● گفتگو با پرویز مشکاتیان

اولیّن سنتّ‌گذار اولیّن نوآور

□ فرمهر منجزی

■ کار با جوانها در سالهای خاصی که باعث باروری ذهنی آنهاست خیلی مؤثر و مفید است. وقتی این سالها ازدست برود جبران آن مشکل است.

□ چطور شد که شما به موسیقی روی آوردید؟ استادان اولیه‌تان چه کسانی بودند؟

■ من در اردیبهشت سال ۱۳۳۴ در شهر نیشابور متولد شدم. از ۶ سالگی موسیقی را شروع کردم، به خاطر این که موسیقی در خانواده‌ام موروثی بود. معلّم اولم پدرم بود که جدا از مدرسه و کلاس، فراگیری ادبیات را هم با او شروع کردم. تا دیپلم در نیشابور بودم. بعد آمدم تهران. پیش از دانشکدهٔ هنرهای زیبا، در هنرستان آزاد موسیقی مدتی به فراگیری تئوری موسیقی پرداختم. چون رشتهٔ ریاضی خوانده بودم در رشتهٔ مهندسی کشاورزی قبول شدم ولی چون رشتهٔ مورد علاقه‌ام نبود، آن سال به دانشگاه نرفتم. سال بعد در کنکور هنرهای زیبا شرکت کردم و در رشته دلخواهم قبول شدم. چند سال دانشکده بودم تا این که انقلاب شد و بعد هم مسالهٔ انقلاب فرهنگی پیش آمد و دانشگاهها تعطیل شدند و بعد از آن که دوباره شروع کردند و از هنرمندان و اساتید دعوت به همکاری کردند در واقع من هم به توصیهٔ آقای دکتر صفوت به دانشکده رفتم و مشغول به کار شدم.

□ پس استاد خاصی نداشتید؟

■ استادم همانطور که گفتم پدرم بود، و بعد هم در دانشکده هنرهای زیبا پیش استاد برومند و استاد دکتر صفوت کار کردم. از سال دوم دانشکده که به مرکز حفظ و اشاعه موسیقی رفتم ضمن تدریس در آنجا، با آقایان استاد دوامی، استاد فروتن و استاد هرمزی کار کردم. در دانشکده هم از محضر اساتید دکتر مسعودیه و دکتر برکشلی بهره می‌بردم.

□ آیا شما در نواختن سنتور به سبک خاصی رسیده‌اید.

■ نه شیوهٔ نواختنم را سبک خاصی نمی‌دانم. ولی می‌توانم بگویم گزینشی است از هر آنچه موجود بوده.

□ یعنی پیرو یك سبك خاص نیستید؟

■ نه. ولی به هر حال با گشت و گذار در سبکهای موجود در ایران این شیوه را برگزیدم که البته نمی‌توان به آن سبك گفت. باید بگویم متاثر از سبك استادان پیشکسوتی چون استاد پایور بوده‌ام. سبك ایشان را از روی کتاب و نوارهایشان فرا گرفتم. البته گرایشم در زمینه نوازندگی سنتور بیشتر به سوی دکتر صفوت بوده است.

□ در جایی خواندم که شما مطالعاتی در زمینه سبك شناسی دارید و در این زمینه کار کرده‌اید اگر ممکن است راجع به این مساله توضیح بدهید.

■ همیشه فکر می‌کردم برای رسیدن به سبك حتماً باید تکنیك را درنوردید. یعنی در هر زمینه و رکن هنری که آدم فعالیت می‌کند به مرحله‌ای برسد که دارای تکنیك متعادلی شود تا در واقع به این وسیله در کارش آزادی پیدا کند. شاید به این علت به سبك شناسی علاقه‌مند شدم. و یك مقدار از واحدهای دانشکده ادبیات مثلاً زیبایی شناسی و سبك شناسی هنر را با خانم سیمین دانشور گذراندم و از کتابهای علینقی وزیری و دیگران هم بهره بردم.

□ می‌گویند که سنتور ساز ناقصی است آیا این درست است؟

■ بله از نظر فیزیك ساز، سنتور ساز ناقصی است. البته اول باید ساز کامل را تعریف کنیم تا این موضوع روشنتر شود. ببینید! سازهایی هست که از نظر فیزیکی در یك زمان تمام اصوات و نتها را دارد و برای اجرای موسیقی یك سرزمین اگر مثلاً ایران را مثال بزنیم ـ خوب البته وارد بحثهای تئوریك نمی‌شویم ـ ربع پرده را می‌گوئیم اگرچه از نظر آزمایشگاهی ربع پرده وجود ندارد. در موسیقی ایرانی پرده فاصله‌ای بین دو نت است یعنی مثلاً دوتا «ر» می‌شود یك پرده این را اگر در موسیقی ایرانی به چهار قسمت تقسیم کنیم که این قسمتها تقریباً ربع پرده است. هنوز بررسی معین و مدون آزمایشگاهی انجام نشده که بتوانند این نشانه‌ها را مشخص کنند. شاید به خاطر این که موسیقی ما خیلی احساسی و ظریف است. با همین نشانه‌ها جلو می‌رویم که یك پرده موسیقی ایرانی دوتا «ر» و چهارتا نشانه یا قسمت درنظر می‌گیریم که اینها الزاماً مساوی نیستند.

این چهارتا نشانه را روی بعضی از سازها در یك لحظه داریم. (مثل تار، سه تار، کمانچه و بسته به توانایی نوازنده «نی» که بالب و به اصطلاح با گام گردی و مُدگردی می‌تواند این پرده‌ها را درست کند و البته ـ اساتیدی که درکار خود متبحر هستند مثل استاد کسائی که بایك نی چند دستگاه رامی‌توانند بنوازند). این است که در یك ساز مثل سنتور در یك لحظه شما تمام این فواصل را ندارید و باید اینها را با جابه‌جا کردن خرکها درست کنید. یا گوشی‌ها را کوك کنید. البته می‌شود سنتور را با همین خرکها طوری کوك کرد که تمام دستگاهها را بتوان با آن زد. ولی نمی‌توان به راحتی در روی آن حرکت کرد و تا حدودی دست و پا گیر می‌شود. نوعی کوك سنتور هست که در اصطلاح به آن «شیرخرك» می‌گویند شما مثلاً یك یا دو یا سه خرك را به همان فواصلی که می‌گویم کوك می‌کنید. یعنی در واقع فواصل بین یك پرده، شما بیائید مثلا سه تا خرك که برای سه پرده ساخته شده اینها را در فاصله یك پرده تنظیم کنید با این ترفندها می‌شود چند تا دستگاه زد ولی این که میدان عمل وسیعی داشته باشد و در واقع بشود پرواز گسترده‌ای با آن کرد امکانپذیر نیست.

□ خوب کوك سازهای دیگر را هم باید برای دستگاههای مختلف تغییر داد؟

■ نه به این شکل. مثلاً در تار و سه تار نت واخوان را معمولاً عوض می‌کنند، یعنی نتی که در واقع نت شاهد است و شاهد را بیشتر به گوش می‌رساند و تداعی می‌کند و این هم یعنی نت فینال و ستون گوشهٔ دستگاه انتخابی را مرتب به گوش می‌رساند و استوار ورساننده‌تر می‌کند. ولی می‌شود با یك کوك ساده همه را زد. میدان حرکت از نظر فواصل متفاوت در سازهای

■ شیوهٔ نواختنم را سبک خاصی نمی‌دانم. ولی گزینشی است از هر آنچه موجود بوده است

■ برای رسیدن به سبک حتماً باید تکنیک را درنوردید.

■ تا حالا جریان بالنده‌ای که بخواهد روی فیزیک سازها خیلی خوب و با وسواس کار کند نبوده. یا احتمالاً اگر آدمهایی با وسواس و با حسن نیت و علاقه‌مند به این کار بودند بودجه و امکانات نداشته‌اند...

دیگر بیشتر از سنتور است، البته در سنتور هم خرکهایی راکه قبلاً کمتر استفاده می شد الان برای حجم بیشتر و طنین بیشتر صدا نت واخوان کوك می کنند. ولی خوب عیب وی جمله بگفتی هنرش نیزبگوی: سنتور خیلی ساز خوش صدایی است به شرطی که خوب کوك بشود، خوب زده شود. مراحل اولیه یك مقدار ساده تر به نظر می‌رسد ولی مراحل آخری و نهایی نه. چون هیچ سازی مراحل آخری‌اش معلوم نیست ولی به نسبت سازهایی که به هر حال به جنبه تعالی می‌رسند خیلی ساز باشکوهی است. درواقع سنتور هم ساز کوبه‌ای است هم ساز مضرابی. ساز پایه‌ای است یعنی آن کارهایی که با سنتور می‌شود کرد با کمتر سازی می شود انجام داد.

□ **یعنی وسعت عمل بیشتری دارد.**

■ بله، میدان حرکت بیشتری دارد و فیزیك ساز از آن یك ساز سرکش ساخته که مهارکردنش به دشواری انجام می‌شود. ولی بهر حال اگریك نوازنده متعالی سه تار با یك سنتور نواز بنشیند و بخواهند یك کار انجام دهند آن کارها را با سه تار راحت تر می توان انجام داد تا با سنتور. به چند دلیل، اولاً سیم و پرده های سه تار را می‌توان لمس کرد، این گوشت و پوست امکان ارتعاش، نوسان و خیلی حرکات دیگر را بر روی سیم می‌دهد.

□ **روی طنین صدا هم موثر است.**

■ بله. ولی در سنتور اینها نیست. شما با دو تا چوب با سیمها مرتبط هستید. صدا سازی و تمام این کارها را که در نواختن سه تار گوشت و پوست انجام می‌دهد شما باید با دو تا چوب ایجاد کنید و مهمتر از همه اینکه از شما جداست، در دست و بغلتان نیست. بنابراین ایجاد ارتباط و احساس یك مقدار مشکل تر است. بهرحال تمام سازهای ایرانی هر کدامش محاسنی دارد و به نسبتهایی هم یك کاستی هایی دارد، چیزی که مسلم است تا حالا جریان بالنده‌ای که بخواهد روی فیزیك سازها خیلی خوب و با وسواس کار کند نبوده یا احتمالاً اگر آدمهایی با وسواس و با حسن نیت و علاقه‌مند به این کار بودند بودجه و امکانات کافی برای این بررسی را نداشته اند. حداقل می توان ساز را طوری ساخت که با اندك تغییری در آب و هوا تغییر نکند و می شود با یك ذره کار و دقت بیشتر بدون اینکه به کیفیت صدا لطمه‌ای بخورد فیزیك سازها را توانمند تر کرد.

□ **شما خودتان در این زمینه کاری انجام داده‌اید؟**

■ در زمینه ساختار ساز، نه.

□ **به هرحال فکر کنم نوازنده ها باید در این راه پیشقدم شوند.**

■ بله، البته حرف شما درست است. چون بهترین سازندگان سازهای ما خودشان نوازنده بوده اند الان بهترین سنتور ساز ما استاد مهدی ناظمی هستند. با این که سن و سالی از ایشان گذشته ولی با این حال هنوز دارند کار می‌کنند و شاگرد حبیب سماعی بوده اند ایشان خودشان سنتور می‌زدند و روزی فکر کردند که خوب، می شود از این سازی که می زنند بهتر هم ساخت. در ضمن، کار برروی هریك از شاخه‌های هنری اگر بخواهیم به مرحله استکمال برسد یك عمر می‌خواهد. اگر همینطور به صورت یك کار سرهم بندی شده بخواهیم البته می شود کاری کرد.

□ **می گویند موسیقی ایرانی یك مقداری تکراری و در ضمن غم‌انگیز است. جوانها هم معمولاً این موسیقی را کمتر می‌پسندند. شما فکر می کنید این حرف درست باشد؟ و اگر این طور است، علت یا علل این امر چیست؟**

■ ببینید مسایل متفاوتی در این جریان هست که باید خیلی دقیق بررسی شود تا به جایی برسیم. قبلاً (حدود ۲ سال پیش) در مصاحبه‌ای گفتم: «۱۲ سال از انقلاب می گذرد. بچه‌های هجده ساله ما که در سنین جوانی هستند و در واقع اوج کنجکاوی و یادگیری و فعالیت اجتماعی و فرهنگی‌شان است آن موقع شش سال داشتند و خیلی کم اتفاق افتاده که در خانواده‌ای جلوه‌ها و نشانه‌های خوب و متعالی این موسیقی شناخته شده باشد. اصولاً نه آن موقع زمینه اجتماعی بوده و نه الان هست، مگر به ندرت در خانواده‌ای موسیقی خوب گذاشته می‌شده که بچه ها یك مقدار با موسیقی آشنائی پیدا کنند بعداز آن شما ببینید که در این امر چند سال فاصله افتاده. زمانی وضع طوری بود که موزیسین‌های ما نمی‌توانستند سازشان را از جایی به جای دیگر ببرند. یا می‌توان گفت ما اول ساز را شکستیم و بعد به آن احترام گذاشتیم. خوب اینکارها باعث افت موسیقی ما شد. اگر هم در بعضی خانواده‌ها نشانه‌هایی از موسیقی کلاسیك ایران در بچه‌ها نشأت گذاشته بود، بعداز سالها دوری از آن، مسلماً نشانه‌ها و احساس تعلق در بچه هجده سالهٔ کنونی که آن موقع شش سالش بوده کم رنگ شده است.

درواقع بعداز آن افراط و تفریط‌ها و شرایط موسیقی کاباره‌ای و مبتذلی که پیش از انقلاب بود و مقداری جوانهای ما به آن سمت کشیده شده بودند خوب ما آن موسیقی را برداشتیم ولی نتوانستیم موسیقی دیگری جایگزینش کنیم. و این سبب شد جوانهای ما مجال درك هرآنچه را که می‌بایست، نداشته باشند. من همیشه فکر می کنم که سنتها تغییر پذیر هستند این ما هستیم که عمرمان آنقدر کوتاه و گذراست که نمی‌توانیم تغییر آنرا ببینیم، به نسبت عمر تاریخ. ما تغییر سنتها را حس نمی کنیم ولی این نیست که اگر ما می گوئیم «فرهنگ ما، سنن ما، آداب ما، حتماً همیشه همینطور بوده و تغییر ناپذیر است. تحول باعث تغییر یا بالعکس می‌شود و در گذار زمان به سنت بدل می‌شود. به همین دلیل می توان گفت اولین سنت گذار، اولین نوآور نیز بوده است. فکر می کنم در یك صورت می‌شود جلو این تغییرات را گرفت آن هم در صورتی که بتوان زمان را متوقف کرد که این هم امکان پذیرنیست. اعتلای فرهنگی و به هرحال حرکت ارکان هنری که بخش مهمی از یك جامعه هستند حتماً گویای مسائل جامعه است و در حال حاضر روی به سوی آینده دارند. و شاید به همین دلیل است که در معرض آسیب‌پذیری بیشتر هستند. ببینید زبانی که امروزه به آن صحبت می کنیم این هم در پروسه زمان در تغییر است به نسبت پنج یا شش نسل پیش. الان، به تحقیق، زبان محاوره‌ای ما از زبان ادبی دور شده و باز هم دور می‌شود. در ادبیات و نوشتار و مناطقی که هنوز بکر مانده می‌توان نمونه‌هائی پیدا کرد. مثلاً فرض کنید تاجیکستان یا افغانستان که بروید می‌بینید که هنوز زندگی ایلیاتی و قبیله‌ای به مراتب بیشتر موجود است خاصه در افغانستان؛ به قول دکتر شفیعی کدکنی می گوید در افغانستان داشتیم راه می‌رفتیم دوتا دختر آمدند ورد شدند و یکی از آنها دست دراز کرد که پول از ما بگیرد آن یکی گفت: «دریوزگی؟ آنهم از غریبه؟» خوب ببینید این زبان محاوره‌ای آنها بوده ولی به زبان ادبی ما خیلی نزدیکتر است. الان دیگر در تهران کدام گدا می گوید دریوزگی؟ و به این دلیل است که گفتم حتی زبان نیز در تغییر است... و در هرحال عواملی که باعث عدم ارتباط عینی و عمیق بین جوانها در موسیقی ما می‌شود این است که کار با جوانها در سالهای خاصی که باعث باروری ذهنی آنهاست خیلی موثر و مفید است. وقتی این سالها از دست برود جبران آن مشکل است. مثلاً الان ما خودمان را در نظر بگیریم خود من قبلاً اگر یك شعر را با یکبار خواندن حفظ می‌شدم الان ضریب چندین بار پیدا کرده، تا ده بار و بیست بار. به هرحال سن که بالا می‌رود قوه ذهن کم می‌شود، و عادات خاصی پیش رو می‌آید. این است که یکی از علل خیلی مهم جدائی جوانهای ما از موسیقی به نظر من نبودن ارتباط منطقی است. یعنی موسیقی ایرانی را که برداشتیم هیچ چیزی جایگزین آن نکردیم. بجز سرودهایی که در واقع بعضی ها گویای زمان خاص و لازمه شرایط خاص اجتماعی آن زمان بود. بعضی ها تهییج کننده بود. لازم بود. ولی بعضی ها هم زاید بودند. یعنی نه شعر عمیقی داشتند نه ریتم، و نه موسیقی مطلوب.

□ **یعنی در واقع هیچکدامشان ماندگار نبودند. همه برای دورهٔ خاصی از زمان بودند.**

■ موسیقی هر ملتی اتفاقی بوجود نیامده و در بسیاری مسایل ریشه دارد.

■ موسیقیدانهای ما باید

این مساله را دریابند که جوان هیجده ساله عین یك موزیسین شصت ساله فکر نمی کند و نباید هم فکر کند.

■ بله. در همان ادوار خاص هم بعضی از هنرمندان کاراً بودند ولی بعضی ها هم نه و آدم متخصصی هم نبود که بگوید کدام مطلوبتر و مرغوبتر است و کدام کمتر. به هرحال مجموعهٔ عوامل باید درست باشد تا تاثیرش هم مثبت شود.

□ **این یك عامل بود..**

■ عوامل دیگر که پیش‌تر درنوشتار و گفتار گفتم شرایط اجتماعی تاریخی حاکم بر سرزمین ما بوده که بافت خیلی پیچیده ای دارد. مردم ما به هر طریق با غم و اندوه و حزن الفت بیشتری دارند تا شادی و حرکت این مقوله را باید دقیقاً تحلیل و بررسی کرد. حتی در بعضی موارد گفته می شود برای جوان ۱۲ ساله باید موسیقی متنوع ساخت و این طبیعی است. من اصلاً متوقع نیستم که وقتی ساز می‌زنم بچه پنج ساله‌ای ساعتها بنشیند و گوش کند یعنی همینجور «آواز» بزنم بدون تحرك و جنب و جوش. این وظیفه موزیسین‌هاست که اینها را بررسی کنند و حتی در گفته‌ها و نوشته‌ها به آن بپردازند. برخی دیگر مربوط می‌شود به همین بچه‌هایی که بعداز زمان فترت موسیقی دوباره می‌خواهند رجعتی به سوی موسیقی داشته باشند. بعداز این جوان ۱۸ ساله‌ای که وضعش مطرح کردیم، الان دوباره خودش می‌خواهد کار را دنبال کند خوب این الان اگر دوباره بخواهد به موسیقی ایرانی برگردد، می‌آید در یك سالن کنسرت می نشیند. موسیقی ایرانی آنجاست که باید با حرکت و گستره ریتمیك و اندیشمندی که دارد این جوان را جذب کند، یعنی آنقدر فضای مطلوبی در ذهن او ایجاد کند که به سوی موسیقی گرایش پیدا کند. یعنی آن تموجات احساسی و روحی را که باید پیدا کند. اگر او به سالن کنسرت بیاید و ما دوساعت برایش آواز بخوانیم و ساز توام با آن را بنوازیم، می‌رود و دیگر هم بر نمی‌گردد! یعنی همین الان هم که به این موسیقی روی می‌آورد، اگر موسیقی ما ایستا و بی تحرك باشد او هم به طرف امثال مایکل جکسون و موسیقی‌های غربی می‌رود. البته موسیقی جاز هم یك موسیقی ریشه‌ای است ولی نه جازی که مثلاً ستار و از این قبیل خواننده‌ها می‌خواندند. این یك موسیقی بی‌هویت و بی‌شکل است ما باید کاری کنیم که اگر جوان ۱۸ ساله ای که می‌خواهد موسیقی پرتحرك گوش کند برود موسیقی اصیل و ریشه‌دار و متراوش و زاییدهٔ فرهنگ ملل را گوش کند، نه زاییدهٔ بی فرهنگی ملل را. این راه درستی نیست، بلکه باید کاری کنیم که جوانان ما قوهٔ تشخیص واقعی پیدا کنند. همانطور که ارگان ورزشی از مراحلی به بعد وجوه مشترك دارند، مثلاً نفس گرفتن و دویدن و آرامش به موقع، فاکتورهایی است که یك تنیس باز خوب را از تنیس باز معمولی متمایز می کند. همینطور هم برای یك اسب سوار خوب نترس بودن، آرامش، و... به هرحال یك چیزهایی در تمام اینها مشترك است. یعنی اگر ورزشکاری در یکی از این مراحل به برتری برسد در آن صورت مراحل بعدی را هم راحتتر پشت سر می گذارد. در زیبایی هم همینطور است. در هنر هم همینطور. اگر بچه‌های ما یکی ازمراحل هنری را تا مرحله نزدیك به زیبایی برسانند یا آن که به مراحل شناخت برسند، شناخت آنهای دیگر خیلی ساده تر می شود. و این است که اگر موسیقی خودشان را خوب بشناسند یا موسیقی خوب خودشان را، موسیقی کلاسیك ایرانی را ـ نه موسیقی هرزهٔ بی ارزش را ـ خوب بشناسند، در واقع گزینش و شنیدن موسیقی‌های خوب ملل دیگر که به هرحال یك واقعیت است و نشأتی در تاریخ و زیبائی دارد، خیلی سریع‌تر انجام خواهد گرفت. به هرحال موسیقی هرملتی هم مثل زبان آن، «اتفاقی» به وجود نیامده و ریشه در بسیاری از مسایل دارد. حتی موسیقی پیش از زبان به وجود آمده. یعنی قدمتی بیش اززبان دارد، آن موقع که هنوز کلام نبود، که مفهوم و معنی داشته باشد با صوت احساس را بیان می کردند. به هرحال، عوامل زیاد است. اگر بخواهیم جمع بندی کنیم، می توانیم بگوئیم: یکی اوضاع و احوال نسل حاضر است که چند سال پیش از انقلاب و چند سال بعداز انقلاب به حال تعلیق بودند.

بعد در زمان رجعت جوانهای ما به این موسیقی، دو مرحله را می شود برشمرد: یکی مرحلهٔ بازنگری موزیسین‌های ما به خودشان، و دوم مرحلهٔ رجعت بچه‌هایی که از موسیقی فاصله گرفته اند و این مرحله حساس است. یعنی موزیسین های ما باید بعداز فترت چندساله آنقدر توشه و توان و نیرو و تحرك می‌داشتند که یك جوان جدا افتاده از اصل خویش را به اصلش برگردانند. و این در هر دو مورد استهلاك داشته و باز یك وقتهایی هست که با شناخت بیشتر می شود مثلاً توان کمتر را جبران کرد و شناخت بیشتر این است که الان اگر من جوانی رابه سالن کنسرت می کشانم نشنیدم دو ساعت مثلا ردیف موسیقی را برایش بزنم که سرخورده شود و فرار کند و بگوید که اگر موسیقی ایرانی این است من نمی خواهم. اصلاً من آن ردیف عالی را باید در دانشگاه بزنم، یا برای کلاس درس یا به هرحال در جایی که صحبت از ردیف است. حتی، در نواری که به عنوان تك نوازی موسیقی به مردم می دهم. چون آن دانش و علم من است و اگر بخواهم سخت گیری کنم و آنهارا به خوردمردم بدهم فرار می کنند چون باید در ان مبنا حرکت و پرش کرد نه این که همان مبنا را دوباره تکرار کرد. این است که آهنگسازها و موزیسینهای ما باید یك مقدار با جامعه شناسی و روانشناسی بچه‌ها و جوانها اشنا باشند. آهنگهایی بسازند که آنها را جذب کنند، نه این که آگاهانه بیایند کاری کنند که او جذب و جلب نشود و این را دریابند که جوانی که الان ۱۸ سالش است حتماً عین یك موزیسین ۶۰ ساله فکر نمی کند و نباید هم فکر کند. این حق را به او بدهند و بعداز این می‌پذیرند که جوشش و تپش آن حتماً خیلی بیشتر است. پس باید موسیقی بی ساختی که ایستا نباشد تحرك نیز لازم است البته منظورم تحرك به هر شکلی نیست. ولی بهرحال یك چیزی از آن داشته باشد و ذهن را به حرکت در بیاورد و بچه‌های ما را از طرفداری و علاقه به موسیقی غربی درآورد. فکر می کنم جامعهٔ ما چوب آن سنتهای غلطی را می خورد که مثلاً بچه نباید جلو باباش حرف بزند یا نباید زیاد سوال کند و امثال اینها، به هرحال از قدیم گفته‌اند که:

پری رو تاب مستوری ندارد

در اربندی سر از روزن برآرد

منظورم این است که نمی‌توان به جوان زور گفت و علایق متناسب با سن و سالش را ندیده گرفت وگرنه نتیجه این می‌شود که این سرخوردگی را به شکل دیگری در جای دیگری با هزار کثافت‌کاری نشان می‌دهد. به هرحال این موارد عدیده‌ای است که الان به ذهن من می‌رسد و نمی‌دانم که تا کی این وضع ادامه خواهد داشت. چسته، گریخته گهگاه گفته شده که موسیقی ما اصلاً چرا باید شادباشد. موسیقی ما موسیقی اندیشه است.

□ **اتفاقاً من می‌خواستم از شما سوال کنم چرا باید موسیقی ما غمگین باشد؟ چرا بعضی از ما همیشه می گوییم که چون ما تاریخی به این صورت داشتیم و همیشه با غم و اندوه عجین بودیم بهرحال هنوز هم باید غمها را ادامه داد؟**

■ کاملا درست است. اگر گفته شده موسیقی باید جهنده و شاد باشد این شادی برای تکمیل عیش و نوش مشتی بی‌درد نیست. این شادی برای جامعه‌ای که غم آن را بیمار کرده لازم است.

□ **برای سلامت جامعه؟**

■ بله. بارها گفته‌ام که موسیقی ما پتانسیل شادی و حرکت را دارد، باید به آن پرداخت. گفتم که اگر موسیقی ما به غم بیشتر پرداخته به خاطر این بوده که آهنگسازهای ما غمگین بوده اند، یعنی آن کسی که به این موسیقی پرداخته خودش غمگین بوده نه اینکه اصل خود موسیقی غمگین باشد.

□ **مثلاً بعضی از مردم فکر می کنند که موسیقی شاد موسیقی خوبی نیست و فقط موسیقی مجلس عیش و عشرت است.**

■ نه. اشتباه می کنند. یعنی اگر موسیقی، شما را به وجد آورد، به لبخند وادارد و یك ذرّه شما را از دنیای جاری و مسایل پیرامون دور کند، الزاماً نمی توان به آن موسیقی مبتذل گفت. ما باز هم معتقدیم که باید موسیقی ما به جنبه‌های شادی و تفننی بپردازد، مخصوصاً به خاطر نگهداشت جوانها که به هرحال قلب تپندهٔ جامعه هستند و آیندهٔ ما دست آنهاست. باید جوانها را از انزوا بیرون آورد و البته نه به هر شکل، بلکه به شکل اندیشمندانه و صحیح. موسیقی زمانی موسیقی اندیشه است که این اندیشه در راستای به کارگیری نیروهای قوی و توانای این

■ در موسیقی ایرانی خیلی از موسیقیهای بی‌کلام ساخته شده از بسیاری کارهای باکلام توانمندتر و پربارتر است.

■ هنرمندانی در این مملکت هستند که ممالك دیگر آنها را روی چشمشان نگه می‌دارند ولی دراینجا قدر آنها را نمی‌دانند.

مملکت برای بهتر زیستن این مردم به کار گرفته شود، یعنی اندیشه‌ای که مجرد باشد. اگر در جامعه همه در غم و انزوا دست و پا بزنند، آن اندیشه حتماً الکن است. اندیشه بخشی از تشخیص درد است ولی بخش عمدهٔ آن درمان است. به هر حال باید به جایی برسیم که این کار را انجام دهیم. اگر ما گفتیم موسیقی باید شاد باشد، این برای عیش و عشرت یك مشت آدم بی‌غم و بی‌درد نیست. بلکه برای پاك کردن زنگار غمی است که در طول تاریخ، دل مردم این سرزمین را گرفته. بعضی وقتها می‌گوییم که درد ادم را می‌سازد این حرف درست است ولی اگر همه چیز درد شود دیگر آن درد خودش معضل و مساله‌ای است. یعنی در واقع به یك تعبیر، آن وقت غم هم آن معنای عرفانی و واقعی‌اش را از دست خواهد داد.

□ شما در زمینه آهنگسازی هم کارهای زیادی انجام دادید. آیا خودتان سعی کرده‌اید در آهنگهایتان این غم را بزدایید؟

■ بله. من در اکثر کارهایم سعی کردم از ریتمهایی استفاده کنم که یك مقدار غم را بزداید. ولی این بیشتر به روحیه من مربوط می‌شود که روحیه محزونی نیست یعنی همانقدر که غم مرا از پای درمی‌آورد، بالعکس شادی و حرکت به من نیرو و زندگی می‌دهد و من همیشه سعی کردم برای ایران، سرزمین خودمان، مردم و جوانهایمان موسیقی به اصطلاح تفننی بسازم. ولی آگاهانه ریتم را انتخاب نکردم یعنی اکثر آنها همان حالی بوده که خودم در آن لحظه خاص داشته‌ام. ولی خوب، به هر حال می‌شود بیشتر از این هم در آینده کار کرد، کما این که در کارهای اخیر من اگر دقت کرده باشید سعی شده آواز کمتر باشد، نه اینکه آواز اشکال و ایرادی داشته باشد، آواز بخشی از موسیقی ماست ولی همهٔ آن نیست. همانطور که ما می‌آییم در اجتماع تحلیل می‌کنیم که جوان هیجده ساله یا بیست ساله چه گونه است، همینطور هم می‌توانیم بگوییم که آن موقع ما عزیزان ۵۰ ساله‌ای داشتیم که الان ۶۴ سالشان شده. آنها هم به آن موسیقی خو گرفته‌اند و ممکن است اگر موسیقی یك ذره جوش و خروش بیشتری داشته باشد آنها را آزار دهد، برای آنها باید موسیقی‌یی ساخت که مناسب ذوق و سلیقه‌شان باشد و برای جوانها و کودکان هم موسیقی خاص خودشان را.

□ یعنی باید موسیقی متنوع باشد و خاص سنین مختلف؟

■ بله. مثلاً ما باید برای بچه‌ها موسیقی خاصی بسازیم، نباید آنها را دست کم بگیریم. در سنین پایین موسیقی بهتر می‌تواند در ذهن اینها نقش ببندد. باید موسیقی خوب و پاك و پاکیزه‌ای با توجه به جامعه شناسی کودك برایشان ساخت، که متناسب با سن و روحیه آنها باشد. نه تنها موسیقی که سرگرمیهای دیگر مانند ورزش. خوب اگر بزرگترها از تاب و توان بیفتند و دیگر امیدی برای حرکت و رسیدن به قله‌ای و فرازی به آن صورت نداشته باشند، ولی جوانهای ما که نباید آزرده و دست کم گرفته شوند و یا احتمالاً کم جرأت بار بیایند. من فکر می‌کنم یك جامعه جسور موفق‌تر از یك جامعه منزوی و کم جرأت و بی‌دست و پاست. نیکی خیلی خوب است ولی بدون مهارت فلجی بیش نیست.

□ شما در جایی گفتید که آواز خیلی لازم نیست و زیاد نباید در موسیقی به کار گرفته شود ولی ما می‌بینیم که بعضی جاها ساز تنها کم می‌آورد. یعنی نمی‌تواند حرفش را بگوید و احتیاج به آواز دارد. در این مورد چه نظری دارید؟

■ بله درست است. ابتدا باید موسیقی آوازی و سازی را بررسی کنیم، من خودم به شعر خیلی علاقه‌مندم. خیلی سعی کردم در ارتباط با تداخل این دو، چیزی از شعر کاسته نشود. موسیقی در قوالب آن بکار گرفته نشود و هیچگاه فکر نکرده‌ام که موسیقی در خدمت کلام است. من فکر می‌کنم آن موسیقی که به کلام چیزی می‌افزاید باید به آن افزود. نه اینکه موسیقی کلام را زدود. یعنی اگر من بیایم شیدایی را کار کنم فکر نمی‌کنم که ریتم و موسیقی را باید همینجوری که شعر گفته بگوییم. دلیلم این است که شاید متألم‌ترین و غم انگیزترین غزلها و ابیات ما در ریتم $\frac{6}{8}$ است. مثلاً

دیده دریا کنم و صبر به صحرا فکنم
و اندر این کار دل خویش به دریا فکنم
از دل تنگ گنه کار برآرم آهی
کآتش اندر گنه آدم و حوا فکنم

اگر من به عنوان یك آهنگساز بخواهم بیایم موسیقی خودِ شعر را بگیرم و فقط این را به پرده بکشم باید بگویم:

دیده دریا کنم و صبر به صحرا فکنم
واندر این کار، دل خویش به دریا فکنم

یعنی یك چیزی شبیه بشکن و بالا بنداز می‌شود و خوب در صورتیکه روح شعر چیز دیگری است. شعر حرف دیگری دارد. در واقع من باید آن موسیقی را به این شعر بیفزایم که در روح آن است. که در آن صورت می‌شود تصنیف. منظور من این است که یك رکن، موسیقی است و رکن دیگر، شعر. این دو، در واقع به هم پیوسته‌اند و از تلفیق این دو پدیده دیگری آفریده شده. شما دقیق بشوید ببینید که مثلاً

صبح وصل از افق مهر برآید روزی
وین شب تیره هجران بسر آید روزی

ببینید که باز این شعر هم در ریتم $\frac{6}{8}$ است که اگر بخواهیم موسیقی این شعر را بیرون بکشیم، باز همان بشکن و بالا بنداز می‌شود. این است که شدیداً مخالف این هستم که موسیقی در خدمت کلام باشد. دلیل دیگر هم این است که شما بارها شده که از یك کلام یا موسیقی لذت برده اید بدون اینکه معنای آن را بدانید. یعنی مثلاً شما موسیقی کردی گوش می‌کنید اما کردی هم نمی‌دانید ولی لذت می‌برید و بارها هم آن را گوش می‌کنید. در واقع این کلام نیست که شما را تحت تاثیر قرار می‌دهد بلکه کل آن مجموعه است که شما را تحت تاثیر قرار می‌دهد و شما می‌گویید موسیقی کردی یا موسیقی جزایربالی یا موسیقی هندی، یا لری یا آذری. بنابر این موسیقی در خدمت کلام نیست. اگر کلام در خدمت موسیقی نباشد، موسیقی که توانمند و والا نباشد نبودش بهتر است.

مثلاً گاهی اوقات موسیقی نادرست برای شعر انتخاب می‌شود طوری که اگر سراینده آن، حافظ یا مولانا زنده بودند برداشت دیگری از آن می‌کردند یعنی شما می‌آئید انتزاعی‌ترین رکن هنری را به شعر که کلام صریح است می‌افزایید. خوب، با این کار باید شعر تفاوت زیادی با «دکلمه» داشته باشد. پس در اینجا باید گفت نقش موسیقی به عنوان یك هنر چه می‌شود؟ اگر تغییری در بیان شعر ایجاد نشود شما می‌توانید بگویید موسیقی ضعیفی بر این شعر نهاده شده یا همان موسیقی است که بر خود شعر حاکم بوده و شما چیزی به آن نیفزوده اید. به این دلایل، هیچوقت معتقد نبودم که موسیقی باید در خدمت کلام باشد و به همین ترتیب همه چیز هم در خدمت خواننده. به هرحال قضاوتش با مردم است و در آینده هم همین شکل ادامه خواهد داشت.

□ ولی تا حالا معمول این بوده که کلام تأثیر بیشتری روی مردم داشته، مثلاً شعرها بیشتر توی ذهن جا می‌افتاده و یا سر زبانها می‌افتد...

■ بله البته. علتش هم این است که کلام، صریح است یعنی که مردم ما هم ساده اندیش هستند و هم اینکه ساده پسند و آن چیزی را پذیرا هستند که راحت به آنها داده شود. شعر اینجوری است، ولی شما نمی‌توانید بگویید مثلاً «سمفونی هفت بتهوون» چون کلام ندارد پس «تلفن می‌زنم جواب نمیدی، یکی را مثل من عذاب نمیدی» فلان خوانندهٔ کاباره بهتر است و یا بهتر است به سمفونی بتهوون هم کلام بدهیم.

□ نه. منظور من موسیقی ایرانی است.

■ در موسیقی ایرانی هم شما نشانه‌هایی دارید که خیلی از موسیقی‌های بی‌کلام از بسیاری کارهای با کلام توانمندتر و پربارتر است. یك علت دیگر هم که مردم با کلام بیشتر مأنوس می‌شوند این است که کلام آدم را در یك لحظه خاص زندگی محدود می‌کند یعنی اینکه اگر شما یك نوار را می‌گذارید و مثلاً می‌گوید:

سر آن ندارد امشب که برآید آفتابی
چه خیالها گذر کرد و گذر نکرد خوابی

در آن لحظه شما به این کلام فکر می‌کنید و همین شعر، کلام شما می‌شود، اما اگر موسیقی بدون کلام باشد، شما فقط به این شعر محدود نمی‌شوید. البته به شرط این که گوش نیوشیدن داشته باشید. یعنی این که مثلاً فرض کنید در یك زمانی تابلو گلهای آفتابگردان «ون گوگ» را مردم نمی‌فهمیدند. اشکال از او نبود، بلکه اشکال از مردم بود. به قول مولانا:

■ بهترین سازندگان سازهای ما خودشان نوازنده بوده‌اند.

■ فکر می‌کنم که سنتها تغییرپذیرهستند ولی عمر ما آنقدر کوتاه و گذراست که نمی‌توانیم تغییر آن را ببینیم.

■ تحول باعث تغییر می‌شود و در گذر زمان به سنت بدل می‌شود. به همین دلیل می‌توان گفت، اولین سنت‌گذار، اولین نوآور نیز بوده است.

تعصب هزار حجاب از روی دل به روی دیده می‌کشد، به هر حال اینجاست که پیدا کردن گوش و چشم مسلح بدون شناخت میسّر نمی‌شود. این است که موقعی که شناخت مکفی باشد مردم از میان موسیقی بی‌کلام و با کلام، خوبهایش را جدا می‌کنند و با آن زندگی می‌کنند. حالا تفاوت موسیقی با کلام و بی‌کلام این است که موسیقی بی‌کلام را در هر وضعیتی می‌توان گوش داد و در واقع نشأت ذهنی خود را برآن تحمیل کرد یا آن را با ذهنیت خود منطبق کرد، ولی موسیقی با کلام در واقع محدود به تراوش آن لحظهٔ شاعر می‌گردد.

□ شما الان مسالهٔ شناخت موسیقی را گفتید. فکر می‌کنید این شناخت چگونه می‌تواند برای مردم به وجود آید؟ یعنی چه کسی می‌تواند به شناخت بهتر موسیقی مورد قبول و با ارزش کمك کند؟

■ راههای متفاوتی برای این کار وجود دارد. در واقع می‌شود از مهدکودك و دبستان و دبیرستان این شناخت را برای بچه‌ها پی افکند. به نظر من باید در مهد کودکها و دبستانها درس موسیقی باشد. در سنین بالاتر هم همینطور.

□ چگونه می‌شود در مدارس درس موسیقی گذاشت؟ الان موسیقی در سطح دبیرستان فقط محدود به هنرستان موسیقی است.

■ خوب اگر بخواهیم یك راه و روش درست و حسابی برای این جامعه برگزینیم تشکیل سمیناری از تمام موزیسین‌های منتخب و کسانی که تحصیل آکادمیك در این زمینه داشته‌اند، لازم است. ارگانهای ذیصلاح و بی‌غرض باید برای این کار برنامه‌ای بریزند. با استفاده از نوارهای آهنگسازهای گذشته که مقبول بوده‌اند و کسانی که همیشه در کنار مردم بوده‌اند و برایشان کار کرده‌اند می‌توان تا حدی از موسیقی شناخت پیدا کرد.

□ خوب نوار هم معمولاً عام نیست، یعنی استفادهٔ عامه ندارد که همه بتوانند از آن استفاده کنند.

■ تلویزیون که عام است. به هر حال همه چیز باید حل شود. موزیسین‌های ما که جدا از این جامعه نیستند. آیا ما می‌توانیم برای همیشه موسیقی داشته باشیم ولی ساز و نوازنده و یا حتی خواننده را نشان ندهیم؟ به هرحال تمام اینها موثر است. چون مردم هیچ تفریحی ندارند اگر هم نخواهند تلویزیون را نگاه کنند تلویزیونشان از اول تا آخر برنامه‌ها روشن است و دو تا کانال هم که بیشتر نداریم. بنابر این اگر برنامه‌ای پخش شود مطمئناً همه آن را می‌بینند، چون مرتب کانالها در حال تغییر است یعنی هر دو را با هم نگاه می‌کنند. این است که ازاین طریق می‌شود آموزش داد. موسیقی خوب باید از تلویزیون پخش شود. باید موسیقی سرزمینمان را به مردم بشناسانیم. هنرمندانی در این مملکت هستند که ممالك دیگر آنها را روی چشمشان نگه می‌دارند ولی در این جا قدر آنها را نمی‌دانند. با همهٔ این تفاصیل، آنها در کشورشان مانده‌اند و حاضر هستند خدمت کنند. خوب از اینها استفاده کنند. بیایند صحبت کنند، ساز بزنند تا مردم از نزدیك با هنرمندان آشنا شوند ـ چه در رادیو چه تلویزیون ـ بخش عظیم این آموزش از این راه شدنی است ولی خوب، تا حالا همینطوری به تعارف برگزار شده.

□ در تلفیق صحیح شعر و موسیقی مسوولیت و همین طور نقش خواننده بیشتر است یا آهنگساز؟

■ آهنگساز باید آهنگی بسازد که خواننده بخواند. یعنی این که آهنگساز شعری را انتخاب می‌کند. در مرحلهٔ بعد که آمادگی ذهنی و روحی‌اش پیدا شد بر روی آن یك آهنگ یا نغمه‌ای می‌گذارد و بعد به خواننده یاد می‌دهد که چگونه آن را بخواند.

□ پس شعر را آهنگساز انتخاب می‌کند.

■ شعری را که قرار باشد بر روی آن آهنگی گذاشته شود توسط آهنگساز انتخاب می‌شود. ممکن است در مواقعی خواننده‌ای از غزلی خوشش آمده باشد و به آهنگسازی سفارش دهد که بر روی این شعر آهنگی بگذارد، که البته من تا حالا چنین چیزی ندیده‌ام. و تا آنجایی که ما کار کرده‌ایم و دوستانی که سراغ دارم و در این زمینه کار می‌کنند این طور است که ابتدا شعری را انتخاب می‌کنند و آهنگی روی آن می‌گذارند. بعد خواننده‌اش را انتخاب می‌کنند و چون خواننده‌های ما اکثراً نت نمی‌دانند، آهنگساز اینها را روی نوارهای کاست می‌خواند چه با ساز و چه بی‌ساز و بعد از ماهها تمرین و بدست آوردن مهارت خواننده کارشان را با هم هماهنگ می‌کنند و در این حین گروه هم آماده می‌شود، تمرین می‌کنند و بعد که همه آماده شدند آن را ضبط می‌کنند.

□ پس به نظر شما خوانندهٔ دنباله رو آهنگساز است.

■ به هر حال این کاری است که آهنگساز ابداع کرده و ساخته.

□ امّا موسیقی ما هم بیشتر وقتها بداهه خوانی و بداهه نوازی است.

■ بله. اما بداهه خوانی فرق می‌کند. ببینید یك خواننده موقعی که حافظ را باز می‌کند و شعری می‌خواند، او خودش می‌خواند یعنی در واقع آواز می‌خواند یعنی غزل را با آواز می‌خواند. ولی یك وقت هست که کاری برای او ساخته شده. آهنگساز پیش‌تر آن را خلق کرده و خواننده خبر ندارد که چگونه خلق شده و چه جوری آفریده شده، این است که آهنگساز به او یاد می‌دهد که چه طور بخواند و چکار کند و برایش می‌خواند. و خوب، البته تفاوت این دو هم در این است که خواننده با صدای خوب می‌خواند و آهنگساز با صدای الکن و ناقص. به هرحال آن فراز و نشیبها و ملودیهای ساخته شده روی آن را آهنگساز به خواننده یاد می‌دهد.

□ آیا همهٔ خواننده‌های ما نت نمی‌دانند.

■ متأسفانه همهٔ خواننده‌های کلاسیك ایرانی نت نمی‌دانند.

□ می‌دانید که موسیقی محلی بیشتر توصیفی است. یعنی حالتها را خیلی بهتر بیان می‌کند. در موسیقی محلی، هم حالت غم دارند و هم شادی و تمام را هم به صورت توصیفی مطرح می‌کنند. شما فکر می‌کنید استفاده از ملودیهای محلی در موسیقی سنتی بتواند آنرا پربارتر کند.

■ حتماً.مدتهاست که این کار را انجام می‌دهیم. علت توصیفی بودن موسیقی محلی این است که با زندگی مردم عجین‌تر است یعنی این که در ایران حتی مثلا بردن و بردوش کشیدن تابوت و تدفین مرده هم با نوعی موسیقی انجام می‌شد، و البته عروسیها و سایر موارد هم همین طور. یعنی در تمام مراسم موسیقی داشتیم. الان هم در بعضی تکایا شبهای سوگواری و در ایام محرم، دف و طبل و سنج می‌زنند. و به هرحال با نوعی ریتم و موسیقی اظهار تالم و تاسف می‌کنند ولی در موسیقی کلاسیك در واقع این قضیه فلسفی‌تر است. یك مقدار حالت توصیفی آن مجموع‌تر شده است. موسیقی کلاسیك هر سرزمین از موسیقی محلی آن نشأت گرفته است. موسیقی‌های محلی، مادر موسیقی سنتی هستند. و هر زمان که ایجاد ارتباط عینی بین موسیقی محلی و موسیقی کلاسیك یا سنتی بیشتر بوده، موسیقی سنتی بارورتر شده، مخصوصاً در سالهای اخیر. این تحقیق در کار آهنگسازهای بزرگ ما مشخص است. ملودیهای محلی را گرفته‌اند و تنظیم کرده‌اند. یا اینکه گسترش داده‌اند و حتی به لهجه‌های بومی، موسیقی خلق شده است.

□ مثل این ساختهٔ اخیر آقای علیزاده (آوای مهر)؟

■ بله. ایشان پیشتر موسیقی آذری و ترکمن را کار کرده‌اند. من خودم روی تمام غزلهای ملك‌الشعرای بهار که به لهجه مشهدی است کار کرده‌ام. آقای دهلوی در این زمینه خیلی کار کردند آقای روشن روان هم همینطور. کار اخیر آقای روشن روان ـ نوائی ـ مثلا ملودی خراسانی است. به هرحال این زمینه وجود دارد. هرچه که شرایط برای کار این آهنگسازها و گروههای موسیقی مهیاتر شود، این کار بیشتر پیش می‌رود. آقای بیژن کامکار اخیراً آهنگی براساس ملودیهای کردی ساخته‌اند که با دف و نی اجرا شده است. ملودیهایی که خیلی خاص و بکر بوده است. به هرحال خودکامکارها در این زمینه کارهایی کرده‌اند («گلاویژ» و «سین جانه») که خیلی هم مقبول افتاده است. آنچه که گفتم در مورد این که وقتی شما نوار خاصی را گوش می‌کنید و بدون این که معنی آن را بفهمید، از آن خوشتان می‌آید، در مورد این نوارها صادق است. مثلا حتی دختر شش سالهٔ من مرتب اینها را گوش می‌کند بدون آنکه زبان کردی بداند.

□ خود شما در این زمینه آیا نواری دارید؟

■ علت توصیفی بودن موسیقی محلی این است که با زندگی مردم عجین‌تر است.

■ باید کاری کنیم که جوانان ما قوهٔ تشخیص واقعی پیدا کنند.

■ بعضی وقتها می گوئیم، درد آدم را می‌سازد. این حرف درست است ولی اگر همه چیز درد شود دیگر آن درد خودش معضل و مساله‌ای است.

■ چون خراسانی هستم بهتر است که اگر کاری می‌کنم در همان محدوده باشد. خوشبختانه آهنگسازهای ما هر کدام از یك ناحیه و منطقه هستند و به خاطر آشنائی که با فرهنگ بومی خود دارند بهتر است که هرکس برروی موسیقی محل خود کار کند. مثلاً آقای جنگوگ کاری در زمینهٔ موسیقی فارس انجام داده اند. برروی موسیقی محلی فارس هم در این زمینه خیلی فعالیت شده است. چند سال پیش من و علیزاده با آقای شکارچی موسیقی خلق لر را کار کردیم، آقای درویشی روی موسیقی شمال کاری قشنگ کرده اند. و.....

□ **آیا کار مدونی در زمینه موسیقی دارید؟**

* سال ۶۱ در زمینه موسیقی یك کتاب با عنوان ۲۰ قطعه نوشتم، که همین روزها چاپ دومش درمی‌آید. یك کتاب دستور سنتور است که از مقدمات سنتور شروع شده و نگرش جدیدی است در رابطه با پرده‌ها. ـ پرده‌های اصلی سنتور ـ در واقع تدریس کتاب از ماهور شروع می‌شود برای اینکه بچه‌ها تفاوتها را بفهمند. یك کتاب دیگر هست که در ادامه ۲۰ قطعه است که «۲۰ قطعهٔ دیگر» نام دارد.

□ **برای پیشرفت موسیقی چه نظری دارید.**

■ افلاطون می گوید موقعی که جامعه‌ای بخواهد از نظر اقتصادی و اجتماعی راکد شود، آدمهایی را که آن کاره نیستند بگذاریم در مسند کار، به گمان من «نیکی» خیلی خوب است ولی بدون مهارت فلجی است. بنابراین در زمینهٔ موسیقی باید به تخصص بها بدهیم، به شناخت، تکنیك و تکنولوژی بها بدهیم. به هرحال یك امنیت و رفاه اقتصادی بالنسبه‌ای برای مردم مهیا شود و آنوقت جامعه به سمت تکامل حرکت کند. این امر نه فقط در موسیقی بلکه در تمام زمینه‌ها صادق است و بدون این که از آدمهای تارآمد و باوجدان و بدون غرض استفاده کنیم، این امر شدنی نیست. من پیشنهادم نه در زمینه موسیقی بلکه در بسیاری از زمینه‌های اجتماعی همین است. موسیقی هم چیزی است در همین زمینه. این که گفته‌اند پزشکها طبیب جسم‌اند و هنرمندان طبیب روح به نظر بنده درست است. در تمام زمینه‌های هنری اعم از نقاشی، خط، فیلم و تآتر و تمام ارکان باید این مساله در نظر گرفته شود. و اگر غفلت کنیم خوب به هرحال می‌بینیم که آهسته و کند و سینه‌خیز جلو می‌رویم. آرزوی همهٔ ما این است که منطقی تر و معقول تر به این قضایا نگریسته شود و جامعه‌مان حرکت سریعتری داشته باشد.

□ **آقای مشکاتیان در خاتمه ممکن است از شما سئوال کنم چرا به اجرای کنسرت در خارج از ایران بیشتر جواب مثبت می‌دهید تا داخل؟**

■ عرض کنم اجرای کنسرتهای اروپا که از سال ۱۹۸۶ و به دعوت رادیوی W.D.R آلمان غربی شروع شد فقط به خاطر معرفی موسیقی ایرانی و به صورتی مستقیم انجام پذیرفت. یعنی رادیوی W.D.R مستقیماً

از گروه برای اجرای برنامه دعوت به عمل آورده بود. بعد از اجراهای اروپا و البته ایران، به فکر افتادیم که در سال ۷۰ کنسرتهائی زنجیره‌ای در شهرستانهای ایران اجرا کنیم. شروع کنسرتها از تهران انجام شد که با استقبال زیاد مردم عزیزمان و دقت فراوان از طرف تالار و آقای مرادخانی روبه‌رو گردید. متاسفانه از اجرای اول شهرستان سرخورده شدیم و با وجود زحمت زیادی که گروه و من کشیده بودیم که اجرا خیلی پربار باشد، مسئولین برگزاری هنوز حقوق هنری گروه را نداده اند...

□ **از شما متشکریم**