درباره اجرای موفق این روزها: اسکارلت دهه ۶۰

راک ناآرامِ نارایجِ مردانه رام

ادیب وحدانی

اسکارلت دهه ۶۰ من، اجرائی نبود که شیفته یا فریفته‌اش شوم. دلیل هم دارد. از یک طرف دستمایه متن احتمالا تئاتر تناسب خاصی با طرز فکر من و دغدغه‌هایم نداشت و فرم هم شاید با الزامات بیرونی تناسبی داشت، اما دقیقا تنها روشی نبود که می‌توانست مضمون یا درون‌مایه را بیان کند. در طرف دیگر، رامین با گروه موسیقی‌اش کاری بی‌نهایت شبیه کارهای گروه پیکسیز را اجرا می‌کرد که برای منی که تا آخر در کنسرت خود گروه پیکسیز به زور ماندم و آن‌هم صرفا برای تماشای مخاطب‌ها و شنیدن آهنگ ته فیلم «باشگاه دعوا»، خیلی جذاب نبود. من با لحن‌های نوشتار، هم در دکلمه یا تئاتر و هم در لیریک‌های رام مشکل داشتم. اما لحن‌های اجرا هم تک‌تک و هم در تنوع‌هایشان به‌قدری درست و دقیق بود و انرژی اجراها به‌قدری کامل بود، به قدری خیزی که به قول ابراهیم گلستان، هنرمند برداشته بود، به مخاطب منتقل می‌شد که من فقط خوشحال بودم که می‌دیدم رونده‌ای آمده با اراده و انرژی لازم برای رفتن به مسیری که سال‌هاست کس یا کسانی رفتن آن را شروع نکرده‌اند به جز همین گروه و گروه «بی-بند» که از ایران رفتند. جدای از معدودی گروه کمال‌گرای تخصصی سبک متال که عمدتا تکنیسین‌های اعلایی‌اند، تجربه این همه به تالارهای کنسرت‌های راک‌رفتن من معمولا منجر می‌شد به حس مورد اهانت قرارگرفتنم و معمولا حرفی‌نزدن یا پرخاش‌کردنم. این بار من بارها شاد شدم که رام یکی از اینها نیست:

-عقلش می‌رسد که شعر برای موسیقی راک نیست. موسیقی راک لیریک می‌خواهد.

- هم ذوقش را دارد و هم جرئت می‌کند، هم عرضه دارد و هم زحمت می‌کشد که خودش و دوستانش لیریک‌هایشان را بنویسند.

-صدای جعلی ندارد. نه مثل آن هیولای خالکوبی‌شده مثل تازه‌بالغ‌های نحیف، صدایش را نازک دخترانه و دخترپسند می‌کند تا برود روی عرشه‌ها و ناخواسته همه را بخنداند، نه مثل خیل شاهکارهای دهه قبل به‌تقلید از یک حنجره هروئین‌اندود صدا کلفت می‌کند که خاطره‌ساز شود. نه مثل معدودی که با صدای خودشان آواز می‌خوانند فریفته صفای صدای خودش و منحصر به فقط یک لحن می‌شود و نه مثل نوچه‌های بی‌سواد بی‌استعداد بدنام‌ترین سینما با جعل صدای مهمل اعتراضی و با بمب اتم‌ترکاندن در لیریک‌های بی‌سروتهی که تمام پیچیدگی فرمی‌شان عینا مشابه مریم حیدرزاده است و صرفا مضمونشان عوض و برجسته و گاه قلمبه شده و نصفشان هم توسط یک هنرپیشه سروده شده، ادعای پدرخواندگی راک می‌کند.

-نه‌تنها رام، که گروه و آهنگ‌هایش دارای شخصیت‌های فردی و صوتی‌اند. هر کدام از نوازنده‌ها با کمترین ادعا و به‌سادگی راست و درست کمترین نت‌های لازم را می‌نواختند. همه در خدمت آهنگ بودند و هر آهنگ لحن خودش را داشت. تمام اجزای هر آهنگ به نحوی به مضمون اصلی برمی‌گشتند. کار فاقد خودنمایی بود. همه اعضای گروه به‌وضوح همه آهنگ‌ها را دوست داشتند. این جمله آخر را در یک پاراگراف مجزا باز می‌کنم:

بار اول در آخرین کنسرت معروف‌ترین خواننده ایرانی در ایران بود که به یک الگو پی بردم. تمام اعضای گروهی که برای این فرد می‌نواختند، درحالی‌که باید خوشحال می‌بودند که مهم‌ترین موفقیت زندگی‌شان را به دست آورده‌اند، به‌وضوح ملول بودند و حوصله‌شان کاملا سر رفته بود به جز یک نفرشان. در هر آهنگ به جز مرغ سحر، فقط یک نفر خوشحال بود: آن نفر که در آن قطعه تک‌نوازی داشت. بعد از آن از دوستانم درباره تجربه اجراهایشان سؤال کردم و جواب تقریبا همه آنها این بود که دوست دارند اجرا زودتر تمام شده و استرس تمام شود؛ یکی از موفق‌ترین متال‌نوازهای ایران اصلا گفت از سبکی که می‌زند خوشش نمی‌آید اما جو موسیقی متال از موسیقی راک جالب‌تر و طرفدارانش باحال‌تر است! شاید در سبک‌های دیگر، آدم‌ها به هوای بوی انواع کباب، ساز بزنند و بخوانند، اما به جز ایران در همه‌جای دنیا راک را می‌زنند و می‌خوانند که خودشان لذت ببرند.

-عموم هنرمندهای راک ایران طرفدار نوعی موسیقی راک هستند که «راک پیشرفته» نامیده می‌شود و شاخص‌هایش عبارت‌اند از مفهومی‌بودن لیریک‌ها، بدون آوازبودن بسیاری از آهنگ‌ها، تاکید بر تک‌نوازی، اهمیت فضاسازی، بزرگ و پرحجم‌بودن صدای گروه، غریب‌بودن ملودی‌ها و درهم‌تنیدگی ملودی‌ها و در بسیاری موارد، نبود ملودی مشخص. این نوع موسیقی از سوی برخی منتقدان و بسیاری از هنرمندهای راک، اصلا راک خوانده نمی‌شود و درست به همین دلیل از یک‌سو یا با کم‌مخاطبی مفرط مواجه است (که برآورنده عقده تمایز خیلی از فالوئرهای ایرانی‌شان است)، یا با تعدادی تمهید صوتی و معمولا تصویری، مخاطب‌های میلیونی‌ای را می‌یابند که در جست‌وجوی موسیقی ازپیش تعریف‌شده امن مطمئن هستند. طرفدارها و مقلدان ایرانی این موسیقی اخیر هم با دارابودن فقط تعدادی از شاخصه‌های فوق متعجبند که چطور است یخشان نمی‌گیرد. به‌تازگی به‌مناسبت درگذشت یکی از مهم‌ترین و هنرمندترین چهره‌های موسیقی راک، می‌خواندم که منتقد گاردین نوشته بود: «مهم‌ترین ویژگی راک پیشرفته این است که به هیچ‌وجه پیشرو نیست». اگر کسی همین حرف را برای موجودات از راک بی‌خبری که در صحنه جعلی موسیقی راک ایران جای گرفته‌اند، بگوید او را مصلوب یا شمع‌آجین می‌کنند.

-موسیقی راک در ایران به‌همان روال موسیقی پاپ است. همان‌طور که موسیقی پاپ ایرانی نوع تکراری از کل جریان موسیقی زنده پاپ آمریکا و اروپا بود و هست، جریان عمومی موسیقی راک در ایران هم فقط دنباله‌رو تکه‌ای از موسیقی راک است. باوجود دیده‌شدن حرکت‌های معدود منفرد مانند رام و همان گروه بی-بند، در ایران کمتر آن نوع موسیقی زنده و سرزنده که پیش‌روی مخاطب و با توجه به مخاطب و در حین اجراهای زنده توسط آدم‌های توانمند پرانرژی پرحوصله علاقه‌مند شکل می‌گیرد و اجرا می‌شود و روی صحنه‌ها و در استودیوها به گوش می‌رسد. راک نوعی از موسیقی است که دقیقا در توازی با زندگی آدم‌های یقه‌سفید و یقه‌آبی جامعه تولید و اجرا می‌شود و به جز همین ویژگی- که تاکید می‌کنم پاسخ‌دادن به نیازهای مخاطب است- خیلی دلیلی وجود ندارد که موسیقی‌ای به این حد سخت و به این حد وابسته به تلاش جمع در جهت برآوردن یک حس‌وحال، یا خیز، زنده بماند و زندگی کند.

موسیقی راک در ایران به‌همان روال موسیقی پاپ است. همان‌طور که موسیقی پاپ ایرانی نوع تکراری تکه‌ای از کل جریان موسیقی زنده پاپ آمریکا و اروپا بود و هست، جریان عمومی موسیقی راک در ایران هم فقط دنباله‌رو تکه‌ای از موسیقی راک است. باوجود دیده‌شدن حرکت‌های معدود منفرد مانند رام و همان گروه بی-بند، در ایران کمتر آن نوع موسیقی زنده و سرزنده که پیش‌روی مخاطب و با توجه به مخاطب و در حین اجراهای زنده توسط آدم‌های توانمند پرانرژی پرحوصله علاقه‌مند شکل می‌گیرد و اجرا می‌شود و روی صحنه‌ها و در استودیوها به گوش می‌رسد. راک نوعی از موسیقی است که دقیقا در توازی با زندگی آدم‌های یقه‌سفید و یقه‌آبی جامعه تولید و اجرا می‌شود و به جز همین ویژگی- که تاکید می‌کنم پاسخ‌دادن به نیازهای مخاطب است- خیلی دلیلی وجود ندارد که موسیقی‌ای به این حد سخت و به این حد وابسته به تلاش جمع در جهت برآوردن یک حس‌وحال، یا خیز، زنده بماند و زندگی کند.

راک نوعی از موسیقی است که درعین‌حالی که به جنبه‌های عصبانی، غمگین و بدحال زندگی می‌پردازد، سر حوصله به‌سراغ جنبه‌های سرحال و پرانرژی هم می‌رود و برای هر حس‌وحالی تولیدی دارد. راک همان‌قدر که مال بازنده‌هاست، به برنده‌ها هم تعلق دارد. در ایران عموما هم هنرمندها و هم مخاطب‌ها عموما حالشان بد است: می‌گویند هدایت خوانده‌اند (آن هم بوف کور و حاجی‌آقا تا وسطش)، هنرمندهای محبوبشان جاپلین، موریسون، هندریکس و کوبین هستند که با هدایت مشترکات دارند، عارفشان حلاج است (باز به مشترکات توجه کنید)، سینمایشان هامون و فیلم‌های تجربی است، قهوه را بدون شیر می‌خورند (و اگر کافه شیر نداشته باشد، بدون شکر) و بی‌عرضه‌بودن خودشان و ناتوانی‌شان در اداره‌کردن زندگی واقعی‌شان را به فضایی جعلی بدل می‌کنند و شعاردادن علیه این و آنی که درنهایت، به جز بی‌جنم‌بودن و بی‌عرضه‌بودن، مثل همان‌هایند و طبعا، بدتر.

-این بی‌عرضه‌بودن، ناتوانی، بی‌جنمی، ترس از تکرار، ترس از بیرون‌دادن اثر، ترس از مخاطب، ترس از جامعه به نظر من، به ضعیف‌بودن قسمت مردانه شخصیت این نفرات برمی‌گردد. هنرمند رایج راک ایرانی نمی‌تواند تصمیم بگیرد، انتخاب کند و به انتخاب خودش بسنده کند، مثل یک آدم معمولی لیریک بنویسد و کلمه‌به‌کلمه آن را درست با صدای خودش همان‌طور که حرف می‌زند، آواز بخواند. این نفر کمبود جان مردانه خودش را با جعل یک شخصیت بیش از حد مرد (ماچو) جبران می‌کند. از آن طرف با نابالغ‌بودن جان مردانه نفر، وضع جان زنانه‌اش طبعا بدتر می‌شود: ملودی نمی‌سازد و ناتوانی‌اش در ملودی‌سازی را تئوریزه می‌کند. با مدشدن نظریه‌پردازی که حتی طنین صدای واژه دف هم نتوانسته نوشته‌هایش را به‌قدری موزیکال کند که حداقل از نظر صوتی به شعر نزدیک شود، ناهنرمندی را تئوریزه‌کردن، کار آسانی است. (اگر آسان نبود، حتما این کار را نمی‌کردند).

-رام هم در صدای خودش و هم گروهش از همه عیب‌ها مبرا نیست، اما خیلی نزدیک است به آنی که باید بشود. او من را یاد کبیری می‌اندازد که فیلم راک آن را کارگردانی کرد و در فعالیت حرفه‌ای‌اش مرتب در حال پیشرفت است. هردوشان راه را پیدا کرده‌اند. این بچه‌ها با انرژی درست، توقع درستی از خودشان و هنرشان را تعریف کرده‌اند و زحمتشان را می‌کشند. رام می‌تواند همخوانی‌های بیشتری برای آهنگ‌هایش بنویسد، به تفنن ملودی‌های کمکی یا هارمونی‌های ساده را به گیتار دوم گروهش دهد، کلمه‌های کمتر رسمی را در لیریک‌هایش بگذارد و در همه آهنگ‌هایش تمپوی آهنگ را بالاوپایین نکند. اما او راه درست را شروع کرده و تا اینجایش نمود این واقعیت است که راه درست را شناخته و انتخاب کرده و دارد می‌رود. درباره سجاد افشاریان کار مشکل‌تر و توضیح مفصل‌تر است. امیدوارم سجاد اجرا بگذارد و بهتر شود، اما می‌دانم به کنسرت بعدی این بچه‌ها می‌روم.

معضل تحصیل موسیقی برای ایرانی در داخل و خارج کشور

تنگنای درونی، استحاله بیرونی

کیاوش صاحب‌نسق

اگر شروع آموزش جدی موسیقی را در هنرستان‌های موسیقی ایران فرض بگیریم و آموزش‌های پیش از آن تا سنین قبل از دبستان را ایجاد بستری مناسب برای آموزش جدی موسیقی به حساب بیاوریم، با نگاهی دقیق به سرفصل‌های دروس ارائه‌شده، متوجه بعضی از کاستی‌های سیستم آموزشی در هنرستان می‌شویم که جدی‌ترین آن غیرکارشناسانه برخوردکردن تصمیم‌گیرندگان در این هنرستان‌ها در اکثر موارد است که از مهم‌ترین آنها، معضل انتخاب صحیح مدرس و مدرس اصلح است. با وجود این، وقتی هنرجو از هنرستان موسیقی فارغ‌التحصیل می‌شود و موفق به ورود به یکی از دانشگاه‌های موسیقی می‌شود، با دلسردی متوجه می‌شود سطح سرفصل‌های دانشگاهی در بسیاری از موارد، از سطح هنرستان نیز پایین‌تر است، چراکه سرفصل لیسانس برای افرادی که انگار تازه می‌خواهند با موسیقی به شکل جدی برخورد کنند، نوشته شده (البته دلایل دیگری هم برای این نارسایی‌ها هست که تنظیم آن سرفصل‌ها توسط نیروهای نیمه‌کارآمد و غیرمتخصص، از مهم‌ترین دلایل آن است) درصورتی‌که توالی آموزش به شکل زنجیروار با هم‌پوشانی مناسب دروس یک سیستم درست آموزشی را تعریف می‌کند، نه دوباره‌کاری‌هایی که حتی از آموزش اولیه آن نیز پایین‌تر هستند. متأسفانه این بیماری سرفصل‌ها و صدالبته نبود مکفی مدرس اصلح در بخش ارائه آنها، در مقطع فوق‌لیسانس نیز ادامه پیدا می‌کند. تمام این دلایل باعث می‌شود نه‌تنها کسانی که با دشواری بسیار وارد دانشگاه شدند، در همان سال‌های ابتدایی، تحصیل را رها کنند یا اگر می‌مانند با بی‌انگیزگی صرفا مدرکی را بگیرند، بلکه دیگران که تازه در ابتدای راه هستند خود را درگیر پرداخت هزینه‌های گزاف تحصیل در خارج از کشور می‌کنند و تازه با سندرمی از قبیل کنسرواتورهای خصوصی خارجی روبه‌رو می‌شوند که باز درنهایت در اکثر موارد به سرانجام تلخی دچار می‌شوند که توضیح آنها در پایین مفصل آمده است.

هدف از نوشتن این متن، تخطئه‌کردن این گروه یا آن گروه از علاقه‌مندان به تحصیل موسیقی یا صرفا مهاجران به کشوری دیگر نیست، بلکه هدف، اشاره به آسیب‌شناسی است که علاقه‌مندان به تحصیل موسیقی با آن مواجه هستند و هشدار به آنان که واقعا تحصیل موسیقی را در یک مرکز معتبر موسیقی می‌خواهند انتخاب کنند و پرهیز از تمام کاسب‌ها و دلالی‌هایی که به‌واسطه ندانم‌کاری‌ها و عدم اطلاعشان به وجود آمده است تا از آنها سوءاستفاده مالی کنند.

در اتریش و آلمان تحصیل موسیقی تا ۲۰ سال پیش در سه مدرسه عالی موسیقی وین، زالتسبورگ و گراتس امکان‌پذیر بود که هنرجویان با آزمون ورودی و حداقل در ۱۷سالگی یعنی با داشتن دیپلم می‌توانستند در این سه هُخ شوله در رشته‌های مختلف رهبری، آهنگ‌سازی، نوازندگی، معلمی و... مشغول به تحصیل شوند. برای ثبت‌نام در آزمون کافی است به صفحه اینترنتی آن مراکز مراجعه می‌کردید و بعد از پرکردن فرم و ارسال آن، منتظر رسیدن دعوت‌نامه‌ای می‌شدید که بعد از ارائه به سفارت ویزایی را برای شرکت در امتحان صادر می‌کرد که هنوز این امکان موجود است. دوره تحصیل دو سال + چهار سال بود که در آن شش سال پیوسته، دو سال اول علوم پایه موسیقی ارائه می‌شد و در چهار سال بعد، به شکل تخصصی به تکمیل گرایششان در موسیقی بپردازند و بعد از دو امتحان نهایی یکی در دو سال اول و دیگری در انتهای سال ششم موفق به گرفتن مستر هنر شوند. در کنار این مدارس عالی، دو کنسرواتوار دولتی در وین و گراتس وجود داشت که از دورانی معادل ابتدای دبیرستان ایران با امتحان ورودی هنرجو می‌پذیرفت که معمولا این نوع از تحصیل به شکل مکمل، بین یکی از مدارس واجد شرایط و کنسرواتوار انجام می‌شد تا هنرجوی جوان را تا دیپلمش همراهی کند و دروس غیرموسیقی کماکان درست آموزش داده شوند.

هنرجو می‌توانست در کنسرواتوار ادامه تحصیل دهد و مدرکی معادل لیسانس را هم دریافت کند، اما هنرجویانی که جدی می‌خواستند تحصیل موسیقی را ادامه دهند، معمولا تغییر به مدرسه عالی می‌دادند تا بتوانند تا فوق‌لیسانس که آن زمان بالاترین مدرک تحصیلی موسیقی بود، ادامه تحصیل دهند. سیستم آموزشی آلمان کماکان به شکل قبل است و در جاهایی هر دو مدرسه عالی و دانشگاه به چشم می‌خورند. سیستم آموزش عالی اتریش از آن زمان تغییر کرد و مشابه سیستم‌های آمریکایی شد. نام مدارس عالی به دانشگاه تغییر پیدا کرد و مقطع تحصیلی چهارساله لیسانس و دو سال بعد فوق‌لیسانس شد و یک سال تکمیلی پُست که البته در ایران به‌عنوان دکترا ارزیابی نمی‌شود. بعد از این مقاطع هنرجو می‌تواند برای دکترا اقدام کند که پی‌اچ‌دی و دی‌ام‌ای مسیرهای مختلفی هستند که به واسطه پژوهشی‌بودن یا مبنای هنری‌بودن رساله متفاوت ارائه می‌شوند.

چند سالی هست که کنسرواتوارهای خصوصی موسیقی نامشان در ایران زیاد شنیده می‌شود که به ویژه برای علاقه‌مندان تحصیل رشته موسیقی جلب نظر می‌کنند، چراکه به خاطر ارتباطاتی که انجمن فرهنگی اتریش با بعضی از این کنسرواتورها پیدا کرده، شرایطی را برای برگزاری امتحان ورودی در ایران ایجاد کرده‌اند که درحقیقت به شکل فرمالیته و با آزمونی غیرحرفه‌ای و ساده، به ایرانی‌ها اجازه می‌دهد ویزای اتریش بگیرند و به‌اصطلاح تحصیل موسیقی را در آن کنسرواتوارهای نه‌چندان معتبر شروع کنند. جذابیت این تبانی فرهنگی! به‌ویژه برای علاقه‌مندانی است که به خاطر داشتن سن بالاتر و دیرتر شروع‌کردن آموزش موسیقی یا نداشتن اطلاعات کافی، فریب این سیستم واسطه - دلالی را می‌خورند و پول دو سال تحصیل در این کنسرواتوارها را از پیش می‌دهند، چراکه بسیاری از این علاقه‌مندان به محض رسیدن به اتریش و دیدن وضع اسف‌بار سیستم آموزش در این کنسرواتوارها، آنجا را ترک می‌کنند و تازه متوجه اشتباهشان می‌شوند. برای جلوگیری از این ضرر، کنسرواتوار یا رابط حد واسط به این حربه دست زده‌اند.

به‌طورکلی مخاطبان این نوع از کنسرواتوارها دو دسته هستند: گروهی که واقعا می‌خواهند موسیقی بخوانند و با دیدن و باور اینکه این خدمات یعنی برگزاری امتحان در ایران، اخذ ویزا، ثبت‌نام در آن کنسرواتوار به‌دردبخور و واقعی هستند، فریب می‌خورند و وارد این بازی می‌شوند. در سال‌های پیش امکان انصراف از این کنسرواتوارها ساده بود، چراکه پیش‌پرداخت هنگفتی دریافت نمی‌شد و علاقه‌مند با دیدن وضع کنسرواتوار انصراف می‌داد و به دانشگاه مراجعه می‌کرد و خود را برای امتحان آماده می‌کرد که خب این عقب‌افتادن حداقل بین شش ماه تا یک سال را برای علاقه‌مند تحصیل به وجود می‌آورد به‌اضافه هزینه‌ای که برای کنسرواتوار پرداخت کرده بود. تنها دلخوشی، داشتن ویزایی بود که برای اقامت تحصیلی به مدت یک‌سال به او داده شده بود که آن هم تمدیدش به این سادگی‌ها امکان‌پذیر نمی‌شد.

گروه دوم بیشتر آن دسته از مهاجرانی هستند که به هر قیمتی، می‌خواهند خود را به آن سوی مرزها برسانند و مهم نیست در خارج از کشور چه می‌کنند. البته هستند کسانی که به این باورند که به موسیقی و تحصیل آن علاقه‌مند بوده و خود را واجد شرایط تحصیل می‌دانند که خب اگر علاقه و سرمایه‌شان اجازه دهد، این کنسرواتوارها برای این مقصود می‌توانند کافی باشند، اما چیزی که کافی نیست، ارزش مدرکی است که این جمع بعد از فارغ‌التحصیلی دارند.

چیزی که وزارت آموزش عالی و وزارت امور خارجه باید به آن بپردازند، توجه به نبود برنامه‌ریزی‌های کلان در حوزه تحصیل هنر به‌ویژه هنر موسیقی است که چون بی‌توجهی عمدی شامل حال این هنر شده است شرایط، سوءاستفاده‌های بسیاری را برای شرکت‌های واسط و دلال ایجاد کرده که از این فضا نهایت استفاده را کنند و بعضا استعدادهای بسیار درخشانی را همراه با سرمایه مملکت، در دامن مؤسسه غیرمعتبر کشوری دیگر بریزند.

بله، برای تمام ما، جمله اتریش مهد هنر موسیقی است، جمله بسیار آشنایی است (حتی برچسب محافظ روی گذرنامه‌ها و ویزاهای صادره این کشور پر از علامت‌های خط نت موسیقی است!)، اما این دلیل نمی‌شود کورکورانه به خاطر این اتیکت، هرجنس بنجلی را به آن بازار معتبر مربوط کنیم. دلیل نمی‌شود هرگروه درجه دو و سه موسیقی یا رهبری متوسط یا حتی ضعیف، چون از مملکت و دولت فخیمه اتریش است آش دهان‌سوز و راه‌حل تمام دردها و معضلات موسیقی مملکت مادر حوزه موسیقی اروپایی و ارکسترمان شود. تحصیل در خارج از کشور، اعتبارش براساس معتبربودن آن مرکز آموزشی و دانشگاهی است نه به‌واسطه این فرض که هر مرکز آموزش موسیقی‌ای اگر صرفا خارج از ایران باشد، معتبر است. تازه با فرض تحصیل در یک مؤسسه دانشگاهی معتبر ما موزیسین تربیت‌شده را برای خدمت در ایران صددرصد نداریم، بلکه این با قابلیت‌های شخص تحصیل‌کرده خارج ما هم مرتبط است. مدرک‌ها را به رخ نکشیم. چند مرده حلاج‌بودن در هنر شرط است. جو زرق‌وبرق یا اسامی دهان‌پرکن موسیقی این مملکت را تکان نخواهد داد. دلسوز پیدا کنیم و دلسوز این هنر باشیم.

نوا

سالگرد درگذشت استاد برومند

جهان را عادت دیرینه این است...

میلاد دیلم‌صالحی

صدای محزون محمدرضا شجریان و آهنگ محمدرضا لطفی در مایه دشتی روی شعر «بگذار تا بگرییم چون ابر در بهاران / کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران» از سعدی، تصنیف کمتر شنیده‌شده‌ای است و در حافظه دوستداران موسیقی ایرانی به‌سختی یافت می‌شود. اهمیت ویژه این تصنیف، انگیزه خلق آن - در سوگِ استاد نورعلی برومند - است. در نمونه مضبوط رادیویی تصنیف، صدای محمدرضا شجریان را تار لطفی و تنبک ناصر فرهنگفر همراهی می‌کنند و جالب آنکه؛ هر سه از شاگردان ممتاز برومند آن هم در سه رشته متفاوت: آواز، تار و تنبک هستند.

قریب به ۴۰ سال از درگذشت نورعلی برومند، معلّم دلسوز و موسیقی‌شناس ارزنده ایرانی، می‌گذرد و باوجود آنکه در گوشه‌گوشه نقل‌ها، درس‌ها، نکته‌ها و خاطره‌ها بسیار از او یاد می‌شود، اما تا به امروز، تجلیلی درخور شخصیت و جایگاهش در موسیقی ایرانی صورت نگرفته و پنداری برومند نقشی در پرورش نسلی از موسیقی‌دانان برجسته امروزی نداشته است. البته این را می‌توان به پای غفلت‌های بیکران جامعه فرهنگی‌مان گذاشت، از آنجایی که نشانی از مرتضی نی‌داوود، اعجوبه تار، هم نمی‌بینیم. در ضلعی از قبرستان ظهیرالدوله (که این روزها از رونق افتاده است و در تعطیلی به‌سر می‌برد!) در اتاقی که قبرستان خانوادگی برومند است، از پس شیشه‌ای خاک‌گرفته و کثیف با تلاش بسیار می‌توان نوشته روی سنگ قبر را خواند و او را جست. بعید می‌دانم عده زیادی از اهالی موسیقی بدانند قبر برومند آن‌جاست. در ۳۰ دی ۱۳۵۵ نورعلی‌خان در میان بهت همگان درگذشت و چند روز بعد در دوم بهمن همان سال به خاک سپرده شد.

برومند پس از تحصیل و زندگی در آلمان به دلیل نابیناشدنش به ایران بازگشت و تنها هدف خود را بر یادگیری بیشتر ظرایف و دقایق موسیقی ایرانی و انتقال آن به نسل پس از خود گذاشت و در این راه از کوچک‌ترین تلاشی دریغ نورزید. گرچه در موسیقی ایرانی نقش یک بنیادگرا را ایفا کرد، اما این رویکرد او بنابر آنچه در روایت‌های شاگردانش آمده است و آنچه در متون درسی او می‌توان دریافت، تأکید بر یادگیری اصول و مبانی موسیقی ایرانی بوده است. حسین علیزاده می‌گوید: «وقتی من اولین تجربه‌ام را در جشن هنر در ردیف‌نوازی ماهور، که خواننده نداشت (آن موقع وقتی می‌گفتی، کاری می‌خواهم اجرا کنم که خواننده ندارد، می‌گفتند دیوانه است) اجرا کردم، متأسفانه آقای برومند یک روز دیر به جشن هنر رسیدند، من کنار ایشان در حافظیه نشسته بودم و به کنسرت استاد هرمزی گوش می‌کردیم. ایشان آهسته دم گوش من گفتند: «علیزاده شنیدم یک کارهایی کرده‌ای، خیلی تعریفش را شنیده‌ام، خیلی دوست دارم آنها را بشنوم». من خجالت کشیدم و گفتم: «نه استاد چیزی نبوده». گفتند: «چرا برایم تعریف کرده‌اند، من همیشه فکرم همین است که یک کار دیگر می‌شود کرد، آدم باید آزاد فکر کند».[1] و در نتیجه در بررسی آثار پس از او می‌بینیم جریان موسیقی ایرانی در پی نسلی که او پرورش داد، تغییر کرد و این تغییر آن‌قدر گسترده بود که نگرش به ساخت‌وساز، به‌کارگیری سازها و محتوای موسیقی دگرگون شد. اگر درست ببینیم موسیقی علیزاده، لطفی، مشکاتیان و آوازخوانی شجریان (به‌عنوان نمونه عالی از شاگردانش) طی فعالیت‌شان تغییر بسیاری کرده است و حتی در زمانی که کارهای اولیه مستقل خود را ارائه دادند آنچنان در قالبی سنّتی که از استاد خود آموزش دیده بودند، نگنجیدند.

پی‌نوشت:

۱- مجله هنر موسیقی، شماره ۴۲، سخنرانی حسین علیزاده

ادامه از صفحه ۱۰

شهرهای سینمایی

سوزان باک‌مورس، یکی از مفسران بنیامین، این ماجرا را چنین تعبیر می‌کند: بنیامین، به‌دنبال لحظه‌ای اتوپیایی در تجربه فلانوری بود. باربارا منل در کتاب «شهرها و سینما»، این تجربه را به سینمای روایی پیوند می‌زند. تقسیم کار بین فلانور و شهر، تقسیم کار جنسیتی هم هست. در کار بنیامین، فلانور غایب همیشه زن‌ها هستند. هم در ادبیات هم در سینما و هم در شهر، فیگور غایب فلانور مؤنث است. او اشاره می‌کند که دوره فلانور تمام شده، ولی اشاره او به فلانورهای مؤنث است. فلانورهای بودلری کسانی بودند که به‌تعبیر بنیامین در زمره انسان‌های مردم‌گریزی قرار می‌گرفتند. این، معنی روشنی دارد. نگاه خیره یا ثابت که سرعت حرکت فلانور را در شهر تعریف می‌کرد، به خواهش دوگانه‌ای برمی‌گردد، که فلانور دارد. او هم می‌خواهد خودش را در ازدحام جمعیت گم کند و هم یک مرد بیگانه با جمعیت باقی بماند. در شعر بودلر، به پاریسی برمی‌خوریم که زن، مرگ و شهر مثلثی می‌سازند و از دل آن انواع فیلم‌هایی را می‌بینیم که به خطرهای زندگی شهری اشاره می‌کند و اوج آن را در چهره فم‌فتال در فیلم نوار می‌توان دید.

مفهوم سوم را کراکائر مطرح کرد که به مکتب فرانکفورت نزدیک بود. مبنای نقد او، زیرسؤال‌بردن ادعای میمتیکی (محاکات) صنعت سرگرمی‌سازی بود. او می‌گفت صنعت سرگرمی‌سازی، جای تاریخ را می‌گیرد. البته نقد او متوجه استودیوهای اوفا در آلمان بود که از ۱۹۱۷ تشکیل شده بود. او می‌گفت در سینما، به جای تاریخ به مخاطبان رؤیاهای بیداری می‌فروشند. اشاره او به فلانورهای مؤنث است که با ترتیبی ظریف این کار را انجام می‌دهد. او مخاطبان جدید سینما را زنان کارمند می‌داند و تیپ جدیدی برای آنها می‌سازد. او تعبیر فرهنگ سطحی را مولود مدرنیته می‌داند که دقیقا زاییده تلاش سرمایه‌داری برای این است که بتواند محتوا را به‌صورت یک محصول مناسب مصرف‌کردن شکل دهد. او سینما را، همکار مدرنیته برای انکار تاریخ می‌دانست که با قطعه‌کردن واقعیت در مونتاژ انجام می‌دهد. او به دکورسازی در استودیو نقد داشت. چیزهایی که در فیلم‌ها دیده می‌شود، خیال‌پردازی‌های جامعه با مخاطبان جدید است که اسم آنها را می‌گذاشت مخاطبان مخلوق تغییر نقش‌های جنسیتی. از نظر او ازاین‌پس مخاطبان ساختاری سینما، زنانی هستند که پابه‌پای تحول تکنولوژی در بیرون از خانه و نه در کارخانه کار می‌کنند و تلفن‌چی و فروشنده و... هستند. او می‌گوید باید فانتزی‌هایی را نقد کنیم که در فیلم‌ها، برای پرت‌کردن حواس مخاطبان شکل می‌گیرد. از نظر او سینماها مکان‌های لذت‌پروری هستند. مفهوم زیورسازی انبوه چیزی است که کراکائر از تجربه‌ای جذاب بیرون کشید. ازنظر کراکائر، کارکرد اصلی سینمای استودیویی این بود: رابطه بین نفس و جسم همان ساختاری را پیدا می‌کند که قوه بینایی یا میزان نمایشگری پیدا می‌کند. ما زندگی مدرن را به‌صورت تجربه‌ای پاره‌پاره و انتزاعی تجربه می‌کنیم و سناریوها برای سرهم‌کردن یک واقعیت پاره‌پاره است که بازنمایی آن از طریق سینما روی می‌دهد. ما در شهرهایی زندگی می‌کنیم که از دل فیلم‌های سینمایی بیرون می‌آیند. در شهری مثل تهران، این شهر نه از دل سینما بیرون آمده و نه از دل گالری و نقاشی. تجربه ادراکی و شهری ما همان‌قدر فقیر است که فیلم‌ها و گالری‌هایمان. به دلیل این فقر است که ما سعی می‌کنیم کاتالوگی از آخرین تکنیک‌ها و مدهای زیباشناسی در غرب استفاده کنیم.

سینمای آتراکسیون و طاعون استودیو

این صحنه تکراری را در فیلم‌های زیادی می‌بینیم که فرضا ماشین پلیس در خیابان درحال حرکت است و مأموری که در جلو نشسته، به خیابان نگاه می‌کند. آدم‌ها وضعیتی متناسب با چشم قانون دارند و شهروندان قانون‌مداری به‌نظر می‌رسند، ولی به‌محض اینکه این فضا از نقطه دید قانون خارج می‌شود از جیشان مواد بیرون می‌آورند و جابه‌جا می‌کنند. به دلیل منفی بودن فضا، صحنه‌ای که ۳۰ ثانیه قبل به وسیله عوامل قانون مقبول قلمداد می‌شده، در کمتر از یک دقیقه واقعیت غیرقانونی آن آشکار می‌شود.

از دیدگاه کانینگ، در ۲۰سال اول، سینما ماهیت زیبایی‌شناسی و ماهیت آتراکسیون آن به جوهره پیش‌بینی‌ناپذیر شهر نزدیک بود؛ اما این تحول تاریخی در سینما یعنی حرکت از یک سینمای تماشایی و متکی بر امر تماشایی به سینمای روایتی که با گریفیث رخ می‌دهد، باعث می‌شود سینما به مدیومی داستان‌گو تبدیل و وام‌دار رمان قرن نوزدهم شود. بالطبع، تغییرات بعدی در سینما رخ می‌دهد و نظام استودیویی به‌وجود می‌آید. ازاین‌پس، فضای شهری، دیگر لوکیشن نیست، بلکه این استودیوست که فضای شهری را متناسب با داستان و فضایی که کارگردان در ذهن دارد، بازسازی می‌کند. رهگذران، سوژه دوربین نیستند، بلکه سیاهی‌لشکرهایی هستند که بابت این کار پول می‌گیرند. دیگر، خیابان‌های نیویورک و پاریس سوژه نابهنگامی دوربین نیستند، بلکه خیابان‌هایی که در گامون و اوفا ساخته می‌شوند، به خیابان‌های شهری تبدیل می‌شوند. دلیل آن هم مشخص است؛ وقتی داستان وجود دارد، فضای شهری آنقدر فضای وحشی‌ای است که نمی‌تواند خود را با داستان منطبق کند. فضای شهری باید متناسب با داستان ساخته شود و از این دوره است که می‌توان از طاعون استودیو نام برد- این نظام استودیویی، قطعا دستاوردهایی در زمینه زیبایی‌شناسی سینما داشته و نمی‌توان کتمان کرد- اما تا آنجا که به رابطه سینما و زندگی شهری برمی‌گردد، ظهور استودیو مثل طاعون بود.

سینما، درحالت جنینی هم پدیده‌ای مدرنیستی است. بعدتر سینما می‌خواهد به‌صورت فشرده مسیری را پشت‌سر بگذارد که هنرهای دیگر، در ده‌ها سال طی کردند. به همین جهت، این نوع سینما به‌شدت مورد توجه هنرمندان آوانگارد مثل سورئالیست‌ها، دادائیست‌ها، فوتوریست‌ها و... قرار می‌گیرد. وقتی سینما ظهور می‌کند، مجذوب کیفیت آوانگارد و آتراکسیون سینما می‌شوند که به قاعده‌ای تن نمی‌دهد؛ اما به ناگاه سینما با تحولی روبه‌رو می‌شود که این تحول، آن را به یک رسانه داستان‌گو تبدیل می‌کند. کیفیت داستان‌گویی، جایگزین کیفیت سینمایی آن می‌شود که قبلا شبیه سیرک بود و این تأثیر، رابطه سینما و فضای شهری را هم، ازطریق استودیو تغییر می