



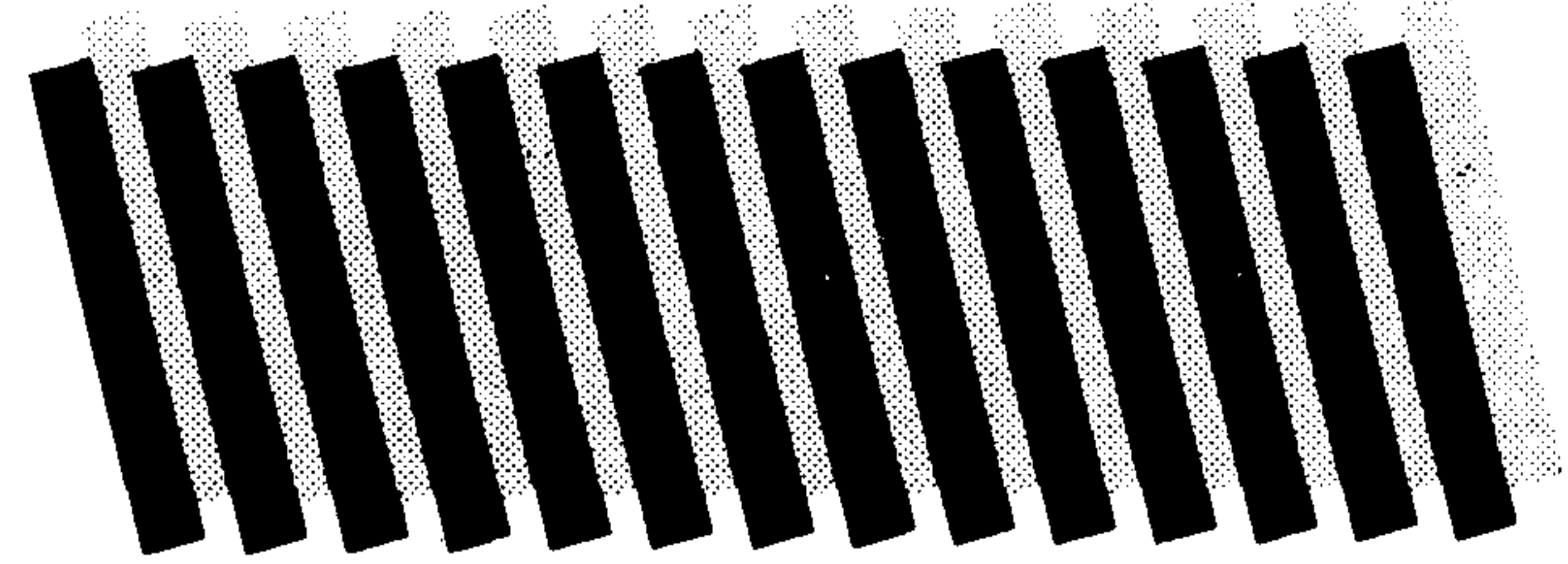
الف: موسیقی معاصر، دستگاهی ردیف

تقریباً بعد از قرن دوازدهم ه. ش است که موسیقی گذشته ایران (موسیقی مقامی) تبدیل به موسیقی دستگاهی و سپس ردیف می‌شود. که امروز شامل هفت دستگاه و پنج آواز است. اما آنچه که در این تغییر و تحول مشاهده می‌شود حذف برخی از ملایمتهای چهارم و پنجم موسیقی مقامی است. این ملایمتهای جدید موسیقی دستگاهی (ردیف) دیگر مشاهده نمی‌شود و احتمال آن می‌رود که آهنگها و گوشه‌های موسیقی مقامی در فواصل جدید موسیقی دستگاهی تغییر مکان داده و حفظ شده باشند.

ملایمتهای حذف شده در موسیقی دستگاهی، همان مقامهای: عراق، اصفهان، زیرافکنند، بزرگ، زنگوله و رهاوی است. و همان طور که ذکر شد نامها و احتمالاً آهنگهای آنها حفظ شده است ولی ابعاد آنها در موسیقی دستگاهی ردیف مشاهده نمی‌شود. گرچه ابعاد مقامهای فوق را می‌توان در موسیقی نواحی مختلف ایران شنید. نمونه‌ای بسیار زیبا از آهنگی، به نام «گدن آقوریل» وجود دارد که از موسیقی ایل قشقایی محسوب می‌شود و با نوعی سه تار و یا تار نواخته شده است ولی آنچه که به طور کلی در موسیقی دستگاهی ردیف (موسیقی هنری کنونی ایران) مشاهده می‌شود، فواصل ابعاد، وزن، تفکر و زیباشناختی موسیقی مقامی است که در موسیقی دستگاهی ردیف نیز حفظ شده است. و همین طور است عناوین اعداد موسیقی مقامی که شامل دوازده مقام مشهور است که همچنان در موسیقی دستگاهی به صورت هفت دستگاه و پنج آواز حفظ شده است. از طرفی فرمهای قطعات موزون و تصنیفها نیز کم و بیش از موسیقی مقامی به موسیقی دستگاهی انتقال یافته‌اند. ولی آنچه که در انتقال موسیقی می‌تواند مهم باشد شیوه اجرای موسیقی است که در شیوه آموزش شفاهی انتقال و حفظ می‌شود.

نمونه‌ای دیگر از موسیقی ایل قشقایی به نام «مقام معصوم» موجود است که با نوعی از سه تار یا تار نواخته شده است و از لحاظ مضرب نوازی، تک‌ها و ریزها و همچنین تحریرهایی بسیار شبیه به آنچه که ما امروز در شیوه ردیف نوازی تار و سه تار مشاهده می‌کنیم است. نمونه‌ای هم از تار «فخام بهزادی» شاگرد «آقا حسینقلی» موجود است که در دستگاه شور نواخته شده است که شباهت اجرایی دو نمونه فوق چه از لحاظ هماهنگی و چه از لحاظ ساختاری و زیبایی بی‌نظیر است. اما آنچه که در موسیقی دستگاهی و یا ردیف مشاهده می‌شود ابتکار بدیع و جوهره‌ای است که در سیستم جدید دستگاهی مقام و آوازاها و شعبات که طبیعتاً وزنهای ادوار ایقاعی را نیز در خود همراه دارند با نظم و استواری و بافت دقیق و زیبایی وجود دارد که هم آموزش مجموعه آهنگهای ملی و فرهنگی ایران را فراهم می‌سازد و هم موسیقی شنیداری روان و مؤثری را به وجود می‌آورد. بدیهی است که در فرهنگهایی چون ایران ذوق زیباشناسانه، هر چند گاهی به گسترش و بسط و

موسیقی ایران در حال و آینده



مجید کیانی

عضو هیأت علمی دانشکده هنرهای زیبا
گروه آموزشی موسیقی

توسعه گرایش دارد اما اغلب به خلاصه جوهر و اکسیر می‌انجامد. گلستان سعدی، غزل‌های عارفانه حافظ و اشعار عاشقانه نظامی و همه دیوانهای شاعران ایران نشانه مسلم این نوع تفکر زیباشناختی است. در مقدمه سیر فلسفه اقبال لاهوری چنین می‌خوانیم که «ذهن ایرانی چون پروانه‌ای سرمست از گلی به گلی پر می‌کشد و ظاهراً هیچ گاه صورت کلی باغ را در نمی‌یابد. از این جاست که ژرف‌ترین افکار و عواطف مردم ایران در ابیات پراکنده‌ای که غزل نام دارد و نمایشگر تمام لطایف روح هنری آنان هست، تجلی می‌کند».

از اینجاست که تنظیم آهنگها (گوشه‌ها)ی موسیقی دستگامی تحت عنوان «ردیف» شکل خاصی به خود می‌گیرد و به گونه‌ای به طور شفاهی در خاطره می‌ماند و در اجرا ارائه می‌شود که انگاره اساسی را با کوتاه‌ترین زمان و فرصت لازم با زیبایی کامل در اختیار شنونده و یا پژوهشگر قرار می‌دهد.

در سالهای اخیر برخی از ردیف‌دانان و موسیقی‌دانان بر این عقیده شده‌اند که بایستی گوشه‌ها و آهنگهای ردیف را گسترش و توسعه داد، و تا آنجا که ممکن است از استادان گمنام که گوشه‌های بیشتری می‌دانسته‌اند بهره گرفت و با تحقیق و پژوهش بر آنها افزود که البته از یک لحاظ بسیار خوب و با ارزش است که بتوانیم گوشه‌های بیشتر و آهنگهای بیشتر برای تحقیق و بررسی در اختیار داشته باشیم تا به نتایج بهتری دست بیابیم و همچنین آهنگها و گوشه‌های بیشتری به «رپرتوار» موسیقی ایران بیافزاییم، ولی از طرفی دیگر آموزش و اجرای موسیقی ردیف را بسیار ناهموار و غیر ممکن می‌سازد، چرا که اغلب گوشه‌ها به صورت یک «فرم» موسیقایی مورد نظرند که می‌توان بارها و بارها در آن «فرم» آهنگ به وجود آورد. به عنوان مثال پیش درآمد، یک فرم است که آن را می‌توان در تمام دستگاهها، آوازاها و گوشه‌ها با گونه‌های ساختاری متفاوت ارائه داد، همچنین، گوشه‌هایی چون کرشمه، نغمه، مثنوی، ساقی‌نامه، چهارپاره، چهارمضرب‌ها، تصنیفها و رنگها. اتفاقاً در اینجا اگر بتوانیم از هر کدام یک نمونه گویبار و یا انگاره اصیل و جوهری از آن را در اختیار داشته باشیم برای آموزش و برای ضبط در ذهن و حافظه بسیار مفید و کارسازتر از چندین نمونه‌های متفاوت آن است که هم آموزش را و هم پذیرش ذهن را برای ادامه موسیقی فی‌البداهه نوازی دشوار می‌سازد. از این لحاظ است که کاسته شدن مطالب ردیفها و سنجیده شدن آنها نظام فلسفی و هنری نسبتاً کاملی را به وجود می‌آورد، که گسترش آن به صورت نمونه‌های زیاد و متفاوت تشنگی ذهن و پراکندگی انگاره‌های موسیقی را ناشی می‌شود.

در زمینه خلاصه ردیف گوشه‌ها، برای اولین بار آن را در ردیف «ابوالحسن صبا» می‌توان مشاهده کرد، که هدف تدوین ردیف صبا به منظور تشویق جوانان و هنرجویان دوره‌ای خاص بوده است. تنظیم ردیف جامع و خلاصه شده ردیف سنتور، ویلن، تار و سه‌تار هم به همت صبا آوانویسی و گردآوری شد. متأسفانه شرایط ثبت آوانویسی و تدریس ردیف صبا به وسیله کتاب و نت و همچنین نبودن

زمان کافی برای جا افتادن گوشه‌ها در ارتباط با یکدیگر، امروز یکی از مشکلات و نارسایی‌های آن ردیف محسوب می‌شود. در صورتی که اگر صبا زمان کافی و فرصت مطالعه بیشتری برای تدوین ردیفهای خود می‌داشت، می‌توانست به تدریج ردیفهای زیبا و جذابش را از لحاظ ارتباط گوشه‌ها به یکدیگر انسجام بخشد و در روش جمله‌بندی گوشه‌ها با تنظیم سنجیده‌تری عمل کند و ردیفی (ردیفهایی) زیبا و انسجام‌یافته به جا بگذارد. متأسفانه جمله‌بندی و ارتباط گوشه‌ها و همچنین ربطهای مناسب بین گوشه‌ها در ردیف صبا به درستی و کمال عمل نشده است. از طرفی هم شاگردان صبا به علت آوانویسی و ثبت نغمات مسلماً نمی‌توانسته‌اند نارسایی‌های آن را برطرف سازند و به تدریج ارتباط و روند نغمات گوشه‌ها و جمله‌بندی آنها را اصلاح کنند. در صورتی که آن‌طور که اغلب شاگردان صبا می‌گویند «استاد صبا همیشه هنگام درس دادن ردیف مطالب و نوشته‌های آن را تغییر و اصلاح می‌کردند». البته موضوع فوق به طور طبیعی و پیوسته همیشه در درس ردیف به روش شفاهی انجام پذیر است و به همین علت ردیفهای استادان قدیمی به تدریج توسط شاگردانشان تغییر و اصلاح می‌شود چه آنها بخواهند و چه نخواهند؛ در روش شفاهی (سینه به سینه) این موضوع اجتناب‌ناپذیر است.

از استادانی که در گردآوری ردیف جامع کوشیدند، می‌توان از «موسی معروفی» نام برد که گزینشی از سه ردیف استادان موسیقی ایران انجام داده است. این سه ردیف شامل: ردیف «میرزا عبدالله»، ردیف «آقا حسینقلی» و ردیف «درویش خان» است. البته لازم به یادآوری است که ردیف موسی معروفی نیز از لحاظ ارتباط گوشه‌ها و همچنین جمله‌بندی و روند آنها همانند ردیف صبا است که دارای ساختار و بافت ردیفی سنجیده و کامل نیست، بلکه از لحاظ تعداد گوشه‌ها و ضبط گنجینه‌های موسیقی ردیفی و کاربردهای تحقیقی بسیار ارزنده است، البته مشروط بر اینکه گوشه‌های ذکر شده در ردیف موسی معروفی مشخص می‌شدند که از کدام ردیف و چگونه انتقال یافته و یا گزیده شده‌اند.

همچنین از استادانی که در گردآوری ردیف جامع کوشیدند می‌توان، از «محمود کریمی» - و از ردیف آوازی او - نام برد، که اکثر گوشه‌ها را به صورت ردیف با روش شفاهی خوانده‌اند. این ردیف براساس ردیف آوازی «عبداله دوامی» است که در آن گوشه‌های بیشتری نسبت به ردیف دوامی مشاهده می‌شود. گوشه‌های خواننده شده و افزوده شده در ردیف محمود کریمی همانند ردیف موسی معروفی است که در آن از ردیفهای دیگر به صورت «نمونه دیگر» استفاده شده است.

همچنین می‌توان از ردیف جامع «حاتم عسگری» نام برد که در حال حاضر دستگاه نوای آن منتشر شده است که از نظر تعداد گوشه‌ها و زمان اجرا به مراتب چندین برابر ردیفهای منتشر شده و تدریس شده کنونی است. البته لازم به ذکر است که از لحاظ آهنگ، گوشه‌ای جدید در آنها مشاهده نمی‌شود، بلکه برخی از

گوشه‌ها به واسطه خواندن شعرهای متفاوت تکرار می‌شود و همچنین برخی از گوشه‌ها مانند نغمه، کرشمه و یا مثنوی، برای برخی از گوشه‌های مهم دوباره خوانده شده است.

بررسی چند ردیف جامع و گردآوری شده موسیقی ردیف کنونی که ذکر آن شد، نشان می‌دهد که به طور کلی از لحاظ آموزش و اجرا دارای نواقص آشکار هستند، به همین جهت کمتر نوازنده و خواننده‌ای را می‌توان یافت که ردیفهای فوق را فرا گرفته و حفظ کرده باشد و یا براساس آنها به اجرای موسیقی به شیوه بدیهه‌سرایی که از ویژگیهای مهم موسیقی دستگاهی و هنری ایران است بپردازد. در حالی که نوازندگان و ردیف دانان بسیاری را چه ایرانی و چه غیر ایرانی مشاهده می‌کنیم که به خوبی و به آسانی تمام گوشه‌های ردیف استادان یک نسل قبل را فرا گرفته، حفظ کرده و براساس آنها به اجرای موسیقی زنده و زیبای ردیف می‌پردازند.

بهترین نمونه ردیفهای استادان گذشته ایران - به تایید اکثر موسیقی دانان به نام - ردیف «میرزا عبدالله»، ردیف «آقا حسینقلی» و ردیف «عبداله دوامی» است که از لحاظ آموزش، اجرا و حفظ آثار موسیقی سنتی ایران بی‌مانند به نظر می‌رسند. در اینجا اگر به مفهوم ردیف و هدف و چگونگی پیدایش آن توجه کنیم مسائل زیر قابل بررسی است:

۱. ردیف، روش سنجیده و ترتیب منطقی و زیبایی بین گوشه‌ها و ارتباط آنها را فراهم می‌آورد و در امر آموزش موسیقی دستگاهی و سنتی ایران نقش بسزایی دارد.

۲. ردیف، روش بهتر حفظ شدن گوشه‌ها را در حافظه انسان مهیا می‌کند تا نوازنده یا خواننده بتواند بیشترین بهره را هنگام اجرای موسیقی و بدیهه‌سرایی از آن ببرد.

۳. ردیف، روش تقویت ذوق زیباشناختی و درک مفاهیم معنوی را مهیا می‌سازد.

۴. ردیف، روش رپر توار آهنگها، قطعات ضربی و گوشه‌ها را به طور خلاصه و موجود در حالت انگاره موسیقی اصیل در فرهنگ ما حفظ می‌کند و نگاه می‌دارد.

۵. ردیف، روشی مختص به یک استاد موسیقی نیست، بلکه ترتیب و انتخاب گوشه و ارتباط بین آنها را برای یک استاد فراهم می‌آورد. بنابراین ردیف میرزا عبدالله ساخته استاد نیست بلکه گوشه‌ها و انگاره‌های آن سنتی است که به

روش شفاهی و به طور سینه به سینه از استاد به شاگرد انتقال یافته است. ردیف میرزا عبدالله، وابسته به نظم و ترتیب و روش آموزش و یا اجرای استاد است و بیشتر به سلیقه فرهنگی او بستگی دارد.

گوشه کرشمه، نغمه، حزین، بسته نگار، مثنوی، ساقی‌نامه و .. انگاره‌هایی از موسیقی ایران است که در همه ردیفها دارای فضا و انگاره ملودی تقریباً یکسانی است اما ترتیب و چگونگی آن که اول نغمه اجرا شود و سپس کرشمه و یا برعکس می‌تواند از ویژگیهای یک استاد باشد. طبیعی است که بهترین ترتیب و نظام سنجیده و ارتباط بین گوشه‌ها از آن بهترین استاد موسیقی می‌باشد. به همین لحاظ ردیف «میرزا عبدالله» و «اسماعیل قهرمانی» و «نورعلی برومند»، ردیفی سنجیده و منطقی است که ذوق زیباشناختی استاد را نمایان می‌سازد زیرا:

۱. تمام گوشه‌ها به صورت انگاره‌های اصیل و بدون حشو و زوائد یعنی موجز ارائه می‌شوند.

۲. این ردیف از لحاظ جمله‌بندی و ارتباط بین آنها و فرودها از بافت سنجیده و صحیح انتخاب شده است.

۳. هر گوشه نسبت به گوشه دیگر از لحاظ تقدیم و تأخیر از هماهنگی برخوردار است.

۴. از لحاظ وزنه‌های مختلف (ادوار ایقاعی) و قطعات ضربی بسیار کامل است.

در مجموع ردیف میرزا عبدالله یک ردیف جامع و موجز است و همچون گوهری فروزان.



ب: اجرای موسیقی دستگاهی ردیف اجرای موسیقی دستگاهی کنونی بر دو نظام استوار است. اول براساس تفکر و تداوم فرهنگی مانند نمونه‌های ذکر شده از موسیقی قشقایی و موسیقی ردیف؛ و دوم علاوه بر رعایت برخی از محورهای اساسی سنت، خواستار تحول و نوآوری است بخصوص در نحوه بیان و اجرا. این طرز تفکر که در مورد دوم ذکر شد و آن را شیوه جدید موسیقی دستگاهی کنونی می‌نامیم به وسیله هنرمندان نامی از چند دهه قبل در ایران آغاز شده است. اولین موسیقیدان این تحول و نوآوری، علینقی وزیری است (۱۳۲۰ ه. ش) که می‌کوشد از شیوه‌های تکنیکی موسیقی اروپایی و با الهام از موسیقی دستگاهی، موسیقی نوینی را در ایران پایه گذاری کند، او نماینده مشخص این

نوع تفکر در موسیقی ایران است. البته بعدها گروهی از موسیقی دانان ایرانی راه بیشتر غربی شدن را در پیش می‌گیرند و گروهی دیگر بیشتر تمایل به حفظ سنت‌ها دارند ولی آنچه که مسلم است نحوه تفکر یکسانی را دارا هستند که با نحوه تفکر اول کاملاً در تضاد است.

«روح‌اله خالقی»، «حسین دهلوی»، «جواد معروفی»، «فرهاد فخرالدینی» و «کامبیز روشن‌روان»، رهروان مکتب وزیری هستند که راه غربی (جهانی) شدن موسیقی ایران را می‌پیمایند. در حالی که «ابوالحسن صبا»، «مرتضی محجوبی»، «علی تجویدی»، «حسن کسایی»، «فرامرز پایور» موسیقیدانانی هستند که مکتب وزیری را به سوی موسیقی اصیل ایرانی می‌کشانند. اما آنچه که از تفکر هر دو گروه ناشی می‌شود، شیوه جدیدی است که از مکتب وزیری سرچشمه می‌گیرد و همچنان با تفکر نظام اول که براساس تداوم فرهنگ موسیقی مقامی و دستگاهی است در تضاد است. چرا که شیوه جدید موسیقی دستگاهی بیشتر به نوازندگی، آهنگسازی و خلاقیت در مایه‌های گوشه‌ها، آوازها و دستگاهها می‌پردازد تا به انتخاب و اجرای گوشه‌ها در شرایط خاص زمان و مکان، در حالی که خلاقیت و ابتکار در نظام اول (موسیقی گذشته و هنری کنونی ایران) در انتخاب گوشه‌ها و

مکان از ویژگیهای مهم موسیقی هنری ایران است.

موسیقیدانان شیوه جدید در ایران بر این عقیده‌اند که موسیقی دستگاهی ردیف، تنها برای آموزش مناسب است و موسیقی اجرا چیز دیگری است. در حالی که این موضوع مربوط به دو نوع طرز تفکر متفاوت و شیوه اجرای آنهاست. این موضوع را در فرهنگ موسیقی سایر کشورها هم می‌توان مشاهده کرد.

آموزش و اجرای موسیقی در اروپا معمولاً براساس مکتب باخ و پیروان آن است که گروهی تا حد اجرا و کنسرت آن را تداوم می‌بخشند. ولی گروهی دیگر تحت عنوان نوآوران فقط بخش آموزش موسیقی مکتب باخ را تداوم می‌دهند و در اجرا و آهنگسازی آنچه را که خود طالبند، خلق و ابداع می‌کنند.

«استراوینسکی»، «بارتوک»، «وبرن»، «برگ»، «شونبرگ» و «دبوسی» همگی در تداوم آموزش موسیقی کلاسیک اروپا نقش دارند ولی در آثار نوین خود برخی از مسائل را دگرگون می‌نمایند به طوری که به مواردی کاملاً نو و بدیع در موسیقی دست می‌یابند که دیگر موسیقی آنها نه تنها کلاسیک نیست بلکه تا مرحله فراتر از مدرن نیز می‌رود. ولی همچنان از لحاظ تفکر پیرو همان مکتب باخ و پیروان هنر موسیقی بعد از رنسانس اروپا هستند. این در حالی است که تفکر موسیقیدان شرقی و ایرانی در دوره معاصر دستخوش تحولی دوگانه و متضاد شده است. موسیقیدان ایرانی می‌کوشد با انواع تفکر، موسیقی ملی و فرهنگی خویش را حفظ و یا متجدد سازد. در حالی که موسیقیدان اروپایی تنها براساس یک نوع تفکر بعد از رنسانس به انواع موسیقی هنری و جدی از کلاسیک تا مدرن دست می‌یابد.

چگونگی و اجرای موسیقی دستگاهی

امروزه گروهی از موسیقیدانان و نوازندگان ایرانی بر این عقیده‌اند که بایستی موسیقی سنتی، دستگاهی و یا مقامی مطابق زمانه و نیازهای مردمی شکل بگیرد و تجدید حیات یابد، که در نتیجه اجرا و شیوه‌های هنری موسیقی گذشته ایران از جمله موسیقی دستگاهی ردیف و موسیقی مقامی حتی موسیقی مذهبی، دیگر برای شنیدن و ارتباط برقرار کردن مناسب نیستند، بلکه بایستی نحوه بیان در آنها و صدا دهی سازها به طور کلی تغییر یابد. تغییراتی مناسب با شرایط روز به وجود آید تا مردم بتوانند از موسیقی ایران و یا سنتی لذت ببرند و آن را درک کنند. طبیعی است که نگرش فوق از لحاظ جنبه‌های اجتماعی و

مردمی ظاهراً درست به نظر می‌رسد. ولی مشکلی که بعداً پیش می‌آید این است که همیشه در این گونه موارد، سطح هنری موسیقی تا آخرین مرحله سقوط می‌کند و



چگونگی اجرای آنهاست. انتظام بخشیدن جمله‌ها، انگاره‌های موسیقی، انتخاب فرودها و گوشه‌ها، بدیهه‌سرایایی در ردیف کردن آنها با در نظر گرفتن شرایط زمان و



ردیف
مورد نظر
است. البته در قرن
اخیر از سازهای
اروپایی مانند ویلن، پیانو،
کلارینت و فلوت هم برای اجرای
موسیقی دستگاهی استفاده شده است.

۱. در شیوه اجرایی تار و سه تار به صورت سه نمونه ارائه می شود: اول کاملاً سنتی و فقط با شیوه های استادان گذشته موسیقی ردیف؛ دوم سنتی ولی به صورت عامه پسند و مجلس آرا؛ و سوم نیمه ایرانی و نیمه اروپایی که از حدود سالهای (۱۳۰۰ ه. ش) تحت نام موسیقی ملی توسط «علینقی وزیری» بنیان گذاری شده است.

۲. شیوه اجرایی کمانچه و نی که متأسفانه شیوه کاملاً سنتی آن متروک شده ولی شیوه عامه پسند و مجلس آرای آن طرفداران بسیار دارد.

۳. شیوه اجرایی سنتور که امروز بسیار متداول است به صورت سه نمونه ارائه می گردد. کاملاً سنتی، سنتی تحریف شده نیمه ایرانی و نیمه اروپایی و سنتی به صورت عامه پسند و مجلس آرا.

۴. تنبک (ضرب) و دف نیز متأسفانه شیوه های سنتی آن کاملاً متروک شده و شیوه اجرایی آن امروز به صورت تکنیکهای پر قدرت (ویرتوزیته یا هنر ذوقی) همراه با تفکر تجددخواهی در زمینه موسیقی ایرانی مشاهده می شود، مبتکر این شیوه جدید «حسین تهرانی» است که شاگردانش مکتب تنبک نوازی او را ادامه و گسترش می دهند.

۵. اگر آواز را هم آنچنان که استادان موسیقی قدیم ایران جزو آلات موسیقی می دانستند به حساب آوریم تقریباً آن هم سرنوشتی مانند کمانچه، نی و تنبک دارد که شیوه اجرایی کاملاً سنتی آن متروک شده است و تنها شیوه های عامه پسند و مجلس آرا و همچنین شیوه اجرایی نیمه ایرانی و نیمه اروپایی آن با طرفداری بسیار به حیات خود ادامه می دهد.

۶. البته سازهای، پیانو، ویلن، فلوت، و کلارینت به علت صدادهی و ساختمان اجرایی که دارند برای اجرای موسیقی دستگاهی ردیف چندان کارساز نیستند و در نتیجه شیوه اجرایی آنها نمی تواند کاملاً سنتی باشد، ولی با این وجود باز هم اجرای آنها همانند اجرای چنددهه قبل نیست و متأسفانه امروز بیشتر به صورت کاملاً اروپایی و یا نیمه ایرانی و نیمه اروپایی مشاهده می شود.

همنوازی یا ارکستر در موسیقی ایرانی

تقریباً از سالهای ۱۲۳۵ ه. ش بر اثر نفوذ موسیقی اروپایی در ایران، نوعی موسیقی

هنر موسیقی ویژگیهای زنده و نشاط واقعی خود را از دست می دهد و تا حد یک هنر سرگرمی و بازاری یا عامه پسند نزول می کند.

در حال حاضر نمونه های بسیاری از موسیقی «امروزی شده» به وسیله رسانه های گروهی منتشر می شود که از لحاظ ساختار و زیبایی بسیار شبیه موسیقی پاپ جهانی است. البته اگر نوعی از موسیقی بتواند مانند موسیقی هنری به گونه ای تنظیم و اجرا شود که عامه را در برگیرد و همه مردم از آن لذت برند اما سطح هنری آن به صورت مردم پسند و عامه پسند در نیاید بهترین نوع هنر موسیقی است که تجربه انسانی و تاریخی هم معمولاً به آن نام عامیانه یا ملی را داده است. این نوع موسیقی به گونه ای است که به هیچ وجه مردم زمانه اش را به بازی و عوام فریبی نمی گیرد، بلکه مطالب و هنر موسیقی اش را به نحو ساده و آسان در راستای فرهنگ خود ارائه می کند.

بهترین نمونه هنر ملی موسیقی ایرانی، موسیقی دستگاهی ردیف است که تمام آهنگهای آن بسیار ساده و روان هستند و برای تمام مردم ایران قابل درک و لذت بردن. ولی آنچه که برای هنرمند در مرحله اجرا مطرح است، ارائه آنها در سطح هنری است که با شیوه های زیبا و متناسب با فرهنگ ایران در هم می آمیزد و هنری نو و بدیع را به وجود می آورد. چنانچه اگر شیوه نوازندگی آن را حذف کنیم، همان موسیقی عامیانه خواهد بود که از لحاظ هنر عامیانه با ارزش است اما از لحاظ هنر موسیقی دستگاهی یا ردیف هیچ جایگاه هنری و یا علمی ندارد.

پس یکی از ویژگیهای موسیقی دستگاهی ردیف، عامیانه بودن آن همراه با صنعت اجرایی موسیقی ایرانی است که تلفیق آن دو هنر موسیقی علمی ردیف رابه وجود می آورد. نمونه ای در صفحات قدیمی به وسیله تار میرزا عبدالله و آواز میرزا عباس مشاهده می شود که با گوشه سوز و گداز و تصنیف - که ضرب آن بسیار زیباست - اجرا شده است.

بیش از دو دهه نیست که برخی از آهنگها و یا مقامهای موسیقی سایر نقاط ایران مانند دو بیتی ها، شروه ها و فراقی ها را به گونه ای کاملاً محلی در اجرای موسیقی دستگاهی مشاهده می کنیم که به این صورت و بدون تغییر برای موسیقی دستگاهی به ویژه ردیف مناسب نیست، بلکه اگر در سیستم دستگاهها و آوازه ها ارائه می شوند بایستی، هماهنگ سایر گوشه ها باشند، به طوری که بعداً جزو ردیف موسیقی ایران تلقی گردند مانند گوشه های دیلمان، چوپانی، صدری و امیری که در ردیف ابوالحسن صبا، ثبت شده است.

سازهای موسیقی دستگاهی

بررسی سازهای موسیقی دستگاهی نیز مورد توجه است. در موسیقی کنونی ردیف نوازی، چهار ساز وجود دارد که نقش اساسی دارند مانند تار، سه تار، سنتور، نی و کمانچه؛ آواز در ردیف آوازی و تنبک هم در همراهی ضربیهای

ایرانی - اروپایی به وجود آمد که بعداً توسط «علینقی وزیری» تثبیت شد. موسیقی نوین ایران براساس گامها و تئوری موسیقی اروپایی تدوین شده است و به همین علت در ارکستر از سازهای غیر ایرانی نیز استفاده می‌شود. نوعی موسیقی ترکیبی از موسیقی اروپا با الهام از آهنگهای ایرانی است.

امروز بیشتر برنامه‌های آموزشی هنرستانهای موسیقی و حتی دانشکده‌های موسیقی و همچنین آموزشگاههای هنری دولتی و آزاد، ادامه دهنده موسیقی جدید و نوین ایران هستند.

در اینجا بهتر است به نمونه‌های آثار موسیقی تولیدشده رادیوی سابق، موسیقی گلها و آثار علینقی وزیری و شاگردانش رجوع کنیم تا بتوانیم چگونگی اجرا و شیوه نواختن سازها و همچنین نحوه بیان موسیقی را بشنویم. به عنوان مثال در اجرای قطعه دشتی اثر وزیری، از سازهای اروپایی و ایرانی استفاده شده است؛ شروع قطعه را ویلن‌ها آغاز می‌کنند، پس از اجرای تم اصلی تارها آن را تکرار می‌کنند و تا آخر قطعه سازهای اروپایی تم اصلی را تکرار می‌کنند.

آینده موسیقی دستگاهی ردیف در ایران

در اینجا به واسطه تجربه‌ای که در سالهای اخیر در زمینه موسیقی ایرانی به دست آورده‌ایم و همچنین استقبالی که جوانان در مقابل موسیقی دستگاهی به خصوص ردیف از خود نشان داده‌اند، می‌توانیم بگوییم که موسیقی دستگاهی راه و آینده پر مخاطره‌ای را در پیش دارد که سرانجام پیروزی نسبی را از آن خود خواهد ساخت. چرا که علاقمندان موسیقی و هنرجویان، در آینده به واسطه شناختهای گوناگون که در زمینه موسیقی و انواع آن از لحاظ نیاز اجتماعی به دست می‌آورند نوع موسیقی دلخواه خود را انتخاب خواهند کرد. از طرفی هم در مقابل گسترش انواع موسیقی و در دسترس قرار گرفتن برنامه‌های ماهواره‌ها و نوارهای موسیقی، گروهی از هنرجویان، دانشجویان و پژوهشگران موسیقی با شناخت کافی و آگاهی فرهنگی به حفظ فرهنگ ملی موسیقی خود خواهند پرداخت که ممکن است تعداد هنرجویان موسیقی جدی در مقابل هنر جویان و علاقمندان موسیقی‌های دیگر بسیار محدود و اندک باشد ولی تجربه نشان داده است که در این موارد تعداد و کمیت چندان مهم نیست. در مقابل، گروه بی‌شماری هم به موسیقی غیر جدی و غیر هنری که به تدریج به سوی موسیقی پاپ جهانی پیش می‌رود - همچنان که در نیم قرن اخیر شروع شده است - گرایش خواهند داشت که طبیعی است در سالهای آینده شتاب آن فزونی خواهد یافت.

امروز به وسیله رسانه‌های گروهی از جمله رادیو و تلویزیون به پخش انواع موسیقی پاپ‌گونه که تحت تأثیر موسیقی پاپ جهانی نیز قرار دارند مبادرت می‌شود و از لحاظ موسیقی و مقایسه با انواع موسیقی‌های پاپ، شبیه موسیقی‌های ایرانی است که در خارج از کشور تهیه و اجرا می‌گردند.

نوآوری و تحوّل

متأسفانه امروزه در زمینه موسیقی هر نوع عمل تخریب، نوآوری و گاهی تحوّل نامیده می‌شود.

در حالی که واژه نوآوری ضد تخریب است و در جهت تحوّل به کار می‌رود تا بر اثر ابتکار، خلاقیت و ذوق زیباشناختی، هنر و شیوه نوینی پایه‌گذاری شود، و پیروان شیوه جدید هم باید در راه تداوم و به ثمر رسیدن آن سبک بکوشند تا آثاری ارزشمند و تازه در آن زمینه به وجود آید.

موسیقی دانانی که در تداوم همان سنتهای قدیم، کار جدید و نو پدید می‌آورند مفهوم «نوآوری» که امروز به کار می‌بریم را به خودنخواهند گرفت چرا که آثار پدید آمده هر چند که نو و با طراوت و دارای ذوق هنری هستند اما مسیر شیوه و مکتب تداوم هنر موسیقی قدیمند و همچنان سنتی نامیده می‌شوند. بنابراین قطعات و یا آثاری که امروز به عنوان موسیقی سنتی و یا موسیقی دستگاهی اجرا و ارائه می‌شود در حکم همان شیوه‌های موسیقی گذشته‌اند، پس بایستی آنها را همچنان جزو آثار موسیقی سنتی دانست که موسیقیدان و آهنگساز ملزم است تا تمام نکات فنی و قوانین هنری آن را رعایت کند.

از این دیدگاه نوازندگان و موسیقیدانانی که در زمینه موسیقی فرهنگی و یا ملی و دستگاهی ردیف آثار خود را پدید می‌آورند در حین زیبایی و تازگی نوآور (نوآوری شیوه جدید) محسوب نمی‌شوند بلکه از ویژگیهای شیوه آنان حفظ و اشاعه فرهنگ ملی خود است. و برعکس اگر آهنگساز و موسیقیدانی محورهای اساسی موسیقی دستگاهی را تغییر دهد و اثری جدید از لحاظ تغییر شیوه و سبک به وجود آورد که دیگر مانند موسیقی قبل از آن نباشد «نوآوری» انجام داده است که ارزشیابی هنری آن را هم «زمان» تعیین خواهد کرد.

اساساً ایجاد مکتب جدید موسیقی در ایران که ما آن را موسیقی ترکیبی و یا نوین می‌نامیم از ابتدا یک امر دولتی بوده است تا یک نیاز ملی و فرهنگی. چند نمونه از فعالیتهای مکتب جدید و همچنین ارکسترهای ایرانی، غیر ایرانی و نیمه ایرانی به طور کلی دولتی بودن آنها را تا قبل از انقلاب نشان می‌دهد:

۱. تأسیس مدرسه موسیقی دولتی در سال ۱۳۰۷ توسط علینقی وزیری
۲. تأسیس هنرستان موسیقی ملی در سال ۱۳۲۸ توسط روح‌اله خالقی
۳. ارکسترهای مختلف دولتی اعم از ایرانی و غیر ایرانی از سالهای ۱۳۳۵ ه. ش تا قبل از انقلاب:

دسته موزیک سلطنتی، ارکستر استادان اداره موسیقی کشور، ارکستر هنرستان موسیقی، ارکستر سمفونیک تهران، ارکستر انجمن دوستداران موسیقی ملی، ارکستر صبا، ارکستر سازهای ملی، ارکسترهای شماره ۱ الی ۵ هنرهای زیبای کشور، ارکستر بانوان وزارت فرهنگ و هنر، گروه سازهای ملی وزارت فرهنگ و هنر، ارکستر ایرانی تالار رودکی، ارکستر اپرای تهران، ارکسترهای شماره ۱ الی ۷

رادیو تلویزیون سابق، ارکستر گلها، ارکستر بزرگ رادیو تلویزیون ملی ایران، ارکستر فارابی، ارکستر مجلسی رادیو تلویزیون ملی ایران که همگی تحت حمایت دولت و برخی از آنان با بودجه‌های بسیار سنگین در سالهای قبل از انقلاب به کار خود ادامه دادند.

اما بعد از انقلاب که دولت حمایت خود را (به استثنای ارکستر سمفونیک و یکی دو ارکستر پاپ و گروه سنتی صدا و سیما که هنوز فعالیت می‌کنند) قطع نمود تمام آنها یکسره تعطیل شدند. اگر درباره فعالیت موسیقی و گروههای موسیقی بعد از انقلاب بررسی کوتاهی شود، مشاهده می‌کنیم که بازم فعالیت موسیقی توسط گروههای سایر نقاط ایران و گروههای کوچکی که با همت خودشان پا گرفته‌اند بوده است. اکثر برنامه‌ها و جشنواره‌ها و نوارهای منتشر شده توسط همین گروهها و ارکسترها انجام گرفت. سرودهای زیبا و اجرای صادقانه آنها را در سالهای اول بعد از انقلاب به یاد داریم که توسط همین گروههای کوچک و بدون کمک دولت اجرا شد. اگر نگاهی کوتاه بر برنامه‌های جشنواره موسیقی دهه فجر داشته باشیم، مشاهده می‌کنیم که تمام برنامه‌های موفق آن توسط همین گروههاست که از سایر نقاط ایران دعوت شده‌اند. در بخشهای ویژه و کنسرت‌ها و بخشهای مسابقه تمام جوایز جشنواره را همین گروهها به خود اختصاص دادند که نه تنها در ایران این چنین درخشیدند بلکه هر کدام از آنها که توانستند به فستیوالهای معروف جهانی راه یابند همچنان نام و فرهنگ موسیقی ایرانی را زنده نگاه داشتند.

اما چندی پیش دوباره آهنگسازان مکتب جدید خواستند که تجربه ارکسترهای دولتی گذشته را زنده سازند و نمونه آن تشکیل ارکستر بزرگ سازهای مضرابی بود که در تهران و در سال گذشته (مهرماه ۱۳۷۲) توسط پایه گذار و رهبر ارکستر «حسین دهلوی» شاهد برگزاری آن بودیم که تمرینها و اجرای آن با بودجه‌ای سنگین و با حمایت انجمن موسیقی برگزار شد. ولی ای کاش که این گروه هم از حمایت مردمی بیشتری برخوردار بود که پس از این همه صرف وقت و بودجه تعطیل و به دست فراموشی سپرده نمی‌شد.

به هر جهت آنچه که باقی می‌ماند همان موسیقی مقامی سایر نقاط ایران و موسیقی دستگامی ردیف است که مصرانه به فعالیت فرهنگی خود ادامه داده و آینده موسیقی هنری و جدی ایران را به خود اختصاص خواهد داد. ●



۱. اقبال لاهوری، محمد، سیر فلسفه در ایران، ترجمه امیرحسین آریانپور، انتشارات بامداد، تهران، ۱۳۵۴، ص ۱۲.