در بحث‌هایی که میان اهل موسیقی ایرانی درمی‌گیرد، همیشه نوعی تقابل با موسیقی کلاسیک غرب را حس می‌کنیم. اصولاً این تلقی از کجا شکل گرفته و اگر هم درست است به چه علتی درست است؟

وقتی می‌گوییم فرهنگ اروپایی، در ذهن یک غربی تعریف خیلی منسجم و دقیقی شکل می‌گیرد که همهٔ جنبه‌های تاریخ اجتماعی و سیاسی و صنعتی و... در آن دیده می‌شود. همهٔ این‌ها با همدیگر در اروپا با فاصلهٔ کمی به یک نقطهٔ واحد رسیده‌اند مانند یک کشور بزرگ؛ حالا در صنعت یا در موسیقی کلاسیک‌شان اسم‌های گوناگون دارد و این تعریف تابعی از خیلی از فاکتورهاست: اقتصاد، سیاست، صنعت، تکنولوژی و زبان. بعد می‌آید در روبنای چیزهایی مثل مذهب و آداب و رسوم و شرایط پیچیده‌ای که با همدیگر شکل می‌گیرند تا ما بگوییم این اروپایی است، این هندی است، یعنی هویت‌شان در ظاهر و باطن‌شان مشخص است. این تعریفی که در آن طرف منسجم است چرا وقتی می‌آوریمش در شرق و در ایران، نامنسجم می‌شود؟ به‌نظر می‌رسد همان‌گونه که در غرب دارای یک صورت‌بندی مشخص تعریف‌شده‌ای هست در شرق هم باید دارای صورت‌بندی مشخص باشد. این‌جا ما در تعریف‌ها خودباختگی و شاید بدآموزی داریم، یا می‌توانیم بگوییم تعریف ما تابع سیاست‌بازی‌ها و عوامل دیگر ماهیت علمی خود را از دست داده. اگر ما این دو تا را قبول کنیم که فرهنگ اروپا (با توجه به تاریخ رشدش) با فرهنگ شرق و ایران (در رابطه با تاریخ رشدش و خصوصیات مختلف تاریخی‌اش) با همدیگر متفاوت‌اند پس اصل را گذاشته‌ایم بر تفاوت، نه بر تقابل. من همیشه می‌گویم ما با بقیهٔ کشورها از جمله غرب متفاوتیم همان‌طور که من و شما که هر دو ایرانی هستیم هم با هم متفاوتیم، اما ما با هم در تقابل نیستیم. تقابل به‌نوعی درش ضدیت هست. اما چرا تقابل به‌وجود می‌آید؟ نه‌فقط در ایران، در بعضی عرصه‌ها در مصر، ترکیه، عراق، آفریقا و آمریکای لاتین هم هست. این نتیجه را می‌توانم بگیرم که سیاست‌گذاری‌ها و تعالیم آموزشی در مدارس، دبیرستان‌ها، دانشگاه‌ها و... غلط بوده است. در حدود جنگ جهانی اول که در آلمان پایه‌های اتنوموزیکولوژی به‌وجود می‌آید اول اسمش را می‌گذارند اتنوموزیکولوژی یعنی که درواقع ما روی اتنیک‌ها (جوامع بدوی) مطالعه می‌کنیم. وقتی محققین غربی موسیقی‌های دنیای شرق را مطالعه می‌کنند تازه می‌فهمند که این‌ها اتنیک نیستند، این‌ها این‌قدر قانون‌مندند و این‌قدر دقیق‌اند که لغت اتنیک را دیگر نمی‌توان برای آن‌ها استفاده کرد و مجبور می‌شوند اسم را در طی رشد این علم عوض کنند و تغییرش بدهند به مطالعات موسیقی غیراروپایی. خودشان را تصحیح کردند ولی این تصحیح در ما صورت نگرفت، ما همان چیزی که اول گفته بودند را کشیدیم آوردیم جلو و با این بدآموزی و دیدغلط، دنبالش نرفتیم که بفهمیم ایران چیست و اندیشهٔ ایرانی شامل چه قانون‌مندی‌ای بوده، به‌خصوص جامعهٔ مدرن و روشنفکرانهٔ ما حداقل تا سال پنجاه‌وهفت در این رودخانه حرکت کرد. خود من یکی از کسانی بودم که از این تعریف صدمه دیدم.

از کدام تعریف؟

از همین تعریفی که گفتند اتنیک و عقب‌افتاده است. گفتم چه‌طور ممکن است ردیف موسیقی ایرانی با این دقتش و با این ساختمانش، این ملودی‌های زیبایش، با این معماری واقعاً فوق‌العاده زیبا تدوین شده‌اش از یک جامعهٔ عقب‌افتاده به‌وجود آمده باشد؟ موسیقی اتنیک هم وجود دارد و ارزش خودش را هم دارد اما ایران و شرق دارای تمدن‌های خیلی کهنی هستند.

وقتی که موسیقی ردیفی و دستگاهی ایران را در مقابل موسیقی کلاسیک غرب قرار می‌دهیم به چیزی در غرب اشاره می‌کنیم. این موسیقی در برابر یا قابل قیاس با چه بخش از موسیقی غرب قرار می‌گیرد؟ آیا این مقایسه به‌خاطر نشناختن غرب نیست؟

اتفاقاً نود درصد جامعهٔ روشنفکر و تحصیل‌کردهٔ ما از مشروطه به این طرف به‌ویژه از دورهٔ رضاشاه تا انقلاب، بیش‌تر فرهنگ غرب را می‌شناختند. تیراژ کتاب‌های رمان غربی را نگاه کنید. تاریخ‌ها را، نشریه‌ها و کاتالوگ‌های غربی چه معماری، چه نقاشی و... را نگاه کنید، روشنفکرها بیش‌تر مسلط به این متون بودند، روشنفکر و تحصیل‌کردهٔ ما، کافکا، صادق هدایت، رومن رولان، تولستوی، پوشکین و جان اشتاین‌بک را خوانده است. کتاب‌های فلسفی غرب خیلی زود در ایران چاپ شده است. راسل را راحت‌تر می‌شناسند تا ابن عربی یا ملاصدرا. خُب اگر در زمان شاه به روشنفکران می‌گفتی ملاصدرا، شاید از صد نفر یک نفر فقط اسمش را شنیده بود. ببین اضعف ما در همین‌جاست. خُب حالا می‌پرسیم فلسفه در ایران چیست؟ برو مثلاً بگو تعریفی بدهید از فلسفه و تفکر و اندیشهٔ ایرانی؛ منسجم نیست. یک کتاب نوشته شده به‌نام **سیر فلسفه در ایران** از اقبال لاهوری که آن درواقع تنها کتابی بود که من پیدا کردم تا ببینم اصلاً این داستان فلسفهٔ مملکت بالاخره چه بوده است؟ بقیه هم که فارسی نیست یا عربی است یا این‌قدر زبان فارسی‌اش با عربی آمیخته شده که اصلاً زبان فارسی دوران شاه یا حتی این دوره قادر به خواندن آن نیست. درواقع آگاهی ما از تاریخ کشورمان ضعیف است. مبنا و مرکز درک ما از شناخت تاریخ ایران ناچیز است. الان ایران متخصصان خیلی بزرگی در تاریخ اروپا و فرهنگ غرب دارد.

این است که تقابل‌ها و ضدیت‌ها به‌وجود می‌آید. آقایی که ردیف‌دان است، ساز می‌زند، می‌گوید اصلاً موسیقی پاپ و حتی نوع دیگری از ردیف‌ها و حتی پیش‌درآمدهای دیگر و اجراهای دیگر از نظر من باید ممنوع شود. هنوز نمی‌داند که تاریخ به شما یک درس بزرگ داده است که فرد نمی‌تواند چنین کاری بکند. تمام ملت ایران با هم در طی چهارپنج‌هزار، شش‌هزار سال تلاش کرده‌اند تا امروز من تار می‌زنم نه‌فقط من؛ من نتیجهٔ فعالیت دوران خودم در سطح ایران، فعالیت دوران خودم در سطح جهانی و نمونه‌ای از فعالیت مردم ایران و جهان هستم که به امروز رسیده‌ام، من آخر این زنجیرم. اگر در جایگاه خودمان صحبت کنیم، مشکلات‌مان خیلی کم می‌شود. به‌نظرم همهٔ انسان‌هایی که در عرصهٔ هنر یا فرهنگ چیزی می‌آفرینند حق طبیعی دارند که شنونده یا بیننده داشته باشند. حالا این جامعه است که در مقابل من، به من می‌گوید که این تولید تو برای من کارا نبوده نمی‌خرمش، دوستش ندارم یا امروز دوستش ندارم، شاید فردا دوستش داشته باشم. معتقدم که هیچ‌کدام از این هنرها و رشته‌های موسیقی در تقابل با همدیگر نیستند و حتی در تقابل با فرهنگ‌های کشورهای دیگر هم نیستند. این‌ها درواقع دو شخصیت متفاوت دارند چون دو فرهنگ متفاوت دارند، همان‌جوری که لباس پوشیدن، غذاخوردن، حرف‌زدن، مهمانی‌رفتن، و عادات فرق می‌کنند.

یک پرسش صریح. شما تا چه حد نت‌نویسی غربی را برای ثبت موسیقی ایرانی مناسب می‌دانید؟

پس از هشتاد سال حداقل می‌توانم بگویم که روش کتبی غربی‌شدهٔ موسیقی در هنرستان‌ها در مکتب وزیری و آموزش موسیقی که قصدش این بوده است که یک تارزن خلاق بداهه‌پرداز فهمیدهٔ با شعور اجتماعی فرهنگی به‌وجود بیاورد در عرصهٔ خلاقیت درصدش خیلی پایین بوده. من همیشه گفته‌ام اگر یک موسیقی‌دان به من نشان بدهند که از بستر کتبی‌نوازی در عرصهٔ بداهه‌نوازی، به مرحلهٔ خلاقیت رسیده باشد من دیگر موسیقی نمی‌نوازم.

منظورتان از کتبی‌نوازی چیست؟

یعنی این‌که آموزش‌تان را از ابتدا کتبی و به‌وسیلهٔ نت شروع کنید.

یعنی با تئوری موسیقی شروع کنیم؟

یعنی تکست (text) داشته باشید، تکست نوشته‌شده. حالا با خط موسیقی. خُب خیلی مشخص است که در شرق جواب نمی‌دهد. درست مثل این است که بخواهید فرش ایرانی را با ماشین ببافید. شاگرد، این موسیقی را باید در محیط خاص خودش و اتمسفر خاص خودش یاد بگیرد. اگر ببریدش در یک چهاردیواری که آن اتمسفر نباشد فقط متدولوژی باشد و کتاب؛ کتاب اول، کتاب دوم، کتاب سوم... فقط در یک محدودهٔ خیلی کم رشد می‌کند. همیشه گفته‌ام نت برای موسیقی شرقی، لازم است اما کافی نیست.

بالاخره این قسمت کتبی موسیقی یعنی تکست (text) برای شما در چه زمینه‌ای اهمیت دارد؟ مطلقاً که ردش نمی‌کنید؟

نه، نه، من مطلقاً ردش نمی‌کنم، من خودم هم نوشته‌ام و می‌نویسم.

نقش و مورد استفاده‌اش نزد شما کجاست؟

فرکانس موسیقی برای این‌که به نُت دربیاید باید قوانین ساده‌شده‌ای داشته باشد. نُت‌های موسیقی و فرکانس موسیقی در غرب ساده شد تا به نُت دربیاید. موسیقی غرب دارای فقط دوتا الگوی (scale) ماژور و مینور نبود، الگوهایش از روی موسیقی یونانی و رومن برداشته شده بود و این الگوها درواقع مثل موسیقی ما دارای مقام‌ها یا مُدهای گوناگون بود. مثل لیدین، فیریژین و... وقتی این موسیقی می‌رسد به دورهٔ رنسانس، فکر می‌کنند که اگر بخواهند این‌ها را بنویسند، با این پیچیدگی قادر نیستند. آمدند از توی این مجموعه دوتا را انتخاب کردند؛ ماژور و مینور و آن را هم ساده‌اش کردند (در اصطلاح تامپره‌اش کردند) و بعد گفتند که زمان‌های این‌ها را هم ساده می‌کنیم تا قادر به نوشتن باشیم و بتوانیم کار هماهنگ ارکستری کنیم.

منظورتان از زمان، ریتم است؟

بله، یعنی آمدند گفتند یک گرد چهارثانیه است و نصف چهارثانیه می‌شود دوثانیه، نصف یک‌ثانیه می‌شود نیم‌ثانیه و همین‌طور آمدند پایین. شما الآن در موسیقی غربی تا

بگویید ریتم، او فوری در ذهنش گرد می‌آید که به دو سفید تقسیم شده و رفته جلو. خُب، ساده شده و این منطق را شما در معماری‌شان هم می‌بینید، در اندازه‌گیری‌شان هم می‌بینید. همه‌چیز در غرب به دو قسمت تقسیم می‌شود، و هر نیم‌قسمتش به دو قسمت می‌شود تا ریز می‌شود، می‌شود میلی‌متر و میلی‌مترها همیشه واحدهای دوبرابر، دوبرابر دارند. منهای این روزگار که حالا وسایل اندازه‌گیری نوری آمده که این یک داستان جدید است.

یک مثال دیگر می‌زنم، مگر ما فارسی نمی‌نویسیم؟ الان من بداهه نوشتم این جا: **دنیای درون من همچون آینه‌ای شمع سوز در پیکرهٔ نسیم می سوزد.** شما حروف را می‌نویسید، کلمات را هم می‌نویسید ولی حالات بیانش را چه‌طور می‌نویسید؟ نوتاسیون ندارد، آکسان هم ندارد، یعنی جایی که نحوهٔ پستی‌بلندی زبان را مشخص کنید. مثلاً می‌نویسید: داداشم! به یک آمریکایی بدهید می‌خواند: dadasham، به اصفهانی بدهید به لهجهٔ اصفهانی می‌خواند و... ببین این داداشم را با آکسان‌های مختلف می‌خوانند.

من معتقدم نوازنده‌ای که با یک سنت آشناست وقتی این تکست را می‌بیند نه به‌عنوان این‌که بخواهد دشیفرش کند، به این عنوان که از آن سابقه دارد (حالا یا سینه به سینه یادش گرفته است، یا از استادش شنیده است و از دیگران هم به‌وسیلهٔ دستگاه‌های صوتی شنیده است)، می‌داند که چه‌طور باید اجرایش کند. دقیقاً مثل همان‌چیزی که خودتان گفتید یعنی یک تکست را یک فارسی‌زبان با لهجه‌های مختلف می‌تواند بخواند و تلقی‌اش هم همین است، همان‌طور که من فکر می‌کنم اگر یک نت، فرض بگیریم، از موسیقی غربی را جلوی من بگذارند، من چون به سنت‌هاش آشنا نیستم شاید چیزی بنوازم مثل همان داداشمی که یک آمریکایی می‌گوید.

طوری که برای‌مان بی‌مفهوم باشد. می‌خواهم بدانم که جایگاهش در سنت به همین شکل درست است که به‌نظر شما قبولش بکنیم یا این‌که...

در آموزش نه!

یعنی مطلقاً در آموزش نباید ازش استفاده کنیم؟

در آموزش ابتدا نباید استفاده کنیم. مثل خود من. من اول موسیقی را از راه گوش یاد گرفتم، پهلوی شهنازی رفتم، گوشی زدم، بزرگ بودم، حس موسیقی را دریافت کردم، ساز زدم، خلاقیت داشتم، از خودم هم آفرینش داشتم، بعد خواستم یک زبان نوشتاری یاد بگیرم، مثل این‌که بخواهم زبان انگلیسی، فرانسه یا آلمانی یاد بگیرم، مگر نمی‌شود؟ خط موسیقی هم علامت است دیگر. بعد هنگام آموختن، اگر قطعه‌ای یادم رفت، جلویم نت هم هست، از آن نت به‌عنوان دیکسیونر استفاده می‌کنم، مثل لغت‌نامه. یک نگاه به‌اش می‌اندازم و دومرتبه می‌بندمش، هیچ اشکالی ندارد. ولیکن در آموزش بچهٔ من بیاید در هنرستان و بگویند گرد چهارثانیه است و همهٔ تقسیماتش نصف‌نصف‌نصف، من می‌گویم موسیقی ما این‌جوری نیست و باید با روش خودش تدریس شود.

یعنی نهایتاً وقتی می‌رسیم به ردیف تمام این‌ها نسبی می‌شوند...

نه، اصلاً همین‌جا گفتی فرهنگ و تکنیک و فلان، این‌ها فرق می‌کند با همدیگر، ما در ریتم شرقی از جز به کل می‌رویم، و در غرب ریتم از کل به جز می‌رود، از گرد ریز می‌شود. یک نخ فرش جزء ماست که می‌رویم به کل فرش می‌رسیم، از گره‌ها. این شکلی‌ست. این‌ها هنر ژئومتریک است و در اروپا این‌گونه نیست.

غربی‌ها بالاخره آن چیزی را که می‌خواستند برای خودشان انتخاب کردند و ساختند ولی این اتفاق که در ایران نیفتاد، حالا با این تفاسیر می‌شود یک سیستم آموزشی کارآمد این‌جایی پیاده کرد؟

کارآمد برای کی؟

که کسی تبدیل شود به یک موسیقیدان ایرانی...

که با تار که با سه‌تار...؟

که با ساز ایرانی؟

بنشیند آن‌جا و خلاق ساز بنوازد؟

و خلاق ساز بزند. آیا به شکل تدوین‌شده فرصت کرده‌ایم یک همچون کاری بکنیم؟

این در سنت ما تدوین‌شده هست. اگر در قدیم می‌خواستی فلسفهٔ ملاهادی سبزواری یاد بگیری می‌رفتی پهلوی استادش، تلمُذ می‌کردی، یک سال، دو سال، چهار سال، هر چه‌قدر، تا استاد بگوید کافی‌ست. به شکل شفاهی، در مدرسه، به شما این را یاد می‌داد. در آن‌جا نوشته برنمی‌داشتی، شفاهی یاد می‌گرفتی، شاگردها در مقابل استادشان به دو دستهٔ موافق و مخالف تقسیم می‌شدند حرف می‌زدند.

در آموزش ابتدا نباید از نت استفاده کنیم. مثل خود من. من اول موسیقی را از راه گوش یاد گرفتم، بزرگ بودم، حس موسیقی را دریافت کردم، ساز زدم، خلاقیت داشتم، از خودم هم آفرینش داشتم، بعد خواستم یک زبان نوشتاری یاد بگیرم، مگر نمی‌شود؟ خطِ موسیقی هم علامت است دیگر.

مثل همان‌چیزی که در حوزه‌ها هست...

بله عین روشی که در حوزه‌ها هست. در آن‌جا می‌فهمیدی که معنی این مفهوم فلسفی که ملاهادی توضیح می‌داد چیست. همان‌جا ملکهٔ ذهن‌ات می‌شد و یاد می‌گرفتی، ردیف ما هم این‌طور بود. این‌جوری درواقع هم یاد می‌گرفتی، هم هضم می‌کردی، هم اگر خلاقیت داشتی، همان‌جا می‌توانستی روی این چیز دیگری خلق کنی و دفعهٔ دیگر بیاوری با استادت بحث کنی، خُب، زنده بود، پرتحرک بود، و وقتی که یاد می‌گرفتی می‌توانستی شب بروی خانه این‌ها را خودت بنویسی. در کتاب اول هنرستان که هنوز هم تصحیح نشده، در صفحهٔ دومش کار آهنگسازی هست به‌نام کوهن که مارش‌های زیبایی نوشته است. از زمانی که وزیری -این استاد معظم- این را نوشته است تا امروز هنوز هیچ‌کس نفهمیده است که این آهنگ از کوهن است. می‌خواهد ریتم چهارچهارم به من یاد بدهد؟ نمی‌توانم ریتم چهارچهارم به‌این‌سادگی را با یک ملودی ایرانی یاد بگیرم؟ وقتی من می‌خواهم نواختن چهارچهارم را یاد بگیرم، چرا باید آهنگ کوهن را بنوازم؟ چرا باید چارداش را یاد بگیرم؟ چرا باید بروم مثلاً سمفونی هندل را که در کتاب وزیری نوشته شده است، با تار بزنم؟ خُب، کتاب‌های آموزشی باید عوض شوند، دومرتبه نت‌نویسی شوند، با ارزش‌های موسیقی خودمان. بنابراین ما خواندن و نوشتن بین‌المللی را هم یاد گرفته‌ایم. خُب، حالا اگر نت غربی هم گذاشتند جلوی ما، آن را می‌خوانیم، نفی آن نیست، ولی آموزش ما باید بر پایهٔ فرهنگ تعریف‌شدهٔ ایرانی باشد. من با عنوان فرهنگ ایرانی یک روزی باید اول بتوانم با فرهنگ افغانی و هندی و مصری و عراقی حرف بزنم تا با فرهنگ آلمانی.

یعنی همان اتفاقی که در اروپا افتاد؟

دقیقاً، همان اتفاق، من می‌گویم یک منطقه است، یک اروپاست. ما الان دیگر نمی‌توانیم با هم حرف بزنیم. نه از روی نت نوشته‌ها می‌توانیم حرف بزنیم، نه از سنت‌مان می‌توانیم حرف بزنیم. اغلب موسیقیدان‌های صد سال اخیر از بستر آموزش کتبی نیامده‌اند بیرون. استادهای ما، از ادیب خوانساری، تاج اصفهانی، جلیل شهناز، حسن کسایی، همین‌طور درویش‌خان، میرزاحسین‌قلی، میرزاعبدالله، جناب دماوندی، طاهرزاده، قمر، روح‌انگیز، بنان، قوامی، شهیدی، خوانساری و... خُب، روشی در این مملکت وجود داشته که اگرچه شفاهی بوده ولی نتیجه‌اش هنرپرور بوده، نتیجه‌اش مسجد گوهرشاد را درست کرده، نتیجه‌اش ضریح حضرت رضا، معماری حضرت معصومه، و مسجد سپه‌سالار را درست کرده و نتیجه‌ای داده که در دنیا این معماری‌ها معروف‌اند. تاج‌محل را میرزای شیرازی درست کرده، ایرانی و شیرازی بوده. من دنبال نتیجه‌ام. خُب، حالا بگویند مثلاً این نتیجه با نُت به‌وجود می‌آید. من اصلاً مخالفتی ندارم.

من فکر نمی‌کنم این مقدار حساسیت روی این موضوع که در ایران هست در غرب هم وجود داشته باشد؟

درست می‌گویید. اصلاً یک‌ذره برویم عقب‌تر، توی قرن هفده و هجده کتاب‌هایی که راجع به نت‌نویسی نوشته شده بگیر بخوان. می‌گوید این نتی را که برای شما نوشته‌ایم اصلاً موزیک نیست، شاگرد عزیز! این یک‌سری علائم برای کمک به شماست، این روزی تبدیل به کل موسیقی نشود! دویست سال بعد شد موسیقی. آن‌ها هم به این مشکل برخورد کرده‌اند. خُب، منوهین در کنفرانسی که در همین تهران برگزار شد اعلام کرد که بابا این یک ورق کاغذ است! من از این کاغذ نمی‌زنم. ولی تو دیگر اصلاً قبول نمی‌کنی. دیگر حتی حرف منوهین را هم قبول نمی‌کنی. سازمان یونسکو این‌همه کنفرانس گذاشته است روی همین مسائل. از دورهٔ عبدالناصر در مصر جنبش ناسیونالیسم که شروع شد این بحث‌ها خیلی داغ شد و کنفرانس معروفی در مصر برگزار شد و بارتوک رفت آن‌جا و خیلی‌های دیگر که بحث‌هایش هست و کتاب‌هایش. من اگر واقعاً قدرت داشته باشم و شرایطم آماده باشد می‌دهم تمام کتاب‌های غربی‌ای که بین قرن‌های شانزده تا هجده میلادی دربارهٔ موسیقی نوشته‌شده ترجمه کنند. آن بحث‌ها را امروز بخوانند خیلی خیلی نتیجه می‌دهد، می‌دانید نتیجهٔ بحث‌ها را به ما دادند گفتند این است، ما در خودِ بحث‌ها که نبوده‌ایم، دربارهٔ علامت‌ها

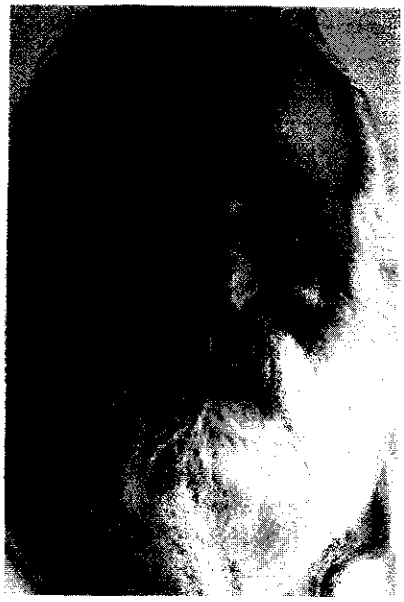
نمی‌دانیم چه بحث‌هایی طی سال‌ها می‌شده، حدود صد سال بحث بوده است. الان در آن‌طرف هم‌نت‌نویسی امروزی که این‌جا می‌نویسیم یا هارمونی کلاسیک غربی که این‌جا داریم کار می‌کنیم، دیگر دوره‌اش تمام شده است. امروز هارمونی، هارمونی فردی است. یعنی تو باید هارمونی خودت را خلق کنی. این‌ها مال دوره‌ای بوده است که در هارمونی چیزی داشتیم به‌نام شیفره که وقتی به‌ات یک فاصله می‌دادند شیفره‌اش را هم می‌دادند، این شیفره‌ها به دلیل مختصات آن موسیقی و تعریفش مشخص کنندهٔ نوع هارمونی می‌شدند. آن شیفره نمی‌گذاشت من هارمونی مدرن بنویسم. چون شیفره هارمونی کلاسیک بود. حال سؤال من این است که کجای موسیقی ایرانی این قوانین درش هست و تدوین شده؟ مثلاً چه می‌دانم همین سازشناسی کورساکُف! آقا این مال موقع دیگری بوده، امروز شما می‌بینید درس داده می‌شود، این دیگر رفته در زباله‌دان تاریخ. ما تازه می‌خواهیم برویم دنبال چیزهایی که زمان شاه تجربه‌شان کردیم. در این مملکت آدم‌هایی مثل استوار و باغچه‌بان آهنگ ساخته‌اند ولی ما دو مرتبه داریم برمی‌گردیم به دورهٔ وزیری، می‌خواهیم از آن‌جا شروع کنیم. بابا شروع کردیم نتیجه داده؟ مثبت‌هایش معلوم است، منفی‌هایش هم معلوم است، مثبت‌هایش را دنبال کنیم، منفی‌هایش را هم بگذاریم کنار. دیگر چه‌قدر برگردیم. اگر ما برمی‌گردیم به پیش‌درآمد درویش‌خان، دلیل داریم. برای این‌که از ما گرفته شده، ما مجبوریم دو مرتبه پیش‌درآمد را بازسازی کنیم تا بازگردد به بستر فرهنگی‌مان، تا بتوانیم هویت‌مان را اثبات کنیم. من تمام تلاشم بر این بوده که بگویم ما یک هویتی داریم و حالا می‌خواهیم روی این هویت چیزهایی بنا کنیم، بسازیم، بیاییم جلو تا به آینده برسیم.

گفتید که مثبت‌هایش را ببینیم و منفی‌هایش را هم. وزیری در کارهایش دو گرایش مشخص دارد یکی کارهای کاملاً ایرانی‌اش هست و یکی هم کارهایی که یک مقدار به کارهای غربی گرایش دارند؟

من در مقدمهٔ آن مقاله‌ای که راجع به وزیری نوشتم گفته‌ام. وزیری خیلی جنبه‌های دیگر هم دارد. اما من حداقل این‌جا برای شما سندی شفاهی را بازگو می‌کنم که تا حالا چاپ نشده... در مصاحبه با وزیری برای یک فیلم مستند به کارگردانی آقای شهنواز که یک سال طول کشید، آقای وزیری این داستان را تعریف می‌کند (حالا نمی‌توانم بگویم که این چیزی که می‌گویم عین آن است، چون می‌دانید بیست‌وهشت، نه سال گذشته ولی محتوا همان است) می‌گوید یک روز خالقی آمد پیش من گفت که استاد! می‌خواستم چیزی بگویم، اگر اجازه بدهید. شما در این مسیر خیلی دارید تند می‌روید و یک مقدار موسیقیدان‌های ایرانی را دل‌شکسته کرده‌اید حتی افرادی مثل درویش‌خان را که همیشه در جلسات شما می‌آیند. اگر می‌شود با این گروهی که داریم کارهایی هم که یک‌ذره ایرانی‌تر باشد، بنوازیم، اما وزیری گوش نمی‌کند.

این را وزیری می‌گفت؟

بله‌بله‌بله، وزیری می‌گفت من گوش نکردم و دوست هم نداشتم، این‌قدر سر این گروه به من اصرار کردند، تا بالاخره من نشستم این‌ها را نوشتم. گفت وارد هنرستان شدم این نت‌ها لوله‌کرده دستم بود، پرت کردم برای خالقی گفتم



بابا بیا این هم این چیزهای بی‌ارزشی که می‌خواهید! خُب. حالا تو مجسم بکن که همان چیزهایی که گفته بی‌ارزش‌اند باعث زنده‌نگه‌داشتن وزیری شده. خُب، وزیری اعتقاد داشت باید همه‌چیز مثل اروپا باشد، استایل (style) زندگی‌اش اروپایی بود. حتی وقتی می‌آمد برای مصاحبه، من با یک پیراهن بدون کراوات خیلی ساده، از این یقه‌بسته‌ها و یک کت بدون یقه که در کنسرت‌ها هم می‌پوشیدم، می‌نشستم. وزیری با یک رویدوشامبر جیگری می‌آمد که لبه‌هاش همه آهاردوزی بود، درست انگار در کاخ مثلاً ورسای می‌خواهیم با عموی ناپلئون ملاقات کنیم. استایل زندگی روزمرهٔ او غربی بود و او آن را دوست داشت و می‌پسندید ولی فقط بدشانسی‌اش این بود که تار می‌زد، البته سازهای دیگر هم می‌زد ولی به عنوان نوازنده آمد با تارش خودش را معرفی کرد. در صورتی که اگر با ویولن (که ویولن هم می‌زد) یا با پیانو معرفی می‌کرد اصلاً این بحث‌ها پیش نمی‌آمد. وزیری چند سال در غرب زندگی کرده؟ پنج سال. دو سال در آلمان، سه سال در فرانسه آن هم در آن موقع. من بیست‌ویک سال در غرب زندگی کردم و سیصد تا کنسرت حداقل داده‌ام و در جامعه در حرکت بوده‌ام، در تمام اروپا و آمریکا. خُب، من باور فرهنگی نداشتم که بخواهم در این بیست‌ویک سال غربی بشوم، چون من ایرانی‌ام. ولی در غرب خیلی چیزها یاد گرفتم، یاد گرفتم که برخورد منطقی چه‌قدر خوب است. تحمل‌داشتن اساس دموکراسی است. شنیدن اساس دیالوگ است. نپریدن در حرف دیگری اساس داشتن یک فرهنگ بالاست. با کامپیوتر کار می‌کنم، همهٔ کارها را هم خودم می‌کنم با فتوشاپ، کورل و... همهٔ این کارها را می‌کنم، این وسیلهٔ پیشرفت من است و تا موقعی که وسیلهٔ پیشرفت من است، من را غربی نمی‌کند ولی اگر باور کنم که در مقابل این وسیله ضعیفم از آن رودست می‌خورم. یک‌بار دعوتم کردند در وسط واشنگتن برای شب موسیقی فرهنگ ایران که سناتورهای مجلس هم تعدادی‌شان دعوت بودند. دعوت کرده بودند تا آن‌جا در یک فضای باز کنسرت اجرا کنم. وقتی که رفتم با منشی این مؤسسهٔ فرهنگی صحبت کنم چون ایرانی بودم (فکر کردند که از یک کشور جهان سومی آمده است، بدبخت و بیچاره و ذلیل و مفلوک) گفت که آره ما بودجه‌مان خیلی کم است و می‌توانیم فقط ۲۰۰۰ دلار به شما بابت کنسرت بپردازیم. من آن‌موقع هنوز زبان نمی‌دانستم، دوستی داشتم که او برای من ترجمه می‌کرد. گفتم که این چیزی را که می‌گویم برای این خانم ترجمه کن! گفتم بگو که من ۲۰۰۰ دلار به شما می‌دهم که بشود ۴۰۰۰ دلار تا شما با ۴۰۰۰ دلار یک موزیسین درجهٔ دو و سه را دعوت کنید. مترجم‌ام گفت: می‌گویی من این را ترجمه کنم؟ گفتم عین همین را ترجمه کن او وقتی ترجمه کرد، منشی خیلی مؤدب نشست و گفت خیلی معذرت می‌خواهم، خیلی ببخشید اجازه بدهید که من با مدیر عامل این‌جا صحبت کنم بعد با شما تماس می‌گیریم. خُب، من هرگز اجازه نمی‌دهم به‌عنوان یک ایرانی که این‌همه زحمت کشیده‌ام برای موسیقی کشورم، این‌همه تار زده‌ام، یک آدم بیاید و چون مثلاً فرهنگش غربی هست فکر کند من عقب‌افتاده‌ام و با من رفتاری داشته باشد که ناخوب باشد. اگر مقابلش مثلاً یک نوازندهٔ هم‌تراز من بود که ویولن می‌زد، خُب دیگر این‌جوری برخورد نمی‌کرد.

بعضی‌ها از فحوای کلام‌شان این‌جور برداشت می‌شود که تصورشان از موسیقی سنتی یا مثلاً ردیف این است که به‌طور روزمره این را باید تکرار بکنیم و هیچ کار دیگری باهاش نکنیم و عده‌ای هم تلقی‌شان این نیست. میان آن‌هایی که عقیده‌ای خلاف سنت‌گرایان صرف دارند طیف‌های خیلی گسترده‌تری هست. نظر شما به کدام طیف نزدیک است؟

اشکالی که پیش آمده این است که کارهای آموزشی‌مان در هم شده است. غربی آمده، هنرستانی زده، نُتی آمده، کتابی آمده و روشی آمده، و این روش‌ها نسبت به گذشته پیشرفت نکرده است. درواقع خیلی از این ردیف‌ها زیرزمینی منتقل شده و آشکار نبوده است. یک‌ذره‌اش در اشرافیت بوده، بقیه‌اش هم در پستوها، در خانقاه‌ها و میان دراویش حفظ شده است. ردیف‌دان یعنی راوی ردیف، روایت‌کنندهٔ ردیف. فرهنگ روایت تعریف دارد. در یونان هم همین تعریف این‌جا را دارد. فردوسی را مردم از روی کتابش نخواندند. فردوسی را راویان در سراسر ایران و در قهوه‌خانه‌ها روایت کردند. من آدم‌هایی می‌شناسم که هنوز شاهنامه را ندیده‌اند، اما همه‌اش را حفظ‌اند. شما فکر می‌کنید حافظ را مردم از روی نوشته یاد گرفته‌اند یا خوانده‌اند و فهمیده‌اند؟ نه! همه‌اش روایت است. همه‌اش از طریق گوش شنیده شده، ما ملتی هستیم که فرهنگ گوشی‌مان قوی‌ست، حتی از نظر فیزیکی گوش شرقی، حساس‌تر و قوی‌تر از گوش غربی کنونی‌ست...

در آن دوره باسواد هم خب کم بوده...

بله، اصلاً روشن است. ردیف‌دان یا راوی ردیف کسی بود مثل راوی‌ای که می‌آمد شاهنامه را روایت می‌کرد. در مورد بعضی از راوی‌ها می‌گفتیم این راوی خوب است، یعنی چی؟ یعنی دقیق‌تر و مستندتر است. بعضی از راوی‌ها هم بودند که استادشان قوی نبود. در ردیف هم همین‌طور است. ردیف برای ما مثل شاهنامهٔ فردوسی است و راویان، این را روایت می‌کنند ولی وقتی روایت می‌کنند این حق را دارند که احساسات دوران خودشان را به آن اضافه کنند. فردوسی عوض نمی‌شود ولی احساسات و نحوهٔ بیان

راوی‌ها عوض می‌شود، الآن راوی شاهنامهٔ امروزی با راوی شاهنامهٔ صد سال پیش در شعرها متفاوت نیست ولی در بیان و برخورد متفاوت است.

ما در ردیف هم مفسر داریم، استاد برومند مفسر ردیف بود، حاج آقا محمد ایرانی بود. و بعضی‌ها فقط ردیف‌دان هستند، مفسر نیستند، یعنی راویانی هستند که عین همان را درواقع منتقل می‌کنند. میراث فرهنگی ما فقط فرش و شاهنامه بایسنقری که نیست. این ردیف هم میراث فرهنگی است. خیلی خجالت می‌کشم وقتی که سازمان یونسکو ردیف را به‌عنوان میراث فرهنگی اعلام کرده و بودجه گذاشته که این ردیف را حفظ کنیم. حالا من نمی‌دانم در ایران چرا این موضوع مورد توجه نیست؟ یا اصلاً با این طرح یونسکو چه کار کرده‌اند؟ وقتی یونسکو می‌خواهد ردیف ما را حفظ کند، ما این جا می‌نشینیم، می‌گوییم آقا ردیف باشد یا نباشد. ردیف ارزش فرهنگی ماست، مثل ابنیهٔ تاریخی است. فردوسی، مولانا و سعدی ماست. این دلیلش روشن است حالا ما می‌گوییم برپایهٔ این فردوسی و سعدی و حافظ که می‌شناسیمش و راویان خوب هم داریم و من هم مثلاً یک راوی‌اش هستم، ذوق دارم می‌خواهم شاعر باشم. دیگر شاعر که شدی، فرق نمی‌کند تو در موسیقی شاعر باشی یا در ادبیات. هر کسی که این ردیف را می‌نوازد آیا شاعر می‌شود؟ هر کسی که فردوسی و سعدی و حافظ را می‌خواند آیا شاعر می‌شود؟ نه! یک‌سری ادیب می‌شوند. ادیب برابر آن آدم ردیف‌شناس و ردیف‌دان یا مفسر ردیف است. گرامر و ارزش‌های درون ردیف را به تو یاد می‌دهد. ردیف را برای تو آنالیز می‌کند. مثل ادیب که می‌آید شعر و نثرها را آنالیز می‌کند. به تو چراها و گرامرها را نشان می‌دهد و ارزش‌ها را به‌صورت ادبی برایت باز می‌کند. ادیب هم می‌تواند شعر بگوید ولی اگر شعر بگوید و کمی باذوق باشد می‌شود بهار. اگر کمی کم‌ذوق‌تر باشد می‌شود خانلری. اگر کمی دیگر کم‌ذوق باشد می‌شود X. این است که راوی ردیف و ردیف‌شناس کارش تقریباً مثل ادیب است ولی شعر هم می‌گوید. اما شعرش شعر شهریار و ابتهاج و مشیری نمی‌شود. آن‌ها شاعرند، ادبیات را می‌شناسند، اما از مرز ادیب‌بودن فاصله گرفته‌اند و جان آن را نوشیده‌اند. مثلاً استاد کسایی شاعر موسیقی‌دان است. استاد برومند شاعر موسیقی‌دان نیست، استاد ردیف‌دان و ردیف‌شناس است. خودش هم مدعی نبود که هستم. حبیب سُماعی شاعر موسیقی‌دان است، ردیف‌دان نیست. اگر ردیف داشت که ردیفش را الان سنتورزن‌ها می‌زدند و دیگر چرا آقای کیانی ردیف میرزاعبداله بزنند. پس از دل متون موسیقی یک‌سری هنرمند بار می‌آید ولی اگر رابطهٔ هنرمند با این متون قطع شود هنرمندی می‌شود مثل این‌ها که در روزنامه‌ها و مجله‌ها پاورقی می‌نویسند. اگر آن محتوای غنی موسیقی ما را بخواهی با محتوای غنی ادبیات مقایسه کنی؛ محتوای غنی ادبیات می‌شود محتوای شعر کلاسیک و این هم می‌شود محتوای کلاسیک موسیقی ما که عبارت از ردیف است، حاشیه و متن ردیف، و آثاری که برپایهٔ این ارزش‌ها ساخته شده: کارهای عارف قزوینی، شیدا، پیش‌درآمدهای درویش‌خان، نی‌داوود، علی‌اکبرخان شهنازی، آواز قمر، آواز طاهرزاده، و ما اگر هر چه بیش‌تر بدانیم این متون را، در بیان، شاعر توان‌مندتری می‌شویم. من از آقای برومند سؤال کردم استاد! شما که این‌قدر سه‌تار قشنگ می‌زنید چرا همیشه حتی برای دل خودتان سه‌تار نمی‌زنید؟ گفت: من یک‌بار یک **آنی** داشتم و چند دقیقه بیش‌تر نیامد تا امروز هم دیگر نیامده است. من **آنی** ندارم بزنم، برای چه سه‌تار بزنم؟ ردیف‌دان و ردیف‌شناس است، ادبیات فارسی‌اش فوق‌العاده است، هجویات درجهٔ یک گفته عین ایرج‌میرزا، زبان آلمانی‌اش مثل یک پروفسور آلمانی است، زبان انگلیسی حرف می‌زند، فرانسه را می‌فهمد، پزشکی‌اش را هم تمام کرده، ولی این **آن** نمی‌آید اما برای یک کس دیگری مثل آب‌خوردن است.

شوئنبرگ در جایی گفته بود که نوشتن موسیقی یک بداهه‌پردازی کند است...

بله، وقتی خط بتهوون و موتزارت را می‌بینی، می‌بینی آقا آن‌ها این قلمی را که می‌زده‌اند توی دوات فرصت نداشتند. قلم باید با سرعت می‌رفت. برای همین این‌ها خط‌شناس داشته‌اند. برای این که او آن‌قدر درونش در حال خلق بود که همین‌جور می‌نوشت. ما در بداهه‌پردازی‌های‌مان فقط ریتم و ملودی را می‌زنیم، ولی آن‌ها باید در آن واحد کل ارکستر را می‌شنیدند و می‌نوشتند. او دارد همهٔ مجموعه را می‌نویسد و هی فلش می‌زند و می‌نویسد، دوتا نت می‌گذارد این‌جا، او خودش می‌داند چه‌کار می‌کند، او دارد صداها را می‌شنود. من می‌گویم بداهه‌پرداز در غرب یعنی موتزارت، این‌جا هم اگر که بخواهید ساز ایرانی بزنید اگر که حتی بخواهید نت بنویسید مثل موتزارت بنویسید اشکالی ندارد.

شما تلقی و تعریف‌تان از بداهه‌پردازی چیست؟ دیده‌ام که بعضی‌ها فکر می‌کنند که بداهه‌پردازی یعنی این‌که نسبت به چیزی که می‌خواهید اجرا بکنید خالی‌الذهن باشید. مثلاً وقتی تلقی شوئنبرگ را که معتقد است آهنگسازی روی کاغذ یک بداهه‌پردازی کُند است را خواندم خیلی به دلم نشست، می‌خواستم تداعی شما را از این کلمه بشنوم؟

ببینید، وقتی می‌گوییم بداهه، شما (خیلی معذرت می‌خواهم) می‌توانید چرت‌وپرت هم بگویید. مگر این همه آدم‌ها که با هم حرف می‌زنند همه جدی حرف می‌زنند؟ همه حرف می‌زنند، همه هم بداهه حرف می‌زنند. این‌جوری نیست که کسی فکر کند...

مثل ناظمانی که بداهه مدح می‌گویند، خیلی هم مست و...؟

بله‌بله، اما وقتی ما می‌گوییم بداهه یعنی باید این بداهه، **آنی** را در شما ایجاد کند، این **آن** را بعضی‌ها ترجمه کرده‌اند به لحظه. لحظه **آن** نمی‌شود. **آن**داشتن یعنی که یک معنویت فرهنگی یا یک نبوغ درونی، یک خلاقیت زیاد، یک جوشش خیلی عمیق، جوششی که در لحظه‌ای طغیان کرده. شما حالا می‌خواهید این را به موسیقی یا شعر یا هر چی دربیاورید. آن جوشش باید وجود داشته باشد که **آنی** ازش ظاهر شود و در این **آن** ظاهر شدن، شما سه‌تار را بردارید سه‌تار بزنید؛ این اسمش بداهه است. همهٔ این جزئیات باید اتفاق بیفتد تا به این بداهه برسد. بداهه یعنی خلق ولی خلق به این مفهوم نیست، نه در غرب نه در شرق، که شما گرامر بلد نباشی یا در غرب هارمونی و کنترپوآن بلد نباشی، سازشناسی ندانی و مداد بگیری دست‌ات بخواهی بسازی! امکان‌پذیر نیست. در موسیقی ایرانی هم اگر ردیف ندانی، دستگاه‌ها را نشناسی، گوشه‌ها

را نشناسی، آثار را نزده باشی و به‌خصوص هضم نکرده باشی (نه این‌که فقط زده باشی و در جانت ننشسته باشد) نمی‌شود. حالا اگر آن داشته باشی درواقع فی‌البداهه در لحظه روی صحنه، در خانه، در یک آنی می‌گویی‌اش حالا بیاییم یک شاعر ببریم روی صحنه، یک موسیقی‌دان، یک آرشیتکت، یک نقاش، همهٔ این‌ها را ببریم روی صحنه، بگوییم که ما یک‌ساعت‌ونیم کنسرت داریم و چهل‌وپنج دقیقه از این کنسرت را در همین صحنه باید خلق کنیم. خیلی سخت است که شما در صحنه بخواهی مکث کنی و یک جملهٔ دیگر بزنی، این‌جاست که کسی که در صحنه یا در مقابل شنونده در آنی که به‌وجود می‌آید یا در یک لحظهٔ زمانی با آنی که به او دست می‌دهد بخواهد بنوازد، باید قریحه‌اش خیلی سرشار باشد یعنی قریحه‌اش باید مثل چاه آرتیزین همین‌جوری فوران داشته باشد. محتوا را هم باید خوب بلد باشد طوری که به‌اش فکر کند. ببین ما یک دوره آموزش می‌بینیم، یک دوره این را هضم می‌کنیم، یک دوره تمام این آموزش‌مان را خورد می‌کنیم و از بین می‌بریمش. اگر کسی نتواند آموزش را (موسیقی‌دان و هنرمند) از بین ببرد هیچ‌وقت به مرز خلق آزاد راحت نمی‌رسد. بچه را وقتی آموزش بدهی دیگر نقاش خوبی نمی‌شود در همان سه سال کارش تمام شده، باید بگذاری خودش برود، در چهار پنج سال اول دخالتی در کارش نکنی. یک‌دفعه به آقای دکتر شفیعی کدکنی گفتم به نظر من حافظ و مولانا وقتی آن به‌شان دست می‌داد شعر می‌گفتند و همان موقع هم می‌نوشتند و همان موقع هم تمام می‌شد. شفیعی به من گفت که در مورد مولانا درست می‌گویی ولی در مورد حافظ فکر نمی‌کنم که این‌طور باشد که من بعد باز با آقای ابتهاج صحبت کردم راجع به همین قضیه و هنوز در مورد حافظ عقیده دارم که اقلاً شصت‌درصد تا هفتاد‌درصد شعرهاش عین مولانا یک‌باره آمده تا آخر، و دست نبرده، اگر هم دست زده باشد احتمالاً دست‌زدنش خیلی کم بوده است و بداهه بوده.

من می‌گویم یا هنرمندی یا نیستی، وسط ندارد. اگر هنرمند نیستی ردیف‌دان هستی، مجری یا کارشناس موسیقی یا نوازندهٔ ارکستر هستی، اما هنرمند یک چیزی‌ست که تعداد افراد کمی می‌توانند شانس‌اش را داشته باشند که هنرمند شوند. حافظ می‌گوید که هر چه‌قدر می‌خواهی تلاش‌ات را بکن ولی این را فقط با تلاش به‌دست نمی‌آوری، هر چه توانی بکوش، ولی چیزهای دیگری هم می‌خواهد، جوهره هم احتیاج دارد. در یک سنگ بالاخره یک‌ذره باید طلا باشد تا از این عرصه حرکت کند. از نظر من همهٔ آدمیان گوهر واحد دارند و گوهرشان خدای‌گونه است، اما این گوهر را می‌دهید به یک جواهرساز تا برای‌تان یک جواهر درجهٔ یک درست کند، و بشود کوه نور، به کس دیگر همان گوهر را بدهید معذرت می‌خواهم چیز مزخرفی طراحی می‌کند که دیگر قابل بحث نیست.

مثل گفتهٔ میکل آنژ که می‌گوید من زوائد را از دور سنگ برمی‌دارم...

دقیقاً. من به چیز دیگری در این عرصه قائلم. می‌گویم اول آموزش است بعد تجربه و شناخت است، و بعد لذت بردن یا لذت‌ایجادکردن از هنر و از لذت یک مرحله فراتر، مرحلهٔ آزادگی و رهایی‌ست. بعضی از هنرمندان در تاریخ جهان از این مرحله گذشته‌اند تعدادشان خیلی کم است که به این‌ها می‌گویند هنرمندان اسپیریچوال (spiritual)، هنرمندانی که از مرز متریال (material) از مرز فیزیک به مرز متافیزیک رسیده‌اند.

مثل کی؟

مثل مولانا یا مثلاً در ساز درویش‌خان به نظر من این‌طور است. در یک جاهایی از ساز حسن کسائی، نه همه‌جا، در جاهایی که روح‌شان و تخیل روحی‌شان از مسئلهٔ فیزیک عبور می‌کند.

در میان هنرمندان غربی چه‌طور؟

مثلاً بتهوون این‌طوری‌ست. در جاهایی مالر. در جاهایی میان نقاش‌ها وانگوگ، با این‌که گوگن فوق‌العاده کارش زیباست، من هم خیلی کارش را دوست دارم ولی گوگن این مرز را رد نمی‌کند.

توی سینما؟

در سینما برای من مثلاً پازولینی این‌طوری‌ست. سینما برای او یک دوربین است که همه‌کارش را قبل از این‌که دوربین را بردارد در تخیلش ساخته است. پازولینی می‌دانی که ایران آمد. یکی از دوستان صمیمی من آقای کیمیاوی برای من تعریف کرد. گفت به ما گفتند که پازولینی دارد می‌آید و ما همه اهل سینما خوشحال و سرحال بودیم، امکان این‌که پازولینی را ببینیم مغتنم بود و همه هر کس می‌خواست کاری بکند رفتیم همه فرودگاه.

وزیری چند سال در غرب زندگی کرده؟ پنج سال. من بیست‌ویک سال در غرب زندگی کردم و سیصدتا کنسرت داده‌ام و در جامعه در حرکت بوده‌ام، در تمام اروپا و آمریکا. خب، من باور فرهنگی نداشتم که بخواهم در این مدت غربی بشوم، چون ایرانی‌ام.

پازولینی از هوا پیما آمد پایین.

می‌گفت ما نگاه کردیم ببینیم که دستیارها و عوامل فیلم و امکاناتی که پازولینی با خودش آورده چه‌جوری‌ست؟ دیدیم که پازولینی و فقط یک نفر دیگر آمدند. گفتند خب لابد بقیه بعداً می‌آیند... می‌گفت آقا بالاخره جلسهٔ معارفه وتشریفات و بعد حرکت به‌سمت اصفهان. ما می‌خواهیم ببینیم آقای پازولینی چه‌طور کار می‌کند تا چیزی یاد بگیریم. می‌گفت از روی سی‌وسه پل که می‌خواستیم رد بشویم دیدیم که دوربینش را آماده کرد و فیلم گرفت. گفتیم لابد در حال آزمایش کردن است. همین طور که ما می‌رفتیم و حرف می‌زدیم، او هی نگاه می‌کرد و از جاهایی هم فیلم می‌گرفت. چند روز گذشت و آقای پازولینی می‌خواستند برگردند. ما پرسیدیم؛ ببخشید آقای پازولینی شما کی برمی‌گردید که فیلمی که می‌خواستید را بسازید؟ همان که گلپایگانی هم آوازش را خوانده؛ گفت که ببخشید من فیلمم را گرفتم.

هزار و یک شب (Arabian nights)؟

من عاشق پازولینی‌ام. خیلی زیاد و حتی به همین دلیل رفتم ایتالیا و به اوستیا رفت‌وآمد می‌کردم. رفتم جاهایی که پازولینی رفته بود، خیلی دوست داشتم. رفتم نمایشگاه عکس پازولینی و شعر پازولینی، چه شعرهای زیبایی گفته واقعاً آدم حیرت می‌کند. او به‌زعم من بداهه‌پرداز است. با این‌که سینما هم یک هنر ترکیبی‌ست، ولی بداهه‌پرداز است. هنرپیشه‌هاش همه آدم‌های معمولی هستند و کم‌تر روی هنرپیشه‌های معروف کار می‌کند. می‌خواهد که همه‌چیز تازه باشد. می‌گوید شخصیت وقتی دفعهٔ اول دارد کار می‌کند مثل این است که یک‌جور بکارت دارد، یعنی دفعهٔ اولی که می‌خواهد شخص ظهور بکند باید درواقع همه‌چیز خودش را نشان دهد مثل یک آیین، یک جشن. بقیه را هم خب خیلی دوست دارم مثلاً کارهای برتولوچی را هم خیلی دوست دارم، البته، کارهای قدیمی‌ترش را بیش‌تر.

در شعر چه‌طور؟

بعضی از شعرای نوپرداز مثلاً نیما برای من این‌طوری‌اند، سهراب سپهری هم. یا فروغ، این‌ها اصلاً بداهه‌پردازند. حالا ممکن هست تغییراتی هم بدهند ولی این حالت را دارند، این شور و جوشش، جوشش شعری دارند، جوشش برای من مهم است، مثلاً شاهرودی برای من این‌طوری‌ست شعرهاش، ناظم حکمت این‌طوری‌ست.

سؤال این است چرا در موسیقی این مقدار تأکید بر گذشته‌گرایی و سنت‌گرایی هست؟

چون یک انقلابی به‌وقوع پیوسته و تمام ساختار نظام قبلی زیر و رو شده و به‌هم‌ریخته است و اندیشه‌های گوناگون بعد از این انقلاب از آن زیر آمده‌اند بالا و برای اولین‌بار بعد از مدت‌ها محفلی و یا مأمنی پیدا کرده‌اند که خودنمایی کنند و ظهور عینی پیدا کنند، همه‌چیز در حال شدن است، هنوز مملکت ما و ساختار اقتصادی، سیاسی و فرهنگی و هنری‌اش به یک صورت‌بندی نرسیده است تا ما نتایجی بگیریم و بگوییم که این نظام دارای ساختار اقتصادی تعریف‌شده‌ای است و هنر و فرهنگ به دنبالش دارای یک ساختار تعریف‌شده است. ما چون در حال شدن هستیم هنوز نمی‌توانیم راجع به صورت‌بندی‌ها حرف بزنیم، شما نگاه می‌کنید و اقلاً دو جریان زندهٔ موسیقی بعد از پنجاه‌وهفت می‌بینید، یکی جریان چاووش است که با رهبری آقای علیزاده، آقای مشکاتیان و من به‌عنوان آهنگساز شکل گرفت. یک جریان دیگر هم خیلی کُند بود به‌خاطر این‌که شرایط انقلابی هیچ‌وقت اجازه نمی‌دهد که شما محل امنی برای نشستن و کارکردن متدیک روی ارزش‌های سنتی که تا قبل از آن وجود داشته پیدا بکنید. در این‌جا جریان دوم که سیر تداوم سنت‌هایی است که به دست ما رسیده و باید به دیگران منتقل کنیم اما دچار سانحه شده است. در آن دوره حتی برای آدمی مثل من که به آن سنت‌ها خیلی علاقه دارد - به‌عنوان زیرساخت سنت‌های جدید - فرصتی برای پرداختن به سنت‌ها نبود حتی برای افراد چاووش هم. شما اگر صحبت می‌کردید که الان بیایید در کنار این کارهای نویی که ما داریم می‌کنیم یک جلسه آموزش ردیف را و ارزش‌های آن سنت را سینه‌به‌سینه ادامه بدهید، می‌خندیدند. یعنی آن حالت و کیفیت طوری تغییر کرده بود که کسی دلش نمی‌آمد در آن حال‌وهوا حتی شور بنوازد، حتی ماهور. نمی‌دانست چه می‌خواهد بزند، چیزی هم نبود که بزند تا جوابگوی نیازها باشد، ولی می‌دانست که آن را نمی‌خواهد و این فقط روحیهٔ بچه‌های چاووش نبود، روحیهٔ جامعهٔ جوانانی بود که در خیابان بودند و تمام دانشگاه تهران و خیابان انقلاب و کتابفروشی‌ها و دستفروشی‌ها، همه در تحرک یافتن یا پیداکردن چیزی بودند. در چنین وضعیتی که

توصیف کردم شاید حدود سه‌چهار سال حداقل تا بشود اصلاً این بحث را دوباره شروع کرد که هدف گروه شیدا بازسازی کارهای قدیمی یا آهنگسازی در چارچوب سنت‌ها بوده‌است. از سال ۱۳۵۴. حتی مرکز حفظ و اشاعه هم هدفش بازسازی موسیقی قدیمی بود. شاید چهار سال حداقل طول کشید تا کسی بتواند بگوید که خیلی خب حالا یک پیش‌درآمد درویش‌خان بزنیم. می‌خواهم شرایط را بگوییم. خیلی طبیعی است، نه‌فقط مال انقلاب ماست، در انقلاب روسیه، انقلاب کوبا و انقلاب چین هم همین‌طور بوده است. در بعضی از عرصه‌ها مثل عرصهٔ گرافیک، آن دوره، دورهٔ خیلی پرتحرک و بالنده و زنده‌ای شد چرا؟ برای این که هنر گرافیک حداقل با سنت انقلاب صنعتی و تکنولوژی صنعت چاپ، سابقه و تجربهٔ این نوع کارها را در انقلاب‌های دیگر داشت، به همین دلیل گرافیک اوج گرفت. ولی در عرصه‌های دیگر حتی نقاشی، شما تنها چیزی را که می‌توانستی ببینی نقاشی دیواری بود که آن هم مدل مکزیک و آمریکای لاتین را تا حدودی دنبال می‌کرد. یعنی نقاش‌ها هم درواقع نمی‌دانستند آن حال و هوا را باید چه‌طور بیان کنند یا چه شکلی به آن بدهند؟ دیگر نمی‌توانستی مثلاً صورت یار بکشی. در این شرایط درواقع موسیقی هم مثل بقیهٔ هنرها بود و برای همین است که شعر برای اولین‌بار در این انقلاب نتوانست نقش خودش را آن‌گونه که باید در سال‌های اول انقلاب بازی کند.

ولی شعر یک موضوع انتقادی داشت در سال پنجاه‌وهشت. مثل بعضی کارهای شاملو...

شاملو و تعدادی از شاعران نوپرداز خیلی پیش‌تر از این‌گونه مسائل دوری گزیده بودند و انقلاب فضای خودش را داشت به‌دست می‌آورد و دنبال افرادی می‌گشت که بتوانند بازگوکنندهٔ این فضای خیلی پرهیجان آرمان‌گرا باشند و شاید واقعاً بتوان گفت که خیلی از منقدین و خیلی از دانشمندها و جامعه‌شناسان، بر این عقیده هستند که این‌بار، این موسیقی بود که توانست خط اول حرکت باشد و تازه موسیقی هم نه در همهٔ عرصه‌ها بلکه فقط در چاووش و گروه شیدا و عارف. چون بقیه به آن دلایلی که گفتم اصلاً حضور نداشتند. این دو تا خط طبیعتاً با یک تغییراتی به‌هرحال می‌آیند تا اول انقلاب و ستیز اجتماعی و سیاسی مردم در مقابل مدرن‌گرایی، ستیزی که دیگر تقریباً می‌توان گفت یک قرن است که تمام منطقه را گرفته است چه در زمینه‌های عقیدتی، چه در زمینه‌های سنت‌های اجتماعی و چه در سنت‌های ملی. این دو خط با هم همگون نبودند چون دولت سابق پرچم‌دار مدرنیته بود و غاصب بود و مورد تأیید همهٔ آحاد ملت نبود به‌ویژه خواص و اهل اندیشه. مردم هم به‌خاطر این که داشتند فامیل فرهنگی‌شان را ازشان می‌گرفتند با دولت در تخاصم افتادند. هر برنامه‌ای که دولت اعلام می‌کرد خیلی‌ها می‌گفتند که این یا متحجر است یا قصد دارد ایران را ویران کند یا غربی کند یا بفروشد به خارجی‌ها. این وضعیت ما بود تا انقلاب. حالا این وسط چون امکانات آن‌ها در عرصهٔ موسیقی بیش‌تر بود، ضربهٔ هولناک‌تری را به روند پیشرفت موسیقی از داخل زدند، یعنی قبل از این که شکوفایی دورهٔ درویش‌خان و صبا بتواند به شکل یک صورت‌بندی خوب دربیاید، به‌نوعی به وسیلهٔ مدرنیته سرکوب شدند.

درویش‌خان هم در فرم‌هایی که کاملاً مشخص است از فرم‌های غربی گرفته، آهنگسازی کرده است؟

مثل چی مثلاً؟

مثل مارش یا پولکا یا حتی پیش‌درآمد که می‌گویند از فرم اورتور گرفته شده؟

نه هیچ‌وقت شما در روند کار هنرمند نمی‌توانید به یک اثر یا دو اثری را که ممکن است برای بچه‌ها نوشته باشد، یا برای سرگرمی نوشته باشد اهمیت بدهید. همهٔ هنرمندها از این چیزها دارند. در موسیقی غربی هم هست، چیز عجیب‌غریبی هم نیست، یعنی طرف مثلاً سمفونی‌ساز است، یک‌دفعه مثلاً یک والس هم می‌سازد، خب این یک‌دانه والس مبین شخصیت هنرمند نیست. درواقع چندجا هم من این حرف‌ها را خوانده‌ام بعضی اوقات در روزنامه و مطبوعات می‌نویسند چون درویش‌خان پولکا ساخته، یا مارش ساخته، پس معلوم می‌شود که نگرش غربی داشته است.

راجع به پیش‌درآمدها نظرتان چیست؟

پیش‌درآمد هیچ ارتباطی به اروپا ندارد.

خب نکتهٔ مهمی است...

درواقع این نیازی بود که شرایط انقلابی به‌وجودشان می‌آورد. فرم‌هایی را هم مثلاً من ساختم، یا آقای علیزاده و آقای مشکاتیان بعد از انقلاب بنا بر ضرورت‌های اجتماعی ساختند. آن‌ها هم بعد از انقلاب مشروطه همین وضعیت را داشتند، جامعه‌ای بود که می‌خواست در فرم‌های جدید آفرینش داشته باشد برای نیازهای جامعهٔ شهری و طبیعتاً آدمی مثل درویش‌خان...

حتی وقتی می‌آمد برای مصاحبه، من با یک پیراهن بدون کراوات خیلی ساده، از این یقه‌بسته‌ها و یک کت بدون یقه که در کنسرت‌ها هم می‌پوشیدم، می‌نشستم. وزیری با یک روبدوشامبر جیگری می‌آمد که لبه‌هاش همه آهارِدوزی بود. درست انگار در کاخ مثلاً ورسای می‌خواهیم با عموی ناپلئون ملاقات کنیم.

شما فکر نمی‌کنید که پیش‌درآمد از اورتور گرفته شده باشد؟

آخر اورتور با پیش‌درآمد خیلی فرق می‌کند، چون اورتور اصلاً در فرم موسیقی غربی مقدمهٔ اپرا است. این‌جا به‌اشتباه به هر چیزی که مقدمه و شروع چیزی بود گفتند اورتور. این از بی‌سوادی‌شان بوده چون آن‌وقت‌ها نمی‌دانستند اورتور ترجمهٔ عین‌به‌عین است. اورتور فرمی‌ست که قبل از بازشدن پردهٔ اپرا نواخته می‌شود تا شنونده را متمرکز کند و در فضای کلی اپرا قرار بدهد، ولی این‌جا اورتور را به‌عنوان مقدمهٔ تصنیف گفته‌اند و نه پیش‌درآمد! مثلاً قدیم رادیو می‌گفت اورتور ترانه از آقای فلانی. اورتور یعنی چیزی که شما قبل از کلام بنوازید یا نمایشی باشد و مقدمه‌ای باشد برای نمایش.

ما و هندی‌ها پیش‌درآمد نداشتیم ولی پیش‌درآمد در فرهنگ کشورهای اسلامی فرم‌های خیلی قدیمی دارد که این نوع پیش‌درآمد متأثر از بشرف یا پشرف است. درواقع همان پیش‌درآمدی‌ست که در ترکیه اَجرا می‌شده است، چون ترکیه به ما در انقلاب مشروطه خیلی نزدیک بود و ارتباط با استانبول زیاد بود. به ترکیه می‌رفتند برای ضبط موسیقی و آن فرم به گوش بعضی‌ها رسید و درویش‌خان هم آدم باهوشی بود. این فرم به شکل خودجوش به‌وجود آمد ولی شاید مقداری هم نگاهی به موسیقی عرب‌ها یا موسیقی مصری‌ها داشته باشد. البته فرم‌های ریتمیک متنوعی در موسیقی عرب‌ها و ترک‌ها هست که موسیقی ما هیچ اقتباسی از آن‌ها نکرده است. ببینید هندی‌ها و ایرانی‌ها دارای یک تیرهٔ نژادی هستند و موسیقی‌شان خیلی روحانی‌ست و برای حفظ کردن روحانی بودنش نه هندی‌ها دنبال پیش‌درآمد رفتند نه ما. فرم موسیقی ما عبارت از موسیقی سازی بود که بدون ریتم اجرا می‌شد تا به شما تمرکز بدهد و شما آرام‌آرام وارد موسیقی شوید، مثل راگاهای هندی. نوازنده یک‌ربع، نیم‌ساعت فقط راگا می‌نوازد تا شما وارد فضا شوید. در ردیف هم این‌گونه بود. بعضی از مطالب ریتمیک در متن ردیف وجود داشت (فقط چهارمضراب)، در بعضی از دستگاه‌ها بود آن هم خیلی کوتاه.

داشتید می‌گفتید که جریانی را که درویش و صبا به‌وجود آوردند توسط جریان دیگری قطع شد...

یعنی باز من آن‌ها را در خطوط موازی می‌بینم که با هم در تخاصم‌اند ولی به‌خاطر سیاست‌های حکومت و بودجه‌بندی‌های دولتی، کسانی که موسیقی‌دان بودند و بارز و خیلی هم عالی، نتوانستند سنت‌شان را به دیگران منتقل کنند. مشکل این‌جاست که ما هر وقت می‌خواهیم از درون خودمان زایش پیدا کنیم و با فکر خودمان مدرن شویم چیزی را از غرب، به ما تزریق می‌کنند و ما قدرت خلاقیت فردی خودمان را برای این که بتوانیم از یک مرحلهٔ تاریخی عبور کنیم از دست می‌دهیم. ما بارها و بارها در طول ۱۴۰۰ سال حکومت اسلامی مدرن شده‌ایم و بارها و بارها دوباره رفته‌ایم پایین. مگر می‌شود که مثلاً شما این‌همه ابنیهٔ تاریخی زیبا داشته باشید و بگویید این هنر معماری بی‌نظیری نیست؟ یا حتی مدرن نیست؟ چون مدرنیته یک دورهٔ مشخص دارد: مدرن تایم (modern time). خب دوره‌اش تمام شده است. حدوداً دویست سال از آن گذشته است، ولی در ایران هنوز از مدرنیسم حرف می‌زنند و باز مدرن‌بودن را با اروپا می‌سنجند. ما الان قبل از قرن نوزده زندگی می‌کنیم. هنرمان مال قرن نوزده است. مگر این‌همه نمایشگاه‌ها را نمی‌بینیم، امروز از چیزهایی حرف می‌زنند که من خنده‌ام می‌گیرد، تا کی دیگر؟

ولی بعد از قوت گرفتن جریان دوم که تکیه بر ارزش‌های ایرانی داشت و نمونه‌اش گروه‌هایی مثل گروه‌های حفظ و اشاعه و گروه شیدا و عارف بودند، باز می‌بینیم که بعد از انقلاب و این‌بار بدون ادعای کسانی مبنی بر غرب‌گرایی این جریان ادامه پیدا نمی‌کند؟ بعداً بعضی از این افراد یا گروه‌ها متوقف شدند یا این که به تکنوازی روی آوردند از جمله خود شما.

می‌خواهید دلیل واقعی‌اش را بدانید؟ دلیل واقعی‌اش نگرش ایدئولوژیک است. حالا من و دوستان موسیقی‌دانم

در این بلاتکلیفی چه باید بکنند؟ باید منتظر باشند تا صد سال بگذرد تا شاید تکلیف موسیقی روشن شود؟ آیا اصلاً به این موضوع مهم اجتماعی و کاربردی فکر می‌کنند که موسیقی مقولهٔ تاریخی اجتماعی یک ملت است؟ موسیقی در شرایط نابرابری قرار دارد. من در دولت بازرگان که یک‌سال‌ونیم طول کشید (تازه آن‌وقت هم با فشار و سختی حرکت کردیم) کنسرت‌هایی در تهران دادم که فقط آدمی مثل من امکانش را داشته است که چنین خطرهایی بکند. در کنسرت پارک ارم می‌خواستیم چاووش هشت را با آقای ناظری اجرا کنیم که چند نفر مسلح وارد صحنه شدند و تازه شنونده‌ها خانوادهٔ شهدا بودند. همه زن بودند و همه هم چادری بودند و بچه‌های‌شان بغل‌شان بود. آمدند گفتند آقا جمعش کنید. در آن شب خود خانواده‌های شهدا آن‌جا تحصن کردند به‌خاطر بی‌احترامی‌ای که به ما شده بود. ما هم که قرار نبود بابتش پول بگیریم و تازه به دعوت خودشان این کنسرت برگزار می‌شد و موسیقی سنتی ایرانی هم به آن شکل سابقش نبود؛ یعنی اول شش سرود اجرا می‌شد و بعدش هم چاووش بود، در این شرایط، بر من حرجی نیست. در چنین شرایطی ما می‌خواهیم راجع به مسائل فلسفی یا زیباشناسی یا فرم موسیقی یا مثلاً بود و نبود موسیقی صحبت کنیم. شرایط، شرایط عینی درستی نیست. این صحبت‌ها مال وقتی‌ست که موسیقی هم مثل بقیهٔ هنرها (و البته نه همهٔ هنرها، مجسمه‌سازی هم دچار همین مشکل است) تکلیفش روشن شود.

نظرتان دربارهٔ کاربرد کلمهٔ سبک برای بعضی از شیوه‌های اجرایی در موسیقی ایرانی چیست؟ مثل سبک اصفهان یا سبک تهران آیا سبک این‌جا به همان مفهوم سبک در ادبیات است؟

اولاً من اصلاً با این نگرشی که کسی در مقابل من بنشیند و همهٔ ذهنش، با فانکشن (Function) ذهنی‌اش در قیاس با غرب باشد مشکل دارم. من چه‌کار دارم غرب چه‌کار کرده است؟ غرب به غربی‌ها ارتباط دارد. من می‌خواهم بدانم در این‌جا چه اتفاقی افتاده است؟ اول صحبت هم گفتم غرب شرایط تاریخی دیگری داشته و ما شرایط تاریخی دیگری. منطقه یک شرایط تاریخی مشترک دارد. کشورها هم شرایط تاریخی خاص خودشان را دارند ولی وقتی که قیاس می‌شود، این فکر پیش می‌آید که سبک را غربی‌ها درست کرده‌اند.

نه! ببینید موضوع کاربرد کلمات است. ما می‌گوییم سبک رئالیسم یا سبک امپرسیونیسم این دوتا با هم خیلی فرق دارند. و در مقابل همین، کلمهٔ سبک در موسیقی ایرانی جلوی شیوهٔ آوازخواندن در اصفهان یا تبریز و تهران قرار می‌گیرد. سؤالم این است که این کاربرد کلمهٔ سبک در موسیقی ایرانی، همان معنی را می‌دهد که مثلاً یک سبک ادبی یا یک سبک نقاشی؟

خب به من چه مربوط که معنا می‌دهند یا معنا نمی‌دهند؟ به من ارتباط ندارد که سبک در اروپا چه معنایی می‌دهد. سبک در ایران که استفاده شود یعنی مکتب، مکتب یعنی اکول، اکول یعنی اسکول (School). مشابه‌اش هم در غرب هست اما وقتی می‌گوییم سبک عراقی، سبک هندی مگر این‌ها را از اروپا گرفته‌ایم. سبک هندی چه ارتباطی دارد به سبک عراقی، دو گونه شعر متفاوت است.

ولی در شعر می‌توان آن‌ها را از هم تشخیص داد...

خب بله، برای این که فرم‌هایی که ما در ادبیات داشته‌ایم در موسیقی هم داشته‌ایم، نمی‌توان گفت که موسیقی یک چیز جدا بافته از تمام تمدن ایران است. اگر مسجدی درست می‌کنند که مرکز آکوستیکی باید داشته باشد تا این مرکز آکوستیکی بتواند صدا را تشدید کند (که در واقع بهترین آکوستیک‌ها را هم مساجد دارند) این چه ارتباطی دارد به غرب؟ ایرانی‌ها خودشان به‌عنوان بزرگ‌ترین اندیشمندان و دانشمندان در منطقه بزرگ‌ترین خدمت را به تاریخ تمدن و تعالی و تکامل جهان کرده‌اند. من دنبال آن خط سیرم که ما تکلیف‌مان الان با آن خط سیر چیست؟ در یک کشور که به یک چنین درجه‌ای از اعتلا رسیده است، صحبت من این است که کجا این فطرت یا سکوت یا گسست به‌وجود آمد؟ یک قسمتش آن‌موقعی به‌وجود آمد که غربی‌ها تحت نام استثمار نوین کشورها را از محتوای ملیت خودشان و محتوای ذهنی و محتوای پیشرفت‌شان با تزریق بی‌موقع (الان فهمیده‌اند که بی‌موقع بوده است) روند فرهنگی و رشد تاریخی را مخدوش کرده‌اند و دارند تقاصش را پس می‌دهند. ما اگر رشد تاریخی خودمان را از درون انقلاب مشروطیت آغاز کرده بودیم و آمده بودیم جلو و این سیاست استعماری ما را چپرو نمی‌کرد، و حکومت شاهنشاهی را به زور به مجلس تحمیل نمی‌کردند و ما در همان موقع جمهوری شده بودیم خیلی فرق می‌کرد. چرا عارف مارش جمهوری می‌سازد؟ برای این که شرایط این‌جوری بود که همه فکر می‌کردند قرار است جمهوری شود. ولی باز ما را در نظام شاهنشاهی می‌اندازند تا بتوانند این آمپول غربی را به ما تزریق کنند. حکومت دیکتاتوری خیلی راحت است برای این که غرب هر چیزی را که دلش می‌خواهد به ما تحمیل کند. اگر آدم می‌خواهد که در شرایط درست‌تر قرار بگیرد باید در رابطه با منطقه و کشورش باشد، نهادها و نهادینه‌های ذهن باید پویا و خلاق باشند و به موازاتش باید نگاهش به دنیای بیرون از محیط کشورش هم باشد. و دنیای بیرون فقط غرب نیست از دنیاهای بیرون، یکی اروپاست، یکی روسیه است، یکی منطقهٔ چین، یکی آمریکای لاتین است. ما چه از آمریکای لاتین می‌دانیم؟ همه‌اش باید ببینیم که پیکاسو چه‌کار کرده؟ ماتیس چی‌کار کرده؟ خسته شده‌ایم دیگر. واقعاً یعنی من که خسته شده‌ام از دست این داستان ماتیس و پیکاسو و... اگر یکی دوسه تا کتاب هم از آمریکای لاتین ترجمه نشده بود ما الان از آن‌ها چیزی نمی‌دانستیم. ما نمی‌دانیم برزیل چه‌کار می‌کند. آرژانتین چه‌کار می‌کند؟ جامائیکا پوشیدنی‌ست یا خوردنی؟ ما اصلاً موسیقی رگه (reggae) را نمی‌شناسیم. مثلاً چرا در ایران موسیقی رگه نمی‌آید؟ چرا باید موسیقی پاپ، آن هم از نوع مزخرف‌اش بیاید؟ اتفاقاً رگه پتانسیل انقلابی‌اش از همهٔ موسیقی‌ها بیش‌تر است. شعرهای باب مارلی هم نمونه‌اش. در شعرش می‌گوید Stand up! Stand up! آخرش هم کشتندش. چرا ما دنبال این‌ها نمی‌رویم؟ ما فقط چسبیده‌ایم به این که سیر تاریخی بتهوون چه شد، باخ چه شد؟ الان هم که تمام موسیقی کلاسیک اروپایی ورشکسته است عزیز من! تمام ارکستر سمفونی‌ها ورشکست شده‌اند. تمام‌شان به هم خورده‌اند. الان اگر یک‌ذره سوبسیدی که از طرف دولت‌ها به ارکسترها می‌دهند قطع شود آن‌ها از هم پاشیده می‌شوند. تو فکر می‌کنی در جامعهٔ اروپا چند درصد مردم موسیقی کلاسیک گوش می‌کنند؟ دو درصد هم نیستند. تمام سالن‌ها خالی‌ست، چرا؟ برای این که جان موسیقی کلاسیک، بعد از دورهٔ دبوسی و راول، ارتباط اجتماعی و فرهنگی خودش را با آن جامعه از دست داد. چون درست است که هنرمند حق دارد ذهنیت خودش را اجرا کند اما اگر فقط حق داشته باشد ذهنیت خودش را به شکل منفرد و مجرد از تاریخ مطرح کند همان بلایی سرش می‌آید که در مونرآل دیدم. رفتم کنسرت موسیقی مدرن از بهترین آهنگساز کانادایی، پانزده نفر آمده بودند که از آن پانزده نفر هم، چهارده نفرشان دانشجوی موسیقی بودند. این شده است آخر عاقبت این موسیقی. چرا در موسیقی پاپ آدمی مثل پیتر گابریل یا استینگ (Sting) یا التون جان یا پینک فلوید این‌قدر دنیا را تحت تأثیر قرار داده‌اند؟ حالا خواص جامعه که موسیقی کلاسیک گوش می‌کردند این نوع موسیقی را گوش می‌کنند. چون آن موسیقی دیگر نیازهای یک آدم را تأمین نمی‌کند. موسیقی غربی الان در اوج خود یک موسیقی الکترونیک تجریدی ذهنی‌ست. ما همیشه این‌طور هستیم که باید صد سالی آن‌ها را تقلید کنیم تا بفهمیم که خطا بوده است. ما اصلاً برای چه باید تقلید کنیم؟ ◀