ادامه‌از صفحه۱۰

منتهـا، مـا حـق نداریـم امـروز برای آینـدگان تصمیم بگیریـم؛ همچنان که گذشتگان حـق نداشتند برای ما تصمیم بگیرند. این امر در عرصه سیاسـی هـم مصداق دارد. ما امروز نمی‌توانیم برای آینده کشور تصمیمات قاطع بگیریـم. ما نباید زیرسـاخت‌هایمان را ویـران کنیم، زیرسـاخت‌های فکری و فرهنگی را. این به درد آینده می‌خورد که ما این زیرسـاخت‌ها را حفظ کنیم، برای نسـل‌های بعد که وقتی پشت‌سرشان را نگاه می‌کنند، بـا خلأ مواجه نشـوند. اگر من شخصا ظرف ۳۰سـال گذشته به موسـیقی نواحـی ایران پرداختـم، به این دلیل بود که معتقدم اسـاس موسیقی ایران، موسیقی مناطق و اقوام است. خودِ موسیقی دستگاهی به شدت تحت‌تاثیر موسـیقی نواحی در دوره‌های گذشته است. اصلا اسـم‌های بسـیاری در ردیف دستگاهی است که اسـم مناطق هسـتند. مثل گیلکی، دشتی، گرایلی و خیلی چیزهای دیگر. بنابراین ردیف متاثر از بسـتری فراخ و وسـیع است. تا چند سـال پیش، از تهران که خـارج می‌شدید دیگر کسـی ردیـف نمی‌فهمید. در مکتب اصفهانِ ردیف همین‌طـور، در مکتب شیراز یا تبریزِ ردیـف هم همین‌طور. ردیـف، شعاع محدودی داشت در حالی‌که موسیقی اقوام در تمام پهنه سرزمین ایران اسـت. عده‌ای آمده‌اند و موسیقی ردیف را تحت عنوان موسـیقی رسـمی ایران معرفی کرده‌اند. این به آن معناسـت که سـایر نمونه‌های موسیقی، موسیقی غیررسـمی هسـتند. در حالی‌کـه این‌طور نیسـت. برای بلوچ‌ها، موسـیقی بلوچی رسـمی است و ردیف موسـیقی غیررسمی اسـت. برای آذری‌ها و ترکمن‌ها هم همین‌طور.

اشـاره به موسـیقی اقـوام کردیـد. در دوره‌ای، موسـیقیدانانی چـون مرحوم صبا یا خـادم میثاق بخشی از موسـیقی اقوام را ثبت و ضبط کردند، اما باز ماحصل کار، شـهری کردن نغمات محلی و وارد کردن آنها به ردیف بود...

ببینید، ما دو ردیف اصلیِ سازی داریم؛ ردیف میرزا عبدالله و میرزا حسـینقلی‌خَان. یک ردیف کریمی هم هسـت که آن را از عبدالله خان دوامی آموخته اسـت. اینها ردیف‌های رسـمی ما هسـتند. ردیف‌های دیگر ردیف‌های غیررسمی‌اند. صبا طی چند سالی که مدیر موسسـه موسیقی گیلان بود و در رشت اقامت داشت، به مناطق مختلف گیلان از جمله دیلمان سـفر کرد و در آنجا نغماتی شنید. آنها را وارد ردیف خود کرد مثل دیلمانی یا زردملیجـه. اینها - به تعبیر شما - شهری کردن نغمات محلی بود...

وجـه پژوهشـگری شـما و «اتنوموزیکولوگ» بودن‌تـان از دیـد منتقـدان برجسـته‌تر از وجـه آهنگسازی بوده. با این تعبیر موافقید؟

نمی‌دانـم چرا چنیـن تلقی‌ای هسـت؟ برای من به‌عنـوان یـک موسـیقیدان، فرقـی نمی‌کنـد وجه آهنگسازی‌ام بر وجه پژوهشگری بچربد یا برعکس.

یعنی بر دو حوزه تعصب دارید؟

من روی هیچ چیز تعصب ندارم. در هر دو سـاحت کـار کرده‌ام. البته غیر از این دو بخش روی موضوعات دیگـری هم کـار کرده‌ام. مثلا ۳۰ سـال اسـت روی موضوع هویت در موسیقی ایران کار می‌کنم...

در قالب همان کتاب‌های «نگاه به غرب»، «سنت و بیگانگی فرهنگی در موسیقی ایران» و...؟

بله، این کتاب‌هـا و کتاب‌های دیگری چون «لیلی کجاسـت؟»، «از میان سرودها و سکوت‌ها» و امثالهم. این برایم یک بحث فکری است. دیگر بحث تحقیقاتی متمرکز روی موسـیقی دستگاهی یا اقوام نیست. یک بحث فلسفی- زیبایی‌شناختی با نگاهی آسیب‌شناسانه اسـت. هویت، بیگانگی فرهنگی، چندگانگی فرهنگی، اصالت، سـنت و مدرنیته موضوعاتی بوده که طی این ۳۰ سـال راجع به آنها ده‌ها بار سخنرانی کرده‌ام. ده‌ها مقاله و چندین کتاب نوشـته‌ام. ورک‌شاپ گذاشته‌ام. تدریـس کرده‌ام. بنابراین برای یک ذایقه فکری خاص ممکن اسـت ایـن بعد از کار مـن جالب‌توجه باشد تا تحقیقاتم.

برای فعـالان عرصـه اتنوموزیکولـوژی جهان، دایره‌المعارف سـازها، به نوعی شناسنامه کاری‌تان محسـوب می‌شـود، خصوصا از این‌نظر که نشان و لوح جامعه بین‌المللی موسیقی‌شناسـی را در سال ۲۰۰۲ از آن خود کرد. نامه برونو نِتل از پیشکسوتان و پایه‌گـذاران جامعـه اتنوموزیکولـوژی آمریکا به شما موید این نظر اسـت. درباره این نامه بگویید و وضعیت فعلی این دایره‌المعارف...

نتل، پـدر اتنوموزیکولوژی جهان اسـت. این نامه زمانی به دست من رسید که در داخل، به‌طور مشخص در روزنامه همشـهری و مجله «مقام موسـیقایی» به دایره‌المعـارف من فحاشی می‌کردنـد. من دو کارتون از مطالب نشـریاتی دارم که به من فحاشی کردند. هر نوع اتهامی که ممکن اسـت در این کشـور به یک نفر بزنند، به من زدند. محترمانه‌ترین‌شان بی‌سوادی بود تا زد و بنـد با نهادهای دولتی و بدتر از همه، بی‌اخلاقی. یک کسـی به شما می‌گوید بی‌سواد هستید، اما کسی می‌گوید شما بی‌اخلاقید، یعنی به یک تعبیر، فاسدید! مشت مشـت از این اتهامات به من زده شد. نامه نتل، مثـل این بود کـه تمام این مطالـب را خوانده و حالا خواسته از من دفاع کند. من طی آن شش، هفت سال یک کلمه به کسـی جواب ندادم. انگار دست خدا این مطالب را به آمریکا برده و به نتل داده، نتل هم اینها را دیده و بعد برداشته این نامه را نوشته اسـت. دقیقا به همین شکل. این نامه نتل برای من حایز اهمیت است ولی بیشـتر از من می‌تواند بـرای آنهایی حایز اهمیت باشـد که طی این مدت به من دشنـام دادند. اگر من بی‌سـوادم، در داخل ایـران متوجه این امر شدند، ولی نتل متوجه آن نشد.

نقدها به کتاب چه بود؟

می‌گفتند «دایره‌المعارف‌سـازها»ی درویشـی، با اغمـاض، یک کتاب درجه دو محسـوب می‌شود. مهم نیسـت چه کسـی این را نوشته. تیمی بودند که چند سـالی علیه من کار می‌کردند. من هم به این حرف‌ها گوش نمـی‌دادم. در دلم می‌گفتم اینها عجب آدم‌های بیکاری هستند! به جای آنکه به کار خودشان بپردازند، شبانـه‌روز دارند به کار مـن می‌پردازند. من اصلا وقت ندارم به کار شخص دیگری بپـردازم. مگر نمی‌گویند ما موزیسین هسـتیم؟ آیا موزیسین، بیکار است؟ این آقایان کتاب من را با اغماض یک اثر درجه دو حسـاب می‌کنند و نتل در آن نامه می‌گوید روش درویشـی در طبقه‌بندی سـازها و نوع پرداخت ایـن دایره‌المعارف می‌توانـد الگویی باشد برای سازشناسـان جهان. نامه نتـل، خطاب به من نبود در واقع پاسـخی بود به این جماعت.

بـادم می‌آیـد موقـع دریافـت نامـه چنـدان هیجان‌زده نشدید...

نامـه برای من مهـم بود، اما مـن منتظر نامه نتل نبودم. از روز اولی که سـفر به مناطـق ایران را شروع کردم، منتظر نامه تمجید هیچ‌کس چه در داخل و چه در خارج نبودم.

تـا آنجا که اطـلاع دارم، نتل وقتـی در دهه ۴۰ برای تحقیق در زمینه موسیقی ایرانی به کشورمان آمد، کمبود منابع و عدم دسترسی به منابع مکتوب در حوزه موسـیقی اقـوام آنقدر محسـوس بود که به دلیل تسـلط مرحـوم برومند روی زبـان آلمانی، از این اسـتاد به‌عنوان تنها مرجع و منبع شـفاهی بهره جسـت. هیـچ مرجعی در این عرصه نبـود. طبیعی است که با دیدن کاری چون «دایره‌المعارف سازها»، زبان به تحسین بگشاید...

هـم این مسـاله بـود و هم روشِ کـار مـن. جلـد اول این کتابِ جایـزه بین‌المللی جامعه بین‌المللـی اتنوموزیکولوژی را گرفـت. ایـن جایـزه را نتل، به نماینده‌ام در آمریکا داد.

چرا خودتان بـرای دریافت این جایزه به آمریکا نرفتید؟

مگر بیکارم رنج سـفر را به جان بخرم، از دوبی ویزا بگیـرم و به آمریکا بروم؟ انگیزه‌ای نـدارم. خانم دکتر نیلوفر مینا همکلاسی‌ام در دوره دانشگاه که در دانشگاه نیویورک تدریس می‌کند، به‌عنـوان نماینده من روی صحنـه رفت و این جایزه را از دسـت نتل گرفت. این جایزه برای من افتخار است. خانم مینا به من می‌گفتند شمـا متوجه ارزش معنوی این جایزه نیسـتید، چون همه موسـیقیدان‌های دنیـا آرزو می‌کنند یک روز در طول عمرشان، این جایزه نصیب‌شان شود. به او گفتم مـن هیچ‌وقت نه منتظـر تایید بوده‌ام نـه تکذیب. به یک باور رسـیده‌ام - البته براساس اعتقاداتم - که نه تعریف‌ها در قبای من باد انداخت نه فحاشی‌ها از میدان به درم کرد. زمانی که یک عده کارشان تایید و عده‌ای کارشان تکذیب بود، من مشغول کار خودم بودم.

تعداد ثبت و ضبط‌کنندگان موسـیقی اقوام ما از شمار انگشـتان یک دست فراتر نمی‌رود. در شاخه اتنوموزیکولوژی (موسیقی مردم‌شناسی) سه، چهار نفر فعال بوده‌اند، فوزیه مجد، دکتر مسعودیه و شما. چـرا با وجود تاسـیس گروه «گردآوری و شـناخت موسـیقی بومی ایران» توسـط خانـم فوزیه مجد، این پژوهش‌ها دوام نیافت یا در سـطح وسـیع‌تری گسترش پیدا نکرد؟

این سـوال را از آن جهت مطـرح می‌کنم که چند ماه پیش پس از دیـدار از چند مرکز فرهنگی پاریس به نکتـه جالبی برخورد کردم: یـک دپارتمان مجزا و بـزرگ مربـوط بـه اتنوموزیکولـوژی در «پاریس ۸» مشـغول فعالیت بود. برایم ارزش بـالای این رشته در دانشکده‌های دنیا جالب بود...

البته یـادآور شوم که آقـای حمیدرضا اردلان هم تلاش زیـادی در این زمینه کرده‌اند. ایشـان کمتر از من تلاش نکردند. دکتر محمدتقی مسعودیه سفرهای محدودتری داشت. او به تمام ایران سـفر نکرد. بیشترِ آن سـفرها، مربوط به قبل از انقـلاب بود. خانم فوزیه مجد، سـال‌های ۵۳- ۵۲ تـا ۵۷ فعال بود اما پژوهش روی ایـن حوزه را کنار گذاشت به خاطر بی‌مهری‌های سـازمان صداوسـیما در زمان قطب‌زاده که به اخـراج او منجـر شد. او پژوهـش روی موسـیقی اقوام را کنـار گذاشت. ایشـان خانم فرهیخته‌ای هستند که متاسفانه بعـد از انقـلاب فعالیت‌شان را ادامـه ندادند و تنها بخشـی از ضبط‌هـای قبـل از انقـلاب را توسط نشر ماهور منتشر کردند.

آرشیو من پر است. البته این حجم زیاد کار، نافی زحمات دیگران نیست؛ دیگرانی که قبل از من بودند و کسانی که هم‌دوره من بودند. هر کس به اندازه توان خود زحمت کشیده است. من هم به اندازه خودم کار کرده‌ام. هیچ ادعایی هم ندارم که این فقط من بودم که این موسیقی را ثبت و ضبط کردم

کـاری که من کـردم این بود که نگذاشتـم این بار بر زمین بماند. من شاگرد مسـتقیم دکتر مسـعودیه در دانشـگاه بودم و شاگرد غیرمستقیم فوزیه مجد. فوزیه مجـد را از نزدیک ندیدم. اما تحت تاثیر ایشـان بودم. ایشـان ۴۰ صفحه کتاب به نـام «نفیرنامه» نوشته‌اند که در جشـن هنر شیراز منتشـر شـد. این کتاب من را منقلب کرد.

یعنی زمانی که با آثار شـوئنبرگ، اشتکهاوزن، پندرسـکی و دیگران محشـور بودیـد، کاری چون «نفیرنامه» دگرگون‌تان کرد...

جرقـه با همان «نفیرنامه» زده شد. نفیرنامه با یک سوال اساسی شروع می‌شود. این سوال برای کسی که معنایش را بفهمد، تکان‌دهنده اسـت. سوال این است: آیا می‌دانید سـر و کار شما با چیسـت؟ آیا اساس این فرهنگ‌هـا را می‌شناسـید؟ این سـوال، آدم را ویران می‌کند، تکان می‌دهد. ولی خب، زمان می‌خواهد تا این انقلاب‌هـای درون به بروز بیرونی بینجامد و خودش را در کار نشان دهد. خانم مجد طی سفرهایش، به برخی مناطق ایران سفر کرد ولی من ۲۸ سال سفر کردم، نه چند سال. به همه مناطق ایران رفتم. نکته دیگر اینکه موسیقی اقوام مختلف را در قالب فستیوال‌های مختلف و بـزرگ به جامعه معرفی کردم. جامعه موسـیقی ما، بعضا، شناخت کاملی از موسـیقی ایـن اقوام نداشت، هنوز هم درست نمی‌شناسد.

این خطر در کمین بوده که در صورت عدم ثبت و ضبط این موسـیقی، بخش مهمـی از میراث اقوام نابود شود...

بله، کاملا حق با شماسـت. در هر حال یک بخش از این میراث را فوزیه مجد جمع‌آوری کرد، یک بخش را هم آقای اردلان و بخشـی را من. بخش‌هایی را هم دیگران جمـع‌آوری کردند. تلاش من بر این اسـتوار بود که این موسـیقی را در فستیوال‌های مهمی چون هفت‌اورنگ، آینه و آواز، موسـیقی حماسـی و چهار، پنج دوره جشـنواره نواحی معرفی کنیم. ده‌ها سمینار و بزرگداشت و صدها سخنرانی هم تدارک دیدم تا این موسیقی از عرصه تنگ و خشک آکادمیک بیرون بیاید و حداقـل در عرصه جامعه موسـیقی معرفی و مطرح شود.

تا این لحظه بین ۵۰ تا ۶۰ ساعت از گردآوری‌های من در بازار منتشـر شده. فقط ۲۸ سـی‌دی «آیینه و آواز» هسـت، در کنار ۲۴ سـی‌دی موسیقی حماسی ایران، چهار سی‌دی هفت‌اورنگ، سه سی‌دی موسیقی شمال خراسان، یک سی‌دی موسیقی بلوچستان و یک سی‌دی موسیقی بوشهر. اخیرا دو سی‌دی به نشر ماهور داده‌ام مربوط به ذکرهای بلوچسـتان. الان هم قصه‌ها و روایت‌های حماسی را که با آواز خوانده می‌شد آماده کرده‌ام. اگـر خداوند عمری بدهد، بایـد همه اینها را منتشـر کنم. آرشیو من پر است. البته این حجم زیاد کار، نافی زحمات دیگران نیسـت؛ دیگرانی که قبل از من بودند و کسـانی که هم‌دوره من بودند. هر کس به اندازه توان خود زحمت کشیده است. من هم به اندازه خـودم کار کرده‌ام. هیچ ادعایی هم ندارم که این فقط مـن بودم که این موسـیقی را ثبت و ضبط کردم. من از روی دسـت فوزیه مجد و دکتر مسعودیه نگاه کردم. فرهنگ دست به دست می‌چرخد. منتها من این شانس را داشتم و خداوند این فرصت را به من داد تا با آخرین نسـل راویان موسیقی اقوام دیدار کنم. یک نکته دیگر اینکه من طی ۳۰سال، شاهد از بین رفتن یک فرهنگ کهنسال بوده‌ام. اینها همه روی فکر و بینش من تاثیر می‌گـذارد و البته انرژی می‌دهد تا بیشـتر کار کنم و باقی‌مانده‌های این فرهنگ را ثبت و ضبط کنم.

دلیل این نابودی چیست؟

تغییـر شرایـط اجتماعی. در عین حـال نظام‌های سیاسی می‌توانند این حرکت را تندتر یا کندتر کنند، وگرنه این مساله مسـتقیما به نظام‌های سیاسی ربط نـدارد. ایـن اتفاقی که در ایران افتـاده، در کل جهان شـرق هم رخ داده. منظورم از شـرق، شرق تاریخی - و نه جغرافیایی - اسـت. در آمریکای لاتین هم شاهد این مسـاله هسـتیم، در آفریقا، تمام آسیا و حتی در میان سرخ‌پوسـتان آمریکا هم این اتفاق افتاده اسـت. این یک روند عمومی اسـت. زندگـی، ابزارآلات جدید و تکنولـوژی جدیـد باعث از بین رفتـن فرهنگ‌های قدیمی و بومی می‌شود. همیشـه این مثـال را زده‌ام. بـه مجرد اینکـه به دهی جاده وصـل می‌شود، بعد از مدتـی باید فاتحه فرهنگ آنجا را بخوانیم. جاده که باز شـود، رفت و آمد صورت می‌گیرد. روسـتایی به شهر می‌آید و شهری به روسـتا. بهداری، بانک، شهرداری و میدان می‌سازند. برق به روستا کشیده می‌شود. برق که به روستا کشـیده شود، تلویزیون می‌آید. تلویزیون که آمد، ماهواره می‌آید. مثل کوزه‌ای است که سوراخ شده اسـت. از آن طرف نمی‌توانیم مردم آن روستا را از این امکانات محروم کنیم و بگوییم فرهنگ‌شان آنقدر مهم است که نباید از برق و تلویزیون و جاده بهره‌مند شوند.

در خود تضاد بزرگی دارد...

تضاد است. مردم آن ده حق دارند مثل مردم دیگر نقـاط ایران از امکانات بهره ببرنـد، اما همین امکانات ضـروری، باعـث از بین رفتن فرهنـگ کهن می‌شود. نظام‌های سیاسی و حکومت‌ها و دولت‌ها می‌توانند خِرَد به خرج دهند و با برنامه‌ریزی‌های فرهنگی این حرکت لاجرم را، کندتر کنند. اگر بی‌خرد باشند، یا آن را تندتر می‌کنند یا بی‌توجهی‌شان باعث تسریع روند نابودسازی فرهنگـی می‌شود. در ۳۰ سـال اخیر، مـا شاهد عدم برنامه‌ریزی فرهنگی مسوولان بوده‌ایم. نبود جایگاهی مناسب برای موسـیقی اقوام در برنامه‌ریزی‌های کلان فرهنگی، باعث تسـریع این روند شده. درسـت است که خود نظام سیاسـی باعث ایجاد این روند نیست، اما می‌تواند این روند را کند کند.

نوازندگان و موسـیقیدانان مناطق در مقایسه با نوازندگان شهری چه محدودیت‌هایی دارند؟

نه تنهـا از آنها حمایت نمی‌شود بلکـه از کارشان جلوگیری هم می‌شود. این موسیقی از دو طرف ضربه خورده. این یک رسم همیشگی است که مردم وقتی در روستا عروسی می‌گیرند از این استادان دعوت می‌کنند تا نوازندگـی کنند. بخش شادمانی این موسـیقی در عروسـی‌ها زنده مانده، همچنان کـه بخش درمانی و خانقاهی‌اش در آیین‌ها زنده مانده است. بخش مذهبی آن هـم به همین نحـو. الان موسـیقی مذهبی اقوام ضربه خورده اسـت. کجاسـت آن نوحه‌های تاثیرگذار قدیمـی؟ همه نوحه‌هـا یک‌شکل شده اسـت. حتی این تخریب، دامن موسـیقی مذهبـی ما را هم گرفته. تعزیه لطمه خـورده، نوحه‌خوانی لطمه خورده. خیلی از آداب پیرامونی مراسـم عاشورایی حذف شده است. انگار نوحه‌هایی مشـخص از جایی معین برای تمامی نوحه‌خوان‌ها کپی می‌شود. شما دیگر تفاوت حال و هوا را نمی‌بینید. همان نوحه‌ای را در خراسان می‌شنوید که در اردبیل. اگرچه این وضعیت قطعی نشده، اما ما داریم به این مرحله نزدیک می‌شویم. مثل این است که شما تابلویی بکشـید که فقط نارنجی باشد. هر رنگی، تفکر مختص خود را نشـان می‌دهد. رنگارنگی در موسیقی نواحـی و اقوام مختلف ایران، باعـث اهمیت و زیبایی و غنا و عمق آن شده اسـت. این رنگارنگی باعث تنوع شده و این تنوع، ثبات این فرهنگ‌ها را به دنبال دارد. وقتی این تنوع و رنگارنگی از موسیقی اقوام سلب شود، جامعه بی‌ثبات می‌شود. من همیشـه به سیاستگذاران کلان این هشدار را داده‌ام که هرقدر بخواهند جلو تنوع فرهنگی را بگیرند و به جایش یکسان‌سـازی فرهنگی بکنند، باعث ازهم‌گسیختگی جامعه می‌شوند. امیدوارم خردمندانـی باشنـد تا قبل از خـط خطی‌شدن همه صفحـات این کتاب، با تفکر و درایت برای این فرهنگ متنوع و غیرقابل تکرار برنامه‌ریزی کنند. متاسفانه طی سـه دهه اخیر، موسـیقی اقوام بنا به دلایلی که گفتم تخریـب شد. ما شاهد صحنه حذف سـازها بودیم، نه حذف نوازنده‌ها. این در تاریخ فرهنگ‌های جهان سابقه ندارد.

این نکاتی که من می‌گویم شاید از دید سیاسـیون جالـب نباشد و خـوش نیاید. ولی اهل سیاسـت باید ظرفیـت انتقادپذیـری را داشته باشنـد، همچنان که هنرمند هم بایـد ظرفیت پذیرش انتقادهـا را داشته باشد. صحبت‌های من توهین به کسـی تلقی نشـود. اینها هشـدارهایی اسـت که اگر داده نشـود، جامعه واکسـینه نمی‌شود در برابر آفت‌های فرهنگی. ما مدام از تهاجـم فرهنگی غرب انتقـاد می‌کنیم، درحالی که خودمان وسـیله انجام این تهاجم شده‌ایم. چرا؟ چون فرهنگ خودمان را از بین می‌بریم. وقتی جلو فرهنگ خودمـان سـنگ می‌اندازیم، این فرهنـگ دچار آفت می‌شـود. به جای اصـلاح خودمان، دیگـران را متهم می‌کنیـم. این فقـط مربوط به دولت و سیاسـت‌های فرهنگی دولت نیسـت، بلکه علت این ضعف را باید در کل جامعه جسـت‌وجو کرد. ما عادت کرده‌ایم به جای اصـلاح خودمان، دیگری را متهم کنیم. حرف‌های من هشـدار است، سیاه‌نمایی نیست. سیاه‌نمایی زمانی رخ می‌دهد که شما واقعیت را کتمان کنید. این صحبت‌ها را آدمی بر زبان می‌آورد که ۳۴ سال از عمر خود را پای موسـیقی فرهنگ‌های مناطق مختلـف ایران گذاشته اسـت؛ آدمی که از ۱۲سـالگی کار موسیقی را شروع کرده و حالا ۵۶ سال دارد.

بیدل دهلوی می‌گوید:

در کمال اتحاد از وصل مهجوریم ما
همچو ساغر می به لب داریم مخموریم ما
در تجلی سوختیم و چشم بینش وا نشد
سخت پابرجاست جهل ما مگر طوریم ما

عکس: عباس کوثری، شرق

شور و ماهور

درویشی و موسیقی برای صحنه

تصویر کابوس‌های روی صحنه

فرزانه ابراهیم‌زاده

صحنه‌ای تیره با سازهای بزرگ سیاه‌رنگ فلزی و آوایی که از دل صحنه عمیق به گوش می‌رسـید تو را در لحظه نخسـت با موضوعی ترس‌آور روبه‌رو می‌کرد. آواها همراه می‌شود با موسـیقی پر از ضرباهنگ و قرار است کابوس‌هایی را به تصویر بکشد که در ذهن هر کدام از ما به شکلی تکرار می‌شود؛ شکلی که شاید شبیه آن چه روی صحنه رفته اسـت نباشد. گروه همسرایانی با لباس‌ها تیره جین که در میان صحنه با هم می‌خوانند: «این نغمه‌ای اسـت ناهنگام از مرگ و زندگی و زندگی و مرگ.»

تا آنجایی که در خاطرم مانده این صحنه تاثیرگذار و به یادماندنی نخستین پرده از نمایش «مجلس شبیه در ذکر مصایب اسـتاد نوید ماکان و همسرش رخشید فرشید» بـه کارگردانی بهرام بیضایی بود؛ تصویری که بیشـتر از سـاختار کابوس‌وارانه صحنه موسیقی آن به خاطرم مانده است. موسیقی‌ای که بعد از شب هزارویکم دومین تجربـه همکاری محمدرضا درویشـی با بهرام بیضایی در تئاتر بود؛ تجربه‌ای که در آخرین نمایشی که بیضایی در ایران به صحنه برد یعنی افرا یا روز می‌گذرد هـم تکرار شد. کار درویشـی در این نمایش‌ها با توجه به سـاختار پیچیده کارهای بیضایی کاری دشوار بود و شاید به همین دلیل بود که موسیقی این کارها در خاطر می‌ماند. همکاری بیضایی با درویشی البته قبل‌تر از شب هزارویکم با فیلم «سگ‌کشـی» آغاز شد. لحظه‌های پر هـراس فیلم در جاهایی که گلرخ کمالی به قصد انتقام به دنبال حسابرسی می‌افتد، شاید نقطه اوج این همکاری بود.

اما در تئاتر، تجربه درویشـی محدود به همین سه نمایش اسـت که با بیضایی همراه شده البته درویشی معتقد بوده که برای آثار بیضایی سـعی کرده است که موسـیقی خیلی غالب بر صحنه نباشـد تا ضرباهنگ صحنه‌هایی که او خلق می‌کند را از بین ببرد: «چرا باید روی صحنه‌هـای قوی و قدرتمنـدی که آقای بیضایی سـاخته موسیقی گذاشت. این موسیقی مزاحم خواهد بود و باعث بر هم زدن تمرکز می‌شود. باید به متن وفادار بود. همیشـه از خودم می‌پرسم که تو فکر می‌کنی که کجای این فیلم یا نمایش موسیقی نیاز دارد؟ از کارگردان هم می‌پرسم و همیشه آقای بیضایی دقیق‌ترین پاسخ‌ها را به من داده است.»

با این همـه شاید به جرات بتوان گفت که در چند سال گذشته این سه نمایش از آثار به یادماندنی در حوزه موسیقی تئاتر بودند.

شب هزارویکم ترکیب شور و ماهور

موسـیقی متن نمایش شب هزارویکم، موسیقی‌ای خاص بود. این نمایش سـه اپیزود از سـه دوره تاریخی را با بازی سـه گروه بازیگر در نقش‌های اصلی به همراه داشت. محمدرضا درویشی در ترکیب‌بندی هر صحنه با توجه به ساختار خود هزارویک شب این تصویرسازی را انجام دهد. او در جایی گفته بود که: «موسیقی نمایش شب هزارویکم بر مبنای روایاتی از مد «شور» و در یک نمونه «ماهور» و انواعی از مد «پنتاتونیک»تدوین شده اسـت... . این مدها در پهنه‌ای از شرق تا غرب و شمال آفریقـا، اروپای قدیم، فرهنگ‌های عربی و حتی بومیان آمریکای‌شمالی، کانادا و اسـترالیا زیر بنای شکل‌گیری نغمه‌هایی در این فرهنگ‌ها هستند.» البته درویشی در تدوین این موسـیقی، علاوه بر استفاده از مدهای ذکر شده، به رنگ‌آمیـزی صداها نیز توجهی خاص کرده از جمله: صداهای ناشناخته حاصله از ساز آرشه‌ای جدیدی به نام ژاله که توسـط رضا ژاله سـاخته شده، صداهای حاصلـه از تارهای زهـی (روده‌ای) به جای سـیم‌های فلزی در تنبور و صداهای اخذ شده از سازهای نامتعارف دیگری چون سـوتک سفالی، نی‌لبک، نی فلزی، کوزه، کاسوره، نقاره و دیگر سازهای شناخته شده ایرانی.

مجلس شبیه آواهایی سر گشته

برخلاف شب هزارویکم در مجلس شبیه، درویشی تلاش کـرده بود از آوا به‌عنوان ابزاری برای فضاسـازی شکل کابوس‌وار صحنه اسـتفاده کند حتی در یکی، دو صحنه این موسیقی بود که به جای بازیگران نقش اصلی پیشبرد صحنه را بر عهده می‌گرفت.

افرا و موسیقی ابتدایی و انتهایی

در تئاتر افرا اما موسـیقی سهم کمتری از اجرا را بر عهده داشت. موسیقی تنها در ابتدا و انتها شنیده می‌شد که خوب انتخاب شده بود اما در فاصله حدود دو ساعت تئاتر دیگر موسـیقی نبود و افکت‌ها برای بیضایی جای موسـیقی را پر کرده بود. این چیدمان موسـیقایی هم تحمیلی از سوی نمایش نبود بلکه انتخابی بود که توسط آهنگساز و کارگردان نمایش صورت گرفته بود.