

## تار ایرانی علی قمصری؛ بحران موسیقایی یا دغدغه تعالی

محمد رضا عزیزی

دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران.

### اصلا چرا نقد؟

به خودم که می‌نگرم، حداقل در طول سالیان اخیری که درگیر پژوهش‌های هنری و موسیقایی‌ام شده‌ام، دیگر آن نوجوان جویای نام و رویاپردازی نیستم که عکس هنرمند مورد علاقه‌اش را در صفحه اصلی گوشی‌اش قرار می‌داد و می‌خواهم او بی نباشم که با نام مشهور کسی به جایگاهی برسد و اگر نرسید - همچون بسیاری از هنرجویان نوگرای امروز - عدم موفقیت‌اش را سیستم برآمده از نگاه دیرینه برخی از پیشکسوتان راه هنر بداند (و چه بسا سیاست‌های کلی کشور همچون همیشه جای نقد دارد و در حوصله این نوشتار نیست). من می‌خواهم با صدای بلند و از ته دل، فریاد برآرم که ای دوستان، اساتید، هنرمندان و دانشجویان گرامی! امروز آن چیزی که از نان شب برای‌مان از اوجب واجبات است؛ نقد است و گفت‌وگو<sup>۶۲</sup> انتقادی! به والله که زبان‌مان مو درآورد که خارج از این فرهنگ انتقادناپذیر بیایید با هم صحبت کنیم و در موسیقی امروز ایران با مشکلات دیده‌اش، برای یک روز هم که شده چشم دیدن همدیگر را داشته باشیم و حداقل، در حداقل‌هایی به تفاهم برسیم و اگر هم نرسیدیم، لاجرم خیال‌مان از داشتن و بودن همدیگر به‌عنوان «دوست» راحت باشد. بیایید بدانیم که آنکس که نقد می‌کند دشمن نیست، بلکه از بسیاری از همراهان و مجیزگویان امروزی، دلسوز و دوست‌دار ماست. مگر نه اینکه آدمی از سر دلسوزی است که دغدغه پیشرفت کسی یا چیزی را دارد؟ مگر نه اینکه اگر هنرمندی در نام و شهرت علی قمصری، به قدری پر تلاش و مؤثر - خوب یا بد - ظاهر شده که نگاه منتقدان به

تا جایی که به موسیقی حداقل ۱۰-۱۵ سال اخیر ایران نگاه می‌کنیم، نام‌هایی را می‌بینیم که خوب یا بد در موسیقی - هر چند در این روزها، کم فروغ - اصیل ایرانی حرف‌های زیادی برای گفتن داشته‌اند. علی قمصری البته یکی از این نام‌هاست که گاه به جریان موسیقی ایران جهت داده و گاه نیز بر جریاناتی از این موسیقی تاخته. این که بخواهم برای او و درباره او بنویسم؛ هم سخت است و هم دلپذیر. چراکه قمصری همواره در ساحت استاد بسیار برایم قابل احترام است و می‌دانم که دغدغه‌مندی‌های او - ولو شخصی - الهام‌بخش بسیاری از فعالیت‌های هم‌نسلانم نیز بوده است. این نوشتار البته از طرفی می‌تواند خوب و هدفمند نیز باشد، چرا که اگر بگویم در طول حداقل چهار سال شاگردی و همراهی، او و تفکر همواره در تکاپوی‌اش، ارتباطاتم با اساتید و دوستان فعال علاقه‌مند و گاه منتقدش را و حتی نوع نگاه شخصی‌ام در طول این سالیان را چاشنی این نوشتار قرار داده‌ام، اغراق نکرده‌ام (یا حداقل برای‌اش تلاش که کرده‌ام!).

روند اجراهای موسیقی در دو سال اخیر، به مدد همه‌گیری کرونا، به اجرایی در بستر فضای مجازی تبدیل شده یا بهتر بگویم، به این بستر پناه آورده است. هنرمندان به‌نامی در ژانرهای مختلف موسیقی در ایران کنسرت‌های آنلاین برگزار کرده و بسیاری نیز همچون قمصری، به ارائه پروژه‌های جدیدشان در این بستر پرداخته‌اند. بنابراین بد نیست اگر نگاه تحلیلی و حتی

سوی‌اش سرازیر می‌گردد؟ اصلاً خوب یا بدش را چه کسی تضمین می‌کند؟ منتقد تنها کسی است که دغدغه‌مند و دلسوزانه می‌آید و به مسئله‌ای می‌پردازد که مخاطب و حتی خود هنرمند نیز از قبل بدان آگاه نبوده‌اند، تا جایی که باز از سر همین دلسوزی بر هنرمند یا اثرش بتازد و آن را به کل تخریب نماید.

به یاد بیاوریم، در ابتدای تاریخ فلسفه؛ ارسطو هم شاگرد و هم منتقد افلاطون بود. کمی جلوتر نیز نیچه تأثیرپذیر از شوپنهاور، در کتب آخرش عملاً یافته‌های فیلسوف بدبین آلمانی را زیر سوال بُرد. همو که در غروب بتان بر بزرگ فیلسوفی چون سقراط - از سر همان ارزش و بزرگی او- انتقاد کرد و باعث شناخت اندیشه سقراط از جهت دیگری نیز شد. از این دست مثال‌ها در موسیقی نیز فراوان یافت می‌شود که مثلاً موتسارت، مسیرش را از مسیر هایدن که او را پدر خطاب می‌کرد، جدا کرد. آنچه که در غرب به طبقه‌بندی تاریخ هنر انجامید، حاصل گفتمان انتقادی بود که برای نمونه، جورجیو وازاری با نوشتن کتاب ویتِه در قرن شانزدهم به نوعی سنگ‌بنای تاریخ هنر را پایه گذاشت. یا آرتور دانتو که نیاز به گفتمان جامع هنر را با پایان مدرنیسم مطرح کرد که بیاید «گفتمان دنیای هنر» را پاس بداریم. آیا این صحبت‌ها به تعالی هنر کمک نکرد؟ آقا به قول دیدرو در فرانسه قرن هجدهم، نتیجه نقد، تقویت سلیقه مخاطبان و دوستی هنرمندان و منتقدان را به همراه نداشت؟ چگونه است که یک خبرنگار فعال موسیقی<sup>۶۳</sup> به جرأت اعلام می‌دارد که هیچکدام از آهنگسازان موسیقی ایرانی حتی یک صفحه هم نقد نمی‌خوانند؟ چرا بسیاری از منتقدان موسیقی

امروز کشورمان، از سوی هنرمندانی که نقدشان کرده‌اند مورد قهر و انزوا قرار گرفته‌اند؟ اینکه امروز معیار آکادمیک و معینی برای فرم، آهنگسازی، ریتم و تکنیک در موسیقی مان تعریف نشده<sup>۶۴</sup> و عموماً مطالبی برای تلفیق شعر و موسیقی، ساختار و جمله‌بندی با استناد به ردیف موسیقی دستگامی - آن هم با روایت‌ها و اختلاف نظرهای فراوان- وجود دارد، از کجا نشأت می‌گیرد؟ در حالی که ساحت هنر، ناخودآگاه است و هنرمندان عموماً خودشان نیز نمی‌دانند که دقیقاً در خلق اثر هنری چه کرده‌اند، آیا بهتر نیست با گفتگوی انتقادی به خودآگاهی از شیوه آفرینش اثر هنری‌شان دست یابند؟

غرض از این اشارات این بود تا بگوییم که نقد و گفتمان انتقادی، نیاز بزرگ جامعه موسیقی کشور است و لازم است به جای جبهه‌گیری‌های مرسوم، گرایش بیشتری به سمت دوستی‌های برآمده از نگاه انتقادی پیدا کنیم که در این بین، پیشرفت هنر است که مهم است و اگر هنر نبود، هنرمند و منتقدی نیز وجود نداشت. اینجاست که لزوم منتقد به مثابه «دیگری» حس می‌شود؛ همو که به قول گادامر، «حریم خودمداری مرا می‌شکند و چیزی برای فهمیدن به من می‌دهد»<sup>۶۵</sup>.

#### حامیان یا مجیزگویان

اما تفاوت‌هایی هم در این بین، در تعریف انتقاد در وجه عام به وجود می‌آید. در راستای این یادداشت، رویکردی که در طول این سالها نسبت به فعالیت هنرمندانی چون علی قمصری دیده‌ام، معمولاً در دو حالت خلاصه می‌شود. یکی حضور فراگیر هنرجویان، دوستان، علاقه‌مندان موسیقی ملل مختلف و جوانان

<sup>۶۳</sup> این نکته را سجاد پورقناد در مصاحبه‌ای با آروین صداقت- کیش مطرح کرده است.

<sup>۶۴</sup> ساسان فاطمی در مقاله‌ای تحت عنوان «ن‌گونه به رکود رسیدیم، چگونه از آن خارج شویم» به شرح این موارد پرداخته است.

<sup>۶۵</sup> Gadamer, 1997, "Reflections on My Philosophical Journey", in *the philosophical of Hang-Georg Gadamer*, Chicago: Open Court.

علی قمصری متولد ۱۳۶۲ در تهران، نوازنده تار و آهنگساز موسیقی ایرانی است. او با آلبوم نقش خیال شناخته شد؛ اثری که در دهه هشتاد خورشیدی به بازار آمد و در آن دسته از موسیقی‌هایی قرار گرفت که نه تنها به دلیل حضور خواننده‌ای با شهرت همایون شجریان شنیده شد، بلکه پر بود از حرف‌هایی نو در جهت آغاز دوره‌ای تازه توسط نسل جدید موسیقی‌دانان ایرانی؛ استفاده از برخی سازهای غربی که مقاوت‌های فراوانی در مقابل استفاده‌شان در آثار موسیقی ایران وجود داشت، تنظیم‌های متنوع، ملودی‌های سوار بر ادوار ریتمیک خاص و البته پویایی در تلفیق شعر و موسیقی، یک نوع «آشنایی‌زدایی» مهمی را در ژانر موسیقی «اصیل» ایرانی برای شنوندگان این هنر به همراه داشت. قمصری پس از نقش خیال، آلبوم‌های متنوعی را برای روایت جریان‌ات ذهن خلاقش به گوش مخاطبان رساند و همواره در این مسیر به آزمون و خطاهای بسیاری دست زد. او کتابی نیز در باب هارمونی موسیقی ایرانی نوشت تا جامعه موسیقی ایران را با نگرش هارمونیک خود آن هم به صورت مکتوب آشنا کند. به اینکه قمصری در زمینه آهنگسازی و تنظیم، آموزش و یا حتی اجرا تا چه حد موفق بوده جای بحث فراوانی دارد که از حوصله این نوشتار خارج است، اما آنچه همواره برای من دارای اهمیت بوده و هست این است که او به قدری در طول این سال‌ها موسیقی ایرانی فعال و پرتلاش بوده که نمی‌توان در تحقیقات مرتبط با موسیقی معاصر ایرانی نادیده‌اش گرفت.

### به دنبال یک هویت ملی

امروز که این یادداشت را می‌نویسم، قمصری چهل و هشتمین قسمت از پروژه اخیرش با عنوان «تار ایرانی» را منتشر کرده که

جویای نام و در ابتدای راه موسیقی است که تمامی‌شان چیزی جز تشویق‌هایی با توجیه اینکه دیگران ناموافق، ظاهراً درک درستی از فعالیت قمصری ندارند، نیستند. دوم اینکه، بسیاری از شیفتگان موسیقی سنتی ایران، با تکیه بر آثار هنرمندان قدیمی این موسیقی به عنوان معیار درست در اجرا، استایل و حتی مدل نفس کشیدن‌شان به قمصری می‌تازند و حتی با الفاظی نامناسب مورد عنایت‌اش قرار می‌دهند و البته نگذریم از این نکته که بسیاری از هنرمندان قدیمی امروز که مورد تایید قرار می‌گیرند، نوآوران دیروز موسیقی بوده‌اند و احتمالاً ایشان نیز در زمان خود مخاطب همین تاخت و تازها بوده‌اند. اما آیا مگر این‌ها را می‌توان نقد دانست؟ آیا اینکه بسیاری از هنرمندان - حتی خود قمصری - اذعان می‌کنند بیش از دیگران مورد نقد قرار گرفته‌اند، درست است؟ اصلاً مگر اینها نقد هستند؟ نکنند واقعا با مفاهیم من درآوردی‌ای چون «نقد سازنده» می‌توانیم از زیر بار قضاوت علمی فرار کنیم؟ در این میان «آگاهی» چگونه به وجود می‌آید؟ پس بد نیست اگر اشاره کنم که «نقد، دادگاه عقل است [وبس]»<sup>۶۶</sup>، با تکیه بر این گفته که «عیب می‌جمله چوگفتی، هنرش نیز بگو» البته، نقد باید و باید «کوبنده» باشد<sup>۶۷</sup>؛ یعنی پس از نقد یک اثر موسیقی، آن اثر - و حتی هنرمند آن - دیگر مانند قبل مورد دریافت مخاطب قرار نگیرد. آیا واقعاً وقت آن نرسیده که هنرمندان امروزی موسیقی ایران، منیت‌ها را کنار گذاشته و از بلندای درستی بلاشک مسیرشان پایین بیابند و صداهای «دیگری» را بشنوند و وارد گفتمان انتقادی با منتقدان و متخصصان دیگر شوند؟

### تار ایرانی

<sup>۶۷</sup> نقل قول از آروین صداقت کیش در کتابچه «درس‌گفتارهای نقد موسیقی».

<sup>۶۶</sup> پیر سوانه، مبانی زیباشناسی، نشر ماهی.

خاصی آثارش را مورد لطف قرار دهند. آیا بهتر نیست گاهی هم اجازه دهیم که خود اثر با ما سخن بگوید؟

قمصری در سفرهای تار ایرانی در شهرهای ایران، به معرفی برخی از بناهای تاریخی آن شهرها نیز پرداخته و در این میان از نوازندگان بومی نیز در اجرای موسیقی اش بهره برده است. او حتی در بخش‌هایی از این پروژه سعی در ارائه ملودی‌های فولکلور با بیان شخصی خود نیز داشته است و سعی کرده در هر خطه‌ای، ملودی متناسب با آن محل را اجرا کند و حتی با حضور بزرگان موسیقی محلی در این پروژه نیز رنگ و بوی زیباشناختی خاصی به آثار داده شده و دعوت از پیشکسوتان موسیقی هر خطه نیز -در صورت انجام مداوم در همه شهرها- جای تقدیر دارد.

البته من هم هنوز نمی‌دانم که در میان سرازیری اخبار مربوط به اتفاقات افغانستان، اجرای ملودی ملاممدجان در میانه پروژه تار ایرانی را چطور می‌توان توجیه کرد؟ آیا آنچه که از کنش‌گری اجتماعی در ابتدای پروژه گفته شده با این اجراها در تناسب است؟ آدورنو همواره با تایید هنر مستقل و زیبا، این اختلاف مهم را میان هنرمند مستقل با بقیه می‌گذارد که او همواره با هنرش صحبت می‌کند و هیچ‌گونه شعاری در پی آن نیست و اتفاقاً آن هنری موجب آگاهی اجتماعی خواهد شد که با نفوذ هنری بر اذهان مخاطبان باعث کسب معرفت می‌شود، نه آن رویکردی که به نام کنش‌گری اجتماعی اذهان مردم را درگیر مسائل سطحی و نامربوط می‌کند. البته در همین پروژه، اجرای قطعه وطن در محوطه تخت جمشید یا اجرای ای ایران در مرز

دستمایه این جستار نیز همین پروژه موسیقایی است. خود او در ابتدا، اهداف پروژه‌اش را در جهت شناساندن هرچه بهتر «تار» و اثبات این مهم که -به گواهی تاریخ- باید این ساز را متعلق به ایران دانست و نه آذربایجان<sup>۶۸</sup>، برشمرده و البته نوعی کنش‌گری اجتماعی و فرهنگی را با سفرهایی به نقاط مختلف کشور دستمایه انتشار بخش‌های مختلف این پروژه -آن هم به صورت ویدئویی در فضای مجازی- قرار داده است. آیا علی قمصری واقعاً در پی بازنشانی یک هویت ملی است؟ آیا هویت تار، به عنوان یک ساز ایرانی مطرح است؟ از کدام تکنیک اجرایی برآمده از شیوه اجرایی قمصری می‌توان به واقع رنگ و بوی اصالت<sup>۶۹</sup> این ساز را دید؟ اگر اینکه بسیاری از اساتید سنت‌گرای موسیقی ایرانی اصرار بر حفظ صد در صدی منابع موسیقایی گذشته را دارند را «افراط» بدانیم، آیا اصرار قمصری بر اعمال تکنیک‌های سازهای غربی بر روی ساز ایرانی تار و تغییرات ساختاری در سلسله‌مراتب و چهارچوب نظام دستگاهی موسیقی ایرانی آن هم با وجود دیدگاه‌های متفاوت با نگرش اولیه ذکر شده در اهداف این پروژه همان «تفریط» نیست؟ به نظر می‌رسد تناقضات فراوانی در روند تولید این پروژه وجود دارد؛ مثل نواختن یک ملودی عربی و معرفی آن با زبان انگلیسی به مردم در جهت معرفی تار ایرانی آن هم در «خلیج فارس» و پشت بند آن، فریزین<sup>۷۰</sup> نوازی به همراه ساز گیتار. در این میان، تناسب توضیحات قمصری در ذیل آثار هم بسیار خولندنی هستند و گاهی تعاریفی که از اثرش ارائه می‌دهد، بسیار متفاوت‌تر از آنچه که هست و می‌شنویم می‌نماید و لحن گفتار در این نوشته‌ها عموماً به گونه‌ای است که انسان‌های هم‌عصر قمصری سواد کافی برای درک آثارش را ندارند و بنا بر ادعای خود او، قرار است آیندگان با حسرت و شگفت‌زدگی

<sup>۶۹</sup> . Authenticity  
<sup>۷۰</sup> . یک مُد کلیسایی.

<sup>۶۸</sup> . ساز تار در سال ۲۰۱۳ از طریق یونسکو به نام کشور آذربایجان ثبت شده است.

کند. در دیدگاه فلسفی گذشته نیز، افلاطون با وجود حملات فراوانش به هنر، از هنری که بدعت‌هایی نو در جهت دستیابی به حقیقت می‌گذارد دفاع می‌کند و بعدها نیز کانت، تفکر جریان‌ساز هنرمند-نابعه را دارای اهمیت فراوانی در شناخت امر زیبا بر می‌شمارد<sup>۷۴</sup>. بد نیست اگر با مفهوم بداهه آشنا تر باشیم؛ بداهه‌هایی که بنابر گفتهٔ اگزیستانسیالیستی از اجراگر می‌خواهد تا «به جای ایفای نقش واسطه، قطعه را از آن خود کند»<sup>۷۵</sup>. در یک اجرای بداهه - مثلاً در سنت موسیقایی ایران - گویی همه چیز از پیش موجود است و این کارکرد نبوغ است که در نهایت می‌تواند به هماهنگی و ارائهٔ صحیح در اجرا منجر شود. این نکته با آن توصیف قمصری از اینکه در آینده بیشتر به شاخص بودن بداهه‌پردازی‌اش پی خواهند برد در تناقض است؛ «بداهه در موسیقی، ریشه در خاستگاه و سنت آن موسیقی دارد. بداهه‌های هر موسیقی‌دان، نه تنها در مراحل آغازین کار او، بلکه در سراسر دوران حیات‌اش نشانه‌هایی از بداهه‌های دیگران دارد»<sup>۷۶</sup>. با این تفاسیر، گویی اصلاً نیازی به اعلان جنگ به سنت‌های موسیقی ایرانی نیست و اصولاً در نگاه شرقی نیز گفته شده که سنت مبتنی بر معرفتی است که سالیان سال به عمق کیفی آن افزوده شده است، سنت آن کاربرستی<sup>۷۷</sup> است که موسیقی‌مان هویت‌اش را از آن می‌گیرد و نمی‌شود آن را نادیده گرفت.<sup>۷۸</sup>

<sup>۷۵</sup> . دیدگاهی از کیرکگور، هایدگر و سارتر در کتاب *پدیدارشناسی موسیقی اثر بوریس الیس بنسن*، فصل دوم و چهارم، نشر ققنوس.  
<sup>۷۶</sup> . «پدیدارشنا سی موسیقی» نوشته بروس الیس بنسن و ترجمه حسین یاسدینی، نشر ققنوس، ص ۱۶۱.  
<sup>۷۷</sup> . Practice: کاربست در موسیقی یک فعالیت است که ریشه در سیر تا ریخی دارد و مقاصد و معیارهای موجود در آن، آن را هنجارمند کرده‌اند (MacIntyre 1981) نقل از الیس بنسن در کتاب *پدیدارشناسی موسیقی*. کاربست‌ها در دل سنت‌های کلی-تری جای گرفته‌اند.  
<sup>۷۸</sup> در باب تعاریف سنت و مفهوم آن در موسیقی ایران به‌طور مفصل آورده‌ام در کتاب «تحلیل زیبایی‌شناسی موسیقی دستگاهی ایران»، به همت نشر نسل روشن.

ایران و آذربایجان تا حدی به این نگرش نزدیک شد ولی همچنان فاصلهٔ فراوانی با دیدگاه آدورنو دارد.<sup>۷۱</sup>

در مقام یک مخاطب، از این حجم از فعالیت‌های پیاپی قمصری به وجد می‌آیم، پروژه‌ای در سفر با ضبط صدای در لحظه و فیلم‌برداری حرفه‌ای در اماکن فرهنگی فعالیت نیست که بتوان تشویق‌اش نکرد و با نگاهی کلی می‌توان متوجه شد که قمصری چه نقش به‌سزایی در معرفی ساز تار در جهت گرایش جوانان و نوجوانان امروزی به سوی فراگیری این ساز ایرانی کرده؛ کاری که بسیاری از استادان و خوانندگان نامی نیز به دلیل عدم وجود فرصت رسانه‌ای در انجام آن ناکام مانده‌اند. ولی با این وجود، اجازه می‌خواهم تا موافق با روندی در تولید آثار موسیقی باشم که هنرمند با گذر زمان و انزوای خودخواسته مدتی را به تفکر، کسب تجربه، یادگیری بیش از پیش و حتی استراحت فکری و جسمی بپردازد تا بتواند حرف‌های تازه‌تری برای ارائهٔ آثارش داشته باشد.

### تفسیر شخصی هنرمند

من در برخی از اجراهای *تار ایرانی* با استناد به شیوهٔ تفسیر جسورانهٔ اجراگر موسیقی<sup>۷۲</sup>، قمصری را ستوده‌ام. او هرگز دست از آشنایی‌زدایی<sup>۷۳</sup> بر نمی‌دارد - کما اینکه احتمالاً در دام ثبات هم افتاده باشد - و هر نغمه‌ای را می‌تواند با بیان شخصی و حال لحظهٔ خودش همراه کند و از بسیاری از سنت‌ها چشم‌پوشی

<sup>۷۱</sup> در باب این نگرش آدورنو در مکتب فرانکفورت بخوانید در *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، نگارش اعظم راودراد، انتشارات دانشگاه تهران.

<sup>۷۲</sup> بخوانید در کتاب «پدیدارشناسی موسیقی» نوشته بروس الیس بنسن و ترجمه حسین یاسدینی، نشر ققنوس.

<sup>۷۳</sup> اولین بار توسط ویکتور شک洛夫سکی در ۱۹۱۷ مطرح شد که بر طبق این مفهوم، هدف هنر، انتقال حس چیزهاست آنگونه که توسط هنرمند ادراک می‌شوند، نه آن سان که از قبل دانسته می‌شوند؛ از این رو هنر با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک، از آنها آشنا بیزدا بیه می‌کند.

<sup>۷۴</sup> پیر سوانه در کتاب *مبانی زیباشناسی* نشر ماهی به این موارد اشاره کرده.

با اینکه در این یادداشت قصد من بر آنالیز فرمال تار/ایرانی نیست و این جستار بیشتر بر رویکردهایی فلسفی، جامعه‌شناختی و تفسیر شخصی در نگاهی وسیع استوار است، ولی بهتر است اشاره کنم که در بحث تکنیک‌های اجرایی، نبوغ قابل توجه قمصری در اجرای پلی‌ریتم‌های اجرایی، تسلط بر دینامیک<sup>۷۹</sup> در اجرا، استفاده از کاسه ساز به‌عنوان ساز کوبه‌ای و بهره‌گرفتن از تکنیک‌های سازهایی چون گیتار و دیوان، واریاسیون‌هایی<sup>۸۰</sup> از تم ملودی‌های قدیمی مثل تصنیفی از شیدا، ملودی وطن، ملودی‌های محلی چون شیرین شیرین و... جای تشویق دارد، ولی در این میان انتظار می‌رفت که قمصری بیشتر به معرفی سنت‌های اصیل بپردازد و اصول اجرایی خودش در این پروژه را به‌عنوان تکنیک‌های مضاف<sup>۸۱</sup> بر تار که هنوز مانند سازهای ایرانی دیگر، بسیاری از اصول اجرایی‌اش تثبیت نشده، معرفی کند (کاری که بسیاری از نوازندگان نوآور در سرتاسر دنیا انجام داده‌اند) و به‌جای تعریف و تمجید از مسیر خود و راهنمایی هنرجویان و جوانان به این مسیر - که احتمالاً آن را بلاشک نیز می‌داند - به کاربرت و تمامیت موسیقی ایرانی هم توجهی نشان دهد. ناگفته هم نماند که در اجرای قطعات این پروژه، البته با در نظر گرفتن محدودیت‌های موجود در سفرهای فراوان و تغییرات آب و هوایی موثر بر ساز تار، انتظار داشتیم قمصری به کوک دقیق سازش توجه بیشتری نشان می‌داد که متأسفانه در بعضی از این اجراها حتی جفت سیم‌های ساز هم ناکوک شنیده می‌شوند.

در پایان، به نظر می‌رسد اگر به دور از تعصباتی که به تقابل با قمصری برخاسته‌اند، بنگریم؛ بی‌راه نیست اگر ما هم همچون وزاری<sup>۸۲</sup>، راه و روش چندتن از اساتید نامی گذشته موسیقی‌مان را معیار زیباشناسی قرار بدهیم؛ هنرمندانی چون شهناز، لطفی، ظریف، شهنازی، عزیزاده و... جمله کسانی بودند که در این «کاربست» موسیقایی، همواره حرمت‌ها را پاس داشته‌اند<sup>۸۳</sup> و نوآوری‌هایشان در موسیقی ایران برآمده از دل همین «سنت» بوده است. در این صورت، ممکن است تا حدی در بروز برخی از خلاقیت‌های هنری هنرمندان نوگرا جلوگیری به‌عمل آید، اما به نظر من حریم حرمت‌های این سنت موسیقایی - با تعاریفی که از آن رفت - حفظ می‌شود و می‌توان مسیر آزادی عمل در ساختار شکنی‌ها را شناخت و در ادامه، این نبوغ نوابغ است که چگونه خود را در زمان‌شان هم‌رده بزرگانی که نام‌شان رفت قرار دهند. البته یادمان نرود که درستی یا نادرستی این پیشنهاد نیز باید در قلب یک گفتمان انتقادی مورد بررسی قرار بگیرد در راستای دستیابی به کاربرت موسیقایی گشوده که گادامر طرح می‌کند و این گشودگی را هم در تولید آثار و هم در مرزهای چهارچوب موسیقایی روا می‌شمارد.<sup>۸۴</sup> نکته دیگری که در اینجا شایان توجه است این است که هیچ‌کس از نقد مصون نیست و نباید هم باشد؛ اینکه یک هنرمند - معاصر یا درگذشته - را به مرتبه مقدس برسانیم، یا هنرمندی با خود فکر کند که با سواد و آثار خود و حتی با تعداد بالای مخاطبان‌ش در فضای مجازی دیگر نباید مورد انتقاد قرار بگیرد نیز غلط است. این نقد تنها قمصری را (که خود او در ابتدای سال‌های فعالیت‌اش با تشکیل

<sup>۷۹</sup>. یکی از این حرمت‌ها را می‌توان اصولی به نام «آداب نه» دانست که نحوه نشستن، پوشش و استایل نوازندگی را شامل می‌شود.  
<sup>۸۰</sup>. مفهوم این کاربرت در فصل دوم کتاب پدیدارشناسی موسیقی؛ یک بداهه گفت و شنود الیس بنسن به طور کامل توضیح داده شده است.

<sup>۷۹</sup>. Dynamic.

<sup>۸۰</sup>. Variation.

<sup>۸۱</sup>. Extended Techniques.

<sup>۸۲</sup>. وزاری در کتاب *ویته* هنرمندانی چون رافائل، میکال آنژ و داوینچی را معیار تمییز تاریخ هنر معرفی می‌کند.

گروه همنازان حصار و بهره‌مندی از نام‌های شناخته‌شده در نسل جدید موسیقی ایران و نیز در پروژه‌ای به نام گفتگو نیز با شعار «همدلی اهالی موسیقی» در این مسیر گام‌هایی را برداشت) در بر نمی‌گیرد و در عرصه‌ای وسیع‌تر، باید با دعوت از تمامی موسیقی‌دانان جدید و قدیم در موسیقی ایران در جهت این هم‌دلی و هم‌فکری تلاش کرد.

با این وجود، تمامی تلاش من در این نوشتار این بود که از نگاهی وسیع به *تار ایرانی* علی‌قمصری پرداخته و بتوانم از این طریق به فقدان نقد و گفتمان انتقادی در موسیقی ایران و اهمیت وجود این گفتمان در بین اهالی این هنر اشاراتی داشته باشم و به ابعاد مهمی از پروژه قمصری با رویکردی انتقادی بپردازم. چراکه همواره این روش را برای ادای دین به آثار و آموزه‌های قمصری و سایر هنرمندانی که در زندگی شخصی‌ام تاثیرگذار بوده‌اند مناسب‌ترین روش یافته‌ام. این پروژه چه اینکه به زعم برخی بحرانی است در نوازندگی این ساز و ارائه آثار موسیقی ایرانی و چه به نظر برخی دیگر، بسیار دغدغه‌مند است و ستودنی، و اینکه از خوش‌شانسی قمصری بدانیم یا بدشانسی دنیای موسیقی کم فروغ در روزهای همه‌گیری کرونا در ایران، فعال‌ترین پروژه موسیقایی در ژانر موسیقی ایرانی در این روزهاست که با حضور نامی چون علی قمصری نمی‌توان با بی‌توجهی از آن عبور کرد. امید که با گذر زمان بتوانیم در قالب گفتمان‌های انتقادی به این پرسش پاسخ دهیم که *تار ایرانی* و پروژه‌های مشابه تا چه اندازه در جهت دستیابی به اهداف فردی و جمعی مؤلفان‌شان موفق بوده‌اند و این پروژه‌ها چه دستاورد قابل دفاعی برای موسیقی ایران به ارمغان آورده‌اند؟