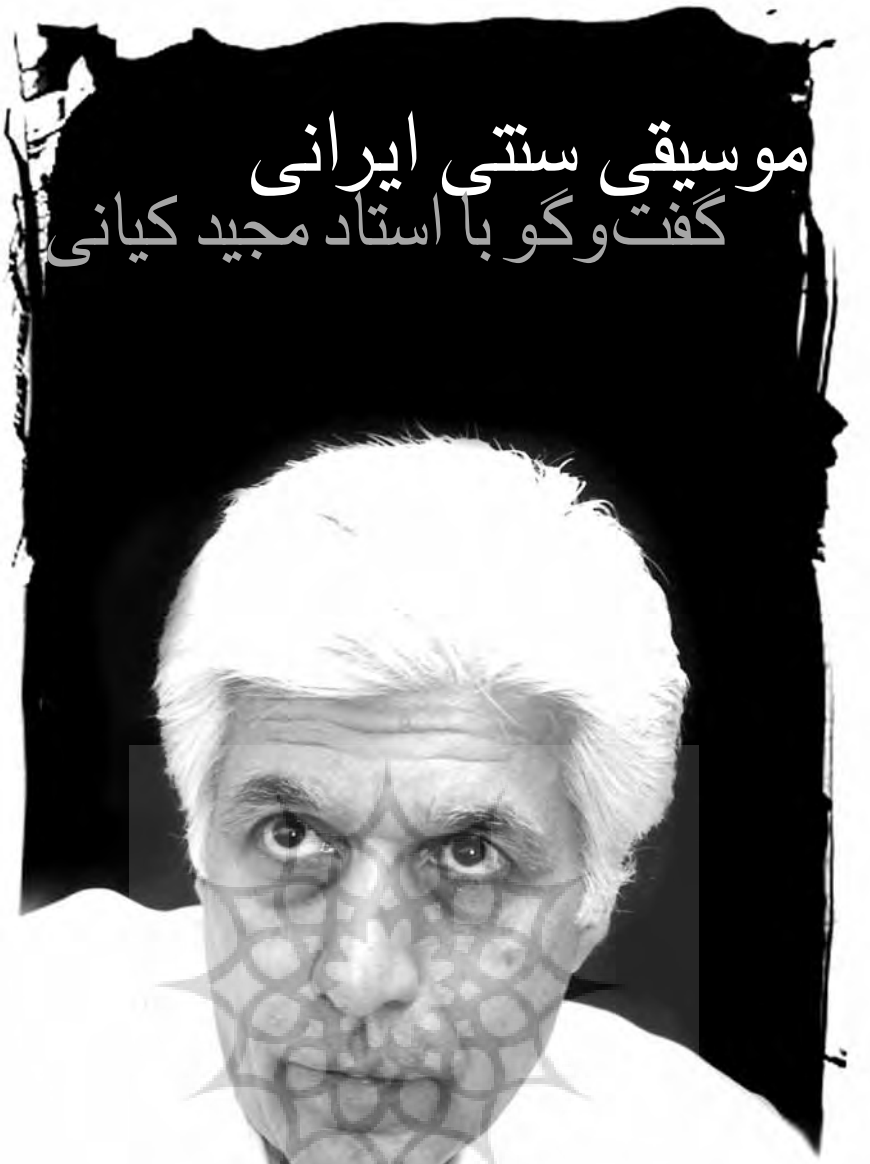
موسیقی سنتی ایرانی
گفت‌وگو با استاد مجید کیانی



اشاره:

مجید کیانی ردیف سنتور ابوالحسن صبا، قطعات علینقی وزیری و روح‌الله خالقی را در هنرستان آزاد موسیقی ملی به مدت ۴ سال نزد منوچهر صادقی و محمد حیدری فراگرفت. سپس در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران قسمتی از ردیف میرزا عبدالله را نزد دکتر داریوش صفوت و نورعلی برومند و همچنین شیوه سنتورنوازی حبیب سماعی را فراگرفت. پس از آن مدت ۲ سال نزد عبدالله دوامی برای آموختن ردیف آوازی و همچنین چگونگی اجرای موسیقی ایرانی تحصیل نمود.

همچنین برای آشنایی با موسیقی غیرایرانی و روش تحقیق مدت ۳ سال در دانشگاه سوربن پاریس بخش موسیقی‌شناسی نزد پروفسور ادیت وبر وتران وانکه تحصیل کرد.

در سال ۱۳۵۸ پس از بازگشت به ایران به تحقیق در زمینه موسیقی ایران مشغول شد که نتیجه‌ی آن تألیف و ضبط هفت دستگاه موسیقی ایران (کتاب و آلبوم شامل ۵ کاست) و همچنین آثاری در زمینه تکنوازی سنتور است از جمله: شیوه سنتورنوازی حبیب سماعی، ضربی‌های حبیب سماعی، بررسی سه شیوه هنر تکنوازی (کتاب و نوار)، خسروانی (آلبوم شامل کاست)، آموزش سنتور روش ردیف‌نوازی (کتاب و نوار)، شناخت موسیقی (۱) نوا ـ نگرشی بر غم در موسیقی ایرانی (کتاب و نوار) و شناخت موسیقی (۲) سیدحسن طاهرزاده (کتاب و نوار) و شناخت موسیقی (۳) حبیب سماعی.

مجید کیانی از سال ۱۳۵۲ تاکنون ۲۰ اثر صوتی و ۸ کتاب انتشار داده و حدود ۱۴۰ برنامه آموزشی و پژوهشی را به صورت سخنرانی و اجرای موسیقی برگزار کرده است و حدود ۲۱ مقاله و ۲۶ مصاحبه در روزنامه، مجله، فصلنامه و سالنامه نوشته و انجام داده است.

فعالیت‌های اجرایی: عضو شورای موسیقی مرکز موسیقی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، عضو شورای ارزشیابی هنرمندان موسیقی کشور، مدیرگروه آموزشی موسیقی دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران، از سال ۱۳۷۳ تا ۱۳۷۹، عضو شورای کمیته‌ی ملی یونسکو، عضو شورای کمیته‌پژوهش خانه موسیقی، عضو پیوسته فرهنگستان هنر، مدیر مرکز حفظ و پژوهش موسیقی ایران (حفظ و اشاعه)، رییس گروه موسیقی فرهنگستان هنر.

گفت‌وگوی حاضر بهانه‌ای است که با ایشان به‌موضوعاتی چون ضرورت پژوهش و تحقیق، ضرورت آثار مکتوب موسیقی و علت روی‌آوردن ایشان به آثار مکتوب، پرداخته شود.

می‌کردم، مقاله‌های زیادی می‌خواندم که همگی در نفی موسیقی ایرانی و یا بی‌اهمیت دادن آن، نوشته و گفته می‌شدند. این موضوع من را به شک و تردید فرو می‌برد که آیا به راستی موسیقی دستگاهی ـ ردیف از پایه و بنیاد فرهنگی خود برخوردار نیست؟ آیا به راستی این موسیقی توسط چند موسیقیدانی که آنچنان هم باسواد وعالم نیستند و آن هم در دوره‌ی حکومت ناصرالدین‌شاه قاجار، گردآوری و تنظیم شده است؟ یا اینکه نه، این موسیقی توسط بزرگانی چون علی‌اکبر فراهانی، میرزاعبدالله، محمدصادق خان و سماع حضور، تداوم سنتی یافته است.

پس این نگاه بود که ضرورت و نیاز به بررسی و مطالعه عمیق را در خود احساس می‌کردم تا حداقل خود را توجیه علمی و منطقی نمایم و بتوانم به اجرای موسیقی ردیف بپردازم، کاری که همیشه در درجه اول، مورد نظرم بوده و هست. به این جهت طی ده سال در بین سال‌های ۱۳۵۸-۱۳۶۸ به تحقیق و مطالعه در زمینه‌ی موسیقی قدیم ایران و ارتباط آن با موسیقی دستگاه‌ها ـ ردیف پرداختم و موضوعات مختلف آن را در کلاس‌های شناخت موسیقی ایرانی و بین علاقه‌مندان موسیقی مطرح نمودم. گاه در برخی از دوره‌ها، کلاس‌ها شامل ۴۰-۵۰ نفر هنرجوی مشتاق موسیقی می‌شد که اکنون برخی از آنان از موسیقی‌شناسان و استادان موسیقی ردیف می‌باشند. به هرجهت پس از تبادل‌نظرهای فراوان و تحقیق موسیقی گذشته توانستم به یاری خداوند متعال، کتاب هفت دستگاه را منتشر نمایم.

همان طور که شما در سؤال مطرح نمودید هدف نگارش کتاب فوق، نفی یا تأیید مکتب خاصی نبوده است، بلکه شناساندن موسیقی و تفکر موسیقی ردیف بوده که خود زیرسؤال رفته است. بنابراین پس از تحقیق درباره‌ی چگونگی موسیقی ایرانی اکنون مسائل و پرسش‌های جدیدی مطرح می‌شود که برعکس، موسیقی و تفکر اولیه‌یی که موسیقی دستگاهی ـ ردیف را نفی می‌کرد خود زیرسؤال قرار می‌گیرد. در حالی که هدف و قصد نویسنده‌ی کتاب نفی هیچ‌گونه موسیقی و مکتبی نبوده، بلکه می‌خواسته است موسیقی دستگاهی ـ ردیف را بشناسد. بنابراین همان طور که در پیشگفتار کتاب آمده است: «هدف نهایی، شناخت موسیقی ردیف و کوشش برای پیشرفت موسیقی سنتی ایران است نه پیروی از سنت و تقلید آن.»

اما پس از انتشار کتاب، برخی از مطالب آن مورد نقد و انتقاد قرار گرفت. خوشبختانه این بار موسیقی دستگاهی ـ ردیف زیر سؤال قرار نگرفت، بلکه تحقیق نگارنده مورد انتقاد قرار گرفت. این امر در برگیرنده‌ی پیامد خوبی بود، چرا که آن بخش از کتاب که مورد پذیرش قرار می‌گرفت اطمینان نگارنده را مضاعف می‌ساخت و آن بخش که مورد

غمی که در
موسیقی عزاداری
واقعه کربلا و موسیقی
دستگاهی ـ ردیف
وجود دارد، غم مثبتی
است از نوع حُزن که
درونش نشاط
جاودانی است

ابتدا این سؤال مطرح می‌شود که با وجود برخورداری از یک فرهنگ موسیقایی غنی و افرادی چون فارابی، ابن سینا و صفی‌الدین ارموی که آثار با ارزشی در زمینه علم نظری و پژوهش موسیقی بر جای گذاشته‌اند، چرا زمینه‌های تحقیق و پژوهش در حوزه موسیقی در کشورمان ضعیف است. آیا به این دلیل است که اصولاً فرهنگ هنری ما به ویژه فرهنگ موسیقی‌مان شفاهی است؟

به نظر نمی‌رسد که تضعیف زمینه‌های تحقیق و پژوهش در حوزه موسیقی کشورمان مربوط به فرهنگ شفاهی موسیقی باشد. زیرا این مسئله امروزه شامل همه‌ی رشته‌های هنری و حتی ادبیات مکتوب هم شده است چه رسد به موسیقی که بخش اعظم آن عمل و اجرا است و طبیعی است انتقال آن، چه از لحاظ آداب عملی و چه شنیداری به صورت شفاهی امکان‌پذیر باشد.

اما این مورد که امروزه زمینه‌ی تحقیق در حوزه‌ی موسیقی در کشورمان ضعیف است، کاملاً صحیح به نظر می‌رسد و باید فکری اساسی در این باره صورت گیرد و راهِ حل‌هایی را پیشنهاد نمود و به وضعیت نابسامان کنونی موسیقی سرو سامانی داد.

خوشبختانه امروزه برخی از جوانان علاقه‌مند به موسیقی با جدیت و پشتکار لازم به میدان می‌آیند و تنها مشکل اساسی پراکندگی مراکز پژوهشی است و تا اندازه‌ای هم بلاتکلیفی آنان و نداشتن بودجه‌های لازم که بتواند پژوهشگران ما را حمایت نماید. با تأسیس خانه‌ی موسیقی به ویژه کمیته پژوهش موسیقی آن، تأسیس فرهنگستان هنر و گروه موسیقی آن، احیای مجدد مرکز حفظ و پژوهش موسیقی ایرانی و همچنین واحد تحقیق و پژوهش موسیقی صدا و سیما، تأسیس رشته‌های جدید موسیقی‌شناسی در دانشگاه‌های کشور و حمایت‌های جدی انجمن موسیقی ایران و مرکز موسیقی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و معاونت هنری و پژوهشی آن، وضعیت امر پژوهش موسیقی در آینده به یقین بهبود خواهد یافت. ان‌شاءالله در آینده‌ی نه چندان دور شاهد مجدد شکوفایی علم و هنر موسیقی در کشورمان باشیم.

در کتاب «هفت دستگاه موسیقی ایران» به نظر می‌رسد اساس کتاب مبتنی بر این دیدگاه است که هر نگارشی به معنای نفی یا تأیید مکتب خاصی نیست و هدف نهایی کتاب این است که موسیقی ردیف یا همان موسیقی سنتی، شناخته شود و نه اینکه پیروی از سنت و تقلید باشد. آیا در این اثر درپی این بوده‌اید که برای دفاع از فرهنگ سنتی و ملی چاره‌ای بیندیشید.

از توجه و برداشت شما از هدف انتشار و یا تألیف کتاب هفت دستگاه موسیقی ایران سپاسگزارم. زیرا دقیقاً همین‌طور است. دفاع از فرهنگ موسیقی‌ای که مدام زیر سؤال برده شود، آن هم نه بر اساس تحقیق که بر اساس سلیقه‌های شخصی، موسیقی دستگاهی ـ ردیف را تحقیر و ناچیز می‌انگارد. وقتی در جوانی و سال‌هایی که موسیقی ایرانی را تحصیل

چگونه با یک روش انتقادی می‌شود به علم موسیقی
که در ارتباط با عوالم الهی است وارد شد و آن را مورد
تجزیه و تحلیل قرار داد؟ مسلماً با روش انتقادی و تحلیلی امروز
غیرممکن است زیرا نتیجه‌ی این روش همان خواهد شد که ما
بعد از رنسانس در غرب شاهد آن هستیم

بنابراین آنچه از نظرگاه سنتی مورد اهمیت می‌باشد تأثیر موسیقی بر روان انسان‌است و این تأثیر مسلماً از جهت نحوه‌ی بیان حاصل می‌شود. نوازنده یا خواننده‌ای که یک آهنگ ثابت را یک بار با حالت و نحوه‌ی بیان غم و غصه اجرا می‌نماید کاملاً تأثیر متفاوتی را از همان آهنگ خواهد داشت، اگر آن را با حالت حماسه و عاشقانه اجرا نماید. در اینجا آهنگ و انگاره موسیقی تغییر نکرده است بلکه این حالت و نحوه‌ی بیان موسیقی است که تغییر یافته و این نحوه‌ی بیان درست، اصل و هنر اجرای موسیقی است که به اثر موسیقی جان تازه و طراوت آسمانی می‌بخشد.

یکی از پرسش‌های مهم که در کتاب هفت دستگاه عنوان می‌شود، اجرای شیرین نوازی است که نمونه‌ای از اجرای تحریف شده موسیقی دستگاهی ـ ردیف می‌باشد که موسیقی‌دان ممکن است تمام محورهای اساسی موسیقی ردیف را حفظ نماید ولی همین قدر که نحوه‌ی بیان آن را آن طور که باید و شاید رعایت نکند، موسیقی را در جایگاه مردم پسند و غیرواقعی خود، ارائه می‌دهد.

مگر نه این است که ما هنگام خواندن یک بیت شعر، به عنوان مثال از غزل حافظ، می‌توانیم با حالت‌های متفاوتی آن را قرائت نماییم. آیا درست به نظر می‌رسد که ما این بیت از غزل حافظ را که می‌فرماید:

ای سروناز حُسن که خوش می‌روی بناز
عشاق را به‌ناز تو هر لحظه صد نیاز

با سوز و غصه‌های دنیوی اجرا کنیم. در جمعی قرائت کردن، ممکن است مورد توجه حضار واقع شود ولی بعید به نظر می‌رسد که صاحب‌نظران و اهل‌دلان و یا ادیبان از چنین قرائتی خشنود و راضی باشند. در حالی که همین بیت را وقتی یک ادیب و یا یک شاعر آگاه دل، قرائت می‌نماید، آنچنان زیبا و دلنشین جلوه می‌کند که انسان جزء به جزء کلام شعر را احساس و درک می‌نماید و روح و روان ما مسرور و شادمان می‌گردد.

از این رو نحوه‌ی بیان در همه‌ی هنرها به‌خصوص اجرای موسیقی بسیار مهم جلوه می‌کند و نتیجه‌ی آن حتی می‌تواند جایگاه معنوی و یا عامه‌پسندی آن را تعیین نماید.

یکی از تأثیرات فرهنگ غربی بر موسیقی‌مان، وجود اجراهایی نیمه ایرانی و نیمه غربی است که شاید بتوان نمونه آن را در موسیقی گل‌ها و پیانوی استاد جواد معروفی دید. لطفاً در این مورد توضیح بفرمایید.

قبل از جواب دادن به این سؤال، بهتر است موضوع تأثیرپذیری از فرهنگ‌های دیگر را یک امر مثبت تلقی نماییم. زیرا تکامل یا پیشرفت و یا توسعه‌ی فرهنگ‌ها نتیجه تأثیر و تقابل از فرهنگ‌های دیگر است. بنابراین نفس تأثیر از فرهنگ‌های غیر، به خودی خود منفی و بد نیست به‌خصوص که این تأثیر از جهت علم و دانش و هنر باشد. اما چیزی که در موسیقی و تلفیق موسیقی ایرانی با موسیقی غربی است موضوعیت آن است که باید به طور یقین مورد بررسی قرار گیرد.

در اینجا ابتدا بهتر است هدف از این تأثیر و یا ترکیب را بدانیم که

قبول واقع گردید، می‌بایست بر اساس تحقیق و پژوهش دقیق‌تری عنوان شود.

این همان حرکت سازنده‌ای است که می‌تواند امر پژوهش و تحقیق را میسر سازد و همان هدف و آرزویی است که نگارنده‌ی کتاب، طالب آن است. موسیقی سنتی ایران باید شناخته شود و از جایگاه امروزین رهایی یافته و دوباره به جایگاه والا و معنوی خود ارتقاء یابد.

چرا در کشورمان علم اتنوموزیکولوژی که به واقع مطالعه و شناخت فرهنگ‌های غیرغربی است مهجور مانده است، با اینکه در سال‌های اخیر تلاش‌هایی نیز صورت گرفته است. آیا با شناخت این علم، به موسیقی خودمان مسلط نمی‌شویم و احیاناً نقاط ضعف آن با همین علم مشخص نمی‌شود؟

خوشبختانه علم اتنوموزیکولوژی همان طور که شما به آن اشاره نمودید، مطالعه و شناخت فرهنگ‌های غیرغربی است. بنابراین تمام تحقیقاتی که در این زمینه انجام می‌گیرد خواه ناخواه به نوعی به موسیقی ما مربوط می‌شود، زیرا هر نوع پژوهش در زمینه‌ی موسیقی سنتی فرهنگ‌های کهن ریشه در فرهنگ ایران خواهد داشت. ولی آنچه باید برای ما ایرانیان مهم باشد همانا تحقیق و بررسی است که باید توسط خود ما انجام پذیرد. زیرا مسائل جامعه‌شناسی و قوم‌شناسی و موسیقی‌شناسی فرهنگ‌های ریشه‌دار و کهنی مانند ایران به سادگی انجام نمی‌پذیرد. موسیقی وتفکری که پایه و بنیادش الهی و آسمانی است مسلماً با روش‌های تحلیلی و انتقادی غربی، مسائل فنی و علم نظری آن روشن و شناسایی خواهد شد. ولی چگونه با یک روش انتقادی می‌شود به علم موسیقی که در ارتباط با عوالم الهی است وارد شد و آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار داد؟ مسلماً با روش انتقادی و تحلیلی امروز غیرممکن است زیرا نتیجه‌ی این روش همان خواهد شد که ما بعد از رنسانس در غرب شاهد آن هستیم. پس نیازمند روش تحقیق دیگری غیر از آنچه غرب امروز می‌شناسد هستیم، تا بتوانیم در پناه آن موسیقی سنتی خود را بازیابیم و مورد بررسی و شناخت قرار دهیم.

از نظر شما نحوه بیان، جهت ارائه موسیقی از چه جایگاهی برخوردار است. مثلاً نحوه‌ی بیان موسیقی دستگاهی چیست؟

نحوه‌ی بیان در موسیقی گاهی اوقات از خلق موسیقی در اجرای موسیقی مهم‌تر به نظر می‌رسد. نحوه‌ی بیان در موسیقی همانند هنر و جوهر خوشنویسی است که نگارش بیان آن محتوای کلام را دگرگون می‌سازد. یک خط قرص و محکم و استادانه به محتوای متن جان می‌بخشد و آهنگ موسیقی را در آن به ترنم درمی‌آورد، و چگونگی بیان آن می‌تواند، احساس و تأثیر مخاطب را به دو سمت سوق دهد، یا سمت و سویی متعالی و یا در جهت عکس آن.

در موسیقی مراسم عزاداری و موسیقی دستگاهی ـ ردیف بیشتر احساس شنونده است که از شنیدن اشعار عاشقانه و اشعار وقایع جانگداز، احساس غم در موسیقی می‌نماید، در حالی که احساس موسیقی حرکتی امیدافزا داشته و جمله‌های موسیقی اصیل ایرانی حالت و فضایی سرشار از نشاط زندگی ایجاد می‌کنند

شناخت سازهای غربی و همچنین سازهای سایر ملل، همگی باعث پیدا کردن راه‌حل‌های جدیدی می‌شود که می‌توانند کمک بسیاری در امور نظری و عملی و سازهای فرهنگ موسیقی ما باشند. به‌خصوص در زمینه‌ی ابزار صنعت غربی که امروز نسبتاً جنبه‌ی همگانی دارد. همچنین در مورد ابزار نرم‌افزاری و نمونه‌های آن، که می‌تواند در مورد ضبط و انتشار موسیقی بسیار کارساز و فرهنگ‌ساز باشد. در این مورد بدیهی است که نه تنها این تأثیر و این برداشت کوچک‌ترین جنبه‌ی منفی و تخریبی ندارد، بلکه بسیار هم می‌تواند در جهت شکوفایی هنر موسیقی ما ایرانیان مفید و سازنده باشد.

برخی موسیقی ایرانی را شیرین نوازی و یا به قولی عامه پسند اجرا می‌کنند و عده‌ای نیز می‌خواهند موسیقی دارای عمق و معنا باشد. گفته می‌شود که در شیرین نوازی خیال آزاد است و بدون مسئولیت هنری به طور مستمر خلق می‌کند، اما تکراری. در حالی که در موسیقی ردیف که نحوه بیان موسیقی جدی است، خیال آزاد بوده اما در حفظ انگاره‌های موسیقی کوشا و پای‌بند است و گاهی خلق می‌کند اما نه تکراری، بلکه بدیع. حال سؤال اینجاست آیا مرزبندی مشخصی در این رابطه وجود دارد؟

در پاسخ به سؤال «چگونگی نحوه‌ی بیان» درباره‌ی اجرای شیرین‌نوازی و اجرای موسیقی جدی صحبت شد و در اینجا مناسب می‌بینم که بیشتر درباره‌ی پرسش اخیر شما و مرزبندی بین این دو نحوه‌ی بیان یا نحوی اجراء صحبت کنم.

قبل از هر چیز باید این نکته را متذکر شوم که این مرزبندی و تقسیم‌بندی بین دو اجرای متفاوت حتی در یک نوع موسیقی، مانند موسیقی دستگاهی ـ ردیف یک تقسیم‌بندی علمی یا تاریخی، جغرافیایی و یا ارزشی، خوب و بد و یا آموزشی نیست بلکه صرفاً یک مرزبندی فلسفی است که به طور کلی می‌تواند شامل هر نوع موسیقی باشد. این تقسیم به گونه‌ای است که هیچ امتیازی به طرفین نمی‌دهد، منتها این ما هستیم که هر نوع موسیقی که دارای نام معنا و علمی و جدی است برداشتی متعالی به آن داده و هر نوع موسیقی که دارای نام مردم‌پسند و یا بازاری است از آن برداشتی معمولی و پیش پا افتاده می‌کنیم. البته برداشت ما کاملاً درست است اما منظور از این برداشت در تقسیم‌بندی فلسفی فوق نمی‌گنجد، زیرا تقسیم و مرز فوق به طور نسبی و گاهی فرضی پیشنهاد می‌شود. مثلاً منطقه‌ای از شهر تهران، شمال شهر محسوب می‌شود و بخشی دیگر جنوب شهر، در حالی که این مرز و تقسیم را می‌شود در هر منطقه‌ای از شهر انجام داد و قسمت شمالی را شمال شهر

نحوه‌ی بیان در موسیقی گاهی اوقات از خلق
موسیقی در اجرای موسیقی مهم‌تر به نظر می‌رسد.
نحوه‌ی بیان در موسیقی همانند هنر و جوهر
خوشنویسی است که نگارش بیان آن محتوای کلام
را دگرگون می‌سازد

چیست! اگر هدف پیشرفت و متعالی کردن و یا علمی کردن موسیقی ایرانی است که این هدف نقشی چندان در موسیقی ایرانی ندارد بلکه برعکس باعث تضعیف و به تدریج تحریف موسیقی قدیم و ملّی فرهنگ موسیقی ایرانی می‌شود. زیرا چگونه ممکن است فرهنگ موسیقی ایرانی را که در جایگاه سنتی معنوی و الهی تنظیم و تداوم یافته است بتوان به وسیله تفکر دیگری که بر اساس اومانیسم و اصالت بشر و خود بنیادی انسان پایه‌گذاری شده است ترکیب و یا تلفیق نمود. استاد نورعلی برومند مثالی روشن در این زمینه داشتند و موسیقی ایرانی با موسیقی غربی را مانند آب و روغن می‌دانستند که غیرقابل ترکیب می‌باشند. شاید از این لحاظ، بتوان آن را برخورد دو تفکر بنیادی شامل موسیقی سنتی و موسیقی مدرن دانست که یکی براساس خودمحوری انسان و دیگری بر مبنای خودمحوری هستی و یا وجود است که در نتیجه یک موسیقی کاملاً دنیوی است و دیگری کاملاً معنوی و آسمانی. پس از این نوع ترکیب و این نوع تأثیرپذیری از فرهنگ دیگر از لحاظ فلسفی امکان‌پذیر نمی‌باشد.

اما از لحاظ زیباشناختی و کنار گذاشتن مرزها و اینکه موسیقی را در سطحی جهانی بنگریم، موضوع کاملاً فرق می‌کند. پس هدف در این‌جا باید چیز دیگری باشد. اگر هدف ما از این تأثیرپذیری و ترکیب موسیقی، برای جهانی شدن و یا زیباتر شدن است که باز هم چندان معقول به نظر نمی‌رسد، زیرا از یک طرف زیبایی‌شناسی در اینجا یک امر نسبی است که ممکن است گروهی آن را بپذیرند و گروهی نپذیرند و اگر یک امر فنی و کارشناسی است که باید آن را تعریف کرد و ویژگی‌هایش را تعیین نمود. متأسفانه در دو مورد اخیر هیچ‌گونه اقدامی صورت نگرفته و چنین به نظر می‌رسد که کورکورانه این تأثیر انجام شده است. طبیعی است که چنین تأثیری چندان کارساز و فرهنگ‌ساز نمی‌تواند باشد بلکه برعکس ناهنجاری آن بیشتر نمایان خواهد شد. ولی اگر هدف تنها جنبه‌ی بین‌المللی و یا جهانی‌شدن آن موردنظر است که این تأثیر همانند گذری است که باید هر چه زودتر حوالت خودش را سپری نماید و به تدریج تبدیل شود به اصل خودش که موسیقی غربی است.

بنابراین، پیانوی استاد جواد معروفی نمونه بسیار خوبی در این مورد است که چگونه دستگاه شور و همایون و آواز اصفهان به گام مینور نزدیک می‌شود و دستگاه ماهور و راست پنجگاه به گام ماژور در موسیقی غربی.

ولی اگرهمچنان هدف اول را مورد نظر قرار دهیم که تأثیر برای پیشرفت و متعالی‌شدن موسیقی ایرانی است آن وقت آنچه در این تأثیر می‌تواند برای موسیقی ما مفید باشد تعیین خواهد شد. شناخت موسیقی کلاسیک غربی، شناخت موسیقی سایر ملل غیر غربی، شناخت علم نظری موسیقی کلاسیک، شناخت فیزیک صوت و آکوستیک موسیقی جدید و

همچنین نفی تئوری موسیقی غربی و یا بازگشت به سنت گذشته و یا احیای موسیقی مقامی هم نیست و چنان‌که گذشت هدف اصلی، شناخت علم نظری موسیقی قدیم ایران و ارتباط آن با موسیقی دستگاهی کنونی است و سرانجام دستیابی به پایه‌ای از اصول موسیقی نظری در فرهنگ ایرانی برای آینده‌ای روشن».

بنابراین حذف و یا به‌کار نبردن اصطلاحات موسیقی کلاسیک غربی در این کتاب نه تنها به منزله‌ی نفی تئوری موسیقی غربی نیست بلکه تأییدی است منطقی بر قبول آن. چرا که خواسته‌ایم کتابی در زمینه‌ی مبانی نظری موسیقی ایرانی داشته باشیم، نه مبانی تئوری موسیقی غربی و نه ترکیبی از هر دو. اگر این مطلب را بپذیریم که باید زبان پارسی را حفظ نماییم و درست صحبت کنیم بهتر است فارسی صحبت کنیم و از واژه‌های بیگانه به‌خصوص غربی تا آنجا که ممکن است پرهیز نماییم. و این خیلی بهتر خواهد بود از اینکه واژه‌های بیگانه را در غیر از جای خود به کار ببریم و در نتیجه هم زبان خود را تحریف خواهیم کرد و هم به زبان بیگانه بی‌احترامی خواهد شد.

در ارتباط با مسئله غم در موسیقی ایرانی تاکنون نظرات مختلفی داده شده و از جمله جنابعالی در گفت‌وگویی تحت عنوان «نگرشی بر غم در موسیقی ایرانی» در شماره هفتم ویژه‌نامه کتاب ماه هنر (هنر و محرم) به آن اشاره کرده‌اید. شما این نوا را حتی در ایام محرم و در چندین سالن اجرا کرده‌اید و نشان داده‌اید که می‌توان در این ماه نیز سنتور زد، دستگاه نوا، شور و شهرآشوب و رنگ زد. آیا قصد شما بیان این مسئله است که موسیقی عزاداری واقعه کربلا و موسیقی ردیف دارای نوعی حالت و فضای عاشقانه و حماسی است، به خصوص حماسه کربلا و مسئله شهادت، شاهد و مشاهده. در این مورد لطفاً توضیح بفرمایید.

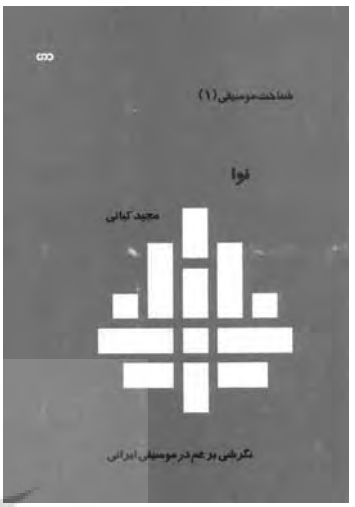
همان‌گونه که مطلع هستید موسیقی مراسم عزاداری واقعه‌ی کربلا با موسیقی دستگاهی ـ ردیف، اگر تحریف نشده باشند هماهنگی و ریشه‌های بنیادین دارد. از آنجا که موسیقی این مراسم، چنانچه اجرای صحیحی از آن داشته باشیم در فضایی کاملاً عاشقانه و حماسی ارائه می‌گردد. پس، قابل بررسی با موسیقی دستگاهی ـ ردیف می‌باشد. زیرا فضای زیباشناختی و هنری هر دو یکسان و هم‌ریشه می‌باشند. از این لحاظ می‌توان نوحه‌هایی را که برای این مراسم به‌وجود آمده‌اند، به صورت موسیقی‌سازی درآورد و در ایام عزاداری محرم و صفر آنها را اجرا نمود،

و قسمت جنوبی را جنوب شهر دانست. پس چنین تقسیمی عملی نیست مگر اینکه آن را کاملاً تعریف نماییم و براساس آن عمل نماییم.

بدون آنکه فعلاً تعریفی از چگونگی تقسیم آن داشته باشیم این تقسیم را همه‌ی مردم شهر در گفت‌وگو و محاوره خود به کار می‌برند ولی باید توجه داشت که نمی‌توانیم بگوییم مثلاً میدان بهارستان جنوب شهر است در حالی که به نسبت آن می‌توانیم میدان شوش را جنوب شهر بنامیم. از این لحاظ مرز مشخصی بین یک اجرای شیرین‌نوازی و ردیف‌نوازی در موسیقی ایرانی وجود ندارد، بلکه برای تعیین این مرز نیازمند تعریف دقیقی از آن هستیم. اما از نظر فلسفی می‌توانیم بگوییم: هر نوع موسیقی که دارای عمق، معنا و زیباشناختی هنری است، موسیقی جدی محسوب می‌شود و هر نوع موسیقی که دارای جنبه‌های بازاری، آسان‌پسند و سطحی است، موسیقی عامه‌پسند محسوب می‌شود. در حالی که در یک تقسیم‌بندی ارزشی یا دستوری تعریف ما کاملاً متفاوت خواهد شد، زیرا خواهیم گفت هر نوع موسیقی که زیبا است یا خیر است و هنر جدی است و هر نوع موسیقی که زشت است و شر می‌باشد، موسیقی عامه‌پسند نامیده می‌شود. بنابراین چه بسا اکنون نوعی از موسیقی را که جدی و ردیف می‌نامیم دارای اجرایی از جنبه‌های زشت و شر باشد که آن وقت خواهیم گفت «شیرین‌نوازی است» و چه بسا نوعی از موسیقی عامه‌پسند دارای اجرایی از جنبه‌های زیبایی و خیر باشد که آن وقت خواهیم گفت موسیقی جدی و هنری است. در این صورت آن وقت ارزش‌گذاری ما از دو نوع موسیقی کاملاً متفاوت خواهد بود. بنابراین بین آنکه مرز مشخصی را از لحاظ فلسفی داشته باشیم، هر نوع موسیقی را به دو نوع جدی و عامه‌پسند تقسیم می‌نماییم و چنان‌که بتوانیم ویژگی‌های هر کدام را به طور دقیق تعریف نماییم، مرزی مشخص بعد از آن تعریف در پیش خواهیم داشت.

کتاب «مبانی نظری موسیقی ایران» در واقع گامی بود در راستای رفع کمبود تئوری‌های موسیقی ما که کاملاً غربی بوده است. به نظر می‌رسد، جنابعالی سعی کرده‌اید مسائل موجود در متون گذشته را با موسیقی کنونی (دستگاهی) مقایسه و نتیجه را به عنوان تئوری موسیقی ایرانی ارائه دهید. به دیگر سخن موسیقی نظری ایران براساس موسیقی نظری قدیم ایران بنا شود. آیا عدم استفاده از نغمه‌نگاری به شیوه غربی و عدم استفاده از اصطلاحاتی چون گام ـ مد، تنالیته به معنای نفی موسیقی غربی و بازگشت به سنت‌های گذشته و احیای موسیقی مقامی است!

همان‌طور که در پیشگفتار کتاب «مبانی نظری موسیقی ایران» آمده است، در این کتاب سعی بر این است که آنچه مربوط به موسیقی نظری قدیم ایران می‌باشد مطالعه شود و موسیقی نظری ایران براساس آن، در زمان ما تدوین گردد. بدیهی است که از نغمه‌نگاری (نت‌ها) به شیوه‌ی غربی و اصطلاحاتی مانند گام، مد، تنالیته و از این قبیل استفاده نخواهد شد.



که احساس موسیقی حرکتی امیدافزا داشته و جمله‌های موسیقی اصیل ایرانی حالت و فضایی سرشار از نشاط زندگی ایجاد می‌کنند.

از طرفی اگر جنبه‌های معنوی حماسه‌ی کربلا را در نظر آوریم، شهادت، شهید و شاهد، هر کدام از واژه‌های فوق، حقیقت بزرگی را آشکار می‌سازند که مسلماً، شامل افسردگی و نیستی نمی‌شوند، بلکه نشانه‌ای از نشاط جاودانگی است که تفکر و هدف موسیقی اصیل ایرانی هم چیزی جز آن نمی‌تواند باشد. بنابراین موسیقی اصیل ایرانی سرود و نیایش و نشاط معنوی است، نه افسردگی، خمودگی و تخدیر. موسیقی اصیل ایرانی همچون موسیقی مراسم عزاداری، مدام در مبارزه و ستیز با غم منفی یا شادی کاذب است.

کتابی دارید با نام آموزش سنتور، روش ردیف‌نوازی که حدود پنجاه درس از دستگاه شور تقسیم و نت آوانویسی شده ولی نه به صورت معمول، بلکه به صورت یک طرح گرافیکی ارائه شده است. علت این کار چه بوده است؟

اطلاع دارید که بهترین آموزش موسیقی برای فراگیری ردیف روش و یا شیوه شفاهی است. زیرا موسیقی ردیف دارای رموز و ریزه‌کاری‌هایی است که نمی‌توان آنها را به وسیله نغمه‌نگاری، آن‌هم نغمه‌نگاری که برای موسیقی کلاسیک تکامل یافته است یادداشت نمود و سپس از روی آنها موسیقی ردیف را آموزش داد. ولی آنچه مسلم است به وسیله آن نغمه‌نگاری می‌توان ساختمان اصلی نغمات گوشه‌ها و آهنگ‌های ضربی را یادداشت نمود، که از این لحاظ، کمک آموزشی خوبی می‌تواند برای یادآوری گوشه‌های فراموش شده باشد. از آنجا که امروز ضبط موسیقی به آسانی میسر است، هنرجو می‌تواند به نوار ضبط شده مراجعه نماید و آهنگ احتمالاً فراموش شده‌ای را به یاد آورد.

اما همان‌طور که اشاره نمودید نغمه‌نگاری در کتاب آموزش سنتور (ردیف‌نوازی) به صورت طرح گرافیکی یادداشت شده است که این روش برای فراگیری ساختمان و جمله‌بندی ردیف کاربرد بیشتری دارد. زیرا آموزش شفاهی آن‌طور که از نامش پیدا است کاملاً به صورت انتزاعی یاد گرفته می‌شود و هنرجو هیچ‌گونه تجسمی از حالت نغمات در ساختار جمله‌بندی و چگونگی تکرار آنها ندارد، بنابراین نمایش گرافیکی فوق

یکی از پرسش‌های مهم که در کتاب هفت دستگاه عنوان می‌شود، اجرای شیرین نوازی است که نمونه‌ای از اجرای تحریف شده موسیقی دستگاهی ـ ردیف می‌باشد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هم‌چنان که تم‌های زیبای آن را می‌توان با شیوه‌های موسیقی کلاسیک غربی برای ارکستر سمفونیک تنظیم کرد و یا آهنگسازی نمود، که اتفاقاً چنین آثاری هم ساخته شده است. اما ارتباط موسیقی مراسم عزاداری با موسیقی دستگاهی ـ ردیف نیازمند تحقیق بیشتری است که بخشی از آن در کتاب شناخت موسیقی «نوا» به صورت نمونه‌های اجرایی، تحقیق و ارائه شده است. البته موضوع اصلی که متأسفانه اغلب برای نفی مراسم عزاداری و همچنین موسیقی سنتی به‌خصوص موسیقی دستگاهی ـ ردیف گفته می‌شد، واژه‌ی غم‌انگیز بودن موسیقی بود که نه به صورت مثبت آن، بلکه در جهت غم منفی آن، که موسیقی باید شاد باشد، به‌خصوص برای جوانان. در حالی که با یک تحقیق وسیع و دامنه‌دار معلوم خواهد شد که اولاً غمی که در موسیقی عزاداری واقعه کربلا و موسیقی دستگاهی ـ ردیف وجود دارد، غم مثبتی است از نوع حُزن که درونش نشاط جاودانی است.

ثانیاً، از آنجا که این موسیقی دارای معنا و عمق است، چنین به نظر می‌رسد، در حالی که برعکس آن نیز مشاهده می‌شود. چنان‌چه برخی از موسیقی‌هایی که ظاهری به‌اصطلاح شاد و مسرور دارند، چون عاری از تفکر معنوی و عمق می‌باشند، تأثیری مخرب و غم‌افزا بر روان انسان به جای می‌گذارند و نتیجه‌ای جز افسردگی و ناامیدی و دلسردی و بدبینی ندارند. این چیزی است که ما در موسیقی عامه‌پسند (پاپ) به خوبی اثرش را مشاهده می‌نماییم، در حالی که خوانندگان و نوازندگان و آهنگسازان محترم آن، به این تصور و خیال که موسیقی مردمی و بانشاطی تولید می‌کنند انجام وظیفه می‌نمایند. البته ممکن است گاهی چنین باشد ولی اغلب چنین نیست و تأثیر این نوع موسیقی در کل سازنده، ماندگار و فرهنگ‌ساز نخواهد بود. بنابراین انواع موسیقی مردم‌پسند کنونی که حالت نشاط یا غم دارند به هیچ رو با آهنگ‌های موسیقی جدی مراسم عزاداری و یا موسیقی دستگاهی ـ ردیف همانند نیستند. زیرا در موسیقی مردم‌پسند و یا سنتی شیرین‌نوازی، نوعی غم یا شادی کاذب وجوددارد که بیشتر حالت افسردگی و یأس دارند تا یک موسیقی زنده و پرنشاط که سرشار از امید و عشق باشد و برعکس، آنچه به عنوان غم و یا غصه در موسیقی اصیل ایرانی مطرح می‌شود نه تنها وجود درونی وجود ظاهری و عینی نیز ندارد، و روند و حرکت نغمه‌ها و احساس درونی‌که آنها بیشتر حالت و فضای سرود و سرور را دارد. منتها در موسیقی مراسم عزاداری و موسیقی دستگاهی ـ ردیف بیشتر احساس شنونده است که از شنیدن اشعار عاشقانه و اشعار وقایع جانگداز، احساس غم در موسیقی می‌نماید، در حالی

از اهمیت بیشتری برخوردار است. حسن انتخاب به عهده ماست و هر کدام که بهتر است مسلماً آن هنر ماندگار و جاوید خواهد بود.

اما درباره‌ی اینکه موسیقی ما ضعیف است یا موسیقی غربی خیلی قوی است، باید اضافه نمایم آن بخش از موسیقی ما که دیگر سنتی نیست و براساس تئوری و تا اندازه‌ای تفکر مدرن موسیقی کلاسیک غربی است (البته منظورم سبک مدرن موسیقی کلاسیک نیست، بلکه تفکر فرهنگ غرب بعد از رنسانس می‌باشد.) بدیهی است که موسیقی جدید ما در مقابل اجرا و همچنین اپرتوار عظیم موسیقی کلاسیک غرب از نظر بافت پلی فونیک و هارمونی بسیار ضعیف و ساده به نظر می‌رسد، ولی می‌توان بخشی دیگر از آهنگسازان، رهبری ارکستر و نوازندگان ایرانی را مشاهده نمود که در خلق آثار و اجرا به وسیله موسیقی کلاسیک آثار بسیار باارزش و ماندگاری ساخته و یا اجرا نموده‌اند چه به صورت آهنگسازی، چه به صورت نوازندگی و چه به‌صورت رهبری ارکستر.

زمینه‌های نقد موسیقی در کشورمان را باتوجه به فرهنگ شفاهی غالب، چگونه می‌بینید! آیا بیماری اسنوبیسم در ایران یکی از موانع توسعه نقد در کشورمان به شمار نمی‌رود؟

متأسفانه زمینه‌های نقد و بررسی موسیقی و حتی پژوهش بسیار ضعیف می‌باشد و گذشته از غرض آلود بودن نگاه نقد و پژوهش، روش‌های تحقیق هم چندان رضایت‌بخش نیست. زیرا چنین روش تحقیقی نمی‌تواند هیچ مشکل و یا مسئله‌ای را حل نماید و فقط یک سری اطلاعات آن هم مطالبی که تقریباً متفاوت از رسالات کهن و یا ترجمه‌های کتاب‌های خارجی است و اغلب هم دارای اطلاعات ناقص و حتی غرض‌آلود نسبت به فرهنگ ایران است، ارائه می‌دهد. در حالی که همه می‌دانیم جمع‌آوری اطلاعات نه دانش است و نه تحقیق، بلکه می‌تواند پایه و راه‌گشای تحقیق باشد که ثمره‌ی آن علم و دانشی است که پدید می‌آید. متأسفانه در زمینه‌ی جمع‌آوری اطلاعات هم چندان راه درستی نمی‌رویم چه رسد به تحقیق درباره‌ی ناشناخته‌ها که باید شناخته شوند. پایان‌نامه‌ها و پژوهش‌های نهایی دانشجویان موسیقی هم اغلب، کپی و تکرار پژوهش‌های غیرعلمی دیگران است که مانند موسیقی عامه‌پسند، استاندارد شده و شامل چکیده، مقدمه، فصل‌ها، نتیجه و منابع کتاب‌های مورد استفاده است. علت آن هم روشن می‌باشد که اغلب استادان گروه‌های موسیقی و آموزشگاه‌های کشور از یک طرف حاضر به قبول واقعیت‌های جامعه‌شناسی، تاریخی، فرهنگی و هنری موسیقی نیستند و از طرف دیگر دانشجویان و علاقه‌مندان موسیقی و هنرجویان آموزشگاه‌ها هم اهل مطالعه و فرهیختگی نیستند و صداقت لازم را برای درک صحیح مکاتب هنری و سبک‌های رایج موسیقی ندارند، و بیشتر از راه تقلید است و هرچه معلمین و استادان خود می‌گویند نه باور می‌کنند و نه پیروی می‌کنند بلکه فقط همان‌طور که گفته شد اشتباه‌های خود را از همدیگر تکرار و تقلید می‌کنند. نمونه بسیار روشن، وضعیت کنونی موسیقی ایرانی است که کاملاً سطحی و عامه‌پسند شده است. هر چند گروه‌های سنتی بسیار نسبت به گذشته افزون و چشمگیر شده‌اند و دارای قدرت نوازندگی و به اصطلاح تکنیک‌های فیزیکی خوبی شده‌اند اما از لحاظ محتوا و شیوه‌های درست

اگر ما موسیقی اصیل خود را هنوز سنتی
می‌دانیم، یعنی هنوز موسیقی ما دارای معرفت الهی
و آسمانی است و هنوز معنایی فراتر از زیبایی شنوایی
ظاهری دارد، پس این موسیقی با موسیقی جدید
ایرانی که مانند موسیقی کلاسیک غربی دارای تفکر
جدید زیباشناختی است، کاملاً تفاوت بنیادین دارد

می‌تواند در این زمینه و همچنین درک بهتر موسیقی کمک نماید. البته باید اضافه نمایم ثبت نغمات گوشه‌ها در روش آموزش شفاهی به منزله‌ی نواختن از روی آنها نیست، بلکه فراگیری و آموزش ۵۰ درس ذکر شده به وسیله گوش کردن به نوار ضمیمه می‌باشد که اصطلاح آنها و شیوه مضراب‌گذاری در کلاس توسط استاد به طور شفاهی و حضوری انجام می‌پذیرد.

آوانویسی که ما به آن نت می‌گوییم، خاص آوانویسی اروپایی و برای موسیقی کلاسیک تنظیم شده است. امروزه این آوانویسی برای موسیقی ما و حتی موسیقی مدرن اروپا تا چه حد کارساز است، چون در موسیقی مدرن اروپا هم این علامت‌ها زیاد به درد نمی‌خورد و یا در فرهنگ شرق مثلاً موسیقی ژاپن، هند، ایران که دارای علائم خاص خودش می‌باشد. گفته می‌شود موسیقی شرقی فقط ملودی است، در حالی که به نظر می‌رسد این تنها ظاهر کار باشد و موسیقی شرق رموزی را در خود نهفته دارد که باید یاد گرفت و نوشتنی نیست و یا بهتر بگوییم شبیه زبان است. در این مورد توضیح بفرمایید.

بله همین طور است شما کاملاً درست می‌فرمایید، زیرا همان‌گونه که اشاره شد، اصولاً موسیقی‌های سنتی سایر ملل به‌خصوص موسیقی ایرانی دارای ظرایفی است که نوشتن آنها ممکن نیست. نوشتن آن مانند درسی است که یک استاد «ذن» در سکوت به شاگردان خود آموزش می‌دهد. در آنجا چه چیز نوشتنی و یا گفتنی و یا خواندنی است و این همان موسیقی شرقی است که فراگیری آن در تجربه‌های انسانی تنها به وسیله شفاهی، آن هم در حضور استاد و طی سالیان متمادی میسر است. همچنان که اشاره نمودید بسیار شبیه فراگیری آهنگ زبان می‌باشد که ما حروف و واژه‌های زبان را به وسیله‌ی علامات قراردادی یادداشت می‌نماییم، اما صوت و آهنگ و زیبایی آنها را چگونه می‌توانیم ثبت نماییم. امروز تنها به وسیله ثبت اصوات به وسیله دستگاه‌های ضبط این‌کار انجام پذیرد که تازه چندان هم کیفیت زمان اجرا را نمی‌تواند داشته باشد، و مانند دوربین عکاسی تنها می‌تواند خاطره‌ای از فضای موجود را ثبت نماید و نه همه رموز فضا زمان و مکان اجرا را.

آیا به راستی موسیقی ما ضعیف است یا موسیقی غربی خیلی قوی است. باتوجه به سؤال قبلی آیا می‌توان گفت این برداشت، بیشتر به این دلیل است که موسیقی ما دارای جنبه‌های نمادین و رمزگونه است؟

سؤال بسیار خوبی است و جوابش شاید کمی مشکل باشد ولی اجازه بدهید آن را به‌گونه‌ای دیگر جواب دهم. ببینید اگر ما موسیقی اصیل خود را هنوز سنتی می‌دانیم، یعنی هنوز موسیقی ما دارای معرفت الهی و آسمانی است و هنوز معنایی فراتر از زیبایی شنوایی ظاهری دارد، پس این موسیقی با موسیقی جدید ایرانی که مانند موسیقی کلاسیک غربی دارای تفکر جدید زیباشناختی است، کاملاً تفاوت بنیادین دارد. دقیقاً مانند تفاوت هنر سنتی و تعریف آن با هنر مدرن می‌باشد، که گویی یکی براساس معرفت خداشناسی و خدامحوری، موسیقی می‌آفریند و دیگری براساس دنیاپرستی و خودمحوری انسانی و اصالت بشر.

در اینجا این پرسش به‌وجود می‌آید که کدام یک از دو نگرش فوق

نوازندگی و خوانندگی و آهنگ‌سازی در سطح پیش پا افتاده با سلیقه‌های غیرفرهنگی و هنری و یکنواخت تداوم می‌یابد.

بدیهی است که نقد و پژوهش‌های سازنده می‌تواند به این وضعیت سطحی نگری و عوام‌زده موسیقی سرو سامان دهد. در شرایط کنونی که هر کس به فکر نگاه‌داشتن وضعیت اقتصادی و هنری خویش است امکان شناخت واقعی موسیقی وجود ندارد و بدتر از آن امکان شهامت تغییر تفکر رایج موسیقی تفننی از دست می‌رود و تا زمانی که موسیقی‌دانان خوب و مشهور ما ایران را به بهانه‌های مختلف ترک می‌کنند و حاضر به فعالیت هنری و فرهنگی در ایران نیستند وضعیت موسیقی همچنان ثابت می‌ماند. زیرا حضورشان در سالن‌های کنسرت خالی است، در دانشکده‌های موسیقی خالی‌است و در شوراهای سیاست‌گذاری موسیقی خالی است و فقط گاه‌گاهی مصاحبه می‌کنند و از وضعیت بد موسیقی کشور انتقاد می‌کنند در حالی که هیچ‌گونه پژوهشی را در زمینه‌ی بهبود موسیقی کشور ارائه نمی‌دهند که حداقل هنرجویان جوان و فرهیختگان جوان شناخت علمی نسبت به مسئله موسیقی پیدا نمایند و آگاه شوند، بلکه آنان را دلسرد و مأیوس نیز می‌کنند و جایگاه موسیقی همچنان در سطح عامه‌پسند باقی می‌ماند.

از طرف دیگر نقادی موسیقی در مطبوعات و مـجلات موسیقی هم بیشتر حالت ژورنالیستی و سلیقه‌ای دارد. بیشتر نقدهای موسیقی هم توسط جوانان موسیقی‌شناس بدون مطالعه نوشته می‌شود و خود می‌دانند که با احساس و عاطفه و هیجان نمی‌توان نقد علمی و سازنده و فرهنگ‌ساز نوشت و ارائه داد، بلکه لازمه‌ی آن شناخت دقیق تفکر و فرهنگ موسیقی ایران و جهان است تا همانند یک محقق برجسته موضوعی را نقد و بررسی نمود، وگرنه همچنان مانند سایر نقادان هنری کشور دچار بیماری اِسنوبیسم خواهیم بود.

در گذشته زمانی که شاگرد گوشه‌ای را درک نمی‌کرد، استاد برایش شعری می‌خواند و معتقد بود که با شعر خواندن کار درست می‌شود و به‌طور مثال می‌توان به استاد صبا اشاره کرد. لطفاً توضیح بفرمایید.

البته استادان گذشته برای برخی از گوشه‌ها کلماتی مانند گل شکر بیار یار و یا حاجی کوچیک و غیره و یا برخی از بیت‌های مثنوی یا غزل یا رباعی و دوبیتی را هنگام اجرای گوشه‌ی مورد نظر می‌خواندند و یا زمزمه می‌کردند ولی به نظر نمی‌رسد برای درک موسیقی و گوشه‌ی مورد نظر بوده باشد. چرا که برخی از انگاره‌ها و نقش‌مایه‌های گوشه‌ها را که بسیار مشکل و پیچیده است فقط تکرار می‌کردند تا شاگرد بتواند از راه تقلید و شنیدن مکرر، بیاموزد و مثل امروز هم معمول نبوده است که آنها را ساده و تجزیه نمایند تا شاگرد بهتر درک نماید، زیرا تفکر آنها مسلماً تحلیلی نبوده است بلکه ترجیح می‌داده‌اند که شاگرد هر جزء را در کل بیاموزد. اما درباره‌ی شیوه‌ی نگارش و تدریس استاد ابوالحسن‌صبا می‌توان گفت از آنجا که صبا بسیاری از گوشه‌ها را از خوانندگان موسیقی ردیف روایت کرده‌اند در نتیجه برای بهتر ثبت شدن آنها اشعار آنها را هم در زیر نت‌های نوشته شده آورده‌اند تا گوشه‌های موردنظر بهتر حفظ و ثبت شوند. چون صبا هم متوجه بوده است که حالت‌های زیبای موسیقی ردیف را نمی‌توان به خوبی یادداشت کرد.

افسانه دف
اعظم السادات طایفه مرسل
نشر امین دژ

در میان کردها دف و موسیقی عرفانی جایگاهی رفیع دارد و همچون ریسمانی اهل ذکر و سماع را از دنیای درون به عالم ملکوت و به جمع ذاکران معبود می‌رساند و با نهایت سادگی این ساز نوایی بر گوش آنان می‌رساند که آوای دوستش می‌نامند.

افسانه‌ای میان کردها جاری است که قدمت دف را به زمان حضرت آدم می‌رساند. افسانه به این مضمون است که: زمانی که هابیل هدیه خویش یعنی بره‌ی زیبا را برای قربانی کردن آورد، قابیل کشاورز نیز کاه را به عنوان هدیه آورد و خداوند در آن آتش افروخت و قبول نکرد. قابیل برادر خویش را با سنگی کشت و از کلاغ آموخت که جسد را زیر خاک پنهان کند و آدم آن بره زیبا را پرورش داد و سپس قربانی نمود و پوست آن را به راهنمایی فرشته‌ای از ملکوت دباغی کرده و بر چوبی گرد کشید و با آن به مناجات خداوند پرداخت.

کتاب افسانه دف که به آموزش دف‌نوازی براساس مقام‌های محلی و خانقاهی می‌پردازد در هشت فصل ارائه شده است.

- درآمدی بر تاریخچه دف
- نگاهی گذرا بر چگونگی طبقه‌بندی سازها
- نقش دف در موسیقی عرفانی و سماع
- ساختار دف
- مبانی نظری ریتم
- ریتم در موسیقی قدیم ایران
- توضیح در شیوه نت‌نویسی و علائم استفاده شده
- تمرینات (دوره ابتدایی و متوسطه)

مؤلف ضمن اشاره به تاریخچه دف، به چگونگی طبقه‌بندی سازها و از جمله سازهای کوبه‌ای ایران از باستان تا امروز می‌پردازد. وی سپس به نقش دف در موسیقی عرفانی و سماع پرداخته و سازهایی را که امروزه در موسیقی خاص سماع مورد استفاده قرار می‌گیرد، بیشتر سازهایی چون نی، تنبور، تاس، دف، شمشال... می‌داند که در میان آنها دف و تنبور از جایگاه ویژه و حرمتی خاص برخوردارند.

در ساختار دف نیز شش بخش جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرند: کمانه و انواع آن، پوست، گل‌میخ، قلاب، حلقه یا زنجیر، و تسمه چرمی.

مبانی نظری ریتم و ریتم در موسیقی قدیم ایران دو گفتار بعدی کتاب را به خود اختصاص داده‌اند. نویسنده از آنجا که تاریخ مکتوب موسیقی و شواهد به جا مانده از آن چندان قدمتی ندارد، اطلاعات موجود درباره‌ی موسیقی قدیم را بسیار ناچیز می‌داند و چون هدف، معرفی ریتم در موسیقی ایران است، به موضوع ریتم از هنگام ظهور اسلام پرداخته است.

اما در مورد شیوه نت‌نویسی و علائم استفاده شده در کتاب و طرز اجرای آنها، ابتدا مؤلف به نحوه‌ی در دست گرفتن دف پرداخته و اولین تمرین را که دانستن آن در ابتدای شروع دف‌نوازی ضروری است، در این می‌داند که شست در قسمت شستی قلاب شده و دف بر روی تیغه دست چپ قرار گیرد و سعی شود تنها با کمک نیروی شست، تعادل دف بر تیغه‌ی دست چپ حفظ شود.

در سازهای کوبه‌ای به دلیل آنکه از جهت زیر و بمی صوت، تنها سه نت (بم، میانه و زیر) وجود دارد، نت‌نویسی آنها، هم بر روی حامل یک خطی و هم بر روی حامل سه خطی میسر است. در کتاب حاضر مؤلف از حامل سه‌خطی استفاده کرده است که خط پایین معرف صدای بم، خط وسط معرف صدای میانه و خط بالا معرف صدای زیر است. نواحی اصلی دف، نحوه اجرای حرکات، انواع حرکت حلقه، زیر و انواع زیر مباحث بعدی کتاب هستند.