درآمدی بر آموزش اثربخش موسیقی اصیل ایرانی

عبدالرضا نوراني*

پیشرفت‌های شگرف علم و تکنولوژی در عصر حاضر آموزش را به عنصر جدانشدنی زندگی بشر بدل ساخته است. زیرا انتقال گنجینه‌ی در حال گسترش دانش، مستلزم وسیله و مسیری است که رسیدن به هدف را سریع‌تر و مطمئن‌تر سازد. هنر موسیقی نیز از این موضوع مستثنی نیست، بلکه باید گفت که موسیقی به عنوان یک هنر، برداشتی فراتر از یک مقوله‌ی صرفاً علمی و عملی را می‌طلبد و فراگیری و آموزش آن نیز نیازمند نگرشی دقیق‌تر و ژرف‌تر است.

یادگیری از منظر دانشمندان مختلف به گونه‌های متفاوتی تعریف شده که از لحاظ مفهومی با یکدیگر شباهت دارند. به طور کلی یادگیری تغییری نسبتاً پایدار در رفتار است که می‌تواند ابعاد متنوعی مانند اصلاح یک رفتار، آموختن یک مهارت یا کسب افکار جدید را در برگیرد. آموزش، پلی به سمت یادگیری و به عبارتی تسهیل کننده‌ی آن است. بنابراین نباید آموزش را مترادف یادگیری دانست، زیرا یادگیری عملی است مستقل و فعال که هر فرد از ابتدا تا انتهای زندگی تجربه می‌کند و باید مراحل آن را خود به تنهایی پشت سر گذارد ولی با آموزش اثر بخش تلاش او در مسیر یادگیری سریعتر و با کیفیتی بهتر به نتیجه می‌رسد.

یادگیری از منظر دانشمندان مختلف به گونه‌های متفاوتی تعریف شده که از لحاظ مفهومی با یکدیگر شباهت دارند. به طور کلی یادگیری تغییری نسبتاً پایدار در رفتار است که می‌تواند ابعاد متنوعی مانند اصلاح یک رفتار، آموختن یک مهارت یا کسب افکار جدید را در برگیرد

از دیدگاه «بنجامین بلوم» یادگیری انسان و به تبع آن فعالیت‌های آموزشی درسه حیطه‌ی زیر طبقه بندی می‌گردد:

۱. حیطه‌ی شناختی (Cognitive domain): این حیطه در برگیرنده‌ی موضوعاتی است که صرفاً با ذهن و تفکر انسان سروکار دارد، مثلا فراگیری فن نگارش و دانش ریاضی. در فراگیری موسیقی می‌توان مسائلی نظیر نت خوانی، شناخت گوشه‌ها و دستگاه‌ها و عمدتاً مباحث محتوایی را در این حیطه مطرح نمود.

۲. حیطه‌ی مهارتی یا روان حرکتی (Psychomtor domain): مسائلی را شامل می‌گردد که انجام صحیح آنها علاوه بر معلومات نظری نیازمند فعالیت‌های منظم و هماهنگ بدنی و عضلانی نیز باشد. مانند یادگیری ورزش‌های مختلف. در موسیقی نیز مقوله‌هایی نظیر نشستن و به دست گرفتن ساز و مضراب و تکنیک نوازندگی در این حیطه قرار می‌گیرد.

۳. حیطه‌ی عاطفی (Affective domain): این حیطه با مسائل احساسی و عاطفی پیوند دارد و بیشتر تداعی کننده‌ی کسب صفات مختلف است. غالبا موضوعات پرورشی در این حیطه واقع می‌شوند. طبیعتا موسیقی با این حیطه پیوستگی عمیق دارد زیرا بخش اصلی موسیقی همانا درک ظرایف احساسی و انتقال آن به شنوندگان است.

فراگیری موسیقی با هر سه حیطه ارتباط دارد و آموزش آن نیز باید به گونه‌ای انجام پذیرد که این سه حیطه همگام و همزمان با یکدیگر مورد توجه قرار گیرند و ارتباط میان آنها از دیده پنهان نماند.

در گذشته اساتید بزرگ موسیقی ایرانی آموزش را با ردیف آغاز می‌کردند و این روش زمینه‌ای فراهم می‌ساخت که شاگرد ضمن آشنایی با محتوای عمیق موسیقی، مهارت نوازندگی را نیز به طور همزمان و پله پله کسب کند.

محضر استاد و شنیدن موسیقی از پنجه یا حنجره‌ی او موجب می‌شدکه احساس و عواطف لطیف نهفته در گوشه‌های مختلف خود به خود به شاگرد منتقل گردد. اما متاسفانه در حال حاضر گسستگی سه مقوله‌ی یاد شده در آموزش موسیقی به چشم می‌خورد که بسیار مخرب است. به عنوان شاهد می‌توان به تدریس قطعاتی اشاره کرد که از جوهره‌ی موسیقی عاری است و صرفا ورزشی برای دست هنر جوست. نتیجه‌ی این کار، پیدایش نوازندگان صرفا«قطعه نوازی» است که درک و بینش لازم برای ارائه کارهای اصیل و برجسته را بدست نیاورده‌اند. دانایی و توانایی آنان متعادل نیست و معمولا مهارت فیزیکی نوازندگی بر دانش و احساس آنها غلبه دارد. در حالی که آموزش و فراگیری اثر بخش موسیقی اصیل ایرانی توازن و همگامی اندیشه، حال و پنجه را در پی می‌آورد و چنین هنرمندی قادر خواهد بود احساس شنونده را برانگیزد و لذت

دریافت ظرایف شگفتی آور موسیقی را به او ارزانی دارد.

در اینجا لازم است به دو مقوله اساسی در آموزش موسیقی یعنی تکنیک و محتوا اشاره‌ای گذرا صورت گیرد. رسالت آموزش موسیقی انتقال محتوای عمیق هنری به هنرجویان است. حال این محتوا می‌تواند موسیقی اصیل ایرانی، موسیقی کلاسیک غربی یا اصولا هر موسیقی ارزشمند دیگر باشد. تکنیک وسیله‌ای است برای بیان محتوا و احساس. به عبارت بهتر چیزی که موجب پدید آمدن تکنیک‌های پیچیده می‌شود، محتوای متعالی است که اجرای آن ابداع تکنیک‌های متناسب را اقتضا می‌کند.

باید قبول کرد که صرف پشت هم قرار دادن تکنیک‌های پیچیده، محتوای با ارزش هنری ایجاد نمی‌کند. در هنگام تدریس نیز باید آموزش تکنیک و محتوا توام با یکدیگر انجام گیرد. بر این مبنا تدریس چندین چهارمضراب که همگی یک پایه و ریتم دارند ضروری بنظر نمی‌رسد زیرا چیز قابل توجهی به اندیشه و احساس هنرجو نمی‌افزایند و او می‌تواند با آموختن یکی از آنها در نزد معلم، بقیه را خود شخصا تمرین کند.

البته منظور رد اهمیت مهارت در نوازندگی نیست بلکه تاکید بر پیشرفت همزمان مهارت، دانش و احساس هنرجوست زیرا باتوجه صرف به تقویت دستهانهایتاً نوازندگانی ماشینی و فاقد حس و حال اجرای موسیقی تاثیرگذار پرورش خواهند یافت و این امر تازه در صورتی است که هنرجو با چنین نحوه‌ی آموزشی انگیزه‌ی خود را از دست ندهد و فراگیری موسیقی را رها نکند.

بنیان آموزش موسیقی ایرانی، برفراگیری دستگاه‌ها و گوشه‌ها که در چهارچوبی به نام ردیف نظم یافته‌اند استوار است. در گذشته آموزش ردیف سینه به سینه و در محضر استاد انجام می‌گرفت و شاگرد آنقدر نغمه‌ها را می‌شنید تا در ذهن او نقش می‌بستند. برای هر گوشه نیز اشعاری انتخاب و به همراه آن خوانده می‌شدکه فراگیری و به خاطر سپردن گوشه‌ها را آسان‌تر می‌ساخت.

گذشته از آن اشعار همراه هر گوشه ذهن هنرجو را به انسجام و نظم جمله بندی‌ها معطوف می‌نمود. به علاوه موجب می‌شد که فراگیران ارتباط ساز و آواز را بهتر درک کنند. به گفته‌ی استاد عبدالله دوامی، اساتید قدیمی سه ردیف ابتدایی، متوسط و عالی داشتند که آموزش را از ردیف ابتدایی آغاز می‌کردند و با پیشرفت شاگرد به تدریس دوره‌های تکمیلی می‌پرداختند.

این کار در زمان خود بسیار مفید و پسندیده بود زیرا بااین شیوه‌ی آموزش هنرجوی مبتدی در پیچ و خم روایت‌های مختلف و گوشه‌های مشابه دچار ایستایی نمی‌شد بلکه در مراحل عالی به آموختن روایت‌های مختلف یا گوشه هایی که با یکدیگر تفاوت خیلی اندکی دارند، می‌پرداخت.

در زمان حاضر این نکات ظرایف آموزشی چندان مورد توجه قرار نمی‌گیرد. ضمن این که اصولاً زندگی امروز و نیازهای کمی و کیفی جامعه‌ی کنونی به موسیقی، در مقایسه با گذشته، تحول یافته و آموزش آن نیز باید متناسب با دنیای پیشرفته‌ی حاضر ترقی کند. ولی متاسفانه گاهی به چشم می‌خورد که برخی معلمین در همان ابتدای آموزش سه نوع درآمد تدریس می‌کنند که ماهیت و محتوای کلی همه‌ی آنها یکی است، یا روایت‌های مختلفی از گوشه‌ها را به شاگرد ارائه می‌کنند که تفاوت چندانی باهم ندارند.

البته مقصود انکار روایت‌های مختلف و گوشه‌های مهجور ردیف نیست، بلکه بیان این حقیقت است که درگیر ساختن هنرجو، در مسائلی که جلوی پیشرفتش را می‌گیرد و چیز قابل ملاحظه‌ای به او نمی‌آموزد، موجبات سرخوردگی و حتی انزجار وی از موسیقی ایرانی را فراهم می‌آورد. حال آن که منطقی است شاگرد پس از گذراندن مراحل اساسی و ضروری آموزش، با رغبت و انتخاب خود به مطالعه و مقایسه‌ی ردیف اساتید مختلف بپردازد و به دانش خود بیفزاید.

تکنیک وسیله‌ای است برای بیان محتوا و احساس. به عبارت بهتر چیزی که موجب پدید آمدن تکنیک‌های پیچیده می‌شود، محتوای متعالی است که اجرای آن ابداع تکنیک‌های متناسب را اقتضا می‌کند

ضمن اینکه باید پذیرفت که صرف حفظ کردن ونواختن موبه موی ردیف هنر نیست. فراگیری ردیف مرحله‌ای است که باید طی شود به عبارت بهتر، ردیف کتابی است که هنرجو باید آن را بخواند ولی بعداً به سلیقه‌ی خود تعریف کند. هنرمند کسی است که بر مبنای آموخته هایش از درون خود بهره گیرد و اثری ارزشمند و بدیع خلق کند، نه این که به اجرای یکنواخت و خالی از ابتکار آن چه در قالب ردیف فراگرفته بپردازد. از آن گذشته اگر در قدیم هنرجو پس از چندین سال شاگردی نیز مجبور بود برای آموختن یک نغمه‌ی تازه به حضور استاد برود،وجود وسایل فراوان آموزشی از قبیل شنیداری و نوشتاری در زمان حاضر چنین ضرورتی را بر طرف می‌سازد. زیرا نت آهنگهای مختلف و نیز نوارهای ردیف با اجرای بهترین اساتید در دسترس همه قرار دارد و هنرجو به شرط آن که در مراحل قبلی از آموزشی مطلوب برخوردار شده و به اصول فنی و تکنیکی به حدکافی تسلط یافته باشد، می‌تواند بدون حضور در نزد استاد از آنها بهره گیرد.

تکنوازی و بداهه نوازی، پایه و اساس موسیقی اصیل ایرانی را تشکیل می‌دهد و رسیدن به این مرحله محتاج صرف وقت و تلاش مستمر و پی گیر است. یادگیری عملی

است مستقل و فعال که آموزش می‌تواند آن را آسان‌تر سازد، ولی جای فعالیت مستقل فراگیر را نمی‌گیرد. بر پایه‌ی این اصل شاگردان نیز نباید انتظار داشته باشند که معلمین از آن‌ها هنرمند بسازند.

استادان ورزیده می‌توانند هنرجویان را به مسیرهای ناشناخته‌ی دنیای موسیقی رهنمون باشند، ولی خود آنان هستند که باید فعالانه در این راه قدم بگذارند و آن را بپیمایند. به عبارت بهتر فرایند یادگیری چیزی نیست که بتوان بار آن را بردوش دیگری نهاد و انتظار موفقیت داشت. بنابراین هنرجویان نباید تنهابه آنچه نزد معلم می‌آموزند بسنده کنند که این امر متضمن بسیاری مسائل نظیر شنیدن مکرر ساز و آواز هنرمندان بزرگ و به طور کلی زندگی کردن با نغمه‌های موسیقی ایرانی است و الا بسیار بعید بنظر می‌رسد که بتوان به اعماق و ریشه‌های این موسیقی پی برد.

ردیف موسیقی اصیل ایرانی، قابلیتی سیال دارد که با تسلط بر آن و درک تناسب دستگاه‌ها و گوشه‌ها می‌توان از دستگاهی به دستگاه دیگر حرکت کرد. لازمه‌ی این کار شناخت فواصل و روابط گوشه‌های مختلف است.

معلمین باید این موضوع را مدنظر قرار دهند و به هنگام آموزش ردیف به فراگیران ساختار و روابط درونی دستگاه‌ها را نیز به آنان بیاموزند تا رازهای سربه مهر مرکب خوانی و مرکب نوازی برای هنرجویان گشوده شود.

به نظر می‌رسد که اساتید بزرگ گذشته نیز بیشتر به ساختار کلی دستگاه‌ها و حرکت اصلی ملودی‌ها توجه داشته‌اند نه اینکه با برخوردی خشک و بدون انعطاف به شاگرد اجازه‌ی تغییر حتی یک تکیه یا تحریر را ندهند. اینکه گفته شده «استاد حبیب سماعی، هربار هنگام تدریس می‌آفرید و می‌آموخت» می‌تواند تاییدی بر این مدعا باشد. باید پذیرفت که نمی‌توان جریانی یک طرفه وبدون تعامل آموزشگر و فراگیر را که در آن معلم مطالب را ارائه می‌دهد و شاگرد طوطی وار و بدون تفکر حفظ می‌کند یادگیری نامید، مخصوصاً در مقوله‌هایی هنری نظیر موسیقی که اصولا هدف آن پرورش یک ذهن خلاق و مبتکر است.

شاید گفته شود در زمان اساتیدی نظیر سماعی، گوش‌ها چیزی جز موسیقی ایرانی نمی‌شنیده و در شرایط حاضر تدریس به آن طریق موجب می‌گردد که پس از مدتی چیزی از ردیف باقی نماند و هرکس آن را به دلخواه خود اجرا کند. در اینجا نقش معلمین کار آزموده و آگاه، اهمیت می‌یابد که باید هنرجویان را به نحوی که به خلاقیت و احساس آنها خدشه‌ای وارد نشود به مسیر صحیح فراگیری هدایت کنند.

سخت‌گیری در مورد تزئینات ملودی یا تحریرها یا گوشه‌های بسیار مشابه یکدیگر می‌تواند باعث از بین رفتن روحیه‌ی آفرینشگری درنزد هنرجو شود و حتی وی را به دشمن سرسخت ردیف بدل سازد، زیرا این شیوه‌ی یک سویه و نادرست در آموزش مهمترین قابلیت انسانی او را که همانا ابتکار و خلاقیت است بی ارزش می‌انگارد. با آموزش خشک و منجمد ردیف نباید انتظار پدید آمدن تکنوازان و بداهه نوازان برجسته را داشته باشیم زیرا خود زمینه‌ی خلاقیت و آفرینش هنری آنان را نابود کرده‌ایم.

در دوره‌ای که امکان شنیدن موسیقی مانند امروز فراهم نبوده و وسایل صوتی آن زمان نظیر فونوگراف و گرامافون نیز در اختیار همه کس قرار نداشته، علی اکبر خان شاهی و حسن خان سنتوری که هر دو شاگرد محمدصادق خان سرورالملک بوده‌اند و حبیب سماعی که وی نیز با واسطه‌ی پدرش میرزاحبیب سماع حضور از مکتب سرور الملک بهره‌مند شده، هرکدام شیوه‌ای مربوط به خود دارا بوده‌اند که با بررسی آثارشان مشخص می‌گردد.

ردیف موسیقی اصیل ایرانی، قابلیتی سیال دارد که با تسلط بر آن و درک تناسب دستگاه‌هاو گوشه‌ها می‌توان از دستگاهی به دستگاه دیگر حرکت کرد. لازمه‌ی این کار شناخت فواصل و روابط گوشه‌های مختلف است

البته منظور مقایسه‌ی ارزش هنری آثار به جا مانده از آنان نیست، بلکه طرح این پرسش است که چگونه در آن دوره، سه نوازنده‌ای که از مکتب یک استاد بهره برده‌اند، هر یک شیوه‌ای مستقل در پیش گرفته‌اند، و پنجه‌ای مشخص و مختص خود داشته‌اند و چرا امروزه با وجود امکانات فراوان آموزشی اعم از شنیداری و نوشتاری، چنین چیزی کمتر به چشم می‌خورد و اکثر هنرجویان پس از سالها آموزش نیز شبیه به هم می‌نوازند؟ مطمئنا علل مختلفی در بروز این مساله موثر بوده‌اند که مهمترین آنها، نحوه‌ی آموزش و به تبع آن، تنزل کیفیت یادگیری است.

به گواهی اساتید معتبر موسیقی ایرانی، استفاده از نت در آموزش آوازها راهگشا نمی‌باشد*. این امر تنها به خاطر آن نیست که نمی‌توان ظرایف ردیف را با خط موسیقی نوشت بلکه بیشتر به ماهیت و ویژگیهای فلسفی نهفته در تار و پود این موسیقی باز می‌گردد که آموزش سینه به سینه را ضروری می‌سازد.

در حال حاضر با وجود وسایل پیشرفته‌ی ضبط چنین نگرانی بی مورد است. ضمن اینکه اصولا باید میان نوشتن ردیف به منظور حفظ آن و تدریس با نت تفاوت قائل شد. زیرا حتی اگر بتوان ردیف را به گونه‌ی مطلوب نیز نوشته باز درک آن از راه گوش بهتر و آسان‌تر صورت می‌گیرد. البته هر موسیقیدانی باید خط موسیقی را بداند و در مواقعی نظیر نوشتن و نواختن آهنگهای ضربی و کارهای گروهی از آن کمک گیرد، ولی حتی استاد علینقی وزیری که نت را

به موسیقی ایرانی وارد کرد،به گفته‌ی استاد روح الله خالقی به هنگام نوشتن قطعات، حالت‌های آنها را نمی‌نوشته و معتقد بوده که باید حالات هر آهنگ را با شنیدن و تمرین زیاد فراگرفت.**

حال وقتی در مورد آموختن ظرایف یک قطعه‌ی ضربی چنین حساسیتی وجود داشته، اهمیت استفاده از روش شنیداری در فراگیری آوازها خودبه خود روشن می‌گردد.

اجرای تاثیر گذار گوشه‌های ردیف و بداهه نوازی، بر مبنای آنها، نیازمند تبحر و توانایی در تکنیک‌های نوازندگی است.

بدون مهارت اجرایی و تکنیک روان دستیابی به هنر بدیهه سرایی ممکن نیست. البته آموزش صحیح ردیف خود به خود اصیل‌ترین تکنیک‌ها را هم به شاگرد می‌آموزد.

در کنار آن نواختن آهنگهای ضربی دلنشین و ارزشمند، از قبیل پیش درآمد، چهار مضراب و رنگ علاوه بر فراگیری ریتم‌های مختلف، توانایی تکنیکی هنرجو را نیز ارتقا می‌دهد.

فراگیری مطلوب مهارت‌ها از حواس معمول فراتر می‌رود و مستلزم به کارگیری حسی به نام «حس جنبش عضلانی» است. این حس، اطلاعات مربوط به حرکت‌ها و وضعیت اندام‌های بدن را در اختیار انسان قرار می‌دهد و انجام کار ماهرانه با استفاده از آن ارتباطی تنگاتنگ دارد.

هنرجوی مبتدی باید با استفاده از حس بینایی، نشستن و در دست گرفتن ساز و مضراب را دقیقا مشاهده کند تا متوجه صحت کار خود شود. ولی نوازنده‌ی ماهر با به دست گرفتن مضراب به وسیله‌ی پیام‌هایی که از عضلات خود دریافت می‌کند، به درستی عمل خود پی می‌برد و نیازی به استفاده از حس بینایی ندارد.

به کارگیری حس جنبش عضلانی در فراگیری نوازندگی از این جنبه دارای اهمیت است که هنرجو باید با آموزش دقیق به این توانایی دست یابد که بدون نگریستن به ساز و مضراب و وضعیت نشستن خود به طرزی زیبا و صحیح بنشیند و بنوازد و قادر باشد که هنگام نواختن نیز به ساز نگاه نکند.

شاید عده‌ای اظهار کنند که مهم در موسیقی صداست، حال نوازنده هرجور می‌خواهد بنشیند، مضراب و ساز را در دست گیرد و بنوازد. در پاسخ باید گفت: صدادهی درخشان و دلنشین ساز وابسته به مضراب‌گیری و نواختن صحیح است. شنیدن صدای دل‌انگیز ساز اساتید بزرگی نظیر میرزا حسینقلی و حبیب سماعی که با وجود عدم برخورداری از ضبط پیشرفته از درخشندگی خاصی برخوردار است به خوبی گویای این قضیه می‌باشد. مسلماً با مضراب‌گیری و نواختن نادرست نمی‌توان به صدای ساز این بزرگان و نیز استادان توانای کنونی رسید.

بنابراین توجه دقیق به طرز نشستن، نحوه‌ی مضراب‌گیری و نواختن از سر تعصب نیست بلکه از آن روست که بدون رعایت این ظرایف صدایی که در جوهره‌ی خود زیبا باشد از ساز بیرون نخواهد آمد. متاسفانه استفاده‌ی نادرست و نابجا از وسایل پیشرفته‌ی صوتی در عصر حاضر تا اندازه‌ای موجبات عدم توجه برخی نوازندگان و خوانندگان به صدای طبیعی پنجه و حنجره را فراهم آورده است.

به این صورت که وقتی می‌توان با تمهیدات امروزی به هنگام ضبط یا در سالن کنسرت صدا را به گونه‌ی دلخواه تغییر داد دیگر نوازنده به این موضوع مهم توجه نمی‌کند که صدا باید در خودساز زلال، شفاف و رسا تولید شود و بتواند معرف صدای اصیل آن ساز باشد.

هنرجوی مبتدی باید با استفاده از حس بینایی، نشستن و در دست گرفتن ساز و مضراب را دقیقا مشاهده کند تا متوجه صحت کار خود شود. ولی نوازنده‌ی ماهر با به دست گرفتن مضراب به وسیله‌ی پیام‌هایی که از عضلات خود دریافت می‌کند، به درستی عمل خود پی می‌برد

این مطلب در مورد بعضی از خوانندگان نمود بارزتری می‌یابد زیرا با میکروفن و امکانات جدید ضبط هر صدای ناقصی را می‌توان تا اندازه‌ای اصلاح کرد. در حالی که صوت خوانندگان تواناو ارجمند بدون بکارگیری این تمهیدات هم پرطنین، رسا و دلنشین است. اهمیت مسائل فوق از جنبه‌ی آموزشی در این است که معلمین باید به هنگام تدریس مراقب زیبایی، درخشندگی و اصالت صدای ساز هنر جویان باشند که لازمه‌ی دستیابی بدان برخورداری از تکنیک درسته روان و اصیل است.

در آموزش مهارتها گاهی با مساله‌ای به نام «انتقال منفی» روبرو می‌شویم که در فراگیری آنها ایجاد مشکل می‌کند. این مساله زمانی رخ می‌دهد که فرد ماهر در یک زمینه بخواهد فراگیری یک کار مهارتی جدید را آغاز کند که ظاهراً شبیه به مهارت قبلی وی است اما در واقع بین آنها تفاوتهای اساسی وجود دارد. مثلا فردی که گیتار می‌نوازد اگر به نواختن عود یا تار روی آورد احتمالا با انتقال منفی روبرو خواهد شد، زیرا هر چند این سازها در ظاهر به هم شبیهند از لحاظ به دست گرفتن و نحوه‌ی نواختن تفاوتهای ظریفی با یکدیگر دارند که ممکن است در نظر اول به چشم نیاید.

در اینجا نقش معلمین کار آزموده برجسته می‌گردد که

باید با دقت زیاد جلوی اشتباهات هنرجویان را بگیرند زیرا درغیر این صورت ممکن است آنان ساز جدید را با تکنیک‌ها و شیوه‌ی بدست گرفتن و اصولا حرکات مربوط به ساز قبلی بنوازند و در نهایت از مسیر صحیح فراگیری منحرف گردند.

مهارت زیاد می‌تواند به ارتباط بهتر نوازنده و خواننده با مخاطبین خود کمک کند. اگر شنوندگان یک برنامه‌ی موسیقی که گاهی بیننده نیز هستند شاهد کلنجار رفتن نوازنده با ساز یا فشار آوردن خواننده به گلو یا حنجره‌اش باشند نمی‌توانند ارتباط موثری با هنرمند برقرار کنند. مجری و شنونده‌ی موسیقی دو سوی یک ارتباط سازنده‌اند که باید به تعالی هر دو طرف منجر شود، به عبارت بهتر این فرایند یک مکاشفه‌ی دو جانبه است.

زیبا نشستن، زیبا نواختن و زیبا خواندن با اعتماد به نفس و بدون فشار به عضلات و حنجره که آموختن مهارت باید در نهایت به آن برسد محتاج توجه دقیق آموزشگر و تمرین مداوم و پیگیر هنرجوسته زیرا اصولا فراگیری اعمال مهارتی نیازمند تمرین وتکراراست.

البته زیبا نواختن و زیبا خواندن را نباید با ژست گرفتن نوازنده و خواننده اشتباه کرد که متاسفانه بعضی افراد برداشت اخیر را از آن دارند.

هنرمندموسیقیدان، «بازیگرنمایش» نیست که با حرکات صورت و بدن بینندگان را به تعجب وادارد. این دسته اعمال نه تنها موجب ارتباط نزدیک موسیقیدان و مخاطبین نمی‌شوند بلکه باید آفتی مخرب نیز به حساب آیند زیرا در این صورت دیگر صمیمیتی که جوهره‌ی اصلی یک هنر متعالی و تاثیرگذار است از بین خواهد رفت و اصلا شاید نتوان چنین فردی را هنرمند نامید.

معلمین باید پرهیز از این قبیل کارها را به هنرجویان گوشزد کنند تا آنان از حرکات نمایشی خودداری ورزند و آگاه شوند که تنها وقتی هنرمند در هنر خود صمیمی باشد و با آن ارتباطی راحت و بدون فشار جسمی و روحی برقرار کند، احساسش در دل دیگران نیز اثر خواهد گذاشت.

به هنگام آموزش مهارتها در نوازندگی معلمین باید ضمن رعایت اصول اساسی در موارد جزئی انعطاف نشان دهند. زیرا وضعیت بدنی افراد مختلف یکسان نیست و طبیعتا اختلاف اندک در نحوه‌ی بدست گرفتن ساز و مضراب به شرطی که به اصول بنیادین کار لطمه وارد نسازد و اصیل و زیبا نیز باشد بی اشکال به نظر می‌رسد.

البته مسلما این اختلاف‌های جزئی نیز در نحوه‌ی نوازندگی هنرجویان تاثیر می‌گذارند که جنبه‌ی سازنده‌ی آن پیدایش هنرمندانی خواهد بد که هنری اصیل و ژرف را به شیوه‌ای خلاق و پویا ارائه می‌کنند.

موضوع مهمی که باید در هر آموزشی مدنظر قرار گیرد، استفاده از وسایل مناسب برای یادگیری است. اولین و ضروری‌ترین وسیله‌ی آموزش و فراگیری موسیقی، ساز است که باید ویژگیهای لازم را دارا باشد. متاسفانه این روزها شاهد رواج سازهایی نامرغوب و غیراصولی به عنوان ساز مشقی در بین هنرجویان می‌باشیم که باید گفت به کارگیری آنها لطمه‌ای شدید به کیفیت آموزش وارد می‌سازد. زیرا دستیابی به کلیه‌ی ظرایف محتوایی و تکنیکی در موسیقی وابسته به استفاده از ساز مناسب است.

ساز هنرجو باید ازنظر ساختار و صدادهی دارای اصالت و زیبایی باشد تا او صدایی اصیل و دلنشین از آن بشنود و از ادامه‌ی کار دلسرد نشود، ولی گاهی به چشم می‌خورد که مثلا هنرجوی سنتور با چیزی به نام «ساز مشقی» تمرین می‌کند که تنها از لحاظ ظاهری به سنتور شباهت دارد، پیداست که کلیه‌ی وسایل کمک آموزشی اعم از شنیداری و نوشتاری نیز باید از کیفیت مطلوب برخوردار باشند.

در پایان بار دیگر تاکید می‌گردد که آموختن موسیقی مستلزم پرورش هماهنگ گوش، اندیشه، احساس و پنجه یا حنجره است و آموزش اثر بخش می‌تواند زمینه‌ای مساعد برای آن فراهم آورد.

اما درونی شدن یادگیری نیازمند طی زمان است و بدون آن فراگیری هنرجو عمق نمی‌یابد. در این میان آموزش باید به گونه‌ای صورت گیرد که با گذشت زمان وابستگی شاگرد به معلم کاهش یابد و توان یادگیری مستقل در او تقویت گردد.

---

* بدیهی است که تنها این نظر شخصی نویسنده و در حیطه‌ی این مقاله است (مقام).

** جای مآخذ دقیق این سخن در مقاله خالی است (مقام)

منابع :

۱. بهروزی، شاپور . چهره‌های موسیقی ایران . جلد اول . انتشارات کتاب سرا، چاپ دوم ،۱۳۷۲.

۲. پروند، دکتر محمد حسن . مقدمات برنامه ریزی آموزشی ودرسی . انتشارات صحیفه، مهرماه ۱۳۶۹

۳. خالقی،روح الله . سرگذشت موسیقی ایران . جلد دوم . انتشارات صفی علیشاه . ۱۳۳۳

۴. لاول، برنارد . حافظه و یادگیری . ترجمه‌ی دکتر غلامرضا احمدی . انتشارات ققنوس ،زمستان ۱۳۶۶ .