سیری در کثرت‌گرایی مکاتب نارنوازی

فرید اسدی دهدزی

۱-۱

کثرت‌گرایی (پلورالیسم) از جسته ویژگی‌های ایجابی «فرهنگ» در جهان جدید است. تا جایی که معیار سنجشگری حوزه‌های فرهنگی متضمن کثرت‌گرا بودن آن است.

کثرت بالقوه و بالفعل فرهنگ‌های خرد و کلان نشان از اجتناب‌ناپذیر بودن کثرت‌گرایی فرهنگی در مقابل یکانگی و وحدت فرهنگ‌هاست.

غلبه و غالب شدن یک فرهنگ بر تمامی عرصه‌های فرهنگی نه نشان از حسن آن، بلکه نشان از عیب آن فرهنگ است، چرا که فرهنگ‌ها همواره کثرت‌گرا بوده هستند و کثرت فرهنگی[1] عامل تداوم هویت‌های چندگانه فرهنگی است. به عنوان نمونه اسوارت هرشبرگ در کتاب یک جهان و چندین فرهنگ فرض برتری ذاتی یک فرهنگ را زیر سوال می‌برد. در مقابل بر تداوم اجتناب‌ناپذیر فرهنگ‌های دیگر تأکید می‌کند. بنابراین «کثرت» در یک حوزه فرهنگی نشان از پویایی یک فرهنگ است.[2]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ ـ ۲

بـا این توجـه، از جمله حوزه‌هـای فرهنگی که در صد سـال اخیر دسـت‌خوش جریان‌هـا، مکتب‌ها، سـبک‌ها و زاویه‌های متکثر بوده، موسـیقی اصیل ایرانی اسـت. به عبارتی از جمله حوزه‌های فرهنگی که می‌توان در این صد ساله اخیر به واسطه کثرت‌گرایی آن به آن بالید، موسـیقی ایرانی اسـت. موسیقی ایرانـی از جملـه منابع و مآخذ فرهنگ و هنر ایرانی اسـت که دربردارنده زاویه‌ها و رویکردهای متفاوت و متکثر است؛ تفاوت و تکثری که موجب پویایی آن شده است.

نکته شایان ذکر در این کثرت، مشخص و مدون بودن جریان‌ها، مواضع، مکاتب و سبک‌ها است. با وجود خلأهایی که در فقدان ضبط و ثبت آثار این جریان‌ها (اعم از آثار شـفاهی و مکتوب) وجود دارد، اما به جرئت می‌توان گفت ما از تاریخ موسیقی صد سـال خود میراث گران‌بها و بایگانی مشـخص و مدونی داریم که به خوبـی نمایانگر تفاوت‌ها و نقاط انفـکاک نوع ره‌یافت و رویکرد جریان‌های موسـیقایی و همچنین بیانگر سیر تحول و تطور موسیقی ایرانی است. علاوه بر اینکه موسیقی ما با پسوند «اصیل»، از تشـخص خاصی برخوردار اسـت، مدون و مضبوط بودن این موسـیقی در سـده اخیر، به آن اصالتـی ویژه و صد چندان بخشیده است.

□□□

۱ ـ ۲

عصر نخسـت [تاریخ یکصدسـاله اخیر موسیقی] را، با توجه به جهد و همت موسـیقیدان برجسـته عهد ناصری، [ناصرالدین شاه]، سرسلسله موسیقی دستگاهی یعنی علی‌اکبر خان فراهانی و همچنین برادرزاده و بهترین شـاگرد وی، آقا غلام‌حسـین و در نهایت احیاءگری‌هـا و میناگری‌های فرزندان علی‌اکبر خان یعنی آقا میـرزا عبدالله و آقا میرزا حسـین‌قلی برای پدیدآیی موسیقی دستگاهی ایران، می‌توان عصر تدوین و تکوین ردیف موسیقی/ موسیقی دسـتگاهی ایران نامید. عصری که با توجه به چندگانگی و پراکندگی آوازها، گوشـه‌ها، مقام‌ها و ردیف‌ها، (این خاندان) به ضرورت تقسیم، تجمیع، تضبیط و تدوین نظام دستگاهی موسیقی رسیدند.

اولین و شاید مهم‌ترین رخداد مهم در تاریخ موسیقی ایران درک همین ضرورت بود. ضرورتی که موجب احیای موسیقی ایرانی و نیز دسـتگاه‌مند و سیستماتیک (و شاید رسمی) شدن موسیقی ایران در مقابل یک نوع موسیقی یک‌نواخت بزمی و محفلی شد. آقـا میـرزا عبدالله و آقا میرزا حسـین‌قلی هر کدام بـا توجه به قابلیت‌ها و ویژگی‌های خاص خویش در جهت احیاگری‌های پدر، همواره درصدد طراحی ساز و کاری جهت نظام‌مند، دستگاهمند و نهادینه کردن موسیقی دستگاهی و نیز تعلیم و تربیت شاگردان بودند. اجتهاد و اهتمام این دو نفر نه تنها تثبیت شد، بلکه با توجه به تربیت شاگردان فراوان، اجرا و روایت ردیف دستگاهی، راویان، متولیان و متصدیان گوناگونی یافت که هر کدام صاحب روایت و مدعی حکایت بودند؛ عمده آنان که متناسب با تحولات زمانه به سبک نوینی دست یافتند، با بیان و زبان ویژه خویش به بازسازی و بازآفرینی گنجینه ردیف دستگاهی ایرانی دست یافتند. با این اوصاف می‌توان گفت کـه اجتهاد و اهتمام میرزا عبدالله و میرزا حسـین‌قلی نه تنها تثبیت، بلکه دسـتخوش روایت‌های فراوان شد. برداشـت و روایت‌هایی که البته موجب ماندگاری و پویایی موسیقی ایرانی شد.

□□□

۳ ـ ۱

به طور عمده میراث نظام دسـتگاهی برادران فراهانی در چهار شاخه ادامه پیدا کرد.

یک شاخه آن در پرتوافکنی‌های میرزا عبدالله و سه شاخه دیگر ذیل روشنگری‌های آقا حسین‌قلی تشکیل شد.

سـه شـاگرد میرزا عبدالله با نام‌هـای اسـماعیل قهرمانی، آقا محمد مجرد ایرانی، حاج مخبرالسـلطنه (مهدی‌قلی هدایت) از شـاگردانی بودند که همواره در پی تدوین ردیف میرزا عبدالله بودنـد که از آن میان اسـماعیل قهرمانی بیش از همه درصدد ثبـت و ضبط ردیـف میرزا عبدالله برآمد، تـا جایی‌که به مدت دوازده سال به فراگیری ردیف در محضر میرزا عبدالله پرداخت. فراگیری ردیف میرزا عبدالله در طول دوازده سـال و پی‌گیری فراوان قهرمانی برای تثبیت این ردیف، به ردیف میرزا عبدالله، حجیت و مرجعیت ویژه‌ای بخشیده است، گو اینکه موسیقیدان و موسیقی‌شناسـی ماننـد نورعلـی خان برومند به یـاری این اهتمام بیاید و دوازده سـال در محضر اسماعیل خان قهرمانی بـه فراگیری دوره کامـل ردیف میرزا عبـدالله اهتمام بورزد و ضمن کار، ردیف‌ها را با اجرای اسـماعیل خان روی نوار ضبط کند. برومند هم سـال‌های سـال با ممارست و مطالعه نظری و عملی توانست این ردیف را در هیئت منبعی آکادمیک تدوین و نهادینه کند؛ ردیفی که قریب به نیم‌قرن منبع و مرجعی مدون و معتبر محسوب می‌شود.

به‌رغم اینکه ردیف میرزا عبدالله با تار روایت شده، اما خاستگاه و خاصیـت این ردیـف از لحـاظ تکنیک‌های سـازی و نوعی مضراب، حالت و ساختاری «سه‌تاری» دارد. در حالی که ردیف آقا حسین‌قلی با ساختار «تار» نزدیک‌تر است.[۳]

البتـه این موضوع مربوط به تکنیک‌های سـازی اسـت، اما به لحاظ جمله‌بندی و ساختار ردیف هر دو مبنایی واحد دارند.[۴]

با وجـود اینکه ردیف آقا حسـین‌قلی بمانند ردیـف آقا میرزا عبـدالله از مرجعیت برخوردار نبوده، اما میـزان تأثیرگذاری و جریان‌سـازی، مکتب آقا حسـین‌قلی، به مراتب بـارز و نافذتر بـود. تأثیری که موجب پدیدآیی مکاتب و جریان‌های گوناگون موسیقی در صد سال اخیر گشت.

۳ ـ ۲

نخستین شاگرد این مکتب که تنها به یافته‌ها و داده‌های گذشتگان قناعت نکرد، غلام‌حسین درویش، (۱۲۵۱ـ۱۳۰۵) بود. وی در سن یازده سالگی به شعبه موزیک دارالفنون، که آن زمان توسط آلفرد ژان باپتیست لومر رهبری می‌شد، راه یافت و مقدمات خط موسیقی/ نت‌نویسی و همچنین نواختن طبل و شیپور را آموخت. چون تدریس سازهای بادی، پیانو، سلفژ، هارمونی و... در دستور آموزش این شعبه بود، هیچ بعید نیست که درویشخان در آن زمان حتی به سازهای غربی، به ویژه پیانو روی آورده باشد؛ کما اینکه ژان دورینگ با استناد به مستندات تاریخی می‌گوید: «او بلد بود پیانو بزند.»

در این شعبه به تدریج آثاری از برخی آهنگسازان اروپایی، مانند قسمت‌هایی از فاوست اثر گونو، آثار وردی و برخی دیگر را می‌نواختند؛ تا جایی که وقتی پس از گریز از دستگاه شعاع‌السلطنه به سفارت انگلستان پناهنده و دست به دامان همسر سفیر انگلیس می‌شود، برای جلب محبت همسر سفیر انگلیس، چند قطعه مجلس اروپایی باب روز آن زمان را با تار می‌نوازد که با همراهی و هم‌نوازی پیانوی همسر سفیر روبه‌رو می‌شود. نغمه‌های اروپایی معمول آن زمان عبارت از چند قطعه والس بود که دسته‌های موزیک نظامی می‌نواختند و درویش هم قبلاً در مدرسه موزیک با این آهنگ‌ها آشنا شده بود. معروف‌ترین این قطعات والس افسوس و امواج دانوب و قطعه دیگری به نام ماچیش بود.[5] این همه نشان از زمینه‌های آشنایی درویش با فرم موسیقی غربی و همچنین چگونگی ژوست و هم‌نوا کردن سازهای موسیقی ایرانی با سازهای اروپایی را می‌دهد.

درویش خان در نواختن ردیف و همچنین نوع مضراب الهام‌یافته از سبک آقا حسین‌قلی بود، تا جایی که قدرت، سرعت، مهارت، صلابت، شفافیت، پختگی و نهایتاً درشتی مضراب درویش شباهت نزدیکی با آقا حسین‌قلی دارد. اما حال و هوای ساز وی بسیار فرحناک، طربناک و محرک‌تر از آقا حسین‌قلی است، به تعبیر هوشمندانه دکتر ساسان سپنتا، تفاوت نوازندگی وی با قدما توام با حال، شوخ شنگ و نشاط‌انگیز است![6]

دیگر تفاوت وی با نوع نوازندگی آقاحسین‌قلی، تنوع ریتم و ملودی و نیز بهره‌گیری بنیادین از «رنگ» در نواختن بود.

مرحوم مرتضی خان نی‌داود، سبک نوازندگی درویش را در مقایسه با پیشینیان از جمله آقا حسین‌قلی دارای تنوع بیشتر و گرایش به عدم تکرار و همچنین نرم، گیرا، شیرین و جذاب(تر) وصف می‌کند.[7]

همچنین روح‌الله خالقی مضراب درویش را نرم، خوش‌آهنگ و لطیف‌تر توصیف می‌نماید و تصریح می‌کند: «مخصوصاً ذوق و سلیقه‌اش بسیار خوب و نوای سازش گرم و پخته بود.»

اما تفاوت بنیادین درویش خان با برادران فراهانی به ویژه آقا حسین‌قلی، بهره‌گیری درویش از فرم‌های ابتدایی موسیقی غربی برای توسعه نظام دستگاهی موسیقی ایرانی بود.

شاید بتوان درویش خان را نخستین «آهنگساز» ایرانی دانست که از درون نظام ردیف دستگاهی و با توسل به موسیقی غربی (فرم‌های موسیقایی رایج در آن زمان) به این مقام نائل آمد.

اولین گام وی توسعه قطعات ضربی کوچکی بود که قدما مانند آقا حسین‌قلی و سماع‌حضور در ابتدای درآمد آواز می‌نواختند، درویش این قطعات ضربی را با توجه به فرم‌های ساده موسیقی غربی توسعه بخشید و به آن‌ها نام پیش‌درآمد نهاد. استقلال‌بخشی به پیش‌درآمد با توجه به ساختار موسیقی غربی، تحولی بزرگ در موسیقی ایرانی بود که البته در این جهت «چهارمضراب» هم دست‌خوش تغییر و نیز تشخص خاصی در نظام دستگاهی موسیقی ایران شد.

گام دیگر درویش توسعه دادن به ریتم‌ها و نظام‌مند کردن آن‌ها در قالب «رنگ» بود، که این تحول با گوش دادن به صفحه‌های پیش از درویش خان و پس از وی آشکار می‌شود؛ تنوع روند ریتم و ملودی و عدم تکرار مؤلفه‌ای است که در صفحات بجا مانده از وی، به راحتی مشهود است.[8]

ابداع رنگ در قالبی نوین توسط درویش خان نمونه دیگری از تأثیرات موسیقی مغرب‌زمین است که رنگ‌هایی نظیر: قهر و آشتی (در ماهور)، پریچهر و پریزاد و غنی و فقیر (در اصفهان) و... خصوصاً ساخت و نگارش چند رقص «پولکا»[9] و «مازورکا»[10] و سرود ارگان حزب «مارش جمهوری» (با شعر ملک الشعرای بهار) از جمله آن‌هاست.

عنوان و ساختار پولکا، ملهم و مقتبس از موسیقی اروپایی است. البته روح‌الله خالقی معتقد است نام پولکا را درویش از خارجی‌ها اقتباس کرده و شروع قطعه به شیوه فرنگی است، ولی تم اصلی کاملاً ایرانی است.[11]

پولکای درویش در مایه‌های بزرگ است. یک تم ایرانی را در وزنی پرتحرک به شیوه موسیقی اروپایی توسعه داده است. به گفته خالقی مدولاسیون به کار گرفته در این قطعات رنسانسی در موسیقی ایرانی قلمداد می‌شود، چرا که وی از گام بزرگ فا[12] (ماهور) به چهارگاه رفته است.[13]

از دیگر ابتکارهای درویش خان در زمینه تصنیف‌سازی و استقلال‌بخشی به چهارمضراب‌ها در قلمرو موسیقی ایرانی است. روش آهنگسازی درویش خان به خدمت گرفتن فرم‌های ساده موسیقی غربی برای نهادینه و نظام‌مند کردن موسیقی ایرانی بود.

درویش خان نخستین کسی بود که به بومی‌کردن ارکستر و گروه‌نوازی در موسیقی ایرانی، که آن هم الهام‌یافته از فرآیند ورود موسیقی غربی در ایران بود، مبادرت کرد. درویش خان با تشکیل ارکسترهای مختلط ایرانی که ترکیبی از سازهای ایرانی و غیر ایرانی بود آثاری را در این میان ساخت و اجرا کرد.

با وجود اینکه حرکت و تجددگرایی درویش خان از درون سنت و موافق سنت مدرسی بود، اما وی با توجه به مقتضیات دوران مشروطه که متضمن تعامل با موسیقی غربی بود، با تأثیرپذیری از ساختار و غالب موسیقی غربی، برای پیشبرد و تحول موسیقی ایرانی اقدام کرد.

امکان بهره‌گیری از موسیقی علمی غربی و زیادت عمر، شاید

مکتب وی را پر اثر و اثرگذارتر می‌کرد، اما درست زمانی که موجبات بهره‌گیری علمی از موسیقی غربی برای موسیقیدانان فراهم شده بود، درویش در اوج پختگی در پنجاه سالگی به سال ۱۳۰۵ وفات یافت.

۳ـ۳

کلنل وزیری، متولد ۱۲۶۶ و با یک دهه فاصله نسبت به درویش خان، دومین نسل درس‌آموخته و مکتب‌دیده آقاحسین‌قلی بود. وی یک دهه پس از تحولات درویش خان به نوگرایی و نوآوری در عرصه موسیقی دست زد.

در بزرگداشتی که به یادبود درویش خان در مدرسه عالی موسیقی توسط کلنل، چند روز پس از فوت درویش خان برگزار شد، سخنان وزیری مبنی بر ادامه دادن راه درویش، حاکی از این بود که وزیری به پیروی از راه درویش خان می‌پردازد. در حالی‌که مکتب وزیری تفاوت بنیادین با درویش خان داشت.

وزیری در همان عنفوان شرکت در کلاس‌های آقا حسین‌قلی تا زمان تأسیس مدرسه عالی موسیقی، فراگرفتن اصول و مبانی موسیقی اروپایی را برای موسیقی ایرانی ضروری می‌دانست. تا جایی که آقاحسین‌قلی و میرزا عبدالله را دعوت به شناخت نت‌ها، میزان‌ها، سرایش و گام‌های اروپایی می‌کرد که البته با استقبال نسبی برادران فراهانی مواجه می‌شد!

مواجهه وزیری با عالم موسیقی، از همان ابتدا نه موسیقی ایرانی بلکه موسیقی نظری و عملی مغرب‌زمین بود. وی در پانزده سالگی نخستین مشق‌های موسیقی اعم از ویلون، نت‌خوانی و همچنین زبان فرانسه را فراگرفت. در همان عنفوان جوانی نزد کشیشی به نام پرژوفروا رفت و به یادگیری مبانی موسیقی نظری و هارمونی پرداخت؛ حتی وزیری بنا به توصیه کشیش کتاب قطوری به نام کمپاندیوم[15] که در حقیقت نوعی دایرةالمعارف جامع موسیقی بود مطالعه کرد و همراه با آن عمده شاخه‌های موسیقی اروپایی را آموخت.

وزیری از همان نوجوانی در کنار فراگیری سازهای ایرانی (به ویژه تار) به یادگیری سازهای اروپایی مانند ویلون همت گماشت. به قول خالقی، (وزیری) ضمن اینکه خیلی روی تار کار می‌کرد، از ویلون هم دست برنداشت.

وزیری در اواسط دهه ۱۲۸۰ به مکتب برادران فراهانی راه یافت و ضمن فراگیری ردیف و ظرایف و دقایق نوازندگی، به نت‌نگاری و آوانگاری هر دو ردیف دست یازید.

آن‌چنان که خالقی نقل می‌کند، وزیری سالیان سال شبان و روزان به تمرین و تعلیم تار و سه‌تار مبادرت می‌ورزید، تا جایی که تمرین، ممارست، پشتکار و دقت وی کمتر در مورد موسیقیدانی شنیده شده است.

وی پس از فرونشستن شعله جنگ بین‌المللی اول، به دو کشور متمدن موسیقی‌پرور مهاجرت می‌کند و سه سال در مدرسه عالی موسیقی پاریس پیانو، هارمونی و اپرا و دو سال در برلین کنترپوآن و آهنگسازی آموخت. دکتر ساسان سپنتا تعلیمات وی را در برلین به قصد تأسیس مدرسه موسیقی در ایران می‌داند.

وزیری سال ۱۳۰۲ از آلمان بازگشت و در همین سال مدرسه عالی موسیقی را بنا نهاد. بسیاری تأسیس این مدرسه را نقطه عطفی در تاریخ موسیقی ایران و نوعی مدرنیزاسیون می‌دانند. مدرنیزاسیونی که با جریان‌سازی و سپهرسازی‌های وی به مدرنیته انجامید.

وی «تئوری موسیقی اروپایی را به مثابه یک علم فراگیر و جهان شمول سنج افزار موسیقی ایرانی کرد و بدون توجه به خصلت مدال (مقامی) موسیقی ایرانی کوشید مقامات آن را در قالب موسیقی تُنال اروپایی بگنجاند.»[14] هدف وزیری از تدوین تئوری موسیقی ایرانی، پیش از آنکه توجیه قواعد ذاتی آن باشد، یافتن قواعدی بود که بتوان بر اساس آن پایه‌های یک موسیقی پلی فونیک (چند صدایی) را پی ریخت. وی با توجه به وقوف فراوان به قابلیت‌های موسیقی ایرانی، گام‌ها و دانگ‌ها را چنان برگزید که با قواعد هماهنگی (هارمونی) موسیقی اروپایی در تضاد نیافتد.

به همین خاطر فراگرفتن اصول و مبانی موسیقی اروپایی را چه برای نواختن ساز و چه از لحاظ تئوریک، مبنای فراگیری موسیقی ایرانی دانست و تمامی هنرآموزان ملتزم به یادگیری متدهای موسیقی اروپایی، اعم از هارمونی، سلفژ و ... بودند.

وی معتقد بود «هر ساز را باید طبق اصول و اسلوب خود فرا گرفت. قبل از شروع نوازندگی و دست گرفتن ساز باید نت‌خوانی و شناخت علائم و وزن‌خوانی، یعنی نام بردن نت‌ها با حرکت دست با در نظر گرفتن وزن، و سرایش یا سلفژ یعنی صحیح خواندن نت‌ها با آهنگ درست، تعلیم داده شود، تا هنرجو... قبل از دست گرفتن ساز با خواندن نت و تئوری موسیقی آشنایی پیدا کند و گوش او تا حدی تربیت شود.»[16]

وزیری پس از شناخت و دریافت اصول و مبانی موسیقی مغرب‌زمین، از تکنیک‌های موسیقی غربی برای نوسازی و بازسازی موسیقی ایرانی بهره گرفت.

از نخستین کارهای وزیری برای استفاده از تکنیک‌های موسیقی

غربی، بهره‌گیری از ویلون بود. او با دست رد زدن بر سینه کمانچه‌کش‌های ویلون‌نواز، با نگارش کتاب دستور ویلون به نهادینه و بومی کردن ویلون پرداخت. البته وی آموزش و اجرای اسلوب و اصول استاندارد این ساز اروپایی، مانند طرز درست دست گرفتن ویلون و آرشه و همچنین نحوه انگشت‌گذاری و به طور کلی پوزیسیون‌های ویلون‌نوازی، را عیناً برای هنرآموز ضروری می‌دانست. پس از آن وی به آموزش نحوه نواختن در پرده‌های ایرانی پرداخت.

این روشی بود که در همان مدرسه و توسط مکتب‌دیدگان مکتب وی، مانند خالقی و به‌ویژه ابوالحسن صبا، سالیان سال اجرا شد. حتی وزیری از تکنیک‌های ویلون‌نوازی برای تکنیک‌های نوازندگی تار نیز بهره جست. تا جایی که وزیری برای نخستین بار با بهره‌گیری از آرشه ویلون به ابداع نت‌های کششی (کشیدن نت‌ها هنگام نواختن مضراب تار) دست یازید؛ وی نت‌های طویل و کشیده را با مضراب ریز طوری اجرا می‌کرد که در نت‌های ملایم و حالت ضعیف (پیانوسیمو PP) اثر آرشه ویلون ایجاد شود.[۱۷]

البته برخی وزیری را در نوع مضراب (سرعت، صلابت و چابکی) و صدادهی نزدیک‌ترین فرد به آقا حسین‌قلی می‌دانستند، اما وزیری با توجه به تحولات ایجاد کرده، به مکتبی نوین دست یافت که تفاوتی فاحش با قدما داشت. مضراب‌های وزیری دارای صدادهی و تنالیته صاف، به علاوه سرعت، مهارت، قدرت و صلابت ویژه‌ای است. چپ و راست‌های وی در عین سرعت دارای توالی و نظم خاصی بود. تا جایی که مضراب چپ وی دارای همان قوت مضراب راست بود. مضراب‌های ریز پی‌درپی وی، از تداوم و پیوستگی برخوردار بود که پیش از وی کمتر نشانی از آن بود.

استفادهٔ به‌جا از تک‌مضراب و همچنین استفاده کمتر از تک‌مضراب در هنگام ریز و نهایتاً قوی و ضعیف کردن تدریجی یا آنی صدای ریز، ریزهای وی را دارای طنین مخصوصی کرده بود.

همچنین وزیری با بهره‌گیری از تکنیک‌های موسیقی غربی، به ابداع پاساژهای طولانی، گلیساندو، ویبراسیون و آرپژ در قلمرو نوازندگی تار دست یافت.

تکنیک ابداعی دیگر وزیری پرش‌های متوالی دست چپ روی دسته تار بود. پیش از وزیری غالب نوازندگان به واسطه ترتیب یک‌نواخت گوشه‌ها، کمتر به تغییر پوزیسیون دست می‌زدند، اما وزیری به خاطر وسعت‌بخشی به صدادهی تار، هارمونیزه کردن و به‌ویژه ساخت اتودهای مختص تار، به تغییر پوزیسیون و یا پرش در فواصل نزدیک و به ویژه فواصل دور پرداخت.

تکنیک منحصر به فرد وزیری، استفاده از تمامی سیم‌های تار بود. چرا که پیش از وزیری استفاده از سیم‌های سفید کاربرد بیشتری داشت (به طور نمونه و ویژه سبک میرزا عبدالله) و در نهایت و البته گاهی از سیم‌های زرد نیز استفاده می‌شود، که این در سبک نوازندگی آقا حسین‌قلی بارزتر است. اما وزیری به واسطه وسعت‌بخشی به صدادهی تار از تمامی سیم‌های تار نهایت بهره را گرفت. وی دریافته بود برای صدادهی مطلوب از تار باید مضراب‌های گوناگون را روی تمامی سیم‌ها به کار بست. همچنین پیش از وزیری (چگونگی) استخراج صدای بم چندان متداول نبود، اما وزیری به واسطه مضراب‌بندی متنوع، سیم بم را به خدمت گرفت.

به عنوان نمونه می‌توان به رنگ دشتی از ساخته‌های ارکستری وزیری اشاره کرد. وزیری در ابتدای این رنگ تنها با استفاده از سیم بم ارکستر را به اجرای این رنگ فرامی‌خواند. استفاده از این سیم یادآور صدای ساز عود است و این نشان می‌دهد که سیم‌های بم تار وسعتی حتی به گستره صدادهی عود را داراست. همچنین در ردیف عالی دشتی و اصفهان وزیری، سیم‌های بم، نقش اصلی را بازی می‌کند.

در همین زمینه تکنیک نه چندان مشهودی در ساز وزیری وجود دارد و آن هم پرش دست راست است بدون اینکه مچ دست راست از انقباض اصلی خویش خارج شود. آن‌چنان که از آثار شنیداری وزیری برمی‌آید تسلط پنجه وی به مضراب کاملاً محسوس است، ولی انگشتان وی کاملا متحرک و به عبارتی در حال پرش از سیم‌های بالا به پایین (و بالعکس) است. البته وزیری همواره نسبت به درهم‌آمیزی و مخلوط شدن صدای سیم‌ها هشدار می‌داد و معتقد بود برای این نوع مضراب‌زنی نباید دایره حرکت دست را وسعت داد. او با الهام از سبک معمول ویلون‌نوازی اروپایی غیر از سه‌انگشت پرده‌گیرنده از انگشت چهارم نیز بهره گرفت. کارکرد این انگشت بیشتر در هنگامه نواخت نت‌های زینت چهره می‌نماید. البته وزیری معتقد بود بهره‌گیری از این انگشت موجب استفاده از نت‌های بیشتری در یک پوزیسیون می‌شود. انگشت‌گذاری‌های وی به واسطه انگشتان کشیده و استخوانی موجب اجرای روان و زیبایی ملودی‌ها می‌شد.

ساخت تار با وسعت صدادهی بیشتر و استفاده از آن‌ها برای ارکستر، مانند تار سوپرانو که یک پنجم بالاتر از تار کوک می‌شود، تار آلتو که یک پنجم بم‌تر از تار معمولی است و تارباس و همچنین تشکیل کوارتت تار از جمله ابتکارهای وزیری محسوب می‌شود. در این نوع سازبندی و سازسازی کاملا رد پای نوع سازبندی ارکسترهای اروپایی مشاهده می‌شود.

افزودن شش پرده برای وسعت‌سازی تار تا آنجا که امکان برخی مایه‌های غیر معمول در پرده‌ها میسر شود. این اضافه‌نمایی، البته متضمن وسعت‌بخشی صدادهی تار و همچنین بهره‌گیری از نت‌های متفاوت و جدید نیز شد.

وزیری همچنین با توجه به یک صدایی و یک‌نواختی صدای ساز قدما، به هارمونی کردن صدای تار همت گماشت. به همین خاطر وی از خصوصیات آکاردها[۱۸] برای استخراج هم‌زمان دو یا چند ملودی بهره گرفت. البته عمده آکاردهای وزیری سه تایی هستند. نمونه بارز این ویژگی را می‌توان در اثری با عنوان «بندباز» دید؛ که ارکستری است همراه با تار خود وزیری و همچنین سمفونی که وزیری ساخته و بر آن عنوان سمفونی

نفت نهاده. (هر دو اثر در ماهور است.)
دامنه اثر و اثرگذاری وزیری بسی بیش از موارد یادشده است. در این بخش تنها به اهمّ ابداع و ابتکارهای وی در قلمرو نوازندگی تار اشاره شد تا فاصله‌گیری و جهت‌گیری مکتب وی با مکاتب و سبک‌های پیش از خود روشن شود.
مقصود وزیری از تمامی این ابداعات حفظ و یا حذف ردیف دستگاهی ایران نبود. همچنین حرکت تجددگرایانه وی را نمی‌توان صرفاً عدول محض از عصر تدوین و تکوین ردیف دستگاهی موسیقی خواند؛ وزیری ردیف دستگاهی موسیقی ایران را به مثابه یک منبع و مأخذ مهم، مانند دیگر منابع و مآخذ قلمداد می‌کرد. بلکه وی در پی نظام موسیقایی علمی نوینی بود که با ساختارهای علمی و جهان‌شمول اروپایی سازگاری

اگر استفاده درویش خان از اصول و اسلوب‌های موسیقی اروپایی صرفاً الگوبرداری صوری، ساده و ابتدایی بود، در عوض الگوبرداری وزیری از موسیقی اروپایی الگوبرداری بنیانی و بنیادین بود. وزیری مبانی و مبادی موسیقی اروپایی را تنها معیار نظام موسیقی ایرانی قلمداد می‌کرد. با تسماح می‌توان اظهار کرد که به رغم اینکه نقطه آغازین حرکت وزیری در موسیقی ایرانی، تدوین و نت‌نگاری ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی و بهره‌گیری از محضر برادران فراهانی بود، اما اگر عصری به نام عصر تدوین و تکوین موسیقی ردیف دستگاهی ایران نبود، باز هم امکان پدیدآیی پدیده وزیری ممکن بود. چرا که در ادامه، درد و دغدغه وزیری هیچ‌گاه احیا و ابقای ردیف دستگاهی نبود. زیرا وی با بنا نهادن دوره عالی ردیف، سعی بر فرافکنی و فراروی از ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی را داشت.

ردیف بالا از راست: ۱ ــ باقرخان ۲ ــ میرزا شکرالله خمسه‌ای ۳ ــ باقرخان ٤ ــ آقا حسینعلی ٥ ــ میرزا عبدالله ٦ ــ درویش‌خان ۷ ــ میرزا غلامرضا شیرازی ــ ردیف پائین از راست: ۱ ــ عیسی آقاباشی ۲ ــ احمد کاشی ۳ ــ علی اکبر شهنازی (طفل) ٤ ــ حسین‌خان قلندوق ٥ ــ اسدالله‌خان کرمانی

منطقی داشته باشد. او نخست به دنبال مشخص کردن الگویی متدیک، روشمند و جهان‌شمول از موسیقی مغرب‌زمین بود، تا بتواند موسیقی ایرانی را در آن قالب‌ریزی و سازماندهی کند. وزیری می‌خواست موسیقی ایران را از مهجوریت برهاند و به مرحله‌ای برساند که در کنار انواع موسیقی اصیل جهانی، اصالت خویش را عرضه کند. وزیری با استفاده از تکنیک‌ها، استانداردها، اسلوب و اصول موسیقی اروپایی عزم نظام‌مند کردن موسیقی ایرانی را داشت.

البته نظام موسیقی دستگاهی در این بنا نقشی بارز داشته است.

۳-۴-۱

ضلع و شاخه سوم حلقه تأثیرگذاری مکتب آقا حسین‌قلی از دامن و درون منزل و مکتب آقا حسین‌قلی بالید. به همین خاطر از نظام ردیف دستگاهی درک و دریافتی به مراتب هم‌دلانه‌تر از دو شاخه پیشین داشت. وی کسی نبود جز

فرزند ارشد و خلف آقا حسین‌قلی، یعنی حاج علی‌اکبر خان شهنازی، وی با وجود دو دهه فاصله سنی نسبت به درویش خان و یک دهه فاصله با کلنل وزیری، به یمن پرورش در خاندانی موسیقی‌پرور، نمی‌توان چندان فاصله زمانی جدی با دو نسل قبلی قائل شد؛ فعالیت و حرکت حاج علی‌اکبر خان شهنازی با تغییرات و تحولات درویش خان و کلنل وزیری تا حدی هم‌زمان بود. چرا که نخستین نوایی که حاج علی‌اکبر در ایام خردسالی شنید، آوای تار، نخستین وسیله بازی‌اش، تار و نیز نخستین تربیت‌های ایام طفولیت وی نه آموزش‌های رایج خانوادگی، بلکه مشق تار بود. «تار» شاه سازهای ایرانی با تار و پود حیات علی‌اکبر خان شهنازی گره خورده است.

سیره حاج علی‌اکبر شهنازی از ایام خردسالی تا نوجوانی به افسانه و زندگی افسانه‌ای بزرگان موسیقی جهان می‌ماند.

علی‌محمد فخام بهزادی (فخام الدوله) از شاگردان اولیه آقا حسین‌قلی که بعدها مستقیم و غیر مستقیم از ساز شهنازی الهام گرفت، می‌گفت: «روزی خدمت استاد رسیدم، تاری کوچک به دست داشت و آن را آزمایش می‌کرد. پرسیدم چه شده است که استاد با این تار کوچک می‌نوازد؟ استاد گفت این ساز را برای علی‌اکبر آماده کرده‌ام که شروع به نواختن کند، چرا که پدر بسیار علاقه داشت که فرزندش هرچه زودتر تمرین تار را آغاز کند.» اسماعیل قهرمانی شاگرد اصیل برادران فراهانی می‌گفت: «روزی در خدمت آقا حسین‌قلی بودم. پسرش را صدا کرد که بیاید تار بزند، تارها را برداشتیم و شروع به دوره ردیف کردیم. دستگاه شور را نواختیم و تمام کردیم. قریب یک ساعت طول کشید؛ ولی استاد گفت دستگاه دیگری بزنیم. آن را هم نواختیم و ساعتی دیگر گذشت. باز هم استاد آرام نگرفت، ولی من دیدم علی‌اکبر خان خسته به نظر می‌رسد. به صدا درآمدم که هر سنی اقتضایی دارد. اجازه دهید حاجی برود بازی کند. استاد خندید وگفت راست می‌گویی، امروز دیگر برای او بس است، باقی را خودمان می‌زنیم...»

همان وقت علی‌اکبر خان بهترین نمونه تار پدر بود؛ مضرابی تند و پنجه‌ای لطیف داشت.[۱۹]

حاجی علی‌اکبر شهنازی در همان ایام طفولیت «نگاری» بود که مکتب‌دیده مکتب هزارساله موسیقی شد و پابه‌پای بزرگان کمر خم‌شدهٔ موسیقی، به مشق تار پرداخت. طی مکان ببین و زمان در سلوک «تار»/ که این طفل یک شبه ره یک ساله رفت.

وی از پنج سالگی تا هفده سالگی زیر نظر پدر به نوازندگی تار مشغول شد و نیز به مدت شش سال، تمامی اصول و مبانی ردیف دستگاهی را از پدرش آموخت. خود می‌گفت: پدر هر وقت گوشه‌ای را تمام می‌کرد و یا هرگاه می‌خواست آشنایی کافی و وافی نسبت به گوشه‌ای پیدا کنم، من را به آقا میرزا عبدالله نیز ارجاع می‌داد (نقل به مضمون)، چرا که قدری سبک ردیف‌نوازی و نوازندگی آقا حسین‌قلی با برادر بزرگ‌تر خویش، آقا میرزا عبدالله، متفاوت بود. آقا حسین‌قلی می‌خواست حاج علی‌اکبر را با سبک میرزا عبدالله آشنا و جامع ردیف سازد. آقا حسین‌قلی همواره می‌گفت مضراب‌های داداش «واضح‌تر و شمرده‌تر است».

حاجی علی‌اکبر شهنازی، که در همان سنین القاب حاجی و خان برازنده‌اش می‌نمود، در چهارده سالگی مقام استادی برخی از شاگردان پدر خویش را احراز کرد و این نکته بسیار حساس در عصر تدوین و تکوین ردیف محسوب می‌شود. چرا که به رغم جدیت و حساسیت و نهایتاً طبع سخت‌گیر آقا حسین‌قلی مقام خدامت به نوجوانی چهارده ساله دادن، تصمیمی سرنوشت‌ساز است. بسیاری از شاگردان به‌جای رفتن به محضر آقا حسین‌قلی باید به محضر نوجوان چهارده ساله می‌رفتند. حتی برخی مواقع خارج از همراهی پدر در امر تدریس، حاجی در غیاب پدر، کلاس‌های پدر را به تنهایی اداره می‌کرد.

اما رویداد مهم تاریخی دیگر؛ آقا حسین‌قلی که در برخی صفحات به‌جامانده قصد ارائه و اجرای ردیف چه به صورت ساز تنها و چه به صورت ساز و آواز را داشته، به جز دو سه صفحه‌ای که با آواز سید احمد خان، مانند صفحه دستگاه چهارگاه، که آن هم به قصد اجرای مرتب ردیف بود، سه صفحه نیز با آواز جناب دماوندی در آواز دشتی (۱) و (۲)، اصفهان و شور داشته، به همین خاطر نسبت به ضبط صفحات وسواس خاصی داشت. اما به رغم این وسواس در ضبط صفحه‌ای همراه آواز جناب دماوندی، به جای خود، حاجی (علی‌اکبر) چهارده ساله را فرامی‌خواند و بنا به توصیه آقا حسین‌قلی به جناب دماوندی پنجاه ساله دو صفحه با علی‌اکبر خان شهنازی ضبط می‌کند. صفحه‌ای در بیات ترک با این مطلع از شعر سعدی «گفتمش سیر ببینم، مگر از دل برود / و آن‌چنان پای گرفته‌ست که مشکل برود»، که از جمله آثار به یاد ماندنی، ماندگار و اصیل است.

در این صفحه تفاوت چندانی در سبک نوازندگی و نحوه جواب آواز وی با پدرش مشاهده نمی‌شود. آن‌چنان که در پایان صفحه با تشویق پدر (سخت‌پسند) و جناب دماوندی روبه‌رو می‌شود.

علی‌اکبر خان شهنازی از ضبط اولین صفحه خویش در گفت‌وگوی رادیویی می‌گوید: «یک روز پدرم تشریف آوردند منزل، یک نفر خدمت‌کار داشتیم اسمش حسین بود. او را صدا کرد و گفت: علی‌اکبر که از مدرسه آمد بیاید به کلاس درس. بعد من آمدم رفتم به کلاس پدرم. مرحوم پدرم به بنده فرمودند: علی‌اکبر بنشین می‌خواهم مژده به تو بدهم. گفتم چه مژده‌ای؟ گفت: آمفارسون آمده می‌خواهد، از ما صفحه ضبط کند. تو بیات‌ترک و افشاری را کار کن، روزی که می‌روی برای ضبط صفحه آماده باشی و جناب دماوندی هم در این صفحه شرکت دارد و می‌خواند. عرض کردم چشم و به تمرین مشغول شدم و شب‌ها در اتاق پدرم تار نواختم، بعضی جاها اشتباه می‌کردم و پدرم در حالت خواب که بود، یک مرتبه می‌گفت: آی پسر اینجا را چرا اشتباه زدی درست کن! بعد ایشان با زبان می‌خواند و من قطعه را درست می‌نواختم. تا اینکه یک روز عصر که شد رفتیم منزل آمفارسون

که در خیابان لاله‌زار استودیوی آمفارسون بود؛ مرا نشاند، روی یک صندلی و بعد شروع کردم به ساز زدن، جناب دماوندی هم شروع کرد به خواندن، بعد که صفحه تمام می‌شد جناب دماوندی گفتند: بیات‌ترک آقا علی‌اکبر به سن چهارده سالگی، پسر آقا حسین‌قلی ساز می‌زند، ماشاء الله. بعد افشاری را که زدیم کار تمام شد آمدیم منزل. بعدها دوباره یک روز پدرم آمد منزل، گفت علی‌اکبر کجاست؟ گفتند رفته مدرسه الان می‌آید، چند بار تکرار کرد، مادرم حسین را فرستاد دنبال من، بنده آمدم منزل، رفتم خدمت پدر، گفت: بیا این کفش‌ها را بپوش و بعد گفت: این پارچه را هم برایت خریدم که لباس برایت درست کند، این جعبه شیرینی مال توست. من تعجب کردم چطور شده که پدرم این‌قدر محبت می‌کند! بعد گفت: صفحه‌ات را رفتم گوش دادم، نمی‌دانی چقدر کیف کردم، بیا بنشین روی زانویم. بعد مادرم را صدا کرد و گفت: مادر علی‌اکبر، بعدها این پسر نام مرا زنده نگه می‌دارد. قدرش را بدان.» در ادامه این گفت‌وگو شهنازی با اشاره به این مطلب که آن صفحه از جمله الگوهای آموزشی پدرم برای آموزش شاگردان بود، می‌گوید: «پدرم آن صفحه را می‌گذاشت که شاگردان گوش بدهند.»[۲۰]

نگارنده نخستین مرتبه که به مطالعه آثار جناب دماوندی می‌پرداختم، نوازنده تمامی صفحات را حتی صفحه مزبور را آقا حسین‌قلی می‌پنداشت! در این صفحه کاملاً صلابت، سلامت، جلادت، مهارت و سرعت در عین قدرت پنجه آقا حسین‌قلی در جای‌جای مضراب حاجی چهارده‌ساله عیان است.

بنا به اعتراف مکتب‌دیدگان مکتب آقا حسین‌قلی پس از وفات آقا حسین‌قلی در سال ۱۲۹۶، حاجی علی‌اکبر خان شهنازی تمامی دوره‌های ردیف را طی کرده بود.

حاجی علی‌اکبر، در کنسرتی که پس از درگذشت پدر با حضور درویش خان در تالار گراند هتل برگزار کرد، موجب تأثر درویش خان گردید تا جایی که از شدت تأثر گریست و گفت: «مثل این است که مرحوم حسین‌قلی نشسته و تار می‌زند!»

خود شهنازی در ضمن تعریف خاطرات خود همواره از اعجاب درویش خان نسبت به غرابت ساز شهنازی با پدرش تأکید می‌کرد.

باری حاج علی‌اکبر خان شهنازی نمونه مثالی ساز، پنجه و مضراب پدر بود. وحید دستگردی، شاعر نامدار دوران پس از مشروطه و هم‌سفرهٔ خاندان هنر، پس از برگزاری یکی از کنسرت‌های حاجی در قطعه‌ای حاجی را چهره مجسم پدر می‌داند و می‌گوید:

زنده شد باز آقا حسین‌قلی
گرچه هر کس رفت نیاید باز
خلف صدق او علی‌اکبر
شد ز نو ساز کرد در شهناز
می‌خرامد عروس موسیقی‌اش
امشب اندر میان حجله ناز
وز دمش مرده می‌شود زنده
بشتابید بنگرید اعجاز

داریوش صفوت بر این باور است، درویش خان پس از فوت آقا حسین‌قلی، به دلیل تسلط بیشتر به مبادی و مبانی ردیف‌ها و با توجه به حافظه و استعداد حاجی علی‌اکبر شهنازی، مدتی از محفوظات ردیفی شهنازی استفاده می‌کند (نقلِ به مضمون. این گفتار توسط دکتر صفوت و استاد پیرنیاکان کرارا تکرار شده است.) بگذریم از اینکه برخی بدون استناد به مستندات تاریخی شهنازی را شاگرد درویش خان دانسته‌اند. اما این نکته محرز است که شهنازی و درویش‌خان چند صباحی با یکدیگر در تعامل بودند.

اما میرزا عبدالله پس از درگذشت برادر کوچکش، برای آشنایی با سبک این برادر و همچنین مرور و تکمیل ردیف‌ها، حاجی را نزد خویش فرا می‌خواند، تا با یکدیگر به هم‌نوازی بپردازند، دو نوازی که ساعت‌ها به طول می‌انجامید. این تعامل سه سال بیشتر ادامه پیدا نکرد و میرزا عبدالله در سال ۱۲۹۷ وفات می‌کند. پس از درگذشت میرزا عبدالله، حاجی علی‌اکبر شهنازی، قائم‌مقام برادران فراهانی، جانشین پدر و عموی خویش می‌شود و به اداره و تعلیم شاگردان پدر و عموی خویش می‌پردازد، جانشینی‌ای که ۶۵ سال به طول انجامید.

به جرئت می‌توان گفت که حاج علی‌اکبر شهنازی به‌رغم جوانی در جوار آقا حسین‌قلی و میرزا عبدالله یکی از استوانه‌های عصر تدوین و تکوین ردیف دستگاهی و از پیش‌گامان پدیدآیی و پیدایی نظام ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی محسوب می‌شود. بنابراین می‌توان حاجی علی‌اکبر خان را در کنار برادران فراهانی از اضلاع مثلث ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی نامید.

نقش علی‌اکبر خان شهنازی در پاسداری و پاسبانی نظام دستگاهی ایران، به ویژه ردیف سازی (نه آوازی) و همچنین در رسمی‌نمایی ساز تار بسیار برجسته است.

اینکه سنت نوازندگی تار مانند سنت‌های دیگر سازها، دستخوش «گسست» نشده، مدیون و مرهون خدمات و زحمات علی‌اکبر خان شهنازی است. در حالی که اگر ما چندان تبیین مشخصی از شیوه‌های نوازندگی و نظام دستگاهی سازهای دیگر، نداریم به فقدان احیاگری در آن‌ها برمی‌گردد. به طور نمونه حبیب سماعی تنها بازمانده شیوه نوازندگی قدما و فرزند سماع‌حضور که از قضا هم‌نسل علی‌اکبر شهنازی بود، هیچ گاه به احیای شیوه سنتورنوازی قدما و حتی پدر خویش برنیامد و حتی از برگزاری کلاس ممانعت می‌ورزید! (اگر نبود موشکافی‌های نورعلی برومند و کوشش‌ها و مضراب‌های سماع‌وار، مجید کیانی، شاید غیر از چند صفحه بی‌کیفیت و عکس‌های رنگ‌پریده، میراثی از سنتورنوازی گذشتگان، به‌ویژه سماع‌حضور و حتی خود حبیب سماعی هم نداشتیم.)

وضعیت نوازندگی نی و کمانچه به زعم کارشناسان موسیقی، وضعیتی به مراتب بدتر است. استاد حسن کسایی که وی را احیاگر سنت نی‌نوازی قدما و نایب اسدالله می‌دانند، خود در کنسرت پژوهشی گفته بود «چیز زیادی از نوع نوازندگی نایب اسدالله باقی نمانده.» (نقل به مضمون) حتی مرحوم تجویدی در جایی عنوان کرده بودند: «معلوم نبود که نایب اسدالله با نی چه می‌نواخته!» وضعیت کمانچه‌نوازی هم به جایی رسیده که استاد محمدرضا لطفی را بر آن داشته که به جای گرفتن

مضراب، دست به آرشه کمانچه بزند و به احیای شیوه قدما مبادرت بورزد و بگوید: «در حال حاضر ما نه شاهد تداوم شیوه نوازندگی بهاری و نه شیوه نوازندگی حسین خان اسماعیل‌زاده هستیم... هنوز ساز کمانچه نوازنده‌ای را پیدا نکرده که بتواند حرف اصیل و کارا و پرمحتوا و هنری را ایراد کند.» حتی استاد لطفی با اشاره به عدم کشش و مضرابی بودن کمانچه مرحوم بهاری، ساز ایشان را گسسته و «ویبراسیون‌های وی را خیلی به موسیقی غربی نزدیک‌شده» توصیف می‌کند.[۲۱]

هدف نشان دادن نقش اساسی و حساس علی‌اکبر خان شهنازی است. چرا که شهنازی تنها میراث‌دار و میراث‌خواری بود که مانع از گسستگی تاریخ نوازندگی

۱ ــ سنائی ۲ ــ درویش‌خان ۳ ــ معتضد ٤ ــ قوام‌الدوله (در سال ۱۳۳۱ قمری) ــ ظهیرالدوله میان معتضد و درویش‌خان

تار شد. به قول داریوش پیرنیاکان وقتی ردیف دستگاهی می‌رفت که به دست فراموشی سپرده شود، علی‌اکبر خان شهنازی با دایر کردن کلاس‌های موسیقی آن را از مرگ نجات داد.

حاج علی‌اکبر خان شهنازی مانند دیگر راویان ردیف احتیاجی به تمرین، ممارست و مطالعه، آن هم در طی سال‌های متمادی، نداشت؛ چرا که وی چهره مجسم و مصور نظام دستگاهی ردیف و عصر تدوین ردیف بود. وی بدون هیچ لکنت و تکلفی تمامی ظرایف و دقایق ردیف دستگاهی را در پنجه و مضراب خویش نهان داشت.

وی قریب به هفت دهه فاصله نسبت به عصر تدوین و تکوین ردیف، همواره احیاگر دقیق و ظریف ردیف دستگاهی بود. در این هفتاد سال هیچ نوع تغییری مبنی بر جابه‌جایی گوشه‌ها یا تغییرات تزیینی دیگر در ردیف‌نوازی شهنازی به وجود نیامد. همان نوع و ردیفی که بر پنجه آقا حسین‌قلی نقش بسته بود بر دستان احیاگر شهنازی نقاشی و حکاکی شده بود. استاد احمد عبادی، عموزاده علی‌اکبر شهنازی، که راهی متفاوت نسبت به نیکان خویش پیمود، همواره نام حاجی را با احترام یاد می‌کرد و وی را تنها روایت‌گر و حکایت‌گر دقیق ردیف دستگاهی برادران فراهانی می‌دانست؛ تا جایی که ردیف علی‌اکبر خان را ردیف اصلی و دیگر ردیف‌ها را فرع بر آن می‌پنداشت و می‌گفت: «ردیف پسرعمو عین ردیف اصلی است. من هیچ‌گاه به حافظه ایشان شکی ندارم.» همچنین حبیب‌الله صالحی، خلیفه استاد شهنازی، که دو سه دهه از محضر استاد شهنازی بهره‌مند بود، می‌گفت: من سالیان سال که در محضر ایشان بودم در اجرای ردیف هیچ‌گاه تغییری نیافتم؛ از آن زمان که حاجی علی‌اکبر به ما درس می‌آموخت تا به حال در اجرای ردیف یک مضراب پس و پیش و اشتباه نزده است. «یک مضراب چپ و راست علی‌اکبر خان از وقتی که به ما درس می‌داد تا حالا تغییر نکرده!»

گویی علی‌اکبر شهنازی در فرصت‌های گوناگون در پی ثبت و ضبط ردیف پدر خویش بوده و حتی دو سه بار آن را به اشکال گوناگون یک بار با همراهی ابراهیم منصوری و یک بار هم به گفته استاد پیرنیاکان به شکل دیگری، ضبط کرده اما بنا به دلایلی نشر عمومی پیدا نکرده است. اما مهم‌ترین ردیف‌نوازی وی که به ردیف آقا حسین‌قلی موسوم است، در سال‌های ۴۱-۴۲ با کیفیت مناسب ضبط و بعدها به اشکال گوناگون توسط ناشران گوناگون منتشر شده است.

۳-۴-۲

اما حاج علی‌اکبر خان شهنازی نه تنها چکیده و عصاره عصر تدوین و تکوین ردیف بود، بلکه با توجه به مقتضیات زمانه به فرم دیگر از نظام دستگاهی دست یافت. وی در کنار حفظ و احیای

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نظام ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی، با توجه به مقتضیات زمانی به ضرورت تدوین نظام موسیقی دیگری رسید.
شهنازی نیک دریافته بود که تحولات چشمگیر پس از مشروطه، که شاهد مثالی آن درویش‌خان بود، و نیز مدرنیزاسیون عصر پهلوی، که نشانه بارز آن کلنل وزیری بود، وضعیت فرهنگی دگرگونی با عصر تدوین و تکوین ردیف ما پدید آورده که این تحولات و اتفاقات طبعاً بیان و زبان موسیقایی دیگری را می‌طلبید؛ زبان و بیان موسیقایی که درخور زمانه باشد. در اینجا اگر بخواهیم به تقسیم‌بندی دوران زندگی موسیقایی شهنازی بپردازیم، به سه مرحله می‌رسیم، اما برای اینکه بحث به درازا نکشد، به طور عمده زندگی شهنازی را به دو دوره عمده تقسیم می‌کنیم: شهنازی نخست از ۱۲۸۰ آغاز و تا ۱۳۱۰ (به طور تقریبی) و شهنازی دوم از ۱۳۱۰ تا اواخر دهه ۱۳۵۰.
قطعاً در این تحول نقش تغییرات و در نهایت تأثیرات علی‌نقی وزیری بی‌تأثیر نمی‌توانست باشد. تجددگرایی وزیری در قلمرو موسیقی ایرانی با توجه به این‌که تنها مدل موسیقی مدون آن زمان بر دستان وی بود، توانست تمامی عرصه‌های موسیقی را تحت شعاع گفتمان خویش سازد؛ گفتمانی که شعاع اندیشه و نگرش موسیقیدانان را متحول ساخت. طبعاً شهنازی به‌رغم پیروی از یک سنت مدرسی، نمی‌توانست برکنار از این تأثیرات باشد.
به‌رغم اینکه علی‌اکبر شهنازی از سنین نوجوانی با ممانعت از یادگیری مقدمات موسیقی اروپایی و تخطی از توصیه پدر مبنی بر آموزش نت و مشق آواز با نت[۲۲] توسط خود وزیری[۲۳] زاویه نگرش و بینش مکتب خویش و حساب خود را با تجددگرایی و موسیقی اروپایی مشخص کرد، اما رفته‌رفته از تکنیک‌های غرب‌گرایانه وزیری برای صدادهی بهتر و خوش‌صدایی تار بهره گرفت. البته این استفاده، نظیر خود کلنل‌وزیری، برای عدول از نظام ردیف دستگاهی ایرانی نبود، بلکه برای توسعه و ترویج زمان‌مند نظام ردیف دستگاهی و در همان جهت بود.
عمدگی و اهمیت «گلیساندوهای متفاوت»، «پرش‌های پیاپی از پایین دسته به بالای دسته و برعکس»، «پرش‌های فواصل نزدیک»، «پاساژهای طولانی یا پاساژهای سریع»، «چپ‌های متوالی و مکرر»، «نوآنس‌های متفاوت و متنوع»، «دوبل نت»، «آرپژ»، «ویبراسیون»، «ریزهای منظم و متوالی»، «انگشت‌گذاری‌های متنوع، اما روانِ دست چپ»، «استفاده به‌جا از تمامی سیم‌ها» و... همه و همه مجموعه تکنیک‌های شبهه غربی بود که در نوازندگی شهنازی دوم مشهود و محسوس است.
برای اینکه بحث در خلأ نباشد به چند نمونه استناد می‌شود.
نخست می‌توان به صفحه دستگاه شور حاجی علی‌اکبر خان شهنازی که «به یاد پدر»، آقا حسین‌قلی، نواخته، نگریست. همچنین این صفحه شامل آواز دشتی و نیز ابوعطا است. این صفحه متعلق به دوران نخست حیات موسیقایی شهنازی و دربردارندهٔ همان مؤلفه‌های شیوه نوازندگی آقا حسین‌قلی است؛ همان سرعت، قدرت، مهارت، شفافیت، جلادت به همراه پیوند جملات و نیز ریزهای پی‌درپی و پُر که مشخصه نوازندگی آقا حسین‌قلی است در مضراب و پنجه فرزندش کاملاً وجود دارد.
از قضا آقا حسین‌قلی صفحه مشهوری به نام صفحه شور، ضبط شده در پاریس، دارد؛[۲۴] که این صفحه شباهت تامی با همان صفحه شور «به یاد پدر» شهنازی دارد. گفتنی است که عزم و قصد آقا حسین‌قلی مبنی بر مرتب‌نوازی (ردیف) که در عمده صفحات وی به ویژه صفحه مزبور وجود دارد، در اثر شور فرزند خویش نیز راه یافته است. در این دو اثر، هیچ نوع تفاوتی به لحاظ نوع مضراب‌بندی، نوع تزئینات، نوع ریزها، نوع انگشت‌گذاری، نوع ترتیب گوشه‌ها و... نمی‌بینیم.
چنین بینش و نگرشی به طور مثال در صفحه دستگاه سه‌گاه که از قضا دنباله مجموعه صفحات «به یاد پدر» است نیز مشاهده می‌شود. باز هم این صفحه قابل مقایسه با صفحه دستگاه سه‌گاه آقا حسین‌قلی است.[۲۵]
اما همچنان که بیشتر تأکید شد، نوازندگی شهنازی دوم تفاوت بنیادین با نوازندگی شهنازی نخست و شیوه نوازندگی آقا حسین‌قلی دارد، تا جایی که این تفاوت موجب بنای مکتب دیگری می‌شود.
شهنازی در همین دستگاه شور سه اثر دارد که هر کدام از آن‌ها، به خوبی نشانگر فاصله بنیادین با شهنازی نخست است. صفحه‌ای با آواز اقبال آذر با همراهی ویلون و ارکستر ابراهیم منصوری، با مطلع «حکایت از لب شیرین‌دهان سیم انداز» که احتمالاً ضبط آن به اواخر دهه ۱۳۱۰ و اوایل دهه ۲۰ برمی‌گردد. خارج از اینکه این اثر برخلاف صفحه‌های آوازی قدما دارای پیش‌درآمد آن هم با وزن ۲/۴ در لا است.
نحوه جواب آواز، توجه به نوآنس، رنگ‌آمیزی، ضربی‌نوازی مابین جملات (ضربی‌نوازی معطوف به ملودی پیش‌درآمد) در این اثر موجب فاصله‌گیری شهنازی از آثار قدما و صفحات سازی و آوازی شهنازی نخست شده است. یا می‌توان به اثر به‌یادماندنی شور شهنازی با تنبک حسین تهرانی اشاره کرد. این اثر با همان پیش‌درآمد پیش‌گفته آغاز می‌شود. این پیش‌درآمد از جمله پیش‌درآمدهای بدیع و ماندگار موسیقی ایرانی است ـ که از آن اجراهای فراوانی صورت گرفته و مهم‌ترین آن اجرای گروه شیدا به سرپرستی محمدرضا لطفی در گلچین هفته شماره ۶۸ است. نکته شایان توجه در این اثر توجه زیاد به ضربی‌نوازی و دست‌یابی به رنگ‌آمیزی جدید در حین قطعه آوازی و همچنین درشتی، بزرگی و بلندی مضراب نسبت به گذشته و گذشتگان است. (صورت کمال‌یافته اثر را در دستگاه شور ردیف دوره عالی شهنازی می‌توان یافت.)
انتشارات ماهور زبده و گزیده‌ای از تک‌نوازی‌های علی‌اکبر خان شهنازی را عرضه کرده که این اثر به خوبی نمایانگر نقطه انفکاک شهنازی اول و دوم است. نیمی از آلبوم مشتمل بر آثار اولیه شهنازی و نیمی دیگر مشتمل بر شیوه نوازندگی دوره دوم وی است.
دستگاه شور، همراه متعلقات آوازی آن، و دستگاه سه‌گاه دارای همان مختصات و مشخصات شهنازی نخستین است. اما آواز بیات اصفهان، بیات ترک و دستگاه ماهور، با همراهی دایره محمود فرنام، دارای حال و هوایی متفاوت نسبت به بخش نخست آلبوم است.

به طور مثال در قطعه ماهور در ابتدای جملات درآمد، جملات بدیعی شنیده می‌شود که جز تأثیر آثار متداول غربی (آن زمان) و نیز شگردهای غربی در نوازندگی تار، نمی‌توان نشان دیگری بر آن یافت. این قطعه به تنهایی نمایانگر مشخصات مکتب شهنازی دوم است.

شیوه نوازندگی علی‌اکبر شهنازی در دوره دوم حیات موسیقایی خویش، به طور عمده دربردارنده تکنیک‌های بدیع، استفاده شایسته و بایسته از تمامی تکنیک‌های نوازندگی، به ویژه تکنیک‌های کلنل وزیری و تکنیک‌های نوازندگی سازهای دیگر بود؛ به‌خصوص اینکه شهنازی تا حدی به نوازندگی پیانو آشنا بود. همچنین توسعه آن تکنیک‌ها در قالب فرم‌های مختلف منحصر به فرد و استفاده از تمامی امکانات و فنون صدایی تار برای صدادهی بیشتر و بلندتر.

البته نحوه الهام و تأثیرپذیری شهناز از مکتب وزیری مشخص نیست؛ چرا که شهنازی کمتر با شنیدن آثار نوازندگان مکاتب و سبک‌های دیگر نوازندگی میل داشت. برخی تأثیر شهنازی از مکتب وزیری، را از طریق شاگردان مشترک هر دو می‌دانند. کما اینکه مکتب وزیری گفتمان غالب زمانه بود. اما شهنازی پس از تأثیرپذیری از شگرد و تکنیک‌های نوازندگی وزیری به توسعه و گسترش آن‌ها در قالب دیگری می‌پردازد؛ قالبی که سازگاری بیشتری با نظام دستگاهی موسیقی ایران داشته باشد. به همین خاطر مکتب علی‌اکبر خان شهنازی کاملاً متفاوت با مکتب وزیری بود و به‌رغم فاصله‌گیری از مکتب آقا حسین‌قلی، نسبت به وزیری مکتبی هم‌دلانه‌تر از عصر تدوین و تکوین ردیف است.

۴-۳-۳

از جمله شاخص‌هایی که به مکتب شهنازی تشخص می‌دهد، سازی کردن در مقابل آوازی شدن موسیقی دستگاهی ایران بود. پس از درگذشت برادران فراهانی و درویش‌خان، موسیقی دستگاهی ایران روند آوازی به خود گرفت. به طور تقریبی موسیقی ایران از ۱۲۹۰ به بعد، با خالی شدن میدان برای نوازندگان و به میدان آمدن مکتب‌دیدگان مکتب آوازی اصفهان، به ویژه درس‌آموختگان سید رحیم اصفهانی، از جمله تاج اصفهانی و ادیب خوانساری و تأثیرات فراوان طاهرزاده بر فرآیند آوازی، درخشش و خوش‌درخشی‌های قمرالملوک وزیری و درآمدن رضاقلی ظلی، موسیقی ایران محوریتی «آوازی»، «خواننده‌محور» و نهایتاً «کلام‌محور» پیدا کرد. اما چنین روندی با مد نظر قرار دادن منطق‌سازی نظام ردیف دستگاهی ما در مکتب شهنازی، ابطال شد.

برخلاف عمده نوازندگان که سازشان تأثیریافته از آواز بود، جمله‌بندی و میزان‌بندی ساز شهنازی تماماً از نظام سازی پیروی می‌کرد. شهنازی با وجود اینکه مانند همساز و همتای دیگرش، مرتضی خان نی‌داود، آثاری به مراتب کمتر همراه آواز دارد، اما تمامی آثار همراه با آواز وی حتی آثار ایام جوانی وی حاکی از حاکمیت و محوریت ساز می‌باشد. به طور مثال صفحه‌های سه‌گاه، چهارگاه، اصفهانی، افشاری با آواز حسین‌علی نکیسا. ضمن اینکه وی همواره از اجرای آثار آوازی اکراه و وسواس خاص داشت.

در عمده آثار آوازی شهنازی با اقبال آذر است که بی‌درنگ از جمله بهترین آثار آوازی محسوب می‌شوند، کاملاً تأثیر ساز شهنازی بر جمله‌بندی آواز و حتی صدای اقبال آذر مشهود است. سبک ردیف‌خوانی وی کاملا منطبق بر مکتب شهنازی است. حتی تحریرها و غلت‌ها مشخصاً مبتنی بر تحریرها و غلت‌های سازی شهنازی است. در حالی که آثار اقبال آذر با عبدالحسین شهنازی چندان از سبک ردیفی قدما پیروی نمی‌کند. همچنین در آثار اقبال آذر با تار غلام‌حسین بیگجه‌خانی، اقبال از نظام ردیف دستگاهی تا حدی فاصله می‌گیرد، غلت‌ها، تحریرها، جمله‌های آوازی و به ویژه فرودهای وی بسیار آزاد و حتی تحت تأثیر آواهای آذری است.

گفتار تاریخی حاج علی‌اکبر شهنازی پس از فوت قمرالملوک وزیری، مبنی بر عدم هم‌نوازی و نوازندگی با خوانندگان، حرکتی نمادین جهت عدول از کلام‌محوری و نظام آوازی موسیقی و تقویت نظام سازی بود. تا جایی که شهنازی پس از دو سه همکاری با قمر دیگر با هیچ خواننده‌ای همکاری نکرد.

۴-۴-۳

البته این بینش و نگرش در دوره عالی ردیف شهنازی به اوج خود می‌رسد؛ نه تنها در دوره عالی ردیف دستگاهی شهنازی ردّ پایی از موسیقی آوازی نیست، بلکه اساساً ساختار کلامی که در نظام ردیف دستگاهی برادران فراهانی، که خود علی‌اکبر شهنازی از پیش‌گامان آن محسوب می‌شد، بود هم در این ردیف (ردیف دوره عالی شهنازی) رخت برمی‌بندد. چرا که رعایت اوزان، جمله‌بندی، قرینه‌سازی قواعد شعری که در نظام ردیف دستگاهی موسیقی ایرانی امری بارز است، در دوره عالی ردیف علی‌اکبر خان شهنازی، به واسطه پیچیدگی‌ها، پاساژهای سریع و طولانی، گلیساندو و اجرای نت‌های نامشخص و تکنیک‌های منحصربه فرد دیگر، نظام (ردیف) سازی بی‌کلام، جای خویش را به نظام دستگاهی کلام‌محور می‌دهد.

یکی از اساتید موسیقی در هنگام تدریس تئوری موسیقی ایرانی برای آشنایی هنرجویان با انواع ردیف‌های سازی، پس از ارائه ردیف عالی شهنازی، به این نتیجه می‌رسد که چون گوش هنرجویان عمدتاً با ردیف‌های آوازی آشنا است، تمامی ردیف‌ها غیر از این ردیف، به خاطر پیچیدگی و تکنیک‌های خارق‌العاده و نیز غیر کلامی بودن آن، قابل تدریس و توصیه است.

ردیف دوره عالی شهنازی یکی از عناصر سازنده مکتب وی محسوب می‌شود. اساتید موسیقی پیش‌تر برای نشان دادن مراحل تدریس خویش به سطح‌بندی کلاس‌های خود به سه مقطع ابتدایی، متوسطه و دوره عالی می‌پرداختند. اما نفس تدوین دوره عالی در منظر علی‌نقی وزیری و علی‌اکبر خان

شهنازی معنایی عمیق‌تر به خویش می‌گیرد.
وزیری با ساخت اتودها و قطعه‌های پیچیده برای تار، در صدد تدوین «ردیفی مبتنی بر تکنیک‌های عالی با ویژگی‌های تار برای افزایش قدرت نوازندگی» جهت بنا نهادن نظام موسیقی نوین بود. به همین خاطر بر آن دوره عالی تار نهاد. قطعه‌های معروف وزیری مانند بندباز، حاضر باش (ماهور)، دخترک ژولیده (چهارگاه) ژیمناستیک موزیکال (دشتی)، ساخت نمونه‌هایی برای ردیف دوره عالی، مانند ردیف عالی دشتی، ماهور، بیات اصفهان (۱) و (۲) که تمامی آن‌ها با تار تنهای وزیری اجرا شد و بدیهه‌سرایی‌هایی در ماهور، چهارگاه و دشتی که بیشتر همراه با غلبه آهنگسازی بر ردیف‌نوازی بود[۲۶]، آثاری بودند که قصد فرافکنی از ردیف دستگاهی ایران را داشتند.

جایگاه ردیف دوره عالی در نظام موسیقایی وزیری و شهنازی، ردیفی است که از ردیف دستگاهی کلاسیک فرافکنی و فراروی می‌کند. با این تفاوت که فرافکنی وزیری فرافکنی انتقادی نسبت به نظام دستگاهی موسیقی ایران است، ولی ردیف دوره عالی شهنازی مبتنی و (تا حدی) متکی به نظام ردیف دستگاهی و هم‌دلانه‌تر از وزیری است. کما اینکه ردیف‌های دوره عالی وزیری مثالی، نادر و بیشتر ترسیمی است اما ردیف عالی شهنازی از کمال و جامعیت بیشتر برخوردار است؛ گواینکه شهنازی در تمامی پنج دستگاه و پنج آواز خودساخته، به ساخت پیش‌درآمد و رنگ بدیع دست یازیده است.
عزم شهنازی از تدوین و تکثیر ردیف دوره عالی بازسازی، نوسازی و به‌سازی نظام دستگاهی موسیقی ایران در قالبی مدرن‌تر بود. چرا که وی معتقد بود که فاصله زمانی که از دوران عصر تدوین و تکوین ردیف، به وجود آمده، ردیفی نوین در کنار ردیف کلاسیک می‌طلبد که بیانگر مقتضیات زمانی و البته مکمل ردیف سنتی باشد. باری ردیف دوره عالی شهنازی در بردارنده اتفاقات مدرن و همچنین تأثیرات موسیقی اروپایی است که با نظام ردیف دستگاهی موسیقی تفاوتی بنیادین و البته تعاملی هم‌دلانه دارد. (البته ردیف عالی شهنازی مشتمل بر پنج دستگاه و پنج آواز است که دستگاه نوا و راست پنج‌گاه در آن وجود ندارد ـ اجرای این ردیف به اواسط دهه پنجاه برمی‌گردد) مؤلفه پایانی در مکتب شهنازی خودبنیادی و استقلال ساز وی است.
شهنازی به رغم اینکه بر توانایی‌های «تار» در قالب ارکستر یقین داشت و می‌گفت: «اینکه می‌گویند این موسیقی بزمی و خصوصی است و برای اجرا به وسیله ارکستر بزرگ مناسب نیست، حرفی است که مردم درست کرده‌اند و هیچ حقیقت ندارد. به عکس وسعت موسیقی ایرانی و ظرفیتش برای اجرا شدن به وسیله ارکسترهای بزرگ بسیار است و امکانات اجرایی زیادی دارد»[۲۷]، با این حال ساز شهنازی تن به مقتضیات ارکستر نداده است. چرا که قابلیت‌های صدادهی تار وی و تکنیک‌های وی مجالی برای کار با ارکستر نمی‌دهد. شهنازی با ارکسترهایی مانند ارکستر ابراهیم منصوری، یگانه و یوسف‌زاده همکاری کرده است و از برخی از این همکاری‌ها، به ویژه همکاری با ارکستر ابراهیم منصوری صفحاتی نیز به‌جا مانده، اما این ارکستر همواره معطوف و محصور ساز شهنازی است؛ در حالی که «تار» در هیئت ارکستر در مکتب وزیری فرمی دیگر دارد. وزیری با توجه به رویه «پلی‌فونیک» خویش «قصد اعتلای موسیقی ایرانی از یک موسیقی تک‌صدایی به یک موسیقی هارمونیک را داشت.» به همین خاطر وزیری در قطعه‌هایی که برای سلوهای تار و همچنین قطعه‌های ارکستری همراه با تار ساخته، عزم هماهنگ‌نمایی[۲۸] و هارمونی کردن تار را داشت؛ تار در کارهای ارکستری وزیری همواره نقش یک ساز در کنار سازهای دیگر را دارد. در حالی که ایده‌های ارکستری شهنازی «تار» در همان موسیقی تک‌صدایی باقی می‌ماند.

۴-۱

گذشت زمان موجب پیدایی سبک و سیاقی در فرآیند نوازندگی تار شد که نه زمینه‌ها و ویژگیهای بزمی و محفلی پیش از دوران عصر تدوین ردیف را داشت، نه برآمده از فضای مدرسی و مدرسه‌ای موسیقی ایرانی بود؛ سبکی که به واسطه گستره آن، نمی‌توان با نهادن عنوان «سبک» از آن به راحتی عبور کرد. سبکی با عمیق و دقیق‌تر شدن در آن و در نظر گرفتن اهم شاخصهای آن، ما را تا سرحد نام‌گذاری «مکتب» ارتقاء می‌دهد.
به تعبیری دیگر، ما از دوره‌ای با عمومی، اجتماعی و نهادینه شدن موسیقی، به ویژه «تار»، به عنوان قلب موسیقی ایران، مواجه هستیم که فرهنگ بیانی در پیدایی آن بی‌تأثیر نبود.

۴-۲

پس از مدرنیزاسیون عصر پهلوی، رشد هر چه بیشتر طبقه متوسط، فرهنگ شهری و همچنین سرعت شهرنشینی را دربرداشت. در این میان عرصه‌های فرهنگی پس از قرنها مهجوریت و حتی رکود، از امکان مطرح‌نمایی در قالب «نهاد» برخوردار شدند. موسیقی ایرانی، مانند دیگر حوزه‌های فرهنگی، در این شرایط نهادینگی، توانست خویش را در هیئت یک رسانه معرفی کند. تأسیس رادیو تهران و بعدها سراسری شدن آن، تأسیس فرستنده‌های رادیویی شهرستانها، افزایش ساعات پخش برنامه‌های رادیویی، رونق صفحات گراموفون، بستر تکوین سبک و سیاقی در نوازندگی «تار» شد که توانست راه خویش را از مکاتب پیشین جدا کند. البته در بدو تأسیس

رادیو، تارنوازان پیش‌تاز، پیش‌گام و پیش‌کسوت و سرآمدان دو سه مکتب پیش‌گفته شده، مانند علی‌اکبر خان شهنازی، نی‌داود، موسی معروفی، زرین‌پنجه و ... بیشتر مجال هنرنمایی یافتند، اما رسانه‌ای شدن موسیقی مقتضیاتی می‌طلبید که نه تخصص‌گرایی مکتب مدرسی عصر تدوین ردیف، مانند علی‌اکبر خان شهنازی و مرتضی نی‌داود و نه تجددگرایی مدرسه عالی موسیقی مانند موسی معروفی و نصرالله زرین‌پنجه را بر می‌تابید.

۳-۴

[دکتر علی شریعتی می‌گفت: هر زمانه‌ای مرد زمانه خود را به صدا درمی‌آورد] با توجه به رسانه‌ای و در نهایت عمومی و نهادینه شدن موسیقی، زمانه موسیقی و صدای زمانه خود را به صدا درآورد و مکتبی را پدید آورد که با توجه به عناصر زیباشناختی و روان‌شناختی موجود در آن، می‌توان آن را مکتب «رمانتیک»[1] نامید. رسانه‌ای شدن موسیقی و تبدیل شدن موسیقی در قواره یک نهاد و رسانه، فرهنگ بیانی را در سرشت و شیوه نوازندگی پیش‌گامان و نوازندگان این مکتب پدید آورد که ضمن بهره‌مندی از دو سه مکتب پیش گفته شده فاصله بنیادین با آن مکاتب داشت. البته زمینه‌ها و نتایج فرهنگ بیانی در شکل‌گیری این مکتب متضمن بحثی جداگانه است.

۱-۵

جلیل شهناز، لطف‌الله مجد و فرهنگ شریف مثلثی بودند که بنیان‌گذار این مکتب یعنی مکتب رمانتیک بودند. سه صاحب‌سبکی که هر کدام با مشخصات و مختصات خاص خود گوشه‌ای از این مکتب را بنا نهادند که بی‌گمان سهم جلیل شهناز، به خاطر اثر و تأثیر فراوان بسی بیشتر است.
البته بی‌تردید این سبک و مکتب بی‌تأثیر از شیوه نوازندگی مکاتب پیش گفته شده و بی‌ریشه نبوده است. بلکه می‌توان زمینه‌های (اندکی) را برای آن برشمرد. به طور نمونه عبدالحسین شهنازی، را از جمله کسانی دانسته‌اند که مستقیم و غیر مستقیم بر این مکتب تأثیر گذارده است.
اما ضمن اینکه ما نشان و نمای متواتری به واسطه عمر کوتاه (چهل ساله) از وی نداریم، نیز آثار اندک و روایات متناقض از سیره و سیرت وی در دست داریم، نمی‌توانیم سبک چندان مشخصی را برای وی در نظر بگیریم، چراکه سبک وی در واقع تلفیقی از سبک نوازندگی حاج علی‌اکبر شهنازی و سبکی که بعدها تحت عنوان سبک رادیویی‌اش خوانده‌اند، بود. همچنین با توجه به آثار اندک به‌جا مانده از وی با اقبال آذر و بدیع‌زاده به‌طور کلی عبدالحسین شهنازی بین دو سبک نوازندگی در تذبذب (رفت و برگشت) بود. با در نظر گرفتن عوامل ذکرشده، نحوه و میزان تأثیرگذاری سبک عبدالحسین شهنازی بر این مکتب، روشن نیست. از طرفی برخی بر این پندارند که شهنازی از تعلیم و تدریس امتناع می‌ورزیده، از طرفی دیگر مجد و شریف را از شاگردان شهنازی خوانده‌اند. در حالی که مرحوم کمالیان، تنها شریف را، آن هم در مدتی بسیار کوتاه شاگرد عبدالحسین شهنازی می‌داند.[2] در حالی که شریف در زمان فوت شهنازی نوجوانی چهارده‌ساله بود! جالب اینکه خود جناب شریف تأثیر از عبدالحسین شهنازی را از طریق صفحات وی می‌داند!
بنابراین باوجود تأثیرات اجتناب‌ناپذیر عبدالحسین شهنازی بر مکتب رمانتیک و با در نظر گرفتن عوامل و شرایط پیش‌گفته، عبدالحسین شهنازی را در حد یک سبک شخصی و مهجور سوق می‌دهد.

۲-۵

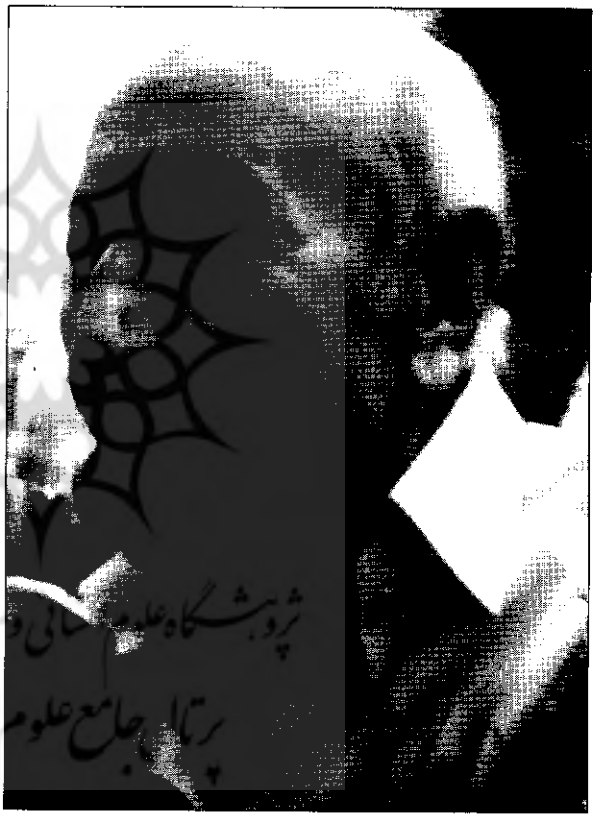
با توجه به هم‌زمانی شروع فعالیت جلیل شهناز در رادیو اصفهان و متعاقباً رادیو تهران و نیز شروع تقریبی فعالیت لطف‌الله مجد در رادیو تهران در اواسط دهه ۱۳۲۰، نمی‌توان به خاطر تقدم سِنی چهارساله، مرحوم لطف‌الله مجد را مؤسس اصلی مکتب رمانتیک (یا سبک رادیویی)، دانست. اثر و تأثیر بیشتر، سیر تطور در سبک نوازندگی، تنوع در اثر (گوناگونی آثار، مانند هم‌نوازیها، هم‌خوانیها، کارهای ارکسترال، تک‌نوازی و ...)، بهره‌مندی از مؤلفه‌های متنوع و متعدد تکنیکهای نوازندگی، نیز خلاقیت، بداعت، بداهت و ... ، مجموعه عواملی هستند که می‌توان جلیل شهناز را به عنوان بنیان‌گذار مکتب رمانتیک، یا به تعبیر تدوین‌گران مجموعه «صد سال تار» قله رفیع تک‌نوازی و بداهه‌پردازی قرن اخیر قلمداد کرد.
علاوه بر اینکه جلیل شهناز، را می‌توان چکیده، عصاره و خلاصه این مکتب و در نهایت پایه‌ریز و پایه‌گذار آن دانست.

۳-۵

جلیل شهناز شاگرد اکبر خان نوروزی است. البته درباره علی‌اکبر خان نوروزی اطلاعات چندانی غیر از گفتاری از استاد حسن کسایی درباره وی[3] و همچنین یک صفحه سنگی بی‌کیفیت از نواخته‌های وی[4] در دست نداریم.
نوروزی را شاگرد شکری قهرمانی ادیب‌السلطنه دانسته‌اند. (شکری نیز شاگرد و برادر اسماعیل خان قهرمانی و شاگرد آقا حسین‌قلی و درویش خان و همچنین تنها همراه و همنواز «عارف قزوینی» است؛ معلوم نیست که با توجه به اقامت کوتاه «شکری» در اصفهان، نوروزی چه میزان از محضر وی بهره‌مند شده است!) در حالی که شکری قهرمانی به زعم استاد کسایی متأثر از سنت و مکتب دیگری بود.
بنابراین به دلیل فقدان مدرک مستند، اطلاعات کافی و زمینه‌های آموزشی مدون، نمی‌توان پایه‌گذاری و پایه‌ریزی این مکتب را مسبوق به سابقه مشخص دانست و مؤسس دانستن عبدالحسین شهنازی و اکبر خان نوروزی منتفی است.
ضمن اینکه با عمیق و دقیق شدن در این مکتب، هرچه بیشتر به خودجوشی و خود بنیادی، این مکتب پی می‌بریم.

۶-۱-۱

یکی از مؤلفه‌های شاخص این مکتب که موجب فاصله‌گیری و جهت‌گیری با مکاتب دیگر تارنوازی می‌شود «بداهه‌نوازی» است. زیبا و دل‌انگیزترین بخش موسیقی اصیل ایرانی، بر پایه بداهه و بدیهه است؛ چراکه در این بخش موسیقی است که کیفیت و ماهیت موسیقی ایرانی برجسته و انگیزه شنیداری برای شنیدن و درک تقویت می‌شود. بداهه محصول روح پویا و خلاق نوازنده محسوب می‌شود. اما با این حال تا پیش از پیدایی مکتب رمانتیک هیچ نشانی مبنی بر به‌کاربری عناصر بداهه در موسیقی ما یافت نمی‌شود. ما هیچ سنت[5] مدون و مضبوطی که بازگوکننده بداهه‌سرایی و بدیهه‌گرایی باشد، نمی‌بینیم.



در بخش پژوهش جشنواره موسیقی سال گذشته (۱۳۸۴)، در نشستی با موضوع «بداهه‌نوازی در موسیقی ایرانی»، با حضور داریوش طلایی در قالب سؤالی از جناب طلایی پرسیدم: «آیا با وجود بنیادین بودن بداهه‌نوازی در موسیقی ایرانی، ما سنت مشخص و مدونی از بداهه‌نوازی در تاریخ موسیقی خود داریم؟ آیا پیش از پیدایی سبک رادیویی، چیزی به نام بداهه داشته‌ایم؟» ایشان ضمن تأیید این مطلب، گرایش به بداهه‌نوازی و بدیهه‌گرایی را متأخر خواندند.
با توجه به حکایتهایی که از نوع نوازندگی سماع حضور و حبیب سماعی بازگو کرده‌اند، تا حدی نوع نوازندگی آنها را به آنچه ما بداهه‌نوازی‌اش می‌خوانیم، نزدیک می‌کند. در حالی که با رجوع به صفحات به جا مانده از آنها، قصد آنها بیشتر اجرای هر چه بهتر ردیف بوده است. باری بر اساس نشانه‌هایی که ما از نوازندگی نوازندگان عصر تدوین ردیف و پس از آن داریم، بیشتر نوازندگی نوازندگان مبتنی بر ردیف و ردیف‌نوازی است، تا بداهه‌نوازی؛ ارائهٔ موبه‌مو و دقیق ردیف که تخطی از آن موجب انحراف می‌شود.
اما در مکتب رمانتیک به ویژه در شیوه نوازندگی جلیل شهناز، به رغم توانمندیهای فراوان در ردیف‌نوازی، نشانی از آن‌گونه ردیف‌نوازی و مرتب‌نوازیها نمی‌یابیم.
اگر در عصر تدوین و تکوین ردیف، هدف صرفاً جمع‌آوری، تقسیم و تفکیک ردیفهای دستگاهی موسیقی ایران بود، نزد درویش‌خان نظاممند کردن و توسعه این ردیف در قالب آهنگسازی موجی دیگر درافکنده می‌شود. کلنل وزیری با ورود نظام موسیقی غربی، موسیقی ردیف دستگاهی ایران را در قالب مدرن ارائه می‌دهد، علی‌اکبر شهنازی در یک مرحله به احیای دست‌آوردهای عصر تدوین ردیف، در دوره‌ای دیگر با توجه به مقتضیات زمانه، به ضرورت به‌روزنمایی ردیف می‌پردازد. در مکتب رمانتیک به ویژه در مکتب جلیل شهناز، ما با بدیهه‌نوازی، بداهه‌پردازی و بلندپروازی (از ردیف) روبه‌رو هستیم.

۶-۱-۲

اما نکته مهم در بداهه‌پردازی شهناز، قرینه‌سازی مطلوب، جمله‌پردازی دقیق، جمله‌بندی صحیح و ادای دقیق جملات بدون هیچ کم و کاست است. ضمن اینکه بیشترینه جملات شهناز خودساخته خود وی است، با این‌حال [جملات] دارای همان استحکام جملات ردیفی است؛ جملات چنان نیست که بدون اندیشه و تفکر پیشین پردازش شده باشند، بلکه تمامی جملات از پیش مورد مداقه قرار گرفته‌اند.
برخی می‌پندارند: بداهه‌پردازی چیزی است که به هیچ تمرین و تفکری نیازمند نیست، بلکه چیزی است که باید آن را بی‌محابا خلق کرد. چنین تفکری باعث شده که برخی نوازندگان به نام بداهه و عدول از ردیف به نوعی موسیقی سبک و نازل دست یابند که دارای هیچ اس و اساسی نیست. در حالی که بداهه در نظر شهناز دارای نظام منطقی موسیقایی است، چنان نظامی است که هیچ افتی در کیفیت آن متصور نیست.
استاد فرامز پایور با اشاره به استحکام جملات شهناز، معتقد است شهناز از جمله اعجوبه‌های تاریخ موسیقی ایران و از جمله کامل‌ترین نوازندگان محسوب می‌شود. تمامی جملات شهناز از پیش کار شده است، اما به گونه‌ای است که هر بار آن را می‌نوازد، جملات کامل‌تر می‌شود. پایور همچنین از هم‌نوازیها و گروه‌نوازیهای وی می‌گوید و معتقد است: در برنامه‌هایی که با وی انجام می‌دادیم، وی با شنیدن یک‌بارهٔ اجرا، بدون هیچ تمرینی، آن را به‌راحتی می‌نواخت، حتی آن را بهتر و کامل‌تر هم می‌کرد. به‌طور مثال وقتی ما سر تمرین اثری را برای تنظیم کار می‌کردیم، به عینه می‌دیدیم که وی چنان آنها را به‌راحتی می‌نوازد و حتی

بهتر تنظیم می‌کند که تمامی اعضای گروه متعجب می‌شدند. از وی می‌خواستیم که جملات را مجدداً بنوازند. با کمال تعجب می‌دیدیم که جملات کامل‌تر و بهتر شده است! حتی اگر قطعه ناقصی به وی داده می‌شد، وی ادامه آن را بسیار دل‌پذیرتر تحویل می‌داد (نقل به مضمون). نکته‌ای که در اینجا قابل یادآوری است اینکه برخی از قطعات شهناز قابلیت تنظیم برای ارکستر را دارد، مؤلفه‌ای که کمتر در دیگر نوازنده‌ای یافت می‌شود. گو اینکه برخی از آثار شهناز توسط آهنگسازانی تنظیم شده است. خود استاد شهناز در گفت‌وگویی با رادیو ملی در اوایل دهه پنجاه به این نکته اشاره کرده‌اند که برخی از پیش‌درآمدهای وی توسط استاد پایور در جشن‌های هنر شیراز تنظیم شده است.

۶-۱-۳

نکته دیگر در سبک نوازندگی شهناز، ادیتسیون[۶] بودن آثار وی است. قطعات شهناز به‌رغم تنوع در جمله‌پردازی، دارای نظم و نظام بیانی است. تمامی جملات به دقت بر سر جای خود می‌نشینند. به گونه‌ای که اجرای مجدد آن نه‌تنها امکان‌پذیر است، بلکه قابل تنظیم و تدریس است. جمله به جمله، مضراب به مضراب و سیلاب به سیلاب قطعات شهناز نه تنها به وسیله نوازندگان تار بلکه توسط نوازندگان غیر از تار حتی خوانندگان راه پیدا کرده است. هم تکنیکها و هم جملات به‌رغم پیچیدگی، توسط موسیقیدانان متأخر و متقدم احیا و بازآفرینی می‌شود. محمدرضا لطفی به‌رغم اینکه به ظاهر سبکی متفاوت نسبت به جلیل شهناز پیموده، اما برخی آثارش به گفته خود تحت تأثیر سبک و مکتب شهناز بوده است. به طور مثال دو آلبوم «پرواز عشق» (۱ و ۲) و نیز آلبوم «رمز عشق» از نواخته‌های خود محمدرضا لطفی شاهدمثالی خوبی بر این مدعا است. یا استاد حسن کسایی هم‌نواز شهناز از جمله نوازندگان غیر تاری است که بیشترین تأثیر را از شهناز گرفته است. حتی خواننده‌ای چون محمدرضا شجریان ساز شهناز را معلم اصلی خود می‌داند و آواز خود را در هفتاد هشتاد درصد متأثر از شهناز می‌داند.

حتی برخی نوازندگان معاصر هستند که راه شهناز را الگوی خود کرده‌اند و دیده شده است که برخی از جملات و تکنیکهای شهناز را ارائه می‌دهند که جناب شهرام میرجلالی از جمله آن هستند.

برخی بر این اعتقاد هستند که ساز شهناز به واسطه شخصی بودن بیان آن، قابلیت انتقال ندارد و به همین واسطه به این نتیجه رسیدند که سبک نوازندگی وی یک شیوه شخصی است. ممکن است چنین بیانی مثلاً برای کسی چون مرحوم ورزنده صدق کند، اما این بیان قابل تعمیم به سبک شهناز نیست. چرا که سبک شهناز به واسطه همان مؤلفه ادیتسیون قابلیت انتقال و قابلیت اجرای مجدد دارد. همچنین قطعات شهناز با ابزار نُت‌نگاری، قابلیت به نت درآوردن و نیز تنظیم و ادیت است. نکته‌ای که برخی برای شخصی جلوه دادن سبک وی از آن غافل هستند.

۶-۲-۱

به تحقیق جلیل شهناز جامع و کامل‌ترین نوازنده تاریخ موسیقی ایرانی است. تمامی تکنیکهای تارنوازی و ظرایف و دقایق نوازندگی در ساز وی وجود دارد. اگر به دقت بنگریم، در لابه‌لای آثار وی، قطعاتی یافت می‌شود که تمامی ویژگیهای سبکهای پیش‌گفته را دارا است، ضمن اینکه کامل‌تر است. حتی برخی از قطعات وی را می‌توان به عنوان اتود در جوار اتودهای وزیری ارائه کرد. نگارنده از وی آلبوم غیررسمی در دست دارد که به سالهای ۱۳۵۵ در دانشگاه تهران برمی‌گردد. در این اثر که دکتر گل‌سرخی و دکتر برکلشی نیز به عنوان موسیقی‌شناس سخنرانی می‌کنند، جلیل شهناز در ادامه چند قطعه در سه‌گاه اجرا می‌کند که پر از تکنیکهای خارق‌العاده، از جمله پاساژهای سریع و طولانی، گلیساندوهای پیچیده، پرشها و نیز مضرابهای سرعتی و ... است. تا جایی که این قطعات امکان هماوردی با اتودهای وزیری را دارد.

حتی وی تمامی مؤلفه‌های سبک تارنوازی مکتب کلیمیها را دارا است. برخی آثار اولیه وی در دهه ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ رد پایی از تارنوازی نوازندگان کلیمی از جمله یحیی زرپنجه، سلیمان روح‌افزا و به ویژه مرتضی نی‌داود، در ساز وی به چشم می‌خورد. اکنون اثری از وی در برخی آرشیوها وجود دارد که به دهه ۱۳۳۰ برمی‌گردد.[۷] برخی از پژوهشگران می‌پنداشتند که این اثر از یحیی زرپنجه یا ارسلان‌خان درگاهی است، گواینکه بعدها با تحقیق نی‌نواز، معاصر، حسین عمومی، مشخص شد، اثر متلعق به استاد جلیل شهناز است. نوازندگی این اثر دارای تمامی مؤلفه‌های تارنوازی مکتب کلیمی است. به طور مثال چپهای مکرر، یا سه چهار چپ، یک راست، ویبره‌های قدرتی عرضی، هم‌زمان با مضرابهای راست و چپ در ریز، اجرای نغمه‌ها به صورت یک‌سیمه روی سیمهای بم یا سفید، تک‌ریز، استفاده کمتر از سکوت و ... از جمله مؤلفه‌هایی است که در این اثر به خوبی دیده می‌شود. حتی این اثر را می‌توان نمونه‌ای از آثار سبک تارنوازی کلیمیان معرفی کرد.

ضمن اینکه احاطه شهناز بر ریتم و ریتم‌ساز فوق‌العاده است. به جرئت هیچ موسیقی‌دانی مانند شهناز از حس ضرب‌شناسی برخوردار نیست. همچنان‌که بر رمز و رموز تار آشنا است، به همان میزان بر ضرب و تمبک نیز آشنا است. چنان‌که کسی به تمبک‌نوازی وی گوش سپارد، فراموش خواهد کرد که وی همان شهسوار و شهنواز تار است، حتی تک‌نوازی تمبک شهناز به همان شیرینی، تارنوازی وی است. جدیداً اثری از وی به نام دفتر تار و آواز منتشر شده[۸] که وی در گوشه‌ای از اثر، ضربی معروف «آن‌که هلاک منِ همی» را همراه با تمبک می‌خواند. ریزهای وی در تمبک واقعاً بی‌نظیر است، گواینکه به گفته شاعر معاصر، سالک اصفهانی، شهناز در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ همراه با ارکستر حسین برازنده و حتی ارکستر زرین‌پنجه ضرب می‌نواخت!

ایـن ضرب‌شناسـی کاملاً در آثـار وی دیده می‌شـود. ضربیها و ضدضربیهـای شـهناز چنان اسـت کـه حتی ضرب‌نـوازان ضرب‌شناس قدر، قادر به همراهی با وی نیستند.
همچنین چهارمضرابهای وی عمدتاً ساخته و پرداخته خود وی است. حتی برخی از پایه‌های چهارمضرابهای وی پس از مرحوم صبا نقطه عطفی در چهارمضراب‌سازی محسوب می‌شود.[۹]
به‌هرحال شـهناز را می‌توان عصاره تاریخ تارنوازی سده اخیر و حتی کامل‌ترین آن دانسـت. اسـتاد پایور یک بار در اوائل دهه ۵۰ به محمدرضا شجریان ضمن تأکید بر این مطلب، می‌گوید: موسـیقیدان تمام عیار شش‌دانگ یعنی شهناز، کسی است که ردیف می‌داند، ریتمش خوب اسـت، سازش حالت دارد، جوابها و گروه‌نوازیهـای وی عالی اسـت ... نوازنده‌ای ندیدم که آن‌قدر با سـاز راحت کار کند و نیز مجموعه صفات یک موسیقیدان را این‌چنین دارا باشد.
از قضا روایت اسـت که یک بار علی‌اکبر خان شهنازی به یکی از شـاگردان خود می‌گوید: اگر می‌خواهی بـا ظرایف و دقایق تارنوازی آشنا شوی، باید در نواخته‌های شهناز غور کنی!
در مکتـب شـهناز ما با دلبسـتگی به ردیف مواجه نیسـتیم. تمامی آن پاسـاژهای سریع و طولانی، گلیساندوهای پیچیده، پرشـهای سرعتی دست چپ، ریزهای بدون تک و ... [با وجود اینکه شـهناز بی‌هیچ تکلف از پس آن بـر می‌آمد] در مکتب شـهناز جای خود را به سکوتهای متوالی در لابه‌لای جملات، مضرابهـای لطیـف، خوش‌طنین با طمأنینـه، ریزهای لطیف، شـمرده، شـفاف، شـیرین (به دور از هیاهو) توجه فراوان به ضربی‌نـوازی و ... می‌دهـد.
با وجود اینکه شهناز تکنیکی‌نوازترین تارنواز موسیقی ایرانی است، با این حال وی نوازندگی خویش را غرق در تکنیک نمی‌کند، بلکه تکنیک را مصروف نوای خوش و خوش‌نوازی می‌کند.
در مکتب شـهناز همچنین ما با پیچیدگـی در جملات روبه‌رو نیستیم، بلکه جملات بسیار روان، سـاده و بی‌تکلف و بی‌پیرایه عرضه می‌شـود. البته جملات در عین روانی، سـادگی و ایجاز، دارای عمق فراوان است. مانند ساختار شعر حافظ «زودآشنا ولی دیریاب است.» اساساً سبک نوازندگی شهناز تغزلی و غزل‌گرایانه و نیز دربردارنده سـاختار شـعری حافظ اسـت، چراکه فرهنگ مردم ایران حافظانه اسـت. البته پیش‌تر نگارنده در نگاشـته‌ای سـبک شهناز را حافظانه خوانده‌ام و شـاید تکرار آن ضروری به نظر نیاید.[۱۰] اما موسیقیدان و نویسنده محترمی با اشاره به سبک نوازندگی رادیویی، این سـبک را سرشـار از احساسـات عوامانه خوانده و گفته اسـت: رادیو و تلویزیون که نخست در برابر موج عیش‌پرستی مقاومت می‌کردند، سـرانجام به صلاح‌دید مقامات به اصلی‌ترین عامل «کیش عیش» بدل شـدند، موسیقی سنتی و اصیل در خدمت بزمهای شـبانه به موسیقی «بزمی» بدل شد ... مراد نواهای ملایم و آسـان‌گواری بود که «حال» آورد و وقت را شیرین سازد ... بیهوده نیست که نوع افراطی این موسیقی در افواه مردم به موسیقی «پامنقلی» شهرت یافت.[۱۱]
نکته مهمی که در این نگاشـته است، عوامانه توصیف کردن این سـبک است. نخست باید تفکیکی بین عوامانه بودن و برای عوام بودن صورت پذیرد. سپس باید مخاطب‌سنجی در زمینه موسیقی صورت گیرد. آن‌گاه گفته شـود مراد ما از موسـیقی چیست، آیا موسیقی به قول اسپات چیزی غیر از لذت بردن از آن است؟
همچنان که پیش‌تر گفته شـد ما در دوره‌ای با عمومی شـدن موسیقی، به طور اخص ساز «تار»، روبه‌رو هستیم. طبیعی است که در این سبک نوازندگی، نوازندگی از فرآیند تخصصی خارج شـود. اما نکته قابل توجه این اسـت کـه در مکتب رمانتیک، به طور اخص سـبک شـهناز، از خاص شـدن موسیقی پرهیز می‌شـود. موسـیقی عام‌تر و نزدیـک به ذهن و زبـان و ضمیر مردمی می‌شود.
این حسـن نیسـت که به تخصصی شدن موسیقی تسریع داده شـود، بلکه حسن این است که «سـخن خاص نهان در سخن عام» گفته شود. به قول حافظ:

جان‌پرور است قصه ارباب معرفت
رمزی برو بپرس حدیثی بیا بگو

مؤلفه اساسـی ایـن مکتب عدم تسـریع دادن رمـوز و فنون نوازندگی و شفاف‌سـازی آن اسـت. ضمن اینکه خاسـتگاه این مکتب فرهنگ مردمی است. فرهنگی که حافظانه است، چراکه «حافظ حافظه زمانه ماست.»

□□□

خاتمه

برادران فراهانی سـنت‌گذار نظام موسـیقایی شـدند که بعدها دستخوش روایتهای متفاوت شد. عده‌ای اصالت را در گرو اصیل ماندن نظام ردیف دستگاهی خواندند، عده‌ای در پی بازآفرینی و بازسازی آن در قالبی نوین بودند.
نگاه درویش خان نگاهی مدرن به نظام ردیف دسـتگاهی بود، وی با الهام صوری و ابتدایی از فرمهای موسـیقی مغرب‌زمین، در پـی نظام‌مند کردن موسـیقی ردیف دسـتگاهی بود، البته مدرن‌سازی وی از درون سنت صورت گرفت.
کلنل وزیری قالبهای موسـیقی اروپایی را اساس موسیقی علمی قلمداد کرد و سعی بر تأسیس نظام دیگر موسیقی ایرانی می‌شود.
حاج علی‌اکبر شـهنازی، ضمن احیای نظام ردیف دستگاهی، با استفاده از تکنیکهای مدرن موسیقی اروپایی (مانند آکارد و ...) در پی توسعه زمان‌مند موسیقی ردیف دستگاهی ایران برآمد.
اما در مکتب رمانتیک جلیل شـهناز ضمـن احاطه بر ردیف و تکنیکهای منحصر به فرد، با برداشـتی آزاد و آزادانه، اما اصیل، از موسـیقی ردیف دسـتگاهی مواجه هسـتیم. ضمـن اینکه تکنیکهای اروپایـی مانند ویبره‌های عرضی و طولی در خدمت زیبایی‌شناختی نوازندگی درمی‌آید.

اکنون ما با کثرت بالقوه و بالفعل مکاتب تارنوازی در صد سال اخیر روبه‌رو هستیم. دوره نخست دوره‌ای ردیف‌محور، سبک درویش خان را توسعه آهنگسازی از درون نظام ردیف دستگاهی، مکتب وزیری مکتبی کاملاً مدرن‌گرا و وابسته به نظام موسیقی مغرب‌زمین و همچنین مکتب شهنازی را می‌توان مکتب تکنیک‌محور دانست. اما در مکتب رمانتیک شهناز ما با نوعی زیبایی‌شناختی روبه‌رو هستیم که نوازندگی تار به کمال خود دست می‌یابد. تمامی آن تکنیکها و دانشهای ردیفی مصروف نوعی زیبایی‌شناختی می‌شود که کمتر درد و دغدغه دیگر مکاتب پیش گفته بوده است.

پی‌نوشت

۱. Multiculturalism

۲. ر.ک. حسین بشیریه، نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم، انتشارات پویان، ص ۱۴۲ ـ ۱۴۴.

۳. گفته‌ها وناگفته‌ها، خاطرات محمدمهدی کمالیان، بهروز مبصری، نشر نی، ص۹۲.

۴. داریوش طلایی، ضرورت تدوین تئوری جامع موسیقی ایرانی، در کتاب سنت و مدرنیسم در موسیقی ایران، مجید میرمنتهایی، نشر فرزان روز، ص ۱۵۶؛ همچنین ر.ک. داریوش طلایی نگرش نو به تئوری موسیقی ایرانی، ماهور، ص ۱۰ـ ۲۰.

۵. روح‌الله خالقی، سرگذشت موسیقی، ج اول، ص ۳۰۵. همچنین ر.ک: شرح زندگانی استاد غلام‌حسین درویش، حسین‌علی ملاح، انتشارات هنر و فرهنگ، ۱۳۶۹، ص۱۸ و ۲۸.

۶. چشم‌انداز موسیقی ایران، ماهور، ص ۱۷۰.

۷. ر.ک. مصاحبه استاد نی‌داود در آلبوم ردیف تار، ماهور، CDa.

۸ . برای تفاوت دو شیوه نوازندگی آقاحسین‌قلی و درویش خان به نوازندگی دستگاه ماهور اثر آقا حسین‌قلی و نیز دستگاه ماهور درویش خان ر.ک: آلبوم تار دوره قاجار، انتشارات ماهور. مجموعه گنج سوخته، احیا، آلبوم ۴ و ۵. نرم‌افزار تار در دوره قاجار، آوای مهربانی، ۱۳۸۳.

۹. Polka

۱۰. Mazrka

۱۱. روح‌الله خالقی، مدولاسیون در موسیقی ایران، مجله موسیقی، شماره ۶۰ـ۶۱

۱۲. همچنین حسین‌علی ملاح، این قطعه را الهام‌یافته از رقص‌های محلی روسی می‌داند و می‌گوید: «پولکای درویش» در مایه فای بزرگ به وزن ۲/۴ و نظیر رقص‌های محلی روسیه است و تغییر مقامی که در آن ملاحظه می‌شود، یعنی رفتن از مایه ماهور به مایه چهارگاه تا آن وقت معمول نبوده و از نظر علم نواسازی کاملاً بدیع و شایسته است. شرح زندگانی درویش، ص ۵۴.

۱۳. همان.

۱۴. خالقی، نریمان حجتی، بنیان‌های نظری موسیقی ایران، سمر، ص ۲۸.

۱۵. Compndium

۱۶. سپنتا، چشم‌انداز موسیقی، ص ۲۰۰.

۱۷. روح‌الله خالقی، ساز و سخن، انتشارات چهار باغ، ۶ CD.

۱۸. Accords

۱۹. سرگذشت موسیقی، ج ۱، ص ۴۵۰.

۲۰. برنامه گلچین هفته، شماره ۱۰۲، اسفند ۱۳۵۶ (رادیو ملی ایران).

۲۱. ر.ک. جزوه محمدرضا لطفی در آلبوم «خموشانه»، آوای شیدا، اسفند ۱۳۸۴.

۲۲. Solfege

۲۳. ژان دورینگ، تحولات موسیقی ایران، در کتاب ایران و مدرنیته، رامین جهانبگلو، فرزان روز، ص ۱۷۸.

۲۴. این صفحه در تراک دوم آلبوم «صد سال تار» و تراک اول «تار دوره قاجار» و همچنین برنامه رادیویی گلچین هفته ۷۵ مضبوط و موجود است.

۲۵. این صفحه به همت نشر ماهور در تراک دوم آلبوم «تار دوره قاجار» موجود است.

۲۶. ر.ک. آلبوم صد سال تار و آثاری از علی‌نقی وزیری، ماهور.

۲۷. مردی در خانواده هنر، رودکی، شماره ۳۳، تیر ۱۳۵۳.

۲۸. Accords

پی‌نوشت

۱. پس از تحریر این مقاله، استاد داریوش طلایی در مصاحبه‌ای که چندی پیش با ایشان شده بود، ضمن تقسیم‌بندی مکاتب تارنوازی، سبک و شیوه نوازندگی رادیویی را مکتب رمانتیک نام‌گذاری کردند. ر.ک: سایت موسیقی ایرانی، ۱۰ فروردین ۱۳۸۴.

۲. کتاب «گفته‌ها و ناگفته‌ها»، ص ۶۷

۳. در برنامه گلچین هفته شماره ۷.

۴. عمدتاً پژوهش‌گران و تاریخ‌نگاران، اکبر خان نوروزی را بی‌اثر می‌دانند، در حالی که تنها صفحه ضبط‌شده از وی در آرشیو برخی از کلکسیونرها، از جمله آرشیو نگارنده موجود است. ضبط این صفحه احتمالاً به حوالی دهه ۱۳۱۰ برمی‌گردد.

۵. ادیت (Edit) در ویولن دانش مربوط به انگشت‌گذاری و آرشه‌گذاری برای آثار تصنیف‌شده این ساز است. بنابراین باید به این نکته که مفهوم این واژه به‌طور هم‌زمان، برای هر دو مورد فوق کاربرد دارد، توجه نمود و معادل‌سازی واژه انگشت‌گذاری در فارسی، به‌جای واژه ادیت به دلیل عدم جامعیت آن، اشتباه می‌باشد. به‌طور کلی فراگیری ادیت باید در طول زمان دوره آموزش نوازندگی و به موازات آن توسط هنرجو انجام پذیرد. طبعاً اولین و ابتدایی‌ترین آموزشهای ادیت در زمانی که هنرجو دروس مربوط به انگشت‌گذاری در دومین پوزیسیون ویولن را آغاز می‌نماید، می‌تواند با مقایسه انگشت‌گذاریها در آن پوزیسیون و پوزیسیون اول شروع شود. در واقع آشنا شدن هنرجو با مقوله ادیت، در آغاز به‌صورت آشنایی با علائم آن صورت می‌گیرد و سپس با آموزش دیدن هنرجو برای نواختن در پوزیسیونهای مختلف دست چپ و به تبع آن نواختن آثار و آشنایی با ادیتهای مختلف از یک اثر و مقایسه آنها با یکدیگر و همین‌طور مشاهده اجراهای مختلف توسط هنرمندان از یک اثر دنبال می‌گردد. گذشت زمان و پدید آمدن دیدگاهها و اطلاعات جدید، از عواملی است که تاثیر بسزایی در یادگیری و ادیت گردنهای نوازندگان ویولن دارد. در این میان به دو نکته بایستی توجه داشت اول آنکه میزان اطلاعات استاد در این رابطه و پرسش و پاسخ میان هنرجو و هنرآموز نقش بسیار موثری در آشنایی هنرجو با این دانش دارد و دوم اینکه ادیت کردن صحیح یک اثر، مبتی بر یک سری اصول اساسی می‌باشد که در واقع با رعایت آنها ادیت‌نوازنده از اثر با ارزش تلقی می‌گردد.

برای آشنایی با ادیت کردن آثار ویولن یا نواختن آثار ادیت شده، نیازمند به آشنایی به یک‌سری علائم و نشانه‌های اولیه هستیم که در ذیل ارائه می‌گردند:

د ـ ۱. نشانه‌های دست راست: این نشانه‌ها عبارت‌اند از شماره انگشتان دست راست که به ترتیب از انگشت اول سبابه، با شماره (۱) لاتین و انگشت میانی با شماره (۲) لاتین و تا آخر ... . ادیت در ویلون، علی نوربخش، مجله الکترونیکی هارمونیک (Harmonitalk.com)، آذر ۱۳۸۴. همچنن ر.ک. آیا موسیقی ایرانی ادیت دارد؟، سجاد پورقناد، همان منبع، اسفند ۱۳۸۴.

۵. Tradition

۶. Editesion

۷. این اثر پس از چند دهه به کوشش استاد گرامی مجید درخشانی احیا شد. این اجرا همان‌طور که گفته شد به اوائل دهه ۱۳۳۰ برمی‌گردد. این اثر با آواز مرحوم تاج اصفهانی در یک مجلس خصوصی در اصفهان ضبط شده است.

۸. این اثر به نام بداهه‌خوانی و بداهه‌نوازی همراه با آواز علی رستمیان توسط انتشارات چهارباغ منتشر شده است. ضبط این اثر به سال ۱۳۸۰ برمی‌گردد.

۹. برخی از ضربی، چهارمضراب و پیش‌درآمدهای وی به اهتمام اساتید گرامی مرحوم تجویدی و ظریف در قالب دو آلبوم به نامهای پانزده قطعه برگزیده برای تار و چهارمضراب توسط انتشارات چهارباغ منتشر شده است.

۱۰. شماره ۳۰ مجله مقام موسیقی، حافظانه‌نوازی شهناز.

۱۱. بنیانهای نظری موسیقی ایران، سمر، ص ۱۴۳.