

#### ساز مخالف

در حاشیه گفت‌وگوی علی قاصری با «شرق»

**تا مرد سخن نگفته باشد...**



علیرضا امیرحاجبی

■ تاریخ موسیقی ما سرشار است از تناقض‌های تاریخی که در چهارراه حوادث سیاسی و اجتماعی نفس و ذات هنر را تبدیل به یک بحران می‌کند؛ تناقض‌هایی که از سویی مثبت و از سمتی منفی است. چند روز پیش در دیداری با «حسین علیزاده» به همین تناقض‌ها اشاره کرده و پاسخ‌های بسیار سراسری را از این استاد مسلم موسیقی ایران دریافت کردم. به‌طور مثال در زمینه ساخت ادوات موسیقی و ضعف ساختاری و تاریخی سازهای ایرانی از جمله تار، سه‌تار یا سنتور، چرا نتوانسته‌ایم همان‌گونه که اروپایی‌ها به اصلاح ویلن یا گیتار پرداخته‌اند، عمل کنیم؟ یا در زمینه تطبیق موسیقی ایران با ساختارهای پلی‌فونیک و هارمونیک، چرا هنوز نتوانسته‌ایم از قید و بند موسیقی «تک‌صدایی» رها شویم تا بر این اساس ترکیب‌بندی‌ها تنوع‌بیشتری داشته باشند؟ آیا نیازمنداین تحول نیستیم؟ یعنی زیباشناسی آکوستیک ایرانی باید در همین محدوده، در همین دور باطل بچرخد؟ گویا هنوز جامعه هنر موسیقی ایران این نیاز را احساس نکرده‌اند و باید منتظر بود تا نسل‌های بعدی دست به این اصلاحات زنند. اما هدف از نوشتن این متن تنها اشاره به موضوعات فوق‌الذکر نبود.

گفت‌وگوی «علی قاصری» با روزنامه «شرق» در تاریخ هفتم تیر باعث آن شد تا به «برخی» از نکات اشارهای داشته باشیم تا نظر مخاطبان موسیقی را به «برخی» دیگر از زوایای پنهان موسیقی ایران جلب کنیم. وی در بخشی از این مصاحبه به عدم تطبیق هارمونی غربی روی موسیقی شرقی اشاراتی داشت. مثلا اشاره‌ای کرده به این مضمون: «یک اثر ایرانی قبل از هر چیز باید ساختارش ایرانی باشد، نه اینکه فقط ملودی ایرانی باشد و بنیانش غربی» این نوع قطب‌بندی شرقی و غربی از ویژگی‌های ذاتی ما ایرانی‌ها شده است. درحالی که می‌توان بدون از دست دادن شاخصه‌های هویتی به هنری جهانی بیندیشیم. اصالت هیچ‌گاه مانعی بر سر راه جهانی شدن نیست و برعکس در مبحث هارمونی نیز همین دیدگاه را می‌توان دنبال کرد زیرا بنیان علم هارمونی بر مبنای عملی ساده‌اماشگفت‌انگیز در طبیعت است. واکنش «چیزها» به یک صدا، حال این واکنش طبیعی توسط اروپاییان کشف شده دلیل بر آن نیست که متعلق به آنان باشد. روش‌های هارمونی می‌تواند روی هر نمغهای با سلیقه‌خاصی آهنگساز پیاده شود و این هیچ تأثیر بدی بر نغمات نمی‌گذارد. نمونه‌های این تطبیق کم نیستند که می‌توان به آثار شگفت‌انگیز «امین‌اله حسین»



اشاره کرد و نیز برخی از قطعات «علیرضا شایخی» و بسیاری از قطعات دیگر آهنگسازان توانای این کشور. در اینجا به دلیل فنی بودن مبحث هارمونی از ادامه و ارایه دلایل اجتناب کرده و مینرا بر این قار می‌دهیم که این موسیقیدان عزیز تازه از راهرسیده و کمی عجولانه اظهارنظرمی‌کند.

نکته دوم و کمی خنده‌دار کلام پایانی ایشان در زمینه «زریاب بغدادی» است که می‌گوید: «به لحاظ تاریخی هم زریاب یک موسیقیدان ایرانی بود که عود می‌نواخت و در جنگ جهانی اول با یک‌سری از ایرانیان به اندلس مهاجرت کرد و تأثیر زیادی بر شکل‌گیری ارکان موسیقی آنجا گذاشت.» در این جمله چند نکته درخشان وجود دارد. اول اینکه هنوز به‌درستی ملیت زریاب مشخص نشده. اما تردیدی در این نیست که از موسیقیدانان دربار هارون الرشید و سپس مامون عباسی بوده و بر اثر حسادت‌های استادش اسحاق موصلی تصمیم به مهاجرت می‌گیرد. بنا به گفته خسوس پرالدو پالامد در دایره‌المعارف بزرگ تمدن اسلامی انتشارات راتلج، تاریخ تولد زریاب را حدود ۷۹۰ بعد از میلاد ذکر کرده‌اند که محمد عبدالله عنان در کتاب مهمش تاریخ دولت اسلامی در اندلس نیز با کمی اختلاف آن را تأیید می‌کند. مشخص نیست که جناب قاصری چگونه به این نتیجه رسیده‌اند که زریاب در جنگ جهانی اول که بین سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ به وقوع پیوسته به اندلس مهاجرت کرده است! نکته بعدی همراهی ایرانیان با زریاب در مهاجرت است. تا به‌حال هیچ سندی در این ارتباط مشاهده نکرده‌ام. این احتمال وجود دارد که در آن زمان تعدادی از ایرانیان نیز به قلمرو اندلس سفر کرده باشند اما همراهی با زریاب قطعا و تحقیقا اتفاق نیفتاده است. اگر می‌خواهیم از تأثیر موسیقی ایران بر جهان عرب و سپس بر اروپای قرون وسطا دفاع کنیم، این راهش نیست.

محمد باجلاوند، کمانچه‌نواز صاحب‌نامی است که یک شب میهمان هنرسرای خورشید اصفهان بود. او همراه گروهش کنسرت کمانچه و سرنای لرستان را به عنوان بیست‌ویکمین بخش از سلسله نشست‌های شناخت موسیقی فاخر ایران اجرا کرد. درباره این سلسله کنسرت‌ها می‌گوید: «شروع بسیارخوبی است که مفاخر یا، به‌قول ما لرها، زنده‌ها را نشان بدهند. حرکت خوبی است و باید ادامه پیدا کند. از کودکی هم باید شروع شود. ما حتی در کودکان هم کسانی را داریم که کار آدم ۶۰ ساله را انجام می‌دهند. الان شما کار آقای عبدی‌پور را نگاه کنید. هنوز ۳۰ سالش نشده اما حدود ۵۰ سال ساز زده. زنده‌ها کسانی هستند که کار کرده‌اند. به خاطر دردها و زجرهایی که کشیدیم، از سن خودمان جلوتر رفتیم. الان هم خوشحالم که بچه‌ها به پیشکسوت‌ها احترام می‌گذارند.» باجلاوند، سال ۱۳۴۶ در دورود لرستان به دنیا آمده و حالا یکی از ویژگی‌های او، اقامت دایم در زادگاهش و شناخت موسیقی منطقه است. خودش در

این‌باره می‌گوید: «می‌توانستم خیلی راحت بروم تهران و موسیقی سنتی را ادامه بدهم ولی آدمم و موسیقی محلی را در شهرم ادامه دادم.» این نوازنده چیزه‌دست کمانچه، که به دعوت رادیو درر، رادیوی غرب‌المان به ضبط آثار لری بختیاری پرداخته و دکتر اریشوف، مدیر این رادیو، او را با عنوان گنج گمشده کلمات توصیف می‌کند، درباره منطقه دورود و موسیقی ویژه‌اش می‌گوید: «ما در دورود زندگی می‌کنیم. دورود منطقه‌ای است که به خاطر راه‌آهن اقوامی مثل بختیاری، لک و ترک‌های اطراف استان مرکزی، در این شهرستان سکنا گرفته‌اند. به واسطه این سکنا، موسیقی‌شان از موسیقی لری بختیاری جدا شده و خودش دارای مقامی است. این مدت که من ماندم به دلیل این است که این موسیقی ثبت شود.»

احسان عبدی‌پور، نوازنده سرناهم در تأیید صحبت‌های باجلاوند می‌گوید: «موسیقی جزئی از زندگی ماست. اگر بخواهیم اصل موسیقی‌مان را درک کنیم باید آنجا زندگی کنیم. مثلا از موسیقی عزا وقتی در سوگ لرستان باشید، می‌توانید درک درستی پیدا کنید. باید باشید و آوازهایی را که پیرها وقت فراغت از کار و غروب آفتاب می‌خوانند، بشنوید. مثلا پدر من در خانه اجرا کند تا من ببینم.»

**این نوع مخاطب، حسایش جداست**  
 باجلاوند که در کشورهای آلمان، بلژیک، فرانسه، سوئد، سوئیس، دانمارک، انگلیس، اتریش و هلند هم به اجرای برنامه پرداخته، درباره انواع مخاطبان موسیقی، معتقد است: «تمام شنونده‌های ما موسیقی را می‌فهمند. فقط مثل این است که خیلی‌ها نویسنده‌داد ولی نمی‌توانند سخنرانی کنند،یا سخنران خوبی هستند ولی نمی‌توانند بنویسند. شنونده‌ها متفاوت‌اند. یک عده می‌آیند بر نامه را

می‌بینند مثل اینکه فیلمی را تماشا کرده‌اند. اما بعضی‌ها عمیق می‌شوند. موسیقی را می‌شناسند. با در نوازنده آشنا هستند و با اجرای کنسرت همراه می‌شوند.» او خودش و نوع ارتباط برقرار کردنش را با موسیقی مروارید اقبانوس، مثال می‌زند: «یادم هست حدود ۳۰ سال پیش، استاد شاه میرزا، که مروارید اقبانوس لقب داشتند، آهنگی را می‌زدند به نام گیل بختیاری، شش و هشت بود. وقتی می‌زدند، من ناخودآگاه تصویر زنی که بچه‌هایش را جمع کرده، شوهر ندارد و سر بچه‌اش را شکسته‌اند و... می‌آمد جلوی نظرم. حرکاتی با ساز انجام می‌دادند که صدای خروس، مردمی که جمع شده‌اند دور زن و... را می‌شنیدم و برای خودم تصویر می‌ساختم. بعضی از شنونده‌ها همین‌طورند. مثلا می‌بینید مخاطبی با یک آهنگ که به نظر شما شاد است، گریه می‌کند. این یعنی عمیق شده. ایسن نوع مخاطب حسایش جداست.»

محمد باجلاوند موسیقی را امری نه‌آیدینه در وجود هنرمند می‌داند و می‌گوید: «تمی‌شود هر کس بلند شود و سازی بزند. خدا انتخاب می‌کند که کی بایند کمانچه بزند، کی سرنو و... در شنونده‌ها هم همین‌طور است. ببینید، اگر شما درد داشته باشید، نمی‌توانید دقیقا بگویید درد کجاست. فقط ارتباط است. فقط مادر می‌تواند درد بچه‌اش را بفهمد. یک‌جور تله‌پاتی. این انتقال هم بین شنوندگان و نوازندگان وجود دارد. بعضی‌ها آهنگرند. آهنگر دیدم

دیدار با محمد باجلاوند نوازنده کمانچه و سرنو در اصفهان

## گنج گمشده «کلماتا»

نقیسه حاجاتی



یک تکه‌آهن را چنان زیبا با ریتم موسیقی اول می‌کرد طوری که فکر می‌کردی کارخانه درست کرده. موسیقی هم همین‌طور است.» باجلاوند به احسان عبدی‌پور اشاره می‌کند و می‌گوید: «یک‌روز رفتم خانه دایی‌شان. دیدم یک بچه‌ای سن ۱۰ سال، شبیه استاد شاه‌میرزا که سرنو را می‌گرفتند، دارد ساز می‌زند. پس این را خدا انتخاب کرده. راه دیگری نمی‌تواند برود. باید نوازنده سرنو باشد. در مورد آقا توحام‌هم‌میتور، «خالق آثار گل‌ونی، نغمه‌های دیرین و شهر عاشقی، می‌گوید: «باید عقل را طلاق بدهید تا خدا را بفهمید. در مورد عرفان این‌طوری است و موسیقی هم مقوله‌ای است در عرفان. اینکه

بعضی‌ها می‌گویند موسیقی، فیزیک و شیمی و... است، نه این‌طور نیست. کسی را که خداوند درد در وجودش گذاشته، از گرسنگی همسایه‌اش هم ناراحت می‌شود. من یک‌بار در تلویزیون پیرومردی را دیدم که به او سیگار تعارف کردند بعد توی سیگار ترفه گذاشته بودند و وقتی اولین پک را زد، منفجر شد. شاید خیلی‌ها می‌خندیدند ولی ما آن لحظه گریه کردیم.»

**ناله غم‌انگیز سرنو در اوج شادی**  
 تأثیر گرفتن از ساز سرنو و استفاده از ریتم پنج‌ضربی در موسیقی لری، دو ویژگی است که برای محمد باجلاوند، عنوان می‌کنند. او درباره اولین جرقه‌های علاقه‌مندی‌اش نسبت به ساز کمانچه، می‌گوید: «موقعی که بچه بودیم من و خواهر می‌نشستیم، من یک شانه می‌گرفتم

پلاستیک رویش می‌گذاشتم. مثلا دارم کمانچه می‌زنم. خواهرم هم تنبک می‌زد و ما همیشه کنسرت دونفری داشتیم. از آنجا شروع شد و علاقه‌مند به موسیقی شدیم. بعد، یک‌روز یک‌نفر از من پرسید فلائی، کمانچه را می‌توانی کوک کنی؟ من به شوخی گفتم آره. گفت یک کمانچه دارم کوکش کن. شب‌اول که آوردمش خانه کوکش کردم، دیدم یک آهنگی می‌توانم بزنم. برای همین است که می‌گویم خدا انتخاب می‌کند.»

باجلاوند با اشاره به تأثیر شنیدن داستان‌های فولکلور منطقه بر نوای سازش، می‌گوید: «مادرم داستانی را برای ما تعریف می‌کرد. می‌خواست جنگ بزند در دل ما. می‌گفت: یک برادر و خواهری بودند. زن زیبا داشتند. یک‌روز بابا آمد و اصلا نپرسید که پسر کجاست. زن بابا سر بچه را بریده بود و آنگوشت کرده بود. خواهر که می‌دانست این گوشت برادر است، نخورد. آمد استخوان‌ها را جمع کرد و رفت توی باغچه این را خاک کرد. از دل این خاک یک بلبلی درآمد که می‌گفت: «جیک و جیک و جیک

برگشته. زن وخیزه منو کشته خواهر دلوسو سخونیامو جمع کرده یا درخت گل کرده ختا منو بلبل کرده. من هم گریه می‌کردم موقع شنیدن این داستان. الان در مورد ساز من می‌گویند، ساز محمد باجلاوند خیلی باحساس است. به دلیل این است که این داستان‌ها را شنیده‌ام و روزگاران تلخی را دیده‌ام.» احسان عبدی‌پور که تجربه‌اجرا در ارکسترهای مختلف و ضبط موسیقی همراه اساتیدی چون کیوان ساکت و حسن پیرنیا را دارد، هم در مورد دلیل انتخاب ساز سرنو، می‌گوید: «همه‌چیز دست به دست هم می‌دهد که یک آدم برود دنبال نواختن یک ساز. در منطقه ما این ساز مشکلات زیادی داشت. اما من در اوج شادی که سرنو می‌شنوم به نظرم ناله غم‌انگیزی دارد از همان اول هم همین‌طور بود. از چهار، پنج‌سالگی هم همین‌طور بود. انگار من در درست شده بودم برای این ساز. خانواده‌ام هر کاری کردند که من این ساز را نزنم، با این حال من رفتم سراغش.»

دره، کلمه‌ای است که محمد باجلاوند و احسان عبدی‌پور از آن به عنوان حسی آمیخته با نوای ساز و حتی علمی برای ساز زدن، یاد می‌کنند. عبدی‌پور درباره دلیل این دردمند بودن، می‌گوید: «به اعتقاد من این برمی‌گردد به تاریخ. ما قومی هستیم که هزاران سال جنگ‌های فراوانی داشته‌ایم. به نظر من در کل ایران غم موسیقی‌های محلی ما بیشتر از شادی آنهاست. در لرستان هم همین‌طور. با اینکه مقام‌های شاد هم داریم، ولی من همان‌ها را هم که می‌شنوم باز ناراحت می‌شوم. مثلا «کبک بیارم» که مقام عروسی است. وقتی اجرا می‌شود که عروس را می‌خواهند بیاورند و در شادی‌ها نواخته می‌شود ولی اگر خوب گوش بدهید، همان هم غمگین است.»

#### پیش درآمد

**آیا موسیقی سنتی برای جهانی شدن نیاز به تغییر دارد؟ شنا کردن خلاف جهت رودخانه**

پژمان طهماسبیان

■ چندی است مقالاتی درباره موسیقی ایرانی و لزوم تغییر در فرم ملی یا سنتی این موسیقی می‌خوانم که نشان از تفکر برای تغییر در ساختار بخشی از زبان موسیقایی ما توسط برخی موسیقی‌دانان دارد. چند سال پیش در جریان بازدید از یک نمایشگاه نقاشی به چند تابلو برخوردم که هرچه تلاش کردم کمی از محتوای آن را درک کنم نتیجه‌نداد. جست‌وجو کردم و نقاش را یافتم. بعد از کمی سوال درباره تابلو و رنگ‌هایی که در آن استفاده کرده بود و پرچانگی بیش از حدش به همراه چندین اسم بزرگ و آشنا و ناآشنا پی بردم از ابتدایی‌ترین اصول نقاشی که خط، نقطه، مفاهیم رنگ و هندسه مفهومی نقاشی است نه تنها هیچ نمی‌دانست بلکه به گفته وی همه اینها اصولی دست و پاگیر برای بیان اندیشه به حساب می‌آمد تا جایی که اصول اولیه نقاشی را دیکتاتوربسم هنری! می‌نامید. ظاهرا امروز همین بالا قرار است بر موسیقی سنتی نازل شود؛ آثاری سخیف و در خلاف جهت رودخانه موسیقی ایرانی. در زمینه نوآوری و خلاقیت و ساختارشنکی خردمندانه در آسمان موسیقی ایرانی اساتیدی بزرگ‌مشن و آگاه مانند کلنل علیقتی وزیری، حسین علیزاده، محمدرضا شجریان، مرحوم پرویز مشکاتیان و کیهان کلهر می‌درخشند. اما امروز جوانانی که در نوازندگی فقط در یک سبک یا مکتب گام برداشته‌اند و با نگاه به سبک‌های دیگر نوازندگی، مهارت چندانی در ساز تخصصی خود ندارند به شدت در پی تغییرات خاص در موسیقی ایرانی هستند، در حالی که وقتی با آنها صحبت می‌کنیم می‌بینیم از نظر اندیشه فرهنگی تا حدودی تهی هستند. موسیقی تلفیقی را (از هر نوعش) نوآوری می‌نامند حال آنکه تلفیق به هیچ روی نوآوری نیست بلکه تجربه‌ای است میان دو فرهنگ و در نهایت معرفی و نمایش قدرت سازهای ملی در فرهنگی دیگر. نوآوری تغییری است در بخشی از ساختار یک فرهنگ که بسترش همان درونمایه اصلی فرهنگ در حال دگرگونی است.

عده‌ای بر این باورند که به این هفت دستگاه و پنج آواز نباید اتکفا کرد و باید لحن یا دستگاه دیگری برای موسیقی سنتی آفرید. بی‌غرض باید گفت این شیوه اندیشه مانند این است که به سی‌ودو حرف پارسی که سال‌هاست غنی‌ترین اشعار و داستان‌ها و حکایات از آن استخراج شده حرفی نواضافه کنیم. آیا شدنی است؟ اگر شدنی است، آیا منطقی است؟ بر چه اساسی تغییری تا این اندازه شدید؟ چرا؟ راه دوری نمی‌روم. کشور



زنده‌یاد استاد صبا

دوست و همسایه و وابسته عمیق فرهنگی خودمان در تاریخ هندوستان موسیقی سنتی هند همچنان با همان کیفیت و همان روش‌های اجرایی به دید و گوش علاقه‌مندانش می‌رسد با آن پیشینه تاریخی با کیفیت خاص خود اجرا می‌شود. در بزرگ‌ترین سالن‌های موسیقی یک نوازنده سیتار به تکنوازی می‌پردازد و تمامی کسانی که علاقه‌مند به موسیقی هندی هستند با آرامش و آگاهی گوش می‌سپرند و حتی در خود هندوستان هم علاقه‌مندان به این موسیقی با اینکه سال‌هاست همان‌ها را می‌شنوند دوباره با گوش جان به موسیقی سنتی خود دل می‌سپارند. همچنین است درباره موسیقی چین و ژاپن و مغولستان و ترکیه و مصر و... پس فکر می‌کنم قبل از اینکه بخواهیم به فکر تغییر در چارچوب یا قانون اصلی موسیقی سنتی باشیم به این بیندیشیم که راه شناخت زوایای پنهان موسیقی ما در ردیف چیست و اصولا آیا توانسته‌ایم به تعریف دقیق و همه‌گیرانه‌ای در مفهوم نوآوری برسیم یا خیر؟ صدها درآمد شور شنیده‌ایم و چندین پیش‌درآمد و رنگ و تصنیف و قطعات ضربی مختلف که همه در محدوده همین ردیف و همین گوشه‌ها و تکه‌ها ساخته و پرداخته شده‌اند و همه از نظر حس و ملودی و تنظیم با هم متفاوتند در حالی که پای‌های آنان در ردیف زنده‌یاد به چند خط می‌شوند. پیشنهاد می‌کنم دوستانی که نیاز به تغییر در موسیقی ایرانی حس می‌کنند دو سال به خود فرصت دهند و زیروب‌های موسیقی سنتی را هم در تئوری و هم در عمل به صورت نوازندگی کاملا پژوهش‌گانه تحصیل و تمرین کنند و پس از آن اگر باز هم نیاز به تغییر حس کردند و خواستند بستر موسیقی ایرانی را دچار تحول کنند از سازهای ملی ما استفاده کنند اما همت به خرج داده و نام موسیقی سنتی را روی آثار خود نگذارند چرا که موسیقی سنتی ما با ساز هویت پیدا نمی‌کند، بلکه مفاهیم و ذات آن است که موسیقی سنتی را از دیگر الحان موسیقی کشورمان جدا می‌کند.