موسیقی ردیف و دستگاهی ایران

یادداشتهایی درباره سابقهٔ تاریخی ارکستر در موسیقی ایران

علیرضا اذیب

نخستین گروه نوازی های موسیقی به سیاق جدید، از دوران ناصری شکل گرفت و تقلیدی ناقص و نارسا از هنر گروه نوازی موسیقی غربی بود. از آنجا که موسیقی های شرقی و غربی، ماهیتاً از دو نگرش متفاوت تبعیت می کنند و محصول دو نگاه مختلف به جهان هستند، عوامل فنّی و ابزار بیان آنها نیز در سیر تاریخی، به دو نوع مختلف رشد کرده است. اصالتاً، در نگاهی بسیار کلی گرا و تفصیل گریز، می توان چنین نتیجه گرفت که موسیقی های شرقی، به خصوص آنها که مستقیماً ذیل سایهٔ فرهنگ مذهبی و جوهرهٔ عرفانی و بینش های حکمی شکل گرفته اند، در اجرا و در عرصهٔ عمل، مبتنی بر تکنوازی هستند، تکنوازی ای نه در چهارچوب تعیین شدهٔ مکتوب آنچنان که موسیقی غرب است، بلکه تکنوازی ای مبتنی بر بدیهه سرایی های خلاق و حضور در آنیّت بی پایان، نوازنده یا خواننده که ریشهٔ جانش عمیقاً از چشمهٔ مهر مذهب و عرفان و تقیّد، آب خورده و نهال جانش را رشد و ثمر داده است. نظری کل تر به بافت روحی و خصوصیات ویژهٔ انسان شرقی، این خصلت اصیل را در او ثابت می کند. ریشهٔ قدیمی تر این مسئله، به درک توحیدی انسان شرقی از آفرینندهٔ جهان مربوط می شود و نظامی که خدای یکتا و یگانه و واحد را حاکم بر عالم می بیند و این همه نقش عجب بر در و دیوار وجود و تجلیّات رنگین و متعدّد و متکثر را، جلوه ای از یک قدرت و یک ذات حاکم می بیند و عملاً در خلاقیت های اصیل خود نیز این بینش را بروز می دهد.

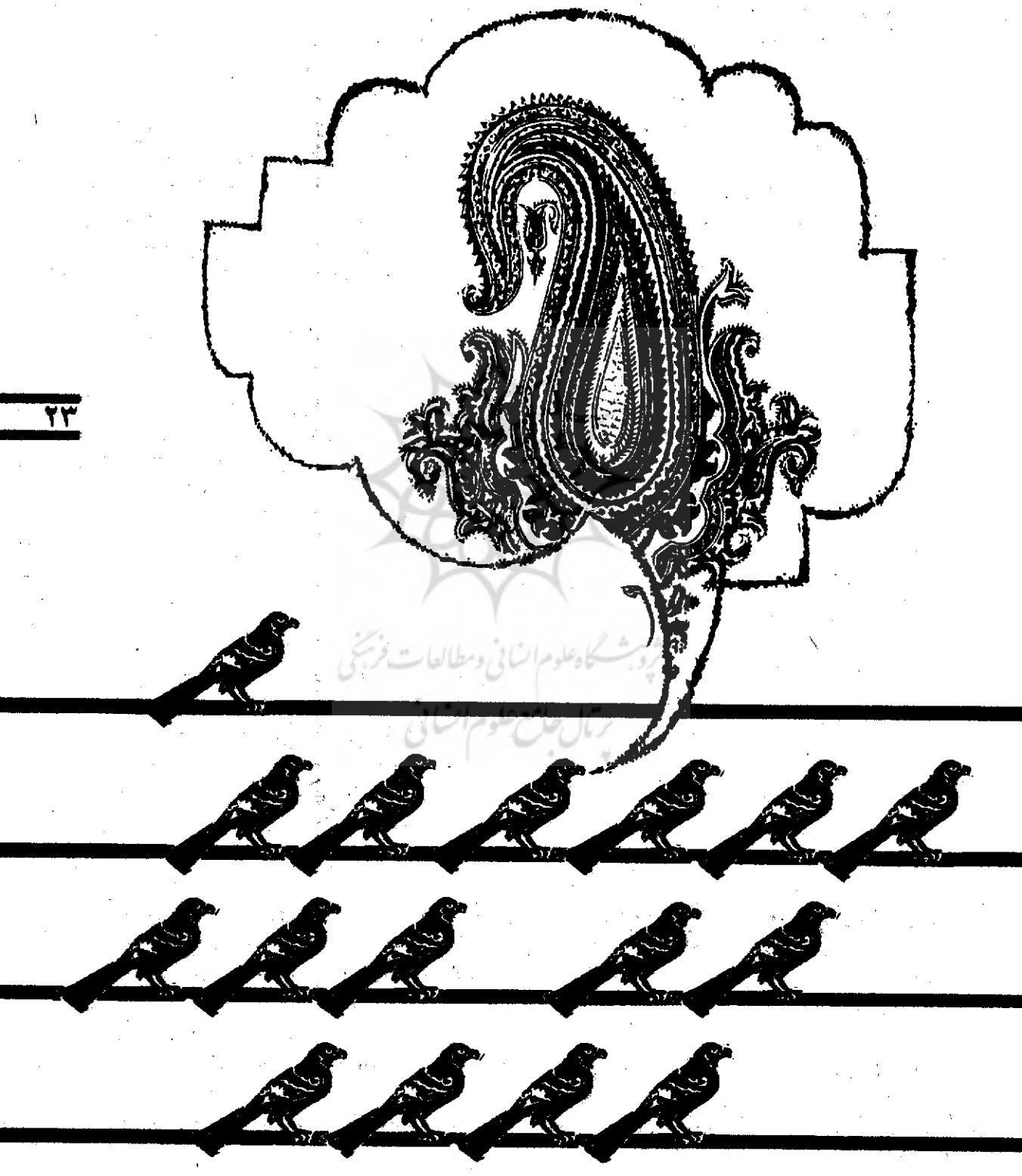
امّا در موسیقی غربی که در نظر و عمل، ریشه در فرهنگ و هنر یونان باستان دارد، نه چنان بینشی بوده و نه چنین شکلی از اجرا مرسوم است. پایهٔ نظام آیینی یونان باستان بر وجود خدایان متعدّد و کثرت گرایی بوده و تأثیر این نوع تفکّر، تا قرنهای متمادی در موسیقی اصیل و کلاسیک اروپایی مشهود است. حتی در مذهبی ترین نوع آن که متعلق به آهنگسازان ایتالیایی و آلمانی قرون پانزده تا هیجده میلادی است. در آثار این آهنگسازان که باخ، آلماند، هندل و پالسترینا اساتید آنند، آثار روح مذهبی عمیق و ایمان بی شائبه و خلوص پرشکوهی شنیده می شود. امّا در ریشه ها، عملاً تحت تأثیر فرهنگ یونان قدیم است که حتی می توان نگرش ویژهٔ انسان اروپایی هنرمند از «ئنویت» را نیز ذیل آن مطالعه کرد. در فرهنگ موسیقی باختری، تکنوازی بر پایهٔ بداهه سرایی شهودی به شیوهٔ شرق زمین وجود ندارد. پایهٔ اجرای موسیقی آنان براساس گروه نوازی است. و در مسیر این هدف، ابزار اجرا و عوامل بیان، ذیل بارقه نبوغ عظیم هنرمندان قرون متمادی اروپای بعد از رنسانس، رشد و تعالی عجیبی یافته و نمونه ای از عظمت هنر در آن نوع بینش و نگرش است. در این موسیقی، تمام فوت و فن ها و لم های پیچیده و فنون متعالی، با ظرافت و دقت و عظمت زیاد با یکدیگر ترکیب می شوند تا در مجموع، تأثیری از وحدت را القا کنند. عوامل و ابزاری نظیر سازهای مختلف، فواصل و پرده های موسیقی، ضرب ها و وزن ها، تزیینات و ... ، در نظامی منسجم و هماهنگ مرتب و مدون شده اند. تکنوازی در فرهنگ آنان نیز ذیل همین نگرش، مختصّات خاص خود را گرفته است که در مطالعهٔ علمی موسیقی باختری، روشن و آشکار می نماید.

دوران افول و انحطاط موسیقی آیینی ایران، از بُعد نظری، از اواخر حمله مغول آغاز می شود و در بُعد عملی، از اواخر دورهٔ صفویه. از آنجا که موسیقی، سیّال ترین و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فرارترین هنر است، نه از راه انتقال مکتوب می‌توان کاملاً حفظش کرد و نه قدمت وسایل ضبط اصوات آنقدر است که بتواند ما را از شنیدن نمونه های کاملاً اصیل و دست نخورده از اجراهای قدیمی مطمئن کند. بخصوص باید دانست که موسیقی در شرق و بخصوص در ایران، تابع مستقیمی از آیینهای مذهبی و مراسم عرفانی بوده و ذیل آن معنا می شده و طبیعتاً در آموزش و انتقال نیز همانند «اجرا»،

تابع یک سلسله آموزشهای شفاهی بوده که راز آموزی و بازآموزی مدام را در پی داشته و این سره گزینی، حتی در پیش پاافتاده ترین شئون عملی آن نیز حضور و حاکمیت داشته است. از طرف دیگر، «استاد هنر» در فرهنگ قدیم ما، تنها به کسی گفته نمی شد که واجد یک سلسله مهارتهای فنی باشد. بلکه ترکیبی از حکیم و عالم بوده که به ظرایف فنی و صنعتی کار خود وقوف تمام داشته و تا سر حد تعصبی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مذهبی، آن را حفظ و حراست می کرده است. از دورهٔ صفویه به بعد، انفکاك وجه نظری و عملی موسیقی، سیطرهٔ مطربان بهبود بر این فن، متروك شدن تحقیق علمی در موسیقی و بالاخره، محو تدریجی روح تعهد مذهبی و عشق عرفانی از پیکرهٔ این هنر، موجبات نزول و انحطاط تدریجی آن را فراهم کرد. با این حال، باید دانست که این سیر بسیار کند و تدریجی بوده و خصوصیات چهارچوب اصلی خود را تا حدی حفظ کرده است. علت چنین دوام و بقایی، قوّت خصوصیات معنوی ای بوده که در قرون قبل به حد اعلی از این هنر وجود داشته و تا اواخر دورهٔ قاجار نیز در معدودی از اساتید بزرگ، عملاً دیده می شد. هنوز هم در بسیاری از روستاهای دور افتاده ـ به خصوص خراسان ـ که بقایای فرهنگ گذشته را حاملند، چنین روحیّاتی مشاهده می شود.

نفوذ در فرهنگ موسیقی ایران، از نفوذ در فرهنگ رسمی شهرهای بزرگی مثل تهران، تبریز و شیراز آغاز شد. تمرکز حکومت در این شهرها و اجتماع هنرمندان در آنها و ورود سیاحان و مستشاران فرنگی و توطّن آنها، از عوامل مهم این نفوذ هستند. نفوذ در موسیقی های مقامی روستاها، حدود هشتاد الی صد سال دیرتر آغاز شد و هم اکنون نیز بسیاری از قراء و قصبات و روستاهای ایران هستند که در وضعیت مشابه شهرهای هشتاد سال قبل به سر می برند و صفات اصلی فرهنگ موروثی در آنها تا حد زیادی دیده و شنیده می شود.

نحیف شدن تدریجی بنیهٔ معنوی و امکانات مادّی موسیقی ردیف دستگاهی در شهرهای بزرگ، موجبات نفوذ آسان فرهنگ غربی را در آن فراهم آورد. باید دانست در فرهنگهای شرقی، تجدید حیّات و تداوم خلاقیّت، مستوجب تجدید عهد مدام با تفکّر و تجربه و تذکّر است و هرگاه این صفات، از بخش خودآگاه قوم حذف شود و نهایتاً به صورت ناخودآگاه و غریزی باقی بماند، عمر چندانی نخواهد کرد و به زودی در مقابل نازل ترین مظاهر هنری مبتنی بر نفسانیت، رنگ خواهد باخت. بسیاری از نوازندگان چیره دست و پاك باطن ایران در اواخر دورهٔ قاجار، برداشت های ناقص و کودکانه ای از ابتدایی ترین مظاهر کهنهٔ موسیقی غرب را داشتند، برداشت هایی که تنها بیست سال بعد از آن، مورد مقلدانی دیگر، از همان دست شد که خود نیز یکی دو پله بیشتر با آنها فاصله نداشتند! بدون تردید، این «باور» خام و ساده دلانه که از دنیای جدید و شهر فرهنگ وارداتی را باید در فقدان خودآگاهی این هنرمندان چیره دست نسبت به میراث تفکر و فرهنگ قدیمشان دانست. نابه سامانی اوضاع اجتماعی و بروز فرزایندهٔ فقر و فساد و بی اخلاقی در جامعهٔ اواخر دورهٔ ناصری، انگیزه قدرتمندی بود برای این که هرچیز تازه و نو و وارداتی را موجب بهبود و شفای اوضاع فرض کنند و به خدمتش کمر ببندند. در بسیاری از موسیقیدان های معاصر، چهره های شاخص این طرز نگاه هستند که علی رغم همهٔ حرفها، مقام هنرمندی و شخصیت انسانی و آثار دلنشین شان در موسیقی معاصر، مورد احترام است.

□□□

گروه نوازی، تا اواخر دورهٔ ناصری، بین موسیقیدانان فرهنگ رسمی و موسیقیدانان فرهنگهای بومی و ایلی، اهمیّتی نداشت و فصل همان اجرای انفرادی و خلاقانه در شرایط زمان و مکان و اخوان بود. البته اجراهای جمعی نظیر نقاره زنی در روزهای عید و سلام و لیالی مبارکه و جمع خوانی های تعزیه و مراسم ایلیاتی و حتّی گروه نوازی های ابتدایی اساتید نوازنده را نباید از این مقوله تلقی کرد. چرا که اولاً حجم و مدّت اجرای این نوع جمع نوازی ها بسیار محدود بوده و ثانیاً، ارکستر و یا گروه نوازی لزوماً به معنای اجتماعی از سازها و نوازندگان نیست. در گروه نوازی های کوتاه قدیمی، یک خط نغمگی واحد، دقیقاً توسط تمام اعضای گروه یکسان نواخته می شد و اختلاف، تنها در تزئینات بسیار ظریف و انحرافات جزیی و قابل اغماض بود. نمونه های عالی این نوع گروه نوازی، در دسترس همه نیست. این نمونه ها در لوله های قدیمی فونوگرافهای خصوصی ضبط شده که تنها در اختیار یکی دو کلکسیونر مشهور است.

مفهوم ارکستر از زمانی آغاز شد که از طرفی، افزایش حجم اصوات در موسیقی اصالت یافت و از طرفی دیگر، هر ساز، نقش ویژه ای پیدا می کرد. درست نظیر یک «درام» و البته اطلاعات فنی تجدّدگرایان عهد مشروطه از بخش نویسی و هماهنگی صوتی و تعادل صدایی و سایر امور، که در غرب آن زمان به نهایت تکامل رسیده بود، بسیار محدود بوده است و همانطور که گفته شد، تنها یک نیاز اجتماعی اینان را به سوی چنین بدعت ناقصی سوق داده است. تشکیل انجمن اخوت در اواخر قرن گذشته توسطّ علی خان ظهیرالدوله، نقطهٔ شناخت محققین برای این بحث است. این درویش متجدّد درباری که آرزوی «رفورم» در جامعه به اضافه حفظ اشرافیت را داشت، در باغ «انجمن اخوت» خود، ارکستری به راه انداخت که غلامحسین درویش معروف به درویش خان، سرپرست آن بود. درویش خان را بعد از استادش جناب میرزا حسینقلی، استادی چیره دست در تار نوازی و سه تار نوازی و نغمه پردازی شناختند و برای انسانیت و مقام روحانیش احترام قابل بودند. او تکنوازی چیره دست بود که در ارزیابی های محققانهٔ امروزی، جزو اصالتخواهان خلاق و تأثیرگذار قرار می گیرد. با این حال، نیاز به نوجویی و درك ساده دلانه از بهبود اوضاع، او را واداشت که سرپرستی ارکستری مرکّب از سازهای ناهمگون و نوازنده های خام دست را به عهده بگیرد. «ارکستر» ی که در آن از تار و سه تار و کمانچه و دف و تمبك، تا ویولون و گیتار و کنترباس و پیانو و تاشقك، همه با هم به صدا در می آمدند! بدون این که

از کوچکترین نظام درست در «بخشهای مربوط» و تعادلسازی صوتی بهره داشته باشند. نگاهی به بروشور کنسرتهای انجمن اخوت، اجرای قطعاتی با این گروه و حتی اجرای قطعاتی از موسیقی سبک و «موزیک ارتش» اروپا را نشان می دهد. قطعاتی از قبیل مارش و والس و پولکا و مازورکا و سازهایی نظیر ترومبون و بالا لایکا که حتی به اندازهٔ پیانو و ویولون قدرت انطباق ظاهری با موسیقی ایرانی را نداشتند. با این حال، ناگزیر، اجرای برنامه هایی مبتنی بر تکخوانی و تکنوازی اصیل و سنّتی، بدنه اصلی این جامعه را تشکیل می داد که این نیز عمدتاً با دست و زبان هنرمندانی چون درویش خان و طاهرزاده، به سمع و نظر می رسید.

از اجراهای انجمن اخوت، صفحه ای ضبط نشده و جز چند عکس، چیزی از آنها به یادگار نمانده است. با این حال، می توان حتی برای آزمایشی تفننی، مجموع این سازها را با دانش آن روزگار گرد آورد و صدای حاصله از این آش هفت جوش را حدس زد! مدتی بعد، ترکیب سازها کمی همگون شد و تعادل یافت. درویش خان، در ادامهٔ همان کوششها، ارکستری برای خانمها ترتیب داد که اعضای آن همگی از خوانین مستوره و محجبه و از خانواده های محترم بودند. خواهر درویش خان در این ارکستر تار می زد و برنامه ها مخصوص زنان بود. با این حال، قضیهٔ گروه نوازی، تا ابتدای دوران علینقی وزیری، از حدّ تجمع سادهٔ چند ساز همگون یا ناهمگون فراتر نرفت. حتی در صفحاتی که درویش خان با سازهایی از قبیل تمبک و کمانچه تا ویولون و پیانو پر کرده و به یادگار گذاشته، اثری از جستجوی ظرفیت ها و امکانات نهفته برای ارکستراسیون به شیوهٔ غربی، شنیده نمی شود. قوّت روح سنّتی در درویش خان مانع آمد که دنیای جدید را به تمامی باور کند و از جوهرهٔ موسیقی اصیل برای اجرای آن مایه ای جدی بگذارد و از همین روی است که درویش خان و عارف قزوینی، جزو اصالت خواهان وفادار به شمار می روند. نمونه هایی از صفحات درویش خان با این سازها را که به همراه آواز سیدحسین طاهرزاده و عبدالله دوامی و رضاقلی خان است، گویای صدق این سخن است.

باید به یاد داشت که در همین دوران، بخش موسیقی نظامی که بنیاد آن در مدرسه دارالفنون گذاشته شده بود، تحت سرپرستی شاگردان لومر فرانسوی و استاد بزرگ نسل بعد، غلامرضاخان سالار معزّز معروف به «مین باشیان»، با قدرت و صحّت اداره می شد و از آنجا که تماماً و به طور یکدست با فرهنگ و اجرای موسیقی غرب، سر و کار داشتند و به کار خود نیز معتقد بودند، پیشرفت شایان داشتند و ثمره نیک از خود به جای گذاشتند. اینان به اختلاط ناهنجار موسیقی ایران و موسیقی غرب، اعتقادی نداشتند و با این که بسیاری از آنها مانند حسین خان هنگ آفرین در هر دو رشته مقام استادی و هنرمندی داشتند، این اختلاط بی ربط را انجام ندادند. در این زمینه، درویش خان نیز سرودی ساخته که توسط ارکستر مدرسه موزیک نواخته و توسط کمپانی پات در فرانسه ضبط شده، که اجرای قوی و یکدست و رسایی دارد.

□□□

در توضیح سیری اجمالی که از پیدایی پدیدهٔ «ارکستر» در موسیقی ایرانی داشتیم، و سخن تا بدانجا رسید که به خواست و هوس تجمل پرست ناصرالدین شاه قاجار، آلفرد لومر فرانسوی، به دارالخلافه تهران و دربار ناصری آمد و ارکستر او که مرکّب از سازهای نظامی موسیقی اروپایی بود، جانشین گروه نقاره نوازان و خوشخوانان فرهنگ سنتی شد. این آخرین نشانه های حذف سیرهٔ مذهبی و فرهنگ آیینی قدیم از مراکز قدرت بود و آغاز تاریخ جدید ما، و آغاز غرب زدگی ما که هنوز هم درگیر نتایج و توابع آن هستیم.

ارکستر شاهی به رهبری و سرپرستی لومر فرانسوی، مختص اجرای برنامه در مراسم رسمی دربار، از قبیل مراسم سلام نوروزی و تشریف فرمایی سفرای خارجی به ایران و نزول اجلال شاهانه به کاخ های متعدّش بود. قطعات مورد اجرا در این ارکستر، از آثار سادهٔ رژهٔ موسیقی اروپا انتخاب شده بود و شاگردانی که در مدرسه موزیک لومر تربیت شده بودند، در ساختن این سرودهای ساده، تبحّر و ورزیدگی داشتند. لومر، چند نوای ایرانی را نیز برای پیانو تنظیم کرد و در پاریس به چاپ رساند و در تهران نیز به تربیت شاگردان متعددی مشغول بود. جریان پدید آمده توسط او، به گرایش نیرومندی در موسیقی آیندهٔ ایران تبدیل شد که خط سیر بسیاری از تحوّلات هنری، شبه هنری و حتّی ضد هنری را در در سالهای آتی، رقم زد. این تحوّل، حتی در خالص ترین شکلهای ظاهراً سنتّی موسیقی ایران نیز، جای خود را باز کرد. به یاد بیاوریم استاد بی نظیر تار و سه تار و ردیف نوازی سنتی، در زمان مظفرالدینشاه و محمدعلی شاه و احمدشاه قاجار، یعنی درویش خان را که مقام اصالت خواهی او نزد همگان روشن است.

این ایّام در شکل گیری راه آیندهٔ او نقش اساسی داشت. ساختن قطعاتی نظیر پولکا، مارش، والس و... استفاده از پرش های خاص موسیقی اروپایی، در پیش درآمدها و رنگها و چهار مضرابهایش ملهم از این تأثیر اوست. با این حال، به یاد داشته باشیم که روی هم رفته، اصالت خواهی درویش، تفکر سنتی او بس عمیق بود و در نهایت، بر این توارد‌های بیگانه، چیرگی و فزونی داشت. آثار او، در حکم دلنشین ترین تراوشات ذوقی، برای موسیقیدانهای معاصر است و نمی توان آنها را رنگ و انگ غربی زد. امّا برای محققیّن نازك بین رگه های اولین توارد‌های بیگانه در آنها

محسوس است و قابل یافت. و باز هم تمام این موارد، گردی بر دامن مقام بلند هنر درویش خان نمی نشاند.

تشکیل ارکستر معروف انجمن اخوت در باغ معروف ظهیرالدوله نیز، برای همین منظور بود. در این ارکستر که به سرپرستی درویش خان اداره می شد، ترکیب عجیب و اختلاط ناهمگون سازهای غیر متجانس از قبیل تار، کنترباس، نی، پیانو، کمانچه، گیتار، تمبک، و ارگ دستی وجود داشت. خوانندگان استادی، نظیر سیّد حسین طاهرزاده و حاج غلامرضا نیستی نیز، در این محفل هنری و با این «ارکستر» شتر گاو پلنگ همخوانی می کردند. نوازندگان چیره دستی چون مشیر همایون شهردار، محمود خان مفخم الممالک، تقی دانشور اعلم السلطان، جهانگیر خان مراد حسام السلطنه، حسین خان هنگ آفرین و یوسف فروتن نیز، در این ارکستر حضور داشتند. متأسفانه از برنامه های موسیقی انجمن اخوت، اثر ضبط شده ای به یادگار نمانده است. امّا عکسهای متعدد و بروشورهای مختلفی که به جا مانده، گویای طرز اختلاط این سازها با یکدیگر و درك مادون ابتدایی بعضی موسیقیدانهای آن روزگار، از سازبندی و ارکستر و جمع نوازی است. این درك ابتدایی، مدّتی حدود هفتاد سال دوام کرد.

در صفحاتی که اساتید نسل قبل نظیر میرزا حسینقلی و میرزا عبدالله پر کرده اند، این تمایل بسیار کمرنگ و نزدیک به صفر است. در این صفحات، ابتدا، ساز (که معمولاً تار یا سنتور است) به تنهایی و یا حداکثر با یک تمبک، پیش درآمد کوتاه خود را، می نوازد و هیأت همنوازان از یکی دو نفر معدود، تجاوز نمی کند. سازها نیز، اکثراً همگون هستند. امّا در صفحات گرامافونی که تقریباً در همان سالها از آثار درویش و هم نسلان او پر شده است، مقدمه ها طولانی تر، تعداد نوازندگان بیشتر و سازها نیز ناهمگون هستند. تار، ویولون، کمانچه، فلوت، پیانو و تمبک و حتی سازهایی مثل ارگ دستی و «زنگوله» نیز دخالت دارند. در اینجا، گاهی تنها گوش دقیق و حسّ عمیق همخوان سازی هنرمندان نوازنده توانسته است نوعی وحدت و یکپارچگی به آثار فوق الذکر ببخشد. وگرنه این سازها، به خاطر تعلقشان به فرهنگهای جداگانه و محدودیت های انطباقی فنّی (از جمله ناهماهنگی هارمونیکهای صوتی شان با یکدیگر)، نمی توانند وحدت آفرین باشند. ادامهٔ این بدعت، در دورهٔ دوّم ضبط صفحات گرامافون، در دورهٔ شکل گیری ارکسترهای رادیو و حتی در دوره ای که ظاهراً احیای سنت های قدیمی مطرح بود، به صورتهای گوناگون، قابل تشخیص و شناسایی است. از جمله:

■ چهارگاه: ویلن مهدی مفتاح و احمد فروتن راد، پیانو پرویز ایرانپور و ضرب اصغرخان و یا:

■ همایون: پیانوی مرتضی محجوبی، ویولون حسین خان یا حقی و تار ارسلان درگاهی و در دوره های بعد، تا زمان ما؛ که نمونهٔ آن، نوار «گل صدبرگ» در بیات ترك است.

با این حال، در همان زمان نیز، بسیاری از آثاری که انحصاراً در فرم و شکل غربی ساخته شده بودند، با همان ارکستر مرسوم موسیقی غربی، نواخته می شدند. و یکی دو عدد از آنها به ضبط هم رسیدند و برای ما به یادگار باقی مانده اند. از جمله، صفحه ای است که توسط کمپانی «پات» در فرانسه پر شده و محتوی دو سرود است. اوّلین سرود، مربوط به «جشن معارف» است که به احتمال قوی، باید توسط غلامرضاخان مین باشیان معروف به سالار معزّز ساخته و رهبری شده باشد، مین باشیان سالار معزّز، از پروردگان مدرسهٔ موزیک بود که تحصیلات غربی خود را از علاقه های ملّی خود مجزّا نگه داشته بود و در رعایت جایگاههای هنری هر مسئله، کوشا و ساعی بود و هیچ گاه موسیقی ایران را با موسیقی غرب نیامیخت و همیشه سرفراز و خوشنام ماند.

دومین روی صفحه، سرودی است منسوب به درویش خان و از ساخته های او روی صفحه نیز عنوان «سرود درویش» چاپ شده و مثال جامعی است از قدرت نغمه پردازی و انسجام اندیشهٔ درویش خان. نت این سرود در مجموعه آثار درویش خان نیست و معروفیتی هم ندارد. اجرای ارکستر در صفحه، مرتب و زیبا و منظّم است.

مردی که خود نوازندهٔ چیره دست «تار» به شمار می آمد. وزیری، مردی نظامی و تجددخواه و کوششگر بود که بعد از فروپیچیدن دفتر آمال سیاسی خود، رو به هنرآورد و عمر را وقف آن کرد و بر آن شد تا یک تنه، تحوّلی را در موسیقی قدیمی ایران صورت بخشد. وزیری به طور افواهی، با فرهنگ و هنر سنتی آشنا و نزد مبرزترین اساتید زمانه، نشست و برخاست کرده بود. او بعد از مسافرت پنج ساله به فرانسه و آلمان و شرکت در کلاسهای کنسرواتوار برلین و پاریس، بر آن شد که، موسیقی و منش را تغییری عمیق و وسیع بدهد. او که در غرب، تحصیلات عملی مختصری کرده بود و با هیچ ساز غربی، آشنایی تکنیکی عمیق و مهارت قابل اعتنایی در نوازندگی آنها نداشت، تصمیم گرفت که با استیلیزه کردن موسیقی ایرانی در قالبهای موسیقی غرب، شکل دلخواه خود را تثبیت کند. این شکل از موسیقی، مطلوب روح زمانهٔ او و مورد تأیید دولت جدیدی بود که به سرپرستی رضاخان سردار سپه، در حال قدرت گرفتن بود.

وزیری، در زمستان سال ۱۳۰۲ به تهران برگشت و «مدرسه عالی موسیقی» را تأسیس کرد. در این مدرسهٔ «عالی»، اصولی ابتدایی از نت خوانی و سلفژ و طرز به دست گرفتن ویولون و آرشه و نواختن تمرینات پایه ای ویولون، آموزش داده می شد. وزیری برای راه اندازی نقش مهم ویولون، به عنوان یکی از آلات اصلی موسیقی ایرانی و نیز به عنوان «موتور گردانندهٔ ارکستر» برای اجرای آثارش، از

معلمین خارجی مقیم تهران نیز، استفاده کرد. امّا این مربوط به سالهای بعد بود و سالهای اولیهٔ تأسیس مدرسه و «کلوب موزیکال» او، هیأتی از ارکستر ایرانی مرکب از سازهای مختلط تشکیل شد که برای اولین بار از نت نویسی و بخش نویسی و اصولی در آهنگسازی و نوازندگی پیروی می کرد. امّا این فرضیهٔ صد در صد غلط، (حال آن از ابتدا هم بر بسیاری از دانشمندان مشخص بود) به وزیری توجیهی داد تا بتواند بسیاری از مختصات ظریف نظام فواصل موسیقی ایرانی را که در خدمت فرهنگ تکنوازی و تکخوانی بود، به نفع جمع نوازی و تقلیدها از موسیقی ارکسترال اروپا، حذف و امحا کند. حاصل این کوشش، اجرای تعدادی از آثار او بود که با مجموعهٔ نسبتاً ناهمگونی از سازهای فرنگی و سازهای قلب ماهیّت شدهٔ ایرانی، اجرا شد و به ضبط رسید. اعضای این ارکستر، از ابوالحسن صبا و موسی معروفی تا روح الله خالقی و دکتر محمد ادیب و ابوالحسن صدیقی مجسمه ساز را در برمی گرفت و هیچکدام از اعضای ارکستر، در تعادل فنی و هنری با یکدیگر نبودند. وجود نوعی هارمونی خفیف و ناقص در این اجراها، از نکات قابل تأمل برای اهل فن است. نمونهٔ آن صفحهٔ «رنگ سه گاه» و «پیش درآمد سه گاه» از آثار وزیری که با ارکستر مدرسه عالی موسیقی در سالهای ۱۳۱۰ به بعد اجرا شده است.

■

از آثار به یادماندنی این دوران، صفحه ای است به نام «ای وطن» که آهنگسازی و تنظیم و تکنوازی ویولون آن، از ابوالحسن صبا است و کلام آن از میرزا عبدالعظیم قریب گرگانی، دانشمند معاصر است. دو نغمهٔ ظریف جذاب که با پنجه و آرشه صبا در این صفحات ضبط شده، یادگار سفر او به شمال کشور و شیفتگی اش به نواهای بکر محلّی است.

■

در ارکستر وزیری، ویولون نقش اساسی داشت. سپس چهار نوع «تار» ابداعی او مانند باس، باریتون، آلتو و سوپرانو، استفاده می شد. این تارها را وزیری، برای ابداع صداهای جدید و وسعت بخشیدن به دامنه صدای سازهای ایرانی ابداع کرد. کمانچه و نی و سه تار و سنتور هیچ جایی در ارکستر نداشتند و تنها تمبک یا ضرب، در سالهای بعد جای مناسب را در ارکسترهای دورهٔ خود احراز کرد.

بنابر همان نوع سلیقه و انتخاب، سازهای تکنواز در این ارکستر تار و ویولون بودند. نوازندگی تار را علینقی وزیری به عهده داشت و نوازندگی ویولون را شاگرد برجستهٔ مدرسه او، ابوالحسن صبا انجام می داد. صبا، تکنواز ارکستر و معلم سایر شاگردان مدرسهٔ وزیری بود و نزد بزرگترین استادان موسیقی سنتی عهد قاجار، آموزشهای طولانی را گذراند که به او اعتبار خاص می بخشید.

باید توجه داشت که هدف تک نواختن در این آثار، سوای یکی دو مورد خاص، ارتباطی به مختصات فنّی و ویژگیهای اصیل هنر تکنوازی در فرهنگ موسیقی ایرانی ندارد و جدای از ارکستر، به خودی خود نیز، دارای ارزشهای هنری والایی نیست. البته در این میان، مراتب مختلفی نیز وجود دارد. مثلاً، ویولون با وجود خاستگاه غربی اش، در دستهای صبا رنگ و حال اصالت خواهانهٔ موسیقی ملّی ایران را به خود می گرفت و از بستر اصلی موسیقی ایرانی فاصله آشکاری نمی گرفت. امّا تار، ساز اصیل ایرانی، با نوازندگی علینقی وزیری و شیوهٔ تجدد خواهانهٔ او در اخذ تکنیک های ویژهٔ موسیقی غرب و آمیزش نامتجانس آن تکنیکها با فنون اجرای موسیقی ایرانی، حال و هوایی نسبتاً بیگانه به خود می گرفت و تمایز آن را از انواع مشابه، اثبات می کرد. برای نمونه، صفحه «بداهه سرایی در اصفهان» حاوی تکنوازی تار وزیری است و اجرای تکنیکهای تریل، آرپژ، فواصل تی برس و کروماتیک در آن، نشان دهندهٔ تغییراتی است که نوازنده برای ایجاد تغییر ماهوی در موسیقی ایرانی اتخاذ کرده است.

گذشته از آثاری که ظاهراً حال و هوای موسیقی ایرانی داشتند، آثار دیگری نیز بودند که منحصراً در فرم های غربی ساخته می شدند و با ارکستر متشکل از سازهای اروپایی و با شیوهٔ اجرای آنها، نواخته و ضبط می شدند. از آنجا که در اولین دههٔ قرن شمسی حاضر، علینقی وزیری تنها میداندار این عرصه بود، ناگزیر می بایست از آثار او یاد کنیم. وزیری، گاهی در ترکیب سازها، تفننا از سازهای ایرانی نیز استفاده می کرد و البتّه نحوه استفاده از این سازها، بسته به تغییراتی بود که در ساختمان ساز، شیوهٔ نوازندگی و مختصات نوازندگی داده می شد. این تغییرات، ادامهٔ منطقی فرهنگ قدیم موسیقی ایرانی نبود و بلکه بیشتر به نیازهای زمان توجه داشت. نمونه آن صفحه ای است از این آثار که حاوی یک مارش ساختهٔ وزیری است. تاریخ ضبط صفحه مربوط به دههٔ ۱۳۱۰ شمسی است و تأثیر موسیقی کلاسیک آلمان در ذهن آهنگساز، به خوبی از ورای ملودی های آن پیداست.

در اوایل قرن میلادی حاضر پس از یک سلسله دورهٔ تحوّل که منجر به محو تدریجی ثمرات فرهنگهای سنتی مشرق زمین شد، موسیقی ایران نیز تغییرات ماهوی یافت. این تغییرات را نمی توان نتیجهٔ انقلابی گری های یک فرد معین یا افرادی معین دانست. بلکه زیر و رو شدنها و دگرگونی های کاملاً اساسی ای پیش آمد که لاجرم، تغییر اصول موسیقی را نیز، همانند سایر هنرها پیش کشید و البته در هر زمان و در هر مکانی، افرادی هستند که جلوتر و زودتر از دیگران، آیینه دار تغییرات یا تحریفات فرهنگ قومی خود می شوند و به قول آن بزرگ، دست زمانه از آستین آنان بیرون می آید.

گرچه تیر از کمان همی گذرد
از کمانـــدار بیند اهـل خرد

ادامه دارد...