موسیقی ایران و خاورمیانه درتقابل با فرهنگ غرب

▪ ژان دورینگ

• ترجمهٔ آزاده دانشنیا

حفظ و انتقال

یک موسیقی فراموش شده و رها شده، دیگر نمی تواند دوباره پیدا و احیا شود و برای همیشه به خاموشی گراییده است. این بدان علت است که میراث موسیقیایی بدون شک از آسیب پذیرترین مباحث فرهنگهای سنّتی به شمار می آید. تا زمانی که جامعه علی رغم تحوّلات نامحسوسش همچنان که بوده برقرار بماند، احتمال باقی ماندن میراث شفاهی بسیار زیاد است. در عوض، وقتی فرهنگی با دگرگونیهای ریشه ای داخلی و خارجی نظیر برخورد فرهنگهای دیگر مواجه شود، مسئله ٔ غامض حفظ فرهنگ، حدّت خاصی به خود می گیرد.

اولین راه چاره، ثبت کردن موسیقی بر روی کاغذ است. این بدان معنا نیست که ضرورتاً این اقدام باید متاثر و مُلهم از سیستم غربی باشد. علی رغم اینکه سیستم غربی تقریباً در تمام ملل شرق خود را تحمیل کرده است ـ هند از این قاعده مستثناست ـ مع ذلک ضبط مغناطیسی و وسایل ارتباط جمعی قدم اول را در جهت پیشرفت عمیق یک دگرگونی برداشته اند. ما در اینجا به ارزیابی این اقدامات می پردازیم.

نت نویسی در موسیقی

عرضه و بیان موسیقی در شرق، موضوع تازه ای نیست. از قرن دوم قبل از میلاد تا به حال موسیقی هند از سیستمی ساده، مفید و مؤثر برخوردار بوده است. سیستمی که جانشین اسامی نُت ها (سا/ری/گا/و . . .) با کششها، سکوتها و تزیینات آن است. بدون شک هنرمندان ایرانی نیز از وجود چنین سیستمی اطلاع داشتند. آنها در حالی که به شیوه ٔ نت نویسی یونانیان باستان دسترسی داشتند، احتمالاً تا حدودی از چگونگی نت نویسی غربی نیز مطلع بودند، هرچند که در زمینه ٔ موسیقی اروپایی اخبار و اطلاعات کمی وجود داشت ـ در قرن پانزدهم مراغی در خصوص ساز ارگ شرح و توضیحاتی داده بود ـ در قرن سیزدهم صفی الدّین اقدام به نوشتن نغمات در مایه های مختلف کرد و رقیب او قطب الدین شیرازی راه او را گسترش و بهبود بخشید. متاسفانه باید گفت که هر دوی آنها در این راه ناکام ماندند؛ به این ترتیب که تنها چند قطعه ٔ بسیار ساده، دارای مفهوم بود، در حالی که بقیه ٔ آن علی رغم اتصال و پیوستگی هیچ شکل موسیقیایی خاصی نداشت. مانند این بود که آهنگی توسط یک شاگرد سلفژ نوشته شده و قابل استفاده در همان سطح باشد. همچنین بیان توضیح ریتمها خیلی روشن و واضح نبودند.

در قرن چهاردهم، یک موسیقیدان اهل سوریه به نام شمس الدین سیداوی الزّهابی یک سیستم علامات صوتی مخصوص تنبور ابداع کرد که از خطوط موازی در رنگهای مختلف تشکیل می شد. این اقدام بی سابقه که احتمالاً در آن از نت نویسی غربیها الهام گرفته شده بود، تنها امکان یادداشت تصویری را فراهم می ساخت که البته ادامه هم نیافت. بدون شک ترکهای عثمانی در اثر مراودت با غرب در پی یادداشت آهنگهایشان برآمدند؛ و این نه تنها به عنوان کاری تجربی یا علمی، بلکه این بار برای حفظ موسیقی شان نیز بود. در قرن هفدهم ابتدا یک لهستانی مسلمان به نام علی اوفکی [افقی] آهنگها و سرودهای ترکی را با سیستم اروپایی یادداشت کرد. بعد از اقداماتی که توسط *Neyi Cthoan Dede* (۱۷۲۹ میلادی) و پرنس *Kan тeэuкc ghLu* (۱۷۲۳ میلادی) اهل رومانی در این زمینه صورت گرفت، در آخر، *Kluoparsun* مسیحی (۱۸۳۹ میلادی) موفق شد سیستم نت نویسی خود را به تعداد زیاد تکثیر کند و این کار قبل از کتاب *مقدمه ای بر تئوری موسیقی غربی* *Donizetti* (۱۸۵۶ میلادی) انجام گرفت. تنها در آخر سده ٔ اخیر بود که رئوف یکتا تعداد بی شماری از قطعات با ارزش و قدیمی را برای انتقال شفاهی جمع آوری کرد. از آن دوره بود که موسیقی ترک، جان دوباره ای گرفت و بر پایه های محکمی استوار شد. در قرن نوزدهم، در «خیوا»ی ازبکستان سیستم نوشتاری دیگری به شکل علامات صوتی برای تنبور ساخته شد. این سیستم امکان حفظ مجموعه ٔ سنّتی شش مقام خوارزم را فراهم می ساخت. در همان دوره یونانیها نیز ترکیباتی از مجموعه ای که با ترکها مشترک بودند را در سیستم بدیع دیگری یادداشت کردند. به نظر می رسد در تمامی این دوران ایرانیها از کلیه ٔ اشکال نت نویسی کاملاً بی اطلاع بودند و در دوره ٔ صفویه اصول درستی برای درک و فهم علمی موسیقی نداشتند؛ چنانکه تئوریسین های معروف آن دوره هم با این مشکل مواجه بودند. علی رغم ارائه ٔ تئوریهای متعدد، موسیقی همچنان به روند خود ادامه می داد. اوایل قرن نوزدهم قدیمی ترین نت نویسی نغمات ایرانی را *Villoteau* در مصر به انجام رساند. متاسفانه تمامی تقسیمات موسیقی ابداعی او که داخل کشتی اش نگهداری می شد، از بین رفت. بعد از آن در سال ۱۸۸۲ اولین نت نویسی نغمات ایرانی به وسیله ٔ لومر پایه گذار ارتش سلطنتی ناصرالدین شاه، انجام شد. لومر تئوری موسیقی را به

شاگردان زیادی آموزش داد؛ تا آنکه مهدی قلی هدایت با قلمی ناشیانه امّا پیوسته، نمونهٔ مجموعه ای که مهدی صلحی نواخته بود را نوشت. (نقل از منتظم الحکما)

از سوی دیگر کلنل وزیری که ساختار محکمی از تئوری موسیقی و هارمونی (خوش آهنگی و هماهنگی نغمات) را در آلمان فراگرفته بود موجب ورود اولین اصول و قواعد غربی در نظام موسیقی فارسی شد.

این نوازندهٔ با ذوق تار، استاد بزرگ میرزاحسینقلی را متقاعد کرد که به او اجازه دهد تا نمونه مجموعهٔ ردیف را به نت بنویسد. این کار طی چندین نشست و دیکته کردن نغمات عملی شد که از این سند بسیار باارزش تنها «دستگاه چهارگاه»باقیمانده است. آقا حسینقلی از وزیری خواست تا به پسرش علی اکبر شهنازی تئوری موسیقی را بیاموزد؛ امّا کلنل با همهٔ صبر و حوصله ای که داشت، موفق نشد شاگردش را به نت و تئوری موسیقی علاقمند کند!

در اوایل و اواسط قرن بیستم تقریباً تمامی ملل شرق اقدام به نوشتن مجموعه های برزگ تئوری کردند. پیشگامان این گروه، ترکها بودند که طبق برآوردهای انجام شده بیست هزار قطعه را نوشته و انتشار دادند. در تاجیکستان و ازبکستان یونوس رجبی (۱۹۵۸) شش مقام را به نت نوشت. در سالهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۸۰ در آذربایجان روایتهای مختلفی از دستگاهها و مقامها منتشر شد و در حال حاضر نیز گروهی درصدد ارائهٔ نت کاملی از مقامها و همچنین مجموعه ای متعلق به عاشقهای آذربایجانند. دوازده سوئیت (مقام) متعلق به *Uygurs clu Xinjian* به روایت *Turdi Akhon* در سالهای ۱۹۵۱ و ۱۹۵۴با زحمت و کوشش بسیار ضبط و سپس در ششصد صفحه نوشته شد.

علی اکبر شهنازی که استاد مسلّم تمامی نوازندگان تار نسل بعد از خود بود، بیش از پنجاه سال مجموعهٔ پدرش را به شیوهٔ شفاهی انتقال داد. با این حال شاگردانش را تشویق می کرد که در پایان کلاس، نغماتی را که آموخته اند را برای خودشان به نت بنویسند تا بعدها آنها را فراموش نکنند! اساتید همواره به طور شفاهی درس می دادند و اکثر آنها با نت آشنایی نداشتند و هیچ تاسف و نگرانی ای هم از این بابت احساس نمی کردند.

آموزش رسمی تنها در مدرسهٔ عالی موسیقی که وزیری از سال ۱۹۲۸ مدیریت آن را به عهده داشت، به شیوهٔ نت صورت می گرفت. مبتدیها از روش نت استفاده می کردند. این شیوه برای تار و سه تار توسط وزیری و معروفی، برای سنتور توسط صبا و پایور، برای ویولون توسط وزیری و صبا و برای ضرب توسط تهرانی تنظیم شده است. آنها کلاسهای تئوری موسیقی را گذرانده و تقسیمات موسیقی را به یاری ساز خود تشخیص می دادند و وقتی به سطح کافی می رسیدند، فراگیری ردیف را بدون نت دنبال می کردند. در دانشگاه(دانشکده هنرهای زیبا) استاد نورعلی برومند که فردی نابینا بود، بصورت شفاهی تعلیم می داد. با وجود این شاگردان، نت نویسی را با جدّیت بسیار می آموختند و از آن به عنوان یادآوری و کمک ذهنی استفاده می کردند. بسیاری از مربیان زمانی که در جزئیات و یا تزیینات تردید می کردند، نگاهی بر روی نت مربوط به آن می انداختند. امّا در میان شاگردان آواز، کسانی که آشنایی کامل به تئوری موسیقی داشتند، بسیار نادر بودند. محمود کریمی (۱۹۲۷ ـ ۱۹۸۵) به اندازهٔ استادش عبدالله دوامی (۱۹۸۰ ـ ۱۸۹۱) در قید و بند این مسئله نبود. با این وجود شاگردان آواز اشعار را در دفترچه ای می نوشتند و در حالی که به دنبال شعری می گشتند، آهنگ آن را هم به یاد می آوردند. علی رغم همهٔ اینها، اساتید آواز برای دادن دیدی وسیع تر در موسیقی و کمک به درستی و خوش آهنگی صدا، به شاگردان خود سفارش می کردند که با همراهی یک ساز نظیر سه تار تمرین کنند. در این ایام، بیشتر مبلّغین و مربیان موسیقی سنّتی در زمینهٔ تئوری موسیقی نیز کار می کنند و از نوشته های معروفی (۱۸۹۷ ـ ۱۹۶۳) و خصوصاً ژان دورینگ (*J. During*) (ردیف میرزا عبدالله که در ده سال اخیر چاپ نشده و بصورت فتوکپی در دسترس است) استفاده می کنند. نوازندگان سنتور و ویولون نیز از منتخب ردیف ابوالحسن صبا (۱۹۵۰) «درسهایی در چهار مضراب» و ردیف تنظیم شدهٔ پایور، استفاده می کنند. (همچنین چاپ دوّم نت ردیف استاد ابوالحسن صبا که کار شاگردش «ل. مفخم پایان» در سال ۱۹۷۷ با اجرای ویولون و چند قطعه آواز است). نوازندگان نی سنّتی تر از دیگران باقی ماندند و هرگز به این کار، تن ندادند؛ خوانندگان هم همین طور، زیرا ردیفی که مسعودیه (۱۹۷۸) نوشته است بسیار مفصّل بوده و مورد استفاده نیست. افرادی نیز که به نت رجوع می کنند، کسانی هستند که از ابتدا با نت تعلیم می دهند. برای مثال تعداد زیادی از شاگردان «د.ط» که سالهاست ردیف را یاد می گیرند، بزحمت اسامی نتهای تار (دو/ ر/می/ ...) را می دانند؛ و این در حالی است که استاد و شاگرد به طور کامل تئوری موسیقی می دانند! دلایل این بی تفاوتی نسبت به تئوری موسیقی چیست که با وضعیت دیگر کشورهای همسایه نظیر ترکیه و قفقاز مغایرت دارد؟ بیشتر موسیقیدانهای جوان مدرسهٔ عالی موسیقی که کمابیش متاثر از فرهنگ غرب بودند، به شیوهٔ قدیم و سنّتی روی آوردند و به جست و جو در میان چند تن از اساتید و اسناد ضبط شدهٔ قدیمی که همزمان با رواج ضبط صوت قابل دسترس شده بود، پرداختند. طبیعت و فطرت موسیقی فارسی نیز به آسانی از نت نویسی چشم پوشی می کند. ساختارهای ملودیک این موسیقی بسیار ساده است

(حرکتهای پیوسته، ریتمهای کوتاه و با تفاوتی اندک و... در حالی که تجزیه و تحلیل آن به قدری پیچیده است که یادداشت خُردگی، سریع الاثری، دقت، لطافت و تزیینات آن کاملاً، ثقیل و امکان ناپذیر می نماید و سنگین تر از آن، تشخیص و کشف اینها برای سازهایی نظیر تار، سنتور و سه تار است. با چنین شرایطی تنها و بهترین روش باقیمانده برای این موسیقی، همان روش «شفاهی و دیدن» (سمعی بصری) است. زیرا در این شیوه، دیدن نیز اهمیت زیادی دارد. در شیوهٔ نت نویسی، ظرافتها و نکات ریز در تقسیمات موسیقی منظور نشده است و به کسی که تنها درصدد دستیابی به آنها باشد، هیچ گونه کمکی نمی کند. برای استفاده از نت، ابتدا باید سبک و تکنیک نت نویسی به کار برده شده را شناخت. دیگر اینکه قطعهٔ مورد نظر را قبلاً بنوازیم تا از نتها، بیان مناسب و منطبق را بگیریم. الگوی ردیف مجموعه ای از ترتیبات مختلف و سنگین است که به یاد سپردنِ آن را مشکل کرده است. اگر ردیف به طور روزمره تکرار نگردد (همان کاری که استادان قدیمی می کردند) خیلی زود فراموش می شود.

ضبط مجموعهٔ ردیف و نقش آن در انتقال شفاهی و سنّتی

اولین کاربرد تعلیماتی صفحه، در سالهای ۱۹۲۰ آغاز شد: طاهرزاده خواننده بزرگ از صفحات خود و همکارانش به منظور اصلاح و بهبود سبک خود بی وقفه استفاده می کرد. امّا صفحه، محصولی مصرفی باقی ماند و هرگز به عنوان وسیله ای برای حفظ آهنگها با هدفی علمی و تعلیماتی به کار نرفت. در سالهای ۱۹۷۰، موسیقیدانهای جوان که از اطلاعات پراکنده ای که از اکثر برنامه های رادیویی پخش می شد خسته شده بودند، در پی کشف اسناد ضبط شده از استادان قدیمی برآمدند. قطعاتی از ردیف سه گاه و شور که آقا حسینقلی اجرا کرده بود مورد استفادهٔ تمامی نوازنده های تار است. نکتهٔ شایان توجه در خصوص مجید کیانی است که شیوهٔ نواروپایی و دیگر نوازندگان سنتور را ترک گفت تا از میان چند صفحهٔ قدیمی به جست وجو و تحقیق در کار نوازندگان قدیمی سنتور نظیر سماع حضور و حبیب سماعی بپردازد. او یک سال تمام برای تولید دوبارهٔ صفحه ای از حبیب سماعی کوشش کرد و از میان نتها به جست وجوی حرکتها، ظرافتها و زیباییها پرداخت. این کار سالها به طول انجامید، تا به جایی رسید که میان کار او و استادش تفاوتی به چشم نمی خورد. مورد کمابیش مشابه آن نوازنده عود ترک *C. Tanrikorur* است که با الهام از آثار نوازندهٔ تنبور *Jamil Bey* (۱۹۰۵) سبک بدیع و بی سابقه ای برای عود ابداع کرد.

به این ترتیب می توان دید که تا چه حد ضبط و ثبت و رادیو و تلویزیون به امر انتقال سنّتی و شفاهی کمک می کنند. به منظور حفظ و نگهداری محتوای مجموعهٔ ردیف، پیشنهاد شد که مهمترین الگوهای ردیف از آخرین اساتید شناخته شده ضبط شود. به یاری این اقدام می توان مشاهده کرد که بخش اساسی این میراث در امان مانده است. این آثار ضبط شده عبارتند از:

- ردیف آوازی دوامی توسط عبدالله دوامی (در آن موقع خیلی سالخورده بودند، به همین جهت محتوا به طور کامل قابل اطمینان نیست).
- ردیف آوازی توسط محمود کریمی (نوشتهٔ مسعودیه/ ۱۹۷۸) که روایتی خلاصه و بسیار رایج در میان خوانندگان و نوازندگان است. (کریمی به من پیشنهاد ضبط بخشهای دیگر ردیف خود را به همراهی تار کرد. امّا این کار به دلیل غیبت ناگهانی استاد، عملی نشد).
- ضبط ردیف میرزاعبدالله توسط برومند در سال ۱۹۷۱ که یک واقعهٔ بزرگ بود. تلویزیون برای ضبط این چهار ساعتِ ردیف، در آن زمان مبلغ قابل ملاحظه ای در حدود پنجاه هزار فرانک پرداخت. اگرچه کار استاد برومند از جنبهٔ بیان و اجرای موسیقی یک کار قابل ملاحظه نبود، امّا با ذوق و قریحه ای که داشت سالها پیش اقدام به ضبط این ردیف با اجرای اسماعیل قهرمانی (شاگرد میرزا عبدالله) کرده بود در صورتی که در آن دوران هیچ کس به این گونه مجموعه ها علاقه ای نداشت. برومند از اسماعیل قهرمانی درس می گرفت و پس از او تنها امانتدار این ردیف بود. برومند که یکی از پیشگامان استفاده از ضبط صوت بود، تعداد زیادی نوار از اجراهای ردیف و قطعات منتخب قدیمی را در دست داشت و از آنها محافظت می کرد؛ با این همه هرگز کسی به او پیشنهاد ضبط آنچه می دانست و در اختیار داشت را نداد. با مرگ او بخشی از مجموعه برای همیشه از میان رفت و آرشیوهای او برای همیشه در اختیار خانواده اش قرار گرفت.

سند بزرگ دیگر ردیف علی اکبر شهنازی پسر آقا حسینقلی است که نشانگر اوج کمال تکنیک سنّتی تار است. اکثر نوازندگان تار از این ردیف استفاده می کنند امّا رایجتر از آن ردیف میرزاعبدالله است که برای همهٔ سازها مناسب به نظر می آید. شهنازی ردیفی مخصوص به خود به نام *ردیف عالی* تنظیم کرد که در آن کمی شیوهٔ غربی به چشم می خورد ولی پر از تکنیکهای بداهه و پرارزش است.

همچنین مجموعه هایی از دیگر نوازندگان، بخصوص یوسف فروتن در سال ۱۹۷۱ ضبط شده است. وی در هنگام ضبط این مجموعه هفتاد و پنج سال داشت. شیوهٔ نواختن او بیش از محتوا اهمیت دارد. همچنین باید از سعید هرمزی شاگرد درویش

خان نام برد. (درویش خان خود شاگرد نی داوود بود.) رادیو ردیف کامل تار عزّاری را که نمایانگر «مکتب تبریز» است، پخش کرد. قبل از دوره' تجدید فرهنگی هم کوششهای قابل ستایشی در جهت حفظ میراث فرهنگی انجام گرفته است، از آن جمله ضبط ردیف معروفی توسط شاگردش سلیمان روح افزا که چندان مورد استفاده قرار نگرفت. (این ردیف را خود معروفی نوشته است و در سال ۱۹۶۳ چاپ و منتشر شد).نقصی که در این آرشیو به چشم می خورد مربوط به «نی» و مجموعه' مختص به آن است. تنها مجموعه نزد استاد حسن کسایی نگهداری می شود که آن را برای خودش ضبط کرده است. تمامی این اسناد، به غایت باارزشند، امّا اسناد نایاب و پراکنده ای نیز وجود دارند که متعلق به کلکسیونهای شخصی و خصوصی اند. بسیاری از نوازندگان تازه کار از شبها و محفلهای خودمانی با استادان بزرگ، ساعتها نوار تهیه کرده اند. به این ترتیب نوازندگانی چون ابوالحسن صبا و تهرانی، تنها به منظور ضبط و ثبت مجموعه ها برای نسلهای آینده در آرشیوها جمع نمی شوند، بلکه موسیقی زنده در شرایط ایده آل، خودبه خود از روح و روان این خالقین و آفرینندگان بزرگ برمی خیزد. برنامه های مخصوص تولید رادیویی «گلها» که مدّت ده سال به معرفی آثار هنرمندان بزرگ می پرداخت، از این گونه اسناد ضبط شده' خانگی استفاده زیادی می کرد. خوشبختانه افرادی هستند که مجموعه' قابل توجهی از این برنامه را به صورت نوار دارند. کسانی هستند که حتی هزاران ساعت نوار ضبط شده دارند. عده' دیگری که گاه صفحه و نوارهایشان را معامله می کنند و دسته ای دیگر تنگ نظرانه این نوارها را در دست دارند و فراموش کرده اند که ظرف ده تا بیست سال آینده نوارهایشان تقریباً از بین خواهد رفت! با تحقیقاتی که کردیم معلوم شد که رسماً هیچ درخواست و پافشاری جدی به منظور جمع آوری اصولی و با قاعده' این آرشیوها به عمل نیامده است. س. سپنتا (۱۹۸۷/ ۱۳۶۶) اقدام به تهیه لیستی از صفحات ۷۸ دوری کرد که موسیقیدانان از سال ۱۹۳۶ تا ۱۹۰۶ ضبط کرده بودند. امّا هنوز از صفحات ۳۳ دور، لیستی تهیه نشده است. قدیمی ترین ضبط به وسیله' *Mouveaux de Ore* در پاریس در سال ۱۹۰۵ توسط محققی به نام حسین خان بختیار نوازنده' تار صورت گرفت. هیچ یک از این اجراهای ضبط شده بهره برداری نشده اند، کپیهایی که در آن دوره از صفحات قدیمی بر روی نوار ضبط شده به وسیله' میکروفون از گرامافون انجام شده است. علی رغم درخواستهای بسیار، هیچ حرکتی در جهت تقویت اجراهای ضبط شده' قدیمی و یا جست وجوی صفحات با کیفیت خوب صورت نگرفته است. هیچ درخواستی از مرکز آرشیو بین المللی و یا مراکز چاپ و تکثیر به عمل نیامده است. اولین قدم، جمع آوری، طبقه بندی و بعد تمیز کردن نوارهای ضبط شده و کپی کردن آنها با سیستم *Digital* می باشد. این سیستم لااقل این امکان را فراهم می آورد که طول عمر این اسناد با ارزش را طولانی تر و بیشتر کنیم. در زمینه' موسیقی سنّتی مردمی،در طی سالهای ۱۹۷۰ به جمع آوری صدها ساعت اجراهای ضبط شده از موسیقی تمام نواحی اقدام شد؛ ولی حتی به شکل رسمی هم اجازه' کپی کردن از روی آنها داده نشد.

فواید تربیت و پرورش حافظه

حافظه' مغناطیسی هرگز جای حافظه و ذهن انسانی را نخواهد گرفت. دلیل بسیار ساده' آن این است که برای موسیقی، حافظه به طور همزمان وسیله ای جهت یادگیری، ساخت، تنظیم و خلاقیت است. آموزش موسیقی به موجب اصول آموزش سنّتی، روشی عجیب و خارق العاده جهت رشد و گسترش ذهن بوده است.

تنها انتقال شفاهی است که موجب تقویت و رشد قوای تمرکزی و توجّهی می شود زیرا باید قادر باشیم که جملات بلند را بلافاصله در ذهن ضبط کرده و به همان صورت اجرا کنیم. این عمل اساس کاری است که نوازنده باید در همراهی، آواز انجام دهد به صورتی که هر جمله را همانند آیینه، منعکس و تکرار کند.

بسیاری از اساتید (نظیر جلیل شهناز) به مهارت در این کار شهرت دارند. تاثیر دیگر حافظه در رابطه با محتوای مجموعه' ردیف است. یعنی شناخت وسیعتر در موسیقی، نیاز کمتر به بدیهه نوازی و خودداری از هرگونه پرگویی، کلام زاید و ابتذال در موسیقی. بالعکس اگر محفوظات ذهنی نوازنده از مجموعه' ردیف کم و محدود باشد، وی ناگزیر به کش دادن مطلبی بصورت بداهه می شود که از خود ساخته است.

نوازندگان قدیمی به شیوه' دیگری غیر از نوازندگان امروزی بداهه نوازی می کردند. در واقع می توان گفت آنها هم کمتر بداهه نوازی می کردند و هم بهتر.

با توجه به همه' دلایل بسیاری از اساتید، ضبط کردن یا به نت نوشتن مطلب کلاس درسشان را ممنوع می کردند. برومند و شهنازی در این مورد بسیار سخت گیر بودند. یکی از شاگردان استاد کریمی که به مرور معروف شد اعتراف می کرد که برای فراگیری ردیف هیچ گاه از ضبط صوت کمک نگرفته است و زمانی که آهنگی را فراموش می کرده، در ذهن خود به دنبال رد و آثار آن می گشته و عاقبت آن را بیاد می آورده است. به کمک این شیوه او توانست یک آهنگ را بسیار سریع تر و با ثبات تر از دیگران بیاموزد. هر شاگرد و هنرجوی دقیق و با توجهی دریافته است که وقتی ضبط شده' آهنگی را در اختیار داشته باشد، دیگر حقیقتاً هیچ تلاشی برای یادگیری آن نمی کند. این

مسئله که غیر از ذهن و حافظه به چیزی دیگری تکیه نکند سبب اعتماد و اطمینان او به حافظه اش می شود؛ در حالی که نگرانیِ از دست دادن این اعتماد به نفس، او را وادار به تلاشی دو چندان برای حفظ و نگهداری این محفوظات می کند.

به این ترتیب است که موسیقیدانان سنّتی مجموعه ای را به خود اختصاص می دادند و گاهی بعضی قطعات را تنها برای خود و نزد خود حفظ می کردند. امّا با شیوهٔ ضبط و نت نویسی، این قطعات می توانند توسط هرکسی ساخته و منتشر شوند و طبیعتاً دستخوش تکرار بیهوده و احیاناً سرقت کلام (سرقت مطلب) گردند. به همین دلیل است که آرشیوهای جمع آوری شده طی سالهای ۱۹۷۰ هرگز منتشر نشدند بجز [بازخوانی] ردیف دوامی که کریمی منتشر کرد). در حال حاضر این مجموعه های ضبط شده همانند اشیایی قیمتی و متبرّک با دقّت نزد افراد آگاه و سررشته دار نگهداری می شود. برخی از آنها در محافل حرفه ای و کما بیش در میان شاگردان دست به دست می چرخد. امّا زمانی می رسد که به دلایل آموزشی-تعلیمی استاد اجازهٔ ضبط را به شاگرد خود نمی دهد و حتّی به او اعتماد نمی کند که از ردیف استاد و یا یک قطعه برای خود کپی بگیرد؛ مضافاً به اینکه در اختیار داشتن ضبط یک مجموعهٔ کامل احیاناً می تواند شاگرد را بر آن دارد که کلاس استاد را ترک کند که این نه تنها به یادگیری او لطمه می زند بلکه باعث از دست رفتن یکی از شاگردان استاد می گردد. به این لحاظ نت نویسی که کمتر دستخوش دستکاری و خرابکاری می شود، می تواند در کنار آموزش شفاهی قرار گیرد ولی هرگز نمی تواند جایگزین آن گردد. ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی