دو مقاله از «محمّدرضا لطفی»

اوضاع کنونی موسیقی ایران و شناخت فرم‌های موسیقی ایرانی

اشاره:

محمدرضا لطفی، نوازندهٔ چیره‌دست و آهنگساز مشهور ایرانی چند ماه قبل بعد از مدّتها اقامت در خارج از کشور برای مدّتی کوتاه به ایران آمد. حاصل این سفر، انتشار مطالب قابل تأمّلی دربارهٔ موسیقی بود که دو مقاله زیر از آن جمله‌اند.

بدیهی است «ادبستان» با تمامی نکات مطرح شده در این مقالات، موافق و یا مخالف نیست امّا اوضاع و احوال کلّی فرهنگی کشور، بخصوص در زمینهٔ موسیقی ملّی و ایرانی و سنّتی ما، شدیداً نیازمند طرح نظریات و دیدگاههای مختلف و بحث دربارهٔ آنها است. کاری که امیدوارانه می‌توان به نتیجهٔ آن یعنی رشد و شکوفایی این هنر ملّی و اصیل، نگریست.

بنابراین باب این بحث که گشوده شده است همچنان مفتوح خواهد ماند تا اگر صاحبنظران و استادان فنّ مایل به طرح عقاید و استدلالات خود بودند، بتوانند از این امکان استفاده کنند.

در متن زیر، نام بعضی افراد و هنرمندان که مورد بی‌مهری قرار گرفته و یا با لحنی تند از آنها سخن رفته است حذف شده و به جای آن سه نقطه (...) آورده‌ایم و تمامی مطالب داخل کروشه [ ] نیز توسط ادبستان به متن اضافه شده است.

بدون شناخت از گذشته و حال، آینده همواره مبهم و نامطمئن خواهد بود.

پیش درآمد

موسیقی کنونی ایران در دایرهٔ مسدودی گرفتار آمده است. تجربه‌های نویی که در ابتدای انقلاب شکل گرفته بود رفته‌رفته به زردی گرائید و خزان بی‌رنگی افق آن را پوشانید. اگرچه زمستان فرا نرسیده است، اما اگر این خزان به درازا کشانده شود، زمستان سرد و بی‌روحی آغاز خواهد شد و جوانه‌های اوایل انقلاب خواهد خشکید.

جواب به این سؤال که در کجا و از کجا باید این خرابی را دید و عمق آن را شناخت، کاری نیست که نگارنده مدعی آن باشم تا همه جوانب آنرا بازگو نمایم، اما تلاش شده تا در این حداقل، رئوس بنیادی‌ترین بخش‌ها به صورت فشرده‌ای طرح گردد و این امکان را به وجود آوَرَد تا همه موسیقی‌دانان در محیطی صمیمانه به بحث و بررسی آن بپردازند.

درآمد

بعضی از موسیقی‌دانان بر این باور هستند که موسیقی در میان دیگر هنرها احتیاج به تعمق اجتماعی و تاریخی ندارد و نغمات به تنهایی قادر به دفاع از خود هستند. اگرچه این شیوه برخورد ـ در آن جا که ارتباط بین موسیقی و شنونده مطرح است ـ درست به

نظر می‌رسد، اما موسیقی نیز مانند بقیهٔ هنرها نمی‌تواند از مسیر تحولات اجتماعی برکنار بماند و عوامل تعیین کننده این هنر را نیز باید در روند قانون‌مندی‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی جست‌وجو کرد.

اگرچه تلاش می‌شود تا عوامل فرهنگی و هنری، جدا از مسائل فوق به صورت خودجوش دیده شود، اما وقوع انقلاب مشروطه و دوران مصدق و انقلاب [اسلامی] بهمن ۱۳۵۷، به خوبی نشان داد که حرکت‌های اجتماعی و دگرگونی نظام‌ها چه گونه می‌تواند شکل و محتوای موسیقی را پویا و یا در بعضی از عرصه‌ها، ایستا کند.

چندی پیش از قیام، نیاز به نوعی موسیقی ـ که بتواند تا حدودی در راستای حرکت‌های اجتماعی قدم بردارد ـ به خوبی مشهود بود. اما موسیقی معاصر ایران، در عرصه دگرگونی‌های اجتماعی، تنها تجربهٔ عارف قزوینی را پشت خود داشت ـ آنهم تنها در شکل تصنیف سازی ـ که با توجه به سطح آگاهی آن دوره بسیار مناسب بود.

باید اذعان نمود که حتی اکثر موسیقی‌دانان دوران پهلوی از آن نیز بسیار دورافتاده بودند و اکثراً آثار این بزرگان را نمی‌شناختند و نمی‌دانستند گذشتگان چه زحماتی کشیده‌اند تا ایشان بتوانند آن را بارور و دنبال کنند.

جز تنی چند از موسیقی‌دانان سنتی که متأسفانه آنها نیز جوان و کم‌اطلاع بودند، دیگر دست اندرکاران رشته‌های موسیقی، مانند ادامه دهندگان راه وزیری و غربی نوازان ـ که بنا به طبیعت کارشان، با توجه به روند این نوع موسیقی و سنت آن در اروپا، می‌بایست بیش‌تر از سنتی نوازان درگیر این تحولات می‌شدند ـ توجهی به این امر مهم نکردند و به سکوتی تلخ و عبوس و غیرفعال اکتفا نمودند. به هر حال عدم دانش کافی موسیقی‌دانان از روند وقایع سیاسی، و نداشتن سنتی قوی در این زمینه ـ که بیشتر زاییدهٔ قطع شدن شریان‌های فرهنگ ملی ایران بود ـ نگذاشت تا این هنر ساختار مستحکم‌تری بیابد.

با این که بعضی از محققان همچون دکتر امیرحسین آریانپور بر این عقیده هستند که گروه شیدا و چاووشیان جزو اولین گروه‌های هنری هستند که توانستند موسیقی ایرانی را در بستر انقلاب بارور نمایند، اما نگارنده بر این باور هست که تحریم موسیقی و حذف نیروهای وطن‌پرست و متخصص بزرگ‌ترین لطمه را به پویایی این هنر و هنرهای دیگر وارد آورد که حال خوش بختانه، دولت فعلی تلاش در رفع این نقیصهٔ بزرگ می‌کند.

گروه اندکی از موسیقی‌دانان زمان پهلوی بین سال‌های ۵۰ تا ۵۷ با درک نسبتاً درست‌تری از شرایط، تلاش کردند که موسیقی سنتی را از پای بزم‌های شبانه و مجالس آن چنانی، با برخوردی کاملاً متفاوت به میان مردم بیاورند. این گروه، گرچه دستی دور بر آتش داشتند، تلاش کردند تا با داشتن تجربه‌ای کم، کارهای ارزنده‌تری در این زمینه انجام دهند.

با توجه به شرایط دوران محمدرضا شاه ـ که به استقلال فرهنگی، (استقلالی که به دنبال استقلال سیاسی می‌آید)، بهای کمی داده می‌شد، اما به خاطر توجه اندکی که بخشی از اشرافیت (بین سالهای ۵۰ـ۵۷) به موسیقی سنتی پیدا کرده بودند ـ واحدهایی در سازمان رادیو و تلویزیون ملی ایران به وجود آمد که در بستر آن تعداد اندکی از دانشجویان محضر استاد نورعلی برومند این امکان را پیدا کردند که استعداد و ذوق خود را در بوتهٔ آزمایش بگذارند و کارهای ارزنده‌ای انجام دهند که این امید نیز به خاطر خطی بودن مسئول مرکز حفظ و اشاعه از دست رفت؛ چرا که او می‌خواست اساتید و دانشجویان را آلت دست قرار دهد تا مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی را تبدیل به فراموش خانه‌ای صوفیانه و آبدارخانه‌ای شاهی نماید که مطربان را برای لذایذ نفسانی دربار آماده می‌کند. تعداد اندکی از این گروه، که جزو اخراجی‌ها و مستعفیان مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی بودند، توانستند بخشی از راه درست‌تر موسیقی سنتی ایران را در رادیو ایران دنبال کنند که حاصل تلاش این جوانان نوپا باعث شد تا از فاصله‌ای که میان نسل جوان و تحصیل کرده با موسیقی سنتی و موسیقی‌دانان آن به وجود آمده بود، کمی کاسته شود.

اگر بخواهیم کمی عمیق‌تر به سیر موسیقی ایرانی بپردازیم به ناچار باید کمی به عقب برگردیم که متأسفانه این برگشت به گذشته همواره حرکت به جلو را برای درک درست‌تر از سرگذشت موسیقی، کُند کرده است، اما ما ناچار هستیم تا گذشتهٔ فرهنگی خود را به خوبی بشناسیم، چرا که همواره به خاطر این عدم شناخت صدمه دیده‌ایم. بدون شناخت از گذشته و اینک، آینده همواره مبهم و نامطمئن خواهد بود و همهٔ شکست‌های ما از این عدم درک حاصل آمده است.

انقلاب مشروطه و موسیقی

پس از انقلاب مشروطه ـ در اثر نفوذ فرهنگ غرب ـ چهار نگرش بر موسیقی ایرانی حاکم گردید و در اثر این تغییر و تحولات، چهار نوع موسیقی‌دان با شخصیت‌های کاملاً متفاوت زایش یافت که عناوین زیر تا حدی بیانگر موضع آنان است:

الف) موسیقی‌دانان متعهد به سنت ایران.

ب) موسیقی‌دانان متعهد به سنت ایران و غرب.

ج) موسیقی‌دانان متعهد به سنت ردیف.

د) موسیقی‌دانان متعهد به سنت غرب.

نگارنده برآن است که شرایط تاریخی و رشد و نارسایی‌های هر یک از این خطوط را باز نموده و عوامل تاثیرپذیری هر یک از جریانات سیاسی و اجتماعی را تشریح نماید.

الف) موسیقی‌دانان متعهد به سنت ایران

تا قبل از تغییر سیستم حکومتی قاجار ـ که ضرورتاً باید بعد از قرن نوزدهم میلادی تغییر می‌کرد ـ آفرینش موسیقی برپایه بداهه‌پردازی (نوعی خلاقیت به هنگام اجرا) استوار بود و حتی در دوره‌هایی از تاریخ ایران، بعضی از ساخته‌ها نوشته نیز می‌شد. اما از آنجا که موسیقی رسمی ایران در بستر آوازها و سیستم دستگاهی رشد و قوام یافته بود، بیشتر تاکید بر روی این شکل از بداهه‌پردازی بود و تقریباً در بیشتر مناطق خاورمیانه از این شکل تبعیت می‌گردید.

از آنجا که این نوع موسیقی در بستر عرفان و طرز تفکر ایرانی ـ که شاید مسلط‌ترین جهان‌بینی مترقی تا قرن هفتم هجری به شمار می‌آمد ـ بارور گردیده بود، از یک‌دستی بی‌نظیری برخوردار بود. این یک دستی چنان بود که هر یک از هنرها هدف‌مند بودند تا انسان را به مقام شامخ خود که همانا خصلت‌های خدای‌گونه است برسانند.

این جهان‌بینی که پیش کسوتانی همچون «حلاج، سهروردی، عین‌القضات، بایزید، خرقانی، شمس تبریزی، عطار، مولانا» و صدها تن دیگر داشت، به بهانه‌های قشری، و یا تحریک مردم ناآگاه ـ نه به خاطر این که رازی را برملا می‌کردند بل به دلیل هوشیار کردن مردم به مسئولیت فردی و انسانی شان در مقابل حق ـ به وسیلهٔ حکومت‌های وقت و حکومت‌های اقوام مهاجم، کشته و متواری شدند و یا مورد آزار قرار گرفتند. پس از سرکوب‌ها بود که این جهان‌بینی رفته رفته، ماهیت معرفتی پویای خود را از دست داد و در اکثر خانقاه‌ها تبدیل به پاتوق محرومین و مهجورین اجتماعی گردید.

پس از این دوره وضع موسیقی هر روز اسفناک‌تر شد تا جایی که موسیقی‌ای که به وسیلهٔ موسیقی‌دان عارف و متعهد به سمت جلو در حرکت بود، با ظهور صفویه در محاق ارتجاع فرو رفت و عرفان ایران که تا آن موقع در خدمت حکومت قرار نگرفته بود و بیشتر اهرم فشار برای حکومتیان و قشریون بود، در خدمت حکومت قرار گرفت و برای اولین بار به نام صوفی‌گری، تصفیه‌های خونینی در دربار شاه اسماعیل اول به وقوع پیوست و روش مرید و مرادی ـ که برپایه دوستی و مهر و عشق بنا شده بود ـ تبدیل به ابزار تفتیش و سرکوب گردید. و این سنت با شدت و ضعف‌هایی هنوز در فرقه‌های صوفی‌گری (نه عرفانی) به کار گرفته می‌شود.

بعد از صفویه، عرفان و در کنار آن موسیقی از خلاقیت و یک‌دستی تهی شدند. با اینکه در دوره‌هایی مانند اواخر قاجار، بعضی از مرشدان ـ همچون صفی‌علیشاه و جانشینش ظهیرالدوله ـ تلاش کردند تا این سنت را احیا کنند اما طولی نکشید که با سیاست‌بازی و وابسته شدن به نیروهای خارجی پایه‌های انجمن اخوت فرو ریخت.

تا قبل از خاموش شدن خورشیدی که عرفای کلاسیک برای حفظ ارزش‌های فرهنگی ایرانیان، و فرار از «تحمیق» افراشته بودند، موسیقی‌دانان و موسیقی نوازان ـ با اتصال به «عشق کل» و نشأت گرفتن از آن و غرق شدن در این دریای بی‌کران ـ به خلاقیتی دست یافتند که هنوز هنر بداهه نوازی باید راه درازی را برای رسیدن به آن بپیماید. اگرچه پس از انقلاب مشروطه، به خصوص اواخر دوران قاجار ـ که در اثر مبارزات نیروهای سیاسی ـ تعصبات بعضی از لایه‌های اجتماعی کم‌تر شده بود، اما موسیقی نوازان سنتی ـ که متاثر از عرفان زمانه خود بودند بنابه توضیحات قبلی، بیشتر به دنبال «حال کردن» صِرف بودند تا نگران رشد این هنر در عرصهٔ اجتماعی؛ در صورتی که اگر به موسیقی‌دانان و موسیقی نوازان متأثر از عرفان کلاسیک ایران (قرن

اول تا هفتم) نظر بیاندازیم، می بینیم که درجهٔ خلاقیت و شورآفرینی آنها ـ و همچنین عمق محتوای موسیقی و حتی کتابهایی که تدوین کرده‌اند ـ از چه غنا و اعتباری برخوردار است. تحرک آن موسیقی چنان بوده که مولانای بزرگ برای مطربان (موسیقی‌دانان) دست آهنین آرزو کرده.

کم‌رنگ شدن عمق معرفتی در میان فرقه‌های صوفیانه پس از صفویه ـ باعث گردید که تا اواخر دوران قاجار، موسیقی ایرانی هرگز نتواند به احیای خود بپردازد و بعضی از کارشناسان مذهب رسمی ایران (شیعه) نخواستند به این امر بسیار مهم بشری توجه کنند و بدون درنظر گرفتن اصول اسلام که همواره غنا را به صورت مشخص تحریم نمی کند توجه بیشتر نمایند.

با وقوع انقلاب مشروطه ـ که منجر به شکست حکومت فردی گردید ـ برای موسیقی نیز محیط رشد بیشتری به وجود آمد و موسیقی‌دانان متعهد برآن شدند تا به احیای مجدد موسیقی در چهارچوب ارزش‌های سنتی آن بپردازند.

یکی از کسانی که پس از به دست آمدن نسبی آزادی‌های مدنی و اجتماعی ـ که بعد از صفویه به سختی آسیب دیده بود ـ به فکر ایجاد نوعی هنرستان موسیقی ملی افتاد تا بدین وسیله راه موسیقی‌دانان متعهد ایرانی را هموار نماید، عارف قزوینی موسیقی‌دان و تصنیف‌سرای انقلاب مشروطه بود؛ که متأسفانه به خاطر نفوذ غرب و گرایش‌های فلسفی آن، و تأثر اهل اندیشه از اروپای قرن ۱۹ و مبارزهٔ آنها با این گروه با استفاده از واژه‌هایی مانند «ارتجاعی، واپس‌گرا، عقب‌افتاده، و مطرب» نگذاشت این حرکت قوام یابد و لاجرم در نطفه خفه شد.

استاد وزیری برای نگارنده چنین نقل می کرد:

«هنگامی که با مشقت زیاد به ترکیه رسیدم، شنیدم عارف قزوینی در ترکیه حضور دارد. علاقه‌مند شدم او را ملاقات کنم و یکی از دوستان مشترک ترتیب این ملاقات را برایم داد. پس از صحبت‌های جاری از اوضاع و احوال، عارف به من گفت علاقه‌مند است که در ایران هنرستان موسیقی ملی تأسیس کند. من به عارف گفتم این کار مستلزم آنست که نت بدانید و به سیستم هنرستانهای اروپا وارد باشید.»

استاد دوامی نیز از قول عارف برای نگارنده چنین نقل می کرد:

پس از این ملاقات، عارف وزیری را متوجه می کند که موسیقی ایرانی قوانین خودش را دارد و ادغام این دو، اصالت و هویت آن را می کاهد؛ و بهتر است که این هنرستان از درون خود سیستم موسیقی بیرون آید.

این داستان واقعی نشان می‌دهد که عارف مترصد بوده است هنرستانی ملی برای رشته‌ای ایرانی ـ که متّکی به متد سنتی‌اند و سمت مترقیانه هم دارند تأسیس کند. اگر این هنرستان به وجود می آمد، مسلماً افرادی مانند درویش‌خان و دوستان موسیقی‌دان عارف در آن فعال می‌شدند و ما امروز پایه‌های مستحکم‌تری برای موسیقی ملی داشتیم. درست در همان زمان ـ شاید کمی زودتر ـ در ترکیه هنرستان ملی ایجاد شده بود و هنوز پس از بیش از نیم قرن به کار خود مشغول است.

هنرستان سنتی ترکیه به شیوهٔ سنتی ایجاد شد و از همهٔ موسیقی‌دانان قدیمی دعوت به کار نمود و هر موسیقی‌دانی حجره‌ای مستقل برای خود داشت و به صورت پنجه‌ای، مقامات ترکیه را ـ که مشابه ردیف‌های ما است ـ به شاگردان آموزش می‌دادند. شاگردان این هنرستان آموزش نت غربی را نیز فرا می گرفتند (نه تئوری غرب و آهنگسازی غربی) اما با این تفاوت که این آموزش (استفاده از نت) تنها برای یادآوری استفاده می شد، نه برای اجرای در صحنه، و یا برای ارکستراسیون غربی. در واقع، هدف، تربیت نوازندهٔ سنتی بود برای بداهه‌پردازی و رسیدن به مقام تك‌نوازی، و نت تنها برای این امر استفاده می شد و گروه‌نوازی نیز در تداوم تك‌نوازی می‌آمد.

در این هنرستان افرادی که نت می‌دانستند، آثار هنرمندان قدیمی را به نت درآوردند و بدین‌وسیله بیشتر قطعات قدما که گاهی آثار «عبدالقادر مراغه‌ای» را نیز دربر می گرفت به نت درآورده شد. کاری که در هنرستان موسیقی وزیری در دستور روز قرار نگرفت و حتی همان مقداری که خود وزیری در جوانی نوشته بود، در هنرستان مفقود گردید.

در همان زمان و پس از آن، اساتید بزرگ موسیقی سنتی ـ همچون «درویش‌خان، نی‌داود، شهنازی، دوامی، برومند، امیرقاسمی، ارسلان درگاهی، فروتن، سماعی، طاهرزاده، قمر... و ده‌ها تن دیگر» ـ زنده بودند اما بجز شهنازی حتی در زمان خالقی و پس از آن به کار گرفته نشدند. (تنها به دلیل ندانستن نت و سنتی بودن ایشان!)

معلمین هنرستان بیشتر شاگردان خود وزیری بودند که به مکتب او وفادار بودند، مکتبی که بیش از پنجاه سال، نه به صورت خصوصی، بلکه به صورت دولتی، در برنامهٔ کشور قرار گرفت و به مدارس موسیقی نیز راه یافت؛ اما به خاطر نداشتن ظرفیت و هویّت ملّی، به کلاس‌های تفریح تبدیل شد و همهٔ ما این کلاس‌ها را به یاد داریم که چه‌طور از آن دروس، بجز چند سرود نیمه‌غربی، هیچ چیز فرا نگرفتیم.

اگر این آرزو برآورده می‌شد و عارف قزوینی به وسیلهٔ رضاشاه تبعید نمی‌گردید، شاید او می‌توانست هنرستانی را که آرزو داشت به وجود آورد که حداقل ما یك نمونهٔ دیگر هم می‌داشتیم تا بین نسل ما و موسیقی دوران قاجار، بسیاری فاصله‌ای رخ ندهد و این زنجیر گسسته نشود.

تاریخ ایران پُر است از این گسستگی‌های فرهنگی از ارزش‌ها وتکنیك‌ها در خیلی ازهنرها، دراثر حملات اقوام بیگانه و زد و خوردهای داخلی و ندانم‌کاری حاکمین وقت، ناتمام مانده و گسسته شده است. امید می‌رود که دست‌اندرکاران فعلی و موسیقی‌دانان، با وسواس بیشتر به ایران و ایرانی بودن و شخصیت تاریخی آن توجه کنند. مهم این است که هنر سنتی ایران در چهارچوب استقلال فرهنگی رشد نماید و از تجربیات کشورهائی مانند هند و ترکیه ـ و به طور کلی کشورهای همجوار ـ استفاده نماید. اگر کسانی که به امر آهنگسازی به شیوهٔ نیمه‌غربی و نیمه‌ایرانی علاقه‌مند هستند، و حتی طرفدار حذف یك چهارم (یا ربع) پرده هستند، به صراحت بگویند که می خواهند در راه بین‌المللی کردن موسیقی ایرانی با تکنیك‌های غربی گام بردارند، هیچ‌کس حق ندارد سد راه آنها شود. حتی تجربه وراه وزیری از آن جا که طرفدارانی دارد ـ باید ادامه پیدا کند؛ اما نباید دست اندرکاران آن در حیطهٔ موسیقی سنتی ایران نیز وارد شوند و بخواهند برای روشی که به آن آشنا نیستند، همچون گذشته برنامه‌ریزی غلط انجام دهند و بهتر است این کار را به اهل فن آن بسپارند.

در زیر مختصات این گروه آورده می شود و تکنیك آنها یادآوری می گردد:

مختصات فلسفی موسیقی‌دانان متعهد سنتی

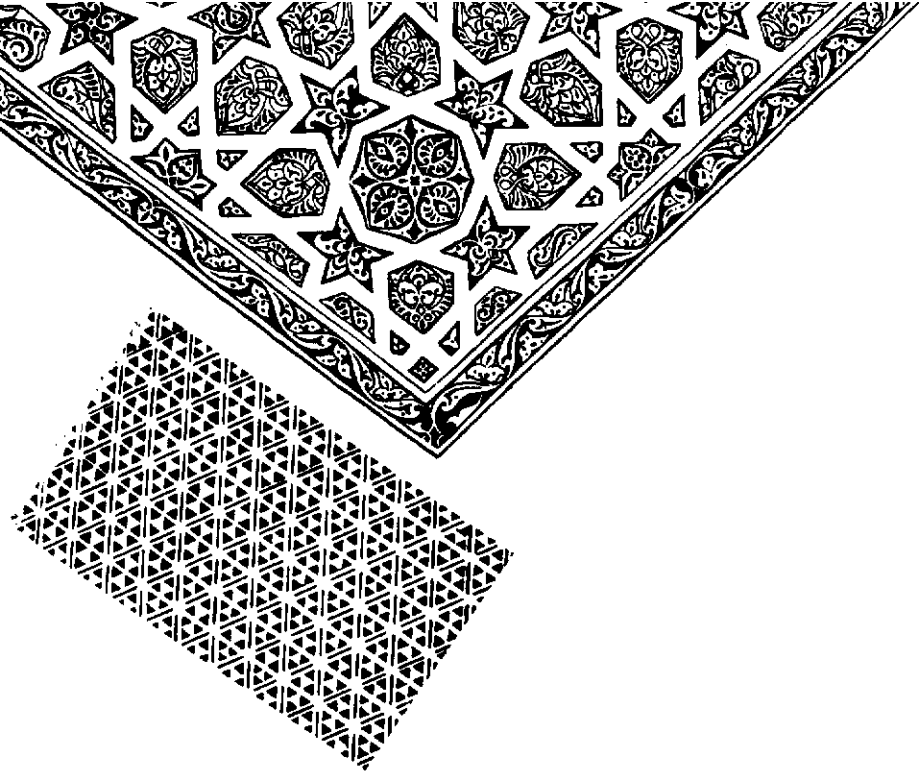
«تغییرات اقتصادی ـ اجتماعی و کهنه شدن ابزارهای فرهنگی، دیگر نمی توان شرایط نورا با همان صورت سابق تبیین کرد و موسیقی سنتی نیز باید با حفظ اصالت و هویت ملی تغییر نماید. نمایندگان این نگرش عبارت بودند از: «میرزاعبدالله، عارف قزوینی، درویش خان، ابوالحسن صبا، علی اکبر شهنازی، نورعلی برومند، و مرتضی نی‌داود»

تکنیك‌ها: تکیه به سنت آموزشی سینه به سینه و نوشتاری؛ تأکید بر ردیف‌ها و حواشی آن، تکیه به موسیقی مناطق مختلف ایران؛ تأکید بر ادبیات کلاسیك ایران به خصوص شعرای عارف، توجه به کار مداوم با عشق، نه برای شهرت بلکه برای رضای حق و صیقل روح خود و خلق؛ به وحدت رسیدن با ساز خود و یکی شدن با عشق کل؛ داشتن مسئولیت نسبت به موقعیتی که در این جهان یافته‌اند، استفاده کردن از همهٔ امکانات اجرایی برای بیان کردن خود، با مدد عشق، شور و حال غیرآلوده (غیر نفسانی)؛ درك کردن شرایط اجتماعی و استفادهٔ بجا و بموقع از ساز خود و ارائهٔ آن در مکان‌هایی که آلوده نیست؛ و بالاخره نو شدن و از کهنگی رَستن و سمت داشتن به سوی خورشیدِ جان که مرکز انوار است.

ب) موسیقی‌دانان متعهد به سنت ایران و غرب:

فشار بیش از اندازه به مردم ـ به خصوص دهقانان و کسبه ـ و همچنین به جامعهٔ اهل اندیشه، نبودن شرایط مناسب برای زندگی، تا حدودی رویدادهای اروپا، و ناآرامی‌های سیاسی در روسیه برای گرفتن آزادیهای فردی و اجتماعی، همه و همه دست به دست هم می‌داد تا مردم و نیروهای ملی و انسان‌های شریف به صحنهٔ مبارزات اجتماعی کشانده شوند و با قیام مردمی به رهبری ستارخان و باقرخان حکومت شاهنشاهی استبدادی تبدیل به حکومت شاهنشاهی مشروطه گردد و برای اولین بار نظام شورایی جانشین نظام فردی خودمختار گردد. با این که دستاوردهای این انقلاب هم مانند اکثر انقلاب‌ها دچار بیماری گردید، اما در قیاس با گذشته‌ها، از نکات مثبتی برخوردار بود که این جا مجال پرداختن به آن‌ها نیست.

پس از انقلاب مشروطه، سیاستگذاران نتوانستند



بر نیرنگ‌های سیاسی دولت انگلیس فائق آیند و ایران را به سمت عمده ترین شعارهای مردم رهنمون کنند و با وجودی که ایران صاحب قدرت تصمیم‌گیری شورایی گردید، اما اکثر نمایندگان مجلس با تحلیل‌های نیرنگ‌آمیز، ایران را به سمت وابستگی بیشتر به غرب هدایت کردند. بیشتر روشنفکران تصور می‌کردند که اگر ایران صنعتی شود خیلی زود مانند اروپا، پایه‌های دمکراسی تقویت می‌شود و ما «راه رشد سرمایه‌داری» را طی خواهیم کرد. اما دیدیم که سرمایه‌داران جهانی زیرک‌تر از ما بودند و با نشان دادن درِ باغ سبز چنان ما را به اقتصاد تك محصولی (نفت) هدایت کردند که هنوز پس از نزدیك به یك قرن ـ و گذراندن چهار جریان خونین اجتماعی معاصر یعنی «انقلاب مشروطه / دوران مصدق / واقعه ۴۲/۳/۱۵ به رهبری حضرت امام خمینی (ره) و انقلاب عظیم ۲۲ بهمن» هنوز برای به هم زدن استقلال نیم‌بند ایران دندان تیز کرده اند و تا همهٔ منافع ایران را تصاحب نکنند آرام نخواهند گرفت.

اگر چه همان‌گونه که در صفحات قبل ذکر شد، مردم ایران پس از تحمّل ستم‌های زیاد، در بعضی از حیطه‌ها به شکوفایی رسیدند، اما در ارزیابی نهایی خیلی از ارزش‌ها را نیز از دست دادند که یکی از آن موارد تغییر نحوهٔ اندیشهٔ اکثر متفکرین ایران زمین بود؛ متفکرانی که راهی اروپا شدند تا با مراجعت شان ایران را به سمت استقلال بیشتری هدایت کنند، لیکن متأسفانه ناآگاهانه و با حسن‌نیت ـ و گاهی آگاهانه و با سوء نیت ـ ایران را به سمت اندیشه‌های شبه فلسفی غرب سوق دادند و تا انقلاب سال ۵۷ هر روز این وابستگی بیشتر شد، تا جایی که مردم ایران این بار با رهبری مذهبی و با شعار استقلال، آزادی، عدالت اجتماعی [و حکومت اسلامی] کوشیدند ایران را به سمت استقلال کامل سوق دهند؛ که اگر نخواهیم تحلیلی شتاب زده ارائه دهیم، باید متوجّه باشیم که کماکان مبارزات اجتماعی ـ به خصوص در میان جناح‌های درگیر در حکومت ـ ادامه دارد و هنوز انقلاب حرف آخر خود را نزده است و مبانی، یك صورت‌بندی اقتصادی ـ اجتماعی ـ سیاسی فرم مشخصی نیافته است تا سمت مشخص فرهنگی آن کاملاً مشخص گردد. به هرحال یکی از تأثیرات وابستگی و عدم استقلال ـ که در هنر، به خصوص در موسیقی پس از انقلاب مشروطه رخ داد ـ تقلید از غرب بود.

تقلید، اگر چه انسان ایرانی را به فرهنگ غرب نزدیك‌تر نمود و او را «هوشیارتر» کرد (نگارنده باور دارد که ما باید با آگاهی به جهان پیرامون نگاه کنیم) اما متأسفانه برای اکثر اندیشمندان ایران ـ به خصوص موسیقی‌دانان پس از قرن نوزدهم میلادی ـ چنان با فریفتگی و از خودباختگی توأم بود که دیگر کم‌تر کسی فرهنگ تنومند ایران را می‌دید و این گروه، جهان‌بینی ایرانیان را در کل واپس‌گرا و ارتجاعی ارزیابی می‌کردند. اما آیا چنین بود؟ آیا ایرانیان جهان‌بینی نداشتند؟! آیا ایرانیان بر پایهٔ جهان‌بینی فلسفی خویش اختراعی نکردند؟ و آیا نویسنده، محقق، شاعر، معمار، ریاضی‌دان، منجم، موسیقی‌دان و... تحویل جهان ندادند؟ پس زکریای رازی، ابن سینا، خیام، فارابی، فردوسی، حافظ، مولانا، عطار، صفی‌الدین ارموی، عبدالقادر مراغی، جامی، و هزاران معمار بی‌نام و نشان که معماری تاج محل هند و اکثر مساجد و ابنیه‌های تاریخی ایران و تمدن‌های پیرامونش را طراحی کردند و هزاران تنبورنواز، دوتارنواز، خواننده، خطاط، نقاش، فیلسوف، ادیب، صنعتکار، طراحان شهری و میلیون‌ها طرح نگار خاتم، تذهیب، گل مرغ، مرقع، قالی، گلیم، کاشی، و... سایر هنرها و هنرمندها زادهٔ یك تفکر عقب افتاده بودند؟! کدام کشور اروپای غربی در آن دوره‌ها به این بالندگی رسیده بود تا بر ما تأثیر بگذارد؟ تکنیك‌های طاق‌زنی ایرانیان و سرکردن گنبدها و حتّی کاشی‌کاری بعضی از کلیساهای ایتالیا را نیز می‌توان جزو این افتخارات به حساب آورد. تنها بخش اندکی از هنرهای ایرانی در مجموعه سری کتاب‌های پوپ آورده شده است.

متأسفانه امروزه نیز بیشتر اهل اندیشهٔ جوان ـ به خصوص در خارج از کشور ـ ایران را از انقلاب مشروطه به بعد می‌شناسد که جای تعجب نیست. اکثر از فرنگ برگشته‌های زمان رضا شاه و پسرش تا انقلاب ۵۷ کارگزاران گوش به فرمان دولت‌های غربی بودند و روحیهٔ خود را در مقابل عظمت دنیای صنعتی و تکنولوژی آن دربست باخته بودند و نگارنده خوشحال است که با تمام جنگ‌ها و خونریزی‌های داخلی و فشارهای خارجی، اندیشه‌ورزان متعهد کنونی و ملت ایران هنوز بر کشتی امید سوار هستند و برای آرمانهای ایرانی خود تلاش سخت و پردردی می‌نمایند. هزاران کتاب رساله و شعر و موسیقی و مجموعه‌های خط ـ و به طور کلی توجه مردم ایران به هنرهای ملی ـ آثار افتخارآمیز ملتی است که نباید آن را دست کم گرفت.

به نظر من همهٔ این کم باوری‌ها از انقلاب مشروطه آغاز گردیدند. شرایط دوران پس از انقلاب مشروطه چنان بود که همهٔ فلسفه‌های غربی ـ از دکارت گرفته تا هگل و از هگل تا مارکس ـ زمینه‌ای پیدا کردند تا به وسیلهٔ اهل اندیشه ـ به خصوص کسانی که در غرب تحصیل کرده بودند ـ به ایران منتقل شوند؛ آنهم نه به صورت عمیق بلکه به صورت سطحی. شاید بهتر می‌بود که ایران راه ژاپن را که تقلید محض است دنبال می‌کرد تا تقلید نیم‌بند بی‌هویت! شاید در آن حالت، این از هم گسستگی فعلی ـ که در حیطهٔ هنر به خصوص موسیقی که متأسفانه دولتی نیز بود، رخ داده است و تابعی از شرایط گذشته ماست ـ اتفاق نمی‌افتاد.

بر پایهٔ این باور که ایران را می‌شود این گونه نجات داد، تمام سیستم تاریخی موسیقی ما که به سختی پس از صفویه به وسیلهٔ اساتید این فن ـ عاشق‌ها، بخشی‌ها، نوازندگان خلق‌های ایران، مطرب‌های دوره گرد غیر رسمی و رسمی، تعزیه‌خوانان، مداح‌ها، دست فروش‌های کوچه و بازار، نقاره نوازان آستان قدس، دراویش خیابانی و قلندرهای شبانه، صوفیان دردمند و تعزیه‌خوانان و معین‌البکاها و بعضی از واعظین ـ حفظ و حراست شده بود؛ پاشیده شد و به جای سنت‌های زیبا و مردمی (نه دولتی) هنرستانهایی درست شد بر پایهٔ روش آلمان و فرانسه و متأثر از اندیشهٔ غربی که تا سال ۵۷ بجز یکی دو نفر، همه به جرم مطرب بودن و نت فرنگی ندانستن هرگز در سیستم آموزشی هنرستان ایرانی! به کار گرفته نشدند. با تداوم این برنامه‌ها آرام آرام دروس علوم انسانی و ادبیات و سنت ذهنی محصلین موسیقی ضعیف‌تر و ضعیف‌تر شد تا جایی که اگر همچنان ادامه پیدا می‌کرد، مردم ما باید برای موسیقی ملی خود نوازنده از

خارج وارد می کردند و تقریباً داشت چنین هم می شد. هنرستان‌هایی که پس از نزدیك به یك قرن حتی نتوانستند نوازنده برای ارکستر سنفونی خود تربیت کنند (نزدیك به هفتاد درصد نوازندگان خارجی بودند) و نزدیك به یك قرن نتوانستند معلم موسیقی غربی برای هنرستان‌های خود بپرورند (هفتاد درصد معلمین دانشگاه و هنرستان‌ها خارجی بودند) و حتی نتوانستند یك ارکستر مجلسی ایرانی در تلویزیون درست کنند. (ارکستری که پنجاه درصد نوازندگانش خارجی بودند) آیا باز باید سکوت کرد و دندان روی جگر گذاشت تا در کتاب «...» و مجلات دیگر، راهیانِ آن، حرف‌هایی را تکرار کنند که ۴۰ سال پیش به وسیلهٔ همین نویسندگان در مجلهٔ موزیك ایران و موسیقی زده شد، تا به این روز افتادیم که همین دوستان شاهدش هستند و هنوز حاضر نیستند حتی یك انتقاد از خود را با میل بپذیرند؟ اگر امروز این گروه هنوز علاقمند هستند که مکتب وزیری، یا هر مکتب آهنگسازی دیگری، در ایران به فعالیّت بپردازد، نباید که سدّ راه دیگران شوند. این گروه با توضیح نگرش خودشان نسبت به آهنگسازی و چاپ نظرات و تکنیك‌های مربوطه و تاریخ آن، مردم را به گرایش خود نزدیك کنند و انتظار نداشته باشند که این روش در عرض چند سال رخ دهد.

با توجه به تسلط راه و روش التقاطی، آموزش موسیقی که با شیوهٔ سنتی انجام می شد ـ روش استاد شاگردی ـ و حالت کارگاهی داشت تبدیل به روش اروپایی شد که خود اروپا در همان موقع متوجه شده بود که این روش برای تربیت خالق نارسا بوده است (چرا که تا قبل از انقلاب صنعتی در اروپا نیز روش تدریس کارگاهی بود).

با ایجاد مدرسه عالی موسیقی، به وسیلهٔ کلنل وزیری، پایهٔ تئوری موسیقی ایرانی تغییر کرد و موسیقی ایرانی برپایهٔ تئوری موسیقی غربی تبیین گردید و شاگردانی تربیت شدند که برای خلق موسیقی ایرانی کارآیی نداشتند و به درد خلق نوعی از موسیقی می خوردند که معلوم نبود ریشه اش کجاست؛ چرا که دیگر نه غربی بود و نه شرقی، بلکه ملغمه‌ای بود که بدون بررسی انجام گرفته بود؛ اما آنجا که شعارهای زیبایی داشت و بر کشتی دولتی نیز سوار شده بود و بوی عطر و ادوکلن می‌داد و به ذائقه تحصیل کرده‌ها و اشرافیت نوپای ایران خوش می‌آمد، در دستور دولت قرار گرفت و از آن پس الگویی شد که اکثر موسیقی‌دانان مجبور بودند آن را دنبال کنند؛ بدون این که بدانند از چه چیزی دارند پیروی می کنند. اگر کسانی در آن تاریخ بودند که سواد آن را داشتند تا برنامهٔ وزیری را مورد بررسی قرار دهند، مسلماً این برنامه تا پیدا شدن یك نمونهٔ دیگر متوقف می شد، اما مرسوم چنین بوده که اولین افرادی که در یك محیط بکر نظری نو را می آورند ـ اگر حتی آن نظر خیلی هم مدوّن و علمی نباشد ـ دولت‌ها آن را پذیرا می شوند؛ برنامهٔ وزیری و ادامه دهندگانشان نیز اینچنین بود.

با این برنامه، هنرستان بیش از هر چیزی نوازندهٔ ارکستر تربیت کرده؛ که آنهم نه با سازهای ایرانی که تا این اواخر کم تر آهنگسازی حاضر به نوشتن قسمتی برای آن بود، ما گاهی برای زدن یك مضراب در ارکستر صبا، به رهبری آقای «...»، باید ثانیه شماری می کردیم تا آهنگساز به ما نیز توجهی نماید! بیشترین توجه به ترتیب سازهای غربی بود، آنهم نه با فواصل ربع پرده بلکه با فواصل غربی‌ها به همین خاطر بود که تنها ویلن زن‌ها چند سال ـ آنهم پس از این که گوششان خراب می شد، ـ مجبور بودند فواصل ایرانی را «هم» تقلید کنند و من خود کم تر ویلن زنی را سراغ دارم که ابتدا غربی کار کرده باشد و بعد بتواند فواصل موسیقی ایرانی را خوب ادا کند؛ به خصوص هنگامی که تکنیك اجرایی آنها برپایهٔ روش غرب بوده باشد. در این هنرستان (چه درآن هنگام که موسیقی ایرانی و فرنگی توأم بود و چه در آن موقع که موسیقی ایرانی مستقل شد) به سازهای ایرانی توجه زیادی نمی شد ـ و اگر استاد شهنازی که در اوایل ایجاد هنرستان موسیقی ملی، به وسیله روح‌الله خالقی (نه وزیری) به کار دعوت نمی‌شد ـ نگارنده تصور نمی‌کند از هنرستان موسیقی ملی آقایان علیزاده و طلائی هم بیرون می‌آمدند. همان‌طور که در بالا اشاره شد استادان هنرستان نوازنده ارکستر تربیت می کردند و ردیف نوازی از عمق زیادی برخوردار نبود. اگر این نگرش غربی که می توان گفت یك ضرورت تحمیلی از جانب غربی‌ها بود، همهٔ سیستم آموزشی موسیقی را نمی گرفت ـ و یا کسانی که در رهبری آن بودند جانب انصاف را نگاه می‌داشتند و به اندیشه‌های ایرانی بهای بیشتری می‌دادند و نمایندگان آن را منکوب و خانه نشین نمی کردند و جایی مهم تر برای این اندیشهٔ ایرانی که برای اعتبار ملی کشوری لازم است، می‌گذاشتند ـ امروز این شکاف عظیم بین موسیقی‌دانان راه ایرانی و راه التقاطی (ایرانی ـ فرنگی) رخ نمی‌داد و ما نیز امروزه با خلاء موسیقی‌دانان خلاّق مواجه نمی شدیم. امروز مشکل ما کمبود نوازندهٔ ارکسترهای «فرهنگ و هنری» نیست که روش التقاطی تعداد زیادی از آنان را پرورش داده است، بلکه ما کمبود نوازندهٔ خالق و هنرمند داریم. چه در رابطه با بداهه پردازی که هنر شرق قائم به آن است، چه در رابطه با خلق قطعات موسیقی. اگر چه با همان روش وزیری که منسوخ شده است و مملکت ما مطمئناً به آن نیاز دارد و نمی شود تنها با واپس گرایی سد راه این گروه شد. غرض از این سخنان نفی همهٔ کارها و زحماتی نیست که این گروه کشیده‌اند، بلکه نشان دادن تلخی‌ها و خودمحوربینی‌هایی است که بیشتر زاییدهٔ دوران کاذب نوگرایی‌اند.

راقم که خود نزدیك به پنج سال از اندوخته‌های خود را از همین هنرستان دارد قدردانی خود را از همهٔ استادهای راه وزیری دریغ نمی‌ورزد. نکتهٔ مهم در این است که تنها با یك روش نباید و نمی شود همهٔ موسیقی ایرانی را ارزش گذاری کرد و بقیه را سکهٔ یك پول کرد. این شیوه، گرایش مسلط اکثر هنرجویان و معلمین هنرستان ملی بود که من مشاهده کردم. حتی بعضی از نوازندگان نیز که به این گونه دردها برخورد کرده بودند، روزگاری خود یکی از منقدین پر و پا قرص روش‌های نادرست محیط هنرستان ملی بودند و به

□ عدم دانش کافی موسیقی‌دانان از روند وقایع سیاسی و نداشتن سنتی قوی در این زمینه، که بیشتر زاییدهٔ قطع شدن شریان‌های فرهنگ ملی ایران [در دوران قبل از انقلاب] بود، نگذاشت تا هنر موسیقی ساختار مستحکم‌تری بیابد

□ گروه اندکی از موسیقی‌دانان زمان شاه پین سالهای ۵۰ تا ۵۷ با درك نسبتا درست‌تری از شرایط، تلاش کردند که موسیقی سنتی را از پای بزم‌های شبانه و مجالس آنچنانی، با برخوردی کاملا متفاوت به میان مردم بیاورند...

همین دلیل به سمت نوعی دیگر از موسیقی که در هنرستان اعتبار و ارزش زیاد نداشت کشیده شدند. و به همین دلیل بر موسیقی‌دانان و موسیقی کشور اثر مثبت تری گذاردند. در ادامهٔ این مطالب فشرده نظرات این گروه آورده و تکنیك‌های موسیقیایی آن طرح می‌شود.

مختصاتِ موسیقی‌دانان متعهد به سنت ایران و غرب

«این گروه راه پیشرفت و تکامل اجتماعی را در تقلید از موسیقی غرب می‌دیدند و فرهنگ جامعهٔ ایران را با فرهنگ جوامع سرمایه‌داری و فئودالی مقایسه می کردند و آن را با فرهنگ جوامع قرون وسطای اروپا هم ردیف می‌دانستند.»

از میان این گروه می‌توان از، کلنل علی‌نقی‌خان وزیری، روح‌الله خالقی، و همهٔ پیروان این مکتب یاد کرد؛ که تلاش کردند خود را در چهارچوب برنامه‌های دولت جدیدالتأسیس رضاشاه جای دهند و بر زورقی سوار شوند که نتیجه‌اش به حذف موسیقی ایرانی انجامید. متأسفانه شرایط دوران و حمایت دولت وقت باعث گردید که این گروه در مقابل گروه اول قرار گرفتند و پس از تبعید عارف قزوینی به وسیلهٔ رضاشاه به همدان، به بازی نگرفتن اساتید گروه اول، عدم حمایت رژیم از درویش‌خان و شاگردانش، و کنار زدن اندیشه‌های دیگر، بیش از پنجاه سال تنها این جریان حاکم بر سرنوشت موسیقی ایران زمین بود.

تکنیك‌ها:

تعلیم سازهای ایرانی با روش اروپایی تا پایان سیکل اول (البته در هنرستان تنهاتار که امکان اجرای ارکستری داشت تدریس می شد و از محصل حرفه‌ای کمانچه، تنبك، نی، عود، آواز، دایره، و سه‌تار، خبری

نبود). آموزش نت فرنگی، نه برای بداهه‌پرداز شدن بلکه برای شرکت در ارکسترهای فرهنگ و هنر و هنرستان، آموزش تئوری غربی، تعلیم سازهای غربی (با وجود این که هنرستان موسیقی غربی وجود داشت و نوازندگان غربی‌نواز هنرستانهای موسیقی، هرگز آموزش موسیقی ایرانی نمی‌دیدند)، لازم تشخیص داده می‌شد!

- اهمیت دادن به دروس فرهنگ غرب و تنها موسیقی و بی‌اهمیت نمودن دروس پایه مانند ادبیات ایران، تاریخ ایران، جغرافیای ایران، فلسفه و عرفان ایران و هرچه که ایرانی نام داشت.

- بی‌توجهی به هنر بداهه‌پردازی و تکیه به ساخت قطعات ارکستری و حذف ساخت موسیقی در فرم‌های ایرانی مانند: پیش درآمد، رنگ، ضربی، تصنیف.

- کم بها دادن به آرشیو و اسناد موسیقی ایرانی مانند صفحه‌های قدیمی و ردیف‌ها و...

- بی‌توجهی به هرگونه سنت خوب موسیقی ایرانی که از مکتب وزیری و یا نگرش مدیران هنرستان دور بود. (در دوران خالقی به گونه مسائل بیشتر توجه می‌شد که متأسفانه با مرگ زودرس این استاد وطن‌پرست، هنرستان رفته رفته به دامن غرب افکنده شد تا جایی که آخرین رئیس هنرستان، آقای رهبری، دربست هنرستان را به کنسرواتوار وین که چند سالی در آن تعلیم دیده بود تبدیل کرد و با تأسیس ارکستر «ژونس موزیکال» گرد مرگ بر سر این هنرستان پاشید.)

- تشویق نکردن محصلین به شنیدن آثار ایرانی کلاسیك و تشویق آنها به گوش دادن موسیقی غربی (چرا که معلمین خارجی یا ایرانیان فرنگی‌نواز، همواره از «گوش ایرانی» شاگردان گله می‌کردند! انگار نام هنرستان اشتباهاً «ملی» گذارده شده بوده است، شاید برای معلمین، «ملّی»، مفهوم «غیرایرانی» می‌داده است!!)

ج) موسیقی‌دانان متعهد به سنت ردیف

نگرش این گروه نگرشی است که همواره در جهان وجود داشته است؛ به این معنی که هرگاه انسان‌های مترقی می‌خواهند دست به ترکیب گذشته بزنند وا فریادها به هوا برمی‌خیزد که موسیقی اصیل ایرانی در حال خراب شدن است. این درست است که نباید موسیقی ملی یك کشور هویت خود را از دست بدهد، اما این بدان معنی نیست که همواره درجا بزنند و گذشته را تکرار کنند. مهم این است که از چه راهی و با چه اندیشه‌ای و با چه سمتی و سویی باید اقدام بدان کرد.

پس از آمدن موج نو در موسیقی به وسیلهٔ درویش‌خان که همت به ایجاد استقلال هوّیت پیش‌درآمد و چهار مضراب نمود، استادش میرزاحسینقلی دست به انتقاد از او زد و کار او را نفی کرد؛ اما چون کار درویش متکی به ردیف بود و نوآوری او بنا به یك ضرورت تاریخی انجام یافته بود، خیلی زود مورد توجه اهل فن و مردم قرار گرفت و به زودی مرسوم و متداول گردید.

این نکته بسیار پراهمیت است که هر نوآوری‌ای که از ریشه‌های ملی برخوردار باشد و بتواند خود را به آخرین حلقهٔ زنجیر آن هنر پیوند دهد، می‌تواند دوام یابد و از وحدتی که آن هنر تا آن لحظه داشته برخوردار شود. این پیوند را در تصانیف شادروان عارف قزوینی نیز به خوبی می‌توان دید. پس از علی‌اکبر شیدا، عارف با استفاده از ارزشهای هنری و فنی این تصنیف‌سرای نامدار، توانست به هنر موسیقی بیفزاید و او نیز با توجه به ضرورت تاریخی دست به کاری زد که هنوز ما از اعتبار کارش بهره می‌بریم.

کسانی که برای اولین بار واژهٔ سنت را - که نگارنده نیز مجبور به استفاده از آن است - به غلط در موسیقی ایرانی وارد کردند، نمی‌دانستند که کلمهٔ سنت، ترجمه کلمه «Tradition» فرنگی است؛ و به کاربردن آن در مورد موسیقی ما کاملاً نادرست است و ما را دچار باورهای غلط از این واژه می‌کند. سنت آن شیوه از فرهنگ است که تغییرات و تکامل خود را کرده و دگر جایی برای رشد آن باقی نمانده است. کشورهایی مانند هند به جای سنت - در آن هنگام که می‌خواهند موسیقی قدیم خود را در خارج اجرا کنند - از واژهٔ «کلاسیك» استفاده می‌کنند. اگر برای سنت تعریفی درست نداریم چرا موسیقی خودمان را با ترجمه این واژه فرنگی آلوده می‌کنیم؟ موسیقی ایرانی، موسیقی ایرانی است و هر نوازنده‌ای برپایهٔ مکتبی که در آن آموزش دیده هنرنمایی می‌کند و اثرش به نام خودش ثبت می‌شود. واژه‌هایی مانند «موسیقی سنتی، غیرسنتی، نیمه سنتی، ملی، کهنه، نو، قدیم، جدید، و امثالهم» خواننده و شنونده را قبل از برخورد به کار هنری هنرمند، به قضاوت می‌کشاند و آزادی احساسی و فردی او را می‌گیرد.

این گروه با موضع‌گیری‌های افراطی، این توهّم را برای گروه‌های دیگر به وجود آورده‌اند که سنتی نوازان طرفدار تغییرنیستند. اگر از دید این گروه استادشهنازی، زرپنجه، عبدالحسین شهنازی، استادحسن کسایی و صدهاتن دیگر از موسیقی‌دانان، سنتی نیستند پس چه کسی یا کسانی هستند؟ اگر این واژهٔ شیرین نوازی که جدیداً به غلط در موسیقی جدی و هنری باب شده، به موسیقی دوران قاجار تعمیم داده شود بجز حبیب سماعی و احیاناً میرزاحسینقلی و درویش خان (که نمی‌دانم به چه دلیل این سه نفر جزو شیرین نوازان قرار نگرفته‌اند که به این کسوت معروفتر بوده‌اند) کسی دیگر در عرصه هنر موسیقی باقی نمی‌ماند. این گروه نباید موسیقی «آنتیك» را با سنت اشتباه بگیرند. نظراتِ آقای ژان‌دورینگ، خانم نلی‌کارُون فرانسوی و آقای صفوت هیچگاه نمی‌توانند (با توجه به درستی‌هایی که در بعضی بخش‌ها دارند) به گرایش مسلط موسیقی ایران‌زمین تبدیل شوند. آقای دورینگ... در موسیقی ایرانی، همهٔ نوازندگان را - بجز چند نفر که هم‌کیش فرقه‌ای خودشان محسوب می‌شوند - شیرین‌نواز می‌داند. موسیقی «پیور» (خالص / Pure) و هنرزلال و دست‌نخورده، جایگزین موسیقی ملتی نمی‌شود که دارد در این هستی نابرابر، و با هرسختی‌هایش، جان می‌کند تا نابود نشود. موسیقی باید زنده باشد و با مردم و نیازهای روحی‌شان سخن بگوید. این طرز تلقی هرگز نخواهد توانست جوانان تشنه و آرمان‌گرا را قانع کند. به نظر نگارنده، این دوستان، موسیقی «آنتیك» را با موسیقی ملّی اشتباه گرفته‌اند و این امکان را داده‌اند تا گروه‌های دیگر و اندیشه‌ای دیگر آنها را زیر ذره‌بین ببرند، تا جایی که آقای جعفرزاده نیز - که ازآماتورهای موسیقی است و مدت کوتاهی است که با موسیقی ایرانی آشنا شده است به نقد کتاب پراهمیت و پربار مجیدکیانی بپردازد و با «استفاده» از چند جمله - که نویسنده خواسته است با آن‌ها احساسش را نسبت به هنرموسیقی بیان کند - آن را بی‌ارزش قلمداد می‌کند و حتی یك نقطهٔ مثبت در این تحقیق بسیار عالی نمی‌یابد. جای بسی تأسف است که منقّد تازه از راه رسیدهٔ ما هنوز نمی‌دانند که کتاب آقای کیانی، اگرچه تألیف ایشان است اما توضیح دهندهٔ کارنامهٔ بزرگ‌ترین تئوریسین‌های قدیم ایرانی مانند فارابی، صفی‌الدین ارموی، عبدالقادر مراغه‌ای است، که در معرفی موسیقی ایرانی به جهانیان سهم بزرگی دارند و اگر قرار باشد ما تئوری خود را بازشناسی کنیم باید از توشهٔ آنها استفاده کنیم. آقای جعفرزاده اگر به روش وزیری علاقه‌مندند وظیفه ندارند با حداقل سواد، تئوری‌هایی را نفی کنند که خودشان باید بیش از بیست سال وقت صرف فراگیری آن‌ها را در دانشگاه‌های الازهر قاهره و... نمایند.

نگارنده سخت اعتقاد دارد که موسیقی ایرانی - مانند همه هنرهای ایران و تفکر ایرانی - باید نوشود، اما این سخن به این معنی نیست که ما روش غربیان را تقلید کنیم. هرپدیده‌ای باید در تداوم تاریخی و از داخل خودش اقدام به نو شدن کند و تاکنون باید ما فهمیده باشیم که حتی آن مقدارارزشی که متفکرین درمورد «تأثیرگذاری از بیرون برپدیده‌ها» طرح می‌کردند - و به خصوص مارکسیست‌ها در دوره‌هایی به آن بها زیاد می‌دادند - با اتفاقات اخیر در صحنهٔ سیاسی جهان زیاد هم نباید جدی تلقی شوند!

آنچه مسلم است اگر راهیان موسیقی ردیف که در مقابل گروه التقاطی قرار گرفته‌اند بخواهند راه موسیقی ایران زمین را گسترش دهند و آن را ماندگار نگاه دارند نباید برخورد «عتیقه‌ای» با این هنر نمایند و به جای اندیشهٔ صِرف به تکنیك اجرایی قدما، به آینده نیز فکر کنند. همان گونه که گذشتگان به ما اندیشیدند و این سنت را برای ما گذاردند، حال این ما هستیم که باید برای تداوم کار آنها سنت‌های درست‌تری باقی بگذاریم. هر دوره‌ای برای خود باید مختصاتی داشته باشد، مانند موسیقی دوران قاجار که مختصات ویژهٔ خود را داراست. در هر دوره‌ای، معیارهای زیبایی‌شناسی مردم - تحت تأثیر عوامل اجتماعی و سیاسی - تغییر می‌کند و بناچار باید هنر آنها نیز درچهارچوب همان اصالت‌هایی که این گروه به آن وفادارند دگرگون شود. در غیراین صورت بهتر است واژهٔ «موسیقی آنتیك» یا ردیف‌نواز موسیقی دورهٔ قاجاریه را روی خود بگذارند و بدین طریق به دعوای کنونی پایان منطقی دهند. در زیر خصوصیات این گروه و تکنیك آنها یادآوری می‌شود.

مختصاتِ موسیقی‌دانان متعهّد سنتی - ردیفی:

این گروه صددرصد با تغییر موسیقی مخالفت می‌کردند؛ هردگرگونی عمده را برای موسیقی

مضر تشخیص می‌دادند؛ بیشتر دنبال حفظ اصالت‌های گذشته بودند، و با ردیف‌های موسیقی به صورت جزمی برخورد می‌کردند که تا حدودی میرزا حسینقلی و اکثر ردیف‌نوازان دوران قاجار جزو این گروه محسوب می‌شوند. این گروه از مخالفان مستحکم راه وزیری بودند و تاحال نیز خصومت ادامه یافته است. اما از آن جا که قبل از انقلاب قدرتی نداشتند نتوانستند به راه هنرستانی لطمه‌ای بزنند و نزدیک به نیم قرن در محرومیت به سر بردند و سرکوب شدند و حال با توجه به حمایت نسبی دولت در این چند سال و توجه مردم به هنرهای سنتی و آمادگی شرایط اجتماعی، به جبران این نقیصه پرداخته‌اند.

تکنیک‌ها: توجه و تقلید کامل ردیف قدما، با همهٔ خصوصیات تکنیکی، بدون دخل و تصرف. تأکید برریزه کاریهای تکنیک ردیف مانند: مضراب‌ها، شدت و ضعف‌ها، نوانس‌ها، سکوت‌ها، جملات و تقطیع آنها. دوری کردن از تغییر در رابطه با شکل و محتوا توجه به تك نوازی و ساز و آواز بر پایه تکنیك دوران قاجار توجه به متن‌نوازی و کم‌تر استفاده کردن از قطعات پیش ساخت و اجرای ضربی‌های ردیف در غالب همان ارزش‌ها و استفاده کردن از تنبك یا دایره، تنها برای اجرای دورریتمیك، بدون شلوغ‌کاری و زیادکردن حجم تدریس شفاهی بدون استفاده از نت غربی، تقویت حافظه موسیقی‌دان و توجه به ریتم‌های دورهٔ قاجار، جلوگیری از خلاقیت و توجه به ابداع درچهارچوب ردیف قدما، تنها با استفاده از گسترش دادن موتیف‌های کوچك داخل ردیف، مانند مرحلهٔ آخرتکنیك پرداخت مینیاتورهای ایرانی. بنا به این دلایل، شخصیت این گروه، با موسیقی‌دانان متعهد سنتی ـ که در گروه اول قرارگرفتند ـ قابل پیوند بوده و این دو گروه می‌توانند همدیگر را کامل کنند و پایه‌ای باشند برای رشد موسیقی‌دانان متعهد به راه غرب و ایران.

د) موسیقی‌دانان متعهد به سنت غرب

پس از ارتباط ایران با فرنگ ـ که منجر به ایجاد مدرسه دارالفنون گردید ـ و همچنین مسافرت‌های ناصرالدین شاه به فرانسه، شاه و سیاستمداران ایران برآن شدند که یك ارکستر نظام برای دربار به شیوهٔ فرانسوی ایجاد نمایند. به دنبال این نگرش آقای لومرفرانسوی به ایران دعوت شد تا تصدی موزیك مدرسهٔ دارالفنون را به عهده گیرد. ابتدا دروس فراگیری شامل آموزش موسیقی نظام بود، اما آقای لومر اجرای یك ساز زهی را برای نوازندگان بادی اجباری کرد. با این تغییر، نوازندگان با آثار کلاسیك اروپا نیز آشنا شدند. در میان این عده، شاگردان اساتید موسیقی سنتی نیز مانند حسین‌خان هنگ‌آفرین ملقب به حسین خان (ر) وجود داشتند. از همان ابتدای امر، بعضی از دانشجویان تنها به موسیقی فرنگی علاقه‌مند بودند و پاره‌ای دیگر به راه بینابین. آقای لومر به وسیلهٔ شاگردانش کمی با موسیقی ایرانی آشنا گردید و مصمّم شد قطعاتی برای پیانو تنظیم نماید، که هنوز قطعهٔ ردیف ماهور او در آرشیو هنرستان موسیقی ملی وجود دارد.

نکته مهمی که در آن دوره اتفاق افتاد، ایجاد دو نگرش بود که یك نگرش بعدها تبدیل به نگرش وزیری شد و یك نگرش بعدها تبدیل به نگرش مستقل غربی شد. راه اول، هنرستان موسیقی ملی را به وجود آورد؛ و راه دوم، هنرستان عالی موسیقی را به وجود آورد که تنها به آموزش موسیقی فرنگی پرداخت. وضع هنرستان موسیقی ملی با بودن وزیری و خالقی و شاگردانش، به گرایش مسلط مکتب وزیری انجامید و «هنرستان عالی موسیقی (کنسرواتوار غربی) با موضع روشن‌تر و مدون‌تر، در راستای تجربیات اروپای قرن ۱۹ باقی ماند.

یکی از مشکلاتی که همواره هنرستان عالی با آن مواجه بود، فرهنگ ایرانی دانش‌آموزان بود، در این هنرستان دانشجویان باید در شرایط خاصی به سر می‌بردند، مثلاً شاگردان نباید به موسیقی ایرانی گوش می‌کردند و رفتن به هنرستان موسیقی ملی، ممنوع بود و جرم محسوب می‌شد. بیشتر شاگردان با خودشان معاشرت می‌کردند و قصربلورینی برای آنها ساخته بودند که از دور بسیار زیبا به نظر می‌رسید. مدیران هنرستان نمی‌دانستند که این افراد ایرانی هستند و فرهنگ ملی دارند و خواستهٔ دور از واقعیت هنرستان می‌تواند این شاگردان را نسبت به ایران بیگانه نماید. اتفاقاً همین طور نیز شد و شاگردان هنرستان، پس از خروج از ایران، دچار تضاد می‌شدند، به خصوص وقتی متوجه این واقعیت تلخ می‌شدند که خارجیان به فرهنگ شرق احترام می‌گذارند و برخورد موسیقی‌دانان فرنگی نسبت به هنر شرق برپایه احترام به اندیشهٔ شرقی است نه تقلید از فرهنگ غربی، دانشجویان می‌دیدند که مردم و موسیقی‌دانان فرنگی چه قدر به نوازندگان سنتی هند و کشورهای شرقی و کنسرت‌های متعدد آنان اهمیت می‌دهند و هرگز سخنی از این که آنها علوم موسیقی غربی را نمی‌دانند؛ بر زبان نمی‌رانند. این نوع دوگانگی‌ها، با توجه به تربیت غلطی که دانشجویان از فضای فرهنگی هنرستان اکتساب کرده بودند، باعث رشد بیشتر آنها گردید و اکثر موسیقی‌دانانی که در هنرستان فرنگی تحصیل کرده بودند، در خارج، نکات مهمی از فرهنگ ایران را فرا گرفتند و نسبت به فرهنگ خودی، گرایش پیدا کردند. درصورتی که در محیط تحصیلی در ایران، فرهنگ ایرانی را با دید حقیرانه‌ای می‌نگریستند و حتی نزدیکی به آن را جُرم می‌دانستند.

اکثراً می‌دانیم که آهنگساز یك کشور باید با فرهنگ ملی کشورش و موسیقی و ادبیات آن آشنا باشد تا آثارش از ارزش‌های ملی برخوردار شوند. هیچ آهنگساز غربی‌ای نیست که از موسیقی ملتش استفاده نکرده باشد و با آثارش مشخص نشود که اتریشی، آلمانی، و یا مجارستانی است. این قانون کلی‌ای است که در ایران به آن توجه نشده است. نه در هنرستان موسیقی ملی ادبیات و عرفان و فلسفه و تاریخ و ایران شناسی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌بود، و نه در هنرستان موسیقی فرنگی. آنقدر این دروس بی‌اهمیت بودند که بدترین معلمین ـ که ازهمه جامانده بودند ـ آموزش دروس را عهده‌دار می‌شدند و اگر ممکن بود دانشجویی به خاطر این دروس مردود شود، مدیران مدرسه معلم مربوطه را وادار می‌کردند که به او نمره دهد وعملاً این مساله را مطرح می‌کردند «واحدهای [درسهای] موسیقی مهم‌تر از این دروس می‌باشند.» اما آنها کم‌تر به این نکته توجه می‌کردند که شخصیت محصلین باید شکل و قوام ملی پیدا کند. حتی شاگردان هنرستان موسیقی غربی، تاریخ اجتماعی ـ سیاسی غرب را هم به درستی نمی‌دانستند و بجز دروس موسیقی که بسیار مفصل بود، به بقیهٔ دروس کم بها داده می‌شد. نتیجه این روش باعث گردید که اکثر شاگردان با ادبیات و فرهنگ غربی و ایرانی آشنایی کافی نداشتند تا جهت هنری خود را زودتر و آگاهانه‌تر انتخاب کنند. دانشجویان به هنگام ورود به گروه موسیقی دانشکدهٔ هنرهای زیبا، همواره با مشکل کم سوادی در چنین زمینه‌هایی مواجه می‌شدند و در مقابل دانشجویان آزاد و دیگر رشته‌های هنری احساس شرمساری می‌کردند...خوشبختانه بعضی از آنها توانستند به دنیای دیگری که هرگز در دو هنرستان یافت نمی‌شد وارد شوند و نوازندگان و شخصیت‌های نام آوری هم بشوند.

به نظر نگارنده هر دو هنرستان باید باشند، اما با یك برنامه‌ریزی درست، و محیطی که هم دربرگیرندهٔ تکنیك قوی باشد، هم ذهنیت مستحکم؛ که ادغام آنها می‌تواند تعادل درستی به موسیقی‌دان و موسیقی دهد. تاکنون ازهنرستان عالی موسیقی آهنگسازان باسوادی بیرون آمده‌اند، اما تقریباً بجز چند نفر بقیه مجبور شده‌اند یا خلاقیت خود را از دست دهند یا جلای وطن کنند. با همهٔ این تفاصیل هنرستان فرنگی بیشتر توانست برای اجرای موسیقی غربی که در ایران نیز مانند بقیهٔ کشورها نواخته می‌شد، مفید واقع شود. متأسفانه پس از انقلاب، به خاطر برخوردهای غلط و بعضی تندروی‌ها، اکثر شاگردان این هنرستان، کشور ایران را ترك کردند وراهی اروپای غربی و کشورهای اسکاندیناوی شدند و در حال حاضر اکثراً در یکی از هنرستان‌ها یا یکی از ارکسترها مشغول به کار هستند.

□ هر «نوآوری»ای که از ریشه‌های ملی برخوردار باشد و بتواند خود را به آخرین حلقهٔ زنجیر آن هنر پیوند دهد می‌تواند دوام یابد

□ برخورد موسیقی‌دانان فرنگی نسبت به هنر شرق برپایهٔ احترام به اندیشهٔ شرقی است، نه تقلید از فرهنگ غربی

□ یکی از تأثیرات وابستگی و عدم استقلال که در هنر، بخصوص در موسیقی پس از انقلاب مشروطه رخ داد، تقلید از غرب بود

باید پذیرفت که به هر حال این گروه در کار خودشان آن قدر تبحّر داشتند که بتوانند ازاعتبار خود دفاع کنند، و از این بابت مدیون استادان ارزنده ای همچون پرویز محمود، ناصحی، اسفار، باغچه بان، و روبیك گریگوریان هستند.

جالب توجه این است که بعضی از نوازندگانی که اغلب در فرنگ اقامت نموده اند، به موسیقی ایرانی روی آورده اند وتاکنون در معرفی این موسیقی کارهای ارزنده ای نیز انجام داده اند که آقایان قوی حلم وخسروسلطانی و...جزو این گروه محسوب می شوند؛ بر خلاف اکثر موسیقی دانان هنرستان ملی و معلمین آن، مانند حیدری، عالمی، و غیره که با وجود مهاجرت به خارج علاوه بر این که نتوانسته اند از حیثیت این هنرستان و راه وزیری دفاع کنند، بلکه به موسیقی کاباره ای جذب شده اند و با خوانندگانی مانند معین وحمیرا و فتانه[!!!] همکاری می کنند، که چنین کاری، ناشی از دلایلی است که در مورد هنرستان ملی بیان شد. و بعضی دیگر همچون رحمت الله بدیعی که روزگاری ملقب به صبا کوچولو! گردید و استاد ویلن ایرانی هنرستان بود، در یکی از ارکسترهای فرنگی مشغول به کار گردیده، که این خود نشان می دهد که چه گونه تکنیك غرب، فضای ملی هنرستان ایرانی را

تحت الشعاع خود قرار داد و همچنین در حال حاضر یکی از آخرین مدیران هنرستان ایرانی، آقای علی رهبری ـ از نور چشمی های رئیس هنرستان ملی ـ که ارزش شخصیت و زیبایی موسیقی اش هرگز از خاطرهٔ ما محو نخواهد شد، باعوض کردن نام خود از علی به الکساندر، در اروپا به رهبری موسیقی غربی مشغول است؛ که باز نشان می دهد که هنرستان موسیقی ملی نیز همان کار هنرستان فرنگی را انجام می داده است!

حال چه باید کرد؟

در حال حاضر با اینکه همهٔ جریانات یاد شدهٔ موسیقی، پس از انقلاب [اسلامی] بهمن ۵۷، فرو پاشیده بودند، لیکن مانند سلول هایی که بی جان شده باشند، مجدداً جان گرفته و تقریباً احیا گردیده اند.

انقلاب ایران نیز مانند همهٔ انقلاب ها ـ چه آنهایی که ریشه دارتر بودند و چه آنهایی که سطحی تر ـ توانسته است بخشی ازقوانین اقتصادی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی خود را به سمت آینده ای روشن تر، و در بخش هایی تاریك تر رهنمون سازد که متأسفانه در مورد موسیقی حداقل می توان گفت که ماحصل آن بجز یك دوسال اول انقلاب، تاریك و ناروشن بوده است. با این که بالاخره حضرت امام خمینی(ره) بزرگترین و مهم ترین فتوای [هنری] مذهب شیعه را پس از ۴۰۰ سال ـ در جهت عدم تحریم موسیقی ـ صادر کردند، اما هنوز دولت ایران توانایی اجرای کامل آن را ندارد و هر روز تلاش می کند تا هنگام حل شدن قدرت سیاسی و عقب راندن نیروهای قشری و تثبیت خود وگرفتن اهرم های بیش تر در جهت نحوهٔ نگرش خود که آنهم هنوز مشخص نشده است، کار رسیدگی به هنر وفرهنگ را به تعویق بیاندازد. بخش خصوصی حاکم بر جریانات موسیقی وشرکت های کاست که تقریباً دارند رسمیت می یابند، برای به دست آوردن پول بیش تر، باموسیقی جدی نیز مانند موسیقی پاپ زمان شاه رفتار می کنند و هنرمندان نیز به ناچار مجبور هستند با این شرکت ها کار کنند. دولت در جهت حمایت موسیقی دانانی که علاقه مندند کار هنری ناب تری ارائه دهند، کمك چندانی نمی کند.

گه گاه وزارت ارشاد یا بعضی از ارگان ها، کنسرت هایی در داخل وخارج برنامه ریزی می کنند، اما از آنجا که این ارگان ها از موسیقی بیشتر برای تبلیغات استفاده می کنند، راه آیندهٔ این هنر را هموار نمی کنند؛ هر چند که وضع مالی موسیقی نوازان و به خصوص خوانندگان، از این راه بهتر شده است، اما این بهبود نقش مثبتی در تولید خوب موسیقی نداشته است. در تمام کارهای تولید شده نوعی عدم وسواس وخستگی وعصبانیت دیده می شود. سطح توقع شاگردان موسیقی که در این سالیان رشد کرده است وتعدادشان چشم گیر است تعادل قبلی را بر هم زده و استادان و هنرمندان جوابگوی نیازهای آنها نیستند و اگر معلمین و خالقین به داد خود نرسند، به زودی توسط شاگردانشان کنار زده خواهند شد. با این که در طول چند سال پس ازاتمام جنگ و سمت گیری جدید آن، رشد نسبتاً خوبی حاصل شده، اما بیش از چند سالی طول نکشید و تقریباً همه موسیقی دانان هر چه در طول هفت، هشت سال ذخیره کرده بودند بیرون دادند و کارهای ساخته شدهٔ فعلی بیش تر تکنیك و امکان را طرح می کند تا احساس هنری وبالندگی هنرمند. رشوه خواری و بساز وبفروشی ـ که قبلاً در بازار و بعضی از ادارات مرسوم بود ـ حال به صورت علنی به دایرهٔ فرهنگی [هنرمندان] نیز سرایت کرده است و اکثر موسیقی دانان یا دارند درس می دهند، یا دارند ضبط می کنند، یا در خارج به سر می برند، یا دارند نزاع می کنند وغیبت و بدگویی ویا دارند ساز خرید فروش می کنند و شنیده شده بعضی ها به خرید خانهٔ دوم و سوم و زمین های شهری و ویلایی نیز پرداخته اند و حرفهٔ موسیقی را آلت دست آرزوهای اقتصادی خودشان قرار داده اند. همهٔ اینها نشان می دهد که اوضاع موسیقی بیشتر احتیاج به یك ناجی دارد که اگر بخواهیم به انتظار آن بنشینیم، اشتباه است و مارا به جایی نمی رساند، اگر راهیان موسیقی خود به داد موسیقی خود نرسند، به زودی با آمدن موسیقی پاپ انواع موسیقی های دیگر، چراغ موسیقی جدی تر خاموش می شود وهمهٔ این عزیزان باید مانند گذشته ـ همچون قمر، بنان، روح انگیز، نی داود وصدها تن دیگر ـ یا خانه نشین شوند، یا برای امرار معاش به مجالس آنچنانی بروند که باز متأسفانه شنیده شده که بعضی از حتی بزرگان این راه نیز مانند گذشته دارند می روند!

با توجه به تغییراتی که در جهان حاکمیت پدید آمده، هنوز پیدا نیست که وضع هنر، به ویژه موسیقی، تحت تأثیر خواسته های کدام جریان درحاکمیت کنونی ویا حاکمیت آینده قرار خواهد گرفت. آنچه مسلم است در حال حاضر مقامات ولایت فقیه و ریاست جمهور علاقه مند هستند که در چهارچوب مورد نظرشان به وضع هنر، به خصوص موسیقی، سر وسامانی دهند؛ اما نداشتن نیروهای بالیاقت و متحمل و حرف گوش کن، کار را از همان ابتدای انقلاب دچار اشکال نموده است و هنوز هم این مسأله تا حدودی به قوت خود باقی است...

با همهٔ این مسائل، همهٔ ارگان های گذشته ـ مانند هنرستان موسیقی ملی و کنسرواتوار غربی و مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی وابسته به رادیو و تلویزیون و ارکسترهای وابسته به رادیو و تلویزیون و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مانند ارکستر سنفونیك وارکستر مجلسی و ارکستر سنتی و گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبا وابسته به دانشگاه تهران ـ به کار خود مشغول هستند، اما هنوز بر پایهٔ آنچه گذشته است و آنچه می گذرد و آنچه باید بگذرد، برنامه ای تدوین نشده است.

امروز اوضاع موسیقی کشور از وحدت و هماهنگی برخوردار نیست، نه مدیریت دولتی وجود دارد ونه مدیریت خصوصی، هر کس بنا به سلیقهٔ فردی و برداشت شخصی خود کارهایی می کند و انتظار دارد دیگران اورا درك و حمایت کنند، این نوع نگرش که هر کسی فکر کند راه او درست تر از دیگران است و همه باید به تز او توجه کنند مارا دچار همان بیماریهایی می کند که در گذشته داشتیم. اگر قرار باشد برای بودن یك روش، بقیهٔ روش ها حذف شود، صلاح موسیقی درآن است که هیچ تصمیمی برای موسیقی و آموزش آن گرفته نشود وگذارده شود تا سلیقهٔ موسیقی دانان و مردم تصمیم گیرنده باشند، زیرا که اکثراً سالم تر از اندیشه های ذهنی و تعصب گونه اند.

اگر امروز قرار باشد راهیان متعهدتر این نوع موسیقی ها ـ برای برون رفت از این بن بست اقدامی اصولی تر نمایند، درست آن است ابتدا که با برگزاری سمینارهای موسیقی، و تشویق به سخن رانی، افکار و طرز تلقی این جریانات را به گوش بقیهٔ سردمداران روشهای دیگر و موسیقی دانان و موسیقی نوازان و مردم برسانند. آنگاه با مدیریت بی طرفانه و بدون سمت گیری، مجموع این نظرات به چاپ رسیده و در اختیار مردم و دولت گذارده شود و پس از گرفتن نظرات مردم از طریق رادیو و تلویزیون و روزنامه ها، این گروه کاری مجدداً دنبالهٔ کار را ازسر گیرد. مهم این است که همهٔ این طیف ها بپذیرند که ایران برای ورود به دنیای کنونی ـ که در عرض چند ثانیه موسیقی را به تمام دنیا مخابره می کند و انقلاب مخابرات همهٔ پیشه ها را تحت تأثیر خود قرار داده است و مردم دنیا با فرهنگ ها و سلیقه های مختلف می توانند با آخرین رویدادهای جهان در تماس باشند ـ به هرنوع موسیقی ای که کیفیت بالنده داشته باشد، نیاز دارد.

تنها با حضور یکی از این روش ها نمی توان فرهنگ ایرانی را اعتلا بخشید، فرهنگی که در طول چند هزار سال ـ با تغییراتی که در سیستم های حکومتی و مذهبی و آیینی اش به وجود آمده ـ بارها و بارها کیفیت ارزشهایی آن تغییر کرده است. با حضور همهٔ این راه ها و با در نظر گرفتن اولویت ها فرزندان امروز و آینده از ما قدردانی خواهند کرد و ما نیز در مقابل «حق» شغل زمینی خود را بهتر به انجام رسانیده ایم.

باید همّه رهبران جریانات موسیقی توجه داشته باشند که سدّ راه یکدیگر نشوند و، محیط موسیقی را میان مردم آلوده نکنند، چرا که این آشفتگی به تمام

خطوط این پیکره، اثری عمیق و غیر قابل جبران می‌گذارد. اگر وضع موسیقی در ایران کنونی کمی به بیراهه رفته است نباید گناه آنرا تنها به گردن همکاران انداخت و آنها را محکوم کرد، چرا که این عدم تعادل در تمامی عرصه‌های سیاسی ـ اقتصادی ـ اجتماعی ـ فرهنگی و هنری وجود داشته و نگارنده تعجب می کند که حتی بعضی از روشنفکران در خارج و در ایران ـ بدون در نظر گرفتن بحران‌های سیاسی و اقتصادی و روش‌های نادرستی که در بعضی از مقاطع انقلاب، گریبان ما را گرفته‌اند ـ به تحلیل هنر بعد از انقلاب می‌پردازند. ایده‌آل نسبی موقعی فرا می‌رسد که نظام جمهوری اسلامی [همچنان] به آرمان و شعارهایی که مردم برای و به خاطر آن حکومت قبلی را ساقط کردند وفادار بماند. یکی از راه‌هایی که نگارنده به جمهوری اسلامی و به موسیقی‌دانان ایران زمین پیشنهاد می کند، این است که همه موسیقی دانان ـ نه برای به دست آوردن پول و یا مقام، کانونی را زیر نام «بررسی و مطالعه موسیقی از دوران مشروطه تاکنون» تشکیل دهند و با گذاردن سخنرانیها و دادن برنامه‌های مشخص و منطقی و جمع بندی و چاپ آنها، راه درست را برای حال و آینده تضمین نمایند. بدیهی است که همه این گرایش‌ها باید در آن شرکت کنند و هیچ گرایشی نباید بر دیگری، به دلیل قدرت دولتی و یا هر عامل دیگر، ارجح باشد. یك هیأت مدیرهٔ فعال از هر گرایشی انتخاب شود و دستور کار را طراحی کند و هدف مشخص باشد و برایش زمان بندی متناسب تدوین گردد.

این برنامه‌ها می‌تواند با حضور دانشجویان رشته‌های مختلف موسیقی و علاقه‌مندان (چه دولتی و چه آزاد) کار خود را آغاز کند؛ اما شنوندگان حق

اظهار نظرهای لحظه‌ای ندارند می‌توانند متن سخنرانی‌ها را بگیرند و پس از مطالعه، انتقادهای مستدّل خود را به طور کتبی در اختیار هیأت مدیره بگذارند تا در بیان نامهٔ نهایی مورد استفاده قرارگیرد.

تلویزیون و رادیو و چاپخانه‌ها (دولتی، غیر دولتی) به صورت رایگان به چاپ آن اقدام کنند. دولت بودجه‌ای برای این امر بگذارد، اما در آن دخالت سیاسی و تشکیلاتی نکند... درضمن دولت باید بداند که این یك اقدام ملی است و در نهایت کمك ارزنده ای است به پیشرفت اهداف دولت فعلی. نمایندگان دولت باید با ضوابط در آن شرکت کنند. پس از خاتمه کار، مجموعهٔ تحقیق و مطالعه، در چند کتاب،

در اختیار دولت و مجلس و ارگان‌های تصمیم گیری گذارده شود تا بر این پایه دولت برنامه‌های هنری و دانشگاهی و هنرستانی خود را تدوین کند. کمبودهای این طرح‌ها در زمینهٔ علوم انسانی و سیاست‌های مذهبی و مقرّرات فقهی، با توجه به اولویت، می تواند به وسیلهٔ گروه دیگری از نظام جمهوری اسلامی تدوین گردد و به برنامه اضافه شود؛ اما این اولویت‌ها نباید طرح موسیقی را مخدوش نماید. با معاشرت و نزدیکی موسیقی‌دانانی که نگران موسیقی کشور هستند، می شود به وضع موسیقی رسیدگی کرد. و روشن است که با جنگ و نزاع این کار عملی نخواهدشد. موسیقی دانان متعهد که در این مقاله محتوای کارشان تا حدودی ترسیم شد، می‌توانند به وضع موسیقی رسیدگی کنند. موسیقی‌های دیگر ایران زمین مانند موسیقی‌های مناطق مختلف ایران که به غلط «محلّی» خوانده شده‌اند، می توانند تحت عنوان «موسیقی ایالت‌های ایران»، گروه موسیقی خودشان را تشکیل دهند و از آن جا که موسیقی نوازان این شهرها اکثراً در

دوران شاه به فرهنگ‌های خودشان توجه کمتری کرده‌اند، یا بهتر است بگوییم نگذاشته‌اند که این توجه صورت گیرد، با کمك دیگر موسیقی دانان این چهار گرایش، وضع خود را روشن نمایند و نماینده‌ای در طرح مدیریت بدهند. شاید هیأت مدیرهٔ این گروه، بعدها بتواند در مقام شورای عالی موسیقی کشور قرار گیرد، اما نه به صورت انتساب سیاسی، بلکه به دلیل لیاقت‌های تخصصّی و حرفه‌ای و سواد و بینش مستقل، نه گروهی.

در انتها از همه دوستان و همکاران و دولتمردان پوزش می‌خواهم که گه گاه مطالبم را به تندی مطرح نموده‌ام. این خصیصهٔ مرا بی احترامی به خودشان تلقی نکنند و اجازه دهند تا همه با جرأت و احترام سخنان خودشان را بگویند که این خود تضمینی است برای بالندگی که سخت به آن در ایران احتیاج داریم.

امید است روزی همه ما بتوانیم... زیر سقف یك خانه، دوستانه مسائل و نیازهای مملکت را حل نماییم و نمایندگان مجلس راه استقلال ایران را در جهت منافع مردم هموار کنند.... نگارنده اگر چه در کنار دوستانم نیستم اما لحظه‌ای از معرفی این هنر به جهانیان فارغ نیفتاده ام و امیدوارم این «فراق» خیلی زود پایان یابد و **ما دست در دست یکدیگر دهیم و جای واقعی ایران را، با حفظ استقلالش، در جهان کنونی بازنماییم.**

پائیز ۱۳۷۱

شناخت فرم‌های موسیقی ایرانی

پیش درآمد

پیش درآمد قطعه‌ای است ضربی که قبل از شروع درآمد می آید و به همین دلیل به آن «پیش درآمد» گفته می شود.

در موسیقی فرنگی به چنین فرمی «اُورتور» یا مقدمه می گویند. ضرب پیش درآمد، اکثراً آهسته است و بعضی اساتید چون مختاری و شهنازی پیش درآمدهایی با ضرب تندتر نیز ساخته‌اند.

رفتن به گوشه‌های اصلی، بیرون آمدن به موقع، و درهم تنیدن ریتم، از مشخصات عمدهٔ پیش درآمد محسوب می‌شود. پیش درآمد قبلاً ساخته شده و به همین دلیل با ضربی نوازی تفاوت دارد. در موسیقی قدیم ایران، از این فرم زیاد استفاده شده و در بعضی کشورهای همجوار به آن بشرف یا پشرف (peshref - beshref) اطلاق می‌شود که احتمالاً مخفف «پیش از رفتن» یا «پیش از وارد شدن به قطعه اصلی» است.

در حاشیه‌های ردیف قدما، قطعاتی به فرم پیش‌درآمد وجود دارد که می‌توان از ضربی فرح، نستاری، ضرب اصول، و ضربی حربی نام برد. حتی بعضی از قطعات ردیف که به نام رنگ از آنها یاد شده، مانند رنگ فرح، از این دست محسوب می‌شوند.

تاریخ سازندگی پیش درآمد

بعضی‌ها تصور میکنند ماتاقبل از درویش خان و رکن‌الدین‌خان پیش درآمد نداشته‌ایم و این فرم از موسیقی ایرانی را این دو استاد ابداع کرده‌اند. باید تذکر داد که در همان زمان نیز این بحث درمیان موسیقی دانانی همچون میرزاعبدالله و میرزاحسینقلی طرح شده بود.

گفتهٔ میرزاحسینقلی به نقل از استاد دوامی:

«پیش درآمد، نوعی ضربی نوازی است که از سابقه‌ای طولانی برخوردار است و اگر نوازنده، آوازها را به صورت ضربی بنوازد، یك پیش درآمد است.»

هنگامی که اولین بار میرزا حسینقلی پیش درآمد درویش راشنید و متوجه شد اهل فن اعتباری بیش از حد به ساخت این گونه قطعات داده‌اند، خود در بداهه‌پردازی‌هایش، با ضربی نمودن آوازها، نشان داد که این فرم، ابداع جدیدی در موسیقی ایرانی نیست.

همواره فکر نو از انسان‌هایی ساخته است که قدرت خلاقیت و سازندگی دارند و درویش یکی از بارزترین و معتبرترین هنرمندان دوران قاجار است. او با استفاده از سابقهٔ این هنر در ایران و کشورهای همجوار، و با به کارگیری درست نغمات ردیف و ریتم‌های آن، به این فرم مهجور قوام تازه داد و دوباره آن را زنده نمود. هنوز سنت‌هایی هستند که می‌شود آن‌ها را به کار گرفت و تعالی مجدد بخشید.

نام‌گذاری پیش درآمد

استاد نورعلی برومند در این مورد برای نگارنده چنین نقل می‌کند:

«در میان اهل فن، همواره باب بحث بر سر این که چه نامی برای قطعات جدید گذارده شود، باز بود. با مشورت‌هایی که با دیگر موسیقی‌دانان و ادبا شد، نام «پیش‌درآمد» بهترین و کامل‌ترین معنی را دارا بود.»

پیش‌درآمد ضرورتاً نباید قبل از درآمد دستگاه یا آواز بیاید. می‌شود پیش درآمدهایی ساخت که مثلاً قبل از گوشهٔ مخالف سه‌گاه یا دلکش ماهور قرار گیرد.

نمونه‌های پیش درآمدسازی

پیش درآمد سازی در اواخر دوران قاجار، هنری نو بود. افراد با سلیقه‌های مختلف تلاش می‌کردند تا به این فرم جدید شکل قوام یافته‌ای بدهند. اگر به پیش درآمدهای قدما همچون: علی اکبرشهنازی، درویش خان، نی داودها، مرتضی و رضامحجوبی نظر اندازیم، به خوبی شاهد تفاوت آنها خواهیم بود. تاکنون تنها رسالهٔ آقای جلال ذوالفنون ـ که به راهنمایی آقای دکترفرهت، درگروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبا تهیه گردیده ـ نکات جالبی از این فرم را نشان می‌دهد.

مُدگردی

نکتهٔ بسیار مهمی که در فرم پیش‌درآمد قابل ذکر است، پرده گردانی به گوشه‌های مهم ردیف است. این تکنیك چنان باید نرم و یك‌دست انجام شود که گوش شنونده را آزار ندهد و با منطق پرده گردانی ردیف مغایر نیفتد. «انتخاب گوشه‌ها» برای این مُدگردی باید با وسواس انجام شود و سعی گردد پیوندی زیبا برای وصل این مُدگردی (اتصال گوشه‌ها) پیدا شود، در اختیار آهنگساز سنتی و شیوه بیان او است. اما باید به ظرفیت و وسعت ساختمانیِ مقام توجه کرد.

انتخاب ضرب و تحرك ریتمیك پیش درآمد

پیش درآمدسازی، در ضرب‌های گوناگون صورت می‌گیرد. ضرب‌هایی که تاکنون در پیش‌درآمدهای قدیمی استفاده شده، عبارتند از: ضرب‌های ساده همچون دوضربی، چهارضربی، سه‌ضربی، و ضرب‌های ترکیبی همچون دوضربی، سه‌ضربی و ترکیب ضرب‌های ساده ترکیبی و گاهی ضرب‌های لنگ یا غیرمتقارن که در داخل ضربه‌های ساده یا ترکیبی خودنمایی می‌کنند.

تغییر این ضرب‌ها نباید وحدت پایه را مخدوش کند، چرا که هر پیش‌درآمدی یك دور ریتمیك دارد که امروزه ما به آن پایهٔ پیش‌درآمد یا پایهٔ ضرب می‌گوییم و همان مفهوم ادوار ریتمیك را می‌دهد که صفی‌الدین و عبدالقادر در متون خود از آن‌ها یاد می‌کنند.

ساختن پیش‌درآمد در ادواری با پایهٔ ریتمیك کوتاه، ساده‌تر از ادوار بلند است. تاکنون به جز درویش‌خان و رکن‌الدین خان و رضامحجوبی کم‌تر کسی توانسته است در ضرب‌های سنگین و بلند ترکیبات نو بیافریند.

هر آفرینندهٔ موسیقی سنتی باید مدتی نیز تنبك بنوازد تا بتواند ضرب‌های سنگین را به خوبی استفاده کند. اکثرنوازندگان که بداهه‌نوازی می‌کنند، با استفاده از ضرب‌های کوتاه و گاهی سبك‌ضربی نوازی، موسیقی ایرانی را دچار یك نواختی کرده‌اند. برای نمونه شنوندگان و دست‌اندرکاران نوازندگی می‌توانند به ریتم چهارمضراب‌های رادیویی که اکثراً مشابه ریتم «جولا، جولا، ـ جولاند، ـ جولانخی ده، نخ‌دمب دوزه، دمبم بدوزه» توجه کنند. این ریتم تقریباً بیش از پنجاه سال است که مورد استفاده موسیقی نوازان قرار گرفته است. باید توجه داشت که هنرمند باید آفرینش داشته باشد و برپایهٔ سنت‌های گذشته، سنت نو بیافریند.

علت این امر بیشتر عدم تسلط موسیقی نوازان به ضرب است. در قدیم هر نوازنده باید مدتی تنبك می‌نواخت و با فراگیری ضرب‌های سنگین و گاهی مهجور، نقش این عنصر را در قریحه‌اش رشد می‌داد، اما اکنون اکثر نوازندگان از اجرای ریتم‌های سنگین، هم از نظر تکنیك نوازندگی و هم از نظر نگاهداشتن ضرب عاجزند. حتی اکثر تنبك نوازان فعلی، به جز تنی چند، برای نگاه داشتن ضرب مجبورند پایه ساده را بدون خلاقیت نگاه دارند و اکثراً پایه‌های قدیمی را کم‌تر می‌شناسند.

نکته قابل اهمیت در پیش‌درآمدهای درویش‌خان و رکن‌الدین‌خان و رضا محجوبی این است که این اساتید توانسته‌اند ریتم‌های غیرمتقارن را در درون بحر موردنظر به خوبی جا دهند و همین امر باعث پیچیدگی این آثار شده است و شاید به همین دلیل است که بسیاری از نوازندگان ضرب آنرا درك نمی‌کنند و نگارنده شاهد بوده است که برای مدت‌ها سکوت کرده‌اند تا پایهٔ آن را درك کنند.

آموزش پیش درآمدسازی

به نظر می‌رسد که دانش‌آموزان و معلمان موسیقی و موسیقی‌نوازان، باید مجدداً به ساخت این گونه پیش‌درآمدها بپردازند و با تجزیه و تحلیل آثار گذشتگان راز موفقیت آن‌ها را دریابند. هنوز پیش‌درآمد می‌تواند به راه‌های جدیدی قدم بگذارد، تا این فرم زیبا به صورت تازه‌ای زندگی‌نوین خود را تداوم بخشد.

در حال حاضر با توجه به تصنیف‌سازی، به خاطر بازاراقتصادی و استقبال عمومی، این فرم به فراموشی سپرده شده است. مسلماً صدا و سیمای جمهوری اسلامی و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با تشویق و ترغیب موسیقی‌دانان می‌توانند به پیشبرد آن کمك شایانی کنند و برای کمك به رشد این فرم از هنر ناب موسیقی نیز بودجهٔ مکفی در نظر بگیرند.

نوآوری اصولی (نه بی‌پایه و بی‌ریشه) بسیار ضروری است؛ زیرا اجرای تکراری آثار گذشته ـ که بسیار هم نیست ـ روح مردم را خسته نموده و آن‌ها را از موسیقی عمیق ایرانی، که اعتبار ملی محسوب می‌شود، دل زده می‌کند.

فرم تصنیف

این فرم، از ساختار قدیمی برخوردار است. اولین تصنیف‌های روستایی با اشعاری بسیار ساده و کوتاه ـ که تابع شعر کهن فارسی است و سیلابیك (هجایی) می‌باشد ـ هنوز در میان مردم رایج است.

بارون میاد شَر شَر
پشت خونهٔ هاجر
هاجر عروسی داره
دم خروسی داره
خورشید خانوم افتو کن ـ یك من برنج پر اُو (آب) کن
ما بچه‌های گرگیم ـ از گشنگی بمردیم

این نمونه که از اشعار از بقایای اوزان کهن شعر پارسی است، پایهٔ تصنیف‌های هنری‌تر را طرح ریزی کرده است. ملك الشعرای بهار در این مورد چنین می‌گوید:

«اساتید شعر دری، یا شعرای خراسان به هیچ وجه گرد سرائیدن «فهلویات» نگشته و از آن دوری کرده‌اند و به گفتن رباعی پرداخته‌اند.»

گروهی بر این عقیده هستند که اوزان تصنیف‌های ایرانی ریشهٔ کهن داشته و از شعر عرب اقتباس نشده است؛ مثلاً «بتونیست» ایران‌شناس مشهور، ترانه‌های عامیانه را از بقایای شعر هجایی ایران ساسانیان می‌داند.

زایش این گونه اشعار، همواره با موسیقی در یك زمان صورت پذیرفته و نمی‌شود خلق یکی را بر دیگری رجحان داد.

در ایران گونه‌های زیادی از تصانیف و ترانه‌ها وجود دارد که می‌توان آن را به صورت زیر خلاصه نمود:

۱ـ ترانه‌های روستایی
۲ـ ترانه‌های شهری
۳ـ ترانه‌های ایالتی
۴ـ ترانه‌های رسمی

هر یك از این بخش‌ها به رده‌های کوچك‌تر نیز تقسیم می‌گردد که به خاطر مطول نشدن موضوع، از آن چشم‌پوشی می‌شود.

تصنیف یکی از فرم‌هایی است که در بستر فرهنگ رسمی یا هنری ایران زمین رشد کرده است. یکی از بارزترین مشخصه‌های آن «تصنیف کردن»

(ساختن) آن است. شاید به همین دلیل مشابه گرفتن واژه «ترانگ» با ترانه ـ که سازندگان آن معلوم نیستند و شخص به خصوصی آن را تصنیف نکرده و توده‌های مرد بر پایهٔ نیازهایشان آن را به وجود آورده‌اند ـ با «تصنیف» زیاد درست نباشد.

واژهٔ ترانه، بدون توجه به این شخصیت، از طرف فرهنگستان ایران به اداره کل هنرهای زیبای کشور و رادیو ایران پیشنهاد شد و آقای نیرسینا، ترانه سرای رادیو ایران، با استفاده از این واژه و استفاده زیاد و پخش آن از رادیو به این جابه‌جایی کمك نمود.

تعریف تصنیف

تصنیف، یك قطعه بی‌کلام است که توسط موسیقی‌دان ساخته می‌شود. با این که در تصنیف از قافیه استفاده می‌شود. اما در قید آن نمی‌ماند و بیشتر تابع وزن بوده و بیشتر به هماهنگی کلمات و پستی و بلندی جملات موسیقی توجه دارد.

با این که در گذشته،شعر و موسیقی تصنیف را نوازنده می‌ساخت و خود آن را اجرا می‌کرد، اما این فرم در اثر تخصصی شدن بیشتر موسیقی در سالیان اخیر متوقف گردید، اما نوع بسیار عالی آن همان شیوهٔ کهن آن است که موسیقی‌دان خود شاعر باشد. به همین خاطر به این افراد تصنیف سرا می‌گفته‌اند و غرض همین است مانند عارف قزوینی و علی اکبر شیدا.

تصنیف‌سازی پیشهٔ موسیقی‌دانان بود نه شاعران. بودند شاعرانی که ساز نیز می‌زدند و خود تصانیفی ساخته‌اند، اما این جریان به سنت محکمی مبدل نشد.

اگر به وزن اشعار تصنیف توجه کنیم و ندانیم که این یك تصنیف است، ظاهراً خیلی شبیه شعر نو فعلی ایران می‌شود. (غرض نداشتن قافیه و عدم تعهد رعایت به آن است، نه از نظر شکل و محتوا)

فرم کلاسیك تصنیف

با توجه به اوزان عروض شعر فارسی و نزدیکی‌اش به ادوار موسیقی (اتانین)، مشابهت زیادی بین فرم شعر کلاسیك و تصنیف وجود دارد. مثلا در تصنیف‌های قدیمی، موسیقی‌دان یك بیت شعر شعرای ایران را تضمین کارش قرار می‌داد و پس از آن قافیه را رها می‌کرد؛ مانند تصنیف زیر از شیدا:

[سلسلهٔ موی دوست، حلقهٔ دام بلاست، هر که در این، حلقه نیست فارغ از این ماجرا است]
(بیت از سعدی)
تو که بی‌وفا[جانم]نبودی، پر جور و جفا [جانم] نبودی ،
من از دست غمت، من ازدست غمت دارم گله بسیار
مرا صبر و تو را، مرا صبر و تو را حوصله بسیار

گاهی نیز از ابتدا، تصنیف سرا خود وزنی را از بحور شعر فارسی انتخاب می‌کرد و مصرع اول یا دوم را خود می‌سرود و به هنگام تنگ آمدن قافیه، آن را رها می‌کرد تا زیبایی موسیقی لطمه‌ای نبیند.

به شعر زیر از عارف توجه کنید:

نمی‌دانم چه در پیمانه کردی [جانم] تو لیلی‌وش مرا دیوانه کردی
[جانم دیوانه کردی، دیوانه کردی، خدا دیوانه کردی]
چه شد اندر دل من جا گرفتی (جانم) ـ مکان در خانه ویرانه کردی
[جانم دیوانه کردی، جانم ویرانه کردی، خدا، خدا، ویرانه کردی]
ای تمنای من، یار زیبای من، توبی لیلای من
مرا مجنون صفت دیوانه کردی [جانم دیوانه کردی، جانم دیوانه کردی، خدا، دیوانه کردی]

بخش آزاد، این امکان را به تصنیف سرا می‌داد که ملودی‌های زیباتری بیافریند. استفاده از جانم، امان، خدا، دلم و نظایر آن ضرورت‌هایی بود برای ااحساس ورزی بیشتر و تنوع وزن و جا انداختن آن در پایه یا متر تصنیف که گاهی بسیار پیچیده می‌شد.

بعضی از محققین به استفادهٔ کلماتی مانند: امان، جانم، عزیز، خدا و... خرده می‌گیرند و آن را نازیبا می‌بینند، اما اگر به این امر توجه کنند، متوجه خواهند شد که شعر کهن این امکان را نمی‌دهد تا سازنده از قالب اوزان شعری فرار کند و این دست و پاگیری از این طریق کمی کاسته می‌شود. این مشکلی است که در رابطه با آواز نیز وجود دارد، مثلاً گاهی جملات موسیقی بلندتر از وزن شعر است و خواننده با استفاده از تحریر و به کارگیری این گونه کلمات، جملات را اصلاح می‌کند. این سنت بیشتر در مناطق شرق جاری است که نباید با موسیقی کلاسیك غربی آن را قیاس کرد، اگر چه در این فرم از موسیقی نیز شعر گاهی پاره پاره می‌گردد و مطلب گم می‌شود. (به لیبرتوهای بعضی از اپراها توجه کنید.)

ضرب‌ها و ادواری که در تصنیف انتخاب می‌شود، اکثراً باید روان و ساده باشد. بحور موسیقی تصنیف بیشتر بر پایهٔ چند بحر معروف غزل‌های فارسی است مانند: فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، و یا مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن و یا فعولن فعولن، فعولن، فعولن، (فعول).

در تصنیف‌ها کم‌تر از بحرهای ترکیبی استفاده می‌شود؛ مانند:

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن. این بحر اگر چه در ریتم گوشهٔ «کرشمه» استفاده می‌شود، اما در تصنیف کم‌تر به کار گرفته می‌شود.

تصنیف‌های شاد همواره در بحور کوتاه و مقطع، و تصنیف‌های سنگین و جدی‌تر در بحور بلندتر استفاده می‌شوند.

تمام این مطالب آن جایی که هنرمند تسلط داشته باشد، می‌تواند به شیوهٔ راحت‌تری تبدیل شود. اگر بخواهیم به یك طرح کلی در رابطه با ضرب تصانیف برسیم، طرح زیر می‌تواند به ما کمك کند.

ترانگ

فرمی است با وزن‌های کوچك و بیشتر هجایی، مانند دوبیتی‌ها و رباعی‌ها.

ترانه

فرمی است با وزن‌های بلندتر با افاعیل قرینه؛ مانند فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، یامستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن

تصنیف

فرمی است با وزن‌های خیلی بلند و ادوار سنگین؛ مانند ۱۲ سیاه در یك میزان دو شش چهارم و یا ۶ سیاه در یك میزان به صورت ترکیبی و ۴ سیاه در یك میزان به صورت چهار چهارم و از این قبیل. شاید علت انتخاب

□ متأسّفانه امروزه نیز بیشتر اهل اندیشهٔ جوان ـ بخصوص در خارج از کشور ـ ایران را از انقلاب مشروطه به بعد می‌شناسد... اکثر از فرنگ برگشته‌های زمان رضاشاه و پسرش کارگزاران گوش به فرمان دولتهای غربی بودند و نگارنده خوشحال است که اندیشه و رزان متعهد کنونی و ملت ایران هنوز بر کشتی امید سوارند و برای آرمانهای خود تلاش سخت و پردردی می‌نمایند

وزن‌های سنگین رابطه‌ای است که میان آواز آزاد کلاسیك و وزن‌های تصانیف وجود دارد.

تصنیف تغزلی

این گونه تصانیف خود را مقید به رعایت تمام اوزان یك غزل می‌نماید و با انتخاب چهار تا پنج بیت از یك غزل فرم وزنی شعر را دنبال می‌کند. به این گونه ساخته‌ها بیش‌تر ضربی می‌گفتند که درباره آن صحبت خواهد شد.

تصنیف، چاشنی موسیقی ایرانی بوده و گاهی در جاهای مناسب از آن استفاده می‌شده است. در موسیقی ایرانی، متن آواز اهمیت ویژه داشته و بقیه ضربی‌ها، چهار مضراب‌ها، و تصنیف‌ها برای زیباتر کردن متن آواز یا ساز بوده است. امروزه متأسفانه تصنیف همه زمینه موسیقی ظاهراً جدی ایرانی را در برمی‌گیرد.

ضربی

ضربی‌نوازی یا ضربی خوانی بیشتر هنر بداهه‌پردازی است و قطعاً پیش ساخته محسوب می‌شود. همانگونه که از نامش پیدا است باید بر پایه ریتمیك استوار باشد.

ضربی خوانی به دلیل بداهه بودنش، تسلط بسیار زیادی می‌خواهد. اگر ضرب خواننده یا نوازنده کمی ضعیف باشد ـ که متأسفانه امروزه هست ـ این هنر پیشرفت نمی‌کند. تا اواخر دوران قاجار و اواسط دوران رضاشاه، هنوز افرادی مانند رضا روانبخش، همدانیان، و حسین تهرانی، با کیفیت‌های مختلف، به این هنر، اعتبار جدیدی دادند. ضربی خوانی بیش‌تر هنر تمبك نوازان بود که به ضرب مسلط بودند و با صدای دو دانگ به این کار مبادرت می‌ورزیدند؛ مانند حاجی‌خان و عبدالله‌خان دوامی.

فرم ضربی‌خوانی

این فرم بیش‌تر در بین راه دستگاه‌خوانی روی مقامات میانی صورت می‌گرفت و در ابتدای آواز

معمول نبود. شاید به خاطر ظرفیت اندك بعضی از گوشه‌ها، زمان ضربی‌خوانی به وسعت گوشه‌ها می‌افزود.

ضربی‌خوانی در اثر تکامل، به هنر بسیار ظریفی مبدل شد و به شیوه‌های متفاوتی تقسیم گردید.

استفاده از ضرب‌های پیچیده و خُردکردن آن در پایه‌های گوناگون، گاهی کارنوازندگان را مشکل می‌کرد.

اصولاً ضربی‌خوانی هنری بود که خوانندگان رسمی به آن زیاد علاقه‌ای نشان نمی‌دادند و آن را برای شخصیت‌شان کوچك می‌دانستند. در مکتب تهران خوانندگان رسمی به این کار تن نمی‌دادند و حداکثر به خواندن تصنیف قدما اکتفا می‌کردند.

این فرم بیشتر در دست نوازندگان و خوانندگان ضرب‌نواز یهود و مطرب‌های روحوضی بود. نوع معمول این نوع ضربی‌خوانی که سابقه بسیار طولانی دارد، فرم بحرطویل است که هیچگاه وارد موسیقی جدی نشد، در صورتی که می‌توانست موسیقی هنری را تکامل بخشد. در فرم بحرطویل، طول اشعار وزن کوتاه دارند و قافیه‌ها بیشتر شکسته می‌شوند، مانند:

برفتم بر در شمس العماره همان جایی که دلبرخانه داره، بگفتم من مسکین، من بی‌چیز دَرُبازکن که من عبدالکریمم دَرُبازکن و...

شاید ضربی خوانی پایهٔ اصلی تصنیف خوانی باشد که تکامل یافته است. خوانندگانی که به این هنر آراسته بودند، خود تنبك می‌زدند و تنبك‌نوازان اکثراً ضربی‌خوان نیز بودند. استاد برومند همواره از ارزش این هنر سخن می‌گفت و رضا روانبخش را که خود نیز چندی نزدش کار کرده بود، می‌ستود

امروزه تنبك‌نوازان کمتر به این هنر و ریزه‌کاری‌هایش آشنایی دارند. آخرین بازماندهٔ این هنر، استادارجمند ناصرخان فرهنگ‌فر است که گاهی با ضربی‌خوانی در مجالس موسیقی، نوازندگان را غافلگیر می‌کند.

هنر ضربی‌خوانی همان‌گونه که یاد شد، بسیار قدیمی و یکی از بارزترین هنرهای شناخته شدهٔ مرشدان زورخانه است. این سنت به صورت بسیار هنری، با خوانندگی غزلیات ناب ایرانی در دست این مرشدان باقی مانده است که کمتر نوازنده ضرب بدان توجه دارد.

گاهی در ضربی خوانی از ضرب‌های ادواری تندنیز استفاده می‌شود و به این هنر حالت رزمی‌ای می‌دهد که در ورزش باستانی و مراسم خانقاهی نقش مهم دارد.

بعضی از موسیقی‌دانان، به خاطر عدم آشنایی با این هنر، به ساخت ضربی می‌پردازند و نامش را تصنیف می‌گذارند که اصلاً دو فرم مختلف هستند.

این روزها این اشتباه زیاد اتفاق می‌افتد.

از آنجا که ضربی‌خوانی بیشتر بر روی مقامات کوچك یا آوازها (منظور از آوازها ۵ آواز و ۷ دستگاه موسیقی ایرانی است) صورت می‌گرفت و تصنیف‌ها بیش‌تر هنر دستگاهی بود، تعداد تصانیف قدیمی در دستگاه زیاد و در آوازها کم است. کسانی که روی مایه‌های کوچك تصنیف می‌سازند، بیشتر به فرم ضربی‌خوانی نزدیك می‌شوند.

تلفیق کردن دو ریتم همزمان در این فرم، آن را بسیار پیچیده کرده است، کاری که مرشدان زورخانه و بعضی از نوازندگان ضرب مانند ناصرخان فرهنگ‌فر انجام می‌دهند. با این تسلط است که در زد و خوردهای حرفه‌ای در مجالس هنری، ضربی‌خوانان به جنگ نوازندگانی می‌روند که غرور آن‌ها را گرفته است.

استاد دوامی نقل می‌کرد:

«روزی که منزل استادمیرزاعبدالله بودیم، حاجی خان ضرب‌گیر نیز حضور داشت و استاد در حال نواختن چهارگاه با تار بود و ما نیز در آن بعدازظهر گرم به آن گوش می‌کردیم. حاجی‌خان که کمی کسالت داشت در گوشهٔ اتاق نشسته بود و حال این که با استاد همراهی کند، نداشت. پس از پایان چهارگاه درزده شد و آقای وزیری وارد اتاق شدند و پس از سلام نشستند. تار جناب میرزا در مقابلشان بود و پس از اندك زمانی، وزیری بدون اجازه استاد تار را برداشت و یك دستگاه پرزور را شروع نمود و ما که به استادمان احترام زیادی می‌گذاشتیم بسیار ناراحت شدیم. چرا که بدون اجازه و رخصت از استاد اقدام به این کار نموده بود. در انتهای نوازندگی وزیری بود که دیدم حاجی‌خان آرام‌آرام نزدیك آمد و با آخرین مضراب تار وزیری شروع به خواندن تصنیف ضربی کرد. خدا آن روز را برای هیچ نوازنده‌ای نیاورد. حاجی‌خان با این ضربی‌ها و تصانیف نشان داد که وزیری ضرب موسیقی ایرانی را نمی‌داند. وزیری مرتبا ضرب‌ها را می‌انداخت و خراب می‌کرد. پس از پایان این زورآزمایی، وزیری با دلخوری مجلس را ترك کرد. پس از رفتن وزیری، حاجی‌خان فرمود: این جوان تازه‌کار و متجدد، حالا از فرنگ آمده تا استاد ما را دست بیاندازد».

همان‌گونه که این داستان نشان می‌دهد، این هنر بسیار پیچیده و مشکل بود و اگر کسی در آن ممارست نمی‌کرد موفق نمی‌شد در آن مسلط شود. همین بلا را در مجلسی که پرویزیاحقی حضور داشت و ادعا می‌کرد که ضربش بسیار خوب است، استادبرومند بر سر او آورد. (نقل از استادبرومند).

خوانندگان و ضرب‌نوازان باید برای پیشرفت این هنر که در معرض نابودی است، اندیشه‌ای اساسی کنند تا این هنر از بین نرود. با تفأل از روی دیوان‌ها و با خواندن و زدن اشعار موزون، آن را فراگیرند و آموزش دهند؛ هنوز نامداران این هنر در زورخانه‌ها در قید حیات هستند و افرادی مانند ناصرخان فرهنگ‌فر نیز می‌توانند کمك شایانی بنمایند.

فرم رِنگ

همان‌گونه که از نامش پیدا است، انسان را به رقص وامی‌دارد. در ردیف موسیقی ایرانی، همهٔ این رِنگ‌ها در فرم بلندی به نام شهر آشوب گردآمده‌اند.

شهرآشوب‌ها طوری ساختمان بندی شده‌اند که با فرم رقص کلاسیك دوران قاجار هماهنگی داشته باشند. فرازهای شهرآشوب‌ها همواره قطع شده و محل انفصال رقص و فرم‌های آن است. هر فراز شهرآشوب برای نوعی از رقص درست شده و به همین خاطر شهر آشوب با یك ریتم (سرعت اجرا) اجرا نمی‌شود. ابتدای آن آرام و رفته‌رفته تند و کند می‌شود. طراحی رقص و ریتم‌ها و آکسان‌ها و سکوت‌های این فرم از موسیقی ایرانی، تنوع بی‌نظیری به رقص کلاسیك ایرانی داده است. با یکی از فرم‌های رنگ شهرآشوب، رقص مجسمه نیز انجام می‌شده و گاهی آکروباسی‌هایی مانند معلق زدن، چرخ‌زدن، استکان گذاشتن روی پیشانی، این هنر را نمایشی‌تر می‌کرده است. به کارگیری با پیچ‌های زنگ‌دار و دست‌پیچ‌های زنگ‌دار و زنگوله‌های کلاسیك و حتی اجرای شهرآشوب نوازی، به خاطر مشکلات ناشی از بعضی تحریم‌ها و تجددطلبی، از میان رفته یا دارد می‌رود. بارزترین نوع آن در رقص‌های مردم تبریز و بعضی شهرهای حاشیه کویر، هنوز باقی است.

تبریز به خاطر ولیعهدنشین بودنش (در قدیم) بیش‌تر این سنت را حفظ کرده است. فرزندان دربار قاجار، برای آموزش هنری و رزمی و آداب معاشرت درباری، به این شهر فرستاده می‌شدند تا با فرهنگ ملی بیشتر آشنایی یابند؛ کاری که در زمان پهلوی با رفتن به سوئیس رخ داد.!!!

رنگ‌های ردیف یا شهرآشوب‌ها و ضربی‌هایش، مانند حربی ـ که نوعی رقص جنگ است ـ و رِنگ یك چوبه (رقص چوبی که با آن قوچانیان و قشقایی‌ها می‌رقصند) که هنوز با همین نام در بین مردم ایالت‌های ایران وجود دارد، از محتوای بسیار خوبی برخوردارند و همین محتوا باعث می‌شود خود را از رنگ‌های بازاری، که نوع شعف آن متفاوت است، جدا کنند.

در اواخر دوران قاجار ـ که فرم‌های پیش ساخت از اهمیت خاصی برخوردار شد ـ کسانی همچون درویش و نی‌داود و شهنازی، به ساخت این گونه رنگ‌ها مبادرت کردند و این فرم بسیار زیبا را به صورت بسیار هنری تکامل بخشیدند. رنگ‌های این اساتید به معنویت موسیقی کمك شایانی کرده و سماع عرفانی را تقویت می‌کند؛ البته غرض شادمانی سطحی نیست، که آن نیز باید در موسیقی ایرانی جائی داشته باشد.

امروز جای رنگ‌ها را چهارمضراب‌ها گرفته‌اند، با این تفاوت که پیش ساخت ندارند و به همین دلیل به تکرار مکررات تبدیل شده‌اند. اکثر نوازندگان رادیویی منهای چند نفر، همه چهار مضراب‌هایشان برپایهٔ بحر: جولا، جولاده، جولانخ ده، نخ دمب‌دوزه، دمبم بدوزه ـ بنا شده است. به همین خاطر است که اکثر مردم در سالن کنسرت‌ها دلشان می‌خواهد با چهار مضراب‌های روزدست بزنند، در صورتی که رنگ‌ها و چهار مضراب‌های هنری، مانند کارهای درویش، این فرم‌ها را به پدیدهٔ هنری‌تر که سمتش با موسیقی مصرفی فرق می‌کند، تبدیل کرده است.

اما باید اذعان داشت که فرم رنگ، به هر حال فرمی است برای رقص ایرانی؛ اما نوعی از آن می‌تواند برای سماع روحانی نیز استفاده شود؛ مانند رنگهای درویش‌خان که هرچه درستی است از این مرد بزرگ ووارسته داریم. این گونه افراد روحانی و هنرمند هرگز نمرده و همواره با ما زندگی می‌کنند.

● به نقل از کتاب سال شیدا