌هایی پخش خواهد شد)، و موسیقی می‌بایست بیرون از فرکانس‌هایی که انسان‌ها درون آن‌ها صحبت می‌کنند به گوش برسد) و در سرعت‌هایی متفاوت با الگوهای گفتاری باشد (به طوری که باعث سردرگمی در ارتباط نباشد) و می‌بایست با همگی نویزهایی که فرودگاه تولید می‌کند وفق پیدا کند. و مهم‌تر از همه، برای من می‌بایست ربطی با مکانی که در آن هستیم و دلیل حضورمان در آن محل - پرواز، تعلیق و طنازی پنهانی با مرگ داشته باشد.» فکر کردم «می‌خواهم نوعی موسیقی تولید کنم که شما را برای مرگ آماده می‌کند - چنین نوعی از موسیقی، روشن و بَشاش نخواهد بود و تظاهر نمی‌کند که شما کمی بیمناک هستید ولی شما را مجبور می‌کند تا به خودتان بگویید: اگر از دنیا بروم، به واقع اتفاق بزرگی نیفتاده است».

به این شکل، اولین صفحه در سبک موسیقی امبینت در دنیا به دنیا آمد -موسیقی برای فرودگاه‌ها- که آن را از طریق لیبل رکورد خودم پخش کردم، که شرکت موسیقی امبینت نام داشت). در کتابچه‌ی داخلی این آلبوم، بیانیه این اثر ارائه شد:

موسیقی امبینت

ایده‌ی نوعی از موسیقی که به صورت خاص برای حضور در پیش‌زمینه در محیط طراحی شده باشد، در دهه‌ی پنجاه میلادی و با اقدامات پیشگامانه‌ی شرکت موزاک صورت گرفت و از آن زمان تاکنون به صورت عمومی با عبارت جامع موزاک شناخته می‌شود. دلالت‌های ذهنی‌ای که این عبارت با خود به همراه دارد، به صورت خاص با نوع مواد و مصالح مشتق‌شده از موزاک مرتبط است - اصواتی آشنا که به گونه‌ای سبک و با شیوه‌ای اشتقاقی [مشتق‌شده] هماهنگ شده‌اند. این موضوع باعث شد تا بیشتر شنوندگان آگاه (و بیشتر آهنگسازان) به گونه‌ای محسوس به تکذیب مفهوم موسیقی محیطی به عنوان مفهومی حائز اهمیت بپردازند.

در خلال سه سال گذشته، به استفاده از موسیقی به عنوان آمبیانس علاقه پیدا کرده‌ام و

15. Kraftwerk

عقیده پیدا کرده‌ام که می‌توان متریالی تولید کرد که بتوان مورد استفاده قرار داد و به این شکل بدون این‌که به هر ترتیبی مورد تردید و مصالحه نابه‌جا قرار بگیرد. برای ایجاد تفاوت میان تجربیات خودم در این حیطه و محصولات متنوع خرده‌فروشان موسیقی ضبط‌شده[۱۶]، شروع به استفاده از عبارت موسیقی امبینت کردم. آمبیانس به عنوان یک اتمسفر، یا یک جلوه‌ی محاصره‌کننده، تعریف شده است: مانند ته‌رنگ[۱۷] یک طرح. قصد من تولید قطعه‌های بدیع [اصلی] به شکلی نمایان -و نه منحصراً- برای زمان‌هایی خاص و شرایطی است تا با نگرشی دال بر ساخت مجموعه [کاتالوگ][۱۸] کوچک و متنوع از موسیقی محیطی که برای طیف متنوعی از حالات و اتمسفرها مناسب باشد در حالی که باقی‌مانده‌ی شرکت‌های موسیقی ضبط‌شده بر پایه‌ی منظم‌کردن محیط‌ها به واسطه‌ی پوشاندن طبع ویژه آکوستیکی و اتمسفریک آن‌ها به حرکت پرداختند، موسیقی امبینت قصد دارد تا این موارد را بهبود دهد. در حالی که موسیقی پس‌زمینه‌ی مرسوم به واسطه‌ی تهی‌کردن هرگونه حس شک و تردید (و بنابراین هرگونه علاقه‌ی واقعی) از موسیقی تولید می‌شود، موسیقی امبینت این کیفیت‌ها را حفظ می‌کند. و در حالی که اهداف شرکت‌های ضبط موسیقی، «روشن کردن» محیط با اضافه‌کردن محرک به آن است (بنابراین به صورت مفروض، ملال روزمرگی کارها را کاهش داده و بالا و پایین‌های ریتم بدن را هم‌سطح می‌کند)، موسیقی امبینت بر آن است تا آرامش و فضایی برای فکر را القا کند

موسیقی امبینت می‌بایست قادر به تطبیق‌دادن سطوح مختلفی از توجه شنیداری باشد که بدون تأکید روی یکی از آن‌ها به صورت خاص روی می‌دهد. این نوع از موسیقی می‌بایست به همان اندازه که قابل چشم‌پوشی است، جالب توجه هم باشد.

سپتامبر ۱۹۷۸

مانند بسیاری از کارهایی که در آن زمان در حال انجام‌دادن‌شان بودم، این آلبوم از نظر بسیاری از منتقدان موسیقی انگلیسی یک شوخی هنری به نظر می‌رسید و آن‌ها بسیار با آن سرگرم شدند. بنابراین خوشحالم که ایده برای مدت طولانی باقی مانده است و در حال جوانه‌زدن در همه‌ی جهات است: این موسیقی مانند نجوا به زبان چینی[۱۹] به سوی خودم باز می‌گردد -غیرقابل تشخیص و کنجکاوکننده است. این بذرهای اولیه (تنها چهار قطعه در آلبوم امبینت

16. Canned Music

17. Tint

۱۸. Catalog به اصطلاح به مجموعه‌آلبوم‌های یک لیبل گفته می‌شود.

19. Chinese Whispers

پخش‌شده‌ی اولیه وجود داشت- روی زمین [۲۰]و موسیقی برای فرودگاه [۲۱]توسط من، فلات آینه[۲۲] توسط هرولد باد و روز درخشش[۲۳] توسط لاراجی) در تشکیل جنگلی انبوه از موسیقی سهم‌بخشی کرده‌اند. (۱۹۹۶)

20. On Land
21. Music for Airports
22. Plateaux of Mirror by Harold Budd
23. Day of Radiance by Laraaji

آزادسازی اصوات[1]

نویسنده: ادگار وَرِز و ون چانگ
مترجم: سهیل سهیلی

پیشگفتار مترجم

ادگار وَرِز (۱۹۶۵-۱۸۸۳) نام آهنگساز متولد کشور فرانسه است که در سال ۱۹۱۵ به ایالات متحده مهاجرت کرد و بخش اصلی دوره‌ی کاری خود را در آن‌جا به پایان رساند. بررسی آرا و نظریات این هنرمند، به دلیل تاثیر به سزای فعالیت او در زمینه موسیقی نو و آهنگسازی امری لازم است، از این رو مقاله‌ی آزادسازی اصوات از میان انبوه مقالات سودمند در زمینه موسیقی نو این متن برای ترجمه و چاپ در این شماره انتخاب شده است. این هنرمند با هدف استفاده از امکانات و سازهای نو در خدمت به رویکردهای آهنگسازی، و با داشتن آرزوهایی مبتنی بر چنین اهدافی در شرایط نابه‌سامان جنگ در اروپا به فعالیت مشغول بوده است، آمالی که مانند بسیاری از پیشگویی‌های افراد مطلع، در بیشتر موارد محقق شده‌اند.

---

1. Varese, Edgard; Wen-chung, Chou (1966), *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1, Autumn - Winter: 11-19.

ادگار وَرِز، یکی از آهنگسازان دانش‌آموخته است که پیش از بسط و گسترش سازهای الکترونیک ایده‌هایی از انتظاراتی را که برای شرایط جدید آهنگسازی دارد مطرح کرده است. او مانند روسولو، به دنبال ایده‌های نو و ابزارهای موسیقایی موسیقی نو بود. ولی در حالی که روسولو از سروصداهای غیرانتزاعی زندگی روزمره الهام می‌گرفت، چشم‌انداز موسیقایی وَرِز به واسطه‌ی استعاره‌های برگرفته از شیمی، ستاره‌شناسی، نقشه‌کشی و زیست‌شناسی جرقه می‌خورد. او با توصیف خود به عنوان «کارگری در میان ریتم‌ها، فرکانس‌ها و هیجانات»، موسیقی را به عنوان «صدای سازمان‌یافته» باز تعریف کرده است، عنوانی که تمایزات قراردادی میان «موسیقی» و «نویز» را به حاشیه برد.

اگرچه شاید عمر او برای رسیدن به تجربه‌آزمایی امروزی با سازهای موسیقی نو کافی نبود ولی او در طول زندگی خود در نقش یک آهنگساز، به عنوان چهره‌ی محبوب و از خلاق‌ترین موسیقی‌دانان مشهور جهان شناخته شده است. برای نمونه، فرانک زاپا، در سال ۱۹۵۷ زمان تولد چند سالگی، از مادرش خواسته بود تا برای هدیه‌ی تولد، و در زمانی که وَرِز برای اجرای آثارش به نیویورک سفر کرده بود با او تماس تلفنی برقرار کند، و در نهایت این ارتباط باعث نوشتن پاسخ به نامه‌ی فرانک زاپای نوجوان شد، نامه‌ای که تا آخر عمر روی دیوار مرکزی استودیوی خود به عنوان یک افتخار نصب بود. از دوستان این هنرمند به‌جز فروچیو بوزونی و کلود دبوسی، می‌توان به شخصیت‌های علمی مانند آلبرت انیشتین اشاره کرد. فردی که بیشتر از مشاوره‌ی علمی با او درباره‌ی موتزارت، که بسیار به او علاقه داشتند، صحبت می‌کرد. این مقاله برگردان خلاصه‌ای از سخنرانی‌های وَرِز در خلال سال‌های ۱۹۳۶ تا ۱۹۶۲ است که شاگرد او چو وِن چونگ گردآوری کرده است و سپس در فصل پاییز و زمستان ۱۹۶۶ در ژورنالی برای نظریه‌ی موسیقی به نام «زوایای موسیقی نو» در دانشگاه پرینستون و به زبان انگلیسی به چاپ رسیده است.

سازها و موسیقی جدید (۱۹۳۶)

[....] هنگامی که سازهای جدید به من اجازه می‌دهند تا موسیقی را آنگونه که تصور می‌کنم بنویسم، حرکت توده‌های صدا، از صفحه‌های در حال حرکت - رویکردی در حال گرفتن جای کنترپوان خطی برای ساخته‌هایم است، در آثارم به وضوح درک خواهند شد. هنگامی که این توده‌های صدا با هم برخورد می‌کنند، به نظر می‌آید پدیده‌های دفع یا نفوذ در حال روی دادن هستند. به نظر می‌آید برخی تغییر ماهیت‌های در حال روی‌دادن در صفحه‌هایی خاص، روی صفحه‌های دیگری پیش‌افکنده خواهند شد که با سرعت‌های متفاوت و در زوایای گوناگون

حرکت می‌کنند. دیگر آن تفکر قدیمی در باب ملُدی و یا بازی میان آن‌ها وجود نخواهد داشت. کلیت اثر یک تونالیته‌ی ملودیک خواهد بود. تمام قطعه می‌بایست مانند جریان آب یک رودخانه، در حرکت [سیال] باشد.

در واقع، در حوزه‌ی موسیقی با سه بعد سروکار داریم: ابعاد افقی، عمودی و بلندشدن یا کم‌شدن داینامیک صدا. می‌بایست بعد چهارمی را هم به این فهرست اضافه کنم، پیش‌افکندن صدا - حسی از بازتاب‌نشدن که صدا ما را با آن ناامیدانه تنها می‌گذارد. حسی هم‌جنس با آنچه با پرتوهای نور پراکنده‌شده‌ی یک منبع نور قوی تحریک می‌شود - درست مانند چشم، برای گوش هم آن حس پیش‌افکندن است، سفری به درون فضا است.

امروزه با راه‌حل‌های تکنیکی موجود، که به آسانی سازگار می‌شوند، تفکیک میان توده‌های گوناگون و صفحه‌های مختلف، همچنین این پرتوهای صدا می‌توانند از طریق تنظیم آواشنودی[۲] برای شنونده قابل تشخیص شوند. علاوه بر این، چنین تنظیم‌های آواشنودی می‌توانند وجود چیزی که آن را «مناطق تشدید» لقب داده‌ام مجاز در نظر بگیرند. تفاوت میان این منطقه‌ها، به واسطه‌ی طنین‌ها، رنگ‌ها و بلندی‌های متفاوت آن‌ها قابل درک است. در خلال چنین روندهای فیزیکی، این مناطق با رنگ‌ها و اندازه‌های متفاوتی در پرسپکتیوهای متفاوت برای درک و دریافت ما ظاهر می‌شوند. نقش رنگ یا طنین صدا می‌تواند به‌طور کامل از تصادفی‌بودن[۳]، حکایتی‌بودن[۴]، نفسانی‌بودن[۵] و یا موارد بدیع[۶] تغییر کند؛ این می‌تواند عامل توصیف‌گری باشد؛ مانند رنگ‌های متفاوت روی نقشه که نواحی مختلف را از هم جدا می‌کنند و یکی از بخش‌های یک‌پارچه‌ی فرم باشد. این منطقه‌ها ممکن است ایزوله فرض شوند و تا به این‌جا غیر قابل دسترس و مخلوط‌نشدنی (و یا دست کم حسی از مخلوط‌نشدن)، ممکن خواهد شد.

در توده‌های در حال حرکت، هنگامی که آن‌ها از روی لایه‌های مختلف رد می‌شوند، هنگامی که در ناشفافی‌هایی خاص نفوذ می‌کنند، یا در ترقیق خاصی منبسط شده‌اند، از تغییر شکل آن‌ها آگاه خواهید شد. به علاوه‌ی این‌که اسباب موسیقایی جدیدی که با آن‌ها آشنا شده‌ام، که قادر به ساطع‌کردن صدا از هر تعداد فرکانسی هستند، محدودیت پایین‌ترین و بالاترین رجیسترهای صدا را کاهش می‌دهد. در نتیجه، باعث چیدمان جدیدی از برآیندهای عمودی، شامل این موارد هستند: آکوردها، چیدمان آن‌ها، فاصله‌گذاری میان آن‌ها - که ترکیب آن‌ها با

---

2. Acoustical Arrangement
3. Incidental
4. Anecdotal
5. Sensual
6. Picturesque

اکسیژن است. امکانات هارمونیک، صداهای فرعی، نه تنها در شکوه آن‌ها آشکار می‌شود بلکه استفاده از بعضی از تداخل‌های ایجادشده با صداهای فرعی[۷]، سهم‌بخشی محسوسی[۸] را نشان می‌دهند. فکر استفاده از برآیندهایی با مرتبه‌ی پایین که تا آن زمان مورد توجه قرار نگرفته بود و همچنین فکر درباره‌ی صداهای ناهمسان[۹] و افزوده[۱۰] نیز به نظر مورد انتظار قرار گرفت. جادویی کاملاً جدید از موسیقی!

اطمینان دارم که زمانی فرا خواهد رسید که آهنگساز، پس از این‌که نت‌نگاری را از نظر گرافیکی تحقق بخشید، آن را به صورت خودکار روی دستگاهی خواهد دید که وفادارانه محتوای موسیقایی را به شنونده انتقال می‌دهد. چون فرکانس‌ها و ریتم‌های جدید می‌بایست در قطعه نشان داده شوند، نت‌نگاری حقیقی در واقع ناکافی خواهد بود. نت‌نگاری جدید، محتملاً منحنی‌های سایزموگرافیک[۱۱] خواهند بود. و در این‌جا کنجکاوانه به نظر می‌رسد تا یادآوری کنیم که هنگام شروع دو عصر تاریخی بدوی-قرون وسطایی و عصر بدوی امروزه (چون ما در جایگاه بدوی جدیدی در موسیقی هستیم)، با مشکلاتی همسان روبه‌رو بودیم: مشکل یافتن نمادهای گرافیکی مناسب برای فراگذاری[۱۲] فکر آهنگساز به سوی اصوات. در فاصله‌ای بیشتر از هزاران سال، این قیاس را داریم: دستگاه‌های همچنان بدوی الکترونیکی که داریم این موضوع را لازم می‌دانستند تا نت‌نگاری روی خط حامل را کنار گذاشته تا از نوعی نگارش منحنی‌های دستگاه زلزله‌نگار که بسیار مانند نوشتن به سبک اندیشه‌نگاری اولیه است استفاده کنند که پیش از بسط و گسترش نت‌نویسی روی خطوط حامل برای صدا به‌کار می‌رفتند. در گذشته، منحنی‌های خط حامل موسیقی، نشان‌دهنده‌ی تغییر در ملُدی صدا بودند: امروزه سازهای ماشینی نیازمند نشانه‌های دقیق طراحی هستند.

موسیقی به‌مثابه‌ی نوعی هنر-علم [آرت‌ساینس](۱۹۳۹)

طبق تجربه‌ی شخصی، و برای تصورات خودم، نیازمند مدیوم ابراز بیان کاملاً جدیدی هستم: دستگاه تولیدکننده‌ی صدا (نه وسیله‌ای برای بازتولید). امروزه، ساخت چنین دستگاه‌هایی تنها با صرف مقدار خاصی زمان برای بررسی بیشتر میسر خواهد بود.

اگر کنجکاو هستید تا بدانید چنین دستگاهی قادر است چه کارهایی انجام بدهد که ارکستر

7. Partial Sounds
8. Contribution
9. Differential
10 . Additive

۱۱. ترسیم‌شده با زلزله‌نگار

12. Transposition

با نیروی انسانی خود از پس آن برنمی‌آید، باید سعی کنم مختصر برای شما توضیح داده باشم: هر چه بنویسم، پیام من هر چه باشد، آن بدون دست‌خوردگی، به واسطه‌ی روند «تعبیر»شدن به شنونده می‌رسد. دستگاه به این صورت کار می‌کند: پس از این‌که آهنگساز نت‌های خود را با استفاده از نت‌نگاری گرافیکی جدید پیاده کرد، او سپس، با همکاری با یک مهندس صدا، نت‌ها را مستقیم به این دستگاه الکتریکی انتقال می‌دهد. پس از آن، همه قادر خواهند بود با فشاردادن یک دکمه موسیقی را درست به همان صورتی که آهنگساز نوشته بود پخش کنند. درست مانند بازکردن یک کتاب.

و این مزایایی است که از استفاده از چنین دستگاه پیش‌بینی می‌کنم: آزادشدن از سیستم‌های خودساخته‌ی فلج‌کننده‌ی متعادل؛ امکان‌پذیری فراهم‌کردن هر تعداد از سیکل‌های تکرار، اگر همچنان تا آن زمان مطلوب باشد. زیربخش‌های اکتاو و متعاقب آن شکل‌گیری هر گام مطلوب، بازه‌ی کمتر مورد اعتنا در رجیسترهای بم و زیر. وجود ابهت هارمونیک جدید قابل دستیابی به واسطه‌ی استفاده از ترکیب‌های زیرهارمونیک حاصل می‌شود و اکنون غیر ممکن است؛ امکان‌پذیری دست‌یابی هرگونه تمایز در طنین و ترکیب‌های صدا؛ داینامیک‌های جدید بسیار فراتر از قدرت ارکستر با نیروی انسانی؛ نوعی پیش‌افکندن صدا در فضا از طریق انتشار صدا در یک قسمت و یا قسمت‌های مختلف سالن است، به طوری که ممکن است در نت‌نگاری ملزم شده باشد؛ ریتم‌های متقاطع نامرتبط باهم که همزمان پردازش شده، یا از آن‌جا که دستگاه قادر خواهد بود تا هر تعداد از نت‌ها یا زیربخش‌های دلخواه از آن‌ها را حذف کند یا کسری از آن‌ها را بنوازد. از کلمه‌ی قدیمی «کنترپوانی[۱۳]» استفاده کنیم؛ همه‌ی این‌ها در واحد مشخص اندازه‌گیری زمان که به صورت انسانی دست‌یافتن به آن‌ها ناممکن است.

ریتم، فرم و محتوا (۱۹۵۹)

تلاش من برای آزادکردن اصوات و برای حق من در ساختن موسیقی با هر صدایی، و همه‌ی صداها گاهی به عنوان میلی به انکار و حتی ترک موسیقی عالی از دوران گذشته تعبیر می‌شود. ولی آن‌جا جایی است که من ریشه دارم. فرقی ندارد یک آهنگساز تا چه میزان می‌تواند اصیل و متفاوت به نظر بیاید. او تنها قدری از خود را روی آن گیاه قدیمی پیوند زده است. ولی او می‌بایست به انجام این موضوع پیش از آن مجاز باشد که به او اتهام قصد کشتن گیاه زده شده باشد. او تنها قصد دارد تا گل جدیدی بکارد. مهم نیست اگر در اوایل برای بعضی از مردم بیشتر شبیه یک کاکتوس به نظر بیاید تا یک گل رز. اساتید بسیاری در زمره‌ی دوستان

13 . Contrapuntally

نزدیک من هستند - همگی از همکاران مورد احترام هستند. هیچ‌کدام از آن‌ها از قدیسان تاریخ نیستند – آن‌ها در واقع زنده هستند - و قوانینی که برای خود ساخته‌اند هیچ‌کدام به دلیل تقدس، تغییرناپذیر و ابدی نیستند. با گوش‌دادن به موسیقی ساخته‌شده‌ی پروتین، دو ماشو[۱۴]، مونته‌وردی و باخ یا بتهوون از مواد زنده آگاه هستیم؛ آن‌ها «در زمان حال» زنده هستند. ولی موسیقی که به شیوه‌ی قرن دیگری نوشته شده باشد، نتیجه‌ی فرهنگ است که می‌تواند به اندازه‌ی فرهنگ مطلوب و رضایت‌بخش باشد؛ یک هنرمند نمی‌بایست در آن قرار بگیرد.

بهترین خرده‌نقادی که آندره ژید نوشته است، این اعتراف او است، چیزی که ممکن است او را به آزار به خود درهم پیچیده باشد: «هنگامی که خطی از رمبو[۱۵] می‌خوانم، یا به سومین نغمه‌ی مالدورِر[۱۶] گوش می‌دهم، بخاطر ساخته‌های خودم و هرچیزی که تنها نتیجه‌ای از فرهنگ است خجالت‌زده می‌شوم.»

چون برای سال‌های متمادی با آنچه که به نظر شوقی متعصبانه می‌آمد، برای سازهای جدید می‌جنگیدم، به ویران کردن همه‌ی سازهای موسیقی و همچنین اجراگران متهم شدم. می‌توان گفت این کمترین چیزی است که می‌توان گفت، یک مبالغه. مدیوم آزادکننده‌ی[۱۷] جدید ما - مدیوم الکترونیک - منظور جایگزینی سازهای قدیمی را ندارد، به‌طوری که آهنگسازان، مانند خود من، به استفاده از وسایل الکتریکی ادامه خواهیم داد. وسایل الکترونیکی مخرب نیستند. آن‌ها عواملی افزایشی در هنر و دانش موسیقی هستند. این موضوع به این دلیل است که سازهای جدید به صورت مداوم به سازهای قدیمی اضافه می‌شوند و این‌که موسیقی غربی چنین موسیقی غنی و متنوعی را به ارث برده است.

با این‌که می‌بایست به خاطر این مدیوم جدید قدرشناس باشیم، نباید از دستگاه‌ها انتظار معجزه داشته باشیم. آن‌ها تنها چیزهایی را به ما خواهند داد که در آن‌ها قرار داده باشیم. قواعد موسیقایی، چه آهنگساز قطعه را برای ارکستر یا نوار مغناطیسی نوشته باشد، یکسان باقی می‌مانند. ریتم و فرم همچنین از مهم‌ترین مشکلات دو مؤلفه‌ای هستند که در موسیقی به صورت کلی مورد سوءتفاهم قرار می‌گیرند.

ریتم عموماً با متر [منظوم‌نویسی][۱۸] به اشتباه گرفته می‌شود. کَدِنس، یا توالی ثابت ضرب‌ها و آکسان‌ها ارتباط زیادی با ریتم کلی یک قطعه ندارند. ریتم، مؤلفه‌ای در موسیقی است که به

---

۱۴. گیوم دو ماشو

۱۵. آرتور رمبو

۱۶. نغمه‌های مالدورور

17 . Liberating

18 . Metrics

اثر جان می‌بخشد و بخش‌های آن را در کنار هم نگه می‌دارد. ریتم، مؤلفه‌ی ثبات [پایایی] و مُولدی برای فرم قطعه است. به عبارتی دیگر، برای نمونه، ریتم از بازی هم‌زمان میان مؤلفه‌های بی‌ارتباط مشتق می‌شود که در بازه‌های زمانی نامرتب ولی حساب‌شده‌ای تأثیر خود را وارد می‌کند. این عنوان بیشتر با تعریف ریتم در زمینه‌ی علم فیزیک و فلسفه هم‌خوانی دارد، که آن را «توالی حالات متغیر، متضاد یا وابسته» فرض دارد.

بوزونی[۱۹] هم درباره‌ی فرم نوشته است: «این یک چیز نیست که از آهنگساز انتظار داشته باشیم تا در چندین زمینه وارد باشد ولی فرم را برای او ممنوع بدانیم؟ جای تعجبی نخواهد داشت که آن فردی که ایده‌ی اصلی داشته باشد، به نداشتن فرم متهم خواهد شد.»

این سوءتفاهم از تفکر درباره‌ی فرن، نقطه‌ای برای رسیدن یا الگویی برای رعایت‌کردن و سرمشقی برای انجام‌دادن ناشی می‌شود. فرم، نتیجه‌ی یک روند است. هرکدام از کلمات من فرم خود را پیدا می‌کنند. من هیچ‌گاه فرم‌هایم را در دسته‌بندی در جعبه‌های تاریخ جای نداده‌ام. اگر بخواهید جعبه‌ی جامدی را که شکل خاصی دارد پر کنید، می‌بایست آن را در همان شکل و اندازه جای دهید که برای جای‌گیری در آن کش‌سان باشند. ولی اگر سعی کنید تا آن را با اِعمال زور برای شکل دیگر و جنس سخت‌تری استفاده کنید، حتی اگر حجم و جعبه یک‌اندازه باشند، جعبه درهم خواهد شکست. موسیقی من نمی‌تواند داخل هیچ‌کدام از جعبه‌های موسیقی مرسوم جای بگیرد[....]

مدیوم الکترونیک (۱۹۶۲)

پیش از همه، می‌بایست از شما درخواست کنم تا تعریف من از موسیقی را در نظر داشته باشید، چون دربرگیرنده‌ی همه جوانب است. همان‌طور که هون رونسکی [*] اشاره کرده: این تعریف «تجسم ذکاوتی است که در موسیقی وجود دارد». اگر درباره‌اش فکر کنید متوجه خواهید شد که برخلاف اکثر معنی‌ها و تعریف‌های دیکشنری، که از چنین عبارت‌های ذهنی‌ای برای زیبایی و احساسات استفاده می‌کنند، این تعریف همه‌ی موسیقی را در بر می‌گیرد، شرقی یا غربی، گذشته یا زمان حال، شامل موسیقی مدیوم الکترونیک جدید می‌شود. با این‌که این موسیقی جدید به‌تدریج پذیرفته شد ولی هنوز افرادی وجود دارند که با این‌که قبول می‌کنند این موسیقی «جالب است» ولی همچنان می‌پرسند «آیا موسیقی است؟» این تنها پرسشی است که خیلی با آن سروکار دارم. تا دهه‌ی بیست، همین چند زمان پیش، این پرسش‌ها را درباره‌ی

---

۱۹. فروچو بوزونی

آثار خودم به کرات می‌شنیدم. تصمیم گرفتم تا موسیقی خود را «صدای سازمان‌یافته»[۲۰] و خودم را نه یک موزیسین، بلکه «کارگری در میان ریتم‌ها، فرکانس‌ها و هیجانات» بنامم. در واقع، برای گوش‌های سمج و به شدت شرطی‌شده، هرچیزی جدید در موسیقی همواره نویز نامیده شده است. ولی روی هم رفته، موسیقی چه چیزی بیشتر از نویز سازمان‌یافته است؟ و یک آهنگساز، مانند همه‌ی هنرمندان، سازمان‌دهنده‌ی عناصر نامتجانس است. به صورت ذهنی، نویز هر صدایی است که فرد به آن تمایل ندارد.

مدیوم جدیدمان برای آهنگسازان امکان ابراز بیان تقریباً نامحدودی را فراهم آورده و همه‌ی دنیای رمزآلود اصوات را برای آن‌ها گشوده است. برای مثال، من همیشه نیاز به نوعی منحنی با جریان مداوم را حس می‌کردم که سازها قادر به تولید آن نبودند. به همین دلیل از صدای آژیر در بسیاری از آثارم استفاده کرده‌ام. امروزه چنین جلوه‌هایی به راحتی با وسایل الکترونیکی قابل دستیابی هستند. در این ارتباط، کنجکاوانه است تا در نظر بگیریم که نبود همین جریان است که به نظر باعث تشویش موزیسین‌های شرقی در موسیقی غربی‌مان می‌شود. به گوش آن‌ها، موسیقی غرب... نمی‌کند، نامنظم شنیده می‌شود، متشکل از لبه‌ها و حفره‌های فواصل، طوری که یکی از شاگردان هندی‌تبارم توصیف می‌کرد: «مانند یک پرنده از یک شاخه به شاخه‌ای می‌پرد». ظاهراً، از نظر آن‌ها، موسیقی غربی طوری به نظر می‌رسد که انگار اثر را برعکس می‌شنویم. ولی با پخش یک اثر هندو شامل تلفظ صوتی مُلدیک به صورت برعکس، متوجه شدم که همان جریان نرمی را دارم که هنگام پخش به صورت عادی داشتم، که به ندرت تغییر کرده بود.

مدیوم الکتریکی همچنین گوناگونی باورنکردنی از طنین‌ها را به ذخیره‌ی موسیقایی‌مان اضافه می‌کند، که جلوی پیشرفت همگام موسیقی با دیگر هنرها و علوم را گرفته است. امروزه آهنگسازان، به‌طور بی‌سابقه‌ای قادر به راضی‌کردن دستورهای آن گوش داخلی تخیلات هستند. آن‌ها تا به این‌جا خوش‌شانس بوده‌اند چون هنوز راه آن‌ها با تدوین قانون‌های زیبایی‌شناسی سد نشده است - دست کم تا به الآن! ولی من نگران هستم چون طولی نخواهد کشید تا غسال‌های موسیقایی، موسیقی الکترونیک را در کفن قوانین بپیچند.

همچنین باید هنگامی که شروع به فکر می‌کنیم، در نظر بگیریم که هیچ‌کدام از این دستگاه‌ها جادوگر نیستند و نباید از دستگاه‌های الکترونیکی که داریم انتظار داشته باشیم تا برایمان آهنگسازی کنند. با وسایل الکترونیک هم موسیقی خوب و هم موسیقی بد تولید می شود، به صورتی که موسیقی خوب یا بد برای سازها نیز نوشته می‌شود. دستگاه محاسبه‌گر،

20 . Organized Sound

اختراعی حیرت‌آور است و شبیه به یک اَبَرانسان است. ولی در واقع به اندازه‌ی ذهن کسی که متریال آن را فراهم می‌کند محدود است. دستگاه‌هایی که برای ساختن موسیقی استفاده می‌کنیم، مانند کامپیوترها، آنچه را که به آن‌ها وارد می‌کنیم به عنوان خروجی ارائه می‌کنند. ولی با در نظر گرفتن این موضوع که وسایل الکترونیکی‌ای که استفاده می‌کنیم هیچ‌وقت به منظور تولید موسیقی، بلکه تنها به منظور اندازه‌گیری و تحلیل صدا در نظر گرفته شده بودند، این موضوع قابل توجه است که آنچه به‌دست آمده است از نظر موسیقایی دارای اعتبار است. این دستگاه‌ها تا حدی بزرگ و زمان‌بر هستند و به‌طور کلی، به عنوان یک مدیوم هنری رضایت بخش نیستند. ولی این هنر جدید همچنان در دوره‌ی جنینی خود قرار دارد و امید دارم و قاطع اعتقاد دارم اکنون که آهنگسازان و فیزیک‌دانان در نهایت با یک‌دیگر کار می‌کنند و موسیقی مانند آنچه که در قرون وسطی رخ می‌داد، دوباره با علم پیوند می‌خورد، آن دستگاه‌های جدید و از نظر موسیقایی بهینه‌تر اختراع خواهند شد.

پی‌نوشت

* هون، ورنسکی[۲۱] (که با نام ژوزف مری رونسکی هم شناخته می‌شود، فلسفه‌دان و ریاضی‌دان لهستانی است که به خاطر سیستم مسیان‌گرایی[۲۲] خود به شهرت رسیده است. کامیل دوروت (۱۸۰۳-۱۸۸۱)، در کتاب خود با عنوان تکنی هارمونیک[۲۳] که رساله‌ای در باب «ریاضیات موسیقایی» است به کرات به نوشته‌های او ارجاع داده است.

21. Hoene Wronsky aka the Joseph Marie Wronsky (1778-1853)
22. Messianism
23. Technie Harmonique (1876)

یادداشت

با گرامیداشت یاد استاد فرزانه‌ی ادب و فرهنگ ایران‌زمین، زنده‌یاد سعید نفیسی

چند نکته‌ی تاریخی

نویسنده: رامتین نظری‌جو

اشاره

مطلب پیش رو دربرگیرنده‌ی چهار نکته‌ی تاریخی است که می‌تواند علاقه‌مندان این حوزه را در داشتن چشم‌اندازی بهتر از برخی از موضوعات و زوایای تاریخ موسیقی ایران یاری دهد. امید که مفید و مقبول اهل نظر واقع شود.

۱. نقش درویش‌خان در تقسیم‌بندی دستگاه‌ها و آوازها

به‌جرئت می‌توان گفت یکی از مهم‌ترین و جذاب‌ترین موضوعات مورد بحث در موسیقی کلاسیک ایرانی روند تاریخی شکل‌گیری ردیف و نحوه‌ی چینش دستگاه‌ها، آوازها، مُدها و گوشه‌ها و ارتباط‌شان با یک‌دیگر است. علی‌رغم این‌که تاکنون پژوهش‌های ارزنده‌ای در این باره انجام شده و، به‌اصطلاح، تکلیف موارد و موضوعات متعددی تا حدود خوب و قابل قبولی روشن شده است، اما هنوز زوایای بسیاری هستند که به بررسی و تأمل بیشتری نیاز دارند. از جمله‌ی این موارد می‌توان از نقش درویش‌خان در نحوه‌ی چینش و تقسیم‌بندی دستگاه‌ها و آوازها سخن گفت. طبق صحبت‌های سیدجواد بدیع‌زاده، که مدتی نزد درویش‌خان مشق می‌کرده، و نیز مرتضی‌خان نی‌داوود، که از بهترین و نامدارترین شاگردان درویش‌خان و خلیفه‌ی کلاسش بوده، درویش‌خان به‌نوعی (دست‌کم طبق صحبت‌های این دو نفر) تقسیم‌بندی متفاوتی را از دستگاه‌ها و آوازها، از نظر تعداد، ارائه کرده است. در ادامه صحبت‌های بدیع‌زاده و نی‌داوود در این باره ذکر خواهند شد.

الف. سیدجواد بدیع‌زاده

بدیع‌زاده در مصاحبه‌ای در تاریخ ۲۷ شهریور ۱۳۵۶ هنگامی که درباره‌ی مایه‌های ایرانی بحث می‌کند می‌گوید: «موسیقی ما هفت دستگاه است. یک‌وقتی هم دوازده دستگاه بوده. می‌گفتند از زمان آقاحسینقلی و درویش‌خان به این طرف؛ درویش‌خان منظم‌ترش کرد، آن دوازده‌تا را کرد هفت دستگاه. ما هفت دستگاه داریم» (نظری‌جو ۱۳۹۹الف: ۵۴۴).

ب. مرتضی نی‌داوود

نی‌داوود (بی‌نام ۲۵۳۵ ب: ۱۴) این موضوع را صریحاً در مصاحبه‌ای، منتشرشده در روزنامه‌ی رستاخیز، بیان می‌کند: «در زمان علی‌اکبر، جدِ این آقای شهنازی، نوازنده‌ی تار، پانزده دستگاه داشتیم ولی در زمان میرزاعبدالله، پدرِ این استاد عبادی، نوازنده‌ی سه‌تار، به دوازده دستگاه فشرده شد. ولی درویش‌خان آن‌ها را به هفت دستگاه تقلیل داد که عبارتند از: شور، ماهور، سه‌گاه، چهارگاه، همایون، نوا، راست‌پنجگاه که هر کدام از این دستگاه‌ها به گوشه‌های کوچک‌تری تقسیم شده و اسم جداگانه‌ای دارد.»

البته نکات دیگری هم در این زمینه در دست است. برای نمونه، حیدر رضازاده از جمله «بدایع درویش‌خان در موسیقی ایران» را چنین برمی‌شمرد که می‌تواند بی‌ارتباط با اظهارات بدیع‌زاده و نی‌داوود نباشد: «گوشه‌های آواز را محدود نموده [و] کلاسیک کرد و راه تدریس را در موسیقی فوق‌العاده عملی و بهتر از سابق انجام داد» (به نقل از صفرزاده ۱۳۹۴: ۱۳۷). شاید اشاره‌ی رضازاده

نیز به همین امر بوده که درویش‌خان، برای اهداف آموزشی در تقسیم‌بندی یا چینش دستگاه‌ها و آوازها تغییراتی اعمال کرده است. این‌که این موضوع چقدر صحت تاریخی دارد بر ما معلوم نیست و نیازمند پژوهش‌های موشکافانه‌تری است[۱] اما، به هر حال، این‌که دو چهره‌ی شاخص موسیقی، که اتفاقاً هر دو از شاگردان درویش‌خان بوده‌اند و از قضا یکی از آن‌ها نیز خلیفه‌ی کلاس درسش، به این مسئله اشاره کرده‌اند موضوعی است که در خور توجه و تأمل است.[۲]

۲. تاریخ شروع همکاری روح‌انگیز با رادیو

بتول (قدرت) عباسی با نام هنری روح‌انگیز از جمله مهم‌ترین خوانندگان زن در تاریخ معاصر موسیقی کلاسیک ایرانی است که عمده‌ی فعالیت هنری‌اش مربوط به دوران پهلوی اول و اوایل پهلوی دوم است. او از جمله هنرمندانی است که از سال‌های نخست افتتاح رادیو با این سازمان همکاری داشته است اما درباره‌ی تاریخ دقیق شروع همکاری‌اش در منابع اطلاعات چندانی نیست و در برخی از آن‌ها صرفاً به شرحی مختصر از زندگی وی بسنده شده است (برای نمونه نک. مشحون ۱۳۷۳، ج ۲: ۶۹۱). برخی چون ساسان سپنتا (۱۳۸۲: ۲۷۲) صرفاً بیان کرده‌اند که او پیرامون سال ۱۳۲۰ همراه با تار مرتضی نی‌داوود و پیانوی مرتضی محجوبی در رادیو برنامه اجرا کرده است. محمود خوشنام (۱۳۹۷: ۸۴) نیز فقط متذکر شده که روح‌انگیز از نخستین سال‌های بنیاد رادیو به هنرمندان آن پیوسته و با چهره‌هایی چون مرتضی‌خان نی‌داوود و مرتضی محجوبی همکاری داشته است. ملکی (۱۳۸۰: ۱۸۸) یادآور شده که روح‌انگیز از اولین کسانی بوده که با رادیو همکاری کرده است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، درباره‌ی تاریخ دقیق و چگونگی ورود روح‌انگیز به رادیو در منابع مذکور صحبت خاصی نشده است. خوشبختانه، این موضوع در دو مصاحبه با روح‌انگیز تا حد خوبی مشخص می‌شود. او در ویژه‌برنامه‌ی ۳۴مین سالگرد تأسیس رادیو (سال ۱۳۵۳) درباره‌ی زمان ورودش به رادیو اظهار می‌دارد که نُه ماه پس از تأسیس رادیو، همکاری خود را با این سازمان آغاز کرده است. بنابراین با توجه به تاریخ تأسیس رادیو، اردیبهشت ۱۳۱۹، می‌توان گفت که روح‌انگیز در بهمن ۱۳۱۹ یا حدود آن همکاری خود را با این سازمان

---

۱. این‌که تعداد دستگاه‌ها و آوازها، روی‌هم‌رفته، در گذشته پانزده عدد بوده و بعداً به دوازده عدد، یعنی هفت دستگاه و پنج آواز (بدون احتساب بیات‌کرد) تقلیل یافته، موضوعی است که منابع دیگر نیز به‌نوعی به آن اشاره کرده‌اند. مثلاً احمد فروتن‌راد در کتاب گام‌های ایران، به سعی و اهتمام لطف‌الله مفخم‌پایان، می‌نویسد: «بعضی از موسیقی‌دان‌های قدیم شماره‌ی [دستگاه‌ها و] آوازهای ایران را به پانزده می‌رسانند و عقیده داشتند که شوشتری، کُردِ بیات و راک نیز آوازهای مستقلی هستند» (به نقل از تهماسبی ۱۳۹۷: ۴۶۶).

۲. اگر صحبت‌های بدیع‌زاده و نی‌داوود صحت علمی داشته باشند، می‌توان اقدام درویش‌خان را، طبق سیر تحول نظام مقامی به دستگاهی از نظر دکتر هومان اسعدی (۱۳۸۸)، در مرحله‌ی سوم، یعنی «بازسازماندهی نظام دستگاهی» و «تحول درونی در نحوه‌ی طبقه‌بندی و ساماندهی سیستم موسیقایی» قلمداد کرد (نک. اسعدی ۱۳۸۸: ۵۵-۵۷ و ۵۹).

شروع کرده است. وی در مصاحبه‌ای دیگر در اوایل/ اواسط دهه‌ی ۱۳۵۰ یا حدود آن چگونگی راهیابی‌اش به رادیو را این‌طور بازگو می‌کند:[۳]

> من شیراز بودم. زنِ آن حسین فرزانه بودم. آن‌جا بودم. صدای رادیو می‌آمد. گفتم: «من باید بروم در رادیو بخوانم». گفت نه و این‌ها. گفتم: «من می‌روم. هر کاری هم بکنی من می‌روم». بالأخره به تهران آمدم و، خدا رحمت کند، مرحوم حسین تهرانی را در خیابان لاله‌زار دیدم و گفتم: «حسین، شنیدم توی رادیو ضرب می‌گیری». گفت: «آره، تو دوست داری بیایی؟» گفتم: «بله». به وسیله‌ی او، من به رادیو رفتم و خواندم[...] بردن‌مان توی آن مؤسسه‌ای که همه بودند. سرگرد مین‌باشیان بود، سروان آژنگ بود. این‌ها متصدی این اداره بودند که آن‌جا صدای ما را امتحان کردند. گفتند: «خیلی خوب است و برایش برنامه بگذاریم.» پس‌فردایش برایم برنامه گذاشتند و رفتم.

در نتیجه می‌توان گفت روح‌انگیز با معرفی و واسطه‌گری حسین تهرانی در حدود بهمن ۱۳۱۹، پس از قبولی در آزمون، به رادیو راه یافته است.

۳. نکاتی درباره‌ی پیش‌پرده‌خوانی

مرتضی احمدی (۱۳۹۳: ۹-۱۱) در کتاب پیش‌پرده و پیش‌پرده‌خوانی درباره‌ی سابقه‌ی شکل‌گیری پیش‌پرده‌خوانی در ایران پیش‌گفتاری مختصر دارد که حاوی نکات قابل‌توجهی است. این نکات را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

الف. اواخر دوره‌ی پهلوی اول با تلاش جمعی از هنرمندان عرصه‌ی تئاتر، اقبال عمومی به این هنر فزونی یافت و نمایش‌نامه‌های بسیاری روی صحنه رفتند که با استقبال خوبی از طرف مردم روبه‌رو می‌شدند. در آن زمان نمایش‌ها اغلب سه تا پنج پرده داشتند که در فواصل میان پرده‌ها، تعویض دکورها حدود ۱۵ تا ۳۰ دقیقه و گاهی بیشتر زمان می‌برد که برای تماشاگران خسته‌کننده و کسالت‌بار بود و شب‌های بسیاری این موضوع اعتراض تماشاگران را به دنبال داشت. همین موضوع بود که مدیران تماشاخانه‌ی تهران را برای پُرکردن این خلاء به چاره‌اندیشی واداشت.

---

۳. چون روح‌انگیز در این مصاحبه بیان می‌کند که ۶۵ساله است، لذا تاریخ انجام آن، با توجه به سال تولد او، سال ۱۲۸۳ (سپنتا ۱۳۸۲: ۲۶۹)، باید حدود سال ۱۳۴۸ باشد. اما این سال نمی‌تواند تاریخ این مصاحبه باشد؛ چون روح‌انگیز برای حسین تهرانی از عبارت «خدا رحمت کند» استفاده می‌کند. حسین تهرانی در هفتم اسفند ۱۳۵۲ در تهران فوت کرده است. از همین‌رو، قطعاً این مصاحبه بعد از اسفند ۱۳۵۲ انجام شده است. اگر، به فرض، این مصاحبه برای سال ۱۳۵۳ باشد، پس می‌بایست سال تولد روح‌انگیز ۱۲۸۸ یا حدود آن بوده باشد و ممکن است تاریخی که سپنتا بیان کرده اشتباه باشد. احتمال دیگری هم مطرح است: این‌که شاید روح‌انگیز در این مصاحبه سنش را درست نگفته است. ضمناً باید متذکر شوم که محمدرضا شرایلی در متنی که برای آلبوم آوازهای روح‌انگیز نوشته به محتوای این مصاحبه، در این قسمت (راهیابی به رادیو)، اشاره کرده است.

ب. در سال ۱۳۲۱ بنا به پیشنهاد غلامعلی دریابیگی[۴]، کارگردان تحصیل‌کرده‌ی تئاتر در آلمان، مجید محسنی، خواننده‌ای که پیش‌تر نیز ترانه‌ای را در سینما سپه خوانده بود، برای نخستین‌بار ترانه‌ای فکاهی (کُمیک)[۵] را همراه با گروه نوازندگان، بین پرده‌ی دوم و سوم، با عنوان «آوانس»[۶] جلوی پرده و به‌صورت آزمایشی، خواند تا فاصله‌ی زمانی بین دو پرده را رفع کند و مانع از سررفتن حوصله‌ی تماشاچیان شود. خوشبختانه تماشاگران این کار را پسندیدند و از آن شب به بعد این اجرا بخشی از برنامه‌های هر شب شد.

ج. نخستین گروه نوازندگانی که در این میان‌برنامه شرکت کردند عبارت بودند از: حسن رادمرد (سرپرست و نوازنده‌ی پیانو)، حسین محسنی (تار)، علی‌محمد خادم‌میثاق (ویلن)، حسنعلی وزیری‌تبار (قره‌نی) و محمد قراب (تمبک). پس از چند ماه در تماشاخانه‌ی فرهنگ مصطفی پورتراب (سرپرست و نوازنده‌ی آکاردئُن)، ابراهیم سپهری (ویلن)، سلیمان روح‌افزا (ویلن)، اصغر کردبچه (تار)، مهرداد میردادبان (ترومپت)، پرویز فرصت (فلوت) و عباس تنها (تمبک) به این جمع پیوستند.

د. واژه‌ی «آوانس»، به سبب فرنگی و نامأنوس‌بودن، به‌خصوص نزد اهالی تئاتر، مقبول واقع نشد و پس از مدتی با هم‌فکری جمعی از چهره‌های سرشناس تئاتر از جمله رفیع حالتی (کارگردان)، مطیع‌الدوله حجازی (نویسنده)، فضل‌الله بهرامی و فضل‌الله بایگان (از پایه‌گذاران تماشاخانه‌ی تهران)، احمد دهقان و عنایت‌الله شیبانی (هنرپیشه)، واژه‌ی «پیش‌پرده» جایگزین آن شد.

---

۴. علی [غلامعلی؟] دریابیگی از اعضای جامعه‌ی باربد، به‌سرپرستی اسماعیل مهرتاش، بوده است (جنتی ۱۳۳۲: ۲۸۶).

۵. احمدی (۱۳۹۳: ۱۰) در انتهای این پاراگراف در پرانتز نوشته: «ترانه‌ی تو لالهزار». به احتمال بسیار زیاد منظور او این بوده که همین ترانه را مجید محسنی به عنوان میان‌برنامه اجرا کرده است. اگر چنین بوده، با استناد به نوشته‌ی احمدی، این ترانه‌ی فکاهی را می‌توان اولین یا یکی از اولین آوانس‌ها یا به تعبیری دیگر پیش‌پرده‌خوانی‌ها قلمداد کرد. البته تأکید می‌کنم که این موضوع صرفاً با استناد به نوشته‌ی احمدی است. ضمناً سراینده‌ی این شعر پرویز خطیبی دانسته شده است (همان: ۱۷۲). برای مشاهده‌ی شعر این ترانه نک. همان.

۶. Avance؛ واژه‌ی فرانسوی به معنی «قسمتی از بنا که از حد معمول جلو[تر] باشد/ سبقت/ پیش‌مزد/ اقدامات اول در وصلت و آشتی» (نفیسی ۱۳۴۶، ج ۱: ۱۲۴).
شاید معنی نخست، «قسمتی از بنا که از حد معمول جلو[تر] باشد»، سبب نام‌گذاری این نوع اجرا به «آوانس» بوده است. احمدی (۱۳۹۳: ۱۰) درباره‌ی جایگاه نوازندگان روی صحنه، هنگام پیش‌پرده‌خوانی، می‌نویسد: «بخشی از سالن، حد فاصل لُژ و صحنه، به پهنای تقریبی ۱.۵ متر با دیواره‌ای به درازای دو طرف سالن که لبه‌ی آن هم‌سطح روی سن بود، برای نوازندگان در نظر گرفته شد.» شاید توضیح احمدی با معنایی که در فرهنگ لغت سعید نفیسی بیان شده دقیقاً همخوانی نداشته باشد اما دست‌کم می‌توان این احتمال را داد که وجه‌ی تسمیه‌ی این نوع اجرا به «آوانس» به سبب تغییراتی بوده که، طبق توضیح احمدی، روی سن برای حضور نوازندگان در نظر گرفته می‌شده است. احتمال دیگری هم می‌توان برای این نام داد و آن آخرین معنی «آوانس» است: «اقدامات اول در وصلت و آشتی»؛ به این دلیل این معنی می‌تواند علت نام‌گذاری «آوانس» باشد که شاید این نوع اجرا، که میان پرده‌های گوناگون نمایش‌ها به‌صورت میان‌برنامه اجرا می‌شده، به‌نوعی آشتی‌دهنده/ وصل‌کننده‌ی پرده‌های نمایش و بخش‌های مختلف برنامه بوده است. باید تأکید کنم که این‌ها صرفاً احتمالات هستند و به‌طور قطع نمی‌توان آن‌ها را تأیید یا رد کرد. یک نکته‌ی مهم دیگر این‌که تلفظ این واژه در زبان فرانسه «اَوانس» است؛ «آوانس» تلفظِ رایجِ ایرانیان از این واژه است.

ه. پیش‌پرده‌ها از نظر محتوای کلام بیشتر خنده‌دار، سرگرم‌کننده و کم‌محتوا بودند اما بعد از مدتی انتقاد از دولت و دولتمردان، کاستی‌ها و ندانم‌کاری‌های دستگاه‌های دولتی جای خاصی در کلام و اشعار پیش‌پرده‌ها پیدا کردند و عملاً می‌توان گفت به موضوع اصلی اشعار تبدیل شدند. از نیمه‌ی دوم سال ۱۳۲۴ با اولین حمله‌ی دستگاه‌های امنیتی، بسیاری از پیش‌پرده‌ها سانسور شدند و از اجرای بدون مجوز آن جلوگیری شد. از همین تاریخ بود که اشعار پیش‌پرده‌ها، پیش از این‌که روی صحنه خوانده شوند، باید به تأیید زنی آمریکایی به نام میس‌کوک می‌رسیدند.

و. پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و سقوط دولت مصدق، نیروهای امنیتی و اراذل به تماشاخانه‌های فرهنگ، تهران و جامعه‌ی باربد حمله‌ور شدند و با آتش‌کشیدن تئاتر سعدی و دستگیری چند تن از هنرمندان، با اتهام وابستگی و عضویت در برخی از احزاب سیاسی، عملاً پیش‌پرده‌خوانی متوقف شد.

آنچه که احمدی در این باره ارائه کرده، بسیار جالب توجه و پُراهمیت بوده و جزو مکتوبات مهم در این زمینه است. طبق نوشته‌ی او می‌توان روند پیش‌پرده‌خوانی را در دو مرحله خلاصه کرد:

مرحله‌ی اول: از سال ۱۳۲۱ تا نیمه‌ی دوم سال ۱۳۲۴/ مرحله‌ی دوم: از نیمه‌ی دوم سال ۱۳۲۴ تا ۲۸ مرداد ۱۳۳۲. همچنین طبق اظهارات وی می‌توان مرحله‌ی اول را دوران شکوفایی و آزادی عمل پیش‌پرده‌خوانان و پیش‌پرده‌خوانی و مرحله‌ی دوم را دوران فشار حکومتی و تنگ‌ترکردن عرصه بر آن دانست.

اما در برخی منابع به نکاتی برمی‌خوریم که گاهی با آنچه احمدی نوشته اختلاف دارند. دانستن و ذکر این نکات می‌تواند ما را در داشتن چشم‌اندازی روشن‌تر از پیش‌پرده‌خوانی یارا باشد. در ادامه به این موارد اشاره خواهد شد.

۱. اسماعیل مهرتاش در مصاحبه‌ای در روزنامه‌ی کیهان در سال ۱۳۵۵، مبتکر پیش‌پرده‌خوانی نامیده شده است. متن این قسمت از مصاحبه این است:

پیش‌پرده ابتکار مهرتاش بود

*** دست‌اندرکاران می‌گویند: پیش‌پرده‌های اول نمایش از نوآوری‌های مهرتاش بوده. خودش می‌گوید:**

مهرتاش: بله، آن زمان وسیله کم بود، دکوربندی و صحنه‌سازی به‌سختی انجام می‌شد؛ به همین خاطر پیش‌پرده‌ها را ترتیب می‌دادم تا بین دو نمایشنامه تا عوض‌شدن دکور حوصله‌ی تماشاگران سر نرود (مهرتاش ۲۵۳۵الف: ۲۴).

۲. دکتر ساسان فاطمی (۱۳۹۳: ۱۴۶) نیز درباره‌ی پیش‌پرده‌خوانی اطلاعات بسیار جالب توجه و مهمی در اختیار قرار می‌دهند که برخی نکات آن با آنچه احمدی ذکر کرده، تفاوت‌های جزئی دارد. نکاتی از این قرار:

الف. پیش‌پرده‌خوانی نوعی نمایش موسیقایی است: این نمایش‌های کوتاه، که توسط یک یا دو بازیگرِ خواننده اجرا می‌شد، تک‌گویی‌ها یا دوگویی‌های آوازی‌ای بود که با قسمت‌های گفتاری کوتاه قطع می‌شد و در مقابل پرده‌ی آویخته‌ی صحنه به اجرا درمی‌آمد (از آن‌جا: اصطلاح «پیش‌پرده» به‌معنای «مقابلِ پرده»).

ب. محتوای شعرهای پیش‌پرده‌ها بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲: «پس از کودتای محمدرضاشاه، که به سقوط دولت مصدق انجامید، موضوعات آموزنده و انتقادهای اجتماعی (بدون گرایش سیاسی) بر پیش‌پرده مسلط شد.»

نکته‌ی دوم مبین یک موضوع است: این‌که بعد از ۲۸ مرداد، پیش‌پرده‌خوانی از نظر اجرایی ادامه پیدا کرده منتها دیگر موضوعات شعرهایش سیاسی نبوده است. این در حالی است که احمدی در نوشته‌ی خود بیان می‌کند که بعد از ۲۸ مرداد دیگر پیش‌پرده‌خوانی زیاد اجرا نمی‌شده: «[...] آن‌چنانی آخرین نفس پیش‌پرده و پیش‌پرده‌خوانی در کانون اجرایی خود قطع شد» (احمدی ۱۳۹۳: ۱۲). شاید منظور احمدی هم این بوده پیش‌پرده‌خوانی که نوعی از اجرا بوده که در آن مسائل سیاسی و انتقاد از دولتمردان و سیاستمداران مطرح می‌شده و در واقع، فرصت انتقاد در آن وجود داشته لذا پس از کودتا، که شدیداً جلوی مضامین سیاسی در اشعار پیش‌پرده‌خوانی گرفته شده، دیگر پیش‌پرده‌خوانی، به‌اصطلاح، نمی‌توانسته رسالتش را انجام بدهد و صرفاً به یک امر کاملاً سرگرم‌کننده (خالی از هرگونه انتقاد سیاسی) تبدیل شده است.[۷]

۳. احمدی سال ۱۳۲۱ را سرآغاز پیش‌پرده‌خوانی می‌داند. با این حال، شواهدی در دست هست که نشان می‌دهد دست‌کم اجرای برنامه‌هایی در جایگاه میان‌برنامه بین پرده‌های مختلف نمایش پیش از این تاریخ در دوره‌ی پهلوی اول وجود داشته است. برای نمونه، پرویز خطیبی (۱۳۹۲: ۳۷۷-۳۷۸) در ذکر خاطره‌ای از معزالدین فکری به این نکته اشاره کرده که بین سال‌های ۱۳۱۲

---

۷. نکته‌ی حائز اهمیت در این زمینه این است که بیضایی (۱۳۸۷: ۲۱۵) درباره‌ی اجرای پیش‌پرده در تئاتر می‌نویسد: «پیش‌پرده در لابه‌لای برنامه‌های شبانه‌ی دسته‌های مطرب و بعدها در تماشاخانه‌ها بین دو پرده‌ی میانی نمایش اجرا می‌شد.» با این حساب، طبق نوشته‌ی بیضایی، پیش‌پرده‌خوانی قبل از اجرا در تئاتر، میان دسته‌های مطربی رواج داشته است. ساسان فاطمی (۱۳۹۳: ۱۴۶) بیان می‌کند که برخی از مطرب‌ها مدعی این بوده‌اند که روحوضی خاستگاه پیش‌پرده‌خوانی بوده، که البته فاطمی این موضوع را به‌سبب نبودِ مدارکِ تاریخیِ کافی چندان محتمل نمی‌داند و در ادامه می‌نویسد: «به هر حال، این را به‌خوبی می‌دانیم که تئاتر روحوضی، عموماً، نه دکور می‌شناخته است و نه پرده. بنابراین اگر خاستگاه این نمایش‌های کوتاه در روحوضی یافت شود، مورد استفاده‌ی آن با از آن تئاتر مدرن تفاوت داشته و مطمئناً پیش‌پرده نامیده نمی‌شده است. آنچه مطمئن است این است که این گونه‌ی موسیقایی [پیش‌پرده‌خوانی] اعتبار خود را مدیون اهل نمایش مدرن است» (همان).

تا ۱۳۱۸[۸] گروهی از فعالان عرصه‌ی تئاتر از جمله خیرخواه، پرخیده، معزالدین فکری، نیک‌تاج صبری، پروین، قدرت منصور، اسکندری‌پور و ملک‌آرا سریال بیست‌پرده‌ای «امیرارسلان نامدار» را به نمایش گذاشتند و برای پُرکردن زمان بین پرده‌های مختلف آن نبی‌زاده[۹]، کمدین، و معزالدین فکری قطعات کوتاه کمدی اجرا می‌کردند و نبی‌زاده صدای حیوانات وحشی را تقلید می‌کرده و معزالدین فکری با ویلن تصنیف فکاهی «می‌گذشتم شبی زیر بازارچه‌ی گلبندک» را که ابوالحسن صبا آن را روی صفحه خوانده و ضبط کرده می‌خوانده است. دست‌کم این منبع به ما می‌گوید که برخلاف احمدی، پیش‌پرده یا بهتر بگوییم نوعی میان‌برنامه بین پرده‌های مختلف یک نمایش، برای پُرکردن وقفه‌ی پیش‌آمده بین دو پرده‌ی نمایش به‌سبب تغییر دکوراسیُن اجرا می‌شده و ایده‌ی آن، چند سال پیش از تاریخ مورد نظر احمدی وجود داشته است. علاوه بر این، برنامه‌ی اجرایی مورد نظر احمدی (ترانه‌ی فکاهی تو لاله‌زار که اتفاقاً شعر آن سروده‌ی خطیبی است و احمدی آن را به‌عنوان نخستین پیش‌پرده معرفی می‌کند) نیز با برنامه‌ی اجرایی مورد نظر خطیبی اشتراک دارد و آن خوانده‌شدنِ یک ترانه‌ی فکاهی است.

۴. نکاتی از گزارش غلامحسین مین‌باشیان در جشن سالانه‌ی سازمان پرورش افکار در سال ۱۳۱۹: در اردیبهشت ۱۳۱۹ جشن سالانه‌ی سازمان پرورش افکار[۱۰] برگزار شد و مسئولان

---

۸. این‌که حد فاصل سال‌های ۱۳۱۲ تا ۱۳۱۸ را در متن در نظر گرفته‌ام، طبق صحبت‌های خطیبی است. از طرفی او در بیان این خاطره ذکر می‌کند که او در آن زمان محصل مدرسه‌ی سن‌لویی بوده و با توجه به تاریخ تولدش که سال ۱۳۰۳ است طبیعی است که سنین ۱۰-۱۵ سالگی او در میان همین سال‌ها باشد. همچنین پس از ذکر این خاطره، خطیبی (۱۳۹۲: ۳۷۸) می‌نویسد: «معزالدین چندی با گروه شاهرخ همکاری کرد و بعد با گروه‌های دیگر هر چند ماه یک‌بار نمایشی را روی صحنه می‌برد تا سرانجام در سال ۱۳۱۸ سازمان ....»؛ پس به‌طور قطع خاطره‌ی او مربوط به پیش از سال ۱۳۱۸ است. از طرفی دیگر او اشاره می‌کند که فکری با ویلن تصنیف فکاهی «گلبندک» را اجرا می‌کرده و می‌نویسد: «این شعر و آهنگ از ابوالحسن صبا بود که بعدها در صفحات گرامافن ضبط شد» (همان). ضبط این صفحه مربوط به سال ۱۳۱۲ (صفحات سبزرنگ کمپانی کلمبیا) است (نظری‌جو ۱۳۹۹ب: ۱۳). باید متذکر شد که به‌احتمال قوی خطیبی در ذکر این‌که «بعدها در صفحات گرامافن ضبط شد»، در زمان خاطره‌ی موردنظرش درباره‌ی میان‌برنامه‌های اجراشده توسط فکری و نبی‌زاده، اشتباه کرده است و در آن زمان این صفحه به بازار آمده بوده و به‌طور گسترده‌ای میان مردم شناخته‌شده بوده است. اتفاقاً خطیبی به همین موضوع در خاطراتش، در دوران کودکی‌اش، اشاره کرده است (نک. همان: ۲۲). غرض این‌که به‌احتمال بسیار قوی در زمانی که فکری در میان‌برنامه‌اش این تصنیف را اجرا کرده، صفحه‌ی آن به بازار آمده بوده است و با این حساب رویداد مورد نظر ما در نوشته‌ی خطیبی پس از سال ۱۳۱۲ بوده و بنا به دلایل ارائه‌شده نگارنده حدِ فاصلِ سال‌های ۱۳۱۲ تا ۱۳۱۸ را برای این مورد در نظر گرفته است.

۹. محمود نبی‌زاده، مشهور به «آقای طیوری» (به‌سبب شهرت و مهارتی که در تقلید صدای پرندگان داشته). او در نخستین صفحاتِ طنزِ ضبط‌شده در دوره‌ی پهلوی اول در سری ضبط ۱۳۰۶ خورشیدی کمپانی پُلیفن، چهار تراکِ ضبط‌شده، که تقلید تک‌گوییِ استَ، دارد (شرایلی ۱۳۹۸: ۳۸).

۱۰. سازمان پرورش افکار یکی از مهم‌ترین نهادهای فرهنگی دوره‌ی پهلوی اول است که نقش مهمی در سیاست‌گذاری‌های کلی فرهنگی و هنری داشت و احمد متین‌دفتری را باید بنیان‌گذار آن دانست. این سازمان شش کمیسیون داشت: کمیسیون مطبوعات به‌ریاست محمد حجازی، کمیسیون کتب کلاسیک (یا کتب درسی) به‌ریاست غلامحسین رهنما، کمیسیون سخنرانی به‌ریاست مظفر اعلم، کمیسیون نمایش به‌ریاست سید علی نصر، کمیسیون رادیو به ریاست وزیر پست و تلگراف و تلفن و کمیسیون موسیقی به‌ریاست غلامحسین مین‌باشیان. اساسنامه‌ی این سازمان در ۱۲ دی ۱۳۱۷ به تصویب هیئت وزیران رسید (قلی‌پور ۱۳۹۸: ۳۷-۳۸).

و مدیران کمیسیون‌ها و بخش‌های مختلف آن طی چند روز به ارائه‌ی گزارش عملکرد بخش زیرنظرشان پرداختند و درباره‌ی موضوعات مربوطه صحبت کردند. از جمله کسانی که در این جشن صحبت کرد و گزارش کار ارائه داد، سرگرد غلامحسین مین‌باشیان، رییس کمیسیون موسیقی سازمان پرورش افکار[۱۱] بوده است. گزارش مین‌باشیان حاوی نکات جالب توجهی است و روزنامه‌ی اطلاعات در تاریخ پنج‌شنبه ۱۲ اردیبشهت ۱۳۱۹ (بی‌نام ۱۳۱۹ب: ۱و ۵) خلاصه‌ای از صحبت‌های او را چاپ کرده است که در ادامه، به نکات مهم آن اشاره خواهد شد:[۱۲]

۱. کارمندان اداره‌ی موسیقی کشور و اشخاص علاقه‌مند تاکنون ۴۰ سرود و آهنگ به منظور پرورش افکار ساخته‌اند. ۱۴تای آن‌ها را که از لحاظ شعر و آهنگ مناسب بوده‌اند دانش‌آموزان در مجالس پرورش افکار خوانده‌اند و ۱۰تای آن‌ها در سال تحصیلی در تمام آموزشگاه‌های کشور تعلیم داده شده و ۹ تای آن‌ها نیز در مجله موسیقی به‌چاپ رسیده‌اند.[۱۳]

۲. کنسرت‌هایی که بهترین موسیقی‌دانان و نوازندگان به اهتمام اداره‌ی موسیقی کشور و به‌منظور شناساندن ادبیات موسیقی علمی و معرفی آثار مصنفین مشهور عالم اجرا کرده‌اند. این کنسرت‌ها فقط به مجالس پرورش افکار منحصر نبوده، بلکه در اکثر مجالس سخنرانی پرورش افکار که تعداد آن طبق صحبت‌های وزیر امور خارجه[۱۴]متجاوز از ۶۵۰۰ جلسه بوده، در حد وسع و امکانات و وسایل محل اجرا برگزار شده است.

۳. چاپ و انتشار مقالات علمی و فنی درباره‌ی موسیقی در مجله موسیقی.

۴. برگزاری کلاس‌های شبانه‌ی موسیقی از آبان ۱۳۱۸ برای آن دسته از علاقه‌مندانی که فرصت و امکان شرکت در آموزشگاه‌ها را نداشته‌اند. مین‌باشیان اضافه می‌کند که ۱۰۰ نفر

۱۱. اساسنامه‌ی کمیسیون موسیقی سازمان پرورش افکار در ۲۳ بهمن ۱۳۱۷ به تصویب رسید (بی‌نام ۱۳۱۹ب: ۱). در مجله موسیقی در مطلبی تحت عنوان «موسیقی از نظر پرورش افکار» وظایف کمیسیون موسیقی سازمان پرورش افکار چنین شرح داده شده است: «کمیسیون موسیقی، که یکی از ارکان این سازمان است، به همراهیِ اداره‌ی موسیقی سعی خواهد نمود موسیقی کشور را به مرحله‌ای رساند که در خورِ ترقیات و شئون ملی امروزه‌ی ما گردد و به وسیله‌ی کنسرت، رادیو، سخنرانی، نمایش، تألیف کتب و نشر مقالات، موسیقی را در تمام کشور ترویج و تعمیم دهد و اهتمام خواهد نمود با ایجاد و انتشار آهنگ‌ها و سرودهای شاد و مهیج موجد روح نشاط و کار در افرادِ کشور گردد، سستی و خمودگی را از قلوب ریشه‌کن کرده، [...]، میهن‌دوستی و روح سلحشوری را جایگزین آن نماید» (بی‌نام ۱۳۱۸: ۴).

۱۲. از نکات جالب توجه جشن سالانه‌ی سازمان پرورش افکار می‌توان به اجرای ابوالحسن صبا، حبیب سماعی و موسی و جواد معروفی در این جشن اشاره کرد. در روزنامه‌ی اطلاعات به‌تاریخ دوشنبه ۹ اردیبهشت ۱۳۱۹ درباره‌ی این اجرا چنین نوشته شده است: «سازهای ایرانی هم که در این شب [هشتم اردیبهشت ۱۳۱۹] نواخته شد واقعاً قابل تحسین و تقدیر و جای نهایت خوش‌وقتی است که پرورش افکار در تشویقِ نوازندگان ایرانی اقدام به‌سزایی نموده و از این راه در ترقی و ترویج این هنر بذل مساعی لازم نموده‌اند. آقای صبا، آقای سماعی و آقایان معروفی در این شب به قدری روح حاضرین را با نواهای شورانگیز به طرب درآوردند که بی‌اختیار قریبِ یک‌ربع ساعت برای آن‌ها دست زده می‌شد و بدین وسیله تجدید نوازندگی را خواستار بودند و مجال این‌که سایر قسمت‌های برنامه اجرا گردد داده نمی‌شد» (بی‌نام ۱۳۱۹الف: ۵).

۱۳. از جمله سرودهای منتشرشده در مجله موسیقی می‌توان به این دو مورد اشاره کرد: ۱. «سرود کوشش»، ساخته‌ی علی‌محمد خادم‌میثاق، شعر از فردوسی و ۲. «سرود جشن درخت‌کاری»، ساخته‌ی غلامحسین مین‌باشیان. شعر از ملک‌الشعرا بهار.

۱۴. منظور مظفر اعلم، وزیر امور خارجه‌ی دولت احمد متین‌دفتری (از ۳ آبان ۱۳۱۸ تا ۵ تیر ۱۳۱۹)، بوده است (بهنود ۱۳۶۶: ۱۵۳).

داوطلب در این کلاس‌ها مشغول تحصیل هستند.

۵. بنا بر اقدام وزارت فرهنگ در ۲۷ شهرستان به آموزگاران دبستانی طی کلاس‌هایی سرود آموزش داده شده است و ۵۰۰ آموزگار در این کلاس‌ها شرکت کرده‌اند. هدف از برگزاری این کلاس‌ها تعلیم سرود و اشاعه‌ی آن در شهرستان‌ها، که پیش‌تر خیلی عمومیت نداشت، بیان شده است.

۶. تهیه و نشر سرودهای جدید؛ چون بیشتر سرودها مورد استفاده‌ی دانش‌آموزان و مجالس پرورش افکار بوده‌اند، برای تهییج ذوق عموم مردم سرودها و آهنگ‌های جدیدی تهیه خواهند شد.

۷. اقدام به تهیه‌ی وسایل چاپ و انتشار نت و همچنین ضبط سرودهای پرورش افکار و آهنگ‌های جدیدی که رادیو تهیه کرده، روی صفحات گرامافُن.

۸. جمع‌آوری و ضبط آهنگ‌های محلی و نقاط مختلف کشور. این اقدام علاوه بر این‌که تلاشی در جهت حفظ این میراث ملی است، به‌عنوان سرچشمه‌ی الهامات، سرمایه‌ی عظیمی برای آهنگسازان خواهد بود.

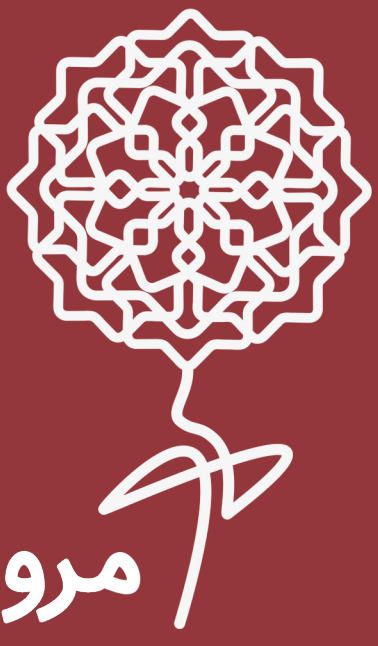
مین‌باشیان در پایان صحبت‌هایش نیز اشاره می‌کند که:

> فقط یک تذکر است که در پایان لازم می‌دانم به‌عرض برسانم و آن این است که در پیشرفت هر کمال و مقصود ملی تنها به اقدامات دولت و متصدیان نباید اکتفا کرد. البته بنگاه‌های موسیقی کشور در پیشرفت منظور و مقصود خود، که آموزش موسیقی و نشو و نمای نیروی روحی جوانان کشور است، نهایت کوشش را داشته و خواهند داشت ولی در این‌گونه اقدامات که سود آن شامل همگان می‌شود لازم است همه‌ی اهل کشور از خود شور و احساساتی بروز دهند و چون موسیقی می‌تواند در هر کار انسان را نیرومند کند، باید پدران و مادران در پرورش فرزندان خود شوق و تحصیل موسیقی را در آن‌ها بپرورانند؛ خصوصاً اکنون که در پرتوی مساعی اولیای امور همه‌گونه وسایل فراگرفتن این فن موجود است. (بی‌نام ۱۳۱۹ب: ۵)

منابع

- احمدی، مرتضی. ۱۳۹۳. پیش‌پرده و پیش‌پرده‌خوانی، تهیه و تنظیم نت‌ها: بهرنگ بقایی، تهران: ققنوس.
- اسعدی، هومان. ۱۳۸۸. «بازنگری پیشینه‌ی تاریخی مفهوم دستگاه»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال ۱۲، شماره‌ی ۴۵، پاییز: ۳۳-۶۲.
- بهنود، مسعود. ۱۳۶۶. دولت‌های ایران از سیدضیاء تا بختیار، تهران: جاویدان.

- بیضایی، بهرام. ۱۳۸۷. نمایش در ایران، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- بی‌نام. ۱۳۱۸. «موسیقی از نظر پرورش افکار»، مجله موسیقی، سال اول، شماره‌ی ۴ و ۵، تیر و مرداد: ۱-۴.
- ـــــ . ۱۳۱۹الف. «شب جشن پرورش افکار»، روزنامه‌ی اطلاعات، شماره‌ی ۴۱۶۹، دوشنبه ۹ اردیبهشت: ۱ و ۵.
- ـــــ . ۱۳۱۹ب. «گزارش سرکار سرگرد مین‌باشیان»، روزنامه‌ی اطلاعات، شماره‌ی ۴۱۷۲، پنجشنبه ۱۲ اردیبهشت: ۱ و ۵.
- ـــــ . ۲۵۳۵الف. «تئاتر فرنگی نمی‌تواند در ایران موفق باشد»، مصاحبه با اسماعیل مهرتاش، روزنامه‌ی کیهان، شماره‌ی ۹۸۵۰، شنبه ۱۱ اردیبهشت: ۲۴.
- ـــــ . ۲۵۳۵ب. «زندگی درختی است در گذر فصول»، مصاحبه با مرتضی نی‌داوود، روزنامه‌ی رستاخیز، شماره‌ی ۲۹۴، چهارشنبه ۱ اردیبهشت: ۱۴.
- تهماسبی، ارشد. ۱۳۹۷. کتاب گوشه: فرهنگ نواهای ایران، تهران: ماهور.
- جنتی، ابوالقاسم. ۱۳۳۲. «تاریخچه‌ی سیر تکاملی هنر نمایشی در ایران (۲)»، مجله‌ی یغما، سال ششم، شماره‌ی هفتم، مهر: ۲۸۶-۲۹۱.
- خطیبی، پرویز. ۱۳۹۲. خاطراتی از هنرمندان، تهران: معین.
- خوشنام، محمود. ۱۳۹۷. از نجوای سنت تا غوغای پاپ، تهران: جاویدان.
- سپنتا، ساسان. ۱۳۸۲. چشم‌انداز موسیقی ایران، تهران: ماهور.
- شرایلی، محمدرضا. ۱۳۹۸. «تحلیل کلامی- موسیقایی آثار ضبط‌شده‌ی کُمیک فارسی (دوره‌ی قاجار تا پایان دوره‌ی پهلوی اول)»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال ۲۱، شماره‌ی ۸۳، بهار: ۲۷-۶۷.
- فاطمی، ساسان. ۱۳۹۳. جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی، تهران: ماهور.
- قلی‌پور، علی. ۱۳۹۸. پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی، تهران: نظر.
- مشحون، حسن. ۱۳۷۳. تاریخ موسیقی ایران، دو جلدی، تهران: سیمرغ- فاخته.
- ملکی، توکا. ۱۳۸۰. زنان موسیقی ایران از اسطوره تا امروز، تهران: خورشید.
- نظری‌جو، رامتین. ۱۳۹۹الف. «پای صحبت جواد بدیع‌زاده»، ماهنامه‌ی بخارا، سال ۲۵، شماره‌ی ۱۴۱، بهمن و اسفند: ۵۳۰-۵۷۹.
- ـــــــــــــ . ۱۳۹۹ب. تصنیف‌های ابوالحسن صبا، تهران: ماهور.
- نفیسی، سعید. ۱۳۴۶. فرهنگ فرانسه- فارسی، دو جلدی، تهران: کتابفروشی یهودا بروخیم و پسران.



مرور، نقد و بررسی

مروری بر نشانه‌شناسی چارلز سندرس پرس در موسیقی از دیدگاه توماس تورینو[1]

نویسنده: آریا تولائی

مقدمه

چارلز سندرس پرس، فیلسوف و نشانه‌شناس آمریکایی، نظام نشانه‌شناختی خود را، متفاوت با آنچه سوسور ارائه می‌دهد، برای توجیه تمام پدیده‌های جهان صورت‌بندی می‌کند. نشانه‌شناسی پرسی نه تنها به زبان محدود نمی‌شود بلکه برای شناخت پدیدارشناسانه‌ی تمام پدیده‌ها به کار می‌آید. هرچند که زبان‌شناسی سوسوری را در دل خود جای می‌دهد اما برخلاف دوگانه‌های سوسوری، بر سه‌گانه‌های متعدد و تودرتویی استوار است که از جنبه‌های مختلف پدیده را معرفی می‌کند. بنیان نظریه‌ی پرس بر این است که ادراک ما از جهان از طریق نشانه‌ها است.

توماس تورینو، اتنوموزیکولوگ آمریکایی، با استفاده از این نظام نشانه‌شناختی مدلی جدید برای مطالعات قوم‌موسیقی‌شناختی ارائه می‌دهد. بررسی مسائلی هم‌چون هویت و تجربه‌ی موسیقایی در مطالعه‌ی موسیقی اقوام توسط اتنوموزیکولوگ‌ها همواره مورد توجه بوده است. تورینو به این مسائل از دیدگاه پرس نگاه می‌کند و شیوه‌های جدیدی از مطالعه‌ی این مباحث را ارائه می‌دهد. در همین راستا، او به دنبال بررسی چگونگی تأثیر موسیقی بر انسان است؛ انسان چگونه موسیقی را درک می‌کند و از آن تأثیر می‌پذیرد. نکته‌ای که به سؤال مشهور جان بلکینگ و شاگردانش نزدیک می‌شود: انسان چگونه موسیقایی است؟ (Blacking ۱۹۸۶). از طرف دیگر، چون موسیقی انتزاعی‌ترین هنرهاست، همواره معنای موسیقی مورد مناقشه بوده است. تفسیرهایی از بی‌معنایی تا معنای فرمال موسیقی ارائه می‌شوند.

---

۱. نوشتار پیش رو نتیجه‌ی کار کلاسی نگارنده در رشته‌ی اتنوموزیکولوژی دانشگاه تهران است. منابع این نوشتار از سوی دکتر هومان اسعدی معرفی شده و از این رو مراتب سپاس خودم را از ایشان به جهت معرفی، راهنمایی و توضیح برخی مفاهیم در کلاس ابراز می‌دارم. ضمن آنکه در شماره‌ی دوم فصلنامه‌ی فراهنگ نیز نوشته‌ای از مانا پوراسماعیل در باب همین موضوع به انتشار رسید. خوانندگان می‌توانند برای مطالعه‌ی تعاریف اصطلاحات به این نوشته نیز رجوع کنند.

تورینو معتقد است که اشتباه در فهمیدن و تعریف معنای موسیقایی از آن‌جا آغاز می‌شود که شباهت‌های موسیقی و زبان مورد مطالعه قرار می‌گیرند. چون شباهتی جز ساختار در این دو یافت نمی‌شود، موسیقی بی‌معنا تلقی می‌شود. در واقع، موسیقی از ادراک زبانی تهی است. او معتقد است برای یافتن تأثیر و معنای موسیقی باید به دنبال تفاوت‌های موسیقی و زبان باشیم و آن دو را دو «مد نشانه‌شناختی» متمایز درنظر گیریم. در نظر او نظام پرس در مطالعه‌ی موسیقی کارآمدتر از نظام سوسوری و ساختارگرایی است. به عقیده‌ی او در حالی که ساختارگرایی موسیقی را بر اساس یک شنونده‌ی ایده‌آل در شرایط ایده‌آل بررسی می‌کند، مطالعه‌ی پرسی موسیقی، مطالعه‌ی نمونه‌های فردی و تجربیات شخصی افراد در مواجه با موسیقی است (Turino ۱۹۹۹).

نظام نشانه‌شناختی پرس

نشانه‌شناسی پرس، برخلاف نظام سوسوری که به دنبال ساختار و کارکردهای زبانی است، چگونگی ارتباط با جهان و تجربیات ما در آن را توجیه می‌کند. از این رو «نشانه» در نظام پرسی تعریف جامع‌تری دارد. نظام پرس از مثلثی با سه رأس «نشانه»[۲]، «ابژه»[۳] و «ادراک»[۴] تشکیل می‌شود. نشانه «چیزی [است] که به نحوی به جای چیز دیگری، برای شخصی، قرار می‌گیرد» (Turino ۱۹۹۹: ۲۲۲). ابژه همان «چیز دیگر» است که نشانه به جایش قرار گرفته و تأثیری که نشانه و ابژه باهم در دریافت‌کننده ایجاد می‌کنند، رأس سوم یعنی ادراک (interpretant) را تعریف می‌کند. در نظام سوسوری نشانه‌ها لزوماً زبانی هستند و از طریق دلالت بر مدلولی در ذهن دریافت‌کننده نقش می‌بندند. اما این تنها یک نوع از نشانه‌ها و اداراکات پرسی است. دو نوع دیگر در سطوحی پایین‌تر از سطح زبانی قرار دارند که به طور مستقیم (حرکتی) یا محتمل (احساسی) درک می‌شوند. ادراک پرسی مشتمل بر سه گونه ادراک است؛ ۱. ادراک احساسی[۵] ۲. ادراک حرکتی[۶] ۳. حالت سوم حالتی سوسوری است که نشانه خود نشانه‌ی دیگری را در ذهن دریافت‌کننده به وجود می‌آورد که اغلب مفاهیمی زبانی است[۷].

---

2. sign
3. object
۴. Interpretant: در نظام پرس برخی اصطلاحات برای مفاهیمی خاص ابداع شده‌اند. از این رو برگردان آن‌ها به فارسی کار آسانی نیست. نگارنده معادل فارسی «ادراک» را برای اصطلاح ابداعی «interpretant» انتخاب می‌کند. منظور از ادراک لزوماً ادراک ذهنی نیست. بلکه آن‌طور که پرس صورت‌بندی می‌کند ادراک می‌تواند احساسی، فیزیکال (حرکتی) یا از طریق نشانه‌های زبانی در ذهن باشد.
5. Emotional interpretant
6. Energetic interpretant
7. A sing

جدا از سه حالت ادراک، نظام پرس بر پایه‌ی سه سه‌گانه‌ی اصلی بنا می‌شود. سه‌گانه‌ی اول خودِ نشانه‌ها هستند، سه‌گانه‌ی دوم رابطه‌ی نشانه و ابژه (نشانه چطور ابژه‌ی خود را نمایندگی می‌کند) و سه‌گانه‌ی سوم چگونگی درک نشانه توسط دریافت‌کننده است. علاوه بر این سه‌گانه‌ها، پرس سه‌گانه‌ی دیگری از هستی‌شناسی‌اش را با ساحات اولویت[۸]، ثانویت[۹] و ثالثیت[۱۰] بیان می‌کند. سه‌گانه‌ی اخیر سه نوع ارتباط ما با جهان را مشخص می‌کنند. ما در ارتباط و فهم و درک جهان مدام در طیفی از این سه ساحت در حرکت هستیم.

سه‌گانه‌ی اول: انواع خود نشانه‌ها هستند که به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱. کیف‌نشانه (qualisign): کیفیت خالصی که در یک نشانه وجود دارد؛ مانند قرمزیت یا کیفیت یک صدای ویژه‌ی موسیقایی یا یک نسبت هارمونیک.

۲. واقع‌نشانه (sinsign): مثال و مصداق واقعی از یک کیف‌نشانه؛ مانند کیفیت قرمزیت در یک گل خاص.

۳. قانون‌نشانه (legisign): نشانه به عنوان یک امر کلی که به مورد خاصی اشاره ندارد؛ مانند مفهوم رنگ قرمز در معنای عام و کلی.

نشانه‌های موسیقی در این تقسیم‌بندی، از این رو که اموری کلی و فرهنگی هستند، قانون‌نشانه (legisign) تلقی می‌شوند.

سه‌گانه‌ی دوم: شیوه‌ای است که نشانه، ابژه‌ی خود را نمایندگی می‌کند و به رابطه‌ی نشانه و ابژه اشاره می‌کند:

۱. شمایل یا آیکون (icon): نشانه‌هایی که از طریق شباهت ابژه‌ی خود را معرفی می‌کنند؛ مانند تصویر یک شخص حقیقی.

۲. نمایه یا ایندکس (index): نشانه‌هایی که از طریق هم‌زمانی در تجربیات واقعی ابژه‌ی خود را نمایندگی می‌کنند. یعنی همواره ابژه و نشانه در تجربیات متعدد باهم ظاهر شده‌اند؛ مانند دود (نشانه) و آتش (ابژه).

۳. نماد (symbol): نشانه‌ای که ابژه‌ی خود را از طریق مفاهیم زبانی معرفی می‌کند.[۱۱]

نشانه‌های موسیقی می‌توانند هریک از سه‌گونه نشانه‌های بالا باشند. اما آن‌طور که در ادامه‌ی این نوشتار می‌بینیم اغلب از نوع اول و دوم هستند.

---

8. Firstness
9. Secondness
10. Thirdness

۱۱. پرس تعریف خاصی از نماد (symbol) ارائه می‌دهد که با دیگر تعریف‌ها تمایز دارد. نمادهای پرسی لزوماً بر پایه‌ی مفاهیم زبانی، قراردادی اجتماعی و دلالت بر امور کلی هستند. تعریف پرس از «نماد» شبیه به تعریف سوسور از «نشانه» است (سوسور ۱۳۹۲).

سه‌گانه‌ی سوم: شیوه‌ای است که نشانه توسط دریافت‌کننده درک می‌شود:[۱۲]

۱. ریم (امکان) (Rheme): نشانه‌ای است که ابژه‌ی آن به عنوان یک کیفیت محتمل یا ممکن درک می‌شود؛ مانند تصویر نقاشی‌شده‌ی یک شخص یا منظره‌ای خیالی. درست و غلط در نشانه‌ی رماتیک وجود ندارد.

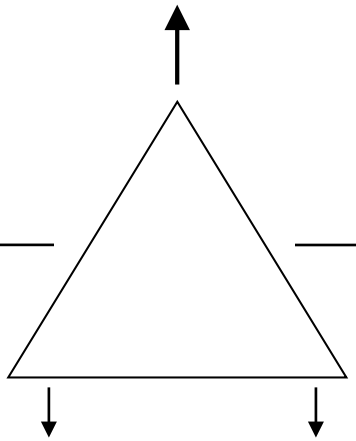
۲. دایسنت (حقیقت) (Dicent): نشانه‌ای است که به‌طور واقعی از ابژه‌ی خود تأثیر گرفته است؛ مانند عکسی از یک منظره یا تصویر نقاشی‌شده‌ی یک شخص یا یک مکان واقعی. دریافت‌کننده با درک این نشانه‌ها به وجود حقیقی ابژه‌ها پی می‌برد.

۳. استدلال (Argument): شامل نشانه‌های نمادین و گزاره‌های زبانی است و تماماً از طریق زبان دریافت می‌شود.

سه‌گانه‌ی اول: خود نشانه.
۱. کیف‌نشانه (Qualisign)
۲. واقع‌نشانه (Sinsign)
۳. قانون‌نشانه (Legisign)

سه‌گانه‌ی دوم: رابطه‌ی نشانه و ابژه.
۱. شمایل (Icon)
۲. نمایه (Index)
۳. نماد (Symbol)

سه‌گانه‌ی سوم: شیوه‌ای که نشانه درک و تفسیر می‌شود.
۱. ریم (امکان) (Rheme)
۲. دایسنت (حقیقت) (Dicent)
۳. استدلال (Argument)



ابژه

۱. ابژه‌ی بلاواسطه (immediate object):
ابژه در درون نشانه حضور دارد و بی‌واسطه نمایان می‌شود.
۲. ابژه‌ی پویا (object dynamical):
ابژه بیرون از نشانه قرار دارد و نشانه با اشاره‌ای ابژه را نشان می‌دهد که این اشاره خود یک ابژه‌ی بی‌واسطه است.

ادراک

۱. ادراک احساسی (interpretant emotional)
۲. ادراک حرکتی (energetic interpretant)
۳. ادارک زبانی (یک نشانه‌ی دیگر) (a sign)

---

۱۲. این سه‌گانه نباید با خود ادراک که به سه گونه (احساسی، حرکتی و زبانی) تقسیم می‌شود اشتباه شود. سه‌گانه‌ی سوم شیوه‌ی ادراک است نه خود ادراک.

ساحات ادراک

هستی‌شناسی پرس از ماهیت وجودی تمام پدیده‌ها تا ادراک آن‌ها به سه ساحت اولویت[۱۳]، ثانویت [۱۴]و ثالثیت[۱۵] تقسیم می‌شود. منظور از اولویت، اول‌بودن پدیده است که به وجود یک پدیده بدون واسطه و وجود پدیده‌ی دوم اشاره دارد؛ چیزی که در ذات خود موجود است. از این رو تورینو اشاره می‌کند که ساحت اول غیر نشانه‌شناختی[۱۶] است و بدون ساحت دوم امکان درک آن وجود ندارد (Turino ۲۰۱۴: ۱۹۰). اولویت شامل سه‌گانه‌ی اول (خود نشانه) و مؤلفه‌های اول هر سه‌گانه (کیف‌نشانه، شمایل، ریم) می‌شود. این ساحت قلمرو «یگانگی»، «کیفیت» و «امکان» است. نشانه به خودی خود در ساحت اول است اما وقتی ابژه را نمایندگی می‌کند در ساحت دوم قرار می‌گیرد. کیف‌نشانه (qualisign) در خالص‌ترین نوع اولویت قرار دارد. از طرفی مؤلفه‌های اول هر سه سه‌گانه (یعنی کیف‌نشانه، شمایل و ریم) نیز اولویت نسبی هستند.

ثانویت شامل سه‌گانه‌ی دوم (رابطه‌ی ابژه-نشانه) و مؤلفه‌های دوم از سه‌گانه‌ها (واقع‌نشانه، نمایه، دایسنت) است. این ساحت رابطه‌ی مستقیم بین دو پدیده بدون واسطه‌ی پدیده‌ی سوم را نشان می‌دهد. ثانویت قلمرو «روابط موجود واقعی» و «ارتباطات حقیقی» است. درک ما از جهان واقعی و تجربیات زندگی‌مان در ساحت دوم نظام پرس است. ساحت اول بدون دخالت ساحت دوم درک نخواهد شد. تورینو اشاره می‌کند که اولویت تنها یک ظرفیت است تا زمانی که در رابطه با ثانویت قرار بگیرد (Turino ۲۰۱۴: ۱۹۰). می‌توانیم بگوییم اولویت ساحت تصورات ذهنی و خیالی، تجربیات خلسه و ماوراءالطبیعی و یکی‌شدن با ذات پدیده‌هاست. در صورتی که ثانویت شامل تجربیات روزمره‌ی ما در زندگی مادی است. تورینو معتقد است تجربیات اولویت چون در خالص‌ترین حالت یگانگی شکل می‌گیرند، نشانه‌شناختی نیستند و در لحظه‌ی وقوع توسط شخص درک نمی‌شوند. بلکه پس از پایان‌یافتن، خاطره‌ی آن در ذهن شخص بازسازی می‌شود و از این رو در ساحت دوم است که شخص می‌تواند تجربه‌ی خلسه‌ی خود را به یاد بیاورد و درک کند (ibid).

ثالثیت ساحتی است که رابطه‌ی بین دو پدیده (ابژه و نشانه) با واسطه‌ی پدیده‌ی سوم (زبان) در ذهن شخص درک می‌شود. از این رو ساحت سوم همیشه ساحت زبانی و دارای بیشترین واسطه‌گری در ادراک است. زبان مدی نشانه‌شناختی در ساحت سوم است. وقتی با زبان فکر می‌کنیم، سخن می‌گوییم یا می‌نویسم در ساحت سوم ادراکی قرار داریم. استدلال (argument) پرواسطه‌ترین نوع ثالثیت است.

13. Firstness
14. Secondness
15. Thirdness
16. Non-semiotic

ساحات ادراکی با سه گونه‌ی ادراک (احساسی، حرکتی، زبانی) رابطه دارند. به گونه‌ای که اولویت به ادراک احساسی، ثانویت به ادراک حرکتی و ثالثیت به ادراک زبانی منجر می‌شود. هرچقدر ادراک در ساحات بی‌واسطه‌تری باشد قدرت اثرگذاری آن بیشتر است. اما رابطه‌ی نشانه‌ها با ساحات ادراک نسبی است. در نظام پرس هر نشانه مجموعه‌ای از سه مؤلفه از سه سه‌گانه است. به این ترتیب که از هر سه‌گانه یک مؤلفه با یک‌دیگر ترکیب می‌شوند و نشانه را توصیف می‌کنند. مثلاً یک اسم عام، قانون‌نشانه‌ی نمادینِ رماتیک[۱۷] است. یک نشانه‌ی موسیقایی می‌تواند قانون‌نشانه‌ی نمایه‌ایِ دایسنتی[۱۸] باشد.

به این ترتیب یک نشانه می‌تواند در طیفی نسبی از اولویت تا ثالثیت باشد و خط مرز صفروصدی برای آن وجود ندارد؛ برای مثال یک قانون‌نشانه‌ی نمایه‌ایِ رماتیک[۱۹] سه مؤلفه از سه ساحت متفاوت را شامل می‌شود. از این رو از ساحت اول تا سوم طیفی نسبی وجود دارد که تمام نشانه‌ها در طبقه‌ای از این طیف جای می‌گیرند. کیف‌نشانه خالص‌ترین اولویت و استدلال پرواسطه‌ترین ثالثیت است. جدول شماره‌ی یک حالات ممکن نشانه‌ها و طیف اولویت تا ثالثیت را نشان می‌دهد. کادر قرمز طبقه‌ی نشانه‌های موسیقایی است.

وجه دیگر ساحات در خود سه رأس مثلث نشانه‌شناختی پرس است. نشانه خود اولویت است، رابطه‌ی آن با ابژه ثانویت و درک آن توسط دریافت‌کننده ثالثیت. مثلاً باد خود یک کیفیت ممکن (اولویت) است. تکان‌خوردن پرچم در اثر باد نمایه‌ای-دایسنتی (ثانویت) است و درک آن توسط یک شخص استدلال و تفکر با مفاهیم زبانی (ثالثیت) است.

اولویت

طبقه‌ی نشانه	سه‌گانه‌ی اول	سه‌گانه‌ی دوم	سه‌گانه‌ی سوم	ده طبقه‌ی موجود نشانه‌ها
۱	۱	۱	۱	کیف‌نشانه‌ی شمایلی رماتیک
۲	۲	۱	۱	واقع‌نشانه‌ی شمایلی رماتیک
۳	۲	۲	۱	واقع‌نشانه‌ی نمایه‌ای رماتیک
۴	۲	۲	۲	واقع‌نشانه‌ی نمایه‌ای دایسنتی
۵	۳	۱	۱	قانون‌نشانه‌ی شمایلی رماتیک
۶	۳	۲	۱	قانون‌نشانه‌ی نمایه‌ای رماتیک
۷	۳	۲	۲	قانون‌نشانه‌ی نمایه‌ای دایسنتی
۸	۳	۳	۱	قانون‌نشانه‌ی نمادین رماتیک
۹	۳	۳	۲	قانون‌نشانه‌ی نمادین دایسنتی
۱۰	۳	۳	۳	قانون‌نشانه‌ی نمادین استدلالی

ثالثیت

جدول شماره‌ی یک

17. Rhematic-symbolic-legisign
18. Dicent-indexical-legisign
19. Rhematic-indexical-legisign

ارتباط موسیقی با ساحات ادراک

همان‌طور که در جدول نشان داده شد، نشانه‌ها در طیفی از اولویت تا ثالثیت قرار دارند. بیش‌تر نشانه‌های موسیقی در طبقه‌ی پنجم تا هفتم این جدول حضور دارند (مستطیل قرمز)؛ طیفی تقریباً اواسط اولویت تا ثالثیت. این نشانه‌ها بیشتر در ساحت دوم (ثانویت) هستند اما می‌توانند بسته به ظرفیت‌های موسیقی و شنونده به سمت اولویت یا ثالثیت حرکت کنند. چون نشانه‌های موسیقی جزئی از فرهنگ هستند همگی قانون‌نشانه تلقی می‌شوند. قانون‌نشانه‌ها دسته‌بندی‌هایی کلی از پدیده‌ها هستند. تورینو اشاره می‌کند فهم ما از پدیده‌ها نیز در رابطه با قانون‌نشانه‌هاست. ما هر پدیده‌ی جدید را وقتی می‌توانیم درک کنیم و بفهمیم که در دسته‌بندی قانون‌نشانه‌هایمان بتوانیم جا دهیم. از این رو موسیقی را در دسته‌بندی‌های فرهنگی، سبکی یا ژانری قرار می‌دهیم تا بفهمیم (Turino ۲۰۱۴).

تورینو ساحت سوم را در ذهن انسان «تفکر»[۲۰] و ثانویت را «واکنش»[۲۱] معرفی می‌کند (ibid: ۲۰۵). سوسور و زبان‌شناسان ساختارگرا بیان می‌کنند که تفکر همواره در قالب زبان است (نک. سوسور ۱۳۹۲؛ بارت ۱۳۹۷). در نظام پرس این به آن معنا است که تفکر همواره در ساحت سوم است. اما چون درک موسیقی تشکیل‌یافته از نشانه‌های ماقبل زبانی است نمی‌تواند از جنس تفکر باشد. بلکه اغلب در ساحت دوم (ثانویت) انجام می‌شود. یعنی تجربه‌ی درک موسیقی هیچ‌گاه نمی‌تواند به زبان بیاید. استفاده از زبان واسطه‌ی سومی (زبان) بین نشانه (موسیقی) و ابژه (آنچه موسیقی در فرد ایجاد می‌کند) قرار می‌دهد که رابطه‌ی مستقیم آن دو را از بین می‌برد. تورینو معتقد است این ارتباط مستقیم بین ما و موسیقی می‌تواند ما را به جنبه‌هایی از درون خودمان بکشاند که زبان قادر به انجام‌دادن آن نیست (Turino ۱۹۹۹).

او هم‌چنین به ارتباط موسیقی و ساحات سه‌گانه هنگام اجرا اشاره می‌کند. وقتی نوازنده آنقدر در موسیقی غرق است که وجود خود را حس نمی‌کند در ساحت اول به سر می‌برد. این حالت درک عمیقی از موسیقی است که در همان لحظه اتفاق نمی‌افتد. بلکه پس از پایان‌یافتن و خارج‌شدن نوازنده از آن حال، می‌تواند درکش کند. ساحت دوم وقتی است که ارتباطی حسی یا چشمی بین نوازندگان یک گروه بداهه‌نواز برقرار می‌شود. در بداهه‌نوازی‌های گروهی وقتی بدون استفاده از زبان، گروه می‌تواند خود را هماهنگ کند یا نوازنده‌ای جوابی موسیقایی به نوازنده‌ای دیگر بدهد، ادراکی در ساحت دوم (ارتباط مستقیم) انجام شده است. اما هنگامی که نوازنده هنگام نواختن مدام با خود فکر می‌کند که چه بنوازد و همه‌چیز را با واژگان در ذهن خود مرور

20. Thinking
21. Reacting

می‌کند، در ساحت سوم قرار دارد. ساحت اول ساحت ناهشیاری، درک عمیق موسیقی و خلسه، ساحت دوم نیمه‌هشیاری، گوش‌دادن بادقت و لذت موسیقایی و ساحت سوم هشیاری تمام و تفکر موسیقایی است (Turino ۲۰۱۴). این ساحات و معنای موسیقایی با شناختن نشانه‌های موسیقی راحت‌تر قابل درک هستند.

نشانه‌های موسیقایی

تورینو اشاره می‌کند که موسیقی یک مد نشانه‌شناختی[۲۲] متفاوت از زبان است. ما برای شناختن ظرفیت‌های تأثیرگذاری یا یافتن معنای موسیقی باید به دنبال تفاوت‌های آن با زبان باشیم؛ نه شباهت‌ها (Turino ۱۹۹۹). زبان به عنوان یک مد نشانه‌شناختی با استفاده از نشانه‌های نمادین که معنایی ثابت و قراردادی دارند موجب ارتباط می‌شود. اما چون اکثر نشانه‌های موسیقی نشانه‌های نمادین نیستند معنای ثابت و مشخصی را منتقل نمی‌کنند. دوگانه‌های سوسور بر اساس منطق ساختاری زبان شکل گرفته‌اند. بنابراین در توجیه و توضیح ساختارهای زبانی کم‌تر به مشکل می‌خورند. اما در تحلیل مدهای نشانه‌شناختی متفاوتی چون هنرهای تجسمی، رقص یا موسیقی که با زبان سروکار ندارند، با محدودیت مواجه می‌شوند. به همین دلیل زبان‌شناسی سوسوری و ساختارگرایی، یا موسیقی را فاقد معنا می‌داند یا مطالعه‌ی ساختارهای آن را مهم‌تر از هرچیزی برمی‌شمرد. نشانه‌های سوسوری تنها از یک جنس هستند و هر مد نشانه‌شناختی که با این نشانه‌ها تحلیل شود ناچار به زبان تشبیه می‌شود و ساختارگرایی زبان‌شناختی بر تحلیل‌های آن اثر می‌گذارد. اما در نظام پرس نشانه‌های موسیقایی از جنس نشانه‌های زبانی نیستند. آن‌ها دو جنس متفاوت در دو سطح متفاوت هستند. هرچند می‌توانند در برخی موارد به هم نزدیک و شبیه شوند اما هیچ‌گاه یکی دانسته نمی‌شوند. پرس با تبیین نظام پیچیده‌ی خود جایی را برای تمایز منطقی نشانه‌های موسیقایی و زبانی باز می‌کند.

نکته‌ی دوم در تمایز و کارآمدی نظام پرس در تحلیل نشانه‌شناسانه‌ی موسیقی، نسبت به نظام سوسور، توجیه معناداربودن نشانه‌های موسیقایی است. معنا در نظام سوسور دلالت دال بر مدلول است (سوسور ۱۳۹۲). از این دیدگاه مدلول نشانه‌های موسیقی مشخص نیستند. بنابراین فاقد معنا هستند. اما در نظام پرس معنا تعریف گسترده‌تری دارد. تورینو اشاره می‌کند که نشانه‌های موسیقی بسته به ظرفیت‌شان اغلب به ادراک احساسی یا حرکتی منجر می‌شوند. این ادراک احساسی معنای موسیقی شنیده‌شده را می‌سازد (Turino ۱۹۹۹). همان‌طور که اشاره شد، نشانه‌های موسیقی در ساحت اول و دوم هستند و این ساحات با ادراکات احساسی و حرکتی

22. Semiotic mode

در ارتباطند. از این رو چون این نشانه‌ها در سطح پایین‌تری از زبان و ساحت سوم قرار دارند، نمی‌توانند به این ساحت وارد شوند و با مفاهیم زبانی درک شوند. بلکه در همان ساحت اول و دوم می‌مانند و به ایجاد احساسات یا حرکات فیزیکی منجر می‌شوند. برای مثال، موسیقی خاصی که حس غم یا شادی در فردی ایجاد می‌کند، معنای آن احساسی است. یا موسیقی‌ای که ضرب پا یا حرکات موزونی را در شنونده به وجود می‌آورد، معنای حرکتی خود را نمایان کرده است. احساس غم یا حرکات موزون معنای موسیقی شنیده‌شده هستند و این معنا و ادراک با مفاهیم زبانی قابل بیان نیستند (چون در سطحی ماقبل زبان حضور دارند).

در نظام پرس معنا صرفاً زبانی نیست. بلکه مفاهیم زبانی تنها بخشی از ساحات سه‌گانه‌ی ادراکی پرس هستند. ساحات دیگر ماقبل زبانی بوده و فقط در تجربیات مستقیم در جهان واقعی یا تجربیات خلسه و ماورایی قابل درک و معنادار هستند. به محض این‌که این تجربیات در قالب زبان درآیند به ساحت سوم وارد شده و با واسطه معنای خود را منتقل می‌کنند. در صورتی که زبان قادر نیست ذات تجربه‌ی مستقیمی را که از شنیدن موسیقی روی داده است منتقل کند. البته ویژگی نظام پرس آن است که هر سطح بالاتر، سطوح پایین‌تر خود را شامل می‌شود اما سطوح پایین‌تر قادر به ارتباط با سطوح بالاتر نیستند. زبان می‌تواند علاوه بر ثالثیت، ثانویت و اولویت را نیز شامل شود. اما ثانویت در حالی که شامل اولویت است، نمی‌تواند به قلمرو ثالثیت وارد شود. همین‌طور مثلاً یک نشانه‌ی نمایه‌ای می‌تواند شمایل هم در درون خود داشته باشد اما نمی‌تواند به صورت نمادین ابژه‌ی خود را نمایندگی کند.

تورینو این نکته‌ی اخیر را در مطالعات اتنوموزیکولوژیک مهم می‌داند. او اشاره می‌کند که برای فهمیدن کاری که موسیقی با اعضای یک جامعه می‌کند باید نشانه‌های شمایلی و نمایه‌ای موسیقی مورد مطالعه قرار بگیرند. اعضای جوامعی که موسیقی‌های مشارکتی فرهنگ خود را می‌سازند، به صورت شمایلی بازنمای هویت جامعه و موسیقی خود هستند و به صورت نمایه‌ای موسیقی خود را درک می‌کنند. چون نمایه‌ها به شدت به تجربیات شخصی یا اجتماعی (برای گروه‌هایی خاص) وابسته هستند باید اتنوگرافی صورت گیرد تا معنای نشانه‌های موسیقی فاش شود (ibid). رویکرد تورینو در مطالعات قوم‌موسیقی‌شناسی قابل تأمل و از زاویه‌ای جدید است. تأکید او برای مطالعه‌ی مفاهیمی چون هویت، معنا، تجربه‌ی موسیقایی، کاربرد و کارکرد موسیقی مطالعه‌ی نشانه‌شناختی موسیقی در نظام پرس است. در ادامه‌ی این نوشتار، پس از معرفی انواع نشانه‌های موسیقایی، به دو نمونه از مطالعات اتنوموزیکولوژیک او می‌پردازیم.

انواع نشانه‌های موسیقایی

شمایل‌ها (icons): شمایل‌ها بازنمای شباهت هستند. تورینو در مثالی موسیقایی اشاره می‌کند اغلب ملُدی‌های بالارونده، اچلراندو یا کرشندو موجب تنش یا هیجان در شنونده می‌شود. زیرا آن‌ها به صداهای انسان تعبیر می‌شوند که در وقت هیجان‌زدگی با بالابردن صدا، فرکانس یا سرعت تکلم خود سعی در بیان هیجان دارد. از این رو دریافت‌کننده بین کیفیات گفتار یک فرد هیجان‌زده و چنین رفتارهای ملُدیکی در موسیقی شباهت برقرار می‌کند و این شباهت به دریافت هیجانی یا ایجاد تنش در شنونده منجر می‌شود. چون این نشانه‌ها شباهتی را بین دو چیز (نشانه و ابژه) بیان می‌کنند، شمایلی یا آکونیک تلقی می‌شوند. در مثال دیگر، ممکن است شنونده، صدایی ناگهانی، بلند و کوبنده در موسیقی را به صدای انفجار یا رعدوبرق تعبیر کند. به این دلیل که رابطه‌ی بین صدای موسیقایی (نشانه) و رعدوبرق یا انفجار (ابژه) از طریق شباهت است، رابطه‌ی نشانه-ابژه شمایلی (iconic) است (Turino ۱۹۹۹: ۲۲۷,۲۳۰).

چون شمایل‌ها ابژه‌ی خود را از طریق شباهت معرفی می‌کنند، نشانه‌های هویت تلقی می‌شوند. تورینو همین ویژگی را راه جدیدی برای مطالعات اتنوموزیکولوژیک می‌داند. او اشاره می‌کند که برای بررسی هویت موسیقایی یک قوم باید نشانه‌های شمایلی موسیقایی را در آن قوم بررسی کنیم. او به نقل از استیون فلد شمایل‌ها را سازنده‌ی هویت اجتماعی و نظام زیبایی‌شناختی جامعه می‌داند. جامعه شمایل‌بودن را به «طبیعی‌بودن» تعبیر می‌کند. وقتی ما کسی را که شبیه ما رفتار نمی‌کند، حرف نمی‌زند یا لباس نمی‌پوشد به غریبه تعبیر می‌کنیم، نشانه‌های شمایلی (آیکونیک) دخالت دارند. بنابراین این نشانه‌ها هویت جامعه را شکل می‌دهند (Turino ۱۹۹۹: ۲۳۴).

تورینو چهار کارکرد برای نشانه‌های شمایلی بیان می‌کند. نخستین کارکرد را با عنوان «رئالیسم نشانه‌شناختی» معرفی می‌کند. چون در شمایل‌ها شباهت در نشانه و ابژه ویژگی نهادینه است، ابژه، ظرفیت‌های نشانه را محدود خواهد کرد. از طرف دیگر، چون مردم عادت کرده‌اند که به آن ویژگی خاص توجه کنند، ظرفیت‌های دیگر نشانه را نادیده می‌گیرند. از این رو «رئالیسم نشانه‌شناختی» بیان می‌کند که ظرفیت شمایل‌ها از طرفی با جهان ابژکتیو محدود می‌شود و از طرف دیگر نتیجه‌ی یادگیری عادت‌گونه‌ی ما در ارتباط با جهان از راه‌هایی خاص است (Turino ۲۰۱۴: ۱۹۲).

کارکرد دوم در شناخت فرم‌ها است. آیکون‌ها بازنمای هویت هستند از این رو فرم را معرفی می‌کنند. برای مثال «مصرع‌های هم‌قافیه در شعر آیکونیک‌بودن را نشان می‌دهند، همان‌طور که موتیف‌ها، سکشن‌ها، رنگ‌های صوتی و ریتم‌ها در میان بقیه‌ی عناصر اجازه‌ی شناخت فرم را در موسیقی می‌دهند» (ibid).

تورینو کارکرد سوم را «کارکرد جوهری» می‌نامد که با رابطه‌ی خاص-عام[۲۳] تعریف می‌شود (ibid). رابطه‌ی خاص-عام بیان می‌کند که ما در مواجهه با نشانه‌های جدید، آن‌ها را با نشانه‌هایی که قبلاً تجربه کرده‌ایم می‌سنجیم و دسته‌بندی می‌کنیم. دریافت نشانه‌ی جدید از طریق دسته‌بندی شمایل‌ها در قانون‌نشانه‌ها رخ می‌دهد. برای مثال، مردم عادی در مواجهه با شنیدن موسیقی جدید به دنبال دسته‌بندی آن در ژانر خاصی هستند تا بتوانند از طریق قیاس با موارد قبلی موسیقی را درک کنند. یعنی یک مورد خاص (یا مصداق) به یک مورد عام (یا کلی) نسبت داده می‌شود تا فهمیده شود. اگر در مواجهه با شمایل‌های جدید تجربه‌ی قبلی وجود نداشته باشد، کلیتی (تایپ) وجود نخواهد داشت. در این مواجهات، ما کلیتی خیالی (تایپی خیالی) برای آن می‌سازیم تا شمایل جدید را دسته‌بندی کنیم و بفهمیم (ibid: ۱۹۳). این‌جاست که شمایل‌ها قوه‌ی تصورات ما را به کار می‌گیرند و ادراک هنری در همین ویژگی شمایل‌ها است. آن‌ها از این طریق با جهان تصورات ما در ارتباط هستند و نقش مهمی در آفرینش یا ادراک هنری دارند.

کارکرد چهارم که تورینو آن را مهم‌ترین کارکرد در تفکر درباره‌ی هنر و قدرت اجتماعی آن می‌داند «ارائه‌ی تخیل به شکل قابل درک» است (ibid: ۱۹۴). یعنی شمایل‌ها آنچه را محتمل و ممکن هستند اما قابل درک نیستند، با فرم‌های قابل درک ارائه می‌کنند. این مهم‌ترین نقش‌آفرینی آن‌ها در آفرینش هنری است. به گونه‌ای به نظر می‌رسد منظور تورینو آن است که شمایل‌ها آفرینش هنری را انجام می‌دهند اما درک آن توسط شنونده اغلب نمایه‌ای است. البته بسته به موقعیت و ظرفیت‌های موسیقی و شنونده این ارتباطات تغییر می‌کند.

نمایه‌ها (indices): نشانه‌های نمایه‌ای یا ایندکسی (indexical) ابژه‌ی خود را از طریق هم‌زمانی نمایندگی می‌کنند؛ یعنی ابژه و نشانه هم‌زمان نمایان می‌شوند. مثلاً موسیقی تیتراژ یک برنامه‌ی تلویزیونی (نشانه) می‌تواند نمایه‌ای برای برنامه (ابژه) باشد. به‌طوری‌که با هربار شنیدن موسیقی شنونده برنامه را به خاطر می‌آورد. سرود ملی یک کشور می‌تواند یادآور مفاهیمی وطن‌پرستانه یا مناسبات سیاسی‌اجتماعی یا مسابقات ورزشی، بسته به تجربه‌ی شنونده، باشد. از این رو نمایه‌ها بسیار به تجربه‌ی شخصی افراد در واقعیت وابسته‌اند. ارتباط ما در جهان واقعی و تجربیات ما از این جهان از طریق این نشانه‌ها صورت می‌گیرند. هرچقدر شمایل‌ها بازنمود هویت و تصورات ذهنی باشند، نمایه‌ها نشانگر تجربه و واقعیات زندگی هستند. چون معانی نمایه‌ها وابسته به تجربه‌ی افراد در زندگی شخصی است، می‌توانند معانی متفاوت و گاه متضادی داشته باشند. معانی آن‌ها نه تنها قابل پیش‌بینی نیست بلکه معانی

---

۲۳. Token-type: واقع‌نشانه‌ها (sinsign)، نشانه‌های مصداقی یا خاص (Token) و قانون‌نشانه‌ها (legisign)، نشانه‌های کلی یا عام (type) نیز نامیده می‌شوند.

ثابتی هم ندارند. در چرخه‌ی نشانه‌شناختی ممکن است هم‌زمان دارای چندین معنا (حتی متضاد) باشند.

تورینو برای تفهیم بهتر نمایه‌ها در موسیقی دو شخص را که در آستانه‌ی شروع رابطه‌ای عاطفی هستند، مثال می‌زند؛ تصور کنید این دو شخص در ابتدای آشنایی یا در اولین دیدار موسیقی خاصی را می‌شوند. این موسیقی همواره برای آن‌ها یادآور اولین دیدارشان با القای احساسات عاطفی و سرخوشانه است. پس از مدتی که رابطه پیش می‌رود این موسیقی علاوه بر یادآوری نخستین دیدار و آشنایی، یادآور لحظات و خاطرات خوب‌شان نیز می‌شود. اما وقتی پس از مدتی رابطه‌ی عاطفی به‌هم می‌خورد یا به تلخی می‌انجامد، این موسیقی هم‌زمان که یادآور حس خوب آشنایی و خاطرات رابطه خواهد بود، حس تلخ جدایی را نیز به همراه دارد. تورینو این ویژگی نمایه‌ها را «گلوله‌برفی معنایی»[۲۴] می‌نامد. به این معنا که یک نشانه‌ی نمایه‌ای خاص در طول زمان معانی متفاوتی به خود می‌گیرد و هرچه پیش‌تر می‌رود با تعدد معانی مواجهه می‌شود. این معانی حتی ممکن است متضاد باشند (مانند حس خوب آشنایی و حس تلخ جدایی در مثال دو عاشق). تورینو معتقد است وقتی نمایه‌ها معانی متفاوتی را بر دریافت‌کننده‌شان القا می‌کنند، او تمایل به درک معنایی دارد که قدرت و تأثیرگذاری بیشتری داشته است (Turino ۱۹۹۹: ۲۳۴-۲۳۶).

در مثال بالا موسیقی در کلیت خود نشانه‌ی نمایه‌ای درنظر گرفته شد. اما همان موسیقی (یا هر موسیقی دیگری) خود از عناصری مانند ریتم، ملُدی، زیروبمی، رنگ صوتی، گستره‌ی صوتی، گام، دینامیک، هارمُنی و دیگر عناصر تشکیل شده است. هرکدام از این عناصر خود در جایگاه نشانه‌ای مستقل عمل می‌کنند. در حالی که ملُدی یا زیروبمی می‌تواند یک نمایه با معانی خاص باشد، هم‌زمان ریتم می‌تواند نشانه‌ی دیگری (نمایه یا شمایل) با معانی دیگری باشد. این معانی هم‌زمان به شنونده القا می‌شوند. برای مثال، ممکن است ملُدی به درک احساسی (emotional interpretant) منجر شود اما هم‌زمان ریتم به صورت حرکتی (energetic) درک شود. تورینو معتقد است موسیقی به عنوان یک مد نشانه‌شناختی مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که هریک مستقل عمل می‌کنند. از این رو موسیقی مجموعه‌ای از معناهاست نه یک معنا (Turino ۱۹۹۹: ۲۳۷). درک آن نیز به صورت مجموعه و هم‌زمان انجام می‌شود. معانی متعدد و هم‌زمان موسیقی است که باعث بی‌معنا دانستن آن می‌شود. زبان مد نشانه‌شناختی دیگری است که با استفاده از نشانه‌های نمادین پرسی معانی ثابتی را منتقل می‌کند. موسیقی یک مد و زبان مد دیگری است که هریک به گونه‌ای متفاوت در نظام نشانه‌شناختی عمل می‌کنند. از این رو قیاس این دو ما را به بیراهه خواهد برد.

24. Semantic snowballing

تورینو «کارکرد ترادفی»[۲۵] را یکی از کارکردهای نشانه‌های نمایه‌ای معرفی می‌کند (Turino ۲۰۱۴: ۱۹۶). در این کارکرد جزء بر کل دلالت می‌کند. یعنی با درک نمایه‌ای که جزئی از یک پدیده است، کل آن پدیده بر دریافت‌کننده القا می‌شود. مثلاً یک قطعه یا ملُدی که مربوط به منطقه یا جامعه‌ی خاصی است، یادآور آن منطقه یا جامعه خواهد بود. به همین ترتیب، در مثال دو عاشق، موسیقی مورد نظر آن‌ها یادآور آن دو شخص و رابطه‌شان خواهد بود.

نمایه‌ها به آن دلیل که با تجربه در زندگی درک شده‌اند، معانی آن‌ها با مفاهیمی مانند «طبیعی» توصیف می‌شوند. تورینو به ایده‌ی «انتظار» [۲۶]لئونارد مِیِر در کتاب احساسات و معنا در موسیقی[۲۷] اشاره می‌کند. به نظر مِیِر ما عادت کرده‌ایم که آکوردها روی تونیک حل شوند و این انتظار ما است و در صورتی که این حل انجام نشود، تنش ایجاد می‌شود (ibid: ۱۹۶-۱۹۷). در رویکرد پرسی، این انتظار از طریق نشانه‌های نمایه‌ای در تجربیات قبلی ساخته شده‌اند. هرچند به نظر می‌رسد مفاهیم جهان‌شمولی چون حل چرخه‌ی آکوردها روی تونیک یا مفاهیمی چون ایست و خاتمه جدای از تجربه و درک نشانه‌شناختی، دلایلی عصب‌شناختی و روانی نیز داشته باشند. در هر حال تورینو اشاره می‌کند که نمایه‌ها «نشانه‌های خود زندگی ما[۲۸] هستند نه نشانه‌هایی درباره‌ی زندگی ما[۲۹]» (Turino ۱۹۹۹: ۲۳۶).

نمادها (Symbols): نمادهای پرسی سومین شکلی هستند که نشانه می‌تواند ابژه‌ی خود را نمایندگی کند. نماد (symbol) تعاریف گوناگونی دارد و در مکالمات روزمره با معناهای متفاوتی به‌کاربرده می‌شود. حتی در برخی نوشته‌های آکادمیک نیز تعاریف متعددی دارد. برخی از تعاریف نماد با تعریف پرس از نشانه مطابقت دارد. اما پرس تعریف خاصی از نماد دارد که در ساحت زبان می‌گنجد و به تعاریف زبان‌شناسانه‌ی سوسور از نشانه نزدیک می‌شود. منظور پرس از نماد شکل خاصی از رابطه‌ی نشانه-ابژه است که معطوف به زبان است. در این شکل واسطه‌ی سومی بین ابژه و نشانه وجود دارد که مفسر از طریق آن ابژه را می‌شناسد. این واسطه‌ی سوم اغلب زبان است. شخص وجود یک پدیده را در ذهن خود با یک واژه درک می‌کند. در این شکل رابطه‌ی مسقیمی بین نشانه و ابژه نیست. در نتیجه، ارتباط مستقیمی هم بین دریافت‌کننده و ابژه شکل نمی‌گیرد. بنابراین نمادها مفاهیمی زبانی هستند که از طریق نمادهای دیگر فهمیده می‌شوند. می‌توان گفت آنچه سوسور نشانه می‌داند، در نظام پرس نماد است و نشانه در نظام پرس تعریف

25. Metonymic function
26. Expectation
27. *Emotion and Meaning in Music*
28. Signs of
29. Signs *about*

گسترده‌تری دارد. تورینو در تعریف نمادهای پرسی، علاوه بر برپایه‌ی مفاهیم زبانی بودن، دو ویژگی دیگر را برمی‌شمرد؛ ۱. توافق اجتماعی مردم بر سر تعاریف نمادها در یک بستر فرهنگی مشخص، ۲. دلالت آن‌ها بر امور کلی؛ «آن‌ها نشانه‌هایی کلی درباره‌ی ابژه‌هایی کلی هستند» (Turino ۲۰۱۴: ۱۹۷-۱۹۸).

چون نمادها با وساطت واسطه‌ی سوم، از طریق مفاهیم زبانی، درک می‌شوند در سطح سوم ادراک (ثالثیت) قرار دارند. نکته‌ی دیگر آنکه چون توافق اجتماعی بر سر معنای نمادها یکی از ویژگی‌های آن‌ها است، معانی نمادها ثابت و مشخص‌تر از نمایه‌ها است. هرچقدر نمایه‌ها به تجربیات شخصی فرد در زندگی وابسته‌اند و معانی آن‌ها غیر قابل پیش‌بینی است، نمادها به روشنی معانی خود را به دریافت‌کننده منتقل می‌کنند. بنابراین زبان یک مد نشانه‌شناختی است که با استفاده از نمادها، در سطح سوم ادراکی عمل می‌کند؛ هرچند سطوح دیگر را نیز شامل می‌شود. تورینو معتقد است هرچند نمادها برای موجودیت‌شان همیشه به مفاهیم زبانی (واژه‌ها) نیاز دارند اما واژه‌ها همیشه نماد نیستند بلکه می‌توانند نمایه‌ای رفتار کنند. او اشاره می‌کند که اسامی خاص و ضمایر در زبان، هرچند بر پایه‌ی زبان هستند، اما نمایه‌ای عمل می‌کنند و افراد از همین راه آن‌ها را می‌آموزند. برای نمونه، وقتی کودکی با نشان‌دادن پرنده‌ای از والدین خود می‌پرسد که «آن چیست؟»، در یک تجربه‌ی شخصی معنای واژه‌ی «پرنده» را به صورت نمایه‌ای فرا می‌گیرد. خود ضمیر «آن» نیز نشانه‌ای نمایه‌ای است (Turino ۲۰۱۴: ۱۹۸). از طرف دیگر، معنای نمادها از طریق نمادهای دیگر نیز قابل فهم است. مثلاً وقتی می‌گوییم «گربه حیوانی خزدار است» اگر معنای نمادین گربه را ندانیم، با مفاهیم زبانی «حیوان‌بودن» و «خزداربودن» می‌توانیم آن را درک کنیم. البته فهم «خزداربودن» نیز نتیجه‌ی تجربه‌ی نمایه‌ای ما از این واژه است (Turino ۱۹۹۹: ۲۲۸).

نشانه‌های نمادین در موسیقی وقتی به وجود می‌آیند که شنونده به جای ارتباط مستقیم و احساسی (در ساحت اول یا دوم ادراک)، با مفاهیم زبانی (در ساحت سوم) موسیقی را دریافت می‌کند. تورینو در این زمینه چند مثال را برمی‌شمرد. او اشاره می‌کند اگر به شنونده‌ای گفته شود که در یک موسیقی، یک موتیف خاص معنی «قرمز» می‌دهد، شنونده با شنیدن موتیف به جای ایجاد تصویری ذهنی از رنگ قرمز، به مفهوم کلی قرمز (یعنی واژه‌ی قرمز) فکر می‌کند. در مثالی دیگر ذکر می‌کند اگر در کلاس‌های موسیقی به افراد گفته شود که موومان چهارم سمفونی پنج بتهوون معنای «پیروزی» می‌دهد، افراد با هربار شنیدن آن به مفهوم زبانی این واژه فکر می‌کنند. در این صورت نشانه‌های موسیقایی در حال عملکرد نمادین خود هستند و ادراک در سطح سوم با مفاهیم زبانی انجام می‌شود (ibid: ۱۹۸-۱۹۹).

نوع دیگر ارتباط موسیقی و نشانه‌های نمادین، در ساحت سوم، این است که موسیقی‌دانان می‌توانند موسیقی را به زبان تخصصی تجزیه و تحلیل کنند. هنگامی که تحلیل و گفتگوی زبانی درباره‌ی موسیقی انجام می‌شود، یا مقالاتی درباره‌ی موسیقی نوشته می‌شوند، نمادها بر سر کار هستند. ادراک موسیقایی این‌جا نیز در ساحت سوم قرار دارد. تورینو اشاره می‌کند که موسیقی‌دانان بیشتر این گونه موسیقی را درک می‌کنند. و مردم عادی کمتر قادر به درک نمادین موسیقی هستند. به عبارت دیگر، مردم عادی توانایی تحلیل و گفتگوی فنی موسیقایی را ندارند، از این رو به صورت نمایه‌ای یا شمایلی، در ساحت اول یا دوم ادراکی، نشانه‌ها را دریافت می‌کنند (Turino ۱۹۹۹: ۲۴۸-۲۴۹).

ریم‌ها (Rhemes) و دایسنت‌ها (Dicents): نشانه‌های رماتیک (ممکن) و دایسنتی (حقیقی) ابژه را بر حسب شیوه‌ی ادراک نمایندگی می‌کنند. یعنی یا ابژه به صورت حقیقی در واقعیت وجود دارد (ثانویت) یا وجود حقیقی ندارد و یک کیفیت ممکن و محتمل و یا خیالی است (اولویت). نشانه‌های رماتیک، یک کیفیت محتمل یا ممکن را نشان می‌دهند. از این رو قضاوتی درباره‌ی حقیقی یا درست‌بودن آن‌ها انجام نمی‌شود. برای مثال، یک نقاشی از یک منظره‌ی خیالی یا یک شخص خیالی نشانه‌ای رماتیک یا ممکن است. اما اگر این نقاشی از یک منظره‌ی واقعی یا یک شخص حقیقی با عنوانی در زیرش باشد، آن‌گاه نشانه‌ای دایسنتی یا حقیقی است. نشانه‌های دایسنتی نشانه‌هایی هستند که ازابژه‌ی خود تأثیر پذیرفته‌اند. از این رو به حقیقت یا صحیح‌بودن قضاوت می‌شوند. برای مثال، عکس‌ها نشانه‌هایی دایسنتی هستند چون همواره وضعیت ابژه‌ی حقیقی خود را نشان می‌دهند.

به همین دلیل، این‌که نشانه‌ای رماتیک یا داینستی باشد در هنرها و موسیقی به «چهارچوب اجتماعی»[۳۰] ای که در آن ارائه می‌شود بستگی دارد. ممکن است یک نشانه در یک چهارچوب رماتیک باشد و در چهارچوبی دیگر دایسنتی. تورینو به نقل از گریگوری بیتسون (انسان‌شناس آمریکایی) چهارچوب را به عنوان «قراردادهایی فراارتباطی درباره‌ی این‌که چگونه نشانه‌ها در یک تقابل یا بستر مشخص تفسیر می‌شوند» تعریف می‌کند (Turino ۱۹۹۹: ۲۳۷). برای مثال، یک چشمک می‌تواند چهارچوبی ایجاد کند که تمام گفتگوی یک شخص به شوخی تعبیر شود و جملات او به معنای واقعی کلمه تفسیر نشوند (به صورت دایسنتی تفسیر نشوند). بلکه آن‌ها نماینده‌ی کیفیات محتمل و ممکن خواهند بود (نشانه‌هایی رماتیک خواهند بود). در مثالی دیگر تورینو به تئاتر اشاره می‌کند که مخاطب تئاتر می‌داند که در حال تماشای تئاتر است و بازیگران در حال بازیگری هستند. از این رو چون اعمال آن‌ها تنها نقش است و زندگی واقعی نیست، مخاطب تئاتر در حال تفسیر رماتیک است (ibid).

30. Social frame

تورینو معتقد است نشانه‌های موسیقی اغلب رماتیک هستند چون وقتی مثلاً نشانه‌ای شمایلی به پرنده‌ای در موسیقی اشاره دارد، این پرنده، نمونه‌ی مشخص و حقیقی نیست، بلکه یک پرنده در مفهوم عام است. از این رو تفسیر رماتیک است (ibid). البته تورینو به‌طور تلویحی به تفاوت سبک‌های پاپ با دیگر سبک‌های هنری‌تر موسیقی در تفسیر رماتیک یا دایسنتی نیز اشاره می‌کند.

او نشانه‌های رماتیک و دایسنتی را از دو جنبه‌ی موسیقایی قابل شناسایی می‌داند. اولی میزان ارتباط و حقیقی‌بودن تجربه‌ای است که مجری موسیقی آن را بیان می‌کند. اغلب مردم با موسیقی پاپ ارتباط راحت‌تری برقرار می‌کنند و به‌شدت تحت تأثیر تجربیات عاطفی‌ای که خواننده‌ی پاپ بیان می‌کند، قرار می‌گیرند. او معتقد است مردم تجربیاتی را که خواننده بیان می‌کند تجربیاتی حقیقی تلقی می‌کنند و به صورت دایسنتی تفسیر می‌کنند. در صورتی که مشخص نیست که آیا واقعاً خواننده آنچه را بیان می‌کند تجربه کرده است یا نه؟ اگر ما در جایگاه مخاطب آنچه را خواننده بیان می‌کند برآمده از تجربیات واقعی او بدانیم، تفسیر دایسنتی کرده‌ایم اما اگر آنچه را بیان می‌کند در زندگی او باور نکنیم، تفسیر رماتیک صورت گرفته است. او به نقش عادت نیز در تفسیر دایسنتی اشاره می‌کند. ما عادت کرده‌ایم که این بیان احساسات را واقعی بپنداریم و دایسنتی تفسیر کنیم (Turino ۱۹۹۹: ۲۳۸-۲۴۰).

نکته‌ی مهمی که تورینو اشاره‌ی کوتاهی به آن دارد در رابطه با سبک‌های هنری‌تر است. او اشاره می‌کند در برخی سبک‌های هنری به جدایی هنر از تجربیات روزمره قائل هستند. در این حالت این سبک‌های هنری تماماً رماتیک تفسیر می‌شوند. در حالی که عموماً هنر و موسیقی پاپ از تجربیات روزمره و ساده‌ی انسان‌ها می‌گویند (بنابراین دایسنتی تفسیر می‌شوند) (ibid). می‌دانیم که نشانه‌های رماتیک اولویت نسبی‌ای نسبت به نشانه‌های دایسنتی دارند (ریم‌ها در سطح اول و دایسنت‌ها در سطح دوم سه‌گانه‌ی سوم هستند). از این تحلیل تورینو می‌توان استنباط کرد که درک موسیقی‌های هنری (مانند موسیقی کلاسیک فرهنگ‌های مختلف) در ساحات اولی‌تری نسبت به موسیقی‌های پاپ انجام می‌شود. موسیقی‌های پاپ نشانه‌های آشناتر و تجربیات ساده‌تری را به کار می‌برند که به تجربیات مستقیم حقیقی نزدیک‌ترند و در ساحت دوم درک می‌شوند. اما موسیقی‌های هنری‌تر، نظیر موسیقی‌های کلاسیک، نشانه‌های ناآشناتر و تفسیرهای رماتیکی را منجر می‌شوند که ادراک آن‌ها را در ساحات اولی‌تری (نزدیک به اولویت) ممکن می‌کند. فراموش نکنیم که چون ادراک در ساحات اولی‌تر نظام نشانه‌شناختی و واسطه‌گری پدیده‌ها کم‌رنگ‌تر می‌شود، سخت‌تر است. از طرفی هرچه ادراک در ساحت اولی‌تری باشد، درک آن به درک احساسی نزدیک‌تر است و قدرت اثرگذاری بیشتری دارد.

جنبه‌ی دوم تفسیر رماتیک و دایسنتی در ضبط‌های موسیقی است که نسبت به اجرای زنده چهارچوبی را ایجاد می‌کنند. در اجراهای زنده، به این دلیل که نوازندگان موسیقی را در همان لحظه می‌نوازند، تفسیر دایسنتی است. در ضبط‌هایی که از روی اجراهای زنده ضبط شده‌اند نیز به همین شکل است. زیرا ضبط موسیقی (نشانه) تأثیرگرفته از اجرای زنده (ابژه) است. بنابراین تفسیر دایسنتی است. ضبط‌های میدانی نیز به همین ترتیب هستند. اما موسیقی‌هایی که در استودیو ساخته می‌شوند یا پس از اجرا در استودیو تغییر می‌کنند، تأثیرگرفته از ابژه‌ی خود (اجرای زنده) نیستند. بنابراین رماتیک تفسیر می‌شوند (Ibid: ۲۴۰).

دو نمونه مطالعه‌ی اتنوموزیکولوژیک با رویکرد نشانه‌شناسی پرسی

تورینو با استفاده از اتنوگرافی و مطالعه‌ی موردی دو موسیقی در بستر فرهنگی مشخص نشان می‌دهد که چگونه ریم‌ها به ایجاد هویت‌های جدید منجر می‌شوند و دایسنت‌ها نقش اصالت را ایفا می‌کنند. دو مورد مطالعاتی تورینو به دو مسئله‌ی مهم در اتنوموزیکولوژی اشاره دارد: «هویت» و «تغییرات». مطالعه‌ی هویت باید با مطالعه‌ی نشانه‌های شمایلی رماتیک و مسئله‌ی تغییرات با نشانه‌های نمایه‌ای دایسنتی انجام شود. نمونه‌ی اول در ملی‌گرایی زیمباوه و دومی در موسیقی «چیچا»ی پرویی بررسی شده است (Turino ۱۹۹۹).

اسب بال‌دار تک‌شاخ تصویری خیالی است. خود می‌تواند یک شمایل درنظر گرفته شود؛ اما شمایلی که از کنار هم قرارگرفتن چندین نمایه (مانند بال، اسب و شاخ) به وجود آمده است. اسب تک‌شاخ در حقیقت وجود خارجی ندارد. از این رو یک ریم است. تورینو شکل‌گیری ملی‌گرایی زیمباوه و به وجود آمدن یک هویت و فرهنگ جدید (و به تبع آن موسیقی جدید) را با مثال اسب تک‌شاخ مقایسه می‌کند. زیمباوه‌ای‌ها تا قبل از سال ۱۹۶۰ هویت و فرهنگ مستقلی نداشتند. اما با شروع جنبش‌های ملی‌گرایی عناصری از فرهنگ‌های قبیله‌ای و محلی را در کنار هم گذاشتند که ملیت جدیدی را به وجود آورد. موسیقی این ملیت و فرهنگ جدید نیز با کنار هم قراردادن عناصری از فرهنگ محلی و فرهنگ دیگر ملت‌ها به وجود آمد. موسیقی جدیدی که تا قبل از آن وجود خارجی نداشت اما هویت‌نمای ملیت زیمباوه‌ای شد (شمایلی برای ملیت زیمباوه شد). این شمایل خود از نمایه‌هایی (عناصر موسیقایی محلی و قبیله‌ای و دیگر ملت‌ها) شکل گرفت و چون هویتی محتمل بوده، ریم است. تورینو با این تحلیل نشانه‌شناختی از مورد زیمباوه نشان می‌دهد که چگونه نشانه‌های شمایلی رماتیک[۳۱] باعث به وجود آمدن هویت‌های جدید می‌شوند (ibid: ۲۴۴-۲۴۶).

31. Rhematic-iconic

مورد دوم «چیچا»ی پرویی است که در چرخش نسل‌ها تغییراتی را قبول می‌کند. این بار برخلاف مورد زیمباوه هویت وجود دارد اما تغییر می‌کند. این «تغییر» مسئله‌ی اصلی مورد پرو است. وقتی سبک‌های محلی موسیقی پرویی در نسل‌های جوان‌تر تغییر می‌کنند، مثلاً همان موسیقی با سازهای الکترونیک نواخته می‌شود، موسیقی جدید نواخته‌شده برای آن‌ها هویت شناخته‌شده‌ای دارد و غریبه نیست. بنابراین دایسنتی تفسیر می‌شوند. اما اصالت و اعتبار آن‌ها مورد بحث است. هرچقدر در نمونه‌ی زیمباوه موسیقی در تلاش برای ساختن هویت بود و امری محتمل را نمایندگی می‌کرد، در نمونه‌ی پرو چون هویت موسیقایی مشخص است، موسیقی به عنوان ارتباط مستقیم و وجودی حقیقی درک می‌شود. اما از درجات اصالت متفاوتی برخوردار است. تورینو اشاره می‌کند که مسئله‌ی اصالت[۳۲] به دایسنت‌ها بستگی دارد (ibid: ۲۴۶-۲۴۸).

نتیجه‌گیری

توماس تورینو با استفاده از رویکرد نشانه‌شناختی پرسی سه مسئله‌ی اصلی را مطرح می‌کند. مسئله‌ی اول تفاوت نشانه‌های زبانی و موسیقایی و به تبع آن معنای موسیقایی است. تورینو با توجه به ادراکاتی (interpretants) که نشانه‌های مختلف در سطوح مختلف، در نظام پرس، ایجاد می‌کنند، نشان می‌دهد که نشانه‌های موسیقی موجب ادراکات متفاوتی در مقایسه با نشانه‌های زبانی می‌شوند. چون این نشانه‌ها در ساحات اولی‌تری نسبت به نشانه‌های زبانی قرار دارند، درک آن‌ها متفاوت است. این درک قابل بیان در قالب زبان نیست. در حالی که سوسور دلالت زبانی را معنای نشانه‌ها می‌داند و زبان‌شناسان از همین رو موسیقی را بی‌معنا تلقی می‌کنند، تورینو در نظام پرس نشان می‌دهد که دلالت و معنا تنها در ساحت زبان اتفاق نمی‌افتد. بلکه ممکن است، برای مثال، معنای موسیقی خاصی فیزیکال یا احساسی (پیشازبانی) باشد.

مسئله‌ی دوم تورینو این است که چرا ما به موسیقی و هنر نیاز داریم. در حالی که زبان مد نشانه‌شناختی کاملی است که به بهترین نحو موجب ارتباط می‌شود، مدهای دیگری چون موسیقی و دیگر هنرها چه ضرورتی در جامعه دارند؟ تورینو باز هم از طریق راه‌حل اول، تفاوت نشانه‌های زبان و موسیقی و در نتیجه، تفاوت در ادراک آن‌ها، نشان می‌دهد که ادراک موسیقی و دیگر هنرها ما را به ساحت‌هایی می‌رسانند که زبان شاید نتواند یا به سختی بتواند به آن درجه برساند. مثلاً با موسیقی می‌توان به خلسه وارد شد اما شاید ادبیات نتواند یا به سختی خود را از ساحت سوم بالاتر بکشد. تورینو معتقد است چون ما می‌توانیم با موسیقی به بخش‌هایی از درون خودمان دست یابیم به موسیقی نیاز داریم.

32. Authenticity

مسئله‌ی سوم پیشنهاد تورینو مبنی بر مطالعه‌ی اتنوموزیکولوژیک موسیقی بر اساس نشانه‌ها در نظام پرس است. او با مطالعه‌ی دو مورد زیمباوه و پرو، دو مسئله‌ی هویت و تغییرات را در موسیقی بررسی می‌کند. تورینو با مطالعه‌ی موردی نشان می‌دهد که نشانه‌شناسی پرس چگونه می‌تواند در خدمت اتنوموزیکولوژی قرار گیرد.

منابع

- بارت، رولان. ۱۳۹۷. مبانی نشانه‌شناسی. تهران: علمی- فرهنگی.
- سوسور، فردیناند. ۱۳۹۲. دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی. ترجمه‌ی کوروش صفوی، تهران: هرمس.
- Blacking, John. 1986. *How musical is man*, Seattle and London: University of Washington Press.
- Turino, Thomas. 1999. “Signs of Imagination, Identity and Experience: A Peircean Semiotic for Music”, *Ethnomusicology* 43 (2): 221-255.
- ————. 2014. “Peircean Thoughts As Core Theory: for a Phenomenological Ethnomusicology”, *Ethnomusicology* 58 (2): 185-221.

مروری بر مقاله‌ی «نقاط تحول: آیا اتنوموزیکولوژی راه خود را گم کرده است؟» نوشته‌ی مروین مک‌لین

نویسنده: سیامک برقی

مقدمه

مِروین مَکلین، متولد ۱۹۳۰، اتنوموزیکولوژیست نیوزلندی و دانشیار بازنشسته‌ی دانشگاه اوکلند، این مقاله را در سال ۲۰۰۷ با رویکردی انتقادی بر وضعیت دانش اتنوموزیکولوژی در آن زمان نوشته است و در مجله‌ی «سالنامه‌ی موسیقی سنتی[1]» به چاپ رسانده است. همان‌طور که از نام این مقاله برمی‌آید، نویسنده به نقاطی که اتنوموزیکولوژی در طول تاریخ خود دچار تغییر و تحول شده است اشاره می‌کند و به طرح چنین پرسشی می‌پردازد: «آیا اتنوموزیکولوژی راه خود را گم کرده است؟» نویسنده در انتها به این نتیجه می‌رسد که اکنون (سال ۲۰۰۷) وقت آن رسیده است که اتنوموزیکولوژی دچار تغییر و تحولی دیگر شود. در نوشته‌ی پیش رو سعی شده است تا به مرور و بیان نکات برجسته از مقاله‌ی مذکور پرداخته شود.

به عقیده‌ی مک‌لین، تاریخ اتنوموزیکولوژی (مخصوصاً در آمریکا) دارای دو نقطه‌ی عطف و برجسته است که تأثیرات عمیقی بر موجودیت و مفهوم این دانش گذاشته است. او حاصل و دستاورد این دو نقطه‌ی تحول را به‌وجود آمدن دو «بال» برای اتنوموزیکولوژی با نام‌های «موسیقی‌شناسانه» و «انسان‌شناسانه» معرفی می‌کند.

---

1. Yearbook for Traditional Music

پدیدآمدن بالِ موسیقی‌شناسانه‌ی اتنوموزیکولوژی در آمریکا را به نوعی می‌توان حاصل سیستم «سِنت» دانست که الکساندر الیس ابداع کرد. الیس، ریاضیدان انگلیسی، با ابداع سیستم اندازه‌گیری فاصله در موسیقی با عنوان سِنت باعث ایجاد دو جریان فکری در میان اتنوموزیکولوژیست‌های اروپایی شد. اولین خط فکری در کارل شْتُمف، موسیقی‌شناس آلمانی، سبب شد تا او از این ابداعِ الیس به عنوان پایه‌ی «آنالیز تُنُمتریک» و مکتب موسیقی‌شناسی تطبیقی برلین بهره ببرد. جریان فکری دوم را یاپ کونست، موسیقی‌شناس اندونزیایی، بر شاگرد آمریکایی‌اش مَنتِل هود و همچنین همکارِ هود، چارلز سیگر، ایجاد کرد که خود سبب پدیدآمدن بالِ «موسیقی‌شناسانه»ی اتنوموزیکولوژی در آمریکا و با محوریت و مرکزیت دانشگاه UCLA[۲] شد (McLean 2007: 132).

مک‌لین دیگر شاخه‌ی اتنوموزیکولوژی در آمریکا را، که همان بالِ انسان‌شناسانه است و بر مفاهیم فرهنگی و رویکردهای تجربی مبتنی است، حاصل تلاش‌های فرانس بُئاس (پدرِ انسان‌شناسی فرهنگی آمریکا) و شاگردانش هرزوگ و هِرسکویتز در راهیابی انسان‌شناسی به اتنوموزیکولوژی می‌داند. این رویکرد را بعدها آلن مریام و بیشتر در دانشگاه Indiana آمریکا رواج داد. در دهه‌ی ۱۹۶۰ تقابل‌هایی بین این دو رویکرد، یعنی رویکرد موسیقی‌شناسانه‌ی هود در دانشگاه UCLA و رویکرد انسان‌شناسانه‌ی مریام در دانشگاه Indiana پدید آمد. این دوگانگی مریام/ هود سبب ایجاد انشعابات در تعاریف اتنوموزیکولوژی و فاصله‌گرفتن آن از یک اندیشه و ایده‌ی واحد شد (ibid: 133). مک‌لین که بیشتر نگاه موسیقی‌شناسانه دارد معتقد است در اتنوموزیکولوژی به مسئله‌ی انسان‌شناسی بیش از حد پرداخته شده است و اتنوموزیکولوژیست‌ها از فعالیت‌های اصلی‌شان که آوانویسی، آنالیز و تحلیل موسیقی بوده است فاصله گرفته‌اند و فقط به انتشار مقاله در مجله‌های گوناگون حول محور موضوعات غیرموسیقایی از جمله سیاست، جنسیت، هویت و مسائل نظریه‌پردازانه مشغول هستند. در ادامه‌ی این مقاله برای بررسی روند تحولات این رشته، رویکردِ موسیقی‌شناسانه‌ی الیس/ کونست/ هود/ سیگر از یک‌سو و رویکرد انسان‌شناسانه‌ی بُئاس/ مریام/ بلکینگ از سوی دیگر بررسی می‌شود.

نگاه موسیقی‌شناسانه

الکساندر الیس در جایگاه فردی که معیار اندازه‌گیری سنت را ابداع کرد در این نوع رویکرد شخصیت مهمی در میان اتنوموزیکولوژیست‌ها است. افراد بعد از او مانند کونست و شاگردش هود با این‌که به‌شدت طرفدار اندازه‌گیری دقیق فواصل موسیقی بودند گاهی دچار لغزش می‌شدند. برای مثال، آن‌ها بین درجات گام‌ها در فرایندِ مقایسه‌ی موسیقی‌های غربی و غیر غربی (مثلاً

2. University of California at Los Angeles

موسیقی گاملان اندونزی) اختلاف قابل ملاحظه‌ای را قائل نمی‌شدند. این نادیده‌گرفتن‌ها همچنین درباره‌ی تغییرات و واریاسیون‌های موجود در نوازندگی این‌گونه موسیقی‌ها نیز اتفاق می‌افتاد. این در حالی است که الیس مدت‌ها قبل از آن‌ها گفته بود معیار سنجش فواصل در موسیقی‌های غیر غربی نباید بر اساس موسیقی غربی باشد و این مورد را به طور خاص درباره‌ی موسیقی هند بیان کرده بود. جیرازبوی یکی از اولین افرادی بود که این مسئله را عملی درباره‌ی موسیقی هند آزمایش کرده بود (Jairazbhoy 1977: 267-270). این تفاوت همچنین در آواز حتی به شکل مشخص‌تر و واضح‌تر وجود دارد. به طوری که حتی در موسیقی کلاسیک غربی نیز خوانندگان آن چیزی را که نوشته شده است با اندکی تغییرات می‌خوانند. به هر حال، در مطالعه‌ی هیچ فرهنگِ موسیقایی نباید از میزان دقت لازم برای آوانویسی آن موسیقی کاسته شود (Mc Lean 2007: 134).

یکی از تأثیرات نادیده‌گرفتن برخی جزئیات در موسیقی‌های غیر غربی در آوانویسی ظهور پیدا می‌کند. در این مورد بلابارتوک در طول آوانویسیْ استانداردی درباره‌ی میزان دقت برای موسیقیِ مورد نظر خود تعیین می‌کرد. در این دوران هود و سیگر از طرفداران پروپاقرص آوانویسی ماشینی (که نوعی آوانگاری توصیفی است و با ماشین فنوگراف ساخته‌ی سیگر انجام می‌شد) بودند و بر این عقیده بودند که تنها فرم علمی و عینیِ آوانویسی است. این در حالی است که استادِ هود، کونست، و همچنین دیگر هم‌عصرانش از آوانگاری تجویزی (prescriptive) استفاده می‌کردند و آوانگاری ماشینی را به‌مثابه‌ی «ندیدن جنگل در اثر وجود تعداد زیاد درخت» می‌دانستند (ibid: 135). مک‌لین در دفاع از آوانگاری استاندارد (آوانگاری دستی) به دو نکته اشاره می‌کند: اولاً آوانویسی استاندارد تا حدودی سخت و زمان‌بر است اما روی صحتِ آن اتفاق‌نظرِ حداکثری است و دوماً باعث شده است بسیاری از قواعد سیستم‌های موسیقایی برایمان آشکار شود (ibid: 135).

نگاه انسان‌شناسانه

ظهور بالِ انسان‌شناسانه‌ی اتنوموزیکولوژی را در آمریکا از سال ۱۹۶۴ و با انتشار کتاب انسان‌شناسی موسیقی آلن مِریام می‌توان دانست. مریام، انسان‌شناسی موسیقی را زیرشاخه‌ای از اتنوموزیکولوژی می‌دانست و در نتیجه‌ی آن اتنوگرافیِ موسیقی در مطالعات محققان پدید آمد. تلاش‌های مریام در بیان مفهوم موسیقی به‌وسیله‌ی چرخه‌ی بینش، رفتار و صوت بود و در این بیان نگاه به موسیقی می‌تواند از یک «محصول» به یک «فرآیند» تبدیل شود. مریام بر این بود که موسیقی و فرهنگ دو چیز مجزا هستند. جان بلکینگ از اتنوموزیکولوژیست‌های دنباله‌روِ رویکرد انسان‌شناسانه تقریباً دو دهه بعد از مریام نظراتی کمی متفاوت با مریام ارائه داد. برای نمونه،

در همین مورد بلکینگ می‌گفت موسیقی و فرهنگ کاملاً به‌هم وابسته‌اند و ساختار موسیقی نمی‌تواند درک شود مگر در مفهوم اجتماعی آن. وی در این باره در کتاب خود می‌گوید:
موسیقی می‌تواند عادات اجتماعی و روندهای شناختی را در خود نشان دهد اما تنها زمانی تأثیرگذار خواهد بود که گوش‌های پذیرا و آموخته‌ی مردمانی آن را بشنوند که با خالق آن موسیقی تجربیات مشترک فردی یا فرهنگی داشته باشند یا بتوانند به شکلی آن‌ها را با یکدیگر تقسیم کنند. بنابراین موسیقی آنچه را که در جامعه و فرهنگ وجود دارد، نشان می‌دهد و چیز تازه‌ای جز الگوهای صوتی به آن اضافه نمی‌کند (بلکینگ ۱۳۹۷: ۱۲۲).

اشاعه‌ی تفکرات بلکینگ سبب شد ایده‌هایی جذاب در تحقیقات برای اتنوموزیکولوژیست‌ها رواج یابد تا کمی از «صوتِ محض» فاصله بگیرند و در جهت انسان‌شناس شدن گام بردارند (McLean 2007: 136). محققانِ پس از او دائماً در تلاش برای یافتن پیوندهایی جهان‌شمول بین رویکردهای موسیقی‌شناسانه و انسان‌شناسانه (یا همان موسیقی و فرهنگ) بودند که حاصل آن کتاب استیون فلد راجع به کالولی‌های گینه‌ی نو (Feld 1982) و مطالعه‌ای از آنتونی سیگر (نوه‌ی چارلز سیگر) روی آوازهای سویاها از برزیل بین سال‌های ۱۹۷۹ تا ۱۹۸۷ بود.
در میان کالولی‌ها مُلدی‌ای شامل توالی چهار نت پایین‌رونده وجود دارد که زنان در مراسم تدفین می‌خوانند و مردان با آن اشک می‌ریزند. این مُلدی گویا به طور استعاری گریه‌ی یک پرنده‌ی «مونی» است که قبل از پرنده‌شدن پسری بوده و در اثر طردشدگی از سمت خواهرش به پرنده تبدیل شده است. فلد در مقاله‌ی خود با عنوان ساختار اجتماعی به عنوان ساختار صوتی می‌گوید:
«این ساختارهای موسیقی مشخصاً شنونده را بر یک پرواز تفسیرگرایانه می‌نشاند و او را از مفاهیم عمومی درباره‌ی هویّت به آن‌سوی مرزها با معناهای واضح‌تر از صوتِ کالولی‌ها می‌برد. این‌جاست که شنونده سازمانده‌ی اصوات در آواز و شعر را برای درک لایه‌های «زیرین» درباره‌ی روح و پرنده و همچنین رسیدن به این حسّ اجتماعی کنار می‌گذارد.» (Feld 1984: 405)
سویاها نیز در میان آوازهایی که مردان می‌خوانند یک سیستم اجتماعی دوقسمتی و دوگانه دارند که به طور خلاصه در دسته‌بندی‌ها و دوگانه‌های مقابل قرار می‌گیرند: شرقی/ غربی، آوازِ گروهی به نامِ «نْگِره»/ آوازِ تکی به نام «اَکیا»، اجرای آواز در رجیستر پایین/ اجرای آواز در رجیستر بالا، همه‌ی مردان یونیسون می‌خوانند/ هر مرد در رقابت با دیگر مردان و دیگر دسته‌بندی‌ها (McLean 2007: 137).
مطالعه‌ی کالولی‌ها و سویاها نمونه‌ی خیلی خوبی در بیان ارتباط میان ساختار اجتماعی و ساختار موسیقایی است اما هر دو قدرت توضیح کافی و مناسبی در بیان سیستم موسیقایی ندارد. متأسفانه درباره‌ی موسیقی‌های مشابه نمونه‌های ذکرشده، اتنوموزیکولوژیست‌ها بسیاری از

المان‌های موسیقاییِ آن‌ها را نادیده می‌گیرند، به این علت که در این موسیقی‌ها زبان و مجموعه واژگان مناسب برای بیان اصطلاحات موسیقایی میان بومیان آن‌ها وجود ندارد (ibid: 137).

جمع‌بندی

در نظر مک‌لین، نقطه‌ی عطفِ اول در تاریخ اتنوموزیکولوژی فراموشی آوانویسی بود که به دو دلیل اتفاق افتاد: اول گسترش اتکاء بر آوانویسی ماشینی. به این علت که آوانویسی ماشینی تنها آوانویسی توصیفی و علمی است و در نتیجه‌ی آن کاربرد آوانویسی دستی از میان رفت، و دوم، ناکارآمدشدن آوانویسی ماشینی. به این علت که ماشین در بیان واریانت‌های اجرایی نوازنده یا خواننده ناتوان بود. نقطه‌ی عطف دوم در تاریخ اتنوموزیکولوژی رواج عقیده‌ی جان بلکینگ بود بر این‌که «موسیقی بسیار درهم تنیده در فرهنگ است و جداگانه نمی‌تواند مطالعه شود» و در نتیجه‌ی آن بسیاری از محققان از مطالعه‌ی ساختار موسیقی فاصله گرفتند.

به طور کلی، می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که با توجه به دوگانه‌ی موسیقی‌شناسانه/انسان‌شناسانه‌ی عنوان‌شده در این مقاله، به نظر می‌رسد مک‌لین بیشتر گرایش‌ها و علایقِ موسیقی‌شناسانه دارد و از ظلم ناعادلانه‌ی تاریخی‌ای سخن می‌گوید که در حقِ «آوانویسی»، «آنالیز» و «تحلیل و مقایسه‌ی موسیقایی» شده است. او در انتها به این نکته اشاره می‌کند که اکنون زمان یک «نقطه‌ی تحولِ» دیگر در دانش اتنوموزیکولوژی فرا رسیده است و احتمالاً بسیار از گسترش و رواج بیش از حد انسان‌شناسی در این دانش نوظهور گلایه‌مند است.

منابع

- بلکینگ، جان. ۱۳۹۷. انسان چگونه موسیقایی است؟، ترجمه‌ی مریم قرسو، تهران: ماهور.
- Feld, Steven. 1984. “Sound Strucrure as Social Structure” Ethnomusicology, 28 383-409.
- Jairazbhoy, Nazir A. 1977. “The “Objective” and Subjective View in Music Transcription” Ethnomusicology, 21 263-273.
- McLean, Mervyn. 2007. “Turning Points: Has Ethnomusicology Lost it Way?” Yearbook for Traditional Music, 39: 132-139.

گفتگو

مصاحبه با دکتر خسرو مولانا؛ بخش اول و دوم

مصاحبه‌کننده: حجت فرجیان

مقدمه

یک دستاورد فرهنگی و هنری بزرگ ، زاییده‌ی یک شب و یک روز نیست . کلید رسیدن به نتیجه‌ی موفقیت‌آمیز و دستاورد مهم فرهنگی و هنری ، داشتن پیوند و ارتباط با گذشته و درک آن به‌منظور یافتن راه درست برای حال و آینده است . تمدن ذره به ذره ساخته می‌شود و نکته‌ی بنیادین در ساخت آن ، ممارست در نگهداری و حراست از نهال آن در طول زمان است .

وضعیت گروه موسیقی دانشگاه تهران در این پیوند و ارتباط با گذشته‌ی خود چگونه است ؟ سؤال بسیار مهم‌تر : ما دانشجویان در این مورد چقدر دغدغه داریم و برای آن چه‌کار می‌کنیم ؟

برای شناخت پیشینه‌ی خود ، ناگزیر به مرور و بررسی فعالیت اساتید و فارغ‌التحصیلان در گروه موسیقی دانشگاه تهران هستیم . طبیعتاً بررسی تمامی آن‌ها مد نظر نیست و ما در این میان ، به‌دنبال افرادی هستیم که نقشی مفید در پدید آمدن میراث علمی ، فرهنگی و هنری ما داشته‌اند . یکی از نکات مهم در بررسی این روند ، دقت در اشتراکات دانشجویان فارغ‌التحصیل صاحب‌نام این رشته از پردیس هنرهای زیباست . یعنی اگر بتوانیم در میان افراد نامدارِ فارغ‌التحصیل این مرکز از نسل‌های اول تا کنون ویژگی‌های مشترکی پیدا کنیم ، می‌فهمیم که این اشتراکات قاعدتاً تصادفی نیستند . استادانی با اندیشه‌هایی استوار ، پشتوانه‌ی شکل‌گیری این جریانات بوده‌اند و دانشجویان را در جهت خاصی سوق می‌دادند و در ذهن دانشجویان مسائل و اندیشه‌هایی حک می‌شد و به بار می‌نشست . بنابراین می‌توان نتیجه گرفت : گویا مبانی نظری و فکری خاصی در پس این رشته در این مرکز نهفته بود که هدایتگر بسیاری از جریانات بود . در تربیت موسیقی‌دان‌های این دانشگاه نیز ، همین مبانی استوار بود که نتیجه‌ی عملی آن‌ها را کم‌وبیش در موسیقی‌دان‌های خروجی این دانشگاه در نسل‌های مختلف می‌شد دید .

به یاد داشته باشیم که نکته‌ی مهم برای و پیشرفت و رشد اوضاع در هر امری ، درک و فهم صحیح از جریانات مهم شکل‌گرفته در تاریخ آن موضوع و شناخت نقاط ضعف و قوت آن‌هاست . اکنون با توجه به مجموع موارد گفته‌شده ، برای جلوگیری از ابهام در این موضوع شاید بهتر باشد نام دو نفر از این استادان برجسته در تاریخ این موضوع را بیاوریم که در شکل‌گیری نگرش و مبانی نظری برای پرورش موسیقی‌دانان دانشگاه تهران ، سهم بسیار مهمی داشتند . استادان محمدتقی مسعودیه و مهدی برکشلی . خیلی بعید می‌دانم اگر هم‌اکنون هم به سراغ استادان برجسته‌ی موسیقی هنرهای زیبا برویم و از آن‌ها بخواهیم که مهم‌ترین استادان خود برای شکل‌گیری مبانی ذهنی‌شان در دانشگاه تهران را به ما معرفی کنند، نام این دو نفر را نشنویم . نگرش این دو بزرگ‌مرد در این مرکز برای موسیقی نهادینه شد و هر کدام یادگاران ارزشمندی برای ادامه‌ی این مسیر باقی گذاشتند . این یادگاری‌ها تنها کتاب‌ها و تألیفات آنان نیستند . بعضی از استادان و برنامه‌ی درسی موسیقی دانشگاه تهران هم در مواردی یادگاران آنان بود . اکنون نیز به‌ندرت مواردی از یادگاران آنان را می‌توان یافت !

برای مثال دکتر برکشلی نیز برنامه‌ی درسی‌ای برای کارشناسی موسیقی دانشگاه تهران به یادگار گذاشت . این برنامه‌ی درسی از زمان بازگشایی گروه موسیقی دانشگاه تهران در سال ۱۳۶۸ شمسی تا کنون چندین بار تغییر کرده‌است . در زمان بازگشایی گروه موسیقی پس‌از انقلاب در سال ۱۳۶۸ دکتر خسرو مولانا برای تدریس برنامه ۱۷ واحدی که دکتر برکشلی طراحی کرده بود ، فراخوانده شد . ایشان به آن برنامه‌ی ۱۷ واحدی شکلی دیگر بخشیدند و بیش‌از بیست سال این واحدها را تدریس کردند . اما الان حدود ده سال می‌شود که دیگر خبری از این واحدها نیست ؛ زیرا برنامه‌ی درسی مصوّب وزارت علوم که با پشتوانه‌ی دانشگاه هنر طراحی شده‌بود ، در دانشگاه تهران نیز به مرحله‌ی اجرا گذاشته شد و آن ۱۷ واحد با موضوعات خاصی که دکتر برکشلی و مولانا می‌خواستند ، تنها در حد ۲ واحد مختصر شد !!! من (حجت فرجیان) دانشجوی ورودی سال ۱۳۹۳ در رشته‌ی نوازندگی موسیقی ایرانی پردیس هنرهای زیبا بودم . من هم با دکتر مولانا تنها دو واحد درسی داشتم . اما محتوایی را در آن کلاس و آن فرد دیدم که به نظرم خیلی بیشتر از دو واحد به آن احتیاج داشتم . بحث یک نیاز شخصی نبود ، احساس می‌کردم قاعدتاً برای یافتن دانش و بینش در موسیقی و «دانش»جوییِ موسیقی ، به محتوای کامل‌تر آن کلاس‌ها نیاز دارم . در این زمینه دانشجویانی نیز با من هم‌نظر بودند و به‌دنبال ادامه‌ی آن محتوا بودیم . ما دانشجویان و خود دکتر مولانا و تیم کاری ایشان ، چند باری برای ادامه‌ی آن کلاس‌ها و محتوای آن‌ها تلاش کردیم اما بنا به دلایل مختلف هرگز به سرانجامی موفق نرسید .

این سلسله مصاحبه‌هایی ، که این اولین آن‌هاست ، تلاشی برای بازخوانی مختصرِ محتوای آن کلاس‌ها ، برای آیندگان و دانشجویانی است که شاید مولانا را ندیده باشند اما ، محتوای کلاس‌های مولانا ممکن است به کارشان بیاید ! شاید مفید باشد برای کسانی که کنجکاوند و علاقه دارند تا در مورد گذشته‌ی رشته‌ی تحصیلی خود در این دانشگاه بدانند و برای ساختن راه آینده ، به گذشته‌ی خود بها می‌دهند .

پیشنهاد اولیه‌ی این سلسله مصاحبه‌ها توسط آیدین یارمحمدلو ، سردبیر نشریه‌ی «فراهنگ[۱]» به من داده‌شد . او نیز درباره‌ی گذشته‌ی رشته‌ی خود و بینش خاص استادان گروه موسیقی هنرهای زیبا کنجکاو بود و برای محتوای آن اشتیاق فراوان داشت و برای انجام این مصاحبه‌ها زحمات فراوانی کشید و به نوبه‌ی خودم از او سپاسگزارم .

راهنمای خوانش متن

۱. در این نوشتار به خواست دکتر مولانا ، تا حد ممکن تلاش کرده‌ام مصاحبه‌ی صوتی را عیناً پیاده کنم و به زبان محاوره‌ی موجود در مصاحبه نیز پایبند باشم . بنابراین فاصله‌های طولی و عرضی میان کلمات و عبارات و خطوط و بندها ، منعکس‌کننده‌ی اتفاقات همان مصاحبه‌ی صوتی هستند و امور نگارشی و ویرایشی هم مطابق نظر ایشان به‌طور کامل انجام شده‌اند . اما در مواردی که انعکاس دقیق گفته‌ها و لحن کلام امکان‌پذیر نبوده ، تلاش کرده‌ام ابهام در نوشتار را با افزودن مواردی جبران کنم . بنابراین هرجا در این متن از پرانتز استفاده شده ، بدین معناست که عبارات درون پرانتز بعد از مصاحبه و هنگام تبدیل گفتار به نوشتار افزوده شده‌اند و منظور از آن‌ها شفاف‌سازی و جلوگیری از ابهام است . البته تمام این‌ها نیز توسط شخص دکتر مولانا کاملاً بررسی شده‌اند و هیچ کلمه یا علامت نگارشی و حتی فاصله‌ای در این متن بدون اجازه‌ی ایشان تغییر نکرده است .

۲. در این متن ، مواردی از تغییر و اصلاحات در الفاظ ، عبارات و جملات نسبت به مصاحبه‌ی اصلی وجود دارد . دلیل این مسئله ، تفاوت یک مکالمه‌ی دو نفره نسبت به حالتی است که همان مطالب توسط یک فرد برای جمع بزرگتری گفته می‌شود . در مکالمه‌ی دو نفره‌ی بنده و دکتر مولانا ، شناختی متقابل وجود دارد که می‌تواند پشتوانه‌ای برای فهم بیشتر و کامل‌تر از الفاظ و عبارات و کنایه‌ها باشد . به‌علاوه ، بستر صوتی و شنیدن لحن صدا ، کمک بزرگی به دریافت مقصود و منظور گوینده می‌کند . اما ، در متن مکتوب ، برداشت دقیق و صحیح از منظور گوینده

۱. «فراهنگ» نشریه‌ی دانشجویی موسیقی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران است.

دشوارتر است . به‌خاطر همین دو دلیل و درخواست شخص دکتر مولانا ، برای جلوگیری از سوءتفاهم ، بعضی از الفاظ ، عبارات و کنایه‌های مشکل‌آفرین در مصاحبه‌ی اولیه را موقع نوشتن متن ، تغییر دادیم . در ضمن ، نیت این بوده‌است که متن‌های ارائه‌شده با شرایط زمانی موجود مطابقت داشته باشند . اضافه براین ، سعی شده تا متن موجود با حال و هوای نشریه‌ی فراهنگ نیز متناسب باشد .

۳. دکتر خسرو مولانا برای کمک به فهم بهتر این نوشتار و دقت بیشتر در مورد مهم‌ترین پرسش این جلسه : «موسیقی صداست یعنی چه ؟ » یک فایل صوتی تهیه کرده‌اند . از آن‌جا که این نوشتار قرار است به‌صورت مجازی منتشر شود ، این فایل صوتی نیز ضمیمه‌ی این مقاله خواهد بود و می‌توانید آن را به‌همراه همین مقاله بشنوید . در این فایل صوتی ، وجوهی بسیار ملموس از پاسخ به بنیادی‌ترین پرسش این جلسه از مصاحبه ، یعنی: «موسیقی صداست یعنی چه ؟» مطرح شده‌است .

متن مصاحبه

بخش اول

اولین جلسات کلاس‌های درسی خسرو مولانا در گروه موسیقی دانشگاه تهران با یک عنوان به‌ظاهر ساده و بدیهی شروع می‌شد : «موسیقی صداست» .

در اولین بارها، شما این عبارت رو به صورت سؤالی استفاده می‌کردید : «آیا موسیقی صداست ؟ » ، «موسیقی صداست یا نه ؟ » . خب این جمله‌های کوتاه و جواب این سؤالات ، خیلی بدیهی به‌نظر میان . اما قطعاً مسئله‌ی خاص و مهمی بوده که شما این عبارت رو مدام در توضیحات خودتون استفاده می‌کردید . بنابراین من می‌خوام این مصاحبه رو این‌طور شروع کنم : «موسیقی صداست» یعنی چی ؟

والله انقدر این بدیهی است که ... بذار از این‌جا شروع کنم :

خیلی سال پیش من یک کنسرتی توی انگلیس رفتم . یک نوازنده‌ی پیانویی بود . یکی‌از اولین‌بارها بود که این(اتفاق) رخ می‌داد . آمد نشست پشت پیانو ، یک‌چیزی حدود یک‌ربع ، بیست دقیقه همین‌طور دست‌به‌سینه ! هیچ کاری هم نکرد ! بعد هم بلند شد رفت ! من همین‌طور هاج‌وواج مونده بودم که این یعنی چی ؟! - یعنی «سکوت» عرضه‌کرد . بعدها هم ، هرازگاهی

یکی ، دو نفری اومدند یک‌همچین کاری کردند . ولی حالا بگم خوشبختانه یا چی ، هیچ‌وقت جون نگرفت .

چی جون نگرفت استاد ؟

این‌که بیای بشینی پشت پیانو ، هیچ کاری نکنی ! و به‌نام «موسیقی» تموم شه این . یعنی صدایی تولید نکنی!

«موسیقی صداست» یعنی این ! یعنی شما نمی‌تونی سکوت عرضه کنی تمام مدت (طول یک کنسرت) . این کار رو اون آدم کرد ! یعنی این به‌عنوان کار اجرایی‌ش... (اومد همچین کاری کرد) ملت هم پول داده‌بودن بیان بشنوند... البته تمام کنسرت این نبود ولی بخشی از کنسرت این بود (آدم‌های دیگه هم در اون برنامه اجرا داشتن) . یک‌عده‌ای یواش می‌خواستن بخندن منتها جرئت نمی‌کردن بخندن . چون این(اتفاق) توی سالن بود . خب تجسم کن یک‌همچین کاری رو شما بکنی . بری روی سن، عودت رو بگیری دستت، هیچ کاری نکنی ! بِربِر ملت رو نگاه کنی ! خب این میشه چی ؟ این موسیقی است یا نه ؟ بنده میگم «موسیقی صداست» یعنی این ! یعنی باید یک صدایی تولید کنی ! امواج اکوستیکی‌ای باید در هوا منتشر کنی . حالا ساختار این ، جزئیات‌ش چجوری هست و فلان ، اون بحث‌هاش جدا. این امواج اکوستیکی بستر کار شماست . خمیرمایه‌ی کار شماست . به‌همین دلیل هم بعضی‌ها میگن : «موسیقی معماری صداست» . یعنی صدا رو باید شکل بدی ، تا اون مقصود و منظور شما رو منتقل کنه . حس و حال و هرچی می‌خوای در اون بگنجونی . یعنی : از ضمیر ناخودآگاه شما ، یک مواردی ، موضوع‌هایی به ضمیر ناخودآگاه طرف مقابل منتقل بشه . من به این اعتقاد دارم . یعنی : انتقال از ضمیر ناخودآگاه به ضمیر ناخودآگاه اون طرف مقابل . من شخص خودم وقتی موسیقی گوش میدم ، به محض این‌که گفتاری توش باشه که «معنا» منتقل می‌کنه ، یعنی طرف داره یک شعری رو داره می‌خونه به‌نحوی‌که ، معنای لغوی‌اش منتقل میشه ، من مشکل خواهم‌داشت . استثناهایی وجود داره ولی اون‌ها واقعاً استثناهای خاص‌اند . به‌طور کل من نمی‌تونم این‌دوتا(موسیقی و گفتار) رو باهم دریافت کنم . چون این‌ها جدا هستند از هم . توی ذهن من حداقل جدا هستند و با دو ابزار مختلف درونی من این‌ها (موسیقی و گفتار) دریافت میشن . یکی ناخودآگاه دریافت میشه ، یکی آگاه .

خیلی از موسیقی‌دان‌ها و نوازنده‌ها فراگیری و آموزش موسیقی رو با برداشت و دریافت موسیقی قاطی می‌کنن . مقصودم این است : شما ممکن است یک قطعه‌ی موسیقی رو با ضمیر آگاه‌ت گوش بدی ، برای این‌که ساختارش رو می‌خوای تجزیه‌کنی . (مثال) : این‌جا چجوری

هست ؟ اون‌جا چجوری هست ؟ کجا نُت‌هاش چجوری هست ؟ تند است ، کند است ، فلان... یعنی تجزیه‌وتحلیل داری می‌کنی برای فراگیری . درست شد ؟ این دریافت موسیقی نیست . این آموزش است . ابزاری است . دریافت موسیقی اونی است که پاهات رو گذاشتی بالا ، اجازه میدی اون نسیم صوتی وارد وجود شما بشه . حالا هر کاری باهات می‌کنه . نکته این است که گفتم : این نسیم صوتی یک صداست ! که تمام حال و هوا و احساس و همه‌چیز رو دربردارد . وقتی من میگم موسیقی صداست یعنی این . یعنی تمام آن‌چه از یک ضمیر ناخودآگاه می‌خواد بره توی یک ضمیر ناخودآگاه دیگه . «صدا» توانایی حمل این رو داره . یا حداقل ما راهی پیدا کردیم که این‌ها رو به صدا القاء کنیم . با ترفندهای مختلف موسیقایی . باید موارد اجرایی ، مثال‌های عملی‌ای آدم داشته‌باشه تا بتونه این رو بپرورونه . وقتی من میگم موسیقی صداست مقصودم این است که اگر شما این(صدا) رو ازش حذف کنی ، مثل اون آقایی که رفت نشست پشت پیانو هیچی نزد ، چیزی به من منتقل نمیشه . چون بستر اولیه‌ش رو برداشتیم . مثل این می‌مونه که بستر یک رودخونه رو برداریم . خب آب نمی‌تونه توش حرکت کنه . این هم همون است . انقدر بدیهی است که خیلی‌ها فراموش می‌کنن . یک عده هم عمداً فراموش می‌کنن . چون می‌خوان سوءاستفاده‌هایی بکنن . دکونی برای خودشون درست کنن . حالا جنبه‌های مختلف... بذار مثال برات بیارم .

۱. اگر شما غذا نخوری ، می‌میری . اگر غذا نخوری ، گرسنه خواهی‌بود ، ضعف خواهی‌داشت و اگر ضعف داشته‌باشی ، نمیتونی خوب ساز بزنی . پس تغذیه موسیقی است !!!

۲. اگر شما لباس نپوشی ، سردت میشه یا نمیدونم حرمت اجتماعی رو حفظ نمی‌کنی یا هرچی . برای این‌که بری روی سن باید لباس بپوشی ! پس لباس موسیقی است !!!

و همین‌طور این مثال‌ها رو میشه برد جلو . خیلی از نیازهای معمولی اجتماعی که قبل‌از انجام هر کاری شما باید اون شرایط برات فراهم باشه : روی صندلی بشینی ، نفس بکشی ، لباس تنِت باشه ، آب بخوری، غذا بخوری و و و . من‌جمله تعدادی از رفتارهای اجتماعی .

استاد ولی غذا موسیقی نیست یا لباس موسیقی نیست !

ولی میتونه بشه ! الان خیلی از رفتارهای اجتماعی رو دارن به موسیقی‌دان‌ها درس میدن . سابق هم تا یک حدی (این کار رو) می‌کردن. - کتاب‌های قدیم مثلاً یک فصلی داشت در مورد آداب و رسوم موسیقی که اگر رفتی توی مجلس(ساز زدی و) انعام بهت کم دادن ، دعوا و مرافعه راه نندازی . اگه رفتی توی یک مجلس ، نری بالا پیش بزرگان قوم بشینی ، سر جای خودت بشین . توی

کتب موسیقی قدیم این‌ها رو نوشته . این‌ها آداب و رسوم نوازندگی هستن دیگه ؟

بله

خب هرچقدر شما نزدیک‌تر بیای به موسیقی ، تفکیک‌کردن این که «چی (واقعاً) موسیقی هست» و «چی واقعاً موسیقی نیست ، سخت‌تر میشه» . - نحوه‌ی نشستن‌ت روی صندلی برای ساززدن ، نحوه‌ی نشستن‌ت روی صندلی برای سخنرانی‌کردن ، این به موسیقی مربوط میشه یا نه ؟

میتونه مربوط بشه

و میتونه هم نشه . خب . حالا سؤال من این است : «اگر شما **صدا** رو از موسیقی حذف کنی» ... این (حذف صدا) قابل‌مقایسه است با اون صندلی ؟! یا با خیلی از مسائل دیگه ؟

نه، اصلاً بستری در جریان نیست که بخواد چیزی انتقال پیدا بکنه و در خلال این بستر، همچین چیزهایی مثل امور اجتماعی نمیتونن مهم بشن .

بسیار خب . عرض من این است : اگر این‌طور باشه ، پس چرا الان تعدادی از آداب و رسوم اجتماعی رو دارن توی همون دانشکده‌ی خود ما تدریس می‌کنن به‌عنوان بخش لاینفکی از موسیقی که موسیقی‌دان باید بداند این‌ها رو. - این‌ها آداب و رسوم اجتماعی هستن دیگه ؟ (این‌ها تدریس میشه) ولی **صدا** تدریس نمیشه ! در اون حجم . - کدوم مهم‌تر است ؟! - مثالی که آوردم برای این بود . که شما این آداب‌ورسوم رو میتونی هی ببری عقب‌تر ، برسی به یک جایی که میگی که آقا: - خوابیدن که دیگه به موسیقی مربوط نیست ! - چرا ... یارو خسته باشه نمیتونه ساز بزنه ! - پس باید بخوابه ، استراحت کنه ! - خب حالا نحوه‌ی خوابیدنِش هم مهم است ؟!

صدای خنده!

در ورزش این حرف رو بزنی ، کسی نمی‌خنده ! تغذیه توی ورزش خیلی مهم‌تره تا توی موسیقی . درست شد ؟ حالا دلیلی که این‌ها رو گفتم این است - این رو توی واحد «آشنایی با علوم» من همیشه برای بچه‌ها می‌گفتم - : «وقتی می‌خواهید یک قضیه‌ای را بفهمید ، ببریدش

به افراط ! از هر دو طرف ؛ هم زیادِ زیاد ، هم کمِ کم . تا جایی که دیگه تقریباً به مسخرگی برسه . این باعث می‌شه اون وسط رو بهتر بفهمی ؛ که کجایی . حالا من هم دارم یک‌همچین کاری می‌کنم . آداب‌ورسوم اجتماعی و مسائل ثانوی رو می‌برمش به یک افراطی که دیگه آقا «خوابیدن» به‌طور واضح آخه ربطی به موسیقی نداره که شما بیای توی دوره‌ی موسیقی درس بدی که آقا چجوری باید بخوابی . - خب اگر این‌طور است پس چرا دارن خیلی از آداب‌ورسوم اجتماعی رو درس میدن ولی صدا نیست ؟! مثالی که میارم برای این است و این یک‌مقدار براتون روشن‌تر می‌کنه که آقا وقتی میگیم «موسیقی صداست» این (مسئله) انقدر بنیادی است که آدم نمیتونه بهش توجه نکنه .

حالا یک عده‌ای میان میگن آقا ما با خود **صدا** کار نداریم . ما به **استفاده** از این کار داریم . بنده هم دارم میگم این **استفاده**ش با خودش همچین زیاد تفکیک‌پذیر نیستن . برای این‌که شما می‌خوای تمام اون حس و حالت رو از این طریق (صدا) منتقل کنی . بنابراین اول باید این نکته رو روشن کنی که وقتی این چیزی که ما به نام «موج صوتی» می‌دونیم (می‌شناسیم) از **ساز** یا از **مولّد**ش ، بلندگو یا ساز، که امروزه یکی از این دوتاست ، اومد بیرون ، دیگه نمیتونه ربطی به **مولّد** داشته باشه . یک موجود مستقلی به نام «موج صوتی» توی هواست . این موج تمام خواسته‌های **مولّد** ، که نوازنده یا آهنگساز باشه ، رو به شنونده منتقل می‌کنه . (چطوری) همه‌ی این‌ها را با اون‌همه جزئیات دربرداره ؟ - که داره ! امروزه هم در قرن بیست‌ویکم ما مصداق خوبی داریم به نام **بلندگو** . یعنی صدای ضبط‌شده ازش پخش میشه و میاد بیرون . این که دیگه ساز نیست ! اون آدم هم که دیگه اون‌جا حضور نداره . پس چطور تمام این حس و حال را می‌تونه منتقل کنه ؟

اگر چنین باشد که به‌ظاهر هست ، آیا میتونه یک موسیقی‌دان از این (صدا) هیچ اطلاعی نداشته باشه ؟ یعنی صدا چه اثری روی انسان داره و جوانب مختلفش (صدا) چی هست ؟ جوانب مختلف صدا یعنی : **تولید** ، **انتشار** و **دریافت** صدا . **اَکوستیک** یعنی این . حالا وقتی اون صدا موسیقایی است ، اسمش رو می‌ذاریم «اَکوستیک‌موسیقی» . یعنی اکوستیک‌موسیقی می‌شود: **تولید موسیقی** ، **انتشار موسیقی** و **دریافت موسیقی** . آثارش به‌صورت کمیّتی چطوری است ؟ چون توی علوم همیشه سروکار ما با کمیّت‌هاست .

تعریف اکوستیک : **تولید** ، **انتشار** و **دریافت** صداست . دریافت امواج مکانیکی حالا اسمش رو بذاریم . که صدا یک بخشی از اون‌هاست . بنابراین **اکوستیک‌موسیقی** میشه تمام مسائلی که به تولید ، انتشار و دریافت امواج موسیقایی مربوط میشن . خب حالا با این ابزار نوازنده یا آهنگ‌ساز می‌خواد **مقصود** یا **موضوع** یا **حس** خودش رو منتقل کنه .

که این ابزار صداست .

چیزی جز این نیست . اگر این رو قبول ندارید یا فکر می‌کنید راه دیگری هست ، برید سراغ اون باباهایی که می‌شینن پشت ساز (و هیچ کاری نمی‌کنن) ... شما برو روی سن توی ایران ، بیست دقیقه بشین ، هیچی نزن . ببین چی میشه . خارج که این کار رو کردن ، نگرفت . یکی دو سالی مد بود . مسخره بود آخه ! من یادم هست اولین باری که رفتم اصلاً فکر کردم شوخی است ! دیدم نه ... طرف بیست دقیقه نشست اون‌جا . بعد هم بلند شد رفت . سرش رو هم تکون داد و ... ملت هم یک دستی زدن به‌حالت مسخره . بنابراین موسیقی صداست یعنی این . بستر اولیه‌ی کار شماست . ابزاری که خواسته‌هات رو فقط از اون طریق میتونی منتقل‌کنی . راه دیگه‌ای نداری .

خوشبختانه امروزه سیستم الکترواکوستیکی به ما این تائیدیه‌ی دوم رو هم داده که آقا وقتی این از بلندگو پخش میشه فرق زیادی با صدای زنده نداره . نه این که فرقی نداره . ولی اون فرق‌هایی که اون‌جا داره ، یک مقداری بصری است . چون صدا رو ما از طریق چشم هم دریافت می‌کنیم . این‌دفعه وقتی یک سخنرانی داره سخنرانی می‌کنه ، چشم‌هات رو ببند تا نتوانی به دهنِش نگاه کنی ... می‌بینی خوب نمی‌شنوی . یک‌ذره شنوایی‌ت کاهش پیدا کرد . حالا به دهنِش نگاه کن . حرکات لب‌هاش نشنیده‌ها رو اصلاح می‌کنه . چون بعضی‌از اجزای صدا به ما منتقل نمیشه . هوا دردسر به‌وجودمیاره . اتاق ، فلان ... این‌ها اون مسئله‌ی اکوستیک‌معماری ، اکوستیک‌داخلی است . یا سیستم صوتی و فلان .

که در انتشار و یا دریافت صدا میتونه دستکاری‌ای انجام بده .

دریافت که ما می‌گیم یعنی دریافت توسط گیرنده . حالا این گیرنده ممکن است میکروفون باشه ممکن‌است گوش انسان باشه . اگر گوش انسان است حالا اکوستیک‌روانی وارد قضیه میشه . که اون ارتباط کمّی‌ای است که بین دنیای فیزیکی صدا و دنیای حسی صدا وجود داره . حالا به‌عبارت عامیانه : چند متر صدای فیزیکی ، چند متر صدای حسی به‌وجود میاره ؟ چه اثری روی شما می‌ذاره ؟

استاد چرا رابطه‌ی کمّی ؟

برای این که برای ما توی علوم ، کمّیت نباشه ، (کیفیت) معنا نداره .

درست . ولی کیفیت توی این‌جا...

یک درجه‌ای از کمّیت است . «کیفیت» فقط یک درجه‌ای از «کمّیت» است . چیز دیگه‌ای نیست .

یعنی در دل کمّیت‌ها موجود است .

وقتی شما میگی صدا شفاف باشه ، این کمّیت بالاست یا کیفیت بالا ؟ یک جای خاصی از صدا که ما می‌دونیم کجاست . باید نقصان نداشته باشه . یا تقویت نسبی بیشتری داشته باشه . یا وقتی میگیم صدا حضور داره ، این هم باز همان است . - صدا قدرت داره ، - صدا بدن دارد ، - صدا چاق است ، - صدا لاغر است ، این‌ها رو ما امروزه همه میدونیم کجاست . یعنی صدابردار خبره میتونه این کارها رو با صدا بکنه . صدا رو بیاره نزدیک ، ببره دور ، چاقِش کنه ، لاغرش کنه ، قوی‌ش کنه ، ضعیف‌ش کنه ، حضور بهش بده ، شفاف‌ش کنه . خب ، این‌ها رو یک موسیقی‌دان نمی‌خواد بدونه ؟

استاد من می‌تونم یک سؤال کنم؟

بله

من فکر می‌کنم یک نوازنده‌ی توانایی که خیلی‌ها به توانایی خوب‌ش در نوازندگی اذعان می‌کنند ، شاید این اوج توانایی‌ش این است که به‌صورت خیلی ناخودآگاه میتونه که در این کیفیت‌ها و کمیت‌ها دستکاری‌های خیلی خوبی بکنه و اون احساس‌ش رو از همین راه خیلی خوب منتقل بکنه .

بسیار خوب . حرفی نیست . ولی یادت باشه یک معلم با تجربه میدونه که یکی‌از لِم‌های اولیه‌ی آموزش این است که خصلت‌های ناخودآگاه خودش رو بیاره توی ضمیر آگاه . آموزش یعنی این . شما با ضمیر ناخودآگاه نمیتونی آموزش بدی ، می‌تونی نشون بدی . مثلاً ، تا اون‌جا که من اطلاع دارم ، نوازنده‌های نی هنوز نمیدونن که چرا نی صدا میده . چون ما روی این خیلی کار کردیم . بنابراین ، به طرف مقابل یک چیزهایی میگن ، نشون‌ش میدن که : آقا ببین من

این‌طوری صدای نی رو درمیارم . طرف مقابل هم باید بشینه هی فوت کنه تا بالاخره صدای این دربیاد ! حالا (یک مثال دیگه) : سوت‌زدن . شما بلدی سوت بزنی ؟

نه چندان .

خب حالا سعی کن بزن . ببین . یا یک نفر یادت بده چجوری می‌زنه . نمیتونه یادت بده . فقط می‌تونه نشون‌ت بده .

دقیقاً

خب حرف من این است . خب چرا نمیتونه یاد بده ؟ از ضمیر ناخودآگاه‌ش ... پدیده داره رخ میده . مشکل اینه . یک چیزی به‌نام سوت داره میاد بیرون . بدون این‌که بدونی داری چه کار می‌کنی ! موقعی که من داشتم با بچه‌ها روی «نی» کار می‌کردم، خیلی دنبال این گشتم که مقاله‌ای پیدا کنم توی اکوستیک در مورد «سوت‌زدن». که آقا چطوری اصلاً سوت تولید میشه؟ خب ما یک چیزهایی میدونیم . ولی (این‌که) سوت انسان چجوری تولید میشه، اون‌قدرها هم روشن نیست. که آقا همچین کن، همچین کن، سوت می‌زنی . (این مورد) پایان‌نامه‌ی خانم فاضلی بود : تونستیم صدای «نی» رو مصنوعاً تولید کنیم ، ولی نفهمیدیم چرا .

صدای خنده

پیش میاد . یعنی میشه . ولی درست نفهمیدیم چرا. ولی اون‌جوری که دو به‌علاوه‌ی دو میشه چهار، اون‌جوری نه . اصلاً . بنابراین خیلی موارد وجود داره که آدم میتونه کار رو انجام بده ولی دلیل‌ش رو نمیدونه . وقتی تونستی این رو بیاری توی ضمیر آگاهت ، حالا میتونی یه طرف مقابل هم یاد بدی . توی مواردی ما میتونیم این کار رو بکنیم . توی مواردی هم نمیتونیم این کار رو بکنیم .

استاد مضاف‌براین در سیستمی که ما میشیم دانشجو یعنی قرار است که توی یک مرکز علمی این امور رو بررسی کنیم ، من فکر می‌کنم کار ما و وظیفه‌ی ماست که اشراف پیدا کنیم بر قسمت ناخودآگاه . یعنی حتی اگر قسمت ناخودآگاهی هم وجود داره ، حرفی نیست ولی باید سعی کنیم به سمت شناخت اون حرکت کنیم دیگه .

نه . به‌نظر من یک مورد دیگه‌ای این‌جا شاید پنهان می‌مونه . و اون این است که آقا : موسیقی امروزه یک پدیده‌ی اجتماعی است یا انفرادی ؟ یعنی شما برای دل خودت داری ساز می‌زنی یا می‌خوای یک چیزی رو منتقل کنی به شنونده ؟ حالا یک پله جلوتر : برای تعداد قابل‌ملاحظه‌ای از شنونده‌ها این کار رو انجام بدی . یعنی دیگه یک گفتمان نیست ، یک خطبه است . حالا وقتی یک همچین کاری رو بخوای بکنی ، یک مسئولیت اجتماعی میاد وسط . یعنی موسیقی جنبه‌ی فرهنگی پیدا می‌کنه . یک تعریف بنده از فرهنگ همین است : عشق فردی‌ای است که اجتماعی می‌شود . خب اگر شما برای دل خودت ساز بزنی ، برای چی باید توی دانشگاه دوره تشکیل بدن برای شما ؟ - به خودت مربوط است . برو بزن . «دوره» برای وقتی میذارن که شما یک حرکت اجتماعی ، یک خاصیت اجتماعی می‌خوای داشته باشی . اون خاصیت اجتماعی این است که : یک چیزی رو که شنونده می‌خواد دریافت کنه ، انتقال بدی بهش . خب ، این چیز رو نمی‌خوای بدونی چیه ؟ - نمی‌خوای بیاد توی ضمیر آگاهت ؟ - درست است که از بستر ناخودآگاهت سرچشمه می‌گیره ، همه‌ی هنرها این طوری هستن ولی اگر بیاد توی بستر آگاهت ایراد داره ؟ - بهتر میتونی این کار رو بکنی . معناش هم این نیست که همه‌ش یک‌دفعه میاد توی بستر آگاه . ولی ، یک چیزهایی باید بیاد . مثلاً ، توی نقاشی قرن‌ها قبل ، رنگ‌ها رو باهم قاطی‌کردن ، علم نبود . هنوز هم کسانی که رنگ ماشین و اتومبیل درست می‌کنن یک‌ذره لِم دارن . جنبه‌ی هنری دارن : پیچ‌ومهره‌ای نیست : انقدر از این ، انقدر از اون . ولی امروزه دیگه شناخت رنگ یک علم شده یک دانش شده . یعنی میشه کاملاً پیش‌بینی کرد . نمونه‌ش: رنگی که روی صفحه‌های مانیتور و تلویزیون و این‌ها میاد . بیست ، سی سال قبل این‌طوری نبود . رنگ‌ها انقدر یک‌دست نبود . شما سن‌ت قد نمیده . تلویزیون‌های لامپی عهد عتیق هر کدوم یک رنگ پس می‌داد . اصلاً معضلی بود وقتی آدم می‌خواست یک رنگی رو تنظیم کنه روی اون . امروزه دیگه این‌طوری نیست . علم شده . پیش‌بینی میشه کرد .

موسیقی هم از این مستثنی نیست . منتها خیلی چیزهاش رو ما الان نمی‌شناسیم . بنابراین ، وقتی شما میری روی سن و برای دیگران داری صدا و موسیقی رو پخش می‌کنی ، یک مسئولیت اجتماعی داری . و حالا باید بدونی چی‌کار داری می‌کنی ، برای دل خودت دیگه نیست .

یک موضوع مهم این است که وقتی برای خودت ساز می‌زنی ، چون اون حس داره در درون خودت ایجاد میشه ، بنابراین دریافت صوتی شما و حس شما در همون بستر هستند . ولی ، وقتی روی سن داری می‌زنی ، منشأ تولید و مقصد دریافت باهم تفاوت دارن . معنای این حرف این است که شنونده فقط میتونه از طریق موج صوتی شما مقصودت رو دریافت کنه . درصورتی که شمای نوازنده وقتی برای دل خودت داری می‌زنی از طریق حس‌وهوای درونی‌ت میتونی اون ارضا

رو بگیری . ولی برای شخص ثالث این‌طور نیست . بنابراین ، برای شخص ثالث تسلط روی اون صدا خیلی مهم‌تر است . که درست اون حس و حالت منتقل بشه . نمیدونم این حرف‌ها کمکت کرد یا نه .

استاد ببخشید عالی بود فقط در مورد قسمت آخر: تسلط روی اون صدا برای شخص ثالث خیلی مهم‌تر است ؟

نه . شما وقتی روی سن داری ساز می‌زنی برای شخص ثالثی داری ساز می‌زنی نه برای دل خودت . وقتی شخصاً می‌شینی توی خونه ، ساز می‌زنی که صفا کنی ، صفای شما مستقیماً از اون صدا نیست . خیلی چیزها ازاون صفای شما در درون خودت است . اون صدا فقط یک حکم تأییدیه داره . یعنی ، شما ته دلت میدونی چی‌کار داری می‌کنی ، حالا اون صدا یا این حس رو تأیید می‌کنه یا نمی‌کنه . بنابراین میدونی چی باید بیاد بیرون . درست شد ؟ ولی شنونده‌ی شما نمیدونه مقصود شما چیست . تا موقعی که موج صوتی شما برسه به گوشش . البته از ریخت‌وقیافه‌ت یک چیزهایی دریافت می‌کنه و این فرق بین یک کنسرت و یک فایل ضبط‌شده است . ولی فکر کنم اختلاف اون‌قدرها نیست . یعنی تفاوت‌ها امروزه زیر ده درصد است . حدس من . کیفیت ضبط و پخش انقدر رفته بالا که شما امروزه میتونی ۹۰ درصد منظور رو با ضبط خوب دریافت کنی . حالا اگر بخوای چونه بزنی ۸۰ درصد . ولی ، خیلی بالاست . مواردی بوده ما تونستیم ارکستر سمفونی رو در یک شرایط خاص پخش کنیم و شنونده‌های خبره مشکل دارن که بگن آقا پشت این پرده ساز است یا بلندگو .

من از پشت پرده این کار رو می‌کنم (پخش موسیقی برای آزمایش شنوندگان) - البته بدترین چیز هیچ‌کدوم از این‌ها نیست. گفتار مَرد است . چون گفتار یک مرد برای انسان‌ها از تمام صداها سابقه‌ی بیشتری داره . یعنی بیشترین صدایی که ما در طول تکامل‌مون شنیدیم ، صدای مرد است . در حدی که توی مغزمون یک جایی برای تشخیص گفتار انسان‌ها به‌وجود اومده . خصوصاً گفتار یک مرد . بنابراین یکی از راه‌هایی که بلندگوها رو ارزیابی می‌کنند ، محک می‌زنند این است که یک متن نمادین رو گوینده‌ای که پشت پرده ، توی یک اتاق خاص ، قرار دارد می‌خونه . بغل‌ش هم اون بلندگوی مورد آزمایش است . متن نمادین رو یا خود گوینده می‌خونه یا کلید می‌کنه تا صدای ضبط‌شده‌ی اون از بلندگو پخش بشه ، به‌صورتی که وقفه‌ای در متن به وجود نیاد . شنونده‌های ارزیاب در طرف مقابل پرده قرار دارند . حالا ، با فرض این‌که اون میکروفون و شرایط اولیه‌ی ضبط تغییر چندانی در صدا ندن ، که امروزه عوامل اصلی اون‌ها

نیستن ، بلندگو است . یعنی بلندگوها نقطه‌ی ضعف سیستم‌های صوتی‌اند . بنابراین ، اگر شنونده‌هایی که جلوی پرده نشستن ، نتونن تشخیص بدن که آقا کِی بلندگو داره پخش می‌کنه ، کِی خود گوینده ، خب معنا این میشه که اون بلندگو هیچ مشکلی به‌وجود نمیاره دیگه . اون‌موقع که من اون‌جا[۲] بودم فقط یک‌دونه بلندگو بود که میتونست همچین کاری رو انجام بده .

با موسیقی خیلی راحت‌تر میشه این کاستی‌ها رو مورد پذیرش قرار داد . ولی گفتار انسان خیلی زود خیلی چیزها رو لو میده . گفتار مرد به‌خصوص . خصوصاً مردی که صداش رو می‌شناسی . حالا این دفعه خودت دقت کن ، ببین یک‌نفری که صداش رو می‌شناسی ، یک لحظه ، دو لحظه کافی است فقط که حرف بزنه ، صداش رو می‌شناسی . تمام است . میدونی کی هست . ولی با ساز این مشکل‌تر است . شما این‌دفعه نگاه کن عودهایی که می‌شناسی چقدر باید بزنه تا تشخیص بدی این ، کدام عود کدام است . ولی گفتار مرد نه . گفتار کلاً خیلی سریع‌تر است . گفتار مرد از همه سریع‌تر است .

در ضمن اتاق خاصی که برای این‌گونه ارزیابی‌ها استفاده میشه « آزمایشگاه ارزیابی صدا » نام داره و حتی محل تأسیس اون هم در دانشکده (موسیقی هنرهای زیبا) مشخص شده‌بود .

استاد چرا میگید گفتار مرد و گفتید کلاً در طول تکامل بیشترین چیزی بوده که شنیده شده؟

برای این‌که زن کمتر حرف زده در جامعه . در جامعه اون صدایی که ما بیشتر شنیدیم صدای مرد است . توی شکار مرد می‌رفت ، توی بازی‌ها مرد می‌رفت ، زن توی خونه بوده . بنابراین صداش خیلی کمتر شنیده شده تا مرد . درتمام جوامع . مغز و گوش باید خودشون رو منطبق کنن برای بهره‌برداری از این دیگه که درست بشنون‌ش . دو میلیون سال از تکامل ما داره می‌گذره . توی این دو میلیون سال مردان خیلی بیشتر حرف‌زدن تا زنان . و گفتار انسان خیلی بیشتر برای انسان حائز اهمیت بوده . یعنی بیشتر اون رو شنیده تا صداهای دیگه . موسیقی خیلی کمتر شنیده شده تا گفتار انسان . خیلی خیلی کمتر . حتی الان هم همین است . حجم گفتاری که به گوش شما می‌رسه ، خیلی بیشتر از موسیقی است . خب ، معنا این است که شنوایی و ذهن داره خودش رو منطبق می‌کنه برای دریافت این . که این رو درست دریافت کنه . لذا اگر جایی خواستی این (بلندگویی، چیزی) رو تست کنی : گفتار مرد . خوشبختانه از همه هم ارزون‌تر است .

---

۲. دوران کاری در مرکز تحقیقات BBC در انگلیس که این دوران کاری مربوط به پیش‌از سال ۱۳۵۵ ه.ش می‌شود .

می‌خواستم دانشگاه ، بچه‌ها این‌ها رو ببینن . اون آزمایشگاه‌ها و... یکی از نیت‌هاش همین‌ها بود . وصف این یک حرف است . ببین من الان نمیتونم صدا رو به شما عرضه کنم . ولی دارم درمورد صدا حرف می‌زنم . تجربه‌ش رو نمیتونم به شما منتقل کنم . آزمایشگاه این کار رو می‌کرد . که برات بذارم ببینی که چقدر راحت یک بلندگو گفتار مرد رو لو میده . یا ببخشید برعکس: گفتار مرد چقدر راحت یک بلندگو رو لو میده . که اون بلندگو کارش رو درست انجام نمیده . یعنی صدا رو عوض می‌کنه . ولی موسیقی نه . موسیقی رو میتونه کلک بزنه و شما نفهمی . ببین یک نمونه‌ی دیگرش: یعنی ما اگر بگیم «گفتار صداست» ، همه میگن توضیح واضحات میدی . ولی اگر بگیم : «موسیقی صداست» این رو توضیح باید بدیم ؟!

صدای خنده

موسیقی زبان مقدماتی گفتار است . امروزه تقریباً همه این رو قبول دارن . به‌همین دلیل است که شما در موسیقی ، گفتار نمی‌بینی ولی توی گفتار، موسیقی می‌بینی . چون گفتار بعداز موسیقی آمده . شما نمیتونی با موسیقی کار گفتار رو بکنی . بردار این کار رو بکن ببینم : «یک چیز(قطعه‌ی موسیقی) بساز و به طرف بگو برو یک لیوان آب بردار بیار». (موسیقی) مال این کار نیست .

ببین الان مثلاً من یک مثالی یادم اومد . یک دلیلی که من می‌خواستم اون آزمایشگاه رو بسازم یکی‌ش همین . که این جوانب رو از طریق مقایسه‌ی گفتار با موسیقی روشن کنم . این دوتا مشابه هم‌اند . خیلی چیزهاشون مثل همدیگه است . خیلی چیزها رو میشه فهمید . یک وقتی مثلاً بلندگویی صدای گفتار رو عوض می‌کنه . خب ، گفتار رو راحت‌تر میشه تشخیص داد . مثلاً فرض کن صدای بنده رو . با موسیقی این مشکل‌تر است . حالا سؤال این است که صدا رو چه‌کار کرده ؟ انگشت بذاری روش(دقیق مشخص‌ش کنی) .

عین همین هم در مورد **ساز** هست . خصلت‌های مختلف میدن به سازها . ولی این خصلت‌ها به کجا ربط داره ؟ چه‌جای ساز این کار رو می‌کنه . این‌ها به **سازسازی** مربوط است دیگه . خب این‌ها رو ما توی اون شرایط (آزمایشگاهی) میتونیم نشون بدیم به افراد . که حالا خود این قضیه: «سازسازی به موسیقی مربوط است یا نه ؟!» وقتی هیچ‌جای کشور نیست که «سازسازی» درس بدن ، چه ایرادی داره که توی (گروه)موسیقی درس داده‌بشه؟! سؤال من این است . تکرار می‌کنم: «وقتی هیچ‌جای این مملکت نیست که سازسازی به‌صورت آکادمیک درس داده‌بشه ، چه ایرادی داره که توی موسیقی به‌عنوان یکی‌از تخصص‌ها درس داده‌بشه؟!» - من

میدونم چه ایرادی داره . اکثر موسیقی‌دان‌های ما چیزی در موردش نمیدونن . انسان هم ذاتاً از چیزی که نمیدونه واهمه داره و نمی‌خواد به اون نزدیک باشه . الگوی ذهنی‌شون عمدتاً بر تجربه استواره . بنابراین ، با نوآوری بنیادی خیلی مشکل می‌تونن کنار بیان . مضافاً فرنگی‌ها به‌ندرت چنین کاری رو کرده‌اند . ما هم چون الگوی دانشگاه‌مان رو از اونا گرفتیم ، نباید چنین کاری رو بکنیم !

بخش دوم

استاد شما در جلسه‌ی قبل با موضوع « موسیقی صداست یعنی چه ؟ » جواب‌هایی به این سؤال دادید که فکر می‌کنم مسئله رو روشن کرد . الان بعد از بازنویسی متن ، دو سؤال جدید در ذهن من ایجاد شده که خواستم از شما بپرسم .
سؤال اول‌م این‌که شما جایی گفتید صدا بستر موسیقی است و ما اگر اون بستر رو حذف کنیم چیزی برای انتقال باقی نمی‌مونه . سؤالم این است ، افرادی گفته‌اند یا در بعضی از کتاب‌ها نوشته شده که بستر موسیقی سکوت است . مگر بستر موسیقی سکوت نیست ؟ و این‌که منظور شما آیا این است که بستر اجرایی موسیقی صداست ؟

اگر بستر موسیقی سکوت باشه ، شما بهترین موسیقی رو باید توی دره‌ها و کوه‌ها و جاهایی که هیچ خبری نیست ، بشنوی . خب تعریف بستر چیست ؟ ببین یه وقت هست آدم می‌خواد بازی با لغات کنه ، یه وقت هست می‌خواد یک روشنگری‌ای به وجود بیاد . یه چیزی عایدش بشه . سکوت علی‌الأصول از لحاظ صوتی یعنی هیچی . بله ، ما لحظات سکوت در موسیقی داریم . خیلی‌ها به موسیقی ایرانی ایراد می‌گیرند که به اندازه‌ی کافی توش سکوت نیست . ولی آیا این معناش این است که موسیقی یعنی سکوت ؟ من به همین دلیل با آقای نوازنده‌ی پیانویی که رفت بیست دقیقه پشت پیانو نشست (و سکوت کرد)... در اون کنسرت... از این‌جا شروع کردم . خب اگر (بنا به) اون باشه ، اون موسیقی است دیگه . پس شما اصلاً احتیاج به این کار ندارید که برید دانشگاه . تو خونه‌ت می‌شینی ریاضت می‌کشی . بستگی داره . ببین میگم یک وقت آدم می‌خواد بازی با کلمات بکنه... صفحه می‌خوای سیاه کنی..... خلاصه ، حسن نیت در کار هست یا نه . سکوت اگر این‌جوری بخوای بری ، بستر خیلی چیزهاست . این‌که شما بگی تاریکی بستر نور است . یعنی هرچقدر آسمان تاریک‌تر باشه ، ما نور بیشتر داریم ؟! نور بهتر داریم ؟ سؤال من این است . اول باید روشن کنی که دنبال چی هستی... چی داری می‌گی . هدف من از این‌که می‌گم موسیقی

صداست یعنی این‌که ، تمام اون خصلت‌هایی که... چندین مثال هم آوردم... مهم‌ترین مثال‌ش این است که وقتی صدا از نوازنده یا از بلندگو (خارج می‌شود)... یکی از این دو حالت است دیگه . حالت سوم ما نداریم . یا مستقیم از نوازنده میاد بیرون ، یا قبلاً ضبط شده از یک بلندگو داره میاد بیرون . وقتی از این دو جدا شد و به عنوان یک موج داره در فضا حرکت می‌کنه ، تمام اون خصلت‌هایی که آدم‌ها به موسیقی نسبت می‌دن ، توی اون موج صوتی هست . خب آیا اون خصلت‌ها توی سکوت هم هست ؟ بنابراین این‌که شما می‌گید بستر است (صدا یا سکوت) ، بستر رو باید تعریف کنید . مقصود من هم از بستر این‌جا ، اون چیزی است که یک چیزی توش جریان داره . موسیقی در سکوت جریان نداره ؛ در صدا جریان داره . نکته‌ی من این است . یعنی خصلت‌هایی که... حاصل جمع تمام اون مشخصاتی که شما اسم‌ش رو می‌ذارید موسیقی ، از توی صدا میاد بیرون . از توی صدایی که از بلندگو یا نوازنده جدا شده ، رفته در هوا ، قبل از این‌که برسه به گوش شنونده . این خصلت‌ها در سکوت نمی‌تونه رخ بده .

اما اگر مقصود حضرات این است که امواج صوتی در هوای ابتدا به ساکن ، راکد حرکت می‌کنند ، اون بحث‌ش جداست . اولاً هوا هیچ‌وقت راکد نیست ؛ مولکول‌ها توش همیشه دارن می‌جنبن . منتها جنبش‌شون در جاهایی که خیلی آروم است ، در حدی است که ما نمی‌شنویم . ولی جنبش همیشه هست . بنابراین در جایی که اون ارتعاشات صوتی در حدی نیست که به گوش ما برسه ، خب حالا ما می‌گیم سکوت . سکوت نسبی یا هرچی . اون بستر موسیقی نیست . باید هوا باشه تا صدا حرکت کنه ، حرفی نیست . لذا یک ، دو ، سه ؛ هوایی باید باشه تا صدا حرکت کنه ، صدایی باید باشه تا موسیقی تعریف بشه . باید شما ببینی آدم می‌خواد با حسن نیت به قضیه نگاه کنه یا بازی با کلمات بکنه ؛ کدوم یکی ؟ به نظرم این جملات رو هم باید بذاری . که یعنی حسن نیت در کار است یا بازی با کلمات است . خب بازی با کلمات رو هزار جور میشه کرد . دردی رو دوا نمی‌کنه . هدف از این گویش من این بود... باز هم تکرار می‌کنم ، اون خصلت‌ها و خصوصیاتی که ما به موسیقی نسبت می‌دیم ، توی اون موج صوتی هست . چرا ؟ - برای این‌که موج از بلندگو و نوازنده جدا شده . کسی با این دیگه فکر نمی‌کنم حرفی داشته باشه . نوازنده روی سن بود ، موج رسیده وسط سالن . قبل از این‌که برسه به شنونده . خب آیا این تمام اون خصلت‌هایی که ما به موسیقی نسبت می‌دیم رو داره یا نداره ؟ حالا بعد جای بحث هم هست که آقا مقدار زیادی از این‌ها از پیش تعریف‌شده است... یعنی مقدار زیادی از این‌ها قبل از این‌که موج به شنونده برسه ، اصلاً توی شنونده هست . من این حرف رو قبول دارم . خب ، پس اگر هست ، حالا شما به‌جای صدا ، به شنونده قرمه‌سبزی بدید ؛ این باید حس ابوعطا بکنه دیگه ! نکته این است !

همیشه هرچیزی رو که می‌خوای بفهمی ببرش به افراط . اون وسط رو بهتر می‌فهمی .

ببرش به منتهی‌الیها . خیلی چیزها در من هست ، ولی متبلور می‌شه میاد بیرون ؟ من دارم می‌گم که یک مقدار از موسیقی ، اکتسابی است ، آموزشی است ، این‌ها هست ؛ ولی چقدرش ؟ اگر این‌طور باشه اصلاً احتیاجی به شنیدن موسیقی نیست . یعنی کسی هست که با نشنیدن موسیقی لذت ببره ؟ این سؤال‌ها رو باید مطرح کنیم دیگه . شما با نشنیدن یک قطعه‌ای از اون لذت ببری ! میشه ؟! نکات این‌هاست . حتی اگر فرض بکنیم که مقداری از برداشت‌هایی که انسان از هرچی ... یک نوشته ، یک تصویر، یک موسیقی... می‌کنه ، از قبل در ذهن... در وجود انسان هست . چقدر ؟ - درصد کمی است . و الّا احتیاجی به اون عکس یا موسیقی یا صدا یا هرچی نبود .

من می‌تونم توی ذهنم ، عکس... تصویر تمام قوم و خویش‌هام رو تجسم کنم و بارها این رو گفتم . ولی نمی‌تونم نگه‌ش دارم . یعنی من می‌تونم عکس... حالت پدرم رو تو ذهنم... پدرم سال‌هاست فوت کرده... ولی می‌تونم توی ذهنم بیارم‌ش . اما فوق‌ش بتونم نگه دارم ، کسری از ثانیه است . زیر ۲۰۰ میلی‌ثانیه است . یعنی یک پنجم ثانیه . خب ما این‌ها رو می‌دونیم . ثابت‌زمانیِ ذهن انسان است . صدا هم همین است . ضبط صوت ما یا ضبط تصویر ما طول عمرش خیلی کوتاه است . به همین دلیل است که ما احتیاج به عکس داریم . آدم‌ها توی جیب‌شون یا توی خونه‌شون قاب عکس می‌ذارن و عکس‌هاشون رو می‌ذارن توش . خب چرا ؟ تجسم کنند دیگه . عکس‌هایی هم که می‌گذارند ، عکس‌های نزدیکان‌شون است . بنابراین اول ببین دنبال چی می‌گردی ، چی‌کار می‌خوای بکنی ، به چه دلیل این حرف رو می‌زنی ، بعد قضیه روشن‌تر می‌شه.

شما از هردو بابت‌ش رو جواب دادید . هم از این بابت که کسی بخواد بازی با کلمات بکنه جواب‌ش چی میشه ، هم اگر واقعاً شاید یک درصد منظور داشته باشه که آقا منظورتون مولکول‌های هواست ، این‌جور نیست . کامل هر دو رو توضیح دادید . سؤال بعدی من درباره‌ی.....

نکته : سؤال بعدی من جواب مفصلی داشت و نسبت به موضوع این جلسه فاصله داشت . بنابراین به پیشنهاد دکتر مولانا موضوع مصاحبه‌ی جلسه‌ی بعد قرار گرفت تا بتوان به‌طور مفصل و کامل به آن پرداخت .

برای شنیدن فایل صوتی قسمتی از مصاحبه با دکتر خسرو مولانا کافی است یکی از راه‌های زیر را انتخاب کنید:

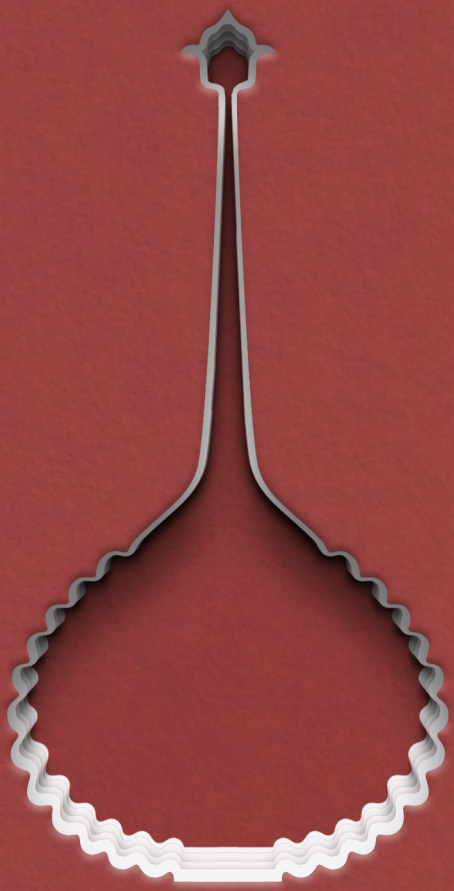
❋ QR Code زیر را با نرم‌افزارهای بارکدخوان موبایل اسکن کنید.

❋ با کلیک بر روی لینک زیر، امکان دانلود فایل وجود دارد.

http://tilin.ir/interview-1

❋ همچنین می‌توانید با کلیک بر روی تصویر زیر، فایل صوتی قسمتی از مصاحبه با دکتر خسرو مولانا را در گوگل درایو بشنوید.

Google Drive



FARÂHANG

Music Quarterly

Vol. 2 No.6 Summer 2021