یک موسیقی فراموش شده و رها شده دیگر نمی تواند دوباره پیدا و احیا شود، برای همیشه به خاموشی گرائیده است. این بدان علت است که میراث موسیقیایی بدون شک آسیب پذیرترین مبحث فرهنگهای سنتی بشمار می آید. تا زمانی که جامعه علیرغم تحوّلات نامحسوسش همچنان که بوده برقرار بماند، احتمال باقی ماندن میراث شفاهی بسیار زیاد است. در عوض وقتی فرهنگی با دگرگونیهای ریشه ای داخلی و خارجی نظیر برخورد فرهنگهای دیگر مواجه شده باشد، مسئلهٔ غامض «حفظ فرهنگی» حدّت خاصی بخود می گیرد.

اولین راه چاره ثبت کردن موسیقی بر روی کاغذ می باشد. این بدان معنا نیست که بایستی این اقدام متأثر و ملهم از سیستم غربی باشد علیرغم اینکه سیستم غربی تقریباً در تمام ملل شرقی خود را تحمیل کرده است. (هند از این قاعده مستثنی است). معذلک ضبط مغناطیسی و وسایل ارتباط جمعی قدم اول را در جهت پیشرفت عمیق یک دگرگونی برداشتند.

ما در اینجا به ارزیابی این اقدامات می پردازیم:

نت نویسی در موسیقی

عرضه و بیان موسیقی در شرق موضوع تازه ای نیست. از قرن دوم قبل از میلاد تا بحال موسیقی هند از سیستمی ساده، مفید و مؤثر برخوردار بوده است. سیستمی که جانشین اسامی نتها (sa/ri/ga/etc) با کششها، سکوتها و تزئینات آن است. هنرمندان ایرانی بدون شک از وجود چنین سیستمی اطلاع داشتند آنها در حالیکه به شیوهٔ نت نویسی یونانیان باستان دسترسی داشتند، احتمالاً تا حدودی از چگونگی نت نویسی غربی هم مطلع بودند (در زمینهٔ موسیقی اروپایی

کلیّات
موسیقی در ایران

موسیقی ایران و خاورمیانه در تقابل با فرهنگ غربی

● نوشته: ژان دورینگ Jean During
(محقق موسیقی ایرانی و استاد دانشگاه استراسبورگ فرانسه)
● ترجمه: آزاده دانش نیا

اخبار و اطلاعات کمی وجود داشت. در قرن ۱۵ «فرآلی» درخصوص ساز اُرگ شرح و توضیحاتی داده بود.) در قرن سیزدهم صفی الدین اقدام به نوشتن نغمات در مایه های مختلف کرده بود و رقیب او قطب الدین شیرازی راه او را گسترش و بهبود بخشید. متأسفانه باید گفت که هر دوی آنها در این راه ناکام ماندند، به این ترتیب که تنها چند قطعهٔ بسیار ساده، حقیقتاً دارای مفهوم بودند درحالیکه بقیهٔ آن علیرغم اتصال و پیوستگی، هیچ شکل موسیقیایی نداشت. مانند این بود که آهنگی توسط یک شاگرد سلفژ نوشته شده و قابل استفاده در همان سطح باشد.

همچنین بیان و توضیح ریتمها خیلی روشن و واضح نبودند. در قرن چهاردهم یک موسیقیدان اهل سوریه بنام شمس الدین سیداوی الزهابی یک سیستم علامات صوتی مخصوص تنبور ابداع کرد که از خطوط موازی در رنگهای مختلف تشکیل می شد. این اقدام بی سابقه که احتمالاً از نت نویسی غربیها الهام گرفته شده بود تنها امکان یادداشت تصویری را فراهم می ساخت و ادامه هم نیافت. بدون شک ترکهای عثمانی در مراودات با غرب بود که در پی یادداشت آهنگهایشان برآمدند، نه فقط بعنوان کاری تجربی یا علمی بلکه این بار بخاطر حفظ موسیقی شان نیز بود. در قرن ۱۷ ابتدا یک لهستانی مسلمان بنام «علی اوفکی» آهنگها و سرودهای ترکی را به شکل سیستم اروپایی یادداشت کرد. بعد از اقداماتی که توسط Neyi Othman Dede (۱۷۲۹ میلادی) و پرنس Kantemiroghlu (۱۷۲۳ میلادی) اهل رومانی در این زمینه صورت گرفت، در آخر این Klumparsum مسیحی (۱۸۳۹ میلادی) بود که موفق شد سیستم نت نویسی خود را به تعداد زیاد تکثیر کند و این کار قبل از کتاب «مقدمه ای بر تئوری موسیقی غربی»

Donizetti (۱۸۵۶ میلادی) انجام گرفت. تنها در آخر صدهٔ اخیر بود که رئوف یکتا تعداد بیشماری از قطعات با ارزش و قدیمی را بموجب انتقال شفاهی جمع آوری کرد. از آندوره بود که موسیقی ترك جان تازه ای گرفت و بر پایه های محکمی استوار گشت. در قرن نوزدهم سیستم نوشتاری دیگری بشکل علامات صوتی برای تنبور در «خیوا»ی ازبکستان ساخته شد. این سیستم امکان حفظ مجموعهٔ سنتی «شش مقام خوارزم» را فراهم می ساخت. در همان دوره یونانیها نیز ترکیباتی از مجموعه ای با ترکها مشترك بودند را در سیستم بدیع دیگری یادداشت کردند. در تمامی این دوران به نظر می رسید که ایرانیها نه تنها از کلیهٔ اشکال نت نویسی کاملاً بی اطلاعند، بلکه در دورهٔ صفویه فاقد اصول درست برای درك و فهم علمی موسیقی نیز بودند. چنانکه تئوریسین های معروف آن دوره هم با این گرفتاری مواجه بودند. علیرغم ارائه تئوریهای متعدد، موسیقی همچنان به روند خود ادامه می داد. قدیمی ترین نت نویسی نغمات ایرانی توسط «ویلوتو» در مصر در اوایل قرن نوزدهم صورت گرفت. متأسفانه تمامی تقسیمات موسیقی ابداعی او که داخل کشتی اش نگهداری می شد، از بین رفت. بعد از آن بواسطهٔ «لومر» پایه گذار ارتش سلطنتی ناصرالدین شاه در سال ۱۸۸۲ بود که اولین نت نویسی نغمات ایرانی صورت گرفت. لومر آموزش تئوری موسیقی را به شاگردان زیادی آغاز کرد تا آنکه مهدی قلی هدایت با قلمی ناشیانه اما پیوسته نمونهٔ مجموعه ای که توسط مهدی صلحی نواخته شده بود را نوشت. (نقل از منتظم الحکما). از سوی دیگر کلنل وزیری که در سال ۱۹۱۰ از آلمان به ایران بازگشته بود، ساختار محکمی از تئوری موسیقی و هارمونی (خوش آهنگی و هم آهنگی نغمات) را فراگرفته بود و این باعث شد که اولین اصول و قواعد غربی را در نظام موسیقی فارسی وارد کند.

این نوازندهٔ با ذوق تار، استاد بزرگ میرزا حسینقلی را متقاعد کرد تا به او اجازه دهد تا نمونهٔ مجموعهٔ ردیف را به نت بنویسد. این کار طی چندین نشست و دیکته کردن نغمات عملی گشت. از این سند بسیار با ارزش تنها دستگاه چهارگاه باقی مانده است. آقاحسینقلی از وزیری خواست تا به پسرش علی اکبر شهنازی تئوری موسیقی بیاموزد. امّا علیرغم صبر و حوصله ای که داشت، موفق نشد شاگردش را به نت و تئوری موسیقی جلب و علاقمند کند. در اوایل و اواسط قرن بیستم تا حدودی در تمامی ملل شرقی اقدام به نوشتن مجموعه های بزرگ درسی گردید که پیشگامان آن ترکها بودند که طبق برآوردهای انجام شده ۲۰۰۰۰ قطعه را نوشته و انتشار داده اند. در تاجیکستان و ازبکستان یونوس رجبی (۱۹۵۸) ۶ مقام را به نت نوشت (در این راه مقدم بر او V. Uspenski ۱۹۲۴ بود.) در سالهای ۱۹۸۰ تا ۱۹۳۰ در آذربایجان روایتهای مختلفی از دستگاهها و مقامها منتشر شد. در حال حاضر هم درصدد ارائهٔ نت کاملی از مقامها و همچنین مجموعه ای متعلق به عاشقهای آذربایجان می باشند. ۱۲ سوئیت (۱۲ مقام) متعلق به Uygurs du Xinjiang بروایت Turdi Akhon در سالهای ۱۹۵۱ و ۱۹۵۴ با زحمت و کوشش بسیار ضبط و سپس در ۶۰۰ صفحه نوشته شد.

نقش نت نویسی در آموزش سنتی

علی اکبر شهنازی که استاد مسلم تمامی نوازندگان تار نسل بعد از خود بود طی بیش از ۵۰ سال مجموعهٔ پدرش را به شیوهٔ شفاهی انتقال داد. با این وجود او شاگردانش را تشویق می کرد که در پایان کلاس نغماتی را که آموخته اند را برای خودشان به نت بنویسند تا بعدها آنها را فراموش نکنند. اساتید همواره بطور شفاهی درس می دادند و اکثر آنها با نت آشنایی نداشتند و هیچ تأسف و نگرانی هم از این بابت احساس نمی کردند. تنها آموزش رسمی در مدرسهٔ عالی موسیقی که وزیری از سال ۱۹۲۸ مدیریت آنرا بعهده داشت، به شیوهٔ نت صورت می گرفت. مبتدی ها از روش نت استفاده می کردند. این شیوه برای تار و سه تار توسط وزیری و معروفی -برای سنتور توسط صبا و پایور- برای ویولون توسط وزیری و صبا و برای ضرب توسط تهرانی (نوشته شده توسط دهلوی) تنظیم شده است. آنها کلاسهای تئوری موسیقی را گذرانده و تقسیمات موسیقی شان را به یاری ساز خود تشخیص می دادند. وقتی به سطح کافی رسیدند فراگیری ردیف را بدون نت دنبال می کردند. در دانشگاه (دانشکده هنرهای زیبا) استاد نورعلی برومند که نابینا بودند بصورت شفاهی تعلیم می دادند. با وجود این شاگردان، نت نویسی را با حقیقت و جدیّت بسیار یاد می گرفتند و این برای آنها بعنوان یادآوری و کمک ذهنی بکار گرفته می شد.

بسیاری از مربیان گاهی وقتی در جزئیات و یا تزئینات تردید می کردند، نگاهی بر روی نت مربوط به آن می انداختند. امّا در میان شاگردان آواز، کسانی که آشنایی کامل به تئوری موسیقی داشتند بسیار نادر بودند. محمود کریمی (۱۹۸۵) باندازه استادش عبدالله دوامی (۱۹۸۰ - ۱۸۹۱) در قید و بند این مسئله نبود. با این وجود شاگردان آواز اشعار را در دفترچه ای می نوشتند و درحالیکه بدنبال شعری می گشتند آهنگ آنرا هم به یاد می آوردند. علیرغم همهٔ اینها برای دادن دیدی وسیع تر در موسیقی و کمک به درستی و خوش آهنگی صدا، اساتید آواز به شاگردان خود سفارش می کردند با همراهی یک ساز نظیر سه تار تمرین کنند. در این ایام، بیشتر مبلّغین و مربیان موسیقی سنتی در زمینهٔ تئوری موسیقی هم کار می کنند. آنها خود از نوشته های معروفی (۱۹۶۳) و از نوشته های خصوصاً J. During از ردیف میرزا عبدالله استفاده می کنند. نوازندگان سنتور و ویولون از منتخب ردیف ابوالحسن صبا (۱۹۵۰) «درسهایی در چهار مضراب» و ردیف تنظیم شدهٔ پایور

استفاده می کنند. (همچنین چاپ دوم نت ردیف استاد ابوالحسن صبا که توسط شاگردش ل. مفخّم پایان در سال ۱۹۷۷ با اجرای ویولون و چند قطعه آواز است). نوازندگان نی سنتی تر از دیگران باقی ماندند و هرگز به این کار تن ندادند. خوانندگان هم همینطور، زیرا ردیفی که توسط مسعودیه (۱۹۷۸) نوشته شده بسیار مفصل بوده و مورد استفاده نیست. افرادی هم که به نت رجوع می کنند، کسانی هستند که از ابتدا با نت تعلیم می دهند. برای مثال تعداد زیادی از شاگردان «د. ط» که سالهاست ردیف را یاد می گیرند، به زحمت اسامی نتهای تار (... /do/re/mi/) را می دانند و این در حالی است که استاد و شاگرد بطور کامل تئوری موسیقی می دانند! دلایل این بی تفاوتی نسبت به تئوری موسیقی چیست که با وضعیت دیگر کشورهای همسایه نظیر ترکیه و قفقاز مغایرت دارد. بیشتر موسیقی منظور نشده اند و برای کسی که تنها درصدد دستیابی به آنها باشد هیچ گونه کمکی نمی تواند بکند، برای استفاده از نت ابتدا می بایست سبک و تکنیک نت نویسی بکار برده شده را شناخت. دیگر اینکه قطعهٔ مورد نظر را قبلاً بزنیم (بنوازیم) تا از نتها بیان مناسب و منطبق را بگیریم. الگوی ردیف مجموعه ای از ترتیبات مختلف و سنگین است که به خاطر سپردن آنرا مشکل گردانیده است. اگر ردیف بطور روزمره تکرار نگردد خیلی زود فراموش می شود (همان کاری که استادان قدیمی می کردند)

● هم اکنون نوعی انتخاب و مشکل پسندی از جانب هنرمندان در رابطه با شنوندگانشان وجود دارد. درحالی که بسیاری از اساتید قدیمی تا دین اندازه متوقع نبوده اند.

ضبط مجموعهٔ ردیف و نقش آن در انتقال شفاهی و سنتی

اولین کاربرد تعلیماتی صفحه در سالهای ۱۹۲۰ آغاز شد: «طاهرزاده» خواننده بزرگ از صفحات خود و موسیقیدانهای جوان مدرسه عالی موسیقی که کمابیش متأثر از فرهنگ غرب بودند به شیوهٔ قدیم و سنتی روی آوردند و به جستجو و کنکاش در میان چند تن از اساتید و اسناد ضبط شدهٔ قدیمی که همزمان با رایج شدن ضبط صوت قابل دسترس گردیده بود، پرداختند. طبیعت و خطرات موسیقی فارسی نیز به آسانی از نت نویسی چشم پوشی می کند. ساختارهای ملودیک این موسیقی بسیار ساده است (حرکتهای پیوسته، ریتمهای کوتاه و کمتر متفاوت و غیره) درحالیکه تجزیه و تحلیل آن بقدری پیچیده است که یادداشت خردگی، سریع الاثری، دقت و لطافت تزئینات آن بطور کامل، ثقیل و امکان ناپذیر است و سنگین تر از آن تشخیص و کشف اینها برای سازهایی نظیر تار، سنتور و سه تار است. با چنین شرایطی تنها و بهترین روش باقی مانده برای این موسیقی همان روش شفاهی و دیداری (سمعی بصری) است زیرا در این شیوه دیدن نیز از اهمیّت زیادی برخوردار است. در شیوهٔ نت نویسی، ظرافتها و نکات ریز در تقسیمات همکارانش بی وقفه به منظور اصلاح و بهبود سبک خود استفاده می کرد. امّا صفحه محصولی مصرفی باقی ماند و هرگز بعنوان وسیله ای برای حفظ آهنگها با هدفی علمی و تعلیماتی بکار نرفت. در سالهای ۱۹۷۰ موسیقیدانهای جوان که از لاطائلات پراکنده ای که از اکثر برنامه های رادیو پخش می شد خسته شده بودند، در پی کشف اسناد ضبط نشده از استادان قدیمی برآمدند. قطعاتی از ردیف سه گاه و شور که توسط آقا حسینقلی اجرا شده بود مورد استفاده تمامی نوازنده های تار است. نکتهٔ شایان توجه تر در خصوص نوازندهٔ سنتور «مجید کیانی» است که شیوهٔ نواروپایی و دیگر نوازندگان سنتور را ترک گفت تا از میان چند صفحهٔ قدیمی به جستجو و تحقیق در کار نوازندگان قدیمی سنتور نظیر سماع حضور و حبیب سماعی بپردازد. او یک سال تمام را صرف تولید دوبارهٔ صفحه ای از حبیب سماعی کرد و از میان نتها به جستجوی حرکتها، ظرافتها و زیبائیها پرداخت همچنانکه به دنبال «علم سیر و سلوک» نیز بود. این کار او سالها به طول

انجامید و تا به جایی رسید که میان کار او و استادش تفاوتی به چشم نمی خورد. مورد کمابیش مشابه آن، نوازندهٔ عود ترک C. Janrikorur است که با الهام از آثار نوازندهٔ تنبور Jamil Bey ۱۹۰۵ سبک بدیع و بی سابقه ای برای عود ابداع کرد.

به این ترتیب می توان مشاهده کرد که تا چه حد ضبط و ثبت و رادیو و تلویزیون به امر انتقال سنتی و شفاهی کمک می کنند. به منظور حفظ و نگهداری لااقل محتوی مجموعهٔ ردیف، رادیو تلویزیون و وزیر فرهنگ و هنر ایران پیشنهاد کردند تا مهمترین الگوهای ردیف از آخرین اساتید شناخته شده ضبط گردد. به یاری این اقدام می توان مشاهده کرد که بخش اساسی این میراث در امان مانده است. این آثار ضبط شده عبارتند از:

ـ ردیف آوازی دوامی توسط عبداله دوامی (در آن موقع خیلی پیر بودند، به همین جهت محتوی به طور کامل قابل اطمینان نیست)

ـ ردیف آوازی توسط محمود کریمی (نوشته شده توسط مسعودیه ۱۹۷۸) که روایتی خلاصه و بسیار رایج در میان خوانندگان و نوازندگان است. (کریمی به من پیشنهاد ضبط بخشهای دیگر ردیف خود را به همراهی تار کرد. امّا این کار به دلیل فوت ناگهانی استاد، عملی شد)

ـ ضبط ردیف میرزا عبدالله توسط برومند در سال ۱۹۷۱ یک واقعهٔ بزرگ بود. تلویزیون ملی برای ضبط این ۶ ساعت ردیف در آنزمان مبلغ قابل ملاحظه ای حدود ۵۰،۰۰۰ فرانک پرداخت. اگرچه کار استاد برومند از جنبهٔ بیان و اجرای موسیقی یک کار قابل ملاحظه نبود امّا با ذوق و قریحه ای که داشت سالها پیش اقدام به ضبط این ردیف با اجراء اسماعیل قهرمانی (شاگرد میرزا عبداله) کرده بود. درصورتی که در آن دوران هیچ کس به این گونه مجموعه ها علاقه ای نداشت. برومند از اسماعیل قهرمانی درس می گرفت و پس از او تنها امانت دار این ردیف بود. برومند که یکی از پیشگامان استفاده از ضبط صوت بود، تعداد بسیار زیادی نوار از اجراهای ردیف و قطعات منتخب قدیمی را در دست داشت و از آنها محافظت می کرد. با این همه هرگز کسی به او پیشنهاد ضبط آنچه را که می داند و در اختیار دارد را نداد. با مرگ او بخشی از مجموعه برای همیشه از میان رفت و آرشیوهای او برای همیشه در اختیار خانواده اش قرار گرفت.

ـ سند بزرگ دیگر ردیف علی اکبر شهنازی پسر آقا حسینقلی است که نشانگر اوج کمال تکنیک سنتی تار است. اکثر نوازندگان تار از این ردیف استفاده می کنند اما رایج تر از آن ردیف میرزا عبداله است که برای همهٔ سازها مناسب است. شهنازی ردیفی مخصوص به خود بنام ردیف عالی تنظیم نمود که کمی در آن شیوهٔ غربی به چشم می خورد ولی پر از تکنیکهای بداهه و «پردازش» است.

ـ همچنین مجموعه هایی از دیگر نوازندگان، بخصوص یوسف فروتن در سال ۱۹۷۱ ضبط گردیده است. او در هنگام ضبط این مجموعه ۷۵ سال داشت: در مورد او، شیوهٔ نواختنش بیش از محتوی اهمیت دارد. همچنین می بایست از سعید هرمزی شاگرد درویش خان نام برد. (نی داوود خود شاگرد درویش خان بوده است.) رادیو ردیف کامل تار عذّاری را که نمایانگر مکتب تبریز است را پخش کرد. قبل از دورهٔ تجدید فرهنگی هم کوششهای قابل ستایشی در جهت حفظ میراث فرهنگی انجام گرفته است. ضبط ردیف معروفی توسط شاگردش سلیمان روح افزا که چندان مورد استفاده قرار نگرفت. (این ردیف توسط خود معروفی نوشته و در سال ۱۹۶۳ چاپ و منتشر شد). نقصی که در این آرشیو به چشم می خورد مربوط به «نی» و مجموعهٔ مختص به آن است. تنها مجموعه نزد استاد حسن کسائی نگهداری می شود که آن را برای خودش ضبط کرده است. تمامی این اسناد به غایت با ارزش هستند امّا اسنادی بسیار نایاب و به صورت تکه تکه وجود دارند که متعلق به کلکسیونهای شخصی و خصوصی هستند، بسیاری از نوازندگان تازه کار از شبها و محفلهای خودمانی با استادان بزرگ، ساعتها نوار تهیه کرده اند. به این ترتیب نوازندگانی چون ابوالحسن صبا و تهرانی تنها در آرشیوها به منظور ضبط و ثبت مجموعه ها برای نسلهای آینده جمع نمی شوند بلکه زندگی همراه با موسیقی، بروز یک موسیقی زنده در شرایط ایده آل خودبخود از روح و روان این خالقین و آفرینندگان بزرگ برمی خیزد. برنامه های مخصوص تولید رادیویی «گلها» که مدت ده سال به معرفی آثار هنرمندان بزرگ می پرداخت از اینگونه اسناد ضبط شدهٔ خانگی بسیار زیاد استفاده می کرد. خوشبختانه افرادی هستند که مجموعهٔ قابل توجهی از این برنامه را به صورت نوار دارند. کسانی هستند که حتی هزاران ساعت نوار ضبط شده دارند، عده دیگری گهگاه صفحه و نوارهایشان را معامله می کنند و دسته ای دیگر تنگ نظرانه این نوارها را در دست دارند و فراموش کرده اند که ظرف ۱۰ تا ۲۰ سال آینده نوارهایشان تقریباً از بین خواهد رفت. ما تحقیقاتی که کردیم معلوم شد که بطور رسمی هیچ درخواست و پافشاری جدی به منظور جمع آوری اصولی و با قاعدهٔ این آرشیوها به عمل نیامده است. س. سپنتا (۱۹۸۷/۱۳۶۶) اقدام به تهیه لیستی از صفحات ۷۸ دوری کرد که توسط موسیقیدانان از سال ۱۹۳۶ تا ۱۹۰۶ ضبط گردیده بود. امّا هنوز از صفحات ۳۳ دور لیستی تهیه نشده است. قدیمی ترین ضبط به وسیلهٔ Moceleaux de clre در پاریس در سال ۱۹۰۵ توسط محققی بنام «حسین خان بختیار» نوازندهٔ تار صورت گرفت. تمامی این اجراهای ضبط شده بهره برداری نشده اند و کپی هایی که از صفحات قدیمی بر روی نوار ضبط شده اند در آن دوره به وسیلهٔ میکروفون از گرامافون انجام شده است. علیرغم درخواست های بسیار، هیچ حرکتی در جهت

تقویت اجراهای ضبط شدهٔ قدیمی و یا جستجوی صفحات با کیفیت خوب صورت نگرفته است. هیچ درخواستی از مرکز آرشیو بین المللی و یا مراکز چاپ و تکثیر به عمل نیامده است. اولین قدم جمع آوری، طبقه بندی و بعد تمیز کردن نوارهای ضبط شده و کپی کردن آنها با سیستم digital می باشد. این سیستم لااقل این امکان را فراهم می آورد. که طول عمر این اسناد با ارزش را طولانی تر و بیشتر کنیم. در زمینهٔ موسیقی سنتی مردمی اقدامی در طی همان سالهای ۱۹۷۰ توسط خانم فوزیهٔ مجد صورت گرفت. او اقدام به جمع آوری صدها ساعت اجراهای ضبط شده از موسیقی تمام نواحی کرد ولی حتی به شکل رسمی هم اجازهٔ کپی کردن از روی آنها داده نشد.

«فواید تربیت و پرورش حافظه»

حافظهٔ مغناطیسی هرگز جای حافظه و ذهن انسانی را

● اجراهای ضبط شده قدیمی از موسیقی ایرانی بهره برداری صحیحی نشده اند و علی رغم درخواستهای بسیار هیچ حرکتی در جهت تقویت اجراهای ضبط شدهٔ قدیمی یا جستجوی صفحات با کیفیت خوب صورت نگرفته است.

ناگزیر به کِش دادن مطالبی به صورت بداهه است که از خود ساخته است.

نوازندگان قدیمی به شیوهٔ دیگری غیر از نوازندگان امروزی بداهه نوازی می کردند. در واقع می توان گفت آنها هم کمتر بداهه نوازی می کردند و هم بهتر.

با توجه به همهٔ این دلایل، بسیاری از اساتید ضبط کردن یا به نت نوشتن مطالب کلاس درسشان را ممنوع می کردند. برومند و شهنازی در این مورد بسیار سخت گیر بودند. یکی از شاگردان استاد کریمی که به مرور معروف شد اعتراف می کرد که برای فراگیری ردیف هیچگاه از ضبط صوت کمک نگرفته است و زمانی که آهنگی را فراموش می کرده، در ذهن خود به دنبال ردّ و آثار آن می گشته و عاقبت آن را به یاد می آورده است. به کمک این شیوه او توانسته است یک آهنگ را بسیار سریع تر و باثبات تر از دیگران بیاموزد. هر شاگرد و هنرجوی دقیق و با توجّهی دریافته است که وقتی

نخواهد گرفت. دلیل بسیار سادهٔ آن اینست که برای موسیقی حافظه بطور همزمان وسیله ای جهت یادگیری، ساخت، تنظیم و خلاقیت است. آموزش موسیقی به موجب اصول آموزش سنتی روشی عجیب و خارق العاده جهت رشد و گسترش ذهن بوده است. تنها انتقال از طریق شفاهی است که موجب تقویت و رشد قوای تمرکزی و توجّهی می گردد زیرا باید قادر باشیم که جملات بلند را آناً در ذهن ضبط کرده و به همان صورت اجرا کنیم. این عمل اساس کاری است که نوازنده در همراهی با آواز باید انجام دهد به صورتی که هر جمله را همانند آینه منعکس و تکرار نماید.

بسیاری از اساتید (نظیر جلیل شهناز) به لحاظ مهارت در این کار شهرت دارند. تأثیر دیگر حافظه در رابطه با محتوی مجموعهٔ ردیف است: یعنی شناخت وسیعتر در موسیقی، نیاز کمتر به بدیهه نوازی و خودداری از هرگونه پرگویی، کلام زاید و ابتذال در موسیقی. بالعکس اگر محفوظات ذهنی نوازنده از مجموعهٔ ردیف کم و محدود باشد وی

ضبط شدهٔ آهنگی را در اختیار داشته باشد، دیگر حقیقتاً هیچ تلاشی برای یادگیری آن نمی کند. این مسئله که غیر از ذهن و حافظه به چیز دیگری تکیه نکند به او احساس اطمینان و اعتماد به حافظهٔ خویش را می دهد درحالی که نگرانی از دست دادن این اعتماد به نفس او را وادار به تلاش دو چندان برای حفظ و نگهداری این محفوظات می کند.

به این ترتیب است که موسیقیدانان سنّتی مجموعه ای را به خود اختصاص می دادند و گاهی بعضی قطعات را تنها برای خود و پیش خود حفظ می کردند. امّا به شیوهٔ ضبط و نت نویسی این قطعات می توانند به واسطهٔ هر کسی ساخته و منتشر شوند و طبیعتاً دستخوش تکرار بیهوده و مکرّر و احیاناً سرقت کلام (سرقت مطلب) گردند. به همین دلیل است که آرشیوهای جمع آوری شده طی سالهای ۱۹۷۰ هرگز منتشر نشدند (بجز ردیف دوامی که توسط کریمی منتشر شد). در حال حاضر این مجموعه های ضبط شده همانند اشیاء قیمتی و متبرّک نزد افراد آگاه و سررشته دار با دقّت نگهداری

می شود. برخی از آنها در محافل حرفه ای و کمابیش در میان شاگردان دست به دست می چرخد. امّا زمانی می رسد که به دلایل آموزشی ـ تعلیمی استاد اجازهٔ، ضبط را به شاگرد خود نمی دهد و حتّی به او اعتماد نمی کند که از ردیف استاد و یا یک قطعه برای خود کپی بگیرد مضافاً به اینکه در اختیار داشتن ضبط یک مجموعهٔ کامل می تواند احیاناً شاگرد را بر آن دارد که کلاس خود را ترك گفته که این نه تنها به یادگیری او لطمه می زند بلکه باعث از دست رفتن یکی از شاگردان استاد می گردد. به این لحاظ نت نویسی که کمتر دستخوش دستکاری و خرابکاری قرار می گیرد می تواند در کنار آموزش شفاهی قرار گیرد ولی هرگز نمی تواند جایگزین آن گردد.

تبلیغ و ترویج

«شرایط کنسرت و اجرای موسیقی»

موجبات و شرایط اجرای موسیقی سنّتی ایرانی بصورت «کنسرت» از یک قرن پیش فراهم آمد. به نظر می آید که اولین کنسرتهای عمومی دارای شکل و اساسی غربی بوده است: این کنسرتها در تفلیس در اواسط قرن ۱۹ انجام شد. تمامی موسیقیدانهای قفقاز در این محل در مقابل عدهٔ کثیری از مردم با ملیّتهای گوناگون برنامه اجرا می کردند. طی سالهای ۱۹۱۰، باکو سالن های کنسرت را بروی این هنرمندان گشود. در تهران موسیقی هنری هنوز در پیوند با محافل افراد خیّر و هنردوست بود و کمتر در میان عموم مردم وارد می شد.

با این وجود باید خاطرنشان کرد که اشکالی از کنسرت بصورت کاملاً شرقی هم وجود داشت.

در هند کنسرت عمومی یک سنّت تلقی می شود، بسیاری از قهوه خانه ها در عراق، آذربایجان، افغانستان و غیره، در برگزاری اجرای موسیقی شبیه به کنسرت نقش مهمّی دارند و در غرب نیز کاباره مکانی برای نمایش و اجرای موسیقی به شمار می رود. امّا آنچه مسلّم است. همهٔ این مراسم عرضه کنندهٔ موسیقی سبک و نه موسیقی جدی و هنری هستند! اجرای موسیقی در حضور مردم برای موسیقیدانهای هنری تا مدتّها کاری بی ارزش تلقّی می شد. به کسانی که موسیقی سبک ارائه می دادند مطرب اطلاق می شد. شایان ذکر است که اساتیدی چون کریمی، فروتن، هرمزی، برومند، حاجی آقا و دیگران که کمتر شناخته شده بودند و در عین حال صاحب نظرتر، هرگز در حضور مردم اجرای موسیقی نداشتند. (استثنائاً تنها در شرایط و موقعیت با اعتباری چون فستیوال شیراز). این تحقیر در رابطه با کنسرت عمومی در دورهٔ حاضر عملاً از میان رفته است، امّا نوعی انتخاب و مشکل پسندی از جانب هنرمندان در رابطه با شنوندگانشان وجود دارد. درحالی که بسیاری از اساتید تا این اندازه سخت گیر و متوقع نبوده اند.

شرایط معمول برای اجرای موسیقی سنّتی چگونه بوده است؟

هیچ اطلاعی در مورد کنسرتهای درباری وجود ندارد. ولی بدون شک بصورت خصوصی برگزار می شده. ابتدا بدون تشریفات رسمی. نوازندگان برتر اجرای برنامه می کردند. (گوبینو می گوید: علی اکبر در دربار، قبل از آنکه تار خود را بردارد، مدت مدیدی در برابر اصرار و تقاضای همگان مقاومت می کرد. که این خود بر ویژگی غیرمعمول این کنسرتها نیز صحه می گذارد. موسیقیدانان در جمع اشخاص طالب و اهل ذوق، همکاران یا شاگردانشان و گاهی اوقات افراد متموّل و هنردوست برنامه اجرا می کردند. امّا پول گرفتن در قبال این برنامه ها برایشان عار محسوب می شد. در عوض در بسیاری از موارد هدیه و یا نوعی حمایت مادی غیرمستقیم برای آنها در نظر گرفته می شد. امرارمعاش از این طریق (خارج از حمایت دربار) به معنای تخطّی از اساس کار هنری و ملحق شدن به گروه مطربین بود. اولین برنامهٔ کنسرت در شرایطی مخفیانه انجام شد. زیرا مناسبت آن جشنهای خیریه ای بود که توسط جمعیّت درویشی و بشردوستانهٔ انجمن اخوّت به ریاست ظهیرالدوله ترتیب داده شده بود که عدهٔ کثیری از افراد شناخته شدهٔ امروزی در آن شرکت کردند.

سرانجام با پدید آمدن اپرا و سالن کنسرت رودکی در سال ۱۹۶۸، کنسرت با تشریفات غربی خود در میان آداب و رسوم مردم وارد گشت. در این محل همه چیز دقیقاً به همان شیوهٔ غربی در جریان بود و همان آداب ویژهٔ کنسرتهای غربی دیده می شد. این نهاد توسط قشر نوئی (تازه ای) که تربیت شده و پروردهٔ کنسرتهای غربی بودند حمایت و سرپرستی می شد، اشخاصی که با افراد عالم، مجرب و با ذوق دوران قدیم کاملاً متفاوت بودند. موسیقی سنّتی هیچگاه بطور وسیع، عوام پسند و عمومی نبوده است، همچنانکه تا حدودی در هند، آذربایجان و یا کشورهای عربی همینگونه است. به عبارت دیگر موسیقی سنّتی برای جلب طالبین بیشتر ناچار بوده است به شنوندگانش امتیاز داده و در واقع بنوعی بی قیدی، ترك، فراموشی و چشم پوشی اقدام کند.

رو در روئی این شکل از اجرای موسیقی (کنسرت) با طبیعت و محتوی اجرای سنّتی دارای اهمیّت بسیاری است که هنوز به درستی و روشنی مقایسه و ارزیابی نگردیده است.

اولاً در کنسرت، اجرای موسیقی به علت رفت و آمد حضار و هیجانات حاکم بر آنها دچار وقفه می گردد. در شکل دیگر آن توقف در برنامه به منظور استراحت، نور ملایم، نوشیدن و خوردن فضای کنسرت را مقید به شرایطی می گرداند، چنین موسیقی طبیعتاً موسیقی یکنواخت و بدون خلاقیت می باشد. علاوه بر این مخاطبین این موسیقی مردمی با فرهنگ پایین هستند که رضایت و موافقت خود را تنها با کف زدن ابراز می دارند. هنرمندانی که تحت تأثیر این شیوهٔ

نو در اجرای موسیقی (کنسرت غربی) قرار نگرفته و همچنان به شیوهٔ معمول خود ادامه داده اند بسیار کم و محدود هستند درحالی که عدّه ای تمامی ابزار و روشهای هنرمندان غربی را با آغوش باز پذیرفته اند: تعظیم، بوسه فرستادن به طرف مردم، پرتاب گل و غیره... [در اجراهای ارکستری کتاب نت نیز استفاده می شود (لااقل برای دکور) و یکی از نوازندگان به عنوان رهبر گروه تعیین می گردد]

امّا حقیقتاً نمی توان گفت که این شیوه که ظاهراً از شیوهٔ رفتار و منش نوازندگان سنّتی کاملاً به دور است برای مردم دارای اهمیّت و ارزش است.

در آخر باید خاطرنشان کنیم به لحاظ جوهر و خصیصهٔ کار سنّتی، مجموعهٔ چند ساز باید به صورتی گرد آیند که یک پلی فونی دیده نمی شود. یک تریو (مجموعهٔ سه ساز) یا کواتور سنّتی (مجموعهٔ ۴ ساز) هیچگاه تن به استفاده از این زبان و شیوهٔ اجباری نمی دهند. در عوض یک ارکستر متشکل از ۱۰ الی ۱۲ ساز، نظام و قواعدی چون انضباط ارکستری، پلی فونی و تضاد اصوات (لحاظ جبران درشتی صدا و همگونی مجموعهٔ اصوات) را طلب می کند.

با این وجود گاهی در اجرای دسته جمعی درحالی که چند ساز یک قطعهٔ ریتمیک را اجرا می کنند، یک تکنواز اجرائی از ردیف یا قطعه ای آوازی را می نوازد، سپس هر ساز بطور آزادانه قطعاتی اجرا می کنند. در شرایط غیر رسمی و معمولی، لزوم اجرای قطعات دسته جمعی کمتر احساس

● طبیعت و خطرات موسیقی فارسی به آسانی از نُت نویسی چشم پوشی می کند. ساختارهای ملودیک این موسیقی بسیار ساده است. در حالی که تجزیه و تحلیل آن بسیار پیچیده است: و سنگین تر از آن، تشخیص آنها برای سازهایی نظیر تار و سه تار و سنتور است.

تکنواز با قدرت از نظر سطح کار هنری در میان آنها قرار گیرد.

تأثیر شرایط اجرای موسیقی بر روی فرم و شکل موسیقیایی

تأثیر تغییر و تحوّلات ذکر شده در اجرای موسیقی بر مضمون و فرم موسیقیایی دارای اهمیّت بسزایی است. تنها گوش کردن به موسیقی غربی نبود که گهگاه موسیقی ایرانی تحت تأثیر عوامل خارجی رنگ می باخت، بلکه قبول قانونمندیهای نو و قواعد اجرای موسیقی به شکل کنسرت نیز نقش بسیار مهمّی داشت. یک فرم موسیقیایی نو، تا زمانی که مورد نیاز نبوده و یا خدمتی انجام ندهد نمی تواند خود را تحمیل کند. در این موسیقی هیچ نیازی به هارمونی و

می شود ولی به مرور زمان تکنوازان اغلب اجرای خود را با یک درآمد ریتمیک آغاز کردند. همزمان با ظهور کنسرتهای عمومی قطعهٔ «پیش درآمد» نیز ابداع شد. (یا بهتر بگوییم دوباره رونق گرفت، زیرا در گذشته قطعهٔ «پیشرو» همین نقش را داشت). به دنبال آن قطعات «چهار مضراب» گسترش بیشتری یافت چرا که لزوم تطویل و کشش مقدمهٔ اجرای موسیقی در مدت زمان کنسرت دیده می شد. این قطعات همچنین در انتقال و تأثیر درونی بر شنوندگان ناآگاه نسبت به شخصیت، کیفیت و نوع موسیقی اجرا شده تأثیر داشت. این قطعات بسیار خوشایند هستند ولی نسبت به قطعات آوازی که از ریتمی آزاد برخوردارند سطحی تر و کم عمق تر هستند و به قطعاتی مثل تصنیف و رنگ که در آخر اجرا می شوند متصل می گردند.