هشت سلیقه و تفکر در موسیقی امروز ایران

□ تورج زاهدی

نوشتهٔ آقای رضا مهدوی در ادبستان شمارهٔ ۳۴ با عنوان «بررسی یک کتاب همراه با نوار: سه شیوهٔ تکنوازی» نشانهٔ نیکی بود، برای طرح یکی از اساسی ترین مشکلات جامعهٔ کنونی موسیقی در ایران.

امروزه موسیقی ایرانی، به سبکها و شیوه های گوناگونی ارائه می شود. در حالی که زمانی نه چندان دور ـ مثلا در زمان قاجار ـ در تمام کشور، فقط یك نوع موسیقی ارائه می شد، که همانا موسیقی سنتی بود. بر هیچ کس پوشیده نیست که نه جایز است و نه ما می توانیم همچون جزیرهٔ تك افتاده ای در دل اقیانوسی عظیم، خود را از هنر و معارف جوامع مختلف بشری منتزع کنیم. از این رو در پی آمد ایجاد روابط سیاسی و اقتصادی با ملل دیگر ما نیز به نحو گریز ناپذیری، با هنر و دانش سایر جهانیان آشنا شدیم، و در نتیجه تحت تأثیر قرار گرفتیم. در این میدان تأثیر و تأثر، ملل غربی، به سبب برخورداری از تکنیکی قوی و حتی مرعوب کننده و نیز تبلیغاتی وسیع و فراگیر، بیش از ملل دیگر، بر موسیقی ما اثر گذاشتند.

تأسیس دارالفنون، و راه اندازی شعبهٔ موسیقی نظام، که به وارد کردن معلمین غربی موسیقی انجامید، برای اولین بار ما را با نوع تازه ای از موسیقی آشنا کرد. ژان باتیست لومر، موسیقیدان فرانسوی، جزو اولین کسانی بود که موسیقی سنتی را با ارکستر بزرگ و به شیوهٔ غربی اجرا کرد. بر همین اساس بود که شاگردش، مین باشیان، این سبك را قوام بخشید، و به همان سیاق، به شاگردانش سپرد. کلنل وزیری نیز پس از تحصیل در غرب، به ایران آمد و با تأسیس اولین مدرسهٔ موسیقی در ایران، به طور جدی به آموزش نظام موسیقایی به روش خود پرداخت.

حالا دیگر، موسیقیدانان ایرانی، غیر از موسیقی سنتی، شیوه های دیگری هم برای اختیار کردن داشتند. و مردم نیز ناچار نبودند که بدون حق انتخاب، فقط شنوندهٔ یك نوع موسیقی باشند. زیرا می دیدند نسل نوینی از موسیقیدانان ایرانی پدید آمده است که حرفهای تازه ای داشته، و نغمه های جدیدتری ساز می کنند.

تعدّد شیوه‌های ارائهٔ موسیقی، همچنان که در تمامی کشورهای جهان آزموده شده، بی‌هیچ تردیدی، محملی برای رشد و ترقی است و ما می‌توانستیم برای رسیدن به موفقیّت، رازهای نهانی بسیاری را، از برخورد با سبکهای مختلف، کشف کنیم. اما به دلایلی که شاید مختص فرهنگ ما باشد، این تبادل تجربیات تبدیل به جنگی شد که خصمانه‌ترین نیات منفی را به دنبال می‌کشید.

بسیاری از موسیقیدانان ما خود را درگیر این جدال فرسایشی و بیهوده کردند. به نحوی که با خودبینی مطلق، غیر از خود، کسی را نبینند و حتی سایر همکارانشان را مسخره و مضحکه کنند. بازار غیبت و بدگویی به اوج خود رسید. و هرکس، در هر منبر که بود، با توسّل به اختیاراتی که داشت، تندترین الفاظ را در جنگ با موسیقیدانان سبکهای دیگر به کار می‌گرفت.

به این ترتیب، رقابت شرافتمندانه، تبدیل به مبارزهٔ حقیرانه‌ای شد که مملو از عدم تحمّل و سعایت و ناسزا بود. اما اقلیّت محدودی، موفق شدند که با توسل به بلندنظری از این دام شیطانی بگریزند. موسیقیدانانی که در این نوشته نامشان آمده، همگی در شمار همین اقلیت محدود هستند. توضیح ضروری این که برای جلوگیری از تعدّد اسامی، در این نوشته فقط به عنوان «مثال» از اسامی موسیقیدانان استفاده شده است. به همین جهت باید توجّه شود که این مقاله را نمی‌توان به عنوان فهرستی از موسیقیدانان شرافتمند تلقی کرد.

موسیقی ایرانی، امروزه به هشت طریق در کشور ارائه می‌شود، که بدون ترتیب اهمیّت عبارتند از:

۱. موسیقیدانانی که موفق شدند خود را از تأثیرات غرب برهانند، و موسیقی سنتی را با اصیل‌ترین شکل ممکن ارائه دهند. این دیدگاه چندان بر اصالت و پاکی موسیقی سنتی تأکید می‌ورزد که حتی استادی مانند درویش خان را، کاملاً سنتیّ تلقی نمی‌کند. این گروه تعریفی از موسیقی سنتی به دست می‌دهند که ناظر بر کهن‌ترین شکل موسیقی در کشور، یعنی معطوف به زمانی پیش از یورش فرهنگی غرب است. امروزه اساتیدی مانند مجید کیانی و صدیف، نمونهٔ بارز چنین برداشتی هستند. پس از این دو، می‌توان از پیروان صدیق و وفادارشان نام برد، که به رغم جوانی، می‌کوشند تا با چشم‌پوشی از به اصطلاح «پُست مدرنیسم» و برخورداری از روشی خاصّ عقاید استادان مورد علاقه‌شان را تأویل و تفسیر کنند. افراد و جوانانی مثل سید علیرضا میرعلی نقی، سید وحید بصّام، و رضا مهدوی [که این روزها در مطبوعات و صفحات فرهنگی ـ هنری روزنامه‌ها، مطالبی به قلم آنها می‌خوانیم].

براساس تفسیر این گروه، حتی اساتیدی مانند محمدرضا لطفی نیز نمی‌توانند سنتی تلقی شوند، و حداکثر ـ آنهم با قدری اغماض ـ نیمه سنتی خواهند بود.

۲. گروه دوم اگرچه همچنان سنّتی هستند، اما با در نظرگرفتن مقتضیات زمان، معتقدند که همان محتوای کاملاً سنتی را، می‌توان با سازهای غیرسنتی نیز اجرا کرد. آنها چنین توجیه می‌کنند که ساز، وسیله‌ای بیش نیست، و در نتیجه، «آنچه نواخته می‌شود» مهمّ است. در پیامد این پندار، سازهایی مثل ویلن، پیانو، کلارینت (یا با نام فارسی‌اش: قره نی)، و حتی فلوت، وارد موسیقی سنتی شد. از پیروان این بینش، می‌توان به چنین موسیقیدانانی اشاره کرد: استاد کلنل وزیری، استاد ابوالحسن صبا، استاد روح‌الله خالقی. و از موسیقیدانان کنونی: استاد علی تجویدی و استاد حسین دهلوی.

۳. گروه سوم، معتقدند که فقط سازهای سنّتی مجاز به شرکت در ارکستر هستند. زیرا هر ساز، دارای شخصیتی ویژه است، که موسیقی همان اقلیمی را که به آن تعلّق دارد، افاده می‌کند. لذا ارکستری تشکیل می‌دهند که فقط از سازهای سنتی تشکیل شده است. سازهایی مثل نی، کمانچه، تار، سنتور، ضرب؛ و البته گاهی هم «سه تار»؛ زیرا سه تار به علّت پایین بودن سطح صدادهی، بیشتر در مقام تکنوازی به کار می‌رود، و صدایش عموماً در ارکستر گم می‌شود، و تحت نفوذ صدادهی بالای سازهای دیگر، اصلاً شنیده نمی‌شود. مگر در لحظاتی که ضمن اجرای پایهٔ قطعه توسط سازهای دیگر، جمله‌ای را به تنهایی اجرا کند.

از آنجا که هر ارکستر، لازم است که از قدرت همنوازی کاملی برخوردار باشد، سازهای دیگری هم به این مجموعه افزوده شد؛ که اگرچه با تعبیر گروه اول، نمی‌توانند سنتی تلقی شوند (زیرا سابقه‌ای در اجراهای اساتید کهن ندارند) اما قطعاً نه تنها به هیچ کشور دیگری تعلق ندارند، بلکه کاملاً ایرانی تلقی می‌شوند. برخی از این سازها، از تغییر (و به قولی، از تحوّل) همین سازهای سنتی به وجود آمده‌اند. مثل «تارباس» یا «بم تار»، که کاملاً شبیه تار است، با این تفاوت که کاسه‌اش بزرگتر بوده و فقط سه سیم تك دارد (تار، دارای سه جفت سیم است)، نقّاره فاقد پوست است، و سیمها به خاطر داشتن صدای بم، قدری ضخیم‌ترند. که برای حصول به این مقصود، از سیمهای ویلنسل استفاده می‌شود.

برخی دیگر، به دلیل این که غیر از ایران، در کشورهای دیگر (عموماً کشورهای عربی) هم مورد استفاده قرار می‌گیرند، از اصالت کامل برخوردار نیستند، مثل عود یا قانون. بقیهٔ سازها نیز محلّی‌اند (باید توجه داشت که صفت «محلّی» اگرچه مربوط به مناطقی از کشور ایران باشد، از واژهٔ «سنتی» کاملاً متمایز است). مانند دف، قیچك (غژك)، و رُباب. «ضرب زورخانه» نیز چنان که از نامش مستفاد می‌شود، «سنتی» نیست. امّا جز در کشور ایران، در هیچ نقطه‌ای از جهان نمونه و همتا ندارد.

در این گونه ارکسترها، هر چند که سازها کم و بیش «سنتی» هستند، اما آهنگساز مجاز است از برخی تمهیدات غیر سنتی، مثل سؤال و جواب گروهی از سازها (ساز یا سازهایی) یك جمله را بنوازد، و بلافاصله در پاسخ آن، جملهٔ دوم توسط ساز یا سازهای دیگری پاسخ داده شود، و برای این کار از هارمونی غربی و حتی کنترپوانی خفیف، استفاده کند.

اولین کسی که به تحقیق، این روش را به کار برد، «کلنل وزیری» بود. و از موسیقیدانان کنونی می‌توان به استاد فرامرز پایور، محمد رضا لطفی، حسین علیزاده، و پرویز مشکاتیان اشاره کرد. هرچند که محمد رضا لطفی (غیر از موارد نادری مانند نوار چاووش شمارهٔ سه، که تصنیف «شب نورد»ش با صدای استاد محمدرضا شجریان و با مطلع «شب است و چهرهٔ میهن سیاهه» سرودهٔ اصلان اصلانیان، ضمن اجرا با سازهای سنتی، با قواعد موسیقی مغرب زمین ساخته شده بود) اغلب، کارهایش را به صورت «مونوتون» ارائه می‌دهد. [مونوتون، یعنی این که همهٔ سازها، جملهٔ واحدی را، مشترکاً بنوازند]، اما نوع جمله بندی، تجاوز از چارچوب ردیف؛ کاربرد فواصلی بیش از چهارم یا پنجم؛ سازبندی به صورت سئوال و جواب؛ اجرای آواز توسط خواننده یا ساز، بر روی پایه‌های ثابت و مشابهی که به طور مکرر و مسلسل در پی هم می‌آیند؛ کفایت می‌کند تا گروه اول، او را غیر سنتی بداند. همین سرنوشت، به طور مشابهی در تقدیر پرویز مشکاتیان نیز رقم خورده است. چنان که هر چه بکوشیم او را سنتی تلقی بکنیم، باز هم گروه اول، با ثابت قدمی (به خود اجازه نمی‌دهم که بگویم: تعصب) زایدالوصفی، او را غیر سنتی می‌خوانند.

۴. گروهی دیگر، برآنند که «موسیقی سنتی» را می‌توان با ارکسترهای بزرگی که در جهان معمول است اجرا کرد. اینان، سازهای سنتی را فاقد ظرفیتی می‌دانند که اجازهٔ شرکت در چنین ارکسترهایی را داشته باشند. و به همین جهت تار و سه تار را حذف کرده و در این مسیر، کمانچه جایش را به ویلن (و خانواده‌اش، مثل ویلن آلتو، ویلنسل، و کنترباس) می‌دهد. فلوت و کلارینت به جای نی می‌نشینند، و «پیانو» نیز با قدری دستکاری (مانند تغییر کوك، به خاطر داشتن فواصل ربع پرده، از قبیل «کرن» به جای «بمول»، یا «سُری» به جای «دیز»)، حریف قدَری همچون سنتور را از میدان به در می‌برد.

نمونهٔ کامل چنین ارکسترهایی را، می‌توان در اوج اقتدار برنامهٔ «گلها» و شاخه‌های دیگرش، به خاطر آورد. روح‌الله خالقی و جواد معروفی از پیشگامان این بینش بودند. هر چند که قبلاً کلنل وزیری پایه‌اش را گذاشته بود، اما موفق نشد به طور کامل راه خود را ادامه دهد، اما شاگردانش، با وفاداری مطلق، رهنمود استاد را بدون کمترین تخطّی و تغییری آویزهٔ گوش کرده و تداوم بخشیدند.

امروزه استاد علی تجویدی و استاد فرهاد فخرالدینی ادامه دهندهٔ همین شیوه از نگرش به موسیقی هستند. و حتی اگر خود نهذیرند. آثارشان گواه صادقی بر این مدعا است.

لازم به توضیح است که چه بسا، در مواردی، به طور محدود و گسترش نیافته‌ای، ساز سنتی هم در این نوع ارکسترها به کار رفته باشد. اما این تمهید، نشانگر «تغییر» رویه نیست. زیرا ساختمان اصلی و ذاتی کار، همان است که در سطور بالا از نظرتان گذشت. و کاربرد ساز سنتی، شاید گونه‌ای نوجویی، و یا شیوه‌ای برای وسعت صدادهی ارکستر باشد. هر چند که می‌تواند ناشی از این عامل نیز باشد که بعضی از جملات را، جز ساز سنتی، هرگز نمی‌توان به ساز دیگری سپرد. اما هر چه هست، حضور ساز سنتی در این ارکسترها، ذیل زائد بر اصلی است، که هویت واقعی این شیوه از کار را منتفی نمی‌کند.

آنچه مسلم است این گروه قطعاً احترام ویژه و درخوری برای موسیقی سنتی قایل است؛ و به رغم برخی تکروی‌ها و چشم‌پوشی از سنّت، می‌کوشد تا موسیقی سنتی را به عنوان اصلی‌ترین مواد مورد استفاده، برای اجرا و ارائه، وجههٔ همّت خود قرار دهد.

اما در پیامد اندیشه‌ای مبنی بر تجاوز از حدّ و حدود بومی و منطقه‌ای، این عده در تلاش هستند که موسیقی سنتی را در سطح وسیع و جهانی اشاعه دهند. و به همین جهت چاره‌ٔ کار را در آن دیدند که از ابزار جهانی استفاده کنند تا گوشهای ناآشنا با موسیقی سنتی ما لااقل دستاویز و مستمسکی داشته باشند تا به کمک آن، دهلیزی به اعماق موسیقی سنّتی بزنند، و از مواهب آن بهره‌مند شوند. چنین به نظر می‌رسد، که بدون این امتیاز، ملل دیگر و به ویژه غربی‌ها، مشکل زیادی برای ایجاد رابطه با موسیقی ما داشته باشند. مشکلی چندان عمیق وشدید که پس از قدری تلاش، وادارشان می‌کند تا کاملاً از این هدف منصرف شوند. اینها نکاتی است که یك مخاطب منصف و بی‌طرف و بی‌غرض به رغم مخالفتش با این نوع ارائه موسیقی سنتی، نمی‌تواند در صداقت و خوش نظری این دسته از موسیقیدانان کشورمان شك کند و از تلاش آنان تحت تأثیر قرار نگیرد.

۵. گروهی دیگر، که تا حدّ زیادی شبیه گروه قبل هستند، با حفظ و تعادل، می‌کوشند تا تلفیق مناسبی میان موسیقی سنتی، و موسیقی مغرب زمین، برقرار کنند. آنها خود، سبك ویژه‌شان را از قبل نامگذاری کرده‌اند: «سبك موسیقی ملی».

این عنوان توسط هوشنگ کامکار پیشنهاد شد، و تقریباً بالاتفاق مورد تأیید قرار گرفت. در این شیوه، سازهای سنتی می‌توانند در کنار ارکستر سمفونیك، همنوازی کنند. ممنوعیت ترکیب سازها تا حدّ زیادی از بین رفته است. لذا هم قواعد غربی قابل اجراست، و هم آنچه که موسیقی سنتی براساس آن استوار آمده است.

محتوای کار، اغلب شامل موسیقی‌های محلی است و در میزان محدودتری، موسیقی سنتی نیز توسط همین ارکستر تلفیق شده، اجرا شده است. اما از آنجا که موسیقی محلی، به دلیل فقدان خصایص دست و پاگیر موسیقی سنتی که اجرا با ارکستر بزرگ را مشکل می‌کند، امکانات بیشتری در دسترس آهنگساز قرار می‌دهد، بیش از موسیقی سنتی در این سبك طرفدار دارد. ضمن این که چون از سوی دیگر، طرفداران موسیقی سنتی خالص، این شیوه را مذموم می‌شمارند، اینان نیز تا سر حد امکان می‌کوشند که از کاربرد موسیقی سنتی خودداری کنند. اما این هم حقیقت دارد که موسیقی سنتی، امکانات کافی برای اجرا با ارکستر بزرگ را ندارد.

از پایه گذاران این شیوه، می‌توان کلنل وزیری را نام برد. اما این استاد ابوالحسن صبا بود که پس از مرگش با سپردن رهبری ارکستر به استاد حسین دهلوی، بر استحکام این شیوه افزود. هر چند که استقلال و رشد اصلی «موسیقی مکتب ملی» را باید در همین سالهای پس از انقلاب جستجو کرد. تلاش خستگی‌ناپذیر و تحسین‌آمیز افرادی مانند فریدون شهبازیان، کامبیز روشن روان، و... چنان که گفته شد، هوشنگ کامکار، این سبك را کاملاً تثبیت کرد و استواری بخشید.

۶. اکنون نوبت به گروهی می‌رسد که تعدادشان بسیار اندك است، و خارج از هر نوع قیل و قال، و بدون شرکت در بحث و جدلهای مرسوم، در خلوت، به کار خود مشغولند؛ و حتی جز در مواردی که خود به خود پیش می‌آید، تمایلی به ارائه کارشان (خواه به صورت نوار باشد یا اجرایی از طریق دیگر) ندارند.

عقاید این گروه تا حدی شبیه نظریات گروه اول است. با این تفاوت که موسیقی سنتی را اساساً مقوله‌ای عرفانی معنا می‌کنند. و بر این اساس، تمامی اهداف سلوك و عرفان اسلامی را، با اجزاء و داده‌ها، و قواعد موسیقی سنتی تطبیق می‌دهند. چنان که مثلاً در مورد آموزش موسیقی سنتی، به اتودهای آموزشی معتقد نیستند، و به جای آن، مرور ردیفها را، که در سکوت کامل انجام می‌شود، پیشنهاد می‌کنند. در روند سبك آموزش غرب ـ که تقریباً تمامی گروهها آن را پذیرفته‌اند ـ شاگرد، اتودهای پیچیده و مشکلی را (نسبت به سطحی که به آن رسیده است) مبنا قرار داده و چندان نواختنشان را تمرین می‌کند تا کاملاً بر آنها تسلط بیابد. لذا چنین اقامه می‌کنند که پس از این تسلط، نواختن ردیف در شمار آسان‌ترین کارها است. اما این گروه معتقدند که یکساعت تمرین در سکوت و همراه با تمرکز کامل، برابر است با ساعتها تمرین اتود و درسهایی خاص، ضمن این که ظرایف و دقایقی را در گوشه‌های ردیف می‌بینند، به نحوی که اولاً در پی تسلط بر نواختن مشکل‌ترین اتودها نیز به دست نمی‌آید، و ثانیاً دست یافتن بر این ظرایف ردیفی، به دقت فوق تصوری نیاز دارد که خود به خود هنرجو را وارد عرصه‌های عرفانی می‌کند. کسی که اولین بار با مقالات و تحقیقاتش، به این جنبه‌هایی تاکنون ناشناخته پرداخت، استاد داریوش صفوت بود. و پس از او می‌توان از حاتم عسکری در زمینهٔ آواز نام برد. چنین به نظر می‌رسد که محسن نفر نیز از هم مسلکان و ادامه دهندگان راه دکتر صفوت باشد.

۷. اکنون باید به سبکی بپردازیم که مانند شیوهٔ فوق (شماره شش)، پیروان زیادی ندارد. در این سبك، ارکستر سمفونیك با تمام ویژگی‌هایی که به آن مربوط می‌شود حرف اول را می‌زند. با این تفاوت که ارکستر سمفونیك، می‌کوشد که حتی‌الامکان، و تا جایی که امکاناتش قدرت انطباق دارد، به اجرای موسیقی سنتی بپردازد. واضع این سبك، استاد مرتضی حنانه است، پرویز محمود و مصطفی کسروی نیز جزو رهروان همین شیوه هستند. شاید بتوان محمد رضا درویش و دکتر ریاحی را نیز ادامه دهندهٔ کنونی همین سبك دانست.

فرق این سبك، با سبکی که در گروه سوم توضیح داده شد ـ به رغم شباهت زیادی که دارد ـ دراین نکته نهفته است که گروه سوم، چه از حیث اجرا و چه محتوا، تقریباً سهمی معادل نود درصد را به موسیقی سنتی می‌دهند و ده درصد باقی مانده را به موسیقی غرب. اما گروه هفتم در این تقسیم‌بندی، خصوصاً در نحوهٔ اجرا، نود درصد پیرو ارکستر سمفونیك غرب هستند. چنان که مرتضی حنانه، یك «کنسرتو برای ویلن و ارکستر»، با همان نحوهٔ اصیل غربی دارد، که البته کاملاً در مایهٔ «دشتی» است. و حتی بعضی از آثار او را خوانندگان قدیمی خوانده‌اند.

۸. این گروه تقریباً هرنوع عامل سنّتی را نفی کرده و ارکستر سمفونیك را به همان شیوه‌ای که در غرب مورد استفاده قرار می‌گیرد، به کار می‌برند. ممکن است به لحاظ توصیفی بودن کیفیت موسیقی مغرب زمین، اثری را برمبنای یك موضوع کاملا ایرانی (مثلا داستانی از شاهنامهٔ فردوسی) بنا نهند، اما از جنبه‌هایی به کار می‌نگرند که یك مصّنف غربی درنظر می‌گیرد. مثلاً اثری مانند «بازارهای ایران» ساختهٔ آرتور کتلبی. این کار از زمان ژان بابتیست لومر، که به عنوان معلّم دارالفنون به ایران آمد، آغاز شد. پس از او شاگردش مین باشیان راه او را ادامه داد؛ و به همین ترتیب هرکس از طریق شاگردانش این سبك را تداوم بخشید. در سالهای پیش از انقلاب، لوریس چکناوریان و فرهاد مشکوة در این شیوه آهنگسازی می‌کردند. و امروز «شاهین فرهت» و «حشمت سنجری» ادامه دهندهٔ راه آنانند.

□

اکنون، پس از شرحی بر شیوه‌های هشت‌گانهٔ موسیقی در ایران، جای آن دارد که به کشف این نکته بپردازیم که مشکل از کجا ناشی می‌شود؛ و چرا تفاوت فاحش میان شیوه‌های ارائهٔ موسیقی در کشور، که علی‌القاعده می‌باید تعالی‌بخش و سازنده باشد، موجبِ نوعی بحران و تنش بیمارگونه شده است؟

راست است که هر هنرمندی برای خود صاحب دیدگاه ویژه‌ای که به سلیقه و تفکّر و منش شخصی‌اش مربوط می‌شود. و نیز روشن است که تعدّد نظریات موجود، باعث تعاطی افکار، و لامحاله مایهٔ بهبود موسیقی می‌شود. اما یك نکتهٔ منفی و اسف‌انگیز، بر تمامی امکانات تعالی‌بخش، خط بطلان کشیده است. و آن «مطلق گرایی» [و شاید هم تا اندازه‌ای خودبینی و خودنگری] است.

«مطلق گرایی» که درحد متعصّبانه و کورکورانه‌اش، از خودبینی و منیّت ناشی می‌شود، این تصوّر غلط را موجب شده که هرکس فقط خود را محقّ پنداشته، و دیگران را یکسره باطل می‌شمارد. چنان که تاکنون کمتر دیده شده آهنگسازی متعلّق به یکی از گروههای فوق، سبکهای دیگر را با احترام یاد کند.

برای جلوگیری از «مطلق گرایی» در موسیقی و بیهوده نشان دادن خود بزرگ بینی، باید دانست که هرهشت شیوه‌ای که از نظر گذشت، هریك به جای

خود دارای ارزشهای غیرقابل انکاری ست که به رشد و تعالی موسیقی در کشور کمك کرده است. از طرفی، درعین حال، هرهشت شیوه نیز معایبی دارند، که روند تکامل را از سرعت لازم انداخته‌اند.

ارزش گروه اول در این است که برای هوّیت ما ارزش قایلند. پندار آنان کاملاً درست است که نباید اجازه داد ارزشهای سنّتی ما به دست فراموشی سپرده شود. امروزه در زمینهٔ موسیقی، مترقی‌ترین کار، و روشنفکرانه‌ترین تفکّری که باید بر ذمّهٔ هریك از ما باشد، این است که اجازه ندهیم همین معدود ارزشهای کهنی که از موسیقی سنتی ما به جای مانده است، به دست فراموشی سپرده شود. همان طور که زبان فارسی (مانند هرزبان دیگری در این جهان پهناور) زبانی یگانه است، موسیقی ایرانی هم به تبع آن باید یگانه باشد. و چه مضحك و تحقیرکننده است که مقلّد غرب باشیم و از نگاه تحقیرآمیز آنها (که فکر می‌کنند داریم ادایشان را ـ آنهم با ناشی‌گری ـ درمی‌آوریم) متأثر نشویم و غیرتمان به جوش در نیاید. اما از طرف دیگر، این ادعا که نباید دست به ترکیب موسیقی سنتی زد، بسیار دست و پاگیر است. نباید بگوییم موسیقی سنتی این است؛ بلکه باید بگوییم «صدسال پیش، موسیقی سنتی چنین چیزی بود». اگر این تعصب را به خرج دهیم که «سنت» باید به هرقیمتی عیناً حفظ شود، و راه درست همین است، آنگاه مجبوریم به این امکان بیندیشیم که: «فرض کنیم نسلهای پیش؛ براساس همین پندار ما، راه درست را می‌رفتند و سنّتهای خود را بدون هیچ تغییری (یابه تعبیر گروه اول: هیچ تحریفی) حفظ می کردند، در آن صورت ما بایست اکنون همان موسیقی‌یی را می‌داشتیم که مثلاً در زمان هخامنشیان وجود داشت؛ چون هرکس می‌خواست کمترین تحولی در آن پدید آورد، بی‌درنگ به جرم تحریف کردن، آماج اعتراض و تهمت ما قرار می گرفت». بنابراین ملاحظه می شود که اصرار در حفظ کورکورانهٔ موسیقی سنّتی، و جلوگیری از هرنوع تکاملی، باطل است. و از این تصوّر غلط ناشی می شود که «سنّت» موسیقی‌مان را مجموعه‌ای از الگوهای مختلفی بدانیم که در تمامی دورانها حاکم است؛ درحالی که هر زمانه‌ای، متناسب با اندیشه‌های جدیدی که هرلحظه وارد زندگی بشریت می‌شود، «سنّت» خاصّ خود را دارد. و یا دست کم الگوهای جدیدی به مجموعهٔ «سنت» افزوده، و برخی از الگوهای باطل شده را حذف می کند، و هیچ نیرویی هم نمی‌تواند مانع این روند شود. لذا اصرار در ردّ «سنّت»، و یا اصرار در حفظ آن بدون هیچ نوع تغییری، درست به یك اندازه باطل و بیهوده است.

این در صورتی است که ما فقط یك اندیشه را بر حق بدانیم. ولی اگر به همهٔ شیوه‌ها احترام بگذاریم، ما باید نه تنها گروههایی برای اجرای موسیقی زمان قاجار داشته باشیم، بلکه ای کاش از این امتیاز برخوردار می‌بودیم، که امروزه گروهی می‌توانستند موسیقی سنتی فرضاً هخامنشیان و حتی دورانهای قبل از آن را هم در کنار مدرن‌ترین نوع موسیقی اجرا می کردند.

اکنون ببینیم با غرب و روشهای موسیقایی آن چه باید کرد؟ به اعتقاد نگارنده، موسیقی در غرب نکاتی دارد که به آموختنش می ارزد. یکی از این نکات، علم هارمونی و کنترپوان است که امروزه در غرب به اوج خود رسیده است. من خود، به عنوان شخصی که شیفتهٔ «سنّت‌ها» است، نمی‌توانم در مورد کسی که نسبت به دانش موسیقایی مغرب زمین بی‌اعتناست، دچار حیرت نشوم. زیرا این همه کمال در ارکستراسیون، و این عمق ژرف از تفکّر موسیقایی، حتی اگر ظلم نظامیان و جهانخواران غرب صدها برابر بیش از چیزی بود که اکنون هست، قابل تحسین است و اساساً این دو مقوله ناشی از دو گروه متفاوت در غربند و فقط انسان سالم و شریف و منصف می تواند محسنات دیگران را ـ ولو این که در مقام دشمنی باشند ـ ببیند. و از قضا این خود شیوه ای است که راه را برای شناخت هرچه بیشتر ما نیز هموار می کند.

و امّا معایب غرب گرایی چیست؟ تمامی علاقه‌مندان به این رشته، کم و بیش، به آثار دورهٔ «باروك» گرفته تا دوره «کافونیك» گوش فرا داده‌اند. امروزه نیز بعضا و تا حدی که برایمان مقدور باشد، موسیقی به اصطلاح «فرامدرن» را می شنویم. سلیقهٔ ما برخی را می‌پسندد، و از برخی متنفّر است. اما اگر در دانش هارمونی و کنترپوان، نهایتی باشد، غربی‌ها به اوج قلّه‌اش رسیده‌اند. آنها به دلیل این که این دانش، مستقیماً از فرهنگشان برگرفته شده، با کمی تحصیل به مراتب بالا می‌رسند. ولی آهنگسازان ایرانی، به دلیل اینکه فرهنگشان (که در آن از کودکی رشد کرده و شکل گرفته‌اند) کاملاً مغایر با فرهنگ غرب است، پس از این که عالی‌ترین مدارس غرب را هم می‌گذرانند، غالباً به سطحی می‌رسند که در ارکستراسیون غربی هنوز خام و مبتدی هستند. به راستی که وقتی مقایسه می کنیم، حتی آثار آهنگسازان دست هفتم(!) غرب از بهترین آثار تحصیل کرده ترین آهنگسازان ایرانی، به مراتب بهتر است. آنقدر بهتر که شنونده نمی‌داند چگونه با هم مقایسه شان کند. روشن است که آدمی در این اوضاع ترجیح می‌دهد که به آثار آهنگسازان درجهٔ چندم غرب گوش کند تا آثار عقب افتاده و مضحکی که به تقلید غرب ساخته شده است. این طبع بشر است که وقتی نوع بهتر و مرغوب تری از یك متاع موجود باشد، به سوی جنس نامرغوب نرود. البتهٔ آهنگسازانی که در این مقاله از آنان یاد کردم، به راستی با بهترین آهنگسازان غرب برابری می کنند، ولی مگر تعدادشان چند نفر است؟