نگارش کتابهای «دستوری» (Methodic) در کشوری که فرهنگ موسیقایی آن هنوز درست تبیین و تدوین نشده است، کاری سهل و ممتنع می نماید. در اکثر (یا شاید بشود گفت همهٔ)» موارد، برخی از مدّعیان پرطمطراق میراث موسیقی ایرانی در این زمان، از این دو «به ظاهر ضدّین» (سهل و ممتنع) تنها قسمت اوّلش را گرفته اند و به میل خود هر کاری که دلشان می طلبیده، انجام داده اند. فرمول کار هم، بسیار ساده است: مقدّمه ای کوتاه یا بلند در اوّل صفحه، شروع با نام خدا و ادامه با نام خویش و ختم هم به نام خویش، همراه با عکس (یا عکسهایی) چشمگیر (یا به قولی تیپیکال) با سبلت ضخیم یا محاسن پرپشت (اکثراً تازه درآمده)، ساز پیش رو یا به بغل، پشت سر در قاب یا نمای کلّی عکس پر از «ون یکاد» و تمثالهای مختلّفه و تسبیح و کشکول و تبرزین و مخدّه و پشتی و عبا و یاهو و... خلاصه اسباب شامورتی جدید این زمانه (که با دریغ و به غلط «عرفان»! نام گرفته) فراهم آمده و حرفها همه به صورت «پیش ساخته»، حاضر در آستین، به اضافهٔ مختصری از قواعد تئوری و نوتاسیون موسیقی فرنگی که به همان صورت هزار بار جویده شدهٔ یک جزوهٔ درسی بازگو شده، به انضمام مختصری «تمرینات» بی ربط و قطعات جورواجور و رنگارنگ و فهرست آخر کتاب و «متعلقات معموله» و در آخر، قیمت پشت جلد که به شابهٔ لحاف معروف نصرالدّین میرزا، گویا همهٔ حرفها و جنجالها و داعیه ها فقط بر سر همان است و بس!

وقتی فرهنگ (یا پشتوانهٔ فرهنگی) ملّتی کهنسال، زیر فشار هزاران موج ضدانسانی از هم بپاشد، دستیابی به بقایای این ماترك عزیز، حتّی برای مستعدترین و صادق ترین افراد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به یاد امیر بیداریان، نوازنده و معلم دلسوز تنبک، و به بهانه انتشار آثارش: «ریتم به زبان نت» و «گنجینهٔ وزنها»

حد فاصل سالم

موسیقی ردیف و دستگاهی

موسیقی در ایران

● علیرضا فیض مهدوی

هم کار مشکلی خواهد بود. بیش از پنجاه سال است که بهترین استعدادهای هنری این ملک (بخصوص در بخش اجرا و آنچه مربوط به کار عملی و نوازندگی می شود) به علت فراهم نبودن محیط درست هنری و افتادن در مسیرهای نامناسب تفکّری-آموزشی و اجرایی، عملاً هرز رفته است و ظرفیتهای وجودشان نشکفته، پژمرده شده است. این موضوع تأسف آور هنوز هم ادامه دارد. در دورانی که گسستگی فرهنگی در اوج رواج خویش است، استادهای درست اندیش و درستکار قدیمی هم، اکثراً به رحمت خدا رفته اند و از میان خیل شاگردنمایان داعیه دارشان، تنها یکی دو تن هستند که به هر صورت و با هزار مشکل، امانت پدری و موهبت الهی خود را سینه به سینه معدود شاگردان مستعدشان انتقال می دهند، نمی توان سطح توقّع را هم خیلی بالا برد و انتظار کمال (حتی نسبی را هم) داشت.

تا آنجا که می دانیم، قصد از نوشتن «دستور» یا «متد» (که آن را برای اولین بار در ایران، مرحوم «کلنل» باب کرد)، فراهم آوردن شرایطی است که کار آموزش را به شاگرد تسهیل کند. اوّلین گام در این راه (یا مقصود)، کتابت کردن مطالب و مبانی هنری است که اصولاً (در همهٔ دنیا) هنری شنیداری (مصوّت) است و نه نوشتاری. برای این کار، از آن رو که خط موسیقایی ای برای آوانگاری (به آن صورت که در مغرب زمین مطرح است) در فرهنگ اصلی موسیقی ایران لزوماً مورداحتیاج نبوده و وجود نداشته است، مجبور به «اختراع»(؟!) نوعی خط برای کتابت شده اند که در هر حال، گویای خیلی از ظرایف فرهنگی هنر این مرز و بوم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نبوده و نیست و لاجرم، همهٔ ظرایف را از اصل مطالب حذف می کند و جز نام و استخوان بندی ای نحیف و نازك از آن باقی نمی گذارد و همانها را هم به عنوان «میراث سنت اصیل و دست نخورده موسیقی ایران» تحویل استعدادهای جوان این مرز و بوم می دهند. حذف ناگزیرانهٔ ظرایف از مطالب، آن هم در هنری که مبنا و همه موجودی حیثیت و هویت هنری خود را صرفاً مدیون همین ظرایف است، لطمه ای بود که آگاهانه یا ناآگاهانه از دست و قلم و قدم عده ای معلوم الحال به پیکرهٔ فرهنگ موسیقی ایران وارد شد و ما تا سالهای سال (در آینده هم) مجبور به تحمّل عوارض زیانبار آن و پرداخت خسارات جبران ناپذیرش هستیم و ای عجب تر، اینکه چنین کاری، حتی در سنوات اخیر که مسئله بازگشت به اصل خویشتن و نگاه متعهّدانه به ماترك فرهنگ قدیم برپایهٔ تفکر اصیل مطرح شده، از سوی عده ای از بازماندگان آن دوران نامبارك، خدمت به موسیقی ایران و «همگام شدنش با زمانه» (کدام زمانه و کدامین زمانه بازان و در کدام نقطه از زمین موردنظرند؟! معلوم نیست) و پاسخ به «نیازهای پویا»ی اجتماعی و ... انگاشته می شود. گویی مقادیری هم طلبکارند و کسی نیست که بپرسد چرا. متأسفانه این وضع تنها در مورد «موسیقی» مصداق دارد که انگاری همیشه دیرتر از باقی مقولات فرهنگی به فریادش می رسند وگرنه خوشبختانه در باقی زمینه ها چنین نیست، یا به این شدت نیست.

امّا حالا که به هر روی، فضای اصیل هنری قدیم دیگر عملاً وجود ندارد، اساتید مسلّم چند ساز نیز عملاً وجود ندارند (البته در بخش موسیقی سنتی قدیم با همه خصوصیاتش در موسیقی های «لطیف» و «خوشخوراك» امروزی که بحثی دیگرند) و آثار خوب قدیمی از این موسیقی هم تنها در ید پرقدرت و بخیل عدّه ای کلکسیونر متفنّن و انحصار شده، تکلیف چیست؟ آیا باید به تمامی تن به این جریان نااصل و به جبری که حاکم شده سپرد و غم انگیزترین مظهر نفوذ ضدّفرهنگی غرب را در ظریف ترین و انسانی ترین هنر یک ملّت مسلمان با سابقهٔ طولانی تاریخی پذیرفت؟ یا این که دایره ای تنگ به دور خود کشید و تنها به مابقی ماترکی اندك از قدیم اکتفا کرد و تنها به یادها و یادواره ها دلخوش داشت؟ حقیقتی انکارناپذیر است، این که ما فعلاً از روی ناگزیری و ناگریزی، بسیاری موارد نامطلوب از این هجوم خانمان برانداز (غرب زدگی) که حقاً از هجوم مغول و تاتار و ترك و قجر مخرّب تر بوده را پذیرفته ایم. فی المثل همهٔ ما از اتومبیل داشتن ناگزیریم و علیرغم آلودگی های صوتی و هوایی و زمینی و هزار مسئلهٔ دیگر (که گویا از تمدّن ماشینی غرب و رفاهیّت نسبی آن، چنین چیزهایی سهم ماست و از آن مابقی بهرهٔ چندانی نداریم!)، نه می توانیم صورت درست این مظاهر و موارد را صاحب باشیم و نه می توانیم حکم به حذف کلّی آنها بدهیم، از این روی، چاره ای نمی ماند جز نوعی کنار آمدن (بدون ذرّه ای مصالحه، مسامحه یا انفعال «فرهنگی») و به قول عزیز سفر کرده مان محمّدرضا لطفی «پیدا کردن ارتباطی بین نواهای قدیم و «اصوات» جدید، تا شاید شالودهٔ خوشنوای موسیقی ایران از هم نپاشد». [1] این را لطفی در سال ۱۳۵۴ می گفت که هنوز دوامی و شهنازی و برومند و امیرقاسمی و نی داود و بسیاری دیگر در قید حیات بودند و سایهٔ پربرکتشان بر سر جوانهای موسیقی این ملک افکنده، حالا چه باید گفت؟!

در مورد مقولات مربوط به موسیقی اصیل و اصالت موسیقایی ایران، همیشه (لااقل تا وقتی که فضای تفکّر درستی بر عموم دوستدارانش در این ملک حاکم نشده است) ناگزیر از نوشتن مقدّمه های طویل تر از ذی مقدمه هستیم. بسیار آمده که گاه اصل مطلب (یا ذی مقدمه) چند جمله ای بیش نبوده و در عوض، مقدّمه (که در این مقام، به راستی حاوی اصل حرفهاست) شامل چندین صفحه شده است. عاشقان «صورت» اصلی و اصیل این هنر، بی توجّه به «آنچه در بالاستی»، به انتظار روزی قدم و قلم به کار گرفته اند که بی نیاز از هرگونه چنین حرف و حدیثهایی باشیم و تنها گوش سر و جان را به ضرباهنگ نواهایی بسپریم که از عمق تاریخ و ژرفای الهیّت روح متعهّد ایرانی مسلمان، هنرمند برخواهد خاست. حرف و سخن در این مقال، بر مسر کتاب مصوّت (همراه کتاب با نوار) امیر بیداریان است. در چند سال اخیر، از هنگامی که به فتوای مبارك حضرت امام خمینی (نورا... مرقده) باب ورود به عرصه های موسیقی گشاده تر از پیش گشت، انتشار کتابهای دستوری برای آموزش سازهای سنّتی فراگیر شده است. انتشار کتابهایی در مورد آموزش سنتور (بیش از همه)، تار، سه تار، نی و تمبک. (تنها برای آنچه ظاهراً قصور شده است و امیدواریم اگر قصدی هست که عکس برگردانی از کتابهای بیگانه با موسیقی شرقی، دستوری جهت آموزش کمانچه تهیه شود، برای رضای خدا و خلق از این کار خیر درگذرند و شر مرسانند). در این کتابها، بیش از همه به تمبک توجّه شده و این خود بدون درنظر گرفتن سایر جوانب، تا حدود زیادی باعث امیدواری است. از زمان انتشار اوّلین کتاب مستقل [2] در آموزش تمبک نزدیک سی سال می گذرد. [3] و تا به امروز، چهار کتاب مستقل [4]، از چهار نوازندهٔ مشهور و غیرمشهور تمبک به صورت دستور منتشر شده است که هر کدام از این نوازندگان و کتبشان صرفنظر از جایگاه هنری و نحوهٔ کار موسیقایی شان، در شیوه و گستره ای متفاوت جای دارند. [5]

کتاب های «ریتم به زبان نت» [6] و «گنجینه وزنها» آخرین دستور منتشر شده در این باره است. کتابی (و در حقیقت از لحاظ حجم، «جزوه» ای) با تعداد صفحات کم گوی و گزیده گوی، مختصر و مفید که شامل یکی دو صفحه مقدمهٔ کوتاه و قطعاتی برای تمرین میزانهای مختلف که به طرز چشم نوازی نت نویسی شده و سرفصلهای آن نیز به همان

صورت موجز، با خط نستعلیق زیبا (که خوشبختانه به دور از اطوارهای عجیب و غریب «شیرین نویسی»های امروزی است) در معرض دید هنرجو قرار دارد. با آن نوارهای کاستی هم همراه است که در حقیقت اصل مطلب و اصل ابزار بوده و دومّین کار او در این زمینه ـ آموزش ـ به شمار می آید. دو عدد از نوارهای کاست قبلی با روی جلد (اینسرت) متفاوت سابقاً از طرف ناشران قبلی، در دسترس عموم قرار گرفته بود. همانطور که گفته شد، «ثبت» قطعات موسیقی در فرهنگ صوتی ایران، به دلایل بسیار، درنهایت نه تنها درست و تکامل دهنده نیست، بلکه در بسیاری موارد مخرّب و ویرانگر هست و عملاً هنرجو را به سمت موسیقی سبک غربی و یا موسیقی نوع مبتذل ملّی سوق می دهد. در چند سالهٔ اخیر، نوارکاست نیز به عنوان یک وسیله کمک آموزشی بگیرند و اصولاً هنر موسیقی ایرانی در بهترین، اصلی ترین و هنری ترین شکل خود هنگامی رشد می کند و انتقال می یابد که با حضور دو انسان (استاد و شاگرد) در فضا و محیط مناسب تعلیم همراه باشد و ظرایف ناگفتنی و نانوشتنی از راه تعلیم و عمل و تجربه، انتقال درست پیدا کند. امّا از آنجا که هنوز شرایط فراهم نیست و از طرفی بسیاری از جوانان مستعد و علاقمند در خارج از مرکز به هیچ وسیله و استاد و محیطی برای کسب اطلاعات مقدماتی هنر دسترسی ندارند، انتشار این وسایل، می تواند به نوبهٔ خود کمکی برای راه اندازی چرخ ذوق و استعداد این عزیزان باشد.

همانطور که به صورت ضمنی در این مقاله گفته شد، و به دلایل بسیار. دستاورد فوق، جزو دستاوردهایی نیست که آن را بعنوان در ردهٔ فراورده های هنر سنّت به صورت اصلی و

● برای کتابت مطالب و مبانی هنری، مجبور به «اختراع»(؟!) نوعی خط برای کتابت شده اند که به هر حال، گویای خیلی از ظرایف فرهنگی هنر این مرز و بوم نبوده و نیست...

مهّم مطرح شده که بسیار بیشتر از کتابت می تواند کارساز باشد. زیرا در موسیقی که اساساً هنری شنیداری است، اوّل و آخر تنها از راه گوش می توان ظریف ترین و در عین حال اصلی ترین موارد را درك کرد. بخصوص در مورد سازهای کوبه ای چون تمبک با وجودی که اساساً سازی ضربی (ریتمیک) و غیرآوایی (غیرملودیک) است و مسئلهٔ مهّم کوك و «ژوست» بودن صدا در آن مطرح نیست، این موضوع خیلی بیشتر حائزاهمیّت است. در چند سال اخیر، بسیاری از موسیقیدانان ایرانی (وابسته به طیف های مختلف) به این کار دست زده اند. از مدرن ترین و «نو»گراترین آنها تا کسانی که بیش از همه به ارزش حقیقی (و «میزان» ارزش حقیقی) این وسایل واقفند و از همین رو، اصرار بیشتری در نگرش عمیق به سنّت ها می ورزند. لیک، همیشه باید در نظر داشت که هیچکدام از این وسایل به هیچ عنوان نمی توانند جای استاد (البته استاد حقیقی و واجدشرایط، نه هر مدعی بی مایه ای) را اصیل خود دانست، چرا که باز هم اصول و قواعد تعلیم درین مجموعه، از ردهٔ نگرش های امروزین است و چنین ایجاب می کند. امّا همهٔ اینها، جایگاه ویژهٔ دستاورد زحمات صادقانهٔ مؤلف آن را تنزّل نمی دهد. بلکه در بررسی ای دقیق، مقام آن را به عنوان فرآیندی سالم و مفید، قرار گرفته در حدّفاصل معقول و منطقی ای بین هنر اصیل سنّت و «صوت بندی»های اهالی امروز قرار می دهد و این کم مسئله ای نیست. مهّم ترین خصیصهٔ این آثار، پرباری و ایجاز مطالب جزوه است که در آن، بیشترین مطالب در کمترین حجم (به طوری که دیگر هیچ چیز در آن قابل افزودن یا کاستن نباشد) گنجانده شده و همین خود اشارتی ظریف و ناپیدا به مسئله «استاد» و وجود آن در هنر مشرق زمین است. برای آوانگاری ها، از همان نظام سه خطی مرسوم تنبک استفاده شده و برای ابراز خودنمایی های بی مورد، اختراعات(!) و ابداعات نوآورانهٔ(؟!) عجیب و غریب انجام

نگردیده است. چشم هنرجوی تمبک مواجه با انبوه علایم و اشارات رمل و اسطرلاب وار جدید الاختراعی نمی شود و فرصت پیدا می کند که زودتر به اصل مطلب بپردازد. قسمتهای مختلف تمبک و طریقهٔ گرفتن آن برای ده هزارمین بار از روی منابع دیگر رونویسی نشده و عکسهای قد و نیم قد نوازنده (که گاهی به تقلید ناحق و ناشیانه از مرحوم استاد روانشاد حسین تهرانی، ژستهای سینمایی و چشم پرکن می گیرند و به چاپ می رسانند) تمام حجم کتاب را اشغال نکرده، تنها معرفی مختصری کافی آمده است. کتاب با سلام و صلوات و نقل کلمات قصار جور واجور از بتهوون تا شیخ ابوالحسن خرقانی تبدیل به کشکول نشده است. نه حرفی از نوآوری های انفجاری است (و لابد برپایهٔ سنتهای گذشته! که طبق معمول سنواتی به عنوان تعارف چاشنی حرفهای دیگر می شود) و نه ادعای سنّت گرایی و تعهّد به هنر گذشتگان را دارد. قطعات با اسامی عجیب و غریب و پرسوز و گداز و احساسات عرفانی(!؟) نامگذاری نشده و مثل بعضی اشعار رمانتیک روزنامه ای، «تاریخ ساخت» را بر پیشانیش ندارد.

خبری از تعارفت و نان قرض دادن به زنده و مردهٔ اساتید و غیراساتید نیست و کتاب هم به دروغ به فلان استاد و بهمان هنرمند تقدیم نشده است و ایضاً نگفته که هنرمند تمبک نواز بایستی با نواختن تمامی سازها از کنترباس تا دوزله، آشنا باشد و مراحل سلوك تکوینی(!) را طی نموده باشد. تمبک از روی حس حقارت ناشی از غرب زدگی به غلط با طبل و تیمپانی مقایسه نشده و عظیم ترین سازکوبی دنیای موسیقی هم قلمداد نگردیده است. فریاد «تکنیک ـ تکنیک»اش به هوا نیست و در عین حال از کاراکتر نوازندگی مجلس آرایانه هم به دور است. نوارش پر از صداهای غریب و دور از سامعه و ذائقهٔ هنر سنتی نیست و برای مرعوب کردن عوام و بعض خواص صنف، متوسل به بازیهای چشم و گوش پرکن و عملیات محیرالعقول نشده و به نظر (و در حقیقت به گوش و ذهن)، کمی «ساده» می نماید. شاید هم اینطور باشد، امّا میزان این «سادگی» وقتی معلوم می شود که خود چند صباحی این ساز را (نزد هر کس و یا هر شیوه ای که باشد فرق نمی کند) تمرین کرده باشند و بخواهند آن را بازسازی و احیاناً «تقلید» کنند.

صدای تمبک روانشاد امیر بیداریان، وقتی که می خواست دور از تقلید از هر کس، مثل خودش بنوازد و خود را اضطراراً ملزم به «گرفتن» صحنه و امور دیگر نکند، بسی دلنشین و پرطنین است و رنگ و بو و حال و هوای قدیم را دارد. مانند صدای ضرب حسین تهرانی (در صفحاتی که با نی داود، قمر، ضرّابی، محجوبی و صبا در سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰ پر کرده است) و گاهی لحظاتی از حال ضرب عزیزانی در گذشته ای چون آقای رضاخان روانبخش و مهدی غیاثی که «خدای عزوجل جمله را بیامرزاد». از این نظر، بیداریان و کارش به نوعی واجد اصالت های زیبا و گوش نواز است که البته تأثیراتی از موسیقی امروز را هم با خویش دارد. این خصیصه در بیداریان، تا حدود زیادی غریزی و حسّی است و از روحیّات خاص خود او نشأت می گیرد. قسمت اعظم زندگی و امور کاری این نوازندهٔ حقیقتاً پرقدرت در زمان و مکان(هایی) گذشته است که مجموعه عوامل و شرایط حاکم در آن، می توانست به راحتی تمام عمر، او را تبدیل به نوازنده های محفل آرا و بی مایهٔ مغنّی صفت بسازد و نام و نان بسیار برایش به ارمغان بیاورد. امّا او از نیمهٔ راه عمر، راهی شایسته برگزید و همواره تن و جان را، مانند استاد و هنرمند و انسان بزرگ زمان: «حسین تهرانی» از بسیاری پلیدی ها دور نگه داشت و پاك و شریف روزگار گذرانید. او تا سن ۶۳ سالگی، تمرین مداوم او بر تمبک پابه پای استمرار صوم و صلات و ذکر خفی و جلی او بدون تظاهر و دکورسازی های رایج پیش می رفت و اخلاق انسانی و ادب و تواضع و ایثار او در تدریس به شاگردان، به نوعی ضرب المثل است بیش اشخاصی که در کار هنرند و یا او آشنایی دارند. بیداریان را قوّت جسم و جان همواره نواخت ساز به همراه ذکر مولا علی(ع) بود اگر تأثیری از حرف و ساز او به دل افتد، برخاسته از همین خصلت است که جانمایهٔ اصلی موسیقی ما را تشکیل می دهد.

نمی شود از محاسن اثری گفت و از عیوب ناگزیرش یادی نکرد. از جمله، نارسائی نسبی نثر پیشگفتارهای اوّل کتاب ها (درست است که موسیقیدان باید صاحب بیان و گفتار رسا نیز باشد امّا چیرگی در نگارش مقوله دیگری است و هر کسی را بهر کاری ساخته اند). خوب بود، ویرایشی در نوشته و لحن آن انجام می شد و دیگر این که ما این همه معادلهای زیبا برای اصطلاحات موسیقی داریم و باز هم «ریتم» و «نت» و «ملودی» و «هارمونی» به جای وزن (ضرب، ایقاع و ...) و آوانگاری و نغمه و هماهنگی، آخر چرا؟ بخصوص این که بر پیشانی کتاب «ریتم به زبان نت» درج شده است و نت، «زبان» نیست بلکه وسیله ای است و بس و کاربرد «زبان» را حتی در موسیقی غرب ندارد. کتاب، فاقد فهرست است و در تعاریف مربوط به نظری موسیقی دقّت کافی نشده و بهانهٔ خوبی است برای منتقدنماهای هوچی ای که حسابهای دو دو تا پنج تایشان را بر تپه و ماهور فریاد کنند. امیر بیداریان (و «صمیمانه: امیر بیداریان و نه «استاد») با این کار، دستاوردی خوب و ماندنی در تنبک نوازی پدید آورد. یادش به خیر و روحش قرین آرامش باد.

■ **پانویس:**

۱. نگاه کنید به کتاب «موسیقی آوازی ایران» (به کوشش محمدرضا لطفی)، بخش مصاحبه با استاد عبدالله دوامی. تهران، انتشارات گوتنبرگ، ۱۳۵۴.

۲. آموزش تمبک، به کوشش حسین تهرانی و جمعی دیگر. تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۰.

۳. چاپ دوّم این کتاب با اصلاحات و اضافات توسط امیرحسین دهلوی (فریبا) به سرمایه شرکت ماهور در سال ۱۳۶۸ به بازار عرضه شد.

به ترتیب: حسین تهرانی، بهمن رجبی (تکثیر خصوصی)، محمداسماعیلی، محمّد اخوان، بهروز جانقربانی، بالاخره امیر بیداریان مؤلف کتاب ریتم به زبان نت و گنجینهٔ وزنها.

۵. پیش از همه استاد فقیه ابوالحسن صبا، مقاله مفصلی درباره تمبک (ضرب) و ساختمان و نحوهٔ نوازندگی و آوانگاری مخصوص آن نوشت که پس از فوتش در مجله موزیک ایران، به سال ۱۳۳۷ چاپ شد.

۶. بیداریان نژاد، امیر. «ریتم به زبان نت». تهران، شرکت ایران صدا، چاپ اوّل پائیز ۱۳۷۰، ۱۲ ص، مصوّر، مصوّت (همراه با دو نوارکاست).

و: «گنجینهٔ وزنها». تهران، واحد موسیقی حوزه هنری، چاپ اوّل ۱۳۷۵، ۶۲ ص، مصوّر، (همراه با دو نوارکاست)