ماهور

۹۲

فصلنامه‌ی موسیقی ماهور

سال بیست‌وسوم، شماره‌ی ۹۲
تابستان ۱۴۰۰
۲۰۰ صفحه، ۶۰۰۰۰ تومان

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

به‌نام خدا

فصلنامه‌ی موسیقی
ماهـــور

سال بیست‌وسوم، شماره‌ی ۹۲، تابستان ۱۴۰۰
صاحب امتیاز: مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
مدیرمسئول: سیدمحمد موسوی
سردبیر: ساسان فاطمی

هیئت تحریریه
سیدمحمد موسوی
بابک خضرائی، آرش محافظ، سعید کُردمافی

گرافیک: سینا برومندی
طرح روی جلد: ملیحه محسنی
صفحه‌آرا: پویا دارابی
لیتوگرافی: کارا
چاپ و صحافی: کهنموئی‌زاده

تهران: خیابان انقلاب، خیابان فخر رازی، پلاک ۸۵، طبقهٔ زیرزمین، تلفن: ۶۶۴۰۶۸۹۰

❁ ❁ ❁

ماهور نشریه‌ای است تخصصی در زمینه‌ی موسیقی، با گرایش پژوهشی، نظری و اطلاع‌رسانی
که هر سه‌ماه یک‌بار منتشر می‌شود.
مقاله‌هایی که در ماهور چاپ می‌شوند بیانگر دیدگاه‌های نویسندگان آن‌ها هستند.
فصلنامه در ویرایش مطالب آزاد است.
در صورت امکان مقاله‌ها را تایپ‌شده برای ما بفرستید.
اگر مقاله ترجمه است، اصل متن را نیز همراه با آن بفرستید.
مقاله‌های تحقیقی باید مستند، مستدل و روشنگر باشند.
از بازگرداندن مقاله‌های رسیده معذوریم.
نام، نشانی و شماره‌ی تلفن خود را نیز بنویسید.

❁ ❁ ❁

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
تهران: خیابان حقوقی، شماره‌ی ۴۲، طبقه‌ی همکف، کدپستی ۱۶۱۱۹۷۵۵۱۶
تلفن: ۷۷۵۰۲۴۰۰ فکس: ۷۷۵۰۶۵۵۳
info@mahoor.com
www.mahoor.com

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست مطالب

سرمقاله ۵

مقاله‌ها

گورو در بستری متفاوت؟
دیدگاه‌هایی در بابِ یادگیریِ موسیقیِ کلاسیکِ شمالِ هند
در محیط‌های متغیر با هدف تعلیم حرفه‌ای ۹
هِب شُخیپرش، ترجمه‌ی لیلا رسولی

زمینه‌کاوی تاریخی و فکریِ کاربرد شعر نو در موسیقی کلاسیک ایران ۲۷
ماهنوش صالحی

اشارات موسیقایی در *رساله‌ی صناعیه‌ی* میرفندرسکی ۵۵
امین (ابوالفضل) هراتی

سه رویکرد فُرمال به ساختار موسیقی و متن خیامی (خیام‌خوانی در بوشهر) ۶۹
حمیدرضا فلاحی

مفاهیم بنیادین

تمایز و هویت موسیقایی: یک نت‌نوشت برای هم‌نوایی ۱۰۱
ایو دُفرانس، ترجمه‌ی ساسان فاطمی

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

گفتگو

از ساقه تا ساز
گفتگو با سیامک جهانگیری درباره‌ی جنبه‌های آکوستیکی و فنیِ نیِ ایرانی ۱۲۳
سعید کردمافی

گزارش

صفحه‌شناسیِ صفحات هیز مَسترز وُیس در تهران، سال ۱۹۴۷ ..... ۱۵۷
مایکل کنی‌یر، ترجمه و توضیحات: مهدی فراهانی

تا فصلی دیگر... ..... ۱۸۷
سیدمحمد موسوی

تازه‌های ماهور

۱۹۱

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

هِب شخیپرش
ترجمه‌ی لیلا رسولی

گورو در بستری متفاوت؟
دیدگاه‌هایی در باب یادگیریِ موسیقیِ کلاسیکِ شمالِ هند در محیط‌های متغیر با هدف تعلیم حرفه‌ای*

مقدمه

در آثار موجود درباره‌ی موسیقیِ هند و «آموزشِ موسیقیِ ملل» نظامِ دیرپایِ *گورو- شیسیا- پارامپارا*[1] اغلب به‌مثابه‌ی یگانه نمونه‌ی بی‌نقصِ رابطه‌ی نزدیکِ بین استاد و شاگرد جهت زنده‌نگه‌داشتنِ یک سنتِ موسیقاییِ عمدتاً شفاهی ذکر شده است. برای این نگاه توجیهی وجود دارد و آن این است که موسیقیِ کلاسیکِ شمالِ هند قرن‌هاست در مقام سنتی شفاهی به‌شکل موفقی از طریق *گورو- شیسیا- پارامپارا* انتقال یافته و تا به امروز سنتی زنده و پویا باقی مانده است. اما با تغییراتِ بنیادین در اقتصاد و شرایط اجتماعی هندوستان (Jain 2005)، بیش از نیم قرن گسترش و جذب موسیقیِ کلاسیکِ هند در غرب (Farrell 1997)، و ظهور صداهای نکته‌سنج و نقاد در میان دانش‌پژوهانِ معاصرِ هندی، شرایط و بسترهای تازه‌ای ایجاد شده‌اند که آن نظام را که اساساً خاستگاهش محیطی با نفوذ و حمایت دربار بوده است به چالش می‌کشند.

---

* Huib Schippers, "The Guru Recontextualized? Perspectives on Learning North Indian Classical Music in Shifting Environments for Professional Training", *Asian Music*, Vol. 38, No. 1 (Winter - Spring, 2007), pp. 123-138.

۱. با استفاده از این اصطلاحِ هندو به معادلِ آن که در میان مسلمانان رایج است، یعنی «استاد- شاگرد» [به همین شکل در متنِ اصلی]، هم اشاره دارم.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

در زمینه‌ی تعلیمِ موسیقیدانان حرفه‌ای، محیطِ کالج، مدرسه، آکادمی یا *کُنسرواتوآر* شاید مطرح‌ترین بسترهای جَدیدی باشند که می‌توان به آنها پرداخت. در شمال هند چندین نهادِ حرفه‌ایِ آموزشی تأسیس شده‌اند، مانند آکادمیِ پژوهشیِ سَنگیت در کلکته، آکادمیِ سَنگیت ناتاک در دهلی و مرکز ملیِ هنرهای نمایشی در بمبئی. هم‌زمان در غرب و در ایالات متحده، انگلستان و بخش اصلیِ اروپا، در عرض ۳۰ سال گذشته، رشته‌های دانشگاهی‌ای تعریف شده‌اند که به‌شکل فوق‌العاده‌ای زمینه‌سازِ رویارویی سنت کلاسیکِ هندی، از یک سو، و ایده‌های اروپایِ قرن نوزدهم در باب تعلیم و آموزش، از سوی دیگر، بوده‌اند (cf. Elliot 1995; Schippers 2004). این مقاله، با بررسیِ یکی از فضاهایِ معمول در این بسترِ جدید، یعنی دوره‌ی متوسطه‌ی بانسوری با تدریسِ هاری‌پراساد چائوراسیا، استادِ نامیِ فلوت، در کنسرواتوآرِ رُتردامِ هلند، به برخی از نتایجِ ضمنیِ این رویارویی می‌پردازد. بحث را، با مدنظر قراردادنِ تعدادی از انتخاب‌های صریح و ضمنی که هنگامِ آموزشِ موسیقی در خارج از فرهنگِ اصلی‌اش پررنگ می‌شوند، پیش می‌بریم؛ انتخاب‌هایی مثل رویکردهای مختلف به تنوعِ فرهنگی، مسائل مربوط به سنت، اصالت و بستر، و ابعادِ تدریس و یادگیری، شامل جنبه‌های شفاهی، کل‌نگرانه و ناملموس.

پیشینه

تا به امروز گورو یا استاد در ذهنیت و دریافتی که هندی‌ها از یادگیریِ موسیقی دارند جایگاهی محوری داشته است. شاهد این مدعا برجستگی گورو در شرح‌حال حرفه‌ایِ تقریباً تمامیِ موسیقیدانان، در اعلان کنسرت‌ها و همچنین طرح آن به‌عنوان موضوعی تکرارشونده در گفتگوهای میان موسیقیدانان، هنرجویان و موسیقی‌دوستانِ هندی است. مصاحبه‌های موسیقیدانانِ بزرگ و کتاب‌هایی که در بابِ موسیقیدانانِ هندی نگاشته شده‌اند هم مملو از اشارات مختلف به استادانی محترم‌اند (برای نمونه در A. Shankar 2002؛ Chaudhuri 1993؛ Sorrell 1980؛ Bhattacharya 1979؛ R. Shankar 1969). همان‌طور که نیومن می‌گوید: «موسیقیدان، چه فوق‌العاده تلقی شود چه خوب و چه معمولی، به‌تعبیری، اعتبارنامه‌اش را (در غیاب هرکسِ دیگری)، در مقام موسیقیدان، بر مبنای شخصی که در محضرش تعلیم دیده و به او منسوب است شکل می‌دهد» (Neuman 1990: 44). این مسئله معقول است، چراکه موسیقی هند نسخه‌ای رسمی و معیار به‌معنای پیکره‌ای ثابت از آثار که مستقل از مدرس قابل‌دسترسی باشد ندارد. گورو تجلی سنتی است که، در حالتِ ایده‌ال، آهسته و به‌زیبایی، از طریق رابطه‌ای نزدیک و طولانی‌مدت جذب می‌شود.

اما در بیشترِ موقعیت‌های یادگیریِ معاصر در هند و خارج از آن محدودیت‌هایی در زمان و میزانِ دسترسی وجود دارد و لازم است به نهادِ مهم گورو- *شیسیا- پارامپارا* با دید موشکافانه‌تری نگریست. تغییراتِ اجتماعی رابطه‌ای را که نیومن با تعبیر «سرسپردگیِ مرید

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

به گورو و عشق گورو به مرید» در «شکل آرمانی و سرشتِ اصلی‌اش» توصیف می‌کند (Neuman 1980: 45) و اسلاوِک آن را «دارای سرشتی معنوی» می‌داند که در آن «گورو به خدا می‌ماند و شاگرد باید مطیع محض او باشد» (Slawek 1987: 2) به چالش می‌کشد. چنین رابطه‌ای در زندگیِ پرمشغله‌ی معاصر به‌راحتی پرورش نمی‌یابد و شکوفا نمی‌شود.

اندیشه‌های نقادانه در باب مبحث گورو عملاً در منابع هندی دیده نمی‌شوند، چراکه به‌لحاظ اجتماعی در محافل موسیقی پذیرفته نیستند. باب است که به گورو به‌مثابه‌ی فردی بنگرند که هنر روحانی و قدسیِ موسیقیدان‌بودن را در شاگردانش به‌عنوان امری بدیهی شکل می‌دهد، اما برای بیشترِ گوروها، به‌طرزِ قابل‌درکی، عملی‌کردنِ چنین تصویری ابداً آسان نیست. شاگردان عموماً در انظار و در نوشته‌های‌شان منبع کسب مهارت‌ها و درک موسیقایی‌شان را تجلیل و تمجید می‌کنند. از گزارش‌های شخصی و شفاهی (چندین گفتگوی شخصی و منبع بی‌نام ۱۹۷۵–۲۰۰۵) این طور برمی‌آید که بسیاری از گوروها شاید شبیه نیمه‌خدایان عمل کنند، اما درواقع آنها هم حس و حال متغیر، نقاط ضعف و خطاها و لغزش‌هایی دارند. درحقیقت، آنها، علاوه بر موسیقیدان‌هایی والامقام، انسان هم هستند. آنها از شاگردان انتظارِ تسلیم‌بودنِ محض دارند، اما ممکن است شاگرد را قبول کنند، بدون اینکه برای جای‌دادنِ وی در برنامه‌ی کاریِ پرمشغله‌شان یا تعیینِ مدرسِ جایگزینِ توانا برنامه‌ی مشخصی داشته باشند. چنانکه یک بار طیلاتواز خشمگینی در جریانِ همایشی در بابِ همین موضوع در مرکزِ ملیِ هنرهای نمایشیِ بمبئی اشاره کرد: «بسیاری از گوروها در قرن بیست‌ویکم زندگی می‌کنند و به‌همراهِ اسباب‌بازی‌های الکترونیکی‌شان در گوشه‌وکنار دنیا به گشت‌وگذار مشغول‌اند، اما از شاگردان‌شان انتظار دارند در قرن نوزدهم زندگی کنند» (ارتباط شفاهی، ۱۹۹۸). در نظر عموم، گوروها کمال مطلوب‌اند، اما با نگاهی دقیق‌تر به نظر نمی‌آید همه‌ی آنها آمادگی یا توانایی پذیرشِ کاملِ مسئولیتی را که این جایگاه ایجاب می‌کند داشته باشند. از سوی دیگر، این نظام، با آن پیوند عمیق و دائمی‌اش با نمونه‌ای اعلا از یک سنتِ خاص، آن‌قدر خوب عمل کرده است که بقای موسیقی را برای قرن‌ها تضمین کند. بنابراین، باید نقاط ضعف آن را جزئی جدانشدنی از این سنت به حساب آوریم. با این اوصاف، شکی نیست که امروز *گورو- شیسیا- پارامپارا* بر سر نوعی دوراهی قرار دارد. در بحث‌های در باب ویژگی‌های اصلیِ *گورو- شیسیا- پارامپارا* مفاهیمی که مکرر دیده می‌شوند سنت، اصالت، بستر، شفاهیت، یادگیریِ کل‌نگرانه و جنبه‌های ناملموس موسیقی هند است که اغلب در مقابلِ تأکیدهای آموزشِ چارچوب‌مندِ غربی، مجموعه‌آثارِ معیار و رسمیِ آن، مدرنیته‌ی آن و سبکِ یادگیریِ منطقی، تحلیلی و مبتنی بر نت‌نگاری‌اش قرار می‌گیرد. چه می‌شود اگر یادگیریِ موسیقیِ هند را به نظام کنسرواتوآرِ غربی انتقال دهیم؟ بررسی این ملاقاتِ ــ و یا حتی تقابلِ ــ فرهنگ‌ها می‌تواند ظرایف و پیچیدگی‌های درکی را که ما امروز از یادگیریِ موسیقیِ هندوستانی داریم جلوه‌گر کند و گشاینده‌ی مسیرهایی به جلو باشد.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

جدول ۱. شکلِ پیشرفتِ درسِ *بانسوریِ* هاری‌پراساد چائوراسیا، کنسرواتوآرِ رُتِردام، ۸ می ۲۰۰۳

زمان (ثانیه: دقیقه)	فعالیت
۰۰:۰۰–۰۰:۲۰	بررسی کوکِ فلوت‌ها و تمبوراهای الکتریک
۰۰:۲۰–۰۱:۳۰	اجرای گام بالارونده و پایین‌رونده‌ی *راگای* بیهاگ
۰۱:۳۰–۰۸:۳۰	اجرای *آلاپ*، بخش کُندِ مقدمه برای مصالحِ *تُنالِ راگا*. مدرس یک عبارت را نشان می‌دهد و دانشجوها تا حدی که در توان دارند عیناً تقلید می‌کنند.
۰۸:۳۰–۱۰:۰۰	تقلید عبارت به‌صورت تک‌به‌تک
۱۰:۰۰–۱۳:۴۰	اجرای مجدد دسته‌جمعی
۱۳:۴۰–۲۹:۱۷	اجرای *جُر*، مقدمه با افزودنِ ضربان، اما همچنان بدون ساختار ریتمیک. تکرارِ الگوی تقلید. چائوراسیا گاهی عباراتی را به‌صورت *سارگام* (استفاده از نام نغمه‌ها) می‌خواند. بعضی عبارات چندین بار تکرار می‌شوند. چائوراسیا، برای نشان‌دادنِ ضربان، با انگشترش به فلوت ضربه می‌زند.
۲۹:۱۸–۲۹:۴۵	تنظیم ماشینِ طبلا[ی الکترونیکی] برای قطعه با سرعت متوسط در تین‌تال (حدود ۵ ثانیه برای هر چرخه‌ی ۱۶ ضربی)
۲۹:۴۵–۳۳:۲۰	اجرای *آستهایی* و *آنترا*، قسمت‌های ثابتِ قطعه، که پیش‌تر و در خلال درس‌های قبل آموزش داده شده‌اند. در ادامه، *تانا*ها یک‌به‌یک می‌آیند و بعد با هم. چائوراسیا هم با خواندنِ نت‌ها همراهی می‌کند.
۳۳:۲۰–۴۰:۲۵	به دانشجویان گفته می‌شود یک‌به‌یک «چیزی بداهه» اجرا کنند. چائوراسیا پس از هم تلاش‌های موفق و هم نه‌چندان موفقِ آنها می‌گوید: «خیلی خوب»
۴۰:۲۵–۴۲:۲۰	قطعه سرعت می‌گیرد و سرعتش به حدود ۳ ثانیه برای هر چرخه‌ی ۱۶ ضربی می‌رسد و پایان می‌یابد.
۴۲:۲۰–۴۳:۰۰	چائوراسیا از دستاوردهای دانشجوها ابراز خرسندی می‌کند و به‌طور مختصر درباره‌ی زمانی از روز که این *راگا* در آن اجرا می‌شود (اواخر شب) توضیح می‌دهد.
۴۳:۰۰–۴۵:۳۰	چائوراسیا پژوهشگر را معرفی می‌کند و از تک‌تک دانشجوها می‌خواهد خودشان را معرفی کنند.
۴۵:۳۰	پایان ضبطِ ویدیویی

با مشاهده‌ی تصاویر، تحلیل مصاحبه‌ی بعد از آن و در نظرگرفتن پیش‌زمینه‌ای که ابتدا شکل دادیم، توصیفِ منطقیِ انتخاب‌های صورت‌گرفته در فرآیندِ انتقال موسیقی امری به‌نسبت ساده است. برای این کار، از هفت جفت مفهوم استفاده می‌کنیم که با ابعاد و جنبه‌های تدریسِ واقعی سر و کار دارند؛ همچنین از مفاهیمی با وضوح کمتر که بر تدریس اثر می‌گذارند؛ مثل سنت، اصالت و بستر، و دست آخر هم از فضای محیطِ یادگیری در بستری متنوع به‌لحاظ فرهنگی (cf. Schippers 2005) بهره می‌گیریم.

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

نوشتاری ــ شنیداری

فرآیند انتقالِ مشاهده‌شده کاملاً شنیداری است (چه از حرکاتِ دیداریِ اجتناب‌ناپذیری که در هر نوع مواجهه‌ی موسیقایی در دنیای واقعی پیش می‌آیند چشم‌پوشی کنیم و چه آنها را در نظر بگیریم). نه مدرس و نه دانشجویان از هیچ نت‌نوشته‌ای استفاده نمی‌کنند. چائوراسیا ترجیح می‌دهد موسیقی به این صورت انتقال یابد. او اظهار می‌دارد که یادگرفتن به این شیوه برای غربی‌ها به‌دلیل آشنانبودن با آن زمان‌بر است. با بیانِ اینکه قطعه‌ی موسیقیِ به‌خاطرسپرده‌شده اساس و پایه‌ی بداهه‌پردازی را در ذهن شکل می‌دهد، ازبرکردن موسیقی را به‌شیوه‌ی کاربردِ آتیِ آن در اجرا ربط می‌دهد (Chaurasia 2003: 0:24). وی نسبت به وضعیتِ دانشجوها در کنسرواتوآر حساس است. می‌گوید: «نمی‌خواهم هیچ کس [از نت‌نویسی] استفاده کند، اما من که همیشه اینجا نیستم. پس باید ضبط کنند، باید بنویسند» (Chaurasia 2003: 0:22). اشاره می‌کند که برای نوشتنِ موسیقی به‌عنوان ابزاری که بقای مواد موسیقایی را تضمین می‌کند ارزش قائل است. حتی جای شگفتی است که نوشتن را به ضبط ترجیح می‌دهد، چراکه موسیقیِ نوشته‌شده را ماندگارتر از ضبطِ صدا می‌داند. شاید این نگاهْ مبتنی بر تصور آسیب‌پذیری نوارهای کاسِت و شاید ناشی از آشناییِ محدود با شیوه‌های ضبط و ذخیره‌سازیِ دیجیتال باشد. این تصویر تا حد زیادی با نگرش‌هایی که در تعلیماتِ حرفه‌ایِ موسیقیدانانِ کلاسیکِ هند به‌طور گسترده به چشم می‌خورد متناظر است. علی‌رغم تلاش‌ها برای نت‌نگاریِ موسیقیِ هندی از قرن نوزدهم به بعد (Farrell 1997: 67-68) و تأثیر شگرفی که مجموعه‌های فوق‌العاده‌ی قطعاتِ نت‌نگاری‌شده و گردآوری‌شده به‌همتِ وی. اِن. بهاتکانده (۱۸۶۰–۱۹۳۶) بر آموزشِ موسیقی در سطوح ابتدایی‌تر داشته، تأکید در تعلیم حرفه‌ای همچنان بر انتقالِ شنیداری با استفاده‌ی گاه‌به‌گاه از نت‌نگاری به‌عنوان ابزار کمکی است. این طور جا افتاده است که، نظر به سرشتِ سیال و عمدتاً بداهه‌ی این نوع موسیقی، این قضیه کاملاً معقول است. در بستر جدید هم این حالت حفظ شده است. دیدگاه جالبی که در آموزشِ موسیقی هندی در دهه‌های اخیر ظهور یافته ضبط جلساتِ درس به‌منظور جبران کاهش ارتباط مستقیم با گورو است. آرویندْ پاریکِ سیتارنواز، در اشاره به این مسئله، از عبارتِ «گورو را در جیب‌داشتن» استفاده می‌کند (گفتگوی شخصی، ۱۹۹۶). شکی نیست که رجوع به ضبط‌های جلساتِ درس و اجرا در زنده‌نگه‌داشتنِ سنتِ موسیقیِ کلاسیکِ هندی بسیار مهم است، اما نتایجِ دقیق و بلندمدتِ آن هنوز مشخص نیست.

تحلیلی ــ کل‌نگرانه

در تعاریف سنت‌های شنیداری، عمدتاً کل‌نگرانه‌بودنِ این سنت‌ها، یعنی اینکه به‌ندرت متکی بر تحلیلِ ساختارمند برای انتقال هستند، امری بدیهی فرض می‌شود. اما به‌واقع این نگاهِ غلطی است: انتقال موسیقیِ جنوبِ هند بسیار ساختارمند است، اگرچه معمولاً به‌طور کامل شنیداری است،

MAHOOR

92

MUSIC QUARTERLY

Vol. 23, No. 92, Summer 2021
ISSN 1561-1469

مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور
Mahoor Institute of Culture and Arts
www.mahoor.com info@mahoor.com

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز